الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج-
كلية الآداب واللغات
قسم: لغة وأدب عربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:
الشعبة:
التخصص:

عنوان المذكرة:

# البنية السردية في قصيدة حفار القبور لبدر شاكر السياب

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

**إعداد الطالبة:**
*** عقيلة بلغول**
*** يسرى بن براهم**

**إشراف الدكتور:**
**البشير عزوزي**

**أعضاء لجنة المناقشة :**

| | | |
|---|---|---|
| رئيسا | | |
| مشرفا و مقررا | | |
| عضوا و مناقشا | | |

**السنة الجامعية:** 2024-2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج-
كلية الآداب واللغات
قسم: لغة وأدب عربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:
الشعبة:
التخصص:

عنوان المذكرة:

# البنية السردية في قصيدة حفار القبور لبدر شاكر السياب

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

**إعداد الطالبة:**
*** عقيلة بلغول**
*** يسرى بن براهم**

**إشراف الدكتور:**
**البشير عزوزي**

**أعضاء لجنة المناقشة :**

| | | |
|---|---|---|
| رئيسا | | |
| مشرفا و مقررا | | |
| عضوا و مناقشا | | |

**السنة الجامعية:** 2024-2025

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)

سورة العلق الآية (01-05)

# شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي وفّقني وأعانني، وألهمني الصبر والاجتهاد، حتى تمكنت من الوصول إلى هذه المرحلة العلمية الهامة، وإنجاز هذا العمل المتواضع، الذي يمثل ثمرة سنوات من الجد والسعي المتواصل.

يطيب لي في هذا المقام أن أعبّر عن خالص الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي المشرف الدكتور البشير عزوزي، الذي أحاطني بعنايته الأكاديمية وتوجيهاته القيّمة، وكان له الفضل الكبير في مرافقة هذا البحث منذ بدايته حتى لحظة اكتماله. لقد كان مثالًا في السعة العلمية، والصبر، والدقة، فله مني كل التقدير والعرفان.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى اللجنة العلمية المرافقة، التي خصّت هذا العمل بعنايتها واهتمامها، وقدّمت ملاحظاتها وتوجيهاتها التي أسهمت في تحسين مضمونه وتجويد نتائجه. إن مشاركتهم كانت مصدر تشجيع واعتزاز بالنسبة لي.

ولا يفوتني أن أقدّم أصدق عبارات الشكر والعرفان إلى جميع الأساتذة الأجلاء بكلية الآداب – قسم الدراسات النقدية، الذين كان لهم الأثر البالغ في تكويني العلمي والمعرفي، وساهموا، كلٌّ من موقعه، في فتح آفاق البحث والتفكير النقدي أمامي، فجزاهم الله عني خير الجزاء.

أسأل الله أن يجعل هذا العمل لبنة نافعة في بناء المعرفة، وأن يُكتب له القبول والانتفاع، والله وليّ التوفيق.

# إهـداء

بسم الله الرحمن الرحيم

*إلى من لا تُعد نعمه، ولا تُحصى عطاياه... إلى الله جلّ في علاه، الحمد له أولًا وآخرًا، ظاهرًا وباطنًا، على ما وهب وأعان ويسّر، وما خفي من النِعم أكثر*

*إلى من كانا سببًا بعد الله في كل نجاحي... إلى والديّ العزيزين، دعاؤكما سندي، ومحبتكما زادي، فلكما مني كل الحب والامتنان والتقدير*

*إلى شريك دربي ونِعم الرفيق... إلى زوجي الحبيب، سندي في الحياة، ودعمي في كل لحظة ضعف، شكرًا لصبرك، لحنانك، ولإيمانك بي، فقد كنتَ نعم العون بعد الله.*

*إلى زهوري المتفتحة، ونبض قلبي الدائم... إلى بناتي الغاليتين دعاء ولينة، وإلى أبنائي الأحباء أمير ومعاذ، أنتم أملي ومستقبلي، وبكم تحلو الحياة وتكتمل المعاني*

*إلى أختي الحبيبة آسيا، التي وقفت بجانبي بكل حب وصدق، وساعدتني في إعداد هذه المذكرة، جزاكِ الله عني كل خير*

*إلى زميلتي العزيزة يسرى بن براهم، التي شاركتني رحلة التعب والسعي، وكنتِ خير رفيقة في هذا الطريق، شكراً من القلب*

*إلى أستاذي المشرف الفاضل، الذي منحني من علمه ووقته، ووجّهني بحكمة وصبر، جزاه الله عني خير الجزاء*

*وإلى كل من ساندني ولو بكلمة، بدعاء، بابتسامة، بنصيحة، أو بتشجيع صادق... أقول لكم من القلب: شكرًا، فقد كان لعطائكم مهما بدا صغيرًا أثرٌ كبير في قلبي*

بلغول عقيلة

# إهـداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتحقق الأمنيات، والصلاة والسلام على خير خلقه محمدٍ ﷺ، المبعوث رحمةً للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد...

إلى روحٍ لا تغيب عن قلبي،

إلى من رحلت عن دنيا الفناء، وبقيت في دعائي وذكرياتي...

إلى جدتي الحبيبة، رحمكِ الله وأسكنكِ فسيح جناته، هذا الجهد أقدمه لروحك الطاهرة، علّه يكون في ميزان حسناتك.

إلى من كانا بعد الله عزّي وسندي، نبع الحنان، ومصدر القوة...

إلى أبي وأمي، حفظكما الله، وجزاكما عني خير الجزاء، لولا دعاؤكما ورضاكما، ما وصلت إلى هذه اللحظة.

إلى نبض القلب ونور الدرب... إلى أخواتي العزيزات: سيرين، ندى، وهبة الرحمان، أنتن الزاد في رحلتي، والحب النقي الذي لا يتبدل.

إلى شريكة الجدّ والليالي الطويلة، رفيقة العلم والسعي...

إلى عقيلة بلغول، شكراً لكِ على الدعم، والتفاني، والإيمان المشترك بأننا نستحق أن نصل.

وإلى من كانت وما زالت صديقة القلب والروح، ورفيقة الدرب منذ بداياته...

إلى دبوشة رانية، يا من جمعتك بي الأيام على محبة لا توصف، وصدق لا يُقاس، أنتِ من أثبت أن الأخوّة لا تُولد فقط من الدم، بل من الوفاء.

وإلى أستاذي المشرف الدكتور البشير عزوزي، الذي لم يبخل عليّ بتوجيهه الكريم، ودعمه البنّاء، فكان خير عون في مسيرة هذا العمل. جزاك الله عني كل خير، وبارك في علمك وجهودك.

إلى كل من ساندني بدعوة أو كلمة طيبة...

أهدي هذا العمل عربون وفاء، ودعاءً بالصلاح والسداد لنا جميعاً.

بن براهم يسري

# مقدمة

## مقدمة:

تُعدّ تجربة الشعر العربي الحديث في القرن العشرين محطةً فارقة في تطوّر الخطاب الشعري من حيث المضمون والرؤية والأسلوب، إذ شكّلت قصيدة التفعيلة، بوصفها منجزًا حداثيًا، فضاءً مفتوحًا لتجريب أشكال تعبيرية جديدة تجاوزت حدود البناء العمودي التقليدي، لتفسح المجال أمام رؤى شعرية وسردية تتقاطع فيها الأجناس وتتداخل البُنى. ومن بين التجارب الشعرية الرائدة التي كرّست هذا التحول، تبرز تجربة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، الذي يُعدّ من أبرز المؤسسين لما يُعرف بشعر التفعيلة أو الشعر الحر في الأدب العربي المعاصر.

وتندرج قصيدة "حفّار القبور" ضمن النصوص الشعرية التي تجسّد هذا التحوّل، بما تحمله من عمق فني وفكري يعكس نضج تجربة السياب، إذ تتضافر فيها الأبعاد الشعرية والسردية على نحو يكشف عن وعيٍ تركيبي متقدّم، يجعل من القصيدة نصًّا شعريًا سرديًا بامتياز. ذلك أن حضور تقنيات السرد من حدث وشخصية وزمان ومكان ووصف وحوار، ضمن بنيتها الشعرية، يفتح مجالًا واسعًا للقراءة من منظور سردي لا يُغفل الانزياحات الشعرية والإيقاع الرمزي، بل يتقاطع معها في إنتاج الدلالة.

وتأسيسًا على هذا التداخل، تُطرح الإشكالية المحورية التي يسعى البحث إلى معالجتها، وهي: إلى أي مدى تستند قصيدة "حفّار القبور" إلى بنية سردية، وما هي ملامح هذه البنية من حيث مكوّناتها ووظائفها ودورها في تشكيل الدلالة؟ ومن هذه الإشكالية يتفرّع عدد من التساؤلات التي توجه مسار التحليل، من قبيل: ما هي العناصر السردية الحاضرة في النص؟ كيف تتفاعل البنية السردية مع البنية الشعرية؟ وما مدى إسهام هذا التداخل في خدمة المضمون العام للقصيدة؟

تتجلّى أهمية هذه الدراسة في كونها تسعى إلى قراءة نص شعري حداثي قراءةً سرديةً، وهي زاوية لا تزال تشكّل مجالًا خصبًا لم تُستنفد إمكاناته بعد في النقد العربي الحديث، خصوصًا في ما يتعلّق بعلاقة الشعر بالسرد ضمن تجارب عربية رائدة مثل تجربة السياب.

أما دوافع اختيار الموضوع فتعود إلى عاملين اثنين: أولهما ذاتي، يتمثّل في التفاعل الجمالي والوجداني مع تجربة بدر شاكر السياب، وبوجه خاص مع قصيدته "حفّار القبور"، لما تحمله من رمزية وصور شعرية مشبعة بالحس الوجودي والقلق الإنساني؛ وثانيهما موضوعي، يرتبط بانخراط هذا البحث ضمن اهتمامات النقد المعاصر بتقاطع الأجناس الأدبية، ولا سيما العلاقة الجدلية بين السرد والشعر في إطار الشعر العربي الحديث.

ويسعى البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، أبرزها: الكشف عن الآليات السردية في قصيدة "حفّار القبور"، وإبراز طبيعة العلاقة التفاعلية بين البنية السردية والبنية الشعرية، وتحليل أثر هذه العلاقة في بناء الدلالة وتشكيل الصورة الشعرية، مع محاولة تقديم تصور نظري حول إمكانات توظيف السرد في الشعر العربي الحديث.

ولتحقيق هذه الأهداف، تم اعتماد المنهج السردي كإطار نقدي مركزي لتحليل العناصر الحكائية والبنائية داخل النص، إلى جانب المنهج التحليلي النصي الذي يعامل القصيدة بوصفها بنية لغوية ودلالية متكاملة، تُقرأ من خلال مقاربات تفكيكية وبنيوية.

وانطلاقًا من طبيعة الموضوع وخلفياته المعرفية، فقد اقتضى هذا التصور المنهجي أن ينقسم البحث إلى مقدّمة تمهيدية تعقُبها وقفة نظرية تُمهّد لفهم البنية السردية في علاقتها بالنصوص الشعرية، ثم يتدرّج التحليل عبر فصلين متكاملين، يحاولان الإحاطة بجوانب الموضوع في مستوييه النظري والتطبيقي.

ينصرف الفصل الأول إلى تقديم الإطار النظري لمفهوم البنية السردية في الشعر، من خلال تفصيل مكوّناته الأساسية المتمثلة في الحدث، والشخصيات، والزمن، والمكان، بوصفها اللبنات المحورية في تشكيل البنية السردية. أما الفصل الثاني، فيخصص لتحليل

البنية السردية في قصيدة "حفّار القبور" من خلال رصد تجليات العناصر السابقة داخل النص، وبيان وظائفها الجمالية والدلالية.

وقد واجهت هذه الدراسة جملةً من الصعوبات، لعلّ أبرزها ندرة الدراسات التي عالجت البنية السردية في النصوص الشعرية الحداثية، إلى جانب صعوبة تكييف أدوات التحليل السردي مع نص شعري لا ينتمي بالكامل إلى جنس الحكاية، فضلًا عن قلة المراجع المتخصصة في تحليل تجربة السياب من منظور سردي، مما تطلب جهدًا إضافيًا في تأويل النصوص واستنباط عناصرها السردية بدقة واتزان منهجي.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نُعبّر عن بالغ الشكر والامتنان للأستاذ المشرف [الدكتور: عزوزي البشير ]، لما قدّمه من توجيهات علمية دقيقة، وملاحظات منهجية بنّاءة، كان لها الأثر البالغ في بلورة أفكار هذا البحث وتجويد مراحله المختلفة. فله منا كل التقدير والعرفان على دعمه المتواصل وصبره العلمي في مواكبة هذا العمل حتى اكتماله.

و بالنظر إلى الطبيعة البشرية الموسومة بالنقص، فإن كل عمل يصدر عن الإنسان لا يخلو من مظان القصور ومواطن الزلل، فذلك من لوازم كينونته التي جبلت على الخطأ والنسيان. ومن ثمّ، فإن ما يرد في هذا العمل لا يعدو أن يكون جهدًا بشريًا معرضًا للنقد والتقويم، إذ لا عصمة في القول والعمل إلا لكتاب الله تعالى، ولا كمال مطلق إلا في رسالات أنبيائه المصطفين.

و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

# مدخـل

# مدخل

تحقيقاً للاتساق بين عنوان البحث وتمهيدا لما سنقدمه في الفصول القادمة، سنستعرض في هذا المدخل المفاهيم الأساسية للمصطلحات التي يشملها العنوان ، مثل "البنية" و" السرد" وذلك بهدف الاحاطة معانيها وتوضيح دلالاتها وإزالة أي غموض قد يكتنفها وعليه سنتطرق إلى : ما المقصود بالبنية ؟ وما هو السرد ؟ وكيف يمكن تعريف البنية السردية ؟

## أولا : مفهوم البنية :

### أ. لغة :

حظي مصطلح البنية بمكانة بارزة الى جانب مفاهيم أخرى أسهمت في تطور الفكر الحديث، حيث نال اهتماماً واسعا من قبل العلماء والدارسين في مجال الأدب. " فكلمة بنية" تشتق في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية. [1]

لا يختلف مفهوم البنية في الفكر العربي كثيراً عن جذوره في الاستخدام العربي حيث يحظى بحصور واضع في التراث العربي، بالخصوص عندما يتعلق الأمر بالمعاجم اللغوية القديمة ولعل في مقدمتها : لسان العرب لابن منظور : حيث أن البنية من " بنى بينا على أهله، البنية و البنية ما بنيته وهو البني أو البني. و ابتنى دار بمعنى البنيان الحائط وقال غيرهم: البنية هي الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة ويقال : بنية وبنى وبنية وبنى بكسر الباء مقصوراً جزية ، وجرى وفلان صحيح البنية أي الفطرة.[2]

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 2 ، ص 176.

[2] ابن منظور لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة ، ص 160-161.

وبناء على ذلك، فإن كلمة "بنية" وكل ما يلحق بها من مشتقات "بنى" ، بجميع دلالاتها الحسية والمعنوية، تدور حول هيلكة الشيء وتكوينه وشكله العام.

ونجد المعنى نفسه تقريبا تتردد في (معجم العين) إذ اشتقت كلمة بنية فيه من الفعل الثلاثي المقصور "بَنَى" ويدل على: " فعل البناء كبناء الكعبة والقصور، و البنية هي الهيئة التي يكون عليها الشيء المفتعل".[1]

أما في ( معجم الوسيط ) فقد ورد تعريف البنية بقولهم: " بني العامل الشيء . وبناء وبنيانا، أقام جداره، ويقال بنى السفينة ويقال بنى مجده بنى الرجل ، بني الطعام جسماه بنى على كلامه : احتذاه واعتمد عليه... فالبنية ما بنى والبنية جمع نبى و البنية هيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صنعتها".[2]

ولقد جاءت كلمة البنية أو البناء في القرآن الكريم في قوله تعالى :

﴿ أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ ۚ بَنَاهَا﴾[3] " وقوله أيضًا : ﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ﴾[4] وقوله تعالى: ﴿ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾[5]

## ب. اصطلاحا :

يحمل مصطلح البنيّة دلالات واسعة ومتعدّدة، إذ يرتبط بمفهوم الشكل الذي يُفهم على أنّه تنظيم منطقي تدركه العقلية البشرية ومن بين المفاهيم الأساسيّة التي انبثق منها مفهوم البنيّة، يبرز معصوم المجموعة حيث تعد البنيّة " ترجمة المجموعة من العلاقات الموجودة

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين. تح : داوود سلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، فصل (ب)، بيروت: لبنان، 2004، ص 165.

[2] ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون: المعجم الوسيط، ج1 ، دار صادر بيروت ، ط3، 1970، ص 72.

[3] سورة النازعات، الآية 27.

[4] سورة الصف، الآية 04.

[5] سورة النبأ، الآية 12.

بين عناصر مختلفة وعمليات أوليّة تتميّز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة[1]، وبهذا فالبنية هي إعادة صياغة أو تنظيم لهذه المجموعات وفق منطق معيّن .

كذلك يطرح لها العالم السويسري بياجيه تعريفاً ضمن مفهوم المجموعة ويظهر هذا في قوله:" البنية تنشأ خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاث: الشمولية، التحول، التعلم الذاتي، فالمسؤولية تعني التماسك الداخلي للوحدة (...) وإنّما هي خليّة تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها الجوهرية.[2]

حسب رأي يمنى العيد أنّه إذا قلنا بنية النص" فإننا نقصد مادته اللغويّة وعالمه المتخيلّ الذي يتحقق بمجموع الأمور (النمط، الزمن، الرؤية )، من حيث هو عالم الانسجام، وعالم الرواية الواحدة، عالم القول، واللغة والصيغة الأدبية"[3] معنى هذا مادة النص والعناية بالشكل.

" وقد كان "تينانون" أول من استخدام لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات.

وتبعه" جاكبسون الذي استخدم كلمة بنيوية لأول مرة عام 1929 "[4] كان أول ظهور للاصطلاح البنيوي مع الشكلانيين الروس أثناء بحثهم الذي تقرّر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب"[5] أبى التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي .

أما في المفهوم الحديث لمصطلح البنية تربط به جان موكاروفسكي أطلق هذا المصطلح على الاثر الفني باعتباره نظام من العناصر المحققة فنيّا والموضوعة في تراتبية

---

[1] صلاح فضل: النظرية البنائية، ص 121.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير من البنيوية البى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط9، 1998، ص 34.

[3] يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983 م ، ص 35.

[4] عبد العزير حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (دط)، 1978 ، ص 163.

[5] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات (رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، (دط)، 2002، ص 118.

معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معيّن على بقية العناصر"[1] ومن هذا الأخير يمكن أن نفسر أن البنية تغدو مجرد أداة طبيعة في يد منتج الخطاب أو النص، يوظفها وفق مقاصده وخياراته موزعا عناصرها داخل سياقات و زوايا نظر تستمد مشروعيتها لا من ذاتها بل مما تحمله من دلالات مكتسبة عبر التراكيب المستعملة، والدعم المادي الذي يضفي عليها سلطة وتأثيرا في بنية الخطاب .

و في هذا السياق يقول (سعيد علواش ): " البنية نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويبنى عبر جملة تحولاته بحيث لا تتجاوز هذه التحويلات حدوده أو تلجأ إلى عناصر خارجية وتتألف البنية على العموم من اجتماع ثلاث ميزات : هي الكلّية / التّحول/ التعديل الذاتي"[2] .

ويتضح من هذا القول أنّ البنية تعد مفهوما تجريديا قائماً بذاته من حيث التكون، لكنّها تظل منفتحة على العالم الخارجي من حيث الدلالة ويتحقق ذلك من خلال إخضاع عناصرها لسلسلة من العمليات و التحليات التي تبرزها ضمن إطار محدد يسهم في تحديد ماهيتها.

## ثانيا: مفهوم السرد:

يعد السرد من القضايا الجوهريّة التي استأثرت باهتمام واسع من قبل الباحثين والدارسين، لاسيما في السنوات الأخيرة وذلك في ظل تراجع مكانة الشعر وتضاؤل تأثيره وسلطته. الأمر الذي أفسح المجال أمام النثر ليبرز بقوة ويحقق انتشارا واسعا، والمقصود بالنثر هو مختلف أنواعه من رواية ومسرحية وقصة وغيرها، أي كل ما يندرج ضمن إطار الحكي أو السرد.

[1] لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرؤية، دار النهار في النشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002، ص 37-38.

[2] سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت ( لبنان )، 1985، ص 52.

وقد شكل هذا المفهوم محوراً لعدد كبير من الدراسات التي سعت الي تحديد معناه و ضبط حدوده، نظرا لما يكتنفه من التباس وغموض في الاستعمال المعاصر وفيما يلي، سنحاول مقاربة هذا المصطلح وتقديم تصور دقيق لمعناه.

## أ. لغة :

أوّل ما يجب أن يشار إليه هو ورود كلمة السرد من القرآن الكريم حيث وردت على شكل توجيه للنبي داود عليه السلام يعلمه فيها صناعة الدروع يقول الله تعالى: ﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾[1].

