الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل

كلية الآداب واللغات الأجنبية قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة/

شعرية السرد في رواية كل شيء بقدر لإسلام باكلي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذة:

- زعرور كريمة * بولحية حليمة
- زعرور صونية

أعضاء لجنة المناقشة

سعاد طبوش	جامعة جيجل	رئيسا
حليمة بولحية	جامعة جيجل	مشرفا
جميلة بورحلة	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل بأفضل ما يُحمدُ به المتفضّلون،

ونشكره بخير ما يُشكر به أولو المزايا والعطايا، وهو أوّل المحمودين

المشكورين على ما أعان ووفّق ويسّر في إنجاز هذا البحث، ونُثَنّي بعده

بجزيل الشكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة: *بولحية حليمة*

على النصائح التوجيهات التي قدمتها لنا من أجل السير الحسن لهذا العمل

المتواضع.

كما نتقدم بعظيم الشكر إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة

لتفضّلهم بقبول مناقشة مذكّرتنا، وإثرائها من فيض علمهم الغزير.

كذلك نشكر كل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث من قريب أو من

بعيد، ولو بكلمة طيبة.

مقـــــدمة

لقت الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة إقبالا كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، فهي من أبرز الأجناس الأدبية التي عبرت عن واقع الفرد وتطلعاته واستطاعت أن تواكب ملامح التجديد والحداثة، فتنوعت بذلك مواضيعها وأساليب كتابتها وكثرت الأبحاث والدراسات حولها باعتبارها الجنس الأكثر ثراء كل هذا ساهم في بلوغها شأنا عظيما في الدراسات النقدية الحديثة.

ثارت الرواية الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات على ما هو تقليدي، وأرادت التجديد والإبداع، فكان من بين اهتماماتها التجديدية تقنية تداخل أو تمازج الشعر مع النثر، لدا رغبنا في خوض ومعرفة هذا التفاعل وتذوق الجمالية الناتجة عنه، من خلال الوقوف عند أحد الروائيين الصاعدين، **وهو'إسلام باكلي'** في روايته **'كل شيئ بقدر'** وبذلك جاءت الدراسة موسومة ب: **'شعرية السرد في رواية كل شيء بقدر لإسلام باكلي'**.

أما عن الخلفيات التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع فتعود لسببين رئيسيين هما:

1. رغبتنا في خوض غمار التجربة الروائية **'لإسلام باكلي'**.
2. قلة الدراسات التي تحاول الكشف في شعرية السرد في روايات **'إسلام باكلي'**.

لا تخلو كل الدراسات سواء الأدبية أو العلمية من أهداف يريد الباحث من ورائها الوصول إلى نتائج مميزة في بحثه ولعل من أبرزها:

1. معرفة التقنية التي اعتمدها الروائي في كتابته لهذه الرواية واستنباط الجمالية الشعرية التي جعلت هذا النص الإبداعي يزخر بالفنية والجمالية الأدبية الخالصة.
2. رغبتنا في التوجه إلى الروائيين المغمورين والتعرف على أعمالهم، والتعريف بهم.

وقد انطلق بحثنا من إشكالية مفادها:

_كيف تجلت مكامن شعرية السرد في رواية 'كل شيء بقدر' لـ 'إسلام باكلي'، وقد تولدت عن هذه الإشكالية تساؤلات فرعية من بينها:

1. ما مفهوم الشعرية؟ _ما مفهوم السرد؟
2. أين تتجلى شعرية السرد في الرواية؟
3. كيف عرض إسلام باكلي روايته؟
4. هل استطاع الروائي المزج بين الشكلين بطريقة فنية جمالية؟

ولقد اتبعنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب وموضوع الدراسة والإجابة على الإشكالية المطروحة، اعتمدنا على خطة مقسمة إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، الفصل الأول جاء بعنوان الشعرية السردية بحث في المفاهيم، قدمنا فيه بعض المفاهيم كالشعرية، السرد، شعرية السرد، مكونات السرد، أنواع السرد.

أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقيا أدرج تحت عنوان دراسة شعرية السرد في رواية كل شيء بقدر، وذلك لإبراز الجوانب الجمالية في الرواية وتقصي مكامن الشعرية فيها.

وخاتمة كانت عبارة عن مجموعة من النتائج المتوصل إليها من خلال شعرية السرد في الرواية.

كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع التي ساعدت على إثراء البحث من بينها

_عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.

_حسن ناظم:مفاهيم الشعرية.

_حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

_رومان جاكبسون: قضايا الشعرية.

وكغيره من البحوث فقد واجهتنا صعوبات منها:

ـ صعوبة انتقائنا للمصادر والمراجع بسبب كثرتها، كما صعب علينا التعامل مع المادة العلمية باعتبار أن الشعرية والسرد خاصة ظاهرة تتجلى في جميع الأشكال الأدبية، مما زاد من تعقيد الموضوع وزاد من صعوبة استخراج شعرية السرد في هذه الرواية واستخلاص الجمالية منها.

ـقلة الدراسات حول الروائي 'إسلام باكلي' باعتباره من الرواة الجزاريين المعاصرين، وباعتبار دراستنا لهذه الرواية هي الأولى وبهذا فهي تحتاج إلى دراسة معمقة تبين أبعادها ومقاصدها وكل ما تنطوي عليه.

ـ ضيق الوقت والذي ليس لصالحنا مما يمنعنا من الغوص في غمار هذه الرواية ومحاولة استخراج كل جمالياتها وأبعادها الفنية، لكن بالرغم من ذلك وبفضل الله تعالى وإصرارنا على إنهاء هذا البحث تمكنا من تجاوز هذه العقبات.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتنا الفاضلة حليمة بولحية التي أشرفت على هذا العمل وأعانتنا بتوجيهاتها ونصائحها، كما نتوجه بالشكر إلى كل من أعاننا من قريب أو من بعيد.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:شعرية السرد بحث في المفاهيم

- ❖ تمهيد
- ❖ أولا: الشعرية
  - ➢ مفهوم الشعرية
  - ➢ الشعرية في الفكر الغربي
  - ➢ الشعرية في الفكر العربي
- ❖ ثانيا: السرد
  - ➢ مفهوم السرد
  - ➢ مكونات السرد
  - ➢ أنواع السرد
  - ➢ أشكال السرد
  - ➢ أنماط السر
- ❖ ثالثا: شعرية السرد

تمهيد:

لازالت شعرية السرد من القضايا التي تثير جدلا واسعا في الدراسات النقدية المعاصرة، فهي لم تكن ابنة لحظة تاريخية عابرة، بل تمخضت عبر جهود نقدية لم تنقطع أمشاجها عبر سنوات طويلة، مند زمن الفلسفة الإغريقية شعرية **'أريسطو'** و**'أفلاطون'**، فنظرية الأجناس الأدبية، ثم الشكلانية الروسية التي يعود لها الفضل في إرساء الطابع المنهجي المنظم لمعالم الشعرية، ويعدّ السرد رافد من روافد الشعرية الذي نال اهتمام الباحثين، فما المقصود بكل من الشعرية والسرد؟ وماهي مكوناته؟ وأنواعه؟

أولا_ الشعرية:

1-مفهوم الشعرية:

يعد مفهوم الشعرية من المسائل التي عني بها الدرس النقدي واللساني القديم والمعاصر حتى تعددت مفاهيمها ومدارسها، لكن قبيل محاولة رصد مدلولها الاصطلاحي لابد من البحث في الجدر اللغوي لكلمة شعرية، فهناك عدة مفاهيم تناولها النقاد والأدباء حول الشعرية منها اللغوية والاصطلاحية:

1-1-لغة:

- **لسان العرب**: "الشعرية من شَعُرَ، يَشْعُرُ شِعْرًا، وشِعْرَةً، وَمَشْعُورَةً، وشُعُورًا كلّه: علم ماشعرت بمشعوره حتّى جاء فلان، واشعر لفلان ماعمله(...) وليت شعري أي ليت علمي وليتني علمت"[1]، لهذا جاءت تسمية الشعر بهذا الاسم، فالشعر عندهم: "القريض المحدود بعلامات لايجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه شعر

[1] ابن منظور جمال الدين محمد: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، مج8، ط1، 2000م، ص88.

مايشعر غيره أي يعلم"[1]، أي أنّ الشعر يختص بسمات تميزه عن باقي الأجناس الأدبية من وزن وقافية، والشاعر هو المترجم لتلك الأحاسيس.

- **الصحاح**: "وَشَعَرْتُ بالشَّيء يَشْعُرُ (شِعْرًا) وبالكسر فَطِنَ لَهُ ومنه قولهم: ليت شعري أي ليتني علمت، قال (سيبويه) أصله شِعْرَةٌ لكنهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم ذهب بعذرها وهو أبو عذرها"[2]، فالشعر هو العلم والفطنة، لذا كان العرب قديما يفتخرون كون الشاعر من بني قبيلتهم، لهذا أطلق عليه لقب "الشاعر" لفطنته، وفي هذا الخصوص يقول "ابن فارس" في (معجم مقاييس اللغة) عن الشاعر: "سمّي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره، قالوا: والدليل على ذلك قول (عنترة):

هل غَادر الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّار بَعْدَ تَوَهُّمِ"[3]

والقصد من ذلك أنّ الشعراء كانوا سريعي البديهة والذكاء والفطنة ويتميزون بما لايتميز به عامة الناس.

أما في المعاجم الحديثة نذكر منها "معجم الوسيط" (شعر) فلان شِعْرًا قال الشعر ويقال شعر له قال شعرا وبه شعورًا أحسن به وعلم، وشعر فلان شعرًا اكتسب ملكة الشعر فأجاده"[4].

نلاحظ من خلال التعريفات اللغوية في المعاجم القديمة والحديثة أنّ مصطلح الشعرية جاء بمعنى العلم والفطنة والإجادة في منظوم القول.

[1] ابن منظور جمال الدين محمد: لسان العرب، ص89.

[2] اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2، 1979م، ص143.

[3] بن زكريا أحمد بن فارس: معجم المقاييس في اللغة، تح: شهاب الدين بن عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1994م، ص528.

[4] ينظر، إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون: معجم الوسيط، مج2، دار الدعوة، د-ط، د-ت، ص484.

1-2- اصطلاحا:

تعتبر الشعرية من بين المصطلحات التي جاءت بها النظريات النقدية الحديثة التي ترتكز على تحليل بنية النص بعيدا عن السياقات الخارجية سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو تلك التي تتصل بشخصية المؤلف وسيرته.

أوّل من استخدم مصطلح **''الشعرية''** هو **'أرسطو'** في كتابه **''فنّ الشعر''** حيث استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره، ولم يتم تداول هذا المصطلح في النقد العربي إلاّ بعد مروره بمراحل ثلاث:

1. **مرحلة التقبل**: وفيها تم تعريب المصطلح إلى **'بويطيقا'**.
2. **مرحلة التفجر**:وتمت ترجمته إلى **'فنّ الشعر'**
3. **مرحلة الصياغة الكليّة**: وتم تداوله كما هو الآن **'الشعرية'**.[1]

بمعنى أنّ الشعرية علم موضوعه الشعر وكانت تعني جنسا أدبيا.

إنّ الشعرية عموما حسب **'حسن ناظم'** "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات، والحقيقة أنّ وجود القوانين أيا كانت نوعيتها —في الخطاب اللغوي أمر بديهي فلابد- في كل خطاب من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها..."[2].الملاحظ من خلال هذا القول أنّ الشعرية مجموعة القوانين التي تحكم وتشخص الخطاب اللغوي وتجعله يتحرك بموجبها، كما تجعل العمل الأدبي عملا فنيا له أبعاد جمالية.

[1] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د-ط، د-ت، ص13.
[2] حسن كاظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 09.

في حين أكد **"تزفيطان تودوروف TZVETAN TODOROV"** (**2017_1939**) أن الشعرية علم مستقل بذاته وموضوعه الأدب حين قال: "إنّنا إذ نؤسس الشعرية فنا مستقلا موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية"[1]، بمعنى أنّ الشعرية لاتكون علما مستقلا بذاته إلاّ بارتباطها بالأدب وجعله موضوعا للمعرفة واستقلالها عن باقي العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الإجتماع.

يعرفها **'جون كوهين'** بأنها: " الإحساس الجمالي الخاص الناتج في العادة عن القصيدة"[2]، والهدف منها هو "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف النص الروائي، وذلك بالإنزياح"[3]

إذن شعرية **'كوهين'** ترتكز على الإحساس الجمالي الذي تصاغ من خلاله العناصر المشكلة للنص الروائي والمنبعثة من القصيدة كالإنزياح والذي يعني الخروج عن المألوف.

صرّحت **'يمنى العيد'** أنّ الشعرية مفهوما نظريا يرد الظواهر الاجتماعية التي كانت مرتكزا في تسمية الأدب أدبا، إلى ما يكون تكامل وحدة النص الداخلية، وغرض الشعرية هو البرهنة على وجود مثل هذه الوحدة، أو على غيابها.

كما ترى أنّ الشعرية تسعى إلى "إيجاد أدوات مفهومية لمقاربة النص وتعيين عناصره البنائية وتنضيد مستوياته، ووصف العلاقات التي تشارك فيها هذه العناصر"[4].

بمعنى أنّ الشعرية ترمي إلى بناء النص من خلال عناصره وتحديد مستوياته التي يقوم عليها النّص.

---

[1] تزفيطان تودوروف : الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص84.

[2] جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986م، ص09.

[3] المرجع نفسه : ص 15.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت-لبنان، ط3، 2010م، ص293.

انطلاقا من التعريفات السابقة يمكن القول أنّ الشعرية حقل واسع، غني بتاريخه الطويل حيث يكتسب هذا التعريف في كل حقبة مفهومها جديدا وذلك لاختلاف وجهات النظر لدى كل باحث.

2- الشعرية في الفكر الغربي:

2-1-الشعرية في التصور الفلسفي:

بدأت الشعرية منذ العصور اليونانية متوغلة في القدم، فقد كان لها تاريخ طويل نلمسه في أعمال الفلاسفة القدامى من خلال آرائهم النقدية التي تمس الشعرية.

2-1-1-أفلاطونPLATON (427 ق.م_347 ق.م):

بدأت الشعرية من الفلاسفة الذين تطرقوا إلى موضوع الشعرية القائم في نظره على مبدأ المحاكاة والذي استعمله **'سقراط'** و**'أفلاطون'** فقد تطرق أفلاطون إلى قضية الشعر التقليدي، واعتبر أن الشعر محاكاة للمحاكاة: "فالمحاكاة الأولى تكون لعالم المثل، والثانية: هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثل"[1]، وبذلك يكون الشعر تقليد بعيد عن التجديد، واعتبر أن الشعر التقليدي "مضر بإفهام سامعيه، ولاسيما الذين لهم علاج شافي مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية"[2].

انتقد **'أفلاطون'** الشعر التقليدي باعتباره ضرر للسامعين له خصوصا الذين يعرفونه حق المعرفة.

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجد لاوي،عمان-الأردن، ط1، 2008م، ص 31.
[2] المرجع نفسه، ص 31.

