الجمـــهورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue
et littérature arabe

الرقم: ..... N°: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر (ل. م. د)

تخصص: (أدب جزائري)

تجلّيات السّرد القصصي في القصيدة الجزائرية المعاصرة

–مجموعة الحواس السّتّ أنموذجا–

مقدمة من قِبل: إشراف:

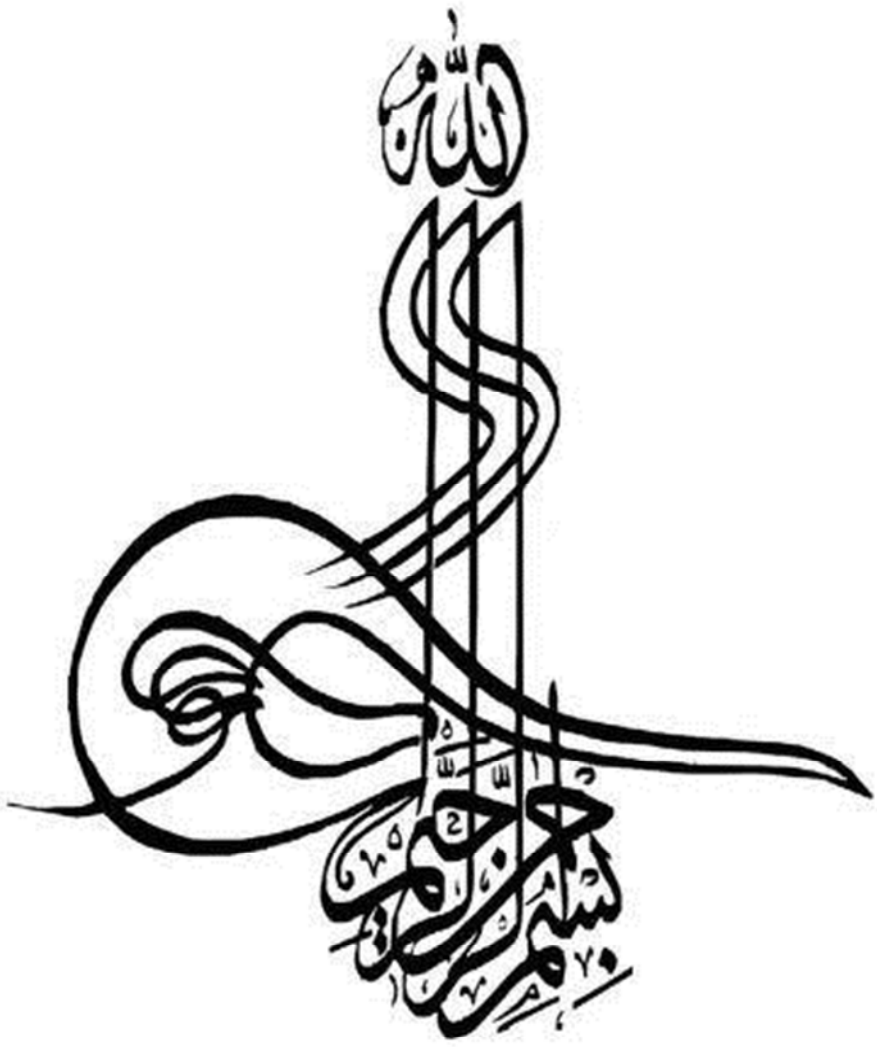
الطالب (ة): عايدة عميروش الأستاذ : عبد الحليم مخالفة

تاريخ المناقشة: 12 / 07 / 2021

أمام اللجنة المشكلة من: (لجنة المناقشة)

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
يزيد مغمولي	أستاذ مساعد – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
عبد الغني خشة	أستاذ محاضر – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية - 2021/2020


اللهم
بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بفضل الله ونعمته تمّ إنجاز هذا العمل المتواضع.

إلى من قال فيهما المولى عز وجل: ﴿وبالوالدين إحسانا﴾

إلى من أنارا لي دروب حياتي ..

.. والديّ الحبيبين

حفظهما الله ورعاهما وجعلهما تاجين فوق رأسي.

إلى كل أفراد عائلتي ..

إلى الأساتذة الذين أشرفوا علينا طيلة مشوارنا الدراسي ..

وإلى كل شخص عزيز أو قريب وجميع من يعرفني من الأصدقاء ..

وإلى كل من ساعدني على إتمام هذا العمل وخروجه من قريب أو بعيد ..

إلى كلّ هؤلاء أهدي هذا العمل

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لي الدرب وسخر لي الأسباب بما يكفي لقطف ثمار الجهد والاجتهاد.

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان وعظيم التقدير إلى كل من ساعدي من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهته من صعوبات، وأخص بالذكر أستاذي المشرف "**عبد الحليم مخالفة**" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لي في إتمام هذه المذكرة رغم ارتباطاته الكثيرة والتزاماته الكبيرة.

ولا يفوتني أن أشكر كل من قدم لي يد العون في إنجاز بحثي من أساتذة وطلبة قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة 8 ماي 1945 قالمة.

وقبل أن نمضي أقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة...

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة...

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل.

مـقـدّمـــة

مقدمة:

المتابع و الدارس للحركة الأدبية الجزائرية المعاصرة على مستوى النصوص الشعرية يمكنه ملاحظة بروز خصائص فنية جديدة اعتمدها الشاعر الجزائري وهي استدعاء عناصر سردية في بنية هذه النصوص الشعرية والتي تكون حاضرة بدرجات متفاوتة من قصيدة إلى قصيدة شعرية أخرى و من شاعر لآخر .

و يرجع هذا إلى الاستفادة من التجارب الشعرية العربية و الغربية على حد سواء .

وبغية الكشف الإجرائي عن توظيف الشّعراء لتقنية السّرد في قصائدهم، ومدى استثمارهم لمختلف عناصره، وكيفية صياغة الشعر في قالب سردي، ومستوى التّجانس بينه وبين باقي العناصر الشّعرية الأخرى، كان توجهنا واختيارنا لهذا الموضوع الذي ينطلق من محاولة استخراج العناصر السّردية الكبرى وتحليلها كما تتجلَّى في مدونة شعرية جزائرية تحمل عنوان: "الحواس السّت"، وهي مجموعة شعرية لقصائد ستة شعراء جزائريين معاصرين هم: عادل سلطاني، الزبير قريب، محمد سلطاني، يونس قريب، بشير عروس، إبراهيم بشوات، فجاء هذا البحث بعنوان: (**تجلّيات السّرد القصصيّ في القصيدة الجزائرية المعاصرة " مجموعة الحواس الست" أنموذجا**).

وتتمحور إشكالية هذه الدّراسة في محاولة الإجابة عن سؤال جوهري يتعلق بكيفيّة استفادة الشّاعر الجزائري من تقنية السّرد وعناصره المختلفة ومدى توفيقه في جعله ركيزة أساس من ركائز شعرية نصه، كما ينهض على فرضية تمثله كمبدع معاصر ووعيه بالتجديد وذوبان الفواصل بين الأجناس الأدبية وإمكانية تحويل بعضها إلى مادة شعريّة.

ولعلَّ اختيارنا لهذا الموضوع لم يأتِ من فراغ، بل كانت له أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فمن الأسباب الذّاتية ذلك الشّغف بعوالم السّرد، الذي وجدنا عددا غير قليل من الشّعراء الجزائريين الذين قرأنا لهم يستعملها كتقنية تعبيرية في نقل مواقف وتجارب كثيرة مرّ بها، فكنا نحس بجمالية تلك

النصوص دون أن نتمكن من القبض على عناصر الجمال فيها، وقد كانت ملامح السّرد على كثرتها أو قلتها تتبدى أحيانا واضحة جلية وتختفي وتتستر أحيانا أخرى، فكانت مغامرة خوض تجربة السّفر خلف عوالم السرد وتتبعها داخل نصوص شعرية مغامرة مغرية، خاصة بعد عرضنا إشكالية هذا البحث على الأستاذ المشرف وترحيبه بالفكرة فكان أن وقع حصر المدونة في ديوان "الحواس الست"، لكونها مجموعة مشتركة تضمّ تجارب مختلفة لشعراء شباب من جهة، ولكونها مجموعة حديثة الصّدور نسبيا مما يجعلها أرضا عذراء لم تنهكها الدّراسات النقدية بعد.

لقد كان الهدف الأساس من هذه الدّراسة هو تبيين وجود علاقة _ إن لم نقل علاقات_ بين الأجناس الأدبية خاصة بين الشّعر والنّثر على مستويات شكلية أو مضمونية، وما تقنيّة السّرد _موضوع بحثنا_ إلا مظهر من مظاهر هذه العلاقات الكثيرة، كما كان الهدف كذلك هو الوقوف على رافد مهمّ من روافد جمالية النصوص الشّعرية الجزائرية المعاصرة لم تنوِّه به الدّراسات التي دارت رحاها على جمالية القصيدة الجزائرية المعاصرة كثيرا .

وقد اعتمدنا في معالجة هذا الموضوع على المنهج التحليلي، الذي يسعى إلى تقديم مكونات العيّنة المدروسة وتقسيم الظّاهرة إلى أجزائها وتبسيطها إلى العناصر الأوليّة وتفكيكها إلى الوحدات الدّنيا التي تتشكل منها، والهدف من توظيف هذا المنهج هو الوصول إلى فهم أكثر دقة للعينة المدروسة وتيسير دراستها في مراحل تكوينها المختلفة وتحديد مختلف العلاقات الموجودة بين عناصرها.

لقد اقتضى هذا الاختيار المعرفي للموضوع والمنهج المتوخىّ، إلى أن يتوّزع بحثنا على: مقدمة مشفوعة بمدخل تمهيدي، وفصلين أولهما نظري صرف تفرَّغنا فيه للمفاهيم، والثاني تطبيقي تحليلي.

أما الفصل الأول فيحتوي على أربعة عناصر تتعلَّق بمكوّنات السّرد وهي: الحدث السّردي، الشّخصيات، الزّمن السردي وأخيرا المكان. بينما حاول الفصل التطبيقي الوقوف على حضور هذه

العناصر وتجلياتها في المدوَّنة الشعرية المدروسة، قبل أن تختم الدّراسة بخاتمة حاولنا أن نسجّل فيهاما توصلنا إليه من نتائج وأحكام تتعلَّق بالموضوع .

ولا شك أن خوض غمار هذا البحث لم يكن هينا ولا سهلا في مختلف أطواره ومراحله، بل شابته فترات من الصَّعوبة وبعض العراقيل، مثل ضيق الوقت، والظّرف الصّحي الذي يمر به العالم والذي عطّل كثيرا من مظاهر الحياة، ومنها الحياة العلمية الأكاديمية التي قلّ فيها الاحتكاك بالأساتذة والطلبة، ومن العراقيل كذلك أننا لم نتمكن من الحصول على بعض المراجع التي كانت ستثري البحث.

وبعد عون الله وتوفيقه، نسجِّل لأستاذنا المشرف "عبد الحليم مخالفة" دوره في إخراج هذه المذكِّرة على الصورة التي هي عليها الآن، إذ كان يوجّه دفة البحث بعناية ويقدّم النّصيحة ويقترح كلّ ما من شأنه الإثراء، كما كان له الفضل في تصحيحه، فله مني جزيل الشّكر وخالص الامتنان والعرفان على مساعدته وجهده وصبره، ولا يفوتنا أن نشكر بقية أعضاء اللجنة المناقشين على قبول قراءة البحث ونقد أصوله وفصوله.

وتبقى الطّبيعة الإنسانيّة الموسومة بالنّقص لصيقة بكل عمل بشريّ، ولهذا لا يخلو هذا العمل من مكامن النّقص والقصور، كلّ ذلك من صفة الإنسان الخطّاء، أمَّا صفة الكمال فلكتاب الله وحده، والعصمة لرسله وأنبيائه.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

مـــدخـــل

بين الشّعر والسّرد وتداخل الأجناس الأدبيّة

يتعلّق موضوع بحثنا _كما يشير عنوانه_ بحضور تقنيّة السّرد وتجلّيات مختلف عناصره في مدوّنة إبداعية من مدوّنات الشّعر الجزائري المعاصر،وهي مجموعة (الحواس الستّ)، ومع إقرارنا ابتداء بتباين هذين المصطلحين الأدبيين واختلاف خصائصهما، إلاّ أنّا ارتأينا أن نقف على مفهوم (الشّعر) ومفهوم (السّرد) قبل التوغّل خلف إشكاليّة هذه الدّراسة، فما هو الشّعر ؟؟

أولا: مفهوم الشّعر:

أ– لغة:

أورد ابن منظور في مادة (ش ع ر) من "لسان العرب" أن الشّعر مأخوذ من العلم «شَعَرَ بِهِ، وَشَعُرَ، ويَشْعُرُ شِعْرًا وشِعْرًا، وَشَعْرَةً، ومَشْعُورَةً وشُعُورًا، وشُعُورَةً وَشِعْرَى ومَشْعُورَاءَ وَمَشْعُورًا (...) وَلَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلْمِي أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ»[1]، ثم اصطلح عليه بقوله: «مَنْظُومُ القَوْلِ، غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرَفِهِ بِالوَزْنِ وَالقَافِيَةِ، وَإِنْ كَانَ كُلُّ عِلْمٍ شِعْرًا، مِنْ حَيْثُ غَلَبَ الفِقْهُ عَلَى عِلْمِ الشَّرْعِ، وَالعُودُ عَلَى المَنْدَلِ، وَالنَّجْمُ عَلَى الثُّرَيَّا، وَمِثْلُ ذَلِكَ كَثِيرٌ»[2]، والنّظم هو السلك الذي تنتظم فيه حبات اللؤلؤ، وهذا يدل على عبقرية واعتداد في تسمية العرب للشعر بالنظم، من حيث اختيار الشاعر للغته وترتيبه للمعاني وفق نظام يلتزمه ولا يخرج عنه.

وينقل ابن منظور أيضا عن الأزهري قوله: «الشِّعْرُ القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلَامَاتٍ لَا يُجَاوِزُهُ، وَالجَمْعُ أَشْعَارٌ، وَقَائِلُهُ شَاعِرٌ لِأَنَّهُ يَشْعُرُ مَا لَا يَشْعُرُ بِهِ غَيْرُهُ، أَيْ يَعْلَمُ»[3].

---

1 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1992 م، ج 4، ص 409، مادة (ش ع ر).

2 ابن منظور، المرجع نفسه، ج 4، ص 410.

3 ابن منظور، المرجع نفسه، ج 4، ص 410.

ويقول الشريف الجرجاني (ت 816 هـ): «الشعر: لغة: العِلْمُ»[1]. وفي "المعجم الوسيط": «شَعَرَ فُلَانٌ يَشْعُرُ شِعْرًا: قَالَ الشِّعْرَ، ويُقَالُ: شَعَرَ له: قَالَ لَهُ شِعْرًا وَشَعَرَ بِهِ شُعُورًا: أَحَسَّ بِهِ وَعَلِمَ»[2].

نستنتج أن معنى الشّعر في المعاجم اللغوية العربية لا يخرج عن مفهومين اثنين: العلم، والإحساس، وكلاهما صفتان ظاهرتان في الشعر، فالشاعر إنسان خاص، لا يقول حتى يعلم، ويقول ما يحس به ويشعر.

ب – اصطلاحا:

اختلفت تعريفات الشّعر عند القدماء والمحدثين على حد سواء، وتباينت مفاهيمه عند أهل الصناعة النقدية والبلاغية والشعرية، فيرى ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) في كتابه "عيار الشعر" أن الشعر «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[3].

ويعرّفه قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى. فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون

1علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، د ط، دت، ص 109.

2 مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، المعجم الوسيط، دار الشروق الدولية، ط 4، 1425 هـ، 2004 م، ص 484.

3محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شر وتح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1426هـ، 2005 م، ص 09.

قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى»[1].

ويقول الجرجاني (ت 816 هـ): «وفي الاصطلاح: كلام مقفى موزون على سبيل القصد (...) والشعر في اصطلاح المنطقيين: قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير»[2]، فالقصد قصد معناه، فلا يعد الشعر شعرا حتى لو كان موزونا ومقفى إذا لم يقصده صاحبه، ومن ذلك جاءت لفظة القصيدة.

أما في العصر الحديث فيعرفه "شوقي ضيف" في كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" بقوله: «صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر، إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى، ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره»[3].

ويعرّفه "محمد التونجي" تعريفا أكثر عمقا فيقول: «هو الموهبة التي يمنحها الله لأحدهم، فيرسل كلاما ذا إيقاع وجرس، وذا صور وخيال، يحتوي معاني وأفكار قد لا تخطر على بال الناس، أو تترامى في أذهانهم ولكنهم لا يمتلكون القدرة التعبيرية التي يمتلكها الشعراء»[4]، فهذا مفهوم واسع يمتد إلى القدرات الخلقية التي يعطيها الله لكل إنسان مع استعدادات فطرية قوية، تختلط فيها مجموعة من العنتاصر المعرفية والإدراكية لتشكل جملة الشعر.

نستنتج من استعراض هذه التعريفات أن هناك تفاوتا بين آراء النقاد في ضبط مفهوم واحد للشعر العربي الموسوم بالخليلي أو العمودي، لكن تتقاطع أقوالهم في قضية الوزن والقافية عموما، أي الناحية الشكلية للشعر.

---

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 64.

2علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص 109.

3 شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، ص 14.

4 محمد ألتونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1992، ص 551.

أما الذين مالوا إلى شعر التفعيلة والذي يسميه بعضهم الشعر الحر الذي ابتكره بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في القرن العشرين، فقد «رفضوا المفاهيم الكلاسيكية التي تربط الشعر بعناصر محددة كالوزن والقافية، وأدركوا أن مفهومه متعدد بتعدد الزمان والمكان والمذاهب والنقاد»[1]، ومن المفاهيم التي قدمها المعاصرون لهم حيث يتجاوزن مفهوم الوزن والقافية أن الشعر ناشئ من «امتزاج عناصر متعدد ومتنوعة وقد تكون متناقضة، فالخاص يمتزج بالعام، والذات تمتزج بالآخر، والأنا تتماهى في المجموع لتكون هذا المنجز الجمالي»[2].

ثانيا: مفهوم السّرد:

أ– لغة:

أورد ابن منظور في مادة (س ر د) من "لسان العرب" أن السرد هو «تقدمة شيء إلى شيء آخر يأتي به مشتقا بعضه في إثر بعض متتابعا، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له»[3]، وهو بهذا المفهوم مربوط بمسألة التتابع والانتظام كما تدل عليه باقي استخدامات اللفظة؛ ففي الحديث الشريف وصفُ السيدة عائشة رضي الله عنها لكلام النبي ﷺ قالت: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. ويقال سرد فلان القرآن أي تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه [4].

ولا يخرج مؤلفو "المعجم الوسيط" على هذا المعنى كذلك، فقد ورد في مادة (س ر د): «سرد الدرع أي نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما، ويقال سرد الحديث: أتى به على ولاء

---

1 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د ط، 2005 م، ص91.

2 هشام عبد الله، التجربة الشعرية العربية (دراسة إبستيمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013 م، ص 213.

3ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 03، ص 211، مادة (سرد).

4 ينظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج 03، ص 211، مادة (سرد).

جيد السياق»، وهذا إشارة إلى كل شيء متتابع ومتسلسل ومترابط، والنسج الحكم للشيء ومنه نسج الكلام وترابطه وانسياقه في جودة تضمن له الانسجام.

ب- اصطلاحا:

حظي السّرد بعناية كبيرة منذ القدم، لكونه شكلا تعبيريا يتّبعه الإنسان كثيرا في تواصله مع غيره، لكن لم يخلُ تعريفه من اختلاف وجدل وتجاذبات بين الباحثين في هذا الميدان وكذا مستعملي المصطلح، ففي الحضارة اليونانية القديمة؛ رأى أفلاطون أن السّرد هو «الإخبار عن الأحداث التي وقعت في الماضي أو تقع في الحاضر أو ستقع في المستقبل»[1].

أما في العصر الحديث، فيرى الناقد "رولان بارت" في السرد «تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أم متحركة والإيماء»[2]، وهذا مفهوم يلم حتى بالأنواع الحديثة من السرد التي تستند إلى مختلف أنواع الخطاب والتعبير حتى تلك التي توظف الصورة، كما ويرى في الوقت نفسه احتواء تلك الأشكال التعبيرية على السرد حتى وإن لم يظهر للعيان.

ويذهب "فريدمان" إلى كون السرد عبارة عن «بث صورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى

إنجاز سردي (...) ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا»[3]، فهو في نظره يجعل من اللغة طريقة تعبيرية توصل الصور وتحولها إلى منجز يتم فيه سرد الأحداث المستمدة من الواقع أو المصنوعة من الخيال.

---

1 أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، ط 1، 2012 م، ص 31.

2 المرجع نفسه، ص 38.

3 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط،د ت، ص256.

ويراه "بول ريكور" مصدرا من مصادر المعرفة المتجذرة في الإنسان منذ القدم وأكثرها استعمالا، فيقول: «هو مصدر أولي من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم»[1]، فهي وسيلة تواصلية اعتاد الإنسان على تدوين المعرفة وتبادلها بها منذ القدم.

وفي الثقافة العربية الحديثة التي نقلت هذا المفهوم عن الدراسات الغربية بهذا الصدد، يرى الناقد والروائي "عبد الملك مرتاض" إلى أن السرد هو «التتابع الماضي على سيرة واحدة، ويسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب، إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي»[2].

ويرى الناقد المغربي "حميد لحمداني" في السرد مادة علائقية تجمع ثلاثة أطراف، الحاكي والمحكي، والمحكي له. يقول: «السرد هو بالضرورة قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له»[3]، ويرى في السرد آلية يعتمد عليها في تمييز أنماط الحكي المتفرعة عن هذا السرد وكيفيات أدائه بشكل أساسي، فيقول عن السرد: «هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[4]، وهو بهذا التعريف يظهر نوعا من التأثر بخطاطة جاكبسون التواصلية،

---

1 بول ريكور، الوجود الزماني والسرد، تر: سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، ط 1، دت، ص 31.

2 عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009، ص 73.

3 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 2003 م، ص 45.

4 حميد لحمداني، المرجع نفسه، ص 45.

ويستمد من العلاقات الموجودة بين مكوناتها ويسقطها على السرد كنوع من أنواع الخطاب والتواصل.

ويذهب الناقد "سعيد يقطين" إلى كون السرد عبارة عن «نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفاهة أو كتابة»[1]، فالنقل يستدعي ثنائية طرفاها (من، إلى) تخص الحدث الفعلي الذي مضى زمانه أو غاب عن أنظارنا بكيفية ما وإعادة تشكيله مجددا قابلا للاستعمال والتناقل، دون أخذ مصدره بعين الاعتبار وكذا طريقة استعماله عند التواصل.

«فعل لا حدود له يتبع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[2]، فالسرد –حسبه– يملك طبيعة احتوائية تستطيع ضم خطابات أخرى مختلفة، إضافة إلى الطبيعة الحَدَثية والإبداعية له.

