الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصص: أدب حديث ومعاصر

العنوان

الشعرية السردية في رواية وحي السراب لمحمود محمد النحسان

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

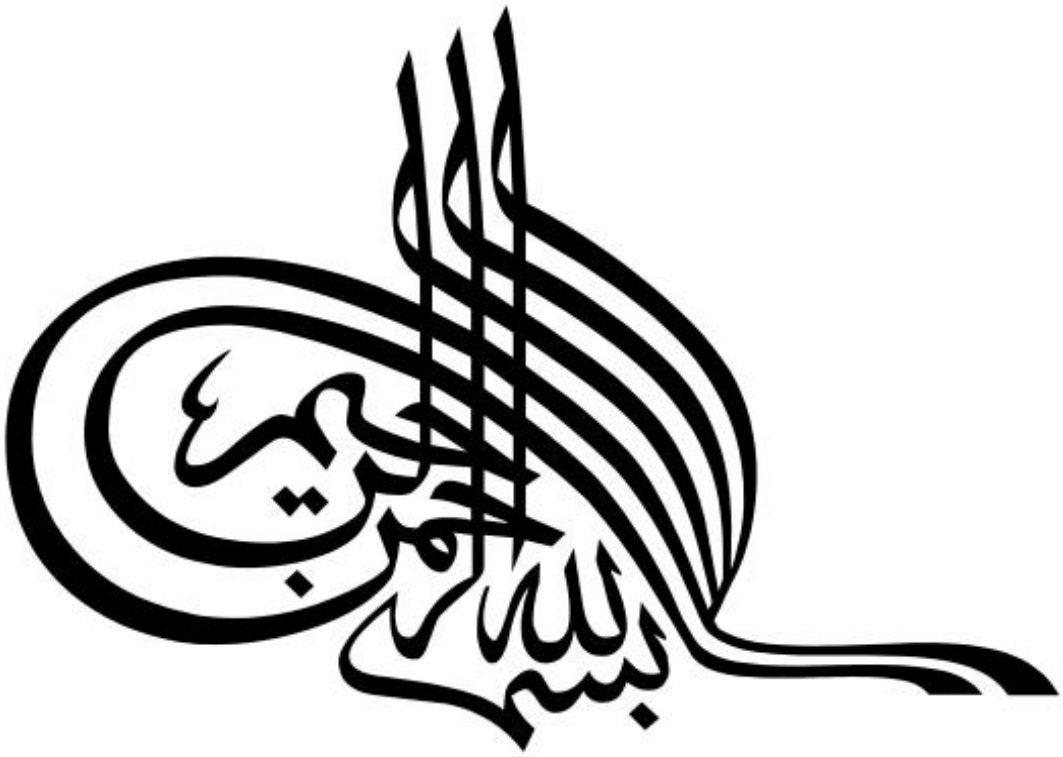
إعداد الطالبتين

-نويصر خديجة
-ثلجون حدة

إشراف الأستاذ

-بوعلام العوفي

السنة الجامعية: 2022 – 2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

M7ET.COM

شكر وتقدير

الحمد لله الذي يسر لنا السبل لانجاز و إتمام هذه المذكرة، و الصلاة و السلام على نور و رحمة الصالحين، حبيبنا و قدوتنا محمد صلى الله عليه و على آله و صحبه وسلم تسليما.

نتوجه باسمى عبارات الشكر و التقدير لكل من كان سندا و مد لنا يد العون من بداية البحث حتى نهايته و نخص بالذكر أستاذنا الفاضل "بوعلام العوفي".

شكرا على ما قدمته لنا من توجيهات و ملاحظات وقيقة ، شكرا على صبرك طيلة إنجاز مذكرتنا، فقد كنت لنا خير مرشد، نسأل الله أن يجزيك خير الجزاء و أن يجعلك ذخرا للعلم و المعرفة.

كما يسرنا أن نتوجه بجزيل الشكر و العرفان، إلى أساتذة الأدب العربي في جامعة البويرة،

و شكرا لكل من زرع فينا قيم الصبر و المثابرة لنيل أعلى الدرجات.

الإهداء

«لإن شكرتم لأزيدنكم»

الحمد لله الذي بمشيئته تتم الصالحات وبإرادته تتحقق الأمنيات، وبتوفيقه تبلغ القمم الشامخات.

الى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة، الى نبي الرحمة والسراج المنير سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.

الى من تحملت التعب والعناء بالقوة والصبر، الى من رافقتني بصمود في اللحظات، في فرحي وحزني، في دمعي وبسمتي. لطالما أغرقت بالدعوات. اليكِ أنت يا نبضي. أمي الحبيبة أطال الله في عمرها وأدامها تاجا فوق رأسي.

الى ينبوع العطاء الذي أحمل اسمه بكل افتخار الى من علمني العطاء دون انتظار أبي الفاضل حفظه الله.

الى سندي وقوتي أختي الغاليتين "وصال" و "رانيا"، الى عائلتي الكريمة.

وصديقاتي وكل من عرفني من قريب أو من بعيد.

الى كل من يفكر بالارتقاء بالعلم في كل مكان

أهدي ثمرة جهدي.

أسال الله أن يجعل هذا العمل

نبراسا لكل طالب علم.

نويصر خديجة.

اهداء

الحمد لله الذي بمشيئته تتم الصالحات وبتوفيقه نصل الى القمم الشامخات وبإرادته تحقق الأمنيات.

الى ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطموح والمثابرة والدي العزيز.

الى التي ينشر قلبها الحنون ظلال المحبة على من حولها ليطيب لهم طعم الحياة أمي الغالية.

الى اخوتي وأخواتي (حياة، ليلى، سامية، مريم، أسماء.) الى قرة عيني أخي الوحيد (علي).

الى صديقة حياتي (ظريفة).

الى من يفكر ويبحث للارتقاء بالعلم في كل مكان.

الى سيد العطاء والعون أستاذي

" بوعلام العوفي "

وأسأل الله أن يجعل هذا العمل

نبراسا لكل طالب علم

خطة البحث

خطة البحث:

مقدمة

مدخل: تداخل الأجناس الأدبية

أولا: إشكالية المصطلح

1. تعريف الجنس:

أ. لغة

ب. اصطلاحا

2. تعريف الجنس الأدبي

ثانيا: تطور الأجناس الأدبية وتداخلها

1. في النقد الغربي

أ. في النقد الغربي القديم

ب. في النقد الغربي الحديث والمعاصر

2. في النقد العربي

أ. في النقد العربي القديم

ب. في النقد العربي الحديث والمعاصر

ثالثا: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية

1. في الرواية الغربية

2. في الرواية العربية

الفصل الأول: بحث في المصطلح والمفاهيم

أولا: مفهوم الشعرية

أ) لغة

ب) اصطلاحا

ثانيا: مفهوم الشعرية عند الفلاسفة

1. مفهوم الشعرية عند أفلاطون

2. مفهوم الشعرية عند أرسطو

3. مفهوم الشعرية عند ابن سينا

ثالثا: مفهوم الشعرية في النقد الحديث والمعاصر

1. مفهوم الشعرية في النقد الغربي

أ) عند تودوروف

ب) عند جاكبسون

ج) عند كوهين

2. مفهوم الشعرية في النقد العربي

أ) عند الغذامي

ب) عند أدونيس

ج) عند حسن ناظم

د) عند كمال أبو ديب

رابعا: تعريف السرد

أ) لغة

ب) اصطلاحا

ج) العلاقة بين الشعرية والسرد

الفصل الثاني: جماليات السرد في رواية وحي السراب لمحمود محمد النعسان

أولا: شعرية العنوان

ثانيا: الغلاف الخارجي

شعرية الشخصيات

رابعا: شعرية المكان

أ) الأمكنة المغلقة

ب) الأمكنة المفتوحة

خامسا: شعرية الزمن

أ) الاسترجاع

ب) الاستباق

سادسا: شعرية الحوار

أ) الحوار الداخلي

ب) الحوار الخارجي

سابعا: شعرية اللغة

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

مقدمة

مقدمة

تعتبر الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا، وأكثرها دراسة واهتماما من قبل الباحثين والنقاد في العصر الحديث، وهي من بين الأجناس الأدبية الأكثر مواكبة للحداثة والتجديد، فبلغت عند النقاد شأنا عظيما في الدراسات الحديثة.

لقد أثبتت الرواية وجودها في الساحة الثقافية العربية والعالمية، ، كما استطاعت أن تأخذ من الأجناس الأدبية و توظفها في سرديتها، كالشعر مثلا الذي أخذت منه شعريته وأساليبه، فمزجت بين ما هو نثري بما هو شعري، مما أنتج علاقة متميزة بين الشعرية و السرد، وهذا لتميز الشعر بعناصر فنية وسردية تضفي على الرواية الجمالية والفنية، فاكتسبت بذلك صبغة الشعرية، ومن هذا المنطلق، ارتأينا أن ندرس علاقة الشعرية بالسردية في جنس الرواية، فجاء عنوان الدراسة "**الشعرية السردية في رواية وحي السراب لمحمود محمد النعسان**".

من الأسباب التي دفعتنا إلى دراسة هذا الموضوع، نذكر الأسباب الذاتية و هي حب عالم الروايات والرغبة في الغوص في أجوائه، كما أردنا تسليط الضوء على الروائيين الشباب في العالمِ العربي بغية الْكشف عن مميزاتهم الإبداعية، وإماطة اللثام عن خصائصهم الجمالية والفنية، أما الأسباب الموضوعية فتنحصر في إشكالية هذا البحث التي تتمثل في: **ما هي علاقة الشعرية بالسرد؟ إلى أي حد يستفيد السرد من الأجناس الأدبية الأخرى؟ وكيف تجلت جماليات السرد في رواية وحي السراب ؟**

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا على الخطة التالية التي تتكون من المدخل الذي خصصناه للحديث عن **تداخل الأجناس الأدبية** وكيف يستفيد كل جنس أدبي من بعض خصائص الأجناس الأدبية الأخرى. ثم جاء الفصل الأول المعنون الموسوم "**بحث في المصطلح والمفاهيم**"، فعرفنا فيه بالشعرية لغة واصطلاحا، الشعرية عند الفلاسفة، والشعرية في النقد الغربي، الشعرية في النقد العربي،

كما تطرقنا في هذا الفصل إلى مفهوم السرد لغة واصطلاحا، مع الوقوف على العلاقة بين الشعرية والسرد، بينما جاء الفصل الثاني بعنوان "**جماليات السرد في رواية وحي السراب لمحمود محمد نعسان**". ودرسنا فيه شعرية العنوان والغلاف الخارجي، والشخصيات، وشعرية المكان وشعرية الزمان وشعرية الحوار، وشعرية اللغة.

وفي الأخير أفردنا الخاتمة لسرد أهم النتائج التي أفضى إليها البحث. معتمدين بذلك على المنهج البنيوي وبعض إجراءات الوصف، ولقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع لتدعيم البحث أولها: رواية وحي السراب، لمحمود محمد النعسان، وهي المدونة التي اشتغلنا عليها، فضلا عن:

- **المراجع الأجنبية**
- تودوروف، الشعرية
- جاكبسون، قضايا الشعرية
- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية
- **أما المراجع العربية** فركزنا على:
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير
- أدونيس الشعرية العربية
- كمال أبو ديب، في الشعرية
- سعيد يقطين، الكلام والخبر
- عبد القادر عميش، شعر الخطاب السردي.

وقد سهرنا ما أمكن على إخراج هذا البحث المتواضع في صيغة علمية مقبولة. وحسبنا أننا وفقنا في ذلك.

مقدمة

ولا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف: الأستاذ" **بوعلام العوفي**" وذلك لما قدمه من مجهودات، أنارت لنا دروب البحث، وأعانتنا على مواصلته.

كما نشكر قسم اللغة والأدب العربي بجامعة "**أكلي محند أولحاج**" "**البويرة**" على إعطائنا فرصة البحث والدراسة وكذا لجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذا البحث.

وفي الأخير نأمل أن تكون دراستنا هذه لبنة تضاف إلى الأبحاث السابقة في هذا المجال، وأن تفتح آفاقا لدراسات أخرى أكثر نضجا وعمقًا.

مدخل
تداخل الأجناس الأدبية

أولا: إشكالية المصطلح:

اختلف النقاد قديما وحديثا حول تسمية التقسيمات الأدبية، فمنهم من أطلق عليها أجناسا، ومنهم من سماها أنواعا، وبين هاتين اللفظتين يدور التساؤل هل هي أجناس أدبية أم أنواع أدبية؟ ومن أجل التعرف على ذلك، يجب ايراد تعاريف لكل من الجنس والنوع.

1. **تعريف الجنس:**

أ. **لغة:**

عرف ابن منظور في لسان العرب الجنس بقوله: «الجنس: الضرب من كل شيء وهو من الناس والطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا أي يشاركه فلان يجالس البهائم ولا يجالس الناس إذا لم يكن له عقل والإبل جنس من البهائم العجم»[1].

ويعرفه جميل صليبا في المعجم الفلسفي بقوله: «الضرب من الشيء أو الصنف منه، وهو المقول على واحد أو كثيرين متفقين من الحقائق»[2].

ومما سبق، نستشف من التعريفات السابقة، أن الجنس لغة هو صنف الشيء، وهو الذي يحدد فروقه.

---

[1]–أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ج6، نح: عبد الله كريم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص، 700، مادة، ج. ن. س.

[2]–ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص، 416.

ب. اصطلاحا:

يعرفه أبو البقاء الكوفي في معجمه الكليات بقوله: «الجنس هو عبارة عن لفظ يتناول كثيرا؛ ولا تتم ماهية من هذا الكثير كالجسم، وإن تناول اللفظ كثيرا على وجه تتم ماهيته بفرد منه يسمى نوعا كالإنسان»[1].

فالجنس، إذن، هو اسم يدل على الكثرة، وإذا كانت له ماهية كالإنسان مثلا أصبح نوعا.

2. تعريف الجنس الأدبي:

عرفه **مجدي وهبة** بقوله: « هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية . فالمسرحية مثلا جنس أدبي، و كذا القصة...إلخ»[2]. و عرفه **لطيف زيتوني** في معجمه مصطلحات نقد الرواية بقوله: « مصطلح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب؛ و هو يتوسط بين الأدب و الآثار الأدبية»[3]

وفي تعريف أخر للنوع الأدبي يقول **رالف كوهين** «هو أية مجموعة من الأعمال تختار ويجمع بينهما على أساس بعض السمات المشتركة»[4]

نلاحظ من التعريفين السابقين أن الجنس الأدبي معناه التصنيف، و التفريق بين الأشكال الأدبية.

---

[1]–أبو البقاء الكوفي، الكليات، إعداد: عرفان درويش، مؤسسة الرسالة، بيرت، لبنان، ط2، 1998، ص338.