نظر **'أفلاطون'** للشعرية من خلال متخيل واسع ومنزه عن كل تزييف، ويمثل الصنع الحقيقي وهو عالم المثل، وبالتالي فمقام الشعرية عنده مقام غير مشرف بالنسبة لجمهوريته الفاضلة التي أقامها على نظام متماسك المنسوب إلى الله وحده، ويقسم الحقيقة إلى ثلاث أقسام هي:

1. منزلة الصنع الحقيقي، أي الخلق وهو عمل الله صانع المثال.
2. الصنع الإنساني وهو ما يقع على أفراد الأشياء المصنوعة.
3. ثم المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق"[1].

الملاحظ من هذه التقسيمات التي وضعها أفلاطون لماهية القيقة المطلقة أن الصنع الحقيقي يكون من عمل الله، والصنع الإنساني ثانيا وجعل المحاكاة في الدرجة الثالثة.

2-1-2 أرسطو ARISTOLE (384 ق.م_384 ق.م):

يعد كتاب **'فنّ الشعر'** أهم كتاب نقدي عالج فيه بعض جماليات الأجناس الأدبية في عصره كالملحمة والتراجيديا والكوميديا وتناول فيه موضوع الشعرية التي كانت تعني عنده: "نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة من الاختبارات من بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى"[2]، أي أن الشعرية عبارة عن بناء وإبداع، وجملة من الاختيارات التي تعتمد على التركيب والتبسيط والتحليل في إنتاج المعنى وبناء النص.

[1] مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، دار الطليقة، بيروت، ط1، 1981م، ص 89.

[2] مشري بن خليفة: الشعرية العربية وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2011م، ص 27.

اختلفت المحاكاة عند أرسطو اختلافا جوهريا عن المحاكاة عند أفلاطون وذلك نابع من اختلاف نزعتهما، فقد كان أرسطو ذو نزعة تجريبية، بينما أفلاطون ذو نزعة صوفية، حيث اعتبر أرسطو الشعر فن أو الشعر محاكاة، لكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية، فاعتبر الشعر محاكاة للطبيعة ولكن الطبيعة ليست محاكاة للعالم العقلي، فالشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن، وفي هذا المعنى يقول أريسطو: "لما كان الشاعر محاكيا –شأنه في ذلك شأن المصور، أو محاك آخر– فإنه يجب عليه –بالضرورة– أن يسلك في محاكاة الأشياء احدى هذه الطرق الثلاث الممكنة:

أ . أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.

ب . أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون.

ج . أو كما يجب أن تكون"[1]، نفهم من ذلك أن الشاعر عند محاكاته للأشياء لا يجب أن ينقل نقلا حرفيا دون تدخل منه في اتخاذه احدى الطرق الثلاث.

بالإضافة إلى ذلك وردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة **'كصناعة الشعر'**، و **'أرسطو'** أول من استخدم هذا المصطلح، وقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما: الشكل والمضمون، حيث جعل "الشعر صنعة فنية، وأن فن الشاعر إنما يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكتسب الصفة الشعرية مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر"[2].

وخلاصة القول أن شعرية أرسطو تجاوزت شعرية أفلاطون التي تحاكي عالم المثل إلى محاكاته لعالم الخيال، إلا أن كلاهما ربط الشعرية بالمحاكاة.

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د–ط، د–ت، ص 79.

[2] رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص27.

2-2-الشعرية في التصور الأدبي:

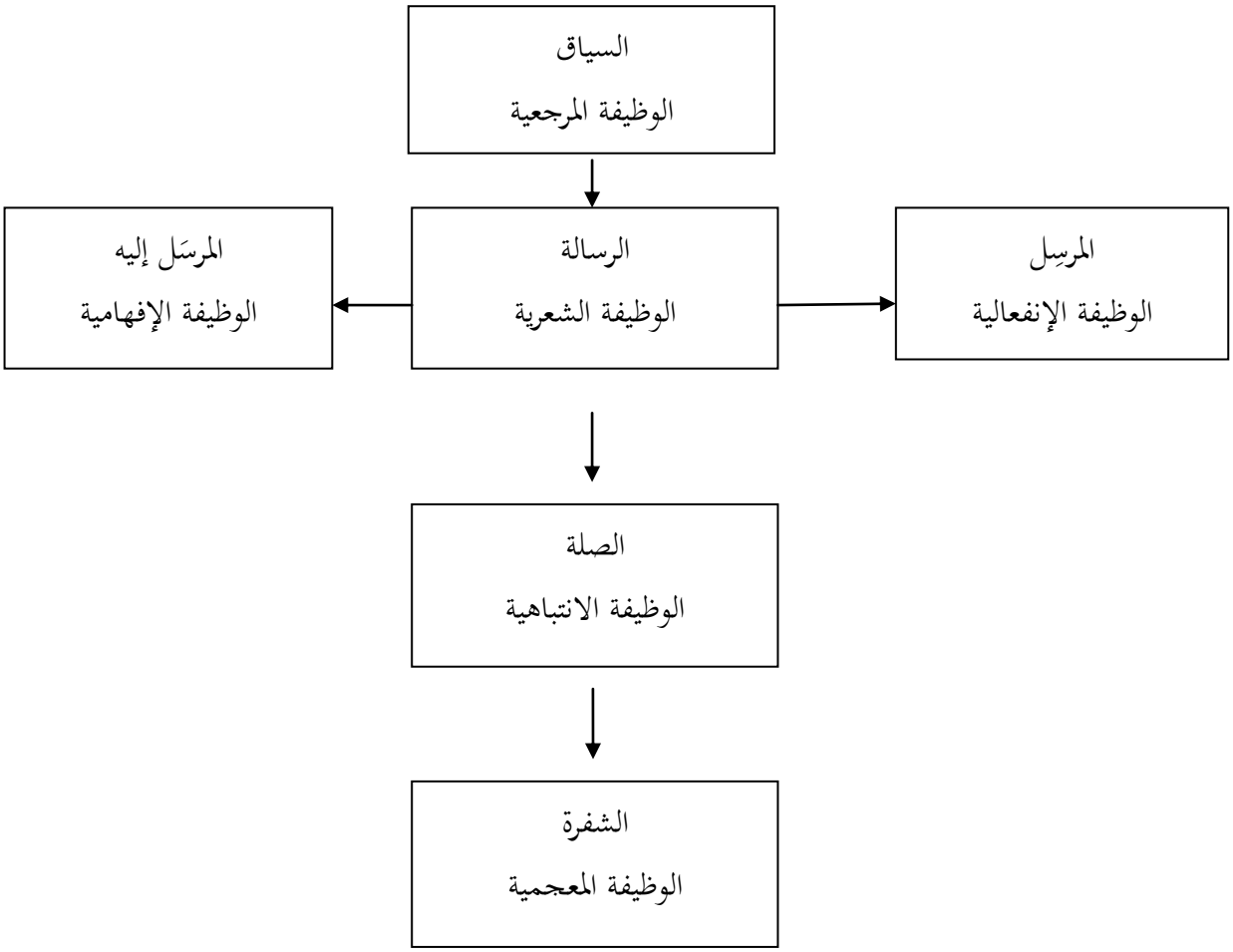
ظهر مصطلح الشعرية مع الشكلانيين الروس واتخذ مكانة بارزة في دراساتهم الألسنية واختلاف وجهات النظر من ناقد إلى آخر ومن أمثال هؤلاء: **'رومان جاكبسون'** و**'تودوروف'** و**'جون كوهن'**.

2-2-1 رومان جاكبسون ROMAN JAKOBSON (1896-1982):

بدأت بوادر مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية مع الناقد الروسي **'رومان جاكبسون'** الذي يقول: "إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللساني، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وربما إن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية حسبه جزء لا يتجزأ من اللسانيات"[1]، فالشعرية حسب تعريفه فرع من فروع اللسانيات، كما أنها العلم الشامل الذي يهتم بالقضايا والبنيات اللغوية.

كما أطلق عليها **'علم الأدب'** حيث يرى بأن: "موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيّا"[2]، فالشعرية حسبه لا تقتصر على الشعر وحده إنما تشتمل كل الخطابات اللغوية، بالإضافة إلى وظائف العملية التواصلية المتمثلة في: المرسل DESTINALEUR المرسل إليه DESTINALAIRE، الرسالةMESSAGE، السياق CONLEEXTE، وسيلة الإتصال CONTACT، الشفرة CODE، بحيث كل عنصر له وظيفة، وهذا مايوضحه المخطط الآتي:

[1] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص 24.



مخطط: وظائف الاتصال عند رومان جاكبسون.

من خلال المخطط وضح 'رومان' رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال بعناصرها الستة إذ يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه وهذه الرسالة تقتضي سياق تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، "ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعنى الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة"[1]، كل وظيفة من هذه الوظائف الستة تؤدي وظيفة لغوية مختلفة بينما تعالج الشعرية الأدب بالخصوص الشعر.

[1] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ص 57.

2-2-2 تزفيطان تودوروف TZVETAN TODOROV(1939-2017):

تحدث **'تودوروف'** في كتابه **'الشعرية'** عن المصطلح محاولا تحديد موضوعها قائلا "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1]، فالشعرية عنده هي الكشف عن القوانين والخصائص التي تعنى بدراسة العمل الأدبي أي الأدبية وإدراجها تحت الخطابات المرتبطة بالأدب.

تشتمل شعرية **'تودوروف'** على الجمع بين الشعر والنثر، لذا كان تأسيسه لهذا المصطلح داخل النصوص الأدبية "ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية الجمالية"[2].

ومن منظور البنيويين فالشعرية تعني العلم الجديد "الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في آن"[3]، وهذا ما أكده كذلك تودوروف في قوله: "إنّنا نؤسس الشعرية فنّا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب فإنّنا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصيته الشعرية"[4]، يبين لنا من قوله أنّ الشعرية علم قائم بذاته مجاله الأدب والشعرية إن لم تكن مستقلة لا يمكن تكوين خصوصيتها.

---

[1] تزفيطان تودوروف : الشعرية، تر: شكري البخوث ورجاء بن سلامة، ص23.

[2] بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا-دمشق، ط1، 2008م، ص 34.

[3] جابر عصفور : نظريات معاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د-ط، 1998م، ص 219.

[4] تزفيطان تودوروف : الشعرية، ص 84.

2-2-3 جون كوهن JEAN KOHEN (1919-1994):

عرف جون كوهن الشعرية بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1] فهو يخصها في الشعر فقط لأنه يقوم على الإنزياح والشعرية تبحث فيه، أمّا الفرق بين الشعر والنثر فيكون "من خلال الشكل، وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات"[2]، فالإنزياح يمتاز بطابع تعميمي يشمل مكونات القصيدة وهو الخروج عن المألوف ومخالفته من خلال اللغة الشعرية؟

ميّز **'كوهن'** بين ثلاث أنماط شعرية مستندا في ذلك التحليل الآتي:[3]

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
النثر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها.

مما سبق نستنتج أن **'أرسطو' و'أفلاطون'** بنيت شعريتهما على المحاكاة أما الشكلانيون الروس فقد حاولوا دراسة الأدبية الشعرية وفق منظور لساني خاصة **'جاكبسون'**، فيما ارتبطت الشعرية عند **'تودوروف'** بالخطاب الأدبي.

[1] جون كوهن : النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2000م، ص 29.
[2] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د-ط، 1999م، ص 100.
[3] جون كوهن: النظرية، ص32.

3- الشعرية في الفكر العربي:

بعد أن تطرقنا إلى موضوع الشعرية عند الغربيين، سنحاول أن نحيط بها عند العرب، فقد حضيت باهتمام النقاد العرب قديما وحديثا ومن أبرز هؤلاء نذكر:

3-1 الشعرية عند العرب القدامى:

3-1-1 عبد القاهر الجرجاني: (1009-1078):

يعد **'عبد القاهر الجرجاني'** من بين القدامى الذين اهتموا بالشعرية من خلال كتابه **'دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة'**، حيث يرى أنها "طريقة إثبات المعنى، وأن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده، وإنما يجب النظر إلى النص"[1]، وذلك بمعنى أن الشعرية هي التي تحدد المعنى وهي لا تكتشف بالسمع فقط وإنما في النظر والتمعن في النص.

قدم الجرجاني من خلال نظرية النظم مفهوما للشعرية، فقد دعى إلى:

1. النظر إلى النص الشعري باعتباره مجموعة من البنى لا قيمة لأحدهما دون الآخر.
2. هناك كينونة الألفاظ قبل استعمالها تختلف عن كينونتها بعد الاستعمال.
3. ربط النظم بالصنعة والحالة النفسية.
4. الرؤية الكلية إلى مكونات النص الشعري وسياقاته.
5. الفصاحة ليست في الألفاظ وإنما تكمن في الفكر وآلياته التي تصنع تركيب من عدة ألفاظ.
6. الجملة هي الأصل الجزئي وليس اللفظ.

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية وإبدالتها النصية، ص24.

7. إنما مفهوم الشعرية هنا يشمل الشعر والنثر وبالتالي فإن شعرية الجرجاني هي شعرية النظم والكتابة.

لقد حرر عبد القاهر الجرجاني ارتباط شعريته بالشعر فقط، بل حسم الأمر بربطها بالنثر وذلك باعتبارها مكونة من ثلاث عناصر: قصد المتكلم، والبناء اللغوي للنص سياقه وقدرة المتلقي بوجه عام "[1]

3-1-2 حازم القرطاجني (1211-1285):

وضع **'حازم القرطاجني'** مفهوما للشعرية مشابها لشعرية أرسطو ويظهر ذلك في تعريفه للشعر بأنه: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتصل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الإستغراب، والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها، وتأثيرها"[2].

حافظ القرطاجني في تعريفه للشعرية على الوزن والقافية وكذلك على حسن التخييل والمحاكاة، فقد جمع بين الرؤيتين العربية والغربية، عربية متمثلة في الوزن والقافية، والغربية في المحاكاة.

وأكد حازم أن "عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعت منه إلى أثرها الذي تخلفه، تتكامل فيها عناصر أربعة: أولها العالم... وثانيها المبدع... وثالثها العمل الذي يشكله المبدع... ورابعها المتلقي..."[3]، فهو يؤكد على عناصر الإبداع الأربعة.

إن الأساس الذي بنى عليه تأسيساته الشعرية هو عنصر المحاكاة، وقد اتبع في ذلك الطريقة الفلسفية أو الآرسطية، مشيرا إلى عنصرين آخرين أساسيين هما: التخيل والنظم فيقول: "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون

[1] ينظر، سعيد حسن بحري: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الأدب، القاهرة-مصر، د-ط، د-ت، ص 205-210.

[2] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الجيب بن الخوخة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص 63.

[3] جابر عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، لبنان، ط2، 1982م، ص 198.

عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها"[1]، بمعنى أن المحاكاة لا تستطيع تحريك النفوس وحدها وإنما تحركها براعة التخيل وذلك إذا كانت درجة الإبداع كبيرة بين المبدع وخطابه.

3-2 الشعرية عند العرب المحدثين:

3-2-1 كمال أبو ديب:

يعد كمال أبو ديب من بين النقاد العرب الذين تناولوا مفهوم الشعرية حيث اعتمد في ذلك على: "مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية: فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات بسمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها تتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2].

