المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل بالأحساء

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

شعرية السرد في روايات غازي القصيبي: دراسة في البنية

إعداد: مها بنت خلف بن مقبل العنزي

قُدِّمَتْ هذه الرسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في تخصص (الأدب والنقد) قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل

١٤٣٨هـ -٢٠١٧م

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل بالأحساء

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

شعرية السرد في روايات غازي القصيبي: دراسة في البنية

إعداد: مها بنت خلف بن مقبل العنزي

قُدِّمَتْ هذه الرسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في تخصص (الأدب والنقد) قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل

١٤٣٨هـ -٢٠١٧م

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل بالأحساء

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

شعرية السرد في روايات غازي القصيبي: دراسة في البنية

إعداد: مها بنت خلف بن مقبل العنزي

قُدِّمَتْ هذه الرسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في تخصص (الأدب والنقد) قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل

الرقم الأكاديمي: ٢١٣١٨٨٨٧٦

إشراف: أ. د: شهير أحمد دكروري

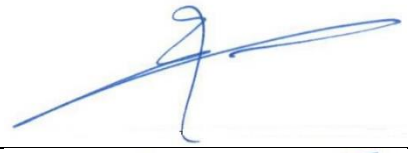
١٤٣٨هـ -٢٠١٧م

عنوان الرسالة:

(شعرية السرد في روايات غازي القصيبي: دراسة في البنية)

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٢/ ٦/ ١٤٣٨هـ، الموافق ٢٠١٧/٣/٢١م وتمت إجازتها.

أعضاء اللجنة

	الاسم	التوقيع
١	**أ.د. شهير أحمد دكروري**	
٢	**أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري**	
٣	**د. هاجد بن دميثان الحربي**	

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــداء

إلى أبويَّ الكريمين...

إلى زوجي؛ رفيق دربي وروحي.

إلى أبنائي .. فلذات كبدي..

أهدي هذا العمل..

شكر وتقدير

انطلاقاً من قوله تعالى:﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾، وقول رسولنا الكريم – صلى الله عليه وسلم: "مَنْ لا يشكر الناس لا يشكر الله ".

الشكر أولاً **لوالديَّ الكريمين** اللذين سانداني منذ أن كانت هذه الرسالة مجرد فكرة غائمة، واللذين أدين لهما بالفضل بعد الله، فلولا توفيق الله ثم تشجيعهما لما خرج بحثي إلى النور. فأسأل الله أن ينعم عليهما بالصحة والعافية، وطول العمر.

كما أقدم شكري وتقديري –بغير حدود–إلى من وسعني برحابة صدره، وخالص نصحه، ورشيد توجيهه، أستاذي المشرف على هذه الرسالة سعادة الأستاذ الدكتور: **شهير دكروري** – حفظه الله – الذي استفدت من ملاحظاته على هذا البحث كثيراً، فجزاه الله خيراً ونفع بعلمه.

كما أشكر **أعضاء لجنة المناقشة** على ما تفضّلوا به من جهد في قراءة هذه الرسالة وتقويمها؛ لإرشادي إلى ما وقع فيها من تقصير أو خطأ، جعل الله ذلك في موازين أعمالهم.

كما أشكر **زوجي**، ورفيق دربي الذي تحمل معي المشاق الصعبة طوال فترة هذا البحث. كما أشكر أبنائي، فلذات أكبادي، الذين عاشوا معي لحظات ولادة هذا البحث وترعرعه واكتماله.

كما أتوجه بالشكر **لسعادة عميد كلية الآداب** الأستاذ الدكتور: **ظافر بن عبد الله الشهري** الذي تمثلت فيه مقومات العالم المربي أداءً ومنهاجاً؛ والذي من خلال هذه الرسالة اكتشفت جانبا من إنسانيته، فوجدته أباً رحيماً، وأستاذاً متفانياً متواضعاً، وكان نعم الناصح، ونعم المرشد، فجزاه الله عني خيراً.

والشكر موصول **لجامعة الملك فيصل** المعطاءة التي كانت ولا تزال منارة للعلم، ولكل أساتذتي في قسم اللغة العربية، الذين أدين لهم بعد الله – عز وجل – بالفضل والنعمة، فهم أهل علم، تعلمت منهم وأفدت من خبراتهم العلمية والبحثية الكثير.

كما أشكر لكل من أعانني في بحثي، وهداني إلى صواب، أو دلني على خطأ، أو شد أزري، فدعا الله لي بالعون والهداية والسداد على طريق العلم.

مقدمة البحث

اللغة الشعرية هي اللغة التي تستطيع أن تخلق مقاربات مجازية وجمالية لها واقعها المؤثر في المتلقي، كما أنها تسعى إلى تمويه الواقع والانزياح عنه في سبيل توسيع طرق التعبير، والتحرر من كثير من القيود الفنية أو الأنظمة الواقعية التي من شأنها أن تكبِّل مخيلة المبدع أو تحصر إبداعه في معالجة قضايا الواقع المحيط بمنطق الواقع نفسه.

والنص المتميز هو باستمرار نص من الاحتمالات والإمكانيات لا نص تقريري، نص يمتلك أبعادًا لا تتكشّف أبدًا، وأبعادًا تتكشّف خطوة خطوة، لأنه جوهرياً نصٌ ينبني على فجوة؛ أي مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة، بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر.

ومن هذا المنطلق قامت **فكرة هذا البحث** الذي يدرس موضوع (شعرية السرد عند غازي القصيبي: دراسة في البنية)، وغازي القصيبي هو من أبرز الشعراء السعوديين المعاصرين، وقد عرف بتنوع إبداعه الأدبي بين شعر ونثر، وقد لفت انتباهي توافر هذه الظاهرة الفنية في رواياته – أعني ظاهرة الشعرية – التي ولدت في داخلي حالة من التوتر نتيجة تلك الفجوة العميقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في نصوصه الروائية، فشرعت على الفور في استقرائها في رواياته المتعددة، بهدف الوقوف على رؤيته الفنية، وطبيعة بنية شعرية السرد في رواياته.

ولذا فإن هذا البحث **يهدف إلى** دراسة سمات الشعرية في روايات غازي القصيبي؛ باعتبار أن الشعرية تمثل تلك الزاوية التي أكسبت كتاباته لوناً من العمق والتركيز والجمال، ومزجت الواقع الحقيقي بالواقع الفني للشاعر.

وتكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة؛ لأنها تدرس بنية شعرية السرد في روايات شاعرٍ أجاد في مجال الشعر والنثر، وكأنها تدرس الرواية الشعرية.

ومن أبرز **أسباب اختياري دراسة هذا الموضوع** تميُّز أغلب روايات غازي القصيبي بتلك الشعرية التي تقرن السرد بالشعر، مما ينتج شعرية السرد أو ما يدعى بالسرد الشعري، حيث إن المحتوى العام للرواية الشعرية عنده غالباً ما يكون ذا دلالات عميقة يؤسس لأن تكون مرتبطة بالمتلقي ارتباطاً وثيقاً على أساس تقنية السرد مرة، والشعر مرة أخرى؛ لذلك فإن الصور المجازية المكثفة التي تزخر بها رواياته ما هي إلا علامات من شأنها أن تطور النص وترتقي به.

ويسعى هذا البحث إلى الوصول إلى الأهداف الآتية:

١-الكشف عن أهم خصائص الشعرية في روايات غازي القصيبي.

٢-تحليل شعرية السرد من خلال الصوت، وترتيب الأحداث، والمدة، والتواتر السردي في روايات القصيبي.

٣-الوقوف على طبيعة العلاقة بين فضاء المكان والشخصية الحكائية في عالم القصيبي الروائي.

٤-الكشف عن الوظيفة الشعرية للغة، وتقنياتها عند القصيبي، ولاسيما أنه قد جمع في إبداعه بين الشعر والقصّ.

وتعتمد هذه الدراسة على **مناهج عديدة في بحث موضوعها**، ومنها: المنهج الاستقرائي، والمنهج الوصفي، ثم المنهج الفني، بوصفها مناهج علمية قادرة على استنطاق روايات الشاعر، وفحص أنساق شعرية السرد فيها وخصائصها الفنية.

ولا شك أن هناك كثيرًا من الصعوبات التي اعترضت طريق هذا البحث؛ أبرزها قلة الدراسات التي تناولت تلك الظاهرة في أعمال غازي القصيبي الروائية، بالإضافة إلى أن أغلب الباحثين الذين تناولوا ظاهرة الشعرية في النقد العربي الحديث اقتصروا في تطبيقها على ميدان الشعر لا النثر، وهذا هو الجديد الذي حاولت الباحثة الوصول إليه.

أما عن أدبيات الموضوع أو الدراسات السابقة التي تتصل بموضوع هذا البحث، فلا توجد دراسة تناولت بنية شعرية السرد في روايات غازي القصيبي تحديداً، وإنما هناك بعض المؤلفات الحديثة التي تناولت الشعرية في شعر بعض الشعراء المعاصرين أو روايات بعض الأدباء، وقد تنوعت بين كتب، ورسائل جامعية، وأبحاثٍ منشورة في مجلات علمية، ومنها على سبيل المثال:

١-مفهوم الشعرية عند عبد الله حمادي في كتاباته النقدية، لوسيلة خميسات، وهي رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الحاج لخضر باتنة سنة ٢٠١٤ م، وتحدثت عن شعرية الخطاب الإبداعي المعاصر، ثم قوانين الشعرية.

٢-شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين، لسعاد بو لحواش، وهي رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الحاج لخضر باتنة في الجزائر سنة ١٤٣٣ هـ / ٢٠١٢ م، وتركز الفصل الأول على دراسة الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني،

ثم تحدث الفصل الثاني عن شعرية الانزياح عند جان كوهين، ودار الفصل الثالث عن شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين.

٣-شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية – التجليات لجمال الغيطاني أنموذجًا، لعرجون الباتول، وهي رسالة ماجستير نوقشت في جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، وتناول الفصل الأول شعرية المفارقات الزمنية وتجلياتها في التجليات، ثم دار الفصل الثاني حول حركة وأشكال معمارية الزمن السردي داخل الرواية التجريبية، أما الفصل الثالث فقد تناول التقنيات السردية وعلاقتها بالزمن الروائي، وفي الفصل الرابع تناولت الرسالة تجليات الزمن داخل الصوفية الفانتاستيكية الروائية.

٤-شعرية الفضاء وغواية الصحراء في الرواية الجزائرية – رواية "سأهديك غزالة" لمالك حداد أنموذجًا، لوليد عثماني، وهو بحث منشور بمجلة المخبر، جامعة بسكرة بالجزائر، وتناول فيه شعرية المكان، وتشكلات المكان من العنوان، ثم فعل تسريد المكان وتقابل النصوص، ثم الشخصية الصحراوية ومحددات المكان، ثم تأويل المكان.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسات السابقة قد أشارت إلى ظاهرة الشعرية، سواء في ميدان النقد أو الشعر أو الرواية، فإنها لا تتصل بموضوع دراستي التي تتركز بشكل خاص حول دراسة هذه الظاهرة في روايات غازي القصيبي بخاصة، والوقوف على طبيعة بنيتها؛ من حيث الصوت السردي، والتواتر السردي، وفضاء المكان والزمان، والشخصية الحكائية، وشعرية اللغة.

وعلى هذا فإن هذا البحث ينهض بعد المقدمة والتمهيد على أربعة فصول يتفرع من كل منها مباحث عديدة:

وقد خصص التمهيد للحديث عن خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان (شعرية الرواية)؛ ويتكون من أربعة مباحث هي:

- المبحث الأول: من البلاغة إلى الشعرية.
- المبحث الثاني: إرهاصات الشعرية في الأدب العربي.
- المبحث الثالث: الشعرية اللسانية.
- المبحث الرابع: الشعرية الأسلوبية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (شعرية السرد)، وفيه أربعة مباحث هي:

- المبحث الأول: الصوت السردي؛ حيث يتناول علاقة السارد بالحكاية.
- المبحث الثاني: ترتيب الأحداث.
- المبحث الثالث: الفضاء الزمني.
- المبحث الرابع: التواتر السردي؛ ويتناول معدل التردد.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان (فضاء المكان والشخصية الحكائية)، وتفرع منه مبحثان هما:

- المبحث الأول: فضاء المكان؛ وتناول أهمية المكان أو الفضاء الجغرافي في روايات القصيبي.
- المبحث الثاني: الشخصية الحكائية، حيث تناول أنواعها المختلفة كالمثقفة والمسطحة والثانوية.

وتناول الفصل الرابع شعرية اللغة، وتفرع منه ثلاثة مباحث هي:

- المبحث الأول: الوظيفة الشعرية للغة.
- المبحث الثاني: شعرية العنوان.
- المبحث الثالث: تقنيات الشعرية.

ثم اختتم البحث بثبت للمصادر والمراجع التي اعتمد عليها، واستقى منها مظانه.

التمهيد

(خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر)

على الرغم من أن الرواية العربية السعودية قد انتابها في بداية نشأتها ما ينتاب الفنون الأدبية بعامة من تعثر واضطراب، فإنها قد ازدهرت في مراحل متعددة أعقبت طور النشأة، وذلك حينما ابتعدت عن التقليد، واقتربت من المجتمع السعودي بقيمه وتقاليده، وحينما عالجت في موضوعاتها الذات العربية والإسلامية، والتواصل بين الأجيال، والصراع بين القيم العربية والقيم الغربية، وإبراز جمال المكان في بيئة شبه الجزيرة العربية.

وقد أشار بعض النقاد المحدثين إلى أن نشأة الرواية السعودية قد مرت بثلاث مراحل قبل أن تصل إلى مرحلة الازدهار الفني محلياً وعربياً، ومنهم محمد صالح الشنطي[1] الذي حصر هذه المراحل في:

- **مرحلة المخاض**، تلك التي شهدت عدداً من الأعمال شبه الروائية في ثلاثينيات القرن العشرين، مثل رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، ورواية (البعث) لمحمد علي المغربي، ورواية (فكرة) لأحمد السباعي.
- **مرحلة التشكُّل**، وبدأت في عقد الستينيات من القرن العشرين، حيث بدأت الرواية تصور مشكلات الواقع الجديد في رؤية تتذبذب بين المثالية الرومانسية، والموضوعية الواقعية، وظهر هذا بوضوح في أعمال إبراهيم الناصر، وبخاصة في رواياته: ثقوب في رداء الليل، وسفينة الموتى، وعذراء المنفى، وغيوم الخريف.

[1]- انظر: الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه، ط٥: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م، ص٤٩٩ وما بعدها.

- **مرحلة التحوُّل**، وبدأت منذ عقد التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة، وقد عالج الكُتَّاب فيها قضايا التحول الاجتماعي والحضاري، ومن أمثلتها ثلاثية عبد العزيز المشري (الوسمية–الغيوم ومنابت الشجر–ريح الكادي).

وقد أشار محمد جلاء إدريس[١] إلى أن هناك كثيراً من العوامل التي أدت إلى ظهور الرواية العربية السعودية وازدهارها، ومنها: التعليم، والصحافة، وتطور الطباعة والنشر منذ سبعينيات القرن العشرين، وزيادة الوعي الثقافي في المجتمع السعودي، وذلك بفعل الاحتكاك بالإنتاج الأدبي للشعوب الأخرى عن طريق الترجمة، والبعثات إلى الخارج، وغيرها.

ومنذ بدايات الألفية الثالثة برزت أسماء من خارج الكتابة السردية أسهمت بشكل فاعل في إثراء الرواية العربية السعودية شكلاً ومضموناً، ومنهم على سبيل المثال "تركي الحمد، الأكاديمي، وغازي القصيبي، الشاعر، بالإضافة إلى ظهور أسماء روائية شابّة، مثل: يوسف المحيميد، ومحمد حسن علوان، وعبد الحفيظ الشمري، وعبد الله التعزي"[٢].

هذا فضلاً على حضور المرأة بصفتها الروائية، مثل: رجاء عالم، ونورة الغامدي، وليلى الجهني، ومها الفيصل، ونداء أبو علي، ورجاء الصانع، وبدرية البشر، وأميمة الخميس، وعائشة البديع، وغيرهن.[٣]

---

[١]- انظر: إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، ط٢: مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م، ص٤١٠.

[٢]- النعمي، حسن: الرواية السعودية، واقعها وتحولاتها، ط١: وزارة الثقافة والإعلام، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص٣٠.

[٣]- المرجع نفسه، ص٣٢.

وقد خلُص حسن النعمي إلى أن الرواية السعودية قد أصبحت ذات حضور فاعل في سياق الرواية العربية، ومثَّل لذلك بتجربة غازي القصيبي، ورجاء عالم، وعبده خال بشكل خاص، وما تركته رواياتهم من أثر في القاريْ داخل المملكة وخارجها.[1]

ويضاف إلى ما سبق ثراء التأليف الروائي وتنوع مضامينه منذ بداية الألفية الثالثة، حيث رصد حسن حجاب الحازمي[2] عدد الروايات الصادرة لكُتَّاب سعوديين منذ عام ١٤٠٠هـ، إلى ١٤١٨هـ بحوالي (١٠٩) رواية، مما يؤكد صحة هذا القول.

ومهما يكن من أمر، فإن الرواية العربية السعودية، وبخاصة إبّان مرحلة ازدهارها، قد تميزت بخصوصية استخدامها للتقنيات السردية في معالجة كثير من الموضوعات، ومنها على سبيل المثال:

- **الاهتمام بالمكان، وإبراز أهميته الاجتماعية، والتاريخية، والدينية:** ولذا فقد أنشئت أبحاث ومؤلفات عديدة عن هذا الموضوع، ومنها: (جماليات المكان في الرواية السعودية–من ١٣٩٠–١٤٢٣هـ) لحمد بن سعود البليهد، و (المكان في الرواية السعودية، رؤى ونماذج) لمحمد الدبيسي، و (المدينة في الرواية السعودية) لحسن حجاب الحازمي، و(تشكيل المكان وظلال العتبات) لمعجب العدواني، وغيرها.
- **الرؤية الأخلاقية، والإعلاء من شأن القيم الاجتماعية:** حيث مال كثير من كتّاب الرواية السعوديين إلى تمجيد القيم الأخلاقية في أعمالهم، كالتعاون

---

[1]- المرجع نفسه، ص١١٣.

[2]- الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني للرواية، ط١: نادي جازان الأدبي، ١٤١٩هـ، ص ١٤٦،١٤٧.

والتضحية والإيثار والطموح والشرف والأمانة، وبخاصة إبّان مرحلة التحول الحضاري، حينما "أحسوا أن القيم في خطر نتيجة لزحف الحياة الحضرية، فجنَّدوا أقلامهم للدفاع عنها، وقد اصطنعوا بعض أدوات الحكاية الشعبية بتكويناتها البنائية الثابتة، كما فعل طاهر عوض سلام في (الصندوق المدفون)، ومحمد زارع عقيل في رواية (بين جيلين)"[١].

"وقد شكَّلت ظاهرة الحنين إلى الماضي، والتعلق ببقاياه في الحاضر، والدعوة إلى التمسك بالقيم المادية والمعنوية الشعبية التي أخذت تغيب رويداً رويداً أو بشكل متسارع في بنيات المجتمع السعودي بخاصة، والخليجي بعامة، محوراً مهماً في الرواية"[٢]؛ لذلك وجدنا في روايات التسعينيات والعقد الأول منم الألفية الثالثة صورة المجتمع الذي مكنته ثرواته من العيش في ظروف حياتية لا تشبه إطلاقاً ما كان يعيشه الناس في الماضي، هذا الماضي الحميمي الذي يبقى جزءاً مهماً في تشكيل الروحانيات التي حمل النص الروائي قيمها الجمعية.

حيث وصف حياة الإنسان الجديدة المادية التي غيبت الفوارق بين المدن والأرياف والبوادي في التشبع بوسائل الحياة الحديثة المادية، وهذا ما جعل الكثير من الروائيين يشعرون باغتراب، وعدم تواؤم مع الحياة الحديثة في رواياتهم.

ولذا فقد "مالت كتاباتهم إلى توليد الصراعات والتقابلات والتناقضات بين ما كان بما يحمله من روح الحياة الصافية، والطبيعة الإنسانية، والصحراء الأنيسة،

---

[١]- الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي، مرجع سابق، ص ٥٠٣.

[٢]- ديب، السيد محمد: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ط٢: المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م، ص١١٢.

وبين ما حلّ بما يمثله من معطيات الحضارة الحديثة، والقيم المادية الكريهة التي تلتهم الإنسان وتحيله إلى الضياع، وفقدان المشاعر وحضور الغثيان والتلوث"[1].

والجدير بالذكر أن تلك الروايات التي أعلت من شأن القيم الأخلاقية في المجتمع السعودي لم تكن مبنية على استعراض هذه القيم الفردية بشكل آلي، وإنما برزت من خلال معارف أولئك الكُتَّاب وثقافاتهم، وإدراكهم لأهميتها في مجتمعهم، وكذا استيعابهم للمتغيرات القيمية والسلوكية لدى بعض شرائح المجتمع السعودي.

- **الرؤية الفكرية والمنحى التعليمي:** حيث اتجه بعض الروائيين إلى استغلال طاقاتهم الفنية من خلال الرواية إلى معالجة بعض قضايا التحول الفكري نتيجة الصراع الثقافي بين الحضارتين العربية الإسلامية في جهة والحضارة الغربية في جهة أخرى، كما نرى في رواية حمد الراشد (إبحار في الزمن المر)؛ فقد "عالج مسألة التشتت والضياع الذي يصيب بعض الأشخاص حينما تغشى عيونهم المناصب والسعي وراء الشهرة، والانصراف عن الغايات الأساسية مثل تربية الأولاد أو أداء الصلوات أو صلات الأرحام"[2]. وكذا يبرز هذا المنحى في رواية (فتاة حائل) لمحمد عبده يماني؛ حيث اتسمت برؤية عاطفية وغلبت عليها نزعة تعليمية، ورؤية ذاتية اتخذت من أحداث الرواية أدلة وشواهد على صحة ما ساقه الكاتب من أفكار وآراء.

---

[1]- الحازمي، حسن: البطل في الرواية السعودية، ط١: نادي جازان الأدبي، ١٤٢١هـ، ص ٨٧.
[2]- الشنطي، محمد صالح: فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ط١: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ٢٠٠٣م، ص ٩٨.

- **معالجة هموم الذات والتجارب الشخصية وتصوير الواقع:** حيث "استغرقت هموم الذات والصدمة الحضارية، ومشكلات التوثيق، وقضايا التربية والدعوة كثيراً من الأعمال الروائية للكُتَّاب السعوديين، ووسمت هذه الروايات بسمت خاص، ولاسيما منذ بداية الألفية الثالثة"[1]، ومن أبرز تلك الروايات رواية عبد الله جفري (جزء من حلم)؛ حيث تناولت عالم المرأة من خلال رؤية عاطفية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع المرأة النوعي، ولكنها عالجت هذه المسألة بنوع من الاغتراب عن البيئة المحلية في المملكة.

كما مال بعض الروائيين إلى عرض همومهم ومشاكلهم الخاصة، وصوروا مشكلات الغربة وتلك الصدمة الحضارية التي نبعت من الاحتكاك بالحضارات الأخرى، ومن هذه الأعمال رواية (طائر بلا جناح) لسلطان القحطاني.

ومن ذلك أيضاً اتجاه كثير من الكتّاب إلى تصوير عادات المجتمع وتقاليده بشكل واقعي، مع الغوص في أعماق النفس البشرية، حيث برز في أعمالهم عنصرا التسجيل الحيوي، والوصف الواقعي دون إهمال عنصر الخيال، فجاءت أعمالهم متوازنة بين الذاتية والموضوعية، بالإضافة إلى احتوائها على الدلالات الرمزية لتحقق أهدافها الجمالية وتأثيرها الوجداني، ومن أمثلة ذلك روايات القصيبي، والدمنهوري، والمشري، وعبده يماني، وعبده خال، ويوسف المحيميد، ونورة الغامدي، وكذا كثير من الروايات الحديثة، مثل رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع، ورويتي

[1]- المرجع نفسه، ص٥٠٤.

(جرف الخطايا، وفيضة الرعد) لعبد الحفيظ الشمري، ورواية (المكتوب مرة أخرى) لأحمد الدويحي، وغيرها.

- **بروز الاتجاه التاريخي في الرواية السعودية:** حيث برزت كثير من الروايات التي استندت إلى التاريخ في تشكيل بنيتها السردية وقد انقسم الكتّاب في هذا المجال إلى فريقين؛ أولهما: وظَّف التاريخ الواقعي، البعيد أم القريب، في قديم أحداث الرواية بأسلوب أدبي، كما فعل محمد زارع؛ حيث استحضر تاريخ الدولة الأموية في روايته (أمير الحبّ)، وغلبت عليه النزعة الرومانسية، واسترفد سيف الإسلام آل سعود تاريخ الدولة السعودية الأولى في روايته (طنين)، وقد غلبت عليه النزعة الواقعية التسجيلية[1].

أما الفريق الآخر من الروائيين الذين نحوا منحى تاريخياً في رواياتهم، فقد مالوا إلى استلهام الموروث الشعبي، والحكايات الأسطورية، مثل حكايات ألف ليلة وليلة، وأساطير الجن، وتوظيفها في رواياتهم بشكل فني، فالحكاية الأسطورية أو الخرافية هي حكاية خيالية تتبنى مضامين خارقة للعادة، وتناسب في الغالب فئة معينة من المتلقين يتسمون بمستوى ثقافي معين، ويغلب عليهم سذاجة الفكر وضحالته، وهي " تساوي ما يؤمن به الإنسان البسيط إيماناً فطرياً وتلقائياً، دون تعقيد عقلاني"[2].

ومن رواد هذا النوع الروائية رجاء عالم، كما في روايتها (سيدي وحدانة) و (موقد الطير)، ومنهم أيضاً غازي القصيبي في روايته (الجنيّة)، فهو يستمد أحداثها من

---

[1]- المري، نورة بنت محمد بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، ص٢٠٦.

[2]- خشبة، سامي: مصطلحات الفكر الحديث، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ٣٣٣/١.

الحكايات الشعبية عن الجن، وكأن الكاتب كان يطمح إلى تثقيف المتلقي وإحاطته بمعرفة أساطير قومه، ولاسيما ما يتعلق منها بالجن، وهي رواية ذات خصوصية قائمة على الفنتازيا والميتاواقعية، حيث جمع فيها القصيبي بين العقلاني واللاعقلاني بطريقة خيالية تكسر بنية اللغة، حيث أصبحت حروف سطورها شبيهة بالطلاسم.

هذا فضلاً عن أن بيئة شبه الجزيرة العربية غنية بالأساطير، والجن لها مسميات وحكايات في كل منطقة من مناطق المملكة، وكان لها دور بارز في نسج كثير من الخرافات المحلية، وبخاصة في المنطقة الشرقية؛ التي " يبدو أن جنّها يتنقلون بسهولة متناهية بينها وبين بقية مناطق الخليج، حيث هناك الجنية الأشهر في منطقة الأحساء (أم السعف والليف)؛ وهي جنية يغطيها الليف، ويجليها السعف، ويخاف منها كل طفل أحسائي"[1].

ومن روائيي هذا الاتجاه أيضاً غالب حمزة أبو الفرج، كما في روايته (الشياطين الحمر)، و (المسيرة الخضراء)، وهناك كذلك الروائية صفية أحمد بغدادي في روايتها (أضياعٌ والنور يبهر)، وهي رواية إرشاد ووعظ في المقام الأول، فضلاً على مضمونها التاريخي التسجيلي.

وعلى أية حالٍ، فإن الرواية العربية السعودية قد تميزت عن مثيلتها في الأقطار العربية الأخرى بخصوصية المكان والعادات والمكونات الثقافية والدينية والاجتماعية التي طبعتها بطابع فني خاص، وهذا، بطبيعة الحال، لم يمنعها من "مواكبة حركة التطور الاجتماعي في إطار جمالياتها المخصوصة؛ فهي لا ترصد الواقع وتسجل

[1]- القصيبي، غازي: الجنية، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، ص٣٤،٣٥.

تفاصيله بقدر ما تنفذ إلى جوهره بأدواتها الفنية ورؤيتها الخاصة، ويشهد على ذلك الموجة الأخيرة من الأعمال الروائية التي بدت مواكبة لأحدث التطورات في الفن الروائي العربي ، وتتمثل في رواية (شقة الحرية) للدكتور غازي القصيبي، وكذا (رواية العصفورية). وهناك أيضاً رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال، ورواية (ريح الكادي) لعبد العزيز مشري"[1].

[1]- الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي، مرجع سابق، ص ٥٠٦.

الفصل الأول: شعرية الرواية

- من البلاغة إلى الشعرية.
- إرهاصات الشعرية في الأدب العربي.
- الشعرية اللسانية.
- الشعرية الأسلوبية.

المبحث الأول: من البلاغة إلى الشعرية

==========

تعددت مفاهيم **الشعريَّة** Poetics في النقد الأدبي الحديث بشكل لافت للنظر، فقد ذكر لها حسن ناظم أكثر من ثلاثين مصطلحاً متقارباً في دلالاتها، وذلك في كتابه (مفاهيم شعرية)، وقام بوضع مخطط توضيحي شامل لأبرز الترجمات المتعددة لهذا المصطلح، وذهب إلى شيوعها في بيئة الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة بهذا الاسم؛ يعني "الشعرية"[١].

أما رابح بوحوش فقد نظر إلى **الشعريَّة** Poetics على أنها (مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات، هي: Poem وهي وحدة معجمية Lexeme تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، ثم اللاحقة (ic) وهي وحدة مورفولوجية Morpheme تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، ثم اللاحقة (s) الدالة على الجمع"[٢].

وهناك علاقة وطيدة بين الشعر والعلم، فالعرب يقولون: (ليت شعري؛ أي ليت علمي أو ليتني علمت)، ويقولون أيضاً: (أشعر الأمر وأشعره به؛ أي أعلمه إيَاه)، وفي قوله تعالى: (وأقسموا بالله جهدَ أيمانِهم لئن جاءتهم آيةٌ ليؤْمُنُنَّ بها، قُلْ إنما الآياتُ عندَ الله، وما يُشعِرُكم أنها إذا جاءت لا يؤمنون)[٣]؛ أي ما يدريكم.

---

[١]- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، والمفاهيم، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م، ص١٨.

[٢]- بوحوش رابح: الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م، ص٧٦.

[٣]- سورة الأنعام: الآية ١٠٩.

إذن يمكن القول بأن الشعرية هي العلم المحكم للقول الشعري ولصناعة الشعر عند العرب، وقد أشار إبراهيم حمادة في ترجمته لكتاب (فن الشعر) لأرسطو إلى أن البويطيقاPoetic هي ما يختص بالعلوم الإنتاجية؛ كالشعر والخطابة؛ لأنها تعنى بصناعة الأشياء؛ كالبناء والنسيج وكل ما ينتجه الإنسان، مثل وضع القصائد والخطب، وعلى هذا فإن كتاب (البويطيقا) لأرسطو يمثل العلوم الإنتاجية في الفلسفة الأرسطية؛ " فهو لا يهتم بمعرفة الفن المجرد معرفة لذاته، ولا يهدف إلى تحقيق حقائق عالمية ثابتة كالعلوم النظرية، وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد؛ عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا تدَّعي لنفسها صفة الجزم النهائي"[١].

و الجدير بالذكر أن مفهوم الشعريّة يعدُّ من المفاهيم ذات الصلة الوثقى بمصطلح الانزياح، فقد ارتبطَت الشعريّة بخرق قانون اللغة المعياريّة، حيثُ تقاسُ درجة شعرية اللغةِ تبعًا لدرجة انحرافها عن المعيار، إذ إنّه «بقدر ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته»[٢]، وهذا الانزياح عن المعيار هو ما يمنح الكلام، شعراً كان أم نثراً، خصوصيةً تجعله مختلفًا عن الكلام العاديّ، أمّا الشعريَّةُ[٣]، كما يرى جون كوهين jean Cohen، فهي صفةٌ يُضفيها على اللغةِ الانحرافُ عن المعيار المألوف، حيث

---

[١]- أرسطو طاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٥٩.

٢ - سقَّال، ديزيره: من الصورة إلى الفضاء الشعريّ ، ط١: دار الفكر، لبنان ، ١٩٩٣م ، ص ٦٤ .

٣ - وإنْ لم يكن مفهومُ الشعريّة الحديث معروفًا في تراثنا النقديّ، إلا أَنّنا نجدُ آراء متناثرةً تحمل في طياتها المفهوم ذاته أو قريباً ًمنه؛ ومن ذلك ما أشار إليه الغذامي : « فالقرطاجنّي تحدّثَ مرَّةً عن شعريّةِ الشِّعرِ ومرَّةً عن القول الشعري وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم وإنّما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة poetics » ، انظر: الغذامي، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ١٩

قال: « إنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث كلُّ الناس، وإنَّ لغته غير عاديّة، إنّ الشيء غير العاديّ في هذه اللغة يمنحها أسلوبًا يُسمَّى **الشعريَّة**، وهي ما يُبحثُ عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريّ »[١].

وإذا كان من أهداف الانزياح زيادة الدلالات الممكنة للغة وفتْح آفاق التأويل، فإنّ ذلك يشير بوضوحٍ إلى الدور الذي يقوم به المتلقِّي في تأويل النص، وهذا التأويل المتعدّد إنّما هو نتيجةٌ لتلك الشعريّة، لذا يذهب *كوهين* jean Cohen إلى « أَنّ شعريّة الانزياح هي صورة من صور نشاط القارئ أو هي الشكل المتحقق في وعيه»[٢]؛ إذ إنّ القارئَ مشاركٌ في تشكيل النص وإعادة إنتاجه، وهذا ما يُميّز لغة الشعر عن لغة الكلام العاديّ، فلغةُ الشعرِ لابدّ لها من أن تنتهك المعيار، كما يؤكّد *يان موكاروفسكي* J.Mokaroyovsky على «أنّ انتهاكَ قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنًا ، وبدون هذا الإمكان لن يُوجدَ الشّعر»[٣].

إلاّ أنّ انتهاك اللغة فحسب لا يُمكنُ له أن يجعل الكلام شعرًا، يقول كوهينjean Cohen: «فنحن نعتقد بكل تأكيد أنّه لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة، إنّ الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبًا»[٤].

---

١ - كوهين جون : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط١: دار المعارف بمصر، ١٩٩٠م، ص ٣٥-٣٦.

٢ - حمرة العين، خيّرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، ط١: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، القاهرة، ٢٠١١م، ص ١٦٨.

٣ - بنكراد، سعيد: السيميائيات والتأويل، ط١: المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥م، ، ص ٤٢.

٤ - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

وتمرُّ الشعريّةُ عِندكوهين jean Cohen بمرحلتين : الأولى الهدم وكسر النمط، والأُخرى: إعادة البناء على مستوى تأويليٍّ أعلى، وإذا كان الانزياحُ يبدو خرقًا للمعيار ، فإنّ «لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانيّة، غير أنّه – في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإنّ اللغة المنزاحة – وليس بمقدورها أن تصنع على قابلية ثانية – تتخطّى العتبةَ التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى»[١].

وهذان المبدآن: الهدم وإعادة البناء التأويليّ، همَا ركيزةُ مفهوم "الشعريّة" عند كوهين jean Cohen، فهو حين يؤكّد أنّ «الشعريّةَ هي ما يجعل من نصٍّ ما نصًّا شعريّا»[٢]، إنّما يعني بها درجة الانحراف عن المعيار في اللغة الشعرية وما تُنتِجه من دلالات تأويليّة واسعة، لذا يُمكن القول إنّ شعريّة كوهين jean Cohen تنبني على مفهومين اثنين:

– مفهوم العدول / الانزياح، فبهِ تُقاسُ درجة الشعرية في الشعر.

– مفهوم الغموض، باعتباره خاصيةً للشعر وحده وبه يتميز الكلام السّامي من الكلام العادي[٣].

ويعني الغموض هنا المُجاوزة والابتعاد عن المعنى الحقيقيّ، حيث يسعى الغموض دائمًا إلى استنباط الشفرات المتعددة، وهذا الغموض هو من أبرز سمات

---

١ - ناظم، حسن ، مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، مرجع سابق، ص ١١٥.

٢ - كوهين جون: النظرية الشعرية : اللغة العليا، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٦٠.

٣ - الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب – صفاقس ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص ٣٥-٣٦.

الشعرية، كما أشار إلى ذلك تودوروف Todorov، حيث حدّد مجالات الشعريّة في ثلاثة:

١. تأسيس نظرية ضمنيّة للأدب.

٢. تحليل أساليب النص.

٣. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبيّ.[١]

فالتحليلُ واستنباط الشفرات وسبر أغوار النصّ، من أهمّ دلالات الشعريّة، حيثُ إنّها «تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تُحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربِها، وهذا تمييز للشاعريّة عن اللغة العاديّة».[٢]

ومن هنا فإنّ شعريّة السرد، كما ذهب كوهين jean Cohen، تجعل المُتلقِّي مُشَاركًا في بناء النصّ حيث يقوم بدورٍ تأويليّ، بعْد أن قام الانزياح بهدمِ اللغة المعياريّة. وقد وُصفتْ شعريّة كوهين jean Cohen بأنها قريبةٌ من الشعريّة العربيّة؛ وذلك لكونها تقتصر على مجال الشعر فـ«بالشعرية علمٌ موضوعه الشعر»[٣]، حيث تقوم شعرية كوهين jean Cohen على أساس مبدأ الانزياح في الشعر، بخلاف شعريّة تود وروف Todorov التي تشمل كلاً من الشعر والنثر لكون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبيّة .

---

١ - الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة، ط٣: دار سعاد الصباح، الكويت،١٩٩٣م، ص ٢١.

٢ - الغذامي، عبدالله : المرجع نفسه، ص ٢٠.

٣ - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص ٢٩.

أمّا جاكبسون Jacobson فينطلق من رؤيةٍ لسانيّة في تحديد مفهوم الشعريّة من سؤاله الشهير: ما الذي يجعل من رسالةٍ لفظيّةٍ أثرًا فنيًّا؟[١]، في حين أنّ رولان بارت Roland Barthes استبدل بشعريّة جاكبسون Jacobson والتي يُقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن السؤال الشهير السابق، مصطلحَ "البلاغة" الجديدة[٢]، فالشعريّة إذَنْ– وفق التصور السابق– تهدف إلى فَهْمِ الخطاب الأدبيّ وتحليلِه، وإذا كانت تسعى « إلى استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي –وهذه الخصائص هيَ التي تُضفي على الخطابِ الأدبيّ أدبيّته– فإنّها بهذا المعنى تسعى إلى استكشاف الأدبية في الخطاب »[٣]، وإضفاءُ الأدبيّةِ على الخطاب الأدبيّ من خصائص الشعريّة، حيثُ إنَّ ثَمّةَ فرقًا بين الشِّعرِ والشِّعريّة، فالشِّعرُ« يُمكن أن يُعرّف على أنه نوع من اللغة، وإنَّ الشعريّة هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها »[٤].

فداخل الشِّعرِ تكمن الشِّعريّة، وداخل اللغةِ تختبئُ لغةٌ أسمَى وأرقَى، ولغةُ القَصيدةِ المُنْزَاحة تحملُ باطنَها الشِّعرَ، إذ إنّ الشِّعرَ كامنٌ في القصيدة، لذا يمكن القول أنّ الشعريّة ليس موضوعها اللغة فحسب – وإنْ كانَ التعبيرُ اللغويّ هو ما يهمّ

---

١ - يُنظر: أوبيرة ،هدى : مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر، ٢٠١١، ص ٢٤ -٢٧ .

٢ - يُنظر: بارت، رولان: التحليل البلاغي ، ترجمة: عبد العزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع ٣١ ، مارس ٢٠٠٥ ، ص ٨١ .

٣ - الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، مرجع سابق، ص ٣٧.

٤ - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص ٣٦.

الشعريّة بالدرجة الأُولى[1] – بل هي تبحثُ في أعماق اللغة المُنْزَاحة وتسبر أغوارَها، يقول كوهين Jean Cohen: « إنّ علم اللغة أصبح علمًا منذ أن اعتنق مع دي سوسير De Saussure وجهة النظر الحلولية، إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها، والشعريّة ينبغي أن تعتمدَ نفس المبدأ، فالشعر كامن في القصيدة، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسيًّا، فالشعريّة كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينهما هو أنّ موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، بل شكل خاص من أشكالها [وإنما] يعدُّ الشاعر شاعرًا [لا] لأنه فكّر أو أحسَّ ولكن لأنّه عبر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات»[2]، فالشعريّةُ أن يُبدعَ مُنشئ النصّ في خلقِ كلماتٍ وتراكيب وأساليب مفاجِئة ومُثيرة تفتحُ أبواب التأويلِ أمام القارئ.

وإذا كان الانزياحُ سببًا في وجود الشعريّة، فإنها قدْ صاحبت الانزياح وأعطتْهُ مكانةً ساميةً، وأعادَت إليهِ قيمتَهُ في قراءة الخطاب الأدبي، «ليس لأنّه [أي الانزياح] أسلوبٌ شاذٌّ ومنحرف وخارج عن العادة، بل لأنّه قبل كلِّ شيء يتضمّن كيفيّة انبثاقه الحرّ، وطريقة وجوده الخاصّة، بالإضافة إلى أنّه أسلوبٌ جماليٌّ خلاّق يلتبس بالحدوس

---

١ - يقولُ كوهين: « ويظلُّ التعبير سيّدًا يتحقّق من خلاله أو لا يتحقّق الكُمون الشعريّ في المحتوى ، فالقمر شاعريّ مثل "ملك الليالي" أو "منجل من ذهب" ولكنّه نثريّ بوصفه كوكبًا يدور حول الأرض ، وإنّ من البديهي نتيجة لذلك أن تكون المهمّة الخاصّة "لعلم الشعريّة" في النقد الأدبيّ التساؤل لا عن المحتوى الذي يظلّ دائمًا هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق» ، جون كوهين ، (النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر) ، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٦١

٢ - كوهين جون : المرجع نفسه، ص ٦٤.

والصور ويقتبس من اللعب ما يحصن به كفاءته الشعريّة»[1]، فالشّعريّة لا تنفكّ عن الانزياح أو المجاوزة، بل إنّه «مع اختفاء المجاوزة تختفي الشعريّة[2].

ولذا يمكن القول بأَنّ الشعريّة أعمّ من الأسلوبية والأدبية، فهي التي تُعطي الكلام الأدبيّ أدبيّتَه وقد أشار الغذّامي إلى أنّ الأسلوبية والأدبية يتّحدانِ «ليتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما، وهو مصطلح poetics»[3].

فالشعريّة تشمل الأسلوبيّة بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، إذ إنّ الأسلوبيّة تُعنَى بوصف خصائص القول، وتدرس الشيفرة دون السياق، في حين أنّ الشعريّة على العكس من ذلك تسعى إلى دراسة الشيفرة لتأسيس السياق، ومن هنا فقد أنتجت الشعرية والأسلوبيّة معًا مفهومًا كاملاً، بَيدَ أنّ الشعريّة تبقى بحاجةٍ ماسةٍ إلى حقل آخر، استكمالاً لاستراتيجيّتها، ذلك الحقل هو التأويليّة[4]، وهذه التأويليّة تستدعي منهجًا مهمًّا لسبر أغوار النص ولاستكناه خصائصه ومدلولاته، إنّه المنهج السيميائيّ البورسيّ التأويليّ.

وإذا كان بين الشّعريّة والأسلوبيّة نقطةُ التقاءٍ مركزيّة؛ ألا وهي البحثُ عن العناصر الجماليّة والفنيّة المميزة للخطاب الأدبيّ عن غيره من أنواعِ الخطاب[5]، فنقطة الالتقاء هذه لا تستغني عن فعْلٍ تأويليّ ، وإذا كانت الدراسات الأسلوبيّة تحدّ الأسلوبَ

---

١ - حمرة العين، خيرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، مرجع سابق، ص ١٤٥.

٢ - كوهين، جون: النظرية الشعرية : اللغة العليا، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

٣ - الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة ، مرجع سابق، ص ١٨.

٤ - يُنظر: ناظم، حسن : مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص ٣٨.

٥ - يُنظر: أوبيرة، هدى : مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس ، مرجع سابق، ص ٣٥.

بوصفِهِ أثرًا في القارئ/المستمع ، نتيجةً للخصائص الداخلية للنص: المفهوم التأثريّ أو العاطفي للأسلوب[١]، فما ذلك إلا لما توليه الدراسات الأسلوبية من أهميّةٍ للمتلقِّي الذي يقوم بدورٍ أساسيٍّ في تشكيل النص وإعادة بنائهِ ؛ ذلك لأنّ الأسلوبيّة تكمنُ وُجهتُها في ذلك التساؤل الفرَضيّ: ما الذي يجعل الخطاب الأدبيّ الفني مزدوج الوظيفة والغاية : يقوم بوظيفة إبلاغ الرسالة ، والوظيفة الأخرى هي التأثير في المتلقّي فينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما[٢].

فالمتلقّي هو الذي يسمع النص ويعيد تشكيله، ويكتشف مواطن الجمالية وما تحدثه من فجوةٍ وتوتّر وتفتحُ التأويل على مصراعيهِ، ممّا يجعلُ ثمّةَ تقاربًا وشيكًا بين الأسلوبيّة والسيميائيّة، فالأولى بوصفها أثرًا عاطفيًّا، والسيميائيّة بوصفها تدرس تلك العلامات المؤثرة في النص.

---

١ - يُنظر: بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط١: إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م، ص ٥٤

٢ - يُنظر: المسدّي، عبدالسلام : الأسلوبية والأسلوب ، ط٥: دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، ص ٣٣.

المبحث الثاني: إرهاصات الشعرية في الأدب العربي

==========

أولاً: في النقد العربي القديم:

على الرغم من أن مصطلح (الشعرية) قد ظهر بشكل واضح في دراسات علماء الشكلانية الروسية في العصر الحديث، من أمثال رومان جاكبسون وزملائه، وبدا شائعاً ومتداولاً في دراساتهم التي كانت بمثابة تطبيق عملي لما ذهبت إليه البنيوية في تحليل النص الأدبي. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل عرف النقد العربي القديم هذا المصطلح، وهل تداولوه في كتاباتهم النقدية، أم كانت لهم مصطلحات أخرى ترادفه؟

الحقيقة أن النقاد العرب القدماء لم يستعملوا (الشعرية) مصطلحاً لذاته ومن أجل ذاته، كما استعمله علماء الأسلوبية المعاصرون، ولكن هناك ألفاظاً وعباراتٍ تكررت على ألسنتهم وورد فيها كلمات لها نفس الاشتقاق الصرفي؛ فقد استخدموا مصطلحاتٍ مثل " الشاعرية، وشعر الشاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية"[1].

وعلى الرغم مما كان يقصده أغلب النقاد العرب الأقدمين بمصطلح (شعر) من الاختصاص بنظم الشعر وحده، فإن كثيراً منهم كانوا يعيرون اهتماماً كبيراً بالتعبير

[1]- بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥م، ص٧٨.

الشعري الذي يحمل في طياته خصائص الشعرية، شعراً كان أو نثراً، بل ذهب بعضهم إلى عدِّ " كل متكلم شاعراً إلى حد ما إذا تكلم بلغة شاعرية"[١]، مما يدل على عنايتهم بجمال الصياغة، ودقة الصناعة في الكلام، ولكن الواضح أن النقاد العرب القدماء كانوا يقصدون بالشعرية تلك الخصائص الفنية التي يجب توافرها في الشعر والتي تجعل منه شعراً، مثل الصور البيانية التي تميز الفن الشعري، وتمنحه اتساعاً دلالياً وإيحائياً بما تحمله من رموز وعلامات؛ وهذا يكشف، من غير شك، عن " التشابه في وجهات النظر بين النظريات الشعرية العربية القديمة، والنظريات الشعرية المعاصرة في مفهوم الشعر أو الشعري؛ من حيث تركيزهم على البنية والدلالة".[٢]

وقد ذهب أحد النقاد المحدثين إلى أن " الشعرية العربية قد طرحت قضايا لا تقل حداثة في رؤيتها عما تطرحه الشعريات المعاصرة، بل يمكن القول إن القضايا نفسها يعاد طرحها من جديد"[٣]. فهو يرى أن الجوهر هو نفسه، والقضايا البلاغية هي ذاتها، ولكنها تعاد بحُلَّةٍ جديدة، ومصطلحات حديثة. ويمكن التأكد من صحة هذا الرأي إذا ما قرأنا بدقة ما كتبه عبد القاهر الجرجاني عن مسائل النظم والمعاني في كتابه الفريد (دلائل الإعجاز في علم المعاني) الذي سبق فيه إلى تناول كثيرٍ من قضايا الشعرية التي عالجها علماء الأسلوبية المعاصرون[٤].

---

[١]- المرجع السابق، ص٨١.

[٢]- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ط٤: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص١١١.

[٣]- المرجع السابق، ص١٢٢.

[٤]- وهناك بعض البحوث والرسائل العلمية المعاصرة عالجت هذه المسألة بوضوح، ومنها على سبيل المثال رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الحاج لأخضر باتنة بالجزائر للطالبة سعاد بولحواش، عنوانها :(شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين)، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، حيث ناقشت فيها كثيراً من قضايا الشعرية من منظور عبد القاهر الجرجاني، وجون كوهين، مثل مصطلح الشعرية، وشعرية النظم والإيقاع،

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن النظرية الجرجانية ذهبت إلى أن النظم المخصوص هو نوع من الشعرية لا تكاد تكون موجودة في الشعر فقط، بل إن كل خروج عن المألوف بحدوث نظم جيد هو انزياح واقتراب من تحقيق الشعرية؛ لأنه بمثابة نظم خاص تسهم في وجوده مجموعة من العناصر التي تتفاعل على مستوى التركيب والاختيار[١].

هذا فضلاً على أن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، والتي ظهرت إرهاصاتها عند كثير من بلاغيي القرن الثالث والرابع الهجريين من أمثال الجاحظ (٢٥٥هـ)، وأبي بكر الباقلاني (٤٠٢هـ)، وعلي بن عيسى الرماني (ت٣٨٤هـ)، وأبي سليمان الخطّابي (٣٨٨هـ)، والقاضي عبد الجبار(٤١٥هـ)، وغيرهم، أقول: إن شعرية النظم تنتج في المقام الأول عن انزياح واضح حاصل في مستوى التركيب والتأليف والاختيار، بما يحقق الشعرية التي يتحكم فيها أيضاً عاملان رئيسان؛ أولهما: مراعاة قواعد النحو، وثانيهما: دور السياق في إكساب الألفاظِ دلالاتٍ جديدةً تخرج عن معانيها الوضعية إلى معانٍ أخرى ثانويةٍ، وهذا ما سمَّاه الجرجاني "معنى المعنى" أو "المعاني الثواني"[٢].

وتكاد تتشابه آراء عبد القاهر الجرجاني في الدلائل مع آراء كثير من الأسلوبيين المعاصرين فيما يتعلق بقضايا الشعرية؛ حيث يرى أن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في

وشعرية الصورة، وشعرية الانزياح، والبلاغة وعلاقتها بالشعرية، وانتهت إلى وجود تشابه كبير بين رأي الجرجاني وكوهين في كثير منها، مما يؤكد ريادة الجرجاني وتأصيله لكثير من هذه المسائل البلاغية.

[١]- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٥: مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٧٦.

[٢]- المصدر نفسه، ص١١٢.

حين أن لغة النثر هي لغة الإيضاح والتفصيل، ولابد للكلمة أن تخرج من ثوبها السطحي لتلبس أثواباً جديدة موشَّاة بالعذوبة والطرافة[١].

وفي تصوري أن (الشعريات) بأنواعها العربية والغربية، تسعى إلى الإجابة عن ذلك السؤال الذي طرحه جاكبسونJacobson عن الشيء الذي يجعل من رسالة لفظيةٍ أثراً فنيَّاً؟

ولكن الشيء الذي لا يمكن إنكاره أن (الشعرية) العربية قد تركزت حول الشعر أكثر من النثر؛ وربما يرجع ذلك إلى أن أكثر إنتاجها كان شعراً، وأن التعبير الشعري " كان الأكثر دلالة، والأكثر تمثيلاً لأصالة عبقريتها"[٢]. ويحتاج الكشف عن هذه الظاهرة وتمثّل معالمها إلى العودة إلى أسس النظرية النقدية عند العرب، وما احتوته من آراء وتوجهات حول الشعرية، بهدف الوقوف على البنية الذهنية للنقاد العرب القدامى، ومدى تطورها عبر المراحل الفنية المختلفة التي مرّ بها النقد تاريخ النقد العربي، لمعرفة ما إذا كانت (الشعرية) مواكبة لحركة تطور الشعر نفسه أم لا؟

حيث يرى الطاهر الهمامي أن " توطُّد البنية في أذهان الشعراء العرب القدامى قد ارتبط بتطور مفهوم الشعر ومحددات الشعرية"[٣].

---

[١]- المصدر نفسه، ص ١١٧.

[٢]- ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م، ص٥٠.

[٣]- الهمامي، الطاهر: من شعرية الشعر إلى شعرية الكلام عند القدامى، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، حزيران، ٢٠٠م، ع٣٥٠، ص٧٤.

ومن يتأمل النقد العربي إبَّان أولية نشأته في العصر الجاهلي، يلاحظ أن ذلك النقد قد تمثَّل في آراء ذاتية عامة حول بيت شعر مفرد أو قصيدة مفردة تأثَّر بها شاعرٌ أو لغويٌّ، وأطلق عليها حكماً انطباعياً بالجودة أو الرداءة دون أن يعلل سبب ذلك الحكم.

كما يلاحظ أن أغلب النصوص النقدية خلال تلك الفترة كانت تختص بالمفاضلة أو الموازنة بين بعض الشعراء في تناول معنىً من المعاني أو غرضٍ من الأغراض[1]، وكانت أحكاماً ساذجة لا تنبع من رؤية موضوعية لطبيعة الفن الشعري أو خصائصه الفنية، حيث إنها كانت تعتمد على الذوق الشخصي الذي يصدر في الغالب عن نزعة تأثرية أو آنية على البيت أو القصيدة، دون تبرير ذلك الرأي بما يتصل باللفظ أو المعنى أو الصورة الفنية.

هذا فضلاً على أن مقاييسهم في المفاضلة بين الشعراء آنئذٍ، والتي يعتري كثير من رواياتها الانتحال والشك في صحتها، لم تستطع أن تحدد معايير الشعرية في

[1]- ومن ذلك تلك الرواية المتداولة في كتب الأدب والتي تشير إلى احتكام الشاعر امريء القيس وعلقمة الفحل إلى أم جندب زوج امريء القيس، وذلك في وصف كليهما للفرس، فأطلقت حكمها بتفضيل شعر علقمة على شعر زوجها امريء القيس. ومن ذلك أيضاً ما وجهه طرفة بن العبد، وكان صبياً آنذاك، من نقد إلى قول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره * بناجٍ عليه الصيعرية مكْدَمِ

حيث قال: إنه استنوق الجمل؛ وذلك لوصفه بالصيعرية، لأن الصيعرية علامة في رقبة الناقة لا الجمل. ومن ذلك أيضاً ما حُكي من احتكام الأعشى، وحسان بن ثابت، والخنساء إلى النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة حمراء في سوق عكاظ، وكان الشعراء المبتدئون يفدون إليه لينظر في أشعارهم ويحكم عليها بالجودة أو الرداءة. انظر: صيام، زكريا: دراسة في الشعر الجاهلي، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٥م، ص ٢٠٢، ٢٣٦، ٢٤٢.

القصيدة أو البيت المحكوم عليه، كما خلا نقدهم من " أية إشارة إلى العناصر الفنية التي يبنى عليها الشعر؛ كالموسيقى، والصورة البلاغية، واللغة"[1].

ثم يظهر مصطلح "الفحولة" في أوائل القرن الثاني الهجري ليعبر عن جودة الشعر، ويصبح معياراً نقدياً لتصنيف الشعراء من حيث المرتبة الفنية، وقد ظهر بوضوح على لسان كل من الأصمعي (١٢٢-٢١٦هـ)، ومحمد بن سلام الجمحي (ت٢٣٢هـ)، لكن الأصمعي قصر الفحولة على الخصائص اللغوية في شعر الشعراء الجاهليين والمخضرمين فحسب؛ ولهذا فلا تعد الفحولة مقياساً كافياً لتحديد جودة الشعر.

في حين أن ابن سلام الجمحي قد وسَّع من دائرة المصطلح بحيث يشمل الشعراء الأمويين كذلك، كما وضع معايير عديدة في تصنيف الشعراء إلى طبقات من حيث مرتبتهم الفنية، ومنها المعيار الكمِّي، ومعيار الفصاحة، ومعيار تنوع الأغراض، لكن هذه المعايير لم تُعنَ بتحليل بنية النص الشعري الداخلية، وإنما " ركزت على غزارة إنتاج الشاعر، وقدرته على التنوع في المعاني والأغراض، ومقدرته في انتخاب الألفاظ والكلمات الفصيحة، أكثر من تركيزها على تحليل النص والكشف عن جمالياته"[2].

ولا شك أن تلك المعايير التي اعتمد عليها ابن سلام الجمحي في تقسيمه الشعراء الجاهليين والإسلاميين وتصنيفهم إلى عشر طبقات في كل قسم، كانت تناسب طبيعة الفكر النقدي آنذاك، وتنبع من ذوق ذلك العصر، لكنها تعد، في نظري، معايير خارجية

---

[1]- مزدور، حسين: الشعرية العربية في التراث النقدي، مجلة الموقف النقدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد ٤٠٢، أكتوبر ٢٠٠٤م، ص ٢٨٨.

[2]- المرجع نفسه، ص٣٠١.

تهتم بالشكل لا بالمضمون، وبالتالي فإنها لا تستطيع تحديد سمات الشعرية في النص الأدبي؛ تلك التي تعد من أهم سمات جودة الشعر، لأنها تبحث عن تلك الجودة في بنية النص الداخلية مثل البحث في جماليات التعبير بالصورة، ودورها في تحقيق شعرية النص، ولاسيما الصورة التشبيهية التي أولاها الشعراء والنقاد العرب اهتماماً بارزاً، سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى النقد.

وهذا بطبيعة الحال، لا يمكن أن ينفي تلك الجهود النقدية المبكرة التي بذلها النقاد العرب الأقدمون في تناول النص الشعري، والبحث عن جمالياته، ووضع اللبنات الأولى في تذوق النص والبحث عن أسرار الجودة فيه من لدن الأصمعي وابن سلام الجمحي وغيرهما، مما كان له أثر واضح في لفت نظر النقاد العرب المتأخرين في القرون التالية، وفتح أعينهم على ضرورة البحث في عناصر العمل الفني، وبخاصة الألفاظ والمعاني، فلم يعد الأمر مقصوراً على الاهتمام بدراسة لغة النص، وإنما أصبح المعنى قسيماً مشتركاً في تقييم النصوص وتقويمها على السواء، وهذا بدوره أدى إلى ظهور جيل جديد من النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، كان أكثر نضجاً وإدراكاً للشعرية.

ومما لا شك فيه أن القرن الرابع الهجري يعد عصر ازدهار الشعرية العربية التي ظهرت في مصدرين رئيسين؛ أولهما: عمود الشعر، وثانيهما: حدّ الشعر وتعريفه.

أما عمود الشعر، فيعد نظرية متكاملة ذات أبواب سبعة للشعرية العربية في ذلك العصر، وقد ذكرها بالتفصيل المرزوقي (ت٤٢١هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، بقوله: " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد

الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامهما، على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[١].

وعلى الرغم من سيطرة هذه المبادئ النقدية السبعة على أذهان النقاد العرب من لدن القرن الرابع الهجري حتى مرحلة متأخرة من تاريخ النقد العربي، فإن تلك المبادئ لم تستطع أن تحدد ملامح الشعرية في النص الأدبي، وبخاصة الشعري منه، ولكنها وضعت في اعتبارها غاية ما وصل إليه النقاد العرب المحافظون آنذاك من معايير تحكم جودة الفن الشعري شكلاً ومضموناً. لكن ملامح الشعرية بدأت تظهر بوضوح عندهم " حين جعلوا التفريق بين مستويات اللغة نقطة انطلاقهم في الدرس النقدي"[٢].

فاللغة الأدبية بعامة، والشعرية بخاصة، تتميز بخصائص وسمات فنية معينة تجعل من الشعر فناً مميزاً، وينبع هذا التميز " من التصرف اللغوي في بنية الشعر؛ ذلك التصرف الذي يرجع إلى وضعية اللغة بحسب اختيار المتخيِّر الماهر، وانتقاء المبدع الصانع، ومدى إنجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيلٍ فنيٍّ من شأنه أن يحقق متعة جمالية، وقيمة حيوية"[٣].

ويبدو هذا بوضوح في كلام ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) حينما شرح المعيار الثاني من معايير عمود الشعر العربي الخاص بجزالة اللفظ واستقامته؛ فاللفظ الجزل هو القوي

---

[١]- المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١: دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩١م، ص٩.

[٢]- رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط١: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م، ص٥٢.

[٣]- المرجع نفسه، ص٥٨.

الشديد، ولا تعني الجزالة غرابة اللفظ أو وعورته أو حوشيته، بل تعني متانته وعذوبته في آنٍ معاً كما يقول ابن الأثير: " ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون متوعراً عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون متيناً على عذوبته في الفم، ولذاذته في السمع"[١]. فسهولة اللفظ وقربه من لأفهام لا تتنافى مع جزالته، بل إن من المتعارف عليه بين النقاد أن " غرابة الألفاظ ووحشيتها، وصعوبتها على الفهم تعد عيباً من عيوب اللفظ"[٢].

لذا نعى أبو هلال العسكري على أولئك الشعراء الذين يلجأون إلى استعمال الألفاظ الوحشية الغريبة، أو السوقية المبتذلة في قوله: " ولا ينبغي أن يكون لفظك وحشياً بدويَّاً، وكذلك لا يصلح أن يكون مبتذلاً سوقياً... والمختار من الكلام ما كان سهلاً جزلاً، لا يشوبه شيءٌ من كلام العامة وألفاظ الحوشية، وما لم يخالف فيه وجه الاستعمال"[٣].

وربما تظهر سمات الشعرية في نظرية عمود الشعر بشكل أدق في معيار الصورة البلاغية؛ حيث نالت منهم عناية كبيرة، سواء في الأساس الذي تنبني عليه وهو التشبيه، أو فيما يتفرع عنه من مجاز لغوي يقوم على علاقة المشابهة المتمثلة في الاستعارة،

---

[١]- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط٤: دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م، ١٨٥/١.

[٢]- قصّاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ط١: دار الثقافة، الدوحة، قطر، ١٩٩٢م، ص١٩٩.

[٣]- العسكري، أبو هلال: الصناعتين في الكتابة والنثر، تحقيق مفيد قميحة، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص١٦٧،١٦٦.

فقد اشترطوا في الشعر الجيد المقاربة في التشبيه؛ باعتباره يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، كما أنه يؤثر في النفس، فإذا خرج عن سمة الوضوح ضاعت فائدته.

وعيار المقاربة في التشبيه التفطن لما بين الأشياء من صلات، والوقوف على مقدارها حتى يتم التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحاً، يقول المرزوقي: " وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكَها له، لأنه حينئذٍ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس"[١].

والشعر بالإضافة إلى كونه فناً لفظياً، فهو ثمرة تجربة وجدانية وعقلية مسيطرة على الشاعر؛ بمعنى أن للشعر وظيفة وغاية؛ وقد كان كثير من النقاد العرب القدامى يعنون بتلك الغاية الجمالية للشعر، ورغم ذلك يمكن القول " بتضافر الغاية الجمالية والغاية النفعية للشعر في إطار واحد، تتشكل داخله مهمة الشعر ووظيفته"[٢].

وقد رأى الدكتور طراد الكبيسي أن كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، يعد من أبرز المؤلفات النقدية التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ(الشعرية العربية)؛ وبدا ذلك في دفاعه عن قدامة بقوله: " إن الباحثين المعاصرين قد أساؤوا فهمه في تعريفه للشعر بأنه: قول موزون مقفى يدل على معنى؛ حيث اتهموه بالتقصير في فهم طبيعة الفن الشعري وأركانه الرئيسية، وكان عليهم أن ينتبهوا إلى أن قدامة قد حدَّ

---

[١]- المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص٩.
[٢]- رزق، صلاح: أدبية النص، مرجع سابق، ص٦٥.

الشعر باعتبار ما هو متحقق من النصوص؛ فهو لم يخالف النقاد العرب الأقدمين الذين ذهبوا إلى أن أركان الشعر أربعة، هي: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى، حيث لم يزد عليها أحدٌ شيئاً آخر بجعلها خمسة مثلاً"[1].

أما من ارتأوا أن قدامة قد أهمل العاطفة والخيال في تعريفه السابق، فيمكن الرد عليهم بأن الخيال أو العاطفة عنصران من عناصر أداء المعنى وتشخيصه في ذهن المتلقي ووجدانه، فهما من وسائل الشعرية أو أدواتها في القصيدة، لكنهما لا يعدان من أركان الشعر، حيث إن جمالية البيت الشعري لا تتوقف على وجودهما، فهناك أبيات شعرية كثيرة قد خلت تماماً من الصور البيانية التي تنبع من الخيال كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولكنها قد اتسمت بقوة التأثير في المتلقي، وهذا ما أكده بعد ذلك عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابه (دلائل الأعجاز في علم المعاني) حينما رفض تلك الثنائية التي تفرق بين التعبير العاري، والتعبير المزخرف، وذلك في قوله:

" واعلمْ أن هذا–أعني الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم– بابٌ يكثر فيه الغلط، فلا تزال تجد مستحسناً قد أخطأ بالاستحسان في موضعه، فينحلُ اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في كلام قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ دون النظم. مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز (من بحر الطويل):

وإنّي على إشفاقِ عَيْنِي مِنَن العِدَى، * لَتجْمَحُ مِنّي نَظْرَةٌ، ثُمَّ أطْرِقُ

[1]- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، مرجع سابق، ص١٢٣.

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظُّرْفَ إنما هو لأنْ جعل النظر يجمح، وليس هو لذلك، بل لأنه قال في أول البيت: (وإنّي) حتَّى دخل اللام في قوله: (لتجمح)، ثم قوله: (منِّي)، ثم لأنْ قال: (نظرة)، ولم يقل: (النظر)، ثم لمكان (ثم) في قوله: (ثم أطرق)، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف؛ وهي اعتراضه بين اسم (إنَّ) وخبرها بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)"[1].

فالجرجاني يرى أن مصدر الشعرية أو الجمالية في البيت السابق لا ينبع مما فيه من دقة الاستعارة أو لطفها وغرابتها، وإنما مصدره البنية الداخلية للبيت المتمثلة في جودة نظمه اللغوي، حيث إن الشاعر قد أحسن توزيع الألفاظ، ووضع كل منها في مكانها اللائق من النظم، فخرجت الاستعارة على هذا النحو من اللطافة والحسن، ولم تكن الاستعارة مستجلبة هنا بقصد الزخرفة أو التزيين أو النقش، وإنما جاءت متلاحمة مع سائر أجزاء النظم في البيت بشكل أدبي متماسك كقطعة النسيج.

فشعرية هذا البين نابعة من بنيته اللغوية الفريدة التي نشأت من النسبة القائمة بين جميع عناصره اللغوية والبيانية والأسلوبية، ومن قدرة الشاعر في تحقيق التفاعل والتناسب بينها بحيث تبدو كلًّاً متكاملاً يثير العديد من الرؤى والظلال، ويبعث الكثير من الإيحاءات.

إذن، فإن عبد القاهر قد استطاع خلال تحليله لهذا البيت أن يضع يده على مصدر الشعرية فيه، بل على أبرز الملامح اللغوية الدالة عليها؛ ففي هذا البيت استعارة رائعة وفريدة، لكن روعتها تلك لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة، فإن جموح النظرة

[1]- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص٧٧.

وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير أو يثير هذه الإيحاءات التي شخصت أمام عيني المتلقي ومخيلته، والتي نجحت في الإفصاح عن عاطفته وموقفه النفسي بهذه الصورة المثيرة للشفقة والدهشة في آنٍ معاً؛ فالموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته تمرُّ من أمامه وهو بين جمع من الناس، ويود لو استطاع أن يمتع عينيه بالنظر إليها، ولكنه لسوء الحظ محاطٌ بالأعداء من كل جانب، وجميعهم ينظرون إليه ويراقبونه، ولذا يتولد في داخله هذا الصراع النفسي المستعر، فيصير بين أحد أمرين:

إما أن يبعث بنظرته لمحبوبته ضارباً بهذه الأنظار المصوَّبة نحوه من الأعداء أو العاذلين عارض الحائط، فيفتضح أمره وأمرها، وينكشف حبه لها، وإمَّا أن يخضع لخوفه وإشفاقه من أعدائه ورغبته في إخفاء حقيقة حبه عنهم، وبذا يحرم نفسه من التمتع بالنظر إلى محبوبته حرصاً على نفسه وعليها!

وفي خضمِّ هذا الصراع النفسي الأليم بين شدة الشوق وشدة الخوف، ينهزم الشاعر فيغلبه شوقه، وتنطلق هذه العاطفة الحبيسة فيس صدره رغماً عنه، فتجمح منه نظرة وحيدة خاطفة مثل لمح البصر وتتجه نحو حبيبته، ثم سرعان ما يصيبه الخجل فيطرق ويطأطئ رأسه حياءً. وتكشف إطراقته الأخيرة هذه عن أمرين؛ أولهما: نهاية الصراع المحتدم داخل الشاعر، وثانيهما: إحساس عميق بها الكم الهائل من الإشفاق والخجل الذي اعتراه جرَّاء انفلات تلك النظرة الخاطفة من عينيه عنوةً.

فالشعرية في هذا البيت متولدة من هذه الصياغة اللغوية الدقيقة التي كشفت عن حسن استغلال الشاعر للغة ووظائفها ولعلاقات الألفاظ بعضها ببعض؛ فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من خلال استخدام الشاعر للتوكيد في قوله: (وإني)، وفي لام

التوكيد التي سبقت الفعل (تجمح)، كما أن هذا الجموح الحتمي قد أسهم في حدوثه اعتراض الشاعر بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)، التي كشفت عن مقدار هذا الخوف والاحتراز من رؤية عيون الرقباء له، فهذا التركيب النحوي الذي قام على الاعتراض بين حرف النسخ (إنَّ) وخبرها (تجمح)، وكذا قام على التقديم والتأخير باستخدام الجار والمجرور (على إشفاق) قد منح البيت شعرية وجمالية وتأثيراً قوياً من خلال ترسيخ هذا الصراع بين الإشفاق والجموح في نفس الشاعر.

كما أن العطف باستخدام الحرف (ثم) في نهاية البيت الذي يفيد الترتيب والتراخي قد أضاف إحساساً قوياً بمقدار الحذر والحيطة المسيطرة على الشاعر المحب جرَّاء انفلات تلك النظرة منه نحو محبوبته، وكذا آذن هذا الحرف بانتهاء هذا المشهد وذلك الموقف النفسي المتأزم وجلائه من على عاتق الشاعر، فهو على الرغم من أن أحداً ممن حوله لم يره ولم يلحظ تلك النظرة الخاطفة كالبرق، فإنه طأطأ رأسه خجلاً وإمعاناً في إخفاء تلك المشاعر الصادقة نحو الحبيبة.

كما أن استخدام الشاعر كلمة (العدى) كان موفقاً ودقيقاً؛ فهو لم يقصد بها أعداءه وخصومه فحسب، بل شملت كل من يعذله على حبه لمحبوبته حتى وإن كانوا أصدقاءه؛ فالحبيبان يريان أي أحد غيرهما عذولاً حاسداً.

ومن هنا فإن (صناعة الشعر) التي أشار إليها النقاد العرب الأقدمون من أمثال قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، وابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) في القرن الرابع الهجري، ومن بعدهما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في القرن الخامس الهجري هي نفسها (الشعرية) التي نحن بصدد الحديث عنها، والتي عدها علماء الأسلوبية المحدثون مثل

جون كوهين، وتودوروف، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وغيرهم عنصراً رئيساً في تحقيق التماسك في بنية النص الأدبي وفاعلية التأثير في المتلقي، وهي التي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصر العمل القصيدة، كما أنها هي التي تميز جيّد الشعر من رديئه.

ومما يحمد للنقاد العرب في هذا الصدد أنهم أكَّدوا على أن الشعر عند أهل العلم ما هو إلا اختيار الكلام، وحسن التأني، وقرب المأخذ، وهذه الصفات كلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية النص شكلاً ومضموناً.

ثم تبلورت معالم الشعرية العربية فيما بعد في تلك المؤلفات النقدية التي أثرت النظرية النقدية والبلاغية عند العرب على السواء، مثل كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، وكتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) لأبي القاسم الآمدي (ت٣٧٠هـ)، ثم كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، وكتاب (إعجاز القرآن) لأبي بكر الباقلاني (ت٤٠٢هـ)، وكلها من مؤلفات النقد الرابع الهجري؛ فنجد ابن طباطبا العلوي مثلاً قد أكد على أهمية البنية الكلية في القصيدة، وهي التي تمنح القصيدة نوعاً من الوحدة الفنية التي تنبع عن التلاحم والتماسك العضوي بين عناصرها، كما في قوله: " يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالةَ ألفاظٍ، ودقةَ معانٍ، وصوابَ تأليف"[١].

[١]- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م، ص٣٧.

كما نلاحظ أن أبا بكر الباقلاني قد أكد على ضرورة وحدة الوزن والقافية والرويّ في تحديد ماهية الشعر، وهذا يعني ضمناً القول بصنعة الشعر، فضلاً على تأكيده على قصدية الشعر التي تميزه عن بقية أجناس الكلام.

وفي تصوري أن النقد العربي القديم قد تناول مفهوم "الشعرية" برؤى مختلفة، إلاّ أنهّا كانت تهدف إلى غاية واحدة ؛ وهي الوصول إلى سرّ الإبداع الشعري، فقد اهتمّ حازم القرطاجنّي مثلاً بما جاء في كتاب "أرسطو" وحاول أن يسقطه على واقع الثقافة العربي وطبيعة الإبداع الأدبي آنذاك، وإن كان حازم القرطاجنّي " لم يهمل كون الكلام تعبيراً عن تجربة صاحبه، يشمل كلّ ما يتعلق به اجتماعياً وفنياً، فإنه يؤمن بقدرة الشاعر، على استخدام اللغة استخداماً واعياً يلهي المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها، مما يزيدنا اعتقاداً، بأن طاقة المبدع التعبيرية تتجلى بالدرجة الأولى في حسن التخيّل والمحاكاة"[1].

كما لا يمكننا إنكار ما جاء به "حازم القرطاجنّي" فيما يتعلق بتصنيفه لعناصر أي رسالة لفظية، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل أي شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع للمقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخيله

[1]- هني، عبد القادر: النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩م، ص.٥٤ــ٥٥.

بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه. هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[1].

وخلاصة القول أن النقاد العرب القدامى كانت لهم معرفة واعية بالشعرية ودواعيها وجدواها في العمل الفني، لكنهم لم يسموها بهذا الاسم، بل أطلقوا عليها مسميات عديدة تكاد ترادفها في المعنى مثل الذوق الأدبي أو الصنعة الشعرية أو الوحدة أو النظم.

ثانياً: في النقد العربي الحديث:

أما في العصر الحديث، فإن النقاد العرب قد أفادوا من النقاد الغربيين كثيراً فيما يتعلق بموضوع الشعرية Poetic، وأطلقوا عليها مسميات عديدة عند ترجمتها؛ مثل (الأدبية)، و(الإنشائية)، و(الشاعرية)، و(البويطيقا)، و(صناعة الأدب)، و(الصنعة الشعرية)، وقد تركزت مصادرهم بشكل رئيس في ثلاثة نقاد، هم: أرسطو الذي أعطى في كتابه (الشعرية) التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه في المسرحية، ثم فاليري الذي دعا إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعاً لغوياً، ثم رومان جاكبسون الذي أطلق مسمى (شعرية) Poetic –كما يقول رولان بارت–على "كل رسالة تجعل القصد قائماً في دالِّها الكلامي الخاص"[2].

[1]- المرجع نفسه، ص٣٦٤.

[2]- بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط١: مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوري، ١٩٩٩م، ص٢٥١.

فقد تمخضت جهود رومان جاكبسون في دراساته اللسانية عن هذا التعريف الدقيق للشعرية الذي اعتبرها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية"[١]، ويتضح ذلك من قوله بأن " موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية Litterarite؛ أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً"[٢]، ولهذا فإن عبد السلام المسدي قد ترجمها بالإنشائية؛ لأنها تعني القدرة على الخلق والصنع والإنشاء، وذلك في قوله: " إن الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها ، وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب، وتتميز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها"[٣].

ومعنى كلامه أن الإنشائية أو الشعرية هي خصيصة أدبية أو فنية تزود المبدع بآليات تعبيرية خاصة وأدواتٍ تجعله ينتج عملاً أدبياً يتمتع بالجمالية والتأثير لدى المتلقي.

وقد وسَّع بعض النقاد العرب من مجال الإنشائية أو الشعرية في العمل الأدبي بصفة عامة، حيث رأوا أنها تعد " علماً شاملاً يهتم بالسردية في الفن القصصي، وبالشعرية في الفن الشعري، وبالدرامية في الفن المسرحي"[٤]، أي أن الإنشائية سمة أدبية لا تختص

---

[١]- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص٣٥.

[٢]- إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص٤٤.

[٣]- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٥: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، ص١٣٠.

[٤]- العمامي، محمد نجيب: معجم السرديات، ط١: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، لبنان، ٢٠١٠م، ص٤٣.

بجنس أدبي بعينه، وإنما هي تشبه النظرية الإجرائية لتحليل أي نص أدبي يتمتع بالجمال والجاذبية.

وقد أكد ذلك أحمد الجوة في قوله: " إن المدى المفهومي للفظة (الإنشائية)، التي يرجع أصلها إلى الفكر الإنشائي الأرسطي، لا ينحصر في جنس من أجناس الإبداع اللفظي، ولا حتى في هذا الإبداع ذاته؛ لأن الفعل الإنشائي أوسع من أن يُحد بفن من الفنون التي أبدعها الإنسان، ومن أن ينحصر في الشعر"[1].

وقد أعجبني تشبيه أحمد الجوة للإنشائية أو الشعرية بمصطلح (المحاكاة) الذي اعتبره أرسطو مبدأً لكل الفنون مهما اختلفت وسائلها التعبيرية، سواء أكانت مادة أم لوناً أم شكلاً أم حركة أم صوتاً، فكما أن الفنون تختلف عن بعضها في ثلاثة أمور هي: مَنْ يُحاكِي، وما يُحاكَى، وطريقة المحاكاة، فكذلك الإنشائية تختلف من فن لآخر بحسب المبدع، والموضوع، والصياغة الفنية.

ولهذا فقد رأى أحمد الجوة أيضاً أن لفظة (الإنشائية) ربما تكون ترجمة أدق من لفظة (الشعرية) للكلمة الإنجليزية Poetic أو الفرنسية Poetique؛ لأن الشعرية تثير لدى القاريء تلك الثنائية النوعية بين (الشعر، والنثر)، بينما الإنشائية تدرس المقومات الأدبية للنص بغض النظر عن كونه شعراً أو نثراً، ولاسيما أن كثيراً من القصائد الشعرية قديماً وحديثاً قد تضمنت مقومات سردية كثيرة مثل الحوار والفضاء المكاني والزماني والشخصيات وغيرها.

[1]- الجوة، أحمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط١: قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، ٢٠٠٧م، ص١٧٤.

وقد لاحظ عبد السلام المسدي[1] أن فريقاً كبيراً من الباحثين العرب المعاصرين، وبخاصة أولئك الذين تأثروا بالنقاد الشكلانيين الروس، قد ترجموا أطلقوا لفظ (بويطيقا) على الشعرية؛ كي يتفادوا الوقوع في أزمة المصطلح النقدي، فاعتبروا (البويطيقا) سمة عامة في الظاهرة الأدبية شعراً أو نثراً، وإن كانت ملامحها أوضح في النصوص الشعرية.

ومن هؤلاء الباحثين سعيد يقطين؛ حيث رأى أن (البويطيقا) هي "العلم الكلي والأصلي الذي تندرج تحته كل الشعريات والسرديات–كاختصاصين جزئيين–حيث إن السرديات تهتم بالخطاب السردي، في حين أن الشعريات تبحث في شعرية الخطاب الشعري"[2].

في حين فضَّل عبد الله مرتاض مصطلح (الشعريات)–بصيغة الجمع–ليختص بالنظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتخصصة للكتابة الشعرية، وذلك لتمييز المصطلح عن مصطلح (الشعرية) بصيغة الإفراد التي رأى أنها " تقتصر على النهوض بالوصف التي كانت من أجله؛ أي تحديد خاصية الموصوف وطبيعته، لأنها تقابل في الفرنسية La Poeticite بمعنى الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمْثُلُ في نسيج النص لتجعله مشتملاً على خصائص فنية تميزه عن النص النثري"[3]؛ أي أن مصطلح الشعرية يعني خاصية كيفية ووصفية لطبيعة العمل الأدبي بشكل عام.

---

[1]- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٣٧.

[2]- يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص٢٣.

[3]- مرتاض، عبد الملك: من عوائض ترجمة المصطلح النقدي، دراسات فكرية ومقالات نقدية، ط١: دار هومة، الجزائر، ٢٠١٢م، ص ٣٧٢.

وخلاصة الأمر أن لفظة (الشعرية) توحي بعنقود من المعاني التي تتحرى البحث عن مقومات الجمال والتأثير الداخلية في بنية النص الأدبي، ولذا فقد كان بدهياُ أن يحار كثير من الباحثين في ترجمتها من اللغات الأجنبية وبخاصة الفرنسية والإنجليزية، " ولا شك أن هذه الحيرة في التعامل مع هذا المصطلح النقدي الغربي، كانت تمثل حيرة جيل كامل أمام مصطلح مستورد"[١].

[١]- حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ط١: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م، العدد ٢٧٢، ص٥٦.

المبحث الثالث: الشعرية اللسانية

==========

بادئ ذي بدء أقول: إن المقصود بالشعرية اللسانية تلك التي تسعى إلى تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، لتقيم مكانها جدلية الانزياحات، كلٍّ حسب وظيفته ومستواه اللساني، كما أنها تركز في تحليلها لبنية النص الأدبي على تلك الآليات اللغوية التي تمنح الكلام زخماً دلالياً، وتأثيراً أوسع.

ومما لا يمكن إنكاره أن اللسانيات قد خرجت بالدراسات الأدبية من الأحكام الانطباعية والآراء الذوقية، ونحت بها نحو الأحكام الموضوعية من خلال دراستها العلمية لمادة الخطاب الأدبي، ولذلك نجد أن روح المنهج اللساني مبثوثة في أغلب، إن لم نقل كلّ، المدارس النقدية الحديثة.

إلاّ أنّ هذا لا يمنع من الإقرار بأنّ اللسانيات والنقد الأدبي مجالان مستقلان عن بعضهما البعض، غير أنّ هذا لا ينفي أن تفيد الدراسات الأدبية من المنهج اللساني وأدواته الإجرائية فتأثير" اللسانيات في الدراسات الأدبية الحديثة أصبح أمرا مألوفاً، بل أمراً مطلوباً نظراً للاكتساح العجيب الذي حققته اللسانيات في كثير من المجالات المعرفية "[1].

تعتبر اللسانيات اللغة نسقاً وشكلاً بالدرجة الأولى، والدراسات الأدبية هي الأخرى تركّز على اللغة كنسق فني؛ فاللغة إذن هي الحلقة المشتركة بين الحقلين، وبما أنّ اللسانيات تهتمّ باللغة في شكلها العام، فإنّ الدراسات الأدبية تركّز على اللّغة في شكلها

[1] - يوسف، أحمد: القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة، ط١: منشورات الاختلاف، صفاقس، تونس ،٢٠٠٣م،٦٩/١.

الخاص والمتميّز؛ أي أنّ مجال اشتغالها هو اللغة الأدبية؛ أي تلك التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية على كل الوظائف.

وعلى الرغم من إفادة الدراسات الأدبية من المنهج اللساني، فإنَّ تطبيقه على الأدب أفرز تساؤلات عديدة، وأدى إلى ظهور مناهج مختلفة؛ منها: الأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية، والتداولية... إلخ.

لقد أسهمت اللسانيات في تطوير مفهوم الشعرية، حيث استطاعت أن تحقق تحولاً جذرياً في مجال الدراسات اللغوية باعتمادها على منهج علمي موضوعي دقيق وصارم، وهذا هو المنهج الذي كانت تبحث عنه الشعرية لتحقيق مفهومها الفعلي" علم الأدب"؛ ففاعلية اللسانيات لم تقتصر على مجال الدراسات اللغوية فحسب، وإنما انسحبت على كل ميادين العلوم الإنسانية؛ نظراً لمبادئها وطرائقها العلمية والموضوعية، فـ "إذا كانت اللسانيات علمَ بُنَى اللغة، فالشعرية تشكّل أحد فروعها، وتتميز بحسب هذا الادعاء العلمي عن النقد الأدبي الراهن، فنحن لا نطلب إلى دارس الأدب بأن يجعل وصف الجماليات الداخلية للعمل الأدبي يحلُّ محلّ الحكم الذاتي، فمثل هذا الوصف يتميّز عن النقد، كما تتميّز الأصواتية عن علم تصويت اللفظ "[1].

ولقد حققت الشعرية تطوراً كبيراً في تحليل النص الأدبي باعتمادها على منهج اللسانيات، موظّفة ومتجاوزة له، ولعلّ الشيء الذي دفعها إلى اعتماد وتوسيع مبادئ اللسانيات هو طبيعة معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية. ويمكن القول إنّ الشعرية استطاعت أن تحقّق " علميةً ما من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات

[1] - شرتح، عصام: فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، آب/أيلول ٢٠٠٥م، العدد ٥٧، مج/١٥، ص٥٢.

منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب"[1].

كما أنّ علاقة ارتباط الشعرية باللسانيات في وجهها الآخر تَمثَّل الارتباط بين اللغة والأدب، وبين الشعرية والعلوم اللغوية الأخرى، ولذلك فإن الشعرية أفادت، وبشكل كبير، من كل العلوم التي تعتبر اللغة جزءاً من مواضيع بحثها.

