وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية السرد في رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا
- "لواسيني الأعرج"-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي.
تخصص: نقد حديث ومعاصر.

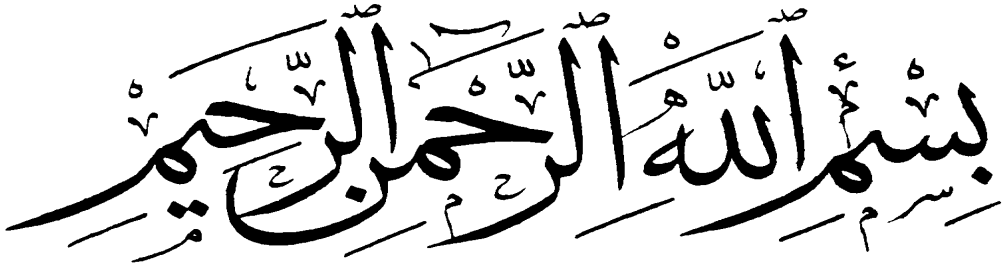
إعداد الطالب:
- عبد الحليم معيوف

إشراف الأستاذ:
- الدكتور رشيد سلطاني

السّادة أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عسال جويني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
رشيد سلطاني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
عبد الواحد رحال	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ/2020-2021م



قال تعالى:

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ [سورة المجادلة، الآية 11]

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

﴿مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَلْتَمِسُ فِيهِ عِلْمًا، سَهَّلَ اللَّهُ لَهُ طَرِيقًا إِلَى الْجَنَّةِ﴾

(رواه أبو داود وابن ماجه)

شكر وتقدير

في الحديث القدسي

﴿عبدي لم تشكرني، ما لم تشكر من قدمت لك الخير على يديه﴾

أشكر الله وأحمده حمداً كثيراً مباركاً على هذه النعمة الطيبة والنافعة نعمة العلم والبصيرة. . .

يفيض القلب، ويسعد اللسان بالإشادة بمن رسم الطريق لهذا البحث وقدم العون وأنار البصيرة بالأستاذية المخلصة الحقة فكانت الرسالة وصح التفكير. . .

يشرفني أن أتقدم بالشكر الجزيل، والثناء الخالص والتقدير إلى نبع العون، إلى من وجهني دون وهن، إلى من زودني بكل شحن، إلى أستاذي الفاضل الدكتور "**رشيد سلطاني**" الذي أشرف على هذه المذكرة، لك مني الشكل الجزيل وخالص الاحترام والتقدير ودمت الشعاع المنير، جزاك الله عنا كل الخير.

كما أتقدم بوافر الشكر والعرفان لجميع الأساتذة الذين قدموا لنا يد المساعدة . .

وأخيرا وافر الشكر للجنة المناقشة على قبولهم هذا العمل المتواضع فلكم منا فائق الاحترام والتقدير. . ولكل من ساهم في إتمام هذا العمل المتواضع ولو بكلمة طيبة.

إهـــداء

إلى من نزلت في حقهم الآيتين الكريمتين: قوله تعالى: ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾[سورة الإسراء، الآية 24].

أهدي هذا العمل إلى رمز العطاء وصدق الإيباء، إلى ذروة العطف والوفاء.. لك أجمل حواء أنتِ أمي الغالية أطال الله عمرك.

إلى الدّرع الواقي والكنز الباقي، إلى من جعل العلم منبع اشتياقي.. لك أقدم وسام الاستحقاق، أنتَ أبي العزيز أطال الله عمرك.

إلى كافة العائلة الكريمة والأسرة الكبيرة بكل أفرادها...

إلى هؤلاء جميعا.. أهدي هذا العمل المتواضع، ونسأل الله أن يجعله نبراساً لكل طالب علم.. آمين يارب العالمين.

﴿ **عبد الحليم معيوف** ﴾

مقدّمـــة

يعد فن الرواية من بين الفنون الأدبية التي تعنى بالمواضيع الإنسانية، فهو المرآة العاكسة للواقع المعيش، والفضاء الذي يلجأ إليه الكاتب لنقل أفكاره وتجاربه وأحاسيسه ووجهة نظره ويحرّك عواطفه، وفكره وخيّاله، من خلال مكوناته السردية.

وبما أن الرواية هي فضاء للبوح لما تكتمت عنه المجالات الأخرى السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد أرخت الرواية لهذه المرحلة ومجريات الأحداث التي كانت، فالرواية تكتب واقع الإنسان وتبين وتشكل توجهاته الفكرية بتقنية جمالية، والرواية الناجحة هي التي تصور أحداث معاشة بتفاعل مع مأساة ما، فهي تتعامل مع الواقع لتكون أكثر تأثيرا بما أن الخطاب الروائي أنتجه واقع نفسي وثقافي واجتماعي.

للرواية أهمية في الفكر الإنساني المعاصر، وهي الأقدر على التعبير على انشغالات الإنسان، وهي تحمل في طياتها موروثا ثقافيا وفنيا جماليا، والرواية بحكم أنها قادرة على استيعاب كل القضايا الراهنة، يتمحور هذا البحث حول شعرية السرد في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا... ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، فتوظيف واسيني الأعرج للكاتبة مي زيادة في عمله الإبداعي ليس المقصود منه إعادة كتابة الأحداث والوقائع، وإنما إعادة قراءة هذا التاريخ والواقع وفق رؤية وموقف مغاير، وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التي تنسجم مع روح وخصوصيات الكتابة الروائية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والشعري لإضافة نصية جديدة، حقيقية أو متخيلة، لترسم المسار الروائي الجديد المتميز، وتبرز دور شعرية السرد في الربط بين الماضي والحاضر وبناء المستقبل.

وعلى ضوء هذا المعطى ارتبطت إشكالية البحث بثنائية شعرية السرد في الرواية، فكان الموضوع موسوما بـ: "شعرية السرد في رواية مي ليالي إيزيس كوبيا" لـ: واسيني الأعرج.

وتأسسا على ما سبق انبثقت إشكالية البحث على النحو الآتي: فيما تتمثل شعرية السرد؟، وما المقصود بها في الرواية؟ وما حدُّ شعرية السرد في الرواية؟ وما هي فاعيلية شعرية السرد من خلال مكوناته (الزمن، المكان، الشخصية)، وكيفية حضورها في الرواية؟

ونشير إلى سبب اختيار الموضوع، المبررات والدوافع، وهي بسبب عاملين احداهما ذاتية وأخرى موضوعية، منها المتعلقة بالواقع الروائي للمبدع الجزائري الذي فرض وجوده على الساحة الإبداعية العربية ثم تعلقي بالرواية والغوص فيها لمعرفة أغوارها، كما أن رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" تعد عمل جريء يتناول شخصية "مي زيادة" وما لها من دلالات، التي تمثل شخصية الكاتبة الممزقة والمشتتة التي عاشت أزمة في مستشفى العصفورية، تستوجب في إطار القراءة الوقوف عليها، ومعرفة التيارات الفكرية وفعاليتها السردية، ومدى مساهمتها النوعية في تشكيل نص روائي حداثي. حيث حاول الروائي تجسيد هذه الأحداث من خلال شخصيات صورت الوضع بكل حذافيره أمام واقع مرير ومستقبل مجهول، ولعل موضوع الرواية هو ما شدنا وأثار فضولنا واهتمامنا ودفعنا للغوص أكثر في أغوارها من أجل اكتشاف عوالمها والوصول إلى دلالاتها وخباياها.

وقد انتهجت في الخطة إلى تقسيم البحث إلى فصلين: أما الفصل الأول الذي ضمنته مفهوم الشعرية والسرد وشعرية السرد، أما الفصل الثاني فقد تناولت شعرية القصة من أحداث وشخصيات وإطار الرواية الزماني والمكاني، ثم تطرقت إلى شعرية الخطاب في بنية الزمن من مفارقات زمنية والإيقاع السردي، وبعدها تطرقت إلى الراوي والمنظور والصيغ الحكي وكل هذا لتوضيح شعرية السرد في الرواية التي اخترناها للتطبيق على الدراسة والمفاهيم النظرية، وفي الأخير خاتمة وملاحق.

انطلاقا من هذه المعطيات تتضح الرؤية المنهجية للدراسة، وهي الارتكاز على روافد منهجية تتمثل في اتخاذ المنهج التكاملي كطريقة إجرائية في تتبع هذا البحث واستخدام آليات القراءة والتأويل، كوسيلة للبحث والتقصي داخل الرواية، فقد أصبحت القراءة لها أهمية بالغة والقارئ هو منتج النص، ومنعنس له لا متلقي سلبي خاضع لسلطته.

أما عن الصعوبات هي شعرية السرد نفسها لما لهذا المصطلح من تعدد واختلاف في المفاهيم، فاختراقه لعالم السياسة والتاريخ والفلسفة وجميع المجالات والحقول المعرفية يجعله

مختلفا عن اقتحامه عالم الأدب، وتواجده لونا يلون الأعمال الروائية ويعطيها صبغة مختلفة من حيث القراءة، وصعوبة البحث عن شعرية السرد.

أخيرا أشكر الأستاذ المشرف الدكتور "رشيد سلطاني" على كرمه والإشراف على هذا البحث والتشجيع على الخوض في غماره برغم جدته وقلة الدراسات المتوفرة فيه وصعوبته في هذا الأفق المعرفي الجديد.

والشكر الجزيل للدكتور "عسال جويني" والدكتور "رحال عبد الواحد" على قبولهم هذا العمل المتواضع.

الفصل الأول

شعرية السرد

(المصطلح والمفهوم)

توطئة.

1. مفهوم الشعرية.

1.1. الشعرية لغة.

2.1. الشعرية اصطلاحا.

أ. الشعرية في الثقافة الغربية.

ب. الشعرية في الثقافة العربية.

2. مفهوم السرد.

1.2. السرد لغة.

2.2. السرد اصطلاحا.

أ. عند الغرب.

ب. عند النقاد العرب المحدثين.

3. مفهوم شعرية السرد.

خاتمة الفصل.

توطئة:

إن الشعرية مصطلح مثير للجدل قديم، حديث، إذ يعد من النظريات الأدبية والنقدية على حد سواء، ساهم في وجود علم أسس لقوانين تتحكم في الخطاب بوصفه إبداعا، إلا أن الساحة النقدية المعاصرة امتلأت بالنقاد والباحثين الذين وضعوا الحجر الأساس لحيثياته من العرب والغرب، وعلى الرغم من اعتقاد النقاد أنه مفهوم جاهز وتصور واضح على المستوى الاصطلاحي، إلا أنه يستعمل تارة للدلالة على خصائص الشعر، وتارة كمرادف لعلم الأدب، وتارة للتعبير عن الجماليات الخاصة بالخطاب الأدبي، وهو ما سنوضحه فيما يلي:

1.مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا:

1.1. الشعرية لغة:

الشعرية في لغتنا العربية القديمة، لفظ مشتق من الجذر الثلاثي "شَعَرَ"، وردت في المعاجم والقواميس على النحو الآتي:

يعرف الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم العين "مادة شَعَرَ": نقول "شَعَرَ رجل أشعر: طويل شعر الرأس والجسد: كثيرة، وجمع الشعر: شعور وشعر وأشعار. والشّعار ما ينادي به [القوم] في الحرب ليعرف بعضهم بعضا. والأشعر ما استدار بالحافر من منتهى الجلد حيث تنبث الشعيرات حوالي الحافر، والمشعر: موضع المسك عن مشاعر الحج. والشعيرة: حديدة أو فضة تجعل مساكا لنصل السكين في النصاب حيث يركب. والشعارير: لعبة للصبيان، لا يفرد، يقولون: لعبنا شعارير، ولعب الشعارير"[1].

وجاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ش ع ر): "شعر: شعرية وشعر، يشعر شعرا، وشعرة ومشعورة وشعرى ومشعوراء ومشعورا: الأخيرة عن اللحياني، كله علم وحكى اللحياني عن الكسائي: ما شعرت بمشعورة حتى جاءه فلان، وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إياه. وأشعرته فشعر أي أدريته فدرى. وشعر به عقله، واستشعر فلان فلان الخوف إذا أضمره. وشاعره: فشعره يشعر بالفتح، أي كان أشعر منه وعليه. والشعر مذكرات: نبتتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر للإنسان وغيره. وجمعه أشعار وشعور، والشعرة لواحدة من الشعر وقد يُكنى بالشعرة عن الجمع كما يكنى بالشيبة عن الجنس، يقال رأى فلان الشعرة إذ رأى الشيب في رأسه"[2].

كما عُرف في كتاب أساس البلاغة للزمخشري على أنه: "شعر فلان، أي قال الشعر... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته...." [3].

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، مادة (شَعَرَ)، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص.ص336، 337.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعر)، ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص.ص88، 89.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، (مادة شعر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص331.

وورد في كتاب المنجد والأعلام مادة (شعر): شعر، شعر الثوب أي بطنه، شعر: شعر شعرا، كثر شعره وطال، شعر الجنين: نبت شعره، الشعر جمع أشعار وشعار وشعور، وشعر الرّجل: قال شعرا، ولفلان: قال له شعرا، شاعره فشعره غالبه في الشعر، الشعر (مص) ج أشعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية"[1].

مما سبق نلاحظ أن الشعرية عند العرب القدامى يختلف لغويا أي في المعاجم العربية ذكرنا منها "معجم العين"، "لسان العرب"، "المنجد والأعلام"، و"أساس البلاغة"، حيث نلاحظ وجود خصيصة علائقية بينهم تَصُبُ في معنى واحد وهو مادة شَعَرَ التي تعني الشاعر الفحل، إلا أنها لا يغيب عنها تنوع مفاهيمي ملحوظ ومتواجد بقوة في تلك المعاجم، الذي يوسع معرفة كُنْهَ اللفظة حسب استعمالاتها في ذلك الوقت عند العرب، وهذا ما يزيده بساطة وفهما وأقل جهدا دون التعرض للالتباس وغموض، وابتعاد عن الغرابة والنفور، وهو يصب في معلم موسيقي وقافية ووزن واحد.

أما صاحب مقاييس اللغة فيعرفه: "إن الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على علم، وعلم: شَعَرْتُ بالشيء إذا علمت وفطنت له"[2].

ويذهب الفيروز آبادي في معجمه الوسيط، إن الشعر: "كلام موزون مقفى قصداً وفي اصطلاحي المنقطين: أقوال مؤلف من أمور تخيلية يقصد به: الترغيب والتنفير كقولهم: الخمر يقوته سياسة والعسر قيء النحل والشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع تجري على منهج الشهر في التخيل والتأثير دون الوزن، ويقال: ليت شعري: ما صنع فلان، ليتني أعلم ما أصنع (ج) أشعار"[3].

---

[1] لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص330.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، (مادة ش ع ر)، تح: عبد السلام هارون، اتحاد العرب، ج2، بيروت، لبنان، 2002، ص331.

[3] إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات: معجم الوسيط، (مادة شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ج1، إسطنبول، تركيا، 1979، ص773.

نلاحظ أن ابن فارس ركز على مادة شعر، كما أنه وضح لنا أن الشعر يتقيد بالعلم والدراية والفطنة، أما الفيروز آبادي يعتمد على منظوم الشعر وسجعه (وزن، قافية، روي، موسيقى)، حيث يكون له قوة التخيّل والتأثير من خلال الصوت والإيقاع.

نستنتج أن المعاجم العربية قد ألمّت بمختلف المفاهيم والتعريفات اللغوية لمادة شَعَرَ، التي تعني الشعر المنظوم بمفهومها الأول، أما عن باقي المفاهيم الذي اجتهد فيها علماء العرب فهي متنوعة ومتخصصة بأهل البادية قديما، وثبابة المعنى ومحدودة، وعلمنا بأن الشعر يدل على صيغتين أحدهما مادية والأخرى معنوية، أما الأولى لا نقصدها في الدراسة، والثانية مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالتها على الثبات بأن الشعر محدود بعلامات لا يتجاوزها كما ذكرها لسان العرب، ويلتزم بقواعد ومعايير معنية لا يمكنه تخطيها متعلقة بشعائر الحج كونها محدودة بين الحج والشاعر كما ذكرها معجم العين.

ومن هنا نستخلص أن لفظ الشعرية في التراث العربي يوحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية.
- أن لكل شعرية معالم وضوابط محددة يستند عليها.
- أن مصطلح الشعرية فيه نوع من أنواع الثبات المؤقت.

2.1. الشعرية اصطلاحا:

أ. الشعرية في الثقافة الغربية:

أ.1. مفهوم الشعرية عند الغرب القدامى:

أحدث مصطلح الشعرية تضاربا نقديا كبير بين النقاد والدارسين من حيث ترجمته، ومن حيث الرؤى المنهجية في الخطاب والنص الأدبي والجنس الأدبي والدراسات الأدبية، ولقد اهتم المنظرين بالتأصيل والنظير بمصطلح الشعرية خلال فترة الستينات من القرن الماضي حتى وقتنا الراهن، حتى ظهرت نخبة من الفلاسفة والمفكرين الذين أنشئوا صرحاً قائما على قوانين عامة وتسميات مختلفة، لأمثال أرسطو، أفلاطون، أرسطو طاليس الذين ركزوا على المحاكاة، وبعد فترة وجيزة في التطور الزمني ظهرت ثلة من الباحثين والنقاد الغربيين أمثال رولان بارت،

تودوروف، رومان جاكبسون، جون كوهين وغيرهم، وبذلك سنحاول طرح بعض القضايا المتعلقة بمصطلح الشعرية، وإعطاء رؤية جديدة شاملة لتكون واضحة وقابلة للقراءة والتأويل والدراسة.

أ.1.1. الشعرية عند أفلاطون:

اعتمد الفلاسفة قديما على التنظير موظفين ثنائية الدقة والوضوح، ليأتي أفلاطون قصد إنشاء منظومة معرفية، ونظريات علمية ليحدث التواصل المعرفي، باعتبار الشعر صناعة في تمجيد بطولات وتخليد حضاراتهم اليونانية القديمة، إذ أن أفلاطون اعتمد عنصر المحاكاة قائلا: "بأن الحقيقة ثلاثة أقسام: منزلة الصنع الحقيقي، أي الخلق وهو عمل الله صانع المثال؛ الصنع الإنساني وهو ما يقع على أفراد الأشياء المصنوعة؛ محاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق"[1].

يقصد أفلاطون بالمحاكاة أي أن تحاكي ما حولك حكاية لعالم المُثُل، كما يجب أن ترتبط الشعرية بالحقيقة وأن يكون الإنسان صانع للأشياء وإعطاء مظهر للحياة بصورة واضحة.

وضع أفلاطون الحجر الأساس للمحاكاة من بعد أستاذه سقراط، أن ربطها بما هو ميتافيزيقي، يقول سقراط: "إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون يعود إلى الأساس.. أن الوجود ينقسم في ثلاث دوائر: الأولى عالم المثل، والثانية عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية... قال أفلاطون في الجمهور: والشاعر التراجيدي محاكي وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة"[2].

اعتبر سقراط وأفلاطون أن الشعرية ترتبط بالفنون الأخرى (الرسم، الموسيقى، الرقص، النحت) باعتبارها أنواعاً فنية خاضعة للتقليد مثلها مثل الشعر لأنه يحتوي فناً إبداعياً، وقد ربطها بعالم المثل ثم عالم المحسوسات والثالثة عالم الأعمال الفنية وصورة وظل لما قبلها، يحاكي فيها الفنان عالمه ويقلد بني جنسه، أي محاكاة للماضي وتقليد للأشياء وإسقاط الظلال عليها من العالم الميتافيزيقي إلى عالم المحسوسات والماديات.

---

[1] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص89.

[2] إحسان عباس: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955، ص10.

أ.2.1. الشعرية عند أرسطو:

ظهر هذا الفيلسوف بعد أستاذه أفلاطون ليعطي لنا صورة جديدة لشعرية المحاكاة في الفكر اليوناني القديم التي تمس المجتمع بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، حيث عدّل المحاكاة وأعطاها بُعداً إيجابيا، فيذكر شكري عياد في كتابه "أرسطو طاليس في الشعر"، قائلا: "المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ صغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أو ما يتعلم بطريق المحاكاة ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع"[1].

يقصد أرسطو بقوله أن الشعر صناعة كما هو مهارة فائقة في إدراك الأشياء عن طريق المحاكاة عكس ما ذهب إليه أستاذه أفلاطون على أنها تقليد وتشويه لعالم المثل المجرد، وبهذا اتخذت المحاكاة مكانة وأصبحت مُلكاً للجميع.

يقدم أرسطو للشعرية إضافات بواسطة عنصر الخيال لمَّا تنتجه المخيلة وحَصَرَهَا في الأجناس الشعرية المعروفة (ملاحم، تراجيديا، كوميديا، دراما)، وهذه الفنون تحاكي بعضها، فيقول: "هذه الفنون القولية وغيرها من اللعب بالقيتار والمّفَرْ بالناي بوجه عام أنواع من المحاكاة ويفترق بعضها عن بعض في ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يُحَاكى أو باختلاف طريقة المحاكاة... أما الفنون القولية فجميعها تَحْدُثُ المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع"[2].

اعتبر أرسطو أن الوزن والقول والإيقاع مقومات محورها الشعرية، فهي تفرق بين الكلام العادي والكلام الشعري، كما أنها فن قولي كالمعزوفة الموسيقية تعتبر محاكاة جمالية تعطي لنص الملحمي أو الشعر الغنائي أو إلياذة صورة طبيعية فنية خارقة وراقية، كما هي في الآلات الموسيقية.

طرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانوناً للفن بشكل عام باختلاف المحاكاة بين فنونها وفق الوسائل والموضوعات وطريقة، إذ تتسم بالفضيلة كما التشابه بين المحاكاة سوفوكليس

---

[1] أرسطو طاليس: في الشعر، تح: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص28.

وهوميروس، ومن هنا يعرف حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" أن المحاكاة عند أرسطو تنطلق من ماهية المأساة بوصفها: "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1].

مزج أرسطو بين المأساة والمحاكاة التي ترتبط بلغة معينة فتثير الخوف والرحمة، فتؤدي هنا إلى التطهير تلك الانفعالات، وتمثلت المأساة عنده بالعرض المسرحي أو النشيد أو الموسيقى، فتركز الأوزان داخلة المقولة التي تعتبر أجزاء خارجية بالنسبة للتمثيل المسرحي، أما عنصر الأجزاء الداخلية فهي متعلقة بالمؤلفين: الخرافة، الأخلاق، الفكر، أما الأولى: "فالخرافة هي محاكاة الفعل أي تركيب الأفعال المنجزة، فالأخلاق هي إسناد صفات معينة للأشخاص.. أما الفكر فهو كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقدرون"[2].

يوضح لنا أرسطو أن التطهير هو جزء من الانفعال الذي يسقط ذلك الثقل من خوف وشفقة على شخص ما، ويعتبره مقولة خادمة لعنصر الشعرية كما وردها في كتابه في الشعرية.

مما لاشك فيه أن أرسطو مَهَّدَ للشعرية بطريقة استثنائية، حيث أوجد المأساة والملهاة والتراجيديا والكوميديا والدراما، إلا أنه ربطها بالمسرح (التمثيل)، حيث أخرج الشعر الجنس الأدبي إلى جنس نثري خالص، وعلى الرغم من مجهوداته إلا أنه قصد الملحمة وأوديسا وإلياذة والأسطورة، بذلك يعزوا في دراساته الشعر الغنائي عن طريق التمثيل أو الكلام، حيث اعتمد على الوقائع والمواقف الإنسانية بالمنهج استقرائي، وينتهي بقوانين مستنبطة بتلك الوقائع، حيث غيّر مفهوم الشعرية بين مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما من خلال المحاكاة لقانون الفن في نطاق الطبيعة لكي تتطابق مع الشكل والموضوع والنمط والأسلوب والوزن والتنظيم والمضمون.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص22.

أ.2. الشعرية عند الغرب المحدثين:

تم تداول مصطلح الشعرية (Poétique) من طرف الكثير من النقاد الغرب، حيث أصبح محل اهتمام وبحث وتنقيب، ونظرا للاختلاف الاصطلاحي ظل الغرب هم المنظرون الأوائل له، فيعود بجذوره الأولى إلى اليونان، وأحدث ثورة في الستينات لدى الدارسين في اللسانيات والسيميولوجيا والبنيوية، والتفكيكية، وما بعد البنيوية، إذ عرف شهرة واسعة بتداخل المذاهب والمناهج الأدبية، ومن هنا سوف نحاول المرور على بعض وأهم مفاهيمه عند النقاد الغرب المحدثين.

أ.2.1. الشعرية عند رومان جاكبسون:

لقد كان الفضل الكبير للشكلانيين الروس في بلورة مفهوم الشعرية باعتباره شاملاً لجميع الأنواع الأدبية، وقد سبق في ذلك رومان جاكبسون في تطويره وربطه بنظرية التواصل ووظائف الاتصال الست، ورأى بأن الشعرية مطابقة للأدبية، فـ"الوظيفة الأدبية يدعوها بالوظيفة الشعرية أو الجمالية"[1].

ظهر مصطلح الأدبية في اللسانيات عند جاكبسون، وقد كان سباقاً لمصطلح الشعرية، ويعتبر مفهوم الأدبية، إذ هو الفاتح الأول، لكن يبقى كلاهما مفهومين متلازمين.

رغم التداخل بينهما، إلا ويظل الشكلانيين الروس يرون أنّ الأدبية هي امتداد للشعرية، فيعرف عثمان الميلدو في كتابه "شعرية تودوروف" قائلا: "فموضوع علم الأدب ليس الأدب، ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبياً"[2].

ذكر جاكبسون أن الأدبية شاملة لكل إبداعية وفنية لديه، إذ أنه رأى بأنها موضوع للأدب، أي ما يجعل من عمل ما مُعطى أدبي، ويقصد بذلك أنها تدرس الأدب من الداخل والخارج، إضافة إلى السياقات الخارجية وليس الأدب في حدّ ذاته، وتلك الخصائص النوعية له.

---

[1] بسام بركة: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة العالمية لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص10.

[2] عثمان الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص11. نقلا عن:
- Roman Jakobson, Huit Question des Poétique, éditions du seuil, France, 1977, P16.

انتشر هذا المصطلح في السرديات المعاصرة عند رولان بارت وتودوروف، كما انتشر بكثرة عن البنيويين، وأصبح متداولا في ساحة شعرية السرد، وبهذا السبب المتداخل يذكر عبد الرحمن القعود في كتابه "شعرية الشعر" قائلا: "وبهذا التداخل تتوزع الشعرية لمفهومين: مفهوم عام، بمعنى الأدبية أي تلك القوانين والخصائص والملامح التي تفرق الخطاب الأدبي وتميزه عن خطاب آخر، ومفهوم خاص بالخطاب الشعري دون النثري"[1].

وضح لنا جاكبسون هذا التداخل بين الشعرية كمفهوم عام كل ما يخص الأدبية وقوانينها وخصائصها وملامحها الداخلية والخارجية والنصوص الإبداعية، أما الوجه الثاني فيما يخص الخطاب الشعري أي تلك الوسائل الشعرية والأغراض والأساليب والأنماط التي تخدم النص الشعري شكلاً ومضموناً.

اعتبر رومان جاكبسون الشعرية فرعاً من فروع اللسانيات، بل هي جزء لا يتجزأ منها، وترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية اللسانية من جهة، واللغة من جهة أخرى، حيث يقول في كتابه "قضايا الشعر" أنها: "تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما، مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات"[2].

ركز رومان جاكبسون على شيئين هما اللسانيات واللغة، باعتبار اللسانيات سقف للشعرية ثم اللغة التي هي أساس للشعرية، وباعتبارها أداة تواصلية تبليغية تعليمية.

شعرية جاكبسون لا تقتصر على الشعر فقط بل تشمل كافة أنواع الخطابات اللغوية والأدبية باعتبارها وظيفة سائدة في اللغة، فقد حددها بوهلر قبل جاكبسون، ولكنه تنبه إلى ثلاث وظائف أخرى، استنبطها جاكبسون حيث يقول: "إن النموذج التقليدي للغة كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر (Buhler)، يقتصر على ثلاث وظائف: انفعالية وإفهامية ومرجعية...

---

[1] عبد الرحمن القعود: شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007، ص08.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية"[1].

أضاف جاكبسون إلى النموذج التقليدي للغة ثلاث وظائف أخرى لوظائف بوهلر، ليصبح كل عنصر من عناصرها لتواصل اللغوي نتائج عن وظيفة محددة خاصة به.

يوضح المخطط التالي عند عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" المعايير اللسانية الخاصة بوظائف الوضع الشعرية والتواصلية[2].

– مرسل. – Adresser. – وظيفة انفعالية. – Emotive	– سياق. – وظيفة مرجعية.	– Context. – Referential.
	– رسالة. – وظيفة شعرية.	– Message. – Poétique.
	– اتصال (قناة). – وظيفة انتباهية.	– Contact. – Phatique.
	– سنن (شفرة). – وظيفة ميتتالسانية.	– Code. – Metalinguistique.
		– مرسل إليه. – Adresser. – وظيفة إفهامية – Conative.

أدرج جاكبسون الوظائف الست في المخطط السابق الذي خضعها لعملية التواصل، لكن اهتمامه الأكبر بالوظيفة الشعرية المميزة للخطاب الأدبي وعلاقته بالوظائف اللغة، وهذا ما دفعه إلى الربط بين الشعرية واللسانيات على حدّ سواء.

يذكر عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" علاقة اللغة بالوظيفة الشعرية لدى جاكبسون، فيقول: "ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية (الشعرية) ليست موجودة في

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص30.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1997، ص160.

الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفته الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ ذاك في الدرجة الصفر"[1].

يبين لنا جاكبسون إن الخطاب الأدبي وظيفته مختلفة عن عناصر التواصل اللغوي، وذلك ما يميز الوظيفة الشعرية عليه، وتختلف درجة الوظيفة من خطاب إلى آخر، الذي يعتبر أكثر انحرافاً عن معايير اللغة العادية.

عالج جاكبسون قضية إسقاط مبدأ التماثل في دراساته من حيث القول اللفظي وكيفية تسلسل الكلمات في خط مستقيم، واعتمد على خاصية اللغة الزمنية، حيث "اهتم جاكبسون بالوظيفة المهيمنة، وكان معياره اللساني الذي يعترف بالوظيفة الشعرية من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف*"[2].

ووضع جاكبسون محورين أساسيين في الخطاب هما محور الاختيار والتركيب، فالأول يقوم على علاقة التجاوز الذي يعطي الطابع التأليفي، والمحور الثاني استبدالي (اختياري) الذي تنمو فيه عمليات التواصل اللفظية ذات أساس تشبيهي، أو اختلافي (التخالف) اللذان يعتمدان على التجاوز المكاني والزماني فيعطي إسقاط للوظيفة اللغوية، وبهذا تكتمل إستراتيجية الخطاب (تواصل) عن طريق اللغة.

خلاصة القول أن جاكبسون ركز على الوظيفة الشعرية كأساس في الإبداع الأدبي، كما أنه ربطها بالوظيفة اللغوية باعتبار اللغة الرابط بين الوظيفة الشعرية واللغوية، كما ركز على وسائل التواصل من (مرسل، مرسل إليه، الرسالة، قناة، شفرة، سياق) التي تُسهل عملية تواصل بين القارئ والنص، حيث استعان بالطابع العلمي في المبادئ الأولى للسانيات، ولا ننسى أنه مَهَّدَ لمصطلح الأدبية في تداخلها مع الشعرية، وقدم لنا محورية للوظيفة الإنشائية والكلام كمعيار لساني مهيمن.

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، المرجع السابق، ص160.

[*] محور التأليف: يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها، يعتمد على خاصية اللغة الزمنية، كخط مستقيم يستبعد فيه المكان والنطاق في آن واحد، أما المحور الاختيار فيعني أن نأخذ كلمة من محور التأليف لوجدناها تشير إلى كلمات أخرى بالإيحاء والتداعي خارج القول اللفظي، أي أن مكان كلمات الاختيار هو الذاكرة.

[2] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، ص100.

أ.2.2. الشعرية عند جان كوهين:

تأثر جان كوهين بتأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة، وبذلك تناول الشعرية في دقة التفاصيل، وقد عرفها في كتابه "بنية اللغة الشعرية": "فالشعرية محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[1].

يوضح لنا جان كوهين أن الشعرية يجب أن تكون محايثة للشعر، حيث أشار إلى موضوع الشعرية كشعر لا اللغة بجميع أجناسها، أي ما ينتجه الشاعر من جماليات في أسلوبه.

تطرق جان كوهين إلى دراسة الشعرية من خلال تلك الخصائص وسيمات التي تحقق للنص فردانيته، حيث عرفت خولة بن مبروك في كتابها "الشعرية بين تعداد المصطلح واضطراب المفهوم" قائلة: "الوزن والقافية والإسناد اللغوي المخصوص والاستعارة وغيرها، فالشعرية هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[2].

بيّن جان كوهين أن الشعرية متعلقة بالشعر وقواعده وقوانينه من الوزن والقافية واللغة، بالإضافة إلى الصفة الجمالية من استعارة ليكون نصا شعريا فنيا.

اتسع مفهوم الشعرية عند جان كوهين على أنه بنية نصية خاضعة للشعر فقط، فـ"الشعرية علم موضوعه الشعر"[3].

إذا فالشعرية عند علم بحدّ ذاته مرتبط بالشعر كجنس غير نثري يتقيد بالوزن والقافية والموسيقى، كما أنه يعتمد على لغة شعرية بَحْتَة.

تعدد مفهوم مصطلح الشعرية كثيرا ليرتبط بمصطلح الانزياح عند جان كوهين، وهناك من وضع تسميات أخرى منها: الانحراف، الانتهاك، الخرق، العدول، الخروج، عند الكثير من النقاد والباحثين، حيث يعرف عزالدين المناصرة في كتابه "علم الشعريات" الانزياح على أنه:

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص40.

[2] خولة بن مبروك: الشعرية بين تعداد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع9، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013، ص371.

[3] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص09.

"الأسلوب الذي يحمل قيمة جمالية، فهو انزياح بالنسبة إلى معيار، وأن مواجهة الشعر بالنثر تؤدي إلى البحث عن المعيار... ويرى أنه بوسعنا التمييز بين شكل المحتوى ومادته: فالمادة هي الواقعة العقلية، والشكل هو هذه المادة نفسها"[1].

يقصد جان كوهين هنا بالانزياح الخروج عن المألوف باللغة، وذلك باختيار الأسلوب المناسب للنص الأدبي لكي يحمل قيمة جمالية، ثم يبحث بذلك عن المعيار الموازي له لكي يميّز القارئ بين شكل النص والمادة الخام (الإبداع) عند الأديب، والمادة هي نفسها الشكل، وهنا يبيّن لنا أن الانزياح هو معيار جمالي يضفي تلك الصفة الخاصة للنص لكي يرقى إلى مستوى الإبداعي.

وجد جان كوهين في دراساته بعض المفاهيم المتعلقة بالشعرية، حيث يعرف بشير تاوريرت في كتابه "الشعرية والحداثة" قائلا: "أن الشعرية تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخر مكانيات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره من النصوص الأخرى"[2].

تأثر جان كوهين بالشعرية الانزياح، حيث ركز فيها على إمكانية الخصوصية فيها من حيث العدول عن اللغة، ليكون النص في أجمل صورة ويعطي بُعداً فنياً له.

دخل جان كوهين بدراساته ومزج نظريته الشعرية باللسانيات، حيث استنبط مبدأ لساني السويسري، حيث ميّز بين الشعر والنثر، على أن الشعر مجاوزة (انزياح)، والنثر مستوى لغوي عادي، وأضاف بذلك خصائص موجودة على المستويين الصوتي والمعنوي، كما أنها تجمع بين الصوتي والدلالي وذلك ما يعطي القصيدة نمط ثالث، وقد مثل في كتابه "بنية اللغة الشعرية" ما يسميه الشعر الصوتي المعنوي، ويمثل له كما يلي:[3]

---

[1] عزالدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص10.

[2] بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد والنظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص308.

[3] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص12.

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

يبيّن لنا جان كوهين من خلال المخطط ثلاثة أبعاد للقصيدة (الجنس، الصوت، الدلالة)، حيث تعتبر عناصر تامة بإضافة إلى خاصة اللغة، حيث تمثل الأولى القصيدة النثرية وهي معنوية، أما الكاتب فيهتم بالجانب الصوتي للغة، وأما النمط الثاني الذي يخص القصيدة الصوتية (وزن القافية)، أما النمط الثالث هو الشعر التام الذي اهتم به جان كوهين وخصص فيه مستويين الصوتي والمعنوي التي تنتمي إليه المؤلفات الشعرية الخالدة.

أبرز جان كوهين مقولة التماثل إلى مصطلح الشعرية، حيث فرق بين الشعر والنثر، واستطرد بذلك، حيث يقول حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية": "يكمن الفرق بين الشعر والنثر –حسب كوهين– في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر دون النثر... إلا أن التماثل عند كوهين ذو طبيعة تأثيرية... وتنحصر أنواع التماثل عند كوهين بـ:

1. تماثل الدوال: وأبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.
2. تماثل المدلولات: ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.
3. تماثل العلامات: ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد"[1].

فصّل جان كوهين أنواع التماثل في مبدأ المحايثة ليفرق بين الشعر والنثر، حيث يعرض تمييزاً بين الطرفين هما الجمال والعلم، فالأول استهلاك (التذوق) والثاني التأمل (معرفة)، وبهذا

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص.ص112، 113.

فالشريعة عنده بحاجة للتداخل بين القيمة الجمالية في النص الأدبي، والقوانين المستنبطة من نص لنصه، ليحدث التلاحم بين الجمال والعلم.

من هنا نستعرض بعض النقاط التي ركز عليها جان كوهين حول وضع مفهوم لمصطلح الشعرية، إذ نادى بشعرية أسلوبية، شعرية الانزياح، شعرية التماثل التي أَضْفَتْ على القصيدة صفة الجمالية، إذ جعل منها علم موضوعه الشعر دون النثر، وبالتالي أضاف المحايثة لتتجانس مع اللغة الشعرية خاصة، وتعطي ذلك بامتزاج والتداخل بين القيمة الجمالية وقيمة المعرفية للنص الأدبي.