كما ورد مصطلح السرد في الكثير من المعاجم العربية :

فورد في (لسان العرب) كالتالي: السَّرْدُ تَقدِمةُ شيء إلى شيء تأتى به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا"[2] أي أنّ كلام العرب ينبني على فعل التنسيق بين أجزاء الخطاب وتقريبا بنفس المعنى الذي ورد فيه ( معجم العين ) على نحو: " سَرَدَ القراءة والحديث: يسرده سَرْدًا أَي : يتابع بَعْضُهُ بَعْضاً، والسّرد اسم جامع للدّروع ونحوها من عمل الحلق"[3]

وجاء أيضاً في قاموس المحيط أنه: " جودة سياق الحديث"[4] ومعنى هذا أن السرد متصل بجودة السياق، وفي معجم مقياس اللغة جاء بمعنى:" كل ما يدل على توالى أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض".[5]

من خلال المرور السريع على المعنى اللغوي للسرد، يمكن استخلاص فكرة أساسية مفادها أنّ السرد يعد أداة من أدوات التعبير الإنساني التي تنقل لنا تجارب العالم، و تروي لنا

---

[1] سورة سبأ ، الآية 11.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، ط5، مج 7 ، باب السين ، بيروت (لبنان)، 2005م، ص 164.

[3] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، مج 1، باب (أ.خ)، بيوت (لبنان)، 1424 هـ، ص 235.

[4] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مكتبة النور، ج1، دمشق، 2007م، ص 301.

[5] أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء : معجم مقاييس اللغة، تر : محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص 157.

أحداثه، كما أنّه يعبّر عن رواية الحديث التي تتطلب تنسيقا دقيقا وتنظيماً محكماً للكلام، مما يجعل السرد في السياق العربي فنّا يعتمد على التأليف والترتيب المنهجي، وقد يستخدم مصطلح السرد مردفاً لبعض المصطلحات الأخرى مثل القص و الخطاب والحكي في اصطلاح بعض الدارسين.

**ب. اصطلاحا :**

بالنسبة لدلالة السرد في التعريف الاصطلاحي نجد سعيد يقطين يعرف السرد على أنه : "لا حدود له يتسع لكي يشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الانسان أينما وجد و حيثما كان "[1] بمعنى أنه جعل السرد في نطاق شاسع يخص الخطاب الأدبي، كما نجد تعريفه أيضا في كتابه الخطاب الروائي على أنه: " السرد هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل التي مرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المراسلة"[2].

ويذهب لطيف زيتوني في معجمه (مصطلحات نقد الرواية) إلى أن السرد " عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب هو السلعة المنتجة"[3] فمصطلح السرد يشير إلى اختيار طريقة الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليلقي بها الحدث الى المتلقي ، " فكان السردّ إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي مما يعني أنّه بإمكان القاص تنظيم مادّته وفق النمط الذي يرتئيه في تنسيق الوقائع والأحداث وتوزيعها

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر ( مقدمة للسرد العربي )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1997م، ص 16.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ( الزمن، السرد ، التبتير )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م، ص 41.

[3] لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 105.

بين ثنايا نصه الإبداعي وبذلك يؤدي السرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية فضلاً عنه اضفائه الطابع الجمالي على مجمل نواياها "[1].

أما عن الناقد عبد المالك مرتاض فيرى السرد بأنه" بث الصورة والصوت بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي ... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا"[2] فهاته العبارة تشير إلى أن السرد هو عملية استخدام اللغة لنقل صورة ( مشهد، حدث، موقف ) وصوت ( رأي، إحساس، موقف ذاتي) وتحويل ذلك إلى نص أو خطاب سردي، إلى قصة أو رواية أو أي شكل من أشكال السرد وهذا الانجاز السردي لا يشترط أن يكون خياليا ولا أن يكون واقعيا بل إن المهم هو الطريقة التي تعرض بها الأحداث عبر اللغة حيث تشكل الصور وتُعبر المواقف بطريقة تجعل القارئ أو المستمع يعيش التجربة أو يتخيلها.

يرى حميد لحميداني أن السرد هو " الحكي الذي يقوم على دعامتين أساستين: أولاهما: أن يحتوى على قصة ما تضم أحداث معينة .

ثانيتهما: أن يعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة السرد؛ ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تميز أنماط الحكي بشكل أساسي"[3].

## مفهوم السردية :

تهتم السردية باستخراج القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واكتشاف النظم التي تحكمها وتوجه ابنيتها وتحدد خصائصها وسماتها وتبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ، ومروي، ومروي له .

---

[1] نفلة حسن أحمد العربي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني (قراءة نقدية )، دار غيداء للنشر و التوريع ، ط1، 2011، ص 16.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية ( بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة يناير ، 1989 ، ص 219.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 45.

ويقول عبد الله إبراهيم إن السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له .... ولما كانت فنية الخطاب السردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات فإن السرديّة هي العلم الذي يدرس أو يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة[1]، فالسردية خاصية تعنى بالبحث والدراسة في مكونات و عناصر الخطابات السردية.

لذلك ومما سبق يمكن القول أن السرد مصطلح عابر للأنواع الأدبية وغير الأدبية التي تتخذ السرد وسيلة للتدوين و إثبات الذات، وحتى ينشأ العمل السّردي فإنه يتطلب راويا أو مخبرا لتبليغ أحداثه عن طريق اللغة، ويكون ذلك في إطار زمني و مكاني محددين، كما يتطلب شخصيات تقوم بتمثيل الأحداث، ومن كل هذا يمكننا القول أن العمل السردي يتكون من عناصر أساسية هي : الراوي ( المؤلف)، اللغة، الأحداث، الزمان، المكان، الشخصيات.

## مفهوم البنية السردية :

تعتبر البنية السردية قرينة البنية الشعرية والدرامية، وهي العلم الذي يبحث عن صياغة نظريات العلاقات بين النص السردي والقصة والحكاية[2]، وقد تعرضت في مفهومها في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة ومتنوعة " فالبنية السردية عند فورستر ( Forster) مرادفة للحبكة وعند رولان بارت (R. Barthes) تعني التعاقب أو التتابع و السببية أو الزمان والمنطق في النص السردي وعند أدوين موير ( Adwin Muir) تعني: الخروج عن التسجيلية والسببية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة بل هناك بنية سردية متعددة الأنواع تختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها.[3]

[1] ذويني خثير الزبير: سيميولوجيا النص السردي، رابطة أهل القلم، سطيف ، الجزائر، ط2 ، 2006 م، ص 20.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص 17.

[3] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها

و من هنا نستطيع القول أن البنية السردية مفهومها جد متشعب، ذلك أن كل ناقد لديه تعريف ورأي خاص به كل حسب الاتجاه أو المدرسة التي ينتمي إليها.

ويعرفها آخرون بأنها النموذج الذي يتجسد من خلال الممارسة الاجتماعية وهذا النموذج بترابط عناصره المكونة والمنسجمة بحيث يؤدي تغير أي عنصر في طبيعة العناصر الأخرى وقد عرّفه تودوروف على أنه العلم الذي يعنى بدراسة الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتساقها في نظام يكشف العلاقات التي تربط الأجزاء ببعضها البعض، والعلاقة بينها وبين الكل المتجسد في الخطاب السردي.[1]

[1] المرجع نفسه، ص 11.

# الفصل الأول:

# مكونات الخطاب السردي في القصيدة العربية المعاصرة

- الحدث وأنساق بنائه
- الزمن السردي .
- الشخصية وبناؤها .
- المكان وأنواعه.

# الفصل الأول: مكونات الخطاب السردي في القصيدة العربية المعاصرة

## عناصر السرد ومكوناته:

تعد تقنية السرد، على أنماطها وتنوع أساليبها مؤسسة على مجموعة من الركائز الجوهرية التي تشكل البنية الأساسية للعمل السردي، ويأتي الحدث في مقدمة هذه الركائز، إذ يُعدّ العنصر المحوري الذي تدور حوله العملية السردية. فالسرد في جوهره لا يُبْنى إلا من خلال تتابع الأحداث وتطورها، الأمر الذي يبرز الحدث بوصفه مكوناً أساسيا لا غنى عنه في تشكيل البناء الفني للنص السردي وتحديد مساراته الدلالية والزمنية. فكيف يتجلى الحدث في السرد بوصفه ركيزة أساسية من ركائزه ؟

## أولاً: الحدث وأنساق بنائه:

### 1. مفهوم الحدث :

يمثل الحدث أحد المكونات الاساسية في البناء السردي، إذ يعد عنصراً جوهريا لا يمكن للسرد أن يتشكل من دونه، وقد حظي هذا العنصر باهتمام واسع من قبل النقاد والدارسين، نظراً لدوره المحوري في تشكيل بنية الخطاب السردي، غير أن مقاربات النقاد للحدث وتباين مفاهيم حوله تتأثر باختلاف الرؤى الفلسفية المتعلقة بالزمن وبكيفية إدراكهم لطبيعة هذا المكون الذي يرتبط وجود الانسان به ارتباطا وثيقا، ورغم قدم محاولة الإنسان فهم الحدث ضمن مسارات المعرفة الإنسانية، إلا أنه لا يزال يحتفظ بجانب من الغموض والتعقيد في تمثله وتحليليه.

يعرف الحدث/ الفعل (Action) على أنه " سلسلة مترابطة من الأحداث تتسم بالوحدة والدلالة ولها بداية ووسط ونهاية. تنظيم متتابع من الأعمال"[1] ، ويشير عبد الله ابراهيم إلى

[1] جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 11.

أن تشكل الأحداث في النص السردي ينبثق من الأفعال التي تقوم بها الشخصيات إضافة الى الوقائع التي تتجلى ضمن المسار السردي، مؤكداً بذلك أن الحدث يتكون من تفاعل العناصر الفاعلة داخل بنية السرد فيقول: " يبنى الحدث في الرواية من مجموعة من الأفعال والوقائع السردية المرتبطة بعضها ببعض، و المنظمة على نحو معيّن وخاصة"[1].

ولا يشترط في الوقائع التي يتشكل منها الحدث السردي أن تخضع لنمط واحد أو ترتيب محدد، إذ إنّ تنوع أشكالها وتسلسلها يعد من السّمات التي تمنح السرد مرونة وتعدديته البنائية، فالحدث عبارة عن مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من حاصل تواليها في الزمان على نحو معين"[2] أو يمكننا القول عنه بأنه " تغيير في الحالة، يحدث بواسطة فاعل (Agent) ويعبر عنه في الخطاب ملفوظ فعلي في صيغة "يفعل" ، "فعل" (Action)[3] فالحدث هو ذلك التغير في حالة السكون الذي نراه في أوّل القصة، إذ يقع فعل يكسر تلك الرتابة ويغيّر مجرى العلاقات ونتائجها، حيث يقول في هذا الصدد لطيف زيتوني" الحدث هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق من حركة أو إنتاج شيء "[4]

أيضاً يعرّف الحدث على أنّه " الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذْ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات ولما كان القاص سيمتد أحداثه من الحياة المحيطة به، لتكون مشكلة للواقع كان لا بد له من اختيار هذه الأحداث وتنسيقها عرض جزئياتها عرضاً يصور الغاية المحددة"[5] كما يعرفه "محمد يوسف نجم" و"

---

[1] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد )، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 1434-2013م، ص 159.

[2] عبد الله ابراهيم: البناء الفنى لرواية " الحب في العراق"، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، 1988م، ص 23.

[3] جيرالد برانس: قاموس السرديان ، مرجع سابق ، ص 08–

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 2002 ، ص 15.

[5] عزيزة مريان: القصة والرواية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 25 .

زغلول سلام" بأنه "اقتران فعل زمن"[1] وعليه فالحدث هو" فعل الشخصية، وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائح قوية مع بقية الأدوات الفنيّة الأخرى ولا سيما الشخصيّة، كما أنّ الحدث داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة. صحيح أنّه يشبهه في خطوطه العامة، ولكن عنصر الخيال يدخل طرفاً مهما في عملية الخلق الفنّي"[2].

كما ينظر إلى الحدث من زاوية أخرى تقوم على دراسة الترتيب والبناء الفعلي الذي يخدم الشكل الروائي، لذلك فبناء الحدث يقصد به " الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان"[3].

يشير عدد من النقاد والدارسين إلى أنّ البناء السردي في الرواية يتسم بالاتساع والمرونة مما يتيح لها احتواء حدث رئيسي واحد أو أكثر، إلى جانب مجموعة من الأحداث الثانوية التي تسهم في تطوير الحبكة وتعميق الشخصيات. وفي المقابل تتسم القصة القصيرة على أنها " لا تحتمل غير حدث واحد ، و ربما بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة ولم يعثر فيها على حدث، إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحادثة محددة أو رحلة عابرة في أعماق الشخصية"[4] حيث تعد هذه النصوص بمثابة ومضات سردية مكثفة، ترتكز على التعبير عن الحياة الداخلية للشخصية من خلال استجلاء أفكارها و استبطان عواطفها، وذلك في إطار لحظة تأملية تتسم بالعمق الوجداني والتأمل الذاتي.

تتقاطع مختلف التعريفات والمفاهيم النقدية في اعتبار الحدث العنصر المركزي في البناء السردي، إذ ينظر إليه بوصفه مجموعة من الأفعال التي تصدر عن الشخصية دون

---

[1] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979 م، ص 26 ، وينظر أيضًا: محمد سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1951م، ص 111.

[2] صبري مسلم: الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60 ، 1998 م ، ص 42.

[3] عبد الله إبراهيم: البناء الفني الرواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص 27.

[4] علي عواد: خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، مجلة أفكار، عمان، الأردن، العدد 280، آيار، 2012م

أن يشترط فيها الترتيب الزمني أو التسلسل السببي، فقد يقدم الحدث على نحو غير خطي، تبعاً لاحتيارات السرد و توزيع المشاهد، كما يعرف الحدث أحياناً بوصفه مجموعة من الوقائع أو الأفعال التي تحدث تحولاً في البنية القصصية، أو ما يشكل جوهر الموضوع السردي من مواقف وتحولات و حركات تؤثر في مجرى القصة .

**2. أهمية الحدث وترتيبه في البناء السردي** :

و منا يعيره السارد أهمية خاصة هو ترتيب الحدث، إذ لا خلاف في أن طريقة عرض الوقائع تسهم بشكل جوهري في بناء المعنى وتوجيه التلقى ولا جدال " أن ترتيب الحدث في الرواية قضية أساسية تفرضها طبيعة الحدث والشخصيات والزمان والمكان، وكلّما أجاد الروائي ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقى رسالته الفنية، فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به "[1] يعد الحدث أداة محورية يسعى من خلالها الكاتب إلى إيصال رؤيته الفكرية والجمالية، كما يمثل تجليّا لقدراته الفنية في بناء نص سردي محكم و متماسك. ومن هذا المنطلق، يضطلع الحدث بدور تواصلي فاعل، إن تعزز فاعليته كلّما اتسم بناؤه بالدقة والاتقان، وتكمن أهميته كذلك في قدرته على توحيد مكونات السرد الأخرى من زمان و مكان و شخصيات و وصف و صمرها ضمن بنيته، ما يفضي إلى تحقيق الانسجام والتكامل داخل النص السردي .

و من الأدوار الثانوية التي يلعبها الحدث: " الايهام في توسيع مجال الرؤية القصصية، والاستهام في بناء الحدث الرئيسي، وإضاءة بعض جوانب الشخصيّة، أو تقديم شخصية ثانوية جديدة لها دور بارز في أحداث الرواية، وإثراء الموضوع الروائي وإضفاء طابع من الطرفة على الجو العام للرواية وكل ذلك يؤدي إلى إغناء الحبكة، وجعل مجال الرؤية القصصية أكثر رحابة"[2]

---

[1] عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص 27.

[2] ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة للطباعة والتجليد ، القاهرة ، د ط، 1996 م ، ص164.

### 3. تصنيف الحدث في السرد :

يصنف النقاد الأحداث من حيث محوريتها ودورها في بناء القصة إلى قسمين:

**أ. أحداث رئيسية**: وهي التي " لا يمكن حذفها أو الاستغناء عنها، لأن ذلك يؤدي إلى خلل في بناء الرواية أما القصة، وبروز فجوات واضحة لا يمكن سدها، ويمكن لهذه الأحداث أن تتطور من خلال ظهور أحداث ثانوية وقد تكتسب من مقدماتها وتفصيلاتها وتأخذ صورتها"[1] أي أن الأحداث الرئيسية تشكل العمود الفقري في البنية السردية، إذ يعد وجودها ضروريا لضمان تماسك النص واستمرارية تطوره الدرامي، فهي تمثل المحاور الأساسية التوت تدفع بالسرد إلى الأمام، ولا يمكن الاستغناء عنها دون أن يُحْدِث ذلك خللاً بنيويا يفضي إلى تفكك الحبكة وظهور فراغات سردية يصعب ملؤها وغالباً ما تتطور هذه الأحداث الرئيسية عبر تفاعلها مع أحداث ثانوية، سواء من حيث التمهيد لها أو الإضاءة على أبعادها المختلفة، ما يمنحها عمقا ويسهم في تبلورها التدريجي ضمن السياق العام للنص فتكسب بذلك ملامحها الكاملة من خلال مقدماتها وتفصيلاتها المصاحبة .

**ب. أحداث ثانوية**: وهي التي " ليس لها تلك الأهمية التي تتنبؤها الأحداث الرئيسية ويمكن الاستغناء عن بعضها دون أن يؤدي ذلك إلى خلل واضح في البناء "[2] فالأحداث الثانوية تنشأ وتتفرع عن الأحداث الرئيسية ، حيث تؤدي دورًا مكملاً لها على المستويين الدلالي والفني فهي تسهم في تحقيق المعنى، وتدعم البناء السردي من خلال إضاءة الجوانب المختلفة للحدث المركزي، مما يعزز الترابط بين مكونات النص ويضفي عليه مزيدا من التماسك والثراء الفني .

### 4. أنساق بناء الحدث في السرد :

[1] ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 164.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

يعرّف النسق على أنّه " الهيكل البناء الذي يعتمد الراوي في إرساله".[1]

يتفاوت بناء السرد تبعا للبيئة الثقافية والاجتماعية التي ينشأ فيها، ووفقا لمستوى النضج العقلي، ومدى حضور الخيال والعاطفة وأنماط التفكير السائدة، فضلاً عن التأثيرات المعرفية والنفسية المختلفة وإذا كان السرد التقليدي لاسيما في أشكاله القديمة، قد اتسم في بنية خطية قائمة على التتابع السببي للوقائع بحيث يرتبط كل حدث أو موقف بما يسبقه كنتيجة له ويمهد لما يليه، فإن السرديات الحديثة اتجهت نحو التجديد، سواء من حيث طرائق البناء الفني أو من حيث توظيف الزمن السردي بأساليب متباينة بما يخرق النموذج التقليدي ويمنح النص طابعا أكثر تفردا وتجريبيا. وبناء على هذا التحول تمكين التمييز بين نمطين رئيسيين في بناء الحدث السردي :

1- **البناء التقليدي**: يعد البناء التقليدي للحدث أحد الأشكال الأساسية في تشكيل البنية السردية حيث تتسم الأحداث فيه بالتتابع الزمني والترابط السببي والتسلسل المنطقي بما يضمن انسجام النص ووحدته. وعلى الرغم من تبني العديد من السرديات الحديثة أنماطا غير تقليدية في ترتيب الأحداث، فإن البناء التقليدي يظل بمثابة المرجعية الأساسية التي يعتمدها القارئ في تأويل السرد وفهم مجرياته، نظراً لما يوفره من وضوح واتساق في الانتقال بين لحظات الحكي.

2- **البناء المتوازي**: هو نمط بنائي يعتقد على تقسيم أحداث الرواية على عدة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبيا، وتظل لتلك المحاور شخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطور إلى أن تلتقي في حاتمة الرواية أو تظل معلقة.[2]

[1] محمود هلال محمد أبو جاموس: البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، أطروحة دكتوراه، إش: نبيل حداد، جامعة اليرموك، الأردن، 2017 - 2018 م، ص 38.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: البناء الفني في رواية الحب في العراق، مرجع سابق، ص 54 .

وتوالي الوقائع وترتيبها وفق نظام معين، مسؤولية الراوي الذي يقوم بمهمة سرد الأحداث وكيفية " ترتيب الوقائع التي تشكل مهمة الحدث، ترتيباً متتالياً، متوازيا أو متداخلاً أي في غر خاضعا لتسلسل زمني صاعد أو متقطع أو متراجع، فأي حدث فني يخضع لنظام ترتيب معين"[1].

شهدت الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة اهتماما متزايدا بتحليل الطرائق تشكل الأحداث داخل النصوص السردية، حيث أطلق على هذه الطرائق مصطلح "الأنساق البنائية" وقد برز هذا الاهتمام بشكل واضح مع ظهور الدراسات الشكلانية الروسية، التي أولت غاية خاصة بكيفية انتظام الأنساق وتحليلها داخل البنية السردية، لاسيما من خلال التمييز الذي قدّمه "توماشفسكي" بين المتن الحكائي (Fable) والمبنى الحكائي (Sujut) ؛ إذ قامو بدراسة " ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية، مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، وواصلو من خلال ذلك إلى تصور دقيق هام من الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية ، والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى".[2]

قام الناقد عبد الله ابراهيم بتمييز مجموعة من الأنساق الحديثة التي تتجلى في السردين القديم والحديث وهي :

أ. **النسق المتتابع** : يعد النسق المتتابع من أقدم الأنساق البنائية وأكثرها تقليدية، إذ يشكل نمطا سرديا شائعاً لا يقتصر على نوع أدبي بعينه، بل يمتد حضوره إلى مختلف الأشكال السردية بما في ذلك القص الشفوي، والسرد الملحمي، و الحكايات الخرافية، كما يبرز بوضوح في المؤلفات التاريخية، وهو " نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق، ويتم في تحديد

[1] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ( مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة )، المركز الثقافي العربي )، بيروت، لبنان، ط1 ، 1996 م، ص 121.

