الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في إطار مشروع الدراسات الأدبية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

الموسومة بـ:

ملامح الشعرية العربية المعاصرة

قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر

❖ إعداد الطالب:

▪ نافع محمد

إشراف:

أ د. يوسفي يوسف

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيساً
يوسفي يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفاً ومقرِّراً
نعار محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفاً مساعداً
شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضواً مناقشاً
بلمهل عبد الهادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضواً مناقشاً
بن بغداد أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: (1444-1445هـ/2022-2023 م)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نشكر المبدي المعيد، العلي القدير المتعالي، رب السموات والأرض الذي أنعمنا بالعقل المنير فكان مفتاحا لنا في وصولنا إلى بذرة من بذور العلم.

نهدي كلمة الشكر والامتنان مع كل زفرة خرجت منا لإتمام بحثنا، وأغلى وسام يشع بالمودة الإيمانية، والذين يستحقون هذا الوسام كثيرون ولاشك أنهم لا يريدون منا أجرا ولا شكرا، ونخص بالذكر أستاذنا المشرف: "أ.د: يوسفي يوسف" الذي علمنا أن الصبر والمثابرة والجد أساس النجاح والتفوق، فلن نستطيع بكلمات أن نوفيه حقه فيما أجزل العطاء فيه، فنرجو الله أن يجزيه الجزاء الأوفى.

من دون أن ننسى أساتذتنا في كل الأطوار الدراسية الذين كانوا ولا يزالون شعلة النور والأمل التي تنير دربنا.

إهداء

إلى أمـــي وأبـــي...

إلى أهلي وأقـــاربـي...

إلـى أصـدقـائي وخـلانـي...

أهـــدي هـــذا العـــمل

مقدمة

الحمد لله، به نستعين، منزل النور واليقين، خالق الإنسان معلم البيان، منزل البرهان في جميع الشرائع والأديان، نحمده كما ينبغي لجلاله وقدرته، ونشكره على فضله وإحسانه، وصلّ اللهم وسلم على سيدنا محمد النبي الأمين، الذي أدى الأمانة وبلّغ الرسالة ولخص الدين أعظم تلخيص وخلّص الأمة أعظم تخليص، وبعد:

عرفت الشعرية في مسارها النقدي والمعرفي العديد من التحولات، فبعدما حصرها بعض النقاد بادئ الأمر في دائرة الشعر، خرجت واقتحمت باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ضمنها جنس الرواية، وبالتالي أصبح لدينا ما يعرف بشعرية السرد، أسهم في بلورتها ثلة من النقاد من أمثال باختين، وتودوروف، وجيرار جينيت، والتي تهتم بأنساق الزمن وتمظهراته، وتشكلات المكان ودلالاته، وتقنيات بناء الشخصية داخل العمل الروائي، واستراتيجية توظيف العتبات النصية، وكذا تجليات اللغة وما ينتج عنها من ظواهر إبداعية؛ كالانزياح والمفارقة والتناص وغيرها، والتي هي بمثابة القوانين التي تتيح للروائي–والناقد أيضا–مساحة توافقية لبناء النصوص الروائية ومعالجتها ومن ثم نقدها، هذه المفاهيم وغيرها حاول النقاد العرب الاتكاء عليها ترجمة وتعريبا وصياغة، واستعانوا بها كمقاربات لتحليل النصوص الروائية، من أمثال: سعيد يقطين، حسن بحراوي، محمد عزام، عبد الملك مرتاض، حميد لحميداني، سعيد بن كراد، وغيرهم.

إن هذا التحول الأخير المتمثل في اقتحام الشعرية لمجال السرد، يعد من أهم التحولات النقدية المعاصرة، فقد فتح آفاقا واسعة لدراسة واستكناه النص الروائي، في محاولة لاستنباط القوانين التي تحكم هذه النصوص وتشكلها، وتصنع جماليتها، وهذا ديدن الشعرية، فبالرغم من اختلاف المفاهيم والرؤى إلا أن المفهوم العام والفكرة المركزية التي أجمع عليها جل النقاد، ترى بأن الشعرية تدل على القوانين والميكانيزمات التي تصنع العمل الأدبي وتحقق له صفة الإبداعية.

وبناء على ما سبق سنحاول في هذا البحث الكشف عن تمظهرات الشعرية في جنس الرواية وبالتحديد في المنجز الروائي الجزائري المعاصر من خلال رصد مقوماتها داخل النص الإبداعي، ضمن مقاربات تحليلية تسعى إلى بناء معرفة دقيقة بالمنجز الذي أنتجه المبدعون الجزائريون

المعاصرون في مجال الرواية، لذلك جاء موضوع دراستنا موسوما بـ: " ملامح الشعرية العربية المعاصرة _قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر" .

- ✓ **الإشكالية:**

جاء هذا العمل محاولة للإجابة على الإشكالية الآتية:

- كيف تمظهرت الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر ؟

وقد تخلل هذه الإشكالية سؤالان فرعيان هما:

- ما هي أهم مقومات شعرية السرد المعاصر، وكيف تعامل معها الروائي الجزائري وهو بين حالتي الوعي واللاوعي أثناء فعل الكتابة ؟
- وإلى أي مدى أسهمت هذه المقومات في الارتقاء بعوالم الرواية الجزائرية المعاصرة؟

- ✓ **خطة البحث:**

للسير في هذا العمل انتهجنا خطة بحث تتكون من مقدمة، وفصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، ثم خاتمة.

الفصل الأول وسمناه بـ" الشعرية والفن الروائي، قراءة في المفاهيم والأصول والعلاقات "، رصدنا فيه مفاهيم الشعرية في الثقافتين الغربية والعربية، من خلال البحث عن الجذور والملامح في كلتا الثقافتين، وكذا محاولة تتبع مفاهيم هذه الظاهرة في طروحات النظرية النقدية الحديثة والمعاصرة، ثم انتقلنا إلى الحديث عن علاقة الشعرية بالفن الروائي واستعرضنا أهم مقومات شعرية الرواية.

أما الفصل الثاني فقد حمل عنوان: " شعرية العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة"، وقد اتخذنا فيه رواية " نزلاء الحراش" للحبيب السائح نموذجا للتطبيق، إذ حاولنا تقديم قراءة لأهم العتبات التي حفل بها هذا النص السردي، بدءا بالعنوان، من خلال التطرق إلى مستوياته اللغوية (المعجمي، التركيبي، الدلالي)، بغية التقرب بعض الشيء من الدلالات التي احتواها، وكذا محاولة تحديد الوظائف التي اضطلع بها، ثم حاولنا تقديم قراءة للمكونات التي احتواها الغلاف مع تبيان

دور عملية تصميم الغلاف في توجيه القراءة وإنتاج الدلالة، وختاما بمقاربة أهم العتبات النصية الداخلية ومدى إسهامها في تحقيق شعرية النص.

أما بالنسبة للفصل الثالث، فقد عنوناه بـ" شعرية (الشخصية، الزمن، المكان) في الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد حاولنا فيه مقاربة بعض المدونات الجزائرية المعاصرة على مستوى ثالوث (الشخصية الزمن، المكان)، مع تبيان شعرية هذه البنى السردية، فاخترنا دراسة عنصر الشخصية في رواية (قوارير شارع جميلة بوحيرد) لربيعة جلطي، ثم مقاربة رواية (القصر) ليوسف ميمون العيشي، بحثا عن شعرية الزمن، وختاما برواية (زنقة الطليان) لبومدين بلكبير للكشف عن شعرية المكان.

أما فيما يخص الفصل الرابع، فقد جاء موسوما بـ" شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة"، رصدنا فيه أهم مقومات شعرية اللغة الروائية، من خلال دراسة بعض المدونات، انطلاقا من رواية" هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم) لعبد الكريم ينينة، بحثا عن تجليات التناص وشعريته، ثم رواية " اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي من أجل دراسة عنصر المفارقة، ووصولا إلى رواية" هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي، بحثا عن تمظهرات اللغة الشعرية فيها.

وقد جاءت الخاتمة حوصلة لأهم النتائج التي أسفر عنها البحث .

- ✓ **أسباب اختيار الموضوع**

إذا كانت الرغبة هي العامل الأساسي الذي يحرك الإنسان سواء في الإقبال على الأشياء أو الإحجام عنها؛ فقد شكلت لنا الدافع المرجح في اختيار هذا الموضوع، وبخاصة حينما تعلق الأمر بالنص الروائي الجزائري، مما أدى إلى شحن الذات بالرغبة الممزوجة بالإثارة والتشويق لسبر أغوار هذا النص بحثا عن شعريته، وهذا ما يتعارف عليه بالأسباب الذاتية.

أما عن الأسباب الموضوعية فيمكن القول بأن الرواية الجزائرية المعاصرة لم تحظَ بما حظيت به الرواية المشرقية من دراسات نقدية على مختلف المستويات، على الرغم من أنّ كثيرا من هذه الروايات قد فرضت سطوتها على الساحة السردية من خلال حصد الجوائز في مختلف المسابقات

العربية والعالمية كالبوكر وكتارا مثلا، فأسهمت بذلك في إبراز المشهد الروائي الجزائري، لذلك أردنا من خلال هذا البحث محاولة الكشف عن تجلي الشعرية في المنجز الروائي الجزائري المعاصر لكونه حقلا نصيا خصيبا بامتياز، فهو جدير بالقراءة والمتابعة.

- ✓ **أهداف الدراسة**

من الأهداف التي عملنا على تحقيقها في هذا العمل البحثي:

- إعادة الاعتبار لدراسة منتوجنا الروائي المحلي.
- السعي إلى الوقوف على خصوصية شعرية الرواية الجزائرية وميزاتها.
- بيان أهمية المقومات الفنية الروائية الحداثية في توليد شعرية النص الروائي.

- ✓ **المنهج المتبع في الدراسة**

نظرا لتشعب موضوع البحث وتفرعه بين الجانب النظري والجانب التطبيقي كان من المنطقي أن ننتهج عدة مناهج في سبيل فك هذا التشعب والتشابك فاستعنا بالمنهج الوصفي بالإضافة إلى المنهج التاريخي في بعض جزئيات البحث، هذا فيما يخص الجوانب النظرية، أما على مستوى التطبيق فقد اعتمدنا مقاربة تحليلية، تتشكل من عدة مناهج منها : المنهج البنيوي السردي في دراسة عنصر الزمن، والمنهج السيمائي في مقاربة بعض العتبات النصية، وكذا مكون الشخصية، فضلا عن المنهج الأسلوبي في تحليل اللغة الروائية .

- ✓ **صعوبات الدراسة:**

لم يخل بحثنا هذا من بعض الصعوبات التي حاولنا التغلب عليها وتجاوزها ومن بينها: كثرة الدراسات النقدية التي عنيت بمفاهيم الشعرية وبعض القضايا والمفاهيم النظرية المتعلقة بالشق التطبيقي، وما دار في فلك هذه المفاهيم من المصطلحات، التي شهدت تداخلا وتشابكا واختلافا من ناقد أو دارس إلى آخر ما جعلنا نتيه في هذا البحر اللّجي من المفاهيم والمعلومات، وقد تخطينا هذا الحاجز بفضل الأستاذ المشرف الذي عمل على تصويب هذه المفاهيم، كما صادفتنا

صعوبة أخرى وقد تمثلت في الغموض الذي اكتنف بعض المدونات الروائية، من خلال استعمال أصحابها اللغة الموحية، والمغالاة في رمزية الشخصيات وتنوعها، وبخاصة في رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد، التي لا يمكن فك تشفيرها إلا بالرجوع إلى الرصيد الثقافي والفكري وربطها بسياقها الحضاري.

- ✓ **الدراسات السابقة:**

بعد استقصائنا للدراسات السابقة وجدنا بأنه تمت معالجة هذا الموضوع بطرائق متعددة، فهناك من تناولته في جزئية معينة في مدونة واحدة وهي كثيرة جدا، منها على سبيل المثال: رسالة الماجستير الموسومة بـ: شعرية اللغة الروائية في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، للطالبة: محديد سايمة، المدرسة العليا للآداب ببوزريعة 2006.

ومنها من تناولته في جزئية معينة في مدونات فترة زمنية محددة مثل:

شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992-2002م) للطالب: شطاح عبد الله: دكتوراه جامعة الجزائر2، سنة 2009م.

ومثل: شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية (2000_2010)، للطالبة: آمنة أمقران، جامعة باتنة، أطروحة دكتوراه سنة 2018_2019.

وهناك من بحث فيه عن جزئية معينة عند كاتب معين، مثل:

شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة" نصوص عز الدين جلاوجي أنموذجا"، للطالبة: سمية قايم، أطروحة دكتوراه، 2020_2021.

وهناك من تناول الموضوع، مع تحديد المدونة، مثل:

شعرية الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " تلك المحبة" للحبيب السائح نموذجا، للطالبة درار حياة، رسالة ماجستير، جامعة وهران، سنة 2014_2015

ومثل: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية" خط الاستواء_ مقامة ليلية_ سرادق الحلم والفجيعة" أنموذجا، للباحثة، ليندة خراب، جامعة قسنطينة، 2011_2012.

لذلك يمكن القول بأن الجّدة في موضوعنا هذا هو تناوله بطريقة وقراءة مختلفة عن القراءات التي تناولت شعرية الرواية، كما أن الجدة تكمن أيضا في دراسة مدونات روائية حديثة الميلاد، إذ اشتغلنا على روايات ما بعد سنة 2019، ففي حدود اطلاعنا أنها نصوص غير مطروقة على مستوى الجزئيات التي تناولناها.

- ✓ **أهم المصادر والمراجع المعتمدة:**

فيما يخص المصادر والمراجع المعتمدة في تشريح كيان هذا الموضوع، والتي أسهمت في تدعيم الأفكار الموجودة داخل البحث فهي تتنوع وتتعدد، فمنها المدونات التي اتخذت كنماذج للدراسة والمتمثلة في : رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد لربيعة جلطي، رواية نزلاء الحراش للحبيب السائح، رواية القصر (سيرة دفتر منسي) ليوسف العيشي ميمون، رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير، رواية هاوية المرأة المتوحشة لعبد الكريم ينينة، رواية اختفاء السيد لا أحد لأحمد طيباوي، رواية هاء، وأسفار عشتار، لعز الدين جلاوجي.

ومنها المراجع العربية التراثية، مثل:(منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني، دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، والوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لأبي علي بن محمد بن الحسن المرزوقي، ومنها كذلك المراجع العربية الحديثة، مثل: مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، و في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، والشعرية العربية لأدونيس، وسيمياء العنوان لبسام قطوس، والشعرية لكمال أبي ديب، والنص الرائي لصابر عبيد، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وعتبات لعبد الحق بلعابد، وشعرية الخطاب السردي لمحمد عزام، ومنها أيضا المراجع الأجنبية المترجمة، مثل: قضايا الشعرية لرومان ياكبسون، بنية اللغة الشعرية لجون كوهن، مدخل لجامع النص لجيرار جينيت، والشعرية لتزفيتان تودوروف، وسميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون.

بالإضافة إلى المقالات والرسائل الجامعية والمواقع الإلكترونية.

وفي ختام هذه السانحة لا يسعنا إلا نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من كان لنا عونا وسندا ولو بكلمة أو عبارة أو بنصيحة عضدت بحثنا هذا وأعطته معنى، ونخص في هذا الشأن الأستاذ المشرف "أ.د. يوسف يوسفي " الذي كان بحق نبراسا نقتدي به ونقتفي به أثر العلم والمعرفة في دهاليز الجهل والعتمة.

الفصل الأول

الشعرية والفن الروائي، قراءة في المفاهيم والأصول والعلاقات

- ✓المبحث الأول: الشعرية في المنجز النقدي الغربي
  1. جذور الشعرية في التراث النقدي الغربي
  2. مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث

- ✓المبحث الثاني: الشعرية في المنجز النقدي العربي
  1. ملامح الشعرية في اتراث النقدي العربي
  2. الشعرية في المنجز النقدي العربي الحديث
- ✓المبحث الثالث: الشعرية والفن الروائي
  1. الرواية لغة واصطلاحا
  2. مقومات شعرية الفن الروائي المعاصر

تمهيد:

مما لا شك فيه أن متصوّر الشعرية واحد من المتصورات النقدية التي تتماهى خلف عدة مفاهيم ورؤى ومصطلحات، ولا يمكن القبض على تلابيبها نظرا لطبيعتها الزئبقية، وإن كانت تدل في العام الشائع على تلك القوانين والميكانيزمات التي تصنع العمل الأدبي وتحقق له صفة الإبداعية، فقد اختلفت التصورات من ناقد إلى آخر، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن هذا المنطلق سنحاول بنظرة عجلى وإطلالة مقتضبة رصد مفهوم الشعرية في الثقافتين الغربية والعربية، من خلال البحث عن الجذور والملامح في كلتا الثقافتين، وكذا محاولة تتبع مفاهيم هذه الظاهرة في طروحات النظرية النقدية الحديثة والمعاصرة.

المبحث الأول: الشعرية في المنجز النقدي الغربي:

1_جذور الشعرية في التراث النقدي الغربي

يعد الفكر اليوناني القديم المهد الأول الذي انبثقت منه جلّ ملامح النظريات النقدية والأدبية، وذلك انطلاقا من خلفيات فلسفية كان للفيلسوف أرسطو (Aristote) ومعلمه أفلاطون (Plato) اليد الطولى فيها، حيث كانت جهودهما عبارة عن أرضية خصبة استفاد منها النقاد والباحثون في نظرية الأدب في العصر الحديث، وعليه فالبحث عن مفهوم الشعرية يتطلب العودة إلى ذلك التراث والبحث عن جذور هذا المصطلح الذي انطلق أساسا من مفهوم المحاكاة وعلاقته بالشعر .

1.1.المحاكاة الأفلاطونية: يُعد أفلاطون من الفلاسفة السبّاقين الذي تطرقوا إلى مصطلح المحاكاة* والحديث عن العلاقة التواشجية التي تربطه بالشعر خاصة والفنون الإبداعية عامة، ونظرا

*_ المحاكاة " اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما، ومجمل

لفلسفته المثالية التي تنشد عالم المثل والحقيقة والكمال، وتَمجُّ كل تقليد وتزييف، ينظر إلى المحاكاة بأنها ليست" إلا ضربا من اللعب والعبث، وهي تبتعد كثيرا عن الحقيقة والعقل ولا تتوجه نحو غاية سليمة "[1]، فهذه النظرة حاول أن يسقطها على الأدب والشعر لأنه وجه من أوجه المحاكاة التي يعتريها النقصان فهو لا يستند على الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها بعيدة عن الحقيقة، وبالتالي فهو عبث وتزييف وخداع وبهذه الصورة يكون مبتعدا عن الحقيقة بثلاث درجات، لأنه محاكاة للمحاكاة، ومادام مبتعدا عن الحقيقة فهو مبتعد عن الفضيلة والأخلاق، فالكمال شرط لا مناص من وجوده في الفلسفة التي تبناها، لذلك كان موقفه صارما من الشعر والشعراء إذ" كان مع نفي الشعر من جمهوريته المثالية"[2]، غير أنه في حقيقة الأمر لم يرفض كل الشعر جملة وتفصيلا، وإنما قام ببعض الاستثناءات وهي الالتزام بـ" الشروط الأخلاقية الأفلاطونية"[3]، حيث كان معجبا بالشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، لما تحمله هذه الأنماط من مثل سامية، وكذا اعتمادها على الأساليب البسيطة التي تبتعد عن التمثيل والتخيل والتصوير[4]، أي إنها أقرب إلى الحقيقة، وعليه فهو" يؤكد ضرورة ارتباط الجميل بما هو خير ونافع، ولا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال"[5]، ومن هنا كانت هذه النظرة بمثابة القدح الأول، الذي أوقد شرارة البحث عن الشعرية .

