

تقنيات السرد في أباريق مهشمة (بدايات التوظيف وآليات التشكيل)

أ.م.د. علي عبد الرحيم كريم

كلية التربية - جامعة ميسان - العراق

موبايل: ٠٧٧٢٨٣٤٩١٨١

dr-ali259@uomisan.edu.iq

orcid.org 0009-0005-7573-9189

الملخص:

يختص هذا البحث بقراءة شعر عبد الوهاب البياتي (1926-1999) من حيث توافره على تقنيات سردية حضرت حضوراً لافتاً في ثاني أعماله الشعرية المتمثلة في ديوان (أباريق مهشمة) الصادر في عام 1954م، إذ لم يجر فيما سبق تناول هذا الديوان على وفق النظرية السردية الحديثة، حيث يهدف هذا البحث إلى تقصي الكيفية التي ظهر فيها السرد، والسمات التي امتاز بها ليكون تقنيات في نصوص شاعر من رواد الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بالإضافة إلى بدر شاعر السياب (1926-1964) ونازك الملائكة (١٩٢٦-٢٠٠٧). وبإبي البحث المناهج التي تتموضع في دراسة جوانب السرد في الشعر، لتمييز الأمثلة السردية في القصيدة العربية المعاصرة عن سواها من السرد الأخرى تمييزاً يبرز الآليات التي قام عليها إنشاء النوع الشعري السرد في أدب البياتي. وبناءً على هذه المبادئ المنهجية للبحث السرد، يتم الكشف في هذا البحث عن سمات المثال السرد الذي ينظم الاتصال في شعر البياتي، فضلاً عن البنية السردية للقصيدة البياتية ومكوناتها.

وربما بدت الطبيعة التوفيقية للبحث مزيجاً من النصوص الشعرية والنثرية، والخطابات السردية والأدائية، لتشكل نقطة انطلاق للشاعر في تحديد التقنيات السردية، أي الاحتمالات التواصلية: كالحوارات، ووجهة نظر الشاعر أو الراوي، ومبادئ السرد استناداً إلى تقاليد سرد القصص من الواقع اليومي في السرديات العربية القديمة، فضلاً عما يظهر من احتذاء طريقة ت. س. إليوت في القصيدة الحديثة التي يبدو فيها التناقض أو المفارقة بوصفهما أسلوبين فنيين يستدعيان لتنظيم النص.

يقوم هذا البحث باستقصاء التقنيات السردية في ديوان (أباريق مهشمة) للشاعر عبد الوهاب البياتي، حيث تتم دراسة عناصر المبنى الحكائي، وهي: الشخصية والمكان والزمان، لإظهار التقنيات السردية التي

استعان بها الشاعر في ديوانه، لاستجلاء الخصائص التي تشكل بها مبدأ سردي في الأدب العربي الحديث تشكيلا أعاد صياغة التطورات النظرية والمنهجية الكاشفة عن تقنيات محددة للسرد في نصوص القصيدة العربية الحديثة.

الكلمات المفتاحية: سرديات، القصيدة العربية الحديثة، عبد الوهاب البياتي .

Narrative techniques in shattered jugs (beginnings of recruitment and formation mechanisms)

**Assistant Professor Dr. Ali Abdel Rahim Karim
Misan University / College of Education**

Abstract:

This research is concerned with reading the poetry of Abdul-Wahhab al-Bayati (1926-1999) in terms of its availability on narrative techniques that were present in the second of his poetic works represented in the Diwan (Shattered Jugs) issued in 1954 AD, as this diwan was not previously dealt with according to theory The modern narrative, where this research aims to investigate how the narrative appeared, and the features that distinguished it to be techniques in the texts of a poet who was one of the pioneers of modernity in contemporary Arabic poetry, in addition to Badr Shaker Al-Sayyab (1926-1964) and Nazik Al-Malaika that highlights the mechanisms upon which the establishment of the poetic genre was based. This research investigates the narrative techniques in the Diwan (Shattered Kettles) of the poet Abdul Wahhab al-Bayati, where the elements of the narrative structure are studied, namely: personality, place and time, to show the narrative techniques that the poet used in his diwan, to clarify the characteristics that form a narrative principle in Arabic literature Modern formation reformulated theoretical developments

Keywords: techniques, narratives, the modern Arabic poem, Abdul Wahhab al-Bayati.

المقدمة

لا يزال السؤال عن كيفية بناء أشكال الفن الإبداعي الفردي والسمات الشعرية، والكيفية التي أسس بها شعراء التفعيلة أنفسهم نظريا وإبداعيا إحدى القضايا الرئيسية في دراسة أصول الشعر العربي الحديث. وربما ظلت هذه التساؤلات موضوعا متجددا في أعمال كثير من الباحثين، إذ يجادل س. موريه في (الشعر العربي الحديث 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) أن الأنواع الشعرية قد تشكلت وفقاً لقواعد فريدة تعكس الحضور الفاعل للتقاليد الموروثة في الأدب العربي، وتظهر تجربة الإفادة من الأدب الأجنبي؛ إذ توسل الشعراء المعاصرون بالتقنيات السردية من أجل بناء نصوصهم الشعرية، من غير أن تفقد قصائدهم هويتها (١).

ولقد كان الشكلايون الروس في نصوصهم الذائعة يؤكدون على أن السردية من أهم مكونات البنية النصية؛ لأنها تحقق بنية متناغمة عميقة، وتفتح أفقا من الدارمية في الخطاب الشعري، وتكسر قداسة البنية الواحدة وصولاً إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن واحد، وتعيد صياغة التلقي، مغيرة المسافة بين أطرافه: المرسل - الرسالة - المرسل إليه - اقترابا وابتعادا حسب المرجعية، ومن جانب ثان يجب إدراك أن التعلق بين الشعر والسرد يعني استحضار استراتيجية تكمن في مجموعة الإجراءات السردية المتبعة أو أدوات سردية تستخدم رؤية محددة أو معنى دالا. ومن جانب ثالث يجب الأخذ بنظر الاعتبار الاعتراضات المعاصرة لمسألة (التجنيس) مثلما تتبدى في التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية عند أرسطو، بتصنيفه الأنواع الأدبية إلى: غنائي، وملحمي، ودرامي، وفي ظل هذا الاعتراض يفهم سعي جيرار جنييت إلى تفكيك هذا التقسيم الثلاثي الصارم، سعياً منه إلى القول بأن هذه النظرية الأرسطية وضعت لغرض آخر لا ينطوي على فكرة التصنيف (٢)، كذلك يعرض هذا الاعتراض على طبيعة التجنيس في آراء تزفيتان تودوروف التي تذهب إلى وصف النزعة الجديدة في الأدب في بروزه متخلياً عن مقولة التقسيم إلى أنواع، منذ ما يربو على عقد مضي من رؤية تودوروف (3).

ولا شك في أن هذه المحاولات التي تبناها النقاد لكسر الحدود الصارمة والقارة بين الأجناس الأدبية، وهبت الشاعر الجرأة على استحضار الخطاب السردية في شعره، وليس هذا دليلاً على أن الشعر لم يتوسل بالسرد في خطابه قبل أن ينظر في قضية التجنيس على يد جينييت و تودوروف؛ فالسرود تعكس في مواضع متعددة رغبة الإنسان في الحكيم لكشف رؤيته للأشياء وتحديد علاقته بالعالم، رغبة منه بإعادة صياغة عالمه على وفق رؤيته الذاتية، وتوظيف السرد في الشعر قد يحقق بعداً دارمياً فيه، ويضفي عليه طابع التوتر والقلق والصراع، وقد تأكد في غير دراسة أن العامل الأهم في تأسيس الفن الشعري هو السمات المحددة

لنظرة الشاعر للعالم، ومن ثم فإن السؤال الإجرائي الثابت في دراسة الأصل الشعري هو الكيفية التي توصف بها الآليات المتعلقة بالثقافة من حيث العلاقة بين النص والجنس الأدبي لتأسيس فئات التأليف وتشكيلها، فقد ارتبط تكوين التأليف والسمات الإبداعية الشعرية في أدب البياتي بالموروث الأدبي المتمثل في الشعر والنثر المكتوبين باللغة العربية، وفي فترة مبكرة من كتاباته الإبداعية المتمثلة بنشر أعماله الأولى ومنها ديوانه أباريق مهشمة، ركز البياتي على الأبعاد الرومانسية وعلى موضعة الذات في الغابة أو الحلم، وربما ظهرت مسوغات عدة لهذا الأمر، أولها: إن أعماله الأولى كانت تعبيراً عن عالم متخيل لفظ أنفاسه الأخيرة كما عبر الشاعر نفسه عن هذا؛ وثانيها: الجو العام الذي كتب فيه الشاعر قصائده، إذ جرى الانهماك بالمتلقي وسبل التأثير فيه وربما أدلجته، وكان البياتي يبحث عن أشكال تستهدف القارئ الذي لم يكن قارئاً واحداً أو محلياً، بل قارئاً جماهيرياً، وقد عمل الشاعر على التمثيلات الكتابية لنصوصه الشعرية، فكانت استعارة التقنيات السردية للقصيدة المعاصرة من حيث حضورها في الشكل والمحتوى، وربما دلّ هذا على أن الشاعر قد اتخذ بوعي هذه الخطوات المحددة في صياغة قصائده.