أ.3.2. الشعرية عند تزفيتان تودوروف:

ضبط تودوروف هذا الناقد الأدبي الغربي الذي اهتم بالتنظير والتأهيل لمصطلح الشعرية في النقد الحديث، وذلك خلال الستينات من القرن الماضي وحتى وقتنا الراهن، حيث انطلق من الجدل القائم بين التأويل والعلم، فالأول مبني على الانطباعية والذاتية والثاني مبني على الموضوعية، واستنباط الأنظمة والقوانين المعرفية، حيث يعرف في كتابه "قضايا الشعرية" قائلا: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يُعْنَى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية... إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل"[1].

ارتكز مفهوم الشعرية عند تودوروف على علاقته بالأدبية الذي يجعل العمل الأدبي أدبيا، وتلك الخصائص النوعية له التي تصنع الحدث الأدبي من خلال علاقة الشعرية بالتأويل من جهة أخرى، والتأويل هنا ينطوي على الانطباعية، والعلم (علمنة الأدب)، أي استنباط تلك القوانين التي تضبط النظام داخل الحدث الأدبي.

لم يستقر مفهوم الشعرية عند تودوروف، بل أخذ مفاهيم أخرى وتنوع معناه، لكن ظهر هذا التباين قديما وحديثا، الشعرية عنده تهتم بالأدب: "سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد

---

[1] تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص.ص23، 24.

تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية... وأخيرا تظهر في كتابات رومان جاكبسون لتعني علم الأدب"[1].

وضح تودوروف أن الأدب يهتم بالشعرية كما هو متعلق بالنثر في حدّ ذاته، إذ أنه لا يقتصر على الشعر فقط، بل أيضا يحوي النثر كجنس أدبي قائم بذاته.

حاول تودوروف تحديد مفهوم الشعرية من خلال اهتمامه بالمنهج البنيوي الذي يقوم على أساس الخطاب الأدبي ويهتم بالبُنَّى المجردة للأدب، فتذكر نزيهة الخليفي في كتابها "المصطلح والتعدد الدلالي" قائلة: "كل شعرية مهما تكن تنويعاتها فهي بنيوية، مادام موضوعها ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)، ولكنه بنية مجردة وهي الأدب"[2].

أكد تودوروف أن الشعرية متعلقة بالبنى الباطنية والتجديد، فالأول يُعْنَى بصياغة القوانين الشعرية داخل العمل الأدبي، والثاني لا أثر فيه في القوانين المجردة المتعلقة بالخطاب الأدبي.

وزع تودوروف مجالات الشعرية في ثلاثة أسس، حيث دَوَنَها عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" كالتالي:

"1. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2. تحليل أساليب النصوص.

3. استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[3].

حاول تودوروف وضع الشعرية في ثلاث مجالات، حيث أسس نظرية ضمنية للأدب تخرجه من بوتقة الضيق والجزئية، ثم تحليل أساليب النصوص ضمن ضوابط نصية علمية، وبعد ذلك استنباط الشفرات المعيارية أي فك الرموز التي تجعل النص غامض ومبهم، لتنطبق

---

[1] تودوروف تزفيتان: الشعرية، المرجع السابق، ص24.

[2] نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع6، جامعة تونس، تونس، 2014، ص190.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص23.

على الجنس الأدبي وتجعل منه نصا جمالياً، وخلق فاعلية التترك بذلك أثرا أدبيا قائم على تحليل مُسْبَقْ.

إذا يمكن تلخيص ما يتناسب مع مجهودات تودوروف في توليد اللغة التي هي عملية خلق جديدة تؤسس لنص أدبي، تستنبط منه تلك المعايير لتتناسب مع الأعمال الشعرية، وقد انتقل تودوروف من الشعرية التلقي إلى الشعرية القراءة لجنس الأدبي، وبها تهدف إلى البحث عن مختلف الأعمال الفنية وتعطينا قالبا جمالياً لنص الأدبي.

ب. الشعرية في الثقافة العربية:

تعتبر الشعرية العربية القديمة فناً أدبياً يعتمد على الإبداع والخطاب والبلاغة وغيرها، حيث ركز الشعراء القدامى والمحدثون على الشعر كوسيلة تعبيرية، وكفن من الفنون الأدبية التي تكشف أسرار مجتمع ما، كالفرح والحزن، والحب، والفخر، والحماسة، والمرح، والذم، والهجاء...الخ، وقد صاغ النقاد اللغة واستحسنوا الموسيقى، ونظم معاني القصيدة، وعرضها كألفاظ مرتبة ومتسلسلة ومفهومة، ومحاكاتها مع الواقع المعاش بطريقة سهلة وبسيطة، إذ يجب على الشاعر أن يقول شعراً جَهْورَي، شكلاً ومضموناً، حيث انحصرت الشعرية قديما بدراسة وصناعة الشعر، وضبط قوانينه الثابتة دون المساس بجوهرها.

ب.1. الشعرية عند العرب القدامى:

يعد الفارابي (ت339هـ) من بين النقاد العرب القدامى المتأثرين بالفلسفة اليونانية، حيث ورد في كتابه "الحروف" مفهوم مصطلح الشعرية قائلا: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلاً... فالخطبية هي السابقة أولا... ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلاً إلى أن يحدث الشعر قليلا قليلاً..." [1].

[1] أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص.ص141، 142.

حيث ربط الفارابي مصطلح الشعرية بالكلمة ثم الجملة ثم النص ليتكون الخطاب، ويصبح شعرية بعد ذلك، ينمو كجسم الإنسان شيئا فشيئاً، وذلك ترتيب وتحسين مهمان في تبديل الألفاظ وتكثيرها لخدمة النص الشعري.

قسم الجاحظ (ت255هـ) الشعراء إلى قسمين: القدامء والمحدثين (المولدين)، حيث تحدث في كتابه "البيان والتبيين" فيقول: "القضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدين والنابتة، ليس ذلك بواجب في كل ما قالوه"[1].

يبيّن لنا الجاحظ قوة نقده لهذه القضية في تقسيمه للشعراء من العرب والمولدين، إذ أن العرب البدو أجود وأشعر من شعراء الأمصار المحدثين آنذاك.

لقد ربط الجاحظ مصطلح الشعرية بقضية اللفظ والمعنى، حيث صنف في كتابه "الشعر والشعراء" أنواع الشعر العمودي، حيث يقول: "ثم اعلم –حفظك الله– أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة ومحدودة"[2].

ويذهب إلى قول آخر موضحا أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، ومدة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[3].

ضبط الجاحظ المفهوم المصطلحي للشعرية في ثلاثة أسس فنية في صناعة الشعر وهي الوزن، اللفظ والمعنى، سهولة المخرج، إذ يربط الشعر في تخيير المعنى الصحيح والواضح والجيد، وانتقاء اللفظ واللغة الواضحة ليكون هناك ميزان موسيقى للقصيدة الشعرية الذي أطلق عليه الميزان العروضي، وقد ذكر في قوله أن الشعر صناعة، ويقصد بذلك اختيار

---

[1] عزالدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدبي)، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص58.

[2] أبو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص76.

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

الألفاظ الصريحة والصحيحة منسوجة نسجاً مع عدم المغالاة، والحفاظ على الاتساق والانسجام، وذكر أن الشعر جنس من التصوير أي أنه نوع أدبي يخضع إلى التصوير الفني ليعطي صورة جمالية للقصيدة.

ويعد قدامى بن جعفر (ت337هـ) من بين الأوائل النقاد العرب الذين حاولوا تقديم مفهوم شامل للشعر، إذ أنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر... فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء"[1].

تدارك قدامة بن جعفر أن الشعر قضية تحتاج إلى ميزان معين، وقافية موحدة لتكوّن لنا معنى جيد وواضح للمتلقي، ولتفادي التغليط اللفظي دون الوقوع في بوتقة الرداءة، وذلك بالتمييز بين جيّدة ورديئة.

وتتمثل الشعرية عند ابن سينا الذي ربطها بغرّيزة الجنسية للإنسان قائلا: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما: الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية... وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[2].

ويقصد به بغريزة اللذة والمتعة بقول الشعر عند المحاكاة، واختيار الأوزان مناسبة للألحان، وأيضا حب الناس للتأليف والتدوين والكتابة الشعرية الموزونة تناسب موسيقى واللحن معين للشعر، لتميل لها النص وتتلذذ بها الألسن حسب غريزة الإنسان وطبيعته وعادته وخلقه.

يحمل الشعر أو مصطلح الشعرية تعدد المفاهيم، حيث نجد الدكتور رمضان الصباغ في كتابه "نقد الشعر العربي المعاصر" يحدد لنا شعرية ابن رشد قائلا: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التشبيه والتخييل ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب، منهما

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1995، ص64.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص12.

والصناعة المخيلة التي تفعل فعل التخييل ثلاثة؛ صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة بعمل الأقاويل المحاكية"[1].

نجد أن هذا المفهوم مقصود إلى قول الشعر مربوط بالمخيلة، أي الخيال الجامح، كما يرتبط تماما بالتشبيه والمجاز أي قسمها إلى ثلاثة أساسيات، الأول صناعة اللحن (موسيقى) لكي تتماشى مع الشعر، والثاني صناعة الوزن (العروض) أي وضع القصيدة ببحر عروضي موافق لموضوع القصيدة، والثالث عمل الأقاويل المحاكية أي في قول الشعر وتمييزه عن النثر لكي تحاكي الطبيعة والمجتمع التي خلقت فيها، وقد اِعْتَدَّ ابن رشد بشعرية ابن سينا ومثيله الفارابي باعتبار الشعر هو ضرب من المحاكاة.

لا يبتعد ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) عن تعريف قدامى، إنما أضاف فقط النية، فالشعر عنده يقوم بعد النية على أربعة أشياء الذي ذكرناها في كتابه "العمدة" قائلا: "اللفظ والوزن والقافية والمعنى"[2]، "وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل نوع منهما ثلاث طبقات: جيدة، متوسطة، رديئة"[3].

النية تسبق كل عمل، ويمثل الشعر عند ابن رشيق القيرواني بين المنظوم والمنثور، أي الشعر والنثر مع مراعاة الوزن والقافية واختيار المعنى الفصيح مع الابتعاد عن التنافر والغرابة، إذ قسم كلام العرب إلى ثلاثة أصناف جيدة، متوسطة، رديئة.

تداخلت المفاهيم عند الكثير من النقاد العرب، ليأتي حازم القرطاجني (ت684هـ) أحد المتأثرين بالفلسفة اليونانية، حيث عرف الشعر في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" قائلا: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع

---

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص40.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972، ص119.

[3] أبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص09.

ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوى انفعالها وتأثرها"[1].

نلاحظ أن القرطاجني جمع بين الرؤيتين العربية واليونانية، وبين الشكلي والمفهومي، ذكر المحاكاة وتأليف وشهرة، وأكد على الابتعاد عن الغرابة والتعجب والانفعال القويّ مقترن بالخيال عند الشاعر.

ويؤكد القرطاجني أن: "عملة المحاكاة من مصدرها التي تنبعث منها إلى أثرها الذي تخلقه، تتكامكل فيها عناصر أربعة: أولهما العالم... وثانيهما المبدع... وثالثهما العمل الذي يشكله المبدع... ورابعها المتلقي..." [2].

توجد ملاحظة مهمة هنا وهي الجمع بين العناصر الأربعة التي تعتبر أساسا للإبداع (العملية الإبداعية)، وجد في ذلك اهتماما بالمتلقي من خلال عملية الاختيار ثم عملية الخيال والتخييل من خلال علاقة المبدع بواقعه، أما التخييل فهو تجسيد تلك المحاكاة داخل العمل الإبداعي والأثر الذي يتركه العمل الفني في نفسية المتلقي.

لمّح حازم القرطاجني إلى عناصر الاتصال اللغوي من قبل جاكبسون بسبع مائة عام، حيث يذكر أن عناصر الاتصال كالتالي:

"1. ما يرجع إلى قول نفسه = الرسالة.

2. ما يرجع إلى القائل = المرسل.

3. ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

4. ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه"[3].

من خلال ما سبق نرى أن عبد الله الغذامي قد ذكر في كتابه "الخطيئة والتكفير" تعريف لحازم القرطاجني في نظرية الشعر، حيث جسد أربعة عناصر مذكورة في الدراسات الحديثة

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص71.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص198.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص17.

لجاكبسون، ويرى بأن الأقاويل الشعرية تختلف مفاهيمها وأنحاء الاعتماد فيها... وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع القائل، أو ما يرجع المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له، ونقصد بهذا الكلام عناصر الاتصال بين المرسل والمرسل إليه والشيفرة (السياق) والرسالة بينهما.

يستأنف عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" حيث ركز على نظرية النظم الجديدة، ورد فيها قضية اللفظ والمعنى قائلا: "ليس (النظم) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو)، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تَزيغ عنها، وتحفظَ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلُّ بشيء منها"[1].

ويقصد بقوله هنا أن يلتزم بدلائل الإعجاز إذا طبقنا في النحو والتركيب، فلا يمكن أن نفهم المعنى إلا من خلال معرفة اللفظ وتركيبته الذي وردت فيه، وذلك ما يخلق علاقة بين النحو والجملة التي تكون لها علاقة وطيدة باللغة الفنية الإبداعية، وبذلك يمكن البحث عنها داخل المعنى الخفي من خلال تأويلنا لمعناها.

يمكن معرفة العلاقة بين النظم والشعرية من خلال المفهوم الذي يضعه أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" بقوله: "أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص... إذا كان النظم سِرَّ الشعرية، فما يكون سِرّ النظم؟ إنه كام يجيب الجرجاني: المجاز"[2].

تتمثل العلاقة بين النظم والشعرية في أن النظم هو سرّ الشعرية، والمجاز هو سرّ النظم، أي أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة، وذلك بتأويل الكلام المنظوم ثم المجاز بإدخاله في النظم (نظم القصيدة بالوضع الذي يقتضيه المجاز)، وبذلك تتضح لنا الصورة الشعرية بجمالية فنية ساحرة.

---

[1] الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2005، ص81.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص.ص44، 46.

تجسدت المعالم الشعرية في الكثير من المفاهيم المختلفة عند العرب القدامى من خلال تأثرها بالبيئة العربية من جهة، وأسلوب المعيشة للشعراء الذين وضعوا قيمة لها من خلال تأثيره وتأثره وبذلك تحقق المعنى فنيا إبداعيا، جماليا، صوتيا، لغويا، إيقاعيا، وقد أَلَمَّ النقاد العرب بجميع جوانب الشعر من خلال الممارسة وتنويع الأغراض الشعرية، والقواعد النحوية والصرفية والمعجمية والتركيبية والصوتية والدلالية والسياقية...الخ، على الرغم من أن النقاد بذلوا عِقْدًا من التقصي والبحث والجمع والتدوين، إلا أن العقل البشري يظل طي النقصان والنسيان إذ أن الشعرية بقيت مرتبطة بذلك الزمن من خلال تعلقه بالوزن، القافية، الروي، (عمود الشعر)، ثم اللفظ والمعنى، نظرية النظم، التأويل، المجاز، التخيّل، ظلت هناك هناك حلقة مفقودة، ورغم التصوير الفني لها، بقيت متعلقة بالشعر فقط، إلا أنها تطورت وتغيرت في العصر الحديث.

ب.2. الشعرية عند العرب المحدثين:

تبلور مصطلح الشعرية تحت ظل التشعب والغموض والالتباس والشمولية، حيث ارتبط حديثا بالمناهج العلمية التي شهدتها مختلف العلوم وذلك في أواخر القرن التاسع عشر ميلادي، حيث حاول النقاد العرب المحدثين تطبيقه على المناهج والنصوص المختلفة، إذ نتج عن ذلك نظريات جديدة كاللسانيات، فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة أيضا بهذا العلم وانعكس على الشعرية العربية الحديثة، فظهرت العديد من المدارس تحاول تجريد هذا المصطلح من أساسه، إلا أن العرب المحدثين وضعوا ضوابط وقوانين مختلفة ليكون مصطلحا قائما بذاته وخادما لأجناس الأدبية من جهة، واللغة الشعرية من جهة أخرى، وهنا سنحاول الوقوف على النظرة التي وضعها النقاد المحدثين ودراسة المناهج وكيفية التنظير والتطبيق ليكون قالبا مكتملا خادم للقارئ والنص دفعة واحدة، ولهذا جاءت نخبة من النقاد العرب المحدثين لتأسيس صرح لهذا المصطلح (الشعرية).

ب.1.2. الشعرية عند أدونيس:

برز الناقد الكبير أدونيس الذي يعدّ من المهتمين بالشعرية، وخصصّ الكثير من مؤلفاته في هذا المجال من الجانب التنظيري، لكنه لم يُعْطِ مفهوما محدداً، إذ ذكر في كتابه "الشعرية

العربية" قائلا: "لا يعد أيّ كلام شعراً إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل... بحيث استُبعد من مجال الشعرية كلّ ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض، الفكر"[1].

ركَّز أدونيس هنا على الشعرية الشفوية، وقال بأن الشعر يرتبط بالوزن الذي وضعه الخليل، وأن الشعرية لا تلتزم بالكتابة إذا ارتبطت بالتأمل فتعد فلسفة، واستقصاء فتعد عِلْمًا، وغموضا فتعد متاهة، وفكراً فتعد بحثاً.

ربط أدونيس الشعرية باللغة المجازية، حيث يتجزأ النص الأدبي ليصبح متعدد التأويلات للابتعاد عن الغموض الفني فيذكر محمود درابسة في كتابه "مفاهيم في الشعرية" أن: "الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة"[2].

تأثر أدونيس بالجرجاني وشعريته، على الرغم من أنه ناقد مجدد إذ ربط جمالية الشعر بالمجاز ونظمه، حيث ذكر آنفا أن الغموض جزءاً من جمالية النص الفني لأنه يحتمل تفسيرات وقراءات متعددة.

جاء أدونيس ليعطينا مفهوما جديدا في الشعرية، حيث وظفها في كتابه "الشعرية العربية" قائلا أن: "الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأنّ الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النّص، بل ابتكرت علماً للجمال، جديداً، ممهّدة بذلك لنشوء شعرية عربيّة جديدة"[3].

أضاف أدونيس هنا مفهوما جديدا للشعرية التي تمثل الشعر القديم، وأيضا اهتم بالدراسات القرآنية، ويقصد هنا النظم من خلال الاعتماد على الدراسات النصية التي أعطت

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، المرجع السابق، ص30.

[2] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جدير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص24.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، المرجع السابق، ص51.

ابتكارا وتجديدا في الشعرية التي تكمن في جمالها، وبذلك أضْفَتْ لغة قرآنية فنية، جمالية، عربية، جديدة، في النص الأدبي.

ب.2.2. الشعرية عند كمال أبو ديب:

أثر الفكر الغربي في دراسات كمال أبو ديب الذي انفرد برؤية ومفهوم جديد للشعرية في كتابه "في الشعرية"، فهو يرى أن: "الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أنّ كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشرا على وجودها"[1].

تكمن علاقة المكونات الإبداع الأدبي في التجانس بين الأجزاء النص باعتباره بنية متجانسة، فالشعرية لا تميز بين اللفظ المفردة، وإنما تكمن في النص كبنية مترابطة فيما بينها مع إنتاج صفة شعرية متجانسة وكلا واحدا (بنية كلية).

أعدّ أبو ديب مصطلحاً مرتبط بالشعرية، حيث استحدثه وأطلق عليه مفهوم الفجوة (مسافة التوتر)، فيذكر بشير تاوريرت في كتابه "الشعرية والحداثة" قائلا: "أن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فلا فجوة تميّز الشعرية تمييزا موضوعياً لا قيمياً، وإنّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم"[2].

تدارك أبو ديب في دراسته النقدية لمفهوم الشعرية، حيث أضاف مفهوم الفجوة (مسافة التوتر) الذي يميز اللغة الشعرية بالعدول والخروج عن الأصل، وهذا ما يخلق فجوة للناقد الجديد، فيعطيه خصيصة نوعية موضوعية مرتكزة على فاعلية اللغة داخل البنية النصية.

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، 1987، ص14.

[2] بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة بين أفقد النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص91.

تعد خلفية كمال أبو ديب بنيوية بالنسبة للشعرية، حيث استند إلى قول أدونيس في كتابه "كلام البدايات" قائلا: "الشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء داخل فضاء من العلاقات"[1].

معنى ذلك أن الإبداع الأدبي يخرج عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ أو ما يسمى خيبة أفق المتلقي، ويقصد به ذلك الفضاء الذي يخلق علاقات داخل النسق/البنية، وبذلك هذا الأفق هو سر جمالية الإبداع الأدبي.

تأثر كمال أبو ديب بمبدأ جان كوهين الذي تمثل في الانزياح (الخروج باللغة عن المألوف)، حيث جاء في كتابه "في الشعرية": أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة، وهذا الخروج هو خلق لما يسميه الفجوة مسافة التوتر"[2].

تحقق الشعرية للغة في خروجها وخرق المألوف مستوى تواصلي لترقى إلى مستوى الجمالي الفني وما يميزها في الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، واستخدام مصطلح الفجوة للتعبير عن مفهوم الشعرية، والظاهر أن أبو ديب تأثر بالخلفية اللسانية لجاكبسون، وعدم تمييزه بين الشعر والنثر لتودوروف، واعتماده على مبدأ الانزياح لجان كوهين.

ولتوضيح مفهوم الشعرية عند أبو ديب نستند إلى قول الدكتور مشري بن خليفة في كتابه "الشعرية العربية ومرجعياتها" قائلا: "الشعرية هي الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة والجمع بين المتنافرات"[3].

يبقى هنا المفهوم مرتبطا بالخروج عن المعاني القاموسية وذلك بالرجوع والخروج المألوف الذي يخلق التناقض ليجمع الناقد بين المعاني والكلمات المتنافرة.

أضاف كمال أبو ديب في دراساته النقدية بالاعتماد على منهجية التحليل البنيوي والسيميائي واللساني، بالإضافة إلى الخصيصة العلائقية للغة، وأن الشعرية وظيفة من وظائف

---

[1] أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص38.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، المرجع السابق، ص21.

[3] مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مرجعياتها وإبدلاتها النصية)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2007، ص74.

الفجوة أو مسافة التوتر، كما أنه اعتمد على مبدأ الانزياح ومبدأ الحضور والغياب في كتاباته وتنظيره للشعرية.

ب.3.2. الشعرية عند عزالدين إسماعيل:

نظر عزالدين إسماعيل لمفهوم الشعرية في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، حيث وجد أن هذا المفهوم مرتبط ارتباط تماما بالمدرسة النفسية المعاصرة وبالتراث النقدي الذي لا يمكن التخلي عنه، حيث درس الشعر بأبعاده ومفاهيمه الفنية، فيذكر أن الشاعر متعلق بمحيطه ولابد له من التمسك بما يحيط به: "فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال غبرت"[1].

من هنا يظهر لنا أن الشاعر ابن بيئته على الرغم من تأثره بالجديد، إلا أنه لا يمنع الباحث من إضفاء جماليات فنية تخدم النص الأدبي، وتخدم القارئ من جهة أخرى.

ينظُر الناقد عزالدين إسماعيل إلى الشعرية في تداخلها بين التراث العربي القديم والحداثة (التجديد)، فيقول: "فالشاعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء ما يتعلق بالشكل أو بالمضمون"[2].

يرى بأن القصيدة الشعرية مثلا تصبح كلا متكاملا في امتزاج بين العصرنة والتراث يخترق أحدهما الآخر، وهنا لا يمكن أن نفصل بينهما باعتمادها على الشكل الجمالي للقصيدة، والمضمون الواضح الذي يعطي صورة متكاملة للقصيدة.

عالج عزالدين إسماعيل الشعرية، حيث ذكر صاحب الكتاب شعرية القصيدة الثورية لـ: نوارة ولد أحمد أن: "مصطلح الشعرية في قراءة عزالدين يقود إلى القول أنها شعرية الالتحام الشكل والمضمون وتوافق الحركة النفسية للعالم الخارجي، فهي شعرية تتشكل بالصورة واللغة والإيقاع خلافا لسلطان الإطار الذي كثيرا ما اتخذ الخطاب الشعري أداة للإبانة عن القصد

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص13.

وبالشكل الذي يطيب له، في حين أن الانشغال بلغة النص يفرض تصورا آخر ووظيفة أخرى"[1].

لم يخرج عزالدين إسماعيل الشعرية عن عالم النص بسبب ربطه بين الشكل والمضمون، وتبقى الحالة النفسية بالشاعر مرتبطة بعالمه الخارجي، يتأثر ويؤثر بها لتشكل صورة جمالية وإيقاعاً موسيقياً يتماشى مع بناء القصيدة من الداخل إلى الخارج ثم تتجسد اللغة داخل الخطاب الشعري لتتكوَّن في قالب شعري يجعل نفسية القارئ تخضع لها وترتاح لها القرائح.

ذكر بشير تاوريرت في كتابه "الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي ونظرية الشعرية" أن الشعرية عند محمد بنيس: "تقوم أساسا على البنية، وهذه البنية خاضعة للتطور الزمني، مما يعطي لها صفة التعدد، البنية على الدوام تتعرض للانفصالات، ومن ثم يحدث الانتقال من البنية الشعرية إلى أخرى"[2].

من هنا يصنع الشعر لنفسه جمالية ديناميكية من حيث الشكل والمضمون انطلاقا من التطور الزمني وتعدد البنيات، ثم تنفصل لتنتقل من بنية قديمة إلى بنية جديدة أخرى.

ب.4.2. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

ظهور الدكتور عبد الله الغذامي في الساحة النقدية الأدبية مهتما بالمناهج النقدية الغربية، إذ أنه حاول تأسيس لمصطلح الشعرية، وليغير مسار المصطلحي لها، حيث أضاف بعض الإشكالات المتعلقة بالنقد الثقافي والألسني، إذ يعرف الشعرية قائلا: "الكليات النظرية عن الأدب نَابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له، فهو يشمل مصطلح الأدبية"[3].

---

[1] نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2008، ص28.

[2] بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والنظرية الشعرية، المرجع السابق، ص170.

[3] بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المُحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، دط، 2006، ص148.

أخذ الغذامي مصطلح الشاعرية ليستبدله بمصطلح الشعرية، باعتبار الشعرية مقصترة على الشعر فقط، بينما الشاعرية يصف لنا اللغة الأدبية في الشعر والنثر معا، حيث ركز على القارئ ورأى بأن مصطلح الأدبية (الشاعرية) يوجد في النصوص غير الأدبية.

تحدث الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" عن نظرية القراءة، فقال: "الأدب إذا هو نصّ وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومنه تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفاعليّة أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير المصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له"[1].

حدد لنا الغذامي أن الأدب الذي نعني به الأدبية هو نص وقارئ، وتلك العلاقة بينهما مهمة تتمثل في الفاعلية التي نقصد بها علاقة التأثير والتأثر، كما أن القراءة هي تقرير لمصير النص من حيث استقبالنا له، ولا يمكن أن يوجد النص إلا من خلال قارئ ضمني متمرس ليعطي خطورة القراءة وفاعليتها.

تحدث عبد الله الغذامي عن ثنائية الحضور والغياب واعتبارهما أساسيين بالنسبة للقارئ والنص، فيحضر القارئ الغائب من النص ليرهن على وجوده، "ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا النص، أي أنه وصف للعلاقة بينه وبين النص وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته"[2].

وضح الغذامي ثنائية الحضور والغياب بأنها متعلقة بالقارئ والنص؛ لأن القارئ يستحضر الغائب في النص ويفسر تلك الفراغات والبياضات الموجودة داخل النص، وتلك القراءة عن تجربة إنسانية أو شخصية فيعطي لها كل قارئ قراءة مختلفة، فيصبح متعدد التفسيرات وتأويلات لذا لا يمكن التفصيل بين هذه الثنائية، إذ تعتبر عملة نقدية ذات وجهين،

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص85.

وبهذا رأى عبد الله الغذامي أنها ثنائية حتمية في نظرية قراءة التلقي، كما تُهم الشاعرية لتصنع منها نصاً أدبياً راقياً بجماليته الفنية.

ب.5.2. الشعرية عند حسن ناظم:

اجتهدت النقاد العرب المحدثين في التنظير لمصطلح الشعرية، حيث يذكر حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" أن: "الشعرية (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تجليا لبنية عامة... وبعبارة أخرى يعني العلم بالشعرية بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1].

يوضح لنا حسن ناظم أن الشعرية تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، إذ أنها مقاربة باطنية ومجردة، وذلك باستنطاق الخصائص النوعية وربطها بالخطاب، إلا فيما يخص الأدب باعتباره خطابا أدبيا.

إذا أردنا الرجوع إلى ترجمة مصطلح الشعرية، نجد أن العرب المحدثين قد أعطوا جملة من التسميات: "الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، بويطيق الأدبية، بويتيك"[2].

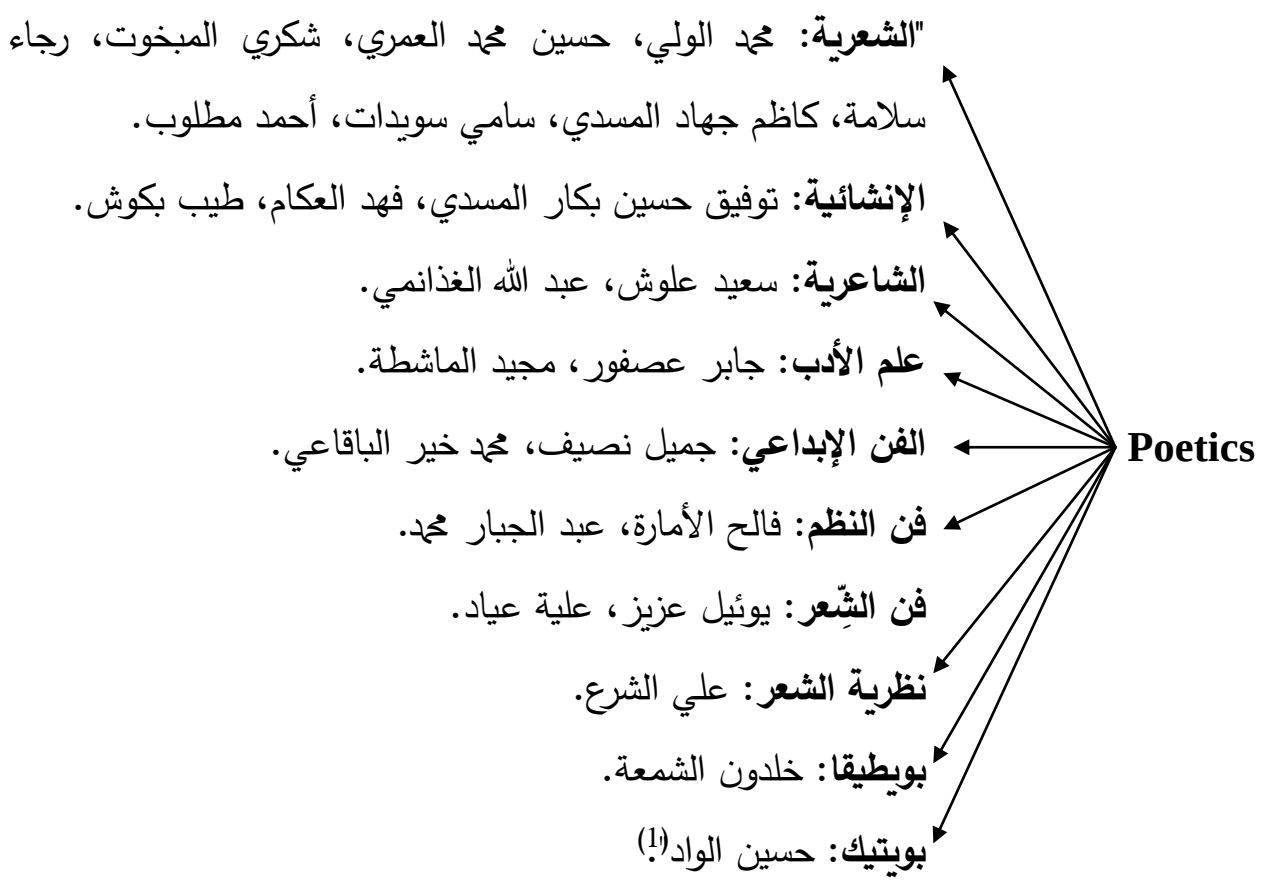
نجد هذه المصطلحات قريبة جداً من الجانب الجمالي والإبداعي، باختلاف مرجعيتها الثقافية والفكرية، حيث توسع هذا المفهوم ليشمل اللغة والأدب والشعر والنظم والجمالية والخطاب.

إذ وضح لنا حسن ناظم في مخططه تراجم مختلفة لمصطلح الشعرية كما يلي:

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص18.

[2] درابسة محمود: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي)، دار الجرير للنشر، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص15.



تبنى مصطلح الإنشائية كل من: توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، وقد عرف خلدون الشمعة بويتيك (Poetics) إلى بويطيقا في كتابه (الشمس والعنقاء)، وهو التعريب القديم الذي وضعه بِشْرْ بْنُ مَتَّى في ترجمته لكتاب أرسطو، وعرفه إلى بويتيك الذي تبناه حسين الواد في كتابه المذكور آنفا، يترجم بويتيك (Poetics) إلى نظرية الشعر، وما تبناه علي الشرع في ترجمته لكتاب نور ثروب فراي[2].

أيّد كل من محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما للمصطلح في كتاب (بنية اللغة الشعرية) لجان كوهين، وكل من شكري المبخوت ورجاء سلامة في ترجمتهما لكتاب (الشعري)

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص15.

لتودوروف، وترجمة جميل نصيف في (شعرية دوستويفسكي) لميخائيل باختين لمصطلح الشعرية إلى الفن الإبداعي أو إلى الإبداع[1].

يمكن القول بأن كل هذه التراجم جاءت لتوضيح مفهوم الشعرية، وتوسيع أفق التوقع للقارئ، إذ تعتبر اجتهادات النقاد الذين لديهم خلفية ثقافية تتواجد داخل النص الإبداعي، إذ تعمل الشعرية على خلق مفاهيم جديدة داخل النوع الأدبي.

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص16.

- **استنتاج:**

تجلت الشعرية كمفهوم اصطلاحي لدى كل من الثقافتين الغربية (قديما، حديثا)، والعربية (قدامى، محدثين)، حيث أسقطت مفهومها كمصطلح قابل للاستنطاق من جهة، وتعدد مفاهيمه من جهة أخرى، إذ ذهب الغرب القدامى أمثال أفلاطون وآرسطو بربطه بالمحاكاة، كما حاول الغرب المحدثين أمثال جاكبسون، جان كوهين، وتودوروف إلى ربطه بـ: الانزياح، التماثل، مبدأ التجاوز، ووظائف التواصل عند جاكبسون، وتبقى اجتهادات النقاد العرب القدامى في طيّ الإنجاز، حيث وظفها الجرجاني بنظرية النظم (نظم الشعر)، أما الجاحظ فقد اعتمد على قضية اللفظ والمعنى، ويعد الفارابي متأثرا بالفلسفة اليونانية حيث أوردها كخطاب ووظف ذلك من خلال توسع النص الشعري لينطلق من كلمة إلى جملة إلى النص، أما حازم القرطاجني فاعتمد على عملة المحاكاة وربطها بالعملية الإبداعية التي تعتمد على (العالم، المبدع، العمل الأدبي، المتلقي)، ويبقى هذا الاختلاف قائم إلى أن ظهرت العرب المحدثين أمثال: أدونيس الذي ركز على (الكلام، الاستقصاء، الغموض، الفكر)، وذكر أن الجمالية تتعلق باللغة المجازية والدراسات القرآنية، أما أبو ديب فقد انفرد بالإبداع الأدبي واعتبر أن الشعرية تخلق فجوة (شعرية فجوة، مسافة التوتر)، وقد نظر عزالدين إسمايل الذي ربط الشعرية بالجمالية واعتبرها متعلقة بالشكل والمضمون، وذهب الناقد عبد الله الغذاني إلى مصطلح الشاعرية استدلالا بمصطلح الشعرية، إذ هي عملية قراءة تعتمد على القارئ والمبدع لتقرير مصير النص الأدبي، وذلك تجانسه مع ثنائية الحضور والغياب في المقاربة الأدبية، أما عن كتابات حسن ناظم قد ربطها بالبنية القصصية من جهة وبويطيقا من جهة أخرى التي تكون قريبة من الإنشائية والفن الإبداعي ونظرية الشعر كجانب جمالي وإبداعي في الثقافة الفكرية، مع كل هذه الاجتهادات وفق مصطلح الشعرية قيد التنظير وتأهيل لدى الباحثين والنقاد، وتبقى مجهوداتهم مدونة في الكتب لتكون شمعة تنير درب القارئ والمتلقي.

2.مفهوم السرد: لغة واصطلاحا:

1.2. السرد لغة:

تعتبر المعاجم والقواميس أمهات الكتب العربية، تخبئ في طياتها الكثير من المفاهيم للمواد اللغوية، ومنها مادة (س ر د)، حيث تعددت واختلفت حسب استعمالاتها، وبذلك سنحاول إدراج أهم المفاهيم الخاصة بالسرد معجميا، إذا ما هو السرد؟

السرد لفظة من الجذر الثلاثي سَرَدَ، فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور مادة (سَ رَ دَ): "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث نحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يَسْرِدُ الحديث سَرْداً إذا كان يجيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرِدُ الحديث سَرْدًا، أي يتابعه وويستعجل فيه، وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه"[1].

المعنى هنا يقصد به سرد الحديث أي الحكي، وذلك بتتالي القَصْ ببعضه دون توقف، وكما كان نبينا صلى الله عليه وسلم يسرد الأحاديث ويرويها بتأني، أي يكون حذراً في تلاوة الحديث دون قطع الكلام ليأتي مفهوما لا غموض فيه.

ينتقل لفظة سَرَدَ من مفهوم لآخر، ولقد جاء في معجم الوسيط لإبراهيم مصطفى بمعنى: "سَرَدَ الشيء سَرْداً: ثقبه، والجِلدُ: خَرَزَه، والدّرِعَ: نسجها، سَرَدَ الشيءَ تَابَعَهُ ووالاهُ، يقال: سَرَدَ الصَّومَ، ويقال: سَرَدَ الحديثَ: أتى به على وِلاَءَ، جَيّدَ السّيَاقِ"[2].

أعطى إبراهيم مصطفى في هذا المعجم معنى الثقب، والخرز، والنسج بمعنى الخياطة بالتتابع والتسلسل والتواصل أي الإتقان بإحكام.

