الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل ط1:.....

رقم التسجيل ط2:.....

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

العنوان:

شعرية الصورة السردية في رواية البطاقة السحرية لمحمد ساري

إعداد الطالبتين:

- فتيحة بن كيحول
- أمال بوخلالة

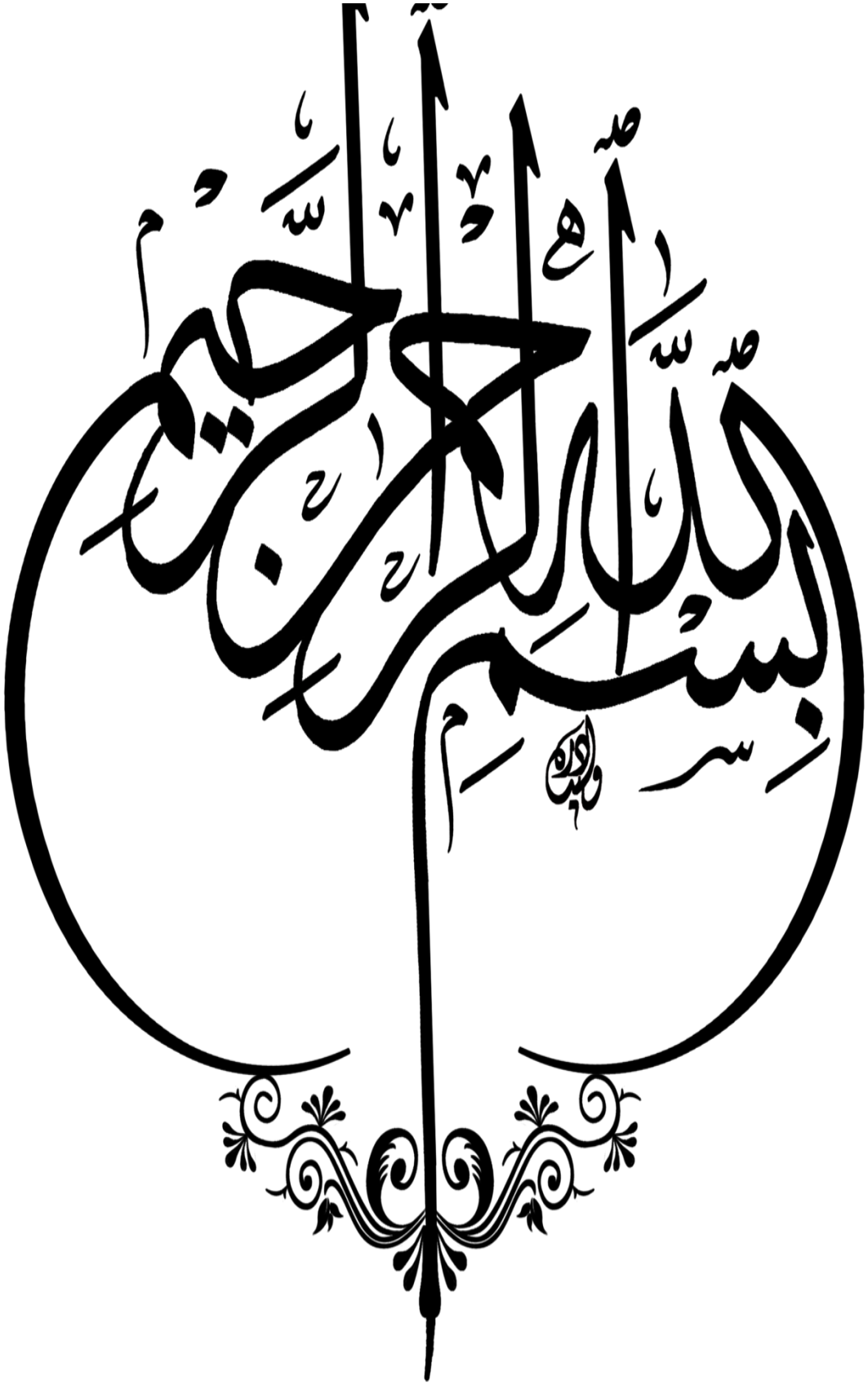
تحت إشراف

د. عقبي

- أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
		جامعة المسيلة	رئيسا
		جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
		جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ / 2020-2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد

وشكر لله رب العالمين، الذي وفقنا

وأعانا لإنجاز هذه المذكرة، كما

يطيب لنا أن نقدم شكرنا لأستاذنا

الكريم **بوديسة بولنوار**، الذي وجهنا

وقام بإرشادنا وتسهيل العمل لنا كما

قام بتصحيح أغلاطنا، وكان لنا نعم

الأستاذ شكرا جزيلا.

إهداء

إلى أغلى ما في الوجود والدي،

حفظهما اللّٰه.

إلى عائلتي مصدر التشجيع.

إلى صديقاتي وأحبتي.

إلى جامعتي أساتذتي مصدر معرفتي.

إهدائي لكل عالم ومتعلم.

فتيحة + أمال

خطة البحث

الفصل الأول: ماهية الشعرية

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

لغة

اصطلاحا

المبحث الثاني: الشعرية عند الغرب

المبحث الثالث: الشعرية عند العرب

الفصل الثاني: ماهية السرد

المبحث الأول: مفهوم السرد

لغة

اصطلاحا

المبحث الثاني: السرد عند الغرب

المبحث الثالث: السرد عند العرب

الفصل الثالث: تجلي الشعرية السردية في الرواية

المبحث الثاني: بطاقة قراءة وملخص للرواية

المبحث الثاني: تجليات الشعرية السردية في الرواية

شعرية الزمان

شعرية المكان

شعرية الشخصيات

مقدمة

مقدمة:

لقد لاحظنا أن الرواية لقيت إقبالا هائلا، وحين ذكرنا لرواية فإننا نخص بالخصوص الرواية الجزائرية التي شهدت رواجا كبيرا لدى عدة من الدارسين والباحثين، حيث تعددت الدراسات حولها باعتبارها من الأجناس الغنية والثرية في جوانبها الدلالية والفنية.

ولقد وقع اختيارنا على أهم وأجمل الروايات وهي البطاقة السحرية للكاتب محمد ساري، والذي تحدث فيها وتناول من خلالها شعرية السر. موظفا تقنياتها في روايته.

أما عن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع بذات، أولها إعجابنا بهذه الرواية التي لا يمل القارئ من قراءتها، وهذا لما تحمله من جمال فني وتشويق سردي ورسائل إنسانية، والتي صور فيها الكاتب أبطال الجزائر والمجاهدين وحياتهم وحبهم للوطن، وصور نقيضهم من الناس الخونة وحبهم الوحيد المال والسلطة، وأما السبب الثاني هو إعجابنا بروائي الجزائري محمد ساري، فهو كاتب معروف ببراعته في توظيف شعرية السرد، فحتوت روايته على جمالية شعرية، وتكن أهمية هذه الدراسة في استخراج عناصر الشعرية في الرواية، والتفصيل في جماليتها الفنية داخل هذا العمل.

أما عن إشكالية البحث تتمثل في جملة من الأسئلة وهي : ماهي الشعرية؟ وما هو السرد وكيف تجلت الشعرية السردية في رواية البطاقة السحرية.

ولقد اتبعنا في هذا البحث المنهج البنيوي لأنه الأنسب لسير أغوار البنية التركيبية المسبوكة في الرواية، وللإجابة على الاشكالية قمنا بتقسيم البحث إلا مقدمة وثلاث فصول وخاتمة، كالتالي:

– الفصل الأول بعنوان ماهية الشعرية، يحتوي على ثلاث مباحث، المبحث الأول قمنا بإعطاء المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية، والمبحث الثاني تحدثنا عن مفهوم الشعرية عند الغرب، أما المبحث الثالث تحدثنا عن مفهومها عند العرب.

– الفصل الثاني، هو كذلك يحتوي على ثلاث مباحث، الوها مفهوم السرد لغويا واصطلاحيا، وثانيها السرد عند الغرب، وثالثها السرد عند العرب.

– الفصل الثالث يحتوي على مبحثين، الأول يحتوي على بطاقة قراءة للرواية، والمبحث الثاني تحت عنوان تجليات شعرية الصورة السردية، تناولنا فيه شعرية الزمان وشعرية المكان وشعرية الشخصيات، وفي الأخير الخاتمة التي كانت جملة من النتائج المتحصل عليها جراء هذه الدراسة.

كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها

–

–

–

ومن الكيد انه واجهتنا بعض المشاكل من بينها ضيق الوقت.

وفي الأخير اقضم شكري لجامعة المسيلة محمد بوضياف وبالخصوص كلية الآداب واللغات، ولكل الأساتذة الذي كان لهم دور في تحصيلنا العلمي، بالإضافة للعائلة الكريمة التي لم تبخل علينا بالمساعدة والتشجيع.

الفصل الأول

ماهية الشعرية

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

تعد الشعرية من أهم المواضيع التي اهتم بها الدارسون في الفكر العربي والغربي قديما وحديثا، إذ يعد مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات تغيرا واختلافا بين الأمم، وذلك راجع لاختلاف زوايا النظر فيما بينهم، حيث أخذ كل واحد منهم يتطرق إليها حسب تصوره الخاص، ومن الضروري أخذ تعريف للشعرية من الناحية اللغوية ومن الناحية الاصطلاحية.

1-الشعرية لغة:(poetics)

كلمة يونانية مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي تعد نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجماليته.[1] إذا الشعرية نظرية مختصة بجمالية الشعر، ويمكن تقسيم لفظة(Poetics) باعتبارها مفهوما لسانيا حديثا إلى ثلاث وحدات، (Poem) وهي الوحدة المعجمية، (Lexeme) تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، (IC) وهي وحدة مورفولوجية، (Morpheme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة(S) الدالة على الجمع، هذا المستوى من مستويات التفكيك وجمعها يعطي علم الشعر (Sciences de lopoesie)[2].

وورد في قاموس Ercyclopediee al phabetique، « أن الشعر ظل لمدة طويلة، كامن في قوانين تنظيم القصيدة المحددة، في مختلف الفنون الشعرية، وتتجلى بوضوح من خلال التاريخ الطويل للأدب خلاف ما هو عليه اليوم، فلم يخضع للقواعد التقنية بل غدا مادة نقدية وعلم يطبق لفهم فن الكتابة الشعرية، وهي بضرورة غير مرهونة

[1] محمود درياسة، مفاهيم الشعرية(دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير لنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص15.

[2] رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي المختار، عنابة، الجزائر، د ط، ص57

بالشعر، وإنما بالعالم المختص بالرموز والإشارات»، [1] ومن خلال هذا التعريف يتضح تطور علم الشعرية إذ غدا مادة نقدية .

وقد اختلف النقاد العرب في تحديد مفهوم الشعرية في اللغة، ولم توجد بهذه الصيغة بالتحديد في القواميس العربية القديمة، وإنما دلالاتها مستقاة من الشعر، ففي محيط القاموس ورد «الشعر بفتح العين أو ضمها، شعرا وشعرا وشعرة وشعورا ومشعورا، علم به، وفطن له، وعقله»[2]. إذن دلالاتها مستمدة من العلم والفطنة والعقل، وهنا نكون قد اطلعنا على التعريف اللغوي لمصطلح الشعرية، الذي يعني به العلم الذي يدرس جمالية الشعر.