[2]مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 02،1984م، ص. 141.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط01، 2002، ص، 67.

[4]– رالف كوهين، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط01 ،1997 ص25

ومن جهته، يرى جميل حمداوي في الجنس الأدبي: «مفهوما اصطلاحيا ونقديا وثقافية يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنظيمية مثل المضمون، الأسلوب، السجل، الشكل...»[1].

من خلال التعريف السابق يرى جميل حمداوي أن الجنس الأدبي؛ هو مصطلح نقدي و ثقافي، يهدف إلى تصنيف الأشكال الأدبية، حسب معايير مثل المضمون و الأسلوب و الشكل.

ثانيا: تطور الأجناس الأدبية وتداخلها:

1. في النقد الغربي:

أ. في النقد الغربي القديم:

بقيت الآراء الكلاسيكية التي تفصل بين الأجناس والأنواع الأدبية قائمة حتى القرنين السابع والثامن عشر. فكانت الأجناس بالنسبة لهذين القرنين شيئا موجودا حيا، وكان الاعتقاد بأن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة، وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد عقيدة عند الكلاسيكيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر. و بمجيئ الحقبة الرومانسية التي تمتد من بداية القرن التاسع عشر حتى المنتصف، حيث تجنب فيها الرومانسيون فكرة التفريق بين جنس أدبي وأخر، لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون وتداخلها، ويعتبرون أي التوجه للتجنيس الأدبي هو تقييد لحركة المبدع، والحد من قدرة الأدب على التطور، و استندوا في قولهم هذا إلى أعمال شكسبير ومسرحه الذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو والكلاسيكية، وجمع في مسرحياته بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة، كما لوحظ أن وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضروري أن يضعف الشعور بالمأساة والتأثر

[1]– جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، دار الريف للنشر ة التوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2016، ص07.

بها بل قد يزيدها عمقا ، و بذلك لا تتعارض المشاهد الفكاهية مع هدف المأساة ولا تعطله بل تقويه، وقد رفض فكتور هيجو والأخوان شيلغل فكرة نقاء النوع الأدبي[1].

فرقت الكلاسيكية القديمة بين الجنس والنوع، خصوصا أرسطو الذي صرح بالفرق بين الدراما والمأساة والملهاة، في حين لم تعط الرومنسية أي فرق في الأجناس كشكسبير مثلا الذي جمع بين المشاهد الحزينة والمضحكة في مسرحياته.

ب. في النقد الغربي الحديث والمعاصر:

يرى الشكلانيون الروس أنه ما دام كل جنس يتميز بعقلية مخصوصة وصفات مهيمنة تناسبية، فإن أجناسا معينة تتصدر القائمة بوصفها التعبير المناسب عن تلك العقلية، وتمثل في ذلك الصفات السائدة في عصرها.[2] وهكذا فإن مقاربة الشكلانيين الروس في إشكالية الجنس الأدبي، تعتمد على مبدأ القيمة المهيمنة التي قال بها جاكبسون وتتخذها سبيلا للكشف عن الخصائص التي تميز هذا الجنس الأدبي عن ذلك. وأن تغيير الخصائص الذي يحكم العمل الأدبي ويحدد انتماءه، وبذلك: فالتطور الادبي يحدد تغيرات في هرمية الاجناس الأدبية، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسياسة.[3]

تتجه مقاربة **ما بعد الحداثة** في نظرية تداخل الأجناس الأدبية إلى النأي بالإنتاج الأدبي عن مقولات التصنيف في أجناس أدبية سابقة، وإنما النص وحده من يحدد هويته، سواء تعلق بجنس أدبي معين أم تجاوز حدود الأجناس الأدبية، فالنص ما بعد الحداثي نص إشكالي، يحضر فيه الأثر، والمبدع، والمتلقي، ومختلف السياقات، ولذلك يحاول تجاوز الأنماط الإبداعية الموجودة في محيطه

---

[1]–ينظر: إبراهيم خليل، في نظرية الأدب، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص24.

[2]–ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيةُ في التراث النثري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط01، 2001، ص30.

[3]–ينظر: فكتور إرليج، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م، ص53.

كل مرة. إن نقاد ما بعد الحداثة قالوا بفكرة إلغاء الجنس الأدبي واستبدال ذلك بمقولات النص والتناص، حيث تغدو النصوص مجالا رحبا للتفاعل بين النص وشروط إنتاجه وتلقيه، وتكون فضاء لتداخل العديد من الخصائص الفنية، كالتي يعتقد أنها حبيسة جنس بعينه، وعليه أمكن الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية والخطابات في النظرة ما بعد الحداثة وللنقد كالإبداع.[1]

أعطى نقد ما بعد الحداثة أهمية للنص، كونه هو الوحيد الذي يحدد هوية العمل، ولم يهتم بظاهرة الأجناس الأدبية، بل اهتم بالتناص والتناصية ومقولات النص.

2. في النقد العربي:

أ. في النقد العربي القديم:

لا توجد نظرية محددة في التراث العربي القديم لتداخل الأجناس الأدبية، بل نلمس بعض التلميحات والإشارات، لعل أولها ما ذكره الآمدي في كتابه الموازنة، إذ يذكر رأي الشاعر دعبل الخزاعي في شعر أبي تمام، وينقل عنه قوله: ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر[2].

وعند حازم القرطاجني، نلمس حسا قويا بقضية التداخل الأجناسي، إذ يتحدث عنه بلغة شبه واضحة فهو يورده لكن بمسميات مختلفة، ونرى ذلك في تعبيره عن مفهوم التداخل بالإشراب، وهو مصطلح معروف في علم الأصوات، والإشراب في الصوتيات: وهو أن يشرب صوت آخر، وأن يأخذ صوت خصائص بعض الأصوات المشربة مثل: غنة النون على سبيل الذكر. أما الإشراب عند القرطاجني في تسريب ألوان صنف آخر مغاير له، فيكوف فيه مزيج من الجنسين، جنسه والجنس

---

[1]– ينظر: محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة الدكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015، ص63.

[2]–ينظر: سيف الدين الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط3، 1954، ص 21.

الممزوج به، وينوه القرطاجني إلى أن الإشراب لا يعني سيطرة أحد الجنسين على الآخر أو طغيانه عليه، فالجنس الأصلي يظل المهيمن على النص، لكن تتعلق به آثار جنس آخر[1].

وفي الحقيقة، لا توجد نظرية واضحة في النقد القديم، تبين تصنيف الأجناس الأدبية بل الموجود هو مجرد أراء وارهاصات فقط، كجهود الآمدي والقرطاجي، المذكورة سابقا.

ب. في النقد العربي الحديث والمعاصر:

جاء الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر متأخرا، ولم تستأثر هذه القضية النقاد العرب المحدثين إلا في الثمانينيات، فبدأ الاهتمام الفعلي بقضية الأجناس، فانقسموا في هذه المسألة إلى قسمين، الأول اكتفى بالتعريب المباشر لأبحاث الدراسات الغربية، والثاني يتعمق بدراسات متخصصة لأجناس نثرية من الأدب العربي القديم. ومن هؤلاء النقاد: **عبد السلام المسدي:** عالج المسدي مسألة الأجناس الأدبية في مقال له بعنوان " الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية " ويورد في هذه الدراسة جملة من المصطلحات الدالة على هذه الدراسة، أو لها ما يعترض في العنوان الأجناس الأدبية، ثم يتحدث عن فن الخطابة، وفن الخبر[2].

عبد الفتاح كليطو: ورد ذكر تداخل الأجناس الأدبية عند عبد الفتاح كليطو، في فصل من كتابه الأدب والغرابة، بعنوان تصنيف الأنواع لمفهوم النوع عن طريق أفق الانتظار. اذ أقر أن قراءة نص واحد من قبل الملتقي كفيلة بأن تخلق له أفق انتظار، وتحقق له تصورا مسبقا يقرأ عن طريق

---

[1]–ينظر، أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008، ص،12.

[2]–ينظر: محمد البشير مسالتي، القراءة الأجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم، مداخلة في ملتقى النص في الدراسات اللسانية والنقدية المعاصرة، 29/28 أكتوبر 2014، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، http://fll.univ-biskra.dz/index.php/8-2017-04-20-09-25-30/129-2017-04-25-10-18-12

النصوص الأخرى التي تنطوي على النوع نفسه، ويصرح بأن التميز بين نوع وأخر يتم عن طريق عناصره الرئيسية وخصائصها البنيوية[1].

والملاحظ من خلال ما سبق، أن جهود النقاد العرب اقتصرت على الترجمة والتعريب فقط، وكانت عبارة عن نقل عما سبقهم من النقاد الغربيين.

ثالثا: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية:

1. في الرواية الغربية

تعتبر الرواية الجنس الأدبي الأكثر تمثيلا لعملية تداخل الأجناس الأدبية، لذلك شغلت بال النقاد في تفسير هذه الظاهرة لعل أولهم **باختين(BAKHTIN)** في:

وصف باختين الرواية كونها الجنس الأدبي المنفتح والذي يضم خطابات وأشكالا أدبية متعددة تسمح باحتواء ما يمكن تسميته ب (الأجناس المتخللة (والمقصود منها الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها وتحولاتها. وفي السياق ذاته قال عنها بأنها في كليتها من حيث لغتها الوعي اللساني المستثمر داخلها جنس مهجن في هذا الطرح، ويقر "باختين" بأنه عبر التهجين يتم جلب الخصائص الفنية لجنس أدبي آخر، ويكون تداخل الأجناس ظاهرة إبداعية تتأسس على مبدأ الحوارية من خلال التهجين، فالحوارية تكمن في تعالق خطابين فنيين لجنسين مختلفين أو لجنس الرواية مع جنس أدبي آخر مغاير لها[2].

نستنتج مما سبق، أن الرواية في نظر باختين الجنس الأكثر انفتاحا على الأشكال الأدبية الأخرى، وعلى هذا الأساس وصفها بالجنس الهجين.

---

[1]–ينظر، أحمد علي جفنات، أليات بناء الأنواع النثرية، اشراف شيماء خبري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، مدينة الديوانية، العراق،2017–2016 ص 18.

[2]-ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص28.

التناص عند جوليا كريستيفا(KRISTEVA):

حصرت الدراسات التي قامت بها "جوليا كريستيفا "في ظاهرة "التناص " التي تعنى بمسألة تداخل وتعالق النصوص فيما بينها ضمن النسق الكلي لنص روائي معين، وهناك ارتباط كبير بين مفهوم "جوليا كريستيفا " للتناص ومسألة تداخل الأنواع الأدبية ضمن العمل الروائي فيما بينها، حيث تسمو الظاهرة النصية القائمة على تداخل النصوص إلى أن تصبح فضاء لتداخل الأجناس الأدبية، ويكون التناص مرتكزا معرفيا لتداخل الأجناس.

ومن هذا المنطلق يكون التناص بالنسبة إلى ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية هو الكفيل بكشفها ومعرفة مداخلاتها، إذ أن مفهوم التناص يتسع مع كونه حضور نصٍ من نصوص غائبة، في نص حاضر، إلى كونه فضاء في نص تتداخل فيه المكونات البنائية لأجناس مختلفة جديد، يتسم بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية[1].

ومما سبق، ربطت كريستيفا تداخل الأجناس الأدبية بالتناص، وهو حضور نص غائب مع نص حاضر، بصفة جديدة تتصف بظاهرة الأجناس الأدبية.

2. في الرواية العربية:

تكشف الرواية العربية عما هو مجهول و لها الفضل في إعادة الكيان للأجناس الأدبية، لهذا انقسم جنس الرواية إلى صنفين يمثل أحدهما الرواية التقليدية ويمثل الصنف الثاني الرواية الجديدة، فالمفهوم الغربي للرواية التقليدية وضحه النقاد ابتداء من "فولستر" في كتابه "أركان الرواية" الصادر عام 1927 م، والذي أقر فيه أن المفهوم الغربي ينبع من منح الروائي صفة الخالق وحقوقه وامتيازاته ،

[1]– محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبية في ال شعر الجزائري المعاصر الجماليات الفنية وأبعادها الدلالية، ص407–414.

فيسمح له بانتقاء الحوادث التي يؤمن بقدرتها على تمثيل الواقع والتعبير عنه، كما يسمح له بخلق الشخصيات التي تتفاعل مع هذه الحوادث، وتقود حركتها إلى الخاتمة حيث الدلالة المعبرة عن رؤيا محددة أو مغزى معين[1].

فالرواية التقليدية أسهمت في جعل اللغة لينة أي أسهمت في تخليص اللّغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية عادية، ولكنها قادرة على الوصف والتجديد والتحليل، وذلك خلق قاعدة من القراءة، أي تأسيس جمهور من قراء الروايات يدرك أن الروايات تلبي له حاجات ضرورية، والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية الأدبية عامة[2].

أما بالنسبة للرواية العربية الجديدة فهي تحمل قدرا من الاستعلاء على الرواية التقليدية، وبمعنى أوضح ثارت الرواية الجديدة على العديد من الأشكال التقليدية وعلى أحد أهم مبادئها وهو الزمن، إذْ يهدف هذا الأخير إلى نقل المحور من الزمن إلى المكان ويصبح الزمن هو ذلك الحيز الذي تتحرك وفقه الشخصيات. فالزمن كان في الرواية القديمة خطا مستقيما من البداية حتى النهاية، لكن مع الرواية الجديدة، أصبح الزمن دائرة لا توجد له نهاية ولا بداية، فالرواية العربية الجديدة انفتحت على الشعر والتشكيل الفني والموسيقى وفن الرسائل الأدبية والخطاب الإعلامي والعوالم الافتراضية وحتى الثقافة البصرية، فالمتناقضات في منظور الرواية الجديدة تصب في لون واحد[3].

شهدت الرواية العربية ضروبا من الانفتاح والتطور خصوصا في عصر ما بعد الحداثة، وذلك بتداخلها مع غيرها من الأجناس الأدبية، وهذا التداخل أو الخلط ناجم عن هذا النوع الأدبي

---

[1]– أحمد حمد النعيمي: الأفاق الإنسانية في الأدب والفلك، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، د ط، 2008 ص 76

[2]–شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978 ص10

[3]–ينظر: علاء السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، (في منتصف القاني من القرن العشرين)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2011، ص67

القادر على الهضم والتمثل والإفادة مع الفنون الأخرى، إذ يرى الكثير من النقاد أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قدرة على امتصاص الأنواع الأدبية الأخرى، بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى[1].