مشكلة البحث

لقد نشر البياتي أول أعماله وهو ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) في عام 1950، الذي يصور بداياته الشعرية والاستراتيجيات التي تعامل معها في صياغة خطابه، متوقفاً عن النشر ما يناهز أربع سنوات ليطلع بديوانه الثاني (أباريق مهشمة). ويلاحظ قارئ ديوانيه بوضوح عملية انتقاله من التجريب إلى الشعرية، مثلما يشير إحسان عباس، مثلاً، في كتابه (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث: دراسة تحليلية، 1955)، الذي صدر بعد نشر ديوان "أباريق مهشمة" ببرهة قليلة، وقد كرّس عباس دارسته للوقوف على ما أطلق عليه الجدة في شعر البياتي، قائلاً: "إنّ ما أراد البياتي أن يحققه ليس هيئاً، أراد الجدة دفعة واحدة، في الصورة والموضوع والنغمة" (٤)، ولكن عبد الواحد لؤلؤة يضيف إلى الجدة والابتكار الذي نبّه إليه عباس عنصراً آخر وجد أن قصائد البياتي تعكسه في ديوانه الثاني أباريق مهشمة، حيث "يندفع (البياتي) في أسلوب العمود المطوّر بشكل لم يكن منتظراً، وبالرغم من أنّ البياتي لم يدرس الآداب الأوروبية بلغاتها الأصلية، لكنّه انفتح على ثقافات عديدة منذ أوائل عهده بالشعر" (٥).

ويتأكد ما يراه عباس ولؤلؤة في حديثهما عن الابتكار والجدة والتأثر بتجارب الشعراء الغربيين، حين ينتقل القارئ من "ملائكة وشياطين" إلى "أباريق مهشمة"، ليجد نفسه مواجهاً فجأة صياغة شعرية جديدة تختلف تماماً عن الفنّ الشعري الكلاسيكي الجديد، أو الشعر الرومانسي على حدّ سواء، إذ يبدو الشاعر

في(ملائكة وشياطين) شخصية مركزية في القصيدة ،معبرا عن عواطفه الذاتية، وواصفا ما حوله بعين ذاته ،ليسقط عليها كل ما في داخله هو، أما في أباريق مهشمة، فالشاعر يغدو أشبه بالراوي في الفن القصصي، ليعرض صوره ومواقفه عرضا بصيغة السرد الموضوعي، وهو ملمح يهيمن هيمنة واضحة على ديوان (أباريق مهشمة) كله. ويمكن للقارئ أن يتبين بوضوح أن البياتي منذ أعماله الإبداعية الأولى ينشئ نوعا خاصا من النص الشعري الذي يهدف إلى السرد، ليصير فيما بعد أسلوبه المميز الذي يشمل مساره الإبداعي بأكمله. لكن أغلب النقاد الذين انتبهوا إلى هذا المسار الذي اتخذه البياتي في قصائده، لم يدرسوه في ضوء نظرية السرد، بل فسروا حضوره وفق معطيات مفهوم الصورة الفنية التي شاعت في النقد الغربي استنادا إلى قصائد إليوت ونقده، ويكرس إحسان عباس مقالا مبكرا جعله فيما بعد فصلا من فصول كتابه عن البياتي الذي تم ذكره فيما سبق، دارسا الصورة في أباريق مهشمة، ومميزا بوضوح بين نوعين من الصور: الصور العريضة التي تتكون جزئياتها عادة من المنظور والمسموع، مثلما في سوق القرية مثلا، والصور الطويلة التي تدور حول شخص واحد، وتتردد فيها هواجسه وآلامه ترددا تغدو فيه أقرب إلى المونولوج الداخلي، كما في قصيدته القرصان والملجأ العشرون (٦).

وبالنظر إلى أن توليف الآليات السردية والشعرية لإنشاء النص يلعب دورا مهما في شعر البياتي، إذ يؤدي السرد إحدى وظائف تشكيل النص الرئيسية، فإن تحليل الشعر بوصفه نظاما سرديا، يسمح بإعطاء منظور جديد لرؤية البياتي الإبداعية، ويساعد على قراءة نصوصه الشعرية. ويمكن النظر إلى (أباريق مهشمة) بنية جامعة للكتابة بين شكلين متعارضين، هما السرد القصصي - الشعر والنثر، وقد تؤكد هذه البنية حضور رؤية بيانية تتوسل بتقنيات يطور بها الشاعر استراتيجية سردية في نصوصه المبكرة.

ويخصّ إحسان عباس شعر عبد الوهاب البياتي بدارسة أخرى بعد دارسته الأولى بإحدى عشرة سنة، يقول عن (أباريق مهشمة) أن: "البحث عن الرمز الذاتي-الجماعي أو (الرمز الكبير) هو العامل المسيطر على طبيعة البياتي وعلى شاعريته وعلى شعره" (٧)، وفي مقالة سابقة مهمة لعباس يرى أن ما يجمع الشاعر البياتي بالشاعر (ت. س. إليوت) ما يطلق عليه (التسجيل الفوتوغرافي) لأجزاء الصورة، وأن الشاعرين يضعان قاعدة جديدة للانتقاء، ويتعلقان بما يسمى التوافه، أو الأشياء التي يستعلي عليها الناس أو يهملونها عامدين، ومن هذه الأشياء الصغيرة يؤلفان المنظر العام، ولهذا يخلص عباس إلى سيطرة الروح القروية في التشبيه والشخصيات والمناظر والأحداث في ديوان البياتي (أباريق مهشمة) (٨)، في حين يرى كاظم جواد أن البياتي في (أباريق مهشمة) قد خضع لتأثير الشاعر التركي (ناظم حكمت) في اعتماده على الأمثال الشعبية الشائعة، وفي تناوله الشخصيات في الشعر (٩).

إن إحسان عباس وكاظم جواد يذهبان الى مقارنة الشعر الحديث مقارنة سردية، ويريان أن حضور هذه التقنية نتاج عملية تأثير وتأثر، بإحالتها الى إليوت مرة وإلى حكمت مرة أخرى. لقد خلص كاظم جواد في مقدمة مقاله إلى القول : "إن الشعر الحديث كالأقصوصة الحديثة يستلهم قيما فنية معينة غير جامدة، لأن الإبداع لا يتقيد، ومن هذه القيم الفعل Action، فليس يكفي أن يصف الشاعر عواطفه تجاه م ظاهرة أو معركة أو أي حدث فاعل آخر من أحداث الحياة، بل يتحتم عليه أن ينقل القارئ إلى جو الحدث، إلى عالمه الزاخر بالحركة والانفعال"(١٠).

وكان نهاد التكرلي في مقالته الذائعة: عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث التي أعدها لتكون مقدمة ديوان (أباريق مهشمة)، يقول: "الشعر لا بد له أن يقف إلى جانب الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والنحت وإلا لم يسم شعرا، وهذا ما سعى إلى تحقيقه الشعر الحديث، وإن نظرة واحدة إلى الشعر الأوربي في تطوره من أواخر القرن التاسع عشر حتى هذا الوقت كفيلة أن تكشف لنا ما حققه الشعر الحديث في هذا المضمار"(١١)، وقد ذهب التكرلي إلى أن مدار الشعرية في ثوبها الحديث منوط باللغة التي يستعملها البياتي في ديوان (أباريق مهشمة)، والتبشير بالشعر الحديث مرده إلى ان البياتي "قد انسحب مرة واحدة من اللغة باعتبارها أداة، واختار لنفسه الاتجاه الشعري الذي يعد الكلمات كأشياء لا كعلامات ... وتكتسب الكلمة أو العبارة كل قيمتها من ناحية مظهرها البصري ورنينها ومعناها"(١٢). ويمكن أن نقرأ إشارات التكرلي إلى تعالق الشعر بالفنون الأخرى كالتصوير والموسيقى والنحت، وإشارته إلى الاتجاه الشعري الحديث بوصفه اتجاها ينظر الى الكلمة بصفقتها شيئا، وليس علامة، إلى أن التكرلي يعد الشعر لغة تتضمن كلمات تختزن المعاني الانسانية والشحنات النفسية والعاطفية التي تتبدل دلالتها على وفق استعمالها في النص عاكسة تجربة الشاعر ورؤيته، وهذا ما يميزها عن العلامات التي تأخذ دلالتها المعجمية القارة، فإذا كانت الكلمة شيئا ضجت بالحركة والتجدد والتبدل، وهذا ما يتيح للسرد أن يحضر فيكون مثالا للتصوير والموسيقى والنحت، وإذا كانت علامة فإنها تتغذى بالسكون الذي ينافي السرد.