2-الشعرية اصطلاحا:

إن الأصول الحقيقية لشعرية تعود لليونان، حيث ارتبطت بالمحاكاة، وهذا ما ورد في التصور الفلسفي عند أرسطو، ويعد كتابه (فن الشعر) أول كتاب نقدي منهجي، حيث عالج جماليات الأجناس الأدبية، وتناول فيه بعض موضوعات الشعرية، وكانت تعني عنده بالضبط « نظرية الإبداع الفني، عن طريق الكلام، إلى درجة أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع، ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة من الاختبارات، بين العديد من الاحتمالات، أو تزكية طرائق قابلة لتحليل أو لتأليف الإشكال تنتج معنى».[3]

أي أن الشعرية عبارة عن إبداع، يعتمد على التركيب والتشكيل وتحديد العمل الفني، والشعر عنده « محاكاة تقسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع أو تفترق وهي:(الإيقاع واللغة والانسجام)».[4] فأرسطو ربط الشعرية بالمحاكاة، وهذا ما فعله تلميذه أفلاطون. وفي تعريف آخر للشعرية نجد:« أن مصطلح الشعرية يثير في الذهن لأول وهلة فكرة الشعر، أو على الأقل ما يعطي للنص أو لشيء طابعا شعريا، وقد كان الأمر كذلك في

1

[2] الفيروز الابادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ، 1992ص60.

[3] بشرى بن خليفة، الشعرية العربية ومرجعياتها وابدلاتها النصية، دار الحامد لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص27

[4] ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص5

التصورات القديمة، غير أن النقد الحديث غير ذلك التصور، ليدل بمصطلح الشعرية على قواعد الكتابة الأدبية»[1].

إن الشعرية تدل علي حقيقتين متمايزتين:« أ-مجمل القواعد التي تساعد علي كتابة نتاج فكري، وبالتالي الكتب التي توضع بتصرف الأدباء، من مثل (الشعرية لأرسطو)، أو(فن الشعر لبوالو)، ب-كل نظرية عامة حول الشعر، وقد اتسع مفهوم النظرية ليشمل مجمل الأنواع، أو بمعمي أدق، الخاصية المجردة التي تجعل من نص ما نصا أدبيا».[2]وهاتين هما الحقيقتين للشعرية وأي القواعد (الكتب) والنظريات التي تميز النص ليكون أدبيا.

لقد بدأ الأدباء الذين كتبو الشعريات، بتناول المسرح فقط ومن بعد غدت أكثر شمولا، عندما صارت وصفية تاريخية، مع الأب بانية وكتابه، محاضرات في الآداب الجميلة، ولكنها بقيت غير مكتملة، فانطلاقة الشعرية كمذهب للبحث كان ثمرة القرن العشرين.[3] فقد ظهرت الشعرية كمذهب افتراضي، وهذا مع الشكلانيون الروس، منذ عشرينيات القرن الماضي، وخاصة مع رومان جاكسبون، وفي نهاية الخمسينيات جدد جاكسبون منهج الشكلانيون، بمنح الشعرية تحديدا، ومنهجا شديد التأثر بالألسنة« إذ لم تعد الشعرية تريد أن تكون في حقل الدراسات الأدبية، مجرد ترتيب لاهتمامات النقل وتأويلات السابقة و الواقع، لم يعد موضوعها النتاج ولا حتى الأدب، باعتباره مجموعة مؤلفات، و إنما صار موضوعها الأدبية ».[4] أي انه تم تجاوز الاهتمام بما هو خارج النص، وأصبح التركيز في حد ذاته وما يخلق فيه من أدبية تجعله متميزا وخالدا، وفي

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في جمالية النص الشعري، مؤسسة الانشاء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص46

[2] بول ارون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص667 .

[3] المرجع السابق، ص668

[4] المرجع السابق، ص668

الدراسات الحديثة تعتبر الشعرية من أهم المرتكزات للمناهج النقدية، التي تحاول استظهار مكونات النص الأدبي، وإبراز وظيفته الاتصالية الجمالية، وتدور أعماله منذ القديم إلى الآن، حول استنباط القوانين التي يتم من خلالها المبدع، أن بتحكم في إنتاج نصه، وإبراز هويته الجمالية ومنحه القراءة الأدبية »[1].

هذا هو التعريف الاصطلاحي للشعرية، الذي جعل من أدبية الأدب وجماليته موضوعه، وقد تطرقنا أيضا إلى بدايته الأولي، وتطوره، حيث أصبح أكثر شمولا، وتطرقنا أيضا كيف أصبح مذهبا وعلما قائما بذاته .

[1] جاسم خلف الباسي، شعر القصيرة جدا، دار نبنوي، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص 13

المبحث الثاني: الشعرية عند الغرب

إن أردنا دراسة الشعرية عند الغرب، فلا بد أن نتوقف عند دراسات كل من العالمين، رومان ياكسبون، ورولان بارت، باعتبارهما من كبار العلماء في مجال الشعرية.

1-رومان ياكسبون:

لقد أطلق رومان على الشعرية مصطلح -علم الأدب- إذ يرى علم الادب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية أي ما يجعل من العمل عملا أدبيا، وقد أعاد صياغة الفكرة ذاتها في موقع آخر، متسائلا؟« ما الذي يجعل من الرسالة اللفظية، أثرا فنيا؟ فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العمل الشامل للبنيات اللسانية، فانه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات».[1]فهنا رومان يؤكد على أن الشعرية جزء من علم اللسانيات، ويعتبر أيضا أن الوظيفة الشعرية لا يمكن حصرها في الشعر، وإنما لها عدة وظائف، كالوظيفة الانتباهية والافهامية وغيرها، فيقول عن الشعرية: « ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية، في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لافي الشعر فحسب، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة»[2]. كما انه أعطى تعريفا أكثر إيجازا في قوله: «يمكن أن نعرف الشعرية، بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفية الشعرية، سياق الرسائل اللفظية العمومية، وفي الشعر على وجه الخصوص».[3]

وهذا دليل على انبثاق الشعرية من اللسانيات، في محاولة منه إكساب الشعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللسانيات، كما يتضح الفرق بين اللغة الشعرية وغير الشعرية أي التواصلية أو المفهومية، اللغة الشعرية ذات حساسية جمالية الخارجة عن المألوف، والمرادفة للإبداع، ومن هذا المنطق عمد ياكسبون لتحديد عناصر عملية التواصل وهي:

[1] عز الدين المناصر، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في ادبية الادب)، ص281.

[2] رومان ياكسبون، قضايا الشعرية، ص35.

[3] المرجع السابق، ص8

المرسل، والمرسل إليه، والرسالة والسياق، ووسيلة الاتصال أو الصلة والشفرة، وهي عناصر لابد من توفرها في أي عملية تواصل.

إذ تتولد عن كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لغوية معينة، ولكي تكون« الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدئ سياقا تحيل عليه، سياقا قابلا أن يدركه المرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لها بإقامة التواصل والحفاظ عليه».[1]ولخص لتعدد وظائف الرسالة الواحدة، وجعلها على التعدد الأتي « الوظيفة التعبيرية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة الافهامية، الوظيفة التنبيهية والانتباهية، والوظيفة الميتالسانية، الوظيفة الشعرية،»[2] وبالجمع بين عناصر تواصل، والوظائف المتولدة عنها ينتج ما يلي: المرسل تتولد عنه: الوظيفة الانفعالية/المرسل إليه تتولد عنه الوظيفة الافهامية/السياق تتولد عنه الوظيفة الشعرية[3]، وبقيت الوظائف لاتعد أن تكون أمورا خارجية، ولكن لا ينبغي التركيز عليها ولا الاستغناء عنها، وهذه الوظائف اللغوية تمتلك ميزاتها المستمدة من الخطاب نفسه، ويعتمد ياكسبون على مبدأ الاختيار، والتأليف في ابرازه لحقيقة الوظيفة الشعرية، فهو يرى أن: « الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد للتأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ المماثلة، لمحور الاختبار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية».[4] أي أن مهمة الوظيفة الشعرية هي تمييز البناء اللغوي المرتكز على «إسقاط المفردات اللغوية وفق مبدأ التوازي».[5]ويندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية، كالإيقاع والوزن والجناس والسجع والقافية، وتولد قوة التكرار تكرارا وتوازيا مناسبا في الكلمات، أو

[1] رومان ياكسبون، القضايا الشعرية، ص27

[2] عز الدين المناصر، علم الشعريات، ص282

[3] ينظر، يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، ص19

[4] رومان ياكسبون، قضايا الشعرية، ص33

[5] بشير بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 6 200، ص68

في الفكرة، كل هذا يسهم في خلق ديناميكية للنص الشعري، وكأن الكلمات تغدو الكترونات مهيجة، تنتظر قارئا فذا بتأويلاته، تنشط الكترونات أخرى، كما تندرج الاستعارة والتشبيه والرمز، ضمن البنية الخاصة، وان« اللغة تزدان بنفسها، حين تنهض بالعب بألفاظها، وحين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها، فتكون لوحات لغوية، أساسها الصوت المعبر، تتسم بكل سمات الجمال الفني، الذي يجعل المتلقي حين يقرا ويسمع ينبهر ويندهش، لهذا الجمال الطافح، الذي تقرره أصوات اللغة، فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان وفرط الجمال، إلى لوحات شعرية مؤتقنة »[1] فاللغة هي لب العملية الإبداعية، في تكشفها وتحجبها وهي لا تقول الأشياء بل تقول رؤاها للأشياء، فاللغة هي كشف وإظهار للوجود، وهي كما قال هيدغر: « بيت أو مسكن الوجود». عبرها« تنتقل الأفكار، وتحمل الرؤى فهي «تنقل الأفكار من مجردها إلى صياغتها، والمعتقدات من غيابها إلى حضورها، والتصورات من تخيلها إلى تمثلها».[2] وما على القارئ الذي يضيف من عندياته من بعد ما تمتلكه اللغة، ويعيش حالة عشق، مع نص ولغته أكيد، إلا أن يقف على أسرارها ومكوناتها، ورهن ياكسبون الشعرية بارتوائها من عنصر الغموض، الذي يولد الدهشة والإثارة، لدى المتلقي، ويحرض مخيلته لعله يشبع، أو حتى يرضي حاسته الجمالية فالغموض« خاصية داخلية لاستغنى عنها كل رسالة، تركز على ذاتها باختصار، فانه ملمح لازم للغة»[3]. فخاصية الغموض لابد من توفرها في نص، فبقدر ما تجليه وتزيده جمالا، واستقطاب المتلقي الباحث دوما عن فك مغاليقه المتماطلة.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ، أن شعرية ياكسبون نتاج لعناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وغيرها، من العناصر المرتبطة بعالم القصيدة، أي كل ما

[1] عبد المالك المرتاض، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لاهم القضايا الشعر المعاصر، منشورات القدس العربي، ط1، 9 200، ص106.

[2] منذر عياش، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1998، ص9

[3] رومان ياكسبون، قضايا الشعرية، ص51.

يحقق الأدبية، علاوة على تأكيده ضرورة اشتراك المتلقي في بناء النص، وفق آلية التأويل، وتأكيده ابيضا ارتباط الشعرية باللسانيات.

2 – الشعرية عند تودوروف:

لقد تحدث في كتابه عن الشعرية، وهي عنده تشمل كل من الشعر والنثر، وكون هذين النقطتين تجعمهما رابطة أدبية حيث يقول: « ليس العمل الأدبي الذي حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي فان هذا العلم (الشعرية)، لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني، تلك الخصائص المجردة التي تضع القراءة الحدث الأدبي أي الأدبية ».[1]

فالشعرية تهتم بالخصائص التي تميز هذا الأدب عن غيره من الفنون الأخرى، وهذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي، ومن ثم تكسبه الصفة الأدبية، ويرى ابيضا أن الشعرية، لا تهتم بالأدب الحقيقي، بل اهتمامها بالأدب الممكن، أو المتوقع ومجلاتها، فهي« لا تقتصر على ماهو موجود بالفعل وإنما ما يتجاوزه إلا إقامة تصور بما يمكن مجيئه».[2]

وبالتالي فمجالاتها تقوم على الاحتمال، ولا تعتمد على ما هو متوقع، وقد أعطى تودوروف لمصطلح الشعرية عدة مدلولات، ومثل تلك المدلولات حصرا مكثا لكل تلك المجالات، التي تهدف إلى بناء النظرية الأدبية.[3] ويتمثل تحديده لمصطلح الشعرية إلى:

- أي نظرية داخلية أدبية.
- اختبار إمكانية من الإمكانيات الأدبية.
- تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية.