ثالثا : تداخل الأجناس الأدبية:

جعلت البحوث المؤَسِّسَة لنظرية الأجناس الأدبية كثيرا من النقاد في حيرة من أمرهم ووضعوا نتائج هذه النظرية محل نظر وتأمل، بعد عجزهم عن الحصول على أجناس أدبية خالصة ونقية تفي لخصائصها الشكلية والمضمونية بصفة تامة، ولم يتمكنوا من رسم حدود واضحة المعالم بين الأجناس والأنواع داخل الأدب الواحد، ناهيك عن الآداب العالمية العديدة المختلفة في فلسفاتها وأساليبها ومواضيعها وبنياتها اللغوية، وسلم كثير منهم بتداخلها فيما بينها، ومن ذلك الشعر والنثر الذي طالما ميّز النقاد بينهما بحدود فنية كبرى، لكن التوجهات الحديثة أذابت كثيرا من هذه الفوارق وعملت على صهر الجنسين والتقريب بينهما، يقول نبيل سليمان: «إن معظم النظريات الحديثة تميل إلى طمس الحدود بين الشعر والنثر كما يرى أدونيس وراين ورينيه، فهل هذا

1 سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2006 م، ص 25.
2 سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط،1997 م، ص 14.

دعوة إلى ما سماه أدونيس بنص المستقبل، النص المزيج، النص الكلي الذي لا حدود فيه بين الأجناس ولا حدود له»[1].

ومن هذا المنطلق الذي يذيب الحدود بين الأجناس والأنواع رأى جملة من النقاد أن الشعر «يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواع (...) وهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه الشعر»[2]، ومن ذلك الطريقة السردية كنمط تعبيري له سماته اللغوية والجمالية، فالشاعر يسلك في أحيان كثيرة طريقة السرد ليجعل قارئه يلمّ بالحادثة وتفاصيلها أو مجموعة من الوقائع المتتابعة، ورأى هؤلاء أن الصفة الغنائية للشعر لا تقصي العنصر الحكائي منه.

ويرى الناقد المغربي محمد مفتاح أنه يمكن أن يكون النص الشعري حكاية تتجاوز الذات الفردية التي أنتجته إلى التعبير عن حال مجتمع أو أمة فيقول: «يمكن القول: إن كل نص شعري هو حكاية أي: "رسالة تحكي صيرورة ذات" وإذا ما صحت هذه المصادرة على كل أنواع الشعر، فإنها تصير غير مدافعة في الشعر التاريخي الذي لا يقتصر على حكاية ما جرى لشاعر، وإنما يتعدى ذلك إلى استعراض تاريخ أقوام متعددين في لقطات موحية»[3]، فالنص الشعري ينطوي على السرد موجز غير ظاهر بطريقة مباشرة، وهو يمتلك دائما هذه البنية الإيحائية المشيرة لسرد الأحداث.

للتداخل بين الشعر والنثر ملامح كثيرة جدا في التراث الشعري العربي، ولا نبالغ إن قلنا أن الروح القصصية السردية تهيمن على النصوص الشعرية القديمة خاصة الجاهلية، أو تلك التي تتعلق بغرض من الأغراض الشعرية التي تستند في بنائها على سرد الأحداث، مثل القصائد الملحمية

---

1 نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2006 م، ص 119.

2 رشيد يحياوي: الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991 م، ص 05.

3 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986 م، ص149.

والحماسية عند عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم، ومغامرات الشعراء الصعاليك، ومثل قصائد السموأل والمتنبي وأبي فراس الحمداني وأبي تمام، وحتى في غزليات عمر بن أبي ربيعة في عصر بني أمية.

فلو عدنا إلى ما نظمه عنترة بن شداد في معلقته، لانتبهنا إليه وهو يسرد بطولاته وإقدامه في المعركة وكرّهِ المتواصل على أعدائه ودفاعه المستميت عن قومه بني عبس [1].

بينما تغتني معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي بالسرد الحماسي وذكر المآثر والمفاخر [2]، إلى آخر المعلقة التي تمتد إلى مئة بيت وتزخر على طولها بالحماسة والاعتزاز، وترتبط بواقعة حدثت بين قبيلته تغلب وقبيلة بكر ومحاولات الصلح التي عقدها الناس بينهما، ليذكّر الحضور ببطش قومه وشدة بأسه وبأسهم.

ويمكن أن نقف كذلك على السرد في وصف الشعراء لرحلات قبائلهم بحثا عن الماء والكلأ، وانتقالهم المتواصل بين ربوع الجزيرة العربية، فيبادر الشاعر بوصف الاستعدادات والحالة النفسية للقوم، ثم زمن الرحيل باكرا، كما هو مذكور عند زهير بن أبي سلمى في معلقته. ويختزل زهير المناظر ووصف الأماكن التي مرت بها القبيلة في هذه الرحلة الطويلة اختزالا شديدا.

أما غيره من الشعراء فيذكر الحيوانات التي شاهدها، ويسرد من خلال قصيدته من الأحداث والأيام والأخبار التي كانت في الجاهلية الشيء الكثير. ويمكن أن نقف في صدر

---

1 تنظر القصيدة في: ديوان عنتر، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، ط 4، 1893م، ص ص 80، 84.

2 تنظر القصيدة في: ديوان عمرو بن كلثوم، تح: أيمن ميدان، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1413 هـ، 1992م، ص ص 318، 349.

الإسلام على قصائد عديدة تسرد الصراع بين المسلمين والمشركين في الغزوات والفتوح كقصائد حسان بن ثابت وكعب بن مالك، منها قصيدة حسان بن ثابت في فتح مكة [1].

وفي العصر الأموي تتكرر الصورة السردية التقليدية في غرضي الحماسة والفخر بالقبيلة، إلا أن الملفت للنظر بروز السرد في غرض الغزل عند عمر بن أبي ربيعة، كما نجده في قصيدته الدالية [2]، حيث بدأ الأحداث بتمني وفاء هند بوعدها له بالوصال وتبادل الحب، ثم ذكر الشاعر حديث هند مع صويحباتها فيما وصفها به عمر من جمال، إلى أن أعاد وصف جمالها، ثم الحديث الذي دار بينهما وما تبادلا فيه من مشاعر، ويختمها بذكر إتعابها إياه لأنها لا تنجز وعودها نحوه.

أما العصر العباسي فقد كثر تضمين السرد في القصائد خاصة بعد الاحتكاك مع الأمم الأخرى والتأثر بمعارفها وآدابها التي يكثر إيرادها للجانب السردي في أشعارهم، فقد نظم أبو تمام قصيدة طويلة تزيد على مئة وعشرين بيتا في وصف أحداث فتح الخليفة العباسي المعتصم بالله لمدينة عمورية، ويذكر في مطلعها جداله ورده العقلي على المنجمين في هذه المدينة الذين سعوا لنشر إشاعات تحط من عزيمة جيش المسلمين، ويمدح الخليفة ويصف عظمة هذا الفتح والانتصار [3].

وكذا الأمر بالنسبة لأشعار المتنبي زمن صحبته لسيف الدولة أبي فراس الحمداني وما خاضه من معارك مع الروم، وكذلك ما فعله الشعراء بقصص كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع حيث «عمد الشعراء إلى نظمه جملة أو في بعض أقسامه» [4]، وهذا قديما وحديثا، ففي القديم وبالتحديد

---

1 تنظر القصيدة في: عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، ضب: أحمد عبد الرزاق الخطيب، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 1429 هـ، 2008 م، ج 4، ص ص 48، 50.

2 تنظر القصيدة في: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص ص 53، 54.

3 تنظر القصيدة في: ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، فسر ألفاظه: محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية الجليلة، القاهرة، مصر، د ط، 1900 م، ص ص 07، 12.

4 حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1986م، ص 545.

في القرن السادس للهجرة نظمه الوزير أبو يعلى علي بن أحمد المعروف بابن الهباريه [1]، ونظمه القاضي الأسعد ابن مماتي المصري وعبد المؤمن بن الحسن الصاغاني وسماه "درر الحكم في أمثال الهنود والعجم"، وغيرهم كثير، وفي عصرنا الحديث نظمه الشاعر الفلسطيني محمد شريم في (3568) بيتا على بحور شعرية مختلفة وسماها "جواهر الحكمة في نظم كليلة ودمنة"، ولنا أن نتخيل البنية لسردية لهذه المنظومات لكونها استندت في الأصل على قصص خيالي خالص.

وفي الأدب المغاربي الذي نما في بيئة مضطربة سياسيا سادتها الفتن الداخلية على السلطة، والصراعات بين الدول على مناطق النفوذ والسيطرة، تبرز قصيدة طويلة لأبي حمو موسى الزياني يحكي فيها استرجاعه مدينة أجداده "تلمسان" من المرينيين وإحيائه مجد الدولة الزيانية مجددا بعد أفول نجمها لمدة طويلة، وما بذله من جهد وحيلة وحنكة وشجاعة في قيادة قومه الشجعان الذين كبّدوا العدو الذي غدر بهم قديما خسائر فادحة في الأرواح في كثير من المواجهات، فحققوا الانتقام وتخلصوا من المستعمرين الذين ساموهم صنوف الإهانات وفرضوا عليهم الضرائب، وهي قصيدة تحتوي على كل القرائن الزمنية والمكانية ومقومات السرد[2].

إلى آخر الأبيات التي تزيد على المائة والعشرين بيتا وتفيض بمختلف العناصر السردية لتشكل في مجموعها ملخص سيرة شخصية أبي حمو موسى الزياني الحربية والسياسية وحكاية تاريخية متميزة يرويها صانعها بكل تفاصيلها.

ومن الأنواع الشعرية التي تنهض على السرد كذلك، نجد شعر المغازي والسيرة النبوية، ونمثل لها بألفية زين الدين عبد الرحيم بن الحسين العراقي (ت 806 هـ)، التي ذكر فيها كلما يتعلق

---

1 ابن الهبارية، نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة، ته: الخوري نعمة الله الأسمر، المطبعة اللبنانية، صيدا، لبنان، د ط، 1900 م.

2 عبد المجيد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1394 هـ، 1974 م، ص ص 299، 308.

بالنبي ﷺ من أحداث بدءا من وقت مولده ونشأته مرورا بمبعثه ومعجزاته وهجرته وغزواته إلى غاية وفاته.

في الأدب الأندلسي يتجلى السرد في كثير من القصائد منها نونية أبي البقاء الرندي في رثاء حواضر الأندلس بعد سقوطها في يد النصارى الإسبان وغاراتهم المتواصلة عليها، يذكر فيها ما حل بأهلها من قتل وتعذيب واغتصاب للنساء وسبي وتهجير لأهلها واستحواذ على ممتلكاتهم، وما طال مساجدها من تخريب وتحويل إلى كنائس، ويظهر من الحزن الشديد والحسرة على ما آل إليه أمر المسلمين وضعفهم، يقول في مطلعها مفتتحا بالحكمة والتدبر والاتعاظ [1].

وفي العصر الحديث يعد الشاعر المصري أحمد شوقي رائد الصناعة السردية في الشعر، خاصة بعد انفتاحه على المدرسة الرومانسية واطلاعه على الآداب الغربية خاصة في الشعر اليوناني القديم مثل الملاحم والمآسي والآداب الفرنسية والإنجليزية وغيرها، وتدربه على الشعر الوجداني الغنائي وكيفية تضمين السرد بعناصره المختلفة في الشعر، ليغير من نمط كتاباته الشعرية التقليدية تماما، «حيث انكب على كتابة الروايات والمسرحيات الشعرية، وصدر هذا سنة 1893 م، كوضع لبنة أولى في شعر قصصي عربي حيث ألف أول مسرحية شعرية في نفس السنة، ثم استمر بكتابة الفن نفسه حتى استكمل لديه سبع روايات شعرية في خزانة نتاجه الذي أداها للمكتبة العربية. وهي؛ علي بك الكبير، عنترة، ألست هدى، مجنون ليلى، قمبيز، البخيلة، كليوباترا. وكل تلك الروايات شعرية، منها ست مآس، وواحدة منها ملهاة»[2]، ففي شعر شوقي امتزاج كبير بالواقعية المستمدة من التاريخ المصري أو العربي القديم الذي ينهض على سردية تعيد تجسيد الأحداث وتمثيلها.

---

1 تنظر القصيدة في: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، ط 1، 1388 هـ، 1968م،ص ص 487، 488.

2 شمس الحسين ظهير، استراج خان، أحمد شوقي وشعره القصصي عند النقاد، مجلة تهذيب الأفكار، جامعة عبد الولي خان، ماردان، باكستان، مج 2، ع 1، يناير- يونيو 2015م.

هذه بعض العينات من السرد في الشعر العربي القديم والحديث، والذي يمتلك خصائص وسمات فنية، فهو سرد موجز بسيط، محدود البيئة، يغلِّب عنصري الزمان والمكان، قليل الحوار إن لم نقل أنه نادر، شخصياته العاملة محدودة غير كثيرة تبرز شخصية الشاعر من بينها، فليس من شأن الشاعر العربي القديم الاهتمام بالتقنية ونمط الإيصال إلى القارئ بقدر ما كان يركز على اللغة والموضوع المطروح فيها، يستثنى من ذلك ما كتبه أحمد شوقي في العصر الحديث، حيث غلب عليه الوعي بهذه التقنية –أي توظيف السّرد في الشعر– بعد أن درس الآداب الغربية وتأثر بالرومانسية (جماعة أبولو) في المرحلة الثانية من حياته الشعرية.

الفصل الأول

(عناصر السّرد ومكوّناته)

- الحدث وأنساق بنائه
- الزَّمن السّردي
- الشخصيةوبناؤها
- المكان وأنواعه

الفصل الأول

السرد ومكوّناته

عناصر السّرد ومكوّناته:

لا شك أن لتقنيّة السَّرد مهما تعددت أساليبها ركائز أساسية تشكل العمود الذي تقوم عليه هذه التقنية، ولعلّ أهمّ هذه الركائز التي لا يمكن أن يستغني عنها السرد هو الحدث، إذ تتمحور كل عملية سردية عادة حول حدث ما، فكيف يتجلّى الحدث في السرد بوصفه ركيزة من ركائزه ؟

أولا : الحدث وأنساق بنائه :

أ – مفهوم الحدث:

يمثّل الحدث مكونا مهما من مكوّنات السّرد وأساسا متينا لبنائه؛ فهو من العناصر اللازمة في السرد بحيث لا يقوم سرد إلا به، ويولي كل مهتم بالسرد أهمية كبيرة له، لكن مفهوم النقاد وطرق دراستهم له تختلف بحسب المنظور الفلسفي للزمن وفهمهم لهذا العنصر الذي يعيش الإنسان به ومعه، فمحاولة الإنسان فهم الحدث قديم في المعرفة الإنسانية، لكنه يبقى غامضا.

يعرّف الحدث/ الفعل (Action) على أنه «سلسلة مترابطة من الأحداث تتسم بالوحدة والدلالة، ولها بداية ووسط ونهاية. تنظيم متتابع من الأعمال»[1]، ويؤكد "عبد الله إبراهيم" تشكل احدث من الأفعال التي تقوم بها الشخصيات والوقائع التي تظهر مع المسار

1 جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 م، ص11.

السردي فيقول: «يبنى الحدث في الرواية من مجموعة من الأفعال والوقائع السردية المرتبطة بعضها ببعض، والمنظمة على نحو معين وخاص»[1].

ولا يشترط في الوقائع التي ينبني عليها الحدث أن تكون على نمط واحد ومحدد من الترتيب، فالحدث عبارة عن «مجموعةِ وقائعَ منتظمةٍ أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين»[2]، أو يمكن أن نقول عنه بأنه «تغيير في الحالة، يحدث بواسطة فاعل "agent"، ويعبر عنه في الخطاب ملفوظ فعلي في صيغة "يفعل"، "فعل"(Action)»[3]، فالحدث هو ذلك التغير في حالة السكون الذي نراه في أول القصة، إذا يقع فعل يكسر تلك الرتابة ويغير مجرى العلاقات ونتائجها، يقول "لطيف زيتوني": «الحدث هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء»[(4)].

ويعرّف الحدث أيضا على أنه «الموضوع الذي تدور حولهالقصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به، لتكون مشاكلة للواقع كان لابد له من اختيار هذه الأحداث وتنسيقها وعرض جزئياتها عرضا يصور الغاية المحددة»[(5)]، كما يعرفه "محمد يوسف نجم"، و"زغلول سلام" بأنه «اقتران فعل بزمن»[6]. وعليه فالحدث هو«فعل الشخصية، وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية، كما أن الحدث داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة، صحيح أنه يشبهه في خطوطه العامة، ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني»[7]. وينظر إلى الحدث من زاوية

---

1 عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، در الفكر العربي، القاهرة، ط 9، 1434، 2013 م، ص 159.

2 عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1988م، ص 24.

3 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 08.

4 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص 75.

5 عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 25.

6 محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979 م، ص 26. وينظر أيضا: محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1981 م، ص 111.

7 صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998 م، ص 42.

أخرى تقوم على دراسة الترتيب والبناء الفعلي الذي يخدم الشكل الروائي، ولذلك فبناء الحدث يقصد به «الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان»[1].

ويرى بعض النقاد والدارسين أن الرواية أو القصة في وسعها تضمن حدث واحد رئيسي وأخرى ثانوية، وقد تحتوي حدثين رئيسيين أو أكثر من ذلك، بينما القصة القصيرة «لا تحتمل غير حدث واحد، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة ولم يعثر فيها على حدث، إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحادثة محددة أو رحلة عابرة في أعماق الشخصية»[2]، فهي ومضات تعتمد على سرد الشخصية لفكرها وعواطفها في لحظة تأمل وتدبر.

نلاحظ أن كل التعريفات والمفاهيم تتقاطع في تقديم الحدث على أنه مجموعة أفعال الشخصية ولا يشترط فيها الترتيب الزمني السببي ولكن كيفية الترتيب، أو هو مجموعة وقائع، أو فعل/ أفعال، أو كل ما من شأنه أن يغير الحالة القصصية، أو كل ما يشكل موضوع القصة من مواقف وتحركات.

ب – دور الحدث وأهمية ترتيبه في السّرد:

ومما يولي السارد له أهمية؛ ترتيب الحدث، إذ لا جدال «أن ترتيب الحدث في الرواية قضية أساسية تفرضها طبيعة الحدث والشخصيات والزمان والمكان، وكلما أجاد الروائي ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية، فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به»[3]، الهدف من الحدث توصيل رؤية معينة للكاتب والبرهنة على الاقتدار في صناعة بناء فني محكم، وبالتالي يتحقق الجانب التواصلي ويحقق نجاعة أكبر كلما كان البناء الحدثي متقنا، كذلك تكمن أهمية الحدث في جمع باقي مكونات السرد وصهرها في بوتقته وخلق انسجاما وتكاملا بينها.

---

1 عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص 27.

2 علي عواد، خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، مجلة أفكار، عمان، الأردن، العدد 280، أيار، 2012م.

3 عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص ص 51، 52.

ومن الأدوار التي يلعبها الحدث الثانوي: الإيهام في توسيع مجال الرؤية القصصية، والإسهام في بناء الحدث الرئيسي، وإضاءة بعض جوانب الشخصية، أو تقديم شخصية ثانوية جديدة لها دور بارز في أحداث الرواية، وإثراء الموضوع الروائي، وإضفاء طابع من الطرافة على الجو العام للرواية، وكل ذلك يؤدي إلى إغناء الحبكة، وجعل مجال الرؤية القصصية أكثر رحابة [1].

ج – تصنيف الحدث في السّرد:

يصنف النقاد الحدث من حيث محوريتها ودورها في بناء القصة إلى قسمين:

1- **أحداث رئيسيّة:** وهي التي لا يمكن حذفها أو الاستغناء عنها، لأن ذلك يؤدي إلى خلل في بناء الرواية أو القصة، وبروز فجوات واضحة لا يمكن سدها، ويمكن لهذه الأحداث أن تتطور من خلال ظهور أحداث ثانوية، وقد تكتسب من مقدماتها وتفصيلاتها وتأخذ صورتها [2]. فهي القصة الأساسية والمحورية في السرد.

2- **أحداث ثانويّة:** هي التي ليس لها تلك الأهمية التي تتنبؤها الأحداث الرئيسية ويمكن الاستغناء عن بعضها دون أن يؤدي ذلك إلى خلل واضح في البناء [3]. فالأحداث الثانوية تنتج وتتناسل من الأحداث الأساسية وتكون تكملة وتتميما دلاليا وفنيا لها.

د – أنساق بناء الحدث في السّرد:

يعرّف النسق على أنّه «الهيكل البناء الذي يعتمد الراوي في إرساله» [4].

---

1 ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة للطباعة والتجليد، القاهرة، د ط، 1996 م، ص 164.

2 ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 164.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

4 محمود هلال محمد أبو جاموس، البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، أطروحة دكتوراه، إش: نبيل حداد، جامعة اليرموك، الأردن، 2017، 2018 م، ص 38.

يختلف بناء السرد بحسب البيئة التي ولد فيها ودرجة العلوم العقلية ومستوى الخيال والعاطفة فيها، ونمط التفكير السائد فيها، ومختلف المؤثرات المعرفية والاجتماعية والنفسية، لكن الملاحظ على السرد القديم انبناؤه عموما على نمط واحد تتتابع فيه الوقائع والأفعال بصورة سببية يحدث يتعالق الحدث والموقف مع الذي يسبقه فيكون نتيجة له، كما يمهد للموقف الموالي. أما السرديات الحديثة فقد سعت إلى التجديد في أساليب السرد وطرائق بنائها واستخدام الزمن بشكل متنوع والخروج عن البناء التقليدي للحدث، وبالتالي يمكن أن نميز نمطين في بناء الحدث هما:

1- **البناء التقليدي**: وهو البناء القديم لأحداث أية قصة، بحيث تكون هذه الأحداث

متتابعة مترابطة ومتسلسلة، ولا يمكن الاستغناء عن هذا النوع من البناء حتى مع تبني السرد لنمط ترتيب حديث أو مغاير؛ لأنه البناء المرجعي الذي يرتب وفقه القارئ الأحداث.

2 - **البناء المتوازي**: هو نمط بنائي يعتمد على تقسيم أحداث الرواية على عدة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبيا، وتظل لتلك المحاور شخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطور إلى أن تلتقي في خاتمة الرواية أو تظل معلقة [1].

وتوالي الوقائع وترتيبها على وفق نظام معين، مسؤولية الراوي الذي يقوم بمهمة سرد الأحداث، وكيفية«ترتيب الوقائع التي تشكل مهمة الحدث، ترتيبا متتاليا، متوازنا أو متداخلا، أي في عرضه، خاضعا لتسلسل زمني صاعد أو متقطع أو متراجع، فأي حدث فني يخضع لنظام ترتيب معين» [2].

