الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد

تخصص نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ:

تجليَّات السَّرد في الخطاب الشِّعري الحديث

إعداد الطّالبة:

حجَّاج سميرة

إشراف:

أ.د. ناديَّة بوشفرة

2019/2018

إهداء :

إلى التي غمرتني بعَطَاء حُبِّها وحنانِها المتدّفق أبدًا.... أسرتي الكريمة .....

إلى الرُّوح التي أَهْدَتْني إيّاها الجامعة ... إلى الصَّديقين :

"بوهنّة أسامة" و "بومدين خيرة ".

و إلى كلّ من رَبَطَتْني به آصِرةُ صدَاقَةٍ....

مقـــدِّمـــــة

مقدمة :

شكّلت النظريّات الغربيّة الحديثة فضاءً معرفيًّا واسعًا، وفتحت مجالاً خِصْبًا للبّحث والدِّراسة، فكان السّرد أحد أهمّ التِّقنِّيات التي حظيت باهتمام العديد من الدّارسين في كتاباتهم النّقدِّية المختلفة تنظيرًا وتطبيقًا.

وقد أتاحت لنا نظريّات السّرد الحديثة فرصة مواجهة نُصُوص خارج عن جنس النّثر، لاعتبار السّرد جنسًا يتجلّى في كلّ أشكال الخطاب، المكتوب منه والشّفوي قديمُه وحديثُه، هذا ما وسَمَهُ بالشمولية والإنفتاح وأتاح له التّداخل مع عدّة أجناس أدبيّة.

فمن خلال هذا المعطى توجّهنا لتتبُّع ظاهرة السّرد عبر جنس قار، له حدوده وموضوعاته الخاصّة به، سيما وأنّ هذا الجنس صار مخترقًا للأزمنة والأمكنة، وأعني به هنا الشِّعر العربي الذي احتلّ مكانة بارزة بين الأجناس لأدبية منذ القِدَم، وأثبت حُضُورهُ في السّاحة الفنِّية بكل جدارة، فاتّخذه الشّاعر وسيلة للتّعبير عن دواخِلِهِ ووقائعه ورُؤاه، مستعينًا بالسّرد كمادّة وطريقة في الإخبار عن أحداث قصصه، لذلك يُمكن اعتبار الشِّعر أحد الفنون التي وظّفّت السّرد من خلال عملية الحكي.

وقد تركّزّت دراستنا في هذا العمل المنجز حول إضاءة إشكالية واحدة من إشكاليّات النّقد الحديث، هي إشكاليّة تداخل الأجناس الأدبية، وإن شئنا التّدقيق، إشكالية السّرد الشِّعري، وبعبارة أخرى كشف التّداخل بين نوعين من أنواع القول : السّرد والشعر وما يمنحه هذا التّداخل من جماليّة تطبع هذا الجنس "السّرد الشِّعري" بالتّميُّز والفرادة من بين أن يكون في جنس واحد منهما فقط.

حيث كان للسِّرد حظٌّ وفير في الشِّعر العربي عامّة، والشِّعر الحديث خاصّة، حيث نجد العديد من الشعراء الذين نزعوا إلى توظيف مادّة السّرد في أشعارهم ليُقدِّموا لنا في الأخير نماذج متميّزة ومتنوعة تبعث الرّغبة للقارئ حتّى يكتشف هذا التّداخل.

ولعلّ الإشكال الذي يُراودنا حول الشِّعر العربي هو ذلك الذي يتعلّق بطبيعة بنائِه، أهو غنائي أم أنّه ينزع أحيانًا ليحتوي شيئا من تقنيات السّرد الدرامي ؟

ومن هنا نطرح الإشكالية التّاليّة :

- **هل يمكن تحقيق صلة بين السّرد والشِّعر ليشكلا جنسًا أدبيًا واحدًا ؟ وإلى أي مدى تتوفّر القصيدة الحديثة على تقنيات السّرد التي من الممكن أن تتغلغل في نسيج نصِّها الشِّعري ؟ واعتبار السّرد من موكوِّنات القصيدة الفنيّة؟**
- **وما مدى استجابة قصيدة "بائعة الورد" للبناء السّردي؟**

ومن خلال هذه الإشكالية صُغنا عنوان بحثنا الموسوم بـ : تجليات السّرد في الخطاب الشِّعري الحديث، قصيدة "بائعة الورد" لإيليا أبي ماضي –أنموذجاً-

وقد وقع اختيارنا لموضوع البّحث هذا، قصد إلقاء الضّوء على الجانب السّردي في القصيدة الحديثة، ودراسته وفق منهج نقدي معاصر، فكان انتقاؤنا لقصيدة **"بائعة الورد"** للشّاعر **"إيليا أبو ماضي"**، وتحليلها وفق المنهج السّردي، تحديدًا نظريّة **"جيرار جنيت Gerard Genette"** في السّرد.

ويعود سبب اختيار قصيدة بائعة الورد دون غيرها من القصائد إلى البناء الفنِّي لها، وما تحتويه من عناصر وتقنيات السّرد القصصي، أمّا عن نظريّة "جنيت" فمردُّ اختيارها كنظرية أو اتِّجاه من اتِّجاهات السّرديّة بالذات دون غيرها، راجع إلى أهميتها الكبيرة في النّقد الحديث والمعاصر، بالإضافة إلى ما تتميّز به من خاصيّة تُساعد على كشف بنية النّص السّردي، وتبيان وحداته وتفرُّعاته.

وإذا كان الدّافع لخوض غمار هذا البّحث هو توجيه الأستاذ المشرف، فسرعان ما تحوّل إلى رغبة ذاتيّة للبحث في هذا المجال، لا سيّما أنّ أغلب الدِّراسات التي اهتّمت وتناولت موضوع السّرد الشِّعري كانت في الشِّعر القديم مغايرة تمامًا لما سنُقدِّمُهُ في بحثنا هذا، خاصّة ونحن نعتمد نظريّة "جيرار جنيت" في تحليلنا للقصيدة.

ولكي تُحقق هذه الدِّراسة هدفنا المرجو تمّ وضع الخطّة الآتيّة :

مقدِّمة ومدخل، وفصلان نظري وتطبيقي، وخاتمة بعدها ملاحق.

- المقدِّمة وضّحنا من خلالها إشكاليّة الموضوع المزمع معالجته ودراسته مع إبراز أسباب اختياره، أهميّته والأهداف التي نرغب إلى تحقيقها.
- ثمّ مدخل مِهادًا نظريًا للدِّراسة، يضبط مفاهيم البّحث التي تكشف عنها صيغة العنوان، فقدّمنا فيه تعريفًا لمصطلح السّرد لغة واصطلاحًا، والوقوف عند مصطلح سرديّة الشِّعر بتقديم نماذج شعرية سرديّة مختلفة بين القديم والحديث.
- وبعد المدخل جاء الفصل الأوّل بعنوان : نظرية جيرار جنيت في التّحليل السّردي.

مقسّمًا إلى ثلاثة مباحث :

المبحث الأوّل : الزّمن السردي : وقسّمه جنيت إلى ثلاثة محاور :

الترتيب الزمني : وخُصِّص للبّحث في تقنيتي الإسترجاع والاستباق .

والمحور الثاني : الحركة السردية : فجاء التفصيل في تجليات تقنيات المشهد والوقفة، الخلاصة والحذف.

أمّا المحور الثالث : فحمل مفهوم التّواتر وأنواعه.

المبحث الثاني : الصِّيغة السّرديّة : وكان البّحث في الصِّيغ السرديّة من مسرود ومنقول ومعروض، بالوقوف على صيغها وسبب ورودِها.

المبحث الثالث : الصّوت السّردي : وقد خصِّص للبّحث عن مفهوم السّارد، تصنيفاته، وظائِفُه، ومفهوم المسرود له وأنواعه حسب تقسيمات "جنيت" التي وضعها له.

- ثمّ انتقلنا إلى الفصل الثاني التطبيقي المعنون بـ: تحليل قصيدة "بائعة الورد"، محاولين الكشف عن تقنيات السّرد في النّص الشِّعري، بتطبيق نظريّة "جيرار جنيت" في تّحليل القصيدة.
- وقد ذيّلنا هذان الفصلان بخاتمة أوضحنا فيها النتائج التي توصّل إليها هذا البّحث.

- وفي الملحق قدّمنا نبذة عن حياة الشّاعر "إيليا أبو ماضي" الذي اشتغلنا عل نصِّه الشِّعري في التّطبيق، كما وضعنا ملحق للمصطلحات السّردية التي اعتمدناها في البّحث.

وقد سعينا في تحقيق هذه الخُطّة باعتمادنا مجموعة من المصادر والمراجع كان أهمُّها : كتاب خطاب الحكاية **"لجيرار جنيت"**، وكتاب نظريّة السّرد من وجهة نظر إلى التبئير **"لجيرار جنيت وآخرون"**، كتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، وغيرها من الكتب التي ساعدتنا في عملية البّحث.

ولمّا كان كلّ عمل لا يخلو من صعوبات وعراقيل، فإنّ منجزنا هذا أوّل ما واجهنا فيه هو جدّة الموضوع **"السّرد الشِّعري"** وطبيعته الذي يجمع بين فنّين قَوْلِيَيْن مُتَقَابِلَيْن ومُتباعدين : السّرد والشِّعر، يقتضي المعرفة الواسعة بهما وبالإجراءات التّحليلية النّقدية المتنوّعة لتفكيك خطابهما، إذ لكل منهما خصائصه المميّزة.

ومن الصعوبات التي واجهتنا أيضًا قلة المراجع التي تناولت الجوانب التطبيقيّة حول سرديّة الشِّعر.

ولعلّه من باب الإنصاف في الأخير، أن أتوجّه بشكري العميق للأستاذة المشرفة **"نادية بوشفرة"** على مساعدتها لي في إنجاز هذا البّحث، وعلى جميل صبرها ونصَائِحِها التي لم تبخل عليّ بها، وأسأل الله أن يجزيها عنِّي خيرًا وأن يجعلها ذِخرًا لأهل العلم والمعرفة.

سميرة حجَّاج

مـــــــــــدخل

بما أنّ موضوع بحثنا تجليّات السّرد في الشِّعر الحديث، سنُحدِّد في المدخل التعريف اللّغوي والاصطلاحي لمصطلح **"السّرد"**، ومفهومًا لسرديّة الشِّعر التي تُعدُّ إشكاليّة بحثنا، ونقدِّم نماذجًا مختارة من القصائد لشعراء وظّفوا عنصر السّرد في نصوصهم.

1- مفهوم السّرد : Narration.

أ- لغة :

لقد نال هذا المصطلح حظّه من الشُّروح في المعاجم العربيّة، ودلّت على معان متعدِّدة، وقد انتقينا بعضٌ منها كما هو موضَّحٌ في الجدول التّالي:

المؤلِّف	المؤلّف	مادة (س ر د)	الدّلالة
الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت173 ه) [1]	معجم العين	سَرَدَ القراءَة والحديثَ، ويسرِدُهُ سَرْدًا، أي يُتابِع بعضُه بعضًا	التّتابُع
ابن منظور[2] (ت. 711ه)	لسان العرب	تقدِمةُ شيءٍ إلى شيءٍ آخرَ، تأتي به متسِقًا بعضُهُ في إثرِ بعض. سَرَدَ الحديثَ ونَحْوَ سَرَدَهُ سردًا، إذا تابَعَهُ. وفُلان يسرِدُ الحديثَ سردًا، إذا كانَ جيّدِ السِّياق لَهُ.	الاتِّساق والانسجام التّتابع إجادة السِّياق

فمن خلال هذا الشّرح المعجمي، نجد أنّ السّرد أخذ معنى التّتابع وإجادة السِّياق، فهو رواية حديث متتابع الأجزاء يشدُّ كلّ منهما الآخر شدًّا مُترابطًا ومتناسِقًا.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ص 235 .

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، المجلد 7، مادة (س ر د) ، بيروت، ط3، 2004ص 165 .

ب- اصطلاحا :

تعدّدت مفاهيم السّرد من النّاحية الاصطلاحية تبعًا لاختلاف الرُّؤى والمشارب، التي تناولت مفهوم هذا المصطلح، فإذا انتقلنا إلى مفهوم السّرد حديثًا، ألفينا لَهُ مكانة هامّة واهتمامًا واسع المجالات، خاصّة في الدِّراسات النّقديّة الحديثة، التي أفاضت في مدلولاته وأغنته، فهو قد استقطب اهتمام ومجهودات العديد من الباحثين.

حيث نجد **جيرار جنيت (Gerard Genette 1939-2018)**، يعرّفه بأنّه : "الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب"[1].

وهو بهذا يعدُّ عمليّة سرديّة لإنتاج خطاب قصصي، وهو مصطلح نقدي حديث، حيث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغويّة"[2] ، أي أنّه نسج الكلام في قالب لغوي يتمُّ تجسيدُهُ بالكتابة.

كما يعني السّرد باعتباره علمًا : "دراسة القصّ واستنباط الأسس [3] التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقِّيه" فيحدِّد هذا التعريف مجال دراسة هذا العلم المتمثل في الخطاب القصصي، ولا سّيما القواعد والمكوّنات التي تتحكم في إنتاجه وتلقيه، وهذا ما يتفق إلى حدٍّ ما مع تعريف إبراهيم عبد الله للسّرديّة، إذ يقول : "إنّ السّردية هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السّردي، أسلوبًا وبناءًا ودلالةً"[4].

---

[1]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2000، ص 13 .

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد الرّوائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 32 .

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 174.

[4]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000 ، ص 17.

إنّ علم السّرد في النّقد الحديث يُحيل إلى اتّجاهين هامّين، الأوّل يُعنى بتحليل القصّة انطلاقا من مضمونها السّردي، ومن أبرز ممثلي هذا الاتّجاه الذي يسمّى **"السّرديات Narratologie"**، **"تودوروف Todorov"**، و**"جرار جنيت Gerrard Genette"** حيث يهتم هذا الاتّجاه بتحليل مضمون الحكاية، وتقنيات الحكي فيها، أي : "دراسة العمل السّردي من حيث كونه خطابًا أو شكرً تعبيريًّا"[1].

في حين، يُدعى الاتّجاه الثاني بـ: "السّيميائية السّردية Sémiotique Narrative "، والذي يهتم بدراسة الخطاب السّردي انطلاقًا من كونه حكاية ومن أنصار هذا الاتّجاه **"بروب Propp"**، **"كلود بريمون Claude Bremond "**، و **"غريماس Greimas"**[2].

ويتميّز السّرد بإمكانيّة احتوائِه مختلف الأجناس الأدبيّة دون الاقتصار على جنس دون غيره، باعتباره نمطًا من أنماط الخطاب، كما أنّه : **"فعل لا حدود له**، يتسِّع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يبدعُه الإنسان أينما وُجد، وحيثما كان، فهو يرتبط بأي نظام لساني، وتختلف تجليّاته باختلاف النظام الذي استعمل فيه"[3].

وعلى هذا الأساس يقترح "حميد لحميداني" هذه الخُطاطة التي يُلخِّص فيها مراحل (دورة السّرد)، وهي تتشكّل من ثلاثة أطراف : [السّارد، القصّة، المسرود له]، فحسبه الرواية أو القصّة باعتبارها محكيًّا تمرُّ عبر القناة التّاليّة :

السّارد ⟸ القصّة ⟸ المسرود له.

---

[1]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19 .

"فالسّرد هو الكيفية التي تُروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات"[1].

ومن خلال هذه التّعاريف المنتقاة، نستنتج أنّ السّرد هو الطّريقة التي تُقدِّم بها المحكي، والمحكي الواحد يُمكن أن يُنقل بطُرُق متعدِّدة، وبالضَّرورة إنّ السّرد يفترض وجود شخص يُسرد لَهُ، أي وُجود علاقة تواصل بين السّارد وبين المسرود له (القارئ)، فالسّرد لا يتحدّد فقط في مضمونه، وإنّما بالشّكل والكيفيّة التي يُقدِّم بها ذلك المضمون، بمعنى أن يكون له بداية ونهاية.

2- سردية الشِّعر :

إنّ المقصود بسرديّة الشِّعر هي "القصيدة التي تُبنى على السّرد (...)، وهو إنتاجٌ لغوي يصطلح برواية حدث أو أكثر، وهو يقتضي توافُر النّص الشِّعري على حكاية (Histoire)، أو أحداث حقيقة أو متخيَّلة"[2].

فلكل محكي موضوع ينطوي على حدث أو مجموعة من الأحداث تقع في زمان ومكان معين، يسردها سارد، وبالتالي نصل إلى إمكانية تداخل نصِّي بين جنسي القصّة والشِّعر.

لأنّ المنجزات الحداثية في بناء النّص السّردي المزاوجة بين السّرد والشِّعر، وهذا ما يُعرف بتراسل الأجناس الأدبيّة.

فالقصيدة السّردية هي "التي تجمع بين خصائص أدبيين هما : الشِّعر والسّرد، أي تلك القصيدة التي تؤسّس أو تُبنى على السّرد"[3].

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991 ص 45 .
[2]- انظر أحمد الجوه، بناء الشّعر على السّرد في نماذج من الشّعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية ص 65 .
[3]- فتحي المناصرة، السّردي في الشّعر العربي الحديث (في شعرية القضّية السّردية)، الشّركة التونسية للنشر والتّوزيع وتنمية فنون الرّسم، ط1، 2006، ص 118 .

المبدأ المهمّ في هذه الظّاهرة هو الاستفادة من مثل هذا التّماهي بين الفّن الشِّعري من جانب، والفن القصصي من جانب آخر، وهو تَمَاهٍ لَهُ انعكاسُهُ على جماليات القصّة الشِّعرية إذا ما استمرّ على وجهِهِ الفنِّي، وهو ما تتوخّاه القصيدة ذات النّزعة القصصيّة من خلال تحقيق النّفس القصصي فيها، وتحريرها من غنائيّتِها.

ومن هُنا نجد الشِّعر القصصي "هو المزاوجة بين الشِّعر والسّرد، فيغدو القول سردًا شعريًا، أو شعرًا سرديًّا قصصيًّا"(1).

فما نراه جديرًا بالقول في هذه الإشكاليّة، هو أنّ القصّة الشعريّة ليست واحدًا من الإثنين: الشِّعر والسّرد، وإنّما هي جامع لَهُمَا، وإن كانت كثافة الشِّعر طاغية.

وما ينبغي الإشارة إليه، أنّ السّرد لا يتوقّف على النصوص الأدبية التي تقوم على عُنصُر القصّ بمفهومه التّقليدي، وإنّما يتعدّى ذلك إلى أنواع أُخرى، تتضمّن السّرد بأشكال مختلفة، هذا ما أدّى إلى التداخل بين الأجناس الأدبية، وأصبح هذا الأمر يتزايد عبر النُّصوص الحداثية، فلم يعد النّثر خالِصًا من الشعريّة ولا الشِّعر نقيًا من العناصر النّثريّة، حيث المهمّ هو أدبيّة الأدب في النّص.

وقد شهدت المدوّنة الشعريّة في العصر الحديث حُضورًا مُتميّزًا للعديد من الشُّعراء الذين وظّفوا السّرد في أشعارهم، فأصبح السّرد أحد مظاهر التّجديد، وكان له حظًّا وفيرًا من دواوين الشُّعراء، فظاهرة الهيمنة السّردية على النّص الشِّعري الحديث وصلت ذروتها، حيث لا يخلُ أي نص شعري من سمات السّرد، "فأصبحت القصّة في العصر الحديث فنية وصارت منبرًا للتّعبير عن الاتِّجاهات الاجتماعيّة والمذاهب السِّياسية والفلسفيّة والدِّينية لسعة انتشارها وقُوّة تأثيرها"(2).

فخروج الشِّعر الحديث عن التّقليد ولجوئهِ إلى توظيف السّرد، وبشكل واضح منحته أهميّة كبيرة، إذ نجد شعراء العصر الحديث قدّموا لنا القصّة التّاريخيّة، والقصص

1- ابراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، الدّار العربية للعلوم والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 182 .

2- المرجع السابق، فتحي المناصرة، السردي في الشعر العربي الحديث، ص 126 .

الاجتماعية، والقصص التي شهدت الأحداث القوميّة والوطنيّة، فهذا الشِّعر كان أغلبه يتميّز بهيمنة سردية، وهذا ما أكدَهُ النّاقد "عز الدين إسماعيل" في قوله : "إنّ أروع القصائد الحديثة هي أوّلا وقبل كلّ شيء قصائد ذات طابع درامي"[1].

ومن الشُّعراء في العصر الحديث الذين استعانوا بالسّرد في كتابة أشعارهم اخترنا الشّاعر اللُّبناني **"خليل مطران"** في قصيدته **"الجنين الشّهيد"**، وهو نصٌّ شائق يحكي قصّة دراميّة، تُشبه الكثير من الروايات العربية، وهي قصّة اتَّخذها الشّاعر من بيئته التي يعيش فيها، وتدور أحداثها حول فتاة في غاية الجمال، تعيش حياة الفّقر والشّقاء مع عائلتها، فتذهب إلى القاهرة لتَعُول أهلها، وتُساعدهم على توفير الحياة الكريمة، مُفارقة زمنًا فقيرًا جميلا نزيهًا إلى آخر مغْرٍ بالمال خالٍ من الجمال، كلُّ هذا في قالب شعري يُجسِّد لنا المعاناة وحالة البُؤس التي تعيشها هذه الفتاة، مُوظِّفًا بذلك آليات السّرد التي تخدم المحكي.

يقول الشّاعر :

أتتْ مصرَ تسْتعطي بأعيُنها النُّجْلِ وعَرْض جمالٍ لا يُقــاسُ إلى مثْلِ
غــريبة هَذي الــدَّار بــادِيَة الذُّلّ جلتْ طِفلةً عن موطنٍ ناضبٍ قحْلِ
إلى حيثُ يُروي النّيلُ باسقة النَّخلِ
فلا خيَّة ما درُّها ثــديُ أمِّهـــــا سِوى ضُعْفِها البادي عليها وهمُّها
ولم تتناول من أبيها سوى اسْمها وما أحــرزت من أهلها غيرَ يُتمِهَا
وأشقى اليتامى فاقدُ البرِّ في الأهل[2]

القصيدة نموذج حقيقي ومثال واضح للقصّة الشِّعريّة، يبدأ السّارد يسرد أحداثها، فيصوِّر المعاناة التي كانت تعيشها الفتاة وهي تستوطن مصر غريبة فيها.

---

[1]- فتحي المناصرة، السّردي في الشعر العربي الحديث، ص 86 .
[2]- خليل مطران، ديوان الخليل، دار الجليل، لبنان، ج2، (دط)، (دت)، ص 412 .

ونجد الشّاعر وظّف عنصر الحوار الذي يعكسُ التّوتُر الدّرامي، ويصل به إلى ذُروته فيما يُشبه العقدة، جعله كوسيلة من خلالها تبُوح للشّخصيات عمّا بداخلها من مشاعر وأحاسيس، ففي القصيدة نجد حوارًا بين (الأمّ) و (الأب)، وبين (الأمّ) (الفتاة).

يقول الشّاعر :

وقـــال أبّوها يوم تمَّ شبـابُها وحِيكَ لها من نور فجْرٍ إهابُها
أيَا أمّ ليلى حسْبُ ليلى عذابها توَفر مسعـاها وقـــلَّ اكتسابها
وأتّسْأتَ تكرارُ السُّؤال ذوي الفضلِ
أراها أصحّ الآن جسْمًا وأجملا فحتّامَ لا نجني جَنـــاها المُؤمـلا
نمَتْ ونُمُّوُّ الفَّقر يأتي مُعَجَّلا ولم أرَ في الإعسار كالِحَانِ موئِلاَ
لمَنْ يطلبون الرِّزق من أقرب السُّبْلِ

فقـــالت لَهَا أمٌّ شديدٌ دَهَـاؤُهَا سخيٌّ مآقيها سريعٌ بُكاؤها
بُنيَّة هذي الحالُ أعْضلَ داؤها وأنتِ لنا دونَ الأنامِ َدواؤُهَا
أغَيرَكِ نرجو للمعونة والكُفْل؟
فقـالت أشيري يا أُميمة إنَّني لفاعلة ما شئتهِ فأمـرنّني
ومـا توْثريهِ أحتـرفُهُ وأتقنُ وكلّ الذي فيه رضاك يسرُّني
فَروحَكُمَا همّي وعِزّكُما شُغْلي
فقالت لها إنّا نرى لكِ مهنةً تُعيدُ علينا نقمة العيش منَّة
تكونين فيها للنّـواظر جنّةً وللشّاربين المستَهَامِين فتنةً
فترقين أوْجَّ السَّعْد من مُرتقىً سَهْلِ [1]

فالحوار يلعب دورًا أساسيًا في هذا الموقف، ويدفع بالأحداث نحو الانفراج، حوار حامل معه طريقة الخلاص، وذلك بأن تذهب الصَبيّة إلى العمل لمساعدة أهلها في لقمة العيش، ويتغلّبوا على سطو الفّقر.

1- المرجع السابق، خليل مطران، ص 416 .

أمّا العناصر الأخرى من زمان ومكان وأحداث فلا تغيبُ على قارئ القصيدة، والملاحظ أنّ بنية السّرد تستأثر القصّة إلى جانب الحوار، حيث اعتمد الشّاعر على عنصر السّرد عندما رَاحَ يسرد لنا وُقوع الحوادث باستخدام الزّمن الماضي لنقل الجزئيّات والتّفاصيل وتصوير بعض المشاهد.

ويتضِّح لنا ممّا سبق أنّ الشاعر "خليل مطران" في عرضه لحالة (الفتاة) في نصِّه هذا يُقدِّم محكي تتابع فيه الأحداث، وتنمو نموًّا عضويًّا، بحيث يُؤدي كل حدث إلى ما يليه في تطوُّر ينتهي إلى العقدة التي من خلالها يكون الحلّ، مركزًا في ذلك على عنصر الحوار الذي يلعب دوره في تحريك الأحداث ويقوي العنصر الدّرامي في النّص السّردي.

ومن بين الشُّعراء أيضًا الذين وظّفوا السّرد في نصوصهم، نجد الشّاعر السوري **"عمر أبو ريشة"** في قصيدته **"عُودي"**، وهي سرد تفاصيل نهاية قصّة حُبّه مع محبوبته التي فاجأتْهُ برحيلها وهجرها له.

يقول الشّاعر :

قَـالَتْ مللتُكَ اذهـبْ لسـتُ نـادِمـةً ... على فِراقِكَ إنّ الحـبَّ لـيس لنَـا
سقيتُكَ المُرَّ من كأسي ..شفيتُ بها ... حقدي عليك ومالي عن شقاكَ غنَى!
لن أشتهـي بعـد هذا اليوم أمنيـةً ... لقد حملتُ إليـها النّعـش والكَـفَنَـا
قالتْ.. وقالتْ.. ولم أهمسْ بمسمَعِها ... ما ثار من غُصَصي الحرّى وما سَكنَا
تركْتُ حُجرتها.. والدِّفءَ منسرحاً ... والعطرَ مُنسكباً والعُمر مُرتهنَـا
وسرتُ في وحشتي.. والليل ملتحفٌ ... بالزّمهرير، وما في الأفق ومضُ سنَا
ولم أكد أجتلي دَربي على حـدسٍ ... وأستلينُ عليه المركبَ الخِشِنَـا (1)
حتى سمعتُ ورائي رجْعَ زفرتها ... حتى لمستُ حَيـالي قدَّها اللّدُنَـا
نسيـتُ مابي هزّتـني فُجاءتُها ... و فجَّرَتْ من حناني كلَّ ما كَمُنَا
وصِحتُ يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟ ... البردُ يؤذيكِ.. عُودي لن أعودَ أنَا !

1- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، د.ط، 1998، ص 202 .

هي قصيدة عبارة عن إمبراطورية للحبّ والمشاعر، يسرد فيها الشّاعر قصّة فراقه مع حبيبته، بعد أن سَمِع ما قالته خَابَ أملهُ أن يجد شيئًا يُمني النّفس به ويعيش من أجله في هذه الدُّنيا، فبدأ الشّاعر يُترجم إحساسُه وردّة فِعلِه بعد هذا الموقف، فجاء بطوع إرادته حاملاً كفنه ونعشهُ لأنّها لم تطلب فراقه، بل أعلنت موتهُ لأنّها الحياة في أسمى معانيها هي روحه التي تسري بجسده، وحين يفارقها فقد فارق الحياة دون شك.

واستمّر الشّاعر يَصُوغ هذه القصّة، وتستمرُّ الإثارة، ولم يذكر الشّاعر الحوار الذي دار بينهما، فقد اكتفى بعبارة (قالت .. وقالت)، فهي حيث تكلّمت كلّمت قلبه وجرحت فؤاده، فلم يعد يسمع أو يتذكّر، فهو صوّر معاناته وحزنه الدّاخلي وهو بهذا يُناجي داخلِهِ موظفا الحوار الدّاخلي (المونولوج).