---

[1] تزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الا التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط4، 1998، ص21.

[3] تزفطان تودوروف، المرجع السابق، ص19

إذن هذا هو تحديده لمصطلح الشعرية، كما انه نحا في مقاربته لنص، منحنى بنيويا، فموضوع الشعرية عنده « فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنيته المجردة والعامة، وانجاز من انجازاتها الممكنة ».[1]

فمدار اشتغال شعريته خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة، وذلك لاستنباط القوانين التي تولد هذا الخطاب وتصنعه وتمنحه قراءته، فهي متولدة من الشعرية اللغة غير مألوفة، التي تسكن النص طورا، وتمد ضلالها على أطرافه طورا آخر، لتكون لغة الحضور والغياب، فألغته لغة التلميح لا التصريح، فالغموض والضبابية التي يتمتع بها النص الأدبي، هي التي تبعده عن الانغلاق وتجعله منفتحا، (تركيب مفتوح) على حد قول امبرتوا. ويذهب حسن الناظم في تعريف تودوروف بين الأثر والنص الأدبي، انه نحا نحو رولان بارت اذ يقول: « ويبدو أن تودوروف يحاول تحديد موضوع الشعرية، استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه رولان بارت، بين الأثر الأدبي، وهو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ، الذي يوسع من إبعاده بالقراءة.... نص للمؤلف، ونص للقارئ، وطبقا لهذا ينفي تودوروف أن تكون ثم إمكانية للأثر الأدبي، أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي، عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لانهائية»[2].

والتأويل هو الذي يمنح هذه النصوص اللانهائية، آذ إن العلاقة بين الشعرية والتأويل علاقة تكامل، فالتأويل والقارئ من الآليات التي تساهم في إعطاء النص الأدبي كينونته، وإيجاد خصائصه النوعية المتجسدة من النص ذاته، وفي الأثر الأدبي، كذلك وانطلاقا من التصور الذي يعتبر أن الشعرية تهتم بالأدب الممكن لاكائن، تبلورت الشعرية في نظر رونال بارت أن أنها« علم للأدب تهتم بشروط المحتوى لان موضوعه

[1] تزفطان تودوروف، المرجع السابق، ص23.

[2] حسن الناظم، مفاهيم الشعرية، ص35

ليس المعاني الممتلئة، وإنما المعنى الفارغ والذي يدعمها جميعها»[1]، أي البحث عن مقيولية المعنى والمعنى المتولد، وهي بهذا دعوة إلى« شحن الشعرية برؤية مستقبلية، تتنبأ بالممكن والآتي»[2]، فشعريته إذا شعرية تتنبأ لما هو آت، وبهذا اشترك المتلقي، وأولى عملية القراءة أهمية كبيرة، وذلك حتى يتأتى الفهم الجيد للنص الأدبي، ويتمكن الوقوف على شتى اللآلئ التي يزخوا بها، ويميز تودورف في مقاربته النقدية للخطاب الأدبي بين موقفين« أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيها كل نص معين تجليا لبنية مجردة ».[3]

ويفصل تودورف الحديث في هذين الموقفين« الموقف الأول، يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، يمكننا أن نطلق عليه التأويل، والتأويل في الحقيقة هو معنى النص المعالج لكن تأويل أي عمل أدبي لذاته وفي ذاته، دون التخلي عنه للحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلا. الموقف الثاني هو الإطار العام للعلم، فالعمل الأدبي تعبيرٌ عن شيءٍ ما. وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر قانون الشعرية، وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه، سواءٌ أكانت مواضيع فلسفية آم اجتماعية أم غير ذلك».[4]

فالتأويل حتماً يؤدي إلى تنوع القراءات للنصٍ الواحد، وذلك راجعٌ لتعدد القراء أو لتباين الآليات الإجرائية المطبقة، وتستند نظرية التأويل في مقاربتها للنص، إلى نصوصٍ خارجية، « لان المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية، ثم يخترق النص وفق إستراتيجية

[1] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، 1984، ص 296 .

[2] باشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص 296.

[3] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص 239.

[4] المرجع السابق، ص20-22.

والمفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في نصٍ عما يريد لا عما هو كائنٌ وممكن... أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، فهي في علاقة تنافر».[1]

كما قام تودورف باستثمار نظرية الشعرية في مجال النثر، من حيث ما يمكن أن يشاع في لغة النص النثري، من وهجٍ شعري، والى جانبه برع العديد من الدارسين، في هذا المجال فأصبح للغة الشعر قيمة جمالية، وبهذا وسّع تودورف في نطاق الشعرية، ولم يعد محصوراً في الشعر فقط، وما تلخص إليه أن قوام الشعرية عند تودورف، هو البحث في أدبية الخطاب الأدبي ذاته، أي البحث في أدبية اللغة، في صورها الانزياحية، بل البحث في شعريةٍ لا تعترف بسلطةٍ المحدود، شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل، في توجهٍ نحو الآتي، إنها مقاربةٌ لباطن لا ظاهر، باطن البحث عن المعاني الثانية في المتولدة من تعليم اللغة، قولٌ جديدٌ لم تقوله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي وما يتطلبه من إستراتيجية جديدةٍ في الملتقى، فان تودورف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي»[2]، فشعريته تتولد من رحم النص، ومن ترابطاته الجسدية، وتتبلور مما يشاع من لآلئ جمالية في ذهن المتلقي لتكون بذلك عملية خلق للغةٍ جديدةٍ، داخل لغةٍ أخرى، وهكذا تبلورت شعرية تودروف.

[1] تودروف، قضايا الشعرية، ص24

[2] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص297

المبحث الثالث: مفهوم الشعرية عند العرب

لقد وردت مجموعة من المصطلحات مثل صناعة الشعر، أو نظم الكلام أو عمود الشعر. أو الأقاويل الشعرية، وقد تطرق إليها العديد من الدارسين قديما حديثا.

1-الشعرية عند العرب القدامى:

أولا: الجاحظ: تحدث عن الشعر والشعراء، وأقام بتقسيم الشعراء إلى نوعين، حسب منظوره، الشعراء العرب والشعراء المولدين، وهو يرى أن الشعراء العرب أكثر شعرية من المولدين، حيث يرى أن الشعر المولدين مجرد شعر مطبوع، فيقول:« القضية التي لا احتشم منها، ولا أهاب ولا الخصومة فيها، أن عامة العرب والإعراب والبدوي والحضر من سائر العرب، اشعر شعراء الأنصار والقرى.، من المولدين، والناس كذلك بواجب في كل ما قالوه»[1]

ويقول ايضاً: « ثم اعلم حفظك الله، أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لان المعاني مبسوطة إلى غيرها، ممتدة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة».[2] كما بين الجاحظ من خلال هذا المفهوم، أن المعاني المفهومة والمعروفة واضحة للجميع.

وفي موضعٍ آخر يقول:« المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي والبدوي والقروي والمدني، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وحدة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضربٌ من النسيج، وجنس من التصوير»[3]. يبين من خلال قوله، أن المعاني واضحة ومعلومة، لا احد يجهلها، ويرى أن الشعر الجيد يكمن في الإجادة وحسن الصياغة، واعتبر الشعر صناعة مثله مثل سائر الصناعات الأخرى، وانه جنس من

[1] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، (قراءة ومنتاجية في ادبية الادب)، ص58.

[2] ابن عثمان عمر وبن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي للطباعة والتوزيع والقاهرة ومصر، ط7، 1998، ص76.

[3] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1978، ص30

التصوير، والشعرية في منظوره « لم تكن تكمن فيما يشمل عليه الشعر من معانٍ، ولكنها تمثل في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، »[1] وفي هذا الكلام يرى الجاحظ « أن الشعر من حيث هو مفهوم يقضي إلى إفراز الجمال الفني الذي يأسر المتلاقي. يقوم على طائفة من الأسس منها:

1-الوزن: ونحن نفترض أن الجاحظ كان يريد بهذا الوزن، الإيقاع الفني، لا إلى الميزان العروضي الديناميكي.

2- تخير اللفظ: وهي انتقاء اللفظ المنسوج بها الشعر، بحيث اختلف اختلافاً حتمياً عن اللغة النثر.

3- سهولة المخرج: لم يشترط الناقد العربي في اللغة الشعرية تواجد هذه الصفة الفنية، ولعل الجاحظ كان يقصد بتأثير اللفظ، ولم يقل باختيار، وبينهما الفرق إلى عدم المغالاة في اصطناع اللغة العربية في الشعر، والألفاظ المتقعرة التي لا تفهم، »[2] وهذه بعض المفاهيم والأفكار للجاحظ ورؤيته للشعرية.

ثانياً: **عبد القاهر الجرجاني**: تناول الشعرية في كتاب أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، حيث يرى أنها« طريقة إثبات المعنى، وأنها اكتشاف الشعرية لا يتم ولا يتم بالسماع وحده، وإنما يحب النظر إلى النص»[3]. أي أن الشعرية تجدد المعنى وتبرزه، من خلال التمعن في النص، وقد كان للجرجاني موقفاً معارضاً لعمود الشعر، فالوزن والقافية لا يعتمد عليها في تحديد الشعر، لذلك عمل على إسقاطهما، فقد نقص « بنظريته النظم، الكثير من الأسس، التي قام عليها عمود الشعر، وحرر الشعرية العربية من قيوده، ولذا

[1] عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة برقة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزار، 2007، ص 20

[2] المرجع السابق، ص20

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص24

يمكن القول أن الجرجاني لا يقف عند حدود النظم وإنما يميز بين النظم والنظم»[1]. حيث الربط بين بنيةٍ وأخرى، وعلاقة تمثل المنبع الحقيقي للشعرية. فالنظم عنده ليس إلا« توخي معاني النحو في معاني الكلم»[2]. إن مقصود الشعرية عنده يكمن، « في الاستعمال الخاص الذي يسميه النظم، حيث انه لابد من ترتيب الألفاظ وتواليها، على نظامٍ خاص وعلى نسق المعاني في النفس، وإذا كان مهمة النظم يكمن في الشعرية، أي في المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه، وراجعة إليه»[3]. الشعرية عنده هي شعرية النظم والكتابة، ومن الواضح أن مفهوم الشعرية عند القدامى، وبالأخص الجاحظ والجرجاني، متعلقة بدراستهم النقدية حول الشعر.

ثالثاً: الشعرية عند العرب المحدثين

لقد تطرق اودونيس إلى مصطلح الشعرية، ولكنه لم يعطي مفهوماً محدداً لها، حيث يرى أن« سر الشعرية هو أن تظل دائماً كلاماً ضد كلام، لكي نقدر أن تسمي العالم والأشياء أسماء جديدة»[4]. وبذلك فان للشعرية أبعاد مرتبطة، ببدايات الشعر وتطوره، كما يرى أن الشعرية هي خروج اللغة عن القانون، وتجاوزها لكل ما يمكن أن يجعلها سهلة في القراءة والتأويل والتناوب، فيقول: «الانتقال من لغة التعبير للغة الخلق، ومن لغة التقرير لغة الإشارة، من الجزئية إلى الكلية وومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس الشعرية مبنيةً على التناوبو والبحث والشكل المتحرك والإيقاع والرؤية المتناهية»[5]. نلاحظ من خلال هذا التعريف، مجموعة من المفاهيم التي حاول من خلالها ادونيس التأصيل لمفهوم الشعرية، منها انفتاح النص، والرؤية، والغموض. ويرى أن الموضوع في

[1] طراد الكبسي، فن الشعرية العربية قراءة جديدة في النظرية القديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 2006، ص16.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص96.