فالشعرية عنده تحدد بوصفها بنية كلية لا على أساس ظاهرة مفرد، فهي تتم من خلال العلاقات النصية والمكونات الأخرى على كافة المستويات (الدلالي التركيبي...) فشعريته هي شعرية لسانية.

يؤكد **'أبو ديب'** من خلال مفهوم الفجوة بأن "مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر: الفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لايعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية التنظيم"[3].

فالفجوة هي التي تعطي الشعر التمييز الموضوعي وبالتالي فإن خروج اللغة عن المألوف وعن مبدأ التنظيم أو ما يعرف بالإنزياح هو الذي يحقق الشعرية، وعلى هذا الأساس يقول: "ما ينتج الشعرية هو الخروج بالكلمات

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص12.
[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123.
[3] كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص35.

عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق أسميته الفجوة، أو مسافة التوتر، وخلق المسافة بين المترسبة واللغة المبتكرة"[1]

ويشير كمال أبو ديب إلى أن الشعرية هي "حركة استقطابية بمعنى بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة، تفعل فيها عن طريق تنظيمها أو ترتيبها وتنسيقها حول أقطاب بشكل أدق حول قطبين يفصلهما بدورهما ما أسميته مسافة التوتر، وهكذا تكون الشعرية، التجسيد الأسمى لخلق ثنائيات ضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا"[2].

إذن فالشعرية عنده تكون نتيجة التفاعل بين التجربة واللغة عن طريق تنظيمها وترتيبها أي من خلال المزج بين الثنائيات الضدية دلاليا وصوتيا وإيقاعيا.

3-2-2 أدونيس:

يعد أدونيس من النقاد العرب المحدثين الذين أولوا اهتماما كبيرا بموضوع الشعرية وتجلى ذلك في كتابه **'الشعرية العربية'** الذي ربط فيه الشعرية بالفضاء القرآني: "من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[3]، تحدث أدونيس في قوله هذا عن واقع الشعرية العربية في ماضيها الجاهلي وحتى مجيء القرآن حيث وضعت أسسا نقدية لدراسة النص، كان لها الدور الهام في نشوء شعرية جديدة وهذا ما أكده في قوله: حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة، بدلا من أن يظل حرا، يتحرك مرتبطا بالفاعلية الإبداعية، ونحن اليوم إذ نقرأ ماضيهم الشعري، فليس لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه ، نحن اليوم

[1] كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 38.
[2] المرجع نفسه : ص 286.
[3] أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط3، 2000م، ص51.

نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، فهكذا اللغة... تظل في توهج، وتجدد وتعاير وتظل في حركية وفجر"[1]، يقف هذا القول حول الشعرية في الماضي وقراءتها في الحاضر وفق آليات جديدة وذلك لملأ الفراغ الذي تركه السابقون والتجديد في اللغة وجعلها لغة الجمال والإبداع.

كما أن تأثره بالشعرية العربية القديمة كان واضحا من خلال طرحه لقضايا نقدية مع قضية اللفظ والمعنى إذ نجده يقول: "إن الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص: اللغة، إذ لاسبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه"[2].

نلاحظ أن أدونيس يرفع من قيمة اللفظ ويسمو به ويحط من قيمة المعنى فالمعاني موجودة بكثرة، أما الألفاظ فينتقيها بعناية، ويتضح أن أدونيس يتفق مع الجاحظ في تفضيله للفظ على المعنى إذ نجد الجاحظ يقولفي كتابه **'الحيوان'** "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ"[3]

3-2-3 محمد الغدامي:

يعد محمد الغدامي من الذين تطرقوا لموضوع الشاعرية إذ نجده يفرق بين **'الشاعرية'** و**'الشعرية'** من خلال قوله: "وبدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماع هذه الحركة لصعوبة مطاردتها من مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر"[4]، بمعنى أن الشعرية محصورة في الشعر فقط، أما الشاعرية تتوسع لتشمل الأدب ككل (نثر وشعر) فهي تنبع من اللغة لتصفها بأنها: "لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة مما

[1] أدونيس : الشعرية العربية، ص 31.

[2] المرجع نفسه: ص34.

[3] الجاحظ : الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، د-ت، ص131.

[4] عبد الله الغدامي: الخطبة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية، ط1، 1998م، ص21.

تحدثه الإشارات من موجبات لا تظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مشاربها، وهذا التميز للشاعرية عن اللغة العادية"[1] فاللغة الشاعرية تختلف عن اللغة العادية من خلال ما تحدثه من تغيرات في الأدب وما يميزها.

نخلص في الأخير أن **'محمد الغدامي'** اتخذ مصطلح الشاعرية من الشعرية، فالشعرية حسبه مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية.

ثانيا: السرد

1-مفهوم السرد

يعد السرد مجال واسع حديث النشأة ظهر في القرن العشرين، وحظي باهتمام عديد من النقاد والدارسين خاصة في كتاباتهم النقدية، وفيما يلي سنتعرف على دلالاته اللغوية والاصطلاحية:

1-1 لغة:

- **لسان العرب:** جاء مصطلح السرد فيه بأنه "تقدمه بشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سرد إذن تبعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه –صلى الله عليه وسلم- لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابعا في قراءته في حذر منه"[2]، أي أن السرد كما قدمه هذا المعجم هو إحكام النسج والبناء والتداخل.
- **معجم العين:** السرد هو "سرد القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا وهو اسم جامع للدروع ونحوهما من عمل الحلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب، كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد"[3]، فالسرد هنا هو تتبع الأثر ورواية حديث متتابع الأجزاء بطريقة متسقة ومنسجمة.

---

[1] عبد الله الغدامي: الخطبة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص22.

[2] ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، مج3، ط1، 1994م، ص 211 (س، ر، د)

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين، تر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج2، ط1، 2003م، ص235.

- **معجم الصحاح**: (السرد) الثقب و(المسرودة) المثقوبة وفلان (يسرد) الحديث إذا كان جيد السياق، (وسرد) الصوم تابعه، وقولهم في الشهر الحرم: ثلاثة (سرد) أي متتابعة وهي ذو الحجة، والمحرم وواحد فرد هو رجب"[1]، وهو بذلك يعني التتابع وحسن السياق.
- **معجم مقاييس اللغة**: جاء فيه أن السرد "هو كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2]، وهذا معناه أن السرد توالي أشياء كثيرة يربط بعضها بعض.

نخلص من خلال التعاريف اللغوية من المعاجم العربية أن السرد جاء بمعنى التوالي والتتابع والترابط.

2-1 اصطلاحا:

تعددت تعاريف النقاد والباحثين لمفهوم السرد فنجد مثلا **'سعيد يقطين'** في كتابه **'الكلام والخبر'** يعرفه بأنه: "السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل كل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[3]، بمعنى أن السرد لا يقف عند النصوص الأدبية فقط التي تقوم على عنصر القص، شفويا كان أم كتابيا، بل يتجاوزه ليشمل كل الخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية.

ويعرفه **'صالح إبراهيم'**: " هو طريقة الراوي في الحكي أو في تقديم الحكاية التي هي عبارة عن سلسلة من الأحداث التي تعد المادة الأساسية التي تقوم عليها السردية، فالسرد إذن هو طريقة التشكيل للمادة الأولية وتحدد طبيعة السارد، (الراوي) بغض النظر عن السردية (القصة المرسلة)، وعن المسرود له (المتلقي المروي له)"[4]، أي أن السرد يشتمل على المادة الأولية والأساسية التي تقوم عليها السردية وتحدد من خلالها مكونات السرد (الراوي، القصة والمروي له).

---

[1] محمد بن القادر الرازي: مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت-لبنان، د-ط، 1988م، ص294. مادة س ر د.

[2] أحمد ابن فارس : معجم مقاييس اللغة، مج3، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2، 2015م، ص38.

[3] سعيد يقطين : الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص19.

[4] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص 124.

ويصرح **'رولان بارت'** في تعريفه للسرد قائلا: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، بواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة، والأمثولة والحكاية والقصة..."[1]، بمعنى أن السرد هو فعل يقوم به الراوي وينقله بواسطة اللغة سواء بالكتابة أو شفاهة أو بالصورة ثابتة أو متحركة أو المزج بينهم فهو موجود وحاضر في كل الأجناس الأدبية.

كما يمكن تعريف السرد على أنه، دراسة القص واستناط الأسس التي تقوم عليها وما يتعلق بذلك من النظم التي تحكم إنتاجه وتلقيه، وعليه فإن مقاربة مصطلح السرد من هذا المنظور يحدد لنا مفهومه باعتباره دالا على علم قائم بذاته أو مشروع علم يتوخى تمام التفرد بالبحث في الأسس والمطونات يقول **'عبد الله إبراهيم'** "إن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة"[2]

نخلص مما سبق أن السرد هو عرض حدث أو سلسلة أحداث متسلسلة أو أخبار واقعية أو خيالية بواسطة اللغة شفاهية أو كتابية.

أما حميد لحميداني فيرى أن السرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤشرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[3]، إذن حسب رأيه هذا أن القصة لاتحدد مضمونها فحسب وإنما بالطريقة التي يقدم بها المضمون ودور الراوي فيها.

ورد في تعريف **'جرالدبرنس'** للسرد: "هو خطاب يقدم حدثا أو أكثر ويتم التميز تقليديا بينه وبين الوصف DISREPTION والتعليق COMMENTARY سوى أنه كثير ما يتم دمجهما فيه، أو

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 19.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2000م، ص 17.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص45.

هو إنتاج حكاية وسرد مجموعة من الأحداث"[1]، نرى أن جرالد برنس جعل من السرد والخطاب مرادفين، في حين ميز بين السرد والوصف والتعليق، وفي حين آخر دمج بينهم لسرد مجموعة من الأحداث وإنتاج حكاية.

2- مكونات السرد:

طالما أن السرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات، وبعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض متعلق بالقصة ذاتها"[2]، فهذا يعني أنها العناصر الأساسية التي ينطوي عليها الخطاب السردي وهي:

2-1 الراوي (السارد):

الراوي هو شخصية فنية خيالية،شأنها في ذلك شأن باقي الشخصيات القصصية التي من خلالها ينطلق مؤلف السرد عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي، وتعبير عن مواقفه في شكل فني، يعتمد أساسا على اتباع لعبة المراوغة والإيهام بواقعية ما يروي، ويقال: "إنه الأداة أو تقنية القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا الغالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعي إنساني مدرك، ومن ثمة يتحول العالم القصصي – بواسطته- من كونه حياة إلى كونه خبرة أو تجربة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها"[3]، فالراوي هو الشخص الذي يروي القصة وقد يكون شخصية واقعية أو خيالية، يعتمد على اللغة ومعطياتها في تسجيل أحداث الحكاية مصورا بذلك تجربة إنسانية تبقى مرسومة في الذاكرة.

والراوي: "شخصية واقعية من لحم ودم-وذلك أن الروائي (الكاتب) هو خالق العالم التخييلي الذي تتكون منه (روايته...وهو لذلك رأي الروائي)- لاتظهر ظهور مباشرا في بنية الرواية –أو يجب أن لا يظهر وإنما

[1] جرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة-مصر، ط1، 2002م، ص 122.

[2] حميد لحميدان: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

[3] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة-مصر، ط2، 1996م، ص 18.

يشار خلف قناع الراوي معبر- من خلاله- عن مواقفه الفنية المختلفة"[1]، فالراوي إذن هو المبدع يعيش في ثنايا القصة أو الرواية، بينما الكاتب شخصية واقعية لها الفضل في إيداع هذه القصة أو الرواية.

كما أن السارد: "هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال 'من يتكلم' ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه من بصمات في الخطاب القصصي"[2].

من خلال هذا القول يتضح أن الراوي هو صلة وصل بين القارئ والمؤلف وهو من يسرد الحكاية وفق تقنيات القص.

2-2 المروي له:

المروي "أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوي ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه وأن الحكاية والسرد اللذين هما طرفثنائية لدى اللسانين هما وجها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر"[3]، أي أن الرواية تحتاج بالضرورة إلى راوٍ وذلك لنقل أحداث ووقائع القصص والروايات.

وفي معنى آخر المروي هو: "كل مايصدر عن الراوي، وينتظم ليشكل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، المركز الذي تتفاعل حوله عناصر المروي، وهو الحكاية وهناك مستويان في المروي، هما المتن LABULA وهو المادة الخام في القصة، المستوى الثاني هو المبنى SYUWRT ويمثل العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد، فالمواد ثابتة، أما الكلمات والوسائل التقنية، فيمكن أن تتنوع فلا يمكن أن

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2015م، ص 40.
[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص17.
[3] عبد الله ابراهيم: السرديات العربية، ص12.

ننافس كيفية السرد دون افتراض مادة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوعة"[1]، بمعنى أن الرواية هي كل ما يصدر عن الراوي من حكايات وأحداث يؤطرها فضاء من الزمان والمكان، والرواية تحتاج بالضرورة إلى راو وإلى مروي له.

2-3 المروي له:

يعد المروي له المكون الثالث من مكونات الأساسية الذي لا يمكن الاستغناء عنه إذ: "إن وجود راوي القصة –نظريا ومنطقيا- يقتضي وجود طرف ثان يتلقى الرواية باعتبارها شكلا من أشكال التواصل القائم – وجوبا- على ثنائية المرسل والمتلقي"[2]، وذلك من أجل إحداث عملية التواصل بينهما.

ويعتبر المروي له: "اسما معنيا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق وقد يكون كائنا مجهولا"[3]، أي أن المروي له هو المرسل إليه، قد يكون مجهولا أو متخيلا مثله مثل الراوي لا يمكن الاستغناء عنها في عملية التواصل.

نخلص مما سبق أن (الراوي المروي المروي له) هي الأركان الأساسية التي لايقوم السرد بدونها، فبغياب مكون من هذه المكونات يؤثر في البنية السردية.

[1] عبد الله ابراهيم: السرديات العربية، ص12.

[2] أمنة يوسف: تقنيات السرد في الرواية والتطبيق، ص 29.

[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص05.

3- أنواع السرد:

بعد أن تناولنا مكونات السرد الثلاث (الراوي، المري، المروي له) سوف نذهب للحديث عن أنواع السرد:

3-1 السرد التابع:

هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداث ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد، بأن يروي أحداث ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو النوع الأكثر انتشارا على الإطلاق فهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد، الذي يزودنا بالبعد الحكائي لأن الأشكال الأخرى تكاد تنحو بها بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقضي القصة عن مسارها أحيانا[1]

من هذا التعريف يتضح أنه أكثر أنواع السرد انتشارا وشيوعا الذي يقوم فيه الراوي بسرد أحاث ماضية، وهذا النوع أطلق عليه **'جيرار جينيت'** تسمية **'السرد اللاحق'**وذلك من خلال قوله: "هو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي ولعله الأكثر تواترا بما لايقاس"[2]، أي أنه يعتمد على الزمن الماضي في سرد الحكايات.

3-2 السرد المتقدم:

يعد أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب إذ: "هو سرد يسبق المواقف والأحداث المروية، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبؤي"[3]، أي أن السرد المتقدم يتنبأ ويسرد الأحداث قبل زمن وقوعها.

