مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: البنية السردية لرسائل عبد الرحمن منيف ومروان قصاب
اسم الكاتب: نهى بنت محمد الشايقي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9437
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 15:54 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

مجلة علمية محكمة



المجلد 22، العدد 1
رمضان 1446هـ / مارس 2025م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

مارس 2025م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 22 العدد 1
https//:doi.org/10.36394/jhss/22/1/20

البنية السردية لرسائل عبد الرحمن منيف ومروان قصّاب.

نهى بنت محمد الشايقي[1]

تاريخ الاستلام: 10-10-2023 **تاريخ القبول: 09-03-2024**

ملخص البحث:

أولى الأدب العربي فن الرسائل عناية كبيرة، خاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، فكثرت أنواعها، وتعددت أغراضها، فمنها الرسمي، التي تتداولها البلدان أو هيئات الدولة على اختلافها، ومنها الشخصي، التي يتبادلها الأشخاص في المناسبات الخاصة أو الأعياد، ومنها الأدبي التي يتبادلها الأدباء والشعراء فيما بينهم؛ بهدف الحديث عن قضية أدبية أو فنية، محاولين من خلالها استجلاء رؤاهم الشخصية. لذا لقيت هذه الرسائل عناية من جامعيها رغبة في نشرها؛ خدمة للأدب وإثراءً للساحة الأدبية والنقدية. إذ تُعدّ رسائل (عبد الرحمن منيف ومروان قصّاب باشي) أنموذجًا فريدًا لتأطير النوع الأخير من الرسائل

وعليه تسعى هاته الدراسة للكشف عن البنية السردية لرسائل صديقين، جمعتهما المحبة والتآخي، وكان الإبداع لغة مشتركة تجمع بينهما، فأحدهما يُنطِق مكنون ذاته من خلال قلمه، والآخر من خلال ريشته، حتى ليطمع كل واحد منهما بموهبة الآخر. إذ اتخذتْ هذه الدراسة آليات التحليل البنيوي للسرد منهاجًا لها، فاشتملت على مهاد يبين سبب كتابة هذه الرسائل، ثم أعقبه حديث عن بنية السارد والمسرود، والمسرود له، ثم سطرت في آخرها مجموعة من النتائج، إذ كان من أهمها: أن ظروف كتابة هذه الرسائل، هيَّأت لها الامتزاج بجنس السيرة الذاتية.

الكلمات الدالة: البنية، السرد، رسائل، أدب الصداقة.

(1) كلية الآداب - جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل (الدمام - المملكة العربية السعودية)
nalshayaki@iau.edu.sa

المقدمة:

يزخر النثر الأدبي الحديث بأعمال إبداعية ثرية، تسترعي عناية الباحثين لتأملها ودراستها، ومن بين هذه الأعمال، رسائل "في أدب الصداقة" لعبد الرحمن منيف ومروان قصّاب باشي؛ إذ إنها مادة يمكن قراءتها وفق المنهاج النقدي الحديث؛ لتستلهم من نظرية السرد أبرز قواعده، وتمتح من مفاهيم السرديات أبرز قسماتها، وهي إشكالية الدراسة والباعث عليها. أما عن سبب اختياري لهذه المدونة؛ فيرجع إلى أنها مادة بِكْر لم يتناولها أحد من الباحثين –على حد علمي - من قبل، وإن كان هناك دراسات سابقة تناولت البنية السردية للرسائل من التراث أو من الأدب الحديث مثل: "البنية السردية في رسائل إخوان الصفا - تداعي الحيوان على الإنسان" لأحمد معمري، وهي رسالة ماجستير/ جامعة قاصدي مرباح – الجزائر. ودراسة "سردية الرسائل في الأدب الجزائري على العهد الرستمي – قراءة في المضمرات النسقية" لفتيحة الغزويني. ودراسة بعنوان "الخطاب السردي في رسالة الغفران" لمصطفى بربارة وهي رسالة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أحمد بن بله - وهران. وهذه الدراسات – كما هو واضح من عناوينها تقترب من فكرة الدراسة في المنهج المتَّبع فقط دون تشاكلها في المدونة.

ومع ذلك تبقى هذه المدونة أنموذجًا صالحًا لتطبيق مفاهيم النظرية السردية؛ لتكامل العناصر السردية فيها، بدءًا بالسارد ورؤيته السردية، والمسرود في لغته وشخوصه وزمانه ومكانه، وانتهاء بتعالق المسرود له. إذ كان النص مطواعًا لتحليله وفق أدوات المنهج البنيوي. وتسعى هذه الدراسة للإجابة عن مجموعة من الأسئلة؛ من أهمها:

- ما الغرض من كتابة هذه الرسائل؟ وهل كان القصد نشرها بصيغة الرسائل أم بفن نثري آخر؟
- ما الرؤية السردية التي قدّمت فيه هذه الرسائل؟
- هل هذه الرسائل تقع ضمن المقام التراسلي أم الفن السيري؟
- هل هذه الرسائل ممتعة لقارئها؟

وكان لهذه الدراسة مجموعة من الأهداف؛ أهمها: بيان المقصود بمصطلح البنية السردية، واستنباط أهم الآليات السردية التي اعتمدت عليها المدونة. بينما تتجلى أهميتها في فرادة تناولها لهذه المدونة - على حدّ علمي - كما أسلفت. وقد مَهَّدتْ الدراسة لسبب كتابة هذه الرسائل من قبل المتراسِلَين، ثم بَيَنتْ مفهوم البنية السردية، ثم دلفتْ لبيان زاوية الرؤية لدى الساردين، ثم أعقبها حديث عن بنية المسرود في لغته وشخوصه وزمانه ومكانه ثم المسرود له. وخُتمتْ بأهم النتائج والتوصيات، وذُيّلتْ بثبت المصادر والمراجع.

ولكل بحث صعوبته، وتكمن صعوبة هذا البحث في المحافظة على جانب المتعة أثناء قراءة المدونة عينة الدراسة؛ إذ إنها في الربعين الثاني والثالث تميل للجمود حينًا، خلاف زخم التأملات التي حواها الربع الأول، ومع ذلك يمكن للقارئ أن يجدد إحساس المتعة لديه بما يتوصل إليه من نتائج حال دراسته لهذه المدونة.

تمهيد: دواعي كتابة الرسائل:

هذه الرسائل أفرزتها صداقة سابقة بين (عبد الرحمن منيف ومروان قصّاب باشي[1])، وتطورت هذه الصداقة وتجلّت من خلال هذه الرسائل. تدور فكرتها حول روائي يفقد ثقته بالكلمات؛ إذ يقول: "لم تعد الكلمات ترضيني أو تستجيب إليَّ. ورغم أني أجلس وراء الطاولة بضع ساعات كل يوم، إلا أني أجد نفسي خاويًا تمامًا ... إنها حالة نادرة لم تصادفني من قبل، ولذلك عليَّ إما أن أبدّل وسيلة التعبير، أو أوافق مجددًا على التجحيش[2] والعدة وكل الالتزامات الأخرى التي تفرضها الكلمات" (منيف وباشي، 2017، 14 - 15)؛ فهو هنا يبحث عن طريقة أخرى تُعبّر عن مشاعره وتُرضي ذاته؛ إذ إن الكلمة لم تعد تفي بمكنونات نفسه، ولم تكن قادرة على التعبير عما يعتلجه، فهو يقضي الساعات لاستحضارها، ويكدّ في طلبها ولا تأتي. في المقابل يُعبِّر عن إيجابيات الرسم؛ إذ يقول: "إن الرسم رغم همومه، أداة لا تحتاج إلى تجحيش، ولا تحتاج إلى عدّة، وهي خطاب للآخر بمقدار ما هو خطاب للنفس، ولذلك كانت متعة لي في مرسمك"(منيف وباشي، 2017، 14)؛ مسطرًا إيجابيات ذلك بقوله: "إن الفنان الذي يتعامل بوسائل أخرى، غير الكلمات، أكثر حرية وأكثر بؤسًا؛ لأنه يتعامل مع المادة الأولى للحياة، مع اللون أو الكتلة، ولذلك لديه من الحرية ما يجعله... يعيد تشكيل العالم كما يريد" (منيف وباشي، 2017، 13 - 14)؛ إذ إنه يرى أن الرسم أداة سهلة الاستخدام في التعبير عن المشاعر؛ حيث تستمد مادتها من الطبيعة مباشرة؛ فيُوظفها الفنان كيف يشاء. وإن كنت لا أتفق معه في وجهة نظره؛ لأن كل مبدع يجد صعوبة في التعبير عن مشاعره بالوسيلة التي يمتلكها؛ لأنه يريد أن يعبّر بطريقة تُرضي ذاته أولاً، فيطمح لكل شيء مبتكر

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم منيف (1933 - 2004م) : خبير اقتصادي وأديب وناقد حداثي سعودي من أبرز الكُتّاب والروائيين العرب محبّ للفن التشكيلي. أبرز أعماله الروائية: رواية: مدن الملح، و"حين تركنا الجسر"، و"سباق المسافات البعيدة"، و"النهايات"، و"شرق المتوسط"، وغيرها، وله مجموعة قصصية بعنوان: "أسماء مستعارة"، والعديد من الأعمال الأخرى. أما مروان قصّاب باشي (1934 - 2016م)، فهو رسّام ونحّات سوري، من أبرز الفنانين التشكيليين العرب في العصر الحديث. تميز برسم صورة الوجه الإنساني المعذّب. كان عضوًا في المعهد العالي للفنون الجميلة في ألمانيا.

