



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي نور البشير - البيض -
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



محاضرات في الكتابة الإبداعية

مطبوعة بيداغوجية

المقياس: الكتابة الإبداعية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المستوى: السنة الثانية ماستر

السداسي: الثالث

اسم وثقب المؤلف: د. بقاسم طاهري

القسم: اللغة والأدب العربي

المعهد: العلوم الإنسانية والاجتماعية

الموسم الجامعي:

1444/1445 هـ - 2023/2024 م

عنوان الماستر: أدب عربي حديث ومعاصر

السادسي: الثالث

الأستاذ المسؤول عن الوحدة التعليمية الأساسية:

الأستاذ المسؤول على المادة: د. بلقاسم طاهري

المادة: الكتابة الإبداعية (محاضرة)

أهداف التعليم:

المعارف المسبقة المطلوبة:

محتوى المادة:

السادسي الثالث: وحدة التعليم المنهجية	مادة: الكتابة الإبداعية	المعامل: 02	الرصيد: 03
---------------------------------------	-------------------------	-------------	------------

المــــادة: الكتابة الإبداعية/ محاضرة

الرقم	مفردات المحاضرة
01	مدخل إلى الكتابة الإبداعية: المفهوم والخصائص
02	تقنيات الوصف في الكتابة الإبداعية
03	رسم المشاهد في الكتابة الإبداعية
04	آليات تجسيد شعرية اللغة
05	كيفية استخدام الانزياح في الكتابة الإبداعية.
06	كثافة المعنى والاقتصاد اللغوي في الكتابة الإبداعية
07	تقنيات فن الرواية
08	التصوير الفني في الكتابة (القرآن أنموذجا)
09	بناء ورسم الشخصية في الكتابة السردية
10	المكان السردى وأبعاده في الرواية
11	الزمن السردى في الرواية
12	السرد: مكوناته وأشكاله (01)
13	السرد: مكوناته وأشكاله (02)
14	التبئير وأنماطه في الكتابة السردية

توطئة:

الكتابة الإبداعية هي الكتابة التي تُعبّر عن المشاعر والتجارب الشخصية للكاتب بطريقة فريدة وأسلوبٍ منمق خارج الصندوق، لذا فهي ابتكار وليست تقليد! يُظهر الكاتب فيها حصيلة لغوية قوية وذهنا مكتظاً بالأفكار الخلاقة التي تجذب القارئ وتؤثر فيه.

يمكن أن تكون الكتابة الإبداعية ملكة ولدت مع الشخص، لكنها أيضاً فن يمكن إتقانه مع التدريب والممارسة، لذا كان من تمام التحصيل العلمي في المجال الجامعي أن توجه عناية الطالب نحو إنتاج النصوص في شكلها الإبداعي على اعتبار أن الملمح الذي بات عليه بعد خمس من السنوات في مجال التدريب اللغوي دراسة ونقداً، يؤهله لخوض غمار الكتابة في شكلها الإبداعي المحترف، وعليه فإن اشتمال البرنامج الجامعي على مثل هذا المقياس بالمفردات التي تضمنها من شأنه أن يمنح الطالب آخر اللمسات الفنية والجوانب التقنية التي تمكنه من إنتاج هذا النمط الكتابي المتميز.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى الكتابة الابداعية: المفهوم والخصائص.

مفهوم الكتابة الابداعية:

حدد قاموس أكسفورد الكتابة الابداعية بانها الكتابة الادبية التي تثير قضية أو دعوى للإيضاح والتمييز ولكن على أرضية من جمال الشكل والتأثير الانفعالي العاطفي وهي بهذا الشكل نوع من الكتابة الأدبية يعبر فيها الفرد عما يجول بخاطره بأسلوب مشوق ومثير

والكتابة الابداعية بوصفها تعبيراً ابداعياً هي نتاج تشغيل مجموعة من القدرات والمهارات العقلية واللغوية المتداخلة التي تجعل الكاتب قادراً على انتقاء الالفاظ المناسبة وبناء التراكيب والجمال التي تكشف بوضوح عن المعاني والافكار موضوع الكتابة ثم تقديمها للقارئ في شكل وحدات لغوية متناسقة آخذين بعين الاعتبار العوامل النصية المتعلقة بالشكل والمضمون أي متطلبات الجنس الأدبي.

والكتابة الابداعية تقوم على التفكير مثل كتابة القصص الخيالية والشعر والمسرحية بحيث يتم فيها ابتكارٌ لشخصيات ولأوضاع معينة ويستخدم فيها التفكير الابداعي وتُصنف بالابتكار والبحث في الأفكار الجديدة وتُسم أيضاً بتنظيم الأفكار وفيها نوع من التركيز والتجديد فهي خلاصة الابداع في اختيار الموضوع والابداع في خلق الأفكار الجديدة والابداع في البحث والتخطيطي والابداع في انجاز المقدمة والخاتمة والابداع في استخدام تفصيلات وامثلة محددة

فالوظيفة الأساسية لهذه الكتابة ليس نقل الحقائق والمعلومات بل هي القدرة على منح القارئ والجمهور الجمال عن طريق الخيال.

معايير الكتابة الابداعية:

- الاعتماد على غير المؤلف من الأفكار أي أصالة الأفكار
- إثراء الموضوع المكتوب بتفاصيل كثيرة

- اشرقة الجملة أو العبارة
- الاعتماد على الصور البلاغية
- بروز عاطفة الكاتب وانفعالاته
- استخدام المحسنات البديعية
- دقة الربط بين عناصر الموضوع.
- انتقاء الكلمات المعبرة عن الموضوع.

مقومات الكتابة الابداعية:

الطلاقة:

تتضمن الطلاقة الجانب الكمي في الابداع وتوضح الطلاقة في السهولة والسرعة التي يستطيع بها المبدع استدعاء المعلومات من الذاكرة في وحدة زمنية معينة فالطلاقة كما عرفها عبد الستار ابراهيم هي القدرة على انتاج اكبر عدد من الافكار الابداعية فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث الافكار التي تعبر عن موضوع معين في وحده زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره اي انه على درجة عالية من القدرة على سيولة الافكار وسهولة توليدها، أي أنّ الطلاقة هي عدد الأفكار التي يمكن أن يأتي بها المتعلم المبدع، وتتميز الافكار المبدعة بملائمتها لمقتضيات البيئة الواقعية، وبالتالي يجب ان تستبعد الأفكار العشوائية الصادرة عن عدم معرفه أو جهل كالتخرافات وعليه كلما كان المتعلم قادرا على انتاج عدد اكبر من الأفكار او الاجابات في وحده الزمن توفرت فيه الطلاق' بشكل أكثر من أقرانه

المرونة: المرونة هي القدرة على تغيير التفكير الذي يميز به الاشخاص المبتكرين عن الاشخاص العاديين الذين يجمد تفكيرهم في اتجاه معين، وتنقسم الى قسمين حسب نظر جيلفورد:

المرونة التلقائية: وهي حرية الذهن في التحول في اتجاهات مختلفة نحو ايجاد حلول مختلفة لمواقف أو مشاكل محدده، بحيث يتمكن الذهن من تغيير وجهته من مجال إلى آخر دون قيد وبشكل سهل وسريع.

المرونة التكيفية: وهي حرية الذهن في الحركة بالتعديل او التغيير في موقف أو مشكله لإعطاء حلول مختلفة حولها.

إذا فالمرونة هي القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف وهذا ما يطلق عليه بالتفكير التباعدي وعكسها الجمود أو الصلابة أي التمسك بالموقف أو التعصب للرأي.

الأصالة: تعد هذه القدرة من أهم القدرات المكونة للتفكير الابداعي كما أكد ذلك كثير من الباحثين ومنهم توران وجيلفورد وروجرز وتعني الأصالة القدرة على انتاج استجابات أصيله أي قليله التكرار بالمعنى الاحصائي داخل الجماعة التي ينتمي اليها الفرد، أي أنه كلما قلت درجه شيوع الفكرة زادت درجة أصالتها، والمقصود بالأصالة: الانتاج غير المؤلف الذي لم يسبق إليه أحد وتسمى الفكرة أصيله إذا كانت لا تخضع للأفكار الشائعة وتنتصف بالتميز، والشخص صاحب الفكر الاصيل هو الذي يملّ من استخدام الأفكار المتكررة والحلول التقليدية للمشكلات.

الاثراء بالتفاصيل: وهو القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة، أي هو قدره المبدع على النظر الى الموضوع بشكل شمولي بحيث يستطيع أن يضيف كثيرا من التفاصيل عليه من أجل توضيحه وإبرازه أكثر.

فمن المهارات الكتابية ذات الصلة بمقوم الاثراء بالتفاصيل في مجال القصة مثلا يمكن أن نذكر ما يلي:

1- كتابه أفكار متعددة لقصه واحدة.

2- اضافة شخصيات تعين في تجويد العمل القصصي تضمين العمل الابداعي ولا سيما القصصي منه بالعديد من المشكلات الثانوية التي تبرز الحكمة الفنية للقصة.

الحساسية للمشكلات: هي القدرة على إدراك مواطن الضعف أو النقص في الموقف المثير فالشخص المبدع يستطيع رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد فهو يعين واحد النقص ومواطن القصور بسبب نظره للمشكلة نظره غير مألوفاً أي أن لديه الحساسية أكثر للمشكلة أو الموقف

المثير على خلاف الفرد العادي لذلك فهو يسعى الى خفض هذا التوتر الذي يسببه له هذا الاحساس
بمحاولة الوصول الى حل لهذه المشكلة.

المراجع:

- ينظر مصطفى رعد خصاونة، أسس الكتابة الإبداعية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط: 01، 2008.
- ينظر ماهر شعبان عبد الباري، الكتابة الوظيفية والابداعية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط: 01، 2010.

المحاضرة الثانية: تقنية الوصف في الكتابة الابداعية.

تمهيد:

الوصف تقنية يختص بها البشر كونها تركز على الحواس والعقل فهي ملازمة للإنسان في حياته اليومية، حيث يلجأ إلى استعمال الأبعاد أثناء تواصله مع الغير لإيضاح الأمور المهمة عن طريق الوصف، فيقول هذا طويل وهذا قصير، كما يستعمل الأشكال فيقول هذا بدين وهذا نحيف، كما يستعمل الألوان فيقول هذا أخضر وذاك أحمر أو أنّ لون العينين كذا ولون الشعر كذا، كما يستعمل الأصوات و الروائح، و تسمى هذه الأمور بعناصر الوصف الحسي الخارجي، وهي أمور يستطيعها العام والخاص كونها تتصف بالتقليد واستعمال القوالب الجاهزة، بينما يركز الوصف الأدبي على جملة من الخصائص النفسية التي تعتبر حكرا على الأدباء باعتبارهم يستطيعون تمييز الفوارق الدقيقة والخصائص الخفية خلاف غيرهم، فيستثمرون تلك العناصر الخاصة بالوصف الحسي وتحويلها إلى لوحة فنية رائعة تختلف من أديب إلى آخر، والأديب البارع هو الذي يستطيع جعل الصورة نابضة بالحياة من خلال إجادته لتقنية الوصف، وعليه فالوصف ليس مجرد تسجيل لأحوال الناس أو ملامح الأشياء وأشكالها (الوصف الفوتوغرافي) وإنما هو تصوير ينقل إلى جانب الصورة انفعال الفنان وتفاعله مع الموضوع الموصوف أي لا يكتفي بنقل الصورة مجردة وإنما يرفقها بإحساسه.

مفهوم الوصف:

تعرفه الباحثة عفت درويش على أنه عبارة عن رصد لظواهر أو مناظر يراها الفرد ثم يعيدها مرة أخرى مشافهة أو كتابة، كما يُعرّف بأنّه فن نثري يوضح صفات الشيء المادية من حجم وطول ولون ومساحة، أو صفات الشيء المعنوية من شعور واحساس وادراك وتصور وخيال وفكر، وتوضح أهميته في أنّه ينمي القدرة على التمييز وقوة الخيال واستخدام الصور التعبيرية، كما أنه يساهم في تنمية الذوق الأدبي عن طريق التعبير عن الأحاسيس والمشاعر في المنظر المعروض، فضلا على أنّه يعلم الطالب الدقة في استخدام الألفاظ والعبارات الدالة على المعاني بشكل حقيقي.

أصول الوصف:

- أن يكون الوصف حقيقيا أي يعبر عن الموصوف حقا ويوضحه عما سواه.
- أن يكون ذو طلاوة ورواق.
- ألا يخرج فيه إلى حدود المبالغة والاسهاب ويكتفي بما كان مناسبا للحال ومعبرا عنها.

أهمية فنّ الوصف: تتجلى أهمية فن الوصف في أنه يحقق الآتي:

- ينمي قدرة الطلاب على التخيل
- يدرب الطلاب على دقة الملاحظة والتأمل.
- ينمي مهارات الأداء الكتابي لدى الطلاب.
- يرهف احساس الطلاب عن طريق تعدد المراتب ومحاولة رسمها للآخرين بقلمه وأسلوبه.
- يعين على تكوين صورة ذهنية للأشياء والأشخاص.
- يدرب الطالب على التحليل والاستقراء.
- ينمي ملكة النقد والحكم على الأشياء.
- يدرب الطالب على حسن انتقاء مفرداته وجملة.

أنواع الوصف:

- الوصف الداخلي: وهو الوصف الذي يركز على أحوال النفس الموصوفة، ويعتمد الواصف في ذلك على مجموعة من الفنيات منها:
- الوصف المباشر: مثال كان رجلا مسنا نخرت جسده الهموم والمشاكل بالكاد يقوى على جر رجله عبر زقاق المدينة التي ألف جدرانها وألفته.
- الوصف بالمقارنة على نحو: كان شبيها بأبيه لا يبتسم البتة، يأخذ جميع الأمور بجدية متناهية لذلك لا عجب إن لم يكن لديه أصدقاء.
- الوصف بالحوار: مثال: س: لاحظت كيف دخل قاعة الدرس وكأنه يُساق إلى الموت.
ع: نعم بدا شاحب الوجه وكأنه يحمل جميع هموم العالم.

- الوصف بالفعل: مثال: أقبل يتأرجح ذات اليمين وذات الشمال، يحاكي نفسه، يسكت طورا، ويصرخ حتى ترتج جدران الشارع طورا آخر.
- المونولوج أو مناجاة النفس، مثال: لم أعد أثق في أحد، أشعر وكأنّ جميع الناس من حولي يتآمرون لقتلي، لقد أصبحت رجلا حذرا لا يترك الالتفات إلاّ في صلاته.
- اليوميات.
- الرسائل.

الوصف الخارجي: وهو الوصف الذي يُعنى بوصف المظهر العام للموضوع الموصوف، وحتى يؤتي الوصف أكلة يجب أن يتبع فيه ما يلي:

- الاهتمام بما يميز موضوع الموصوف عن غيره.
- التركيز على المقومات المنسجمة مع الموضوع الموصوف.
- تجنب الوصف المباشر ووصف الموضوع وصفا حيويا من خلال الحوار والفعل والحركة باستعمال الأساليب الوصف الداخلي.
- الاقتصاد في الوصف بما يؤدي الغرض دون زيادة أو نقصان.
- الاهتمام بالعاطفة التي يراد نقلها للقارئ عند رسم الموقف الموصوف.

أقسام الوصف الفني عند فليب هامون:

ويرى بأن الوصف من حيث استخدامه في الرواية ينقسم إلى أربعة أقسام على حد وصف فليب هامون وهي:

- كرونولوجيا: chronologie وهي وصف الزمان.
- طبوغرافيا: topographie وهي وصف المشاهد والأماكن.
- برونوغرافيا: bronographie وهي وصف مظهر الشخصيات الخارجي.
- أيطوبيا: utopia وهي وصف مجازي لكائنات في الخيال.