هذا الأساس أن الوجود ينقسم في ثلاث دوائر، الأولى عالم المثل، والثانية عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية"، إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت – لبنان، ط3،دت،ص14

[1] _ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الاسلامية) دار الطليعة، بيروت –لبنان، ط2، 1988، ج1، ص89

[2] _ عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص:32

[3] _ المرجع نفسه، ص: 32

[4] _ ينظر، أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1994، ص:50

[5] _ المرجع نفسه: ص 50

2.1 –المحاكاة الأرسطية :بعيدا عن التصور المثالي الأخلاقي الذي التزم به أفلاطون في نظرته إلى الشعر والفن حاول أرسطو أن يتمرّد و يخالف منهج معلمه، ويؤسس أبحاثه في إطار دراسة تنبني على مجموعة من التصورات العلمية، حيث كان هذا الأخير" عالما تجريبيا يصل إلى أصوله بالملاحظة والتجريب والتحليل، ويضع نظرياته في شكل لغوي مباشر وجازم، ولهذا كان الأدب في نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة بأصول"[1]، هذه الميزة التي انماز بها أرسطو خولت له بأن يتربع على عرش الساحة النقدية ردحا من الزمن، من خلال كتابه الرائد فن الشعر والذي عدَّ " أهم عمل نقدي في تاريخ التراث الأدبي الكلاسيكي في الحضارة الغربية، فقد سيطر هذا العمل الخالد على الساحة النقدية الأوروبية في عصر النهضة وفي عصر التنوير (القرن الثامن عشر) كما كان الملهم للعديد من المدارس النقدية والنقاد على مدى التاريخ الأوروبي قديمه وحديثه"[2]

وينهض كتاب فن الشعر على مصطلح المحاكاة الذي اعتمده أفلاطون في بادئ الأمر ليعبر به عن الشعرية، لأن أرسطو لا يختلف عن أستاذه في كون الشعر محاكاة" وهذه المحاكاة تتم بوسائط ثلاث قد تجتمع وتنفرد، هي الإيقاع والانسجام واللغة"[3]، غير أن نظرة كل واحد منهما تختلف عن الآخر، فبعدما فرض أفلاطون على الشاعر أن يكون مثاليا واقعيا لا يغلف شعره بأي تزييف "يرى أرسطو بأن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول. بل ذهب أرسطو إلى أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال. فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص. لذلك فإن الشعر في نظره مثالي

[1] _ أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت، ص:21،22

[2] _ عيد الدحيّات، النظرية النقدية الغربية، من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت _لبنان، ط1، 2007، ص: 41-40

[3] _ أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، 1953، ص:40

وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية ."[1]

إن رأي أرسطو ها هنا فيه تمرّد على رأي أستاذه الذي كانت الحقيقة من أسمى أهدافه، بحيث نجد فيه دعوة صارخة إلى إعمال الخيال والابتعاد عن الحقيقة والتمثيل الصرف للواقع والحياة، لأن هذا الواقع –حسبه– يعتريه النقصان وبالتالي فأعمال الشعراء هي من تحاول أن تكمل وتعوّض ذلك النقص، فالشاعر هنا لا يقول ما يراه وما هو مطلوب منه فقط، بل ما يمكن وما يعتقد أن يراه وهنا يكمن موطن الجمال، لأن المحاكاة عند أسطو كما رأينا سلفا "لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها، وهذا عكس ما ساد لفترات طويلة لدى الكثيرين عن تصور المحاكاة، والذي جعلوه مجرد نسخ للواقع"[2]، وهكذا أراد ارسطو أن يحول ظاهرة المحاكاة من وسيلة للنقل والنسخ إلى قانون للإبداع .

وأما عن مهمة الشعر، كنا قد ألفينا سلفا بأن أفلاطون أشاح بوجهه عن الشعر القائم على المحاكاة والكوميديا والتراجيديا كونه مفسدا للأخلاق، فجاء أرسطو ليعطي الشعر منزلته ومكانته ويبرز المهمة والوظيفة الإيجابية التي يضطلع بها وذلك عندما "نصب من نفسه مدافعا عن الشعر القائم على المحاكاة إذ لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة، وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر –في تأثيره _عكس الذي وصفه افلاطون "[3]، وهكذا تتجلى إيجابية الشعر في تأثيره على جمهور المتلقين .

ومما يمكن قوله في هذا الشأن، أن أرسطو ضمّن كتابه فنّ الشعر بالعديد من المصطلحات الأدبية التي كانت بمثابة المقوّمات والمعايير المكونة لشعريته، كـ"المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير

[1]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت _لبنان، ط1، 1993، ص:33

[2]–رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع، الإسكندرية_ مصر، ط1، 2002، ص:28

[3]_إحسان عباس، فن الشعر، ص: 164

والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا و الكوميديا)"[1] وغيرها من المصطلحات، ولأن المقام لا يسعنا هنا لشرح وتفصيل كل تلك العناصر اكتفينا ببعض الإشارات الموجزة عن نظرية المحاكاة، لأن هذه النظرية تبوأت المنزلة الأولى عند أرسطو، وعدّت قطب الرحى في العملية الإبداعية ومحطة من محطات البحث عن الشعرية.

2-مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث:

عرف متصور الشعرية في الدرس النقدي الغربي الحديث العديد من المفاهيم و التحولات، وذلك نتيجة اختلاف الرؤى والخلفيات الفكرية والمعرفية، فهناك من ربطها باللسانيات، وهناك من اعتمدها كأساس للتفريق بين الشعر والنثر، معتبرا إياها علما مختصا بالشعر، ومن النقاد من وسع من دائرتها وجعها علما للأدب برمته، ومنهم من ربطها بظواهر نقدية أخرى، ومن هنا سنتعرض لمفاهيم الشعرية في المنجز النقدي الغربي الحديث، من خلال بسط آراء ثلة من أقطاب النقد الغربي والمتمثلين في : رومان ياكبسون (R Jacobson) ، جون كوهن،(J Cohen) تزفيتان تودوروف،(T Todorov) جيرار جينيت (G Genette) .

1.2.رومان ياكبسون: لقد كان للمدرسة الشكلانية بزعامة رومان ياكبسون _الذي صاغ العديد من مفاهيمها وتصوراتها _ الأثر البارز في بلورة مصطلح الشعرية وتحديد مفهومه، هذا المفهوم الذي يسعى و" يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا" [2]، وعليه فالبحث عن هذا التصور الجديد ينطلق عند ياكبسون من بحثه عن موضوع

[1]- مشري بن خليفة، الشعرية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص: 27

[2]_ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2010،ج2، ص: 12

الشعرية الذي ينهض أساسا من السؤال الآتي:" ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ "[1]، أي البحث عن الخصائص التي تصنع فنية العمل الأدبي.

ولما كان ياكبسون ذا مرجعية لسانية حاول أن يربط الشعرية باللسانيات؛ إذ عدّها فرعا من فروعها؛ حيث يرى بأن " الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات "[2]، وذلك أنها تعتمد على مبدأ المحايثة، أي الدراسة الداخلية للأدب، عن طريق تفسير اللغة باللغة، بعيدا عن السياقات الخارجية.

وبعدما قادت الشعرية ياكبسون إلى الحقل اللساني وضع نموذجا وهيكلا تواصليا حاول أن يحدد من خلاله وظائف اللغة، مركزا في ذلك على أهمية الوظيفة الشعرية التي يضطلع بها الخطاب الأدبي، حيث يرى أن كل فعل تواصلي لفظي يستدعي وجود ستة عناصر، قد حددها في الخطاطة الآتية:[3]

سياق

مرسل _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ رسالة _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ مرسل إليه

اتصال

سنن(شفرة)

بحيث إن كل فعل تواصلي لفظي يتطلب وجود الثالوث الآتي: (الرسالة، المرسل، ، المرسل إليه)، فالقول يحدث من مرسل يرسل رسالة إلى مرسل إليه، ولكي يتم هذا الأمر عمليا، فإنه

[1] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص: 24

[2] - المرجع نفسه ، ص 24

[3] _ المرجع نفسه، ص27

يحتاج إلى ثلاثة عناصر لا مناص من وجودها، هي:[1]

1_ (سياق) وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي .

2_(شفرة) وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة. لابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و(المرسل إليه) تعارفا كليا أو على الأقل تعارفا جزئيا.

3-(وسيلة اتصال)سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في (اتصال).

واستنادا على هذه العناصر التواصلية الستة الحاملة لوظائف لسانية، صاغ ياكبسون خطاطة الوظائف على النحو الآتي[2]:

مرجعية

انفعالية _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ شعرية _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ افهامية

انتباهية

ميتا لسانية

ويمكن أن نقدم وصفا مقتضبا لهذه الوظائف وفق ما يلي:

1-الوظيفة التعبيرية: وتسمى كذلك بالانفعالية، وتعمل هذه الوظيفة على تحديد" العلاقة بين المرسل والمرسلة وموقفه منها. فالمرسلة في صدورها تدل على طابع مرسلها وتكشف عن حالته، فضلا عما تحمله من أفكار تتعلق بشيء ما (المرجع) يعبّر المرسل عن مشاعره حياله."[3]

---

[1] _ عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998، ص:9

[2] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية،:33

[3] _ فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت _لبنان ،ط1، 1993 ، ص:66

2–الوظيفة الإفهامية: وتسمى كذلك بـ" الوظيفة الندائية وتدخل الجمل الأمرية ضمن هذه الوظيفة وهي توجد كما يستدل من اسمها في الجمل التي ينادي بها المرسل المرسل إليه لإثارة انتباهه أو ليطلب منه القيام بعمل من الأعمال."[1]

3_ الوظيفة الانتباهية: ويطلق عليها وظيفة إقامة الاتصال، حيث تسعى إلى استمرار التواصل بين المرسل والمرسل إليه أثناء عملية التخاطب، إذ" تظهر ألفاظ مثل (ألو)، (هاه)وغيرها من الألفاظ التي لا تملك أي معنى أو هدف سوى إبقاء الاتصال"[2]

4_ الوظيفة المرجعية: وتسمى هذه الوظيفة بمسميات أخر كـ(التعريفية) و (التعيينية) ، وتعد أساس كل تواصل ، إذ تعمل على تحديد العلاقات بين المرسلة والغرض الذي ترجع إليه.[3]

5_ الوظيفة الميتا لسانية: وتستعمل هذه الوظيفة "عندما يشعر المخاطبان أنهما بحاجة إلى التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية، فيكون الخطاب مركزاً على السنن، لأنه يشغل وظيفة ميتا لسانية أو(وظيفة شرح)"[4]، أي إن دورها يكمن في توضيح وإزالة المبهم والغامض الذي يكون في لغة الرسالة.

6_ الوظيفة الشعرية: وتسمى كذلك بالإنشائية والجمالية، وتركز هذه الوظيفة على الرسالة في حد ذاتها وتعتبر العنصر المميز والمحدد للخطاب الأدبي، وبما أن مفهومها يوحي مسبقا، إلى اقتصارها على جنس الشعر، إلا أنها تشمل جميع فنون القول الأخرى، حيث يقول ياكبسون مؤكدا على شمولية هذه الوظيفة:" إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف

---

[1]– فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص: 66

[2]_ المرجع نفسه ، ص:66

[3]_ ينظر: المرجع نفسه، ص:67

[4]_ الطاهر بومزبر،التواصل اللساني والشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 46

الأخرى للغة، وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تُعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]، غير أن هذا لا يعني تماما وضع كل فنون الخطاب في منزلة واحدة، حيث نجد أن ياكبسون يركز على الشعر ويعطيه المنزلة الأولى، يقول في معرض حديثه عن الشعرية: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[2]، ذلك أن الشعر أكثر الأشكال جمالية وأكثرها انحرافا عن معايير اللغة العادية .

إذن، بعدما حاول ياكبسون بلورة "كل أفكاره في النموذج التواصلي المحدد لوظائف اللغة وضمّنها الوظيفة الشعرية، سعى في إطار ذلك نحو تحديد الميكانيزمات المولدة للشاعرية "[3]، ومن بين هذه الميكانيزمات نجد مبدأ التوازي* والذي يُعد من أهم أدوات ومقومات الشعرية عنده، بحيث إن هذا المبدأ قد نتج عنده من خلال مفهومه للوظيفة الشعرية التي تتم عبر" إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف "[4]، ولتوضيح ذلك صاغ لنا المثال الآتي، يقول:" ولنفترض أن (طفل) هو موضوع رسالة ما: فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل طفل وغلام وولد وصبي ، وهي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر

[1] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص: 35

[2] _ المرجع نفسه، ص: 78

[3] _ العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء_المغرب، ط1، 1990، ص: 22

*ورد في معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب بأن التوازي:" مظهر من مظاهر الاتساق، ونقصد بالجمل المتوازية، الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء اللغوي تماما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو التطابق التام في البناء اللغوي للجمل المتوازية " _ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009، ص:101، 102.

[4] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص: 07

ما؛ ويختار المتكلم، بعد ذلك، من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا؛ ينام وينعس ويستريح ويغفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية "[1]، أي إن هناك طريقتين لترتيب الكلام هما (الاختيار والتأليف) فأما " الاختيار فهو ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية "[2]، وعليه فالرسالة اللغوية تستدعي محوري الاختيار والتأليف، حيث هما أساس بنية التوازي، ولكي يتم ذلك لابد من أن يتعادلا؛ لأن هذا التعادل والتآلف هو اللّبنة الأساسية لبناء النص وبخاصة النص الشعري، والذي يكون وفق عدة مستويات، كما في" مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية "[3]؛ أي تلك المستويات المتضمنة لآليات الإبداع الفني، والتي هي أساس تركيب النصوص الإبداعية.

2.2.جون كوهن: مثلما اتخذ ياكبسون من الحقل اللساني مطية للوصول إلى تحديد مفهوم شعريته، حاول جون كوهن كذلك أن يقيم نظرته على مبادئ لسانية، حيث عُدّت شعريته شعرية بنيوية تقوم على مبدأ المحايثة مثلها مثل اللسانيات لذلك يرى بأن" الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة "[4]، فهذا الشكل الخاص الذي يمكن أن تتخذه الشعرية موضوعا لها حدده كوهن في الشعر حيث

[1] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص: 33

[2] - المرجع نفسه، ص:33

[3] _ المرجع نفسه، ص:106

[4] _ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ، محمد العمري، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1، 1986ص40

يقول: " الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، وذلك أن لغة الشعر لها ما يميزها عن اللغة العادية؛ إذ هي لغة انزياح وخرق للقاعدة وخروج عن المألوف.

بعدما أقام كوهن شعريته على خاصية الانزياح، جعل منها المعيار الأساسي في التفريق بين ثنائية (شعري/لا شعري). أي إن هناك خصائص تميز كل صنف عن الآخر، ويتم هذا التمييز وفق مستويات الانزياح، الذي يقوم عنده على" ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص"[2]، وفي ضوء هذين المستويين يتم تحليل اللغة، لذلك حاول كوهن أن يوضح أنماط اللغة الشعرية من خلال الجدول الآتي[3]:

السمـــــات الشـــــعرية		
الجنس	**الصوتية**	**الدلالية**
قصيدة نثرية.....	−	+
نثر منظوم.....	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل.....	−	−

إن كوهن يبين هنا مدى حضور كل مستوى في كل نمط من الأنماط، ففي القصيدة النثرية تحضر السمة الدلالية ويغيب المستوى الصوتي، وعكس ذلك في النثر المنظوم الذي يحضر فيه

[1] _ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص :09

[2] _ بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، دط، دت،ص:71

[3] _جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية،ص:12

المستوى الصوتي ويغيب المستوى الدلالي، أما بالنسبة للشعر الكامل فيحتوي على كلا المستويين، وعلى النقيض من ذلك في النثر الكامل الذي أعطاه كوهن القيمة السالبة في المستويين معا.

ويفضل كوهن الشعر الكامل نظرا للخصيصة التي يتميز بها عن بقية الأنماط، وذلك " أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته غير عادية إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية وهي ما يُبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري "[1]، وهكذا فإن اللغة الشعرية حسب كوهن هي ظاهرة أسلوبية قوامها الانزياح الذي يعد شرطا أساسيا من شروط تحقق الشعرية، لأن الممارسة الشعرية تتجلى في قدرة الشاعر اللغوية والإبداعية التي تقوم على توظيف اللغة المنزاحة الخارجة عن المألوف، طبعا ليس من قبيل التعسف والعجز والقفز على قوانين اللغة والضرب بها عرض الحائط، وإنما لإحداث تلك الجمالية التي يصبو إليها النص الشعري.

إذن، فثنائية كوهن في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية من خلال مبدأ الانزياح تعد هدفا وأساسا للشعرية، يقول موضحا ذلك: "هدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات مميزة حاضرة في كل صنف ضمن الشعر، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر، وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي؟ إن ذلك السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية "[2] .

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن كوهن أسهم في بناء نظرية شعرية تستند على أسس علمية وتتكئ على بعض مبادئ المعرفة اللسانية الحديثة، هذا الأمر الذي جعله من بين" أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعريات في أدق تفاصيلها، مركزا على المكونات الإيقاعية

[1] _ جان كوهن، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص:35، 36

[2] _جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 14، 15

والدلالية، ومن ثم الجمالية لهذا المفهوم الأدبي: في وضوح رؤية، ودقة تعبير، وصرامة منهج "[1]، لذلك كانت نظريته مرجعا هاما في حقل الدراسات النقدية المعاصرة وخاصة في نظرية الشعر.

2.3تزفيتان تودوروف: يعد تودوروف من بين أبرز النقاد الذين اهتموا "بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر"[2]، وذلك لما طرحه من أفكار ورؤى كان لها بالغ التأثير في الدرس النقدي المعاصر، حيث أفرد لظاهرة الشعرية عدة مقالات ومؤلفات حملت آراءه، ومن أهمها الكتاب الذي وَسَمَهُ بـ(الشعرية).

ينطلق هذا الناقد في تحديده لماهية الشعرية من خلال طرحه لفكرة التوازي القائم بين التأويل الذي يستند على الذاتية، وبين العلم القائم على الموضوعية، ومنه يرى بأن الشعرية جاءت لوضع حد " للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع .. الخ ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه "[3]، فالشعرية من هذا المنطلق تعمل على استنباط قوانين الإبداع لا على تفسير النصوص، أي إن مهمتها لا تكمن في "الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا، وبعبارة أخرى: ليس موضوع الشعرية الأعمال

[1] _ عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص:72

[2] _ فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت_لبنان، ط1، 1994، ص102

[3] _تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء _المغرب، ط2، 1990،ص23.

الأدبية، بل الخطاب الأدبي ."[1]، أي العناصر المكونة للعمل الإبداعي .

كما أن تودوروف لم يركز على العمل الأدبي نفسه، حيث نجده يقول في تحديده لموضوع الشعرية: "فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي؛ وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكن، ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية "[2] وبهذا فإن تودوروف يسعى إلى تحديد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق بين الأثر الأدبي والنص معتمدا في ذلك على مقولة رولان بارت (R Barthes) التي ترى بأن الأثر الأدبي هو من إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو من صنيع القارئ، ووفقا لهذا ينفي تودوروف أن يكون الأثر الأدبي موضوعا للشعرية لأنه عمل موجود، أما ما تبحث عنه الشعرية فهو العمل المحتمل، أي ذلك العمل الذي ينتج نصوصا غير نهائية.[3]

كما تطرق تودوروف إلى مجالات الشعرية، فنجده يحددها في ثلاث نقاط:[4]

تأسيس نظرية ضمنية للأدب .

تحليل أساليب النصوص .

تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

يتضح من خلال هذه النقاط أن الشعرية تسعى لتأسيس نظرية داخلية للنصوص الأدبية

---

[1]_ تيزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب_سوريا، ط1، 1996، ص: 6.

[2]_تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ص: 23

[3]_ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت _لبنان، ط1، 1994، ص:34

[4]_ عبد الله محمد الغذامي ،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص: 23 .

بحيث تشتغل على محاولة الكشف عن طرائق التعبير المستخدمة في هذه النصوص، كما أنها تهتم باستنباط القوانين المشكلة للأنواع الأدبية.

وعلى خلاف ياكبسون وكوهن اللذان كانا أكثر انحيازا وتركيزا في بحثهما عن الشعرية من خلال جنس الشعر جاء تودوروف ليعطي نوعا من الشمولية من حيث أن شعريته تصب اهتمامها لتحتوي الخطاب الأدبي ككل، وذلك حينما يرى بأنها تتعلق " بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا" [1]، حتى أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يختصها بالنثر إذ يقول مضيفا على قوله الأول: "بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية "[2]، ويتبنى تودوروف هذا التصور من قول فاليري(P Valéry) في شرحه للفظة شعرية، من حيث أنه اسم يطلق على كل" ما له صلة بإبداع الكتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر "[3]

يتضح من خلال كل هذا بأن شعرية تودوروف هي شعرية شمولية تسعى دائما للوصول إلى تلك القوانين الكامنة التي تتحكم في تشكيل الخطاب الأدبي، وتبحث عن المميزات النوعية التي تصنع أدبية الأدب سواء كان شعرا أم نثرا .