[3] طراد الكبسي، في شعرية العربية قراءة جديدة في النظرية القديمة، ص 284.

[4] ادونيس، الشعرية العربية، دار الادب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 78.

[5] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الاصول والمفاهيم)، ص25.

النص لم يعد معياراً للجمال بل أصبح يعد نقيضاً للشعرية، فهو يرى أن الجمالية، تكمن في الغموض، وذلك من خلال قوله:« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة»[1].

وبهذا فإن الشعرية عنده تكمن في الغموض الذي يحتمل العديد من التأويلات، التي تمنح جمالا لنص الأدبي. أي أن النص من خلال بنيته القائمة على المجاز والرموز، يصبح النص شعرياً، وتتمظهر الشعرية عند ادونيس في كتابة الشعرية العربية، إذ ابتداؤه بالشعرية والشفوية. فإذا كان الشعر الجاهلي شفويا، فلابد من الإجادة في تخريجه وحسن إلقاءه، وذلك لإحداث وقع في الجمهور واستقطابه، ولهذا كان في « الشفوية فنٌ خاص بالقول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير. خصوصاً أن الشاعر الجاهلي كان يقول أجمالا ما يعرفه السامع مسبقاً، كأن يقول عاداته وتقاليده، ومآثره وانتصاراته وانهزامه، »[2]، ومن بعد تحدثه عن الشفوية تطرق للشعرية والفكر، وكذلك الشعرية والنص القرآن واعتبر هذه الأخيرة ركيزة أساسية، وتناول الحداثة وعلاقتها بالشعر ونشأتها وتطورها، ويقر بالدور الكبير للنص القرآني في تأسيس الحداثة للشعرية العربية، آذ « الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعرية، وان الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال الجديد، ممهدة بذلك لنشر الشعرية العربية»[3].

[1] بشير تاوريت، الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الاصول والمفاهيم)، ص54

[2] ادونيس، شعرية العربية، ص06

[3] المرجع السابق، ص 51

الفصل الثاني

ماهية السرد

تمهيد:

لم يحظ السرد العربي القديم بالعناية الكافية من الباحثين العرب رغم الاتفاق على وجود وتوفر نصوصه المندرجة ضمن أنواع وأجناس سردية مختلفة كالأخبار والنوادر والحكايات والأمثال والمسامرات فمن أنواع وأجناس سردية مختلفة كالأخبار وأنواع القصص المتقدمة كالمقامات وقصص الحيوان والقصص الخيالية والشعبية والرحلات والسير وسواها وقد يرجع ذلك في بعض أسبابه إلى استمرار النظر إلى الموروث الحكائي الأدبي العربي على أنه متمركز على الشعر فقط، فنجد أن السرد ظهر خلال الستينات حيث أثر أيما تأثير في التربية الأدبية وقد احتل مكانة معتبرة في الحياة العربية وكان أساسا مهما، لذلك فإن الحديث فيه وعنه مغامرة شاقة وشيقة لأسباب عدة: منها غواية السرد وفتنته وشدة أسره والفضول الذي يحسه الإنسان اتجاه الماضي واتجاه السابقين.

هذا ما أدى بنا إلى التحدث أكثر عن ماهيته وأهم رواده عند العرب والغرب.

المبحث الأول: مفهوم السرد

يخضع مفهوم السرد لتصورات عدة تحددها طبيعة اشتغال كل ناقد استنادا إلى الرؤية التي ينطلق منها وعلى وفق المنهج الذي يشتغل عليه وأصبحت النظرة إلى مفهوم السرد تقوم على أسس وتحديدات مختلفة منها مثلا أن السرد يمثل الطريقة التي تحكى بها القصة، وتعيين تلك الطريقة إذ أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة.[1] ومنها أيضا يفهم السرد على أنه " اداة من أدوات التعبير الإنساني"[2]، وهنا يمكن القول أن السرد هو الحكي وبالتالي فمفهوم السرد هنا هو التمييز بين حكي وحكي آخر.

وفي هذا تمييز السرد بين ما رويت عليه القصة في تعدد أنماط سردها أو حكيها، إذ هو في هذا السياق "الكيفية التي تروى بها القصة"[3]

فالسرد يخرج من كونه مظهرا تعبيريا يفعل الكلمة ويسخر الجملة من أجل تواصل تبليغي على صعيد الشفهية والكتابية [4]، ويمثل هذا التعريف لمفهوم السرد كغيره من التعريفات خطوة فاعلة في نقل وقائع من صورة إلى اخرى، أي من صورة الواقع إلى صورة الكلمة الراسمة لذلك الواقع داخل فضاء فني.

السرد لغة:

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا تقدمه شيء إلى شيء تأتي به، وسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا، أي تتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه. [5]

---

[1] بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993، 45.

[2] البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3 2005، ص 13.

[3] بنية النص السردي: 45.

[4] مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم، شارف مزاري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 17.

[5] ابن منظور: لسان العرب/ مادة (السرد)، ص 165.

ومنه المجاز نحوه سرد أي متابعة وتسرد ذرى تتابع في النظام يتابع خطاه في مشيته[1] وجاء في القرآن الكريم: { وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ} [2].

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد س–ر–د درع مسرود ومسردة بالتشديد فقبل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق في بعضها وقيل السرد: النقب والمسرودة المثقوبة.

إن المفهوم السردي في تطور دائم ويختلف من زمان إلى آخر على وفق تطور المناهج النقدية بحيث أصبح يطلق على النصوص الحكائية والروائية والقصصية على حد سواء التي يقدمها للمتلقي بصورة مروية إذ أصبحت "من الروافد التي عمقت المفهوم الجمالي للنص" [3] السردي.

السرد اصطلاحا:

تعود الجذور الأولى لمصطلح السرد Narrative إلى المصطلح اللاتيني وهي دلالة على نوع من المعرفة "يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث "[4]، وعلى هذا تكون مهمة السرد في هذه الحالة تسليط الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة [5] أي أن السرد في هذه الحالة يؤكد على الزمانية وعلى الإنسان بوصفه جزءا أساسيا وفاعلا فيها، فهو قائم على ما يعرضه من نصوص على المتلقي/ المسرود له.

ورد مصطلح السرد في اللغة العربية على أنه "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. [6]

---

[1] ميساء سليمان، البنية السردية الامتاع، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 13.

[2] سورة النبأ، الآيتين 10–11.

[3] مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 53.

[4] المصطلح السردي: 148.

[5] م. ن: 148.

[6] لسان العرب المحيط، ابن منظور، إعداد وتصنيف: يوسف خياط وكريم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، د ت، مادة سرد، مجلد 2: 130.

وقد وردت اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: { وقَدِّرْ في السَّرد} [1]، والمقصود هنا أن يجعل المسرود على قدر الحاجة أو القصد.

والسرد أقرب تعاريفه هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

اولهما: أن يحتوي على قصة تهم أحداثها.

ثانيا: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، والسرد هو الطريقة أو 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. [2] فهو مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة وصورها الواقعية إلى الصور اللغوية.

وأصحح تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت يقول: إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية التعريف وهذا راجع لسرعة لقبها، وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف فكانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة. [3]

وقد رأى الشكلانيون أن السرد وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي. [4]

---

[1] سورة النبأ، الآية 11.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (السرد)، ص 165.

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، د ت، ص 13.

[4] المرجع نفسه، ص 13.

المبحث الثاني: السرد عند الغرب:

ترجع أصول الدراسات السردية إلى الشكلانيين الروس الذين ساهمت بحوثهم في تطوير المفاهيم النقدية وبالأخص ما ظهر في العالم الغربي حيث مهدت الطريق لبناء سيميائية سردية وهو ما أشرفت عليه مدرسة باريس الغريماسية، حيث أسهمت في الولوج إلى أدق تفاصيل النص السردي، إذ اهتمت بكل ما هو سردي فهي تبحث في نسيج النصوص مع البرهنة على وجود نبات سردية في النص الأدبي مع العلم أنه في بداية الأمر كان الجنس الأدبي مستقلا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى لكن سرعان ما تشكل ذلك التماهي والانصهار بين الأنواع الأدبية مثلما يعرف في الساحة النقدية بشرعية السرد وسردية الشعر وهو ما دفعنا لإجراء هذه الدراسة وذلك بالبحث في النسيج المكون للقصيدة ثم البرهنة على وجود بنية سردية يغذيها البرنامج السردي.

تعريف السرد عند الغرب:

هناك إجماع من طرف الدارسين على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعا لها لا بد أن تنطلق من تحليل فلاديمير بروب لمرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، وتعد هذه الرسالة في نظر هؤلاء أساسا لعلم القصص أو التحليل السردي للخطاب وقد لاحظ الشكلانيون، أنه إذا كانت الأشكال والأنواع الشعرية تقوم أساسا على الإيقاع فإن السرد يعتبر أهم مبدأ تقوم عليه نظرية النثر، فهذه الخاصية "السرد" في منظورهم نقطة إنطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي. [1]

كما اهتمت دراسة بروب بتطورات المبنى الحكائي من البداية إلى النهاية وقد استثمر عزيماس ملاحظات ستروس في دراسته لوظائف بروب واستبدل مقولة الوظيفة الفضفاضة بصيغة التقنية الملفوظ السردي وهذا ما فسح المجال لمعرفة وحدات سردية ذات صبغة

[1] ينظر: عبد القادر، شرشال، تحليل الخطاب السردي، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، تعاونية الهداية، 1 بلقايد وهران، الجزائر، ص 136.

استبدالية أحيانا ونظمية أحيانا أخرى تتشكل هذه الوحدات انطلاقا من العلاقات التي تربط الملفوظات السردية فيما بينها وتأويل الحكي كبنية سردية. [1]

كما نجد تودوروف حيث ميز بين نمط العلاقة القائمة بين الشخصيات فهي تتغير على حسب تنوع الأعمال السردية ورأى أن لها ثلاث حوافز رئيسية تساعد على وجود علاقات تقارب بين الشخصيات وميز بين نوعين من الحوافر، الأولى حوافز العلاقات بين الشخصيات وهي الحوافز الإيجابية المتمثلة بالرغبة وطابعها الحب والتواصل من خلال الأسرار التي تخفيها النفس، وأخرى تتمثل المشاركة من خلال المساعدة وهذه مجتمعة تنمي العلاقات وتقرب الشخصيات بعضها بالبعض الآخر في العمل السردي والثاني و الحوافز السلبية: التي هي على النقيض من الأولى وتكون علاقات تنافر بين شخصيات العمل السردي ومنها الكراهية– الجهر– الإعاقة. [2]

[1] المرجع نفسه، ص 140.

[2] ينظر: تقنيات السرد الروائي: 51–52.

المبحث الثالث: السرد عند العرب:

يرى سعيد يقطين السرد نقلا للفعل القابل للحكي، من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول، سواء كل هذا الفعل واقعيا أو تحليليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابية. [1]

ويعتبر هذا الباحث السرديات فعلا من علم كلي هو البويطيقا التي تتضح في:

سرديات القصة: تعني بالبنية الحكائية التي تتضمن الأفعال الشخصيات والزمان والمكان.