يقوم هذا البحث باستقصاء التقنيات السردية في ديوان (أباريق مهشمة) للشاعر عبد الوهاب البياتي، إذ تدرس عناصر المبنى الحكائي، وهي: الشخصية والمكان والزمان، فضلا عن الكشف عن الراوي والأساليب السردية التي يتوسل بها كالرؤية والحوار، وبحث العلاقة بين النص الشعري والفنون الأخرى، لإظهار التقنيات السردية التي استعان بها الشاعر في ديوانه.

منهجية البحث

على الرغم من إدراك رولاند بارت بأن "السرد دولي وعابر للحدود، وأنه لا توجد مجموعة أو طبقة اجتماعية لا تعرف أو تنتج السرد" (١٣). ويعتقد ماكهيل أن النظر إلى "علاقة السرد بالشعر يشبه النظر إلى بقعة سوداء: لأن تاريخ النظرية الأدبية ظل صامتا ولم يظهر أي شيء سوى الصمت في نظرية السرد في التعامل مع وجود السرد في الشعر" (١٤). وقد يبدو هايدن وايت محققاً في قراءته لرأي بارت حول علاقة السرد بالتجربة، وكيف تمثل لغة السرد إعادة إنتاج للحدث الذي يمثل تجربة الشاعر، متأثراً في ذلك بقول بارت، "بين تجربتنا في العالم وجهودنا لوصف تلك التجربة في اللغة، يحل السرد دائماً محل المعنى للأحداث المسرودة حلولاً مباشراً. وسيتبع، وفقاً لوجهة النظر هذه، أن غياب القدرة السردية أو رفض السرد يشير إلى غياب المعنى أو رفضه" (١٥)

ولكن كيف تم فهم هذا المعنى في السرد؟ يجب ريك التمان بأن السرد منطقي إلى حد كبير فيما يتعلق بالشخصيات وأفعالها، لكن النصوص تفهم على أنها سرد فقط من خلال الإشارة المنهجية إلى عقدة الشخصية / الفعل. هذا الميل إلى جعل المعنى مكافئاً هو ما يتم الاعتراف به في التعرف على النص بوصفه سرداً.

عندما يتم ابتكار لغة نقدية مناسبة لرسم الخرائط السردية، يجب أخذ مبدئين أساسيين في الحسبان ، "الأول: ينشأ المعنى السردى من اعتبارات الشخصية / الفعل، والثاني: المعنى السردى لا يعتمد على شخصية / وحدات عمل واحدة ولكن على العلاقات بين الوحدات" (١٦). إن هذا المفهوم الجديد للسرد في النظرية المعاصرة في قيامه على استنباط الدلالات السردية من "خلال العلاقات بين الوحدات المكونة للسرد، جعل ميكى بال يرى السرد موقفاً ثقافياً، بل هو منظور للثقافة" (١٧)؛ بمعنى أن ما يقترحه بال يكمن في أنه في عصر التحليل الثقافي يبدو مفهوم السرد أفضل سبيل لفعل الفهم؛ لأنه يتضمن النص والقراءة والموضوع والإنتاج والتحليل. ومن هنا تتجلى النظرية السردية في تمييزها الفضاءات السردية الكامنة في التعبيرات الثقافية، من غير تفضيل أي وسيلة أو أسلوب أو استخدام. إن النظرية السردية الحديثة تتحدث عن النسبية ولا تركز إلى المطلق، كما تقف على تأثير المقاطع السردية في القارئ والمستمع والمشاهد.

وإذا نظر إلى علاقة السرد بالشعر وفقاً للمقدمات التي ركز عليها ألتمان وبال، مع مراعاة البقع السوداء التي تحدث عنها ماكهيل، فإن الباحث يتفق تماماً مع رأي ديديه كوست في "أنه من المربك كثيراً معالجة السرد بوصفه نوعاً واحداً في مستوى الشعر والحكاية والخطبة والبيان ومحضر الاجتماع؛ لأنه يمكن أن يكون له معنى وقيمة في أي من هذه الأنواع، ويكون له معنى مختلفاً في نوع آخر؛ إذ يمكن أن ينشأ

المعنى السردى في أي عدد من الأنواع المحددة على نحو ليس هو ما عليه في نحو غيره في أنواع من النصوص" (١٨). وما يشير إليه كوست في محاولة إيجاد معنى السرد من خلال التعددية النصية، يشير قلقاً يدفع كلاً من جيرالد برينس وآرلين نوبل إلى إعادة النظر في كيفية العثور على معنى السرد، فهما يركزان على علماء السرد الذين يجب أن يأخذوا بحسبانهم الاختلافات المحتملة في العوالم والبيانات التي تشكل النص السردى فضلاً عن نوع المساهمات النصية المطلوبة من المتلقي، و"بهذا سيكونون قادرين على شرح الأداء الدلالي للسرد، وجعل علم السرد يتناسب مع سيميائية عامة" (١٩).

إن نظرية السرد الحديثة تؤكد مقولات جيرارد جينيت وجان إي لويين في أن مستوى الخطاب السردى هو المستوى المباشر الوحيد المتاح للتحليل النصي، وهذا المستوى، في حد ذاته، أداة الفحص الوحيدة. يرى بريان ماكهيل أن الإهمال النسبي لنظرية السرد المعاصرة للشعر لا يبدو سهواً، وأنه يمثل عيباً؛ لأنه يجادل بأنه "لن يكون هناك تقليد للتفكير المنهجي في السرد على الإطلاق، وخصوصاً في الغرب، من غير قصائد هوميروس التي عملت من أفلاطون إلى جينيت وستيرنبرغ وما بعدهما، باستمرار كمحطات للنظرية السردية، كما أنه قد اعتمدت كثير من التطورات النظرية المهمة على تحليلات الروايات الشعرية. وأنه سيكون من الصعب -على سبيل المثال- تخيل أن باختين قد وجد طريقه إلى نظرية الخطاب في الرواية من غير مثال كبوشكين أونيجين" (٢٠).

١. القصيدة وعناصر بناء السرد: اختيار الشاعر

١،١- الشخصية: تعد الشخصية عنصراً مهماً في النص الأدبي، مثلما يصف ذلك توماشيفسكي: "الشخصية هي خيط إرشادي يجعل من الممكن فك تكتل الزخارف، ويسمح بتصنيفها وترتيبها، وتساعد على فك تشابك مجموعات الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة، وإن على القارئ أن يعرف كيفية التعرف على الشخصية التي يجب أن تجذب اهتمامه" (٢١)، ولكن بارت يرى "الشخصية في نظرية السرد الحديث تأخذ المستوى الأرفع في السرد، وهي أهم من الفعل، مخالفاً النظرية القديمة في السرد التخيلي التي ترى وجوب هيمنة الشخصية على الفعل" (٢٢). ويجادل والاس مارتين بأن الشخصيات في السرد لا تتخذ شكلاً منفرداً أو موقعاً ثابتاً، بل تتغير حالاتها، وهذا التغيير لا علاقة له بالأفعال، وذلك في قوله: "ليست الشخصيات مجرد مجموعات من السمات... قد تظل ثابتة، أو تتغير تدريجياً، أو تخضع لعملية تحول، أو لا تحقق تعريفاً لذاتها أبداً ضمن حدود السرد؛ على الرغم من اندماجها مع الفعل" (٢٣).