---

[1] محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م، ص334.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصموآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د-ب، ط2، 1997م، ص331.

[3] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص17.

أطلق **'جيرار جنيت'** على هذا النوع من السرد السرد السابق وقد عرفه بقوله: "هو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"[1]، وهذا ما أكده الناقد العربي **'صلاح فضل'** بقوله: "هو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر"[2]، كان يسرد الراوي أحداث مختلفة قبل حدوثها وذلك بصيغة المستقبل أو الحاضر.

ويعرف أيضا: "التقديم المتزامن من خلال القطع (المتداخل) INERCUTING و(النتائج) INTERWEAVING لمجموعة أو أكثر من المواقف والأحداث التي تقع في نفس الوقت"[3].

3-3 السرد المدرج:

أطلق عليه **'جيرار جنيت'** تسمية **'السرد المقحم'** (بين لحظات العمل)، وهذا النوع "هو الأكثر تعقيدا، إذ ينبثق من أطراف عديدة، ويظهر في الرواية القائمة على تبادل الرسائل من شخصيات مختلفة، حيث تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة"[4]، من خلال هذا القول يتضح أن السرد المدرج يتسم بالتعقيد، وهذا النوع يشترط وجود عدة شخصيات وذلك لتبادل الرسائل.

ويعرفه صلاح في قوله: "هو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات العمل"[5]، أي أن هذا السرد تتداخل فيه أزمنة مختلفة في آن واحد، أطلق على هذا النوع السردي العديد من المصطلحات منها: المتداخل، المدسوس والمعترض [6].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 233.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، الكويت، د-ط، د-ت، ص 285.

[3] جيرالد بيرنس: قاموس السرديات، ص180.

[4] سمير مرزوقيوجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د-ط، 1986م، ص104.

[5] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص285.

[6] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص97.

3-4 السرد الآني:

يعرف هذا النوع بأنه: "النوع الأكثر بساطة، ففيه تطابق بين الحكاية والسرد، وذلك لأنه يأتي في صيغة الحاضر أو الآن معاصرا بذلك زمن الحكاية"[1]، أي أن الراوي يسرد الأحداث في نفس وقت حدوثها مستعملا في ذلك صيغة الحاضر.

ونلاحظ في هذا النمط أن أحداث الحكاية وعملية السرد يسيران جنبا إلى جنب ذلك سماه جيرار جنيت **'السرد المتواقت'** ويقول عنه: "إنه الأكثر بساطة مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني"[2].

4- أشكال السرد:

تعددت أشكال السرد فانقسمت إلى ثلاثة أضرب وهي كالآتي:

1-4 السرد بضمير الغائب:

يعرف **'نورمان فريدمان'** هذه الطريقة بأنها: "الحكاية التي تسردها شخصية واحدة"[3]، أي أن النشاط السردي يتركز حول راو واحد في سرد الحكاية.

ويرى **'عبد المالك مرتاض'**: "لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع استعمالا"[4]، بمعنى أنه الأكثر

---

[1] مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، دار موفم للنشر، الجزائر، د-ط، 2007م، ص38.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص232.

[3] ينظر، عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية "زفاف المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، د-ط، 1995م، ص195.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السد، عالم المعرفة، الكويت، د-ط، 1998م، ص 153.

استعمالا وتداولا بين السراد، وذلك لسهولة فهمه. "ومن الملاحظ أن استعماله شاع بين السراد الشفويين، أولا، ثم بين السراد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب لعل من أهمها:

أ. أنه وسيلة صالحة لأنه يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا، إن السارد يفتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو له بفضل هذا "الهو" العجيب.

ب. يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة:وزلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يعنت نفسه في محاولة فصل "الأنا" السردي عن "الأنا" الكاتب، ولكن ذلك قد لا يكون إلا بمقدار، وإلا على هون ما.

ت. يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، وذلك حيث أن "الهو" في اللغة العربية، يرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.

ث. إن اصطناع ضمير الغائب في السرد "يحمي" السارد من "إثم الكذب" بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع، ولقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه: وذلك يحكم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سواه.

ج. إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على أساس أنه قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، فهو هنا يزدجي الأحداث وشخصياتها نحو الأمام، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاد موقع خلق الأحداث التي يسردها.

ح. يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه الذي نصه، ويجعل المتلقي واقفا تحت اللعبة الفنية التي اللغة أداتها والشخصيات ممثلات فيها، فيعتقد من لا علم له بالخدمة السرية أو بالأدب السردي ببساطة، أن ما يحكيهالسارد في نصه هو حقا كان بالفعل، وأن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحدوثة المحكية"[1].

4-2 السرد بضمير المتكلم:

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب ولعل: "غاية هذا الضرب من السرد هي وضع بعد زمني بين زمن الحكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا)، والزمن الحقيقي للسارد (وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي)"[2]، أي أن هذا السرد ينطلق من الحاضر نحو الماضي ففي الحالة الأولى يكون السرد بضمير الغائب، أما في الحالة الثانية فيكون في الماضي، ومن جماليات ضمير المتكلم نذكر مايلي:

أ. يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف فيذوب بذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد، ظاهريا على الأقل، وذلك لدى استعمال ضمير الغياب، فيفتدي الزمن السردي وحيدا مندمجا بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله.

ب. يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر: متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحس أو لا يكاد يحس بوجوده، بينما المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه حين كان الأمر متمحضا للسرد بضمير الغائب الذي يمكن للمؤلف من الظهور والبروز وأنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب، فهو المتحكم، وهو المنشط، وهو المزدجي وهو الموجه.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السد، ص 153-155.
[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 196.

ت. كأن ضمير المتكلم يحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع، ف "الأنا" مرجعيته جوانية، على حين أن "الهو" مرجعيته برانية.

ث. إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم في مجاهل النفس وغيابات الروح، على حين أن ضمير المتكلم، بما هو ضمير للسرد المنجاتي (السرد القائم على ما نطلق عليه نحن المناجاة LE MONOLOGUEINTERIEUR يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن يكون إن "الأنا" معادل، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعلقا.

ج.إن الأنا أو ضمير المتكلم LEUJE يذيب النص السردي في الناص، فإذا القارئ ينسى المؤلف، كما سبقت الإشارة إلى بعض ذلك، الذي يستحيل إلى مجرد إحدى الشخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السرد المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى"[1].

3-4 السرد بضمير المخاطب:

يأتي ضمير المخاطب في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية وذلك حسب ما أورده **'عبد المالك مرتاض'** في قوله "وإنما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى صنفيه، لأنا نعتقد أنه الأقل ورودا أولا، ثم الأحدث نشأة آخرا، في الكتابات السردية المعاصرة، وممن اشتهر باستعماله، بتألق في فرنسا وربما في العالم كله، فالروائي الفرنسي **'ميشال بيطور** BUTOR/M' في روايته **''العدول''** أو **''التحوير''**،ويطلق عليه منظور الرواية الفرنسيون 'ضمير الشخص الثاني PRONOM DE LA DEUSIEME PERSONNE ' على غرار ما جاء في مصطلحات نحاتهم، وقد كنا انتقدنا مثل هذه المصطلحات النحوية في لغتهم، وأنها لا تقضي إلى عناء"[2]،

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص159،160.

[2] المرجع نفسه: ص164.

أي السرد بضمير المخاطب لم يكن جديدا من حيث الاستعمال، وإنما المعاصرون هم الذين أعطوه مكانة متميزة أمثال **'ميشال بيطور'** الذي استخدم ضمير المخاطب بمنهجية.

ولضمير المخاطب مزايا فنية كثيرة منها:

أ. "أنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة (العالم والوعي) في العمل السردي وهي سيرة تجنب انقطاع تيار الوعي.

ب. أنه يتيح وصف وضع الشخصية، والطريقة التي تولد بها اللغة فيها.

ت. إنه يتيح وصف الوعي في حال كينونته من قبل الشخصية نفسها.

ث. يفترض أن هناك متلقيا ما هو الذي يتلقى حكاية الشخصية أو شيئا ما من ذاته لا يعرفه، أو على الأقل لا يبرح في مستوى اللغة"[1].

نخلص مما سبق أن استخدام الضمائر الثلاثة في العملية السردية جاء بطريقة فنية، تختلف من حيث الأهمية من ضرب إلى آخر، وهي من الطرائق السردية التي استخدمها العرب في سردهم منذ القديم وحتى العصور الحديثة.

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 198،199.

5- أنماط السرد:

ميز الشكلاني الروسي **'توماشفسكي'** بين نمطين من السرد هما:

5-1 السرد الموضوعي:

"يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال"[1]، بمعنى أن السرد الموضوعي يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله وهذا السرد يصف ما يدور في أذهان الأبطال من أحداث وطموحات وصفا محايدا كما يراه.

5-2 السرد الذاتي:

"ففيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي ولا تقدم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو الذييخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي"[2]، من الملاحظ أن هذا النوع من السرد يتسم بالذاتية وذلك من خلال سيطرة القارئ الذي يخضعه لما يريده ويفرض عليه تأويلاته ويدعوه إلى الاعتقاد به.

ثالثا: شعرية السرد:

بعد أن تطرقنا لمفهوم الشعرية ومصطلح السردية كل على حدى، وجدنا أن هناك رابط قوي بين هذين المصطلحين باعتبار أن الشعرية نوع من السردية، وهذا ما أقر به **' عبد الله إبراهيم'** في قوله: "إن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية: POETICS العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب،

[1] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د-ط، 2003م، ص333.
[2] المرجع نفسه: ص 333، 334.

بأجناس ه وأنواعه"[1]، إذن السردية هي اختصاص جزئي من الشعرية،والتي تعنى بدراسة الأدب وتسعى إلى استنباط القوانين التي تقوم عليها السردية.

أما **'سعيد يقطين'** "فيدخلهما في شبكة العلاقات المعقدة"[2]بحيث "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا، يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي وهو 'البويطيقا' التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي تقترن ب'الشعريات' التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري"[3]، أي أن شعرية السرد تعنى بدراسة القوانين الداخلية للأجناس الأدبية.

والشعرية في تأسيسها: "تنسب إلى تودوروف الذي أسسها انطلاقا من الألسنية البنيوية في كتابيه: (الأدب والدلالة)1967، و(شعرية النثر)1971"[4].

وقد اجتهد الباحثين والنقاد في تحديد ثلاث ملامح لهذا الجال: "يصب أولها في نهر 'السرديات' التي تبنتها 'الشعرية' مولدا علميا خارجا من صلبها، ويقتصر ثانيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموما، بينما يتجاوز ثالثها الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الشعري الصارخ، مما يخلخل البنية السردية برمتها ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والسرد)"[5].

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص104.
[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، د-ط، 2006م، ص 80.
[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص23.
[4] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص111.
[5] المرجع نفسه، ص144.

وتعد شعرية السرد: "وقفات وصفية عابرة على تسلل الأساليب الشعرية إلى نصوص سردية تميزت بانفتاحها على لغة الشعر"[1]، إذن شعرية السرد أصبحت تعتمد على الأساليب الجمالية واللغة الشعرية، وتميزت بخروجها عن اللغة العادية.

ولشعرية السرد مقومات كثيرة تقوم عليها:

- تفكك المادة الحكائية بفعل انفراط حبكتها وتشظي أحداثها.
- انكسار الزمن الخطي للسرد، أو تحطيم عمود السرد (بلغة يقطين)، بفعل التداعيات الحرة في استرجاعاتها واستشرافاتها.
- تفصل النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.
- الاغراق في المشاهد الوصفية.
- تعدد الرواة وتمازج الضمائر السردية.
- هيمنة السرد بضمير المتكلم وتغليب الرؤية السردية المتصاحبة.
- صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.
- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.
- انزياح اللغة السردية عن المألوف السردي، واحتفاؤها بلغة الشعر المنثور"[2].

نخلص مما سبق أنه هناك رابط قوي بين مفهومي الشعرية والسردية، فالشعرية تشمل السردية وتحتويها، وتضفي عليها اللمسات الفنية وبذلك تتشكل أدبية جديدة.

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص127.
[2] المرجع نفسه، ص133،134.

الفصل الثاني: شعرية السرد في رواية كل شيء بقدر

- ❖ الغلاف الخارجي
- ❖ الشخصيات
- ❖ شعرية المكان
- ❖ شعرية الزمان
- ❖ الحوار
- ❖ شعرية اللغة
- ❖ الإقتباس
- ❖ الحذف

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للواقع ومتغيراته، فهي بمثابة وعاء وإناء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، كما أنها أكثر الفنون الأدبية انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى، لأنها لا تخضع لأي قيود كما هو الحال بالنسبة للشعر، الذي يعتمد على الإيقاع والموسيقى، وقد استطاعت الرواية الحديثة والمعاصرة أن تستعير من الشعر شعريته وأساليبه، فمزجت بين ما هو شعري وما هو نثري لتشكل بذلك صورة جمالية.

أما إذا تحدثنا عن الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بوجه الخصوص فإننا نجدها تتميز بالقدرة الإبداعية من خلال المزاوجة بين لغة الشعر ولغة السرد، وهذا ما نجده في رواية **'كل شيء بقدر'**

لـ**'إسلام باكلي'**. فكيف تجلت جمالية السرد في هذه الرواية؟

1-الغلاف الخارجي:

يعد الغلاف الخارجي للكتب صناعة متقدمة، فهو من العتبات النصية، حيث يعتبر أول مايواجه القارئ بسبب حضوره البارز في الصفحة الأولى فهو: "فضاء مكاني: لأنه لا يشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان، الذي يتحرك فيه الأبطال، لأنه مكان تتحرك تتحرك على الأصح، فيه عين القارئ إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1]، فالغلاف من أبرز العتبات التي يواجهها القارئ أثناء مطالعته للرواية، فهو عتبة ضرورية تساعد على التعمق في مستويات النص.

ومن جهة أخرى هو: "أول شفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشدّ انتباهه، وما يجب التركيز عليه، وفحصه وتحليله، بوصفه نصا أوليا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي وعلى القراءة باعتبارها تلقيا منهجيا، أن

[1] حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص124.

تلتفت إلى العنوان محاولة ربطه بجسد النص، وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيته"[1]، بمعنى أن العنوان بالنسبة للقارئ هو جوهر النص الأدبي ومفتاحه الذي يلج به إلى داخله فيتمكن من خلاله أخذ فكرة عامة عن هذا النص.

عندما ننظر إلى غلاف رواية **'كل شيء بقدر'** نرى أن العنوان قد كتب باللون الأبيض العريض الدال على النقاء وأن الله خلق كل شيء بقدر، أما اسم الكاتب فقد كتب باللون الأخضر والذي يدل عادة على السلام الداخلي، ويوجد كذلك في الغلاف فتاة صغيرة هي قدر، وما حولها من نور، هي السعادة التي تنشرها في قلوب الآخرين من حولها، ولكن ما بعقلها، ذكريات سيئة، مخاوف عديدة، من رحيل سراج مسؤوليتها التي تشعر بها حين أخبرته أنه لا يمكن أن يرحل لأنه يسعد الجميع وهي تزيد سعادتهم، وذاك هو الجزء المظلم من غلاف الرواية النابع من ظلها، أما ما ينبثق أعلى الغلاف من غابة تبدو مسالمة هي الحياة التي أفرج بها الله عنها.