المهارات النوعية الخاصة بفن الوصف:

- ✓ أن يحسن الكاتب اختيار الموضوع
- ✓ براعة الاستهلال في عرض الموضوع
- ✓ أن تتضح شخصية الواصف في الموضوع المكتوب
- ✓ أن يبرز عاطفته اتجاه ما يصف
- ✓ أن يحسن عرض أبعاد الموضوع الموصوف.
- ✓ أن يصور المشاهد ويجسد الصور والأحداث في الشيء الموصوف.
- ✓ أن يوظف الصور البيانية في كتابة الموضوع.
- ✓ أن يستثمر الخيال في تنمية فكرة الموضوع واعطائها أبعادا غير مألوقة
- ✓ أن يربط بين الأفكار بعلاقات منطقية.
- ✓ أن ينوع من تعبيراته طبقا لطبيعة الموضوع.
- ✓ أن يكون ملها بجميع أطراف الموضوع.
- ✓ أن يشفع وصفه بأدلة وشواهد وبراهين.
- ✓ أن يتحرى الدقة فيما يصف سواء أكان الوصف داخليا أم خارجيا.
- ✓ أن يحسن تنظيم الموضوع.

أ نموذج عن الوصف الفني:

رَأَيْتُ رَجُلًا ظَاهِرَ الْوَضَاءَةِ (الحُسْنُ والبهجة)، أَبْلَجَ الْوَجْهَ (مشرقه)، حَسَنَ الْخَلْقِ، لَمْ تَعْبَهُ ثُجْلَةٌ (عظم البطن)، وَلَمْ تُزْرِهِ صُعَلَةٌ (صغر الرأس)، وَسِيمَ قَسِيمٍ (حسن جميل)، فِي عَيْنَيْهِ دَعَجٌ (شدة سواد العينين)، وَفِي أَشْفَارِهِ (رموش عينيه) وَطَفٌ (طول وغزارة)، وَفِي صَوْتِهِ صَحَلٌ (بحّة خفيفة فليس في صوته غلظ)، أَحْوَرُ (شدة بياض العينين، وشدة سواد سوادهما)، أَكَلُ (سواد في أجفان العينين)، أَزَجٌّ (دقيق الحاجبين في طول)، أَقَرْنُ (مقرون الحاجبين)، شَدِيدُ سَوَادِ الشَّعْرِ، فِي عُنُقِهِ سَطْحٌ (ارتفاع وطول)، وَفِي لَحْيَتِهِ كُثَاثَةٌ (غزارة من غير دقة)، إِذَا صَمِتَ فَعَلِيهِ الْوَقَارُ، وَإِذَا تَكَلَّمَ سَمَا

وعلاه البهاء، وكأن منطقته خرزات نظم يتحدرن (كلامه متناسق، ومتصل بعضه ببعض، فأشبهه في تناسقه الدرر)، حلو المنطق، فصل (يفصل الحق من الباطل)، لا نزر (قليل)، ولا هذر (كثير الكلام، فهو وسط بين هذا وذاك)، أجهر الناس (أرفعهم صوتاً من غير إفراط مع الوضوح)، وأجمله من بعيد، وأحلاه وأحسنه من قريب (أفردت الضمير حملاً على لفظ الناس)، رُبعة (ليس بالطويل ولا بالقصير) لا تشنؤه من طول (لا يُبغض لفرط طوله)، ولا تقتحمه (لا تتجاوزته إلى غيره ازدراء له وإعراضاً) عين من قصر، غصن بين غصنين، فهو أنضر الثلاثة منظراً وأحسنهم قدراً، له رفقاء يحفون به (يحيطون به)، إذا قال استمعوا لقوله، وإذا أمر تبادروا لأمره (تسابقوا إلى امتثاله)، محفود (مخدوم)، محشود (يجتمع الناس له)، لا عابس (مقطب الوجه)، ولا مفند (يكثّر من اللوم). وفي رواية قالت: (أَجْمَلُ النَّاسِ وَأَبْهَاهُ مِنْ بَعِيدٍ، وَأَحْسَنُهُ وَأَجْمَلُهُ مِنْ قَرِيبٍ). "قال أبو معبد: والله هذا صاحب قریش الذي ذكروا من أمره ما ذكروا، لقد هممتُ أن أصحبه، ولأفعلنَّ إن وجدتُ إلى ذلك سبيلاً."

المراجع:

- ينظر ماهر شعبان عبد الباري، الكتابة الوظيفية والابداعية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط: 01، 2010.
- حسن نجبي. شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
- الطبراني - أبو القاسم سليمان بن أحمد بن أيوب، المعجم الكبير، حديث أم معبد الخزاعية في صفة النبي صلى الله عليه وسلم، ج:25، ص:255.

المحاضرة الثالثة: رسم المشاهد في الكتابة الابداعية.

يؤدي المشهد أحد أجل الأدوار في كتابة الرواية، ويمكن الزعم أن المشهد الروائي مسؤول عن نجاح أو إخفاق بقية مكونات العمل.

لذا فالكتابة السردية الناجحة تعتمد أساساً على توظيف المشاهد لخدمة باقي عناصر العملية الإبداعية مثل الشخصيات والحبكة والزمان والمكان، بل ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، فنقول أن جميع هذه العناصر ستبدو كقصصات أوراق تسبح في الفراغ من دون مشهد محكم. ما هو المشهد الروائي؟

جاء في معجم الغني للغة العربية لصاحبه د. عبد الغني أبو العزم أن المشهد المسرحي (مَنْظَرٌ وَاحِدٌ تَسْتَمِرُّ فِيهِ الْحَرَكَةُ وَالْحَوَازُ مِنْ أَوَّلِهِ إِلَى آخِرِهِ).

ومن هذا التعريف يمكننا أن نصل إلى تعريف مشاهد الرواية بأنها "وحدات أصغر من الفصول الروائية، تعرض تتابع الأحداث وتظهر خصائص الشخصيات وردود أفعالها وتعتد الحبكة وتحللها في إطارات محددة للزمان والمكان". ومن هذا التعريف نفهم الآتي:

1. المشهد الروائي وحدة أصغر من الفصل وقد يكون أحد مكوناته أو مستقلاً بذاته.

2. المشهد الروائي خشبة المسرح التي تظهر عليها الشخصيات والأحداث.

3. المشهد الروائي نطاق زمكاني لأحداث الرواية.

وظيفة المشهد في الكتابة الابداعية السردية:

عند قراءة الكثير من الأعمال الروائية لكاتب جدد يلاحظ أن وظيفة المشهد غائبة تماماً. فتقرأ المشهد وتخرج منه دون أن تعرف سبب وجوده في هذا المكان وكأن الكاتب وضعه لزيادة حجم الرواية وحسب.

وإذا كان من المفترض أن تؤدي كل كلمة في الرواية دوراً في بناء النسق الروائي، فإنه من الأولى أن تقوم بذلك المشاهد ذات الصفحات الكثيرة التي تقف عاطلة في النص. ولعل هذا ما يميز كتابة الرواية المحترفة عن كتابة الهواة والمبتدئين؛ أن الأولى تحبسك في كل كلمة والثانية يكفيك أن تقرأ سطراً من كل صفحة لتعرف مضمونها. يمكن للمشهد الروائي أن يؤدي ست وظائف جميعها ضروري لكتابة رواية ناجحة: تقديم الشخصيات:

المشهد الروائي يمثل للقارئ ما تمثله خشبة المسرح للمتفرج، إنه ينتظر أن تصعد شخصيات القصة واحداً بعد الآخر ليتعرف عليهم ويكتشف صفاتهم، ومشاعرهم، ويرى ردود أفعالهم. ومن هنا فإن أحد أهم وظائف المشهد أثناء كتابة الرواية أن يبرز بشكل جلي أفكار الشخصية وعواطفها وصراعاتها الداخلي فضلاً عن مظهرها الخارجي. إن المشاهد الروائية المتتابعة تعكس بشكل متدرج طبيعة كل شخصية من شخصيات الرواية، ومن ثم فإن القارئ تتراكم لديه كثير من المعلومات عن كل منها، ليصبح في نهاية الرواية قادراً على التفاعل العاطفي معها.

فإذا أخذنا مثلاً على ذلك بجزء من مشهد من رواية "الميل الأخضر" للكاتب "ستيفن كينج". 'كلا، أيها الأحمق"، صرخ بروتال وقد أدرك ما سيجري، إلا أن بيرسي لم يعره اهتماماً. وما إن وصل السيد جينغلز إلى بكرته - وقد استغرق في مهمته تلك حتى إنه لم ينتبه إلى عدوه القديم - حتى كان بيرسي يهوي بنعل حذائه الأسود الثقيل وبكل قوة على جسده. سمعنا جميعاً صوت ظهر السيد جينغلز وهو ينهرس، ورأينا الدم يندفع من فمه. وحظت عيناه الصغيرتان، لأرى فيهما تجسيدا لألم مفاجئ مبرح، كذاك الذي يرسم على وجه أي إنسان.

صرخ ديلاكروا بكل رعب وأسى الدنيا. وألقى بجسده على باب زنزاتته وهو يمد ذراعيه بقوة بين القضبان، يصرخ باسم الفأر... يصرخ بلا توقف.

بينما التفت بيرسي نحوه، ابتسم. ثم قال لنا "ها هو ذا... كنت أعلم أنني سأنال منه، عاجلاً

أم آجلا. كانت مسألة وقت ليس إلا". ثم استدار على عقبيه عائدا عبر الميل الأخضر، في تودة ... تاركا السيد جينغلز جائئا على تلك الأرضية المفروشة بالمشمع ... وسط بركة من دماثة. "كلا، أيها ا

في هذا المشهد يكشف لنا كينج عن طبيعة شخصية "بيرسي" ضابط سجن الإعدام الذي يقتل فأراً مدرباً لسجين سينفذ فيه حكم الإعدام بعد ساعات.

كيف لنا أن نعرف وضاعة وقسوة هذه الشخصية ما لم نرها في مشهد يتسم بالفظاظة والعنف؟
خلق عاطفة بين الشخصية الروائية والقارئ:

من أهم تقنيات كتابة رواية ناجحة أن يرتبط القارئ مع شخصيات القصة وجدانياً.
لا يهم أن يحبهم أو يكرههم، أن يتنى أن يكون مكانهم أو يحمد الله أنه ليس مثلهم، لكن المهم أن يولد النص شكلاً من أشكال التفاعل الوجداني.

وإذا استخدمنا المقطع السابق نفسه لستيفن كينج، فإنه لا شك قد خلق عاطفة قوية تجاه شخصية الضابط "بيرسي" الذي ينتقم من محكوم بالإعدام قبل ساعات من موته بقتل حيوانه المفضل بهذه القسوة.

إنّ من وظائف المشهد في كتابة الرواية أن يتماهى القارئ شعورياً مع الشخصيات، سواء بالتقمص الإيجابي أو النفور السلبي.

إذا نجح المشهد في منح الشخصية مشاعر معقدة يستطيع القارئ تمييزها والتعاطي معها، يمكننا القول أنّ كاتب الرواية نجح في خلق شخصية حقيقية من لحم ودم.

صناعة الحالة النفسية والذهنية:

تعمل هذه الوظيفة على طريقتين؛ فالمشهد يكشف الحالة النفسية والذهنية للشخصية الروائية، فينعكس ذلك تلقائياً على الحالة النفسية والذهنية للقارئ.

إذا أخذنا مقتطفاً صغيراً جداً من رواية "عداء الطائرة الورقية" للكاتب: خالد حسني، سنكتشف دور المشهد في خلق حالة ذهنية ونفسية عن الشخصيات، حيث يقول:

حسان وأنا رضعنا من الصدر نفسه، ومشينا خطواتنا الأولى على المرج نفسه، وتحت السقف نفسه نطقنا بكلمتنا الأولى. كلمتي الأولى كانت (بابا)، كلمة حسان الأولى كانت (أمير) اسمي.)
هذا الجزء من المشهد الروائي سوف يحكم أفكارنا ويوجه نفسيتنا كقراء طوال الرواية، ويجعلنا نتساءل حول علاقة الابن أمير بأبيه؟ وعلاقة حسان بأمير؟

تقديم الفكرة الرئيسة للرواية:

من أسس كتابة الرواية أن يكون هناك فكرة أساس تدور حولها، وتسمى الثيمة أو الموضوع. والثيمة بمثابة عنوان عام تدرج تحته الروايات، فهذه رواية عن الغيرة، وهذه عن الانتقام، وهذه عن الحب، وهذه عن الجشع، وهذه عن المرض العقلي، وهذه عن الوحدة، إلخ. وقد تكون ثيمة الرواية شيئاً خاصاً جديداً يمثل منظور المؤلف في قضية ما أو حدث أو فترة تاريخية.

في كل الأحوال فإن المشهد الروائي الذي يستوعب بطبيعته جميع عناصر الرواية، المكان الوحيد الذي تعرض فيها الأفكار الرئيسة.

وذلك ببساطة لأنه الموضع الذي تتعري فيه أفكار الشخصيات وعواطفها، ونرى فيه أفعالها وردود أفعالها على أفكار وعواطف وأفعال الشخصيات الأخرى.

مسرحة الأحداث:

من شروط الرواية الناجحة أنها تضم عدداً لا بأس به من الأحداث المثيرة للقارئ. وهذه الأحداث لا بد من إخراجها بطريقة احترافية كي تؤدي دورها المطلوب في استثارة القراء، وشدهم إلى بقية أجزاء الرواية. ومن ثمّ كان يجب أن تكتب هذه الأحداث بشكل دراميّ - ربما - أكثر من غيرها، وأن يمهّد لها في مشاهد سابقة، وربما من أول كلمة في القصة.

مشاهد مثل الموت، والخيانة، وعودة الغائب، وانتصار المظلوم، وتحقيق العدالة، وجميع الأحداث التي تسفر عن تطور الشخصيات تصبح أكثر تأثيراً إذا شاهدناها عياناً ولم يخبرنا عنها الكاتب، كما أنها تصبح أعمق في نفوسنا إذا مُد لها في مشاهد سابقة.

اقرأ هذه الجزء من مشهد في رواية الطائرة الورقية لخالد حسيني: ن ض

رفع آصف قبضته، اتجه نحوي، شعرت بحركة سريعة خلفي، بزاوية عيني رأيت حسان، ينحني ثم يقف بسرعة. تحولت عينا آصف إلى شيء خلفي، واتسعتا من المفاجأة، رأيت نظرة الدهول ذاتها على وجه والي وكال عندما شاهدا ما يحدث خلفي. استدرت للوراء لأصبح وجهها لوجه مع مقلاع حسان، كان حسان قد سحب الحبل إلى آخر المقلاع، وضع حجراً بحجم جوزة، ورفع مقلاعه ووجهه نحو آصف، كانت يدها تهتزان من ضغط الحبل المطاطي، وحبّات من العرق ظهرت على وجهه. الحبل المطاطي، وحبّات

لماذا تكبد حسيني عناء هذا الوصف الدقيق لمشهد "خناقة" بين مجموعة صبية؟

لماذا لم يكتب مثلاً "نهض حسان ودافع عني برفع المقلاع في وجه آصف"؟

لماذا جعلنا نقرأ المشهد وكأننا نراه، بل ونرى تفاصيله مثل حجم الحجر الذي كحبة الجوز، ونظرات الدهول على وجوه الفتيان، وحبّات العرق على وجه حسان، واهتزاز يديه من ضغط الحبل المطاطي؟ السبب ببساطة أن هذا الجزء من المشهد أساسي في كتابة الرواية، وسيبني عليه أحداث أخرى تحدد مصير الشخصيات، وكذلك تعقد في العلاقة العاطفية بين أمير وحسان.

دفع الحبكة وتعقيدها:

من مبادئ كتابة الرواية الجيدة أن تكون لها حبكة مقبولة، تتأزم في منطقة ما من الفصول ثم يعمل الكاتب على حلّ عقدها.

وكتابة المشهد تلو المشهد يدفع الأحداث، ويزيد الإثارة، ويعظم الصراع مما يقوي الحبكة ويدعمهما.

عليك أن تفكر في كتابة المشهد على أنه قطعة بازل يجب أن تكون متناسقة ومناسبة لما قبلها وما بعدها من قطع حتى تكتمل الصورة.

إذا شد مشهد في الرواية عن سير الحكمة وتعقيدها، أو جاء فارغاً من صراع أو معلومة أو تشويق، فهو مشهد ميت عليك استئصاله فوراً.

فن كتابة المشهد الروائي:

1. يجب التفكير في الرواية كعمارة أو كبناء هندسي، يؤدي فيه كل مكون دوراً أساساً، سواء بذاته أو مساعداً لغيره.

2. المشهد في كتابة الرواية يشبه قالب الطوب في البناء الذي يتراس مع قوالب مثله ليكتمل البناء الجوهري للنص.