(2) هذه الكلمة فصيحة ووردت في لسان العرب مادة: (جحش) بمعنى: القتال والجهاد. وتُستخدم في اللهجة العامية السورية بمعنى "الإكراه"، وهو ليس ببعيد عن معناها في المعجم، أي أنه سيُكره نفسه ويجاهدها على خوض غمار الكتابة مع ما يعانيه من فقد الشغف، ومع ذلك نجد أن عبد الرحمن منيف - وهو سعودي - يستعير هذه الكلمة من صديقه في رسالته التي بعثها إليه؛ وهذا ينبئ عن عمق العلاقة بينهما، كما أن استعارة أحدهما ألفاظ الآخر يعكس متانة ما بينهما من وُدّ.

ومميز، فإذا عبَّر عن مشاعره، ولم يرق له ذلك؛ أُصيب بالإحباط وخيبة الأمل، وعندها سيشعر أن وسائل التعبير الأخرى أنجع وأكثر قدرة عن التعبير عن المشاعر، بل وأيسر في الاستخدام.

في المقابل يحاول صديقه (مروان قصّاب) أن يستجمع قواه، ويستعيد توازنه من خلال الرسم، فيقول: "أحاول كل جهدي في الظروف المذكورة أن أكسب توازني من خلال الرسم، وإذا لم أُوفّق حالاً فإن صديقي هو الحزن وقليل من اليأس والقنوط والشعور بالانعزال التام" (منيف وباشي، 2017، 17). نلحظ أنهما يشتركان في همّ واحد؛ فـ(عبد الرحمن منيف) روائي يبحث عن وسيلة للتعبير بغير الكلمات كي تُعبّر عن مكنون ذاته؛ إذ إنه لا يستطيع الجمع بين الرواية والرسم، و(مروان قصّاب) فنّان يجد نفسه في الظروف المحيطة به بحاجة إلى تحقيق التوازن النفسي من خلال الرسم، بل يبحث عن طرق أخرى للتعبير، فيجد في الكلمات مُتنفّسًا يرضي النفس؛ فيقول: رؤية الكلمة هبة، وقراءة اللوحة هبة أيضًا ... في الكلمة تكمن الصورة، وفي الصورة تكمن الكلمة" (منيف وباشي، 2017، 63). فيقرر (عبد الرحمن منيف) أن يؤلف كتابًا عن حياة صديقه الفنّان، وذلك بالكشف عن جوانب من حياته عبر الرسائل المتبادلة بينهما؛ إذ سيصدر لاحقًا تحت عنوان "مروان قصّاب باشي: رحلة الحياة والفن".

وقد رسم (عبد الرحمن منيف) خارطة الطريق لسير السرد في هذه الرسائل، فهي لن تسير كما هو السائد في نمط الرسائل، رسالة وجوابها، فما لم يجب عنه اليوم سيجيب عنه لاحقًا، وفي المقابل قد يرسل (عبد الرحمن منيف) رسالتين متتاليتين، ويرد عليه (مروان قصاب) برسالة واحدة؛ إذ إنه يقول: "الرسائل بيننا لا تخضع للقانون السائد: رسالة وجوابها؛ ومن ثم فإن الكثير مما يكتب يمضي ويبقى في نفس الوقت. إذا لم أجب عن سؤال اليوم قد أُجيب عنه غدًا ... ولذلك فإن الرسائل حوار مع النفس ومع الآخر في ذات الوقت، وهذا ما يجعلها شديدة الخصوصية، ومحرضًا، ومحطة لإعادة التفكير وترتيب الأولويات" (منيف وباشي، 2017، 18). وما يؤكد هذا المنهاج لدى (عبد الرحمن منيف)، أنه قد وردت في ذهنه العديد من الخطرات تجاه الفن والكتابة، سطّرها في ثلاث رسائل متتالية؛ إذ كانت بتاريخ 28/ 4 /1994م، وتلتها رسالة بتاريخ 18 /5 /1994م، وتلتهما رسالة ثالثة غير مؤرخة (منيف وباشي، 2017، 29)؛ إذ هي حوار مع النفس أولاً، ومع الآخر ثانيًا؛ لتفتح آفاقًا جديدة من الرؤى والتأملات، دون قيود تحكمها؛ إذ يقول: "أريد من هذه الكتابة أن تنطلق دون قيود، دون خوف... إذ يمكن من خلال كتابة مثل هذه أن تفتح آفاقًا... ويمكن أن يحوّل الكتابة إلى نوع من المناجاة للنفس، مع الآخر، ويفتح آفاقا جديدة" (منيف وباشي، 2017، 19). وقد صرَّح بغرضه من هذا النوع من الكتابة القائمة على المناجاة مع النفس والآخر بقوله: "هذا النوع من الكتابة إذا أحسن التعامل، يُقيم جسرًا بين الفنون، ويجعلها متصلة، متكاملة، مفتوحة" (منيف وباشي، 2017، 19). إذن فالغرض الرئيس من هذا النوع من الكتابة هو مدّ الجسور بين الفنون. فكانت الرسالة المؤرخة بـ 18/ 5/ 1994م، المنطلق لنسج كتاب عن حياة الفنان (مروان قصّاب) بقلم (عبد الرحمن منيف). فاختط (عبد الرحمن منيف) مجموعة من الأسئلة المتتالية في الرسالة عينها، ومنها: "هل كان في العائلة أحد يهتم بالفن، بالمعنى العام والواسع: الغناء، الزخرفة، العزف

على آلة موسيقية؟ متى لفتت نظرك الألوان...."(منيف وباشي، 2017، 23)، وامتدت تلك الأسئلة قرابة ست صفحات؛ إذ صرّح (عبد الرحمن منيف) بهدفه من تلك الأسئلة هو: "ليتعلم الآخرون كيف يفكر الفنان، وماذا يريد أن يقول" (منيف وباشي، 2017، 23). إلا أن رغبة (عبد الرحمن منيف) بأن يكون استنهاض تلك الأفكار من خلال اللقاءات المباشرة، لكنّ الظروف قد حالت دون ذلك؛ إذ يقول: "كنت أتوقع أن تُتاح لنا فرصة طويلة لحوار مفتوح، لكن طريقة زيارتك حالت دون ذلك، والآن أستعيض عمّا فاتنا عن طريق الرسائل... لذلك أرجو أن تجيب بأوسع ما يكون من التفاصيل، وسوف أحاول الاستفادة من المادة في الكتاب الذي تحدّثنا عنه"(منيف وباشي، 2017، 23) ؛ إذن ستكون الرسائل هي الوسيلة الرئيسة لنسج قسمات سيرة "مروان قصاب".

أولاً - مفهوم البنية السردية:

تتكون العبارة من كلمتين هما (البنية والسرد)؛ إذ لهما معنًى لغويّ أصيل، وآخر اصطلاحي يختلف باختلاف وجهات النظر والمدارس التي أنتجته، أما عن مفهومهما اللغوي، فالبنية كما وردت في لسان العرب: بَنَى فلانٌ بَيتًا بِنَاءً وبَنًى، مَقْصُورًا، شُدِّدَ لِلْكَثْرَةِ... والبُنْيَانُ: الحائطُ... يُقَالُ: بُنْيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ وبِنًى، بِكَسْرِ الْبَاءِ مَقْصُورٌ، مِثْلَ جِزْيةٍ وجِزًى، وَفُلَانٌ صَحِيحُ البِنْيَةِ أَي الفِطْرة. وأَبنَيْتُ الرجلَ: أَعطيتُه بِناءً أَو مَا يَبْتَني بِهِ داره؛ وَالْجَمْعُ أَبْنِيَةٌ. والبِنَاءُ: لُزُومُ آخِرِ الْكَلِمَةِ ضَرْبًا وَاحِدًا مِنَ السُّكُونِ أَو الْحَرَكَةِ لَا لِشَيْءٍ أَحدث ذَلِكَ مِنَ الْعَوَامِلِ، وكأَنهم إِنَّمَا سَمَّوْهُ بِنَاءً لأَنه لَمَّا لَزِمَ ضَرْبًا وَاحِدًا فَلَمْ يَتَغَيَّرْ تَغَيُّرَ الإِعراب، سُمِّيَ بِنَاءً مِنْ حَيْثُ كَانَ الْبِنَاءُ لَازِمًا مَوْضِعًا لَا يَزُولُ مِنْ مَكَانٍ إِلَى غَيْرِهِ" (ابن منظور، 1414، مادة بنى).

أما في اللغات الأوروبية فهي مشتقة من الكلمة اللاتينية[1]، وتعني الطريقة التي يُقام بها البناء، أو التشييد، وقد ذكر (ليفي ستراوس) أن كلمة البنيوية مشتقة من البنية، وهي الكيفية التي يُشيّد عليها بناء ما (زاغر، 2008، 63). ونلحظ أن المعنى اللغوي لكلمة البنية لا يختلف عمّا عليه في المعاجم العربية.