وإذا كانت اللسانيات هي المنهج الذي أدى " إلى اكتشافات جديدة أسهمت في خلق الشعرية وبلورتها كنظرية تخصّ بنية اللغة الشعرية"[2]؛ فالشعرية–علم الأدب–تهتم بدراسة اللغة في طاقاتها الجمالية والفنية وتركّز على وصف الظاهرة اللغوية الجمالية في تركيبها ونسيجها وعلاقاتها فسؤال الشعرية الجوهري هو عن الكيفية، وهذا الأخير الذي يصنع فرادة العمل الأدبي ويعكس شعريته.

و مثلما "تعامل دي سوسير مع اللّسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات، والذي ينبغي أن يدرس في ذاته ولذاته، دراسة علمية موضوعية وصفية، فإنّ الشعرية تعاملت مع النص الأدبي تعاملا " نسقياً محايثاً"[3]، يبحث في خصوصية اللغة الأدبية وتميّزها عن اللغة المعيارية، محاولة لاستقصاء الجمالية المنبثقة من عمق التركيب اللغوي للنص.

فاتصاف الخطاب الأدبي بالشعرية ليس مجرد ظاهرة اعتباطية ذوقية، بل سمة موضوعية تحكمها معايير وقواعد يمكن دراستها دراسة تقترب من العلمية، ولا يعني هذا أنّ اهتمام الشعرية بالشكل يقابله إلغاء للموضوع –أو المضمون–فقضية الفصل

---

[1] - المرجع نفسه، ص٥٤.
[2] - المرجع نفسه، ص٥٥.
[3] - المرجع نفسه، ص٦٠.

بين الشكل والمضمون فرضية مقحمة؛ إذ لا يمكن نفي الوحدة المطلقة بين الشكل والمضمون داخل الخطاب الأدبي الواحد.

ولعلّ ما جعل الشعرية تبدو للدارس في الوهلة الأولى وكأنّها تركز على الشكل؛ هو بحثها عن القوانين العامة والخاصة التي تحكم بناء العمل الأدبي؛ أي مجموع العلاقات المشتركة التي تحكمه، فالشكل انطلاقاً من هذه الرؤية هو بؤرة الاهتمام والمنطلق الأول، كما أنه المجال الفعلي لتحقيق الدراسة، ولذلك شاع الاصطلاح بأن الفن شكل.

إنّ اللسانيات ولحدّ الآن لم تعطنا قوانين للسيطرة على دراسة اللغة في شكلها العام، كما أنّ الشعرية هي الأخرى لم تستطع حصر وتحديد القواعد والقوانين التي تحكم دراسة شعرية الخطاب الأدبي، ولكنها استطاعت أن تكشف عن مجموعة مقومات فنية وجمالية في بنية النص الشعري والسردي كان لها دور كبير في التأثير في المتلقي، ودفعه إلى المشاركة بفاعلية في إعادة إنتاج هذا النص أو ذاك من خلال رؤيته الخاصة التي تنبع من ثقافته وذوقه الأدبي.

ولا شك أن الشعرية اللسانية التي بدأت إرهاصاتها في الستينيات من القرن العشرين كان لها دور في صحوة البلاغة التقليدية، حيث فطن نقادها–مثل رولان بارت–" إلى ضرورة بعث البلاغة من جديد، ودراستها في ضوء مفاهيم حديثة ومناهج جديدة"[1]. ثم دعا جيرار جينيت إلى تطوير النظام البلاغي التقليدي بحيث يصبح أكثر مرونة، وأوثق ارتباطاً بالبحث في نظرية الأدب بصفة عامة.

ثم برزت محاولات متعددة داخل الحقل البلاغي تدرس الشعرية اللسانية أو البنيوية، وتجلَّت بوضوح في أبحاث جون كوهين، وتودوروف، وردد هؤلاء الأسلوبيون مقولة أن

[1]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية، والشعرية الأسلوبية، منشور بمجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ٢٠٠٧م، العدد٥٨، ص٧٦.

" الشعرية فرع أصيل من فروع اللسانيات؛ باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللسانية"[1]. كما أكد تودوروف على أن " الأدب نتاج لغوي، وهذا ما يجعل اللغة ذات أهمية كبيرة للعمل الشعري، غير أن هذه العلاقة لا ترتبط بين الشعريات واللسانيات بقدر ما ترتبط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الأدب وكل علوم اللسان"[2].

والعلاقة بين الشعرية وعلوم اللسانيات لا يمكن أن تنكر وبخاصة بعد ظهور الاتجاه البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، وتركيزه بشكل رئيس على بنية اللغة، ولذا تقول يمنى العيد: " لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية؛ ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة قد ترك أثره العميق والمباشر على مفهوم الشعر، وطبعاً على الأجناس الأدبية الأخرى"[3].

ويعد رومان جاكبسون أبرز هؤلاء النقاد الذين تناولوا تلك العلاقة الوثيقة بين الشعرية واللسانيات، وذلك في قوله: " إن موضوع الشعرية قبل كل شيء هو الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسانيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية"[4].

---

[1]- ديبوا، جون، وآخرون: معجم اللسانيات، ط١: دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٣م، ص٣٨١.

[2]- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م، ص٢٧.

[3]- العيد، يمنى: في القول الشعري، ط١: الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م، ص١٠.

[4]- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص٢٤.

وقد انتقدت الشعرية اللسانية قصور البلاغة التقليدية في تناول كثير من الأشكال التعبيرية التي تتصل بعلوم المعاني والبيان والبديع؛ كالاستعارة، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف، والفصل والوصل، وغيرها؛ بسبب أنها تناولتها بصورة منعزلة عن البنية اللغوية أو السياق الفني باعتبارها انزياحاتٍ فرديةً تستقل بقيمتها عن بقية العناصر اللغوية المكونة لبنية النص، بل عزت إليها المزية في تحقيق سمة الجمال والتأثير في النصوص الأدبية.

في حين أن الشعرية اللسانية سعت إلى تعديل هذا القصور من خلال " تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض لتقيم ما أسماه جون كوهين بـ(شكل الأشكال)؛ وذلك من خلال البحث عن الأساس المشترك بين الأشكال المختلفة، بحيث تفضي في النهاية إلى نظرية متكاملة تتضمن مجمل العمليات التي ينبني عليها الشعر"[١].

وقد رصد الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ملمحاً آخر من ملامح القصور في منحى البلاغة التقليدية؛ ألا وهو أنها كانت تنظر إلى الشعر " على أنه النثر مضافاً إليه الوزن والقافية، وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القاريء أن يفهمه"[٢].

ومعنى هذا أن الفن الشعري لا يختلف من منظور البلاغة التقليدية عن الفن النثري إلا في أمرين؛ أولهما: الوزن والقافية، والآخر ما يضاف إليه من محسنات جمالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز في حين أن الشعرية اللسانية في

---

[١]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ص٧٧.

[٢]- عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصِّي للقصيدة، تنظير وتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد١٥، العدد٢، صيف ١٩٩٦م، ص١١٠.

النقد الأدبي الحديث ترى أن الفرق بينهما–أعني الشعر والنثر–يتمثل في " الشكل وليس المادة؛ أي من خلال المعطيات اللغوية الداخلية، وليس المضامين التي تعبر عنها تلك المعطيات"[١].

والصور البلاغية في النص الأدبي في نظر جون كوهين " ليست مجرد زخرف زائدٍ، بل إنها لتكوّنُ جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالَم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرةً لديه"[٢].

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الشعرية اللسانية قد تبلورت بشكل واضح فيما سمي بنظرية (الانزياح) التي أشرت إليها في بداية هذا الفصل؛ باعتبارها تياراً قوياً احتضن اللغة الفنية أو الأدبية، شعراً أو نثراً، على أنها انزياحٌ أو انحرافٌ عن المعيار؛ فالرواية مثلاً لا تعد شعريةً إلا إذا انزاحت عن سنن اللغة أو معاييرها التقليدية المعروفة، أو بتعبير رولان بارت:" إن الأسلوب يُحدَّد بالقياس إلى درجة الصفر في الكتابة"[٣].

وما درجة الصفر في الكتابة سوى ما أطلق عليه البلاغيون القدماء الحقيقة أو الدلالة الوضعية للفظ والتي وضعت من أجله ولم تتجاوز معناه المعجمي الظاهر، أو ما سمَّاه نعوم تشومسكي بالبنية السطحية.

ولذا فقد ذهب كوهين إلى أن " شعرية النص الفني تمر بمرحلتين، وأنها ذات وجهين متزامنين متعايشين في آنٍ معاً؛ وهما: الانزياح ونفيه، أو تكسير البنية

---

[١]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ص٨١.
[٢]- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص٦٤.
[٣]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ٨٣.

وإعادة البناء من جديد، فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القاريء"[1]، وتبعاً لهذا قام كوهين بتحليل مجموعة من الصور البلاغية باعتبارها انزياحاً عن سنن اللغة أو درجة الكتابة الصفرية، وهي عبارة عن صور أسلوبية تنتمي إلى مستويات لسانية مختلفة: صوتية، وتركيبية، ودلالية.

وإذا كانت البلاغة التقليدية قد ركزت على تطبيق مجموعة من المعايير الجاهزة سلفاً على النص الأدبي، وتخلت في كثير من الأحيان عن عملية تأويل النصوص، فإن الشعرية قد ركزت اهتمامها على كيفية إنتاج أدوات للوصف والتحليل.

[1]- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص١٧٣.

المبحث الرابع: الشعرية الأسلوبية

==========

كما رأينا أن الشعرية اللسانية قد ركزت على القواعد الجمالية العامة التي تنبع من البنية اللغوية للنص الأدبي، لكن هذا لم يكن كافياً في حد ذاته في تحديد المقومات الأسلوبية المتنوعة التي تؤثر في المتلقي، وتجعله ينجذب نحو النص، ولهذا جاءت الشعرية الأسلوبية لتعوض هذا الجانب وذلك بتركيزها على أبرز دواعي التأثير في العمل، فقد دعا ميشيل ريفاتير إلى " ضرورة إيجاد معايير خاصة تميز بين الوقائع العادية التي يشتمل عليها النص، وبين الوقائع الأسلوبية المنافرة؛ أي تلك التي تؤثر في المتلقي"[١].

ولا تنكشف هذه الخصوصية للنصوص الإبداعية–في رأي ريفاتير–إلا من خلال التحليل الشكلاني؛ " لأنه الكفيل وحده بملامسة الظاهرة الأدبية في النص؛ لأنه يهتم بما هو خصوصي في النص الأدبي لا بغيره، ويرتكز على النص نفسه، وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات، وعلى الشكل أكثر من المضمون"[٢].

ولقد كانت الحركة الشكلانية ثائرة ومتمردة على كل ما كان سائداً آنذاك في الساحة النقدية الأدبية فاستطاعت أن تغيّر النظرة السائدة إلى الخطاب الأدبي، بمقترحاتها وأهدافها التي كانت تسعى إلى تخليص الخطاب الأدبي من ضغط التراكم الخارجي

---

[1] - Ouvrage collectif stylistique, Delcroix, in Introduction aux études littéraires (méthodes du texte), sous la direction de la Maurice Delacroix. Fernand Hallyn, édition Ducroit, 2 tirage, 1990, p91.

[٢]- ريفاتير، ميشيل: إنتاج النص، ترجمة منذر عياشي، ط١: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ص ٧٤.

والقصدية والإيديولوجية الواحدة والعودة به إلى بنائه الداخلي، إنّ المدرسة الشكلانية هي " أوّل مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولاً وأخيراً استعمال خاص للغة وفقاً لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظّف اللغة على نحو خاص به، والقصّ يوظفها على نحو آخر، ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداءً من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا"[١]، فالمدرسة الشكلانية تهتمّ بما يجعل من الأدب أدباً.

وبهذا يمكننا أن نعتبر الشكلانيين الروس" أول من نبه إلى أنّ النص منظومة تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو" الأدبية" أو الشعرية، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي.....إلخ"[٢].

لقد كان الانطلاق النظري للشكلانيين نابعاً من التمييز بين اللغة اليومية والشعرية والتفريق بين مختلف وظائفهما؛ فالمعنى، أو الدلالة عامةً، إشكالية غير مطروحة لدى الشكلانيين، فهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتحليل وللتطبيق الإجرائي، ويمكننا أن نعتبر هذا التفريق القائم بين اللغة المعيارية والشعرية هو نفسه تفريق اللسانيات بين اللغة والكلام.

---

[١]- إبراهيم، نبيلة: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، ط١: مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٧٤.

[٢]- بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ط١: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،٢٠٠٠م، ص٢٥.

فلم يميّز الشكلانيون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلاً، إلاّ أنّ اهتمام الشكلانيين بالشكل لا يعني أنهم نحوا نحو " مدرسة الفن للفن".

إنّ منهج الشكلانية وأساسها كما عرفها "بوريس إيخنيباوم": هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية؟"[1]، وهذا ما شكَّل ثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، بغية تأكيد استقلالية العمل الأدبي انطلاقاً من خصائصه الجوهرية وتشكيلاته اللغوية/ الدلالية.

ومما يميز أسلوبية ريفاتير أنها نادت بضرورة " تعويض القاعدة الخارجية بقاعدة داخلية تكون مرتبطة ببنية النص الفني، فكل إجراء أسلوبي يتم تحديده من خلال علاقته السياقية بإجراءات أسلوبية عادية داخل بنية النص الفني نفسه، والسياق وحده هو الكفيل بتحديد الوحدات اللغوية التي تقوم بدور وظيفي وإبلاغي في نظام العلاقات من جهة، والوحدات التي تنهض بدور الإجراء الأسلوبي في النظام نفسه من جهة ثانية"[2].

كما تتميز أيضاً بأنها لم تنظر إلى المتلقي القاريء أو المستمع بأنه مجرد مستهلك فقط للنص الإبداعي، بل هو مساهم فيه ومنتج له، ولذا فإن ريفاتير دعا إلى ضرورة " ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها

[1]- آن جفرسون وديفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، ط١: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٢م، ص٣٧.
[2]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ٨٨.

جميع القراء حوله؛ لأن تلك الأحكام عبارة عن مثيرات أو استجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص"[1].

وعلى الرغم من هذا التداخل الحميم بين الشعرية والأسلوبية في الدرس النقدي الحديث والمعاصر؛ وبخاصة في تركيز كلتيهما على الأسلوب والانزياح، فإن هناك اختلافاً واضحاً بينهما يتمثل في " عمومية الشعرية في البحث عن البنيات المشتركة بين مختلف النصوص الإبداعية، في حين أن الأسلوبية تصر على أن لكل نص أدبي خصائصه ومظاهره الجمالية التي تحدد أدبيته، والتي ينبغي أن تعاين باستقلال عن النصوص الأخرى"[2].

وبما أن هذا البحث يقوم على دراسة شعرية السرد في روايات غازي القصيبي، فإنه لابد من ختام هذا الفصل بالإشارة إلى أن إنّ الخطاب الروائي–الحداثي خاصة– هو خطاب شعري إلاّ أنّه "عملياً لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيّدة"[3]؛ ذلك أنّ شعرية الخطاب الروائي تتحقق في " رؤياه لا في رؤيته، أو من أجل الشعرية، متحررا بذلك من الواقعية والالتزام، من الحكاية والمرجع، من قوانين الانعكاس والمطابقة، منكباً على تحطيم اللغة وتفجير طاقاتها لإبداع عالمه الشعري المختلف "[4].

---

[1]- فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٨م، ص١١٤.
[2]- اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ط1: الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م، ص.٧٧.
[3]- الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات في فصول الفكر العربي المعاصر، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م، ص٧٥.
[4]- العيد، يمنى: الكتابة تحول في تحول، ط1: دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م، ص٤٣، ٤٤.

وبما أنّ الخطاب حسب رأي بول ريكور هو "حدث في اللغة"[1] فهذا يعني أنّ الخطاب الروائي ليس مجرد شكل لغوي/ دلالي جامد، وإنّما هو في كليته فعالية دينامية متحرّكة ومنتجة فـ "الخطاب الأدبي، خطاب متميز –بفعل أنّ (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلّبت فيه، فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته"[2].

إذن، فإنّ "موضوع شعرية السرد في روايات غازي القصيبي" كما يدل عليه العنوان لا يعنى بالرواية ذاتها، ولكن يعنى بالخطاب، و" ليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها.

فلو أعطينا لمجموعة من الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحدّدنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية، وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة، هذا ما يجعلنا نعتبر الخطاب موضوع تحليل، ويدفعنا إلى البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره"[3]؛ ذلك أنّ " شعرية النص القصصي الروائي وجماليته لا تحدِّدها الأحداث أو الوقائع، وإنّما تحدِّدها قبل أيّ شيء آخر طريقة الرواية وصيّغ العرض، وتعدّد الخطابات "[4]، وهذا ما سيحاول هذا البحث استجلاءه في روايات غازي القصيبي، من خلال تحليل بنية الخطاب الروائي فيها.

---

[1]- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط٣: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م، ص٤٣.

[2]- بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٥.

[3]- يقطين: سعيد: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٧٠.

[4]- سويدان، سامي: في دلالة القص وشعرية السرد، ط١: دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩١م، ص١٦٣.

الفصل الثاني: شعرية السرد

- الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية).
- ترتيب الأحداث.
- الفضاء الزمني.
- التواتر السردي (معدل التردد).

المبحث الأول
- الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية):

==========

السرد هو عبارة عن الطريقة التي تروى بها الأحداث أو الوقائع في حكاية معينة؛ ولهذا فإنه يعرف بأنه " طريقة الراوي في الحكي، أو في تقديم الحكاية بطريقة متسلسلة ومنطقية وشيقة"[١]، أو هو "العملية التي يقوم بها أو يمارسها الراوي أو السارد، وينتج عنها النص القصصي الذي يشتمل على اللفظ القصصي، والملفوظ القصصي"[٢].

ويمثل اللفظ القصصي ما يسمى بالخطاب، أما الملفوظ القصصي فهو الحكاية نفسها؛ تلك التي تستوجب بواسطة الكتابة سارداً أو راوياً يرويها، ومروياً له يقرؤها أو يتلقَّاها، وبذلك لا تتوقف أهمية الرواية في مجموعة الأحداث أو الوقائع التي وقعت أو ولَّدت استجابات معينة لدى شخصيات الرواية، بل تتركز أهمية الرواية في المقام الأول في كيفية سردها أو حكيها، ومن هنا تبرز أهمية الخطاب الروائي، لأن الأداء اللفظي للرواية هو عبارة عن خطاب، كما أن العمل الروائي نفسه يعد خطاباً أو حكاية يخاطب بها راوٍ مسروداً له.

وتبعاً لهذا التصور السابق، فإن التلازم بين الحكاية والخطاب دائمٌ بحيث لا يتوافر أحدهما إلا في وجود الآخر، فلا حكاية بلا خطاب، كما أنه لا خطاب بلا حكاية،

---

[١]- إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣م، ص١٢٤.

[٢]- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٨م، ص٧٧.

وهنا يبرز سؤالٌ مهمٌّ للغاية؛ ألا وهو: كيف يمكن أن نحكم بوجود الحكائية في العمل السردي، وما هي أبرز عناصرها الرئيسة؟

الحقيقة أن الإجابة على هذا التساؤل ليست بالأمر الهيِّن؛ لاسيما في ظل وجود كثير من المقولات النقدية الحديثة التي حاولت توصيف الحكاية بأنها تنتمي لجنس السرد أم لا؛ ولكن أوجه الآراء في هذا الصدد هو رأي الدكتور سعيد يقطين؛ الذي ذهب إلى أن الحكائية تتحقق في الإنتاج الأدبي إذا توافرت لها عناصر محددة، وهي:

أولاً: الحدث أو الفعل.

ثانياً: الفاعل أو مَنْ قام بالفعل.

ثالثاً: متى حدث الفعل.

رابعاً: أين حدث الفعل.

وكما سيتضح من تحليل بنية السرد في روايات غازي القصيبي في السطور التالية، فإن كل عنصر من هذه العناصر السابقة " يشكل مع بقية العناصر البنية الكلية للسرد، من جهة وفي الوقت ذاته يشكل هو نفسه بنية كلية أخرى تضم بنيات فرعية من حيث مستوى الخطاب، ولذا يمكن أن يُبحث في مستوى آخر عن العلاقات التي تربط بين مختلف هذه البنيات"[1].

[1]- يقطين، سعيد: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م، ص٢١.

وقد أكَّد رولان بارت إلى أن تلك البنية الحكائية إذا ما توافرت لها تلك العناصر، فإنها " يمكن أن تطوي بين دفتيها كل أشكال القصّ، كما يمكن أن تتجلَّى فيها السلاسل الاستبدالية بحيث تُضاء كونية الأشكال، وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وملابسات الموقف القصصي"[١].

وقد حدَّد غريماس بنية سطحية للسرد قامت على ستة عوامل فرضية، وهي:[٢]

أولاً: المرسِل.

ثانياً: موضوع الرغبة.

ثالثاً: المرسَل إليه.

رابعاً: المساندون.

خامساً: الفاعل.

سادساً: المعارضون.

ويلاحظ أن ملامح هذا النموذج السداسي الذي تبنَّاه غريماس قد ركز على الفاعل، والسارد، والمسرود له، وموضوع السرد الذي يتمثل في (الرغبة) باعتبار أن السرد خطاب يتوافر فيه القصدية أو التعمد أو الرغبة في إقناع المسرود له بنسق معرفي أو فكري محدد لدى السارد، كما أنه أشار إلى المساندين والمعارضين لكونهما اتجاهين

---

[١]- بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة بن عبد العالي عبد السلام، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م، ص٧٦.

[2]- A.J.Greimes, J.Courtes, Semantique: Dictionaire Raisonne de la theorie du langage,Hachette,Paris,1979,P.49.

متوازيين ومتضادين في آنٍ معاً في الرواية بحيث ينتج عنهما توازن بين الأحداث، لكن يؤخذ على هذا النموذج أنه أهمل الفضاءين المكاني والزماني، وهما من أبرز عناصر السرد؛ نظراً لدورهما البارز في تحديد بيئة الحدث، وزمانه، وملامح الشخصيات التي تستمد تتأثر كثيراً بهذين الفضاءين خلال أحداث الرواية جميعاً.

وقد اعتبر رولان بارت أن السرد فعلً عامٌ يشتمل على العديد من ألوان الخطاب التي تصدر من السارد أو الراوي للمسرود له، سواءً أكانت أدبيةً أم سياسيةً أم دينيةً أم غير ذلك؛ إذ إنَّ " أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوعٌ كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفوية كانت أم مكتوبة، كما يحتمل الصورة: ثابتة كانت أم متحركة، وكذا يحتمل الإيماء مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظَّمٌ من كل هذه المواد، فالسرد حاضرٌ في الأسطورة، والحكاية الخرافية، وفي الأقصوصة، والتاريخ، والدراما، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، وفي الخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يمكن أن يوجد أي شعب بدون سرد"[1].

وتبعاً لهذا فإن العمل القصصي، أكان رواية أم قصة، ينبغي عند تحليل بنية الخطاب فيه النظر إلى شكله ومضمونه معاً؛ فالبنية لا تعني فقط العناية بمضمون العمل أو مادته اللغوية وما يحتويه من أفكارٍ ورؤىً فحسب، بل تشمل كذلك طريقة عرض تلك الأفكار في إطار فني متعارف عليه في أوساط النقد الأدبي، من خلال تلك الثلاثية السردية الرئيسة التي تتكون من الراوي الذي يروي رواية لمرويٍّ له متخذاً

[1]- بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة بشير الغمري، وحسن عمراوي، مجلة آفاق، اتحاد كتَّاب المغرب، ع ٨، ٩، ١٩٨٨م، ص٧، ٨.

أساليب أو طرقاً فنية محددة ليجذب ذلك المتلقي نحو قراءة العمل " ومتابعة أجزائه الشكلية (البداية، والوسط، والنهاية)، ومضامينه التي تحمل أفكار المرسل أو الراوي"[1].

ويمثل الصوت السردي عنصراً رئيساً من عناصر البنية في العمل الروائي؛ لأنه يكشف عن علاقة السارد بالحكاية أو بأحداث الرواية ووقائعها، ومدى حضوره فيها على المستوى الذهني والنفسي، فضلاً عن وظيفته في توصيل الأفكار، ورسم ملامح الشخصيات وعلاقتها بكل من مستويات السرد وزمنه.

ولهذا يمكن تناول الصوت السردي في بنية الرواية عند غازي القصيبي من خلال زوايا ثلاث، هي:

أولاً: زاوية الرؤية.

ثانياً: وظيفة الراوي.

ثالثاً: مستويات السرد.

أولاً: زاوية الرؤية:

==========

تختلف زاوية الرؤية في الرواية من سارِدٍ إلى آخر بحسب كيفية النظر إلى طبيعة الأحداث في الرواية، وطريقة تجسيده لها، فقد تركِّز بؤرة الخيال عنده على إبراز ظلالٍ وخيوط بعينها في المشهد الروائي دون غيرها، وبحسب تلك الزاوية وكذا بعدها البؤري

[1]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م، ص ٤٦.

تبرز أفكار وعلامات محددة، وتُهمَّش أو تتلاشى أفكار أخرى بحسب اتجاه كل سارِدٍ أو أيديولوجيته الفكرية.

وقد عرَّفها تودوروف بأنها " الطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[1]، والسارد هنا شأنه شأن المصوِّر الذي قد يركز عدسته اللاقطة على زاوية فريدة في الصورة المختارة ليبرزها للقارئ بمساحة أكبر من الأجزاء الأخرى المكونة لهذه الصورة، أو شأن الرَّسَّام الذي يتحكَّم في استعمال ريشته وألوانه لإبراز ملمح معين ودقيق في اللوحة؛ مثل نظرة العين، أو طول الأهداب، أو صلعة الرأس...إلخ.

وقد يحاول السارد عبر هذه الرؤية أن يخفي معالم من شخصيته ولا يريد أن يلفت نظر القارىء ليرجح احتمالات معينة عنده؛ فمثلاً يلاحظ أن غازي القصيبي في روايته (شقة الحرية)[2] قد حاول أن يخفي معالم سيرته الذاتية في الرواية، ليوهم القارىء بخيالية النص، بحيث لا يجعله يذهب إلى أبعد مما يريد له الكاتب؛ وذلك باستخدام وسائل فنية تختلط فيها الأصوات المحركة للأحداث–أعني صوت السارد، وصوت الكاتب، وصوت الشخصية الروائية نفسها– وقد بدا الراوي من خلال هذه الرؤية في موقف المحيط بكل شيء، مستغِلَّاً تقنية ضمير الغائب المستخدم في السرد؛ رغم أن البنية اللغوية للرواية وما تحيل إليه في الخارج، من أحداث واقعية، وشخصيات وأماكن تاريخية معروفة بعينها لدى القارىء، يؤكد السمة الواقعية التسجيلية للرواية التي تعد

[1]- تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ط١: اتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، المغرب، ٢٠٠٥م، ص٦٣.

[2]- القصيبي، غازي، شقة الحرية، ط٥: رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ص١١.

نوعاً من الوثائق الشخصية التي تركزت فيها زاوية الرؤية عند السارد حول إظهار جوانب محددة قارَّةٍ في وجدانه وفكره وخياله.

كما أن بعض الكُتَّاب قد يلجؤون إلى " وصف الأشياء الدقيقة التي تجعل من الحياة حياة؛ من لباس وطعام وأشكال وألوان، إضافة إلى التركيز على أماكن واقعية معينة؛ كالمدن أو الرموز الجغرافية الشهيرة، وغيرها. ومدار الأمر كله نشدان الإيقاع بالقارئ في شراك وهم البعد الواقعي للعمل الفني"[١].

ويجدر بالذكر أن السارد في الرواية الحديثة لا يلتزم زاوية رؤية ثابتة في شتى رواياته، بل إنه قد يحضر حضوراً بيِّناً في رواية، وقد يغيب في رواية أخرى بحسب ما يمليه المتن الروائي، وطبيعة الأحداث، ومسارها، ولهذا صنَّف جيرار جينيت[٢] الروايات بحسب زاوية الرؤية إلى نوعين، هما:

أ- رواية يمثل فيها الراوي حضوراً ظاهراً في القص باعتباره إحدى شخصياتها.

ب-رواية يغيب فيها الراوي عن القص، ولا يعد إحدى شخصياتها.

وعندما يكون حضور الراوي في الرواية ظاهراً، يختلف دوره من رواية لأخرى بحسب " كون الراوي هو البطل، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً ثانوياً أو سطحياً يتمثل

---

[١]- بوجاه، صلاح الدين: في الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٤١٣هـ، ص١١٥.

[٢]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط١: دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦١.

في كونه المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لا غير، من دون مشاركة فيها"[1].

ويمكن أن نتمثل للنمط الأول برواية (شقة الحرية) التي تعد أول وأشهر أعمال غازي القصيبي الروائية؛ وهي أقرب إلى السيرة الذاتية التي تحكي أو بالأحرى تؤرخ لأصداء مرحلة عاشها المؤلف في أثناء دراسته في مصر، واعتمد فيها على رصد الواقع الأدبي أو الخيالي، كما يلحظ فيها امتزاج الفن بدراما الحياة التي تجمع في طياتها بين الحزن والفرح، أو التعاسة والسعادة، لذلك استعان فيها بمجموعة من الشخصيات القريبة من شخصيته هو إبَّان تلك المرحلة التي سافر فيها إلى مصر ليستكمل دراسته، حيث يحكي عن مجموعة من الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة، وقد أقاموا في (شقة الحرية)، وصاروا يتجادلون في شؤون السياسة والمجتمع.

وقد جرت أحداث الرواية في بداية الخمسينيات حتى مطلع الستينيات من القرن العشرين، حيث قرر مجموعة من الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة بالجامعة المصرية، بعد مرور عام على إقامتهم بمصر؛ وهم فؤاد ويعقوب وقاسم ونشأت وعبد الرؤوف وعبد الكريم وماجد، قرروا أن يستأجروا إحدى الشقق بالقرب من الجامعة، ليمارسوا فيها حريتهم السياسية بعيداً عن أعين الرقباء الذين يكبلون الحرية. ثم أطلقوا على هذه الشقة اسم (شقة الحرية).

[1]- المرجع نفسه، ص١٦٣

وكان لكل شاب من أولئك الشباب مفهوم خاص عن "الحرية"؛ سواء على المستوى الإنساني أو السياسي، مثل علاقة الشاب بالفتاة، أو علاقة الفرد بأحد الأحزاب السياسية أو التيارات الفكرية السائدة في تلك الآونة في مصر أو العالم العربي.

فنجد فؤاد يلتقي بطالبة سورية تدعى سعاد، وهي منتمية لحزب البعث، وكان حوارهماً متركزاً حول مفاهيم سياسية بعينها؛ مثل الحرية والوحدة والاشتراكية. في حين مارس يعقوب نوعاً من الحرية الفكرية الوجودية[1] التي كان يؤمن بها، ويرى فيها السبيل الوحيد للتحرر الاجتماعي والسياسي والإنساني جميعاً، وكان يرى أن الوجودية كانت موجودة منذ القديم في التراث العربي عند أبي نواس وأبي العلاء المعري قبل أن تظهر في أوروبا في العصر الحديث.

وهكذا، كان لكل شاب من أولئك الشباب مفهوم متميز للحرية يختلف عن مفهوم الآخرين. وقد تميزت البنية السردية في الرواية بالتركيز على هذه الزاوية–أعني زاوية الحرية بأنواعها المختلفة–وكان الراوي جزءاً أصيلاً في المتن الحكائي، ولذا فإن الرواية تعد بمثابة وثيقة تاريخية واجتماعية وفكرية لتلك الحقبة الماضية، وليست مجرد رواية

[1]- الوجودية تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم، ونظرا لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أن تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار. تكرس الوجودية التركيز على مفهوم أن الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته. ظهرت كحركة ادبية وفلسفية في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقة. الوجودية توضح أن غياب التأثير المباشر لقوة خارجية (الإله) يعني بأن الفرد حر بالكامل ولهذا السبب هو مسؤول عن افعاله الحرة. والإنسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته والمسؤولية الفردية خارجاً عن اي نظام مسبق. وهذه الطريقة الفردية للتعبير عن الوجود هي الطريقة الوحيدة للنهوض فوق الحالة المفتقرة للمعنى المقنع (المعاناة والموت وفناء الفرد). ومن أبرز منظري الاتجاه الوجودي جان بول سارتر، وكيركيجارد، وجابريل مارسيل، وكولن ويلسون، وألبير كامي، وغيرهم. ينظر: عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، ط١: دار الآفاق، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م، وكذا ينظر: جون ماكوري: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، وفؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٥٨، أكتوبر ١٩٨٢م.

من وحي الخيال، ولهذا فإن كثيراً ممكن عاشوا في تلك الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية، يستطيعون أن يتعرفوا على أنفسهم واتجاهاتهم وميولهم الفكرية والاجتماعية ومنازعهم السياسية داخل دروب هذه الرواية ومنعطفاتها.

ويمكن أن تمثل رواية (العصفورية) النموذج الأمثل للنمط الثاني من الروايات التي لا يمثل الراوي إحدى شخصياتها، بل يقوم بدور المتفرج أو المراقب أو المشاهد للأحداث؛ حيث يروي القصيبي على لسان البطل–وهو البروفيسور–مآسي المجتمعات في القرن العشرين، حيث مات سبعون مليوناً ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية بدعوى التطور، كما يحكي عن معدل ولادة الأطفال غير الشرعيين الذي يوازي ثلث معدل الأطفال بدعوى التقدم.

ثم تتناول الرواية موضوعاً سياسياً له أهمية كبيرة؛ وهو أمل الأمة في تحقيق الوحدة بين الدول العربية، ويراهن البروفيسور سمير على ثلاثة أشخاص يستطيعون تحقيق هذا الطموح، وهم: صلاح الدين المنصور، وبرهان سرور، وضياء المهتدي، لكن أمله يخيب فيهم جميعاً؛ حيث أصبح الأول والثاني من أصدقاء إسرائيل–عدو الوحدة العربية–في حين انشغل الثالث بحرب مدمرة لا جدوى منها؛ وقد رمز بهذا إلى واقع الدول العربية المخزي في العصر الحديث.

والخلاصة أن زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة التي يقصد من وراءها التأثير على المروي له أو على القارئ بصورة عامة، ومن هنا يتضح أن هوية السرد في أية رواية تتحقق من خلال علاقة السارد بالحكاية، ولاسيما عندما يكون جزءاً

منها، أو بطلاً من أبطالها الفاعلين الذين يتحكمون في مسار الأحداث، وبذا يمثل زاوية الرؤية أو ما يسمى (بالتبئير)[1] خير تمثيل.

ثانياً: وظيفة السارد (أو الراوي):

==========

أشار جيرار جينيت[2] إلى أن هناك خمس وظائف للسارد أو الراوي Fonctions du Narrateur، وهي:

١-<u>الوظيفة الروائية أو السردية</u>: Fonction Narrative

وهي التي يتحدد من خلالها دور الراوي أو السارد في الحكاية.

٢-<u>وظيفة التوجيه أو الوظيفة التنسيقية</u>: Fonction de regie

وهي التي يقوم السارد من خلالها بتنظيم النص الروائي وتوجيهه لغوياً أو تعبيرياً، أو ربط الأحداث بعضها ببعض من خلال روابط محددة؛ مثل استخدام الراوي بعض

[1]- التبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي أي: (من يري)، وقد استعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي- نصوص الشكلانيين الروس، وبخاصة الشكلاني (يوريس إيخنباوم) الذي أثار إشكالية وجهات النظر في دراسته حول "غوغول" و"لينكوف"، وكذلك (توماتشفسكي) الذي ميز بين نمطين من السرد: سردٌ موضوعي يكون الكاتب فيه مضطلع على كل شيء فالراوي محايد لا يتدخل ليفسر الأحداث، وسردٌ آخر ذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يخبر بها ويفسرها ويعطيها تأويلا معيناً. ينظر: لطيف، زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١: مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ص٦٧. وكذا ينظر: سمير، حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ط١: دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م، ص ١٣٤.

[2] - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.266.

الرموز أو الدالات المتصلة بتنظيم الخطاب، وقد أكد جينيت أن السارد من خلال هذه الوظيفة يستطيع أن يشرح العمل الروائي من خلال النص اللغوي المناسب للقص.

٣-وظيفة الإبلاغ أو الاتصال: Fonction de communication

وفيها يقوم الراوي بتكوين محاور اتصالية أو علاقات للتواصل مع المسرود له، من أجل تحقيق أعلى درجة من درجات الاندماج في الأحداث، وجعل المتلقي متابعاً بشغف لها.

٤-الوظيفة الاستشهادية أو وظيفة التناص: Fonction de testimonial

وتتعلق باتجاه السارد إلى الاستشهاد بأحداث تاريخية أو اجتماعية أو سياسية من مخزونه الثقافي ليبرهن بها على فكرة ما في الرواية، وتكشف هذه الوظيفة بوضوح عن قدرة الراوي على التذكر، وكذلك عن ثقافته المتنوعة، واستيعابه لأحداث الماضي، وتوظيفها توظيفاً عاطفياً أو سياسياً أو دينياً من أجل إقناع المسرود له.

٥-الوظيفة الاعتقادية أو الأيديولوجية: Fonction de ideologique

وهي أخطر هذه الوظائف على الإطلاق؛ لأن السارد يقوم فيها بمحاولة نقل أفكاره أو اعتقاداته إلى المسرود له من أجل تغيير اتجاهه أو إقناعه بما يعتقده، وتعد وظيفة إرشادية أو تعليمية.

وليس شرطاً أن يقوم السارد بنقل تلك الاعتقادات للمسرود له بنفسه، لكنه قد ينقلها بشكل غير مباشر عن طريق سردها على لسان إحدى شخصيات الرواية، أو من خلال تعليقه على بعض الأحداث أو تفسيره لها، بما يكسبها سمة مرجعية[1].

كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في **ثلاث**، هي:

١-الوظيفة الوصفية:

وهي التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

وتعد هذه الوظيفة من عمد البنية السردية في الرواية؛ باعتبار أنها تحدد ملامح المكان والزمان والشخصيات فيها، وترسم تقاسيمهم الدقيقة بشكل يجعل من فضاء الرواية أشبه ما يكون بخشبة المسرح الذي تدور فوقه الأحداث.

ومما لا شك فيه أن تلك الوظيفة كانت من أهم سمات بنية السرد في روايات غازي القصيبي، ولاسيما بأن لغتها اكتسبت ملامح شعرية وأدبية جمَّة–وهذا ما سوف تتناوله هذه الدراسة تفصيلاً في الفصل الرابع منها.

ومن الأمثلة على ذلك قول القصيبي في رواية (شقة الحرية): " **بعد أقل من شهرين من الانتقال، استكملت شقة الحرية تجهيزاتها. تولَّى الأستاذ شريف، بنفسه، كل شيء. تبيَّن أنه يعرف نجاراً ممتازاً، وصاحب معرض للموبيليا، وسبَّاكاً، وكهربائياً.**

[1]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، مرجع سابق، ص١٦٦.

أصرَّ قاسم على سخانة كهربائية في كل حمّام، بعد أن عانى الأمرَّين في شقة الست خيرية من الماء الذي لا يُسخَّنُ إلا عند الضرورة. وأصرّ على شراء ثلاجة حقيقية، بعد أن قاسى من الثلاجة البدائية في شقة الست، الثلاجة التي تعمل عن طريق وضع قالب من الثلج في جزئها الأعلى يبرّد نصفها الأسفل. وتولَّى قاسم تحمُّل النفقات الإضافية. لم تأتِ الشقة في النهاية، على ما كان يتمنَّاه قاسم من فخامة، ولكنها جاءت على مستوى يفوق المستوى المعتاد لشقة يسكنها طلبة عُزَّاب"[١].

وقد وصف القصيبي سعة تلك الشقة بقوله: إنها كانت تتكون من " **أربع غرف نوم واسعة، وحمامان، ومطبخ، وردهة كبيرة يمكن أن تتحول إلى صالون، وطرقة يمكن أن تصبح غرفة طعام، وغرفة صغيرة للشغَّال أو الشغّالة"[٢].**

وفي رواية (العصفورية) يقول القصيبي على لسان (البروفيسور) عن الإعلام، موجهاً الكلام لصديقه الدكتور سمير ثابت: " **الإعلام يا عزيزي النطاسي، الإعلام. هذا عصر الإعلام. الكلمة المقروءة والصورة المرئية. الصورة أهم شيء. إذا لم يرني الناس على صفحات الجرائد أفتتح مشروعاً، كل يوم، فماذا سيقولون؟ (البروفيسور كسلان!). (البروفيسور مشغول بشِعْرِه). (البروفيسور هائمٌ مع معجباته). ولكن الافتتاحات تجبر الأعداء قبل الأصدقاء على الاعتراف بنشاط المرء. هكذا كان الأمر في البداية مجرد ضجيج إعلامي. ثم تحولت المسألة إلى إدمان لا يختلف عن إدمان الهيروين"[٣].**

---

[١]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص١١١.
[٢]- المصدر نفسه، ص١٠١.
[٣]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ط٢: دار الساقي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص٧٧.

٢-الوظيفة التأصيلية:

وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم من أعداء العرب والمسلمين.

ومن أمثلة ذلك ما يلحظ في رواية (العصفورية) التي أتي نصها حاملاً مشروعاً قومياً للنهوض بالأمة العربية، بخلاف الشعارات القومية الزائفة التي رددها أبطال رواية (شقة الحرية) عن الثورة والتحرر والاشتراكية والحرية، التي لم تتعدَّ كونها مجرد هتافات جوفاء لا فائدة منها.

وقد تمثل مشروع النهضة العربية الذي تبنَّاه بطل الرواية (البروفيسور) في هدفين قوميين، أولهما: نهضة الأمة العربية، والآخر: تدمير إسرائيل. وقد سعى هذا البطل إلى محاولة تحقيقهما باستخدام الأسلوب العلمي؛ حيث أنشأ مركزين للتفكير؛ أولهما: يبحث في كيفية النهوض بالأمة العربية، والآخر: يبحث في وسائل تدمير إسرائيل. " وقد استغرق تكوين المركزين بعض الوقت. كان لابد من اختيار علماء ذوي كفاءة وخبرة ونضج، من العرب بطبيعة الحال. أعطيتُ كل مركز فترة سنة لإعداد التقرير"[١].

[١]- المصدر السابق، ص١٥٨.

وقد توصل المركزان كلاهما إلى نتيجة واحدة، مؤداها " أن الوسيلة الوحيدة للنهوض بالأمة العربية ولتدمير إسرائيل هي إقامة حكم عسكري ثوري في مختلف أنحاء الأمة العربية"[1].

ولكن آمال البروفيسور وطموحاته ذهبت أدراج الرياح؛ حيث لاحظ أن السلطة العسكرية التي أمدها بالمال، وتحالف معها، كانت لها تجاوزات خطيرة على الأمة العربية كلها؛ وبالتالي رفض البروفيسور المثقف كل تلك التجاوزات، ورفض أت يعمل ثانية لحساب تلك السلطة العسكرية، واكتفى بوظيفة السياسي الذي يراقب الأحداث عن كثب، وعندما تبددت أحلامه في النهوض بالأمة العربية، اتجه إلى العزلة وأعلن نهاية المثقف الثوري.

وقد أراد السارد أن يوحي بأمرين في غاية الأهمية هنا: أولهما: استحالة أن تنجح الحكومات العسكرية في النهوض بالأمة العربية، وبخاصة إذا مارست الاضطهاد السياسي وقضت على آمال الشعب في اختيار الحاكم بشكل ديمقراطي. والآخر: أن القيادة السياسية الرشيدة، لا الكفاءات الفكرية، ولا القدرات المادية، هي ما يفتقده العرب لكي يتمكنوا من تحقيق النصر على عدوهم.

٣-الوظيفة التوثيقية:

[1]- المصدر نفسه، ص١٩٨.

وفيها يقوم بتوثيق بعض الأحداث التاريخية من رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً، ويهتم بتسجيل الأحداث والوقائع وسردها بطريقة فنية تمزج بين التوثيق التاريخي والتخييل الروائي.

ففي رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) استطاع غازي القصيبي أن يجمع بين سياقين مترابطين على مستوى الخطاب في الحدث التاريخي، أولهما: مسرحة التاريخ؛ حيث استعار النص التاريخي في الرواية مجموعة من مواضعات الفن المسرحي؛ حيث قسَّم أحداث الرواية إلى سبعة فصول وجعل لكل فصل منها مشاهد مختلفة عن الفصول الأخرى. كما ظهر البعد المسرحي خلال تقنية الكتابة نفسها؛ " حيث حاول بطل الرواية (أبوشلاخ) تحويل الأحداث التاريخية المكتوبة إلى عروض نابضةٍ بالحياة، مقسّماً النص التاريخي إلى مشاهد حسب الموضوع الذي يقوم بمناقشته، وهو ما يفعله المخرج المسرحي"[1].

كما أن استخدام السارد لضمير المتكلم المنفصل (أنا)، والمتصل المتمثل في ياء المتكلم المضافة إلى الكلمة (تربيتي–تعتبرني–ثيابي–تسليتي) قد أسهم في مسرحة الأحداث في الرواية؛ لأن السارد حينذاك يعيش بين شخصياته، ويشارك في صنه الأحداث، ويوجهها من أجل تقريبها لمخيلة المتلقي لتصبح أشبه بما يعرض على خشبة المسرح، وهذا ما حدث بالفعل مع شخصية (خليل توفيق خليل) في الرواية في كثير

[1]- النقيب، عادل محمد، وآخرون: الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي، ط١: وزارة المعارف السعودية، الرياض، ٢٠٠٠م، ص٥٨.

من المواقف، ومنها أنه حينما طالت مدة الإلقاء شعر بالغضب؛ لأن ذلك قد يضعف الموقف الدرامي، فقال على الفور: " هل من الضروري أن أسمع القصيدة؟"[1].

كما ظهر البعد المسرحي بوضوح من خلال عنصري الصراع بين الشخصيات المتعددة في الرواية، والحوار بين تلك الشخصيات، إذ يمثل ذلك أحد دعائم النص المسرحي المعاصر، " وقد أوجدها الراوي بأبعادها الثلاثة: الجسمية والاجتماعية والنفسية، جاعلاً لكل شخصية مبرراً لوجودها، محركاً إياها حيث شاء أو شاءت الحكاية، مؤلِّفة ما يسميه النقاد بالقوى المسرحية التي تشكل الموقف الدرامي"[2].

أما السياق الآخر، فيتمثل في القصّ الشعبي عن طريق إضفاء بعض الفانتازيا إلى الوقائع أو الأحداث التاريخية من أجل تقريبها لمخيلة المتلقي، دون إخلال بالمحاور الرئيسة للحدث التاريخي؛ وقد تجلَّى ذلك الحس الشعبي في مواضع عديدة من رواية (أبو شلاخ البرمائي)، بدءاً من العنوان الذي يصف شخصية البطل وصفاً أسطورياً مركباً من كلمتين: (بر–مائي)، بما يشي بامتلاكه قدرات خرافية، وبما يثير حس الخرافة لدى القاريء، وللعنوان دور رئيس في الدلالة على المتن الحكائي في الرواية، إذ إنه يعد بمثابة بؤرة دلالية للمضمون.

كما أن تصدير الرواية باسم البطل (أبو شلَّاخ) كان له دور في إضفاء النزعة الشعبية على مضمونها؛ حيث إن هذا اللقب (أبوشلاخ) لقب شعبي يطلق على ذلك

[1]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلّاخ البرمائي، ط٧: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠١١م، ص٤٢.

[2]- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط١: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١م، ص٥٧٢.

الشخص الذي يغلب على كلامه المبالغة والتهويل، كما أنه يعد " نموذجاً إنسانياً أنتجه الخيال الشعبي في بيئة السارد نفسه"[1].

كما يظهر الحس الشعبي بوضوح حينما ننتقل إلى بنية النص الروائي نفسه، سواء على مستوى المظاهر الأسلوبية، أو الأحداث التي تعم الرواية كلها؛ فمثلاً يلحظ غلبة اللهجة العامية على اللغة الفصحى في الرواية، وقد شمل ذلك بعض الأشعار التي رواها السارد بالعامية، وكذا استخدام العبارات المسجوعة، بما يشبه عالم الميثولوجيا أو سجع الكهان في الجاهلية، مثلما رواه شعراً عامياً أو نبطياً كما يطلق عليه باللهجة الخليجية:[2]

يا المفتش .. يا البطل.. يا ابن الكرامي

اسمع القصة.. وخذ مني العوامي

هالعجوز العفنة ذي.. نسل اللئامي

تضرب الأطفال ضربْ .. بلا لزومي

خيزرانهْ تشتعل .. صُبْح وظلامي

وإن بكينا .. ما لها قلبٌ رحومي

[1]- المصري، حسين مجيب: في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، ط١: مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٤١.

[2]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص٤٧.

ومن التراكيب المسجوعة قول الراوي: " يا مولاتي كهرمان! يا بنت ملك ملوك الجان! طاب لكِ الزمان، وازدان بك الأوان"[1].

ثم تأتي بعد ذلك حكاية نشأة بطل الرواية (أبو شلاخ) لتعمق الحس الشعبي في الرواية؛ حيث إنه يتغرب عن مكان ولادته لأن الجن قاموا بأسره، وهو يعاني في غربته معهم أشد أنواع العذاب، حتى كاد يشرف على الموت، ثم يعود في النهاية إلى أهله بمساعدة (أصداف بنت ملك ملوك الجن البحرية)، ليروي لهم قصته مع الجن.

والحقيقة أن هذه الوظائف الثلاث للسارد أو الخمس وظائف السابقة التي أشار إليها جينيت لا يوجد كل منها بمفرده في الرواية، ولا ينفصل عن الوظائف الأخرى، بل إن السارد قد يجمع بين وظيفتين أو ثلاث في رواية واحدة، ولكن درجة اهتمامه أو تركيزه تتفاوت من وظيفة إلى أخرى، وكذا يختلف هذا المنحى من راوٍ إلى آخر؛ فقد يركز راوٍ على الوظيفة الاستشهادية أكثر من الوظيفة الأيديولوجية أو الوظيفة التنسيقية، أو العكس.

ويستطيع المتأمل الفطن أن يتحقق من وجود الوظائف المتعددة للسارد في بنية الرواية عند غازي القصيبي على تفاوت درجة كل منها بحسب السياق الفكري الذي دارات فيه أحداث الرواية؛ فمثلاً يمكن يلحظ الوظيفة السردية أو الروائية للسارد في أغلب رواياته، حيث لعب السارد دور الشخصية المحورية أو شخصية البطل الذي ينقل رؤية الكاتب، وموقفه من قضايا المجتمع السياسية، والاجتماعية، والثقافية وغيرها، وذلك باستثناء رواية (دنسكو) التي غلب فيها الحدث على الشخصية المحورية؛ حيث

[1]- المرجع نفسه، ص٣١

دارت أحداثها في منظمة دولية خيالية أطلق عليها إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم DANSKO؛ وهو اسم فيه دلالة سيميائية لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة UNISCO، تلك التي كان القصيبي مرشحاً لمنصب مدير عام في انتخاباتها سنة ١٩٩٩م، ولم يحالفه الحظ، ونلحظ في هذه الرواية الوظيفة الأيديولوجية بوضوح؛ حيث تحوَّل السارد من نطاق نقل تجربته الذاتية في المنافسة الانتخابية إلى سارد خيالي ذي طبيعة انتقادية، حاول خلالها الكشف عن سلبيات تلك المنظمة التي لا تظهر إلا لمن يعيش خلف الكواليس.

كما يمكن أن نلحظ وظيفة التوجيه أو الوظيفة التنسيقية للسارد في (دنسكو) من خلال استخدامه دال تعبيري رمزي في نحت الكلمة واشتقاقها، وهو كلمة (دنس) التي أجاد السارد توجيهها لغوياً ليبرز ما تتسم به تلك المنظمة من انحراف، وما يدور في داخلها من أفعال مشبوهة بسبب برامجها الوهمية، وجهازها الإداري البالي المترهل.

وتبرز تلك السلبيات بشكل واضح في بطل الرواية الذي شغل منصب المدير التنفيذي لمنظمة (دنسكو) الذي يدعى البروفيسور (روبرتو تشايني)، وقد شغل هذا المنصب منذ عشر سنوات، وحين حان موعد تركه ذلك المنصب، نجده متشبثاً به بحجة أنه قد أحيا تلك المنظمة من العدم، ولا أحد غيره أحق بشغل هذا المنصب. كما تظهر انحرافات تلك المنظمة الأخلاقية من خلال كبيرة مستشاري روبرتو تشايني، وتدعى (سونيا كليتور)، تلك المرأة الذكية الانتهازية التي تتبع جميع تصرفاتها من منطلق مصلحتها الشخصية الفردية.

كما تظهر تلك السلبيات من خلال مستشاري المدير التنفيذي لشؤون القارات الست: القارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الفرنجة، وقارة الروسلاند، حيث وصفهم السارد بأنهم حمقى لا يصلحون لشيء.

ومن الملحوظ أيضاً أن البطل في رواية (دنسكو) هومن نوعية البطل المضاد أو البطل المزيف[1] الذي ليس له دور إيجابي في مسار الأحداث، بل هو مجرد ألعوبة في يد من حوله، وهذا يختلف عن البطل الحقيقي الذي يمثله الراوي أو الساد نفسه؛ مثل البروفيسور أبو شلَّاخ في رواية القصيبي (أبو شلَّاخ البرمائي)، وهي رواية ذات أبعاد سياسية واجتماعية عديدة، الذي يروي على لسانه قوله مخاطباً (توفيق): " **أنت تتحدث عن رحلة عادية يقوم بها إنسان عادي. أنا إنسان غير عادي كما تعرف جيداً، ورحلتي، بدورها، رحلة غير عادية. حصلت لي أهوال ومغامرات خلال الرحلة لا أستطيع أن أحدثك عنها كلها، وإلا تطلَّب الأمر عدة مجلدات. سوف أكتفي بالكلام عن بعضها. خلال هذه الرحلة، على سبيل المثال، قمت بدور تاريخي في تطوير الإنترنت**"[2].

وهناك روايات يظهر فيها الأبطال مروياً عنهم، كما في رواية (شقة الحرية)؛ حيث يظهر أغلب أبطالها مروياً عنهم على لسان الراوي، مثل شخصية يعقوب، وفؤاد، وعبد الكريم وغيرهم، يقول السارد راوياً عن فؤاد: " **عندما تركته مدام تانيا بمفرده في الغرفة، شعر بكآبة سوداء تحتل أعماقه. شعر بالغربة تطحن عظامه طحناً. شعر أن المدينة**

[1]- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط٢: مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، تعريف البطل المزيف: ص٧٨.
[2]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلّاخ البرمائي، مصدر سابق، ص٢٠١.

الجميلة الكبيرة ليست سوى فراغ هائل مفزع. أحسَّ بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين. هل ارتكب أعظم خطأ في حياته عندما ترك أهله وجاء بمفرده إلى القاهرة؟ ألم يكن هناك بديل آخر؟ ذُعر عندما أحس بالدموع تتساقط في صمت على خدّيه. مسحها وهو يشعر بالخجل. هل يبكي الرجال؟

سأل المدام عن أقرب طريق يوصله إلى النيل. أخذته إلى البلكونة وشرحت له كيفية الوصول. لم يكن بينه وبين النيل سوى شارعين. توقّف في الطريق واشترى علبة سجائر. كان قد جرَّب التدخين مرةً أو مرتين في المدرسة الثانوية، إلا أنه لم يتعلق به على خلاف معظم زملائه. يشعر الآن أن الموقف قد اختلف. الموقف الآن يتطلب التدخين. لقد أصبح رجلاً يواجه المشاكل بأسلوب الرجال. (ودخِّنْ عليها تنجلي). تذكَّر العبارة التي يرددها المدخنون من أصدقائه"[1].

كما يروي عن عبد الكريم: " **يستكثر عبد الكريم على نفسه كل هذه السعادة. لا يصدق أن القدر خبّأ له كل هذا السرور. لابد أن هناك شيئاً فاجعاً على وشك الحدوث. فريدة تحبه، هل هذا معقول؟ أم أنه جُنَّ وبدأ يتخيل ما لا يوجد؟ الدلائل كلها تشير إلى أنه يعيش حقيقة، وإن كانت أروع من الحلم. أواه! ماذا لو كانت حلماً طال حتى اختلط بالحقيقة؟ وماذا سيحدث له لو أفاق؟ وهل يحلم وحده الآن، أم أن فريدة تحلم معه؟ هل هو جزءٌ من حلمها؟ أم أنها جزءٌ من حلمه؟ أم أنهما حلمٌ واحدٌ؟**

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص٣١.

وكيف أصبح، بغتةً، أوسمَ البَشَر؟ كيف تطايرت كل مخاوفه وعقده ذرَّاتِ هباء؟ كيف أصبح يشعر بثقة في النَّفْس لم يعرفها في نفسه من قبل؟ معجزة الحب؟!"[1].

ومما لا شك فيه أن وظائف السارد يمكنها أن تطلع المتلقي على الملامح العامة للشخصيات المحورية الموجودة في الرواية، والدور المنوط بها خلال مسار السرد القصصي، ويمكن أن يُستمد هذا التصور من مصدرين رئيسين، أولهما: نصِّي داخلي ينبع من داخل الرواية نفسها، ويبرز في مقولات الراوي المحيط بكل شيء، وفي مقولات الشخصيات الأخرى. والآخر: رمزي خارجي، يتمثل في جانب التلقِّي المتمثل فيما ترسمه مخيلة القارىء عن طبيعة الشخصيات في الرواية، عبر الأحداث، والمواقف الروائية " حسب ما يذهب إليه التصور اللساني للشخصية؛ ذلك الذي يقوم على اعتبار الشخصية تركيباً يقوم به القارىء أكثر مما ينهض به النَّص"[2].

وعلى الرغم من تسخير القصيبي شخصيات الأبطال في أغلب رواياته لتخدم رؤيته الفكرية أو الأيديولوجية تجاه قضايا السياسة والمجتمع العربي في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، فإن هذه الشخصيات التي جسدت دور البطولة، سواء في (شقة الحرية) أو (أبوشلاخ البرمائي) أو (دنسكو) أو (العصفورية) أو غيرها، لم يكونوا مثاليين أو خياليين كما في القص الكلاسيكي الذي تظهر فيه شخصية البطل ذات صورة " صلبة، أخلاقية، واحدية الوجه، قادرة باستمرار على التغلب على الضعف

---

[1]- المصدر نفسه، ص١٣٨.

[2]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ط٢: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م، ص٥١. وينظر أيضاً: باروت، محمد جمال: بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية صاحب البيت-مجلة البيان-رابطة أدبار الكويت، ع ٣٠٤، نوفمبر ١٩٩٥م، ص٢٢.

البشري"[1]، وكذلك لم تكن هذه الشخصيات، التي تتطلع لتحقيق الأفضل دائماً، ذات منزع وجودي " متمرد ورافض وساخط على كل شيء في الحياة القائمة، نافر من القيم الدينية والأخلاقية التي يرى أنها جاءت لتكبل إرادة الإنسان"[2] ، بل كانوا أشخاصاً عاديين يمثلون الإنسان في كل زمان ومكان بما فيه من القوة والضعف، والإيجابية والسلبية، وذلك من أجل إضفاء البعد الواقعي والمنطقي على طبيعة هذه الشخصيات.

ثالثاً: مستويات السرد:

==========

يقصد بمستويات السرد في الرواية " الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى"[3]، وقد ذكر جيرار جينيت في هذا الإطار[4]، تقسيماً ثلاثياً عمد فيه إلى تحديد وضعيات السارد، وينبغي الإشارة إلى كون هذه المصطلحات لا تحدد ذوات بعينها، بل تحدد وضعيات نسبية ووظائف يضطلع بها السارد أو يدل عليها، ويتمثل هذا التقسيم في:

---

[1]- العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية، وتميز الخطاب، ط١: دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٠٣.

[2]- الحازمي، حسن حجاب: شخصية البطل في الرواية السعودية، ط١: نادي جازان الأدبي، ١٤٢١هـ، ص٤٥.

[3]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٥٦.

[4]- Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.283.

١-سارد خارج حكائي:Narrateur Extradiégétique

وهو يمثل سببية مباشرة بين أحداث الحكي الأول وأحداث الحكي الثاني، وليس ضرورياً أن يضطلع به كسرد مكتوب، ولا كعمل أدبي.

٢-سارد داخل حكائي:Narrateur Intradiégétique

ويظهر في إقامة علاقة موضوعية خالصة يمكن أن تمارس تأثيراً على الوضعية الحكائية لما تتلقى من السامعين، وهي بهذا تؤدي وظيفة الإقناع.

٣-سارد ميتا حكائي:Narrateur Métadiégétique

وينحصر في فعل السرد في ذاته حين يقوم بوظيفة في الحكي مستقلة عن مضمون الحكي الثاني مثل وظيفة التسلية والمعارضة.

ومن خلال هذا التقسيم السابق يمكن الإشارة إلى أن مستويات السرد في روايات غازي القصيبي تنوعت بين مستويين رئيسين، هما:

١-المستوى الأول: سرد الإطار أو السرد الابتدائي:

وهو سرد من الدرجة الأولى، ويتمثل في القصة الأساسية التي تدور أغلب أحداث الرواية حولها، والتي تمثل الفكرة الرئيسة، وتتأثر بها الشخصيات جميعاً، ومن أمثلتها ما جاء في رواية (شقة الحرية)؛ حيث إن قضية الحرية كانت هي الشغل الشاغل

لأولئك الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة في مصر، رغم اختلاف تصور كل منهم لمفهومها عن تصور الآخر؛ فمنهم من يراها في حرية العلاقة بين الشاب والفتاة، ومنهم من يراها في الحرية السياسية، ومنهم من يراها في الحرية الفكرية، ومنهم من يراها في الحرية الدينية.

٢-المستوى الثاني: السرد الثانوي:

وهو سرد من الدرجة الثانية يتخلل السرد الأوَّلي أو الرئيس، ويشبه الاستطراد الذي يتوقف فيه السارد أو الراوي ليشير إلى زاوية ما من زوايا اهتمام البطل سواء كانت ذات بعد اجتماعي أو ذاتي أو ديني، ثم سرعان ما يعود أدراجه ليستكمل مسيرة السرد الأم.

ومن الأمثلة على ذلك أن (فؤاد) مشغولٌ بالثورة وقادتها وأفكارها، ومعجبٌ بالزعيم جمال عبد الناصر الذي يرفع شعار القومية والعروبة ويقوم الإمبريالية الغربية، ولذا انجذب نحو المباديء والأفكار الاشتراكية، على الرغم أنه لا يعرف الفرق بين الاشتراكية الماركسية الشيوعية، واشتراكية حزب العمال في بريطانيا، واشتراكية الحالمين بالديمقراطية، ولكنه يرى في الإيمان بالاشتراكية عموماً متنفساً فكرياً ونافذةً ممارسة الحرية السياسية. وخلال قصة (فؤاد) الرئيسة مع الاشتراكية والثورية والمقاومة وقضايا الوحدة العربية، تبرز قصص أخرى ثانوية في حياته قد تطول أو تقصر، ولكنها تتداخل من قريب أو بعيد بقصته الأم مع الحرية، ومنها مثلاً قصته مع (سعاد)؛ تلك الطالبة

السورية التي تؤمن بمبادئ حزب البعث السوري، وتنطوي تحت لوائه، وقد قامت بينهما علاقة غرامية يستحيل أن تقع مثلها في بلده البحرين، يقول السارد:

" **ذهب فؤاد مع سعاد إلى سينما (ميترو) مرةً، وتناولا الغداء في جزيرة الشاي مرةً، وزارا جنينة الأسماك مرةً، وفي كل مرة كان الأستاذ كالشيطان ثالثهما، نظريات الأستاذ، عبقرية الأستاذ، نضال الأستاذ. لاحظ فؤاد أن حبه العميق لجمال عبد الناصر بدأ يتلاشى أمام تقديس سعاد، الذي يصل إلى حد العبادة، للأستاذ. أخذ يشعر بالغيرة. عندما أمسك بيدها وهما في الطريق إلى الأتوبيس الذي سيحملهما من الأهرام إلى القاهرة، تقبَّلت يدُها يدَه بلا مقاومة. كانت الأصابع مشتبكة، والحرارة تسافر من جسدها إلى جسده، إلا أن الحديث كان عن مفهوم (الانقلابية) في فكر الأستاذ.**

كانا في نشوة القُبْلة الأولى، على مقعد بالقرب من النيل، أمام بيت الطالبات حيث تسكن سعاد، وكان شعرها الأشقر يرفُّ على وجهه، وعطرها ملءَ رئتيه.

قالت:

–هل تحبني يا فؤاد؟

–نعم يا سعاد.

–قُلْها.

–أحبُّكِ يا سعاد!

-هل ستنضم إلى الحزب؟

-نعم يا سعاد.

وضاعا في القُبْلةِ الثانية"[1].

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص٨٠، ٨١.

المبحث الثاني: ترتيب الأحداث

==========

يتكون المسرود من أربعة عناصر رئيسة هي: الأحداث، والزمن، والشخصيات، والمكان، وسوف يتركز الحديث في هذا المبحث على السمات السردية للأحداث في روايات غازي القصيبي.

وما الأحداث سوى الأفعال التي يقوم بها الأشخاص داخل الرواية والتي تتشابك خيوطها معاً لتكون العقدة التي تمثل ذروة الأحدث في الرواية. فالحدث إذاً هو " فعل الشخصية وحركتها داخل القصة وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الادوات الفنية الاخرى ولاسيما الشخصية "[١].

وليس هناك شكٌّ في أن الحدث " داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة، مع أنه يشبهه في خطوطه العامة، ولكنه يكتسب أبعاداً فنية أكثر دلالة وإيحاءً في الرواية، وذلك بفضل تشبعه بعنصر الخيال الفني.

والحدث هو الفعل الذي يدل على الحصول والإخبار، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعنصري الزمان والمكان، " وهما لا ينفصلان عن الحدث بأي شكل من الأشكال"[٢].

ولكل حدث من أحداث الرواية وظيفة تتمثل في أي فعلٍ يقوم به أحد الشخوص ويؤدي إلى التطور نحو العقدة، أو" العمل الذي تقوم به شخصية ما

---

[١]- مسلم، صبري: بناء الحدث في الفن القصصي – رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع ٦٠، ١٩٩٨م، ص٤٢.

[٢]- مسلم، صبري: المرجع نفسه والصفحة.

فـي القصة، محددا بدلالته على الحادثة المسرودة فيها، أي محددا بسياقات القصـة ككل"[1].

كما أن الاحداث تستعمل للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الاشخاص من داخل الرواية، والتي تؤدي إلى تغيرٍ أو انتقال من حال إلى حال بما يمثل تطوراً في حياة الشخصيات أو مراكزهم الاجتماعية أو الثقافية أو الاقتصادية.

وهناك فرق بين "الحدث" و"الحادث" في الرواية؛ حيث تعني الأولى ما يصدر عن الشخصية داخل الرواية أو القصة من تصرفات أو أفعال محسوسة أو مجردة، في حين تدل الأخرى على ما يقع للشخصية من طارئ يلم بها فيؤدي إلى خلق سلوكيات أو أحداث تؤثر في مجرى القص.

ويمكن تناول الأحداث في روايات غازي القصيبي من خلال المحاور الآتية:

أولاً: زمن السرد، وزمن القصة:

==========

ميز جيرار جينيت بين زمنين في كل رواية، وهما:[2]

أ-زمن القصة.

ب-زمن السرد.

فزمن القصة هو الزمن الذي جرت فيه الأحداث بشكلٍ متسلسلٍ ومتوالٍ بحسب التسلسل الواقعي لأجزاء الزمن، في حين أن زمن السرد هو ذلك الزمن الذي يرتب فيه

---

[1]- بن ذريل، عدنان: النقد والأسلوبية، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٨٩م، ص١٠٢.

[2] - Gérard Génette , figures III , seuil , 1972 , p. 77

السارد أحداث الرواية حسب رؤيته الفنية، فإذا كان من الضروري " أن يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. ويمكن التمييز بين الزمنين بالشكل التالي: لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة على الشكل التالي: أ ب ⟵ ج ⟵ د، فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل التالي: د ⟵ ج ⟵ ب ⟵ أ "[1].

وهذا هو الذي يولد ما يسمى في الرواية الحديثة بالمفارقة السردية Narrative Anachronism؛ وذلك عندما لا يتفق زمن السرد مع الزمن الواقعي للقصة. والحقيقة أن أغلب الروائيين المعاصرين يلجؤون إلى مثل هذا النوع من المفارقات السردية؛ لأجل تعميق الرؤية الفكرية التي أنشئت من أجلها الرواية، وتحقيق أكبر درجة من درجات شعرية السرد.

وهذا يؤكد ما ذهب إليه بعض النقاد المعاصرين من أن منحى الأديب يختلف عن منحى المؤرخ في تناول الأحداث أو الوقائع التي تحيط بكل منهما؛ " فإن وصف الأحداث لدى المؤرخين والإخباريين يقوم على تسجيل ونقل صورة الأثر التاريخي نقلاً حرفياً كما يبدو في الواقع، دون زيادة أو نقصان، وذلك في لغة علمية واضحة... أما الأديب فإنه لا يصف الحوادث أو الآثار التاريخية، وإنما يصف إحساسه بها، ووقعها على مشاعره"[2].

---

[1]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٧٣.

[2]- موافي، عثمان: نظرية الأدب، ط٣: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠١م، ١٩٣/٢، ١٩٦.

فلو نظرنا إلى رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي، سنجد أن التاريخ قد ألقى بظلاله على أحداث الرواية، حيث مال السارد إلى تأريخ أحداث كل فصل بالشهر والسنة، مثل: (١-أغسطس ١٩٥٦)، و(٢-أكتوبر/نوفمبر ١٩٥٦)، و(٣-نوفمبر/ديسمبر ١٩٥٧) ... وهكذا استمر هذا المنحى حتى آخر فصل في الرواية التي اختتمها بما يشبه المونولوج الداخلي، ثم حوار قصير، بما يوحي للقارئ أنه يؤرخ لحقبة تاريخية محددة، وبأن زمن السرد سيتفق وزمن القصة.

كما لاحظت الباحثة أن الأحداث التاريخية التي شكلت جزءاً مهماً من فكر أبطال الرواية وشخوصها الذين عنوا بها أيما عناية، كما أسهمت تلك الأحداث في تكوين بنية دلالية سردية متداخلة يصعب معها فصل الحدث التاريخي عن بقية أحداث الرواية الأخرى.

فالسارد لم يتخذ شخصية تاريخية محددة ولا حدثاً تاريخياً معيناً حاول من خلاله بناء السرد في الرواية بشكل متسلسل من أولها إلى آخرها شأن المؤرخين الروائيين مثل جورجي زيدان والعقاد وسليم البستاني وغيرهم، وإنما اتخذ من الأحداث التاريخية خلفية لسرد حياة أبطال الرواية، والإشارة إلى انعكاس بعض الأحداث التاريخية وصداها على تلك الشخصيات.

وبالرغم من أن عنوان الرواية حمل طابعاً مكانياً-شقة-فإن السارد لم يعالج موضوع روايته معالجة تاريخية تكتفي برصد المعالم الخارجية أو المادية لهذا المكان، وإنما حاول وصف ما يختلج بداخله حول ذلك المكان أو الوطن الحلم الذي يتمنى وجوده في الواقع المعيش، ذلك الوطن الذي ينعم بالحرية والديمقراطية. وقد بني السرد فيها

على واحدٍ وعشرين فصلاً دار حول عدد من الدول العربية، وكانت أحداث الماضي خلفية لكثير من أمنيات الحاضر بل المستقبل الذي رسمته مخيلة القصيبي، ولذا تركَّز الوصف لصالح السرد في هذه الرواية لكون أحداثها قامت على ذكريات الماضي، كما في قول القصيبي عن (فؤاد) أحد أبطال روايته، وهذا يرجح أن (فؤاد) هو القصيبي نفسه:

" **حمل الصيف الذي قضاه فؤاد في البحرين مفاجآتٍ لم تكن في الحسبان. بدأ يضيق بجو البحرين الخانق في أغسطس، ويحن إلى نسمات النيل الباردة. بعد فرحة اللقاء بأسرته في الأيام الأولى، أخذ يحس بالضجر من الدورة الروتينية: المنزل فالمتجر فالمنزل. أخذ يعاني من الجفاف الفكري المطبق على مجتمع البحرين، والذي لم يسبق أن لاحظه من قبل. أخذ يفتقد جرائد الصباح، والمجلات التي تصدر وتُقرأُ في وقتها، وسور الأزبكية حيث يوجد ما لذَّ وطاب من كُتبٍ مستعملة بأرخص الأثمان، وبرامج الراديو الثقافية. أخذ يحن إلى تلك الرائحة القاهرية المميزة، المتخمرة عبر ألف سنة من ألف رائحة ورائحة. عندما ركب فؤاد الطائرة القبرصية قبيل الفجر، كانت الدموع تملأ عينيه، كما كانت في المرة الأولى، إلا أنها هذه المرة كانت مزيجاً من دموع الألم لفراق أمه، ودموع الفرح بلقاء القاهرة**"[1].

ولكن القصيبي لم يكن يستعمل الفعل الماضي على الدوام في سرد الأحداث، بل إنه كان يوظف الفعل المضارع في بنية السرد من أجل التعبير عن الأحداث ذات الطابع المستمر أو المعتاد الذي يشكل جزءاً من سمات الشخصية التي يحكي عنها،

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٦٥، ٦٦.

مثل قوله عن أولئك الطلاب أبطال (شقة الحرية): " **الجميع يعانون من الهيستريا التي تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة. فؤاد يضطر إلى المشي السريع، مرتين كل يوم، بمعدل ساعة كل مرة حتى تهدأ أعصابه. أما يعقوب فيتضاعف استهلاكه من (الستلا) والسجائر. وقاسم يصاب بأرق مستحكم يبقيه حياً حتى الفجر. أما مخاوف عبد الكريم فتتسلل إلى عقله الباطن كما يؤكد يعقوب، وتتحول إلى كوابيس. وكوابيس عبد الكريم مروعة. يحلم أن إنساناً له وجه وحش يجسم على صدره، ويطبق على رقبته ويخنقه، ولا ينتهي الكابوس إلا بصرخة مدوية تهز أركان الشقة، وربما أركان العمارة**"[1].

كما وظَّف السارد فعل الأمر في بنية الرواية من خلال استشرافه الحدث المستقبلي المبني على خبرة أو معرفة مسبَّقة، مثل قوله في رواية العصفورية على لسان البروفيسور: " **اذهبْ بنفسك، واحكم. في المطعم يجتمع مئات من البشر، ويأكلون من أطباق المزة ما يشتهون. بقدر ما يستطيعون. يخدمون أنفسهم بأنفسهم، ويدور الجرسونات بين الطاولات بالمشويات فيستوقفهم الزبون، ويأخذ حاجته. والموسيقى الصاخبة تصدح بأعلى نبرة. ويضحك من يضحك، ويرقص من يرقص، ويغني من يغني. رحلة في السعادة لا في الطعام. وفي هذا الجو البهيج كنا نتحدث عن تجربة السجن. هل أخبرتُك أن دولوريس كانت واحدة من أجمل النساء اللاتي رأيتهن في حياتي؟ لم أخبرك؟ كانت سمراء. في لون البن المحروق، كما يقول إحسان عبد القدوس في كل رواياته...**"[2].

---

[1]- المصدر نفسه، ص١٧٥.

[2]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص٢٢٠.

وهنا يمكن ملاحظة أن بنية السرد في الرواية قد تميزت بسيطرة الزمن الماضي وجعله يختلط بالزمنين الحاضر والمستقبل، وهذا بدوره يكشف عن ذكاء الراوي في توظيف أجزاء النظام الزمني، والتلاعب بأجزاء الحدث من أجل تحقيق تلك المفارقة السردية التي تحقق لدى المتلقي ذلك الشعور بالإدهاش، كما تجعله يتعرف إلى أحداث وحقائق قبل زمن حدوثها في الرواية. كما أن هذا يعد نوعاً من التحفيز الواقعي أو التبريرات الواقعية " وهي كل الأفعال أو الجمل التي تربط الأحداث بالواقع، وتجعل القاريء البسيط يعيش الأحداث وكأنها واقع"[١].

ويمكن ملاحظة تلك المفارقة أيضاً في قوله في رواية (العصفورية) في الحوار الدائر بين البروفيسور والطبيب: " **المواضيع الدينية تثير الجدل. ولولا أن الحكي جر بعضه حتى وصلنا إلى القسيس لما تطرقت إليها. اسمعْ وأنت ريلاكسيد. دخل القسيس المصحَّة على إثر حادثة مأساوية. أحبَّ راهبة. (وكان مما كان مما لستُ أذكره). وحملت الراهبة وانتحرت. وانفجرت الفضيحة. وطُرد القسيس من الكنيسة الكاثوليكية، وأصابه انهيار عصبي، ودخل المصحَّة. هناك بعض الشبه بين دخوله ودخولي. أليس هذا ما يدور في ذهنكَ الآن؟**"[٢].

فالمفارقة هنا تتمثل في استحضار حادثة واقعية من الماضي لتماثلها مع حادثة أخرى وقعت في الحاضر رغم الاختلاف الشديد بين الظروف والأشخاص وأسباب الوقوع، مما يحقق لدى القاريء تلك الدهشة والتعجب.

---

[١]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ص٢١١.
[٢]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص٩٨.

ثانياً: السرد والذاكرة (الاسترجاع والتذكر):

==========

اعتمد القصيبي على توظيف خاصيتي **الاسترجاع والتذكر** في كثير من رواياته؛ وذلك من أجل التأكيد على هذه الصلة الوثقى بين الماضي والحاضر، وكأن التاريخ كما يقولون: (يعيد نفسه ويكرر أحداثه بشكل يكاد يكون حَرْفياً)، كما أن الاسترجاع والتذكر يؤديان إلى كسر نمطية الزمن في السرد، وكذا كسر الحبكة أو منطقية الحكي في الرواية، وإكساب كثيرٍ من الأحداث اتساعاً دلالياً لإعادة تأويلها. ومثال ذلك ما ذكره في (العصفورية) على لسان البروفيسور من قوله: " **وهناك حصيلة جيدة من أشعار السجن في تراثنا العربي. نستطيع أن نسميها (اللومانيات). والكلمة ليست مشتقة من الليمون أو اللوم ولكن من اللومان الذي هو السجن بالمصرية الدارجة. عندك لومانيات أبي فراس، المسماة الروميات، وهي مؤثرة جداً. والناس لا يعرفون منها سوى الأبيات التي يكلم فيها الحمامة. وحتى هذه الأبيات الحمامية لم يسمع بها الناس إلا بعد أن غنَّاها ناظم الغزالي. والحطيئة قال في السجن قصيدة جميلة، على أثرها رقَّ عليه عمر بن الخطَّاب فأطلقه. وكان قد سجنه لبذاءة لسانه وكثرة تعرضه لعباد الله... وفي شعرنا الحديث لومانيات كثيرة. وقد كتب سليمان العيسى ديواناً كاملاً عن الموضوع سماه (شاعر في النظَّارة) ... وهناك القصيدة القومية الشهيرة: (يا ظلام السجن خيِّمْ * إننا نحوَى الظَّلاما). وهناك قصيدة الزبيري البديعة التي تبدأ: (خرجنا من السجن شمَّ الأنوف كما * تخرج الأُسْدُ مِنْ غابِها)**"[1].

[1]- المصدر السابق، ص٢١٨.

كما تبدو الأحداث المسترجعة بمثابة إضاءات من الماضي، واستذكاراً لبعض المآسي أو الذكريات التي تضيء كثيراً من العتبات المظلمة لوقائع الحاضر، ويظهر هذا في رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) من خلال الحوار الآتي الذي يدور بين أبي شلَّاخ وتوفيق:

" **توفيق: ١٠٠ بنت؟!**

أبو شلَّاخ: زايد قاصر! لم أحصهنَّ بآلة حاسبة. أكثر الموجودات من الكومبارس. سكرتيرات في البيت الأبيض ووزارة العدل. وكان هناك عدد من النجمات. وكانت هناك مارلين مونرو. بمجرد أن رأتني شهقتْ وقالت: أبو شلَّاخ؟ هاي! إشلونك؟ إشلون تميرين؟ واشلون (عين مغطَّى)؟ قلتُ: أنا بخير، وتميرين يزقح. وعين مغطَّى صكتها الهيئة. قالت: ذكريات لا تُنسى. قُلتُ: ماذا حدث للطفل؟ قالتْ: أيُّ طفل؟ قُلتُ: ألم ترجعي حاملاً بعد زيارة عين مُغطَّى؟ ضحكتْ، وقالت: آه، أعطيت المولود هدية لحديقة حيوان. قُلتُ مذهولاً: حديقة حيوان؟! قالت: جاء على شكل جحش يشبه أباه تماماً. قُلتُ: أبوه؟ من هو أبوه؟ ابتسمت مارلين وقالت: الفلاحي. قُلتُ: الفلاحي؟! حماري؟ أثرُ الحبيب مذوقْ! في هذه الأثناء اقترب كينيدي، وقال: عمَّ تتحدثان؟ قلتُ: عن الحمير. قال: الحمير؟ لماذا؟! قُلتُ: كنت أتساءل: لماذا اختار الحزب الديمقراطي الحمار رمزاً له؟ قال كينيدي: الأمريكيون يستظرفون الحمار. ضحكتْ مارلين، واحمر وجهها، وانسحبت"[١].

[١]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ١٧٣، ١٧٤.

ويمكن ملاحظة أمرين من خلال الحوار السابق، أولهما: أن استدعاء السارد أحداثاً معينة من الماضي كان بهدف إثراء الفضاء الروائي، والسخرية من بعض السلوكيات الموجودة في المجتمع الغربي والتي يرفضها مجتمعنا العربي الذي يتميز بالتزامه الشديد بالدين والعادات والقيم الأخلاقية المتوارثة.

وثانيهما أن الحوار له دور مهم في السرد داخل بنية الرواية، وذلك لأن " السرد يدفع بالأحداث نحو النهاية فيساعد على توالدها، وعلى تراكم المتواليات السردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص أو فصول الرواية، أو بين مشاهد القصة. بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال"[1].

ثالثاً: المـدة:

==========

يقصد بالمدة قياس التفاوت الزمني بين زمن القصة وزمن السرد، وهناك شبه استحالة لرصد هذه المدة في الرواية وتحديدها، ولكن سعيد يقطين أشار إلى ما أسماه (جريماس) بالموجِّهات أي موجهات الفعل – "وهي مقولة نحوية التي ترتبط بالفعل التواصلي القائم بين المرسل أو الباث والمتلقي أو المرسل اليه، من جهة أولى ومن جهة ثانية، يترجم حالة الذات المرسلة حيال ملفوظاتها الخاصة، فهو المحدد لوضعية الجملة من حيث التقرير المثبت أو المنفي، أومن حيث الأمر والاستفهام"[2].

[1]- معتصم، محمد: المرأة والسرد، ط١: دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م، ص١٨٥.
[2]- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م، ص١٨٩.

وقد اقترح (جيرار جينيت) دراسة بديل آخر عن المدة في الرواية أطلق عليه اسم (التلاحق الزمني)، وفصّل القول فيه من خلال أربع تقنيات أساسية لقياس معدل سرعة الزمن، وهي:

١-الخلاصة أو الملخص:

وتعني إجمال الأحداث الطويلة التي وقعت في عام أو أشهر أو أيام أو ساعات طويلة في أسطر قليلة تختزل التفاصيل الفرعية لتركز على الحدث أو الفعل الرئيس في الرواية.[١]

ويمكن أن نلحظ هذه الظاهرة بوضوح في كثيرٍ من روايات غازي القصيبي، ومنها على سبيل المثال ما جاء في رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) من قوله في حواره مع (توفيق):

" **أبو شلاخ: إذن، اسمع واللي ما يجوز لك حطه في الخرج.**

لا تكثر عليّ (في أي سنة). و(وفي أي شهر) وصلنا بيرل هاربور يوم الاعتداء الغاشم. وجدنا الجميع في حالة ارتباك شامل وفوضى كاملة. كان الجميع يتوقعون هجوماً من البحر، وجاءهم من الجو. سرعان ما تداركنا، طبيبان وأنا، الموقف.

بدأ طبيبان يعالج الجرحى بكفاءة تحسده عليها (مايو كلينيك)، وأنقذ المئات من المصابين بحروق من الدرجة الثالثة. أما أنا، فقد توليت قيادة البقية الباقية من

[1] - G,Genette, Figures3.p.130

فلول القوات الأمريكية، ورفعت روحها المعنوية بقصائد حماسية من ضمنها قولي..."[1].

فالملاحظ هنا أن الزمن الممتد في الرواية قد اختزل أثناء السرد في عبارتي (في أي سنة)، و (في أي شهر) ليلخص أحداثاً عديدة وقعت آنذاك، عندما تعرض الأسطول البحري الأمريكي للاعتداء من الجو. وقد أراد السارد هنا أن يركز على مشاهد الجرحى والمصابين جراء ذلك الاعتداء، في عبارات مكثفة تركز على الحدث الرئيس، ولا تعنى بالتفاصيل الزمنية الدقيقة للأحداث؛ مثل السنة أو الشهر أو غيرها، لأن ذهن المتلقين يمكنه استحضار تلك التفاصيل الهامشية لاحقاً.

٢-التوقف (أو الاستراحة):

يعني التوقف استطراد السارد أو الراوي في وصف حدثٍ محدد بشيءٍ من التفصيل، مما يؤدي إلى انقطاع لتسلسل الأحداث، ثم يعود بعد هذه الاستراحة لاستكمال مسيرة الحدث أو الفعل.

والأمثلة عليها كثيرة في روايات القصيبي، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، وقد كان القصيبي يوظفها للتعبير عن هموم ذاتية أو أحاسيس إزاء هذا الحدث أو ذاك. ومنها وصف القصيبي لصعوبة مادة (قانون العمل) في السنة الثالثة بكلية الحقوق، جامعة القاهرة للأستاذ الجامعي جمال زكي، فيقول: " **السنة الثالثة في كلية الحقوق تعتبر، بإجماع الآراء، أصعب سنوات الكلية وأثقلها ظِلّاً. من ناحية، هذه سنة قانون العمل الذي يدرسه الدكتور جمال زكي. وللدكتور جمال زكي**

[1]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص٨٩.