3. إذا كتبت مشهداً وأنت لا تعرف لم كتبت، سيصبح مثل الفجوة في الجدار، وإذا كتبت مشهداً خارجاً عن السياق العام سيصبح مثل تنوء أو بروز في الجدار.

4. يجب التفكير في المشهد كرواية مصغرة له بداية ووسط ونهاية

5. يجب تحديد الهدف من كتابة المشهد قبلاً حتى تسهل كتابته

6. في نهاية المشهد يجب أن تصل الشخصية أو الحدث إلى نقطة جديدة متطورة عن المشهد السابق.

7. يجب أن تحدد نوع الصراع في كل مشهد (داخلي/خارجي/مزدوج) ليسهل عليك كتابته.

8. يجب المحافظة على الإيقاع بين المشاهد، فلا نكتب مشاهد إثارة وتشويق وصراع متتالية ثم مشاهد هادئة متتالية، بل يستحسن المزاجية بين هذا وذاك.

9. يجب تقسيم المشهد إلى قسمين (فعل/عاقبة)، في القسم الأول تتخذ الشخصية قراراً أو تحدث أزمة أو يقع صراع، وفي القسم الثاني نجعل القارئ يرى ردّ الفعل ليكتشف الشخصية.

10. يجب ألا ننسى أن الهدف الرئيس للمشهد تسيير حركة الرواية، لذا لا تكتب مشهداً يعوق الأحداث أو يكسر الإثارة.

المراجع:

- ينظر وظائف المشهد في كتابة الرواية الناجحة، موقع الروائي، الرابط: <https://www.alriwaay.com/2020/06/scene-roles-in-novels.html>
- ينظر دريسي فوزية، المشهد بين اللغة السردية واللغة السينمائية، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران.

المحاضرة الرابعة: آليات تجسيد شعرية اللغة.

تعدّ الشعرية من المصطلحات العسّية على البوح بمكنوناتها، وعلى من يريد الغوص في مفاهيمها لا بدّ له أن يفتح على سبل اللغة ودلالاتها فيستطيع حينها أن يبدع في إزالة اللبس والغموض فيخرجها من المكنون إلى ما يثير الذهن والخيال، والرغبة والاهتمام فضلاً عن بث الروح من جديد في ثنايا الألفاظ. وهذا يقود للتساؤل: ما الشعرية؟

مفاهيم الشعرية:

الشعرية لغة:

جاء في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه ابن فارس: "الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم... شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له.

وفي لسان العرب لابن منظور، نجد (ش ع ر) بمعنى علم... وليت شعري، أي ليت عليّ، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم... وسُمّي شاعرًا لفطنته.

الشعرية اصطلاحاً: تتعدد مفاهيم الشعرية وتتنوع نتيجة اختلاف زوايا الرؤيا، لذلك سنقتصر

على ما جاء به تودوروف حيث يقول: "إن جوهر الشعرية يقوم أساساً على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي، وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية"، وعليه فالشعرية عند تودوروف تهتم بالجانب الفني الذي يجعل العمل الأدبي عملاً أدبياً في حين أنها تقصي السياق المحيط بالنص، حيث تخرج عن اللغة العادية إلى لغة انزياحية.

الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية:

أما عن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فإن أدونيس يفرق بينهما متّخذاً من مبدأ الانحراف أساساً لهذه المفارقة، لأن اللغة الشعرية الحداثيّة هي دعوة إلى التحوّل عن السياق العادي، والابتعاد عن الواضح السائد، بحجّة أن الوضوح لا يبعث في القارئ عنصر التخيل كما أنه يقوم بخنق أبعاد النصّ حتى يكون أحادي التفسير، إنّ اللغة الشعرية المحدثّة تثير في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف، فالانحراف هو ضرورة لخلق الشعرية الحديثة في لغتها المتنكرة عن المطابقة.

وفي إطار حديث أدونيس عن الفرق بين الشعر والنثر فإنّه يرى أن الفرق بينهما ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة، وينفي الشعرية عن الوزن يصل أدونيس إلى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، فهو يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وإنّما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أيّ أنّه يحاول إسناد الشعرية إلى المعنى بنفيها عن الوزن. كما يظهر مما سبق فالشعرية عند أدونيس تعدّ كتابة إبداعية على نحو ما فعل رولان بارت، وهو يرفض الغائية ويعدّ الشعر لوناً من السحر يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل.

ومنه فقد اهتم كتّاب الرواية العربية الجديدة باللغة الشعرية اهتماماً بالغاً، فقد غدت هذه الأخيرة "معلماً بارزاً من معالم الحداثة في الرواية العربية، وتجلى ذلك في اقتراب اللغة في هذه الرواية من لغة الشعر، فاستعارت طرائقه، وتقنياته التي استخدمت هذا النمط من اللغة سحرها وجماليّتها وتوترها بهدف التأثير في الذات المتلقية، من خلال السحر الذي تمارسه اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية إلى درجة يمكن النظر إليها وكأنّها نصوص شعرية."

آليات تجسيد شعرية اللغة في الكتابة الابداعية (السرد):

وتنهض شعرية الخطاب السردى على مجموعة من المقومات التي جمعها "نبيل سليمان" فيما يلي:

- ❖ تفكك المادة الحكائية بفعل انفرط حبكةها وتشظي أحداثها
- ❖ انكسار الزمن الخطي للسرد، أو تحطيم عمود السرد، بفعل التداعيات الحرة بسبب تقنية الاسترجاع والاستشراف.
- ❖ تمفصل النص السردى إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعى خاص.
- ❖ الإغراق في المشاهد الوصفية.
- ❖ تعدد الرواة وتمازج الضمائر السردية.
- ❖ هيمنة السرد بضمير المتكلم وتغليب الرؤية السردية المصاحبة.
- ❖ صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.
- ❖ تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.
- ❖ انزياح اللغة السردية عن المألوف السردى واحتفائها بلغة الشعر المنشور

شعرية اللغة السردية وأثرها الفنى على الكتابة الابداعية:

في هذا الشأن يقول القاص والكاتب محمود الرحبي: من المهم أن نفرق بين الاستخدام الواعى للغة وبين استخدامها كمهرب، وهنا تكمن المفارقة، فيمكن أن تجد من يستخدم اللغة في النص السردى كمهرب نتيجة عدم مقدرته على الولوج إلى الحدث، لذلك تراه يطوف بلغته حول النص دون أن يتعمق فيه، فيكتسى نصه بالتالي حالة هلامية ترهق القارئ. ولكن هناك بالمقابل من يتعامل مع اللغة تعاملًا واعيًا، أي يوليها اهتمامًا أوليًا ليس بقصد استخدامها كغطاء يدر به عجزه، إنما العكس هو الصحيح، أي أن يفتح من خلال اللغة على إمكانيات الشعر والبلاغة، وأن يجرب الدخول في شوارع جديدة توفرها اللغة، نظرا لما تكتنفه من حمولات بلاغية وجمالية كبيرة

أما القاص والكاتب حمود الشكيلي فيشير في هذا الجانب بقوله: اللغة أداة، لكنها ليست هدفا في النص السردي، إنما الهدف القصة (رواية/ قصة/ سيرة/ ..) الحكاية والبناء. بناء شخصية، تعمير حدث، تشييد مكان، وهكذا، إن حُمِلَت اللغة ما لا تحتمله تلاشت الحكاية وطغت اللغة بروزا وظهورا حتى تشكل الظاهرة المجازية، وتختفي الشعرية السردية. بهذا يكاد النص يغادر إطار القصة إلى النص المفتوح/ الحر، وهنا على القارئ أن يجنّس نصا قرأه، إن لم يفعل الكاتب، واستشكل عليه تجنيس ما قد كتب.

القاصة والكاتبة زوينة سالم تشير إلى الأمر برأيي يقترب من اللغة الشعرية وهنا توضح: بالنسبة لي الشعرية في السرد تعني الكتابة بذوق وحساسية قد يجد الكاتب نفسه أحيانا أمام حاجة ماسة للاستعانة بالشعر وإمكاناته اللامتناهية في التعبير ليقول ما لا يمكن للغة نمطية أن تقوله، الأمر كأن تقول كانت الشمس في وسط السماء والحرارة مرتفعة جدا، أو أن تقول كان رأسي يشتعل وكأن الشمس فوقه إضافة لمسة شعرية تناسب مع سياق الحدث. وطبيعة الشخصية والأسلوب، يمنح الكاتب أداة إضافية لكتابة توقظ مشاعر وحواس القارئ.

المراجع:

- ينظر خميس الصلتي، طغيان لغة الشعر في العمال السردية، بين جودة النص والاساءة إليه، مجلة الوطن، لسبت 2 ديسمبر 2023 م - 18 جمادى الأولى 1445.
- ينظر بشير تاويريت، الشعرية والحدائث بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.
- ابن فارس - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، باب الشين والعين وما يثلثهما.

المحاضرة الخامسة: كيفية استخدام الانزياح في الكتابة الإبداعية.

تمهيد:

تضطلع اللغة في الكتابة السردية بوظيفة فنية بنائية لا تقل عن وظيفة الشخصيات أو الزمان والمكان أو الحدث بل لعلها أكثر من ذلك باعتبارها المادة الهلامية التي يشكل من خلالها السارد/الروائي هذه العناصر فاللغة ينحت شخصياته، وباللغة يهندس الزمان والمكان وباللغة يرسم المشاهد ويبني الأحداث وبها يربط ويلاحم بين هذه العناصر جميعا، فاللغة على هذا الأساس، هي المادة الحقيقية لوجود الرواية، حيث هي "تشكيل لغوي قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات ضمن أحداث بيضاء، إذا فالرواية أولا وأخيرا صناعة لغوية بامتياز، لذا توجب على السارد أن يوظفها أجمل توظيف بحيث يبتكر من خلالها عوالم جديدة لا تتجسد إلا إذا عمدا إلى تطويعها وتحريفها عن مسارها التقليدي ليوحد من خلالها عالما لغويا مغيرا عن لغة الحياة اليومية، متكئا بذلك على تقنية الانزياح اللغوي التي ترفض مطلق اللغة العادية المباشرة كونها تنزل بالمعاني إلى حضيض اللغة النثرية المباشرة التي لا يرتجى منها غير التواصل بعيدا عن أي وجه من أوجه الجمال الفني، إذ أن معانيها تسلم نفسها للقارئ دون أدنى جهد منه، مما يولد لديه نفورا يثنيه عن مواصلة السير قدما.

مفهوم الانزياح:

الانزياح لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور لفظة "ز ي ح، زَاحَ الشَّيْءُ زَيْحًا وَزُيُوحًا وَزِيُوحًا وَزَيْحَانًا، وَانْزَاحَ: ذهب وتباعد... وفي التهذيب: الزَّيْحُ ذهاب الشَّيْءِ، وفي حديث كعب بن مالك:

"زَاحَ عَنِّي الْبَاطِلُ: أَيُّ زَالَ وَذَهَبَ، وَأَزَاحَ الْأَمْرَ: قَضَاهُ"¹، ومنه نتيين أن دلالة الانزياح تشتمل على الذهاب والابتعاد، أي الابتعاد عن المعنى الأصلي والذهاب أبعد منه.

اصطلاحاً: أما في الاصطلاح فسنتقصر على تعريف أحمد ويس حيث يعرفه على أنه: "هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة وجذب وأسر، وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني"².

يرى ريفاتير أن الانزياح "يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر إنه الابتعاد بنظام اللغة عن الأسلوب المألوف والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب تباعداً انزياحياً يتيح للروائي التمكن من محتوى تجربته وصياغتها بالكيفية التي يراها، كما يحقق للمتلقى متعة وفائدة، فالانزياح ظاهرة تميز اللغة وتمنحها خصوصيتها وتوجهها وتألقها وتجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، لذلك لا عجب أن يتم تجاوز الرواية التقليدية وإحلال الرواية الجديدة محلها، لأنّ الأولى كانت تؤثر التركيز على الجانب الفني للكتابة السردية بإمعان النظر في بناء الوقائع والأحداث وترتيبها وفي تشكيل ملامح والشخصيات وهندسة المكان والزمان وغيرها من الجوانب التقنية للكتابة السردية على حساب اللغة التي أضحت زمنئذ مجرد خيط ناصح لمضمون النص السردية، في حين سعت الثانية تحت مسمى: الرواية الجديدة من خلال شكلها الجديد، إلى بناء لغة مختلفة ومتميزة عن سابقتها، لغة تنبض بروح عصر جديد بكل ما فيه، لتصنع لنفسها مكاناً مغايراً عن نقيضتها التقليدية، وتبني نظاماً لغوياً جديداً يكسر قالب التقليدي القائم على اللغة في شكلها المباشر، فالروائي "إذا أصبح يهتم باللغة، وفقهها فهذا يعني أن الوسائل التعبيرية المتاحة له زمنياً لم تعد كافية

1- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د. س، ص: 1897.

2- ابن فارس، تح: عبد السلام محمد هارون، مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر، 1979م، ص: 39.

2- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 7.

للتدليل على قصديته الحقيقية، لذا بات لزاما عليه أن يراوغ اللغة باللغة، وأن يقفز فوق أسوارها ويخلخل نظامها بحثا عن طرق تعبيرية أكثر تأثيرا في القارئ الذي باتت اللغة بشكلها المباشر لا ترضي فضوله الفكري.

الانزياح الدلالي (الاستبدالي):

الانزياح الدلالي هو صورة من صور الانزياح التي تتمثل في كل من الاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه، يقول صلاح فضل "هو مجال التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة وغيرها،¹ وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني: "أن الكلام ضربين، ضَرْبٌ أَنْتَ تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضَرْبٌ آخَرُ أَنْتَ لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يَدُلُّكَ اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دِلَالَةً ثانية تصل إلى الغرض، ومدَارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة، والتمثيل.²"

الانزياح التركيبي:

ويعد من أهم مظاهر الانزياح، "إذ يحدث من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة"³، فهو أمر متعلق بترتيب عناصر الجملة تقدما وتأخيرا، "فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصولها هو انزياح تركيبى، وهو يتمثل في التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة، والانتقال من أسلوب إلى آخر (الالتفات) وغيرها."⁴

الكتابة الابداعية بين المباشرة والانزياح:

لا شك في أن ارتكاز السارد على اللغة المباشرة في أي رواية كانت، سيرهن هذه الرواية ضمن التوثيق التاريخي أو التسجيل الواقعي البحت للأحداث، والذي قد يفقدها ميزتها الفنية ، لذلك

1- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، مصر، 1998م، ص: 119.

2- عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دلائل الإعجاز، ط2، د.س، ص: 262.

3- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 120.

4- أوراس سلمان كعيد السلامي، الانزياح في كتاب فضل الكلاب على كثير ممن لبسوا الثياب، ص: 223.

توجب على الروائي الحذر في مسألة توزيع اللغة، حيث يفرض منطق الكتابة السردية استعمال اللغة المباشرة ضمن رؤية موجهة القصد منها استعارة الواقع لتحقيق نوع من المطابقة معه، وهذا من أجل تكثيف درجة الفهم العام لدى القارئ لهذا الواقع من خلال استدعاء لغته، أي ضمن خطة السرد القاضية بإيهام القارئ بواقعية جميع ما يحدث ضمن العالم السردية، لهذا فإن اللغة المباشرة هي صورة أخرى عن لغة الواقع، أي عن " لغة الاستعمال اليومي المألوف أحادية الدلالة والمرجع، غير أن الاعتماد على هذه اللغة بدءاً وانتهاءً في الكتابة السردية يوقعها في براثن التقريرية القريبة من التوثيق التاريخي الجاف الذي لا يرتجى منه غير إيصال المعلومة والأخبار عنها.

مثال عن اللغة المباشرة:

تقول الكاتبة:

"كنت أعرف ألا جدوى من الصحافة سوى الكتابة... كتابة ما نظنه ضرورة، ويظنه الآخرون وقاحة. ربما لأن الكتابة في تلك الظروف كانت وقاحة فعلاً في نظر السادة والرجال" المحترمين " لأنها تحولت لأول مرة إلى إدانة مباشرة، كأن يوجه الصحفي سؤالاً عفويًا إلى أي مسؤول قائلاً له: من أين لك هذا؟ ليتحول السؤال إلى تهمة وتحول التهمة إلى حق يستغله المسؤول لاعتقال الصحفي بتهمة "القذف" والتشنيع" !