وفي نهاية الغلاف صورة شخص ذاك الشخص هو سراج الذي طمأن مخاوفها وأزاح عنها مسؤوليتها كي تعود طفلة من جديد بالبقاء معها.

2- الشخصيات:

تعتبر الشخصية "ركن مهما من أركان العمل السردي، وواحدة من عناصره الأساسية التي تتجلى عبر أفعالها الأحداث، وتتضح الأفكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة، تكون مادة هذا العمل، فهي تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الأخرى"[2]، ومنه فإن للشخصية علاقة وطيدة بباقي العناصر الأخرى كالأحداث، الزمان والمكان.

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، الأردن، ط1، 2001م، ص53.

[2] ضياء غني لفتة: البنية السردية في الشعر الصعاليق، دار حامد، الأردن، ط1، 2010م، ص179.

عرفها **'عبد المالك مرتاض'** بقوله: "الشخصية! هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع..."[1]، أي أن الشخصية مليئة بالتعقيدات تمتاز بالتباين والتنوع، لا يمكن فهمها إلا من خلال الغوص في أعماق العمل الإبداعي.

من الشخصيات الفاعلة في هذه الرواية والتي ساهمت في إضفاء جمالية على النص:

ـ **سراج الدين**: هو بطل الرواية في العشرينيات من عمره، تخرج من الجامعة ليبدأ رحلة البحث عن عمل كي يعيل أب أقعده المرض وأم بمثل سن الأب وما زالت تقوم بشؤون البيت من طبخ وغسل.

ـ يخرج يوميا للبحث عن العمل لكن دون جدوى، كافح ظروفا قاسية من نظرة المجتمع إليه البطالة، وصولا إلى فقدانه أعز ما يملك مما جعله يترك كل شيء خلفه بما فيه بيته الذي سلمه لجاره عبد الغاني، ليبدأ حياة جديدة عند أناس لا يعرفهم، أناس غيروا مجرى حياته.

من بين الخصائص التي ميزت هذه الشخصية في الرواية:

ـ حضوره الدائم في معظم فصول الرواية.

ـ كان **'سراج الدين'** "شاب نحيف لا يمكن أن يكون ذا خبرة في كمال الأجسام، خجول جدا، دائم الحيوية لا يشتكي ألما، يصلي الفجر في وقته، كثير الابتسامة"[2]

ـ كان يحب التنظيف والتنظيم وذلك من خلال قوله: "أحب التنظيف عندما أكون في بيئة نظيفة ومرتبة، أحس بأني نظيف مرتب ومرتاح"[3]

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص73.
[2] الرواية: ص 53، 54.
[3] الرواية: ص54.

ـ كان عقيما وذلك بسبب تعرضه للضرب في صغره: "منذ أن كنت صغيرا، سرق لي أحد المتنمرين من الجيران، عندما حاولت استردادها، أشبعني ضربا في كل مكان حتى أغمي علي"[1].

ـ أنايبس:

بطلة الرواية وهي شابة في الخامسة عشر من عمرها، تعرضت لجريمة اغتصاب بسبب غيرة وحقد من طرف زميلاتها إناس، التي دفعت المال لشخص عرفته عن طريق الأنترنت لتنفيذ هذه المكيدة الشنيعة، لتقرر أنايبس عدم مواصلة الدراسة وتخفي نفسها عن أنظار الناس وألسنتهم التي اتهموها في شرفها وجعلوا منها جانية وهي المجنى عليها، "كلام الناس لا ينتهي، كلامهم لا يرحم، قالوا أن والدي الكبير حبسني في المنزل بعد أن فقدت عذريتي في سن الخامسة عشر. مضت سبع سنين والقصص لا تزال تروى عني... أنايبس، الفتاة المنقبة ابنة الشيخ السلفي الملتزم عبد الله، زانية عاهرة، منافقة مثلها مثل كل المنقبات"[2]، ومع كل هذه الصدمات والضغوطات التي مرت عليها جعلتها تسقط مغشي عليها لتكتشف في الأخير أنها حامل لترزق بطفلة أسمتها **'قدر'**، ومع مرور الوقت تلتقي **'أنايبس'** بـ **'سراج الدين'** وتشاء الأقدار أن يجتمعان ويبدأ حياة جديدة.

ـ قدر:

ابنة **'أنايبس'** تشبهها في كل شيء، زرقة العينين، البشرة البيضاء، حبها للصلاة وقراءة القرآن: "رزقت بطفلة، وهي الآن في السابعة من عمرها، مختلفة جدا، وتشبهني في كل شيء إلى حد كبير كأنها نسخة مصغرة عني، تربت بين هذه الجدران على يدي أنا وأبي وأمي، وأنبتها الله على خلق حسن وجعلها كنسمة هواء منعشة في عز الصيف لنا، هي الآن مصدر سعادتنا وسر تماسكنا وصبرنا"[3].

[1] الرواية: ص 170.
[2] الرواية: ص 15.
[3] الرواية: ص21.

- كانت قدر كأنها الروح التي تجمع بين أنابيس وسراج الدين، كما أنها كانت سبب سعادة كل من حولها.

_ عبد الغني:

هو شيخ متشرد يعيش في حي سراج الدين والذي قال عنه: "هو شيخ كبير متشرد في حينا، مثله مثلي، الجميع يكرهه ولا أحد يحييه أو يرد عليه التحية، إلا أن وراء كرههم له قصة، فهو كان سكيرا مقامرا، في مرحلة ما، خسر كل شيء، من وظيفة ومنزله إلى عائلته، زوجته، رغم كبر سنها، ذهبت إلى بيت أختها لتبقى معها، وأبناؤه تفرقوا كل واحد منهم في جهة"[1]، لكن في الأخير تخلى عن الخمر والقمار ليجمعه سراج الدين في بيته مع عائلته ليعيش فيه باحترام.

_ آدم:

هو أب **'سراج الدين'**، رجل كبير السن طريح الفراش بسبب مرضه الذي أنهكه وأذى إلى وفاته، تتسم شخصيته بالهدوء، اللطف، الابتسامة يجذبك بملامح الثقافة.

_ أم سراج الدين:

دور هذه الشخصية باهت في النص، ومع ذلك فهي تمثل الأمومة النموذجية، المتميزة بميزات: التضحية، الحنان، الطيبة، الإخلاص التام للزوج، كانت أحب البناتلأبيها.

[1] الرواية: ص 23.

_ عبد الله:

هو أب **'أنابيس'**، رجل كبير في السن طيب القلب وملتزم تتسم شخصيته بالتدبدب والخوف من حاضر يعيشه مع عائلته ومستقبل مجهول من أن يرحل ويترك وراءه زوجته العجوز وابنته العزباء وحفيدته الصغيرة، دون حام ولا معيل.

_أم أنابيس:

زوجة **'عبد الله'** المدعوة **'نانا'**، طيبة القلب، كانت تسعى دائما لإسعاد عائلتها، لم تترك ابنتها في محنتها بعد تعرضها للاغتصاب، بل كانت سندها بكت لبكائها وفرحت لفرحها، كانت فيها كل صفات الأم الحنونة الصبورة.

_هناك شخصيات أخرى ثانوية وهي أقل عمقا وتعقيدا من الشخصيات الرئيسية، تتميز بالظهور النادر في الرواية وهي:

_ إناس

_أبناء عبد الغني

_إمام المسجد

بعد تعرضنا لشخصيات رواية "كل شيء بقدر" نجد أن المؤلف قد أحسن اختيارها، فشخصية 'سراج الدين' شخصية رئيسية في الرواية تمتعت بخصال جمالية جعلته يستقطب اهتمام القارئ ويتعاطف معه من خلال ما يحمله من أفكار نبيلة اتجاه أهل القرية والمعاناة التي تكبدها جراء تحقيقها، والمعركة التي مرّ بها أثناء بحثه عن عمل، والتي سببت له الإحباط، في المقابل دخول عائلة أنابيس إلى حياته وتغيرها نحو الأحسن، بما أن أنابيس

عاشت نفس ما عاشه سراج الدين من ألم ونظرة المجتمع إليها، أما جمالية الشخصيات فقد برزت في محاولة الروائي من خلالها الجمع بين الألم والحزن، الفرح والسعادة، الخيبة والأمل، أي أنه استطاع الجمع بين المشاعر والإنسانية، التي من خلالها وضح أن صفات الإنسان الجميلة الطيبة تمكنه من تغيير مجرى حياته للأفضل.

3- شعرية المكان:

يعد المكان من أهم المقومات التي يقوم عليها العمل السردي، يقصد به " الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار، فضاء القصة)، ومقتضيات السرد"[1]، بمعنى أن المكان هو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتنطلق منه الأحداث.

ويعرف أيضا على أنه: "المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها، ووظائفها، الشوارع، والسيارات... التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة...، والطقس بكل أحواله وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح"[2]، أي أنه يسهم في تحديد العلاقة بين الشخصيات وسائر المكونات الحكائية داخل النص السردي.

وفي رواية **'كل شيء بقدر'** نوعين من الأمكنة وهي: الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة:

أ. الأمكنة المفتوحة:

الأمكنة المفتوحة هي: "أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو مساحات متوسطة كالحي"[3]، وهي عنصر حي فاعل في

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص182.

[2] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003م، ص 83.

[3] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا منا (حكاية بحار-الدقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011م، ص95.

الأحداث، لهذا اختار الروائي لشخوص روايته وأحداثها أماكن واقعية، فضل أن تكون كذلك حتى يعبر بشكل أفضل عن فكرته ويوصلها للمتلقي على أكمل وجه، وأحسن ما يمثل الأماكنالمفتوحة في رواية **'كل شيء بقدر'** نجد:

1_ القبائل:

نلاحظ أن الكاتب لم يذكرمكان محدد، ربما تجنبا للشبهات بما أن عائلة أناييس قبائلية ويظهر ذلك من خلال: "لأنني قبائلية جميلة ذات عيون زرقاء واخترت النقاب على التعري"[1]، والغرض من هذا الوصف هو تقديم صورة لسكان منطقة القبائل، الذين يتصفون بالجمال والعيون الزرقاء.

2_ القرية:

فضاء واسع تدور فيها الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات تتمتع القرية بطبيعة خلابة وهادئة: "الأم وابنتها يد بيد، تقفزان بين الصخور ومن يلمس الأرض يخسر، يشمان الزهور الصيفيةويستلقيان على الحشيش الأخضر يشيران للغيوم ويعطيانهم أشكالا..."[2]

_ تتميز هذه القرية بانتشار الأخبار: "صحيح أن في قريتي الصغيرة تنشر الأخبار بسرعة، والإشاعات أسرع تتعجب حقا لم ليس لدينا في بلدنا كتاب أكثر[3].

[1] الرواية: ص 16.
[2] الرواية: ص108.
[3] الرواية: ص 53.

3_ الطريق:

عند وصفه للطريق المؤدية للمدينة حاول أن تكون لغته دقيقة يعبر فيها بما تحمله من إيحاءات تنم عن جمال الطبيعة والهدوء الذي يعمها "تلك الطرق الطويلة التي نمضي فيها دون توقف، طويلة لدرجة أنك بين اللحظة والأخرى تنسى أن لك وجهة، وتشعر أنك تنتمي للطريق، أنك مسافر دائم، أنك مجرد عابر سبيل، وهذه هي الحقيقة، فنحن كلنا مجرد عابري سبيل مثلما قال النبي عليه الصلاة والسلام، عن ابن عمر رضي الله عنهما: أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم بمنكبي وقال: كن في الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل"[1].

4– البحر:

حضور البحر في الرواية كان جد بارز، فهو فضاء للراحة والمتعة والهروب من العالم الضيق "هو جميل، هادئ رغم صوت أمواجه الطبيعية، يجعلك تحس أن هناك معنى للحياة، البحر يجعل قلبك يحمل نوعا من الثقل كأنه يحاول أن يقول لك شيئا ذلك الهدوء الطبيعي المطلق والماء الممتد مع السماء يجعلك تحس أن هناك شيء أكبر منا جميعا"[2].

بعد ذلك يصف السارد جمال البحر ليلا: "أول مرة أرى البحر ليلا، كان الأمر ساحرا، لا ضوء غير ضوء القمر الذي نثر حبيباته على سطح البحر، لا ضجيج سوى ضجيج أمواج البحر التي تطرب الآذان، لا ذنوب من خلق أمام الخالق وعباده، لا أوساخ في مياه البحر، لا نساء عاريات هاربات من حر فصل الصيف ناسيات حر جهنم الأبدية، لا شباب يتظاهرون بالقوة ويتباهون بالعضلات وحمل الأثقال وهم لا يستطيعون حمل أعينهم على

[1] الرواية: ص115.
[2] الرواية: ص111.

غض البصر، لا زنى وراء الأشجار وبين الصخور، مجرد أنا وعائلتي وضمير مرتاح تحت أنظار الخالق"[1]، وغرض الكاتب من هذا الوصف هو بيان نقاء البحر من كل الدنائس والأوساخ.

ب. الأماكن المغلقة:

بعد تناولنا للأمكنة المفتوحة، سنحاول أن نحيط أيضا بالأمكنة المغلقة باعتبارها حسب تعريف **'عبد الحميد بورايو'** "وأما الانفلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية"[2].

- **البيت (الغرفة أو الشقة):**

يعد واحد من أهم العوامل التي تدمج الأفكار والذكريات والأحلام، ففي رواية **'كل شيء بقدر'** نجد بيتين، بيت سراج الدين وبيت أنانيس.

ـ بيت **'سراج الدين'** يصفه: "منزلنا واسع، لكنه غير مفصل بحيث أنا نفسي أنام في الرواق"[3]، وبالرغم من كل هذا إلا أنه يعتبره ملجأ له من قساوة الشارع والطقس، ومقر للأمان والاطمئنان، إلى أن توفي والديه ليتحول هذا البيت إلى ساحة من الأحزان، ليقرر بعدها الرحيل منه تاركا إياه لجاره عبد الغني: "الحقيقة يا عبد الغني، هي أنني لا أستطيع البقاء بين جدران هذا المنزل المشبع بذكريات والدي، أنا الذي ورثت قلب أمي الحساس صحيح أن جزءها المخيف المرعب الذي نعرفه أنا وأنت قد مات معها ولكنني تمنيت أن أحصل عليه أيضا، في وقتنا، الرجل الحساس ليس له فرصة في النجاة"[4].

[1] الرواية: ص117.
[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م، ص 76.
[3] الرواية ص 24.
[4] الرواية: ص50.

ـ بيت **'أناييس'**: يعد هذا البيت المكان الوحيد الذي تهرب إليه من صخب الشوارع وكلام الناس وهذا ما نلتمسه في قول الشخصية: "هذه الغرفة المليئة بالكتب هي ملجئي، وأبي الشيخ الحنون يحضر لي هذه الكتب سواء طلبتها أم لا، لأنه يعلم أنني أتألم، فعلا كلام الناس لا يرحم"[1].