ويرى جاتمان أنه يمكن أن تكون "الشخصيات كبيرة أو صغيرة إلى حد ما من حيث البروز النصي ، أو ديناميكية عندما تتغير أو ثابتة عندما لا تتغير ، ومتسقة عندما لا تؤدي سماتها وأفعالها إلى تناقض أو غير متسقة ومسطحة بسيطة وثنائية الأبعاد ، لتتمتع بسمات قليلة جداً ، يمكن التنبؤ بها بشكل كبير في السلوك أو معقدة متعددة الأبعاد قادرة على سلوك مفاجئ، بل يمكن تصنيفها من حيث أفعالها ، أو كلماتها ، أو مشاعرهما، أو مظاهرهما ، وما إلى ذلك ؛ من حيث مطابقتها للأدوار أو الأنواع التقليدية ؛ وفيما يتعلق بأفعالها في مواضع معينة مثل البطل أو الشرير ، على سبيل المثال أو تجسيدها بعض الفاعلين تجسيدا ملموسا "(٢٤)، ويمكن ملاحظة أن الشخصية في الخطاب الشعري غالبا ما تحضر عبر الضمير الذي ينبئ عنها دالا على صوتها في السرد، كما يمكن أن تحضر الشخصية عبر المهمة التي تضطلع بها والوظيفة التي تؤديها في الخطاب الشعري السردى، أو عبر إعلان الراوي عنها والتبليغ بظهورها. ولعل استعانة الشاعر بالسرد مسوغة بنشدانه التأثير في المتلقي عن طريق ملامح الشخصية وفعالها ومواقفها وصراعها الداخلي. ويرى الباحث أن تصنيف الشخصية في سرد الشعر لا يبتعد عن تصنيفها في سرد القصة أو الرواية، من حيث أهميتها ووظيفتها ومقدار عمقها وتعقدها، فتكون بنوعين، هما: الشخصية الرئيسة التي تتمحور عليها الأحداث (٢٥) ، ويعرفها أنركي أندرسون إمبرت بأنها: "تؤدي وظائف هامة في تطوير الحدث وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على خصيتها" (٢٦). والشخصية الثانوية: يذهب هينكل أن الشخصية الثانوية تنهض بأدوار محدودة (٢٧)، ويرى إنركي أندرسون إمبرت بأنها: "تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة، ونظرا لطبيعتها المجردة كأنها انماط أو اشكال كاريكاتورية ومحركات ميكانيكية في احدى الحلقات الهامشية" (٢٨) وتبدو الشخصيات التي تعاطى معها البياتي في الخطاب الشعري في أباريق مهشمة كثيرة الأنواع ومتعددة الوظائف، منها:

١,١,١. الشخصية الخيالية المصنوعة: هي الشخصية التي تقوم بدور القرين أو الشخصية الغائبة للسارد أو هي قرينه أشبه بالقناع، وهذا النوع من الشخصيات يمنح السارد قدرة كبيرة على الحركة الفنية، إذ تتسع مساحة التأويل والقدرة على التخيل والرغبة في البوح والحكي. ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط من الشخصيات ليحقق رغبات نفسية تشير إلى ذاته مباشرة لإحساسه بالضياح، فيكنيها أو يجد لها اسما مستعارا يتلبسه حين يضيق عليه الواقع ويشعر بالحيرة والاعتراب، فيحاول أن يكسر السكون والرعب المحيط به بخلق هذه الشخصية واستحضارها في خطابه الشعري. وقد يلجأ الشاعر إلى هذا النمط من الشخصيات لإشباع رغباته النفسية بالقوة والاندماج، وقهر الإحساس بالضياح. إن الشاعر يلجأ إلى هذه التقنية السردية لخلق شخصيه يعتمد على وعيها الآخر ليظهر ممسكا بوعيين مضافا إلى وعيه ليكون قادرا على مواجهة الواقع الذي يشعر

فيه بالضياح والخبية. أي أن حضور هذه الشخصية الخيالية المصنوعة يشكل محاولة من الشاعر لكسر السكون والرعب الذي يحيط به عبر خلق هذه الشخصيات وجعلها في دور الراوي في السرد داخل القصيدة . وقد حضرت هذه الشخصية في ديوان (أباريق مهشمة) على نوعين، هما:

1.1.1.1. شخصية مخاطبة مجهولة الصفات: هي شخصية غير محددة، لا اسم ولا صفات لها، وانما تحضر بصفتها متلقية لخطاب الراوي، وقد وظفها الشاعر ليلقي همومه عليها، أو ليعبر عن آرائه عن طريقها، لما يتيح هذا النوع من الشخصيات للشاعر من حرية واسعة للتعبير أو الانتقاد والسخرية. وورد هذا النوع كثيرا في الديوان، كما في قصيدة انتظار:

"صلي لأجلي!

عبر أسوار

وطني الحزين، الجائع، العاري وعلى

رصيف المرفأ انتظري(٢٩)

هكذا يخاطبها من دون صفات ولا تقديم معلومات عنها.

وقد وردت هذه الشخصية في قصيدة (الأسير) إذ يخاطب الراوي شخصية مجهولة يصفها بـ (ملاكي الصغير):

"يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم؟ والبكاء

المرير والهوى والندم!

والطريق الأخير وخبث السأم!

يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم".(٣٠)

فالشاعر يستخدم الشخصية ليلقي عليها خلاصة تجاربه عن طريق السؤال الذي لا يريد منه الاستفهام، بل التوكيد.

في "الذئب" يناجي الشاعر شخصا مجهولا ليس له اسم، ولا يعرف القارئ عنه شيئا سوى أنه يرد في أغنية يسمعها الراوي من المذياح، وعلى الرغم من أن الشاعر يعنون قصيدته بـ (الذئب)، فإن خطابه في جميع أنحاء القصيدة مكرس للدعوة إلى الانتماء إلى الإنسانية:

"لمحت في عينيك إنساني

الضائع. المتهافت. الفاني ذئبا

يدب إلى كنوزك في أعقاب ليل:

"كان إنساني"

وتغمغمين:

وكان يهواني". (٣١)

ووردت هذه الشخصية في قصيدة (تمت اللعبة):

"لا تقولي! معك الحب

متى...! وأينا؟

لا تقولي: "حظنا شاء" وداعا فإلينا". (٣٢)

وقد ظهرت شخصية مخاطبة مجهولة الهوية بقوة في القصائد التي ذكرت فيها وظيفة المرسل إليه في ديوان (أباريق مهشمة)، واستخدم البياتي ضمير المخاطب في الخطاب والسرد.

١،١،١،٢. شخصية محددة مصنوعة: تظهر هذه الشخصية باسمها، إذ يقدم الشاعر صفات معينة لها ،وقد وردت هذه الشخصية في قصيدة (فيت مين):

"وأنا وأضواء الحرائق والجنود

وراء خط النار، جرحى يائسون

"سوازن" طفلتنا تموت

في ليل باريس، وأضواء الحرائق والجنود

الثائرون". (٣٣)

فالشخصية لها اسم هو سوازن ،ولها وظيفة اجتماعية ودور تلعبه في صياغة الفعل السردي ،إنها الزوجة والأم كما تظهر في الخطاب الشعري. وقد وردت هذه الشخصية في قصيدة (ماو ماو)حيث تظهر شخصية ماري التي جعل الراوي من نفسه رفيقاً لها، وفي القصيدة نفسها إشارة إلى فتاة عمياء لم يسمها: "ماري رفيقتنا تعود، من السهوب

والموت والإنسان يصنع فجره في ليل افريقيا الحزين" (٣٤)

ومن الشخصيات التي تضاف إلى هذا الحقل التصنيفي للشخصية(الأم)التي ظهرت في قصائد عدة

، منها قصيدة (الملجأ العشرون):

"أماه! مازلنا بخير والذئاب

تعوي وتعوي عبر صحراء السهاد"
(٣٥) ووردت في قصيدة (ريح
الجنوب): "صلواتنا يا أم- للصبح
الجديد

وراءنا تعوي الكلاب ومن بعيد
أرض العبيد" (٣٦)

كذلك في قصيدة (الرحيل الأول):
"في مخدعي المهجور تنتظر اللهب
وخيال أُمي الراعش الباكي الكئيب
تومي إلى بأن أعود" (٣٧)

أن شخصية الأم تحضر في الخطاب الشعري بوصفها ملجأ يأوي إليه الشاعر، ولعله أ ارد بها رموزا
متعددة أبرزها الوطن، وجاءت شخصية الأم في هذه القصيدة منزوعة الصفات كونها معرفة عند الوعي
الجمعي الذي يخاطبه الراوي. ويظهر أن الشخصية المصنوعة تميزت بحضورها الواسع، مقارنة بباقي
الشخصيات، ولعل مرد هذا إلى رغبة الشاعر بالبوح والخطاب ، وإلى احساسه بالضيايع.