مثال عن اللغة العامية:

هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى "la rose" في العاصمة؟

وقبل أن يصله ردي أضاف:

-إنها كارثة. ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن! نشعر أننا

يتامى حقيقيين!

.....

-إيه يا خويا، اللي داروها راهم مخبين رأسهم. أولادهم راهم في فرنسا ولانجليز. أحنا اللي

نخلصوا وأحنا اللي نموتوا في بلاصتهم.

اللغة السردية الانزياحية:

إذا كانت اللغة المباشرة تنأى نحو السهولة والبساطة في تعبيرها لتحقيق نوع من المطابقة مع لغة الحياة اليومية المألوفة المعنى والأحادية الدلالة، إيهاما بالواقعية، فإن اللغة المجازية على عكس ذلك، حيث تضطلع بوظيفة تحريك خيال القارئ والذهاب به بعيدا عن المعاني والدلالات الحقيقية للكلمات، مكونة بذلك "فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي³"، لتفضي نحو تمثيل آخر للغة يحتفي بجمالياتها الخاصة.

مثال عن اللغة الانزياحية:

يقول السارد: للمطر وجه الأمنيات المستحيلة.. له صوت العشق في لحظة الصمت.. للمطر طقوس الفؤاد حين يتر قبالة وحدته وعزلته الأبدية.. قبالة المطر يمكنني أن أصمت، وأتكم في الوقت نفسه.. قبالة المطر يمكنني البكاء فجأة، أو الضحك هستيريا"

اللغة الانزياحية بين الإفراط والتفريط:

يقول الكاتب رامي أبو شهاب في مقال بعنوان الكتابة الإبداعية مبادئ ومغالطات منشور بجريدة القدس العربي.

«إن هذا الضرب من الكتابة - يقصد الكتابة الانزياحية - بات شائعا في الكتابة العربية، بحيث أن مناهج التعليم كرسّت هذا المفهوم الساذج لمفهوم الأدب، بحيث حصرت الفعل الإبداعي في لغة تحتفي بالصور والتهويمات البلاغية، عبر محاولة خلق صور حمقاء، أو عبثية لا تؤدي إلى منتج دلالي أو حقيقي، ولا تأتي إلا بوصفها ثثرة وحشواً من منطلق بناء قيم جمالية في النص المطلوب إنتاجه، أو بما عرف بالانحراف أو الانزياح الذي أسيء فهمه.

أما إذا نظرنا إلى الخطاب على مستوى الأفكار أو الأيديولوجيا فإننا سنلاحظ أن الكثير من الكتابات باختلاف أنواعها تعكس ضحالة في العمق، حيث إن الكاتب لا ينطلق من تصور فكري عميق للخطاب أو المقاصد النصية التي يتقصد وضعها في نصه، فهو يقوم بسرد وقائع، معتقداً بأن ركام

الأحداث والتشبيهات والصور لوقائع تتصل بموضوعات معينة، باتت معنا لا ينضب لدى الكتاب العرب، ولا سيما من الناشئين، ونعني قضايا الاغتراب والهجرات واللجوء، وسرد وقائع الموت والألم والتدمير التي يعاني منها العالم العربي، إذ يعتقد بأن ذلك كفيل بأن يخلق نصاً أدبياً»

ختاماً ينبغي أن نشير إلى أنّ الكتابة الإبداعية خصوصاً في المجال السردي يتوجب عليها في كثير من المواطن أن تتوسل في إيصال ملفوظها اللغة الانزياحية، دونما إفراط، أي لا تجعل منها خيطها الناصب بدءاً وانتهاءً، بل ينبغي أن تراوح بين اللغة المباشرة القريبة من لغة الاستعمال اليومي والتي قد تنزل إلى حضيض اللغة العامية، وبين اللغة الانزياحية الجميلة التي تعطي للنص هويته الأدبية، خصوصاً إذا علمنا أن لغة السرد تتوزع بين لغة الحوار ولغة الوصف ولغة السرد أي الحكى، وكلها ألوان لغوية تتطلب نمطاً لغوياً خاصاً بها.

وخلاصة القول هي أنّ الرواية تشكّل لغوي متنوع تحتل فيه اللغة الانزياحية الريادة باعتبارها علامة فارقة في مجال الكتابة، إذ هي ما تمنح للنص هويته الأدبية.

أولا تكثيف المعنى في الكتابة الإبداعية:

ينبغي أن نشير بدءاً إلى أن تقنيتي التكثيف والاقتصاد اللغوي هما من صميم متطلبات الكتابة الإبداعية في شكلها السردى، خصوصاً الكتابة القصصية، فالقصة القصيرة جنس يرتكز أساساً على مسألة الحجم، لذا كان من الطبيعي أن يلجأ المبدع فيه إلى تكثيف معانيه والاقتصاد فيها حفاظاً على شكل النص القصصي القائم أساساً على الإيجاز والاختصار، فما التكثيف؟ وما الاقتصاد المقصود في مجال الكتابة القصصية؟

أولاً: التكثيف اللغوي:

"التكثيف مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان علم الأدب، وظيفته إذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة، لا نعني بذلك الاقتصاد اللغوي فحسب، وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث، بحيث يصير حذف أي جملة أو كلمة منه مشكلة.¹

فالتكثيف في القصة القصيرة أو الإيجاز أو الاختزال هو أحد العناصر الأساسية في الكتابة السردية، يقوم من خلاله السارد بتضمين نصه مفاهيم ذات مدلولات عميقة ضمن مساحة نصية ضيقة باستخدام آلية الحذف، شرط ألا يحدث ذلك خلافاً في النص السردى وأحداثه بشكل عام أو شخصياته²

وعليه فالتكثيف مفهوم له زوايا متعددة نذكر منها التكثيف الدلالي وثقافة الحذف والتكثيف البنائي والتكثيف التجريدي والسيكولوجي أو النفسي.

1 - ينظر سري عبد الله الدوري، أركان الصورة الشعرية في تجربة نوفل أبو رغيف، دار الكتب العلمية، بغداد، العراق، ط: 01، 2019.

2 - جلال مرامي، دراسة القصة القرآنية القصيرة جداً وعناصرها، مجلة اضاءات نقدية، ع: 22، صفحة 20.

التكثيف الدلالي: يعتمد على جعل النص مفتوح يحتمل تأويلات عدة يتفاعل فيه المتلقي حسب رؤيته الذاتية. أي يمكن تأويله بأكثر من مدلول.

التكثيف البنائي: فهو أن يتخلص النص من كل ما يمكن التخلص منه من جمل أو كلمات وحتى حروف العطف الغير لازمة، مع التخلص من المترادف والمفهوم ضمنا والاستدراك والاستطراد، بحيث يتناسك النص وتصبح كل كلمة فيه وكل حرف له دور في السرد، كما أن الجمل المكثفة تحتوي معاني لها دلالات إيحائية متعددة تتشابه كثيرا مع لغة الشعر وقد تبدو للوهلة الأولى ملغزة بعض الشيء لما تحتويه من المسكوت عنه الكثير. وهنا تعتبر الجملة ذات معاني دلالية وإيحائية أكبر من حجم بناء الجملة ذاتها لذا نسميه تكثيف بنائي.

التكثيف التجريدي والسيكولوجي: أما التجريدي فهو تصوير الشعور كالحرية والحب كأنهم أشخاص يتفاعلون فيما بينهم، أو استنهاض واستحضار شخصيات من الأسطورة كشمشون ودونكيشوت . وهنا يكفي أن نقول أن مجرد استحضار هذه الشخصية الأسطورية سيستحضر معها مداليل لن تكتب فمجرد استحضار الرمز سيستحضر ما كانت تبناه تلك الشخصية من قيم ومبادئ. أما التكثيف السيكولوجي أو النفسي فهو تفكيك الذات لمكوناتها (الأنا والأنا العليا والهي) وإعمال التفاعل بين المكونات الثلاث وكأنهم شخوص تتفاعل وهنا نتواجد شخوص عدة داخل العمل الواحد رغم أن بطله شخص واحد وتدور رحي التكثيف هنا حين نعمل التلقي الواعي بين مكونات الذات وتفاعلها فيما بينها.

أهمية التكثيف في القصة القصيرة:

لاستخدام التكثيف في القصة القصيرة أهمية كبيرة نتلخص فيما يأتي: [٢]

- يساعد التكثيف المستخدم في الحوار والحديث والموضوع والفكرة والزمان والمكان على تحقيق القصر المطلوب في القصة القصيرة، مما يحول دون الإطالة التي يصاحبها في العادة الملل.
- يعمل التكثيف على توجيه الفكرة؛ إذ يعمقها ويظهر البلاغة اللغوية في القصة.

- يُعطي التكثيف الحياة للكلمات والجمل في القصة القصيرة. يُحافظ على متانة النص والبناء القصصي.
- يبعد عن القصة ضياع المعنى والفكرة.
- يقلل من الروابط والأحداث الانتقالية للوصول للفكرة الأساسية في القصة. يظهر أسلوب الإضمار، ممّا يُقلّل من استخدام الكلمات الدالة على الأماكن والشخصيات، وبالتالي يُوجز بالتعبير.
- يساعد التكثيف على اختصار الوصف. يُمكن القارئ من استغلال الفراغ اللغويّ بناءً على مُخيّلته.
- يُساعد الكاتب في إظهار قدرته الإبداعية واللغوية. يُظهر التكثيف نجاح النص، فهو التقنية التي يحكم من خلالها على قوته.

مثال على التكثيف في القصة القصيرة:

نص لنور الدين الهاشمي من قصة عبد "حين صفعه سيده على وجهه لم يحزن، لأنه فقد قطعة من لسانه، ولم يحزن لأن الدم سال غزيراً من شفثيه، بل حزن كثيراً وتألّم لأنه لن يستطيع بعد الآن أن يقول يا سيدي بشكل فصيح" ظهر التكثيف من خلال إظهار كلمات الرضا بالعبودية والاستلاب الإنساني، دون الحاجة إلى المبالغة في الكلمات، فمن خلال هذا المشهد القصير صور الكاتب معنى العبودية والرضا بها، مع بيان خطر هذه القضية وغياب الوعي بأهمية الحرية.

الخطوات التي يستخدمها القاص للوصول إلى التكثيف:

يذهب صبري مسلم إلى تحديد خطوات يستخدمها القاص للوصول إلى التكثيف الشديد في القصة القصيرة جداً وهي:

1. اجمل القصة المركزة ذات الطابع الموحى والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيجاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.
2. الاختصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات.

3. تركيز الحوار أو الاستغناء عنه إذا أمكن ذلك.

4. شحن الجملة القصصية بالصورة الفنية التي تؤدي دور وصف وتشي بالمعنى وتتم عنه.

5. اختزال الحدث القصصي وينطبق على التركيز المكاني والسقف الزمني للقصة القصيرة جدا.

6. العناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ.

7. الاهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعا مؤكدا عن نجاح القصة أو إخفاقها .

ومن الاستخدامات التي تساعد القاص في تكثيف الحدث والموضوع هي (الرمز والتناص والانزياح اللغوي والفكري والموضوعاتي والاستعارة، وتسريع الحدث وجعله متوترا ومركزا لمنح القارئ خاصية التشويق والإدهاش.

مفهوم الاقتصاد اللغوي:

لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور، والقصد في الشيء خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير.

أما ابن الأثير الجزري في كتابه المثل السائر فيقول فيه: اعلم إنّ هذه المعاني الثلاثة من الاقتصاد والتفريط والإفراط توجد في كل شيء من علم وصناعة وخلق، ولا بد لنا من ذكر حقيقتها في أصل اللغة.

وحتى يفرق بين المفاهيم الثلاثة ذهب إلى تعريفها فعرف التفريط بأنّه التقصير والتضييع والإفراط هو الإسراف وتجاوز الحد، يقال أفرط في الشيء إذا أسرف وتجاوز الحد، ثمّ عرّف الاقتصاد بقوله: هو من القصد الذي هو الوقوف على الوسط الذي لا يميل إلى أحد الطرفين، ويقصد بالطرفين هنا الإفراط والتفريط

التفريط	الاقتصاد	الإفراط
هو التقصير والتضييع، في المعنى المعبر عنه، والدلالة المبهمة الوضوح وناقصة، وهو أمر غير جائز في اللغة.	في الكلام ودلالته الوسطية والاعتدال من خلال موافقة المعنى المضمر في العبارة لمقام الحال والدلالة فيه صريحة وواضحة	وهو الإسراف وتجاوز الحد في المعنى المعبر عنه فوق ما تقتضيه منزلة المعبر عنه، والدلالة فيه غامضة وغير صريحة وهو جائز.

اصطلاحاً:

يصفه أندري مارتيني: "بذلك البحث الدائم عن التوازن بين الحاجات والأغراض التي ينبغي تلبيتها، حاجات التبليغ من جهة ونحول الذاكرة والنطق من جهة أخرى، وبين الحاجات والنحول صراع دائم، وإن قيام كل هذه العوامل بدورها تحددها المحظورات المختلفة التي تنحو إلى تجسيد اللسان بإبعاد كل تجديد صارخ"¹

"أما في اصطلاح المحدثين عرفه أحد اللسانيين: "كأن الاقتصاد في الكلام مرتبط بشرط الجهد الأقل.

يذهب عبد الرحمن الحاج صالح إلى أن الاقتصاد اللغوي يعني به ذلك التوازن الذي ينتج بين قوتين متدافعتين ميل المتكلم إلى الاقتصاد في تأدية العفوية لكلامه، واحتياج المخاطب على البيان إلى البيان أي أن يكون الخطاب الموجه إليه واضحاً ويحصل التوازن حين يكون مردود الكلام مساوياً للمجهود الفزيولوجي المبذول لتحقيقه.

فمن خلال هذه التعاريف يتضح أن الاقتصاد هو ما تساوت ألفاظه مع معانيه من غير زيادة أو نقصان.

1 مبادئ في اللسانيات العامة، أندري مارتيني، ترجمة زبير سعدي، دار الافاق، الجزائر، د:ت، د:ط، ص154 عن المصدر الاصيلي

ELEMENT .DE.LINGUISTIQUEGENERALE- André Martinet- Librairie- Ar mand Colin-Paris-1980-

المحاضرة السابعة: تقنيات فن الرواية

السرد الروائي:

السرد الروائي طريقة عرض المادة الحكائية ضمن العديد من الأشكال الفنية الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية، وهو منهجية خاصة تُستخدم من أجل نقل هذه المادة إلى القراء والمتلقين عمومًا، أو بشكل آخر هو استخدام التعليقات المنطوقة أو التعليقات المكتوبة لنقل أحداث قصة إلى الجمهور والمتلقين، فإن كان السارد متمكنًا من أساليب السرد وتقنياته استطاع إخراج تجربته من الأطر المكانية والزمانية المحدودة وسكبها في ذاكرة لا نهائية الاتساع وهي الذاكرة البشرية كلها، مانحًا بذلك للقارئ تأشيرة الدخول إلى عوالم أخرى مختلفة ثقافيًا لم يكن ليعرفها في الغالب، فما هي هذه الأساليب أو التقنيات التي من شأنها مرواغة القارئ وخلخلة ثباته ومن ثم الاستحواذ عليه؟

خصائص السرد الروائي:

قبل المرور على تقنيات السرد الروائي سيدور الحديث حول خصائص السرد بشكل وجيز، إذ يعتمد السرد بشتي أنواعه وأشكاله على العديد من الخصائص التي تميزه عن بقية النماذج الكتابية الأخرى، ومن أهم خصائص السرد الروائي ما يأتي:

يتميز السرد باعتماده على دلالات مكانية وزمانية؛ لأن ربط السرد بالزمن يجعله أكثر تشويقًا ويرتب جميع الأحداث التي تتضمنها القصة.

1. تقع الأحداث في السرد الروائي بشكل متدرج ومتسلسل ومرتبة ترتيبًا منطقيًا، وذلك من خلال مراحل ثلاث أساسية هي: الأحداث المبدئية، الأحداث الطارئة، الأحداث الختامية.