4.2. جيرار جينيت: لقد كان تعامل جينيت مع الشعرية عبر مراحل عدة، ضمّنها في مشروعه النقدي الذي افتتحه بكتاب "الصور" (Figures1,2,3) ثم كتاب "النص الجامع" (lArchitexte)، فكتاب "أطراس" (Palimpsestes) وليختتمه بعد ذلك بالكتاب الذي وسمه بـ"عتبات"، 1987(Seuils)، دون أن ننسى مؤلفيه: خطاب الحكاية (Discours du récit) وعودة إلى خطاب الحكاية (Discours du récit Nouveau) اللذان بحث فيهما عن شعرية السرد خصوصا.

[1] _ تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:24

[2] _ المرجع نفسه، ص:24

[3] _ المرجع نفسه، ص: 23

إن المتتبع لهذا المشروع يجد أن جيرار جينيت يرتحل عدة ارتحالات في تحديده لموضوع ومتصور الشعرية، ففي بداية الأمر انطلق من البحث " فيما يجعل من نص نصا أدبيا، إذ بدأ مما يصنع شعرية المحكي، ومما يميز المحكي عن غيره، ليفتح ممرات عبر منها إلى البحث فيما ينسج من المحكي نصا، إلى مكاشفة دقائق تشكله لتقصي حقيقة انتمائه وأجناسيته"[1]

ثم حاول أن يوسع من موضوع الشعرية ومفهومها، وهذا ما بدا ظاهرا في كتابه (مدخل إلى جامع النص) الذي صرف فيه جهده بالبحث عن "نظرية الأجناس الأدبية إذ؛ حاول تتبع حضورها منذ شعرية أرسطو وأفلاطون وصولا إلى عصر متأخر؛ أي من زمن اختزالها في المحاكاة إلى زمن تحولها إلى التعبيرية و ما بعدها"[2] . وبعد أن تناول نظرية الأجناس الأدبية وبحث في علاقتها بالصيغ القولية والمواضيع المتعلقة بأنماط الخطاب وأشكاله رأى بأن يسم الظاهرة المتمخضة عن هذه العلاقة باسم (جامع النص)، حيث يقول: " وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل (؟). ولنصطلح على المجموع ، حسبما يحتمه الموقف، جامع النص، والجامع النصي، أو جامع النسج"[3]، ومن هذا المنطلق يرى بأن موضوع الشعرية ليس هو النص " بل جامع النص أي مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة . ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات ، وصيغ التعبير ، والأجناس الأدبية"[4].

كما انتقل جينيت بالشعرية انتقالة أخرى حيث استطاع في كتابه الموسوم بأطراس أن يقوم "بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع

---

[1]_ سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار_عنابة، 2009، ديسمبر، العدد:23 ص: 32

[2]_ المرجع نفسه، ص:32

[3]_ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، دط، دت، ص: 91

[4]_ المرجع نفسه، ص: 5

النص، أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة ، بل أضحت متصلة بإطار أعم وأشمل وهو المتعاليات النصية"[1]، هذه المقولة الأخيرة_ المتعاليات النصية_ تعد من أبرز ما جاءت به شعرية جينيت، نظرا لتجاوزها نظرية التناص التي كان لجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) قصب السبق إليها، حيث قام بتطوير هذه النظرية وجعل من التناص مجرد نمط من أنماط المتعاليات، والتعالي النصي عند جينيت عبارة عن مجموعة من العلاقات النصية أي " كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص" [2].وعليه فقد توصل إلى تحديد خمسة أنماط من المتعاليات النصية، يلخص شرحها الناقد سعيد يقطين في ما يلي:[3]

*التناص : وهو يحمل معنى التناص كنا حددته كريستيفا ، وهو خاص عند جينيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

*المناص :(paratexte) ونجده حسب تعريف جينيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول ، والصور ، وكلمات الناشر..

*الميتناص :(métatexte) : وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

*النص اللاحق : ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب)كنص لاحق (bypertexte) بالنص (أ) كنص سابق (hypotexte) ، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

* معمارية النص : إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا،

[1]_ عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007، ص:21

[2]_ عبد الحق بلعابد، عتبات ، جنيت من النص إلى المناص ، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص: 26

[3]_ سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، ط2، 2001، ص: 97

وتتصل بالنوع : شعر ــ رواية ــ بحث..

وعلى غرار تودوروف الذي اهتم بشعرية النثر والسرد كان لجينيت إسهامات كبيرة في هذا المجال وبالأخص في جنس الرواية، حيث تضمن كتابه خطاب الحكاية Discours du récit وعودة إلى خطاب الحكاية Nouveau Discours du récit العديد من القضايا والظواهر التي تبحث في شعرية الخطاب الروائي، مثل الميكانيزمات التي تتحكم في تشكيل شعرية الزمن السردي وغيرها من القضايا، التي سنقف عندها لاحقا في محطة أخرى من محطات هذا البحث.

المبحث الثاني: الشعرية في المنجز النقدي العربي:

1.ملامح الشعرية في التراث النقدي العربي

أولى التراث النقدي والبلاغي العربي القديم عناية خاصة بالعملية الإبداعية عامة والظاهرة الشعرية على وجه الخصوص باعتبار جنس الشعر المظهر الإبداعي الأكثر سطوة وطغيانا في تلك العصور، فصرف النقاد والبلاغيون جهودهم في تفسير هذه الظاهرة من خلال البحث عن مكامن جودة الشعر، ومعرفة مقاييس الفحولة، وغيرها من الأفكار التي طرحت، وقد كانت هذه الجهود بمثابة الملامح التي تومئ إلى الشعرية في الكثير من الأحيان، ولا نغالي إن قلنا أن هناك من التصورات والرؤى قد سبقت زمانها من خلال تقاطعها شيئا ما مع بعض النظريات الغربية المعاصرة التي حازت قصب السبق في التنظير للشعرية، ومن هنا سنحاول عرض أبرز الجهود التي قام بها النقاد العرب في تفسير العملية الإبداعية الشعرية.

1.1. أبو علي المرزوقي: إن الحديث عن جهود المرزوقي النقدية يقودنا مباشرة إلى الحديث عن نظرية عمود الشعر، هذه النظرية التي مهدَّ لها كل من الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين) الذي كان فيه بمثابة الحكم بين الشاعرين أبي تمام والبحتري حيث بسط فيه العديد من القضايا النقدية التي تحيل على هذه النظرية، وكذلك القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي

وخصومه) الذي حمل لواءها وأسهم في تطورها لتكتمل فيما بعد وتستوي على سوقها على يد المرزوقي في مؤلفه (شرح ديوان الحماسة لأبي تمام)، لتكون بذلك" صياغة المرزوقي لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع الهجري على نحو لم يسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده " [1]، أي في مرحلة تخريجها النهائي.

ونجد أن المرزوقي قد اتكأ على جهود سابقيه وبخاصة الأسس التي أقامها القاضي الجرجاني في المفاضلة بين الشعراء وتمييز جيد الشعر من رديئه، هذه المعايير التي لخّصها الجرجاني في قوله: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض "[2]

فالمرزوقي استند على بعض هذه المعايير التي أوردها القاضي الجرجاني وأسقط بعضها الآخر، وأضاف إليها معايير جديدة، ليصوغ أسس شعرية الشعر وفق النحو الآتي:[3]

1_شرف المعنى وصحته

2_جزالة اللفظ واستقامته

3_الإصابة في الوصف

4_المقاربة في التشبيه

5_التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن

---

[1] _ محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت _لبنان، دط، 2010،ص:248

[2] _القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت _لبنان، ط1، 2006، ص:38

[3] _ينظر: أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 2003،ص: 10

7_مناسبة المستعار منه للمستعار له

8_مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ويوضح المرزوقي الغرض من هذه المبادئ السبعة التي تتناول قضايا الشعر العربي بقوله:" فإذا كان الأمر على هذا، فالواجب أن يُتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميّز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأَبِيِّ السَّمْحِ على الأبيِّ الصعب."[1]

إذن، فعمود الشعر هو معيار قياس الجودة عند العرب، يتم به معرفة الغث من السمين وتمييز الجيد من الرديء، فالشاعر الذي يلتزم بهذه الأسس الفنية يحوز شرف الفحولة والتميز، وأما الخروج عن مبادئ العمود فهو خروج عن المنهج الذي اتبعه العرب القدماء في قول الشعر، وعليه نجد أن المرزوقي قد جعل من العمود معيارا ثابتا وقارا للشعرية العربية، حيث يقول :" فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المِفْلِق المعظم . والمحسن المقدم . ومن لم يجمعهما كلها فبقدر سُهْمَتِه منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومُتَّبع نهجه حتى الآن "[2].

ومن هنا يمكن القول بأن جهود المرزوقي في نظرية عمود الشعر تمثل ملمحا من ملامح الشعرية العربية القديمة، حيث بحث عن شعرية الشعر استنادا على قوانين فنية وأسلوبية وجمالية تم استنباطها من نموذج القصيدة التقليدية، وجعلها شرطا لا مناص من وجوده في قرض الشعر .

2.1.عبد القاهر الجرجاني: بعدما قادنا الحديث عن شعرية المرزوقي إلى نظرية عمود الشعر، يجرنا الحديث عن شعرية الجرجاني إلى نظرية أخرى مثلت محطة فارقة من محطات الشعرية

[1]_ أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، ص :10

[2]_ المصدر نفسه، ص: 12

العربية، ألا وهي نظرية النظم، حيث عدت هذه النظرية رؤية " ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا "[1] عمل فيها الجرجاني على استنباط قوانين الإبداع على العموم والإعجاز القرآني على وجه الخصوص وذلك في مؤلفيه دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة.

يشير عبد القاهر الجرجاني في الكثير من المواضع إلى ماهية النظم من حيث هو توخٍّ لمعاني النحو يقول: " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فل تُخلَّ بشيء منها"[2]

ويتحدث في موضع آخر عن النظم وكيف أنه يوازن ويجمع بين اللفظ والمعنى، وينشد الجمالية والفنية، يقول:" ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل "[3]، إذن فالنظم يستوجب حسن ترتيب الكلام وتواليه أثناء صياغته والنطق به؛ ليتطابق ويتواشج مع المعاني التي يراد التعبير بها، وعليه يرى الجرجاني أن جمالية اللغة لا تتأتى إلا من خلال حسن النظم و دقة التعبير ووضع الكلام في مواضعه، يقول :" اعلم أن ليست المزيةُ بواجبة لها في أنفُسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها في الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها من بعض"[4]، أي من خلال توالي الألفاظ وكذا الجمل التي يستوجب أن يكون فيها توافق تام بين المعنى والمبنى، وهذا التوالي ليس من قبيل استواء الكلام وفقط وإنما "التوالي المقصود، والنظم المطلوب هو التعلق، و شدة حاجة المفردات، والأدوات الرابطة بعضها

[1] _ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص:26

[2] _عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق_سورية، ط1، 2007، ص:122

[3] _المصدر نفسه، ص:98

[4] _ المصدر نفسه، ص:128

إلى بعض والذي يوجب هذا كله هو الصورة الكلية التي تتحصل في النفس "[1] .

كما حاول الجرجاني أن يتجاوز شعرية المعيار إذ لم يبد اهتماما كبيرا بقضية الوزن والقافية التي كانت شرطا لا مناص من وجوده في نظرية عمود الشعر، إذ يرى أن الشعر لا يستمد شعريته من الوزن والقافية وحسب، بل لأن الشاعر في حقيقة الأمر كان قد " قدّم وأخّر، عرّف ونكّر، وحذف وأضمر وأعاد وكرّر "[2] ، فهذه الخصائص الفنية التي تصنع الشعر وشعريته، وعليه فالجرجاني حينما ركز على حسن الصياغة ولم يعر اهتمامه للوزن والقافية نجده" قد أبطل معيارا تقليديا راسخا في معايير شعرية الشعر من حبسها في قفص الشعر وحده، جعل منها إمكانية قد يفجرها أي نص آخر ،شعرا كان أم نثرا، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة ، المحكمة ، المتوترة،: النظم، أو بناء الجملة "[3]

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن ما عرضه الجرجاني من قضايا بلاغية ونقدية بخصوص العملية الإبداعية، في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز "يومئ إلى موطن الشعرية في النص بدراية وعمق نادرين، وهو حين يفعل ذلك، يضيء لنا، وبسبق زمني عجيب، معضلة من أكثر معضلات الحساسية الشعرية تعقيدا، ومصطلحات الجرجاني المبكرة تلك لا تبتعد كثيرا عما تسعى إليه المغامرة النقدية الحديثة : تلمّس جمالية الشعر، والكشف عن كوامنه المثيرة، حيث لا نرى ما يكمن تحليله في النص الشعري إلا لغته." [4]، وهكذا فقد مثلت جهود الجرجاني في تفسير العملية الإبداعية ملمحا من ملامح البحث عن الشعرية في النقد العربي القديم.

1.3حازم القرطاجني: اعتبر حازم من السباقين إلى التنظير للشعرية العربية في صورة أرقى من

---

[1] _ عبد الرؤوف، أبو السعد، مفهوم الشعر، في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، مصر، ط1، دت، ص: 376

[2] _عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 126

[3] _ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد _العراق، ط1، 1990، ص: 130

[4] _ المرجع نفسه ، ص: 130_131

التصورات السابقة، والقارئ لكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يلفي بأنه قد استفاد من الجهود والرؤى السابقة التي نظّرت للشعر، وبخاصة أعمال الفلاسفة كالفارابي وابن سينا وابن رشد الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية، فهذه الرؤى السابقة شكلت "مادة خصبة أفاد منها القرطاجني في القرن السابع، واستغلها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل لا نجد له مثيلا في التراث النقدي " [1].

ينطلق القرطاجني في بحثه عن الشعرية من البحث عن ماهية الشعر وحقيقته، فنجده يسير في بداية التعريف على نهج سابقيه من أمثال قدامة بن جعفر وغيره، من حيث أن القول الشعري هو " كلام موزون مقفى "[2]، لكنه لم يقف عند هذا الحد فقط، ويرى أن الوزن والقافية وحدهما لا يُعتدُّ بهما لتحقيق شعرية الشعر، ففي موضع سابق نجده يعيب على من يتوهمون أن الوزن والقافية ملمح كاف للحكم على جمالية النص الشعري، يقول: "فإذا أتى له تأليف كلام مقفى موزون، وله القليل الغث منه .. ظن أنه سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا ...وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق ... وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به الى القافية "[3].

إن القرطاجني هنا يرى بأن الشاعر الذي يقيس شعرية الشعر بالوزن والقافية وحدهما، هو واهٍ في زعمه، فالحذق الشعري يتأتى من مجموعة عناصر أخرى يجعلها بمثابة قوانين للصياغة الشعرية، لذلك نجد في تعريفه للشعر بعدما أكد على أنه كلام موزون مقفى، يدرج عنصري المحاكاة والتخييل اللذين عدهما عمدة الشعر وجوهر الشعرية، بالإضافة إلى خاصية الإغراب والتعجيب، وما تثيره هذه الخصائص والقوانين المجتمعة في نفس المتلقي، يقول في هذا الصدد : "الشعر كلام

[1] _جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص: 155

[2] _أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت_ لبنان، ط3، 1986،ص: 71

[3] _ المصدر نفسه ، ص: 27_28

موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكّره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[1] ، فهذه العناصر المجتمعة تلقي بظلالها على نفسية المتلقي على درجة استعمالها، فإن حسن الاستعمال استحسنها المتلقي وإن لم يكن كذلك نفر منها ومجّها .

كما يتضح أن تعريف القرطاجني أعلاه أدى مهمة يتجلى فيها كل من " العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته كما يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجب والاستغراب ، ويباعد بينه وبين التقليد الساذج، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية "[2] .

إذن، فالتخييل عند القرطاجني هو جوهر الشعرية وكنهها لأن "الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها _ بما هي شعر _ غير التخييل "[3]، فحازم يرى أن القول الشعري هو قول مخيل، ولا ينظر إلى صفته إن كان صادقا أم كاذبا، وإنما ينظر إلى مقدار التخييل الذي يتضمنه، وهذا التخييل لابد له من الاقتران بالمحاكاة فإذا اقترن " التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا ، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة؛ بل ما يقع في المادة من تخييل "[4] ، إذن، فهذان العنصران يعدان من أبرز القوانين الجمالية التي يستند عليها الشاعر بغية التأثير على جمهور المتلقين، ومعرفة ردود الأفعال تجاه نتاجه الشعري، إما قبولا أم رفضا.

---

[1] _ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص:71

[2] _جابر عصفور مفهوم الشعر، ص:193

[3] _ أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسيراج الأدباء، ص:89

[4] _ المصدر نفسه، ص:83

ومن عناصر ومقومات الشعرية عند القرطاجني أيضا نجد عنصر الإغراب أو التعجيب، الذي أورده في حد الشعر إلى جانب الوزن والقافية والمحاكاة والتخييل كما رأينا سلفا، وربطه ببقية العناصر، حيث يقول: " فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[1]

ويقوم الاستغراب والتعجيب على كسر السائد وخرق المألوف من خلال :" استبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك : كالتهدي إلى ما يقلّ التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها "[2]، وعليه فهو خاصية لغوية تقوم على عدة أنماط، تسهم في شعرية النص الشعري، ويكمن دورها في كسر أفق المتلقي وإثارة دهشته واستغرابه .

كما نجد أن القرطاجني يسلك بعض الشيء سبيل الجرجاني في نظريته حينما أكد على دقة الوضع والصياغة، حيث يشترط هو الآخر جملة من الشروط الأسلوبية التي تسمو بالنص الشعري إذ يقول في ذلك: " وأيضا فإن من الأقاويل الشعرية يحسن موقعها في النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله" [3]، فبهذا المنظور تتحقق مقولة شعرية الشعر.

ومن هنا تعد شعرية حازم القرطاجني من أبرز الشعريات العربية نظرا لما قدمته من رؤى وتصورات ناضجة على سابقاتها، وربما كانت متجاوزة لزمانها في بعض المرات، بحيث أنها تتقاطع نوعا ما مع النظريات الحديثة والمعاصرة، كمثل التصور الذي يبحث في شعرية التداخل الأجناسي،

[1] _ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:71

[2] _ المصدر نفسه، ص:90

[3] _ المصدر نفسه، ص:119

حيث يشير ويلمح حازم القرطاجني إلى هذه القضية، ويرى أن هناك تداخلا بين فنون القول شعره ونثره، فيقول في ذلك:" صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والاقناع في تلك المحاكاة "[1]، فهذا القول يشير إلى أن العملية الإبداعية هي عملية تواشجية يلتقي فيها كل من النثر والشعر، وبالتالي فالبحث عن الشعرية يشمل جميع أصناف الأدب، وهكذا لمح حازم إلى هذه القضية التي أصبحت تطرح كثيرا في الشعرية المعاصرة.

كما أن شعرية القرطاجني تتقاطع مع شعرية ياكبسون، وهذا ما أكده عبد الله الغذامي بقوله:" أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكبسون بسبعمائة عام"[2]، ويتجلى هذا التلميح في طرحه لقضية الأقاويل الشعرية حينما قال :" والأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة . وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له "[3]

وبالتالي نجد أن عبد الله الغذامي يطابق بين الأقاويل الشعرية ونظرية التواصل اللغوي عند ياكبسون على النحو الآتي :[4]

ما يرجع الى القول نفسه =الرسالة

ما يرجع إلى القائل =المرسل

ما يرجع إلى المقول فيه = السياق (القناة)

[1] _ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 293

[2] _ عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير، ص:17

[3] _أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:346

[4] _ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:17

ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه

ويشير القرطاجني إلى الوظيفة الشعرية كما أشار إليها ياكبسون فيما بعد، من حيث إنها تركز على الرسالة (القول نفسه) وربطها بالسياق(المقول فيه)، إذ يمثلان قطب الرحى في هذه الوظيفة، ثم يأتي دور المرسل (القائل) والمرسل إليه(المقول له) كعنصرين مساعدين وداعمين في تحقيق هذه العملية [1].

