الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالى والبحث العلمى

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

المرجع: .....

قسم اللغة والأدب العربي

البنية السردية في شعر أبي ذؤيب الهذلي

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب(ة):

- مسكين عبد الغاني

إشراف الأستاذ(ة):

- بشير عروس

السنة الجامعية: **2014/2013**

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل رب زدني علما

التشكـــــــرات

قال تعالى: ﴿ ربِّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه ﴾

نحمد الله ونثني عليه كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه أن أنعم علينا بنعمة العلم و وهبنا الصبر والتدبير، نشكره عز وجل الذي مكننا من تخطي المصاعب، أنار لنا درب التوفيق أعاننا على إتمام هذا العمل على أحسن حال .

لا يسعني وأنا أنتهي من هذا العمل، إلا أن أتقدم بشكري الخالص وامتناني العميق بالرغم أن كلمات الشكر لا تكفي لإعطاء حقه، الى من كان دائما عونا لي من خلال نصائحه وتوجيهاته إلى من وقف بجانبي لآخر لحظة لإنجاز هذا العمل، إلى من ساندني بكل ما لديه إلى من وجدته معينا لي في أوقات الشداد، إلى الأستاذ "بشير عروس " للإشراف على هذه المذكرة، وسهره على إنجاحها، أدعو الله أن يجعل كل مجهوداته في ميزان حسناته يوم القيامة .

كما أخص بالشكر الجزيل الزميل طلحة عبد الباسط الذي كان عونا لي ولم يبخل علي

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء اللجنة الموقرة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث المتواضع و تقييمه .

كما أتقدم بالعرفان بالجميل إلى جميع الأساتذة في المركز الجامعي لميلة، الذين رافقوني طيلة مرحلة الدراسة والذين ساهموا في تعليمي وأناروا عقلي بالعلم والمعرفة.

لا يفوتني أن أعبر عن شكري وامتناني إلى كل أصدقائي، زملائي وزميلاتي في الدراسة، ولكل من أمدني بيد المساعدة والتشجيع لإعداد هذا البحث.

الطالـــب : عبد الغاني مسكين

الإهـــــــداء

بكل محبة أهدي ثمرة جهدي هذه:

إلى الغاليين اللذين أفنيا عمرهما لأصل إلى هذا المستوى، شمسي وقمري المنيرين أبي وأمي الكريمين فأحييكما تحية علم ومحبة، وأشهد أنكما علمتماني أن أكون للعلم طالبا شغوفا ،وأن أقتل الحروف في سبيل النجاح، وأن أضحك للصعاب في كل آن، وأن أعتمد على نفسي وأكسر قيود التهاون، وأن أرفع بيدي مشعل العطاء منيرا أبدا لوجه الله عز وجل ، فإليكما يالوالدَ ي أهدي ثمرة جهدي، أطال الله في عمركما .

إلى الذين عشت معهم سنين عمري وشاركوني بسمة الحياة وآلامها، إخوتي الأعزاء وأخواتي مسك الحياة حفظهم الله من كل سوء، وإلى زينة الحياة الدنيا أحبائي الكتاكيت الصغار ، أشرف، هدى، محمد، أيوب، أسامة، وإلى كلّ الأقارب كلّ باسمه.

إلى من بدونهم لا تحلو الحياة أصدقائي ياسر، عبد الباسط، هشام، يوسف، جمال، توفيق، وليد، علاء الدين، سمير، حكيم، وإلى من كانوا برفقتي ومصاحبتي أثناء دراستي في الجامعة وأخص بالذكر: هدى وإلى ريمة الحنونة وأدعو الله أن لا تفرقنا المسافات.

إلى كل الزملاء والزميلات في الدراسة، وإلى كل من لهذكّ ر جهداً في مساعدتي، وفي إنجاز هذا البحث ولو بكلمة تشجيع أهدي لهم ثمرة بحثي هذا.

إلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية، إلى من عرفت وصادقت وأحببت.

مقدمة

مقدمة :

كثيرا ما تتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها لتقدم لنا في الأخير نماذج أنيقة للتنوع تبعث الرغبة في القارئ حتى يكتشف أسباب هذا التداخل، وقد لفت انتباه الدارسين تقاطع السرد مع الشعر العربي القديم، لما لهذا الأخير من خصائص ومميزات تجعله يستعمل السرد ليعبر عن مظاهر الحياة الجاهلية، إذ يتناول هذا البحث الموسوم " البنية السردية في شعر أبي ذؤيب الهذلي " لاحتواء شعر هذا الأخير على النمط السردي الظاهر.

يهدف هذا البحث إلى تقديم مقاربة سردية للنص الشعري القديم عند أبي ذؤيب الهذلي، حتى يبرز جانبا مهما لم يوله الدارسون العناية التي يستحق، إذ ركزت جل الدراسات على بحث الجوانب الفنية والموضوعاتية، في الشعر القديم إجمالا،وهذا البحث يروم تجاوز شيء من هذا القصور بما استطاع وذالك بالإجابة عن مجموعة من الأسئلة من مثل: ما هي خصائص البنية السردية وما هي حدود التداخل بين الشعر والسرد؟ وكيف تجلت البنية السردية في شعر أبي ذؤيب الهذلي؟

وقد دفعني إلى اختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب، تنوعت بين أسباب ذاتية إذ لا أنكر ميلي إلى دراسة السرد ومحاولة تمثله في الشعر القديم، وكذا إعجابي بشعر أبي ذؤيب الهذلي، بما فيه من متعة جمالية وبناء فني متكامل؛ وأسباب موضوعية تكمن في إقامة نموذج يتجل فيه قابلية تطبيق السردية على النصوص الشعرية والتي تصلح لمثل هذه المقاربات الحديثة.

وقد أفاد هذا البحث من بعض الدراسات السابقة والتي نذكر منها:

. أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره لنورة الشملان، وبنية القصيدة الهذّلية في الجاهلية و الإسلام لفواز محمد.

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي قي الجانب النظري واعتمد في جانبه التطبيقي على منجزات البنيوية السردية أثناء وقوفه على بعض أنماط البنى السردية في التحليل لجملة من القصائد التي تجلت فيها الظاهرة السردية في الديوان.

وقد قسمت دراستي هذه إلى فصلين وخاتمة؛ تناول الفصل الأول النظري تعريف البنية والسرد لغةً واصطلاحا ليقف كذلك عند أهم النظريات السردية الحديثة التي تدرس الوظائف السردية، والنموذج العاملي مروراً بأهم الأعلام الذين تحدثوا عنها ووقف عند أهم البنى السردية مركزاً عن البنية الزمانية والمكانية وبنية الشخصية، واختتم هذا الفصل بالحديث عن الشعرية كعنصر مهم عند الحديث عن الشعر ووقف كذلك عند مصطلح " سردية الشعر وهذا قصد تحقيق الصلة والتداخل بين السرد والشعر .

وتضمن الفصل الثاني دراسة في بعض قصائد أبي ذؤيب الهذلي التي غلب عليها طابع السرد، تناولنا من خلاله الطريقة التي بنى بها الشاعر نصوصه، لاستجلاء أهم التقنيات السردية، من فضاء سردي وحوار كعنصر هام داخل العمل القصصي وانتهاء بالبنية العاملية، لبعض القصائد من علاقات كالتواصل والصراع وضبط البرامج السردية سواء كان محققا للذات أو غير محقق أو مستمر بالنسبة لذات الشاعر، وجاءت الخاتمة متضمنة أهم النتائج.

لم يسلم هذا البحث من أن تعترضه جملة صعوبات أهمها: قلة الكتب التي تتناول جوانب تطبيقيه حول سردية الشعر، وكذا صعوبة استخراج بعض البنى السردية من الشعر، غير أن هذه الأمور بقدر ما ساهمت في إبطاء سير البحث بقدر ما كانت دافعا رئيسيا في انجازه .

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بامتناني العميق للأستاذ المشرف "بشير عروس" على كل ما قدمه لي في سبيل إنجاز هذا البحث، برغم ما مر به من ظروف قاهرة فله جزيل الشكر و العرفان.

وبعد فإنني لا أزعم لهذه الدراسة أنها أتت بما لم يأت به الأوائل،وحسبي أنني بدلت جهدا في هذا المضمار من أجل إضاءة جانب في بنية الشعر العربي القديم، فإن أصبت فلله الحمد بدءا وختاما على توفيقه وإن جانبت فالكمال لله وحده .

الفصل الأول

الفصل الأول:السردية والنظرية البنيوية

أولا: مفهوم البنية السردية

1- البنية

2 ـ السرد

3- البنية السردية

ثانيا: أهم النظريات السردية

1 ـ النموذج الوظيفي لبروب

2 ـ النموذج العاملي لغرماس

ثالثا: البنى السردية

1- بنية الزمان

2 ـ بنية الشخصية

3 ـ بنية المكان

رابعا: سردية الشعر

خامسا: الشعرية

أولا : مفهوم البنية السردية :

1- البنية :

أ ـ لغة:

تعتبر كلمة البنية ذات دلالة مختلفة في اللغة العربية فقد تجاوزت التعريفات البسيطة وكثيرا ما كثرت حولها الآراء، وتعدت المعاني الخاصة بها.

فتعددت المعاني اللغوية لمفهومها في المعاجم اللغوية القديمة وكتب المصطلحات النقدية.

جاء في معجم "العين" للخليل بن أحمد: " بنى البناَء البناُء يبني بنيا وبناًء، وبنينا مقصورة، والبنية: الكعبة، يقال: لا ورب هذه البنية"[1].

وجاء في لسان العرب "الَبنُي: نقيض الهدم"[2].

وجاء في المعجم الوسيط: " البِنَيةُ، ما بنَى، والجمع بَني، وهيئة البناء، ومنه الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البِنَية .

و(حروف المباني): الحروف الهجائية، تُبَنى منها الكلمة، وليس للحرف منها معنى مستقل"[3] .

[1]- الخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم لسامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 2006م، ص492.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، ج1، دار صبح إديسوت، بيروت، لبنان،ط1، 2006م ص492.

[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وحماية التراث،مصر، ط4، 2004، ص82.

ب- اصطلاحا:

ارتبطت البنية باللسانيات السوسيرية، وقد تطور هذا المفهوم بظهور المنهج البنيوي في فرنسا، إذ ساهم كذلك التحليل البنيوي للسرد في بلورة هذا المفهوم والتطور الأخير للسانيات المسماة باللسانيات البنيوية، ولقد حصل انطلاقا من هذه اللسانيات امتداد بيوطيقي بواسطة أعمال ياكبسون نحو دراسة الخطاب الشعري أو الأدبي، وحصل امتداد أنثروبولوجي من خلال دراسة ليفي ستراوس عند الأساطير والطريقة التي أستأنف بها أبحاث أحد الشكلانين الروس أهمية بالنسبة لدراسة السردية، أي فلاديمير بروب عالم الفلكلور"[1]؛ فالبنية إذا هي نتاج حاصل بين اللسانيات السويسرية، وهي من جهة أخرى أعمال الشكلانية الروسية، وبخاصة أعمال فلاديمير بروب، صاحب كتاب مرفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية "الصادر عام 1921م .

غير أن هذه الجهود التي قدمها الشكلانيون لم تخرج عن دائرة الأدبية "فدراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الآخر كانت تحتكر البحث فيه وخاصة علم الاجتماع والنفس"[2]، فالبنية تقوم عن طريق علاقاتها الداخلية وبالتالي فهي تمتاز بصفة الانغلاق عن خارج النص.

وما يميز البنية كذلك شبكة العلاقات فهي تترجم "مجموعة العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة

1- رولان بارت: التحليل النصي تطبيقات على نصوص من التراث والإنجيل والقصة القصيرة، عبد الكبير الشرقاوي دار التكوين، سوريا، دط، 2009م ، ص23.

2- حميد لحمداني: بنية النص –من منظور الأدبي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م ص11.

والعلاقات القائمة بينها من وجهة نظر معينة"[1]، فالدارس يقف خلال دراسته للبنيات الأدبية على جملة من البنيات المميزة فيتعرف من خلالها على عناصر العمل وطبيعة العناصر وعلاقاتها ببعضها.

فالبنية تتصل بتركيب النص، وتربط بمستويات الحكاية المختلفة، وتفهم بداخل النص وما فيه من علاقات تخص وظائف العناصر من زمن وشخصية وأحداث"[2] .

2- مفهوم السرد:

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط "سرد الشيء سردا: ثقبه، والجلد خرزه والدرع نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما.

وفي التنزيل العزيز: « أَن أَعمَل سَابِغَاتٍ وقَدِّر فِي السَّردِ ».

والشيء : تابعه وولاه، يقال: سَرَدَ الصَّومَ،ويقال: سَرَدَ الحديث أتى به على وِلاَءٍ جيِّدَ السِّياق.

(سَرِدَ) سَرَدًا: صَارَ يَسرُدُ صَومَه.

(أَسْرَدَ) الشيء: ثقبه،وخرزه.

(سَرَدَه) ثقبه وخَرَزَهُ ، والدِّرعَ سَرَدَها.

(سَرَّدَ) الشيء: تتابع يقال: تَسَرَّدَ الدُّرُّ،وتَسَرَّدَ الدَّمع، وتَسَرَّدَ الماشي: تابع خطاه[3].

---

[1]- فارديناند ديسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطبع دط، 1986 م، ص48.

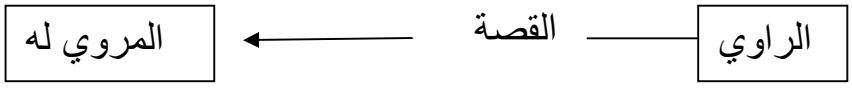
2- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص122.

[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص 426.

وَرَدَ في اللِّسان: "تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[1]، فالسرد بهذا المفهوم هو التتابع والانتظام.

ب- اصطلاحا:

السرد هو "الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[2] من خلال هذا التعريف نستنتج أن السرد يتم عن طريق القناة التالية [3]:



غير أن "رولان بارت "يرى أن السرد" مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة"[4]، فهو يرى أن السرد يتأثر ويتطور مثله مثل مختلف الظواهر الأخرى كالتاريخ والعادات والثقافة وغيرها... أي يتماشى مع الحياة بصفة عامة.

والسرد في الدراسات الحديثة يعني "خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له حديث من نوع خاص هدفه الاستقصاء، أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث، وهيئات، وأفكار ولهجات "[5].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص 217.

2_حميد لحميداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي- ، ص 45.

[3]- المرجع نفسه، ص 45 .

4-عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة،مصر، ط3، 2005م، ص13.

[5]- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع -مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2005م، ص185.

كما يعتبر السرد كذلك "كونه خطابا غير متجرأ أو قصا أدبيا يقوم به السارد ليس هو الكاتب بالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها"[1]، فهو تأكيد على ضرورة وجود من ينسق هذه الملفوظات والجمل، وليس الكاتب هو بالضرورة من يتولى هذا التنسيق بين الأحداث والأفعال ومستقبلها.

كما يتجلى السرد داخل الحياة، فإنه يفرض نفسه كنمط محدد داخل النصوص بصفة عامة فهو "لا ينفرد باعتباره صياغة لعلاقة الفرد بالموجودات، ومحاولة استعادة أحداث الماضي وذكر ما وقع فيها، بل هناك ألفاظ ومصطلحات أخرى تؤدي هذا المعنى ومنها مصطلح القص أو الحكي أو الإخبار أو الرواية"[2].

3- البنية السردية:

لقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، "فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية والزمان والمنطق في النص السردي وعند" أودين موي" تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها"[3]

---

[1]- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع –مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، ص 186.

[2]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم والأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف الجزائر ،ط1، 2008م، ص25.

[3]- عليمة فرخي : البنية السردية في رواية قصيد في التدلل للطاهر وطار ، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستار ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2011م ، ص9.

و الخلاصة أن هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه

فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية درامية ...كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية، وبنية المقال..

ولاختلاف وجهات النظر والبحث في السرد فقد تعددت النظريات السردية وتنوعت باختلاف الدارسين.

ثانيا : أهم النظريات السردية:

1- نظرية النموذج الوظيفي للحكاية الخرافية:

أ/ عند فلادمير بروب:

يعتبر "فلادمير بروب" رائدا من رواد المنهج الشكلاني ومن الباحثين الأوائل الدين ساهموا في تغيير مسار الدراسات السردية، وقد صدر له أول كتاب سنة 1928م بعنوان "مرفولوجية الحكاية الخرافية" حيث يعد هذا الكتاب ثورة حقيقية في الدراسات الأدبية لأنه أول مؤلف يهتم بالشكل الخارجي على حساب المضمون، ولذلك فقد أولى "فلاديمير بروب"الوظيفة اهتماما كبيرا وركز عليها باعتبار أنها العنصر الأساسي الذي تقوم عليه الحكاية العجيبة، وعرف تحليل "بروب" للحكاية العجيبة بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة " وعني فلاديمير بروب بتحليل السرد من خلال الوظائف، وهو استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي"[1].

انطلق "بروب" في دراسته للحكاية الشعبية من البناءات الداخلية للحكاية وليس اعتمادا للتاريخية والموضوعية التي اعتمد عليها سابقوه من النقاد والباحثين.

[1]- إبراهيم خليل، بنية للزمن الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م، ص52.

من خلال دراسة "بروب" للحكاية الشعبية الروسية انطلاقا من وظائف الشخصيات على اعتبار أنها قيم ثابتة وهي الركيزة التي تعتبر أساس بناء النموذج؛ فقد توصل "بروب" من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية روسية إلى نوعين من القيم:

* **قيم ثابتة:** وأسماها "بروب" الوظيفة.

***قيم متغيرة** : مرتبطة بالشخصية وأوصافها وأسمائها.

كما يرى "بروب" أن الوظيفة "عمل شخصية منظور إليه من حيث دلالته في مسار الحبكة"[1].

كما عدد بروب هذه الوظائف وحصرها في أن لا يتعدى الإحدى والثلاثين وظيفة في الحكاية الواحدة.

وقد وضع "بروب" لكل وظيفة مصطلح خاص بها، كما قام بتوزيع هذه الوظائف على سبع شخصيات وأعطاها اسم "فصل الشخصية" وهي:

1- المعتدي أو الشرير (agresseur ou méchant)

2- الواهب (donateur)

3- المساعد (auscithére)

4- الأميرة (princesse)

5- الباعث(mandateur)

6- البطل(héros)

1- محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الفنون للنشر، تونس، 1997م، ص18.

7- البطل المزيف(faut héros)

وبهذا نحصل سبع شخصيات لازمة للحكاية مع مراعاة ما قد يحدث تداخل وتوافق بين الشخصيات مع عملية اقتسام هذه الوظائف فيما بينها: كما يمكن لوظيفة واحدة أن تتوزع على عدة شخصيات.

ب/ منطق الحكي عند "كلود بريمون":

لم يختلف "كلود بريمون" كثيرا مع منظري السرد الأخرين فهو أيضا يرى بأن دراسة الخطاب السردي ينقسم إلى مستويين هما:

-تقنية عرض وقائع السرد .

- دراسة القوانين المنظمة لعالم الحكي[1]، وهي بدورها تنقسم إلى صنفين أيضا هما:

قوانين منطقية يجب إتباعها في كل متوالية حوادث وهذا لمقرئيها.

ومنها ما هو عبارة عن مواصفات تعود أساسا للخصوصية الثقافية وللمرحلة التاريخية المنظمة للعمل السردي[2].

احتمالية virtualité	تحيين actualisation	تحقيق réalisation
مثال: هدف يود بلوغه	مثال: سلك لتحقيق هذا الهدف غياب التحيين	هدف محقق مثال: نجاح السلوك

1- عبد العالي بوالطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، 1998م، ص90.
2- المرجع نفسه، ص90.

مثال إيقاف منع الفعل هدف غير محقق

مثال: فشل السلوك

احتمالية بلوغ هدف معين مع وجود التحيين؛ فيكون هذا الهدف محقق، وقد يكون هذا الهدف المراد بلوغه غير محقق وذلك لغياب التحيين.