سرديات الخطاب: تهتم على ما يميز بنية حكائية عن أخرى من حيث الطريقة الي تقدم بها كل مادة حكائية فقد تتشابه المواد الحكائية فقط، شكل تقديمها يختلف باختلاف الحكايات وأنواعها[2] ويتجلى الفرق بين القصة وسرديات الخطاب في الترسمة الآتية: [3]

الشكل المقولات	القصة	الخطاب
الفعل	الحدث	السرد
الفاعل	الشخصية	الراوي

والعلاقة الموجودة بين القصة والخطاب تتماثل في:

الزمان: وفيه يتم التمييز بين زمني القصة والخطاب.

الصيغة: ترتبط بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات والراوي.

- أي أن الشخصيات تقوم بالحدث ما يصدر عنها من كلام، شأنها في ذلك شأن الراوي في السرد ما يعني أن العلاقة تتلخص في صيغتين أساسيتين:
- العرض: يتم من خلال أقوال الشخصيات. [4]
- السرد: يتولاه الراوي وقد تضطلع به الشخصيات.

[1] ينظر: عبد القادر شرشال، تحاليل الخطاب السردي، دار القدس العربي للنشر والتوزيع.

[2] نقلا عن: السرد العربي قضايا واشكالات، ص 122.

[3] نقلا عن: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 224.

[4] نقلا عن: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 225.

الرؤية: وتعني تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته ولكن تحيد البؤرة لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر أهم مصادره فقد يكون بالسمع أيضا ويترجم هذا الحصر ب:

- التتبير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة فيه، تحدد إطار الرؤية وتحصره وبناء على ذلك نجد "المتبر والمتأبر" وما إلى ذلك.
- ولكن أثرت ترجمتها بتحديد البؤرة ومحدد البؤرة[1].

وعليه الرؤية هي: الموقع الذي يحتله الشارد في علاقاته بالشخصيات وبعالم القصة بوجه عام.

السرديات النصية:

تعني بالنص السردي باعتباره بنية أو متحققا من خلال جنس أو نوع سردي محدد، وهي تهتم به من جهة نصيته ذلك يسمح بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى للنصوص، كما أنها تعين الفعل النصي من خلال الانتاج والتلقي وتربك كل منها بفاعل الكاتب والقارئ وتضعها في زمن ومكان معينيين. [2]

أما عن سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العرب يفعل لا حدود له يسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان[3].

فالسد إعادة متجددة للحياة تجمع في أسس الحياة من شخصيات واحداث وما يطرؤها معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السر وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وايديولوجي، وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة. [4]

---

[1] يوجنتان كالر: النظرية الأدبية، ترجمة رستاد عبد القادر، ط1، الجزائر، 2004، ص 108.

[2] ينظر: عبد القادر شرشال: في تحاليل الخطاب السردي، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، تعاونية الهداية.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة السرد العربي ص 19.

[4] المرجع نفسه، ص 19.

أما عن حميد حميداني: فيرى أن السرد هو "الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له "وفي رأيه أن القصة لا تحدد مضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون"[1].

فالسرد هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو الأحداث، المتن الحكائي ولهذا السرد أشكال تقليدية كثيرة كالحكاية عن الماضي تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدامها أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والإرتداد[2].

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص، 45.

[2] بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 6.

الفصل الثالث
تجلي الشعرية السردية في الرواية

المبحث الأول: بطاقة قراءة وملخص للرواية

ملخص الرواية

الرواية عبارة عن صراع بين شخصيتين متناقضتين، وهما مصطفى عمروش و احمد تكوش الملقب باسرجان، فمصطفى عمروش هو نموذج عن المواطن الجزائري الحر الصادق النزيه المجاهد المخلص المحب لوطنه الذي كان فردا من أفراد المقاومة الجزائرية، سكن الجبال رفقة صديقه من اجل تحرير الوطن، إما السرجان فهو نقيض عمروش فهو انس حركي خائن يتمتع بصفات الكذب والخداع وحبه للمال فكان همه الوحيد الأموال والسلطة ومكانته أمام أفراد أهل قريته عين الفكرون، وهذا السبب الذي جعله يفكر في حصوله على البطاقة السحرية البطاقة التي تمنحه صفة المجاهد وهذا ليحسن صورته أمام الناس ويبرئ نفسه من تهمة الخيانة ومن هذه الفكرة بدات أحداث الرواية والصراع بين الرجلين، ليغوص عمروش في ذاكرته ويتذكر جرائم السرجان ويتذكر زوجته حورية، التي كانت ضحية لعنا والدها الذي أراد تزويجها غصبا عنها من السرجان الرجل الكبير المتزوج وهذا من اجل أمواله ومكانته، حورية هي مثال عن المرأة المخلصة الشجاعة التي فضلت الالتحاق بحبيبها مصطفى والجهاد معه على أن تتزوج بسرجان الخائن.

وهذا الصراع بين الشخصيتين استمر إلا ولديهما جمال وشفيقة، السرجان وفر كل الإمكانيات لابنته شفيقة وشجعها للدراسة وهذا من اجل الانتقام من عمروش من خلال تفوق ابنته على ولده في الدراسة، الأمر الذي لم يتحقق فكان جمال هو المتفوق، ثم تحول هذا الصراع إلا حب كبير الذي صدم بواقعة قتل مصطفى عمروش لوالد شفيقة وهذا من اجل إراحة النفوس البريئة في قبورهم وليأخذ السرجان جزاءه لجرائمه التي ارتكبها، فحلم السرجان في حصوله على البطاقة كان السبب في موته.

وصف الغلاف الخارجي

يحتوي الغلاف الخارجي للرواية على العديد من الألوان مثل اللون الأخضر بدرجاته، وتداخل بين اللونين الأحمر والبرتقالي، بالإضافة للون الأصفر، كما تحتوي على رسومات مثل القلب، ونجد عنوان الرواية مكتوب بالحجم الكبير في اعلي الصفحة باللون الأسود، بالإضافة إلى اسم الكاتب محمد ساري، يحاول الأديب الجزائري المعاصر في روايته البطاقة السحرية كتابة التاريخ الجزائري المعاصر، الممتد من زمن ما قبل الاستقلال إلى ما بعده، وتتضمن مجموعة من الحالات التاريخية والاجتماعية التي تحتضن مناخ الرواية مكانا وزمانا، يتم تبئير الصراع بين شخصيتين أساسيتين متفارقتين في الرواية، تبين الرواية أثار الثورة على زمن ما بعد الاستقلال في العلاقات بين الناس.

مؤلف الرواية: محمد ساري.

اللغة: عربية.

الصفحات: 109.

المبحث الثاني: تجليات الشعرية السردية في الرواية

1- شعرية الزمن

يمثل الزمن احد المكونات الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، وبدونه يصعب علينا تصور حدث سواء كان واقعيا أم تخيليا، كما أن عنصر الزمن يضيف جمالية شعرية للعمل السردي، وذلك من خلال جملة من العناصر والمفارقات المميزة له، ويقوم زمن السرد على ثلاث عناصر وهي:

أ- الترتيب: لقد ميز كل من تودروف وجيرار جينيت، بين زمن القصة وزمن الحكاية فحسب تودروف زمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة هو السرد وهو مرتبط بعملية اللفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص[1]، ويحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث الرواية، سواء بالاستباق آو الاسترجاع، فهما الوسيلتان اللتان تحققان المفارقات الزمنية.

ب- الاسترجاع: من أهم التقنيات التي أولاها العلماء عناية كبيرة في تحليلهم لزمن السرد، إذ يتم التلاعب بالأحداث، فيقوم باسترجاع الأحداث الماضية سواء كان الماضي قريب أم بعيد، وعرف بأنه «مصطلح روائي حديث يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيدة أو القريبة».[2] أو يمكن القول بأنه مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقع أو وقائع قبل اللحظة الراهنة، [3]والاسترجاع نوعين:

- **الاسترجاع الخارجي**: وهو عندما يعود السارد إلى الخلف« ليسرد إحداثا سابقة لبداية الرواية، ويسمى هذا النوع من العودة استرجاعا خارجيا»، وهناك العديد من الأمثلة على هذا الاسترجاع في روايتنا مثل:

[1] حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي، ص114

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد نظرية والتطبيق و ص103.

[3] جير الديوسن، المصطلح السردي، ص 25

– (عدت إلى هذا القربي الذي تراه أمامك، فهو لم يتغير وما زال على حاله منذ بناه زوجي رحمه الله، وبعد حرب بت ليلة سوداء وبكيت بكاء مرا على سي سعيد وعلى زوجي، الذي قد توفي قبل ذلك بأقل من نصف سنة)،[1] الغرض من هذا الاسترجاع هو رواية حزن العجوز وكيف قتل زوجها والشهيد، بسبب السرجان وذكر جرائمه لعمروش، وهناك أمثلة أخرى أيضا منها

– (التفتت الخزارات كلها نحو الرجل المسن الذي انتفض واقفا مؤيدا كلام مصطفى عمروش، وروى ببطء وقائع تلك الليلة بتفاصيلها، مع التأكيد على جميع الأقوال الواردة كأن لم يمر عن الوقائع ألا أشهر قليلة. ما زالت ذاكرته حية ومنقوش نقاشا عميقا ومتينا.)[2] ووظف هذا الاسترجاع في الفصل الثامن، والمقصود به إثبات تهمة الخيانة على السرجان، الذي بسببه عقد اجتماع من اجل مراجعة طلبه في منحه البطاقة السحرية.

وهناك العديد من الأمثلة، لكننا سنكتفي بهذين المثالين.

– الاسترجاع الداخلي: وهو الاسترجاع الذي: « يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها». أي انه يعود بذاكرته إلى أحداث وقعت ضمن إطار الفن السردي، ليكرر ذكرها، والأمثلة على ذلك:

– (وبعد سنة ونصف حينما أخبره احد الرجال القاطنين في الريف لموت ابنته بتلك الطريقة المرعبة، تذكر ما قاله هذا اليوم وندم اشد الندم على تصلبه وإصراره على تزويجها رغم إرادتها)، [3]، والغرض من هذا الاسترجاع تذكر الأب لابنته، وندمه على فكرة تزويجها غصبا عنها، برجل كبير ومتزوج، وذلك لأنه يملك مكانة كبيرة وأموالا كثيرة، وخوفه على سمعته وهيبته ومكانته، على حساب ابنته التي كان مصيرها الهرب ثم الموت في الجبال شهيدة.

ومثال آخر على الاسترجاع الداخلي:

[1] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 15.

[2] الرواية ص 94.

[3] الرواية ص 33 .

– (كلما تخيلت مصطفى، وتذكرت الأيام السعيدة لطفولتها، انتفضت وقررت بعنف)[1]، هنا حورية وفكرة الالتحاق بمصطفى، فكلما كانت تتردد في الفكرة لشعورها بالخوف، كان الحافز لها صورة مصطفى والشوق له. وهناك مثال آخر:

– (استرجع لحظة التي كلمته شفيقة في كبرياء واعتزاز لأول مرة)، [2]هنا استرجاع داخلي لجمال ابن مصطفى عمروش، وهو في الجامعة استعاد ذكرى تحدث شفيقة معه لأول مرة.

ونكتفي بهذا القدر من الأمثلة من الاسترجاع سواء كان داخليا أم خارجيا، وبعد دراستنا للاسترجاع نلاحظ براعة الكاتب في توظيف هذه التقنية، وإجادته للعودة للماضي بطريقة فنية جميلة، وزاد هذا العنصر جمالية شعرية لرواية، وبعد دراسة الاسترجاع سننتقل إلى دراسة الاستباق.