تستدعي الرواية ضروبا من فنون الحكي القديمة التي تنهض على السرد كالمقامة والحكاية الشعبية والأسطورة التي تستدعي بدورها الشعر، كل هذه التصنيفات شكلت رصيدا زاخرا لتنوع الرواية العربية[2].

غير أن بعض الكتاب العرب لم يكتفوا بإدراج جنس واحد على شكله الروائي مثل رواية فاضل الغزاوي الموسومة (مخلوقات فاضل الغزاوي الجميلة) والمنفتحة على كل الألوان الكتابية الفنية، مما يجعلها غير تقليدية وثائرة على مواضعات السرد المأنوس، إلى جانب تداخل الألوان والأجناس الأدبية والفنية فيها فالروائي العربي لم يكتف بالخطابات الأدبية إنما انتقل إلى الأشكال غير الأدبية أو الفنية .الأمر الذي خلق لدى القارئ أو الناقد العربي نوعا من التردد في تحديد العمل من خلال تسميته على صفحة الغلاف، فبعض الأعمال الروائية لا يشار إليها بكلمة رواية. فالخراط مثلا يسمي عمله "ترابها غفران" بأنه نصوص إسكندرانية[3]، وهو مثال عن عدة روائيين عجز النقاد والدارسون العرب عن وضع هوية أجناسية لأعمالهم. ونجد نزار قباني يكتب الرواية كأنها قصيدة متوافقة مع كل البحور، وهذا إشارة إلى شاعرية الرواية، فإن الكثير من الروايات فيها إدماج الخطاب الشعري ضمن الخطاب النثري الروائي .والكثير يرون في تداخل الأجناس واختلاطها ضمن المتن الروائي

---

[1] –ينظر: عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، بيروت، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص19.

[2] –بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثية السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2005 ص19.

[3] – أحمد خريس، ثنائيات إدوارد الخراط النصية عمان، دار أزمنة، عمان، الأردن، د ط، 1998، ص20

العربي ليس بإجراءا شكليا، وإنما يخدم تجذير الوعي برسالة النص ودلالته العامة النابعة من قصدية الكاتب بالضرورة، إذ أن فكرة التداخل بين الألوان الأدبية خيار تقني واع وجنس الرواية عند العرب عموما فن تجريبي منفتح على كافة التطورات في ساحة الأدب وكل هذه النماذج الروائية العربية في ظاهرة تداخل الأجناس هي محاولات عربية لكسر الأنماط السردية المألوفة، وكسب رهان التجريب في السرد الروائي[1].

ومما سبق نستنتج، أن الرواية انفتحت على نصوص وأجناس أدبية أخرى كالقصة القصيرة، والسيرة الذاتية، فواكبت جميع تطورات العصر الأدبية، وذلك بكسرها طابع السردية المألوف وهو ما يسمى بظاهرة التجريب في الرواية.

[1]–محمد حمد، التناص في رواية العربية، مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للّغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، مصر، ط 1، 2011. ص127.

الفصل الأول

بحث في المصطلح
والمفاهيم

أولا: مفهوم الشعرية:

1. لغة:

عندما نبحث في المعاجم اللغوية عن الدلالة اللغوية لأي مصطلح، فإننا نجد له جذورا ضاربة في القدم. وعلى هذا الأساس فإن مصطلح الشعرية حظي أيضا بنصيب من هذا الشرح والاهتمام، فقد ورد لابن فارس في مقاييس اللغة تعريفه لهذا المصطلح كما يلي: «إن الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم. شعرت بالشيء أي علمته وفطنت له...»[1]

إن أصل الشعرية راجع من خلال هذا التعريف إلى ش، ع، ر، شعر أي من عَلِم. وقد ذهب ابن منظور أيضا في لسان العرب على نفس المذهب حين قال: «شعر بمعنى عَلِم. وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه الوزن والقافية ...وقال الأزهري: الشعر علامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم ..سمي شاعرا لفطنته»[2]

فالشعرية أخذت معنى الشعر الذي لا يشعر به أحد مثلها شعر به الشاعر فهو يعلم أشياء لا يعلم بها غيره.

وقد عرفها الزمخشري في أساس البلاغة بقوله: «شعر فلان قال الشعر. وما شعرت به، ما فطنت له وما علمتَه» [3]

فالشعر ما نشعر به وما نعلم به في نفوسنا كما يدل عنده أيضا على الفطنة.

---

[1]–أبو الحسن أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، مادة شعر، دار الجيل، 2002، بيروت، لبنان، ص209.

[2]–إبن منظور، لسان العرب، ج26، المجلد 4، مادة شعر، ص 2273.

[3]–الزمخشري، اساس البلاغة، مادة شعر، دار صادر، بيروت، 1979، ص 331

ففي القاموس المحيط ورد: «شعر بفتح العين أو ضمها شعرا، وشعرا وشعرة مثله و شعرى و شعورا، و مشعوراء علم به وفطن له وعقله ..»[1] فالشعر بمعنى العلم والعقل والفطنة

من خلال هذه التعريفات، نلاحظ إن مصطلح الشعرية جاء بمعنى العلم والفطنة وهي من الأصل الثلاثي شعر.

2. اصطلاحا:

يعرف **مرشد الزبيدي** الشعرية في كتابه اتجاهات الشعر العربي في العراق بأنها «ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء. والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القيمة على أجناس وأغراض ..والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر ..ان الشعرية في ذاتها ما يجعل الشعر شعرا»[2]

وفي نظر **حسن ناظم** فهي «محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحاذية للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي توجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات والحقيقة إن وجدوا القوانين أيا كانت نوعيتها في الخطاب اللغوي، أمر بديهي، فلا بد في كل خطاب من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها ...» [3]

فالشعرية هي تلك القوانين التي تستنبط من الخطاب اللغوي وتدرس الجانب الجمالي فيه وتجعل منه عملا فنيا.

---

[1]–الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص60

[2]–مرشد الزبيدي، اتجاهات الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب، العرب، دمشق،1999، ص104

[3]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص17.

ومن جهته يعرف **مهدي الشريف** الشعرية في معجم المصطلحات بأنها «الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعرية والدربة والتمرس». [1]

أما **عبد الله الغذامي** فيحاول أن ينفرد بتعريفه للشعرية وذلك بقوله: «بدلا من أن تقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مشارب الذهن فبدلا من هذه الملابسة نأخذ كلمة الشاعرية. في النثر والشعر. ويشمل مصطلح الأدبية والأسلوبية»[2]

فقد اتخذ **عبد الله الغذامي** الشعرية بمفهوم الشاعرية ويعمم هذا المصطلح على النثر والشعر ولا يريد تصنيفه.

أما **سعيد علوش** فيحصر مصطلح الشاعرية في الفن الأدبي فهي «درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية» [3]

ومما لا شك فيك، أن اختلاف المصطلحات يزيد الشعرية غموضا ولُبسا وبالتالي لا يتحدد للباحث المفهوم المطلق لها. وعلى الرغم من التعريفات المقدمة لها إلا إن مفهومها يتحدد بحسب السياق الذي وضعت فيه.

ثانيا: مفهوم الشعرية عند الفلاسفة:

1. مفهوم الشعرية عند أفلاطون:

---

[1]–محمد مهدي الشريف، معجم المصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص85

[2]-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة الكتاب، مصر، القاهرة، ط4 ،1998، ص 21-22

[3]سعيد علوش، معجم المصطلحات، العربية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص127.

اهتم الفيلسوف أفلاطون بمصطلح الشعرية كونه يتشاكل مع المحاكاة في أشياء كثيرة فكانت مرتبطة بكل الفنون الإبداعية التي تتوفر على شروط وقوانين تحكمها، «فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون. فقد قال سقراط إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون...أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر الأولى: عالم المثل، والثانية، عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية.»[1]

ربط أفلاطون مصطلح الشعرية بالمحاكاة، التي بدورها مرتبطة بسائر الفنون الإبداعية، وكون الشعر أحد هذه الفنون المبنية على التقليد والمحاكاة، فقد عدَّه أفلاطون صورة عن عالم المثل الذي هو أساس كل الموجودات.

أدرج أفلاطون الأعمال الفنية ضمن دائرة التقليد، فهي بالنسبة إليه بعيدة كل البعد عن عالم المثل. ولكي يشرح أفلاطون نظريته هذه، طرح عدة أمثلة في كتابه الجمهورية ومنها: «إن الإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى لسريره، ثم يأتي النجار ويصنع سريرا، هذا السرير المصنوع الواقعي ما هو إلاّ تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار، دون أن يفهم مما يتركب، أو كيف يتركب، وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدا عن الحقيقة بقدر حبتين»[2].

صنف أفلاطون الأعمال الفنية، ضمن المحاكاة أو التقليد، اذ أنها صورة ثانية لعالم المثل الذي هو أصل كل الموجودات، فجميع الأشياء الموجودة في هذا العالم ماهي إلا تقليد للعالم المثالي.

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، ط1 ،1996، ص17

[2] ينظر: أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1994، ص52

« لقد استمد أفلاطون نظريته من سقراط الذي اعتبر أن أصل الموجودات كامن في عالم المثل، وأساس نظرية المحاكاة عندهم، أنها عملية تقليد تقوم بها سائر الفنون، ويقصد بالتقليد عندهم، أن الوجود ينقسم إلى ثلاثة عوالم، أولها عالم المثل، وبالتالي كل تقليد يعتبر بعيدا عن عالم المثل الذي هو أصل الموجودات. فاعتبر أفلاطون أن الفن عموما والشعر خاصة ما هو إلا تزييف وتقليد لكل عمل أصلي وجد في عالم المثل، وانطلاقا من فكرة المدينة الفاضلة تحدث أفلاطون عن الشعر إلا أنه بدا رافضا للشعر التمثيلي الذي لا يتماشى والمبادئ المثالية التي أرادها أفلاطون لمدينته، لكنه لم يرفض الشعر ككل بل أبدى إعجابه بالشعر التعليمي لما يحمل من قيم في محتواه، ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله من الجمهورية بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة. وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير. أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سياسية. ومن هنا فهو لا يطالب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدحا للآلهة والأبطال»[1]

لم يرفض أفلاطون الشعر كافة، بل خص منه الشعر التعليمي والملحمي والغنائي، فهو يرى أن هذا الأنواع هي أجود أنواع الشعر لأن فيها تمجيدا وتغنيا بالأبطال والآلهة.

2. مفهوم الشعرية عند أرسطو:

تطرق أرسطو في كتابه فن الشعر لمفهوم الشعرية انطلاقا من مبدأ المحاكاة أو التخييل، وقد حذا حذو سقراط وأفلاطون في نظرية المحاكاة، فيعرفها قائلا: «إن الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة، كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة»[2]

---

[1] ينظر: عبد الهادي بلمهل، الشعرية في أصولها الغربية، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد الثاني، العدد السابع، جوان، 2016، جامعة تيارت، الجزائر، ص89.

[2]-أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم عمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص55.

ويرى تودوروف أن موضوع كتاب(أرسطو) ليس الأدب «أو ما ندعوه كذلك، وبهذا المعنى ليس الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام»[1]

فالشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة، بمعنى تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، ويتجلى في المأساة والملحمة والملهاة، فلا الأوزان هي التي تفرق بين الشعر والنثر. فقد يكون الكلام ذا طابع شعري دون أن يكون له وزن. وهذا الفهم للشعر يختلف جوهرياً عن إدراك العرب له إذ يكاد الشعر العربي ينحصر في النوع الغنائي. ومنذ عصر الرومانتيكيين اهتمت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائي، أما أرسطو فلم يقم وزناً للشعر الغنائي لأنه يخلو من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية[2]

لقد حذا أرسطو حذو أفلاطون وسقراط في مفهومه للشعر، فربطه بنظرية المحاكاة، وذلك في كتابه نظرية الأدب، لكن هذا الكتاب كما وصفه تودوروف هو عبارة عن كتاب في التمثيل الذي هو نوع من أنواع المحاكاة التي ربطها أرسطو بالشعر دون إعطاء قيمة للشعر الغنائي لأنه يتنافى مع القيم الاجتماعية.

نستنتج مما سبق أن أفلاطون وأرسطو ربطا الشعر بالمحاكاة والتخييل، لكون الشعر هو عملية تقليد لعالم المثل، فرفضا منه ما يتنافى مع القيم الاجتماعية وتركا ما يمجد الآلهة والأبطال.

3. مفهوم الشعرية عند ابن سينا:

يرى **ابن سينا** «أن التخييل هو جوهر الشعر، وقيمة التخييل لا ترجع إلى القائل إنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني عالقة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل، ولكنه يخاطب الشعور. وهو إنما يصل إلى ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة، وبما في النفس الإنسانية من ميل فطري

[1]-تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1992، ص12

[2]-ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1997، ص50،51.

إلى المحاكاة من جهة أخرى، ووسيلته في ذلك تجريد النفس من عنصر الإرادة والاختيار، فكأنه يبغي أن يصل إلى نفس المتلقي بطريقة مباشرة دون اختيار عقلي، ذلك أن الشعر أصلا قول مخيل لا يشترط فيه صدق أو كذب»[1].

يرى ابن سينا أن التخييل هو أساس الشعر وجوهره، و قيمته ترجع إلى الأثر الذي يخلفه في المتلقي، فالشعر إذن هو انفعال نفسي، ليس له علاقة بالعقل.

يرى **ابن سينا** أن التخييل هو أساس الشعر وجوهره، وذلك عائد إلى الانفعال النفسي الذي يتركه في المتلقي، فالشعر نابع من الشعور ولا يخاطب العقل، ولا يشترط فيه الصدق أو الكذب المهم أن يترك أثره في النفس الإنسانية. لقد جعل **ابن سينا** من التخييل، إذن، الأساس الأول للشعر، ومن الوزن قاعدته الثانية؛ كما حرص أشد الحرص على الإشارة إلى أن الشعر كلام مخيل باعتبار التخييل هو الفيصل بين الشعر والأقاويل البرهانية التصديقية، يقول ابن سينا: «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة...فالكلام جنس أول للشعر... وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة»[2]

لقد جعل **ابن سينا** من التخييل أول قواعد الشعر ومن الوزن قواعده الثانية، فهو الفيصل بين الأقاويل المعرفية، المبني على الخيال والقافية.

استطاع **ابن سينا** عن طريق التخييل التفريق بين الشعر وغيره، من الفنون كالنثر والخطابة مثلا، فيقول: «الشعر يستعمل التخييل والخطابة تستعمل التصديق»[3].

---

[1] –عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مطابع الأصيل، حلب، سوريا، 1981، ص75

[2]–ينظر ابن سينا، الشفاء، تح: جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1975، ص 36

[3]–ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، د ت، ص161.