ثم انتقل بريمون من تحليل المقطع السردي البسيط الأولي:

الذي يتكون من ثلاثة وظائف إلى تحليل المحكي الذي قد يشمل على عدة وظائف متداخلة يسميها بـ: المقطع السردي المركب:

الذي ينظم حسب رأيه كالآتي:

الترابط: جنبا إلى جنب، أي التلاحم، وهذا المثال يوضح ذلك[1] :

دعوة لارتكاب إساءة

فعل الإساءة

مساعدة محققة: عمل يجازى عليه

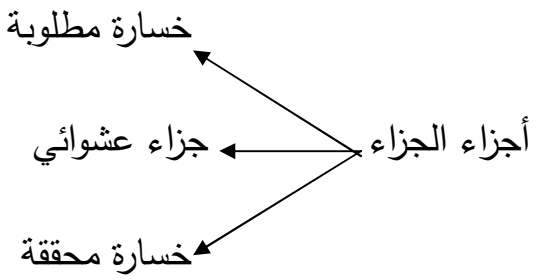
وهذا يعني القيام بإجراء الجزاء

عمل مجازى عنه

* التضمين والتوظيف:

مثال: المساعدة مرتكبة: فعل مجازى عنه

[1]– عبد العالي بوالطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ص94.



فعل مجازى عنه.

وهذا الإجراء يحدث عندما يكون بلوغ هدف متوقف على هدف آخر[1].

يرى "كلود بريمون" بأن دراسة القوانين المنظمة لعالم المحكي تتطلب القيام بتحديد أولي لبعض مكوناته، اعتمادا على خصوصياته البنيوية، ثم تأتي بعد ذلك محلة وضع تصور منطقي عن كيفية تموضعها داخل المحكي حيث نجد مثلا أن الوحدة الأساسية أو القاعدية، أو ما يسميها (بالذرة السردية)هي الوظيفة كما عرفها "فلاديمير بروب".

وإن تجميعنا لثلاث وظائف يكون لنا المقطع الأول، وعنى هذا أنه إذا اجتمعت الوظيفة الأولى مع الثانية كان كافيا لتكوين المقطع الأول المحكي.

هذه الثلاثية تقابل المراحل الثلاث المفروضة في كل أجراء، والمراد بالإجراء هو كيفية تموضع الوظائف داخل المحكي وهذه المراحل هي:

* وظيفة تفتح إمكانية الإجراء في شكل سلوك مرتقب، أو حدث يتوقع.

* وظيفة تحقق هذه الاحتمالية في شكل سلوك، أو حدث قيد التنفيذ.

* وظيفة تحتم الإجراء في شكل نتيجة محصلة[2].

[1]– عبد العالي بوالطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية ، ص94–95.

[2]– المرجع نفسه، ص91.

بالرغم من أنه يتفق مع "بروب" في مصطلح الوظيفة إلا أنه يختلف معه، في أن كل وظيفة من الوظائف الثلاث لا تستدعيه بالضرورة الوظيفة التي لا تليها.

كما يرى "كلود بريمون" أن السارد له حرية اختيار إمكانية ترك الإجراء على تطوير مستمر على أن يحقق غاية أو يتوقف دون ذلك[1].

وقد وضع نموذجا يلخص فيه سلسلة الاحتمالات المفتوحة في المقطع الأول.

الجمع: (l'accolement) [2].

خسارة ترفض Verus إساءة مطلوب ارتكابها.

إجراء عدو لها vs إجراء إساءة.

خسارة مفروضة vs إساءة مرتكبة: فعل مطلوب مجازاته.

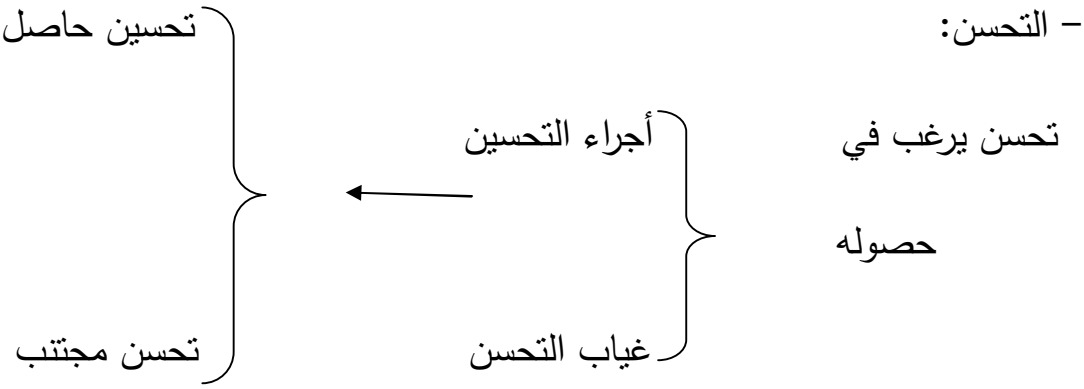
(vs) تعني الربط بين المقطعين السرديين، معنى هذا أن من يقوم بانجاز الوظيفة (أ) للشخصيات ويصنف "كلود بريمون" وقائع المحكي حسب مؤيدي ومعارض المشروع إلى صنفين، وذلك حسب التحسن، والتدهور، حين يمكننا قراءة المقطع الواحد قراءتين مختلفتين، باختلاف وجهة نظر الشخصية المستقاة في كل قراء[3].

[1]- عبد العالي أبو الطيب: مستويات دراسة النص الروائي ، ص92.

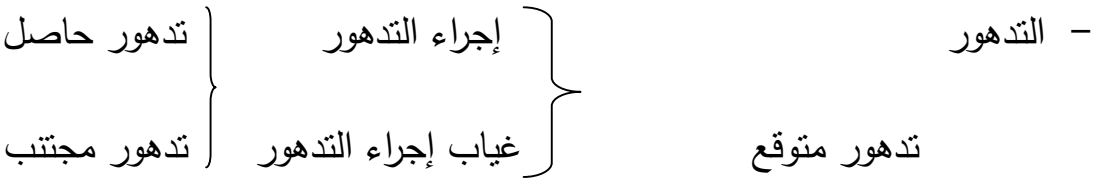
[2]- المرجع نفسه، ص 95-96.

[3]- المرجع نفسه ، ص 96-97.

- التحسن:



- التدهور



من خلال المخطط الأول نلاحظ أن الذات الواحدة يمكن أن تتجلى من خلال عدة عوامل (عامل1، عامل 2، عامل3).

ومن خلال المخطط الثاني نلاحظ أن العامل الواحد يمكن أن يتجسد في ذوات عديدة (ذات 1ن ذات2، ذات3).

ومن هنا مكننا القول أن تعدد الممثلين داخل العامل الواحد، وتعدد العوامل داخل الممثل الواحد يخلق العديد من التعقيدات والإشكالات وإنشاء تحليل البنى السردية، لذلك وجبت الدقة والتركيز أثناء التطبيق النموذج العاملي، لكن وبالرغم من صعوبة الدراسة التي قدمها "غريماس" إلا أنها تسهل عملية التحليل وخاصة جمع الروايات الحديثة التي نجد فيها العديد من الذوات التي تختلف موضوعاتها التي ترغب في الحصول عليها.

2- النموذج العاملي:

- البنية العاملية عند "غريماس"

يرى أغلب الباحثين المهتمين بالسيمياء أن رائد الاتجاه السيميائي المرسوم بالسيميائية السردية هو "غريماس" والذي ألف كتاب الدلالة البنيوية) سنة 1966م، كما ألف قاموس السيمياء رفقة "جوزيف كورتيس"[1].

وقد استفاد "غريماس" من إسهامات سابقيه وبخاصة أبحاث "بروب" وكذلك "كلود ليفي شتراوس"، كما استفاد كذلك من الدراسات الميثولوجية اللسانية حيث اعتمد على ملاحظة "تستير"مصطلح (les prière)الذي شبه فيه الملفوظ البسيط بالمشهد.

أما المصطلح العامل فقد اعتبره "غريماس" تطور المفهوم الوظيفة ويكون العامل يتيح فرصة لجمع الإمكانات المفترضة التي حدوثها، وتأتي الشخصية بوصفها عاملا مجردا في النص، ويمكن توضيح مفهومها من خلال التي صنعها "بروب" تبعا لأدوارها، وقد جعلها "غريماس"في ستة عوامل"[2]، وكانت جل الدراسات التقليدية تنظر على الوظائف على أنها أدوار تؤديها الكلمات داخل الجملة وبالتالي تصبح الجملة عبارة عن مشهد، وقد عمل "غريماس" على تقليص عدد الوظائف التي وضعها "بروب" في تشبيه أدوار مقسمة على ثلاث ثنائيات.

- الفاعل /الموضوع

-المرسل / المرسل إليه

[1]- السعيد بوطاجين، الإشغال العامل، دراسة سميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة،نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1 الجزائر، 2000م، ص13.

[2]- أحمد العجمي، نص الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993م، ص41.

– المساعد / المعارض.

من خلال هذه الثنائيات نلاحظ الشبه الكبير بين هذه الثنائيات الثلاثة التي وضعها "غريماس" والوظائف التي وضعها "بروب" غير أن "غريماس" ربط الشخصية بعلاقات تجعلها تمثل مفهوما مجردا في أي حكي من خلال العامل وتلك العامل الشبه، وتكون بذلك ثلاثة علاقات:

*** علاقة الرغبة (relation de désire)**

أي علاقة راغب ومرغوب فيه، وهذه العلاقة ذات أهمية بارزة، إذ وفقها تتوله رغبات الذات، وطموحاته وبناءا عليه يتم توزيع الأدوار الآخر[1].

ويمكن أن تكون حالة اتصال فتسعى إلى الانفصال وملفوظات الحالة(les énoncés d'état) توجد في الملفوظات السردية البسيطة.

"وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيها يسميه "غيرماس" بملفوظات الإنجاز énoncés de faire وهذا الانجاز يصفه بأنه الانجاز المحول l'aire transformateur)) يرمز له (f.t).

من الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (sujet d'état)[2].

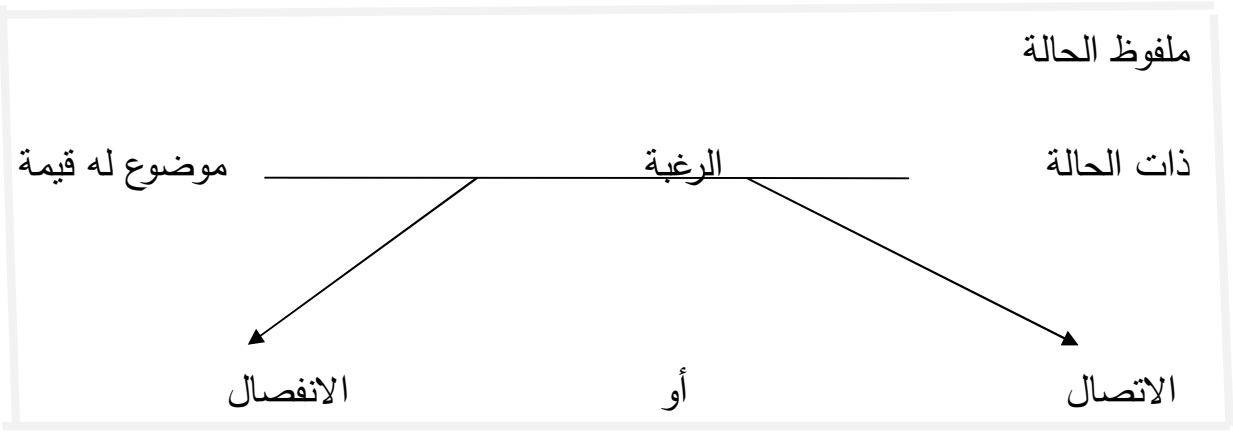
كما أن هناك ذات أخرى يمكن ان تتولد عن الانجاز المحول وهي ذات الإنجاز " وقد تكون ذات الانجاز هي نفسها الشخصية الممثلة الذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى ويصبح العامل الذات (l'actant sujet)

[1]– رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص 120.

[2]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000م، ص35.

في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين سماهما "غريماس" البرنامج السردي (Programme narratif) .

ومن خلا ما سبق يمكن أن نستخلص مخططين وضعهما "غريماس" الأول يرتبط بملفوظ الحالة ويكون كما يلي[1]:



من خلال هذا المخطط نلاحظ أن ملفوظ الحالة هنا يتضمن ذات الحالة التي تسعى أو ترغب مع موضوع له قيمة.

(ذات الحالة ←موضوع له قيمة)

ومن(sujet d'état) ← (objet de valeur)

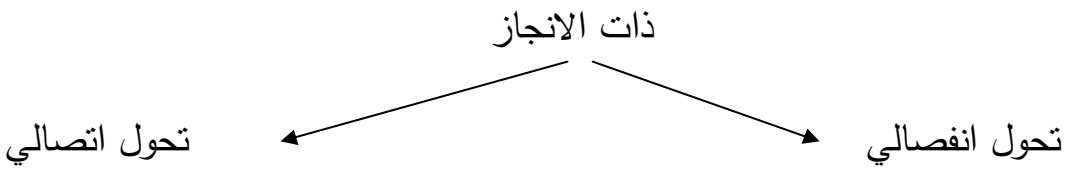
ثم تكون ذات الحالة هي حالة انفصال عن الموضوع الذي له قيمة ويرمز لها بالرمز: (s1.vo)أو تكون حالة اتصال بالموضوع الذي قيمة ويرمز لها بالرمز (s1.vo)[2].

أما المخطط الثاني فيرتبط بملفوظ الإنجاز[3]:

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص34.

2- المرجع نفسه ، ص 34.

3- المرجع نفسه، ص 35.



إن ملفوظ الانجاز يمكن أن متجها نحو الاتصال وبالتالي يكون البرنامج (p.w) محتسبا في الانجاز (f.t) وممثلا بذات الانجاز (s.f) يعمل على تحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال ويرمز له (S1vo S11o)

*** علاقة التواصل:(relation de communication)**

يربط بين المرسل والمرسل إليه وهذه العلاقة غير مباشرة لأنها تمر أول بعلاقة الرغبة أو " إن فهم علاقة التواصل من بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا إن كل رغبة من لدن (ذات الحالة) لا بد أن يكون وراءها محرك أو دوافع يسميه "غريماس" (مرسلا) كما أن تحقق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى (مرسلا إليه)"[1] .

المرسل ← الذات الموضوع ← المرسل إليه

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب إلى الموضوع الذي له قيمة، و(المرسل إليه)هو الذي يعترف لذات الانجاز أنما قامت بالمهمة أحسن قيام[2] .

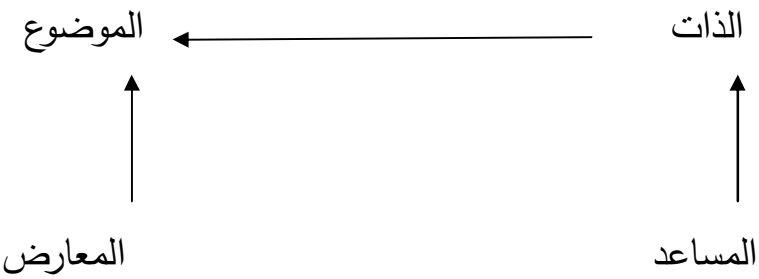
إذن فالعلاقة التواصل ترتبط بعلاقة الرغبة فالمرسل والمرسل إليه تربطان مباشرة بالذات والموضوع داخل البرنامج السردي.

*** علاقة الصراع (relation de la lutte)**

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ص 35-36.

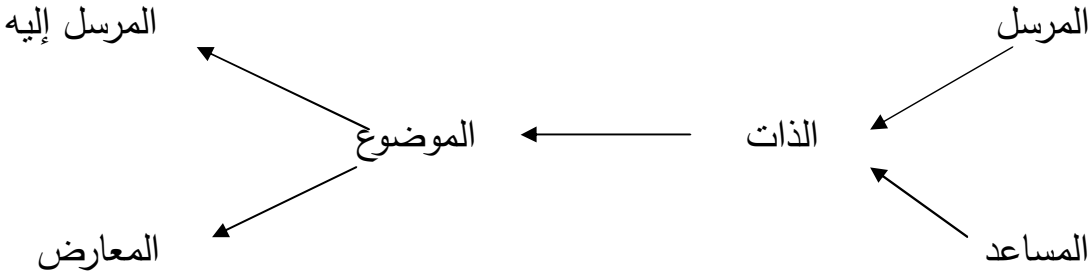
2- المرجع نفسه ، ص 36 ,

هذه العلاقة تجسد حالة التعارض بين المساعد والمعارض لأن المعارض يسعى دائما إلى جانب الذات ويعمل على مساعدتها، وينتج عن علاقة الصراع إما منع حصول الرغبة وعلاقة التواصل وإما تحقيقها.



وهنا نلاحظ بأن المساعد يعمل على حصول الذات وتحقيق علاقة الرغبة، أما المعارض فيعمل على إبعاد الذات عن الموضوع[1].

وبهذا يمكن أن نصل إلى النموذج العاملي عند "غريماس" من خلال المخطط التالي الذي يربط العلاقة الثلاثة السابقة.



*** الفواعل والممثلون: (Actont et acteurs)**

ميز "غريماس« بين الفاعل والعامل (actont) وبين الممثل (acteur)واعتبر ليس شرطا في مطابقة العامل الممثل مع البرنامج السردي.

[1]– حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ص 36.

إن ذات الحالة يمكن أن يمثلها على البرنامج السردي ذات الانجاز وهذا يعنى أن العامل الذات في هذه الحالة ممثل بشخصيتين، أطلق عليها "غيرماس" ممثلين (acteurs)[1]

من هنا نستطيع القول بأن العامل يمكن أن يجسده عدة ممثلين وليس ممثلا واحدا فقط والممثل كذلك يمكن أن يقوم بدور واحد وعدة أدوار عاملية .

فالعلاقة إذا بين الممثلين والعامل وليس فيها مجرد علاقة تضمن الواقعة داخل صنف بل هي علاقة مزدوجة"[2].

ثالثا: البنى السردية :

1- بنية الزمن:

1-1- ماهية الزمن:

تطور الخطاب الأدبي، وتطور معه النقد الحديث، وطرح مفاهيم جديدة " التصقت بالخطاب الأدبي مع تقدم البحوث اللغوية واللسانية ولقد ركزت هذه الدراسات على أدبية النص لتصل إلى البنى الفنية التي تجعل منه نصا أدبيا، ولعل أهم عناصره التي تعتبر

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ص37.

[2]- عبد الحميد بورايوا: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع الجزائر، 2009م، ص28.

من مرتكزات العمل الفني هو الزمن، والذي يعد عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه"[1].

ولقد حظي الزمن باهتمام الفلاسفة والمفكرين لأنه يتضمن جملة من الثنائيات المتناقضة المتعلقة "بالكون والحياة كالوجود والعدم، والثبات والحركة، الحضور والغياب الزوال والديمومة والإيمان والكفر، الحياة والموت، والزمن هو الوجه الآخر للكون، وبوجود الإنسان في الكون بدأت الحياة البشرية مسيرة جريانها، وشرع الزمن بحركته الذاتية يمارس فعله في الوجود على كل المخلوقات لأنه كالموت حق على كل حي، وهو يعمل في كل الوجود"[2].

1-2- مفهوم الزمن السردي :

الزمن هو مظهر من مظاهر السرد، وعنصر مهم في بناء الخطاب الروائي فهو الذي ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات المماثلة في شريط السرد، حيث يعمل على بلورتها ومزجها من أجل تحقيق الخطاب الذي يمنحه شكله، وصوره النهائية"[3] ويعتبر الزمن إحدى أهم الإشكاليات التي وقف فيها الباحثون والنقاد، وخاصة إذا علمنا أن الزمن يبقى مجرد شكل مجرد.

1-3- الزمن عند البنيويين:

ميز الناقد "جيرارجيت" بين زمن القصة وزمن الخطاب وبحث في ضروب التطابق والاختلاف بينهما من خلال مقولتي (النظام والديمومة) ويعرف "ولاس مارتن" التصور

[1]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2001م، ص56.

[2]- زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة، مصر، القاهرة، مصر، د ط، دت، ص82.

[3]- جميلة مصداق: التصوف في الرواية العربية، جامعة القاضي عياض، المغرب، د ط، 2005م، ص39.