[2] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997م ، ص 86.

المكان والزمان على نحو دقيق تمهيدا لسيلان الحكاية عبر خطية الزمن"[1] فيقوم هذا النسق على أساس " رواية أحداث القصة جزء بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى"[2] وفيه ترتب الأحداث بشكل تصاعدي، فكل حدث في القصة تجره واقعة أو حدث سابق، فهو يعتمد مبدأ السببية الزمانية[3] وعبارة أخرى تسير " الأحداث بشكل خطي تاريخي، بحيث لا تختلف من تسلسلها في المتن"[4] أي أنّ تسلسل الأحداث في هذا النسق يتم تشكل خطي ومنتظم دون أن يشوبه أي تداخل أو انقطاع، حيث تتوالى الوقائع سرديا بصورة متتابعة ومتصلة، مما يجعل البناء السردي يمتد من بداية القصة إلى نهايتها وفق ترتيب زمني متسلسل.

يتميز هذا النسق بخضوعه لمنطقة السببية ، لأن " الأفعال المترابطة التي تكون الحدث، تخضيع مباشرة للعلاقات السببية بينها فهي توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة فيما بينها، بحيث يكون كل منها سببا لما يليه ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترابط هذه الافعال نحو الذروة "[5]، كما يتميز هذا النسق أيضًا " ..... الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات فحسب وإنما الخلفية الزمانية و المهنية للمتن كلّه".[6]

كذلك القصيدة السردية، في عرض أحداثها المتتالية والمتتابعة تشكل وحدة سردية متماسكة في عرض الأحداث التي جاءت متسلسلة وقائمة على مبدأ السببية، فكل فعل

---

[1] أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ص 137.

[2] شجاع الثاني: البناء الغني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد )، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994م، ص 12.

[3] ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا )، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 124.

[4] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤي والدلالة)، مرجع سابق، ص 108.

[5] المرجع السابق، ص 108.

[6] عبد الله إبراهيم: أبنية الحدث في رواية العرب، مجلة أقلام، العدد 09، 1988م ، ص 16 .

سردي لاحق هو رد فعل لفعل سابق بالضرورة، وهكذا تتعاقب الأفعال السردية حتى يصل الحدث إلى نهايته.

**ب. النسق المتداخل**: ويقصد به " البناء الذي تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمان، حيث تتداخل وتتقاطع فيه الأحداث والوقائع في الزمان، والعلاقة بين الأحداث يحكمها التجاوز، فتغيب سمة التتابع التي اعتمد عليها البناء المتتابع، فالبناء لا يحفل بترتيب الأحداث، بل إنه ينتقي الأحداث وزمانها، معتمدا على الحذف و التلخيص بتسريع الأحداث"[1]، دون ضوابط منطقيّة ، وتقدم دون اهتمام بتواليها وإنما بكيفية وقوعها فهو إذن نسق تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمن، فلا يخضع للتابع مستقبل في الزمان والمكان، ولكن زمن الأحداث يتداخل فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي[2]، يغيب الترتيب الزمني في السرد، حيث يمنح السارد الأولوية للحدث ذاته، فيجعله محور اهتمامه الرئيس، ونتيجة لذلك تتوزع مكونات الحدث الواحد و تتناثر داخل المتن السردي، ما يستدعي من المتلقى إعادة ترتيبها وتنظيمها ذهنياً من أجل استيعاب صورة الحدث في كليتها، وخلال هذا التوزيع والتشتت الزمني تتجلى براعة السارد في قدرته على الربط المحكم بين الأحداث، على نحو لا يكشف عن أيّ فجوات في الانتقال، رغم الانفصال الزمني بينها.

**ج. النسق التضميني**: يعد هذا النسق من أقدم الأنساق البنائية في السرد كذلك، فيعرف على أنه " إقحام حكاية داخل أخرى"[3] أيضًا هو " يقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحدة، وتعد قصص ألف ليلة وليلة نموذجا بارزاً لهذا النسق"[4]، ومن خلال هذا

---

[1] سليمان الأزرعي، جمار منتقاة، دار أمواج للطباعة والنشر، عمان، الأردن ، 2010 م ، ص 397 ، عن محمود هلال محمد أبو جاموس، البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، ص 43 .

[2] عبد الله إبراهيم: البناء الفني الرواية الحرب في العراق (بناء السرد )، مرجع سابق، ص 38.

[3] شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق، ص 15 .

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 57.

النسق يتضح أنه لديه أهداف يسعى إلى تحقيقها السارد مثل ملء الفراغ داخل العمل السردي، و اضفاء حيوية على السرد، وإضافة أغراض فنية وموضوعية كالحيوية والتنويع وترتبط بعلاقة معينة مع الحكاية الأساسية كالتأكيد والبرهنة و الاستنتاج والتقديم والتمهيد لها أما العنصر الثاني الذي يحتل أهمية في مكونات السرد فهو الزمن أو ما يعرف بزمن القص:

## ثانيا: الزمن السردي :

### 1- ( زمن القص / الحكي):

منذ القدم، انشغل الإنسان بالزمن، ساعيا إلى فهم طبيعته و ماهيته، و استكشاف علاقته به، فقد تساءل عن مكونات الزمن، وما يرتبط به من مفاهيم، وتأمل في تأثيره العميق على مجرى حياته، وفي المقابل، سعى الإنسان أيضاً إلى التأثير في الزمن وضبطه بما يتوافق مع حاجاته. وقد تباينت النظريات الفلسفية في تفسير الزمن و تحديد معالمه، كما اختلفت مناهج دراسته بايتات في العصور والمدارس الفكرية، ولأن السرد هو إنتاج بشري، فللزمن دخل في تكوينه، خاصة وأن السرد ينهض على المكون الزمني من جملة عدة مكونات، هو أبرزها وأهمها، ولكونه أبرز مظهر من مظاهر الحدث السردي، فقام الباحثون والنقاد بدراسة الزمن في السرد، لكن تأثير النظريات غير الأدبية والفلسفية كان له حضور قوي فيها، و برزت النظرية البنيوية ببحوثها في مجال تحليل السرد إلى تقديم نماذج لدراسة الزمن، من بين هاته الدراسات دراسة "جيرار جنيت" التي تضمنت دراسة المفارقات الزمنية في السرد الفرنسي، فقام بتحديد مفاهيم بعض المصطلحات الكبرى التي تجمع البنية "الزمنية" في النص عموماً وبعض التفريعات الناتجة عنها، فقد تم التمييز بين زمنين هما زمن القصة، وزمن السرد :

**أ- زمن الحكاية – القصة:** في بعض الدراسات العربية بأنه " المدة الزمنية التي تغطيها المواقف والأحداث الممثلة أو المعروضة في مقابل زمن الخطاب أو السرد"[1] بحيث يشير هذا المفهوم إلى الزمن الأصلي الذي تقع ضمنه أحداث الرقصات في صورتها الأولية، أي المادة الزمنية الخام التي يستقى منها البناء السردي، سواء كان هذا الزمن واقعيا أن متخيلاً ، وذلك قبل خضوعه لعمليات التشكيل السردي و اندماجه في البنية الخطابية للنص وقد تم تعريفه في إحدى الدراسات النقدية العربية على أنّه الزمن الذي تستغرقه الأحداث في وقوعها ضمن الحكاية الأصلية، أي قبل تحويلها إلى خطاب سردي، فكل " مادة حكائية ذات بداية ونهاية، تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلاً أم غير مسجل، كرونولوجيا أم تاريخيا"[2]، وفي هذه الحالة نجد أنّ تسلسل الأحداث يكون وفقاً لترتيب منطقي. له بداية ووسط ونهاية .

**ب - زمن السرد:** وهو مختلف عن زمن القصة ويعرف أيضا بأنه " الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث في مقابل زمن القصة" و في هذا النمط السردي يمنح السارد المادة الزمنية الخام بعدا خاصا ومتميزاً من خلال أسلوبه في العرض والتقديم، إذ لا يكتفي بنقل مجريات القصة وفق تسلسلها الزمني الطبيعي بل يتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل الزمن داخل النص بأسلوب تحييلي يتلاعب به تقديما و تأخيراً وبهذا يصبح زمن السرد زمنا ابداعيا لاحقا لزمن القصة الأصلية، يعاد من خلاله إنتاج الحدث وتجسيده بطريقة جديدة لا تعتمد على الترتيب المنطقي أو السببي التقليدي، بل تتوزع فيه المقاطع السردية بشكل غير خطي، مما يضفي على النص طابعا فنيا متفردا .

يعتمد النص السردي في تمييزه و تفرده على نوع خاص من الزمن، الأمر الذي يجعله محور اهتمام كبير لدى النقاد و المهتمين بالسرد. وتكمن أهمية هذا الزمن في كونه

[1] جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 62.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير ) ، ص 89.

أداة لفهم زمن القصة وتحليل العلاقة بينهما، مما يمنح السرد عمقه وتحولاته الدلالية، يقول تودوروف: " يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الرمن داخل السرد إلى عدم التشابه بين زمنية القصة، وبين زمنية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر"[1] بحيث تعد مسألة الترتيب الزمني والالتزام به من القضايا الجوهرية في التمييز بين نوعي السرد، فقد يتطابق الزمنان، زمن القصة و زمن السرد التقليدي، بينما يغلب استخدام نمط زمني واحد يتمثل في زمن القصة ضمن أشكال السرد البسيط والموجز .

**2- مستويات الزمن السردي:**

قام الناقد البنيوي الفرنسي جيرار جنيت بتصنيف الزمن السردي إلى مجموعة من المستويات والمحاور، بهدف مقاربته وتحليل بنيته وفقاً لعلاقتي التوازي والاختلاف بين مكوناته ومن خلال المقارنة بين زمن السرد و زمن الحكي-القصة، يمكن الكشف عن طبيعة العلاقة بينهما، وذلك بالاعتماد على آليات تحليله دقيقة تسهم في توضيح البنية الزمنية للنص السردي. ولفهم طبيعة هذه العلاقة يمكن الاستناد على:

❖ **محور نظام الترتيب الزمني:** والذي يعرّفه بأنه " مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع، وترتيب حدوثها في السرد، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقاً لترتيب وقوعها ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين"[2] كما يعرف نظام الترتيب الزمني على أنه " مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث و المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3].

---

[1] مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السفر الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب ، ط1، 1992 م ، ص 55.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 4.

من جهة أخرى يشكل الترتيب السردي بعدا أساسيا في تشكيل البنية الزمنية للنص ويتجلى ذلك من خلال خرق التسلسل الزمني الخطي لأحداث القصة، عبر استدعاء أزمنة ماضية متفاوتة البعد، سواء كانت قريبة أم سحيقة، و يؤدي هذا الانفتاح الزمني إلى تداخل الأزمنة وتراكبها بما يفضي إلى بناء نظام زمني مركب و متمايز داخل المتن السردي. وفي هذا الإطار، تميز الناقدة يمنى العيد بين نوعين من الأحداث المتعاقبة، في إشارة إلى تنوع آليات تنظيم الزمن السردي وتعدد مستوياته وهي :" الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع، فالأحداث تتوالى على وقف زمن تاريخي، لكن تدخل الراوي يجعله يقص الأحداث وفق زمن آخر هو الترتيب الفني الذي يعمل على تداخل الأحداث والأزمنة تواليا مختلفاً عن الترتيب الأول"[1].

وهكذا يسهم تلاعب السارد / الراوي في إحداث مفارقات زمنية متعددة بين زمن القصة و زمن السرد، تتجلى أساسا في شكلين رئيسيين: الاسترجاع، الذي يستدعي أحداث ماضية، والاستباق، الذي يجيل إلى أحداث مستقبلية لم تقع بعد. وتعد هذه المفارقات من الآليات الفنية التي يعكس من خلالها السارد وعيه الجمالي وتوظيفه الواعي للزمن، بما ينسجم مع اختيارات الكاتب في بناء المعمار السردي للنص. و من هذه المفارقة يمكن أن ندرس :

1) **حالة التوازن المثالي**: يسمى أيضا " النسق الزمني الصاعد"[2]، وفي هذه الحالة يساير الراوي في سرده الأحداث ومنها الحقيقي[3] فيقوم بتقديمها كما وقعت في قصتها الحقيقية يخضع منطق الأحداث لقوانين تسلسل الزمن التقليدي ( ماضي، حاضر، مستقبل ).

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998م، ص 75.

[2] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، 1993م ، ص 132.

[3] ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص 132 .

2) **الاسترجاع**: يعرف الاسترجاع أو الارتداد بأنه " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة "[1] و هو أيضاً " مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر"[2].

في تقنية الاسترجاع، يعمد الراوي إلى قطع التسلسل الزمني التصاعدي للسرد، ليتوقف عند لحظة معينة ويعود إلى سرد أحداث ماضية سابقة لتلك اللحظة. وخلال هذا التوقف، قد يدرج إشارات إلى أحداث راهنة أو مستقبلية ضمن زمن القصة، ثم يستأنف الراوي سرد الأحداث الماضية إلا أن ترتيبها يعرض وفق تسلسل يسبق زمن وقوعها في القصة مما يبرز تداخل المستويات الزمنية ويظهر تحكم الراوي في بنية السرد وترتيب الأحداث .

ويقسم الاسترجاع إلى قسمين بالنظر إلى الموضوع وخطية السرد هي :

أ- **الاسترجاع الخارجي**: هم تقنيه " سردية زمنية" ، تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضاً الاستذكار Retrospection [3]، يتوقف الراوي عمدًا عند هذه المرحلة من السرد لتزويد المتلقي بمعلومات ذات أهمية، ويؤدي هذا التوقف دورا وظيفيا في البناء السردي، إذ يتيح للراوي تقديم معطيات ضرورية لفهم مجريات الأحداث أو خلفيات الشخصيات، مما يسهم في تعميق البنية الدلالية للنص وتعزيز تماسكه السردي عن طريق " تحيين أسئلة " عند في تاريخ سابق ... وربط الماضي بالحاضر، حتى يظل هناك استمرار و تفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخوص، وفي صوغ اشكاليات تتخطى الظرفي والعابر لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد".[4]

---

[1] ينظر جيرار جنيت، خطاب الحكاية ( بحث في المنهج )، تر: محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م، ص 51.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 16.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية العصمة (تحليلا وتطبيقاً ) ، مرجع سابق ، ص 80 .

[4] محمد برادة: الروائية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة ، ط1، 2011م، ص 116.

**ب- الاسترجاع الداخلي**: يتميز هذا النوع من الاسترجاع باستحضار أحداث ماضية تنتمي إلى نفس الحقل الزمني للمحكي الأول، إذ لا يتجاوز مداها الزمني حدود هذا المحكي، وغالباً ما تأتي الإشارة إلى هذه الأحداث في مرحلة متأخرة من السرد، أي بعد انطلاق الحكي. ويقوم الراوي في هذا السياق بإيقاف السيرورة الزمنية التصاعدية للسرد وتعطيل تطور الأحداث من الحاضر نحو المستقبل. من أجل إدراج هذا التذكير الزمني الذي يسهم في إضاءة جوانب خفية من الماضي ترتبط بالسباق العام للنص وذلك من أجل أن " يسترجع أحداث ماضية شريطة أن لا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول".[1]

3) **الاستباق** : يعرّف الاستباق بكونه " أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر"[2] فحين يقطع الراوي سرده للعودة الي الوراء من أجل الاسترجاع فإنه كذلك يقطع سرده للقفز إلى المستقبل، إلى أحداث لم يحن وقتها بعد مستخدما الاستشراف كتقنية زمنية تستبق الوقائع والمواقف، وتتوقع من خلالها عامل / شخصية مجريات لم تقع بعد ولهذا يعرفه "ديفيد لودج" بأنه " الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي".[3]

تتطلب هذه التقنية وجود راوٍ عليم يحيط علما بكافة مجريات القصة وتفاصيلها، إذ لا يعقل أن يتنبأ بوقوع أحداث لا يملك معرفة مسبقة بها. ومن خلال هذه المعرفة الشاملة، يتمكن الراوي من الانتقال السردي إلى المستقبل، متخيلاً ما سيقع من أحداث قبل تحققها زمنيا داخل بنية السرد، ويهدف هذا التوظيف الفني إلى تهيئة المتلقي نفسيا وفكريا لتقبل ما سيحدث لاحقا مما يساهم في إشراكه في العملية السردية، ويجعله طرفاً فاعلاً في إنتاج المعنى إلى جانب الراوي .

---

[1] عبد العالي بوطيب: اشكالية الزمن في النص السردي، مرجع سابق، ص 133 .

[2] جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 158.

[3] ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 86.

## ثالثا: الشخصية وبناؤها سرديا

### أ- الشخصية :

يعرف جيد البرنس الشخصية بقوله " هي كائن موهوب وصفات بشريه وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية ( وفقا لأهمية النص) فعاله حيث تخضع للتغيير، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها ) أو مضطربة وسطحية بسيطة لما بعد واحد فحسب، وسمات قليلة" وليكن التنبؤ بسلوكها ، أو عميقة معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ[1].

وبهذا تصبح الشخصية من أهم ركيزة تقوم عليها النصوص السردية والعنصر الفاعل فيها، لكونها تساهم في "الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن دين مثلية الحياة وتفاعلاتها[2] "

فلا يمكن أن يتحقق سرد دون " شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي[3]، فهي العنصر النشط والعامل الذي ينجز الأفعال ويتقبل وقوعها عندما تمتد وتترابط وتتداخل على طول المسار الحكائي وتشكيل نسيج السرد وتفهم الواقع المجسد في الأحداث، وتمتلئ بروح الحياة "يعمل الروائي على بنائها بناءاً مميزا، محاولاً أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية[4].

ولذلك يمكن تعريف الشخصية الحكائية بأنها "كل مشارك في أحداث النص السردي سلباً أو ايجابا" ولهذا فكل من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون

---

[1] جيرالد برانس، المصطلح السردي ، المجلس الأعلى الثقافة" ، مصر، 2003، تر : عابد خزندار، مر: محمد بربرى ، ص 43.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، مرجع سابق، ج 2، ص 546.

[3] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ( القضاء ، الزمن، الشخصية )، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء/ لبنان/ المغرب، ط1، 1990م، ص20.

[4] أحمد مرشد، النبية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 33.

جزءاً من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية ، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ، ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها[1].

أما ابراهيم فتحي فيرى أن مصطلح الشخصية يشي إلى" الصفات الحقيقية الخلقية الجسمية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معاني أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله رواية أو قصة"[2]

إذن فمقاربة الشخصية تعتمد على تجميع أبعاد تحدد بنية الجسمية وصفاته الخلقية الخصوصية، وبعد نفسي ينحو الى دراسة الطابع والأخلاق والاختلاجات ، و بعد يتجه إلى دراسة المحيط الاجتماعي للشخصية وموقعها فيه .

لقد تعددت النظريات والدراسات التطبيقية المنجرة التي تناولت الشخصية الحكائية بالدراسة والتحليل، وذهب فيها النقاد مذاهب مختلفة في مفهومها وبنيتها وأصنافها في النصوص السردية والخطابات السردية، وازداد اهتمام النقاد بعنصر الشخصية مند بروز وجه المدرسة الشكلانية الروسية ودراساتها في النصوص السردية، فقد تعاملوا معها باعتبارها "المجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر اليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكسبها في علاقتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[3]

بعد أن كانت في النظريات السابقة " تتخذ جوهرا سيكولوجيا وتصبح فردا، شخصاً، أي ببساطة كائن إنسانياً في المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط إجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا".[4]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات فقد الرواية ، مرجع سابق ، ص 222.

[2] ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ،ط1، 1985م، ص210.

[3] سعيد يقطين ، قال الراوي( والبنيات الحكائية في السيرة الشعبية )، المركز الثقافي العربي بيروت دار البيضاء ولبنان المغرب ، ط1 ، 1997 م . ص 88

[4] محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ( تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص99.

**2- تصنيف الشخوص الحكائية والنقد الأدبي الحديث:**

أ. **تصنيف فلاديمير بروب**: استطاع الناقد الروسي فلاديمير بروب في كتابه «**مورفولوجيا الحكائية**» أن يضع حدا للمفاهيم السائدة في زمانه حول موضوع الشخصية وأحداث تحول جذريا في منحنى الدراسات الأدبية حيث أسس تصورا جديدا مخالف تماما لما كانت عليه الدراسات التقليدية البيانية فاهتم بالجانب الشكلي للشخصية الحكائية، وركز تركيزا كاملا على سماها "وظائفها" و خلص من خلال تحليله لمائة حكاية روسية عجيبة إلى أن "الثابت" في كل هذه الحكايات هو ما تقوم به هذه الشخوص من افعال ووظائف، وليست الشخوص في حد ذاتها، وتبع لذلك أحصى فلاديمير يروب عدد الوظائف المستخلصة وحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة تقوم بها الشخوص الأتية المعتدل، المانح، المساعد، الأميرة، الطالب، البطل، البطل المزين"[1] لتكون هذه النتائج مسبقا وتحديا جديدا في مسار الدراسات السردية المعاصرة التي فتحت افاقا جديدا للباحثين بعده.