فالشّاعر في هذه الأبيات حاول أن يصف لَنَا حالتهُ الخزينة مع سلطةِ الحُبِّ، أجْمَلَهَا في أبيات سرديّة ملخِّصًا العديد من الأحداث التي لم يذكر تفاصيها، وقام بذكر علاقة حبّه التي بدت بالهجر والفراق.

كما يُوجد نماذج كثيرة ومتنوّعة من القصائد السّردية في هذا العصر، لا نستطيع ذكرها كُلّها، لذا اكتفيْنا بنموذجين منها، نبيّن فيها الطّريقة التي بُنيت عليها القصيدة الحديثة.

وما نخلص إليه ممّا سبق أنّ النّص الشِّعري العربي الحديث تميّز بجُملة من الخصائص، وهي تزويد النّص الشِّعريّ ببنيات سرديّة، فحاول أن يقترب من التّجربة الحكائية، ليجعل من القصيدة سلسلة من الأحداث والحوارات، التي تجعل القارئ مُتحمِّس للأحداث، وشغوف للقراءة.

فقد تميّز شعراء هذا عصر بموهبة مكّنتهم من أن يجمعوا بين هذين الفنّين بأسلوب شيّق وجميل، وهكذا اتسّعت آفاق القصّة في الشعر العربي الحديث.

لكن هذا لا ينفي أنّ الشِّعر العربي القديم لم يتوفّر على السّرد في نصوصه، لأن القصّة قديمًا عُولجت بالشِّعر، والشِّعر في الآداب سابق على النّثر، فمن المتعارف عليه لدى أهل الأدب أنّ الحياة الأدبية قد بدأت شعرًا، وأنّ الشِّعر وجد فيها قبل النّثر، فالأمم التي لها آداب قبل أن تُعبّر عن عواطفها وميولاتها بالنّثر،عبّرت ذاتِها وآلامها بالشِّعر.

لذا كانت إرهاصات سرديّة الشِّعر منذ القديم ثُمّ تطورّت حديثا مع ظهور السّرد النّقدي الحديث، ولعلّ أكثر الشُّعراء توظيفًا لعنصر السّرد في قصائدِهِم هو الشّاعر الأموّي "عمر بن أبي ربيعة المخزومي"، لأنّ أكثر شعر قصص وأخبار سَرَدَ فيها مُغامراته ووقائع غزله، حتّى أُطلق على شعره (القصّة الشعريّة)، ويمَثّل هذا في كثير من قصائِدِهِ وبصورة جليّة في رائيّتِهِ المطوّلة الشّهِرة "أمِن آلِ نُعْمٍ".

فالقصيدة تسرد إحدى مُغامرات (عمر) مع (نُعم)، الذي يقصدها ليلاً، وما إن يدخل خباءها ويقضي معها غايته، إذ بمُنَادي القوم يصرخ : الرّحيل الرّحيل، مِمّا يُربِك (عُمَر ونُعْمَا)، فإن خرج قتلوه وافتُضِحَ أمرُ (نُعم)، ولكن (نُعم) تستعين بأختيها، فيُلبسان عُمر زيًّا خاصًّا بالنِّساء، ويخرج من بين القوم وهم لا يشعرون به.

وأوّل ما يُواجهنا في النّص المقدِّمة الدرّامية التي تُشكِّل المدخل الطّبيعي للسّرد ضمن حركة درامية موفقّة، ففي المقدِّمة يتجلّى نزوع عُمر إلى نُعم وشوقِهِ لها رغم ما يُحيط بها من أسبا تجعل قضيّة اللّقاء صعبة، هذا النُّزوع سوف يجعله يتسلّل إليها رغم ما يكتنف هذا التسلُّل من صُعوبات، يقول الشّاعر :

أمِن آلِ نُعْمٍ أنتِ غادٍ فَمُبكِـــرُ غَـــدَاةَ غـــدِ، أم رائِحٌ فمهجّـرُ [1]

لِحَاجَةِ نفسٍ لَم تَقُلْ في جوابِهَا فتبلُـــغُ عُـــذرًا والمقـــالةُ تُعـذِرُ

تَهيمُ إلى نُعمٍ فلا الشّمْلُ جَامِعٌ ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلب مُصِرُ

[1]- ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، تق : أحمد أكرم الطباع، دط، دت، ص 193 - 194 .

وبعد أن يُقدِّم الشّاعر نصّهُ، يبدأ بسرد أحداث القصّة، فيُصَوِّر المعاناة التي كان يعيشها وهو يقصِدُ نُعمًا، ويستخدم دلالات نفسِّية تُعبِّر عن حالتِهِ تلك من خلال المونولوج الذي يُسامر به نفسه وهو يُراقب القوم، متى يستمكن النّوم منهم، ولعلّ مفردة (إليهم) التي وردت في حواره مع ذاته تُصوِّر حالته النّفسية وهو يترصّد القوم، يقول :

فَبِتُّ رَقيباً لِلرِفاقِ عَلى شَفــا أُحاذِرُ مِنهُم مَن يَطوفُ وَأَنظُرُ

إِلَيهِم مَتى يَستَمكِنُ النَومُ مِنهُمُ وَلى مَجلِسٌ لَولا اللُبانَةُ أَوعَرُ[1]

ويعود مُنَاجيًا نفسه من جديد :

وَبِتُّ أُناجي النَفسَ أَينَ خِباؤُها وَكَيفَ لِما آتي مِنَ الأَمرِ مَصدَر

وَغابَ قُمَيرٌ كُنتُ أَرجو غُيوبَهُ وَرَوَّحَ رُعيــانُ وَنَوَّمَ سُمَّـــــرُ [2]

ولمّا وجد اللّحظة سانِحةً، بدأ بفركِ عينيهِ لينفِضَ النّوم عنهُ مُستعِدًّا للتسلُّل، يقول:

ونفضتُ عنّي النّومَ، أقبلتُ مشيةَ الحُبَابِ، وركني خشية القومِ، أزور [3]

فعندما يصل عمر إلى خباء نُعم، يلقي عليها التحيّة، فترتبك نُعم :

فحيّتُ إذ فاجأتُهــا، فتولّهــتْ وكادت بمخفوضِ التّحيّة تجهرُ[4]

ولم تكتف بذلك، بل عضّت على بنانِها من شدّة الارتباك وقالت :

وقالت وعضّت بالبَنَان : فضحتني وأنت امرؤٌ ميسورٌ أمرك أعسَرُ[5]

ويستمر الحوار بين (نُعم وعُمر)، فبعدما تُوبّخ نُعم عُمر على مغامرته يردُّ عليها :

فقلتُ لها، بل قادني الشّوق والهوى إليكِ، وما عينٌ من النّاس تنظُرُ[6]

ويظلّ السّرد في قصيدة عمر بن أبي ربيعة مشغولاً بالتّفاصيل التي تُحيط بالحدث، فهو يستغرق النّص كاملاً، وظلّت الدّرامية فيها ممتدّة تشمل القصيدة كاملة لأنّ الفعل يكون

1- المصدر السابق، ديوان عمر بن أبي ، ص 195 - 197 .
2- المصدر نفسه ، ص 198.
3- المصدر نفسه ، ص 199.
4- المصدر نفسه ، ص 199.
5- المصدر نفسه ، ص 199.
6- المصدر نفسه ، ص 200.

هو الرّابط بين الأحداث، ممّا يجعل الأحداث متولّدة بعضُها من بعض، فيتغيّر الشُّعور بالزّمن من حدث لآخر حسب إيقاع الحركة وتتبدّل أيضًا ردود فعل الشّخصيّات بتبدُّل الأحداث.

وعليه نستنتج أنّ السّرد يتميّز بإمكانية احتوائِهِ مختلف الأجناس الأدبية، دون الاقتصار على جنس دون غيره، باعتباره نمطًا من أنماط الخطاب، وله أهميّة في حياة الإنسان، فالسّرد موجود منذ وجود الإنسان وهو السّارد بامتياز، أو كما يقول **"رولان بارث Roland Barth"**، "السّرد موجود في كلِّ الأزمنة والأمكنة وفي كلّ المجتمعات، يبدأ السّرد مع التّاريخ أو حتّى مع الإنسانية، ليس شعب دون سرد"[1]، وهذا القول يدعم وجهة نظرنا عن وجود السّرد بطرائقه المختلفة في مجمل الأجناس الأدبية، ومن بينها النُّصوص الشِّعرية القديمة.

1- رولان بارث، النّقد البنيوي للحكاية، تر : أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ص 89 .

الفـــصل الأول

نظرية "جيرار جنيت" في التّحليل السّردي

- المبحث الأول : الزّمن السّردي
- المبحث الثاني : الصِّيغة السّردية
- المبحث الثالث : الصّوت السّردي

المبحث الأول : الزمن السَردي :

شغلت كلمة الزّمن فكر العديد من الباحثين وحظيت باهتمامهم لها، باختلاف انتماءاتهم الفكرية المختلفة، فكانت موضوعا مشتركا لأكثر من حقل معرفي، ومتشعبة الدلاّلات ولا يخلو منها مجال من مجالات المعرفة.

والمقصود بكلمة "الزّمن" ليس السّنوات والشهور والأيام والسّاعات والدقائق، أو الفصول واللّيل والنّهار، بل هو : "هذه المادة المعنوية المجردّة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنَها لبعض لا يتجزّأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها"[1].

بمعنى أنَ مفهوم الزّمن متعدد الدلالات ولم يصل الباحثين إلى حصر مفهوم دقيق له، رغم الحضور الذي يُمارسِه في جميع دقائق الحياة، فهو قد فرض تعدد وجهات النظر إليه، ممّا يساعد على ظهور دلالات مختلفة باختلاف الميدان المعرفي له.

ويُعد الأدب من الميادين الأشدُّ ارتباطًا بالزّمن، حيث انصّب الاهتمام بالزّمن في كل فن، لكنَه كان أكثر جلاء في فن الرواية باعتبارها أكثر الأشكال الأدبية مرونة، فالاهتمام بدراسة الزّمن وحضوره في النّص الأدبي عمومًا والروائي خصوصًا مردَّه إلى اعتبار "الزّمن عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القَص، فإن كان الأدب يعتبر فنًا زمنيًا إذا صنّفنا الفنون إلى زمنية ومكانية، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزّمن"[2].

1- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 39.

2- انظر سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص 217.

من هنا اكتسب الزّمن مكانًا مُهمًا في الدراسات النّقدية، كونه يُعد من أهمّ عناصر الخطاب السّردي، ويُؤدي دورًا أساسيًا ومميزًا في النَص الحكائي بشكل عام، وعاملا رئيسيا وموجَها للأحداث، فلا سرد من دون زمن، ومن المعتذر أيضا أن نعثر على سرد خال من زمن.

أمّا انشغال النُّقاد "لمقولة الزّمن" فقد كان من حيث هذا الأخير يحمل مجموعة من الأزمنة المتداخلة والمتشابكة، لذا سنحاول عرض أهم دراسات وتصورات النقاد وأرائهم عن الزّمن الرِّوائي.

ولعلّ الانطلاقة الأولى كانت على يد الشّكلانيين الرُّوس، الذي كان لهم فضل الريّادة في دراسة الزّمن وتحليله في العشرينيات من القرن العشرين، وهذا بعد أن كانت الدراسات النقدية حول الزّمن تمثل جهود معتبرة لدراسات موضوعية تكشف عن مكونات الزّمن الجوهرية، حيث كان توجُّههم حول العلاقات التي تربط أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين هما :

1- **"المتن الحكائي :** الذي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل زمني منطقي.
2- **المبنى الحكائي :** الذي هو الأحداث نفسها، لكن ليست بذات الترتيب، بل تتبع نظام العمل الأدبي وما تُمليه عملية البناء الروائي"[1].

ويرى **توماشفسكي (Boris Tomashevski)** أنَ العلاقة جدلية بين كل المتن الحكائي والمبنى الحكائي، تنتج من خلالها مفارقات زمنية تجعل المؤلَف يتعرَض لمختلف أشكال الزمن.

ومن هنا يُميّز **"توماشفسكي"** بين نوعين من الزمن داخل العمل الرِّوائي ألا وهما :

زمن المتن الحكائي : الذي يقصد به :"افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي"[1]، حيث يُمكننا الكشف عن تاريخ الأحداث أولا ومن المدّة الزّمنية التي شغلتها هذه الأحداث.

1- المرجع السابق. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 45.

زمن الحكي : "يرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدّة عرضه"[2]، بمعنى المدة الزمنية اللاّزمة لعرضه وتقديمه.

وهذا التَقسيم الثنائي للزّمن الذي أتى به الشّكلانيون الرُّوس هو الذي اعتمده الدَّارسون من بعدهم، خاصة بعد الجدل الذي شهده النُّقاد نتيجة لتعدُّد مظاهر الزّمن في الخطاب الواحد، ومن أهم هؤلاء نجد (**جيرار جنيت G. Genette**)، الذي حاول إرساء قراءة جديدة للزّمن السّردي عند تحليله للخطاب الروائي.

وقد استطاع (**جنيت**) في كتابه (**خطاب الحكاية**) أن يُطوِّر تحليل الخطاب الروائي عامة، ويُقدم نظرة شاملة عن معالجة مقولة الزَمن، إذ طوَر فكرة الشَكلانيون الرُوس، وتابع كلَ التحليلات اللسانية وكلَ التطورات وهو بذلك يرى وجود زمنين هما :

"زمن الشيء المروي، وزمن الحكي يقابله عند اللسانيين زمن الدَّال، وزمن المدلول وما هما إلا ببساطة زمن الحكي وزمن القصَة"[3]، بهذه الطَريقة لا يُمكن الحديث عن الزَمن للحكي إلَا بالقراءة التي تُرهن المدلول، وتكون شرطا أساسيا لزمنية النَص، من دونها هو زمن لا وجود له، يقول (**جنيت**) : "الحكاية مقطوعة زمنية مرَتين ...: فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدَال)، وهذه الثنائية لا تجعل الإلتواءات الزمنية كلها – التي من المبتذل بيانها في الحكاية – ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، وبضع لقطات...)، بل الأهم أنَها تدعُونا إلى ملاحظة أنَ إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر"[4].

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. (الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط4، 2005، ص 70.
2- المرجع نفسه. ص 70.
3- المرجع السابق، الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي.ص 45.
4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 45.

وإن كان الزَمن مع بعض النقاد متسلسلا، فإنَ "جنيت" في كلامه عن زمن الحكاية ينطلق من فكرة ألمانية المنشأ مؤدَاها أنَ "الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، أي جعل الزَمن المسرود مبطنا في الزمن المحكي بعد دمج الزَمن المدلول في الزَمن الدَالِ[1].

ومن هنا نجد تقسيم (**جنيت**) الثنائي للسَرد وهو :

1- زمن المحكي (زمن المدلول) :

"وهو الزَمن الافتراضي الذي حدثت فيه الحكاية في الأصل، قبل أب توضع في رواية، وهذا الزمن واقع في الماضي لا محالة، لأن الكاتب بمجرَد أن يبدأ في الكتابة عن حكاية ما، فإنَما هو يكتب عن شيء حدث وانتهى قبل أن يشرع في فعل الكتابة، فهو يعرف المبدأ والمنتهى وما بينهما"[2]، كما أنَ هذا الزمن مرتبا ترتيبا منطقيا، بطريقة متسلسلة منتظمة، كما هو الحال في الزَمن الحقيقي.

2- زمن السَرد (زمن الدَال) :

"وهو زمن غير حقيقي، يتعارف عليه كل من القارئ والكاتب، ويقبلان به كزمن متخيَّل صادر عن وجهة نظر الرَاوي، فهو طريقة تعامل الراوي مع الزمن خلال عملية السَرد، أي أنَه يُمثل الحاضر الروائي"[3].

وهذا الزمن ليس له ضرورة أن يأتي متسلسلا ومرتبا كما هو الحال في الزمن الحقيقي، "إنَما على السَارد أن يُخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل، منتجا بذلك مفارقات سردية، لم يكن لها أن توجد في الواقع الحقيقي"[4].

1- ابراهيم خليل، بنية الخطاب الروائي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 55.
2- انظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 28.
3- المرجع نفسه. ص 28.
4- حميد لحميداني، بنية النص السّردي، ص 74.

إذن فالزمن المحكي هو زمن الحدث وقت وقوع الفعل، أمَا زمن السَرد فهو زمن السَارد في النَص السردي المقروء.

وقد درس (**جنيت**) العلاقة التي تربط بين الزَمنين في ثلاثة أنواع : الترتيب الزمني، المدة، التواتر.

فالترتيب l'ordre : هو تسلسل الأحداث في القصَة، ومقارنتها مع الأحداث على مستوى الخطاب.

والمدة durée : هي تلك العلاقة المتغيرة بين أحداث القصَة ومدة الحكي الخاضعة لعلاقة السرعة.

أمَا التواتر fréquence : فهو العلاقة التي تربط بين أنواع التكرار والقصَة والحكي معا.

I. الترتيب الزمني : Ordre Temporel :

ونعني به العلاقة التي تقوم بين "تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزَمن الزائف في الحكي"[1]، معناه : العلاقة القائمة بين الزَمن الفعلي للأحداث داخل القصَة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[2] .

إذ لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزَمنين زمن السَرد وزمن القصَة "فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيَد زمن السَرد بهذا التتابع المنطقي، ويُمكن التَمييز هنا بين الزَمنين على الشكل التَالي : لو افترضنا أنَ قصَة ما تتحقق على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي : أ←ب←ج←د

فإنَ سرد هذه الأحداث في رواية ما يُمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي :

ج←د←ب"[3] .

ومن خلال الترتيبين نلاحظ عدم تطابقهما الذي يؤدي إلى "خلط محدثا بما يُسمّى بالمفارقات الزّمنية التي تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصَة والحكي"[4]، وهذه المفارقات تتجلى في قالبين الاسترجاع والاستباق.

1- المرجع السابق، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.
2- المرجع السابق ،جيرار حنيت، خطاب الحكاية، ص 46.
[3]المرجع السابق ،حميد لحميداني، بنية النّص السّردي. ص73.
4- المرجع السابق، خطاب الحكاية. ص 76.

- **المفارقة الزمنية Anachrony :**

"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السّردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو ممكن الإستدلال عليه من هذه القريبة غير المباشرة أو تلك"[1].

فهي ذلك "التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام وُرُودِها في الخطاب: إنّ بدء السّرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة" [2].

وبهذا تُحدث خللا في زمن القصّة، ليتوقف عندها السّرد فاسحًا المجال للعودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام انطلاقا من لحظة الحاضر لأنّ "الراوي لا يكتفي بنقل الأحداث كما وقعت فقط، بل يُشكّل عالمًا متخيّلا، ولا يكون وفيًّا تمامًا لحياة الشخصِّية ما، كما يفعل كتّاب المذكرات، بل هو مدفوع إلى توزيع عرض الحدث الواحد في صور مختلفة"[3] .

فيضطر السَّارد وهو يُشكِّل عالم روايته إلى تجاوز تزامن الأحداث وتسلسلها، متلاعبًا بالنظام الزّمني، فيطابق أحيانًا زمن القصّة ويُفارقُه تارة أُخرى، إذ يعمد إلى توقيف السّرد في لحظة ما في الحاضر والرجوع به إلى الماضي، وهذا ما يُسمَّى بالاسترجاع، وأمّا إذا توقف السّرد ليطلعنا على أحداث آتية لم تقع فيه، فإنّنا نسمِّي ذلك استباقًا وهكذا تكون المفارقة الزمنية إمّا استرجاعًا (analepse) (العودة إلى الوراء) أو استباقًا (prolepse).

1- المرجع السابق.خطاب الحكاية، ص 47.
2- جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السيد إمام. مريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 15.
3- المرجع السابق ،الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 122.

وكل مفارقة زمنية يكون لها مدى (portée) واتِّساع (amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السَّرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقول (جنيت) : "يُمكن المفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيدًا كثيرًا أو قليلاً عن اللَّحظة (الحاضرة) أي عن لحظة القصَّة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزّمنية، سنسمِّي هذه المسافة مدى المفارقة الزّمنية، ويُمكن المفترقة الزّمنية نفسها أن تشمل أيضًا مُدّة قصصيته طويلة كثيراً أو قليلاً، وهذا ما سُمِّي سعتها"[1].

إذن المفارقة الزمنية تحوي مفاهيم خاصة في الاسترجاع والاستباق، وفيما يلي بنود تقديم كل نوع من هذه المفارقة :

1- الاسترجاع[*] Analepse :

يُعدّ الاسترجاع من أكثر التِّقنيات الزّمنية وأبرزها حضورًا في الرواية، حيث استطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزَّمن، وتُحرِّره من خطيته، وهو عبارة عن حرجة سردية تتمثل في كل عودة إلى الماضي.

وقد ورد مصطلح الاسترجاع في معجم المصطلحات السّردية على أنّه "مفارقة زمنية باتِّجاه الماضي انطلاقًا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر"[2].

والاسترجاع عند (**جيرار جنيت**) هو " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصّة"[3] .

1- المرجع السابق ، جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 59.

*- ورد مصطلح الاسترجاع بترجمات كثيرة عند النقاد العرب فمنهم من اختار مصطلح الاستذكار، كما نجد مصطلح إرجاع أو اللّواحق وعلى العموم تعدّدت الترجمات لكن يبقى المفهوم واحد.

2- المرجع السابق ،جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ص 16.

3- المرجع السابق ، جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 51.

ومصطلح الاسترجاع "هو نقل للمصطلح السينمائي (Flash-back)، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشهد يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازًا طالما يظل الإطار الفنِّي لعرض القصّة محترما"[1]، وهذا يعني استحضارًا لحدث وقع في الماضي كما أنّ هذه العمليّة لا تقع بصفة عشوائية وإنّما وفقًا للحالة الشعورية.

ويذهب (**جيرار جنيت G. Genette**) إلى أنّ الاسترجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيًا، تابعًا للأولى، ويُطلق عليها تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزّمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنِّية بصفتها كذلك"[2]، ليبقى الاسترجاع تقنية تعني "أن يتوقف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقعة حاضر السّرد، ليعود إلى الوراء مسترجعًا ذكريات الأحداث والشّخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"[3].

ونظرا لاختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، كان لهذا الأخير أنواعًا، قسّمها (جنيت) إلى ثلاثة أقسام : الاسترجاع الخارجي، استرجاع داخلي واسترجاع مختلط.

أ- الاسترجاع الخارجي : (l'analepse extene)

ويُقدِّمه (جنيت Genette) على أنّه : "مقاطع استرجاعية تعود بالذّاكرة إلى ما قبل بداية الرِّواية"[4]، وتتناول وفق تصّوره مضمونًا قصصيًا مختلفًا عن مضمون الحكاية الأولى، "إنّها تتناول - بكيفية كلاسيكية جدًا - شخصِّية يتم إدخالها حديثا ويريد السّارد إضاءة سوابقها"[5].

1- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999. ص 217.
2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 60.
3- آمنة يوسف، تقنيات السّر في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015. ص 71.
4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 70.
5- المرجع نفسه. ص 71.

ونفهم من خلال التّعريف أن الاسترجاع الخارجي تقنية يلجأ إليها الكاتب لسد فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث، أو لإعادة بعض الأحداث السّابقة وتفسيرها من جديد وإضافة معنى جديد عليها.

ب- الاسترجاع الدّاخلي : (l'analepse interne)

وهو عكس الاسترجاع الأوّل، حيث تقع الأحداث فيه ضمن الإطار الزّمني للمحكي الأوّل، ومنه بتوقّف تنامي السّرد صعودًا من الحاضر نحو المستقبل ليعود بذاكرته إلى الماضي "فالاسترجاع – مثليٍ(*) القصّة - يكون حقله الزّمني متضمّنًا في الحقل الزّمني للحكاية الأولى"[1]، أي هو الذي يقع مداه الزّمني في ماض سابق لبداية الرواية.

ونجد (**جنيت Genette**) يُميّز بين نوعين من الاسترجاعات الدّاخلية، يسمّي الأولى "استرجاعات تكميلية، أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّد بعد فوات الأوان فجوة سابقة للحكاية"[2].

والثانية "استرجاعات تكرارية، أو تذكيرات، لأنّ الحكاية تعود في هذا النّمط على أعقابها جِهارًا وأحيانًا صراحة"[3]، وتكمن أهميتها في اقتصاد الحكاية.

ويضيف (**جنيت Genette**) إلى الاسترجاعين السّابقين (التّكميلي والتّذكيري) نمطًا ثالثًا سمَّاه الاسترجاع الكُلِّي، "الذي لا ينضم إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكنّه يكتمل بالنُّقطة نفسها، التي كانت قد توقّفت فيها الحكاية الأولى لتخلي المكان له"[4].

وهكذا يتحوّل التزامن الحكائي المنطقي الحقيقي، إلى تتابع روائي غير حقيقي يقتضيه الأسلوب الفنِّي.

---

* مثلي القصة يقابله غيري القصة ويقصد جنيت بالأول المقاطع الاسترجاعية التي تأتي ضمن المسار الزّمني للحكاية الأولى، وغيري القصة هو المقاطع الاسترجاعية التي تتحدّد خارج الحكاية الأولى، انظر جيرار حنيت، خطاب الحكاية ص61 -70

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 70.
2- المرجع نفسه. ص 62.
3- المرجع نفسه. ص 71.
4- المرجع نفسه. ص 70.

ج- الاسترجاع المختلط :

وهو أقل تداولا من الصِّنفين السّابقين وسُمِّي مختلطًا لكونه يجمع بين الاسترجاع الدّاخلي والخارجي.

ويُقصد به : "مختلف التمفصلات الزّمنية الحديثة التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأوّل، ثُمّ تمتد حركة السّرد حتّى تنظم إلى منطلق المحكي الأوّل وتتعدّاه"[1]، ويكون فيه المدى سابقًا والاتساع لاحقا لنقطة بدء المحكي الأوّل.

وعليه يمكن أن نخلص إلى أنّ حركة الاسترجاع تقوم على محورين : "محور القصّة حيث يكون للاسترجاع مدى زمني يُمكن قياس طوله بمقدار المدّة التي تستغرقها العودة إلى ماض الأحداث، ويستعمل ذلك وحدات الزّمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام... ثُمّ على محور الخطاب حيث تقف على سعة الاسترجاع من خلال المساحة الطباعيّة التي يشغلها في النّص الروائي والتي تتفاوت من عدّة أسطر إلى عشرات الصّفحات"[2].

وأخيرا يُمكننا القول أنّه مهما تنوّعت أشكال الاسترجاع، إلا أنّ مفهومه يبقى مشتركًا بينها، التي هي فتح إطلالات على الماضي داخل سرد زمنية حاضرة.

1- المرجع السابق ،جيرار جنيت.خطاب الحكاية، ص 70.
2- حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص 131، ضمن كتاب نقلة حسن العزّي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، ص67.

2- الاستباق * : Prolepse

"أحد أشكال المفارقة الزّمنية anachrony الذي يتجّه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللّحظة التي ينقطع عندها السّرد التّتابعي الزمني كسلسلة من الأحداث لكي يُخلي مكانًا للاستباق"[1]، وهو بهذا يُعدّ عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقًا، وهو يُمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية، لأنّ التّلاعب بالنظام الزمني يُتيح "إمكانية استباق الأحداث في السّرد بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصّة"[2].

ونلقى (**جنيت Genette**) يُميّز بين نوعين من الإستباقات إذ يقول : "سنميّز من غير مشقّة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزّمني للحكاية الأولى يُعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي"[3]، إذن فالاستباق نوعان "خارجي وداخلي":

أ- الاستباق الخارجي : Prolepse externe

وهو عبارة عن استشراف مستقبلي خارج الحد الزّمني للمحكي الأوّل، إذ تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السّرد أو الكتابة، أي "خارج حدود الحقل الزّمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنّها تصلح للدّفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية"[4].

* قد أخذ مصطلح الاستباق عدّة ترجمات لدى النقاد العرب، نجد من بينها مصطلح الاستشراف، التوقّع، القبلية.

1- المرجع السابق، جيرالد برنس، معجم المصطلحات السّردية. ص 158.
2- المرجع السابق ،حميد لحميداني، بنية النّص السّردي. ص 74.
3- المرجع السابق ،خطاب الحكاية. ص 77.
4- المرجع نفسه، خطاب الحكاية. ص 79.