وتبعا لذلك نرى أن الشعر عند الفلاسفة المسلمين، لم يكن مستبعدا بل كان تابعا للفلسفة؛ فالحقيقة الشعرية من حيث هي نتاج الخيال هي دون الحقيقة الفلسفية التي تقوم على العقل الحجاجي، وفي هذا المعنى يقول "ابن سينا": «وأفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة وهي التي سماها أرسطو فيما قبل الحقيقة»[1]

فرق ابن سينا بواسطة التخييل بين الشعر وسائر الفنون الأخرى، كالنثر والخطابة، ففي رأيه أن الشعر هو للخيال والخطابة للتصديق.

امتد الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الفلاسفة اليونانيين، فقد كان تابعا لهم في النظريات المطروحة، الموسومة بالبحث عن الحقيقة الشعرية دون الحقيقة الفلسفية، فالفلسفة عامة الإسلامية والفلسفة الإسلامية كان مدار بحثها هو الحقيقة.

ثالثا: مفهوم الشعرية في النقد الحديث والمعاصر:

1. مفهوم الشعرية في النقد الغربي:

نادى **الشكلانيون الروس** بضرورة قيام علم جديد للأدب (الشعرية) وطموحهم في ذلك هو إضفاء طابع العلمية على نقدهم الجديد خاصة من بعد ما فشلت في ذلك المناهج السياقية، وذلك بوضع قواعد وخصائص مستمدة من النص الأدبي نفسه. وتحديد موضوعه. فموضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته، بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.[2]

---

[1]–ابن سينا، الشفاء، تح: جورج قنواتي وسعيد زايد، ص36.

[2]–ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية،1992، ص23

طالب الشكلانيون الروس بضرورة قيام علم جديد للأدب، والذي مبدأه جعل قيمة للنص في حد ذاته دون إيلاء أهمية للسياقات الخارجية، فالشعرية أي الأدبية تستمد خصائصها من الخطاب النصي.

أ. **عند تزفيتان تودوروف T. Todorov:**

يعتبر **تودوروف(T. Todorov)** أول من اقترن اسمه بالشعرية، إذْ عني بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث منذ الستينيات، ولعل أهم مؤلف له كتابه الموسوم "الشعرية"، الذي تطرق فيه إلى شعرية أرسطو فيقول: «إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية، وقد شبهها في قوله: فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب»[1]

يدعو **تودوروف** إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي إذ هو في نظره «خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ونكاد نراه في ذاته... بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه مثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه، قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه»[2]

ويذهب حسن ناظم في تفريق **تودوروف** بين الأثر والنص الأدبي أنه نحا نحو **رولان بارت**، إذ يقول: «ويبدو لي أن **تودوروف** يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه **رولان بارت** بين الأثر الأدبي وهو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة...، نص للمؤلف ونص للقارئ، وطبقا لهذا ينفي **تودوروف** أن تكون ثمة

---

[1]– نوارة ولد أحمد عثمان، شعرية القصيدة الثورية، عيون المقالات، دار الأمل،الجزائر،ط1، 2008، ص16.

[2]–تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23

إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية»[1]

فرق تودوروف بين الأثر والنص الأدبي، فيعتبر أن الأثر هو نتاج المؤلف الحقيقي بينما النص هو نتاج القارئ من خلال قراءته اللامتناهية، ذلك أن الأثر هو العمل الأصلي والنص هو العمل المتفرع عن الأثر الذي يكون موضوعا للشعرية، من خلال النصوص المنبثقة عنه واللامحدودة.

ويميز **تودوروف** في مقاربته النقدية للخطاب الأدبي بين موقفين: «الموقف الأول: يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، ويمكننا أن نطلق عليه التأويل، والتأويل– في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته، وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون اسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا. الموقف الثاني: هو الإطار العام للعلم، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر قانون الشعرية وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك»[2]

يعطي تودوروف أهمية للتأويل، ذلك أنه يساهم في إعطاء النص كينونته الأدبية. باعتبار أن النص الأدبي موضوعا للمعرفة، من خلال قانون الشعرية الذي يسعى إلى بلوغ الحقيقة.

ب. عند رومان جاكبسون (R. Jakobson):

أول ما يطلعنا عليه جاكبسون هو موضوع الشعرية في كتابه قضايا الشعرية، أما عن محتواه فيقول: «إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو متغير مع الزمن»[3] كما أشار إلى فرادة الشاعرية وميَّزها بقوله:

---

[1]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص35

[2]-بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الجزائر، ط1، 2010، ص296

[3]– محمد القاضي، تحليل النص السردي (بين النظرية والتطبيق)، دار الجنوب، تونس، د ط، 1997، ص33

«إن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، عنصرا ينبغي تعريته والكشف عن استقلاليته»[1]

فالقضية الأساسية في شعرية جاكبسون هي قضية الأدبية بمعنى آخر ما الذي يجعل من الرسالة الكلامية عملا فنيا، وباعتبار الأدب كلاما بمعنى أن مادته الخام هي اللغة واللسانيات على حد قوله: «هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبيانات اللفظية، ولكي تستوعب مختلف البنيان كان لزاما عليها ألا تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول...»[2]

تعتبر الأدبية في شعرية جاكبسون قضية أساسية، وذلك من خلال الرسالة الكلامية وما الذي يجعل منها عملا فنيا، باعتبار أن الأدب عنصره الأساسي هو اللغة واللسانيات، فقد ركز على لغة التواصل ليستنطق منها الشعرية أو الأدبية.

وهكذا انبثقت شعرية **جاكبسون** من اللّسانيات في محاولة منه لإكساب الشعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللّسانيات. كما يتضح الفرق بين اللغة غير الشعرية، أي التواصلية أو المفهومية، واللّغة الشعرية ذات الحساسية الجمالية، الخارجة والخارقة للمألوف، والمرادفة للإبداع والخلق، ومن هذا المنطلق عمد **جاكبسون** إلى تحديد عناصر عملية التواصل؛ وهي: المرسل (Destinateur) والمرسل إليه (Destinataire) والرسالة (Message) والسياق(Contexte) ووسيلة الاتصال أو الصلة (Contact) والشفرة (Code) وهي عناصر لابد من توفرها في كل عملية تواصلية. إذ تتولد عن كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لغوية معينة، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنا تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه... سياقا قابلا أن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون

---

[1]–بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص51.

[2]–رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص19.

لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سننا مشتركة كلية أو جزئية بين المرسل والمرسل إليه...، وتقتضي الرسالة أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه[1]

وخلص إلى تعدد وظائف الرسالة الواحدة وقد جعلها على التعداد الآتي: «الوظيفة التعبيرية، (Expressive) الوظيفة المرجعية (Référentielle) الوظيفة الإفهامية، (Conative) الوظيفة التنبيهية أو الانتباهية، (Phatique)الوظيفة الميتالسانية،(Métalinguistique) والوظيفة الشعرية (Poétique)» [2].

وبالجمع بين عناصر عملية التواصل والوظائف المتولدة عنها ينتج ما يلي: المرسل تتولد عنه: الوظيفة الانفعالية/ المرسل إلية تتولد عنه: الوظيفة الإفهامية/ السياق تتولد عنه: الوظيفة المرجعية/ الشفرة تتولد عنها: الوظيفة المعجمية/ الصلة تتولد عنها: الوظيفة الانتباهية / الرسالة تتولد عنها: الوظيفة الشعرية[3]

يتضح مما سبق، أن جاكبسون استمد شعريته من اللسانيات، وركز على اللغة التواصلية، وما الذي يجعل من الرسالة عملا فني، وذلك من خلال مجموعة الوظائف والعناصر التي تتوصل في الأخير إلى وظيفة الشعرية التي تؤدي جمالية الرسالة.

---

[1]–ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27

[2]–عبد الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص96.

[3]–ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص19.

ج. عند جون كوهين: (John Cohen):

ينطلق **جون كوهين** في تحديد موضوع نظريته من الشعر، فالشعرية عنده «علم موضوعه الشعر ويتحد بصفة عامة بمصطلح انزياح، وهو يركز على الشعر لأنه حسب تصوره هو علم الانزياحات اللّغوية. كما عمد **جون كوهين** إلى التمييز بين الشعر والنّثر، ومسألة التفريق هذه ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النّثر، وبين النّثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي يوجد أي فرق على الإطلاق، فمنطلقه في التمييز يكمن في اللّغة وإن استند إلى الوزن، فليس بقدر ما كان استناده إلى المستويين الصوتي والدلالي. وميز بين ثلاثة أنماط من القصائد، القصيدة النثرية أو (الدلالية) ، القصيدة الصوتية أو (النثر المنظوم)، القصيدة الصوتية الدلالية أو (الشعر التام)، وهذه الأخيرة هي قوام نظريته وهذا لتوفرها على خصائص صوتية ودلالية في آن واحد، ويستند في تقسيمه هذا على مستويين اثنين من مستويات التحليل اللّغوي، وهما: الصوتي والدلالي»[1].

أعطى جون كوهين أهمية للشعر التام مستندا إلى مستويين في التحليل اللغوي، وهما الصوتي والدلالي بالإضافة إلى المستوى التركيبي لكون هذا الأخير يحتوي على انزياحات تخرق قوانين اللغة، فيرجع معنى الشعرية عنده في جنس الشعر الذي يحمل في كينونته جمالية وخصوصية في اللغة الانزياحية المنحرفة عن مسارها الطبيعي، وهذا الذي يجعلها تتصف بطابع الشعرية، وذلك من خلال الغموض الذي يحمله الشعر.

[1]–جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص09

2. مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر:

أ. مفهوم الشعرية عند عبد الله الغذامي:

يقترح **عبد الله الغذامي** ترجمة مصطلح(poétique) الفرنسي أو (Poetics) الإنجليزي بالشاعرية، ويعلّل توجهه هذا بالخاصية يتسم بها مصطلح الشاعرية، من حيث هو« جامع لخصائص اللّغة الأدبية سواء كان في الشعر أو النّثر»[1] حيث يرى فيها مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويرى أن الأخذ بهذه الترجمة أحق بالاتباع من (الشعرية)، لأن الشعرية ألصق بالشعر وأقرب إليه من (الشاعرية)، مع أن الشاعرية مشتقة من (شاعر)، وكلاهما يعود إلى أصل واحد(ش ع ر)، وبالتالي تتساوى من حيث البعد والقرب مع الشعرية مما ينفي مبرر تفضيل الشاعرية على الشعرية.[2]

وراوح عبد السلام المسدي بين الإنشائية والشعرية في كتاباته، في حين يستخدم الدكتور خلدون الشمعة المصطلح القديم الذي وضعه بشر بن المعتمر أثناء ترجمته لكتاب أرسطو في الشعرية، والمعروف ب (بويطيقا) ، وعرب حسين الواد المصطلح(Poetics) إلى (بويتك) في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران"، ومنهم من ترجمها إلى "نظرية الشعر" كعلي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد[3].

إجمالا، لقد فضل عبد الله الغذامي مصطلح الشعرية لأنها أقرب إلى الشعور والشاعرية، بينما فضل عبد السلام المسدي الإنشائية، واستخدم خلدون الشمعة مصطلح البيوطيقا، أما حسين الواد فقد استقرَّ على مصطلح بوتيك.

---

[1]–عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص19.

[2]–ينظر: فراي نورثروب، تشريح النقد، ت، محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، ط1، 1991، ص66.

[3]–فراي نورثروب، تشريح النقد، ص66.

ب. مفهوم الشعرية عند أدونيس:

أما من حيث المفهوم فقد تناول أدونيس الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تجعل من النص الأدبي نصاً متعدد التأويلات نتيجة الغموض الفني الكامن فيه، فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة. ويؤكد أدونيس أن الشعرية لا تتوقف على الوزن والقافية، فقد وجد لدى الجرجاني ميلاً إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر، وإلى جعل اللغة الشعرية وطريقة استخدامها، مقياساً في هذا التمييز وفي تقسيم المعنى عند الجرجاني إلى تخيلي وعقلي، دليل بارز على ذلك، فحيث يكون النص قائماً على التخييل، يكون في رأيه شعرياً، وحيث يكون قائماً على العقل لا يكون شعرياً، وإن جاء موزونا مقفى[1].

نظر أدونيس إلى الشعرية من خلال مصطلح المجاز المستخدم في تأويل الغموض الفني الكامن في الجمالية الشعرية. ورأى أن الشعرية لا تمكن في الوزن والقافية فهما ليسا معيارين للتفريق بين الشعر والنثر، بل معيار التخييل هو العامل الأساسي للشعر.

ج. مفهوم الشعرية عند حسن ناظم:

يرى حسن ناظم أن الشعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصاً وليس أثراً أدبياً، لهذا ظهر الاختلاف في طبيعة تصور تلك القوانين، فالشعرية بخضوعها لنظرية الانبثاق، أي انطلاقها من النص ذاته كونه بنية منفتحة، اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، لهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد[2].

---

[1] ينظر: أدونيس (أحمد سعيد)، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص46، 47، 138.

[2]–ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص55.

د. مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب:

وصف كمال أبو ديب الشعرية «بأنها خصيصة علائقية، تتجسد في النص المبدع بشبكة من العلاقات النامية بين مكونات أولية خصيصتها الرئيسة أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه ضمن السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي تواشجه مع مكونات أخرى لها الخصيصة ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ودال على وجودها»[1].

وشعرية أبو ديب هي التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، وهي المسافة بين البنية العميقة للنص بصورها الشعرية ومكوناتها والبنية السطحية للنص المبدع، فالشعرية كما يرى أبو ديب «وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص»[2]

يرى كمال أبو ديب أن الشعرية هي التضاد بين البنية العميقة وبنية النص السطحية.

ومما سبق نستنتج أن الشعرية هي مصطلح تعود أصوله إلى أفلاطون وأرسطو، اللذين ربطاها بالمحاكاة والتخييل. ثم امتد المصطلح إلى النقاد الغربيين وعلى رأسهم تودوروف وكوهين وجاكبسون، وبعدها وصل هذا المصطلح إلى النقد العربي المعاصر مع الغذامي وأبو ديب وأدونيس.

غير مصطلح الشعرية عند هؤلاء النقاد هو ترجمة لما توصل إليه النقاد الغربيون.

---

[1]–كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، دمشق، سوريا، ط1، ص14.

[2] –المرجع نفسه، ص57.