الذي قدمه "جيرار جينات" للزمن فيقول: النظام: يستطيع السارد للشخصية وصف الأحداث الماضية أو أحداث الماضية أو أحداث المستقبل، وبالتالي يعتمد على نظام (الاستباق والاسترجاع)، بينما ينصب الزمن في الخطاب على الدوام فتكون في المشهد الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف المفصل للزمن زمن القراءة أطول من زمن الحادثة أما الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر من زمن التاريخي مثلا، سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية دون تفصيل الأفعال والأقوال وذلك في أسطر أو فقرات قليلة"[1]، وكل مفارقة سردية لها مدى اتساع.

* **المدى:** هو تحديد اتجاه الانحراف في الماضي أو المستقبل عن اللحظة التي تتوقف القصة فيها.

* **السعة:** وهي محتوى هذا الانحراف نفسه الذي يمكن أن يطول أو يقصر ويمكن أن نجد تسميات مختلفة طرحها "جينات" في تقسيمه للزمن.

أ- **التحديد:** هو الإشارة إلى الحدود الزمنية لسلسلة ما بطريقة ضمنية كالقول مثلا: مند سنة معينة لم أقابله ثانية.

ب- التخصص: وهو تحديد أقل عمومية من الأول ولكن يمكنه أيضا أن يظل ضمني وليس معين تماما، وذلك باستخدام ظروف الزمان مثل: أحيانا، غالبا...

جـ- الاستغراق: لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، وليس هناك قانون واضح يمكنه دراسة هذا الشكل[2].

---

[1]- سلمان كاصد: علم النص (دراسة بنوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، دط، 2003م ص183.

[2]- وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية (نقد السرديات) دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، د ط 2009م، ص127.

د- الحذف: "وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة وعدم التطرق لما جرى بها من وقائع وأحداث ولا يذكر منها السارد شيئا، ويحدث الحذف عندما يسكت السارد عن جزء من القصة أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل: ومرت أسابيع مضت سنتان..."[1].

هـ - الوقفة: وتتمثل "في تلك اللحظات التي يؤثر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل خصوصية وإغراق في وصف ظواهرها النفسية والذهبية خلال صفات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية"[2]

و - المشهد: وهو ما يناقض الخلاصة إذ يتطابق زمن السرد مع زمن الحدث ويتمثل هذا في المشهد هو قص مفصل لا تلخيص فيه، ونقصد به أيضا المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات فتتكلم وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل أي وساطة ويسمى السرد في هذه الحالة بالسرد المشهدي"[3].

1_4- أنواع الزمن:

يرى الناقد عبد المالك مرتاض إلى أنه "يستحيل أن يفلت كائن ما أو فعل ما وتفكير ما أو حركة ما من تسليط الزمنية"[4]، وهكذا ارتبط هذا المصطلح بالتفكير الأسطوري والطبيعي والنفسي وبالتالي صنفت الأزمنة تبعا لمرجعياتها:

---

[1]- محمد بوعزة: الدليل على تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1 2007م، ص74.

[2]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص20.

[3]- محمد بوعزة: الدليل على تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، ص 75.

[4]- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992م، ص121.

أ- الزمن الطبيعي (الموضوعي).

يتميز الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، والزمن الطبيعي " لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، وإنما هو زمن عمل موضوعي ويتجلى هذا النوع من الزمن في تعاقب الفصول والليل والنهار، وبدأ الحياة من الميلاد إلى الوفاة، هذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض أي يتحرك الزمان يتعاقب مجددا في الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة"[1].

والزمن الطبيعي هو خطي متواصل " يسير كعقارب الساعة، فهو الماضي البعيد أو القريب المحدد أو غير المحدد"[2].

إن مفهوم الزمن " في الفيزياء الذي يرمز له بالحرف (ز) في المعادلات الرياضية هو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت) الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وغيرها وخاصية هذا المفهوم في كونه مستقلا عن خبرتنا الشخصية للزمن، وفي كونه يتجلى بصفة الصدق، تعدى الذات، وفي اعتباره وهذا هو الأهم، مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية"[3].

والزمن بهذا قد حول الفصول الطبيعية نفسها بفضل الجماعة إلى مواسم وأعياد ومناسبات، بمعنى "إن الزمن الطبيعي قد يطغى على مختلف الأزمنة الأخرى فارقا نفسه حتى الزمن النفسي"[4].

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص22.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دار الشؤون الثقافية ، العراق، د ط، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص 104.

[4]- المرجع نفسه، ص 104.

ب- الزمن النفسي:

أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى إننا يمكن أن نقول إن لكل منا زمان خاص يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[1].

ومن بين مظاهر الزمن النفسي "الخلود فهو من بعض أنواع الزمن الدقيقة وما تراه الأديان غير ما تراه الإنسانية، من ذلك أن (يونغ و فرويد) يعتقدان أن المدى الأقصى لجنة الطفولة الضائعة، فالحنين إلى هذه الجنة يتجاوز الطفولة ليصبح حنينا إلى عالم ما قبل الولادة،عالم الجنين ثم إلى عالم ما قبل الجنين أي لحظة البداية"[2].

أهم ما ميز الزمن النفسي عن غيره من الأزمنة هو قدرته على امتلاك الحاضر والماضي والمستقبل في لحظة واحدة، وهي ميزة إنسانية قبل كل شيء وانتصار الزمن النفسي عن غيره من الأزمنة التي قد لا تتمكن من العودة إلى الوراء عكسه تماما.

وبالتالي يمكن في لحظة آنية أن يمتلك الإنسان عدة أزمنة متفرقة وعدة أنواع، والزمن النفسي يسير وتدور عجلته وفق الإيقاع الداخلي للذات الإنسانية، حيث نستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور أما عن المستقبل فيتجلى عبر الحلم والتوقع في لحظة الحاضر وتكون حركته وإيقاعه مرهونة بإيقاع المشاعر والأحاسيس، حيث " يتباطأ الزمن في لحظة ضجر ويتسارع في لحظة فرح، وللذاكرة الفضل الأعظم في امتلاك الإنسان للماضي فهي تلعب دورا في إدراك الزمن، وإذا لم تكن لنا ذاكرة لاختفى الوعي ولاختفى معه تدفق الزمن"[3].

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 110.

[2]- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص12.

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص23.

2 – بنية المكان:

يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية، «يعتبر المكان الوجه الأول للكون وهو محور الحياة الذي تحيا فيه الكائنات وتتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تنسيق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه ومنع أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه» [1] .

ومن خلال هذا يمكن القول أن المكان هو ذلك الحيز الذي يمارس فيه الإنسان كل حرياته و يومياته باستمرار إذن هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان .

المكان في المجال الأدبي «ليس مجالا هندسيا نضبط حدوده أبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة، كما هو الشأن بالنسبة للأمثلة الجغرافية ذات الحضور الطوبوغرافي وإنه يتشكل في التجربة الأدبية، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب على مستوى اللحظة الأدبية، بكل تفاصيله، ومعالمه، أو على مستوى التخيل بملامحه وظلاله»[2] .

وهناك نظرة أخرى حول مفهوم المكان فهناك من يراه « أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما، بالمعني الأرسطي للكلمة، ولكن يكون هناك أي حدث ما لم تلتف شخصية روائية أخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء وذلك الخرق المولد (transgression génératrice) لا يوجد إلا طبقا لطبيعة

[1] – أحمد مرشد: جدلية الزمان والمكان في روايات عبدا لرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة بحوث جامعة حلب العدد 2، 1992م، ص 56 .

2– باديس فوغالي: المكان ودلالة في الشعر العربي القديم نقلا عن سهام سديرة، بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجيستر، جامعة منتوري قسنطينة، 2005م–2006م، ص، 38

المكان وموقعه داخل نسق مكان محدد (systeme l'ocatile) تجتمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية»[1].

والمكان له أبعاد وسياقات«إن للمكان أبعاد نفسية فضلا عن وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط به، ولا تفارقه، حتى إننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به»[2].

والمكان في العمل الفني «شخصية متماسكة ومسافة ممارسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاءا خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا في العمل الفني في الروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه»[3] . ومن هنا نجد أن حسن استخدام المكان داخل العمل السردي يجعل منه وعاءا تزداد قيمته ومكانته.

كما نجد فرقا آخر للمكان الفني إذ «يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحوي

على خلاصة التفاعل بين الإنسان و المجتمع»[4]. وهذا دليل على وجود تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها.

3- بنية الشخصية :

3-1- مفهوم الشخصية :

تعد الشخصية العمود الفقري الذي يرتكز عليه العمل الفني، فهي تجسد فكره وتؤثر في سير الأحداث، فهي تعد أحد العناصر الأساسية في كتابة العمل الفني على الرغم من

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص 29 .
2- مجلة دراسات موصلية، العدد 29 جمادى الأول 1431هـ .
3- ياسين نصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ص 10.
4 - المرجع نفسه، ص 9.

وجود تصورات ومفاهيم نظرية تتباين في تحديدها للمصطلح، إذا تحيل في جانب منها على أن الشخصية مفهوم ثانوي يخضع لمفهوم الفعل، وهي نظرة الكلاسيكيين الجدد نفسها، حيث لم تتجاوز حدود الشعرية " الأرسطية " التي لا ترى في الشخصية مجرد اسم للقائم بالفعل »[1].

أما في القرن التاسع عشر فقط أصبحت الشخصية عنصرا مهيمنا ضمن النص الروائي وكائنا مكتمل البناء غير خاضع لصيرورة الحدث »[2] . وهذه الاستقلالية المعلن عنها جعلت الحدث يبنى أساسا لإضاحة الشخصية من مختلف جوانبها .

وانطلاقا من موقع الشخصية داخل النص السردي، ينهض التحليل البنيوي بإجراء منهجي يتعامل مع النص كبنية تتكون من بنيات متداخلة، تؤسس نظاما من العلاقات تبرز الشخصية من خلالها كمشارك أو عامل في مجموعة من المتتاليات السردية »[3] وضمن السياق نفسه يرى "فيليب هامون" أنه عوض أن تكون الشخصية مقولة بسيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأثر من وجوده في الواقع، وبدلا من أن تكون مؤنسة ترتبط بالوظيفة الأدبية فقط، فإن الشخصية على عكس ذلك علامة ينسحب عليها ما ينسحب على العلامة اللغوية من نظم وقوانين، إنها علامة قارنة ببياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظاما داخل نسق محدد، كونها كائنات من ورق على حد تعبير "رولان بارث "»[4] .

1- رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة، حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، إتحاد كتاب المغرب العدد.8 – 9 ، 1988م، ص 18.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

[4]- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية ، ترجمة سعيد بن كرار، دار الكلام، الرباط، 1990م، ص 80.

تتباين الآراء حول مكانة الشخصية في العمل الفني «ولهذا تعد الشخصية الروائية أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها للاعتراف بكاتب الرواية، أنه روائي حقيقي»[1].

وعلى الرغم من ذلك فمنهم من أهمل مكانة الشخصية في العمل الفني " فأرسطو " في شعر يته عدها مكونا واجبا بغيره لا بذاته فالتمثيلية عنده تتضمن مجموعة من المكونات، وأعظمها نظام الأعمال والتراجديا ليس محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة.

و"بروب" نحا منحى "أرسطو" مع إكمال مكانة الشخصية كمكون قائم بذاته والاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز و قيمته »[2].

ويمكننا إعطاء تعريف آخر للشخصية داخل العمل الفني بأنها «الشخص المتخيل الذي يقوم بدور مع تطور الحدث القصصي، فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الذي تسند إليه المغامرة الذي يتم سرد أحداثه»[3] .

ونجد كل من " رينيه ويلك " و" أوستن وارين" في كتابهما " نظرية الأدب" يقولان

«إن شخصية ما في رواية تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية ، فالشخصية في الرواية إنما تتألف من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماضي أو مستقبل،وليس أحيانا حياة مستمرة»[4].

---

[1]– أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،ط 2005م، ص،33.

[2]– المرجع نفسه، ص 33–34.

[3]– جميلة قسيمون: الشخصية مع القصة، مجلة العلوم الإنسانية منشورات جامعة منتوري – قسنطينة، العدد 13 2000م، ص 196.

[4]– أوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، 1972م، ص 26.

و بالتالي فإن الشخصية لا تشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة حيث يتبع القارئ تشكيل بنيتها وفقا للتراكيب اللغوية المتناثرة على مستوى المقاطع السردية والتي تسرد سواء على لسان الراوي، أو على لسان الشخصيات الروائية نفسها.

القصصي ومع ذلك فهو لا يعني أن هذا التقاطع تماثل يمكن أن يكون واقعا يجمع الشخصية بالشخص وهذا على حد تعبير "تودروف" " أن مشكل الشخصية... لا يوجد خارج الكلمات (...) ومع ذلك فرفض كل علاقة بين الشخصية والشخص تكون مستحيلة إن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية"[1].

والحقيقة أن مفهوم الشخصية لم يبقى محددا في النص الروسي أو العمل الفني على الأشخاص فقط بل تعدى إلى الكائنات المختلفة أشكالها سواء كانت حية أم جامدة[2].

ومن كل ما مررنا عليه يمكن القول بأن الشخصية هي التي تسرد لغيرها أو يمكن أن يقع عليها سرد غيرها، فالشخصية ركيزة وأداة فنية يصنعها المؤلف ليحرك بها الأحداث داخل الراوية أو العمل القصصي، وتعد الشخصية الركيزة من ركائز النص الروائي، لذلك اعتنى بها النقاد والكتاب أشد عناية، فالإبداع في النص الروائي يتعدد وفقا لمدى قدرة الروائي على رسم الشخصيات والروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيات جيدة"[3].

---

[1]- t. todorov et oductor : directionnaireecejclopédique des science du langage. p28

[2]- رودي تيني لوف: مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروسي، ترجمة ابراهيم الخطيب ص76.

[3]- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2010م ص173.

3-2- أنواع الشخصية:

لقد جرت دراسات عديدة حول أنواع الشخصية داخل العمل الفني والأدبي ولعل من بين الدراسات "خاصية الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية وهي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةتمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها الحكاية الواحدة"[1].

كما يوجد هناك تقسيم آخر للشخصية وهو التقسيم المعروف حيث "تستطيع الشخصيات تبعا للدور الذي نضطلع به في القصة، أن تكون إما رئيسية والأبطال أو المنافسون... ثانوية فتتمثل على وظيفة عرضية، وأنه لمن المعلوم أن هذا التمييز ليس حاسما على الدوام وخاصة لأنه يقبل عددا من المواقف الوسطية "[2].

وتجدر بنا الإشارة إلى كيفية التمييز بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، وهذا ما ذهب إليه "عبد المالك مرتاض" حيث قال: "الحق أننا لا نضطر في العادة إلى الاحتكام إلى الإحصاء من أجل معرفة الشخصية المركزية من غيرها، أنما الإحصاء يؤكد ملاحظاتنا كما ظاهرنا بدقة على ترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما، وهذا إجراء منهجي إلى جدته في عالم التحليل الروائي مثمر حتما، وإذا كنا نعتقد مألوف العادة إلى الإحصاء للحكم بمركزية الشخصية من أول قراءة النص السردي قادرة ولا تملك البرهان الصارم لإثبات سعيها"[3].

---

[1]- حسن كراوي: بنية الشكل الرواءي، ص215.

[2]- أوزالد ديكور وجام ماري مشايغر: القاموس الموسعي الجديد لعلوم اللسان، تر، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م، ص 674.

3-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 143.

يتبين لنا حتى وإن كانت الشخصية لها حضور من أول العمل القصصي إلى آخره، فهذا عمل لا يمكن أن نتخذه للحكم بأنها شخصية رئيسية، بل يتعدد تبعا لأهميتها في الفن الروائي.

أما فيليب هامون" فقد قسم الشخصية إلى ثلاث فئات هي "الأولى فئة الشخصيات المرجعية، وهي نوع من الشخصيات التاريخية والمثيولوجية والاجتماعية والمجازية، فيميل إلى معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقرؤيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعندما تتدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا والمستنسخات الثقافية"[1].

ثم تأتي الفئة الثانية هي فئة الشخصيات الإشارية، وتكون علامات حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص ويصنف "هاموم": "ضمن هذه الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيد القديمة والمحاورين الديمقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك"[2].

أما الفئة الأخيرة فهي الشخصية الاستذكارية "وهذه الفئة من الشخصيات يجب الرجوع إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي، وهذه الشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاستدراكات بمقاطع ملفوظة منفصلة (كجزء من الجمل، الكلمة، فقرة) وهي

[1]– جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبد والجماجم (مقارنة في السرديات)، منشورات الأوراس د.ط، 2007م ص 364.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص217.

عناصر لها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، وهي علامات تشحذ ذاكرة القارئ إنها شخصيات التبشير بالخير، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحكم التحديري أو في مشهد الاعتراف والبوح...، وبواسطتها يتمكن المؤلف من أن يحكي نفسه بنفسه أو يبني كتوتولوجية"[1]، ومن هنا يمكن القول أن الشخصية قد تعددت تعريفاتها و تقسيماتها فكل حسب نظرته إليها .

رابعا: الشعرية:

يأتي مصطلح الشعرية كمصطلح جديد ظهر في النقد المعاصر، فرض نفسه مع بداية الفرن العشرين حيث «أضحت الشعرية من المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتباطا ...ومسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة»[2].

ظهرت في مطلع القرن العشرين، أي مع بداية ظهور الدرس اللساني مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، واتساع الشعرية جعل منافذها متعددة، وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال» [3].

يرى حسن ناظم في دراسته للشعرية بأنها « محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة

الأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية »[4].

---

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص101.

2 – يوسف وغليسي: الشعريات والسر ديات، دار أقطار الفكر، الجزائر، دط، 2006م، ص 9.

3 – أيمن داوود اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 2006م ، ص 22.

4 – يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، ص14.

فهي وفق هذا المنظور تحاول تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبعض النظر عن اختلافات في اللغة والثقافة.

لقد واجهت الشعرية مشكلتين الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام الذي يتمثل في البحث عن قوانين الإبداع، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم عند الجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخيل عند حازم القرطاجي.

أما المشكلة فتكمن في النظريات التي وضعت إزاء الكف عن مصطلح الشعرية، مع اختلاف في وضع قوانينه ونظمه، كما هو الحال في نظرية التواصل عند "رومان ياكسبون" ونظرية الانزياح عند " جان كوهين " ونظرية الفجوة أو مساقة التوتر كما عند أبو ديب.

تسعى الشعرية إلى «أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي (poétique) أو الإنجليزي (poetic)، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poeli) المشتقة من الكلمة الإغريقية (poièmikos)، بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون –من خلال ق 16 – بمعنى كل ما هو مبتكر خلاق" (Inventif)" أو بصيغة الاسم المؤنث (poiêtikê) المتداولة –خلال القرن 17– بالمفهوم الذي خطه أرسطو في الكتاب" فن الشعر"، ودلالة كلمة (poêtique) تكون أصلا لمفاهيم الصنع والابتكار والإبداع»[1] .

ثم تطورت الكلمة، واتخذت (صناعة الشعر) مجالا لاستعمالها « فمن دلالتها على

الملكة أو الموهبة الشعرية أصبحت تدل على نظام التعبير الخاص بشاعر ما أو فن التأليف والأسلوب الخاص بالشعر أو تحيل على النظرية صناعة الآثار العقلية »[2] .

[1]– يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، ص 15.

[2] – أيمن داوود اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشرق، ط3،2001م، ص 16.

أما صاحبا القاموس المعقلن " غريماس وكورتاس" فيعرفانها بقولهم: «تدل الشعرية في المعنى الشائع إما دراسة الشعر، وإما على النظرية العامة للأعمال الأدبية، هذا الإقرار الأخير الذي يمتد إلى أرسطو، استعاده حديثا منظروا علم الأدب الذين يبحثون في تعميم كل ما كان... والحديث عن الشعرية يستوجب – حتما- الإحالة على أرسطو الذي استعمل هذا المصطلح بمفهوم (دراسة الفن الأدبي باعتباره إبداعا لفظيا)»[1] .