ب- استباق داخلي : Prolepse interne

إنّ الاستباق الدّاخلي أكثر توظيفًا في النصوص الروائية، مقارنة بالاستباق الخارجي، وذلك لكونه "يقع داخل المدى الزّمني للحكي الأوّل دون أن يتجاوزه، كما أنّه يعترض القصّ كالاسترجاع الدّاخلي لخطر التداخل والتكرار بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاّها المقطع الاستباقي"[1].

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ الاستباق تقنية تجيء في بنية الرواية التّقليدية على وجه الخصوص، "فيقتل عنصر التّشويق والمفاجأة لدى القارئ، حتّى يعلن الرّاوي التّقليدي عن الأحداث اللاّحقة قبل وقوعها"[2].

وكخلاصة للمفارقات الزّمنية نقول : أن لا ريب في أنّ هذه المفارقات بتنوعها واختلاف أشكالها ما بين استرجاع داخلي وخارجي، وبين استباق داخلي وآخر خارجي، أنّها تكسر الطّابع النّمطي للسّرد وتعفي القارئ من استمرار السّير في طريق وحيد الاتِّجاه، ممّا يُضفي على الحكاية أيضًا التنوُّع والتّلوين، وتُبدِّد الشعور بالملل والرّتابة.

1- المرجع السابق ، خطاب الحكاية. ص 79.
2- المرجع السابق، آمنة يوسف، تقنيات السرد. ص 81.

II. المدة * La Durée :

في المحور الثّاني الذي اقترحه (**جنيت**) في علاقة زمن القصّة بزمن الخطاب، ويُحيل مفهوم المدّة إلى إحدى الإشكاليات المعقّدة في نظرية الرّواية، وهي قياس زمن القصّة.

حيث نلقى (**جيرار جنيت G. Genette**) يُؤكِّد صعوبة قياس المدّتين القصّة والحكاية إذ يقول : "إنّ وقائع التّرتيب، أو التّواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصّعيد الزّمني للقصّة إلى الصّعيد المكاني للنّص...فمقارنة مدّة حكاية ما بمدّة القصّة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة وذلك أنّ قياس مدة الحكاية رهين بمعرفة المدّة التي يقتضيها عبور نص القراءة، غير أنّ أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراءات الفرديّة"[1].

ومن هذا المفهوم نخلص إلى أنّ مستوى المدّة يعني قياس السُّرعة فقد تكون "مُدَّة السُّرعة مقيسة بالثواني والدقائق والسّاعات والأيّام والشُّهور والسِّنين، وطولها هو طول النَّص المقيّس بالسُّطور والصّفحات"[2].

فقد تتراوح سرعة النّص الرّوائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يُعطي استعراضها عددًا كبيرًا من الصّفحات، وبين عدّة أيّام قد تُذكر في بضعة أسطر.

* ورد مصطلح la durée بترجمات مختلفة عند النقاد العرب كغيره من المصطلحات الأخرى، إذ نجد منهم من يسميه بالديمومة، أو الإيقاع الزّمني السرعة/ التتابع الزّمني/ الاستغراق الزّمني، ويعدّ مصطلح المدّة والديمومة الأكثر شيوعا في الاستعمال النقدي العربي، قياسا بالمصطلحات الأخرى، "فالديمومة هي الزّمان، فإن أطلقت على الزمان المحدود سُمِّيت مدة، وإذا أطلقت على الزمان الطّويل الأمد الممدود سُميت دهرًا، لأن الدهر هو الأمد الدائم أو مدّة العالم، وهو باطن الزّمان، وبه يتحدّد الأزل والأبد، ومن معاني الدّيمومة أنها تطلق على جزء من الزّمان المطلق فتكون حينئذ زمان فعل، أو زمانا فاصلا بين فعلين، ويكون الزّمان المطلق محيطاً بها إحاطة الكل بالجزء"، انظر جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج1 ص 571.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 101.

2- المرجع نفسه. ص 102.

وعليه فإنّ "سرعة السّرد نُحدِّدُها بالنّظر في العلاقة بين مدّة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه وطول النّص قياسًا لعدد أسطره أو صفحاته"[1]، بمعنى العلاقة بين زمن القصّة وطول النّص القصصي.

والواقع أنّ هذا الزّمن لا يسمح لنا بقياسِهِ بدقّة، ونضطر دومًا إلى الحديث عن نسب تقريبية، وهذا ينشأ عنه ظهور ما يسمّيه **(جنيت)** بالحركات السَّردية، التي أشار إليها بأربع تقنيات : "هذه الأشكال الأساسِّية الأربعة للحركة السّردية والتي سنسمِّيها من الآن فصاعدًا الحركات السّردية الأربع، وهي الطّرفان اللذان ذكرتهما... وهما الحذف والوقفة الوصفية... ووسيطان هما : المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان... وما يُسمِّيه النّقد باللّغة الانجليزية Summary أو المجمل"[2].

إذن هذه التقنيات الأربع التي تقع في مستوى المدّة، التي أطلق عليها **(جنيت)** الحركات السّردية، تنظم الإيقاع الزّمني للسّرد، منها الخاص بتسريع السّرد وهما "الحذف والمجمل" وأخرتان ترتبطان بإبطائه "الوقفة والمشهد".

1- يُمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار النشر للجامعات،القاهرة، ط2، 1996. ص 82.
2- المرجع السابق ، جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 108.

1- تسريع السّرد :

أ- المجمل : (الخلاصة ، التلخيص) Sommaire :

تُعدُّ حركة أو تقنية سردية تعمل على تسريع السّرد، وذلك بالمرور السّريع على أزمنة طويلة أو قصيرة، يكتفي فيها السّارد بالإشارة إلى أبرز الأحداث فقط، دون التوغُّل في تفاصيلها.

يقول (**جنيت Genette**) : "وفيها يقوم الرّاوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدّة أيّام، أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأعمال والأقوال"[1].

إذًا فالمجمل أو التلخيص يُساهم في تسريع القصّة في مقاطع سرديّة كثيرة، لأنّ الوقائع في القصّة الواحدة تخلق أفعالا سرديّة، تزيد وتُطيل في الزّمن الذي وقعت فيه الأحداث.

ب- الحذف Ellipse :

"إحدى السُّرعات الرئيسية للسّرد، وتحدث عندما لا يتفِّق أي جزء من السّرد (عدم وجود أي كلمات أو جمل) مع مواقف وأحداث تكون قد وقعت في القصّة "[2] .

إذ يُعتبر "وسيلة نموذجية لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[3]، حيث ينعدم فيه زمن السّرد ويطول زمن القصّة، ولو بحثنا نجد أنّ الحذف تقنية شائعة في السِّينما، إذ كثيرًا ما يظهر شريط على الشّاشة يُشير إلى المدّة المحذوفة من الفيلم كأن يكتب (مرت سنوات، بعد سنوات، بعد شهور...).

وتبقى وجهة النّظر الزّمنية تختلف في تحليل مسألة الحذف التي تفحص زمن القصّة المحذوفة بين معرفة المدة المشار إليها أو غير المشار إليها.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 109.
2- جيرالد برنس، قاموس السّرديات. ص 56.
3- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. ص 167.

ومن هنا نجد (**جنيت Genette**) يُميّز بين ثلاثة أنواع من الحذف ألا وهي :

1- الحذف الصّريح l'ellipse explicite :

"والذي يصدر عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة تعمل على ردح الزّمن الذي تحذفه"[1]، ويكون لتغطية خلل سردي أو لحمل مضمون حكائي، مثل قوله : "مضت بضع سنوات من السّعادة، أو تراجع زمن الشقاء"[2].

2- الحذف الضِّمني l'ellipse implicite :

وهو الذي لا يُصرّح في النّص بوجودها، "وإنما يستخلص المسرود له (القارئ) من خلال الوقوف على طبيعة الانتقال من حدث لآخر أو من حالة لأخرى"[3]، بمعنى هو حذف لا يصرِّح به الكاتب أو السّارد عكس الحذف السّابق، وإنّما يترك مسألة معرفته واستنتاجه لمؤهلات وخلفيات القارئ وحكائِه.

3- الحذف الافتراضي l'ellipse hypothèque :

وهذا النّمط من الحذف يُمكن وضعه في الخانة نفسها مع الحذف الضِّمني إذ يشترك معه في التّعقيد والاستعصاء على التّحديد، "نظرًا لغياب قرئن زمنية يُمكن الاسترشاد بها، وعدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزّمان الذي يستغرقه"[4]، وكما يُفهم من التسمِّية التي يطلقها عليه (**جنيت**) فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزّمني للقصّة.

وإذا كان النّوع الأوّل (حذف صريح) لا يطرح أي إشكال لدى الباحث لكونه يتضمّن إشارة إلى الزّمن المسقط من السّرد، فإنّ النوعين الآخرين يستعصيان على البّاحث، لكونهما يخلوان من أي تحديد أو إشارة إلى المدّة المحذوفة، وما عليه إلاّ الفطنة والانتباه بتتبُّع سياق الحكي واستنتاج المدّة المحذوفة منه.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 118.
2- المرجع نفسه. ص 118.
3- المرجع نفسه. ص 119.
4- المرجع نفسه. ص 119.

ومثلما كان للسّرد تقنيتا (الحذف والمجمل) التي تقومان بتسريعه حيث يتقلص زمن السرد، ويختزل في عبارات وجيزة، فله أحوال أخرى تتصل بإبطائه، وذلك عبر تقنيتين تقومان بهذا الفعل هما تقنية (المشهد والوقفة) .

1- إبطاء السّرد :

أ- الوقفة la Pause :

"إحدى درجات سرعة السّرد الرئيسية، وعندما لا يتفق جزء من النّص السّردي، أو جزء من زمن الخطاب مع زمن القصّة، نحصل على الوقفة ويُمكن في هذه الحالة القول يتوقّف السّرد"[1].

وهي "ما يحدث من توقفات وتعليق للسّرد، بسبب لجوء السّارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمّن عادة انقطاع وتوقف السّرد لفترة من الزمن"[2]، وهي بهذا تمثل الانتهاء الكُلِّي للأحداث والتّركيز على الوصف، ويُصبح النّص متضخم وسميك، وتكون الأوصاف مهيمنة على الأحداث.

بحيث تتوقف الأحداث في حركتها إلى الأمام، لتفسح المجال للوقفات الوصفية التي يقوم بها السّارد وترد هذه الوقفات في حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغويَّة عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي بعد زمني.

1- جيرالد برنس، قاموس السرديات. ص 114.
2- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010. ص 96.

ب- المشهد Scène :

يتميَّز هذا الشّكل عن غيره من الأشكال "بأنّه تعبير مباشر، ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشّخصيات المشاركة فيها، إنّه ليس تقرير"[1]، تسرد به حادثة ما، لكنّه الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ.

فالمشهد من حيث المفهوم الفنِّي هو "التقنية التي يقوم فيها باختيار المواقف المهمَّة من الأحداث الروائية وعرضها عرضًا مسرحيًّا مركزًا تفصيليًا"[2]، وهو بهذا يُعطي للقارئ إحساسًا بالمشاركة الحادّة في الفعل، ويُمثِّل المشهد بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق، وتقوم أساسًا على الحوار الذي يُحقِّق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقًا عرفيًا"[3].

فهو يفتح أمام الكاتب مجالاً واسعًا يُنوّع فيه بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفا موقفها، إضافة إلى تجسيد المشاهد الدراميّة التي تمسرح الأحداث.

وعلى العموم فإنّ المشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التّطابق مع الحوار في القصّة، بحيث يصعب علينا دائمًا أن نصنفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقِّف، كما يُمكن أن نقول هُنا أنّ الخطاب السّردي قد عثر على توازنه في "المشهد" من خلال الحوار، إذ يتساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصّة.

1- نفلة حسن أحمد العزّي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، دار غيداء للنشر والتوزيع، دط، 2010. ص 93.
2- آمنة يوسف، تقنيات السّرد. ص 89.
3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 108.

III. التّواتر Fréquence :

يُعرف هذا المحور على أنّه "مجموع العلاقات التّكراريّة بين زمني النّص والحكاية، أي العلاقة بين زمن السّرد والأحداث المكرّرة"[1]، بمعنى أنّ التّواتر هو العلاقة التّكرارية بين النّص والحكاية، أي السّرد والقصّة.

وهو عبارة عن "عملية التّكرار بين الحكي والقصّة، فالحدث مهما كان ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضًا أن يعاد إن تاجه"[2]، أي الحدث يحمل قابلية التّكرر، وهذا التّكرار ليس محدّدًا فالحدث الذي ينتج مرّة واحدة له إمكانية أن يتكرّر عدّة مرّات، ممثلا في هيئة واحدة أو متمظهرًا في عدّة هيئات.

ولم ينل محور التّواتر العناية الكافية من خلال الدِّراسة من قبل النُّقاد ومنظِّري الرواية، لكن هذا لا ينفي جهود **(جيرار جنيت)** الذي عرّفه بأنّه : "علاقات التواتر أو علاقات التّكرار بين الحكاية والقصّة"[3].

ويعتبره **(جنيت)** عنصُرًا أساسيًا من مقولة زمن السّرد، ويتحدّد هذت التواتر بالنّظر في العلاقة بين ما تكرّر حدوثه أو وقوعه من أحداث أو أفعال على مستوى القصّة من جهة، وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى ويذهب في القول بأنّ : "أي حكاية كانت يُمكنها أن تُروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، ومرّات لا نهائية ما وقع مرّات لانهائية، ومرّات لا نهائية ما وقع مرّة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرّات لا نهائية"[4].

ومن هُنا نخلص إلى أنّ **(جنيت)** من خلال هذا التقديم قد اصطلح على وجود أربعة أنماط من علاقات التّواتُر.

1- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات السّرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2000. ص196.
2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التبئير). ص 51.
3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 129.
4- المرجع نفسه. ص 130.

1- التّواتُر المفرد أو التفرُّدي : [1]

وقد سمّاه جنيت أيضًا "بالحكاية التفرُدِّية"، وهو "أن يروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة"[2]، ويطلق عليه محكيًا فرديًا "بحكم التسّاوي الحاصل بين عدد مرّات وقوع الحادثة المحكية ومقابلتها على المستوى النصِّي"[3]، بمعنى أن يروى أكثر من مرّة ما وقع أكثر من مرّة.

وقد قدّم (**جنيت**) مثالا لهذا النّوع لقوله : (أمس نمت باكرًا)، ففي هذا المثال نجد يتوافق فيه تفرُّد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود.

2- التّواتر التّعدُّدي (التّرجيعي) :

"أن يُروى مرّات لا متناهيّة ما وقع مرات لا متناهيّة"[4]، ويعني هذا سرد أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة، أي أن يتكرّر الحوادث عدّة مرّات، ونأخذ على سبيل المثال : "نمتُ باكرًا يوم الإثنين، نمتُ باكرً يوم الثلاثاء، نمتُ باكرًا يوم الأربعاء...الخ"، ويظّل هذا النّمط الترجيعي تفرديًّا وبالتّالي يرتد إلى النّمط السّابق ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدّى فيه التوافق مع تكرارات القصّة، ومن ثمّ فالتفرُّدي لا يتحدّد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد.

3- التّواتر التّكراري :

"ويُسمِّيه (**جنيت**) "الحكاية التكرارية"، أي أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة"[5]، وهو بالتّالي سرد أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة، كأن نقول: "أمس نمت باكرً، أمس نمت باكرًا، أمس نمت باكرًا"[6]، وهو إجراء شائع في الرواية الترسليّة.

4- التّواتر التّردُّدي أو التواتر التّكراري المتشابه :

"ويُسمِّيه (جنيت) أيضًا "بالحكاية التردُّدية"، وهو "أن يُروى مرّة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرّات لا نهائية"[7]، أي سرد ما وقع عدّة مرات مرّة واحدة.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 130.
2- المرجع نفسه. ص 130.
3- المرجع السابق، مراد مبروك، آليات السّرد في الرواية المعاصرة. ص 196.
4- المرجع السابق، خطاب الحكاية. ص 130.
5- المرجع نفسه. ص 130.
6- المرجع نفسه. ص 131.
7- المرجع نفسه. ص 131.

ويرى (جنيت) أنّ في هذه الحالة سنجد صياغة استخدامية، من مثل : "كل يوم أو الأسبوع كله أو كنت أنام باكرًا كل يوم من أيام الأسبوع"[1]، كما يرى أنّ هذا النمط هو شكل تقليدي، يمكن أن نجد له أمثلة بدءًا من الملحمة الهوميرية، وعبر تاريخ الرواية الكلاسيكية الحديثة.

وفي الأخير نخلص القول أنّ التّواتر وأنواعه، يوظّف كتقنية فنية قصد التذكير بحدث محوري وأساسي، وإحاطته من كلّ الجوانب والنّواحي، وقضيته (التكرار) يعتبر قضية أسلوبية تدخل في مجال التّقييم الفنّي للعمل الأدبي.

1- المرجع السابق، خطاب الحكاية. ص 131.

المبحث الثاني : الصيغة السَردية : le mode narratif

يحيل البحث في مفهوم الصَيغة السَردية على جُملة من الإشكاليات المعقَدة، ترتبط من جهة بتعدد المصطلحات (*) العربية التي تُعبَر عنها، وذلك بسبب تشتت الجهود النقدية وتوزعها باتجاهات متباينة، وكذلك لتنوع التصنيفات لأشكال الصَيغ من جهة ثانية.

فمقولة الصيغة السَردية تعدَ من أهم آليات الخطاب الرَوائي، وإحدى الأصناف المشكلة له، والتي تنتظم وفق نمط معيَن يُعطيها تميَزها وتفرَدها عند كل كاتب.

ويُضبط مفهوم "الصيغة" في السَرديات البنيوية على أنَها : "الكيفية التي يعرض بها السَارد القصَة، ويُقدَمها لنا بها"[1]، أي هي بذلك الطَريقة التي ينقل بها السَارد كلام الآخرين وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء نعلَق الأمر بكلام السَارد أو كلام الشخصيات.

ولقطة "الصَيغة" مأخوذة أساسا من مجال النَحو، فهي تدلَ على فعل اللَغة الذي تنتج بواسطته تعابير مطابقة للقواعد النَحويَة، أي الشَكل اللَغوي الذي يُوافق القاعدة النَحويَة ويُؤدي دلالة مخصوصة.

ولعلَ هذا يتقاطع مع المعنى النَحوي لمادة mode [صيغة] في قاموس (ليتريه littré) بوصفها: "اسما يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتَعبير عن (..) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود"[2].

* ومن بين المصطلحات العربية التي تُعبّر عن مفهوم الصِّيغة نجد : (نمط السّرد، الأسلوب السردي، سجّلات الكلام..)

1- تيزفيان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، تر : الحسين سجان وفؤاد صفا، ضمن كتاب تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتِّحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 ص 61.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 177.

وهذا هو التَعريف الذي رآه "جنيت" ملائما وتبنَاه ليُقدَم تعريف للصَيغة السَردية التي تُبنى عنده على دعامتين هما المسافة (distance) والمنظور (perspective)، إذ تُمثلان له صيغتي تنظيم الخبر السَردي الذي هو الصيغة (Mode).

وقد نوقشت مسألة "الصيغة" أوَل مرَة مع أفلاطون (Platon) في الكتاب الثالث من الجمهورية، وذلك عندما ميَز بين صيغتين من الحكي :

"عندما يتكلم الشاعر باسمه دون أن يوحي إلينا أنَ شخصا آخر غيره هو المتكلم، وسمَاه بالحكي الخالص أو التام (Récit pur).

لما يجهد الشَاعر أن يشعرنا أنَه ليس المتكلم، إذ أنَه يعطي الكلام للشخصيات، أي محاكاة (*) (Mimesis)" [1].

أمَا أرسطو، "فقد حيَد هذه الثنائية، وجعل السَرد والعرض مجرد تنوعين للمحكاة"[2].

ليعود النقاش بقوَة في العصر الحديث، حول مقولة الصَيغة السَردية، حيث عرفت قمَة تطورها في البحوث النظريَة والتطبيقية مع الثنائي (**جنيت وتودوروف**)، اللذان عملا على تجليتها وبيان أشكالها بعيدا عن وهم المحاكاة التي كانت مع الثنائي (**أفلاطون وأريسطو**).

إذ نجد في دراسة **"تودوروف T . Todorov** (1939-2017) (عن مقولات الحكي)، التي يتحدَث فيها عن صيغ الحكي (Mode du récit)(**) ، التي تتعلق بالطريقة التي يقدم بها السَارد القصَة أو يعرضها، وإلى هذه الصيغ نُشير عندما يقول : إنَ الكتاب يعرض (Montrer) لنا الأشياء، أو أنَ آخر يقولها (Dire)، فإن الصَيغتين الأساسيتين تبعا لهذا هما العرض (Représentation)، والسَرد (Narration)" [3]، وهو قد أقرَ أنَ هاتين الصَيغتين عائدتان في أصولها إلى القصَة التاريخية، التي تعتمد على المؤلف، والدراما التي تُعبَر فيها الشَخصيات مباشرة عن نفسها دون وساطة المؤلف.

(*) المحاكاة (Mimesis) تترجم عادة بلفظة (imitation)، والمحاكاة عند أرسطو ذات مظهر درامي بل مسرحي، وذلك ما يُعبّر عنه حين يقول بأنّ القصّة أو الحكاية هي جوهر التراجيديا، قبل الأخلاق والشخصيّات، يقول : إنّ تلك مزيّة هوميروس الذي جعل من ملحمة درامات حقيقية، وتلك أيضا علّة تفوق التراجيدية على الملحمة، (ينظر، بير شانيه، مدخل إلى نظريات الرواية تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 2001، ص 21).

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 179.

2- المرجع نفسه، ص 179.

(**) مصطلح (Mode récit) عند تودروف يقابله الصِّيغة (Mode) عند (جنيت).

3- المرجع السابق، تحليل الخطاب الروائي ص 172.

"العرض : تكون القصَة أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية ، وهنا تتكلم الشخصيات ولا يتكلَم السَارد.

الحكي وهو سرد خالص : السَارد هو الذي يقوم بنقل الأحداث والوقائع ويخبر عنها، وهو الذي يتكلم وليس الشخصية "[1].

وفي ظلَ الأبحاث والدَراسات تجلَت "الصَيغة" بشكل سلس وواضح في التصوَر الذي قدَمه (**جنيت**) ، الذي مثَل لحظة فارقة في تاريخ الدراسات الأدبية الحديثة، لأنه أقام للسّرديات بناء خاصا وتصورا متكاملا، وتتحدَد منطلقاته في كتابه (خطاب الحكاية)، ولا سيَما في ما يتعلق بحديثه عن المسافة والمنظور، أو كما يسميه التبئيرات (Focalisation).

ففي سعيه لضبط مفهوم الصيغة السَردية (le mode narratif) على أنها تقديم السَرد أو الإخبار السَردي ودرجاته، أحال على نمطين من الحكي :

1- "يمكن للحكي أن يقدم للقارئ درجة أقل أو أكثر من التفاصيل، وبطريقة مباشرة بهذا الشكل أو ذلك"[2]، وهذا ففعل الحكي يُمكن أن يظل على مسافة ما، ممَا يُقدَمه.

2- "يمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الإخبار (information) الذي يرسله"[3]، حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصَة (شخصيات/أحداث)، أي ما يسمى عادة بالرؤية أو وجهة النظر، التي تبدو وكأنَها تأخذ إزاء القصَة هذا المنظور أو ذاك.

1- محمد بوعزة، تحليل النّص الرّوائي، ص 109، 110.
2- المرجع السابق، تحليل الخطاب الرّوائي ص 177.
3- المرجع نفسه، ص 177.

أ- المسافة : Distance

انطلاقا من قاعدة التمييز بين صيغتي "السَرد" و "العرض"، ميَز (**جنيت**) فيما أسماه بالمسافة بين "حكاية الأحداث وحكاية الأقوال"[1].

1- محكي الأحداث (récit d'événement) :

"يتضمَن كلام السَارد، وتكون صيغة السَرد في الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث أو وقائع"[2]، أي ما تقوم به الشخصيات وما يقع لها، ويتحدث هذا النَوع مقطعل سرديا مكثفا بأقوال الشخصيات لإلياذة هومير ويعيد أفلاطون صياغتها منافيا للحكاية الخالصة.

2- محكي الأقوال : (récit de paroles) :

"يتضمَن الشخصيات، وتكون صيغة السَرد في العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشَخصيات"[3]، وهذا يتعلَق بكلام الشَخصيات التي يجعلها السَارد موضوع سرده، وفي هذه الحالة إمَا أن يكون السَارد شفَافا أمام الشخصية ويعيد إنتاج كلامها والتلَفظ به واقعيا، أو أن يكون غامضا حيث يدمج كلام الشخصيات في خطابه الخاص.

ويؤكد (**جنيت**) أنَ هناك تمييزا بين خطاب "**هوميروس Homeros** "، وخطاب "**أفلاطون platon**" في إعادة كتابة مقطع من إلياذة "**هوميروس Homeres** " بدون أقوال الشَخصيات، "فخطاب هوميروس منقول (يحاكي أقوال الشخصيات)، بينما خطاب أفلاطون مسرود (منظور إليه كبقية الأحداث)" [4].

وبتركيب تصوَر (**جنيت**) يُمكن صياغة نمذجة لمظاهر صيغ السَرد في الجدول الآتي:

نوع المحكي	صيغته	المتكلم
محكي الأحداث	السرد	السَارد
محكي الأقوال	العرض	الشَخصية

ومن هذا المنطلق نجد (**جيرار جنيت**) يُميِّز بين ثلاثة أنواع من الخطابات ألا وهي :

1- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 106.
2- المرجع نفسه، ص 106.
3- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، ص 111.
الحكي : محكي الأحداث.
العرض : محكي الأقوال.
4- المرجع السّابق، تحليل الخطاب الروائي، ص 178.

1- الخطاب المسرود (D . Narrativisé) :

"وهو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عموما"[1]، لأنَه يُمثل الدَرجة القُصوى من تغيير كلام الشَخصية، "إذ يكتفي في بتسجيل مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه"[2]، فعندما يقول بطل القصَة "البحث عن الزمن الضائع" : أخبرت أمي بعزمي على الزواج من ألبرتين"[3]، فإنَ الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله، فإنَ الملفوظ (énoncé) يُمكنه أن يكون اختصارا، وأكثر قُربا من الحدث العام "قررت الزواج من ألبرتين"، ويُمكن اعتباره حكي أفكار، أو خطابا داخليا مسرودا.

2- الخطاب المحوَّل (D. transposé) (بأسلوب غير مباشر):

"وفيه يعمل السَارد على نقل أقوال الشَخصيات بطريقة غير مباشرة"[4]، أي التَعبير عنها بأسلوبه الخاص، وهذا عندما يقول البطل : «أقول لأمي بأنني حتما سأتزوج من ألبرتين»، فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، "لأن السَارد يُحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أنَ الشَخصية تلفَظت به، ولكن بإدماجه نحويَا في قصَة السَارد"[5]، فغالبا ما تكون التغيرات غير نحويَة، كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية، ونحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أنَ الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول، مثل أفعال القول (قال لي، شرح لي ...) فهنا ينقل السَارد كلام الشَخصية ببعض التغيرات الجزئية مع المحافظة على مضمون خطابها، فالتغيرات الطَارئة لا تُغيَر مضمون خطابها المباشر، ومؤشراته أنَه لا يستعمل العلامات التي تُشير إلى كلام الغير (المزدوجتين)، وأيضا فعل القول (قلت) الذي يدل على أنَ الأمر يتعلق بمحكي الأقوال وليس محكي الأفعال.

1- المرجع السابق، خطاب الحكاية، ص 185.
2- المرجع السابق ،محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 119.
3- المرجع السابق، خطاب الحكاية، ص 185.
4- المرجع السابق ، تحليل النص السردي ، ص 120.
[5]المرجع نفسه ، ص 120.

3- الخطاب المنقول (D. rapporté) (الأسلوب المباشر) :

"يُعتبر أكثر الأشكال محاكاة، وقد رفضه أفلاطون لأنَ الرَّاوي يترك الكلام للشَخصيات"[1]، «قلت لأمي : يجب مطلقا أن أتزوج من ألبرتين»، وفي هذا الأسلوب "يستحضر السَارد كلام الشخصية كما تلفَظت بشكل حرفي، لتُعبَّر عن نفسها بطريقة مباشرة"[2]، فالسَارد هو المؤطَر العام لمثل هذه الأنواع من الصَيغ، وهو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الخطاب، وذلك نضعه بين علامتين مزدوجتين للدلالة على أنَه خطاب ينتمي إلى الغير، ومنقول بشكل حرفي.

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 179.
2- المرجع السابق ، محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، ص 121.