شهرة عمَّت كليات الحقوق في مصر، وتسربت إلى خارج مصر. يؤمن الدكتور، ويصرح في كل مناسبة، أن درجة (ممتاز) تعني الكمال، والكمال لله وحده، وهي، بالتالي، تستعصي على البشر أجمعين. كما يؤمن أن درجة (جيد جداً) هي الدرجة التي سيحصل عليها هو نفسه لو أنه أخذ الامتحان. أقصى ما يمكن أن يطمح إليه الطالب، إذا كان نابغة، تقدير (جيد). أما الطالب المجد، فأقصى ما يمكن أن يحلم به تقدير (مقبول). أما بقية الطلبة فمصيرهم بين (ضعيف) و (ضعيف جدا). نتيجة هذه الفلسفة الغريبة التي يطبقها الدكتور بدقة متناهية، لا تتجاوز نسبة النجاح في مادته ربع الطلاب".

ويلحظ أن هذا التوقف الوصفي في الرواية الهدف منه بيان إحدى المشكلات الضخمة التي كان أبطال الرواية يعانون منها في أثناء تلقيهم تعليمهم الجامعي في مصر إبَّان تلك الفترة، لكون الحصول على الشهادة الجامعية هو الهدف الرئيس الذي وفدوا لأجله من بلادهم. لكن هذا التوقف لم يؤدِ إلى قطع الأحداث أو تغيير تسلسلها المنطقي، ولكنه أدى إلى بطء الإيقاع الزمني أحياناً في الرواية.

٣-القطع (أو الحذف):

يعني القطع أو الحذف في الرواية المعاصرة تجاوز السارد عن سرد التفاصيل الجزئية للأحداث، رغبةً منه في تسريع إيقاعها، وبهذا تختلف الرواية المعاصرة عن الروايات الكلاسيكية والواقعية التي كانت تتسم ببطء الأحداث ورتابتها. فقد يلجأ الراوي في الرواية المعاصرة إلى غض الطرف عن ذكر بعض الأحداث أو التفاصيل

الهامشية التي لا تؤثر في الحدث الرئيس. وهذا لا يقطع الأحداث بل يجعلها أكثر إيجازاً وتكثيفاً.[1]

وقد يكون هذا **القطع صريحاً واضحاً** يمكن للقاريء أن يستنبطه بكل يسر من بعض عبارات الراوي، من مثل قوله: "وقد مر سنتان... أو وبعد مرور شهرين...أو وبعد انقضاء عشرة أشهر....إلخ.

مثل قول القصيبي في رواية (شقة الحرية): " **مرَّت المشاهد بسرعة، والأسطى محمود يشرح. العباسية. باب الحديد. ميدان التحرير. النيل. النيل أخيرا! ثم الدُّقِّي...**"[2].

وكقوله في الرواية نفسها: "**قضينا الآن أسبوعين في القاهرة، ولم نعثر على أحد نبحث معه موضوع الفندق. يحيلوننا من جهة إلى أخرى، من وزارة إلى أخرى. إن شركتي تطلب منا العودة. كيف نعود قبل أن نتحدث مع أحد؟**"[3]

ومن القطع الصريح أيضاً قوله في رواية (العصفورية): "**قضينا أسبوعين في يوسميتي بارك. زرنا البيت الأبيض والكونجرس بمجلسيه. تتبعنا مغامرات مارك توين، على الطبيعة في المسيسبي.**"[4].

وقد يكون هذا القطع ضمنياً، يمكن أن يدركه القاريء الفطن من خلال وجود بعض الثغرات أو الفجوات الزمنية في تسلسل الأحداث. وهذا النوع ليس شائعاً بكثرة

---

[1]- ينظر: لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٧٧، ٨٧.
[2]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص٢٩.
[3]- المصدر نفسه: ص٣٢.
[4]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية: ص٧٢.

في روايات القصيبي، ولكنه موجود، ومن أمثلته الحوار الآتي الذي دار في رواية (العصفورية) بين الطبيب والبروفيسور:

" **– عفواً يا بروفيسور، عفواً! هل يمكن الآن أن نعود بالحديث إلى مونتري؟**

رجاءً! رجاءً!

– أوكي! أوكي! ولكن قبل الحديث عن مونتري أود أن أحدثك قليلاً عن بالو التو.."[1].

ويمكن أن نلمح القطع الضمني كذلك في رواية (الجنية) في أول (حكايات الجني قنديش بن قنديشة): " **كنتُ أرقب الدخان الأزرق وأستنشق رائحته العطرة النفاذة عندما شعرت بأجفاني تسترخي، ثم بجسمي كله يسترخي، واستسلمت للنزم. بعد فترة، لا أدري طالت أم قصرت، فتحت عيني، فإذا بي أجد أمامي في الغرفة شاباً، في سني أو أكبر بقليل، يرتدي ثياباً غريبة، وله ملامح عربية...**"[2].

٤-المشهد (أو الحوار الدرامي):

يقصد بـ(المشهد Scene (ذلك الحوار الدرامي الذي يتخلل السرد في الرواية، ويشكل نقطة التقاء بين زمن السرد وزمن القصة، ويشبه المشهد المسرحي إلى حد كبير من حيث مدة الاستغراق الزمني.

---

[1]- المصدر نفسه: ص٥٢، ٥٣.

[2]- القصيبي، غازي: رواية الجنية: ط٣: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ردمك، المغرب، ٢٠١١م، ص٦٣.

ويعد المشهد محور الأحداث، وهو يخصّ الحوار بالذات؛ حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية.

وتعد هذه السمة الفنية من أبرز سمات الفن الروائي عند القصيبي؛ وهي جديرة بأن تفرد لها دراسة مستقلة؛ لكونها تمثل تقاطعاً أو تماساً فنياً حميمياً بين هذين الفنين النثريين: الرواية والمسرحية.

ومن أمثلتها ذلك المشهد الآتي الذي دار بين (فؤاد) و(سعاد) وتخلل سياق السرد ليوحد بين زمن القصة وزمن السرد:

" **كيف أمكن أن يحدث كل ما حدث خلال أسابيع، بل خلال أيام قلائل؟! بما يشبه المعجزة، المعجزة داخل حلم، الحلم داخل أمنية، تتابعت الأحداث وتلاحقت. حشود في الميادين السورية. رئيس جمهورية سورية يصل إلى القاهرة. اتفاق مبدئي على الوحدة بين مصر وسوريا. تصديق المجلس النيابي السوري. تصديق مجلس الأمة المصري. استفتاء الشعبين. قيام الجمهورية العربية المتحدة. انتخاب جمال عبد الناصر رئيساً للدولة الفتية الجديدة. ويجن العالم بأسره. تجن الجماهير العربية فرحاً. ويجن المستعمرون وأعوانهم وإسرائيل غضباً. تبدو الوحدة العربية الشاملة الآن هدفاً يداعب أصابع اليد**". **وخلال هذا السياق السردي يأتي المشهد هكذا:**

" **يهمس فؤاد:**

– لا أصدق يا سعاد. لا أصدق أن الذي حدث قد حدث.

– لِمَ تستغرب يا فؤاد؟ إنها ساعة الانطلاق. ساعة الميلاد. ساعة البعث.

– ولكن كيف تمَّ كلُّ شيءٍ بهذه السرعة؟ إن رأسي يدور.

– هناك ثلاثة أسباب. الحزب. والجماهير. وجمال عبد الناصر. كان الأستاذ أول من أطلق فكرة الوحدة وانتشرت بين الجماهير في القطر السوري كالنار في الهشيم. وكان وجود زعيم مثل جمال عبد الناصر فرصة تاريخية. وكان ما كان"[1].

فالمشهد الحواري هنا حقق المطابقة بين الزمنين: زمن القصة الرئيس وهو فترة الوحدة بين مصر وسوريا، وزمن السرد نفسه.

هذا فضلاً على أن القصيبي في بعض رواياته قد لجأ إلى توظيف تقنية المشهد الحواري من أجل الإسهاب في التوقعات أو الاستطرادات أو الاسترجاع الزمني، أو الوصف التفصيلي، كما في المشهد الآتي من رواية (العصفورية) الذي يتحدث فيه البروفيسور عن ذلك القسيس مع الطبيب قائلاً:

" الحقيقة، يا حكيم، أنه دخل المصحة بأمر من المحكمة، مثلي تماماً. كان يستريح قليلاً، ثم يقف ويصيح: (أحذركم من الشيطان. إنه في كل مكان. يطل عليكم من كل نافذة، ويتربص بكم خلف كل باب...) حالة محزنة جداً يا دكتور، كان يقضي الساعات الطوال يتحدث على هذا النحو. وحينما لا يجد جمهوراً، كان يخطب بفرده في الحديقة. ذات يوم، وجدته تحت شجرة، صامتاً على خلاف العادة. اقتربت منه

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص٨٧.

وقلت: (سيدي! هل تسمح لي بالحديث معك؟ نظر إليَّ بتمعنٍ وقال: (هل أنت من أتباع شيطان روما؟). قلت: (لا، أنا مسلم). قال: (مسلم! لم أرَ مسلماً من قبل). قلتُ: (ها أنذا أمامك). قال: (هل يكره المسلمون شيطان روما؟). قلت: (لا نحبه كثيراً). ابتسم ثم ضحك وقال: (حسناً! حسناً! لم يتسلل الشيطان إليك. تسرني معرفتك. يسرني الحديث معك). قلت له: (سيدي!) قاطعَني: (سمني: يا أبي! ما اسمك يا بني؟) قلت له: (اسمي البروفيسور. يا أبي، حدِّثني عن العذراء). تنهَّد القسيس وقال: (إذن، فأنت تصدقني؟). قلت: (أصدق أنها كانت عذراء. وأنها كانت حاملاً بابنك). قال: (وما أدراك؟). قلت: (إن المصائب يجمعن المصابينا). نظر إليَّ باهتمام شديد وسأل: (كانت لك، بدورك، عذراء؟ وكانت حاملاً بابنك؟) أطرقتُ وقلت: (شيءٌ من هذا القبيل). قال: (هل كنت تنوي افتداء العالم بابنك؟) قلت: (بصراحة، يا أبي، لم أكن أعلم أنها حامل. لم نكن متزوجين، ولم نفكر في الإنجاب. تستطيع أن تعتبر ما حدث كان مجرد خطأ). صمت القسيس وهز رأسه، وقال: (لا توجد أخطاء في الخليقة يا بني). قلت: (لا أتكلم عن الخليقة. أتكلم عن سوزي وعني). قال: (كانت سوزي، إذن، عذراء؟). قلت: (نعم يا أبي). قال: (يصعب العثور على عذراوات هذه الأيام، حتى داخل الكنيسة). قلت: (لا أستطيع التعليق يا أبي). قال: (هل تهاجمك الأحلام المزعجة يا بني؟) قلت: نعم. وأنت يا أبي؟) قال: (وأنا يا بني). قلت: (أنا أكذب على الدكتور جونسون يا أبي. أخترعُ له أحلاماً وهمية). ضحك

القسيس، وقال: (غفرت لك خطيئة الكذب يا بني. وأنا، أيضاً، أكذب على طبيبي، الدكتور هامر)[1].

فيمكن أن نلحظ أن المشهد هنا بمثابة لمحة درامية خاطفة تتجمع فيها وقائع شتى، وهموم ذاتية أو شخصية عديدة، سواءً أكانت للراوي نفسه أو لأحد أبطال روايته.

[1]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص١٠٠.

المبحث الثالث: الفضاء الزمني

==========

يشير مصطلح (الفضاء) في الرواية، بصفة عامة، إلى تلك الطريقة التي يستطيع بها الراوي أو السارد أن يسيطر على عالمه الحكائي من أحداث تتطور، وأبطال يتحركون على واجهة مرئية وشاخصة أمام عين المتلقي ومخيلته بما يشبه خشبة المسرح.

وقد قسم حميد لحمداني[1] الفضاءات في الرواية إلى أنساق أربعة، هي:

١-**الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يُفترض أنهم يتحركون فيه.

٢-**فضاء النص:** وهو فضاء مكاني أيضاً، لكنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية-باعتبارها أحرفاً طباعية-على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.

٣-**الفضاء الدلالي:** ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

٤-**الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.

---

[1]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٦٢.

أما الفضاء الزمني فقد قسمه علماء الاتجاه البنيوي–ومنهم تودوروف[1]–إلى نوعين:

أولاً: الأزمنة الخارجية: وهي التي توجد خارج النص، ومنها:

١–زمن الكاتب: ويتمثل في الظروف المحيطة بالكاتب والتي أثرت فيه أثناء كتابة الرواية.

٢–الزمن التاريخي: ويقصد به زمن السرد.

٣–زمن القاريء: ويعني زمن تلقي القاريء للنص لإعادة تشكيله، وذلك لكون " زمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية تخيله متعددة "[2].

ثانياً: الأزمنة الداخلية: وهي أكثر تداخلاً وتعقيداً من سابقتها؛ لكونها ترتبط ببنية النص السردي ومحتوه الداخلي، ومها:

١–**زمن الحكاية أو القصة:** وهو الزمن الذي يجسد عالم الخيال الذي تدور فيه أحداث الرواية، أو هو " زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، أي أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل"[3].

٢–زمن الحكاية أو السرد: وهو زمن كتابة أحداث الرواية أو سردها عن طريق السارد، وقد تتأخر كثيراً –وهذا هو الغالب–عن زمن القصة الحقيقي.

---

[1]- تودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١: دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ١٩٨٧م، ص١١٣.

[2]- شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٦م، ص٧١.

[3]- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م، ص٤٩.

" وتعد دراسة جيرار جينيت التطبيقية على رواية مارسيل بروست (البحث عن الزمن الضائع) أهم دراسة حاولت التأسيس لمنهج منتظم في دراسة البنية الزمنية في الأعمال السردية، وذلك بالتفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتحديد طبيعة العلاقات الرابطة بينهما من خلال ثلاثة مستويات، هي: الترتيب، والديمومة، والتواتر"[١].

إن مكونات العمل السردي من أحداث وشخصيات وفضاء مكاني وحوار لا يمكن أن تكتسب حيويتها وحركيتها إلا بتوافر عنصر الزمن، وما يرافقه من تغيرات مستمرة منذ نشأة الأحداث ثم تطورها وتصاعدها إلى أن تصل إلى الذروة أو العقدة، فالحل في نهاية مسار السرد.

وقد أشار أحد الباحثين المعاصرين[٢] إلى أن " الفضاء الزمني في المتون السردية له أشكال عديدة، وهي:

١-النسق الزمن الهابط، أو حالة القلب.

وهذان المصطلحان غير شائعين في الدراسات العربية، بل هما قليلان جداً، ويعرف (النسق الزمني الهابط) بأنه بداية مستوى سرد القصة من نهايتها وصولا الى بدايتها.
٢-(النسق الزمني الصاعد) أو (حالة التوازن المثالي)، ويعرف بأنه بداية مستوى القصة من نقطة في الحاضر وصولا الى لحظة التأزم ثم الحل والخاتمة ، إذ هو نسق زمني تتابعي أو تصاعدي في بناء أحداثه.

---

[١]- بعيرة، عقيلة: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ص١١٢.
[٢]- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ص٣١٥.

٣-(النسق الزمني المتقطع) أو (حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي) وهو بداية مستوى القصة من نقطة تقع في منتصف سرد الاحداث ثم تتأزم الأزمنة وتتقاطع فيه استرجاعاً واستباقاً.

٤-(السرد الأفقي)، وهو مصطلح الدكتور شجاع العاني، وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة من الحاضر وتتجه الى المستقبل باستمرار دون عودة أو ارتداد إلى الماضي. ويمكن القول إن السرد الأفقي هو الخالي من المنعطفات والمفاجآت والتعرجات، والسارد فيه لا يعنى كثيراً بالتحبيك.

٥-(السرد المنحني)، وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه الى المستقبل، لكنه يعود باستمرار إلى الماضي.

٦-(السرد اللولبي)، وهو السرد الذي تتكرر فيه العودة إلى الماضي بتكرار السرد نفسه، بحيث تصبح حركة السرد الى الأمام وإلى الخلف، وإلى المستقبل والماضي شبيهة بحركة اللولب".

وقد ذهب أحد النقاد المعاصرين إلى أن " التلاعب بالأزمنة، من تقديم وتأخير- استرجاع أو استشراف-لا تؤدي سوى وظائف جمالية لا تؤثر على سير الحدث في الرواية"[١]. في حين اختلفت مع هذا الرأي إحدى الباحثات المعاصرات، حيث ذهبت إلى أن " ما يؤديه هذا الزمن الهابط (الاسترجاع)، أو المتقطع (صعوداً وهبوطاً)، أو الصاعد الاستشرافي، يؤدي وظائف تطويرية للحدث"[٢].

---

[١]- أبو ناظر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي، ط١: دار النهار، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ص٨٥.

[٢]- المري، نورة بنت ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٢٩.

وهذا الرأي الأخير فيه قدرٌ كبير من الصواب؛ لكون التلاعب بأنساق الفضاء الزمني وسيلة أساسية لصنع ما يسمى بالمفارقة التي تنتج من انقطاع في مجرى الزمن في القصة، سواء بالعودة الى الوراء او التقدم الى الامام.

وهذه المفارقة أطلق عليها النقاد المعاصرون[١] مصطلحات عديدة؛ مثل:

١-المفارقة الزمنية.

٢-الانحراف، أو التحريف.

٣-التكسير الزمني.

٤-التشوهات الزمنية.

٥-التنافر الزماني.

٦-التقطيع الزماني، أو التبدلات الزمنية.

وقد سمى أرسطو المفارقة الزمنية بـ"التعرف" أو "انقلاب الحال". و"المفارقة في حد ذاتها تعبير تهدف الى إثبات الشي وضده، "فهي تقطع استمرارية السرد بين الحين والأخر، وهي تحدث عبر الذات القاصة التي تتحرك الى الوراء لتحكم على الماضي أو لتتذكره أو تتحرك الى الحاضر، وقد تتحرك من الماضي الى المستقبل وبالعكس، فهي نوع من التضاد"[٢].

في حين قسم محمد عزام[٣] أنساق الزمن إلى ثلاثة أنواع هي:

---

[١]- ينظر: قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة لثلاثية نجيب محفوظ، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٧٦. وينظر أيضاً: مبروك، مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١١١. وينظر كذلك: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ص٢١١.

[٢]- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط٢: دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م، ص ٢٩، ٤٨، ٤٩.

[٣]- عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ٢٠٠٥م، ص١٠٦.

1. **النسق الزمني الصاعد:** الذي تتتابع فيه الأحداث كما تتتابع الجمل على الورق، ويكثر في القصص الكلاسيكي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصباه، فزواجه...

2. **النسق الزمني المتقطع:** حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة.

٣ . **النسق الزمني الهابط:** الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي.

وقد ذهب أحمد رحيم الخفاجي[١] إلى أن الفضاء الزمني في الرواية قد تردد تحت مسميات عديدة في كتابات النقاد المعاصرين العرب والغربيين، على النحو الآتي:

١-(الزمن الطبيعي)، و(الزمن الحدثي)، و(الزمن اللغوي):

وهو تقسيم الناقد اميل بنفنسنت، ويعني بالزمن الأول الزمن الفيزيائي؛ وهو زمن خطي، ويستطيع الإنسان قياسه بمسه وإيقاع حياته الداخلية.

أما الزمن الثاني فهو زمن الأحداث التي تغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع. وهذان الزمنان –الطبيعي والحدثي–مزدوجان ذاتياً وموضوعياً. أما الثالث –أي اللغوي – فهو زمن مرتبط بالكلام أو اللغة ووظيفته وظيفة خطابية، ومنبعه هو الحاضر، فالحاضر هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، ومنه يمكن أن نلمس حدثاً غير معاصر للخطاب، وهذا ما تستدعيه الذاكرة ولحظة يكون الحدث غير متحقق الحضور فيها.

[١]- الخفاجي، أحمد رحيم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٢٨٣، ٢٨٤.

٢-(زمن الحكاية أو المغامرة أو القصة) و(زمن الكتابة) و(زمن القراءة): وهو تقسيم صاحبي كتاب (عالم الرواية)، وتقسيم ميشال بوتور.

ويعنيان بزمن الحكاية زمن الأحداث التي هي على صعيد النص (تراكيب الصيغ والسياق). وبزمن الكتابة زمن الخطاب وأساليب عرض الأحداث وتتابعها وسيرها، وهو زمن تاريخي يخص الكاتب وتاريخ كتابته للأحداث. وبزمن القراءة المدى الزمني الذي تستوعبه قراءة تلك الأحداث؛ وهو يرتبط بعميلة التلفظ -بمعنى آخر قد يقدم الكاتب - مثلاً-خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين" زمن الحكاية أو المغامرة "، استغرقت كتابتها ساعتين "زمن الكتابة، وقراءتها في دقيقتين "زمن القراءة."

٣-(زمن الكتابة) و(زمن القراءة): وهما زمنان على صعيد القصة، وهما زمنان خارجيان. ويعود هذا التقسيم إلى تودوروف.

٤-(زمن القصة أو الحكاية أوالمتن الحكائي) و(زمن الخطاب أوالسرد أو المبنى الحكائي او النص): وهذا التقسيم هو الأشهر والأكثر تداولاً من حيث النظرية والتطبيق عند نقاد اليوم من العرب. ويرجع أصله إلى الشكلانيين الروس ومن بعدهم رينيه ويليك، وأوستن وارين، وجان ريكاردو، وتودوروف، وجيرار جينيت.

وتسمي يمنى العيد الزمن الأول بـ(زمن الوقائع)، والثاني بـ(زمن السرد). وزمن المتن هو زمن ترتيب الأحداث في القصة،وهو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث داخل القصة، بينما زمن الخطاب أو المبنى لا يخضع لذلك لأنه زمن عرض الأحداث بغض النظر عن ترتيبه فهو إن صح التعبير (زمن أسلوبي) يتعلق بأسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث.

إن الزمن الأول هو زمن سياقي (أي دلالي)، بينما الثاني هوزمن تركيب النص وعلائقه اللغوية أي النحوي؛ بمعنى آخر: زمن القصة وزمن الخطاب هما زمن المدلول والدال.

وقد أكدت يمنى العيد أن الزمن السردي زمن لغوي مرتبط بالفاعل؛ فالزمن هو ما تقوم به الشخصية؛ أي الشخص الواقعي عندها من عمل، لا ما يتضمنه الزمن النحوي من دلالة حرفية منعزلة عن فاعله.

وعلى هذا النحو يغدو الزمن لدى يمنى العيد هو الأقرب إلى مفهومه الدلالي من التركيب. وأغلب نقاد السرد المعاصرين يجردون الزمن السردي من مرجعه؛ أي زمنه الموضوعي، حيث يرون أن الزمن الموضوعي هو زمن متكون من اللغة نفسها.[1]

ومن خلال دراسة بنية الفضاء الزمني في روايات غازي القصيبي يمكن أن نلاحظ ثلاثة أنماط من السرد تبرز، بوضوح، هذا الفضاء، وهي:

<u>أولاً: السرد المتتابع:</u>

وهو نوع من السرد التسلسلي الذي يقوم على تتابع الأحداث من حيث وقوعها زمنياً في الواقع، " ويسمى النسق الزمني الصاعد؛ حيث يقطع السارد تتابع القصة وتسلسلها لخلق ما يسمى بالتأزم الدرامي، ولكنه يبنيه شيئاً فشيئاً من خلال تركيزه على طموحات

[1]- ينظر: باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط١: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٠م، ص٧٧. وينظر أيضاً: الخطيب، حكمت صباغ، والعيد، يمنى: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي، ط١: دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، ص٨٩. وينظر كذلك: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط١: سلسلة عالم المعرفة-ع٢٤٠-الكويت، ١٩٩٨م، ص٨٤. وكذلك: مرسلي، دليلة وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي والنصوص، ط١: دار الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م، ص١٣٢. وكذلك: بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط١: دار الأمنية، دمشق، ١٩٩٩م، ص١٠٩.

البطل والبطلة، وعبر تضخيمه لطبيعة الأحداث التي يمكن أن يصادفاها في سعيهما إلى تحقيق الطموحات"[1].

ومن الأمثلة على هذا النمط ما يلحظ في رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي حينما نجد السرد المتسلسل أو المتتابع حاضراً في ذهن المؤلف إثناء كتابة الرواية الأولى؛ "فالقارئ يجد (فؤاد) في شقة الحرية يناجي نفسه قبل سفره إلى أمريكا: (أم ستنهمك في كتابة قصة بطلتها فتاة أمريكية شقراء وخضراء العينين). لقد كانت هذه الفتاة الشقراء هي (سوزي) صديقة (البروفيسور) في رواية (العصفورية). فشقة الحرية هي تحقيق لحلم الشخصية الرئيسة–فؤاد–القديم، في كتابة رواية تعيد بناء الذات، وهي أيضاً النبوءة التي رسمها خيال (فؤاد)، (مَنْ يدري يا أبي الحبيب ماذا سيحدث لابنك. قد يصبح زعيماً، وقد يصبح روائياً مشهوراً)[2].

وإذا ما أمعنا النظر في أغلب روايات القصيبي التي كتبها منذ بداية حياته حتى سنوات عمره الأخيرة، يمكن ملاحظة هذا السرد المتتابع أو المتدرج ليس على مستوى الرواية الواحدة فحسب، وإنما على مستوى الروايات كلها من أجل رصد الأحداث الواقعية التي عاشها السارد نفسه، ويؤيد ذلك ظاهرة التكرار في كثير من رواياته؛ مما يشعرك بأن تلك الروايات جميعاً إنما تحكي أحداث قصة واحدة عاشها الراوي أو السارد.

---

[1]- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ط١: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٧٩م، ص٩١. وينظر أيضاً: المري، نورة بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٣٠.

[2]- القرشي، عيضة بن محمد: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٤هـ، ص١١.

فرواية (شقة الحرية) تتحدث عن حياة القصيبي حينما كان يتلقى تعليمه في القاهرة، ورواية (العصفورية) تسرد أكثر من مرحلة في حياته بشكل متتابع، حينما كان يتلقى العلم في أمريكا وبريطانيا، وحينما أصبح أستاذاً جامعياً، ثم وزيراً، ثم سفيراً.

ورواية (٧) تحكي عن مشاهداته ورؤاه عن المجتمع البريطاني وثقافة سكان لندن. ورواية (دنسكو) تحكي عن تجربة القصيبي حينما أزمع على الترشح لمنصب الأمين العام لمنظمة اليونسكو. ورواية (أبو شلَّاخ البرمائي) تحكي عن تجربته الشعرية المتمثلة من خلال شخصية (يعقوب المفصخ)، وموقفه تجاه كثير من قضايا الأمة العربية التي أثرت في وجدانه وعقله. كما تحكي رواية (حكاية حب) عن تجربته الروائية من خلال شخصية (يعقوب العريان).

ثانياً: السرد الاسترجاعي:

السرد الاسترجاعي أو الاستذكاري أو العودة إلى الوراء عند (جينيت)، والإخبار البعدي عند فاينريش H.Weinrich " هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة. فالقصة، لكي تُروى، يجب أن تكون قد تّمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد. وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها"[١].

إن كل عودة للماضي تشكّل، استرجاعاً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. وهناك وظائف أخرى

[١]- عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص١٠٧.

للاسترجاع، منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً. ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

وللاسترجاع ثلاثة أنواع:

أ-**استرجاع خارجي** يعود إلى ما قبل بداية الرواية، ومثاله ما حكاه السارد عن أحد أبطال رواية (شقة الحرية) -فؤاد-: " **ابتسمً وهو يتصور كل هذه الأشياء قابعة في حقائبه. ثم ما لبثت الابتسامة أن تبخرت وهو يتصور وقفته أمام موظف الجمارك في مطار القاهرة. سمع الكثير عن موظفي الجمارك، وكيف يفتحون كل حقيبة وينبشون كل شيء. ولا يسمحون لك بالمرور إلا بعد الدفع. والدفع مشكلة محيرة.**

قال له أخوه (ناصر) ضاحكاً: -تصور وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، أنك ستبدأ حياتك برشوة يعاقب عليها القانون. تصور نفسك سجيناً في قسم البوليس. هل تعرف عقوبة الرشوة؟ سنة واحدة على الأقل. ها ها ها"[1].

ب-**استرجاع داخلي** يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، ومثاله ما جاء على لسان (البروفيسور) عند حديثه مع الدكتور (ثابت)عن حبيبته (عفراء) قائلاً: " **وهذا، بدوره، مطلبٌ عسير. علاقتي بعفراء تستعصي على الفهم. استعصت وقتها، وتستعصي الآن، وسوف تستعصي في المستقبل. كانت عفراء امرأة من نوع نادر. لا أقصد المدح ولا القدح. أقصد أن أصفها فقط. كانت جميلة جداً. وذكية جداً. وثرية جداً.**

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص١٧، ١٨.

وثورية جداً. ولكن كل هذا لا يجعلها من نوع نادر. كان النادر مزاجها. كانت ذات مزاج غريب جداً. مليء بالمتناقضات. مليء بالأعاصير... عندما تغضب عفراء يا طبيب فمن الأفضل أن تغادر المكان، أو المنطقة، أو المدينة. وعندما ترضى تغرقك في بحر من العسل الدافئ"[1].

ج–**استرجاع مزجي** يجمع بين النوعين السابقين، ومثاله ما حكاه السارد عن أحد أبطال روايته (شقة الحرية) –يعقوب–: " **عندما صمم يعقوب خلال الصيف على أن ينضم إلى الحزب الشيوعي كان يدرك أنه يخاطر بحريته وربما بحياته. خطوة واحدة طائشة وينتهي في السجن. من هنا، كان حريصاً على أن يتبين مواقع أقدامه قبل التحرك. أخفى عزمه حتى عن رفاقه، الذين أقنعوه، بلا صعوبة، بالتراجع عن قرار الهجرة من شقة الحرية. وقرر أن يستمر في ارتداء مسوح الوجود البوهيمي من باب التضليل. كانت مشكلته الكبرى هي كيفية الانخراط في الحزب. كيف يجد شخصاً يثق فيه يدله على الطريق؟"**[2].

ثالثاً: السرد الاستشرافي:

يعني السرد الاستشرافي الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها. " ويؤدي هذا النمط من السرد إلى قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز

[1]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص١٧٤.
[2]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص٢٠١.

النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية"[1].

وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.

ويسمّي (جينيت) هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية)[2] تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.

وعلى الرغم من أن (الاستشراف) نادر الوقوع في السرد التقليدي؛ لأن نوع من تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تعد العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية، وأنه يتجلّى في القص المكتوب بضمير المتكلم، وفي السيرة الذاتية، حيث يحكي الراوي قصة حياته، وهو يعلم ما وقع وما يقع ماضياً ومستقبلاً، فإنه موجود بكثرة في روايات غازي القصيبي، ومن أمثلته قوله في رواية (شقة الحرية) عن

---

1 - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.93

2 - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.82

(فؤاد): " إلا أن هذه الخواطر اللذيذة لا تستطيع أن تنسيه الاعتبارات العملية. هل سيستقبله أحدٌ في المطار؟ وأين سيسكن؟ وكيف سيلتقي بأصدقائه الذين سبقوه إلى القاهرة وهو لا يعرف عنوانهم؟[1]

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص٢٠.

المبحث الرابع: التواتر السردي (معدل التردد)

==========

يعرف التواتر السردي بأنه" مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية"[١]، وقد يلجأ إليه الراوي عند تكرار أحداث بعينها مع بعض الشخصيات في الرواية، أو على سبيل التذكر والاسترجاع لما مضى من أحداث مهمة في القصة كان لها تأثير بالغ في نمو الأحداث وتطورها.

وقد ذهب جيرار جينيت إلى أن الرواية "أية رواية هي عبارة عن نسيج معقد من التكرارات والتكرارات ضمن التكرارات، أو نسيج من التكرارات المترابطة في نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى"[٢].

وهذا ما لخصه "Bernard valette" في ثلاثة أنماط تكرارية، هي:

أ–المحكي الإفرادي: وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرة واحدة.

ب–المحكي التكراري: وهو ما يقص مرات عديدة حدثاً وقع مرة واحدة.

جـ–المحكي الإعادي: وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرات عديدة"[٣].

---

[١]- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط١: دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤م، ص٨٥.

[2] - G-Genette figures III, collection poétique éditions du seuil , Paris . 1972. P : 145

[٣]- فاليت، برنار: النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، ط١: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١١٣، ١١٤.

أما التواتر عند خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس "José Maria Pozuelo yvancos" فهو "الطريقة الزمنية للسرد المنسوبة إلى علاقات تردد الأحداث في القصة، وتردد التلفظات القصصية لهذه الأحداث، ويمكن حصرها في أربعة أشكال افتراضية هي :

أ–الحكاية الفردية: وتحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

ب–الحكاية المتكررة الكلمات: وتحكي عدة مرات ما حدث عدة مرات.

جـ–الحكاية التكرارية: وتحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة.

د–Silepsis: وتحكي في مرة واحدة ما حدث عدة مرات"[١].

ويظهر التواتر من خلال البناء الذي يعاد فيه تكرار رواية الحدث تبعاً لتعدد الرواية وتنوعها، ولعل اهم الخصائص التي يمتاز بها هذا اللون من البناء للأحداث:

١–تكرار الوقائع أكثر من مرة واحدة، وهنا يتوقف جريان الزمن، ونكون ازاء حالة سكون زمني أو سبات، طيلة مدة تكرار هذه الوقائع، باستثناء ما يحدث ضمن مستوى الرواية الأولى حيث يكون جريان الزمن طبيعياً.

٢–تقتضي عملية اعادة رواية الوقائع أكثر من مرة أن يكون المكان ثابتاً ولا يتغير.

٣–ظهور (المقترب السردي للحدث)[٢] في البناء المكرر؛ ويقصد به تكرار المشهد الموصوف بعينه؛ أي التقاء الروائي على مشهد بعينه وتكراره أكثر من مرة.

---

[١]- إيفانكوس، خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ط١: مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢٨٨، ٢٨٩.

[٢]- الكردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط١: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٨٠.

ومن خلال استقراء روايات القصيبي يمكن أن نلحظ ثلاثة أنماط للتواتر السردي، هي:

أولاً: السرد المفرد:

ومعناه أن يروي السارد مرة واحدة ما يحدث مرة واحدة. ويدخل في إطاره أيضاً "ما يروى أكثر من مرة لما يحدث أكثر من مرة"[1]، والمهم هنا هو تكرار المقاطع النصية نفسها في كل مرة يتكرر فيها الحدث.

ويشيع هذا النوع من التواتر السردي كثيراً في روايات القصيبي، وذلك عندما يريد تسليط الضوء على أحداث بعينها ذات دلالة اجتماعية أو سياسية أو فكرية.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما جاء في الحوار الذي دار بين (أبو شلَّاخ البرمائي) و(توفيق) من حوار مداره كما يأتي:

" **توفيق–عفواً، يا شيخ...**

أبو شلَّاخ–شيخ؟! لا تسمِّني شيخاً، رجاءً. أنا لستُ شيخاً. لا بالمعنى الديني. ولا بالمعنى القبلي. ولا بالمعنى الفنتازي. ولا بأي معنى.

توفيق–المعذرة! ماذا..."[2].

ثم يتكرر هذا الحدث بالمقاطع اللغوية نفسها في موضع آخر من الرواية، وذلك في الحوار الآتي:

---

[1]- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م، ص٧٧.

[2]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص١٨.

" **توفيق–حدثني، إذن، عن ولادتك يا شيخ...**

أبو شلَّاخ–ألمْ أقُلْ لكَ إني لا أحب أن أُخاطَبَ بيا شيخ..."[1].

وفي رواية (شقة الحرية) نجد التواتر السردي المفرد في حوار أحد أبطال الرواية (عبد الكريم) مع معلم اللغة العربية الأستاذ (حسين) الذي بادره بكم هائل من الأسئلة عندما عرف أنه شيعي، مثل:

–لماذا تكرهون الصحابة؟

–كيف تصدقون أن المهدي المنتظر على قيد الحياة بعد أكثر من ألف سنة؟

–هل لا تزالون تنتظرونه على باب السرداب في سامراء؟

–هل لديكم قرآن يختلف عن قرآن السنّة؟

–ما الفرق بين زواج المتعة والزنا؟

–لماذا لا تعترفون بأحاديث السنّة؟[2]

ثم يتكرر ذكر هذه الموضوعات السابقة التي تمثل قضايا محورية في الفكر الشيعي، في تعليق السارد على كل تلك الأسئلة التي طُرحتْ على (عبد الكريم) قائلاً:

" **رغم أن عبد الكريم ولد وترعرع في بيت شيخ من أكبر مشايخ الشيعة في البحرين، إلا أن هذه الأسئلة لم تعرض له على هذا النحو قط. كانت مبادئ المذهب كما تعلمها**

---

[1]- المصدر نفسه، ص١٩.

[2]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص٤٩.

من أبيه بسيطة وواضحة. الشيعة هم شيعة الإمام علي وأبنائه، وهم يكرهون كل مَنْ عادى الإمام علي وأبناءه، سواء كان من الصحابة أو من غيرهم. وهو لا يذكر أن أباه تفوه بكلمة نابية واحدة ضد أحدٍ من الخلفاء الراشدين (بخلاف أمه التي تهوى شتم عمر بن الخطاب). والمهدي لا يزال حياً لأن الله قادرٌ على كل شيء. وهو لم يسمع بأن أحداً ينتظر خروج المهدي من سردابٍ في سامراء. كما أنه لم يسمع بأن هناك قرآناً للشيعة يختلف عن قرآن السنّة..."[1].

ثانياً: السرد المكرر:

هو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، ويرجع هذا المنحى التكراري إلى تأثر السارد بأحداث محددة تمثل جزءاً راسخاً من حياته، أو تحمل له ذكريات سارة أو حزينة، فيسعى إلى تكرارها في أكثر من موضع في الرواية.

ومن الأمثلة على ذلك ما رسخ في عقيدة القصيبي عن التجربة القومية وحلم الوحدة بين أقطار الأمة العربية، وقد ظهر ذلك في أكثر من موضع من رواية (شقة الحرية) حيث نصّت المادة الأولى من دستور (شقة الحرية) على أن "**شقة الحرية جزءٌ لا يتجزأ من الأمة العربية**"[2].

ثم يتكرر ذكر تلك القضية التي تشغل بال القصيبي على لسان أحد أبطال روايته– فؤاد–في قوله: " **القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم**

[1]- المصدر نفسه، ص٥٠.
[2]- المصدر نفسه، ص١٠٤.

الدنيا... قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد المستعمر، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة"[1].

وتتكرر تلك المسألة مرة أخرى في الرواية على لسان (سعاد) التي تؤمن بمبادئ حزب البعث، فتقول: " **من غير حزب طليعي لن تتمكن الأمة العربية من أداء رسالتها الخالدة...لابد من حزب رائد يتغلغل في مكان من الوطن العربي...**"[2].

ثالثاً: السرد المؤلَّف:

هو عكس النوع السابق؛ حيث لا يميل إلى تكرار ذكر الحدث الواحد بنفس المقاطع اللغوية أو الجمل التركيبية، ولكن يلجأ فيه السارد إلى الإيجاز والتعبير المكثف الذي يعبر عن تواتر الحدث الواحد دون أن يضطر إلى ترديد جملته في أكثر من موضع من القصة.

ويمكن تعريفه بأنه " الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة"[3]. ويمكن للقارىء الفطن أن يستنبط معنى تواتر الحدث وتكراره من خلال جملة واحدة يذكرها السارد.

ومن الأمثلة الدالة عليه ما جاء في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) في حواره مع الدكتور (سمير ثابت):

---

[1]- المصدر نفسه، ص١٨.
[2]- المصدر نفسه، ص٧٧.
[3]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٢٣.

" يقوم البروفيسور ويذهب إلى جهاز تلفزيون متوسط الحجم ويضغط على زر. بعد ثوان تظهر على الشاشة صورة رجل غاضب ينظر إلى البروفيسور، ويقول: (ألم أقل لك، مراراً وتكراراً، ألا تطلبني إلا عندما تكون بمفردك؟). يبتسم البروفيسور ويقول: (يا أبا حسيد! ليس هنا أحدٌ سوى طبيبي الدكتور سمير ثابت). يرد الوجه الغاضب من الشاشة، ويقول: (أنا أكره الأطباء منذ قال لي الطبيب: (... أكلت شيئاً * وداؤك في شرابك والطعام). أنا ذاهبٌ الآن. ثم يختفي الوجه وتظلم الشاشة"[1].

فالمقطع السابق من الرواية يعبر عن حدث تكرر أكثر من مرة في الرواية، لكن السارد استطاع أن يحصر تلك التكرارات كلها في نص واحد أو جملة واحدة حققت الغرض الذي يعبر عن تواتر هذا الحدث على مسارب عديدة في الرواية.

وكذلك يمكن أن نلحظ السرد المؤلَّف في موضع آخر من الرواية نفسها في قول (البروفيسور): **" نعم، يا طبيب، نعم. وحدثت في التاريخ أشياء أغرب من هذه. ولا تزال تحدث. خلال إقامتي في المعتقل كنت أقضي معظم أوقاتي في الحديث مع برهان. يوماً بعد يوم، بدأت أعجب بالشاب الحزبي المناضل. كان صافي التفكير، واضح الرؤية، قوي المنطق، طلق اللسان. كان يسخر من العسكر والحكم العسكري. كان يقول: (ماذا تتوقع من إنسان يقضي النصف الأول من عمره في تلقي الأوامر، والنصف الآخر في إعطائها؟). وكان يقول: (العقل العسكري لا يفهم السياسة. السياسة أنصاف حلول. والعقل العسكري يرفض أنصاف الحلول. النصر أو الهزيمة.**

[1]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص١١٠.

الطاعة أو السجن). وكان يقول: (كبق تتوقع من إنسان مدجج بالسلاح أن يكون مسالماً؟)[1].

ويبدو أن السبب في لجوء السارد إلى مثل هذا النوع من السرد المؤلف، "يكمن في البحث عن الصيغة المثلى لتجاوز العرضي؛ لذا يضغط المقطع النصي عدة أحداث في جملة واحدة، ناقلاً الواقعي إلى المتخيّل"[2].

وخلال استقراء روايات القصيبي، لوحظ شيوع هذا اللون من السرد الذي يختصر كثيراً من الأحداث المكررة التي تقع بشكل اعتيادي، في جملة واحدة.

ويبدو أن لجوء السارد إلى السرد المؤلَّف يهدف إلى رغبته في القبض على زمام الحبكة الروائية، وتجاوز الأحداث غير المؤثرة في سلوك الشخصيات أو توجيهها نحو العقدة. لذلك يعد السرد المؤلف لوناً من ألوان التقنيات الفنية التي لا يحسن أداءها من الروائيين سوى من كان لديه قدرة على إفادة القارىء بكثير من المعاني في قليل من الألفاظ.

---

[1]- المصدر نفسه: ص٢١٠.

[2]- بوطاجين، السعيد: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط١: منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥م، ص٨٨.

الفصل الثالث:
فضاء المكان والشخصية الحكائية

المبحث الأول
فضاء المكان:
(أهمية المكان-الفضاء الجغرافي)

==========

يعد المكان عنصراً رئيساً من عناصر البناء الفني للرواية منذ بداية التنظير لها، سواءً عند النقاد الغربيين أو النقاد العرب في العصر الحديث؛ وذلك لكون الفضاء المكاني هو الذي يحدد أبعاد الأحداث التي تدور في الرواية، وكذلك فإنه يحمل في طياته دلالات تاريخية، وثقافية، واجتماعية معينة تنعكس بدورها على الشخصيات التي تتنقل في تلك الأمكنة، وتحرك خيوط الحدث الرئيس وما يتفرع عنه من أحداث، كما أن الشخصيات الروائية لا يمكن أن تلعب أدوارها في فراغ أو دون مكان محدد المعالم.

ومن هنا تنبع أهمية المكان في الرواية، ليس كخلفية للأحداث أو كمفتاح لفهم الشخصيات فحسب، ولكن باعتباره عنصراً حكائياً قائماً بذاته يتآزر مع عناصر البناء الفني الأخرى في الرواية.

ومن الجدير بالذكر أن الفضاء المكاني يعد واحداً من فضاءات عديدة يمكن أن تتوافر في العمل الروائي، ومنها:

أولاً: الفضاء الجغرافي:

وهو الذي يرادف مفهوم المكان أو البيئة التي يتحرك خلالها أبطال الرواية، مثل القرية أو المدينة أو الصحراء أو الدولة أو الإقليم الذي يتحدد بحدود جغرافية تتفق وأبعاد

الواقع نفسه، حيث إن الكاتب يستعين بمجموعة من الإشارات الجغرافية التي تبين ملامح المكان في خيال المتلقي من حيث جوانبه الحضرية أو الريفية أو الاجتماعية أو الثقافية، كما تسهم في رسم صورة أقرب ما تكون إلى خشبة المسرح، كما تسهم تلك الإشارات في تحريك مخيلة المتلقي ورسم منهجية محددة للأماكن التي تجري فيها الأحداث.

وعندما تناولت "جوليا كريستيفا" الفضاء المكاني في الرواية، لم تفصله عن دلالاته الحضارية، وذهبت إلى أنه "يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادةً مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم. وقد أطلقت عليه اسم (أيديولوجيم) العصر Idiologeme؛ وتقصد به الطابع العام الغالب في عصر من العصور"[١].

ولهذا فإن الفضاء المكاني في الرواية لا يمك أن يدرس بعيداً عن التناص؛ أي من خلال علاقته بمجموعة النصوص أو الإحالات التي تحمل رموزاً وإشارات عديدة لحقبة تاريخية محددة أو بالأحرى لحقبٍ عديدة.

وقد يكون الفضاء المكاني أو الجغرافي واقعاً فنياً متخيلاً أو افتراضياً(مجازياً) يوجد في مخيلة الروائي نفسه، ويوجد بشكل خاص في رواية الأحداث المتتالية، فهو يمت للواقع بصلة، ولكنه يحمل أصداء كثيرة للواقع المعيش.

ثانياً: فضاء النص:

[١] - J.Kristeva: Le texte de roman.Mouton.1976.P.182.

وهو فضاء مكاني أيضاً، لكنه مرتبط بالمكان الذي ألفت فيه الرواية أو تولدت عنه أحداثها، وسطورها، وحروفها الكتابية، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف وصورته، ووضع المطالع، وكتابة العناوين الرئيسية والجانبية، وتنظيم الفصول. وهذا الفضاء النصي يحمل في طياته كثيراً من الدلالات والإيحاءات التي حركت خيال الأديب وأمدته بالخيوط الأولى لروايته، أو ألهمته فكرة الرواية نفسها.

وقد ركز "ميشيل بتور" على هذا الفضاء النصي؛ باعتباره يقدم تعريفاً هندسياً خالصاً للكتاب، لأن الرواية أو الكتاب، في رأيه: " هو وضع مجرى الخطاب في أبعاده الثلاثة، وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة، ثم هناك سمك الكتاب الذي يقاس بعدد الصفحات عادة"[1].

ثالثاً: الفضاء الدلالي:

وهو نوع من الفضاءات المهمة في الرواية؛ لكونه يحمل الصورة الرمزية التي تخلقها لغة السرد أو الحكي في الرواية، ويمكن تناوله من خلال التحليل التوزيعي أو الوظيفي الذي يعتبر النص وحدة كبرى لا تعتمد على جمل فقط ولكنها تعتمد على نصوص، وهذا بدوره يسهم في توسيع حدود الوصف اللساني، وتوسيع حدود النص إلى ما هو خارج النص نفسه.

رابعاً: الفضاء كمنظور:

[1]- بتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، ص١١٢، ١١٣.

ويتعلق بالطريقة التي يستطيع من خلالها الكاتب السيطرة على مكونات عالم الرواية من شخصيات وأحداث وأماكن وغيرها، حيث يصبح المكان هنا أشبه ما يكون بخشبة المسرح. ويتوقف هذا الأمر بشكل رئيس على ما يمتلكه الكاتب من شعرية السرد التي تمكنه من نقل أبعاد هذا المنظور الهندسية والمجازية إلى القارىء بحيث يوسع من دائرة الخيال عنده لتستوعب كل ما يدور في محيط الحكاية، وما يمكن أن يتولد عن الأحداث والشخصيات من جوانب إيجابية أو سلبية تسهم في تطورها أو ركودها.

ولنأخذ مثالً على ذلك من رواية (شقة الحرية)، حيث وصف سفينة الغواصين الباحثين عن اللؤلؤ بقوله: " **تبحر السفينة في الخلجان الزرقاء وفي روتينها المعتاد. الرز والسمك. التمر الذي ينخر فيه السوس. الماء الرمادي. (النَّهَّام) وأهازيج الغوص الجماعية. وفي المساء، القهوة وقصص البحار. يروي كل رجل مغامراته. هنا بحَّارٌ يفسم أنه رأى (أبو درياه)، جني البحر الذي يشبه القرد، مراراً. يؤكد أنه رآه بعينيه وهو يدخن (الكدو). يتدخل بحار ثان ليقسم، بدوره على انه رأى (أبو درياه). يثور نقاشٌ حول حجم الجنيّ. يؤكد الأول أنه بحجم القرد الصغير، ويصر الثاني على أنه بحجم الرجل الضخم. ثم يثور سؤالٌ عن نوايا (أبو درياه). ويجمع البحارة على أنه جنيٌّ ظريف لا يؤذي أحداً.**

ويجمعون على أن الوسيلة الوحيدة للتخلص منه هي قرع الهاون. بمجرد سماع الصوت، يذعر (أبو درياه)، ويقفز إلى الأعماق، تاركاً (الكدو) يتصاعد منه الدخان"[1].

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٢٤٢.

فالقصيبي يمتلك قدرة لغوية فريدة استطاع من خلالها أن يصف الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث وصفاً شعرياً أظهر من خلاله ذلك التأثير المتبادل بين السكان (البحارة أو الغواصين) والمكان الذي يشكل جزءاً أصيلاً من حياتهم (السفينة أو البحر) لكونه مصدر رزقهم، ومستودع حكاياتهم وأفراحهم وأتراحهم جميعاً.

والمكان هنا لا يقتصر تأثيره على من يعيشون فيه أو يتحركون خلاله من أولئك الأشخاص الذين يصطادون اللؤلؤ فحسب، وإنما يشكل بعداً دلالياً مهماً بالنسبة للقارئ العربي أو الخليجي الذي تتشابه حياته مع حياتهم؛ وبالتالي فإن الفضاء المكاني هنا قد تحول إلى شبكة من العلاقات والرؤى التي تضافرت لتشكيل الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

وقد اهتم نقاد الرواية بدراسة أهمية الفضاء المكاني كعنصرٍ فعّال في بناء الرواية، ومنهم سيزا قاسم التي اعتبرت الفضاء المكاني بناءً خيالياً يبنى وفق بيناء تحتي، وبناء فوقي، وركزت على تلك العلاقة التي تربط بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه[١].

واهتم حسن بحراوي الذي بدراسة المكان كأحد عناصر ثلاثة مهمة في بناء أية رواية (المكان، والزمان، والشخصية)، ورأى أن المكان في الرواية " يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث"[٢].

---

[١]- قاسم، سيزا: بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص١٢٢.

[٢]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م، ص٤٦.

وعند استقراء الإنتاج الروائي للقصيبي يمكن الوقوف بوضوح على اهتمامه بتأطير الفضاء المكاني بأشكاله ومستوياته المتعددة؛ ويظهر هذا من خلال التحليل الآتي:

- **رواية شقة الحرية:**

عمد فيها الكاتب إلى تحديد ملامح المكان تحديداً واقعياً أو هندسياً، إن صح التعبير، وربما يرجع هذا إلى أن تلك الرواية أقرب ما تكون إلى فن السيرة الذاتية؛ لكونها تتناول مرحلة عمرية محددة من حياة القصيبي في أثناء تلقيه تعليمه الجامعي بمصر برفقة مجموعة من الطلاب الخليجيين الآخرين.

فنجده يحدد للقارئ ملامح الأمكنة التي يتردد عليها شخصيات الرواية بشكل دقيق، بحيث لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وقد عُنيَ بوصفها، مثل حديثه عن (عبد الباقي) ذلك الموظف الحكومي البسيط:

" **الميدان يعج بالبشر، والسيارات، والحيوانات، والروائح، والأصوات. عبد الباقي ينتظر وصول الأتوبيس بصبر نافد. يلتفت إليه تلميذ صغير يقف بجانبه، ويسأله:**

- **الساعة كم يا أستاذ؟**

يشير عبد الباقي بغيظ إلى الساعة الضخمة التي تتوسط الميدان؛ الساعة التي سُمي الميدان باسمها.

ويقول التلميذ:

- **متشكرين يا أستاذ.**

يرفض الأتوبيس أن يجيء. ويعرف عبد الباقي نتيجة هذا الرفض. سوف يصل إلى المصلحة متأخراً. وسوف يتلذذ الباشكاتب بتعذيبه قبل أن يخبره أنه لن يخصم عليه شيئاً هذه المرة. يخصم؟! ومن دون أن يشعر، بدأ عبد الباقي يضحك. والتفت إليه التلميذ، وبدأ يبتعد. يخصم؟! هل بقي شيء من الراتب للخصم؟ بعد الإيجار، والطعام، والمواصلات، وملابس الأولاد، وهل هناك سوى الديون؟ لماذا لا يخصم الباشكاتب من الديون؟

يصعد عبد الباقي من باب الدرجة الثانية بصعوبة بالغة. الهابطون يحاولون دهس الصاعدين الذين يحاولون القفز فوقهم. لا يكاد عبد الباقي يستقر واقفاً حتى تفاجئه العجوز التي تضغط بشبشبها على حذائه المهترئ.

- والنبي الساعة كم يا أستاذ؟

ويرد عليها:

- هو أنا عارف أشوف إيدي يا ست؟

- لا مؤاخذة يا ابني.

لهذا الزحام، رغم ضغط الشبشب، ميزتان: الأولى، أن هناك احتمالاً قوياً في أن يصل إلى محطته قبل وصول الكمساري إليه. والثانية أن مشكلة بقائه واقفاً، رغم الضغوط التي تنصب عليه من كل الاتجاهات، تجعله ينسى أي مشكلة أخرى، مهما كانت كبيرة.

يهبط، بالفعل، قبل قدوم الكمساري. يخطو خطوتين قبل أن يستوقفه قروي يبدو أنه قادم لتوه من الصعيد في انتظار أول ترام ليشتريه:

- الساعة كم يا حضري؟

لا ينظر عبد الباقي، ولا يرد، ويواصل المشي.

ويتمتم القروي وهو يهزّ رأسه:

- عجايب! الكِبر لله يا عالم. بلد إيه دي؟!

حقاً! بلد إيه دي؟ يغالب عبد الباقي الدموع التي بدأت تتجمع في عينيه. هل أُصيب كل الناس بالعمى؟ كلُّ الناس؟ ألا يرون أنه لا يلبس ساعة؟ ألا يعرفون أنه لم يمتلك ساعة قط؟!"[1]

في النص السابق يمكن ملاحظة أمور عديدة، منها:

أولاً: أن الكاتب قام بتحديد ملامح المكان وأبعاده تحديداً دقيقاً بحيث جعل القارىء مشاركاً للشخصية في دورها التي تقوم به من خلال التعاطف مع عبد الباقي ذلك الموظف الحكومي البائس الذي يعاني شظف العيش، ولا يكفي راتبه احتياجاته كالإيجار، والطعام، والمواصلات، وملابس الأولاد. كما يحاول الكاتب تحريك عاطفة المتلقي نحو عبد الباقي من خلال الكشف عن نفاد صبره في أتوبيس الغلابة المزدحم

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٥٩، ٦٠.

بالجثث المتكومة والتي يحاول كل من فيه أن يدهس الآخر أو يقفز فوقه لفتح ثغرة في هذا السد البشري الذي يعترض باب الأتوبيس.

ثانياً: أن الكاتب حاول إبراز قيمة الوقت عند أبناء هذه الطبقة الفقيرة من المصريين، مثل التلميذ الصغير الذي يسابق الوقت ليلحق طابور الصباح في المدرسة، ومثل تلك السيدة العجوز، ومثل هذا القروي البسيط القادم من الصعيد ليشتري الترام. وكذلك فالوقت مهم جداً عند عبد الباقي الذي يريد أن يصل المصلحة متأخراً، خوفاً من أن يخصم الباشكاتب من راتبه يوماً أو يومين عقاباً له على التأخر عن الوصول إلى العمل.

ثالثاً: كأن الكاتب أ{اد أن يصور أمام القاريء ما يعانيه أبناء الطبقة الفقيرة من نقص المال، وصعوبة المواصلات، وتسلط الرؤساء، وضياع الوقت.

رابعاً: استخدم القصيبي لغة سردية موحية في النص السابق من خلال قوله: (قبل أن يستوقفه قروي يبدو أنه قادم لتوه من الصعيد في انتظار أول ترام ليشتريه)؛ فهذه العبارة تحمل دلالات ثقافية واجتماعية عديدة تتعلق بفكرة الكاتب عن أبناء الصعيد الذين يتميزون بالصدق والتلقائية التي يمكن أن توقعهم في شراك كثير من المحتالين الذين يبيعون لهم الترام أو الميدان أو حتى نهر النيل.

كذلك يظهر تعاطف الكاتب مع عبد الباقي من خلال تعليقه في نهاية النص بقوله: (حقاً! بلد إيه دي؟ يغالب عبد الباقي الدموع التي بدأت تتجمع في عينيه. هل أُصيب كل الناس بالعمى؟ كلُّ الناس؟ ألا يرون أنه لا يلبس ساعة؟ ألا يعرفون أنه لم يمتلك ساعة قط؟) فمن البدهي أن أي موظف حكومي، كبير أو صغير، أن يرتدي ساعة

في يده لأن عمله مرتبط بتوقيت الحضور والانصراف، ولهذا فإن التلميذ والسيدة العجوز والقروي لم ينظروا إلى يد عبد الباقي ليدركوا على الفور أنه لا يمتلك ساعة، وإنما اعتمدوا على ما هو متعارف وراسخ لديهم بأن أي موظف حكومي لا يمكنه أن يسير دون ساعة في يده.

وهنا يصل الكاتب بالبؤس إلى منتهاه لدى عبد الباقي وأمثاله الذين يعيشون على هامش الحياة، ولا حول لهم ولا قوة.

ولا أتفق مع هذا الرأي الذي ذهب صاحبه إلى أن القصيبي لم يعنَ بالفضاء المكاني في رواياته، " وأن أياً من روايات القصيبي لم ترتهن للمكان، ولم تتخذه بنية نصية محورية، بحيث ترتكز عليه المكونات السردية الأخرى–باستثناء رواية دنسكو. وقد ظهر هذا بداهة من أسماء الروايات، فليس من أسماء الروايات اسم يحيل إلى مكان معروف. وربما عاد السبب في وجود هذه الظاهرة الأسلوبية، إلى أن الروايات اشتغلت برسم حياة الشخصية الرئيسة –الذاكرة التسجيلية–فربما شعر القاريء أن المكان لا يعدو كونه ممراً لعبور البطل إلى تجربته الفردية، عن التوقف عند المكان"[1].

ويصف الكاتب كلية الحقوق في أثناء الاختبارات في مشهد آخر من الرواية بقوله:

" **تفقد كلية الحقوق شكلها الطبيعي، وتتحول إلى ما يشبه معسكرات الاعتقال. سرادقات هائلة تغطي الأرض وتمتد في كل اتجاه. آلاف من الطلبة يرتعدون، كأنهم أغنام تُساق إلى المذبح. والجو في الداخل يزيد الموقف رهبة. مفتشون غلاظ شداد في كل مكان يصرخون، وعلى وجوههم شبق عارم إلى اصطياد طالبٍ لئيمٍ متلبّس**

[1]- القرشي، عيضة بن محمد بن خضر: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية-مرجع سابق، ص١٢٧.

بالغش. وباعة المرطبات يهرولون بين الطاولات. والعرق يتصبب من كل الوجوه. ويدخل أستاذ المادة يرافقه فرّاش يحمل أوراق الأسئلة. وتوزَّع الأوراق. بغتةً، تنطلق صرخة من هنا ويغمى على فتاة، ويُهرع إليها الممرضون. بغتةً، يغمى على طالب، بلا صراخ. صوت نشيج هناك. دموع بلا نشيج هنا. لم يكن امتحان واحدٌ يمر دون عشر ضحايا، على الأقل، منهم من يفيق من الصدمة، ويواصل الامتحان، ومنهم من يبقى في الخيمة الطبية تحت المراقبة"[1].

فالفضاء المكاني في النص السابق محدد المعالم والأبعاد، ولكن الكاتب لم يركز على تلك الأبعاد المادية للمكان بقدر ما ركز على الأبعاد النفسية التي سببها المكان للأشخاص؛ لكونه ملحمة للصراع بين النجاح والفشل، وبين القدرة على التحمل والانهيار، وذلك كله من أجل تحقيق الذات في يوم الامتحان الذي يكرم فيه المرء أو يهان.

كما أن وصف الكاتب المكانَ على هذا النحو يحمل دلالات أخرى أبرزها كثافة عدد الطلبة في كلية الحقوق آنذاك، حتى يومنا هذا، مما يدفع القائمين على إدارة الاختبارات إلى تنظيم أماكن إضافية عديدة عبارة عن خيام تضرب في ساحات واسعة، وهي أشبه بمعسكرات الاعتقال، على حد وصف الكاتب.

- **رواية العصفورية:**

وتبرز قيمة الفضاء المكاني في هذه الرواية بشكل لافت للنظر؛ حيث إنها سميت باسم تلك المستشفى أو العصفورية التي عالج الكاتب من خلالها كثيراً من قضايا

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ١٧٤،

السياسة والمجتمع والثقافة والأدب والفلسفة والفن، وبخاصة في تلك الحوارات العديدة التي دارت بين شخصية (البروفيسور)، وطبيبه (الدكتور سمير ثابت).

ومن المشاهد العديدة التي برز فيها اهتمام الكاتب بالفضاء المكاني ما جاء في هذا الحوار الذي دار بين البروفيسور–الذي كان يحكي–والطبيب، الذي كان يستمع، وذلك بعد ضياع أمل البروفيسور في تحقيق الحلم العربي بالوحدة ثم بالقضاء على إسرائيل، حيث تبدد أمله في الثلاثي: صلاح الدين المنصور، وبرهان سرور، وهما عسكريان ثبت ولاؤهما لإسرائيل، ثم ضياء المهتدي الذي بدد الحلم العربي بالدخول في حرب مدمرة لا طائل من ورائها.

يقول الكاتب في هذا المشهد على لسان البروفيسور مخاطباً طبيبه: " **حدثت في التاريخ أشياء أغرب من هذه. وتحدث. ولكن كبِّرْ عقلاتك، يا نطاسي. أنا لم أشرح الهدف الحقيقي من الحكم العسكري. تستطيع أن تقول إنني خدعت السي. آي. إيه، وخدعت إسرائيل عندما تظاهرت أن هدف العسكر سيكون الصلح مع إسرائيل. وتستطيع أن تقول إنني كنت المخدوع. بعد ذلك رتبت اجتماعاً مع ولاة الأمر الرفاق في الكي. جي. بي. وقبل أن تسألني كيف تعرفت عليهم أقول لك: إني تعرفت عليهم عن طريق السي. آي. إيه. أقنعت الرفاق الجواسيس أن وصول العسكر إلى الحكم هو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الإمبريالية، ونشر المبادئ الماركسية في الأمة العربية.**

- **أنت يا بروفيسور عملت كل هذا؟!**
- **وأكثر منه كما سيجيك بالحكي.**

– وبعدين؟

– كانت الخطوة التالية هي اختيار الضابط الذي سيتولى الحكم في عربستان ٤٨. بعد تحريات مضنية استقر رأيي على الضابط صلاح الدين المنصور. لم يكن تعبير (رائد) يستخدم وقتها، ولكن هذه قضية أخرى لا نود أن ندخل فيها الآن. الميجور!

– تقصد صلاح الدين الذي أصبح فيما بعد...

– سوف يأتي دور فيما بعد. عقدتُ اجتماعات طويلة، سِرِّيَّة بطبيعة الحال، مع الرائد صلاح الدين المنصور قبل أن أضع تحت تصرفه ٥٠٠ مليون دولار لتمويل الانقلاب.

– نصف مليار؟! دفعتَ للزلمة نصف مليار؟!

– أيْ نعم! ولِمَ لا؟ ألمْ أكن أملك المال؟ ألم يكن حلمي الأكبر النهوض بالأمة العربية وتدمير إسرائيل؟ ألمْ يكن الانقلاب العسكري التوصية التي انتهت إليها أعظم العقول العربية المعاصرة؟

– وكيف كان صلاح الدين المنصور؟

– كان في رأيي أفضل الموجودين. كان رجل الساعة. رجل القَدَر. مع أنه كان، أحياناً، يذكرني بما قاله أبو حسيد عن فاتك: (وقد يلقّبُه المجنونَ حاسدُه). كان فيه شيء من الهوس لم يزعجني وقتها. هل يمكن لإنسان خالٍ من الهوس تماماً أن يقوم بانقلاب عسكري؟ باستثناء هذا الناحية كان مفصَّلاً تفصيلاً للدور الذي ينتظره...

وكان يتمتع بموهبة نادرة في العمل الاستخباراتي. كان، في الواقع، المسؤول عن استخبارات الجيش في عربستان ٤٨؛ الأمر الذي سهّل الانقلاب كما يمكنك أن تتصور. وعلى فكرة، يا حكيم، كل الانقلابات العسكرية تزعمتها عناصر يثق بها النظام القائم. مما يؤكد صحة الملاحظة: " كيف احتراسي من عدوي إذا * كان عدوي بين أضلاعي؟!"[١].

فقد وسَّع الكاتب في النص السابق دائرة الفضاء المكاني ليشمل كل الدول العربية المعنية بقضية الوحدة أو القومية العربية التي تتطلع إلى تحقيقها كل دولة من أجل الحفاظ على وحدة الأراضي، والتخلص من عدوهم الأبدي إسرائيل. ثم ربط بين المكان وبين مجموعة من القضايا الفكرية والثقافية والسياسية التي أظهرت للقارىء أن الأمة العربية حاضرة دوماً على طاولة الاستخبارات الأمريكية والغربية بشكل عام.

كما يبرز الفضاء المكاني في كثير من روايات القصيبي مثل: دنسكو، وأبو شلَّاخ البرمائي، والجنية، وغيرها.

ومجمل القول إن الفضاء المكاني، فضلاً على أنه يشمل الأماكن المحددة جغرافياً أو هندسياً التي تقع فيه أحداث الرواية، هو أيضاً يشمل الأماكن الاعتبارية الأخرى مثل الدولة أو المجتمع أو الأرض أو البحر أو الصحراء أو السماء. ومن هنا فإنه يتسع بحسب رؤية الكاتب أو تصوراته الفكرية والثقافية.

[١]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٠٠، ٢٠١.

المبحث الثاني

========

الشخصية الحكائية:(الشخصية المدورة او المثقفة –الشخصية المسطّحة أو الثانوية)

==========

اختلفت تعريفات الشخصية الحكائية في الرواية بحسب اختلاف المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية القديمة والحديثة في دراسة الفن الروائي، وبحسب المنابع الثقافية التي ينحدر منها الكُتَّاب والنقاد، وكذا بحسب الحقول المعرفية التي تتناول تلك الشخصية؛ فتعريف عالم النفس لها يختلف عن تعريف الفيلسوف والأديب والمؤرخ وغيرهم.

وقد عرف عبد الملك مرتاض الشخصية تعريفاً كلاسيكياً بقوله: " إن الشخصية كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وصورتها وملابسها، وسُحنتُها وسِنُّها وأهواؤها، وهواجسها وآمالُها وآلامُها... ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي... ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباطه بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا من وجهة أخرى"[1].

[1]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م، ص٨٦.

ولكننا نتساءل: هل الشخصية الحكائية ذات مضمون تاريخي يتعلق بالبطولة، أم ذات مضمون سيكلوجي يتسم بمجموعة من العواطف والاتجاهات، أم ذات مضمون خيالي نابع من مخيلة الأديب أو الروائي؟

" الواقع أن الشخصية الروائية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة. وتخلط القراءة الساذجة بين الشخصية التخييلية والشخصية الحية. في حين أن الشخصية التخييلية (كائن من ورق) كما يرى بارت وتودوروف، وأنها ليست أكثر من قضية (لسانية). وبهذا فإن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي من أجل إبراز وظيفتها النحوية؛ حيث يجعلها فاعلاً في السرد، بخلاف التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية دليلاً ذا وجهين: أحدهما (دال) والآخر (مدلول)[١].

وفي تصوري أن الشخصية الحكائية في أية رواية هي التي تحدد مدلولها بالنسبة للقاريء الفطن، وذلك من خلال ملامحها النفسية والمادية أو الجسمية أو الثقافية التي يخلعها عليها الكاتب بريشة السرد الفني أو الوصف الذي يجسم هذه الشخصية أو تلك بحيث تكون شاخصة أمام عيني القاريء وكأنها تقف على خشبة المسرح.

هذا فضلاً على أن القاريء نفسه قد يمنح الشخصية الحكائية أبعاداً أخرى بحسب مستوى ثقافته، وكذا قرب هذه الشخصية من نمط حياته أو بعدها عنه. ولهذا فإن التحليل البنيوي قد ركز على الشخصية الحكائية من حيث وظيفتها وأعمالها أكثر من تركيزه على صفاتها الخارجية أو مظاهرها الشكلية.

---

[١]- عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٦م، ص٨٥.

وتجدر الإشارة إلى أن الشخصية الحكائية في أي رواية تمثل العمود الفقري لها؛ وتأتي جميع عناصر البناء الفني الأخرى – المكان والزمان والوصف والسرد والحوار وغيرها– مدعمة لها، ومساندة في تكوين الأحداث في الرواية؛ أي أن " العناصر الأخرى لا تكون إلا مظاهرة للشخصية، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيز إلا بها، حيث هي التي تحتويه"[١].

ويلحظ أن المناهج الأدبية والنقدية القديمة؛ كالكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، كانت تنظر إلى الشخصية الحكائية من منطلق أنها الشخصية البطولية التي تدور حولها الأحداث في الرواية؛ فأرسطو كان يرى أن " الشخصية تخضع خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث"[٢] رغم أنها هي التي تصنع الحدث وتديره.

وتبعاً لهذا، نزع كثير من الروائيين التقليديين إلى كتابة ما يسمى برواية الشخصية؛ وهي ذلك النوع من الأشكال الروائية التي تنصب أحداثها حول شخصية البطل الذي يتفننون في رسم ملامحه، وتحديد أوصافه بدرجة تقارب الشخصية الواقعية، وهذا بدوره يقيد من حرية الأديب كثيراً، فلا يستطيع أن يبدع في تصرفات البطل أو ردود أفعاله؛ لأنه محكوم حينئذٍ بحدود الواقع الحقيقي.

وقد لحظ محمد عزّام[٣] وجود ثلاثة أنواع من الأبطال أو الشخصيات الحكائية في الرواية التقليدية، وهي:

---

[١]- مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، سلسلة عالم المعرفة، الجزائر، ١٩٩٥م، ص١٢٧.

[٢]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٢٠٨.

[٣]- عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، مرجع سابق، ص ٨٦، ٨٧.

أولاً: البطل الإيجابي:

وهو الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل، ويمكن أن نلحظه بوضوح في شخصية (البروفيسور) في رواية (العصفورية)، وشخصية (أبو شلَّاخ البرمائي) في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وكذلك مجموعة أبطال رواية (شقة الحرية): فؤاد، ويعقوب، وقاسم، ونشأت، وعبد الرؤوف، وعبد الكريم، وماجد.

ثانياً: البطل السلبي:

وهو البطل الذي يؤيد السائد من العادات والأفكار والتقاليد في المجتمع، حتى إن كان منحرفاً عن النهج القويم، وهو لا يبدي أي نوع من الرغبة في تغييره أو تصحيحه، فهو البطل (الفهلوي)[1] الذي يدوس القيم، ويصعد على أشلاء الآخرين من أجل تحقيق مطامعه الشخصية التي تتسم بالأنانية والأثرة.

ومن أمثلته شخصية (البروفيسور روبيرتو تشايني)؛ المدير التنفيذي لمنظمة دنسكو، وشخصية (سونيا كليتور) كبيرة مستشاري البروفيسور روبيرتو تشايني في رواية (دنسكو).

ثالثاً: البطل الإشكالي[2]:

وهو البطل الذي يؤمن بالقيم الإيجابية في مجتمع منحط دينياً وأخلاقياً، ولكنه لا يبذل جهداً في سبيل إصلاحها، ولا يصدر عنه أي تصرف إيجابي ملموس، وهو يكره بقلبه فقط، ويراقب مجتمعه ينهار من حوله دون أن يحرك ساكناً.

---

[1]- عزام، محمد: الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، ط١: دار الأهالي، دمشق، سوريا، ١٩٩٣م.

[2]- عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية، ط١: دار الأهالي، دمشق، سوريا، ١٩٩٢م.

ونرى العكس تماماً عند روائيي الرواية الجديدة ونقّادها؛ حيث إنهم لا يعولون كثيراً على الشخصية الحكائية بقدر ما يهتمون بمسار السرد، وتطور الأحداث داخل العمل الروائي بطريقة أشبه بذلك التيار الجارف الذي يدفع أمامه كل عناصر البناء الفني نحو وجهة أيديولوجية محددة، قد يتبنَّاها الأديب أو يحاول أن يبني عليها موقفه الفكري حيال إحدى القضايا التي تعالجها الرواية ذات الصبغة الاجتماعية أو السياسية أو الدينية أو الثقافية.

وقد كشف عبد الملك مرتاض عن ذلك الموقف المتأزم للشخصية الحكائية في الرواية الجديدة، فرأى أن " مضايقتها داخل النص السردي قد تبلغ في بعض الأمور حد الاضطهاد"؛ وهذا راجع، من غير شك، في المقام الأول إلى تلك اللامبالاة التي يتعامل بها الروائيون المحدثون مع الشخصية.

وبحسب أدوارها ووظائفها في الرواية، صنَّف (بروب)[١] الشخصية الحكائية إلى ستة أصناف، هي:

١-شخصية البطل.

٢-البطل المزيف.

٣-المساعد.

٤-الآمر.

٥-المانح.

[١] -V.Propp: Morphologie du Cante Seuil.p 29

وأكّد الثبات النسبي لوظيفة الشخصية الحكائية برغم تغير أدوارها من رواية لأخرى.

٦-المغتصب.

- **تصنيفات الشخصية في الرواية الجديدة:**

يمكن أن نبدأ أولاً بالتصنيف الكلاسيكي للشخصية الحكائية، حيث صنفها إلى فئتين، هما:

١-الشخصيات الرئيسية: وهي الشخصيات المحورية في الرواية أو الأبطال الحقيقيون الذين يصنعون الأحداث، ويمثلون بؤرة اهتمام الكاتب والقارىء على السواء.

٢-الشخصيات الثانوية: وهي الشخصيات التي تقوم بأدوار فرعية أو هامشية في الرواية، ولكنهم يسهمون في بناء الأحداث وتطورها.

ثانياً: صنَّف حسن بحراوي[١](تيبولوجية) الشخصية الحكائية في الرواية المغربية إلى ثلاثة نماذج، هي:

١-نموذج الشخصية الجاذبة: وهي الشيخ، والمناضل، والمرأة.

٢-نموذج الشخصية المرهوبة الجانب: وهي الأب، والإقطاعي، والمستعمر.

٣-نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وهي اللقيط، والشاذ جنسياً، والشخصية المركبة.

[١]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٢٦٨.

ثالثاً: اهتم فيليب هامون[1] بدراسة الخصائص السيميولوجية للشخصية؛ من حيث دورُها النصي، ووظيفتها في البناء الروائي، فصنفها إلى ثلاث فئات، هي:

١-الشخصيات المرجعية: وتتضمن الشخصيات الرئيسية، والتاريخية، والأسطورية، والمجازية. وأغلبها ذات سمات ثابتة لا تتغير.

٢-الشخصيات الواصلة: وتتضمن الشخصيات التي تنطق باسم المؤلف أو على لسانه لتوصل للقاريء أفكاراً محددة، والمحاورين، والرواة، والثرثارين.

٣-الشخصيات المتكررة: وهي ذات وظيفة تنظيمية في تقوية ذاكرة القاريء؛ من مثل الشخصيات المبشِّرة، والمؤولة، والمنذرة.

رابعاً: صنَّف فورستر في كتابه (مظاهر الرواية الجديدة) الشخصية الحكائية تصنيفاً فريداً يتمثل فيما يأتي:

١-الشخصية المدوَّرة أو المثقَّفة (Personnage Rond): وهي تلك الشخصية التي تشكل عالماً كلياً معقداً، وكثيراً ما تتسم بالتناقض، وهي شخصية متبدلة الأدوار والأحوال. وقد قال عنها عبد الملك مرتاض:" هي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف ما سيؤول إليه أمرها"[2].

[1] - F.Hamon: Pour un statut Semiologiaue du Personnage> Paris.Seuil.1977. P: 122.
[2]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١٠١.

ويمكن أن نلمح خصائص تلك الشخصية بوضوح في أكثر من رواية عند القصيبي، فنجد مثلاً شخصية (أبو شلاخ البرمائي) من هذا النوع؛ فهو، كما جاء على لسانه في حواره مع (توفيق) في الرواية:

توفيق–حدِّثني، إذن، عن ولادتك يا شيخ...

أبو شلَّاخ–ألمْ أقُلْ لك بأني لا أحب أن أُخاطَب بيا شيخ؟

توفيق–يا أستاذ؟!

أبو شلّاخ–ولا أستاذ. ولا سيد. ولا دكتور. ولا السيد الأستاذ الدكتور. ولا حجّي. ولا معالي. ولا سعادة. ولا سيادة. ولا مولانا. ولا سيدنا. ولا يالطّيب. ولا يا البدر. ولا يا بعد حييّ. ولا ....

توفيق–ماذا أسميك، إذن؟

أبو شلاخ–سمِّني أبو شلّاخ. أبو شلاخ حاف. هل تعرف معنى أبو شلاخ؟

توفيق–الحقيقة... الحقيقة...

أبو شلاخ–الحقيقة إنك لا تعرف. والجهل داء دواؤه السؤال. شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة، وفشرة خطيرة، وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. أبو لمعة المحلي. وقد أُطلِقَ عليّ هذا اللقب من باب السخرية، وسوف تأتيك السالفة. سرعان ما انتشر هذا اللقب وأصبح جميع الذين أعرفهم يسمونني أبو شلاخ. تعودت على اللقب وأصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتي إلى درجة كدت أن أنسى معها اسمي الأصلي...

توفيق–اسمك الأصلي يعقوب المفصَّخ.

أبو شلاخ–قلتُ أكاد أن أنساه ولم أقل نسيته. هل تعرف معنى المفصّخ؟

إذن، فإن شخصية أبو شلَّخ تعد شخصية مدوَّرة بحسب تصنيف فورستر، أي أنها شخصية ديناميكية أو نامية تتطور دائماً على مدار أحداث الرواية، ولا تقف ثابتة على صورة واحدة مادية أو عقلية أو نفسية، فهي شخصية متطورة بتطور الحدث.

وهذا النوع من الشخصيات يكاد يعادل صورة الشخصية البطل في الروايات الكلاسيكية، ومثلها شخصية (البروفيسور) في رواية العصفورية، وشخصية (يعقوب، وعبد الرؤوف) في رواية (شقة الحرية).

٢–الشخصية المسطَّحة (Personnage Plat):

وهي شخصية بسيطة ساذجة، تتسم بالجمود والثبات، ولا تتطور خلال مسار الأحداث في الرواية، وهي تعادل الشخصية (الثانوية) أو الثابتة (Statique) في الرواية الكلاسيكية. كما تتصف بثبات ملامحها النفسية والفكرية ودورها المنوطة به، ودورها مكمل للأحداث ولكنه غير فاعل فيها إلا بدرجة قليلة.

ومثال لهذه الشخصية الفتيات: (ريري، وزيزي، وشوشو، وديدي)، وهي أسماء حركية أو فنية لأولئك الفتيات اللاتي تعرف عليهن رفقاء (شقة الحرية): قاسم، وفؤاد، وعبد الكريم، ويعقوب.

سرد الكاتب بعض ملامحهن في قوله:" **لا يعرف قاسم الأسماء الحقيقية للفتيات، فكل ما سمعه هو الأسماء الفنية أو الحركية باللغة الحزبية: زيزي، وشوشو، وريري،**

وديدي. جميعهن صغيرات، في سن تقارب سن الزبائن. من المشكوك فيه أن أيّ واحدة منهن تجاوزت العشرين. زيزي، التي قرر قاسم أنها من نصيبه، كانت أجملهن: بيضاء، ممتلئة، لا تكاد تضع شيئاً من المساحيق. شوشو، التي بدأت على الفور حواراً صاخباً مع يعقوب، يمكن أن تنال درجة جيد بمعايير الجامعة. ريري، بدورها، تستحق درجة جيد رغم السمرة الشديدة التي تغطي ملامحها. أما ديدي، فتكاد تنافس زيزي لولا شعرها الأصفر الفاقع المصبوغ بطريقة بدائية"[1].

ويمكن أن نلمح المستوى الفكري للشخصية المسطّحة من خلال ذلك الحوار الذي دار بين شخصية (شوشو) ويعقوب، الآتي:

" **بمجرد أن تدخل شوشو الغرفة مع يعقوب، يقع بصرها على صورة كارل مارك، وصورة فرويد:**

–مين الجدع ده؟ اللي عامل زي الفقي؟

–كارل ماركس.

–مين؟

كارل ماركس.

–ويطلع مين بسلامته؟ ممثّل من بلاد برّة؟

–لا. ده اقتصادي مشهور.

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ١١٢، ١١٣.

-اقتصادي؟ يعني يملك شيكوريل؟

-لا.لا. يعني له نظريات اقتصادية تدرَّس في الجامعات.

-آه. يعني بيعلّم العيال؟

-تقريباً.

-والجدع التاني ده مين؟

-سيجموند فرويد.

-مين؟

-الدكتور فرويد.

-وده مين راخر؟

-ده عالم عظيم. اكتشف علم النفس.

-النفس؟ وهي النفس علم؟

-طبعاً.

-وانتَ بقى تفهم في علم النفس؟

-شويّه.

-طب ما تقولي عن نفسي.

-إنسانة مظلومة مقهورة مسحوقة.

-مظلومة ومقهورة صحيح إنما مسحوقة فشر.

-مسحوقة يعني مظلومة.

-مش تقول كدة من الصبح؟! وازاي عرفت إني مظلومة؟

-لو ما كنتيش مظلومة كنتي اشتغلتي الشغلانة دي؟

-مالها الشغلانة دي؟ كلها يومين وأبقى ممثلة سينما. هما ممثلات السينما أحلى مني؟

-فشر!

-أيوة كده.

-مين اللي ظلمك يا شوشو؟

-يوه! ناس كتير. يا اسمك إيه؟

-يعقوب.

-اسم صعب. ما لكش اسم تاني؟

-لا.

-طب أنا حاسميك "بوبي".

-ربنا يسامحك. هو أنا كلب؟

-لا. العفو. بس بأدلعك. قوللي يا "بوبي" انت كمان مظلوم؟

-طبعاً.

-ومين اللي ظلمك؟

-المجتمع.

-ياه. كل الناس ظلموك! يا ضناي!"[1].

فشخصية (شوشو) كما يظهر من الحوار، شخصية مسطَّحة فكرياً واجتماعياً، فهي من عوام المجتمع الذين لا يلقي لهم أحدٌ بالاً، ولم تقف عقولهم على مفردات: الاقتصاد، وعلم النفس، والمجتمع، وإنما تعطي مفهوماً سطحياً لأي مفردة من تلك المفردات بحسب نظرتها الضيقة التي تفهم الاقتصاد على أنه ملكية محلات (شيكوريل)، وعلم النفس على أنه لا يعد علماً، والمجتمع على أنه كل البشر الذين يعيشون من حولها.

- **تصنيفات الشخصية الحكائية في روايات القصيبي:**

تنوعت نماج الشخصية الحكائية في عالم القصيبي الروائي تنوعاً فريداً، ويمكن أن يلحظ فيها أربعة أنماط:

-شخصية البطل الفردي.

-شخصية الأجنبي.

-شخصية المرأة.

-الشخصية الثانوية أو المسطَّحة.

[1]- المصدر نفسه: ص ١١٩، ١٢٠.

فقد غلب على روايات القصيبي اعتمادها على (بطل) أو شخصية محورية تقف في مركز الأحداث في الرواية، وتقوم في خدمتها مجموعة من الشخصيات الأخرى التي تكمل مسار الأحداث وتجمع خيوطه في نسيج العمل الروائي حتى اكتماله ونضوجه.

ويمكن أن يُستثنى من تلك الروايات رواية (دنسكو) التي لا يكاد القاريء يلمح فيها (بطلاً) محدداً له ملامحه وسماته التي تميزه عن بقية شخصيات الرواية، وإنما أفرد الكاتب فيها مساحة واسعة للحدث نفسه.

هذا فضلاً على أن الكاتب عرض في رواياته من منطلق موقفه الأيديولوجي تجاه القضايا المعاصرة، وتجاه الواقع عموماً، لأنواع عديدة من البطولة: فهناك البطل الملحمي الذي يشبه أبطال الروايات الكلاسيكية مثل (أبو شلّاخ) في رواية (أبو شلاخ البرمائي). وهناك البطل الرومانسي المفعم بالقلق والذي تسيطر عليه هواجس الخوف، مثل (فؤاد) في رواية (شقة الحرية). وهناك البطل التراجيدي المنهزم (البروفيسور) في رواية (العصفورية). وهناك البطل المزيف أو الكاذب، مثل (روبيرتو تشايني، وسونيا كليتور) في رواية (دنسكو).

" ولما كانت البطولة الفردية سمة فنية في نص القصيبي الروائي، كثرت الشخصيات الثانوية؛ لأن السرد، حينئذ، اهتم بالشخصية المحورية؛ فهي التي ستقف خلف الأحداث، وهي التي سيقوم السرد عليها، ولأنها تحمل رؤية الكاتب، فرسم النص ملامحها الجسدية، نوعاً ما، والنفسية والاجتماعية والفكرية.

والشخصيات الثانوية، لما جاءت لتكملة الحدث الذي تقوم به الشخصية المركزية، وتسريع السرد، لم يكن لها، في الغالب، ملامحها الخاصة بها.

لقد اتخذت الشخصية الثانوية أشكالاً متنوعة؛ منها الأجنبي، والمرأة، والحقيقية، وكثيراً من الشخصيات الرجالية والعجائبية. وتتباين الشخصية الثانوية في ثانويتها؛ فمنها المغرق في السطحية، ومنها ما يكاد يقترب من الشخصية المحورية. وجميعها تدور في خدمة الشخصية المركزية، أو في خدمة الرؤية التي تحملها الشخصية المركزية"[١].