اختارت المعاجم أهم المرادفات التي تليق بشرح الكلمات حسب اشتقاقها، فقد ورد في معجم محيط المحيط للبستاني لمادة (سَرَدَ) قائلا: "سَرَدَ الأدِيمُ ويَسْرُدهُ سرداً وسِرَاداً خرزهُ، والشيء يسردهُ سرداً ثقبه، والدرع نسجها... وسَرَدَ الرجل يسرد سرداً صار يسرد صومه.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب مادة (سَرَدَ)، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط1، دت، ص211.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادة (سَرَدَ)، ج1، معجم اللغة العربية، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1989، ص426.

سَرَدَ الشيء ثقبه، والأديم خرزه، وأسرد النخيل ذا سُرادٍ واسْرَنْداه اسْرَنداَ، اعتلاه واغْرنْداه، السرَاد: الخلال الصلب وما أضّر به العطش من التمر والسِّراد مصدر ما يخرز به، السَرْد: مصدر واسع جامع للدروع وسائر الخلق لأنه مسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار، وقيل لأعرابي أنصرف الأشهر الحرم فقال: نعم ثلثه سَرْدُ وواحد فرد، فالسرد: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم والفرد رجب"[1].

حسب هذا التصنيف الذي وضعه بطرس البستاني في معجمه يتراءى أن المفردات الخاصة بمفهوم السرد ترجع إلى اشتقاق مادة (سَرَدَ) التي تعني صُنع الثقب، أو تتابع الأشهر الحرم (ذو القعدة، ذو الحجة، محرم)، وكذلك تتابع الكلام.

أعطى أحد المعاجم مفهوما آخر لفظة السرد، وفي سياق الكلام يعرفها أحمد بن فارس في معجمه مقاييس اللغة على أنه السرد: "يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل الحلق"[2].

وسع ابن فارس في اجتهاده لإعطاء مفهوم السرد على أنه جاء بمعنى التتابع، كما أنه أبدى مصطلحا جديدا وهو الجمع أي لَمُّ أجزاء الدرع وأحكامه بالمسمار، وهي حلقة تجمع الدروع في إطار واحد فيكون هذا الأخير قويّ وشديدا وصحيحا.

جمع مختار الصحاح كلمة سرد، إذ يعيطها مفهوما لغويا في كتابه من فعل: "(سَ.رَ.دَ)، درع مَسْرودة ومُسَّردة بالتشديد فقيل يسردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السَردُ الثَقبُ المسرود (المثقوبة)، وفلان يسرُدُ الحديث إذا كان جيد السياق له، وسَرَدَ الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاث سردُ أي متابعه وهي ذي القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب، وسَردُ الدرع والحديث والصوم كلّه من باب نصر"[3].

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص405.

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ج3، دط، دت، ص157.

[3] ابن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1989، ص285.

يبين لنا الرازي في معجمه أن السرد يدور حول الصيام ومتابعته، ثم تسلسل في الأشهر الحرم، وبعد ذلك النسج والثقب والخياطة، جمع الدرع في إطار واحد لكي يصبح واحداً.

يوجد في السرد الكثير من المعاني المختلفة، وسياق الحديث، يعرف الفيروز آبادي في معجمه المحيط السرد على أنه: "الخرز في الأديم، كالسرادِ بالكسر، والثقب، كالتسريد فيهما، ونسج الدرع، واسم جامِعُ للدروع، وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث... ومتابعة الصَوم وسرد كفرح: صار يسرد صومه..." [1].

جاء معنى السرد هنا الخرز وهو الوخز، في الأديم، وكالسراد، والثقب، وخياطة الدرع لكي يكون مشدوداً في بعضه، وتكون الحلقات مشدودة وملتحمة، كما أنه يعني متابعة الصيام من وقت السحور إلى غياب الشمس دون انقطاع.

ذكر لنا معجم الصحاح تاج اللغة العربية لأبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري معنى السرد بأنه: "اسم جامع للدروع، سائر الحلق، وفلان يسرد الحديث سرداً: إذا كان جيد السياق له وسردت الصوم، أي تابعته، وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال نعم، ثلاث سردٌ، وواحد فرد، فالسرد ذو القعدة وذو الحجة ومحرم، والفرد رجبٌ..." [2].

أتى معنى السرد في جمع الدروع بحلقة واحدة، وفلان يسرد أي يحكي بتسلسل للأحداث، ومتابعة الصيام أي الامتناع عن الأكل والشرب حتى يتسنى آذان المغرب، والأشهر الحرم ثلاثة، جاءت متتالية شهرا بعد شهر، والشهر الثالث رجب جاء فرداً أي يفصله عن الأشهر بينهم أشهر أخرى.

بهذا نذهب إلى الكتب القدسي ألا وهو كتاب الله المنزل، يقول عز وجل في سورة سبأ: [أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ].[3]

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص288.

[2] أبو النصر إسماعيل بن حماد الجواهري: الصحاح تاج اللغة العربية وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، مج1، دط، 2009، ص532.

[3] سورة سبأ: الآية 11. رواية ورش عن نافع.

جاء في تفسير ابن عثيمين للآية معنى التقدير في السرد: "أن تكون الحلقات متناسبة، ألا تكون ضيقة ولا واسعة لأنها لم تناسب فإنها تؤذي، تكون واحدة صغيرة وواحدة كبيرة، وإذا كانت واسعة فإنها وقد لا تقي السّهام، وإذا كانت ضيقة فإنها لا تتحرك كما ينبغي ويثقل على اللاّبس"[1].

يتوجب في شرح ابن عثيمين تفسر الآية القرآنية بمعنى التوازن والتلازم بين حلقات الدرع، فلا تكون واسعة ولا ضيقة بل متوسطة، وإذا زاد حدّها أتلفت وحُرِفَت، وأصبحت كلاما غير كلام الله.

نخلص من هذه المفاهيم اللغوية لأمهات الكتب، أن السرد يُعْنَى بالحكي، والرواية والقص للأحاديث بتسلسل، والسرد في الآية الكريمة جاء بمعنى الوسطية أي تخفيف الثِقل على لابس الدرع، بإضافة إلى الصيام وذلك التواتر الموجود يجعل من أحداث السرد مرتبة وواضحة لهم.

2.2. السرد اصطلاحا:

أ. السرد عند الغرب:

حاول الغرب دراسة علم السرد في بحوثهم، وتوسع مفهوم هذا المصطلح داخل آفاق السرديات القصصية والحكائية التي تمخضت من التراث الغربي والفلسفة اليونانية القديمة، لتصبح عِلْمًا قائما بذاته في العصر الحديث.

ارتبط مصطلح علم السرد بتلك القوانين والعادات والتقاليد وأسلوب المعيشة، حيث يرى أحد الدارسين أن: "مصطلح علم السرد (Narratology) عن الغرب منحوت من قطعتين هما: (logy) + (Narrat)، فالمقطع الأول (Narrat) يعني (السرد)، والمقطع الثاني (logy) يعني (علم)، وهي كلمة أصلها يوناني تعني الإشارة إلى النظم الفكري، عادات التفكير، كما أن لها

[1] محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية للنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015، ص91.

معنى آخر هو (القانون)، الذي يقابل المنطق بوصفه مبدأ عقلاني داخلي يسود ويسيطر على الأشياء"[1].

يتبين لنا أن الاشتقاق الاصطلاحي لعلم السرد يرجع إلى الكلمة اللاتينية الموجودة في التعريف، والتي تمثل نظام العيش داخل القبيلة، وهذا راجع لتلك العادات والتقاليد والتفكير بطريقة حضارية ومنطقية وعقلانية.

إن أول من أَصَّلَ لهذا المصطلح الناقد الغربي والفيلسوف والباحث فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه مورفولوجيا الحكاية سنة 1928، "فالوصف بنية السردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسة الحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية، واستخراج إحدى وثلاثين وظيفة"[2].

فصل بروب هنا السرد باعتباره إحدى لدراسة الحكاية، فوضع 31 وظيفة لدراسة شخصيات الحكائية (البطل الخرافي، الشرير، المزارع،...)، والمتحكم هنا غالبا ما يكون بطل القصة سواء كان محايد أو معارض ليكون خادما للنص الروائي من الداخل والخارج.

ظهر الشكلانيين الروس في الساحة النقدية الذين ركزوا استنباط تلك القوانين من السرديات، حيث جاء الفيلسوف الروسي توماشفسكي (Tomashevsky) الذي ركز على من السرد في كتاب بنية النص السردي لحميد لحميداني قائلا: "سرد موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف المستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[3].

---

[1] أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، الصادق الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص18.

[2] ينظر: محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، ع01، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جانفي 2004، ص20.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص46.

ذكر شوماشفسكي في هذا المفهوم نوعين من السرد، الأول موضوعي حيث يفسر ويصف الراوي تلك الفكرة للأبطال في ألوانه كما هي، حيث لا يتدخل في تفسير الأحداث، أما النمط الثاني فهو ذاتي حيث يسيطر فيها الراوي (السارد) على الأحداث ويعطيها تفسيرا يفرضه ويحتمه على القارئ.

وظف رولان بارت الذي يُعد من البنيويين الشكلانيين في مجال السرديات في كتابه "النقد البنيوي للحكاية"، إذ يقول: "فالكلام الملفوظ يمكن أن يدعم السرد شفويا أو مكتوبا عبر الصورة ثابتا أو متحركا، فالسرد حاضر في الأسطورة الخرافية، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة (لوحة القديسة أو رسولا للفنان كاربا كتشيو)، والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة... يوجد السرد في كل الأمكنة وكل الأزمنة وفي كل المجتمعات"[1].

وقف بارت حول الأشكال الأسطورية في الأجناس الأدبية وغيرها من الفنون الجمالية والغنائية والتمثيلية والخطابية والروائية والقصصية، وتعتبر هذه التجميعة من روائع بارت في عبقرية الراوي، حيث عزز لرؤية جديدة في مقاربة النص السردي.

يعد تودوروف من الشكلانيين الروس والنقاد الغربيين الذين أُثِرُوا حقلا في السرد في كتابه "نظرية الأدب" عام 1965، حيث ربط بين الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي، ويذكر عبد القادر شرشال في كتابه "تحليل الخطاب السردي" أن تودوروف وضع ثلاث مظاهر للسرد وهي:

"1. السرد المفرد (Singulatif): حيث أن خطابا واحد يسرد حادثة واحدة.

2. السرد التكراري (Répétitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.

3. السرد المتشابه (Ineratif): ويمثله خطاب واحد يسرد عند أحداث متماثلة"[2].

---

[1] رولان بارت: النقد البنيوي، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص89.

[2] عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السدري وقضاياه، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص.ص82، 83.

يجسد تودوروف ثلاثة مظاهر للسرد التي تمثل منحنى الخطابات داخل الجنس الروائي من مفرد، تكراري، متشابه، وهذه في ما تسمى بالتواترات التي تعمل على تفعيل البرامج السردي داخل القصة من خطابات، حيث يعمل الزمان والمكان على تحريك الشخصيات، وتلك الأحداث هي التي تساعد على سيرورة الخطاب بينهم (الشخصيات).

يرى تودوروف أن السرد هو مجموعة من الكلمات يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ، فيضع نعمان بوقرة في كتابه "معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب" قائلا: "إن المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها، وإذا كان جميعا تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف بل تصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة"[1].

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن تودوروف اهتم بطريقة نقل النصوص وتشابهها، بل تختلف طريقة حكايتها حسب الجنس الأدبي الذي لدينا وهو بذلك يعتبره سرداً.

اهتم جيرار جينيت بإشكالية السرد وذكرها في نصوص إبداعية الحديثة، وقد مَهَدَ بآليات الحكي، وبهذا يعرف الحكاية في كتابه "خطاب الحكاية" التي: "تدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[2].

ركز جيرار جينيت في كتابه على الخطاب الشفوي والمكتوب، وهذا الخطاب هو حكي تلك الأحداث لتسلسل وتتابع لتدل على منطوق لساني مقروء أو القصة سردية مكتوبة.

أبرز جيرار جينيت أيضا السرد وآلياته، حيث يذكر بن عيسى بوحمالة في كتابه "جيرار جينيت حدود السرد"، أن السرد: "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، بواسطة اللغة"[3].

---

[1] نعمان بوقرة: معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص117.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص37.

[3] بن عيسى بوحمالة: جيرار جينيت: حدود السرد، مجلة الآفاق، ع98، المغرب، 1998، ص55.

تعتبر اللغة عند جيرار جينيت أداة تواصلية تخلق عنصر تشويق داخل حضورها في القصة، وهذا ما يعني أن الأحداث لا يمكن سردها إلا بواسطة اللغة سواء كانت هذه الأحداث واقعية أو خرافية.

يظهر مفهوم المصطلح السرد عند جيرار جينيت في كتابيه "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية"، حيث يعرف السرد وربطه في ثلاثة معاني:

"1. السرد من حيث هو حكاية (Récit)، هذا المعنى هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، وهو يدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث أو سلسلة من الأحداث، ويطلق على هذا المعنى مصطلح (القصة).

2. السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية، وهذا المعنى أقل انتشارا وهو يدل على سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الخطاب، ويطلق على المعنى مصطلح (الحكاية).

3. السرد من حيث هو فعل (Act)، وهذا المعنى هو أكثر قدما، إذ يدل على الحدث، ويطلق جينيت على هذا المعنى الثالث مصطلح (Narrating)، ويقصد به فعل السرد أو الفعل السردي، فلا منطوق بل لا مضمون سردي دون فعل سردي، ويطلق على هذا الفعل مصطلح (السرد)" [1].

جمع جينيت السرد (الحكاية) في ثلاث معاني، الأول على أساس أنه خطاب شفهي (منطوق)، وخطاب مكتوب (مسرود)، أما الثاني ما دَّلَ على أحداث سواءً كانت حقيقية أو خيالية التي تشكل موضوع الخطاب، أما الثالث فهو فعل السردي فيكون مضمونه الفاعلية داخلة القصة الحكاية بين الشخصيات.

هكذا نصل إلى أن السرد أو السرديات عند كل من النقاد فلاديمير بروب، وتوماشفسكي، ورولان بارت، تودوروف، وجيرار جينيت، قد اعتمدوا على دراسة الحكاية، وما يتعلق بها من الداخل والخارج والتي تقدم النص الروائي، بالإضافة إلى الخطابات اللسانية

[1] أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص45.

وأساسها اللغة، والخطابات غير اللسانية والتي أساسها ما وراء الأحداث، كما أن الفضل يعود إلى الشكلانيين والبنيويين الذين دعموا السرد، وألَمُوا بجميع الأجناس الأدبية والفنون التمثيلية والخطابية والقصصية والسينمائية التي تساعد الشخصيات البطلة في التحرك بحرية، كما أنها تُقَوِم الراوي من جهة والمؤلف (السارد) من جهة أخرى، وكل هذه الاشتقاقات، وبالإضافة إلى الوظائف التي وضعها بروب في تحليل النص الروائي، وتُفَعّل الزمان والمكان لتجعل منه النوع الأدبي مجهود ناجح بالنسبة للسرديات الحديثة المعاصرة، إلا ويبقى هذا المجهود ثمرة ناجحة بالنسبة للنص الحكائي.

ب. السرد عند النقاد العرب المحدثين:

اهتم العرب في دراسة علم السرد منهم النقاد المحدثين، حيث بدأت بحوثهم منذ السبعينات في توسيع آفاق السرديات القصصية والحكائية، انطلاقا من المغرب العربي، لكن الغزو الثقافي غلب على ذلك، وأصبح العرب محتكين بالنقد الغربي، إلا أن المرجعيات الأولى تمخضت من التراث العربي والثقافة الأصيلة، وبذلك يمكن أن نؤسس لمزيج بين المؤثرات الغربية والثقافة الغربية بشكل عام، إذا ما هو اصطلاح السرد؟

نلمحُ أحد مفاهيم السرد في كتابات حميد لحميداني، حيث يعرف بعد بحثه في السرد على أنه: "الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولهما أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداث معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً"[1].

يشير حميد لحميداني في تعريفه إلى أن السرد لابد أن يحتوي على قصة تحمل في طياتها أحداث بطريقة روائية تُرْوَى بها، وتكون متسلسلة ومترابطة فيما بينها.

قدم النقاد سعيد يقطين أحد أهم الآليات السردية، فيذهب في كتاب "آليات المنهج الشكلي" لمراد عبد الرحمن مبروك قائلا: "انتقل السرد العربي الروائي بخطوة كبيرة... الأولى: (تحليل الخطاب الروائي)، الزمن والسرد والتبئير 1919... فيما يتعلق بالجانب السردي

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص45.

التطبيقي، أما الدراسة الثانية فعنونها (انتفاح النص الروائي)... وعَنَى فيها بالآليات التي تؤدي بالنص إلى الانتفاح"[1].

اتجه سعيد يقطين إلى دراسة السرد من خلال الخطابات الروائية وكيفية انفتاح النصو وتداخلها، حيث استوعب في دراسته التطبيقية إلى الآليات الروائية الزمن والسرد، لتكون مفتاح لربط النص السردي بالسياقات الخارجية.

تحدث سعيد يقطين عن السرد، حيث أضاف ذلك في كتاب "السرد في الرواية المعاصرة" لعبد الرحيم الكردي قائلا: "أولهما: أن السرد يشمل المستوى التعبيري في العمل الروائي، بما في ذلك الحوار والوصف، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكي، ويشكل معه حلقة تستوعب النص كله.

ثانيهما: أن السرد.. يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو"[2].

فصل سعيد يقطين السرد بما أطلق عليه المستوى التعبيري، حيث شرح ذلك في أن الحكي يتضمن الحوار والوصف (المشهد، وقفة)، ثم اختصاص السارد بحركة الأحداث وتهاميشها مع الزمان والمكان المحددين، وبذلك تتداخل مع أفعال الشخصيات وأقوالهم وطريقة تفكيرهم، ولكن تحت لواء القارئ أو الراوي، إذ هو يلعب دور المتحكم لشخصيات، وكيفية تحركهم داخل المتن الحكائي مع الحفاظ على مركزية الشخصية البطلة.

وجدت يمنى العبد مفهوما للسرد في البحث منهج، تعرف في كتابها "تقنيات السرد الروائي" قائلة: "لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولا سرديا روائيا دون حكاية"[3].

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في النقد، الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص.ص40، 41.

[2] ينظر: عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص103.

[3] يمنى العبد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص41.

ميزت يمنى العبد بين العمل السردي كونه قائم على حكاية، وبين ما هو قائم على قول، ولا يمكن أو يوجد السرد دون حكاية، ولا وجود للحكاية دون قول، وتمثلت هذه العلاقة في التلازم بين الحكاية والسرد والقول.

يتجلى لنا في الساحة النقدية أحد أهم النقاد العرب المحدثين عبد المالك مرتاض الذي وضع مفهوم السرد في كتاب "مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد" لعبد القادر بن سالم، حيث يقول أن: "السرد يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، وهو نسيج الكلام لكن في صورة حكي"[1].

ركز عبد المالك مرتاض على ثلاثة أساسيات لبناء صورة حكائية... الحكاية والرواية والقصة في قالب سردي يبنى على تسلسل الأحداث وفي نسيج متداخل لصور الحكائية عبر الكلام.

استنبط الناقد عبد الله إبراهيم مفهوم السرد من الشعرية التي تحكمها تلك القوانين الداخلية للأجناس الأدبية من خلال تحديد أبنية الخطاب الأدبي، ومنه: "السردية هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءً ودلالة"[2].

وبهذا يوضح هذا الناقد في كتابه "السردية العربية" على أن السردية علم مستنبط من علم كلي ألا وهو (الشعرية)، حيث يهتم السرد بالمضمون أو محتوى القصة، وكعلم قائم بذاته فهو يُعنى ويهتم بالأسلوب القصصي كما يهتم بالدلالة التي تسعى إليها القصة في سردها للحكاية معينة.

شغلت المفكرة نبيلة إبراهيم على السرد والخطاب، فقد ذكرت في كتابه "فن القصة" مفهوما عاما للسرد بقولها أن: "السرد فعل لا حدود له، ولا يتسع يشمل مختلف الخطابات،

---

[1] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص56.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية العامة للنشر، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص105.

سواء كانت أدبية يبدعها الإنسان أينما وُجدَ وحيثما كان، كما يرتبط السرد بأي نظام لساني وغير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه"[1].

أضْفَتْ نبيلة إبراهيم مفهوما جديدا وهو ارتباط الإبداع الروائي السردي، أي إنسان عادي أينما كان، كما أنه مُتعلق باللغة كنظام ألسني، ويتعلق أيضا بأنظمة غير لسانية أي ما وراء اللغة، وباعتبار السرد شامل وواسع النطاق باختلاف استخداماته.

وضع العرب المحدثين هذا المصطلح قوانين وقواعد غير مقيدة وذا قيمة جمالية خادمة من أجناس أدبية بصفة خاصة وخطاب روائي، فالسرديات هي علم قابل لتغير وتجدد، وبهذا قدم العرب جهداً على ذلك ومازالوا يواصلون بحثهم وتقصيهم للمعنى الحقيقي للسرد، والحكي الذي يكون جزءاً مهما وأساسيا في شعرية الخطاب السردي بلغة راقية وسامية تجعل النص الروائي نسخة حقيقية لعلم السرد.

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة الغريب، الأردن، ط1، 1995، ص09.

- **استنتاج:**

ظل العلم يواصل مشواره هنا وهناك، حيث جعل الباحثين يجابهون الواقع والمنطق من أجل وضع الحجر الأساس لمصطلح السرد قديما وحديثا، عند الغرب والعرب، وبهذا استنسخوا عِلْمًا قائما بذاته أمثال فلاديمير بروب، وتشوماشفسكي ورولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت وغيرهم، إذ ربطوا هذا المصطلح بـ: الرواية، القصة، حكاية، الأسطورة، ملحمة، تراجيديا، ملهاة، سينما...، وقد وضعوا بعض النقاط توضح الواجهة الجمالية لكل نص روائي سواء كان حقيقيا أو خياليا، مكتوبا أو منطوقا، طويلا أو قصيرا، وبهذا حاول المحدثين أمثال بروب وتودروف في تأسيس خطاب لساني داخل المدرسة الروسية، وبهذا يحاول الرجوع إلى المعاجم والقواميس العربية التي وضعت لكل حرف وكلمة حقها ومستحقها، وهذا يبرز لنا تعدد المفاهيم السردية، لا ننسى في هذا الخضم اهتمام العرب النقاد المحدثين بثقافتهم التي تحمل في طياتها تلك البحوث أمثال سعيد يقطين، حميد لحميداني، عبد المالك مرتاض، يمنى العبد، عبد الله إبراهيم الذين استنبطوا اللغة أولا كنظام لساني والسرد ثانيا كمنظور خطابي يعالج قضايا مجتمع ليدخلها في عالم الحكي، ويضع الراوي داخل الأحداث التي تُسَيّرُهاَ الشخصيات في زمان ومكان معلومين أو مجهولين، وبذلك يضع السارد حكايته باستخدام آليات وتقنيات سردية واضحة وبسيطة لتشكل لنا تلك البنية، لتصبح علما بَحْتًا خالي من الغموض والتعقيد والغرابة والنشاز، لتصبح صورة السرد جمالية فنية إبداعية راقية، وواضحة لجمهور القراء والمتلقين.

3.مفهوم شعرية السرد:

اقترن مفهوم السرد بالشعرية، لأن الشعرية تضم وتشمل السرديات أو التي تُعنى بقوانين الإبداع الفني، والسرديات هي آلية من آليات لتحليل الخطاب الروائي، وقد اصطلح النقاد بعض التسميات لها حسب وظيفتها كـ: تشعير السرد أو شعرنة السرد أو سردية الشعر أو شعرية السرد، فتذوب الأجناس داخل تلك الحدود الشعرية، لتخترق السرد بصفته علم قائم بذاته، وهنا يمكن أن تعتمد على التجربة اللغوية، وبعد تطور المفهوم وتوسعه، حيث تَضَمَّنَ: السينما، والصورة والتاريخ، والرسم، والرواية، والقصة، شيئا فشيئا تطور، وأصبح متعلقا بشعرية السرد الصُّوري، شعرية السرد السينمائي، شعرية السرد الخطابي، شعرية السرد الروائي، من هنا نطرح السؤال: ما هو المفهوم الذي يحمله مصطلح شعرية السرد؟

يهدف مصطلح شعرية السرد إلى الأجواء المكونة للسرد الروائي وذلك النظام الذي يحدد العناصر الروائية، وتتمثل هذه العناصر في الراوي (السارد)، واللغة السردية، الشخصيات، والمكان والزمان وغير ذلك، ومن هنا يذهب ميجان الرويلي في كتابه "دليل الناقد الأدبي" إلى أن شعرية السرد: "عبارة عن مجموع النصوص أو الأعمال المعتمدة ضمن تراث محدد، وفي حقل من حقول المعرفة بوصفها تنضبط ضمن معايير أو قيم معينة لتشكل وحدة نصية متجانسة، أو تشكل أعمال مؤلف ما"[1].

يعتبر هذا الدكتور أن شعرية السرد هي نصوص تعمم القوانين المستنبطة من التراث، وتشترك جميعها في وجود أدب رفيع، كما أنها عملية محايثة لنصوص دينية أو غيرها، وبذلك تكون سارية المفعول في تطور النص السرد بالتجانس لتشكل لنا جنسا أدبيا.

تتمثل العلاقة بين مفهومي الشعرية والسردية، فالسردية نوع أو جزء لا تيجزأ من الشعرية باعتبارهما فرع من فروعها، بحيث يتدخلان بتوضيح المعنى الشامل للشعرية، فقد جاء في كتاب "معجم مصطلحات نقد الرواية" لـ: لطيف زيتوني، على أن عبد الله إبراهيم الذي قرأ:

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر من 50 تياراً ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص45.

"بصراحة أمومة الشعرية (Poétique) للسردية، إذ أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية"[1].

يقصد بكلامه أن الشعرية هي علم يشمل السردية التي هي فرع من فروعه، وتعتبر آلية لدراسة جنس معين من الأجناس الأدبية.

اهتم الدكتور سعيد يقطين بهذا المفهوم، حيث نجده قد عرف في كتاب "الشعريات والسرديات" لـ: يوسف أوغليسي، على أنه: "شبكة من العلاقات المعقدة... أن السردية تهتم بجزء فقط هو الخطاب السردي، ضمن علم كامل هو البويطيقا، في حين نجد أن الشعرية تهتم اهتماما واسعا وأشمل"[2].

من خلال هذا المفهوم نرى أن سعيد يقطين قد ربط المصطلح بتلك العلاقات المعقدة للخطاب السردي، كما أنه ذكر لنا مصطلح بويطيقا أي الشعرية التي تهتم بالجنس الأدبي وغير أدبي، أما السردية فهي جزء صغير داخل هذا المفهوم الشامل للشعرية.

ذهب الباحث الدكتور يوسف أوغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" إلى التمييز في الشعرية السردية بين ثلاثة اتجاهات، حيث: "يصب أولها في نهر السرديات التي تبنتها الشعرية مولودا علميا خارجا من صُلبها، ويقتصر ثانيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموما، بينما يتجاوز ثالثها الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الشعري الصارخ، مما يخلخل البنية السردية ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والسرد)" [3].

فرق الدكتور يوسف أوغليسي بين ثلاثة مفاهيم أساسية، حيث أكد على أن أهمها السرديات التي هي فرع من فروع الشعرية على أساس أنها تحتضنها، أما الثاني فهي تهتم باللغة كأساس شعرية سواءً في السرديات أو النثريات، أما الثالثة فتتجاوز اللغة السردية وتتعمق

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص106.

[2] يوسف أوغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، مخبر السرد العربي، الجزائر، دط، 2007، ص21.

[3] يوسف أوغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص319.

في الخطاب السردي ليتُولّدَ لنا بنية السردية موحدة تضم بنيتين مختلفتين ألا وهما (السرد) و(الشعر).

نلمس في المفهوم الذي قدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه "شفرات النص" أنه ربط بين الشعرية والسردية، إذ يقول: "الشعرية في قصة "دعاء الكروان" تبرز عبر لونين من الأدوات، أحدهما تتمثل في شعرية الأسلوب اللغوي والأخرى تبدو في مستوى أعمق يتصل بالوسائل التقنية الروائية... تثير غيرة الشعر وحسده"[1].

نَجَمَ على هذا التجانس بين الشعري والسردي مصطلح شعرية السرد، والتي تهتم بالأسلوب اللغوي من جهة، ووسائل التقنية الروائية من الشخصيات، زمان، مكان...الخ، وهذا ما يجعل الشعر يَغَارُ ويحاول التغلب على جنس الروائي.

يظهر لنا أن دراسة الدكتور صلاح فضل في كتابه "شفرات النص" على تَعلُّق شعرية بالأجناس الأدبية والأسلوبية من جهة أخرى، فيقول: "بحد أقصى درجات تشعير الموقف والوصول به إلى ذروته المأساوية معا عند وصف الزمن بالقدرية مما ينتمي لما لاحظناه من قبل من تراسل الحواس وتجسيد المعنويات"[2].

يقصد بقوله أنه يمكن أن تنطلق الشعرية وتتطور بالعلاقة الموجودة، وذلك التمازج بين شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المسرحية وشعرية الأسلوب.

تناول الباحث سامح الرواشدة في كتابه "منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية" للفن الروائي وتداخله مع عناصر الشعرية، إذ يقول: "لا يلغي خصوصية ذلك الجنس أو يحيله نصا هلاميا لا ينتمي إلى جنس محدد... فسردية الشعر هي تأثير السرد في الشعر باعتبارهما جنسين أدبيين ينماز كل واحد منهما عن الآخر، وكذلك الأمر فيما يخص شعرية السرد"[3].

---

[1] صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص207.

[3] سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص62.

من هذا المفهوم نرى بأن سامح الرواشدة قد درس ذلك التداخل بين المتن (الرواية) والعنونة (شعرية العنوان)، والراوي (فاتحة السرد)، واللغة (اللغة الشعرية)، والاستباقات والاسترجاعات والحذف (الرمز والمفارقة)، وكل هذه العناصر السردية تنحصر في توجيه واحد، وهو شعرية السرد.

يقدم الباحث صلاح فضل في كتابه "تحليل شعرية السرد" بعض القراءات لعدد من روايات ومسرحيات وقصص، ولكل منهما خصوصية معينة، حيث يطرح سؤال: "ما الذي يجعل حكاية ما عملا فنيا؟ يستحق أن يعامل باعتباره إبداعا جماليا متميزا، وليس مجرد سرد عادي"[1].

يؤكد صلاح فضل بعد طرحه السؤال أن العمل الفني يجب أن يندرج باعتباره إبداعا للمؤلف، وعملا فنيا متميزا للقارئ، وبالابتعاد عن السذاجة والكتابات التافهة.

تعددت مفاهيم شعرية السرد عند العرب المحدثين، حيث بذلوا قِسْطاً من مجهوداتهم لتأصيل المصطلح، وارتباطه بالرواية، القصة، المسرح، الحكاية، اللغة، الأسلوب، التي ساعدت في أعطاء الجنس الأدبي وغيره صورة جمالية راقية وإبداعاً مُسْتَحَبًا لدى القارئ الذي يخلق عنصر التشويق داخل الحدث الذي يفعّله الإطار الزمكاني، وبتحرك الشخصيات البطلة بأريحية يجعل من هذا العمل ناجحا إلى حدٍّ ما.

إن شعرية السرد تمثل ذلك الحضور المرتب للأحداث زمكانية خادمة للخطاب الروائي الذي هو جزء أو فرع من الأعمال الأدبية المعروفة نثرا، وبهذا يقول يوسف أوغليسي في كتابه "الشعريات والسرديات"، أن: "الروائي الذي يكتب سرداً يُشعرنا هذا السرد متوسلا في ذلك بمستويات اللغة الشعرية"[2].

يُلمّح هذا الدكتور إلى أن المؤلف أو الكاتب يلجأ إلى التلاعب باللغة وكسر الرّتابة وتوسيع المفاهيم الخطابية للغة، لتكون جزءاً من النوع الأدبي، مروراً باحترام المستويات اللغوية الشعرية مستفزا للقارئ.

---

[1] صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص123.

[2] يوسف أوغليسي: الشعريات والسرديات، مجلة عمان، الأردن، ع79، جانفي 2002، ص72.

عادة يلجأ الناقد إلى تفسير تلك التعقيدات الشعرية في السرد ليبرز هوية الشعر من جهة، والنثر من جهة أخرى، ثم يقوم باستغلال تلك المكونات الخطابية للسرد، حيث يقول نبيل سليمان في كتابه "فتنة السرد والنقد" أن السرد يتمثل في: "كسر الترتيب السرد، وفك العقدة التقليدية، تحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، وتوسيع دلالة الواقع، ليعود إليها الحلم والأسطور والشعر..."[1].

وبهذا يحدد الدكتور مصطلحين: الأول شعرية السرد الذي يصنف ضمن الأعمال الأدبية الذي يكون حاضر في الرواية كما في الشعر، والثاني السرد الشعري الذي يختص بالعمل السردي ومضامينه الداخلية من زمان، مكان، أحداث، شخصيات...الخ، حيث ركز على تخطي ذلك الترتيب داخل السرد وتجنب التقليد، والاعتماد على البساطة، ثم فك وتجزئة الزمن واللجوء إلى الانزياح، والتجديد في الألفاظ اللغوية، وتعدد الدلالات المتعلقة بالواقع لتكون في النهاية متواجدة داخل الأجناس (الخرافة، الأسطورة، الشعر).

تأسس مصطلح (الشعرية السردية) في بداياته الأولى عند تزفيتان تودوروف الذي قسم السرد إلى قسمين: القصة والخطاب، وبذلك ذهب سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" بأن تودوروف قد ربط القصة بالخطاب، حيث: "تتمثل القصة في المتن أي الأحداث في تسلسلها وترابطها، وشخصياتها في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية، أما الخطاب فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة...، فالحكي كقصة يتم تمييز فيه بين مستويين هما: الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها بعضها ببعض من جهة ثانية، أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب: زمن الحكي، وجهاته وصيغته"[2].

توجه تزفيتان تودروف إلى أن الخطاب الروائي يتضمن السرد كعنصر فعال يرتبط بالقصة والحكاية، حيث ذهب إلى تقسيم السرد إلى قسمين (القصة والخطاب)، إذ أن الأولى

---

[1] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2002، ص106.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص30.

تمثل المتن أي المادة الخام المجتمعة في الأحداث المتتالية، والشخصية هي محرك داخل هذه الأحداث سواء كانت مكتوبة (قصة)، أو منطوقة (خطاب)، أما الثاني يستلزم وجود سارد (الراوي) الذي يحكي القصة، وبدورها تهتم بالأحداث من جهة، والشخصيات وتفاعلها مع بعضها، والحكي يكون خطابا إذا ركز على ثلاث جوانب، الأول الزمن الذي وقعت فيه الحكاية، ثم ثانيا اتجاهه، الزمن والمكان، وبعد ذلك تلك الصيغة (اللغة) التي تروي بها القصة ويتكفل بها هنا الراوي كعنصر أساسي في التفعيل، وخلق عنصر تشويق لتكون هناك لمسة إبداعية داخل الجنس الأدبي.

ميّز جيرار جينيت الذي يعتبر أحد المؤصلين للسرديات بين القصة والحكي والتسريد، حيث وضع لكل منهما مفهوما، إذ ذهب تيري إيغلتون في كتابه "نظرية الأدب" إلى وضع مفهوم للسرد: "فالحكي (récit) الترتيب الفعلي للأحدث في النص... وما فيه استباق واسترجاع، أما القصة (histoire) هي التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث فعليا... أما التسريد (narration) الذي يُعنى بفعل السرد ذاته"[1].

يعتبر جينيت القطب الثاني في هذا الاتجاه حسب الدارسين لعلم السرديات، إذ بذل شوطا كبيرا في وضع والتمييز السردي بين ثلاث عناصر أساسية في تحريك الأحداث وهي: القصة التي تمثل تلك الأحداث الفاعلة وتحصل بتتابع الزمني لها، والحكي هو النص المسرود على لسان السارد، أما العنصر الثالث فهو تسريد الذي يهتم بفعل السرد أي تلك الأشياء التي تحدث بين الشخصيات أو بتعبير آخر تلك العلاقة القائمة بين الشخوص.

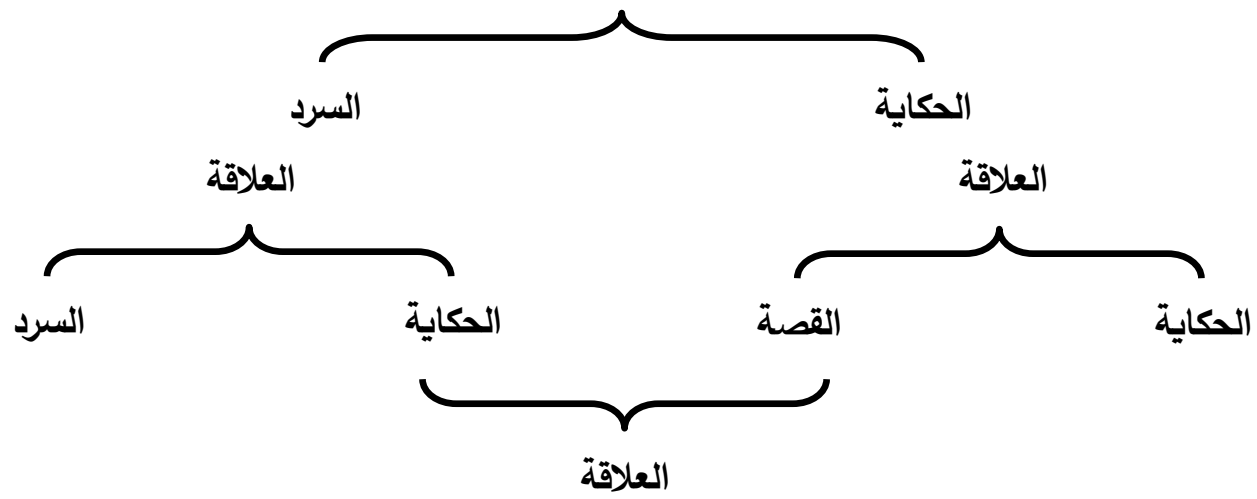
يوضح جينيت تلك العلاقة القائمة بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد في كتاب آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية المعاصرة لـ: مراد عبد الرحمن مبروك، في مخطط توضحيه كالتالي: [2]

---

[1] تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص183.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص23.