رابعا: تعريف السرد:

1. لغة:

تعددت المفاهيم حول هذا المصطلح، الذي يعد قطاعا حيويا في تراثنا المعرفي وهو قديم قدم الإنسان العربي، فقد ورد السرد المعجم الوسيط:(سرد) الشيء: تابعه وولاه يقال سرد الحديث، آتى به على ولاء جاد[1]، ويقصد بالسرد التتابع والتسلسل والتواصل.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: «تقدمة الشيء إلى شيء نأتي به مشتقا بعضها في إثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه بسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لما يكن يسرد الحديث سردا أن يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه»[2]

أما في معجم مقاييس اللغة فالسرد «هو كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»[3]. فالسرد إذن يعني التنسيق والتتابع.

2. اصطلاحا:

السرد «مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر لأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم سواء داخليا أو خارجيا»[4] ذلك انه لا يتحقق أي عمل روائي دون حدوث السرد فالسرد خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة. ويحسن بنا اعتماد تعريف جيرار جنيت"Gérard Genette" في تأصيله لهذا المصطلح.

---

[1]–إبراهيم مصطفى والآخرون، المعجم الوسيط، ج1، مادة السرد، دار الدعوة، القاهرة، مصر، 1989، ص 426.

[2]–ابن منظور لسان العرب، مج3، مادة السرد، ص211

[3]–أبو احمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص157

[4]– سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي فرنسي إنجليزي)، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص166.

فقد عرفه «من خلال تمييزه القصة أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يرويها أو من السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج من الخطاب الواقعي روايتها بالذات»[1]

فالسرد هو مجموعة الأحداث الواقعية أو الخيالية الناتجة عن خطاب وتوصيل في ظل وجود روائي ومتلقي، وعلى حد قول رولان بارت (Roland Barthes1980) الذي يرى أن السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء[2]

ومعنى ذلك أن السرد بشكل عام كل منطوق آو مكتوب ثابت أو متحرك أو إشارة.

ويحدد سعيد يقطين مفهوم السرد قائلا: «السرد فعل لا حدود له، يشع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية ويبدعه الإنسان أينما وجد وحيث ما كان»[3]

فالسرد يعتمد على الاستمرارية والتتابع في ثنايا الحكي.

إن السردية هي الطريقة التي تحكي بها القصة وهذه الطريقة هي التي تسمى السرد أي أن السردية هي البحث فيما يجعل القصة أدبا سرديا. وذلك من خلال رواية سلسلة من الأحداث التي تربطها مجموعة من العلائق. يعد علم السرد أحد التعريفات البنيوية الشكلانية حيث أن السرد أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي.[4]

---

[1]–أحمد رحيم كريم لخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء، عمان، ط1، 2012، ص38.

[2]–ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص19

[3]–ذويبي خير الزبير سيميولوجيا النص السردي، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2 ،2006، ص،20

[4]–المرجع نفسه، ص25.

يعني ذلك أن السرد حاضر في كل الأجناس الأدبية، كالأسطورة والحكاية الخرافية وفي الحكاية على لسان الحيوان وفي الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما وفي السينما وفي غير ذلك، السرد ظاهرة حكائية.[1]

وإذا كانت السرديات أو علم السرد هي دراسة السرد فقد عرفه، (غريماس 1992Greimas) هي خاصية تشخص نمطا حكائيا معينا ومنهما يمكننا تمييز الخطابات السردية وغير السردية أي أنها المنهجية التي تجعلنا نميز ونفصل بين الخطابات السردية عن غيرها[2].

إذن، إن السرديات كما عرفها (تودوروف Todorov (2007) هي علم الحكي أي بمعنى الدراسة المنهجية للحكي. حيث يؤيد تودوروف هذا المفهوم عند نشأته بالتحليل البنيوي للسرد والذي كان يسعى للكشف عن الأنساق الكاملة والموجودة في كل أنواع الحكي كما ارتبط في بداياته الأولى بالنظرية الأدبية، مما ولد عن ذلك فتح أفاق جديدة لتطور السرديات كما في الدراسة البنيوية والنقد الإيديولوجي والتحليل النفسي[3].

3. العلاقة بين الشعرية والسرد:

توجد علاقة قوية بين الشعرية والسردية فهما مصطلحان متدخلان إلى حد كبير، ويقر الناقد العراقي **عبد الله ابراهيم** صراحة بأمومة الشعرية (poétique) للسردية (Narratologie)أي أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية.

أما **سعيد يقطين** فيدخلهما في شبكة من العلاقات المعقدة، بحيث تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا، يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو " البويطيقا " التي تَعنى بأدبية

---

[1]–ينظر: عبد القادر عميش، شعر الخطاب السردي، دار المعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2014، ص114.

[2]–ينظر: يوسف وغليس الشعريات والسرديات، ص 09.

[3]–ينظر: باتريشكا و، المتخيل السردي، دار شهريار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2008، ص35.

الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي تقترن ب "الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري السردية التي هي فرع من أصل الشعرية، وتعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية.[1]

ومفاد ذلك أن السردية تهتم بالخطاب السردي، ضمن علم البيوطيقا، في حين تشمل الشعرية اهتماما واسعا ضمن الأجناس الأدبية.

والشعرية في تأسيسها تنسب إلى تودوروف الذي أسسها انطلاقا من الألسنية البنيوية في كتابيه: (الأدب والدلالة)1819، و(شعرية النثر)1891. وقد اجتهد الباحثون والنقاد في تحديد ثلاثة ملامح لهذا المجال: "يصب أولها في نهر 'السرديات' التي تبنتها 'الشعرية' مولدا علميا خارجا من صلبها، ويقتصر ثانيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموما، بينما يتجاوز ثالثها الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الشعري الصارخ، مما يخلخل البنية السردية برمتها ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والسرد)[2].

معنى ذلك أن الشعرية أخرجت من صلبها السردية، وذلك راجع للتشابه الكبير بينهما، بسبب حضور لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية، مولية الاهتمام للخطاب السردي الذي يحتوي على اللغة الشعرية. فالشعرية إذن كانت كفيلة بتوحيد نوعين أدبيين مختلفين، وهما الشعر والنثر.

ومما سبق، نستنتج أن الشعرية على علاقة كبيرة بالسرد، ويعود بسبب تداخل الخطاب الشعري في نمط السرد في الكتابات النثرية، زد على ذلك اهتمام السردية بعلم البويطيقا، باعتبار السردية فرعا من هذا العلم، ومعنى ذلك أن الشعرية هي علم واسع، يعتبر السرد أحد فروعه.

---

[1]-ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، ص111،112.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص114.

ومن النقاد الذين اهتموا بالعلاقة بين الشعرية والسرد، عبد الله إبراهيم، وسعيد يقطين. حيث يجعلها عبد الله إبراهيم فرعا من أصل كبير وهو الشعرية، بينما يدخلها سعيد يقطين في علم البيوطيقا.

الفصل الثاني

جماليات السرد في رواية
"وحي السراب"
لمحمود محمد النعسان

تعتبر الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا، فهي بمثابة وعاء تصب فيه أفكار وأحاسيس الروائي، كما أنها لا تخضع لقيود ولا لقوانين كما هو الحال مع الشعر الذي يجب أن يتميز بالإيقاع والموسيقى، ومن العناصر التي ساهمت في انتشارها استعارتها من الشعر شعريته وأساليبه، فمزجت بما هو نثري وشعري.

من هذا المنطلق، اخترنا دراسة شعرية السرد في رواية وحي السراب. وطريقة تجليات جمالية السرد فيها.

أولا: شعرية العنوان:

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الأدبية الإبداعية والدراسات النقدية المعاصرة، باعتباره عتبةً لها علاقات جمالية ووظيفية مع النص، وهذا بسبب موقعه الاستراتيجي باعتباره مدخلا أساسيا، لقراءة العمل الأدبي، ومن أهم المفاتيح الأولية التي تتيح للقارئ أو المتلقي استنطاق معاني النص، فهو من العتبات النصية التي تحدد هوية العمل الإبداعي، باعتباره أهم عنصر يلجأ إليه القارئ قبل قراءة النص الروائي. إن النظر إلى العنوان بوصفه أحد مكونات السرد وجزئه الفعال الذي منحه قيمة استثنائية على صعيد التلقي، فمن خلاله تتم عملية التواصل بين مضمون النص وخارجه أي أن كافة العناوين استطاعت استدراج المتلقي من جهة وحمولته الدلالية المتنوعة من جهة ثانية.[1]

جاء تركيب العنوان في رواية "وحي السراب" من جملة إسمية متكونة من مبتدأ وخبر، يحمل في طياته عدة دلالات، أهمها الوحي وهو الإلهام والخواطر التي تأتي للإنسان في لحظة صفاء، والسراب هو «ما يتخيله الإنسان في لحظة ما تكاد تكون سوداء. فهو ما لا حقيقة له، وهم

[1]–ينظر: حسينة مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2013–2014، ص40،41

أو مظهر مغرٍ وخادع، هباء "سراب الحب/ المجد»[1]. إذن كلاهما هما خيال وتنبيه، لكن الأول هو حقيقة، والثاني هو وهم وخرافات تأتي للإنسان في لحظة ضعف.

ولكن لماذا هذا الجمع بين هاتين الثنائيتين، فإذا قارنا العنوان بمحتوى الرواية، تتبين لنا الإجابة في أن الوحي هو خواطر سيبويه التي راودته ظنا منه أنه خليفة الله في الأرض «لقد أصبحت خليفة الله بحق وأصبحت أبحث عن هذا اللقب بحقيقة»[2]. والسراب هو تحطيم أماله في منح نفسه هذا اللقب، فهو صراع بينه وبين نفسه الطاهرة التي تطمح إلى المثالية والملائكية والاتصاف بالصفات النبوية، وبين نفسه السيئة التي تهدم اطمئنانه، وارتقاءه، فيجد نفسه أمام سراب من المثل، فكلما اقترب منه زاد ابتعادا، ليكون بذلك إنسانا لا يخلو من الأخطاء.

فمعنى ذلك أنه سيبقى متأرجحا بين المثالية والشيطانية، لأنه ببساطة إنسان تجتمع فيه صفتا الخطأ والصواب في كفتي الميزان وهما متساويتا الوزن.

ثانيا: الغلاف الخارجي:

يعتبر الغلاف الخارجي للرواية واجهتها الأساسية، وأول ما تقع عليه عين القارئ، لذلك أولته الدراسات النقدية أهمية بالغة، كونه يمثل أحد الرموز السيميائية التي يستنطقا القارئ والباحث، للوصول إلى جمالية أدبية. وقد ذكر ذلك خالد حسين في كتابه "في نظرية العنوان" مبينا أهمية الغلاف الخارجي في النقد «كان على الطباعة أن تبتكر فضاء للتعريف بالكتاب فولدت صفحات الغلاف، حتى تمارس الإغواء والتعريف والانتماء، لكونها الضامن الوحيد في الانتشار والاقتناء،

[1]–أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص1052.

[2]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، اسكرايب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2021، ص161.

فالكتاب المطبوع يمنح إحساسا بأنه شيء مكتمل مكتف بذاته، لابد أن يواصل رحلته إلى القارئ بذاته وفي ذاته»[1].

عندما ننظر إلى غلاف رواية وحي السراب، نلاحظ أن العنوان كتب باللون الأخضر دلالة على الحيوية والاستمرارية، فالأخضر عادة يدل على السلام الداخلي، كما استخدم ألوان الطبيعة كالأزرق الذي يرمز إلى الصفاء، والأحمر الذي يرمز إلى دماء، والأخضر الذي يرمز إلى الغيرة والجنون.

ورسم في الغلاف لوحة لفتى مجهول فاغر فاه مندهش صارخ كأنه ينظر إلى شيء غير معروف، قد يكون سرابا أو قد يكون وحيا أو قد يكونان هما معا. مع خلفية باللون الأبيض دلالة على السلام.

ثالثا: شعرية الشخصيات:

تعتبر الشخصية عنصرا أساسيا و«ركنا مهما من أركان العمل السردي، وواحدة من عناصره الأساسية التي تتجلى عبر أفعالها الأحداث، وتتضح الأفكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة، تكون مادة هذا العمل، فهي تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الأخرى»[2].

وعليه، فإن الشخصية تعد من أهم عناصر الرواية، وعاملا رئيسيا في إنجاح العمل الأدبي، فهي تضفي نوعا من الجمالية على الرواية، بل هي المحرك الرئيسي الذي يحرك العناصر الأخرى للرواية كالزمان والمكان.

---

[1]–خالد حسين حسين، في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص276.

[2]–ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص198

تعتبر الشخصيات، إذن، «القوة المولدة للأحداث، تؤثر فيها وتتأثر بها، كما تعد كذلك شبكة تمتد عبر الفضاء الروائي لترتبط ببعضها البعض»[1].

أولى محمود النعسان في روايته وحي السراب، أهمية خاصة للشخصيات، فجعل بطل الرواية هو الراوي، الذي يحرك الأحداث والأزمنة والأمكنة، ليغوص في أعماقها ويصفها من مختلف الاتجاهات. ومن الشخصيات الفاعلة في هذه رواية، والتي ساهمت في إضفاء جمالية على النص.

سيبويه: هو فتى سوري فقد أبويه وهو صغير، فتكفل عمه وزوجته بتربيته، وهو محب للغة العربية، وربما يرجع سبب ذلك إلى اسمه الذي اختاره له والده، نسبة إلى عالم اللغة سيبويه، كما أنه محب للقراءة كثيرا يقول: «بدأت بملء وقتي بالقراءة، إما عن طريق الحاسوب أو الكتب التي استعرتها من صديقي محمد...»[2].

من الصفات الجميلة أيضا التي ميزت بطل الرواية، أنه ذو فكر مختلف عن أقرانه من الشباب، فهو متمرد عن التقاليد، وثار عليها ونقحها في غربال عقله، لتنزل فقط التي تتلاءم مع فكره ومنطقه، فكانت شخصية سيبويه متفردة متميزة شبه مثالية، ليست طائشة أو متسرعة كما هي حال سن الشباب، واحتمال ذلك بسبب يتمه المبكر، وكثرة معايشته للمشاكل، والأحداث التي عاشتها سوريا، وخسارته لوالديه ووطنه وصديقه محمد، كان يقول دائما: « لنكن نحن الذين نعيد للتاريخ نصاعته، ولنفكر سويا جماعة لا أفرادا، حينها ستتلاقح أفكارنا و تنتج ثمارا ناضجة لا عفنة... هل نحن راضون بواقعنا؟ فلماذا لا نغير واقعا لسنا راضون عنه؟»[3].

---

[1]–مصطفى الكيلاني، الأدب الحديث والمعاصر إشكاليات الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، بغداد، ط1، 1990، ص131.

[2]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص 51.