وهذا ما يتجلى في قوله" والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصناعة ، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها "[2] .

2_ الشعرية في المنجز النقدي العربي الحديث:

تناول النقاد العرب المحدثون مسألة الشعرية، محاولين في ذلك التأسيس لهذا المفهوم، فأفردوا لها الكتب والمقالات، فمنهم من راح يسائل التراث في بعض جوانبه بحثا عن هذه القضية، وفي الآن نفسه يستأنس ببعض الطروحات الغربية، ومنهم من راح يؤسس لنظريته وفق مرجعية غربية متأثرا بما جاء به الشعريون الغربيون، مع إضفاء لمسات تخرجه من جلباب المحاكاة الصرفة للفكر الغربي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، سنحاول عرض أهم ما جاء به كل من الناقد علي أحمد سعيد أدونيس في مؤلفه (الشعرية العربية)، والناقد كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية) ، باعتبارهما من أبرز النقاد الذي تطرقوا لهذه المسألة.

1.2.علي أحمد سعيد (أدونيس): يعد أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين تطرقوا إلى قضية الشعرية في العصر الحديث، وذلك عبر عملية استقصائية تاريخية من خلال مؤلفه الرائد (الشعرية العربية) الذي بسط فيه مقاربة كرونولوجية تتبع فيها مفاهيم الشعرية عبر أربعة محاور

[1] _ ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص:17_18

[2] _أبو الحسن حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:346

كبرى، انطلق فيها من الشعرية الشفوية الجاهلية، لينتقل إلى الشعرية والفضاء القرآني، ثم الشعرية والفكر، وليختمها بالشعرية والحداثة، كما كانت له إسهامات في اجتراح بعض مقومات الشعرية الحداثية في مؤلفاته الأخرى ولاسيما كتابه (سياسة الشعر) إذ عرض فيه مجموعة من المبادئ والميكانيزمات التي تصنع الشعرية وتحققها.

ففي كتاب الشعرية العربية انطلق أدونيس في بحثه من العنوان الذي وسمه بـ (الشعرية والشفوية الجاهلية)، حيث أشار فيه إلى أن" الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية ، سماعية "[1]، أي إنها حسب العقلية الجاهلية تتحقق من خلال الإنشاد والسماع والأداء الجيد لأن " فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظّه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة"[2] .

وبعدما تحدث أدونيس عن الشعرية الشفوية وقضية الإيقاع والوزن والقافية بشكل وصفي، رأى بأننا نواجه أزمة في الخطاب النقدي الذي نظّر للشعر الجاهلي فيما بعد وفق خصائص الثقافة الشفوية الجاهلية وذلك من خلال تحويل الكثير من السمات ولاسيما الوزن والقافية " إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل "[3] ، وعليه يدعو أدونيس إلى تجديد قراءة التراث لسد الفراغ وإكمال النقص، وملء الفجوات التي تركها الأسلاف، يقول في هذا الصدد: " ونحن اليوم، إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه، نحن، اليوم، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه"[4]، وهذا مرده حسب أدونيس إلى رفض الصرامة والجمود إذ " إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي

---

[1]_ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت لبنان، ط2، 1989،ص:5

[2]_ المرجع نفسه، ص:6

[3]_ المرجع نفسه ، ص:30

[4]_المرجع نفسه، ص:31

الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد، وتغاير، وتظل في حركية وتفجر؛ إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها بحث عن الذات، والعودة إليها لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات."[1] ،فخصوصية اللغة الشعرية لاتقف عند قاعدة معينة أو صرامة منهج بذاته بل هي لغة متمردة وحركية قابلة للتطور والتجدد والعطاء، وهذا راجع لطبيعة النفس البشرية التي تأبى الركود والجمود وتتطلع دائما إلى التمرد والخرق .

ثم انتقل أدونيس إلى الحديث عن الشعرية والفضاء القرآني، وكيف أن هذا النص المقدس ساهم في إحداث نقلة نوعية من الشفوية إلى الكتابية، يقول :" لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة ،فإنه يمثل أيضا معها، على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا : به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل"[2]، حيث كان للدراسات البلاغية للقرآن الكريم الأثر البالغ في التمهيد لهذه للنقلة النوعية وبخاصة مع جهود الجرجاني التي صاغ بواسطتها "مبادئ الشعرية الكتابية، فيما كان يصوغ نظرية النظم "[3]، وغيره من البلاغيين والنقاد الذي جعلوا من النص القرآني مدار مساءلة ونقاش ومدارسة بخصوص ما يتعلق "بالبيان وفنية القول، بعامة، وبالشعر والنثر، خصوصا، ندرك بالتالي، أنه كان قضية أدبية _فنية،إلى جانب كونه قضية نبوية _دينية "[4] ومن هنا أدى النص القرآني حسب أدونيس" إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حدّ لها، وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق "[5] من خلال طرح العديد من القضايا .

---

[1] _ أدونيس، الشعرية العربية ، ص:31، 32

[2] _ المرجع نفسه، ص:35

[3] _ المرجع نفسه ، ص: 42

[4] _المرجع نفسه، ص:41

[5] _المرجع نفسه، ص:42

ثم حاول أدونيس استنباط جملة من الأسس الجمالية والنقدية التي نتجت بفعل تأثير دراسة النص القرآني، وأسست لحركة الانتقال من الشعرية الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، وقد أوجزها في النقاط الآتية:[1]

1 _أن تكون الكتابة بمنأى عن النموذج التقليدي، مع محاولة، سلك سبل جديدة في طرائق التعبير، وكذا الغوص في أعماق النفس، ومقاربة الأشياء والعالم.

2_اشتراط المعرفة والدربة لكل من الشاعر و الناقد، مع الابتعاد عن البداهة والارتجال

4 _النظر إلى النص الشعري بمعيار الجودة الفنية لا بالمعيار الزمني وقضية الجدة والقدم

5_الاعتماد على خاصية الغموض إذ لغة التلميح أبلغ من لغة التصريح.

أما بالنسبة للمحور الثالث الذي وسمه بالشعرية والفكر فقد تطرق فيه إلى نظرة جديدة متجاوزة تكمن في وحدة الشعرية بالفكر، وقد تناول في ذلك خصائص نصوص ثلاثة شعراء يمثلون هذه النظرة، وهي النصوص المدنسة لشاعر العربدة والمجون أبي نواس، ونصوص التأمل والشك لرهين المحبسين أبي العلاء المعري، ونصوص التصوف لمحمد بن عبد الجبار النفري.

ففي النص النواسي تظهر هذه الوحدة، من خلال تمرد أبي نواس الفني والفكري وكسر الطابوهات الدينية والأخلاقية والاجتماعية، لذلك يرى أدونيس أن شعرية أبي نواس تكمن في " الكشف عن طاقات الانسان، وعن رغباته المكبوتة، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوة التي تفصل بين انفعاله وفعله، وبين رغبته وقدرته، وتكمن كذلك في ما يفترضه هذا التفجير، أي تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحرية "[2] .

وفي النص النفري تكمن الشعرية في وحدة فكره الباطني المتجدد ولغته الصوفية المتفردة، لأن هذا الشاعر عندما "يخرج الفكر من المنغلق، يخرج اللغة أيضا، ويحررهما معا من الوظيفة

[1] _ ينظر : أدونيس، الشعرية العربية :ص 53/ 54

[2] _ المرجع نفسه، ص: 62

والعقلانية، ويرد لهما مهمتها الجوهرية: الغوص في أعماق الذات والوجود، والكشف عن أبعادهما، ويمتلئ هذا التفجر بإشراقات المفاجئة، والتوترات المتضادة، المتعانقة، بحيث يبدو النص كأنه يتدفق على مسرح الذات "[1] .

أما النص المعري فتتجلى شعريته في عبثيته وفلسفته وتأمله وشكه الدائم لأن المعري وضع " معتقدات عصره وأفكاره موضع تساؤل يلبس فيه الفكر ثوب الشعر، والشعر طاقة الفكر. يضعها، بتعبير آخر، في إطار فكري مشحون بالحساسية الشعرية، والمؤثرات النفسية المتعددة، والمتنوعة ."[2]

ومن هنا كانت نصوص هؤلاء الثلاثة نصوصا إبداعية تمثل قطيعة مع التراث وتتجاوز الأفكار المعرفية السائدة آنذاك سواء من خلال اللغة المستحدثة والمتفردة أوالفكر المتجاوز، الموغل في التحرر أحيانا، وفي التأمل والتساؤل والشك أحايين أخرى، ومن هذا المنطلق يرى أدونيس أن "كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه. وهذه القراءة هي، في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام ، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة _ أي تراها في ضوء جديد"[3]، وكل هذا يكون عن طريق اللغة الخلاّقة لأن هذه اللغة " لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر "[4]؛ بمعنى أن تكون لغة الشعر لغة جديدة منزاحة ومتجاوزة، لها معنى آخر متجدد، غير المألوف الذي يطفو على السطح ،وبهذا المنظور يتقد الفكر ويتحرر من سباته.

أما بالنسبة للفصل الأخير الذي وسمه بالشعرية والحداثة فقد تطرق فيه إلى مفهوم الحداثة

---

[1] _ أدونيس، الشعرية العربية ، ص:66

[2] _المرجع نفسه، ص:67

[3] _ المرجع نفسه، ص:78

[4] _ المرجع نفسه، ص:78

الشعرية ورأى بأننا" لا نقدر أن نفهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلاّ إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي _ اجتماعيا وثقافيا وسياسيا" [1]، فأدونيس تكلم في هذا الفصل عن الحداثة بدءا من العصر العباسي وصولا إلى عصر النهضة، ويدعى في ذلك إلى العودة إلى التراث والانطلاق منه، " فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي، أصولا وتاريخا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها "[2] ، أي لا يجب أن نظل في جلباب الحداثة الغربية وإنما يجب أن نعيد قراءة تراثنا التليد، وأن نراعي خصوصية نصنا العربي.

ثم تكلم عن أوهام الحداثة، وقد أوجزها في النقاط الآتية[3]:

_**الزمنية**: هناك اتجاه يرى بأن الحداثة هي الارتباط باللحظة الراهنة، غير أن الشعر لا يكتسب حداثته من راهنيته، وإنما هي خصيصة تكمن في بنيته ذاتها.

_**الاختلاف**: هناك من يرى أن مجرد الاختلاف مع القديم هو دليل على الحداثة والإبداع، بينما لو عدنا إلى بعض النصوص التراثية لوجدنا بأنها أكثر حداثة وإبداعا من الكثير من النصوص المعاصرة لنا.

_**المماثلة** : يرى البعض أن مصدر الحداثة الشعرية يتمثل في الثقافة الغربية، وبالتالي لا حداثة خارج قالب الشعر الغربي، وذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري، والضياع الكامل

_**التشكيل النثري**: البعض يزعم أن مجرد الكتابة بالنثر الذي يتماثل مع الكتابة النثرية الغربية هو دخول في الحداثة ، فهؤلاء يهتمون بشكل الشعر لا بمادته وكيانه .

_**الاستحداث المضموني**: يزعم أصحاب هذا الوهم أن كل نص يتعاطى إنجازات العصر وقضاياه، هو نص حديث بالضرورة.

---

[1] _ أدونيس، الشعرية العربية ، ص:79

[2] _المرجع نفسه، ص:89

[3] _ينظر: المرجع نفسه، ص:93_94_95

إذن، كانت هذه نظرة مقتضبة على ما جاء في كتاب الشعرية العربية، أما بالنسبة لكتاب سياسة الشعر فقد أشار أدونيس في إحدى محطاته إلى التفكير والاهتمام بتطوير الشعرية العربية انطلاقا من أمرين اثنين: "يتصل الأول بالشكل أو على الأصح، بالتشكيل، ويتصل الثاني.. بالتجريب والاستقصاء"[1]، فمن الناحية الأولى يدعو إلى اتخاذ أشكال ومفاهيم جديدة تكون بمنأى عن الأوزان الخليلية كاعتماد قصيدة النثر كقالب شعري مستحدث، لتصبح مقياسا للشعرية العربية، وكذلك القصيدة الشبكية المركبة التي يمتزج فيها الوزن بالنثر، بالإضافة إلى المفهوم الذي سماه لاحقية الشكل إذ لم يعد الشكل حسبه قاعدة جاهزة، وإنما أصبح تموجا يتبع حركة النفس، وبالتالي أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص، أما من الناحية الثانية، فقد نظر لما سماه القول المجهول مقابل التصور التقليدي الذي نظر لما يسمى بالقول المعلوم، أي اعتماد الغموض و التعبير الخارج عن السائد، بدل الكلام المألوف الواضح[2].

هذا بالنسبة لأدونيس الناقد والمفكر والمنظر، أما بالنسبة لأدونيس الشاعر المبدع فأعماله تطفح بالشعرية وأسرارها وطاقاتها إلى حد بعيد من الإبداع والابتكار، فالقارئ لمدوناته الإبداعية، يجده يوظف الكثير من مقومات الشعرية الحداثية، حيث أفاد من الرمز والأسطورة، والتناص، واتخذ من لغة الغموض والانزياح قالبا تعبيريا جديدا.

2.2.كمال أبو ديب: ينطلق أبو ديب في تحديد شعريته من خلال مفهوم العلائقية والكلية حيث يرى بأنها" خصيصة علائقية، أي إنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتُها الأساسية أن كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3]، فهو ينشد الكلية

[1] _أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت _لبنان، ط1، 1985، ص:72

[2] _ينظر: المرجع نفسه، ص:73_74

[3] _كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص:14

والعلائقية من خلال تظافر عدة مقومات وتواشجها فيما بينها بغية خلق شعرية اللغة، وبالتالي يرفض الظاهرة المفردة وحدها دون وجودها مع ظواهر أخرى، لأن تحديد الشعرية يكون عديم الجدوى إذا تم الاعتماد على :" الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الايقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي...الخ، إذ إن أيّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المشكلة في بنية كلية "[1]، فهذه الكلية والعلائقية هي الأساس في صنع الشعرية.

ويصف أبو ديب الشعرية بأنها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر" [2]، ويحدد الفجوة مسافة التوتر بأنها ذلك" الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون(نظام التركيز (Codé)(في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين متميزين ، فهي :1_ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة ، لكنها 2 _ علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية : أي إن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس" [3]، ويكون ذلك عن طريق خلخلة النظام اللغوي، والخروج به عن السائد المألوف في اللغة العادية التواصلية، يقول أبو ديب في هذا الصدد: " إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة : مسافة التوتر"[4]، ومن خلال هذا الطرح يتبين بأن أبا ديب يحذو في تحديد مفهوم الشعرية حذو

[1] _ كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص:13

[2] _المرجع نفسه، ص: 21

[3] _ المرجع نفسه، ص: 21

[4] _المرجع نفسه، ص:38

جون كوهن عندما ربطها بالانزياح .[1]

غير أن هذا التأثر لم يكن حذو النعل بالنعل، فإذا كان كوهن قد جعل من الانزياح معيارا للتفريق بين الشعر والنثر، وحصر الشعرية في الشعر عندما أقر بأنها علم موضوعه الشعر، نجد أن أبا ديب " لم يميز بين الشعر واللاشعر، ذلك أن كلا من الشعر والنثر ينضويان تحت خيمة الأدب"[2]، كما أن مفهوم الفجوة مسافة التوتر لأبي ديب، أشمل وأعم من مفهوم الانزياح عند كوهن، يقول حسن ناظم:" أن الانزياح مفهوم متعلق_فقط_ باللغة، أما مفهوم الفجوة : مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل ،إذ يغطي التجربة الانسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة مسافة التوتر "[3].

إن شعرية أبا ديب تتمثل في اعتماد التصور البنيوي في شق وتتجاوزه في شق آخر، فالجانب المعتمد هو البحث في البنى اللغوية، أما الجانب الذي تم فيه التجاوز هو عدم الاكتفاء بتلك البنى اللغوية ومحاولة رصد البنى الشعورية والتصورية التي لها علاقة بالأيديولوجيا وبرؤيا العالم، بمعنى أنها تبحث في كل المستويات المختلفة عن الفجوة: مسافة التوتر[4]، يقول أبو ديب في هذا الصدد:" تتشكل الفجوة : مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا : أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا. هكذا يكون الإقحام أحد المنابع الأصلية للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة. وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائة للأشياء مصدرا للشعرية."[5]، ومن هناك كان مفهوم الفجوة مسافة التوتر من أبرز مفاهيم الشعرية العربية المعاصرة، حيث قدم فيه أبو ديب تصورا جديدا يمتح

[1] _ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 124

[2] _ المرجع نفسه،ص:124

[3] _ المرجع نفسه، ص:130

[4] _ ينظر: الرجع نفسه ، ص:131

[5] _ كمال أبو ديب، في الشعرية، ص:37

من شعرية جون كوهن في جوانب ومتجاوزا إياها في جوانب أخر.

المبحث الثالث : الشعرية والفن الروائي

1. الرواية لغة واصطلاحا:

1.1.لغة:ورد في معجم لسان العرب أن الرواية مشتقة من الفعل روى يقال:" روي من الماء، بالكسر، ومن اللبن يروي ريا...ويقال للناقة الغزيرة : وهي تُروي الصبي لأنه ينام أول الليل...وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه ، .. ورواية كذلك إذا كثرت روايته ، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية ، ويقال : روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه .قال الجواهري: رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ، في الماء والشعر، من قوم رواة ، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته ، وأرويته أيضا"[1] ،وجاء في القاموس المحيط أيضا أن الرواية مشتقة من الفعل (روى) يقال:" روى الحديث، يروي رواية وتَرَوَّاه"[2] ،وجاء في معجم العين للخليل: " الرواية رواية الشعر والحديث، ورجل كثير الرواية والجمع رواة"[3] ، إذن، يتبين من خلال القراءات اللغوية في القاموس العربي أن كلمة رواية استعملت للسقي كما أطلقت على رواية الشعر والحديث النبوي الشريف، وبالتالي فهذه المدلولات مبتعدة كل البعد عن معنى الرواية كجنس أدبي.

2.1 .اصطلاحا: إنه لمن الصعوبة بمكان أن نجد تعريفا جامعا مانعا للرواية وعلّة ذلك طبيعتها المرنة والزئبقية التي اختصت بها عن باقي الأجناس الأدبية، فهي غالبا ما " تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل"[4]، لذلك نجد أن المفاهيم اختلفت و تعددت في وضع حد لهذا الجنس الأدبي، وعليه سنحاول اختيار بعض

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ،بيروت ، دت ،دط، ج14 مادة روي ص:345_348

[2] _ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ص: 1290

[3] _ الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تح: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2 ،ط1، ص: 165

[4] _ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص: 11

المفاهيم الأكثر وضوحا :

يعرفها لطيف زيتوني في معجمه مصطلحات نقد الرواية بقوله: "الرواية، في الصورة العامة، نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها، ونجاحها أو إخفاقها في السعي."[1]، يتضح من خلال هذا التعريف بأن الرواية شكل نثري تخيلي يحاكي الواقع ويتمثل التجربة الإنسانية، لها خصائص معمارية تشكل بنيتها، كالوصف والحوار والاكتشاف والشخصيات ووظائفها.

و جاء في معجم المصطلحات الأدبية بأن الرواية "سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد"[2]، أي إنها من الأنواع القصصية التي تمتاز بالطول وتتسم بتداخل الأحدث وتعددها، على خلاف الأنواع القصصية الأخرى التي تعتمد في غالب الأحيان على حدث واحد ونزر قليل من المشاهد.

وغير بعيد عن التعريفين السابقين يعرفها عبد الملك مرتاض بقوله:" هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظيّ، والأدب السريّ"[3] ، فالرواية حسبه عبارة عن شبكة من العلاقات والبنيات المتفاعلة فيما بينها، بحيث يؤدي هذا التفاعل والتعقيد إلى صنع جمالية هذا الجنس الأدبي وخلق شعريته .