2.1.1. الشخصية التراثية: هي الشخصية التاريخية أو الدينية، إذ تسهم هذه الشخصيات في خلق

إيقاع سردي، ومساحة سردية كبيرة تثري النص الشعري وتمنحه خصائص جمالية، وقد يضيف الشاعر
معطيات معاصرة على الشخصية التراثية مع احتفاظها بمعطياتها التاريخية؛ رغبة منه بخلق زمنين متقابلين
لحظة مواجهة الشخصية. وقد حضر هذا النوع من الشخصية في قصيدة (فيت مين)، لاسيما في مجيء
شخصية (هتلر):

"العاهر الملعون هتلر لا يزال

لا مجد إلا مجد أبناء الحياة

والخبز والثوار، يا بلد الظلام!". (٣٨)

ووردت شخصية (هولاكو) في قصيدة (العائدون):

"وعيون "هولاكو" يجف بريقها

والقيد يكسره العبيد" (٣٩)

وقد جاء الراوي بشخصية (هولاكو) أيضا في قصيدة (الحريم) فضلا عن حضور شخصية (هارون الرشيد):

"ويزاولون تجار القول المزيف، والرفيق

ما ازل هولاكو وهارون الرشيد

ولم يزل فقراء مكة في الطريق..." (٤٠)

لقد استثمر الشاعر ما عرف عن هاتين الشخصيتين بما يلائم نصه عند نقده لتجار الدم ، من ذوي الاقوال الزائفة، وهو لم يسبغ صفات عليهما ،وظهرت الشخصيتان ترفدان النص بالأخبار كونهما حاضرتين في الوعي الجمعي.

1.1.3. الشخصية الأسطورية: هي شخصية يرى فيها فيليب هامون أنها تحيل على معنى ممثلي وثابت حددته ثقافة ما، و تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (٤١)، وقد وردت هذه الشخصية في قصيدة (الأوغاد)، في شخصية (مأمون):

"ملأ البيوت دخانها النهم

هبط الظلام وناورها -أبدا-

مجنونة حمراء تضطرم

مأمون والدولار يدعمه

-بإزائها- والفكر والعدم" (٤٢)

و(مأمون)إله المال في الميثولوجيا اليونانية. وقد وردت الشخصية الأسطورية في قصيدة (في المنفى):

، إذ حضرت شخصية (سيزيف)الأسطورية:

"الصخرة الصماء، للوادي. يدحرجها العبيد

سيزيف يبعث من جديد، من جديد

في صورة المنفي الشريد". (٤٣)

ويوحي عنوان القصيدة(في المنفى)إلى العزل والنفي، ومحاولة الشاعر للخروج من منفاه جعله يستعين بشخصية سيزيف الأسطورية، فسيزيف المنفي في الميثولوجيا اليونانية، وقد ربط الاله مصيره بصخرة يدحرجها ،كالمنفى الذي يقيد الشاعر. إن الإحالات التي قدمتها شخصية سيزيف ساعدت الشاعر على تقريب الصورة للمتلقي، لما عرف عنها من النفي والضياع .

1.2. المكان: ترى النظرية السردية أن هناك شخصيات قادرة على الحركة، وشخصيات مرتبطة بمساحاتها، فالمكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من ظواهر أو حالات أو وظائف أو أشكال متغيرة وهلم جرا، فيما بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المعتادة / العادية، والمساحة عبارة عن كيان اجتماعي يحتوي على ملخص التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، وهو مثل أي منتج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاق ووعي ساكنيه، وقد يشكل الفضاء قاعدة مادية يقوم عليها المشهد الشعري.

إن مفهوم المكان عرف تطوراً في المناهج النقدية الحديثة، إذ ركزت الشعرية الجديدة على المكان بالإفادة من السيميائية والعلوم الإنسانية التي لفتت الانتباه إلى أهمية المكان في التحليل والبحث . ويعد غاستون باشلار أبرز المهتمين بدراسة المكان، وهو يرى ضرورة الاهتمام بالمكان الذي يترك أثراً لا يمحي في ساكنيه- كأن يكون مكان الطفولة الأولى، أو مكان الصبا أو الشباب. وهو في كل مكان الذكريات وأحلام اليقظة ، ويعبر عن وعي عاطفي في حياة الانسان، يبعث على الشعور بالدفء والحماية ؛ لذلك يشكل مادة لذاكرتنا، ويعد البيت واحداً من أهم أنماط المكان الأليف وأشدّها التصاقاً بخيال الشخصية ، فخيال الإنسان ينشط عندما يجد المكان الملائم له(٤٤). والمكان عند لوتمان "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات ،أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية" (٤٥)

وقد تعاطى الشاعر أو الراوي في قصائده مع أمكنة كانت غريبة على الراوي والشخصيات، أو مألوفة . وربما بدت القصيدة العربية الحديثة معتمدة على تأطير أحداثها مكانياً، ومتفاعلة مع الأماكن محاولة أنسنتها وصبغها بلون الذاتية. ويتفق الباحث مع مقولة ياسين النصير الذاهبة إلى أن المكان هو: "الكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من اخلاقيات ووعي ساكنيه" (٤٦)، ويلاحظ قارئ البياتي في ديوان أباريق مهشمة أن الشاعر يعول كثيراً على تقاطبات المكان وإبراز قيمة الضدية في الخطاب الشعري، فقد استحال المكان معبراً عن الهوية والانتماء، ولا يصعب على قارئ الأباريق المهشمة تحديد حنين الشاعر إلى مكان أو نفوره منه.

فالمكان هو الحيز الذي تفاعلت معه نظرية السرد، فمن الأماكن ما يكون طارداً للراوي والشخصيات، ومنها ما يكون أليفاً، وقد اعتمد الشاعر على تأطير أحداث القصيدة مكانياً، فأصبح يتفاعل مع الأماكن ويشخصها، ويصبغها بصبغة الأنسنة.

1.2.1. الأماكن الطاردة: كثرت هذه الأماكن في الديوان، وهذا يدل على اغتراب الشاعر وكرهه لمعظم المساحات التي جاءت تحت أسماء مختلفة، منها:

1.2.1.1. الجدار: يعد الجدار من أكثر الأماكن وروداً في الديوان، إذ جسد أقصى صور الرفض، وارتبط بالحزن والتشتت والضيق، فهو مكان طارد بامتياز، فجاء في قصائد عدة، منها قصيدة (المحرقة):

"للنور والظلمات، أبوابي
والتافهون وراء حائطنا
يرنون للموتى بإعجاب" (٤٧)

يظهر الحائط هنا حداً فاصلاً بين الراوي ورفاقه من جهة وبين ما يصفهم به (التافهين)، وقد حضر الحائط في قصيدة (الملجأ العشرون):

"ولم يزل دمنا المراق
على حوائطنا القديمة، وللصوص وحقولنا
الجرعاء يغزوها الجراد". (٤٨)

وورد الجدار في قصيدة (عشاق في المنفى):

"لا شيء ينبض بالحياة
هذه الجدار البغيضة والدروب
يا أيها التعساء في هذه الدروب". (٤٩)

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يذكر الجدار:

"مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار" (٥٠)

وفي قصيدة (الحديقة المهجورة) يحضر الجدار:

"وتردد الأصداء: يا ريح الشمال!
وعلى الحوائط في اكتئاب
يتسلط اللبلاب، أشبه بالبثور" (٥١)

فالجدار هو المكان المحدد المغلق الذي يقيد حرية الشاعر ومن معه، وقد جسد الحزن والدمار في الديوان.

1.2.1.2. السجن: حضر السجن بوصفه مكاناً طارداً، فالسجن هو المكان المقيد للحرية، الذي يتوقف فيه الفعل والسرد معا ليحضر الوصف، وقد ورد السجن في قصيدة (سارق النار):

"ولم تزل في السجون السود رائحة
وفي الملاجئ من تاريخه العاني" (٥٢)

كذلك ورد السجن في قصيدة (السجين المجهول):

"عبر باب السجن، عبر الظلمات

كوخنا يلمع وموتي، والنجوم" (٥٣)

إن عنوان القصيدة يشير إلى السجين المجهول، لإظهار السجن مكانا غيَّب الشخصية وعزلها عن العالم ، ولهذا فهو مكان طارد مقيد، والسجن عموما حمل الأوصاف المتداولة من حزن وسواد وظلام.

1.2.1.3. المنفى: في قصيدة (الملجأ العشرون) يخبر الراوي عن منفاه:

"الملجأ العشرون

ما زلنا بخير. والعيال

-والقمل والموتى- يخصون الأقارب بالسلام

والذكريات الفجة الشواء تعبر، والخيام" (٥٤)

ويظهر المنفى مكانا يتم ضم الشاعر فيه قسراً، وهو مكان طارد، وتظهر اللوحة الوصفية في القصيدة شدة المعاناة التي ذكرها الراوي.