[3]–المصدر نفسه، ص48

ومن الأمثلة أيضا قوله: «ألا نستطيع نحن بني الإنسان أن نجعل الحياة أسهل؟ أن نجعلها في المتناول؟ أن نخفض الأسعار؟ لماذا لا نستغل هذه الطاقة المبذولة في البناء والنهضة؟ لماذا لا نجعل وقت العمل يبدأ منذ الفجر، فنصلي جماعة وننطلق إلى أعمالنا، وننتهي عند الظهر، وبالتالي نحافظ على وقتنا المهدور بالنوم ونكسب وقتا أكثر للحياة؟»[1].

سيماف: زوجة سيبويه طالبة الأدب العربي التي لم تكمل تعليمها بسبب بلاء الحرب، تعرف عليها سيبويه في إحدى مواقع التواصل، فأحبها وقرر الزواج منها، يقول: «كانت مفاجأة جميلة بل صدفة أجمل، بل قدرا هادئا حنونا... فغارت سيماف في أحشائي وثبتت أوتادها بانسيابية أنثوية رقيقة أنيقة، جعلتني كتابا منشورا أمامها»[2]

أحب سيبويه سيماف منذ اللحظة الأولى التي التقى بها، فكان لها مثل الكتاب المفتوح، يبوح لها بأسراره، ويشكو لها همه، يقول: «لا أعرف كيف استطاعت سيماف أن تجعلني أشكو لها كل هذا وتصل إلى قاع البئر... كم أنا محظوظ يا الله.»[3]، فانبهر بشخصيتها أيما انبهار، وتفاجأ بثقافتها، فجعله هذا يزداد حبا لها يقول: «كانت مفاجأة جميلة، بل صدفة أجمل، بل قدرا هادئا وحنونا، ولكن المفاجأة الأكبر كانت عندما تأكدت من أنها ملمة بالأمور العلمية، والتعليق لم يكن تشدقا، لكن رغم دراستها في المجال الأدبي، فغارت سيماف في أحشائي وثبتت في أوتادها بانسيابية أنثوية رقيقة أنيقة، جعلتني كتابا منشورا أمامها»[4].

محمد: صديق سيبويه الذي مات في ظروفه غامضة، لم يذكرها الكتاب، جاءت الإشارة إلى شخصيته في العديد من صفحات الرواية في شكل مراسلات بينه وبين البطل، ونلمس قربه إلى

---

[1]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص59.

[2]–المصدر نفسه، ص73.

[3]–المصدر نفسه، ص77.

[4]–المصدر نفسه، ص73.

سيبويه وتألمه عند موته، كان محمد بمثابة الأخ والصديق للبطل، الذي قضى معه كل طفولته، «... محمد الصديق والأخ والحبيب الطاغية المستبد عاطفيا، الذي أخذ بتلابيب قلبي حبا لا يحتل أحدا غيره مكانه في قلبي.»[1]

والدا سيبويه: توفيا والداه لما كان صغيرا، فترك ذلك أثرا كثيرا في نفسيته، خصوصا عندما قتلا أمام عينيه، والداه هما مصدر الحنان والأمان لبطل الرواية، يفقدهما فجأة، يذكر طيفيهما في الرواية بين الفينة والأخرى، خصوصا والدة سيبويه، التي يذكرها كثيرا، بوصفه حاجته إليها، خاصة حين أراد الزواج والبحث عن عروس يقول: «ومن سيكون مثل أمي؟ أشكو لها همي، أطلب منها مصروفي، أطلب منها أن تزوجني»[2]

أميمة: ابنة عم سيبويه، من اسمها تستطيع أن تلمس حنانها وعطفها فهي تصغير لكلمة أم، كانت بالنسبة إليه بمثابة الأخت والأم التي طالما واسته ووقفت إلى جانبه، مخبأ سره، وكاشفة غمه، رقيقة كنسمة، جعلت من سيبويه وإخوته مسؤوليتها وأمانة في عنقها يقول سيبويه على لسانها: «اسمع يا سيبويه، أنت ابن عمي وأنت وإخوتك أمانة في أعناق كل العائلة إلى أن نموت»[3]

وهناك بعض الشخصيات في الرواية لم يعط الكاتب لها اهتماما كبيرا في روايته لكن لابد من ذكرها لما تحمله من أدوار فعالة في عملية السرد، وقد أضفت هذه الشخصيات جمالية وحسنا ملموسا في صفحات الرواية، و نذكر هنا عمه و زوجة عمه اللذين ربياه صغيرا، وحماه و حماته اللذين عاملهما بكل احترام وود، والعم إياد الشخصية التي ظهرت في آخر الرواية لتغيير مجراها، فقد كان شبه فيلسوف، غذى سيبويه بنصائحه القيِمة، فتح بصيرته، درس علم الاجتماع لكنه لم

[1]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص20.

[2]–المصدر نفسه، ص70.

[3]–المصدر نفسه، ص69.

يكمل، أحس بطل الرواية بالحديث معه بأنه ملاك طائف، وحكيم ذو فطنة كبيرة، ونلاحظ دقة وصف سيبويه للعم إياد، وهذا دلالة على فعالية الشخصية في عملية السرد، فقد لونت الرواية بصبغة جميلة نكاد نلمسها من خلال حكيه المدعم بالوصف الدقيق، ومرد ذلك إلى التغيير الكبير والجدي الذي حصل لبطل الرواية على يد العم إياد. لكن الراوي يفاجئنا في النهاية أن كل ما حصل معه برفقة العجوز السبعيني، كان مجرد سراب وحلم، جال في ظلمات نفسه وشعوره. يقول سيبويه: «العجوز الذي غير حياتي وفتح عيوني وأنار بصيرتي، وأتعبني أيما تعب، وجلب علي من الأثقال ما تنأى الجبال، العم إياد الحمدوري البالغ من العمر 77 سنة، منحني الظهر، يكاد يكون زاوية قائمة وشوكة الكسل، صغير الرأس و عميق التجاويف ولكنه ليس مجرما كما ادعى لمبروزو، أسود العينين، غائر المحاجر، تجاعيد وجهه خريطة عناء و ملامحه دليل سعي، شعر حاجبه يلامس عينيه المصابتان بالرمد من عناء الوصول للهدف، أنفه كأنه ساق خيزران، أذناه متوسطان و ملتصقتان برأسه،... قصير نحيف، مجعد الشعر... قال لي القول الفصل»[1].

رابعا: شعرية المكان:

يعتبر المكان من أبرز العناصر التي يقوم عليها العمل السردي، ويقصد به «الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار، فضاء القصة)، ومقتضيات السرد»[2]، أي أن المكان هو القالب الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث.

ويعرف المكان أيضا على أنه: «المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها، ووظائفها، الشوارع، والسيارات...التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا

[1]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص154.

[2]–جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص182.

قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة...، والطقس بكل أحواله وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح»[1].

فالمكان، إذن، يسهم في تحديد شبكة العلاقات القائمة أو التي تنسج بين الشخصيات وكافة مكونات الحكي.

ونتقسم الأمكنة في رواية وحي السراب إلى:

1. الأمكنة المغلقة:

يعرف حسين فهد الأمكنة المغلقة بقوله: «هي الأماكن التي تحدها جوانبها الثلاثة على أقل تقدير بشرط أن تكون لها حدود سقيفة، ولها خصوصية في نفس كل إنسان، وتتنوع بين عامة وخاصة، ومن هذه الأمكنة مكان العيش السكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلاّ إذا بدأ التآلف يتضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه»[2]

وبينت دور الأمكنة المغلقة، حفيظة أحمد في كتابها بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية بقولها: «تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا في الرواية فهي تتفاعل مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها، فتغدو هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب، وحتى الخوف. فالأماكن المغلقة، ماديا واجتماعيا، تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس، وتخلق عند

[1]–عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2018، ص83.

[2]-حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاث روايات (الجدوة، حصار أغنية الماء والنار)، دار فراديس للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين، ط1 ،2003، ص163.

الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع وتوحي بالراحة والأمان وفي الوقت نفسه، لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف لاسيما إذا كان المغلق هو السجن أو ما يشابهه»[1].

وما لاحظناه في رواية وحي السراب، كثرة أماكنها المغلقة، وهذا دلالة على الحزن والألم، الذي عاناه البطل في مسيرة حياته الأولى، ويدل كذلك على المشاعر المتناقضة التي تراوده، وعن الاضطرابات النفسية والفكرية التي حلت عليه لتجعله يعاني بصمت.

ومن الأماكن المغلقة التي أضفت جمالية في الرواية رغم بساطتها:

دكان سيبويه: يعد هذا المكان بالنسبة لسيبويه و عائلته، مصدر رزقهم ، فقد ترعرع سيبويه بين حيطانه منذ الصغر، فكان يساعد أباه بعد المدرسة و يقضي معظم أوقاته في هذا الدكان، وقد جعلنا الكاتب نشعر بجمالية هذا المكان بدقة وصفه لأرجائه، مما يجعلك تحس بقرب المكان من قلب البطل يقول: « دكاننا المتواضع الذي أسميناه «بقالية الرحمة» ذات الباب الأخضر، المكتظة بالغبار على فوقه الذي علاها الصدأ... المقسوم قسمين بواسطة الأرضية... قسم مرتفع لبيع الخضار، وقسم منخفض بخمس سنتمترات لبيع المواد الغذائية، كان يشغل معظم وقتي...»[2].

يمثل هذا المكان بالنسبة لسيبويه غرفته الثانية، أو زاويته الخاصة للدراسة، فرغم تواضع المكان إلا أنه بدا له جميلا، فقد عرف فيه كيف يوازن بين دراسته وعمله ونجاحه بأعلى المراتب يقول: «كنت مرتبطا بشدة بدكاننا المتواضع الذي كان رزقنا تحت سقفه... كان كافيا لعائلة كبيرة للعيش برفاهية رغم تواضعه، كنت أدرس جل وقتي في الدكان وذلك، لم يشعرني بأي قيد أو وهن وكسل»[3].

---

[1]–حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، مركز اوقاريت الثقافي، القدس، فلسطين، ط1 ،2006، ص134.

[2]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص15.

[3]–المصدر نفسه، ص19.

قسمه في المدرسة: لم يكن هذا المكان مصدر سعادة لسيبويه، لأنه لم يكن يحب الدراسة، مما أدى إلى رسوبه بسبب تهاونه وتغافل معلمته، ورغم عدم ذكره بشكل مصرح به في الرواية إلا أننا نستطيع أن نلمس من خلال حديثه أنه يقصد القسم، إذ أنه مكان تجري فيه حصة الدرس، ويرجع إضمار هذا المكان إلى حالة سيبويه النفسية السيئة اتجاه هذا المكان حيث يقول: «وإن كنت قبل ذلك مهملا لدراستي...»[1].

المدرسة: تنقسم أمكنة المدرسة إلى ثلاثة، الابتدائي والإعدادي والثانوي، وهنا يمكن القول أن المرحلة الثانوية مثلت ذكرى جميلة لسيبويه، خاصة في البكالوريا، مثل هذا المكان لسيبويه كان مكانا جميلا برفقة الأصدقاء، ففيه بدأ يكسب نضجا و حيوية، بعيدا عن أرق الابتدائي والإعدادي، إذ يقول: «كانت أيام مميزة و جميلة في حياتي، لا تمحى من ذاكرتي...»[2].

البيت : يعد البيت من الأماكن المغلقة، التي يكثر ذكرها في الروايات إذْ لا تخلو قصة من بيت تدور فيه أحداثها، فهو ملجأ الإنسان بعد يوم متعب، أو هو مكان عيشه الذي يأنس له، ويعتبر البيت هو المكان الوحيد الذي يرتاح المرء فيه بعيدا عن العالم الخارجي. فقد وصفه باشلار بالقول: «أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض وفي أحيان تنشط بعضها بعضا. في حياة الإنسان يتخذ البيت عامل المفاجأة

[1]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص15.

[2]–المصدر نفسه، ص19.

ويخلق استمرارية ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض»[1].

لم يذكر البيت في موضع معين في الرواية، لكننا استطعنا أن نلمس ذلك من خلال زواج سيبويه واستقراره في بيت مع زوجته، وربما مرد ذلك إلى غربته عن وطنه قصرا، لذلك لم يذكر البيت بشكل صريح لأنه بعيد عن وطنه.

الحافلة: ذُكر هذا المكان عندما تذكر سيبويه مقتل والديه عندما كان صغيرا، فقد مثلت الحافلة عنده مكانا مغلقا ضيقا، ومصدر صدمة نفسية، ففيه فقد حريته، ونفسيته دمرت لفقدان أغلى شخصين عنده يقول لسيماف: «كان صوت الرصاص يقترب منا إلى أن خرق الحافلة وهشم الزجاج...»[2]

المستشفى: تعد من الأمكنة المغلقة حيث، «يتخذ المستشفى في الواقع شكلا للمكان المخصص للعلاج ولا يركن بزواره المؤقتين من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء ثم يغادرونه، يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس»[3]. ارتبط المستشفى بالبطل عندما ذهبت أمه إليه بعد تلقيها رصاصة في رأسها وخسرت حياتها هناك يقول: «لم أستطع أن أمسك يدها إلا على السرير في المستشفى»[4]، ونلاحظ هنا أنه يوجز ويختصر إن ذكر للمستشفى. ومرد ذلك إلى حالته النفسية الصعبة والحزينة، والتي سببها وفاة والدته فيه، فهو يتجنب ذكر الحدث ومكان وقوعه ما استطاع.

---

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984، ص55.

[2]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص74.

[3]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتاب الحديث، عمان، الأردن، 2010، ص238.

[4]-محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص74.

2. الأمكنة المفتوحة:

الأمكنة المفتوحة هي: «أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو مساحات متوسطة كالحي»[1].

وهي كذلك «الأمكنة التي توحي بالاتساع والتحرر بمعنى لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف بل بالانطلاق والحركة والحرية وهي ترتبط بالأمكنة المغلقة ارتباطا وثيقا حيث يعتبر الإنسان حلقة الوصل بينهما إذ ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح»[2].

معنى ذلك أن المكان المفتوح، هو موضع واسع الآفاق، ومتعدد الاتجاهات والزوايا، تتحرك فيه الشخصية بأريحية، وحرية كبيرة، يدل المكان المفتوح عادة على الاتساع والتحرر والانطلاق الزمني اللانهائي للشخصية والأحداث.

وفي رواية وحي السراب لا توجد أماكن مفتوحة كثيرة، وسبب ذلك هو عدم انفتاح البطل على العوالم الخارجية، وانعزاله في أمكنة مغلقة، بسبب رفضه لواقعه ومحاولة تغييره في وحدانية.