2. يحتوي السرد على كثير من الروابط المحددة والتي تعمل على ربط الأحداث المتغيرة والمتحولة بعضها ببعض وفق الطريقة التي يراها الكاتب مناسبة.
3. يجب أن تدرج الأفعال بشكل يتناسب مع الزمن والتوقيت المناسبين، كأن يعبر بالفعل الماضي عن الأحداث المنتهية سابقاً.
4. وحدة الحدث والموضوع ضمن النص السردى، واشتماله على مغزى واضح أو مخفى ويكون له هدف محدد.

تقنيات السرد الروائي:

يتألف الكلام بصورة عامة من ركيزتين أساسيتين: الركيزة الأولى هي القصة التي يتضمنها هذا الكلام والتي يحاول إيصالها إلى الآخرين، والركيزة الثانية هي الطريقة التي يتوجب على المتكلم أن يؤديها من أجل إيصال القصة وهذه الطريقة هي التي تسمى السرد، ويعتمد السرد على مجموعة من التقنيات التي يرسم الكاتب من خلالها القصة ويشكلها لإيصال الصورة إلى أذهان الجمهور، حيث تمثل الأعمدة التي تتولى رفع سقف الرواية حتى تصل إلى الجمهور مكتملة التكوين، وفيما يأتي سيتم إدراج أهم تقنيات السرد الروائي:

- **زمن السرد:** حيث يعد اختيار زمن محدد للسرد ووضع الأحداث ضمن سياق أو إطار زمني معين للقصة من أهم تقنيات السرد الروائي، وذلك في مختلف الأزمان التي قد تقع فيها أحداث الرواية الأدبية أو القصة من ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.
- **الصوت الداخلي للسرد:** أو الراوي: تمثل هذه التقنية نوعية أو شكل الطرح الذي سيتم تقديم الأحداث من خلاله أو بمعنى آخر هو عرض تقديمي يقوم بالإبلاغ عن القصة وأحداثها وهو الذي يسمى الراوي، ويختلف هذا الصوت حسب كل قصة وحسب اختيار الكاتب نفسه، فيكون هناك عدة أنواع من الرواة منهم: الراوي بضمير المتكلم الذي يبدو كأنه الكاتب نفسه، الراوي المجهول والذي يعرف كل شيء ويكون بضمير الغائب، الراوي الذي يكون شاهداً وغير ذلك.

• **وجهة النظر:** أو المنظور، أو الرؤية، أو التبئير: وترتبط هذه التقنية " بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات" حيث يمثّل العدسة الشخصية للكاتب أو السارد نفسه، نستطيع من خلالها معرفة العلاقة القائمة بين الكاتب والعالم المبنيّ داخل السرد، يقول حميد لحيداني " إن زاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"

أشكال التبئير:

يقسم جيرار جنيت عملية التبئير إلى ثلاثة أصناف تتحدد من خلال مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير:

1 = التبئير الصفر أو اللاتبئير؛ 2 = التبئير الداخلي؛ 3 = التبئير الخارجي.

هذه الأصناف يقابلها عند جون بيون ثلاث رؤيات هي:

1 = الرؤية مع؛ 2 = الرؤية من الخلف؛ 3 = الرؤية من الخارج.

أما تدوروف فإنه يحافظ على تصنيف بيون ويدخل عليه تعديلات طفيفة:

1

- 2

3

الوصول إلى عمقها الداخليّ.

وبالإضافة إلى تلك التقنيات الثلاث التي تمّ تسليط الضوء عليها فإنّ تقنيات السرد لا

تقتصر على ذلك فقط فمنها أيضاً: الحبكة، الاسترجاع الفني، الحذف، الوصف، التلخيص، وغيرها.

وفيما يأتي التقنيات الأخرى للسرد الروائي:

- **الحبكة:** وهي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة برابط السببية فيما بينها ولا تنفصل عن الشخصيات أبداً، كما يعرفها البعض كذلك على أنها تخطيط أو حبكة شيء على نحو مقصود ومخطط، وهو ما يفعله الروائي الذي يحبك خيوط العمل الروائي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما، وتختلف الحبكة بين كاتب وآخر وبين قصة وأخرى، حسب تناوله للأحداث وزمنها، فقد تبدأ القصة بآخر حدث كما في تقنية الاسترجاع مثلاً.

- **الوصف:** وهو من أهم تقنيات السرد الروائي، إذ يقوم الكاتب باستخدامها عندما يريد إيصال صورة شخص ما أو مكان أو حدث أو شيء كمدينة أو مبنى أو قطعة قماش، فيخاطب الكاتب في تقنية الوصف حواس القارئ المختلفة من ذوق وشم وسمع ولمس، فإذا أحس القارئ أنه استشعر الشيء الموصوف بشكل كامل يكون الكاتب قد نجح في توصيفه ذلك، إضافة إلى ذلك كله فالوصف تقنية هامة تتيح للسارد كسر رتابة السرد من حين لآخر دفعا للملل عن القارئ.

- **الاسترجاع:** ويسمى كذلك الخطف خلفاً، وهو عبارة عن انقطاع لتسلسل زمني أو مكاني في الرواية أو في القصة والمسرحية من أجل استحضار مشهد سابق أو عدة مشاهد، حيث تسلط الضوء على موقف معين وتقوم بالتعليق عليه، وقد كانت هذه التقنية مقتصرة على فن السينما فيما كان يعرف بالفلاش باك، لكنّ الكتاب نجحوا في توظيفها في المسرح والرواية والقصة والشعر أيضاً، وخصوصاً في الأعمال البوليسية التي تبدأ من آخر أحداث القصة ثم يبدأ استرجاع الأحداث وتحليلها، ومثال على ذلك رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ.

- **الحذف:** تقوم هذه التقنية على اختصار زمن طويل من أحداث الرواية، فيقوم بتجاوز شهور وسنوات وفي ضمنها اختصار لأحداث كثيرة في القصة للوصول إلى الحدث المراد الحديث عنه وتصويره في ذهن القارئ، وتدخل هذه التقنية ضمن أنواع السرد المتقطع.

- **التلخيص:** ويعتمد الكاتب هذه التقنية عندما يقوم باختصار أحداث كثيرة وطويلة في كلمات معدودة، كتلخيص سيرة ذاتية لإحدى شخصيات الرواية، ويكون التلخيص مكثف

الأحداث، ويؤدي إلى تسريع أحداث السرد وحركتها للابتعاد عن السأم والملل الذي قد يصيب القارئ.

- تيار الوعي أو تداعي الذاكرة: وهي تقنية تقوم بإظهار موقف الشخص ووجهة نظره من خلال تدفق الأحداث وصياغتها في القصة ومن خلال الأفكار المتسلسلة فيها، فقد تكون محادثة غير مترابطة داخلية أو تكون تصرفات وأفعال الشخصية ضمن النص، وهو ما يسمى بالمونولوج الداخلي الذي يعد طريقة تصوّر المشاعر والأفكار التي تتدفق في عقل الكاتب.

تقنيات السرد الحديثة:

في دخول عالم الحداثة ومع التطور الذي شمل مختلف أشكال الأدب والفنون، دخلت إلى السرد الروائي الكثير من التقنيات الحديثة التي تتوافق مع المجتمعات الحديثة والتطورات السريعة التي تعيشها البشرية، كان خروج على كل ما هو مألوف وتقليدي كما حدث في الشعر، وقد فرّق الناقد الفرنسي رولان بارت بين السرد التقليدي والحديث من خلال التفريق بين رواية القراءة ورواية الكتابة، إذ اعتبر أنّ رواية القراءة التي كانت سهلة لا تحتاج لجهد كبير من القارئ وهي تصاعدية في أحداثها، أما رواية الكتابة فهي رواية السرد الحديث وهي التي يقوم فيها الكاتب ببذل جهد عظيم لبناء هندستها وتعقيدها، وبالتالي فهي تتطلب جهداً كبيراً من القارئ كذلك لأنه يصبح شريكاً في تحديد ملامح الرواية وجمع ما تنأثر منها، وفيما يأتي سيتم إدراج بعض من أهم تقنيات السرد الحديثة:

1. العمل على توظيف مختلف أنواع الفنون الحديثة في السرد كالفنون التشكيلية والسير الذاتية.
2. الابتعاد عن طريقة السرد النمطية التي تتركز حول أحادية الصوت وتحويل الأمكنة والأزمنة إلى مجالات يتداخل بعضها مع بعض، والعمل على تعدد في الأصوات المتكلمة في الرواية والقصة ما أدى إلى تعدد لغوي في النص.
3. الاعتماد على أشكال جديدة في السرد مختلفة عن السابق، مثل انتحال شخصيات تاريخية أو حيوانات.

4. استلهم كثير من الأحداث من الحكايات والقصص الشعبية والأساطير والحكايات الخرافية والواقع أيضاً، وإعادة صياغة ذلك الموروث بطريقة فريدة حديثة ولغة فصيحة في أطر سردية مختلفة.

5. العمل على إيجاد أماكن وملاحم واضحة لأبعاد الفلسفة والمعرفة داخل النص.

6. الخروج على التسلسل المنطقي للأحداث وعلى هندسة وتخطيط الرواية التقليدية باتجاه الشعب والعشوائية، ما يؤدي إلى تدمير الحكمة بمنطقها، وهذا ما يؤدي أيضاً إلى إثارة عواصف التساؤلات في ذهن القارئ وإيقاعه في دوامة من الغموض الذي يحيطُ بالسرد.

7. العمل على تشكيل المكان والزمان من خلال النص وغايات الشخصيات، وهذا أيضاً يُربك القارئ ويقلقه لأنه يتوه في منعطفات العمل ولا يستطيع تحديد ملامحه العامة.

المراجع:

- تمام طعمة، تقنيات السرد الروائي، موقع سطور،

الرابط:

https://sotor.com/%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A

المحاضرة الثامنة: التصوير الفني في الكتابة (القرآن أنموذجاً)

تعريف الصورة في اللغة:

يقول ابن فارس في معنى الصورة: "صورة كل مخلوق واجمع صور هي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصور"¹، أي أن معنى المصور "هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها"².

وقال صاحب الصحاح في معنى الصورة: "وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"³

وتتحقق الصورة بالهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور: "صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الامر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث انه اتاه في أحسن صفة"⁴.

الصورة في الاصطلاح:

هي "أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً"⁵.

ويرى الدكتور الصغير أن الصورة الأدبية "ذات طرفين: إطار ومادة، ولا يتقوم الجهد الأدبي إلا بلحاظ طرفيه، ولا يتم تفسيره إلا بمواجهتهما معاً وإلا فالنتاج الأدبي عمل جاف لا ينبض بالحس، ولا يتسم بالحياة، والجفاف لا يكون أثراً صالحاً في مقياس فني"¹.

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مج: 3، دار النكر، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص: 320/3.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة: "زمن"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط: 01، ص: 473/4.

(3) الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 04، ص:

717/2.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ص: 473/4.

(5) محمد حسين الصغير، الصورة الفنية، ص: 36.

الكتاب: الصباح تاج اللغة وصحاح العربية

المؤلف: أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)

تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار

الناشر: دار العلم للملايين - بيروت

الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

عدد الأجزاء: ٦

وقيام الصورة يكون على ركنين هما: "اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون وذلك من خلال

مجموعة العلاقات اللغوية والبيانية والايمائية".²

والدكتور صباح عنوز يصف الصورة عند الشاعر بأنها "شكل الإحساس لدى المبدع وهي مشبعة بوجدانه وانفعاله... تومئ الى مهارة المبدع وتنبي عن قدرته الفنية حين يجعل الدلالات التي يبتغيها مرسومة مرئية لدى المتلقي، عبر مهاراته الفنية في التواصل".³ وعبر قدرته على تطويع اللغة وازاحتها عن استعمالاتها المألوفة من أجل التعبير الدقيق عما يكتنفه من شعور، ناقلا الصورة نابضة بالحياة مفعمة بالحركة، حتى لكأن القارئ يراها لا يسمعها.

ولما كان القرآن النموذج الأول الذي يحتذى به في البلاغة ارتأيت النظر لمسألة التصوير الفني من خلال القرآن الكريم، فقد جاء طافا بالصور الحية المتحركة والمشحونة بالمشاعر والانفعالات، لدرجة الإعجاز، ولعل خير من عبر عن هذه المسألة كتاب التصوير الفني في القرآن الكريم لصاحبه السيد قطب حيث يقول: التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية؛ وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة

(1) المرجع السابق، ص: 36.

(2) المرجع نفسه، ص: 36.

(3) المرجع نفسه، ص: 15.

المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسّمة مرثية. فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة؛ فيها الحياة، وفيها الحركة؛ فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل. فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة؛ وحتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول، الذي وقعت فيه أو ستقع؛ حيث تتوالى المناظر، وتتجدد الحركات؛ وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب؛ ويتخيل أنه منظر يعرض، وحادث يقع. فهذه شخوص تروح على المسرح وتغدو؛ وهذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات، المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث؛ وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتنم عن الأحاسيس المضمرة.

إنها الحياة هنا، وليست حكاية الحياة.

فإذا ما ذكرنا أن الأداة التي تصوّر المعنى الذهني والحالة النفسية؛ وتشخص النموذج الإنسانيّ أو الحادث المرويّ، إنما هي ألفاظ جامدة، لا ألوان تصوّر، ولا شخوص تعبّر، أدركنا بعض أسرار الإعجاز في هذا اللون من تعبير القرآن.

والأمثلة على هذا الذي نقول هي القرآن كله، حيثما تعرض لغرض من الأغراض التي ذكرناها؛ حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد، أو حالة نفسية، أو صفة معنوية، أو نموذج إنساني، أو حادثة واقعة، أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة، أو حالة من حالات النعيم والعذاب؛ أو حيثما أراد أن يضرب مثلا في جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقا، واعتمد فيه على الواقع المحسوس، والمتخيل المنظور.

وهذا هو الذي عنيناه حينما قلنا: «إن التصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن». فليس هو حلية أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق. إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معيّنة، يفتنّ في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة؛ ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير.

ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن. فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل؛ كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتلاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان. وهو تصوير حيّ منتزع من عالم الأحياء، لا ألوان مجردة وخطوط جامدة. تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات، بالمشاعر والوجدانات. فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حيّة، أو في مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة.

ونبدأ بالمعاني الذهنية التي تخرج في صورة حسية:

1- يريد أن يبين أن الذين كفروا لن ينالوا القبول عند الله، ولن يدخلوا الجنة إطلاقاً، وأن القبول أو الدخول أمر مستحيل.

هذه هي الطريقة الذهنية للتعبير عن هذه المعاني المجردة، ولكن أسلوب التصوير يعرضها في الصورة الآتية: {إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتح لهم أبواب السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط}. ويدْعُكَ ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء، وصورة أخرى لولوج الجمل الغليظ في سم الخياط، ويختار من أسماء الجمل الغليظ اسم "الجمل" خاصة في هذا المقام، ويدع للحس أن يتأثر معنى القبول ومعنى الاستحالة، في أعماق النفس، وقد وردا إليها من طريق العين والحس - تخيلاً - وعبرا إليها من منافذ شتى، في هينة وتؤدة، لا من منفذ الذهن وحده، في سرعة الذهن التجريدية.

تصوير الحالات النفسية والمعنوية:

1- يريد أن يبرز الحيرة التي تنتاب من يشرك بعد التوحيد، ومن يتوزع قلبه بين الإله الواحد والآلهة المتعددين، ويتفرق إحساسه بين الهدى والضلال فيرسم هذه الصورة المحسنة المتخيلة: {قل: أئدعو من دون الله ما لا ينفعنا ولا يضرنا، ونزد على أعقابنا بعد إذ هدانا الله، كالذي استهوته الشياطين في الأرض، حيران، له أصحاب يدعونه إلى الهدى .. اثنتا} ...

تجسيد المشاهد القصصية وعرضها:

ثم لنعرض مشهداً من قصة الطوفان: قال تعالى: {وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَبْنِي أَرْكَبَ مَعْنَا وَلَا تَكُن مَعَ الْكَافِرِينَ [هود: 42]}. وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وفي هذه اللحظة الرهيبة، تثبه في نوح عاطفة الأبوة، فإن هناك ابناً له لم يؤمن، وإنه ليعلم أنه مغرق مع المغرقين.