نجد مفهوم البنية غير بعيد عن معناه اللغوي؛ إذ إنها العناصر التي تُكوّن كلامًا، والعلاقات القائمة بينها، والنظام الذي تتخذه لتتضامن أجزاؤه (فضل،1998 ،443). بمعنى أنها نظام يحكم عناصر النص الأدبي؛ بحيث لا يكون للعنصر الواحد معنًى في ذاته بمعزل عن العناصر الأخرى، بل إن النص الأدبي شبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظم بنيته (شحيد،1986، 6؛ قطوس،2006، 124) . مما يجعل النص منفتحًا قابلاً لتعدد القراءات. إذ سيدرس هذا البحث نص الرسائل عينة الدراسة وفق البنيوية التكوينية التي نادى بها (لوسيان غولدمان)؛ حيث إنه لم يدرس النص بوصفه بنية مستقلة بذاتها، بل يراعي الظروف التاريخية والعوامل الخارجية التي أنتجته (بوعزة، 2010، 16). وفي المقابل نجد أن كلمة السرد تعني في المعاجم اللغوية العربية: "تقدمة

(1) stuere.

شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه(ابن منظور،1414، مادة سرد). إذن فالسرد في اللغة ذِكْر شيء بشكل متتابع، هذا التتابع ينمّ عن اتساق المسرود. والسرد بمعنى عام: هو المحاكاة السموطيقية لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيًّا بطريقة مقصودة لغرضٍ ما (بكر، 1998، 34).

أما عن مفهوم السرد لدى الغرب، فهو نتاج أفرزته جهود الشكلانيين أولاً المتمثلة بـ(بروب) ومن تبعه، ثم البنيويين من أمثال جوليان غيرماس، وتودوروف، وجيرار جينيت، ورولان بارت... وغيرهم. وكان (لجيرار جينيت) جهود بارزة في هذا المجال، إذا قدّم تصورًا نظريًّا منظمًا لأسس السرد الفني؛ فميز بين ثلاثة مظاهر للسرد هي: الحكاية: وتطلق على المضمون السردي أو على المدلول. القصة: وتطلق على النص السردي، وهو الدال. السرد (القص): ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، أي الفعل السردي المنتِج (جينيت،1997، 38 - 39). أما السرد عند (رولان بارت) فهو أوسع منه عند سابقه؛ إذ يشمل اللغة المنطوقة، المكتوبة منها والشفهية، بالإضافة إلى الإيماء والصورة الثابتة أو المتحركة (بارت،1980، 89 - 103). وقد ارتبط السرد بالحكي خاصة في الأعمال غير المروية؛ إذ يقوم الحكي على دعامتين؛ الأولى: أن يحتوي على قصة ذات أحداث معينة، والأخرى تولي الاهتمام بالطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة (سردًا). إذ يمكن للسارد أن يعرضها بطرق مختلفة، لذا فالسرد هو ما يعتمد عليه في تمييز أنواع الحكي (الحميداني،1991، 45). وقد انبعث من مصلح (السرد) مصطلحات عدة: منها (علم السرد)، وهو الذي يعنى بالأدوات التي يستعين بها الناقد للكشف عن أسرار العمل الأدبي (الرويلي والبازعي،2007، 174). ومن خلال ما سبق يتضح أن علم السرد لا يقصر دراسته على الرواية أو القصة، بل يشمل أنواعًا أخرى مثل: الحكايات الشعبية، والأساطير، والدعايات، والأحلام، والأفلام، والمسرحيات، والخطابات السياسية، والموسيقى، والرقص، والرسم، والأخبار اليومية وغيرها؛ ففي كل منها قصة تحكى وإن لم تكن بالطريقة المعتادة (الرويلي والبازعي،2007، 174). والرسائل أيضًا أحد هذه الأنواع التي يُعنَى بدراستها علم السرد، ويمكن إخضاعها لقوانينه؛ إذ سيعرض هذا البحث أهم الأسس التي ينتهجها علم السرد في تحليله لبنية العمل السردي.

ثانيًا ـ تقنيات البنية السردية في رسائل (أدب الصداقة):

إن البنية السردية لأي نص حكائي لا تتشكل إلا بتآلف ثلاثة عناصر؛ هي: (الراوي / السارد ـ المروي/ المسرود ـ المروى له/ المسرود له).

1. السارد:

مقامات التخاطب.

السارد هو أحد العناصر الأساسية في البنية السردية؛ إذ إنه يتوارى في شكل ذات، قد تُمثّل الكاتب عينه، أو تُمثّل وجهًا آخر، وهو المسؤول عن تشكيل الذوات الأخرى حال وجودها. وبناء

على ذلك يمكن أن نقول: إن المؤلف ليس وحده المنشئ للخطاب، بل يشاركه مؤلف ضمني يقع بين الواقع والمتخيل هو ما يُعرَف بـ(السارد) أو الراوي، وهو: "الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصًا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي تلقى كلامه، و... قد يكون هناك عدّة ساردين يتحدثون لعدّة مسرودين لهم أو مسرود واحد بذاته" (برنس،2003، 158). إذن تختلف أصناف السارد بحسب طريقة توظيفه، فقد يكون السارد واحدًا وقد يتعدد. عادةً ما يكون هناك تفاوت في حضور السارد من نصّ لآخر، وعلى صعيد النص الروائي على وجه الخصوص، "فالروايات تبرز صوت السارد، وفي بعض الروايات يكون الصوت جليًّا أكثر من غيرها" (مانفريد،2011، 13).

ولعل من أهم القضايا النقدية المتعلقة بالسارد، هي مدى ظهوره واختفائه أثناء السرد؛ إذ خلص الناقد مانفريد إلى أن السارد "بعيد عّنا زمانيًّا ومكانيًّا ووجوديًّا، بعيد عنّا وجوديًّا، يعني أنّه ينتمي إلى عالم مختلف، عالم خيالي" (مانفريد،2011، 15 - 16). ولمانفريد أيضًا رأي بشأن السارد ومدى معرفة المتلقي له أو جهله به؛ إذ يقول: "إنّنا لن نعرف اسم السارد مطلقًا، ذلك أنّه لم يستخدم ضمير المتكلم بمعنى أنّه لم يشر إلى نفسه، ولن يتحدث مباشرة إلى الذي يخاطبه، ولكن على الرغم من هذا نعرف جيدًا أنّ هذا السارد قد بدأ بإيضاح جليّ للظروف الزمكانية التي حدثت فيها وقائع القصة" (مانفريد، 2011، 19). فصوت السارد هو صوت مدمج بصوت المؤلف؛ إذ يوضح رولان بارت طبيعة وظيفة السارد بقوله: "إن السارد والشخصيات بشكل جوهري؛ هي كائنات من ورق، وإن المؤلف المادي لسردٍ ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء مع سارد هذا النص" (بارت،1992، ص ص 9 - 37). ولكن قد يكون السارد هو المؤلف ذاته؛ إذ يصرح باسمه في النص كما في فن الرسائل.

والمتأمل في الرسائل قيد الدراسة يلحظ انتظام مستويات التخاطب؛ إذ إنها قائمة بين ذاتين حقيقيتين؛ ذات المرسل: (عبد الرحمن منيف)، والمرسل إليه: (مروان قصّاب)؛ إذ بدأ عبد الرحمن منيف – على سبيل المثال للحصر - أولى رسائله بقوله: "من دواعي غبطتي واعتزازي، أثناء زيارتي لألمانيا أننا التقينا مرة أخرى" (منيف وباشي، 2017، 13)، في حين يوجه مروان قصاب لصديقه (عبد الرحمن منيف) الخطاب بشكل مباشر أيضًا دون أن يخلع من نفسه شخصية أخرى تمسك بزمان الحكي حيث يقول: "الصديق عبد الرحمن منيف، كثيرًا كثيرًا ما تحدثت معك..." (منيف وباشي، 2017، 16)، بالإضافة إلى ذلك يُلحظ أن كلًّا منهما يختم رسالته باسمه الصريح دون أن يسبقه لقب مثل: الفنان أو الكاتب، وغيرها من الألفاظ، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على مدى عمق العلاقة بين الطرفين.