غير أن " جون كوهين " يقدم الشعرية على أنها «علم موضوعه الشعر من باب أن الشعر جنس اللغة، وأن الشعرية هي أسلوبية ذلك الجنس وبالتالي فموضوع الشعرية يتجاوز ذلك عند آخرين إلى الفن الأدبي وربما الإبداع اللفظي بشكل أوسع »[2].

وفي مقابل هذا التعريب نجد " تيزفيتان تودوروف " في كتابه الشعرية أنه «ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي وأعاد هذا التعريف في كتاب " شعرية النثر " أعلن أن موضوع الشعرية تكونه خصائص الخطاب الأدبي»[3].

نستنتج مما سبق أن الشعرية ليست عنصرا يحتكره الخطاب الشعري، بل يتعدى هذا الطرح إلى الفن الأدبي مهما كان جنسه، بكونها فعلا تقنيا. فقد ارتبط منذ القديم بالإبداع والابتكار.

فالشعرية علم عام موضوعه الأدبية، أي يميز الخطاب الأدبي عن غيره من الكتابات الأخرى، ويعمل على استنباط خصائصه النوعية والقوانين الداخلية التي تحكم النص الأدبي في شموليته وعناصره وأجزاءه المتحكمة فيه.

---

[1]– أيمن داوود اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 16 .

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

3– يوسف وغليسي: الشعريات والسر ديات، ص 18.

حتى يحصل شبه تلك الملكة، فالشعر ملكة وقالب أي ما يلزم الشاعر هو العبور إلى لحظة حصول شبه في ملكة الشعر العربي والقالب هو القواعد الشعرية الخاصة"[1].

خامسا : سردية الشعر:

الشعر هو "من بين الملكات اللسانية التي تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم ولكن قبل أن نتحدث عن علاقة السرد بالشعر، لابد من الإشارة إلى ما يجمع الشعر بالنثر.

لقد كان جنسا نقيا على الأجناس الأخرى "فما لبث أن انقلبت الأمور وصارت الحدود بين الشعر والنثر كما يقول ياكبسون أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين"[2].

وبالتالي "حظي الشعر عبر تاريخه بمكانة خاصة، حيث ظل الغصن الأرقي في شجرة الأجناس الأدبية ....ووردتها المدللة أي احتكر التعبير عن أدق الخلجات البشرية وصار القرين الدائم للملتبس، والغامض من دلالتها"[3].

والشعر يستوعب " مختلف الأنواع السردية بمختلف تسمياتها ومستوياتها، وبذلك يدفعنا إلى تجاوز التمييز بين الشعر والنثر وهذا ما يجعلنا ننظر في علاقة السرد بالشعر من خلال حضور السرد في الشعر الشيء الذي يفتح آفاق مهمة في دراسة تفاعل الشعر بالسرد في الإبداع العربي قديمة وحديثة"[4].

1- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 2002م ، ص 156.

2- محمد بنيس:الحق في الشعر، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007م، ص80.

3- علي جعفر علاق: الدلالة المرئية، ص157.

4- المرجع نفسه، ص159.

والسرد هو اسم للجنس الذي يستوعب جميع الأنواع الأدبية العربية قديمها وحديثها والذي يتجلى فيها البعد السردي بمختلف أشكاله وصوره وتمظهراته .

غير أن لغة الخطاب الشعري تتربع على مساحة يتركها السرد وهي الزمان والمكان وتمضي في تناميها باستعمال الخيال المجنح لخلق صورة معبرة، ولاستخلاص الدلالة من هذه الأخيرة التي تتلاءم مع بنية القصيدة، فبنية الشعر "هي بنية ملبدة بالدلالة منقولة باللغة ليكون التعبير في الشعر تعبيرا داخليا وليس تعبيرا خارجيا إيدولوجيا إذ تنعدم الحركة في البنية، وتميل إلى السكينة الهادئة التي تنفجر حال اقتراب القارئ منها، وتعرف بالكثافة البنيوية التي تخلق الكثافة الدلالية، وتعد الكثافة اللفظية مقياسا يتميز به الخطاب الشعري"[1].

لكن هذه المقولة وإن كانت ذات أهمية بالغة فهي غير كافية لتحديد الفاصل بين الشعر والسرد، حيث كثيرا ما نجد هذه البنية داخل العمل القصصي مثلا، فهل هذا شعر؟.

يعد الخطاب الشعري انعكاس للأنا الواعية يتكون من جراء تداخلها المستمر، " فبنية الشعر أكثر انغماسا في الذاتية الواعية وأكثر ارتباطا بالأنا المبدعة من خلال هذا الارتباط يصبح الخطاب الشعري وجها لسانيا، وهو وجه الشاعر المسؤول عن كلمته وكل كلمة في خطابه يعكس بنية السرد التي تعكس الرؤى الإيدولوجية دون أية حساسية كما أن تعدد أشكال الخطاب الشعري ما هو إلا خدمة للبنية الواحدة، هذه البنية التي يستعملها الشاعر في التعبير عن طاقة شعرية كامنة، ومقدرة في صناعتها وما يتناسب مع المواقف المحيطة به"[2].

1- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي, المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م، ص 132.

2- المرجع نفسه، ص134.

ويرى "هايدجر" أن الشعر "هو الذي يحمينا من النزعة الآلية، وهذا الصدأ والتعفن الذي يتهدد وصفنا للحب والحقد والرضا والتمرد والإيمان"[1]؛ فالبشرية قد أنشدت الشعر مند القديم.

وتطرح عدة أسئلة عن علاقة الشعرية بالسرد، وما هي الصلات التي تربط الشعرية بالسرد؟

" تهتم الشعرية إذا بالأشكال الأدبية عموما، وليس بالتفرد الخاص لهذا العمل أو ذاك وينحصر موضوعها طبقا لأمنية(roman Jakobson) في إبراز (ما يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا)، أي الوظيفة الجمالية للغة، أو بتعبير آخر أدبياتها"[2].

فالشعرية ركزت بها المفهوم على جماليات العمل عن طريق اللغة كعتبة لدراسة العمل الإبداعي.

فالحاصل الفني للغة "هو من اختصاص الشعرية التي يمكنها أن تكون معيارية كما في أغلب فنون الشعر، أو وصفية ببساطة، وهذا الوصف الذي لا يلغي الذاتية والذوق واحتمالات الإسقاط غير الإرادي مادام يشمل إحدى أغنى وظائف اللغة"[3]، فالشعرية تسعى كذلك إلى محاربة النقد الانضباطي وتجعل جمالية الإبداع من خلال دراسة اللغة الشعرية في إطارها الفني.

وهكذا تكون الشعرية ملزمة بـ "تحليل البنيات والتقنيات، فهي سميائية نصية تعني بالدراسة الشكلية للنص الأدبي"[4].

---

[1]– محمد بنيس: الحق في الشعر، ص11.

[2]– برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر رشيد بن حدو، منشورات نانت، فرنسا، 1992م، ص99.

[3]– المرجع نفسه، ص 99.

[4]– المرجع نفسه، ص100.

بل وأكثر من ذلك، فإنّ علم السرد علن له ـ على اعتبار شيوع الظاهرة السردية ـ أن يدرس كل ما كان له علاقة بالحياة لأن فيه جانبا سرديا .

الفصل الثانى

الفصل الثاني: تجليات السرد في شعر أبي ذؤيب الهذلي

أولا: بناء النصوص

ثانيا: تقنيات السرد

1 ـ الفضاء السردي

2 ـ الزمن

3 ـ الشخصيات

4 ـ الحوار

5 ـ الحدث الدرامي

ثالثا: البنية العاملية

1ـالبنية العاملية في مشهد الحمار الوحشي / الصياد

2ـ البنية العاملية في مشهد الثور الوحشي / الصياد

أولا : بناء النصوص :

إن الحديث عن بناء القصيدة في شعر أبي ذؤيب الهذّلي يستلزم الوقوف على بناء القصيدة في عصرها .

فالشاعر العربي القديم قد بنى قصائده في أغلب الأحيان على طريقة انتقلت من جيل إلى جيل محافظين عليها وخاصة في العصر الجاهلي وهي ما عرف بعمود الشعر و المقدمة الطللية والاعتماد على الأغراض المعروفة المتداولة في ذلك العصر ومنها (الغزل، الفخر، الرثاء...) .

ولمعرفة كيف بنى أبو ذؤيب الهذلي قصائده علينا طرح التساؤل التالي: هل لزم أبي ذؤيب الهذلي هذه الطريقة للوقوف على الطلل ومخاطبة الربع؟ أم أنه لم يتبع الطريقة التقليدية وكان حديث زمانه وعصره وللإجابة على هذا السؤال لا بد من الوقوف عند بعض القصائد التي قالها في أغراض مختلفة .

- **القصيدة الأولى** : العينية و مطلعها: [1]

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

افتتحها بالحكمة والشكوى من الدهر والإقرار لأن الحياة فانية، ثم نجده قد اعتمد على الوصف ليفتح لنا نوافذ الحكي وخلق لنا ثلاثة مشاهد تجمعها نهاية واحدة وهي الموت والفناء، ونجد هذه المشاهد تلتقي في العناصر الجزئية وهي السعادة الآمال والرخاء، ثم الخوف والترقب والمفاجأة وصراع من أجل البقاء وفي نهاة كل مشهد ينتصر الموت والفناء، فكل هذه المشاهد والصور قد أتى بها الشاعر في طابع سردي قصصي من أجل أن يظهر قضيته الأساسية وهي موت أبنائه، وبهذه المشاهد والصور

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، تح:أنطونيوس بـُطرس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 139 .

نجد أن الشاعر « قد كان يعزي نفسه ويحاول إقناعها بحتمية الموت واستحالة دوام النعيم والسعادة »[1].

- **القصيدة الثانية:** والتي مطلعها:[2]

أبلصَّرم من أسماء حدثك الذي جرى بيننا يوم استقلت ركابُ ها

يستهل هذه القصيدة بالغزل ثم يفصح بابا آخر للحكي على شكل المشهد يصف فيه الخمر والعسل بتمعن وتدقيق أن وصفها كان وسيلة لإبراز طعم ريق محبوبته ليعود بذلك بنا الشاعر إلى الغرض الأساسي الذي افتتح به القصيدة وهو الغزل.

- **القصيدة الثالثة:** ومطلعها: [3]

تالله يبقى على الأيام ُمبتقل جون السرات رباع سنه غرد.

وهي في وصف الثور الوحشي، ولم يجعل لها مقدمة في الغزل إنما تناول الموضوع تناولا مباشرا دون التمهيد والقصيدة تمثل الصراع بين الثور الوحشي والكلاب والتي حدد الشاعر نهايتها بانتصار هذا الثور، نلاحظ أن الوحدة الموضوعية بارزة في هذه القصيدة . وهي أن الشاعر يؤمن بالأمل والصبر على الشدائد حيث رمز إلى هذا بالحيوان .

[1]– نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات جامعة الرياض، الرياض، السعودية، ط1 1980م، ص91.

[2]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 27.

[3]– المصدر نفسه، ص 124.

- **القصيدة الرابعة** : ومطلعها: [1]

أمن آل ليلى بالضجوع وأهلنا بنعف اللوى أو بالصفية عير .

وهي مقدمة غزلية والقصيدة قالها في مناسبة للرثاء وهنا نجد أن الشاعر يحسن التخلص من غرض الغزل إلى غرض آخر وهو الرثاء وهو الغرض الأساسي الذي يصبوا الشاعر إليه وهذا التخلص يظهر لنا من خلال قول الشاعر:[2]

ديار التي قالت غداة لقيتها صبوت أبا ذئب و أنت كبيـــــر

تغيرت بعدي أم أهابك حادث من الدهر أم مرت عليك مــرور

فقلت لـــها فقد الأحبة أنني حــري بــأرزاء الكرام جديـــــر

فمن الرثاء ينتقل شاعرنا إلى فتح مشهد آخر يصف فيه الطريق الذي سلكه ومشهد آخر يصف فيه الغيمة وكل هده المشاهد التي استطاع الشاعر أن يصورها لنا بطابعها السردي والقصصي إنما تدل على الملكة الخيالية التي يمتلكها الشاعر التي يستمدها من البيئة التي يعيش فيها، وهذه المشاهد والصور مع بعضها تخدم الغرض الأصلي والأساسي وهو الرثاء الذي عمد إليه الشاعر.

- **القصيدة الخامسة** :ومطلعها [3]

هل الدهر إلا ليلة ونهــارهـــــا وإلا طلوع الشمس ثم غيارها

أبي القلب إلا أم عمرو وأصبحت تحرق ناري بالشكاة ونارهــا

---

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 105.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 203.

وفي هذه القصيدة التي بين أيدينا نجد أن الشاعر قد ابتدأها بالحكمة في البيت الأول ثم انتقل إلى غرض الغزل، ثم نجده ينتقل إلى وصف الظبية في أجمل صورة وأدق وصف إذ يتوقف في وصفها وهي تتناول الآراك ويبين أن حبيبته هي أجمل من هذه الضبية ثم يستعمل الشاعر خياله الواسع إلى مشهد يصف فيه الخمر والعسل ليمزجهما معا ليحصل على ألذ طعم يمكن للإنسان أن يتذوقه وهذا كله من أجل يبين لنا أن طعم فم الحبيبة هو ألذ من هذا الطعم .

ونجد أن الشاعر بواسطة براعته في فتح أبواب جديدة للحكي يحسن التخلص من غرض إلى غرض آخر، فمن غرض الغزل في مطلع القصيدة إلى غرض الفخر مبينا مكانته ومكانة قبيلته مؤكدا قوته وعدم الاهتمام بالمرأة التي تركته مهما كان جمالها ليعود بنا الشاعر إلى غرضه الأساسي هو الرثاء، وعند قراءتنا للقصيدة يتضح لنا أن: «لوحدة الشعورية بارزة وحاضرة رغم اختلاف وتنوع الأغراض وتبرز الوحدة الشعورية كلما كررنا قراءة القصيدة »[1].

وهذه الأغراض مجتمعة جاءت من أجل تبيين الغرض الأساسي الذي أراده الشاعر وهو الفاجعة التي حلت بأولاده .

- **القصيدة السادسة:** ومطلعها : [2]

عرفت الديار لأم الرهين بين الظباء فوادي عشر

يستهل الشاعر قصيدته بالطلل ليستحضر صورته السابقة زمان الوصل ثم يتخلص الشاعر إلى غرض الغزل فاتحا مشاهد متوالية يصور من خلالها حبيبته ووصالهما وحتمية الفراق المفاجئ ،مستخدما فعل فدع عنك « ففعل" دع عنك"

[1]– نورة الشملان: أبوذؤيب الهذلي حياته وشعره، ص 91 .

[2]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 98.

تقليدي في القصيدة الجاهلية يبنى على تحول الشاعر إلى موضوع جديد »[1].

إذ يقول:[2]

فدع عنك هذا ولا تبتهج لخير ولا تبتئس عند ضر .

ليسرد قصة مقتل مرثيه وسط سبعة من أصحابه غيلةً وغدراً، وبالرغم من تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة نجد أن الوحدة الشعورية والنفسية حاضرة، وهذه الأخيرة هي التي تمكنه من العودة إلى الغرض الأساسي، رغم تعدد تداخل المشاهد في القصيدة الواحدة، وهذا ما يفتح أبوابا للحكي.

وفي الأخير يمكن استنتاج أن بناء القصيدة عند أبي ذؤيب الهذلي لم يتبع فيها الطريقة التقليدية في معظم قصائده " لم يتقيد فيها الطريقة العربية المألوفة وهي افتتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال أو مخاطبة الربع، وإذا كانت هذه الظاهرة قد برزت في بعض قصائده فإن بعض القصائد الأخرى تخلو منها " [3].

فمن خلال هذا القول يمكن أن نقول أن أبى ذؤيب كان محدث زمانه، لأنه انفرد بهذه الخاصية ولم ينهج نهج أسلافه من الشعراء في أغلب الأحيان، وإنما نراه يبني قصائده بحسب ما يفرضه الموضوع وما يتأتى له من أخيلة وما يرسمه وفقها من مشاهد سردية " لم يخضع لمنهج محدد ثابت لا يحيد عنه "[4].

[1]– نورة الشملان: أبوذؤيب الهذلي حياته وشعره، ص 18 .

[2]– أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 98.

[3]– نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته و شعره، ص 140.

[4]– المرجع نفسه، ص 142.

وإذا نظرنا إلى لغة الشاعر نجده يميل إلى الغريب من اللغة والألفاظ يحوي كلمات غريبة، فمثلا في قوله:[1]

لـُهنَّ نشيج بالنشيل كأنها ضرائر حرمي تفَاحش غارها

فنجد عدة كلمات غريبة وهي: " نشيج بمعنى غليان، وهناك نشيل بمعنى اللحم وهناك تفاحش غارُها أي غارت غيرة فاحشة" [2].

وكذلك يورد الشاعر كلمات غريبة في بيت أخر وهي كلمة: " الظوائر" جمع ظئر وهي من الإبل العاطفة على غير ولدها المرضعة له"[3].

واستخدم في بيت آخر كلمة: معذلجات " وهي كلمة غريبة تعني مملوءات "[4].

حيث يقول:[5]

له من كسبهن معذلجات قعائد قد ُملئن من الوسيق

واستعمل كذلك كلمة نطيح التي حيرت شارح شعره فتارة يفسرها بخائب وتارة يفسرها بثقيل[6]، إذ يقول[7] :

فأمكنه مما أراد و بعضهم شقي لدى خيراتهن نطيح

---

[1]–أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 116.

[2]– نورة الشملان، أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ، ص 102.

[3] المرجع نفسه، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص 102.

[5] المرجع نفسه، ص 102.

[6] المرجع نفسه، ص 102.

[7] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 103.

كما أنه استعمل كلمة مطارب"بمعنى طرق، وزقب بمعنى ضيق" في بيت واحد وهما:[1]

وملتف مثل فرق الرأس تخبئه مطارب زقبا أميما لها فيح

وأما الطباق فهو أقل وروداً في شعره من الجناس إذ نجده طابق بين وصلت وصرمت ودم وانصرف وهذا في قوله:[2]

فإن وصلت حبل الصفا فدم لها وإن صرمته فانصرف عن تحامل

ونجده كذلك طابق بين الليل والنهار وطلوع الشمس وغيارها [3]

هل الدهر إلا ليلة ونهارها وإلا طلوع الشمس ثم غيارها

ونجد أبا ذؤيب لا يكلف استعماله للطباق "فالطباق يأتي في شعره تلقائياً لا تكلف فيه ولا إسراف "[4].

وما نلاحظه في شعره أنه قليل في استعمال الكلمات الدخيلة أي المقربة فمثلاً عندما بورد كلمة{ بالة } "وهي وعاء المسك بالفارسية"[5]، وقد استخدم هذه اللفظة في حالتين هما[6]:

كأنَّ عليها بالة لطمية لها من خلال الدَايتين أريج

---

[1]– نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ، ص 105.

[2]– أبو ذؤيب الهذّلي:الديوان، ص103 .

[3]– المصدر نفسه، ص 104 .

[4]– نورة الشملان،أبو ذؤيب الهذلي حياته و شعره، ص 106.

[5]– المرجع نفسه، ص 107.

[6]– أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 51.

وفي موضع آخر[1]:

واقسم ما إن بالة لطمية يفوح بباب الفارسيين يا ُ ها

ومن حيث الأسلوب الذي نهجه الشاعر نجده يستخدم الاستفهام في بعض مقدماته كالعينية إذ يقول:[2]

أمن المنون وريبها تتوجع والّدهر ليس بمعتب من يجزع

وقال في موضع آخر يستخدم الاستفهام أيضاً :[3]

أمن أم سفيان طيفا سرى إلي فهيج قلبا قريحاً

وافتتح قصيدة أخرى يقول:[4]

ألا هل أتى أم الحوريث مرسل نعم خالد إن لم تعقه العوائق

وقال أيضاً :[5]

أمن آل ليلى بالضجوع وأهلنا بنعف اللوى أو بالصفيةعير

وافتتح قصيدة أخرى يقول فيها [6]

ما بال عيني لا تجف دموعها كثيرا نشكيها قليلا هجوعها

---

[1]– أبو ذؤيب الهذّلي: الديوان، ص 29.

[2]– المصدر نفسه، ص 139.