لقد توجه اهتمام دراسي الأدب والنقاد المعاصرين إلى البحث في طرائق تشكل الأحداث في النص السردي، وسميت هذه الطرائق بالأنساق البنائية. وظهرت هذه العناية بالأنساق ودراسة كيفية انتظامها وتحليلها في النصوص السردية مع بحوث الشكلانية الروسية،

---

1 ينظر: عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص 54.

2 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990 م، ص 121.

خاصة في التمييز الذي قام به "توماشفسكي" بين المتن الحكائي (Fable) والمبنى الحكائي (Sujut)؛ إذ قاموا بدراسة «ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية، مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، وواصلوا من خلال ذلك إلى تصور دقيق هام عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية، والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى»[1].

ميّز الناقد "عبد الله إبراهيم" بين مجموعة من الأنساق الحدثية في السرد القديم والحديث وهي:

أ – **النسق المتتابع**: يعد هذا النسق نسقا تقليديا من أقدم الأنساق البنائية ظهورا قياسا بالأنساق الأخرى؛ لأن وجوده لا يقتصر على نوع أدبي من دون آخر، إنما يشترك فيه القص الشفوي والملحمي والحكايات الخرافية ويشيع في كتب التاريخ، وهو «نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق، ويتم في تحديد المكان والزمان على نحو دقيق تمهيدا لسيلان الحكاية عبر خطية الزمان»[2]، فيقوم هذا النسق على أساس «رواية أحداث القصة جزء بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى»[3]، وفيه ترتب الأحداث بشكل تصاعدي، فكل حدث في القصة تجره واقعة أو حدث سابق، فهو يعتمد مبدأ السببية الزمانية [4]، وعبارة أخرى تسير «الأحداث بشكل خطي تاريخي؛ بحيث لا تختلف عن تسلسها في المتن»[5]، بمعنى أن هذا التتابع في الأحداث لا يعتريه أي تداخل في سير الأحداث، فتكون متسلسلة لا انقطاع فيها، وبذلك تأتي أحداث القصة متوالية من بدايتها حتى نهايتها.

---

1 صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997 م، ص 86.

2 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 م، ص137.

3 شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994، ص12.

4 ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 124.

5 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، مرجع سابق، ص 108.

يتميز هذا النسق بخضوعه لمنطق السببية، لأن «الأفعال المترابطة التي تكون الحدث، تخضع مباشرة للعلاقات السببية بينها، فهي توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة فيما بينها، بحيث يكون كل منها سببا لما يليه ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترابط هذه الأفعال نحو الذروة»[1]. كما يتميز هذا النسق أيضا ـ«باستهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية، وليس الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات فحسب، إنما الخلفية الزمانية والمهنية للمتن كله»[2].

فالقصيدة السردية كذلك، في عرض أحداثها المتتالية والمتتابعة تشكل وحدة سردية

متماسكة في عرض الأحداث التي جاءت متسلسلة وقائمة على مبدأ السببية، فكل فعل سردي لاحق هو رد فعل لفعل سابق، وهكذا تتعاقب الأفعال السردية حتى يصل الحدث إلى نهايته.

ب – **النسق المتداخل**: ويقصد به «البناء الذي تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمان، حيث تتداخل وتتقاطع فيه الأحداث أو الوقائع في الزمان، والعلاقة بين الأحداث يحكمها التجاوز، فتغيب سمة التتابع التي اعتمد عليها البناء المتتابع، فالبناء لا يحفل بترتيب الأحداث، بل إنه ينتقي الأحداث وزمانها، معتمدا على الحذف والتلخيص بتسريع الأحداث»[3]، دون ضوابط منطقية، وتقدم دون اهتمام بتواليها وإنما بكيفية وقوعها فهو إذن نسق تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمن، فلا يخضع للتابع مستقل في الزمان والمكان، ولكن زمن الأحداث يتداخل فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي [4].

فيغيب الترتيب الزمني، ويولي السارد الحدث بعنايته ويجعله بؤرة اهتمامه، فتتناثر مكونات الحدث الواحد في المتن السردي، ويقوم المروي له بإعادة تنظيمها وترتيبها في ذهنه

---

1 المرجع السابق ، ص 108.

2عبد الله إبراهيم، أبنيةالحدث في رواية الحرب، مجلة أقلام، العدد 09، 1988 م، ص 16.

3 سليمان الأزرعي، جمار منتقاة، دار أمواج للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 2010 م، ص 397، عن محمود هلال محمد أبو جاموس، البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، 43.

4 عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد)، مرجع سابق، ص 38.

حتى تتضح صورة الحدث، وفي أثناء هذا التوزع والتشتت يظهر السارد براعته في الربط بين الأحداث دون أن تظهر فجوات في الانتقال بين أحداث غير مرتبطة زمنيا.

ج – **النسق التضميني**: يعد هذا النسق من أقدم الأنساق البنائية في السرد كذلك، فيعرف على أنه «إقحام حكاية داخل حكاية أخرى»[1]. وهو أيضا «يقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحدة، وتعد قصص ألف ليلة وليلة نموذجا بارزا لهذا النسق»[2]، ولهذا النسق أهداف يسعى السارد إلى تحقيقها مثل ملء الفراغ داخل العمل السردي، وإضفاء حيوية على السرد، وإضافة أغراض فنية وموضوعية كالحيوية والتنويع وترتبط بعلاقة معينة مع الحكاية الأساسية كالتأكيد والبرهنة والاستنتاج والتقديم والتمهيد لها.

أمَّا العنصر الثاني الذي يحتل أهمية في مكوّنات السّرد فهو الزّمن، أو ما يعرف بزمن القصَّ.

ثانيا – الزّمن السّردي:

1_ (زمن القص/ الحكي) :

شغل البحث في الزمن الإنسان منذ القدم، وحاول البحث عن ماهيته وعلاقته به، وعن مكوناته وما يتصل به، وكيف يؤثر الزمن على حياه وكيف يمكن للإنسان أن يؤثر فيه، واختلفت النظريات الفلسفية في تفسيره وتحديده كما اختلفت طرق دراسته. ولأن السّرد هو إنتاج بشري، فللزمن دخل في تكوينه، خاصة وأن السرد ينهض على المكون الزمني من جملة عدة مكونات، هو أبرزها وأهمها، ولكونه أبرز مظهر من مظاهر الحدث السردي، فقام الباحثون والنقاد بدراسة الزمن في السرد، لكن تأثير النظريات غير الأدبية والفلسفية كان له حضور قوي فيها، وقد برزت النظرية البنوية ببحوثها في مجال تحليل السرد إلى تقديم نماذج لدراسة الزمن، منها دراسة "جيرار جينيت" التي تضمنت دراسة المفارقات الزمنية في السرد

1 شجاع العاني، البناء الفني فيلرواية العربية في العراق،)، مرجع سابق، ص 15.

2 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،)، مرجع سابق، ص 57.

الفرنسي، فحدد بعض المصطلحات الكبرى التي تجمع البنية الزمنية في النص عموما وبعض التفريعات الناتجة عنها، فقد تم التمييز بين زمنين هما زمن القصة، وزمن السّرد :.

أ_ (**زمن الحكاية _ القصة**)في بعض الدّراسات الغربية بأنه «المدة الزمنية التي تغطيها المواقف والأحداث الممثلة أو المعروضة في مقابل زمن الخطاب أو السرد»[1]، فهو زمن القصة بأحداثها الحقيقية، أي المادة الزمنية الأصلية الخام التي يستمد منها القاص سواء أكان الزمن واقعيا أم خياليا، قبل اندماجها وانصهارها مع بقية العناصر السردية وقبل اصطباغها بصبغة خطابية تواصلية، ويعرف في دراسة عربية أخرى على أنه الزمن الذي تستغرقه الأحداث للوقوع في القصة الأصلية، فكل «مادة حكائية ذات بداية ونهاية، تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل، كرونولوجيا أم تاريخيا»[2]، وفي هذه الحالة تتسلسل الأحداث وفقا لترتيب منطقي

له بداية ووسط ونهاية.

ب – زمن السّرد: وهو يختلف عن زمن القصة، ويعرف بأنه «الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث في مقابل زمن القصة»[3]، وفي هذا النوع يمنح السارد المادة الأصلية الخام من الزمن من خلال سرده لها بعدا خاصا ومتميزا، فهو يجعل الزمن متخيلا ويفرضه السارد بأسلوبه وطريقة عرضه على القارئ/ السامع، فهو يتجاوز زمن القصة ويكسر خطيته بتقنية تتلاعب بالزمن تقديما وتأخيرا، ولذلك نلاحظ أن زمن السرد هو ومن الإبداع وإنتاج النص الآتي بعد زمن القصة وتشكلها ووقوعها، فهو إعادة إنتاج وتجسيد له لكن بطريقة مختلفة يتوزع فيها الزمن على مقاطع غير مترتبة ترتيبا منطقيا وسببيا.

---

1 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 62.

2 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 89.

3 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 62.

ينهض النص السردي في خلق تميزه وفرادته على هذا النوع من الزمن، ولذلك يولي المهتمون بالسرد والنقاد له أهمية كبيرة وعناية فائقة، وتحديده يمكننا من دراسة زمن القصة ثم تبيين العلاقة بينهما، يقول تودوروف: «يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد إلى عدم التشابه بين زمنية القصة، وبين زمنية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر»[1]، فقضية الترتيب الزمني والالتزام بها مهمة جدا في التمييز بين هذين النوعين، وقد نجد في القصة تطابقا بين الزمنيين في السرد القديم، أو نمطا واحدا هو زمن القصة في السرد البسيط والموجز.

2- مستويات الزمن السّردي:

صنف الناقد البنيوي الفرنسي "جيرار جينت" G.Genette، الزمن السّردي إلى مستويات ومحاور قصد التّمكن من مقاربته وتحليل بنيته استنادا إلى علاقتي التوازي والاختلاف نتيجة المقارنة بين زمن السرد وبين زمن القصة. ولفهم طبيعة هذه العلاقة يمكن الاعتماد على **محور نظام الترتيب الزمني**: الذي يعرَّفه بأنه: «مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع، وترتيب حدوثها في السرد، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقا لترتيب وقوعها ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين»[2]، كما يعرف نظام الترتيب الزمني بأنه «مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة»[3].

---

1 مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 1992 م، ص 55.

2 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 140.

3 المرجع نفسه، ص 47.

والترتيب من جهة أخرى، يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمن ماض له، أو ماض قريب، أو بعيد جدا، فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام التداخل بين الأزمنة المتعددة، وتخلق نظاما زمنيا متميزا. وتذكر الناقدة "يمنى العيد" نوعين من الأحداث المتوالية، وهي: الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع، فالأحداث تتوالى على وقف زمن تاريخي، لكن تدخل الراوي يجعله يقص الأحداث وفق زمن آخر هو الترتيب الفني الذي يعمل على تداخل الأحداث والأزمنة تواليا مختلفا عن الترتيب الأول [1].

وهكذا، يتيح تلاعب الراوي/ السارد بالزمن ظهور مفارقات متعددة بين زمني القصة والسرد، هذه المفارقات التي قد تكون إما استرجاعا لأحداث انقضت ومضت، أو استباقا لأحداث لم تقع بعد تنتمي للمستقبل، وذلك تبعا للتطور الفني والجمالي للسرد الذي يختاره المبدع في بناء نصه، ومن هذه المفارقة يمكن أن ندرس:

1 – **حالة التوازن المثالي**: يسمى أيضا «النسق الزمني الصاعد»[2]، وفي هذه الحالة يساير الراوي في سرده الأحداث زمنها الحقيقي [3]، فيقدمها كما وقعت في القصة الحقيقية يخضع منطق الأحداث لقوانين تسلسل الزمن التقليدي (ماض، حاضر، مستقبل).

2– **الاسترجاع**: يعرف الاسترجاع أو الارتداد بأنه «كل ذكر لا حق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة»[1]، وهو أيضا «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[2].

---

1 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998 م، ص 75.

2 عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد2، 1993، ص 132.

3ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص 132.

وفي الاسترجاع يقطع الراوي زمن السرد المتصاعد مع نمو الأحداث ليعود إلى سرد أحداث ماضية عن تلك اللحظة، فيأتي ذكر الأحداث الحالية/ المستقبلية ... ليعود مرة أخرى إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة على محور زمن السرد وفق السارد/ الراوي بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة.

ويقسم الاسترجاع إلى قسمين بالنظر إلى الموضوع وخطية السرد، هي:

أ – **الاسترجاع الخارجي**: هو تقنية سردية زمنية، تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضا بـ"الاستذكار Retrospection[3]. فالراوي يتوقف عمدا في هذه المحطة لإفادة المروي له بمعلومات، وله وظائفه في السرد، فهو يتيح للراوي «تحيين أسئلة عند في تاريخ سابق... وربط الماضي بالحاضر، حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخوص، وفي صوغ إشكاليات تتخطى الظرفي والعابر لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد»[4]. ومن أمثلته عبارة: تذكرت، في الشهر الماضي، قبل عام، كنت في الأمس ...

ب – **الاسترجاع الداخلي**: وهذا النوع من الاسترجاعات يختص باسترداد أحداث ماضية حقلها الزمني هو جزء من فضاء الحقل الزمني للمحكي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، وتكون الإشارة إليه متأخرة عن بداية الحكي، فالراوي يوقف عملية

1ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،ط2، 1997م، ص 51.

2 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 16.

3 سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، مرجع سابق، ص 80.

4 محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011 م، ص116.

سيرورة السرد وتنامي وتصاعد الأحداث من الحاضر إلى المستقبل من أجل أن «يسترجع أحداثا ماضية، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول»[1]

.3– **الاستباق**: يعرّف الاستباق بكونه «أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر»[2]، فحين يقطع الراوي سرده للعودة إلى الوراء من أجل الاسترجاع، فإنه كذلك يقطع سرده للقفز إلى المستقبل، إلى أحداث لم يحن وقتها بعد مستخدما الاستشراف كتقنية زمنية تستبق الوقائع والمواقف، ويتوقع من خلالها عامل/ شخصية مجريات لم تقع بعد، ولهذا يعرفه "ديفيد لودج" بأنه «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي»[3].

تتطلب هذه التقنية راوئيا عليما بكل أحداث القصة، لأنه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها، فيقفز هذا الراوي العليم بكل الأحداث بسرعة إلى المستقبل متصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، كما يهدف الراوي باستخدامه هذه التقنية من أجل إعداد المروي له/ السامع لتقبل الأحداث التي ستقع فيما بعد، وبالتالي إقحامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه.

ثالثا _ الشخصيَّة وبناؤها سرديا:

1_ الشّخصيَّة:

1 عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مرجع سابق، ص 133.

2 جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 158.

3 ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م، ص 86.

يعرّف جيرالد برنس الشخصية بقوله:«هي كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حيث تخضع للتغيير، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)»[1].

وبهذا، تصبح الشخصية من أهم ركيزة تقوم عليها النصوص السردية والعنصر الفاعل فيها، لكونها تساهم في «الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها»[2]، فلا يمكن أن يتحقق سرد دون «شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي»[3]، فهي العنصر النشط والعامل الذي ينجز الأفعال ويتقبل وقوعها عندما تمتد وتترابط وتتداخل على طول المسار الحكائي وتشكيل نسيج السرد. ومن أجل أن تقوم الشخصية بملء دورها الزمني والمكاني المسند إليها تأليفيا في السرد، وتفهم الواقع المجسد في الأحداث، وتمتلئ بروح الحياة، «يعمل الروائي على بنائها بناء مميزا، محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية»[4]. ولذلك يمكن تعريف الشخصية الحكائية بأنها "كل مشارك في أحداث النص السردي سلبا إو إيجابا"، ولهذا فكل «من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها»[5]. أما إبراهيم فتحي فيرى أن مصطلح الشخصية يشير إلى

---

1 جيرالد برنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، تر: عابد خزندار، مر: محمد بريري، ص43.

2 محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، مرجع سابق، ج2، ص 546.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1990م، ص 20.

4 أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 33.

5 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص **222**.

«الصفات الخلقية والجسمية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معاني أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله رواية أو قصة»[1]. إذن فمقاربة الشخصية تعتمد على تجميع أبعاد تحدد بنيته الجسمية وصفاته الخلقية الخصوصية، وبعد نفسي ينحو إلى دراسة الطبائع والأخلاق والاختلاجات، وبعد يتجه إلى دراسة المحيط الاجتماعي للشخصية وموقعها فيه.

لقد تعددت النظريات والدراسات التطبيقية المنجزة التي تناولت الشخصية الحكائية بالدراسة والتحليل، وذهب فيها النقاد مذاهب مختلفة في مفهومها وبنيتها وأصنافها في النصوص السردية والخطابات السردية، وازداد اهتمام النقاد بعنصر الشخصية منذ بروز نجم المدرسة الشكلانية الروسية ودراساتها في النصوص السردية، فقد تعاملوا معها باعتبارها «مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكسبها في علاقتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي»[2]بعد أن كانت في النظريات السابقة «تتخذ جوهرا سيكولوجيا، وتصبح فردا، شخصا؛ أي ببساطة كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا»[3].

وتعد البحوث والدراسات التي أنجزها كل من: فلاديمير بروب، وألجيرداس جوليان غريماس، وتزفيتان تودروروف، وفيليب هامون، من أهم ما كتب عن تحليل النص السردي عامة والشخصية بصفة خاصة.

---

1 ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 1، 1985 م، ص 210.

2 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1997م، ص 88.

3 محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010 م، ص 39.

2 –تصنيف الشّخوص الحكائية والنّقد الأدبي الحديث:

أ – تصنيف فلاديمر بروب:

استطاع النّاقد الروسي فلاديمير بروب في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" أن يضع حدا للمفاهيم السائدة في زمانه حول موضوع الشخصية؛وأحدث تحولا جذريا في منحى الدراسات الأدبية حين أسس تصورا جديدا مخالفا تماما لما كانت عليه الدراسات التقليدية السياقية. فاهتم بالجانب الشكلي للشخصية الحكائية، وركز تركيزا كاملا على سماها "وظائفها"، وخلص من خلال تحليله لمائة حكاية روسية عجيبة إلى أن "الثابت"في كل هذه الحكايات هو ما تقوم به هذه الشخوص من أفعال ووظائف، وليست الشخوص في حد ذاتها، وتبعا لذلك أحصى فلاديمير بروب عدد الوظائف المستخلصة وحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة تقوم بها الشخوص الآتية: «المعتدي، المانح، المساعد، الأميرة، الطالب، البطل، البطل المزيف»[1]. لتكون هذه النتائج سبقا وفتحا جديدا في مسار الدراسات السردية المعاصرة التي فتحت آفاقا جديدا للباحثين بعده.

ب – تصنيف ألجيرداس جوليان غريماس وجوزيف كورتيس:

يتأسس هذا التصنيف الذي قدمه الباحث الفرنسي "غريماس"على جهود "فلاديميربروب" وغيره، فقد عمل على تطوير محاولاتهبغية الحصول على نتائج أكثر علمية ونضوجا، فقدّم تعريفا للشخصية بعد أن لمس هذا النقص عند "بروب"، فجعل الشخصية «مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة، التي تكسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي»[2]. إضافة إلى تقلصيه في عدد الشخوص الحكائية

---

1 فلاديمير برورب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996 م، ص 97، 98.

2 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص 88.

العاملة على مستوى السرد الواقعي والحديثومغيرا في اسمها ليتناسب مع الشخصية في إطارها الواسع التي لا تنتمي للحقل الإنساني كالقدر والحيوانات والماورائيات والجمادات التي تمتلك صفة التأثير والتأثر ويستوعب كل ما هو غير بشري، واصطلح عليها باسم العوامل، وجعلها ستة هي:«**المرسل، الموضوع، المرسل إليه، المساعد، الذات المعارض**»[1]، ولم يترك العوامل منفردة لا صلة بينها كما فعل "بروب" بل استخلص ما يربط بينها من علاقات تشكل في منظوره ما سماه "**الترسيمة العاملية**"، كما فرّق بين مصطلحي "العامل/والممثل" في تحديد مفهوم الشخصية، فالعامل «هو نوع من الوحدات التركيبية ذات خبرة شكلية خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه، حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية»، أما الممثل فهو «وحدة تركيبية من النوع الأسمى مضمنلها القابلية لتسليم الاستثمارات الخاصة بالتركيبالسردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور بمعلم تفردي، ويمكن أن يكون الممثل فرد ... أو جماعي ... أو تصويري، أو اسم تصويري»[2].

ج – تصنيف تزفيتان تودوروف:

تعد الشخصية عند تودوروف: «إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونها العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبل وقوعها، تمتد وتترابط في مسار

---

1 إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 156.

2 ينظر: ألجيرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، الرباط، 1992 م، ص 187 وما بعدها. وينظر: جوزريف كورتيس مدخل إلى السيميائية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 2007، ص 111 وما بعدها. يضاف إلى هذا مجموعة كبيرة من المصطلحات المرتبطة بمصطلح "العامل" الذي هو امتداد لمصطلح الشخصية جعلاها في معجم سمياه: المعجم المعقلن للسيميائية في نظرية اللغة.

الحكاية، من أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة»[1].

لقد جرّد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالي الواقعي باعتبارها «محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى خلالها لتحقيق غايته»[2]، فالشخصية كائن لساني نسج تفاصيلها خيال المبدع، ومن خلالها يحاول تجسيد وجهة نظره، فهي ليست «مجرد كائن من ورق ليس لها وجود فعلي خارج الكلمات، ولهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل، هو الوظيفة العاملية التي تؤديها»[3].

وبهذا يقر تودوروف أنه من غير المنطقي اختزال الشخصية إلى مجرد رؤية، وعلى الرغم من كون المسألة الشخصية لسانية فإن الشخوص يمكن أن تمثل أشخاصا بالفعل، وذلك وفق صياغات خاصة بالعمل التخييلي. وبناء على هذا المفهوم صنف الشخوص إلى صنفين هما :[4]

أ – الشخوص العميقة: تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها، وتبدو أكثر حيوية وأكثر حركية.

ب – الشخوص المسطحة: وهي شخوص خافتة لا تظهر إلا قليلا ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية.

ج – الشخوص الهامشية: وهي غير حاضرة فيزيولوجيا في عالم السرد، ولكن حضورها هو حضور فكري، أي بأطروحتها الفكرية.

---

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات نصر الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 83.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 213.

3 عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص69.

4 أمال منصور، بنية الخطاب في أدب محمد جبريل (جدل الواقع والذات؛ النظر إلى أسفل نموذجا)، دار السلام للطباعة والنشر، دط، 2006م، ص 78، 79.

أما عن العلاقة القائمة بين هذه الشخوص في النصوص السردية فيرى "تودوروف" أنها تبدو متعددة، ولكن يمكن اختزالها إلى ثلاثة حوافز رئيسة هي [1]:

- الرغبة: وشكلها الأبرز هو الحب.
- التواصل: يحدد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النفس إلى الصديق.
- المشاركة: وشكل تحققها هو المساعدة.