أما عن حضورهما في السرد، فنجده ظاهرًا؛ إذ إن كلًّا منهما وظّف ضمير المتكلم أثناء السرد مع توظيفهما لضمير الجمع في مقام الحديث عن شيء يجمعهما معًا. مثال ذلك: يقول (عبد الرحمن منيف): "لا حاجة لأقول الكثير عن سعادتي بلقائك، وعن الساعات التي قضيناها معًا، وعن

احتمالات المستقبل في أن نلتقي كثيًرا هنا وهناك، وأن نتبادل الأفكار والخبرات" (منيف وباشي، 2017، 15). في السياق ذاته نجد مروان قصاب يستخدم تقنية السرد ذاتها؛ إذ يستخدم ضمير المتكلم، كما يستخدم ضمير الجمع مثل قوله: "إن أصعب رحلاتي النادرة هي دمشق... سنتحدّث في المرة القادمة عن الأزهار والبحيرات" (منيف وباشي، 2017، 17). من خلال ذلك تتساوى مقاماتهما التلفّظية، كما يدل استخدامهما لضمير الجمع على روح الألفة والمحبة التي جمعت بينهما

إذن فالسارد ينظر من زاوية معينة هو من يرسم أبعادها، والتي يكشف من خلالها ما يريد إيصاله للمتلقي؛ إذ يصطلح على ذلك بـ"الرؤية السردية"؛ حيث اختلف الباحثون حول تسمية هذا المصطلح، فمنهم مَن يسميها " التبئير"، أو "زاوية الرؤية"، أو "الرؤية السردية"، أو "الموقع"، أو "وجهة النظر"، وإن كان هذا الاختلاف ناتجًا عن تعدد الترجمة أو الحقل المعرفي الذي صدرت عنه؛ إلا أنهم يتفقون على مضمونه العام مع اختلافات يسيرة بينها. إذ تعني التقنية المستخدمة في حكاية القصة، والذي يحدد شروط اختيارها، والغاية التي يهدف إليها كاتب العمل عبر السارد (لحميداني،1991، 46؛ بوعزة 2010، 77،79، 82).

وقد صنّف (تودوروف) نماذج الرؤية إلى ثلاثة نماذج؛ وهي: (السارد أكبر من الشخصية "الرؤية من الخلف"، والسارد يساوي الشخصية "الرؤية مع"، والسارد أصغر من الشخصية "الرؤية من الخارج")، ويعني بالنموذج الأول: أن السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، حتى إنه يدرك ما في خَلد الشخصيات من أفكار ومشاعر، ويعني بالثاني أن لا يصدر عن السارد إلا ما تعرفه الشخصية، فلا يقدم للمتلقي من معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية ذاتها قد توصلت إليها، وعادةً ما تُستخدم صيغة ضمير المتكلم، والسارد في هذا الصنف إما أن يكون شاهدًا على الأحداث أو مساهمًا فيها. ويعني بالثالث: أن ما يصدر عن السارد أقل مما تعرفه الشخصية، وغالبًا ما يعتمد السارد على الوصف الخارجي(الحميداني،1991، 47 - 48).

وبناءً على تلك المعطيات؛ فإن المتأمل في النص الرسائلي عينة الدراسة، يجد أن (رؤية السارد مساوية لرؤية القارئ)؛ حيث أتاحت للمتلقي معرفة الأحداث وفق ما يرغب السارد بإظهاره؛ إذ اعتمد الساردان على معلومات لديهما خلفية عنها، ويظهرانها للقارئ، على أمل أن يجيب كل واحد منهما عن الآخر، بالإضافة إلى ذلك أنهما استخدما صيغة ضمير المتكلم غالبًا أثناء الحكي كما يتضح ذلك في الأمثلة السابقة.

أما عن وضعيات السارد، ونعني بها: معرفة وضعيات السارد ورصد صوته في الحكي، من خلال تحديد علاقته بالقصة. إذ يميز (جيرار جينيت) بين نوعين من علاقة السارد بالقصة من خلال شكلين: (السارد غير مشارك في القصة أو ما يسميه السارد خارج الحكي، أو السارد مشارك في القصة، أو ما يسميه السارد داخل الحكي) (بوعزة ،2010، 85). وبناء على ذلك نجد أن الساردين مشاركين في الحكي في جميع رسائلهما، يقول عبد الرحمن منيف في مستهل رسالته: " مثلما تعرف ... الرسائل الصباحية تكون عادة سميكة؛ لأن دافعها عملي أولًا، ولأنها تكون تحت تأثير

بقايا كوابيس الليل ثانيًا، ولذلك أرجو المعذرة لأنها قصيرة، سريعة، وتخلو من الأشياء الجميلة." (منيف وباشي، 2017، 269) ويقول مروان قصاب: " بعد السلام والتحية والمرحبا مثل ما كانوا أهل أوّل يقولوا وأهل ما بعد الأول أيضًا ..." (منيف وباشي، 2017، 266) فيلحظ أن صوتهما جليّ كونهما مشاركين في الحكي.

وللسارد طرق في حكي الأحداث أو ما يعرف بصيغة الحكي (بوعزة،2010، 41 - 48) ، فالصيغة بداية، هي الطريقة التي ينقل فيها السارد الأحداث أو القصة. و تأتي على صيغتين أساسيين وهما: الحكي أو ما يسميه (جيرارجينيت) بـ (محكي الأحداث) وهي الصيغة التي يهيمن عليها كلام السارد، ومحكي الأحداث أي الأفعال على سبيل المثال (ذهب ، رأى أخذ وغيرها). والحكي في هذه الصيغة يكون سردًا خالصًا، ويكون السارد حينها أداة لنقل هذه الأحداث، فيتكلم هو ولا تتكلم الشخصيات. بينما تعرف الصيغة الأخرى بـ (العرض)، إذ لا تنقل أحداثًا، بل تجعلها تجري أمام عين القارئ أثناء السرد، وفيها تتكلم الشخصيات ولا يتكلم السارد.

لكن ما نلحظه هو اقتفاء الساردين طريقة السرد الأولى (الحكي/ محكي الأحداث) في جميع رسائل المدونة ومنها على سبيل المثال لا الحصر، إذ يقول: (مروان قصاب): "جمعت لك الوثائق الطباعية للكتب الثلاثة البارحة مع أدقّ التفاصيل وأعطيتها اليوم صباحًا إلى صديقي زهير جميل الذي يطير هذه الساعة في طريقه إلى دمشق وسوف يعطيها بدوره إلى نذير غدًا " (منيف وباشي، 2017، 264) فنلحظ محكي الأحداث من خلال الأفعال الآتية (جمعت، أعطيتها، يطير، يعطيها). كما أن السارد هو من تولي حكي الأحداث ولم يجعل شخصية (زهير جميل أو نذير) شخصيات ناطقة أثناء السرد.

2. بنية المسرود:

المسرود أو المروي، هو المادة المحكية التي اجتمعت تفاصيلها في ذهن الراوي، ليجمع قسماتها في النص المسرود من خلال حبكها في مكان وزمان ما. فهي "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يحكمها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل فيه كل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له" (إبراهيم،2000، 12). إذن فالأحداث هي البؤرة التي تدور حولها بقية العناصر ومن أجلها تُوظّف

وإذا أردنا أن نصف لغة السرد في الرسائل المعنية، فهي في مجملها لغة سلسة واضحة لا غموض فيها ولا تعقيد؛ لأنها تتبع الرسائل الشخصية، إلا في بعض الجزئيات التي أطلق عليها عبد الرحمن منيف اسم "البوح"، أو "التأمل"؛ إذ تقوم على التكثيف، ومن أمثلة ذلك – على سبيل المثال لا الحصر - حديث (مروان قصّاب) عمّا يتراسلان بشأنه؛ إذ سماه بـ(لعبة الحياة والموت) فيقول: "نحاول أن نفتح صندوقًا خبيئًا في ذاتنا؛ ألا وهو صندوق العطاء والإبداع وإشارات خاصة عن وجودنا ورؤانا للعالم والإنسان، إلا إن هذا الصندوق يتصف بالمناعة وله نزواته وأسراره..."

(منيف وباشي، 2017، 277 - 278)؛ فيُلْحَظ شيء من الغموض يكتنف لغته؛ إذ تقوم على الرمز والتكثيف دون المباشرة؛ فشبه قريحة الإنسان ورؤيته للعالم من حوله بالصندوق، الذي نستخلص من خلاله مشاعرنا وأحاسيسنا المتعلقة بالفرح أو الترح، إذن فهي جمل قصيرة ومترابطة وتمنح صورة متكاملة. وغيرها من الأمثلة الشبيهة(1).

ومن أهم عناصر المسرود كذلك: زمنه؛ إذ يعد الزمن من أهم دعائم العمل السردي، ففيه يتمثل الربط بين العناصر السردية المشتملة على: الشخصيات والأماكن والأحداث، لتسير جميعها وفق نظام يسير الأحداث في زمنها الماضي أو الحاضر أو المستقبل. فالزمن قد يكون تخيليًّا كما في النص الروائي، وما فيه من أزمنة طبيعية مثل السنوات والفصول والأشهر والساعات فـ "يرادف معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد... والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة" (سويرتي،1991، 2/ 10)، أو يكون الزمن ذاتيًّا صادر عن تجربة شعورية حقيقية، كما نجده في فن الرسائل والسير الذاتية والغيرية. وللزمن مفاهيم عدة اختطها النقاد، واختلفت فيما بينهم باختلاف مدارسهم، ولعل أبرز تعريف له، ما أنتجته المدرسة الشكلانية؛ إذ إنهم يمثلون أوائل مَن حرّر تعريفًا للزمن؛ إذ يرى (توماشفسكي) أن للزمن مستويين: المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل" (تودوروف، 1982، 70)، بينما المبنى الحكائي وإن كان يتألف من الأحداث نفسها إلا أنه: "يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا" (تودوروف، 1982، 70)؛ من خلال ذلك يمكن أن نقول: إن المتن الحكائي هو الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه الأحداث، أما زمن الحكي، فهو زمن رواية الأحداث من قبل السارد، والذي تظهر فيه براعته في العرض.