والحقيقة أننا لا يمكن أن نصنف المرأة ضمن الشخصيات الثانوية في عالم غازي بن عبد الرحمن القصيبي الروائي؛ وذلك لأنه أفرد لها أدواراً عديدة في رواياته اقتربت فيها كثيراً من دور الشخصية (المدورة، أو المثقفة) التي تصنع الحدث الرئيس؛ " فقد جاءت المرأة في روايات غازي القصيبي استكشافاً للواقع المعيش في البلاد السعودية... والمرأة ذات علاقة وطيدة بالرواية من حيث علاقتها بالزمان والمكان والراوي، فهي تمثل المرأة الأسطورة، والمرأة الفنتازيا، وكذلك فهي الزوجة، والحبيبة، وهي المرأة التي تشارك في السياسة، وهي المرأة المثقفة، كما جاءت المرأة في رواياته في صورة المرأة المتعلمة ذات الفكر الواعي، وصاحبة المقدرة في إدارة الأمور الصعبة، والمرأة المناضلة.

وقد حاول القصيبي في أكثر رواياته أن يكشف دور المرأة وارتباطها بمواقف متعددة في النواحي الوطنية والاجتماعية والسياسية، وهو بذلك يشاطر غيره في الرؤية الواقعية للمرأة التي تؤكد أن للمرأة حقها من الاحترام والتقدير، وأن يظهر أثرها في الحياة العامة، والقضايا المصيرية"[٢].

---

[١]- القرشي، عيضة بن محمد بن خضر: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، مرجع سابق، ص١٢٠.

[٢]- الشرفات، حميدان أقطيش مطر: شخصية المرأة في روايات غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٣م، ص ٨٧ وما بعدها.

وقد سلط القصيبي جل اهتمامه على المرأة في كثير من رواياته، مثل رواية (رجل جاء .. وذهب)، ورواية (شقة الحرية)، ورواية ٧- وبخاصة شخصية (جلنار)، ورواية (سلمى)، وبخاصة شخصية (سلمى).

أما شخصية الأجنبي في روايات القصيبي فتعد من الشخصيات المسطَّحة أو الثانوية، ويزيد عددها أو يكثر بحسب طبيعة المكان، والفكرة التي تعالجها الرواية أو المغزى الرئيس لها؛ فمثلاً نلحظ أن رواية (شقة الحرية) قد اقتصرت على عدد قليل من الشخصيات الأجنبية، مثل:

١-(شخصية مستر هيدلي)؛ مدرس اللغة الإنجليزية الذي وصفه (فؤاد) بالمدرس الاستعماري الذي كان يكره الزعيم جمال عبد الناصر.

٢-الأمريكيان اللذان كان يسكنان في نفس البنسيون الذي سكن فيه (فؤاد) عند نزوله القاهرة في بداية حياته الجامعية.

٣-شخصية (هيلدا) صديقة (نشأت).

٤-شخصية (مارجريت).

ولم يكن لتلك الشخصيات دور فعال في السرد، ولا في تطور الأحداث، وإنما كان ذكرهم يأتي على شكل ومضات سريعة لتكملة مشهد سردي ما في الرواية لا أكثر؛ وربما يرجع ذلك لأن الفضاء الزمني لرواية (شقة الحرية) دار في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وهي حقبة تلت جلاء الاستعمار الإنجليزي والفرنسي

عن أغلب البلدان العربية، وكان لهذا دور كبير في اشتعال الشعور الوطني والقومي العربي آنذاك، وبخاصة لدى جيل الشباب أبطال الرواية.

وعلى العكس من ذلك نجد حضوراً مكثفاً للشخصيات الأجنبية في رواية (دنسكو)، وفي المقابل لم تحتو سوى على أربع شخصيات عربية هي: مرشح عربستان، والمستشار القانوني، وحكيم عربستان، ومستشارة قارة عربستان؛ ويرجع ذلك لطبيعة موضوعها الذي حاول الكشف عن الفساد الذي يتغلغل في كثير من المنظمات الدولية، مثل منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم–(اليونسكو) التي نحت منها عنوان الرواية (دنسكو).

وخلاصة الأمر أن غازي القصيبي قد عالج في رواياته العديد من الشخصيات المدورة، والمسطحة، والتي حملت خلف ظلالها ملامح شخصيات واقعية كثيرة عاشت في عصره، وكان لها دور: إيجابي، أو سلبي، في شتى النواحي الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. وهذا يؤكد مدى استيعاب الكاتب لقضايا عصره على المستوى المحلي والإقليمي والعالمي، مما خطا بالرواية السعودية والعربية خطوات واسعة نحو التجديد والتجريب.

الفصل الرابع: شعرية اللغــة

- الوظيفة الشعرية للغة.
- شعرية العنوان.
- تقنيات الشعرية.

المبحث الأول
الوظيفة الشعرية للغة

==========

تعد اللغة الشعرية حجر الأساس في إثراء أي عمل روائي بكثير من المعاني التي توسع من أفق البنية الدلالية في الرواية، وتفتح أمام المتلقي نوافذ عديدة لمحاولة استكناه موقف الكاتب الفكري أو اتجاهه الفني أو الأيديولوجي تجاه كثيرٍ من القضايا التي يعالجها في عالمه الروائي. كما أن الأحداث والمواد المسرودة في الرواية لا يمكن أن تصير رواية إلا بعد تجسيدها لغوياً. كما أن الأدب، بشكل عام، وكما قال (فاليري) " ليس، ولا يمكن أن يكون، إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة، واستعمالاً لها"[1].

ويمكن وصف لغة الرواية بسمة (الشعرية أو البويطيقا) حينما نرصد مجموعة من المظاهر اللغوية التي يحاول السارد من خلالها تكثيف لغة السرد وإثراءها بأبعاد دلالية ثانوية قد لا يصرح بها مباشرة أو يفصِّل القول فيها عندما يعلق على أي مشهد من مشاهد الرواية.

فاللغة الشعرية في الرواية تعني استعمال الكاتب آليات أو أدوات لغوية محددة بحيث تضفي على عباراته سمة (الشعرية) التي تتسم بالإيحاء، والإيجاز، والتكثيف، والتلميح، والخيال، وذلك بالاستعانة بألوان بلاغية عديدة من أبواب البلاغة؛ كالتشبيه، والمجاز، والكناية، والاستعارة، والقصر، والفصل والوصل، وغيرها.

[1]- الغانمي، سعيد: اللغة والخطاب الأدبي- مقالات لغوية في الأدب، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م، ص ٤١.

ومقد ذهب السيد إبراهيم إلى أن (شعرية الرواية) " تقع موقعاً وسطاً بين البنية العميقة والبنية السطحية في الرواية، فهي تتعلق ببحث التقنيات في العمل الأدبي وتصنيفها. وهذه لا تبلغ في عمقها الدرجة التي يبلغها نحو الرواية؛ وهو البنية العميقة، ولا تبلغ في سطحيتها المبلغ الذي يبلغه التعبير الظاهر؛ وهو البنية السطحية"[١].

ويجدر بالذكر أن هذا البحث يعنى في هذا الفصل بدراسة الوظيفة الشعرية للغة في روايات غازي القصيبي من منطلق سببين رئيسيين:

أولهما: أن غازي القصيبي قد جمع في إبداعه الأدبي بين فني الشعر والنثر، فقد كان شاعراً قبل أن يتحول في مطلع التسعينيات من القرن العشرين نحو الكتابة الروائية، وله ديوان شعري ضمَّ العديد من القصائد التي تلخص تجاربه في الحياة والسياسة، كما أن له روايات عديدة وصلت إلى حوالي (١٢) رواية[٢]. ومن هنا فإن محور اللغة عند القصيبي يعد من المحاور الجديرة بالاهتمام؛ لكونه شاعراً وأديباً.

ثانيهما: أن جوهر الإبداع الأدبي في روايات غازي القصيبي يكمن في (لغته)؛ وذلك لأنه كان يجيد توظيف أدوات اللغة، وألوان البلاغة من أجل أن يوصل إلى المتلقي كثيراً من المعاني في قليل من الجمل السردية، بل ربما عن طريق استعمال (مفردة واحدة) استعمالاً سيميائياً في سياق الكلام.

---

[١]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص٩٦.

[٢]- تنوع الإبداع الروائي لغازي عبد الرحمن القصيبي ما بين الفترة من ١٩٩٤م، حتى ٢٠١٠م، ومنها رواية (شقة الحرية، سنة ١٩٩٤م)، و (العصفورية، سنة ١٩٩٦م)، و(سبعة، وهما، سنة ١٩٩٧م)، ورواية (دنسكو، سنة ٢٠٠٠م)، و (أبو شلاخ البرمائي، وسلمى، حكاية حب، سنة ٢٠٠١م)، و(رجل جاء .. وذهب، سنة ٢٠٠٢م)، و(سعادة السفير، سنة ٢٠٠٣م)، و(العودة سائحاً إلى نيويورك، سنة ٢٠٠٥م)، و(الجنية، سنة ٢٠٠٦م)، و(الزهايمر، سنة ٢٠١٠م).

وإذا كانت الرواية الحديثة قد تخلت عن لغة السرد المباشرة في عرض الأفكار أو القضايا التي تعالجها، فمالت إلى التكثيف والرمز واستعمال التعبيرات ذات الدلالات غير المباشرة، فإن الرواية عند غازي القصيبي أصبحت تتقاطع مع القصيدة في كونها ذات (وجود لغوي) من شأنه أن يمنحها مضموناً إعلامياً وتعليمياً عالياً، كما يسهم في معالجة كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية عبر نموذج سردي موجز لا إطالة فيه ولا هذر ممل. ولهذا قال (جون هالبرين): " إن الرواية شكل نثري يملك قدرة الشعر على طرق الموضوعات ذات الجدية العالية، وينبغي أن نطبق على الرواية نوع النقد الذي تعوّد الشعر أن يتمتع به"[١].

إذن، فإن لغة الرواية الجديدة لم تعد مجرد " حامل محايد للمعنى، بل صارت جزءاً من المعنى. فمعلومات العمل الفني، إذن، يمكن أن تنتقل فقط عبر ذلك الترتيب الخاص للغة. وهذا التعدد النظامي في النص المتفرد المحطم لآليات الإدراك، هو الذي ينتج المضمون الإعلامي العالي، غير العادي، للنثر الفني".[٢]

- **مظاهر اللغة الشعرية، ووظيفتها في روايات القصيبي:**

أولاً: أسماء الشخصيات:

مال القصيبي في رواياته إلى استخدام تسمية أغلب شخصياته تسمية شعرية تحمل كثيراً من الرؤى المضمونية (التبئير) الكامن في سمات الشخصية؛ شكلياً ونفسياً، دون

---

[١]- هالبرين، جون، وآخرون: نظرية الرواية، ترجمة محيي الدين صبحي، ط١: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨١م، ص ١٦.

[٢]- الصبّاغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط١: دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٨م، ص ١٣٤.

اللجوء إلى التصريح المباشر الذي قد لا يحقق مراد الكاتب، فضلاً على أنه قد يفقد اللغة كثيراً من رونقها وإيحائها.

ومن هذه الشخصيات، على سبيل المثال لا الحصر:

١-أبوشلَّاخ البرمائي:

استخدم الكاتب هذا الاسم (الدال) ليحقق دلالات عديدة، منها: أن هذه الشخصية (أبو شلّاخ) تتسم بالمبالغة في وصف الأشياء، والتهويل في عرض الأمور (الفشر)، أو هو، كما فسَّر اسمه في بداية الرواية في حواره مع (توفيق)، أبو لمعة المحلي: " شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة، وفشرة خطيرة، وكذبة عودة. وأبو شلَّاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. أبو لمعة المحلي. وقد أُطلِقَ عليَّ هذا الاسم من باب السخرية"[١].

ومنها: أن الكاتب يستطيع أن يسرد على لسانه كثيراً من الأفكار والآراء التي تبين رأيه هو شخصياً تجاه كثيرٍ من قضايا مجتمعه، وبالتالي فإن (الفشر)، و(الكذب)، و(المبالغة)، كل ذلك مباح متاح في حديث (أبو شلاخ) هذا، فهو صاحب الإنجازات الزائفة، من مثل قوله:

" يجب أن تعرف، يا أخي أبو لمياء، أننا كنا أسرة ميسورة، تملك الكثير من النخيل والمزارع والدكاكين والدِّبْش.

توفيق-الدِّبْشْ؟!

[١]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ١٩.

أبو شلاخ–الأنعام. لم تكن هناك مشاكل مالية تحول دون تربيتي تربية راقية متطورة. قرر الكبار جلب مربية فلبينية تشرف على تربيتي مكان المرحومة الوالدة.

توفيق–كان لديكم مربيات فلبينيات في السنة التي وُلدتَ فيها؟!

أبو شلَّاخ–لا، يا أخي أبو لمياء. كنت أنا، ولا فخر، أول مَنْ أدخل المربيات الفلبينيات إلى المنطقة. تستطيع أن تعتبرني المكتشف الحقيقي للفلبين"[1].

ثم هو أيضاً (برمائي)؛ أي يسير في البر والبحر في آنٍ معاً، مما يحمل دلالة أنه كثير القفز كالضفدع والتنقل من خبر إلى آخر، فتارة يحكي عن الجن، وتارة أخرى يحكي عن الإنس، وتارة ثالثة يقول الشِّعر.

٢–البروفيسور:

استخدم القصيبي مفردة (البروفيسور) ليدل على طبيعة الشخصية التي كانت تجمل ذلك الاسم، فهو رجل مثقف، لديه خبرة طويلة في السياسة والأدب والفن والفلسفة، عايش أحداثاً جساماً، وشغل مناصب حكومية مرموقة في الحكومة، ورغم ذلك فهو الآن في (العصفورية)؛ وهي مستشفى المجانين في لبنان، بعد أن تبدد حلمه في تحقيق الوحدة العربية (عربستان)!

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص٢٥، ٢٦.

ويمكن ملاحظة أن (البروفيسور) قد غطَّى اسمه على جو الرواية كلها، فخرجت العصفورية نصاً ثقافياً مشحوناً بالمعلومة، حتى عدَّ بعض النقاد، مثل عبد الله الغذامي[١]، المعلومة شخصية روائية في النص.

٣-المتنبي -أبو حسيد:

استخدم القصيبي اسم المتنبي كثيراً في رواية (العصفورية) ليستفيد من تلك الظلال الدلالية التي يمنحها الاسم ويثيرها ذكره على لسان بطل الرواية (البروفيسور)، حيث إن المتنبي كان معروفاً بسخطه وغضبه على كثيرٍ من أحوال الأمة العربية في عصره بسبب تشرذمها وتفتتها، ولهذا كان كثير الشكوى والسخرية في شعره. يقول الكاتب: " الحسد آفة العلماء والأدباء والعباقرة عموماً، وكل العداوات قد ترجى مودتها... إلا عداوة مَن عاداك من حسد. والمتنبي كان مهووساً بالحسد، ولذلك سمى ابنه محسد، وأنا أسميه أبا حسيد. كان يعتقد أن كل الناس يحسدونه حتى سيف الدولة! تصورْ! روى لي بنفسه قصة القطيعة مع سيف الدولة"[٢].

٤-يعقوب العريان:

جاء اسم شخصية يعقوب العريان في رواية (رجل جاء .. وذهب) ليدل على شخصيته التي تتسم بالكذب والتهويل والمبالغة، وهو يتفق تماماً مع شخصية (يعقوب المفصَّخ)

[١]- الغذامي، عبد الله: العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية، جريدة الرياض، الأعداد: ١٠٣٤٩، ١٠٣٦٣، ١٠٣٧٧، سنة ١٤١٧هـ.

[٢]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٣.

في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وقد أضافت مفردة (العريان) كثيراً من الدلالات النفسية إلى ذلك الشخص الذي (يبدو طويلاً نحيلاً، وأنفه ضخم مفلطح)[١].

ويمكن أن نلحظ بوضوح أن الكاتب كان يختار أسماء شخصياته بعناية بالغة، بحيث تحمل دلالة شعرية أو مجازية على شخصيات سياسية أو اجتماعية معاصرة، هذا بالإضافة إلى أن أغلب شخصياته جاءت مثقفة ثقافة واسعة في حقول معرفية شتى؛ كالفن، والأدب، والسياسة، والفلسفة، مما جعل هؤلاء الشخصيات تتحايث أو تتناص، في أغلب الأحيان، مع أنماط واقعية او تاريخية.

٥-**طبيبان، وركيضان، ودليلان، وثويران، وطريبان، وضحيكان:** وهذه أسماء لشخصيات ثانوية في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وكل اسم منها يدل لفظه على معناه؛ فطبيبان هو الذي يعالج، " **وكان ركيضان ينطلق أمامنا ويستكشف الطرق. وكان دليلان يراجع الخرائط، ويحدد مسار الخط. وكان ثويران ينقل الأنابيب، ويضع الواحد بقرب الآخر تمهيداً للحمها. وعندما كان يصيبنا الملل كان طريبان يعزف على ربابته، ويغنّي قصائد الحب التي كنت أنظمها. وكان ضحيكان مصدر بهجة وترفيه**"[٢].

ثانياً: استخدام النعوت:

عوَّل الكاتب كثيراً في استخدام النعوت أو الصفات في وصف الشخصيات، والمكان، والزمان، والأحداث عموماً، بطريقة شعرية أضفت كثيراً من الإيحاءات والمعاني على الموصوفات، فبدت شاخصة بملامحها النفسية والمادية أمام عيني القاريء.

---

[١]- القصيبي، غازي: رواية (رجل جاء .. وذهب)، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ص ١٣.
[٢]- القصيبي، غازي، رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٦٣.

- ففي رواية (العصفورية) يقول عن (رفاعة الطهطاوي) على لسان (البروفيسور) في أثناء حواره مع طبيبه (سمير ثابت): " **أما الآن فإذا قلت لي اسم الشخص الذي ألَّف (تخليص الإبريز) فسوف أدفع لك ١٠٠٠٠ دولاراً عدّاً ونقداً.**
- **عبيه العوض.**
- **حسناً، اسمه رفاعة رافع الطهطاوي. اسم مشتق من الرفعة والطهطهة. كان شيخاً وكان إمام أول بعثة دراسية مصرية أرسلت إلى باريس. ومع ذلك، أصابته عقدة الخواجة. في رأيي المتواضع، يا دكتور، عقدة الخواجة أهم بكثير من عقدة أوديب. أتعرف لماذا؟ عقدة أوديب، على فرض وجودها، لا تمس إلا بعض الناس. من الأثرياء المدللين غالباً. أما عقدة الخواجة، فلا يكاد يسلم منها إنسان**".[١]
- وفي الرواية نفسها يصف (طه حسين) بأنه: (كان رجلاً عنيداً، وكان شكَّاكاً. يشك في كل شيء، وفي كل أحد)[٢]، بينما ينعت (مصطفى صادق الرافعي) بأنه " كان أديباً موهوباً يكتب النثر، وينظم الشعر، ويحصل على جوائز في الأناشيد الدينية والوطنية".[٣]

–وفي رواية (شقة الحرية) نعت (الوجود النسائي) في شقة الحرية، بقوله: " **يا للتغيير المذهل الذي يدخله الوجود النسائي على حياة أربعة عزاب بوهيميين. لم يلحظ أحدٌ**

[١]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص ٢٠.
[٢]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٢١.
[٣]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، والصفحة.

الفوضى التي كانت تضرب بأطنابها في كل مكان من شقة الحرية حتى زالت الفوضى. لم ينتبه أحدٌ إلى كومة الثياب المتسخة في الحمام حتى اختفت.."[1].

– وتظهر اللغة الشعرية الساخرة بشكل واضح في نعت (أبو شلاخ) البرمائي للخادمة الفلبينية (إيميلدا)، وللعبد الأفريقي ذي الخمس سنوات بأنهما ماتا مأسوفاً عليهما؛ لأن (أبو شلاخ) قد أصيب بعد موتهما بكآبة نفسية؛ لأنه لم يجد أحداً يلطشه بالخيزرانة! فالأولى انتحرت حليباً، والآخر انتحر بأكل العقارب!

وينعت أستاذ اللغة الإنجليزية (المستر هيدلي) بصاحب الدم الإنجليزي (المثلج) في قوله: " **ويدخل يوماً ثانياً فيجد صورة جمال عبد الناصر معلقة على الحائط. بهدوء، يتمشى مع سمعة الدم الإنجليزي المثلّج يزيلها من الجدار، ويضعها على الطاولة أمامه:**

بوسع صاحب هذا (الشيء) أن يسترجعه بعد أن أخرج"[2].

فنعت الدم الإنجليزي (بالبارد) يحمل معنى نفسياً هجائياً ساخراً، وكذا نعت صورة جمال عبد الناصر (بالشيء) يحمل مدى كراهية هذا الأستاذ لشخصية الرئيس جمال عبد الناصر، بوصفه زعيماً للقومية العربية آنذاك.

ثالثاً: استخدام التشبيه:

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٢٧٨.
[2]- غازي، القصيبي: المصدر نفسه، ص ١٩.

استخدم القصيبي في لغته السردية التشبيه، لوناً من ألوان علم البيان من أجل إضفاء مزيد من التجسيم والتشخيص على الشخصيات، والأماكن، وغيرها من عناصر البناء الفني في رواياته.

–ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان (أبو شلاخ) في رواية (أبو شلاخ البرمائي) عندما أحضروا له عنزة ليرضع منها بعد وفاة والدته حينما كان طفلاً، يقول: " تقلبتُ حتى وصلت إلى ديد العنز المنتفخ، وأخذت أمصُّه، وتدفَّق حليبٌ لذيذ كأنه أيسكريم إلى فمي. واصلت المص حتى صرخت العنز من الألم وبدأت تظهر عليها علامات الإعياء الشديد"[١].

– ومن أمثلة التشبيه كذلك قوله في رواية (الجنية) على لسان البطل: " تركتني فاطمة الزهراء في الطابق الأرضي، وذهبت إلى الطابق العلوي، وعادت بعد ساعة، انقضت كنهار كامل. نزلت ترتدي ثوب الزفاف الأبيض، متألقة كالقمر".[٢]

– ومن التشبيه كذلك قوله في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) عن الإنجليز: " لا تستهن بالإنجليز يا حكيم. اللؤم يجري في عروقهم مجرى الدماء"[٣]. وقوله في رواية (شقة الحرية) : " اختفت مارجريت وكأنها شبح من أشباح السنة الغابرة، أفزعه ضوء السنة القادمة"[٤].

رابعاً: استخدام الكناية:

[١]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص ٢٥.
[٢]- القصيبي، غازي: رواية الجنية، مصدر سابق، ص ٢٨.
[٣]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص ٣٣.
[٤]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٢٦٨.

استخدم الكاتب أساليب كنائية كثيرة في رواياته كمظهر من مظاهر الشعرية؛ ليظهر أشياء محددة، ويسلط عليها الضوء، وليخفى أشياء أخرى، مكتفياً بالتلميح، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (شقة الحرية) على لسان (قاسم): " اليوم خمر وغداً أمر)[1]. والعبارة لأبي نواس، ولكنه أراد أن يكني عن انتهاء وقت الهزل المرح والتسلية مع (مارجريت)، وبداية مرحلة الجدِّ والانضباط والمسؤولية.

- ومن أمثلة الكناية أيضاً قول في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) مكنياً عن ممارسة الجنس: " أقول: بدلاً من أن يفعل سيف الدولة ذلك، قرر أن يحتفظ بها لنفسه ويمارس معها السح الدّح أمبو"[2]. فهذه المقولة، رغم عاميتها المصرية، اكنها تحمل معاني كثيرة تدل على ألوان شتى من الأفعال الدنيئة، ولاسيما الممارسات الجنسية.
- ومن الكناية كذلك قوله في رواية (أبو شلاخ البرمائي) على لسان أبو شلاخ مخاطباً (توفيق–أبو لمياء): " وما إن اختفى الكبير، حتى وضعت طرف ثوبي في أسناني، وأطلقت ساقيَّ للريح متجهاً إلى السوق"[3]. فهاتان العبارتان تكنيان عن سرعة الهروب.
- ومن أمثلة الكناية كذلك ما جاء في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) قوله عن رواية (سارة) للعقاد: " أنا، يا طبيب، أعتقد أن (ميّ) لم تبادله شعوره. ولهذا انتقم منها. وجاء الانتقام على شكل رواية سمَّاها (سارة). روايته الوحيدة.

---

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه والصفحة.

[2]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٤.

[3]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٣٢.

بيضة الديك! وبيضة الديك كمجرد أسطورة. فالديك لا يبيض حتى مرة واحدة. وكل أديب يشعر أنه بحاجة إلى كتابة رواية. حتى صديقي (طه حسين) أدلى بدلوه وكتب (دعاء الكروان) مجرد خواطر منمَّقة"[1].

فقوله: (بيضة الديك): كناية عن الشيء الوحيد أو المتفرد، لأن العقاد لم يكتب سوى هذه الرواية.

ويمكن أن نرصد اللغة الشعرية للقصيبي بجلاء في هذه العبارات التي تشبه أناشيد الغزل العذري بين حبيبين، حينما كتب (فؤاد) مجموعة من الرسائل لمحبوبته (شاهيناز)، في رواية (شقة الحرية)، ومنها، على سبيل المثال:

" **أيتها الغالية!**

عندما وقفتِ تغنين، في ذلك المساء البعيد القريب، الذي جمعنا، قبل لحظات، وقبل قرون، أحسستُ أنك تغنين لي وحدي. أصبح السرادق عشَّنا، وأنتِ طائرتي الرائعة التي تصدح لي وحدي. وتسألينني عن قلبي أين ذهب. ها هو ذا مُلقىً أمامك، فخُذيه بين يديك، أو دوسي عليه بقدميك.

أيتها الغالية!

أنتِ لا تحتاجين إلى معهد موسيقى، ولا أساتذة يعلمونك الغناء. لقد وُلدتِ بموهبتك، مثل البلابل التي تفتح عيونها على الحياة وهي تغني. كل ما عليك أن تفعليه هو

[1]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٢.

أن تبتسمي، فيضحك الوجود طرباً، وأن تعبسي، فتبكي الدنيا، أو أن تقولي حرفاً، فيرقص الكون فرحاً، ويرقص قلبي معه، وترقص الدموع في عيني"[1].

فالملحوظ في النص السابق أن لغة الرواية قد وصلت إلى درجة عالية من الشعرية، فجاءت المفردات مشحونة بعاطفة جياشة، وإحساس يكاد يقول شعراً لا نثراً، كما كثرت التعبيرات البيانية التي اعتمدت على التشبيه والاستعارة اللذين منحا لغة الرواية قوة وحيوية وبهاءً، من مثل قوله: " أصبح السرادق عشَّنا، وأنتِ طائرتي الرائعة التي تصدح لي وحدي– لقد وُلدتِ بموهبتك، مثل البلابل التي تفتح عيونها على الحياة وهي تغني– أن تبتسمي، فيضحك الوجود طرباً، وأن تعبسي، فتبكي الدنيا، أو أن تقولي حرفاً، فيرقص الكون فرحاً، ويرقص قلبي معه".

ومجمل القول أن اللغة الشعرية في روايات القصيبي قد تعددت مظاهرها، وتنوعت مستوياتها اللغوية، وكذا تعددت وظائفها داخل النص؛ بحيث أضفت على المفردات جمالية وثقلاً دلالياً واسعاً، كما أنها منحت النصوص آفاقاً عديدة للتوفيق بين المتضادات، وتحقيق نوع من المفارقات اللغوية التي ربطت بين السخرية والشفقة، والفقر والغنى، والحب والكره في آنٍ معاً. وهذا يؤكد أن الوظيفة الشعرية، كما قال جاكبسون، "هي الوظيفة الأرقى بين وظائف اللغة الست: التعبيرية أو الانفعالية، والندائية، ووظيفة إقامة الاتصال، ووظيفة ما وراء اللغة، والوظيفة المرجعية، وأخيراً الوظيفة الشعرية"[2].

---

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ١٦٠.

[2]- صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣م، ص ٤٨.

كما أن شعرية اللغة في روايات القصيبي، قد أسهمت، لكثرة انزياحاتها، في " الربط بين عناصر البناء الفني في الرواية، وحققت الوحدة العضوية بينها، فبدت محاور الشخصية والزمان والمكان متواشجة ومنصهرة في قالب سردي على درجة عالية من التناسب والانسجام والسبك"[1].

[1]- يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية المعاصرة في الفترة ما بين ١٩٧٠م-٢٠٠٠م، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م، ص ١١٢.

المبحث الثاني

شعرية العنوان

==========

مما لا شك فيه، أن العنوان في الرواية الجديدة يمثل عتبة دلالية وسيميوطيقية غاية في الأهمية؛ لكونه أول مفردة أو (دال) تقع عليه عينا القاريء، فتقوم علاقة براجماتية ومعرفية بينهما، من منطلق ثقافة القاريء، وانتمائه الفكري، وموقفه من قضايا مجتمعه. وعن طريق تكوين تلك العلاقة البراجماتية والمعرفية الطارئة بين القاريء وعنوان الرواية، تبدأ رحلة القراءة والمتابعة لأحداث الرواية، أو يحدث العكس؛ فقد يكون العنوان سبباً في عزوف القاريء عن قراءة الرواية، أو مجرد تصفحها لغياب تلك العلاقة البراجماتية والمعرفية بينهما.

والعنوان يمثل كذلك سلطة النص، وواجهته الإعلامية، ونافذته نحو مخيلة المتلقي، التي تسعى إلى محاولة استكناه دلالات النص الروائي، واستكشاف الأحداث التي اختزلها الكاتب في تلك الكلمة أو الكلمتين أو الجملة التي تكوَّن منها العنوان. ومن هذا المنطلق يعد العنوان مفتاحاً لكثير من مغاليق النص الروائي ورموزه، وسبيلاً لتفكيك بنياته التركيبية والدلالية التي تختفي وراءه.

وبناء على ذلك، فإن عنوان الرواية الحديثة يمثل (بؤرة) للنص وجزءاً أصيلاً من بنائه اللغوي والسردي، ومرشداً للقاريء طوال مشوار رحلة القراءة الطويلة التي قد

تستغرق منه يوماً أو يومين أو أكثر. ولذلك كثرت المؤلفات النقدية الغربية والعربية[1] في العصر الحديث حول أهمية العنوان في الأعمال الأدبية، ولا سيما الرواية؛ باعتباره نصاً مصغَّراً أو رشفة أولى من إناء عسل يفتح شهية القاريء أو يغلقها بحسب مذاقه.

وتبعاً لهذا، فإن عنوان الرواية ليس مجرد مضمون لغوي ساذج يكتب على غلافها، ولكنه يُختار من قبل الكاتب بعناية فائقة، بحيث يكون عامل استقبالٍ للقاريء من أول وهلة، واستدعاءٍ له ليدلف إلى روضة النص، ليذيب بين يديه عناقيد المعنى، ويمنح مخيلته خيوطاً إشارية عديدة حول مضمون النص، ورؤى المؤلف، وطبيعة المَشاهد، ومغزى العنوان، وإلامَ يرمز...إلخ. كل هذه الأسئلة والإشكالات يطرحها العنوان بل يلقيها في ذهن القاريء ومخيلته لتكون بمثابة أوعية دلالية فارغة تبحث عمن يملأُها عبر القراءة المتواصلة للرواية.

وإذا ما حاولنا أن نتناول شعرية العنوان في روايات القصيبي، فإننا سنجدنا محكومين بعوامل عديدة، منها: أنه كان شاعراً قبل أن يكون روائياً، وهذا يضيف إلى عناوين روايته تكثيفاً دلالياً، وغموضاً في آن معاً؛ مما يستوجب التأني في قراءتها وسبر أغوارها. ومنها كذلك: ثقافته الواسعة التي اصطبغت بشيات عديدة سياسياً، واجتماعياً،

[1]- من أمثلة تلك المؤلفات: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، لمحمد فكري الجزار، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٨م. مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، لجميل حمداوي، ط: المغرب، ١٩٩٦م، وللمؤلف أيضاً كتاب (السيموطيقا والعنونة)، ط: مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، سنة ١٩٩٧م، وله أيضاً مقال في مجلة التجديد العربي بعنوان: (صورة العنوان في الرواية العربية)، سنة ٢٠٠٦م. العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، لمحمد عويس، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م. عتبات النص: البنية والدلالة، لعبد الفتاح الحجمري، ط: الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م. العنوان في الرواية المغربية، مقال لجميل بو طيب منشور في كتاب الرواية المغربية، ط: دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

ودينياً، وفكرياً، وهذا يمثل أيضاً عاملاً من عوامل التناص مع مدونات أخرى في أغلب عناوين رواياته.

ويمكن أن نتمثل لشعرية العنوان في روايات غازي القصيبي من خلال الأمثلة الآتية:

١-رواية (شقة الحرية):

اختار الكاتب هذا العنوان بعناية ليكون بمثابة حامل دلالي لشبكة المعاني والأغراض التي تتضمنها مشاهر السرد في الرواية، وتحمل طموحات أبطال الرواية التي يحلمون بتحقيقها. فتلك الشقَّة هي ذلك المكان الصغير الذي جمع أولئك الطلبة الجامعيين البحرينيين الذين وفدوا من بلدهم لاستكمال تعليمهم في القاهرة. وقد أضاف المؤلف الشقة إلى مفردة (الحرية) من أجل أن يوصل للقاريء الفكرة المضمونية للسرد في هذه الرواية، وهي رسم ملامح الوطن المثالي أو الحلم عند فئة الشباب؛ حيث إن حرية الوطن تهني حرية المواطن. فالشقة ترمز للوطن، والحرية ترمز للتحرر من أشكال الظلم كافة التي يمكن أن تحل بالإنسان، كما ترمز (الشقة)، برغم حدودها الضيقة، إلى تجمُّع عدد كبير من الأشخاص من ذوي الميول والاتجاهات السياسية والثقافية المختلفة، حيث إنها قد استوعبتهم جميعاً.

فهم يحلمون بوطن تجتمع تحت سمائه كل المتناقضات الفكرية، والعرقية، والدينية، والاجتماعية، لا لمجرد أن تتصارع وتتناحر، وإنما لتتعايش وتتعاون، وليثري بعضها بعضاً، وليسهم كل منها بما لديه من وطن للجميع لا للفرد، وقد كانت (الشقة)، في نظر القصيبي، رمزاً لهذا الوطن الذي يشبه الرقعة الأرجوانية بتنوعاته الفكرية والثقافية

والدينية؛ فشخصية (يعقوب) ترمز للاشتراكية الاجتماعية التي تذيب تلك الفروق المقيتة بين طبقات المجتمع، من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والكفاية.

في حين أن شخصية (قاسم) تمثل عكس ذلك؛ حيث تمجِّد الرأسمالية الحرة المتوازنة والمنضبطة وفق الأصول والتقاليد المتوارثة. ثم تأتي شخصية (عبد الكريم) لتظهر الأقلية الدينية التي تتعرض آراؤها، غالباً، للمصادرة، بل النفي أحياناً خارج الوطن/ الشقة، من قبل الأغلبية. وفي خضم هذه التناقضات تأتي شخصية البطل الرئيس (فؤاد) الذي يبحث عن الحرية الاجتماعية أو الجنسية، التي تجسدها كثرة علاقاته النسائية، فتارة يبحث عن تحقيقها مع ثورية بعثية تتعصب لمباديء حزبها، وتارة أخرى يبتغيها عند مطربة فضّلت فنها عليه في النهاية.

ورغم كل هذا، فإن أغلب أبطال الرواية يجتمعون على غاية واحدة، لم تتحقق في نهاية الرواية، وهي تحقيق الحلم العربي بالوحدة والقومية العربية.

ومهما يكن من أمر، فإن رواية (شقة الحرية) قد جمعت في بنائها الفني المحكم، بين الشعرية والنثرية، وبين الخيال والوعي والفكر،

٢-رواية (العصفورية):

جاء العنوان هنا ليتناسب مع ما في الرواية من شخصيات وأحداث وتناقضات فكرية وفلسفية ولغوية عديدة تحمل في طابع (الجنون)، والعبث واللامعقول، بل الغثيان أحياناً؛ فالشخصية الرئيسية في الرواية (البروفيسور)–بشار الغول، نزيل مستشفى الأمراض العقلية في لبنان (العصفورية)، الذي يحاور طبيبه (سمير ثابت)، أستاذ

الطب النفسي المشارك، وتدور بينهما حوارات عديدة ومليئة بالاستطرادات المتنوعة والمملة أحياناً.

وقد جاء العنوان على هذا النحو ليعبر عن تلك الروح النقدية الساخرة للقصيبي التي تعامل بها مع الواقع العربي الإسلامي في القرن العشرين (عربستان). وقد احتوت الرواية على مواقف متباينة، ومتناقضات مختلفة في الأدب والفكر والفن والسياسة، مما يدفع أحياناً إلى الجنون (الرسمي) الذي ينتهي بشخصية البطل إلى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن ذهب لتلقي العلاج في أكثر من مصحة عقلية؛ حيث اكتشف خيانة النساء اللاتي أحبهن وأخلص لهن؛ فذهب إلى مصحة (مونتري) بعد أن اكتشف أن (سوزي) حبيبته الأمريكية قد اعتنقت اليهودية، ثم ذهب إلى مصحة (بلاكبول) بعد أن افتضح أمر علاقة حبيبته (عفراء) بمسؤول الموساد في لندن. وكذلك بعد أن خانته المطربة المشهورة (فرحة ربيع) بعد أن منحها كل ثروته، بسبب سوء فهم حدث مع زوجته الجنيّة (دفَّاية). وغيرهن مع نساء أخريات عديدات.

وعنوان رواية (العصفورية) قد اكتنز بدلالات كثيرة في داخله، ووفر على القارىء عبء الدهشة التي ستحدث له بعد قراءة كثيرٍ من المشاهد والأخبار في مجالات عديدة من الشرق والغرب جاءت على لسان الراوي (البروفيسور) الذي يعبر في الواقع عن شخصية المؤلف، وقد اتخذ أنموذجاً أدبياً من العصر العباسي؛ وهو شخصية أبي حسيد أو المتنبي، ليبرز تبرمه وسخريته وشكواه من الواقع الأليم الذي يعيشه، وتعاني منه الأمة العربية والإسلامية على الأصعدة كافة.

يقول البروفيسور معبراً عن سبب جنونه؛ وهو (الحب من طرف واحد):

" مذاق الحب من طرف واحد مذاق عجيب. حلو. مر. مدمر. منعش. كل المتناقضات في شعور واحد. لا تستطيع أن تبقى. ولا تستطيع أن ترحل. لا تستطيع أن تنسى. ولا تريد أن تتذكر. لا تريد أن تفرض نفسك. وتعجز عن إنكار ما في نفسك"[1].

والخلاصة أن عنوان (العصفورية) كان بمثابة (بؤرة) دلالية كاشفة عن بناء الرواية الفني وما احتواه بناؤها الذي جمع بين الواقع والخيال، وحكايات عالم الجن والإنس، وبين السخرية والجد والهزل، والفصحى والعامية. كما أن الكاتب قد استمد أغلب حواراته من أشكال أدبية عديدة؛ مثل الميراث الحكائي العربي عن وادي عبقر الذي كان يجتمع فيه شياطين الشعراء، ومن رسالة الغفران للمعري، ومن بعض الأشكال الحكائية الشعبية، وغيرها. هذا فضلاً على أن هذه الرواية قد اعتمدت على كثير من الاستطرادات والتداعيات الحرة التي مزجت بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين الحقائق والخرافات، وبين العربي والغربي، وكأن ذلك كله يحمل إلى القاريء سمات الراوي (البروفيسور) الذي يتكلم وكأنه عاقل تعتريه نوبات كثيرة من الجنون، فيتكلم بالعربية تارة، ويلهج بالفرنسية تارة أخرى، ويتلفظ بالإنجليزية تارة ثالثة، والقاريء خلال ذلك كله، مستمع مستمتع بشعرية السرد وجاذبيته.

٣-رواية (أبو شلاخ البرمائي):

جاء عنوان هذه الرواية مأخوذاً من اسم شخصية البطل أبو شلَّاخ أو يعقوب المفصَّخ، فهو شخصية تتميز بالمبالغة والكذب والتهويل، وتمزج بين الحقيقة والخرافة، على الرغم

[1]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

من أنه يعرف أن (توفيق–أبو لمياء) يدرك (فشره) وكذبه، لكنه يستمر في سرد ذلك الهراء عن مغامراته الكاذبة، وإنجازاته الكبيرة التي لا يطاوله فيها أحد.

وقد مزجت الرواية الواقع بالخيال، وعبرت عن الأزمة الحقيقية التي يعيشها المجتمع العربي الراهن، حيث تفشت فيه الأمية والجهل، وصار لقمة سائغة في يد الغرب الذي يستغل ثروات العرب ونقاط ضعفهم.

وتميزت الرواية كذلك بالنقد اللاذع للمجتمع العربي الذي انكفأ على ترديد الخرافات والأساطير القديمة، ونأى كثيراً عن مسار التقدم التكنولوجي الحديث. ويلحظ أيضاً أن الكاتب كان يقترب كثيراً من الواقع بقدر ما يبتعد عنه، فمثلاً نجده يتحدث عن مشكلة (الكتاب والثقافة المعاصرة) في حوار أبو شلاخ مع توفيق، قائلاً:

" **مستقبل الكتاب، يا أخي أبو لمياء، في خطر، في خطر عظيم مُحقَّق.**

توفيق–تقصد أن المؤلفين سيكُفُّون عن تأليف الكتب؟

أبو شلاخ–قد يكفون وقد لا يكفون. هذا ليس مهماً. المهم أن كتاب المستقبل، سوف يكون، عموماً وإجمالاً، من صنع الكمبيوتر.

توفيق–ماذا تقصد؟

أبو شلاخ–بدأت الأمور تتغير بالفعل. الكاتب، الآن، لا يحتاج إلا إلى دقائق ليرى أمام عينيه المراجع التي كان الكاتب القديم يقضي أسابيع في البحث عنها. والكاتب، الآن، لا يحتاج إلا إلى ساعات ليأخذ من هذه المراجع المعلومات التي كان الحصول عليها في الماضي يتطلب شهوراً. منذ فترة نشر كاتب قصة، وجعل الحصول عليها

محصوراً على (الإنترنت). خلال يومين، بيع نصف مليون نسخة. خلال يومين! ولن تقف الأمور عند هذا الحد. نادي لبن العصفور يطور، الآن، جهاز كمبيوتر مهمته تأليف الكتب"[1].

فالكاتب يعبر عن ذلك الهاجس المخيف الذي يوجه معاصريه من الكُتّاب؛ وهو عدم التمهل في تأليف المادة العلمية أو الأدبية التي يبنون عليها مؤلفاتهم، بيد أن الحصول على المعلومات أصبح أمراً ميسوراً عن ذي قبل.

٤- رواية رجل جاء .. وذهب:

جاء عنوان هذه الرواية على هيئة جملة اسمية (رجل جاء) تتكون من مبتدأ (رجل) وخبره جملة فعلية فعلها ماضٍ (جاء) ثم فصل الكاتب بين هذا الجملة بنقطتين تعبران عن مسيرة حياة ذلك الرجل التي لم يكن له أي تأثير في مجتمعه، اللهم في ترسيخ الفساد الأخلاقي والانحراف، ثم عطف المؤلف جملة فعلية مكونة من الفعل الماضي (ذهب)، ليرمز إلى أنه جاء وذهب دون أن يكون له أثر، وكأن اسمه قد طمر في ذاكرة النسيان.

ويبدو أن تلك الرواية كانت ترسم اللحظات الأخيرة من حياة تلك الشخصية البطل (يعقوب العريان)؛ فهو " يموت بسرطان الدم، وهو لا يدري سر (زينب)، هل هي ابنته أم لا؟ وآخر كلماته وهو في النزع الأخير، (زينب.. أرجو.. أرجو..روضة.. المشكلة أن روضة..... روضة لا تتكلم... ولن تتكلم.. لو. لو.."[2].

---

[1]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٢٦٥، ٢٦٦.
[2]- القصيبي، غازي، رجل جاء.. وذهب، مصدر سابق، ص ١٢٠.

والرواية تتناول أبعاداً كثيرة من الفساد الأخلاقي والاجتماعي والسياسي الذي بات ينخر في جسم الأمة العربية (عربستان) والذي تجسَّد بوضوح في شخصية البطل الرئيس في الرواية (يعقوب العريان) الذب كان رمزاً للفساد القيمي، والتجرد من الأخلاق والدين، ولذا فإنه كان له نصيب كبير من اسمه (العريان)، ذلك الذي وصفته (روضة) عندما رأته في منامها بأنه " هذا البدوي اللئيم! عبدي الذي أصبح بعد موته، سيدي. هذا البدوي الماكر! ثبَّتَ حواسي الخمس في اتجاهه"[١].

ولكن المقولة الأهم التي سردها القصيبي على لسان (يعقوب العريان) قبل أن ينحرف أخلاقياً، هي قوله: " **نحن نصنع في رواياتنا ما لا نستطيع أن نصنعه في حياتنا... يخطئ الذين يعتقدون أن الرواية سيرة شخصية. الشعر هو حياتنا. أما الرواية فهي حياتنا كما نتمنى أن تكون**"[٢].

٥-رواية ٧:

حمل عنوان الرواية الرقم (٧)، وقد حمل هذا الرقم رموزاً عديدة، فسَّرها القصيبي في قوله:

" **الرقم (٧) مليء بالأسرار، وبالسحر. هناك (٧) كواكب، و(٧) أيام في الأسبوع، و(٧) أنغام في النوتة، و(٧) سماوات، و(٧) أراضين، و(٧) ...**"[٣].

إذن، فإن عنوان الرواية (٧) جاء ليبرز أن الرقم (٧) هو الأكثر دوراناً فيها، وهي تمثل نوعاً من رواية الشخصية، بيد أنه لم يكن فيها بطل محدد، وإنما يمكن إسناد البطولة

---

[١]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٩٥.
[٢]- القصيبي، غازي: رواية رجل جاء .. وذهب، مصدر سابق، ص ٤٨.
[٣]- القصيبي، غازي: رواية ٧، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص ٣١٨.

فيها للسرد نفسه؛ فالشخصيات السبع كانت تطمع في الاستحواذ على جسد (جلنار)، وكانت وسيلة كل شخصية للوصول إلى هذا الهدف هي السرد المثير المشوق الذي يمكنه أن يملك قلبها وعقلها ويسيطر عليهما. وهذا النمط يخالف، من غير شك، ما جاء في حكايات (ألف ليلة وليلة) أو في مسرحية (شهر زاد) لتوفيق الحكيم؛ حيث إن السارد كانت (شهر زاد) لا (شهريار)، الذي كان يمنحها الحياة في آخر كل ليلة عندما يستملح حكايتها التي يقطع سردها صياح الديك.

لكن الرواية (٧) يقوم السارد بهذا الدور لينال الجسد الأنثوي الفاتن. ولما توقَّف الرجال السبعة عن السرد، ماتوا غرقاً، ولما مات الرجل، ماتت المرأة.

٦-رواية (دنسكو):

جاء عنوان هذا الرواية منحوتاً من كلمة (اليونسكو)، وهي منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (UNESCO)، حيث اشتق منها (دنسكو) باعتبارها منظمة دولية خيالية أطلق عليها إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم (DANSKO)، وقد استقى الكاتب أحداثها من حياته الواقعية السياسية، حيث كان وزيراً، فسفيراً، فمرشحاً في انتخابات منظمة (اليونسكو) عام ١٩٩٩م، ولم ينجح في تولي منصب الأمين العام لتلك المنظمة آنذاك، حيث فاز به أستاذ القانون الياباني (كوتشيرو ماتسورا). وبعدها اتجه القصيبي لكتابة هذه الرواية الخيالية (دنسكو) ليبرز خلالها الصور السلبية الكثيرة التي تختفي خلف كواليس تلك المنظمة المليئة بالفساد الذي يتوارى خلف صندوق الاقتراع.

وتعد هذه الرواية من قبيل رواية الحدث أو كما سماها تودوروف بالرواية الإسنادية[1]، حيث إن أغلب مشاهدها تتفق وما يدور في الواقع كثيراً مع شيء من التحوير والتغيير المضاف عليها من مخيلة الكاتب ووجدانه بحيث لا يقع في فخ الإسقاط المباشر، فهي كما قال عنها القصيبي: " ذكرى تجربة مثيرة"[2].

وليس في الرواية شخصية يمكن أن تنعب بصفة البطل المحدد الملامح بمفهوم البطولة التي عرفت في روايات القصيبي الأخرى، وإنما توزع السرد بشكل متساوٍ بين شخصيات الرواية كافة، وإن أمكن أن نطلق على أي من أبطالها اسم (البطل المزيف)؛ أي الذي لا يلحظ له أي عمل بطولي في الرواية.

ولكن الشيء المهم الذي لفتت الرواية أنظار القاريء العربي إليه هو أن القوة هي التي تحكم العلاقات ببين شعوب العالم أجمع؛ حتى على مستوى المنظمات الإنسانية الدولية. فالقوى العظمى يمكنها أن تدير العالم كله من خلال الهيمنة على تلك المنظمات التي تضمن بها تكوين الرأي العام العالمي، ولذا فإن المؤهلات الفكرية أو العلمية أو الاقتصادية ليست هي معيار الاختيار هنا، وإنما توجد معايير أخرى خفية، ربما هي التي أهَّلت شخصية (سونيا كليتور) لتحوز منصب الأمين العام لمنظمة دنسكو في الرواية، وقد رمز القصيبي إلى ذلك بمضاجعة (رئيس اتحاد قارة الفرنجة) لسونيا كليتور الأمين العام الجديد للمنظمة[3]، غير عابئين بممثلي القارات الخمس

[1]- تودوروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، ط1: نادي جدة الأدبي، السعودية، ١٤١١هـ، ص ١٣١.
[2]- القصيبي، غازي: رواية دنسكو، مصدر سابق، ص ٧.
[3]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ١٧٠.

الأخرى: (القارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الروسلاند).

٧-حكاية الجنية:

جاء عنوان هذه الحكاية حاملاً الطابع العام الذي تضمنه السرد داخلها، فقد حكى فيها عن الغول وأم السعف وكثير من الشخصيات الأسطورية أو الأشباح التي كثر تواردها في الحكايات الشعبية منذ عشرات السنين، وتناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل. ويمكن أن تصنف هذه الرواية أو الحكاية، كما سماها الكاتب، ضمن الواقعية السحرية أو الرواية العجائبية التي تعالج كثيراً من قضايا الواقع عبر السرد الخيالي أو الأسطوري الذي يتأكد للقاريء الفطن أنه يمثل (عنصراً مدرجاً ضمن عناصر أخرى داخل الرواية، وذلك بهدف السخرية من الواقع أو الرغبة في تعديله)[١].

وتعتبر (الجنية) من الروايات الحكائية التي تحكي عن الماضي بطريقة خيالية، ولكنها تلامس الواقع والحقيقة التي يعيشها الإنسان المعاصر، حيث تتضافر الشخصيات والفضاء المكاني والزماني ودقة الوصف في تحقيق الجمع بين معادلتين أو خصيصتين فنيتين اجتمعتا في أغلب روايات القصيبي؛ وهما: الجرأة الفكرية، واللغة الشعرية المرهفة.

وخلاصة الأمر، أن القصيبي كان بارعاً في اختيار العنوان في رواياته، سواء من حيث الصياغة اللغوية الشعرية (المعجمية أو النحوية أو الدلالية)، أو الدلالة الإيحائية

[١]- حليفي، شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، ١٩٩٧م.

على ما يتضمنه السرد داخل الرواية، ولهذا اتسمت تلك العناوين بالشعرية المرهفة التي نبعت من كثافة الدلالة، والإيجاز، والتلميح، ونسقية العبارة.

المبحث الثالث

تقنيات الشعرية

==========

باديء ذي بدء، أقول إن الرواية المعاصرة، بشكل عام، وعند غازي القصيبي، بشكل خاص، قد اتكأت في بنائها السردي على مجموعة من التقنيات الشعرية التي أسهمت في حدوث التمازج أو التداخل بين الأجناس الأدبية المتنوعة؛ فهي تارة تعتمد على كثير من الصور البلاغية؛ كالاستعارة، والمجاز، والكناية في تصوير الأحداث، وتارة أخرى تلعب بموسيقى الكلمات، وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار، وتارة ثالثة تكشف عن آراء الكاتب في النقد والأدب وموقفه من بعض الشعراء السابقين أو المعاصرين، وتحليله لبعض أعمالهم الشعرية، موظِّفةً في ذلك عناصر شعرية شتى؛ كالحركة، واللون، والرمز، والصوت، والحوار لتقترب كثيراً من بنية الخطاب الشعري، مما يجعلها تصلح أن تسمى بالرواية (الغنائية) التي تعتمد على شعرية النص، وشعرية الأداء، بالإضافة إلى معالجتها أنماطاً تجريبية عديدة على مستوى الشكل والمضمون معاً.

وليس من الإنصاف الادعاء بأن هذا المنحى الجديد لدى الروائيين المعاصرين قد أدى إلى طغيان فن النثر على فن الشعر، وتراجع الفن الشعري عن معالجة كثير من قضايا العصر لتقيده بقيود الوزن والقافية. والأمر، في الحقيقة على خلاف ذلك؛ حيث إن هذا التداخل من شأنه أن يثري كلا الفنين معاً ويؤدي إلى التقارب بينهما عبر استخدام اللغة بطريقة انفعالية بحيث تبدو مكثَّفة لتعنى بتقديم الواقع الداخلي للشخصية

أكثر من عنائها بالأوصاف الخارجية التي غالباً ما تكون خادعة، ولهذا اتجه القصيبي في كثير من رواياته إلى استخدام تقنية المونولوج الداخلي (أو المناجاة) للتعبير عن السمات النفسية والجسدية لشخصياته الروائية بشكل دقيق.

وخلال الاستقراء التحليلي لروايات غازي القصيبي، أمكن رصد كثيرٍ من التقنيات الشعرية التي وسمت أغلب رواياته بالغنائية والشعرية، ومنها:

١-الشاهد الشعري:

وظَّف القصيبي كثيراً من الشواهد الشعرية لشعراء قدماء ومحدثين ذوي اتجاهات شعرية متنوعة من أجل خدمة السرد، وإثرائه. ومن أبرز الشعراء الذين صاحبهم خلال رواياته أبو الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ)، حيث كان معجباً يشخصه وشعره، ولذا يمكن اعتباره شخصية حكائية منظرة لكثير من الشخصيات الروائية عنده، ولاسيما في رواية (العصفورية). كما أنه ذكر أشعاراً لشعراء آخرين من عصور مختلفة؛ مثل عبد بني الحسحاس، وأحمد شوقي، والعقاد، وأبي نواس، وحافظ إبراهيم وغيرهم.

أ–فمن هذه الشواهد ما ذكره القصيبي من أبيات على لسان المتنبي قالها سيف الدولة الحمداني؛ أمير حلب، الذي كان (شويعراً) في رأي المتنبي. وقد قال هذه الأبيات في جارية رومية حسناء من أكابر الروم، بنى لها فيلا قرمزية بريفاب في ضواحي حلب الشهباء:[١]

راقبتني العيونُ فيكِ، وأشفقْتُ ولم أخْلُ قطُّ مِنْ إشفاقِ
ورأيتُ الحسود يحسدُني فيكِ اغتباطاً، يا أنفسَ الأعْلاقِ

[١]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢٤.

فتمنَّيْتُ أن تكوني بعيداً والـذي بـيـنـنـا مـن الـوُدِّ باقِ
رُبَّ هَجْرٍ يكونُ مِنْ خوفِ هَجْرٍ وفـراقٍ يـكـونُ خـوْفَ فـراقِ

والكاتب يرى أن من حق كل إنسان أن يقرض الشعر طبقاً لإعلان حقوق الإنسان الصادر من الأمم المتحدة، ولا يجوز حبس إنسان بسبب شعره مهما كان رديئاً، طبقاً لمنظمة العفو الدولية. وقد بيَّن القصيبي رأيه النقدي في هذا الشعر على لسان المتنبي (الراوي) الذي خاطب سيف الدولة بقوله: " **يا سيف الدولة! هناك بعض الملاحظات. في البيت الثاني ذكرتَ كلمة (اعتباطاً)، وهذه كلمة ليس لها مبرر. مجرد حشو ليستقيم الوزن. تستطيع أن تحذفها ويستقيم المعنى. واعلم يا سيف الدولة، أن مقياس الشعر الحقيقي أنك لا تستطيع أن تحذف منه كلمة ولا أن تضيف إليه كلمة. مثل شعري، أنا يا محاجيك! وهذا يذكرني، يا سيف الدولة! بالحشو الذي جاء في البيت الأول. جملة (ولم أخلُ قطُّ مِنْ إشفاقِ) زائدة. جملة اعتراضية. جملة غير مفيدة**"[1].

وهذا رأي نقدي جدير بالاهتمام، فالشعر الجيد، في رأي القصيبي، هو الذي يعطيك كثيراً من المعاني في قليل من الألفاظ. وكل لفظة في البيت تضيف معنى لا يستقيم البيت بدونها.

- وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) استعان القصيبي في المقدمة وفي فصولها السبعة بأبيات للمتنبي، من مثل قوله:[2]

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، والصفحة.
[2]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص ١٩٠.

أواناً في بيوت البدو رحْلي * وآونةً على قَتَبِ البعيرِ

وقد أجاد توظيف تلك الشواهد شعرياً؛ فهي تتناسب ومضامين فصول الرواية، كما تتناسب مع عنوان كل فصل. فالبيت السابق جاء متناسباً مع عنوان الفصل السادس وهو: (رحلتي الغريبة حول العالم).

وفي الفصل السابع استشهد بقول المتنبي:[1]

أيُّها الباهرُ العقولَ..فما يُدْرَكُ * وصْفَاً، أتعبت فكري.. فمهْلا!

وهو يتناسب مع عنوان الفصل: (الجوانب العديدة للقمر).

ب–ذكر أن أحمد شوقي؛ أمير الشعراء، وكان (البروفيسور) يحب أن يناديه بلقب (البرنس)، كان لا يجيد إلقاء شعره، وكان يلقيه عنه الشاعر (علي الجارم)، وأن (شوقي) كان يصيح في وجوه الناس بشعره إذا غضب (نرفز)، وذكر أنه " غضب ذات مرة على السفرجي، فصاح في وجهه قائلاً:

وإذا أُصيبَ القومُ في أخلاقِهم * فأقِمْ عليهم مَأْتَماً وعويلاً

فأصيب السفرجي المسكين بحالة عويل لم تفارقه حتى مات"[2].

ج–جاء على لسان (البروفيسور) في رواية (العصفورية) أن (العقّاد) كان يحب الأديبة اللبنانية (مي زيادة) حباً شديداً، ولم يكن بدعاً في ذلك؛ حيث وقع في غرامها أغلب أدباء جيله، وهي لم تكن تعير أياً منهم اهتماماً، وهؤلاء ينطبق عليهم قول الشاعر:

---

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
[2]- القصيبي، غازي، رواية العصفورية، ص ٣٧.

وكلٌّ يدَّعي وصلاً بليلى * وليلى لا تُقِرُّ لهم بذاكا

ثم استشهد ببيت (حيان) الأعرابي الذي يقول:[1]

جُنِنَّا بليلى، وهي جُنَّتْ بغيرنا * وأخرى بنا مجنونةٌ لا نريدُها

ثم ذكر (البروفيسور) أن العقاد كان رجلاً عظيماً، لكنه كان مغروراً جداً. ومن أجمل ما كتب:[2]

وُلِدَ الحُبُّ لنا، وافرحَتاهْ! وقَضَـــى في مهـدِه، وأسـفـاهْ!
ماتَ، لم يَدْرَج، ولمْ يلعَبْ، ولمْ يشْـــهـدِ الـدُّنيـا، ولمْ يَعرفْ أباهْ
ليتَه عاشَ! فأمَّا إذْ قَضَى فـيـكُـنْ بَـرْدَاً عـلى الـقـلـبِ جَـوَاهْ

وقد كتب العقاد هذه الأبيات بعد أن تأكّد له أن (مي) لا تبادله حباً بحب، ثم كتب بعدها روايته الوحيدة (سارة) التي كانت (مي) أو (سارة) هي الشخصية الحكائية الرئيسة فيها.

٢-المونولوج الداخلي (المناجاة):

اعتمد الكاتب على تقنية (المناجاة)، وهي تقنية سينمائية أو مسرحية، من أجل أن يتوغل إلى داخل نفسية شخصياته الروائية؛ ليحلل من خلالها أفعالهم الواقعية أو قُلْ ردود أفعالهم، وذلك من منظور الشخصية نفسها التي لا يمكنها أن تكذب أو تتجمل،

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٢٦.
[2]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص٢٢.

وليس من منظور غيرها. فالمونولوج الداخلي حوارٌ حر بين الشخصية وذاتها أو ضميرها، ويتسم بالمصارحة أو المكاشفة والصدق؛ فهو حديث النفس للنفس.

والمناجاة في الواقع تكون صامتة أو غير ملفوظة غالباً، ولكن الكاتب يعرب عنها في الرواية عن طريق ذلك الحوار بين الشخصية وضميرها، الذي يمتليء بالأسئلة، والتوقعات، والأمنيات، ومراجعة النفس، والندم أحياناً على ما فات. وأستطيع أن أقول إن الكاتب يمكنه أن يغزو، عن طريق المناجاة، تلك المنطقة الغائمة في الشخصية؛ والتي تسمى في علم النفس بالأنا.

أ–ومن أمثلة المونولوج الداخلي، ما جاء في رواية (شقة الحرية) عن بطلها الرئيس (فؤاد)، بعد فشل علاقته بالمطربة (شاهيناز) وعودته إلى البحرين:

" **يتأمل وجهه في المرآة وكأنه يراه لأول مرة. النظَّارة! لعن الله النظارة! مَنْ رأى فتاة جميلة أحبَّتْ رجلاً يلبس نظارة طبية؟ القلق الذي يعذبه يتجاوز الشكل. هل هناك مشكلة في نفسيته. أو عقله الباطن؟ لا يدري عنها؟ كيف اقتصرت علاقاته النسائية في ثلاث سنوات على ثورية فضَّلت حزبها عليه، ومطربة فضَّلت فنها عليه؟ هل لديه حاسة سادسة متخصصة في اختيار المرأة غير المناسبة؟ وماذا عن أدبه؟ وماذا عن القصص والروايات التي ينوي أن يكتبها؟ ألا يحتاج الأدب العظيم إلى إلهام عظيم؟ ألا يحتاج الأديب إلى حب كبير يملأ حياته؟ حب متبادل. حب عاصف. حب أهوج. ومتى يجيء هذا الحب؟ بعد أن يتجاوز سن الشباب؟ بعد أن تضيع أحلى سنوات العمر؟**"[1].

[1]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ١٩١، ١٩٢.

فالمونولوج الداخلي هنا حوار من الشخصية لنفسها، قائم على المصارحة، ومليء بالتساؤلات التي تبحث عن إجابات كثيرة مقنعة، ويعد نوعاً من اللقاءات الحميمية بين الوعي واللاوعي، حاول الكاتب من خلاله أن يكشف عن ذلك الضعف البشري المتمثل في شخصية البطل بعد خيبة أمله في نجاح أي علاقة عاطفية من علاقاته الثلاث.

ب–ومن أمثلة المونولوج الداخلي كذلك وصف (البروفيسور) أنفه في رواية (العصفورية): " ربما لأنني أفطس أو شبه أفطس"[١]، وقول أبو شلاخ عن نفسه: " خطر ببالي أن العناية أنقذتني من الموت لأنها تهييء لي مستقبلاً عظيماً. هذا أمرٌ مألوفٌ بين العظماء"[٢]. وقوله: "كنت طفلاً عبقرياً. البعض، هذه الأيام، يستخدم تعبير الطفل المعجزة، ولكنني إنسان متواضع وتكفيني صفة العبقرية. كنت أبدو وأتصرف كما لو كنت أكبر من عمري الحقيقي بكثير"[٣].

ج–ومن أمثلته كذلك حديث (روضة) مع (يعقوب) في رواية (حكاية حب):

" يا رجل! يا رجل! أنا أسرق هذه اللحظات من الزمن. أغافل القدر. أخادعه. أتظاهر أنني في حالة عادية من الحالات البشرية. في حالة أكل أو نوم أو عمل أو كتابة أو قراءة. في اللحظة التي يكتشف فيها القدر أني في حالة سعادة، في حالة حب، في اللحظة ذاتها، سوف يسرقك القدر مني، أو يسرقني منك. في اللحظة التي أقول لك

---

[١]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص ٥٨.
[٢]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص ٢١.
[٣]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٣١.

فيها (حبيبي) سوف ينتهي كل شيء. في الثانية التي أقول لك فيها (أحبك) سوف يزول..."[1].

٣-التصوير:

اعتمدت لغة السرد في روايات القصيبي على تقنية التصوير؛ فقدمت للمتلقي " صوراً متحركة من خلال تصويرها للحدث ولحركة الشخصيات في الرواية، كما قدمت صوراً ساكنة من خلال وصفها للشخصيات والأماكن والأشياء"[2].

ولا شك أن التصوير في الرواية يسهم في الكشف عن مكنونات الشخصية من خلال التعبير عن نفسها بالصوت والحركة واللون، وهذا يساعد بدوره في رسم ملامح الشخصية بدقة أمام عيني القاريء.

وقد تعددت ألوان الصور التي اعتمد عليها السرد في روايات القصيبي، ومنها، على سبيل المثال **الاستعارات التي** كثرت في روايات القصيبي، وأضفت على سرده شعرية متناهية من خلال تصوير الأحداث والشخصيات، ونقل الانفعالات والعواطف المختلفة التي تتحكم في سلوك الشخصيات، ومن أمثلتها قوله في رواية (شقة الحرية) عن (فؤاد): (تسري الطمأنينة في عروقه). وقوله: **(يعرف أنه من العبث أن يحاول النوم ومخُّه خلية نحل لا تهدأ)**[3]. وقوله: **(خرج فؤاد فابتلعته الحشود التي تموج وتمور وتدور)**[4].

---

[1]- القصيبي، غازي: رواية حكاية حب، مصدر سابق، ص ٤٦، ٤٧.
[2]- الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٥٠٥.
[3]- القصيبي، رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص ٢٣.
[4]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٢٥.

–ومنها قوله على لسان أبو شلاخ: " **كان الرجل شديد السواد، عظيم البطن، وعلى رأسه تاج من الذهب الخالص. ما إن رآني حتى صرخ صرخة جمَّدت الدماءَ في عروقي**"[١]. وقوله: " **وصلنا الليل بالنهار عملاً، وأثمر الجهد ثمرته، وقُدمت لنا شهادة الدكتوراه في حفل مهيب**"[٢].

والحقيقة أن الاستعارة، بشكل خاص، والصور الفنية الأخرى كالتشبيه، والكناية، والمجاز، قد شاعت شيوعاً بيِّناً في روايات القصيبي، وأضفت على السرد شعرية مرهفة عن طريق تجسيد الانفعالات والعواطف التي كانت تعتمل في نفوس الشخصيات، وتدفعهم إلى التصرف بطريقة ما قد لا يفهمها المتلقي إذا ما سردت بطريقة تقريرية لا استعارية.

فمن أمثلة التعبيرات الشعرية الكنائية قوله على لسان (البروفيسور) في رواية (العصفورية): " **قالت: أحب المشي حافيةً على الحشائش. ماذا عنك؟ قلتُ: أخذت نصيبي من المشي حافياً في طفولتي**"[٣]. فالعبارة تعبر عما عانى منه ذلك البروفيسور في صباه من فقر شديد. كما نجد البروفيسور كان كثيراً ما ينادي طبيبه النفسي في العصفورية (سمير ثابت) بقوله: **(يا أخا فرويد)**.

هذا فضلاً عن أن نزعة التصوير قد جعلت كثيراً من أحداث الرواية عنده تأتي على هيئة مشاهد مسرحية أو لقطات سينمائية مليئة بالحركة والألوان والظلال.

٤-المحسنات البديعية:

---

[١]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٣٨.
[٢]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ١٢٣.
[٣]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٥٩.

وظَّف القصيبي في رواياته ألواناً عديدة من علم البديع؛ من أجل أن يضفي على عباراته لمحة شعرية وأدبية خاصة، بحيث تمنح السرد طاقاتٍ هائلة من الدلالات والرموز والإيحاءات، مما يجعل الجملة السردية تصل إلى درجة عالية من الشعرية والتركيز.

ويمكن أن نتمثل لذلك بما يأتي:

أ-السجع:

مال الكاتب إلى استخدام أسلوب السجع في بعض المشاهد الروائية من أجل أن يوصل إلى القاريء أكبر قدر من طبيعة الزمان والمكان والأشخاص. ومنها هذا المشهد الذي حكاه (أبو شلاخ)، الطفل الشقي، حينما اصطحبه ذلك الرجل الضخم (فانوس) من يده إلى تلك المرأة الجنيّة (كهرمان) في أحد كهوف جبل القارة الإحسائي:

" **يا مولاتي كهرمان! يا بنت ملك ملوك الجان! طاب لك الزمان، وازدان بك الأوان. قالت كهرمان: أهلاً بك يا فانوس. لماذا جئت بهذا الإنسي الصغير المتعوس؟ قبّل فانوس الأرض، وجلس عليها، على الأرض، وقال: مولاتي كهرمان! هذا غلامٌ من أشطن الغلمان. ارتكب جرائم يشيب لهولها أمثاله من الولدان. قالت كهرمان: ماذا فعل من أمور يعاقِب عليها الناموس. أيها الجنّيُ الجاسوس؟**"[1].

التفتت إليَّ كهرمان وصرختْ: " **ماذا تقول يا أرذلَ الإنس. يا من لا تساوي بيزة ولا بنس؟** سالت الدموع من عينيّ، إلا أنني استجمعت أطراف شجاعتي، وقلت: " **سيدتي**

[1]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلَّاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٣٤.

الأميرة الجنيّة! عليكِ بالحِنيّة. فأنا طفلٌ يتيم. بل إنني طفل لطيم. فقدتُ أبي الذي مات قبل ولادتي. وفقدتُ أمي بسبب بدانتي وبلادتي"[1].

فيلحظ هنا أن تلك اللغة المسجوعة تناسب المقام والشخصية التي سرد الكاتب على لسانها الجمل بهذا الشكل.

ب-الهزل الذي يراد به الجِد:

وهو أحد ألوان البديع التي ذكرها ابن المعتز ضمن محاسن الكلام في كتابه (البديع)[2]، وقد عرفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: " هو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب"[3].

وقد استخدم القصيبي هذا اللون أكثر من مرة في مقام السخرية والهزل، ومن أمثلته قوله في رواية (أبو شلاخ البرمائي) على لسان أبو شلاخ: " **اجتمع الكبار ووضعوا للعبد الصغير برنامجاً يتمشّى مع الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، من السادسة صباحاً حتى بعد منتصف الليل**" دون أن يتركوا له ساعة واحدة للفراغ أو الراحة " **وهذا برنامج مريح ويترك مجالاً كبيراً للهواجس غير الصحية، وقديماً قال الشاعر بحقّ:**

إن الشباب والفراغ والجدةْ * مفسدة للمرء أيّ مفسدةْ

---

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٣٥.

[2]- ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٣: دار المسيرة، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص ٦٣.

[3]- المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، ط١: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٣٨.

فسد العبد الصغير، وقرر الانتحار بالعقارب"[1].

فالقصيبي أراد هنا أن يسخر من ذلك الأسلوب القاسي الذي تعامل به الكبار مع ذلك الخادم الصغير الذي لم يمكنه التحمل، فانتحر بأكل العقارب.

–ومن أمثلة هذا اللون ما جاء على لسان (البروفيسور) في رواية العصفورية، ساخراً من هؤلاء النفر من الأدباء والمفكرين والشعراء الذين هاموا حباً بالأديبة اللبنانية (مي زيادة): " **حتى القاضي العجوز الوقور، إسماعيل صبري، أصابه الفيروس. لم يكن يعيش إلا من أجل يوم الثلاثاء، يوم صالونها الأدبي. وقال في ذلك شعراً:**

إنْ لمْ أُمتِّعْ بمَيَّ ناظِرِيَّ غَدّاً * أنكرْتُ صُبْحَكَ يا يومَ الثلاثاءِ

ولا ندري ماذا كان رد الفعل عند يوم الثلاثاء، خصوصاً والتهديد صادرٌ من قاضٍ يملك سُلطة الحبس![2]

ج–المَثَل:

مثلما أكثر القصيبي من الشواهد الشعرية الفصيحة والعامية (النبطية)، أكثر كذلك من الأمثال –الفصيحة والعامية–الخليجية والمصرية والشامية والغربية[3]، ليدبج بها لغته السردية، ويمنحها معاني عديدة تستدعى إلى ذهن القاريء لدى قراءتها. ومن أمثلة ذلك تمثله بالمثل اللبناني: " **الهريبة تلتين المرجلة**"[4] الذي يدل على أن الهروب من الهلاك علامة من علامات الرجولة لا الجبن. وكذا قول اللبنانيين: **(الأعور على**

---

[1]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص ٢٧، ٢٨.
[2]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص ٢١.
[3]- هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل بذاته؛ نظراً لشيوعه شيوعاً ملحوظاً في روايات الكاتب.
[4]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص ٢٣.

المكرسحين غزال)[1]، وهو مثل يعنى أن الأعرج أفضل من المشلول كما أن الأعور أفضل من الأعمى.

كما وظَّف المثل الفصيح: **(على أهلها جنت براقش)**[2] حينما سأل سيف الدولة المتنبي (أبا حسيد) عن رأيه في أبيات قالها. ويضرب المثل لمن يجني على نفسه بسبب سوء فعله. وكذلك قولهم: **(ضِغْثَاً على إبَّالة)**[3]، وهو مثل يعني بلية فوق بلية، ويقال عندما تتوالى المصائب على شخص ما.

٥-الرمز:

اعتمد القصيبي على الرمز والإشارة في كثير من رواياته؛ مما أكسبها طابعاً تجريبياً في الشكل والموضوع، ولم يكن هذا الرمز بديلاً عن الواقع أو تحريفاً للتاريخ بقدر ما كان إثراءً لهذا الواقع، وإسقاطاً غير مباشر على كثير من الأحداث التي كانت تؤرق الكاتب وتتصارع في عقله ووجدانه على مستوى الفرد والمجتمع في آنٍ معاً.

وقد أضفى الرمز على السرد عنده سمة شعرية، أتاحت لشخصياته أن تتكلم عن نفسها بحرية متناهية، وتعبر عن آمالها وآلامها وهواجسها الباطنية بطريقة صريحة اقتربت من الواقع المعيش لدرجة وصلت في بعض الأحيان إلى التطابق، مثلما رأينا في رواية (دنسكو)، وفي رواية (العصفورية) وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) وفي

---

[1]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص ٣٧.
[2]- القصيبي، غازي: المصدر السابق، ص ٢٤.
[3]- القصيبي، غازي: المصدر السابق، ص ١٥٩.

رواية (شقة الحرية) وغيرها. هذا، فضلاً على بعض الرموز الأسطورية التي استعان بها الكاتب ليضفي على الرواية نوعاً من السحر الخيالي الفريد.

ورغم كثرة الرموز التي اعتمد عليها الكاتب في أغلب رواياته، وتغلغلها في عناصر البناء الفني للرواية من أول الشخصيات فالفضاء المكاني والزماني فالحوار فالسرد فالعقدة فالمغزى، فإن القاريء الفطن يستطيع أن يدرك بيسر أن البطل الحقيقي أو الشخصية الحكائية الرئيسة في أغلب هذه الروايات هي شخصية السارد أو الروائي وهو القصيبي نفسه.

إن شيوع الرمز في روايات القصيبي مكَّنه أن يحكي عن أمورٍ كثيرة حدثت في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية في عصره بأريحية تامة، وبعيداً عن الإسقاط المباشر الذي تتسم به السيرة الذاتية، بحيث لا يقع تحت طائلة المساءلة أو النقد غير المنصف، ولا سيما عندما يتحدث عن مسائل تخدش الحياء أو تمس الدين أو تغمز بعض رجالات عصره من الساسة أو الشعراء أو المفكرين.

ومجمل القول أن القصيبي قد اتكأ في رواياته على تقنيات شعرية عديدة، واستفاد، كثيراً، من تجربته الشعرية التي أنضجت وجدانه وعقله، فكتب الرواية بقلم الشاعر الذي نضج واحترق في ميدان الشعر أولاً، لذا جاءت عباراته السردية مليئة بسمات شعرية جمّة؛ مثل غلبة الخيال، والتلميح، وإيجاز العبارة، وإيحاء الكلمات، وموسيقية الألفاظ، ورمزية الدلالة، وذلك الكم الهائل من ألوان البيان والبديع الذي جعل الجملة السردية لديه مكتنزة بشحنات عاطفية وذهنية غزيرة.

خاتمة البحث

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز موضوع هذا البحث بعد رحلة ماتعة في عالم غازي بن عبد الرحمن القصيبي الروائي، قمت خلالها بدراسة شعرية السرد في بنية الرواية عنده، محاولة الوقوف على طبيعة هذه الظاهرة الفنية، ومظاهرها وتقنياتها، وعلاقتها بعناصر البناء الفني في رواياته؛ كالشخصيات، والفضاء المكاني والزماني، والحوار، والسرد.

ومن أجل ذلك، فإن هذا البحث قد نهض، بعد المقدمة والتمهيد، على أربعة فصول تفرع من كل منها مباحث عديدة:

وقد خصصت التمهيد للحديث عن خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان (شعرية الرواية)؛ وتناول الفصل الثاني (شعرية السرد)، وخصص الفصل الثالث لدراسة (فضاء المكان والشخصية الحكائية)، وتناول الفصل الرابع شعرية اللغة.

وخلال رحلة هذا البحث، أمكنني استخلاص مجموعة من النتائج عن شعرية السرد في بنية الرواية عند غازي القصيبي، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

١-ظهر الحس الشعري واضحاً في كثيرٍ من روايات القصيبي، من خلال الجمل السردية المكثفة، والمفردات المشحونة بالرموز، والتصوير الفني الذي أسهم في تحديد الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات بدقية متناهية.

٢–نبعت شعرية السرد في بنية الرواية عند القصيبي من خلال إيثاره استخدام الانزياح الأسلوبي في كثيرٍ من عباراته السردية، وقد مكنه ذلك من إعطاء مساحة رحبة للشخصيات في التعبير عن آمالها وآلامها، ومواقفها تجاه قضايا المجتمع.

٣–اعتمدت شعرية السرد عند القصيبي على عنصر المناجاة أو المونولوج الداخلي؛ الذي تتسم به الشاهد المسرحية أو السينمائية أكثر، لكن الكاتب وظَّفه ليربط بين عالم الوعي وعالم اللاوعي عند أغلب شخصياته، لتقرأ نفسها بنفسها.

٤–تنوعت مظاهر الشعرية في روايات القصيبي، وكان لتجربته في عالم الشعر دور ملموس في شيوع هذه الظاهرة في رواياته، فأكثر من الشواهد الشعرية لشعراء قدماء ومحدثين، بالفصحى، والعامية أو النبطية على حد سواء، وكان اختياره للشاهد الشعري متناسباً مع مقام السرد في الرواية.

٥–استعان القصيبي بكثير من المحسنات البديعية في جمله السردية، كالسجع، والجناس، والهزل الذي يراد به الجد، وغيرها من أجل إضفاء الرونق والطلاوة على أوصافه وأساليبه.

٦–أكثر القصيبي من استخدام (الأمثال) العربية، الفصيحة والشعبية، في رواياته بما يخدم السرد، وجاءت هذه الأمثال متناسبة مع طبيعة السرد ومقامه، من أجل إثراء الشخصية أو الموقف بأكبر قدر من المعاني والدلالات التي يستحضرها ذكر المثل.

٧–اتكأت شعرية السرد عند الكاتب على ألوان عديدة من علم البيان، وكان للصورة الفنية النصيب الأكبر منها، حيث شاع في رواياته استخدام التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، فجاءت جمله السردية على هيئة قوالب شعرية تتسم بالإيجاز، والتكثيف، والإيحاء.

٨–مكنت ظاهرة الشعرية الكاتب من تجنب الوقوع في فخ الإسقاط المباشر على الواقع المعيش، رغم حضوره بشكل قوي خلف شخصياته، كساردٍ أو راوٍ، ولاسيما أنه كان شخصية بارزة في المجتمع الخليجي والعربي، وقد شغل مناصب قيادية مرموقة في المملكة العربية السعودية.

٩–أدّت ظاهرة الشعرية في بنية السرد عند القصيبي إلى ذوبان كثيرٍ من عناصر لغة الشعر في سردياته؛ كالموسيقى والإيقاع، والخيال، والإيجاز، والإيحاء وغيرها، مما يؤكد خطأ الاعتقاد بأن هناك لغة للشعر تختلف عن لغة النثر، فاللغة في كليهما واحدة، لكن العبرة بالصياغة، وكيفية التناول الفني.

١٠–أسهمت شعرية السرد في روايات القصيبي في توظيف الرمز توظيفاً فنياً يسقط كثيراً من الدلالات على قضايا الواقع الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، فيمزج الواقع بالخيال بطريقة تقوم على التجريب شكلاً وموضوعاً.

وبعد...

فتلك كانت أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، التي آمل أن تكون قد حققت ما طمحت إليه من أهداف. فإن كانت قد حققتها، فنعم هي، وإن كانت الأخرى،

فحسبي أني طالبة علم أخطئ وأصيب، وأن الكمال لله، سبحانه وتعالى، وحده، وأن النقص من سمات البشر جميعاً.

والحمد لله رب العالمين من قبل ومن بعد.

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

المصادر والمراجع

- أولاً: مصادر البحث: (روايات القصيبي).
- ثانياً: المراجع العربية.
- ثالثاً: المراجع المترجمة.
- رابعاً: المراجع الأجنبية.
- خامساً: الرسائل والأطروحات الجامعية.
- سادساً: المجلات والدوريات والصحف.

-أولاً: مصادر البحث (روايات القصيبي):

١-رواية الجنية، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.

٢-رواية (رجل جاء .. وذهب)، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.

٣-رواية ٧، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.

٤-رواية أبو شلّاخ البرمائي، ط٧: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠١١م.

٥-رواية العصفورية، ط٢: دار الساقي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

٦-رواية شقة الحرية، ط٥: رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.

٧-رواية (دنسكو)، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

٨-رواية (حكاية حب)، ط١: دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٩-رواية (سلمى)، ط١: دار الفارس، عمان، الأردن، ٢٠١٠م.

- ثانياً: المراجع العربية.

١٠-إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط١: دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

١١-إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣م.

١٢-إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.

١٣-إبراهيم، نبيلة: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، ط١: مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٤م.

١٤-ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط٤: دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.

١٥-ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

١٦-ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٣: دار المسيرة، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٧-أبو ناظر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي، ط١: دار النهار، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.

١٨-إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، ط٢: مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م، ص٤١٠.

١٩-بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.

٢٠-بدوي، عبد الرحمن: الزمان الوجودي، ط١: دار الآفاق، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

٢١-بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ط١: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،٢٠٠٠م.

٢٢-بنكراد، سعيد: السيميائيات والتأويل، ط١: المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥م.

٢٣-بوجاه، صلاح الدين: في الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٤١٣هـ.

٢٤-بوحوش رابح: الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م.

٢٥-بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥م.

٢٦-بوطاجين، السعيد: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط١: منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥م.

٢٧-بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط١: دار الأمنية، دمشق، ١٩٩٩م.

٢٨-الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٥: مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢٩-الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٨م.

٣٠-الجوة، أحمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط١: قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، ٢٠٠٧م.

٣١-الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني للرواية، ط١: نادي جازان الأدبي، ١٤١٩هـ.

٣٢-الحازمي، حسن حجاب: شخصية البطل في الرواية السعودية، ط١: نادي جازان الأدبي، ١٤٢١هـ.

٣٣-الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، ط١: الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

٣٤-الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب – صفاقس ، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٥-حمداوي، جميل: مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط١: المغرب، ١٩٩٦م.

٣٦-حمرة العين، خيِّرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، ط١: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، القاهرة، ٢٠١١م.

٣٧-خشبة، سامي: مصطلحات الفكر الحديث، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٣٨-الخطيب، حكمت صباغ، والعيد، يمنى: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي، ط١: دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

٣٩-ديب، السيد محمد: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ط٢: المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.

٤٠-رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط١: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م.

٤١-الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات في فصول الفكر العربي المعاصر، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م.

٤٢-سقَّال، ديزيره: من الصورة إلى الفضاء الشعريّ ، ط١: دار الفكر، لبنان ، ١٩٩٣م.

٤٣-سمير، حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ط١: دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م.

٤٤-سويدان، سامي: في دلالة القص وشعرية السرد، ط١: دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.

٤٥-شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٦م.

٤٦-الشنطي، محمد صالح: فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ط١: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ٢٠٠٣م.

٤٧-الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه، ط٥: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.

٤٨-صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣م.

٤٩-الصبّاغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط١: دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٨م.

٥٠-صيام، زكريا: دراسة في الشعر الجاهلي، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٥م.

٥١-عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية، ط١: دار الأهالي، دمشق، سوريا، ١٩٩٢م.

٥٢-عزام، محمد: الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، ط١: دار الأهالي، دمشق، سوريا، ١٩٩٣م.

٥٣-عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، ط١: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ٢٠٠٥م.

٥٤-عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٦م.

٥٥-العسكري، أبو هلال: الصناعتين في الكتابة والنثر، تحقيق مفيد قميحة، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

٥٦-العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.

٥٧-العمامي، محمد نجيب: معجم السرديات، ط١: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، لبنان، ٢٠١٠م.

٥٨-عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٥٩-العيد، يمنى: الكتابة تحول في تحول، ط١: دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.

٦٠-العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية، وتميز الخطاب، ط١: دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م.

٦١-العيد، يمنى: في القول الشعري، ط١: الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م.

٦٢-الغانمي، سعيد: اللغة والخطاب الأدبي-مقالات لغوية في الأدب، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.

٦٣-الغذامي، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة)، دار سعاد الصباح، ط٣، ١٩٩٣م.

٦٤-فاليت، برنار: النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، ط١: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

٦٥-فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٨م.

٦٦-الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ط١: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٧٩م.

٦٧-قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة لثلاثية نجيب محفوظ، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٦٨-قصّاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ط١: دار الثقافة، الدوحة، قطر، ١٩٩٢م.

٦٩-الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ط٤: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

٧٠-الكردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط١: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.

٧١-لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م.

٧٢-لطيف، زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١: مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.

٧٣-مبروك، مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧٤-مرتاض، عبد الملك: من عوائض ترجمة المصطلح النقدي، دراسات فكرية ومقالات نقدية، ط١: دار هومة، الجزائر، ٢٠١٢م.

٧٥-المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١: دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.

٧٦-المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٨م.