ـ اتخذت الساردة غرفتها ملجأ لها للهروب من أعين الناس: "يعتقد الناس أنني سجينة، لا أخرج من غرفتي إلا أحيانا ولا أخرج من منزلي أبدا، تركت الهواتف والحواسيب ولجأت إلى الكتب كوسيلتي الوحيدة للإتصال بالعالم الخارجي"[2].

- **المستشفى:**

يوحي المستشفى إلى انتشار المرض والذي هو بحاجة لمعالجة قبل هلاك صاحبه، وهي نقطة التحول في الأحداث وصراعات الثنائيات بين الحق والباطل وبين الظلم والعدل وبين الأخلاق وانعدامها وبين الحب والكره (بين حب عائلة أناييس لها وكره إناس)، "وفي تلك اللحظة، أغمي علي، كل ما تذكرته بعد ذلك هو أني استيقظت في المستشفى، أبي كان يبكي ولكنه يبتسم لي ويسأل عن حالي، أمي كانت صامتة ولم ترفع رأسها حتى، هناك استشعرت وجود خطب ما، وبعدها أخبروني بأني حامل"[3].

ـ كما يسرد **'سراج الدين'** مرض أمه ونقلها إلى المستشفي: "قضيت اليومين التليين في المستشفى، أمي رفضت الأكل والشرب حتى اضطروا لتغديتها عبر الوريد، لم تتوقف عن ذرف الدموع حتى وإن كانت لم تقصد البكاء،

[1] الرواية: ص16.
[2] الرواية: ص15.
[3] الرواية: ص 20.

شعرت بالعجز، العجز الحقيقي..."[1]، فالمستشفى ما هي إلا صورة تشخص حالة العالم الذي يعيش تحت حالة مرضية عويصة.

- **الصالة:**

تعود هذه الصالة **'لعبد الله'** وهو **'أبو أناييس'** وهي المكان الذي يعمل فيه **'سراج الدين'** مدرب كمال الأجسام، حيث أصبح يقضي معظم أوقاته فيها، وهذا ما يبينه المقطع السردي: "يأكل كل وجباته في الصالة ويبقيها مفتوحة لأواخر الليل، وهذاشئ لم يعد ابي يستطيع فعله، مما زاد من عدد الزبائن المشتركين، سبعة في أسبوعين "[2].

كان **'سراج الدين'** كثير الإبتسام والصبر مع الشباب وتصرفاتهم الطائشة ينظف الصالة ويعيد الأجهزة إلى مكانها؛ وهذا ما جعل المشتركون يقصون وقت أطوت في الصالة.

- **المسجد:**

يعد المسجد المكان الذي يقصده معظم الناس للعبادة و التقرب من الله تعالى ويحبون الصلاة فيه لأن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر؛وهذا ما تسرده **'أناييس'** في قولها: "أتعرفون لماذا أحب المسجد؟ لأنني ما لأنني ما إن أتوظأ حتى أحسو بالنظافة . نظافة جسدي وروحي؛ ما إن أخطو أول خطوة برجلي اليمين وداخل المسجد؛ حتى أجد كل مشاكلي وأحزاني خلفي لا يمكنها الدخول معي كأن هناك حاجزا يمنعها يحرم عليها ملاحقتي هناك

[1] الرواية: ص 40.
[2] الرواية: ص 54.

.حتى إن كنت أعرف أنّها ستكون بانتظاري عندما أخطو خارجا؛ لكنني ما دمت داخل بيت اللّه؛ فلا شيئ منها يهّمني؛ لا أخاف حتّى منها ولا الحياة؛ لإنّني في بيت ربّها"[1].

إن المؤلف اختار الفضاء بعناية حتى يتماشى وموضوع روايته، وكما هو معلوم مدى تأثير الفضاء على تكوين الشخصية وردود أفعالها، وعلى سير الأحداث الروائية، إن هذه الأنواع أضافت شعرية وجمال والذي يدركه القارئ بعد قراءته للرواية مما يعطي له انطباع يجعل منه أحد أبطالها وتشويقا لما سوف تؤول له الأحداث، فشعرية المكان برزت من خلال تصوير حياة المجتمعات والبطالة، وحالات الاغتصاب.

4- شعرية الزمان:

يحظى الزمن بأهمية كبيرة في السرد الروائي إذ يعرفه **'عبد المالك مرتاض'** بأنه: "مظهر وهمي، يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس... وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا"[2]، إذن فالزمن وهمي غير محدد وغير مظبوط لا يمكن رؤيته.

يعتبر الزمن عنصر مهم في البناء السردي ؛ إد أنه: "من المعتذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن؛ وإدا جاز لنا افترضنا أن نفكّر في زمن خالي من الشر؛ فلا يمكن أن نلغي الزمن من الشر؛ فالزمن هو الدي يلغي الشر؛ وليس الشر هو الذي يوجد في الزمن"[3]، بين هذا القول أهمية الزمن في تشكيل السرد، فهو عنصر مهم لا يقود إلا من خلاله.

[1] الرواية: ص91.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص172، 173.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص117.

والزمن كذلك هو "مجموعة من العلاقات الزمنية–السرعة، الترتيب الزمني، المسافة... إلخ القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها، بين القصة والخطاب المروي والسرد"[1]، يوضح هذا القول العلاقة بين الزمن وبين العناصر الأخرى المواقف والأحداث، وبين القصة والخطاب والسرد.

_ المفارقة الزمانية:

تلعب المفارقة الزمانية دورا مهما في العمل السردي، فيعرفها **'جيرار جنيت'** بقوله: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عبر مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2]، إذن المفارقة هي تداخل بين الأزمنة وذلك بترتيب الأحداث في المادة الحكائية داخل القصة.

يقوم الزمن على عنصرين مهمين هما: **'الاسترجاع والاستباق'** ويمكن استخلاصهما في الرواية فيما يلي:

- الاسترجاع:

يعد الاسترجاع إحدى تقنيات الزمن التي يعتمدها الروائي عند سرده لأحداث القصة"فالإسترجاع يحلينا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضر السرد؛ وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد اللإسترجاعي؛ و المؤشرات اللسانية الدالة عليه وهي صيغة الأفعال الدالة على الماضي مثل (كنت ؛كانت؛ تذكرت ...)"[3]، أي أنه يتم فيه العودة إلى الماضي واستحضار أحداث وقعت و سردها.

توجد في الرواية إشارات استرجاعية تتذكر من خلالها: **'أنابيس'** حقيقة اغتصابها "في سنّ الخامسة عشر؛بعد شهر من الحادثة بالتحديد؛ جاءتني زميلتي من المدرسة لرؤيتي في المنزل،كنت قد تركت المدرسة بأسبوع

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص198.
[2] المرجع نفسه، ص47.
[3] المرجع نفسه: ص89.

بعد الحادثة، لأنني لم أستطع تحمل نضراتهم ولا كلامهم؛ وهنا في غرفتي هذه بالذات أخبرتني زميلتي تلك بالحقيقة المخفية حول اغتصابي"[1].

كما يسترجع **'سراج الدين'** أيامه وذكرياته في الجامعة "عندما كنت في الحرم الجامعي، أستيقظ صباحا على صوت المنبه وللحظة أحس أنني في المنزل، ثم أنظر حولي ويبدأ عقلي في الاستيعاب وأدرك أين أنا بالذات، ثم أبتسم مشتاقا لوالديا وأحس بنوع من الراحة عندما أعرف أنني سأراهما نهاية الأسبوع"[2]، ويسترجع **'سراج الدين'** أيضا ذكرياته عن حياة أمه: "كانت أمي تقترب من سن العنوسة وجميع أخواتها تزوجن، لم يبقى في المنزل سواها هي وأمها بعد أن مات أبوها، كانت أحب البنات لأبيها لأخلاقها وبرها له، كيف لا يحبها وهي ستفتح له بابا من أبواب الجنة إذ كانت لا تشتكي سوى لله، ولا تبكي إلا عندما تكون وحدها لكي لا تشعر أمها بالعجز، العجز شعور رهيب، ألا تستطيع مساعدة من تحب، رهيب جدا"[3].

وفي موضوع آخر تسترجع **'أناييس'** أيامها مع جيرانها الذين كانوا يقصدونها متى دعت الحاجة "أذكر كيف كنت أدرس كل واحد مهنم في الصغر، كيف كان أباؤهم يطرقون علي الباب في أنصاف الليالي طالبين مني أن أساعدهم في امتحان أو واجب أو شرح، وبابي كان مفتوحا دوما لهم، والآن لا هم ولا آبائهم يطيقونني"[4].

واصلت الساردة استرجاع موضوع خطة الجمعة التي ألقاها الإمام "الخطبة كانت من شاب منح منزله لمتشرد كان ينام في حيه، كان هذا الشاب هو الوحيد الذي يعامله كحجار، بل كإنسان وليس كحيوان متشرد، فوق كل هذا جمع الشاب هذا المتشرد المدعو عبد الغني بعائلته، وبسببه أصبح لديه منزل وعائلة وعمل"[5].

---

[1] الرواية: ص16.
[2] الرواية: ص 60.
[3] الرواية: ص41.
[4] الرواية: ص 23.
[5] الرواية: ص 91.

كانت هذه مجمل الاسترجاعات التي وظفها الكاتب في الرواية والتي تميزت بكثرتها، فقد استخدمت هذه التقنية في بناء الأحداث وتشابكها مع الزمان، وكان الغرض منها هو تسليط الضوء على ما فات من حياة الشخصية أو مع ما وقع لها.

- **الإستباق:**

وهو أيضا تقنية زمانية كما هو معروف، وفيه يقفز الروائي إلى المستقبل، بحيث يستبق الحدث قبل وقوعه، وهذا ما أكده حسن بحراوي في تعريفه الاستباق أنه: "القفز على فترة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث والتطلع على ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[1]، بمعنى التطلع إلى الإمام والتنبؤ بالمستقل الأحداث، وما سيحصل من مستجدات في الرواية.

ويكون الاستباق في الرواية: "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجرى الأعداد لسردها من طرف الرّاوي فتكون غايتها في هذه الحالة، هي حمل القارئ على توقع حادث أو التنبؤ بإحدى الشخصيات"[2]، أي أنه يفتح المجال للقارئ لتوقع الأحداث والتنبؤ بالشخصيات، ويوسع خياله ونظرته لما سيحدث في المستقبل.

استعمل **'إسلام باكلي'** تقنية الاستباق في رواية **'كل شيء بقدر'** بكثرة وبشكل مكثف، من أمثلة هذه الاستباقات نذكر ما جاء على لسان أنابيس: "هو خائف من كبر سنه واقتراب أجله، وهو الوحيد الذي يعيلها، خائف أن يترك وراءه زوجته العجوز وابنته العزباء وحفيدته الصغيرة دون حام ولا معيل"[3]، فهو هنا خائف من مستقبل مجهول بأن يموت ويترك عائلته وحدهم دون رجل يحميهم ويعيلهم.

وتستبق **'أنابيس'** الشيء الذي سيحصل لابنتها في المستقبل "ابنتي قدر لا تعرف من الحياة سوى أهلها، عبادة، أخشى اليوم الذي ستسألني فيه عن أبيها، أظن أن ما أحاول قوله هو أنني أخشى المستقبل، أو الزمن،

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132م

[2] المرجع نفسه، ص132.

[3] الرواية: ص28.

الوقت يسرق منّا بكميات هائلة لا تعوض أخشى أن يأتي اليوم الذي اضطر فيه للعمل في صالة أبي تحت أنظارهم وعلى مسامع أقوالهم وأحكامهم وتحرشاتهم فقط لأعيل أمي وابنتي، أخشى أن تتغير ابنتي وأدعو الله دائما أيبقيها نعمة كما جعلها أول مرة... الخوف يقتل"[1].

هناك استباق آخر في الرواية تمثل في: "تعلّم أن تحسن الظن بالناس لكن الثقة تكسب ولا تعطى، إن تمت سرقة غرض من المسجد، أو حصل مشكل فيه، فلن يترددوا في إلقاء اللوم عليك بحكم ماضيك، وإرسالك إلى غرفة لا تخرج منها سوى للأكل"[2]، فهذا المقطع يتحدث فيه **'سراج الدين'** عن مصير **'عبد الغني'** بإدخاله السجن في حال سرق المسجد.

ويستبق **'سراج الدين'** المستقبل عندما تكبر قدر "لم أستطع النوم تلك الليلة، فالحقيقة المرة تؤلم، إن كبرت **'قدر'** فستراني كغريب وتعاملني كما تفعل أمها، لن تكلمني أو تقضي الوقت معي، لن تنام في حضني... لكن سأبقى دوما بجانبها إن احتاجت إليّ... ذلك وعدي"[3]، هنا يتكهن **'سراج الدين'** للمستقبل عندما تكبر قدر وتصبح تعامله كغريب.

مما سبق يمكن القول أن **'إسلام باكلي'** في روايته **'كل شيء بقدر'** استعمل تقنية الاستباق وذلك ليشوق القارئ ويترك الحرية له في التخييل، كما استخدمها في تسريع السرد والمساهمة في تماسك أحداث الرواية وترتيب أفكاره.

[1] الرواية: ص67.
[2] الرواية: ص37، 38.
[3] الرواية: ص73.

5- الحوار:

يعد الحوار شكلا من أشكال التواصل وعنصر هام من العناصر التي تلعب دورا بارزا في بناء الرواية: "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتبادل شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن الموقف والكشف عن خبايا النفس"[1]، بمعنى أن الحوار يكون بين شخصين أو أكثر، ولا يبعد أن يكون بين الأديب ونفسه أي حوار داخلي، بحيث يجب الكشف عن مكونات النفس والحوار لا ينحصر في موضوع واحد بل تعددت مواضيعه.

يلعب الحوار دورا كبيرا في العمل السردي وذلك لأدواره العديدة في الرواية، وهو "عرض (درامى الطابع للتبادل الشفهي، يتضمن شخصين أو أكثر، وفي الحوار تقدم الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بهذه الكلمات"[2]، أي أن الحوار هو كلام شفوي يساهم في تطور الشخصيات والحدث، يدور بين شخصين أو أكثر.

احتوت رواية **'كل شيء بقدر'** لـ **'إسلام باكلي'** على نوعين من الحوار وهما: **الحوار الداخلي والحوار الخارجي.**

أ- الحوار الداخلي:

يعرف الحوار الداخلي بأنه: "ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعيقبل أن تتشكل عنها بالكلام على نحو مقصود"[3]، من خلال

[1] عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د-ط، 1984م، ص100.

[2] جرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافق، القاهرة، ط1، 2003م ص45.

[3] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص154.

القول يتضح أن هذا النوع من الحوار يكون بين الشخصيات ودواخلها، بحيث تتحدث الشخصية مع نفسها بطريقة غير مباشرة، وغير مسموعة للآخرين.

حضور هذا النوع من الحوار ضئيل جدا مقارنة بالنوع الثاني (الحوار الخارجي) ومن الأمثلة التي تدور حوله نذكر:

حوار **'سراج الدين'** مع نفسه بخصوص العمل: "وقت طويل...ربما وجدوا مساعدا بالفعل... اتصل ماذا لديك لتخسر؟ كلمت نفسي"[1]، فهو هنا يتساءل: هل وجدوا عاملا أم لا ويتأمل الحصول على وظيفة.