بينما قسّم (تودوروف) الزمن إلى قسمين: زمن داخلي وزمن خارجي، أما الأول - وهو ما يعنينا - فقد قسَّمه إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وقد فرّق بين هذه الأزمنة الداخلية فـ "زمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص" (بحراوي، 1990، 114)؛ أي أن زمن القصة هو الزمن السابق للسرد، وزمن السرد هو زمن الكتابة، أما زمن القراءة، فهي المدة الزمنية التي يستغرقها القارئ لقراءة النص. أما الزمن الخارجي، فقد قسمه (تودوروف) إلى ثلاثة أقسام كذلك؛ وهي: "زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، وأخيرًا الزمن التاريخي، ويظهر في علاقة التخيل بالواقع" (بوترو، 1982، 101)؛ وعليه يمكن أن نقول: إن الكاتبين قد وُفِّقَا بجعل هذه الرسائل تصلح لكل زمان، وذلك لسيرورة العديد مما دوّناه عبر

(1) وللاستزادة من الشواهد يُنظر، عبد الرحمن منيف ومروان قصاب باشي، "في أدب الصداقة". 287، 298، 300.

الأزمنة، فحديثهما عن الفن سواء من خلال الرسم أو الكتابة ووجهة نظرهما النقدية حولهما تكفل لهما الديمومة، حتى وإن اختلفت الأزمان.

لكن لو تأملنا مستويات الزمن السردي في هذا الرسائل نجدها تتوزع حول مستويين: إما استرجاع أحداث ماضية أو تنبؤ واستشراف لأحداث مستقبلية؛ وهو ما يُعرف بالمفارقة الزمنية (لحميداني،1991، 73). هذه المفارقات الزمنية تنبئ عن أهداف جمالية وفنية. والاسترجاع يروي للقارئ فيما بعد ما وقع من قبل (تودوروف، 1990، 48).

فنجد السارد قد كسر خطية الزمن؛ فأجرى الأحداث على خلاف طبيعتها، فبدأ بالحاضر ثم الماضي، ثم يعود للحاضر فالمستقبل. فأول رسالة بعث بها (عبد الرحمن منيف) إلى (مروان قصّاب)؛ إذ يغبط فيها ذاته حال استذكاره لقائهما الأخير في ألمانيا؛ حيث يقول: "من دواعي غبطتي واعتزازي، أثناء زيارتي لألمانيا، أننا التقينا مرة أخرى، صحيح أن الوقت كان قصيرًا..." (منيف وباشي، 2017، 13)؛ فالعبارة تدل على ترسم الوقت الحاضر مع استرجاع الزمن الماضي بأفعال، مثل (التقينا، كان)، وأيضًا يكون رد (مروان قصّاب) حاملاً معنى استرجاع الأحداث، والتذكير بالماضي إذ يقول: "الصديق عبد الرحمن كثيرًا ما تحدثت معك وهو ما يقال عنه المناجاة..."، وهو أيضًا يذكره ويسترجع مواقفًا حدثت في الماضي باستخدامه للفعل الماضي (تحدّثت) بل وقرنه بالتكرار؛ ليؤكد استمرارية محاولاته. ليردّ عليه (عبد الرحمن منيف) برسالة تحمل زمن الاسترجاع؛ إذ يقول: "قبل يومين أو ثلاثة أرسلت إليك رسالة، وكانت تتركز حول قضية أساسية: المخاض الذي أعيشه منذ فترة لكي أكتب، يتعسر، يتلوى، يتباطأ، ومن ثم لا بد من طريقة ما للتعامل معه" (منيف وباشي، 2017، 18). ومن تقنيات الزمن السردي المستخدمة كذلك والتي تعمد إلى دمج خاصية الاسترجاع مع التلخيص؛ وذلك لغرض تسريع السرد، من خلال ما يُعرَف بـ"التلخيص الاسترجاعي" (يوسف، 2015، 127). وهذا ما يلمحه القارئ في هذه الرسائل؛ إذ يلجأ مروان قصاب إلى تلخيص ذكريات طفولته والتي امتدت من الصفحة 30 - 45. أو الاقتصار على استخدام خاصية تسريع السرد من خلال حذف بعض الأحداث أو تلخيصها، فالسنوات تختصر بعبارة، والشهور تختزل بكلمات (يوسف،2015، 121؛ قاسم، د.ت، 78).

ثم تلا تلك الرسائل، رسائل أخرى تصف الحاضر؛ إذ تحمل التفاصيل المتعلقة بالكتاب مثل الصورة الخاصة به أو اسمه، وطريقة طباعته وغيرها من الأمور المتعلقة به. كما حوت الرسائل استشراف أحداث المستقبل؛ إذ يقول (عبد الرحمن منيف): "ما زلت بانتظار ما كُتب عنك والترجمات؛ إذ لم يصلني شيء بعد"(منيف وباشي، 2017، 29) ، وغيرها من الأمثلة. بالإضافة إلى ذلك يلجأ الساردان إلى تبطيء الزمن من خلال تأمل كل واحد منهما للفن الذي يتقنه صديقه، فسطرا آراءهما النقدية تجاه الشعر والكتابة وتجاه الرسم، ومن أمثلة ذلك: ما كتبه (عبد الرحمن منيف) في تفضيله للرسم على الكلمة؛ إذ يقول: "الكلمة زلقة والموسيقى هاربة، والمسرح لحظة، ولذلك فإن الإنسان يثبت نفسه من خلال سحر الأشكال والألوان، ولقد قبضتَ على هذه

الخاصية، واستطعتَ من خلالها أن تقول الكثير... إنه ضد الزمن بمعنى ما له القابلية على الثبات والاستمرار"(منيف وباشي، 2017، 55) ؛ فهو يغبط صاحبة على فوزه بسحر الألوان وتعبيره عن مكنون ذاته من خلال الرسم؛ لأنه قابل للثبات والاستمرارية. كما يرى أن الكلمة لا تفي بحاجته في التعبير عمّا يختلجه فيقول: "لكن الغليان الذي يملأني، والذي يفيض باستمرار لا يمكن أن تستوعبه الكلمة المعهرة، والتي أصبحت شائعة إلى درجة أنها لا تقول شيئًا البتة... هذه خاصية الكلمة، إنها طريقة استعمالية إلى درجة آلية مما يفقدها سحرها، بكارتها، لحظة انفجارها"(منيف وباشي، 2017، 56) ؛ فالكلمة من وجهة نظره تطوف بين الألسنة فتفقد بريقها. فيرد عليه (مروان قصّاب) مبينًا الدور المهم للكلمة فيقول: "إن علاقتنا بالعالم ترتبط بالكلمة والحرف، وإننا نفهم ونتفاهم بهذا الحرف، ثم إننا نطلب بحسب العادة أن نفهم اللوحة، اللون، الخط والشكل بالكلمة أيضًا" (منيف وباشي، 2017، 63)، ثم وازن بين الكلمة واللوحة وأهمية كل منهما بقوله: "رؤية الكلمة هبة، وقراءة اللوحة هبة أيضًا... في الكلمة تكمن الصورة وفي الصورة تكمن الكلمة"(منيف وباشي، 2017، 64). هذا السجال في الرسائل راق لـ (عبد الرحمن منيف)؛ لأنه استشعر أن (مروان قصّاب) يتلاءم مع ميوله، وإن كان حديثه عن وسيلة أخرى للتعبير، فيقول له في إحدى رسائله معجبًا: "سرني هذا الجنون الجميل للكتابة، وفي هذا المجال أخشى أن تنافسني ... وعند ذاك سوف نجد اكتشافًا جميلاً: العلاقة بين وسائل التعبير" (منيف وباشي، 2017، 85).

زد على ذلك كان تبطيء السرد من خلال وصف المكان؛ فيصف لنا (مروان قصّاب) جمال الطبيعة ومغامراته أيام الطفولة فيقول: "أكتشف الساقية مع أعشابها الجانبية التي لا تخلو من سحر، وفيها رائحة محببة مخلوطة بلون الماء، رائحة النعنع البري ورائحة الماء والأرض... نزعت حذائي وما فوقه لألمس بأقدامي ماء الساقية البارد" (منيف وباشي، 2017، 64)؛ إذ يغلب على وصفه ترسم الأماكن المنفتحة، التي غالبًا ما تصف انفتاح روحه تجاه الحياة، فيصف لنا جمال الساقية ورائحة الماء الممتزجة بالنعنع البري. ويقول في موضع آخر: "ويجيء دور الحنطور ... في تلك العربة كان موضعي أمام الفارس في المقدمة" (منيف وباشي، 2017، 64)؛ فنلمح انطلاق روحه وانفتاحها حال اعتلائه للعربة واستقراره في مقدمتها دون تردد. ويصف في موضع آخر مكانًا منفتحًا آخرًا، وهو (المستنقع) ومغامراته مع الضفدع(منيف وباشي، 2017، 73)، وغيرها من الأمثلة العديدة التي يصورها وكأنها ماثلة أمام القارئ.