ج–الاستباق: أيضا من التقنيات الجد مهمة في تحليل الزمن، وهو عبارة عن التنبؤ بالأحداث القادمة في الوقت الراهن، وعرف بأنه :« بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايته في هذه الحالة هي حمل القارئ على حادث أو التنبؤ بمستقبل احد الشخصيات)، [3]والاستباق نوعين

– الاستباق التمهيدي: ويتجلى في« إشارات وايحاءات الولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا»، [4] والأمثلة على ذلك في الرواية عديدة منها:

– (احمد فكوش الملقب بالسرجان، لا يبحث عن خلق إلا وراء ذلك مصلحة يقضيها، إما عاجلا أو آجلا)[5]، هذا المقطع فيه استباق تمهيدي، فهو يحملنا للعديد من التأويلات، ماذا

[1] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 33.

[2] الرواية ص 60 .

[3] حسن بحراوي، و بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية ') ص137.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت و لبنان، ط1، ص 204

[5] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص7.

يريد السرجان من مصطفى عمروش، الذي يتضح بعد مدة انه يريد موافقته للحصول على البطاقة.

– (كان واثقا كل الثقة أن ابنته ستدرك مصلحتها بعد حين، وستكف عن هذا الهراء)، [1] هنا تنبأ الأب بمستقبل ابنته، وأنها ستتأقلم مع هذا الزواج، وحملنا الكاتب هنا العديد من التأويلات لمستقبل حورية، وهذه بعض الأمثلة على الاستباق، والآن سندرس تجليات الاستباق العلني في الرواية.

– الاستباق العلني: هو الذي « يخبر بصراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السارد في وقت، لاحق ونقول صراحة لأنه إذا اخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراف أو استباق تمهيدي »، [2]، وهنا يمكن الاختلاف بين الاستباقين .

وورد في هذه الرواية بكثرة ومن الأمثلة على ذلك:

– (وفي بعض الأحيان تتشجع مخيلتها وترى نفسها مجاهدة تطوف الجبال مع مصطفى ورفاقه، تحضر لهم الأكل وتغسل ملابسهم، وتلوم هذه الأحلام مرارا وتكرارا، أوقات فراغها حتى أصبحت حقائق تلتبس مع الواقع الملموس)، [3] يدل هذا الاستباق على مستقبل حورية التي ستصبح مجاهدة وسيعلن عنها الكاتب لاحقا.

– (لم يكن يخطر على باله أبدا انه سيفارق الدنيا، دون أن تمنح له هذه البطاقة، التي تبدو في نظره سحرية)، [4]احمد سرجان كان متأكد من حصوله على البطاقة، فسبقنا الكاتب في الفصح عن موته، وموت أحلامه معه.

---

[1] الرواية، ص 32.

[2] حسن بحراوي، و بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص137.

[3] الرواية، ص27.

[4] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص43.

– (كانت هذه المرة هي الأخيرة التي رأى فيها الجزار السرجان)،[1] في هذا المقطع السرجان لم يدرك أن نهاية حياته تنتظره، هنا الكاتب اخبرنا بموته بهذا المقطع،

وهذه بعض الاستباقات هناك التي أعلن عنها، وهناك التي لمح لها، وفي الاثنين كان لهما دور جماليا، وطابعا فنيا، من خلال التنبؤ للأحداث والوقائع قبل حدوثها. وبعد دراستنا للمفارقات الزمنية سننتقل العنصر الثاني وهو المدة.

ثانيا المدة: وهي الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي في رواية ما يرويه للمروي له، وتعني « سرعة القص، ويتم تحديدها بالنظر إلى العلاقة القائمة بين مدة الوقائع والوقت الذي تستغرقه وطول النص، قياسا بعدد اسطره وصفحاته»، [2] وتدرس المدة حسب جيرار جنيف وفق أربع حركات وهي الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة.

– **تسريع الزمن**: ويتضمن تقنيتين وهما:

أ–الخلاصة: تقنية زمنية تحقق تسارع السرد ولكن بدرجة اقل من الحذف، ويقصد بها« استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات، بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل، فيتم بواسطتها سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض لتفاصيل، إذ هي كما يقول في تودروف: وحدة من الزمن الحكاية، يقابلها وحدة اقل من زمن الكتابة »، [3]والمقصود من كلامه أن الكاتب يروي إحداث كانت في زمن طويل مقابل اسطر أو صفحات قليلة، مقارنة بزمن الأحداث، دون ذكر التفاصيل، ومن الأمثلة عن هذا التسريع الزمني أي الخلاصة في الرواية نجد:

تلخيص الكاتب لماضي سرجان بقوله: (يتذكر الأيام التي عاد فيها السرجان من الحرب العالمية الثانية، وهو يتجول في القرية بزيه العسكري متبخترا معلنا للجميع بأنه برتبة

---

[1] الرواية ص 55.

[2] ينظر، يمين العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار القرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص82

[3] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الجريري، دار الهدى لنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص57.

السرجان)،[1] هنا لخص الراوي ماضي السرجان، وذكر النتيجة انه أصبح سرجان دون التطرق لتفاصيل حياته والأحداث التي حدثت معه في الحرب العالمية الثانية، وكيفية حصوله على تلك الرتبة والتي بالتأكيد حدثت في سنين عديدة.

– (يقضي جمال عمروش أيامه الأخيرة في الجامعة قبل العطلة الصيفية والعودة إلى قرية عين الفكرن... فقد اجتهد وسهر الليالي كعادته، لذلك كان واثقا من النجاح إذ لم يرسب في مادة واحدة من السداسي الأول)، [2]لخص الكاتب حياة جمال الجامعية وتفوقه في الدراسة.

والى جانب الخلاصة نجد الحذف والحذف هو «تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، وهي كما قالت تودروبف: وحدة من زمن القصة لا تقابلها أي وحدة زمن الكتابة »، [3]ويقسم الحذف إلى:

الحذف المعلن: ويتم فيه « تحديد المدة المسكوتة عنها في السرد بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي، من قبيل ومرت بضع أسابيع أو مضت عدة سنوات»، [4]والأمثلة على ذلك:

– (وبعد مرور أشهر قليلة أصبحا جنديين متكاملين، وبدأت المعارك والبطولات والمآسي).[5] فالكاتب لم يروي لنا ماذا حدث في هذه الأشهر.

– (مرت أربع سنوات ثقيلة مرعبة، ولم تتلقى حورية إلا إخبارا خاطفة عن مصطفى)،[6] هنا حذف الكاتب الأحداث التي جرت لحورية ولمصطفى، فمن الأكيد أنها حدثت عدة تفاصيل، فأربع سنوات مدة طويلة. إما عن الحذف الثاني فهو:

---

[1] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص7.

[2] الرواية، ص 56.

[3] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري، ص63 / 64.

[4] المرجع السابق، ص27 .

[5] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 27.

[6] الرواية، ص 28.

الحذف الضمي: وهو الحذف «الذي لا يصرح فيه الراوي بالمدة الزمنية المتجاوزة عنها، على نحو محدد وبدقة، مثل قوله : بعد سنوات طويلة بعد عدة أشهر بعد مدة برهه... إلى آخره»[1]، مثال على ذلك:

– (يتدفق حركة وبريق العينين الشديد السواد، رغم مرور سنوات طوال منذ اليوم الذي استشهد فيه صاحب الوجه العزيز).[2]

– (بعد سنوات من الاستقلال الوطني حينما انتشرت موضة البحث عن جثث الشهداء ودفنها في مقابر جماعية.)[3] في هذا المقطع لم يصرح بعدد السنوات التي تلت الاستقلال. بل أشار بعبارة بعد سنوات فهي المدة التي تلت الاستقلال.

– (وبعد مدة اقترح بو مالح تكوين وفد من المجاهدين والاختلاء بعمروش في مكتبه، في مقر القسم)،[4] لم يصرح الروائي عن طول المدة أو قصرها في حوار الصديقين السرجان وبو مالح بل اكتفى بقوله وبعد مدة.

وبعد تناول تقنية تسريع السرد سنتطرق لتقنية إبطائه

– **إبطاء السرد**: وتندرج ضمن تقنيتين الوقفة والمشهد

الوقفة: تمثل « أقصى بطء يصيب السرد، آذ تتعطل حركته تماما وتتوقف القصة عن التنامي وتعلق الأحداث الى حين انتهائها، وهو ما عبر عنه تودروف بقوله: إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة اكبر من زمن الكتابة»،[5] والوقفة أو الاستراحة « ملفوظ روائي مهمته هي تقليص زمن القصة، مقابل تمديد الخطاب عبر النص، وهي تقنية زمنية تقطع خطبة

[1] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري و ص63 / 64.

[2] الرواية، 21.

[3] الرواية، ص 22.

[4] الرواية، ص 100.

[5] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري، ص 76.

السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات».[1] أي تكون في وصف وتشخيص الأماكن والشخصيات، وهذا ما نجده في الرواية والأمثلة على ذلك:

– (كانت الغرفة من مستطيلة الشكل وفارغة تماما من أي أثاث منزلي يذكر، أهلكت الرطوبة السقف الذي تخلله قطع صغيرة من الدهن، وبقيت متدلية متأهبة للسقوط في أي لحظة، ومن يحدق النظر جيدا في زوايا يشاهد خيوط العنكبوت المتشابكة وقطرات الماء، ولكن أباه استحضر الماضي كله حتى كاد يصبح فعلا)، [2]وهذا المقطع يعتبر وقفة أو استراحة، فعمد فيه الكاتب إلى وصف غرفة السجن التي سجن فيها عمروش وسط وحشية المكان، الذي لا ينبغي أن يتواجد فيه الأناس الشرفاء أمثال مصطفى.

– (ضفاف الوادي الجاف الذي لا يحافظ في موسم الصيف إلا على خيط مائي ضعيف راكد. تتجمع فيه الأسماك والأحناش الذابلة. أما الضفادع فهي تخزن نفسها تحت الطين المبلل، في نوم عميق ننتظر القطرات الأولى للمطر الخريفي.)[3]وهذه وقفة أخرى ووصف للوادي في فصل الصيف وحالته وكيف يصبح جافا كئيبا، ووصف الأسماك والزواحف التي تسكنه كل منها ينتظر المطر وفصل الخريف لتدب الحياة من جديد.

– (انتفض الشيخ مسن نحيل بعمامته البيضاء لف بها رأسه رغم الحرارة المرتفعة، كان منزويا في آخر الصالة، فوقف بثبات بظهره المقوس قليلا وصاح بانفعال)[4]، وهذا وصف للمجاهد العجوز صاحب كلمة الحق والرافض للظلم والخيانة، فقد وقف ضد سي احمد ورفض حصوله على البطاقة، مؤيدا مصطفى عمروش وكان أول المؤيدين ووقف بكل شجاعة.

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] ا محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 81.

[3] الرواية، ص63/ 64.

[4] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص92.

المشهد: اي «المقطع الحواري الذي يأتي فيه تضاعيف السرد، ويقع المشهد على طرف نقيض مع الخلاصة، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصار لإحداث عدة في اقل عدد من الصفحات، فان المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل حقائقه، وقد عرفه تودروف: وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة».[1] أي تساوي بعدد الإحداث وعدد الصفحات، وقد وظف الكاتب هذه التقنية بكثرة، وتتجلى من خلال الحوارات التي كان بين الشخصيات تتراوح بين المشاهد الطويلة والقصيرة، والأمثلة على ذلك:

– (أنت أيضا تعاتبني يا ولدي، الم تدرك بان تأخرت كثيرا في إراحة عذاب الأرواح البريئة الطاهرة، كان ينبغي أن افعل ذلك منذ زمن بعيد، وان الحروف المقدسة المسطرة على الجبين لا تمحو ابدأ...أبدا)[2]، وهذا المشهد عبارة عن حوار بين مصطفى وولده، وتبرير المصطفى لفعل القتل، وكيف هو أمر ضروري كان عليه القيام به، قبل زمن طويل لإراحة الأرواح البريئة.