ولكن ها هو ذا الموج يطغى، فيتغلب "الإنسان" في نفس نوح على "النبي"، ويروح في لهفة وضراعة ينادي ابنه جاهزاً: {ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بني أركب معنا، ولا تكن مع الكافرين}، ولكن النبوة العاقبة لا تحفل هذه الضراعة، والفتوة العاتية لا ترى الخلاص إلا في فتوتها: {قال: سأوي إلى جبل يعصمني من الماء}، ثم ها هي ذي الأبوة الملهوفة ترسل النداء الأخير: {قال: لا عاصم اليوم من امر الله إلا من رحم}، وفي لحظة تتغير صفحة الموقف، فها هي ذي الموجة العاتية تبتلع كل شيء {وحال بينهما الموج فكان من المغرقين}.

إن السامع ليمسك أنفاسه في هذه اللحظات القصصار، {وهي تجري بهم في موج كالجبال} ونوح الوالد الملهوف يبعث بالنداء تلو النداء، وابنه الفتى المغرور، يأبى إجابة الدعاء، والموجة القوية العاتية، تحسم الموقف في لحظة سريعة خاطفة، وإن الهول هنا ليقاس بمداه في النفس الحية - بين الوالد والمولود - كما يقاس بمداه في الطبيعة - حيث يطغى الموج على الذرى والوديان.. وإنهما متكافئان، في الطبيعة الصامتة، وفي نفس الإنسان.

التصوير الفني في القصص القرآني: إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثاً يقع ومشهداً يجري، لا قصة تروى ولا حادثاً قد مضى.

فالآن نقول: إن هذا التصوير في مشاهد القصة ألوان: لَوْنٌ يبدو في قوّة العرض والإحياء، ولون يبدو في تخيل العواطف والانفعالات، ولون يبدو في رسم الشخصيات، وليست هذه الألوان

منفصلة، ولكن أحدها يبرز في بعض المواقف ويظهر على اللونين الآخرين، فيسمى باسمه. أما الحق فإن هذه اللمسات الفنية كلها تبدو في مشاهد القصص جميعاً. وهنا يوضح المثال، ما لا يوضحه المقال.

*** استعرضنا من قبل قصة أصحاب الجنة. ومشهد إبراهيم وإسماعيل أمام الكعبة.

ومشهد نوح وابنه في الطوفان.. وكلها أمثلة لقوة العرض والإحياء، حتى ليظن القارئ أن

المشهد حاضر يحس ويرى على نحو ما بيننا. أما الآن فنضيف مثلاً جديداً.

ها نحن أولاء نشهد «أهل الكهف» يتشاورون في أمرهم بعد ما اهتموا إلى الله بين

قوم مشركين:

{ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (13) وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا (14) هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا (15) وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِزْقًا } [الكهف : 13 - 16]

بهذا ينتهي المشهد، ويسدل الستار، أو تتقطع الحلقة على أحدث الطرق التي اهتدى

إليها المسرح والسينما في القرن العشرين.

فإذا رفع الستار مرة أخرى، وجدناهم قد نفذوا ما استقر عليه رأيهم، فها هم أولاء في

الكهف. ها هم أولاء نراهم رأي العين.

فما يدع التعبير هنا شكاً في أننا نراهم يقيناً :

{ وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ } [الكهف : 17]

أقول : إحياء المشهد؟ إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق الإضاءة ليكاد يعجز

عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهي «تتزاوَرُ» عن الكهف عند مطلعها فلا

تضيئه، (واللفظة ذاتها تصور مدلولها) وتجاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم.

ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصوّر هذه الحركة العجيبة التي تصورها الألفاظ في سهولة غريبة..

ثم لننظرهم {وَهُمْ فِي جَفْوَةٍ مِنْهُ}، إن الألفاظ لتقوم بالمعجزة مرة أخرى، فتقل هيئتهم وحركتهم كأنما تشخص وتتحرك على التوالي:

{وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقِلَهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعَتْ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعبًا} [الكهف : 18]

وهكذا تضطلع الألفاظ بالتصوير وبالحركة في كل هذه السهولة.

وجأة تدب فيهم الحياة، فلننظر ولنسمع:

{ وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا (19) إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذَا أَبَدًا } [الكهف : 19، 20]

وهذا هو المشهد الثالث- أو بقية المشهد الثاني- فهم قد استيقظوا، فكان أول ما يسألون

عنه: كم لبثتم؟ فيكون الجواب لبثنا يوما أو بعض يوم. وإنّا لنعلم أنهم لبثوا أطول من ذلك جدا، فقد عرفنا ملخص قصتهم قبل تفصيلها. أما هم فجائعون معجلون عن التحقق؛ ثم إنهم مؤمنون، فليكن مظهر إيمانهم أن يقولوا:

{رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ}. وهم متخوفون أن ينفضح أمرهم، فهم يوصون رسولهم أن يتلطف ولا يشعرنّ بهم أحدا، لئلا يعرف القوم مقرهم فيرجمهم أو يعيدوهم في ملّتهم. أما نحن فنعرف أن لا أحد هناك يرجمهم أو يرددهم عن دينهم. ولكن لنتبّع هذا الرسول في المشهد الثالث:

أين هو هذا المشهد؟ هنا جفوة متروكة للخيال. فنحن لا نجد إلا أن أمرهم كشف وعثر الناس عليهم. وإن كان الناس يومئذ مؤمنين لا كافرين:

{وَكَذَلِكَ أَثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا} [الكهف :

[21

وهنا يبرز الغرض الديني من القصة؛ ولكن النصيب الفني كذلك قد استوفي، فللخيال أن يتصور ما ذا حدث عند ما ذهب رسولهم وعند ما كشف أمره أيضا.

وهنا كذلك فجوة أخرى. فهم قد ماتوا فيما يظهر. بل ماتوا فعلا. والقوم خارج

الكهف يتنازعون ويتشاورون في شأنهم، على أي دين كانوا؟

{إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُيُوتًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا} [الكهف : 21]

وهنا فجوة ثالثة. فليتخذ الخيال هذا المسجد عليهم. أما الناس بعد أن انتهى الأمر، فيها

هم أولاء- كعادة الناس- يتناقلون أخبارهم، ويتجادلون في عددهم، وعدد السنين التي

انقضت عليهم:

{سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ} [الكهف : 22]

لقد طواهم المجهول بعد أن تمت الحكمة الدينية من بعثهم، فليوكل سرهم إلى المجهول

أيضا:

{قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا} [الكهف: 22]

ختاما لا يسعنا في هذا الصدد إلا أن نعجب ببراعة القرآن الكريم في التعبير عن جميع

الأغراض بفعل القدرة الهائلة على التصوير الفني للمعاني سواء أكانت هذه الأغراض تبشيرا

أم تحذيرا، قصة وقعت أو حادثا سيقع، منطقا للإقناع أو دعوة إلى الإيمان، وصفا للحياة الدنيا

أو للحياة الأخرى، تمثلا لمحسوس أو ملموس، إبرازا لظاهر أو لمضمّر، بيانا لخاطر في الضمير أو

لمشهد منظور، لذا بات من المهم أن يتلمس المبدعون طريقهم في التعبير عن طريق التصوير

الفني من القرآن الكريم باعتباره النموذج الأرقى في تبيان طرق هذا التصوير الذي يعدّ المزية الأساس في الكتابة الابداعية.

المراجع:

ينظر كتاب التصوير الفني في القرآن للسيد قطب رحمه الله.

المحاضرة التاسعة: بناء ورسم الشخصية في الكتابة السردية

أولاً- مفهوم الشخصية:

لغة:

- جاء في لسان العرب: "الشَّخْصُ: جماعةُ شَخْصٍ الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أَشْخَاصٌ وشُخُوصٌ وشَخِصٌ... والشَّخْصُ: سوادُ الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أَشْخَصٍ. وكلُّ شيءٍ رأيتُ جُسمانَه، فقد رأيتُ شَخْصَه. وفي الحديث: لا شَخْصَ أَغْيَرُ من الله؛ الشَّخْصُ: كلُّ جسمٍ له ارتفاعٌ وظهور، والمرادُ به إثباتُ الذاتِ فاستُعير لها لفظُ الشَّخْصِ".¹
- كما ورد تعريفها في كتاب العين: شَخْصُ الشخص سواء الإنسان إذا رأيتَه من بعيد وكل شيءٍ رأيتَ جُسمانَه فقد رأيتَ شَخْصَه، وجمعه الشخوص والأشخاص وشخص الجرح ورم، وشخص يبصره إلى السماء: ارتفع.
- وورد تعريفها كذلك في معجم الوسيط بمعنى: "شخص الشيء شخوصاً أي: ارتفع وبدا من بعيد، والشخص فلان، والشخاصة: بمعنى عظم وضم جسمه أو جسمها، والشخصية: صفة تميز الشخص عن غيره، ومنه يقال الأشخاص الأحوال".²

اصطلاحاً:

تشكل الشخصية ركناً أساساً في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصيات، لذلك لا عجب في أن تعدد زوايا النظر إليه بحثاً عن مفهوم شامل لها، حيث حظيت بنصيب وافر من البحث اختلفت فيه المقاربات والنظريات حول تحديد مفهومها وصلت حد التضارب والتناقض.

1- ابن منظور، لسان العرب، (مادة شخص)، مج 07، ص 05

2- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط (باب السين) ص 505.

ففي النظريات السيكلوجية تتخذ الشخصية جوهرًا سيكلوجيًا، وتصير فردًا، شخصًا، أي ببساطة (كائنًا إنسانيًا).

وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا أيديولوجيًا.

والشخصية في الكتابة السردية - على حد تعبير " رولان بارت: "كائنات من ورق تتخذ شكلًا دالًا من خلال اللغة"¹، إذا فالشخصية هي كائن تشكل ملامحه وكيونته اللغة ضمن الصرح السردى، يقول "جون جاك روسو:" الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر"². ويصرح عبد الملك مرتاض أن لفظ شخصية مستنبط من لفظة "شخص"، وهي ذات أصل أجنبي مشتق من لفظ ³personne الذي يدل على مصطلح: شخصية لا (الشخصية) في الاصطلاح العربى، فالشخصية حسب مفهوم زبقي ينهض على عدة عطاءات تخدم النص السردى الروائى، فهي التي تصنع اللغة وتبث وتستقبل الحوار، وهي التي تصنع المناجاة، وهي التي تصف المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، كما تتكفل بدور الصراع، وهي التي تعمر المكان، وتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدًا.⁴

ثانيا- أبعاد الشخصية:

تبني الشخصية اطرادا زمن القراءة، من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها أو تستند لها من الشخصيات الأخرى أو من طرف السارد.

1 -ميساء سليمان الابراهيم ، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة (دراسات في الأدب العربى ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، مكتبة الأسد ، دمشق ، 2011 م ، 206.

2 -حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ط2 ، المغرب ، 2009 م ، ص 213.

3 -عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 م ، ص 71 .

4 - شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءة نصية) ، ص 68 .

ويتم التمييز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة المعرفة (المعلومات) التي تقدمها عن الشخصية. إجرائيا يمكن التمييز بين ثلاث مواصفات:

- أبعاد سيكولوجية: تتعلق بكيونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف ...)

- أبعاد خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه العمر، اللباس ...)

- أبعاد اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وايدولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة أو طبقها الاجتماعية: عامل / طبقة متوسطة / برجوازي / إقطاعي) (وضعها الاجتماعي: فقير / غني)، (ايدولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة ...)¹

لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كيونة الشخصيات وأفعالها، بين المواصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال) أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية.

وهذا جدول يوضح جل شخصيات رواية البيت المائل بأبعادها الثلاث (السيكولوجية، الخارجية، الاجتماعية):

ثالثا - أساليب تقديم الشخصية: يستخدم السارد في تقديمه لشخصياته طريقتين:

- أ- طريقة مباشرة: أو التقديم المباشر يتم عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية. حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها، بمعنى أن الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل.
- ب- طريقة غير مباشرة:

حيث يمدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي.

1 - محمد بوعزة ، تحليل النص السردى ، ص 40 .

وهنا تبرز هيمنة (الراوي) العليم في مجال السرد، ومهمته في أن يرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام ضمير الغائب الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسيكية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التدخل المباشر في السرد، ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب هي:

- "أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي".¹

- أسلوب استنباطي: يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات (تيار الوعي) التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستنباط، والمناجاة، والولوج الداخلي للشخصية.

- أسلوب تقريرى: "يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث ويحللها".²

في جملة هذه الطرق والأساليب في تقديم الشخصية يصور فيها دائماً الناقد المقام الحكائي بناء على وجود الشخصية في مختلف أبعادها لإبراز وجهة نظرها تجاه العمل الفني والعالم الواقعي ككل، حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد، حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية، في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ، أو تكون إحدى شخصيات الرواية وسيطا بين الشخصية والقارئ.

1 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، دار اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2005م ، ص 19.

2 - المرجع نفسه، ص 21.

رابعاً - أنواع الشخصيات:

تعتمد الدراسات النقدية في مجال السرد على تصنيف الشخصيات تبعاً لجملة من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد، ومن أهم تلك التحديدات خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية ودينامية، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعاً لذلك إما شخصية رئيسية وإما شخصية ثانوية¹ أو شخصية هامشية.

أ- التصنيف الأول: يمكن تصنيف الشخصيات من وجهة الثبات والتغير إلى نوعين: شخصيات نامية وشخصيات مسطحة.

1- الشخصيات النامية:

وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف لآخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها.

والشخصيات المدورة يشكل كل منها عالماً كلياً يتسم بالتناقض فهي تلك الشخصية المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال ولا تصطلي لها نار ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردية إنها الشخصية المغامرة المعقدة بكل الدلالات التي توحى بها لفظ العقدة، والتي تحب وتكره، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر.²

1 - حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، بيروت ، 1990م ، ص 215.

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89 .

2- الشخصيات المسطحة:

تعبير صاغه فورستر في كتابه " أوجه الرواية " ليشير إلى شخص يظهر في العمل الأدبي ولا يزيد عن كونه اسماً، أو لا تعرضه أمامنا إلا سمة مفردة.¹

وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة - حين تظهر - دون أن يحدث في تكوينها أي تغير، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد. أو هي تلك الشخصيات البسيطة تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها العامة، فالشخصيات المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل، ومع ذلك فإن هذا الوضع لا يحظر عليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي.

• **التصنيف الثاني:** يمكن تصنيف الشخصيات من وجهة نظر الفاعلية والدور الذي يؤدي داخل الرواية فنجد:

1- الشخصيات الرئيسية:

تعد الشخصيات الرئيسية "إحدى الأدوات الأساسية في عملية القص"،² وذلك لما لها من عظيم الأثر في بناء النص الروائي وأهمية جوهرية في عالمه، "فالشخصية الرئيسية أو البطلة هي التي تقود الفعل إلى الأمام وتوجه إلى تحقيق ذاتها عبر الانتقال من وضع إلى آخر"³، وهي التي تعطي الحدث انطلاقته فهي صانعة الأحداث من البداية وتحظى بعناية أساسية وكبيرة نظر لفاعليتها داخل الرواية " فهي التي تستأثر باهتمام السارد، حيث يمنحها حضوراً طاعياً وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط."⁴

1 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، دط، تونس، 1986، ص 212.

2 - د، علي أحمد عمران، البنية السردية في رواية دعاء الكروان لطح حسين، العدد 02، المجلد 02، (ديسمبر 2020)، ص 145.

3 - بتصرف، يوسف حطيني مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص 46.

4 - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 56.

2-الشخصيات الثانوية:

وهي شخصيات مكثفية بوظيفة مرحلية في تصوير الأحداث، وتنهض الشخصيات الثانوية "بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له،" ¹ وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكى.

وهي بصفة عامة اقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بناء سردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية²

3-الشخصيات الهامشية:

تكون ذات وظيفة أقل من وظيفة الشخصيات الرئيسية والثانوية، وتقوم بدور الموصل الفني بين عناصر القصة.