الخطاب السردي عند جيرار جينيت



يوضح لنا جيرار جينيت في هذا المخطط علاقة السرد بالحكاية من جهة، والقصة من جهة أخرى، وهذا يبين لنا أن هذه العلاقة تجانس وتداخل الذي يحدث في داخل الحكي، فيبني لنا سرداً متسلسلاً مع الزمن، ومتماشيا مع المكان، ويخلق بذلك تفاعلا بين الحكي والسرد.

من هذا المنظور لمصطلح شعرية السرد عند الغرب والعرب المحدثين من شكلانيين الروس والبنيويين، واللسانيين، والسيميائيين، واللغويين، يوضح لنا أن شعرية متعلقة بالسرد كعلم قائم بذاته، وباعتبار الشعرية علم شامل يخضع للقوانين الجمالية الخادمة للخطاب الأدبي من جهة، والخطاب الروائي (السردي) من جهة أخرى.

حيث بذل النقاد والباحثين والفلاسفة شوطاً كبيراً في وضع الأسس الأولى لشعرية السرد والتنظير لها، ألا ويبقى هناك ذلك الإلتباس والغموض في هذا المصطلح من المنظور الأدبي، لكن هذا لا يمنع الخروج ببعض النتائج، وهي كالتالي:

- علاقة الخطاب بالسرد من جهة، وعلاقة القصة بالسرد من جهة أخرى، الاعتماد على أسس الفنية والجمالية داخل الجنس الأدبي (الرواية، الحكاية، القصة، المسرح).
- استنباط القوانين الداخلية للبنية السردية وعلاقتها بسياقات الخارجية، أي ما هو موجود خارج النص الروائي.

- التعدد الاصطلاحي لشعرية السرد مثل: علم السرديات، علم السرد، شعرية السرد، الشعرية السردية، سردية الشعر، البنيوية السردية، شعرية السرد البنيوي، اللغة الشعرية، اللغة السردية، البنى السردية، شعرية الخطاب الروائي...الخ، وهذا يسهل على القارئ (المبدع) الوصول إلى شفرات النص.
- توظيف السيّر الذاتية داخل الجنس الروائي، وبهذا يكون خادم للنص السردي من جهة، ويسهل على السارد بالتحكم في الشخوص الروائية.
- توظيف جيرار جينيت للمتن الحكائي والمبنى الحكائي، وبهذا نستطيع أن نقول أن هذا المنظور هو فرع خادم للحكي والسرد ويساعد على سيرورة الزمكاني داخل الخطاب السردي.

خلاصة الفصل:

يمكن أن نحدد بعض النقاط في هذا الفصل والمتمثلة في الإرهاصات الأولى لشعرية (الغرب القدامى، المحدثين، والعرب القدماء والنقاد المحدثين، نظرية السرد: آليات السرد، وعلاقة الشعرية بالعلوم الأخرى، وعلاقتها بالسرد)، ثم حاولنا التقصي حول مفهوم شعرية السرد كمصطلح جديد في الساحة النقدية والأدبية، وتمثلت هذه النقاط في مجموعة من النتائج المتحصل عليها في هذا الجزء:

- تركيز المعاجم والقواميس على وضع واختيار المفهوم اللغوي للشعرية بتأن تحت مادة شَعَرَ.
- اعتماد الغرب القدامى ومنهم فلاسفة على كينونة المصطلح وترجمته لعدة فروع منها: نظرية محاكاة، النظم، اللغة الشعرية...
- توفير عنصر الإبداع داخل عادات وتقاليد وطقوس وكيفية المعيشة.
- اجتهاد الغرب المحدثين في الإمساك بمضمون مصطلح وربطه بدال ومدلول.
- ظهور الفلاسفة بوضع الحجر الأساس في مكانه صحيح بعيدا عن الإلتباس والغموض.
- استنباط القوانين والقواعد والنظم الذي يرجع إلى العرب القدامى.
- توظيف قضايا مهمة لدى النقاد واعتمادهم على: اللفظ والمعنى، اللغة والفكر، القول والكلام، النظم، الإعجاز القرآني.
- تجسيد النقاد المحدثين الذي وضعوه داخل أمهات الكتب والتنظير لهذا المصطلح ليكون نقطة القوة للقارئ.
- ربط مصطلح بالأنواع الأخرى كـ: الملحمة، الأسطورة، المسرح، الإلياذة، الأوديسا، وهذه الأنواع هي أنواع خادمة للخطاب الأدبي من جهة وشعرية من جهة أخرى.
- التعدد الاصطلاحي لمفهوم الشعرية: الشعرية، الجمالية، اللغة الشعرية، علم الأدب، الخطاب الروائي...الخ.
- استناد العرب المحدثين على الثقافة الأخرى واعتبارها جزء من المجتمع.
- إيجاد مفهوم عام وشامل لمصطلح السرد سواء عند الغرب أو المحدثين.

- بلورة مصطلح علم السرد تحت جناح الشعرية، واعتبارها شيء أو فرع أو حتى جزء من الشعرية.
- خضوع مصطلح السرد إلى الجنس الروائي، وتعلقه بآليات ما، وتداخله مع الحضارات والثقافات ليكون لنا مصطلحا جديداً داخل هذا المحيط.
- اعتماد اللغة كنظام لساني، والسرد كمنظور خطابي أو هو بأحر عملية الحكي داخل المتن الحكائي.
- ظهور مجموعة من النقاد: تودوروف، بروب، جاكبسون، جان كوهين، أدونيس، كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي...، باعتبارهم نقاد وباحثين (غرب/ عرب) أعطوا صورة جديدة للسرد (علم سرديات) وعلاقته بالشعرية كعلم أو نظرية حديثة النشأة داخل الأدبية.
- محاولة ضبط مفهوم اصطلاحي لشعرية السرد عند العرب والغرب المحدثين على أساس الخروج من الغموض والغرابة والتنافر ليكون مفهوما ومهضوما لدى القارئ (المتلقي).

من هنا يمكن أن نقول أنّ الشعرية والسرد هما عملة نقدية ذات وجهين وهما أساسيين، ولا يمكن الفصل بينهما على الرغم من الاجتهادات التي قدمها لنا العلماء كشمعة تنير دروبهم دون ضياع بذهن القارئ النشاز والتهرب بل عكس ذلك تماما.

الفصل الثاني

شعرية السردية في رواية

مَيْ ليالي إيزيس كوبيا

1. شعرية القصة.

1.1. الأحداث.

2.1. الشخصيات.

3.1. الإطار الزمكاني.

2. شعرية الخطاب.

1.2. بنية الزمن:

أ. المفارقات الزمنية.

ب. الإيقاع السردي.

2.2. الراوي والمنظور والصيغ الحكي:

أ. الراوي وعلاقته بالمروي.

ب. المنظور السردي.

ج. صيغ الحكي

1.شعرية القصة:

إن رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا أشبه بمشروع بحث ورحلة لتقصي الحقائق، حمل الروائي العالمي واسيني الأعرج على عاتقه هذه المهمة الصعبة، كثيراً ما تكون الرسائل المحملة بالرواية تعبيرا عن الشجن والعزلة التي عانتها الكاتبة مي زيادة إثر دخولها للمصحة العقلية بالعصفورية لم يكن هيناً أن يلقي بكاتبة لدهاليز الوحدة والجنون، رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا تجربة قاسية بلغة إبداعية، أشبه بإعادة كتابة أحداث وسيرة ذاتية، إن القارئ والمتلقي للرواية يشعر أنها إعادة إحياء، وإعادة كتابة كأنها قصاصات حياتية من واقع مرير عاشته مي زيادة.

إن القارئ للمدونة يقف عند عبارات وسمات إبداعية، فهناك شعرية في السرد، وصورة شعرية داخل السرد متدفقة، وجمالية مفرداتها دون تكلف والصمود حينا آخر، لم تكن مي زيادة إنسانة عادية، كانت تقاوم وسط الخيبة، كومة اليأس والظلم الذي تعرضت له من أقاربها حين تم الحجر عليها وحرمانها من مالها ومن الحياة كإنسان سوي ذا عقل، روحها المرهفة وحسها العالي، ثقافتها الواسعة، تميزها في أدب الرسائل، عندما كانت تراسل جبران خليل جبران.

بما أن الشعرية ترتبط بجمالية النص وكشف الأنساق المضمرة بين السطور، لكن رواية مَيْ إيزيس كوبيا ليست ككل رواية أعطت واقعية المشهد بعداً آخر، وللكلمات بعدها الآخر أيضا، فكل ما ارتبط بليالي العصفورية ملظم ومجحف وقاتل للروح، منهك للحسد، يقول الكاتب "كان الجو الخارجي بارداً، دخلت تحت الفراش، غطيت عطر الصنوبر ونبات مسك الليل الملتصق بحيطان العصورية الخشنة، مخلفاً عطراً طينياً على الكتل الحائطية الثقيلة ولمسة إنسانية"[1].

عوائق وأزمة وجود وهوية وتشظي لذات الكاتبة وحالة متوترة، ففي السرد الذاتي تغدو القصة كأنها نص شعري غنائي أو ملحمي، فهذا السرد الداخلي يؤرخ للذات، "عائلتي الحقيقية

[1] واسيني الأعرج، مَيْ ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصورية، دار أجيال للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2018، ص19.

انتهت بموت أمي، بعدها الفراغ المظلم، حتى الذين كنت أحبهم، ذهبوا ولم يتركوا وراءهم إلا علامات صغيرة تشيء كهوف القلب"[1].

تتوغل الأساليب الشعرية وجمالية اللغة داخل السرد، فالكاتب في وقفة وصفية يحاول الإيحاء للقراء، بكل التفاصيل المحيطة بالمكان والمشاعر الداخلية العميقة، كانت رحلة بحث برغم ما فيها من صعوبات وتحديات، إلا أنها أثمرت أخيرا للوصول إلى المخطوطة ليالي العصفورية، التي تدون فيها مي سيرة ومرحلة صعبة كانت أشبه بملحمة للمواجهة والخوف والاستسلام للجنون والموت، وكما جزم تودروف بأن الشعرية نظرية داخلية للأدب، فقد كان المتن الروائي يفيض بأساليب شعرية، تبتعد عن الخطاب المباشر، فهذا العمل الإبداعي بقدر ما يحمل من صدق، تفيض شعرية ومعاني غريزة بعيداً عن لغة الحكي البسيطة، فهو يحاكي المعاناة بكل تفاصيلها المعاشة للكاتبة مي، أشبه بفتح صندوق الأسرار وتراجيديا إنسان.

"كل الغيوم التي كانت تملأ السماء انسحبت فجأة لتحتل مكانها رياح عاصفة، يأتيني حتى أذني المتعبتين هسيسها، لا أدري لماذا أشعرني عارية ويزداد خوفي فأتخفى داخل الغرفة؟ كنت أنتظر عودة نجوم الفصل الربيعي الذي يملأ قلبي، عبثا أحاول أن أنام"[2].

ما جعل مي تكتب بلغة شعرية وجمالية، ذلك الفراغ الذي كان يطوق حياتها بالعصفورية، وبلغة تفيض شعرية، تظهر مكامن الشعرية في الرواية، جمالها الفني والإبداعي، تتجلى كذلك ثقافتها الواسعة، تبرز تميزها في تقنية شعرية السرد، تبتعد فيها الكاتبة عن المباشرة اللغوية، فللمحتوى الروائي جزئين من القص، أي قصة داخل قصة، بدأها الروائي والباحث واسيني بسرد تفاصيل ورحلة بحثه عن المخطوطة، فقد منح الكاتب حياة ثانية لمي زيادة وحاول إنصافها فعلا، وإخراج أثر فني وإبداعي إلى النور، برغم ما فيه من ألم وحقائق مؤسفة، فلهذا العمل والروائي لمسة جمالية عالية، بلغة شعرية تحاكي الجمال رغم قسوة أحداثها، إلا أن الكاتبة قد هيمنت شاعريتها على الأسلوب اللغوي والجمالي للمتن السردي، فالأنساق المضمرة التي نستقرأها بين الأسطر تأخذ المتلقي إلى أبعد من ذلك، انتقاء كلماتها

---

[1] الرواية، ص81.

[2] الرواية، ص225.

ولغتها التي حيكت بنسيج مترابط لا تخلو من جمالية الغموض ورمزية المعنى وتعدد الدلالات، "وأنا أحلق في الفراغ المظلم، فقد شممت شيئا غير مريح أبدا، حاولت أن أقنع نفسي بغير ذلك، لكن بلا جدوى"[1].

كانت مي كأنها تكتب قصيدة شعرية بدم قلبها مما يجعل المتلقي لفك شفرات النص وتأويله، فما فيه من مفارقات مثيرة للدهشة، تقول الكاتبة مي "عندما أعبر تفاصيل حياتي لا أرى الشيء الكثير سوى أني بقيت أنا، تلك الصغيرة الضعيفة الحائرة وسط المعضلات والرزايا، ولم يفتأ ذلك الوحي المعذب يهمس في سورته، وذلك الاحتياج المتوهج يضرم في ناره، ففهمت أمرا آخر وهو أنه حيث تكون العاطة متيقظة، مرهفة، فهناك النزاع العظيم"[2].

إغراق كبير في الذات، وتوحد معها، ووعي بما يحدث، لكن لم يكن هناك من مخرج ولا منفذ من هذا الجحيم الذي عانته مي زيادة في آخر حياتها إلى أن انطفأت ذاكرتها، لتترك هذا الميراث الأدبي، فهي ملهمة المبدعين وتعبر عن اضطهاد المرأة فهي صورة حية لتجربة حياتية ومعاناة كاتبة، التي سلطت عليها العادات والتقاليد ولم يرحمها كل من حولها، فالخطاب الروائي المعاصر يحمل تأزم الإنسان وفضاء ليتداخل البنية السردية للشعرية، فالسمة الشعرية لا تقتصر على القصة فقط بل في الخطاب اللغوي السردي أيضا، فهذا التفاعل النصي يمنح البنية السردية أبعاداً دلالية وجمالية مختلفة تترك أثرها على المتلقي والقارئ.

1.1. الأحداث:

أ. مفهوم الأحداث:

تعتبر الأحداث المحرك الأساس لعناصر البنية الروائية، أو هي عمود الفقري لشعرية السرد القصصي، حيث تهتم بتسلسل الزمني للوقائع وتكشف عن تلك الصراعات القائمة بين الشخصيات، وهي: "محور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا"[3].

---

[1] الرواية، ص68.

[2] الرواية، ص342.

[3] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996، ص135.

وبهذا يكون الحدث الرابط أساس بين ما يتوقعه داخل القصة ولا يمكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر القصصية.

يمكن أن نضع أحداث القصة في الشخصيات، حيث "تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو موضوع الذي تدوره حوله القصة، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه، والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل، لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين"[1].

إذا فالحدث هو الموضوع المهم الذي يصور الوقائع التي تقوم بها الشخصيات الحكائية، ويكون ذلك لعبة داخل الزمكانية، وسبب وقوعها، ويكون للكاتب (السارد) المهتم بالصراع القائم بين الذي قام بالحدث والذي يتصدى لوقوع الحدث.

يرى عبد الله إبراهيم بأن الحدث "هو القدرة على ترتيب الحدث كلما أجاد الروائي في ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية، فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به"[2].

ركز عبد الله إبراهيم على ترتيب السارد للأحداث، ليكون خادما لتبليغ الرسالة الفنية، ويقصد بها تلك الجماليات الموجودة داخل النص السردي وذلك يزيد النص ميزة فنية لتجعل منه نصا ناجحا.

ب. فصول أحداث الرواية:

يمكن أن نلخص الأحداث في رواية "مَيْ ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج في سبعة فصول، فهي تصور لنا وتيرة من الوقائع المتسلسلة، وتكشف عن خبايا هذه الرواية لـ: مي زيادة.

تبدأ الرواية من عنوان غيمة الناصرة كفصل مبدئي (ف1) الذي يذكر فيه رحلته الشاقة مع المخطوطة برفقة زميلته الدكتورة روز خليل، المكان الشرق الأوسط، حيث حاول تدوين حياة

---

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص31.

[2] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني (جمالية السرد في الخطاب الروائي)، ص134.

مي من قبل مساعدة صاحب مملكة الفراشة، وقد أنجزا شريط وثائقي عن مي إلياس زيادة، إذ واجهتهم صعوبات في الحصول عليها بعد سنوات من البحث والتقصي، بداية مغامرتها في أول حياتها إلى أن وافتها المنية بعد مرور ثمانية وسبعين سنة على وفاة للكاتبة الأدبية مي.

ندخل في الفصل الثاني الذي عنونه بـ: ليالي العصوفية التي تمثل تراجيديا المليئة بالمعاناة، وتتمحور حول شخصيتين مي وجوزيف، حيث تعاني البطلة آلام وأوجاع الماضي الأليم في بيتها وأدخلت إلى المستشفى المجانين غصبا عنها قائلة: "فأرسلني إلى العصفورية، بحجة التغذية، وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل"[1].

لذا بدأت في كتابة مخطوطاتها للتخفيف من معانتها داخل جحيم العصوفية، حيث رماها حبيبها وأقاربها في السجن الحديد في العصفورية، وتبدأ تصاب بخيبة الأمل داخل هذا المستشفى.

تعتزل "مي" البطة في أحد الأحداث الرواية إلى الكتابة لأن حبيبها رماها في اللامكان من أجل مصالح شخصية، فتقول "أكتب فقط، وأعاود الكتابة... أعود لي باحثة عني... لا خيار لي سوى أن أكتب، أن أكتب لا غير"[2].

خضعت "مي" إلى الكتابة لتبحث عن نفسها، فلا خيار لديها من أجل القضاء على ذلك الفراغ بداخلها.

بعد إضرابها عن الطعام والماء أصبحت ضعيفة ومعرضة لأي مرض، حيث تشعر بالفراغ الأسري بعد فقدانها لوالديها، وهنا تتمظهر لنا ثنائية اللذة والألم قائلة: "هم يريدونني أن أكل، فيؤكلونني بالقوة وأنا أريد أن يعاملونني فقط معاملة تليق بإمرأة طبيعية..." [3]، وتقول أيضا: "منكسرة أنا، حتى القلب والروح، لا أصدق ما يحدث لي"[4].

---

[1] الرواية، ص51.

[2] الرواية، ص54.

[3] الرواية، ص63.

[4] الرواية، ص65.

كل هذا الألم واللذة ثنائيتين متضادتين ومتعاكستين في الاتجاه، إذ أن السارد يصف لنا أحداث التي تعيش داخل زوبعة من الصراعات تقف حاجزة بقدرها المحتوم، ولا تعرف ما هو الحل.

تبدأ شخصية "مي" بدخول لحظة صراع بينها وبين الأطباء الذين حاولوا استدراجها بأمر من حبيبها قائلة: "وهو يسحبني، دفعت بالطاولة نحو رأسه بكلّ عنفٍ، فأدمت خده الأيسر وجهته، لو كنت قادرلة على قتله، لما ترددت ثانية واحدة... ولو فقط كانت بيدي سكينة لما ترددت في دفنها في بطن كل من يقترب مني"[1].

نلاحظ أن شخصية "جوزيف" تساعد في سير الأحداث بينها وبين شخصية "مي"، لكن هذه الأخيرة تدافع عن نفسها، وأصبحت ترى بأن جوزيف الطبيب الرشيف مجرد حيوان خرافي.

يتمحور الفصل الثاني المعنون بـ: وانْزويت تتأملني، كأنك لم تكن معنيا بآلامي[2]، ويتحدث فيه السارد حول شخصية البطلة في بداية تعرفها على شخصيات مساعدة في سير الأحداث قائلة: "حاولت عبثا النوم من جديد، لم أفلح أبدا، عندما فتح الباب سمعت صرخة بلوهات بصوتها الطفولي، تلتها ضربة على الحائط من الصفعة..." [3]، وتقول أيضا: "نظرت بلوهات إلى وجهي البارد فامتلأ دفئاً، مدت لي يدها الناعمة... قبلتها، أحبُّ أصابع المرأة لأن بها شيئا من اللغة الخفية"[4].

شرعت الشخصية البطلة "مي" في التواصل مع شخصية الممرضة "بلوهات" وهي تحاول التقرب إليها أكثر فأكثر، وهي تلح عليها في الاستجابة إلى دواء الطبيب الفرنسي "موريس" لتدخل في الحوار مع المدام "شوكي" التي تعاملت معها بقسوة، لتتذكر موت أيها الأصغر تاركا ذلك الفراغ العائلي إنه "جبران".

---

[1] الرواية، ص.ص84-85.

[2] الرواية، ص131.

[3] الرواية، ص133.

[4] الرواية، ص134.

عندما حاولت الرجوع بذكراها إلى الماضي مع أخيها "جبران" هذه الشخصية التي ساعدت في تحريك الأحداث بطريقة متسلسلة، إذ تقول: "مات الذين كانوا هنا، وملؤوا الحياة عليّ... أخي الصغير مات مبكراً.. الذي عوض أخي الميت؛ جبران... كان يريدوني قريبة منه، بينما كان هو فيّ جزءاً مني... جبران لا يشبهني في شيء، كبر في الحرية ومات فيها"[1].

يمثل هذا الحدث تلك الذاكرة التي مرت بها شخصية "مي" مع أخيها "جبران" الذي كان جزءا من كيانها.

تصف لنا الشخصية البطلة بعض الأحداث ما تعلق بوالديها اللذان أدخلاها إلى مدرسة الراهبات في عينطورة لعلها تتغيرة بتعلمها أسرار الحياة والاستقامة لتكون عذراء، فتقول: "لم يذكر في شيء بديل، سوى في وضعي في داخلية مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة... لم أكن في حاجة لها لأستقيم وأقي نفسي من مزالق الأخلاق"[2].

وتدخل الشخصية "مي" في حوار مع أبيها تستذكره: "أنتِ بأحلى داخلية الدراسة والأمان والاستقامة؛ معك حق يابا، بس شو الاستقامة؟ أنا مستقيمة، أنتِ مستقيمة لكنك لست العذراء، أريدُك أن تكبري في حبّها وظلها"[3].

تتمثل هذه الأحداث في فكرة العذرية بالنسبة لشخصية "مي"، وكيفية الدفاع عنها وتحصن بها داخل المدرسة، نلاحظ أنها دخلت في حوار مع أبيها الذي حاول أن يلعب دور الشخصية المساعدة لتوضيح الطريق الصحيح لابنته بدوره رجل إعلامي ومجرب وحكيم.

تتواصل الأحداث بطريقة متطورة لتضع تلك الشخصية "مي" داخل موقف يجعلها تعيش قصة متضمنة قصتها، وجعلتها تكتب وتؤلف وتطالع، وهذه الفرصة التي أثنى عليها الأديب لطفي السيد الذي جعلها تتمنت في رسالة جبران، إلا أن الصحافة نشرت ما لم يكن في الحسبان قائلة: "الصحافة باعتني يا سوزي... لكنّهم تخلوا عنّي، فشككت في صداقتهم، ماذا لو

---

[1] الرواية، ص140.

[2] الرواية، ص144.

[3] الرواية، ص144.

كتب طه حسين عنّي شيئا صغيراً... ماذا لو كان العقاد وفياً لحب بنت كبيراً... ثم ماذا انتفض لطفي السيد الذي كنت أعرف إخلاصه وقلبه الجميل؟.. كيف استسلموا لصحافة كاذبة وهم أعرف النّاس أني لم أكن مجنونة؟"[1].

تذكر لنا الشخصية مدى يأسها التي وضعته من باب الاحتياط، حيث جعلت هذه الشخصيات تسد ذلك الفراغ على الرغم من وضع لومها عليهم من الدرجة الأولى، ثم لومها على أصدقائها التي ترى بأنهم تخلوا عنها ووضعوها موقف محرج مع الصحافة.

عقب قراءتها لبعض القصص التي تشبه هذا الموقف التي وقعت فيه، حيث يوجد تطابق بين الأحداث، وهي قصة عشق بين "كامي كلود" و"رودان" والشيء الذي ذكرها بذلك هو المجسم الرخامي المقلد الذي جاء كهدية من عند القنصل الفرنسي في إحدى جلساتها، والذي ذكّرها بحبيبها "جوزيف"، حيث ساعدتها صديقتها "بلوهارت" باستعارة هذه النسخة، ولم تخترها هكذا، حيث قالت: "أحبت رودان إلى درجة الجنون، صاحبة المجسم الرّخامي المقلد: راقصو الفالس هو لها، جاءني به القنصل الفرنسي في إحدى جلسات صالوني المخصصة للأدب والثقافة الفرنسيين، وكأنه كان يتوقع لي مصيراً مشابها، في الحياة لحظات غريبة وإشارات لا ندرك معانيها إلا بعد زمن، وربّما حتى بعد فوات الأوان... في السنة التي ولدت فيها كتب لها هذه الرسالة في سنة ميلادي، كم هي شبيهة برسالة جوزي"[2].

تتمثل أحداث هذه الحكاية في أن "رودان" أحبّ كامي كلوديل بجنون وشغفها حباً، حيث صنع لها مجسم يحكي قصة حبهما، وبهذا تسترجع شخصية مَيْ ذكراها مع "جوزيف" التي لم تستطع نسيانه أيامها معه، وذكرت بأن الرسالة تشبه أحد رسائل التي كتبها "جوزيف" لـ"مَيْ" في تاريخ، والزمن والمكان والحدث والسبب حدوث ذلك.

ذكرت "مي" أنها إصدمت بأحد الشخصيات عندما كانت في مدرسة الراهبات، وهي المرأة التي تدعى "هيلينا"، التي لعبت دور الأم، لكنها تمادت بأخلاقها معها، لتدخل في علاقة جنسية معها في عينطورة، قائلة: "إني شممت فيه عطر صديقتي في عينطورة.. هيلينا... كانت

---

[1] الرواية، ص.ص161-162.

[2] الرواية، ص.ص163-164.

تمثل دور أمي... ماما هيلينا هي أمي... ثم تلامسني وتقترب أكثر... تقبله، ثم تمصّه قليلا... إلا أني سرعان ما استسلمت لها، شعرت بلذة لم أعرفها من قبل، قبلتها لم تكن تشبه في شيء قبلة أمي، ولا ضمتها أيضا"[1].

في هذا الحدث نلاحظ أن الراهبة "هيلينا" الشخصية المساعدة على ملئ ذلك الفراغ من الأمومة، إلا أنها تجاوزت الخط الأحمر، وحاولت إفراغ لذتها مع الشخصية مي التي استسلمت لنزواتها، وحاولت أن تتمتع بالأمومة تجاهها، حيث عوقبت بعد دخول أخد الراهابات عليهما، وكانت نتيجتها الطرد والفصل من عينطورة.

يمكننا أن نضع الأحداث وراء الكواليس، لكن بعد دراستها يتجلى لنا في الفصل الثالث تحت عنوان: "خصني بحضنك يالله، لكي أعرف أنني منك"[2].

هكذا تتواصل السيرة بالنسبة لشخصية البطلة التي تواصل تذكر معاناتها مع حبيبها جوزيف، وذلك بسبب رضوخها له، قائلة: "حبيبي جوزيف، لا تتسرع، خلقنا لبعض ولا قوّة قادرة على فصلنا، قاومت من أجلك كل شيء... صمت ثم تركني وعاد إلى بيت أهله"[3]. وتقول أيضا: "يوم كتبت له الرسالة الأخيرة التي حكمت فيها بالموت على نفسي، في 28 سبتمبر 1938، توقعت فيه بقايا أشياء جميلة وحساسيات لم تمت"[4].

تحاول الشخصية البطلة إقناع نفسها بأن حبيبها جوزيف مازال يحبها يتعلق بها، إلا أنها تسترجع ذكرياتها، وترى بأن الرسالة هي التي فصلت بينهما، وفي صدد هذا تدخل عليها الممرضة ليليان وتخبرها بأن أحد المعجبين السيد مارون غانم ذلك التاجر بناصرة، يحاول تخليصها من هذه المعاناة التي تعانيها داخل المستشفى العصفورية، حيث يقول: "أنا مارون غانم، لبناني، تاجر بالناصرة، أقسمت أن أتحول إلى جندي في صفك وأسخر مالي وكل ما أملك، من أجل إخراجك من هذا المكان المظلم..."[5].

---

[1] الرواية، ص.ص169-171.

[2] الرواية، ص193.

[3] الرواية، ص197.

[4] الرواية، ص199.

[5] الرواية، ص203.

يحاول مارون غانم بشخصيته أن يكون مساعداً ومؤيدا لفكرة التفادي الجنون لدى شخصية مي، وهذا يساعد على تماشي الأحداث داخل الشعرية القصصية بالنسبة لما يتوقعه السارد بحدوث تناسق بين الشخصيات والبطلة والمساعدة.

بعد ذلك يمكننا أن ندخل في الفصل الرابع بعنوان: اغفر لهم يا ربي، فهُم لا يعرفون"[1]، الذي تمحور حول ذكر شخصية "مي" في بيروت متحسرة عليها، وما جرى لها في هذه المدينة قائلة: "وآه يا بيروت، كيف احتملت أن أجتاز شوارعك في ذلك الموكب المُشين الأليم؟... يا مدينتي العاشقة... أستعيد بيروت التي ضاعت مني منذ سنة"[2].

هنا يتجلى لنا أن الأحداث وقعت في المستشفى، حيث تتذكر شخصية "مي" أيامها التي مضتها داخل بيروت.

زادت حدّة العذاب القاتل لمي عندما حاول الأطباء نقلها من مستشفى إلى آخر، لكنها بقيت مصرّة بالحفاظ على وعودها لجوزيف، تحاول التفكير بتلك الوعود الكاذبة بعد نقلها قائلة: "أخيرا جاؤوا بي إلى مستشفى نيقولا رابيز"[3].

حيث: "نقلت مي إلى مستشفى نيقولا رابيز، ومكثت فيه من 1958/01/28 إلى 1958/02/14"[4].

حاولت الشخصية أن تلعب الدور المعاناة والإنهاك، وتلك الحالة النفسية، لكن بدأت تعيش في كابوس العشق، بذلت جهدا في التخلص من صورة جوزيف، حيث بدأت تلوم نفسها على ذلك.

بعد نقلها إلى ذلك المستشفى عاشت زوبعة من الأحداث المتسارعة لديها، قائلة: "كلما تذكرتُ آلامي أغمضت عيني طويلا وضغطت بكل قواي، لكي لا أرى نار عقدي المشتعلة

---

[1] الرواية، ص241.

[2] الرواية، ص242.

[3] الرواية، ص243.

[4] الرواية، ص243.

فيّ"[1]. وتقول أيضا: "شعرتُ بأسى تجاه الذين غادرتهم، بالخصوص العاشقة وحبيبها خادم الحديقة، كانا يعيشنا قصة حب في غابة مثل البدائيين"[2].

تدخل بعض الشخصيات في أحداث القصة التي تساعد على ملئ تلك الفراغات، حيث تثور ذكرى مَيْ كنار مشتعلة من أجل حبيبها جوزيف، حتى أنها وضعت لنا مثالا عن الحب بين شخصيتين "إيزميرالدا" و"كازيمودو" اللذان عاشا أيام حلوة داخل الحديقة المستشفى.

تركت "مَيْ" ذكرى العصفورية، وتلك الأحداث لتدخل وفي نفس المكان ذكراها مع الدكتور أمين الريحاني والأستاذ يوسف الحويك الذي كتب رسائل لا يزعمها نعوم، لتركز على شخصية لطفي السيد عندما قالت: "لا أدري لماذا تذكرت كلمة سيدي وحبيبي وأستاذي الكبير لطفي السيد؟... اعتزل السياسة بعد الحرب العالمية الأولى... قبل لطفي السيد منصب مدير دار الكتب المصرية... لو فتحت باب هذا الرجل العظيم لن أتوقف أبداً، من النّاس الذين عرفتهم في وقت مبكرٍ في بيروت"[3].

تلمح "مَيْ" في هذا الحدث على أن أستاذها (شخصية لطفي السيد) إلى أنه ذُكر على لسانها مائة مرة، وقد ذكرت أنه ترقى في منصبه هذا، لكنها لا تتوقف على تذكره من حين إلى آخر، خاصة الأيام التي عاشتها في بيروت.

نصل إلى أحد الفصول التي تستنجد به شخصية "مَيْ" بالأب الروحي لها في الفصل الخامس المعنون بـ: "يا أبتاه.. بين يديك، أستودع روحي"[4]، حيث تدخل الشخصية أمين الريحاني حاملا لها خبر جاهزية بيت الفريكا، لتتلقى خبر تأييدها من طرف الأدباء، وخاصة صحيفة المكشوف قائلة: "على الرغم من الخبر السعيد الذي جاءني به صباحاً أمين الريحاني بجاهزية بيت الفريكا لأنتقل إلى هناك، المكان أجمل والمحيط أريح... أن مَيْ المتهمة بالجنون، تمتع بالصحة التامة، وما الجنون المنسوب إليها سوى زعمٍ باطل ومؤامرة خبيثة"[5].

---

[1] الرواية، ص244.

[2] الرواية، ص244.

[3] الرواية، ص.ص253-254.

[4] الرواية، ص297.

[5] الرواية، ص302.

يتضح لنا أن مَيْ رغم حزنها الشديد وما فعله بها جوزيف، إلا أن هناك أحداث تسرد الشخصيات المساعدة (أمين الريحاني) الذي حاول نقلها إلى بيت الفريكا لإسعادها، ولتكون قريبة من بيته، حيث أنه حاول إيصال تلك الرسالة إلى صحيفة المكشوف على أن فكرة الجنون هي مجرد مؤامرة خبيثة من طرف جرائد أخرى، ولكي يضع حداً لهذه المهزلة.

تتذكر مَيْ أن أهلها وخاصة شخصية جوزيف، وقد رموا بها في العصفورية بحجة سوء التغذية، لذلك قالت: "كم كان أهلي صغاراً في هذا! كيف سلّموني لجاكيت الجنون بشكل رخيص؟... تقدموا ضدي بدعوى الحجر، أمام محكمة بداءة بيروت"[1].

تسرد لنا "مَيْ" هذه الأحداث بطريقة مستلسلة، حيث حاولت طرح سؤال استنكاري حول ارتداء جاكيت المجانين، إذ أنهم أغالوا في حجرها داخل العصفورية، وهذا ما يخلق عقدة في الأحداث، ويُصعب تماشي الوقائع كما يجب.

بعد دخول شخصية "مَيْ" إلى بيت الفريكا، تتلقى دعوة إلقاء من الجامعة الأمريكية والعروة الوثقى، حيث واجهت صراعا داخلي بينها وبين ذاتها، إذا كانت تستطيع فعل ذلك، قائلة: "عندما دخلت إلى قاعة الكبيرة، وقفت للحظات... لم أتفرس في الوجوه... إذ تحوّلت إلى كتلة سوداء واحدة... فجأة تحول التصفيق إلى شكل يشبه مقطوعة راداتسكي لشتراوس الأدب، التي ألفها على شرف الماريشال النمساوي جوزيف راداتسكي في سنة 1848، استقر التصفيق الكبير في عمق رأسي"[2].

تحاول شخصية "مَيْ" التعامل داخل المدرج، لوسيت هول مع الجمهور التي كانت مندهشة للكم الكبير، وأصبحت تتخيل على أن التصفيق سمفونية من أحد مقطوعات شتراوس الأب الذي استقر داخلها، وجعلها تعيش داخل كابوس المظلم رغم خبرتها السابقة.

عنون السارد في الفصل السادس بـ: "اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك"[3]، حيث تدور الأحداث هذا الفصل حول وصول "مَيْ" إلى القاهرة وهي متعبة، حيث عاشت نومها

---

[1] الرواية، ص303.

[2] الرواية، ص315.

[3] الرواية، ص335.

على لطفي السيد وأنطوان الجميل، والعقاد، حيث زارها هذا الأخير في مسكنها، حيث تقول: لأول مرّة أصل إلى القاهرة منهكة وكأني عُدت فقط لأموت بجانب والدي ووالدتي... أقفلت الباب في وجه أنطوان الجميل... لا لشيء لأنه تخلى عنّي... هل كان العقاد مجبرا أن يفبرك كذبة ضدّي ليخفي بؤسه معي؟... وقصاصات سلامة موسى لم تكن أكثر رحمة"[1].

يذكر لنا السارد شخصية سلامة موسى الذي شارك في ترك شخصية "مَيْ" بعد خروجها من العصفورية تعاني الوحدة والقهر والأكاذيب والوعود المتنكرة، إضافة إلى لطفي السيد وأنطوان الجميل اللذان شاركا في هذه الأحداث.

تدخل شخصية "مَيْ" بمرض قاسٍ الذي سحبها نصف عُمرها قائلة: "عندما سألت طبيبي، الدكتور محمد عن ضيق تنفسي وإحساسي من حين لآخر بالاختناق... هذا ربو في أولى مراحل تكوّنه، خفيف، مصحوب بالتهاب رئوي عابر..." [2]، وتقول أيضا: "السعال لم يتوقف، بل زاد قوة وتمزيقاً لصدري"[3].

تستعد شخصية "مَيْ" لموتها المحتم، إنها أصيبت بالربو، وهذا جعلها تضعف أكثر فأكثر، حيث تركها تسارع الموت، لكنها لم تيأس من المحاولة في الكتابة.

هكذا تحس "مَيْ" بأنها بدأت بالاستسلام ورمي الروايات والكتب والكتابة في حد ذاتها قائلة: "أرى الساعة، منتصف الليل، السبت 18 أكتوبر من سنة 1941... يرتعش القلم في يدي، أحاول أن أتركه ينام في حبره الأسود... كأنها المرّة الأخيرة التي أرها فيها كتبي... غرازبيلا، دليل حلمي التائه وصورة دوريان غراي، وباحثة البادية... أغمض عينيّ، يسقط القلم من يدي... ألتفت نحو الساعة الحائطية العتيقة، للمرة الأخيرة يرتسم الوقت واضحا الأحد 1941/10/199، الساعة 10 س 5 د"[4].

---

[1] الرواية، ص.ص336-339.

[2] الرواية، ص347.

[3] الرواية، ص355.

[4] الرواية، ص.ص363-365.

أخيرا تصل "مَيْ" إلى آخر أيام حياتها، فيصور لنا السارد حدثين، الأول سقوط القلم والثاني الاستسلام للكتابة، رغم مقاومتها إلا وتعطي جسدها لذلك السرير الحديدي، وفي ذلك اليوم تنتهي يوميا ليالي العصفورية صباح يوم الأحد 19 أكتوبر 1941، وهي أحداث للقصة واقعية بعد أن أغمضت عينيها قائلة: "أغمض عينيّ لكي لا أرى شيئا غيره، وجه أمّي السخي... تخرج كلماتي الأخيرة التي لا أحد كان يسمعها غيري: أنا بخير يا أمي، ببعض الخير اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك"[1].