[1]_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، بيروت_لبنان،2002، ط1 ،ص:99

[2]_ فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشئين المتحدين، تونس، 1986، دط ،ص: 176

[3]_ عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص:27

2:مقومات شعرية الفن الروائي المعاصر:

قبل أن نعدد بعض مقومات شعرية الرواية يجيب أن نتطرق إلى العلاقة الوشائجية التي تربط الشعرية بالسرد بصفة عامة؛ لأن الرواية فن سردي في المقام الأول، وتظهر هذه العلاقة أولا في المبدأ الذي يقومان عليه وهو استخلاص قوانين الإبداع الفني، فإذا كانت الشعرية حسب قول هروشوفسكي :" هي الدراسة النسقية لأدب كأدب. إنها تعالج قضية ما الأدب؟ والقضايا الممكنة المطورة منها، ك: ما الفن في اللغة ؟ ماهي أشكال وأنواع الأدب ؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما ؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ماهي المظاهر الخاصة لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن النصوص الأدبية؟ "[1]، فإننا نجد علم السرد يضطلع ببعض هذه المهام، إذ يختص بـ" دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[2]، كما أن شعرية النص السردي أو الروائي " لا تحددها الأحداث أو الوقائع المروية، رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تقدم من مساهمات خطيرة أحيانا في هذا المجال، إنما تحددها قبل أي شيء آخر طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار"[3]، إذن فالرابط المشترك هو الدراسة النسقية، وعملية استنباط القوانين والخصائص التي تحكم هذا الأدب وتشكله، وتصنع جماليته.

أما الأمر الثاني فهو انفتاح دائرة الشعرية إذ لم تعد مقتصرة على" تجليات اللغة وهي (المعبأة بالحالات الوجدانية أو المصوغة صوغا مؤثرا أو الملونة بالأخيلة ..) وإنما تطول أيضا إلى الشخصيات غير المألوفة أو الخيالية أو الطريفة أو المجنونة أو المختلة وتطول كذلك الموقف ذاته

---

[1] _ شلوميت ريمون كنعان التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 1995، ص: 10

[2] _ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، ط3، 2002، ص 174:

[3] _ سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت _ لبنان، ط1، 1991، ص:163

ويمكن أن تكون شعريا وإلى إيحائية البنية الكلية ودلالتها وتواتراتها المفتوحة أو إلى حالة التباس فالشعرية يمكن كمونها خارج تجليات اللغة المباشرة "[1]، وهذا ما يبحث عنه في دراسة العمل السردي، وفي مقابل انفتاح الشعرية نجد انفتاح حقل السرديات أيضا فمع" تطور النظريات الأدبية والنقدية وتعاظم نفوذ العلوم الإنسانية شهدت السرديات نفسها تحولات عميقة على صعيد المنهج والموضوع، وتبلورت مقاربات جديدة تزاوج بين الشعرية البنيوية في امتداداتها الاسلوبية والنصية والسيميائة والشعرية الجدلية أو التأويلية المعتمدة على معطيات وأدوات لسانية والتحليل النفسي والفلسفة وعلم الاجتماع .. "[2].

فمن خلال هذه الانفتاحات والتداخلات، يرى النقاد أن هناك علاقة جد وثيقة تربط بين السرد والشعرية، وهذا ما أكده الناقد يوسف وغليسي في خضم مقاربته العميقة لمصطلح الشعرية حيث يقول: " على هذا الفضاء النقدي الشاسع للشعرية، وما يتاخمها من حدود اصطلاحية معقدة نسبيا، تواجهنا مصطلحات أخرى من حقل معرفي مجاور تربطه بالشعرية وشائج قربى عميقة، يمكن أن نجمعها، مؤقتا، ضمن عائلة اصطلاحية واحدة تسمى السرديات "[3]، وعليه يرى يوسف بأن السرد فرع من فروع الشعرية،" السرد يشكل فرعا من شجرة الشعرية "[4]، وهذا ما استنتجه في دراسته الفاحصة لمصطلحات النقد الأدبي.

ومن هنا يمكن القول بأن شعرية السرد " هي فرع من الشعرية، أو هو شعرية مقيدة، تختص بأشكال السرد المختلفة ، وعلى رأسها جميعا الرواية ، والتي تحتكم إلى مجموعة من القواعد

---

[1] _ بول شاوول ، علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة ، مجلة التبيين ، العدد 6، 1فريل 1993 ص: 124

[2] _ يوسف شكير ، شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط ، مجلة عالم الفكر ، العدد 2، المجلد 30، اكتوبر- ديسمبر 2001 , ص: 242

[3] _ المرجع نفسه، ص: 279.

[4] _ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت _لبنان، ط1، 2008، ص: 281.

وإجراءات التحليل الخاصة، التي هي قوانين للنوع، مثل الأنساق الزمنية والتبئيرية والصيغية "[1]، بالإضافة إلى تشكلات المكان وتمظهرات الشخصيات، واستراتيجية العتبات النصية، وكذا تجليات اللغة وما ينتج عنها من ظواهر إبداعية كالانزياح والمفارقة والتناص وغيرها، والتي هي بمثابة القوانين التي تتيح للروائي-إضافة إلى الناقد-مساحة توافقية لبناء النصوص الروائية ومعالجتها ومن ثم نقدها.

وبناء على ما سبق سنحاول أن نعدد بعض مقومات شعرية الرواية والعناصر التي تتحكم في تشكيل جماليتها الفنية، وأن نقدم لها وصفا مقتضبا على أن نفصل فيها بعض الشيء في فصول لاحقة، وهذا لا يعني بأننا سنذكر كل المقومات وإنما نقتصر على بعض المحاور التي سنعتمد عليها في خضم اشتغالنا على المدونات الروائية في الفصول التطبيقية :

1.2.العتبات النصية : إن للعتبات النصية أهمية كبرى في العملية الإبداعية وكذا النقدية، لذلك أولى الخطاب الإبداعي والنقدي الحداثي عناية خاصة بعتبات النص، سواء من خلال حرص المبدعين على انتقاء ما يناسب متونهم الإبداعية أو من خلال اعتمادها كمفاتيح قرائية تعين النقاد على سبر أغوار النصوص، وتتجلى أهمية هذه العتبات في " كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور والوشاية والبوح. ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات"[2]، فلا يمكن إقصاء هذه الاستراتيجيات التي تحيط بالنص، وذلك لما لها من دور في تحفيز القارئ وحثه على القراءة، بالإضافة على أنها عبارة عن علامات تتوارى خلفها

[1] _ ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة 1، 2011_2012،ص: 85

[2] _ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب، دط، 2000 ،ص: 23، 24

العديد من الدلالات الكامنة التي يحاول القارئ إخراجها إلى العلن، ونظرا لهذه الأهمية التي تكتسبها العتبات المحيطة بالنص عدها الناقد جيرار جينيت موضوعا للشعرية ضمن ما أسماه بالمتعاليات النصية أو حينما أسس لشعرية المناص كما رأينا في مقام سابق.

وانطلاقا من هذا الوعي بدور العتبات النصية في الخطاب النقدي الحداثي أصبح الروائيون المعاصرون يحرصون كل الحرص على جعلها فضاءات تأويلية مشحونة بالدلالات، بدءا بالعنوان والغلاف والصور والإهداء والتصديرات النصية وغيرها من العتبات، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد أن الروائي المعاصر اليوم يحرص كل الحرص على انتخاب العناوين المناسبة وصياغتها صياغة جيدة ورصينة، تتناسب مع المتون التي يطرحها ويحمّلها أبعادا دلالية وجمالية ليست من قبيل الاعتباط وإنما لمقصديات معينة، وذلك أن العنوان يضطلع بدور مهم في العملية الإبداعية " فهو علامة نصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر(النص)، وتخلق جوا من الألفة، يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص، والتسلل إلى ردهاته الداخلية "[1].

والأمر نفسه بالنسبة للغلاف لأنه لم يعد رسومات وصورا وزخرفة شكلية فحسب، ولم يعد أوراقا سميكة تُدثّر صفحات المتن خشية التلف، بل أصبح عنصرا هاما في معمارية النص لأن " الغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ، قبل النص نفسه، فهو ينتزع السلطة من النص ويتحدث باسمه إلى إشعار جديد، فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص، وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته"[2] كما أنه إحدى العلامات الدالة على البعد الإيحائي للنص، وهكذا الحال بالنسبة لبقية العتبات، التي أخذت وافر الاهتمام في الخطاب النقدي والإبداعي الحداثي، فلا يمكن لأي دارس أو ناقد أن يمرّ عليها مرور الكرام، كما لا يمكن لأي مبدع أن يوظفها توظيفا

[1] _ عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ سورية، ط1، 2011ص:15

[2] _ أحمد جاريد، الغلاف فضاء آخر للصورة، مداخلة في ملتقى وطني حول: الدور التربوي والتعليمي للصورة، انعقد بجامعة: مولاي إسماعيل، كلية الآداب بمكناس، المغرب، العدد الثالث، سلسلة الندوات، 1992،نقلا عن: حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 2000 ص: 220.

اعتباطيا عفويا.

2.2.الشخصيات: يعد مكون الشخصية من أبرز مكونات الخطاب الروائي، فهو المحرك للأحداث والمدير للحوار والمؤثث للمكان، والمتفاعل مع الزمن، فلا وجود لرواية بدون شخصيات، لذلك حظي هذا العنصر السردي بعناية كبيرة في حقل الدراسات النقدية، واكتسى مفهوما جديدا في الشعرية المعاصرة، أصبحت معه الشخصية الروائية عبارة عن" مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكتسبها في علاقتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[1]، إن هذا المفهوم النسقي ينأى عن المفاهيم النقدية الكلاسيكية التي كانت تنطلق من رؤى سيكولوجية واجتماعية، إذ إن الرؤية المعاصرة تغيرت نظرتها حول تمثل الشخصية في العمل الروائي و" أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى. ومن أجل ذلك ربما عدت الشخصية مجرد كائن من ورق، وأنها ، أولا وقبل كل شيء، مشكلة لسانياتية"[2]؛ أي إنها تنطلق من اللغة وتعود إليها، وبالتالي هي كائنات ورقية يسهم النص في تشكيلها، لتكتمل بعد ذلك على يد القارئ من خلال الفجوات التي يتركها النّاص؛ أي إنها " ليست معطى قبليا وكليا وجاهزا، إنها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النص لحظة التوليد، وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة التأويل ." [3]، ويعني هذا أنها تتعلق بنشاط القراءة ومدى فاعلية القارئ في عملية التأويل.

---

[1] _ سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب ط1، 1997،ص: 88

[2] _ عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص: 82

[3] _ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية _سوريا، 2013، ط1، ص:15

3.2.المكان: حاولت الشعرية الجديدة أن تجعل للمكان خصوصية مميزة داخل المعمار السردي فهو" البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي "[1]، ويجمع الشعريون الجدد على أن المكان في الرواية هو ذلك المكان المتخيل الذي تصنعه اللغة مثله مثل " المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدإ المكان نفسه"[2] إذن فالمكان الروائي هو من صنع اللغة؛ لأن النّاص يحاول أن يجعل اللغة أداة طيعة في يده فيبرز بذلك إبداعه الفني في ابتكار الصور التي تجعل المكان الفني الموجود في الرواية ماثلا في الصورة الذهنية وكأنه مشاهد بالبصر، ثم يأتي دور القارئ في الكشف عنه عن طريق تمثله والتعايش معه.

إن للمكان دورا مهما في العملية الإبداعية؛ إذ يسهم في تشييد بنية النص السردي وتماسك عناصره كما أنه " يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال في العالم "[3] ، كما أن له القدرة على التعبير عن مختلف الدلالات والمعاني التي يحيل إليها النص الروائي من خلال تعدد الأمكنة في النص الروائي، إضافة إلى هذا فإن شعرية المكان لاتقف على مستوى تشكيل بنية النص فقط بل تتركز أيضا " في فرادة الرؤية، وفي جوهريتها، وفي عمق ما اكتشفته في ذلك المكان، وفي اتصاله بالحقائق الإنسانية الكبرى التي تمس الوجود البشري على الأرض في أدق مواضيعه

[1] _ حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، 1990، ط1، ص:29

[2] _ المرجع نفسه، ص: 27

[3] _ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، 1991، ط1، ص:70

الحساسة."[1]؛ أي لا يمثل رؤية فنية وجمالية وفقط، بل ورؤى اجتماعية وفكرية، ويحاول خلق معنى جديد ونظرة جديدة. وكذا يسهم في بلورة قراءة جديدة.

4.2.الزمن: إن لمكون الزمن علاقة وطيدة بفن القص" فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا _إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية _فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[2]، إذ إن له دورا فعالا ورئيسيا في تشييد الصرح السردي وبنائه، فهو يشكل الإطار العام الذي تتفاعل فيه شتى المكونات والتقنيات من زمان ومكان وشخصيات وأحداث .

وقد أولت الرواية الحداثية عناية خاصة بمقولة الزمن؛ إذ عمد الروائيون إلى استخدام تقنيات يتحكمون فيها بالزمن السردي وفق طريقة ورؤية حداثية، تنأى عن الطريقة القديمة والكلاسيكية التي اعتادت توظيف الزمن توظيفا عفويا، لتنتقل الرؤية الروائية المعاصرة إلى التوظيف الواعي والمكثف للزمن و بشتى التقنيات المتاحة بغية تحقيق غايات فنية وجمالية، وتقوم هذه الرؤية المعاصرة على خلخلة النظام الزمني وتكسيره ليصبح بذلك" زمن العالم المتخيل غير منظم حسب تسلسل زمني طبيعي أو تاريخي، ولا تخضع جمل النص الروائي إلى ترتيب زمني مسبق الصنع، بل القارئ هو الذي يقوم بإعادة تكوين النظام لحظة التحليل "[3].

وتقوم شعرية الزمن على القوانين والتقسيمات التي سنها النقاد الحداثيون، من خلال التفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب، و دراسة العلاقة بين الزمنين وما ينتج عنها من تقنيات كالمفارقات الزمنية، والإيقاع الزمني وبالتالي أصبحت تلك التقنيات بمثابة القوانين التي تتيح للروائي عملية بناء النص، كما تتيح للناقد أيضا عملية النقد والتحليل، بحثا عن شعرية الزمن في النص السردي.

---

[1] _ علي مهدي زيتون، في مدار النقد الأدبي، الثقافة _ المكان- القص، دار الفارابي، بيروت _لبنان، 2011، ط1 ص:68

[2] _سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، دط، 2004، ص:37 .

[3] _ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص: 187

5.2.اللغة الشعرية :أصبحت الرواية الحداثية تولي عنايتها الخاصة باللغة، وذلك باعتمادها على اللغة الشعرية التي تتشكل بواسطة " مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى "[1] ، فراحت لغتها تدنو من لغة الشعر في أحيان، وتتماهى معها في أحايين أخرى، لتتحطم بذلك القيود الفاصلة بين ما هو شعري وما هو روائي، لأن الرواية الجديدة أصبحت" تنافس الشعر، مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري، وعندما تمتلئ بالاستعارة ، أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات" [2]، لذلك يرى الكثير من النقاد أن الرواية الجديدة لن تنجح إلا من خلال خروجها عن السائد المألوف على المستويات اللغوية، فنجاحها يتأتى بفضل فرض "لغة جديدة، وقواعد جديدة، وطريقة جديدة لربط الأخبار المختارة كأمثلة فيما بينها، لتظهر لنا أخيرا كيفية إنقاذ الأخبار المتعلقة بنا، عندئذ تعلن اختلافها عما يقال كل يوم ، وتظهر بمظهر الشعر."[3] ، وهذا المظهر هو الذي يحررها ويعتقها من تقاليد الكتابة الكلاسيكية.

وقد تعددت مظاهر حضور اللغة الشعرية في الرواية الحداثية، فعمد الروائيون إلى خلخلة النظام اللغوي باستخدام الظواهر التركيبة والدلالية والبلاغية والإيقاعية المنزاحة، والأسلوب المفارق الخارج عن المألوف، واللغة الإشارية التي تعتمد التلميح لا التصريح، وكل هذا من أجل تحقيق شعرية النص، وكذا جذب القارئ والتأثير فيه من ناحية ودعوته إلى التأمل والقراءة والتأويل من ناحية أخرى.

---

[1] _ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الإسكندرية_ مصر، ط2، 1983،ص: 76

[2] _ جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998 ص159 .

[3] _ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص:96.

6.2.المفارقة: تعرف نبيلة إبراهيم المفارقة بأنها" لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[1]. ومن خلال هذا التعريف نلاحظ بأنها ممارسة لغوية تقوم في الأساس على التناقض بين المظهر والمخبر، وهذا التناقض والتعارض هو الذي يشد القارئ ويجعله يبحث عن المعنى المتواري، وهنا مكمن الأهمية فيها إذ إنها " تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو ينتبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا، وما بينها من اتساق أو تنافر، فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد "[2] .

وهكذا تعد المفارقة ملمحا من ملامح شعرية الرواية المعاصرة، فقد اتخذها الروائي المعاصر كقالب تعبيري، ليحمل نصه الإبداعي طاقات تعبيرية مشحونة ومكثفة بالدلالات، لتصبح معطى تأويليا، مفتوحا على القراءات، كما استخدمها كأداة للتواري والتمويه، وكذا استعمالها لغرض جمالي يروم كسر الرتابة اللغوية، والانزياح عن كل ما هو سائد في طرائق التعبير، وكل ذلك من أجل كسر أفق التلقي، وتحقيق جمالية النصوص.

7.2.التناص: إن ظاهرة التناص في مفهومها العام والشائع هي عبارة عن حضور روح نص سابق في نص لاحق، أو هو عملية تتفاعل فيها النصوص الإبداعية فيما بينها، وقد عدت هذه الظاهرة مقوما من مقومات الشعرية المعاصرة، لذلك نجد أن الروائيين المعاصرين يكثرون من استخدامها بوعي أو بدون وعي، حيث أصبحت الرواية المعاصرة ميدانا للتفاعل والتمازج بين مختلف النصوص، وذلك لطبيعتها المرنة وقابليتها للانفتاح والتداخل، وهذا " ما يميز الرواية

[1] _ نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مصر، العدد 3_4، سبتمبر، 1987، ص: 132

[2] _ سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، المركز القومي للنشر، الأردن، دط، 1999،ص: 14.

كجنس أدبي – في تصور باختين– بالمقارنة مع الأجناس الأخرى أنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين الأجناس المختلفة (الشعر النثر، الرحلة، المذكرات، الرسالة...) " [1]، أي إنها فضاء أرحب ووعاء أقدر على استيعاب مختلف النصوص والأنواع الأدبية، لذلك نجد أن الرواية غالبا ما "تحاور الأنواع الأخرى، تسلبها أهم مقوماتها لتحتفظ بها لنفسها، إنها ترهن النص السابق لتسلبه جوهره، وبذلك تؤسس ذاتها من خلال استمداد عناصر حياتها من مقومات حياة الأنواع الأخرى، وبذلك تحيا وهي تجدد نفسها بناء على قاعدة المحاكاة والتحويل" [2]، ومن هنا كانت ظاهرة محاورة الأنواع الأدبية الأخرى واستدعاء نصوصها آلية من آليات تحقيق الكتابة الإبداعية في النص الروائي المعاصر، وبذلك أصبحت هذه الكتابة منصهرة في بوتقة واحدة، فالروائي اليوم له الحق في أن يغترف من فنون أدبية أخرى ليشكل عالمه الروائي الخاص، كأن يعمد إلى استحضار الكلام الموزون المقفى، أو أن يعمد إلى استخدام سائر الفنون النثرية ليشكلها وفق رؤية جديدة، كما أن له الحق في أن يستحضر مختلف النصوص من الحقوق المعرفية الأخرى كالنص التاريخي والديني والسياسي والفلسفي... إلخ، وهكذا يصبح هذا العالم الروائي عالما هجينا بامتياز، تتواشج فيه العديد من النصوص والأنواع.

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010:ص17.

[2]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط1، ،1992، ص: 109

الفصل الثاني

شعرية العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة

- ✓المبحث الأول: شعرية العنوان
- ✓المبحث الثاني: شعرية الغلاف
- ✓المبحث الثالث: شعرية العتبات الداخلية

تمهيد:

تبوأت العتبات النصية منزلة كبيرة في الدرس النقدي المعاصر، إذ أصبحت مع الشعرية الحديثة مجالا قرائيا، وآلية يستند عليها المتلقي ليصل إلى القيم الدلالية والفنية الكامنة في النص، وذلك أن العتبات " تشكل نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به "[1]، فهي بمثابة العلامات التي تقيم علاقات مع المتن بغية التعريف بكينونته والكشف عن هويته، أي إنها عبارة عن مفاتيح تسهم في إنتاج دلالة النصوص واستنطاقها، والكشف عن جمالياتها، فلا يمكن للدارس الاشتغال على النصوص ومعرفة قيمها الدلالية إلا من خلال العتبات التي تحيط بها سواء كانت لغوية أم بصرية، وعلى هذا النحو، سنسعى في هذا الفصل إلى مقاربة استراتيجية العتبات النصية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر متخذين من رواية " نزلاء الحراش" للروائي الحبيب السائح، نموذجا للتطبيق، مركزين في ذلك على أهم العتبات التي حفل بها هذا النص السردي، بدءا بالعنوان، ثم الغلاف ومكوناته، وانتهاء بالعتبات الداخلية.