د – تصنيف فيليب هامون:

تشبه الشخصية عند "فيليب هامون" العلاقة اللسانية،حيث يرى أنها«علاقة فارغة ذو وظيفة أخلاقية فارغة، أي: بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»[2]. ونظرة فيليب هامون لا تختلف كثيرا عن نظرة البنويين؛ فيرى أن «مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الجمالية فيلتقي مفهوم الشخصية عنده بمفهوم العلاقة اللغوية المورفيم الذي يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص»[3] وهنا يتدخل متلقي السرد الذي يعمل على استحضار مدلول الشخصية كما يستحضر العلامة اللغوية، فيكون وجهان: أحدهما دال والآخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل نقط ساعة بنائها في النص [4]. وفي ضوء هذه العلامات الثلاث أوجد التصنيف الآتي للشخوص السردية [5]: فئة الشخوص المرجعية، فئة الشخوص الإشارية وفئة الشخوص الاستذكارية.

---

1 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 78.

2 عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985م، ص2.

3 إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، مرجع سابق، ص **187**.

4ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 15.

5 المرجع نفسه، ص 35،36.

3 – أبعاد مقاربة الشّخصية السّردية:

مقاربة الشخصية تعتمد على تجميع أبعاد تحدد بنيته الجسمية (فيزيولوجي) وصفاته الخلقية الخصوصية، من بعد نفسي ينحو إلى دراسة الطبائع والأخلاق والاختلاجات، وبعد يتجه إلى دراسة المحيط الاجتماعي للشخصية وموقعها فيه.

أ – البعد الفيزيولوجي (الخارجي):

ويعرف بأنه«الكيان المادي لتشكيل وجود الشخصية حيث تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية لها، وهذا البعد يتعلق بالناحية المورفولوجية العضوية للشخصية من حيث الجنس أو الشّكل(...)»[1]، وأنسب تقنية تساعد على بحث البعد الفيزيولوجي هي تقنية الوصف في تقديم الشخص، لكونها الأنسب لرسم دلالاتها بصريا عند القارئ.

1 – الأسماء والألقاب: يحمل الاسم أهمية شديدة في ضبط واقعية السرد ورمزيته وفهمه وتفسيره، فالاسم أول ما يمنحه العالم للإنسان بعد ولادته، إذ هو الذي سيسمح له من الدخول إلى أي مجتمع في تعاملاته الرسمية وغير الرسمية كمعيار تعارفي تحديدي، «فالشخص غير المعروف في اللغة والواقع نكرة، مجهول الملامح ولكن الاسم يجعل الشخص علما كما يقول النحاة»[2]، والأسماء في الثقافة العربية تأخذ أشكالا من ناحية الاشتقاق والصيغة، منها الجامد ومنها المشتق، ومنها الصفات والألقاب والكنى ... ومن ناحية جذورها اللغوية نجد منها الأصيلة والمعربة والدخيلة.

---

1 عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، عمان، الأردن، ط4، 2008م، ص 23.

2 طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1989، ط 1، ص 28.

إن الاسم هو «تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي»[1] يساهم في الإيحاء «بجزء من الصفات الشخصية النفسية والجسدية، كما أنه يحدد الشخصية ويعرف بهويتها وطراز تكوينها أو نموذج صياغتها، فثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها»[2].

على أن اختياره ليس اعتباطيا وإنما يجب أن يكون موائما ودور الشخصية لكي يحقق للنص هدفه، ويطبع الشخصية بطابع الوجود، ومن هنا نجد التنوع والاختلاف الحاصل في أسمائها [3]، فـ«الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي- كما هو في الحياة، وبين الإبداع ... في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الإسهام بالواقع، وهو حافز على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع)»[4].

ويتم دراسة التصريح بالأسماء فنجد الأسماء والكنى والألقاب العربية المشتقة وكذا الدينية، ونجد الأسماء الأجنبية التي تعكس تمسك الطوائف والأجيال بأسمائها، وقد تعكس ديانتها أيضا.

إن للأسماء دلالات بين الإستراتيجية والاعتباطية، فالإستراتيجية تعني التخطيط المسبق لاسم الشخصية بإعطاء الشخصية اسما يحمل دلالات تنطبق على شخصيته ودوره وتوحي للقارئ بنفسيته وأغراضه في القصة، والاسم في النقد الحديث للسرد من «أبسط أشكال

---

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 36.

2 محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، دت، ص 178.

3 حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965، 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 223.

4 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 40.

التشخيص، وكل تسمية هي نوع من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد»[1]، والأسماء «تعبر بصورة مختزلة ومركزة عنالقيم الشائعة في ثقافة المجتمع»[2]، ولأن الاسم علامة لغوية فهو خاضع للعرف اللغوي للمجتمع الذي أنتجه، ودلالته ترجع لذلك العرف اللغوي. كما يعكس تنوع الأسماء التنوع الحضاري والديني في المجتمع المراد في السرد.

وقد يتم إبهام الأسماء في السّرد فيكتفي السارد/ الراوي غالبا بذكر المواصفات الاجتماعية لها، وهي «تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل (...)، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها (...)»[3]. ويستعمل لذلك ألفاظا من قبيل: الشيخ للرجل المسن أو لبيان الرتبة العلمية في الثقافة العربية أو نبزا معينا للدلالة على انفعال ما، أو لكون الشخصية لا نستحق أن تذكر، أو لكونه نسي أو تناسى اسمه عمدا، أو على كل حال لا تدعوه الضرورة فيه لتسمية الشخص. وربما يكون الهدف من هذه العملية إثارة عقل المتلقي وفتح باب الخيال.

على أننا نجد نوعا ثالثا من الأسماء بين الصريح والمبهم المجهول صاحبه؛ ومرد هذا هو جهلنا كل ما يتعلق بتلك الشخصية باستثناء اسمها، لإهمال الراوي/ السارد ذكر شيء من تفاصيل حياتها لسبب من الأسباب.

إن غموض بعض الأسماء يصل بالقارئ إلى مرحلة الاستشكال وانغلاق العمق الدلالي عليه في الواقعة التي ذكر فيها، ولا يبقى في متناوله سوى الدلالة السطحية التي يسيرها تركيز السارد على الأحداث، فيبقى معلقا لا تأويل له، وهذا الغموض قد يعطي في الحقيقة النص

---

1 رينيه ويليك، أوستن وران،تر: عادل سلامة، نظرية الأدب، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1991م، ص229.

2 ديفيد لودج، الفن الروائي، مرجع سابق، ص 48.

3محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 40.

السردي سمة فنية حسنة تجدد من تصاعد النسق الفني وتنمي البحث عن محيط النص بعد كل قراءة نخوضها فيه.

2 – الملابس: إذتعد الملابس «من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التأنق»[1]. ووصف الملابس يساهم في تحديد ملامح الشخصية وتقريب صورتها أكثر. ويختلف المبدعون في السرد بين الاهتمام بالملابس وإبرازها بالوصف وعدم الاهتمام، فالألبسة قد تدل على مهنة أو وظيفة دينية أو دنيوية، أو انتماء أو ديانة ما، ومما قد يدخل في ذكر الملابس عدم ارتداء الشخصية لها أصلا، كما نجده عند الفقراء المشردين أو الضحايا ونحو ذلك، دلالة على شدة بؤسها وحالتها الاجتماعية المزرية التي تدخلها في حالة نفسية وعقلية لم يعد يستشعر فيها فرقا أخلاقيا بين التكسي والتعري.

3 – ملامح الجسم: ويقصد بها الطول والقصر، والنحافة والسمن، وطريقة المشي، ولكنة الصوت، وملامح الوجه، ولون البشرة (...) وقد يعرض السارد/ الراوي الشخصيات بصورة سريعة جدا، وهي طريقة تجعل القارئ يركز على كلام الشخصية دون انجذاب أو فضول تجاه ملامحها أثناء أداء كلامها، إذ ليس الهدف من الشخصية في كل مقطع يورده سوى نقل الكلام والخبر المراد ثم الاختفاء، فيكون حضورها مقتضبا قد لا يتعدى المرة الواحدة.

ب – البعد الاجتماعي:

يهتم البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) بتصوير الشخوص السردية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها، وميولها، والوسط الذي تتحرك فيه [2]، وبمعنى آخر يركز هذا البعد على «انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في

1المرجع نفسه، مرجع سابق، ص43.

2 شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط 2، 2009 م، ص 49.

الأصل»[1]، ونظرتها إلى العالم، تلك النظرة التي يعتبرها "لوكاتش" العنصر الأهم والشكل الأرقى للوعي، فأي وصف لا يشتمل على نظرة شخوص العمل الأدبي إلى بيئة المحيطة لا يمكن أن يكون تماما [2].

ج – البعد النفسي:

يقصد به الأبعاد الداخلية، وهي «تلك الصفات التي تتمتع بها الشخصية من الناحية النفسية والفكرية، والتي لا تظهر على الشكل الخارجي والسطحي لها، وإنما تتفق في دواخلها، ولا يمكن معرفتها مباشرة كالملامح الخارجية، وإنما يتعرف عليها بواسطة تحليل نفسية الشخصية، وما يعتمر داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤى وقناعات»[3]، كما يقصد بها أيضا «الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط وما وراء هما من عقد نفسية محتملة»[4]. ومن شأن السارد/ الراوي الكشف عن أسرار الشخصية ودواخلها أن يسهم في رسم معالمها العامة التي لا تكتمل بمعرفة أبعادها الخارجية فقط، وفي ضوء هذه المعرفة يستطيع المتلقي أن يبني تصوراته حول الأحداث، ويعتمد الراوي على المشاعر والأحاسيس الداخلية لتجسيد شخوصه.

4 – أصناف الشّخوص:

يمكن أن نجد للشخصية تقسيمات كثيرة منها:

---

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 573.

2 جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972، ص 23.

3 طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم غائب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 2012، ص 112.

4 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 573.

أ– الشخوص ذات المرجعية التاريخية: وهي تلك الشخوص التي يمكن تكوين معلومات عنها خارج السرد إذ أنها تحيل على حقب تاريخية ماضية يمكن إدراكها بالرجوع إلى مختلف المصنفات والمراجع التاريخية[1]، فهي تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن منتجات الثقافة والتاريخ «**إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل**»[2]، ويجب على المروي له في حالة تلقيه لها أن يستند على مجموعة من المصادر الشفاهية أو المكتوبة من أجل فهم قوالبها ومضامينها وانزياحاتها المختلفة، ولابد من الإشارة إلى أن الراوي وَسَمَ هذا النوع من الشخوص بطابع خاص، إذ جعل بعدها المرجعي التاريخي إطارا «**أقيمت عليه بناءات غير مرجعية أو مرجعية زائفة**»[3]، ومن بين هذه الشخوص ما يلي:

ب – الشخوص ذات البعد التخييلي: ونقصد بها مجموع الشخوص التي تقوم بمختلف الأدوار في النص بحيث لا وجود لها إلا فيه، فهي تختلف عن النوع الأول من حيث البعد التاريخي، فلا نجد لها اسما تاريخيا في مصنفات وكتب التاريخ، كما أنها تتفق معها في كونها ذات ملامح واقعية أو مأخوذة من تجربة واقعية [4]. والغرض من وجودها في النص هو «**تأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي**»[5]، فكل ما يبتدعه المؤلف السارد من شخوص يدخل تحت هذا الصنف.

---

1 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ط1، 1997، ص 95.

2 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 14.

3 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص 95.

4 المرجع نفسه، ص 97.

5 المرجع نفسه، ص 97.

وبهذا نغادر الشَّخصية إلى العنصر الثالث من مكوِّنات السرد وهو المكان . فما هي علاقة المكان بعوالم السرَّد ؟؟ أو ما هو مفهوم المكان سرديا..؟

رابعا _ المكان والسّرد:

1_ مفهوم المكان:

للمكان أهمية كبيرة في البناء القصصي وإبراز تجربة الأديب والراوي السردي خاصة، إذ هو عنصر فاعل في العمل السردي يظهر الفضاء الذي تتعلق فيه تجربته، ويتبلور فيه خطابه الموجه، وتتفاعل في أبعاده أطراف تلك التجربة فيتجلى بوصفه محيطا حاويا لكل أفكاره وانفعالاته؛ فهو ينمو ويتطور ويفهم أكثر فأكثر بتطور الفكر البشري وأدوات التعبير والوصف، فحينما نبحث عن موقع الدلالة في الأمكنة التي تطرق إليها الأديب في أدبه والراوي في سرده، نجدها ترتبط بالأفكار الدالة التي يمنحانها لتلك الأمكنة عبر الترابط المطرد بين الفكرة والمكان؛ لأن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها فتستخدم التعبيرات المهنية بالتبادل مع المجرد ليقربه إلى الإفهام»[1]، وهو من باب تصوير المعنوي والمجرد بالمحسوس والملموس.

يكتسب المكان بعدا واقعيا إذا انطلق من الواقع وهنا يصبح انعكاسا ومرآة لما في الواقع، أما إذا اعتمد السارد على تضخيم ذلك الواقع أو تقزيم شأنه أو تغييره أو تحريفه فإنه يكتسب بعدا رمزيا ودلاليا؛ فالنصوص الأدبية تزخر بالعناصر الجمالية والفنية وبما هو منزاح عن الواقع وتمثلاته، ويكتسب شاعريته وفرادته كلما انحرف عن النقل الحرفي للواقع، وتمسك بصنع فضاءات وأمكنة خيالية خاصة به تقربه من عالم الفن أكثر، فالأديب المتمكن هو الذي يخلق من المكان الواقعي صورة خيالية تحرك المتلقي وتجذبه أكثر فأكثر نحو الموضوع بعد تفاعله مع باقي العناصر الفنية.

لم تظهر دراسة المكان بصورة منهجية ومعمقة في الخطاب النقدي والأدبي، ومع ظهور البنوية ونضج فكرها النقدي خلال الستينيات من القرن العشرين ميلادي، برز غاستون باشلار

---

1 سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 75.

Gaston Bachelard كأول ناقد يولي أهمية لدراسة المكان من خلال كتابه "شعرية المكان" (poétique de l'espace)، والذي يرى فيه أن المكان لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل لكل ما في الخيال من تحيّز[1]. ويرى أيضا بأن «المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي، بل كل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركزا جد ذاب دائم وذلك؛ لأنه يركز الوجود في حدود تحميه»[2]، لقد منح "باشلار" للمكان صفة الإطلاق الخيالي ولم يعرفه أو يحدده بالأبعاد والقياسات والساحة والزوايا فقط.

كما يعد كل من رولان بورنوف، وشارل كريفل وهنري ميتران، ويوري لوتمان من أبرز النقاد والذين أسهموا «وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية للمصطلح "الفضاء" باعتباره مصطلحا نقديا حديثا يمكنه أن يعني الدراسات النقدية الحديثة، وخاصة البحوث النقدية التي تتخذ الأعمال السردية مجالا لها للدراسة والتطبيق، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح، فعملوا على تطريره في بحوثهم، وأعمالهم النقدية وانصب اهتمامهم خصوصا على دراسة الفضاء الروائي الذي قصدوا به المكان الذي يجري فيه القصة»[3].

وفي ظل هذا الاهتمام المتزايد بالمكان ظهرت إشكالية الخلط في استخدام المصطلحات الثلاث الآتية: (المكان، والفضاء، والحيز)، فهناك من النقاد من يستخدم مصطلح "المكان" للدلالة على المكان داخل النص الأدبي، سواء أكان مكان واحدا أم مجموعة أماكن، أما حين يراد التمييز بين مصطلحي "المكان والفضاء" فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما مفهوم الفضاء يشمل مجموع الأماكن التي تدخل في شبكة من العلاقات

1غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984 م، ص31.

2غاستون باشلار، المرجع نفسه، ص 34.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 28.

فيما بينها داخل النص الأدبي... بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان، ليصبح هذا الأخير جزءا من الفضاء وليس مساويا له.

وعرّف "إبراهيم جنداري" مصطلح "الفضاء" بأنه «الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لاكما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة»[1]، والفضاء بهذا المعنى أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة النص السردي جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى «ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[2]، إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تسع تشمل أيضا«الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظرا الشخصيات فيها»[3].

وقد فضل الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" مصطلح (الحيز) على (الفضاء)، لأنه في نظره قاصر مقارنة بمصطلح "الحيز"، لأنه يحيل بالضرورة إلى معنى الجزاء والفراغ، في حين أن مصطلح (المكان) كذلك محصور في الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الأدبي [4]، واختلاف النقاد كبير في ترجمة المصطلح (Espace).

2: أقسام المكان:

اختلف النقاد والدارسون في تحديدهم لأنواع المكان في النصوص السردية المختلفة، وربما يرجع ذلك إلى أن تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها...لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في (الرواية) بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر

---

1 إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، 2001 م، ص25.

2 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص240.

3 سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2003 م، ص 71.

4 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق، ص 141.

التي يلتقط منها، بالإضافة أيضا إلى اختلاف المنطلقات الفكرية التي ينطلقون منها في تحديدهم لهذه الأنواع، فمن أهم الأقسام وأبسطها المكان المفتوح والمكان المغلق وبينهما مصطلح يتنقل بينهما وهو المكان المتحول.

أ – المكان المفتوح/المكشوف: هو المكان الواسع الرحب، الذي لا تحده حدود جغرافية أو حواجز، ويصعب ضبطه بالأبعاد والقياسات، بحيث تشعر معه الشخصية/ العامل بالراحة والألفة والأنس، فهو «كل (حيز) كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالوسطة ويلاقيه بتالصلة أو التفاعل أو التأثير، بحيث لا يبقى مسيجا منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه بالعوازل»[1]، ويعرفه "عبد الحميد بورايو" انطلاقا من أثره على الشخصية بقوله: «ونقصد هنا بالحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث... وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات»[2]، ويمثل لهذا النوع بالسماء والأرض والبحر والمدن والصحراء والخلاء والحدائق والجبال ...

ب – المكان المغلق: والمقصود به ذلك «الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون لأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها

---

1 نعيم اليافي، أطيف الوجه الواحد (دراسة نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م، ص 525.

2 عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994 م، ص148.

الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[1]، ويمكن القول عنه بأنه «مكان خانق، مولد للسأم والضجر»[2].

فإذا كان المكان المفتوح يجعل الشخصية تحس بحريتها وراحتها يقتضي تواصلا بينه وبين المكان ثم مع مكوناته وسكانه، فإن المكان المغلق بعكس ذلك ينعدم التواصل معه تقريبا، فهو مكان مقيد للشخصية، ولحركتها وأفق نظرها، ويفرض عليهم نوعا من الضيق والاختناق، ولعل السجون والقبور والملاجئ وأماكن الإقامة الجبرية والقنوات والخنادق ... خير مثال على هذا النوع من الأمكنة.

ج – المكان المتحوّل: المقصود به تحول المكان من حالة إلى أخرى؛ أي انتقال المكان من دلالته المفتوحة إلى دلالة مغلقة، ومن دلالته المغلقة إلى دلالته المفتوحة بحسب تفاعل الشخصية معه. فتتحول المدينة مثلا من دلالة الانفتاح إلى دلالة الانغلاق، فتصبح مكانا خانقا ضيقا ممقوتا يثير القلق والنفور في نفس الشخصية، وقد يتحول السجن إلى مكان رحب تجد فيه الشخصية تفاعلا وطمأنينة وسلاما وفهما لذاتها، وكمن يلزم غرفة منزلة لا يبرحها، عاكفا على المطالعة والتأليف والرسم ولا يتواصل مع الخارج إلا من خلالها، وكذلك نلمس هذا النوع في المساجد والمعابد التي تجد فيها الشخصيات السكينة الروحية، وكذلك المقاهي عند بعض الشخصيات، فهذا الصنف بالتحديد لا يمكن ضبطه لاختلاف الشخصيات حولها.

وفي وسعنا الوقوف على تمييز آخر، نجد فيه المكان الأليف والمكان المعادي:

أ – المكان الأليف: وهو مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر [3]. وهو أيضا كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا،

---

1 أوريدة عيود، المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، د ط، دت، ص59.

2 شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، مرجع سابق، ص 62.

3ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ص 44، 45.

وهو المكان الذي نحس فيه بألفة سواء أكان عاما أو خاصا، قديما أم جديدا، واسعا أم ضيقا، مدينة أم حارة، أو شارعا أم مقهى [1]. ويعرّف كذلك بحسب الحالة النفسية الإيجابية للشخصية بأن «الشخصية تشعر بالأمن والحماية من الخارج المعادي وتهديداته»[2]، وفيه «لا يعيش المكان على شكل صور وحسب، بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة ردود الفعل، فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله»[3].

ب – المكان المعادي: هو المكان الذي تشعر فيه الشخصية بالاضطهاد والعدائية، ويكون فيه المرء في أغلب أوقاته مجبرا على الحياة فيه تحت ضغط الظروف الطارئة أو القدر المحتوم، شاعرا بالنفور منه [4]. ويسميه "يوري لوتمان" بالمكان المضاد، ويعرفه بأنه «مجموعة من الأشياء المتجانسة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة خارج النص»[5]. وهي كذلك «أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كما في السجون والمعتقلات أو الأماكن التي توحي بأنها أماكن للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن الغربة»[6].

في هذا المقام، يتم دراسة السارد لطريقة عرضه للمكان، وتحليل تقديمه لعناصره ومكوناته وعلاقة الشخصية به، فكثيرا ما يعتمد المكان على الوصف نظرا لدوره ذي الأهمية البالغة في بناء النص السردي لاحتوائه على الشخصيات وما تحتاجه من أثاث وأدوات، وكذا اقتضاء الزمان لوجود مكان يبرز فيه أثره المتمثل في الحدث، مما يجعل التواصل عبر اللغة أمرا حتميا، وأسلوب تقديمه في أحسن صورة لازما، ومن هنا يصبح الوصف ذلك «الخطاب الذي

---

1 ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988 م، ص **19**.

2 إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 226.

3 عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط، 1979 م، ص 49.

4 ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص 124.

5 غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 45.

6إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 237.

يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلف عنه»[1].

يرتبط الوصف بجميع مكونات النص السردي، ولذلك فهو يرتبط بشكل كبير بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا، فالسارد –غالبا– ما يستعمل الوصف كتقنية ليظهر دور الأماكن فيما يسرده، ويجعله عنصرا فنيا وجماليا يشيد بواسطة بناء السرد ويقيم بقية أركانه بما يبدعه من مقاطع وصفية يتوقف السرد فيها، لذلك فكثيرا ما يرد المكان بالوصف بأنواعه، فالوصف هو الذي يمكن (المكان/ الفضاء/ الحيز) من أن يتخذ مكانة رائدة أحيانا أكثر من عناصر أخرى، كما نراه في السرد الرَّحلي (أدب الرحلة)، فهو حينما يستخدم تقنية الوصف يبين وظيفته ويفتح أمام المروي له «**آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة**»[2]، ولعل من أبرز ما يشدنا في مختلف النصوص الأسطورية هو وصف المدن، فالمدينة هي بمثابة «**المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات**»[3]، فهي تعد رمزا يختزل في ذاته حالة الشخصية للهدوء والطمأنينة والاستقرار وتحقيق الأحلام إذا كانت أليفة، كما تعد رمزا للسخط والشر والسخرية والرفض إذا كانت معادية، كما يعبر المكان عن قدرة السارد اللغوية والأسلوبية ونظرته إلى المكان في الواقع والخيال.