تستسلم في النهاية شخصية "مَيْ" على سريرها وهي تخاطب أمها بأن تغسلها من ذنوبها ودمها المُراق، بعد قول كلماتها الأخيرة.

يتحدث الفصل الأخير بعنوان: "هي لم تَمُتْ، لكنها شُبهتْ لهُمْ"[2]، حيث يدخل السارد في وصف حالة وفاة شخصية "مَيْ"، إذ يسرد الأحداث وشبهها بالأوراق المتناثرة قائلا: "فتحت مَيْ أو الأصح إيزيس كوبيا بصعوبة عينيها للمرة الأخيرة، ملأتهما بالنور الذي غمرهما فجأة، وعندما أغمضتهما للمرة الأخيرة صَعُبَ عليها فتحهما"[3].

هنا تلفظ شخصية "مَيْ" في آخر حدث لها أنفاسها، وتبقى هذه الشخصية حيّة في ذكرى كل واحد منا، فقد ماتت بشرف وعاشت من أجل الكتابة، ولا تعتبر مجرد كلمات فقط، ويقال بأنها ماتت كما يصفها الراوي، وفعلت المستحيل لأجل نفسها وقُرائها، فكيف لإمرأة مثل شخصية مَيْ يشيع جنازتها ثلاث رجال فقط: خليل مطران، أنطوان الجميل، لطفي السيد، رحمها الله.

2.1. الشخصيات:

أ. مفهوم الشخصيات:

تعتبر الشخصيات أحد أهم العناصر السردية داخل النص الروائي أو الحكاية أو القصة أو المسرحية، وبهذا يعود أصل الكلمة المشتقة من اللاتينية (Personna): "القناع الذي كان

---

[1] الرواية، ص366.

[2] الرواية، ص369.

[3] الرواية، ص382.

يلبسه المؤلف حيث يقوم بتمثيل دور، وكان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله، وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، ولهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة"[1].

يقصد سعد رياض هنا أن لفظة الشخصية ترادف لفظة المؤلف الذي يظهر داخل المسرحية مثلا بأقواله وأفعاله، يعني المظهر الذي يرتديه سارد، ويلعب دوراً معينا داخل أحداث قصة ما.

يذهب أحد الدكاترة بشير بويجرة إلى وضع مفهوم عام للشخصية، حيث يقول أنها: "هي العمود الفقري للعمل الروائي"[2].

يلمح هذا الدكتور إلى أهم المواضيع التي تهتم بها الرواية، وهي العمل الروائي، حيث أشار إلى أن الشخصية هي العمود الفقري، أي هي أساس بناء الرواية أو العمل الحكائي.

تهتم الشخصية أساسا للعمل داخل النص السردي لتكون عنصراً فعالا، وتساعد في التناسق والانسجام مع الأحداث بشكل مُتسلسل، فيذهب تزفيتان تودوروف إلى أن: "الشخصية تشغل في الرواية وصفها حكائية دوراً حاسما وأساسيا بحكم أنها الكون الذي ينتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية"[3].

يقصد تودوروف هنا أن الشخصيات هي المحرك الأساس الذي يتحكم في أحداث منظمة انطلاقا من العناصر المساعدة في ذلك.

تتكيف شخصية مع الأحداث الروائية بشكل متواصل لتكون مصدر استقبال وتركيب الحوار بينها، فيعرف عبد المالك مرتاض الشخصية على أنها العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فالشخصية هي "مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي، داخل عمل قصصي ما، فهي لهذا المفهوم فعل أو حدث وهي التي تتعرض لإفراز ذا

---

[1] سعد رياض، الشخصية أنواعها وأمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة إقرأ، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص11.

[2] بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص05.

[3] عبد الوهاب الرفيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص14.

الشر أو الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم أنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها تسرد غيرها"[1].

بهذا تكون الشخصية الحل لجميع المشكلات، فهي تحاول اصطناع اللغة الحوارية وتجر الأحداث وتملء المكان، وتتكيف مع الزمن، أي أنها تتحكم في مختلف المكونات السردية.

تحتل الشخصيات مكانا كبيرا داخل العمل القصصي، فهي تملء وتسُد تلك الفراغات الموجودة داخل العمل الفني الروائي، وبهذا يصنف العلماء على أن الشخصيات هي التي تتضمن الحدث السردي، تتحكم في زمكانية القصة داخل وقائع مرتبة، وتعتمد فيه الشخصية على الحوار بينها.

ب. أنواع الشخصية:

يمكن تصنيف أنواع الشخصيات إلى نوعين: الشخصية الرئيسية (المركزية) والشخصية المساعدة (الثانوية)، التي تعتمد عليها الحكاية أو القصة في سرد أحداثها.

ب.1. الشخصية الرئيسية (المركزية):

يطلق هذا المصطلح على الشخصية البطلة (بطل الروائي)، حيث يمنحها السارد قوة التحكم في الأحداث الرواية، فهي تكون "قوية وفاعلة كلما منحها القاص حرية، وجعلها تحرر وتنمو وفق قدراتها وإرادتها"[2]، وبعبارة أخرى "فالشخصية المركزية يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، ويعتمد على هذه الشخصية في فهم العمل الأدبي"[3].

يوضح لنا كل من حسن بحراوي ومحمد بوعزة في كتابيهما أن الشخصية الرئيسية هي التي تساهخم في النمو أحداث الرواية والقاص يمنحها الحرية وفقاً لقدراتها وإرادتها، فالشخصية هي التي تساعد في فهم التجربة المطروحة داخل الرواية، وتعتمد على فهم العمل الروائي.

---

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص67.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص216.

[3] محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الجرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص42.

ب.2. الشخصية المساعدة (الثانوية):

يعتمد هذا العنصر على توفير كل الاحتياجات لبعض الشخصيات، حيث يكون لها دور ثانوي داخل النص السردي، فهي: "شخصية تساعد في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ونلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، وفي بعض الأحيان تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية المركزية"[1].

يبين لنا الدكتوزر شريبط أحمد أن الشخصية الثانوية هي عنصر مساعد في إكمال وظيفة السرد بالنسبة للشخصيات الأخرى، حيث تقوم بأدوار مصيرية بالنسبة لشخصيات البطلة.

يمكن اعتبار الشخصية المساعدة ثانوية في المواقف البسيطة والواضحة، حي تؤدي أدوار عامة ومعروفة، وقد تكون غير ذلك في بعض الأحيان، إذ أن: "الشخصية تبعا لدور الذي تضطلع به في القصة تستطيع أن تكون إما رئيسية (الأبطال المنافسون)، وإما ثانوية فتشمل على وظيفة عرضية، وأنه لمن المعلوم أن هذا التمييز ليس حاسما على الدوام، وخاصة لأنه يقبل عددا من المواقف البسيطة"[2].

تُعنى الشخصية المساعدة في وظيفتها بأنها تؤدي الدور الحاسم والمعلوم بطريقة واضحة، حيث تكون عالمة بما ستقوم به مع الشخصيات الأخرى سواء كانت واقعية أو خيالية.

ج. الشخصيات في الرواية:

تعتبر الشخصيات أحد أهم المحاور التي تهتم بالخطاب السردي من جهة والعمل الأدبي من جهة أخرى، فهي تركز من نقطة البداية على الأحداث داخل الحكاية، حيث تساهم في الإنتاج علاقة الارتباط أو الانفصال، المساعدة أو الصراع، التأييد أو المعارضة حسب وظيفتها داخل هذه الرواية، ونرى بأن شخصية مي زيادة التي تمثل شخصية بطلة، بالإضافة إلى ابن

---

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في الرواية، الرواية الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص132.

[2] أوزوالد ديكورو وجان ماري شايفد، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007، ص674.

عمها جوزيف، والممرضة بلوهارت (صديقتها)، ومدام شوكي، كما يعرض لنا السارد سيرته الذاتية وتلك المخطوطة التي بحث عنها هو وصديقته الدكتورة خليل روز، كما أن بعض الأدباء والشعراء أمثال لطفي السيد، أمين الريحاني، سلامة موسى، جبران، العقاد وغيرهم.

ج.1. الشخصيات الرئيسية (المركزية):

- **الشخصية الرئيسية (مي زيادة):**

نرى بأن شخصية مي لعبتدور البطل داخل الرواية التي تحكي معاناتها في مستشفى العصفورية، التي مثلت نموذج حول المرأة المقصورة والمناضلة، التي تخلى عنها أهلها وأطلق عليها لفظة المجنونة، وقد عرفت نفسها، إذ يقول السارد: "ماري إلياس زيادة، ولدت في 1886، من خلطة دينية ومكانية غريبة، أم فلسطينية أرثوذكسية، نزهة معمرة، من مرتفعات الجليل الساحرة وقناديلها العاشقة، وأب ماروني لبناني، إلياس زخور زيادة من ضيعة شحتول، التي تزداد كل يوم ارتفاعا..." [1].

وضعت الشخصية هويتها داخل الرواية التي تميز بالفطنة والذكاء بما أنها كاتبة ومثقفة إلا أنها وضعت في المكان غير مناسب لها في ليالي العصفورية.

بدأت شخصية مَيْ في لعبتها مع القدر المحتوم في بداية معاناتها وقسوة المجتمع داخل مستشفى بعد فقدانها لوالديها قائلة: "أنا مَيْ؛ اختصار لماري، أوقع باسم إيزيس كوبيا بالإفرنجية... هويتي ممزقة ولكنها حية، ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئا فشيئا كحشرة... راجية منهم عبثا أن يرحموني، ويخرجوني من العصفورية"[2].

نلاحظ أن الشخصية مي تحاول إثبات هويتها لأنها تريد الإفصاح عن أن عقلها سليم، وتسنتجد بهم، لكن نرى بأنها لا يسمع لها ببنت شفقة ولا أحد يستمع لآلامها الداخلية.

---

[1] الرواية، ص55.

[2] الرواية، ص58.

حاولت الشخصية البطلة أن تخرج من هذه الكارثة، حيث لجأت إلى الورقة والقلم لكي تفاجي حزنها والموت والاختناق داخل عواصف العصفورية قائلة: "جددت طلب الأوراق والقلم... سوزان أو سوزي، الجميع هنا ينادونها بلوهارت... جاءتني بقلمي رصاص صغيرين ومبراة، وبعض الأوراق، وممحاة جزاء منها أزرق والجزء الثاني أحمر باهت"[1]. وتقول أيضا: "هم يريدونني أن آكل، فيؤكلوني بالقوة، وأنا أريد أن يعاملوني فقط معاملة تليق بامرأة طبيعية"[2].

لجأت مَيْ إلى الكتابة، حيث لاقت بهذه الصدفة صديقة لها الممرضة بلوهات التي ساعدتها داخل المستشفى، إلا أنها تعرضت للاعتداء من أجل أخذ الدواء والأكل غصبا عنها، وحسب كلامها توضح لنا أنها تريد معاملة تليق بكاتبة أو حسب امرأة عادية.

تدخل شخصية البطلة في بداية صراعها مع ابن عمها جوزيف الذي حاول التخلص منها من أجل مصالحه قائلة: "فشلنا في الزواج! نعم فشلنا فيه، لم يكن أخوك نعوم هو السبب ولا أهلك... وركضت نحوما اشتهيت، بعتني أمام امرأة أخرى... أنها كانت فرنسية"[3].

نرى بأن العلاقة بين شخصتي مَيْ وجوزيف بدأت بالفشل والتأزل والانفصال الروحي بينهما، حيث أثر هذا الانفصال على العلاقة بينهما.

رغم المحاولات التي قامت بها شخصية جوزيف من أجل إقناع شخصية مَيْ بدخول إلى العصفورية، ألا أن محاولاته بدأت تتكشف في وجه الحقيقة وفي أحد المنافسات لمي، إذ تقول: "وهو يسحبني، دفعت بالطاولة نحو رأسه بكل عنفٍ، فأدمت خده الأيسر وجبهته... لو فطق كانت بيدي سكينة لما ترددت في دفنها في بطن كل من يقترب مني..." [4].

تبين لنا من خلال هذه المتن أني مَيْ أخذت دور البطلة هنا من أجل دفاع عن نفسها وشرفها وكرامتها، حيث صرحت أنها لو كانت تملك سكينا لما قتلت كل من يقترب منها.

---

[1] الرواية، ص62.

[2] الرواية، ص63.

[3] الرواية، ص69.

[4] الرواية، ص.ص84-85.

تواصل شخصية مَيْ كبطلة سرد تلك الوقائع التي حصلت لها في ذلك الوقت، حيث ذكرت قائلة: "فجأة تحولت إلى ظل أبيض... تسير بعمى في أثر جوزيف، أو هو من كان يجرّني نحو محطة الموت... جوزيف كان قاتلي، ومقتلي من دمي... سحب جوزيف قلم حبر... وقعت بلا أدنى ترددٍ..." [1].

تسرد لنا هذه الشخصية أن شخصية جوزيف قد شاركت في هذه الجريمة بالاستيلاء على كل ممتلكاتها الذي كان ينتظر منها التوقيع من أجل مصالحه فقط، لكن حبها له وهو من أعماها من أجل الموافقة على ذلك.

بدأت مَيْ البطلة بالتفكير بطريقة سلبية تحاول فيها الانتحار، لأنها دخلت إلى مرحلة اليأس من هذا العذاب الذي تعيشه كل داخل ليالي العصفورية قائلة: "أغمض عيني لكي استرجع البياض الهارب، أصاب بالكّ جدوى، فأفكر في الانتحار، الانتحاااار... يجعلني أتقلص في فراشي، وأبرد... كل ما يقتلني عشرات المرات في اليوم"[2].

وضعت الشخصية البطلة نفسها موضع المقهور من العذاب، ولا تجد من يواسيها أو يخرجها من هذا الصراع الداخلي، ففكرت في لحظة إنهاء هذه اللعبة بطريقتها الخاصة وهي الانتحار.

تتذكر مَيْ والدها عندما حاول أن يرضيها بمشيئتها لتصبح عذراء، قد حاولت أن تقنع نفسها قائلة: "أتركني يابا على سجيّتي الأولى، فقد ولدت حرة... عندما كنت أقرأ في أوقات فراغي، لا أجد شيئا شد اهتمامي مثل الحياة والحرية"[3].

ترى هذه الشخصية أن الحرية من أولوياتها في الحياة عندما تكون جالسة في أوقات فراغها، والذي يهمها هو شيئين الحياة والحرية.

تسجعت شخصية مَيْ في محاولتها للمضي في التحرير والكتابة عندما صعدت المنصة قائلة: "انتشبتُ بقوةٍ وأنا أرى الأيادي ترتفع صوبي، لدرجة صرت أحلم بأن أكون أديبة

---

[1] الرواية، ص.ص102-103.

[2] الرواية، ص.ص136-137.

[3] الرواية، ص145.

كبيرة..."[1]. وتقول أيضا: "كنت سعيدة بتصريحات من حضروا، لكني كنت في أعماقي مشدودة إلى شيء آخر"[2].

رأت مَيْ بأنها قامت بإنجاز كبير بعد إلقائها للأنشودة في ذلك اليوم، وقد عاشت فترة السعادة من خلال ملاحظاتها لحضورها الغفير داخل القاعة التي حركت عواطفها واستعادت من جديد.

اصدمت شخصية البطلة بخبر اكتشافها بتلك المسرحية المأساوية، على أن جوزيف الحويك هو من كان يكتب تلك الرسائل التي تصلها داخل العصفورية، ليوقعها ابن عمها جوزيف بصفة قائلة: "بعثت له ببرقية مختزلة... وجمعت كل رسائله التي لم تكن له... وجدتني في لعبة كانت تتجاوزني... عرفت من جوزيف، أنا الفنان جوزيف الحويك هو من كان يكتب له الرسائل العشيقة ليبعثها لي ظنا منه أنها ستقربني منه، انتابني فجأة حالة من الاكتئاب القاتل شبيهة بتلك التي لبستني يوم وفاة أخي الأوحد صغيرا"[3].

تكشف شخصية رسالة جوزيف المزيف التي كانت تأتي من شخص غيره ليوقعها بلعبته العشيقة، ويتحرر منها، لكن مَيْ تدخل مرة أخرى في حالة الاكتئاب حادة وحزن على وفاة أخيها.

تخرج شخصية مَيْ من بوطقة الحزن والاكتئاب والمعاناة بعد زيارتها لـ: آل الجزائري الذي خفف عنها الوحدة والغربة، وبعد مدة طويلة حيث تقول: "لأول مرة منذ مدة طويلة، أشعر بأني لم أكن وحيدة، زيارتي للسيدة من آل الجزائري لم تكن عبثية، فقد منحتني الكثير من الراحة والثقة في النفس"[4].

---

[1] الرواية، ص149.

[2] الرواية، ص157.

[3] الرواية، ص196.

[4] الرواية، ص215.

بعد كل هذا تخرج مَيْ من البؤس والظلم والقهر بعد زيارتها السيدة آل الجزائري، فهي في الأخير لم تكن زيارة عبثية، بل من أجل الحصول على معلومات مهمة بالنسبة لها، فقط كسبها ثقة وراحة واحترام.

حاولت الصحافة أن تنشر خبر الجنون حسبهم، لكن بعد زيارة المحامي ميتر لشخصية مَيْ وطمأنها على أنها في صحة عقلية تامة، وأنها الجنون المنسوب إليها مجرد مؤامرة في قضاء على كيانها، حيث أدركت أن جوزيف هو المتهم الأول في القضية قائلة: "أدرك وأعرف جيداً، أن يد جوزيف طويلة، طويلة وبإمكانها أن تشتري البشر وعصابات الشر، وأفترض أنه أن يكون قد اشترى الكثير من الضمائر"[1].

تحاول مَيْ إثبات التهمة التي قام بها جوزيف، وكانت تعرف أن كل هذه المشاكل من تحت رأس المدير جوزيف، وبإمكانه أن يقوم بأي شيء ضد القانون من أجل الحصول على مبتغاه.

تسترجع شخصية مَيْ أصلها ونسبها لتكون ذات أصلٍ من خلال طفولتها البريئة، وقد حاولت هنا إثبات حقوق المرأة للمجتمع، وأنها لم ترضى بالهزيمة مهما كان الثمن، إذ تذهب قائلة: "ولّدوا مُخربي الأدمغة في غمار حداثة أكبر منهم... كلهم بلا استثناء... كلما تعلق الأمر بامرأة... أزمة الحداثة العربية امرأة، هزيمة الخروج من التخلف، امرأة أيضا... فاستعرت من ماري البداية والنهاية، مي تصغير ماري عند الإنجليز، إيزيس كوبيا يكاد يكون الترجمة الحرفية لماري زيادة، إيزيس أخت الإله وعروسه، ماري أم الابن وعروس البحر، كوبيا اللاتينية مرادفة لزيادة، أي الشيء الفائض، هذا التخفي زاد من هياجهم. [2]"

تذكر شخصية أن ما وراء الكواليس يعتبر تخريبا لكيان المرأة، وذلك بسبب الحداثة، كلما تعلق الأمر بامرأة، وأنها هي هزيمة التخلف، لتفصل في أن ماري زيادة أو إيزيس كوبيا الاسم اللاتيني هو الشيء الفائض وهذا ما زاد الأمر حدة بالنسبة للأعداء الذين أيدوا فكرة جنونها.

---

[1] الرواية، ص220.

[2] الرواية، ص229.

تعتمد شخصية مَيْ في أحد المقاطع الرواية على الثقة في نفسها بأنها حتى لو كانت مجنونة فهي لن تتراجع عن رأيها، حيث تقول: "أنا مي، أنا سيدة الجنون والهبل الكبير، صممت أن لا أموت كما أرادوني، لن أموت، سأبقى فقط ليراني هو، ليروني هم، أني لم أمت"[1].

تعبر مَيْ عن حالتها بعد أن صممت على عدم الاستسلام له ولهم جميعا.

تبرز شخصية البطلة من جديد، حيث حاولت استجماع نفسها وأجزائها المتلاشية لتمنحها الحياة فرصة، قائلة: "ميّ أنا، مازلت هنا كما لم تتخيلني أبدا، أفتش عن بقاياي التالفة في كليّ وأجزائي وجزيئاتي... أخذوا مني كل شيء حتى لباسي... وأنا قادمة إلى بيروت..."[2].

مازالت هذه الشخصية تلعب دورها كما يجب، بعد أن فكرت ملياً بالبحث عن ذاتها من جديد، على الرغم من الاعتداء الذي تعرضت إليه في بيروت.

ترجع دائما هذه الشخصية بمحاسبة نفسها أولا، ثم قدرها المحتوم، وهي تعد الدقائق والثواني قائلة: "أنا؟ ميّ؛ التي لا تعرف أي قدر آخر ينتظرها في منتصف الطريق!... وصرخت مل قلبي وأحاسيسي وجنوني أيضا: يا درجة القبح والضغينة، مازلت هناااا، لن أموت كما تشتهووووون... لأني صرخت كمجنونة"[3].

نلاحظ أن البطلة الروائية مي تعاتب تلك الطبقة التي عرضتها للجنون، وأخذت نصف عمرها وهي تعاني داخل المستشفى العصفورة دون أي جريمة ارتكبتها.

تحاول مَيْ بعد انكشفت جريدة المكشوف حقيقها، إلا ويبقى هناك خصوم عروضها ونَسَوْهَا واستغلوها من مصالحهم لكنها قالت: "لن أكون ميّ التي عرفها الجميع، ولن تكون قاهرتي حبيبتي التي منحتني كل شيء"[4].

---

[1] الرواية، ص234.

[2] الرواية، ص.ص272-273.

[3] الرواية، ص301.

[4] الرواية، ص334.

عزمت مَيء على رأيها الصحيح الذي تعبر عن صحتها العقلية، ورأت بأنها لن تكون سوى مي القديمة قبل دخلوها للمستشفى المجانين، ورمت كل ذكراها البائسة ورائها.

بعد خروج شخصية مَي من ذلك المكان المظلم إلى الحياة، رجعت كمدمنة على الكتابة قائلة: "أكتب، أكتب إذا مازلت قادرة على الكتابة، لأعلن إرادتي التي لن يتغير فيها، لو حدت لي ما يحرمني من الكلام، أكتب بلا هوادة"[1].

رغم كل شيء بقيت مَيْ محافظة على هوايتها في الكتابة، مصرحة بأنها قادرة بإرادتها دون تغير، حتى لو حرموها من الكلام.

تذهب شخصية مَيْ إلى أحد الأماكن المقدسة لديها قائلة: "تلك أنا؛ أنا المرأة التي دخلت الكنيسة وهي ملفوفة ومتنكرة في الساري الهندي الذي أهداه لي السفير الهندي يوم زيارته للصالون الأدبي"[2].

تعبر ميَ زيادة عن تلك المرأة التي دخلت ذات يوم إلى ذلك المكان، وقد تسترجع أحد الشخصيات المساعدة (السفير الهندي) الذي ساعدها في الوصول والدخول إلى ذلك المكان.

تنتهي يوميات هذه الشخصية البطلة بعد كل المعاناة داخل العصفورية وذلك يوم "الأحد 1941/10/19. الساعة 10 س 5 د"[3].

ويمثل هذا التاريخ آخر يوم قطعت فيه الكتابة، وإنجاز مخطوطاتها قبل أن تفقد وعيها بعد أن توفيت بساعات قليلة عند دخلوها إلى المستشفى بسبب مرضها، حيث لعبت دوراً بطوليا يرجح منها تلك الروائية مَيْ إلياس زيادة، وتبقى في النهاية شخصية قوية فذة وطموحة مناضلة شجاعة ومقاومة رغم كل صعوبات التي مرت بها في حياتها.

- **شخصية جوزيف (شخصية رئيسية):**

تعد هذه الشخصية رئيسية باعتبارها ثنائي شخصية مَيْ، وشخصية جوزيف تلعب دور الحبيب، وابن عمها، الدكتور في الطب بمدينة باريس، الذي لجأ إلى ممارسة كل الطرق

---

[1] الرواية، ص350.

[2] الرواية، ص361.

[3] الرواية، ص365.

الموحشة من أجل الاستيلاء على ميراث تلك الكاتبة مَيْ بحجة أنها مجنونة، حيث نفذ مبتغاه، ومن هنا يتبين أن شخصية ماكرة وخائنة بعد سيطرته على مشاعر شخصية مَيْ.

يصف لنا السارد أحد المهام القذرة التي قام بها جوزيف ضد مَيْ، قائلة: "ذكرتُ ابن عمي الدكتور جوزيف زيادة بوعده... وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض مني... فأرسلني إلى العصفورية بحجة التغذيبة، وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل"[1].

نرى بأن شخصية جوزيف بدأت بممارسة المكر، حيث لعب دور الصراع مع هذه الشخصية، كما يطلق عليها الشخصية الشريرة، إذ رماها في العصفورية دون أي رحمة.

حاولت شخصية جوزيف أن تفرض نفسها بطريقة غير مباشرة، وقد استغل مشاعر مَيْ من أجل حصول على توقيع الميراث منها، حيث تقول: "كيف جعلني أوقع له على التوكيل الذي يسمح له بتسيير كل ممتلكاتي؟... كان يتهددني ولم أكن أعرفه، باستثناء كآبتي؟"[2].

تعيش شخصية مَيْ المعاناة مع حبيبها جوزيف الذي حصل أخيرا على توقيع منها على التوكيل الذي يؤكد على ضرورة تسيير مملتكاتها باسم جوزيف.

على الرغم من أن جوزيف البطل الخرافي حصل على التوقيع إلا أنه لم يكتفي بذلك، حيث بدأت علامات التوتر والقلق تظهر عليه بسبب العناد مَيْ، حيث مسكها بعنف قائلة: "أنت أكثر الكل إجراما من الكلّ، لأنك جررتني إلى هذا العفن... بس ما قلت لك اقتلني، والحجر والاستيلاء على كلّ ممتلكاتي؟ يا الله كيف امتلكت هذه الجرأة لتدميري؟"[3].

تبين لنا شخصية مَيْ أن جوزيف قد حصل على ما يريد وبطريقته الخاصة وبمعارفه الخارجية وبخبرته على الأساس أنه طبيب ذكي.

---

[1] الرواية، ص51.

[2] الرواية، ص67.

[3] الرواية، ص67.

تحاول شخصية البطلة فرض سيطرتها على شخصية مَيء، حيث لعب أدوار كثيرة منها الحبيب والعائق والطبيب والرشيق والقاتل والخائن وغيره، حيث استدعى طبيبين مساعدين من للتخلص من مَيْ، قائلا: "اليوم راح أقتلك يا مجنونة"[1].

يبين لنا هذا المقطع أن جوزيف حاول السيطرة عليها كليا بعد أن ضربته بالمزهرية أسالت دمه ليصبح بذلك جوزيف العنيف لا رحمة في قلبه، وثلاثة أطباء ضد امرأة وحيدة.

تتعرض شخصية مَيْ إلى الاعتداء العمدي من قبل جوزيف الحبيب القاتل، حينما قالت: "جوزيف كان قاتلي، ومقتلي من دمي"[2].

لعب جوزيف هنا بآخر أوراقه الرابحة من أجل برائته، حيث رمى بمَيْ في المستشفى العصفورية بحجة أنها مريضة نفسيا ومجنونة كليا، ليتحول إلى قاتل حقيقي سلب حياة مَيْ دون أي رحمة ولا شفقة، وهذا حسب ما وصفه لنا السارد داخل الرواية.

تتيقن شخصية مَيْ أن جوزيف قد لعب لعبته وحقق ما كان يريده، قائلة: "جردني جوزيف من كل شيء، وتركني خاوية، فارغة كالقصبة، موجوعة"[3].

تؤكد شخصية جوزيف على أنها تعيش هذه نفسية من أجل الحصول على شيء، إن أرادت ذلك، وعلى أن كل من يقف في طريقها معرضة للخطر، ولن يخسر شيء إذا مارس كل الطرق البشعة كما هو مبين في هذا المقطع على أنه حطم كيان تلك الكاتبة والروائية والإنسانة التي طلبت منه العيش كبشر طبيعي وفقط.

ج.2. الشخصيات المساعدة (الثانوية):

تعتبر الشخصيات المساعدة عنصر ثانوي يملء ذلك الفراغ داخل جنس الروائي لتفادي النقصان والملل، كما تساهم في تنويع لكي لا يقع المتلقي في الغموض، حيث توضح لنا كيفية التعامل بين الشخصيات وطريقة التغيير في الأمكنة والأزمنة، وبذلك يمكن تجسيدها داخل الأحداث الروائية وبطريقة مفصلة.

---

[1] الرواية، ص85.

[2] الرواية، ص102.

[3] الرواية، ص141.

- **شخصية مدام شوكي:**

يمكن اعتماد شخصية مدام شوكي كمساعدة داخل أحداث الرواية، حيث وظفها السارد بهذا الاسم، فأطلق عليها السيدة شوكت أو شوكي، فتقول: "قبل أن تمر الممرضة الخشنة والثقيلة والبدينة مدام شوكي، اسمها الأصلي السيدة شوكت، اسم على مسمى، تناولني حقنة مورفين، تبعث بي نحو عالم بلا لون حتى الصباح"[1].

نلاحظ بأن الشخصية المساعدة كانت رصينة وجادة في عملها، وتمارس بعض العنف مع المرضى خاصة شخصية مَيْ.

تعبر شخصية شوكي على القسوة والصرامة داخل المستشفى العصفورية، وكانت شديدة الحرص والسخرية في وقت نفسه، فـ: "قالت الممرضة الخشنة، مدام شوكي، وهي تنظر إلى عينيّ، في يدها حقنة المورفين: الآن سننزل إلى مستر ميلر لفحصك ومعرفة وضعك، المفروض أن تكوني عاقلة، ألم تطلبي هذا؟"[2].

أرادت شخصية مدام شوكي تقديم المساعدة لمريضتها شخصية مَيْ، حيث يظهر عليها الجدّ ومتابعة المريض للحفاظ على صحة المريض، حتى ولو استخدمت العنف ضد المريض.

توظف الشخصية المساعدة هنا أحد أساليبها مع مَيْ بعد سُخريتها منها على أنها صرحت لها سليمة العقل قائلة: "ضحكت مدام شوكي، مزاجية بشكل غريب، كأن كلامي أثار حواسها الداخلية الميتة، إلتفت نحو الحائط لتخفي ملامح سخريتها من كلامي"[3].

بينت هذه الشخصية على أنها تقوم بعملها على أكمل وجه، لكن بعض الأحيان تكون مزاجية خاصة مع مَيْ، إذ تسخر منها ومما تقول.

يصف لنا السارد شخصية مدام شوكي على أنها من أحد النساء ثقيلة الوزن، وأنها تستعمل ثقل وزنها من أجل السيطرة على مرضاها، قائلة: "الممرضة الخشنة مدام شوكي التي

---

[1] الرواية، ص59.

[2] الرواية، ص90.

[3] الرواية، ص109.

تشبه ملاكما من الوزن الثقيل، بصدرها البارز الذي يكاد يفقدها توازنها، ومرفقيها الموضوعتين على خصريها كأنما تستعد لحرب محتملة"[1].

وضع السارد بعض الأوصاف التي تليق بشخصية مدام شوكي على أنها في جسمها السمين تشبه مصارع، أو أنها في وقفتها تشبه الاستعداد للخصم من أجل الحرب.

يذكر لنا السارد أن مدام شوكي قد غارت من مَيْ عندما رأتها ترقص، حيث تقول: "كانت مدام شوكي قد عادت لغرفتي بسرعة حتى لا تفوتها رقصتي العظيمة، سلمتها له، كانت منكسرة عندما رأتني أتكلم برزانة"[2].

نلاحظ أن مدام شوكي ذهبت إلى الغرفة (غرفة مي) لكي لا تفوت تلك الرقصة، غير أنها انكسرت عندما رأت بأن مَيْ تتكلم بجدية تامة، فأصابها الغرور من ذلك الموقف.

تبين لنا شخصية مدام شوكي من حيث تعاملها مع شخصية مَيْ بجاكيب التي كادت تستعمل العنف ضدها، بحيث تقول: "تخترقها الممرضة مدام شوكي، بوزنها ووجهها الثقيلين، التي كتفتني أول مرة، بجاكيت المجانين وهي تصرح: القيام، النهار طلع، أتأمل وجهها من وراء الفراش، على الرغم من ملاطفتها لي من حين لآخر، حينما تعود إلى إنسانيتها، أرى البشاعة، مجمدة أمامي على تفاصيلها، وكتلتها الفائضة على الجسد كنحتٍ بائيس تركه صاحب بكل زوائده"[3].

نلاحظ أن شخصية مساعدة تمارس أسلوبها الخاص، وتعامل مرضاها على أنهم مجانين حقا خاصة مَيْ التي عانت الأمرين تجاهها، بعد أن ألبسوها الجاكيت بقوة، ورغم عنها حتى أصبحت تراها على أنها لوحة بشعة وكابوس مزعج في حياتها.

- **شخصية بلوهارت:**

تظهر لنا أحد شخصيات البارزة في الرواية كشخصية مساعدة تتعرف عليها مَيْ لتحبها، وتميل إليها، وهي ممرضة يطلق عليها سوزان أو سوزي أو بلوهارت (Bleu Heart) التي تعني

---

[1] الرواية، ص124.

[2] الرواية، ص128.

[3] الرواية، ص139.

القلب الأزرق، حيث تقول: "استقبلتني ممرضة شابة، أراها للمرة الأولى، وجهها دافئ كغيمة، عندما اقتربت منّي، ومست يدي، ابتسمت، شعرت برغبة كبيرة للنوم والاستكانة، في كفها الكثير من الحب، انتبهت لأصابعها الناعمة"[1].

نلاحظ أن هذه شخصية أثرت وبشكل إيجابي على شخصية مَيْ وميولها لها، حسب طريقة معاملتها معها، وأحست بأنها رقيقة وحنينة وعاطفية لدرجة ما.

تُعرف شخصية بلوهارت على نفسها بعد أن دامت مرافقتها مع مَيْ قائلة: "أنا بلوهارت، ممرضة رئيسية هنا، وأعرف قيمتك الكبيرة"[2].

تقدمت شخصية بلوهارت إلى مَيْ على أنها ممرضة رئيسية داخل المستشفى، وأنها تعرف أن مَيْ كاتبة، وليست بمجنونة.

على رغم من أن شخصية بلوهارت أكثر نعومة وتعرف قيمة مَيْ تقدم لها المساعدة من حين إلى آخر قائلة: "حبيبة روحي، أعود لك بعدما ننتهي من الزيارة الصباحية للمرضى... أتمنى أن تقبلي به وسيساعدك على مغادرة هذا المكان بأقصى سرعة ممكنة، شو رأيك؟"[3].

تبرز هذه الشخصية بمواساتها لمَيْ، وتتكلم معها بكل أريحية، وتشاورها في كل أمر تقوم به.

توضح بلوهارت أن مَيْ على حق ويجب أن لا تستسلم للظلم والقتلة الموجودية داخل وخارج المستشفى، قائلة: "حقيقي لا أملك غير هذا، نريدك حية في معاركك النبيلة ضد القتلة وأعداء الحرية والخير"[4].

بدأت هذه الشخصية المساعدة في تحفيز شخصية مَيْ على عدم السكوت عن هؤلاء المجرمين الذين أهانوها، وتبقى هذه الشخصية في محور التغيير بالنسبة لشخصية مَيْ.

---

[1] الرواية، ص99.

[2] الرواية، ص101.

[3] الرواية، ص137.

[4] الرواية، ص166.

قدمت شخصية بلوهارت الكثير من المساعدات، تلك المراسلات التي تحضرها من الخارج رغم تعرضها للفصل من العمل لمدة شهر، إذا: "كانت بلوهارت متهاونة في عملها، فمن هي الجادة والمداومة؟ هذه المرأة منحتني الحياة، لهذا، فأنا أدين لها بكل شيء، يوم نبهتها بضرورة الانتباه إلى عملها، ضحكت ووشوشت في أذني، بعد أن مسحت على وجهي طويلا، وضمتني إلى صدرها، وشعرت بكل الدفء الذي فيها"[1].

توضح لنا شخصية مَيْ أن بلوهارت قدمت النفس نفيس صحتها، وأيضا كانت تسعى لإخراجها من زوبعة الظلم، ومن مستشفى العصفورية لأجل أنقاذ حياتها وحريتها من وجه الظالم في ذلك المكان.

تدرك شخصية بلوهارت جيداً أن مريضتها مي زيادة كاتبة وروائية حيث تقول: "أنا أكثر النّاس إدراكا أنك العاقلة، وأنهم المجانين، باعوا ضمائرهم ووضعوك على حافة الموت، عندما كنت تصرخين صرخة سيدنا المسيح شعرت بقلبي يحترق بقوة"[2].

عبرت شخصية مساعدة على مداحتها لممرضتها، وأنها تدرك جيدا أنها بكامل قواها العقلية، وشبهتها بذلك المسيح وصرخاته، وأنها حزنت على ذلك عندما تشاهدها وهي تتعذب من وقت إلى آخر دون أي سبب.

كانت هذه الشخصية تهتم بمي وتقدم لها كمساعدة بأي طريقة ووسيلة، حيث قالت: "ناولتني بلوهارت بقية دوائي وطلبت مني أن أستريح قليلا قبل السفر"[3].

قدمت بلوهارت بقية الدواء إلى مَيْ ثم نصحتها أن تستريح قبل سفرها، لأن هذا سيؤثر عليها، كانت خائفة بأن يحدث لها شيئا غير متوقع مثل موتها المفاجئ.

- **شخصية كامي كلوديل:**

هناك شخصيات من وحي المؤلف، باعتبارها شخصيات خيالية تحافظ على ذلك التسلسل الزمني داخل الرواية على سبيل المثال قصة كامي كلوديل وحبيبها رودان، التي تعتبر

---

[1] الرواية، ص287.

[2] الرواية، ص288.

[3] الرواية، ص352.

مراسلات بينهما باعتبارها قصة تشبه قصة مَيْ وجوزيف، حيث تقول: "كنت أحب كامي كلوديل بقوة، كفنانة ومؤمنة أنها هي من أعطى شيئا من الأنوثة لمنحوتات رودان... رموها في مستشفى الأمراض والعصبية، وهي في كامل قواها العقلية"[1].