كما نجد **'سراج الدين'** في حوار آخر مخاطبا نفسه قائلا: "لا طالما تساءلت بداخلي كيف هو الوضع أو العيش داخل منزل وسط عائلة ملتزمة، ولم أعتقد أن إجابتي ستكون كالتالي: كأنك منتشي، ما إن تدخل للمنزل حتى تحس بنسمة باردة متعطرة برائحة المسك تنعش لك رئتيك بأنفاس نقية كأن الهواء مبارك، حتى في الصيف ودون مكيف، أكاد أقسم مع أول خطوة تخطوها داخل البيت حتى تشعر بالراحة والأمان المطلق"[2]، من خلال هذا المقطع الحوار نجد أن **'سراج الدين'** يتساءل على كيفية العيش وسط عائلة ملتزمة، ويشير في الوقت نفسه إلى الراحة والأمان ما إن يدخل إلى المنزل، كأنه جنة فوق الأرض.

ويقول كذلك في حوار داخلي آخر "بما أن **'عبد الله'** يدفع لي أجري كل يوم، فكرت في الاستئذان غدا والرحيل، مع أنه لم يمضي علي هنا سوى قرابة الشهرين، صحيح لم أكن أريد العودة إلى عبد الغني، ولم يكن لي مكان أذهب إليه، إلا أنني بشدة أردت المغادرة، التحرك، عبد الله أحياني، ولم أكن يوما كاسر قلوب أو محبب أمال سوى لنفسي، سمعت أصواتهم مما يعني أنهم قاموا لصلاة الليل ذلك ما أحتاجه، جوابا من الله همست

[1] الرواية: ص47.

[2] الرواية: ص61.

لنفسي"[1]، أي أن **'سراج الدين'** يريد المغادرة لكنه متردد وخائف أن يكسر قلب **'عبد الله'** برحيله، وما ينتظره إشارة من الله بذهابه أم بقائه.

وفي مقطع آخر للمشهد الحواري الحوار الداخلي تقول **'أنايبس'**: "هذه أول مرة سأخرج فيها منذ سبع سنين، قد يظن البعض أن الفترة طويلة بالنسبة لشخص قضاها في غرفة من أربع جدران، لكن الوقت يمر بسرعة، هل أنا خائفة؟ نعم، أنا مرعوبة، قلبي ينبض بسرعة، أشعر بالغثيان والخوف وكل عظمة في جسدي تطلب مني العودة لغرفتي الهادئة النظيفة المعثرة"[2]، بمعنى أنها تتساءل ما إن كانت خائفة من خروجها بعد سبع سنوات ثم تجيب معبرة عن الخوف والرعب الشديد الذي ينتابها من رؤية العالم الخارجي.

ب- الحوار الخارجي:

وهو النوع الثاني من الحوار يعرف على أنه: "عرض لتبادل شفهي بين شخص أو أكثر"[3]، فهذا النوع يكون بين شخصين أو أكثر، بطريقة مباشرة مسموعة للآخرين.

والأمثلة على الحوار الخارجي في الرواية كثيرة، نذكر منها الحوار الذي دار بين **'سراج الدين'** وعمه **'عبد الغني'**.

"سراج الدين، إلى أين أنت ذاهب في هذا الحر؟

سألني جاري عبد الغني...

_كالعادة عمّي عبد الغني، أبحث عن عمل... أجبته بابتسامة.

_ لقد بحثت في المدينة بأسرها، ألم تتعب بعد؟

_ أفضل من البقاء داخل المنزل

[1] الرواية: ص63.

[2] الرواية: ص90.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص59.

ـ تقال وأعد صينية الفطور للمنزل وأشكر أمك بدلا عني

ـ دعها عمي 'عبد الغني'، سآخذها لاحقا مع صينية الغداء عندما أحضر لك العشاء الليلة.

ـ حسنا إبني، انتبه على نفسك وابق بعيدا عن الحر"[1]

نلحظ من خلال هذا المشهد الحواري تساؤل عبد 'عبد الغني' عن وجهة 'سراج الدين' مجيبا إياه أنه مازال يبحث عن العمل رغم كل محاولاته السابقة التي باءت بالفشل.

وفي مقطع آخر عن الحوار الخارجي نلمس حوار بين 'أنابيس' وأبيها 'عبد الله':

"ـ عزيزتي أنا خارج، هل تحتاجين لشيء؟

ـ سألني أبي بابتسامته الحنون زادتها لحيته نورا وجمالا.

ـ ممم... تظاهرت بالتفكير.

ـ حلويات، كتاب جديد، مثلجات...؟

ـ لا، لا أحتاج شيئا، أنا بخير، إلى أين أنت ذاهب؟

ـ المدينة، سأضع إعلانا في الجريدة أبحث فيه عن مساعد في العمل

ـ هل ستذهب قدر معك؟

ـ لا، الحر شديد وهي لا تحب اكتظاظ المدينة كما تعلمين

ـ أين هي؟

ابتسم وأجابني:

ـ نائمة على طاولة المطبخ، أمك وضعت القرآن لتستمع إليه بينما تطبخ وكما تعلمين قدر تنجذب له، تسترخي، تستمع، ثم تنام أينما كانت... صمت قليلا ثم أضاف:

[1] الرواية: ص 23، 24.

ـ أنت تدركين أن لديك معجزة، صحيح؟

ـ لدينا معجزة، نعم... فهي ابنتي بقدر ما هي حفيدته.

ـ حسنا أنا ذاهب.

ـ في رعاية الله أبي."[1] يصور هذا المقطع الحواري ذهاب الأب للبحث عن مساعد في العمل، كما يصور حالته المادية المفلسة وتفهم أناييس لذلك بعدم طلبها أي شيء.

وفي مثال آخر حوار بين 'سراج الدين 'وأبيه:

"سراج الدين، سراج الدين؟

ـ هل أنت بخير أبي؟ ماذا هناك؟ أنت بخير؟

ـ إنها الثالثة صباحا لاتلوموني على قلقي.

ـ أنا بخير إبني، أريد أن أستحم وأصلي الفجر، أشعر بالقذارة في جسمي، وأمك نائمة لم أشأ إيقاظها... تعال وحممني أنت، تدين لي بذلك فعلى الأقل أنا لم أقضي حاجتي عليك كما كنت تفعل أنت في صغرك"[2]

يتبين من خلال هذا المقطع الحالة والعجز الذي وصل إليه أبو سراج الدين، فهو لم يعد يستطيع الاستحمام وحده، وطلب من سراج الدين تحميمه وذلك يصور العلاقة الحسنة بين الأب وابنه.

يمكن القول أن **'إسلام باكلي'** في روايته **'كل شيء بقدر'** استطاع أن يوظف الحوار توظيفا دقيقا في رصد أحداث الرواية، وتتجلى الجمالية الشعرية في جعله الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) سبيلا لنقل مجريات الأحداث وتقديم الشخصيات وعرض مشاعرها، فقد تمكن وبطريقة فنية من سرد الحديث الذي كان يدور بين الشخصيات في قالب شعري وقد أثبتت بهذه الطريقة مقدرته على التحكم في بناء روايته.

[1] الرواية: ص29.

[2] الرواية: ص36.

6- شعرية اللغة:

اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعتمد أنساق بلاغية فكرية واجتماعية، لأن الروائي يلاحظ أمامه عديد السبل التعبيرية التي تشكل وعيه من جهة، وتساعده في الإنشاء من جهة ثانية وتكمن عبقريته في الملائمة بين سجلات هذه الموارد في خلق كيان فني موحد متكامل من موارد متنوعة ومتنافرة وغريبة في بعضها البعض.[1]

استطاع الروائي أن يعبر بلغته الشعرية في سرد أحداث روايته ببناء فني محكم، فلغته تعد أساس العمل الإبداعي، إذ تتميز بسحر وتفنن في السرد، وهذا ما يجعلها تأسر القارئ وتدفعه إلى الولوج في عوالمها، كما تمكن من التلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية أكسبت النص إيقاعا فريدا من نوعه والذي بدوره حقق شعرية النص وجماليته، ومن الأمثلة الدالة على ذلك: "لطالما أرعبني الموت، تلك اللحظات الأخيرة التي تبحث جاهدا فيها عن نفس واحد ولكنك لا تقدر عليه، تبدأ أعضاؤك بالفشل الواحد تلو الآخر إلى أن يتوقف جسدك عن العمل نهائيا ويخيم الظلام، تلك اللحظة التي تدرك فيها أنك على مشارف النهاية ولا تدري ما المصير، إما الجنة وإما النار، تلك اللحظة الأخيرة قبل فقدانك لحاسة السمع، تسمع فيها أصوات السيارات، والناس وكل ما حولك، وهناك تدرك أن الحياة لا تتوقف لأحد، تدرك أنك سرعان ما ستنسى، ولن تبقى حتى مجرد ذكرى"[2].

في هذا المقطع يعبر 'سراج الدين' عن خوفه من الموت ومن هذه الحياة التي أصبحت لا معنى لها فبمجرد موتك تصبح ذكرى، لأن الحياة لا تتوقف لأحد، وتتجلى الجمالية الشعرية من خلال اختيار الألفاظ.

إلى جانب هذا المثال نجد مقطع آخر: "لا أدري كم مضى علي هنا، لكن يبدو كأنني البارحة فقط بدأت العمل، لا أدري إن كنت أنا من يعيش في الماضي لدرجة أنني لم أعد أحس بالحاضر، أو أن الوقت أصبح يطير محققا لإحدى علامات الساعة الذكورة، أو أنني شغلت نفسي كثيرا كل يوم لدرجة أنني لم ألاحظ الوقت

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2008م، ص61.
[2] الرواية: ص10.

ينسل من بين يدي... أو أنني ببساطة لم أعد أهتم"[1]، ومثال آخر: "قدر لم تنم بسبب الحماسة التي شعرت بها ليلا، فوضعت لها القرآن حتى نامت، كانت قد انتقلت إلى المقعد الأوسط، واضعة رأسها على فخد أمها ورجليها على فخد جدتها... كانت تبدو كحيوان باندا ظريف بثقابه الأسود وكل ما يظهر من بشرتها البيضاء"[2]، هذه المقاطع تحمل الكثير من الإيحاءات الشعرية التي تزيد من جمالية النص ورونقه، فالكاتب قد وظف لغة شعرية محملة بالدلالات التي تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية وقد تبين هذا في مقطع آخر: "نظرت إلى قدر وهي في عالمها الخاص تركض بلسانها وراء تلك القطعة وأنا أعرف أن استمتاعها بها لم يكن بسبب الحلوى فقط بل بسبب سراج الدين"[3]، شبه لسان قدر بالإنسان، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه وهي 'الركوض' وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر استعمل الكاتب الكثير من الثنائيات الضدية: "لم يتكلم عبد الله ولا عائلته ولا حتى قدر، بل احترموا موقفي في صمت، فهذا كان حيي، وهذا كان بيتي، وهنا عاش ومات أبي وكذلك أمي... داخل تلك الجدران كان كل شيء على ما يرام، مهما من كان خارجها يحاول إيذائي أو كرهي، داخل تلك الجدران لم يكن سوى الحب الذي يمحو كل هم وحزن وضائق مهما كان نوعه، داخل تلك الجدران كنا نضحك وإن اشتد بنا البلاء، داخلها كنّا ننعم تحت رحمة الله وأمانه بطاعته"[4]، "قد يقول الكثيرون أن الإسلام وأحكامه وأوامر الله تضع المسلم في سجن، لكن لم يقولوا يوما أن هذا السجن هو بيت واسع ملأه الأمان والسعادة والراحة، وما أن تخرج منه حتى تضيع...تختنق... تيأس... تحزن... تمرض... تخاف... تبكي لأسباب لا تعرفها... تصرخ من مشاعر لا تفهمها... تختبئ، من أناس أنت بنفسك السيئة جذبتها، الإسلام ليس سجا سوى لمن لا يستطيع

[1] الرواية: ص82.
[2] الرواية: ص 123.
[3] الرواية: ص 80.
[4] الرواية: ص123.

السيطرة على نفسه ورغباته، وبيت أمان لمن رضي واستبشر وتيقن أن الحياة لم تبدأ بعد"[1]، ساهمت هذه الثنائيات الضدية في إنتاج المعنى داخل النص الروائي، من خلال التعارض القائم بين طرف كل لفظة هذه الأخيرة التي تفصح عن معناها ومضمونها من خلال الإنسجام والتناسق الذي يكتمل في شكل ثنائية مما سيخلق حيوية داخل المتن.

نستخلص مما سبق أن لغة الكاتب ساعدته على بناء الرواية بناءً محكما، بالإضافة إلى رشاقة اللغة ووضوحها أدى إلى النهوض بالمبنى الروائي، ليشكل فضاء في ذهن القارئ، يوهمه بأن بين يديه نصا إبداعيا كاملا لا يتخلله أي تشتت ولا متاهات لغته وظفت أقصى ما تستطيع توظيفه مما ساهم في تقوية النص وسلاسته، استخدم فيه الصور والتشبيهات، بهذا اصطبغت لغته الشعرية بالتكثيف والتنوع، مما يخلق انتقالا جماليا بين أجزاء الرواية.

7- الاقتباس:

يعد الاقتباس أحد المحسنات البديعية، وهو من بين الآليات والتقنيات التي من شأنها أن تزيد من جمالية النصوص الأدبية فهو: "أن يضمن المتكلم كلامه آية من كتاب الله تعالى"[2]، وقد يكون الاقتباس كذلك من استحضار حكمة أو مثل أو قصة.

وفي تعريف آخر هو: "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فلم أو قصة إلى مسرحية"[3]، إذن الاقتباس هو محاولة الربط بين جنسين أدبيين بطريقة فنية متناسقة للحصول على تجانس، وهذا الأمر يحتاج إلى كاتب يمتلك أدوات تؤهله لذلك مع وعيه الكبير لما يفعله.

---

[1] الرواية: ص124.

[2] بدوي طبانة: السرقات الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة-القاهرة، د-ط، د-ت، ص163.

[3] مجدي وهيبة وكمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د-ط، 1984م، ص56.

يستهل 'إسلام باكلي' روايته بمقتبس من الحديث النبوي الشريف إذ يقول: "يا غلام، إني أعلمك كلمات، احفظ الله يحفظك الله ، احفظ الله تجده تجاهك، إذا سألت فاسأل الله وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك رفعت الأقلام وجفت الصحف"[1]، هذا الحديث هو أولى عتبات النص التي اعتمدها الكاتب لإيصال فكرة أن الأقدار كلها بيد الله وأن ما يصيب العبد أو المسلم من نفع أو صلاح في دينه أو دنياه فهو مقدر له، وما يصيبه من ضرر أو سوء فهو مكتوب عليه.

يعقب هذا المقتبس بمقتبس آخر من الحديث الشريف للرسول صلى الله عليه وسلم الذي يقول فيه: "إنما الدنيا متاع وخير متاعها المرأة الصالحة"[2]، يتبين لنا من خلال هذا المقتبس أن الكاتب استعاره ليثبت أن المرأة هي أساس المجتمع، إن صلحت صلح، وإن فسدت فسد، كما يوضح كذلك أن هذه الصفات تجسدت في بطلة الرواية أناييس التي وصفها بأنها ذات حياء شديد، صالحة، تصلي خمسها، تصوم شهرها، تقوم ليلها وتحفظ القرآن.