[3]– المصدر نفسه، ص 170 .

[4]– المصدر نفسه، ص 111 .

[5]– المصدر نفسه، ص 105

[6]– المصدر نفسه، ص 45 .

ألا ليت شعري هل تنظر خالداً عيادي على الهجران أم هو يائسي

فالاستفهام له وظيفة مهمة في تنبيه السامع أو القارئ ويحفز فيه الفضول لمعرفة الآتي، وسبب هذا الاستفهام.

ولعل الشيء الذي يميز أسلوب أبي ذؤيب الهذلي هو أسلوبه القصصي فهو يسوق الموضوع على صورة حوار، وهذه الميزة وإن كانت لا تطّرد في كل قصائده إلا أنها حاضرة في بعض منها، فنجده يقول في هذا الباب:[1]

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت و مثل مالك ينفع

فأجبتها مـــا لجسمي أنّـــه أودى بنّي مـن البلاد وودعوا

وقال في قصيدة أخرى :[2]

تقول له كفيتك كل شيء أقمتك ما تخطتني الحتوف

فقال أما خشيت للمنايـا مصارع أن تحرقك السيوف

وكذلك قوله: [3]

ديار التي قالت غداة لقيتها صبوت أبا ذئب وأنت كبير

فأسلوب الحوار يضفي "على الشعر حيوية لأنه ينقل قارئ الشعر إلى الجو الذي قيلت فيه القصيدة فكأنه يسرق السمع إلى ما دار في ذلك الجو بين الشاعر ومن خاطبه"[4].

[1] – أبو ذؤيب الهذّلي: الديوان، ص 139.

[2]– المصدر نفسه، ص157.

[3] –المصدر نفسه، ص 109.

[4]– نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، ص 112.

والملاحظ على شعر أبي ذؤيب هو كثرة استخدامه لحروف العطف وهي: الفاء والواو، وثم، ومن أمثلة استخدامه لها:

حرف العطف	الكلمات
الفاء	ففدا، فانصاع، فنحا، فدنا، فرمى، فكبا، فوردن، فشرعن فسرين، فرمى، فبدا، فأبدهن
الواو	ونميمة، وزفت، وقال، وكان، واعصوصبت ...
ثم	ثم شربن، ثم انتهى

ففي استخدامه لحرف العطف الفاء للتعقيب على الحدث أو الفعل ونجده يستخدم الفاء بكثرة في تعاقبه لحركة الحيوان وصراعه مع الصائد .

أما الواو "فقد استخدمها بصورة أقل من الفاء وذلك لعطف متجاورات أو متصاحبات دون إرادة معنى التتابع"[1].

واستخدم كذلك ثم كحرف عطف للتراخي أو التتابع البطيء بصورة أقل من استخدام الفاء والواو.

ومما سبق نستنتج أن أسلوب أبى ذؤيب الهذلي من الأساليب التي تعتمد التعقيد واستعمال الغريب من الكلمات والمصطلحات.

[1] – نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، ، ص 117 .

ثانيا : تقنيات السرد :

1- الفضاء السردي :

يعد الفضاء مكونا أساسيا لأي جنس أدبي، وهو في الوقت نفس بنية حاملة لطاقات دلالية ورمزية والفضاء هو "معادل لمفهوم المكان في الرواية، لا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[1].

فهو إذن المكان الذي تدور فيه أحداث القصة، ومن هنا كان للفضاء أهمية كبيرة بحكم ما يقدمه من أبعاد إشارية محملة بقوة تواصلية .

إن المتأمل في شعر أبي ذؤيب الهذلي يجده يؤثث لفضاء قصائده ويحدث بها نوعا من الديكور، حتى يجعل المتلقي يعيش داخل تلك الأمكنة، ولكن ميزته في ذلك هو كونه يوغل في وصف الأمكنة والتهيئ لفضاء قصته وكأنه يستعمل آلة فوتوغرافية في ذلك.

ويمكن أن نقف عند أهم الفضاءات التي رسمها الشاعر من خلال بعض القصائد التي قالها عن الصحراء القاحلة والوديان، وحتى الديار، إذ أوردها الشاعر من خلال وصف بعض أجواء المعارك وتتبعه لبعض الحيوانات كالحمار والبقر الوحشي والظبية وكذا وقوفه على الأطلال والديار والطرق وغيرها من الفضاءات.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 54.

أ – الأطلال و الديار :

نجد مشهد الديار والأطلال بوصفها منازل اعتاد الشعراء أن يقفوا عندها، حيث يتحدث أبو ذُؤيب الهذلي عن الديار والأطلال فيقول:[1]

عرفت الديار كـــرقم الدوا ة يدبرها الكاتب الحمري

بـــــرقم ووشـــــم زخرفت بميشمها المزدهاة الهدي

أدان و أنبأة الأولـــــون بـــأنّ المدان ملي وفّي

فنمنم في صحف كالريـا ط فيهنّ إرث كتاب محي

فلم يبق منها سوى هامد وسفع الخدود معاً والنئيُّ

وأشعث في الدار ذي لّمة لدى آل خيم نفاه الأتـــي

على أطرق باليات الخيام إلاّ الثُّمام وإلاّ العصـــــي

كعود المعطف أحزى لـها بمصدرة المـــاء رأم رذّي

فهنّ عكوف كنوح الكريـ م قد شفَّ أكبادهنّ الهويُّ

لقد فصل أبو ذؤيب الأطلال بدقة كبيرة تعكس حرصه الكبير على نقل المشاهد كما هي، فقد شبه الديار وما فيها بآثار الكتابة وبالوشم وبقياه.

إنَّ هذه التشبيهات لم تأت كما كان يتناولها الجاهليون، إنَّما يعكس حرصه الشديد على تأثيث النص الشعري، حتى يبدو لقارئه أنَّه أمام لوحة فنية متحركة، وميزة أبو ذؤيب هذه أنَّه لا يترك المشهد إلاَّ بعد أن يستوفي جوانبه كافة.

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 210ـ 212.

ب – الشعاب والطرق والجبال"الطبيعة الصامتة":

لقد شكلت الفضاءات الخارجية ميزة خاصة في الشعر الجاهلي وذلك لكون البادية هي المتنفس الوحيد للشعراء، لأنهم يعيشون داخل فضاءات حرّة داخل البوادي وما تحويه من شعاب ووديان وجبال وتضاريس قاحلة.

حيث نجد" أبا ذؤيب" يصف هذيل وشعابها وسط الجبال، يقول:[1]

وأغبر ما يجتازه متوضح الـ رجال كفرق العامري يلوح

به من نعال القافلين طرائق مقابلة أقدامها وسريح

به رجمات بينهن مخارم تموج كلّبات الهجائن فيح

أجزت إذا كان السراب كأنه على محزئلات الإكام نصيح

لعمري لقد حنَّت إليه و دونه ال عروض لسان تغتدي وتروح

لقد صور لنا الطرق التي تقع بين الجبال والشعاب تصويراً دقيقاً، وشبهها بفرق الرأس مما يضفي عليها جمالية خاصة وتجعل متلقي النص يشعر كأنَّه ُ يعيش داخل هذا الفضاء، فالطرق عنده ضيقة دوماً مليئة بالأحجار فيها كل ما تمتلكه الطبيعة من مقومات، دون أن ينسى أي شيء، بل ذكرها بالتفصيل.

جـ – الطبيعة الخاصة بالحيوان :

بما أنَّ الشاعر ابن بيئته فهو يشاهد مظاهر طبيعية وخاصة تلك التي يعيش فيها

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 20.

الحيوان حيث يذكر مراعي الغزلان:[1]

فما أم خشف بالعلاية فارد تشوش البرير حيث نال اهتصارها

بها أبلت شهري ربيع كليهما فقد مار فيها نسؤها و اقترارها

حيث يصور الشاعر هنا مكان إقامة الظبية، ليدل على مكان إقامة الحبيبة، حيث يمتزج مكان الحبيبة، بمكان الضبية الخصب ثم ينتقل بنا في قصيدة أخرى لينقل لنا منظرا آخر، حيث تأوي النحل، وهو الجبال، وبذلك يمتزج مكان إقامة النحل بذلك المغامر الذي يذهب ليستخرجها. يقول:[2]

بأري التي تأري اليعاسيب أصبحت إلى شاهق ذون السماء ذوائبها

جوارسها تؤري الشغوف دوائبا وتنصب إلهابا مصيفا كرابها

حيث صور لنا مكان خلايا النحل وكيف تتخذ من أعالي الجبال مساكن لها ليؤثث مشهد إشتيار العسل، ليبين ما عناه ذلك المغامر في سبيله.

د – ساحة المعركة :

لقد كانت الحياة القبلية قائمة على الصراع والحروب، والشاعر بوصفه شاعر القبيلة وفارسها، فله صولات وجولات، يصور لنا من خلالها بطولات الفرسان الآخرين ليضعنا داخل ساحة المعركة بكل ما تحويه من مشاهد .

وقبل البدء في تصوير ساحة المعركة، فإن الشاعر يؤثث لنصه حتى يهيئ للقارئ الفضاء الذي يمكنه من تصور ساحة المعركة يقول:[3]

لعمرك و المنايا غالبات لكل بني أب منها ذنوب

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 73.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 23.

لقد لا قى المطي بنجد عفر حديث إن عجبت له عجيب

يقولوا قد رأينا خير طرف بزقية لا يهد ولا يخيب

فألقى غمده و هوى إليهم كم تنقض خائتة الطلوب

فبعد أن قدم لنا كيف سل السيف لنزالهم، وما يحدثه هذا النزال من غبار وتغير في الجو العام لساحة المعركة، حتى يخيل للمتلقي أنه يشاهد المعركة أمامه.

من خلال ما تم ذكره عن الفضاء الذي ورد في ثنايا قصائد أبي ذؤيب نجد أن الفضاء أو المكان هو حدث فني، فالمكان يصبح وسطا حيويا تتجسم من خلاله الشخوص أبعادا مختلفة، وهذا بحد ذاته إشارة للبعد النفسي للمكان .

فالمكان عنصر أساسي وهام في تحريك الأحداث والشخصيات ودفعها إلى تحقيق الفعل أو الحدث الدرامي وهو كذلك يعكس كل النواحي الخاصة بالحياة الجاهلية والعربية القديمة.

2- الزمن:

يمكن ضبط الزمن ومعاينته في قصائد أبي ذؤيب الهذلي من خلال زمن الاسترجاع وزمن الاستباق الأحداث الحكي، وتعني مجموعة المحددات الزمنية مثل الأسماء وبعض الأفعال التي تدل على الزمن؛ فالشاعر من خلال سرده للأحداث القصصية التي تضمنتها بعض القصائد نجده دائما في صراع مع الزمن من خلال صراعه مع ثنائية (الموت والحياة) التي كانت سببا واضحا في معاناته وتخبطه داخل الواقع المعيش، وخاصة الفاجعة التي ألمت به أثناء فقدانه لأولاده وهذا ما يظهر لنا في القصيدة العينية حيث استهلها الشاعر بالحوار الذي دار بينه وبين زوجته مستعملا الفعل: " قالت" الذي يدل على صيغة الماضي، فالشاعر يسترجع هذا الحوار ليعبر عن الحالة النفسية التي يمر بها

ليفصح عما بداخله من عذاب وكرب، فيجيب زوجته عن سؤالها محققا بذلك رغبته في التحرر من هذا العذاب النفسي ويكون بذلك هو أعلم من شخصية أميمة التي بدت سؤال تجهل الأسباب التي يعاني منها الشاعر وبذلك تكون الرؤية من الخارج لأن الشاعر أو السارد هنا معرفته فاقت معرفة السارد معرفة الشخصية الأخرى الشخصية كانت المشاركة القص« فإذا فاقت معرفة السارد معرفة الشخصية كانت الرؤية من الخارج»[1].

وهذا ما يتضح من خلال هذه الحوار المتبادل بين السارد والزوجة ونجد الشاعر كذلك قصيدة أخرى يقول مع مطلعها:[2]

تقول له كفيتك كل شيء أهمك ماتخطتني الحتوف

ففي هذا البيت يفترض الشاعر وجود حوار، ينقلنا إلى جو المعركة من خلال استرجاعه لأحداث هذه الفاجعة مستعملا كذلك فعل الماضي: "قال"،"أتيح" فهذه يدل على الماضي فالشاعر من خلال استحضاره لهذا الحوار الذي دار بين عدة شخصيات فالشاعر يتكلم على فم الشخصيات فهو العالم بما تخفيه فتكون رؤية الشاعر هنا من الخلف لأن الرؤية من الخلف تكون عندما« يكون السارد (السارد) عالما بما يخفي عن الشخصيات»[3]، وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المشهد الذي جسده الشاعر (السارد) هنا لا يعلم بأحداث القصة الشعرية أكثر منها، بل يعلم أقل منها،فهو لا يستطيع أن يصف أو يروي إلا ما يراه ويشاهده شاخصا أمام عينه،أو على مرأى من مسمعه، فهو سارد لا يمثل إحدى الشخصيات، وإنما يعبر عن وجهات نظرها ونجد أن الشاعر في صراع مستمر مع الزمن فتارة نجده يسترجع الماضي وتارة نجده يتحدث عن الحاضر وتارة نجده يحاور نفسه ويسألها،وتارة يستبق الأحداث ليعبر من خلال خياله الواسع وتارة نجده في

[1]– أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، ص41.

[2]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 184.

[3]_ أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، ص41 .

قصيدة واحدة يدخل عدة حكايات داخل حكاية إطار واحد وهذا ما ساعده على استحضار طابع الحكي والقص، فالشاعر في صراع دائم مع ثنائية"الموت والحياة" وهذا ظاهر من خلال كثرة قصائده التي قالها في غرض الرثاء ولعل أشهرها العينية التي يرثي فيها أولاده الذين فارقوا الحياة، فالشاعر نجده يستحضر في هذه القصيدة عدة مشاهد وحكايات داخل الحكاية الرئيسة وهي رثاء الأولاد فيستحضر مشهد الحوار والثور وصراعه مع الصياد والكلاب من أجل البقاء وتارة ينهي هذه المشاهد بالنجاة وتارة أخرى بالغناء، وهذا ما يجعلنا نقول إن الشاعر لديه رؤية واضحة للعالم الخارجي فهو يؤمن بأن الحياة فانية والموت شيء محتوم وهذا واضح من خلال قول الشاعر في أحد أبيات العينية[1]:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

فالشاعر عالم بأن الموت لا مفر منه وأنه لا يمكن صده والملاحظ على أبي ذؤيب أنه دخل الإسلام متأخر مع قبيلته إلا أن شعره قد قل عنده وهذا دليل على أن أبا ذؤيب قد وجد جوابا كافيا على صراعه الدائم مع الموت والحياة فاقتنع اقتناعا تاما على ما كان يؤمن به وهو إن الهلاك لابد منه وأنه محتم لا يمكن صده والوقوف أمامه .

3 - الشخصية و مواصفاتها :

تعد الشخصية عنصراً مهماً في العمل القصصي لا يمكن الاستغناء عنها أو أن نتجاهل الدور الذي تقوم به لأنها الوحيدة القادرة على أداء الوظيفة داخل العمل القصصي ولا يمكن تصور العمل القصصي دون شخصية كونها " كائن له سمات أساسية ومنخرط في أفعال إنسانية... ويمكن أن تكون شخصيات رئيسية أو ثانوية طبقاً لبروزها في النص" [2].

---

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 1.

[2]- جير الديرانس: قاموس السرديات، سيرثا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م ، ص 30.

وهذا حسب الدور التي تقوم به داخل العمل القصصي بحيث "تستطيع الشخصيات تبعاً للدور الذي تستطلع به في القصة، أن تكون إماّ رئيسية كالأبطال أو المنافسين وإماّ ثانوية فتشتمل على وظيفة عرضية، وأنَّه لمن المعلوم أنَّ هذا التميز ليس حاسماً على الدوام وخاصةً لأنَّه يقبل عدداً من المواقف الوسطية"[1] ومن هنا نستنتج أنّ الشخصية من خلال الدور الذي تلعبه داخل العمل القصصي قسمان رئيسية وأخرى ثانوية.

وهذا ما سنذهب إليه من خلال دراستنا للشخصيات الحاضرة في قصائد أبي ذؤيب التيتحوي في طياتها عملاً سردياً ؟.

يتجسد ما سبق في المقطع الذي يصور الفارس في ساحة الحرب وهو يصارع فارساً آخر لا يقل عنه قوة وبطشا إذ يقول:[2]

والدهر لا يبقى على حدثانه مستشعر حلق الحديد مقنع

حميت عليه الدرع حتى وجهه من حرّها يوم الكريهة أسفع

تعدو به خوصاء يفصم جريها حلق الرحالة فهي رخو تمزع

قصر الصبوح لها فشرج لحمها بالني فهي تثوخ فيها الإصبع

متفلق أنساؤها عن قـــــانئ كــالقرط صاو غبره لا يرضع

بيناً تعانقه الكماة و روعـــه يومــا أتبح لــه جرئ سلفع

[1]– أوزوالد ديكرو وجام ماري مشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة ، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2007 م، ص 674.

[2]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 167 ،170 .

يعدو به نهش المشاش كأنَّه صدع سليم رجعه لا يطلع

فتنازلا وتوافقت خيلاهمـــــا وكلاهما بطل اللقاء مخدع

يتناهبان المجد كـــــل واثق ببلائـــــه واليوم يوم أشنع

وعليهما ماديتان قضاهمـــا داوود أو صنع السوابغ تبع

فتخـــالسا نفسيهما بنواف كـنوافذ القبط التي لا ترقع

وكلاها قد عاش عيشة ماجد وفي العلاء لو أن شيئا ينفع

من خلال هذه الأبيات التي أورد فيها الشاعر هذه القصة التي تصور صراع هذين الفارسين حيث قدم كل فارس ما لديه من قوة وشجاعة، نجد أن شخصيات هذه القصة متمثلة في :

شخصية البطل وتمثلها: وهي شخصية رئيسية تقوم بدور فعال داخل العمل القصصي وهو القتال مع الفارس الثاني، أو البطل المضاد، حيث نجد أن الشاعر قد قدم لنا مواصفات هذه الشخصية حيث وصفها بالقوة والشجاعة وألبسها(حلق الحديد مقنع، حميت عليه الدرع)، ثم أركبه فرسا متينة الخلق شديدة المراس، وهذه الكلمات نجدها قد قدمت لنا مواصفات هذه الشخصية البطلة بإفراط وإسهاب. أما الشخصية الثانية وهي شخصية البطل المضاد الذي يقوم بدور رئيسي داخل المسار السردي وهو دور المقاتل الذي يتحدى الفارس الأول"البطل" حيث أن الشاعر قد ألبسها صفة الشخصية الأولى "الفارس البطل" وجعل هذا الفارس مع نفس رتبة الفارس الأول حيث وصفه بـــ (جريء، سلفع)، وفرسه (نهش المشاش...) .

وقد بنى الشاعر هاتين الشخصيتين بناءا متوازنا متكافئا لم يمنح فيه أيا منهما الغلبة و القوة المطلقة ليناسب ذلك مع حتمية الموت، لينتهي الصراع بقضاء كل منهما على الآخر .

ومن خلال صفات هذه الشخصيات نجد أن الشاعر قد عمد على إعطاء الفارسين نفس الصفات وهذا لكي ينتهي إلى نهاية واحدة وهي الموت لكليهما .

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يصور لنا قصة الثور الوحشي وقطيعه مع راعهم مع الصائد و الكلاب إذ يقول :[1]

ولا شبوب مـــــن الثيران أفرده عن كوره كثرة الإغراء والطــرد

فـي ربرب يلق حور مدامـــعها كـــــأنهن بجنبي حربة البرد

أمسي وأمسينا لا يخشين بــائجة إلا ضواري فـــي أعناقها القدد

وكـــن بالروض لا يرغمن واحدة من عيشهن ولا يدرين كيف غد

حتى استبانت مع الإصباح راميها كـــأنه في حواشي ثوبه صرد

فسمعت نبأة منــه و آسدهـــا كـــــأنهن لدى إنسائه البرد

حتى إذا أدرك الرامي وقد عرست عنه الكلاب فأعطــاها الذي يعد

غادرها وهي تكبـــو تحت كلكله يكســو النحور بورد خلفه الزبد

حتى إذا أمكنته كـــــان حينئذ حرا صبورا فنعم الصــابر النجد

من خلال هذه الأبيات نجد أن شخصيات هذا المقطع السردي تتمثل في :

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 86. 90 .