تحكي مَيْ عن معاناة شخصية كامي كلوديل مع عشيقها رودان الذي صنع لها منحوتة، بعدما رموها في المستشفى الأمراض النفسية والعصبية رغم صحة عقلها.

وضعت مَيْ شخصية كامي كلوديل من أحد اهتماماتها بعد تحصلها على نسخة، إذ أنها اختارتها عمداً تقول: "هل كانت كامي كلوديل مجنونة؟... وجدت شبها كبيراً بينك وبينها... سيدة في كل عقلها ترمى في مصحة عقلية معزولة!... أحبت رودان إلى درجة الجنون صاحبة هذا المجسم الرخامي المقلد: راقصوا الفالس هو لها... وكأنه كان يتوقع لي مصيراً مشابهاً... كم هي شبيهة برسالة جوزي"[2].

نلاحظ أن مَيْ وضعت الشبه كبير بينها وكامي كلوديل التي عانت نفس معاناة ورُميت هناك بصفتها مجنونة كليا.

تسترسل مَيْ ذِكْرَ شخصية كامي كلوديل كأنه توأمها الروحي، حيث أعرضت على تلك الرسائل، قالت: "إله من جنون، أنا مؤمنة أنه لولا كامي كلوديل لظل خشنا في منحوتاته... بينما دمرها ودفع من ورائها أهلها... فقضوا عليها بوضعها في مستشفى المجانين، لقد قتلوا الذكاء والنور والرهافة والهشاشة يا بلوهارت، تستحق مصيراً أفضل من هذا"[3].

أعادت مَيْ الشريط إلى الوراء حسب قصة شخصية كامي كلوديل التي تعرضت للخيانة والغدر بعد انجابها لـ:روز بوري، إلا أنها لم تكن في أحد اهتماماته بعد تلقيها الرمي من قبل أمها التي دمرتها بوضعها في المستشفى المجانين.

تذكر مَيْ تلك المعاناة للشخصية المساعدة كامي كلوديل قائلة: "اليوم 03 مارس، يوم ذكرى اختطافي في فيل-إفرازد، منذ 17 سنة رماني رودان وتجار الفن في مستشفى المجانين،

---

[1] الرواية، ص.ص129-130.

[2] الرواية، ص.ص163-164.

[3] الرواية، ص165.

بعد أن استولى على متجري الحياتي كله... فأنا اليوم امرأة بائسة أشعر بملل من هذه العبودية، كم أشتهي أن أكون في بيتي، وأغلق الباب جيداً!، مثلك يا كامي كلوديل، أنا أيضا كنت أحبه"[1].

تقدم مَيْ هنا تعازيها لشخصية المساعدة، حيث ذكرت أهم تاريخ في حياتها يوم اختطافها ورميها في مستشفى مجانين بعد قضاء مصالحهم، والاستفادة منها كضحية الأنوثة باعتبارها ضعيفة وذو قلب طيّب، حيث مارسوا العبودية أيضا على مَيْ من هذه القصة الشبيهة بها.

- **شخصية العقاد:**

تمثل هذه الشخصية المساعدة شخصية أدبية ونقدية معروفة في الساحة الأدبية، إذ لعبت دور شخصية ثانوية حسب الشخصيات الموجودة في الرواية، فتقول: "العقاد! الذي عشقته وقاسمته ما أخفيته عن الآخرين، كان نموذجي في الاستماتة من أجل الحق"[2].

نلاحظ أن شخصية العقاد لعبت الدور العاشق بالنسبة لمي التي اتخذته مثالا لها في الصداقة، واستفادت منه في مذاهب القول، وفنون الأدب، وإدارة الحديث والثقافة واللغة.

تبقى هذه الشخصية محل اهتمام لمي، وكذا اتخذته ذكرى عابرة، حيث صرحت بأنه في أحد الأوقات تركها وحيدة، حيث تقول: "كيف تجرأ عباس محمود العقاد أن يرميني بسهولة؟ ألم يكن حبيبي رغم خلافاتنا الخاصة، كان مأزوما من جبران، وغير جبران... لأنه كان يتضايق من يوم الثلاثاء المخصص للصالون... كان يرجعني في كل مرة إلى تربيتي في الدّير... كالمعلم المفكر الذي يحمل على ظهره يأس الدنيا... هو يريد أنثى شهية بعد فيلم جميل نراه معا في الفانوس السحري"[3].

---

[1] الرواية، ص209.

[2] الرواية، ص235.

[3] الرواية، ص236.

تتحدث شخصية مَيْ عن شخصية مساعدة بأنها تركتها هناك رغم أنهما ليسا متخاصمين، حيث بدأت تسرد بعض الأوقات التي كانوا يلتقون فيها، وعلى أنه كان يشتهي الأنثى المثالية.

تحاول الشخصية مرة أخرى الدخول في ذكراها مع شخصية القعقاد، حيث تذكر لنا أحد ذكرياتها معه قائلة: "العقاد حاول كسر يقيناتي السابقة، لكنه لم يفلح معي، تعب معي كثيرا"[1].

يتبين لنا أن شخصية المساعدة حاولة لعب دور المآنسة، لكنه نرى أن مَيْ لا تتوافق مع ذلك، إذ ذكرت بأنه كسر قلبها اليتيم، وتركها هناك في ذلك المكان دون أي اهتمام.

تُعاود شخصية مَيْ في دخول مع نقدها لشخصية العقاد الذي لم يزورها لتثير خاطرها قائلة: "هل كان القاد مجبراً أن يفبرك كذبة ضدي ليخفي بؤسه معي؟ أين كان يوم أخذت في سيارة مغلقة، ودفنت في مكان... الصديقة تُزار، عندما تكون مريضة ويؤخذ بخاطرها قليلا، ليس هيناً أن توضع فجأة في صف الأموات والمجانين"[2].

تتوضح لنا هنا شخصية العقاد رغم شهرته المعروفة إذ أنه جرح مشاعر الغير دون علم منه، حتى لم يقم بواجبه تجاه الصديق.

- **شخصيات أخرى:**

نرى بأن السارد قد وضع تجميعة لبعض الأداء والشعراء في روايته عمداً ليكي تفادى التكرار والملل وملء الفراغ الموجود داخل الرواية، حيث يقول: "لقبني ولي الدين يكن بملكة دولة الإلهام، خليل مطراه بفريدة العصر، ومصطفى صادق بسيدة القلم، وشكيب أرسلان بنادرة الدهر، ويقعوب صروف بالدّرة اليتيم، والأب أنسطاس الكرملي بحيلة الزمان، والشاعر شبلي الملاط بنابغة البلادي، ومصطفى عبد الرزاق بأميرة النهضة الشرقية، وفارس الخدري بأميرة البيان، وعبد الوهاب العزام بالنابغة الأدبية... الوحيدون الذين ظلوا ينادونني باسمي بلا زوائد

---

[1] الرواية، ص331.

[2] الرواية، ص337.

هم المشتشرقون، ليويس ماسينيوس، كارلوا ألفونسوا نالينو، جوزيف شاخت، الكوندي دي غلارزا، وبندل كليلاند رئيس الجامعة الأمريكية بالقاهرة وغيرهم"[1].

تتمثل هذه الحلقة من الشخصيات الرجال والنساء، عرب وأجانب ومستشرقين الذين أطلقوا على شخصية مي هذه الألقاب الأدبية نظرا لإبداعها في الكتابة والتأليف، وعلى الرغم من ذلك إلا أن قائليها كانوا أولى من خذلوا مي وطعنوها وتركوها هنا في السجن العصفورية.

كما تذكر لنا شخصية مي بعض شخصيات عند حضورها ذلك الحفل، قائلة: كان حفلا كبيرا... وزير المعارف حشمت باشا، والعالم اللغوي الكبير توفيق رفعت، وعبد الوهاب باشا آل قراطاس، مبعوث البصرة، وعلي صادق، وكيل محافظة القاهرة، وإدريس بك راغب، السياسي الكبير، ونعوم بن شقير، مدير قلم التاريخ في حكومة السودان"[2].

تنوعت الشخصيات في الرواية، حيث تذكر مي أهم شخصيات ثقافية والصحفيين والسياسيين، والكُتاب والأدباء وأهل الفكر بصفة عامة من شتى بلدان العالم العربي، ومشاعر المعرفة، شاعر النهضة الذين حضروا هناك في جماعة الأمريكية من أجلها، عكس ما فعله المقربون إليها إذ لم يعطوا لها اهتماما كبيرا واستحقروها لدرجة ما.

- **شخصية آل الجزائري:**

يُحاول السارد وضع بعض شخصيات أخرى باعتبارها شخصيات تاريخية، حيث لعبت دوراً محورياً في الرواية، وعلى هذا الأساس نذكر اسم آل الجزائري يتصل نسبها بالعلامة عبد القادر، حيث تقول: "زيارتي للسيدة من آل الجزائر لم تكن عبثية، فقد منحتني الكثير من الراحة والثقة في النفس"[3]. وتقول أيضا: "أنا من عائلة عميد عائلة الجزائري، الأمير سعيد أحد أحفاد الأمير عبد القادر... يوم زرت الشام، رجل شهم جدا... نحن للأمير سعيد نفس الأحاسيس عندما عمل باستماتة على توقيف الأحداث الدموية بين الدروز والمسيحين، وحقن الدماء، فقد

---

[1] الرواية، ص146.

[2] الرواية، ص154.

[3] الرواية، ص215.

فكر آل الجزائري في حماية المسيحين... من أمثال آل العجلان القوتلي، الأيوبي، رجالا ونساءً وأطفالا بعد الحريق"[1].

نلاحظ أن شخصية آل الجزائري لعبت دورا محوريا في تخليص مي وإخراجها من سجن العصفورية على الرغم بأنها كانت صدفة في ملاقاتها بهم، كانت عفوية وفجائية إلا أنهم كانت لهم هيبة تاريخية معروفة في الدفاع عن الإنسانية عكس ما فعله الأصدقاء المقربون وأهلها وحبيبها.

- **شخصية سلامة موسى:**

يُوضح لنا السارد أحد الشخصيات المحورية الذي تخلى عن مي بقصاصة كاذبة يقول فيها: "كانت صورة مي في ذهني، عندما ذهبنا لزيارتها، لا تزال صورة الفتاة الجميلة الحلوة التي تضحك في تدلل، وتتحدث في تأنٍ عن النزعات والمذاهب الأدبية أو الفلسفية... فخرجت لنا امرأة مهدمة كأنها في السبعين"[2].

نرى بأن شخصية سلامة موسى تراوغ في وصفها شخصية مي على الرغم من أنه يعرفها حق المعرفة، لكنه تخلى عنها وهي في أمس الحاجة لقبضة يد صديق، وهذا يولد صراع بين الشخصيات الروائية.

نرى بأن السائد قد لجأ إلى توظيف كل هذه الشخصيات على أساس ثنائية المساعدة والصراع بينها، على أن شخصية مي لعبت دور البطل الروائي، أما باقي الشخصيات كشخصية كامي كلوديل وبلوهارت شخصيات مساعدة في تماشي السرد والحوار، أما شخصيات جوزيف ومدام شوكي على سبيل المثال شخصيات معارضة للأفعال الشخصية البطلة، باعتبارها معادية لها داخل الرواية، ونستنتج أن هذه الشخصيات مزاجية استخدمها الراوي لجعل لغة الرواية السردية خادمة للنص الروائي بصفة عامة، وتماشيها مع الأحداث بطريقة متسلسلة، كما تساعد في سيّر الزمان والمكان في خطٍ مستقيم.

---

[1] الرواية، ص258.

[2] الرواية، ص.ص339-340.

3.1. الإطار الزمكاني:

أ. مفهومه:

لقد شغل هذا المفهوم الكثير من المجالات والاختلافات والتناقضات الجدل القائم بين النقاد حول هذا المفهوم، حيث تعددت استخداماته بين الفلسفة وعلم الاجتماع والعلم والأدب واللغة وكل ما يتعلق بالمفاهيم السردية، حيث ذهبت المدرسة الشكلية في وضع مفهوم يربط بين ثنائية المبنى الحكائي والمتن الحكائي، حيث كانت الانطلاقة عند الشكلانيين الروس: "الذين توصلوا إلى القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث وتوحد أجزائها"[1].

وضح الشكلانيين الروس بأن العمل السردي (قصة، مسرح، رواية) يكمن في تدخل الأحداث في القصة وترابط أحداثها بشكل مستمر.

ميّز الشكلانيون بين المبنى الحكائية والمتن الحكائي، فـ: "المبنى الحكائي هو مجموع الأحداث تبعا لتسلسل زمني منطقي، بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها لكن ليس بذات الترتيب، بل تتبع العمل الأدبي، وما تمليه عليمة البناء الروائي"[2].

يقصد الشكلانيون أن المتن الحكائي هو ذلك التتابع والتسلسل الزمني في الأحداث حفاظاً على ربط واتصال الأحداث الحكائية فيما بينها، أما المبنى الحكائي هي نفسها تلك الأحداث لكن بوتيرة مختلفة دون الالتزام بترتيب الزمني، وهذا ما أطلق عليه توماسوفسكي: تهشيم الزمن، وعدم الالتزام بالتطور المتسلسل للأحداث، وتواترها داخل النص الروائي.

وبهذا يلزم تفسير العلاقة بين المتن والمبنى الحكائيين بنفس الغاية التي يطمح إليها الروائي، ولكن الهدف مختلف تماما.

---

[1] صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2002/2001، ص21.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص70.

يعتبر مصطلح الزمكان أو الكرونوتوب في الأدب مصطلح ينسب إلى الناقد الأدبي ميخائيل باختين، الذي تجاوز ذلك بقوله: "ومن وجهتنا سوف نطلق على علاقة المتبادلة الجوهورية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استعابا فنيا اسم (Chronotop)... ومصطلح الكرونوتوب مستوعبا لمجموع خصائص الزمن، والفضاء داخل كل جنس أدبي... عبر انصهار علاقات المكان والزمان... وعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا الامتداد بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني... والزمان بوصفه البعد الرابع للمكان"[1].

يوضح باختين أن مصطلح الكرونوتوب يعني الترجمة لمصطلح الزمكان، ويقصد به الترابط بين الزمان والمكان كعملة واحدة التي تمثل خصائص الزمنية واندماجها مع الفضاء المكاني دون اختراق القواعد للبنية الزمكنية وإستراتيجية لمعرفة وتحليل تلك العناصر الدلالية داخل النص التي تؤسس عمل السردي متكامل وخالٍ من الشوائب.

صنف باختين الرواية بأشكال ثلاث على أساس الزمكانية، حيث يقول: "رواية مغامرة المحنة، رواية مغامرة الحياة اليومية، زمكانية الصيغ الذاتية والتراجم"[2].

يحدد باختين أنواع الرواية التي تشمل روايات الفروسية والرومانسية والحياة الشخصية، الهوية الذاتية، التي تأتي في قالب حكاية تحكي بطولات وحياة وهوية الشخصيات في السيّرة الذاتية، حيث يحدد لنا أشكال الزمكانية وعلاقتها بأحداث داخل الفعل السردي، ويسهل على القارئ معرفة جمايلة الزمان والمكان داخل الأجناس الأدبي.

تطرق النقد العربي إلى أهمية توظيف الزمان والمكان في البناء السردي، حيث ذهبوا إلى وضع مفهوم على أن: "البنية السردية تتحد بإيقاع الزمن في فضاء المكان... وبهذا أصبح عنصرا الزمكان والمكان من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية، فعلى نبضات الزمن

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، بيروت، 1990، ص.ص05-06.

[2] المرجع نفسه، ص173.

تسجل الأحداث وقائعها، وفي حيز المكان تتحرك الشخوص، وفي إطار اللغة ببعديها المكاني والزمكاني يتألف النص السردي"[1].

يمكن اعتبار هذه المجهودات التي قام بها النقاد العرب محل اهتمام في الساحة الأدبية على أن الشخصيات لا يمكن أن تلعب في الفضاء مجهول، ولا يمكن التخلي عن الزمن لأنه عنصر ضروري وأساسي في بناء النص السردي.

لقد ذكر مصطلح الزمكانية أيضا في النص القرآني الذي تضمن الكثير من الشواهد التي تصور الحركة الزمكانية، يقول الله تعالى: {هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ}[2]، ويقول أيضاً: {وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ}[3].

تتحدث الآية الأولى عن الظواهر الطبيعية والحركة الزمكانية في الفضاء بحركة الشمس والقمر والفلك الذي يسبحون فيه، أما الآية الثانية فهي تصور زمكانية الرياح الذي أنزلها عز وجل على سيدنا سليمان عليه السلام، ووهبه التكم فيها شهوراً وشهور وهذا هو العمل السردي الذي يقدمه ويتضمنه القرآن الكريم الذي يجعل النص يزيد من جمالية فنية في آياته.

ب. الزمكانية في الرواية:

ب.1. المكان:

المكان هو مسرح الأحداث التي تصورها الرواية، إذ لابد أن يكون لكل رواية مكان محدد تتجلى فيه فاعلية التصوير مع عناصر السرد الأخرى بالربط بينها وبين الأحداث المتتابعة ليقحمها في الأخير في صراع تفاعلي سواء أكان إيجابيا أو سلبا. ويجب أن نميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة، "فأماكن الانتقال تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها

---

[1] عبد الخالق محمد العف، الزمان والمكان في رواية رابع المستحيلات، مجلة الجامعة الإسلامية، مج16، ع02، ص.ص23-24.

[2] سورة يونس، الآية 05.

[3] سورة سبأ، الآية 12.

وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع..." [1].

تعد الأماكن المغلقة في غالب الأحيان مأوى للأفراد الذين يقيمون فيها وتكون إجبارية كالسجن، المستشفى.. أو الاختيارية كالبيت، وأماكن الانتقال هي الأماكن المفتوحة التي يرتادها الناس كالمقاهي والأحياء.

وانطلاقا من هذا القول سنعتمد في دراستنا للمكان على الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة في رواية "مي ليالي أيزيس كوبيا" نظرا لما أحدثته من تأثير في نفسية "مي".

- **الأماكن المغلقة:** كان للأماكن المغلقة حضور كبير في رواية "مي ليالي أيزيس كوبيا" مقارنة بالأماكن المفتوحة، وقد تنوع هذا المكان في الرواية من مصحة الأمراض النفسية إلى البيت إلى الغرفة...، وتم تقديم هذه الأماكن المغلقة بوصف دقيق ومفصل من طرف "مي" أثناء فترة تواجدها الطويل في هذه الأماكن.

- **مستشفى العصفورية:**

يتخذ المستشفى في الواقع مكانا للعلاج يأتيه الناس بحثا عن الشفاء من المرض، أما في حالة "مي" يتخذ المستشفى بعدا آخر مغايرا، هذا المكان الذي أدخلوها إليه بقوة وبعنف بسبب إدعاء جوزيف ابن عمها وأهله عليها بالجنون الحاد، فكان لابد لها من أن تخضع للعلاج النفسي.

العصفورية "أول مصح للأمراض العقلية في لبنان شيدت على يد متابعين من الإرساليات الأمريكية في نهاية 1890 بعد إذن من السلطة العثمانية، وهي تمتد على مساحة 130 ألف متر مربع من الأرض الخضراء، وتضم 46 مبنى أكبر مستشفى للأمراض العقلية في الشرق الأوسط"[2].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

[2] الرواية، ص08.

تقول "مي": "هذه القعلة البيروتية الممتدة والعالية والمنفصلة عن الحياة ذات الأشجار الكثيفة والنباتات الصغيرة وحشرات الناموس والبعوض الذي حولت جسدي الهش إلى ساحة مباحة له"[1].

هذا المكان سبب لمي الألم الحاد والجرح النفسي العميق، كسجينة مقيدة لا تملك أي سلاح، ولا وسيلة للمقاومة في محالة إثبات مدى صحة عقلها، "يا نااااس، لست مجنونة، يا ناس، أنا مصابة فقط باكتئاب بسبب الفقدان لكني ما ضيعت عقلي"[2].

عاشت "مي" 300 ليلة وليلة في جحيم العصورية، تصرخ كل ليلة حتى "أصبحت حنجرتي مبحوحة ليس من الألم، ولكن من شيء غامض كلما حاولت فهمه وجدتني بعيدة"[3].

كيف للنار المشتعلة داخل "مي" أن تنطفئ وتخمد وهي مليئة بالخيبة والحزن المحزن "هو أنك في العصفورية، عندما يتسع صراخك يرتد صوتك نحوك ويتراكض المعرضون والطبيب أحيانا نحو سريرك لا لمساعدتك، ولكن للجمك، لأنك أصبحت حيوانا مفترسا، يمكن أن يضر بالنظام والناس، تتمنى فقط أن يخرج أحدهم عن المجموعة، ويسألك عمّا تعانيه، أول ما يصلون يسقطونك أرضا، ويبدؤون في تكتيفك مثل الأضحية التي تحضر للعيد بجاكيت تقييد المجانين، ثم تأتي حقنة المورفين حاملة فيها حلا ساحرا، فيؤخذ بعدها كجثة هامدة نحو سريرك ويتم تقييدك حتى الصباح"[4].

بأي حق تعامل بكل هذه القسوة والجبروت، أي ظلم وأي جريمة ارتكبتها حتى تستحق كل هذا التعذيب، "أنا أريد أن يعاملوني فقط معاملة تليق بامرأة طبيعية"[5].

رغم هذا الوضع المريب الذي عاشته "مي"، إلا أنها أصرت على المقاومة والمكافحة ورفضت الاستسلام لهذه التفاصيل، وعدم السماح لنفسها بالغرق داخل سراديب العصفورية

---

[1] الرواية، ص41.

[2] الرواية، ص38.

[3] الرواية، ص63.

[4] الرواية، ص11.

[5] الرواية، ص41.

المظلمة، ومحاولة إيجاد نفسها الضائعة بفضل مساعدة بلوهارت، "مهما كان الوجع القاسي سينتهي يوما"[1].

انعكس انغلاق هذا المكان بجملة من التحولات السلبية خاصة في تلك المعاملة الكارثية في بدء الأمر بتصنيفها ضمن قائمة المجانين ويجب استعمال العنف معها، فخيم عليها القهر النفسي كجمرة ملتهبة لا يوجد من يطفئها، ولّد داخلها ضغوطات وصراع نفسي أوصلها لدرجة الانهيار العصبي، مجردة فكرة تواجدك في العصفورية وحده يجعل من الشخص يفقد أعصابه وتوازنه وسيطرته كما يحصل له خاصة أنه لا وجود لمهرب سوى الاستسلام لمصير محتوم وهو الذي صنعه أقرب الناس إليها.

- **غرفية مي:**

تكشف غرفة "مي" في الرواية كثيرا من الاعترافات والأسرار، عن كل لحظات الحب، والبوح والوحدة، عن كل الذين عرفتهم من هذه الغرفة، كتبت "مي" مخطوطتها، وسجلت سيرة حياتها الأدبية والشخصية، عن عشاقها ومحبيها، وعن كل الذين تخلو عنها في محنتها.

هذه الغرفة التي لا تتوفر فيها أدنى أسباب الراحة النفسية ولا الجسدية، "أقوم في منتصف الليل وأنا أتحسس عنقي من شدة الاختناق، حربي كبيرة في كل ليلة مع المجنونات، أصرخ حتى وأنا نائمة حتى أقوم مذعورة أتحسس قفل الغرفة، والنوافذ، أشعر بالحرارة القاسية لكني لا أتجرأ على فتح النوافذ التي تطل على الأشجار والحديقة الواسعة التي تعبق برائحة الأرز"[2].

لم تقبل "مي" حقيقة ما حصل معها، ولا طريقة المعاملة السيئة التي تعاملها بها مدام شوكي التي كلما رأتها تصرخ تحضر لها حقنة المورفين لتجعل منها كائن شبه ميت.

تقول "مي": "أتأمل الحائط الأبيض والسقف الأبيض الذي كل يوم ينزل قليل لدرجة يخيفني ويخنقني"[3]، مما جعل "مي" تتوغل أكثر في عزلة لمدة طويلة، كل شيء أفقدها طعم

---

[1] الرواية، ص84.

[2] الرواية، ص56.

[3] الرواية، ص41.

الحياة من جديد، مما جعل وضعها النفسي والجسدي يسوء أكثر خاصة بعد إضرابها عن الطعام وتناول الدواء.

أصبحت هذه الغرفة تشكل صورة ناطقة بكل ما عانت به "مي" وارتسام في كل زاوية منه أثرا عميقا يحكي كل ركن قصة من قصص مي زيادة.

- **الأماكن المفتوحة:** تكمن أهمية المكان المفتوح بقدرته على تحقيق الاتصال المباشر بين الأفراد، ويمكن حصرها في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" فيما يلي:

- **حديثة العصفورية:**

"أشجار الصنوبر الحلبي الكثيفة والصفصافة العالية التي تتسامق باتجاه الطوابق العليا تطل بأعناقها وفروعها"[1]. تقول "مي": "هذه الغابة الأكثر من رائعة أستخسر فيها خضرتها وجمالها"[2]. كانت هذه الحديقة بمثابة متنفس صغيرة "لمي"، تقضي فيه بعض الوقت تحت بناية الأقواس، تائهة في التفكير عن وضعها تحدث نفسها عن جرحها وألمها، وهل سيبقى الوضع كما هو عليه؟ أم يجب عليها أن توقفه! سواء بسبب ما كانت تتعرض له داخل العصفورية بسبب إضرابها عن الأكل مما اضطر الأطباء إلى استعمال العنف معها، "فمي كله ملتهب بسبب الآلات التي يستعملونها معي للأكل الجبري"[3]، أو بسبب ما تخفيه لها الأيام خارج العصفورية.

تسمع "مي" وهي جالسة في الحديثة وشوشة الحراس وهم يشيرون إليها بالأصابع ويتغامزون عليها "من تلك المرأة الغريبة الجالسة تحت شجرة السنديان وهي تقرأ الكاتبة الكبيرة مي زيادة، وقصتها مسكينة مرعبة، فقد جننها ابن عمها، مي زيادة؟ أنت تمزح؟ لا يمكن أن أصدقك هي في مصر، أنا أعرف كتاباتها ووجهها، لا تشببها في شيء، ربما كانت مجنونة تنتحل شخصيتها، ضحكت في أعماقي"[4].

---

[1] الرواية، ص81.

[2] الرواية، ص83.

[3] الرواية، ص112.

[4] الرواية، ص113.

تعرفت "مي" في هذه الحديقة على كثير من المرضى، منهم من كان حقيقة مصابا باضطراب عقلي جرّت عليهم الوضع هذا، ومنهم من قست عليهم الحياة المرة والضغينة وغدر الأحبة زجوا بهم بين جدران العصفورية.

في هذه الحديثة تعيش قصص الحب العاشقة إيزميرالدا وخادم الحديقة، "كانا يعيشنا قصة حب حقيقية"[1].

شفيت إيزميرالدا بفضل الحب الكبير الذي قدمه لها خادم الحديقة، ولعل هذا ما أثار إعجاب "مي"، رغم بساطة العاشقين، إلا أنهما استطاعا أن يخلقا حباً كبيرا رغم الظروف، والأوضاع المزرية في العصفورية كأن "مي" تقول لا شيء مستحيل في هذه الحياة، الحب مغامرة تستحق التضحية.

تمثل الحديثة بالنسبة "لمي" المكان الوحيد الذي يشعرها بالراحة النفسية والحرية من خلال رؤيتها للحياة، ورائحة الطبيعة الخضراء المنبثقة ترجعها لأيام الطفولة، في البيت الجبلي، فكلما شعرت بالضيق وجدت نفسها تنسحب إلى هناك، كما يعود سبب ميلها إلى الحديقة لأنها نقطة وصل ترى من خلالها الحالات المرضية الأخرى وتكتشف أسباب تواجد أصحابها في مستشفى العصفورية، خاصة أنها تلمح أشخاصا لا يظهر عليهم الجنون، بل فقدان الثقة والأمان من الأحبة والأقارب الذين غدروا بهم.

- **مدينة بيروت:**

حضرت مدينة بيروت في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" كبنية حكائية واضحة في النص، لها سماتها وخصوصياتها المميزة، تسترجع "مي" ذكرياتها ونشأتها في هذه المدينة الكبيرة، التي لطالما احتوتها وقدمت لها الكثير.

"أقسى شيء يشعر به المرء هو أن يرى المدينة التي دافع عنها باستماتة غير مكترثة بما كان يحدث له، شعرت فجأة بلا جدوى المقاومة، وبتفاهة البشر والعالم والثقافة التي نملكها، شعور لم أحس به من قبل أبدا"[2].

---

[1] الرواية، ص148.

[2] الرواية، ص52.

كان لمدينة بيروت وقع كبير على نفسية "مي"، حركت كل مشاعرها الجياشة وعبرت عن مدى التصاقها بالمكان وخضوعها له من خلال "يا ااه يا بيروت ماذا فعلت بي؟ هل يعقل؟ وآه يا بيروت؟ كيف احتملت أن أجتاز شوارعك في ذلك الموكب المشين الأليم؟

يا مدينتي العاشقة، مهربي عندما ينتباني الخوف والوحدة، سكني في الوحدة، وغطائي في الغربة أتنفس عميقا، أكاد لا أصدق"[1].

على الرغم مما تعرضت له "مي"، فستظل هذه المدينة المنشأ الأول الذي منحها الهوية والانتماء، وحملت منها كل العادات والتقاليد والعلاقات التي تنعكس وتنطبع في تصرفاتنا الشخصية، إلا أن شعور "مي" وهي في أحضان هذه المدينة أكسبها الخوف والوحدة القاسية، فيما كانت سابقا هي الأماكن الذي تهرب إليه، شعور مروع أن يخاف المرء على نفسه في وطنه الذي نشأ فيه بسبب الطمع والجشع، وانحطاط المجتمع المتخلف، تقول "مي": "فيما نفعتني ثقافتي في عمق العفن والكراهية، ماذا يعني أن تكون مثقفا في مجتمع يشرب التخلف في كل ثانية، ويأكل نفسه بلا توقف"[2].

كأن "مي" أرادت أن تقول أن المرأة العربية مهما كانت ثقافتها ومستوى عملها ستظل في نظر مجتمعها امرأة ضعيفة نكرة، رغم ما نشهده من تطور حضاري في كثير من البلدان الأجنبية، لن يتغير هذا التفكير إلا إذا احترمنا القيم الإنسانية ومبادئ حقوق المرأة الضائعة.

ارتسمت صورة بيروت في ذاكرة "مي" بربطها بالماضي والنجاحات المحققة التي لطالما قدمتها لهذه المدينة الجميلة بحضارتها الراقية، وشوارعها العريقة المكتظة ومرتفعات جبالها العالية وحركة أناسها الذين يملؤون المكان بحركاتهم وضحكاتهم...

وما لبث هذا الحب أن تحول إلى فراغ أبيض رهيب أشعرها بالوحدة، جعلها في حالة ضياع وتمزق نفسي لقسوة طبيعة مدينتها المعشوقة، حتى إنها لم تعد تشتهي ذكرها لغياب أحبتها وانقطاعهم عنها.

---

[1] الرواية، ص147.

[2] الرواية، ص53.

ب.2. الزمان:

يكتسب الزمن أهميته داخل النص الروائي من خلال علاقته بالعناصر السردية الأخرى التي تربط البطل بهذا الزمن، وانعكاس هذا الأخير بشكل عام، كونه زمنا فنيا يمنح الكاتب الحرية في التنقل، فيصعد وينزل في اتجاهات مختلفة، حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والعاطفية، وما يمتلك من قدرة إبداعية تشكل بنية الزمن في النص.

فـ"زمن الحكاية، هو الزمن داخل الشخصية، وتمتد جذوره في الذكريات، الآمال، والآلام، لذا نجد كثيرا من المهتمين بهذا الميدان يطلقون عليه اسم الزمن النفسي"[1].

يعتمد على حوار داخلي لا تكاد تعرف من أين يبدأ من الداخل وإلى أين ينتهي، ينطلق من حالة ليتحول ضمن أحداث ووقائع إلى حالات أخرى.

وفي رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" نجد الزمن السيكولوجي الذي يزخر بالتقنيات التي تعبر عن الجانب النفسي للشخصية من خلال استذكارها للماضي في الوقت الحاضر.

"مات الذين كنت دفعة واحدة، لدرجة أني أشعر أحيانا أنهم تخلوا عني بقصدية مسبقة، أو أن الرب يعاقبني عن طريق الخطأ... أخي الصغير مات مبكرا تاركا مكانه فارغا في العائلة، كنت كلما اجتمعت العائلة حول طاولة الأكل، رأيت مكانه بظله ونوره، أمي أيضا لم تكن قادرة على نسيانه... والدي الذي حماني من الكواسر مات في حجري..." [2].

يجسد هذا المقطع حالة "مي" في استحضار صورة أخيها وأبيها الذين تركوا فراغا كبيرا في نفسيتها، كشفت عن سبر أغوار عالمها الداخلي في استرجاعها للماضي، ورغبتها الشديدة بالعودة لتجتمع معهم من جديد.

"أبي كان دائما يذكرني بهذا، كلما قرأ ذلك الشيء الغامض في عيني والذي لم أعرف الكآبة، إلا عندما كبرت: تعرفين يا أمي أسوأ ما ينتاب الإنسان، هو إنهاء علاقته بحياة هي في حركة دائمة، الحياة ليست لنا... احذري من التفكير في هذه اللعبة، فهي ليست تسلية يمكنها

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص67.

[2] الرواية، ص85.

أن تتحول إلى حقيقة"[1]. في هذا المقطع تذكر "مي" لنصيحة والدها يعطيها حبل التمسك بالحياة لحظة تسليم حياتنا لقدر أعمى والاستسلام له، كون لديها الثقة في ذاتها كأنه يعلم أنها ستواجه قدرا لم تتوقع حصوله.

كما نجد في الرواية الزمن الطبيعي، وهو "الزمن المحدد وفق أطوار التوقيت المألوفة المتفق عليها والمرتبطة بحركة الكواكب والنجوم، وهو قوة طبيعية فاعلة في جميع الأشياء والمخلوقات ماديا وبيولوجيا وكيميائيا ويتم وصف الزمن الطبيعي عادة بالإحالة"[2].

"ثلاث سنوات من التنقلات المتتالية برفقة روز خليل، بين مدن العالم، اقتفاء لأثر مي: من القاهرة أولا التي شهدت أهم الفترات في حياتها وانتهت فيها إلى روما... مكان استراحتها... ثم بيروت مدينة القلب وتربة الوالد"[3].

يتمثل الزمن الطبيعي في هذا المقطع من خلال الرحلة التي قام بها السارد رفقة روز خليل في البحث عن المخطوطة في عدة أماكن التي كانت "مي" زيادة تقطن بها للكشف عن حقيقة ما تعرضت له "مي" وليزيح غبار الظلم الذي ظل مخبأ لفترة طويلة قرابة سبعين سنة.

وقد يحضر الزمن الطبيعي وفق مقاييس وصيغ معينة تعبر عنه كالفصل والسنة والشهر، "أخرجوني من بيتي قبل الساعة الرابعة بعد الظهر، وأوصلوني إلى مكاني في القطار، وغابوا عني... إذا نحن في منتصف الساعة السادسة، وهذا الأسبوع الأول في بيروت... قلت له أني أغرب في الرجوع إلى بيتي... أبقاني عنده شهرين ونصف"[4].

نجد أن الرواية تضع القارئ منذ الوهلة الأولى أمام الزمن الطبيعي المحدد وفق معايير وأوقات، كان لها التأثير الكبير على "مي" مقارنة بالأيام الأخرى، وذلك من خلال استرجاعها بالتحديد الدقيق لحظة خروجها من بيتها في مصر والذهاب عنوة إلى بيروت لاستكمال أمر العصفورية.

---

[1] الرواية، ص143.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص68.

[3] الرواية، ص11.

[4] الرواية، ص29.

وخلاصة القول أن الرواية من أهم الفنون الأدبية، فهي الفضاء الحكائي الذي يرتكز على معمارية الشكل والبناء، وفضاء زماني ومكاني لحركة الشخوص الروائية، فجماليات التشكيل الروائي تكمن في البنية السردية والشعرية للقص والأسلوب اللغوي الذي يجذب القارئ، رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" رحلة غموض وخوف، رحلة استثنائية لكاتبة فقدت كيانها وحريتها وما تملك، المخطوطة التي عثر عليها الكاتب العالمي كانت أشبه بوصية أو تركة اقتطعت من ذاكرة مشوهة أرقها العبث، ينجذب القارئ للرواية من الوهلة الأولى حتى آخر عبارة، الذات الكاتبة تعاني التشظي، الوحدة والفراغ، تكرر دوما أن شخصية جوزيف خطط ودبر للقضاء عليها، حبها له وثقتها فيه جعلتها تفسر الكثير، ثروتها ثم عقلها ثم ترحل بصمت، لم تنصفها الحياة، لم يقم كل من حولها بفهمهم، باحتواء نفسها الهشة، التي تعاني الفقد والحرمان، من والديها وفي حبيبها جبرات خليل جبران.

شخصيات كثيرة ذكرت بالرواية منهم المتعاطف ومنهم من يدبر المكائد، كان صراعا بين الخير والشر، بين الحياة والموت، لم تقوى الكاتبة على صد هذه الهجمات، كانت في حالة استسلام تنتظر الخلاص الأبدي، "كنت امرأة بلا متكأ، أسند جسمي المتعب عليه بثقة الآن، أمنح ظهري للفراغ وأسمع لتكسر كل شيء ظننته حقيقة، أغمس عيني في سواد مريح قليلا وأتركني أهوي مثل ذرة في الفراع"[1].

كيف لكاتبة تملك كل شيء الثروة، الصالون الأدبي، وأحبها كل كُتاب عصرها أن تقع في الفخ كفريسة إلى أن ينتهي بها المطاف الأخير بالجنون في مشفى العصفورية للأمراض النسية والعصبية، "رفضت تناول الدواء لأيام متتالية، فقط لأثبت لهم أن عقلي سليم، وأني امرأة طبيعية، وأن ما يحدث ليس جنوناً، ولكنه شيء آخر اسمه طمع العائلة بؤسها لم يكن أحد قادرا على فهم ذلك"[2].

---

[1] الرواية، ص71.

[2] الرواية، ص105.

في الرواية أحداث كثيرة بداية برحلة البحث عن المخطوطة إلى العثور عليها، وسرد متواصل لأحداث مختلفة، تقول الكاتبة: "كل شيء بدأ عندما أخرجوني من بيتي قبل الساعة الرابعة بعد الظهر وأوصلوني إلى مكاني في القطار وغابوا عني، فبقيت جالسة حتى عاد الدكتور جوزيف والرجلان الآخران، وعندئذ قام القطار، إذ نحن في منتصف الساعة السادسة"[1].