ب- المنظور Perspective :

إنَ المنظور السَردي من أهم الانجازات الأساسية التي قدَمها (جنيت)، والتي تكمن في التميز الواضح بين مشاكل الصَوت (Voix) والصَيغة (Mode)، والذي غالبا ما يخلط بينهما كما يرى ذلك (جنيت) من طرف سابقيه، في الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع، وهو خلط بين من الشَخصية التي توجه وجهة نظرها من منظور سردي؟ وبين من السَارد؟ أو بعبارة من يرى ومن يتكلم؟.

ويعدَ المنظور السَردي من المسائل التي تهم التقنية السَردية وأكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر (19)، "فهو تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار (وجهة نظر) أو عدم اختيارها"[1].

وقد اتَخذ هذا المصطلح عدة تسميات حسب اختلاف آراء ودراسات النقاد له، ولعلَ تسمية وجهة النظر(*) هي الأكثر شيوعا، خاصة في الدراسات الأنجلوأمريكية، التي تركز على السَارد الذي من خلاله تتحدَد رؤيته على العالم الذي يسرده بأشخاصه وأحداثه.

فمفهوم وجهة النظَر "يُحيل فعلا على مجموعة المشاكل التي تثير علاقة الرَاوي بما يحكيه، وعلاقتها بقارئها"[2].

وسبب كثرة الدراسات في مجال الرؤية واختلاف التصورات راجع إلى ارتباطها: "بأحد أهم مكونات الخطاب السَردي، وهو الرَاوي وعلاقته بالعمل السَردي بوجه عام، وذلك اعتبار أنَ الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكن أن نتحدث عنه هذان العنصران هما : القائم بالحكي ومُتلقيه وبمعنى آخر الراوي والمروي له وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة)، إنَهما معا عنصران خطابيان"[3].

وقد بدأ مصطلح (المنظور) رحلته مع مقدمات **هنري جيمس Henry James**، في النقد الروائي الجديد، والذي يُميَز في دراسته بين علاقة السَارد بالسَرد والشخصيات، "أي

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 197.
2- المرجع السابق نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 7.
3- تحليل الخطاب الروائي، ص 287.

بين راو مطلق المعرفة، متواجد في كل مكان ومهيمن على السَرد، وبين راو لا يمتلك السُلطة الكلية، يمنح الشخصيات مجالا أوسع للتَعبير عن ذواتها، وهو بذلك يدعو إلى مسرحية الحدث بدلا من سرده"[1]، ومن هنا أصبح للسَارد حضور قوي في العمل الروائي، وساهم في جلب اهتمام الباحثين والدارسين.

وانطلاقا ممَا قدَمه **(جيمس)** ذهب إليه **"بيرسي لوبوك Percy Lubbok"** بدراسته بعض الروايات بين العرض والسَرد، "ففي العرض القصة تحكي نفسها بنفسها، أمَا في السَرد يُقدمها سارد كلَي المعرفة وعالم بكل شيء"[2].

وبعد **"لوبوك"**، ظهر **"نورمان فريد مان"** الذي استوعب آراء سابقيه واقترح تصوره لوجهات النظر فاصطلح على ثمان وضعيات :

"1- المعرفة المطلقة للسَارد : فيها يتدخل السَارد في القصة دون حدود، ويكون مضطلعا بكل شيء.

2- المعرفة المحايدة : يُقدم لنا السَارد الأحداث كما يراها هو، إلا أنَ حضوره يكون بضمير الغائب، أي أقل حضورا من الأولى.

3- الأنا الشَاهد : يكون السَارد هنا مختلف عن الشَخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر السَارد.

4- الأنا المشارك : السَارد المتكلَم هو الشَخصية المحوريَة.

5- المعرفة المتعددة : نجد هنا أكثر من سارد.

6- المعرفة الأحادية : نلمس حضور السَارد، لكنَه يعمل على التَركيز على شَخصية مركزية وثابتة، ترى القصة من خلالها.

7- النمط الدرامي : يقتصر التَقديم هنا على أفعال الشَخصيات وأقوالها، دون التطرق إلى دواخلها.

8- الكاميرا : تتفرَد هذه الوجهة بنقل حياة الشَخصيات، دون تدخل ولا اختيار"[1].

1- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2010، ص 289.

2- المرجع نفسه، ص 290.

ومن خلال هذا التَّقديم نقول أنَ ما يتميَز به تصور **"فريدمان"** لوجهة النظر، هو التنظيم من جهة، والشمول من جهة أخرى، فهو حاول تقديم مختلف الرؤيات، رغم أننا نعاين بجلاء أن بين العديد من الأشكال السَردية المقدَمة فروقات بسيطة جدَا.

وإن كان تصنيف **"فريدمان"** لوجهات النظر طويلا مفصلا، فإن **باخا** أراد اختزال ما أسماه بالرؤيات اختزالا دقيقا، إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث عناصر، وهذا البَاحث هو النَاقد الفرنسي (**جان بيون Jean Boullon**) في كتابه (الزمن والرواية)، الذي انطلق في حديثه عن الرواية والرؤية من علم النَفس، واستنتج بذلك ثلاث رؤيات هي :

1- الرؤية من الخلف : (Vision par derrière) :

"وهي ميزة الرواية التقليدية، وتقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء، الذي يقدم موضوعه دون الإشارة إلى مصادر معلوماته، يمارس تواجده في العمل الأدبي من خلال التعليقات التي يسوقها، والأحكام العامة التي يُصدرها"[2]، وفي هذه الحالة يكون السَارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فهو يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في دماغ بطله.

2- الرؤية (*) مع : Vision avec

"وفيها يتساوى الرَاوي والشخصية في المعرفة، ولا يتعرَف الرَاوي على الأشياء إلا في اللحظة التي تتعرف فيها عليها الشخصية، وقد يكون الرَاوي هو نفس تلك الشخصية، لا يظهر منفصلا عنها فترى الأحداث بضمير المتكلم"[3]، وهنا تكون معرفة السَارد بقدر معرفة الشَخصية، ولا يستطيع تفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليها الشَخصيات.

3- الرؤية من الخارج : (Vision de dehors)

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 287.
2- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. ص 292.
* في كثير الأحيان نجد البعض يُسمّيها بالرؤية المصاحبة.
3- المرجع السّابق، بنية الخطاب الروائي، ص 291.

"يكون الرَاوي فيها أقل معرفة بالأحداث من الشَخصيات، لا يتحدث إلا كم يراه، ويسمع فلا يعرف أفكار شخصياته أو نواياهم أو ماضيهم وأسرارهم"[1]، فالسَارد في هذا العنصر يصف لنا المظاهر الخارجية للشخصيات، أي يصف لنا ما يراه وما يسمعه لا أكثر.

وفي سنة 1966 قام (**تودوروف**) بتمييز في الحكي بين القصَة والخطاب، واعتمد على تقسيم (**بيون**) الثلاثي لوجهة النظر، وقد أدخل عليها بعض التغييرات الطفيفة باستخدامه لرموز رياضية.

1- **السَارد ‹ الشخصية (الرؤية من الخلف):** حيث معرفة السَارد أكثر من معرفة الشَخصيات.
2- **السَارد = الشخصية (الرؤية مع) :** وتتعلق بكون السَارد يعرف ما تعرفه الشَخصيات .
3- **السَارد › الشخصية (الرؤية من الخارج) :** وهنا معرفة السارد تتضاءل، وهو يقدم الشَخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الدَاخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالنسبة للأولى والثانية"[2].

إنَ ما قام به **"تودوروف"** هو إعادة تكييف تقسيم (**بيون**)، لكنَه أعطى لمفهوم الرؤية أبعادها داخل الخطاب الروائي، ودفع بها إلى خضم النَقد لتتجلَى أكثر من الوجهة العملية التي كشفت أهمية السَارد في السَرد.

1- المرجع السّابق، بنية الخطاب الروائي. ص 292.
2- المرجع السّابق، تحليل الخطاب الروائي. ص 293.

وينطلق (**جيرار جنيت Gerrard Genette**) في كتابه (خطاب الحكاية)، من قراءة كل التصورات التي سبقته، وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل الرؤية ووجهة النظر، وتعويضها بمصطلح "التَبئير Focalisation"، الذي يراه الأكثر استقصاء للمعنى، والأعمق تجريدا والأبعد إيحاءا للمعنى البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات، فيقول بشأنه : تحاشيا لمصطلحات الرؤية وحقل ووجهة من مضمون بطرف مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح التبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير **بروكس(*) ووراين** : بؤرة السَرد"[1].

والسَرد انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر السَارد الذي يعتبر مصدرا لكل خبر سردي، يعني أنَ هناك تضييقا في حقل الرؤية بالمقارنة مع (المعرفة الكلَية) للسَارد، وهذا التضييق يُسميه جنيت تبئيرًا، فهو يقول : "أقصد بالتبئير(**) تضييقا في حقل الرؤية، أي عمليا انتقاء للمعلومات السَردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية [...] أداة هذا الانتقاء (المحتمل) في بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة للأخبار لا تسرَب إلا ما تسمح به الوضعية"[2].

فانتقاء المعلومات، أي تضييق حقل الرؤية ليس فعلا إلا شيئا محتملا، لأن السَرد انطلاقا من وجهة نظر السَارد لا يعني أي انتقاء إرادي للأخبار، بل يعني على العكس من ذلك، رغبة إرادية في اللاَانتقاء، وبالتالي لا وجود للتبئير.

* (كلينث بروكس وروبرت وارين) ناقدان اقترحا عام 1943 مصطلح بؤرة السّرد focus of narration، بدلا من مصطلح الرؤية ووجهة النّظر.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 21.

** وجاء في لسان العرب: بأرتُ أبأرُ بأرًا، حفرت بؤرة يطبخ فيها، والبؤرة موقد النّار ومنه التّبئر مكان تجتمع فيه المياه، وكلّها معاني تدلّ على الجمع والحصر.

2- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السّرد من وجهة نظر التبئير. ص 113.

وبناءا على التقسيم الثلاثي الذي قدَمه كلا من (**بيون**Boullon) و(**تودوروف** Todorov) كذلك يُقيم (**جنيت**Genette) بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير ويُسميه :

1- التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير : Focalisation du degrée à Zero

"وهي حالة نموذجية للمحكي الكلاسيكي"[1]، ويعبر عنه بالسَارد كلّي المعرفة، حيث أنَ السَارد لا يبأر حكيه، ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محدَدة، فيتقدم في روايته، له حرية واسعة في تناول الأحداث والشَخصيات، لا يعترضه أي حاجز في رؤية الواقع وخلفياتها، "فالتبئير غائب أو معدوم (صفر)" [2]، والسَارد في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة شخصية معيَنة.

2- التبئير الداخلي : Focalisation interne

"حيث يتطابق المأوى البؤري مع وعي الشَخصية"[3]، وتكون معرفة السَارد هنا على قدر معرفة الشَخصية الحكائية، ولا يقدم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويتجسَد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر، ويبلغ حدوده القصوى في المنولوج الدَاخلي، حيث تتحوَل الشخصية إلى مجرد بُؤرة.

وهذا النَوع من التبئير يُعطيه (جنيت) ثلاثة أنواع :

- "ثابتا : ويكون فيه السَارد واحدا تمر عليه كل الرواية.
- متغيرا : حيث يمر الحكي عبر عدة ساردين ويأخذ رواية "مدام بوفاري" نموذجا له، فالشخصية البؤرية هي أولا شارل، ثم إيما، ثم شارل من جديد.
- متعددا : وفيه تُحكى عدة شخصيات حدثا واحدا من جهات مختلفة"[4].

3- التبئير الخارجي : Focalisation externe

1- المرجع السابق، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير. ص 113.
2- المرجع نفسه. ص 114.
3- المرجع نفسه. ص 114.
4- المرجع السّابق، الشريف حبيلة، تحليل الخطاب الروائي. ص 296.

"وهو فيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصية، فرغم أنَها تتحرك أمامنا فإننا لا نتمكن من معرفة أفكارها وأحاسيسها"[1]، وبالتَالي فالسَارد يعرف أقل من الشخصية التي يحكي عنها، فهو يقدم لنا الشخصية متلبسة بالحاضر، دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، فهو أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل، حيث لا يمكن فيه الإطلاع على دواخل الشخصيات، وهذا ما تميَزت به النصوص السَردية في القرن التاسع عشر.

كما يثبت (**جنيت**) أنَه قليلا ما تنقل لنا الحكاية وفق شكل واحد من هذه الأشكال المحدَدة، إذ في معظم الأحيان نجد مزاوجة بينها، بحيث تُكمل بعضها البعض في نص سردي مُعيَن، ومن ثمَ "فعبارة التبئير لا تنصب دائما على عمل أدبي بأكمله ، بل على قسم سردي محدَد، يُمكن أن يكون قصيرا جدا، ثُمَّ إنَّ التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائما بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده"[2].

ومن هنا نقول أنَ مدى نجاح المزاوجات راجع إلى مدى تمكن الكاتب وقدرته من صياغة الحكي وصنعته.

كما يمكننا تبسيط أراء النقاد الثلاثة : **"بيون"، "تودوروف"، "جنيت"** وتقسيماتهم الثلاثة في الجدول التالي :

جنيت	بيون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السَارد ‹ الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد = الشَخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السَارد › الشَخصية

وتبقى الأبحاث حول مفهوم الرؤية السَردية تتعدَد وتختلف، كما أنَها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، هذا ما يجعل مجال البحث فيه مفتوحا ومتطورا ومتغيرا.

كما يبقى مفهوم "الصيغة" عامة، الطريقة المحدَدة التي يعمد من خلالها السَارد لبناء قصَته، وتقديمها بطريقة يستعين فيها بسبُل شتَى لتحقيق ذلك.

1- المرجع السابق، بنية الخطاب الروائي. ص 296.
2- المرجع السّابق، خطاب الحكاية. ص 204.

المبحث الثالث : الصوت السردي

تعد مسألة الصَّوت السَّردي من المسائل التي لم يكن الإهتمام الواسع، نظرا للخلط الذي شاع بين الصَّوت والرُؤية، أو كما يُعبِر عنها (**جيرار جنيت Gerard Genette**): "من يرى ومن يتكلم"[1] كما يؤكد : "أنَّ قارئ القصة –في بعض الأحيان- لا يعنيه أن يعرف من الذي (يسرد)، ولا متى"[2] فقد كان أوَّل من أشار إلى الاختلاف بين الوضعيتين، باعتبار أنَّ من يتكلَّم ليس هو دائما صاحب الرُؤية.

ويخصُّ في هذا المقام "السارد" من حيث زمن سرده، ومدى حضوره فيه أو غيابه عنه، و"المسرود له"، باعتبار أن الخطاب رسالة كلامية تحتاج إلى "مرسل الذي هو (الراوي)، وإلى مرسل إليه (المروي له) أو المتلقي"[3]، أي هذا النوع يقوم فيه المحكي على مستويين : أولهما "السارد"، والثاني هو المسرود له، وهذا النوع يسميه **"جنيت"** بالصوت voix، وهو بالطبع الجهة المهتمة بصلاحية تقديم الخطاب (المحكي)، أي من يسرد؟

وفي هذا العرض سنقدم مفهوما للسَارد من هو؟ وكيف يكون؟ ودوره في الخطاب السَردي؟ ونتعرف أيضا على "المسرود له" حسب رأي **"جيرار جنيت"**.

1- ابراهيم خليل، بنية النّص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،، ط1، 2010، ص 45.
2- المرجع نفسه، ص 65.
3- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، ص 39.

1- السّارد (*) : Narrateur

يختلف كلام الباحثين كثيرا ويضطرب، عندما يتناول مفهوم "السَّارد"، حيث يذهب فريق منهم إلى اعتبار السَّارد هو المؤلف نفسه، ويرى آخرون أنه شخصية من شخصيات النص السردي، هذا ما أدَّى إلى وجود تعريفات عديدة للسَّارد حسب اختلاف آراء الباحثين له.

وينطلق مفهوم السارد على أنَه مانِح السَّرد، فهو الذي يرسل إلى الطرف الآخر، وهو بذلك المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له أو القارئ (المستقبل)، وهو شخصية من ورق-على حد تعبير بارث- وهو لأنه كذلك وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الرَّاوي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته"[1]، وإنه كذلك : "الصَّوت الذي يغدو خفيًا أحيانا، والذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[2]، أي أنه المتكلم الذي ينقل لنا الخطاب السَّردي، وما يحتويه من أفعال وأحداث، ويشاركنا إيَّاه ويكشف لنا بصوته العالم الذي بناه المؤلف في نصه.

وربما هذا ما أشار إليه **"جنيت"** في حديثه عن السارد إذ يقول : "هو صوت يقدم من خلاله المؤلف عالمه، وهو كذلك قناع يستتر وراءه المؤلف لتمرير خطابه السَّردي"[3]، ذلك باعتبار السَّارد شخصيته من صنع المؤلف، وموقع خيالي متصور يصنعه الروائي داخل الخطاب السردي، أو سلطة يجعلها المؤلف في صورة إنسانية أو أي شيء آخر له وعي إنساني، وهو بالتالي تقنية سردية يستخدمها المؤلف في تقديم العوالم المصورة.

---

* سنستعمل في بحثنا مصطلح السّارد والمسرود له، بدل الرّاوي والمروي له، وهذا نستنبطه من المصطلح السردي الحديث "السريّة" الذي يتفرع منها : سرد سارد مسرود له، يتطابق مع الترجمة Narrataire Narratologie narration narrateur

1- يُمنى العيد، تقنيات، السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 90.

2- انظر،سيزا قاسم،بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1984،ص 158.

3- جيرار جنيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر : تاجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص 115.

ويجمع الكثير من الباحثين على أن السارد ليس هو المؤلف(*)، "بل هو الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف، وتصوراته الخاصة، وهو -أي المؤلف- هو الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان و المكان"[1].

وما يزيد من تأكيد المفهوم هو رأي الدكتور عبد الرحيم الكردي الذي يقول : "الراوي ليس هو المؤلف، بل هو موقع خيالي يصنعه المؤلف داخل النص"[2].

ومن، نستنتج أن "السارد" هو الفاعل في كل عملية بناء سردي، وباعتباره متكلما فهو أهم صوت في أي خطاب سردي، ولولاه لاختلَ النظام الذي يقوم عليه السَرد، لذلك لا يمكن أن يكون هناك سرد دون وجود سارد، حيث نجد "جرار جنيت" يشير إلى دور صوت السَارد وشكله وموقعه في تحديد دلالة الوحدات اللغوية المكونة للنص، فهو يقول : "إنَ أكثر العبارات موضوعية مثل (أنام باكرا)، (والماء يغلي عند مئة درجة مئوية) (أو مجموع زوايا المثلث يساوي مجموع زاويتين قائمتين)، لا يمكن فهمها وتقديرها حقَ قدرها إلا إذا عرف الشخص الذي تفوَه بها، وعرف الموقع أو المقام الذي استخدم لاحتواء هذا الشخص"[3].

ذلك لأن المعنى الذي تؤديه كل عبارة من العبارات السَابقة معلَق بين حدثين، حدث الفعل وحدث القول، وبين لحظتين، لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوُه بالإخبار عنه، ولكل من الحدثين موقعه وظروفه، ولكل منهما فاعله.

* لأن لو افترضنا أن الرواية تدور حول قصّة تاريخية مثلا، وافترضنا أنّ من يسرد لنا أجزاء القصّة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، لوجب ان يكون المؤلف شاهدًا على تلك الأحداث التي يسرد، وبما أنّنا نعرف معاصرته لنا، وأنه يكتب قصصًا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان وجب أن نستنتج قيام المؤلِف باختراع هذا السّارد، الذي يحسن سرد تلك الحوادث وترتيبها كما لو أنّه أحد شهودها بلا ريب.

1- المرجع السابق، ابراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص 77.

2- عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص 17.

3- المرجع نفسه، ص 47.

أ- وظائف السَارد :

لم يعد يقتصر دور السارد في الدراسات الحديثة على مجرد نقل المعرفة كما شاع قديما، بل اتَسَع وتجاوز الدَور التقليدي، وأصبح السَارد يقوم بوظائف شتى تختلف من نص إلى آخر، كما أنَ البحث فيها لا يقف عند طبيعة هذا السارد أو وضعيته، بل ينأى عن أي تحديد لملامحه وموقعه، ويعدَ **"جنيت"** صاحب هذه الفكرة يكون للسَارد وظائف أخرى يمارسها ولا يتقيد بمهمة الإخبار والنَقل، يقول "جنيت" : "إنه يبدو غريبا لأول وهلة أن يعزى إلى سارد ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن الحكاية، لكن الحقيقة أن خطاب السَارد يمكن أن يكون له وظائف عديدة"[1].

وهو بذلك ميَز للسَارد خمس وظائف ، يترسَم فيها خطى "جاكسون"، في استنباطه لوظائف اللَغة، وهذا حسب العناصر المكونة للمحكي، وهذه الوظائف هي كالآتي :

1- الوظيفة السردية Fonction Narrative : وهي وظيفة اضطلع بها السَارد منذ القديم، وتكاد كلَ قصة تعتمد على سارد يسرد ما فيها من حوادث، "وهي محايثة لكل محكي، ويمكن التعبير عنها نصيا (أنا أحكي)" [2]، أي أن هذه الوظيفة تتمثَل في سرد الوقائع وتقديم الشخصيات الدور الذي يقوم به السَارد، وهو الإخبار عن الحكاية وتوضيحها وشرحها، ومن ثمَ فإنَ الشَرح والتبرير والتَوضيح، يبرز الخصائص الذاتية لهذا السَارد، ويرسم صورته، وحيثما وجد السَارد وجدت هذه الوظيفة.

2- **الوظيفة التنظيمية أو وظيفة التنسيق (Fonction Régie) :** فدور السارد هنا لا يقتصر على السَرد، وإنَما يعمد إلى تنظيم الأحداث وتنسيق العلاقات بين الشخصيات، ويرتب الحوادث وفقا لتسلسل معيَن، وهو غالبا "السَارد المشارك، لأنه دائم التذكير بما ساقه من الحوادث، أو ما يسوقه فيما بعد، ودائم النظر في تنظيم السَرد ضمن دائرة تُمكَن القارئ من استيعاب الحوادث"[3].

1- المرجع السابق، عبد الرحيم الكردي، الراوي والنّص القصصي، ص 48.
2- المرجع السابق، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 101.
3- المرجع السابق، ابراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص 91.

3- الوظيفة التوثيقية أو الاستشهادية : F.d'attestation testimonial :

وظيفة سردية تتجلَّى حينما يُحدَّد السَّارد المصدر الذي استقى منه معلوماته، "فالسَّارد يشهد بصحة الحكاية، ويعطي مصادرها"[1]، مما يجعل القارئ أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنَّه لن يُقبل عليها ولن ينفعل بها، وهذه الوظيفة نجدها في أكثر الرِّوايات التي تعتمد على الحروب، والأزمات، والقصص التاريخي,

4- الوظيفة التواصلية (Fonction de communication) : بما أن السَّارد عقدٌ يربطه سارد بمسرود له يتوجَّه إليه بقصة ما، فإنَّ هذه الوظيفة تعتمد دائما "ساردا مُرسلا يبثُّ ويتوجَّه إلى القارئ النصِّي"[2]، بهدف التأثير، وإثارة التَّشويق لديه، ليستمر في القراءة.

5- الوظيفة الإيديولوجية (Fonction Idéologique) : "إنَّ السَّارد يُفسِّر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة، مركزة غالبا في شكل حكم"[3]، فإنَّ تدخلات السَّارد في سياق القصَّة قد يأخذ شكلا تعليميا عن طريق التعليقات على الأحداث، ولهذا يُمكن القول إنَّ هذه الوظيفة تنفي عن السَّارد كونه مجرَد ناقل للقصة، لتجعل له دورا ذا بُعد فني إيديولوجي تفسيري يخُصه هو السَّارد، وهذا النَّوع من الوظائف نجد غالبا في الروايات السياسية والاجتماعية وحتَّى الأخلاقية منها.

ويرى **"جنيت"** أنَّ هذه الوظائف لا تتواجد كلَّها في نص واحد، كما يُمكن الاستغناء عنها ما عدا الأولى (الوظيفة السَردية)، حيث يُمكن للسَارد أن يكتفي بمُهمة السَرد فحسب "ولأن أي مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك"[4].

1- المرجع السابق، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 102.
2- المرجع نفسه، ص 102.
3- المرجع نفسه، ص 102.
4- السيد ابراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة ،د ط، 1998، ص 151.

كما يمكننا رصد إضافة وظائف أخرى للسَارد قد أشار إليها بعض المهتمين والمختصين في السِّرديات وهي :

الوظيفة الإنجازية للسَرد :

وتعني أنَ السَرد لا يكون من أجل المتعة فقط، وإنَما من أجل التَأثير واستقطاب الأذهان، من خلال إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاولة إقناعه وتحسيسه.

الوظيفة التَعبيرية (Fonction Expressive) :

تتطابق مع الوظيفة الانفعالية عند "جاكسون" "ويظهر بجلاء في تلك الإيحاءات الذاتَية المعبَرة عن السَارد وانفعالاته"[1]، عندما يتخذ مكانة أساسية مركزية في النَص، وتعبيره عن أفكاره وخلجاته، ومشاعره الخاصَة، كما في القصص المعتمدة على قالب الرَسائل، والمذكرات الشَخصية، والسَيرة الذاتيَة، إذ لا تظهر فيها سوى صُورة السَارد البطل.

ولا يُمكن القول أنَ هذه الوظائف هي الوحيدة التي يُمكن أن يضطلع بها السَارد، لأنَ النُصوص بإمكانها أن تطرح أشكالا وأنماطا مختلفة وجديدة، يستطيع السَارد من خلالها أن يقوم بوظائف أخرى جديدة أيضا ترتبط بالنَص في حد ذاته وطبيعته.

1- المرجع السابق، الرّاوي والنّص القصصي، ص 48.

ب- تصنيفات السَّارد :

تحدث "جنيت" في فصل الصَوت من كتابه "خطاب الحكاية" عن السَارد وفصَل في قضيته، وحدَد له أربع حالات يُمكن أن يكون عليها، حيث ينتج عن هذه الحالات الأربع، أربع وضعيات أساسيَة تتشكَل كلَ وضعية من ثنائية من تلك الحالات.

ودراسة وضعيات السَارد تعني "رصد صوت السَارد في الحكي، والإجابة عن السُؤال من يتكلَم في الحكي"[1]، بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السَارد ويسرد قصَته، كما أنَ هذه الوضعيات تتحدَد من خلال "علاقتها بالحكاية (متماثلة – أو متباينة حكائيا)، ومن خلال مستواها السَردي (خارج – أو داخل حكائيا)" [2].

وقد أقام "جنيت" هذا التَصنيف انطلاقا من إشكالية الضَمير، وارتباطها بمسألة حُضور السَارد أو غيابه، إذ يُمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تُحكى على لسان إحدى الشَخصيات إنَه المحكي بضمير المتكلم، ويُمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي على هذه الحكاية، سيكون المحكي هُنا بضمير الغائب(*)"[3].

ولهذا فهو يُميَز بين نوعين من المحكيات، الأول يكون السَارد غائبا عن محكيه، ويُسميه سارد متباين حكائيا Narrateur hétérodiégétique والثاني يكون حاضرا في محكيه ويُسميه سارد متماثل حكائيا Narrateur homodiégétique ويرى أنَه إذا الغياب مُطلقا فالحضور درجات، ما جعله يُميَزه بين نمطين للحضور هُما "إذا كان أنا المتكلم شاهد أو بطلا لحكايته في هذه الحالة الأخيرة سيُسمى السَارد ذاتيا حكائيا Narrateur autodiégétique" ، بمعنى سارد سيرته الذاتية، أو أن يكون حضوره ثانويا هامشيا، كأن يكون ملاحظا أو شاهدا أو مجرَد متفرَج، وهذا لا يعني غيابه وحتَى إن اختفى هذا السَارد في بعض مراحل محكيه، فإنَ انطباع القارئ حوله سيبقى في أنَه ضمن العالم الحكائي وأنَه سيظهر مجدَدًا.

1- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 85.
2- المرجع السابق، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 102.
* في الحالة الأولى يكون (أنا) ساردًا وشخصية في الوقت نفسه، فاعلا وموضوعًا للمحكي، وفي الحالة الثانية لا يشير الضمير (هو) إلا إلى الشخصية – الموضوع.
3- المرجع نفسه، ص 102.