المبحث الأول : شعرية العنوان:

تمثل استراتيجية العنونة أمَّ باب العتبات النصية، نظرا للموقع الذي يتميز به العنوان في العمل التأليفي وبخاصة الإبداعي منه، فهو " بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي الدلالي"[2]، ويتسم هذا المكون العتباتي بالتكثيف والاختزال، مما يجعل منه إشعاعا لغويا مشحونا بالدلالات التي يحاول المتلقي الاهتداء إليها، لأن العنوان في العمل الأدبي " يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فاعلية تلقٍ ممكنة"[3]، وعلى هذا النحو تشكل هذه العتبة فضاء تأويليا حمّالا للعديد من القراءات والتأويلات، بالإضافة على أنها نسق دال على مقاصد

[1] _ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص: 16

[2] _ بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان _ الأردن ط1، 2001، ص:46

[3] _ المرجع نفسه، ص: 36

المؤلف وإيماءاته، وذلك أن "استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الأيديولوجية واستيحاءاته النفسية من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير عند ما يتعلق الأمر بعمل إبداعي شعري أو نثري"[1]؛ لأن العمل الإبداعي أكثر خصوبة عن غيره من الأعمال التأليفية الأخرى.

وقد حازت مسألة العنوان في الشعرية المعاصرة منزلة كبيرة بعدما كانت خامدة الذكر في مراحل سابقة، سواء في النقد الغربي أو العربي "فانتقل اهتمام النقاد به من مجرد تمثله كظاهرة نصية عابرة وعرضية، كما ساد في الدراسات النقدية التقليدية، إلى الارتقاء به إلى مستوى أكثر تخصصا في نطاق ما صار يدعى لاحقا بـ علم العنونة"[2]، ويرجع الفضل في ذلك إلى مجموعة من النقاد والباحثين، على رأسهم ليو هوك (L hook) الذي يعد " أحد أقطاب علم العنونة، بعد انكبابه على الدراسة التفصيلية للعنوان في مستوياته التركيبية وأبعاده الدلالية، مستقصيا العلاقات الجلية والخفية التي توجد بين رموز العنوان والثيمات التي يحيل عليها"[3]، بالإضافة إلى جيرار جينيت الذي استفاد من التصورات السابقة وأفرد للعنونة المقالات والمؤلفات ضمن مشروعه الذي انتقل فيه من شعرية النص إلى شعرية المناص أو ما يعرف بالعتبات النصية .

وبالموازاة مع تزايد اهتمام النقد باستراتيجية العنونة تزايد اهتمام الكتاب والمبدعين بالعناية في اختيار عناوين لمتونهم، وفق رؤية معاصرة ترى في العنوان علامة أو إيماءة تلمح أكثر مما تصرح ويتم ذلك باتخاذ لغة الانزياح والمفارقة والغموض، لا كما في الكتابة التقليدية التي كانت توظف العناوين البراقة والمسجوعة، وتعتمد لغتها على التصريح الذي يحيل مباشرة على المحتوى، وبالتالي فالعنوان مع الشعرية الحداثية أصبح إشعاعا لغويا مكثفا يحتوي على ما لا تحتويه التراكيب والجمل

[1] _ حسين سليمان، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق _ سوريا، دط، 1997، ص: 97

[2] _ عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص: 16

[3] _ المرجع نفسه، ص: 17

الطوال في اللغة، وفضاء تأويليا مشحونا بالدلالات، وأرضا خصبة للقراءة الإنتاجية.

وبناء على ما سبق سنقدم قراءة للصوغ العنواني " نزلاء الحراش" موضوع الدراسة في هذا الفصل، وذلك من خلال المستويات اللغوية الثلاثة (المعجمي، التركيبي، الدلالي) مع تبيان وظائف هذا العنوان، بغية التقرب بعض الشيء من الدلالات والوظائف التي احتواها .

1.المستوى المعجمي: وهو ما يتعلق بالدلالة المعجمية، ويعنى بالبحث" عن دلالة الكلمة التي استخدمت بها في المجتمع مفردة أو في تركيب سواء أكان المعنى حقيقيا في أصل الوضع، أو مجازيا منقولا عن معنى حقيقي. فالمعجم يبحث عن معنى الكلمة بذكر معناها أو مرادفها أو مضادها أو ما يفسرها"[1]، ومن هنا سنستعين بهذا المستوى الذي يبحث عن معاني الوحدات اللسانية للعنوان المنتخب، فتلك المعاني يمكنها أن تعيننا على القراءة في المستوى الدلالي أيضا.

"**نزلاء الحراش**" يتكون هذا العنوان من وحدتين لسانيتين :

- **نزلاء**: مفردها نزيل، وقد ورد في معجم لسان العرب أن كلمة نزيل مشتقة من مادة نزل ومن معانيها " النزول: الحلول، وقد نزلهم ونزل عليهم ونزل بهم ينزل نزولا ومَنْزَلا ومَنْزِلا بالكسر شاذ"[2]، أما عن معنى كلمة النزيل في حد ذاتها فيقول صاحب اللسان:" والنزيل: الضيف، وقيل:

  نزيل القوم أعظمهم حقوقا وحق الله في حق النزيل"[3]

- **الحراش**: هذه الوحدة عبارة عن دال مكاني لم يرد في المعاجم، والحراش في هذا العنوان عبارة دائرة من دوائر ولاية الجزائر، وبالنظر إلى علاقة هذه الوحدة بسابقتها تحيل الحراش في السياق إلى أحد أشهر السجون الجزائرية الموجود بمنطقة الحراش والتي شيدها الاستعمار الفرنسي وبقيت إلى يومنا هذا.

---

[1] _ محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة_ مصر، 2011دط، ص:157

[2] _ لسان العرب ابن منظور، ج11، ص، 656

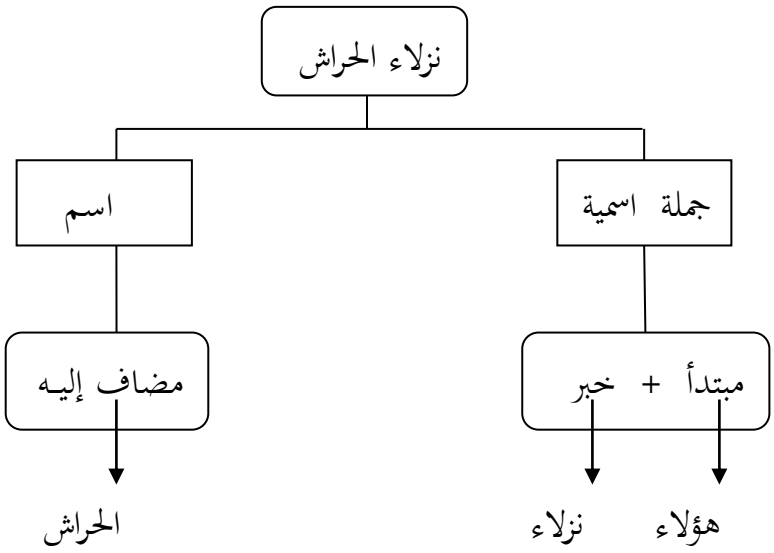
[3] _المصدر نفسه، ص: 658

2. المستوى التركيبي: يعد من أهم المستويات في دراسة عتبة العنونة، ويتعلق هذا المستوى بدراسة الجانب النحوي للعنوان، وذلك لما للنحو من أهمية في دراسة أي نص، لأن الغاية منه تتجلى في "فهم تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها، وترابط هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر بحيث تؤدي معنى مفيدا، ويبين علائق هذا البناء، ووسائط الربط بينها، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وسيلة من هذه الوسائل."[1]، كما أن دراسة المستوى التركيبي النحوي تشكل بؤرة تستقى منها القيم الدلالية والجمالية التي يحتويها النص الإبداعي من خلال تراكيب لغته، وذلك لأن "الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بينة الزمان والمكان التي تولد فضاء النص وتخلق الفعل فيه، مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه"[2]، وعلى هذا النحو يشكل المستوى التركيبي أمرا ذا أهمية في دراسة عتبة "نزلاء الحراش"، فما المظاهر اللغوية التي احتواها هذا الصوغ العنواني؟

"**نزلا الحراش**" يتكون تركيب هذا العنوان من كلمتين شكلتا جملة اسمية حيث جاءت كلمة نزلاء خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هؤلاء، أما لفظة الحراش فمضافا إليه.

[1] _ محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة_مصر،د ط، 2003، ص:19

[2] _ يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت_ لبنان، ط3، 1985، ص: 127



من المظاهر اللغوية الملاحظة على هذا التركيب العنواني: (اشتغال خاصية الحذف، التعريف بالإضافة، وروده جملة اسمية)، وذلك كله لدلالات معينة، فأما الحذف فقد طرأ على المبتدأ (المسند إليه) إذ جاء محذوفا وقدر (بهؤلاء)، وتم الإبقاء على الخبر (المسند)، إذ لم يبد الكاتب اهتمامه بالمبتدا وحاول أن يأتي بالخبر للقارئ مباشرة كونه قطب الرحى في هذا الموضوع، وهو ما حقق شعرية العنوان في الجانبين اللغوي والدلالي، أما بالنسبة للتعريف بالإضافة فقد كان للمضاف إليه دور في تعريف المضاف، فلفظة (الحراش) أسهمت في تبيان معنى لفظة (نزلاء) وتعريفها، فالمضاف إليه عرّف للقارئ ووضح له المضاف فعن أي نزلاء يتحدث؟، أهم نزلاء الفندق؟ أم نزلاء البيت؟ أم نزلاء ماذا؟؟؟، وهكذا المضاف إليه في لفظة (الحراش) والتي تدل على السجن الموجود بمنطقة الحراش كان لها دور في إزالة اللَّبس، ليرتسم في ذهن القارئ على أن الكاتب يتحدث عن سجناء سجن الحراش.

أما فيما يخص ورود العنوان جملة اسمية، فإن له دلالة معينة، فإذا كانت الجمل الاسمية تفيد الاستمرارية والثبات والاستقرار، فإننا وبالعود إلى متن هذه الرواية، نجد خاصية الاستمرارية والثبات حاضرتين، غير أن هذا الحضور كان بطريقة مفارقة، وقد تمثل ذلك في استمرارية الاضطراب والفوضى والفساد وثباتها على جميع الأصعدة سياسيا وثقافيا واجتماعيا، وعبر جميع الحقب

والمحطات التاريخية للجزائر، فمن الملفوظات السردية التي تصف هذا اللاّ استقرار قول السارد: " واقع بلد لا يخرج من مرحلة اضطراب إلا ليدخل غيرها"[1]، وقد كان مظهر اللا استقرار حاضرا على مستوى الموضوعات التي عالجتها الرواية كالموضوع السياسي، وعلى مستوى الأحداث وشخصيات الرواية أيضا.

لقد تم في هذا النص عن طريق الاسترجاع التعريج على أكثر المحطات توترا في تاريخ الجزائر بدءا بتصوير فترة الحرب التحريرية وكيف أنها لم تسلم من الفساد حيث شهدت الكثير من المؤامرات والخيانات، والمقطع السردي الآتي يبرز ذلك، تقول والدة فيصل في شكل استرجاع لزمن الثورة: "حدثني أبوكم مرة أنه عرف خلال حرب التحرير ضباطا قتلوا أو اغتيلوا لأسباب عقائدية رفقاء لهم يعرفهم. وكان أحد الذين عاشوا خلف الحدود برّر له ذلك خلال حفل استقبال بمناسبة عيد الاستقلال بقوله : الثورة كالقطة تأكل أبناءها، وبرغم ذلك تبقى ثورة مقدسة"[2]، وكذلك في هذا المقطع الذي يشي بأن الثورة لم تسلم من الدنس والخبث السياسي:" لأنك شهدت أن حرب التحرير، ككل الحروب الحديثة لم تكن مقدسة ولا نقية"[3]، فهذه المقاطع وغيرها توحي بعدم الاستقرار والثبات، حتى أن هذا اللاّ استقرار قد تواصل إلى غداة الاستقلال حيث عرف المشهد السياسي الجزائري اضطرابات عدة تمثلت في الاعتقالات والانقلابات السياسية، وهذا ما رصدته الرواية في العديد من الاسترجاعات.

كما تم رصد أشد المراحل اضطرابا في تاريخ الجزائر وهي الحرب الأهلية الدموية، أو ما يعرف بالعشرية السوداء، يقول السارد: "في مدخل إحدى البنايات بشارع العربي بن مهيدي كانا مسحا بها ما شغلهما في سقيفة مقهى ساحة البريد المركزي من حديث في السياسة عن الآثار

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، دار ضمة ، الجزائر، دار مسكيلياني ، تونس، ط1، 2021، ص: 17

[2] _ المصدر نفسه، ص: 133

[3] _المصدر نفسه، ص: 215

النفسية والاجتماعية التي خلفتها عشرة أعوام من المواجهة الدموية مع الجماعات الاسلامية المسلحة "[1] ، وفي غيرها من المقاطع تم ذكر ما يشير الى تلك الفترة الدموية وما حدث فيها.

بالإضافة إلى تصوير الهزة السياسية العنيفة التي بدأت بالحراك الشعبي وانتهت بخلع الرئيس وتغيير النظام والزج بالكثير من وجوه النظام السابق في سجن الحراش يقول السارد:" في الغد، الثاني والعشرين من شهر فيفري، كان حدث التغيير المنتظر قد أزفت لحظته. فانطلق في شكل حراك شب كحريق في هشيم من أقصى البلد إلى أقصاه." [2] وقد شكل هذا الحدث البؤرة مركزية في النص .

ومن مظاهر اللا استقرار الذي ورد في النص ذكر الأزمة الصحية الأخيرة التي مست العالم أجمع وهي ما يعرف بفيروس كورونا، يقول السارد متحدثا عن فجيعة فيصل: " ثم هرب إلى قناة ثالثة. هذه كانت تبث صورا لسيارات إسعاف بصفاراتها المولولة وأضوائها الراجفة، وأروقة مستشفيات تسري فيها حركة نمل، ومصالح استعجالات مكتظة بمرضى كلهم بأجهزة تنفس محمولة، وصورا لمن يبدون توفوا قبل لحظات ولآخرين افترشوا الأرض في انتظار أن تجهز لهم أسرة"[3]، فهذا الحدث شكل نمطا من أنماط اللا ثبات الذي طغى على هذا النص السردي.

فضلا عن كل هذا فقد مس اللاّ استقرار شخصيات الرواية إذ بدت في الكثير من المرات غير مستقرة وقلقة إلى حد كبير من التوتر ونخص بالذكر هنا الشخصيتين البطلتين فيصل ونبيلة، ففيصل كان يشعر بالتشتت والاغتراب، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر نجد السارد يصف اغتراب فيصل الروحي والوجودي قائلا: " على امتداد شهور من ذلك، عاش فيصل، كما يضيف، فريسة لهاجس الموت. متى يموت وكيف يموت_ وإن كان يدرك أن ما يفصل بين الموت والحياة هو الزمن

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش ، ص: 114

[2] _المصدر نفسه، ص: 142

[3] _ المصدر نفسه، ص: 297

فحسب"[1] وقد كان من الشخصيات المضطربة على مدى صفحات الرواية، أما نبيلة فكانت في حالة تأزم واغتراب سياسي وثقافي رهيب، يصف السارد حالة نبيلة عن طريق الشخصية نفسها :" اليوم كل شيء يكسر في أرواحنا مزيدا من الأمل. الأزمة السياسية والاجتماعية من جانب، وهذه السلطة التي تقمع فينا حريتنا من جانب آخر "[2]، وقد تواتر ما يشير على اضطراب هذه الشخصيات .

ومن خلال ما تقدم في هذا الشأن يتضح أن الاستمرارية والثبات اللذين اتسم بهما عنوان الرواية عندما جاء جملة اسمية، كان مفارقا فهو الاستقرار على اللا استقرار والثبات على اللا ثبات وهذا ما بدا ظاهرا على مستوى الموضوعات والأحداث والشخصيات .

3.المستوى الدلالي: يسهم هذا المستوى في الكشف عن دلالات العنوان، ولكي يمكن أن نتقرب من هذه الدلالات بعض الشيء يجب أن نستعين بما جاء في المستوى المعجمي من معان للوحدات اللسانية في عنوان " نزلاء الحراش"، ثم نحاول أن نربطها بالمتن والمضمون لكي تتضح الدلالة، فلا يمكن قراءة العنوان دلاليا بمعزل عن المتن، لأن العنوان في أي نص يستمد نسقه الدلالي من العلاقة التي تربطه بالبينة النصية التي وَسَمَتْهُ.

إذن، كنا قد رأينا سابقا معاني الوحدات اللسانية لهذا الصوغ العنواني (نزلاء الحراش)، فنزلاء جاءت بمعنى النزول وهو الحلول، (حل في ذلك المكان أي نزل به)، ومن معاني (النزلاء) الضيوف فقد ورد في القاموس أن النزيل هو الضيف، أما الحراش فهي إشارة إلى السجن الموجود بمنطقة الحراش، فالقارئ لهذا العنوان يستشف أن هذه الرواية تتكلم عن سجناء سجن الحراش وهو ما كان ماثلا في النص؛ إذ تتحدث عن الشخصيات التي مرت بسجن الحراش، بدءا من الحرب التحريرية ثم إلى غداة الاستقلال، ثم العشرية السوداء، وختاما بحملة الاعتقالات التي طالت

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش ، ص: 46

[2] _ المصدر نفسه، ص: 68

مسؤولين سامين في الدولة (وزراء، جنرالات، ولاة، رجال أعمال)، وهذا الحدث الأخير شكل بؤرة مركزية في النص واحتل مساحة واسعة من النص السردي، بالإضافة إلى الاعتقالات التي اتصلت بالحراك أو ما يعرف بمعتقلي الرأي، وهكذا تمكنت عتبة العنوان من أن تلعب دورا رئيسيا في المتن السردي؛ إذ لم يشذ العنوان ولم يبتعد عن الهيكل العام للمتن، فكان قطعة مهمة من النص الكلي وشى بالأحداث الواقعة ضمنها، وتفاعل معها تفاعلا متبادلا، لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: لماذا اختار الكاتب كلمة نزلاء دون غيرها ؟، لماذا لم يقل سجناء الحراش أو معتقلي الحراش مثلا؟.

ربما يرجع هذا _في اعتقادنا_ إلى أن العنوان يحمل مفارقة ساخرة، فإذا كانت كلمة نزلاء كما ورد في المعجم تدل على الضيوف، والضيافة فيها شيء من التكريم، فإننا على هذا النحو نستشف أن العنوان الذي وسمت به الرواية جاء مفارقا، وقد أفادت المفارقة هنا معنيين أو غرضين، الأول هو الحسرة على السجناء المظلومين زورا وبهتانا، أولئك المخلصون الذين صورتهم الرواية سواء عن طريق الاسترجاع الخارجي أو عن طريق شخصيات كانت فاعلة في الرواية واعترفت بفضلهم ونزاهتهم ووطنيتهم، من أمثال المجاهد السي لخضر، أحد المجاهدين الشرفاء، والصحفي عاطف الورثي الذي سخر قلمه لمحاربة الفساد، وكأن الروائي يقول متحسرا نعم كرم هؤلاء المخلصون بزجهم في سجن الحراش في مرحلة من مراحل الفساد السياسي .