كل شخصية في الرواية قد كانت محرك لتفاعل نسق الأحداث ومجرياتها، فمي زيادة شخصية أساسية حولها تتطور سيرورة ومجريات الرواية، فهي تعبر عن مرحلة حياتية وتجربة قاسية عاشتها بالعصفورية، وتكرر كثيرا هذا الحدث الذي تسرد فيه كيف أن ابن عمها أخذها لمصحة العصفورية وأوهمها بالجنون ليستولي على ثروتها، تعرضت للقمع ولطمس شخصيتها، وأيضا شخصيات استذكارية مثل والديها وشخصية جبران خليل جبران، وشخصيات إشارية مثل الراهبات، وشخصيات بالصالون الأدبي كالعقاد. وكذلك الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية كالراهبة هيلينا، وتصنف الشخصيات حسب أدوارها، وتأثيرها بالمتن الروائي، ولها أبعاد تتمثل في:

- البعد الفيزيولوجي: وهو الصف الخارجي للشخصية كما في المثال: "ثم التفتت نحوي وكأنها تكتشفني للمرة الأولى بعينيها اللتين تشبهان عيني ثعبان"[2]. "قالت الممرضة الخشنة، مدام شوكي وهي تنظر إلى عينيّ"[3].
- أما البعد النفسي أو سيكولوجية الشخصية مثل: "عبثا أحاول أن أنام بدون دراية مني وجدتني أعض على أطراف أصابعي العادة التي أقلعت عنها بفضل والدي الذي كان ينهرني، وعدت لها منذ غيابه السريع والفجائي"[4].

---

[1] الرواية، ص66.

[2] الرواية، ص171.

[3] الرواية، ص90.

[4] الرواية، ص225.

- ثم البعد الاجتماعي: الذي يوضح الشخصية وميولها وثقافتها والحالة المادية، كما في هذا المقطع: "الدكتور الجنرال مارتن، كبير أطباء لبنان، رجل سامق كسنديانة، قامة فارعة، أو هكذا بدا لي، وجه صافي لم تعمل فيه السنوات إلا قيلا"[1].

يبدو من خلال الرواية أن جل الشخصيات الحاضرة لم تتعاطف مع مي زيادة إلا القليل، وهذا من خلال عتب مي على الجميع، مي التي كانت تناصر المرأة، وتنتصر للمظلوم كما في حوارها الأخير مع طه حسين، وذكرت مثال شعبي يتشابه كثيرا مع مثال جزائري "الجمل عندما ينوح يكثر ذُباحُه"[2]، وبالجزائري (البقرة إذا طاحت تكثر سكاكينها).

ذكرت مي العديد من الشخصيات الأدبية والفكرية، مصطفى صادق الرافعي الذي يلقبها بسيدة المقام، وشكيب أرسلان بنادرة الدهر، يعقوب صروف بالدرة اليتيمة، الأب أنسطاس الكرملي بحيلة الزمان، والشاعر شبلي الملاط بنابغة بلادي، مصطفى عبد الرزاق أميرة النهضة الشرقية، وفارس الخوري أميرة البيان، عبد الوهاب العزام النابغة الأدبية، تقول الكاتبة: "الأمر يُقبل جدا يا سيدي الكريم، تقف ضد من عندما يعاديك المجتمع كله، حتى الذين ظننتهم أصدقاء أعزاء؟ أين رجال الأدب في لبنان؟ أين رجال القانون؟ أين الجمعيات النسائية؟ أين نصيرات المرأة؟ أم توجد بينهن واحدة تدافع عني، أنا التي قضيت السنين الطوال أدافع عن حق المرأة، ووقفت قلمي على خدمة بنات جنسي ورفع مستواهن، ورد الظلم عنهن؟ أجل أين هؤلاء وأولئك"[3].

رسالة تنديد ولوم شديد، برغم أن مي زيادة لها العديد من المحبين في العالم العربي والمستشرقين، إلا أنها كانت تشعر بخيبة أمل في الجميع وفي كل من يحيط بها.

أما عن المكان فقد كان مظلما كالسجن، كل ما فيه قاسي، العصفورية لم تكن مصحة نفسية وعصبية فقط، كانت بالنسبة لها مقرا للتعذيب والترهيب النفسي والجسدي، توثق الكاتبة

---

[1] الرواية، ص192.

[2] الرواية، ص146.

[3] الرواية، ص349.

للزمان والمكان في الرواية، تقول "أرى كاندرائية مدينتي في الحي القديم في الناصرة تدعوني نحوها وأسمع آذان الجامع الأبيض الذي يهزني كما يهز طفل صغير في عز نومه وهدأته"[1].

وأيضا "أرى الساعة منتصف الليل السبت 18 أكتوبر من سنة 1941، كلها تفاصيل صغيرة، ترتسم علامات يوم مرتبك كان نهار آخر يفتح جفنيه بصعوبة وثقل"[2].

وقد وثق الروائي واسيني الأعرج نهاية الرواية بالأماكن، كالجزائر، القاهرة، الناصرة، باريس، بيورت، خريف 2017، كل هذه الأماكن التي تتبع الروائي إثرها خطوات ماري زيادة لينصفها وها قد حقق لها آخرة نبؤة.

[1] الرواية، ص362.

[2] الرواية، ص363.

2.شعرية الخطاب:

إن شعرية الخطاب الروائي تعتمد في تواتر أحداثها على البنية الزمنية، فلا يعقل أن لا ترتبط الأحداث بسيرورة زمنية معنية كالماضي والحاضر والمستقبل، أو بفضاء مكاني معين تدور فيه مجريات الأحداث، فهذا الارتباط الوثيق بالتاريخ الزمني يحدد الحقبة والفترة المعاشة، وما يميزها عن غيرها والظروف المحيطة، وتعد رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" متعددة الأشكال الزمنية فتكشف بذلك عن شعرية وجمالية النص الروائي.

1.2. بنية الزمن:

إن الزمن عامل مهم في ترتيب وقوع الأحداث، وقد يعتمد الكاتب على التصوير الجمالي أي إلغاء التسلسل التقليدي لمراحل السرد، وعندما لا يتطابق زمن القص مع زمن السرد تحدث المفارقات السردية بطريقة استرجاع الأحداث أو استباقها.

وبما أن الفضاء الروائي يقوم الراوي بسرد الأحداث الماضية واستحضارها والعودة إليها كلها أراد استرجاعها عبر الذاكرة أو المتخيل السردي.

أ. المفارقات الزمنية:

لقد طرأت ظاهرة التلاعب بالأزمنة في التجربة الروائية العربية المعاصرة من باب التجديد وبفعل الحداثة والتجريب، فالتلاعب بالنظام الزمني غير محدود، إذ نجد الروائي يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يتطابق وزمن القصة، ولكنه في بعض الأحيان يتوقف عما كان يسرده ليعود إلى وقائع سابقة في الترتيب الزماني للسرد في زمن القصة، "فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في الرواية يمكن أن يتخذ الشكل التالي:

أ ← ج ← ب ← د"[1].

[1] عبد الوهاب الرقيق، في سرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص171.

وهذا من أجل كسر رتابة خطية الزمن، وبهدف التمرد والثورة على القديم، فالمفارقة الزمنية تكمن في عدم تطابق نظام السرد مع نظام القصة، ومن هذه المفارقة نذكر:

أ.1. الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع من خلالها السارد العودة إلى زمن سابق، مرت به ذاكرته، وهي "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة السارد على حدث سابق وهو عكس الاستباق"[1]، بمعنى أن زمن الاسترجاع في الرواية يكون عن طريق استحضار الماضي في زمن الحضور، فيعود بذلك السارد من خلال استنطاق ذاكرته إلى أحداث مضت ويتذكرها فتكون بذلك تلك الأحداث سابقة لزمن السرد أو زمن كتابة هذه الأحداث، واستحضار الماضي من خلال الاستذكار هو تحقيق مقاصد حكائية بمعنى منح المتلقي خلفية عن الشخصيات التي نظمتها الرواية، وهو ما يسمى بـ"السرد اللاحق أو البعدي الذي يعتبرونه سير أنماط السرد جميعا"[2]، وهو من "أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، إذ يتقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي.

وتأتي أهمية الاسترجاع هنا كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات، حيث يقوم بفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره، والتأمل فيها"[3]، فالاسترجاع هو "ذاكرة النص أو مفكرة السرد"[4]، فمن خلال هذه التقنية يستطيع السارد العودة إلى الخلف وهذا ما يسمى بالتقنية الفنية والتي هي عبارة عن المزج بين الماضي والحاضر، وإدماج أحدهما في الآخر.

ولقد حظيت رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" بنصيب وافر من الاسترجاعات التي شكلت العمود الفقري للرواية، والذي يضمن عملية التواصل بين النص والكاتب، إذ ينفتح السرد الاسترجاعي في هذه الرواية مع شخصية "مي" برجوعها إلى ماضيها المؤلم وذكرياتها القاسية

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

[2] عبد الوهاب الرقيق، في سرد دراسات تطبيقية، ص111.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص192.

[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص157.

التي عاشتها وسط أهلها، وحزنها على مفارقة وفقدان والديها وأخوها، وحلقة الغدر والخيانة التي شهدتها "مي" من ابن عمها "جوزيف" والتي كلها أصبحت من الماضي وانتهت، غير أن اللافت للنظر هو أن هذه الأحداث لازالت في ذاكرة "مي" محزنة، وتطرحها كلما أتيحت لها الفرصة، وربما هذا بسبب التأثير السلبي الذي خلفته لها قساوة هذه الأحداث.

حيث تقول في كل مرة وهي تكتب "أخرجوني من بيتي قبل الساعة بعد الظهر، وأوصلوني إلى مكاني في القطار، وغابوا عني، فبقيت جالسة حتى عاد الدكتور والرجلان... ذكرت جوزيف بوعده وقلت له إني أرغب في الرجوع إلى بيتي... فطيب خاطري ببعض الكلمات وأبقاني عنده شهرين ونصف على مضض مني وأنا أطالبه بالعودة... فأرسلني إلى العصفورية بحجة التغذية"[1].

فهذا الاسترجاع يعكس لنا مدى عمق الجرح الذي تركه لها أقاربها وخاصة جوزيف وكذا أصدقائها الذين تخلوا عنها في لحظة يأس، إذ تقول ملقية اللوم على طه حسين والعقاد ويظهر ذلك في قولها: "في وقت تخلى عني من أحببتهم في مصر لا أفهم لماذا؟ قلبي يؤلمني كلما تذكرت أحبائي في مصر لا أنسى جحودهم... ألم أقف بجانب قضية طه حسين ضد الظلم الذي تعرض له يوم حوكم بسبب كتابه في الشعر الجاهلي؟... ماذا لو ركض نحوي محمود عباس العقاد.. ألم أكن حبيبته التي ألهمته بكتاب (رواية سارة)"[2].

فهي تذكرت الماضي من خلال عودتها ورجوعها إلى ذاكرتها وما تختزنه من أحداث حزينة ومؤلمة، وقامت باستنطاقها من جديد في زمن الحاضر. وتقول في موضع آخر: "ثم ماذا لو سأل عني سلامة موسى ألم يعلن لي عن حبه عشرات المرات"[3].

فمن خلال هذه المقاطع نتبين الحالة النفسية لـ"مي"، فهي حالة متدهورة تعيشها وهي بصدد تذكر بشاعة جريمة الغدر والخيانة، ولقساوة علاقات بعض البشر وهذا ما ولد لديها

---

[1] الرواية، ص.ص15-16.

[2] الرواية، ص.ص150-151.

[3] الرواية، ص152.

الخوف، إذ تقول: "فقدت الشعور بالأمان في العصفورية"[1]، فلم تجد ملاذا تلجأ إليه سوى الغوص في ذكرياتها الأليمة وإخراجها للواقع عبر القلم والورق.

وفي موضع آخر نجد استرجاع "مي" لحادثة حزت في نفسها كثيرا وهي معاملة الراهبة هيلينا اللاأخلاقية لها، والتي لم تع آنذاك حجم إثم ارتكاب مثل هذه الأخطاء ربما لصغر سنها، لكنها لما كبرت وتذكرت الأمر بعد أن استوعبته إذ تقول: "يصفو قلبي من كل غيم، أراها بكل ملامحها، لا أدري ما الذي أيقضها في؟ ربما أصابعها الناعمة وجسدها الحي... صديقتي في عينطورة هيلينا"[2]، فبعد أن عرفت معنى ما كانت تفعله هيلينا أرادت قتلها، إذ تقول: "قيل لي لاحقا إن هيلينا انتحرت، لكن كنت قد قتلتها قبل ذلك بكثير"[3].

فاسترجاع "مي" لماضيها سواء عن طريق القصد أو غير القصد هو إحياء لآلامها التي تتذكرها والسبب هو خيبة الأمل في الحبيب والأهل والأصدقاء، وهذا ما يجعلها تعيش اضطرابا نفسيا.

أ.2. الاستباق:

يعتبر الاستباق "مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام، بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي بحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد...، وتومئ للقارئ بالتنبؤ وإشراف ما يمكن أن يحدث"[4]، فالاستباق أحد أنماط السرد المغاير للاسترجاع، فهو "يصور الأحداث التي ستأتي فيستبق الحدث الرئيسي أحداث أخرى تعطي للقارئ الومضة بما سيحدث في المستقبل"[5]، وهو نمط من ألفاظ السرد يلجأ إليه السارد في محاولة كسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى أو يشير على حدوثها سلفا، مخالفا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية، يقر جيرار جينيت أن الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل توترا من المحسن النقيض

---

[1] الرواية، ص155.

[2] الرواية، ص100.

[3] الرواية، ص104.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص211.

[5] ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص56.

(الاسترجاع)، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل[1]، بمعنى أن الاستباق هو تنبؤ بمصير الشخصيات ومستقبلها والسارد مهمته هي تقديم لمحة استشرافية موجزة تتعلق بنهاية معنية وهي مازالت مجهولة المعالم غير واضحة في المستقبل، و"الراوي أو السارد يملك حق التلاعب بالقص، عن طريق تقديم أحداث لاحقة دون خلخلة التسلسل الزمني مادامت البداية والنهاية محددة قبل أن ينتج النص الروائي"[2].

وقد تميزت رواية واسيني الأعرج "مي ليالي إيزيس كوبيا" بقلة ورود المقاطع الاستباقية، مقارنة بالمقاطع الاسترجاعية باعتبارها فضاء واسع للتذكر والعودة إلى الذاكرة، ويتجلى السرد الاستباقي في الرواية كالآتي:

تقول "مي": "... حددنا حتى المكان الذي نبني فيه بيتنا في شحتول، على رأس المرتفع حيث نرى كل الناس ولا يرانا أحد"[3]، فهي تستبق المكان الذي ستقيم فيه إذا تزوجت مع جوزيف، وتقول أيضا: "أعلمتني الإدارة بقدومه، كنت أنتظره"[4]، وتقول في موضع آخر مخاطبة جوزيف: "يكفي يا جوزيف أريد أن أنام، أن أنسى كل شيء جمعني بك"[5].

ب. الإيقاع السردي:

لكي يسرد الكاتب فترة زمنية طويلة كانت أم قصيرة، عليه أن يعيد صياغتها وإنتاجها فنيا، ويكون ذلك عن طريق تقنيتين أساسيتين:

ب.1. تسريع الحكي:

تعتمد هذه العملية على حركتي (الخلاصة، الحذف):

- **الخلاصة:** ولها عدة مسميات كلها تصب في مجرى واحدة، الإيجاز، الملخص المجمل، وإن كنا "نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص كتقنية زمنية عندما تكون وحدة زمن القصة

---

[1] عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، تق: أحمد إبراهيم الهواري، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 2009، ص116.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1948، ص44.

[3] الرواية، ص104.

[4] الرواية، ص104.

[5] الرواية، ص119.

تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تحذف لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروفة"[1].

وما يلاحظ على هذه الحركة أنها عرفت حضورا معتبرا في الرواية، فمثلا نجد قول "مي": "أخرجوني من بيتي قبل الساعدة الرابعة بعد الظهر، وأوصلوني إلى مكاني في القطار وغابوا عني، فبقيت جالسة حتى عاد الدكتور جوزيف والرجلان الآخران، وعندئذ قام القطار إذ نحن في منتصف الساعة السادسة، ومنذ الأسبوع الأول في بيروت، ذكرت الدكتور بوعده وقلت له أني، أرغب في الرجوع إلى بيتي، فطيّب خاطري ببعض الكلمات وأبقاني عنده شهرين ونصف على مضض منّي وأنا أطالبه بالعودة حتى استكمل برنامجه في أمري فأرسلني إلى العصفورية"[2]، ففي هذا المثال لخصت لنا السادرة ما جرى لها منذ خروجها من بيتها إلى غاية وصولها للقطار، وكما أجملت لنا في بضعة أسطر إلحاها الشديد للطبيب قصد العودة إلى بيتها، ولم تخبرنا بتفاصيل المدة التي أقامتها عندها والمقدرة بشهرين ونصف إلى أن زج بها في العصفورية.

وفي موضع آخر من الرواية تلخص لنا "مي" ما عاشته في العصفورية من تعذيب، تقول: "أما الموت البطيء طيلة عشرة شهور وأسبوع من التغذية القهرية تارة من الفم بتقطيع لحمة الأسنان وطورا من الأنف بواسطة النربيج ليصب ما يصب من الداخل نزولا إلى الحلق فالصدر، فذلك موت لا أظن إنسان يحتمل الإصغاء برباطة جأش إلى وصفه"[3].

تقدر "مي" مدة إقامتها في العصفورية بحوالي عشرة شهور ونصف، وتشير فقط إلى ما عاشته هناك، دون أن تبرر لنا ردود فعلها تجاه ما كان يمارس ضدها.

وظفت في الرواية حركة الخلاصة بهدف تسريع وتيرة الحكي من خلال تجاوز بعض الأحداث وذكر الأهم منها فقط.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص145.

[2] الرواية، ص163.

[3] الرواية، ص163.

- **الحذف:** تعد تقنية الحذف من أبرز وأهم الطرق الاختزالية التي يلجأ إليها الكاتب في سرد أحداثه.

ففي رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" يتمظهر لنا الحذف في قول "مي": "منذ أكثر من مائة ساعة وأنا بدون أكل ولا شرب"[1]، والقرينة الدالة على الحذف في هذا المثال (منذ أكثر من مائة ساعة) وهو حذف محدد، لأننا نعرف عدد الساعات التي بقيت فيها بدون أكل ولا شراب دون أن تفصل لنا مجريات الأحداث في تلك الساعات.

وتقول أيضا: "سنة واحدة مرت ثقيلة في عينطورة، كانت كافية لأن تجعلني أخاف من جسدي لا عليه"[2].

يبرز هذا الشاهد المدة التي مكثت فيها في عينطورة لسنة واحدة، وأشارت أن جعلتها متخوفة من جسدها، غير أنها لم تشرح بتفصيل ما مرّ عليها في تلك السنة من أحداث مختلفة.

كما نجد الحذف غير محدد، وهو الذي لا يصرح فيه الروائي بالمدة الزمنية المتجاوزة على نحو محدد، وبدقة، مثال قوله: بعد سنوات طويلة، بعدة عدة أشهر، بعدة مدة، برهة...، ويتمظهر لنا في الرواية في قول "مي" "مع الزمن تعودت شراستهم"[3]، لفظة (مع الزمن) تدل على أنها حذفت مدة نجهلها لم تحددها بالضبط، وإن دل ذلك فهو يدل على أنها مدة ليست بالقصيرة، ألفت فيها بطلتنا أسلوبهم الشيء الوحشي في معاملتهم لها.

وفي موضع آخر تقول: "لأول مرة منذ مدة طويلة، أشعر بأني لم أعد وحيدة"[4]، وهذا ما يوضح لنا أنه بعد مرور مدة طويلة وجدت البطلة أخيرا من يقف إلى جانبها ويساعدها على الخروج من محنتها.

ونخلص إلى أن الكاتب قد اعتمد على فنية الحذف بكثرة، فالنص الروائي الذي بين أيدينا يزخر بعدد كبير من المحذوفات، والغاية من ذلك هو الدفع بعجلة السرد إلى الأمام.

---

[1] الرواية، ص36.

[2] الرواية، ص36.

[3] الرواية، ص111.

[4] الرواية، ص131.

ب.2. تبطيء الحكي:

وهو بمثابة "الحركة المضادة لتسريع السرد أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه بالتبطيء أو حتى الإيقاف"[1].

- **المشهد الحواري:** يعد من التقنيات المهمة في الكشف عن خبايا الشخصيات التي لا يتسنى للروائي الكشف عنها، إلا من خلال الحوار لما لديه من قدرة لإقناع القارئ بصدق الأحداث، "حيث يسهم في ملائمة مستوى الشخصية ليجعلها تفرج عن صمتها، وينبع من ذاتها ويكشف أبعادها وسبر أغوار عالمها الداخلي وإيضاح ماضيها، وبيان ميولها وطريقة تفكيرها وعمق وعيها... وينمّي الصراع فيها والتنبؤ بالأحداث القادمة"[2].

ونستطيع أن نلتمس هذه التقنية بشكل كبير في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" خاصة في أغلب الحوارات التي جمعت الشخصية الرئيسية البطلة "مي" والممرضة سوري (بلوهارت).

"كيف حبيبتي؟ وضعك يتحسن.

أطباؤكم طيبون، ما عدا الذي عنفني قليلا في بيت جوزيف.

هو لم يعنفك، أنت لم تستسلمي لهم بسهولة، ما راح أثقل عليك، أنت أكيد متعبة وتريدين أن تنامي، احك لي شوي... أنا هنا لأسمعك، هل أحكي لك عن مي العاقلة أم المجنونة؟ أنا اثنان في واحدة.

آنسة مي، أنا لا أعرف إلا العاقلة المرأة الكبيرة التي حضرت محاضراتها في الجامعة الأمريكية قبل سنوات.

كم تعيدين لي الحياة أية محاضرة"[3].

في هذا المقطع يصور لنا الكاتب حوار بين "مي" والممرضة "سوزي" أو بلوهارت، والتي كانت أقرب شخص لمي في العصفورية، وأكثر شخص أرجع إليها ثقتها في نفسها وفي

---

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص177.

[2] فريال كامل سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص154.

[3] الرواية، ص60.

الآخرين من خلال المعاملة الطيبة والقلب الحنون، خففت عنها الضغط النفسي الذي أدى بها لمرحلة الانهيار العصبي.

في مقطع آخر: "لقد قتلوني يا بلوهارت.

أعرف لكن ليس لدي ما أضيفه، أنت سيدة قرارك، الانهيار العصبي ليس جنونا، حالة لها مسبباتها، لكن إهماله يمكنه أن يجعل الإنسان ينتقل إلى مرحلة أخطر.

نريدك حية في معركتك النبيلة ضد القتلة وأعداء الحرية والخير، ثم سحبتني من يدي بأصباعها الناعمة، وضمتني إلى صدرها كم كان بلوهارت قريبة"[1].

وقفت الآنسة بلوهارت إلى جانب "مي" وأنصفتها في أخذ حقها وبقيت معها حتى بعد خروجها من مستشفى العصفورية، كانت فعلا امرأة صالحة وطيبة أحبت "مي" بشدة وعاملتها بكل إنسانية وطيبة ووفاء.

وفي موضع آخر: "لسنا أعداءك يا ماري بعد كل الذي حدث لك ومما تعانيه حتى اليوم، نحن هنا فقط لسماعك يا مي ورفع تقرير للجهات المسؤولة المخولة بتقييم الوضعية هم يريدون أن يعرفوا الحقيقة.

يا بروفسور أتمنى أن يتسع قلبك وصدرك لي.

آنسة مي نحن هنا لذلك.

لا تظم أنني أهذي برفسور؟ أنا هنا عن طريق الصدفة، وربما الغلط قصتي لا تتعلق بالجنون، ولكن بمجموعة من الأخطاء، انتهى بي إلى السقوط في شرك لعبة قاسية.

هل أجبرك ابن عمك على شيء.

لم يجبرني لكنه استغل سذاجتي وثقتي به، تعلقي به..." [2].

في هذا المقطع حوار بين البرفسور "ميلر" و"مي" لتشخيص حالتها المرضية ومحاولة تقديم المساعدة لها، فهو يريد إخراجها من هذه الأزمة لأنه على إدراك أنها مظلومة وعلى

---

[1] الرواية، ص100.

[2] الرواية، ص106.

إطلاع على كل ما جرى لها، يكن لها الطبيب "ميلر" الكثير من الحب والاحترام والتقدير، حتى "مي" تشعر بالراحة والهدوء النفسي عند الحدث معه متجاوزة بذلك كل المخاوف.

إن السمة الطاغية في أغلب الحوارات هو تقديم البطلة لذاتها والتعبير عن وجهة نظرها دون وسيط، حيث استغلت هذه الحوارات مساحة واسعة من النص، وعملت على إبطاء الحكي، إلا أنها دفعت بالحدث إلى الأمام، ليتمكن القارئ في الكشف عن حقيقة الشخصية البطلة وكيفية سيرورة الأحداث.

- **الوقفة:** إن الوقفة الوصفية من أكثر الحركات التي تعطل السرد، وهي تشترك في هذا مع المشهد، "أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة تطول أو تقصر"[1]، فهي إذن مرتبطة بتلك المقاطع التي تتوقف فيها الحكاية عن القص.

وفي رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" نجد الوقفة الوصفية، لذا سنقوم بمعرفة كيفية اشتغالها في الرواية التي بين أيدينا كالآتي:

"رأيت المشهد كاملا، شممت من بعيد كحيوان متوحش، مخاطري التفت بسرعة نحو محيطي، أتفحص أسلحتي المتوفرة، ركضت بسرعة في كل الاتجاهات، حاولت أن أغلق الباب بكل قواي، كل المفاتيح في أمكنتها إلا غرفتي لا مفتاح فيها، فقد نزع قفلها بالكامل فأصبحت مستباحة، سحبت الطاولة الكبيرة والكرسي القديم، لا أدري كيف منحني الرب تلك القوة الاستثنائية التي لم أعهدها في نفسي"[2].

يبدو أن مسار الأحداث كان يمشي على وتيرة مندفعة، لينقطع فجأة فاسحا المجال لـ"مي" كي تصف لنا محاولة حماية نفسها من جوزيف والطاقم الطبي الذي أراد اصطحابها للعصفورية.

ولنا وقفة وصفية أخرى تجسد صورة المكان، فتقول "مي": "تخترق الشمس الصباحية أشجار الصنوبر الحلبي الكثيفة، والصفصافة العالية التي تتناسق باتجاه الطوابق العليا، تطل

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.

[2] الرواية، ص50.

بأعناقها وفروعها على نافذتي الحزينة، أتمطط بلذة كبيرة، أرى النور يتسري قويا من النافذة، ينتش كليا على سريري"[1].

كانت هذه وقفة وصفية من قبل "مي" تصف فيها ضياء الشمي الذي كان يخترق غرفتها الكئيبة كآبة صاحبتها، مستخدمة تقنية الوصف التي تقترن "منذ البداية تتناول الأشياء في أحوالها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل"[2].

فـ"مي" بوصفها لهذا المكان تمكنت من كشف جميع العناصر المكونة له واستطاع القارئ التعرف عليه من خلال هذا الوصف.

وما يلاحظ على هذا الوصف أنه شغل مساحة نصية معتبرة ساهمت بدورها في بناء النص وانسجامه.

2.2. الراوي والمنظور والصيغ الحكي:

أ. الراوي وعلاقته بالمروي:

ينبعث الرّاوي بين طيات الرواية في كثير من المواضع، فقد قدّم في بدايتها الشخيات والحدث والإطار المكاني والزماني للرواية، والقارئ لهذا العمل في بدايته سيقع في حيرة من أمره حين يرغب في معرفة المتكلم، أهو الكاتب أم راوٍ يضطلع بمهمة السرد، والملاحظ أن ذلك الراوي له مهنة ورفيقة في بحثه "روز خليل"، يقوم بأفعال حقيقية (التنقل، والسفر، والحب...)، مما يدعو إلى التفكير أن هذه التقنية ما هي إلا أحد أساليب واسيني الأعرج المعهودة وهي بث ذاته في أحد الشخصيات المحركة للعمل السردي.

يعمد واسيني الأعرج إلى توصيف نفسه عبر الرّاوي، وهذا ما وجدناه متمظهراً في حقيقته التي يتطابق فيها السارد بضمير المتكلم مع الكاتب الحقيقي "واسيني الأعرج" بملامحه ومهنته وموقعه من الحياة.

---

[1] الرواية، ص81.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص46.

يطرح الرّوائي على لسان الرّاوي العراقيل التي صادفته في بحثه عن المخطوطة، وأولها رفض إدارة "سوليدير" الماكلة لعقار العصفورية رفضاً باتاً مشروعه في السماح له ولمساعدته بالتصوير، على الرغم من الضمانات التي قدمها لمسيري أملاك العصفورية[1]، وثانيها وهو "باستثناء السيناريو المتخيل من خلال علامات صغيرة خلفتها الكاتبة، هناك غياب كلي لنص ليالي العصفورية الذي كتبته مي"[2]، هذه الصعوبات صادفت الرّاوي هي نفسها الصعوبات التي صادفها الرّوائي في بحثه عن مكان المخطوطة الضائعة، وما يؤكد ذلك هو شكره وتقديره الملحق بالمتن النصي لجميع الذين ساندوه في أماكن بحثه في مختلف البلدان التي زارتها "مي" اقتفاءً لأثر المخطوطة.

وقد أورد الرّاوي أن بحثه في مساره الأول كان ناجحاً جداً؛ حيث وجد بعض آثار كتاب "ليالي العصفورية" في مستشفى "نيقولا رابيز" التي قضت فيه "مي" فترة استراحتها بعد خروجها من المصحة العقلية، ويواصل الرّاوي أن "مي" لم تتوقف عن كتابة حرائقها حتى بعد مغادرتها العصفورية، وما ساعده في بحثه هو الوثيقة التي خلّفها "أمين الريحاني" صديق "مي"، فقد كان كتاباً صغيراً بعنوان: "قصتي مع مي" بمثابة دليل على تنقلات الرّاوي الصعبة رفقة مساعدته.

يجد القارئ لهذا العمل أن الرّاوي يتحدث بضمير المتكلم، ويقع في مركز البحث، ويقدم صوته مباشرة، أو كلماته الشخصية من دون أن يسمي الكاتب الرّاوي باسمه للقارئ من أول الرواية إلى آخرها، معولا في ذلك على تقنية التشويق ليستولي على ذهن القارئ؛ بحيث إن سيطرة ضمير المتكلم الذي يظهر مع تولّي القائم بمهمة السرد، يشد الرواية إلى منطقة السيرة الذاتية، الأمر الذي يجعل القارئ يتقد أنه سيقرأ رواية سيرية تحكي قصة المؤلف، لكن المثير في ذلك أنها سيرة غيرية على لسان المتناول في السيرة.

تجدر الإشارة إلى أن المتتبع للنص يدرك أن الروائي على نحوٍ جليّ قد اهتم بإبراز البعد الداخلي والفكري لشخصية الرواي، يتجلى ذلك في كثير من الحالات، فقد جاء في المتن النصي أن مخطوطة ليالي العصفورية شغلت باله كثيرا، كما نجده يتساءل: "إذا لم تكن حياة

---

[1] الرواية، ص08.

[2] الرواية، ص09.

مي جزءا من حياتنا العربية المقهورة، ومطيّة لنكون شركاء في زمن بدأته هي، وجيلها بشجاعة وسط ذكورة متسلطة، خربتها الحروب والهزائم والخيانات المتعاظمة، وأتممنا نحن كل بؤسه، بل مددناه أكثر بدل كسره ومنحناه كل سبل الاستمرار المتخلق والمتطرق فينا"[1]، ثم إنه يصرح أنه لم يحدث له أن أحس بآلام امرأة مثلما أحس بآلام "مي"، لهذا شعر أنه معني بقوة بهذه الآلام القاسية.

تدل هذه الملفوظات السردية أن الروائي وظف الراوي ليقتنع به، وما يؤكد ذلك هو عدم تدخل الراوي في المخطوطة التي كُتبت في شكل يوميات أو مذكرات، سوى أنه نظم صفحاتها ورمّم كلماته الناقصة، وهي بعدد (1002)[2] كلمة محتها الدموع والرطوبة وهي تكتبها، وما يؤكد ذلك أيضا اعتماده الأرقام الإحصائية والمعلومات الحقيقية الموجودة فعلا في الواقع، فهو "صوت خفي يحمل آراء ومواقف المؤلف الحقيقي للنص"[3]، المتمثل في واسيني الأعرج.

ب. المنظور السردي:

للرؤية السردية أقسام وأوجه متعددة، فالسارد هذا المبدع الخفي، ونجد الرؤية السردية تتمثل في:

الرؤية من الخارج ومثال ذلك: "وقال وهو يبحث عن كلماته بخجل"، "تمنحنا الطبيعة أحيانا ما يعجز عنه البشر"[4]، "شعرت بجرح بارد يفتح قلبي كليا، بلا دم بلا ألم لا أعرف لماذا؟ ضربة سكين جافة تقيأت كثيراً، ورأيته الموت لأول مرة بلونه الرمادي، كيف لم أفهم هذا كله"[5].

هنا الراوي وهي "مي" محيط بكل شيء، فهي أكثر معرفة من الشخصيات الروائية، وهذا ما يسمى بالراوي العليم.

---

[1] الرواية، ص12.

[2] الرواية، ص25.

[3] نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012، ص170.

[4] الرواية، ص264.

[5] الرواية، ص264.

الرؤية من الداخل: هنا السارد يستمد سير الأحداث من شخصياته لتفسير الأحداث، ومثال ذلك: "هل نسيت جهودك تجاه المرأة وحريتها التي اعتنقها بحماس، واعتنقها العشرات مثلي، من الشابات والشباب؟"[1]، "كنت أعرف أنك لم تختاريها هباء الغريب، وجدت شبها كبيرا بينك وبينها"[2].

نلاحظ هنا أن الساردة للأحداث تستمد وتتساوى مع الشخصيات في تفسير الأحداث.

رؤية من الخلف: تكون الساردة دون علم بما يجري من مجريات الأحداث، فالشخصيات هي المحرك، ومثال ذلك: "هناك لحظات من الإنسان تصنعها المدن الغريبة، هي من يرمي بالإنسان نحو مكان مضاء، أو نحو ظلمة داكنة"، "ينتابني وجه روز خليل يوم سفرها، لا أتذكر إلا وجهها المضيء من مراء المرايا، وهي تأخذني من يدي وتسرح بي بعيدا، تنظر عميقا إلى عينيّ، ونحن نتأمل الطائرات التي تنزل وتطير بشكل لا يتوقف"[3].

شكلت الكتابة بالنسبة لـ"واسيني الأعرج" وعياً شاملاً، لا تعادل من خلاله إلا نفسها، ولا تقيم إلا حوارها، من خلال لغة تخييلية تعتمد الإيهام والتغريب، أما بالنسبة لـ"مي زيادة" بوصفها الشخصية المحورية في الرواية والتي تعتمد الكتابة أيضا في التعبير عنها، وعن همومها، وطقوسها الحزينة، فقد لجأت هي الأخرى إليها، لكن ماذا يشكل فعل الكتابة بالنسبة لها؟ وما هي دوافعها للكتابة؟ وكيف قدمتها الكتابة بصفتها ذاتاً متألمة من ماضيها؟ وهل نجحت الكتاب في سبر أعماق هذه الذات الضائعة؟

تؤكد الرواية في كثير من المواضع أن "مي زيادة" كانت تمتهن فعل الكتابة، وكانت تعتبرها ملاذا وملجأ، هروبا من واقعها المر، فانطوت ممارستها للكتابة على رؤى وتصورات تراكمية عن ماضيها، تحمل التجربة التي خاضتها في طياتها، والتي عاشتها في مختلف فترات حياتها، لتشكل ذاكرتها المجروحة المثقلة بالهموم كغيمة مليئة تريد أن تنهمر حتى تتخلص من أعبائها وما يثقل كاهلها.

---

[1] الرواية، ص162.

[2] الرواية، ص163.

[3] الرواية، ص151.

اعمدت "مي" في الكتابة وارتكزت عليها علّها تجد فيها الخلاص والحياة، فقد جاء في المتن النصي أنها قالت: "أكتب فقط، وأعاود الكتابة، لكي لا أموت اختناقا بالجنون والجحود"[1]، مؤكدة بذلك غرضها من الكتابة والذي أصبح "تحد لإبراز الذات والتغلب على الآخرين، وتكون الكلمات السلاح الوحيد الذي يقتل الأعداء بكاتم الصوت"[2]، وبالتالي، شكل فعل الكتابة عند "مي" تحدٍّ، لتظهر به نفسها التي مزقتها الظنون والتهم والهموم.

صممت "مي" أن تكتب كل شيء، أن تقول كل ما يؤلمها بعد أن صار صوتها مجرد صوت عادي غير مسموع، وهذا ما لجأت إليه بعدما لم يسمعها أحد ولم يستجب لنداءاتها الخفية والمعلنة، فحاولت أن تكتب، فقط أن تكتب كل ما يضيق به صدرها، لأنه "قبل أن تتكلم على اختفاء الكلام ينبغي أن نفكر بوضعية جديدة للكلام"[3]، وهذا ما عبرت عنه بقولها: "صممت أن أقول كل شيء، إلى الجحيم، كل ما يعيق البركان الذي في صدري"[4].

أدركت "مي" من خلال ما مرت به أن الموت الذي يتربصها في كل لحظة هو معينها في الكتابة، هو دافعها في البوح، لذا جعلت منه تجربة لنزفها، لتستنطق وجوه ألمها المختلفة، فتلفي في إرسال ملفوظها السردي قائلة: "صممت أن لا أموت كما أرادوني، لن أموت، سأبقى فقط ليراني هو، ليروني هم، أنّي لم أمت"[5]، وتقول بخصوص الكتابة: "لا خيار لي سوى أن أكتب سوى أن أكتب، أكتب..." [6]، وتقول: "أكتب، أكتب بلا هوادة"[7].

تدل هذه الملفوظات السردية على ارتباط ارتباط أحداث الرواية بحلظات الموت ومسبباته، حيث قادتها آلامها وتمزقها بفعل القسوة التي تعيشها إلى الورقة لتشكو بياضها عن

---

(1) الرواية، ص35.