نهر الفرات: يصف الروائي نهر الفرات بقوله: «اتخذ النهر أول دلالة بارزة، وهي: دلالة الخير والكرم، إذ يفيض النهر على الناس بالماء والأسماك وغير ذلك، كما يفيض الممدوح على مادحه بالخير والعطايا، فوصف الممدوح بالبحر أو النهر في سخائه، كما شبه خيره بفيضان النهر وعطائه»[3].

---

[1]–هدى عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص95.

[2]–حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، ص166

[3]–حسين عطوان، وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982، ص34.

ويدل النهر على الزمن المتغير والمتجدد، لأنه يجري دائما إلى الأمام دون عودة، وهو رمز التجدد الدائم الخالد[1]، «خاصة عندما يرتبط ذلك بأوقات زمنية صعبة جاورت مناطق الصراع، فتكون حركته السريعة أو البطيئة مؤشرا يؤثر على البعد السيكولوجي للإنسان»[2].

وانطلاقا مما سبق، فقد مثّل نهر الفرات بالنسبة لسيبويه مكانَ فسحة وراحة له ولخليله محمد، فقد كانا يقضيان معظم أوقاتهما في هذا المكان الفسيح، وكانت ذكراه عند البطل جميلة وعذبة كمياهه، خاصة وأنه برفقة أحب صديق إليه، يقول: «نهر الفرات كان وجهتنا في ليال الصيف والشتاء»[3].

الشارع والطريق: عرفها الشريف حبيلة في كتابه بنية الخطاب الروائي: «إن الطرق والأحياء أمكنة عامة تمنح الناس حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، لذا فهي أمكنة انفتاح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة، وتؤدي وظيفة مهمة، فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم، فاتخذت مفاهيم مختلفة في النصوص الروائية وجعلها البعض حالة ذهنية تعيشها الشخصية»[4].

ويعتبر الشارع والطريق من الأماكن المفتوحة المكتظة بالناس، إذ يلتقي فيه آلاف الأشخاص يوميا، وقد تحدث فيه الحوادث والمشاكل والمشاجرات. وقد مثّل هذا المكان لسيبويه وصديقه محمد، موضع رعب، حيث حاولت مجموعة مسلحة مجهولة، خطفهما، فيقول: «حتى في محاولة الخطف

---

[1]–ينظر: بلاوي رسول، موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي، الناقد العراقي،16-6 .http://www. Alnaked-aliraqi. Net/article/16390. php2013

[2]–عاصي جاسم، دلالة النهر في النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2004، ص10.

[3]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص20.

[4]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص244.

التي تعرضنا لها من سيارة أجرة صفراء في داخلها أربعة أشخاص، كنا واقفين نودع بعضنا... عندما سمعنا صوت طقطقة المسدس»[1]

كانت الحارات والشوارع هي ملجأ سيبويه الوحيد، للنجاة من الخاطفين، نظرا لتداخلها، يقول: «دخلت حارة وخرجت من أخرى إلى أن قطعت أكثر من ست حارات، وأنا أركض وألتفت خلفي ... استطعت النجاة منهم...»[2]. وما لاحظناه من خلال سرده للحادثة، أنه لم يصف الشارع بشكل صريح، وسبب ذلك هو محاولة نسيان الرعب الذي شعر به أثناء ركضه بين الشوارع والحارات.

القرية: عرفها عبد الصمد زايد في كتابه المكان في الرواية بقوله: «هي مكان وليس مجرد وصف هندسي يحدده الروائي كإطار تجري فيه الأحداث، وإنما هو كائن ينمو مع الشخصية ويؤثر فيها فهي عالم مجرد يتشكل ويتصور من خلال الأحلام والآمال والرؤى الذهنية والوجدانية، ويمدد في أكناف الطفولة والبدائية»[3].

ويظهر هذا المكان في قريتي الرقة والقامشلي، فتمثلت الأولى في مسقط رأسه، ومكان أنسه، جميلة في قلبه كوردة تطلق عبقها الجميل، قريبة إليه أيما قرب، فهي مكان ولادته وفيها قضى أجمل أيامه برفقة أهله وأصدقائه، قبل فراقهم، يقول: «كان من بواعث سعادتي أن مقر دراستي ستكون الرقة، ولا أعلم ما هذا اللاعج الذي يحرك مشاعر الإنسان نحو مسقط رأسه ويذرف دموعه في كل مرة يرى عمران هذه البلاد تستبشر بقدومه،»[4].

---

[1]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص21، 22.

[2]–المصدر نفسه، ص22.

[3]–عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص117.

[4]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص43

ويصفها قائلا: «مثلت الرقة منذ القدم مركزا لجذب السكان، لموقعها على الفرات والمعالم الأثرية فيها من قصر البنات، باب بغداد الذي كان يمثل لي صورة تذكارية مع التاريخ، وكلما اقتربت منه قفزت لمخيلتي صورة هارون الرشيد المرتبطة بالرقة بشكل وثيق، قلعة جعبر، قصر هرقل، الجامع الكبير الذي بني في القرن الثامن الميلادي وخصوبة سهولها، إلا أن قلبي كان يهوى صخورها قبل سهولها، وضنى[1] بها كثيرا ولن يزول هذا الضنى إلا ببلوغ الروح الحلقوم!»[2].

أما الثانية فقد كانت قرية القامشلي التي نزح إليها بسبب الحرب، فلم تكن قريبة من قلب سيبويه، لأنها ببساطة ليست موطنه، لكن رغم ذلك كانت موضع أنس له رغم صمتها يقول: «قضينا أيامنا المقدرة لنا في القامشلي، وشربنا من مائها العذب ليكون في الجسم منها ذكرى تسكعنا في شوارعها الصامتة، التي لا تتحدث إلا رمزا، الصامتة عن العطاء، المستترة عن الكل كأنها في عدة وفاة محبوبها»[3].

خامسا: شعرية الزمن:

يحظى الزمن بأهمية كبيرة في السرد الروائي إذ يعرفه **'عبد المالك مرتاض '**بأنه: «مظهر وهمي، يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس... وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسد »[4]، وهذا يعني أن الزمن يتصف باللامرئية.

---

[1] **الضَّنى** :المرض أو الهزال الشديد.

و **الضَّنى** السقيم والمريض الذي قد طال مرضه، وقد يوصف به المفرد والمذكر وغيرهما على السواء، وبعضهم يثنيه ويجمعه، فيقول: هم أضناء.

[2]-محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص31

[3]–المصدر نفسه، ص40.

[4]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1988م، ص 172،173.

يتداخل الزمن في رواية وحي السراب، كثيرا، بحيث يصعب التقاطه وإمساكه، مما يدل على نفسية البطل المضطربة ومشاعره المختلطة، فتارة يظهر لنا حزينا وتارة يبدو فرحا، وتارة أخرى يشعر بالخزن والغضب ومرة يكون متشائما ويائسا، لذلك كان الزمن متداخلا يصعب على القارئ أن يحدد ملامحه.

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

1. الاسترجاع:

يعد الاسترجاع إحدى تقنيات الزمن التي يعتمدها الروائي عند سرده لأحداث القصة «فالاسترجاع يحلينا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضر السرد، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة عليه وهي صيغة الأفعال الدالة على الماضي مثل (كنت، كانت؛ تذكرت...)»[1].

ونلاحظ أن الاعتماد على الاسترجاع الهدف منه أن «يلجأ السارد في توظيفه من أجل قيمة فنية وجمالية في النص الروائي، ويعني الأحداث الماضية لتي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجاعها الروائي في الزمن الحاضر»[2].

ابتدأ الكاتب روايته باسترجاع، يعرف فيه نفسه وسبب تسميته بسيبويه، ثم اختتم فصلها الأول باسترجاع حوار خفيف مع صديقه، لينطلق بعد ذلك في وصف أيامه الماضية في دكان العائلة. ومرد ذلك إلى حنينه إلى أيامه السابقة مع أسرته وفي مدينته ودكانهم ورفقة أصدقائه، وبالطبع مع

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج،) تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1989، ص89.

[2]–مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا"، 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، د ط، 1998، ص24.

أقرب أصدقائه إلى قلبه محمد الصديق الخليل الذي يسترجع لنا قصة دفاعه عنه يقول: «لن أنسى شهامتي ذلك اليوم الذي شعرت أن محمد يهمش من قبل مدير معهد اشبيلية»[1]. فيصف بداية علاقتهما الجميلة بعد هذا الموقف يقول: «أصبحت أشعر أن منزله منزلي الثاني وأهله أهلي...»[2]

من أمثلة الاسترجاع التي أضفت جمالية على النص وحبكة، وأعطت حيوية للسرد، حادثة اختطافه هو وصديقه محمد، جرت هذه الحادثة في تسارع وحبكة درامية متسلسلة مردها إلى أن الراوي (سيبويه) أراد أن تذهب هذه الحادثة بسرعة وأن يتخلص من مأزقه يقول: «حتى في محاولة الخطف التي تعرضنا لها... صغر ذلك في عيني أمام ما حصل معي سالفا...»[3].

كما يسترجع ذكرى وفاة أبويه في الحافلة عندما كان صغيرا فقد كان الحدث أليما توقفت له أطراف الزمن لتعود به إلى الوراء بتسلسل كأنه حدث لتوه يقول: «كنت في الخامسة عندما ذهبنا لزيارة عمتي المريضة ،... فتحت عيني على دم أبي، بكيت وبكيت إلى أن بكت السماء والأرض، ... هل ستذهبين يا أمي مع أبي ؟..»[4].

2. الاستباق:

يعتبر الاستباق أيضا تقنية زمانية كما هو معروف، وفيه يقفز الروائي إلى المستقبل، بحيث يستبق الحدث قبل وقوعه، وهذا ما أكده حسن بحراوي في تعريفه للإستباق بالقول إنه: «القفز على فترة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[5].

---

[1]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص20.

[2]–المصدر نفسه، ص21.

[3]–المصدر نفسه، ص22،23.

[4]–المصدر نفسه، ص74.

[5]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص132.

للاستباق في رواية وحي السراب، دور مهم في تسريع الأحداث واستشراف الأمل عند البطل، خصوصا عندما تكون حالته النفسية يائسة وحزينة، فيستبق مثلا أحداث عودته إلى وطنه، وانتهاء الحرب في سوريا.

من أمثلة الاستباق أيضا أمنيته للزواج من سيماف بسرعة وقضاء أكثر وقت ممكن معا، يقول: «سألت سيماف: هل نستطيع أن نكون معا لمدة أربعين عاما، أكثر أو أقل؟»[1]

ونلاحظ في هذه الرواية أنه لا توجد استباقات كثيرة نظرا لحالة البطل البائسة، فهو يعيش داخل سراب، فامتنع عن الحلم حتى لا يصاب بالخيبات، ولأنه كذلك يريد تغيير واقعه بعيدا عن الأحلام، فكأنه يدعو نفسه وإيانا لكي نقضي على السراب الذي بداخلنا.

سادسا: شعرية الحوار:

يعد الحوار شكلا من أشكال التواصل وعنصرا هاما من العناصر التي تلعب دورا بارزا في بناء الرواية وهو: «حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتبادل شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن الموقف والكشف عن خبايا النفس»[2]. فالحوار إذن يكون بين شخصين أو أكثر وينقسم إلى حوار داخلي، أي بين الشخصية ونفسها، وحوار خارجي.

يلعب الحوار دورا كبيرا في العمل السردي وذلك لأدواره العديدة في الرواية، وهو «عرض درامي الطابع للتبادل الشفهي، يتضمن شخصين أو أكثر، وفي الحوار تقدم الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بهذه الكلمات»[3].

---

[1]–محمود محمد نعسان، وحي السراب، ص79

[2]–عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1884، ص122.

[3]–جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص41.

وقد تضمنت رواية وحي السراب على حوارات داخلية وأخرى خارجية.

1. الحوار الداخلي:

يعرف الحوار الداخلي بأنه: «ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل عنها بالكلام على نحو مقصود»[1].

وتوجد الكثير من الحوارات الداخلية في رواية السراب تتمثل في حوار سيبويه مع نفسه، وهذا لتعزيز الأمل في داخله وقتل وحشته التي يحس بها، يقول:

- «أنا أكذب عليك يا نفسي
- لماذا تعطيني الأمل في كل مرة يا من أسكنه؟
- لأني... لأني أخشى ألا أستطيع أن أترجم أفكاري إلى الواقع...»[2].

تحاور مع نفسه أيضا عندما فشل في البحث عن زوجته، فشب الصوت الصارخ في داخله وبدأ بمحاورة نفسه قائلا: «إلا أنه الصوت الصارخ بالشر في داخلي:

- لا تفعلها، ستصبح عجوزة وأنت لا تزال شابا
- نعم هذا هو»[3].

لا تزال الكثير من الحوارات الداخلية في الرواية، لكن ليست صريحة بل مضمرة لأن جميع أطراف الرواية عبارة عن حوار داخلي بين سيبويه ونفسه، إذْ اتخذ هذا الأخير صفة الراوي. حواره

---

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

[2]–محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص61.

[3]– المصدر نفسه، ص68.

مع نفسه عندما أحس بألا جدوى، وفقد شغفه في الحياة وخارت قواه في إحياء أمل عودته إلى وطنه يقول: «سمعت صوتا في أرجاء نفسي، لم أعرف من الذي تكلم، ناديته: «هيه، من أنت؟ أظهر نفسك».

- أنا الموؤدة التي تم نزع ثيابها...»[1]

2. الحوار الخارجي:

هناك الكثير من الحوارات الخارجية في الرواية لعل أهمها:

حواره الجميل مع سيماف الفتاة الذكية المثقفة التي أثارت فيه حفيظة الانبهار والإعجاب في كل مرة يحاورها:

ومن الحوارات الجميلة بينهما قوله: «سألت سيماف:

هل نستطيع أن نكون معا لمدة أربعين عاما، أكثر أو أقل؟

- أجابت مستكثرة:

- أربعون عاما ليس قليلا، إذا أمضيناها في حل المعضلات العلمية...»[2].

ومن الحوارات الجميلة أيضا، حواره الذكي ذو الحكمة والفطنة مع العجوز إياد، فكان هذا الحوار ذا أثر كبير في نفسية سيبويه، فقد كان يستفز عقله ودماغه لينطلق في التفكير يقول: «قال لي القول الفصل:

- ... الموجودات ثلاثة: واجب الوجود ومحال الوجود وممكن الوجود، ...

- نحن نحتاج إلى الكثير من العلم لنتأهل لخوض زمام التغيير.»[3]

---

[1]– محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص165.

[2]–المصدر نفسه، ص79.

[3]– المصدر نفسه، ص155.