وبهذا نكون قد وصلنا إلى نهاية الفصل النظري من دراستنا لنعرِّج بعدها على الفصل التطبيقي محاولين الوقوف على حضور عناصر السّرد أو بعض مكوِّناته التي تطرقنا إليها في مجموعة (الحواس السِّت) الشّعريّة.

---

1 عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2009 م، ص 150.

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 143.

3حافظ صبري، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 04، العدد 04، يوليو 1984 م، ص 165. 52.

الفصل الثاني

حضور السّرد القصصي في مجموعة "الحواس السّتّ"

_ تجليّات الحدث الشّعري في مجموعة (الحواس السِّتِّ)

_ الزمن وحضوره عند شعراء (الحواس السِّتّ)

_ الشخصيةوبناؤها في مجموعة (الحواس السّتّ)

_ جماليةالمكان في مجموعة (الحواس السّتّ)

الفصل الثاني

حضور السّرد القصصي في مجموعة "الحواس السّتّ"

أولا : تجلّيات الحدث الشّعري في ديوان (الحواس السّت)

إن القارئ لديوان " الحواس الست" يدرك أن الأحداث الواردة فيه منفصلة مفككة ولا رابط يجمع بينها سوى قريحة شعرائها، فالقصائد قد كتبت في فترات زمنية متباعدة ولحظات شعرية مختلفة متفاوتة وجدانا وفكرا، وصفا وسردا وإخبارا، ولذلك من العسير الإمساك بحدث محوري تدور حوله قضايا هذا الديوان المعنون بـ"الحواس الست".

كذلك، مما يلاحظه قارئ الديوان أن كثيرا من أحداث الديوان قد وردت بصفة موجزة، وأنها ارتبطت أساسا بحدث العلاقة الغرامية التي راودت شعراء الديوان، فارتبط كل واحد بمحبوبة يهيم بها ويخاطبها ويناجيها ويبث إليها هموم الحب وآلام البعد والفراق، وسنأخذ في هذا الفصل نماذج مختارة ندرسها دراسة تحليلية.

يسرد "الزبير قريب" في مشهد تختلط فيه المشاعر حزنا وفرحا، شاعرا في غرفته المظلمة جالسا على طاولة قرب نافذته المطلة على المجهول، يتناول ولاعة وبعض الأوراق ليضرم فيها النار، تلك الأوراق التي تحتوي على ذكريات حبيبته التي تركها إلى غير رجعة بعدما جرعته المر وعانى معها المواجع والآلام، لكن دون إفصاح بمحتواها أهي رسائل من المحبوبة أم قصائده التي نظمها فيها؟ وليعلن بعد ذلك بدأ بداية جديدة، ويضع لهذا الحدث عنوان "نهاية":

لِتَحْرِقَ النَّارَ أَحْشَاهَا .. وَلَا آهَا *** عَلَى الَّتِي جَرَّعَتْنِي مُرَّ بَلْـــــــــوَاهَا
الْآنَ أُفْـــــرِغُ فِي وَلَّاعَتِي وَلَعِي *** لِأُنْهِيَ الْحُبَّ .. وَالذِّكْرَاتِ أَنْسَـــــاهَا

وَأَمْتَطِي رَاحِلاً هَذَا الدُّخَانَ إِلَى *** حَيْثُ انْتَهَى وانْتَهَتْ مَنْ كُنْتُ أَهْوَاهَا [1]

لكنه وفي أثناء التخلص من تلك الأوراق ونسيان الذكريات التي تصاحبها، يتهيأ له طيف المحبوبة، فيحاول الشاعر معه مرة أخرى أن يثني نفسه عن هذا القرار، وصده مرة أخرى، مغترا بحسنها وجمالها، ليحسم الشاعر أمره في القضية ويعلن نهاية هذه المعركة من معارك الحب، لكنها لن تكون الأخيرة فسيعود إلى شبابه وحياته ويخوض معارك جديدة في الحب حتى يكسب الحرب:

عُدْ هَـلْ سَمِعْتَ صَدَاهَا رَعْدَ عَاصِفَةٍ *** يَسْتَنْطِقُ الْأَرْضَ .. يَسْتَجْلِي خَبَايَاهَا ؟
عُدْ .. هَلْ سَمِعْتَ بَرَاكِينَا وَقَدْ بُعِثَتْ *** مِنْ بَعْدِ مَوْتٍ لِصَـــوْتِي حِينَ دَوَّاهَا ؟
نـــَـــادَيْتُهُ أَلْفَ عُدْ .. لَكِنَّهُ يَئِسٌ *** مِنْ حُبِّ مَنْ حُسْنُهَـا بِالصَّدِّ أَغْرَاهَا
الْحُبُّ حَرْبٌ مَعَ الْإِنْسَانِ قَدْ بَدَأَتْ *** فَهَلْ تَظُنُّ صُدُودَ الْحُبِّ أَنْهَـــــاهَا؟
فَعَلْتَ خَيْرًا وَقَدْ أَصْلَيْتَـــــهَا لَهَباً *** أَحْرَقْتَ مَعْرَكَةً .. وَالْحَرْبُ حَـــاشَاهَا [2]

يعتمد الحدث في هذه القصيدة أكثر على وصف المشهد، ورصد أفعال الشاعر وأقواله، ولذا نلاحظ أن السرد كان موجزا، لتركيزه على الحالة النفسية بعد هذا الحدث الفارق في حياة الشاعر.

وفي قصيدة "حكاية سعاد" حيث يستذكر الشاعر "بشير عروس" في مطلع القصيدة أحداثا كثيرة يلخصها بإشارة رمزية في حكايات "ألف ليلة وليلة" وموت شهرزاد صاحبة الحكايات، ليعطي ظرف الزمان "بعد" دلالة حدثية جديدة للسامع (الصغار الحاضرون مع الشاعر)/ القارئ ذات بعد تشويقي، تنهي دلالة حدثية سابقة بإكمال حدث رواية وسرد مجريات هذا الكتاب، ليبدأ بعدها حدث جديد متصل بها، وهو حكاية فتاة صغيرة جميلة اسمها سعاد:

أَحِبَّتِي الصِّغَارْ ...
مِنْ بَعْدِ أَلْفِ لَيْلَةٍ

1الحواس الست، عادل سلطاني، يونس قريب، محمد سلطاني، إبراهيم بشوات، بشير عروس، الزبير قريب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2013 م، ص 82.
2الحواس الست، مصدر سابق، ص 83.

وَمَوْتِ شَهْرَزَادْ،
أَرْوِي لَكُمْ حِكَايَه:
كَانَتْ هُنَاكَ طِفْلَةٌ
وَاسِعَةُ الْعَيْنَيْنْ ..
جَمِيلَةٌ لِدُونَمَا نِهَايَه
كَانَ اسْمُهَا سُعَادْ [1]

ثم يدخل الشاعر في صلب الحدث بتوصيف مجرياته، حيث يستعرض طفولة الفتاة "سعاد" وشغفها باللعب ويذكر حصانها الخشبي الذي ترى من خلاله قدرتها على السفر في السماء، في إشارة إلى امتلائها بالأحلام والرغبات والطموحات:

كَانَتْ سُعَادُ مِثْلَكُمْ
تَمُوتُ فِي اللُّعَبْ
وَتَمْتَطِي حِصَانَهَا الْخَشَبْ
لِكَيْ تَرَى النُّجُومْ
وَتَجْتَنِي مِنْ ضَوْئِهَا الذَّهَبْ .. [2]

ثم ينتقل الشاعر إلى عنصر حدثي ذي صلة، وهي العلاقة الوطيدة التي تجمعها بلعبتها ومعاملتها إياها معاملة خاصة تشبه معاملة البشر، وتهتم بزينتها، فهي تخيط لها ملابس في كل موسم وتجعلها تنام في القطن الناعم خوفا عليها، وتحكي لها عن والدتها (التي ربما توفيت) وأهل بيتها جميعا، وعن أحلامها، لا تفارق دميتها أبدا:

كَانَتْ لَدَى سُعَادَ لُعْبَةً تُحِبُّهَا
تَخِيطُ كُلَّ مَوْسِمٍ لَهَا
مَلَابِسًا .. وَتَشْتَرِي سِوَارْ

1الحواس الست، مصدر سابق، ص 77.
2المصدر نفسه، ص 77.

تَلُفُّهَا فِي الْقُطْنِ عِنْدَ نَوْمِهَا
تَحْكِي لَهَا عَنْ أُمِّهَا
وَأَهْلِهَا .. وَالدَّارْ
وَمَا تُرِيدُ أَنْ تَرَى فِي حُلْمِهَا [1]

ويؤكد الشاعر على جمالها وبراءتها حال الصغر، لكن ينتقل الحدث بدلالة زمنية بعيدة وقفزة إلى مرحلة عمرية أخرى للفتاة "سعاد" حين أصبحت كبيرة، ويتغير منحى الأحداث تماما، لم تبق سعاد تلك الطفلة البريئة التي تعظم شأن لعبتها وتهتم بشكلها، ويأخذ ظرف المكان "وبعدها" وظيفة هذا التغيير والانتقال بالقارئ في المحور الزمني:

وَبَعْدَهَا أَحِبَّتِي ..
قَصَّتْ سُعَادُ شَعْرَهَا
وَحَلَّتِ الضَّفِيرَهْ ..
لَمْ يَبْقَ مِنْ سُعَادْ
إِلَّا اسْمُهَا
وَفَجْأَةً ..
بَدَتْ سُعَادُ هَكَذَا ..
كَبِيرَه ..
فَحَطَّمَتْ لُعْبَتَهَا الْأَثِيرَهْ
وَأَهْمَلَتْهَا دُونَمَا عَزَاءْ
وَدُونَ أَنْ تَرَى
دُمُوعَهَا الْغَزِيرَهْ[2]

لقد تخلصت من كل ماضيها، وتخلصت من كل ما تقدسه وتحلم به، لقد تغيرت تماما، ولم يبين الشاعر في سرده أسباب هذا التغير، ليترك القارئ في باب مفتوح من التأويل، ويستفز فكره ليملأ هذه الثغرة الحدثية دون إملاء أو قيود تقتل فيه روح البحث والتفتيش في مجريات الحدث،

1الحواس الست، مصدر سابق، ص 78.
2 الحواس الست، مصدر سابق، ص 79.

ويبقى باب الخيال والتصور مبنيا على حرية السامعين المروي لهم (الأطفال) ثم القراء، والمغزى الكامن وراء التغير، وهذه البنية الحدثية تحتمل غرضا تربويا وبعدا رمزيا في أسباب تغير الإنسان بين مرحلتي الصغر والكبر، والمؤثرات التي عملت في تغيير سيرورة الحدث المنتظمة، وعكرت صفو المنحى الفعلي للشخصية العاملة، كما يتبدى من طريقة تقديم الحكاية بساطتها وبناؤها التقليدي الذي يشبه القصص العربي القديم، حيث تتتابع الأحداث بشكل متسلسل كما هي في الواقع، بدء من مرحلة الطفولة وصولا إلى مرحلة الكبر لسعاد، فالأثر السردي العربي القديم حاضر ومهيمن على هذه القصيدة.

وفي قصيدة "هدى"، يسرد الشاعر قصة الطفلة الفلسطينية "هدى علي غاليه" المقيمة بقطاع غزة المحاصر التي تذهب في رحلة استجمام رفقة أبيها وأخيها وأخواتها البنات إلى شاطئ غزة في يوم صائف يوافق التاسع من شهر جوان عام ألفين وستة، وقد مهد الشاعر للحدث في تقديم القصيدة الذي صاغة في شكل إهداء: «... إلى اليوم التاسع من شهر حزيران عام ألفين وستة، على شاطئ السودانية، في مدينة غزة..»[1].

يبدأ الحدث في هذه القصيدة بنداء: "يا هدى!" والمنادي هنا هو الأب كما يظهر في إجابة هدى على النداء «لم أنم أبي»، لم تنم الفتاة الصغيرة من شدة الفرح تنتظر الغد بفارغ الصبر حتى شبهته بحفل موعود ينتظره الجميع، تشكر أباها على موافقته لاصطحابهم إلى البحر، وتذهب مسرعة إلى إيقاظ الفتيات وحثهن على الإسراع في الاستعداد للخروج:

أَلْفَ شُكْرٍ أَبِي، هَدِيل، هَنَادِي *** صُبْحُنَا مُشْرِقٌ بِعِقْدٍ فَرِيدِ [2]

1 ينظر: الحواس الست، مصدر سابق، ص ص 111، 113.

2المصدر نفسه، ص 111.

يرد الأب سريعا على تصرفات هدى المتشوقة للرحلة بأن أخاها هيثم الصغير لم يفق من نومه بعد، فلم الاستعجال؟ ثم إنها لم تتناول فطور الصباح حتى، فتجيب بدورها باستغراب وتعجب من تصرفات العائلة وبرودة تعاملهم مع هذا الموقف المهم بالنسبة لها والذي لا يختلف عن العيد:

– هَيْثَمٌ لَمْ يَفِقْ هُدَى، أَنْتِ عَجْلَى؟ *** وَفُطُورُ الصَّبَاحِ .. يَا لَلْجُمُودِ!

إِنَّنَـــا ذَاهِبُـــــونَ لِلْبَحْرِ، أُمِّي *** فَلِمَـــــاذَا لَمْ تُبْشِرِي بِالْعِيدِ؟ [1]

هنا تتوقف "هدى" لتسرد في لحظات حالمة برنامج الرحلة ومخططات هذا اليوم بكل شغف وشوق، وهدفها من هذه الرحلة كتبرير لحجم هذه الفرحة الغامرة؛ فهي تنوي السباحة ومداعبة الأمواج وبناء بيوت من الرمل لا يستطيع جنود الاحتلال هدمها كما يفعلون ببيوت الفلسطينيين، وتتنشق نسيم البحر العليل بعيدا رائحة البارود وعتمة الدخان الخانق الذي تعالى من طلقات جنود الاحتلال وقذائفهم وقنابلهم، وحتى تنسى أصواتها وحديث الناس وشكواهم من حالة الحصار والحرب ومعاناتهم من هذه الوضعية الخانقة التي تشبه سجنا كبيرا، سوف تعدو "هدى" .وتجري على طول الشاطئ لتنسى هذا، ثم تتخيل أخاها "هيثم" يحبو هناك في سعادة، تريده يوما مثل باقي الناس الذين يعيشون في حرية وسلام بعيدا عن الحرب، تريده يوما للمتعة والراحة:

هُوَ يَوْمٌ، أُمَّـــــــاهُ، يَفْرَحُ فِيهِ الْـ *** ـمَوْجُ .. إِذْ نَلْتَقِي بِهِ مِنْ جَدِيدِ
سَوْفَ نَبْنِي مِنْ الرِّمَـــــــالِ بُيُوتًا *** تَتَوَارَى عَنْ جَـــارِفَاتِ الْجُنُودِ !
وَنَشُمُّ النَّسِيمَ مِنْ رِئَـــــــةِ الشَّمْـ *** ـسِ بَعِيدًا عَنْ عُتْمَةِ الْبَـــــارُودِ
سَوْفَ نَعْدُو .. وَهَيْثَمٌ سَوْفَ يَحْبُو *** فِي لِقَـــــاءٍ النَّدَى بِحُلْمِ الْوُرُودِ
وَسَنَنْسَى صَدَى الْقَذَائِفِ حِينًـــا *** وَحَدِيثُ الْحِصَـــــارِ وَالتَّصْعِيدِ
هُوَ يَوْمُ الحَيَـــــــاةِ، فَلْنَحْيَ فِيهِ *** مُسْتَرِيحِينَ مِثْلَ كُـــــلِّ الْوُجُودِ [2]

ليوقظها والدها من لحظتها الحالمة ويعيدها إلى واقعها المرير الذي لا مهرب منه:

1المصدر نفسه، ص 111.

2الحواس الست، مصدر سابق، ص ص 111، 112.

– يَا هُدَى، يَا هُدَى! سَرَحْتِ بَعِيدًا *** خَلْفَ عُمْرِ الزُّهُورِ وَالصُّبْحِ، عُودِي [1]

ثم تتذكر واقعها المؤلم من جديد، وقيود هذا السجن الذي فرض عليهم، وأن ما حلمت به منذ قليل مؤقت جدا، فسرعان ما تعود المعاناة بعد نهاية الرحلة، حتى ظهر على "هدى" فتور وعزوف عن الذهاب، يعيد الأب سؤالها إن كانت مصممة على الذهاب أم أنها غيرت رأيها:

كُنْتِ عَجْلَى! وَهَا حَمَاسُكِ يَخْبُو *** هَلْ نَسِيتِ الذَّهَابَ، أَمْ لَمْ تُرِيدِي؟

تجيبه بكل عزيمة بأنها ستذهب رغم كل ما تحس به:

بَلْ سَنَمْشِي عَلَى الجِرَاحِ وَنَلْهُو *** فِي مَدَى الْمَدِّ رَغْمَ جَزْرِ الْخُقُودِ [2]

ينتقل السرد في عجالة إلى تفصيل آخر في الحدث في سيارة الأجرة متجهين إلى الشاطئ، فجأة تتذكر "هدى" حمامها إن كانت تركته دون طعام، يجيبها أحد أفراد العائلة أنهم وضعوا له الطعام بزيادة، ينقطع الكلام ثم تحس بالضجر وطول الطريق فتطلب من أبيها أن يخبر السائق بزيادة سرعته، فهم في سباق محموم مع الوقت، كون الرحلة يوما واحدا ويوم الرحلة قصير على طوله في الصيف، يجيب الوالد طلبها، ولم يعلموا أنهم بذلك الطلب يسارعون لحتفهم الذي ينتظرهم:

– هَلْ تَرَكْنَا الْحَمَامَ دُونَ طَعَامٍ ؟***– بَلْ كَفَيْنَا مَسَاءَهُ بِالْمَزِيدِ ...

قُلْ لَهُ، يَـــا أَبِي، لِيُسْرِعَ قَلِيلًا *** نَحْنُ وَالْيَوْمُ فِي اسْتِبَـــاقٍ عَنِيدِ

– أَيُّهَا السَّائِقُ ... ابْنَتِي تَتَرَجَّى *** لَوْ تَصُبُّ الْإِلْحَاحَ فَوْقَ الْوَقُودِ [3]

ليبلغ الحدث ذروته، إذ تصل العائلة إلى الشاطئ ويتراءى لهم البحر ويندفع الأولاد نحو البحر يشدون وينشدون، أما الأب فتوجه نحو ظل زيتونة قريبة من الشاطئ يستريح تحتها:

– هَا هُوَ الْبَحْرُ، فَانْزِلُوا يَا صِغَارِي *** وَاغْمُرُوا مَوْجَهُ بِيَوْمٍ سَعِيدِ

وَاعْبَثُوا بِالرِّمَـــــــالِ، وَابْنُوا بُيُوتًا *** وَاهْدِمُـــوهَا بِلَا قَرَارٍ بَلِيدِ

وَأَنَا سَـــــــــوْفَ أَسْتَرِيحُ قَلِيلًا *** عِنْدَ ظِـلِّ الزَّيْتُونَةِ الْمَمْدُودِ

1المصدر نفسه، ص 112.

2الحواس الست، مصدر سابق، ص 112.

3المصدر نفسه، ص 112.

يُصْبِحُ المَــوْجُ حِينَ تَشْدُونَ أَحْلَى *** فَأَجِيبُوا اضْطِرَابَهُ بِالنَّشِيدِ [1]

كانت "هدى" منهمكة في لعبها، وكان الجو مثاليا جدا، لكن فجأة تأخذ الأحداث منحى آخر بحلول المساء، يتعالى سحاب أسود من قذائف أطلقت على الشاطئ، ويتعالى معه صوت يطلب من الجميع الهروب، تنادي هدى أباها، ليدركهم ويخلصهم من الموت، لم يفهم الجميع ما حدث من هول الصدمة واضطربوا اضطرابا شديدا، كان الجميع يبحث عن أقاربه، لينقشع السحاب عن ماء بحر ملطخ بالدماء وأشلاء فوق الشاطئ ومظاهر الخوف والهلع على الجميع، ليشكل هذا الحدث المنحى التنازلي للحدث والمهدد لنهاية حزينة لقصة هذه الرحلة الاستجمامية التي لم تنته كما خطط لها، واستشهد أفراد العائلة بنيران الغدر الصهيونية التي جاءتهم هذه المرة من جهة البحر:

غَفْوَةٌ لَمْ تَطُلْ عَلَى جَفْنِ "عَلْيَا" *** فَأَفَاقَتْ عَلَى سَحَـــابٍ رَعُودِ :

– اهْرُبُوا فَالْمَسَـــــاءُ مُلِّئَ نَارًا *** وَرَمَــادًا، عَلَى امْتِدَادِ الحُدُودِ ..

– يَا أَبِي، قُلْ لَهُ، لِيَأْتِ سَرِيعًا *** نَحْنُ وَالْمَوتِ فِي سِجَالٍ شَدِيدِ ..

****

وَغَدَتْ زُرْقَـــــةُ النَّسِيمِ أَدِيمًا *** أَحْمَرَ الْعَصْفِ، مِنْ زَفِيرِ الحَـدِيدِ

لَحْظَةٌ تَصْبَغُ النَّقَـــــاوَةَ رُعْبًا *** مِنْ نَزِيفِ الأَشْلَاءِ فَوْقَ الصَّعِيدِ

وَهُدَى.. صَرْخَةُ الجِرَاحِ، أَبُوهَا *** أُمُّهَا، وَالجَمِيعُ بَيْنَ الحُشُـــودِ ..

سَابِقُوا الموْتَ فَــاسْتَفَاقُوا لَدَيْهِ *** وَالتَقَى يَوْمُهُمْ بِيَوْمِ الخُلُـــودِ ..

تَمْسَحُ الرَّمْلَ، وَالدِّمَاءَ، وَتَبْكِي: *** "أَلِهَــذَا أَتَيْتُ؟! (يَابَا)، أَعِيدِي

يَا رِمَالَ الأَسَى أَبِي، وَسَأَمْضِي *** لَا أَرَى البَحْرَ قَبْلَ صَيْفٍ أَكِيدِ" [1]

1المصدر نفسه، ص 112.

هكذا ينهي الشاعر "الزبير قريب" هذا الحدث بمشهد الحزن الذي خيم على وجه "هدى" وبكائها بعد هذه الفاجعة، وعزمها على عدم الإتيان إلى البحر بعد هذه المأساة، ولكون المكان الوحيد الذي ظنته آمنا وهادئا لم يختلف عمّا كانت تعيشه وتشاهده في باقي أنحاء القطاع المعاصر.