أما المعنى الثاني من هذه المفارقة الساخرة فيفيد التهكم والتشفي من رؤوس الفساد السياسي، أولئك الذين زج بهم الحراك إلى سجن الحراش وكأن الروائي بعدما قال كرم المخلصون بالسجن، يقول: ونعم كرم الفاسدون بعد مرحلة انتقالية وحساسة في تاريخ الجزائر، وكان هذا التكريم بإنزالهم في سجن الحراش، وكان ذلك من قبيل السخرية، وآيتنا على ذلك أن السارد قد نعتهم في هذا النص بالضيوف أكثر من مرة، وهذا ما بدا في الحوار بين السجين سي لخضر والحارس حول الطارئ والحركة غير العادية التي يشهدها السجن الأشهر في البلد:" هل سيغلقون هذا السجن؟

_بالعكس

_ماذا يحدث؟

سينزل بينكم ضيوف جدد، ردّ الحارس الرئيسي وكأنه يكلم شخصا آخر، حاجبا ابتسامته منصرفا" [1]، وكذلك ما جاء في حديث السجناء عن هذا الطارئ: " إنهم يهيئون لاستقبال ضيوف جدد"[2]، وكذا قول السارد في أحد الملفوظات السردية:" على مرّ أيام، كان ترقب المساجين نزول (ضيوف جدد)، بين حين وآخر قد أضحى لا يختلف عن انتظارهم مناسبات العفو الرئاسي. كلما حدث ذلك طبعته عندهم هتافات تكبر أو تصغر. تطول أو تقصر، بحسب درجة كل (ضيف). على أن أكبرها شهرة كان وصول رئيسي حكومة سابقين وجنرال ورئيس الحزب الحاكم"[3]، إذن كل هذه المقاطع السردية تدل على المفارقة الساخرة التي استعملها الروائي وكأنها من قبيل المدح بما يشبه الذم، كما أن هذه المقاطع ربما تشي بعض الشيء سبب تسمية نزلاء بدل سجناء؛ وبالتالي حقق هذا الاختيار شعرية النص وكان له دور في إغراء القارئ ودفعه إلى الإقبال على هذا العمل.

4.وظائف العنوان:

احتفى النقاد والدارسون بمسألة العنونة وراحوا يبحثون عن خصائص هذه العتبة النصية ومكوناتها وتحديد الوظائف التي تضطلع بها، هذا المبحث الأخير كان أرضا خصبة للبحث والتقصي إذ نجد العديد من الباحثين قد حاولوا تحديد وظائف العنوان، كل حسب تصوره ورؤيته، فمنهم من انطلق من وظائف ياكبسون التواصلية، ومنهم من كانت له تصورات أخرى، مثل كلودنشتين الذي جمع هذه الوظائف في ثلاثة نقاط: وهي وظيفة فتح الشهية، الوظيفة التلخيصية، الوظيفة التمييزية، وكمثل تحديد شارل غريفل الذي حصرها في وظائف: التسمية التعيين والإشهار، في حين حددها رولان بارث في وظيفتي: الوسم وفتح الشهية، ليأتي جيرار

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص: 166

[2] _ المصدر نفسه، ص: 166

[3] _المصدر نفسه، ص: 171

جنيت بعدما استفاد من التصورات السابقة ويختصرها في العناصر الأربعة التالية: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة الإغرائية[1]، وهكذا تعددت وظائف العنوان وتنوعت من دارس إلى آخر وإن كانت تختلف اصطلاحيا، فهي تتقارب شيئا ما، غير أن أبرز التصورات التي توصلت إلى تحديد هذه الوظائف هو تصور جينيت، والذي تكمن جدته في تخطيه للوظائف الكلاسيكية " التي درج السابقون على التقيد بها (كالتعيين والتسمية، والوصف، والاختصار). وإن كانت كلها متضمنة في العنوان بداهة، ذلك أن مفهوم الإيحاء سيفتح آفاقا إبداعية ونقدية مغايرا لما كان سائدا "[2]، أي إن الجديد في هذا التصور يتجلى في الوظيفة الإيحائية التي تحظى بموقع مهم من جملة الوظائف.

ونظرا لأهمية دراسة وظائف هذا المكون العتباتي، سنعمل على تحديد الوظائف التي اضطلع بها عنوان: نزلاء الحراش، وذلك وفق تصور جيرار جينيت.

1.4.الوظيفة التعيينية: وهي وظيفة قارة وثابتة في أي عنوان، وذلك أنها " تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس"[3] ، وبالتالي فهي وظيفة ضرورية وإلزامية، لأن " المتعارف عليه أن العنوان (اسم/nom) للكتاب، به يعرف كما جرت عليه العادة في التسمية، فتسمية طفل ما تعني مباركته، فمتى أعلن عن اسمه سيم تسجيله به، دون النظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه، كذلك أن تسمي كتابا، يعني أن تعينه/تعننه، كما نسمي شخصا تماما، لهذا انسحب نظام التسمية على العنوان، فلابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء"[4]، ومن هذا المنطلق اشتغلت هذه الوظيفة في عنوان "رواية نزلاء الحراش"،

---

[1] _ ينظر: عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية ، ص: 19_20_21، وينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:49_50

[2] _ عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص: 20

[3] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص: 86

[4] _المرجع نفسه، ص: 78

فالوسم الذي وسم به هذا العمل السردي منحه وجوده وهويته، وكيانه المستقل، دونما أي تطابق مع عمل آخر حتى مع الكاتب نفسه أو غيره من الكتاب، وعلى هذا النحو أسهم التعيين في إزالة اللبس، وأعطى للرواية حضورا ومقروئية.

2.4. الوظيفة الوصفية: هي التي "يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص"[1]، إذ تعمل على وصف المحيط العام الذي يدور فيه النص، وذلك أن عتبة العنونة لابد لها من علاقة تواشجية بالمتن الذي وَسَمَتْهُ، لأن" العنوان هو نتيجة للنص، وفق معادلة تقوم على علاقة تبادلية، أي إنه بنية لها بعدها الفكري الذي يمتد في جوهر النص، كما ينطلق النص من العنوان لارتباطه الحميم بأفكاره. ويمكن الإشارة إلى شرعية الهيمنة التي يمارسها العنوان ضد النص لأنه العتبة المفتاحية التي تفضي إليه"[2]، وهكذا اضطلع عنوان نزلاء الحراش بهذه الوظيفة، إذ جاء واصفا لمتن الرواية، دون تظليل أو لبس، مانحا للمتلقي المحور العام الذي يدور فيه هذا النص حتى قبل مباشرة عملية القراءة، وبخاصة عندما يدرك المتتبع لمنجز الحبيب السائح السردي أن "نزلاء الحراش" جاءت بعد رواية "ما رواه الرئيس" التي صدرت معها في نفس السنة، والتي تناولت المشهد السياسي الجزائري معرجة على حراك 22 فبراير، الذي كان لبنتها الأساسية وحدثها الأبرز، فعلى هذا الحال يمكن للمتلقي أن يفترض مسبقا فحوى نص نزلاء الحراش، الذي كان عبارة عن حلقة أخيرة من حلقات مشروع الحبيب السائح، ففي هذا الصدد يصرح هذا الأخير قائلا عن روايته: "نزلاء الحراش اعتبرها تكملة وخاتمة لمشروع آخر مختلف عن مشاريع كتاباتي السابقة_ذات الصلة بالمحنة الوطنية وما خلفته من آثار نفسية عميقة في وجدان الشعب الجزائري وبتاريخ حرب التحرير وتيمة الهوية_ وقد استغرق مني عشرة أعوام، بدأ برواية (من قتل أسعد المرّوري) وتتابع برواية(ما رواه

[1] _عبد الحق بلعابد، عتبات، ص:87

[2] _ باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، السعودية، العدد 61، ماي، 2007، ص:54

الرئيس) وانتهى برواية(نزلاء الحراش)"[1] ، وتأسيسا على هذا، فإن المتلقي يعي نوعا ما بما يدل عليه هذا العنوان.

3.4. الوظيفة الإيحائية: هي أكثر ارتباطا وتواشجا بـ" الوظيفة الوصفة، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ طريقتها في الوجود ...إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها جينيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي"[2]، وبالتالي نجد أن هذا التداخل بين الوظيفتين قد كان ماثلا في عنوان "نزلاء الحراش" فأدت الوظيفة الإيحائية نفس الدور الذي أدته الوظيفة السابقة (الوصفية)، إذ جاءت واصفة للمتن، موحية بما هو موجود في ثنايا هذا النص السردي، وهكذا فإن الوظيفة الإيحائية لا تكون مستقلة بنفسها دونما تداخل مع الوظيفة السابقة، إلا في العناوين الأكثر غموضا واعتياصا، المبنية على قدر عال من الانحراف والمراوغة.

4.4. الوظيفة الإغرائية: وهي التي تسهم في إغراء المتلقين وتحاول دفعهم إلى اقتناء العمل وقراءته، وتنطوي هذه الوظيفة على قيمتين يحملهما العنوان" قيمة جمالية تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته"[3]، ويتجلى العنصر الإغرائي في نزلاء الحراش من خلال الانتخاب المحكم والرصين الذي انتخبه الحبيب السائح لهذا العمل، وهذا دأبه في بقية أعماله، إذ جاءت عناوينها مستفزة ومواكبة للحدث والواقع، هذا الأمر الذي ويجبر القارئ على دخول عوالم نصه

[1] _ إيهاب مصطفى، الحبيب السائح " نزلاء الحراش" خاتمة لمشروع مختلف عن كتاباتي السابقة، الموقع الإلكتروني: https://www.dostor.org، 03_01_2022

[2] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص:87_88

[3] _ المرجع نفسه، ص: 85

السردي " رغبة في التواصل والاستكشاف(لذة الكشف)"[1]، لأن المبدع بصفة عامة غالبا ما يلهث وراء " استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ، وحمله على المتابعة"[2]، فهذه الاستراتيجية كانت حاضرة في نزلاء الحراش خاصة أن زمن ظهور الرواية في طبعتها الأولى كان غير بعيد عن الأحداث الواقعية التي تناولتها الرواية كالحراك، وحملة الاعتقالات، والطارئ الذي شهده سجن الحراش في تلك السنة، وبالتالي كانت مواكبة للواقع والحقيقة، محاكية لها بأسلوب تخييلي، ليس من قبيل كتابة التاريخ والواقع وإنما لإعادة قراءته، ومساءلته فنيا وكشف المسكوت عنه، فهذا الأمر هو الذي يُسوق لها ويحث المتلقي على اقتنائها ومن ثم قراءتها.

وبناء على ما تقدم في هذا المبحث الذي قاربنا فيه عنوان رواية " نزلاء الحراش" نستشف أن عتبة العنونة قد شكلت مدخلا أساسيا وموجها قرائيا لهذا النص السردي، بحيث رسم هذا العنوان للقراء بأسلوب مختصر مكثف لاحتمالات المعنى الكامن في النص، إذ استطاع الحبيب السائح أن يجعل من هذا الملفوظ أيقونة دالة لخصت المضمون ولمحت على المحتوى، وفسرت السياق العام لهذا العمل الفني، كما لاحظنا أن الكاتب قد اشتغل على مستويات اللغة لهذا الصوغ العنواني اشتغالا فنيا، فعلى مستوى المعجم جاءت وحداته اللسانية بسيطة دون تعمية أو تعقيد كبير، أما على مستوى التركيب فقد اضطلع ببعض الظواهر اللغوية كاشتغال آلية الحذف، وروده جملة اسمية، وقد كانت لها دلالات في النص، أما على مستوى الاختيار والدلالة فقد كان للأسلوب المفارق دور في تحقيق قيمه الجمالية والدلالية التي ارتبطت بالنص، فضلا عن هذا فقد اضطلع بمختلف وظائف العنونة، فكان للوظيفة التعيينة دور التسمية ومنح الهوية والوجود لهذا العمل، وكان للوظيفة الوصفية التي تواشجت بالوظيفة الإيحائية دور الوشاية بما جاء في مضمونه، وأما الوظيفة الإغرائية فكان لها دور التحفيز والتشويق على فعل القراءة وعملية الاقتناء .

[1] _ بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 60

[2] _ المرجع نفسه، ص: 60

المبحث الثاني : شعرية الغلاف

لم يعد تصميم الغلاف في العمل الإبداعي "حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية له "[1]، وقد مثل هذا العنصر أحد أهم النصوص الموازية التي استأثرت مع حلول مقولات الشعرية المعاصرة، التي انتقلت من شعرية النص إلى شعرية المناص، مقاما أثيرا، فتم التنويه إلى دور وأهمية هذه العتبة في توجيه مسار قراءة النصوص الإبداعية، باعتبارها عتبة من عتبات الولوج التي لا تقل أهمية عن العنوان، وذلك أن الغلاف وما يحتويه من مكونات تؤثث معماريته "يعد المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبارات اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية"[2] ، ونظرا لأهمية هذه العتبة يرى الدارسون أنه " لا بد من مقاربتها وإخضاعها للقراءة والبحث والتأويل"[3]، كونها أرضا خصبة للقراءة والبحث وفضاء تأويليا مشحونا بالقيم الدلالية والجمالية التي يضطلع بها العمل الأدبي خاصة.

ويحتوي الغلاف الخارجي في العمل الإبداعي على مجموعة من الأيقونات البصرية واللغوية التي تؤثث فضاءه، وتتوزع على واجهتين، إحداهما أمامية والأخرى خلفية، فتحتوي الأولى على " اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم

[1]_ مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص124

[2]_ عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان_الأردن، ط1، 2008، ص:17، نقلا عن: سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، عمان_ الأردن، ط1، 2016، ص:43

[3]_ صابر عبيد، النص الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، دط، 2014، ص: 379

والصور التشكيلية"[1]، أما بالنسبة للمكونات التي تحملها الواجهة الثانية أي الخلفية فنجد" الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر"[2]، وعليه تسهم هذه الاشارات والمكونات في تقريب الرؤية لاستكناه العمل الأدبي، وتكون بمثابة الأيقونات التي يستعين بها الباحث لخوض غمار التأويل فيها، والكشف عن شعرية الأعمال من خلالها.

وتأسيسيا على ما سبق سنحاول في هذا المبحث قراءة مكونات الغلاف في رواية "نزلاء الحراش" موضوع الدراسة في هذا الفصل، وذلك من خلال التطرق إلى المكونات الآتية:

1.الصورة المصاحبة (لوحة الغلاف): تعد الصورة المصاحبة من أبرز الأيقونات البصرية التي يحتويها الغلاف، ولأن النفس البشرية تستأنس وتنجذب إلى الصور والأشكال والألوان، فإن الصورة المرفقة بالغلاف هي أول ما يخاطب العين، لهذا عدت علامة من علامات جذب القارئ كما أن وضعها واختيار لوحة دون سواها لا يكون من قبيل الاعتباط والعفوية، وإنما لدلالات معينة ومقصودة، وبالتالي " تتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه عديد التأويلات والقراءات، بعّده حيزا مهما في المنجز النصي يشد المتلقي ليخاطبه بلغة بصرية في ظل جماليات المؤسس على كل ما هو إيحائي وملغز، مادة(الصورة) وروحا(المسكوت عنه) عبر الانفتاح والتراسل بين الغلاف والمتن"[3]، فهي كغيرها من عتبات الولوج حمّالة للدلالات والمعاني التي تستدعي القارئ ليخرجها إلى العلن .

وتتخذ الصورة المصاحبة عدة أشكال وأنواع، كالصور الفوتوغرافية، والصور الكاريكاتورية،

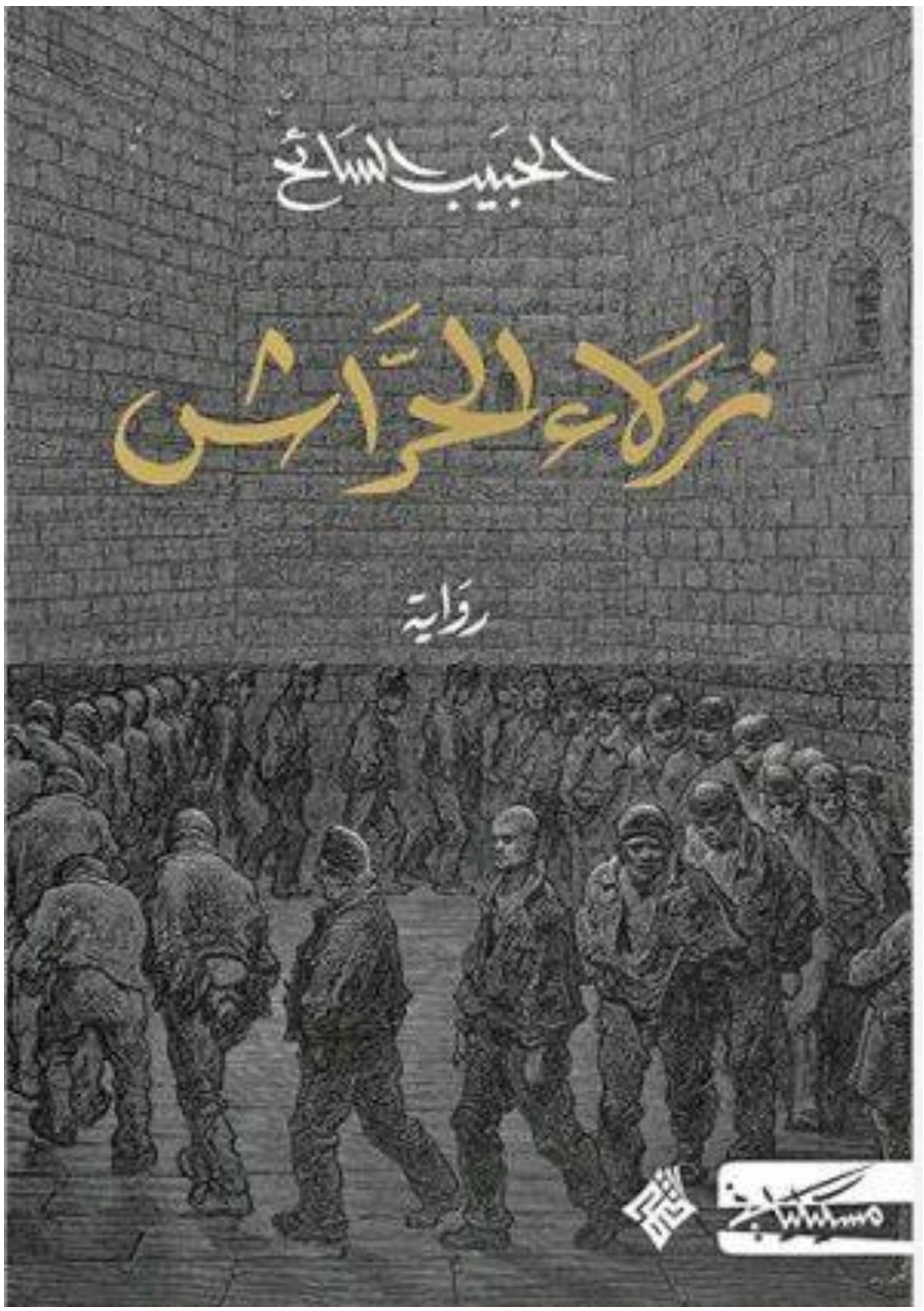
---

[1] _ جميل حمداوي ، دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، الرابط الالكتروني:
https://www.diwanalarab.com/، 2022_01_21

[2] _ جميل حمداوي ، دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، الرابط الالكتروني:21_01_2022
https://www.diwanalarab.com/،

[3] _ وفاء دبيش، وردة بويران، تصميم الغلاف والمسكوت عنه في كتابات فاطمة المرنيسي مجلة النص المجلد 8 العددَ، 2021، ص320

واللوحات التجريدية، وكذا لوحات فنية لفنانين مشهورين، فهذا النوع الأخير اتخذته رواية "نزلاء الحراش" صورة مصاحبة لغلافها، حين استمدها المصمم من اللوحة الفنية المشهورة والموسومة بـ"جولة السجناء"، للرسام فينسينت فان غوخ (vincent van gogh) أحد أعلام الفن التشكيلي، حيث أشار الكاتب إلى ذلك في الصفحة الداخلية. وقد توزعت هذه اللوحة على كل صفحة الغلاف من أعلاها إلى أسفلها دون أن تسيج بإطار أو خطوط، كما هو موضح في الصورة الآتية:



(صفحة الواجهة الأمامية لرواية نزلاء الحراش)

إذن، ترسم هذه اللوحة مشهدا يتشكل من سجن عالي الجدران يحتوي على نافذتين مقوستين صغيرتين في الجدار الأيسر من السجن ونافذة وحيدة في جداره الأمامي، وفي أعلاه تحلق فراشتان، و يدور في وسطه مساجين بخطى تبدو متثاقلة وأجساد متهالكة، وملابس رثة، معصوبي الرأس يسيرون في حلقة دائرية، ومما يلاحظ أن كل السجناء كانوا معصوبي الرأس إلا واحدا منهم بدا رأسه عاريا. وتعكس هذه الصورة من الوهلة الأولى حالة كبيرة من اليأس والقلق والتأزم، فمشهدها العام يوحي بالسوداوية.