1.2.2. المكان المؤلف: يتميز بقيم الحماية والأمان والاحتواء، وقد وصف غاستون باشلار المكان

المؤلف بأنه حامل لكل القيم الإيجابية للحماية، إن المنزل الذي ولد فيه المرء يغدو مشبعاً بقيم الأحلام التي تبقى بعد زوال المنزل (٥٥)

1.2.2.1. الوطن: يشكل الوطن في شعر البياتي هوية الشاعر وحنينه الدائم للفضاء الذي حرم منه

ليعيش في المنفى، فتتم استعادة المكان كما تتم الدعوة إلى الحنين إليه في جو نفسي ومعاناة ذاتية يمر بها الراوي الذي ظهر في قصيدة (انتظار) ضعيفاً يطلب من المرسل إليه الصلاة من أجله:

"صلي لأجلي!

عبر أسوار

وطني الحزين، الجائع، العاري" (٥٦)

فيغدو الوطن مثيراً لحنين الناس وشوقهم، وتأتي المشاهد في القصيدة محملة بكل التفاصيل ، إذ تترسخ الذاكرة، وفي قصيدة (الرحيل الأول) يعيد الراوي النداء للصلاة عليه وهو في المنفى، فيدعو الأم لهذه المهمة:

"صلي لأجلي أنت يا أماء من وطني البعيد" (٥٧)

إن الوطن - الذي مثل مكان الألفة للراوي ممّنًا نفسه بالعودة له من منفاه - مثل في الوقت نفسه مكانا طاردا؛ بسبب ظروف معينة كالاستعمار والحروب ، ولهذا بقي الحنين ملازما للراوي كلما ورد ذكر الوطن ، فضلا عن اللفظ الصريح للمكان يرمز الراوي له وهو هنا الوطن بدلالات أخرى كالأم أو الحبيبة. ويبدو في هذه القصيدة أن الخيال قد منح المكان فرصة للانتقال من الغريب إلى المألوف، وهذه إحدى مزايا الفضاء السردي التي جادل باشلار بحضورها، إذ يمكن للخيال، بحكم نضارته ونشاطه الغريب، أن يجعل ما هو مألوف فيه غريبا بوساطة تفصيل شعري واحد، فيواجهنا الخيال بعالم جديد (٥٨).

1.2.2.2. مدينة يافا: يافا مدينة فلسطينية شهدت هجرة أو تهجير أهلها منها، وفي قصيدة (الملجأ العشرون: يتحدث إليها الراوي، ويعد بالعودة إليها برفقة كل المنفيين والأسرى.

"لا عاش رعديذ ذليل
(يافا) نعود غدا إليك مع الحصاد
ومع السنونو والربيع
مع الرفاق العائدين من المنافي والسجون" (٥٩)

وهكذا يتضح أن الفضاء المغلق كالجدار والسجن والمأوى يمثل فضاءً طاردا، في حين تجلّي المكان المفتوح فضاءً مألوفًا، غير أنه يلاحظ في (أباريق مهشمة) غلبة المكان الطارد لما سواه من الأمكنة المدرجة في الخطاب الشعري، فقد وردت أماكن أخرى كالريف والقرية والمدينة والكوخ، بيد أن الشاعر لم يفصل في وصفها، بل أضاف صفة واحدة فضلا عن ورودها مرة بوصفها مكانا أليفا ومرة مكانا طاردا.

1.2.2.3. أنسنة المكان: يضيف الراوي صفات إنسانية على بعض الأماكن، كما يتجلّى في قصيدة (بعد الربيع) التي تتكون من لوحة بشرية يحضر فيها المكان والزمان:

"باهت الأرض روحها-وتأبت
أن تعي بؤسها- لوحش المدينة
يا ليالي الحرمان! ماتت وعشنا
بعدها، نرقب الردى في سكنيه
وغدا ينبش الخريف ثراها
ليذري قشورها المسنونة" (٦٠)

وفي قصيدة (أمطار) يحمل الراوي المكان والزمان بكل خصائص الإنسان وطبيعته:

"يوم ألفتَه على الأرض وقد

نامت القرية عنا والزمان" (٦١)

ومثل القصيدة السابقة، يُسقط الراوي في قصيدة (سوق القرية) الصفات الطبيعية والبشرية على المكان:

"والسوق يقفر. والحوانيت الصغيرة. والذباب

يصطاده الأطفال. والأفق البعيد

وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل" (٦٢)

1.3. المفارقة الزمنية: تعني المفارقات الزمنية دراسة الزمن بناء على تقدمه أو ارتداده، ويعرفها

جيرار جنيت على أنها: "نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية" (٦٣) تقدما أو رجوعا، لكن تزفيتان

تودوروف يعتقد أن زمن الخطاب وزمن التخيل لا يمكن أن يتوازيا؛ بسبب تداخلات في القبل والبعد -السابق

واللاحق؛ وتعود تلك التداخلات إلى اختلاف طبيعة الزمنين، وأن استحالة توازيهما يؤدي إلى إنتاج مفارقتين

، هما: الاسترجاع والاستباق (٦٤)

1.3.1. الاسترجاع: هو عرض الأحداث التي حدثت قبل في القصة، وقد يكون الاسترجاع خارجيا

عندما تقوم الشخصية بتذكر أحداث حدثت قبل وقوع زمن القصة (٦٥). وقد حضر الاسترجاع في قصيدة

(القرصان)، إذا استرجع الراوي ذكريات الرجل العجوز:

"صور تعود به، تعود إلى وراء

إلى جزيرته وشاطئها وآلاف السفائن، والرجال

والمومسات

بثيابهن الباليات

يجمعن أعواد النقاب" (٦٦)

وفي قصيدة (طريق الحرية) يرد الاسترجاع على لسان العبيد متذكرين إسهامهم بصناعة الطغاة:

"نحن العراة

بالأمس سخرنا الطغاة

لبناء هذه السخريات" (٦٧)

1.3.2. الاستباق: يرى جينيت أنه عرض حدث مستقبلي قبل وقته المناسب، وقد يتضمن الفلاش الخارجي للأمام حدثًا يحدث بعد نهاية سرد القصة الأساسي، يقدم فيه الراوي وميض الهدف أو توقع حدث معين سيحدث بالفعل من خلال التوقع الذاتي أو التوقع غير المؤكد، وهو مجرد رؤية شخصية لحدث مستقبلي محتمل (٦٨)، ويذهب تودوروف إلى أن الاستباق يجري بوساطة سرد حدث مستقبلي يتم التكهّن به (٦٩). وقد حضر الاستباق في (أباريق مهشمة) في قصيدة (تمت اللعبة)، إذ يحكي الراوي تجربته مع حبيبته، ثم يتنبأ بما ستكون عليه تجربة العشاق بعدهما، والكيفية التي سينظرون بها إلى تجربتهما في العشق:

"وانتهينا، دفنت أشلاؤنا في أغنيات

وغدا يفتح اللعبة عشاق - سوانا

فيرون البيذق الخائف - لا كان هوانا" (٧٠)

وفي قصيدة (الآفاق) يرد الاستباق على

لسان الراوي الذي يتدخل ليضع تكهناته في

رسم مصير يرى أن البطل سيؤول إليه:

"وغدا ستوصد بابها في وجهه، ويعود للمقهى الحزين

ولا يعود

كالسائل المحروم، ينتظر المساء" (٧١)

ويخلص قارئ ديوان أباريق مهشمة إلى نتيجة مؤداها غلبة روح الحزن على الذكريات والأحداث

المسترجعة ، وغلبة روح التفاؤل والأمل على الاستباق.