ب. **تصنيف ألجيرداس جوليان غريماس وجوزيف كورتييس**: يتأسس هذا التصنيف الذي قدمه الباحث الفرنسي غريماس على جهود فلاديمير يروب وغيره، فقد عمل على تطوير محاولا تهيئة الحصول على نتائج أكثر علمية ونضوجا.

فقدم تعريفا للشخصية بعد أن لمس هذا النقض عند "**بروب**" فجعل الشخصية: مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة، التي تكسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[2]

إضافة إلى تقليصه في عدد الشخوص الحكائية العاملة على مستوى السرد الواقعي والحديث مغيرا في اسمها ليتناسب مع الشخصية في إطارها الواسع التي لا تنتمي للحقل

[1] فلاديمير بروب، موزفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1196م، ص97-98.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص88

الإنساني لقدر والحيوانات والماورائيات والجمادات التي تمتلك صفة التأثير والتأثر ويستوعب كل ما هو غير بشري، واصطلح عليها باسم العوامل، وجعلها ستة وهي: المرسل، الموضوع، المرسل إليه، المساعد، الذات المعارض"[1].

ولم يترك العوامل منفردة لا صلة بينها كل فعل "**بروب**" بل استخلص ما يربط بينها من علاقات تشكل في منظوره ما سماه" الترسيمة العاملية" كما فرق بين مصطلحي " العامل/ والممثل" في تحديد مفهوم الشخصية ، فالعامل هو نوع من الوحدات التركيبية ذات خبرة شكلية خالصة، يمكن ان تكون العوامل كائنات بشرية او اشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه، حتى لو كانت هذه العنوانين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية اما الممثل فهو وحدة تركيبية من نوع الاسماء مضمن لها القابلية لتسليم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور بمعلم تفردي، ويمكن ان يكون الممثل فرد .... او جماعي .... او تصويري، او اسم تصويري".[2]

**ج. تصنيف تزفيتان تودوروف:**

تعد الشخصية عند تودوروف: احدى المكونات التي تشكل بنية النص الروائي لكونها العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال او يتقبل وقوعه، تمتد وتترابط في مسار الحكاية، من أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفها وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة". [3]

---

[1] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للجزار 2002 ص 156

[2] ينظر: الجرداس جوليان غريماس، سيمائيات السردية المكاسب والمشاريع، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 ، الرباط ،1992 م ، صفحة 187ومابعدها، وينظر: جوزيف كورتيس مدخل إلى السيميائية، تر: جمال حضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، ص111 وما بعدها، يضاف إلى هذا بمجموعة كبيرة من المصطلحات المرتبطة بمصطلح "العامل" الذي هو امتداد لمصطلح الشخصية جعلها في معجم سمياه: المعجم المعقلن للسيميائية في نظرية اللغة.

[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات نصر الله ابراهيم، مرجع سابق، ص83.

لقد جرد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالي الواقعي باعتبارها محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى من خلالها لتحقيق غايته".[1]

فالشخصية كائن لساني نسج تفاصيلها خيال المبدع، ومن خلالها يحاول تجسيد وجهة نظره، فهي ليست « مجرد كائن من ورق ليس لها وجود فعلي خارج الكلمات، ولهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل، هو الوظيفة العمالية التي تؤديها».[2]

وبهذا يقر تودوروف أنه من غير المنطقي اعتزال الشخصية إلى مجرد رواية، وعلى الرغم من كون المسألة الشخصية لسائية فإن الشخوص يمكن أن تمثل أشخاصا بالفعل، وذلك وفق العمل التخييلي، وبناء على هذا المفهوم صنف الشخوص إلى صنفين هما:

- ✓ الشخوص العميقة: تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها، وتبدو أكثر حيوية و أكثر حركية.
- ✓ الشخوص المسطحة: وهي شخوص خافتة لا تظهر إلا قليلا ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحركة الروائية.
- ✓ الشخوص الهامشية: وهي غير حاضرة فيزيولوجيا في عالم السرد، ولكن حضورها هو حضور فكرين أي بأطروحتها الفكرية.

أما عن العلاقة القائمة بين هذه الشخوص في النصوص السردية فيرى تودوروف أنها تبدو متعددة، ولكن يمكن اختزالها على ثلاثة حوافز رئيسية هي[3]:

**الرغبة**: وشكلها الأبرز هو الحب.

**التواصل**: يحدد شكل تحققه في الإسرار بمكونات التنفس إلى الصديق.

**المشاركة**: وشكل تحققها هو المساعدة.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص213

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط2، 2008، ص69.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص78.

د. **تصنيف فيليب هامون**: تشبه الشخصية عن فيليب هامون العلاقة اللسانية، حيث يرى أنها علاقة فارغة ذو وظيفة أخلاقية فارغة، أي: بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق مهدد".[1]

ونظرة فيليب هامون لا تختلف كثيرا عن نظرة البنويين فيرى أن: مفهوم الشخصية ليس مفهوم أدبي محض، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص أما الوظيفة الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلا المقاييس الجمالية فيلتقي مفهوم الشخصية عنده بمفهوم العلاقة اللغوية المورفيم الذي يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءته للنص"[2]

وهنا يتدخل متلقي السرد الذي يعمل على استحضار مدلول الشخصية كما يستحضر العلاقة اللغوية، فيكون وجهان: أحدهما دال والأخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بناءها في النص[3]

وفي ضوء هذه العلامات الثلاث أجد التصنيف الاتي للشخوص السردية[4]: فئة الشخوص المرجعية، فئة الشخوص الإشارية، فئة الشخوص الاستذكارية.

[1] عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985م، ص2.

[2] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، مرجع سابق ص187.

[3] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردين مرجع سابق، ص15

[4] المرجع نفسه، ص35-36.

### 3- أبعاد مقاربة الشخصية السردية:

مقاربة الشخصية تعتمد على تجميع أبعاد تحدد بنية الجسمية (فيزيولوجي) وصفاته الخلقية الخصوصية، من بعد نفسي ينحو إلى دراسة الصنائع والأخلاق والاختلاجات، وبعد يتجه إلى دراسة المحيط الاجتماعي للشخصية وموقعها فيه.

أ - **البعد الفيزيولوجي** : **(الخارجي)** ويعرف بأنه " الكيان المادي لتشكيل وجود الشخصية حيث تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية، وهذا البعد يتعلق بالناحية المورفولوجية العضوية للشخصية من حيث الجنس أو الشكل "[1] وأنسب لرسم دلالاتها بصريا عند القارئ.

1- **الأسماء والألقاب**: يجمل الاسم أهمية شديدة في ضبط واقعية السرد ورمزيتة وفهمه وتفسيره، فلاسم الأول ما يمنحه العالم للإنسان بعد ولادته، إذ هو الذي سيسمح له بالعيش في مجتمع في تعاملاته الرسمية وغير الرسمية كمعيار تعارفي تحديدي " فالشخص غير المعروف في اللغة والواقع نكرة، مجهول الملامح ولكن الاسم يجعل الشخص علما كما يقول النحاة"[2]، والأسماء في الثقافة العربية تأخذ أشكالا من ناحية الاشتياق والصيغة، منها الجامد و منها المشتق، ومنها الصفات والألقاب والكنى .. ومن ناحية جذورها اللغوية نجد منها الأصلية والمعرية والدخلية.

إن الاسم هو " تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي"[3] يساهم في إيجاد " بجزء من الصفات الشخصية النفسية والجسدية، كما أنه يحدد الشخصية ويعرف بهويتها وطراز تكوينها أو نموذج صياغتها، فثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها".[4]

---

[1] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، عمان، الأردن، ط4، 2008م، ص 23.

[2] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1989، ص 28.

[3] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، مرجع سابق، ص 36.

[4] محمد صابر مجيد، وسوسن البياني: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر اللاذقية، سوريا، دت، ص 178.

على أن اختياره ليست اعتباطيا وإنما يجب أن يكون هوائها و دور الشخصية ولكي يحقق للنص هدفه ويطبع الشخصية بطابع الوجود، ومن هنا تجد التنوع والاختلاف الحاصل فى أسمائها"[1]، و " الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي – كما هو في الحياة، وبين الإبداع في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الإسهام بالواقع، و هو حافز على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع)".[2]

و يتم دراسة التصريح بالأسماء فنجد الأسماء والكنى والألقاب العربية المشتقة وكذا الدينية، وتجد الأسماء الأجنبية التي تعكس تمسك الطرائف والأجيال بأسمائها، وقد تعكس ديانتها أيضا .

إن للأسماء دلالات بين الاستراتيجية والاعتباطية، فالاستراتيجية تعني التخطيط المسبق لاسم الشخصية بإعطاء الشخصية اسما يتحمل دلالات تنطبق على شخصيته و دوره و توحى للقارئ بنفسه وأغراضه في القصة، والاسم في النقد الحديث للسرد من أبسط أشكال التشخيص، وكل تسمية هي نوع من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد"[3] والأسماء " تعبر بصور مختزلة ومركزة عن القيم الشائعة في ثقافة المجتمع"[4]، ولأن الاسم علامة لغوية وهو خاضع للعرف اللغوي للمجتمع الذي أنتجه، ودلالته ترجع لذلك العرف اللغوي. كما يعكس تنوع الأسماء التنوع الحضاري والديني في المجتمع المراد في السرد.

---

[1] حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 223.

[2] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 40.

[3] رينيه ويليك، أرستن و ران، تر: عادل سلامة، نظرية الأدب، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1991 م، ص 229 .

[4] ديفيد لودج: الفن الروائي، مرجع سابق، ص 48.

وقد يتم إبهام الأسماء في السرد فيكتفي السارد/الراوي غالبا بذكر المواصفات الاجتماعية لها، وهي " تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وايديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية عامل (...) وضعها الاجتماعي: فقير / غني ، ايديولوجيتها،(...)"[1]، ويستعمل لذلك ألفاظا من قيل: الشيخ للرجل المسن أوليان الرتبة العلمية في الثقافة العربية أو نبرا معينا للدلالة على انفعال ما، أو ليكون الشخصية لا نستحق أن تذكر، أو لكونه نسي أو تناسى اسمه عمدا، أو على كل حال لا تدعوه الضرورة فيه لتسمية الشخص، وربما يكون الهدف من هذه العملية إثارة عقل المتلقي وفتح باب الخيال.

على أننا نجد نوعا ثالثا من الأسماء بين الصريح والمبهم المجهول صاحبه، ومراد هذا هو جعلنا كل ما يتعلق بتلك الشخصية باستثناء اسمها لإهمال الراوي / السارد ذكر شيء من تفاصيل حياتها لسبب من الأسباب.

إن الغموض بعض الأسماء يصل القارئ إلى مرحلة الاستشكال و انغلاق العمق الدلالي عليه في الواقعة التي ذكر فيها، ولا يبقى في متناوله سوى الدلالة السطحية التي يسيرها تركيز السارد على الأحداث، فيبقى معلقا، لا تأويل له، وهذا الغموض قد يعطي في الحقيقة النص السردي سمة فنية حسنة بتجديد من تصاعد النسق الفني وتنمي البحث عن محيط النص بعد كل قراءة نخوضها فيه.

2- **الملابس**: إذ تعد الملابس " من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التأنق"[2] ووصف الملابس يساهم في تحديد ملامح الشخصية وتقريب صورتها أكثر، و يختلف المبدعون في السرد بين الاهتمام بالملابس وإبرازها بالوصف وعدم الاهتمام، فالألبسة قد تدل على مهنة أو وظيفة دينية أو دنيوية، أو انتماء أو ديانة ما، ومما قد يدخل في ذكر الملابس عدم ارتداء الشخصية لها أصلا، كما نجده عند

[1] محمد بوغرة: تحليل النص السردي ( تقنيات و مفاهيم )، مرجع سابق، ص 40.

[2] المرجع نفسه، المرجع السابق، ص 43.

الفقراء المشردين أو الضحايا ونحو ذلك، دلالة على شدة بؤسها وحالتها الاجتماعية المزرية التي تدخلها في حالة نفسية وعقلية لم يعد يستشعر فيها فرقا أخلاقيا مين التكسي والتعري.

3- **ملامح الجسم**: ويقصد بها الطول والقصر، والنحافة والسمن، و طريقة المشي، ولكنة الصوت وملامح الوجه، ولون البشرة (...) و قد يعرض السارد / الراوي الشخصيات بصورة سريعة جدا، وهي طريقة تجعل القارئ يركز على الكلام الشخصية دون انجذاب أو فضول تجاه ملامحها أثناء أداء كلامها، إذ ليس الهدف من الشخصية في كل مقطع يورده سرى نقل الكلام والخبر المراد ثم الاختفاء، فيكون حضورها مقتضبا قد لا يتعدى المرة الواحدة.

**ب- البعد الاجتماعي** :

يهتم البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) بتصوير الشخوص السردية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها، وميولها، والوسط الذي تتحرك فيه"[1] و بمعنى آخر يركز هذا البعد على " انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في

الأصل"[2] ونظرتها إلى العالم، تلك النظرة التي يعتبرها لوكاتش العنصر الأهم والشكل الأرقى للوعي، فأي وصف لا يشتمل على نظرة شخوصه العمل الأدبي إلى بيئة المحيطة لا يمكن أن يكون تماما".[3]

**ج - البعد النفسي** :

يقصد به الأبعاد الداخلية، وهي " تلك الصفات التي تتمتع بها الشخصية من الناحية النفسية والفكرية، والتي لا تظهر على الشكل الخارجي و السطحي لها، وإنما تتفق في

[1] شريط أحمد شريط: تطور البنيية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2009م، ص 49.

[2] محمد غنيمى هلال: أثر النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م، ص 573.

[3] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، ط2، 1972، ص 23.

دواخلها الشخصية، وما يعتمر داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤى وقناعات"[1]، كما يقصد بها أيضا " الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهذوها، يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة"[2]، ومن شأن السارد الراوي الكشف عن أسرار الشخصية و دواخلها أن يسهم في رسم معالمها العامة التي لا تكتمل بمعرفة أبعادها الخارجية فقط، وفي ضوء المعرفة يستطيع المتلقي أن يبني تصوراته حول الأحداث، ويعتمد الراوي على المشاعر والأحاسيس الداخلية لتجسيد شخوصه

4- أصناف الشخوص:

يمكن أن تجد الشخصية تقسيمات كثيرة منها :

أ. **الشخوص ذات المرجعية التاريخية**: وهي تلك الشخوص النبي يمكن تكوين معلومات عنها خارج السر إذ أنها تحيل على حقب تاريخية ماضية يمكن إدراكها بالرجوع إلى مختلف المصنفات و المراجع التاريخية"[3]، وهي تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن منتجات الثقافة والتاريخ " أنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل"[4]، ويجب على المروي له في حالة تلقيه لها أن يستند على مجموعة من المصادر الشفاهية أو المكتوبة من أجل فهم قوالبها ومضامينها وانزياحاتها المختلفة، ولابد من الإشارة إطارا " أقيمت عليه بناءات غير مرجعية أو مرجعية زائفة"[5].

ومن بين هذه الشخوص ما يلي :

ب. **الشخوص ذات البعد التخيلي**: ونقصد بها مجموع الشخوص التي تقوم بمختلف الأدوار في النص بحيث لا وجود لها إلا فيه، وهي تختلف عن النوع الأول من حيث البعد

[1] طلال خليفة سلمان: الشخصية في عالم غالب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، ط1، 2012م، ص 112.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص 573.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي ( البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ط1، 1997م، ص 95.

[4] فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 14.

[5] سعيد يقطين، قال الراوي ( البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص 95.

التاريخي، فلا تجد لها اسم تاريخيا في مصنفات وكتب التاريخ، كما أنها تتفق معها في كونها ذات ملامح واقعية أو مأخوذة من تجربة واقعية"[1]. والغرض من وجودها في النص هو " تأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات و الثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي"[2] ، فكل ما يستدعه المؤلف السارد من شخوص يدخل تحت هذا الصنف.

و بهذا نغادر الشخصية إلى العنصر الثالث من مكونات السرد وهو المكان، فما هي علاقة المكان بعوالم السرد ؟؟ أو ما هو مفهوم المكان سرديا...؟

## رابعا: المكان والسرد :

1- **مفهوم المكان**: للمكان أهمية كبيرة في البناء القصصي و إبراز تجربة الأديب والراوي السردي خاصة، إذا هو عنصر فاعل في العمل السردي يظهر القضاء الذي تتعلق فيه تجربته، ويتبلور فيه خطابه وانفعالاته، فهو ينمو ويتطور ويفهم أكثر فأكثر بتطوير الفكر البشري وأدوات التعبير والوصف، فحينما نبحث عن موقع الدلالة في الأمكنة التي تطرق إليها الأديب في أدبه والراوي في سرده، نجدها ترتبط بالأفكار الدالة النبي يمنحانها لتلك الأمكنة غير الترابط المطرد بين الفكرة والمكان لأن " إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها فتستخدم التعبيرات المهنية بالتبادل مع المجرد ليقربه إلى الإفهام"[3]، وهو من باب تصوير المعنوي و المجرد بالمحسوس و الملموس.

يكتسب المكان بعدا واقعيا، إذا انطلق من الواقع وهنا يصبح انعكاسا و مرأة لما في الواقع، أما إذا اعتمد السارد على تضخيم ذلك الواقع أو تقزيم شأنه أو تغييره أو تعريفه فإنه يكسب بعدا رمزيا دلاليا، فالنصوص الأدبية تزخر بالعناصر الجمالية والفنية وبما هو منزاح

[1] المرجع نفسه، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 75.

عن الواقع وتمثلاته، و يكتسب شاعريته وقراءته كلما انحرف عن النقل الحرفي للواقع، وتمسك بصنع فضاءات وأمكنة خيالية خاصة به، تقربه من عالم الفن أكثر، فالأديب المتمكن هو الذي يخلق من المكان الواقعي صورة خيالية تحرك المتلقي وتجذبه أكثر فأكثر نحو الموضوع بعد تفاعله مع باقي العناصر الفنية.

لم تظهر دراسة المكان بصورة منهجية ومعمقة في الخطاب النقدي والأدبي، ومع ظهور البنوية ونضح فكرها النقدي خلال الستينيات من القرن العشرين ميلادي، برز غاستون باشلار Gaston Bachelard كأول ناقد يولي أهمية لدارسة المكان من خلال كتابه " شعرية المكان" (poétique de l'espace) " والذي يرى فيه أن المكان لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، أبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل لكل ما في الخيال من تحير"[1] ويرى أيضا بأن " المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عاش فيه لا بشكل وضعي، بل كل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركزا جذاب دائم وذلك لأنه يركز الوجود في في حدود تحميه"[2] لقد منح " باشلار " للمكان صفة الإطلاق الخيالي ولم يعرفه أو يحدده بالأبعاد والقياسات والساحة والزوايا فقط. كما يعد كل من رولان بورنوف، و شارل كريفل وهنري ميتران، ويوري لوتمان من أبرز النقاد والذين أسهموا " وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية للمصطلح " الفضاء" باعتباره مصطلحا نقديا حديثا يمكنه أن يعني الدراسات النقدية الحديثة، وخاصة البحوث النقدية التي تتخذ الأعمال السردية مجالا لها للدراسة والتطبيق، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 31 .

[2] غاستون باشلار، المرجع نفسه، ص 39 .

فعملوا على تطويره في بحوثهم، وأعمالهم النقدية وانصب اهتمامهم خصوصا على دراسة الفضاء الروائي الذي قصدوا به المكان الذي يجري فيه القصة".[1]

وفي ظل هذا الاهتمام المتزايد بالمكان ظهرت إشكالية الخلط في استخدام المصطلحات الثلاث الآتية : ( المكان، والفضاء، والحيز)، فهناك من النقاد من يستخدم مصطلح "المكان " للدلالة على المكان داخل النص الأدبي سواء أكان مكان واحد أم مجموعة أماكن، أما حين يراد التميز بين مصطلحي " المكان والفضاء" فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما مفهوم الفضاء يشمل مجموع الأماكن التي تدخل في الشبكة من العلاقات.

فيما بينها داخل النص الأدبي .... بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان، ليصبح هذا الأخير جزءا من الفضاء وليس مساويا له.

و عرف " إبراهيم جنداري " مصطلح " الفضاء" بأنه " الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين و محورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة"[2]، والفضاء بهذا المعنى أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة النص السردي جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى " ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، أنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهبي و مختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء".[3]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ( الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 28.

[2] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ، ط1 ، 2001 م ، ص 25 .

[3] سعيد يقطين: قال الراوي ( البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 240.

إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تسع تشمل أيضا " الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها".[1]

وقد فضل الناقد الجزائري " عبد الملك مرتاض " مصالح (الحيز) على ( الفضاء) لأنه في نظره قاصر مقارنة بمصطلح "الحيز " لأنه يحيل بالضرورة إلى معنى الجزاء والفراغ، في حين أن مصطلح (المكان) كذلك محصور في الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الأدبي[2]، واختلاف النقاد كبير في ترجمة المصطلح (Espace) .

**3- أقسام المكان** :

اختلف النقاد والدارسون في تحديدهم الأنواع المكان في النصوص الأدبية المختلفة، وربما يرجع ذلك إلى أن تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها .... لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في لا الرواية بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، بالإضافة أيضا إلى اختلاف المنطلقات الفكرية التي ينطلقون منها في تحديدهم لهذه الأنواع، فمن أهم الأقسام وأبسطها المكان المفتوح والمكان المغلق وبينهما مصطلح يتنقل بينهما وهو المكان المتحول .

أ. **المكان المفتوح المكشوف**: هو المكان الواسع الرحب، الذي لا تحده حدود جغرافية أو حواجز، ويصعب ضبطه بالأبعاد والقياسات، بحيث تشعر معه الشخصية العامل بالراحة والألفة والأنسى، فهو " كل الحيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحديث القصصي .

والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالوسطة ويلاقيه بالتفاعل أو التأثير، بحيث لا يبقى مسيجا منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه

[1] سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص 71.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث عن تقنيات السرد)، مرجع سابق، ص 141.

بالعوازل"[1] ويعرفه "عبد الحميد بوايو" انطلاقا من أثره على الشخصية بقوله " ونقصد هنا بالحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث ..... وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات"[2]، ويمثل لهذا النوع بالسماء والأرض والبحر والمدن والصحراء والخلاء والحدائق والجبال.

**ب. المكان المغلق**: والمقصود به ذلك " الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أطيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيد عن صخب الحياة"[3]، ويمكن القول عنه بأنه " مكان خانق مولد للسأم والضجر".[4]

فإذا كان المفتوح يجعل الشخصية تحس بحريتها وراحتها يقتضي تواصلا بينه وبين المكان ثم مع مكوناته وسكانه، فإن المكان المغلق يعكس ذلك ينعدم التواصل معه تقريبا، فهو مكان مقيد للشخصية، ولحركتها وأفق نظرها، ويفرض عليهم نوعا من الضيق والاختناق، ولعل السجون والقبور والملاجئ و أماكن الإقامة الجبرية والقنوات والخنادق .. خير مثال على هذا النوع من الأمكنة .

**ج. المكان المتحول**: المقصود به تحول المكان من حالة إلى أخرى، أي انتقال المكان من دلالته المفتوحة إلى دلالة مغلقة، ومن دلالته المغلقة إلى دلالته المفتوحة بسبب تفاعل

---

[1] نعيم اليافي: أطيف الوجه الواحد (دراسة نقدية في النظرية والتطبيق )، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م ، ص 525.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994 م ، ص 148.

[3] أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة )، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دط، دت، ص 59.

[4] شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، مرجع سابق، ص 62.

الشخصية معه، فتتحول المدينة مثلا من دلالة الانفتاح إلى ولاية الانغلاق، فتصبح مكانا خانقا ممقوتا يثير القلق والنفور في نفس الشخصية، وتحد يتحول السجن إلى مكان رحب تجد فيه الشخصية تفاعلا وطمأنينة وسلاما وفهما لذاتها، وكمن يلزم فوفة منزلة لا يبرحها، عاكفا على المطالعة والتأليف والرسم ولا يتواصل مع الخارج إلا من خلالها وكذلك نلمس هذا النوع في المساجد والمعابد التي تجد فيها الشخصيات السكينة الروحية، وكذلك المقاهي عند بعض الشخصيات فهذا الصنف بالتحديد لا يمكن ضبطه لاختلاف الشخصيات حولها.

وفي وسعنا الوقوف على تمييز آخر، نجد فيه المكان الأليف والمكان المعادي:

أ- **المكان الأليف**: وهو مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، و يمنح هذا المكان الفسحة للعلم و التذكر"[1] .

وهو أيضا كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، وهو المكان الذي نحس فيه سواء أكان عاما أو خلفا، قديما أم جديدا واسعا أم ضيقاً مدينة أم حارة، أو شارعا أم مقهى".[2]

وكذلك بحسب الحالة النفسية الإيجابية للشخصية بأن الشخصية تشعر بالأمن والحماية من الخارج المعادي وتهديداتهم".[3]

وفيه لا يعيش المكان على شكل صور وحسب، بل يتمثل داخل جهازها العصبي في مجموعة ردود الفعل، فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله".[4].

ب- **المكان المعادي** : هو المكان الذي تشعر فيه الشخصية بالاضطهاد والعدائية ويكون فيه المرء في أغلب أوقاته مجبرا على الحياة فيه تحت ضغط الظروف الطارئة أو القدر المحتوم، شاعر بالنفور منه[5] .

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 44-45.

[2] ينظر : يوري يوتمان، مشكلة المكان الفني ، تر: بيتزا قاسم ، ضمن: جماليات المكان مجموعة، من المؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص19.

[3] إبراهيم جنداري: القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 226.

[4] عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان ، دار المعارف، تونس، 1979 م، ص49.

[5] ينظر: غالب هلسا المكان في الرواية العربية، ص 124.

ويسميه "يوري لوتمان " بالمكان المضاد، ويعرفه بأنه مجموعة من الأشياء المتجانسة تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة خارجة عن النص[1] .

وهيا كذلك أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كما في سجون والمعتقلات أو الأماكن التي توحي بأنها أماكن للموت والطبيعية الخالية من البشر وأماكن الغربة[2].

في هذا المقام، يتم دراسة السارد لطريقة عرضه للمكان، وتحليل تقديمي لعناصره ومكوناته وعلاقة الشخصية به، فكثيرا ما يعتمد المكان على الوصف نظرا لدوره ذي الأهمية البالغة في بناء النص السردي لاحتوائه على الشخصيات وما تحتاجه من أثاث و أدوات، وكذا اقتضاء الزمن لوجود مكان يبرز فيه أثره المتمثل في الحدث، مما يجعل التواصل عبر اللغة أمر حتميا، وأسلوب تقديمه في أحسن صورة لازمة ومن هنا يصبح الوصف ذلك "الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلف عنه"[3].

يرتبط الوصف بجميع مكونات النص السردي، ولذلك فهو يربط بشكل كبير بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا فالسارد غالبا ما يستعمل الوصف كتقنية ليظهر دور الأماكن فيما يسرده، ويجعله عنصرا فيا وجماليا، يشيد بواسطة بناء السرد ويقيم بقية أركانه بما يبدعه من مقاطع وصفية يتوقف السرد فيها، لذلك فكثيرا ما يرد المكان بالوصف بأنواعه، فالوصف هو الذي يمكن (المكان/ الفضاء/ الحيز) من أن يتخذ مكانة رائدة. أحيانا أكثر من عناصر أخرى، كما نراه في السرد الرحلي ( أدب الرحلة ) فهو حينها يستخدم تقنية الوصف

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان ، مرجع سابق، ص 45.

[2] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبر ابراهيم جبر، مرجع سابق، ص237.

[3] عبد اللطيف محفوظ: وظيفية في الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009 ص150.

يبين وظيفته ويفتح أمام المروي له" آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة "[1]

ولعل من أبرز ما يشدنا في مختلف النصوص الأسطورية هو وصف المدن، فالمدينة هي بمثابة " المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح موصلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات".[2]

فهي تعد رمزا يختزل في ذاته الشخصية للهدوء والطمأنينة والاستقرار وتحقيق الأحلام إذا كانت أليفة، كما تعد رمزا للسخط والشر والسخرية والرفض إذا كانت معادية، كما يعبر المكان عن قدرة السارد اللغوية والأسلوبية ونظرته إلى المكان في الواقع والخيال.

وبهذا نكون قد وصلنا إلى نهاية الفصل النظري من دراستنا لندرج بعدها على الفصل التطبيقي محاولين الوقوف على حضور عناصر السرد أو بعض مكوناته التي تطرقنا إليها في مجموعة (الحواس الستة) الشعرية.

1 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 143.

2 حافظ صبري: الحراثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 04 ، العدد 04 يوليو 1981، ص 165-52.

# الفصل الثــانـي:

# تحليل البنية السردية في قصيدة "حفّار القبور"

أولا: الحدث وتجلياته في قصيدة حفار القُبور:

ثانيا: جماليات الزمن وتجلياته في قصيدة حفار القبور:

ثالثا: الشخصية وتجلياتها في قصيدة حفار القبور:

رابعا: جمالية المكان في قصيدة "حفّار القبور

# الفصل الثاني: تحليل البنية السردية في قصيدة "حفّار القبور

## أولا: الحدث وتجلياته في قصيدة حفار القُبور:

**تمهيد:**

نهدف من خلال هذا المبحث دراسة وتحليل تقنيات الحدث ومتميزات حضوره في قصيدة حفار القبور لبدر شاكر السّياب، الّتي لاحظنا فيها حضورا ملفتا لتقنيات سردية كان حضورها ينم عن قوة وجمال القصيدة، كما أنّها تعد من القصائد الباقية في أذهاننا لتمكن الشاعر من حسن السبك فيها، وتناسق تركيباتها، وفرادة وقوة لغتها، فهي القصيدة الّتي تأسر قلب القارئ المتذوق للشعر منذُ القراءة الأولى، وهي الّتي تتطلب إعمال القلب والعقل معا، فليفهم القارئ عباراتها ويتوصل إلى مغاليقها وتذوق جمالياتها وشاعريتها، لابد له أن يفهم ويفكك تلك التّركيبات الخفية الّتي تفنن السّياب في نسجها. وخاصة في كونه استطاع أن يجعل من الأحداث قوة شعرية ذات قيمة فنية متميزة.

وهو ما سنتطرق إليه بالتفصيل في العناصر التالية والّتي تنوع فيها الحدث بين أحداث رئيسية وأخرى ثانوية:

1: **أحداث رئيسية:**

تبوح القصيدة بمجموعة من الأحداث التي شكلت حركيتها الفنّية، لكن الحدث الرئيسي والأول للقصيدة تمثل في ترقب حفار القبور لوصول جثة من الجثث حتى يدفنها ويتقاضى عنّها مصروف يومه، فالموت لم تمثل لحفار القبور المتحجر الشعور البارد المشاعر، الخالي من كل إنسانية، والذي يمثل قمة الصراع الاجتماعي في اتخاذ من معاناة الناس مصدرا لرزقه، والتلذذ بتوافد آلام النّاس ومعناتهم إليه، سوى أن له فيها فائدة مادية، ربما هذه هي حقيقة الحياة لا يتألم أحد لغير ألمه.

وهو واضح في قول الشاعر:

**ما زلت أسمع بالحروب فأين أين هي الحروب**

**أين السنابك و القذابف و الضحايا في الدروب**

**لأظل أدفنها فلا تسع الصحارى**

**فأدس في قمم التلال عظامهن و في الكهوف**

**فكأن قعقهة المنازل في اللظى نقر الدفوف**

**أو وقع أقدام العذارى**

**يرقص حولي لا عبات بالصنوج و بالسيوف**

**نبئت عن حرب تدور لعل عزرائيل فيها**

**في الليل يكدح و النهار فلن يمر على قرانا**

**أو بالمدينة و هي توشك أن تضيق بساكنيها**

**نبئت أن القاصفات هناك ما تركت مكانا**

**إلا وحل به الدمار فأي سوق للقبور**

**حتى كأن الأرض من ذهب يضاحك حافريها.**[1]

2: **أحداث ثانوية**:

تدور الأحداث الثّانوية في القصيدة بعدة أوجه، وهي الأحداث التي تتفرع من الحدث الرّئيسي، والتّي نلاحظها منذ بداية القصيدة، حيث بدأت الأحداث بوصف السياب للمكان والقبور الّتي كانت تحمل كل دلالات الوحشة والتّشاؤم فيقول:

**ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور**

**واهٍ كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع**

**في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع**

**والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور**

**كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديم**

**برزت لترعب ساكنيه**

**من غلرفة ظلماء فيه**

[1] الملحق ص 93.

**وتثاءب الطلل البعيد يحدق الليل البهيم**

**من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد**

**والجو يملؤه النعيب.**[1]

حيث يمكننا أن نعتبر هذا المقطع من القصيدة البداية الفعلية لأحداث القصيدة، والّتي كانت خير تمهيد وتقديم للأحداث اللاحقة بعدها، فهي الّتي لخصت ملامح البؤس والذّعر ورائحة الموت وطعم القبور.

أما الحدث الثّاني الّذي يمكن أن نلخصه في انتظار حفار القبور داخل المقبرة بشغف، وصول جثة، أو سماع خبر وفاة في قريته المشؤومة الّتي لا يسمع فيها خبر يسره ويفرحه أبدا، ولا جنازة واحدة تشفي غليله وتروي عطشه، حتى نقم على عزرائيل الذي لا يزور قريتهم أبدا؛ تبوح القصيدة بذلك في قول السّياب:

**جوع القبور وجوع نفسي في بلاد ليس فيها**

**إلا أرامل أو عذارى غاب عنهن الرجال**

**وافتضهن الفاتحون إلى الذماء كما يقال**

**مازلت أسمع بالحروب فما لأعين موقديها**

**لا تستقر على قرانا**

**ليت عيني تلتقيها وتخضهن إلى القرار**

**وكالنيازك والرعود تهوي بهن على النخيل**

**على الرجال على المهود حتى تحدق أعين الموتى كآلاف اللآلي**

**من كل شبر في المدينه ثم تنظم كالعقود**

**في هذه الأرض الخراب فيا لأعينها ويالي.**[2]

---

[1] الملحق ص 90.

[2] الملحق ص 93.

ثم تتطور الأحداث ليظهر حب حفار القبور للنساء والخمور، ويتبوء الشاعر مقعدا قصصيا ويحكي لنا، الأحداث الّي حركتها الشخصية الرئيسية حفار القبور داخل الحانة، وكيف استطاع أن يحظى بليلة دافئة مع المومس مقابل مبلغ من المال، وكأن الحفار كان يعيش أسعد لحظاته الحميمية، ويستمر الحدث بعودة الحفار إلى المقبرة ليزاول انتظاره المعتاد بجثة يدفنها علها تروي عطشه المادي، فيتمكن من العودة إلى الخمارة وأحضان المومس مرة أخرى، لكن الموت سبقه إليها وهاهو الآن يدفنها بيديه الّتي كانت تداعبها الليلة الماضية، بكل برود وجفاء يتقاضى الأجرة الّتي دفعها لها قبل ذلك؛ وتعود حياة حفار القبور إلى ما كانت عليه في انتظار وتمني لكل رائحة موت قد تهب عليه.

والمقاطع التّالية هي ما يلخص تتابع هذه الأحداث:

**حفار القبور في الحانة:**

**ويشد حفار القبور على الزجاجة باليمين**

**وكمن يحاذر أو يخاف**

**يرنو إلى الدرب المنقط بالمصابيح الضئال.**[1]

**حفار القبور في أحضان المومس:**

**و النور منفلتا من الأهداب تثقله الطيوب**

**قلقا كمصباح السفينه راوحته صبا لعوب**

**و تخافق الأظلال في دعة ووسوسة الحرير و الحلمتان**

**أشد فوقهما بصدري في اشتهاء**

**حتى أحسهما بأضلعي و أعتصر الدماء**

**باللحم و الدم و الحنايا منهما لا باليدين**

**حتى تغيبا في صدري إلى غير انتهاء حتى تمصا من دماي و تلفظاني في ارتخاء.**[2]

[1] الملحق ص 97.

[2] الملحق ص 98.

**حفار القبور ووصول جثة المومس**:

وعلى الدثار القرمزي وفي عيون القادمين

لو أنه اخترق الدثار بمقلتيه وبالضياء

لو حدث التابوت عمن فيه أو رفعت يداها

أو هبة للزعزع النكباء حاشية الغطاء

تحت النّجوم الساهمات

لكاد ينكر من رآها.[1]

**حفار القبور يعود إلى رتابته وحياته اليومية**:

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

معتثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور.[2]

**الاستنتاج**:

لقد استطاع السياب أن يُحمل أحداث القصيدة أبعادا إنسانية واجتماعية، وهو ما قد صورته المشاهد والأحداث في وصول الانسان لفقدان مشاعره وحتى انسانيته، والتي أحدثت مفارقات ملاحظة وملموسة، فالفقر يمكن أن يدفع صاحبه إلى العمل في أصعب الأعمال وأحقرها، وأنّه من الممكن أن ينسلخ عن كل ماهو انساني فقط لضمان ضروریاته المعيشية البيولوجية.

[1] الملحق ص 101.

[2] الملحق ص 101.

## ثانيا: جماليات الزمن وتجلياته في قصيدة حفار القبور:

**تمهيد:**

تسعى الدّراسة في هذا المبحث، إلى الاشتغال على أهم مميزات النّظرية السردية الحديثة، وهو الزمن وتمثيلاته، والذي نجد أن القصيدة قد استعارت منها هذه الخاصية، إضافة منها للجانب الجمالي والتّعبيري القويّ، ومن الملاحظ في القصيدة من القراءة الأولى أنّها تزخر بالتوظيفات الزمنية التي حملت دلالات لغوية وجمالية، ألبست القصيدة برنس القوة والوقار والقيمة الفنّية والأدبية، لم ينحصر حضور الزمن في قصيدة "حفار القبور" على نوع واحد أو جانب موحد، بل توزعت وتنوعت الأزمنة وتجلياتها، وهو ما سنتحدث عنّه بالتفصيل في العناصر الآتية:

1: **زمن القصة:**

يمكننا أن نعتبر أن زمن القصة، والذي قد سبق وتطرقنا إليه في الفصل النظري السابق بالتفصيل؛ أنّه الزمن الذي تمخضن فيه القصيدة كفكرة في ذهن الشاعر، والّتي تولد عن شعوره واحساسه الكبير في الكتابة والابداع، وزمن القصة يمكننا أن نقول بأنه النواة والبداية الأولى للقطعة الفنّية والأدبية، وإن أردنا أن نحدد زمن القصة لقصيدة حفار القبور للشاعر بدر شاكر السّياب، والّتي تعتبر من قصائده الأخيرة والتي كتبها في السنوات التي كان يعاني فيها من الأمراض الّتي أودت بحياة السياب في الأخير. فالنظرة التشاؤمية للحياة والتي لخصتها القصيدة كانت خلاصة المعناة التي عاشها السياب في سنواته الأخيرة، وهي سبب رئيسي لكتابته عن حفار القبور.

2: **زمن الخطاب:**

يعتمد الدارس لتحليل الخطاب في وصوله إلى جماليات النّص وخاصة النّص الشعري، إلى فهم زمن الخطاب ودلالته، وزمن الخطاب هو الزمن الملفوظ والمكتوب داخل

نسق النّص، البارز من خلال تركيباته وبنياته الداخلية، ومن خلال القصيدة يمكننا تحديد ثلاث أنواع مختلفة لهذا الزمن" زمن الخطاب"، والتي نلخصها كالآتي:

2-1: **الأزمنة النّحوية**:

نهدف من خلال هذه الجزئية، إلى إعطاء لمحة عن الزمن النحوي السائد على القصيدة و الوصول إلى الدلالات النفسية واللغوية لهذا التجلي والحضور، وذلك بإحصاء بعض الأفعال الماضية والأفعال المضارعة التي باحت بها القصيدة:

**الأفعال الماضية**: هناك حضور محتشم للأفعال الماضية في القصيدة والتي يمكن أن نذكر بعضها على سبيل التمثيل وليس الإحصاء:

غاب، أطل، أطبق، ذاب، بدا، راح، صفح، هزّ، ابتسم، بهتت، برزت...

**الأفعال المضارعة**: يغلب على القصيدة حضور الأفعال المضارعة مثل:

يطلبها، يزحف، تفرك، يحجب، تقول، تحرك، تكلمت، يعود، يحلم، يهوم، تهب، تردد، تلتهم، يدفع، تقتحم...

إن استعمال الأفعال المضارعة في القصيدة، دليل على أن المعاناة الّتي تجسدت في الأبيات التي أمامنا، مازالت لم تنتهي بعد والشاعر يعاصر معاناته ونظرته التشاؤمية للحياة، وتكلمه على الموت والقبر والحرب والمرض، وهي نابعة من صلب حياته الّتي يعيشها ولا تعبر عن ماضيه وانّما حاضره المستمر.

2-2: **ظروف الزمان**:

تزخر القصيدة كذلك بمجموعة من المصطلحات الدالة على الزمن، والمتشكلة في الظروف الزمنية التالية:

الليل، النهار، أسبوعا، العام، ساعة، غدا...

والّتي كان حضورها في القصيدة كالآتي:

1: سأموت من ظماء وجوع

ان لم يمت هذا المساء الى غد بعض الأيام

فابعث به قبل الظلام

يا رب أسبوع طويل مر كالعام الطويل[1].

2: فالليل جاء وما أزال

مستوحدا أرعى القبور وأنفض الدرب البعيد

وكأن يا بشرى كأن هناك في أقصى الجنوب[2].

3: يا رب أسبوع يمر ولست أسمع من غناء إلا النعيب[3].

4: في زهوة الشفق الملون حيث يحترق النهار.