في المقابل قلّما نجد ذكرًا للأماكن المفتوحة في رسائل (عبد الرحمن منيف)، بل يغلب عليه ترسم الأماكن المغلقة، فقد ذكر أحد الأماكن المغلقة (وهو المعرض) في رسالته التي يقول فيها: "ذهبت إلى "لييج"، بلجيكا، لحضور معرض لجبر علوان" (منيف وباشي، 2017، 140). ويذكر في موضع آخر زيارته لـ(متحف فان كوغ)؛ إذ يقول: "وبعد زيارة متحف فان كوغ، كنت أصطدم في المكتبات بعشرات الألبومات الخاصة برسامين كبار" (منيف وباشي، 2017، 142). وفي العبارة الأخيرة عرج إلى مكان مغلق كذلك وهو (المكتبة). ولعل كثرة ذكر الأماكن المغلقة في رسائل (عبد الرحمن منيف) تُشْعِر القارئ بمشاعر القلق التي تنتابه تجاه الفن والحياة والتي صرح

عنها بقوله: "فترة القلق فترة رائعة ومهمة، وأن تكن غير محبوبة لدى الكثيرين، لكن الفنان القلق الباحث، العنيد، وأيضًا الذي يكسر جرة الإله فوق رأسه، فنان جدير بالاهتمام والمحبة والانتظار"(منيف وباشي، 2017، 144)، ويقول في موضع آخر: "الفن يا عزيزي مروان، حوار دائم، حوار قَلِق، وأيضًا همّ مقيم، فإذا لم يتوفر القلق، ولم يتحرك ذلك الهمّ؛ فإن الأمور ستبقى تدور في محور صدئ" (منيف وباشي، 2017، 145). فهذا القلق الذي عبَّر عنه في رسائله بشكل مباشر، وصل للقارئ ضمنًا كذلك من خلال غلبة الأماكن المغلقة.

والناظر في بنية النص المروي يجد أن المتراسلين يستخدمان ما يُعرف بالتناص؛ إذ يُضمّنان رسائلهما الشعر تارةً والحِكَم، أو أحاديث العوام تارةً أخرى، بالإضافة إلى الثقافة المستوردة. وهذا يدل على تنوع الخيارات الحضارية والمنازع الفكرية والاجتماعية لهما، ولـ(رولان بارت) وجهة نظر تجاه التناص؛ إذ يقول: "نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نصّ ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة"(بارت،1980، 3/89 - 103)؛ إذ يستشهد (مروان قصاب) بقول أحد الشعراء إذ يقول:

"وتذكرت قول الشاعر المجهول؛ حيث بدأت سطوري لك به:

وما ذنب أعرابية عرضت لها صروف النوى من حيث لم تك ظنت

إذا ذكرت ماء العُذيب وطيبهُ وبرد حصاه آخر الليل حنّت" (منيف وباشي، 2017، 87)

ويستشهد (عبد الرحمن منيف) بقول المتنبي: "عيد بأي حال عُدْتَ يا عيد"(منيف وباشي، 2017، 257) ، كما يُثنّي بعبارة لم يذكر قائلها في الرسالة عينها؛ إذ يقول مستشهدًا: "إن الأبواب لا تُغلق إلا إذا كانت قابلة للانفتاح، ولا تُفتح إلا إذا كانت مُوصدة! فحمدًا لله بالانغلاق والانفتاح"(منيف وباشي، 2017، 257). بينما يدعّم (مروان قصّاب) قوله بعبارة تجري على ألسنة العوام؛ إذ يقول: "دولاب الدهر دار والزمن غدّار"(منيف وباشي، 2017، 277). ويضمّن (عبد الرحمن منيف) رسالته عبارة لغاندي حيث يقول: "قال غاندي لطاغور في عيد ميلاده الثمانين: إن الثمانين قليلة يا حبيبي، ابلُغ المائة. ونحن نقول الآن: إن الخامسة والستين بداية الحياة، ولا بد أن نبدأ رحلة جديدة في الفن والحياة"(منيف وباشي، 2017، 289).

ومن أهم دعائم بنية المسرود أو المروي هي (الشخصيات)؛ إذ تشكل الشخصية اللبنة الأساسية في النص السردي فبها تصنع الأحداث، ومنها تُحبك خيوط النص المسرود، "فهي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض" (مرتاض،1990، 67). والمتأمل في هذه الرسائل يجد أنها تدور حول شخصيتين رئيستين؛ هما: عبد الرحمن منيف، ومروان قصّاب، وتتخللها بعض الشخصيات الثانوية؛ سواء الشخصيات التي ذكرها (مروان قصّاب) حال استحضاره لأيام طفولته مثل: (والده، وفهيمة هانم زوجة صلاح أفندي، والمرأة (الفتاة) التي وقع في حبها وهو في سن صغيرة) (منيف وباشي، 2017، 34). أو

الشخصيات العديدة التي كان يتواصل معها (عبد الرحمن منيف)؛ لإنجاز الكتاب الذي يصور سيرة (مروان قصّاب) الذاتية مثل (نذير، وأديب، وزوجة عبد القادر، وماهر... وغيرهم)؛ إذ استعان بهم في جمع الصور أو الرسائل التي وجهها (مروان قصاب) لعبد القادر، والتي تحمل معلومات كثيرة عن حياة (مروان قصّاب). ومع ذلك، يبقى حضور الشخصيات خلا الشخصيتين الرئيسيتين قليلاً جدًا - اقتصر على بعض الرسائل - لخصوصية الرسائل بينهما، إذا غلب عليها طابع التأمل بأمور تخصهما وحدهما دون أن يشاركهما فيها شخصيات أخرى.

أما عن أشكال تقديم الشخصيات، فقد اقترح فيليب هامون مقياسيين (بوعزة،2010، 44) لدراسة شكل التقديم في السرد، فالأول: (مقياس كمّي) يعتمد على كمية المعلومات المقدمة عن الشخصية، و(مقياس نوعي) يؤطر مصدر المعلومات حول الشخصية، فإذا كانت المعلومات المقدمة عن الشخصية هي من الشخصية ذاتها، يعرف ذلك بـ (التقديم المباشر) بمعنى أن الشخصية تعرف عن ذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم للقارئ معرفة كاملة عن ذاتها دون وسيط، وعادة ما تستخدم هذه الطريقة في المذكرات، والاعترافات، واليوميات، والرسائل الشخصية. أما إذا كانت المعلومات عن الشخصية مستمدة من السارد أو من الشخصيات الأخرى، عرف ذلك بـ (التقديم غير المباشر).

والمتأمل في شخصيات هذه الرسائل وخاصة الشخصيتين الرئيسيتين يجد أن (مروان قصّاب) تحدث عن نفسه بشكل خاص في الصفحات الممتدة من (30 - 45)، بالإضافة إلى الأشرطة السماعية التي أشار إليها في صفحة (39)، وهي معلومات كثيرة إذا ما قارناها بالمعلومات التي كان (عبد الرحمن منيف) يصرّح بها عن نفسه؛ لأنه يرغب أن تكون تلك الرسائل ساحة للتعريف بـ (مروان قصّاب)، بالإضافة لذلك، رغبته بأن تكون تلك الرسائل نصوصًا تفرغ ما يختلجهما من خطرات، أو ما يمران به من مواقف يومية، دون أن يجعل منها أداة يبرز بها سماته الشخصية. كما أن (عبد الرحمن منيف) ترك صديقه (مروان قصّاب) هو من يعبر عن ذاته في تلك الرسائل مستخدمًا طريقة (التقديم المباشر)، وإن كانت بعض المعلومات التي حصل عليها (عبد الرحمن منيف) عن صديقه كانت من بعض الشخصيات المقربة (لمروان قصّاب) لكنه لم يوردها في النص

والناظر في هذه الرسائل يتبادر إلى ذهنه سؤال: هل هذه الرسائل تقع ضمن المقام التراسلي أم الفن السيري؟ إن توظيف الأجناس السردية في نص واحد، يعكس تنوعًا في أشكال الوعي؛ إذ يمكن للرواية أن تتعالق مع الأجناس النثرية الأخرى؛ كما أشار إلى ذلك باختين في قوله: "مجموعة من الأجناس التي تضطلع في الروايات بدور بنائي جوهري جدًّا... إذ تخلق أجناسًا روائية جديدة خاصة؛ مثال ذلك: الاعترافات اليومية، الرحلات، السِّيَر الذاتية، الرسائل، وغيرها" (باختين، 1988، 93). وليس التعالق حِكرًا على جنس دون آخر؛ فإن هذه الأجناس أيضًا تتعالق فيما بينها؛ إذ تشهد الرسائل عينة الدراسة تعالقًا مع السيرة الذاتية. وإن كانت هذه الرسائل تمثل جنسًا أدبيًّا صريحًا؛ حيث تبدأ كل رسالة بتاريخ إرسالها، وتحية البدْء ثم مقدمة الرسالة، وعرضها وختامها،

كما تُذيّل بتحية من مرسلها واسمه. إلا أن (عبد الرحمن منيف) قد صرح برغبته في الكتابة عن حياة (مروان قصاب)، فكانت إجابة الطرف الآخر برسائل تبوح بمراد (عبد الرحمن منيف)، وهي لمحات من حياة (مروان قصاب)، وإن كان يعاضدها بعض (الأشرطة السمعية) المسجلة وعددها خمسة أشرطة (منيف وباشي، 2017، 39).