٢. الأمثلة السردية في (أباريق مهشمة)

2.1. الإيقاع (معدل سرعة السرد): يرى جينيت أن المعدلات المعيارية الخمسة الرئيسة التي تضبط سرعة السرد، هي: الحذف، والخلاصة، والمشهد، والتמיד، والوقفة (٧٢)، وقد اتسم ديوان (أباريق مهشمة) باستعمال الراوي معدلات معيارية معينة لتسريع السرد، ومنها:

1.1.2. الخلاصة: هو حاصل كون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، أو كون مقطع سردي بالغ

القصر بالنسبة للمروي الذي يقدمه هذا المقطع، أو توافق نص سردي قصير مع زمن مروي طويل (٧٣)،

استعملت هذه التقنية في قصيدة (السجين المجهول)، إذ لخص الراوي أحداث أربع سنوات في بيتين من القصيدة:

"سنوات أربع مرّت. وما زلت بسجني
ورفاقي يحرثون الأرض في الشرق البعيد
وأنا ما زلت في السجن أغني" (٧٤)
وجاءت تقنية الخلاصة كذلك في قصيدة (الرحيل الأول)
والليل يمضي والنهار
وأنا، أنا وحدي أجوب
عرض البحار مع الغروب
ودليل مركبي الطروب" (٧٥)

2.1.3. الحذف: هو حاصل كون جزء من السرد غير متوافق مع أحداث أو مواقف واقعة في القصة، وقد يكون الحذف أمامياً يقطع استمرارية الزمن بالقفز على حدث أو أكثر، وقد يكون الحذف جانبياً بالتغافل وإسقاط أحد الأحداث (٧٦). لقد وردت هذه التقنية في قصيدة (مسافر بلا حقائب)، إذ يتم حذف آلاف الليالي من الزمن وتنبؤ ثغرة زمنية واضحة، من غير أن يذكر الراوي أي شيء عنها:

"ولعل قد مرت عليّ... عليّ آلاف الليال وأنا -
سدى في الريح أسمعها تتاديني: تعال" (٧٧)
وفي قصيدة (طيفها) يرد حذف ربيعين دون أن يذكر الراوي شيء عن أحداثهما:
"مر ربيعان، وعادا ولم
تحمل إلي مقبرتي وردها" (٧٨)

نتائج البحث

لقد مثل ثاني ديوان منشور لعبد الوهاب البياتي (أباريق مهشمة) بنية حددت مسبقاً توازنًا قائمًا بين رواية القصص والخطابات الأدائية من جهة والدور المسيطر للبناء وتنظيم النص من جهة أخرى؛ فقد حضر مزيج من الأشكال النثرية والشعرية للخطاب الإبداعي، والخطاب السردية، والخطاب غير السردية في قصائد البياتي التي حاول أن يبني فيها نصاً قائماً على مبادئ قريبة من رواية القصص مبتكراً شكلاً توفيقياً لعمله، وكان يهدف بوعي إلى الارتباط والتفسير المتوازن للمكونين الشعري والنثري في أذهان القراء عندما نشر هذا العمل الذي تشكل وحدة نصية.

في الفترة المبكرة من رؤيته الإبداعية، اختار البياتي الخطاب السردية من بين جميع الخطابات الأخرى، ولعل هذا راجع إلى أنه قد ظهر عنده أن هذا الخطاب بالتحديد هو الذي يتطابق مع الاتجاهات الفكرية والأدبية لوعيه عامداً إلى استعمال أدوات إجرائية لتمثله، كما يوضحه ثاني عمل منشور له في جمعه الخطابات الغنائية المختلفة لتطوير استراتيجيات الشعر السردية، وإثراء قصيدته بتعدد الشخصيات في الديوان، فكانت شخصية خيالية مصنوعة، شخصية تاريخية، وشخصية أسطورية. وقد تبين أن الشخصية الخيالية المصنوعة كانت أكثر الشخصيات وروداً في الديوان، وربما أظهر هذا رغبة الشاعر بأخذ مساحة تعبيرية واسعة. ولعل استعانة الشاعر بالشخصيات التاريخية والأسطورية، عائد إلى رغبته بتعميق التجربة وإيصالها بصورة حية ومقربة؛ لأن هذه الشخصيات راسخة لدى الوعي الجمعي الذي يخاطبه الشاعر. وتبدى المكان في (أباريق مهشمة) عاكساً هوية الشاعر وانتماءه، فجاءت أكثر الأماكن طاردة، والقليل منها اليفة، كما قام الشاعر بأنسنة بعض الأماكن والحديث إليها. وقد عمد الشاعر إلى راو يحسن التعامل مع إيقاع سرعة السرد مستعملاً بوعي واضح معدلات معيارية تمثلت في الخلاصة والحذف. ويمكن أن تكون الاستنتاجات والملاحظات النهائية الأخرى الواردة في البحث أساساً لدراسة معمقة تستجلي خصائص تشكيل مبدأ سردي

في الأدب العربي الحديث تشكيلا يعيد صياغة التطورات النظرية والمنهجية التي تكشف عن تقنيات محددة للسرد في نصوص القصيدة العربية الحديثة.

الهوامش:

١. ينظر: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الادب الغربي، س.موريه، ترجمة: د.شفيع السيد و د.سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢م: ٣٤٠-٣٦٠.
٢. ينظر: مدخل الى النص الجامع، جيرارد جينيت ، ترجمة عبد العزيز شبيل ومراجعة: حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م: ٢٩-٣٠.
٣. ينظر: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تزيثان تودروف، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧م: ٤٤.
٤. عبد الوهاب البياتي في الشعر العراقي الحديث (دراسة تحليلية)، احسان عباس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان، ١٩٥٥م: ٥٠.
٥. المؤثرات الاحنبية في الشعر العربي المعاصر، عبد الواحد لؤلؤة ، الآداب ، ع ٦، بيروت، ١٩٧٤م: ١٩.
٦. ينظر: عبد الوهاب البياتي في الشعر العراقي الحديث: ٦٦-٨٥.
٧. الصورة الأخرى في شعر البياتي ، احسان عباس ، الآداب ، ع ٣، بيروت، ١٩٦٦م: ٢٨.
٨. ينظر: بين عبد الوهاب البياتي وت.س. اليوت، د. احسان عباس ، الاديب ، ع ٣، لبنان، ١٩٥٥م: ٢٢-٢٣.
٩. ينظر: النتاج الجديد: أباريق مهشمة مجموعة شعر لعبد الوهاب البياتي، كاظم جواد، الآداب، ع ٧، بيروت، ١٩٥٤م: ٣٥.
١٠. م. ن. ٣٤.
١١. عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث، نهاد التكرلي، الاديب، ع ١٢، لبنان، ١٩٥٣م: ٤.
١٢. م. ن. ٦.

١٣. Barthes, R., & Heath, S. (1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" In *Image-Music-Text*. London: Collins:25.

14. McHale, B. (2009). Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative*, 17(1), 11.03:16

15. White, H. (1981). "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press:68.

16. Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press:87.
17. Bal, M. (2017). *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press:7.
18. Coste, D. (1989). *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press.:40.
19. Prince, G., & Noble, A. (1991). Narratology, Narrative, and Meaning. *Poetics Today*, 3(21, 543-255
20. McHale, B. (2009). Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative*, 17(1), 11.03 :36.
21. Tomashevsky, B. (1965). "Thematics." In *Russian Formalist Criticism: Four*, ed. Lee Lemon and Marion Reis. Lincoln: University of Nebraska:52.
22. Barthes, R., & Heath, S. (1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" In *Image-Music-Text*. London: Collins:61.
23. Martin, W. (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press:67.
24. Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press:77.
٢٥. ينظر:قراءة الرواية :مدخل الى تقنيات التفسير، روجرب-هنيكل ، ترجمة :د.صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م:٢٣١.
- ٢٦.القصة القصيرة النظرية والتقنية ، إنريكي اندرسون إمبرت ، ترجمة :علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م: ٣٣٩.
- ٢٧، ينظر :قراءة الرواية:٢٣٢
- ٢٨ . القصة القصيرة النظرية والتقنية:٣٤٠
- ٢٩.اباريق مهشمة ، عبد الوهاب البياتي ، دار الاداب، بيروت، ط٤، ١٩٦٩: ٤٧.
- ٣٠.م.ن: ٥٠
- ٣١.م.ن: ٥٥،
- ٣٢.م.ن:٩٢،
- ٣٣.م.ن ٢٥،

٣٤.م.ن:١٠٦

٣٥.م.ن:١٢

٣٦.م.ن:٣٢

٣٧.م.ن:٧٨

٣٨.م.ن:٢٦-٢٧

٣٩.م.ن:١١٢

٤٠.م.ن:١١٥

٤١. ينظر: سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، فيليب هامون، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية، ط١، ٢٠١٣م: ٣٥-٣٦

٤٢.اباريق مهشمة:٤١-٣٢

٤٣.م.ن:١٠٩-١١٠

٤٤. ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار ، ترجمة :غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١م: ٤٣

٤٥. مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات،ع٨، ١٩٨٧م: ٦٩

٤٦. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ٢١٨

٤٧.اباريق مهشمة: ٩

٤٨.م.ن:١٢

٤٩.م.ن:٥٩

٥٠.م.ن:٥٧

٥١.م.ن:٩٨

٥٢.م.ن:٢٨

٥٣.م.ن:٦١

٥٤.م.ن:١٢

٥٥.ينظر: جماليات المكان:٣٨

٥٦. اباريق مهشمة :٥٧،

٥٧.م.ن:٧٨.

٥٨.ينظر: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة ميتافيزيقيا برادلي ، محمد توفيق الضوي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط، ٢٠٠٣م:٤٨.