ويوجد في الرواية شخصيات تؤدي أدوارا جزئية لكنها لا تقل أهمية عن الشخص الرئيسة، أما الهامشية "لا تؤدي وظائف واضحة في أحداث الرواية لكنها تمثل ألوانا بينية تساعد الكاتب على كشف الواقع."³

كما أنها تمثل الشخصية التي اقتضاها الحدث لتكملة الشخصيات الرئيسية والثانوية والتي لا يمكن الاستغناء عنها في الرواية فهي "كائن ليس فعالا في المواقف والأحداث المروية والسند في مقابل المشارك يعد جزءا من الخلفية (الإطار)."

1 -محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، ص 57.

2 -نفس المرجع. ص 57.

3 - الصادق قسومة ، الرواية مقوماتها ونشأتها في الادب العربي الحديث ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2000م، ص 206.

خامسا - أهمية الشخصية:

إن وصف وتصنيف الشخصية من طرف الدارسين والنظر إليها من أبعاد مختلفة يطرح عدة تصورات يقدمها هذا المكون للنص السردي والروائي، فهي مكون أساسي ضمن العملية السردية، حيث تمثل وظيفة تنسيقية تجمع في طياتها مجموعة من المضامين الدلالية والإيحائية الخادمة لفعل السرد المنشود من مستعمله، "فهي التي تصنع اللغة وهي التي تصور مختلف مناظر الحدث السردى وهي التي تنجز الحدث، وتقوم بدور الصراع وتنشيطه كما تعمر المكان والزمان بأفعالها ومشاعرها وأهدافها".¹ كما أنها تمثل الأداة السردية التي تقوم بالتفسير والتعبير على مختلف الأفكار والرؤى التي ينادي بها المؤلف والنص السردى المخصوص بالدراسة.

1 - شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (الفضاء ، الزمن الشخصية) ، ص 223.

المحاضرة العاشرة: المكان السردى وأبعاده في الرواية.

أولا - مفهوم المكان:

لغة:

المكان - على اختلاف المعاجم - الموقع جاء في لسان العرب: «والمكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع»¹.

أي أنّ المكان هو الدلالة على المجال والمستقر، وهو المعنى الذي ورد به في معجم الوسيط بالقول: "تمكّن عند الناس: علا شأنه، والمكان: استقر فيه، ومن الشيء: قدر عليه، أي يظفر به"². كما يتكرر المفهوم اللغوي للمكان بمعنى الموضع في المعاجم اللغوية على اختلاف جامعي اللغة، أمثال السيد محمد مرتضى الزبيدي في معجم "تاج العروس" الذي أعطى تأويلا لغويا للمكان فقال: "المكان الموضع الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين هو عرض واجتماع جسمين حاو ومحتوى"³.

اصطلاحاً:

يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. يعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة، من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...."، تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة أي العادية مثل: الاتصال المسافة...."⁴.

1 - ابن منظور، لسان العرب، (باب الميم)، مج 3، ص 4250.

2 - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط (باب الميم)، ص 911.

3 - السيد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، بصائر، بيروت، لبنان، ج9، دت، ص 348-349.

4 - محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص 99.

والمكان الروائي هو: "مكان لفظي تصنعه اللغة لحاجيات التخيل وأهدافه الفنية، ويستطيع المتلقي إدراكه ومعرفة أبعاده إذا أجاد الروائي تشخيصه وإيهام المتلقي بحقيقته وصدقه"¹. وإذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقته ومفاهيمه الكونية (أعلى، أسفل، داخل، خارج...)، فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الحقيقي يتميز بكونه "فضاء لفظي، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، أي أنه فضاء لا ندركه إلا من خلال الكلمات المطبوعة، وهو فضاء ثقافي بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، كما أنه فضاء متخيل، يتشكل داخل عالم حكاوي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات"².

يتحدث الناقد عبد الملك مرتاض (رحمه الله) فيقول: "قد يكون المكان الحيز الروائي ممثلا في قرية أو مدينة، كما قد يمثل في هضبة أو جبل، كما قد يكون طريقا ملحوبا، كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتي نهر أو جهتي البحيرة، أو جانبي الواد... ويتسم الحيز الروائي في معظم أطوار مثوله بالجمالية، والإيحاء. ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز، ورسمه وتحديد معالمه، وجعله كما يتعامل معه في الرواية الجديدة طرفا فاعلا في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع، ويسمع وينطق"³.

ثانيا - التمييز بين الفضاء والمكان:

إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم "فضاء الرواية" لأن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العلم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منهما يعتبر مكانا محددا،

1 - سمر روجي الفيصل. الفضاء الروائي المضاد، مجلة الاستهلال، ج1، سوريا، نوفمبر، 2011م، ص4.

2 - محمد بوعزة، تحليل النص السرد، ص 100.

3 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية، إذن فالفضاء هو مجموع الأمكنة الموجودة في الرواية.

ثالثا: أهمية المكان:

إن المكان أو الأمكنة هي الوعاء الذي تقدم فيه الوقائع والمواقف، حيث يعتبر حلقة وصل تسهم في تلاحم العناصر السردية وربطها مع بعضها البعض: "فهو ليس عنصرا منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية... لذلك فعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل النص".¹

إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوههم بواقعيته، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى هندسة المكان وفق متطلبات الموقف السردية الذي يسعى من خلاله السارد إلى استكمال خطته التي يكون قد بنى عليها عمله سلفا.

ويرى ياسين نصير بأن: "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة... ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني... المكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وإذا كانت الرؤية السابقة له محدودة باحتوائه على الأحداث الجارية فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له فهو وسيلة لا غاية تشكيلية ولكنها وسيلة فعالة في الحدث".²

كما يشكل المكان آلية حقيقية يعتمد إليها الروائيون في كسر رتابة السرد القائمة على محدودية المكان أو على الأمكنة المتوقعة لدى القارئ، حيث أن براعة السارد في التنويع في الأمكنة خصوصا

1 حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 26

2 ياسين نصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 17-18

تلك القائمة على التخيل من شأنه منح النص السردى جمالية تتأتى من خلال قدرته على منح القارئ سياحة فكرية يجوب فيها عبر مختلف الأمكنة المتوقعة وغير المتوقعة، مما يمنح السرد ديناميكيته وحركيته المطلوبة التي تجعل منه نصا سرديا حداثيا بامتياز.

رابعاً: أنواع المكان:

إن حضور الأمكنة في النص الروائي لا يتأسس على قاعدة ثابتة أو خطة معروفة ذلك أن المشاهد في الرواية تتعدد مما دفع بالروائيين إلى انتقاء أماكنهم بعناية لتصوير مشاهد الرواية، فهناك من الكتاب من يفضل الأمكنة المغلقة، في حين هناك من يفضل الأمكنة المفتوحة الواسعة، وعليه فالأمكنة في الرواية نوعان: الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

تعتبر ثنائية المفتوح والمغلق ثنائية مهمة في دراسة المكان في العمل السردى، إذ تشكل هذه الثنائية من طبيعة المكان الذي تحده أو لا تحده الحدود والحواجز والقيود التي تشكل عائقاً لحرية حركات الإنسان وفعاليته ونشاطاته وانتقاله من مكان إلى آخر من جهة، وتحدد من جهة أخرى طبيعة العلاقات مع الآخرين، وانفتاح هذه العلاقات أو انغلاقها على قوانين وضوابط وشروط مسموح بها أو غير مسموح بتجاوزها¹.

المكان المفتوح:

هو المكان الواسع الرحب الغير محدود لا تحده أو تقيده حواجز أو حدود فهو حيز مكان خارجي لا تحده حدود ضيقة وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق². والميزة الجوهرية له أنه واسع مفتوح على العالم الخارجى أي أنه مفتوح على العالم الطبيعى، وهو بذلك يتجاوز كل الحدود الداخلية والخارجية ومن الناحية الجغرافية ترسم الأماكن المفتوحة مسارا سرديا مفتوحا، تشكل غالبا لوحة طبيعية في الهواء الطلق.

1 - محمد صابر عبيد ، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، 2012م، ص251.

2 - أوريدة عبودة، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة و النشر، دط ، دم ، 2009 م، ص51 .

1- المكان المغلق:

ينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح "فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أصغر بكثير بالنسبة للمكان المفتوح"¹، فالمكان المغلق هو الذي تحده الحدود والحواجز والقيود التي تشكل فلسفيا عائقا لحرية حركات الإنسان وفعاليته ونشاطه وانتقاله من مكان لآخر.

يمكن أن تكون الأماكن المغلقة مرفوضة لأنه يصعب اختراقها من طرف الشخصيات وعلى عكس ذلك ممكن أن تكون مطلوبة لأنها تمثل مصدر حماية وراحة لهذه الشخصيات.

أبعاد المكان في الرواية:

بعد أن شغل المكان موقعا هاما في هندسية البنية السردية، والفنية للرواية، أصبح محط اهتمام الروائيين، خاصة أنه يرتبط بالشخصيات أيما ارتباط فيعكس لها أبعادا نفسية ودينية، تاريخية، وواقعية، واجتماعية، وحتى أسطورية إذا كان نوع الرواية مبنيا على الأسطورة وأحداثها في ذلك الزمن البعيد.

1. البعد النفسي:

«يمكن القول عن هذا النوع من الأبعاد أنه مجموع ما «يتم تشكله من انعكاسات في الذات الفاعلة المتحركة في نسيج النص وأنساقه» بمعنى أنّ الشخصية تتخذ من بعض الأمكنة، الموجودة في الرواية ملاذاً لها، تستريح فيها من معاناتها النفسية، وفيها تكون خلوتها وصفاء ذهنها وزوال غمّها وهمّها، هذا الإحساس هو الذي يجعل الانجذاب إلى مكان دون غيره مرتبط بالإحساس بذلك المكان، ومدى القدرة على التكيف معه»²

1 - المرجع نفسه، ص 59.

2 - تيسير عبد الجبار الألوسي، المكان ودلالاته ودوره السردية قراءة في رواية إبراهيم الكوني البئر أنموذجا، مقال الكتروني، 22:48 ،

ويرجع هذا الارتباط النفسي بين المكان والإنسان في الواقع إلى مرحلة الوجود الإنساني، حيث أنه من الغريزي أن يرتبط بالمكان الأم كالوطن، فيشعر اتجاهه بالغربة والحنين، إن كان بعيداً عنه وإن كان بداخله فإنه دائم التجوّل والمرح فيه.

2. البعد الواقعي:

ويسمى كذلك بالبعد الجغرافي، والمقصود به هنا ما ينقله المؤلف الضمني من عالم الواقع إلى الفضاء، فيسهم في إبراز الشخصيات وتحديد كينونتها المصبوغة بصيغة المكان، فيبدي من الوهلة الأولى عنايةً شديدة بالوقوف على خصائص المكان، حيث يخص صورة المكان بعناية كبيرة، فحين يصف المكان الواقعي، ينقله للقارئ من الداخل وكأنه يطوف به في رحلة عبر المكان¹

البعد التاريخي: (الزماني)

عادة ما يظهر هذا النوع من الأبعاد في الروايات التاريخية التي تحكي عن حقبات زمنية هامة، والمهم فيه هو تجليات التاريخ وتموضعه في الأمكنة الروائية، تلك الأشياء التي وضعها الإنسان على تسميته "بالتاريخ الإنساني"، وقلّما أغفل ناقد أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي، أثناء تعرضه للمكان الروائي²، وهذا يكسب المكان بدوره بعداً تاريخياً إلى جانب العناصر السردية الأخرى.

البعد الفلسفي:

وفي هذا البعد تجدر الإشارة إلى الكيفية التي يبني من خلالها الروائيون أمكنتهم في ربطها بكلّ ما هو فلسفي ذهني ومتخيّل، وذلك من أجل إغناء وإثراء العمل الفني وشحنه، ويؤكد "سيزا قاسم" "أنّ التبادل بين الصور الذهنية والمكانية يؤدي إلى التصاق معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته... كما أنّ الأشياء تتحوّل في الرواية من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز"³

1 - عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دار عين للدراسات والنشر والبحوث الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص: 141

2- المرجع نفسه، ص: 142.

3- ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004، ص: 101

المحاضرة 11: الزمن السردى في الرواية.

يشكل الزمن تقنية مهمة في مجال الكتابة الابداعية خصوصا في شقها السردى، لكونه نسق وجودي متكامل التجربة الإنسانية فيه وبه واقعا وتخميلا، لأجل ذلك اعتبر النقاد تقنية الزمن مكونا مهما من مكونات العمل السردى، حيث تضطلع بعملية ربط العلاقات القائمة بين الشخوص والوقائع والأحداث والأمكنة، إضافة إلى كونها أداة طيعة في يد السارد يناور بها من خلال التلاعب بها استكمالاً لصرحه السردى الذي يعكف على بنائه وفق خطة يفترض أنه أعدها سلفاً.

1. مفهوم الزمن:

أ- المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب: "الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره، الزمان زمان الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد... والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه. وأزمنَ بالشيء: طال عليه الزمن، وأزمن بالمكان أقام به زماناً."¹

وجاء في مقاييس اللغة: "الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان وهو الحين قليله وكثيره يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة."²

يقصد بالزمن "مجموع العلاقات الزمنية: (السرعة، التتابع، البعد...إلخ)، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى الخاصة بهما وبين زمن الخطاب والمسرد والعملية السردية."³

ب- الزمن اصطلاحاً:

الزمن نوعان: زمن طبيعي: "يتسم بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبداً، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة الذاتية، إنما هو مفهوم عام وموضوعي، أو يمكن تحديده

1- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة: "زمن"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط: 01، ص: 202.

2- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مج: 3، دار النكر، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص: 22.

3- جيرالد برانس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط: 01، 2003م، ص 231

بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة"¹ وهناك صيغ أخرى متداولة تعبر عن هذا الزمن مثل: الزمن الخارجي والزمن الكرونولوجي، وزمن الساعة، ولعل مصطلح الطبيعي "هو الأكثر إيحاء، نظرا لارتباطه بالطبيعة، حيث يقاس بمقاييسها، إذ نجد: الفصل والسنة والشهر والأسبوع. وزمن نفسي "هو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول إن لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية، ولا يخضع الزمن النفسي لقياس الساعة مثلها يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمنا ذاتيا يقيسه صاحبه بحالته الشعورية،"² أي يعيشه نفسيا ويتفاعل ضمنه لا واقعا.

أما عند جيرالد برنس فالزمن هو: "الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصة) والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زمن الخطاب)".³

الفرق بين زمن الخطاب ي دراسة "تودوروف" للأزمة السردية، يفرق بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، حيث يقول: "زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر، كأن الأمر متعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم من هنا تأتي ضرورة إتقان التتالي الطبيعي للأحداث حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب".⁴

1: مها حسن القصرراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2004، ص: 22.

2- المرجع نفسه، ص: 23.

3- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط: 01، 2003م، ص: 201.

4- ينظر: تزيتفان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفاء، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط،

ط 01، 1992، ص 52.

2. نظام الزمن من حيث المفارقات (الاسترجاع والاستباق):

أساس المفارقة الزمنية، وكل مفارقة تنسم بالمدى والاتساع حيث أن المدى هو المسافة الزمنية، التي تفصل بين لحظة توقف الحكى ولحظة بدأ المفارقة، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة.¹

-إن الاسترجاع يروي لنا ما حدث في الماضي سواء كان ماض قريب أو بعيد، أي ما حدث قبل بدأ الرواية أو بعد بدئها، أما الاستباق فيروي لنا ما سيحدث مستقبلا في الرواية أو يلح لنا لبعض الأحداث التي ستقع فيما بعد، ويمكن لهذه الأحداث أن تقع وتتحقق بالفعل أو لا تقع وتكون مجرد توقعات وأوهام.

إن هاتين التقنيتين الزمنيتين تلعبان دورا كبيرا في وضوح و تفصيل أحداث الرواية كما تزيد القارئ تشويقا لما سيقع وهذه المميزات تضيفي على الرواية جماليات إبداعية وفنية تجذب القارئ.

1-الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردى، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويُستدعي الماضي بجميع مراحلهِ ويوظف في الحاضر السردى، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه.² والاسترجاع كما يشير إليه جيرالد برانس "هو مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، يقوم على استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر،"³ أي أن العودة إلى الماضي تتم مع الاستمرارية في الحاضر، وهذا بكسر الزمن الطبيعي للأحداث وخلق زمن خاص بالرواية.