أمَا من حيث مستوى السَارد، يرى "جنيت"، أنَ السَارد يُمكن أن يكون على هيئتين، إمَا أن يكون من الدرجة الأولى ويُسميه خارج – حكائي Extradiégétique ، "لأنه ليس حاضرا باعتباره سارد في أي حكاية"[1]، وإما أن يكون من الدرجة الثانية ويسميه داخل- حكائي Intradiégétique "لأنه يوجد داخل عالم حكاية السَارد الأول، إنَه موضوع للمحكي، وليس الأمر كذلك بالنسبة للأول"[2]، ممَا يعني أنه ينتمي للمحكي الذي سيحكيه، ويتموضع على مستوى أكثر علوا ويسمَى هنا ميتا- حكائي(*).

ومن هنا فإنَ "جنيت" يُحدَد وضعيات السَارد من خلال مستواه في المحكي وعلاقته به ، فيُصنفُه أربعة أنواع هي :

1- **خارج حكائي – متباين حكائي :** سارد من الدرجة الأولى يحكي قصة هو غريب عنها، ويُمثَله هنا بهوميروس الذي يحكي بواسطة محكي أول، حكاية (طراودة) الذي يُعتبر غائيا عنها.

2- **خارج حكائي – متماثل حكائي :** سارد من الدرجة الأولى يحكي قصته هو، "جيل بلاس" الذي يحكي بواسطة محكي أول حكاية يعتبر طرفا فيها.

3- **داخل حكائي – متباين حكائي :** سارد من الدرجة الثانية يحكي قصة هو غريب عنها، مثها شهرزاد في ألف ليلة وليلة التي تحكي بواسطة محكي ثان (ما دامت شخصية في المحكي الأول)، حكاية تُعتبر غائبة عنها (علاء الدين) مثلا.

1- المرجع السابق، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 103.

2- المرجع نفسه، ص 103.

علينا أن لا نخلط بين خارج –حكائي الذي يسِم المستوى (= السّارد)، وبين المتباين حكائي الذي يهم الضمير في علاقته بالحكاية (= الشّخصية).

وفي أي محكي بضمير المتكلم، يجب أن نميّز بين أنا السّارد وأنا الشخصية، فهذه وحدها تنتمي للحكاية، وتتموضع على مستوى أعلى من الأولى التي تنهض بمهمّة السّرد.

*يضع بعض السّردانيين مصطلح التّابع حكائي hypodiégétique بدل ميت حكائي (موسارا musarra 1981، ريمون 1983)، وذلك لاعتبارهم أنّ المحكي الثاني تابع للأوّل، وبالتّالي يوجد تحت سلطته.

4- **داخل حكائي – متماثل حكائي :** سارد من الدرجة الثانية يحكي حكايته هو، ومثاله (دومنيك في رواية فرومينتان) الذي يحكي بواسطة محكي ثان حياته لصديق مجهول، هو سارد المحكي الأول.

ومن هنا الجدول الآتي :

العلاقة المستوى	خارج - حكائي	داخل - حكائي
متباين - حكائي	هوميروس	شهرزاد
متماثل - حكائي	جيل بلاس (1)	دومينيك (2)

وقد كان تصنيف **"جنيت"** هذا والذي قام على أساس صوت السَارد ومستواه وعلاقته بالقصَة، من أهمَ التصنيفات في حقل السرديات، عاد إليه الكثير من النقاد العرب وغير العرب في دراستهم التي تتعلق بالصَوت السَردي، وبحثهم عن ملامح السَارد، كما يبدو هذا التصنيف الأكثر جدلية في الطَرح باعتباره الأكثر إلماما بالمسائل التي تخصَ السَارد.

1- مغامرات جيل بلاس سانتلاي Histoire de Gil Blase de Sontilane، للمؤلف الفرنسي آلان رينيه لساج، هي رواية صعلوكية، تتحرك بأسلوب روايات التشرد خلال عالم من اللصوصية، ونوبات السُكر، وخطف النّاس وإغوائهم، و"جيل" هذا يستهل حياته فتًى بريئًا، رقيقًا، مثاليًا، محبًا للنّاس، ولكنه ساذج، ترثار، مغرور، يقبض عليه اللصوص، فينضم إلى عصابتهم ويتعلّم حيلهم وأساليبهم وكانت رواية جيل بلاس أحبّ رواية للقرّاء الفرنسيين إلى أن تحدّث بُؤساء (هيجو1862) ضخامتها وتفوقها.

2- دومينيك رواية ألّفها "يوجين فرومنتان" (1820-1876)، جاءت سيرة ذاتية تسترجع قصة حبّه المخفقة، فالبطل "دومينيك" يعشق منذ طفولته "مادلين" قريبة صديقه، ويبلغ العشق ذروته عندما يُقرّر العاشقان وضع حدّ لعلاقتهما.

3- المسرود له Narrataire:

يتحدد مفهوم " المسرود له" على أنَه أحد العناصر الرئيسية التي يقوم عليها المقام السردي، وقد يكون المسرود له كما يقول الدكتور **عبد الله ابراهيم** في كتابه السَردية العربيَة: "اسما معيَنا ضمن البنيَة السردية، وقد يكون كذلك الأمر شخصية من ورق، كالرَاوي، وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا"[1]، كما يمكن أن يكون "المتلقي (القارئ) وقد يكون المجتمع، وقد يكون قضية أو فكرة ما يخاطبها الرَوائي، على سبيل التخيَل الفنَي"[2]، وهو ربما رأي لا يفرَق بين القارئ والمسرود له بوصفه كيان لغوي متخيل داخل السَياق السَردي.

في حين يُؤكد البعض الآخر ومن بينهم (**جيرالد برنس Gérald Prince**) في معجم المصطلحات السَردوية أنَه : "يتعين التمييز بين المروي له، وهو مجرَد مركب نصَي، وبين القارئ الحقيقي أو المتلقَي، لأن نفس القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ سُرودًا مختلفة (يضمَ دائما نفس مجموعة المروي لهم مجموعة متفاوتة لا نهائية من القراء"[3].

وعلى ما يبدو فإنَه رأي يُعطي المسرود له نوع من الخصوصية التي تُميَزه عن أشكال القارئ الضَمني والحقيقي، أما (**جيرار جنيت**) فهو يرى أن المسرود له مثله مثل السَارد "هو عنصر من العناصر الدَاخلية في القصَ شأنه في ذلك شأن السَارد"[4]، وهو بذلك يقع في المستوى نفسه الذي يقع فيه السَارد، فالسَارد في قصَة من المستوى الذي سميناه بالدَرجة الثانية يُناظره مسرود له من الدرجة الثانية أيضا ، والأمر نفسه إن كان السَارد من الدرجة الأولى في القصَة، وكما أنَ للسَارد وجود منفصل عن وجود المؤلَف كذلك المسرود له، لديه وجود مستقل عن وجود القارئ.

كما نجد أيضا (**جيرار جنيت**) في نظريته يفصل ويميَز بين نوعين من المسرود له، وهما مسرود له خارج القصَة، ومسرود له داخلها، يقول :"ذلك أنَ المسرود له خارج

1- عبد الله ابراهيم، السّردية العربية، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 45.
2- المرجع السابق، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ص 68.
3- جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر :السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 121.
4- المرجع السابق، السيد ابراهيم، نظرية الرّواية، ص 168.

القصة (مناوبة) بين السَارد والقارئ التَقديري، بل يلتبس تماما مع هذا القارئ التقديري الذي هو بديل للقارئ الحقيقي، الذي يستطيع أولا أن (يتماص) معه، أي أن يعتبر نفسه معنيا بما يقوله السَارد للمسرود له خارج القصة، بينما لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يتماص (بهذا المعنى) مع المسرود له داخل القصَة، الذي هو في نهاية المطاف شخصية كالشخصَيات الأخرى"[1].

ونلخص في الأخير أن المسرود له هو الذي يتلقَى ما يُرسله السَارد، وأنَ السُرود مهما كان نوعها شفاهية أم مكتوبة ، تسجل أحداثا حقيقية أم خيالية، لا تستدعي ساردا فحسب، إنما مسرودا له أيضا، كون هذا الأخير يُسهم في تأسيس هيكل السَرد ويُساعد في تحديد سمات السَارد، ويعمل على تنمية الأثر الأدبي، كما أنَ هذا المسرود له لا يقتصر عليه دور الاستقبال والقراءة والسَمع، لأنَه بإمكانه أن يغيَر موقعه فيتحوَل إلى موقع السَارد.

إذن فالعمل السَردي رسالة يتداولها فاعلان هما المرسل والمرسل إليه، والسَارد هو الذي يسرد القصَة، والمسرود له هو المتلقي لهما، وأي غياب للعنصرين يُحدث خللا في العملية التواصلية.

1- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم، تقديم : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 172، 173.

الفـــصل الثانـي

تحليل قصيدة "بائعة الورود"

- تجليّات الزّمن السّردي في القصيدة
- تجليّات الصِّيغة السّردي في القصيدة
- تجليّات الصّوت السّردي في القصيدة

يقول إيليا أبو ماضي :

من الفرنسيسِ قيد العين صُورَتهـــا عذراء قد مُلئت أجفانُها حـــــورَا
كأنَّما و هبتها الشُّمس صفحتهـــــا وجهًا و حاكت لها أسلاكها شعـــرَا
يد المنيَّة[1] طاحت غِبَّ[2] مــولدِهَا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا
و النَّفس تعشَقُ في الأهلين موطِنَها و ليس تعشَقُهُ يحويهم حُفَـــــرَا
و تعظم الأرض في عينيك محترما و ليس تعظُم في عينيكَ مُحتَقَـــرَا

المقطع الأول

* * *

فغادرتها و ما في نفسها أثـــــرَ منها و لا تركت في أهلِها أثـــرَا
إلى التي تفتِنُ الدُّنيا محاسِنُهَـــا وحُسْنُ من سكنُوهَا يفتن البَشَـرَا
إلى التي تجمع الأضداد دارتُهـــا ويحرُسُ الأمنُ في أرجائِها الخطرَا
إذا رآها تقيٌّ ظنَّهـــا "عَدَنـا[3] " وإن رآها شقيٌّ ظنَّها " سَقـرَا [4]"
توَدُّ شمسُ الضُّحى لو أنّها فلـــكٌ والأُفقُ لو طلعت في أوجِه قَمـــرَا
و الغربُ لو كان عُودًا في منابرها والشَّرقُ لو كان في جُدرانِها حَجرَا
في كلّ قلبٍ هَـــــوَى كأنَّ لـه في أهلها صاحِبًا ، في أرضِها وَطَرَا
(باريسُ) أُعجوبة الدُّنيا و جنَّتها وربَّةُ الحُسْـنِ مطروقًا و مُبتَكَـــرًا

المقطع الثاني

حلَّت عليها فلم تُنكر زخارِفَهَـــا فطالَمَا أبصرت أشباهها صُـــوَرَا
ولا خـلائِقَ أهليهـا وزيَّهُـــــمُ فطالمَا قرأت أخلاقَهُمْ سِيَـــــرَا
وإنَّما أنكرت في الأرض وحدتها كذلك الطَّيرُ إمَّا فـارق الوكـــــرَا
يتيمـة مَالَهـا أُمٌّ تلـوذُ بهَـــــا وَلاَ أَبٌ إن دَعَتْهُ نحـوَهَا حَضَـــرَا
غريبة يقتفيها البُؤسُ كيف مشت ما عِزّ في أرضِ "باريس" من افتقرَا
مرَّت عليها ليال و هي في شُغُلٍ عن سَـالِفِ الهمِّ بالهمِّ الذي ظَهَـــرَا

المقطع الثالث[5]

1- طاحت : أهلكت.
2- غبّ : عقب مولها – بعد مولدها.
3- عدنا: جنة عدن..
4- سقرا : أي جهنّم
5- شرح ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم ودراسة : حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1،1999، ص235،236.

حتّى إذا عَضَّها ناب[1] الطَّوى نفرت ... تستنزل الرِّزق فيها الفرد و النَّفرَا
تجني اللُّجين ويجني الباذلوه لها ... من كفِّها الوردَ منظومًا و مُنْتَثَرَا
لا تتقِّي الله فيه و هُوَ في يَدِها ... و تتقِّي فيه فوق الوجنة النَّظرَا
تغارُ حتَّى من الأرواحِ ساريَةَ ... فلو تمرُّ قبولٌ أطرقت خَفَرَا
أذالتِ الوردَ قانية و أصفرُه ... كيما تصُونُ الذي في خدِّها نَضَرَا
حمتْهُ عن كلِّ طرفٍ فاسِقٍ غزل ... لو استطاعت حمتْهُ الوهمَ و الفِكرَا
تُضاحِكُ الخلق لا زهوًا و لا لَعِبًا ... و تجحَدُ الفقرَ لا كبْرًا وَلاَ أشَرَا
فإن خَلَت هاجت الذِّكرى لواعِجِهَا ... فاستنفدت طَرْفَها الدَّمع الذي ادّخرَا

المقطع الرّابع

تعلَّقته فتى كالغُصْنِ قامته ... حُلْوَ اللِّسان أغرَّ الوجه مزدهرَا
وهام فيها تُريهِ الشمس غِرَّتَها ... والفجْرُ مُرْتصِفًا في ثغرِهَا دُرَرَا
إذا دَنَا رَغِبت أن لا يُفارقها ... وإن نأى أصبحت تشتاق لو ذُكِرَا
تُغالِبُ الوَجْدَ فيه و هو مُقتربٌ ... وتُهجرُ الغمضَ فيه كُلَّمَا هَجُرَا
كانت توقّى الهوى إذ لا يُخامرهَا ... فأصبحت تتوقّى في الهَوَى الحَذَرَا
قد عرَّضَّت نفسها للحُبِّ واهيةً ... فنال الهَوَى الجبَّارُ مُقتَدِرَا
و الحبُّ كاللِّصِ لا يُدريك موعِدُهُ ... لكنَّهُ قَلَّمَا ، كالسَّارقِ ، اسْتَتَرَا

المقطع الخامس

و ليلة من ليالي الصَّيف مُقمرة ... لا تسأمُ العينُ فِيهَا الأنجُم الزُّهرَا
تلاقيَا فشكاها الوجدُ فاضطربت ... ثُمَّ استمرَّ فباتت كالذي سُحِرَا
شكا فحرَّك بالشَّكوى عواطِفَها ... كما تُحرِّك كفُّ العازف الوترَا
وزادَ حتَّى تمنَّت كلّ جارحة ... لو أصبحت مسمَعًا أو أصبحت بصرَا
رَانَ[2] الهُيَام على الصَّبَّين فاعتنقا ... لا يملكان النُّهى وِرْدًا و لا صَدَرَا
و كان ما كان ممَّا لستُ أذكُرَه ... تكفي الإشارة أهلُ الفطنة الخُبَرَا

المقطع السّادس[3]

1- ناب الطّوى : الجوع.
2- رانَ : خيّم - غلب.
3- المرجع السابق، ص 236- 237.

هامت به و هي لا تدري لشقوتها ... بأنّها قد أحبّت أرقما ذَكَـــــرَا
رأتْهُ خَشْفًا[1] فأدنْتـــــهُ فراء بها ... شَاَة فأنشَبَ فيها نـابَهُ نَمِـــــرَا
ما زال يُؤمِنُ فيها غيرَ مكتــرِثٍ ... بالعاذلين فلَمَّا آمنت كَفَـــــرَا
جنَى عليها الذي تخشى، و قاطعها ... كأنّما قد جنت ما ليس مُغْتَفِـــرَا
كانت و كان يرى في خدِّها صَعَرَا ... عَنْهُ فباتت تَرَى في خدِّه صَعَـرَا[2]
فكلَّما استعطفتـه أزور[3] محتدمَـــا ... و كلَّمَا ابتسمت في وجهِه كَشَـــرا

المقطع السابع

قالت، وقد زارها يومًا، معرَّضة متى ... لعمرك ، يجني الغـارِسُ الثّمَـــرَا
كم ذا الصَّدود، ولا ذنبٌ جنتهُ يــدي ... أرجو بكَ الصَّفو لا أرجو بك الكَدَرَا
تركتني لاَ أذوقُ المـاء من وَلَهـــي ... كما تركتَ جُفوني لا تـذوَّق كَـرَى
أشفِق عليَّ و لا تنسَ وعودك لـــي ... فإنَّ ما بي لو بالصَّخر لانفطَـــرَا
أطالت العتبَ ترجُو أن يرقَّ لهـــا ... فُؤادُه فأطـال الصَّمت مختصـــرَا
و أحرجته لأنَّ الهمَّ أحرجَهَـــــا ... و كلّمَا أحرجتـه راغَ[4] معتــذِرَا
وضاق ذرعًا بمـا يُخفي لَهَـــــا ... إلى م ألزِمُ فيك العيَّ و الحّصَـــرَا
أهواكِ صاحبة... أمّا اِقترانك بـــي ... فليس يخطر في بالي و لا خَطَـــرَا
أهوى رِضاك و لكن إن سعيت لَهُ ... أغضبْتُ نفسي و الدّيّان و البشـــرَا
عنيتُ مالي من قلبين في جسـدي ... و ليس قلبي إلى قسمين مُنشطـــرَا
تُطالبني فُؤادي و هو مرتهِـــنُ ... في كفِّ غيرك، رُمْتِ المطلب العسرَا
يكفيك أنّي فيك خُنتُ امرأتـــي ! ... ولم يَخُن قَلْبَهـا عهدي و لا خَفَـــرَا
قد كان طَيْشًا هُيَامي فِيك بل نزفـا ... و كان حُبَّك ضعفًا بل خَـــــوَرَا
قالت متى صرتَ بعلاً؟ قال من أمـد ... لا أحَسَبُ العُمْرَ إلاَّه و إن قَصُـــرَا
يا هول مَا أبصرت يا هول ما سمعت ... كادت تُكذِّبُ فيه السَّمع و البَصَـــرَا (5)
لـولا بقيَّـة صبرِ فـي جوانِبِهَـــــا ... طارت لَهُ نفسُهَا من وقعـة شـــذرَا

1- خشْفًا : ولد الظّبية أوّل ولادته.
2- في خدها صعرا : تكبر.
3- أزور : مال.
4- راغ : احتال.
5- المرجع السابق، ص 237- 238.

يا للخيانة ! صاحت و هي هائجـة كما تهيَّج ليْثُ بِابْنِـهِ وُتِـــــــرَا
الآن أيقنـتُ أنّـي كنـتُ واهمـــــة و أنَّ ما كلّ برقٍ يصْحَبُ المطـــــرَا
وهبتَ قلبكَ غيري و هو ملك يدي ما خفت شرعَا ولا باليت مزدجَـرَا
ليست شرائع هذي الأرض عادِلــةً كان الضَّعيف ولا ينفكُّ محتقَـــرَا
قد كنْتُ أخشى يدَ الأقدار تُصدِّعُنـــا و كان أجدر أن أخشاك لا القَـــدَرَا
وصلتني مثل الشَّمس الأُفق ناصعةً وعفتني مثل جُنحِ اللَّيل معتكِـــــرَا المقطع
كما تعُاف السُّراة الثّوبَ قد بُليـــت خُيُوطه و الرُّواة المورد القـــذرَا
خفت الأقـاويل بي قد نـام قائلهـــا هلاَّ خشيتَ انتقامي وهو قد سَهِـــرَا الثامن
يا سالِبي عِفَّتي من قبل تهجرنـــي أَردد عليَّ عفافي واردُد الطُّهـــرَا
هيهات، هيهات ما من عفَّتي عوضٌ لاح الرَّشادُ و بانَ الغيُّ وانحسَرَا ...

وأقبلـت نحوه تغلي مراجلُهَـــا[1] كأنَّهـا بُركـان ثـار و انفجـــــــرَا
في صدرها النَّارُ، نارُ الحقدِ مُضرمَة لكنَّمـا مُقلتاهـا تقذِف الشَّـــــــرَرَا
و أبصرَ النّصْلُ تُخفيـه أنامِلُهَـــا فراح يركضُ نحو الباب مُنذَعِـــرَا
لكنَّهـا عـاجلَتْهُ غير وانيـــــــة بطعنة فجَّرَت في صدرهِ نَهَـــــرَا
فخرَّ في الأرضِ جسمًا لا حِرَاك بِـهِ لكنَّ " فرجين " ماتت قبلما احْتُضِـرَا المقطع
جنَّت من الرُّعب والأحزان فانتحرت ما حبَّت الموت لكن خافت الوضـرَا[2]
كانت قُبيل الرَّدى منسيَّة فغـــدت بعد الحمام حديثُ القوْمِ و السَّمَـــرَا التاسع[3]
تتلو الفتاة عُظـاتٍ في حكـايتهـــا كما يُطالِعُ فيها النَّاشِـيء العِبَـــرَا

1- مراجلها : مفردها مرجل : القِدر، وتغلي مراجلها، أي تتثور.
2- الوضرا : الوسخ، والمقصود العار.
3- المرجع السابق، ص 238- 239.

القصيدة التي تمّ ذكرها هي قصيدة سرديّة بامتياز، حاول **"إيليا أبو ماضي"** في **"بائعة الورد"** أن يستفيد من بعض تقنيات السّرد، وذلك من منطلق أنّ السّرد ليس سمة في القصّة فقط، إنّما هو سمة في الخطاب اللُّغوي بشكل عام.

حيث أثبت الشّاعر حقيقة أنّ القصيدة لا ينبغي أن تكون غنائية فحسب، بل المبدع يستثمر تقنيات السّرد في النّص الشِّعري الذي تميل به إلى النّزعة الدرامية، محافظًا بذلك على مقوّماته (الشِّعر) كالإيقاع والتّصوير والتخيّل، وغير ذلك.

فالشاعر قدّم لنا قصّة شعرية تجمع ضرورات ولوازم السّرد الواجب اتِّباعها، والتي تمنحها طابع السّردية، فالقصيدة لها بدايتها ونهايتها، لها شخصياتها، زمانها ومكانها، وحتّى حركة أحداثها.

ونحن لو فصّلنا في تقديم المكوِّنات السّردية التي بنى عليها الشّاعر قصيدته لوجدنا ما يلي :

الشخصية	الرئيسية	الثانوية
	1- الفتاة، الجميلة، الفقيرة الحزينة، العاشقة 2- الرجل، العاشق، الخائن	المارة، العابرون، المشترون
المكان	قرية باريس/مدينة باريس	
الأحداث	تمثلت في الأوصاف والمرافقة لكل مكان السّفر، الانتقال، والتغيُّر	
الزّمن	كان زمن للصّيرورة والدّيمومة والاستمرار، وهو منذ طفولتها إلى غاية سن الشّباب.	

الفصل الثاني : تحليل قصيدة (بائعة الورد)

ولكي تسهل علينا عمليّة التّحليل قُمنا بتقسيم القصيدة إلى مقاطع، وذلك حسب تنوُّع الحدث وتوُّره في كلِّ مقطع منها، فأحصينا تسعة مقاطع كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

المقطع	الحدث
الأول (1)	يقدِّم فيه الشّاعر ملامح الفتاة وهي صغيرة، يتيمة الأمّ والأب، تسكن في إحدى قرى باريس والتي هي موطن أهلها.
الثاني (2)	يذكر فيه مغادرة الفتاة لقريتها تاركة وراءها كلّ أثر يجمعها بها.
الثالث (3)	يتضمّن الظروف الصّعبة التي واجهت الفتاة بعد زيارتها مدينة باريس.
الرّابع (4)	استعادت شيئا من الأمل والاستقرار، وأصبحت بائعة للورود في شوارع باريس.
الخامس (5)	هذا المقطع يُصوِّر لنا التغيُّر الذي حلّ بحياة فرجين الثانية وهي تُدلي بحظّها في مضمار الحُبِّ.
السادس (6)	يتمثّل في لقاء الحبيبين في إحدى اللّيالي الصّيفية، وتصوير حالة الحُبّ التي جمعتهما.
السّابع (7)	بداية اكتشاف خيانة الحبيب لها، من خلال التصرُّفات التي كان يقوم بها، من هجر واللّامبالاة.
الثّامن (8)	يُمثِّل هذا المقطع جوهر النّص، فهو يأخذ جزء كبير منه، وفيه تمّت المواجهة بين فرجين ورَجُلِها الخائن، فاكتشفت المواجهة بالصِّراع الذي تمثّل في اللّوم والعتاب من طرف فرجين، والاعتذار والتبرير من الحبيب.
التّاسع (9)	وهو المقطع الأخير من النّص، الذي يحمل نهاية القصّة بموت الحبيبين معًا.

وبعد هذا التّقسيم نشرع في الجانب التّطبيقي، بتوظيف ما تمّ ذكره في الفصل النّظري من البّحث.

- **تجليات الزّمن السّردي في قصيدة "بائعة الورد" :**

من بين المفاهيم التي أطلقت على مصطلح السّرد "أنّه خطاب شفوي أو مكتوب يتميّز مدلوله واتِّسامه بالمآل"[1]، وما يهمُّنا هُنا هو التأكيد على الزّمنية التي يتسِّم بها السّرد من حيث خطاب، يتمّ فيه نقل الأفعال المكتوبة أو المسرودة وتتبُّع أطوارها.

ومن هنا جاءت أهمية دراسة عنصر الزّمن في النّص السّردي الشِّعري "لبائعة الورد" وتقديم رؤية عن النِّظام الزّمني الذي قدّمته إرادة الشّاعر وطبيعة النّص الشِّعري، لأنّ البّحث في عنصر الزّمن يعني البّحث في الطّريقة التي قدّم بها السّارد الأحداث وسردها في قالب شعري.

1- الترتيب الزمني :

بعد إطِّلاعنا على القصيدة تبيّن لنا أنّ الشّاعر/السّارد، لم يقم باستخدام تقنية المفارقة الزّمنية التي تحمل عنصري الإسترجاع والاستباق الزّمني، وإنّما بنى نصّه على اتِّجاه زمني متنامي متصاعد، فيه ديمومة وصيرورة للزّمن، وهذا النِّظام الزّمني التّصاعدي يتسِّم بالخِّطِّية، وهي سمة تحكمها إرادة السّارد والاعتبارات التي يخضع إليها زمن السّرد.

فالخطِّية في نظام الزّمن تعني "أنّ الأعمال إنّما تجري وفق قوانين الحياة والزّمن، أي متتاليّة الأطوار في القصّة الواحدة"[2].

والقصّة في القصيدة هُنا، هي سلسلة من الأحداث المتتابعة، تحكمها في الغالب علاقة سببية، وفيها يكون تعامل السّارد مع الزّمن على مستوى النّص، باعتبار أنّ القصّة عامّة مادتها الأساسية هي الأحداث والأفعال التي يقوم بها الشّخصيات ذلك "أنّ جميع ما يقصّ يحصل في الزّمن، وجميع ما يجري في الزّمن يُمكن أن يقصّ"[3].

1- الصادق قسومة، طرائف تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، دط، دت، ، ص 114.
2- المرجع نفسه، ص 115.
3- المرجع نفسه، ص 37.

وتتجلّى هذه البنية في النّص الشِّعري كلّه، الذي تضمّن صُور الحياة الواقعية، إذ نجد الشّاعر/السّارد يبدأ قصّته بموضع الفتاة منذ وجودها، حيث خصّ به إطار معيّن، وهو الحزن واليُتم الذي أصابها، يقول في المقطع الأوّل :

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مـــــــولدِهَا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا

* * *

ثمّ يأخذ الشّاعر في الحديث عن مرحلة ثانية وهي بداية نشاطها واستقبالها لحياة جديدة، يقول في مقطع آخر :

حتّى إذا عَضَّها ناب الطَّوى نفــرت تستنزل الرِّزق فيها الفرد و النَّفـرَا
تجني اللُّجين ويجني البـاذلوه لهـــا من كفِّها الوردَ منظومًا و مُنْتَثَـــرَا
لا تتقِّي الله فيــه و هُوَ في يَدِهـــــا و تتقِّي فيه فوق الوجنة النَّظـــــرَا

فهو يُصوّر لنا آمال ورغبات البطلة، والعقبات التي تعترض طريقها في سعيها لتحقيق ما ترغب وتأمل فيه .