٧٧-مرسلي، دليلة وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي والنصوص، ط١: دار الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م.

٨٧-المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٥: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.

٧٩-المسدّي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٥: دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.

٨٠-المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، ط١: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٠م.

٨١-المصري، حسين مجيب: في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، ط١: مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠م.

٨٢-معتصم، محمد: المرأة والسرد، ط١: دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م.

٨٣-موافي، عثمان: نظرية الأدب، ط٣: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠١م.

٨٤-ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، والمفاهيم، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.

٨٥-النعمي، حسن: الرواية السعودية، واقعها وتحولاتها، ط١: وزارة الثقافة والإعلام، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.

٨٦-النقيب، عادل محمد، وآخرون: الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي، ط١: وزارة المعارف السعودية، الرياض، ٢٠٠٠م.

٨٧-هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط١: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١م.

٨٨-هني، عبد القادر: النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩م.

٨٩-وهبة، مجدي: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط٢: مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

٩٠-يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية المعاصرة في الفترة ما بين ١٩٧٠م-٢٠٠٠م، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.

٩١-يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.

٩٢-يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م.

٩٣-يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م.

٩٤-يقطين، سعيد: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م.

٩٥-يوسف، أحمد: القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة، ط١: منشورات الاختلاف، صفاقس، تونس ،٢٠٠٣م.

٩٦-اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ط١: الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م.

-ثالثاً: المراجع المترجمة:

٩٧-أرسطو طاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٩٨-آن جفرسون وديفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، ط١: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٢م.

٩٩-إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م.

١٠٠-إيفانكوس، خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ط١: مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٠١-باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط١: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٠م.

١٠٢-باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط٣: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.

١٠٣-بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة بن عبد العالي عبد السلام، ط١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م.

١٠٤-بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط١: مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوري، ١٩٩٩م.

١٠٥-بتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.

١٠٦-بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط١: إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م.

١٠٧–تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.

١٠٨–تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١: دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ١٩٨٧م.

١٠٩–تودوروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، ط١: نادي جدة الأدبي، السعودية، ١٤١١هـ.

١١٠–تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ط١: اتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، المغرب، ٢٠٠٥م.

١١١–جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ططا١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

١١٢–ديبوا، جون، وآخرون: معجم اللسانيات، ط١: دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٣م.

١١٣–ريفاتير، ميشيل: إنتاج النص، ترجمة منذر عياشي، ط١: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م.

١١٤–كوهين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط١: دار المعارف بمصر، ١٩٩٠م.

١١٥-كوهين، جون: (النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر)، ت: أحمد درويش، دار غريب- القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

١١٦-هالبرين، جون، وآخرون: نظرية الرواية، ترجمة محيي الدين صبحي، ط١: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨١م.

_رابعاً: المراجع الأجنبية:

١١٧-Ouvrage collectif stylistique, Delcroix, in Introduction aux études littéraires (méthodes du texte), sous la direction de la Maurice Delacroix. Fernand Hallyn, édition Ducroit, 2 tirage, 1990, p91.

١١٨-A.J.Greimes, J.Courtes, Semantique: Dictionaire Raisonne de la theorie du langage, Hachette, Paris, 1979, P.49.

١١٩-Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.266.

-خامساً: الرسائل والأطروحات الجامعية:

١٢٠-أوبيرة، هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١١م.

١٢١-بعيرة، عقيلة: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

١٢٢-بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لأخضر باتنة بالجزائر، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

١٢٣-الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م.

١٢٤-الشرفات، حميدان أقطيش مطر: شخصية المرأة في روايات غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٣م.

١٢٥-القرشي، عيضة بن محمد: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٤هـ.

١٢٦-المري، نورة بنت محمد بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٩هـ.

_سادساً: المجلات والصحف والدوريات:

١٢٧-بارت، رولان: التحليل البلاغي ، ترجمة: عبد العزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع ٣١ ، مارس ٢٠٠٥م.

١٢٨-بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة بشير الغمري، وحسن عمراوي، مجلة آفاق، اتحاد كتَّاب المغرب، ع ٨، ٩، ١٩٨٨م، ص٧، ٨..

١٢٩-باروت، محمد جمال: بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية صاحب البيت-مجلة البيان-رابطة أدبار الكويت، ع ٣٠٤، نوفمبر ١٩٩٥م، ص٢٢.

١٣٠-بو طيب، جميل: العنوان في الرواية المغربية، مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، ط: دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

١٣١-حليفي، شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، ١٩٩٧م.

١٣٢-حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، ط١: مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، سنة ١٩٩٧م.

١٣٣-حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية، ط١: مجلة التجديد العربي، ٢٠٠٦م.

١٣٤-حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ط١: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م، العدد ٢٧٢، ص٥٦.

١٣٥-شرتح، عصام: فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، آب/أيلول ٢٠٠٥م، العدد ٥٧، مج/١٥، ص٥٢.

١٣٦-عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصِّي للقصيدة، تنظير وتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد١٥، العدد٢، صيف ١٩٩٦م، ص١١٠.

١٣٧-الغذامي، عبد الله: العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية، جريدة الرياض، الأعداد: ١٠٣٤٩، ١٠٣٦٣، ١٠٣٧٧، سنة ١٤١٧هـ.

١٣٨-قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية، والشعرية الأسلوبية، منشور بمجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ٢٠٠٧م، العدد٥٨، ص٧٦.

١٣٩-ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، وفؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٥٨، أكتوبر ١٩٨٢م.

١٤٠-مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط١: ديوان المطبوعات الجامعية، سلسلة عالم المعرفة، الجزائر، ١٩٩٥م، ص١٢٧.

١٤١-مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط١: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م، ص٨٦.

١٤٢-مزدور، حسين: الشعرية العربية في التراث النقدي، مجلة الموقف النقدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد ٤٠٢، أكتوبر ٢٠٠٤م.

١٤٣-مسلم، صبري: بناء الحدث في الفن القصصي – رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع ٦٠، ١٩٩٨م، ص٤٢.

١٤٤-الهمامي، الطاهر: من شعرية الشعر إلى شعرية الكلام عند القدامى، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، حزيران، ٢٠٠م، ع٣٥٠، ص٧٤.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة البحث	١
التمهيد: خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر	٨ – ١٧
الفصل الأوّل | الشعرية الروائية	١٨ – ٦١
– المبحث الأول: من البلاغة إلى الشعرية	١٩
– المبحث الثاني: إرهاصات الشعرية في الأدب العربي	٢٨
– المبحث الثالث: الشعرية اللسانية	٤٩
– المبحث الرابع: الشعرية الأسلوبية	٥٧
الفصل الثاني | شعرية السرد	٦٢ – ١٣٢
– المبحث الأول: الصوت السردي	٦٣
– المبحث الثاني: ترتيب الأحداث	٩٢
– المبحث الثالث: الفضاء الزمني	١١١
– المبحث الرابع: التوتر السردي (معدل التردد)	١٢٥
الفصل الثالث | فضاء المكان والشخصية الحكائية	١٣٣ – ١٦٤
– المبحث الأول: فضاء المكان	١٣٤
– المبحث الثاني: الشخصية الحكائية	١٤٨
الفصل الرابع | شعرية اللغة	١٦٥ – ٢٠٦
– المبحث الأول: الوظيفة الشعرية للغة	١٦٦
– المبحث الثاني: شعرية العنوان	١٨٠
– المبحث الثالث: تقنيات الشعرية	١٩٣
الخاتمة |	٢٠٧
المصادر والمراجع |	٢١٢
فهرس المحتويات |	٢٣٠

ملخص البحث باللغة العربية |	٢٣٣
ملخص البحث باللغة الإنجليزية |	٢٣٥

ملخص البحث باللغة العربية

تقوم فكرة هذا البحث على دراسة موضوع (شعرية السرد عند غازي القصيبي: دراسة في البنية) وهو من أبرز الشعراء السعوديين المعاصرين، وقد عرف بتنوع إبداعه الأدبي بين شعر ونثر، وقد لفت انتباهي توافر هذه الظاهرة الفنية في رواياته – أعني ظاهرة الشعرية – التي ولدت في داخلي حالة من التوتر نتيجة تلك الفجوة العميقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في نصوصه الروائية، وهنا تذكرت مقولة "رامبو": (على الأديب أن يكون رائياً)؛ أي أن تكون لديه رؤية حدسية للموضوعات التي يعالجها في أدبه.

وستعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي في تحليل روايات غازي القصيبي، من أجل محاولة الوقوف على شعرية السرد فيها؛ التي ظهرت بوضوح في بنية السرد، ومكوناته.

فالفكرة الرئيسة تدور حول دراسة سمات الشعرية أو الإنشائية في أدب غازي القصيبي باعتبار أن الشعرية تمثل تلك الزاوية التي أكسبت كتاباته لوناً من العمق والتركيز والجمال.

وبناء على ما سبق، فإن هذا البحث يتكون من مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، ولذلك فإن خطته البحثية ستكون على النحو الآتي:

مقدمة: **وتشمل أسباب اختيار الموضوع، وأهميته، والدراسات السابقة.**

تمهيد: **خصوصية الرواية في الآدب السعودي المعاصر.**

الفصل الأول: شعرية الرواية، ويتكون من أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: **من البلاغة إلى الشعرية.**

المبحث الثاني: **إرهاصات الشعرية في الأدب العربي.**

المبحث الثالث: **الشعرية اللسانية: وهي التي** تسعى إلى تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض لتقيم مكانها جدلية الانزياحات كل حسب وظيفته ومستواه اللساني.

المبحث الرابع: **الشعرية الأسلوبية: وهي تنطلق من** مبدأ أساسي وهو أن الوصف اللساني غير كاف لتحديد خصوصية كل نص إبداعي، لأنه يبحث عن القواعد الجمالية العامة التي تنتظم النصوص الفنية.

الفصل الثاني: شعرية السرد، ويتكون من أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية).
المبحث الثاني: ترتيب الأحداث.
المبحث الثالث: الفضاء الزمني.
المبحث الرابع: التواتر السردي (معدل التردد).

الفصل الثالث: فضاء المكان والشخصية الحكائية:

١-المبحث الأول: فضاء المكان (أهمية المكان – الفضاء الجغرافي).
٢-المبحث الثاني: الشخصية الحكائية (الشخصية المدورة أو المثقفة – الشخصية المسطحة أو الثانوية).

الفصل الرابع: شعرية اللغة، ويتكون من ثلاثة مباحث، هي:

المبحث الأول: الوظيفة الشعرية للغة.
المبحث الثاني: شعرية العنوان.
المبحث الثالث: تقنيات الشعرية.

ويطمح هذا البحث في الوصول إلى نتائج علمية محددة؛ مثل التعريف الصحيح لظاهرة الشعرية؛ تلك الظاهرة النقدية التي قلبت موازين ما عرف بأسس عمود الشعر العربي عند النقاد القدامى، والوقوف على مصادر هذه الظاهرة، وخصوصًا في مجال السرد الروائي عند هذا الأديب، هذا بالإضافة إلى إبراز قيمة شعرية السرد في روايات غازي القصيبي؛ حيث إنها جعلت منه أحد أبرز الرواد في ميدان الرواية العربية السعودية في الأدب العربي الحديث.

Abstract

The idea of this research on the study of the subject (poetic text novelist when Ghazi Al-Kosaibi), a leading Saudi poets in modern times, has been known diversity of literary creativity between poetry and prose, has caught my attention the availability of this artistic phenomenon in his novels - I mean the phenomenon of poetry - who was born in internal state of tension as a result of those deep gap between surface structure and deep structure in the texts are fiction, and here I remembered the saying "Rambo": (a writer to be Seeing).

This study will be based on the descriptive approach in the novels of technical analysis Ghazi al- Kosaibi, in order to try to stand on the poetic narrative; that emerged clearly in the narrative structure, and its components, as well as in his own language novelist.

Based on the above, this research consists of an introduction, smoothing, and four chapters, namely:

Chapter I: poetry, and consists of five topics are:

First topic: From Rhetoric to noodles.

The second topic: harbingers of noodles.

The third topic: the poetic linguistic.

Section IV: poetic stylistic.

Section V: Arabic poetry.

Chapter II: poetic narrative, and consists of four topics, namely:

First topic: Sound (narrator relationship tale).

The second topic: the order of events.

Section III: Duration.

Section IV: frequency (frequency rate).

Chapter III: space and place personal Narrative , and consists of two sections:

First topic: space place.

The second topic: Personal Narrative.

Chapter IV: poetic language, and consists of three sections, namely:

First topic: Position poetic language.

The second topic: a poetic title.

The third topic: the poetic techniques.

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Education

High Education

King Faisal University

College of Arts

Department of Arabic

(Poetic narrative in novels Ghazi Al-Kosaibi : A Study in infrastructure)

A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirement for the PHD degree in Literature and Criticism

By

Maha Khalaf Muqbil Al Anzy

University Identification Number

213188876

Supervisor

Prof.D. / Shaheer Ahmed Dkrory

Date

1438H. / 2017 AD.

السيرة الذاتية CV			
البيانات الشخصية			
الاسم الرباعي	مها بنت خلف بن مقبل العنزي	الجنس	انثى
السجل المدني	١٠٥٧١٧٣٣٩٣	تاريخ الميلاد	١٣٩٦/٠٦/٢٩هـ
الجنسية	سعودية		
		مصدرها	الدمام
الحالة الاجتماعية	متزوجه	العنوان	الاحساء – السلمانية
رقم الهاتف	٠١٣٥٨٩٩٦٩١		
رقم الجوال	٠٥٤٧٢٩٧٧٧٧	رقم جوال اخر	٠٥٨٣٣٤٠٠٠٠

المؤهل العلمي			
المؤهل العلمي	الكلية	القسم	التخصص	تاريخ التخرج
بكالوريوس	كلية الآداب	اللغة الإنجليزية	اللغة الانجليزيية	١٤٢٣هـ
ماجستير	كلية التربية		تكنولوجيا التعليم	٢٠٠٨م
دكتوراه	كلية الآداب	اللغة العربية	ادب ونقد	١٤٣٨/٦/٢٢هـ

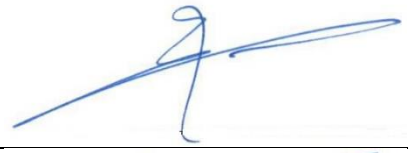
اسم الجهة	المكان	المدة	مسمى الوظيفة
إدارة التربية والتعليم	الاحساء		معلمة

عنوان الرسالة:

(شعرية السرد في روايات غازي القصيبي: دراسة في البنية)

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٢/ ٦/ ١٤٣٨هـ، الموافق ٢٠١٧/٣/٢١م وتمت إجازتها.

أعضاء اللجنة

	الاسم	التوقيع
١	**أ.د. شهير أحمد دكروري**	
٢	**أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري**	
٣	**د. هاجد بن دميثان الحربي**	

السيرة الذاتية CV			
البيانات الشخصية			
الاسم الرباعي	مها بنت خلف بن مقبل العنزي	الجنس	انثى
السجل المدني	١٠٥٧١٧٣٣٩٣	تاريخ الميلاد	١٣٩٦/٠٦/٢٩هـ
الجنسية	سعودية		
		مصدرها	الدمام
الحالة الاجتماعية	متزوجه	العنوان	الاحساء – السلمانية
رقم الهاتف	٠١٣٥٨٩٩٦٩١		
رقم الجوال	٠٥٤٧٢٩٧٧٧٧	رقم جوال اخر	٠٥٨٣٣٤٠٠٠٠

المؤهل العلمي				
المؤهل العلمي	الكلية	القسم	التخصص	تاريخ التخرج
بكالوريوس	كلية الآداب	اللغة الإنجليزية	اللغة الانجليزية	١٤٢٣هـ
ماجستير	كلية التربية		تكنولوجيا التعليم	٢٠٠٨م
دكتوراه	كلية الآداب	اللغة العربية	ادب ونقد	١٤٣٨/٦/٢٢هـ

اسم الجهة	المكان	المدة	مسمى الوظيفة
إدارة التربية والتعليم	الاحساء		معلمة

الإهـــــــــداء

إلى أبويّ الكريمين...

إلى زوجي؛ رفيق دربي وروحي.

إلى أبنائي .. فلذات كبدي..

أهدي هذا العمل..

شكر وتقدير

انطلاقاً من قوله تعالى:﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾، وقول رسولنا الكريم – صلى الله عليه وسلم: "مَنْ لا يشكر الناس لا يشكر الله ".

الشكر أولاً **لوالديَّ الكريمين** اللذين ساندني منذ أن كانت هذه الرسالة مجرد فكرة غائمة، واللذين أدين لهما بالفضل بعد الله، فلولا توفيق الله ثم تشجيعهما لما خرج بحثي إلى النور. فأسأل الله أن ينعم عليهما بالصحة والعافية، وطول العمر.

كما أقدم شكري وتقديري –بغير حدود–إلى من وسعني برحابة صدره، وخالص نصحه، ورشيد توجيهه، أستاذي المشرف على هذه الرسالة سعادة الأستاذ الدكتور: **شهير الدكروري** – حفظه الله – الذي استفدت من ملاحظاته على هذا البحث كثيراً، فجزاه الله خيراً ونفع بعلمه.

كما أشكر **أعضاء لجنة المناقشة** على ما تفضّلوا به من جهد في قراءة هذه الرسالة وتقويمها؛ لإرشادي إلى ما وقع فيها من تقصير أو خطأ، جعل الله ذلك في موازين أعمالهم.

كما أشكر **زوجي**، ورفيق دربي الذي تحمل معي المشاق الصعبة طوال فترة هذا البحث. كما أشكر أبنائي، فلذات أكبادي، الذين عاشوا معي لحظات ولادة هذا البحث وترعرعه واكتماله.

كما أتوجه بالشكر **لسعادة عميد كلية الآداب** الأستاذ الدكتور: **ظافر بن عبد الله الشهري** الذي تمثلت فيه مقومات العالم المربي أداءً ومنهاجاً؛ والذي من خلال هذه الرسالة اكتشفت جانبا من إنسانيته، فوجدته أباً رحيماً، وأستاذاً متفانياً متواضعاً، وكان نعم الناصح، ونعم المرشد، فجزاه الله عني خيراً.

والشكر موصول **لجامعة الملك فيصل** المعطاءة التي كانت ولا تزال منارة للعلم، ولكل أساتذتي في قسم اللغة العربية، الذين أدين لهم بعد الله – عز وجل – بالفضل والنعمة، فهم أهل علم، تعلمت منهم وأفدت من خبراتهم العلمية والبحثية الكثير.

كما أشكر لكل من أعانني في بحثي، وهداني إلى صواب، أو دلني على خطأ، أو شد أزري، فدعا الله لي بالعون والهداية والسداد على طريق العلم.

ملخص البحث باللغة العربية

تقوم فكرة هذا البحث على دراسة موضوع (شعرية السرد عند غازي القصيبي: دراسة في البنية) وهو من أبرز الشعراء السعوديين المعاصرين، وقد عرف بتنوع إبداعه الأدبي بين شعر ونثر، وقد لفت انتباهي توافر هذه الظاهرة الفنية في رواياته – أعني ظاهرة الشعرية – التي ولدت في داخلي حالة من التوتر نتيجة تلك الفجوة العميقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في نصوصه الروائية، وهنا تذكرت مقولة "رامبو": (على الأديب أن يكون رائياً)؛ أي أن تكون لديه رؤية حدسية للموضوعات التي يعالجها في أدبه.

وستعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي في تحليل روايات غازي القصيبي، من أجل محاولة الوقوف على شعرية السرد فيها؛ التي ظهرت بوضوح في بنية السرد، ومكوناته.

فالفكرة الرئيسة تدور حول دراسة سمات الشعرية أو الإنشائية في أدب غازي القصيبي باعتبار أن الشعرية تمثل تلك الزاوية التي أكسبت كتاباته لوناً من العمق والتركيز والجمال.

وبناء على ما سبق، فإن هذا البحث يتكون من مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، ولذلك فإن خطته البحثية ستكون على النحو الآتي:

مقدمة: **وتشمل أسباب اختيار الموضوع، وأهميته، والدراسات السابقة.**

تمهيد: **خصوصية الرواية في الآدب السعودي المعاصر.**

الفصل الأول: شعرية الرواية، ويتكون من أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: **من البلاغة إلى الشعرية.**

المبحث الثاني: **إرهاصات الشعرية في الأدب العربي.**

المبحث الثالث: **الشعرية اللسانية: وهي التي** تسعى إلى تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض لتقيم مكانها جدلية الانزياحات كل حسب وظيفته ومستواه اللساني.

المبحث الرابع: **الشعرية الأسلوبية: وهي تنطلق من** مبدأ أساسي وهو أن الوصف اللساني غير كاف لتحديد خصوصية كل نص إبداعي، لأنه يبحث عن القواعد الجمالية العامة التي تنتظم النصوص الفنية.

الفصل الثاني: شعرية السرد، ويتكون من أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية).
المبحث الثاني: ترتيب الأحداث.
المبحث الثالث: الفضاء الزمني.
المبحث الرابع: التواتر السردي (معدل التردد).

الفصل الثالث: فضاء المكان والشخصية الحكائية:

١-المبحث الأول: فضاء المكان (أهمية المكان – الفضاء الجغرافي).
٢-المبحث الثاني: الشخصية الحكائية (الشخصية المدورة أو المثقفة – الشخصية المسطحة أو الثانوية).

الفصل الرابع: شعرية اللغة، ويتكون من ثلاثة مباحث، هي:

المبحث الأول: الوظيفة الشعرية للغة.
المبحث الثاني: شعرية العنوان.
المبحث الثالث: تقنيات الشعرية.

ويطمح هذا البحث في الوصول إلى نتائج علمية محددة؛ مثل التعريف الصحيح لظاهرة الشعرية؛ تلك الظاهرة النقدية التي قلبت موازين ما عرف بأسس عمود الشعر العربي عند النقاد القدامى، والوقوف على مصادر هذه الظاهرة، وخصوصًا في مجال السرد الروائي عند هذا الأديب، هذا بالإضافة إلى إبراز قيمة شعرية السرد في روايات غازي القصيبي؛ حيث إنها جعلت منه أحد أبرز الرواد في ميدان الرواية العربية السعودية في الأدب العربي الحديث.

Abstract

The idea of this research on the study of the subject (poetic text novelist when Ghazi Al-Kosaibi), a leading Saudi poets in modern times, has been known diversity of literary creativity between poetry and prose, has caught my attention the availability of this artistic phenomenon in his novels - I mean the phenomenon of poetry - who was born in internal state of tension as a result of those deep gap between surface structure and deep structure in the texts are fiction, and here I remembered the saying "Rambo": (a writer to be Seeing).

This study will be based on the descriptive approach in the novels of technical analysis Ghazi al- Kosaibi, in order to try to stand on the poetic narrative; that emerged clearly in the narrative structure, and its components, as well as in his own language novelist.

Based on the above, this research consists of an introduction, smoothing, and four chapters, namely:

Chapter I: poetry, and consists of five topics are:

First topic: From Rhetoric to noodles.

The second topic: harbingers of noodles.

The third topic: the poetic linguistic.

Section IV: poetic stylistic.

Section V: Arabic poetry.

Chapter II: poetic narrative, and consists of four topics, namely:

First topic: Sound (narrator relationship tale).

The second topic: the order of events.

Section III: Duration.

Section IV: frequency (frequency rate).

Chapter III: space and place personal Narrative , and consists of two sections:

First topic: space place.

The second topic: Personal Narrative.

Chapter IV: poetic language, and consists of three sections, namely:

First topic: Position poetic language.

The second topic: a poetic title.

The third topic: the poetic techniques.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	3
الشكر والتقدير	4
مقدمة البحث	6
التمهيد: خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر	22 - 13
الفصل الأوّل | الشعرية الروائية	66 – 23
– المبحث الأول: من البلاغة إلى الشعرية	24
– المبحث الثاني: إرهاصات الشعرية في الأدب العربي	33
– المبحث الثالث: الشعرية اللسانية	54
– المبحث الرابع: الشعرية الأسلوبية	62
الفصل الثاني | شعرية السرد	137 – 67
– المبحث الأول: الصوت السردي	68
– المبحث الثاني: ترتيب الأحداث	97
– المبحث الثالث: الفضاء الزمني	116
– المبحث الرابع: التوتر السردي (معدل التردد)	130
الفصل الثالث | فضاء المكان والشخصية الحكائية	169 – 138
– المبحث الأول: فضاء المكان	139
– المبحث الثاني: الشخصية الحكائية	153
الفصل الرابع | شعرية اللغة	211 – 170
– المبحث الأول: الوظيفة الشعرية للغة	171
– المبحث الثاني: شعرية العنوان	185
– المبحث الثالث: تقنيات الشعرية	198
الخاتمة |	212

المصادر والمراجع |	217
فهرس المحتويات |	236
ملخص البحث باللغة العربية |	239
ملخص البحث باللغة الإنجليزية |	241

الفصل الأول: شعرية الرواية

- من البلاغة إلى الشعرية.
- إرهاصات الشعرية في الأدب العربي.
- الشعرية اللسانية.
- الشعرية الأسلوبية.

المبحث الأول: من البلاغة إلى الشعرية

==========

تعددت مفاهيم **الشعريَّة** Poetics في النقد الأدبي الحديث بشكل لافت للنظر، فقد ذكر لها حسن ناظم أكثر من ثلاثين مصطلحاً متقارباً في دلالاتها، وذلك في كتابه (مفاهيم شعرية)، وقام بوضع مخطط توضيحي شامل لأبرز الترجمات المتعددة لهذا المصطلح، وذهب إلى شيوعها في بيئة الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة بهذا الاسم؛ يعني "الشعرية"[1].

أما رابح بوحوش فقد نظر إلى **الشعريَّة** Poetics على أنها (مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات، هي: Poem وهي وحدة معجمية Lexeme تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، ثم اللاحقة (ic) وهي وحدة مورفولوجية Morpheme تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، ثم اللاحقة (s) الدالة على الجمع"[2].

وهناك علاقة وطيدة بين الشعر والعلم، فالعرب يقولون: (ليت شعري؛ أي ليت علمي أو ليتني علمت)، ويقولون أيضاً: (أشعر الأمر وأشعره به؛ أي أعلمه إيَاه)، وفي قوله تعالى: (وأقسموا بالله جهدَ أيمانِهم لئن جاءتهم آيةٌ ليؤْمُنُنَّ بها، قُلْ إنما الآياتُ عندَ الله، وما يُشعِرُكم أنها إذا جاءت لا يؤمنون)[3]؛ أي ما يدريكم.

---

[1]- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، والمفاهيم، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م، ص18.

[2]- بوحوش رابح: الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص76.

[3]- سورة الأنعام: الآية 109.

إذن يمكن القول بأن الشعرية هي العلم المحكم للقول الشعري ولصناعة الشعر عند العرب، وقد أشار إبراهيم حمادة في ترجمته لكتاب (فن الشعر) لأرسطو إلى أن البويطيقاPoetic هي ما يختص بالعلوم الإنتاجية؛ كالشعر والخطابة؛ لأنها تعنى بصناعة الأشياء؛ كالبناء والنسيج وكل ما ينتجه الإنسان، مثل وضع القصائد والخطب، وعلى هذا فإن كتاب (البويطيقا) لأرسطو يمثل العلوم الإنتاجية في الفلسفة الأرسطية؛ " فهو لا يهتم بمعرفة الفن المجرد معرفة لذاته، ولا يهدف إلى تحقيق حقائق عالمية ثابتة كالعلوم النظرية، وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد؛ عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا تدَّعي لنفسها صفة الجزم النهائي"[4].

و الجدير بالذكر أن مفهوم الشعريّة يعدُّ من المفاهيم ذات الصلة الوثقى بمصطلح الانزياح، فقد ارتبطَت الشعريّة بخرق قانون اللغة المعياريّة، حيثُ تقاسُ درجة شعرية اللغةِ تبعًا لدرجة انحرافها عن المعيار، إذ إنّه «بقدر ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته»[5]، وهذا الانزياح عن المعيار هو ما يمنح الكلام، شعراً كان أم نثراً، خصوصيةً تجعله مختلفًا عن الكلام العاديّ، أمّا الشعريَّةُ[6]، كما يرى جون كوهين jean Cohen، فهي صفةٌ يُضفيها على اللغةِ الانحرافُ عن المعيار المألوف، حيث

4- أرسطو طاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ط2: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003م، ص59.

5 - سقّال، ديزيره: من الصورة إلى الفضاء الشعريّ ، ط1: دار الفكر، لبنان ، 1993م ، ص 64 .

6 - وإنْ لم يكن مفهومُ الشعريّة الحديث معروفًا في تراثنا النقديّ، إلا أنّنا نجدُ آراء متناثرةً تحمل في طياتها المفهوم ذاته أو قريباً ًمنه؛ ومن ذلك ما أشار إليه الغذامي : « فالقرطاجنّي تحدّثَ مرَّةً عن شعريّةِ الشّعرِ ومرَّةً عن القول الشعري وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم وإنّما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة poetics » ، انظر: الغذامي، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة) ، دار سعاد الصباح ، ط3، 1993م ، ص

قال: « إنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث كلُّ الناس، وإنَّ لغته غير عاديّة، إنّ الشيء غير العاديّ في هذه اللغة يمنحها أسلوبًا يُسمَّى **الشعريَّة**، وهي ما يُبحثُ عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريّ »[7].

وإذا كان من أهداف الانزياح زيادة الدلالات الممكنة للغة وفتْح آفاق التأويل، فإنّ ذلك يشير بوضوحٍ إلى الدور الذي يقوم به المتلقِّي في تأويل النص، وهذا التأويل المتعدّد إنّما هو نتيجةٌ لتلك الشعريّة، لذا يذهب *كوهين* jean Cohen إلى « أَنّ شعريّة الانزياح هي صورة من صور نشاط القارئ أو هي الشكل المتحقق في وعيه»[8]؛ إذ إنّ القارئَ مشاركٌ في تشكيل النص وإعادة إنتاجه، وهذا ما يُميّز لغة الشعر عن لغة الكلام العاديّ، فلغةُ الشعرِ لابدّ لها من أن تنتهك المعيار، كما يؤكّد *يان موكاروفسكي* J.Mokaroyovsky على «أنّ انتهاكَ قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنًا ، وبدون هذا الإمكان لن يُوجدَ الشّعر»[9].

إلاّ أنّ انتهاك اللغة فحسب لا يُمكنُ له أن يجعل الكلام شعرًا، يقول كوهينjean Cohen: «فنحن نعتقد بكل تأكيد أنّه لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة، إنّ الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبًا»[10].

---

7 - كوهين جون : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط1: دار المعارف بمصر، 1990م، ص 35-36.

8 - حمرة العين، خيِّرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، ط1: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، القاهرة، 2011م، ص 168.

9 - بنكراد، سعيد: السيميائيات والتأويل، ط1: المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م، ، ص 42.

10 - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق، ص 225.

وتمرُّ الشعريّةُ عِند كوهين jean Cohen بمرحلتين : الأولى الهدم وكسر النمط، والأُخرى: إعادة البناء على مستوى تأويليٍّ أعلى، وإذا كان الانزياحُ يبدو خرقًا للمعيار ، فإنّ «لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانيّة، غير أنّه – في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإنّ اللغة المنزاحة – وليس بمقدورها أن تصنع على قابلية ثانية – تتخطّى العتبةَ التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتتدرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى»[11].

وهذان المبدآن: الهدم وإعادة البناء التأويليّ، همَا ركيزةُ مفهوم "الشعريّة" عند كوهين jean Cohen، فهو حين يؤكّد أنّ «الشعريّةَ هي ما يجعل من نصٍّ ما نصًّا شعريّا»[12]، إنّما يعني بها درجة الانحراف عن المعيار في اللغة الشعرية وما تُنتِجه من دلالات تأويليّة واسعة، لذا يُمكن القول إنّ شعريّة كوهين jean Cohen تتبني على مفهومين اثنين:

– مفهوم العدول / الانزياح، فبهِ تُقاسُ درجة الشعرية في الشعر.

– مفهوم الغموض، باعتباره خاصيةً للشعر وحده وبه يتميز الكلام السّامي من الكلام العادي[13].

ويعني الغموض هنا المُجاوزة والابتعاد عن المعنى الحقيقيّ، حيث يسعى الغموض دائمًا إلى استنباط الشفرات المتعددة، وهذا الغموض هو من أبرز سمات

---

11 - ناظم، حسن ، مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، مرجع سابق، ص 115.

12 - كوهين جون: النظرية الشعرية : اللغة العليا، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط4 ، 2000م ، ص 260.

13 - الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب – صفاقس ، ط1، 2007م ، ص 35-36.

الشعرية، كما أشار إلى ذلك تودوروف Todorov، حيث حدّد مجالات الشعريّة في ثلاثة:

1. تأسيس نظرية ضمنيّة للأدب.
2. تحليل أساليب النص.
3. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبيّ.[14]

فالتحليلُ واستنباط الشفرات وسبر أغوار النصّ، من أهمّ دلالات الشعريّة، حيثُ إنّها «تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تُحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربِها، وهذا تمييز للشاعريّة عن اللغة العاديّة».[15]

ومن هنا فإنّ شعريّة السرد، كما ذهب كوهين jean Cohen، تجعل المُتلقِّي مُشَاركًا في بناء النصّ حيث يقوم بدورٍ تأويليّ، بعْد أن قام الانزياح بهدمِ اللغة المعياريّة. وقد وُصفتْ شعريّة كوهين jean Cohen بأنها قريبةٌ من الشعريّة العربيّة؛ وذلك لكونها تقتصر على مجال الشعر فـ«الشعرية علمٌ موضوعه الشعر»[16]، حيث تقوم شعرية كوهين jean Cohen على أساس مبدأ الانزياح في الشعر، بخلاف شعريّة تود وروف Todorov التي تشمل كلاًّ من الشعر والنثر لكون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبيّة .

---

14 - الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة، ط3: دار سعاد الصباح، الكويت،1993م، ص 21.

15 - الغذامي، عبدالله : المرجع نفسه، ص 20.

16 - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص 29.

أمّا جاكبسون Jacobson فينطلق من رؤيةٍ لسانيّة في تحديد مفهوم الشعريّة من سؤاله الشهير: ما الذي يجعل من رسالةٍ لفظيّةٍ أثرًا فنيًّا؟[17]، في حين أنّ رولان بارت Roland Barthes استبدل بشعريّة جاكبسون Jacobson والتي يُقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن السؤال الشهير السابق، مصطلحَ "البلاغة" الجديدة[18]، فالشعريّة إذَنْ– وفق التصور السابق– تهدف إلى فَهْمِ الخطاب الأدبيّ وتحليلِه، وإذا كانت تسعى « إلى استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي –وهذه الخصائص هيَ التي تُضفي على الخطابِ الأدبيّ أدبيّته– فإنّها بهذا المعنى تسعى إلى استكشاف الأدبية في الخطاب »[19]، وإضفاءُ الأدبيّةِ على الخطاب الأدبيّ من خصائص الشعريّة، حيثُ إنَّ ثَمّةَ فرقًا بين الشِّعرِ والشِّعريّة، فالشِّعرُ« يُمكن أن يُعرّف على أنه نوع من اللغة، وإنَّ الشعريّة هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها »[20].

فداخل الشِّعرِ تكمن الشِّعريّة، وداخل اللغةِ تختبئُ لغةٌ أسمَى وأرقَى، ولغةُ القَصيدةِ المُنْزَاحة تحملُ باطنَها الشِّعرَ، إذ إنّ الشِّعرَ كامنٌ في القصيدة، لذا يمكن القول أنّ الشعريّة ليس موضوعها اللغة فحسب – وإنْ كانَ التعبيرُ اللغويّ هو ما يهمّ

---

17 - يُنظر: أوبيرة ،هدى : مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر، 2011، ص 24 -27 .

18 - يُنظر: بارت، رولان: التحليل البلاغي ، ترجمة: عبد العزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع 31 ، مارس 2005 ، ص 81 .

19 - الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، مرجع سابق، ص 37.

20 - كوهين جون : بناء لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص 36.

الشعريّة بالدرجة الأُولى[21] – بل هي تبحثُ في أعماق اللغة المُنْزَاحة وتسبر أغوارَها، يقول كوهين Jean Cohen: « إنّ علم اللغة أصبح علمًا منذ أن اعتنق مع دي سوسير De Saussure وجهة النظر الحلولية، إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها، والشعريّة ينبغي أن تعتمدَ نفس المبدأ، فالشعر كامن في القصيدة، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسيًّا، فالشعريّة كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينهما هو أنّ موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، بل شكل خاص من أشكالها [وإنما] يعدُّ الشاعر شاعرًا [لا] لأنه فكّر أو أحسَّ ولكن لأنّه عبر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات»[22]، فالشعريّةُ أن يُبدعَ مُنشئ النصّ في خلقِ كلماتٍ وتراكيب وأساليب مفاجِئة ومُثيرة تفتحُ أبواب التأويلِ أمام القارئ.

وإذا كان الانزياحُ سببًا في وجود الشعريّة، فإنها قدْ صاحبت الانزياح وأعطتْهُ مكانةً ساميةً، وأعادَت إليهِ قيمتَهُ في قراءة الخطاب الأدبي، «ليس لأنّه [أي الانزياح] أسلوبٌ شاذٌّ ومنحرف وخارج عن العادة، بل لأنّه قبل كلِّ شيء يتضمّن كيفيّة انبثاقه الحرّ، وطريقة وجوده الخاصّة، بالإضافة إلى أنّه أسلوبٌ جماليٌّ خلاّق يلتبس بالحدوس

---

21 - يقولُ كوهين: « ويظلُّ التعبير سيّدًا يتحقّق من خلاله أو لا يتحقّق الكُمون الشعريّ في المحتوى ، فالقمر شاعريّ مثل "ملك الليالي" أو "منجل من ذهب" ولكنّه نثريّ بوصفه كوكبًا يدور حول الأرض ، وإنّ من البديهي نتيجة لذلك أن تكون المهمّة الخاصّة "لعلم الشعريّة" في النقد الأدبيّ التساؤل لا عن المحتوى الذي يظلّ دائمًا هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق» ، جون كوهين ، (النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر) ، ت: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط1 ، 2000م ، ص 61

22 - كوهين جون : المرجع نفسه، ص 64.

والصور ويقتبس من اللعب ما يحصن به كفاءته الشعريّة»[23]، فالشّعريّة لا تنفكّ عن الانزياح أو المجاوزة، بل إنّه «مع اختفاء المجاوزة تختفي الشعريّة[24].

ولذا يمكن القول بأَنّ الشعريّة أعمّ من الأسلوبية والأدبية، فهي التي تُعطي الكلام الأدبيّ أدبيّتَه وقد أشار الغذّامي إلى أنّ الأسلوبية والأدبية يتّحدانِ «ليتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما، وهو مصطلح poetics»[25].

فالشعريّة تشمل الأسلوبيّة بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، إذ إنّ الأسلوبيّة تُعنَى بوصف خصائص القول، وتدرس الشيفرة دون السياق، في حين أنّ الشعريّة على العكس من ذلك تسعى إلى دراسة الشيفرة لتأسيس السياق، ومن هنا فقد أنتجت الشعرية والأسلوبيّة معًا مفهومًا كاملاً، بَيدَ أنّ الشعريّة تبقى بحاجةٍ ماسةٍ إلى حقل آخر، استكمالاً لاستراتيجيّتها، ذلك الحقل هو التأويليّة[26]، وهذه التأويليّة تستدعي منهجًا مهمًّا لسبر أغوار النص ولاستكناه خصائصه ومدلولاته، إنّه المنهج السيميائيّ البورسيّ التأويليّ.

وإذا كان بين الشّعريّة والأسلوبيّة نقطةُ التقاءٍ مركزيّة؛ ألا وهي البحثُ عن العناصر الجماليّة والفنيّة المميزة للخطاب الأدبيّ عن غيره من أنواعِ الخطاب[27]، فنقطة

---

23 - حمرة العين، خيرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، مرجع سابق، ص 145.

24 - كوهين، جون: النظرية الشعرية : اللغة العليا، مرجع سابق، ص 279.

25 - الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة ، مرجع سابق، ص 18.

26 - يُنظر: ناظم، حسن : مفاهيم الشعريّة ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص 38.

27 - يُنظر: أوبيرة، هدى : مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس ، مرجع سابق، ص 35.

الالتقاء هذه لا تستغني عن فعْلٍ تأويليّ ، وإذا كانت الدراسات الأسلوبيّة تحدّ الأسلوبَ بوصفِهِ أثرًا في القارئ/المستمع ، نتيجةً للخصائص الداخلية للنص: المفهوم التأثريّ أو العاطفي للأسلوب[28]، فما ذلك إلا لما توليه الدراسات الأسلوبية من أهميّةٍ للمتلقِّي الذي يقوم بدورٍ أساسيٍّ في تشكيل النص وإعادة بنائهِ ؛ ذلك لأنّ الأسلوبيّة تكمنُ وُجهتُها في ذلك التساؤل الفرَضيّ: ما الذي يجعل الخطاب الأدبيّ الفني مزدوج الوظيفة والغاية : يقوم بوظيفة إبلاغ الرسالة ، والوظيفة الأخرى هي التأثير في المتلقّي فينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما[29].

فالمتلقّي هو الذي يسمع النص ويعيد تشكيله، ويكتشف مواطن الجمالية وما تحدثه من فجوةٍ وتوتّر وتفتحُ التأويل على مصراعيهِ، ممّا يجعلُ ثمّةَ تقاربًا وشيكًا بين الأسلوبيّة والسيميائيّة، فالأولى بوصفها أثرًا عاطفيًّا، والسيميائيّة بوصفها تدرس تلك العلامات المؤثرة في النص.

---

28 - يُنظر: بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط1: إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، ص 54

29 - يُنظر: المسدّي، عبدالسلام : الأسلوبية والأسلوب ، ط5: دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006م، ص 33.

المبحث الثاني: إرهاصات الشعرية في الأدب العربي

==========

أولاً: في النقد العربي القديم:

على الرغم من أن مصطلح (الشعرية) قد ظهر بشكل واضح في دراسات علماء الشكلانية الروسية في العصر الحديث، من أمثال رومان جاكبسون وزملائه، وبدا شائعاً ومتداولاً في دراساتهم التي كانت بمثابة تطبيق عملي لما ذهبت إليه البنيوية في تحليل النص الأدبي. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل عرف النقد العربي القديم هذا المصطلح، وهل تداولوه في كتاباتهم النقدية، أم كانت لهم مصطلحات أخرى ترادفه؟

الحقيقة أن النقاد العرب القدماء لم يستعملوا (الشعرية) مصطلحاً لذاته ومن أجل ذاته، كما استعمله علماء الأسلوبية المعاصرون، ولكن هناك ألفاظاً وعباراتٍ تكررت على ألسنتهم وورد فيها كلمات لها نفس الاشتقاق الصرفي؛ فقد استخدموا مصطلحاتٍ مثل " الشاعرية، وشعر الشاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية"[30].

---

[30]- بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص78.

وعلى الرغم مما كان يقصده أغلب النقاد العرب الأقدمين بمصطلح (شعر) من الاختصاص بنظم الشعر وحده، فإن كثيراً منهم كانوا يعيرون اهتماماً كبيراً بالتعبير الشعري الذي يحمل في طياته خصائص الشعرية، شعراً كان أو نثراً، بل ذهب بعضهم إلى عدِّ " كل متكلم شاعراً إلى حد ما إذا تكلم بلغة شاعرية"[31]، مما يدل على عنايتهم بجمال الصياغة، ودقة الصناعة في الكلام، ولكن الواضح أن النقاد العرب القدماء كانوا يقصدون بالشعرية تلك الخصائص الفنية التي يجب توافرها في الشعر والتي تجعل منه شعراً، مثل الصور البيانية التي تميز الفن الشعري، وتمنحه اتساعاً دلالياً وإيحائياً بما تحمله من رموز وعلامات؛ وهذا يكشف، من غير شك، عن " التشابه في وجهات النظر بين النظريات الشعرية العربية القديمة، والنظريات الشعرية المعاصرة في مفهوم الشعر أو الشعري؛ من حيث تركيزهم على البنية والدلالة".[32]

وقد ذهب أحد النقاد المحدثين إلى أن " الشعرية العربية قد طرحت قضايا لا تقل حداثة في رؤيتها عما تطرحه الشعريات المعاصرة، بل يمكن القول إن القضايا نفسها يعاد طرحها من جديد"[33]. فهو يرى أن الجوهر هو نفسه، والقضايا البلاغية هي ذاتها، ولكنها تعاد بحُلَّةٍ جديدة، ومصطلحات حديثة. ويمكن التأكد من صحة هذا الرأي إذا ما قرأنا بدقة ما كتبه عبد القاهر الجرجاني عن مسائل النظم والمعاني في كتابه الفريد

---

[31]- المرجع السابق، ص81.

[32]- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ط4: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م، ص111.

[33]- المرجع السابق، ص122.

(دلائل الإعجاز في علم المعاني) الذي سبق فيه إلى تناول كثيرٍ من قضايا الشعرية التي عالجها علماء الأسلوبية المعاصرون[34].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن النظرية الجرجانية ذهبت إلى أن النظم المخصوص هو نوع من الشعرية لا تكاد تكون موجودة في الشعر فقط، بل إن كل خروج عن المألوف بحدوث نظم جيد هو انزياح واقتراب من تحقيق الشعرية؛ لأنه بمثابة نظم خاص تسهم في وجوده مجموعة من العناصر التي تتفاعل على مستوى التركيب والاختيار[35].

هذا فضلاً على أن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، والتي ظهرت إرهاصاتها عند كثير من بلاغيي القرن الثالث والرابع الهجريين من أمثال الجاحظ (255هـ)، وأبي بكر الباقلاني (402هـ)، وعلي بن عيسى الرماني (ت384هـ)، وأبي سليمان الخطّابي (388هـ)، والقاضي عبد الجبار(415هـ)، وغيرهم، أقول: إن شعرية النظم تنتج في المقام الأول عن انزياح واضح حاصل في مستوى التركيب والتأليف والاختيار، بما يحقق الشعرية التي يتحكم فيها أيضاً عاملان رئيسان؛ أولهما: مراعاة قواعد النحو، وثانيهما: دور السياق في إكساب الألفاظِ دلالاتٍ

---

[34]- وهناك بعض البحوث والرسائل العلمية المعاصرة عالجت هذه المسألة بوضوح، ومنها على سبيل المثال رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الحاج لأخضر باتنة بالجزائر للطالبة سعاد بولحواش، عنوانها :(شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين)، 1433هـ/ 2012م، حيث ناقشت فيها كثيراً من قضايا الشعرية من منظور عبد القاهر الجرجاني، وجون كوهين، مثل مصطلح الشعرية، وشعرية النظم والإيقاع، وشعرية الصورة، وشعرية الانزياح، والبلاغة وعلاقتها بالشعرية، وانتهت إلى وجود تشابه كبير بين رأي الجرجاني وكوهين في كثير منها، مما يؤكد ريادة الجرجاني وتأصيله لكثير من هذه المسائل البلاغية.

[35]- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط5: مكتبة الخانجي، القاهرة، 2003م، ص76.

جديدةً تخرج عن معانيها الوضعية إلى معانٍ أخرى ثانويةٍ، وهذا ما سمَّاه الجرجاني "معنى المعنى" أو "المعاني الثواني"[36].

وتكاد تتشابه آراء عبد القاهر الجرجاني في الدلائل مع آراء كثير من الأسلوبيين المعاصرين فيما يتعلق بقضايا الشعرية؛ حيث يرى أن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن لغة النثر هي لغة الإيضاح والتفصيل، ولابد للكلمة أن تخرج من ثوبها السطحي لتلبس أثواباً جديدة موشَّاة بالعذوبة والطرافة[37].

وفي تصوري أن (الشعريات) بأنواعها العربية والغربية، تسعى إلى الإجابة عن ذلك السؤال الذي طرحه جاكبسونJacobson عن الشيء الذي يجعل من رسالة لفظيةٍ أثراً فنيَّاً؟

ولكن الشيء الذي لا يمكن إنكاره أن (الشعرية) العربية قد تركزت حول الشعر أكثر من النثر؛ وربما يرجع ذلك إلى أن أكثر إنتاجها كان شعراً، وأن التعبير الشعري " كان الأكثر دلالة، والأكثر تمثيلاً لأصالة عبقريتها"[38]. ويحتاج الكشف عن هذه الظاهرة وتمثّل معالمها إلى العودة إلى أسس النظرية النقدية عند العرب، وما احتوته من آراء وتوجهات حول الشعرية، بهدف الوقوف على البنية الذهنية للنقاد العرب القدامى، ومدى تطورها عبر المراحل الفنية المختلفة التي مرّ بها النقد تاريخ النقد العربي، لمعرفة ما إذا كانت (الشعرية) مواكبة لحركة تطور الشعر نفسه أم لا؟

---

[36]- المصدر نفسه، ص112.

[37]- المصدر نفسه، ص 117.

[38]- ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص50.

حيث يرى الطاهر الهمامي أن " توطُّد البنية في أذهان الشعراء العرب القدامى قد ارتبط بتطور مفهوم الشعر ومحددات الشعرية"[39].

ومن يتأمل النقد العربي إبَّان أولية نشأته في العصر الجاهلي، يلاحظ أن ذلك النقد قد تمثَّل في آراء ذاتية عامة حول بيت شعر مفرد أو قصيدة مفردة تأثَّر بها شاعرٌ أو لغويٌّ، وأطلق عليها حكماً انطباعياً بالجودة أو الرداءة دون أن يعلل سبب ذلك الحكم.

كما يلاحظ أن أغلب النصوص النقدية خلال تلك الفترة كانت تختص بالمفاضلة أو الموازنة بين بعض الشعراء في تناول معنىً من المعاني أو غرضٍ من الأغراض[40]، وكانت أحكاماً ساذجة لا تنبع من رؤية موضوعية لطبيعة الفن الشعري أو خصائصه الفنية، حيث إنها كانت تعتمد على الذوق الشخصي الذي يصدر في الغالب عن نزعة تأثرية أو آنية على البيت أو القصيدة، دون تبرير ذلك الرأي بما يتصل باللفظ أو المعنى أو الصورة الفنية.

---

[39]- الهمامي، الطاهر: من شعرية الشعر إلى شعرية الكلام عند القدامى، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، حزيران، 200م، ع350، ص74.

[40]- ومن ذلك تلك الرواية المتداولة في كتب الأدب والتي تشير إلى احتكام الشاعر امريء القيس وعلقمة الفحل إلى أم جندب زوج امريء القيس، وذلك في وصف كليهما للفرس، فأطلقت حكمها بتفضيل شعر علقمة على شعر زوجها امريء القيس. ومن ذلك أيضاً ما وجهه طرفة بن العبد، وكان صبياً آنذاك، من نقد إلى قول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره * بناجٍ عليه الصيعرية مكْدَم

حيث قال: إنه استنوق الجمل؛ وذلك لوصفه بالصيعرية، لأن الصيعرية علامة في رقبة الناقة لا الجمل. ومن ذلك أيضاً ما حُكي من احتكام الأعشى، وحسان بن ثابت، والخنساء إلى النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة حمراء في سوق عكاظ، وكان الشعراء المبتدئون يفدون إليه لينظر في أشعارهم ويحكم عليها بالجودة أو الرداءة. انظر: صيام، زكريا: دراسة في الشعر الجاهلي، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، ص 202، 236، 242.

هذا فضلاً على أن مقاييسهم في المفاضلة بين الشعراء آنئذٍ، والتي يعتري كثير من رواياتها الانتحال والشك في صحتها، لم تستطع أن تحدد معايير الشعرية في القصيدة أو البيت المحكوم عليه، كما خلا نقدهم من " أية إشارة إلى العناصر الفنية التي يبنى عليها الشعر؛ كالموسيقى، والصورة البلاغية، واللغة"[41].

ثم يظهر مصطلح "الفحولة" في أوائل القرن الثاني الهجري ليعبر عن جودة الشعر، ويصبح معياراً نقدياً لتصنيف الشعراء من حيث المرتبة الفنية، وقد ظهر بوضوح على لسان كل من الأصمعي (122-216هـ)، ومحمد بن سلام الجمحي (ت232هـ)، لكن الأصمعي قصر الفحولة على الخصائص اللغوية في شعر الشعراء الجاهليين والمخضرمين فحسب؛ ولهذا فلا تعد الفحولة مقياساً كافياً لتحديد جودة الشعر.

في حين أن ابن سلام الجمحي قد وسَّع من دائرة المصطلح بحيث يشمل الشعراء الأمويين كذلك، كما وضع معايير عديدة في تصنيف الشعراء إلى طبقات من حيث مرتبتهم الفنية، ومنها المعيار الكمِّي، ومعيار الفصاحة، ومعيار تنوع الأغراض، لكن هذه المعايير لم تُعنَ بتحليل بنية النص الشعري الداخلية، وإنما " ركزت على غزارة إنتاج الشاعر، وقدرته على التنوع في المعاني والأغراض، ومقدرته في انتخاب الألفاظ والكلمات الفصيحة، أكثر من تركيزها على تحليل النص والكشف عن جمالياته"[42].

---

[41]- مزدور، حسين: الشعرية العربية في التراث النقدي، مجلة الموقف النقدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 402، أكتوبر 2004م، ص 288.

[42]- المرجع نفسه، ص301.

ولا شك أن تلك المعايير التي اعتمد عليها ابن سلام الجمحي في تقسيمه الشعراء الجاهليين والإسلاميين وتصنيفهم إلى عشر طبقات في كل قسم، كانت تناسب طبيعة الفكر النقدي آنذاك، وتتبع من ذوق ذلك العصر، لكنها تعد، في نظري، معايير خارجية تهتم بالشكل لا بالمضمون، وبالتالي فإنها لا تستطيع تحديد سمات الشعرية في النص الأدبي؛ تلك التي تعد من أهم سمات جودة الشعر، لأنها تبحث عن تلك الجودة في بنية النص الداخلية مثل البحث في جماليات التعبير بالصورة، ودورها في تحقيق شعرية النص، ولاسيما الصورة التشبيهية التي أولاها الشعراء والنقاد العرب اهتماماً بارزاً، سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى النقد.

وهذا بطبيعة الحال، لا يمكن أن ينفي تلك الجهود النقدية المبكرة التي بذلها النقاد العرب الأقدمون في تناول النص الشعري، والبحث عن جمالياته، ووضع اللبنات الأولى في تذوق النص والبحث عن أسرار الجودة فيه من لدن الأصمعي وابن سلام الجمحي وغيرهما، مما كان له أثر واضح في لفت نظر النقاد العرب المتأخرين في القرون التالية، وفتح أعينهم على ضرورة البحث في عناصر العمل الفني، وبخاصة الألفاظ والمعاني، فلم يعد الأمر مقصوراً على الاهتمام بدراسة لغة النص، وإنما أصبح المعنى قسيماً مشتركاً في تقييم النصوص وتقويمها على السواء، وهذا بدوره أدى إلى ظهور جيل جديد من النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، كان أكثر نضجاً وإدراكاً للشعرية.

ومما لا شك فيه أن القرن الرابع الهجري يعد عصر ازدهار الشعرية العربية التي ظهرت في مصدرين رئيسين؛ أولهما: عمود الشعر، وثانيهما: حدّ الشعر وتعريفه.

أما عمود الشعر، فيعد نظرية متكاملة ذات أبواب سبعة للشعرية العربية في ذلك العصر، وقد ذكرها بالتفصيل المرزوقي (ت421هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، بقوله: " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامهما، على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[43].

وعلى الرغم من سيطرة هذه المبادئ النقدية السبعة على أذهان النقاد العرب من لدن القرن الرابع الهجري حتى مرحلة متأخرة من تاريخ النقد العربي، فإن تلك المبادئ لم تستطع أن تحدد ملامح الشعرية في النص الأدبي، وبخاصة الشعري منه، ولكنها وضعت في اعتبارها غاية ما وصل إليه النقاد العرب المحافظون آنذاك من معايير تحكم جودة الفن الشعري شكلاً ومضموناً. لكن ملامح الشعرية بدأت تظهر بوضوح عندهم " حين جعلوا التفريق بين مستويات اللغة نقطة انطلاقهم في الدرس النقدي"[44].

فاللغة الأدبية بعامة، والشعرية بخاصة، تتميز بخصائص وسمات فنية معينة تجعل من الشعر فناً مميزاً، وينبع هذا التميز " من التصرف اللغوي في بنية الشعر؛ ذلك التصرف الذي يرجع إلى وضعية اللغة بحسب اختيار المتخيِّر الماهر، وانتقاء المبدع

---

[43]- المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1: دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991م، ص9.

[44]- رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط1: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م، ص52.

الصانع، ومدى إنجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيلٍ فنيٍّ من شأنه أن يحقق متعة جمالية، وقيمة حيوية"[45].

ويبدو هذا بوضوح في كلام ابن الأثير (ت637هـ) حينما شرح المعيار الثاني من معايير عمود الشعر العربي الخاص بجزالة اللفظ واستقامته؛ فاللفظ الجزل هو القوي الشديد، ولا تعني الجزالة غرابة اللفظ أو وعورته أو حوشيته، بل تعني متانته وعذوبته في آنٍ معاً كما يقول ابن الأثير: " ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون متوعراً عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون متيناً على عذوبته في الفم، ولذاذته في السمع"[46]. فسهولة اللفظ وقربه من لأفهام لا تتنافى مع جزالته، بل إن من المتعارف عليه بين النقاد أن " غرابة الألفاظ ووحشيتها، وصعوبتها على الفهم تعد عيباً من عيوب اللفظ"[47].

لذا نعى أبو هلال العسكري على أولئك الشعراء الذين يلجأون إلى استعمال الألفاظ الوحشية الغريبة، أو السوقية المبتذلة في قوله: " ولا ينبغي أن يكون لفظك وحشياً بدويَّاً، وكذلك لا يصلح أن يكون مبتذلاً سوقياً... والمختار من الكلام ما كان سهلاً جزلاً، لا يشوبه شيءٌ من كلام العامة وألفاظ الحوشية، وما لم يخالف فيه وجه الاستعمال"[48].

---

[45]- المرجع نفسه، ص58.

[46]- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط4: دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م، 185/1.

[47]- قصّاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ط1: دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1992م، ص199.

[48]- العسكري، أبو هلال: الصناعتين في الكتابة والنثر، تحقيق مفيد قميحة، ط1: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981م، ص166،167.

وربما تظهر سمات الشعرية في نظرية عمود الشعر بشكل أدق في معيار الصورة البلاغية؛ حيث نالت منهم عناية كبيرة، سواء في الأساس الذي تنبني عليه وهو التشبيه، أو فيما يتفرع عنه من مجاز لغوي يقوم على علاقة المشابهة المتمثلة في الاستعارة، فقد اشترطوا في الشعر الجيد المقاربة في التشبيه؛ باعتباره يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، كما أنه يؤثر في النفس، فإذا خرج عن سمة الوضوح ضاعت فائدته.

وعيار المقاربة في التشبيه التفطن لما بين الأشياء من صلات، والوقوف على مقدارها حتى يتم التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحاً، يقول المرزوقي: " وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكَها له، لأنه حينئذٍ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس"[49].

والشعر بالإضافة إلى كونه فناً لفظياً، فهو ثمرة تجربة وجدانية وعقلية مسيطرة على الشاعر؛ بمعنى أن للشعر وظيفة وغاية؛ وقد كان كثير من النقاد العرب القدامى يعنون بتلك الغاية الجمالية للشعر، ورغم ذلك يمكن القول " بتضافر الغاية الجمالية والغاية النفعية للشعر في إطار واحد، تتشكل داخله مهمة الشعر ووظيفته"[50].

وقد رأى الدكتور طراد الكبيسي أن كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت337هـ)، يعد من أبرز المؤلفات النقدية التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ(الشعرية العربية)؛

---

[49]- المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص9.
[50]- رزق، صلاح: أدبية النص، مرجع سابق، ص65.

وبدا ذلك في دفاعه عن قدامة بقوله: " إن الباحثين المعاصرين قد أساؤوا فهمه في تعريفه للشعر بأنه: قول موزون مقفى يدل على معنى؛ حيث اتهموه بالتقصير في فهم طبيعة الفن الشعري وأركانه الرئيسية، وكان عليهم أن ينتبهوا إلى أن قدامة قد حدَّ الشعر باعتبار ما هو متحقق من النصوص؛ فهو لم يخالف النقاد العرب الأقدمين الذين ذهبوا إلى أن أركان الشعر أربعة، هي: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى، حيث لم يزد عليها أحدٌ شيئاً آخر بجعلها خمسة مثلاً"[51].

أما من ارتأوا أن قدامة قد أهمل العاطفة والخيال في تعريفه السابق، فيمكن الرد عليهم بأن الخيال أو العاطفة عنصران من عناصر أداء المعنى وتشخيصه في ذهن المتلقي ووجدانه، فهما من وسائل الشعرية أو أدواتها في القصيدة، لكنهما لا يعدان من أركان الشعر، حيث إن جمالية البيت الشعري لا تتوقف على وجودهما، فهناك أبيات شعرية كثيرة قد خلت تماماً من الصور البيانية التي تنبع من الخيال كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولكنها قد اتسمت بقوة التأثير في المتلقي، وهذا ما أكده بعد ذلك عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في كتابه (دلائل الأعجاز في علم المعاني) حينما رفض تلك الثنائية التي تفرق بين التعبير العاري، والتعبير المزخرف، وذلك في قوله:

" واعلمْ أن هذا–أعني الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم– بابٌ يكثر فيه الغلط، فلا تزال تجد مستحسناً قد أخطأ بالاستحسان في موضعه، فينحلُ اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في كلام قد حسن من لفظه

---

[51]- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، مرجع سابق، ص123.

ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ دون النظم. مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز (من بحر الطويل):

وإنِّي على إشفاقِ عَيْنِي مِنَن العِدَى، * لَتجْمَحُ مِنِّي نَظْرَةٌ، ثُمَّ أطْرِقُ

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظُّرْفَ إنما هو لأنْ جعل النظر يجمح، وليس هو لذلك، بل لأنه قال في أول البيت: (وإنِّي) حتَّى دخل اللام في قوله: (لتجمح)، ثم قوله: (منِّي)، ثم لأنْ قال: (نظرة)، ولم يقل: (النظر)، ثم لمكان (ثم) في قوله: (ثم أطرق)، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف؛ وهي اعتراضه بين اسم (إنَّ) وخبرها بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)"[52].

فالجرجاني يرى أن مصدر الشعرية أو الجمالية في البيت السابق لا ينبع مما فيه من دقة الاستعارة أو لطفها وغرابتها، وإنما مصدره البنية الداخلية للبيت المتمثلة في جودة نظمه اللغوي، حيث إن الشاعر قد أحسن توزيع الألفاظ، ووضع كل منها في مكانها اللائق من النظم، فخرجت الاستعارة على هذا النحو من اللطافة والحسن، ولم تكن الاستعارة مستجلبة هنا بقصد الزخرفة أو التزيين أو النقش، وإنما جاءت متلاحمة مع سائر أجزاء النظم في البيت بشكل أدبي متماسك كقطعة النسيج.

فشعرية هذا البين نابعة من بنيته اللغوية الفريدة التي نشأت من النسبة القائمة بين جميع عناصره اللغوية والبيانية والأسلوبية، ومن قدرة الشاعر في تحقيق التفاعل

---

[52]- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص77.

والتناسب بينها بحيث تبدو كلًّا متكاملاً يثير العديد من الرؤى والظلال، ويبعث الكثير من الإيحاءات.

إذن، فإن عبد القاهر قد استطاع خلال تحليله لهذا البيت أن يضع يده على مصدر الشعرية فيه، بل على أبرز الملامح اللغوية الدالة عليها؛ ففي هذا البيت استعارة رائعة وفريدة، لكن روعتها تلك لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير أو يثير هذه الإيحاءات التي شخصت أمام عيني المتلقي ومخيلته، والتي نجحت في الإفصاح عن عاطفته وموقفه النفسي بهذه الصورة المثيرة للشفقة والدهشة في آنٍ معاً؛ فالموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته تمرُّ من أمامه وهو بين جمع من الناس، ويود لو استطاع أن يمتع عينيه بالنظر إليها، ولكنه لسوء الحظ محاطٌ بالأعداء من كل جانب، وجميعهم ينظرون إليه ويراقبونه، ولذا يتولد في داخله هذا الصراع النفسي المستعر، فيصير بين أحد أمرين:

إما أن يبعث بنظرته لمحبوبته ضارباً بهذه الأنظار المصوَّبة نحوه من الأعداء أو العاذلين عارض الحائط، فيفتضح أمره وأمرها، وينكشف حبه لها، وإمَّا أن يخضع لخوفه وإشفاقه من أعدائه ورغبته في إخفاء حقيقة حبه عنهم، وبذا يحرم نفسه من التمتع بالنظر إلى محبوبته حرصاً على نفسه وعليها!

وفي خضمِّ هذا الصراع النفسي الأليم بين شدة الشوق وشدة الخوف، ينهزم الشاعر فيغلبه شوقه، وتنطلق هذه العاطفة الحبيسة فيس صدره رغماً عنه، فتجمح منه نظرة وحيدة خاطفة مثل لمح البصر وتتجه نحو حبيبته، ثم سرعان ما يصيبه الخجل فيطرق ويطأطئ رأسه حياءً. وتكشف إطراقته الأخيرة هذه عن أمرين؛ أولهما: نهاية الصراع

المحتدم داخل الشاعر، وثانيهما: إحساس عميق بها الكم الهائل من الإشفاق والخجل الذي اعتراه جرَّاء انفلات تلك النظرة الخاطفة من عينيه عنوةً.

فالشعرية في هذا البيت متولدة من هذه الصياغة اللغوية الدقيقة التي كشفت عن حسن استغلال الشاعر للغة ووظائفها ولعلاقات الألفاظ بعضها ببعض؛ فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من خلال استخدام الشاعر للتوكيد في قوله: (وإني)، وفي لام التوكيد التي سبقت الفعل (تجمح)، كما أن هذا الجموح الحتمي قد أسهم في حدوثه اعتراض الشاعر بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)، التي كشفت عن مقدار هذا الخوف والاحتراز من رؤية عيون الرقباء له، فهذا التركيب النحوي الذي قام على الاعتراض بين حرف النسخ (إنَّ) وخبرها (تجمح)، وكذا قام على التقديم والتأخير باستخدام الجار والمجرور (على إشفاق) قد منح البيت شعرية وجمالية وتأثيراً قوياً من خلال ترسيخ هذا الصراع بين الإشفاق والجموح في نفس الشاعر.

كما أن العطف باستخدام الحرف (ثم) في نهاية البيت الذي يفيد الترتيب والتراخي قد أضاف إحساساً قوياً بمقدار الحذر والحيطة المسيطرة على الشاعر المحب جرَّاء انفلات تلك النظرة منه نحو محبوبته، وكذا آذن هذا الحرف بانتهاء هذا المشهد وذلك الموقف النفسي المتأزم وجلائه من على عاتق الشاعر، فهو على الرغم من أن أحداً ممن حوله لم يره ولم يلحظ تلك النظرة الخاطفة كالبرق، فإنه طأطأ رأسه خجلاً وإمعاناً في إخفاء تلك المشاعر الصادقة نحو الحبيبة.

كما أن استخدام الشاعر كلمة (العدى) كان موفقاً ودقيقاً؛ فهو لم يقصد بها أعداءه وخصومه فحسب، بل شملت كل من يعذله على حبه لمحبوبته حتى وإن كانوا أصدقاءه؛ فالحبيبان يريان أي أحد غيرهما عذولاً حاسداً.

ومن هنا فإن (صناعة الشعر) التي أشار إليها النقاد العرب الأقدمون من أمثال قدامة بن جعفر (ت337هـ)، وابن طباطبا العلوي (ت322هـ) في القرن الرابع الهجري، ومن بعدهما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في القرن الخامس الهجري هي نفسها (الشعرية) التي نحن بصدد الحديث عنها، والتي عدها علماء الأسلوبية المحدثون مثل جون كوهين، وتودوروف، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وغيرهم عنصراً رئيساً في تحقيق التماسك في بنية النص الأدبي وفاعلية التأثير في المتلقي، وهي التي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصر العمل القصيدة، كما أنها هي التي تميز جيِّد الشعر من رديئه.

ومما يحمد للنقاد العرب في هذا الصدد أنهم أكَّدوا على أن الشعر عند أهل العلم ما هو إلا اختيار الكلام، وحسن التأني، وقرب المأخذ، وهذه الصفات كلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية النص شكلاً ومضموناً.

ثم تبلورت معالم الشعرية العربية فيما بعد في تلك المؤلفات النقدية التي أثرت النظرية النقدية والبلاغية عند العرب على السواء، مثل كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي (322هـ)، وكتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) لأبي القاسم الآمدي (ت370هـ)، ثم كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (ت392هـ)، وكتاب (إعجاز القرآن) لأبي بكر الباقلاني (ت402هـ)، وكلها من مؤلفات النقد الرابع

الهجري؛ فنجد ابن طباطبا العلوي مثلاً قد أكد على أهمية البنية الكلية في القصيدة، وهي التي تمنح القصيدة نوعاً من الوحدة الفنية التي تنبع عن التلاحم والتماسك العضوي بين عناصرها، كما في قوله: " يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالةَ ألفاظٍ، ودقةَ معانٍ، وصوابَ تأليف"[53].

كما نلاحظ أن أبا بكر الباقلاني قد أكد على ضرورة وحدة الوزن والقافية والرويّ في تحديد ماهية الشعر، وهذا يعني ضمناً القول بصنعة الشعر، فضلاً على تأكيده على قصدية الشعر التي تميزه عن بقية أجناس الكلام.

وفي تصوري أن النقد العربي القديم قد تناول مفهوم "الشعرية" برؤى مختلفة، إلاّ أنهّا كانت تهدف إلى غاية واحدة ؛ وهي الوصول إلى سرّ الإبداع الشعري، فقد اهتمّ حازم القرطاجنّي مثلاً بما جاء في كتاب "أرسطو" وحاول أن يسقطه على واقع الثقافة العربي وطبيعة الإبداع الأدبي آنذاك، وإن كان حازم القرطاجنّي " لم يهمل كون الكلام تعبيراً عن تجربة صاحبه، يشمل كلّ ما يتعلق به اجتماعياً وفنياً، فإنه يؤمن بقدرة الشاعر، على استخدام اللغة استخداماً واعياً يلهي المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها، مما يزيدنا اعتقاداً، بأن طاقة المبدع التعبيرية تتجلى بالدرجة الأولى في حسن التخيّل والمحاكاة"[54].

كما لا يمكننا إنكار ما جاء به "حازم القرطاجنّي" فيما يتعلق بتصنيفه لعناصر أي رسالة لفظية، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها

---

[53]- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، ط4: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م، ص37.

[54]- هني، عبد القادر: النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص.54–55.

بحسب الجهة أو الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل أي شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع للمقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخيله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه. هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[55].

وخلاصة القول أن النقاد العرب القدامى كانت لهم معرفة واعية بالشعرية ودواعيها وجدواها في العمل الفني، لكنهم لم يسموها بهذا الاسم، بل أطلقوا عليها مسميات عديدة تكاد ترادفها في المعنى مثل الذوق الأدبي أو الصنعة الشعرية أو الوحدة أو النظم.

ثانياً: في النقد العربي الحديث:

أما في العصر الحديث، فإن النقاد العرب قد أفادوا من النقاد الغربيين كثيراً فيما يتعلق بموضوع الشعرية Poetic، وأطلقوا عليها مسميات عديدة عند ترجمتها؛ مثل (الأدبية)، و(الإنشائية)، و(الشاعرية)، و(البويطيقا)، و(صناعة الأدب)، و(الصنعة الشعرية)، وقد تركزت مصادرهم بشكل رئيس في ثلاثة نقاد، هم: أرسطو الذي أعطى في كتابه (الشعرية) التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه في المسرحية، ثم فاليري الذي دعا إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعاً لغوياً، ثم رومان

---

[55]- المرجع نفسه، ص364.

جاكبسون الذي أطلق مسمى (شعرية) Poetic –كما يقول رولان بارت–على "كل رسالة تجعل القصد قائماً في دالّها الكلامي الخاص"[56].

فقد تمخضت جهود رومان جاكبسون في دراساته اللسانية عن هذا التعريف الدقيق للشعرية الذي اعتبرها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية"[57]، ويتضح ذلك من قوله بأن " موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية Litterarite؛ أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً"[58]، ولهذا فإن عبد السلام المسدي قد ترجمها بالإنشائية؛ لأنها تعني القدرة على الخلق والصنع والإنشاء، وذلك في قوله: " إن الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها ، وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب، وتتميز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها"[59].

ومعنى كلامه أن الإنشائية أو الشعرية هي خصيصة أدبية أو فنية تزود المبدع بآليات تعبيرية خاصة وأدواتٍ تجعله ينتج عملاً أدبياً يتمتع بالجمالية والتأثير لدى المتلقي.

---

[56]- بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1: مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوري، 1999م، ص251.

[57]- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص35.

[58]- إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص44.

[59]- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط5: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2006م، ص130.

وقد وسَّع بعض النقاد العرب من مجال الإنشائية أو الشعرية في العمل الأدبي بصفة عامة، حيث رأوا أنها تعد " علماً شاملاً يهتم بالسردية في الفن القصصي، وبالشعرية في الفن الشعري، وبالدرامية في الفن المسرحي"[60]، أي أن الإنشائية سمة أدبية لا تختص بجنس أدبي بعينه، وإنما هي تشبه النظرية الإجرائية لتحليل أي نص أدبي يتمتع بالجمال والجاذبية.

وقد أكد ذلك أحمد الجوة في قوله: " إن المدى المفهومي للفظة (الإنشائية)، التي يرجع أصلها إلى الفكر الإنشائي الأرسطي، لا ينحصر في جنس من أجناس الإبداع اللفظي، ولا حتى في هذا الإبداع ذاته؛ لأن الفعل الإنشائي أوسع من أن يُحد بفن من الفنون التي أبدعها الإنسان، ومن أن ينحصر في الشعر"[61].

وقد أعجبني تشبيه أحمد الجوة للإنشائية أو الشعرية بمصطلح (المحاكاة) الذي اعتبره أرسطو مبدأً لكل الفنون مهما اختلفت وسائلها التعبيرية، سواء أكانت مادة أم لوناً أم شكلاً أم حركة أم صوتاً، فكما أن الفنون تختلف عن بعضها في ثلاثة أمور هي: مَنْ يُحاكِي، وما يُحاكَى، وطريقة المحاكاة، فكذلك الإنشائية تختلف من فن لآخر بحسب المبدع، والموضوع، والصياغة الفنية.

ولهذا فقد رأى أحمد الجوة أيضاً أن لفظة (الإنشائية) ربما تكون ترجمة أدق من لفظة (الشعرية) للكلمة الإنجليزية Poetic أو الفرنسية Poetique؛ لأن الشعرية تثير

---

[60]- العمامي، محمد نجيب: معجم السرديات، ط1: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، لبنان، 2010م، ص43.

[61]- الجوة، أحمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1: قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، 2007م، ص174.

لدى القاريء تلك الثنائية النوعية بين (الشعر، والنثر)، بينما الإنشائية تدرس المقومات الأدبية للنص بغض النظر عن كونه شعراً أو نثراً، ولاسيما أن كثيراً من القصائد الشعرية قديماً وحديثاً قد تضمنت مقومات سردية كثيرة مثل الحوار والفضاء المكاني والزماني والشخصيات وغيرها.

وقد لاحظ عبد السلام المسدي[62] أن فريقاً كبيراً من الباحثين العرب المعاصرين، وبخاصة أولئك الذين تأثروا بالنقاد الشكلانيين الروس، قد ترجموا أطلقوا لفظ (بويطيقا) على الشعرية؛ كي يتفادوا الوقوع في أزمة المصطلح النقدي، فاعتبروا (البويطيقا) سمة عامة في الظاهرة الأدبية شعراً أو نثراً، وإن كانت ملامحها أوضح في النصوص الشعرية.

ومن هؤلاء الباحثين سعيد يقطين؛ حيث رأى أن (البويطيقا) هي "العلم الكلي والأصلي الذي تندرج تحته كل الشعريات والسرديات–كاختصاصين جزئيين–حيث إن السرديات تهتم بالخطاب السردي، في حين أن الشعريات تبحث في شعرية الخطاب الشعري"[63].

في حين فضَّل عبد الله مرتاض مصطلح (الشعريات)–بصيغة الجمع–ليختص بالنظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتخصصة للكتابة الشعرية، وذلك لتمييز المصطلح عن مصطلح (الشعرية) بصيغة الإفراد التي رأى أنها " تقتصر على النهوض بالوصف التي كانت من أجله؛ أي تحديد خاصية الموصوف وطبيعته، لأنها تقابل في

---

[62]- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص137.

[63]- يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997م، ص23.

الفرنسية La Poeticite بمعنى الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمْثُلُ في نسيج النص لتجعله مشتملاً على خصائص فنية تميزه عن النص النثري"[64]؛ أي أن مصطلح الشعرية يعني خاصية كيفية ووصفية لطبيعة العمل الأدبي بشكل عام.

وخلاصة الأمر أن لفظة (الشعرية) توحي بعنقود من المعاني التي تتحرى البحث عن مقومات الجمال والتأثير الداخلية في بنية النص الأدبي، ولذا فقد كان بدهياُ أن يحار كثير من الباحثين في ترجمتها من اللغات الأجنبية وبخاصة الفرنسية والإنجليزية، " ولا شك أن هذه الحيرة في التعامل مع هذا المصطلح النقدي الغربي، كانت تمثل حيرة جيل كامل أمام مصطلح مستورد"[65].

---

[64]- مرتاض، عبد الملك: من عوائض ترجمة المصطلح النقدي، دراسات فكرية ومقالات نقدية، ط1: دار هومة، الجزائر، 2012م، ص 372.

[65]- حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ط1: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، العدد 272، ص56.

المبحث الثالث: الشعرية اللسانية

==========

بادئ ذي بدء أقول: إن المقصود بالشعرية اللسانية تلك التي تسعى إلى تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، لتقيم مكانها جدلية الانزياحات، كلٌّ حسب وظيفته ومستواه اللساني، كما أنها تركز في تحليلها لبنية النص الأدبي على تلك الآليات اللغوية التي تمنح الكلام زخماً دلالياً، وتأثيراً أوسع.

ومما لا يمكن إنكاره أن اللسانيات قد خرجت بالدراسات الأدبية من الأحكام الانطباعية والآراء الذوقية، ونحت بها نحو الأحكام الموضوعية من خلال دراستها العلمية لمادة الخطاب الأدبي، ولذلك نجد أن روح المنهج اللساني مبثوثة في أغلب، إن لم نقل كلّ، المدارس النقدية الحديثة.

إلاّ أنّ هذا لا يمنع من الإقرار بأنّ اللسانيات والنقد الأدبي مجالان مستقلان عن بعضهما البعض، غير أنّ هذا لا ينفي أن تفيد الدراسات الأدبية من المنهج اللساني وأدواته الإجرائية فتأثير" اللسانيات في الدراسات الأدبية الحديثة أصبح أمرا مألوفاً، بل

أمراً مطلوباً نظراً للاكتساح العجيب الذي حققته اللسانيات في كثير من المجالات المعرفية "[66].

تعتبر اللسانيات اللغة نسقاً وشكلاً بالدرجة الأولى، والدراسات الأدبية هي الأخرى تركّز على اللغة كنسق فني؛ فاللغة إذن هي الحلقة المشتركة بين الحقلين، وبما أنّ اللسانيات تهتمّ باللغة في شكلها العام، فإنّ الدراسات الأدبية تركّز على اللّغة في شكلها الخاص والمتميّز؛ أي أنّ مجال اشتغالها هو اللغة الأدبية؛ أي تلك التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية على كل الوظائف.

وعلى الرغم من إفادة الدراسات الأدبية من المنهج اللساني، فإنَّ تطبيقه على الأدب أفرز تساؤلات عديدة، وأدى إلى ظهور مناهج مختلفة؛ منها: الأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية، والتداولية... إلخ.

لقد أسهمت اللسانيات في تطوير مفهوم الشعرية، حيث استطاعت أن تحقق تحولاً جذرياً في مجال الدراسات اللغوية باعتمادها على منهج علمي موضوعي دقيق وصارم، وهذا هو المنهج الذي كانت تبحث عنه الشعرية لتحقيق مفهومها الفعلي" علم الأدب"؛ ففاعلية اللسانيات لم تقتصر على مجال الدراسات اللغوية فحسب، وإنما انسحبت على كل ميادين العلوم الإنسانية؛ نظراً لمبادئها وطرائقها العلمية والموضوعية، فـ "إذا كانت اللسانيات علمَ بُنَى اللغة، فالشعرية تشكّل أحد فروعها، وتتميز بحسب هذا الادعاء العلمي عن النقد الأدبي الراهن، فنحن لا نطلب إلى دارس الأدب بأن يجعل وصف

---

66 - يوسف، أحمد: القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1: منشورات الاختلاف، صفاقس، تونس، 2003م، 69/1.

الجماليات الداخلية للعمل الأدبي يحلُّ محلّ الحكم الذاتي، فمثل هذا الوصف يتميّز عن النقد، كما تتميّز الأصواتية عن علم تصويت اللفظ "[67].

ولقد حققت الشعرية تطوراً كبيراً في تحليل النص الأدبي باعتمادها على منهج اللسانيات، موظّفة ومتجاوزة له، ولعلّ الشيء الذي دفعها إلى اعتماد وتوسيع مبادئ اللسانيات هو طبيعة معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية. ويمكن القول إنّ الشعرية استطاعت أن تحقّق " علميةً ما من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب"[68].

كما أنّ علاقة ارتباط الشعرية باللسانيات في وجهها الآخر تَمثَّل الارتباط بين اللغة والأدب، وبين الشعرية والعلوم اللغوية الأخرى، ولذلك فإن الشعرية أفادت، وبشكل كبير، من كل العلوم التي تعتبر اللغة جزءاً من مواضيع بحثها.

وإذا كانت اللسانيات هي المنهج الذي أدى " إلى اكتشافات جديدة أسهمت في خلق الشعرية وبلورتها كنظرية تخصّ بنية اللغة الشعرية"[69]؛ فالشعرية–علم الأدب– تهتم بدراسة اللغة في طاقاتها الجمالية والفنية وتركّز على وصف الظاهرة اللغوية الجمالية في تركيبها ونسيجها وعلاقاتها فسؤال الشعرية الجوهري هو عن الكيفية، وهذا الأخير الذي يصنع فرادة العمل الأدبي ويعكس شعريته.

و مثلما "تعامل دي سوسير مع اللّسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات، والذي ينبغي أن يدرس في ذاته ولذاته، دراسة علمية موضوعية وصفية، فإنّ الشعرية تعاملت

---

[67] - شرتح، عصام: فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، آب/أيلول 2005م، العدد 57، مج/15، ص52.

[68] - المرجع نفسه، ص54.

[69] - المرجع نفسه، ص55.

مع النص الأدبي تعاملا " نسقياً محايثاً"[70]، يبحث في خصوصية اللغة الأدبية وتميّزها عن اللغة المعيارية، محاولة لاستقصاء الجمالية المنبثقة من عمق التركيب اللغوي للنص.

فاتصاف الخطاب الأدبي بالشعرية ليس مجرد ظاهرة اعتباطية ذوقية، بل سمة موضوعية تحكمها معايير وقواعد يمكن دراستها دراسة تقترب من العلمية، ولا يعني هذا أنّ اهتمام الشعرية بالشكل يقابله إلغاء للموضوع –أو المضمون–فقضية الفصل بين الشكل والمضمون فرضية مقحمة؛ إذ لا يمكن نفي الوحدة المطلقة بين الشكل والمضمون داخل الخطاب الأدبي الواحد.

ولعلّ ما جعل الشعرية تبدو للدارس في الوهلة الأولى وكأنّها تركز على الشكل؛ هو بحثها عن القوانين العامة والخاصة التي تحكم بناء العمل الأدبي؛ أي مجموع العلاقات المشتركة التي تحكمه، فالشكل انطلاقاً من هذه الرؤية هو بؤرة الاهتمام والمنطلق الأول، كما أنه المجال الفعلي لتحقيق الدراسة، ولذلك شاع الاصطلاح بأن الفن شكل.

إنّ اللسانيات ولحدّ الآن لم تعطنا قوانين للسيطرة على دراسة اللغة في شكلها العام، كما أنّ الشعرية هي الأخرى لم تستطع حصر وتحديد القواعد والقوانين التي تحكم دراسة شعرية الخطاب الأدبي، ولكنها استطاعت أن تكشف عن مجموعة مقومات فنية وجمالية في بنية النص الشعري والسردي كان لها دور كبير في التأثير في المتلقي، ودفعه إلى المشاركة بفاعلية في إعادة إنتاج هذا النص أو ذاك من خلال رؤيته الخاصة التي تنبع من ثقافته وذوقه الأدبي.

---

[70] - المرجع نفسه، ص60.

ولا شك أن الشعرية اللسانية التي بدأت إرهاصاتها في الستينيات من القرن العشرين كان لها دور في صحوة البلاغة التقليدية، حيث فطن نقادها–مثل رولان بارت–" إلى ضرورة بعث البلاغة من جديد، ودراستها في ضوء مفاهيم حديثة ومناهج جديدة"[71]. ثم دعا جيرار جينيت إلى تطوير النظام البلاغي التقليدي بحيث يصبح أكثر مرونة، وأوثق ارتباطاً بالبحث في نظرية الأدب بصفة عامة.

ثم برزت محاولات متعددة داخل الحقل البلاغي تدرس الشعرية اللسانية أو البنيوية، وتجلَّت بوضوح في أبحاث جون كوهين، وتودوروف، وردد هؤلاء الأسلوبيون مقولة أن " الشعرية فرع أصيل من فروع اللسانيات؛ باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللسانية"[72]. كما أكد تودوروف على أن " الأدب نتاج لغوي، وهذا ما يجعل اللغة ذات أهمية كبيرة للعمل الشعري، غير أن هذه العلاقة لا ترتبط بين الشعريات واللسانيات بقدر ما ترتبط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الأدب وكل علوم اللسان"[73].

والعلاقة بين الشعرية وعلوم اللسانيات لا يمكن أن تنكر وبخاصة بعد ظهور الاتجاه البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، وتركيزه بشكل رئيس على بنية اللغة، ولذا تقول يمنى العيد: " لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية؛ ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة قد ترك أثره العميق والمباشر على مفهوم الشعر، وطبعاً على الأجناس الأدبية الأخرى"[74].