ما يمكن استخلاصه في هذا الفصل أن الحدث في ديوان "الحواس الست" مختزل جدا لا يعتمد على الوصف المطول لمجرياته وأطواره ولا يذكر التفاصيل، ومدته قصيرة بعضها لا يتعدى "الومضة"، وعقدته بسيطة أحيانا، كما أنه مبني على الطريقة التقليدية التي تنتظم فيها الأحداث ترتيبا سببيا لا تقديم فيها ولا تأخير، كما أن الشعراء يقتصرون على حدث واحد ولا يعدّدون الأحداث، وبالتالي لم يلجئوا إلى السرد المتوازي الذي تتعدد فيه الأحداث وتجري في وقت واحد متزامن، ويرجع هذا إلى خصوصية السرد الشعري الذي له متطلبات ترتكز على أغراض وجماليات وأساليب تميزه عن الطريقة النثرية التي تسترسل في الوصف وتنوع الأحداث والعاملين فيها، كما يلقي الموضوع الغزلي الذي غلب على الديوان بظلاله على حجم الحدث وكيفيته لارتكازه على البوح والتصريح بالمشاعر والحالة النفسية التي يكثر فيها الزمن المضارع أو الأمر الإيعازي في خطاب الحبيبة كما نراه في قصيدة "الساحرة" مثلا [2]، بعكس الحدث الذي يستدعي الماضي عند السرد، كما أن بعض القصائد جاءت كانت طبيعتها تأملية تجريدية مثل قصيدة "عودة الخريف" [3]، فالحدث فيها يقوم على تجميع جزئيات دقيقة ينبني عليها الحدث بعد فهم الحالة التأملية وتفسير أسبابها.

1الحواس الست، مصدر سابق، ص 113.

2الحواس الست، مصدر سابق، ص 73.

3المصدر نفسه، ص ص 46، 48.

ثانيا: الزمن وحضوره في مجموعة (الحواس السِّتّ):

وفي قصيدة "هدى"، يأتي زمن السرد بعد زمن القصة كما يتضح من خلال «... إلى اليوم التاسع من شهر حزيران عام ألفين وستة، على شاطئ السودانية، في مدينة غزة..»[1]، أما زمن السرد فيظهر في توقيع الشاعر آخر القصيدة: «الزبير قريب 2010»، فزمن القصة يختلف عن السرد. كما يختلف ترتيب الزمنين، فزمن القصة محدود بما حدث في الشاطئ من مجزرة أودت بحياة العائلة، لكن زمن السرد يمتد بفسحة خيالية إلى تصور الأجواء قبل ذلك، بدء من صباح ذلك اليوم وما كان فيه من استعداد:

-يَا هُدَى..- لَمْ أَنَمْ أَبِي، وَاسْتَدَارَتْ: *** إِنَّهُ يَوْمُ حَفْلِنَا المَوْعُـــودِ

أَلْفَ شُكْرٍ أَبِي، هَدِيلُ، هَنَادِي *** صُبْحُنَا مُشْرِقٌ بِعِقْدٍ فَرِيدِ

- هَيْثَمُ لَمْ يَفِقْ هُدَى، أَنْتِ عَجْلَى؟ *** وَفُطُورُ الصَّبَاحِ .. يَا لَلْجُمُودِ![2]

فقد تخيل الشاعر نداء الأب في الصباح لهدى حتى تستيقظ بداية للقصة ومحركا لزمنها وأحداثها، وقد يجعل هذا الزمن يمتد إلى زمن سابق نتخيل فيه حديث العائلة وتخطيطها للذهاب إلى البحر في الليلة السابقة أو في يوم قبل ذلك لم يتم تحديده أو الإشارة إليه، ثم ما دار وقتئذ من حوار وأحداث.

الاسترجاع:

يظهر الاسترجاع في قصيدة "حكاية سعاد" حيث يستذكر الشاعر "بشير عروس" في مطلع القصيدة ويسترجع رفقة الأولاد الصغار أحداثا كثيرة تتعلق بماضي فتاة صغيرة جميلة تدعى "سعاد"

---

1 ينظر: الحواس الست، ص ص 111، 113.

2المرجع نفسه، ص 111.

بتوصيف مجريات هذا الماضي الجميل والسعيد، حيث تتعلق "سعاد" بلعبها كحصانها الخشبي الذي ترى من خلاله قدرتها على السفر في السماء، في إشارة إلى امتلائها بالأحلام والرغبات والطموحات:

كَانَتْ سُعَادُ مِثْلَكُمْ
تَمُوتُ فِي اللُّعَبْ
وَتَمْتَطِي حِصَانَهَا الخَشَبْ
لِكَيْ تَرَى النُّجُومْ
وَتَحْتَنِي مِنْ ضَوْئِهَا الذَّهَبْ ..[1]

ويبقى الشاعر في هذا المشهد الطفولي ليسرد لنا تلك العلاقة المميزة التي تجمعها بلعبتها ومعاملتها إياها معاملة خاصة تشبه معاملة البشر، وتهتم بزينتها، وتخيط لها الملابس كل عام، وتخاف عليها من كل سوء قد يصيبها، وتحكي لها عن أهل بيتها، وما تحلم به، ولا تفارق دميتها مهما حدث:

كَانَتْ لَدَى سُعَادَ لُعْبَةٌ تُحِبُّهَا
تَخِيطُ كُلَّ مَوْسِمٍ لَهَا
مَلَابِسًا .. وَتَشْتَرِي سِوَارْ
تَلُفُّهَا فِي القُطْنِ عِنْدَ نَوْمِهَا
تَحْكِي لَهَا عَنْ أُمِّهَا
وَأَهْلِهَا .. وَالدَّارْ
وَمَا تُرِيدُ أَنْ تَرَى فِي حُلْمِهَا [2]

مشهد طويل من الناحية الحسابية لكنه يختزل مرحلة الصغر كلها، ويستعمل في الاسترجاع الفعل (كان)، كما يصطبغ الفعل المضارع بصبغة الماضي، ويعمل على جعل القارئ حاضرا في الحدث كأنه يشاهده مباشرة ويشارك فيه.

1المرجع نفسه، ص 77.
2الحواس الست، ص 78.

ثم ينتقل الحدث في الماضي نفسه موهما القراء بقفزة إلى مرحلة عمرية أخرى للفتاة "سعاد" حين أصبحت كبيرة، وتغير طباعها وتصرفاتها، ويأخذ ظرف المكان "وبعدها" وظيفة هذا التغيير والانتقال بالقارئ في المحور الزمني:

وَبَعْدَهَا أَحِبَّتِي ..
قَصَّتْ سُعَادُ شَعْرَهَا
وَحَلَّتِ الضَّفِيرَهْ ..
لَمْ يَبْقَ مِنْ سُعَادُ
إِلَّا اسْمُهَا
وَفَجْأَةً ..
بَدَتْ سُعَادُ هَكَذَا ..
كَبِيرَهْ ..
فَحَطَّمَتْ لُعْبَتَهَا الأَثِيرَهْ[1]

الاستباق:

نجد الاستباق:

إِنَّنَـــا ذَاهِبُـــــونَ لِلْبَحْرِ، أُمِّي *** فَلِمَـــــاذَا لَمْ تُبْشِرِي بِالْعِيدِ؟ [2]

تأخذ صيغة المضارع "ذاهبون" دلالة زمنية مستقبلية لحدث لم يقع بعد، وهذا تبعا لوضع القارئ في مرحلة استعداد للمكان المحوري للحدث (البحر) الذي سيشكل بؤرة القصة.

المشهد:

يرد المشهد بقوة في المجموعة الشعرية، وكان أغلب تركيز الشعراء على هذه التقنية الزمنية.

---

1 الحواس الست، ص 79.
2المرجع نفسه، ص 111.

ففي قصيدة "هدى" تتوقف الحالة الحدثية وتترك المجال للفتاة هدى حتى تسرد في لحظات حالمة برنامج الرحلة إلى البحر ومخططات هذا اليوم بكل شغف وشوق، وهدفها من هذه الرحلة كتبرير لحجم الحماس الذي تملكها؛ فهي تنوي السباحة ومداعبة الأمواج وبناء بيوت من الرمل لا يستطيع جنود الاحتلال هدمها كما يفعلون ببيوت الفلسطينيين، وتتنشق نسيم البحر العليل بعيدا رائحة البارود وعتمة الدخان الخانق الذي تعالى من طلقات جنود الاحتلال وقذائفهم وقنابلهم، وحتى تنسى أصواتها وحديث الناس وشكواهم من حالة الحصار والحرب ومعاناتهم من هذه الوضعية الخانقة التي تشبه سجنا كبيرا، سوف تعدو "هدى"، وتجري على طول الشاطئ لتنسى هذا، ثم تتخيل أخاها "هيثم" يحبو هناك في سعادة، تريده يوما مثل باقي الناس الذين يعيشون في حرية وسلام بعيدا عن الحرب، تريده يوما للمتعة والراحة:

هُوَ يَوْمٌ، أُمَّـــــــاهُ، يَفْرَحُ فِيهِ الْـ *** ـمَوْجُ .. إِذْ نَلْتَقِي بِهِ مِنْ جَدِيدِ
سَوْفَ نَبْنِي مِنَ الرِّمَـــــــالِ بُيُوتًا *** تَتَوَارَى عَنْ جَـــارِفَاتِ الجُنُودِ !
وَنَشُمُّ النَّسِيمَ مِنْ رِئَـــــــةِ الشَّمْـ *** ـسِ بَعِيدًا عَنْ عَتْمَةِ البَـــــارُودِ
سَوْفَ نَعْدُو .. وَهَيْثَمُ سَوْفَ يَحْبُو *** فِي لِقَـــــاءِ النَّدَى بِحُلْمِ الوُرُودِ
وَسَنَنْسَى صَدَى القَذَائِفِ حِينـًـا *** وَحَدِيثَ الحِصَـــــارِ وَالتَّصْعِيدِ
هُوَ يَوْمُ لِلْحَيَـــــــاةِ، فَلْنَحْيَ فِيهِ *** مُسْتَرِيحِينَ مِثْلَ كُـــــلِّ الوُجُودِ [1]

يأخذ المشهد طابعا تفسيريا سرديا يغلب عليه الخيال، ويجعل السارد نهاية هذا المشهد الحلمي التخيلي بإيقاظ والدها لها وإعادتها إلى الحقيقة المرة:

– يَا هُدَى، يَا هُدَى! سَرِحْتِ بَعِيدًا *** خَلْفَ عُمْرِ الزُّهُورِ وَالصُّبْحِ، عُودِي [2]

يتحول هذا المشهد إلى عنصر زمني يحاول استشراف المستقبل (الرحلة إلى البحر)، أي أن السارد يدمج عنصرين زمنيين في وقت واحد، حيث ترسم الشخصية في ذهنها مجموعة من

1الحواس الست، ص 111، 112.
2المرجع نفسه، ص 112.

الطموحات المستقبلية للقيام بها، ولا يهم في هذه اللحظة تحققها أم استحالة تحققها بقدر ما يكشف المشهد عن دلالة بساطة الحلم، الذي تفقد معه الفتاة الفلسطينية لذة الحياة ومتعتها.

ثم ينتقل السارد في عجالة إلى مشهد آخر تكون سيارة الأجرة مسرحا له، ففي الطريق إلى الشاطئ، تتذكر "هدى" فجأة أنها قد تركت حمامها دون طعام، يجيبها أحد أفراد العائلة (لم يصرح به) أنهم وضعوا له الطعام بزيادة، ينقطع الكلام مرة أخرى ثم تحس الفتاة بطول الطريق وذهاب النهار فتطلب من أبيها أن يخبر السائق بزيادة سرعته، ويجيبها الوالد لطلبها:

– هَلْ تَرَكْنَا الحَمَامَ دُونَ طَعَامٍ ؟***– بَلْ كَفَيْنَا مَسَاءَهُ بِالمَزِيدِ ...
قُلْ لَهُ، يَـــا أَبِي، لِيُسْرِعَ قَلِيلاً *** نَحْنُ وَاليَوْمُ فِي اسْتِبَـــاقٍ عَنِيدِ
– أَيُّهَا السَّائِقُ ... ابْنَتِي تَتَرَجَّى *** لَوْ تَصُبُّ الإِلحَاحَ فَوْقَ الوَقُودِ [1]

ثم يقفز السارد مجددا إلى مشهد ثالث وهو مشهد الوصول إلى الشاطئ، حيث يتراءى للعائلة البحر ويندفع الأولاد نحوه يشدون وينشدون الأغاني والأهازيج، والأب يشجعهم ويتوجه نحو زيتونة قريبة من الشاطئ يستريح تحت ظلها:

– هَا هُوَ البَحْرُ، فَانْزِلُوا يَا صِغَارِي *** وَاغْمُرُوا مَوْجَهُ بِيَوْمٍ سَعِيدِ
وَاعْبَثُوا بِالرِّمَـــــــالِ، وَابْنُوا بُيُوتًا *** وَاهْدُمُـــوهَا بِلَا قَرَارٍ بَلِيدِ
وَأَنَا سَـــــــــوْفَ أَسْتَرِيحُ قَلِيلًا *** عِنْدَ ظِـلِّ الزَّيْتُونَةِ الْمَمْدُودِ
يُصْبِحُ المَـــوْجُ حِينَ تَشْدُونَ أَحْلَى *** فَأَجِيبُوا اضْطِرَابَهُ بِالنَّشِيدِ [2]

يتخذ هذا المشهد صوتا أحاديا هو صوت الأب، ويدمج فيه بين الإيعاز (أفعال الأمر) والوصف.

كانت "هدى" منهمكة في اللعب بالرمل ومداعبة الموج، وكل شيء حولها جميل، وفجأة تأخذ الأحداث منحى آخر، فقد تعالى سحاب أسود من قذائف أطلقت على الشاطئ، يرافقه

1المرجع نفسه، ص 112.
2المرجع نفسه، ص 112.

صوت يطلب من الجميع الهروب، تنادي هدى أباها، ليدركهم ويخلصهم من الموت، لم يفهم الجميع ما حدث من هول الصدمة، كان الجميع يبحث عن أقاربه، لينقشع السحاب عن ماء بحر ملطخ بالدماء وأشلاء فوق الشاطئ ومظاهر الخوف والهلع على الجميع، ليشكل هذا الحدث المنحى التنازلي للحدث والممهد لنهاية حزينة لقصة هذه الرحلة التي لم تنته كما خططت لها العائلة، واستشهد أفراد العائلة بنيران الغدر الصهيونية التي جاءتهم هذه المرة من جهة البحر:

غَفْوَةٌ لَمْ تَطُلْ عَلَى جَفْنِ "عَلْيَا" *** فَأَفَاقَتْ عَلَى سَحَـــابٍ رَعُودِ :
– اُهْرُبُوا فَالْمَسَـــــاءُ مُلِّئَ نَارًا *** وَرَمَـادًا، عَلَى امْتِدَادِ الحُدُودِ ..
– يَا أَبِي، قُلْ لَهُ، لِيَأْتِ سَرِيعًا *** نَحْنُ وَالْمَوْتُ فِي سِجَالٍ شَدِيدِ ..

****

وَغَدَتْ زُرْقَـــــةُ النَّسِيمِ أَدِيمًا *** أَحْمَرُ العَصْفِ، مِنْ زَفِيرِ الحَـدِيدِ
لَحْظَةٌ تَصْبَغُ النَّقَـــــاوَةَ رُعْبًا *** مِنْ نَزِيفِ الأَشْلَاءِ فَوْقَ الصَّعِيدِ
وَهُدَى.. صَرْخَةُ الجِرَاحِ، أَبُوهَا *** أُمُّهَا، وَالجَمِيعُ بَيْنَ الخُشُـــودِ ..
سَابَقُوا الْمَوْتَ فَـاسْتَفَاقُوا لَدَيْهِ *** وَالْتَقَى يَوْمُهُمْ بِيَوْمِ الخُلُـــودِ ..
تَمْسَحُ الرَّمْلَ، وَالدِّمَاءَ، وَتَبْكِي: *** "أَلِهَـذَا أَتَيْتُ؟! (يَابَا)، أَعِيدِي
يَا رِمَالَ الأَسَى أَبِي، وَسَأَمْضِي *** لَا أَرَى البَحْرَ قَبْلَ صَيْفٍ أَكِيدِ" [1]

هكذا ينهي الشاعر "الزبير قريب" هذا الحدث بمشهد الحزن الذي خيم على وجه "هدى" وصورة بكائها بعد هذه الفاجعة الأليمة، وعزمها على عدم الإتيان إلى البحر بعد هذه المأساة، ولكون المكان الوحيد الذي ظنته آمنا وهادئا لم يختلف عمّا كانت تعيشه وتشاهده في باقي أنحاء القطاع المعاصر.

القطع: يقطع السارد الأحداث في قصيدة هدى، ومن أبرز أمثلته قطعه الحدث وانتقاله من مشهد يحتوي دلالة زمنية ومكانية (البيت/ الصباح) إلى مشهد آخر يحمل دلالة زمنية ومكانية أخرى (سيارة الأجرة/ زمن مجهول) بعد أن كان توقف الحدث عند حوار العائلة في الصباح وقت الإفطار،

1الحواس الست، ص 113.

كُنْتِ عَجْلَى! وَهَا حَمَاسُكِ يَخْبُو *** هَلْ نَسِيتِ الذَّهَابَ، أَمْ لَمْ تُرِيدِي؟
بَلْ سَنَمْشِي عَلَى الجِرَاحِ وَنَلْهُو *** فِي مَدَى الْمَدِّ رَغْمَ جَزْرِ الحَقُودِ
***
– هَلْ تَرَكْنَا الحَمَامَ دُونَ طَعَامٍ ؟***– بَلْ كَفَيْنَا مَسَاءَهُ بِالْمَزِيدِ ...
قُلْ لَهُ، يَـــا أَبِي، لِيُسْرِعْ قَلِيلًا *** نَحْنُ وَالْيَوْمُ فِي اسْتِبَـــاقٍ عَنِيدِ
– أَيُّهَا السَّائِقُ ... ابْنَتِي تَتَرَجَّى *** لَوْ تَصُبُّ الإِلْحَاحَ فَوْقَ الوَقُودِ [1]

تكون العلامة الشعرية (***) الموضوعة بين الأبيات علامة دالة على الوحدة العضوية التي يستعين بها القارئ في الانتقال بين أعضاء القصيدة وإيجاد العلاقة الرابطة بين المقاطع، مع محاولة ملء هذا الفراغ الزمني بدلالة معينة.

ثالثا: الشّخصيّة و بناؤها في مجموعة (الحواس السّتّ):

ما يجدر ذكره بداية أنّ ديوان "الحواس الست" لا تحكمه وحدة فريدة تدير دواليب موضوعه، فليست وحدة موضوعية تقليدية، وليست كذلك وحدة عضوية يتدرج فيها الموضوع صعودا في هرم الأحداث أو سيرا على نظام فكري واحد مضبوط، ولكنها قصائد لها رابط خاص ومميز وغريب، يتجلى في العلاقة الأخوية التي أقامها شعراء الديوان الستة بينهم، إضافة إلى تقارب تجاربهم الشخصية، الشعورية منها والفكرية، كما أن الطبيعة الفلسفية والتأملية لبعض القصائد وما طبعها من تجريد حالت دون تقديم العناصر السردية بالصورة النمطية المعهودة والمبنية على الوضوح والتصريح.

أ – الشخصيات المباشرة (الرئيسية):

كانت الشخصيات الرئيسية قليلة في الديوان، فقد خصص الشعراء الحيّز الأكبر من الديوان للتعبير عن ذاتيتهم، وعن تجاربهم الشخصية، ونظراتهم للوجود وقضاياه، خاصة ما تعلق بالحب وارتباطهم الوثيق بشخصية المحبوبة، ولذلك كانوا هم الشخصية المحورية فيه:

1المرجع نفسه، ص 112.

أ – 1 – شعراء "الحواس الست":

يجعل الشاعر الجزائري المعاصر من شعره متنفسا له، يبث فيه همومه وشكواه، أو سعادته وسروره ورضاه، ويطرح مختلف أفكاره وتطلعاته بأساليب مختلفة، منها الوصف ومنها السرد، ومنها الإخبار الذي يجمع بين الوصف والسرد معا، ويتحول ضمير المتكلم المفرد "أنا" وما يدل عليه مؤشرا لغويا على هذه الحالة، ليعبروا عن ذاتيتهم المطلقة صراحة أو ضمنا، فلطالما كان الشعر تعبيرا عن الذات وشعورها، تعبيرا عن التجربة، ولعل الشاعر يتحول في أثناء ذلك بهذا التعبير بالبوح عن مخزوناته ومكنوناته إلى صياغة سيرته بصورة مبعثرة يترك المجال للقارئ لاستجلائها وتجميعها عند القراءة، وتأويل ونقد مختلف ردود الشاعر وتصرفاته واعتقاداته.

يقوم الشاعر في ديوان "الحواس الست" بسرد الحدث بنفسه وتصويره الحالات النفسية له، فهو الشاعر "يونس قريب" يسرد كيفية اختياره الهوى دربا له يسير في جنابته ويقطع خطواته، مقرا بأن القرار كان قراره والخطيئة خطيئته وحده ولا لوم على حبيبته في ذلك:

وَأَنَا الَّذِي اخْتَارَ الهَوَى دَرْبًا لَهُ *** وَقَذَفَتْ لِلنِّيرَانِ أَوْرِدَةَ الدُّرُوبِ [1]

باثا في أثناء هذه الرحلة الموجزة سيلا من المشاعر والأفكار شحن بها دلالات العبارات التي تدل على التسلسل الحدثي: وتركت، واخترت، صنعت، نحتّها، عزفت، دلالة منه على الفعل والاختيار اللذان أوصلاه إلى تلك الحالة التي أثخن فيها من جراح الحب.

ويتخذ الشاعر "بشير عروس" شكلا آخر من التعبير عن شخصيته وذاته حين يتحد مع شخصية دينية تاريخية وهي شخصية النبي عزير –عليه السلام– الذي كان في بني إسرائيل، فيقول في قصيدة "عزير":

هَا أَنَا بَعْدَ عَامْ ..
أَعُودُ (عُزَيْرًا) يَقُومُ مِنَ الْمَوْتِ ..

1الحواس الست، ص 15.

فِي كَفِّهِ ظِلُّ أُنْشُودَةٍ [1]

ويكون الغياب عن الحياة قاسما مشتركا بين الشاعر والنبي عزير، لكن عزيرا –عليه السلام– قد أماته الله مائة عام حقيقة، أما الشاعر فلا نعلم على وجه التحديد صورة الموت في قصيدته، هل هي توقف عن نظم الشعر لظرف ما؟ أم هو سفر طويل غيّبه؟ أم هو عزوف مقصود عن الحياة؟ أم هو حادث تعرض له وأدخله في غيبوبة تشبه الموت؟ لم يصرح الشاعر بشيء من هذا وترك باب التأويل مفتوحا أمام القارئ ليحدّد خطوط التجربة المشتركة التي جعلته يتماهى وينصهر في شخصية النبي عزير –عليه السلام–.

فالشعراء الستة هم الشخصيات الحقيقية الفاعلة والمحركة لكل أحداث الديوان، وحضورهم مباشر باستعمال الضمير الدال عليهم.