5: خطا كأذيال الظلام ولمعة كدم الغروب[4]

## 3: الزمن وحالة التّوازي المثاليّ:

### 3-1: الاسترجاع:

يعد الاسترجاع خاصية من خصائص الزّمن، وهو العودة بالزمن إلى أحداث سابقة وماضية، والّتي تأتي على شكل التّذكر أو الاستشهاد بحادثة تاريخية أو شخصية تحمل رمزا زمنيا في طياتها الدّلالية، من أجل ربط الأحداث وتقوية معناها، والاسترجاع نوعان خارجي وداخلي؛ وفي هذه الجزئية سنتطرق لتجلي الاسترجاع في القصيدة "**حفار القبور**":

#### 3-1-1: خارجي:

عَرّفت بعض النّظريات النّصية الاسترجاع الخارجي بأنّه تلك الأحداث الخارجة عن إطار النّص وأحداثه، ويستحضرها المبدع لتقوية المعنى وتقريبه للقارئ، مثل توظيف

[1] الملحق ص92.

[2] الملحق ص96.

[3] الملحق ص 92.

[4] الملحق ص 96.

الأحداث التّاريخية والرّموز القديمة الّتي توحي لدلالات معينة دون الاطناب والشّرح فيها، لتحمل من الرّمزية أكثر من مدلولها الأول.

أما في القصيدة الّتي بين أيدينا فإنّنا نلاحظ حضورا محتشما لهذا النّوع من الاسترجاع، في حالة أو حالتين عند تذكر الشاعر الحروب وما تخلفه من موتى ودمار وجوع وتشتت، فالحروب كانت رمزا منذ القدم عن كل معاني الفناء والفقر والشتات.

كما نجد الاسترجاع الخارجي مرة أخرى في البيت الّذي ذُكر فيه قابيل:

**رباه عفوك إن قابيل المكبل بالحديد في نفسي الظلماء هب**

**وقر يعصره الملال**[1]

يمكننا أن نعتبر هذا الشّح في توظيف الاسترجاع الخارجي، يعود إلى موضوع القصيدة نفسه، فهي التّي تحكي عن معناة حفار القبور الحالية والتّي تلخص كذلك النظرة التشاؤمية للشاعر من حاضره، فلا داعي لأن تكون هناك استحضار للماضي الخارجي، فهذا ما قد يبعده عن الموضوع المهيمن للقصيدة.

3-1-2: **داخلي**:

**و**إذا كان الاسترجاع الخارجي هو استرجاع للماضي الخارجي لأحداث النّص، فإن الاسترجاع الداخلي هو استرجاع للماضي وأحداث وقعت داخل أحداث النّص، والّتي لها علاقة مباشرة معها، وهي مجموعة الظواهر الزمنية السابقة لحاضر النّص، فتكون منسجمة ومتناسقة معا، أما بالنسبة للقصيدة "حفار القبور"، فإن هذا النوع من الاسترجاع كان كذلك قليل التّجلي والحضور، سوى في بعض المحطات التي استعمل فيها الفعل الماضي في أحداث القصيدة، من ذلك نذكر على سبيل المثال:

**واخيبتاهكم جثة بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب**[2]

[1] الملحق ص 95.

[2] الملحق ص 92.

فهنا الشّاعر يتحدث عن موت العذارى التّي لم تتزوج بعد، وكيف يمكن للموت أن تسبق من عشاق لأجساد الفتيات الشّابات.

3-2: **الاستباق**:

وفي هذه الجزئية من الدّراسة، محاولة بسيطة لتسليط الضّوء على الجانب الاستشرافي في القصيدة، فكما سبق وذكرنا في الجانب النّظري فإن الاستباق هو استشراف للمستقبل ورؤية لما سيحدث من أحداث متوقعة في القصيدة.

وهذا النّوع من الزّمن نجد أن حضوره كان بارزا وواضحا من ذلك نأخذ بعض الأمثلة:

**المثال الأول**:

وتنهد الريح الطويل

وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب

باق يدور يعج بالأحياء مرضى جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات لكن خالدين

لا يهلكون علام تنعب ان عزرائيل مات

وغدا أموت غدا أموت[1]

**المثال الثاني**:

سأموت من ظماء وجوع[2]

**المثال الثالث**:

نذر علي لئن تشب لازرعن من الورود

ألفا تروى بالدماء و سوف أرصف بالنقود

هذا المزار وسوف أركض في الهجير بلا حذاء

[1] الملحق ص 92.

[2] الملحق ص 92.

و أعد أحذية الجنود

و أخط في وحل الرصيف وقد تلطخ وقد تلطخ بالدماء[1]

**المثال الرابع**:

أعداد هن لأستبيح عدادهن من النهود

و سأدفن الطفل الرمي و أطرح الأم الحزينة

بين الصخور على ثراه

و لسوف أغرز بين ثدييها أصابعي اللعينة[2]

**المثال الخامس**:

حنقا يزمجر ثم أطرق وهو يحلم بالقاء

باب تفتح في الظلام وضحكة وشذى ثقيل أويدان تجتذبان أغطية

السرير وترخيان إحدى الستائر

ثم تنطفئان في الضوء الضئيل.[3]

**الاستنتاج**:

تعددت أوجه الزمن في القصيدة، وتنوعت تجلياته فقد اتخذ أبعاداً وأشكالاً مختلفة أحدثت تشكلات دلالية عديدة ظاهرية منها وباطنية، خاصة فيما تعلق باستعمال الشاعر للزمن الحاضر أكثر من الماضي، كما نلاحظ حضور الاستباق أكثر من الاسترجاع، والذي يحمل دلالة واضحة بأن الشاعر مركز على الحاضر والمستقبل، أما الماضي فهو يحضر في مرات قليلة، وهي خلاصة معاناة الشاعر الحالية ورؤيته التشاؤمية للمستقبل.

[1] الملحق ص 94.

[2] الملحق ص 94.

[3] الملحق ص 94.

## ثالثا: الشخصية وتجلياتها في قصيدة حفار القبور:

**تمهيد:**

إن الشعر عند بدر شاكر السياب ليس فقط فنًّا جماليًا، بل هو أيضًا صرخة وجودية، واحتجاج داخلي على العالم الذي يشهد انحدارًا في القيم، وضياعًا في المعنى. وفي قصيدته **حفار القبور**، يُقدّم السياب شخصية محورية تحفر في التراب كما تحفر في أعماق الكينونة. إن شخصية الحفّار هنا ليست مجرد مهنة، بل رمز عميق للإنسان المُغترب، الشاهد الصامت على خراب الأرض وموت الإنسان. ومن خلال هذه القصيدة، سنحاول دراسة الشخصية من حيث بنائها الرمزي والنفسي والاجتماعي، عبر استقراء دقيق للغة السياب وصوره الشعرية.

### 1- البعد الرمزي لشخصية الحفّار

يبدأ السياب بوصفٍ قاتم للمشهد الذي يتحرك فيه الحفّار:

***"ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور***

***وتلوح كالحفر الصغار كأنّها جثثٌ تغور"*** [1]

منذ البداية، يدخلنا الشاعر في جو سريالي تتداخل فيه العناصر الحسية بالمجردة، ويغدو الحفّار لا مجرد رجلٍ يحفر، بل رمزًا للعبث، للتاريخ القاسي، وللكائن البشري المُنهك

شخصية الحفّار هي شخصية رمزية لأبناء الطبقات المسحوقة الذين لا يُذكَرون في التاريخ، بل يوارون ضحاياه في التراب دون أن يسألهم أحد عن رأيهم. هو رمز لـ"الفاعل السلبي"، الذي يشارك في الجريمة دون أن يملك القرار.

### 2- البنية النفسية للشخصية

#### أ. الاغتراب واللاجدوى

الحفّار يعيش في عالم لا يمنحه أي ملامح للحياة أو الأمل. حتى الضوء رمز الأمل يظهر في القصيدة كغريق:

[1] الملحق ص 90.

***فكأن ديدان القبور***

***فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق***

***وكأنما أزف النشور***

***فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق***

***وتدفع السرب الثقيل***

***يطفو ويرسب في الأصيل***

***لجبا يرنق بالظلام على القبور الباليات***

***وظلاله السوداء تزحف كالليالي الموحشات***[1]

هذا المشهد يُظهر الحفار في حالة اغترابٍ تام عن كل ما هو حي. فهو يتعامل مع الموت يوميًا، حتى غدا الموت جزءًا من ذاته، وحياته لا تختلف كثيرًا عن حياة من يدفنهم

**ب. صراع داخلي وتمزّق**

تظهر الشخصية ممزقة بين الإذعان لما تفعل، وبين نوع من الرفض الباطني، وهو ما يبدو في البيت :

"***هل كان عدلاً أن أحنّ إلى السراب***

***ولا أنالَ سوى الحنينِ؟***[2]"

السؤال هنا يحمل بعدًا وجوديًا عميقًا .فالحفار يتوق للحياة، لكنه لا يجد منها سوى السراب. هذا التوتر يبرز تشظي الشخصية وتمزّقها الداخلي

**3- العلاقة بالمحيط والزمان:**

الحفار لا يعيش في فراغ، بل في محيط موبوء بالدمار. الطبيعة من حوله لم تعد معطاءة بل مهدّدة، كما نرى في :

[1] الملحق ص 90-91.

[2] الملحق ص 92-93.

***"والشمس تلهثُ خلف وهدتها ككلبٍ***

***قد أضنته الشموس***[1]"

هذه صورة نادرة، حيث تظهر الشمس نفسها في موقع الخضوع والتعب، وهو عكس طبيعتها. بذلك تتماهى الطبيعة مع الحالة النفسية للشخصية، ويصبح الزمن ذاته زمنًا مريضًا.

**4- استخدام السياب للصور الشعرية في بناء الشخصية:**

اللغة التي يستخدمها السياب محمّلة بالرموز والدلالات الكثيفة، مما يسهم في تشكيل الشخصية عبر اللغة .من الصور اللافتة :

***هل كان عدلا أن أحن إلى السراب***

***و لا أنال إلا الحنين و ألف أنثى تحت أقدامي تنام أف***

***كلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال*** [2]

هنا، نصل إلى ذروة التناقض: الحياة مُمثلة بالأنثى، لكنها لا تعني شيئًا للحفار. وكأن الحياة كلها متاحة لكنها فاقدة للمعنى

**5- التحوّل الدرامي في شخصية الحفار:**

مع تطوّر القصيدة، نرى أن الحفار لا يظل جامدًا. فهو ينتقل من الملاحظة الصامتة إلى التأمل، ثم إلى الشكوى، وأخيرًا إلى شكل من أشكال الرفض الهادئ:

***"والأرض من تحتي تهيئ على وجوه الموت***

***تبكي من بعيدٍ كالغريب***[3]"

هنا، لا يعود الحفار جزءًا من المشهد فقط، بل يصبح شاهدًا وناقدًا له، ويتماهى مع حزن الأرض، في تعبير واضح عن انخراطه الوجداني الكامل في المأساة

[1] الملحق ص 92-93.

[2] الملحق ص 92-93.

[3] الملحق ص 94.

## 6- الشخصيات الثانوية والمهمشة في القصيدة

بالرغم من أن قصيدة *حفّار القبور* تركز في ظاهرها على شخصية واحدة محورية، إلا أن السيّاب يملأ نصه بعدد من الشخصيات غير المرئية لكنها حاضرة بقوة، تُسهم في تشكيل المشهد العام وتعميق التوتر النفسي والاجتماعي.

### أ. الموتى (أو القبور المتكلمة)

يظهر الموتى ككائنات لا تزال تتكلم أو تتفاعل من قبورها، في كناية عن الماضي الذي لا يموت، وعن الضحايا الذين لم يحصلوا على عدالة أو راحة. يقول السياب :

***"كأن جثث القبورِ تنامُ، تنبضُ، تستفيق***

***وتئنُّ في صدري جراحًا لا تفيق"***

***و يا موتي على اسم الله ثورا***

***رباه عفوك إن قابيل المكبل بالحديد في نفسي الظلماء هب*** [1]

في هذا المشهد، تتحوّل القبور إلى كائنات حية تتألم، مما يضفي طابعًا إنسانيًا على الموتى، ويجعلهم شخصيات درامية رغم غيابهم الجسدي

### ب. المرأة الغائبة / الأنثى المتاحة والمحتقرة

في أكثر مقاطع القصيدة غموضًا وحدةً، يذكر الشاعر:

***"وألفُ أنثى تحت أقدامي تنام***

***أفّ"!***

***واها لهاتيك النواهد والمآقي والشفاه***

***واها لأجساد الحسان***

***أيأكل الليل الرهيب***

***والدود منها ما تمناه الهوى***[2]

---

[1] الملحق ص 95.

[2] الملحق ص 92-93.

هنا، تظهر الأنثى كرمز للجمال والرغبة والحياة، لكنها في نظر الحفّار أصبحت متاحة لدرجة السقوط، بلا قيمة ولا دلالة.يجعلها شخصية مهمشة هذه المرأة لا يُعطى لها صوت، بل تُختزل في وضعية "النوم" تحت الأقدام، تمثّل انكسار الأنوثة والحنان في عالم قاسٍ وذكوري وعدمي

**ج. الطفل / الضحية الغائبة الحاضرة**

بين سطور القصيدة، تتراءى صورة الطفل — لا بوصفه شخصية مباشرة — ولكن كإيحاء عن البراءة المفقودة. في وصف السياب لموت الأبرياء :

***"تحت التراب تئنُّ أيديهم،***

***وتبكي في المدى عيونُ الصغار***

***"و سأدفن الطفل الرمي و أطرح الأم الحزينة***

***بين الصخور على ثراه***

***و لسوف أغرز بين ثدييها أصابعي اللعينة*** [1]

هذه "العيون" ليست مجرد تعبير بلاغي، بل شخصية طفولية مهمّشة لم تعرف الحياة سوى قليلاً، ثم دُفنت دون أن تكتمل تجربتها. يمثل الأطفال هنا براءة مقتولة بصمت.

**د. الطبيعة بوصفها كيانًا مستضعفًا**

في لغة السيّاب، كثيرًا ما تتحوّل الطبيعة إلى شخصية تُعامَل بقسوة وتشهد الفناء دون قدرة على المقاومة. يقول :

***"والشمس تلهثُ خلف وهدتها ككلبٍ***

***قد أضنته الشموس"*** [2]

[1] الملحق ص 94.

[2] الملحق ص 93.

هنا، الشمس التي كانت دومًا رمزًا للحياة تتحوّل إلى شخصية مسحوقة ومنهكة هي لا تسطع، بل تلهث وتئن. حتى العناصر الطبيعية في القصيدة تمّ تهميشها وتخفيض مكانتها، وكأن الشاعر يُعلن أن لا شيء في العالم يملك النقاء أو القوة

**دمج الشخصيات المهمشة في البنية الدرامية العامة**

هذه الشخصيات رغم أنها لا تنطق كحفّار القبور تشكّل خلفية مأساوية ضرورية، وهي ما يملأ النص بالأسى والإحساس بالكارثة الشاملة. إن الحفار، في حقيقته، لا يتحدث باسم نفسه فقط، بل بصوت كل هؤلاء الذين لا يُسمع صوتهم:

- الموتى المدفونين بلا وداع
- الأطفال الذين غدر بهم الزمن
- النساء اللائي أُفرغن من معاني الحياة
- الطبيعة التي تحوّلت إلى شاهد عاجز

بذلك، تُبنى القصيدة على شبكة من الأصوات الصامتة، لتكون شخصية الحفار في الحقيقة واجهة لأصوات المهمّشين جميعًا.

**الاستنتاج:**

في قصيدة *حفّار القبور*، يرسم بدر شاكر السيّاب عالمًا متكاملًا من الشخصيات، يُشكل فيه الحفّار نقطة الارتكاز، بينما تحيط به شخصيات صامتة، مهمشة، لكن وجودها لا يقل أهمية. هذه الأصوات الصامتة تُثري النص وتُعمق بعده المأساوي، ليُصبح أكثر من قصيدة عن الموت، بل صرخة عن الإنسانية المغتربة كلها

لقد أحسن السيّاب تصوير هذا العالم القاتم من خلال لغته الشعرية الكثيفة وصوره البصرية القوية، واستطاع أن يمنح حتى للموتى والأنثى والطبيعة حضورًا مأساويًا لا يُنسى.

## رابعا: جمالية المكان في قصيدة "حفّار القبور

### تمهيد حول شعرية المكان في الشعر العربي الحديث

لطالما كان المكان عنصرًا أساسيًا في تشكيل الرؤية الشعرية؛ ففي القصائد الحداثية، لم يعد المكان مجرد خلفية للأحداث، بل أصبح كائنًا شعريًا يحمل دلالات نفسية ووجودية. يتقاطع المكان في الشعر الحديث مع:

- **الذات الشاعرة** (بما فيها من قلق واغتراب)
- **الزمن المتشظي**
- **القيم المنهارة**

ومن هنا، ينقسم المكان في كثير من النصوص إلى :

- **مكان مغلق** :يعكس الكبت، العزلة، الموت، الاختناق.
- **مكان مفتوح** :قد يمثل الأمل، الانفراج، أو أحيانًا الضياع و اللاحدود.

في قصيدة *حفّار القبور*، يوظّف السياب هذا التقابل بشكل معقّد، بحيث يتحوّل كلا النوعين **إلى فضاء** لليأس والخراب، لكن بأشكال مختلفة.

يُشكّل المكان في هذه القصيدة حجر الزاوية في بنية المعنى والشعور فهو ليس مجرد خلفية للأحداث أو موضعٍ يتحرّك فيه الحفار، بل هو امتدادٌ نفسي داخلي للشخصية، يعكس عزلتها وتمزّقها، ويكثّف العبث والظلمة التي يعيشها الشاعر والإنسان المعاصر عمومًا

### 1- المكان كامتداد للموت

منذ البيت الأول، يتضح أن السياب لا يتعامل مع القبور كمجرد معالم جغرافية، بل يجعلها كائنًا شعريًا حيًّا:

***"ضوءُ الأصيلِ يغيمُ كالحلمِ الكئيبِ على القبور***

***وتلوحُ كالحفرِ الصغارِ كأنّها جثثٌ تغور في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع***

***والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور***

***كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديم***[1]"

هنا، الأصيل (الزمن) يُغلف القبور بحلم كئيب، والقبور نفسها تُشبه الجثث التي لم تكتمل بعدُ، وكأنها في انتظار ساكنيها. المكان لا يحفظ الموتى، بل يبدو وكأنه يُعيد ابتلاعهم مجددًا.

**2- المكان بوصفه فضاءً للخراب الكوني**

في مقطع آخر، يُوسّع السياب الفضاء من التراب إلى السماء، فيربط بين الفضاء الأرضي والكوني:

"***كأن ديدان القبور فارتْ لتلتهمَ الفضاء***

***وتشربَ الضوءَ الغريق***[2]"

هنا المكان يَفقد اتساعه وقداسته، ويُختزَل في حفرة مظلمة تتآكل من الداخل .والديدان — التي هي رمز للموت البيولوجي — تتحوّل إلى قوى كونية تجتاح السماء، تشرب الضوء، وتُعطل الأمل.

المكان هنا يُمثل نوعًا من الخراب الشامل، الجسدي والمعنوي، حيث :

- الأرض تأكل أجسادها،
- السماء لا تمطر نورًا بل تُخنق بالديدان،
- والضوء نفسه "**غريق**" عاجز عن الإشراق

**3- المكان بوصفه عزلة وانكفاء نفسي**

المكان الذي يعيش فيه الحفّار ليس فقط مليئًا بالجثث، بل هو فراغٌ نفسي قاحل، حيث لا يُسمع صوت سوى الهمس الميت :

---

[1] الملحق ص 90.

[2] الملحق ص 90.

***"والأرضُ من تحتي تهيمُ على وجوهِ الموتِ***

***تبكي من بعيدٍ كالغريب***[1]"

الأرض هنا ليست فقط حيّزًا فيزيائيًا، بل كيانًا يبكي، كغريب لا يجد ملاذًا .إنها صورة مكثفة للاغتراب، وكأن الأرض نفسها أصبحت منفىً غير مأهولٍ بالحياة، حتى وهي تحتضن الأجساد.

**4- جماليات القبح: صور مكانية مقلوبة**

السياب يتعمد تقديم المكان بصفاته المقلوبة عن المألوف :

- الضوء يُغرق بدلًا من أن يُضيء.
- القبور لا تحفظ، بل تنبض.
- الديدان تصعد بدلًا من أن تبقى في عمق التراب.
- الشمس "تلهث" بدلًا من أن تتوهّج :

***"والشمس تلهث خلف وهدتها ككلب***

***قد أضنته الشموس***[2]"

بهذا، يخلق الشاعر جمالية للقبح، أو ما يمكن تسميته بـ"جمالية الخراب"، حيث الصور السلبية تتحول إلى عناصر تشكيلية أساسية في المنظور الشعري

**5- المكان بوصفه رمزية العدم**

في قلب القصيدة، يتساءل الحفّار :

***"هل كان عدلاً أن أحنّ إلى السراب***

***ولا أنالَ سوى الحنينِ؟"***

وهناك اماكن تدل على العدم في قول السياب

***والقبر خاو يغفر الفم في انتظار***

---

[1] الملحق ص 90.