---

[71]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية، والشعرية الأسلوبية، منشور بمجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، 2007م، العدد58، ص76.

[72]- ديبوا، جون، وآخرون: معجم اللسانيات، ط1: دار توبقال للنشر، المغرب، 2003م، ص381.

[73]- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط1: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص27.

[74]- العيد، يمنى: في القول الشعري، ط1: الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص10.

ويعد رومان جاكبسون أبرز هؤلاء النقاد الذين تناولوا تلك العلاقة الوثيقة بين الشعرية واللسانيات، وذلك في قوله: " إن موضوع الشعرية قبل كل شيء هو الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسانيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية"[75].

وقد انتقدت الشعرية اللسانية قصور البلاغة التقليدية في تناول كثير من الأشكال التعبيرية التي تتصل بعلوم المعاني والبيان والبديع؛ كالاستعارة، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف، والفصل والوصل، وغيرها؛ بسبب أنها تناولتها بصورة منعزلة عن البنية اللغوية أو السياق الفني باعتبارها انزياحاتٍ فرديةً تستقل بقيمتها عن بقية العناصر اللغوية المكونة لبنية النص، بل عزت إليها المزية في تحقيق سمة الجمال والتأثير في النصوص الأدبية.

في حين أن الشعرية اللسانية سعت إلى تعديل هذا القصور من خلال " تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض لتقيم ما أسماه جون كوهين بـ(شكل الأشكال)؛ وذلك من خلال البحث عن الأساس المشترك بين الأشكال المختلفة، بحيث تفضي في النهاية إلى نظرية متكاملة تتضمن مجمل العمليات التي ينبني عليها الشعر"[76].

---

[75]- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص24.

[76]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ص77.

وقد رصد الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ملمحاً آخر من ملامح القصور في منحى البلاغة التقليدية؛ ألا وهو أنها كانت تنظر إلى الشعر " على أنه النثر مضافاً إليه الوزن والقافية، وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القاريء أن يفهمه"[77].

ومعنى هذا أن الفن الشعري لا يختلف من منظور البلاغة التقليدية عن الفن النثري إلا في أمرين؛ أولهما: الوزن والقافية، والآخر ما يضاف إليه من محسنات جمالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز في حين أن الشعرية اللسانية في النقد الأدبي الحديث ترى أن الفرق بينهما–أعني الشعر والنثر–يتمثل في " الشكل وليس المادة؛ أي من خلال المعطيات اللغوية الداخلية، وليس المضامين التي تعبر عنها تلك المعطيات"[78].

والصور البلاغية في النص الأدبي في نظر جون كوهين " ليست مجرد زخرف زائدٍ، بل إنها لتكوِّنُ جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالَم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرةً لديه"[79].

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الشعرية اللسانية قد تبلورت بشكل واضح فيما سمي بنظرية (الانزياح) التي أشرت إليها في بداية هذا الفصل؛ باعتبارها تياراً قوياً احتضن اللغة الفنية أو الأدبية، شعراً أو نثراً، على أنها انزياحٌ أو

---

[77]- عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصِّي للقصيدة، تنظير وتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد15، العدد2، صيف 1996م، ص110.

[78]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، ص81.

[79]- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص64.

انحرافٌ عن المعيار؛ فالرواية مثلاً لا تعد شعريةً إلا إذا انزاحت عن سنن اللغة أو معاييرها التقليدية المعروفة، أو بتعبير رولان بارت:" إن الأسلوب يُحدَّد بالقياس إلى درجة الصفر في الكتابة"[80].

وما درجة الصفر في الكتابة سوى ما أطلق عليه البلاغيون القدماء الحقيقة أو الدلالة الوضعية للفظ والتي وضعت من أجله ولم تتجاوز معناه المعجمي الظاهر، أو ما سمَّاه نعوم تشومسكي بالبنية السطحية.

ولذا فقد ذهب كوهين إلى أن " شعرية النص الفني تمر بمرحلتين، وأنها ذات وجهين متزامنين متعايشين في آنٍ معاً؛ وهما: الانزياح ونفيه، أو تكسير البنية وإعادة البناء من جديد، فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القاريء"[81]، وتبعاً لهذا قام كوهين بتحليل مجموعة من الصور البلاغية باعتبارها انزياحاً عن سنن اللغة أو درجة الكتابة الصفرية، وهي عبارة عن صور أسلوبية تنتمي إلى مستويات لسانية مختلفة: صوتية، وتركيبية، ودلالية.

وإذا كانت البلاغة التقليدية قد ركزت على تطبيق مجموعة من المعايير الجاهزة سلفاً على النص الأدبي، وتخلت في كثير من الأحيان عن عملية تأويل النصوص، فإن الشعرية قد ركزت اهتمامها على كيفية إنتاج أدوات للوصف والتحليل.

---

[80]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، 83.

[81]- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص173.

المبحث الرابع: الشعرية الأسلوبية

==========

كما رأينا أن الشعرية اللسانية قد ركزت على القواعد الجمالية العامة التي تنبع من البنية اللغوية للنص الأدبي، لكن هذا لم يكن كافياً في حد ذاته في تحديد المقومات الأسلوبية المتنوعة التي تؤثر في المتلقي، وتجعله ينجذب نحو النص، ولهذا جاءت الشعرية الأسلوبية لتعوض هذا الجانب وذلك بتركيزها على أبرز دواعي التأثير في العمل، فقد دعا ميشيل ريفاتير إلى " ضرورة إيجاد معايير خاصة تميز بين الوقائع

العادية التي يشتمل عليها النص، وبين الوقائع الأسلوبية المنافرة؛ أي تلك التي تؤثر في المتلقي"[82].

ولا تتكشف هذه الخصوصية للنصوص الإبداعية–في رأي ريفاتير–إلا من خلال التحليل الشكلاني؛ " لأنه الكفيل وحده بملامسة الظاهرة الأدبية في النص؛ لأنه يهتم بما هو خصوصي في النص الأدبي لا بغيره، ويرتكز على النص نفسه، وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات، وعلى الشكل أكثر من المضمون"[83].

ولقد كانت الحركة الشكلانية ثائرة ومتمردة على كل ما كان سائداً آنذاك في الساحة النقدية الأدبية فاستطاعت أن تغيّر النظرة السائدة إلى الخطاب الأدبي، بمقترحاتها وأهدافها التي كانت تسعى إلى تخليص الخطاب الأدبي من ضغط التراكم الخارجي والقصدية والإيديولوجية الواحدة والعودة به إلى بنائه الداخلي، إنّ المدرسة الشكلانية هي " أوّل مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولاً وأخيراً استعمال خاص للغة وفقاً لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظّف اللغة على نحو خاص به، والقصّ يوظفها على نحو آخر، ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداءً من أصغر الوحدات التي تفضي إلى

---

[82] - Ouvrage collectif stylistique, Delcroix, in Introduction aux études littéraires (méthodes du texte), sous la direction de la Maurice Delacroix. Fernand Hallyn, édition Ducroit, 2 tirage, 1990, p91.

[83]- ريفاتير، ميشيل: إنتاج النص، ترجمة منذر عياشي، ط1: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003م، ص 74.

بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا"[84]، فالمدرسة الشكلانية تهتمّ بما يجعل من الأدب أدباً.

وبهذا يمكننا أن نعتبر الشكلانيين الروس" أول من نبه إلى أنّ النص منظومة تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو" الأدبية" أو الشعرية، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي.....إلخ"[85].

لقد كان الانطلاق النظري للشكلانيين نابعاً من التمييز بين اللغة اليومية والشعرية والتفريق بين مختلف وظائفهما؛ فالمعنى، أو الدلالة عامةً، إشكالية غير مطروحة لدى الشكلانيين، فهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتحليل وللتطبيق الإجرائي، ويمكننا أن نعتبر هذا التفريق القائم بين اللغة المعيارية والشعرية هو نفسه تفريق اللسانيات بين اللغة والكلام.

فلم يميّز الشكلانيون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلاً، إلاّ أنّ اهتمام الشكلانيين بالشكل لا يعني أنهم نحوا نحو " مدرسة الفن للفن".

إنّ منهج الشكلانية وأساسها كما عرفها "بوريس إيخنيباوم": هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث

---

[84]- إبراهيم، نبيلة: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، ط1: مكتبة غريب، القاهرة، 1994م، ص74.

[85]- بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ط1: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2000م، ص25.

الدراسة الأدبية؟"[86]، وهذا ما شكَّل ثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، بغية تأكيد استقلالية العمل الأدبي انطلاقاً من خصائصه الجوهرية وتشكيلاته اللغوية/ الدلالية.

ومما يميز أسلوبية ريفاتير أنها نادت بضرورة " تعويض القاعدة الخارجية بقاعدة داخلية تكون مرتبطة ببنية النص الفني، فكل إجراء أسلوبي يتم تحديده من خلال علاقته السياقية بإجراءات أسلوبية عادية داخل بنية النص الفني نفسه، والسياق وحده هو الكفيل بتحديد الوحدات اللغوية التي تقوم بدور وظيفي وإبلاغي في نظام العلاقات من جهة، والوحدات التي تنهض بدور الإجراء الأسلوبي في النظام نفسه من جهة ثانية"[87].

كما تتميز أيضاً بأنها لم تنظر إلى المتلقي القاريء أو المستمع بأنه مجرد مستهلك فقط للنص الإبداعي، بل هو مساهم فيه ومنتج له، ولذا فإن ريفاتير دعا إلى ضرورة " ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها جميع القراء حوله؛ لأن تلك الأحكام عبارة عن مثيرات أو استجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص"[88].

وعلى الرغم من هذا التداخل الحميم بين الشعرية والأسلوبية في الدرس النقدي الحديث والمعاصر؛ وبخاصة في تركيز كلتيهما على الأسلوب والانزياح، فإن هناك اختلافاً واضحاً بينهما يتمثل في " عمومية الشعرية في البحث عن البنيات المشتركة بين مختلف النصوص الإبداعية، في حين أن الأسلوبية تصر على أن لكل نص أدبي

---

[86]- آن جفرسون وديفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، ط1: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992م، ص37.

[87]- قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، مرجع سابق، 88.

[88]- فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1988م، ص114.

خصائصه ومظاهره الجمالية التي تحدد أدبيته، والتي ينبغي أن تعاين باستقلال عن النصوص الأخرى"[89].

وبما أن هذا البحث يقوم على دراسة شعرية السرد في روايات غازي القصيبي، فإنه لابد من ختام هذا الفصل بالإشارة إلى أن إنّ الخطاب الروائي–الحداثي خاصة– هو خطاب شعري إلاّ أنّه "عملياً لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيّدة"[90]؛ ذلك أنّ شعرية الخطاب الروائي تتحقق في " رؤياه لا في رؤيته، أو من أجل الشعرية، متحررا بذلك من الواقعية والالتزام، من الحكاية والمرجع، من قوانين الانعكاس والمطابقة، منكباً على تحطيم اللغة وتفجير طاقاتها لإبداع عالمه الشعري المختلف "[91].

وبما أنّ الخطاب حسب رأي بول ريكور هو "حدث في اللغة"[92] فهذا يعني أنّ الخطاب الروائي ليس مجرد شكل لغوي/ دلالي جامد، وإنّما هو في كليته فعالية دينامية متحرّكة ومنتجة فـ "الخطاب الأدبي، خطاب متميز–بفعل أنّ (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلّبت فيه، فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته"[93].

إذن، فإنّ "موضوع شعرية السرد في روايات غازي القصيبي" كما يدل عليه العنوان لا يعنى بالرواية ذاتها، ولكن يعنى بالخطاب، و" ليس الخطاب غير الطريقة

89- اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ط1: الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م، ص.77.

90- الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات في فصول الفكر العربي المعاصر، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص75.

91- العيد، يمنى: الكتابة تحول في تحول، ط1: دار الآداب، بيروت، لبنان، 1993م، ص43، 44.

92- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط3: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م، ص43.

93- بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص45.

التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها.

فلو أعطينا لمجموعة من الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحدّدنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية، وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة، هذا ما يجعلنا نعتبر الخطاب موضوع تحليل، ويدفعنا إلى البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره"[94]؛ ذلك أنّ " شعرية النص القصصي الروائي وجماليته لا تحدِّدها الأحداث أو الوقائع، وإنّما تحدِّدها قبل أيّ شيء آخر طريقة الرواية وصيّغ العرض، وتعدّد الخطابات "[95]، وهذا ما سيحاول هذا البحث استجلاءه في روايات غازي القصيبي، من خلال تحليل بنية الخطاب الروائي فيها.

الفصل الثاني: شعرية السرد

- الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية).

---

[94]- يقطين: سعيد: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص70.

[95]- سويدان، سامي: في دلالة القص وشعرية السرد، ط1: دار الآداب، بيروت، لبنان، 1991م، ص163.

- ترتيب الأحداث.
- الفضاء الزمني.
- التواتر السردي (معدل التردد).

المبحث الأول

- الصوت السردي (علاقة السارد بالحكاية):

==========

السرد هو عبارة عن الطريقة التي تروى بها الأحداث أو الوقائع في حكاية معينة؛ ولهذا فإنه يعرف بأنه " طريقة الراوي في الحكي، أو في تقديم الحكاية بطريقة متسلسلة

ومنطقية وشيقة"[96]، أو هو "العملية التي يقوم بها أو يمارسها الراوي أو السارد، وينتج عنها النص القصصي الذي يشتمل على اللفظ القصصي، والملفوظ القصصي"[97].

ويمثل اللفظ القصصي ما يسمى بالخطاب، أما الملفوظ القصصي فهو الحكاية نفسها؛ تلك التي تستوجب بواسطة الكتابة سارداً أو راوياً يرويها، ومروياً له يقرؤها أو يتلقَّاها، وبذلك لا تتوقف أهمية الرواية في مجموعة الأحداث أو الوقائع التي وقعت أو ولَّدت استجابات معينة لدى شخصيات الرواية، بل تتركز أهمية الرواية في المقام الأول في كيفية سردها أو حكيها، ومن هنا تبرز أهمية الخطاب الروائي، لأن الأداء اللفظي للرواية هو عبارة عن خطاب، كما أن العمل الروائي نفسه يعد خطاباً أو حكاية يخاطب بها راوٍ مسروداً له.

وتبعاً لهذا التصور السابق، فإن التلازم بين الحكاية والخطاب دائمٌ بحيث لا يتوافر أحدهما إلا في وجود الآخر، فلا حكاية بلا خطاب، كما أنه لا خطاب بلا حكاية، وهنا يبرز سؤالٌ مهمٌّ للغاية؛ ألا وهو: كيف يمكن أن نحكم بوجود الحكائية في العمل السردي، وما هي أبرز عناصرها الرئيسة؟

الحقيقة أن الإجابة على هذا التساؤل ليست بالأمر الهيِّن؛ لاسيما في ظل وجود كثير من المقولات النقدية الحديثة التي حاولت توصيف الحكاية بأنها تنتمي لجنس

---

[96]- إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص124.

[97]- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008م، ص77.

السرد أم لا؛ ولكن أوجه الآراء في هذا الصدد هو رأي الدكتور سعيد يقطين؛ الذي ذهب إلى أن الحكائية تتحقق في الإنتاج الأدبي إذا توافرت لها عناصر محددة، وهي:

أولاً: الحدث أو الفعل.

ثانياً: الفاعل أو مَنْ قام بالفعل.

ثالثاً: متى حدث الفعل.

رابعاً: أين حدث الفعل.

وكما سيتضح من تحليل بنية السرد في روايات غازي القصيبي في السطور التالية، فإن كل عنصر من هذه العناصر السابقة " يشكل مع بقية العناصر البنية الكلية للسرد، من جهة وفي الوقت ذاته يشكل هو نفسه بنية كلية أخرى تضم بنيات فرعية من حيث مستوى الخطاب، ولذا يمكن أن يُبحث في مستوى آخر عن العلاقات التي تربط بين مختلف هذه البنيات"[98].

وقد أكَّد رولان بارت إلى أن تلك البنية الحكائية إذا ما توافرت لها تلك العناصر، فإنها " يمكن أن تطوي بين دفتيها كل أشكال القصّ، كما يمكن أن تتجلَّى فيها السلاسل الاستبدالية بحيث تُضاء كونية الأشكال، وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وملابسات الموقف القصصي"[99].

---

[98]- يقطين، سعيد: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989م، ص21.

[99]- بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة بن عبد العالي عبد السلام، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص76.

وقد حدَّد غريماس بنية سطحية للسرد قامت على ستة عوامل فرضية، وهي:[100]

أولاً: المرسِل.

ثانياً: موضوع الرغبة.

ثالثاً: المرسَل إليه.

رابعاً: المساندون.

خامساً: الفاعل.

سادساً: المعارضون.

ويلاحظ أن ملامح هذا النموذج السداسي الذي تبنَّاه غريماس قد ركز على الفاعل، والسارد، والمسرود له، وموضوع السرد الذي يتمثل في (الرغبة) باعتبار أن السرد خطاب يتوافر فيه القصدية أو التعمد أو الرغبة في إقناع المسرود له بنسق معرفي أو فكري محدد لدى السارد، كما أنه أشار إلى المساندين والمعارضين لكونهما اتجاهين متوازيين ومتضادين في آنٍ معاً في الرواية بحيث ينتج عنهما توازن بين الأحداث، لكن يؤخذ على هذا النموذج أنه أهمل الفضاءين المكاني والزماني، وهما من أبرز عناصر السرد؛ نظراً لدورهما البارز في تحديد بيئة الحدث، وزمانه، وملامح الشخصيات التي تستمد تتأثر كثيراً بهذين الفضاءين خلال أحداث الرواية جميعاً.

---

[100]- A.J.Greimes, J.Courtes, Semantique: Dictionaire Raisonne de la theorie du langage,Hachette,Paris,1979,P.49.

وقد اعتبر رولان بارت أن السرد فعلٌ عامٌ يشتمل على العديد من ألوان الخطاب التي تصدر من السارد أو الراوي للمسرود له، سواءً أكانت أدبيةً أم سياسيةً أم دينيةً أم غير ذلك؛ إذ إنَّ " أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوعٌ كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفوية كانت أم مكتوبة، كما يحتمل الصورة: ثابتة كانت أم متحركة، وكذا يحتمل الإيماء مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظَّمٌ من كل هذه المواد، فالسرد حاضرٌ في الأسطورة، والحكاية الخرافية، وفي الأقصوصة، والتاريخ، والدراما، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، وفي الخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يمكن أن يوجد أي شعب بدون سرد"[101].

وتبعاً لهذا فإن العمل القصصي، أكان رواية أم قصة، ينبغي عند تحليل بنية الخطاب فيه النظر إلى شكله ومضمونه معاً؛ فالبنية لا تعني فقط العناية بمضمون العمل أو مادته اللغوية وما يحتويه من أفكارٍ ورؤىً فحسب، بل تشمل كذلك طريقة عرض تلك الأفكار في إطار فني متعارف عليه في أوساط النقد الأدبي، من خلال تلك الثلاثية السردية الرئيسة التي تتكون من الراوي الذي يروي رواية لمرويٍّ له متخذاً أساليب أو طرقاً فنية محددة ليجذب ذلك المتلقي نحو قراءة العمل " ومتابعة أجزائه الشكلية (البداية، والوسط، والنهاية)، ومضامينه التي تحمل أفكار المرسل أو الراوي"[102].

---

[101]- بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة بشير الغمري، وحسن عمراوي، مجلة آفاق، اتحاد كتَّاب المغرب، ع 8، 9، 1988م، ص7، 8.

[102]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص 46.

ويمثل الصوت السردي عنصراً رئيساً من عناصر البنية في العمل الروائي؛ لأنه يكشف عن علاقة السارد بالحكاية أو بأحداث الرواية ووقائعها، ومدى حضوره فيها على المستوى الذهني والنفسي، فضلاً عن وظيفته في توصيل الأفكار، ورسم ملامح الشخصيات وعلاقتها بكل من مستويات السرد وزمنه.

ولهذا يمكن تناول الصوت السردي في بنية الرواية عند غازي القصيبي من خلال زوايا ثلاث، هي:

أولاً: زاوية الرؤية.

ثانياً: وظيفة الراوي.

ثالثاً: مستويات السرد.

أولاً: زاوية الرؤية:

==========

تختلف زاوية الرؤية في الرواية من ساردٍ إلى آخر بحسب كيفية النظر إلى طبيعة الأحداث في الرواية، وطريقة تجسيده لها، فقد تركِّز بؤرة الخيال عنده على إبراز ظلالٍ وخيوط بعينها في المشهد الروائي دون غيرها، وبحسب تلك الزاوية وكذا بعدها البؤري تبرز أفكار وعلامات محددة، وتُهمَّش أو تتلاشى أفكار أخرى بحسب اتجاه كل ساردٍ أو أيديولوجيته الفكرية.

وقد عرَّفها تودوروف بأنها " الطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[103]، والسارد هنا شأنه شأن المصوِّر الذي قد يركز عدسته اللاقطة على زاوية فريدة في الصورة المختارة ليبرزها للقارئ بمساحة أكبر من الأجزاء الأخرى المكونة لهذه الصورة، أو شأن الرَّسَّام الذي يتحكَّم في استعمال ريشته وألوانه لإبراز ملمح معين ودقيق في اللوحة؛ مثل نظرة العين، أو طول الأهداب، أو صلعة الرأس...إلخ.

وقد يحاول السارد عبر هذه الرؤية أن يخفي معالم من شخصيته ولا يريد أن يلفت نظر القاريء ليرجح احتمالات معينة عنده؛ فمثلاً يلاحظ أن غازي القصيبي في روايته (شقة الحرية)[104] قد حاول أن يخفي معالم سيرته الذاتية في الرواية، ليوهم القاريء بخيالية النص، بحيث لا يجعله يذهب إلى أبعد مما يريد له الكاتب؛ وذلك باستخدام وسائل فنية تختلط فيها الأصوات المحركة للأحداث–أعني صوت السارد، وصوت الكاتب، وصوت الشخصية الروائية نفسها– وقد بدا الراوي من خلال هذه الرؤية في موقف المحيط بكل شيء، مستغِلَّاً تقنية ضمير الغائب المستخدم في السرد؛ رغم أن البنية اللغوية للرواية وما تحيل إليه في الخارج، من أحداث واقعية، وشخصيات وأماكن تاريخية معروفة بعينها لدى القاريء، يؤكد السمة الواقعية التسجيلية للرواية التي تعد نوعاً من الوثائق الشخصية التي تركزت فيها زاوية الرؤية عند السارد حول إظهار جوانب محددة قارَّةٍ في وجدانه وفكره وخياله.

---

[103]- تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ط1: اتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، المغرب، 2005م، ص63.

[104]- القصيبي، غازي، شقة الحرية، ط5: رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 1999م، ص11.

كما أن بعض الكُتَّاب قد يلجؤون إلى " وصف الأشياء الدقيقة التي تجعل من الحياة حياة؛ من لباس وطعام وأشكال وألوان، إضافة إلى التركيز على أماكن واقعية معينة؛ كالمدن أو الرموز الجغرافية الشهيرة، وغيرها. ومدار الأمر كله نشدان الإيقاع بالقارئ في شراك وهم البعد الواقعي للعمل الفني"[105].

ويجدر بالذكر أن السارد في الرواية الحديثة لا يلتزم زاوية رؤية ثابتة في شتى رواياته، بل إنه قد يحضر حضوراً بيِّناً في رواية، وقد يغيب في رواية أخرى بحسب ما يمليه المتن الروائي، وطبيعة الأحداث، ومسارها، ولهذا صنَّف جيرار جينيت[106] الروايات بحسب زاوية الرؤية إلى نوعين، هما:

أ- رواية يمثل فيها الراوي حضوراً ظاهراً في القص باعتباره إحدى شخصياتها.

ب-رواية يغيب فيها الراوي عن القص، ولا يعد إحدى شخصياتها.

وعندما يكون حضور الراوي في الرواية ظاهراً، يختلف دوره من رواية لأخرى بحسب " كون الراوي هو البطل، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً ثانوياً أو سطحياً يتمثل في كونه المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لا غير، من دون مشاركة فيها"[107].

---

[105]- بوجاه، صلاح الدين: في الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز، ط1: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1413هـ، ص115.

[106]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1: دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م، ص161.

[107]- المرجع نفسه، ص163

ويمكن أن نتمثل للنمط الأول برواية (شقة الحرية) التي تعد أول وأشهر أعمال غازي القصيبي الروائية؛ وهي أقرب إلى السيرة الذاتية التي تحكي أو بالأحرى تؤرخ لأصداء مرحلة عاشها المؤلف في أثناء دراسته في مصر، واعتمد فيها على رصد الواقع الأدبي أو الخيالي، كما يلحظ فيها امتزاج الفن بدراما الحياة التي تجمع في طياتها بين الحزن والفرح، أو التعاسة والسعادة، لذلك استعان فيها بمجموعة من الشخصيات القريبة من شخصيته هو إبَّان تلك المرحلة التي سافر فيها إلى مصر ليستكمل دراسته، حيث يحكي عن مجموعة من الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة، وقد أقاموا في (شقة الحرية)، وصاروا يتجادلون في شؤون السياسة والمجتمع.

وقد جرت أحداث الرواية في بداية الخمسينيات حتى مطلع الستينيات من القرن العشرين، حيث قرر مجموعة من الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة بالجامعة المصرية، بعد مرور عام على إقامتهم بمصر؛ وهم فؤاد ويعقوب وقاسم ونشأت وعبد الرؤوف وعبد الكريم وماجد، قرروا أن يستأجروا إحدى الشقق بالقرب من الجامعة، ليمارسوا فيها حريتهم السياسية بعيداً عن أعين الرقباء الذين يكبلون الحرية. ثم أطلقوا على هذه الشقة اسم (شقة الحرية).

وكان لكل شاب من أولئك الشباب مفهوم خاص عن "الحرية"؛ سواء على المستوى الإنساني أو السياسي، مثل علاقة الشاب بالفتاة، أو علاقة الفرد بأحد الأحزاب السياسية أو التيارات الفكرية السائدة في تلك الآونة في مصر أو العالم العربي.

فنجد فؤاد يلتقي بطالبة سورية تدعى سعاد، وهي منتمية لحزب البعث، وكان حوارهماً متركزاً حول مفاهيم سياسية بعينها؛ مثل الحرية والوحدة والاشتراكية. في حين مارس

يعقوب نوعاً من الحرية الفكرية الوجودية[108] التي كان يؤمن بها، ويرى فيها السبيل الوحيد للتحرر الاجتماعي والسياسي والإنساني جميعاً، وكان يرى أن الوجودية كانت موجودة منذ القديم في التراث العربي عند أبي نواس وأبي العلاء المعري قبل أن تظهر في أوروبا في العصر الحديث.

وهكذا، كان لكل شاب من أولئك الشباب مفهوم متميز للحرية يختلف عن مفهوم الآخرين. وقد تميزت البنية السردية في الرواية بالتركيز على هذه الزاوية–أعني زاوية الحرية بأنواعها المختلفة–وكان الراوي جزءاً أصيلاً في المتن الحكائي، ولذا فإن الرواية تعد بمثابة وثيقة تاريخية واجتماعية وفكرية لتلك الحقبة الماضية، وليست مجرد رواية من وحي الخيال، ولهذا فإن كثيراً ممكن عاشوا في تلك الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية، يستطيعون أن يتعرفوا على أنفسهم واتجاهاتهم وميولهم الفكرية والاجتماعية ومنازعهم السياسية داخل دروب هذه الرواية ومنعطفاتها.

---

[108]- الوجودية تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم، ونظرا لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أن تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار. تكرس الوجودية التركيز على مفهوم أن الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته. ظهرت كحركة ادبية وفلسفية في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقة. الوجودية توضح أن غياب التأثير المباشر لقوة خارجية (الإله) يعني بأن الفرد حر بالكامل ولهذا السبب هو مسؤول عن افعاله الحرة. والإنسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته والمسؤولية الفردية خارجاً عن اي نظام مسبق. وهذه الطريقة الفردية للتعبير عن الوجود هي الطريقة الوحيدة للنهوض فوق الحالة المفتقرة للمعنى المقنع (المعاناة والموت وفناء الفرد). ومن أبرز منظري الاتجاه الوجودي جان بول سارتر، وكيركيجارد، وجابريل مارسيل، وكولن ويلسون، وألبير كامي، وغيرهم. ينظر: عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، ط1: دار الآفاق، بيروت، لبنان، 1973م، وكذا ينظر: جون ماكوري: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، وفؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 58، أكتوبر 1982م.

ويمكن أن تمثل رواية (العصفورية) النموذج الأمثل للنمط الثاني من الروايات التي لا يمثل الراوي إحدى شخصياتها، بل يقوم بدور المتفرج أو المراقب أو المشاهد للأحداث؛ حيث يروي القصيبي على لسان البطل–وهو البروفيسور–مآسي المجتمعات في القرن العشرين، حيث مات سبعون مليوناً ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية بدعوى التطور، كما يحكي عن معدل ولادة الأطفال غير الشرعيين الذي يوازي ثلث معدل الأطفال بدعوى التقدم.

ثم تتناول الرواية موضوعاً سياسياً له أهمية كبيرة؛ وهو أمل الأمة في تحقيق الوحدة بين الدول العربية، ويراهن البروفيسور سمير على ثلاثة أشخاص يستطيعون تحقيق هذا الطموح، وهم: صلاح الدين المنصور، وبرهان سرور، وضياء المهتدي، لكن أمله يخيب فيهم جميعاً؛ حيث أصبح الأول والثاني من أصدقاء إسرائيل–عدو الوحدة العربية–في حين انشغل الثالث بحرب مدمرة لا جدوى منها؛ وقد رمز بهذا إلى واقع الدول العربية المخزي في العصر الحديث.

والخلاصة أن زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة التي يقصد من وراءها التأثير على المروي له أو على القارئ بصورة عامة، ومن هنا يتضح أن هوية السرد في أية رواية تتحقق من خلال علاقة السارد بالحكاية، ولاسيما عندما يكون جزءاً منها، أو بطلاً من أبطالها الفاعلين الذين يتحكمون في مسار الأحداث، وبذا يمثل زاوية الرؤية أو ما يسمى (بالتبئير)[109] خير تمثيل.

---

[109]- التبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي أي: (من يري)، وقد استعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي- نصوص الشكلانيين الروس، وبخاصة الشكلاني (يوريس إيخنباوم) الذي أثار إشكالية وجهات النظر في دراسته حول "غوغول" و"لينكوف"، وكذلك

ثانياً: وظيفة السارد (أو الراوي):

==========

أشار جيرار جينيت[110] إلى أن هناك خمس وظائف للسارد أو الراوي Fonctions du Narrateur، وهي:

1-<u>الوظيفة الروائية أو السردية</u>: Fonction Narrative

وهي التي يتحدد من خلالها دور الراوي أو السارد في الحكاية.

2-<u>وظيفة التوجيه أو الوظيفة التنسيقية</u>: Fonction de regie

وهي التي يقوم السارد من خلالها بتنظيم النص الروائي وتوجيهه لغوياً أو تعبيرياً، أو ربط الأحداث بعضها ببعض من خلال روابط محددة؛ مثل استخدام الراوي بعض الرموز أو الدالات المتصلة بتنظيم الخطاب، وقد أكد جينيت أن السارد من خلال هذه الوظيفة يستطيع أن يشرح العمل الروائي من خلال النص اللغوي المناسب للقص.

3-<u>وظيفة الإبلاغ أو الاتصال</u>: Fonction de communication

(توماتشفسكي) الذي ميز بين نمطين من السرد: سردٌ موضوعي يكون الكاتب فيه مضطلع على كل شيء فالراوي محايد لا يتدخل ليفسر الأحداث، وسردٌ آخر ذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يخبر بها ويفسرها ويعطيها تأويلا معيناً. ينظر: لطيف، زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1: مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م، ص67. وكذا ينظر: سمير، حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ط1: دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2007م، ص 134.

[110] - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.266.

وفيها يقوم الراوي بتكوين محاور اتصالية أو علاقات للتواصل مع المسرود له، من أجل تحقيق أعلى درجة من درجات الاندماج في الأحداث، وجعل المتلقي متابعاً بشغف لها.

4-الوظيفة الاستشهادية أو وظيفة التناص: Fonction de testimonial

وتتعلق باتجاه السارد إلى الاستشهاد بأحداث تاريخية أو اجتماعية أو سياسية من مخزونه الثقافي ليبرهن بها على فكرة ما في الرواية، وتكشف هذه الوظيفة بوضوح عن قدرة الراوي على التذكر، وكذلك عن ثقافته المتنوعة، واستيعابه لأحداث الماضي، وتوظيفها توظيفاً عاطفياً أو سياسياً أو دينياً من أجل إقناع المسرود له.

5-الوظيفة الاعتقادية أو الأيديولوجية: Fonction de ideologique

وهي أخطر هذه الوظائف على الإطلاق؛ لأن السارد يقوم فيها بمحاولة نقل أفكاره أو اعتقاداته إلى المسرود له من أجل تغيير اتجاهه أو إقناعه بما يعتقده، وتعد وظيفة إرشادية أو تعليمية.

وليس شرطاً أن يقوم السارد بنقل تلك الاعتقادات للمسرود له بنفسه، لكنه قد ينقلها بشكل غير مباشر عن طريق سردها على لسان إحدى شخصيات الرواية، أو من خلال تعليقه على بعض الأحداث أو تفسيره لها، بما يكسبها سمة مرجعية[111].

كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في **ثلاث**، هي:

---

[111]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، مرجع سابق، ص166.

1-الوظيفة الوصفية:

وهي التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

وتعد هذه الوظيفة من عمد البنية السردية في الرواية؛ باعتبار أنها تحدد ملامح المكان والزمان والشخصيات فيها، وترسم تقاسيمهم الدقيقة بشكل يجعل من فضاء الرواية أشبه ما يكون بخشبة المسرح الذي تدور فوقه الأحداث.

ومما لا شك فيه أن تلك الوظيفة كانت من أهم سمات بنية السرد في روايات غازي القصيبي، ولاسيما بأن لغتها اكتسبت ملامح شعرية وأدبية جمَّة-وهذا ما سوف تتناوله هذه الدراسة تفصيلاً في الفصل الرابع منها.

ومن الأمثلة على ذلك قول القصيبي في رواية (شقة الحرية): " **بعد أقل من شهرين من الانتقال، استكملت شقة الحرية تجهيزاتها. تولَّى الأستاذ شريف، بنفسه، كل شيء. تبيَّن أنه يعرف نجاراً ممتازاً، وصاحب معرض للموبيليا، وسبَّاكاً، وكهربائياً. أصرَّ قاسم على سخانة كهربائية في كل حمّام، بعد أن عانى الأمرَّين في شقة الست خيرية من الماء الذي لا يُسخَّنُ إلا عند الضرورة. وأصرّ على شراء ثلاجة حقيقية، بعد أن قاسى من الثلاجة البدائية في شقة الست، الثلاجة التي تعمل عن طريق وضع قالب من الثلج في جزئها الأعلى يبرّد نصفها الأسفل. وتولَّى قاسم تحمُّل**

النفقات الإضافية. لم تأتِ الشقة في النهاية، على ما كان يتمنَّاه قاسم من فخامة، ولكنها جاءت على مستوى يفوق المستوى المعتاد لشقة يسكنها طلبة عُزَّاب"[112].

وقد وصف القصيبي سعة تلك الشقة بقوله: إنها كانت تتكون من " **أربع غرف نوم واسعة، وحمامان، ومطبخ، وردهة كبيرة يمكن أن تتحول إلى صالون، وطرقة يمكن أن تصبح غرفة طعام، وغرفة صغيرة للشغَّال أو الشغّالة"[113].**

وفي رواية (العصفورية) يقول القصيبي على لسان (البروفيسور) عن الإعلام، موجهاً الكلام لصديقه الدكتور سمير ثابت: " **الإعلام يا عزيزي النطاسي، الإعلام. هذا عصر الإعلام. الكلمة المقروءة والصورة المرئية. الصورة أهم شيء. إذا لم يرني الناس على صفحات الجرائد أفتتح مشروعاً، كل يوم، فماذا سيقولون؟ (البروفيسور كسلان!). (البروفيسور مشغول بشِعْرِه). (البروفيسور هائمٌ مع معجباته). ولكن الافتتاحات تجبر الأعداء قبل الأصدقاء على الاعتراف بنشاط المرء. هكذا كان الأمر في البداية مجرد ضجيج إعلامي. ثم تحولت المسألة إلى إدمان لا يختلف عن إدمان الهيروين"[114].**

2-الوظيفة التأصيلية:

---

[112]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص111.
[113]- المصدر نفسه، ص101.
[114]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ط2: دار الساقي، بيروت، لبنان، 1996م، ص77.

وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم من أعداء العرب والمسلمين.

ومن أمثلة ذلك ما يلحظ في رواية (العصفورية) التي أتي نصها حاملاً مشروعاً قومياً للنهوض بالأمة العربية، بخلاف الشعارات القومية الزائفة التي رددها أبطال رواية (شقة الحرية) عن الثورة والتحرر والاشتراكية والحرية، التي لم تتعدَّ كونها مجرد هتافات جوفاء لا فائدة منها.

وقد تمثل مشروع النهضة العربية الذي تبنَّاه بطل الرواية (البروفيسور) في هدفين قوميين، أولهما: نهضة الأمة العربية، والآخر: تدمير إسرائيل. وقد سعى هذا البطل إلى محاولة تحقيقهما باستخدام الأسلوب العلمي؛ حيث أنشأ مركزين للتفكير؛ أولهما: يبحث في كيفية النهوض بالأمة العربية، والآخر: يبحث في وسائل تدمير إسرائيل. " وقد استغرق تكوين المركزين بعض الوقت. كان لابد من اختيار علماء ذوي كفاءة وخبرة ونضج، من العرب بطبيعة الحال. أعطيتُ كل مركز فترة سنة لإعداد التقرير "[115].

وقد توصل المركزان كلاهما إلى نتيجة واحدة، مؤداها " أن الوسيلة الوحيدة للنهوض بالأمة العربية ولتدمير إسرائيل هي إقامة حكم عسكري ثوري في مختلف أنحاء الأمة العربية"[116].

---

[115]- المصدر السابق، ص158.
[116]- المصدر نفسه، ص198.

ولكن آمال البروفيسور وطموحاته ذهبت أدراج الرياح؛ حيث لاحظ أن السلطة العسكرية التي أمدها بالمال، وتحالف معها، كانت لها تجاوزات خطيرة على الأمة العربية كلها؛ وبالتالي رفض البروفيسور المثقف كل تلك التجاوزات، ورفض أت يعمل ثانية لحساب تلك السلطة العسكرية، واكتفى بوظيفة السياسي الذي يراقب الأحداث عن كثب، وعندما تبددت أحلامه في النهوض بالأمة العربية، اتجه إلى العزلة وأعلن نهاية المثقف الثوري.

وقد أراد السارد أن يوحي بأمرين في غاية الأهمية هنا: أولهما: استحالة أن تنجح الحكومات العسكرية في النهوض بالأمة العربية، وبخاصة إذا مارست الاضطهاد السياسي وقضت على آمال الشعب في اختيار الحاكم بشكل ديمقراطي. والآخر: أن القيادة السياسية الرشيدة، لا الكفاءات الفكرية، ولا القدرات المادية، هي ما يفتقده العرب لكي يتمكنوا من تحقيق النصر على عدوهم.

3-الوظيفة التوثيقية:

وفيها يقوم بتوثيق بعض الأحداث التاريخية من رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً، ويهتم بتسجيل الأحداث والوقائع وسردها بطريقة فنية تمزج بين التوثيق التاريخي والتخييل الروائي.

ففي رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) استطاع غازي القصيبي أن يجمع بين سياقين مترابطين على مستوى الخطاب في الحدث التاريخي، أولهما: مسرحة التاريخ؛ حيث استعار النص التاريخي في الرواية مجموعة من مواضعات الفن المسرحي؛ حيث قسَّم أحداث الرواية إلى سبعة فصول وجعل لكل فصل منها مشاهد مختلفة عن الفصول

الأخرى. كما ظهر البعد المسرحي خلال تقنية الكتابة نفسها؛ " حيث حاول بطل الرواية (أبوشلاخ) تحويل الأحداث التاريخية المكتوبة إلى عروض نابضةٍ بالحياة، مقسّماً النص التاريخي إلى مشاهد حسب الموضوع الذي يقوم بمناقشته، وهو ما يفعله المخرج المسرحي"[117].

كما أن استخدام السارد لضمير المتكلم المنفصل (أنا)، والمتصل المتمثل في ياء المتكلم المضافة إلى الكلمة (تربيتي–تعتبرني–ثيابي–تسليتي) قد أسهم في مسرحة الأحداث في الرواية؛ لأن السارد حينذاك يعيش بين شخصياته، ويشارك في صنه الأحداث، ويوجهها من أجل تقريبها لمخيلة المتلقي لتصبح أشبه بما يعرض على خشبة المسرح، وهذا ما حدث بالفعل مع شخصية (خليل توفيق خليل) في الرواية في كثير من المواقف، ومنها أنه حينما طالت مدة الإلقاء شعر بالغضب؛ لأن ذلك قد يضعف الموقف الدرامي، فقال على الفور: " هل من الضروري أن أسمع القصيدة؟"[118].

كما ظهر البعد المسرحي بوضوح من خلال عنصري الصراع بين الشخصيات المتعددة في الرواية، والحوار بين تلك الشخصيات، إذ يمثل ذلك أحد دعائم النص المسرحي المعاصر، " وقد أوجدها الراوي بأبعادها الثلاثة: الجسمية والاجتماعية والنفسية، جاعلاً لكل شخصية مبرراً لوجودها، محركاً إياها حيث شاء أو شاءت الحكاية، مؤلِّفة ما يسميه النقاد بالقوى المسرحية التي تشكل الموقف الدرامي"[119].

---

[117]- النقيب، عادل محمد، وآخرون: الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي، ط1: وزارة المعارف السعودية، الرياض، 2000م، ص58.

[118]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلّاخ البرمائي، ط7: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2011م، ص42.

[119]- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1981م، ص572.

أما السياق الآخر، فيتمثل في القصّ الشعبي عن طريق إضفاء بعض الفانتازيا إلى الوقائع أو الأحداث التاريخية من أجل تقريبها لمخيلة المتلقي، دون إخلال بالمحاور الرئيسة للحدث التاريخي؛ وقد تجلَّى ذلك الحس الشعبي في مواضع عديدة من رواية (أبو شلاخ البرمائي)، بدءاً من العنوان الذي يصف شخصية البطل وصفاً أسطورياً مركباً من كلمتين: (بر–مائي)، بما يشي بامتلاكه قدرات خرافية، وبما يثير حس الخرافة لدى القاريء، وللعنوان دور رئيس في الدلالة على المتن الحكائي في الرواية، إذ إنه يعد بمثابة بؤرة دلالية للمضمون.

كما أن تصدير الرواية باسم البطل (أبو شلَّاخ) كان له دور في إضفاء النزعة الشعبية على مضمونها؛ حيث إن هذا اللقب (أبوشلاخ) لقب شعبي يطلق على ذلك الشخص الذي يغلب على كلامه المبالغة والتهويل، كما أنه يعد " نموذجاً إنسانياً أنتجه الخيال الشعبي في بيئة السارد نفسه"[120].

كما يظهر الحس الشعبي بوضوح حينما ننتقل إلى بنية النص الروائي نفسه، سواء على مستوى المظاهر الأسلوبية، أو الأحداث التي تعم الرواية كلها؛ فمثلاً يلحظ غلبة اللهجة العامية على اللغة الفصحى في الرواية، وقد شمل ذلك بعض الأشعار التي رواها السارد بالعامية، وكذا استخدام العبارات المسجوعة، بما يشبه عالم الميثولوجيا أو سجع الكهان في الجاهلية، مثلما رواه شعراً عامياً أو نبطياً كما يطلق عليه باللهجة الخليجية:[121]

---

[120]- المصري، حسين مجيب: في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، ط1: مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1980م، ص141.

[121]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص47.

يا المفتش .. يا البطل.. يا ابن الكرامي

اسمع القصة.. وخذ مني العوامي

هالعجوز العفنة ذي.. نسل اللئامي

تضرب الأطفال ضربْ .. بلا لزومي

خيزرانهْ تشتعل .. صُبْح وظلامي

وإن بكينا .. ما لها قلبٌ رحومي

ومن التراكيب المسجوعة قول الراوي: " يا مولاتي كهرمان! يا بنت ملك ملوك الجان! طاب لكِ الزمان، وازدان بك الأوان"[122].

ثم تأتي بعد ذلك حكاية نشأة بطل الرواية (أبو شلاخ) لتعمق الحس الشعبي في الرواية؛ حيث إنه يتغرب عن مكان ولادته لأن الجن قاموا بأسره، وهو يعاني في غربته معهم أشد أنواع العذاب، حتى كاد يشرف على الموت، ثم يعود في النهاية إلى أهله بمساعدة (أصداف بنت ملك ملوك الجن البحرية)، ليروي لهم قصته مع الجن.

والحقيقة أن هذه الوظائف الثلاث للسارد أو الخمس وظائف السابقة التي أشار إليها جينيت لا يوجد كل منها بمفرده في الرواية، ولا ينفصل عن الوظائف الأخرى، بل إن السارد قد يجمع بين وظيفتين أو ثلاث في رواية واحدة، ولكن درجة اهتمامه أو تركيزه تتفاوت من وظيفة إلى أخرى، وكذا يختلف هذا المنحى من راوٍ إلى آخر؛ فقد يركز

---

[122]- المرجع نفسه، ص31

راوٍ على الوظيفة الاستشهادية أكثر من الوظيفة الأيديولوجية أو الوظيفة التنسيقية، أو العكس.

ويستطيع المتأمل الفطن أن يتحقق من وجود الوظائف المتعددة للسارد في بنية الرواية عند غازي القصيبي على تفاوت درجة كل منها بحسب السياق الفكري الذي دارات فيه أحداث الرواية؛ فمثلاً يمكن يلحظ الوظيفة السردية أو الروائية للسارد في أغلب رواياته، حيث لعب السارد دور الشخصية المحورية أو شخصية البطل الذي ينقل رؤية الكاتب، وموقفه من قضايا المجتمع السياسية، والاجتماعية، والثقافية وغيرها، وذلك باستثناء رواية (دنسكو) التي غلب فيها الحدث على الشخصية المحورية؛ حيث دارت أحداثها في منظمة دولية خيالية أطلق عليها إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم DANSKO؛ وهو اسم فيه دلالة سيميائية لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة UNISCO، تلك التي كان القصيبي مرشحاً لمنصب مدير عام في انتخاباتها سنة 1999م، ولم يحالفه الحظ، ونلحظ في هذه الرواية الوظيفة الأيديولوجية بوضوح؛ حيث تحوَّل السارد من نطاق نقل تجربته الذاتية في المنافسة الانتخابية إلى سارد خيالي ذي طبيعة انتقادية، حاول خلالها الكشف عن سلبيات تلك المنظمة التي لا تظهر إلا لمن يعيش خلف الكواليس.

كما يمكن أن نلحظ وظيفة التوجيه أو الوظيفة التنسيقية للسارد في (دنسكو) من خلال استخدامه دال تعبيري رمزي في نحت الكلمة واشتقاقها، وهو كلمة (دنس) التي أجاد السارد توجيهها لغوياً ليبرز ما تتسم به تلك المنظمة من انحراف، وما يدور في داخلها من أفعال مشبوهة بسبب برامجها الوهمية، وجهازها الإداري البالي المترهل.

وتبرز تلك السلبيات بشكل واضح في بطل الرواية الذي شغل منصب المدير التنفيذي لمنظمة (دنسكو) الذي يدعى البروفيسور (روبرتو تشايني)، وقد شغل هذا المنصب منذ عشر سنوات، وحين حان موعد تركه ذلك المنصب، نجده متشبثاً به بحجة أنه قد أحيا تلك المنظمة من العدم، ولا أحد غيره أحق بشغل هذا المنصب. كما تظهر انحرافات تلك المنظمة الأخلاقية من خلال كبيرة مستشاري روبرتو تشايني، وتدعى (سونيا كليتور)، تلك المرأة الذكية الانتهازية التي تتبع جميع تصرفاتها من منطلق مصلحتها الشخصية الفردية.

كما تظهر تلك السلبيات من خلال مستشاري المدير التنفيذي لشؤون القارات الست: القارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الفرنجة، وقارة الروسلاند، حيث وصفهم السارد بأنهم حمقى لا يصلحون لشيء.

ومن الملحوظ أيضاً أن البطل في رواية (دنسكو) هومن نوعية البطل المضاد أو البطل المزيف[123] الذي ليس له دور إيجابي في مسار الأحداث، بل هو مجرد ألعوبة في يد من حوله، وهذا يختلف عن البطل الحقيقي الذي يمثله الراوي أو الساد نفسه؛ مثل البروفيسور أبو شلَّاخ في رواية القصيبي (أبو شلَّاخ البرمائي)، وهي رواية ذات أبعاد سياسية واجتماعية عديدة، الذي يروي على لسانه قوله مخاطباً (توفيق): " **أنت تتحدث عن رحلة عادية يقوم بها إنسان عادي. أنا إنسان غير عادي كما تعرف جيداً، ورحلتي، بدورها، رحلة غير عادية. حصلت لي أهوال ومغامرات خلال الرحلة لا أستطيع أن أحدثك عنها كلها، وإلا تطلَّب الأمر عدة مجلدات. سوف أكتفي بالكلام**

---

[123]- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2: مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م، تعريف البطل المزيف: ص78.

عن بعضها. خلال هذه الرحلة، على سبيل المثال، قمت بدور تاريخي في تطوير الإنترنت"[124].

وهناك روايات يظهر فيها الأبطال مروياً عنهم، كما في رواية (شقة الحرية)؛ حيث يظهر أغلب أبطالها مروياً عنهم على لسان الراوي، مثل شخصية يعقوب، وفؤاد، وعبد الكريم وغيرهم، يقول السارد راوياً عن فؤاد: " **عندما تركته مدام تانيا بمفرده في الغرفة، شعر بكآبة سوداء تحتل أعماقه. شعر بالغربة تطحن عظامه طحناً. شعر أن المدينة الجميلة الكبيرة ليست سوى فراغ هائل مفزع. أحسَّ بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين. هل ارتكب أعظم خطأ في حياته عندما ترك أهله وجاء بمفرده إلى القاهرة؟ ألم يكن هناك بديل آخر؟ ذُعر عندما أحس بالدموع تتساقط في صمت على خدّيه. مسحها وهو يشعر بالخجل. هل يبكي الرجال؟**

سأل المدام عن أقرب طريق يوصله إلى النيل. أخذته إلى البلكونة وشرحت له كيفية الوصول. لم يكن بينه وبين النيل سوى شارعين. توقّف في الطريق واشترى علبة سجائر. كان قد جرَّب التدخين مرةً أو مرتين في المدرسة الثانوية، إلا أنه لم يتعلق به على خلاف معظم زملائه. يشعر الآن أن الموقف قد اختلف. الموقف الآن يتطلب التدخين. لقد أصبح رجلاً يواجه المشاكل بأسلوب الرجال. (ودخِّنْ عليها تنجلي). تذكَّر العبارة التي يرددها المدخنون من أصدقائه"[125].

---

[124]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلّاخ البرمائي، مصدر سابق، ص201.
[125]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص31.

كما يروي عن عبد الكريم: " **يستكثر عبد الكريم على نفسه كل هذه السعادة. لا يصدق أن القدر خبّأ له كل هذا السرور. لابد أن هناك شيئاً فاجعاً على وشك الحدوث. فريدة تحبه، هل هذا معقول؟ أم أنه جُنَّ وبدأ يتخيل ما لا يوجد؟ الدلائل كلها تشير إلى أنه يعيش حقيقة، وإن كانت أروع من الحلم. أواه! ماذا لو كانت حلماً طال حتى اختلط بالحقيقة؟ وماذا سيحدث له لو أفاق؟ وهل يحلم وحده الآن، أم أن فريدة تحلم معه؟ هل هو جزءٌ من حلمها؟ أم أنها جزءٌ من حلمه؟ أم أنهما حلمٌ واحدٌ؟ وكيف أصبح، بغتةً، أوسمَ البَشَر؟ كيف تطايرت كل مخاوفه وعقده ذرَّاتِ هباء؟ كيف أصبح يشعر بثقة في النَّفْس لم يعرفها في نفسه من قبل؟ معجزة الحب؟!**"[126].

ومما لا شك فيه أن وظائف السارد يمكنها أن تطلع المتلقي على الملامح العامة للشخصيات المحورية الموجودة في الرواية، والدور المنوط بها خلال مسار السرد القصصي، ويمكن أن يُستمد هذا التصور من مصدرين رئيسين، أولهما: نصِّي داخلي ينبع من داخل الرواية نفسها، ويبرز في مقولات الراوي المحيط بكل شيء، وفي مقولات الشخصيات الأخرى. والآخر: رمزي خارجي، يتمثل في جانب التلقِّي المتمثل فيما ترسمه مخيلة القاريء عن طبيعة الشخصيات في الرواية، عبر الأحداث، والمواقف الروائية " حسب ما يذهب إليه التصور اللساني للشخصية؛ ذلك الذي يقوم على اعتبار الشخصية تركيباً يقوم به القاريء أكثر مما ينهض به النَّص"[127].

---

[126]- المصدر نفسه، ص138.

[127]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ط2: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص51. وينظر أيضاً: باروت، محمد جمال: بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية صاحب البيت-مجلة البيان-رابطة أدبار الكويت، ع 304، نوفمبر 1995م، ص22.

وعلى الرغم من تسخير القصيبي شخصيات الأبطال في أغلب رواياته لتخدم رؤيته الفكرية أو الأيديولوجية تجاه قضايا السياسة والمجتمع العربي في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، فإن هذه الشخصيات التي جسدت دور البطولة، سواء في (شقة الحرية) أو (أبوشلاخ البرمائي) أو (دنسكو) أو (العصفورية) أو غيرها، لم يكونوا مثاليين أو خياليين كما في القص الكلاسيكي الذي تظهر فيه شخصية البطل ذات صورة " صلبة، أخلاقية، واحدية الوجه، قادرة باستمرار على التغلب على الضعف البشري"[128]، وكذلك لم تكن هذه الشخصيات، التي تتطلع لتحقيق الأفضل دائماً، ذات منزع وجودي " متمرد ورافض وساخط على كل شيء في الحياة القائمة، نافر من القيم الدينية والأخلاقية التي يرى أنها جاءت لتكبل إرادة الإنسان"[129] ، بل كانوا أشخاصاً عاديين يمثلون الإنسان في كل زمان ومكان بما فيه من القوة والضعف، والإيجابية والسلبية، وذلك من أجل إضفاء البعد الواقعي والمنطقي على طبيعة هذه الشخصيات.

ثالثاً: مستويات السرد:

==========

[128]- العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية، وتميز الخطاب، ط1: دار الآداب، بيروت، 1998م، ص103.

[129]- الحازمي، حسن حجاب: شخصية البطل في الرواية السعودية، ط1: نادي جازان الأدبي، 1421هـ، ص45.

يقصد بمستويات السرد في الرواية " الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى"[130]، وقد ذكر جيرار جينيت في هذا الإطار[131]، تقسيماً ثلاثياً عمد فيه إلى تحديد وضعيات السارد، وينبغي الإشارة إلى كون هذه المصطلحات لا تحدد ذوات بعينها، بل تحدد وضعيات نسبية ووظائف يضطلع بها السارد أو يدل عليها، ويتمثل هذا التقسيم في:

1-سارد خارج حكائي:Narrateur Extradiégétique

وهو يمثل سببية مباشرة بين أحداث الحكي الأول وأحداث الحكي الثاني، وليس ضرورياً أن يضطلع به كسرد مكتوب، ولا كعمل أدبي.

2-سارد داخل حكائي:Narrateur Intradiégétique

ويظهر في إقامة علاقة موضوعية خالصة يمكن أن تمارس تأثيراً على الوضعية الحكائية لما تتلقى من السامعين، وهي بهذا تؤدي وظيفة الإقناع.

3-سارد ميتا حكائي:Narrateur Métadiégétique

---

[130]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص156.

[131]- Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.283.

وينحصر في فعل السرد في ذاته حين يقوم بوظيفة في الحكي مستقلة عن مضمون الحكي الثاني مثل وظيفة التسلية والمعارضة.

ومن خلال هذا التقسيم السابق يمكن الإشارة إلى أن مستويات السرد في روايات غازي القصيبي تنوعت بين مستويين رئيسين، هما:

1-المستوى الأول: سرد الإطار أو السرد الابتدائي:

وهو سرد من الدرجة الأولى، ويتمثل في القصة الأساسية التي تدور أغلب أحداث الرواية حولها، والتي تمثل الفكرة الرئيسة، وتتأثر بها الشخصيات جميعاً، ومن أمثلتها ما جاء في رواية (شقة الحرية)؛ حيث إن قضية الحرية كانت هي الشغل الشاغل لأولئك الطلاب البحرينيين المبتعثين للدراسة في مصر، رغم اختلاف تصور كل منهم لمفهومها عن تصور الآخر؛ فمنهم من يراها في حرية العلاقة بين الشاب والفتاة، ومنهم من يراها في الحرية السياسية، ومنهم من يراها في الحرية الفكرية، ومنهم من يراها في الحرية الدينية.

2-المستوى الثاني: السرد الثانوي:

وهو سرد من الدرجة الثانية يتخلل السرد الأوَّلي أو الرئيس، ويشبه الاستطراد الذي يتوقف فيه السارد أو الراوي ليشير إلى زاوية ما من زوايا اهتمام البطل سواء كانت ذات بعد اجتماعي أو ذاتي أو ديني، ثم سرعان ما يعود أدراجه ليستكمل مسيرة السرد الأم.

ومن الأمثلة على ذلك أن (فؤاد) مشغولٌ بالثورة وقادتها وأفكارها، ومعجبٌ بالزعيم جمال عبد الناصر الذي يرفع شعار القومية والعروبة ويقوم الإمبريالية الغربية، ولذا انجذب نحو المباديء والأفكار الاشتراكية، على الرغم أنه لا يعرف الفرق بين الاشتراكية الماركسية الشيوعية، واشتراكية حزب العمال في بريطانيا، واشتراكية الحالمين بالديمقراطية، ولكنه يرى في الإيمان بالاشتراكية عموماً متنفساً فكرياً ونافذةً ممارسة الحرية السياسية. وخلال قصة (فؤاد) الرئيسة مع الاشتراكية والثورية والمقاومة وقضايا الوحدة العربية، تبرز قصص أخرى ثانوية في حياته قد تطول أو تقصر، ولكنها تتداخل من قريب أو بعيد بقصته الأم مع الحرية، ومنها مثلاً قصته مع (سعاد)؛ تلك الطالبة السورية التي تؤمن بمبادئ حزب البعث السوري، وتنطوي تحت لوائه، وقد قامت بينهما علاقة غرامية يستحيل أن تقع مثلها في بلده البحرين، يقول السارد:

" **ذهب فؤاد مع سعاد إلى سينما (ميترو) مرةً، وتناولا الغداء في جزيرة الشاي مرةً، وزارا جنينة الأسماك مرةً، وفي كل مرة كان الأستاذ كالشيطان ثالثهما، نظريات الأستاذ، عبقرية الأستاذ، نضال الأستاذ. لاحظ فؤاد أن حبه العميق لجمال عبد الناصر بدأ يتلاشى أمام تقديس سعاد، الذي يصل إلى حد العبادة، للأستاذ. أخذ يشعر بالغيرة. عندما أمسك بيدها وهما في الطريق إلى الأتوبيس الذي سيحملهما من الأهرام إلى القاهرة، تقبَّلت يدُها يدَه بلا مقاومة. كانت الأصابع مشتبكة، والحرارة تسافر من جسدها إلى جسده، إلا أن الحديث كان عن مفهوم (الانقلابية) في فكر الأستاذ.**

كانا في نشوة القُبْلة الأولى، على مقعد بالقرب من النيل، أمام بيت الطالبات حيث تسكن سعاد، وكان شعرها الأشقر يرفُّ على وجهه، وعطرها ملءَ رئتيه.

قالت:

-هل تحبني يا فؤاد؟

-نعم يا سعاد.

-قُلْها.

-أحبُّكِ يا سعاد!

-هل ستنضم إلى الحزب؟

-نعم يا سعاد.

وضاعا في القُبْلةِ الثانية"[132].

[132]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص80، 81.

المبحث الثاني: ترتيب الأحداث

==========

يتكون المسرود من أربعة عناصر رئيسة هي: الأحداث، والزمن، والشخصيات، والمكان، وسوف يتركز الحديث في هذا المبحث على السمات السردية للأحداث في روايات غازي القصيبي.

وما الأحداث سوى الأفعال التي يقوم بها الأشخاص داخل الرواية والتي تتشابك خيوطها معاً لتكون العقدة التي تمثل ذروة الأحدث في الرواية. فالحدث إذاً هو " فعل الشخصية وحركتها داخل القصة وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الادوات الفنية الاخرى ولاسيما الشخصية "[133].

---

[133]- مسلم، صبري: بناء الحدث في الفن القصصي – رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998م، ص42.

وليس هناك شكٌّ في أن الحدث " داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة، مع أنه يشبهه في خطوطه العامة، ولكنه يكتسب أبعاداً فنية أكثر دلالة وإيحاءً في الرواية، وذلك بفضل تشبعه بعنصر الخيال الفني.

والحدث هو الفعل الذي يدل على الحصول والإخبار، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعنصري الزمان والمكان، " وهما لا ينفصلان عن الحدث بأي شكل من الأشكال"[134].

ولكل حدث من أحداث الرواية وظيفة تتمثل في أي فعلٍ يقوم به أحد الشخوص ويؤدي إلى التطور نحو العقدة، أو" العمل الذي تقوم به شخصية ما في القصة، محددا بدلالته على الحادثة المسرودة فيها، أي محددا بسياقات القصة ككل"[135].

كما أن الاحداث تستعمل للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الاشخاص من داخل الرواية، والتي تؤدي إلى تغيرٍ أو انتقال من حال إلى حال بما يمثل تطوراً في حياة الشخصيات أو مراكزهم الاجتماعية أو الثقافية أو الاقتصادية.

وهناك فرق بين "الحدث" و"الحادث" في الرواية؛ حيث تعني الأولى ما يصدر عن الشخصية داخل الرواية أو القصة من تصرفات أو أفعال محسوسة أو مجردة، في حين تدل الأخرى على ما يقع للشخصية من طارئ يلم بها فيؤدي إلى خلق سلوكيات أو أحداث تؤثر في مجرى القص.

ويمكن تناول الأحداث في روايات غازي القصيبي من خلال المحاور الآتية:

---

[134]- مسلم، صبري: المرجع نفسه والصفحة.

[135]- بن ذريل، عدنان: النقد والأسلوبية، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1989م، ص102.

أولاً: زمن السرد، وزمن القصة:

==========

ميز جيرار جينيت بين زمنين في كل رواية، وهما:[136]

أ–زمن القصة.

ب–زمن السرد.

فزمن القصة هو الزمن الذي جرت فيه الأحداث بشكلٍ متسلسلٍ ومتوالٍ بحسب التسلسل الواقعي لأجزاء الزمن، في حين أن زمن السرد هو ذلك الزمن الذي يرتب فيه السارد أحداث الرواية حسب رؤيته الفنية، فإذا كان من الضروري " أن يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. ويمكن التمييز بين الزمنين بالشكل التالي: لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة على الشكل التالي: أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د، فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل التالي: د ⟵ ج ⟵ ب ⟵ أ "[137].

وهذا هو الذي يولد ما يسمى في الرواية الحديثة بالمفارقة السردية Narrative Anachronism؛ وذلك عندما لا يتفق زمن السرد مع الزمن الواقعي للقصة. والحقيقة أن أغلب الروائيين المعاصرين يلجؤون إلى مثل هذا النوع من المفارقات السردية؛ لأجل تعميق الرؤية الفكرية التي أنشئت من أجلها الرواية، وتحقيق أكبر درجة من درجات شعرية السرد.

---

[136] - Gérard Génette , figures III , seuil , 1972 , p. 77

[137]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص73.

وهذا يؤكد ما ذهب إليه بعض النقاد المعاصرين من أن منحى الأديب يختلف عن منحى المؤرخ في تناول الأحداث أو الوقائع التي تحيط بكل منهما؛ " فإن وصف الأحداث لدى المؤرخين والإخباريين يقوم على تسجيل ونقل صورة الأثر التاريخي نقلاً حرفياً كما يبدو في الواقع، دون زيادة أو نقصان، وذلك في لغة علمية واضحة... أما الأديب فإنه لا يصف الحوادث أو الآثار التاريخية، وإنما يصف إحساسه بها، ووقعها على مشاعره"[138].

فلو نظرنا إلى رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي، سنجد أن التاريخ قد ألقى بظلاله على أحداث الرواية، حيث مال السارد إلى تأريخ أحداث كل فصل بالشهر والسنة، مثل: (1-أغسطس 1956)، و(2-أكتوبر/نوفمبر 1956)، و(3-نوفمبر/ديسمبر 1957) ... وهكذا استمر هذا المنحى حتى آخر فصل في الرواية التي اختتمها بما يشبه المونولوج الداخلي، ثم حوار قصير، بما يوحي للقارئ أنه يؤرخ لحقبة تاريخية محددة، وبأن زمن السرد سيتفق وزمن القصة.

كما لاحظت الباحثة أن الأحداث التاريخية التي شكلت جزءاً مهماً من فكر أبطال الرواية وشخوصها الذين عنوا بها أيما عناية، كما أسهمت تلك الأحداث في تكوين بنية دلالية سردية متداخلة يصعب معها فصل الحدث التاريخي عن بقية أحداث الرواية الأخرى.

فالسارد لم يتخذ شخصية تاريخية محددة ولا حدثاً تاريخياً معيناً حاول من خلاله بناء السرد في الرواية بشكل متسلسل من أولها إلى آخرها شأن المؤرخين الروائيين مثل

---

[138]- موافي، عثمان: نظرية الأدب، ط3: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001م، 193/2، 196.

جورجي زيدان والعقاد وسليم البستاني وغيرهم، وإنما اتخذ من الأحداث التاريخية خلفية لسرد حياة أبطال الرواية، والإشارة إلى انعكاس بعض الأحداث التاريخية وصداها على تلك الشخصيات.

وبالرغم من أن عنوان الرواية حمل طابعاً مكانياً–شقة–فإن السارد لم يعالج موضوع روايته معالجة تاريخية تكتفي برصد المعالم الخارجية أو المادية لهذا المكان، وإنما حاول وصف ما يختلج بداخله حول ذلك المكان أو الوطن الحلم الذي يتمنى وجوده في الواقع المعيش، ذلك الوطن الذي ينعم بالحرية والديمقراطية. وقد بني السرد فيها على واحدٍ وعشرين فصلاً دار حول عدد من الدول العربية، وكانت أحداث الماضي خلفية لكثير من أمنيات الحاضر بل المستقبل الذي رسمته مخيلة القصيبي، ولذا تركَّز الوصف لصالح السرد في هذه الرواية لكون أحداثها قامت على ذكريات الماضي، كما في قول القصيبي عن (فؤاد) أحد أبطال روايته، وهذا يرجح أن (فؤاد) هو القصيبي نفسه:

" **حمل الصيف الذي قضاه فؤاد في البحرين مفاجآتٍ لم تكن في الحسبان. بدأ يضيق بجو البحرين الخانق في أغسطس، ويحن إلى نسمات النيل الباردة. بعد فرحة اللقاء بأسرته في الأيام الأولى، أخذ يحس بالضجر من الدورة الروتينية: المنزل فالمتجر فالمنزل. أخذ يعاني من الجفاف الفكري المطبق على مجتمع البحرين، والذي لم يسبق أن لاحظه من قبل. أخذ يفتقد جرائد الصباح، والمجلات التي تصدر وتُقرأُ في وقتها، وسور الأزبكية حيث يوجد ما لذَّ وطاب من كُتبٍ مستعملة بأرخص الأثمان، وبرامج الراديو الثقافية. أخذ يحن إلى تلك الرائحة القاهرية المميزة، المتخمرة عبر**

ألف سنة من ألف رائحة ورائحة. عندما ركب فؤاد الطائرة القبرصية قبيل الفجر، كانت الدموع تملأ عينيه، كما كانت في المرة الأولى، إلا أنها هذه المرة كانت مزيجاً من دموع الألم لفراق أمه، ودموع الفرح بلقاء القاهرة"[139].

ولكن القصيبي لم يكن يستعمل الفعل الماضي على الدوام في سرد الأحداث، بل إنه كان يوظف الفعل المضارع في بنية السرد من أجل التعبير عن الأحداث ذات الطابع المستمر أو المعتاد الذي يشكل جزءاً من سمات الشخصية التي يحكي عنها، مثل قوله عن أولئك الطلاب أبطال (شقة الحرية): " **الجميع يعانون من الهيستريا التي تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة. فؤاد يضطر إلى المشي السريع، مرتين كل يوم، بمعدل ساعة كل مرة حتى تهدأ أعصابه. أما يعقوب فيتضاعف استهلاكه من (الستلا) والسجائر. وقاسم يصاب بأرق مستحكم يبقيه حياً حتى الفجر. أما مخاوف عبد الكريم فتتسلل إلى عقله الباطن كما يؤكد يعقوب، وتتحول إلى كوابيس. وكوابيس عبد الكريم مروعة. يحلم أن إنساناً له وجه وحش يجسم على صدره، ويطبق على رقبته ويخنقه، ولا ينتهي الكابوس إلا بصرخة مدوية تهز أركان الشقة، وربما أركان العمارة"**[140].

كما وظَّف السارد فعل الأمر في بنية الرواية من خلال استشرافه الحدث المستقبلي المبني على خبرة أو معرفة مسبَّقة، مثل قوله في رواية العصفورية على لسان البروفيسور: " **اذهبْ بنفسك، واحكم. في المطعم يجتمع مئات من البشر، ويأكلون من أطباق المزة ما يشتهون. بقدر ما يستطيعون. يخدمون أنفسهم بأنفسهم، ويدور**

---

[139]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 65، 66.
[140]- المصدر نفسه، ص175.

الجرسونات بين الطاولات بالمشويات فيستوقفهم الزبون، ويأخذ حاجته. والموسيقى الصاخبة تصدح بأعلى نبرة. ويضحك من يضحك، ويرقص من يرقص، ويغني من يغني. رحلة في السعادة لا في الطعام. وفي هذا الجو البهيج كنا نتحدث عن تجربة السجن. هل أخبرتُك أن دولوريس كانت واحدة من أجمل النساء اللاتي رأيتهن في حياتي؟ لم أخبرك؟ كانت سمراء. في لون البن المحروق، كما يقول إحسان عبد القدوس في كل رواياته..."[141].

وهنا يمكن ملاحظة أن بنية السرد في الرواية قد تميزت بسيطرة الزمن الماضي وجعله يختلط بالزمنين الحاضر والمستقبل، وهذا بدوره يكشف عن ذكاء الراوي في توظيف أجزاء النظام الزمني، والتلاعب بأجزاء الحدث من أجل تحقيق تلك المفارقة السردية التي تحقق لدى المتلقي ذلك الشعور بالإدهاش، كما تجعله يتعرف إلى أحداث وحقائق قبل زمن حدوثها في الرواية. كما أن هذا يعد نوعاً من التحفيز الواقعي أو التبريرات الواقعية " وهي كل الأفعال أو الجمل التي تربط الأحداث بالواقع، وتجعل القاريء البسيط يعيش الأحداث وكأنها واقع"[142].

ويمكن ملاحظة تلك المفارقة أيضاً في قوله في رواية (العصفورية) في الحوار الدائر بين البروفيسور والطبيب: " **المواضيع الدينية تثير الجدل. ولولا أن الحكي جر بعضه حتى وصلنا إلى القسيس لما تطرقت إليها. اسمعْ وأنت ريلاكسيد. دخل القسيس المصحَّة على إثر حادثة مأساوية. أحبَّ راهبة. (وكان مما كان مما لستُ أذكره). وحملت الراهبة وانتحرت. وانفجرت الفضيحة. وطُرد القسيس من الكنيسة**

---

[141]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص220.

[142]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص211.

الكاثوليكية، وأصابه انهيار عصبي، ودخل المصحَّة. هناك بعض الشبه بين دخوله ودخولي. أليس هذا ما يدور في ذهنكَ الآن؟"[143].

فالمفارقة هنا تتمثل في استحضار حادثة واقعية من الماضي لتماثلها مع حادثة أخرى وقعت في الحاضر رغم الاختلاف الشديد بين الظروف والأشخاص وأسباب الوقوع، مما يحقق لدى القاريء تلك الدهشة والتعجب.

ثانياً: السرد والذاكرة (الاسترجاع والتذكر):

==========

اعتمد القصيبي على توظيف خاصيتي **الاسترجاع والتذكر** في كثير من رواياته؛ وذلك من أجل التأكيد على هذه الصلة الوثقى بين الماضي والحاضر، وكأن التاريخ كما يقولون: (يعيد نفسه ويكرر أحداثه بشكل يكاد يكون حَرْفياً)، كما أن الاسترجاع والتذكر يؤديان إلى كسر نمطية الزمن في السرد، وكذا كسر الحبكة أو منطقية الحكي في الرواية، وإكساب كثيرٍ من الأحداث اتساعاً دلالياً لإعادة تأويلها. ومثال ذلك ما ذكره في (العصفورية) على لسان البروفيسور من قوله: " **وهناك حصيلة جيدة من أشعار السجن في تراثنا العربي. نستطيع أن نسميها (اللومانيات). والكلمة ليست مشتقة من الليمون أو اللوم ولكن من اللومان الذي هو السجن بالمصرية الدارجة. عندك لومانيات أبي فراس، المسماة الروميات، وهي مؤثرة جداً. والناس لا يعرفون منها سوى الأبيات التي يكلم فيها الحمامة. وحتى هذه الأبيات الحمامية لم يسمع بها الناس إلا بعد أن غنَّاها ناظم الغزالي. والحطيئة قال في السجن قصيدة جميلة،**

---

[143]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص98.

على أثرها رقَّ عليه عمر بن الخطَّاب فأطلقه. وكان قد سجنه لبذاءة لسانه وكثرة تعرضه لعباد الله... وفي شعرنا الحديث لومانيات كثيرة. وقد كتب سليمان العيسى ديواناً كاملاً عن الموضوع سماه (شاعر في النظَّارة) ... وهناك القصيدة القومية الشهيرة: (يا ظلام السجن خيِّمْ * إننا نحوَى الظَّلاما). وهناك قصيدة الزبيري البديعة التي تبدأ: (خرجنا من السجن شمَّ الأنوف كما * تخرج الأُسْدُ مِنْ غابِها)"[144].

كما تبدو الأحداث المسترجعة بمثابة إضاءات من الماضي، واستذكاراً لبعض المآسي أو الذكريات التي تضيء كثيراً من العتبات المظلمة لوقائع الحاضر، ويظهر هذا في رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) من خلال الحوار الآتي الذي يدور بين أبي شلَّاخ وتوفيق:

" توفيق: 100 بنت؟!

أبو شلَّاخ: زايد قاصر! لم أحصهنَّ بآلة حاسبة. أكثر الموجودات من الكومبارس. سكرتيرات في البيت الأبيض ووزارة العدل. وكان هناك عدد من النجمات. وكانت هناك مارلين مونرو. بمجرد أن رأتني شهقتْ وقالت: أبو شلَّاخ؟ هاي! إشلونك؟ إشلون تميرين؟ واشلون (عين مغطَّى)؟ قلتُ: أنا بخير، وتميرين يزقح. وعين مغطَّى صكتها الهيئة. قالت: ذكريات لا تُنسى. قُلتُ: ماذا حدث للطفل؟ قالتْ: أيُّ طفل؟ قُلتُ: ألم ترجعي حاملاً بعد زيارة عين مُغطَّى؟ ضحكتْ، وقالت: آه، أعطيت المولود هدية لحديقة حيوان. قُلتُ مذهولاً: حديقة حيوان؟! قالت: جاء على شكل جحش يشبه أباه تماماً. قُلتُ: أبوه؟ من هو أبوه؟ ابتسمت مارلين وقالت: الفلاحي.

---

[144]- المصدر السابق، ص218.

قُلتُ: الفلاحي؟! حماري؟ أثرُ الحبيب مذوقْ! في هذه الأثناء اقترب كينيدي، وقال: عمَّ تتحدثان؟ قلتُ: عن الحمير. قال: الحمير؟ لماذا؟! قُلتُ: كنت أتساءل: لماذا اختار الحزب الديمقراطي الحمار رمزاً له؟ قال كينيدي: الأمريكيون يستظرفون الحمار. ضحكتْ مارلين، واحمر وجهها، وانسحبت"[145].

ويمكن ملاحظة أمرين من خلال الحوار السابق، أولهما: أن استدعاء السارد أحداثاً معينة من الماضي كان بهدف إثراء الفضاء الروائي، والسخرية من بعض السلوكيات الموجودة في المجتمع الغربي والتي يرفضها مجتمعنا العربي الذي يتميز بالتزامه الشديد بالدين والعادات والقيم الأخلاقية المتوارثة.

وثانيهما أن الحوار له دور مهم في السرد داخل بنية الرواية، وذلك لأن " السرد يدفع بالأحداث نحو النهاية فيساعد على توالدها، وعلى تراكم المتواليات السردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص أو فصول الرواية، أو بين مشاهد القصة. بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال"[146].

ثالثاً: المـــــدة:

==========

يقصد بالمدة قياس التفاوت الزمني بين زمن القصة وزمن السرد، وهناك شبه استحالة لرصد هذه المدة في الرواية وتحديدها، ولكن سعيد يقطين أشار إلى ما أسماه (جريماس) بالموجِّهات أي موجهات الفعل – "وهي مقولة نحوية التي ترتبط بالفعل التواصلي القائم

---

[145]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 173، 174.
[146]- معتصم، محمد: المرأة والسرد، ط1: دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م، ص185.

بين المرسل أو الباث والمتلقي أو المرسل اليه، من جهة أولى ومن جهة ثانية، يترجم حالة الذات المرسلة حيال ملفوظاتها الخاصة، فهو المحدد لوضعية الجملة من حيث التقرير المثبت أو المنفي، أومن حيث الأمر والاستفهام"[147].

وقد اقترح (جيرار جينيت) دراسة بديل آخر عن المدة في الرواية أطلق عليه اسم (التلاحق الزمني)، وفصّل القول فيه من خلال أربع تقنيات أساسية لقياس معدل سرعة الزمن، وهي:

1-الخلاصة أو الملخص:

وتعني إجمال الأحداث الطويلة التي وقعت في عام أو أشهر أو أيام أو ساعات طويلة في أسطر قليلة تختزل التفاصيل الفرعية لتركز على الحدث أو الفعل الرئيس في الرواية.[148]

ويمكن أن نلحظ هذه الظاهرة بوضوح في كثيرٍ من روايات غازي القصيبي، ومنها على سبيل المثال ما جاء في رواية (أبو شلَّاخ البرمائي) من قوله في حواره مع (توفيق):

" **أبو شلاخ: إذن، اسمع واللي ما يجوز لك حطه في الخرج.**

---

[147]- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989م، ص189.

[148] - G,Genette, Figures3.p.130

لا تكثر عليّ (في أي سنة). و(وفي أي شهر) وصلنا بيرل هاربور يوم الاعتداء الغاشم. وجدنا الجميع في حالة ارتباك شامل وفوضى كاملة. كان الجميع يتوقعون هجوماً من البحر، وجاءهم من الجو. سرعان ما تداركنا، طبيبان وأنا، الموقف.

بدأ طبيبان يعالج الجرحى بكفاءة تحسده عليها (مايو كلينيك)، وأنقذ المئات من المصابين بحروق من الدرجة الثالثة. أما أنا، فقد توليت قيادة البقية الباقية من فلول القوات الأمريكية، ورفعت روحها المعنوية بقصائد حماسية من ضمنها قولي..."[149].

فالملاحظ هنا أن الزمن الممتد في الرواية قد اختزل أثناء السرد في عبارتي (في أي سنة)، و (في أي شهر) ليلخص أحداثاً عديدة وقعت آنذاك، عندما تعرض الأسطول البحري الأمريكي للاعتداء من الجو. وقد أراد السارد هنا أن يركز على مشاهد الجرحى والمصابين جراء ذلك الاعتداء، في عبارات مكثفة تركز على الحدث الرئيس، ولا تعنى بالتفاصيل الزمنية الدقيقة للأحداث؛ مثل السنة أو الشهر أو غيرها، لأن ذهن المتلقين يمكنه استحضار تلك التفاصيل الهامشية لاحقاً.

2-التوقف (أو الاستراحة):

يعني التوقف استطراد السارد أو الراوي في وصف حدثٍ محدد بشيءٍ من التفصيل، مما يؤدي إلى انقطاع لتسلسل الأحداث، ثم يعود بعد هذه الاستراحة لاستكمال مسيرة الحدث أو الفعل.

---

[149]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص89.

والأمثلة عليها كثيرة في روايات القصيبي، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، وقد كان القصيبي يوظفها للتعبير عن هموم ذاتية أو أحاسيس إزاء هذا الحدث أو ذاك. ومنها وصف القصيبي لصعوبة مادة (قانون العمل) في السنة الثالثة بكلية الحقوق، جامعة القاهرة للأستاذ الجامعي جمال زكي، فيقول: " **السنة الثالثة في كلية الحقوق تعتبر، بإجماع الآراء، أصعب سنوات الكلية وأثقلها ظِلَّاً. من ناحية، هذه سنة قانون العمل الذي يدرسه الدكتور جمال زكي. وللدكتور جمال زكي شهرة عمَّت كليات الحقوق في مصر، وتسربت إلى خارج مصر. يؤمن الدكتور، ويصرح في كل مناسبة، أن درجة (ممتاز) تعني الكمال، والكمال لله وحده، وهي، بالتالي، تستعصي على البشر أجمعين. كما يؤمن أن درجة (جيد جداً) هي الدرجة التي سيحصل عليها هو نفسه لو أنه أخذ الامتحان. أقصى ما يمكن أن يطمح إليه الطالب، إذا كان نابغة، تقدير (جيد). أما الطالب المجد، فأقصى ما يمكن أن يحلم به تقدير (مقبول). أما بقية الطلبة فمصيرهم بين (ضعيف) و (ضعيف جدا). نتيجة هذه الفلسفة الغريبة التي يطبقها الدكتور بدقة متناهية، لا تتجاوز نسبة النجاح في مادته ربع الطلاب**".

ويلحظ أن هذا التوقف الوصفي في الرواية الهدف منه بيان إحدى المشكلات الضخمة التي كان أبطال الرواية يعانون منها في أثناء تلقيهم تعليمهم الجامعي في مصر إبَّان تلك الفترة، لكون الحصول على الشهادة الجامعية هو الهدف الرئيس الذي وفدوا لأجله من بلادهم. لكن هذا التوقف لم يؤدِ إلى قطع الأحداث أو تغيير تسلسلها المنطقي، ولكنه أدى إلى بطء الإيقاع الزمني أحياناً في الرواية.

3-القطع (أو الحذف):

يعني القطع أو الحذف في الرواية المعاصرة تجاوز السارد عن سرد التفاصيل الجزئية للأحداث، رغبةً منه في تسريع إيقاعها، وبهذا تختلف الرواية المعاصرة عن الروايات الكلاسيكية والواقعية التي كانت تتسم ببطء الأحداث ورتابتها. فقد يلجأ الراوي في الرواية المعاصرة إلى غض الطرف عن ذكر بعض الأحداث أو التفاصيل الهامشية التي لا تؤثر في الحدث الرئيس. وهذا لا يقطع الأحداث بل يجعلها أكثر إيجازاً وتكثيفاً.[150]

وقد يكون هذا **القطع صريحاً واضحاً** يمكن للقاريء أن يستنبطه بكل يسر من بعض عبارات الراوي، من مثل قوله: "وقد مر سنتان... أو وبعد مرور شهرين...أو وبعد انقضاء عشرة أشهر....إلخ.

مثل قول القصيبي في رواية (شقة الحرية): " **مرَّت المشاهد بسرعة، والأسطى محمود يشرح. العباسية. باب الحديد. ميدان التحرير. النيل. النيل أخيرا! ثم الدُّقِّي...**"[151].

وكقوله في الرواية نفسها: "**قضينا الآن أسبوعين في القاهرة، ولم نعثر على أحد نبحث معه موضوع الفندق. يحيلوننا من جهة إلى أخرى، من وزارة إلى أخرى. إن شركتي تطلب منا العودة. كيف نعود قبل أن نتحدث مع أحد؟**"[152]

---

[150]- ينظر: لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص77، 87.
[151]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص29.
[152]- المصدر نفسه: ص32.

ومن القطع الصريح أيضاً قوله في رواية (العصفورية): "**قضينا أسبوعين في يوسميتي بارك. زرنا البيت الأبيض والكونجرس بمجلسيه. تتبعنا مغامرات مارك توين، على الطبيعة في المسيسبي.**"[153].

وقد يكون هذا القطع ضمنياً، يمكن أن يدركه القاريء الفطن من خلال وجود بعض الثغرات أو الفجوات الزمنية في تسلسل الأحداث. وهذا النوع ليس شائعاً بكثرة في روايات القصيبي، ولكنه موجود، ومن أمثلته الحوار الآتي الذي دار في رواية (العصفورية) بين الطبيب والبروفيسور:

" **– عفواً يا بروفيسور، عفواً! هل يمكن الآن أن نعود بالحديث إلى مونتري؟ رجاءً! رجاءً!**

– أوكي! أوكي! ولكن قبل الحديث عن مونتري أود أن أحدثك قليلاً عن بالو التو.."[154].

ويمكن أن نلمح القطع الضمني كذلك في رواية (الجنية) في أول (حكايات الجني قنديش بن قنديشة): " **كنتُ أرقب الدخان الأزرق وأستنشق رائحته العطرة النفاذة عندما شعرت بأجفاني تسترخي، ثم بجسمي كله يسترخي، واستسلمت للنزم. بعد فترة، لا أدري طالت أم قصرت، فتحت عيني، فإذا بي أجد أمامي في الغرفة شاباً، في سني أو أكبر بقليل، يرتدي ثياباً غريبة، وله ملامح عربية...**"[155].

---

[153]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية: ص72.

[154]- المصدر نفسه: ص52، 53.

[155]- القصيبي، غازي: رواية الجنية: ط3: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ردمك، المغرب، 2011م، ص63.