2 – المحبوبة:

وهي الشخصية الثانية التي برزت بقوة في الديوان، ظهرت في كثير من قصائد بصور متعددة، لأن كل شاعر اتخذ نمطا معينا يحبه ويناجيه ويبث إليه مواجعه من الحب والفراق، ولذا يختلف تعامل كل شاعر مع هذه الشخصية، لكنها تظل حاملة لسمات مشتركة كثيرة بين الشعراء، والملاحظ أنها قد تتعدد عند الشاعر الواحد.

يتخذ شعراء "الحواس الست" شخصية امرأة/فتاة مجهولة التفاصيل والمعالم، لا يظهر منها سوى البكاء والنظرات، يدعونها أحيانا وبكل صراحة "حبيبتي" أو بصيغة مذكرة "حبيبي"، ويكون الشاعر هو الشخصية الأخرى يخاطبها بالحب وصرح لها بهذا الشعور، كما فعل الشاعر "يونس قريب" مستهلا بها قصيدته "دربي الهوى"، يقول:

1المرجع نفسه، ص 114.

أَأَلُومُ نَفْسِيَ، أَمْ أَلُومُكَ يَا حَبِيبِي؟ *** إِنِّي أُحِبُّكَ ... وَالهوَى أَحْلَى ذُنُوبِي [1]

وينزاح "إبراهيم بشوات" عن النمط الصريح فيخاطبها بفتاة الكهوف، ليغدو هذا الاسم جذابا مثيرا مستفزا لفكر القارئ عن صورة هذه الفتاة البدائية التي مازالت تسكن المغارة بعيدا عن الحضارة، وعن فكرها البريء الذي لم يتلوث بمغريات العصر وشهواته، وعن بداوتها الشعورية التي لم تغيرها الأقنعة والتقلبات ولم تختلط بالخداع والنفاق الذي يكتسبه المرء عند اجتماعه بأبناء جنسه، فهي ما زلت على الفطرة:

مِنْ هُنَا تَبْدَأُ الحِكَايَةُ قُومِي *** وَاعْزِفِي اللَّحْنَ يَا فَتَاةَ الكُهُوفِ [2]

وينوّع "بشير عروس" في خطابها، فيجعلها مرة "حلوة"، ثم أنشودته التي تلهمه الشعر:

يَــا حُلْوَتِي قَدَحَ الزَّمَـــــانَ زِنَادَهُ *** فَلْنَقْدَحِ الأَشْعَارَ مِنَّـا وَالوَفَا
عُودِي فَأَنْتِ الشِّعْرُ يَا أُنْشُودَتِي *** وَعَلَى الفُؤَادِ تَحَنَّنِي كَيْ يَنْزِفَا

ويستعيض الشعراء عن ذكرها بالفعل المضارع الذي يجعلونه في سياق الخطاب، ففي قصيدة "أجيبي" [3] يكرر الشاعر الفعل "تريدين" في خطاب هذه المحبوبة، وكذلك وظف الشعراء الضمائر، خاصة كاف الخطاب المؤنثة: (عينيكِ، عنكِ، يحبكِ)، وإيراد صيغة الأفعال الخمسة التي تحتوي على ياء المؤنثة المخاطبة (تنظري، تلمسيه، تمسكي ...)، وهو ملاحظ في كثير من قصائد الديوان التي كانت رومانسية وجدانية غزلية مثل: "تعالي" [4]، "أحسك" [5]، "أسئلة إليها" [6].

أما ملامح الشخصية وتفاصيلها فكانت قليلة وتغلب عليها أفعالها أو ردود فعلها كما في قصيدة "من أنتِ ..؟" لإبراهيم بشوات حيث يستهل الشاعر برعشات يدها وإجهاشها بحديث

---

1 ص 15.
ص 2.14
3 ص 27.
ينظر: ص 4.18
5ينظر: ص 19.
ينظر: ص 6.91

الحب ويذكر أن قوامها حلو وأن أجفانها رسمت حبه في جوابها عن هذا السؤال الذي عنْوَن به القصيدة وتكرر في أبياتها الأولى: "أنا حبيبتك المعشوقة الأولى" .

ب – الشخصيات غير المباشرة (الثانوية):

تتخذ الشخصيات الثانوية في الديوان طابعا خاصا، ومظاهر عديدة ومختلفة، وهي كثيرة في الديوان، وما يلاحظ عليها غياب العلاقات بينها، كون كل واحدة وقعت في قصيدة تمثل حدثا سرديا منفصلا عن الثاني، إضافة إلى أن الغموض المكاني والزماني للسرد وتنوعه قد ألقى بظلاله على فقدان الاتصال المباشر بينها، ليبقى الشاعر وحده القاسم المشترك بينها، ومن بين الشخصيات الثانوية التي نجدها في الديوان نذكر:

1 – الشخصيات الواقعية:

1 – أ – الأطفال (الصغار): برز الأطفال كشخصية ثانوية في قصيدة "حكاية سعاد"، حيث كان الشاعر "بشير عروس" بصدد سرد قصة الطفلة الصغيرة "سعاد" مع لعبتها للأطفال الصغار، قال:

أَحِبَّتِي الصِّغَارْ ...
مِنْ بَعْدِ أَلْفِ لَيْلَةٍ
وَمَوْتِ شَهْرَزَادْ،
أَرْوِي لَكُمْ حِكَايَةْ:
كَانَتْ هُنَاكَ طِفْلَةٌ
وَاسِعَةُ العَيْنَيْنْ
جَمِيلَةٌ لِدُونَمَا نِهَايَةْ ...
كَانَ اسْمُهَا سُعَادْ [1]

1 ص 77.

ويبدو أن هذه الشخصيات لها طابع واقعي أكثر منه خيالي بعكس شخصية "سعاد" الخيالية الرمزية، ولا يظهر الشاعر أي تفاصيل تخص هوية الأطفال الذين روى لهم القصة، ولا عددهم، ولا جنسهم من حيث الذكورة والأنوثة، وهذا من شأنه أن يفسح المجال لخيال القارئ حتى يعطيهم التفاصيل التي يحبها، وأن يتصور مدى القرب (الحيز المكاني) والقرابة من الشاعر (أولاده، أولاد إخوانه وأخواته، أولاد قرابته وجيرانه)، وكذلك ما تتيحه هذه التعمية وإخفاء هذه التفاصيل من مجال يأخذ القارئ فيه حرية تصور العدد والجنس.

كذلك، عملت كلمة "الصغار" على تحفيز ذهن القارئ لكي يحاول تخمين أعمار الأولاد ساعة السرد، وتصور ذلك الإنصات والإصغاء للحكاية وتوجه أنظارهم جميعا نحو الشاعر وهو يروي أحداث تغير الفتاة "سعاد" بعد كبرها، وهكذا يحول الشاعر هذه العناصر الغامضة إلى عناصر جذب وتشويق، ويجعل النص الشعري مفتوحا على مصراعيه للقراء يتخيلون كيفما يشاءون هذه الشخصيات.

هدى: وردت هذه الشخصية في قصيدة "هدى" للشاعر "الزبير قريب"، وفيها يحكي الشاعر قصة الفتاة الفلسطينية "هدى غالية" التي تقيم بقطاع غزة وهي تبكي بالقرب من جثمان سبعة من أفراد عائلتها على شاطئ بحر عزة: أبوها، وأخوها هيثم، وأخواتها: هديل، وهنادي، وعليا، الذين ذكرهم الشاعر في القصيدة، حيث قصفت بوارج إسرائيلية الشاطئ فاستشهد والد هدى وخمسة من أشقائها. يقول الشاعر متصورا ما دار بين أفراد عائلتها من خطاب ذلك اليوم:

يَا هُدَى، يَا هُدَى ! سَرِحْتِ بَعِيدًا خَلْفَ عُمْرِ الزُّهُورِ وَالصُّبْحِ، عُودِي [1]

ثم يقول ساردا:

وَتَفَانَتْ هُدَى عَلَى سَاحِلِ الحُـ ـبِّ تَمَامًا .. كَقَلْبِهَا الْمَعْهُودِ

.. كَانَتِ الشَّمْسُ تَسْتَدِيرُ إِلَيْهَا فِي حِوَارِ الغُصُونِ وَالغِرِّيدِ [2]

---

1 ص 112.

2 ص 112.

فشخصية "هدى" حقيقية، وتعبر عن ألم الفتاة الفلسطينية البريئة التي تكابد اليتم وفظاعة الجرائم التي تراها أمامها كل يوم، وتتجرع غصص فقدان الأحبة، ولم يظهر الشاعر من ملامحها شيئا، ولعل ذلك راجع إلى كونها ظهرت للعالم أجمع في القنوات التلفزيونية وهي تبكي عائلتها التي اغتالتها وحوش الغدر الصهيونية، أو قد يعود إلى الطبيعة الشعرية التي التزمها الشعراء في قصائدهم والتي تغيّب الملاح والتفاصيل وتكتفي بالاسم مترجما عنها وعن حالها.

من الشخصيات الحقيقية كذلك: "وليد"، و"حسام" و"شيماء"، ويبدو أن هذه الشخصيات على قرابة بالشاعر أو ذات صلة به، فقد روى لهم قصة "أميرة" عند نومهم بطريقة تحاكي حكايات ألف ليلة وليلة مع أن الشاعر حين سرد أبدى بعض الجهل عن تفاصيل أخرى تتعلق بقصتها، ثم يخاطبهم عند نهاية الأحداث بعدما ناموا وهم يحلمون بالقصة ونهايتها:

هَلْ نِمْتِ يَا شَيْمَاءْ ؟ ..
وَأَنْتَ يَا وَلِيدُ؟ .. يَا حُسَامْ؟ ..[1]

2 – الشخصيات الخيالية:

2 – أ – سعاد: شخصية خالية من ابتكار الشاعر في قصيدة "حكاية سعاد"، أعطاها طابعا رمزيا، ويهدف من خلالها إلى إبراز قضية تغير الإنسان واختفاء براءته وبساطته وتبدل معاملته للآخرين بعد كبره، فبعدما كانت الدمية شيئا ثمينا في نظر سعاد، ومظهرها الخارجي ممثلا في شعرها الطويل وظفيرته، ها هي ذي تحطم لعبتها التي طالما اعتنت بها دون أن يتحرك شيء في وجدانها، ولم تحل تلك الذكريات الجميلة من منع كسرها، ولم يبق من تلك الفتاة اللطيفة سوى اسمها، ليتساءل الشاعر –ومعه الأولاد الصغار والقراء– عن سبب هذا التغير وتبدل طباعها، وهو سؤال في ظاهره بسيط لكنه عميق الدلالة وصعب الجواب.

---

[1] ص 44.

2 – ب – سليمى: أوردها الشاعر "يونس قريب" كشخصية يخاطبها في قصيدته "مصير السيوف"، وهي شخصية ابتدعها خيال الشاعر، وقد تردد هذا الاسم في كثير من القصائد العربية القديمة، الجاهلية منها والحديثة، تغنى بهذا الاسم عشرات الشعراء، كما قال حميد بن ثور الهلالي:

أَصْبَحَ قَلْبِي مِنْ سُلَيْمَى مُقْصَدَا إِنْ خَطَأً مِنْهَا وَإِنْ تَعَمَّدَا [1]

ليجعل الشاعر من سليمى شاهدة على طول التاريخين العربي والإسلامي بكل مآسيهما، بدء من معركة "زاما" بين الرومان والقرطاجيين، مرورا بأذية اليهود للمسيح، وحادثة كربلاء التي استشهد فيها الحسين وصارت مثار العداوة والانقسام، وصولا إلى ملوك الطوائف وسقوط غرناطة وغيرها من المدن في الأندلس غربا، وسقوط بغداد في يد التتار شرقا، وما كان بين هذه الأحداث من هزائم ونكبات، ويحن إلى عودة الأمجاد والانتصارات، يقول:

سليمى انظري
فهذا الأسى في عيون "الحسين"
يريم على "زفرة العربي"
وأرض مشى فوقها "الغافقي"
أسى يا سليمى .. ومن خلفه نظرة حائرهْ [2]

تشهد "سليمى" الشعراءِ على كل هذا بخطاب الشاعر المستمر والمتكرر لها عند كل حادث. وهي نفس الدلالة التي تحملها "سلمى" في قصيدة "السيف أكذب من الكتب" [3].

---

1 ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة: عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 1371 هـ، 1951م، ص 77.

2 ص 108، 109.

ينظر: ص ص 96، 3.99

3 – الشخصيات التاريخية والأسطورية: وترد بأسلوب إشاري، ويحفل الديوان بهذه الشخصيات مثل **شهرزاد،** تلك الشخصية الأسطورية، وتعد بطلة كتاب "ألف ليلة وليلة" وراوية قصصه الخرافية، أشار إليها الشاعر "بشير عروس" في قصيدة "حكاية سعاد"، يقول:

أحبتي الصغار ...
من بعد ألف ليلة
وموت شهرزاد،
أروي لكم حكاية: ...[1]

وتتخذ مثل هذه الشخصيات الرمزية دورا تشويقيا بتواصل الحكايات المثيرة بعد موت شهرزاد، فالقصص لا تموت أبدا، ولا بد من وجود من يروي القصص، ويتقلد الشاعر هذا الدور بالنيابة عنها، لكن دونما تصريح عن مصدر هذه القصة، ويكون لهذه الشخصية أثر تواصلي ذو طابع زمني يرتبط بذلك الماضي الخيالي الجميل.

كما يكون لهذه الشخصيات دور معرفي ذو مرجعية تاريخية:
يعرف "نيرون" و"هتلر" والشيطان
يعرف "جنكيز" وكل الأشياء القذره[2]

يستعين الشاعر بشخصيات تاريخية ترمز إلى الشر والفساد والخراب والخطيئة، فنيرون آخر أباطرة أوروبا كان يتلذذ بتعذيب شعبه، وقتلهم، وإحراقهم دون رحمة، أما "هتلر" فهو الزعيم الألماني الذي أشعل فتيل الحرب العالمية الثانية التي سقط فيها أكثر من خمسة عشر مليون إنسان. وأما جنكيز خان فقد كان سفاحا، وقتل من المسلمين خلقا عظيما في بلاد ما وراء النهر وفارس والعراق وبلاد الشام ولم يرحم صغيرا ولا كبيرا.

---

1 ص 77.
ص 2.58

أو تكون هذه الشخصيات ذات مرجعية أدبية أسطورية كما في توظيف الشاعر لشخصيتي "عشتار" و"تموز" في معتقدات بابل القديمة، واللتان تحملان دلالة الحب والفراق والعذاب والموت التي حدثت في قصتهما:

(عشتار) وانتفض السؤال على أنامل من حرير
(تموز) في شفتيك .. يرهقه السؤال المستدير [1]

وكذا شخصية "كيوان" الذي يعتقد قدماء البربر أنه إله الزمن، والذي يلعب دورا مهما حسب الشاعر في قصة الحب وإدارة دواليب وقتها:

(كيوان) دق خريفه، وعقارب الحب المثيرْ [2]

طريقة تقديم الشخصيات:

يغلب على شعراء الديوان استعمالهم الطريقة المباشرة في تقديم الشخصيات، والتصريح بأسمائهم دون الخوض في تفاصيل شخصيتهم ومهنهم ومعتقداتهم وانتماءاتهم.

وأحيانا يتم تقديم الشخصيات التاريخية بطريقة غير مباشرة، حيث يترك الشاعر الأمر لثقافة القارئ التاريخية حتى يكتشف الشخصية وتعطي البعد المرجعي الكامل للحدث الذي يتضمنه موضوع القصيدة، ويتجلى هذا النوع في قصيدة "السيف أكذب من الكتب"، حيث يستحضر الشاعر شخصية الشاعر العباسي أبو تمام (ت 231 هـ/ 845 م) من خلال التناص مع بائيته المشهورة في "فتح عمورية" مثل قوله في مطلع القصيدة:

السيف أصدق إنباء من الكتب [3]

ص 1.95
ص 2.95
ص 3.96

وكذا نجد ملاح شخصية المتنبي ذات الاعتداد والفخر بالبطولة والعلم وصفات الكمال، لكنها تسقط في نظر الشاعر، بسبب الزمن الذي اختفت فيه قيم الشخصية العربية الشجاعة:

"الليل"، و"الرمح والقرطاس" .. يا سلمى

تماثيل محنطة [1]

وبهذا نغادر عنصر الشخصيّة لنحاول الوقوف على جمالية المكان بوصفه مكوِّنا سرديا في مجموعة (الحواس السّتّ) .

رابعا :جمالية المكان في مجموعة (الحواس السّتّ):

يلمس القارئ لديوان "الحواس الست" حضور أمكنة كثيرة جدا ومتنوعة، كما يلاحظ بسرعة أن الشعراء لم يثبتوا على مكان واحد محدد، بل اختار كل شاعر من الأمكنة ما يناسب تجربته الشعرية، سواء كانت من الواقع وتمثله بذلك التجلي المعروف أم بابتكار دلالة جديدة له، أو بتشخيص المعنوي وجعله مكانا شعريا خاصا يحمل من الدلالات معاني تجريدية خاصة، عميقة في إيحائها، ومن الأمكنة البارزة في الديوان نجد:

أ – الأمكنة المكشوفة:

1– السماء: يرد ذكر السماء في قصيدة "نشيدها" لبشير عروس"، والسماء تحمل معاني السمو والرفعة، كما تحمل معنى الحرية التي لا حدود لها وسعادة الطيران في الآفاق بحيث يتراءى كل شيء لناظريه، فالسماء حلم طالما تملك الإنسان وتمنى معه امتلاء سلم للوصول إلى نجومه البعيدة، قال:

عَرَفَ النَّشِيدَ فُـؤَادُهُ وَتَرَنَّمَا *** وَتَقَلَّدَ الْجَـوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَا [2]

ص 1.99

2الحواس الست، ص 61.

والجوزاء هي مجموعة نجمية تشكل برجا سماويا ولها دلالة كبيرة عند الشاعر في البعد والعلو والحسن والجمال. كما يحمل عنصر "الغيم" دلالة على السماء، الذي يهطل مطرا نقيا طاهرا جعل السماء في حد ذاتها تختار لهذه الصورة المشرقة لوجه المحبوبة، يقول:

مِنْ قَبْلِ أَنْ تَجْرِي الْمِيَاهُ تَوَضَّأَتْ *** بِالْغَيْمِ فَاحْتَـارَ السَّمَاءُ وَغَيَّمَا
وَتَرَقَّتْ المِعْرَاجَ تَطْلُبُ نَجْمَـــةً *** وَتَوَسَّدَتْ كَتِفَ الهِلَالِ لِتَحْلُمَا [1]

ويؤكد الشاعر تلك الحالة من الطموح لدى الحبيبة التي تبلغ بها النجوم، حيث يتوازى الخط الدلالي الرابط بين الحب والمحبوب مع خط السماء والنجوم ويستدعي الأمر معراجا شعريا ترتقي فيه النفس بين جنبات السماء لتصل إلى ذلك النجم دون سواه، في محاكاة للصوفي الذي يستعمل هذا المصطلح في حالات من الذروة التعبدية، يقول ابن عربي: «وهو معراج أرواح، لا أشباح؛ وإسراء أسرار لا أسوار ورؤية جنان لا عيان، وسلوك معرفة ذوق وتحقيق، لا سلوك مسافة وطريق، إلى سموات معنى لا مغنى ...»[2]، ثم تأتي تلك الصورة لنوم المحبوب هانئا سعيدا يتوسد الهلال وقد حقق حلمه السعيد، وهي صورة ترد كثير في أفلام الكرتون لتعبر عن حالة البراءة والعفوية والسلام.

2- الأرض: ترد الأرض اسما مطلقا غير مخصص في قصيدة "موعد في المسرى" لكن القارئ يفهم من خلال المكونات الرمزية والتاريخية الموظفة بدء بكلمة "المسرى" الوارد في العنوان أن المقصود بها أرض فلسطين، مسرى الرسول ﷺ:

إِنَّ الْأَرْضَ لِمَنْ يُزْرَعُ فِيهَا،
وَلِمَنْ يَنْبُتُ فِيهَا،
وَلِمَنْ يُزْهِرُ فِيهَا،
وَلِمَنْ يُعْمِرُ فِيهَا الْقَبْرَا
نَحْنُ التَّارِيخُ الصَّارِخُ ..

1المرجع نفسه، ص 61.

2محيي الدين بن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988 م، ص 53.

إِنَّ النَّخْلَ مُحَالٌ
أَنْ يَنْبُتَ فِي أَرْضٍ ..
لاَ تُنْبِتُ شِعْرَا.
فِي هَذِي الْأَرْضِ وُلِدْتُ أَنَا ،
وَأَخِي كَانَ تُرَابَ الْأَرْضِ،
وَمَاءَ الْأَرْضِ
هَوَاءَ الْأَرْضْ [1]

فالأرض ترتبط بالإنسان وتأخذ تعريفها منه ولا معنى لها دونه، كما الإنسان لا معنى له دونها،

– **الروض**: هي تلك الأراضي المخضرة بالنبات التي تحفل بأنواع الزهور، يجعلها الشاعر "بشير عروس" إسقاطا شعريا للحياة الجميلة في قصيدة "صباح الخير"، لتغدو صورة لكل ما هو إيجابي في نظره، وتغدو تلك الزهور معشوقات ومحبوبات، يقول:

صَبَاحَ الْخَيْرِ، هَلْ مِنْ زَهْرَةٍ فِي الرَّوْضِ لَمْ تَفْتَحْ ذِرَاعَيْهَا؟ [2]

لكن الشاعر يأبى إلا البحث كل صباح في هذه الحياة الممثلة بالروض عن زهرة لم تفتح ذراعيها لأحد بعد، يقصد بذلك امرأة لم تكن لأحد قبله، ولم تتعلق برجل بعد، حتى تضمه إليها، يشم ريحها العبق، ونسمات عطرها وأريجها ويشعر بتلك الراحة والطمأنينة والحياة، فالروض مهرب نفسي ومكان يأوي إليه الشاعر الباحث عن السعادة والراحة والطمأنينة، يلبسه ثوب الشخصنة ويهب زهراته صفة الكلام والمشاعر.

– **البحر**: يعد البحر من أكثر الأمكنة توظيفا في الشعر قديمه وحديثه، وشغف الإنسان به غير متناه، خاصة الشعراء منهم، «يشكل البحر –دون غيره من الأنماط المكانية– علامة محورية،

1الحواس الست، ص 56.
2المرجع نفسه، ص 67، و ص 68.