[2] الملحق ص 92.

***تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل***

***مما تعصر اعين الموتى وتنضحه الجلود***

***تلك الجلود الشاحبات وذلك اللحم النثير***

***حتى الشفاه يمص من دمها الثرى حتى النهود تدوي***

السراب هنا هو المكان الحلم، الموضع الذي يهرب إليه الذهن حين ينهكه الواقع. لكنه في النهاية فراغ، وغياب، ولا شيء .هذا يعكس أن كل أماكن الحفار محكومة باللاجدوى:

- القبور = موت
- التراب = عزلة
- السراب = خيبة

اما الابيات الخمس الاخيرة فتظهر كيف عبر السياب عن العدم والموت ومن خلالها جسد الفراغ والفناء

**6- المكان والنفي المعكوس (المكان المفقود)**

المكان ليس دائمًا ماثلًا في القصيدة، أحيانًا يُبنى عبر غيابه :

- أين المدينة؟ لا توجد
- أين البيت؟ لا مذكور
- أين الأصدقاء؟ لا حضور

وبهذا يصبح المكان المفقود جزءًا من بنية الحزن. ما لا يُقال عنه، هو ما يُثقِل القصيدة أكثر.

## الاستنتاج:

في قصيدة *حفّار القبور*، المكان ليس جماليًا في معناه التقليدي، بل هو فضاء كثيف بالرموز، مشبع بالخراب، وغارق في المعاني الوجودية : .إنه

- مكان الحُلم المكسور،

- ومسرح للخراب الكوني،
- ومرآة لانكسار الذات

إن جمالية المكان في هذه القصيدة ليست في جماله الحسي، بل في بلاغة قبحه، وعمق رمزيته، وقدرته على التعبير عن العزلة والموت والعبث .هذا ما يجعل المكان شخصية قائمة بحد ذاتها، تتفاعل مع الحفار، وتشاركه الحزن والتشظي والخذلان

**7- تحليل المكان المغلق والمكان المفتوح في "حفّار القبور**

**أولا: المكان المغلق – القبر، الحفرة، الجسد**

**القبر كمكان مغلق وكون داخلي للموت :**

***"تلوحُ كالحفرِ الصغارِ كأنّها جثثٌ تغور"***

***كفان جامدتان أبرد من جباه الخاملين***

***وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود***

هنا نلاحظ أن الحفرة (القبر) ليست فقط مساحة مغلقة، بل هي رمزٌ لانكماش الوجود، هي الفضاء الذي لا يخرج منه أحد. القبور تبدو وكأنها :

- *تبتلع الجثث* لا تحفظها
- *تغور* لا تستقر
- تتسع من الداخل رغم ضيقها الفيزيائي

❖ **الديدان: كائنات المكان المغلق**

***" كأن ديدان القبورِ فارت لتلتهم الفضاء"***

الديدان ترتبط بالمكان المغلق (باطن القبر)، لكنها تكسره بشكل مرعب، فتتحوّل من كائن قابع في الداخل إلى قوة تفترس الفضاء الخارجي. إنها صورة لانفجار الغثيان من الداخل إلى الخارج.

### ❖ الجسد كقيد ميتافيزيقي

***"وألفُ أنثى تحت أقدامي تنام***

***أفّ"!***

الأنثى التي يُفترض أن تكون رمزًا للانفتاح والإغراء توضع في أسفل الجسد، في وضعية مغلقة تمامًا. الحفار لا يراها حياة، بل وزنًا، ثقلًا، كأن الجسد نفسه أصبح قبرًا.

**ثانيا :المكان المفتوح السماء، الأفق، الأرض، الفضاء**

**❖السماء كفضاء مفتوح ميت**

"وتشربَ الضوءَ الغريق"

الضوء، وهو من السماء عادةً، يبدو هنا "غريقًا"، عاجزًا عن الإشراق. فالفضاء المفتوح لا يمنح الخلاص، بل يتواطأ مع الظلمة .إنه مفتوح من حيث الشكل، مغلق من حيث المعنى.

**❖الأرض كفضاء تائه**

"والأرض من تحتي تهيمُ على وجوهِ الموت"

هنا تتحول الأرض من مساحة صلبة إلى كائن هائم لا مستقر له .فهي ليست قبرًا ثابتًا، بل *تيهًا رملًيا* يطارد الموتى في ضياعهم. المفتوح هنا ليس أملًا، بل عدم يقظ.

**❖الأفق المتآكل**:

***"والشمس تلهث خلف وهدتها ككلب***

***قد أضنته الشموس"***

الأفق الذي يُفترض أن يكون موقعًا للرجاء، ينكسر في هذه الصورة، حيث الشمس نفسها كلب يلهث صورة ذلّ وانكسار تفرغ الأفق من دلالته التحررية

**التداخل بين المغلق والمفتوح: تقويض الحدود**

من المدهش أن السياب لا يحافظ على خطّ واضح بين المغلق والمفتوح؛ بل يجعل المغلق ينفجر في المفتوح، والمفتوح ينغلق على نفسه:

- القبر ← *يتحول إلى كون كامل من الفساد الداخلي*
- السماء ← *تُشرب كأنها تراب*
- الضوء ← *يُغرق بدل أن يُنير*

هذا التداخل يؤسس لما يُعرف بـ "**الكون الشعري المضاد**" حيث كل الأماكن تُخالف طبيعتها، لتُعبّر عن عالمٍ مضطرب ومختل في جوهره

**الاستنتاج**

في قصيدة *حفّار القبور*، يُعيد السياب بناء المكان خارج ثنائيّته المألوفة (جميل/قبيح، منفتح/منغلق) ليقدّم مكانًا مركّبًا :

- القبر المغلق لم يعد فقط رمزًا للموت، بل للانبعاث العكسي للفوضى
- السماء المفتوحة لم تعد مصدر حياة، بل مرآةً لفساد الأرض
- الفضاءات كلها تشكّل عالمًا مغلقًا على العدم، مفتوحًا فقط على الألم

بهذا المعنى، تكون "جمالية المكان" في هذه القصيدة مقلوبة تمامًا، وتخدم رؤية السياب في تصوير الإنسان ككائن يتيه داخل قبور الحياة، لا ينتظر الموت، بل يعيش فيه زاحفًا يومًا بعد آخر.

# خاتمة

## خاتمـة:

بعد هذه الرحلة البحثية التي حاولنا من خلالها الوقوف على تجليات البنية السردية في قصيدة حفّار القبور، يمكن القول إن النص قد تجاوز حدود القصيدة التقليدية من حيث الشكل والمضمون، لينفتح على أفق سردي غنيّ يزاوج بين التخييل الشعري والتقنيات السردية الحديثة، ما يجعل منه نصًا مركّبًا متعدد المستويات، يستدعي مقاربة تحليلية تجمع بين أدوات النقد الشعري وآليات السرد.

لقد بيّنت الدراسة أن الشاعر لجأ إلى توظيف عناصر السرد — من شخصيات وزمان ومكان وحبكة ومنظور — داخل فضاء شعري مكثّف، مما منح النص طابعًا دراميًا خاصًا، وفتح المجال أمام تعدد التأويلات. ففي شخصية حفّار القبور، لم نجد مجرد شخصية وظيفية أو هامشية، بل صوّت لها الشاعر ومنحها بعدًا وجوديًا وفلسفيًا، لتتحول إلى مرآة تعكس قلق الإنسان، وعزلته، ومواجهته المستمرة مع الموت والفناء.

أما على مستوى البناء، فقد كشف التحليل عن بنية سردية متدرجة تقوم على التنامي والتطور، حيث تتصاعد الأحداث والمواقف وتتكاثف الصور والرؤى، في تداخل محكم بين الأزمنة وتعدد في زوايا الرؤية، مما يشير إلى وعي الشاعر بآليات السرد وتوظيفها داخل الشعر توظيفًا واعيًا، يخدم المعنى ويعمّق الدلالة.

ولم تكن هذه العناصر السردية دخيلة على النص أو مفروضة عليه من خارجه، بل كانت مندمجة عضوياً ضمن نسيجه الشعري، مما يدل على نضج التجربة الشعرية ووعيها بحدود الأجناس وتقاطعاتها. وهنا تبرز قدرة الشاعر على أن يُسهم في إثراء القصيدة العربية الحديثة، من خلال كسر النمط التقليدي وتوظيف السرد ليس بوصفه وسيلة حكي فقط، بل باعتباره أداة تعبيرية تحمل طاقة فنية وجمالية خاصة.

إن أهمية هذه الدراسة لا تكمن فقط في كشف البنية السردية في قصيدة واحدة، بل تتجاوز ذلك لتسلّط الضوء على تحوّلات القصيدة العربية الحديثة، وكيف أنها أصبحت فضاءً لتفاعل الأجناس والخطابات، وساحة مفتوحة للأسئلة الوجودية والفكرية الكبرى.

وعليه، يمكن تلخيص أبرز نتائج البحث فيما يلي:

تتسم قصيدة حفّار القبور ببنية سردية واضحة المعالم، تتجلى في تسلسل الأحداث، ووجود شخصية مركزية، وتنامٍ درامي سردي.

السرد داخل النص لم يلغِ البنية الشعرية، بل دعمها وأضاف إليها أبعادًا تعبيرية وجمالية.

استعان الشاعر بتقنيات روائية كالتداخل الزمني، وتعدد الأصوات، والراوي الغائب أو الكلي المعرفة.

لعبت البنية السردية دورًا وظيفيًا في تعميق الدلالة وإضفاء طابع وجودي وفلسفي على التجربة الشعرية.

وتقترح هذه الدراسة، في ضوء نتائجها، بعض آفاق البحث المستقبلية، منها:

- دراسة البنية السردية في نماذج شعرية أخرى تنتمي إلى نفس الفترة أو التيار، لاستجلاء مظاهر تطور القصيدة العربية الحديثة.
- إجراء مقارنة بين توظيف السرد في الشعر العربي الحديث وبين نظيره في الشعر الغربي، لاستكشاف مدى التأثر أو التوازي.
- التوسّع في تحليل شخصية حفّار القبور بوصفها نموذجًا أدبيًا وفلسفيًا يمكن أن يحمل دلالات رمزية وثقافية متعدّدة في الأدب العربي.

وفي النهاية، نؤكد أن تداخل الأجناس الأدبية ليس مجرّد ظاهرة تقنية، بل هو انعكاس لتحوّلات أعمق في وعي الكاتب، وفي طبيعة المتلقي، وفي بنية النص الأدبي نفسه، وهو ما يجعل من هذا المجال مفتوحًا دائمًا لمزيد من القراءات والتأويلات.

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**


1. **القرآن الكريم**
2. إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ، ط1 ، 2001 م.
3. إبراهيم جنداري: القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق.[1]
4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للجزار 2002.
5. ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ،ط1، 1985م.
6. ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون: المعجم الوسيط، ج1 ، دار صادر بيروت ، ط3، 1970.
7. ابن منظور لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة.
8. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، ط5، مج 7 ، باب السين ، بيروت (لبنان)، 2005م.
9. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء : معجم مقاييس اللغة، تر : محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م.
10. أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.
11. أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة )، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دط، دت.
12. بحراوي، بنية الشكل الروائي ( الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق.
13. بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا ، ط1، منشورات الجمل ، 2007، العراق.
14. الجرداس جوليان غريماس، سيمائيات السردية المكاسب والمشاريع، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 ، الرباط ،1992 م ، صفحة

187 و ما بعدها، وينظر: جوزيف كورتيس مدخل إلى السيميائية، تر: جمال حضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، ص111 وما بعدها، يضاف إلى هذا بمجموعة كبيرة من المصطلحات المرتبطة بمصطلح "العامل" الذي هو امتداد لمصطلح الشخصية جعلها في معجم سمياه: المعجم المعقلن للسيميائية في نظرية اللغة.

15. جهاد فاضل : أدباء معاصرون ، دط ، دار الشروق ، دت، مصر.

16. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، ط2، 1972.

17. جيرار جنيت، خطاب الحكاية ( بحث في المنهج )، تر: محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م.

18. جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

19. جيرالد برائس، المصطلح السردي ، المجلس الأعلى الثقافة" ، مصر، 2003، تر : عابد خزندار، مر: محمد بربرى.

20. حافظ صبري: الحراثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 04 ، العدد 04 يوليو 1981.

21. حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

22. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ( القضاء ، الزمن، الشخصية )، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء/ لبنان/ المغرب، ط1، 1990م.

23. الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، مج 1، باب (أ.خ)، بيوت (لبنان)، 1424 هـ.

24. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين. تح : داوود سلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، فصل (ب)، بيروت: لبنان، 2004.

25. ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

26. ذويني خثير الزبير: سيميولوجيا النص السردي، رابطة أهل القلم، سطيف ، الجزائر، ط2 ، 2006 م، ص 20.
27. رينيه ويليك، أرستن و ران، تر: عادل سلامة، نظرية الأدب، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1991 م.
28. سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت ( لبنان )، 1985.
29. سعيد يقطين ، قال الراوي( والبنيات الحكائية في السيرة الشعبية )، المركز الثقافي العربي بيروت دار البيضاء ولبنان المغرب ، ط1 ، 1997 م.
30. سعيد يقطين: الكلام والخبر ( مقدمة للسرد العربي )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1997م، ص 16.
31. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ( الزمن، السرد ، التبئير )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.
32. سليمان الأزرعي، جمار منتقاة، دار أمواج للطباعة والنشر، عمان، الأردن ، 2010 م ، ص 397 ، عن محمود هلال محمد أبو جاموس، البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية.
33. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا )، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
34. سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.
35. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق.
36. شجاع الثاني: البناء الغني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد )، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1994م.
37. شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق.
38. شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، مرجع سابق.
39. شريط أحمد شريط: تطور البنيية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2009م.

40. صبري مسلم: الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60 ، 1998 م.

41. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997م.

42. طلال خليفة سلمان: الشخصية في عالم غالب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، ط1، 2012م.

43. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1989.

44. عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994 م.

45. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص 17.

46. عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، 1993م.

47. عبد العزير حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (دط)، 1978.

48. عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان ، دار المعارف، تونس، 1979 م.

49. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، عمان، الأردن، ط4، 2008م.

50. عبد اللطيف محفوظ: وظيفية في الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

51. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة للطباعة والتجليد ، القاهرة ، د ط، 1996 م.

52. عبد الله ابراهيم: البناء الفنى لرواية " الحب في العراق"، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، 1988م، ص 23.

53. عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ( مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة )، المركز الثقافي العربي )، بيروت، لبنان، ط1 ، 1996 م.
54. عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير من البنيوية البى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط9، 1998.
55. عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية ( بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة يناير ، 1989.
56. عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985م.
57. عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد )، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 1434-2013م.
58. عزيزة مريان: القصة والرواية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
59. علي البطل : شبح قايين بين ايدث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة ، ط1، دار الأندلس ، 1984 لبنان.
60. علي عواد: خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، مجلة أفكار، عمان، الأردن، العدد 280، آيار، 2012م.
61. علي نعيم خريس، عبد أ. علي مهنا : مشاهير الشعراء والأدباء، ط1، دار الكتب العلمية، 1990، لبنان.
62. عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك : تطور الشعر الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي، 1996 ، لبنان.
63. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط2، 2008.
64. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
65. غالب هلسا المكان في الرواية العربية.
66. فاتن محمد فازع الخزاعلة : المكان في شعر السياب ، إشراف : الدكتور عبد الباسط مراشدة ، رسالة الحصول على درجة الماجستير، كلية الآداب، جامعة أل البيت ، 2010.

67. فلاديمير بروب، موزفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1196م.
68. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مكتبة النور، ج1، دمشق، 2007م.
69. فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد.
70. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرؤية، دار النهار في النشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002.
71. محمد برادة: الروائية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة ، ط1، 2011م.
72. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ط 3، دار توبقال ، 2010، المغرب.
73. محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ( تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.
74. محمد سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1951م.
75. محمد صابر مجيد، وسوسن البياني: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر اللاذقية، سوريا، دت.
76. محمد غنيمى هلال: أثر النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م.
77. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979 م.
78. محمود هلال محمد أبو جاموس: البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية، أطروحة دكتوراه، إش: نبيل حداد، جامعة اليرموك، الأردن، 2017 - 2018 م.
79. نعيم اليافي: أطيف الوجه الواحد (دراسة نقدية في النظرية والتطبيق )، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م.
80. نفلة حسن أحمد العربي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني (قراءة نقدية )، دار غيداء للنشر و التوريع ، ط1، 2011، ص 16.

81. هاني الخير بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ، ط1 ، دار رسلان 2006 ، سوريا.
82. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998م.
83. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983 م.
84. يوري يوتمان، مشكلة المكان الفني ، تر: بيتزا قاسم ، ضمن: جماليات المكان مجموعة، من المؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
85. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات (رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، (دط)، 2002.

# الملحق

## الملحق:

## التعريف بصاحب القصيدة:

### بدر شاكر السياب محطات حياتية :

بدر شاكر السياب رائد من رواد حركة التطور في شعرنا العربي المعاصر نظرا لقيادته الحكيمة لانقلاب شعري ناجح نقل الشعر العربي من عهد إلى عهد أو من حال إلى حال الدرجة إمكانية الحديث عما قبل السياب وعما بعده عما قبل شعر الخمسينيات وعما بعده[1]وقد كان شاعرا مقاتلا شارك في النضال من أجل قضايا بلده وأمته ولم يكن شاعرا منطويا على نفسه معتزلا قضايا الناس؛ أي أنه كان شاعر العرب لا شاعر القبيلة أو الطائفة أو الملة أو المذهب[2] إضافة إلى تمكنه من جميع الأغراض وتدفقه الشعري كما كان للنفس الأسطوري الذي أدخله على الشعر الحديث فضل في تأهيله لموقع الريادة بإيقاظ أساطير بابل واليونان القديمة، وصنع رموزا خاصة بشعره مثل المطر، تموز عشتار، جيكور قريته التي خلدها.[3]

بدر شاكر السياب عراقي ولد في جيكور بالقرب من أبي الخصيب في جنوب العراق عام 1926 ووالده شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السياب ووالدته كريمة ابنة عمه، كان والده يعمل في حراثة النخيل ويحيا حياة الكفاف في منزل أجداده على طرف جيكور بمكان يعرف ببقيع، وفي عام 1928 وعام 1930 وضعت أمه ولدين آخرين عبد الله ومصطفى ووضعت بنتا عام 1932.[4]

قضى بدر طفولة سعيدة بين النساء في بيت جده وبين رفاقه كان كثير اللعب في ماء نهر بويب وفي جنائن النخيل ويصغي عند المساء إلى الأقاصيص والأساطير الشعبية كفتوح الشام وسيرة عنترة وعمر الزمان والسندباد وأبي زيد الهلالي وحزام وعفراء وعن نابليون الثالث والعرب في إيران، توفيت والدته في سنة 1932 وهي نفس السنة التي التحق فيها بالمدرسة الحكومية بقرية "باب" "سليمان" كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بعد ذلك

---

[1] جهاد فاضل : أدباء معاصرون ، دط ، دار الشروق ، دت، مصر، ص 194 .

[2] المرجع نفسه، ص 195 .

[3] فاتن محمد فازع الخزاعلة : المكان في شعر السياب ، إشراف : الدكتور عبد الباسط مراشدة ، رسالة الحصول على درجة الماجستير، كلية الآداب، جامعة أل البيت ، 2010 ، ص 13

[4] هاني الخير بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ، ط1 ، دار رسلان 2006 ، سوريا ، ص 7.

باللغة الفصحى فكان أساتذته يدعونه لقراءة قصائده ويكافئونه، وأثناء هذه الفترة أنشأ مجلة خطية باسم "جيكور[1]

أنهى بدر دراسته الابتدائية سنة 1938 ثم انتقل إلى المدرسة المحمودية وأكمل فيها دراسته التكميلية، والتحق بمدرسة البصرة الثانوية ليكمل تعليمه وعاش مع جدته لأمه وفي سنة 1935 تزوج والده ثانية فشعر بمرارة الحرمان حيث لم يراه أباه إلا فيما ندر[2] ورغم أن بدر كتب محاولات شعرية مبكرة وهو في المرحلة الابتدائية، إلا أن الإرهاصات الأولى القصائده الوجدانية كتبها وهو في المرحلة الثانوية ومنها قصيدته التي كتبها في هالة " الفتاة البدوية ، وفي أواخر صيف 1942 ماتت جدته فشعر بوطأة الحرمان لأنها كانت تقوم برعايته بعد أمه.[3]

وفي العام الدراسي 1943 1944 التحق بدار المعلمين العليا في بغداد لدراسة اللغة العربية وفي العام التالي درس شعبة الأدب الإنجليزي فأظهر نشاطه السياسي مما سبب له الطرد فاتجه إلى إنماء ثقافته، فانكب على دراسة الشعر الكلاسيكي والثقافة الإنجليزية وتأثر بشعر إليوت ونوع مطالعته في دراسة الأدب العربي والروسي و التمعن في قراءة القرآن الكريم والتوراة والإنجيل.[4]

انتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي منذ عامه الأخير في ثانوية البصرة وذلك لمناداة الشيوعية بالعمل للجميع والطعام للجميع والعدالة والمساواة بين البشر وقبل ذلك تألف الحزب اللاديني في طفولته والذي كان عمه الأكبر من أقطابه البارزين ومؤسسيه الأوائل وكان الحزب اللاديني يعتقد أن الأديان هي سبب شقاء البشرية وتأخرها وأن الإلحاد هو السبيل إلى التحرر والرجاء، فضلا عن بروز روسيا إلى العالم كله إبان الحرب العالمية الثانية حيث تحالفت مع هتلر الذي كان محبوبا من طرف العراقيين لا لأنهم نازيون ولكن لأنهم يكرهون المستعمرين وكان هتلر العدو اللدود لهؤلاء[5] ، وظل في الحزب حتى عام 1954 حيث فصل منه و تحول إلى مبادئ القومية العربية

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ط 3، دار توبقال ، 2010، المغرب، ص 263 .