وترى الباحثة أن هذا التداخل لم يكن مقصودًا كما يفعل بعض الروائيين عندما يؤلف رواية، يواري من خلالها سيرته الذاتية، بل إن ظروف كتابة هذه الرسائل هيَّأت لهذا الامتزاج. ومن دلائل امتزاج هذه الرسائل مع جنس السيرة الذاتية: تصريح (عبد الرحمن منيف) بذلك من ناحية، وتقاطع محتوى بعض هذه الرسائل مع حياة (مروان قصّاب) من ناحية أخرى، كما أن السرد بصيغة ضمير المتكلم يتوافق مع طريقة السيرة الذاتية أيضًا. بالإضافة إلى ذلك ذكر بعض اليوميات الخاصة بـ (مروان قصّاب) مثل يوم اجتماع والدته مع النسوة من جاراتها لإعداد مؤونة الشتاء؛ إذ يقول: "أمي تُحضّر لأيام المونة للشتاء بمساعدة بعض الجيران وخالة إفكات" (منيف وباشي، 2017، 32).

ومن اليوميات التي سطرها كذلك تعلُّمه الأول للرسم؛ إذ يقول: "أتذكر أن مدخلي الأول للرسم كان في الصفوف الابتدائية المبكرة" (منيف وباشي، 2017، 33)، وغيرها من اليوميات التي ارتبطت بأول حب عابر من حياته، واليوميات على وجه الخصوص تُعد من أهم خصائص السِّيَر الذاتية.

والجدير بالذكر أن السِّيَر الذاتية أنواع عدة، منها السِّير الذهنية، والتي يسترجع فيها الكاتب مراحل حياته الفكرية والثقافية والتعليمية (بوعزة، 2010، 34 - 35)؛ وهذا النوع من السِّير الذاتية يمكن أن ينطبق على ما سطره (مروان قصّاب) في رسائله التي أجاب بها صديقه (عبد الرحمن منيف)؛ إذ تحدّث فيها عن تعليمه وبداياته الفنية والنواحي الاجتماعية المحيطة به، والتي أثرت بلا شك في شخصيته. وخلاصة القول: إن هذه الرسائل تحوي تداخلاً أجناسيًّا بين فن الرسائل والسيرة الذاتية الذهنية.

وتجدر الإشارة إلى ملحق الرسائل؛ إذ احتوى الجزء الأخير من المدونة على ملحق مصوّر لرسائل خاصة (بمروان قصّاب)؛ حيث اشتملت على رسوم جانبية في كل رسالة منها. وهي أشبه بخربشات فنان؛ لأنها تميل للعشوائية، أو الفن التشكيلي، مع استخدامه للألوان المائية، وبعضها الآخر غير ملون.

3. المسرود له:

يعد المسرود له الجانب الثالث والأخير من البنية السردية؛ إذ إنه الشخص الذي تُصنع الأحداث لأجله، وقد يكون معلومًا أو مجهولاً، وقد يكون مفردًا أو متعددًا؛ إذ يشكل هدف السارد من نصه، فيعمل على إقناعه. وهو "الشخص الذي يكون في تعارض مع الراوي ولا يلتبس بالقارئ، كما يلتبس الراوي بالكاتب" (لحميداني،1991، 45؛ علوش،1984، 111). ويرى فيليب سولرس أن

"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدَّة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا"(أنجينو، 1989، 105)؛ فالمتلقي أثناء مطالعته للنص السردي، سيمنحه قدرًا لا نهائيًّا من الدلالات، التي تتجدد وفق منظوره.

إذ يلحظ أن المسرود له مصرح به ومقصود في الرسالة قيد الدراسة، إذ يبدأ كل منهما رسالته بـ (الصديق عبد الرحمن أو أخي العزيز عبد الرحمن)، أو (عزيزي مروان، أو أخي مروان، أو أخي العزيز مروان)، بل نجد أن فاتحة الرسالة تتغير بإضافة كلمة تدل على تطور العلاقة بينهما من الصداقة إلى الأخوة. كما تدل فاتحة تلك الرسائل على خصوصيتها، وأنها لم تُكتب بغية النشر، بل كُتِبَت لمآرب أشرنا إليها آنفًا.

وبعد نشر هذه الرسائل أصبح القارئ جزءًا منها، فلم تعد مقتصرة عليهما، مع خصوصيتها؛ إذ بات القارئ أو المتلقي بما يسرده الكاتبان، يؤول ويفسر ويقارن، خاصة في الآراء النقدية التي سطَّرَاها حول الفن والكتابة. إلا أنها من وجهة نظري ممتعة في الربع الأول منها، ولكن بعد أن يتعمق القارئ في مطالعتها يجدها مملة، خاصةً فيما يتعلق بالتفصيلات المتعلقة بنشر الكتاب وطباعته والصور والألوان، وغيرها من التفصيلات التي كانت تهمّ المتراسلين دون القارئ الذي يسعى إلى المتعة الفنية الأدبية، لا مطالعة الأخبار الجامدة. وعليه أوصي الباحثين بجمع الجزئيات المتعلقة بالآراء النقدية حول فن الرسم والكتابة ودراستها من الناحية الجمالية، ومقارنتها بآراء النقاد والنظريات الجمالية لاستخلاص رؤية متكاملة حول فن الرسم والكتابة.

الخاتمة:

تبّين لنا من العرض السابق أن البنية السردية قد شكّلت الخلفية النظرية والأداة الإجرائية التي استدعتها مدونة (في أدب الصداقة)؛ فاستهدينا بها لتحليل حبكتها السردية، وذلك بتحليل بنية الراوي والمروي والمروي له. وقد اتضح لنا مدى ملاءمة هذه المدونة حال إخضاعها للمنهج المعني؛ إذ كشفت مستويات التخاطب بين المتراسلين انتظامها؛ لأنها قائمة بين ذاتين حقيقيتين، ذات المرسل: (عبد الرحمن منيف)، والمرسل إليه: (مروان قصّاب). فكانت رؤية السارد مساوية لرؤية القارئ؛ حيث أتاحت (للمتلقي/ القارئ) معرفة الأحداث وفق ما يرغب السارد بإظهاره، كما اشتملت هذه الرسائل على شخصيات رئيسية، تمثلت بالمتراسلين، وأخرى ثانوية ساعدت في حَبْك خيوطها السردية. وكشفت لنا الرسائل عن براعة الساردين في التنويع بين تصريفات الزمن، فهي ما بين تلخيص ووصف، واسترجاع واستباق واستشراف، وإن غلب عليها تسريع الزمن؛ وذلك لرَصْد محطات حياة (مروان قصّاب). كما نوّع الساردان في إيراد الأماكن، فغلب على رسائل (مروان قصّاب) ذِكْر الأماكن المفتوحة، والذي يُوحي بتفاؤله وحبّه للحياة، بينما غلب على رسائل(عبد الرحمن منيف) ذِكْر الأماكن المغلقة، التي أوحت للقارئ ضمنًا عن مدى قلقه ويأسه. ويلمح القارئ امتزاجًا أجناسيًّا أنيقًا دعته الصدفة، ولم يكن مقصودًا؛ إذ يشهد النص تلاقحًا بين الفن السيري

والمقام التراسلي؛ حيث كانت طريقة السرد بضمير المتكلم، وإيراد اليوميات أبرز ملامح السيرة الذاتية. بينما نجد المسرود له مُصرّح به في النص؛ لأنها رسائل خاصة لم يكن القصد منها النشر.

ختامًا، أوصي الباحثين بجمع الجزئيات المتعلقة بالآراء النقدية - الواردة في هذه الرسائل - حول فن الرسم والكتابة ودراستها من الناحية الجمالية؛ ومقارنتها بآراء النقاد والنظريات الجمالية لاستخلاص رؤية متكاملة حول فن الرسم والكتابة.

قائمة المصادر والمراجع:

إبراهيم، عبد الله (2000). السردية العربية – بحث في البنية السردية في الموروث الحكائي (ط2). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أنجينو، مارك (1989). أصول الخطاب النقدي الجديد(ترجمة أحمد المديني، ط2)، دار الشؤون الثقافية العامة.

بارت، رولان (1992). التحليل البنيوي للسرد. في رولان بارت (تحرير حسن بحراوي، و بشير القمري، وعبد الحميد عقار مترجمون) طرائق تحليل السرد الأدبي (ص9 -37). منشورات اتحاد كتّاب المغرب.

بارت، رولان (1980). نظرية النص (ترجمة محمد خير البقاعي). مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي ناشرون، *25*(3)، 103-89.

بختين، ميخائيل (1988). الكلمة في الرواية (ترجمة يوسف حلّاق). منشورات وزارة الثقافة.

بكر، أيمن (1998). السرد في مقامات الهمذاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بوترو، ميشال (1982). بحوث في الرواية الجديدة (ترجمة فريد أنطونيوس، ط2). منشورات عويدات.

تودوروف ، تزيفيتان (1982) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس (ترجمة إبراهيم خطيب). الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية.