وبؤرة مركزية في المتن الشعري الجزائري المعاصر، لطبيعة الجزائر الساحلية»[1]. يبرز البحر ومعه الشاطئ ذو الرمال الذهبية كمكان مفتوح في قصيدة "هدى" للشاعر "الزبير قريب"، ويقدمه للقارئ تقديما مباشرا، فقد حاولت به شخصية "هدى" التي تمثل الفتاة الفلسطينية التي تعيش في قطاع غزة المحاصر أن تنسى به صدى قذائف الاحتلال وقصفه وأحاديث الحصار والتصعيد والخوف الذي يصاحب ذلك، ويتردد اسم "البحر" في القصيدة ثلاث مرات:

إِنَّنَا ذَاهِبُونَ لِلْبَحْرِ، أُمِّي *** فَلِمَاذَا لَمْ تُبْشِرِي بِالْعِيدِ؟ [2]

هنا يظهر الشاعر البحر لمكان تتجلى فيه السعادة والفسحة وشوق الشخصية للوصول إليه واللعب فيه، ويؤكد ذلك قائلا على لسان "والد هدى":

هَا هُوَ الْبَحْرُ، فَانْزِلُوا يَا صِغَارِي *** وَاغْمُرُوا مَوْجَهُ بِيَوْمٍ سَعِيدِ [3]

حاولت هدى بذهابها لشاطئ البحر أن تعيش يوما سعيد كباقي الناس الذين يعيشون بعيدا عن الحرب في سلام وطمأنينة، ولكن هيهات، فقد تحولت النزهة إلى فاجعة وتحول الشاطئ إلى مكان للجريمة، فقد غدرت بهم الوحوش الصهيونية وقتلت أفراد عائلتها بقصف من البحر، ليتحول هذا المكان الذي كان الفسحة والمتنفس الأخيرة والسعيد لها إلى مكان يذكرها بالحزن والأسى وأشلاء أبيها وأخيها وأخواتها، يقول الشاعر على لسانها:

يَا رِمَالَ الْأَسَى أَبِي، وَسَأَمْضِي *** لَا أَرَى الْبَحْرَ قَبْلَ صَيْفٍ أَكِيدِ [4]

---

1 محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005، 2006 م، ص 176.

2الحواس الست، ص 111.

3المرجع نفسه، ص 112.

4المرجع نفسه، ص 113.

والصيف الأكيد هو استقلال بلادها الذي لن تحس فيه بخوف ولا تترصد خطرا يحيط بها، وبهذا يتحول البحول إلى مكان معاد ويصبح مكانا متحولا.

كما يبرز "البحر" بصورة تجريدية بعيدة عن الواقع المعروف من موج وزرقة ومد وجزر، إلى بحر من الحب ترسمه الحبيبة بعينيها الصامتتين الهادئتين، يغوص فيه الشاعر "إبراهيم بشوات" وهو يعرف أنه دون شواطئ، يقول:

حَنَانَيْكِ .. فَالْبَحْرُ الَّذِي تَرْسُمِينَهُ *** تُفَارِقُهُ إِنْ غُصْتُ فِيهِ الشَّوَاطِئُ [1]

ويجعله الشاعر "بشير عروس" في قصيدة "يا بحر" في صورة مشخصنة، يناجيه ويبث له همومه ويلجأ إليه من أحزان الدنيا، شاكيا الوحدة والعذاب، كما يفعل كثير من رواده ومحبيه، يقول:

يَـا بَحْرُ سَاقَتْنِي إِلَيْكَ مَوَاجِعِي *** أَفَلَا تُـــرَحِّبُ بِالَّذِي يَـــأْتِيكَا
يَا بَحْرُ تَجْمَعُ عَاشِقِيكَ وَتَنْزَوِي *** تَنْسَى .. كَأَنَّ الْعِشْقَ لَا يَعْنِيكَا[2]

ولا يخوض في وصف البحر، بل يتخيل الشاعر المد والجزر الذي يلعب بالرمل صراعا يعكس صراع الحياة الذي فتّت الصخر الصلد العنيد إلى رمل في صورة إيحائية إلى حجم التشتت الذي ألم بنفسه، يقول:

أَنَا لَسْتُ بَحَّارًا وَلَا لِيَ مَرْكَبٌ *** وَالْمَوْجُ عَاتٍ جِيئَةً وَذَهَابًا
وَالنَّفْسُ رَمْـــلٌ ذَائِبٌ فِي لُجَّةٍ *** مَدٌّ أَمَدَّ بِـــــهِ وَجَزْرٌ آبَا [3]

ويقدمه الشاعر "عادل سلطاني في قصيدة "غرق" [4] بطريقة غير مباشرة ودون أن يسميه، ويترك مخيال القارئ يربط بين مفردات الحقل المعجمي الذي يتكون من مفردات كلها من عالم "البحر"، بدءً بالعنوان "غرق" والذي حضر في مطلع القصيدة ونهايتها كذلك، مرورا بالشطآن والموج

1الحواس الست، ص 92.
2المرجع نفسه، ص 84.
3المرجع نفسه، ص 84.
4ينظر: المرجع نفسه، ص 52.

والملح، والمدين (مثنى مد)، وتيّار، وزوارق، والأصداف، والجزرين (مثنى جزر)، ويجعله يتماهى ويتحد مع شخصية المحبوبة في صورة شعرية حزينة تتوهج بلوعة الحب وقسوته على القلب، ويسقط كل مكون من مكونات البحر على حالة وجدانية أو جزء من المحبوبة.

ويكاد هذا الإسقاط يطغى على توظيف البحر وعناصره في الديوان، ففي قصيدة "أصداف الذكرى" قدّم الشاعر "محمد سلطاني" البحر بصورة مباشرة، ويستعين بذات العناصر على سرد عذاب الحب، لكنه يستعين بالميثيولوجيا الإغريقية، فيستمد منها "سيرين" عروس البحر التي تهلك بغنائها الملاحين في البحر، لتكون "سيرين" مجسدة في واقع الشاعر، وهي محبوبته التي أهلكته بصوتها الشجي في بحر الحب يجعله يبني لها قصرا فوق أمواجه، يقول:

أَنَا الحُبُّ .. وَالْعُشَّاقُ خَلْفَ مَرَاكِبِي ***وَ"سِيرِيـــنُ" فِي قَلْبِي عَلَى مَرْفَأِ الدَّاءِ

تُثِيرُ بِرُوحِـــي البَحْرَ .. إِنِّي مَلَكْتُهُ *** وَصُغْتُ عَلَى الْأَمْوَاجِ قَصْرًا لِشَقْرَائِي[1]

أما الشاعر محمد سلطاني فيجعله في موضع تساءل عن آثاره التي خلفها في نفسه وذلك في قصيدة "مسافر" حيث يقول:

يَا بَحْرُ كَيْفَ أَثَرْتَ مَوْجَ مَشَاعِرِي *** وَتَرَكْتَنِي زَبَدًا عَلَى كَلِمَاتِي؟ [2]

ويتماهى معه إلى حد كبير مثل ذلك المتصوف الذي يحلّ في الأشياء ويتحد معها، وتتحول كلماته الشعرية إلى موج عنيف يعجز عن السيطرة عنه مشبها نفسه بزبد يحمله ذلك الموج ويتلاعب به كيفما شاء بعدما تمكن الحزن منه فصار مهزوما تائها يرى بطريقة تخيلية "الفراغَ" شخصا يضمه.

ويقدمه "عادل سلطاني" مرة أخرى في "ماذا أسميك ..؟" في صورة يجعل تلك المحبوبة متحدة مع البحر يقول:

نَادَيْتُ جَزْرَكِ صَاحَ الْمَدُّ سَيِّدَتِي *** سَمَّيْتُكِ الْبَحْرَ ..زِيدِينِي إِذًا غَرَقَا [1]

1الحواس الست، ص 53.

2المرجع نفسه، ص 42.

فمساحة الشوق التي تملكت الشاعر لم يجد لها من تسمية أو شيء يماثلها غير البحر، وجعل من عذاب حبها المتزايد في قلبه حالة تشبه من يشبه ماء البحر المالح ليرتوي فلا يزاد إلا عطشا:

أَهْدَيْتِنِي عَطَشًا وَالْمِلْحُ يُنْعِشُنِي *** مَا أَعْذَبَ الْمِلْحَ يُرْوِي كُلَّمَا اخْتَرَقَا![2]

«يتخذ البحر أشكالا وألوانا وصورا شعرية مختلفة، ليعبر الشاعر الجزائري من خلاله عن تجربته وهمومه ورؤاه، فهو غير محدد بالمكان المنسوب إليه –أي بحر كان– تغير طعمه، والشوق إليه مات في بلاد الأعاريب الضائعة، التي ضاع فيها كل شيء، فتضاريس الفضاء البحري تغيرت مع تغير الإنسان والمكان، وطبيعة المكان في حقيقتها مرتبطة بكل هذه التغيرات»[3].

– المدن:

تتخذ المدينة طابعا أسطوريا مقدسا مدينة "تيديس" عند البربر:

(تِيدِيسُ) وَابْتَسَمَتْ خُطَاكِ عَلَى مَمَرَّاتِ الْعَبِيرِ

(تِيدِيسُ) مِنْ عَيْنَيْكِ أَنْقُشُهَا عَلَى الجَبَلِ الشَّهِيرْ [4]

كما تتخذ المدن رمزية تاريخية حين يتم توظيفها توظيفا إشاريا مختصرا :

دِمَاءَ "الْحُسَيْنِ" تَسِيلُ عَلَى "كَرْبَلَاءْ"

فَتَبْلُغُ "غَرْنَاطَةً" وَ"الرُّهَا" [5]

فتتحول هذه المدن جميعا إلى رمز للهزائم العربية والانتكاسات والخيانة والفتنة على مر التاريخ، بدء بكربلاء واستشهاد الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه حفيد النبي ﷺ على يد بني أمية سنة (61 هـ)، وسقوط غرناطة بيد النصارى سنة (897 هـ)، ويواصل الشاعر سرد الذكريات الأليمة

1المرجع نفسه، ص 33.

2 الحواس الست، ص 33.

3 محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 176.

4 الحواس الست، ص 94.

5 المرجع نفسه، ص 108.

للأمة فيشير إلى سقوط بغداد (656 هـ) وتلك المأساة التي حلت بعاصمة العباسيين وتلك قتل فيها مئات الآلاف من الأبرياء:

أَسًى يَا سُلَيْمَى .. وَمِنْ خَلْفِهِ نَظْرَةٌ حَائِرَه

تَطُوفُ "بِبَغْدَادَ" وَ"الْقَاهِرَهْ" [1]

تدل هذه الأمكنة على ثقافة الشاعر، كما يدل تصريحه بتوظيفها على مدى انتمائه وارتباطه الوثيق بماضي أمته الذي هو يشكل الحاضر المؤسف امتدادا له.

ب – الأمكنة المغلقة:

1 – السجن:

ينظر النقاد إلى موضوع "السجن" على أنه «فضاء يحتوي الموقف الفني ويوجهه، ويبعث فيه شروط الإبداع المختلفة، ويمكّنه من "الهدأة"، فتكتسب اللغة فيها طابعا خاصا، تتأرجح دلالتها بين قطبين: قطب الداخل وقطب الخارج/ قطب الحقيقة، وقطب الرمز»[2].

يتخذ "السجن" عند الشاعر "عادل سلطاني" مكانا خياليا يستمد منه كما يستمد الصوفي حلوله في العوالم والأشياء بغير جسد ولا تنقل، وهو بهذا يعبر عن حالة نفسية اكتنفته جراء العشق لصاحبة العينين الخضراوين كما سماها في تقديم القصيدة، كذلك الصوفي الذي أذابه العشق الإلهي وذهب بكنهه، يقول:

سَأَعْتَقِلُ السِّجْنَ الَّذِي تَمْنَحِينَنِي *** غَدًا قِصَّةَ القُضْبَانِ سَجَّانَتِي تُرْوَى
رَوَتْنِي سِيَاطٌ .. أَنْعَشَتْنِي وَأَرَّقَتْ *** عَلَى خُضْرَةِ الجُدْرَانِ .. فَاتِنَةً تَهْوَى [3]

---

1 الحواس الست، ص 109.

2حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص 96.

3 الحواس الست، ص 124.

ليصرح في الأخير بحقيقة هذا السجن، وأنه قلبه الذي أسره الحب، فهو أسير حبه الذي تحول سجنا يحمله معه بين جنباته:

وَتُؤْمِنَ بِي حَـــوَّاءُ .. أَيْنَ كَتَمْتُهَا *** فَقَلْبِي أَنَا كَالسِّجْنِ يَكْتُمُ مَنْ يَهْوَى [1]

«إن اللغة تفقد وظيفتها الدلالية المعهودة، لتكتسب من الموقف مرجعية تأثيلية، تغترف منها رمزيتها وإشاريتها. وتغدو قراءة اللغة في هذا الفضاء: الضيق/ الواسع ضربا من التجديد في قاموسها الدلالي»[2].

– **الكهف**: يرد ذكر الكهف كمكان في قصيدة "على هامش التاريخ" للشاعر بشير عروس، حيث يقول:

وَنِمْنَا بِكَهْفِ الذُّلِّ نَجْرَعُ ذُلَّنَا *** وَلَمَّا نُفِقْ مِنْ سُكْرِ مَوْتَتِنَا الْكُبْرَى [3]

وفي توظيفه بهذه الشاكلة إشارة ضمنية إلى قصة أصحاب الكهف الذين أووا إليه خوفا فضرب الله على آذانهم فيه وناموا ثلاثمائة وتسع سنين فاستيقظوا في عصر آخر وفاتتهم أحداث كثيرة جدا، وهذا هو المعنى الذي استفاده الشاعر من توظيف هذا المكان، فالكهف يغدو آلة زمنية يدخل معها الإنسان العربي في غياهب تجعله في هامش التاريخ، وتتحول الأمة ككل في هامش التاريخ دون فاعلية في أحداث الكون، إضافة إلى التأخر والتخلف عن مشهد الحضارة العالمي.

3 – القبر: ككل الشعراء المعاصرين الذين نلمس في تجربتهم الحزن والألم، وتصطف في قصائدهم عبارات مترجمة عن ذلك، يرد في قصيدة "" ذكر القبر كمكان يعبر عن حالة اليأس والقنوط التي يعيشها الشاعر، وفقد فيها الإحساس بكل مظاهر الدنيا ولذاتها، إلى درجة عبّر عن حياته بالموت، يقول:

---

1 المرجع نفسه، ص 124.

2حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 96.

3 الحواس الست، ص 17.

حَدِّثِيهِمْ عَنِ الَّذِي عَاشَ مَيْتًا *** وَاقْرَئِي لِلْأَحْيَاءِ شَـــارَةَ قَبْرِي:
(إِنْ تَكُنْ هَكَذَا الْحَيَـاةُ لَدَيْهِمْ *** بَدِّلِيهَا .. أَوْ فَاقْتُلِينِي وَشِعْرِي) [1]

كل هذه الحالة السلبية تأتي في حالة رفض الناس الحياةَ التي يريدها، حيث يرى في شعره في تغيير العادات والتقاليد التي تدل على الرتابة والنمطية وربما السلبية وتعلم الحب والسير في طريقه، فإذا رفض الناس هذه الطريقة فيوجه بدفنه وشعره.

إذا، يتنوع المكان في الديوان انفتاحا وانغلاقا وألفة وعداء بحسب الحالة النفسية للشعراء، ويتخذ المكان صورة تشخيصية تنبض بالحياة وتلبس لبوس الإنسان وإرادته وحريته في الفعل والحركة، كما اتخذت بعض العناصر الزمانية والإنسانية وغيرهما بعدا مكانيا خاصا نهض على اللغة الشعرية التي تنزاح لتخلق هذه الجمالية في إبداع الأسلوب ومنح الحياة للجماد وبعض ما هو تجريدي، وفي هذا دلالة قوية على روح التجديد التي سار في دربها شعراء "الحواس الست"

1الحواس الست، ص 16.

خـاتـمـة

خاتمة

يصل هذا البحث إلى نهايته، بعد أن طاف في رحاب الشعر، ولامس مختلف بنياته السردية التي احتوى عليها، وخلص في نهاية هذا المستوى التحليلي على المجموعة الشعرية "الحواس الست" إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1 – يركز الشعراء في المجموعة على بنية حديثة ترتبط بالغزل، ذلك الحدث الذي شدهم وكان مركز تجربتهم، وشكلت الحبيبة بتصرفاتها وتعاملاتها ومشاعرها وفكرها بؤرة هذا النوع من الحدث، كما شكل رد فعل الشعراء أو مبادرتهم في هذه اللحظات المستمدة من الواقع أو الخيال الحالم قسما هاما من البنية الحدثية.

2 – تتنوع التقنيات الزمانية في المجموعة الشعرية، ويتلاعب شعراء المجموعة به وبمكوناته اللغوية تركيزا على اللحظة والمشهد، ويتفكرون فيما أفرزه غوصا في دقائقه، واسترجاعا لماضٍ ينبني عليه الحاضر والمستقبل، أو يقفزون بين جنباته وصولا إلى مستقبل وغد مأمول.

3 – يشكل المشهد أكثر التقنيات السردية التي نهضت عليها المجموعة الشعرية، هذه السرعة التي يمتاز بها المشهد ليوجز الحدث مُساعِدةٌ على انصهار السرد والشعر معا حيث يقول الشعراء كثيرا من الأمور بطريقة إيحائية سريعة.

4– يمتلك الديوان بنية فضائية مفتوحة تستند إلى ابتداع المكان الشعري الذي يجعل من عناصر غيره مكانية فضاء ومسرحا لأحداثه، إضافة إلى المفهوم المكاني التقليدي الذي تنوع بين مفتوح كالسماء والبحر، وبين مغلق كالقبر والسجن، وبين أليف ومعادٍ.

5– يبرز شعراء الديوان كشخصية ناطقة ومعبرة عن أناها بالدرجة الأولى، وتكون شخصيتهم محورية تحمل معها زواية النظر إلى الأشياء والأفكار والعواطف، لتقابلها غالبا شخصية المحبوبة (حقيقة أو خيالا)، كما نلمس حضور الشخصيات التاريخية والأسطورية ذات البعد الرمزي،

وبعض الشخصيات الخيالية المبتكرة كشخصيتي سعاد وسليمى/سلمى، وكان للشخصية الحقيقية التي لا تمثل التاريخ حضور كشخصية الفتاة الفلسطينية هدى، ولم يخض الشعراء في تفاصيلها وملامحها وأبقوها شخصيات مسطحة في الغالب.

6 – نلمس من الشاعر الجزائري المعاصر وعيا بتوظيف السرد وعناصره تقنية شعرية إبداعية، وأن الشاعر الجزائري المعاصر له القدرة على تجاوز الحدود الأجناسية للأدب واستثمار العناصر غير الشعرية شأنه شأن الشعراء العرب المعاصرين، وامتلاكهم المقدرة على التجديد والابتكار.

7 – يختلف توظيف السرد من شاعر إلى آخر من شعراء هذه المجموعة كما وكيفا، لاختلاف التجارب والرؤى، وكان السرد حاضرا في الصورتين الشعريتين الحرة والخليلية، مما يدل على اقتدار وتطور مفهوم السرد كنمط تعبيري عند الشعراء

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

❖ المصادر

1. الحواس الست، عادل سلطاني، يونس قريب، محمد سلطاني، إبراهيم بشوات، بشير عروس، الزبير قريب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2013 م.

❖ المراجع

2. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، 2001 .

3. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

4. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، ط 1، 2012 .

5. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 .

6. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1990م.

7. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 2003 .

8. ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م.

9. رشيد يحياوي: الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991 .

10. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2006 .

11. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1997 .
12. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، 89.
13. سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1997.
14. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، 124.
15. شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994.
16. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 11.
17. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997 .
18. عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.
19. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009.
20. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2009 م.
21. عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1988.
22. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
23. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق، 110.

24. عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، در الفكر العربي، القاهرة، ط 9، 1434، 2013.
25. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، دت.
26. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008.
27. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
28. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.
29. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010.
30. محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، دت.
31. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.
32. محمود هلال محمد أبو جاموس، البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، أطروحة دكتوراه، إش: نبيل حداد، جامعة اليرموك، الأردن، 2017، 2018 م، 38.
33. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2006.
34. نعيم اليافي، أطيف الوجه الواحد (دراسة نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.
35. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

❖ المراجع الأجنبية المترجمة

36. بول ريكور، الوجود الزماني والسرد، تر: سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، ط 1.
37. جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م، 51.
38. رينيه ويليك، أوستن وران، تر: عادل سلامة، نظرية الأدب، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1991م.
39. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد.

المعاجم والقواميس

40. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 1، 1985.
41. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1992 .
42. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 .
43. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، د ط، دت.
44. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.
45. مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، المعجم الوسيط، دار الشروق الدولية، ط 4، 1425 هـ، 2004.

المجلات والدوريات

46. حافظ صبري، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 04، العدد 04، يوليو 1984 .

47. شمس الحسين ظهير، استراج خان، أحمد شوقي وشعره القصصي عند النقاد، مجلة تهذيب الأفكار، جامعة عبد الولي خان، ماردان، باكستان، مج 2، ع 1، يناير- يونيو 2015م.

48. صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998 .

49. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد2، 1993.

50. عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، مجلة أقلام، العدد 09، 1988.

51. عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

_ مقدمة:..... **(أ،ب، ج،د)**

مدخل : .....ص 05

الفصل الأول (عناصر السّرد ومكوّناته) :.....ص: 18

_ أولا: الحدث وأنساق بنائه.....ص:19

_ ثانيا: الزَّمن السّردي.....ص: 26

_ ثالثا: الشخصية وبناؤها سرديا.....ص: 32

_ رابعا: المكان والسرد .....ص: 45

الفصل الثاني (حضور السّرد القصصي في مجموعة الحواس السّتّ)..... ص: 54

_ أولا: تجليّات الحدث الشّعري في مجموعة (الحواس السِّتِّ).....ص : 55

_ ثانيا: الزّمن وحضوره في مجموعة (الحواس السِّتّ).....ص: 64

_ ثالثا: الشخصية وبناؤها في مجموعة (الحواس السّتّ).....ص70

_ رابعا: جمالية المكان في مجموعة (الحواس السّتّ).....ص: 80

خاتمة: ص:90

قائمة المصادر والمراجع: .....ص: 93

فهرس الموضوعات: .....ص: 102

ملخص:

ترى التجربة الشعرية الحديثة أن الطبيعة الإبداعية للشعر تمكنه من توظيف عناصر غير شعرية وإدماجها في بنيته وإعطائها صيغة شعرية منسجمة، ومن هذه العناصر: "السرد" الذي يعد من أشهر الأنماط التعبيرية والتواصلية التي يستعملها الإنسان، ولهذا تأسس هذا البحث على كشف الحضور السردي في النص الشعري الجزائري المعاصر، ومدى وعي الشاعر الجزائري به، وكيفية توظيفه لهذا العنصر والبنية اللغوية والأسلوبية التي ركز عليها أو اختارها لهذا الشأن.

كلمات مفتاحية: السرد، الشعر، الحواس الست، الحدث، الزمان، المكان، الشخصية.

Summary:

The modern poetic experience sees that the creative nature of poetry enables it employ elements and integrate them in its body and give it a harmonions poetic from.

A mong those elements «narration» which considred the most popular expressive and communicative patteras used by poets, and for this reason this research is based on revealing the narrative presence in the contemporary algerian poetic text and the extent of the algerian poets aworeness of it and have to dexribe it and which stylistic and linguistic structure that the focused and choose for this matter.

Key words: Narration, poetry, the sixth sinses, the events, time, space, personality.