[2] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، عبد الرحمان مبروك : تطور الشعر الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي، 1996، لبنان ، ص 326.

[3] المرجع نفسه ، ص 326 .

[4] ينظر: علي نعيم خريس، عبد أ. علي مهنا : مشاهير الشعراء والأدباء، ط1، دار الكتب العلمية، 1990، لبنان، ص 44.

[5] بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا ، ط1، منشورات الجمل ، 2007، العراق ، ص 10 .

ثم تحلل من كل التزام فكري منذ عام 1960 بعد أن دفع ثمنا فادحا من صحته وحريته وقوت أطفاله إذ كان ضيفا شبه دائم على سجون العراق في فترات متقطعة منذ 1948 – 1959.[1]

اشتغل مدرسا للغة الانجليزية وقبض عليه إثر حوادث 1949 وبعد إطلاق سراحه منع من التدريس عمل في البصرة ذواقة للتمر ثم موظفا في شركة النفط ، واشتغل في الصحافة مع محمد مهدي الجواهري ومع غيره ، وفي سنة 1951 عمل موظفا في مديرية الأموال المستوردة العامة ترجم 1952 قصيدة لويس أراغون عيون إلزا عن الانجليزية وفصل من العمل في المهنة ذاتها لاشتراكه في المظاهرات وهرب إلى الكويت في أوائل 1953 ثم عاد إلى بغداد وعمل في جريدة الدفاع، وعين من جديد في المديرية العامة للاستيراد والتصدير.[2]

عقد بدر زواجه في 1 حزيران 1955 على إقبال بنت طه عبد الجليل وهي معلمة من قريته تحمل شهادة التدريس الابتدائية، وفي 1956 وضعت طفلة سميت غيداء وابتداء من عام 1957 أخذ ينشر شعره في مجلة "شعر " البيروتية وفي نفس السنة وضعت زوجة بدر صبيا سمي غيلان فرح به والده ونظم فيه قصيدة "مرحى غيلان، توجه إلى بيروت وهناك فاز بجائزة مجلة شعر لأفضل مجموعة شعرية ونشرت له الدار مجموعة بعنوان " أنشودة المطر[3] "

وقد أصيب آخر حياته بالشلل وتوفي في الكويت سنة 1964 ثم نقلت جثته إلى البصرة ودفن في مقبرة الحسن البصري.[4]

أعماله :

- أزهار ذابلة 1947
- أساطير 1950
- فجر السلام 1974
- حفار القبور 1952
- المومس العمياء 1954

---

[1] علي البطل : شبح قايين بين ايدث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة ، ط1، دار الأندلس ، 1984لبنان ، ص 17.

[2] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ص 265.

[3] هاني الخير بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، ص 12

[4] علي نعيم خريس عبد - أ - علي مهنا : مشاهير الشعراء الأدباء ، ص 44.

- الأسلحة والأطفال 1954

- أنشودة المطر 1960

- معبد الغريق 1962

- منزل الأقنان 1963

- شناشيل ابنة الجلبي

- إقبال1965

- له قصص تسجيلي لحكايات شعبية من جنوب العراق نشر في الصحف البغدادية، فنشر عام 1956 أقصوصة كاسي حلاق القرية - وفي فبراير 1958 نشر" خالقو" وفي يوليو 1958 نشر " عبد الماء" إلا أن نثره لا يحمل قيما فنية .

-ترجم عام 1955 مجموعة قصائد مختارة من الشعر العالمي تضمنت قصيدة لسيتول و في عام 1960 ترجم لها ثلاث قصائد عن القنبلة الذرية نشرت في مجلة التضامن البغدادية .

ترجم لمؤسسة فرانكين 1961 كتابين هما مولد الحرية و الجواد الأدهم كما شارك في ترجمة كتاب ثلاث قرون من الأدب الذي صدر 1965 بعد وفاته.[1]

[1] علي البطل : شبح قايين بين ايدث سيتول و بدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة، ص 18 .

**القصيدة:**

ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور

واهٍ كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غلرفة ظلماء فيه

وتثاءب الطلل البعيد يحدق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد

والجو يملؤه النعيب

فتردد الصحراء في يأس واعوال رتيب

أصداءه المتلاشيات

والريح تذروهن في سأم على التل البعيد

وكأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحنات الى السماء

تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعال ثم فاض على مراقيه الفساح

فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق

وكأنما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق

وتدفع السرب الثقيل

يطفو ويرسب في الأصيل

لجبا يرنق بالظلام على القبور الباليات

وظلاله السوداء تزحف كالليالي الموحشات

بين الجنادل والصخور

وعلى القبور

وتنفس الضوء الضئيل

بعد اختناق بالطيوف الراعبات وبالجثام

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام

فانجاب عن ظل طويل

يلقيه حفار القبور

كفان جامدتان أبرد من جباه الخاملين

وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود

في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود

كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين

وفم كشق في جدار

مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار

عند المساء ومقلتان تحدقان بلا بريق

وبلا دموع في الفضاء

هو ذا المساء

يدنو وأشباح النجوم تكاد تبدو والطريق

خال فلا نعش يلوح على مداه ولا عويل

الا النعيب

وتنهد الريح الطويل

وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب

باق يدور يعج بالأحياء مرضى جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات لكن خالدين

لا يهلكون علام تنعب ان عزرائيل مات

وغدا أموت غدا أموت

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء وصاح رب أما تثور

فتبيد نسل العار تحرق بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع

يا رب ما دام الفناء

هو غاية الأحياء فأمر يهلكوا هذا المساء

سأموت من ظماء وجوع

ان لم يمت هذا المساء الى غد بعض الأيام

فابعث به قبل االظلام

يا رب أسبوع طويل مر كالعام الطويل

والقبر خاو يفغر الفم في انتظار في انتظار

ما زلت أحفره ويطمره الغبار

تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل

مما تعصر أعين الموتى وتنضحه الجلود

تلك الجلود الشاحبات

وذلك اللحم النثير حتى الشفاءه يمص من دمها الثرى

حتى النهود تذوي ويقطر في ارتخاء من مراضعها المغير

واها لهاتيك النواهد والمآقي والشفاه

واها لأجساد الحسان

أيأكل الليل الرهيب

والدود منها ما تمناه الهوى

واخيبتاهكم جثة بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب

هل كان عدلا أن أحن إلى السراب

و لا أنال إلا الحنين و ألف أنثى تحت أقدامي تنام أف

كلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال

ما زلت أسمع بالحروب فأين أين هي الحروب أين السنابك و القذابف و الضحايا في الدروب

لأظل أدفنها فلا تسع الصحارى

فأدس في قمم التلال عظامهن و في الكهوف

فكأن قعقهة المنازل في اللظى نقر الدفوف

أو وقع أقدام العذارى

يرقص حولي لا عبات بالصنوج و بالسيوف

نبئت عن حرب تدور لعل عزرائيل فيها

في الليل يكدح و النهار فلن يمر على قرانا

أو بالمدينة و هي توشك أن تضيق بساكنيها

نبئت أن القاصفات هناك ما تركت مكانا

إلا وحل به الدمار فأي سوق للقبور

حتى كأن الأرض من ذهب يضاحك حافريها

حتى كأن معاصر الدم دافقات بالخمور

أواه لو أني هناك أسد باللحم النثير

جوع القبور و جوع نفسي في بلاد ليس فيها

إلا أرامل أو عذارى غاب عنهن الرجال

وافتضهن الفاتحون إلى الذماء كما يقال

مازلت أسمع بالحروب فما لأعين موقديها

لا تستقر على قرانا

ليت عيني تلتقيها و تخضهن إلى القرار

و كالنيازك و الرعود تهوي بهن على النخيل

على الرجال على المهود حتى تحدق أعين الموتى كآلاف اللآلي

من كل شبر في المدينه ثم تنظم كالعقود

في هذه الأرض الخراب فيا لأعينها و يالي

رباه إني أقشعر أكاد أسمع في الخيال

أغنية تصف العيون

تنثال من مقهى فأنصت في الزحام و ينصتون

و كأن ما بيني و بين الآخرين من الهواء

ثدي سخي بالحليب و بالمحبة و الأخاء

يا رب أسبوع يمر و لست أسمع من غناء

إلا النعيب

و تنهد الريح الرتيب

واخيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين

و الطيبات من الرغيف إلى النساء إلى البنين

هي منة الموتى علي

فكيف أشفق بالأنام

فلتمطرنهم القذائف بالحديد و بالضرام

و بما تشاء من انتقام

من حميات أو جذام

نذر علي لئن تشب لازرعن من الورود

ألفا تروى بالدماء و سوف أرصف بالنقود

هذا المزار وسوف أركض في الهجير بلا حذاء

و أعد أحذية الجنود

و أخط في وحل الرصيف وقد تلطخ وقد تلطخ بالدماء

أعدادهن لأستبيح عدادهن من النهود

و سأدفن الطفل الرمي و أطرح الأم الحزينة

بين الصخور على ثراه

و لسوف أغرز بين ثدييها أصابعي اللعينة

و يكاد يحنقها لهاثي و هي تسمع في لظاه

قلبي ووسوسة النقود نقودها و اخجلتاه

أنا لست أحقر من سواي و إن قسوت فلي شفيع

أني كوحش في الفلاء

لم أقرأ الكتب الضخام و شافعي ظمأ و جوع

أو ما ترى المتحضرين

المزدهين من الحديد بما يطير و ما يذيع

مهما ادنأت فلن أسف كما أسفوا لي شفيع

أني نويت و يفعلون و إن من يئد البنين

و الأمهات و يستحل دم الشيوخ العاجزين

لأحط من زان انتهك الغزاة و ما استباحوا

و القاتلون هم الجناه و ليس حفار القبور

و هم الذين يلونون لي البغايا بالخمور

و هم المجاعة و الحرائق و المذابح و النواح

و هم الذين سيتركون أبي وعمته الضريره

بين الخرائب ينبشان ركامهن عن العظام

أو يفحصان عن الجذور و يلهثان من الأورام

و الصخر كالمقل الضريرة

و سيوثقون بشعر أختي قبضتي و كالظلام

و كخضة الحمى تسمرها على دمها صدور

تعلو و تهبط باللهاث كأنهن رحى تدور

يا مجرمون إلى الوراء فسوف تنتفض القبور و تقيء موتاها

و يا موتي على اسم الله ثورا

رباه عفوك إن قابيل المكبل بالحديد في نفسي الظلماء هب

وقر يعصره الملال

فالليل جاء و ما أزال

مستوحدا أرعى القبور و أنفض الدرب البعيد

و كأن يا بشرى كأن هناك في أقصى الجنوب

خطا كأذيال الظلام و لمعة كدم الغروب

لكأنه ضيف جديد

و بدا الجناز و راح يشهق و هو يدنو في ارتخاء

الأوجه المتحجرات يضيئها الشفق الكئيب

و الغمغمات الخافتات من انفعال أو رياء

و النعش يحجبه غطاء

ألوانه المترنحات كأنما اعتصر المغيب فيها قواه

و ذاب فيها كوكب واهي الضياء

حتى إذا انهال التراب و صفح القبر الجديد

و تراعش الألق الضئيل على الظهور المتعبات

حتى اضمحل و غيبتها ظلمة الأفق البعيد

كانت مصابيح السماء

تذر ضوءا كالضباب

بين القبور الموحشات

و على الخرائب و الرمال و كان حفار القبور

متعثر الخطوات يأخذ دربه تحت الظلام

يرعى مصابيح المدينه و هي تخفق في اكتئاب

وز يظل يحلم بالنساء العاريات و بالخمور

و تحسست يده النقود و هيأ الفم لابتسام

حتى تلاشى في الظلام

2

النور ينضح من نوافذ حانه عبر الطريق

و تكاد رائحة الخمور

تلقى على الضوء المشبع بالدخان و بالفتور

ظلا كألوان حيارى واهيات من حريق

ناء توهم في الدجى الضافي على وجه حزين

و تلوح أشباح عجاف

خلف الزجاج تهيم في الضوء السرابي الغريق

و يشد حفار القبور على الزجاجة باليمين

و كمن يحاذر أو يخاف

يرنو إلى الدرب المنقط بالمصابيح الضئال

و تحركت شفتاه في بطء و غمغم في انخذال

أظننت أنك سوف تقتحم المدينه كالغزاه الفاتحين

و تشتريها بالذي ملكت يداك

بأقل من ثمن الطلاء القرمزي على شفاه

أو في أظافر لاحقتها ذات يوم مقلتاك

سأعود لانهد تعصره يدي حتى الذهول

حتى التأوه و الأنين و صرخة الدم في العروق

و السكرة العمياء و الخدر المضعضع و الأفول

و الأذرع المتفترات يلون الضوء الخفوق

هزاتها المستسلمات و ينفح الدم و العبير

ظل لهن على السرير

الأذرع المتفترات و زهرتان على الوساد

نسجتهما كف مخضبة الأظافر زهرتان

تتفتحان على الوسادة كالشفاه و تهمسان

نغما يذوب إلى رقاد

و تألق الجيد الشهي و لفحة النفس البهير

و النور منفلتا من الأهداب تثقله الطيوب

قلقا كمصباح السفينه راوحته صبا لعوب

و تخافق الأظلال في دعة ووسوسة الحرير و الحلمتان

أشد فوقهما بصدري في اشتهاء

حتى أحسهما بأضلعي و أعتصر الدماء

باللحم و الدم و الحنايا منهما لا باليدين

حتى تغيبا في صدري إلى غير انتهاء حتى تمصا من دماي و تلفظاني في ارتخاء

فوق السرير

و تشرئبا

ثم نثوي جثتين

لولا التماعات الكواكب و انعكاس من ضياء

تلقيه نافذة ووقع خطى تهاوى في عياء

يصدى له الليل العميق و حارس تعب يعود و سنان يحلم بالفراش و زوجه تذكي السراج

و تؤجج التنور صامته و أخيلة اللهيب

تضفي عليها ما تشاء من اكتئاب و ابتهاج

ثم اضمحل الحارس المكدود و النغم الرتيب

وقع الخطى المتلاشيات كأنه الهمس المريب ما زال يخفق من بعيد

و تململت قدمان و ارتفعت يد بعد انتظار

و هوت على الباب العتيق فأرسل الخشب البليد

صوتا كإيقاع المعاول حين إدبار النهار

بين القبور الموحشات و أطبق الصمت الثقيل

و أطل من إحدى النوافذ و هي تفتح و ارتياب

وجه حزين ثم غاب

و تحرك الباب المضعضع و هو يجهش بالعويل

و تقول أنثى في اكتئاب

ضيف جديد ثم تفرك مقلتيها في فتور

و يظل يزحف كالكسوف يحجب الألق الضئيل

عن وجهها ظل يقيدها بحفار القبور

(3)

في زهوة الشفق الملون حيث يحترق النهار

في عودة الرعيان أشباحا يظللها الغبار

في ساعة الشوق الكئيب إلى شواطيء كالضباب

و إلى أكف مخلصات

و إلى أغان مبهمات هائمات في شعاب

أنأى من الأصداء تغشاها نجوم ساهمات

في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور

بين الجنادل و القبور

نفس معذبه تثور

بين الجنادل و القبور

أأظل أحلم بالنعوش و أنفض الدرب البعيد

بالنظرة الشزراء و اليأس المظلل بالرجاء يطفو

و يرسب و السماء كأنها صنم بليد

لا مأمل في مقلتيه و لا شواظ و لا رثاء

لو أنها انفجرت تقهقه بالرعود القاصفات

لو أنها انكمشت وصاحت كالذئاب العاويات

فات الأوان فخط لحدك واثو فيه إلى النشورل

و أنها انطبقت علي كأنها فم أفعوان

لو أنها اعتصرت قواي

و مات ظل الأرجوان

في آخر الأفق البعيد و لألأت قطرات نور

مما تبعثره المدينة و هي تبسم في فتور

و كأنما رضعت مصابيح المدينة مقلتاه

فسرت لهيبا في دماه و ألغمتها بالرغاب

و كأنهن على المدى المقرور آلاف الشفاه

تدعوه ظمأى لاهثات مثل أحداق الذئاب

ما زلت تحترقين من فرح و أحتراق انتظار

أنا انتهينا

يا سماء و يا قبور أما أراها

لا بد من هذا وصوب مقلتيه إلى السماء

حنقا يزمجر ثم أطرق و هو يحلم بالقاء

باب تفتح في الظلام و ضحكة و شذى ثقيل أويدان تجتذبان أغطية السرير و ترخيان إحدى الستائر

ثم تنطفئان في الضوء الضئيل

و تغيم أخيلة و تجلى ثم تبرز حلمتان

ويطل وجه شاحب القسمات مختلج الشفاه

و تغيم أخيلة و تحلى ثم تفتح مقلتاه

فيرى القبور

و يرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتقاد

و يرى الطريق إلى القبور

يكتظ بالأشباح زاحفة إليه على اتئاد

فيصيح من فرح سألقاها

فإن الطريق نعشا و إن حف النساء به و أملق حاملوه إني سألقاها و

ينهض و هو يرفع باليمين

فانوسة الصدىء العتيق

يلقي سناه على الوجوه

و على الدثار القرمزي و في عيون القادمين

لو أنه اخترق الدثار بمقلتيه و بالضياء

لو حدث التابوت عمن فيه أو رفعت يداها

أو هبة للزعزع النكباء حاشية الغطاء

تحت النجوم الساهمات

لكاد ينكر من رآها

و تظل أنوار المدينة و هي تلمع من بعيد

و يظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

معتثر الخطوات يحلم باللقاء و بالخمور

## فهرس الموضوعات


مقدمة: ..... أ

مدخل ..... 5

أولا : مفهوم البنية: ..... 5

ثانيا: مفهوم السرد: ..... 8

مفهوم السردية : .....11

مفهوم البنية السردية: .....12

**الفصل الأول: مكونات الخطاب السردي في القصيدة العربية المعاصرة** .....15

عناصر السرد ومكوناته: .....15

أولاً: الحدث وأنساق بنائه:.....15

ثانيا: الزمن السردي: .....24

ثالثا: الشخصية وبناؤها سرديا .....30

رابعا: المكان والسرد:.....41

أولا: الحدث وتجلياته في قصيدة حفار القُبور: .....35

ثانيا: جماليات الزمن وتجلياته في قصيدة حفار القبور:.....35

ثالثا: الشخصية وتجلياتها في قصيدة حفار القبور: .....35

رابعا: جمالية المكان في قصيدة "حفّار القبور .....35

**الفصل الثاني: تحليل البنية السردية في قصيدة "حفّار القبور** .....50

أولا: الحدث وتجلياته في قصيدة حفار القُبور: .....50

ثانيا: جماليات الزمن وتجلياته في قصيدة حفار القبور:.....55
ثالثا: الشخصية وتجلياتها في قصيدة حفار القبور: .....61
رابعا: جمالية المكان في قصيدة "حفّار القبور .....67
خاتمة: .....74
قائمة المصادر والمراجع: .....78
الملحق: .....86
فهرس الموضوعات .....102

**الملخص:**

ترى التجربة الشعرية الحديثة أن الطبيعة الإبداعية للشعر تمكّنه من توظيف عناصر غير شعرية وإدماجها في بنيته، مما يمنحه طابعًا فنيًا متماسكًا.

ومن بين هذه العناصر: السرد، الذي يُعد من أبرز الأشكال التعبيرية والتواصلية التي يستخدمها الإنسان.

ومن هنا، انبنى هذا البحث على كشف الحضور السردي في النص الشعري المعاصر، مع التركيز على وعي الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته "حفّار القبور"، وكيفية توظيفه لهذا العنصر، والبنية اللغوية والأسلوبية التي ركّز عليها أو اختارها لتحقيق هذا الغرض.

الكلمات المفتاحية:

السرد، الشعر، بدر شاكر السياب، حفّار القبور، الأحداث، الزمن، المكان، الشخصية.

---

## Summary:

The modern poetic experience recognizes that the creative nature of poetry enables it to incorporate non-poetic elements into its structure, giving it a coherent and artistic form.

Among these elements is narration, which stands as one of the most expressive and communicative forms used by humans.

This study is therefore based on exploring the narrative presence in contemporary poetic texts, with a particular focus on the awareness of Badr Shakir al-Sayyab in his poem "The Grave Digger"—analyzing how he employs this element and what linguistic and stylistic structures he emphasized or selected to serve this poetic purpose.

Key words:

Narration, poetry, Badr Shakir al-Sayyab, The Grave Digger, events, time, space, personality.