4-المشهد (أو الحوار الدرامي):

يقصد بـ(المشهد Scene (ذلك الحوار الدرامي الذي يتخلل السرد في الرواية، ويشكل نقطة التقاء بين زمن السرد وزمن القصة، ويشبه المشهد المسرحي إلى حد كبير من حيث مدة الاستغراق الزمني.

ويعد المشهد محور الأحداث، وهو يخصّ الحوار بالذات؛ حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية.

وتعد هذه السمة الفنية من أبرز سمات الفن الروائي عند القصيبي؛ وهي جديرة بأن تفرد لها دراسة مستقلة؛ لكونها تمثل تقاطعاً أو تماساً فنياً حميمياً بين هذين الفنين النثريين: الرواية والمسرحية.

ومن أمثلتها ذلك المشهد الآتي الذي دار بين (فؤاد) و(سعاد) وتخلل سياق السرد ليوحد بين زمن القصة وزمن السرد:

" **كيف أمكن أن يحدث كل ما حدث خلال أسابيع، بل خلال أيام قلائل؟! بما يشبه المعجزة، المعجزة داخل حلم، الحلم داخل أمنية، تتابعت الأحداث وتلاحقت. حشود في الميادين السورية. رئيس جمهورية سورية يصل إلى القاهرة. اتفاق مبدئي على الوحدة بين مصر وسوريا. تصديق المجلس النيابي السوري. تصديق مجلس الأمة المصري. استفتاء الشعبين. قيام الجمهورية العربية المتحدة. انتخاب جمال عبد**

الناصر رئيساً للدولة الفتية الجديدة. ويجن العالم بأسره. تجن الجماهير العربية فرحاً. ويجن المستعمرون وأعوانهم وإسرائيل غضباً. تبدو الوحدة العربية الشاملة الآن هدفاً يداعب أصابع اليد". وخلال هذا السياق السردي يأتي المشهد هكذا:

" يهمس فؤاد:

– لا أصدق يا سعاد. لا أصدق أن الذي حدث قد حدث.

– لِمَ تستغرب يا فؤاد؟ إنها ساعة الانطلاق. ساعة الميلاد. ساعة البعث.

– ولكن كيف تمَّ كلُّ شيءٍ بهذه السرعة؟ إن رأسي يدور.

– هناك ثلاثة أسباب. الحزب. والجماهير. وجمال عبد الناصر. كان الأستاذ أول من أطلق فكرة الوحدة وانتشرت بين الجماهير في القطر السوري كالنار في الهشيم. وكان وجود زعيم مثل جمال عبد الناصر فرصة تاريخية. وكان ما كان"[156].

فالمشهد الحواري هنا حقق المطابقة بين الزمنين: زمن القصة الرئيس وهو فترة الوحدة بين مصر وسوريا، وزمن السرد نفسه.

هذا فضلاً على أن القصيبي في بعض رواياته قد لجأ إلى توظيف تقنية المشهد الحواري من أجل الإسهاب في التوقعات أو الاستطرادات أو الاسترجاع الزمني، أو الوصف التفصيلي، كما في المشهد الآتي من رواية (العصفورية) الذي يتحدث فيه البروفيسور عن ذلك القسيس مع الطبيب قائلاً:

---

[156]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص87.

" الحقيقة، يا حكيم، أنه دخل المصحة بأمر من المحكمة، مثلي تماماً. كان يستريح قليلاً، ثم يقف ويصيح: (أحذركم من الشيطان. إنه في كل مكان. يطل عليكم من كل نافذة، ويتربص بكم خلف كل باب...) حالة محزنة جداً يا دكتور، كان يقضي الساعات الطوال يتحدث على هذا النحو. وحينما لا يجد جمهوراً، كان يخطب بفرده في الحديقة. ذات يوم، وجدته تحت شجرة، صامتاً على خلاف العادة. اقتربت منه وقلت: (سيدي! هل تسمح لي بالحديث معك؟ نظر إليَّ بتمعنٍ وقال: (هل أنت من أتباع شيطان روما؟). قلت: (لا، أنا مسلم). قال: (مسلم! لم أرَ مسلماً من قبل). قلتُ: (ها أنذا أمامك). قال: (هل يكره المسلمون شيطان روما؟). قلت: (لا نحبه كثيراً). ابتسم ثم ضحك وقال: (حسناً! حسناً! لم يتسلل الشيطان إليك. تسرني معرفتك. يسرني الحديث معك). قلت له: (سيدي!) قاطعَني: (سمني: يا أبي! ما اسمك يا بني؟) قلت له: (اسمي البروفيسور. يا أبي، حدِّثني عن العذراء). تنهَّد القسيس وقال: (إذن، فأنت تصدقني؟). قلت: (أصدق أنها كانت عذراء. وأنها كانت حاملاً بابنك). قال: (وما أدراك؟). قلت: (إن المصائب يجمعن المصابينا). نظر إليَّ باهتمام شديد وسأل: (كانت لك، بدورك، عذراء؟ وكانت حاملاً بابنك؟) أطرقتُ وقلت: (شيءٌ من هذا القبيل). قال: (هل كنت تنوي افتداء العالم بابنك؟) قلت: (بصراحة، يا أبي، لم أكن أعلم أنها حامل. لم نكن متزوجين، ولم نفكر في الإنجاب. تستطيع أن تعتبر ما حدث كان مجرد خطأ). صمت القسيس وهز رأسه، وقال: (لا توجد أخطاء في الخليقة يا بني). قلت: (لا أتكلم عن الخليقة. أتكلم عن سوزي وعني). قال: (كانت سوزي، إذن، عذراء؟). قلت: (نعم يا أبي). قال: (يصعب العثور على عذراوات هذه الأيام، حتى داخل الكنيسة). قلت: (لا أستطيع التعليق يا أبي). قال:

(هل تهاجمك الأحلام المزعجة يا بني؟) قلت: نعم. وأنت يا أبي؟) قال: (وأنا يا بني). قلت: (أنا أكذب على الدكتور جونسون يا أبي. أخترعُ له أحلاماً وهمية). ضحك القسيس، وقال: (غفرت لك خطيئة الكذب يا بني. وأنا، أيضاً، أكذب على طبيبي، الدكتور هامر)[157].

فيمكن أن نلحظ أن المشهد هنا بمثابة لمحة درامية خاطفة تتجمع فيها وقائع شتى، وهموم ذاتية أو شخصية عديدة، سواءً أكانت للراوي نفسه أو لأحد أبطال روايته.

[157]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص100.

المبحث الثالث: الفضاء الزمني

==========

يشير مصطلح (الفضاء) في الرواية، بصفة عامة، إلى تلك الطريقة التي يستطيع بها الراوي أو السارد أن يسيطر على عالمه الحكائي من أحداث تتطور، وأبطال يتحركون على واجهة مرئية وشاخصة أمام عين المتلقي ومخيلته بما يشبه خشبة المسرح.

وقد قسم حميد لحمداني[158] الفضاءات في الرواية إلى أنساق أربعة، هي:

1-الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يُفترض أنهم يتحركون فيه.

2-فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضاً، لكنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية-باعتبارها أحرفاً طباعية-على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.

3-الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

---

[158]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص62.

4-الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.

أما الفضاء الزمني فقد قسمه علماء الاتجاه البنيوي-ومنهم تودوروف[159]-إلى نوعين:

<u>أولاً: الأزمنة الخارجية</u>: وهي التي توجد خارج النص، ومنها:

1-زمن الكاتب: ويتمثل في الظروف المحيطة بالكاتب والتي أثرت فيه أثناء كتابة الرواية.

2-الزمن التاريخي: ويقصد به زمن السرد.

3-زمن القاريء: ويعني زمن تلقي القاريء للنص لإعادة تشكيله، وذلك لكون " زمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية تخيله متعددة "[160].

<u>ثانياً: الأزمنة الداخلية</u>: وهي أكثر تداخلاً وتعقيداً من سابقتها؛ لكونها ترتبط ببنية النص السردي ومحتوه الداخلي، ومها:

1-**زمن الحكاية أو القصة**: وهو الزمن الذي يجسد عالم الخيال الذي تدور فيه أحداث الرواية، أو هو " زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، أي أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل"[161].

---

[159]- تودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط1: دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، 1987م، ص113.

[160]- شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006م، ص71.

[161]- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989م، ص49.

2–زمن الحكاية أو السرد: وهو زمن كتابة أحداث الرواية أو سردها عن طريق السارد، وقد تتأخر كثيراً –وهذا هو الغالب–عن زمن القصة الحقيقي.

" وتعد دراسة جيرار جينيت التطبيقية على رواية مارسيل بروست (البحث عن الزمن الضائع) أهم دراسة حاولت التأسيس لمنهج منتظم في دراسة البنية الزمنية في الأعمال السردية، وذلك بالتفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتحديد طبيعة العلاقات الرابطة بينهما من خلال ثلاثة مستويات، هي: الترتيب، والديمومة، والتواتر"[162].

إن مكونات العمل السردي من أحداث وشخصيات وفضاء مكاني وحوار لا يمكن أن تكتسب حيويتها وحركيتها إلا بتوافر عنصر الزمن، وما يرافقه من تغيرات مستمرة منذ نشأة الأحداث ثم تطورها وتصاعدها إلى أن تصل إلى الذروة أو العقدة، فالحل في نهاية مسار السرد.

وقد أشار أحد الباحثين المعاصرين[163] إلى أن " الفضاء الزمني في المتون السردية له أشكال عديدة، وهي:

1-النسق الزمن الهابط، أو حالة القلب.

وهذان المصطلحان غير شائعين في الدراسات العربية، بل هما قليلان جداً، ويعرف (النسق الزمني الهابط) بأنه بداية مستوى سرد القصة من نهايتها وصولا الى بدايتها.

---

[162]- بعيرة، عقيلة: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 1433هـ/ 2012م، ص112.

[163]- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، 1423هـ/ 2003م، ص315.

2-(النسق الزمني الصاعد) أو (حالة التوازن المثالي)، ويعرف بأنه بداية مستوى القصة من نقطة في الحاضر وصولا الى لحظة التأزم ثم الحل والخاتمة ، إذ هو نسق زمني تتابعي أو تصاعدي في بناء أحداثه.

3-(النسق الزمني المتقطع) أو (حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي) وهو بداية مستوى القصة من نقطة تقع في منتصف سرد الاحداث ثم تتأزم الأزمنة وتتقاطع فيه استرجاعاً واستباقاً.

4-(السرد الأفقي)، وهو مصطلح الدكتور شجاع العاني، وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة من الحاضر وتتجه الى المستقبل باستمرار دون عودة أو ارتداد إلى الماضي. ويمكن القول إن السرد الأفقي هو الخالي من المنعطفات والمفاجآت والتعرجات، والسارد فيه لا يعنى كثيراً بالتحبيك.

5-(السرد المنحني)، وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه الى المستقبل، لكنه يعود باستمرار إلى الماضي.

6-(السرد اللولبي)، وهو السرد الذي تتكرر فيه العودة إلى الماضي بتكرار السرد نفسه، بحيث تصبح حركة السرد الى الأمام وإلى الخلف، وإلى المستقبل والماضي شبيهة بحركة اللولب".

وقد ذهب أحد النقاد المعاصرين إلى أن " التلاعب بالأزمنة، من تقديم وتأخير- استرجاع أو استشراف-لا تؤدي سوى وظائف جمالية لا تؤثر على سير الحدث في الرواية"[164]. في حين اختلفت مع هذا الرأي إحدى الباحثات المعاصرات، حيث

---

[164]- أبو ناظر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي، ط1: دار النهار، بيروت، لبنان، 1979م، ص85.

ذهبت إلى أن " ما يؤديه هذا الزمن الهابط (الاسترجاع)، أو المتقطع (صعوداً وهبوطاً)، أو الصاعد الاستشرافي، يؤدي وظائف تطويرية للحدث"[165].

وهذا الرأي الأخير فيه قدرٌ كبير من الصواب؛ لكون التلاعب بأنساق الفضاء الزمني وسيلة أساسية لصنع ما يسمى بالمفارقة التي تنتج من انقطاع في مجرى الزمن في القصة، سواء بالعودة الى الوراء او التقدم الى الامام.

وهذه المفارقة أطلق عليها النقاد المعاصرون[166] مصطلحات عديدة؛ مثل:

1-المفارقة الزمنية.

2-الانحراف، أو التحريف.

3-التكسير الزمني.

4-التشوهات الزمنية.

5-التنافر الزماني.

6-التقطيع الزماني، أو التبدلات الزمنية.

وقد سمى أرسطو المفارقة الزمنية بـ"التعرف" أو "انقلاب الحال". و"المفارقة في حد ذاتها تعبير تهدف الى إثبات الشي وضده، "فهي تقطع استمرارية السرد بين الحين والأخر، وهي تحدث عبر الذات القاصة التي تتحرك الى الوراء لتحكم على

---

[165]- المري، نورة بنت ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1429هـ/ 2008م، ص29.

[166]- ينظر: قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص76. وينظر أيضاً: مبروك، مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص111. وينظر كذلك: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص211.

الماضي أو لتتذكره أو تتحرك الى الحاضر، وقد تتحرك من الماضي الى المستقبل وبالعكس، فهي نوع من التضاد"[167].

في حين قسم محمد عزام[168] أنساق الزمن إلى ثلاثة أنواع هي:

1. **النسق الزمني الصاعد:** الذي تتتابع فيه الأحداث كما تتتابع الجمل على الورق، ويكثر في القصص الكلاسيكي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصباه، فزواجه...

2. **النسق الزمني المتقطع:** حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة.

3 . **النسق الزمني الهابط:** الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي.

وقد ذهب أحمد رحيم الخفاجي[169] إلى أن الفضاء الزمني في الرواية قد تردد تحت مسميات عديدة في كتابات النقاد المعاصرين العرب والغربيين، على النحو الآتي:

1-(الزمن الطبيعي)، و(الزمن الحدثي)، و(الزمن اللغوي):

وهو تقسيم الناقد اميل بنفنسنت، ويعني بالزمن الأول الزمن الفيزيائي؛ وهو زمن خطي، ويستطيع الإنسان قياسه بمسه وإيقاع حياته الداخلية.

---

[167]- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط2: دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص 29، 48، 49.

[168]- عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2005م، ص106.

[169]- الخفاجي، أحمد رحيم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص283، 284.

أما الزمن الثاني فهو زمن الأحداث التي تغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع. وهذان الزمنان –الطبيعي والحدثي–مزدوجان ذاتياً وموضوعياً. أما الثالث –أي اللغوي – فهو زمن مرتبط بالكلام أو اللغة ووظيفته وظيفة خطابية، ومنبعه هو الحاضر، فالحاضر هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، ومنه يمكن أن نلمس حدثاً غير معاصر للخطاب، وهذا ما تستدعيه الذاكرة ولحظة يكون الحدث غير متحقق الحضور فيها.

2–(زمن الحكاية أو المغامرة أو القصة) و(زمن الكتابة) و(زمن القراءة): وهو تقسيم صاحبي كتاب (عالم الرواية)، وتقسيم ميشال بوتور.

ويعنيان بزمن الحكاية زمن الأحداث التي هي على صعيد النص (تراكيب الصيغ والسياق). وبزمن الكتابة زمن الخطاب وأساليب عرض الأحداث وتتابعها وسيرها، وهو زمن تاريخي يخص الكاتب وتاريخ كتابته للأحداث. وبزمن القراءة المدى الزمني الذي تستوعبه قراءة تلك الأحداث؛ وهو يرتبط بعميلة التلفظ –بمعنى آخر قد يقدم الكاتب – مثلاً–خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين" زمن الحكاية أو المغامرة "، استغرقت كتابتها ساعتين "زمن الكتابة، وقراءتها في دقيقتين "زمن القراءة."

3–(زمن الكتابة) و(زمن القراءة): وهما زمنان على صعيد القصة، وهما زمنان خارجيان. ويعود هذا التقسيم إلى تودوروف.

4–(زمن القصة أو الحكاية أوالمتن الحكائي) و(زمن الخطاب أوالسرد أو المبنى الحكائي او النص): وهذا التقسيم هو الأشهر والأكثر تداولاً من حيث النظرية والتطبيق عند نقاد اليوم من العرب. ويرجع أصله إلى الشكلانيين الروس ومن بعدهم رينيه ويليك، وأوستن وارين، وجان ريكاردو، وتودوروف، وجيرار جينيت.

وتسمي يمنى العيد الزمن الأول بـ(زمن الوقائع)، والثاني بـ(زمن السرد). وزمن المتن هو زمن ترتيب الأحداث في القصة،وهو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث داخل القصة، بينما زمن الخطاب أو المبنى لا يخضع لذلك لأنه زمن عرض الأحداث بغض النظر عن ترتيبه فهو إن صح التعبير (زمن أسلوبي) يتعلق بأسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث.

إن الزمن الأول هو زمن سياقي (أي دلالي)، بينما الثاني هوزمن تركيب النص وعلائقه اللغوية أي النحوي؛ بمعنى آخر: زمن القصة وزمن الخطاب هما زمن المدلول والدال.

وقد أكدت يمنى العيد أن الزمن السردي زمن لغوي مرتبط بالفاعل؛ فالزمن هو ما تقوم به الشخصية؛ أي الشخص الواقعي عندها من عمل، لا ما يتضمنه الزمن النحوي من دلالة حرفية منعزلة عن فاعله.

وعلى هذا النحو يغدو الزمن لدى يمنى العيد هو الأقرب إلى مفهومه الدلالي من التركيب. وأغلب نقاد السرد المعاصرين يجردون الزمن السردي من مرجعه؛ أي زمنه الموضوعي، حيث يرون أن الزمن الموضوعي هو زمن متكون من اللغة نفسها.[170]

---

[170]- ينظر: باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط1: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990م، ص77. وينظر أيضاً: الخطيب، حكمت صباغ، والعيد، يمنى: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي، ط1: دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1984م، ص89. وينظر كذلك: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1: سلسلة عالم المعرفة-ع240-الكويت، 1998م، ص84. وكذلك: مرسلي، دليلة وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي والنصوص، ط1: دار الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص132. وكذلك: بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط1: دار الأمنية، دمشق، 1999م، ص109.

ومن خلال دراسة بنية الفضاء الزمني في روايات غازي القصيبي يمكن أن نلاحظ ثلاثة أنماط من السرد تبرز، بوضوح، هذا الفضاء، وهي:

أولاً: السرد المتتابع:

وهو نوع من السرد التسلسلي الذي يقوم على تتابع الأحداث من حيث وقوعها زمنياً في الواقع، " ويسمى النسق الزمني الصاعد؛ حيث يقطع السارد تتابع القصة وتسلسلها لخلق ما يسمى بالتأزم الدرامي، ولكنه يبنيه شيئاً فشيئاً من خلال تركيزه على طموحات البطل والبطلة، وعبر تضخيمه لطبيعة الأحداث التي يمكن أن يصادفاها في سعيهما إلى تحقيق الطموحات"[171].

ومن الأمثلة على هذا النمط ما يلحظ في رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي حينما نجد السرد المتسلسل أو المتتابع حاضراً في ذهن المؤلف إثناء كتابة الرواية الأولى؛ "فالقارئ يجد (فؤاد) في شقة الحرية يناجي نفسه قبل سفره إلى أمريكا: (أم ستنهمك في كتابة قصة بطلتها فتاة أمريكية شقراء وخضراء العينين). لقد كانت هذه الفتاة الشقراء هي (سوزي) صديقة (البروفيسور) في رواية (العصفورية). فشقة الحرية هي تحقيق لحلم الشخصية الرئيسة–فؤاد–القديم، في كتابة رواية تعيد بناء الذات، وهي أيضاً النبوءة التي رسمها خيال (فؤاد)، (مَنْ يدري يا أبي الحبيب ماذا سيحدث لابنك. قد يصبح زعيماً، وقد يصبح روائياً مشهوراً)[172].

---

[171]- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ط1: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1979م، ص91. وينظر أيضاً: المري، نورة بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة أم القرى، 1429هـ/ 2008م، ص30.

[172]- القرشي، عيضة بن محمد: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1424هـ، ص11.

وإذا ما أمعنا النظر في أغلب روايات القصيبي التي كتبها منذ بداية حياته حتى سنوات عمره الأخيرة، يمكن ملاحظة هذا السرد المتتابع أو المتدرج ليس على مستوى الرواية الواحدة فحسب، وإنما على مستوى الروايات كلها من أجل رصد الأحداث الواقعية التي عاشها السارد نفسه، ويؤيد ذلك ظاهرة التكرار في كثير من رواياته؛ مما يشعرك بأن تلك الروايات جميعاً إنما تحكي أحداث قصة واحدة عاشها الراوي أو السارد.

فرواية (شقة الحرية) تتحدث عن حياة القصيبي حينما كان يتلقى تعليمه في القاهرة، ورواية (العصفورية) تسرد أكثر من مرحلة في حياته بشكل متتابع، حينما كان يتلقى العلم في أمريكا وبريطانيا، وحينما أصبح أستاذاً جامعياً، ثم وزيراً، ثم سفيراً.

ورواية (7) تحكي عن مشاهداته ورؤاه عن المجتمع البريطاني وثقافة سكان لندن. ورواية (دنسكو) تحكي عن تجربة القصيبي حينما أزمع على الترشح لمنصب الأمين العام لمنظمة اليونسكو. ورواية (أبو شلَّاخ البرمائي) تحكي عن تجربته الشعرية المتمثلة من خلال شخصية (يعقوب المفصخ)، وموقفه تجاه كثير من قضايا الأمة العربية التي أثرت في وجدانه وعقله. كما تحكي رواية (حكاية حب) عن تجربته الروائية من خلال شخصية (يعقوب العريان).

ثانياً: السرد الاسترجاعي:

السرد الاسترجاعي أو الاستذكاري أو العودة إلى الوراء عند (جينيت)، والإخبار البعدي عند فاينريش H.Weinrich " هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة. فالقصة، لكي تُروى، يجب

أن تكون قد تّمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد. وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها"[173].

إن كل عودة للماضي تشكّل، استرجاعاً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. وهناك وظائف أخرى للاسترجاع، منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً. ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

وللاسترجاع ثلاثة أنواع:

أ-**استرجاع خارجي** يعود إلى ما قبل بداية الرواية، ومثاله ما حكاه السارد عن أحد أبطال رواية (شقة الحرية) -فؤاد-: " **ابتسمً وهو يتصور كل هذه الأشياء قابعة في حقائبه. ثم ما لبثت الابتسامة أن تبخرت وهو يتصور وقفته أمام موظف الجمارك في مطار القاهرة. سمع الكثير عن موظفي الجمارك، وكيف يفتحون كل حقيبة وينبشون كل شيء. ولا يسمحون لك بالمرور إلا بعد الدفع. والدفع مشكلة محيرة.**

[173]- عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص107.

قال له أخوه (ناصر) ضاحكاً: –تصور وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، أنك ستبدأ حياتك برشوة يعاقب عليها القانون. تصور نفسك سجيناً في قسم البوليس. هل تعرف عقوبة الرشوة؟ سنة واحدة على الأقل. ها ها ها"[174].

ب–**<u>استرجاع داخلي</u>** يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، ومثاله ما جاء على لسان (البروفيسور) عند حديثه مع الدكتور (ثابت)عن حبيبته (عفراء) قائلاً: " **وهذا، بدوره، مطلبٌ عسير. علاقتي بعفراء تستعصي على الفهم. استعصت وقتها، وتستعصي الآن، وسوف تستعصي في المستقبل. كانت عفراء امرأة من نوع نادر. لا أقصد المدح ولا القدح. أقصد أن أصفها فقط. كانت جميلة جداً. وذكية جداً. وثرية جداً. وثورية جداً. ولكن كل هذا لا يجعلها من نوع نادر. كان النادر مزاجها. كانت ذات مزاج غريب جداً. مليء بالمتناقضات. مليء بالأعاصير... عندما تغضب عفراء يا طبيب فمن الأفضل أن تغادر المكان، أو المنطقة، أو المدينة. وعندما ترضى تغرقك في بحر من العسل الدافئ"[175].**

ج–**<u>استرجاع مزجي</u>** يجمع بين النوعين السابقين، ومثاله ما حكاه السارد عن أحد أبطال روايته (شقة الحرية) –يعقوب–: " **عندما صمم يعقوب خلال الصيف على أن ينضم إلى الحزب الشيوعي كان يدرك أنه يخاطر بحريته وربما بحياته. خطوة واحدة طائشة وينتهي في السجن. من هنا، كان حريصاً على أن يتبين مواقع أقدامه قبل التحرك. أخفى عزمه حتى عن رفاقه، الذين أقنعوه، بلا صعوبة، بالتراجع عن قرار الهجرة من شقة الحرية. وقرر أن يستمر في ارتداء مسوح الوجود البوهيمي من باب التضليل.**

---

[174]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص17، 18.

[175]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص174.

كانت مشكلته الكبرى هي كيفية الانخراط في الحزب. كيف يجد شخصاً يثق فيه يدله على الطريق؟"[176].

<u>ثالثاً: السرد الاستشرافي:</u>

يعني السرد الاستشرافي الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها. " ويؤدي هذا النمط من السرد إلى قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية"[177].

وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.

---

[176]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص201.

[177] - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.93

ويسمّي (جينيت) هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية)[178] تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.

وعلى الرغم من أن (الاستشراف) نادر الوقوع في السرد التقليدي؛ لأن نوع من تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تعد العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية، وأنه يتجلّى في القص المكتوب بضمير المتكلم، وفي السيرة الذاتية، حيث يحكي الراوي قصة حياته، وهو يعلم ما وقع وما يقع ماضياً ومستقبلاً، فإنه موجود بكثرة في روايات غازي القصيبي، ومن أمثلته قوله في رواية (شقة الحرية) عن (فؤاد): " إلا أن هذه الخواطر اللذيذة لا تستطيع أن تنسيه الاعتبارات العملية. هل سيستقبله أحدٌ في المطار؟ وأين سيسكن؟ وكيف سيلتقي بأصدقائه الذين سبقوه إلى القاهرة وهو لا يعرف عنوانهم؟[179]

---

[178] - Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.82

[179]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، ص20.

المبحث الرابع: التواتر السردي (معدل التردد)

==========

يعرف التواتر السردي بأنه" مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية"[180]، وقد يلجأ إليه الراوي عند تكرار أحداث بعينها مع بعض الشخصيات في الرواية، أو على سبيل التذكر والاسترجاع لما مضى من أحداث مهمة في القصة كان لها تأثير بالغ في نمو الأحداث وتطورها.

[180]- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط1: دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م، ص85.

وقد ذهب جيرار جينيت إلى أن الرواية "أية رواية هي عبارة عن نسيج معقد من التكرارات والتكرارات ضمن التكرارات، أو نسيج من التكرارات المترابطة في نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى"[181].

وهذا ما لخصه "Bernard valette" في ثلاثة أنماط تكرارية، هي:

أ-المحكي الإفرادي: وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرة واحدة.

ب-المحكي التكراري: وهو ما يقص مرات عديدة حدثاً وقع مرة واحدة.

جـ-المحكي الإعادي: وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرات عديدة"[182].

أما التواتر عند خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس "José Maria Pozuelo yvancos" فهو "الطريقة الزمنية للسرد المنسوبة إلى علاقات تردد الأحداث في القصة، وتردد التلفظات القصصية لهذه الأحداث، ويمكن حصرها في أربعة أشكال افتراضية هي :

أ-الحكاية الفردية: وتحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

ب-الحكاية المتكررة الكلمات: وتحكي عدة مرات ما حدث عدة مرات.

جـ-الحكاية التكرارية: وتحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة.

د-Silepsis: وتحكي في مرة واحدة ما حدث عدة مرات"[183].

---

[181] - G-Genette figures III, collection poétique éditions du seuil , Paris . 1972. P : 145

[182]- فاليت، برنار: النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، ط1: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م، ص113، 114.

[183]- إيفانكوس، خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ط1: مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 2003م، ص288، 289.

ويظهر التواتر من خلال البناء الذي يعاد فيه تكرار رواية الحدث تبعاً لتعدد الرواية وتنوعها، ولعل اهم الخصائص التي يمتاز بها هذا اللون من البناء للأحداث:

1-تكرار الوقائع أكثر من مرة واحدة، وهنا يتوقف جريان الزمن، ونكون ازاء حالة سكون زمني أو سبات، طيلة مدة تكرار هذه الوقائع، باستثناء ما يحدث ضمن مستوى الرواية الأولى حيث يكون جريان الزمن طبيعياً.

2-تقتضي عملية اعادة رواية الوقائع أكثر من مرة أن يكون المكان ثابتاً ولا يتغير.

3-ظهور (المقترب السردي للحدث)[184] في البناء المكرر؛ ويقصد به تكرار المشهد الموصوف بعينه؛ أي التقاء الروائي على مشهد بعينه وتكراره أكثر من مرة.

ومن خلال استقراء روايات القصيبي يمكن أن نلحظ ثلاثة أنماط للتواتر السردي، هي:

أولاً: السرد المفرد:

ومعناه أن يروي السارد مرة واحدة ما يحدث مرة واحدة. ويدخل في إطاره أيضاً "ما يروى أكثر من مرة لما يحدث أكثر من مرة"[185]، والمهم هنا هو تكرار المقاطع النصية نفسها في كل مرة يتكرر فيها الحدث.

ويشيع هذا النوع من التواتر السردي كثيراً في روايات القصيبي، وذلك عندما يريد تسليط الضوء على أحداث بعينها ذات دلالة اجتماعية أو سياسية أو فكرية.

---

[184]- الكردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط1: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992م، ص80.

[185]- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م، ص77.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما جاء في الحوار الذي دار بين (أبو شلَّاخ البرمائي) و(توفيق) من حوار مداره كما يأتي:

" **توفيق–عفواً، يا شيخ...**

أبو شلَّاخ–شيخ؟! لا تسمِّني شيخاً، رجاءً. أنا لستُ شيخاً. لا بالمعنى الديني. ولا بالمعنى القبلي. ولا بالمعنى الفنتازي. ولا بأي معنى.

توفيق–المعذرة! ماذا..."[186].

ثم يتكرر هذا الحدث بالمقاطع اللغوية نفسها في موضع آخر من الرواية، وذلك في الحوار الآتي:

" **توفيق–حدثني، إذن، عن ولادتك يا شيخ...**

أبو شلَّاخ–ألمْ أقُلْ لكَ إني لا أحب أن أُخاطَبَ بيا شيخ..."[187].

وفي رواية (شقة الحرية) نجد التواتر السردي المفرد في حوار أحد أبطال الرواية (عبد الكريم) مع معلم اللغة العربية الأستاذ (حسين) الذي بادره بكم هائل من الأسئلة عندما عرف أنه شيعي، مثل:

–لماذا تكرهون الصحابة؟

–كيف تصدقون أن المهدي المنتظر على قيد الحياة بعد أكثر من ألف سنة؟

---

[186]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص18.

[187]- المصدر نفسه، ص19.

-هل لا تزالون تنتظرونه على باب السرداب في سامراء؟

-هل لديكم قرآن يختلف عن قرآن السنّة؟

-ما الفرق بين زواج المتعة والزنا؟

-لماذا لا تعترفون بأحاديث السنّة؟[188]

ثم يتكرر ذكر هذه الموضوعات السابقة التي تمثل قضايا محورية في الفكر الشيعي، في تعليق السارد على كل تلك الأسئلة التي طُرحتْ على (عبد الكريم) قائلاً:

" رغم أن عبد الكريم ولد وترعرع في بيت شيخ من أكبر مشايخ الشيعة في البحرين، إلا أن هذه الأسئلة لم تعرض له على هذا النحو قط. كانت مبادئ المذهب كما تعلمها من أبيه بسيطة وواضحة. الشيعة هم شيعة الإمام علي وأبنائه، وهم يكرهون كل مَنْ عادى الإمام علي وأبناءه، سواء كان من الصحابة أو من غيرهم. وهو لا يذكر أن أباه تفوه بكلمة نابية واحدة ضد أحدٍ من الخلفاء الراشدين (بخلاف أمه التي تهوى شتم عمر بن الخطاب). والمهدي لا يزال حياً لأن الله قادرٌ على كل شيء. وهو لم يسمع بأن أحداً ينتظر خروج المهدي من سردابٍ في سامراء. كما أنه لم يسمع بأن هناك قرآناً للشيعة يختلف عن قرآن السنّة..."[189].

ثانياً: السرد المكرر:

---

[188]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص49.

[189]- المصدر نفسه، ص50.

هو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، ويرجع هذا المنحى التكراري إلى تأثر السارد بأحداث محددة تمثل جزءاً راسخاً من حياته، أو تحمل له ذكريات سارة أو حزينة، فيسعى إلى تكرارها في أكثر من موضع في الرواية.

ومن الأمثلة على ذلك ما رسخ في عقيدة القصيبي عن التجربة القومية وحلم الوحدة بين أقطار الأمة العربية، وقد ظهر ذلك في أكثر من موضع من رواية (شقة الحرية) حيث نصّت المادة الأولى من دستور (شقة الحرية) على أن "**شقة الحرية جزءٌ لا يتجزأ من الأمة العربية**"[190].

ثم يتكرر ذكر تلك القضية التي تشغل بال القصيبي على لسان أحد أبطال روايته– فؤاد–في قوله: " **القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا... قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد المستعمر، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة**"[191].

وتتكرر تلك المسألة مرة أخرى في الرواية على لسان (سعاد) التي تؤمن بمبادئ حزب البعث، فتقول: " **من غير حزب طليعي لن تتمكن الأمة العربية من أداء رسالتها الخالدة...لابد من حزب رائد يتغلغل في مكان من الوطن العربي...**"[192].

ثالثاً: السرد المؤلَّف:

---

[190]- المصدر نفسه، ص104.
[191]- المصدر نفسه، ص18.
[192]- المصدر نفسه، ص77.

هو عكس النوع السابق؛ حيث لا يميل إلى تكرار ذكر الحدث الواحد بنفس المقاطع اللغوية أو الجمل التركيبية، ولكن يلجأ فيه السارد إلى الإيجاز والتعبير المكثف الذي يعبر عن تواتر الحدث الواحد دون أن يضطر إلى ترديد جملته في أكثر من موضع من القصة.

ويمكن تعريفه بأنه " الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة"[193]. ويمكن للقاريء الفطن أن يستنبط معنى تواتر الحدث وتكراره من خلال جملة واحدة يذكرها السارد.

ومن الأمثلة الدالة عليه ما جاء في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) في حواره مع الدكتور (سمير ثابت):

" **يقوم البروفيسور ويذهب إلى جهاز تلفزيون متوسط الحجم ويضغط على زر. بعد ثوان تظهر على الشاشة صورة رجل غاضب ينظر إلى البروفيسور، ويقول: (ألم أقل لك، مراراً وتكراراً، ألا تطلبني إلا عندما تكون بمفردك؟). يبتسم البروفيسور ويقول: (يا أبا حسيد! ليس هنا أحدٌ سوى طبيبي الدكتور سمير ثابت). يرد الوجه الغاضب من الشاشة، ويقول: (أنا أكره الأطباء منذ قال لي الطبيب: (... أكلت شيئاً * وداؤك في شرابك والطعام). أنا ذاهبٌ الآن. ثم يختفي الوجه وتظلم الشاشة**"[194].

---

[193]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص123.

[194]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص110.

فالمقطع السابق من الرواية يعبر عن حدث تكرر أكثر من مرة في الرواية، لكن السارد استطاع أن يحصر تلك التكرارات كلها في نص واحد أو جملة واحدة حققت الغرض الذي يعبر عن تواتر هذا الحدث على مسارب عديدة في الرواية.

وكذلك يمكن أن نلحظ السرد المؤلَّف في موضع آخر من الرواية نفسها في قول (البروفيسور): " **نعم، يا طبيب، نعم. وحدثت في التاريخ أشياء أغرب من هذه. ولا تزال تحدث. خلال إقامتي في المعتقل كنت أقضي معظم أوقاتي في الحديث مع برهان. يوماً بعد يوم، بدأت أعجب بالشاب الحزبي المناضل. كان صافي التفكير، واضح الرؤية، قوي المنطق، طلق اللسان. كان يسخر من العسكر والحكم العسكري. كان يقول: (ماذا تتوقع من إنسان يقضي النصف الأول من عمره في تلقي الأوامر، والنصف الآخر في إعطائها؟). وكان يقول: (العقل العسكري لا يفهم السياسة. السياسة أنصاف حلول. والعقل العسكري يرفض أنصاف الحلول. النصر أو الهزيمة. الطاعة أو السجن). وكان يقول: (كبق تتوقع من إنسان مدجج بالسلاح أن يكون مسالماً؟)**[195].

ويبدو أن السبب في لجوء السارد إلى مثل هذا النوع من السرد المؤلف، "يكمن في البحث عن الصيغة المثلى لتجاوز العرضي؛ لذا يضغط المقطع النصي عدة أحداث في جملة واحدة، ناقلاً الواقعي إلى المتخيّل"[196].

---

[195]- المصدر نفسه: ص210.

[196]- بوطاجين، السعيد: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1: منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005م، ص88.

وخلال استقراء روايات القصيبي، لوحظ شيوع هذا اللون من السرد الذي يختصر كثيراً من الأحداث المكررة التي تقع بشكل اعتيادي، في جملة واحدة.

ويبدو أن لجوء السارد إلى السرد المؤلَّف يهدف إلى رغبته في القبض على زمام الحبكة الروائية، وتجاوز الأحداث غير المؤثرة في سلوك الشخصيات أو توجيهها نحو العقدة. لذلك يعد السرد المؤلف لوناً من ألوان التقنيات الفنية التي لا يحسن أداءها من الروائيين سوى من كان لديه قدرة على إفادة القاريء بكثير من المعاني في قليل من الألفاظ.

الفصل الثالث:
فضاء المكان والشخصية الحكائية

المبحث الأول
فضاء المكان:
(أهمية المكان-الفضاء الجغرافي)

==========

يعد المكان عنصراً رئيساً من عناصر البناء الفني للرواية منذ بداية التنظير لها، سواءً عند النقاد الغربيين أو النقاد العرب في العصر الحديث؛ وذلك لكون الفضاء

المكاني هو الذي يحدد أبعاد الأحداث التي تدور في الرواية، وكذلك فإنه يحمل في طياته دلالات تاريخية، وثقافية، واجتماعية معينة تنعكس بدورها على الشخصيات التي تتنقل في تلك الأمكنة، وتحرك خيوط الحدث الرئيس وما يتفرع عنه من أحداث، كما أن الشخصيات الروائية لا يمكن أن تلعب أدوارها في فراغ أو دون مكان محدد المعالم.

ومن هنا تنبع أهمية المكان في الرواية، ليس كخلفية للأحداث أو كمفتاح لفهم الشخصيات فحسب، ولكن باعتباره عنصراً حكائياً قائماً بذاته يتآزر مع عناصر البناء الفني الأخرى في الرواية.

ومن الجدير بالذكر أن الفضاء المكاني يعد واحداً من فضاءات عديدة يمكن أن تتوافر في العمل الروائي، ومنها:

أولاً: الفضاء الجغرافي:

وهو الذي يرادف مفهوم المكان أو البيئة التي يتحرك خلالها أبطال الرواية، مثل القرية أو المدينة أو الصحراء أو الدولة أو الإقليم الذي يتحدد بحدود جغرافية تتفق وأبعاد الواقع نفسه، حيث إن الكاتب يستعين بمجموعة من الإشارات الجغرافية التي تبين ملامح المكان في خيال المتلقي من حيث جوانبه الحضرية أو الريفية أو الاجتماعية أو الثقافية، كما تسهم في رسم صورة أقرب ما تكون إلى خشبة المسرح، كما تسهم تلك الإشارات في تحريك مخيلة المتلقي ورسم منهجية محددة للأماكن التي تجري فيها الأحداث.

وعندما تناولت "جوليا كريستيفا" الفضاء المكاني في الرواية، لم تفصله عن دلالاته الحضارية، وذهبت إلى أنه "يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل جميع الدلالات

الملازمة له، والتي تكون عادةً مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم. وقد أطلقت عليه اسم (أيديولوجيم) العصر Idiologeme؛ وتقصد به الطابع العام الغالب في عصر من العصور"[197].

ولهذا فإن الفضاء المكاني في الرواية لا يمك أن يدرس بعيداً عن التناص؛ أي من خلال علاقته بمجموعة النصوص أو الإحالات التي تحمل رموزاً وإشارات عديدة لحقبة تاريخية محددة أو بالأحرى لحقبٍ عديدة.

وقد يكون الفضاء المكاني أو الجغرافي واقعاً فنياً متخيلاً أو افتراضياً(مجازياً) يوجد في مخيلة الروائي نفسه، ويوجد بشكل خاص في رواية الأحداث المتتالية، فهو يمت للواقع بصلة، ولكنه يحمل أصداء كثيرة للواقع المعيش.

ثانياً: فضاء النص:

وهو فضاء مكاني أيضاً، لكنه مرتبط بالمكان الذي ألفت فيه الرواية أو تولدت عنه أحداثها، وسطورها، وحروفها الكتابية، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف وصورته، ووضع المطالع، وكتابة العناوين الرئيسية والجانبية، وتنظيم الفصول. وهذا الفضاء النصي يحمل في طياته كثيراً من الدلالات والإيحاءات التي حركت خيال الأديب وأمدته بالخيوط الأولى لروايته، أو ألهمته فكرة الرواية نفسها.

وقد ركز "ميشيل بتور" على هذا الفضاء النصي؛ باعتباره يقدم تعريفاً هندسياً خالصاً للكتاب، لأن الرواية أو الكتاب، في رأيه: " هو وضع مجرى الخطاب في أبعاده الثلاثة،

---

197 - J.Kristeva: Le texte de roman.Mouton.1976.P.182.

وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة، ثم هناك سمك الكتاب الذي يقاس بعدد الصفحات عادة"[198].

ثالثاً: الفضاء الدلالي:

وهو نوع من الفضاءات المهمة في الرواية؛ لكونه يحمل الصورة الرمزية التي تخلقها لغة السرد أو الحكي في الرواية، ويمكن تناوله من خلال التحليل التوزيعي أو الوظيفي الذي يعتبر النص وحدة كبرى لا تعتمد على جمل فقط ولكنها تعتمد على نصوص، وهذا بدوره يسهم في توسيع حدود الوصف اللساني، وتوسيع حدود النص إلى ما هو خارج النص نفسه.

رابعاً: الفضاء كمنظور:

ويتعلق بالطريقة التي يستطيع من خلالها الكاتب السيطرة على مكونات عالم الرواية من شخصيات وأحداث وأماكن وغيرها، حيث يصبح المكان هنا أشبه ما يكون بخشبة المسرح. ويتوقف هذا الأمر بشكل رئيس على ما يمتلكه الكاتب من شعرية السرد التي تمكنه من نقل أبعاد هذا المنظور الهندسية والمجازية إلى القارىء بحيث يوسع من دائرة الخيال عنده لتستوعب كل ما يدور في محيط الحكاية، وما يمكن أن يتولد عن الأحداث والشخصيات من جوانب إيجابية أو سلبية تسهم في تطورها أو ركودها.

ولنأخذ مثالً على ذلك من رواية (شقة الحرية)، حيث وصف سفينة الغواصين الباحثين عن اللؤلؤ بقوله: " **تبحر السفينة في الخلجان الزرقاء وفي روتينها المعتاد. الرز**

---

[198]- بتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971م، ص112، 113.

والسمك. التمر الذي ينخر فيه السوس. الماء الرمادي. (النَّهَّام) وأهازيج الغوص الجماعية. وفي المساء، القهوة وقصص البحار. يروي كل رجل مغامراته. هنا بحَّارٌ يفسم أنه رأى (أبو درياه)، جني البحر الذي يشبه القرد، مراراً. يؤكد أنه رآه بعينيه وهو يدخن (الكدو). يتدخل بحار ثان ليقسم، بدوره على انه رأى (أبو درياه). يثور نقاشٌ حول حجم الجنيّ. يؤكد الأول أنه بحجم القرد الصغير، ويصر الثاني على أنه بحجم الرجل الضخم. ثم يثور سؤالٌ عن نوايا (أبو درياه). ويجمع البحارة على أنه جنيٌّ ظريف لا يؤذي أحداً.

ويجمعون على أن الوسيلة الوحيدة للتخلص منه هي قرع الهاون. بمجرد سماع الصوت، يذعر (أبو درياه)، ويقفز إلى الأعماق، تاركاً (الكدو) يتصاعد منه الدخان"[199].

فالقصيبي يمتلك قدرة لغوية فريدة استطاع من خلالها أن يصف الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث وصفاً شعرياً أظهر من خلاله ذلك التأثير المتبادل بين السكان (البحارة أو الغواصين) والمكان الذي يشكل جزءاً أصيلاً من حياتهم (السفينة أو البحر) لكونه مصدر رزقهم، ومستودع حكاياتهم وأفراحهم وأتراحهم جميعاً.

والمكان هنا لا يقتصر تأثيره على من يعيشون فيه أو يتحركون خلاله من أولئك الأشخاص الذين يصطادون اللؤلؤ فحسب، وإنما يشكل بعداً دلالياً مهماً بالنسبة للقارئ العربي أو الخليجي الذي تتشابه حياته مع حياتهم؛ وبالتالي فإن الفضاء المكاني هنا

---

[199]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 242.

قد تحول إلى شبكة من العلاقات والرؤى التي تضافرت لتشكيل الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

وقد اهتم نقاد الرواية بدراسة أهمية الفضاء المكاني كعنصرٍ فعّال في بناء الرواية، ومنهم سيزا قاسم التي اعتبرت الفضاء المكاني بناءً خيالياً يبنى وفق بيناء تحتي، وبناء فوقي، وركزت على تلك العلاقة التي تربط بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه[200].

واهتم حسن بحراوي الذي بدراسة المكان كأحد عناصر ثلاثة مهمة في بناء أية رواية (المكان، والزمان، والشخصية)، ورأى أن المكان في الرواية " يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث"[201].

وعند استقراء الإنتاج الروائي للقصيبي يمكن الوقوف بوضوح على اهتمامه بتأطير الفضاء المكاني بأشكاله ومستوياته المتعددة؛ ويظهر هذا من خلال التحليل الآتي:

- **رواية شقة الحرية:**

عمد فيها الكاتب إلى تحديد ملامح المكان تحديداً واقعياً أو هندسياً، إن صح التعبير، وربما يرجع هذا إلى أن تلك الرواية أقرب ما تكون إلى فن السيرة الذاتية؛ لكونها تتناول مرحلة عمرية محددة من حياة القصيبي في أثناء تلقيه تعليمه الجامعي بمصر برفقة مجموعة من الطلاب الخليجيين الآخرين.

---

[200]- قاسم، سيزا: بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص122.

[201]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص46.

فنجده يحدد للقارئ ملامح الأمكنة التي يتردد عليها شخصيات الرواية بشكل دقيق، بحيث لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وقد عُنيَ بوصفها، مثل حديثه عن (عبد الباقي) ذلك الموظف الحكومي البسيط:

" **الميدان يعج بالبشر، والسيارات، والحيوانات، والروائح، والأصوات. عبد الباقي ينتظر وصول الأتوبيس بصبر نافد. يلتفت إليه تلميذ صغير يقف بجانبه، ويسأله:**

- الساعة كم يا أستاذ؟

يشير عبد الباقي بغيظ إلى الساعة الضخمة التي تتوسط الميدان؛ الساعة التي سُمي الميدان باسمها.

ويقول التلميذ:

- متشكرين يا أستاذ.

يرفض الأتوبيس أن يجيء. ويعرف عبد الباقي نتيجة هذا الرفض. سوف يصل إلى المصلحة متأخراً. وسوف يتلذذ الباشكاتب بتعذيبه قبل أن يخبره أنه لن يخصم عليه شيئاً هذه المرة. يخصم؟! ومن دون أن يشعر، بدأ عبد الباقي يضحك. والتفت إليه التلميذ، وبدأ يبتعد. يخصم؟! هل بقي شيء من الراتب للخصم؟ بعد الإيجار، والطعام، والمواصلات، وملابس الأولاد، وهل هناك سوى الديون؟ لماذا لا يخصم الباشكاتب من الديون؟

يصعد عبد الباقي من باب الدرجة الثانية بصعوبة بالغة. الهابطون يحاولون دهس الصاعدين الذين يحاولون القفز فوقهم. لا يكاد عبد الباقي يستقر واقفاً حتى تفاجئه العجوز التي تضغط بشبشبها على حذائه المهترئ.

- والنبي الساعة كم يا أستاذ؟

ويرد عليها:

- هو أنا عارف أشوف إيدي يا ست؟

- لا مؤاخذة يا ابني.

لهذا الزحام، رغم ضغط الشبشب، ميزتان: الأولى، أن هناك احتمالاً قوياً في أن يصل إلى محطته قبل وصول الكمساري إليه. والثانية أن مشكلة بقائه واقفاً، رغم الضغوط التي تنصب عليه من كل الاتجاهات، تجعله ينسى أي مشكلة أخرى، مهما كانت كبيرة.

يهبط، بالفعل، قبل قدوم الكمساري. يخطو خطوتين قبل أن يستوقفه قروي يبدو أنه قادم لتوه من الصعيد في انتظار أول ترام ليشتريه:

- الساعة كم يا حضري؟

لا ينظر عبد الباقي، ولا يرد، ويواصل المشي.

ويتمتم القروي وهو يهزّ رأسه:

- عجايب! الكِبر لله يا عالم. بلد إيه دي؟!

حقاً! بلد إيه دي؟ يغالب عبد الباقي الدموع التي بدأت تتجمع في عينيه. هل أُصيب كل الناس بالعمى؟ كلُّ الناس؟ ألا يرون أنه لا يلبس ساعة؟ ألا يعرفون أنه لم يمتلك ساعة قط؟!"[202]

في النص السابق يمكن ملاحظة أمور عديدة، منها:

أولاً: أن الكاتب قام بتحديد ملامح المكان وأبعاده تحديداً دقيقاً بحيث جعل القاريء مشاركاً للشخصية في دورها التي تقوم به من خلال التعاطف مع عبد الباقي ذلك الموظف الحكومي البائس الذي يعاني شظف العيش، ولا يكفي راتبه احتياجاته كالإيجار، والطعام، والمواصلات، وملابس الأولاد. كما يحاول الكاتب تحريك عاطفة المتلقي نحو عبد الباقي من خلال الكشف عن نفاد صبره في أتوبيس الغلابة المزدحم بالجثث المتكومة والتي يحاول كل من فيه أن يدهس الآخر أو يقفز فوقه لفتح ثغرة في هذا السد البشري الذي يعترض باب الأتوبيس.

ثانياً: أن الكاتب حاول إبراز قيمة الوقت عند أبناء هذه الطبقة الفقيرة من المصريين، مثل التلميذ الصغير الذي يسابق الوقت ليلحق طابور الصباح في المدرسة، ومثل تلك السيدة العجوز، ومثل هذا القروي البسيط القادم من الصعيد ليشتري الترام. وكذلك فالوقت مهم جداً عند عبد الباقي الذي يريد أن يصل المصلحة متأخراً، خوفاً من أن

---

[202]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 59، 60.

يخصم الباشكاتب من راتبه يوماً أو يومين عقاباً له على التأخر عن الوصول إلى العمل.

ثالثاً: كأن الكاتب أ{اد أن يصور أمام القاريء ما يعانيه أبناء الطبقة الفقيرة من نقص المال، وصعوبة المواصلات، وتسلط الرؤساء، وضياع الوقت.

رابعاً: استخدم القصيبي لغة سردية موحية في النص السابق من خلال قوله: (قبل أن يستوقفه قروي يبدو أنه قادم لتوه من الصعيد في انتظار أول ترام ليشتريه)؛ فهذه العبارة تحمل دلالات ثقافية واجتماعية عديدة تتعلق بفكرة الكاتب عن أبناء الصعيد الذين يتميزون بالصدق والتلقائية التي يمكن أن توقعهم في شراك كثير من المحتالين الذين يبيعون لهم الترام أو الميدان أو حتى نهر النيل.

كذلك يظهر تعاطف الكاتب مع عبد الباقي من خلال تعليقه في نهاية النص بقوله: (حقاً! بلد إيه دي؟ يغالب عبد الباقي الدموع التي بدأت تتجمع في عينيه. هل أُصيب كل الناس بالعمى؟ كلُّ الناس؟ ألا يرون أنه لا يلبس ساعة؟ ألا يعرفون أنه لم يمتلك ساعة قط؟) فمن البدهي أن أي موظف حكومي، كبير أو صغير، أن يرتدي ساعة في يده لأن عمله مرتبط بتوقيت الحضور والانصراف، ولهذا فإن التلميذ والسيدة العجوز والقروي لم ينظروا إلى يد عبد الباقي ليدركوا على الفور أنه لا يمتلك ساعة، وإنما اعتمدوا على ما هو متعارف وراسخ لديهم بأن أي موظف حكومي لا يمكنه أن يسير دون ساعة في يده.

وهنا يصل الكاتب بالبؤس إلى منتهاه لدى عبد الباقي وأمثاله الذين يعيشون على هامش الحياة، ولا حول لهم ولا قوة.

ولا أتفق مع هذا الرأي الذي ذهب صاحبه إلى أن القصيبي لم يعنَ بالفضاء المكاني في رواياته، " وأن أياً من روايات القصيبي لم ترتهن للمكان، ولم تتخذه بنية نصية محورية، بحيث ترتكز عليه المكونات السردية الأخرى–باستثناء رواية دنسكو. وقد ظهر هذا بداهة من أسماء الروايات، فليس من أسماء الروايات اسم يحيل إلى مكان معروف. وربما عاد السبب في وجود هذه الظاهرة الأسلوبية، إلى أن الروايات اشتغلت برسم حياة الشخصية الرئيسة –الذاكرة التسجيلية–فربما شعر القاريء أن المكان لا يعدو كونه ممراً لعبور البطل إلى تجربته الفردية، عن التوقف عند المكان"[203].

ويصف الكاتب كلية الحقوق في أثناء الاختبارات في مشهد آخر من الرواية بقوله:

" **تفقد كلية الحقوق شكلها الطبيعي، وتتحول إلى ما يشبه معسكرات الاعتقال. سرادقات هائلة تغطي الأرض وتمتد في كل اتجاه. آلاف من الطلبة يرتعدون، كأنهم أغنام تُساق إلى المذبح. والجو في الداخل يزيد الموقف رهبة. مفتشون غلاظ شداد في كل مكان يصرخون، وعلى وجوههم شبق عارم إلى اصطياد طالبٍ لئيمٍ متلبّس بالغش. وباعة المرطبات يهرولون بين الطاولات. والعرق يتصبب من كل الوجوه. ويدخل أستاذ المادة يرافقه فرّاش يحمل أوراق الأسئلة. وتوزَّع الأوراق. بغتةً، تنطلق صرخة من هنا ويغمى على فتاة، ويُهرع إليها الممرضون. بغتةً، يغمى على طالب، بلا صراخ. صوت نشيج هناك. دموع بلا نشيج هنا. لم يكن امتحان واحدٌ يمر دون**

[203]- القرشي، عيضة بن محمد بن خضر: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية-مرجع سابق، ص127.

عشر ضحايا، على الأقل، منهم من يفيق من الصدمة، ويواصل الامتحان، ومنهم من يبقى في الخيمة الطبية تحت المراقبة"[204].

فالفضاء المكاني في النص السابق محدد المعالم والأبعاد، ولكن الكاتب لم يركز على تلك الأبعاد المادية للمكان بقدر ما ركز على الأبعاد النفسية التي سببها المكان للأشخاص؛ لكونه ملحمة للصراع بين النجاح والفشل، وبين القدرة على التحمل والانهيار، وذلك كله من أجل تحقيق الذات في يوم الامتحان الذي يكرم فيه المرء أو يهان.

كما أن وصف الكاتب المكانَ على هذا النحو يحمل دلالات أخرى أبرزها كثافة عدد الطلبة في كلية الحقوق آنذاك، حتى يومنا هذا، مما يدفع القائمين على إدارة الاختبارات إلى تنظيم أماكن إضافية عديدة عبارة عن خيام تضرب في ساحات واسعة، وهي أشبه بمعسكرات الاعتقال، على حد وصف الكاتب.

- **رواية العصفورية:**

وتبرز قيمة الفضاء المكاني في هذه الرواية بشكل لافت للنظر؛ حيث إنها سميت باسم تلك المستشفى أو العصفورية التي عالج الكاتب من خلالها كثيراً من قضايا السياسة والمجتمع والثقافة والأدب والفلسفة والفن، وبخاصة في تلك الحوارات العديدة التي دارت بين شخصية (البروفيسور)، وطبيبه (الدكتور سمير ثابت).

---

[204]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 174،

ومن المشاهد العديدة التي برز فيها اهتمام الكاتب بالفضاء المكاني ما جاء في هذا الحوار الذي دار بين البروفيسور–الذي كان يحكي–والطبيب، الذي كان يستمع، وذلك بعد ضياع أمل البروفيسور في تحقيق الحلم العربي بالوحدة ثم بالقضاء على إسرائيل، حيث تبدد أمله في الثلاثي: صلاح الدين المنصور، وبرهان سرور، وهما عسكريان ثبت ولاؤهما لإسرائيل، ثم ضياء المهتدي الذي بدد الحلم العربي بالدخول في حرب مدمرة لا طائل من ورائها.

يقول الكاتب في هذا المشهد على لسان البروفيسور مخاطباً طبيبه: " **حدثت في التاريخ أشياء أغرب من هذه. وتحدث. ولكن كبِّرْ عقلاتك، يا نطاسي. أنا لم أشرح الهدف الحقيقي من الحكم العسكري. تستطيع أن تقول إنني خدعت السي. آي. إيه، وخدعت إسرائيل عندما تظاهرت أن هدف العسكر سيكون الصلح مع إسرائيل. وتستطيع أن تقول إنني كنت المخدوع. بعد ذلك رتبت اجتماعاً مع ولاة الأمر الرفاق في الكي. جي. بي. وقبل أن تسألني كيف تعرفت عليهم أقول لك: إني تعرفت عليهم عن طريق السي. آي. إيه. أقنعت الرفاق الجواسيس أن وصول العسكر إلى الحكم هو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الإمبريالية، ونشر المبادئ الماركسية في الأمة العربية.**

- **أنت يا بروفيسور عملت كل هذا؟!**
- **وأكثر منه كما سيجيك بالحكي.**
- **وبعدين؟**

– كانت الخطوة التالية هي اختيار الضابط الذي سيتولى الحكم في عربستان 48. بعد تحريات مضنية استقر رأيي على الضابط صلاح الدين المنصور. لم يكن تعبير (رائد) يستخدم وقتها، ولكن هذه قضية أخرى لا نود أن ندخل فيها الآن. الميجور!

– تقصد صلاح الدين الذي أصبح فيما بعد...

– سوف يأتي دور فيما بعد. عقدتُ اجتماعات طويلة، سِرِّيَّة بطبيعة الحال، مع الرائد صلاح الدين المنصور قبل أن أضع تحت تصرفه 500 مليون دولار لتمويل الانقلاب.

– نصف مليار؟! دفعتَ للزلمة نصف مليار؟!

– أيْ نعم! ولِمَ لا؟ ألمْ أكن أملك المال؟ ألم يكن حلمي الأكبر النهوض بالأمة العربية وتدمير إسرائيل؟ ألمْ يكن الانقلاب العسكري التوصية التي انتهت إليها أعظم العقول العربية المعاصرة؟

– وكيف كان صلاح الدين المنصور؟

– كان في رأيي أفضل الموجودين. كان رجل الساعة. رجل القَدَر. مع أنه كان، أحياناً، يذكرني بما قاله أبو حسيد عن فاتك: (وقد يلقّبُه المجنونَ حاسدُه). كان فيه شيء من الهوس لم يزعجني وقتها. هل يمكن لإنسان خالٍ من الهوس تماماً أن يقوم بانقلاب عسكري؟ باستثناء هذا الناحية كان مفصَّلاً تفصيلاً للدور الذي ينتظره...

وكان يتمتع بموهبة نادرة في العمل الاستخباراتي. كان، في الواقع، المسؤول عن استخبارات الجيش في عربستان 48؛ الأمر الذي سهّل الانقلاب كما يمكنك أن تتصور. وعلى فكرة، يا حكيم، كل الانقلابات العسكرية تزعمتها عناصر يثق بها النظام القائم. مما يؤكد صحة الملاحظة: " كيف احتراسي من عدوي إذا * كان عدوي بين أضلاعي؟!"[205].

فقد وسَّع الكاتب في النص السابق دائرة الفضاء المكاني ليشمل كل الدول العربية المعنية بقضية الوحدة أو القومية العربية التي تتطلع إلى تحقيقها كل دولة من أجل الحفاظ على وحدة الأراضي، والتخلص من عدوهم الأبدي إسرائيل. ثم ربط بين المكان وبين مجموعة من القضايا الفكرية والثقافية والسياسية التي أظهرت للقاريء أن الأمة العربية حاضرة دوماً على طاولة الاستخبارات الأمريكية والغربية بشكل عام.

كما يبرز الفضاء المكاني في كثير من روايات القصيبي مثل: دنسكو، وأبو شلَّاخ البرمائي، والجنية، وغيرها.

ومجمل القول إن الفضاء المكاني، فضلاً على أنه يشمل الأماكن المحددة جغرافياً أو هندسياً التي تقع فيه أحداث الرواية، هو أيضاً يشمل الأماكن الاعتبارية الأخرى مثل الدولة أو المجتمع أو الأرض أو البحر أو الصحراء أو السماء. ومن هنا فإنه يتسع بحسب رؤية الكاتب أو تصوراته الفكرية والثقافية.

---

[205]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 200، 201.

المبحث الثاني

الشخصية الحكائية:(الشخصية المدورة او المثقفة -الشخصية المسطّحة أو الثانوية)

اختلفت تعريفات الشخصية الحكائية في الرواية بحسب اختلاف المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية القديمة والحديثة في دراسة الفن الروائي، وبحسب المنابع الثقافية التي ينحدر منها الكُتَّاب والنقاد، وكذا بحسب الحقول المعرفية التي تتناول تلك الشخصية؛ فتعريف عالم النفس لها يختلف عن تعريف الفيلسوف والأديب والمؤرخ وغيرهم.

وقد عرف عبد الملك مرتاض الشخصية تعريفاً كلاسيكياً بقوله: " إن الشخصية كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وصورتها وملابسها، وسُحنتُها وسِنُّها وأهواؤها، وهواجسها وآمالُها وآلامُها... ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي... ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباطه بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا من وجهة أخرى"[206].

---

[206]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص86.

ولكننا نتساءل: هل الشخصية الحكائية ذات مضمون تاريخي يتعلق بالبطولة، أم ذات مضمون سيكلوجي يتسم بمجموعة من العواطف والاتجاهات، أم ذات مضمون خيالي نابع من مخيلة الأديب أو الروائي؟

" الواقع أن الشخصية الروائية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة. وتخلط القراءة الساذجة بين الشخصية التخييلية والشخصية الحية. في حين أن الشخصية التخييلية (كائن من ورق) كما يرى بارت وتودوروف، وأنها ليست أكثر من قضية (لسانية). وبهذا فإن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي من أجل إبراز وظيفتها النحوية؛ حيث يجعلها فاعلاً في السرد، بخلاف التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية دليلاً ذا وجهين: أحدهما (دال) والآخر (مدلول)[207].

وفي تصوري أن الشخصية الحكائية في أية رواية هي التي تحدد مدلولها بالنسبة للقاريء الفطن، وذلك من خلال ملامحها النفسية والمادية أو الجسمية أو الثقافية التي يخلعها عليها الكاتب بريشة السرد الفني أو الوصف الذي يجسم هذه الشخصية أو تلك بحيث تكون شاخصة أمام عيني القاريء وكأنها تقف على خشبة المسرح.

هذا فضلاً على أن القاريء نفسه قد يمنح الشخصية الحكائية أبعاداً أخرى بحسب مستوى ثقافته، وكذا قرب هذه الشخصية من نمط حياته أو بعدها عنه. ولهذا فإن التحليل البنيوي قد ركز على الشخصية الحكائية من حيث وظيفتها وأعمالها أكثر من تركيزه على صفاتها الخارجية أو مظاهرها الشكلية.

---

[207]- عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1996م، ص85.

وتجدر الإشارة إلى أن الشخصية الحكائية في أي رواية تمثل العمود الفقري لها؛ وتأتي جميع عناصر البناء الفني الأخرى – المكان والزمان والوصف والسرد والحوار وغيرها– مدعمة لها، ومساندة في تكوين الأحداث في الرواية؛ أي أن " العناصر الأخرى لا تكون إلا مظاهرة للشخصية، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيز إلا بها، حيث هي التي تحتويه"[208].

ويلحظ أن المناهج الأدبية والنقدية القديمة؛ كالكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، كانت تنظر إلى الشخصية الحكائية من منطلق أنها الشخصية البطولية التي تدور حولها الأحداث في الرواية؛ فأرسطو كان يرى أن " الشخصية تخضع خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث"[209] رغم أنها هي التي تصنع الحدث وتديره.

وتبعاً لهذا، نزع كثير من الروائيين التقليديين إلى كتابة ما يسمى برواية الشخصية؛ وهي ذلك النوع من الأشكال الروائية التي تنصب أحداثها حول شخصية البطل الذي يتفننون في رسم ملامحه، وتحديد أوصافه بدرجة تقارب الشخصية الواقعية، وهذا بدوره يقيد من حرية الأديب كثيراً، فلا يستطيع أن يبدع في تصرفات البطل أو ردود أفعاله؛ لأنه محكوم حينئذٍ بحدود الواقع الحقيقي.

وقد لحظ محمد عزّام[210] وجود ثلاثة أنواع من الأبطال أو الشخصيات الحكائية في الرواية التقليدية، وهي:

---

[208]- مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، سلسلة عالم المعرفة، الجزائر، 1995م، ص127.

[209]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص208.

[210]- عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، مرجع سابق، ص 86، 87.

أولاً: البطل الإيجابي:

وهو الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل، ويمكن أن نلحظه بوضوح في شخصية (البروفيسور) في رواية (العصفورية)، وشخصية (أبو شلَّاخ البرمائي) في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وكذلك مجموعة أبطال رواية (شقة الحرية): فؤاد، ويعقوب، وقاسم، ونشأت، وعبد الرؤوف، وعبد الكريم، وماجد.

ثانياً: البطل السلبي:

وهو البطل الذي يؤيد السائد من العادات والأفكار والتقاليد في المجتمع، حتى إن كان منحرفاً عن النهج القويم، وهو لا يبدي أي نوع من الرغبة في تغييره أو تصحيحه، فهو البطل (الفهلوي)[211] الذي يدوس القيم، ويصعد على أشلاء الآخرين من أجل تحقيق مطامعه الشخصية التي تتسم بالأنانية والأثرة.

ومن أمثلته شخصية (البروفيسور روبيرتو تشايني)؛ المدير التنفيذي لمنظمة دنسكو، وشخصية (سونيا كليتور) كبيرة مستشاري البروفيسور روبيرتو تشايني في رواية (دنسكو).

ثالثاً: البطل الإشكالي[212]:

وهو البطل الذي يؤمن بالقيم الإيجابية في مجتمع منحط دينياً وأخلاقياً، ولكنه لا يبذل جهداً في سبيل إصلاحها، ولا يصدر عنه أي تصرف إيجابي ملموس، وهو يكره بقلبه فقط، ويراقب مجتمعه ينهار من حوله دون أن يحرك ساكناً.

---

[211]- عزام، محمد: الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، ط1: دار الأهالي، دمشق، سوريا، 1993م.

[212]- عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية، ط1: دار الأهالي، دمشق، سوريا، 1992م.

ونرى العكس تماماً عند روائيي الرواية الجديدة ونقّادها؛ حيث إنهم لا يعولون كثيراً على الشخصية الحكائية بقدر ما يهتمون بمسار السرد، وتطور الأحداث داخل العمل الروائي بطريقة أشبه بذلك التيار الجارف الذي يدفع أمامه كل عناصر البناء الفني نحو وجهة أيديولوجية محددة، قد يتبنَّاها الأديب أو يحاول أن يبني عليها موقفه الفكري حيال إحدى القضايا التي تعالجها الرواية ذات الصبغة الاجتماعية أو السياسية أو الدينية أو الثقافية.

وقد كشف عبد الملك مرتاض عن ذلك الموقف المتأزم للشخصية الحكائية في الرواية الجديدة، فرأى أن " مضايقتها داخل النص السردي قد تبلغ في بعض الأمور حد الاضطهاد"؛ وهذا راجع، من غير شك، في المقام الأول إلى تلك اللامبالاة التي يتعامل بها الروائيون المحدثون مع الشخصية.

وبحسب أدوارها ووظائفها في الرواية، صنَّف (بروب)[213] الشخصية الحكائية إلى ستة أصناف، هي:

1-شخصية البطل.

2-البطل المزيف.

3-المساعد.

4-الآمر.

5-المانح.

[213] -V.Propp: Morphologie du Cante Seuil.p 29

وأكّد الثبات النسبي لوظيفة الشخصية الحكائية برغم تغير أدوارها من رواية لأخرى.

6-المغتصب.

- **تصنيفات الشخصية في الرواية الجديدة:**

يمكن أن نبدأ أولاً بالتصنيف الكلاسيكي للشخصية الحكائية، حيث صنفها إلى فئتين، هما:

1-الشخصيات الرئيسية: وهي الشخصيات المحورية في الرواية أو الأبطال الحقيقيون الذين يصنعون الأحداث، ويمثلون بؤرة اهتمام الكاتب والقاريء على السواء.

2-الشخصيات الثانوية: وهي الشخصيات التي تقوم بأدوار فرعية أو هامشية في الرواية، ولكنهم يسهمون في بناء الأحداث وتطورها.

ثانياً: صنَّف حسن بحراوي[214](تيبولوجية) الشخصية الحكائية في الرواية المغربية إلى ثلاثة نماذج، هي:

1-نموذج الشخصية الجاذبة: وهي الشيخ، والمناضل، والمرأة.

2-نموذج الشخصية المرهوبة الجانب: وهي الأب، والإقطاعي، والمستعمر.

3-نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وهي اللقيط، والشاذ جنسياً، والشخصية المركبة.

---

[214]- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص268.

ثالثاً: اهتم فيليب هامون[215] بدراسة الخصائص السيميولوجية للشخصية؛ من حيث دورُها النصي، ووظيفتها في البناء الروائي، فصنفها إلى ثلاث فئات، هي:

1-الشخصيات المرجعية: وتتضمن الشخصيات الرئيسية، والتاريخية، والأسطورية، والمجازية. وأغلبها ذات سمات ثابتة لا تتغير.

2-الشخصيات الواصلة: وتتضمن الشخصيات التي تنطق باسم المؤلف أو على لسانه لتوصل للقاريء أفكاراً محددة، والمحاورين، والرواة، والثرثارين.

3-الشخصيات المتكررة: وهي ذات وظيفة تنظيمية في تقوية ذاكرة القاريء؛ من مثل الشخصيات المبشِّرة، والمؤولة، والمنذرة.

رابعاً: صنَّف فورستر في كتابه (مظاهر الرواية الجديدة) الشخصية الحكائية تصنيفاً فريداً يتمثل فيما يأتي:

1-الشخصية المدوَّرة أو المثقَّفة (Personnage Rond): وهي تلك الشخصية التي تشكل عالماً كلياً معقداً، وكثيراً ما تتسم بالتناقض، وهي شخصية متبدلة الأدوار والأحوال. وقد قال عنها عبد الملك مرتاض:" هي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف ما سيؤول إليه أمرها"[216].

---

[215] - F.Hamon: Pour un statut Semiologiaue du Personnage> Paris.Seuil.1977. P: 122.

[216]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 101.

ويمكن أن نلمح خصائص تلك الشخصية بوضوح في أكثر من رواية عند القصيبي، فنجد مثلاً شخصية (أبو شلاخ البرمائي) من هذا النوع؛ فهو، كما جاء على لسانه في حواره مع (توفيق) في الرواية:

توفيق–حدِّثني، إذن، عن ولادتك يا شيخ...

أبو شلَّاخ–ألمْ أقُلْ لك بأني لا أحب أن أُخاطَب بيا شيخ؟

توفيق–يا أستاذ؟!

أبو شلّاخ–ولا أستاذ. ولا سيد. ولا دكتور. ولا السيد الأستاذ الدكتور. ولا حجّي. ولا معالي. ولا سعادة. ولا سيادة. ولا مولانا. ولا سيدنا. ولا يالطّيب. ولا يا البدر. ولا يا بعد حييّ. ولا ....

توفيق–ماذا أسميك، إذن؟

أبو شلاخ–سمِّني أبو شلّاخ. أبو شلاخ حاف. هل تعرف معنى أبو شلاخ؟

توفيق–الحقيقة... الحقيقة...

أبو شلاخ–الحقيقة إنك لا تعرف. والجهل داء دواؤه السؤال. شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة، وفشرة خطيرة، وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. أبو لمعة المحلي. وقد أُطلِقَ عليّ هذا اللقب من باب السخرية، وسوف تأتيك السالفة. سرعان ما انتشر هذا اللقب وأصبح جميع الذين أعرفهم يسمونني أبو شلاخ. تعودت على اللقب وأصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتي إلى درجة كدت أن أنسى معها اسمي الأصلي...

توفيق–اسمك الأصلي يعقوب المفصَّخ.

أبو شلاخ–قلتُ أكاد أن أنساه ولم أقل نسيته. هل تعرف معنى المفصّخ؟

إذن، فإن شخصية أبو شلَّخ تعد شخصية مدوَّرة بحسب تصنيف فورستر، أي أنها شخصية ديناميكية أو نامية تتطور دائماً على مدار أحداث الرواية، ولا تقف ثابتة على صورة واحدة مادية أو عقلية أو نفسية، فهي شخصية متطورة بتطور الحدث.

وهذا النوع من الشخصيات يكاد يعادل صورة الشخصية البطل في الروايات الكلاسيكية، ومثلها شخصية (البروفيسور) في رواية العصفورية، وشخصية (يعقوب، وعبد الرؤوف) في رواية (شقة الحرية).

2–الشخصية المسطَّحة (Personnage Plat):

وهي شخصية بسيطة ساذجة، تتسم بالجمود والثبات، ولا تتطور خلال مسار الأحداث في الرواية، وهي تعادل الشخصية (الثانوية) أو الثابتة (Statique) في الرواية الكلاسيكية. كما تتصف بثبات ملامحها النفسية والفكرية ودورها المنوطة به، ودورها مكمل للأحداث ولكنه غير فاعل فيها إلا بدرجة قليلة.

ومثال لهذه الشخصية الفتيات: (ريري، وزيزي، وشوشو، وديدي)، وهي أسماء حركية أو فنية لأولئك الفتيات اللاتي تعرف عليهن رفقاء (شقة الحرية): قاسم، وفؤاد، وعبد الكريم، ويعقوب.

سرد الكاتب بعض ملامحهن في قوله:" **لا يعرف قاسم الأسماء الحقيقية للفتيات، فكل ما سمعه هو الأسماء الفنية أو الحركية باللغة الحزبية: زيزي، وشوشو، وريري،**

وديدي. جميعهن صغيرات، في سن تقارب سن الزبائن. من المشكوك فيه أن أيّ واحدة منهن تجاوزت العشرين. زيزي، التي قرر قاسم أنها من نصيبه، كانت أجملهن: بيضاء، ممتلئة، لا تكاد تضع شيئاً من المساحيق. شوشو، التي بدأت على الفور حواراً صاخباً مع يعقوب، يمكن أن تنال درجة جيد بمعايير الجامعة. ريري، بدورها، تستحق درجة جيد رغم السمرة الشديدة التي تغطي ملامحها. أما ديدي، فتكاد تنافس زيزي لولا شعرها الأصفر الفاقع المصبوغ بطريقة بدائية"[217].

ويمكن أن نلمح المستوى الفكري للشخصية المسطّحة من خلال ذلك الحوار الذي دار بين شخصية (شوشو) ويعقوب، الآتي:

" **بمجرد أن تدخل شوشو الغرفة مع يعقوب، يقع بصرها على صورة كارل مارك، وصورة فرويد:**

–مين الجدع ده؟ اللي عامل زي الفقي؟

–كارل ماركس.

–مين؟

كارل ماركس.

–ويطلع مين بسلامته؟ ممثّل من بلاد برّة؟

–لا. ده اقتصادي مشهور.

---

[217]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 112، 113.

-اقتصادي؟ يعني يملك شيكوريل؟

-لا.لا. يعني له نظريات اقتصادية تدرَّس في الجامعات.

-آه. يعني بيعلّم العيال؟

-تقريباً.

-والجدع التاني ده مين؟

-سيجموند فرويد.

-مين؟

-الدكتور فرويد.

-وده مين راخر؟

-ده عالم عظيم. اكتشف علم النفس.

-النفس؟ وهي النفس علم؟

-طبعاً.

-وانتَ بقى تفهم في علم النفس؟

-شويّه.

-طب ما تقولي عن نفسي.

-إنسانة مظلومة مقهورة مسحوقة.

-مظلومة ومقهورة صحيح إنما مسحوقة فشر.

-مسحوقة يعني مظلومة.

-مش تقول كدة من الصبح؟! وازاي عرفت إني مظلومة؟

-لو ما كنتيش مظلومة كنتي اشتغلتي الشغلانة دي؟

-مالها الشغلانة دي؟ كلها يومين وأبقى ممثلة سينما. هما ممثلات السينما أحلى مني؟

-فشر!

-أيوة كده.

-مين اللي ظلمك يا شوشو؟

-يوه! ناس كتير. يا اسمك إيه؟

-يعقوب.

-اسم صعب. ما لكش اسم تاني؟

-لا.

-طب أنا حاسميك "بوبي".

-ربنا يسامحك. هو أنا كلب؟

-لا. العفو. بس بأدلعك. قوللي يا "بوبي" انت كمان مظلوم؟

-طبعاً.

-ومين اللي ظلمك؟

-المجتمع.

-ياه. كل الناس ظلموك! يا ضناي!"[218].

فشخصية (شوشو) كما يظهر من الحوار، شخصية مسطَّحة فكرياً واجتماعياً، فهي من عوام المجتمع الذين لا يلقي لهم أحدٌ بالاً، ولم تقف عقولهم على مفردات: الاقتصاد، وعلم النفس، والمجتمع، وإنما تعطي مفهوماً سطحياً لأي مفردة من تلك المفردات بحسب نظرتها الضيقة التي تفهم الاقتصاد على أنه ملكية محلات (شيكوريل)، وعلم النفس على أنه لا يعد علماً، والمجتمع على أنه كل البشر الذين يعيشون من حولها.

- **تصنيفات الشخصية الحكائية في روايات القصيبي:**

تنوعت نماج الشخصية الحكائية في عالم القصيبي الروائي تنوعاً فريداً، ويمكن أن يلحظ فيها أربعة أنماط:

-شخصية البطل الفردي.

-شخصية الأجنبي.

-شخصية المرأة.

-الشخصية الثانوية أو المسطَّحة.

---

[218]- المصدر نفسه: ص 119، 120.

فقد غلب على روايات القصيبي اعتمادها على (بطل) أو شخصية محورية تقف في مركز الأحداث في الرواية، وتقوم في خدمتها مجموعة من الشخصيات الأخرى التي تكمل مسار الأحداث وتجمع خيوطه في نسيج العمل الروائي حتى اكتماله ونضوجه.

ويمكن أن يُستثنى من تلك الروايات رواية (دنسكو) التي لا يكاد القارىء يلمح فيها (بطلاً) محدداً له ملامحه وسماته التي تميزه عن بقية شخصيات الرواية، وإنما أفرد الكاتب فيها مساحة واسعة للحدث نفسه.

هذا فضلاً على أن الكاتب عرض في رواياته من منطلق موقفه الأيديولوجي تجاه القضايا المعاصرة، وتجاه الواقع عموماً، لأنواع عديدة من البطولة: فهناك البطل الملحمي الذي يشبه أبطال الروايات الكلاسيكية مثل (أبو شلّاخ) في رواية (أبو شلاخ البرمائي). وهناك البطل الرومانسي المفعم بالقلق والذي تسيطر عليه هواجس الخوف، مثل (فؤاد) في رواية (شقة الحرية). وهناك البطل التراجيدي المنهزم (البروفيسور) في رواية (العصفورية). وهناك البطل المزيف أو الكاذب، مثل (روبيرتو تشايني، وسونيا كليتور) في رواية (دنسكو).

" ولما كانت البطولة الفردية سمة فنية في نص القصيبي الروائي، كثرت الشخصيات الثانوية؛ لأن السرد، حينئذ، اهتم بالشخصية المحورية؛ فهي التي ستقف خلف الأحداث، وهي التي سيقوم السرد عليها، ولأنها تحمل رؤية الكاتب، فرسم النص ملامحها الجسدية، نوعاً ما، والنفسية والاجتماعية والفكرية.

والشخصيات الثانوية، لما جاءت لتكملة الحدث الذي تقوم به الشخصية المركزية، وتسريع السرد، لم يكن لها، في الغالب، ملامحها الخاصة بها.

لقد اتخذت الشخصية الثانوية أشكالاً متنوعة؛ منها الأجنبي، والمرأة، والحقيقية، وكثيراً من الشخصيات الرجالية والعجائبية. وتتباين الشخصية الثانوية في ثانويتها؛ فمنها المغرق في السطحية، ومنها ما يكاد يقترب من الشخصية المحورية. وجميعها تدور في خدمة الشخصية المركزية، أو في خدمة الرؤية التي تحملها الشخصية المركزية"[219].

والحقيقة أننا لا يمكن أن نصنف المرأة ضمن الشخصيات الثانوية في عالم غازي بن عبد الرحمن القصيبي الروائي؛ وذلك لأنه أفرد لها أدواراً عديدة في رواياته اقتربت فيها كثيراً من دور الشخصية (المدورة، أو المثقفة) التي تصنع الحدث الرئيس؛ " فقد جاءت المرأة في روايات غازي القصيبي استكشافاً للواقع المعيش في البلاد السعودية... والمرأة ذات علاقة وطيدة بالرواية من حيث علاقتها بالزمان والمكان والراوي، فهي تمثل المرأة الأسطورة، والمرأة الفنتازيا، وكذلك فهي الزوجة، والحبيبة، وهي المرأة التي تشارك في السياسة، وهي المرأة المثقفة، كما جاءت المرأة في رواياته في صورة المرأة المتعلمة ذات الفكر الواعي، وصاحبة المقدرة في إدارة الأمور الصعبة، والمرأة المناضلة.

وقد حاول القصيبي في أكثر رواياته أن يكشف دور المرأة وارتباطها بمواقف متعددة في النواحي الوطنية والاجتماعية والسياسية، وهو بذلك يشاطر غيره في الرؤية الواقعية للمرأة التي تؤكد أن للمرأة حقها من الاحترام والتقدير، وأن يظهر أثرها في الحياة العامة، والقضايا المصيرية"[220].

---

[219]- القرشي، عيضة بن محمد بن خضر: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، مرجع سابق، ص120.

[220]- الشرفات، حميدان أقطيش مطر: شخصية المرأة في روايات غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة آل البيت، الأردن، 2013م، ص 87 وما بعدها.

وقد سلط القصيبي جل اهتمامه على المرأة في كثير من رواياته، مثل رواية (رجل جاء .. وذهب)، ورواية (شقة الحرية)، ورواية 7- وبخاصة شخصية (جلنار)، ورواية (سلمى)، وبخاصة شخصية (سلمى).

أما شخصية الأجنبي في روايات القصيبي فتعد من الشخصيات المسطَّحة أو الثانوية، ويزيد عددها أو يكثر بحسب طبيعة المكان، والفكرة التي تعالجها الرواية أو المغزى الرئيس لها؛ فمثلاً نلحظ أن رواية (شقة الحرية) قد اقتصرت على عدد قليل من الشخصيات الأجنبية، مثل:

1-(شخصية مستر هيدلي)؛ مدرس اللغة الإنجليزية الذي وصفه (فؤاد) بالمدرس الاستعماري الذي كان يكره الزعيم جمال عبد الناصر.

2-الأمريكيان اللذان كان يسكنان في نفس البنسيون الذي سكن فيه (فؤاد) عند نزوله القاهرة في بداية حياته الجامعية.

3-شخصية (هيلدا) صديقة (نشأت).

4-شخصية (مارجريت).

ولم يكن لتلك الشخصيات دور فعال في السرد، ولا في تطور الأحداث، وإنما كان ذكرهم يأتي على شكل ومضات سريعة لتكملة مشهد سردي ما في الرواية لا أكثر؛ وربما يرجع ذلك لأن الفضاء الزمني لرواية (شقة الحرية) دار في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وهي حقبة تلت جلاء الاستعمار الإنجليزي والفرنسي

عن أغلب البلدان العربية، وكان لهذا دور كبير في اشتعال الشعور الوطني والقومي العربي آنذاك، وبخاصة لدى جيل الشباب أبطال الرواية.

وعلى العكس من ذلك نجد حضوراً مكثفاً للشخصيات الأجنبية في رواية (دنسكو)، وفي المقابل لم تحتو سوى على أربع شخصيات عربية هي: مرشح عربستان، والمستشار القانوني، وحكيم عربستان، ومستشارة قارة عربستان؛ ويرجع ذلك لطبيعة موضوعها الذي حاول الكشف عن الفساد الذي يتغلغل في كثير من المنظمات الدولية، مثل منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم–(اليونسكو) التي نحت منها عنوان الرواية (دنسكو).

وخلاصة الأمر أن غازي القصيبي قد عالج في رواياته العديد من الشخصيات المدورة، والمسطحة، والتي حملت خلف ظلالها ملامح شخصيات واقعية كثيرة عاشت في عصره، وكان لها دور: إيجابي، أو سلبي، في شتى النواحي الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. وهذا يؤكد مدى استيعاب الكاتب لقضايا عصره على المستوى المحلي والإقليمي والعالمي، مما خطا بالرواية السعودية والعربية خطوات واسعة نحو التجديد والتجريب.

الفصل الرابع: شعرية اللغة

- الوظيفة الشعرية للغة.
- شعرية العنوان.
- تقنيات الشعرية.

المبحث الأول

الوظيفة الشعرية للغة

==========

تعد اللغة الشعرية حجر الأساس في إثراء أي عمل روائي بكثير من المعاني التي توسع من أفق البنية الدلالية في الرواية، وتفتح أمام المتلقي نوافذ عديدة لمحاولة استكناه موقف الكاتب الفكري أو اتجاهه الفني أو الأيديولوجي تجاه كثيرٍ من القضايا التي يعالجها في عالمه الروائي. كما أن الأحداث والمواد المسرودة في الرواية لا يمكن أن تصير رواية إلا بعد تجسيدها لغوياً. كما أن الأدب، بشكل عام، وكما قال (فاليري) " ليس، ولا يمكن أن يكون، إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة، واستعمالاً لها"[221].