2.الاستباق:

1 - مجموعة مؤلفين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التنبؤ)، تر: ناجي مصطفى، ط 1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989م، ص:124.

2 - مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص 192

3- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 16

ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه: " القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".¹

ويعبر عنه جيرالد برنس بمصطلح التنبؤ (استشراف): "وهو التقنية أو الأداة الفنية التي يشار من خلالها لأحد المواقف أو الأحداث مقدما".²

2- نظام السرد من حيث الإيقاع (البطء والسرعة):

وهو ما يسمى بالمدة: (La durée) ويقصد بها وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها.

أو كما حددها "جيرار جينيت" بالعلاقة القائمة بين "مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات، وقد حدد "جينيت" أربع تقنيات هي:

القسم الأول: يختص بإبطاء حركة السرد، ويشمل كلا من المشهد والوقفة (التوقف)

القسم الثاني: يختص بتسريع حركة السرد، ويشمل كلا من الإيجاز أو القطع.

أولا: إبطاء حركة السرد:

يقصد بالمشهد (Scène)، المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد وهو عبارة عن تركيز وتعطيل للأحداث بكل دقائقها حيث ينتقل السارد من الدفع بالأحداث تباعا إلى تعطيل انسيابها خلف بعضها، عن طريق استحداث مشهد يسند فيه الكلام، للشخصيات لتتكلم بلسانها، فتتجاوز فيما بينها مباشرة، وقد يتدخل السارد لمساعدة هذه الشخصيات في الحوار، ويسمى السرد المشهد، كما يمكنه كذلك اعتماد المونولوج عوض الحوار المباشر.

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 2009، ص 132.

2- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص:73.

الوقفة الوصفية

وهي ما يطرأ على المتن الروائي من توقفات للسرد، واستبداله بالوصف فالوصف انقطاع يتوقف بموجبه السرد لفترة زمنية معينة." ليفسح المجال أمام السارد لتقديم التفاصيل الجزئية على مدى صفحات كثيرة.

ثانياً: تسريع حركة السرد:

يحدث هذا النوع من السرعة الزمنية حين يلجأ السارد إلى تقليص وقائع، في روايته أو تلخيصها أو المرور عليها معتمداً جملة أو عبارة تلمح بهذا التسريع، دون سرد تفاصيل ما جرى معتمداً على:

الايجاز: (الخلاصة)

هي أداة من أدوات السرد السريع يلجأ إليها السارد في حالتين: تلخيص أحداث وقعت في فترة زمنية طويلة في شكل فقرات صغيرة داخل المتن، وهي هنا استرجاعية، وهناك أحداث لا تستدعي توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها هنا بالخلاصة الآنية في زمن الحاضر السردي،¹ وفيها تلخص أحداث يفترض أنها استغرقت وقتاً طويلاً من الحكاية. وقد تحسب بالأيام والشهور تعرض في السرد في مقاطع أو جمل معدودات دون الغوص في تفاصيل الأحداث، ومعادلتها الزمنية.

الحذف: (القطع)

هو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن السرد، وعدم ذكر ما حدث فيه من أحداث، ويعتبر أقصى سرعات تسريع السرد يعرفها غريماس بأنها "علاقة بين وحدة من البنية العميقة، وأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة، ولكننا نكشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها، وتشكل سياقاً لها، ويشترط (غريماس) أن (الحذف) لا يضعف قدرة القارئ على فهم القول: (الجملة أو الخطاب)، أي أن يكون بالإمكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقاً من الوحدات المذكورة."²

1- ينظر حميد لحيداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 1991، ص 36.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ط 1، 2002، ص 74

المحاضرة 12 و 13 : السرد، مكوناته وأشكاله

1. السرد

2. مكونات الخطاب السردى

3. أشكال السرد

1. السرد:

يدخل السرد في تشكيل نسيج فنون متعددة كالقصة والخاطرة والرواية، والمسرحية وهي - كما نعلم - فنون نثرية تقوم على شيئين: الحدث، والطريقة التي يُحكى بها هذا الحدث، هذه الأخيرة هي ما اصطلح عليه باسم السرد، ومن هنا يظهر تعريف السرد على أنه الطريقة التي تُقدم بها المادة الحكائية، فالقصة الواحدة مثلاً يمكن سردها بطرق متعددة، وهذه الطرق تندرج تحت مسمى السرد.

2. مكونات الخطاب السردى :

أ. السرد: وهو - كما ورد سابقاً - الكيفية التي تُروى بها القصة أو هو الطريقة التي يُحكى بها النصّ السردى، وهي مختلفة بين كاتب وآخر وفقاً لعوامل عدّة، من بينها: زاوية رؤية الكاتب. حضور الكاتب في النص من خلال معجمه اللغوي الخاص، فتعدد الكُتاب في نصّ واحد سيحدث تعدداً في طريقة السرد في النص.

ب. الشخصية الحكائية: وهي مكون رئيس من مكونات الخطاب السردى، فلا يمكن كتابة رواية دون شخصيات، فالشخصية هي محور كلّ عمل سردي، فالصلة وثيقة جداً بين شخصيات النص السردى والحدث المقصود في النص السردى.

ج. الفضاء الحكائي: وهو المكان الذي يختاره السارد أو الكاتب لإجراء أحداث روايته أو قصته فيه، وهو عنصر مهم جداً من عناصر الخطاب السردى، فتحديد المكان الذي قامت به أحداث النص السردى يجعل احتمال حدوث النص في الحقيقة كبيراً جداً، فالمكان يُخرج النص من

الحروف إلى الصورة العينية في ذهن القارئ عندما يفتح خياله لتصور أحداث النص في الفضاء الحكائي المحدد.

د. الزمن الحكائي: وهو الزمن الذي يختاره الكاتب لتدور به أحداث قصته وهو ضروري أيضاً لإتمام صورة الحدث في ذهن القارئ، فلا يمكن أن تدور أحداث قصة أو رواية دون ذكر زمن هذه الأحداث، ويجب أن يكون التسلسل الزمني بين الأحداث في النص منطقياً ومعقولاً.

هـ. الوصف في الحكائي: وهذا يعتمد على خيال الكاتب، فالتجميل في الوصف والتشويق في وصف أدق تفاصيل الحدث يجذب القارئ وهذه وظيفة الوصف الجمالية، أما وظيفته التفسيرية فتكمن في تفسير كثير من الأشياء التي تحتاج أن يتم تناول أدق تفاصيلها لتكون واضحة تمام الوضوح.

3. أشكال السرد

أ- السرد التابع:

هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة "وهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة".¹

ب- السرد المتقدم:

وهو سرد استطلاعي وغالباً ما يكون بصيغة المستقبل، وهو من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، كأن يقول السارد: سأقابل الرئيس غدا وسأعرفه بقدراتي الخاصة، سأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترناً بالإنجاز، سأستحوذ على ثقته، وينبغي الاحتراس من أنه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحاً للتمثيل على هذا النوع من السرد، فقصاص الخيال العلمي تقوم على توهم أحداث تجري في المستقبل، فقد يسرد السارد أحداثاً وقعت في القرن الرابع والعشرين، وهو زمن استباقي من حيث الكينونة الزمانية وأحداثه لم تقع بعد، ولكن نوع السرد فيه غالباً ما

1- محمد عبد الله: السرد العربي، ص 328

يكون من نوع السرد التابع لأنه يروى كما لو كانت الأحداث قد وقعت بالفعل أو أنها تقع في زمن السرد نفسه.

ج- السرد الآتي:

هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية المسرودة أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثاً يدور في تلك اللحظة، ثم يترك الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع من حدث متعلق بإحدى الشخصيات، كأن يكون المدار السردى العام يتحدث عن شخص له سمعته في أعمال اللصوصية، ثم يقطع السرد الرئيسي الذي يقوم به ليقول لنا أن هذا الشخص الآن من كبار المحسنين الداعمين لجمعية رعاية الأيتام مثلاً.¹

كما يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آتى بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوطة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر.²

د- السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي:

وهو أكثر أنواع السرد تعقيداً، لأنه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخوص العمل السردى، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطاً للسرد وعنصراً في العقدة بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازية كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه.

أنواع السرد القصصي

السرد المتسلسل: يقوم على نظام خطي في تصور الزمن، فتكون الأحداث مرتبة زمنياً دون تداخل يشوش عقل القارئ، ويستعمل هذا النظام في نصوص اليوميات، أو السرد التاريخي، فيمر السارد بالبداية، فالحدث المحرك، فالعقدة، فالحل، فالنهاية.

1-- محمد عبد الله: السرد العربى، ص 331

2 - - المرجع نفسه، ص، ن.

السرد المتقطع : يقوم على عدم الالتزام بالتتابع المنطقي لوقوع الأحداث، فيختلف زمن الحكاية عن زمن السرد، إذ يقوم السارد مثلاً بتقديم الحكاية من آخر حدث عرفته، معتمداً في ذلك على تقنية الحذف والاسترجاع والتلخيص والوصف.

السرد التناوبي: يحكى بواسطة مجموعة من القصص التي تتناوب خلف بعضها البعض، ومن خلال هذا التناوب يصل السرد إلى النهاية، ومثل هذا السرد ما نجده في المسلسلات التلفزيونية.

أنواع أخرى من السرد:

- 1- السرد الأفقي: وهو مصطلح الدكتور شجاع العاني وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة من الحاضر وتوجه الى المستقبل باستمرار. دون عودة أو ارتداد الى الماضي.
- 2- السرد المنحني وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتوجه الى المستقبل، لكنه يعود باستمرار الى الماضي.
- 3- السرد اللولبي: وهو السرد الذي تتكرر فيه العودة الى الماضي بتكرر السرد نفسه، بحيث تصبح حركة السرد الى امام وإلى خلف وإلى المستقبل والماضي شبيهة بحركة اللولب.¹

1- أحمد رحيم كريم/الخفاجي، المصطلح السرد في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة بابل، العراق، 2003م، 1423هـ.

المحاضرة 14 : التبثير وأنماطه في الكتابة السردية

التبثير / (Focalisation) :

المقصود به عملية جعل العنصر أو المكوّن بؤرةً في الكلام Focus وقد استعمل مصطلحُ البؤرة والتبثير في اللسانيات التداوئية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي البؤرة كلمة عربية فصيحَةٌ تعني الحفرة والفعل منها بَأَر يَأُرُّ بؤرةً والبؤرة ترجمةٌ عربيةٌ اقترحها أول مرة د. أحمد المتوكل اللساني الوظيفي التداولي، في كُتبه، ثم شاعت وانتشرت بين اللسانيين العرب فيما بعد ومصطلح التبثير يعني زاوية الرؤية أو وجهة نظر الملاحظ، وجهة نظره في رواية القصة مثلما اقترح مصطلح "وجهة النظر Point de vue" التي تُستعمل في الخطاب النقدي الروائي أما مصطلح التبثير أو بؤرة السرد فهو خاص بالناقدَيْن كلينث بروكس وروبرت وارين ومنهما استمدَّ هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السردية للرواية وقد ميّز الباحثون في السرديات بين ثلاثة أنماط من التبثير:

1- التبثير الأدنى أو الصفر

2- والتبثير الداخلي الثابت والمتعدد وفيها توصف الوقائع كما تظهر لأحد شخص الرواية، والمثال على ذلك طريقة "ميرسو" في سرد الأحداث في رواية "الغريب l'étranger" للألبير كامو A.Camus أو السارد في رواية "بحثا عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu" لمارسيل بروسـت Marcel Proust

3- والتبثير الخارجي وفيه تُسرد الوقائع كما تظهر للسارد الخارجي ،

والأمثلة كثيرة من الروايات الكلاسيكية الواقعية كروايات بلزاك وإميل زولا.

من المهم عند النظر إلى الطريقة التي يُنقل بها خبر ما من خلال السرد، أن نميز بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ أي بين صيغة السرد، وصوت السرد، ففي الحالة الأولى - "من يري" - فإن التحليل يكشف عن الشخصية التي توجه منظور السرد من خلال وجهة نظرها، أما في الحالة الثانية - "من يتكلم" - فإن

البحث يتوجه ناحية من "السارد" الذي يحكي، وهنا يعترض "جينيت" علي ما كان سائدا قبله فيما يعرف "بوجهة النظر"، أو "الرؤية"؛ لأنه يرى في ذلك خلطا بين العنصرين معا - الصيغة والصوت، فهو يسجل اعتراضه علي التنميط القديم "للسارد" الذي كان علي النحو التالي:

السارد < الشخصية

السارد = الشخصية

السارد > الشخصية

حيث في الحالة الأولى يبدو "السارد" وكأنه خبير عليم بكل شيء حتى بباطن الشخصيات، أما في الحالة الثانية فإن معلومات "السارد" تتساوي مع معلومات شخصياته، فهو لا يقول أكثر مما تعلمه الشخصية، أما في الحالة الثالثة فإن "السارد" يقدم معلومات أقل مما تعلمه الشخصيات، وبدلاً من هذه المصطلحات التي يرى ((جينيت)) أنها مفرطة في مضمون بصري، يقترح مفهومه: "التبئير". وهذا تفصيل آخر في الموضوع

"التبئير:"

بدلاً من التقسيم السابق بين "السارد" و"الشخصية"، يصبح هناك "التبئير"، وبالتالي فهناك الرواية "غير المبارة"، أو ذات التبئير الصفر، وهي تلك التي لا يوجد فيها شخصية تنقل لنا من بؤرة ما، ما تراه، وهناك الرواية ذات "التبئير الداخلي"، سواء أكان ثابت، أي أن الشخص الذي ينقل لنا من البؤرة التي يري منها الأحداث هو نفسه طوال الوقت، أم "تبئير داخلي متغير" فيختلف عدد الذين يبثرون الأحداث داخل الرواية، أو تبئير داخلي متعدد، والفارق هنا أن أكثر من مبئر ينقلون لنا الحدث الواحد من بؤر متعددة، وليس الأحداث المختلفة كما في المتغير، وأخيراً الحكاية ذات "التبئير الخارجي"، وهي التي نتصرف فيها الشخصيات أماناً دون أن نعرف دواخلها أو بواطنها أو عواطفها، وهنا سنجد أننا نحن أنفسنا الذين نقوم "بالتبئير" تجاه الأحداث.

مهما تكن التسميات التي يتقن بها مصطلح "التبئير" في السرديات، فإنه في الحالات جميعاً يعني: "التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة" (1)، أي موقع الراوي من عملية القصّ وعلاقته بالشخصية

الحكائية.

وكثيراً ما يُسهم ذلك الموقع في تحديد الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه النصّ الإبداعي، فالأعمال الواقعية غالباً ما تلجأ إلى تقنية الراوي المحايد، أي الراوي الذي يكتفي بعرض الأحداث من دون تفسير لها أو تأويل، والأعمال الرومانسية، والتقليدية عامة، غالباً ما تلجأ إلى تقنية الراوي العالم بكل شيء، والقادر على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، والذي لا يكتفي بتقديم الأحداث، بل يعطيها تأويلاً معيناً، ويدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها (2).

وإذا كان "تودوروف" قد ميز، في هذا المجال، بين ثلاثة أنواع من الرواة في السرد عامة: الراوي الذي يكون أكبر من الشخصية الحكائية، والراوي الذي يساوي الشخصية الحكائية، والراوي الذي يكون أصغر من الشخصية الحكائية، فإن معظم فعاليات القصّ في نصوص التسعينيات، تنتمي إلى النوع الأول، أي إلى ما يكون فيه الراوي أكبر من الشخصية الحكائية، ومطلعاً على أسرارها، ومدرراً رغباتها الخفية، وينتمي جزءٌ قليل من تلك النصوص إلى النوع الثاني، بينما يضمّر الثالث ضموراً واضحاً، ويكاد يمتحي تماماً ما يجمع بين هذه الأنواع جميعاً، أي ما يسمّى بتعدّد الأصوات. وعلى نحو أدقّ، فإنّ معظم قصّ التسعينيات يترجّح بين شكلين فحسب من أشكال القصّ: "القصّ الموضوعي (objectif) الذي ينتجه ضمير الغائب، و"القصّ الذاتي (subjectif) الذي ينتجه ضمير المتكلم¹.

المراجع:

- 1- ينظر حميد لحيداني، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1991،
- 2- انظر: تزيفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب سوريا، 1996.