ويواصل الشّاعر في تطويره للأحداث وديمومة الزّمن إلى أن يقول :

تعلَّقته فتى كالغُصْـــــنِ قـــامته حُلْوَ اللِّسان أغـرَّ الوجــه مزدهـــرَا
وهام فيها تُريهِ الشمس غِرَّتَهـــا والفجْرُ مُرْتصِفًا في ثغرِهَـــا دُرَرَا

ويبقى السّارد في عرض وذكر الأحداث التي جاءت متسلسلة، حدث يُطوّره حدث ثانٍ، إلى أن يصل بنا إلى ختام القصّة، مع نهاية علاقة الحبّ الذي بُني على الخيانة، بمقتل "الفتى الخائن"، وانتحار الفتاة خوفًا من العار، يقول الشّاعر :

لكنَّهـا عـاجلَتْهُ غير وانيـــــــــة بطعنة فجَّرَت في صدرهِ نَهَـــــرَا
فخرَّ في الأرضِ جسمًا لا حِرَاك بِــهِ لكنَّ " فرجين " ماتت قبلما احْتُضِـرَا

فمن خلال المقاطع التي تمّ عرضها، نجد أنّ المنطق السّردي في هذه القصّة، هو منطق التتّابع الزّمني، فالأفعال والأحداث تتابع تتابُعًا نسقيًّا، وهذا يظهر بوضوح منذ أن بدأ الشّاعر حديثه عن حياة الفتاة، حيث يعرض لنا توالي الأحداث في القصّة ويحرص على مسارها المتنامي، وهذا التّنامي اقتضاه منطق الأفعال التي وظّفها الشّاعر مثل : [طاحت، حلّت، مرّت، تجني، توّد، غادرتها، قالت، كانت، كان، تعلقته، هام...]، والذي دلّت عليه أدوات العطف والاستئناف : [الواو، الفاء]، التي تدلّ على حرص الشّاعر/السّارد على ترتيب الأحداث في إطار هذا السِّياق الدّقيق.

وقد ساعدنا هذا النّسق السّردي واعتمادِه داخل المحكي في تركيز السّرد على بُؤرة أحداث رئيسية في نسقٍ متنامٍ، عندما تتابع الأحداث وتتوالى وفق منطق تعاقبي، يسير بها السّارد في اتِّجاه تصاعدي :

1- مولدها في قرية وهي يتيمة←2- مغادرتها القرية ←3- زيارتها مدينة باريس

←4- بائعة الورد في إحدى شوارع باريس←5- فتاة مغرمة ←6- تعرضها للخيانة

←7- لتكون ضحيّة وينتهي بها المطاف بالإنتحار .

2- المدة (السُّرعة الزمنية) :

وترتبط المدّة بإيقاع السّرد، من حيث السُّرعة أو البطء، ويتمّ الإمساك استثناءًا إلى التّناسب بين الإحداثيات الزّمنيّة التي نعين المدّة التي استغرقتها الأحداث في القصّة.

وسنحاول من خلال الشّقّ التّطبيقي التّعرُّف على كيفية تحكُّم الشّاعر في عرض مادّته في الفضاء النصِّي للقصيدة، وكيف استطاع الشّاعر استثمار زمن الأحداث في نصِّه الشِّعري ؟

ونستهلّ دراسة هذا المحور بتقنيتي تسريع حركة السّرد وهما :

- الخلاصة Sommaire
- الحذف Ellipse

أ- الخلاصة Sommaire :

وتعني سرد موجز وملّخّص للأحداث يفترض حدوثها في شهور وسنوات، لكنّ السّارد يُقدِّمها في عبارات موجزة.

ومن التّلخيصات التي نُحدِّدُها في القصيدة هي :

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا [1]

عبر هذه النّظرة الخاطفة، لخّص لنا الشّاعر/السّارد حياة الشّخصية وظروفها الأسرية التي يقتفيها الحزن والبؤس والضرر، أوجزها السّارد في مقطع من أبيات مترفِّعًا عن ذكر التّفاصيل، فهو لم يُفصِّل لنا ما حدث للفتاة بعد رحيل والديها، ولا كيف ترعرعت، ولا حتى من تكفّل برعايتها، وإنما اكتفى بتصوير الحالة الحزينةالتي مرّت بها وهي وحيدة في قريتها.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

يقول في مقطع آخر :

مرَّت عليها ليال و هي في شُغـــلٍ عن سَـالِفِ الهمّ بالهمّ الذي ظَهَـــرَا
حتّى إذا عَضَّها ناب الطَّوى نفـرت تستنزل الرِّزق فيها الفرد و النَّفـرَا [1]
تجني اللُّجين ويجني البـاذلوه لهـــا من كفِّها الوردَ منظومًا و مُنْتَثَـــرَا
لا تتقِّي الله فيــه و هُوَ في يَدِهـــــا و تتقِّي فيه فوق الوجنة النَّظـــــرَا

يتضّمن هذا المقطع السّردي، الوضع الذي آلت إليه الفتاة بعد زيارتها مدينة باريس"، إذ نجد الشّاعر في هذا المقطع ينقل لنا الأخبار مباشرة بأنّها أصبحت بائعة للورد، دون أن يُخبرنا كيف استُقبلت "فرجين" في المدينة، أو إن كانت تملك مأوى يأويها أوّلا ؟؟

ويقول أيضًا :

و ليلة من ليـالي الصَّيف مُقمـرة لا تسأمُ العينُ فِيهَا الأنجُم الزُّهَـــــرَا
تلاقيَا فشكاهـا الوجدُ فاضطربت ثُمَّ استمرَّ فباتـت كالذي سُحِـــــــرَا [2]
رَانَ الهُيَام على الصَّبَّين فاعتنقا لا يملكان النُّهى ورْدًا و لا صَـــــــــدَرَا
و كان ما كـان ممَّا لستُ أذكُــرَه تكفي الإشارة أهلُ الفطنة الحُبَـــــرَا

وموضوع الخلاصة في هذا المقطع،هو لقاء الفتاة بحبيبها بعد أن تعلّقته، وهو اللِّقاء الذي احتضنته إحدى اللّيالي الصّيفية المقمرة، فالسّارد هنا أوجز الكلام في اللِّقاء والحنين الذي كان بين الحبيبين، دون ذكر التّفاصيل التي جمعتهما.

وقد أتاحت هذه التِّقنية للشّاعر تلخيص الأحداث الثانوية والهامشية في عدّة أبيات، للتّركيز على الأحداث الرئيسيّة المرتبطة بالحبكة الفنِّية.

كما استثمر الشّاعر تقنية التّلخيص بالتحكُّم في المدّة الزّمنيّة الطّويلة التي جرتفيها الأحداث، ممّا أتاح له التحكُّم في المساحة النصِّية للقصيدة.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 236.
2- المرجع نفسه، ص 237.

ب- الحذف Ellipse :

ويعّرف بأنّه الحدث العكسي للتوقُّف، أي الأحداث التي وقعت ولو يذكرها النّص، إذ وهذا القفز الزّمني يخلف ثغرات على مستوى الحكي.

ومن خلال التّقسيمات الثلاثة التي وضعها (جنيت) [الحذف الصريح، الافتراضي، الضِّمني] سنحاول تقديم أنواع المحذوفات التي]مكن أن نجدها في القصيدة.

1- الحذف الصّريح :

وهو الحذف الذي تمّت الإشارة إلى مديّة الزّمنية المسقطة، وذلك بمؤشِّر زمنيّ واضح، ومن الشّواهد النّصيّة على هذا النّوع من الحذف، قول الشّاعر :

مرَّت عليها ليال و هي في شُغُلٍ عن سَالِفِ الهمِّ بالهمِّ الذي ظَهَـــرَا [1]

والملاحظ من خلال البيت الشِّعري عدم التصريح بالمدّة المحذوفة، والاكتفاء بالإشارة المفتوحة على التأويل [مرّت عليها ليال]، فالمسرود له (القارئ) لا يعلم ما جرى خلال هذه الأيام التي تمّ الإشارة إليها، ومن يوم وصول "فرجين" مدينة باريس واستقرارها بها، فالسّارد قطع فترة محدّدة من أيّام ولم يذكر ما جرى فيها، غير أنّ هذا القطع نجده لا يؤثِّر على مجرى الأحداث أو يُخلل تسلسلها أو معناها.

2- الحذف الضِّمني :

يخلو تمامًا من أيّ تحديد زمنيّ، ويتطلّب من القارئ جُهدًا مُضاعفًا لتعيينه، وذلك باستحضار تتابُع الأحداث في القصّة وترتيبها في النّص لاستخلاص القفز الزّمني وتعيينه ومن مظاهره "السُّكوت عن فترة ما من حياة شخصِّية ووضعها في الظلِّ، ريثما يتمّ تقديم شخصيّة أو استعراض حدث طارئ"[2]

وإن كانت عمليّة هذا النّوع عسيرة، إلاّ أنّنا سنحاول تعيين مواقعها في النّص، مسترشدين بتتبُّع خيط السّرد، لتحديد الانقطاعات الزّمنية فيه، من خلال المقاطع الدّالة عليه في نصِّنا الشِّعري.

1- المرجع السابق، ص 236.

2- انظر حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009 ص 162.

يقول الشّاعر :

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا

في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا (1)

ليقول مباشرة :

فغادرتهـا و ما في نفسهـا أثـــــرَ منها و لا تركت في أهلِها أثـــرَا (2)

فنلاحظ الشّاعر/السّارد قدّم لنا حياة "فرجين" من زمن ولادتها يتيمة في إحدى قُرى "باريس"، لينتقل مباشرة بإخبارنا عن مغادرتها القرية، دون ذكر التفاصيل التي مرّت بها، والأسباب التي أجبرتها على المغادرة، وهذه الفجوة المحذوفة يتركها السّارد للمتلقّي يستنتجها بعد تمعُّنه للنّص ويؤوّلها حسب نظرته للقصّة.

يقول الشّاعر في مقطع آخر :

حلَّت عليها فلم تُنكر زخارِفَهَـــا فطالَمَا أبصرت أشباهها صُـــوَرَا

يتيمـة مَالَهـا أُمٌّ تلـوذُ بهَـــــــا وَلاَ أَبٌ إن دَعَتْهُ نحـوَهَا حَضَـــرَا

غريبة يقتفيها البُؤسُ كيف مشـت ما عِزّ في أرضِ "باريس" من افتقرَا(3)

حتّى إذا عَضَّها ناب الطَّوى نفـرت تستنزل الرِّزق فيها الفرد و النَّفـــرَا

تجني اللُّجين ويجني البـاذلوه لهـــا من كفِّها الوردَ منظومًا و مُنْتَثَـــرَا

فمن خلال المقطع الأوّل والثاني، نجد الشّاعر قام بذكر زمنيين، زمن الطُّفولة وزمن الشّباب، وهذا الأخير ركّز على مرحلتين من عمر الشّخصيّة، هي زمن طُفولتها ومولدها يتيمة في إحدى القُرى، وزمن ثان وهو زمن الشباب حين اختارت مدينة "باريس" موطِنًا لها للعيش فيها وتكون بائعة للورد في شوارعها، والزّمن المحذوف لم يجد فيه السّارد ما يستدعي الإخبار عنه، فهو لم يشأ أن يطوّل في القصّة حتّى لا تصير مملّة، ليترك القارئ يتصوّر حوادثها، وهذا ما يجعل القصّة تمتاز بغرض التّشويق.

ومن هنا نستنتج أنّ الشّاعر، استخدم نوعين من الحذف في نصِّه هذا وهما (الحذف الصريح، والحذف الضِّمني)، وذلك حسب قدراته الفنّية، كما يُمكننا القول أنّ الحذف مكوّن من مكوّنات تسريع الوتيرة السّرية، يتجاوز أحداث وقعت دون الإشارة حتّى، فهو تقنية زمنيّة ذات أهمية لا يُمكن الاستغناء عنها في أي عمل سردي.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.
2- المرجع نفسه، ص 235.
3- المرجع نفسه، ص 236.

3- تبطيئ السّرد :

وهي تقنية تستعمل لإبطاء الوتيرة السّردية، ويتضمّن كلّ من المشهد والوقفة.

أ- المشهد Scène :

يُعدُّ وحدة سرديّة زمنيّة مُهمّة في السّرد الحكائي، يُساهم في تكوين بنية النّص السّرديّة، بواسطة عمل السّارد القائم على "اختيار المواقف المهمّة من الأحداث، وعرضها عرضًا مسرحيًّا مركّزًا، تفصيليًا ومباشرًا أمام عين القارئ، موهِمًا إيّاه بتوقّف حركة السّرد عن النُّمو"[1]، لأنّ قوامه إضفاء طابع الحركة على نقل الأحداث والوقائع والشّخصيّات، وفيه يتساوى زمن السّرد مع زمن القصّة.

وقد حفلت القصيدة بهذا النّموذج الذي يُمكن اتِّخاذه سبيلا، وقد جاء عرض المشهد في النّص الشِّعري وفق نمط المشهد الحواري، وهو حوارات بين الشخصيتين وفيها يتوقّف السّرد ويسند السّارد الكلام للشّخصيات، فتتكلّم بلسانها، وتتحاور فيما بينها، دون تدخل السّارد أو وساطته، فيبدو الأمر وكأنّ السّرد مشهد يُصفى إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان، ومن بين المشاهد التي صوّرها الشّاعر قوله :

قالت، وقد زارها يومًا، معرَّضة متى ... لعمرك ، يجني الغارِسُ الثَّمَـــرَا

كم ذا الصَّدود، ولا ذنبٌ جنتهُ يــدي ... أرجو بكَ الصَّفو لا أرجو بك الكَدَرَا [2]

تركتني لاَ أذوقُ المـاء من وَلَهـــي ... كما تركتَ جُفوني لا تـذوَّق كَـرَى

أشفِق عليَّ و لا تنسَ وعودك لـــي ... فإنَّ ما بي لو بالصَّخر لانفطَـــرَا

ويُمثِّل المشهد هنا موقف الشّخصِيّة (الفتاة)، وهي تُوجِّه أسئلتها إلى حبيبها الذي لم يعد يُبالي بمشاعرها بعد أن تعلّقته ولم يعد يُريدها، فالسّارد يُصوّر حيرة وحسرة الفتاة ممّا تعرّضت له من ظُلم.

1- المرجع السابق، تقنيات السّرد بين النظرية والتطبيق، ص 89.
2- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 237.

والموقف هنا [موقف لوم وعتاب] وما يدلّ عليه :

- صيغ الاستفهام ←لعمرك ، يجني الغارس الثّمرا ؟
- فعل الأمر ←أشفق
- الفعل المضارع← أرجو، يجني.
- الفعل الماضي←قالت، تركت، تركتني.

"ففرجين" تلوم فتاها بإقبالهِ على هلاكِها، متهمّة إيّاه باللاّمبالاة، وأنّه لا يكترث لمصيرها وحاجتها له بعد أن ظلّت وحيدة.

وبعدما لامته بسبب غفلته وخيانته، ردّ عليها بكلِّ ثقة مبرّرًا سبب غيابه عنها، جاء في المقطع :

وضاق ذرعًا بما يُخفي لَهَا إلى م ألزِمُ فيك العيَّ و الحّصَرَا
أهواكِ صاحبة... أمّا اِقترانك بي فليس يخطر في بالي و لا خَطَرَا
أهوى رِضاك و لكن إن سعيت لَهُ أغضبْتُ نفسي و الدّيّان و البشرَا (1)
عنيتُ مالي من قلبين في جسدي و ليس قلبي إلى قسمين مُنشطرَا
تُطالبني فُؤادي و هو مرتهِنُ في كفّ غيرك، رُمْتِ المطلب العسرَا
يكفيك أنّي فيك خُنتُ امرأتي ! ولم يَخُن قَلْبَها عهدي و لا خَفَرَا

يُصوّر لنا السّارد من خلال هذا المقطع، مشهد لاعتذارات الفتى "لفرجين"، وهو يُبرّر رحيله عنها، ويُخبرها أنّ حُبّها له كان مجرّد ضعف وغباء، وأنّ هَواهُ كان مجرّد طيشٍ منه، ويحرص على أنّه يتعسّر عليه خيانة زوجته وتركها بِمفردها، ولكن يسهل عليه ذلك مع فرجين سيّئة الحظ.

1- المرجع السابق،شرح ديوان إيليا أبو ماضي، ص 238.

وقد رافق هذا الموقف جُملة من الحجج المستخدمة لأمر التبرير منها :

- حروف العطف ←[بل، الواو]
- أدوات التوكيد ←[إنّ، وأنّ]
- أدوات الشّرط ←[إن، إمّا]

وقد أولى "إيليا أبو ماضي" أهمِّية كبيرة للمشهد، وهو ما يعكسه الحضور اللاّفت لها في القصيدة، لدرجة أنّها تكاد تتقاسم المساحة النصِّيّة مع السّرد، ولا يزال الحوار متواصلاً بين الشّخصيتين، وهنا مرّة أخرى مع "فرجين"، تردُّ عليه قائلةً :

الآن أيقنتُ أنّي كنتُ واهمـــــة و أنَّ ما كلّ برقٍ يصْحَبُ المطـــــرَا
وهبتَ قلبكَ غيري و هو ملك يدي ما خفت شرعَا ولا باليت مزدجَـرَا
ليست شرائع هذي الأرض عادِلــةً كان الضَّعيف ولا ينفكُّ محتقَـــرَا (1)
قد كنْتُ أخشى يدَ الأقدار تُصدِّعُنــا و كان أجدر أن أخشاك لا القَـــدَرَا
وصلتني مثل الشَّمس الأُفق ناصعةً وعفتني مثل جُنحِ اللَّيل معتكِـــــرَا
كما تعُاف السُّراة الثَّوبَ قد بُليــت خُيُوطه و الرُّواة المورد القـــذرَا
خفت الأقاويل بي قد نـام قائلهـــا هلاَّ خشيتَ انتقامي وهو قد سَهِـــرَا
يا سالِبي عِفَّتي من قبل تهجرنـــي أَردد عليَّ عفافي واردُد الطُّهـــرَا
هيهات، هيهات ما من عفَّتي عوضٌ لاح الرَّشادُ و بانَ الغيُّ وانحسَرَا...

وجمع هذا المشهد مشاعر وأحاسيس "فرجين" الضّعيفة التي تُعلن عن بداية موتِها الدّاخلي، بعد أن سُلِبَ منها عفافها وطهرها، ومسلوبة العقل والرُّوح أيضًا، مركِّزًا السّارد دائمًا على موقف اللّوم الذي سببه الظُّلم والخيانة كما ذُكر آنِفًا.

فالقارئ لهذه المشاهد التي عُرضت، يتخيّل له وكأنّه يحضُرُ فيلمًا سينمائيًا فالشّاعر أبدع في تصويره للأفعال والأقوال، وبالتالي نجده قد كتب سيناريو من الدّراما، بدل الأبيات الشّعريّة إن صحّ القول.

1- المرجع السابق، شرح إيليا أبو ماضي، ص 238.

وبفحص المشاهد التي زخرت بها القصيدة، تقودنا إلى استنتاج وظائفها في النّص، حيث أفردت القصيدة لإبراز وجهات نظر الشّخصيات، كما أغنت القصيدة بأنساق لغويّة عدّة، وأتاحت نوعًا من المعادلة الزّمنيّة بين زمن الأحداث وزمن السّرد، وهنا نلمح أنّ الشّاعر كان موفّقًا في استخدامه لتقنية المشهد إذ ساوى بين زمن السّرد وزمن القصّة، ولعلّ هذا ما أشار إليه (**جنيت**) في تقديمه لتقنية المشهد، إذ يقول : "المشهد هو تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقًا حرفيًا"[1].

ب- الوقفة Pause :"

تتجلّى في نصِّ القصيدة، مظاهر تلك العلاقة الجدليّة بين السّرد والوصف، وهو ما اختلف فيه النُّقاد في تناولهم لعنصُر الوصف، فمنهم من همّشّه وعدّهُ عنصُرًا تذبيليًّا، لا يأتي إلاّ لخدمة السّرد، بينما يرى آخرون أنّ طبيعة العلاقة القائمة بين السّرد والوصف هي "نوعٌ من التّنازع النّصِّي، يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنّص، يتلوه رد فعل السّرد الذي يأخذ في استعادة مواقِعِهِ وتأكيد مكانِهِ في الميدان"[2]، فالسّردي موجود في الوصفي وكذلك العكس، إذ لا تخلو النُّصوص القصصيّة من وصف، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وعليه "فلا يُمكن الفصل بين المقاطع الوصفيّة والسّرديّة، لارتباطهما المتماسك ببقيّة العناصر"[3].

وعليه، فالنُّصوص النّاجحة هي تلك النُّصوص التي يمتزج فيها السّرد بالوصف ليُنتجا نصًّا سرديًّا متكامِلاً.

وبما أنّ "الوقفة" هي تلك الآليّة التي تعتمد بالدّرجة الأولى على عُنصر الوصف، سنعرض فيما يلي أهمُّ الوقفات الوصفيّة التي قدّمها الشّاعر في قصيدته.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108.
2- انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 78.
3- المرجع السابق، الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 178.

وبعد قراءة القصيدة في محاولة تحديد طبيعة المقاطع الوصفيّة، تبيّن الآتي :

- صعوبة فصل المقاطع الوصفيّة عن السّرد في النّص الشِّعريّ.
- يُوهِم الشّاهد بداية بأنّه وصفي، لكن بعد التأمُّل يظهر فيه الملمِّح السّردي.

ويحفل النّص الشِّعري "بائعة الورود" ببعض الوقفات الوصفيّة التي يستعين بها الشّاعر/السّارد، لتصوير العالم المحكي بشخصِيّاته وأمكنته، ومن مظاهره في النّص ما يتعلّق بوصف الشّخصِيّة، وهو ما تبرزه المجتزّئات النّصية الآتية : يقول الشّاعر في مطلع القصيدة :

من الفرنسيسِ قيد العين صُورَتهـــا عذراء قد مُلئت أجفانُها حـــــورَا (1)
كأنَّما و هبتها الشُّمس صفحتهـــــا وجهًا و حاكت لها أسلاكها شعـــرَا

فالشّاعر يستهلّ قصيدته بقطعة وصفيّة من بيتين شعريين، غير مرتبطة بالسّرد، جعلها تمهيدًا للمقطع السّردي الذي سيليها، وفيها قدّم وصف لملامح وشكل الفتاة الخارجي (الشّخصية البطلة)، التي تُمثل عمود المحكي الخالقة للحدث، الذي يبني عليه الشّاعر/السّارد قصّته.

وفي مقطع آخر يقول :

حلَّت عليها فلم تُنكر زخارِفَهَـــا فطالَمَا أبصرت أشباهها صُـــوَرَا
ولا خـلائِقَ أهليها وزيَّهُـــــمُ فطالمَا قرأت أخلاقَهُمْ سِيَـــــــرَا
وإنَّما أنكرت في الأرض وحدتها كذلك الطَّيرُ إمَّا فارق الوكـــــــرَا (2)
يتيمة مَالَها أُمٌّ تلوذُ بهَـــــــا وَلاَ أَبٌ إن دَعَتْهُ نحوَهَا حَضَـــرَا
غريبة يقتفيها البُؤسُ كيف مشت ما عِزّ في أرضِ "باريس" من افتقرَا

الوقفة هنا هي وصف لحالة "فرجين" بعد دخولها مدينة "باريس"، مرتبطة بمقابلها من سرد، وجاءت الوقفة لتبيّن اغتراب وبؤس الفتاة الذي لاقته في الحياة، إذ نجد السّارد يصف لنا وحدتها في الأرض التي حلّت بها لأنّها يتيمة لا أحد معها، وغربتها في المدينة كونها لاجئة إليها.

1- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.
2- المرجع نفسه، ص 236.

يقول في مقطع آخر :

تلاقيَا فشكاهـا الوجدُ فاضطربت ثُمَّ استمرَّ فباتـت كالذي سُحِـــــــرَا
شكا فحرَّك بالشَّكـوى عواطِفَهـا كما تُحرِّك كفُّ العازف الوتـــــــرَا
وزادَ حتَّى تمنَّـت كـلّ جارحـــة لو أصبحت مسمَعَا أو أصبحت بصـرَا (1)
رَانَ الهُيَام على الصَّبَّين فاعتنقا لا يملكان النُّهى ورْدًا و لا صَـــــدَرَا
و كان ما كـان ممَّا لستُ أذكُــرَه تكفي الإشارة أهلُ الفطنة الحُبَـــــرَا

يستعرض الشّاعر هنا قصّة الحبيبين، وكيف قضَا ليلتهما مع بعض، فالشّاعر في هذا المقطع توقّف عن السّرد، ليصف حالة لقاء الحبيبين، في وقفة وصفيّة متعلِّقة ضمنيًّا بواسطة الضّمير الغائب (هما) و (هي)، وهو ما تحمله نوعية الأفعال المُوّظفة، مثل : [تلاقيا، اعتنقا، شكا، تمنّت، أصبحت، باتت، اضطربت...]، إذ نجد الشّاعر قد صوّر الأحاسيس النفسِيّة التي خلجت الصّبيّن، ولم يعتمد على الوصف الخارجي لها فقط، بل استوطن دواخلها من مَيل ورغبة وحب.

فالشّواهد التي قدّمها "إيليا أبو ماضي" في قصيدته (عن الوقفة الوصفِّية)، شواهد تُؤكِّد صحّة القول الذي يفيد بأنّ "الوصف عمود الشِّعر وعماده، بل إنّ كلّ الشِّعر وصفٌ، فالمدح وصف نبل الرّجل وفضله، والنّسيب وصف النِّساء والحنين إليهنّ، والرِّثاء هو وصف محاسن الميّت وتصوير آثاره، والهجاء وصف سوءات المهجو، وتصوير نقائِصِه ومعايبِه، وهكذا نستطيع أن نُدخل جميع فُنون الشِّعر تحت الوصف"(2).

ومن كلّ ما تقدّم يُمكننا القول أنّ هذه التقنيّة، لها دور هام في النّص السّردي، رغم أنّها تُوقف مسار الحركة السّرديّة، إلاّ أنّها تُحاول أن تُوفِّر مساحة لاستعادة النّفس، وتُعطي للقارئ فترة استراحة تجعله لا يملّ من تعاقب الأحداث، وأنّ الشّاعر كان مُوَفّقًا في استخدامه للوقفة الوصفيّة في نصِّه، بإقامته الأبعاد الدّلاليّة والخروج بها إلى حدود أوسع.

ولأنّ كل محكي ينبني على محور أساسي يُشكِّل عمود السّرد، فإنّ القاصّ يحتاج إلى لعبة الإيقاع الزّمني حتّى يطوي فترات قد تطول أو تقصر من زمن السّرد، ليتمكّن من تسريع الفعل السّردي وإبطائِه مرة أخرى، خدمةً لعموديّة السّرد.

1- المرجع السابق، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، ص 237.
2- انظر، منذر ذيب الكفافي، الشِّعر الجاهلي في المختارات الشِّعرية، دراسة في الشّكل والمضمون، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 172.

4- التواتر في بائعة الورد :

عرف التواتر "Fréquence" بأنّه "دراسة كمّ الأحداث في النّص مقارنا ما حدث في الحكاية الأصل"[1]، ومن هذا المنطلق ميّز "جنيت Genette" حالات سردية ثلاث وهي :

1- التواتر المنفرد ← هو يسرد مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة.
أو يسرد مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية.

2- التّواتر التّكراري ← أن يسرد مرّات لا متناهية لما وقع مرّة واحدة.

3- التّواتر التردُّدي (المتشابه) ← أن يسرد مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرّات لا نهائية.

ويُفيد صاحب كتاب "شعرية الخطاب السّردي" "عبد القادر عميش"، أنّ النّمط الثالث هو الأكثر ورودًا، لأنّه يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي، الذي يختصر الدّلالات الكثيرة في أقلّ ما يُمكن من الألفاظ.

وبعد العودة إلى القصيدة تمّ رصد نمطين من التّواتر هما :

1- التّواتر المفرد :

وهو أن يسرد في الخطاب مرّة واحدة ما وقع في المحكي مرّة واحدة، وهذا النّوع هو الأكثر شيوعًا في النّص ويحتلّ المرتبة الأولى، ليبيّن الشّاعر لنا صفة بائعة الورود، وموقفها ممّا تتعرّض له في الحياة، وكلُّها مرتبطة بأحداث معلومة وأقوال مرصودة.

1- المرجع السابق، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 237.

2- التّواتر المتشابه :

وهو أن يسرد مرّة واحدة في الخطاب ما حدث مرّات في المحكي، والأكيد أنّ السبب في هذا هو التّشابه والتّكرار والنّمطِّية، إذ يصعب على الشّاعر أن يُكرِّر ذكر الحدث عدد مرّات وقوعه في القصّة، لأنّ هذا يُوقعُه في الإطناب والحشو، كما أنّه يُفسد جماليّة النّص، ممّا يُؤثِّر سلبًا على المتلقِّي، لذلك نجد الشّاعر لجأ إلى صيغ تُفيد التّشابه ووجد حلاً للحالة، وهي كيف يُعبِّر عن الأفعال المتشابهة والمتكرِّرة بطريقة تُفيد هذا التعدُّد دون ملل وتكرار.

ومن الصِّيغ التي تدلّ على التواتر المتشابه : "كلّما، كم"، والملاحظ أنّ هذه الصِّيغ تتقاطع مع تقنية الخلاصة.