ويمكن وصف لغة الرواية بسمة (الشعرية أو البويطيقا) حينما نرصد مجموعة من المظاهر اللغوية التي يحاول السارد من خلالها تكثيف لغة السرد وإثراءها بأبعاد دلالية ثانوية قد لا يصرح بها مباشرة أو يفصِّل القول فيها عندما يعلق على أي مشهد من مشاهد الرواية.

فاللغة الشعرية في الرواية تعني استعمال الكاتب آليات أو أدوات لغوية محددة بحيث تضفي على عباراته سمة (الشعرية) التي تتسم بالإيحاء، والإيجاز، والتكثيف، والتلميح، والخيال، وذلك بالاستعانة بألوان بلاغية عديدة من أبواب البلاغة؛ كالتشبيه، والمجاز، والكناية، والاستعارة، والقصر، والفصل والوصل، وغيرها.

---

[221]- الغانمي، سعيد: اللغة والخطاب الأدبي- مقالات لغوية في الأدب، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993م، ص 41.

ومقد ذهب السيد إبراهيم إلى أن (شعرية الرواية) " تقع موقعاً وسطاً بين البنية العميقة والبنية السطحية في الرواية، فهي تتعلق ببحث التقنيات في العمل الأدبي وتصنيفها. وهذه لا تبلغ في عمقها الدرجة التي يبلغها نحو الرواية؛ وهو البنية العميقة، ولا تبلغ في سطحيتها المبلغ الذي يبلغه التعبير الظاهر؛ وهو البنية السطحية"[222].

ويجدر بالذكر أن هذا البحث يعنى في هذا الفصل بدراسة الوظيفة الشعرية للغة في روايات غازي القصيبي من منطلق سببين رئيسيين:

أولهما: أن غازي القصيبي قد جمع في إبداعه الأدبي بين فني الشعر والنثر، فقد كان شاعراً قبل أن يتحول في مطلع التسعينيات من القرن العشرين نحو الكتابة الروائية، وله ديوان شعري ضمَّ العديد من القصائد التي تلخص تجاربه في الحياة والسياسة، كما أن له روايات عديدة وصلت إلى حوالي (12) رواية[223]. ومن هنا فإن محور اللغة عند القصيبي يعد من المحاور الجديرة بالاهتمام؛ لكونه شاعراً وأديباً.

ثانيهما: أن جوهر الإبداع الأدبي في روايات غازي القصيبي يكمن في (لغته)؛ وذلك لأنه كان يجيد توظيف أدوات اللغة، وألوان البلاغة من أجل أن يوصل إلى المتلقي كثيراً من المعاني في قليل من الجمل السردية، بل ربما عن طريق استعمال (مفردة واحدة) استعمالاً سيميائياً في سياق الكلام.

---

[222]- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص96.

[223]- تنوع الإبداع الروائي لغازي عبد الرحمن القصيبي ما بين الفترة من 1994م، حتى 2010م، ومنها رواية (شقة الحرية، سنة 1994م)، و (العصفورية، سنة 1996م)، و(سبعة، وهما، سنة 1997م)، ورواية (دنسكو، سنة 2000م)، و (أبو شلاخ البرمائي، وسلمى، حكاية حب، سنة 2001م)، و(رجل جاء .. وذهب، سنة 2002م)، و(سعادة السفير، سنة 2003م)، و(العودة سائحاً إلى نيويورك، سنة 2005م)، و(الجنية، سنة 2006م)، و(الزهايمر، سنة 2010م).

وإذا كانت الرواية الحديثة قد تخلت عن لغة السرد المباشرة في عرض الأفكار أو القضايا التي تعالجها، فمالت إلى التكثيف والرمز واستعمال التعبيرات ذات الدلالات غير المباشرة، فإن الرواية عند غازي القصيبي أصبحت تتقاطع مع القصيدة في كونها ذات (وجود لغوي) من شأنه أن يمنحها مضموناً إعلامياً وتعليمياً عالياً، كما يسهم في معالجة كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية عبر نموذج سردي موجز لا إطالة فيه ولا هذر ممل. ولهذا قال (جون هالبرين): " إن الرواية شكل نثري يملك قدرة الشعر على طرق الموضوعات ذات الجدية العالية، وينبغي أن نطبق على الرواية نوع النقد الذي تعوّد الشعر أن يتمتع به"[224].

إذن، فإن لغة الرواية الجديدة لم تعد مجرد " حامل محايد للمعنى، بل صارت جزءاً من المعنى. فمعلومات العمل الفني، إذن، يمكن أن تنتقل فقط عبر ذلك الترتيب الخاص للغة. وهذا التعدد النظامي في النص المتفرد المحطم لآليات الإدراك، هو الذي ينتج المضمون الإعلامي العالي، غير العادي، للنثر الفني".[225]

• مظاهر اللغة الشعرية، ووظيفتها في روايات القصيبي:

أولاً: أسماء الشخصيات:

مال القصيبي في رواياته إلى استخدام تسمية أغلب شخصياته تسمية شعرية تحمل كثيراً من الرؤى المضمونية (التبئير) الكامن في سمات الشخصية؛ شكلياً ونفسياً، دون

---

[224]- هالبرين، جون، وآخرون: نظرية الرواية، ترجمة محيي الدين صبحي، ط1: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1981م، ص 16.

[225]- الصبّاغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1: دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص 134.

اللجوء إلى التصريح المباشر الذي قد لا يحقق مراد الكاتب، فضلاً على أنه قد يفقد اللغة كثيراً من رونقها وإيحائها.

ومن هذه الشخصيات، على سبيل المثال لا الحصر:

1-أبوشلَّاخ البرمائي:

استخدم الكاتب هذا الاسم (الدال) ليحقق دلالات عديدة، منها: أن هذه الشخصية (أبو شلّاخ) تتسم بالمبالغة في وصف الأشياء، والتهويل في عرض الأمور (الفشر)، أو هو، كما فسَّر اسمه في بداية الرواية في حواره مع (توفيق)، أبو لمعة المحلي: " شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة، وفشرة خطيرة، وكذبة عودة. وأبو شلَّاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. أبو لمعة المحلي. وقد أُطلِقَ عليَّ هذا الاسم من باب السخرية"[226].

ومنها: أن الكاتب يستطيع أن يسرد على لسانه كثيراً من الأفكار والآراء التي تبين رأيه هو شخصياً تجاه كثيرٍ من قضايا مجتمعه، وبالتالي فإن (الفشر)، و(الكذب)، و(المبالغة)، كل ذلك مباح متاح في حديث (أبو شلاخ) هذا، فهو صاحب الإنجازات الزائفة، من مثل قوله:

" يجب أن تعرف، يا أخي أبو لمياء، أننا كنا أسرة ميسورة، تملك الكثير من النخيل والمزارع والدكاكين والدِّبْش.

توفيق-الدِّبْشْ؟!

---

[226]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 19.

أبو شلاخ–الأنعام. لم تكن هناك مشاكل مالية تحول دون تربيتي تربية راقية متطورة. قرر الكبار جلب مربية فلبينية تشرف على تربيتي مكان المرحومة الوالدة.

توفيق–كان لديكم مربيات فلبينيات في السنة التي وُلدتَ فيها؟!

أبو شلَّاخ–لا، يا أخي أبو لمياء. كنت أنا، ولا فخر، أول مَنْ أدخل المربيات الفلبينيات إلى المنطقة. تستطيع أن تعتبرني المكتشف الحقيقي للفلبين"[227].

ثم هو أيضاً (برمائي)؛ أي يسير في البر والبحر في آنٍ معاً، مما يحمل دلالة أنه كثير القفز كالضفدع والتنقل من خبر إلى آخر، فتارة يحكي عن الجن، وتارة أخرى يحكي عن الإنس، وتارة ثالثة يقول الشِّعر.

2–البروفيسور:

استخدم القصيبي مفردة (البروفيسور) ليدل على طبيعة الشخصية التي كانت تجمل ذلك الاسم، فهو رجل مثقف، لديه خبرة طويلة في السياسة والأدب والفن والفلسفة، عايش أحداثاً جساماً، وشغل مناصب حكومية مرموقة في الحكومة، ورغم ذلك فهو الآن في (العصفورية)؛ وهي مستشفى المجانين في لبنان، بعد أن تبدد حلمه في تحقيق الوحدة العربية (عربستان)!

---

[227]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص25، 26.

ويمكن ملاحظة أن (البروفيسور) قد غطَّى اسمه على جو الرواية كلها، فخرجت العصفورية نصاً ثقافياً مشحوناً بالمعلومة، حتى عدَّ بعض النقاد، مثل عبد الله الغذامي[228]، المعلومة شخصية روائية في النص.

3-المتنبي -أبو حسيد:

استخدم القصيبي اسم المتنبي كثيراً في رواية (العصفورية) ليستفيد من تلك الظلال الدلالية التي يمنحها الاسم ويثيرها ذكره على لسان بطل الرواية (البروفيسور)، حيث إن المتنبي كان معروفاً بسخطه وغضبه على كثيرٍ من أحوال الأمة العربية في عصره بسبب تشرذمها وتفتتها، ولهذا كان كثير الشكوى والسخرية في شعره. يقول الكاتب: " الحسد آفة العلماء والأدباء والعباقرة عموماً، وكل العداوات قد ترجى مودتها... إلا عداوة مَن عاداك من حسد. والمتنبي كان مهووساً بالحسد، ولذلك سمى ابنه محسد، وأنا أسميه أبا حسيد. كان يعتقد أن كل الناس يحسدونه حتى سيف الدولة! تصورْ! روى لي بنفسه قصة القطيعة مع سيف الدولة"[229].

4-يعقوب العريان:

جاء اسم شخصية يعقوب العريان في رواية (رجل جاء .. وذهب) ليدل على شخصيته التي تتسم بالكذب والتهويل والمبالغة، وهو يتفق تماماً مع شخصية (يعقوب المفصَّخ)

---

[228]- الغذامي، عبد الله: العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية، جريدة الرياض، الأعداد: 10349، 10363، 10377، سنة 1417هـ.

[229]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 23.

في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وقد أضافت مفردة (العريان) كثيراً من الدلالات النفسية إلى ذلك الشخص الذي (يبدو طويلاً نحيلاً، وأنفه ضخم مفلطح)[230].

ويمكن أن نلحظ بوضوح أن الكاتب كان يختار أسماء شخصياته بعناية بالغة، بحيث تحمل دلالة شعرية أو مجازية على شخصيات سياسية أو اجتماعية معاصرة، هذا بالإضافة إلى أن أغلب شخصياته جاءت مثقفة ثقافة واسعة في حقول معرفية شتى؛ كالفن، والأدب، والسياسة، والفلسفة، مما جعل هؤلاء الشخصيات تتحايث أو تتناص، في أغلب الأحيان، مع أنماط واقعية او تاريخية.

5-طبيبان، وركيضان، ودليلان، وثويران، وطريبان، وضحيكان: وهذه أسماء لشخصيات ثانوية في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، وكل اسم منها يدل لفظه على معناه؛ فطبيبان هو الذي يعالج، " **وكان ركيضان ينطلق أمامنا ويستكشف الطرق. وكان دليلان يراجع الخرائط، ويحدد مسار الخط. وكان ثويران ينقل الأنابيب، ويضع الواحد بقرب الآخر تمهيداً للحمها. وعندما كان يصيبنا الملل كان طريبان يعزف على ربابته، ويغنّي قصائد الحب التي كنت أنظمها. وكان ضحيكان مصدر بهجة وترفيه**"[231].

ثانياً: إستخدام النعوت:

---

[230]- القصيبي، غازي: رواية (رجل جاء .. وذهب)، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002م، ص 13.
[231]- القصيبي، غازي، رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 63.

عوَّل الكاتب كثيراً في استخدام النعوت أو الصفات في وصف الشخصيات، والمكان، والزمان، والأحداث عموماً، بطريقة شعرية أضفت كثيراً من الإيحاءات والمعاني على الموصوفات، فبدت شاخصة بملامحها النفسية والمادية أمام عيني القاريء.

- ففي رواية (العصفورية) يقول عن (رفاعة الطهطاوي) على لسان (البروفيسور) في أثناء حواره مع طبيبه (سمير ثابت): " **أما الآن فإذا قلت لي اسم الشخص الذي ألَّف (تخليص الإبريز) فسوف أدفع لك 10000 دولاراً عدّاً ونقداً.**
- **عبيه العوض.**
- **حسناً، اسمه رفاعة رافع الطهطاوي. اسم مشتق من الرفعة والطهطهة. كان شيخاً وكان إمام أول بعثة دراسية مصرية أرسلت إلى باريس. ومع ذلك، أصابته عقدة الخواجة. في رأيي المتواضع، يا دكتور، عقدة الخواجة أهم بكثير من عقدة أوديب. أتعرف لماذا؟ عقدة أوديب، على فرض وجودها، لا تمس إلا بعض الناس. من الأثرياء المدللين غالباً. أما عقدة الخواجة، فلا يكاد يسلم منها إنسان".**[232]
- وفي الرواية نفسها يصف (طه حسين) بأنه: (كان رجلاً عنيداً، وكان شكَّاكاً. يشك في كل شيء، وفي كل أحد)[233]، بينما ينعت (مصطفى صادق الرافعي) بأنه " كان أديباً موهوباً يكتب النثر، وينظم الشعر، ويحصل على جوائز في الأناشيد الدينية والوطنية".[234]

---

[232]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص 20.
[233]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 21.
[234]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، والصفحة.

–وفي رواية (شقة الحرية) نعت (الوجود النسائي) في شقة الحرية، بقوله: " **يا للتغيير المذهل الذي يدخله الوجود النسائي على حياة أربعة عزاب بوهيميين. لم يلحظ أحدٌ الفوضى التي كانت تضرب بأطنابها في كل مكان من شقة الحرية حتى زالت الفوضى. لم ينتبه أحدٌ إلى كومة الثياب المتسخة في الحمام حتى اختفت..**"[235].

– وتظهر اللغة الشعرية الساخرة بشكل واضح في نعت (أبو شلاخ) البرمائي للخادمة الفلبينية (إيميلدا)، وللعبد الأفريقي ذي الخمس سنوات بأنهما ماتا مأسوفاً عليهما؛ لأن (أبو شلاخ) قد أصيب بعد موتهما بكآبة نفسية؛ لأنه لم يجد أحداً يلطشه بالخيزرانة! فالأولى انتحرت حليباً، والآخر انتحر بأكل العقارب!

وينعت أستاذ اللغة الإنجليزية (المستر هيدلي) بصاحب الدم الإنجليزي (المثلج) في قوله: " **ويدخل يوماً ثانياً فيجد صورة جمال عبد الناصر معلقة على الحائط. بهدوء، يتمشى مع سمعة الدم الإنجليزي المثلّج يزيلها من الجدار، ويضعها على الطاولة أمامه:**

بوسع صاحب هذا (الشيء) أن يسترجعه بعد أن أخرج"[236].

فنعت الدم الإنجليزي (بالبارد) يحمل معنى نفسياً هجائياً ساخراً، وكذا نعت صورة جمال عبد الناصر (بالشيء) يحمل مدى كراهية هذا الأستاذ لشخصية الرئيس جمال عبد الناصر، بوصفه زعيماً للقومية العربية آنذاك.

ثالثاً: استخدام التشبيه:

---

[235]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 278.

[236]- غازي، القصيبي: المصدر نفسه، ص 19.

استخدم القصيبي في لغته السردية التشبيه، لوناً من ألوان علم البيان من أجل إضفاء مزيد من التجسيم والتشخيص على الشخصيات، والأماكن، وغيرها من عناصر البناء الفني في رواياته.

–ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان (أبو شلاخ) في رواية (أبو شلاخ البرمائي) عندما أحضروا له عنزة ليرضع منها بعد وفاة والدته حينما كان طفلاً، يقول: " تقلبتُ حتى وصلت إلى ديد العنز المنتفخ، وأخذت أمصُّه، وتدفَّق حليبٌ لذيذ كأنه أيسكريم إلى فمي. واصلت المص حتى صرخت العنز من الألم وبدأت تظهر عليها علامات الإعياء الشديد"[237].

– ومن أمثلة التشبيه كذلك قوله في رواية (الجنية) على لسان البطل: " تركتني فاطمة الزهراء في الطابق الأرضي، وذهبت إلى الطابق العلوي، وعادت بعد ساعة، انقضت كنهار كامل. نزلت ترتدي ثوب الزفاف الأبيض، متألقة كالقمر".[238]

– ومن التشبيه كذلك قوله في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) عن الإنجليز: " لا تستهن بالإنجليز يا حكيم. اللؤم يجري في عروقهم مجرى الدماء"[239]. وقوله في رواية (شقة الحرية) : " اختفت مارجريت وكأنها شبح من أشباح السنة الغابرة، أفزعه ضوء السنة القادمة"[240].

رابعاً: استخدام الكناية:

---

[237]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص 25.
[238]- القصيبي، غازي: رواية الجنية، مصدر سابق، ص 28.
[239]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص 33.
[240]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 268.

استخدم الكاتب أساليب كنائية كثيرة في رواياته كمظهر من مظاهر الشعرية؛ ليظهر أشياء محددة، ويسلط عليها الضوء، وليخفى أشياء أخرى، مكتفياً بالتلميح، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (شقة الحرية) على لسان (قاسم): " اليوم خمر وغداً أمر)[241]. والعبارة لأبي نواس، ولكنه أراد أن يكني عن انتهاء وقت الهزل المرح والتسلية مع (مارجريت)، وبداية مرحلة الجدِّ والانضباط والمسؤولية.

- ومن أمثلة الكناية أيضاً قول في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) مكنياً عن ممارسة الجنس: " أقول: بدلاً من أن يفعل سيف الدولة ذلك، قرر أن يحتفظ بها لنفسه ويمارس معها السح الدّح أمبو"[242]. فهذه المقولة، رغم عاميتها المصرية، اكنها تحمل معاني كثيرة تدل على ألوان شتى من الأفعال الدنيئة، ولاسيما الممارسات الجنسية.
- ومن الكناية كذلك قوله في رواية (أبو شلاخ البرمائي) على لسان أبو شلاخ مخاطباً (توفيق–أبو لمياء): " وما إن اختفى الكبير، حتى وضعت طرف ثوبي في أسناني، وأطلقت ساقيَّ للريح متجهاً إلى السوق"[243]. فهاتان العبارتان تكنيان عن سرعة الهروب.
- ومن أمثلة الكناية كذلك ما جاء في رواية (العصفورية) على لسان (البروفيسور) قوله عن رواية (سارة) للعقاد: " أنا، يا طبيب، أعتقد أن (ميّ) لم تبادله شعوره. ولهذا انتقم منها. وجاء الانتقام على شكل رواية سمَّاها (سارة). روايته الوحيدة.

---

[241]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه والصفحة.

[242]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 24.

[243]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 32.

بيضة الديك! وبيضة الديك كمجرد أسطورة. فالديك لا يبيض حتى مرة واحدة. وكل أديب يشعر أنه بحاجة إلى كتابة رواية. حتى صديقي (طه حسين) أدلى بدلوه وكتب (دعاء الكروان) مجرد خواطر منمَّقة"[244].

فقوله: (بيضة الديك): كناية عن الشيء الوحيد أو المتفرد، لأن العقاد لم يكتب سوى هذه الرواية.

ويمكن أن نرصد اللغة الشعرية للقصيبي بجلاء في هذه العبارات التي تشبه أناشيد الغزل العذري بين حبيبين، حينما كتب (فؤاد) مجموعة من الرسائل لمحبوبته (شاهيناز)، في رواية (شقة الحرية)، ومنها، على سبيل المثال:

" **أيتها الغالية!**

عندما وقفتِ تغنين، في ذلك المساء البعيد القريب، الذي جمعنا، قبل لحظات، وقبل قرون، أحسستُ أنك تغنين لي وحدي. أصبح السرادق عشَّنا، وأنتِ طائرتي الرائعة التي تصدح لي وحدي. وتسألينني عن قلبي أين ذهب. ها هو ذا مُلقىً أمامك، فخُذيه بين يديك، أو دوسي عليه بقدميك.

أيتها الغالية!

أنتِ لا تحتاجين إلى معهد موسيقى، ولا أساتذة يعلمونك الغناء. لقد وُلدتِ بموهبتك، مثل البلابل التي تفتح عيونها على الحياة وهي تغني. كل ما عليك أن تفعليه هو

---

[244]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 22.

أن تبتسمي، فيضحك الوجود طرباً، وأن تعبسي، فتبكي الدنيا، أو أن تقولي حرفاً، فيرقص الكون فرحاً، ويرقص قلبي معه، وترقص الدموع في عيني"[245].

فالملحوظ في النص السابق أن لغة الرواية قد وصلت إلى درجة عالية من الشعرية، فجاءت المفردات مشحونة بعاطفة جياشة، وإحساس يكاد يقول شعراً لا نثراً، كما كثرت التعبيرات البيانية التي اعتمدت على التشبيه والاستعارة اللذين منحا لغة الرواية قوة وحيوية وبهاءً، من مثل قوله: " أصبح السرادق عشَّنا، وأنتِ طائرتي الرائعة التي تصدح لي وحدي– لقد وُلدتِ بموهبتك، مثل البلابل التي تفتح عيونها على الحياة وهي تغني– أن تبتسمي، فيضحك الوجود طرباً، وأن تعبسي، فتبكي الدنيا، أو أن تقولي حرفاً، فيرقص الكون فرحاً، ويرقص قلبي معه".

ومجمل القول أن اللغة الشعرية في روايات القصيبي قد تعددت مظاهرها، وتنوعت مستوياتها اللغوية، وكذا تعددت وظائفها داخل النص؛ بحيث أضفت على المفردات جمالية وثقلاً دلالياً واسعاً، كما أنها منحت النصوص آفاقاً عديدة للتوفيق بين المتضادات، وتحقيق نوع من المفارقات اللغوية التي ربطت بين السخرية والشفقة، والفقر والغنى، والحب والكره في آنٍ معاً. وهذا يؤكد أن الوظيفة الشعرية، كما قال جاكبسون، "هي الوظيفة الأرقى بين وظائف اللغة الست: التعبيرية أو الانفعالية، والندائية، ووظيفة إقامة الاتصال، ووظيفة ما وراء اللغة، والوظيفة المرجعية، وأخيراً الوظيفة الشعرية"[246].

---

[245]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 160.

[246]- صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص 48.

كما أن شعرية اللغة في روايات القصيبي، قد أسهمت، لكثرة انزياحاتها، في " الربط بين عناصر البناء الفني في الرواية، وحققت الوحدة العضوية بينها، فبدت محاور الشخصية والزمان والمكان متواشجة ومنصهرة في قالب سردي على درجة عالية من التناسب والانسجام والسبك"[247].

[247]- يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية المعاصرة في الفترة ما بين 1970م-2000م، ط1: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م، ص 112.

المبحث الثاني

شعرية العنوان

==========

مما لا شك فيه، أن العنوان في الرواية الجديدة يمثل عتبة دلالية وسيميوطيقية غاية في الأهمية؛ لكونه أول مفردة أو (دال) تقع عليه عينا القاريء، فتقوم علاقة براجماتية ومعرفية بينهما، من منطلق ثقافة القاريء، وانتمائه الفكري، وموقفه من قضايا مجتمعه. وعن طريق تكوين تلك العلاقة البراجماتية والمعرفية الطارئة بين القاريء وعنوان الرواية، تبدأ رحلة القراءة والمتابعة لأحداث الرواية، أو يحدث العكس؛ فقد يكون العنوان سبباً في عزوف القاريء عن قراءة الرواية، أو مجرد تصفحها لغياب تلك العلاقة البراجماتية والمعرفية بينهما.

والعنوان يمثل كذلك سلطة النص، وواجهته الإعلامية، ونافذته نحو مخيلة المتلقي، التي تسعى إلى محاولة استكناه دلالات النص الروائي، واستكشاف الأحداث التي اختزلها الكاتب في تلك الكلمة أو الكلمتين أو الجملة التي تكوَّن منها العنوان. ومن هذا المنطلق يعد العنوان مفتاحاً لكثير من مغاليق النص الروائي ورموزه، وسبيلاً لتفكيك بنياته التركيبية والدلالية التي تختفي وراءه.

وبناء على ذلك، فإن عنوان الرواية الحديثة يمثل (بؤرة) للنص وجزءاً أصيلاً من بنائه اللغوي والسردي، ومرشداً للقاريء طوال مشوار رحلة القراءة الطويلة التي قد

تستغرق منه يوماً أو يومين أو أكثر. ولذلك كثرت المؤلفات النقدية الغربية والعربية[248] في العصر الحديث حول أهمية العنوان في الأعمال الأدبية، ولا سيما الرواية؛ باعتباره نصاً مصغَّراً أو رشفة أولى من إناء عسل يفتح شهية القاريء أو يغلقها بحسب مذاقه.

وتبعاً لهذا، فإن عنوان الرواية ليس مجرد مضمون لغوي ساذج يكتب على غلافها، ولكنه يُختار من قبل الكاتب بعناية فائقة، بحيث يكون عامل استقبالٍ للقاريء من أول وهلة، واستدعاءٍ له ليدلف إلى روضة النص، ليذيب بين يديه عناقيد المعنى، ويمنح مخيلته خيوطاً إشارية عديدة حول مضمون النص، ورؤى المؤلف، وطبيعة المَشاهد، ومغزى العنوان، وإلامَ يرمز...إلخ. كل هذه الأسئلة والإشكالات يطرحها العنوان بل يلقيها في ذهن القاريء ومخيلته لتكون بمثابة أوعية دلالية فارغة تبحث عمن يملأُها عبر القراءة المتواصلة للرواية.

وإذا ما حاولنا أن نتناول شعرية العنوان في روايات القصيبي، فإننا سنجدنا محكومين بعوامل عديدة، منها: أنه كان شاعراً قبل أن يكون روائياً، وهذا يضيف إلى عناوين روايته تكثيفاً دلالياً، وغموضاً في آن معاً؛ مما يستوجب التأني في قراءتها وسبر أغوارها. ومنها كذلك: ثقافته الواسعة التي اصطبغت بشيات عديدة سياسياً، واجتماعياً،

---

[248]- من أمثلة تلك المؤلفات: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، لمحمد فكري الجزار، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م. مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، لجميل حمداوي، ط: المغرب، 1996م، وللمؤلف أيضاً كتاب (السيموطيقا والعنونة)، ط: مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، سنة 1997م، وله أيضاً مقال في مجلة التجديد العربي بعنوان: (صورة العنوان في الرواية العربية)، سنة 2006م. العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، لمحمد عويس، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م. عتبات النص: البنية والدلالة، لعبد الفتاح الحجمري، ط: الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م. العنوان في الرواية المغربية، مقال لجميل بو طيب منشور في كتاب الرواية المغربية، ط: دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

ودينياً، وفكرياً، وهذا يمثل أيضاً عاملاً من عوامل التناص مع مدونات أخرى في أغلب عناوين رواياته.

ويمكن أن نتمثل لشعرية العنوان في روايات غازي القصيبي من خلال الأمثلة الآتية:

1-رواية (شقة الحرية):

اختار الكاتب هذا العنوان بعناية ليكون بمثابة حامل دلالي لشبكة المعاني والأغراض التي تتضمنها مشاهر السرد في الرواية، وتحمل طموحات أبطال الرواية التي يحلمون بتحقيقها. فتلك الشقَّة هي ذلك المكان الصغير الذي جمع أولئك الطلبة الجامعيين البحرينيين الذين وفدوا من بلدهم لاستكمال تعليمهم في القاهرة. وقد أضاف المؤلف الشقة إلى مفردة (الحرية) من أجل أن يوصل للقاريء الفكرة المضمونية للسرد في هذه الرواية، وهي رسم ملامح الوطن المثالي أو الحلم عند فئة الشباب؛ حيث إن حرية الوطن تهني حرية المواطن. فالشقة ترمز للوطن، والحرية ترمز للتحرر من أشكال الظلم كافة التي يمكن أن تحل بالإنسان، كما ترمز (الشقة)، برغم حدودها الضيقة، إلى تجمُّع عدد كبير من الأشخاص من ذوي الميول والاتجاهات السياسية والثقافية المختلفة، حيث إنها قد استوعبتهم جميعاً.

فهم يحلمون بوطن تجتمع تحت سمائه كل المتناقضات الفكرية، والعرقية، والدينية، والاجتماعية، لا لمجرد أن تتصارع وتتناحر، وإنما لتتعايش وتتعاون، وليثري بعضها بعضاً، وليسهم كل منها بما لديه من وطن للجميع لا للفرد، وقد كانت (الشقة)، في نظر القصيبي، رمزاً لهذا الوطن الذي يشبه الرقعة الأرجوانية بتنوعاته الفكرية والثقافية

والدينية؛ فشخصية (يعقوب) ترمز للاشتراكية الاجتماعية التي تذيب تلك الفروق المقيتة بين طبقات المجتمع، من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والكفاية.

في حين أن شخصية (قاسم) تمثل عكس ذلك؛ حيث تمجِّد الرأسمالية الحرة المتوازنة والمنضبطة وفق الأصول والتقاليد المتوارثة. ثم تأتي شخصية (عبد الكريم) لتظهر الأقلية الدينية التي تتعرض آراؤها، غالباً، للمصادرة، بل النفي أحياناً خارج الوطن/ الشقة، من قبل الأغلبية. وفي خضم هذه التناقضات تأتي شخصية البطل الرئيس (فؤاد) الذي يبحث عن الحرية الاجتماعية أو الجنسية، التي تجسدها كثرة علاقاته النسائية، فتارة يبحث عن تحقيقها مع ثورية بعثية تتعصب لمباديء حزبها، وتارة أخرى يبتغيها عند مطربة فضّلت فنها عليه في النهاية.

ورغم كل هذا، فإن أغلب أبطال الرواية يجتمعون على غاية واحدة، لم تتحقق في نهاية الرواية، وهي تحقيق الحلم العربي بالوحدة والقومية العربية.

ومهما يكن من أمر، فإن رواية (شقة الحرية) قد جمعت في بنائها الفني المحكم، بين الشعرية والنثرية، وبين الخيال والوعي والفكر،

2-رواية (العصفورية):

جاء العنوان هنا ليتناسب مع ما في الرواية من شخصيات وأحداث وتناقضات فكرية وفلسفية ولغوية عديدة تحمل في طابع (الجنون)، والعبث واللامعقول، بل الغثيان أحياناً؛ فالشخصية الرئيسية في الرواية (البروفيسور)–بشار الغول، نزيل مستشفى الأمراض العقلية في لبنان (العصفورية)، الذي يحاور طبيبه (سمير ثابت)، أستاذ

الطب النفسي المشارك، وتدور بينهما حوارات عديدة ومليئة بالاستطرادات المتنوعة والمملة أحياناً.

وقد جاء العنوان على هذا النحو ليعبر عن تلك الروح النقدية الساخرة للقصيبي التي تعامل بها مع الواقع العربي الإسلامي في القرن العشرين (عربستان). وقد احتوت الرواية على مواقف متباينة، ومتناقضات مختلفة في الأدب والفكر والفن والسياسة، مما يدفع أحياناً إلى الجنون (الرسمي) الذي ينتهي بشخصية البطل إلى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن ذهب لتلقي العلاج في أكثر من مصحة عقلية؛ حيث اكتشف خيانة النساء اللاتي أحبهن وأخلص لهن؛ فذهب إلى مصحة (مونتري) بعد أن اكتشف أن (سوزي) حبيبته الأمريكية قد اعتنقت اليهودية، ثم ذهب إلى مصحة (بلاكبول) بعد أن افتضح أمر علاقة حبيبته (عفراء) بمسؤول الموساد في لندن. وكذلك بعد أن خانته المطربة المشهورة (فرحة ربيع) بعد أن منحها كل ثروته، بسبب سوء فهم حدث مع زوجته الجنيّة (دفَّاية). وغيرهن مع نساء أخريات عديدات.

وعنوان رواية (العصفورية) قد اكتنز بدلالات كثيرة في داخله، ووفر على القاريء عبء الدهشة التي ستحدث له بعد قراءة كثيرٍ من المشاهد والأخبار في مجالات عديدة من الشرق والغرب جاءت على لسان الراوي (البروفيسور) الذي يعبر في الواقع عن شخصية المؤلف، وقد اتخذ أنموذجاً أدبياً من العصر العباسي؛ وهو شخصية أبي حسيد أو المتنبي، ليبرز تبرمه وسخريته وشكواه من الواقع الأليم الذي يعيشه، وتعاني منه الأمة العربية والإسلامية على الأصعدة كافة.

يقول البروفيسور معبراً عن سبب جنونه؛ وهو (الحب من طرف واحد):

" مذاق الحب من طرف واحد مذاق عجيب. حلو. مر. مدمر. منعش. كل المتناقضات في شعور واحد. لا تستطيع أن تبقى. ولا تستطيع أن ترحل. لا تستطيع أن تنسى. ولا تريد أن تتذكر. لا تريد أن تفرض نفسك. وتعجز عن إنكار ما في نفسك"[249].

والخلاصة أن عنوان (العصفورية) كان بمثابة (بؤرة) دلالية كاشفة عن بناء الرواية الفني وما احتواه بناؤها الذي جمع بين الواقع والخيال، وحكايات عالم الجن والإنس، وبين السخرية والجد والهزل، والفصحى والعامية. كما أن الكاتب قد استمد أغلب حواراته من أشكال أدبية عديدة؛ مثل الميراث الحكائي العربي عن وادي عبقر الذي كان يجتمع فيه شياطين الشعراء، ومن رسالة الغفران للمعري، ومن بعض الأشكال الحكائية الشعبية، وغيرها. هذا فضلاً على أن هذه الرواية قد اعتمدت على كثير من الاستطرادات والتداعيات الحرة التي مزجت بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين الحقائق والخرافات، وبين العربي والغربي، وكأن ذلك كله يحمل إلى القاريء سمات الراوي (البروفيسور) الذي يتكلم وكأنه عاقل تعتريه نوبات كثيرة من الجنون، فيتكلم بالعربية تارة، ويلهج بالفرنسية تارة أخرى، ويتلفظ بالإنجليزية تارة ثالثة، والقاريء خلال ذلك كله، مستمع مستمتع بشعرية السرد وجاذبيته.

3-رواية (أبو شلاخ البرمائي):

جاء عنوان هذه الرواية مأخوذاً من اسم شخصية البطل أبو شلَّاخ أو يعقوب المفصَّخ، فهو شخصية تتميز بالمبالغة والكذب والتهويل، وتمزج بين الحقيقة والخرافة، على الرغم

---

[249]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 234.

من أنه يعرف أن (توفيق–أبو لمياء) يدرك (فشره) وكذبه، لكنه يستمر في سرد ذلك الهراء عن مغامراته الكاذبة، وإنجازاته الكبيرة التي لا يطاوله فيها أحد.

وقد مزجت الرواية الواقع بالخيال، وعبرت عن الأزمة الحقيقية التي يعيشها المجتمع العربي الراهن، حيث تفشت فيه الأمية والجهل، وصار لقمة سائغة في يد الغرب الذي يستغل ثروات العرب ونقاط ضعفهم.

وتميزت الرواية كذلك بالنقد اللاذع للمجتمع العربي الذي انكفأ على ترديد الخرافات والأساطير القديمة، ونأى كثيراً عن مسار التقدم التكنولوجي الحديث. ويلحظ أيضاً أن الكاتب كان يقترب كثيراً من الواقع بقدر ما يبتعد عنه، فمثلاً نجده يتحدث عن مشكلة (الكتاب والثقافة المعاصرة) في حوار أبو شلاخ مع توفيق، قائلاً:

" **مستقبل الكتاب، يا أخي أبو لمياء، في خطر، في خطر عظيم مُحقَّق.**

توفيق–تقصد أن المؤلفين سيكُفُّون عن تأليف الكتب؟

أبو شلاخ–قد يكفون وقد لا يكفون. هذا ليس مهماً. المهم أن كتاب المستقبل، سوف يكون، عموماً وإجمالاً، من صنع الكمبيوتر.

توفيق–ماذا تقصد؟

أبو شلاخ–بدأت الأمور تتغير بالفعل. الكاتب، الآن، لا يحتاج إلا إلى دقائق ليرى أمام عينيه المراجع التي كان الكاتب القديم يقضي أسابيع في البحث عنها. والكاتب، الآن، لا يحتاج إلا إلى ساعات ليأخذ من هذه المراجع المعلومات التي كان الحصول عليها في الماضي يتطلب شهوراً. منذ فترة نشر كاتب قصة، وجعل الحصول عليها

محصوراً على (الإنترنت). خلال يومين، بيع نصف مليون نسخة. خلال يومين! ولن تقف الأمور عند هذا الحد. نادي لبن العصفور يطور، الآن، جهاز كمبيوتر مهمته تأليف الكتب"[250].

فالكاتب يعبر عن ذلك الهاجس المخيف الذي يوجه معاصريه من الكُتّاب؛ وهو عدم التمهل في تأليف المادة العلمية أو الأدبية التي يبنون عليها مؤلفاتهم، بيد أن الحصول على المعلومات أصبح أمراً ميسوراً عن ذي قبل.

4- رواية رجل جاء .. وذهب:

جاء عنوان هذه الرواية على هيئة جملة اسمية (رجل جاء) تتكون من مبتدأ (رجل) وخبره جملة فعلية فعلها ماضٍ (جاء) ثم فصل الكاتب بين هذا الجملة بنقطتين تعبران عن مسيرة حياة ذلك الرجل التي لم يكن له أي تأثير في مجتمعه، اللهم في ترسيخ الفساد الأخلاقي والانحراف، ثم عطف المؤلف جملة فعلية مكونة من الفعل الماضي (ذهب)، ليرمز إلى أنه جاء وذهب دون أن يكون له أثر، وكأن اسمه قد طمر في ذاكرة النسيان.

ويبدو أن تلك الرواية كانت ترسم اللحظات الأخيرة من حياة تلك الشخصية البطل (يعقوب العريان)؛ فهو " يموت بسرطان الدم، وهو لا يدري سر (زينب)، هل هي ابنته أم لا؟ وآخر كلماته وهو في النزع الأخير، (زينب.. أرجو.. أرجو..روضة.. المشكلة أن روضة..... روضة لا تتكلم... ولن تتكلم.. لو. لو.."[251].

---

[250]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 265، 266.

[251]- القصيبي، غازي، رجل جاء.. وذهب، مصدر سابق، ص 120.

والرواية تتناول أبعاداً كثيرة من الفساد الأخلاقي والاجتماعي والسياسي الذي بات ينخر في جسم الأمة العربية (عربستان) والذي تجسَّد بوضوح في شخصية البطل الرئيس في الرواية (يعقوب العريان) الذب كان رمزاً للفساد القيمي، والتجرد من الأخلاق والدين، ولذا فإنه كان له نصيب كبير من اسمه (العريان)، ذلك الذي وصفته (روضة) عندما رأته في منامها بأنه " هذا البدوي اللئيم! عبدي الذي أصبح بعد موته، سيدي. هذا البدوي الماكر! ثبَّتَ حواسي الخمس في اتجاهه"[252].

ولكن المقولة الأهم التي سردها القصيبي على لسان (يعقوب العريان) قبل أن ينحرف أخلاقياً، هي قوله: " **نحن نصنع في رواياتنا ما لا نستطيع أن نصنعه في حياتنا... يخطئ الذين يعتقدون أن الرواية سيرة شخصية. الشعر هو حياتنا. أما الرواية فهي حياتنا كما نتمنى أن تكون**"[253].

5-رواية 7:

حمل عنوان الرواية الرقم (7)، وقد حمل هذا الرقم رموزاً عديدة، فسَّرها القصيبي في قوله:

" **الرقم (7) مليء بالأسرار، وبالسحر. هناك (7) كواكب، و(7) أيام في الأسبوع، و(7) أنغام في النوتة، و(7) سماوات، و(7) أراضين، و(7) ...**"[254].

إذن، فإن عنوان الرواية (7) جاء ليبرز أن الرقم (7) هو الأكثر دوراناً فيها، وهي تمثل نوعاً من رواية الشخصية، بيد أنه لم يكن فيها بطل محدد، وإنما يمكن إسناد البطولة

---

[252]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 95.

[253]- القصيبي، غازي: رواية رجل جاء .. وذهب، مصدر سابق، ص 48.

[254]- القصيبي، غازي: رواية 7، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 1997م، ص 318.

فيها للسرد نفسه؛ فالشخصيات السبع كانت تطمع في الاستحواذ على جسد (جلنار)، وكانت وسيلة كل شخصية للوصول إلى هذا الهدف هي السرد المثير المشوق الذي يمكنه أن يملك قلبها وعقلها ويسيطر عليهما. وهذا النمط يخالف، من غير شك، ما جاء في حكايات (ألف ليلة وليلة) أو في مسرحية (شهر زاد) لتوفيق الحكيم؛ حيث إن السارد كانت (شهر زاد) لا (شهريار)، الذي كان يمنحها الحياة في آخر كل ليلة عندما يستملح حكايتها التي يقطع سردها صياح الديك.

لكن الرواية (7) يقوم السارد بهذا الدور لينال الجسد الأنثوي الفاتن. ولما توقَّف الرجال السبعة عن السرد، ماتوا غرقاً، ولما مات الرجل، ماتت المرأة.

6-رواية (دنسكو):

جاء عنوان هذا الرواية منحوتاً من كلمة (اليونسكو)، وهي منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (UNESCO)، حيث اشتق منها (دنسكو) باعتبارها منظمة دولية خيالية أطلق عليها إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم (DANSKO)، وقد استقى الكاتب أحداثها من حياته الواقعية السياسية، حيث كان وزيراً، فسفيراً، فمرشحاً في انتخابات منظمة (اليونسكو) عام 1999م، ولم ينجح في تولي منصب الأمين العام لتلك المنظمة آنذاك، حيث فاز به أستاذ القانون الياباني (كوتشيرو ماتسورا). وبعدها اتجه القصيبي لكتابة هذه الرواية الخيالية (دنسكو) ليبرز خلالها الصور السلبية الكثيرة التي تختفي خلف كواليس تلك المنظمة المليئة بالفساد الذي يتوارى خلف صندوق الاقتراع.

وتعد هذه الرواية من قبيل رواية الحدث أو كما سماها تودوروف بالرواية الإسنادية[255]، حيث إن أغلب مشاهدها تتفق وما يدور في الواقع كثيراً مع شيء من التحوير والتغيير المضاف عليها من مخيلة الكاتب ووجدانه بحيث لا يقع في فخ الإسقاط المباشر، فهي كما قال عنها القصيبي: " ذكرى تجربة مثيرة"[256].

وليس في الرواية شخصية يمكن أن تنعب بصفة البطل المحدد الملامح بمفهوم البطولة التي عرفت في روايات القصيبي الأخرى، وإنما توزع السرد بشكل متساوٍ بين شخصيات الرواية كافة، وإن أمكن أن نطلق على أي من أبطالها اسم (البطل المزيف)؛ أي الذي لا يلحظ له أي عمل بطولي في الرواية.

ولكن الشيء المهم الذي لفتت الرواية أنظار القاريء العربي إليه هو أن القوة هي التي تحكم العلاقات ببين شعوب العالم أجمع؛ حتى على مستوى المنظمات الإنسانية الدولية. فالقوى العظمى يمكنها أن تدير العالم كله من خلال الهيمنة على تلك المنظمات التي تضمن بها تكوين الرأي العام العالمي، ولذا فإن المؤهلات الفكرية أو العلمية أو الاقتصادية ليست هي معيار الاختيار هنا، وإنما توجد معايير أخرى خفية، ربما هي التي أهَّلت شخصية (سونيا كليتور) لتحوز منصب الأمين العام لمنظمة دنسكو في الرواية، وقد رمز القصيبي إلى ذلك بمضاجعة (رئيس اتحاد قارة الفرنجة) لسونيا كليتور الأمين العام الجديد للمنظمة[257]، غير عابئين بممثلي القارات الخمس

---

[255]- تودوروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، ط1: نادي جدة الأدبي، السعودية، 1411هـ، ص 131.

[256]- القصيبي، غازي: رواية دنسكو، مصدر سابق، ص 7.

[257]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 170.

الأخرى: (القارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الروسلاند).

7-حكاية الجنية:

جاء عنوان هذه الحكاية حاملاً الطابع العام الذي تضمنه السرد داخلها، فقد حكى فيها عن الغول وأم السعف وكثير من الشخصيات الأسطورية أو الأشباح التي كثر تواردها في الحكايات الشعبية منذ عشرات السنين، وتناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل. ويمكن أن تصنف هذه الرواية أو الحكاية، كما سماها الكاتب، ضمن الواقعية السحرية أو الرواية العجائبية التي تعالج كثيراً من قضايا الواقع عبر السرد الخيالي أو الأسطوري الذي يتأكد للقاريء الفطن أنه يمثل (عنصراً مدرجاً ضمن عناصر أخرى داخل الرواية، وذلك بهدف السخرية من الواقع أو الرغبة في تعديله)[258].

وتعتبر (الجنية) من الروايات الحكائية التي تحكي عن الماضي بطريقة خيالية، ولكنها تلامس الواقع والحقيقة التي يعيشها الإنسان المعاصر، حيث تتضافر الشخصيات والفضاء المكاني والزماني ودقة الوصف في تحقيق الجمع بين معادلتين أو خصيصتين فنيتين اجتمعتا في أغلب روايات القصيبي؛ وهما: الجرأة الفكرية، واللغة الشعرية المرهفة.

وخلاصة الأمر، أن القصيبي كان بارعاً في اختيار العنوان في رواياته، سواء من حيث الصياغة اللغوية الشعرية (المعجمية أو النحوية أو الدلالية)، أو الدلالة الإيحائية

---

[258]- حليفي، شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، 1997م.

على ما يتضمنه السرد داخل الرواية، ولهذا اتسمت تلك العناوين بالشعرية المرهفة التي نبعت من كثافة الدلالة، والإيجاز، والتلميح، ونسقية العبارة.

المبحث الثالث

تقنيات الشعرية

==========

باديء ذي بدء، أقول إن الرواية المعاصرة، بشكل عام، وعند غازي القصيبي، بشكل خاص، قد اتكأت في بنائها السردي على مجموعة من التقنيات الشعرية التي أسهمت في حدوث التمازج أو التداخل بين الأجناس الأدبية المتنوعة؛ فهي تارة تعتمد على كثير من الصور البلاغية؛ كالاستعارة، والمجاز، والكناية في تصوير الأحداث، وتارة أخرى تلعب بموسيقى الكلمات، وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار، وتارة ثالثة تكشف عن آراء الكاتب في النقد والأدب وموقفه من بعض الشعراء السابقين أو المعاصرين، وتحليله لبعض أعمالهم الشعرية، موظِّفةً في ذلك عناصر شعرية شتى؛ كالحركة، واللون، والرمز، والصوت، والحوار لتقترب كثيراً من بنية الخطاب الشعري، مما يجعلها تصلح أن تسمى بالرواية (الغنائية) التي تعتمد على شعرية النص، وشعرية الأداء، بالإضافة إلى معالجتها أنماطاً تجريبية عديدة على مستوى الشكل والمضمون معاً.

وليس من الإنصاف الادعاء بأن هذا المنحى الجديد لدى الروائيين المعاصرين قد أدى إلى طغيان فن النثر على فن الشعر، وتراجع الفن الشعري عن معالجة كثير من قضايا العصر لتقيده بقيود الوزن والقافية. والأمر، في الحقيقة على خلاف ذلك؛ حيث إن هذا التداخل من شأنه أن يثري كلا الفنين معاً ويؤدي إلى التقارب بينهما عبر استخدام اللغة بطريقة انفعالية بحيث تبدو مكثَّفة لتعنى بتقديم الواقع الداخلي للشخصية

أكثر من عنائها بالأوصاف الخارجية التي غالباً ما تكون خادعة، ولهذا اتجه القصيبي في كثير من رواياته إلى استخدام تقنية المونولوج الداخلي (أو المناجاة) للتعبير عن السمات النفسية والجسدية لشخصياته الروائية بشكل دقيق.

وخلال الاستقراء التحليلي لروايات غازي القصيبي، أمكن رصد كثيرٍ من التقنيات الشعرية التي وسمت أغلب رواياته بالغنائية والشعرية، ومنها:

1-الشاهد الشعري:

وظَّف القصيبي كثيراً من الشواهد الشعرية لشعراء قدماء ومحدثين ذوي اتجاهات شعرية متنوعة من أجل خدمة السرد، وإثرائه. ومن أبرز الشعراء الذين صاحبهم خلال رواياته أبو الطيب المتنبي (ت 354هـ)، حيث كان معجباً يشخصه وشعره، ولذا يمكن اعتباره شخصية حكائية منظرة لكثير من الشخصيات الروائية عنده، ولاسيما في رواية (العصفورية). كما أنه ذكر أشعاراً لشعراء آخرين من عصور مختلفة؛ مثل عبد بني الحسحاس، وأحمد شوقي، والعقاد، وأبي نواس، وحافظ إبراهيم وغيرهم.

أ-فمن هذه الشواهد ما ذكره القصيبي من أبيات على لسان المتنبي قالها سيف الدولة الحمداني؛ أمير حلب، الذي كان (شويعراً) في رأي المتنبي. وقد قال هذه الأبيات في جارية رومية حسناء من أكابر الروم، بنى لها فيلا قرمزية بريفاب في ضواحي حلب الشهباء:[259]

راقبتني العيونُ فيكِ، وأشفقْتُ ولم أخْلُ قطُّ مِنْ إشفاقِ
ورأيتُ الحسود يحسدُني فيكِ اغتباطاً، يا أنفسَ الأعْلاقِ

[259]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 24.

فتمنَّيْتُ أن تكوني بعيداً والـذي بـيـنـنـا مـن الـوُدِّ بـاقِ
رُبَّ هَجْرٍ يكونُ مِنْ خوفِ هَجْرٍ وفـراقٍ يـكـونُ خـوْفَ فـراقِ

والكاتب يرى أن من حق كل إنسان أن يقرض الشعر طبقاً لإعلان حقوق الإنسان الصادر من الأمم المتحدة، ولا يجوز حبس إنسان بسبب شعره مهما كان رديئاً، طبقاً لمنظمة العفو الدولية. وقد بيَّن القصيبي رأيه النقدي في هذا الشعر على لسان المتنبي (الراوي) الذي خاطب سيف الدولة بقوله: " **يا سيف الدولة! هناك بعض الملاحظات. في البيت الثاني ذكرتَ كلمة (اعتباطاً)، وهذه كلمة ليس لها مبرر. مجرد حشو ليستقيم الوزن. تستطيع أن تحذفها ويستقيم المعنى. واعلم يا سيف الدولة، أن مقياس الشعر الحقيقي أنك لا تستطيع أن تحذف منه كلمة ولا أن تضيف إليه كلمة. مثل شعري، أنا يا محاجيك! وهذا يذكرني، يا سيف الدولة! بالحشو الذي جاء في البيت الأول. جملة (ولم أخلُ قطُّ مِنْ إشفاقِ) زائدة. جملة اعتراضية. جملة غير مفيدة**"[260].

وهذا رأي نقدي جدير بالاهتمام، فالشعر الجيد، في رأي القصيبي، هو الذي يعطيك كثيراً من المعاني في قليل من الألفاظ. وكل لفظة في البيت تضيف معنى لا يستقيم البيت بدونها.

- وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) استعان القصيبي في المقدمة وفي فصولها السبعة بأبيات للمتنبي، من مثل قوله:[261]

---

[260]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، والصفحة.
[261]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص 190.

أواناً في بيوت البدو رحْلي * وآونةً على قَتَبِ البعيرِ

وقد أجاد توظيف تلك الشواهد شعرياً؛ فهي تتناسب ومضامين فصول الرواية، كما تتناسب مع عنوان كل فصل. فالبيت السابق جاء متناسباً مع عنوان الفصل السادس وهو: (رحلتي الغريبة حول العالم).

وفي الفصل السابع استشهد بقول المتنبي:[262]

أيُّها الباهرُ العقولَ..فما يُدْرَكُ * وصْفَاً، أتعبت فكري.. فمهْلا!

وهو يتناسب مع عنوان الفصل: (الجوانب العديدة للقمر).

ب–ذكر أن أحمد شوقي؛ أمير الشعراء، وكان (البروفيسور) يحب أن يناديه بلقب (البرنس)، كان لا يجيد إلقاء شعره، وكان يلقيه عنه الشاعر (علي الجارم)، وأن (شوقي) كان يصيح في وجوه الناس بشعره إذا غضب (نرفز)، وذكر أنه " غضب ذات مرة على السفرجي، فصاح في وجهه قائلاً:

وإذا أُصيبَ القومُ في أخلاقِهم * فأقِمْ عليهم مَأْتَماً وعويلاً

فأصيب السفرجي المسكين بحالة عويل لم تفارقه حتى مات"[263].

ج–جاء على لسان (البروفيسور) في رواية (العصفورية) أن (العقّاد) كان يحب الأديبة اللبنانية (مي زيادة) حباً شديداً، ولم يكن بدعاً في ذلك؛ حيث وقع في غرامها أغلب أدباء جيله، وهي لم تكن تعير أياً منهم اهتماماً، وهؤلاء ينطبق عليهم قول الشاعر:

---

[262]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 243.

[263]- القصيبي، غازي، رواية العصفورية، ص 37.

وكلٌّ يدَّعي وصلاً بليلى * وليلى لا تُقِرُّ لهم بذاكا

ثم استشهد ببيت (حيان) الأعرابي الذي يقول:[264]

جُنِنَّا بليلى، وهي جُنَّتْ بغيرنا * وأخرى بنا مجنونةٌ لا نريدُها

ثم ذكر (البروفيسور) أن العقاد كان رجلاً عظيماً، لكنه كان مغروراً جداً. ومن أجمل ما كتب:[265]

وُلِدَ الحُبُّ لنا، وافرحَتاهْ! وقَضَى في مهدِه، واأسفاهْ!
ماتَ، لم يَدْرَج، ولمْ يلعَبْ، ولمْ يشْهدِ الدُّنيا، ولمْ يَعرفْ أباهْ
ليتَه عاشَ! فأمَّا إذْ قَضَى فيكُنْ بَرْدَاً على القلبِ جَوَاهْ

وقد كتب العقاد هذه الأبيات بعد أن تأكّد له أن (مي) لا تبادله حباً بحب، ثم كتب بعدها روايته الوحيدة (سارة) التي كانت (مي) أو (سارة) هي الشخصية الحكائية الرئيسة فيها.

2-المونولوج الداخلي (المناجاة):

اعتمد الكاتب على تقنية (المناجاة)، وهي تقنية سينمائية أو مسرحية، من أجل أن يتوغل إلى داخل نفسية شخصياته الروائية؛ ليحلل من خلالها أفعالهم الواقعية أو قُلْ ردود أفعالهم، وذلك من منظور الشخصية نفسها التي لا يمكنها أن تكذب أو تتجمل،

---

[264]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 26.
[265]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص22.

وليس من منظور غيرها. فالمونولوج الداخلي حوارٌ حر بين الشخصية وذاتها أو ضميرها، ويتسم بالمصارحة أو المكاشفة والصدق؛ فهو حديث النفس للنفس.

والمناجاة في الواقع تكون صامتة أو غير ملفوظة غالباً، ولكن الكاتب يعرب عنها في الرواية عن طريق ذلك الحوار بين الشخصية وضميرها، الذي يمتليء بالأسئلة، والتوقعات، والأمنيات، ومراجعة النفس، والندم أحياناً على ما فات. وأستطيع أن أقول إن الكاتب يمكنه أن يغزو، عن طريق المناجاة، تلك المنطقة الغائمة في الشخصية؛ والتي تسمى في علم النفس بالأنا.

أ–ومن أمثلة المونولوج الداخلي، ما جاء في رواية (شقة الحرية) عن بطلها الرئيس (فؤاد)، بعد فشل علاقته بالمطربة (شاهيناز) وعودته إلى البحرين:

" **يتأمل وجهه في المرآة وكأنه يراه لأول مرة. النظَّارة! لعن الله النظارة! مَنْ رأى فتاة جميلة أحبَّتْ رجلاً يلبس نظارة طبية؟ القلق الذي يعذبه يتجاوز الشكل. هل هناك مشكلة في نفسيته. أو عقله الباطن؟ لا يدري عنها؟ كيف اقتصرت علاقاته النسائية في ثلاث سنوات على ثورية فضَّلت حزبها عليه، ومطربة فضَّلت فنها عليه؟ هل لديه حاسة سادسة متخصصة في اختيار المرأة غير المناسبة؟ وماذا عن أدبه؟ وماذا عن القصص والروايات التي ينوي أن يكتبها؟ ألا يحتاج الأدب العظيم إلى إلهام عظيم؟ ألا يحتاج الأديب إلى حب كبير يملأ حياته؟ حب متبادل. حب عاصف. حب أهوج. ومتى يجيء هذا الحب؟ بعد أن يتجاوز سن الشباب؟ بعد أن تضيع أحلى سنوات العمر؟**"[266].

---

[266]- القصيبي، غازي: رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 191، 192.

فالمونولوج الداخلي هنا حوار من الشخصية لنفسها، قائم على المصارحة، ومليء بالتساؤلات التي تبحث عن إجابات كثيرة مقنعة، ويعد نوعاً من اللقاءات الحميمية بين الوعي واللاوعي، حاول الكاتب من خلاله أن يكشف عن ذلك الضعف البشري المتمثل في شخصية البطل بعد خيبة أمله في نجاح أي علاقة عاطفية من علاقاته الثلاث.

ب–ومن أمثلة المونولوج الداخلي كذلك وصف (البروفيسور) أنفه في رواية (العصفورية): " ربما لأنني أفطس أو شبه أفطس"[267]، وقول أبو شلاخ عن نفسه: " خطر ببالي أن العناية أنقذتني من الموت لأنها تهييء لي مستقبلاً عظيماً. هذا أمرٌ مألوفٌ بين العظماء"[268]. وقوله: " كنت طفلاً عبقرياً. البعض، هذه الأيام، يستخدم تعبير الطفل المعجزة، ولكنني إنسان متواضع وتكفيني صفة العبقرية. كنت أبدو وأتصرف كما لو كنت أكبر من عمري الحقيقي بكثير"[269].

ج–ومن أمثلته كذلك حديث (روضة) مع (يعقوب) في رواية (حكاية حب):

" يا رجل! يا رجل! أنا أسرق هذه اللحظات من الزمن. أغافل القدر. أخادعه. أتظاهر أنني في حالة عادية من الحالات البشرية. في حالة أكل أو نوم أو عمل أو كتابة أو قراءة. في اللحظة التي يكتشف فيها القدر أني في حالة سعادة، في حالة حب، في اللحظة ذاتها، سوف يسرقك القدر مني، أو يسرقني منك. في اللحظة التي أقول لك

---

[267]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص 58.
[268]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، ص 21.
[269]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 31.

فيها (حبيبي) سوف ينتهي كل شيء. في الثانية التي أقول لك فيها (أحبك) سوف يزول..."[270].

3-التصوير:

اعتمدت لغة السرد في روايات القصيبي على تقنية التصوير؛ فقدمت للمتلقي " صوراً متحركة من خلال تصويرها للحدث ولحركة الشخصيات في الرواية، كما قدمت صوراً ساكنة من خلال وصفها للشخصيات والأماكن والأشياء"[271].

ولا شك أن التصوير في الرواية يسهم في الكشف عن مكنونات الشخصية من خلال التعبير عن نفسها بالصوت والحركة واللون، وهذا يساعد بدوره في رسم ملامح الشخصية بدقة أمام عيني القاريء.

وقد تعددت ألوان الصور التي اعتمد عليها السرد في روايات القصيبي، ومنها، على سبيل المثال **الاستعارات التي** كثرت في روايات القصيبي، وأضفت على سرده شعرية متناهية من خلال تصوير الأحداث والشخصيات، ونقل الانفعالات والعواطف المختلفة التي تتحكم في سلوك الشخصيات، ومن أمثلتها قوله في رواية (شقة الحرية) عن (فؤاد): (تسري الطمأنينة في عروقه). وقوله: **(يعرف أنه من العبث أن يحاول النوم ومخُّه خلية نحل لا تهدأ)**[272]. وقوله: **(خرج فؤاد فابتلعته الحشود التي تموج وتمور وتدور)**[273].

---

[270]- القصيبي، غازي: رواية حكاية حب، مصدر سابق، ص 46، 47.
[271]- الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص 505.
[272]- القصيبي، رواية شقة الحرية، مصدر سابق، ص 23.
[273]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 25.

–ومنها قوله على لسان أبو شلاخ: " **كان الرجل شديد السواد، عظيم البطن، وعلى رأسه تاج من الذهب الخالص. ما إن رآني حتى صرخ صرخة جمَّدت الدماءَ في عروقي**"[274]. وقوله: " **وصلنا الليل بالنهار عملاً، وأثمر الجهد ثمرته، وقُدمت لنا شهادة الدكتوراه في حفل مهيب**"[275].

والحقيقة أن الاستعارة، بشكل خاص، والصور الفنية الأخرى كالتشبيه، والكناية، والمجاز، قد شاعت شيوعاً بيِّناً في روايات القصيبي، وأضفت على السرد شعرية مرهفة عن طريق تجسيد الانفعالات والعواطف التي كانت تعتمل في نفوس الشخصيات، وتدفعهم إلى التصرف بطريقة ما قد لا يفهمها المتلقي إذا ما سردت بطريقة تقريرية لا استعارية.

فمن أمثلة التعبيرات الشعرية الكنائية قوله على لسان (البروفيسور) في رواية (العصفورية): " **قالت: أحب المشي حافيةً على الحشائش. ماذا عنك؟ قلتُ: أخذت نصيبي من المشي حافياً في طفولتي**"[276]. فالعبارة تعبر عما عانى منه ذلك البروفيسور في صباه من فقر شديد. كما نجد البروفيسور كان كثيراً ما ينادي طبيبه النفسي في العصفورية (سمير ثابت) بقوله: **(يا أخا فرويد)**.

هذا فضلاً عن أن نزعة التصوير قد جعلت كثيراً من أحداث الرواية عنده تأتي على هيئة مشاهد مسرحية أو لقطات سينمائية مليئة بالحركة والألوان والظلال.

4-المحسنات البديعية:

---

[274]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 38.
[275]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 123.
[276]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 59.

وظَّف القصيبي في رواياته ألواناً عديدة من علم البديع؛ من أجل أن يضفي على عباراته لمحة شعرية وأدبية خاصة، بحيث تمنح السرد طاقاتٍ هائلة من الدلالات والرموز والإيحاءات، مما يجعل الجملة السردية تصل إلى درجة عالية من الشعرية والتركيز.

ويمكن أن نتمثل لذلك بما يأتي:

أ-السجع:

مال الكاتب إلى استخدام أسلوب السجع في بعض المشاهد الروائية من أجل أن يوصل إلى القاريء أكبر قدر من طبيعة الزمان والمكان والأشخاص. ومنها هذا المشهد الذي حكاه (أبو شلاخ)، الطفل الشقي، حينما اصطحبه ذلك الرجل الضخم (فانوس) من يده إلى تلك المرأة الجنيّة (كهرمان) في أحد كهوف جبل القارة الإحسائي:

" **يا مولاتي كهرمان! يا بنت ملك ملوك الجان! طاب لك الزمان، وازدان بك الأوان. قالت كهرمان: أهلاً بك يا فانوس. لماذا جئت بهذا الإنسي الصغير المتعوس؟ قبّل فانوس الأرض، وجلس عليها، على الأرض، وقال: مولاتي كهرمان! هذا غلامٌ من أشطن الغلمان. ارتكب جرائم يشيب لهولها أمثاله من الولدان. قالت كهرمان: ماذا فعل من أمور يعاقِب عليها الناموس. أيها الجنّيُ الجاسوس؟**"[277].

التفتت إليَّ كهرمان وصرختْ: " **ماذا تقول يا أرذلَ الإنس. يا من لا تساوي بيزة ولا بنس؟** سالت الدموع من عينيّ، إلا أنني استجمعت أطراف شجاعتي، وقلت: " **سيدتي**

---

[277]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلّاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 34.

الأميرة الجنيّة! عليكِ بالحِنيّة. فأنا طفلٌ يتيم. بل إنني طفل لطيم. فقدتُ أبي الذي مات قبل ولادتي. وفقدتُ أمي بسبب بدانتي وبلادتي"[278].

فيلحظ هنا أن تلك اللغة المسجوعة تناسب المقام والشخصية التي سرد الكاتب على لسانها الجمل بهذا الشكل.

ب-الهزل الذي يراد به الجِد:

وهو أحد ألوان البديع التي ذكرها ابن المعتز ضمن محاسن الكلام في كتابه (البديع)[279]، وقد عرفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: " هو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب"[280].

وقد استخدم القصيبي هذا اللون أكثر من مرة في مقام السخرية والهزل، ومن أمثلته قوله في رواية (أبو شلاخ البرمائي) على لسان أبو شلاخ: " **اجتمع الكبار ووضعوا للعبد الصغير برنامجاً يتمشّى مع الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، من السادسة صباحاً حتى بعد منتصف الليل**" دون أن يتركوا له ساعة واحدة للفراغ أو الراحة " **وهذا برنامج مريح ويترك مجالاً كبيراً للهواجس غير الصحية، وقديماً قال الشاعر بحقّ:**

إن الشباب والفراغ والجدةْ * مفسدة للمرء أيّ مفسدةْ

---

[278]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 35.

[279]- ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط3: دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1402هـ/ 1982م، ص 63.

[280]- المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، ط1: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1990م، ص 138.

فسد العبد الصغير، وقرر الانتحار بالعقارب"[281].

فالقصيبي أراد هنا أن يسخر من ذلك الأسلوب القاسي الذي تعامل به الكبار مع ذلك الخادم الصغير الذي لم يمكنه التحمل، فانتحر بأكل العقارب.

–ومن أمثلة هذا اللون ما جاء على لسان (البروفيسور) في رواية العصفورية، ساخراً من هؤلاء النفر من الأدباء والمفكرين والشعراء الذين هاموا حباً بالأديبة اللبنانية (مي زيادة): " **حتى القاضي العجوز الوقور، إسماعيل صبري، أصابه الفيروس. لم يكن يعيش إلا من أجل يوم الثلاثاء، يوم صالونها الأدبي. وقال في ذلك شعراً:**

إنْ لمْ أُمتِّعْ بمَيَّ ناظِريَّ غَدّاً * أنكرْتُ صُبْحَكَ يا يومَ الثلاثاءِ

ولا ندري ماذا كان رد الفعل عند يوم الثلاثاء، خصوصاً والتهديد صادرٌ من قاضٍ يملك سُلطة الحبس![282]

ج–المَثَل:

مثلما أكثر القصيبي من الشواهد الشعرية الفصيحة والعامية (النبطية)، أكثر كذلك من الأمثال –الفصيحة والعامية–الخليجية والمصرية والشامية والغربية[283]، ليدبج بها لغته السردية، ويمنحها معاني عديدة تستدعى إلى ذهن القاريء لدى قراءتها. ومن أمثلة ذلك تمثله بالمثل اللبناني: " **الهريبة تلتين المرجلة**"[284] الذي يدل على أن الهروب من الهلاك علامة من علامات الرجولة لا الجبن. وكذا قول اللبنانيين: (**الأعور على**

---

[281]- القصيبي، غازي: رواية أبو شلاخ البرمائي، مصدر سابق، ص 27، 28.

[282]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، مصدر سابق، ص 21.

[283]- هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل بذاته؛ نظراً لشيوعه شيوعاً ملحوظاً في روايات الكاتب.

[284]- القصيبي، غازي: رواية العصفورية، ص 23.

المكرسحين غزال)[285]، وهو مثل يعنى أن الأعرج أفضل من المشلول كما أن الأعور أفضل من الأعمى.

كما وظَّف المثل الفصيح: **(على أهلها جنت براقش)**[286] حينما سأل سيف الدولة المتنبي (أبا حسيد) عن رأيه في أبيات قالها. ويضرب المثل لمن يجني على نفسه بسبب سوء فعله. وكذلك قولهم: **(ضِغْثَاً على إبَّالة)**[287]، وهو مثل يعني بلية فوق بلية، ويقال عندما تتوالى المصائب على شخص ما.

5-الرمز:

اعتمد القصيبي على الرمز والإشارة في كثير من رواياته؛ مما أكسبها طابعاً تجريبياً في الشكل والموضوع، ولم يكن هذا الرمز بديلاً عن الواقع أو تحريفاً للتاريخ بقدر ما كان إثراءً لهذا الواقع، وإسقاطاً غير مباشر على كثير من الأحداث التي كانت تؤرق الكاتب وتتصارع في عقله ووجدانه على مستوى الفرد والمجتمع في آنٍ معاً.

وقد أضفى الرمز على السرد عنده سمة شعرية، أتاحت لشخصياته أن تتكلم عن نفسها بحرية متناهية، وتعبر عن آمالها وآلامها وهواجسها الباطنية بطريقة صريحة اقتربت من الواقع المعيش لدرجة وصلت في بعض الأحيان إلى التطابق، مثلما رأينا في رواية (دنسكو)، وفي رواية (العصفورية) وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) وفي

---

[285]- القصيبي، غازي: المصدر نفسه، ص 37.
[286]- القصيبي، غازي: المصدر السابق، ص 24.
[287]- القصيبي، غازي: المصدر السابق، ص 159.

رواية (شقة الحرية) وغيرها. هذا، فضلاً على بعض الرموز الأسطورية التي استعان بها الكاتب ليضفي على الرواية نوعاً من السحر الخيالي الفريد.

ورغم كثرة الرموز التي اعتمد عليها الكاتب في أغلب رواياته، وتغلغلها في عناصر البناء الفني للرواية من أول الشخصيات فالفضاء المكاني والزماني فالحوار فالسرد فالعقدة فالمغزى، فإن القاريء الفطن يستطيع أن يدرك بيسر أن البطل الحقيقي أو الشخصية الحكائية الرئيسة في أغلب هذه الروايات هي شخصية السارد أو الروائي وهو القصيبي نفسه.

إن شيوع الرمز في روايات القصيبي مكَّنه أن يحكي عن أمورٍ كثيرة حدثت في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية في عصره بأريحية تامة، وبعيداً عن الإسقاط المباشر الذي تتسم به السيرة الذاتية، بحيث لا يقع تحت طائلة المساءلة أو النقد غير المنصف، ولا سيما عندما يتحدث عن مسائل تخدش الحياء أو تمس الدين أو تغمز بعض رجالات عصره من الساسة أو الشعراء أو المفكرين.

ومجمل القول أن القصيبي قد اتكأ في رواياته على تقنيات شعرية عديدة، واستفاد، كثيراً، من تجربته الشعرية التي أنضجت وجدانه وعقله، فكتب الرواية بقلم الشاعر الذي نضج واحترق في ميدان الشعر أولاً، لذا جاءت عباراته السردية مليئة بسمات شعرية جمّة؛ مثل غلبة الخيال، والتلميح، وإيجاز العبارة، وإيحاء الكلمات، وموسيقية الألفاظ، ورمزية الدلالة، وذلك الكم الهائل من ألوان البيان والبديع الذي جعل الجملة السردية لديه مكتنزة بشحنات عاطفية وذهنية غزيرة.

خاتمة البحث

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز موضوع هذا البحث بعد رحلة ماتعة في عالم غازي بن عبد الرحمن القصيبي الروائي، قمت خلالها بدراسة شعرية السرد في بنية الرواية عنده، محاولة الوقوف على طبيعة هذه الظاهرة الفنية، ومظاهرها وتقنياتها، وعلاقتها بعناصر البناء الفني في رواياته؛ كالشخصيات، والفضاء المكاني والزماني، والحوار، والسرد.

ومن أجل ذلك، فإن هذا البحث قد نهض، بعد المقدمة والتمهيد، على أربعة فصول تفرع من كل منها مباحث عديدة:

وقد خصصت التمهيد للحديث عن خصوصية الرواية في الأدب السعودي المعاصر.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان (شعرية الرواية)؛ وتناول الفصل الثاني (شعرية السرد)، وخصص الفصل الثالث لدراسة (فضاء المكان والشخصية الحكائية)، وتناول الفصل الرابع شعرية اللغة.

وخلال رحلة هذا البحث، أمكنني استخلاص مجموعة من النتائج عن شعرية السرد في بنية الرواية عند غازي القصيبي، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

1-ظهر الحس الشعري واضحاً في كثيرٍ من روايات القصيبي، من خلال الجمل السردية المكثفة، والمفردات المشحونة بالرموز، والتصوير الفني الذي أسهم في تحديد الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات بدقية متناهية.

2–نبعت شعرية السرد في بنية الرواية عند القصيبي من خلال إيثاره استخدام الانزياح الأسلوبي في كثيرٍ من عباراته السردية، وقد مكنه ذلك من إعطاء مساحة رحبة للشخصيات في التعبير عن آمالها وآلامها، ومواقفها تجاه قضايا المجتمع.

3–اعتمدت شعرية السرد عند القصيبي على عنصر المناجاة أو المونولوج الداخلي؛ الذي تتسم به الشاهد المسرحية أو السينمائية أكثر، لكن الكاتب وظَّفه ليربط بين عالم الوعي وعالم اللاوعي عند أغلب شخصياته، لتقرأ نفسها بنفسها.

4–تنوعت مظاهر الشعرية في روايات القصيبي، وكان لتجربته في عالم الشعر دور ملموس في شيوع هذه الظاهرة في رواياته، فأكثر من الشواهد الشعرية لشعراء قدماء ومحدثين، بالفصحى، والعامية أو النبطية على حد سواء، وكان اختياره للشاهد الشعري متناسباً مع مقام السرد في الرواية.

5–استعان القصيبي بكثير من المحسنات البديعية في جمله السردية، كالسجع، والجناس، والهزل الذي يراد به الجد، وغيرها من أجل إضفاء الرونق والطلاوة على أوصافه وأساليبه.

6–أكثر القصيبي من استخدام (الأمثال) العربية، الفصيحة والشعبية، في رواياته بما يخدم السرد، وجاءت هذه الأمثال متناسبة مع طبيعة السرد ومقامه، من أجل إثراء الشخصية أو الموقف بأكبر قدر من المعاني والدلالات التي يستحضرها ذكر المثل.

7-اتكأت شعرية السرد عند الكاتب على ألوان عديدة من علم البيان، وكان للصورة الفنية النصيب الأكبر منها، حيث شاع في رواياته استخدام التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، فجاءت جمله السردية على هيئة قوالب شعرية تتسم بالإيجاز، والتكثيف، والإيحاء.

8-مكنت ظاهرة الشعرية الكاتب من تجنب الوقوع في فخ الإسقاط المباشر على الواقع المعيش، رغم حضوره بشكل قوي خلف شخصياته، كساردٍ أو راوٍ، ولاسيما أنه كان شخصية بارزة في المجتمع الخليجي والعربي، وقد شغل مناصب قيادية مرموقة في المملكة العربية السعودية.

9-أدّت ظاهرة الشعرية في بنية السرد عند القصيبي إلى ذوبان كثيرٍ من عناصر لغة الشعر في سردياته؛ كالموسيقى والإيقاع، والخيال، والإيجاز، والإيحاء وغيرها، مما يؤكد خطأ الاعتقاد بأن هناك لغة للشعر تختلف عن لغة النثر، فاللغة في كليهما واحدة، لكن العبرة بالصياغة، وكيفية التناول الفني.

10-أسهمت شعرية السرد في روايات القصيبي في توظيف الرمز توظيفاً فنياً يسقط كثيراً من الدلالات على قضايا الواقع الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، فيمزج الواقع بالخيال بطريقة تقوم على التجريب شكلاً وموضوعاً.

وبعد...

فتلك كانت أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، التي آمل أن تكون قد حققت ما طمحت إليه من أهداف. فإن كانت قد حققتها، فنعم هي، وإن كانت الأخرى،

فحسبي أني طالبة علم أخطئ وأصيب، وأن الكمال لله، سبحانه وتعالى، وحده، وأن النقص من سمات البشر جميعاً.

والحمد لله رب العالمين من قبل ومن بعد.

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

المصادر والمراجع

- أولاً: مصادر البحث: (روايات القصيبي).
- ثانياً: المراجع العربية.
- ثالثاً: المراجع المترجمة.
- رابعاً: المراجع الأجنبية.
- خامساً: الرسائل والأطروحات الجامعية.
- سادساً: المجلات والدوريات والصحف.

-أولاً: مصادر البحث (روايات القصيبي):

1-رواية الجنية، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006م.

2-رواية (رجل جاء .. وذهب)، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002م.

3-رواية 7، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 1997م.

4-رواية أبو شلّاخ البرمائي، ط7: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2011م.

5-رواية العصفورية، ط2: دار الساقي، بيروت، لبنان، 1996م.

6-رواية شقة الحرية، ط5: رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 1999م.

7-رواية (دنسكو)، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 2000م.

8-رواية (حكاية حب)، ط1: دار الساقي، بيروت، لبنان، 2001م.

9-رواية (سلمى)، ط1: دار الفارس، عمان، الأردن، 2010م.

- ثانياً: المراجع العربية.

10-إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1: دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

11-إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

12-إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م.

13-إبراهيم، نبيلة: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، ط1: مكتبة غريب، القاهرة، 1994م.

14-ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط4: دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م.

15-ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

16-ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط3: دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1402هـ/ 1982م.

17-أبو ناظر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي، ط1: دار النهار، بيروت، لبنان، 1979م.

18-إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، ط2: مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، 1428هـ، 2007م، ص410.

19-بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

20-بدوي، عبد الرحمن: الزمان الوجودي، ط1: دار الآفاق، بيروت، لبنان، 1973م.

21-بن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ط1: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2000م.

22-بنكراد، سعيد: السيميائيات والتأويل، ط1: المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م.

23-بوجاه، صلاح الدين: في الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز، ط1: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1413هـ.

24-بوحوش رابح: الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

25-بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

26-بوطاجين، السعيد: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1: منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005م.

27-بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط1: دار الأمنية، دمشق، 1999م.

28-الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط5: مكتبة الخانجي، القاهرة، 2003م.

29-الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م.

30-الجوة، أحمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1: قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، 2007م.

31-الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني للرواية، ط1: نادي جازان الأدبي، 1419هـ.

32-الحازمي، حسن حجاب: شخصية البطل في الرواية السعودية، ط1: نادي جازان الأدبي، 1421هـ.

33-الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، ط1: الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

34-الحلواني، عامر: شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب – صفاقس ، ط1، 2007م.

35-حمداوي، جميل: مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1: المغرب، 1996م.

36-حمرة العين، خيِّرة: شعرية الانزياح ، دراسة في جمال العدول، ط1: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، القاهرة، 2011م.

37-خشبة، سامي: مصطلحات الفكر الحديث، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م.

38-الخطيب، حكمت صباغ، والعيد، يمنى: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي، ط1: دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1984م.

39-ديب، السيد محمد: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ط2: المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1415هـ، 1995م.

40-رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط1: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.

41-الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات في فصول الفكر العربي المعاصر، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

42-سقَّال، ديزيره: من الصورة إلى الفضاء الشعريّ ، ط1: دار الفكر، لبنان ، 1993م.

43-سمير، حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ط1: دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2007م.

44-سويدان، سامي: في دلالة القص وشعرية السرد، ط1: دار الآداب، بيروت، لبنان، 1991م.

45-شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006م.

46-الشنطي، محمد صالح: فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ط1: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، 2003م.

47-الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه، ط5: دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، 1431هـ، 2010م.

48-صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

49-الصبّاغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1: دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1998م.

50-صيام، زكريا: دراسة في الشعر الجاهلي، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.

51-عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية، ط1: دار الأهالي، دمشق، سوريا، 1992م.

52-عزام، محمد: الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، ط1: دار الأهالي، دمشق، سوريا، 1993م.

53-عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، ط1: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2005م.

54-عزام، محمد: فضاء النص الروائي-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1996م.

55-العسكري، أبو هلال: الصناعتين في الكتابة والنثر، تحقيق مفيد قميحة، ط1: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981م.

56-العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، ط4: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.

57-العمامي، محمد نجيب: معجم السرديات، ط1: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، لبنان، 2010م.

58-عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.

59-العيد، يمنى: الكتابة تحول في تحول، ط1: دار الآداب، بيروت، لبنان، 1993م.

60-العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية، وتميز الخطاب، ط1: دار الآداب، بيروت، 1998م.

61-العيد، يمنى: في القول الشعري، ط1: الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

62-الغانمي، سعيد: اللغة والخطاب الأدبي-مقالات لغوية في الأدب، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993م.

63-الغذامي، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة)، دار سعاد الصباح، ط3، 1993م.

64-فاليت، برنار: النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، ط1: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م.

65-فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1988م.

66-الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ط1: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1979م.

67-قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

68-قصّاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ط1: دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1992م.

69-الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ط4: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م.

70-الكردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط1: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992م.

71-لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.

72-لطيف، زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1: مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م.

73-مبروك، مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

74-مرتاض، عبد الملك: من عوائض ترجمة المصطلح النقدي، دراسات فكرية ومقالات نقدية، ط1: دار هومة، الجزائر، 2012م.

75-المرزوقي، أبو علي بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1: دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991م.

76-المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008م.

77-مرسلي، دليلة وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي والنصوص، ط1: دار الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

87-المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط5: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2006م.

79-المسدّي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط5: دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006م.

80-المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، ط1: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1990م.

81-المصري، حسين مجيب: في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، ط1: مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1980م.

82-معتصم، محمد: المرأة والسرد، ط1: دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م.

83-موافي، عثمان: نظرية الأدب، ط3: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001م.

84-ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، والمفاهيم، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.

85-النعمي، حسن: الرواية السعودية، واقعها وتحولاتها، ط1: وزارة الثقافة والإعلام، 1430هـ، 2009م.

86-النقيب، عادل محمد، وآخرون: الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي، ط1: وزارة المعارف السعودية، الرياض، 2000م.

87-هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1981م.

88-هني، عبد القادر: النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

89-وهبة، مجدي: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2: مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م.

90-يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية المعاصرة في الفترة ما بين 1970م-2000م، ط1: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م.

91-يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997م.

92-يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.

93-يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989م.

94-يقطين، سعيد: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989م.

95-يوسف، أحمد: القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1: منشورات الاختلاف، صفاقس، تونس ،2003م.

96-اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ط1: الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م.

-ثالثاً: المراجع المترجمة:

97-أرسطو طاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ط2: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003م.

98-آن جفرسون وديفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، ط1: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992م.

99-إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

100-إيفانكوس، خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ط1: مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 2003م.

101-باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط1: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990م.

102-باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط3: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م.

103-بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة بن عبد العالي عبد السلام، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

104-بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1: مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوري، 1999م.

105-بتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971م.

106–بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ط1: إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

107–تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط1: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

108–تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط1: دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، 1987م.

109–تودوروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، ط1: نادي جدة الأدبي، السعودية، 1411هـ.

110–تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ط1: اتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، المغرب، 2005م.

111–جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، طط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

112–ديبوا، جون، وآخرون: معجم اللسانيات، ط1: دار توبقال للنشر، المغرب، 2003م.

113–ريفاتير، ميشيل: إنتاج النص، ترجمة منذر عياشي، ط1: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003م.

114-كوهين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط1: دار المعارف بمصر، 1990م.

115-كوهين، جون: (النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر)، ت: أحمد درويش، دار غريب- القاهرة، ط1، 2000م.

116-هالبرين، جون، وآخرون: نظرية الرواية، ترجمة محيي الدين صبحي، ط1: وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1981م.

_رابعاً: المراجع الأجنبية:

117-Ouvrage collectif stylistique, Delcroix, in Introduction aux études littéraires (méthodes du texte), sous la direction de la Maurice Delacroix. Fernand Hallyn, édition Ducroit, 2 tirage, 1990, p91.

118-A.J.Greimes, J.Courtes, Semantique: Dictionaire Raisonne de la theorie du langage, Hachette, Paris, 1979, P.49.

119-Genette (Gerard), Figures III, Coll.Poetique.Aux Editions Du Seuil, Paris, 1972, P.266.

-خامساً: الرسائل والأطروحات الجامعية:

120-أوبيرة، هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2011م.

121-بعيرة، عقيلة: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 1433هـ/ 2012م.

122-بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لأخضر باتنة بالجزائر، 1433هـ/ 2012م.

123-الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، 1423هـ/ 2003م.

124-الشرفات، حميدان أقطيش مطر: شخصية المرأة في روايات غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة آل البيت، الأردن، 2013م.

125-القرشي، عيضة بن محمد: الرواية عند غازي القصيبي، دراسة نصية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1424هـ.

126-المري، نورة بنت محمد بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1429هـ.

-سادساً: المجلات والصحف والدوريات:

127-بارت، رولان: التحليل البلاغي ، ترجمة: عبد العزيز السراج ، مجلة نوافذ – النادي الأدبي بجدة ، ع 31 ، مارس 2005م.

128–بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة بشير الغمري، وحسن عمراوي، مجلة آفاق، اتحاد كتَّاب المغرب، ع 8، 9، 1988م، ص7، 8..

129–باروت، محمد جمال: بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية صاحب البيت–مجلة البيان–رابطة أدبار الكويت، ع 304، نوفمبر 1995م، ص22.

130–بو طيب، جميل: العنوان في الرواية المغربية، مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، ط: دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

131–حليفي، شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، 1997م.

132–حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، ط1: مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، سنة 1997م.

133–حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية، ط1: مجلة التجديد العربي، 2006م.

134–حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ط1: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، العدد 272، ص56.

135–شرتح، عصام: فضاءات جينيت ومجازات جاكبسون، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، آب/أيلول 2005م، العدد 57، مج/15، ص52.

136–عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصِّي للقصيدة، تنظير وتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد15، العدد2، صيف 1996م، ص110.

137–الغذامي، عبد الله: العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية، جريدة الرياض، الأعداد: 10349، 10363، 10377، سنة 1417هـ.

138–قاسمي، محمد: الشعرية اللسانية، والشعرية الأسلوبية، منشور بمجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، 2007م، العدد58، ص76.

139–ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، وفؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 58، أكتوبر 1982م.

140–مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط1: ديوان المطبوعات الجامعية، سلسلة عالم المعرفة، الجزائر، 1995م، ص127.

141–مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص86.

142–مزدور، حسين: الشعرية العربية في التراث النقدي، مجلة الموقف النقدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 402، أكتوبر 2004م.

143–مسلم، صبري: بناء الحدث في الفن القصصي – رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998م، ص42.

144–الهمامي، الطاهر: من شعرية الشعر إلى شعرية الكلام عند القدامى، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، حزيران، 200م، ع350، ص74.