(2) راوية شاوي وحنان بن قيراط، إجرامية الأدب وجنون الفن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي السادس في الأدب والمنهج، الميتاقص في النص الأدبي، جامعة 08 ماي 1945 قالمة، الجزائر، 24-25 أكتوبر 2017، ص08.

(3) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000، ص107.

(4) الرواية، ص42.

(5) الرواية، ص141.

(6) الرواية، ص34.

(7) الرواية، ص213.

همها وضياعها، فأخذت في تعرية نفسها أمامها حين اشتغلت فيها رغبة تدوين همّها الذي شعرت بالارتياح حين كتبته وهذا ما يشير إليه هذا الملفوظ: "أخيرا دونتك يا هم قلبي، إلى أن أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعبا جديدا؟ تحدثت فيه عن علاقاتي السوية وحتى غير السوية مع محيطي، عن الناس الذين عرفتهم وعرفوني، عن الذين أحببتهم، والذين ركضوا ورائي باشتهاء عرفته من عيونهم، حكيت عن الذين زجوا بي في دهاليز الجنون وجعلوا من العصفورية سجناً يموت فيه الناس بصمت حتى النفس الأخير، قلت بعض ما أحرقني، وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة، لكني لم أنتقم من أحد كيفما كانت درجة أداه لي... لا يمكنني أن أكون في رتبة من أخفق في أن يكون هو، فانتقل صورة عدوّه"[1].

تشير لفظة (دوّنتك) و(قلت) على فعل الكتابة وممارستها، على أن الفعل (قلت) هنا يقصد به القول على الورق، أي كتابة ذلك الكلام، ويوحي ذلك أن "مي" استندت على آلامها كي تكتب، خاصة لما تشتغل ذاكرتها بماضيها، حين فقدت والديها وأخيها و"جبران" وكل من تحب، هذه الصدمات أثرت فيها وفي نفسيتها إلى جانب الجرم الذي ألحقه ابن عمها "جوزيف" في حقها، وهم اتهامها بالجنون، مما أثار جذوة الكتابة لديها لتدوين كل ما مرت به من ظلم وتعسف وقسوة، علّ أحدهم يأتي بعدها ليمنحها حقها، وينصفها بعدما تترك دنياها، وتتخلص من الأعباء التي حملتها إياها الحياة القاسية.

ج. صيغ الحكي:

يبدأ المبنى الروائي من صياغة سردية تفسر سيرورة كتابة الرواية، فقد بدأت برحلة بحثٍ عن مخطوطة ضائعة للكاتبة "مي زيادة"، والتنقل عبر العديد من البلدان بحثا وتقفياً لأثرها، وأثر معارفها وأهلها أو أي شخص يعرفها، ثم يقوم الكاتب بتطوير تلك الرحلة إلى رواية من خلال إنتاج شبكة من التعالقات المميزة بين الراوي والشخصيات.

يؤسس واسيني الأعرج لإشكالية سيرورة عمله الأدبي، فيجعلها من مضمون السرد، حيث يبدأ بقصة البحث عن المخطوطة، وقد ورد ذلك في المتن النصي على لسان الرواي: "لا

---

[1] الرواية، ص29.

أعتقد أن مخطوطة شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين، مثل مخطوطة ليالي العصفورية، الضائعة منذ أكثر من سبعين سنة... سمعت عنها كثيرا بقسم المخطوطات، بالمكتبة الوطنية الفرنسية؛ فرانسوا ميتران، التي أعمل بها منذ ثلاثين سنة، لكني لم أعرها أي اهتمام يذكر، لأسباب أجهلها، على الرغم من أن ذلك يدخل في صلب عملي في المكتبة لإغناء قسم المخطوطات، ربما لأن ما قرأته خلّف لديّ يأساً كبيراً من العثور عليها، دون أن ينسيني كليا في مي زيادة، صاحبة المخطوطة التي ظلت قصتها عالقة بذهني"[1].

يمهد هذا الخطاب السردي لسير أحداث الرواية، فهو من قبيل التفكير بصوت مرتفع، قبل مرحلة الكتابة، إنه صوت الكاتب وهو يتفاوض مع نفسه في صياغة الضمير الذي يتكلم به الراوي، والقارئ للمتن، يجد أن الراوي تحد بضمير المتكلم بلسان أناه، وفي ذلك إحالة إلى الكاتب ذاته، حيث نلمس تعالقا بينهما وتشابكا في نفسيتهما، خاصة فيما يتعلق بمهمة البحث عن كل ما له صلة بـ"مي زيادة" لتقديم وصلة عن حياتها تصل بين ماضيها وحاضرها.

كانت مدونتها "ليالي العصفورية" مذكرة شخصية سجلت فيها ماضيها، أفرغت فيها كينونتها من الهموم التي أثقلها بها التاريخ، فعمدت إلى سرد تاريخها خاصة في المستشفى، وهي تخوض تجربة الكتابة بغية قراءة ذاتها تاريخا وحاضرا، لكن ليس من أجل توثيق ذلك، هي فقط أرادت أن تدوّن همّ قلبها النازف، لأنها أحست بثقل ذلك الهم، فأرادت أن تسكبه على البياض رغبة في التخلص منه.

بدأت معايشة "مي" لفترات التمزق والضياغ والتلاشي الذهني من تفكيكها لذاتها بفعل الكتابة، قاصدة إعادة بناء ذاتها على نحوٍ يسهل عليها على الأقل إخراج حرائقها المشتعلة بداخلها، لتستعيد أسباب المقاومة ودوافع الحياة، بحيث نجدها تقول: "لن أسهل للموت مهمته، عليه أن يكره نفسه قبل أن يجرّني من حق الحياة والاستمرار"[2].

---

[1] الرواية، ص07.

[2] الرواية، ص112.

تلك المقاومة التي أدركتها "مي" متأخرة بعدما كانت رافضة للموقف الذي تعيشه، حين عبّرت عن رفضها بعدم الأكل مما زاد الأمر خطورة وأدى ذلك إلى تدهور صحتها، إلا أنها أدركت أن وجودها لا يتم خارج حدود وعي الذات به.

ولذلك كانت تعاني انشطارا نفسيا؛ حيث انشطرت إلى: ذات مادية تستلقي كالجثة على سرير المستشفى، وذات حالمة تحلم بإعادة الاعتبار لنفسها من خلال فعل الكتابة الذي أعلنت من خلالها رفضها للموت وعدم استسلامها، لا للموت، ولا لأعدائها.

تستنطق "مي" صمتها وترغب في انتشال نفسها بنفسها، فتبرز كتابتها للمذكرة بوصفها مقاومةً وتحدياً وإعلاناً للرغبة في الحياة، فتتحول صفحات مذكرتها إلى ألمٍ بالأبيض والأسود، محاولةً بذلك تخطي ذلك الألم وإعادة بناء ذاتها للنهوض بنفسها، وإلا بقيت عرضة للإقصاء والغياب وحتى الاتهام بالجنون وثبوت ذلك الاتهام.

عملت الصدمات باجتماع الخيبات على عدم رغبة "مي" في الحياة، فتوقفت أيضا عن الكتابة، وهذا ما يشير إليه ملفوظها الذي ورد بضمير المتكلم: "لم أعد أكتب منذ زمن طويل، كلما حملت نفسي على ذلك، يظهر شيء قاهر يقضي على انطلاق تفكيري"[1]، ما يقهرها هو عدم تصديق ما يحدث لها، خاصة أنها بريئة في ظل تصديق الجميع جنونها وحتى المقربين منها جدا، وهذا ما فاقم وضعيتها النفسية وحالتها الذهنية التي جعلتها تستسلم في البداية، خصوصا أنها لم تجد من تسندُ ظهرها عليه في غياب والديها وأخيها وملاذها الروحي "جبران خليل جبران". إلا أنها سرعان ما تتفطن لحالها مع بعض التشجيع من قبل ثلة من الذين آمنوا بها وبثقافتها أمثال الممرضة "بلوهارت" التي ما فتئت تساندها وتدعوها للتصدي والمقاومة، لأنها السبيل الوحيد لنفي ودحر التهمة الموجهة إليها.

تكشف مذكرة "مي" المكتوبة عن سيرورة أناها ووجودها مع أناها الجماعية، لتحدد تاريخها المشحون والمنتهك، بداية من الاستنجاد بزمن طفولتها المسروق منها، على اعتبار أنها نشأت نشأة دينية، وضعت حدا لكل رغباتها قبل أن تكتشفها لما تكبر. ذلك النبض والحفر في

---

[1] الرواية، ص132.

ذاكرتها ألهب صدرها حرقة خصوصا لما كانت تعاني الوحدة بين جدران "مدرسة اليوسفيات" حين تأتي الإجازات ويذهب الجميع لأهاليهم ويجتمعوا من جديد. كانت تعاني الغياب القاهرة عن أهلها، عن مدينتها، عاشت غربة فضيعة في صغرها، لتمتد وتتواصل حتى كبرها، لتتحول إلى غربة روحية، فقد لجأت "مي" إلى الكتابة للتعويض عمّن فقدت ولتعويض غيابهم، علّها تحييهم على بياض مذكرتها.

تحيي "مي" ذكرى (بيروت) في قلبها، فتسألها فعلتها الأليمة بها في شكل ملفوظ يعتصر حسرةً: "يااااااه يا بيروت ماذا فعلت بي؟ هل يعقل؟ وآه يا بيروت؟ كيف احتملت أن أجتاز شوارعك في ذلك الموكب المشين الأليم؟ كيف احتملت الدموع التي سكبتها في تلك السيارة، وأنا بين الطّبيب، وتلك الممرضة الخشنة، أشعر بوحدة رهيبة في الدنيا، وأرى القدر المروع المعد لي دون أن أدري لماذا؟ بحجة التغذية وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئاً فشيئاً، لست أدري إذا ما كان الموت السريع هيناً أم الموت البطيء"[1]، وتواصل حسرتها: "يا مدينتي العاشقة، مهربي عندما ينتابني الخوف والوحدة، سكني في الوحدة وغطائي في الغربة"[2].

تشير هذه الملفوظات إلى الغربة التي عاشتها "مي" في صغرها وحتى حينما كبرت، والتي استندت إليها للخروج من وضعيتها المتأزمة على أمل النجاة وإعادة ترميم نفسها من خيبات الماضي وتراكم الصدمات، فقد كانت حقيقة امرأة شجاعة لم تستسلم على الرغم من كل الألم الذي يحيط بها، ففي المتن النصي، نجدها تعترف صراحة بأنها ليست سهلة: "أشهد أني لم أكن سهلة ولست سهلة، امرأة من حيرة وانتظار لا أعرف مؤداه، وخوف من مبهم يسطره الآخرون لي"[3]، وفي موضع آخر تورد: "أنا امرأة حية، لم تمت بعد كما شاء لها الآخرون"[4]، وكل ذلك دليل على أن "مي" أعادت بناء ذاتها وانشتلت نفسها من أنقاض الذكريات والمحن.

---

[1] الرواية، ص147.

[2] الرواية، ص147.

[3] الرواية، ص42.

[4] الرواية، ص151.

يمكن القول على ما سبق، إن "مي زيادة" أقامت من بؤسها جسرا تعبرُ به ماضيها وتتخطى ذاكرتها المفجوعة، لتبني ذاتها عن طريق الكتابة التي استرجعت بها حقها المسروق، وأعادت الاعتبار إلى نفسها ككاتبة ومثقفة لها وزنها في عالم الأدب والثقافة إلى جانب عمالقة الفن في عصر الحداثة، متخطية جميع العوائق والحواجز التي حالت دون ذلك في بداية الأمر، إلا أنها تمكنت من استرجاع نفسها أولاً وحقوقها ثانياً، لتنتقل بعدها من بياض الورقة إلى بياض القماش، ومن سواد الحبر إلى ظلمة الموت الذي كان من أهم الدوافع التي ارتكزت عليها لبناء نفسها من جديد.

خلاصة الفصل:

أمضى واسيني الأعرج أكثر من ثلاثة أعوام في التنقيب عن المرحلة الأخيرة من حياة الأديبة الفلسطينية–اللبنانية مي زيادة، إلى أن ضمّن هذا الجزء المرير من حياتها في روايته: مي ليالي إيزيس كوبيا.. ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية. حيث تنطلق الرواية من البحث عن مخطوطات مفقودة، كانت مي زيادة قد دونتها أثناء وجودها في مصحة عقلية تقع في قلب مدينة بيروت تسمى العصفورية.

ويشير واسيني الأعرج في روايته إلى أن أجيالا متعاقبة ركضت وراء تلك المخطوطات في كل اتجاه لأكثر من 70 سنة لكن دون جدوى، ويتساءل عمّا إذا كانت ضاعت حقا أم أن القدر شاء غير ذلك فرماها في بقعة مظلمة ليجعل العثور عليها مستحيلا، ليتمكن الروائي بعد رحلة مضنية رافقته فيها الباحثة الكندية–اللبنانية "روز خليل" من العثور على هذه المخطوطات لدى امرأة عجوز في مصر، حينئذ طابق المخطوطة مع أوراق معدودات كان قد توصل إليها عن طريق مقربين من الأديبة الراحلة في بلدتها الجبلية "الفريكة"، وتحمل عنوان "ليالي العصفورية".

يدخل الروائي واسيني الأعرج إلى الأيام السود التي عاشتها مي زيادة من خلال عبارة: أخيرا دونتك يا وجعني وهمّ قلبي، التي كتبتها مي زيادة على ظهر المخطوطة، حيث كانت تموت على مهل في العصفورية، حيث دونت ذلك في مخطوطتها المستعادة.

كتبت الرواية على صورة واقع يصف اللحظات الأولى التي اقتيدت فيها الأديبة مي زيادة من مصر إلى بيروت بوساطة حيلة من ابن عمها "جوزيف"، ومن ثم تم سحبها بعنف إلى المصحة العقلية لتعالج، لكنها كانت تصر دائما على أنها بكامل قواها العقلية وأنها زُجت ظلما في مستشفى المجانين "العصفورية" بهدف الاستيلاء على ميراثها العقاري والماري.

ويصف الأعرج تلك اللحظات عبر المخطوطات موغلا في السرد، وفي نشر رواية تمتزج بالواقع عن المرأة المعذبة من أقاربها أو من تبقى منهم، وبأسلوبي سردي مشوّق يعرض

واسيني الأعرج مرحلة هذه الأيام للأديبة مي زيادة، ويحصي عليها أنفاسها الضيقة داخل المصحة.

فواسيني الأعرج في روايته "مي ليالي إيزيس كوبيا" يثير في ذهن الملتقي أسئلة توجه قراءته، وتدفعها للتعمق في الجانب الشكلي الذي أضفى قيمة دلالية، وإيحائية للنص، وتراهن على الإثارة، لاستدراج المتلقي إلى تصفح متنها النصي، كما أنها قاو الروائي بتكثيف رؤيته في الرواية وإبراز طبيعة العلاقة بين المحكي السردي للرواية وعتبات النص.

خاتمة

إن جمالية السرد وشعريته يكمن خلف المعاني العميقة والأبعاد الدلالية بالرواية وما تخلفه في نفس المتلقي، بعيدا عن الجفاف اللغوي الخيالي، فالقدرة التصويرية بالسرد الروائي وإثراءه، فلكل روائي له أسلوب متفرد، وقد كانت رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا محملة بالجانب الجمالي وبلغة بعيدة عن التعقيد رغم أن الكاتبة تعاني من تأزم نفسي واضطراب من شدة القلم المجحف الذي تعرضت له من ابن عمها جوزيف وأقاربها وسط صمت الوسط الأدبي، فقد واجهت بقوة لتخرج من القوقعة التي وضعت فيها.

نخلص في النهاية إلى مجموعة من النتائج:

- رغم أن الذين سعوا إلى إيجاد المخطوطة الضائعة إلا أن الروائي العالمي واسيني الأعرج سخر كل ما يملك من أجل أن يصل إلى هذا العمل الأدبي المتميز الذي خلفته الكاتبة مي زيادة، والذي يسرد فيه كل الأحداث الخفية التي عاشتها بمستشفى العصفورية، مأساة ونهاية مؤلمة لشخصية مرموقة وكاتبة ومبدعة، وفي مشفى المجانين يبدأ الهذيان وإهمال الذات والتأزم النفسي والانهيارات العصبية والأدوية إلى أن يحين الخلاص من كل هذا الجحيم.
- إن المتصفح لرواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" يدرك أن الكاتب اهتم بالجانب السيكولوجي "لمي" وهو ما يؤكده الكم الهائل من الأحداث والصراعات النفسية الداخلية.
- في الرواية تظهر شخصية مَيْ الهشة والعامل النفسي المذبذب، تكرر كثيرا، قصتها مع جوزيف وأنه دبر لها مكيدة للاستيلاء على ثروتها، أصبحت شخصية مسلوبة من حريتها ومن الحياة.
- تهيمن كثيرا اللغة الشعرية مع الرواية، فالرواية تشبيه السرد الذاتي أو السيرة الذاتية، وتتخللها أحداث كثيرة بداية من رحلة البحث عن المخطوطة وزيارة البلدان التي أوطئتها أقدام الكاتبة.
- بما أن الشعرية ترتبط بجمالية النصوص الأدبية فقد كانت رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا فيض من مشاعر الألم، وتجربة فنية وأدبية قاسية كتبتها إنسانة عاقلة تواجه بالصراخ عالم

حشرت فيه مع المجانين، لغة سردية جميلة ومؤثرة، فالقارئ يتفاعل مع كل سطر يحمل دلالات وأنساق مضمرة هي تترك بين المفارقات الزمنية حرية التخيل وخلق الفراغ والتوتر وكسر أفق الانتظار لدى المتلقي.

- تعددت دلالات المكان والزمان في الرواية، مستشفى العصفورية مكان مغلق، واسترجاع كل الأمكنة التي تركت بنفس الكاتبة ذكريات جميلة قبل اصطدامها بالواقع، واستغلالها عاطفيا وماديا من طرف ابن عمها جوزيف وعائلتها.
- أضفى المكان في الرواية بعدا دلاليا تماشى مع أحداث الرواية من خلال حركة "مي"، وفي الكشف عن بقية الأمكنة الواقعية (العصفورية) من خلال إبراز الصراع والتأزم الذي أثاره هذا الأخير من تأثير على نفسية الشخصية البطلة، فجاء مفسرا وعاكسا لطبيعتها.
- حملت الرواية جملة من الفنيات السردية التي تتعلق بالمستوى الزمني كالاستباق والاسترجاع، ومن تسريع وتبطيء الحكي، ما زاد المتن الروائي حيويّة، وبعث في نفس القارئ لذة البحث والتنقيب في حقيقة الشخصية "مي".
- وضح السارد في هذه الرواية أبعاد الشخصيات من خلال الأوصاف الخارجية والداخلية النفسية، وكذلك أفكارها ومعتقداتها وأحوالها الاجتماعية.
- مَيْ ليالي إيزيس كوبيا رواية تعبر عن مرارة الخذلان وفوضى المشاعر، فأروع الروايات من كتبها شعراء ومن تكتب الشعر والمقالة والقصة وتتقن تسع لغات، ولها صاولن أدبي جمعت فيه جل شعراء وأدباء عصرها.
- تطرح الرواية قيمة إنسانية تطرحها شخصية الكاتبة مي زيادة وشخصيات عديدة ساهمت في بنية الشكل الروائي.
- رواية مَيْ ليالي إيزيس كوبيا عمل إبداعي وفني ذا قيمة جمالية لغوية أحداثه مستوحاة من الواقع لا من الخيال المحضر، تصور فيه الكاتبة ظلم المرأة وحرمانها من قيمها الإنسانية والثقافية وتشجع على الخروج من شرنقة الظلام.

الملاحق

1. ملخص الرواية:

رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" هي من الأعمال الأدبية الأخيرة التي كتبها الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" والصادرة عن دار أجيال للنشر والتوزيع، وخصص طبعتها لفلسطين، وهي أول رواية عربية تغوض في حياة "مي زيادة" وتكشف جانب كبيرا مظلما من حياة الكاتبة والأديبة الفلسطينية اللبنانية "مي زيادة"، إذ غاص من خلالها "واسيني الأعرج" في لحظات الجحيم والمأساة الطويلة التي عاشتها في مستشفى الأمراض العقلية والنفسية في بيروت، والتي استغرقت ثلاثمائة ليلة.

هي مروية حزينة لعالم "مي زيادة" يحاول فيها الروائي نفض الغبار وإزالته عنها، ورد الاعتبار لها، "فمي" شخصية غنية عن التعريف لطالما أعطت للساحة الإبداعية ولما شاء القدر أن تتبدل حياتها في آخر العمر، فتغيرت بذلك العلاقات مع الأقارب.

إذ يصور لنا الروائي في بداية الرواية رحلته في البحث عن المخطوطات الضائة وعن الصعوبات التي واجهها وكيف تحصل عليها بعد ثلاثة سنوات من البحث، طبعا كل هذا رفقة صديقته "روز خليل"، ويصرح الروائي عن سبب الكتابة عنها: كونها جاءت في عصر عمالقة الأدب الحديث، وكانت الطفرة التي تجادل وتتكلم، بينما كانت بنات جنسها لازلن سجينات البيوت.

ثم يباشر في السرد؛ إذ يروي لنا ما حل بهذه الكاتبة بلسانها، التي تتحدث عن معاناتها وكيف قاومت ثم استسلمت ووقعت في حيلة ابن عملها "جوزيف" الذي أحبته ولطالما وثقت فيه بعدما فضلته عن أخاه "نعوم" الذي خطبها، فاستغل الأخير ثقتها واستحوذ على ممتلكاتها وعقاراتها، وبعبارات محكمة استطاع أن ينقلها من مصر إلى بيروت أين يوجد مستشفى العصفورية حيث لبثت ثلاثمائة ليلة.

فلم تجد "مي" أية وسيلة للتغلب على قدر جدرات العصفورية سوى الكتابة، حيث تأكد في كل مرة وهي تكتب المخطوطة أن سبب سوء حالتها هو "جوزيف"، ويتواصل صراع الأخيرة في احتجاجتها على المماطلة في كشف مؤامرة حول ظروف إدخالها إلى العصفورية.

يسعى "واسيني الأعرج" من خلال صفحات الرواية إلى تقديم صورة واضحة عن "مي" التي كانت وحيدة والداها والوريثة الشرعية، التي كانت تحمل الجنسية المصرية، تتمتع بالإرادة القوية، الثقة بالنفس، وهكذا استطاعت أن تبرهن للحكيم وأن عقلها سليم وليست مجنونة.

فنادرة الدهرة تدعو إلى إخضاعها لتجارب العقل للتأكد من أنها مظلومة وللتأكد من صحة عقلها.

فهذه الرواية تبين لنا معاناة "مي" في مستشفى المجانين وهي محاطة بمجانين حقيقيين، فتلجأ إلى الإضراب عن الطعام الذي جعلها تخسر وزنها وهذا كله من أجل إثبات صحة عقلها. ثن يبين لنا الروائي كيف خذلها الإعلام ولم ينصفها إذا نجدها تلوم "العقاد"، "طه حسين"، "سلامة موسى"، وكيف وقف بجانبها "أمين الريحاني".

توفيت الأديبة والكاتبة مي زيادة عام 1941 بمستشفى المعادي في العاصمة المصرية القاهرة عن عمر ناهز 55 عاما، ولخصت مراسم دفنها حياة الوحدة التي عاشتها، إذ حضر جنازتها ثلاثة أشخاص فقط، هم: خليل مطران، وأنطوان الجميل، ولطفي السيد.

2. التعريف بواسيني الأعرج:

واسيني الأعراج هو قامة أدبية لها صوته الخاص في الساحة الثقافية الجزائرية وجب التعريف به، ولد في شهر أوت سنة 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية، إحدى ضواحي مدينة تلمسان، تلقى تعليمه في الجزائر ونال الدكتوراه من جامعة دمشق، استشهد والده في الثورة التحريرية سنة 1959، وانتقل بعدها مع عائلته إلى مدينة تلمسان حينما بلغ العاشرة من عمره، وبقي فيها من 1968 حتى 1973، انتقل سنة 1973 إلى مدينة وهران ومكث فيها أربع سنوات، وهناك كانت تجربته الأولى مع الحياة العلمية، إذ عمل صحافيا محررا ومترجما للمقالات، وكان في الوقت نفسه يتم تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي، لتبدأ أعماله في الظهور عام 1974، ليسافر بعدها إلى دمشق ويلبث فيها عشرة سنوات، حاز في نهايتها على شهادة الماجستير برسالة عنوانها: "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"، ثم ناقش رسالة دكتوراه دولة تحت عنوان: "نظرية البطل في الرواية".

عاد إلى الجزائر سنة 1985 والتحق بجامعة الجزائر المركزية كأستاذ للمنهاج والأدب الحديث، عاش واسيني كل سنوات الإرهاب الذي بلغ حده الأقصى في السنوات الأولى من التسعينات في بلد برغم وجود اسمه في القائمة السوداء، ليغادر الجزائر سنة 1994 باتجاه باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون.

- **الوظائف التي شغلها في حياته:**

درس في جامعة عربية وأجنبية عدة وأشرف على فرق البحث العلمي أهمها فرقة الرواية والمجتمع[1]، ويشغل اليوم منصب أستاذ في جامعة الجزائر المركزية والسربون في باريس.

- أوسمة وجوائز نالها:

- حصل في سنة 1989 على الجائزة التقدرية من رئيس الجمهورية.
- في سنة 1997 اختيرت روايته "حارسة الظلال" (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا.

[1] زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم، دار الهدى، الجزائر، 2010، ص.ص09-10.

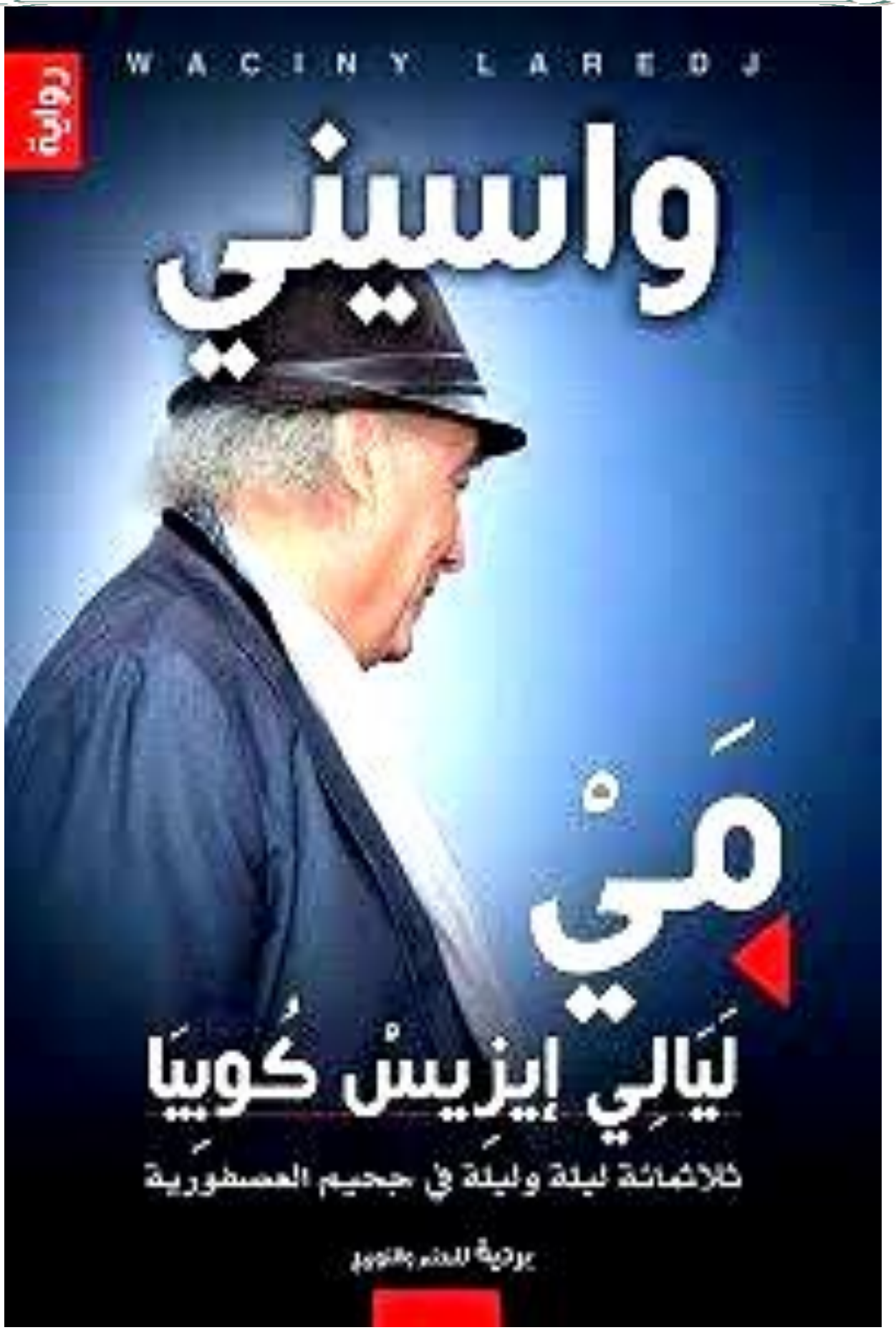
- حصل سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية لمجمل أعماله الروائية.
- اختير سنة 2005 كواحد من ضمن ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته الملحمية "سراب الشرق".
- حصل سنة 2006 على جائزة المكتتبين على روايته "كتاب الأمير".
- حصل في سنة 2007 على جائزة الأدب (الشيخ زايد) على روايته "كتاب الأمير".
- حصل في سنة 2008 على جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على روايته "كريماتوريوم" (سوناتا لأشباح القدس).

- **مؤلفاته:**

كتب واسيني الأعرج العديد من المؤلفات نذكر منها:

- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، الحداثة 1982 المركز الثقافي بيروت.
- مصرع أحلام مريم الوديعة، الحداثة، بيروت 1984.
- الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية) عيبال، دمشق، الجزائر، 1993.
- سيدة المقام، دار الجمل، ألمانيا، الجزائر، 1995، الترجمة الفرنسية 2009.
- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية 1996، الطبعة العربية 1999.
- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا 1997.
- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت 2001.
- كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت 2005[1].

[1] زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم، ص.ص10-13.


رواية
WACINY LAREDJ
واسيني
لَعرَج
لَيَالِي إِيزِيسْ كُوبِيَا
ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية

قائمة المصادروالمراجع

أولا: المصادر:

1. القرآن الكريم برواية حفص عن نافع.

2. واسيني الأعرج، مَيْ ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصورية، دار أجيال للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2018.

ثانيا: المراجع:

أ. المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات: معجم الوسيط، (مادة شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ج1، إسطنبول، تركيا، 1979.

2. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادة (سَرَدَ)، ج1، معجم اللغة العربية، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1989.

3. ابن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1989.

4. ابن فارس: مقاييس اللغة، (مادة ش ع ر)، تح: عبد السلام هارون، اتحاد العرب، ج2، بيروت، لبنان، 2002.

5. ابن منظور: لسان العرب مادة (سَرَدَ)، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط1، دت.

6. ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعر)، ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

7. أبو الحسن أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ج3، دط، دت.

8. أبو النصر إسماعيل بن حماد الجواهري: الصحاح تاج اللغة العربية وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، مج1، دط، 2009.

9. أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

10. بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

11. الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، مادة (شَعَرَ)، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

12. الزمخشري: أساس البلاغة، (مادة شعر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

13. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

14. لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

15. نعمان بوقرة: معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط2، 2010.

ب. المؤلفات العربية:

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972.

2. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

3. أبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

4. أبو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998.

5. إحسان عباس: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955.

6. أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، الصادق الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2002.

7. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

8. أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

9. بسام بركة: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة العالمية لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

10. بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

11. بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد والنظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

12. بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة بين أفقد النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

13. بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المُحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، دط، 2006.

14. جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

15. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

16. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

17. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

18. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

19. درابسة محمود: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي)، دار الجرير للنشر، أربد، الأردن، ط1، 2010.

20. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

21. زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم، دار الهدى، الجزائر، 2010.

22. سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

23. سعد رياض، الشخصية أنواعها وأمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة إقرأ، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

24. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 1997.

25. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

26. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1948.

27. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في الرواية، الرواية الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1998.

28. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

29. الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2005.

30. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996.

31. صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

32. صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

33. ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011.

34. عبد الرحمن القعود: شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007.

35. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

36. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1997.

37. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978.

38. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009.

39. عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السدري وقضاياه، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009.

40. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية العامة للنشر، بغداد، العراق، ط1، 1989.

41. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

42. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

43. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.

44. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

45. عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، تق: أحمد إبراهيم الهواري، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 2009.

46. عبد الوهاب الرفيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

47. عبد الوهاب الرقيق، في سرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

48. عثمان الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

49. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975.

50. عزالدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدبي)، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

51. عزالدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

52. فريال كامل سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

53. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1995.

54. كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، 1987.

55. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

56. محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية للنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015.

57. محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الجرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007.

58. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جدير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

59. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في النقد، الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

60. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

61. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990.

62. مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مرجعياتها وإبدلاتها النصية)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2007.

63. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

64. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

65. ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر من 50 تياراً ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

66. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2002.

67. نبيلة إبراهيم: فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة الغريب، الأردن، ط1، 1995.

68. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

69. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2008.

70. يمنى العبد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

71. يوسف أوغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

72. يوسف أوغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، مخبر السرد العربي، الجزائر، دط، 2007.

ج. المؤلفات الأجنبية:

1. أرسطو طاليس: في الشعر، تح: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967.

2. أوزوالد ديكورو وجان ماري شايفد، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007.

3. تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

4. تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995.

5. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000.

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

7. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

8. رولان بارت: النقد البنيوي، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

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

10. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، بيروت، 1990.

د. المؤلفات الأجنبية:

1. Roman Jakobson, Huit Question des Poétique, éditions du seuil, France, 1977.

هـ. المجلات والدوريات:

1. بن عيسى بوحمالة: جيرار جينيت: حدود السرد، مجلة الآفاق، ع98، المغرب، 1998.

2. خولة بن مبروك: الشعرية بين تعداد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع9، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013.

3. عبد الخالق محمد العف، الزمان والمكان في رواية رابع المستحيلات، مجلة الجامعة الإسلامية، مج16، ع02، 2010.

4. محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، ع01، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جانفي 2004.

5. نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع6، جامعة تونس، تونس، 2014.

6. يوسف أوغليسي: الشعريات والسرديات، مجلة عمان، الأردن، ع79، جانفي 2002.

و. الملتقيات:

1. راوية شاوي وحنان بن قيراط، إجرامية الأدب وجنون الفن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي السادس في الأدب والمنهج، الميتاقص في النص الأدبي، جامعة 08 ماي 1945 قالمة، الجزائر، 24-25 أكتوبر 2017.

ز. الرسائل والأطروحات:

1. صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2002/2001.

2. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012.

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة:.....أ-ج

الفصل الأول: شعرية السرد (المصطلح والمفهوم)

1. مفهوم الشعرية:.....06

1.1. الشعرية لغة:.....06

2.1. الشعرية اصطلاحا:.....08

أ. الشعرية في الثقافة الغربية:.....08

ب. الشعرية في الثقافة العربية:.....21

2. مفهوم السرد:.....38

1.2. السرد لغة:.....38

2.2. السرد اصطلاحا:.....41

أ. السرد عند الغرب:.....41

ب. السرد عند النقاد العرب المحدثين:.....46

3. مفهوم شعرية السرد:.....51

خلاصة الفصل:.....59

الفصل الثاني: شعرية السردية في رواية "مَي ليالي إيزيس كوبيا"

1. شعرية القصة:.....62

1.1. الأحداث:.....64

2.1. الشخصيات:.....75

3.1. الإطار الزمكاني:.....97

2. شعرية الخطاب: 112
1.2. بنية الزمن: 112
أ. المفارقات الزمنية: 112
ب. الإيقاع السردي: 116
2.2. الراوي والمنظور والصيغ الحكي: 122
أ. الراوي وعلاقته بالمروي: 122
ب. المنظور السردي: 124
ج. صيغ الحكي: 127
خلاصة الفصل: 132
خاتمة: 135
الملاحق: 138
قائمة المصادر والمراجع: 144
فهرس المحتويات: 155

شعرية السرد في رواية "مَيْ ليالي إزيزيس كوبيا.. ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"

الملخص:

إن المتصفح لرواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" يدرك أن الكاتب اهتم بالجانب السيكولوجي للشخصية البطلة، وهو ما يؤكده الكم الهائل من الأحداث والصراعات النفسية الداخلية، كما أضفى المكان في الرواية بعدا دلاليا تماشى مع أحداث الرواية من خلال حركة الشخصية البطلة، والكشف عن بقية الأمكنة الواقعية من خلال إبراز الصراع والتأزم الذي أثاره هذا الأخير من تأثير على نفسية الشخصية البطلة، كما حملت الرواية جملة من الفنيات السردية التي تتعلق بالمستوى الزمني كالاستباق والاسترجاع، ومن تسريع وتبطيء الحكي مازاد المتن حيوية وبعث في نفس القارئ لذة البحث والتنقيب في الرواية، وتوضيح السارد أبعاد الشخصيات من الأوصاف الخارجية والداخلية النفسية، وكذلك أفكارها ومعتقداتها وأحوالها الاجتماعية، فالروائي لديه جرأة بالغة في الطرح من خلال كشفه وفضحه لما هو مسكوت عنه في حياة مي زيادة.

الكلمات المفتاحية: الروائي، الرواية، السرد، الشخصية، القارئ.

Abstract:

The browser of the novel "May Nights of Isis Cuba" realizes that the writer was interested in the psychological aspect of the heroine, which is confirmed by the huge number of internal psychological events and conflicts, as the place in the novel gave a semantic dimension in line with the events of the novel through the movement of the heroine character, and the detection of the rest of the places Realism by highlighting the conflict and the tension that the latter provoked from the effect on the psyche of the heroine character. The novel also carried a number of narrative techniques related to the temporal level such as anticipation and retrieval, and from accelerating and slowing down the narration, the text increased vitality and sent in the reader the pleasure of research and exploration in the novel, and clarification of the narrator The dimensions of the characters from the external and internal psychological descriptions, as well as their ideas, beliefs and social conditions. The novelist has great boldness in proposing by revealing and exposing what is kept silent in the life of Mai Ziadeh.

Keywords: novelist, novel, narration, character, reader.