1- صيغة "كلّما"، ومثال على ذلك قول الشّاعر :

فكلّما استعطفتـه أزور محتدمـا و كلّما ابتسمت في وجهه كشـرا [1]

"ففرجين" كثُرت معاناتها وهي تُحاول أن تُرضي حبيبها، عن طريق التبسُّم والحنان والاستعطاف، لكن دون جدوى، فكلّما فعلت ذلك، عاكسها هُوَ في مشاعرها، [قاسي القلب، مكّشّر الوجه]، والشّاعر كي يتفادى ذكر هذه الحالة مرّات، وظّف صيغة "كلّما" التي تُفيد التِّكرار، ولكي يتجنّب الإطالة والإطناب الذي يحلّ بالبيت الشِّعري.

ومعناه : فرجين تبتسم ⟵ وهو يُكشر

فرجين تبتسم ⟵ وهو يُكشّر

↓

كلّما ابتسمت

↓

تكرار متشابه

↓

تكرار الحدث

2- صيغة كم : ومثال ذلك قول الشّاعر :

كم ذا الصّدود، و لا ذنب جنته يدي أرجو بك الصّفو لا أرجو بك الكدرا [2]

فصيغة "كم" هنا تُفيد الكثرة مع التّشابه.

1- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.
2- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

ومعناه :

الصدّ الأوّل ←—— ولا ذنبٌ جنته يدي

الصدّ الثاني ←—— ولا ذنبٌ جنته يدي

الصدّ الثالث ←—— ولا ذنبٌ جنته يدي

تكرّر الموقف وتشابه، وفي كلّ مرّة يُسيء الحبيب إلى الفتاة بهجره لها، بينما تنتظر هي فعل الصّفو واللِّقاء والارتباط به، لكنّه يترفّع عن فعل ذلك، ويُصرُّ على بُعده.

وقد ساهم هذا التّواتر المتشابه في تجسيد المعنى وتصويره، دون إخلال بنية النّص الشِّعري.

ومن هنا تتجلّى القيمة الفنِّية للتّواتر المتشابه الذي يُعين على تأدية المعاني وتجلِّيها، ويُعينه في ذلك استفادته من معطيات تقنية الخُلاصة، وهذا يدلُّ على ليونة اللُّغة العربيّة، وتمكُّن الشّاعر العربي من ناصِّية الشِّعر قولاً وفكرًا.

والواقع أنّنا لو رجعنا إلى الشِّعر العربي القديم، لعثرنا على أجزاء كثيرة من القصائد تتجلّى فيها ملامح القصّة وسماتها العامّة، وإن لم تؤلف بالأسلوب القصصي الحديث ولكنّها قصص بمعنى من المعاني، أو هي سرد قصصي لحوادث معينة أو قصّ لأخبار شخصيّة أو ذاتية.

- **تجليات الصِّيغة السّردية في قصيدة "بائعة الورد" :**

سبق وأسلفنا الذِّكر بأنّ الصِّيغة السّردية في أبسط مفاهيمها تعنى بطريقة إرسال الحكي، بمعنى كيف يُقدِّم لنا السّارد المادّة الحكائية.

يُحدِّد صاحب معجم مصطلحات نقد الرِّواية **"لطيف زيتوني"** الصِّيغة بأنّها : "ضبط المعلومة السّردية، أي التّحكُّم بأشكالها ودرجاتها"[1]، بحيث أنّه يُمكن للسّارد أن يُقدِّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة، ويُمكنه أن ينقل كلام الشخصِّيات حرفيًّا، وأن يصوِّر المشهد وكأنّه يقع أمامنا عن طريق عرضِهِ، أو أن ينقل كلام الشّخصّيات بأسلوب مباشر أو غير مباشر.

وبعد القراءة في القصيدة تبيّن لنا ما يلي :

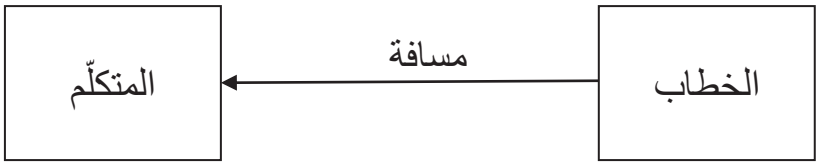
أنّ الصِّيغ التي جاء ذكرها في الجانب النّظري، لا تتوافر جميعها في القصيدة، بل انحصر وُجودها في نمطين فرضتها طبيعة النّص وبنيته وهي :

1- صيغة الخطاب المسرود.

2- صيغة الخطاب المنقول.

1- الخطاب المسرود :

وهو الخطاب الذي يُرسله المتكلّم، وهو على مسافة ممّا يقوله، وهذا يكون وفق هذا المخطّط :



1- عبد الملك مرتاض، (رواية، بحث في تقنيات الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 178.

وهذه المسافة هي التي تجعل السّارد يُكثر من استخدام الضّمير الغائب في سرد الأحداث، والوقائع، ومع وجوب الإشارة إلى أنّ غلبة هذا الضّمير "لا تقصي بالضرورة بقيّة الضّمائر (المخاطب مثلا)، ولكنّها تُسيطر انطلاقا من أنّ "الهو" في اللّغة العربية مرتبط بالفعل السّردي العربي "كان"، الذي يُحيل على زمن سابق عن زمن الكتابة"[1].

ولأنّ قصيدتنا "بائعة الورد" كلُّها تدور حول شخصية "الفتاة فرجين" البطل، فمن البديهي أن يُصبح ضمير الغائب هو المهيمن على أحداثِها الماضيّة، وهذا ما نلمحه في مطلع القصيدة، يقول الشّاعر :

من الفرنسيسِ قيد العين صُورَتهـــا عذراء قد مُلئت أجفانُها حـــــورَا [2]

كأنَّما و هبتها الشُّمس صفحتهـــــا وجهًا و حاكت لها أسلاكها شعـــرَا

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــــــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا

وإذا نظرنا إلى هذه الأبيات نجد حضور الضّمير الغائب، وهو الضمير المتصِّل "الهاء"، العائد على الشخصيّة (الفتاة)، وذلك في الكلمات التّالية : [صورتها، أجفانها، وهبتها، صفحتها، لَهَا، أسلاكها، مولدِها، أمِّها، وأبوها].

فمن خلال هذا المقطع الشِّعري السّردي، نلاحظ تجلِّي الخطاب المسرود الذي قدّمه السّارد بغرض الوصف خاصّة باعتباره صيغة إخبار يُقدِّم فيها السّارد الشّخصية ويصف الظُّروف الزمكانيّة للحدث.

وبما أنّ الخطاب المسرود هو المهيمن على معظم مقاطع القصيدة، نجد الشّاعر ينقلنا مرّة أخرى إلى حدث آخر، وفيه يكشف لنا عن العلاقة التي جمعت الفتاة بالرّجل الذي أحبّته، فيقدِّم لنا من خلال المزاوجة بين السّرد والوصف حالة "فرجين" وهي تعيش بداية قصّتها في الحبّ، وهذا الخطاب يحمله المقطع الخامس من القصيدة يقول الشّاعر :

تعلَّقته فتى كالغُصْـــــنِ قـــامته حُلْوَ اللِّسان أغـرَّ الوجـه مزدهـــرَا

وهام فيها تُريهِ الشمس غِرَّتَهـــا والفجْرُ مُرْتصِفًا في ثغرِهَـــا دُرَرَا [3]

إذا دَنَا رَغِبـت أن لا يُفـارقهـــا وإن نأى أصبحت تشتاق لو ذُكِـــرَا

تُغالِبُ الوَجْدَ فيـه و هو مُقتـربٌ وتُهجرُ الغمضَ فيه كُلَّمَا هَجُـــــرَا

1- نفلة حسن أحمد معرّي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، دارغيداء للنشر والتّوزيع،عمان، دط، 2010،ص 127.
2- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.
3- المرجع نفسه، ص 236.

نلمح في هذا المقطع كثرة الأفعال الماضية التي هي ميزة من مميزات الخطاب المسرود مثل : [تعلقّته، هام، دَنَا، نأى، أصبحت، هجرا]، والضمير الغائب في : [يفارقها، قامته، غرّتها، ثغرها، هو...].

ويواصل الشّاعر/السّارد في تقديم الخطاب المسرود إلى أن يصل إلى ختام القصيدة ونهاية قصّة فرجين، وهو المقطع الأخير منها، يقول :

كانت قُبيل الرَّدى منسيَّة فغـــدت بعد الحمام حديثُ القوْمِ و السَّمَـــرَا (1)

تتلو الفتاة عُظاتٍ في حكـايتهـــــا كما يُطالِعُ فيها النَّاشِـيء العِبَـــرَا

ومن هنا نستنتج أنّ حضور الخطاب المسرود بضمير الغائب يتجلّى بشكل واضح في بعض المقاطع من النّص، ويغيب في بعضها الآخر، لأسباب تتعلّق بطبيعة الغَرض وموضوعاتِه وأخرى تتعلّق بذوق "إيليا أبو ماضي"، فهو قد استخدم الضّمير المنفصل "هي" العائد على الفتاة في مشاهد مُتعدِّدة حسب الحالة التي حملتها صور "فرجين"، وحسب تطوُّر الحدث، نجد منها :

"هي" ← "الفتاة، فرجين" ←

- [اليتيمة، الحزينة، الوحيدة]، ومثالها :
  يُد المنية طاحت غب مولدِها بأمّها وأبوها مات منتحر
- [العاشقة، المخذولة] ومثالها :
  قد عرّضت نفسها للحبّ واهية فنال الهوى الجبّار مُقتدرا
- [الضّحيّة] ومثالها :
  - جنّت من الرُّعب والأحزان فانتحرت ما حبّت الموت، لكن خافت الوضرا

1- المرجع السابق ، ص 238.

2- الخطاب المنقول :

"وفيه يُعرض الكلام بأمانة كاملة، إذ يتّم إبقاؤه كما هو على صيغته الحقيقية دون أيّ تغيير أو إضافة"[1]، بمعنى أنّ السّارد يقوم بنقل كلام الشّخصيات حرفيّا دون تدخل فيه.

وفي "بائعة الورد" منح الشّاعر/السّارد شخصيّاته بالحديث والتّعبير عن حالها وما يجول بخاطرها في مقطع شعري نال جزءًا كبيرًا من النّص.

وفي ما يلي ذكر لبعض الشّواهد التي تُجسِّد المنقول المباشر، وهذا يكون في المقطع الثّامن، لمّا تُوجِّه الفتاة لومها على رجلها الذي تركها، والصِّيغة الدّالة على هذا النمط هي صيغة اللّوم، بقول الفتاة :

تركتني لاَ أذوقُ المـاء من وَلَهـــي كما تركتَ جُفوني لا تـذوَّق كَـرَى
أشفِق عليَّ و لا تنسَ وعودك لـــي فإنَّ ما بي لو بالصَّخر لانفطَـــرَا [2]

وهذا خطابًا مباشرًا ترسله الشخصِّية إلى الفتى، يُحيل على خبر اللّوم والعتاب، ويستمر الخطاب منقولا مرّة أُخرى مع كلام (الرّجل الخائن) الذي يقدِّم اعتذاراته لها، يقول:

أهواكِ صاحبة... أمّا اِقترانـك بـــي فليس يخطر في بالي و لا خَطَـــرَا
أهوى رِضاك و لكن إن سعيت لَهُ أغضبْتُ نفسي و الدّيّـان و البشـــرَا [3]
تُطالبنـي فـؤادي و هو مرتهِـــــنُ في كفِّ غيرك، رُمْتِ المطلب العسرَا
يكفيـك أنّي فيك خُنتُ امرأتـــــي ! ولم يَخُن قَلْبَهـا عهدي و لا خَفَـــرَا

فمن خلال هذين المقطعين استطاع الشّاعر/السّارد أنْ ينقل لنا كلام الشّخصِّيات دون أن يكون له دخل في الأحداث، سوى النّقل الحرفي لكلامها، مُوَظِّفًا بذلك صيغة العرض التي تندرج ضمن الخطاب المنقول.

ومن خلال هذا التّقديم يتبيّن لنا أنّ الشّاعر/السّارد قدّم نصّه بصيغتين من الخطاب هي: الخطاب المسرود الذي كان في بداية ونهاية النّص، والخطاب المنقول الذي كان في متنه.

1- المرجع السابق، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، ص 146.
2- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 238.
3- المرجع نفسه، ص 238.

أي أنّ نص الشّاعر قُدِّم وفق المخطّط :

حيث لا يُمكن لأي خطاب حكائي كيفما كان نوعه أن يحتفظ بخاصيّة صيغيّة محضة، تجعله يستقل عن غيره من الخطابات.

كما نستنتج أنّ :

محكي الأحداث ← الخطاب المسرود (كلام الشّاعر، السّارد)

محكي الأقوال ← الخطاب المنقول (كلام الشّخصيات، فرجين وحبيبها)

أمّا عن الخطاب المحوّل فهو غائب في القصيدة، وقد اكتفى الشّاعر باستخدام نوعين اثنين من الخطاب كما سلف الذِّكر، (المسرود، المنقول).

3- المنظور السّردي "في بائعة الورد":

إنّ قصيدة "بائعة الورود" نصٌّ لشاعرٍ وساردٍ واحد، وهو المسؤول عن سرد القصّة التي تحويها، ولأنّ المنظور السّردي هو الموقع الذي يتّخذهُ هذا السّارد في إلقاء السّرد، فمن المؤكّد أنّه في نصِّه هذا اتّخذ موقعًا له في العمليّة السّردية، وبعد قراءتنا للنّص الشِّعري تبيّن لنا أنّ النّمط الذي استخدمه السّارد من التّبئير هو :

- التبئير في درجة الصفر (الرؤية من الخلف :

وجسّد هذا النّمط السّارد العليم (*)، أين بدرك الشّاعر/السَارد أكثر ممّا تدركه الشّخصيّة، وتتحدّد سلطة السّارد العليم في النّص بمعرفته عن كلّ ما يُحيط به، فهو على معرفة شاملة وكليّة عن أشخاصه، ولها القدرة على الغوص إلى دواخلها، ومعرفة ما تُفكِّر بِهِ وما يدور بخلدِها.

ونُعاين مثل هذا الشّكل في قصيدتنا، حيث نجد الشّاعر/السّارد عليمًا بجميع أحوال بطلته "فرجين"، يعلم ما حصل وما سيحصل، وحتّى ما ستقوم به الشّخصيّة كونه صاحب الرّأي والقرار، يقول غي المقطع الأول :

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـرَا
و النَّفس تعشَقُ في الأهليـن موطِنَها و ليـس تعشَقُهُ يحويهـم حُفَـــــرَا (1)
و تعظم الأرض في عينيك محترما و ليس تعظُم في عينيكَ مُحتَقَـــرَا
فغادرتهـا و ما في نفسهـا أثـــــرَ منها و لا تركت في أهلِها أثـــــرَا

فالسّارد هنا على دراية تامّة بأحوال "فرجين"، فهو يسرد كل ما يتعلّق بالفتاة وحياتها، وكيف فقدت والديها وهي تعيش صغيرة وحيدة ترعى نفسها، فالشّاعر/السّارد خبيرُ بشعورها الدّاخلي المتمثِّل باليأس والحزن لفقدانها حياة الأبوة، وبسبب فقدانها للأمل كونها أصبحت وحيدة، ولو لم يكن الشّاعر/السّارد عليمًا لما تمكّن من رصد هذا الإحساس وتجسيده، فكأن الشّاعر يُعطي للمسرود له المعلومات الخاصّة للفتاة.

*- هذا النّوع من السّارد يتخِّذ لنفسه موقعًا يعلو فوق مستوى إدراك الشّخصيات فيعرف مل تعرفه، وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرّسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلاّ صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

ثمّ نجد الشّاعر يأخذنا مباشرة إلى زيارة "فرجين" مدينة باريس، بعد أن طالعنا على سبب رحيلها إليها، يقول في المقطع الثالث :

حلَّت عليها فلم تُنكر زخارِفَهَـــا فطالَمَا أبصرت أشباهها صُـــوَرَا
ولا خلائِقَ أهليها وزيَّهُـــــمُ فطالمَا قرأت أخلاقَهُمْ سِيَـــــــرَا
وإنَّما أنكرت في الأرض وحدتها كذلك الطَّيرُ إمَّا فارق الوكـــــــرَا
يتيمة مَالَها أُمٌّ تلوذُ بهَـــــــا وَلاَ أَبٌ إن دَعَتْهُ نحوَهَا حَضَـــرَا (1)
غريبة يقتفيها البُؤسُ كيف مشت ما عِزّ في أرضِ "باريس" من افتقرَا
مرَّت عليها ليال و هي في شُغُلٍ عن سَالِفِ الهمِّ بالهمِّ الذي ظَهَـــرَا

وهكذا يظلّ شاعرُنا العليم يكشف لنا دواخل البطلة مُدركًا أحاسيسها المؤلمة، مخبرًا إيّانا عن الجُّهد الذي تبذله (بيعها للورد) لتجني به بعض من السّعادة التي بدت مغلقة أمامها، ذلك من خلال العبارات الدّالة على الأسى والوحدة، مثل : [يتيمة، غريبة، يقتفيها البؤس، عضّها ناب الطّوى، الهمّ...]، فنجد الشّاعر متعاطفا مع موقف الفتاة الذي يصوّره، ومنحازًا لها، وتلك هي إحدى سمات السّارد العليم.

وتتجلّى معرفة السّارد أيضًا في مقطع آخر، يُخبرنا فيه عن أحزان جديدة تتعرّض لها الفتاة وهي قصّة حُبّ لم تدُم طويلا، جاء في المقطع :

كم ذا الصَّدود، ولا ذنبٌ جنتهُ يـــدي أرجو بكَ الصَّفو لا أرجو بك الكَدَرَا
تركتني لاَ أذوقُ المـاء من وَلَهـــــي كما تركتَ جُفوني لا تـذوَّق كَـرَى
أشفِق عليَّ و لا تنسَ وعودك لـــي فإنَّ ما بي لو بالصَّخر لانفطَـــرَا (2)
أطالت العتبَ ترجُو أن يرقَّ لهـــا فُؤادُه فأطـال الصَّمت مختصـــرَا
و أحرجته لأنَّ الهمَّ أحرجَهَـــــا و كلّمَا أحرجتـه راغَ معتـــذِرَا

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 236.
2- المرجع نفسه، ص 237.

فالسّارد هنا عالِم بحَيْرة وحَسْرة "فرجين"، وصدمَتِها من موقف حبيبها معها، الذي قد جمعت ورأت فيه كل المحاسن، وظنّته الرّجل الذي سيحميها من وحدتها، ويكون معها ويرافقها دربها، لكن سرعان ما ينكشف أمره لتجده يتلاعب بمشاعرها فتخونها الحياة مرّة ثانية، لتعيش كئيبة مرّة أُخرى، تحت قيد الأسَى والوحدة والنَّدم.

وبعد عرضه نمط التبئير المتواجد في النّص وطبيعة السّارد فيه، يُمكن الوقوف على بعض مؤشراتِه في الجدول التّالي :

السّارد	التبئير	مؤشراته ومظاهره
سارد غائب غير مشارك في المحكي	التبئير في درجة الصفر	- استعمال الضمير الغائب - يعرف ما يقع خارج الشّخصِيّة وما تُخطِّط لَهُ. - يعرف ما يدور في ذهن الشّخصِيّة وما تُحسّ به من مشاعر داخلية، ورغبات سريّة. - السّارد يعرف أكثر من الشّخصِيّة.

- **تجليات الصّوت السّردي في قصيدة "بائعة الورد" :**

رأينا في الجانب النّظري أنّ مسألة الصّوت السّردي تخصُّ مقام السّارد والمسرود له، كون أنّ الخطاب يحتاج إلى مُرسل ومرسل إليه.

وهذا ما سنقوم بتقديمه بعد قراءتنا للقصيدة.

1- السّارد :

عرّفنا السّارد في الفصل النّظري أنّه الشّخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلِّف، وأنّه موقع خيالي يصنعه المؤلِّف داخل النّص، إلاّ أنّ الرّأي والنّظرة تختلف لمّا يتعلق الأمر بفنِّ الشِّعر، فيبقى الموقع الخيالي للسّارد خاص بفن النّثر من رواية وقصّة، لأنّ السّارد في الشِّعر هو : "الشّاعر نفسه يكون عليمًا ومُشاركًا" [1]، ولهذا حين يقوم بمهمّته داخل الشِّعر يُصبح ساردًا أصيلاً، ومن حقِّه أن يلعب باللُّغة مجازيًّا، وحضوره يتجسّد عبر انتهاكِاتِهِ وقدرتِهِ على استغلال هذه اللُّغة، فهو يُعدُّ أكثر حريّة ويتعامل مع المجاز بغير حدود عكس السّارد في الرِّواية أو القصّة الذي يُمنع عليه فعل ذلك.

والسّارد في قصيدة **"بائعة الورد"** هو الشّاعر **"إيليا أبو ماضي"** أي كاتبَهَا، نجده حاضِراً في نصِّه بشكل واضح، لأنّه صاحب القصّة والنّص، والمتحدِّث الرّسمي باسمِها، لهُ السُّلطة المطلقة وكلّ الحق في نقل النّص إلى المتلقِّي، فهو يمتلك القدرة للوقوف على الأبعاد الدّاخلية والخارجيّة للأشخاص، وعالِم كلّ العلم بما يدور من أحداث في القصّة، وعبر صوتِه يكشف لنا تلك العوالم السريّة.

كما أنّ لغة الشّاعر لغته هو : "إنّه يجد نفسه داخلها برمّته، وبدون شريك يُقاسِمه إيّاها"[2] ، وكأنّها التّعبير الخاص والتِّلقائي عن قصده، فإنّ لُغة العمل المبدع أداة ملائمة تمامًا لمشروعه الشِّعري.

يقول الشّاعر/السّارد في المقطع الأول :

1- عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص46
2- المرجع نفسه، ص 46.

من الفرنسيسِ قيد العين صُورَتهـــا عذراء قد مُلئت أجفانُها حـــــورَا
كأنَّما و هبتها الشُّمس صفحتهـــــا وجهًا و حاكت لها أسلاكها شعـــرَا
يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا [1]
و النَّفس تعشَقُ في الأهلين موطِنَها و ليس تعشَقُهُ يحويهم حُفَـــــرَا
و تعظم الأرض في عينيك محترما و ليس تعظُم في عينيكَ مُحتَقَـــرَا

فالشّاعر/السّارد، قدّم لنا نصّهُ بعد استخدامه لتقنيات سردية وظّفها عبر أوزان متقابلة ومتماثلة، سَمَحَ للسّرد بالحركة فيها، متخليّا عن الإيقاعات الدّاخلية والخارجيّة ليكشف لنا كتلة جميلة وأنيقة من السّرد، مُحكمة ومبيّنة من أبياتٍ قصصيّةٍ خِيطت بأسلوب مُميّز مُطعَم بالمجاز والبيان .

يقول السّارد في المقطع الثالث :

حلَّت عليها فلم تُنكر زخارِفَهَـــا فطالَمَا أبصرت أشباهها صُـــوَرَا
ولا خـلائِقَ أهليها وزيَّهُـــــمُ فطالمَا قرأت أخلاقَهُمْ سِيَـــــــرَا
وإنَّما أنكرت في الأرض وحدتها كذلك الطَّيرُ إمَّا فـارق الوكـــــــرَا
يتيمـة مَالَهـا أُمٌّ تلـوذُ بهَـــــــا وَلاَ أَبٌ إن دَعَتْهُ نحـوَهَا حَضَـــرَا
غريبة يقتفيها البُؤسُ كيف مشت ما عِزّ في أرضِ "باريس" من افتقرَا
مرَّت عليها ليال و هي في شُغُلٍ عن سَالِفِ الهمّ بالهمّ الذي ظَهَـــرَا

فمن خلال المقطعين السّرديين الشعريين، نجد أنّ الشّاعر/السّارد يرصُدُ لنا بدايات تشكُّل الحدث، فهو يقوم بفعل سرديٍّ يتسِّم بالدّيمومة والحضور، فيجعل القصيدة تتجاوز وتيرة الغنائية، ويُقدِّم لنا عالمًا سرديًّا من خلال أحداث جزئية، يكون البطل فيها (الفتاة)، إذ الشّاعر يعرض علينا مشاهد تميّزت جُلُّها بطابع الحُزن، وهذا يتوزّع على كامل النّص، **"فإيليا أبو ماضي"** يسرد لنا قصة فتاة لم تكتمل فرحتها في الحياة منذ غبّ مولدها، تكبر دون والدين يتيمة لا سند لها، ثُمّ لا يطول بها الحال إلى أن تغادر مكان أهلها وتحلّ بمكان

1- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

جديد، فتصبح بائعةً للورود في إحدى شوارع باريس، وتمضي بها الأيام إلى أن تلتقي بفتًى رأت فيه كلّ المحاسن، تُعرّض نفسها للحبِّ وهي تعرُجُ إلى الهاوية بلا سعادة، لينتهي حُبَّها بالخيانة، وتنتهي قصّتها بموتهما معًا عن الطريق القتل والانتحار.

وهي بلا ريب قصّة تزخر بالحركة، ونصٌّ مترع بالأحداث والصّيرورة، أجاد الشّاعر تصويره، ففيه حوارٌ لذيذ، وتشخيصٌ دقيق، وتصويرٌ عميق، لما مرّت به الفتاة من حزن وهمٍّ وهي تُصارع نكبات القدر في سبيل الحياة، فالقصيدة "نموذج حقيقي ومثال واضح للصّة الشعريّة التي تتعدّد فيها الأصوات والشُّخوص، وتتنامى فيها الأحداث وتتصاعد حتّى تصل إلى ما يُشبه العقدة، ثمّ تأخذ في في الانفراج باتِّجاه الحل معتمدة على عنصري التّشويق والإثارة"[1].

فالسّارد في النّص الشِّعري هو المشكِّل لهذه الحركة عن طريق اللُّغة المنتجة وهو بذلك أداة تُعطي دراميّة للنّص من خلال تضافر عناصر السّرد بصفة كليّة، فهو يكون محايدًا ومشاركًا في الأحداث، عليمًا بها، يُوجِّه كافّة التّشكيلات البنائية في اتِّجاه حركته الفاعلة الموازية لرؤيته، يُسيطر على سياقات البناء.

ومن هنا نستنتج أنّ السّارد في قصيدة "بائعة الورد" هو مؤلِّفُها الشّاعر **"إيليا أبو ماضي"** .

السّارد = المؤلف = الشّاعر إيليا أبو ماضي.

أ- وظائِفُهُ :

تعرّفنا في لجانب النّظري على الوظائف الخمس التي ميّزها **"جنيت"** للسّارد (سردية، تنظيمية، توثيقية، تواصلية، وإيديولوجية) وهي وظائف تختلف من نصٍّ إلى آخر، لذا سنتعرّف من خلال القصيدة على المهام الذي قام به السّارد **"إيليا أبو ماضي"**.

1- فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الاسكندرية، دط، دت، ص 206.

وبما أنّ أي نصّ سردي يحمل في طيّاته قصّة ما، فهو في الأخير لا يخلو من وظيفة الحكي والإخبار، وذلك بوجود سارد يقوم بدوره السّردي، وهو نقل تلك القصّة والكشف عن مضامينها وأحداثها ومعالمها، وكذلك هو الشّأن مع النّص الشِّعري الذي معنا "بائعة الورود"، إذ نجد الشّاعر في كلّ مقطع شعري من النّص يُقدِّم لنا أحداثًا متتالية للقصّة التي يُريد إخبارنا بها، وهو بالتّالي يقوم بوظيفته السّردية بالحديث عن الأدوار التي تقوم بها الشخصِّيات في قصّته، يقول في المقطع السّادس :

و ليلة من ليـالي الصَّيف مُقمـرة لا تسأمُ العينُ فِيهَا الأنجُم الزُّهـــــرَا
تلاقيَا فشكاهـا الوجـدُ فاضطربت ثُمَّ استمرَّ فباتـت كالذي سُحِـــــــرَا
شكا فحرَّك بالشَّكـوى عواطِفَهـا كما تُحرِّك كفُّ العازف الوتـــــــرَا
وزادَ حتَّى تمنَّـت كـلّ جارحـــة لو أصبحت مسمَعَا أو أصبحت بصـرَا
رَانَ الهُيَام على الصَّبَّين فاعتنقا لا يملكان النُّهى وزْدًا و لا صَـــــدَرَا (1)
و كان ما كـان ممَّا لستُ أذكُــرَه تكفي الإشارة أهلُ الفطنة الحُبَـــــرَا

واضحٌ من الأبيات أنّ الشّاعر/السّارد تولّى مهمّته السّردية على أحسن وجه في تشكيله لبنية الأحداث التي حرّكتها أفعال الشّخصِّيات، تمثّلت في الحديث اللّيلي الجميل الذي دار بين الحبيبين (الفتاة وحبيبها)، وهما يتسامران لأمر الحُبِّ والبّوح بالمشاعر، شارك فيها السّارد بلغَتِه الشعريّة التي نقل بها الحدث والتي زادت في جمال القصّة، محاولا بذلك بثُّ الشّوق والتّأثير في المتلقِّي.