٥٩. اباريق مهشمة:١٣

٦٠.م.ن:٢٣،

٦١.م.ن:٣٦،

٦٢.م.ن:٣٩،

٦٣. خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط٢، ١٩٩٧م:٤٧،

٦٤.ينظر : الشعرية ، تزفيتان طودوروف، ترجمة :شكري مبخوت، ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م:٤٨،

٦٥. ينظر: علم السرد مدخل الى نظرية السرد ، يان مانفريد، ترجمة :أمانى أبو رحمة ،دار نينوى، دمشق، ٢٠١١م :٤٧،

٦٦.اباريق مهشمة :٤٣-٤٤،

٦٧.م.ن:٥٣،

٦٨.ينظر: خطاب الحكاية :٥١.

٦٩.ينظر: النص الروائي : تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة :رشيد بنجدو، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، القاهرة، ١٩٩٩م :١١٠-١١١،

٧٠. اباريق مهشمة :٩٣

٧١.م.ن:٨٦،

٧٢.ينظر: خطاب الحكاية:١٠٢،

٧٣.ينظر :م.ن:١٠٢،

٧٤.ابارسق مهشمة:٦٣،

٧٥.م.ن:٧٩،

٧٦.ينظر: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان(دراسة في الزمن السردى) فيصل غازي النعيمي،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م:١١٥،

٧٧. اباريق مهشمة ، ١٧

٧٨. م. ن: ٨٤.

المراجع:

أولاً: العربية:

- ١- اباريق مهشمة ، عبد الوهاب البياتي ، دار الاداب، بيروت، ط٤، ١٩٦٩م.
- ٢- بين عبد الوهاب البياتي وت.س. اليوت، د. احسان عباس ، الاديب ، ٣ع، لبنان، ١٩٥٥م .
- ٣- جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي) فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م.
- ٤- جماليات المكان، غاستون باشلار ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- ٥- خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط٢، ١٩٩٧م.
- ٦- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- ٧- سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، فيليب هامون، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية، ط١، ٢٠١٣م.
- ٨- الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الادب الغربي، س.موريه، ترجمة: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢م.
- ٩- الشعرية ، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري مبخوت، ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.
- ١٠- الصورة الأخرى في شعر البياتي، احسان عباس ، الآداب ، ٣ع، بيروت، ١٩٦٦م.
- ١١- عبد الوهاب البياتي في الشعر العراقي الحديث (دراسة تحليلية)، احسان عباس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان، ١٩٥٥م.
- ١٢- عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث، نهاد التكرلي، الانيب، ١٢ع، لبنان، ١٩٥٣م.
- ١٣- علم السرد مدخل الى نظرية السرد ، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة ، دار نينوى، دمشق، ٢٠١١م.
- ١٤- قراءة الرواية: مدخل الى تقنيات التفسير، روجرب-هنيكل ، ترجمة: د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م.
- ١٥- القصة القصيرة النظرية والتقنية ، إنريكي اندرسون إمبرت ، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ١٦- القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تزفيتان تودوروف، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧م.
- ١٧- مدخل الى النص الجامع، جيرارد جينيت ، ترجمة عبد العزيز شبيل ومراجعة: حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.
- ١٨- مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات، ٨ع، ١٩٨٧م.

١٩- مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة ميتافيزيقيا برادلي ، محمد توفيق الضوي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط، ٢٠٠٣م.

٢٠- المؤثرات الاحنبية في الشعر العربي المعاصر، عبد الواحد لؤلؤة ، الآداب ، ع ٦، بيروت، ١٩٧٤م.

٢١- النتاج الجديد: أباريق مهشمة مجموعة شعر لعبد الوهاب البياتي، كاظم جواد، الآداب، ع ٧، بيروت، ١٩٥٤م.

٢٢- النص الروائي : تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنجدو، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، القاهرة، ١٩٩٩م.

المراجع العربية مترجمة

- 1- Abd al-Wahhab al-Bayati, Fragmented Kettles, Dar al-Adab, Beirut, 4th edition, 1969 AD.
- 2- Abd al-Wahed Loulou'a, Al-Ahnabi Influences in Contemporary Arabic Poetry, Al-Adab, p. 6, Beirut, 1974.
- 3- Bernard Valeet, Narrative Text: Techniques and Methods, Translated by: Rashid Benjdou, The General Authority for Amiri Press, Cairo, 1999 AD.
- 4- Dr. Ihsan Abbas, between Abd al-Wahhab al-Bayati and T.S. Eliot, Al-Adeeb, pp. 3, Lebanon, 1955 AD.
- 5- Enrique Anderson Imbert, Theoretical and technical short story, translated by: Ali Ibrahim Menoufi, Supreme Council of Culture, Cairo, 2000 AD.
- 6- Faisal Ghazi Al-Nuaimi, The Aesthetics of the Narrative Construction of Ghada Al-Samman (A Study in Narrative Time), Majdalawi House for Publishing and Distribution, 1st edition, 2013 AD.
- 7- Gaston Bachelard, The Aesthetics of Place, translated by: Ghaleb Halasa, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 1st edition, 1981 AD.
- 8- Gerard Genet, An Introduction to the Comprehensive Text, translated by Abdul Aziz Shubail and revised by: Hammadi Samoud, The National Project for Translation, The Supreme Council of Culture, 1999 AD.
- 9- Gerard Gent, The Discourse of the Story, A Study of the Method, Translated by: Muhammad Mutasim and others, The Supreme Council for Culture, The General Authority for Amiri Press, 2nd edition, 1997 AD.
- 10- Ihsan Abbas, Abd al-Wahhab al-Bayati in modern Iraqi poetry (analytical study), Dar Beirut for printing and publishing, Lebanon, 1955 AD.
- 11- Ihsan Abbas, The Other Image in Al-Bayati's Poetry, Al-Adab, p. 3, Beirut, 1966.
- 12- Jan Manfred, The science of narration, an introduction to the theory of narration, translated by: Amani Abu Rahma, Dar Nineveh, Damascus, 2011 AD.
- 13- Kazem Jawad, The New Production: Shattered Jugs, a collection of poetry by Abd al-Wahhab al-Bayati, Al-Adab, p. 7, Beirut, 1954.
- 14- S. Moreh, Modern Arabic Poetry (1800-1970), the evolution of its forms and topics under the influence of Western literature, translated by: Dr. Shafie El-Sayed and Dr. Saad Maslouh, Dar Gharib for printing, publishing and distribution, Cairo, 2012 AD.

- 15- Muhammad Tawfiq Al-Dawy, The Concept of Space and Time in the Philosophy of Apparition and Truth (Bradley's Metaphysics Study, Mansha'at Al-Maarif in Alexandria, Dr. I, 2003 AD.
- 16- Nihad al-Takarli, Abd al-Wahhab al-Bayati, the preacher of modern poetry, the writer, p. 12, Lebanon, 1953 AD.
- 17- Philip Hamoun, The Semiology of Novel Characters, Translated by: Saeed Benkrad, Dar Al-Hiwar for Publishing and Dissemination, Lattakia, Syria, 1st edition, 2013 AD.
- 18- Roger-Henkel, Reading the novel: an introduction to the techniques of interpretation, translated by: Dr. Salah Rizk, the General Authority for Cultural Palaces, Cairo, 2nd edition, 1999 AD.
- 19- Tzvetan Todorov, Poetry, translated by: Shukri Mabkhout, and Rajaa Ben Salama, Casablanca, Morocco, 1990 AD.
- 20- Tzvetan Todorov, The Story, the Novel, the Author, Studies in the Theory of Contemporary Literary Genres, translated and presented by: Khairy Doma, Dar Al Sharqiyat for Publishing and Distribution, Cairo, 1997 AD.
- 21- Yassin Al-Naseer, The Novel and the Place, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1986 AD.
- 22- Yuri Lotman, The Problem of the Artistic Place, translated by Siza Kassem, The Eyes of Articles, p. 8, 1987.

ثانيا: الأجنبية

- [1] Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- [2] Bachelard, G., & Jolas, M. (1994). *The Poetics of Space*. Bosten: Beacon Press.
- [3] Bal, M. (2017). *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- [4] Barthes, R., & Heath, S. (1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" In *Image-Music-Text*. London: Collins.
- [5] Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- [6] Coste, D. (1989). *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [7] Martin, W. (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- [8] McHale, B. (2009). Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative*, 17(1), 11.03
- [9] Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- [10] Prince, G., & Noble, A. (1991). Narratology, Narrative, and Meaning. *Poetics Today*, 3(21, 543-255

- [11] Tomashevsky, B. (1965). "Thematics." In Russian Formalist Criticism: Four, ed. Lee Lemon and Marion Reis. Lincoln: University of Nebraska.
- [12] White, H. (1981). "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in On Narrative, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.