الثور والكلاب شخصيتان رئيسيتان تمثلان طرف الصراع الذي ينتهي بهزيمة الكلاب وفوز الثور، حيث نجد أن الشاعر أعطى مواصفات لكل شخصية، ووصف الكلاب كأنها أسود في انقضاضها على الثور ووصف الثور بالبياض مع قطيعه وشبهه بالكوكب المنفرد حيث قال:[1]

من وحشي حوضي يراعي الوحش مبتقلا كأنه كوكب في الجو منحرد

فهذا الثور متفرد، مدافع عن قطيعه، سريع الانقضاض، قوي، متسلح بسرعته وبقرنيه، ونجد كذلك شخصية الصياد وقطيع البقر كشخصيات ثانوية ساهمت في بناء هذا العمل القصصي، وقد لعبت شخصية الصياد دورها في إفساد حياة السعادة والنعيم التي كان يعيشها الثور والقطيع.

وفي قصيدة أخرى يورد الشاعر عدة شخصيات إذ يقول :[2]

بأري التي تأري اليعاسيب أصبحت إلى شاهق دون السماء دؤابها

جوارسها تأري الشعوف دوائبها وتنصب إلهابا مصيف كرابها

فقيل تجنبـــــــها حرام وراقه ذراها مبينا عرضها وانتصابها

(...) فلما اجتلاها بالأيام تحيرت ثبات عليها ذلها واكتشابـــــها

(...) بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل والتفت علي ثيابها

نلاحظ من خلال تتبع الشاعر للخالدي وطريقة حصوله على العسل رغم صعوبة المهمة أنه أشرك عدة شخصيات في هذه القصة ومنها.

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 87.

[2]–المرجع نفسه، ص 33–34.

شخصية الخالدي(البطل) الذي يسعى إلى الحصول على العسل وأعطاء الشاعر لهذه الشخصية مجموعة من المواصفات تميزها عن غيرها من الشخصيات المشاركة في هذه القصة وأهم هذه المواصفات هي: أعطاه الشاعر اسم " الخالدي" و تميزه بالشجاعة والإرادة والرشاقة والخبرة، قصد تحقيق مبتغاة وهي شخصية رئيسية داخل هذا العمل القصصي نظرا للدور الذي تلعبه.

وتطهر شخصيات أخرى تلعب دورًا ثانوياً منها : الأشخاص الذين حذروا الخالدي من خطر النحل وتمنعها (إلى شاهق) وشخصية ذكور النحل التي تحرسها .

وفي قصيدة أخرىيفتح الشاعر مشهداً تلعب فيه عدة شخصيات أدواراً مختلفة من رئيسية إلى ثانوية وهو مشهد الحمار الوحشي وهو الشخصية الرئيسية التي تلعب دور القائد القوي الذي يقود القطيع من مكان قاحل إلى مكان خصب ووصفه بالقوة والبسالة حيث يقول :[1]

والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

صخب الشوارب لا يزال كأنه عبد لآلي أبي ربيعة مسبع

فهذه الأبيات تعطينا مواصفات هذه الشخصية وهي القوة وأنه أسود الظهر وفي أوج شبابه، وتظهر شخصية أخرى وهي الأتن أو القطيع بدور ثانوي ويلبسها الشاعر صفات خاصة بها في قوله:[2]

فوردن والعيوق مقعد رابئ الـ ضرباء فوق النجم لا يتتلع

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان ، ص146.

[2]– المصدر نفسه، ص 148.

فقد وصفها الشاعر بالبياض واللمعان والسعادة، ثم تظهر شخصية أخرى تشارك في هذا العمل بدور الشخصية المعارضة وهي شخصية الصياد ،حيث أفسد حياة الحمار والقطيع وحولها من سعادة إلى الموت، يقول الشاعر:[1]

ونميمة من قانص متلبب في كفه جشء أجش وأقطع

وفي نفس القصيدة ينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر يصف فيه حالة الصراع بين الموت والحياة فيقول:[2]

والدهر لا يبقى على حدثانه شبب أفزته الكلاب مروع

شعف الكلاب الضاريات فؤاده فإذا يرى الصبح المصدق يفزع

(...)فدنا له رب الكلاب بكفه بيض رهاب ريشهن مقزع

فكبا كما يكبو فنيق تارز بالخبث إلا أنه هو أسرع

ففي هذا المشهد تظهر لنا شخصيات أخرى متمثلة في الثور الوحشي وهي شخصية رئيسية الدور يقدم لنا الشاعر مواصفاتها إذ هي شديدة الخوف والترقب من الصياد الذي يمثل الشخصية الثانوية التي تسعى إلى إفساد سعادة الثور والقطيع وبذلك فهي شخصية معارضة للمسار السردي الذي يسلكه الثور حيث يشارك هذا الصياد في أداء دوره المعارض شخصية أخرى وهي شخصية الكلاب فهي شخصية ثانوية حيث شبهها الشاعر بالأسود في انقضاضها .

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان ، ص155.

[2]- المصدر نفسه، ص 160-165.

4 – الحوار :

يعتبر الحوار عنصرا مهما يكشف عن طبيعة الشخصية وما تخفيه في كوامنها الداخلية من صراعات نفسية ورغبات عاطفية، كما يساعد في كشف حركات الشخصية الداخلية من خلال محاوراتها مع الآخر إضافة إلى أنه يسهم في بناء القصة وتسلسلها وتتابعها، ولأن الحوار من وسائل البناء السردي المهمة، فهو " يسهم في بناء الحدث وبلورته لأنه يبني الوقائع الصغيرة، ويدخلها في قلب الحدث لتكون جزءاً منه، كما أنه يكشف عن الزمان والمكان بوصفها محركا للحدث والشخصية "[1] فالحوار يقوم بعرض أحداث الشخصية محدثا البنية الزمنية .

ويمكن تقسيم الحوار إلى أربعة أقسام هي: الحوار الثنائي الصريح، الحوار المتعدد، الحوار الداخلي، الحوار الضمني.

أ – الحوار الثنائي :

ويعرف هذا النوع بكونه " يتمثل في أنه حوار بانتقال الكلام من الشخصية الأولى المرسلة فيصل إلى شخصية المستقبلة فترد عليها "[2].

وسنعمل على استخراج هذا النوع من الحوار من أشعار وبعض القصائد التي ورد فيها، مثلا العينية :[3]

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ أبتدلت ومثل مالك ينفع

---

[1]– مسلم شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية، العراق، دط، 1994م ص 186.

[2]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط 2، 1996م، ص 94 .

[3]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 139–140.

أما ما لجنبك لا يلاءم مضجعا إلا أقض عليك ذاك المضجع

فأجبتها أن ما لجسمي أنه أودى بني من البلاد وودعوا

فشخصية أميمة هي المرسلة التي وجهت خطابا تسأل فيه عن حال الشاعر فتسأله عن سبب شحوب جسمه وما حل به فيكون الشاعر هو الشخصية المستقبلة،أما في البيت الثاني فيأخذ الشاعر دور المرسل حينما يقدم إجابة لهذه المرأة، يكشف فيها عن سبب سوء حاله وتكون أميمة هي الطرف المستقبل للكلام وهنا ينتج لنا الحوار الثنائي الصريح.

وفي قصيدة أخرى:[1]

ديار التي قالت غداة لقيتها صبوت أبا ذئب و أنت كبير

فقلت لها فقد الأحبة أنني حري بأرزاء الكرام جدير

ويتجسد لنا الحوار الثنائي الصريح في لفظة " قالت "والمقصود هو أن أهل الديار وجهوا خطابهم إلى أبي ذؤيب، فقالوا :أصبحت صغيرا فيكون أهل الديار هم المرسل والمستقبل هو الشاعر لأن الخطاب موجه إليه، وهذا الحوار جرى في مكان وزمان محددين وهذه ميزة في الحوار الثنائي الصريح فهو يكون" في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث واحد، وفي زمان و مكان محددين "[2] .

وفي قصيدة أخرى يصف فيها الشاعر طريقة اشتيار العسل إذ يقول :[3]

أجد بها أمراً وأيقن أنه لها أو لأخرى كالطحين ترابها

[1] _ أبو دؤيب الهذلي: الديوان، ص 106.

[2] _ سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ص 117.

[3] – أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 35.

فقيل تجنبها حرام و راقه ذراها مبيناً عرضها و انتصابها

يظهر أسلوب الحوار في البيت الثاني حيث تقدم مجموعة من الأشخاص بالنصيحة إلى هذا الرجل وهو الشخصية الثانية المستقبلة الذي يسعى جاهدا للحصول على العسل رغم المصاعب التي يواجهها والخطر الذي يلاقيه في هذه المهمة. وكان الردّ تجاهل هذا التنبيه والتحذير.

وفي قصيدة أخرى يتجلى فيها الحوار الثنائي الصريح من خلال قول الشاعر:[1]

بأسفل ذات الدبر أفرد خشفها فقد و لهت يومين فهي خلوج

وقلت لعبد اللّه أيم مسيب بنخلة يسقى صاديا ويعيج

وأسلوب الحوار هنا يتجلى من خلال أن الشاعر وجه خطابا مباشرا إذن فهو المرسل (الشاعر المخاطب) إلى شخصية أخرى المستقبلة وهي شخصية "عبد الله" فاللفظة الدالة على وجود حوار وحضور شخصية مستقبلة أخرى. وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر:[2]

بأية ما وقفت والركا ب بين الحجون وبين السرر

فقالت تبررت في حجنا وما كنت فينا حديثا ببر

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص52 .

[2]– المصدر نفسه، ص 54 .

يظهر أسلوب الحوار في البيت الثاني مع لفظة "فقالت" أي قالت أم الرهين وهي الحبيبة حيث قالت للشاعر أنه أصبح باراً و سببت عادته والحوار هنا دار بين الشاعر والحبيبة التي خاطبته .وفي قصيدة أخرى:[1]

وزفت الشول من برد العشي كما زف النعام إلى حفانه الروح

وقال ما شيهم سيان سيركم أو أن تقيموا به وأغبرت السوح

وكان مثلين أن لا يسرحوا نعما حيث استرادت مواشيهم و تسريح

يتجلى أسلوب الحوار هنا مع البيت الثاني حين تقدم أحد الأشخاص وهو الماشي على هذه الجماعة من صيغت "قال" بمخاطبة الجماعة التي معه وخاطبهم قائلا "سيبان يسركم أو أن قيموا به وأغبرت الشوح" .فهذه العبارة تدل على أن الجماعة قد استمرت في السير ولم يتوقفوا .

يتجلى لنا هذا النوع من الحوار في الأبيات التالية :[2]

تقول له كفيتك كل شيء أهمك ما تخطتني الحتوف

اتبح له من الفتيان خرق أخو ثقة و خريق خشوف

فقال له وقد أوحت إليه ألا لله أمك ما تعيف

فقال له أرى طيرا ثقالا تخبر بالغنيمة أو تخيف

بواد لا أنيس له بباب وأمسلة مدافعها خليف

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 65.

[2]– المصدر نفسه، ص 177–178.

فقال أما خشيت و للمنايا مصارع أن تخرقك السيوف

وقال لقد خشيت وأنبأتني به العقبان لو أني أعيف

فقال بعهدي في القوم أني شعبت النفس لو يشفى اللهيف

تداخل في هذا النص شخوص تشارك في الحوار فنتج لنا حوارا متعدد يبني عدة شخوص من الأم وابنها المقتول في البيت الأول وجاء هذا الحوار على لفظة "قال" التي توحي دوما إلى وجود شخصية مرسلة وأخرى مستقبلة فنجد هناك تبادل لأطراف الحديث بين الفتى الصريح وبين القوم والرجال الذين قتلوه فالشاعر هنا من خلال هذه الأبيات يستحضر قول كل شخصية من هؤلاء الرجال ويفرط في الوصف والتدقيق في جزئياته من جميع الجوانب حتى يشكل لنا في الأخير مشهد سردي متكامل **ب – الحوار المتعدد :**

ونجد أن الحوار المتعدد متجسد في الأبيات الآتية :[1]

لقد لاقى المطـــي بنجد عفر حديث إن عجبت له عجيب

دعـــاه صاحباه حين شالت نعامتهم وقد حفز القلوب

مرد قد يرى مـــا كان منه لكن إنما يدعى النجيب

وقال له تعلموا أن لا ضريح فإسمه ولا منجى قريب

وأنك أن تنازلي تـــــنازل فلا تقررك بالموت الكذب

ولكن خيروا قومي بلائـــي إذ ما أساءت مني الشعوب

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص23–25.

ولا تخفوا علي ولا تشطو بقول الفخر إن الفخر حوب

من خلال هذه الأبيات التي قالها الشاعر واصفا الطريقة التي قتل بها هذا الفارس وهو الفتى الخثامي حيث حاصره مجموعة من الفرسان في مكان خال ومقفر لا نجده فيه ولا فرار فيروي لنا الشاعر حوار دار بين الفارس وهؤلاء الجماعة مستعملا صيغة المخاطب "قال،دعاه،نهاهم " وتبادل معهم أطراف الحديث وواجههم بشجاعة وقوة ويأبى حتى سقط قتيلا وفي أخير أنفاسه وجه لهم خطابا طالبا منهم أن يخبروا خليلته وكل من يسأل عنه بشجاعته وبأسه وعدم خوفه وأنه مات موتتا طيبة حيث قال :[1]

ولكن خبروا قومي بلائي إذا ما تساءلت عني الشعوب

ولا يفوتنا أن الشخصيات التي شاركت في هذا الحوار المتعدد قد حددها الشاعر وهي الفتى الخثمي، والفرسان الآخرون وهم سبعة فرسان ومن بينهم "ثابت" الذي نهاهم عنه حين قال الشاعر:[2]

نهاهم ثابت عنه فقالوا تعنفنا المعاشر لو يؤوب

فرغم أن "ثابت" قد نهاهم عن هذا الفتى إلا أن الفرسان، كانوا مصرين على قتله فكان لهم ذلك.

فمن خلال تتبعنا إلى هذا الحوار نجد أن الحوار يكسب النص نوعا من الحيوية إلى الشعر لأنه يسهم في نقل القارئ إلى الجو الذي دار فيه الحوار ويمكن للقارئ تصور هذه الأحداث وهذه الشخصيات ويركب في ذهنه صورة أو مشهد أو منظر وهذا هو السرد.

1- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص24.

2- المصدر نفسه، ص23.

جـ – الحوار الداخلي :

وهذا النوع من الحوار هو"حوار فردي صامت بين الشخصية وذاتها "[1]، فالمرسل والمرسل إليه هما الشخصية نفسها؛ أي بمعنى أن يخاطب الشاعر نفسه وخاصة قلبه أو أن يؤنب نفسه ويلومها. وهذا يتجسد من خلال قول الشاعر :[2]

فقلت لقلبي: يا لك الخير إنما يدليك للموت الجديد حبابها

فالشاعر هنا يورد حوارا داخليا بين الشاعر المحب وذاته التي جاءت في صيغة قلت لقلبي؛ فهو يخاطب قلبه ويكلمه وهذا من المجاز وراجع إلى قوة الشاعر الخيالية وبين نظرته إلى الخمر .

وفي موضع آخر نجد كذلك أن الحوار الداخلي واضح وهذا من خلال قول الشاعر: [3] .

جمالك أيها القلب القريح ستلقى من تحب فتستريح

نهيتك عن طلابك أم عمرو بعاقبة وأنت إذٍ صحيح

فقلت تجنبن سخط ابن عم ومطلب شلة ونوى طروح

نجد أن الشاعر يتكلم قلبه وقد تعب ويدعوه بالتصبر وبشره بأنه سيحب وبذلك سينال الراحة .

[1] _ بان البنا:الفواعل السردية، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 117.

[2] – أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 29.

[3] – المصدر نفسه، ص ص80–81.

وقال أيضا في رثاء نشيبة:[1]

لعمرك إني يوم انظر صاحبي على أن أراه قافلا لشحيح

وإن دموعي إثره لكثيرة لو أن الدموع و الزفير يريح

فو الله لا ألقى ابن عم كأنه نشيبة ما دام الحمام ينوح

فنلاحظ أن هناك حوار داخلي يشتمل على حوار الشاعر وصراعه مع نفسه ومع مشاعره بعد الندم والحسر على فقدان ابن عمه نشيبة كأنه يسأل نفسه الصبر والصمود بعد الجرح الكبير الذي ألم به من فقدان ابن عمه.

د – الحوار الضمني: يتجسد هذا الحوار في قول الشاعر في مشهد يصف فيه الخمر وطريقة انتقالها من سوق إلى آخر حتى وصلت إلى الشاعر من الشام وفارس فيقول:[2]

توصل بالركبان حيناً وتؤلف ال جوار ويفشها الأمان ربابها

فما برحت في الناس حتى تبينت ثقيفا بزيزاء الأشاء قبابها

أتوها بربحٍ حالته فأصبحت تكفت قد حلت وساغ شرابها

فيتجلى الحوار الضمني هنا من خلال البيت :[3]

أتوها بربح حاولته فأصبحت تكفت قد حلت وساغ شرابها

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص ص69–70.

[2]_ المصدر نفسه، ص31.

[3]– المصدر نفسه، ص32.

فالحوار هنا نجده يكون مضمرا غير واضح وغير مكشوف، وأن ندقق النظر وأن نتمعن فالخمر عند دخولها السوق وحين تباع يدور حوار بين الباعة والتجار فكل منهم يعطي قيمة لهذه الخمر وهنا يتجلى الحوار الضمني بين هؤلاء التجار في مساومة هذه الخمر وبيعها. كما يوضح هذا البيت. وفي موضع آخر يقول فيه الشاعر:[1]

مشعشعة من أذرعات هوت بها ركاب وعنانها الزقاق وقارها

فلا تشتري إلا بربح سباؤها بنات المخاض شيمها بضارها

وهذه الأبيات تحكي وتقص علينا الطريق الذي تسلكه في السوق وكيف تباع بأثمان مختلفة وباهظة، وهنا يتجسد لنا الحوار الضمني المضمر في البيت الثاني فالخمر لا تباع إلا بأثمان باهظة ومرتفعة، وهذا ما يدل على وجود حوار يدور بين الباعة والشراة للحصول على هذه الخمر؛ فكل يعطي قيمة لهذه الخمر فيحدث اختلاف في هذا المبلغ وهنا يكمن الحوار .

3- الحدث الدرامي :

يقوم البناء الدرامي على:" الصراع و تعدد الأصوات وتطور الحدث وتناميه عبر أزمنة تقود إلى حل، وهو البناء الذي تقل فيه الغنائية، ويكاد يغيب صوت الشاعر لتظهر الرؤية الموضوعية فنيا للعالم أبعد ما يكون عن الغنائية "[2] حيث يقّدم الشاعر قصيدته على شكل توتر، والعنصر الدرامي يمتلك مقدرة فائقة في إبلاغ القارئ بالخصائص الدقيقة للواقع الذي يعيش فيه

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص33.

[2]- فواز محمد : بنية القصيد، الهذلية في الجاهلية والإسلام، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، 2006م، ص102.

وقد حاول "أبو ذؤيب الهذلي" أثناء استخدامه النزعة الدرامية أن يعطي النص الشعري عمقاً أكبر من عمقه الظاهر، وذلك من خلال استخدام أفضل الوسائل للتعبير عن الواقع المعيش. فالشاعر مثلاً يعّبر عن حاجة القبيلة للماء فيقول قصيدة خاصة يتحدث فيها عن المطر، وكيف ينتظره، وهو يصّوره في موقف رائع يقول:[1]

أرقت له ذات العشاء كأنّه مخاريق يدعى تحتُهنَّ خريج

تكرره نجدية وتُمّده مسفسفة فوق التراب معوجُ

له هديب يعلو الشُّراج و هيدب مسف بأذناب التَّلاع خلوج

ضفادعه غرقى وراء كأنّها قيان شروب رجُعُهنّ نشيجُ

لكل مسيل من تهامة بعدما تقطع أقران السحاب عجيجُ

كأنّ ثقال المزن بين تضارع وشابه برك من جدام لبيج

فهو يرسم في هذه الأبيات لوحة جميلة للمطر الذي يعشقه ويسهر الليل يتأمله فهو يؤكد على كثرة مياه المطر وحاجة الأرض إليها لأنها تبعث على الخصب الحياوالنماء.