– (زيدي احكي لي يا عمتي خديجة ... محاجية واحدة فقط ...لا.. لا قصي علينا حكاية الريب الفرطاس.. لا ...لا . حكاية لونجة الفنجا.. مزال الحال يا عمتي والنافخ ما زال فيه الفحم، اذا غلبك البرد ن نغطيك بالحايك. ونزيدك هيدورة فوق كتافك .. احكي لي ياعمتي احكي)[3] هنا السارد ينقل بشكل مباشر الصراع النفسي الذي عاشه مصطفى، فرا من الوقائع فهو يطلب من عمته ان تحكي له.

إذن هكذا تجلت شعرية الزمان في رواية البطاقة السحرية، وقد لاحظنا براعة الكاتب في توظيف تقنيات الزمن، ليزيد الرواية جمالية شعرية وكان لكل مفارقة من المفارقات الزمنية دور كبير في تحقيق هذا الجمال.

---

[1] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري، ص 67.

[2] الرواية 75.

[3] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص81.

2-شعرية المكان

بعد دراستنا للشعرية الزمان ننتقل إلى العنصر الثاني وهو المكان، الذي كان له دور كبير في إضافة الشعرية للسرد، ولقد أولى الباحثون العناية الكبيرة له في دراساتهم للشعرية، ولقد اعتمد الروائيون لتوظيف المكان سواء المكان المفتوح أو مغلق، وهذا ما نجده متجليا وبكثرة في روايتنا البطاقة السحرية، وهنا سنأخذ نماذج عن هذا التوظيف وسندرس هذا العنصر مبتدئين بالمكان المفتوح.

1-المكان المفتوح: هناك عدة تعريفات للمكان المفتوح مثلا هو تلك الأمكنة التي (تحتل مساحات واسعة جغرافيا، كالبحر والمدينة والصحراء)[1]، وفي تعريف آخر (هو حيز مكاني لا تحده حدود ضيقة... وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق)، [2]ومن التعريفين نلاحظ أن ميزته الجوهرية انه واسع جغرافي ويغطي مساحة كبيرة، انه مفتوح على العالم الخارجي، وبذلك هو يتجاوز كل الحدود الداخلية والخارجية، أم من الناحية الجغرافية فأن الأماكن المفتوحة، ترسم مسارا سرديا مفتوحا غالبا ميكون لوحة فنية في الهواء الطلق، ومن بين الأماكن المفتوحة نجد « الغابات والبساتين والشوارع والبحار والأنهار والسهول وكل المفردات المكانية التي تنتمي إلى طبيعة، وتشكل أماكن مفتوحة »، [3]أي كل ما يحتل مساحة جغرافية واسعة أو يرسم لوحة فنية طبيعية يعتبر مكانا مفتوحا، ومن الأمثلة عن المكان المفتوح نجد المقاطع الآتية:

- (أدرك سكان قرية عين الفكرون المتراصين داخل المقاهي حول الكارتة والدومينو، والمتسكعين عبر الشارع الكبير الوحيد يزرعونه ذهابا وإيابا)[4]، هنا الكاتب قدم صورة عن

---

[1] عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية (حكاية البحار، الدفل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، دمشق، ط 1، 2011، ص45.

[2] اوريدة عبود، المكان في القضية الجزائرية والثورة، دار الامل لطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2009، ص51.

[3] محمد صابر عبيد، سوس البياني، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، عالم الكتب لنشر والتوزيع، الاردن، ط 1، 2012، ص252.

[4] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص15.

قرية عين فكرون المكان الذي سيحمل أحداث الرواية والصراع بين الشخصيتين الأساسيتين

– (كان يتكئ على الجانب الخارجي لكونطوار الطويل داخل مقهاه، يحيط به مجموعة من الرجال من أصدقائه ومن بعض المعارف البعيدين الفضوليين)، [1]هنا قدم وصفا لمقهى الذي يمتلكه السرجان، ووصف حال السرجان وكيف يبرز سلطته التي كسب بفضل أمواله.

– (وقال الله يهديك السي الحاج وأنت زرت بيت الله وقبر النبي المصطفى، وانعزلت للعبادة فما الذي حشرك في هذه الزوبعة)[2] وتوظيف بيت الله هنا الغرض منه انه مكان توبة، ولا يعود الشخص منه وآلا قد اقلع عن كل عمل مشين، فكيف لحاج يتوسط لخائن من اجل اخذ بطاقة ليست من حقه

– (بعد أن تأكد من السكوت الكلي وانسحاب العساكر من المكان، فهز فخرج متسلسلا من مخبأه عائدا للدشرة)، [3]وهنا مشهد المعركة التي جرت بين الاحتلال الفرنسي والمجاهدين

– (وفي قرية عين فكرون سمعنا بان الخاوة يسكنون الجبال لطرد الفرنسيين من بلادنا، فجئنا نلتحق بهم)[4]، إن الجبال من الأمكنة المفتوحة، وفي رواية البطاقة السحرية وظفها الكاتب على أنها المسكن والمكان الذي يحتضن المجاهدين.

– (ادزاير مدينة كبيرة لا يعرفك احد ولا يهتم بك الناس سواء كنت بطلا مثل عمروش، او حركيا مثل الباشا بوعلام، ولكن في عين الفكرون الناس تعرف والعيون ثاقبة)[5]، هنا قدم الكاتب وصفين الأول لأهل قرية عين الفكرون. والثاني لسكان مدينة الجزائر الكبيرة، مقارنا بينهما وكيف سكان الجزائر لا يهتمون بالناس وأخبارهم، عكس قرية عين الفكرون.

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص19.

[3] الرواية، ص22.

[4] الرواية، ص 27.

[5] الرواية، ص47.

إذن هذه بعض النماذج عن الأماكن المفتوحة التي وصفها الكاتب في روايته، والتي كان لها دور كبير في تزويد الرواية بالجمالية الشعرية، إضافة لتزويدها بعدة دلالات أضفت دلالات فنية جميلة، وكل مكان كان رمز لعدة مدلولات مثل قرية عين الفكون والجبال وأيضا الوادي بالإضافة لمدينة الجزائر.

2- المكان المغلق: وهي تلك الأمكنة المؤطرة والمحددة بمساحة جغرافية معينة، كالبيوت والقصور والمدارس، فهي لا تتسع إلا لنوع معين للعلاقات كالبيت العائلي، وهي نقيض المكان المفتوح « فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحتوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه اصغر بكثير بالنسبة للمكان المفتوح »[1]، إن طبيعة المكان المغلق « تحدده حدود الحواجز والقيود، التي تشكل عائقا بحرية حركات الإنسان وفعاليته وانتقاله من مكان لآخر، وحضور أماكن المغلقة داخل العمل الروائي متفاوتة من كاتب لآخر، فقد تكون مرفوضة لأنها صعبة اللجوء، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي تأوي الإنسان بعيدا عنه صعوبة الحياة»، [2]ومن الأمثلة التي نذكرها عن المكان المغلق نجد :

- (أثاث الغرفة المربعة الشكل الضيقة)[3]، هنا وصف الكاتب مكتب مصطفى عمروش، الذي داهمه إليه السرجان، وهذا المكان يمثل بداية انطلاق الأحداث.
- (وأصبح المكان يضيق بالرجلين كأن السيارة فجأة بحيث لا تتسع لجسميهما المكهربين)[4]، هنا كان اعتراف السرجان عمروش وأفصح عن نيته في الحصول على البطاقة، وكانت السيارة هي المكان المغلق لهذه الحادثة.

---

[1] اوريده عودة، ص59.

[2] المرجع السابق، ص59.

[3] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص8.

[4] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص12.

– (اشرف على مقر القسم فلاحظ جمهورا غفيرا من الرجال كهولا وشيوخا، واقفين وسط الساحة في حلقات ثنائية وثلاثية ورباعية يتجاذبون أطراف الحديث في حماس)[1]، مقر القسم هو أيضا من الأماكن المغلقة التي وضفها الكاتب، وفي هذا المقطع عقد اجتماع من اجل مناقشة حصول السرجان للبطاقة.

– (يمتلك فيه حانوت واسعا يبيع فيه المواد الغذائية يسكن في منزل كبير وسط القرية في شارعه الرئيسي، ويقع حانوته في الرصيف المقابل لدار البلدية)، [2]جاء هذا الوصف من اجل إبراز ثروة السرجان ووصف الكاتب، كل من الحانوت والدار الكبيرة وكلاهما يعتبران من الأماكن المغلقة.

– (كان الضوء خاطفا في القاعة التي تفتقر إلى النوافذ المطلة، على الضوء الساطع من الخارج).[3]

– (كانت الغرفة مستطيلة الشكل وفارغة تماما من أي أثاث منزلي يذكر، أهلكت الرطوبة السقف الذي تتخلله قطع صغيرة من الدهن، وبقيت متدلية متأهبة للسقوط في أي لحظة، ومن يحدق البصر جيدا في الزوايا يشاهد خيوط العنكبوت المتشابكة وقطرات الماء، ولكن أباه استحضر الماضي كله حتى كاد يصبح حاضرا)، [4]وهنا مقطعين وصف فيهما الكاتب الغرفة التي سجن فيها مصطفى عمروش بعد قتله لسرجان، المكان الوحشي الذي لا ينبغي تواجد الأناس الشرفاء أمثال مصطفى عمروش فيه.

– (في نادي الحرم الجامعي، حينما كانت التلفزة الوطنية تخصص حرصا كاملا لذكريات الثورة وتمجيد الشهداء وإحياء البطولات والمعارك الكبرى، كان الرأي الغالب أن الثورة

[1] الرواية، ص20.

[2] الرواية، ص29.

[3] الرواية، 82.

[4] الرواية، 84.

التحريرية انتهت من زمان، فالأفضل الاهتمام بالمستقبل الاقتصادي، ومحاولة الالتحاق بركب حضاري للغرب)،[1]، أيضا يعتبر الحرم الجامعي من الأماكن المغلقة.

– (كان مكتب المنصة مرتفعا قليلا عن بقية الكراسي، ومغطى بالقماش الأزرق سميك اللون، إلى البلاط علق إطار خشبي بداخله صورة شمسية لوجه جاء جاد وصارم، كانت الصورة بالأبيض والأسود، قبل غصة القاعة الواسعة بالمجاهدين)[2]، وهذا توظيف آخر للاماكن المغلقة في الرواية التي اعتمد عليها الكاتب.

وفي الأخير وبعد عرضنا لهذه النماذج نستطيع تلمس الجمالية الشعرية لهذه الأماكن المغلقة، ومعرفة دورها الكبير في خلق الجمالية الشعرية.

3-الشخصيات:

تقوم الرواية على مجموعة من الأحداث ترتبك ارتباطا وثيقا مع الشخصيات داخل الرواية باعتبارها هي المحرك الرئيسي للأحداث إذ هما صنوان لا يفترقان فهي عنصر أساسي في العمل القصصي.

تصنيف الشخصيات في رواية البطاقة السحرية: تصنف الشخصيات وفق عدد من التحديدات نجد: خاصية الشباب أو التغيير التي تتميز بها الشخصية بالإضافة إلى الدور التي تقوم به الشخصية والتي يجعلها إما شخصية رئيسية "محورية" وإما شخصية ثانوية"متكفية" ولكون رواية البطاقة السحرية زاخرة بالشخصيات فقد قمنا بتقسيم عنصر الشخصيات على النحو التالي.

الشخصية الرئيسية: هي تلك الشخصية التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية وهي الشخصية المعقدة المركبة، الدينامية، الغامضة، له القدرة على الإدهاش

[1] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص85.

[2] الرواية، ص88.