سابعا: شعرية اللغة:

ذكر محمد سالم في كتابه مستويات اللغة في السرد، أهمية اللغة في العمل السردي وذلك بالتأكيد على أن «اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعتمد انساقا بلاغية وفكرية واجتماعية، لأن الروائي يلاحظ أمامه العديد من السبل التعبيرية التي تشكل وعيه من جهة، وتساعده في الإنشاء من جهة ثانية، وتكمن عبقريته في الملاءمة بين سجلات هذه الموارد في خلق كيان فني موحد متكامل من موارد متنوعة ومتنافرة وغريبة في بعضها البعض»[1].

تعتبر اللغة واجهة الرواية الأولى، فهي من تجذب القارئ بأسلوبها الجميل والمدهش الذي يكاد يتلامس مع الشعر، فيستعير منه شعريته، وفي رواية وحي السراب بعض الأساليب الجميلة واللغة الشعرية التي رصت ببناء محكم. ومن أمثلة ذلك:

تعبيره عن الألم الذي بداخله حيث يقول: «في الصدر فوهة ينبعث منها في كل ليلة غبار الألم ويتبخر في حياتي ومن ثم تعود لتهطل دموعا على وسادتي...»[2].

وفي تعبير آخر يصف حالة الحرب التي تعرضت لها قريته بدقة كبيرة يقول: «إنها الساعة الواحدة بعد الظهر، رمضاء السماء بلهيب التقاتل تزاحمت وتداخلت، اختفى الأرق وكلح وجهها غضبا مما يجري، الأرض بالقرمزي غارت فلفظتها بغير استساغ، في كل حي تسمع أصواتا ولكن بلهجات مختلفة. الكل يتكلم ولكن الشعب فقط يتألم، على كل الأجسام ثياب لكنها تختلف في الطول والقصر، نصف متر من القماش كان كافيا لتفقد روحك أو تصونها...»[3]. نلاحظ في هذا

---

[1]–محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص61.

[2]-محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص31.

[3]- المصدر، نفسه، ص34

المقطع قدرة الكاتب على توظيف اللغة لتكون ملائمة مع المعنى، فأكسبت النص إيقاعا جميلا حقق له شعرية وجمالية.

ويصف بلغة شعرية جميلة ذكراه التي استحضرها فيقول: «... كأن الحياة تعيد الصور دائما، يبدو أن الحياة فيلم واحد لا أكثر، وفي كل مرة عرض ذلك الفيلم القديم وتلك المأساة وذلك الألم، حتى أصبحت أربي الأمل وأئد القنوط، أنحره بسكين لا تقطع، أن تكون عاطلا عن العمل ليس كما أن تكون عاطلا عن الحياة وليس لك صلة إلا باليأس، ولا تلاعب إلا مخيلتك الشعثاء الخاوية من كل أنواع الأمل، لم أدر بأني سأقف على الأطلال وأتغزل بالحجارة والهباء»[1]. نلاحظ في الاقتباس السابق أن الكاتب تمكن من التلاعب بالألفاظ والعبارات لاحتراف كبير، الذي أكسب النص صبغة الجمالية والشعرية، فأوصل بدوره للقارئ حالة الفوضى الداخلية والخارجية التي تخلفها الحروب في الإنسان، وفي كل مكان تحل فيه.

ويصف حبه لوطنه في تعبير دقيق شعري جمالي فيقول: «وطني حيثما أمشي على ظهره وأسقط فوقه، ولن تصبح جنة الآخرين جنتي، أنا مريض بالوطن فهل تعرفين لعلتي داء؟.. وفي كل الأرضية إلا أنه لا ينسينا غربتنا عن أرضنا، صرخنا فيها من ألم الولادة وننتظر أن نئن فيها من سكرات الموت»[2].

وما لاحظناه في لغة رواية وحي السراب أن تتميز بالكثير من التعابير الجميلة والجذابة، التي أوردناها في الأمثلة السابقة، وقد زادت الرواية رونقا وحسنا.

وهكذا استعارت هذه الرواية من الشعر شعريته، وبعض أساليبه الإيقاعية.

[1]-محمود محمد النعسان، وحي السراب، ص47.
[2]-المصدر نفسه، ص53.

خاتمة

خاتمة

لقد أفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج نسردها في الآتي:

- الشعرية مصطلح موغل بجذوره في القدم، يتسم بتعدد مفاهيمه، وذلك لاختلاف الآراء ووجهات النظر حوله بين الدارسين والباحثين.

- من النقاد الغربيين الذين اهتموا بالشعرية، ذكرنا تودوروف وجاكبسون وكوهين، أما من النقاد العرب ذكرنا سعيد يقطين، وكمال أبو ديب وأدونيس، وعبد الله الغذامي.

- تعتبر شعرية السرد تقنية مهمة تميزت بحضورها المكثف في ثنايا الرواية.

- نلاحظ وجود علاقة قوية في المتن الروائي بين (الشعرية والسردية) مما يعني أن السردية نوع من الشعرية فهما متدخلان إلى حد كبير، أي أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية.

- أصبحت الرواية في عصرنا الحالي شكلا من الأشكال الأدبية المهيمنة على الساحة الأدبية. فقد استطاعت الرواية العربية في أقل من قرن أن تحدث صدى واسعا في منظومة الثقافة العربية المعاصرة إلى جانب الأجناس الأدبية كالشعر والمسرح وغيرهما.

- يعد المكان الإطار العام للعمل الروائي، ولابد لأي نص مهما كان جنسه الأدبي أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه.

- تتجلى أهمية المكان بكونه العنصر الرئيسي المشكل لبنية الفضاء الروائي من جهة ومن جهة أخرى يعمل كمساعد على إيصال الخطاب المنقول إلى أحداث الرواية إلى القارئ وإحداث انطباع لديه.وبالتالي محولة شده إلى أجواء الرواية.

- تمثلت الدلالة المكانية في حضورها القوي في الرواية وتمظهرت من خلال الأمكنة المغلقة والمفتوحة.

- يلعب المكان في حياة الإنسان دورا مزدوجا مهما، فبقدر ما يمنحه الشعور بالراحة والسعادة بقدر ما يمنحه القلق والخوف والنفور أيضا.

- يعتبر الزمن العنصر المهم في الرواية فبدونه يختل الشكل الروائي فلا رواية بدون زمن.

خاتمة

- وظف الروائي محمود النعسان في رواية وحي السراب، المفارقات الزمانية المتمثلة في الاسترجاع والاستباق.

- جاء الاسترجاع في الرواية بفعل(تذكر) للماضي بين شخصيات الرواية، أما الاستباق فلقد ورد في الرواية بقدر قليل، لأن بطل الرواية، **سيبويه**، اكتشف أنه في الأخير هو مجرد سراب عابر.

- العلاقة بين المكان والزمان في الرواية هي علاقة ترابط واتصال، فهما توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهذا التلاحم بينهما رصد لنا مصطلح الزمكانية، من خلال تناغم الزمان مع طبيعة المكان، فالزمان و المكان متلازمان، فهما من أهم القواعد السردية التي يبنى عليها النص السردي. فلا وجود للزمان بدون مكان، ولا المكان بدون الزمان، و بفضل هذا التجانس تتشكل لنا عناصر سدرية هي الشخصيات و الأحداث.

- استعمل محمود النعسان، نمطين من الحوار، هما الحوار الداخلي أو ما يعرف بالمونولوج بغية التعبير عن الصراع الداخلي وعن مكنونات النفس الدفينة، والحوار الخارجي وذلك لإظهار الفوارق بين الشخصيات خصوصا في درجة التفكير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. محمود محمد نعسان، وحي السراب، اسكرايب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2021.

ثانيا: القواميس والمعاجم:

1. إبراهيم مصطفى والآخرون، المعجم الوسيط، ج1، مادة السرد، دار الدعوة، القاهرة، مصر، 1989.
2. أبو الحسن أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مادة شعر، دار الجيل، بيروت، لبنان 2002.
3. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ج6، نح: عبد الله كريم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1990.
4. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1982.
6. سعيد علوش، معجم المصطلحات، العربية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
7. الفيروز بادي، القاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
8. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، دار النيار، بيروت، لبنان، ط01، 2002
9. محمد مهدي الشريف، معجم المصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
2. ابن سينا، الشفاء، تح: جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1975

3. ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، دت.

4. أبو البقاء الكوفي، الكليات، إعداد: عرفان درويش، مؤسسة الرسالة، بيرت، لبنان، ط2، 1998.

5. ابو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.

6. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، ط1 ،1996.

7. أحمد حمد النعيمي، الأفاق الإنسانية في الأدب والفلك، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، د ط، 2008،.

8. أحمد خريس، ثنائيات إدوارد الخراط النصية عمان، دار أزمنة، عمان، الأردن، د ط، 1998.

9. احمد رحيم كريم لخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء، عمان، ط1، 2012.

10. أدونيس (أحمد سعيد)، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989

11. بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الجزائر، ط1، 2010.

12. رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006.

13. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثية السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2005.

14. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، دار الريف، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2016.

15. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

16. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

17. حسين عطوان، وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982.

18. حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاث روايات (الجدوة، حصار أغنية الماء والنار)، دار فراديس للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين، ط1 ،2003.

19. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، مركز اوقاريت الثقافي، القدس، فلسطين، ط1 ،2006.

20. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.

21. ذويبي خير الزبير سيميولوجيا النص السردي رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر ط2 ،2006.

22. الزمخشري، اساس البلاغة، مادة شعر، دار صادر، بيروت، 1979.

23. سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

24. سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي فرنسي إنجليزي)، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

25. سيف الدين الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط3، 1954..

26. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

27. شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978.

28. ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2010.

29. عاصي جاسم، دلالة النهر في النص، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2004.

30. عبد الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

31. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.

32. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيةُ في التراث النثري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط01، 2001.

33. عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، بيروت، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

34. عبد القادر عميش، شعر الخطاب السردي، دار المعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2014.

35. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة الكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

36. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1988م.

37. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.

38. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1884.

39. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مطابع الأصيل، حلب، سوريا، 1981.

40. علاء السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، (في منتصف القاني من القرن العشرين)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2011.

41. عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2018.

42. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، دمشق، سوريا، ط1، د ت.

43. محمد القاضي، تحليل النص السردي (بين النظرية والتطبيق)، دار الجنوب تونس، د ط، 1997.

44. محمد حمد، التناص في رواية العربية، مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للّغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، مصر، ط 1، 2011.

45. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2008.

46. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1997.

47. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،لبنان، ط 02،1984م.

48. مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا"، 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، د ط، 1998.

49. مرشد الزبيدي، اتجاهات الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

50. مصطفى الكيلاني، الأدب الحديث والمعاصر إشكاليات الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، بغداد، ط1، 1990.

51. نوارة ولد أحمد عثمان، شعرية القصيدة الثورية، عيون المقالات، دار الأمل،الجزائر،ط1، 2008.

52. هدى عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

53. يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2014.

رابعا: المراجع المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم عمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

2. أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، د ط، 1994.

3. باتريشكا و، المتخيل السردي، دار شهريار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008.

4. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط،2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المعرب، 1992.

5. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج،) تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1989.

7. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

8. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

9. رالف كوهين، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط،01 ،1997.

10. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

11. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984.

12. فراي نورثروب، تشريح النقد، ت، محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، ط1، 1991، ص،66.

13. فكتور إرليج، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

14. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987.

خامسا: الرسائل والأطروحات الجامعية

1. أحمد علي جفنات، أليات بناء الأنواع النثرية، اشراف شيماء خبري، أطروحة الماجستير، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القادسية، العراق،2017-2016

2. حسينة مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2013-2014.

3. محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة الدكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015.

سادسا: المجلات

1. عبد الهادي بلملهل، الشعرية في أصولها الغربية، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد الثاني، العدد السابع، جوان، جامعة تيارت، الجزائر ،2016.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1. بلاوي رسول، موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي، الناقد العراقي،16-6 .http://www . Alnaked-aliraqi. Net/article/16390. php2013

2. محمد البشير مسالتي، القراءة الأجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم، مداخلة في ملتقى النص في الدراسات اللسانية والنقدية المعاصرة، 29/28 أكتوبر 2014، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، http://fll.univ-biskra.dz/index.php/8-2017-04-20-09-25-30/129-2017-04-25-10-18-12

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل: تداخل الأجناس الأدبية.....9

أولا: إشكالية المصطلح:.....9

1.تعريف الجنس:.....9

أ.لغة:.....9

ب.اصطلاحا:.....10

.2تعريف الجنس الأدبي:.....10

ثانيا: تطور الأجناس الأدبية وتداخلها: 11

.1في النقد الغربي:.....11

أ.في النقد الغربي القديم: 11

ب.في النقد الغربي الحديث والمعاصر:.....12

.2في النقد العربي:.....13

أ.في النقد العربي القديم: 13

ب. في النقد العربي الحديث والمعاصر:.....14

ثالثا: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية: 15

.1في الرواية الغربية 15

.2في الرواية العربية: 16

الفصل الأول: بحث في المصطلح و المفاهيم: 21

أولا: مفهوم الشعرية:.....21

.1لغة:.....21
2.اصطلاحا:.....22
ثانيا: مفهوم الشعرية عند الفلاسفة:.....23
1.مفهوم الشعرية عند أفلاطون: 23
2.مفهوم الشعرية عند أرسطو:.....25
3.مفهوم الشعرية عند ابن سينا:.....26
ثالثا: مفهوم الشعرية في النقد الحديث والمعاصر: 28
1.مفهوم الشعرية في النقد الغربي:.....28
أ.عند تزفيتان تودوروف T. Todorov:.....29
ب.عند رومان جاكبسون (R. Jakobson):.....30
ج.عند جون كوهين: (John Cohen):.....33
2. مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر: 34
أ.مفهوم الشعرية عند عبد الله الغذامي:.....34
ب.مفهوم الشعرية عند أدونيس:.....35
ج.مفهوم الشعرية عند حسن ناظم:.....35
د.مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب:.....36
رابعا: تعريف السرد:.....37
1.لغة:.....37
2.اصطلاحا:.....37
3.العلاقة بين الشعرية والسرد:.....39
الفصل الثاني: جماليات السرد في رواية وحي السراب لمحمود محمد النعسان.....43
أولا: شعرية العنوان: 43
ثانيا: الغلاف الخارجي:.....44

ثالثا: شعرية الشخصيات: 45
رابعا: شعرية المكان: 49
1.الأمكنة المغلفة: 50
2.الأمكنة المفتوحة: 54
خامسا: شعرية الزمن: 57
1.الاسترجاع: 58
2.الاستباق:. 59
سادسا: شعرية الحوار: 60
1.الحوار الداخلي: 61
2.الحوار الخارجي: 62
سابعا: شعرية اللغة: 63
خاتمة: 67
فهرس الموضوعات..... 78