كما يتجلى الحس الصوتي القوي يؤكد على أهمية المطر حيث يذكر: النشيج عجيج لبيبج.

كما تتجلى النزعة الدرامية من خلال تعدد الأصوات داخل النص الشعري، حيث يتوارى الشاعر خلف شخصياته تاركا إياها تعبر لتتحدث عن نفسها، إلاّ ما كان ضرورياً للوصف ومثال ذالك :[2]

[1]- أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص22-25.

إذا نزلت سراة بني عدي فسائل كيف نازلهم حبيب

يقولوا قذ رأينا خير طرق بزقية لايهد ولا يخيب

دعاه صاحباه حين شالت نعامتهم و قد حفز القلوب

مرد قد يرى ما كان منه ولكن إنما يدعى النجيب

فألقى غمذه وهوى إليهم كما تنقض خائتة طلوب

موقفت القوائم والذنابى كأن سراتها الّلبن الحليب

نهاهم ثابت عنه فقالوا تعنفنا المعاشر لو يؤوب

على أنّ الفتى الخثمي سلى بنصل السيف غيبة من يغيب

وإنك إن تنازلني تنازلني تنازل فلا تغررك بالموت الكذوب

ولكن خبروا قومي بلائي إذا ما تساءلت عني الشعوب

ولاتخنو علي ولاتشطوا بقول الفخر إنّ الفخر حوب

يتجلى الفعل الدرامي هنا من خلال الأفعال والأحداث التي تقوم بها الشخصيات داخل هذا الفضاء الذي تمت فيه هذه المعركة والتي نقلها لنا الشاعر على شكل حوار دار بين الشخصيات المشاركة في المعركة وبذلك ترك الشاعر هذه الشخصيات تعبر عن نفسها وهذا ما يعطي حركية داخل النص عن طريق هذا الحوار من خلال (نهاهم فقالوا، وقال، خبروا).

نلاحظ من خلال هذا البيت بأن الشخصية الأولى قد وجهت نصيحة بأن يخلو بينهم وبين الفتى الخثمي لكنهم كانوا مرغمين على قتله فهذا التبادل الصوتي بين الشخصيات يحرك الأحداث ويعطيها نوعا من الحيوية.

كما تتضح ملامح البناء الدرامي من خلال الأحداث التي تجسدها الأصوات المنبثقة من الشخصية التي تبرز لنا عدت إحداث وتتضح ملامح هذا الأمر بصفة خاصة في حديث أبي ذؤيب في قصائده الغزلية، حيث يتحدث عن الحبيبة بصفتها تجسد الشخصية المطلوبة عند كل رجل، والتي تعادل الخصب والنماء والحياة، إذ يقول:[1]

كأنّ عليها بالة لطمية لها من خلال الذايتين أريج

كما يصور لنا موقفا دراميا حين تتركه هذه المحبوبة، فهو لا يأبه لها ولا يجري وراء عواطفه، يقول:[2]

فإن تصرمي حبلي و إن تتبدلي خليلا واحدا كنّ سوءا قصارها

فإنّي إذا ما خلة رث وصلها وجدت بصرم و إستمر عدارها

وحالت كحول القوس طلت فعطلّت ثلاثا فأعيا عجسها وظهارها

فإني جدير أن أودع عهدها حميدا ولم يرفع لدينا ستارها

فإني صبرت النفس بعدإبن عنبس نشيبة و الهلكي يهيج إدكارها

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص118.

فالشاعر في هذه القصيدة نجده لا يهتم بالمرأة غير مبال إن تركته واستبدلته برجل آخر.

فهو مستعد لمثل هذه المواقف دائما مؤكدا أنها لا تحتل من نفسه منزلة هامة وأن فقدها لن يسبب له ألما وحزنا كما يسببه له ذهاب الأحبة، لذالك نجد أن الشاعر ينتقل من حديثه عن تلك المرأة الخائنة التي بذلته بغيره، إلى الحديث ورثاء ابن عمه نشيبة أو أولاده تارة أخرى.

كما تتجسد قمة البناء الدرامي عند الشاعر في قصيدته التي صور فيها حمار الوحش مع أتنه، وهو يصارع من أجل البقاء والظفر بالحياة ونعيمها، تصويرا دقيقا وجعل صورة الأتن مع الحمار، هي أجمل شيء يتمناه حيوان يعيش في صحراء قاحلة تصعب فيها الحياة حيث وصفه بالقوة، وكان دقيقا في استكمال عنصري وفطرة الحياة فالذكورة والأنوثة وتفتح الحياة أمام هذين العنصرين وفيهما، وسبل وفيرة ولكن الموت يترصد لهما متمثلا في خطر الصياد والكلاب، فيقضي هذا الأخير على هذه السعادة التي لا تدوم، يقول الشاعر :[1]

والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

صخب الشوارب لا يزال كأنه عبد لآل أبي ربيعة مسبع

أكل الجميم وطاوعته سمهج مثل القناة و أزعلته الأمرع

فلبتن حينا يعتجلنا بروضة فيجد حينا في العلاج و يشمع

ذكر الورود بها وشاق أمره سؤما وأقبل حينه يتنبع

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص29.

هذه الأبيات تبين لنا قوة هذا الحمار والطريقة التي كان يعيش بها مع قطيعه والسعادة التي ينعم بها مع القطيع، وفجأة يجد هذا الحمار نفسه في رحلة مليئة بالمخاطر باحثا عن الماء والطعام إذ يقول الشاعر:[1]

فشربن ثم سمعنا حسا دونه شرف الحجاب وريب قرع يقرع

ونميمة من قانص متلبب في كفه حبش أجش وأقطع

فنكرنه فنفرن وإمترست به عوجاء هادية وهاد جرشع

فرمى فأنفد من نحوص عائط سهما فخّر وريشه متصمع

لقد اتخذ الشاعر من هذه القصة مناطا لعرض مواهبه إذ فصل في سرد قصة ذلك السرب الذي أنتقل من مكان مجدب إلى مكان خصب تزهر فيه الحياة وعمت السعادة على القطيع كله ولكن هذه السعادة كانت مؤقتة لأن الصياد كان في ترصد لهذا القطيع وفاجأهم بهجومه فنشب صراع هائل بين الطرفين والشاعر قد نقل لنا هذا الصراع وصوره في مشهد رائع فيقول :[2]

فرمى فألحق صاعديا مطرحا بالكشح فأشتملت عليه الأضلع

فأبدهن حتوفهن فهارب بدمائه أو بارك متجعجع

يعثرن في علق النعيج كأنما كيست برود بني تزيد الأدرع

فالشاعر في هذه الأبيات يصور لنا الصراع الذي دار بين القطيع والصياد وينهي هذا الصراع بفوز الصياد على حساب القطيع فمنهم من فر ومنهم من أسقطته السهام

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان ، ص30.

[2]– المصدر نفسه، 159.

أرضا وتكون النهاية في الأخير هي الموت وقد اختار الشاعر هذه النهاية كقدر محتوم على كل فرد في هذه الحياة، وهكذا فقد عرض لنا الشاعر تجربة كل كائن حي فوق هذه الأرض، حيث تشترك هذه النماذج الحيوانية مع الإنسان فهو بهذا قد جعل القصيدة حوارا مفتوحا بين الشاعر والأخر، مما جعلها أكثر اقترابا من الفن الدرامي ،فالحيوان رمز يعرب به عما يريد؛ حيث تفرد في استعمال الأسلوب الدرامي ولكن بطريقة رمزية، فالحياة كلها مشاهد درامية فهي كفاح واستقرار وترقب للمستقبل وبحث عن الأمان والحياة وانتضارٌ للمفاجآت والنهاية المحتومة .

وكذلك يورد الشاعر مشهدا آخر لا يقل عن الأول، في صورة الثور الوحشي وهو يصارع الصياد والكلاب من أجل البقاء على قيد الحياة، مستعملا كل ما لديه من قوة وشجاعة حيث بدأ الشاعر هذا المشهد بقوله :[1]

ولا شبوب من الثيران أفرده عن كوره كثرة الإغراء والطرد

(...)أمسى وأمسين لا يخشين بائجة إلا ضواري في أعناقها القدد

فالشاعر في هذه الأبيات يصف لنا السعادة والرخاء والقوة التي كان يعيشها الثور الوحشي مع القطيع، ولكن الصياد والكلاب التي معه تنهي هذه السعادة:[2]

فسمعت نبأة منه و أبسدها كأنه في حواشي ثوبه صرد

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص87.

[2]– المصدر نفسه، ص88.

فمفاجأة الصياد للقطيع أفسدت هذه السعادة فيحدث صراع قوي بين الثور والكلاب ينتهي بفوز الثور على حساب الكلاب ممثلة في البيتين:[1]

غادرها وهي تكبو تحت كلكله يكسو النحور بورد خلفه الزبد

حتى إذا أمكنته كان حينئذ حرا صبورا فنعم الصابر النجد

فقد اختار الشاعر للثور الحياة بدل الموت فهدا يدل على أمل الشاعر وتفاؤله وحبه للحياة .

: ثالثا: البنية العاملية

1- مشهد الحمار الوحشي /الصياد:

سنقوم بتحديد البنية العاملية للقصيدة باعتبارها تتألف من مقطع سردي يتشكل وفق بنية عامليه.

تتحدد هذه البنية من خلال نظرة الشاعر لطبيعة الحياة التي تفرض مقابلا هو الفناء. ومناسبة النص هو رثاء الأولاد الذين ماتوا بسبب المرض، وتركوه وحيداً فاستحضر صورة أخرى لصور الفناء وهي صورة الحمار الوحشي الذي يقود قطيعه نحو الأمان. إلا أن هذه الرغبة لا تحقق بفعل عوامل مفاجئة يصادفها أثناء الرحلة مما يؤدي إلى فشل مسعى الحمار الوحشي.

يستهل قصة هذا الحمار الوحشي مع قطيعه، وكيف كان ينعم بالماء والكلأ غير أن نفاذ الماء والعشب، يحتم عليه قيادة القطيع للبحث عن مكان آخر، وعندما يجد هذا المكان، تعود السعادة من جديد للقطيع.

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص88.

إلا أن هذا الأمر لا يدوم طويلا، إذ سرعان ما يأتي الصياد بكلابه لينقض على حياة هذا القطيع. ولأن واجب القائد هو حماية قطيعه فإنه يدافع عنه ببسالة؛ غير أن السهام تصيب بعض القطيع، وفي النهاية يسقط هذا القائد بعد أن قدم كل ما يستطيع في سبيل الدفاع عن رغبته في الحياة .

يصور الشاعر هذا المشهد تصويرا رائعا حيث رسم صورة الصراع بين الأتن والكلاب.

يقول [1]:

فبدا له أقراب هذا رائعـــــا عجلا فعيت في الكنانة يرجع

فرسى فألحق صاعديا مطحر بالكشح فاشتملت عليه الاضلع

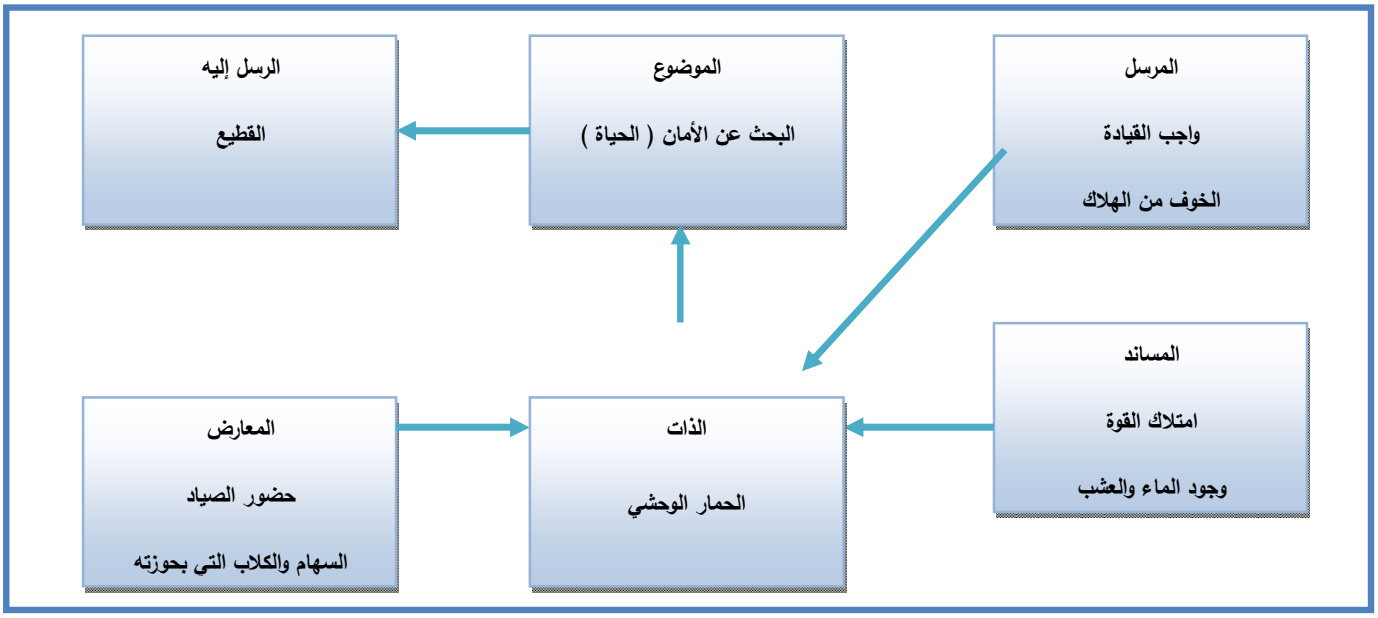
فأبدهن حتوفهن فهـــــارب بدمائه أو بارك متجعجع

يعثرن في علق النجيع كأنما كسيت برود بني تزيد الأذرع

من خلال الاعتماد على البنية العاملية ،نجد أن المرسل وهو قائد القطيع يسعى إلى تحقيق موضوع رغبته وهو قيادة القطيع إلى مكان تتوفر فيه شروط الحياة (الماء،العشب،الأمان)، والقطيع يتجسد على شكل مرسل إليه، ويقوم وجود الماء والعشب بدور مساعد لتحقيق موضوع الرغبة "الحياة"، غير أن وجود الصياد والكلاب يقوم بدور معارض، مما ينتج في هذا الأخير الشكل الآتي:

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 76.

المرسل



يوضح المخطط وجود ثلاث ثنائيات تحدد العوامل المكونة للمخطط والتي تنتظم وفق علاقات تربط بينها، ويمكن توضيح هذه الثنائيات كالآتي:

أ – المرسل/ المرسل إليه:

تعد"قيمة واجب القيادة" هي الدافع الأساسي الذي حفز الذات (الحمار الوحشي) للبحث عن الموضوع القيمي والذي عمل على إقناعها بأداء فعل "السفر للبحث عن حياة أفضل " كما نجد كذلك العامل الثاني الذي حثَّ الذات بضرورة الاتصال بهذا الموضوع والمتمثل في خوف الذات من الهلاك إذا لم يسافر للبحث عن مكان تتوفر فيه الحياة (الماء + العشب).

في حين يقوم بدور المرسل إليه الممثل في القطيع ، يظهر كعامل مستفيد من إنجاز الذات نظرا لنفاذ العشب والماء، وحاجته إلى مكان جديد ليرعى في مأمن من الصيادين بعيدا عن المخاطر التي تهدده.

ب – الذات / الموضوع :

يقوم الممثل (الحمار الوحشي) بدور عامل الذات تريد تحقيق موضوع رغبتها الموجهة إلى موضوع محدد، حيث يقوم بنقل قطيعه إلى مكان جميل تتوفر فيه شروط الحياة فالذات تظهر راغبة في تحقيق موضوعها القيمي نظرا لاقتناعها وسعيها لتحقيقه.

والموضوع جاء كذلك في كونه تجلى في البحث عن الحياة الآمنة والمراعي والماء وتتجلى قيمته في القيم التي تسعى الذات إلى تحقيقها من خلال .

ج – المساعد / المعارض:

نستطيع أن نكتشف منذ الوهلة الأولى من خلال المخطط المتقدم أن العوامل المعارضة تتجلى منذ البداية في الخوف من الهلاك وحضور الصياد مدججا بكلاب وأسهمه مما يعيق تحقيق رغبة الذات وهو الهناء والحياة السعيدة، والتي لم تستطع تحقيقها رغم وجود عوامل مساعدة من مثل امتلاك القوة، ووجود الماء و العشب .

من خلال تتبع المخطط نجد أن الذات فشلت في تحقيق برنامجها السردي وسنقوم الآن في تقديم أهم المراحل التي شكلت أطوار هذا البرنامج السردي.

د – البرنامج السردي لعامل الذات "الحمار الوحشي "

انطلاقا من علاقة الرغبة التي تجمع بين الذات والعمل القيمي "البحث عن الأمان"، فهي تسعى جاهدة لتحقيق رغبتها عن طريق إنجازها للبرنامج السردي، الذي تحاول من خلاله الانتقال من حالة انفصال عن الموضوع القيمي إلى حالة اتصال به مسخرة لذلك كل ما تملكه من قدرات وكفاءات تؤهلها وتمكنها من تحقيق ما تصبو إليه

_ الإيعاز :

تتجلى مرحلة الإيعاز في الفعل الاقناعي الذي يمارسه المرسل "واجب القيادة / الخوف من الهلاك"، حيث يقوم ببث رغبة الفعل لديها، انطلاقا من ترغيبها في القيم التي يشملها الموضوع بهدف إقناعها به، وبأهمية القيم التي يتضمنها .

فقيمة واجب القيادة وخوف الذات من الهلاك هما المحرك أو الدافع لعامل الذات لإنجاز فعل البحث عن المرعى والماء، بحيث يجسده الملفوظ التالي :[1]

ذكر الورود بها وشاقى أمره شؤما و اقبل حينه يتتبع

وبالتالي يظهر لنا رغبة الذات في اكتساب القيم المتضمنة في الموضوع بغية الحفاظ على الحياة .

_ الكفاءة:

لكي تصل الذات إلى الموضوع لابد أن تمتلك مجموعة من الإمكانات والقدرات التي تحقق كفاءتها، والتي تؤهلها لإنجاز الفعل الهادف إلى الاتصال بالموضوع القيمي.

والكفاءة المتجسدة في الذات (الحمار الوحشي) هي القوة والشجاعة ومعرفة مكان الماء والعشب، وهذه الأمور هي التي أهلت هذا الحمار ليقود القطيع: "جون السراة له جدائد أربع" وهذه الكفاءة تؤهله ليقود القطيع، ويجد مكانا آخر ينعم فيه بالراحة والهدوء والحياة الآمنة .

[1] أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 77.

ـ الإنجاز:

تمتلك الذات (الحمار الوحشي) الرغبة في الإنجاز مما ينجر عنه قيامها بفعل الرحيل للبحث عن المراعي والماء، حيث تتوفى من خلاله إيجاد مكان آمن للقطيع فهي تمتلك إرادة الفعل.

كما نجد أن هذه الذات تمتلك أيضا القيمة الأخرى "وجوب الفعل" حيث أن واجب القائد هو البحث عن الأماكن الآمنة والدفاع عن قطيعه وحمايته .

كما نجد أن الذات (الحمار الوحشي) تنفرد في مسعاها نحو بلوغ مرادها غير أن وجود ذات أخرى تسعى لتحقيق مشروعها وهو البحث كذلك عن الطعام يؤدي إلى فشل الذات (الحمار الوحشي) في تحقيق مشروعها وعرقلته من قبل الصياد.

ـ التقويم :

لم تستطع الذات تحقيق موضوع رغبتها (الأمن والحياة) وذلك لوجود معارض "الصياد"،حيث أنتصر برنامج هذا الأخير على برنامج الذات (الحمار الوحشي) مما أدَّى في النهاية إلى فشل البرنامج السردي وهذا واضح من خلال البيت الآتي :[1]

فأبدَّهنَّ حتوفهن فهارب بدمائه أو بارك متجعجع

وبالتالي فوجود برنامج مضاد حتم هذه النهاية للبرنامج الذي قدمته الذات.