[1] الرواية: ص05.
[2] الرواية: ص174.

8- الحذف:

يعد الحذف تقنية زمنية فهو: "وسيلة لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت من القصة أو القفز بالأحداث بأقل إثارة أو بدونها، والحذف يلعب دورا حاسما في اختصار السرد وتسريع وتيرته من قبل الراوي أو السارد"[1]، أي أن الحذف هو إسقاط جزء من القصة والحذف نوعان:

- **الحذف المعلن:**

ويتم فيه "تحديد المدة المسكوت عنها في السرد بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل: (ومرت، بضع أسابيع أو مضت سنوات..."[2]، من أمثلة الحذف المعلن في الرواية نذكر: "في سن الخامسة عشر، بعد شهر من الحادثة بالتحديد، جاءتني زميلتي من المدرسة لرؤيتي في المنزل، كنت قد تركت المدرسة بأسبوع بعد الحادثة"[3]، وهذا المثال جاء الحذف محدد بالفترة الزمنية (بعد شهر) (بعد أسبوع) فالروائي هنا لم يخبرنا عن حالتها، وعن الأحداث التي جرت لها في تلك الفترة.

وفي مقطع آخر: "رزقت بطفلة وهي الآن في السابعة من عمرها..."[4]، فالسارد هنا حذف مدة سبع سنوات وذلك مند ولادة قدر، وحتى بلوغها السابعة من العمر حيث لم يفصل في تلك الفترة.

- **الحذف الضمني:**

وهو الحذف "الذي يصرح فيه الروائي، بالمدة الزمنية المتجاوزة على نحو محدد وبدقة"[5]، وفي الرواية نجد المقطع السردي الآتي: "تلقيت يوم عطلة لأوصل زوجة عبد الله وابنته وقدر لأحد الأطباء في المدينة، كانت رحلة

---

[1] سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د-ط، د-ت، ص93.

[2] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقدمات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، د-ب، ط1، 2003م، ص64.

[3] الرواية: ص16.

[4] الرواية: ص21.

[5] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقدمات الحريري)، ص67.

الذهاب هادئة، فقدر نامت في حضن أمها وكذلك فعلت زوجة عمّي في طريق العودة توقفت أمام محل للمثلجات وسألتهن إن كنّ يحتجن شيئا"[1] في هذا المقطع نجد أن الحذف هنا غير محدد، مما يبقي المجال مفتوحا أمام القارئ لمجموعة من التأويلات، فالروائي لم يذكر بالتفصيل ماذا حدث للأم عندما ذهبت إلى الطبيب.

وفي مثال آخر: " أنابيس أجمل فتاة لمحتها عيناي منذ أن رأيتها، علمت أنني سأحمد الله كل يوم في حياتي لأجلها ولن يكفي حمدي له أبدا، وأفضل ما في الأمر هو قولها لي في كل مرة توقظني فيها للصلاة 'يدي بيدك للجنة' "[2]، هنا حذف الراوي فترة زواج 'سراج الدين' و 'أنابيس' وذكر بعد الزواج مباشرة.

[1] الرواية: ص106.

[2] الرواية: ص176.

خاتمـــة

خاتمة

بعد الإنتهاء من هذا البحث المعنون ب "شعرية السرد" والتي أخذتنا إلى عالم رواية "كل شيء بقدر" توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

_ الشعرية مصطلح متوغل في القدم، يتسم بتعدد مفاهيمه، وذلك لاختلاف آراء ووجهات النظر بين الدارسين والباحثين.

_ شعرية السرد تقنية مهمة تميزت بحضورها المكثف في ثنايا الرواية.

_ رواية كل شيء بقدر تعكس الواقع الاجتماعي وحتى الديني في الجزائر من كثرة حالات الاغتصاب، الحسد، الغيرة...

_شخصيات الرواية تبدو واقعية لا من نسج 'إسلام باكلي'، لذا كانت شخصيات تخدم بنية الحدث.

_ وظف 'إسلام باكلي' تقنيتي الاسترجاع والاستباق في الرواية مع هيمنة الاسترجاع وذلك ليربط بين أحداث مضت، والتنبؤ بالمستقبل المجهول.

_ استعمل ' إسلام باكلي' نمطين من الحوار، حوار داخلي ما يعرف بالمونولوج بغية التعبير عن الصراع الداخلي وعن مكنونات النفس، وحوار خارجي وذلك لإظهار الفوارق بين الشخصيات خصوصا في درجة التفكير.

_اعتمد الروائي على لغة واحدة وهي اللغة العربية، إذ نجده يكشف عن الأحداث بلغة فصيحة، امتازت بالوضوح، البساطة في التعبير واختيار الألفاظ المناسبة.

_ استحضر الروائي بعض المقتبسات من الحديث النبوي الشريف وذلك لإثراء النص ودعمه.

_ لجأ 'إسلام باكلي' لتقنية الحذف التي أسهمت في اختزال وحذف بعض المشاهد التي لا تضيق شيئا لمجريات الأحداث.

وختاما وبعد أن نحمد الله الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل لا يمكن القول إلا أن البحث في هذا المجال مازال مفتوحا ويستقطب المزيد من الباحثين.

ملحق

نبذة عن حياة 'إسلام باكلي':

يعد إسلام باكلي من الأسماء البارزة في الساحة الروائية الجزائرية والعربية المعاصرة، ولد في 20 ماي 1993، بعين البيضاء ولاية أم البواقي بالجزائر، درس شبه طبي بالجامعة ثم تخلى عنها ليدرس الهندسة المعمارية ثم تخلى عنها هي الأخرى بسبب تدهور صحته الجسدية والنفسية والمالية ثم درس بعد ذلك اللغة الإنجليزية، تحصل على شهادة الليسانس في اللغة الإنجليزية، له شهادة إلكترونية في أساسيات التسويق الإلكتروني، شهادة إلكترونية في أدب الرحلات والعديد من الشهادات الأخرى، عمل مند صغره في سوق الخردة وجمع المعادن وفي المحلات ويعيرها، كما عمل في مخبزة لمدة عامين كمنظف أرضية ودهّان ثم مساعد خبّاز وبائع وموزع مقابل أجر زهيد.

بدأ الكتابة في سن مبكرة فأصدر عدة قصص وروايات منها: رواية "رحلة البحث عن راحة البال" الذي رفض نشرها، "فلسفة الحياة"، و "إلى نفسي الراحة من صديق غائب" ورواية "كل شيء بقدر" التي تعد أول رواية نشرها سنة 2017م.

أهم أعماله:

- كل شيء بقدر
- فلسفة الحياة
- إلى نفسي راحة البال من صديق غائب
- رحلة البحث عن راحة البال
- مخلّد تحت التراب
- رسائل أرواح مضت
- في حذاء عربي
- عابر سبيل
- زهرة الفوشية البنفسجية

ملخص الرواية:

رواية "كل شيء بقدر" هي رواية اجتماعية بطابع ديني هادئ وجميل تتحدث عموما عن الحياة من منظور شاب وشابة في العشرينات من العمر، لكل واحد منهما حياته الخاصة ومصائبه وعاداته.

سراج الدين وهو شاب تخرج من الجامعة ليبدأ رحلة البحث عن العمل كي يعيل أب أقعده المرض، وأم بمثل سن الأب ولازالت تقوم بشؤونهم من طبخ وغسل ورغم الملل الذي تسلل لقلبه والإحباط من عدم جدوى البحث والخروج كل صباح ليعود بعد مغيب الشمس لعله يضفر بعمل ولو عند الخواص، شهورا وسنوات ذون أمل، لكنه كان مجبرا على الابتسامة أو تصنع البسمة في وجه من هو أملهم في الحياة، ليكتب في صفحة الأقدار أن يخسرهم في توقيت واحد كأنهم وعد مع الرحيل ليفقد الرغبة في الحياة وينتابه الشعور بالفراغ، إلى أن يعثر على قصاصة في جريدة مكتوب عليها مطلوب عامل بأجر زهيد مع توفير المسكن والأكل وإلى جانب الإعلان مدون رقم هاتف صاحب العمل، ليقرر تسليم بيته الذي استوحش البقاء فيه بعد رحيل والديه إلى عبد الغني المتشرد الذي هجره أولاده لأنه كان سكيرا، لكنه تاب وأصبح قيم على مسجد الحي، واستطاع سراج الدين أن يجمعه بأهله مرة أخرى ليقيموا في بيته.

وفي الجانب الآخر "أنابيس" الشابة الصغيرة التي تعرضت لجريمة اغتصاب وهي لا تتعدى سن الخامسة عشر، لتقرر عدم مواصلة الدراسة، لتخفي نفسها عن أنظار الناس وألسنتهم التي اتهموها في شرفها وجعلوا منها جانية وهي المجني عليها ذلك الوقت بدأت محنتها بعد اعتراف زميلتها وراء حادثة الاغتصاب بتحريض شاب، وهي من خططت ودبرت كل شيء، ولكن هول الصدمة جعل أنابيس تفقد الوعي ليخبرها الطبيب أنها حامل، وكأن المصائب لا تأتي دفعة واحدة، وترزق بطفلة أسمتها 'قدر'، كانت قدر تشبه أمها في كل شيء، زرقة العينين، البشرة البيضاء، وحبها للصلاة وقراءة القرآن.

بعد استلام سراج الدين وظيفته في بيت عبد الله (أب أناييس) وإقامته في المنزل معهم ومحاولته التقرب من 'قدر' بالرغم من تهربها منه في بادئ الأمر ومناداته بالأحمق لتستمر الحياة على نفس الوتيرة مع التقرب الواضح بين 'سراج الدين' و'قدر' لأنه يعتبرها كإبنته وهي وجدت فيه حنان الأب الذي لم تراه، فيحدث تطور في علاقته مع العائلة ويتلقى بعد ذلك دعوة من جاره 'عبد الغني' لعرس ابنه فيقرر أخذهم معه، ليتفق 'عبد الله' و'عبد الغني' على تزويج 'سراج الدين' و'أناييس'، لأن والدها رأى فيه الرجل الصالح الذي يصون ابنته في غيابه ورغم أنه عرف قصتها من 'عبد الغني' دون أن يدري من هي همه أن العروس لا تبعده عن 'قدر'، لتكون النهاية سعيدة بالنسبة لهما ولقدر.

قائمة المصادر والمراجع

❖ المصادر

1_ إسلام باكلي: رواية كل شيء بقدر، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2017م.

❖ المراجع العربية

2_ أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط3، 2000م.

3_ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 2015م.

4_ بدوي طبانة: السرقات الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة–القاهرة، د–ط، د–ت.

5_ بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، الأردن، ط1، 2001م.

6_ بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق، ط1، 2008م.

7_ جابر عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، لبنان، ط2، 1982م.

8- جابر عصفور : نظريات معاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د–ط، 1998م.

9_ الجاحظ : الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، د–ت.

10_ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د–ط، د–ت.

11_ جميل حمداوي: سميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ط2، 2020م.

12_ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

13_ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الجيب بن الخوخة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

14 _ حسن كاظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

15_ حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

16_ رمضان الصياغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

17_ سعيد حسن بحري: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الأدب، القاهرة-مصر، د-ط، د-ت.

18_ سعيد يقطين : الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

19_ سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د-ط، د-ت.

20_ سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د-ط، 1986م.

21_ صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.

22_ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، الكويت، د-ط، د-ت.

23_ ضياء غني لفتة: البنية السردية في الشعر الصعاليق، دار حامد، الأردن، ط1، 2010م.

24_ عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

25_ عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة-مصر، ط2، 1996م.

26_ عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2000م.

27_ عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

28_ عبد الله الغدامي: الخطبة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية، ط1، 1998م.

29_ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية "زفاف المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، د-ط، 1995م.

30_ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السد، عالم المعرفة، الكويت، د-ط، 1998م.

31_ عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.

32_ عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د-ط، 1984م.

33_ عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجد لاوي،عمان-الأردن، ط1، 2008م.

34_ عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003م.

35_ كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

36_ مجدي وهيبة وكمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د-ط، 1984م.

37_ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2008م.

38_ محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م.

39_ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د-ط، 2003م.

40_ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

41_ مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، دار موفم للنشر، الجزائر، د-ط، 2007م.

42_ مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د-ط، 1999م.

43_ مشري بن خليفة: الشعرية العربية وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2011م.

44_ مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، دار الطليقة، بيروت، ط1، 1981م.

45_ مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا منا (حكاية بحار-الدقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011م.

46_ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت-لبنان، ط3، 2010م.

47_ يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، د-ط، 2006م.

❖ **المراجع المترجمة**

48_ أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د–ط، د–ت.

49_ تزفيطان تودوروف : الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

50_ جون كوهن : النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2000م.

51_ جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1986م.

52_ جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصموآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د–ب، ط2، 1997م.

53_ جرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

54_ جرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة–مصر، ط1، 2002م.

55_ رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

❖ **المعاجم**

56_ أحمد ابن فارس : معجم مقاييس اللغة، مج3، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط2، 2015م.

57_ : إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون، معجم الوسيط، مج2، دار الدعوة، د–ط، د–ت.

58_ اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط2، 1979م.

59_ الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين، تر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ج2، ط1، 2003م.

60_ ابن منظور جمال الدين محمد: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، مج8، ط1، 2000م.

61_ ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، مج3، ط1، 1994م.

62_ بن زكريا أحمد بن فارس: معجم المقاييس في اللغة، تح: شهاب الدين بن عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1994م.

63_ محمد بن القادر الرازي: مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت–لبنان، د–ط، 1988م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
الشكر	
مقدمة	أ
الفصل الأول: شعرية السرد بحث في المفاهيم	
تمهيد	05
أولا_ الشعرية	05
1-مفهوم الشعرية	05
1-1-لغة	05
1-2-اصطلاحا	07
2- الشعرية في الفكر الغربي	09
2-1-الشعرية في التصور الفلسفي	09
2-2-الشعرية في التصور الأدبي	12
3- الشعرية في الفكر العربي	16
3-1 الشعرية عند العرب القدامى	16
3-2 الشعرية عند العرب المحدثين	18
ثانيا: السرد	21
1-مفهوم السرد	21
1-1-لغة	21
1-2-اصطلاحا	22
2-مكونات السرد	24
3-أنواع السرد	27
4-أشكال السرد	29
5-أنماط السرد	34
ثالثا: شعرية السرد	34

الفصل الثاني: دراسة شعرية السرد في رواية كل شيء بقدر	
1_ الغلاف الخارجي	38
2– الشخصيات	39
3– شعرية المكان	44
4– شعرية الزمان	50
5– الحوار	55
6– شعرية اللغة	60
7– الاقتباس	62
8– الحذف	64
خاتمة	67
ملحق	
نبذة عن حياة إسلام باكلي	70
أهم أعماله	71
ملخص الرواية	72
قائمة المصادر والمراجع	75
فهرس المحتويات	82