تودوروف، تزيفان (1990). الشعرية (ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة ، ط2) دار توبقال للنشر المغرب (1990،

جيرالد، برنس (2003). المصطلح السردي – معجم مصطلحات (ترجمة عابد خزندار). المجلس الأعلى للثقافة.

جينيت، جيرار(1997). خطاب الحكاية – بحث في المنهج (ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط2). المجلس الأعلى للثقافة ناشرون.

حسن، بحراوي (1990). بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية. المركز الثقافي العربي.

الرويلي ميجان، و البازعي سعد (2007). دليل الناقد الأدبي (ط2). المركز الثقافي العربي.

زاغر، نزيه (2008). معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع. [أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة].

سويرتي، محمد (1991). النقد البنيوي والنص الروائي. أفريقيا الشرق.

شحيد، جمال (1986). في البنيوية التكوينية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشيد.

قطوس، بسام (2006). المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة. دار الوفاء.

بوعزة، محمد (2010). تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم . الدار العربية للعلوم ناشرون.

علوش، سعيد (1984). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني.

فضل، صلاح (1998). نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق.

أبو الفضل، محمد بن مكرم بن علي جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (1414). لسان العرب(ط3). دار صادر.

قاسم، سيزا (د.ت.). بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. دار التنوير للطباعة والنشر).

لحميداني، حميد (1991). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

مانفريد، يان (2011). علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد (ترجمة أماني أبو رحمة). دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر.

مرتاض، عبد الملك (1990) .القصة الجزائرية المعاصرة. المؤسسة الوطنية للكتاب.

منيف، عبد الرحمن و باشي، مروان قصّاب (2017). في أدب الصداقة. دار التنوير للطباعة والنشر.

يوسف، آمنة (2015). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق (ط2) .المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanized Arabic References:

’ibrāhīmu ‘abdi Allāhi (2000). al-sardiyyatu al‘arabiyyatu – baḥthun fī albinyati al-sariddayi fī almawrūthi alḥakkā’iyyi (t2). almu’uassasatu al‘arabiyyatu lil-dirāsāti wa-l-nashri

’anjīnū mārk (1989). uṣūlu alkhiṭābi al-naqdiyyi aljadīditarjamati ’aḥmada almadīniyyi ṭ dāru al-shu’ūni al-thaqāfiyyati al‘āmmati

bārt rūlā’un (1992). al-taḥlīlu albanyawiyyu lil-sardi fī rūlā’un bārt (taḥrīri ḥasanin baḥrāwiyyin wa bashīri alqamariyyi wa‘abdi alḥamīdi ‘aqqārin mutarjimūn ṭarā’iqu taḥlīli al-sardi al’adabiyyi (s937-). manshūrātu attiḥādi kitābi almaghribi

bārt rūliān (1980). naẓariyyatu al-naṣṣi (tarjamati muḥammadi khayrin albiqā‘iyyi majallatu al‘arabi wa-l-fikru al‘ālamiyyi markazu al’inmā’i alqawmiyyi nāshirūna 25(3)89-103 ،.

bukhtyn muykhā’u’īl (1988). alkalimatu fī al-riwāyati (tarjamati yūsufa ḥallāqin manshūrātu wizārati al-thaqāfati

bakrun ’aymanu (1998). al-sardu fī maqāmāti al-hamadhāniyyi al-hay’iatu almiṣriyyatu al‘āmmatu lil-kitābi

bwtrw muyshā’ul (1982). buḥūthun fī al-riwāyati aljadīdati (tarjamati farīdi ’anṭawnuyūs ṭ manshūrātu ‘ū’aydātin

tūdūrūf ،tazīfītān (1982) naẓariyyatu almanhaji al-shakliyyi – nuṣūṣu al-shaklāniyyīna al-rūsi (tarjamati ’ibrāhīma khaṭībin al-sharikatu almaghribiyyatu lil-nāshirīna almuttaḥidīna mu’uassasatu al’abḥāthi al‘arabiyyati

tūdūrūf tazzīfāni (1990). al-shi'riyyati (tarjamati shukrī almabkhūti warajā'a bni salāmata ،ţ dāru tūbqāl lil-nashri almaghribu 1990،).

jīrāld brns (2003). almuṣṭalaḥu al-sardiyyu – mu'jamu muṣṭalaḥātin (tarjamati 'ābidi khizndāra almajlisu al-'ā'lā lil-thaqāfati

jīnīt jyrār khiṭābu alḥikāyati – baḥthun fī almanhaji (tarjamati muḥammadi mu'taṣimin wa'abdi aljalīli al'azdiyyi wa'umara ḥuliyyin ţ almajlisu al'a'lā lil-thaqāfati nāshirūna

ḥasan baḥrāwī (1990). binyatu al-shakli al-riwā'iyyi alfaḍā'u al-zamanu al-shakhṣiyyatu almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

al-rū'ayliyyu mījānu w albāzi'iyyu sa'dun (2007). dalīlu al-nāqidi al'adabiyyi (t2). almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

zāghara nazīh (2008). ma'ammiā'āaruya albinā'u bayna 'alfi laylatin walaylatin wa-l-baḥthi 'ani al-zamani al-ḍā'i'i [uṭrūḥati dukatwarāh jāmi'atu baskirata

sīrty muḥammad (1991). al-naqdu al-bnyū'iyyu wa-l-naṣṣu al-riwā'iyyu 'afryqyā al-sharqu

shaḥīdun jamāl (1986). fī al-banyūī#ta al-takwīniyyati – dirāsatun fī manhajin lūsayān ghūldmān dāru abni rashīdin

qaṭṭūsun bassāmun (2006). almadkhalu 'ilā manāhiji al-naqdi almu'āṣirati dāru alwafā'i

bw'zata muḥammadin (2010). taḥlīlu al-naṣṣi al-sardiyyi tuqunayāt wamafāhīmu al-dāru al'arabiyyatu lil-'ulūmi nāshirūna

'lwsh sa'īdin (1984). mu'jamu al-muṣṭalaḥāti al'adabiyyati almu'āṣirati dāru alkitābi al-lubnāniyyu

faḍlun ṣalāḥ (1998). naẓariyyatu albinā'iyyati fī al-naqdi al-'ādabiyyi dāru al-shurūqi

'abū alfaḍli muḥammadu bnu mukrami bni 'aliyyin jamālu al-dīni abnu manẓūrin al'anṣāriyyu al-rū'ayfa'iā'ā'u al'ifrīqiā'ā'u (1414). lisānu al'arabiţa dāru ṣādirin

qāsimun sīzā (d.t.). binā'u al-riwāya#i- dirāsatun muqāranatun fī thulāthiyyatin najībi maḥfūẓin dāru al-tanwīri lil-ţibā'ati wa-l-nashri

lḥmydāny ḥmyd (1991). binyatu al-naṣṣi al-sardiyyi min manẓūri al-naqdi al'adabiyyi almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu lil-ţibā'ati wa-l-nashri wa-l-tawzī'i

mānfiryd yān (2011). 'ilmu al-sardi- madkhalun 'ilā naẓariyyati al-sardi (tarjamati 'amānī 'abū raḥmata dāru nīnawā lil-dirāsāti wa-l-tawzī'i wa-l-nashri

murtāḍ 'abdi almaliki (1990) . alqiṣṣatu aljazā'iriyyati almu'āṣiratu almu'uassasatu alwaṭaniyyatu lil-kitābi

munayfun 'abdu al-Raḥmāni wa bāshī marwānu qaṣṣābin (2017). fī 'adabi al-ṣadāqati dāru al-tanwīri lil-ţibā'ati wa-l-nashri

yūsufu āminata (2015). tiqniyyāti al-sardi fī al-naẓariyyati wa-l-taṭbīqi)t2. (almu'uassasa al'arabiyyatu lil-dirāsāti wa-l-nashri

The Narrative Structure of Abdulrahman Munif's and Marwan Kassab's Letters

Noha Mohammed Alshayaki(1)

Abstract:

Arabic literature gave great attention to the art of composing letters, especially in the third and fourth centuries AH. Hence, letter types increased, and their purposes varied. Some letters were official and were circulated by different countries or state bodies, and some were personal, exchanged between individuals on special occasions or holidays, and others were literary, exchanged between writers and poets to discuss literary or an artistic issues, trying to clarify their personal visions. This type of letters received attention from their collectors who sought to publish them in service of literature and to enrich the literary and critical fields. The letters of Abd al-Rahman Munif and Marwan Qassab Bashi are a unique model for framing the latter type of letters. Therefore, this study seeks to explore the narrative structure of the letters of two friends, brought together by love and brotherhood, with creativity being a shared language between them. One expresses his innermost thoughts through his pen, and the other through his feather, each aspiring to possess the other's talent. The study employed the structural approach to the the narrative, beginning with an explanation of why these letters were written, followed by a discussion on the structure of the narrator, the narrated, and the audience. The study concludes with several findings, the most prominent of which is that the circumstances surrounding the writing of these letters allowed them to merge with the genre of autobiographical writing.

Keywords: Structure, Narrative, Letters, Friendship literature.

(1) College of Arts - Imam Abdulrahman Bin Faisal University (Dammam – K.S.A.)
nalshayaki@iau.edu.sa