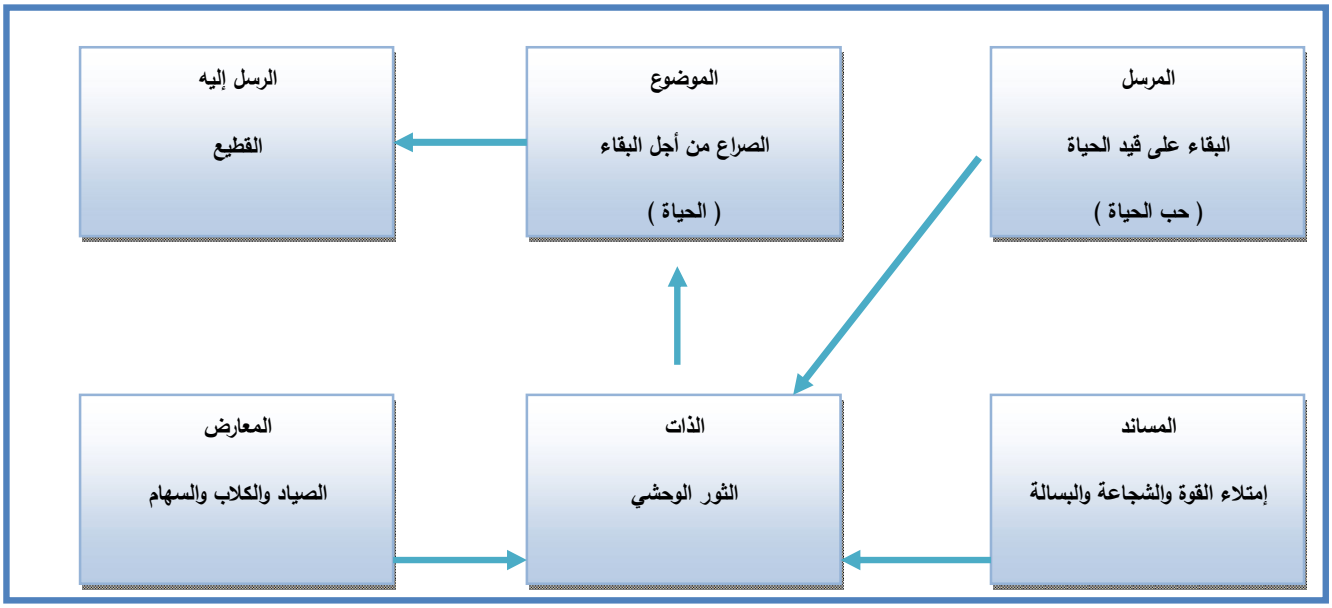
2- البنية العاملية في مشهد: الثور الوحشي /الصياد:

سنقوم بتحديد البنية العاملية لهذا المشهد باعتباره يتألف من مقطع سردي يتشكل وفق بنية عاملية.

[1] ـ أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 85.

تبدأ الصورة بمنظر قطيع البقر معها الثور، وتلك البقر يصفها الشاعر بأنها كانت ناصعة البياض ترعى في مأمن وسلام وتنعم بالحياة السعيدة والهادئة، ولكنها في خوف وترقب مستمر من الصياد؛ هذا الأخير الذي يعمل على إنهاء هذه السعادة فيخلق حالة اضطراب لدى الثور الذي يمثل "الذات"، الذي يسعى إلى الحفاظ على هذه الحياة والمحافظة على القطيع، وهذا ما دفع الذات (الثور) إلى الصراع مع الكلاب من أجل تحقيق مشروعها السردي وهو الحفاظ على الحياة التي يعيشها، ومن خلال سعي الذات (الثور) إلى تحقيق هذا المشروع مع وجود عامل مساعد وهو الشجاعة والقوة وحب الحياة، وطرف معارض لهذا المشروع السردي المتمثل في الصياد والكلاب والسهام التي لديه، وموضوع الرغبة التي تسعى الذات (الثور) لتحقيقه هو البقاء على قيد الحياة.

ويمكن إبراز العوامل المؤسسة لهذه البنية العاملية وفق المخطط العاملي الآتي:



من خلال هذا المخطط نجد ثلاث ثنائيات تحدد العوامل المكونة للمخطط تنتظم وفق علاقات تربط بينها، ويمكن توضيحها وفق العرض الآتي:

أ_ المرسل /المرسل إليه:

إن "حب الحياة"هو الدافع الأساسي الذي حفز "الثور" الذات للقيام بموضوع رغبتها وهو البقاء على قيد الحياة وهذا ما وجب على الثور "الذات" باستخدام كل الوسائل من أجل التغلب على الكلاب والصائد والبقاء على قيد الحياة وهذا العامل هو الذي دفع الذات "الثور" وبث فيهما الرغبة لإنجاز العمل ومن جهة أخرى نجد "القطيع" يمثل المرسل إليه لأنه هو المستفيد من هذا العمل الذي تقدمه الذات"الثور" وهذا لأن القطيع كذلك يحب الأمن والسعادة والرخاء وحب البقاء على قيد الحياة ووجود من يدافع عنه ويحميه.

ب_ الذات/ الموضوع :

يشغل دور عامل الذات "الثور الوحشي"، الذي يريد تحقيق رغبته اتجاه موضوع ذو قيمة وهو الصراع من أجل الحياة حيث نجد أن الذات "الثور" قد صارع الكلاب والصياد من أجل الحفاظ على الحياة، مستعملا البسالة والشجاعة والقوة لأنه يؤمن بقدرته في الحفاظ على هذه الحياة، وهذا هو الموضوع الذي تسعى "الذات" لتحقيقه.

جـ_ المساعد/المعارض:

يمكن اكتشاف هذه الثنائية من خلال المخطط المقدم فالعوامل المساعدة متمثلة في امتلاك الذات "الثور" مجموعة من المقومات تسمح لها بالحفاظ على مشروعها وموضعها وكل هذه المقومات هي القوة والقرون والبسالة والشجاعة ونلاحظ أن هذه الأخيرة قد كانت لها دور كبير في قدرة الذات على تحقيق رغبتها وموضوعها وهو الانتصار على الصياد والكلاب رغم وجود عوامل معارضة عملت على عرقلة هذا المسار السردي محاولة اقتتاله وعرقلة الذات عن تحقيق موضوعها لكن لم تنجح في عملها هذا، ومن خلال هذا نجد أن الذات قد حققت موضوعها وبرنامجها السردي.

د- **البرنامج السردي لعامل الذات "الثور الوحشي":**

انطلاقا من العلاقة التي تجمع بين الذات "الثور"وموضوعها القيمي هي علاقة الرغبة فالذات تسعى دوما جاهدة من أجل تحقيق هذه الرغبة وفق برنامج سردي الذي تحاول من خلال انجاز هذا البرنامج بالاتصال بموضوعها القيمي بعدما كانت منفصلة عنه.

_ الإيعاز :

تظهر هذه المرحلة في الفعل ألإقناعي الذي يمارسه المرسل"حب الحياة" وذلك عن طريق بث رغبة في نفس الذات بهدف إقناعها في الحفاظ على هذا الموضوع ،ففيه المرسل "الحياة" وخوف الذات من الهلاك اللذان يحركان الذات من اجل مصارعة الكلاب و الصياد و التغلب عليهم وهذا واضح من خلال :[1]

أمسى و أمسين لا يخشين بائجة إلا ضواري في أعناقها القدد

فهذا البيت يبين لنا إن القطيع كان يعيش في أمان و لكن كان مترهبا خائفا من الكلاب

_ الكفاءة :

الكفاءة هي تلك الإمكانيات و القدرات التي تمتلكها الذات "الثور" حتى تكون هذه الذات مؤهلة و قادرة لإنجاز اتصالها بالموضوع القيمي؛ وهو البقاء على قيد الحياة

[1]- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص 165.

وهذه الكفاءة التي تملكها الذات "الثور"هي القوة والشجاعة والاستعداد والصبر، هذا واضح في البيتين:[1]

غادرها وهي تكبو تحت كلكله يكسو النحور بورد خلفه الزبد

حتى إذا أمكنته كان حينئذ حرا صبورا فنعم الصابر النجد

ـ الإنجاز :

تسعى الذات " الثور" إلى إنجاز برنامجها السردي ومحاولتا الاتصال بالموضوع القيمي فتلقى في طريقها مجموعة من العوامل قد تكون معارضة ولعل أن العوامل المساندة والمساعدة هي امتلاك "الذات"القوة والصبر والشجاعة والاستعداد، كان لها دور كبير في اتصال الذات بالموضوع القيمي وهو البقاء على قيد الحياة، وبذلك نجد أن الذات قد أنجزت مشروعها أو برنامجها السردي رغم وجود العامل المعارض الذي يسعى دوما إلى إفساد هذا البرنامج لكن الذات بواسطة الكفاءة والمساعدين تغلبت عليه ويظهر ذلك من خلال ملفوظ القول الشعري :[2]

حتى إذا أمكنته كان حينئذ حرا صبورا فنعم الصابر النجد

ـ التقويم :

تمكنت الذات "الثور" من انجاز برنامجها السردي وهذا بوجود عامل مساعد، هو (الصبر، والشجاعة، والقوة) كان له دور كبير في تحقيق هذا البرنامج السردي وتمكنت الذات من التغلب على العامل المعارض {الصياد والكلاب)؛ حيث اخفق هذا

[1]– أبو ذؤيب الهذلي: الديوان ، ص 168.

[2] – المصدر نفسه ،ص 170 .

الأخير في تحقيق برنامجه وهو القضاء على الذات فكان برنامج الذات "الثور" برنامجاً سردياً محققاً .

خاتمة

خاتمة:

تأتي البنية السردية في الشعر والنثر كعنصر مشترك بينهما رغم كونهما جنسين أدبيين مختلفين ولا تختص بالنثر فقط كما هو معروف ومتداول، فهي كذلك تتجسد في الشعر بكل تقنياتها وبنياتها السردية حتى وإن لم تكن مكتملة العناصر والبنى مثل ما هو مع النثر، وهذا ما نراه واضحا في النموذج المدروس في شعر أبي ذؤيب الهذلي.

وقد توصلنا في بحثنا هذا إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يلي:

. يتداخل السرد في الشعر ليولد لنا قصة شعرية .

. لم يقصد الشاعر إلى القصة بالتماسه لتقنيات السرد وآلياته بقدر ما كان يقصد إلى سرد وقائع وأحداث ماضية خلفتها الحياة القاسية التي عاشها الشاعر،ولعل أهم هذه الأحداث فقدان الأولاد فكانت هذه الفاجعة حافزا أدى بالشاعر إلى رثائهم، فكانت قصائد قصائد الرثاء من بين وأهم القصائد التي تضمنه في طياتها عنصر السرد وخاصة العينية .

. إن قدرة أبي ذؤيب في فتح المشاهد المتقدمة في القصيدة الواحدة ساعدت على فتح أبواب للحكي وحيدة بذلك عنصر السرد في قصائده.

. تضمنت بعض قصائد أبي ذئيب الهذلي أهم ما توصل إليه السرد الحديث من وسائل وتقنيات.

. استخدم الشاعر أسلوب الوصف والتشبيه ببراعة في جل قصائده من خلال عدة مشاهد وصف فيها رحلة الحيوانات والمطر والطرق وهذا راجع إلى قوة واتساع القدرة الخيالية للشاعر.

. نلاحظ أن الشاعر في صراع مستمر مع ثنائية الموت والحياة التي رمز لها باستحضار لقصص الحيوان قصد الإقناع والبرهان.

. من خلال الطريقة التي بنى بها أبي ذؤيب قصائده نلحظ أنه لم يعتمد منهجية أو طريقة محددة بل كان منهجه غير ثابت وغير محدد.

. يكتمل التحفيز بربط الحقيقة الإنسانية بالتمثيل والتشبيه بالحيوان من حيث الصراع من أجل الحياة لتكتمل الرؤية المراد تبليغها، وهذه من سنن العرب القديمة.
. وقد اعتمد الشاعر"أبو ذؤيب" الهذلي في بعض قصائده على الحوار السردي كوسيلة لتجريد الشخصية التي يحاورها، ليضفي على نسيج القصيدة البناء الحكائي وهو عنصر من عناصر نمو الحدث وتطوره .

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول أن السرد في القصيدة العربية الجاهلية مرتبط بالأحداث وطبيعتها التي تجعل الشاعر يلجأ عن غير قصد في أغلب الأحيان إلى سرد الأحداث التي مر بها من مغامرات سواء مع الحبيبة أو في الصيد حتى أزمات نفسية أو فاجعة ألمت به، فيشكل لنا في الأخير قصة شعرية، تجعل من الأحداث سلكا ناظما في بناء النص / القصيدة يسهم في إضفاء الشعرية على النص؛ ويساعد مع باقي القصيدة من وزن وقافية على حفظها وروايتها لخصوصية تنامي الأحداث داخلها.

ملخص

ملخص

يحاول هذا البحث الموسوم بعنوان " البنية السردية في شعر أبي ذؤيب الهذلي " كما مبين في عنوانه، استجلاء العناصر السردية في هذه المدونة الشعرية التراثية لأحد أشهر المخضرمين، وأشعر الهذليين.

ينطلق هذا العمل من فكرة تداخل الأجناس الأدبية، وعدم وجود جنس أدبي كامل النقاء، ليبحث فعالية انبناء النصوص الشعرية " ظاهرياً " على أساس من السرود والمشاهد، محاولا استيفاء عناصر هذا البناء السردي داخل قصائد أبي ذؤيب الهذلي بالدراسة.

Le présent mémoire intitulé « Elbinia essardia fi shiare Abi Douaib El Houdali », comme mentionné au titre, englobe les éléments narratif dans ce corpus poétique traditionnelle de l'un des plus célèbres poètes qui ont vécu pendant l'époque prés-islamique et celle de l'Islam.

Ce travail prend comme point de départ l'idée de l'interaction entre les genres littéraires et la non-existence d'un genre littéraire parfaitement pure, pour étudier l'efficacité de la construction textuelle des textes de poésie (en apparence) se basant sur des récits et des scènes, tout en essayant d'englober les éléments de cette structure narrative dans les poèmes de Abi Douaib El Houdali par l'étude.

قائمة

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا ـ الكتب :

1. إبراهيم خليل: بنية الزمن الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،2010م.
2. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر بيروت، ط1، 2010م.
3. إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم والأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008م.
4. ابن منظور: لسان العرب، تحرير خالد رشيد القافي، ج1، دار صبح ادسيوت، بيروت لبنان، ط1م، 2006م.
5. أحمد العجمي: نص الخطاب السردي، الدار أقطار الفكر، الجزائر، دط، 2006م.
6. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م.
7. أيمن داوود اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1،2006م.
8. بان البنا:الفواعل السردية، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2009،1م .
9. جميلة مصداق: النصوص في الرواية العربية، جامعة القاضي عياض، المغرب، دط 2005م.
10. جويدة حماش: بناء الشخصية في حكايات عبدو الجمجام، " مقاربة في السرديات " منشورات الأوراس، 2010م.

11. حسن بصراوية: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009م.

12. حميد الحمداني ،البنية النصية، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،بيروت ،ط3 ،2000م.

13. حميد الحميداني : بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، ط3 ،2000م.

14. الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ت ، مهدي المخزوني ، إبراهيم السامرائي ، ج 8 ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان د ط .

15. راخل السيد: تلقي البنيوية "نقد السرديات"، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، سوق مصر، دط، 2009م.

16. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السميائية

17. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة القاهرة، مصر، د ط ، د ت .

18. السعيد بوطاجين: الإشغال العاملي، الرواية سميائية،غدا يوم جديد ،لابن هدوقة، نشر رابطة،كتاب الإخلاف، الجزائر، ط1،2000م.

19. السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع،مقاربات في النص المسرحي الجزائري الحديث،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2005م.

20. سعيد يقطين: الكلام والخبر"مقدمة للسرد العلابي"، المركز الثقافي، المغرب، ط1 1997م.

21. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط 2 1996م.

22. سلمان كاصد: علم النص" دراسة بنيوية في الأساليب السردية "،دار الكندي للنشر والتوزيع، دط 2003م .

23. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2003م.

24. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، مصر، ط1 1998م.

25. عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية ، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،2009م.

26. عبد الحميد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004م.

27. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط3، 2005م.

28. عبد العالي أبو الطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، 1998م.

29. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص الجزائري الجديد، إتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، د ط ، 2001م .

30. عبد المالك مرتاض: دراسة سميائية تفكيكية للقصيدة "ابن الانباري" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992م.

31. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد "، عالم المعرفة، الكويت، 1998م .

32. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دار الشروق الثقافية ، العراق ، دط .

33. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإدارة الثرات، مصر ط4 ، 2004م .

34. محمد القاضي: تحليل النصوص السردية، دار الجنون للنشر، تونس،1997م.

35. محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي "تقنيات ومناهج"، دار الحرف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2007م.

36. مسلم شجاع العاني ،البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العراق، د ط .

37. نورة الشملان: أبوذؤيب الهذلي حياته وشعره،عمادة شؤون المكتبات جامعة الرياض الرياض، السعودية، ط1 .

38. ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد.

39. يوسف وغليسي :الشعريات والسر ديات، دار أقطار الفكر، الجزائر، دط، 2006 .

ثانيا ـ المراجع الأجنبية:

40. t. todorov et oductor : directionnaireecejclopé–

41. dique des science du langage

ثالثا ـ المترجمة:

42. أستن وارين، ورينيه ويلك، نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، ترجمة، محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب، 1972م.

43. أوزالد ديكور وجام ماري مشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة مندر عياشي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007م.

44. برتار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة، رشيد بن جدو، منشورات نانت فرنسا،1997م.

45. رولان بارت التحليل البنيوي للسرد، ترجمة، حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، إتحاد كتاب العرب، العدد8 ،1988م.

46. رولان بارت، التحليل النص، تطبيقات على النصوص من التراث والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة، عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، سوريا، دط، 2009م .

47. فاردينار ديسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي ومجيد نصر،المؤسسة الجزائرية لطبع، الجزائر، دط، 1986م .

48. فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام الرباط ، 1990م.

49. وري تشينالوف، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ترجمة، إبراهيم الخطيب.

رابعا ـ المجلات :

50. أحمد مرشد: جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي مجلة بحوث، جامعة حلب، العدد 22، 1992م.

51. جميلة قيسوم: الشخية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، العدد 13، 2000م .

خامسا ـ المذكرات:

52. باديس فوغالي: المكان ودلالة في الشعر العربي القديم نقلا عن سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجيستر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005م- 2006م.

53. عليمة فرخي : البنية السردية في رواية قصيد في التدلل للطاهر وطار، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2011م .

54. فواز محمد: بنية القصيد، الهذلية في الجاهلية والإسلام، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر،2006م.

الفهرس

الفهرس :

الموضوع ..... الصفحة
مقدمة ..... أ _ جـ
الفصل الأول : البنية السردية وظائف و نظريات ..... 6 - 42
أولا: مفهوم البنية السردية 6
1- البنية 6
2 ـ السرد 8
3 ـ البنية السرية 10
ثانيا: أهم النظريات السردية 11
1 ـ الوظائف 11
2 ـ النموذج العاملي 18
ثالثا: البنى السردية 23
1- بنية الزمان 23
2- بنية المكان 29
2- بنية الشخصية 30
رابعا : الشعرية..... 36
خامسا : سردية الشعر..... 39
الفصل الثاني : تجليات السرد في شعر أبي ذؤيب الهذلي..... 45 - 95
أولا: بناء النصوص 45
ثانيا: تقنيات السرد 55
1 ـ الفضاء السردي 55
2 ـ الزمن 59
3 ـ الشخصية و مواصفاتها 61
4 ـ الحوار 68
5 ـ الحدث الدرامي 76
ثالثا: البنية العاملية 83
1- البنية العاملية في مشهد الحمار الوحشي / الصياد..... 83

2- البنية العاملية في مشهد الثور الوحشي / الصياد..... 88
خاتمة 98-97
ملخص 101-100
قائمة المصادر و المراجع 108-103
فهرس 110