هذا ما جعل السّارد يقوم بوظيفة أخرى غير السّرد، وهي الوظيفة التي سمّاها **(جنيت)** بالوظيفة التّواصليّة، لأن القصيدة كلُّها إثارة وتشويق أتقن الشّاعر صياغتها بحيل أسلوبه الأدبي، بثّ فيها عنصر الإثارة والتّشويق ليستقطب بها أذهان المتلقِّين، وهو بذلك أحسن عملية التّواصل بين المرسِل والمرسِل إليه.

ب- تصنيفاته :

حدّد **"جيرار جنيت"** أربع حالات يمكن أن يكون عليها السّارد، حيث ينتج عن هذه الحالات الأربع، أربع وضعيات تتحدّد من خلال علاقتها بالحكاية (متماثلة – أو متباينة حكائيا) ومن خلال مستواها السّردي (خارج – أو داخل حكائي).

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 237.

وقد ربط (**جنيت**) هذه الوضعيات بمسألة حُضور السّارد أو غيابه، وذلك انطلاقًا من إشكالية الضّمير.

ولعلّ ضمير الغائب (هي) الذي وظّفه الشّاعر/السّارد في نصِّه، بَاعَد بينه وبين النّص، ممّا جعله متباين عن القصّة التي يسردها، ليس له دور في أحداثها ولا علاقة له بها، لأنّه لم يكن إحدى شخصِّياتها التي حرّكت أحداث القصّة، وإنّما مجرّد ناقل لها، بما أنّه صاحب التّصوير والبناء السّردي، وهو بهذا يكون ساردًا من الدّرجة الأولى بمعنى خارج-حكائي، ليس حاضِرًا في القصّة وغائبًا عنها، وهو بذلك منتج للمحكي الأوّل.

يقول الشاعر في المقطع الأوّل من القصيدة :

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مــولدِهَـــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا
في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا [1]
و النَّفس تعشَقُ في الأهليـن موطِنَها و ليـس تعشَقُهُ يحويهـم حُفَـــــرَا
و تعظم الأرض في عينيك محتـرما و ليس تعظُم في عينيكَ مُحتَقَـــرَا

فمن خلال هذه المقطوعة الشّعرية نستطيع أن نصنِّف ساردها كالآتي :

- خارج – حكائي – متباين – حكائي : وهو بهذا سارد من الدرجة الأولى، يسرد القصّة هو غريب عنها.

أمّا حسب الجدول الذي وضعه (**جنيت**) فهو كالآتي :

العلاقة المستوى	خارج – حكائي	داخل - حكائي
متباين - حكائي	إليا أبو ماضي	/
متماثل – حكائي	/	/

ونستنتج من هذا التصنيف أنّ **"إيليا أبو ماضي"** أخذ الموضع نفسه، الذي كان قد صنّفه (**جنيت**) **"لهوميروس"** كمثال في جدوله، فنجد الشاعران سلكا طريقًا متشابهًا في سردهما لقصصهما.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

2- المسرود له :

يُعدُّ المسرود له أحد العناصر الأساسية يقوم عليها المقام السّردي، وهو يقع في المستوى نفسه الذي يقع فيه السّارد.

وقد أوجد (**جنيت**) نوعين من المسرود له، الأوّل يكون خارج القصّة، والثاني يكون داخلها.

وقد استجابت القصيدة لهذين النّوعين من المسرود له، وهذا ما تُبيّنُه المقاطع التالية.

أ- مسرود له خرج القصّة :

يقول الشاعر في المقطع الأول :

من الفرنسيسِ قيد العين صُورَتهـــا عذراء قد مُلئت أجفانُها حـــــورَا

كأنَّما و هبتها الشُّمس صفحتهـــــا وجهًا و حاكت لها أسلاكها شعـــرَا [1]

يد المنيَّة طاحت غِبَّ مـــولدِهَـــــا بأمِّها ، و أبوها مـــات منتحِـــرَا

في قرية من قُرى باريس ما صَغُرت عن الفتـاة و لكنَّ هَمَّهـــا كَبُـــرَا

فمن خلال هذه المقطوعة نجد السّارد يُرسِل خِطابه إلى مسرود له خارجي، وهو القارئ الحقيقي جُمهور عشاق الشِّعر العربي، وهو مسرود له لا علاقة له بالقصّة ولا الأحداث التي تجري فيها، سوى تلقِّيه للقصيدة والاستمتاع بما تحمله من معاني ودلالات لغوية فنيّة وجمالية، فالسّارد هنا يُريد التّعريف عن ما يكتبه وهو بداية أحداث قصّة الفتاة بائعة الورود، وبهذا يُرسل خطاب لمتلقي خارج السِّياق السّردي.

1- شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 235.

ب- مسرود له داخل القصّة :

ومثاله المقطع الثّامن، يقول الشّاعر :

تركتني لاَ أذوقُ المـاء من وَلَهـــي كما تركتَ جُفوني لا تـذوَّق كَـرَى [1]

أشفِق عليَّ و لا تنسَ وعودك لـــي فإنَّ ما بي لو بالصَّخـر لانفطَـــرَا

فالقارئ الحقيقي هنا لا يحس أنّه معنيّ بهذا الخطاب، وبعدُّ هذا أمرٌ بديهيّ لأنّ الشّخصيّة في القصّة تُكلِّم شخصيّة أخرى، تتلقّى الكلام وتعترض عليه، لذا نجد الخطاب في البيتين الشّعريين تُوجّهه الفتاة إلى حبيبها الذي خانها، ولم يفِ بالعهد لِحُبِّه لها، فهو بهذا يستقبل ما قالته ليردُّ عليها بتبريراته لأمر الخيانة، يقول :

أهواكِ صاحبة... أمّا اِقترانـك بـــي فليس يخطر في بالي و لا خَطَـــرَا

أهوى رِضاك و لكن إن سعيت لَهُ أغضبْتُ نفسي و الدّيّـان و البشـــرَا

عنيتُ مالي من قلبين في جســدي و ليس قلبي إلى قسمين مُنشطـــرَا [2]

تُطالبنـي فـؤادي و هو مرتهِـــنُ في كفّ غيرك، رُمْتِ المطلب العسرَا

يكفيك أنّي فيك خُنتُ امرأتـــي ! ولم يَخُن قَلْبَهـا عهدي و لا خَفَـــرَا

إذن نستنتج من هنا أنّ المسرود له كان داخل القصة، لأنّ البثّ والاستقبال كان من طرف الشخصيتين (الفتاة وحبيبها) التي بنى عليها الشّاعر نصّه، لذا لا دخل للقارئ الحقيقي في هذا الخطاب لأنّه يعدّ خارجي عنه.

كما نستنتج أنّ المسرود له داخل القصّة لم يقتصر عليه دور الاستقبال والسّمع فقط، لأنّه استطاع أن يغيّر موقفه إلى موقع السّارد، وهذا ما حصل مع الخطاب السالف ذكره، كيف تلقّى الفتى عتاب ولوم حبيبته، ولتحوّل في لحظة إلى سارد هو الآخر يُبرّر لها سبب خيانته.

1- المرجع السابق، شرح ديوان إليا أبو ماضي، ص 237.
2- المرجع نفسه، ص 237.

خـــــــــاتمة

خاتمة

بعد هذه الجولة بهذا البّحث توّصلنا إلى مجموعة من النّتائج، وبالتّأكيد فهي ليست كلّ النّتائج، ذلك أنّ البّحث لا زال جاهزًا للدِّراسة والتّحليل من قبل باحثين آخرين، فكان أهمها :

- إنّ السّرد هو الطّريقة التي يختارها المبدع لتقديم المادّة الحكائيّة، وهو يُعدُّ بمثابة إضافة جديدة في حقل الدِّراسات النّقدية الحديثة، بوصفه جامعًا لمختلف المعارف والثقافات.
- وأنّ النّص السّردي مهما كان النّوع الذي ينتمي إليه، أسطورة أو رواية أو شعر، لا بُدّ أن يتسرّب إليه قليل أو كثير من السُّرود الوظيفية المتعالقة مع البنيات السّرديّة الموجودة في الرِّواية والقصّة والحكاية وما إلى ذلك.
- مهما اختلف الشِّعر في خصائِصِه عن السّرد، ومهما انفرد السّرد بخصائصه ومميزاته إلاّ أنّهما يشتركان في بعض منهما كالحوار مثلاً، فهو موجود في الشِّعر والسّرد، وهذا الامتزاج يؤدِّي إلى إلغاء الحدود الفاصلة بينهما.
- وتبيّن لنا أنّ جزءًا أساسيًا من الشِّعر العربي ينهض على دعائم سرديّة، وأنّ السّرد كان مضمارًا أبدع فيه الشّاعر العربي نُصُوصًا في منتهى البراعة والجمال.
- من خلال الدِّراسة تبيّن أنّ السّرد وثيق الصِّلة بالشِّعر منذ القديم، الذي يحمل سمات سرديّة في طبيعته من خلال ذكر مآثر القبائل والمغامرات، كما في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الذي يسرد فيها مغامراته مع نُعم، وهذا يتفِّق مع مقولة **رولان بارث** "لا يوجد شعب دون سرد".

- وازدادت العلاقة ترابطًا بين السّرد والشِّعر في العصر الحديث، حيث أفاد الشِّعر من تقنيات السّرد، وأصبح هناك تقارب يجمع ما بين الشِّعري، حيث اعتمد الخطاب الشهري في بنائه على تقنيات السّرد، وحفل الشِّعر الحديث بنماذج من السّرد الشعري، وهي قصائد اشتملت على كثير من عناصر القصّة وفنياتها.
- اعتمادًا على ما قدّمهُ "جنيت" في نظريته للتّحليل السّردي، وجدت قصيدة **"بائعة الورد"** موضعها بين تلك الأسُس التي تقوم عليها النّظريّة (الزّمن السّردي، الصِّيغة السّردية، والصّوت السّردي).
- فقد اتسَّم الزّمن السّردي في هذه القصيدة بجمالية أعلنت حُضُورها في المشاهد والوقفة الوصفيّة، وكذلك الحذف والخُلاصة، حيث تتسارع وتيرة السّرد حذْفًا وإجمالاً، وهذا إذا ما تعلّق الأمر بالمرور على فضاءات كثيرة دون ذكر عناصرها وجزئيَّاتها، أمّا إذا ارتبط بإبطاء السّرد الذي يتعلّق بالوقفة والمشهد فتظهر نماذجه في الوصف والحوار الطّاغية على القصيدة، كالمشاهد الحواريّة التي حضرت بصورة مُكثّفة في القصيدة والتي ساهمت في الكشف عن معلومات حول الشخصِّية البطلة وحالتها.
- ومن خلال استخدام الآليات السّردية في الخطاب الشِّعري، تبيّن أنّ السّارد من خلال الشِّعر هو الشّاعر نفسه، وحين يقوم بمهمّته داخل الشِّعر يُصبح ساردًا أصيلاً ومن حقِّه أن يلعب باللُّغة حتّى يصل إلى المجازيّة أحيانًا، أمّا السّارد في العمل الرِّوائي فإنّه لا يعبث بالقواعد، ويبقى كائِنًا ورقيًّا على حد تعبير **بارث**.

- وفي الختام يُمكن القول : إن **"إيليا أبو ماضي"** من خلال المتن المدروس، قد وُفِّق فعلا في أن يترك بصمة جلية تُسهم في التّأسيس لنصٍّ سردي متميّز، كما أنّه أظهر تحكُّمًا كبيرًا في تقنياته السّردية.

وأنّ الشِّعر هو الجنسُ الأدبي الأكثر اكتمالاً وصدقًا لتفسير عصرنا بالمقارنة بالرِّواية، ويبقى الشِّعر في أمان مهما تسرَّبَّت إليه من الأجناس الأخرى، لأنَّه الأوّل القديم، وسواه المحدث التّالي.

ملحـــــــــــــــق

نبـــذة عن الشّـــــــاعر
"إيليا أبو ماضي"

نبذة عن حياة الشاعر :

إيليا أبو ماضي، شاعر عربي لبناني، يُعدُّ من أهمّ شعراء المهجر في أوائل القرن العشرين، وأحد مؤسِّسي الرابطة القلمية، ولد سنة 1889 بقرية المحيدثة، وهي قرية لبنانية تقع قُرب بكفيَّا، وقد حيّى الله هذه القرية "بإمكانات طبيعية نادرة، وجمال أخّاذ يعيش أهلها في سلام، في ظلّ عطاء الحور والصَّفصاف التي حوّلت الجبال بصخورها الناشئة إلى أرضٍ غنّاء"[1].

وعاشت أسرته على مدخول ضعيف مصدره تربيّة دودة القز، ترعرع أبو ماضي بين أحضان أسرته المتواضعة بسيطة الحال، لذلك لم يستطع أن يدرس في قريته سوى الدُّروس الابتدائية البسيطة، وسرعان ما ترك التّعليم لفقر عائلته، حيث ترك مدرسته في سن الحادية عشر، وقد كان يُرافق والده إلى عمله، "يُمتّع عينيه بجمال الطّبيعة المشرقة شمسها في أيّام الصّحو والسّاطع قمرها في ليالي الدِّفء والصّفاء، فيختزن داخل مشاعره ما يوحي له ذلك الجمال من بهجة وانشراح"[2]، ولعلّ ذلك كان سببًا في بروز النّزعة الرومانسية في شعره.

بدأ مسيرته الشِّعريّة بمجموعة من القصائد المتفرِّقة، وقد أصدر ديوانه الأوّل "تذكار الماضي" في الإسكندرية عام 1911، وقد اعتاد نشر قصائده في بعض المجلاّت اللبنانية التي تصدر في مصر.

في بدايته اعتمد أسلوب القصيدة العموديّة والموضوعات التي شملتها أغلب قصائد سابقيه، إلاّ أنّه غيّر من نمطه بشكل كبير بعد هجرته إلى الولايات المتحدة ومكث فيها مع شقيقه الأكبر، ومارس معه التجارة لأربع سنوات، وانتقل إلى نيويورك في 1916 وترأّس تحرير المجلّة العربيّة، ثُمّ تركها ليساهم في مجلة الفتاة التي كان يصدرها، ومنذ 1918 تحول بعد ذلك ليعمل في تحرير مجلة مرآة الغرب.

1- عبد المجيد الحرّ، إليا أبو ماضي باعث الأمل ومفجر ينابيع التّفاؤل، دار الفكر العربي، ط1، 1995، ص 40.
2- المرجع نفسه، ص 41.

وشارك عام 1920 في تأسيس الرابطة القلمية، وهي عبارة عن جمعية أدبيّة قام مجموعة من الأدباء أمثال جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة في إنشائها.

أهم أعماله :

تفرغ إيليا أبو ماضي للأدب والصّحافة، وقد تميّز شعره بطبيعة التّفاؤل، فكان يسمو بكل شيء نحو الجمال، واشتهرت من دواوينه : الخمائل (1940)، تبروتراب (1960)، الجداول (1927)، بالإضافة إلى ديوان "إيليا أبو ماضي" (1918).

تنقسم مسيرة إيليا أبو ماضي إلى قسمين : قسم ما قبل الهجرة، وفيه لم يكن لشعره خصائص مميّزة، والقسم الثّاني ما بعد الهجرة وفيه أظهر شاعريته النّاضجة فكريًّا، والمتحررة أُسلوبًا، وأهمّ ما نلاحظه في شعره هذا، الأسلوب الحواري، إذ نراه يُخاطب أُناسًا يعرفهم ويأخذ منهم ويأخذون منه، كل ذلك في شعر متماسك موسيقي عذب ذي هدف.

العوامل المؤثِّرة في شعره :

اجتمعت عوامل عدّة في تكوين شخصِّية أبو ماضي ساعدته على النُّبوغ في مجال الشِّعر منها :

أ- الطّبيعة :

لا أظن أنّ شاعِرًا أحبّ الطّبيعة أكثر ممّا أحبّها أبو ماضي، لقد انعكس جمالها في جمال تقنيته وصفاء سمائها في صفاء ألحانه، وانعكست عذوبة مائِهَا على عذوبة ألفاظه وكأنّ الطّبيعة شعرت بصدق حُبّه لَهَا فباحت له بأسرار سحرها، فمنذ قديم الزّمان يتمتّعون بالطّبيعة وجمالها، لكن أبو ماضي له موقف خاص من الطّبيعة.

وفي قصيدة "تأمُّلات" يستلهم من الطّبيعة أفكاره وينقل عنها أرائه فيقول :

ولقد نظرتُ إلى الحمائم في الرّبَى فعجبتُ من حالِ الأنَامِ وحالِهَا [1]

للشّوكِ حظُّ الوردِ تَفردِهـــــا وشِركُهُ من بعدُ إعْوالِهـَا

1- إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيدة تأمُّلات، دار الفكر العربي، ط1، دت، ص 311.

وتجلّى في استلهامِهِ للطّبيعة في شعره إلى حدِّ أن يتَّخِذ من مظاهر الطّبيعة عناوين لدواوينه والعديد من قصائده، من قصائد : المساء، الغابة المفقودة، البُلبل....

فأبو ماضي هو ابن الطّبيعة وأحد عُشّاقِها الأوفياء، إذ يرى كلّ ما في الطّبيعة أشياء حيّة، وبالتّالي سَعَى إلى أن يستمد وحيه وإلهامه من صمام الطّبيعة الصّريحة التي لا تعرف خداعًا ولا غِشًّا.

ب- الرومانسية :

بدأت الرومانسيّة العربيّة في زمن مبّكر على يد المهجريين متمثّلة في حنِّهم الشّديد إلى وطنهم، وقد تأثر أبو ماضي بالنزعة الرومانسيّة، التي تجدّرت في شعراء الرابطة القلميّة، فتفاؤله اصطدم بإحساسهم العميق، وتفكيرهم بآلام الحياة الإنسانية والتأمُّل في الطّبيعة.

وبقدر من العزم والحزم غاض وتعمق في النّهج ومبادئ الرومانسيّة، فكتب مطوّلة "الطلاسم" الذي تناول فيها ألغاز الوجود التي وقف حائرًا أمامها نتيجة ظُروفِهِ الخاصّة التي عاشها في مهجرٍ.

واستطاع برومانسيتهم أن يقف موقفًا موضوعيًّا يسمح لهُ بالجُلوس في صفوف الجماهير المتطلِّعة إلى الحوار المبتكر الذي يفتعله بعناصر دراميّة، تذوب آهاتها، وتنصهر في شكل زاوية تُقوّي مدلولها في قلوب النّاظرين والسّامعين، وفي قصيدته "الكأس الباقيّة" تعاطف رومانسي، يقول أبو ماضي :

أيُّها الشّاعِرُ الذي كان يَشدُو بين ضَاحٍ من الجِبالِ وضاحِكْ

موكِبُ الشّعرِ تائِه في فضاء ليس فيه سِوى حطيم سِلاحِكْ.

وهذا إذا دلّ على شيء، إنّما يدلّ على مشاعر جيّاشة تلتهب في صدره، فيترجمها برُؤى سخيّة تتفاعل معانيها مع عوامل الأمل والتّفاؤل.

ومن هنا نكاد نجزم بأنّ المذهب الرومانسي الغربي قد ترك آثار في الأدب العربي الحديث ويرجع ذلك إلى الحاجة في التّجديد التي فرضت نفسها بإلحاح، على مستوى الحياة السياسية والفكرية والأدبيّة، كما يرجع إلى استجابتها لما تطمح به نفوس الأُدباء من ثروة على شتّى أشكال الظُّلم والحرمان وتقديس للحريّة، وما يطمح إليه شعورهم من تحرُّر ولعلّ ما شهده الأدب العربي مع بداية القرن العشرين من تغيُّرات كثيرة هي ما دفعته إلى تقمُّص ملامح الرومانسية الغربيّة، وهذا ما وجدناه جليًّا في أشعارهم وخاصّة شعراء المهجر والذي كان لهم الفضل الكثير في ظهور الرومانسية عند العرب، وشاعرنا أبو ماضي واحد من بين هؤلاء، فجاءت رومانسيتهم تعبيرًا قويًّا عن آلام النّفس بما تعكسه من عواطف ونوازع، وذلك ما يظهر في إقبالهم على الطّبيعة وامتزاجهم بها.

خصائصه الشِّعرية :

إذا أردنا أن نتتبع خصائص شعر أبو ماضي منذ ارتبط بالرابطة القلميّة، فإنّنا سنجد الكثير من مميّزاتها عنده، فهناك الشِّعر التأمُّلي الرُّوحي الذي يغلب مقطوعاته في ديوانه الجداول من مثل : النَّاسكة، نار القُرى، الزَّمان وغيرها وأصبحت المادّة لا تعني شاعرنا بكثير أو قليل، فهو شاعر يعيش بالرُّوح ويهتم بالنّفس، أي أنّ من خصائصه الشعريّة :

- جنح إلى الرَّمز للتّعبير عن أفكاره.
- اتّخذ من عناصر الطّبيعة رمزًا لبعض الأفراد وخاصَّة في قصيدتيه (الحجر الصّغير) و (التِّينة الحمقاء).
- جنح إلى التّفكير والتأمُّل في الحياة والكون.
- دعا إلى التّفاؤل والتّمتُّع بجمال الحياة.

وفاته : توفي إيليا أبو ماضي عام 1957 في أمريكا في الثّالث والعشرين من شهر نوفمبر، تاركًا في قلوب إخوانِه وأصدقائِه حسرة، وفي صدور قارئي ما يُسكِبُهُ قلَمُه غصّة، وانطوت بموت هذا الشّاعر الفريد صفحة مشرقة بالرّجاء والأمل.

ثبت المصطلحات

سرد Narration

السّارد Narrateur

مسرود له: Narrataire

سارد متباين حكائيا Narrateur héterodiégétique

سارد متماثل حكائيا Narrateur homodiégétique

خارج حكائي Extradiégétique

داخل حكائي Intradiégétique

الوظيفة Fonction

الوظيفة التواصلية Fonction de Communication

الوظيفة الإيديولوجية Fonction Idéologique

الوظيفة السّردية Fonction Narrative

الوظيفة التنظيمية Fonction Régie

الزّمن Temps

الترتيب الزمني : Ordre Temporel

المدة Durée

المفارقة الزمنية Anachrony

استرجاع Anelèpse

استرجاع خارجي : l'analepse Externe

الاسترجاع الدّاخلي : l'analepse Interne

الاستباق Prolepse

استباق خارجي : Prolepse externe

استباق داخلي : Prolepse interne

الخلاصة Sommaire

الحذف Ellipse

الحذف الصّريح l'ellipse explicite

الحذف الضِّمني l’ellipse implicite

الحذف الافتراضي l’ellipse hypothèque

الوقفة la Pause

المشهد Scène

التّواتر Fréquence

الصيغة Mode

المنظور perspective

المسافة Distance

محكي récit

محكي الأقوال : récit de paroles

محكي الأحداث récit d’événement

خطاب Discourt

الخطاب المسرود Discourt Narrativisé

الخطاب المحوَّل Discourt transposé

الخطاب المنقول Discourt rapporté

الرؤية من الخلف Vision par derrière

الرؤية مع Vision avec

الرؤية من الخارج Vision de dehors

التَبئير Focalisation

التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير : Focalisation du degrée à Zero

التبئير الخارجي : Focalisation externe

التبئير الداخلي : Focalisation interne

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

المعاجم :

- ✓ الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ص 235 .
- ✓ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، المجلد 7، مادة (س ر د)، بيروت، ط3، 2004ص 165.

الدواوين الشعرية :

- ✓ خليل مطران، ديوان الخليل، دار الجليل، لبنان، ج2، (دط)، (دت).
- ✓ ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت لبنان، مج1، د.ط، 1998.
- ✓ ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، تقديم أحمد أكرم الطبّاع، د.ط، د.ت.

المراجع :

- ✓ ابراهيم خليل، بنية النّص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،، ط1، 2010.
- ✓ ابراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، الدّار العربية للعلوم والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- ✓ السيد ابراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة ،د ط، 1998.

- ✓ الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2010.
- ✓ الصادق قسومة، طرائف تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، دط، دت.
- ✓ ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- ✓ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015.
- ✓ حسن بحراوي، بنية الشكل الرِّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
- ✓ سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدِّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- ✓ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- ✓ سيزا قاسم،بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.
- ✓ شرح ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم ودراسة : حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1999.
- ✓ عبد الله ابراهيم، السّردية العربية، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

- ✓ عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.
- ✓ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999.
- ✓ عبد الملك مرتاض، (رواية، بحث في تقنيات الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط 1998.
- ✓ عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.
- ✓ فتحي المناصرة، السّردي في الشّعر العربي الحديث (في شعرية القضّية السّردية)، الشّركة التونسية للنشر والتّوزيع وتنمية فنون الرّسم، ط1، 2006.
- ✓ فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الاسكندرية، دط، دت.
- ✓ محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
- ✓ مراد عبد الرحمان مبروك، آليات السّرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2000.
- ✓ منذر ذيب الكفافي، الشِّعر الجاهلي في المختارات الشِّعرية، دراسة في الشّكل والمضمون، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.
- ✓ نفلة حسن أحمد العزّي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنِّي، دار غيداء للنشر والتوزيع، دط، 2010.

- ✓ يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة.

المراجع المترجمة :

- ✓ جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
- ✓ جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم، تقديم : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
- ✓ جيرار جنيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر : تاجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص 115.
- ✓ جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر :السيد إمام، ميربت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

الفـهـــــــرس

الفهرس :

الفهـــرس

مقدمة ..... أ . ب . ج

مدخل.....ص 2- 13

1- مفهوم السرد.....ص 2- 5

2- سردية الشعر.....ص 5- 13

الفصل الأول: نظرية جيرار جنيت في التحليل السردي.....ص 14- 63

المبحث الأول: الزمن السردي.....ص 16- 37

المبحث الثاني: الصِّيغة السردية.....ص 38- 51

المبحث الثالث: الصّوت السّردي.....ص 53- 63

الفصل الثاني: تحليل قصيد "بائعة الورود".....ص 65- 104

- تجليات الزّمن السّردي في القصيدة.....ص 72- 87
- تجليات الصِّيغة السّردية في القصيدة.....ص 89- 96
- تجليات الصّوت السّردي في القصيدة.....ص 98- 104

خاتمة .....ص 106- 108

ملحق.....ص 110- 116

قائمة المصادر والمراجع.....ص 118- 121

فهرس المحتويات.....ص 123

ملـــــــــــخص

ملخَّص :

يحتفي هذا البّحث بدراسة خاصيّة السّرد في الشِّعر الحديث من خلال خطاب قصيدة "بائعة الورد" "لإيليا أبو ماضي"، كنموذج عن القصّة الشِّعريّة في الشِّعر الحديث، اعتمادًا على إجراءات التّحليل السّردي، وفق ما تقترحه نظرية "جيرار جنيت Gerard Genette".

وقبل الخوض في غمار هذه الدِّراسة تحدّثنا عن سردية الشِّعر أوّلا، بتحديد المفهوم اللُّغوي والإصطلاحي لمصطلح السَّرد، وتوضيح حقيقة القصيدة السّردية، وإمكانية تحقيق الصِّلة والتّداخل بين السّرد والشِّعر –باعتبارهما جنسين أدبيين مختلفين- حيث يتمظهر ذلك من خلال النُّزوع السّردي في الخطاب الشِّعري، وما يُضفيه هذا التّداخل من جمال وإبداع فنِّي في خطاب القصيدة.

وقبل الولوج إلى تحليل ودراسة النّص السّردي في خطاب قصيدة "بائعة الورد" المختارة للتّطبيق، فصّلنا الحديث من خلال الفصل الأوّل عن أُطروحات نظرية "جيرار جنيت" التّي تعدُّ أحد أبرز اتِّجاهات السّرد الحديث، وخصّصنا الفصل الثاني للتّحليل السّردي في خطاب القصيدة السّالف ذكرها، مبرزين مكونات السّرد فيها، واستخلاص عناصر ومظاهر هذا النُّزوع السّردي الذي يُضفي جماليّة فنِّية على خطابها، والتي تأتي من خلال قدرة الشّاعر على نسج خطابها الشِّعري وفق المزج بين نظم الشِّعر واعتماد الحكي.

واختتمنا هذه الدِّراسة التّطبيقية للسّرد في هذه القصيدة باستنتاج واستنباط أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من خلال الفصلين النّظري والتّطبيقي، وأوضحنا هذه النِّقاط في خاتمة البّحث.