والاقناع كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها. [1]

نجد "توماشوفسكي" يعتمد معيارا ذا طبيعة عاطفية بحث فيميز البطل الروائي بقوله "الشخصية التي تتلقى السعة العاطفية الأكثر حيوية تسمى البطل وهي الشخصية التي تستثير التأثر والعاطفة والفرح والحزن والعاطف لدى القارئ[2].

ونستنتج مما سبق ذكره أن الشخصية الرئيسية هي العنصر الفعال والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي وهي سبب نجاحه ولهذا لا يمكن الاستغناء عنها.

مصطفى عمروش: هي الشخصية الوطنية المخلصة التي تنتمي إلى عامة الناس كان مجاهدا إبان الثورة التحريرية وبعد الاستقلال الشخصية الإيجابية المكافحة والثائرة التي تمثل الرفض والتحدي وتعبر عن معاناة مجتمع ما بعد الاستقلال، يملك روحا مجاهدة ومقاومة نال اسم المجاهد ساهم في تحرير الوطن.

أحمد تكوش "السرجان": الخائن الحركي رمز التسلط والتسلط والاستغلال والاغتصاب غير الشرعي لأملاك الوطن كان يعمل ضد المقاومة لصالح المستعمر ويحاول تغيير التاريخ وخلق تاريخ جديد وهذا كله من أجل الحصول على بطاقة المقاومة التي تمكنه من إسقاط قناع الخيانة التي لبسه إبان الثور ويصبح في نظر التاريخ مقاوما شهما.

الشخصيات الثانوية: رغم ما قيل في شأن الشخصية المحورية إلا أن هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، فالشخصيات الثانوية تلعب هي الأخرى دورا مهما في بعث الحركة والحيوية (وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصي الرئيسية وتكون إما

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، "تقنيات ومفاهيم"، منشورات، الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشر ن، ط 1، 2010، ص 58.

[2] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية) مطبعة الأمنية، ط1، دمشق سوريا، 1990.

عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وإما تبع لها، تدور في فلكها باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليا وتكشف عن أبعادها) [1].

وهي التي تسلط الضوء على جوانب من القصة، فعلى الرغم من أنها لا تملك دورا رئيسيا إلا أن وجودها أساسي لتكتمل الأحداث فهي (تصعد إلى مسرح الأحداث بين الحين والآخر وفقا للدور المنوط) [2]، (فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، تقوم بأدوار محددة إذ ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو لاحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر من الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعدة للبطل معين له فتظهر في أحداث ومشاهد) [3].

جمال عمروش: "ابن مصطفى عمروش": كان إنسانا هادئا لا يكثر الكلام خاصة أثناء الدراسة فهو يلتزم السكون يميل الصمت والانطواء"، كان تلميذا مجتهدا في الدراسة أحب شقيقه.

شقيقة ابنة السرجان: وقعت في حب جمال تفضل المنافسة وتتحدى كل من يقف في وجهها أيام المدرسة بمن فيهم جمال عمروش في ذلك الحين أقسمت في نفسها على التفوق عليه في الامتحان المقبل[4].

كانت شقيقة طفلة مجتهدة في الدراسة وشجاعة في مواجهتها لبعض المشاكل التي تصادفها في حياتها.

[1] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 52.

[2] محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 52.

[3] صليحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، ص 132.

[4]

الشخصية الهامشية:

هي تلك الشخصيات التي تساهم في التنامي السردي وفي ترابط المتواليات السردية من أجل بناء حبكة محكمة وقادرة على الإقناع والإبداع. [1]

وهي شخصيات لا تؤثر في مجرى الأحداث ولكنها تبقى فاعلة من خلال علاقتها بالشخصيات (هي التي لا تزيد في القصة لكونها اسما أو صفة معينة، لا يوجد لها أهمية تذكر ولا يكون لها دور مهم) [2]

ولقد وظف محمد ساري في رواية البطاقة السحرية للعديد من تلك الشخصيات نذكر منها:

حورية: هي زوجة مصطفى التي التحقت بجبال هروبا من الواقع كان يغصبها على أن تتزوج من الخائن والتحقت بالمجاهدين تكون في صفوفهم كممرضة.

العجوز: هي الشخصية التي حكت لمصطفى وأثبتت خيانة السرجان هي أم الشهيد لم تحظى بشيء من وعود الثورة بل عانت الويلات وهي تقول: لولا بنات الخمس لمت جوعا. [3]

زوجة السعيد: زوجة الشهيد المغدور التي تصارع الحياة والمكنسة. [4]

بوزهير حميد: أب حورية كان فقيرا، يشتغل بالنجارة في احدى ورشات المعمرين في المدينة.

ونستنتج مما تقدم أن الشخصية في الرواية أنواع ولكل شخصية خصائصها ومميزاتها فهي تعتبر ربط الأحداث وتناسقها.

1

[2] الرواية، ص 14.

[3] محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مسألة الواقع إلى سؤال المصير)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2011، ص 121.

[4] عيسى شيب، الاتحاد الواقعي في الأعمال القصصية لبهاء ظاهر (مجموعة الخطوبة أنموذجا بحث تكميلي لنيل شهادة الماجستير تخصص الأدب العربي، جامعة المدينة العامية، 2013، مخطوط، ث 139.

خاتمة

خاتمة:

بعد رحلة البحث والدراسة التي قمنا بها في هذا الموضوع توصلنا الى عدة نتائج نذكر منها:

– إن للشعرية عدة مفاهيم تختلف من باحث إلى أخر، حيث حاولنا الإلمام ببعض المفاهيم عند بعض الدارسين.

– رومان ياكسبون وتودوروف من ابرز الدارسين لشعرية عند الغرب، أما عند العرب نجد كل من الجاحظ قديما واودونيس حديثا.

– كما أن شعرية السرد تكمن في جمالية لغته، والعناصر الاساسية له مثل المكان والزمان والشخصيات.

– كما أن لسرد عدة مفاهيم حاولنا الإلمام ببعضها وهذا عند الغرب والعرب، ومن ابرز دارسين نجد رولان بارت وغريماس وفلادمير بروب عند الغرب سعيد يقطين وحميد حميداني

– خضوع السرد لعدة تصورات تحددها طبيعة اشتغال كل ناقد استنادا إلى روية التي ينطلق منها وعلى وفق المنهج الذي يشتغل عليه، حيث يقوم على أسس وتحديدات مختلفة.

– كما تطرقنا في دراستنا لشعرية إلى شعرية الزمان ودرسنا المفارقات الزمنية وتسريع السرد وإبطائه. ولاحظنا كيف قدمت جمالية شعرية للرواية، كما درسنا شعرية المكان ولاحظنا براعة الكاتب في توظيف هذه الشعرية ليعطي جمالا وحياتا للاماكن، بالإضافة لشعرية الشخصيات ودور الشخصيات في إضافة الجمال الفني والتشويق السردي للرواية.

– تجمع رواية البطاقة السحرية بين الذاتي والوطني، الأول يتمثل في قصة حب عمروش لحورية وإخلاصه لها بعد وفاتها، والثانية تمثلت في حب الوطن ودفاع عنه، في الماضي والحاضر والموت في سبيله ومقاومة أعدائه، لان الثورة لم تنتهي بعد لأنها دعوة لصمود أمام الخونة ومواجهتم إلى جانب التضحية في سبيل الحب، والإخلاص له.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- القران الكريم
- محمد ساري البطاقة السحرية

المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب.
2. ادونيس، الشعرية العربية.
3. ارسطو طاليس، في الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
4. آمنة يوسف، تقنيات السرد في نظرية والتطبيق.
5. اوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية والثورة، دار الامل لطباعة والنشر والتوزيع.
6. بشرى بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006
7. بشير تاورريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة دراسة في الأصول والمفاهيم.
8. بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب ولغات، العدد الثامن، جامعة محمد خيضر بسكرة.
9. بول ارون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.
10. تزفيطان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال لنشر، المغرب، ط2، 1990
11. جاسم خلف الباسي، شعر القصيرة جدا، دار نينوي، دمشق سوريا، 2010.
12. جونتال كالر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، ط1، الجزائر، 2004.

13. حسن دحراوي، بنية الشكل الروائي.
14. حسن ناظم، قضايا شعرية.
15. حميد حمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.
16. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة.
17. رومان ياكسبون، قضايا الشعرية.
18. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي.
19. صليحة عودة زعرب، جمليات السرد في الحطاب الروائي عند غسان كنافي.
20. طراد الكبسي، في الشعرية العربية قراءة جديدة في النظرية القديمة.
21. عبد الرحيم كردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب.
22. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية مطبعة الؤمنية، دمشق، سوريا، ط1، 1990.
23. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
24. عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردي، دار القدس العرب للنشر والتوزيع تعاونية الهداية بالقايد وهران، الجزار.
25. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.
26. عبد الله الغامدي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1992.
27. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات قدس العرب، ط1، 2009.
28. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

29. عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية (حكاية بحار، الدفل، المر فا البعيد.) منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.

30. عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري.

31. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.

32. كمال ابو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش، م، م، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

33. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم.

34. محمد صابر عبيد، سوس البياني جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

35. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي.

36. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان بيروت، ط1.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة:.....أ

الفصل الأول: ماهية الشعرية

المبحث الأول: مفهوم الشعرية 4

1-الشعرية لغة:(poetics) 4

2-الشعرية اصطلاحا:.....5

المبحث الثاني: الشعرية عند الغرب 8

1- رومان ياكسبون: 8

2- الشعرية عند تودوروف:.....11

المبحث الثالث: مفهوم الشعرية عند العرب 15

1-الشعرية عند العرب القدامى:.....15

الفصل الثاني: ماهية السرد

تمهيد:.....20

المبحث الأول: مفهوم السرد.....21

المبحث الثاني: السرد عند الغرب: 24

المبحث الثالث: السرد عند العرب: 26

الفصل الثالث: تجلي الشعرية السردية في الرواية

المبحث الأول: بطاقة قراءة وملخص للرواية 30

ملخص الرواية.....30

وصف الغلاف الخارجي 31

المبحث الثاني: تجليات الشعرية السردية في الرواية.....32

1- شعرية الزمن 32
2- شعرية المكان 41
3- الشخصيات: 45
خاتمة: 51
قائمة المصادر والمراجع 53
فهرس المحتويات 57

الملخص:

قد استطاع محمد ساري ومن خلال روايته البطاقة السحرية، أن يبرز جماليات شعرية الصورة السردية، وان يجيد توظيفه تقنياتها من خلال شعرية الزمان، وشعرية المكان، وشعرية الشخصيات، حيث وظف شعرية الزمان من خلال المفارقات الزمنية، واعتد على تقنيات تسريع السرد و إبطائه، وأيضا وظف شعرية المكان حيث أعطى جمالا للأمكنة سواءا المفتوحة أو الأمكنة المغلقة، وفي الأخير شعرية الشخصيات، النى قسمها إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. كل هذه التقنيات أضفت جمالا شعريا للرواية السردية البطاقة السحرية.

الكلمات المفتاحية :الشعرية، الصورة السردية، رواية البطاقة السحرية، محمد ساري.

Resume

Mohamed sari ،à travers son roman «la carte magiqne» ،a su mettre en évidence l'esthétique de l'image narratve poétique et pouvoir employer ses techmiques à travers l' élément de temps et même de lien ainsi que l'élément de personnalités ،oū il a employé la poétique du temps àtravers les paradoxes temporels de la récupération ،de l'anticiption de l'éffacement..... et aussi son emploi du lieu poétique où il a donné de la beauté aux lieux qù ils soient ouverts ou fermés et enfin ،la poétique des personnages ،qu il a divisée. en personnages principaux et secondaires