إن استحضار هذه اللوحة التشكيلة كان عبارة عن محاكاة أو كأنها تناص مباشر(شكلا ومضمونا)، وبالتالي سنستحضرها كنص غائب اتخذ ليعبر عن النص الحاضر، وذلك من خلال ربط الصورة الحاضرة (التي جاءت في غلاف الرواية بمعية المتن) مع الصورة الغائبة (لوحة فان غوخ ودواعي رسمها) لكي نتقرب من بعض الدلالات.

رسمت هذه اللوحة سنة 1890 ويعود سياق رسمها إلى أن "فان غوخ" عانى من أزمة نفسية دخل على إثرها مستشفى الأمراض العقلية من 1889إلى 1890، وفي خضم تواجده بالمصحة نصحه الأطباء بالرسم، وبعد بضعة أشهر من رسمه اللوحة وخروجه من المصحة أنتحر هذا الفنان بإطلاق النار على نفسه، وقد كتب أحد الكتاب عن هذه اللوحة بأنها مثلت رمزا لنهاية هذا الرسام فلم تكن الحياة له سوى سجن كبير مثل الذي رسمه وأن الأشخاص الذي يسيرون إلى مالا نهاية ليسوا إلا الفانيين المساكين والأرواح الفقيرة الملعونة[1]، فمن المدلولات والثيمات التي تتضمنها هذه اللوحة تيمة اليأس والانكسار والاستسلام، فإذا كانت" تعبر أحسن تعبير عن حالة الإنسان المحاصر في وعيه، عن حالة فان جوخ في المستشفى حيث أن مرضه لم يعد يسمح له بالسيطرة

[1] _ ينظر:إسراء العفيف، لوحة جولة السجناء للفنان فنسنت فان كوخ، الموقع الالكتروني :
2022_01_24-/https://e3arabi.com/arts-and-entertainment

على الأشياء المحيطة به، الكل يخيفه ويرعبه، حيث يصبح الإنسان مثل الجرذ المحاصر"[1]، فإن هذا الإحساس سيطر على الرواية من خلال الحدث وبخاصة الشخصيات، ونخص بالذكر هنا شخصية البطل فيصل حيث كان في حالة حصار نفسي، مثلما حدث لفان غوخ، ثم إن المتأمل في اللوحة يجد بأن دائرة السجناء كما أشرنا سلفا يسيرون في مالا نهاية معصوبي الرأس، أو يرتدون قبعات إلا رجلا واحدا كان عاري الرأس، يقول أحد الذين كتبوا عن هذه اللوحة:" ومن الملاحظ أن فان جوخ قد مثل نفسه في هذه اللوحة في شخصية سجين في مركز الصورة متميزا عن بقية السجناء، لكونه الوحيد الذي لا يلبس قبعة، مما يجعلنا نلاحظ شعره الأشقر والذي لا يدع مجالا للشك في أن السجين في مركز الصورة هو فنسنت نفسه والذي يدير وجهه ناحية مشاهد اللوحة، مما يعني أنه كان ينظر إلى نفسه، إلى الرسام، في شخصية الفنان فان جوخ الذي كان يرسمه"[2]، وعليه فهذه الإشارة، الرجل العاري الرأس دون البقية وما حملته من دلالة في اللوحة الأصلية، قد نجد لها عدة دلالات في هذه الرواية، فقد يكون ذلك الرجل شخصية فيصل والذي كان صوت الكاتب إذ توارى خلفه، ففيصل عانى الأمرّين، من الواقع الذي عاشه، وعانى في خضم كتابته المخطوط الذي يعني رواية نزلاء الحراش ومن الوباء الذي حلّ به، فقد كان حرا طليقا ولكنه مسجون في أفكاره وأحاسيسه، كما قد تعني تلك الإشارة وصفا لحالة الإنسان المعاصر المستلب الذات، الذي يعيش في عالم يعم فيه القلق والفوضى والخراب، فهو دائما في حصار ذاتي لا ينفك منه، فكما يقول أدونيس" أقسى السجون وأمرها تلك التي لا جدران لها."، وقد تكون تلك الإشارة معبرة عن حال الإنسان الجزائري المقهور، المغلوب على أمره، الذي لا يخرج من أزمة إلا ليدخل في أخرى أشد اعتياصا منها؛ أي إنه يدور في حلقة مفرغة كما يدور ذلك الرجل الموجود في اللوحة.

وعلى الرغم من سوداوية المشهد الذي حملته الصورة، إلا أن هناك بارقة أمل فيها وهو ما تمثله

---

[1] _ سعود سالم ، فان جوخ والسجن الاختياري، الموقع الالكتروني:

2022_01_26https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=749546

[2] _المرجع نفسه

الفراشتان اللتان كانتا تحلقان في أعلى السجن محاولتين الخروج منه في دلالة على محاولة البحث عن الحرية والانعتاق، وقد تحقق بعض ذلك الأمل في الراوية وهو ما تجسد في بوادر التغيير التي مست المشهد السياسي الجزائري بداية من الحراك ثم إلى تغيير النظام، كما تمثل في تحرر شخصية فيصل عندما صدح عاليا في آخر عبارة من هذا النص السردي معلنا عن الحرية، يقول السارد متحدثا عنه" وركض نحو الحمام عاريا صارخا: (الحرية، أخيرا، يا نبيلة)"[1]، ومنها فقد تحقق الأمل في الصورة الحاضرة المرتبطة بالرواية، ولم يتحقق في الصورة الغائبة حين انتحر فينسينت فان غوخ بعد رسم هذه اللوحة بأشهر فقط، كما رأينا سابقا.

وهكذا فإن مصمم غلاف رواية " نزلاء الحراش" قد استعان بهذه اللوحة وما تحمله من حمولات ليصدر هذا العمل، فقد أسهمت الصورة الغائبة في خدمة الصورة الحاضرة (بمعية المتن الروائي) على مستوى الشكل والمضمون، فعلى المستوى الشكلي جاءت هذه اللوحة مناسبة لعنوان الرواية ولموضوعها الذي تعالجه، وقد أضفت مسحة جمالية زادت من تشويق المتلقي وإغرائه، أما على مستوى المضمون، فلوحة فان غوخ غنية بالإيحاءات والدلالات، التي قد تكون مناسبة للتعبير عن مضمون النص السردي على مستوى الحدث والمكان وحتى الشخصيات، لذلك يمكن القول بأن اختيار اللوحة لم يكن من قبيل الصدفة والاعتباط، وإنما كان لحاجة فنية بالدرجة الأولى، فقد يتساءل سائل لماذا لم يختر المؤلف أو المصمم واجهة أخرى؟ كأن يضع صورة فوتوغرافية لواجهة سجن الحراش مثلا، أو أن يدرج رسمة كاريكاتورية لسجن ما، أو أي شيء آخر، ولذلك نحسب أن هذا الاستحضار كان استحضارا فنيا واعيا، أسهم في صنع شعرية الغلاف والنص معا، ومما لاشك فيه أنه أدى وظيفته الإغرائية بامتياز.

2.الصفحة الخلفية للغلاف: عادة ما تحتوي الصفحة الخلفية للمؤلفات وبخاصة الروائية منها على مجموعة من الأيقونات، كأن يتم إدراج صورة فوتوغرافية للكاتب، أو مقتبسا من الرواية نفسها، كما قد تحتوي على قراءة نقدية أو شهادة إبداعية بالإضافة لكلمة الناشر، وقد تؤثث

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص: 304

بسيرة ذاتية وعلمية للكاتب، وفي رواية نزلاء الحراش تأثثت الصفحة الخلفية للغلاف باسم المؤلف وعنوان الرواية، وكذا شهادة نقدية، هذه الأخيرة تعد من أهم الأيقونات التي وردت في الغلاف الخلفي لهذه الرواية، وذلك أن حضور عتبة القراءة النقدية لها دور مهم في العمل الإبداعي " كونها تحتضن أقوالا نقدية صادرة عن أقلام هي قامات من قامات الأدب والشعر والنقد، لذلك لا يمكنها أن تحابي أو تداهن، ومن شأن هذه القراءات النقدية أن تفتح بالدرجة الأولى شهية القارئ للإقبال على قراءة العمل الروائي، فهي نصوص فوقية تأليفية عامة تحظى بمكانتها، وعادة تكون هذه القراءات في الصفحة الرابعة على الغلاف"[1] .أي تكون ماثلة في الغلاف الخلفي.

احتوى الغلاف الخلفي لهذه الرواية على عتبة نقدية بقلم الناقد رضا الحسنى، كانت بمثابة التقديم لفحوى هذا النص؛ إذ يقول فيها: " هل يكون كتيبا أسود، أم مسرحية بلون الدم، أم رواية بنسائم الحرية أم عملا صحفيا استقصائيا؟

بين مطرقة السلطة وأجهزة الدولة والأوليغارشيا المتنفذة يغامر صحفيان موتوران لم يجف دم فقيديهما بعد، لإعادة كتابة تاريخ الجزائر، بالبحث عن الحقيقة وخلع أبواب الفساد الموصدة. فتضيق من حولهما القبضة ولا يفكها من حين إلى آخر غير وهج الحب المشتعل بينهما، فينزفان مع على ايقاعه أحداث عقدين من الزمن عسى أن يكون التاريخ عبرة ويحمي الشعب ثورته.

وهكذا تنفتح الرواية على أجواء الصراعات الطائفية والسياسية والارهاب والتهريب، وعلى أسئلة مضنية تمتد أحيانا إلى أعماق النفس البشرية. فتفضح المفترسين من بني البشر: بعضهم يقتل باسم الدين، وآخرون يسرقون ثمار حرب التحرير، وغيرهم ممن ينهبون خزائن الدولة في ظل رجل ، حتى كانت الثورة، فتحول سجن الحراش إلى كرسي اعتراف تتعرى عليه حقائق يلفظها المسؤولون السامون، تماما كما يلفظ فيصل الفيروس التاجي ويلفظُ الطغاة الجاثمون على صدور التائقين إلى

[1] ــ جلول بن دبلة : شعرية التناص في الخطاب الروائي الجزائري (عز الدين جلاوجي أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران(1) أحمد بن بلة.2017/2016.، ص: 305

الحرية"[1].

بهذه القراءة الشاعرية التي من شأنها أن تمارس فعل الغواية على المتلقي قدم رضا حسني فحوى رواية نزلاء الحراش، بطريقة مشوقة فأشار إلى محتواها العام، عن طريق الإيماء دون أن يحرق ما جاء فيها لكي لا يقتل متعة القراءة لدى المتلقي، و قد كان لهذه العتبة وظيفة إشهارية إغرائية تسهم حتما في جذب المتلقي إلى قراءة هذا النص، فكانت بمثابة المفتاح الذي يعين ويدفع إلى مباشرة فعل القراءة.

[1] _ينظر: الصفحة الخلفية لغلاف رواية نزلاء الحراش

(الصفحة الخلفية لغلاف رواية نزلاء الحراش)

3. اسم المؤلف: يضطلع هذا العنصر المناصي بدور فعال في عملية التلقي " فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه ثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمل، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[1]، فهذه العتبة تعد من

[1] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص: 63

أبرز "الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطابات التقبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ، فتشده انتشاء ولذة ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه، وتذوق بناه الجمالية والذرائعية"[1]، وقد كان ظهور اسم المؤلف كعتبة مصاحبة أمرا مهما في تصدير رواية نزلاء الحراش للمتلقي، فهذا المكون العتباتي يضعنا أمام علم من أعلام الرواية الجزائرية ألا وهو الحبيب السائح، هذا الاسم يجعلنا نستحضر التجربة الروائية المتفردة والمتميزة، الحافلة بالكثير من الروايات (زمن النمرود، تلك المحبة، مذنبون لون دمهم على كفي، زهوة، الموت في وهران، كولونيل الزبربر، تماسخت، من قتل أسعد المروري، أنا وحاييم، ما رواه الرئيس، نزلاء الحراش، تبحيرين محنة الرهبان السبعة)، فهذا المسار الروائي الحافل من شأنه أن يجعل من اسم المؤلف علامة مميزة تجذب القارئ وتستفز ذهنه، كما يكون بمثابة الوشاية عن خصوصية هذا العمل الذي هو بصدد الإقبال عليه، فالمتتبع لمنجز الحبيب السائح الذي يقبل على رواية نزلاء الحراش يدرك بعض الشيء خصوصية هذا النص إذا كان يعلم سلفا فلسفة الحبيب السائح في الكتابة، سواء على مستوى الرؤية والتوجه الإيديولوجي الذي ينطلق فيه من " وعي داخلي بحقيقة الذات المتمثلة في تاريخ الوطن والأحداث الجسام التي مر بها الشعب ليحقق ذاته بالحرية والانعتاق لتعبر إلى مستقبل يتخيله الكاتب ويرسم معالمه إنه النهوض والتقدم والبناء ... لكن ذلك الحلم سرعان ما يتكسر على صخرة الواقع المليء بعديد العقبات والرواسب التي لم نتخل عنها بعد بالرغم من زوال الاستعمار"[2]، أو على مستوى السرد والبناء الفني، الذي يتشكل عبر " الحضور الطافح للأدبية والمستوى الشعري المتسامي"[3] ولم يشذ الحبيب السائح عن هذه الفلسفة في كتابة رواية نزلاء الحراش في كلا الجانبين(الرؤية والتوجه الإيديولوجي، والبناء الفني)، وبالتالي فالدراية بهذه الفلسفة تساعد المتلقي على تلقف هذا العمل

[1] _جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور _ المملكة المغربية، ط2، 2020، ص: 22

[2] _ حمداني عبد الرحمن الرواية والتجريب ، قراءة في روايتي تلك المحبة والموت في وهران للحبيب السائح،مجلة مقاربات العدد32، 15، جوان 2018/ص:61

[3] _ المرجع نفسه ، ص: 61

وسبر أغواره.

ولورود اسم المؤلف في الغلاف عدة وظائف، منها وظيفة التسمية التي تثبت هوية المؤلف للمؤلف بإعطائه اسمه، ووظيفة الملكية التي تعمل على إسناد العمل لصاحبه، وتثبت ملكيته الأدبية والقانونية لذلك العمل، وكذا الوظيفة الإشهارية التي يكون فيها اسم المؤلف علامة دالة يمكنها أن تسهم في عملية الإقدام على اقتناء الكتاب أو عكس ذلك، عند قراءة اسم مؤلفه على الصفحة الأولى من الغلاف[1]، ونجد أن حضور اسم المؤلف في رواية نزلاء الحراش قد أدى الوظائف الثلاث، فبالنسبة لوظيفة التسمية يمكن القول بأن الحبيب السائح قامة من قامات الكتابة السردية الجزائرية، إذ يمنح هذا الاسم تصورا لدى القارئ عن هوية هذا العمل الأدبي، كما يمنحه رؤية مسبقة عن خصوصية الكتابة لدى هذا الروائي كما أشرنا سلفا، أما بالنسبة لوظيفة الملكية فاسم الحبيب السائح بدا ظاهرا بالبند العريض على غلاف الرواية الأمامي والخلفي، مما أثبت الملكية الأدبية والقانونية بنسبة هذا العمل لهذا الروائي، أما فيما يخص الوظيفة الإشهارية فوجود اسم الحبيب السائح على صفحة الغلاف بخط بارز، يدل على أن مصمم الغلاف يدرك معنى هذا الاسم في جذب القارئ، فهذا الروائي واحد من الكتاب الجزائريين الذين تركوا أثرا كبيرا في الساحة السردية الجزائرية المعاصرة، فشهرة الاسم تجعل من عملية الإقدام على العمل ممكنة وكبيرة، وذلك أن " الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا، فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا"[2]، ويجعل عملية التعاطي مع مؤلفاتهم كبيرة على عكس الأسماء المغمورة التي تحظى بعدد محتشم من القراء.

أما فيما يخص تموضع اسم المؤلف فقد تربع في أعلى صفحتي الغلاف الأمامية والخلفية، وهذا التموضع العلوي لم يكن اعتباطا لأن" وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في

[1] _ ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات، ص: 64_65

[2] _ جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص:22

الأعلى"[1] ، ومنه فورود اسم الحبيب السائح في أعلى صفحة الغلاف يدل على السمو والرفعة، فهذا الروائي أراد أن يثبت حضوره وذاته بتصدر اسمه لهذا العمل، وهذا دأبه في أغلب الأعمال التي جاء فيها الاسم في صدارة الغلاف.

4. المؤشر الجنسي: وهو يمثل الأيقونة الدالة على طبيعة العمل الإبداعي الذي ينتمي إليه النص، ويرى جيرار جينيت أن المؤشر الجنسي " ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"[2]، فهو يجلي للقارئ الطبيعة الأجناسية للعمل الذي سيباشر قراءته.

في "نزلاء الحراش" جاء التحديد الجنسي في وسط صفحة الغلاف الأمامية متموضعا تحت اسم المؤلف والعنوان وكذا في ظهر الغلاف، بعنوان" رواية" دالا على الجنس الأدبي الذي يندرج تحته هذا النص لاغيا عنه بقية الأجناس الأدبية الأخرى، فهذا التعيين الجنسي يجعل المتلقي في صورة واضحة، بأنه يتناول قراءة رواية دون غيرها من الأجناس، فالتحديد هنا عبارة عن موجه قرائي يساعد القارئ في البحث عن الدلالات كما يجعله يتسلح مسبقا بأدوات قراءة هذا النص، ومن هذا المنطلق تعتبر عتبة التعيين الجنسي مهمة في العمل الأدبي، فهي بمثابة النظام الذي من شأنه أن " يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[3]، يزيل اللبس والغموض، ويجعل المتلقي يتفاعل مع النص دون عناء كبير.

5.دلالة الألوان: يعد اللون من أبرز الرموز والفضاءات التعبيرية التي يستعملها الكاتب والفنان إذ يمكن له " أن يتحرك على شاكلة تعبير رمزي، أو تكوين جمالي، لمختلف الأغراض الحياتية أو

---

[1] _حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 60

[2] _ عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص: 89

[3] _ المرجع نفسه، ص:89

الفنية ذات الرؤية المختلفة، كما يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الانسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها. "[1] ، ونظرا للوظيفة التي يحملها اللون في الكشف عن بواطن النفس وخباياها، سنعمل على قراءة دلالة الألوان التي احتوى عليها غلاف رواية نزلاء الحراش:

اللون الرمادي: تبوأ الرمادي المنزلة الأولى من حيث درجة الاستعمال في الغلاف فقد توزع على الصفحة من أعلاها لأسفلها، ويرمز هذا اللون إلى" التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء"[2]؛ أي إنه لون يوحي بالسلبية، وقد حضرت دلالاته في الرواية، فالضبابية والتداخل والنفاق كان ماثلا على مستوى الحدث العام، حين سردت الرواية اضطرابات المشهد السياسي الجزائري وضبابيته خلال عقود من الزمن، فها هو السارد يصف لنا شروع فيصل في كتابته للمخطوط الذي سيظهر فيما بعد على أنه عبارة عن " رواية نزلا الحراش"، يقول:" جلس، إذا، إلى طاولة المكتب ففتح الحاسوب. وها هو برغم رهبته من الفشل، في لغة أخرى، غير لغته الصحفية، أحداث عقدين من الزمن كان بعظها نزفا من قلبه وألما، وبعضها شكوكا في ما اعتقده عن إنسانية الإنسان"[3]، إن هذا المقطع السردي يوحي بتلك السلبية التي حملتها دلالة لون غلاف الرواية؛ إذ جاءت معبرة عن هذا الاضطراب والتشاؤم والحزن، ومن المقاطع التي توحي بتلك الدلالات كذلك هو ربط هذا اللون بالمكان والشخصية، يصف السارد رمادية سجن الحراش وأثرها على شخصية سي لخضر أثناء تواجده في الزنزانة :" على إغلاق الحارس الرئيسي الباب، أحس سي لخضر زنزانته قد فرغت من حوله فعاود بحثه في جدرانها عن حفر أو رمز أو خطّ. فلم يقابله غير اللون الرمادي القاتم الغاشم"[4]، في هذا الملفوظ تتجلى مظاهر التشاؤم والسلبية عندما

---

[1] _ كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، 2013، ص: 40.

[2] _ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران _ الجزائر، دط، 2005،ص: 143

[3] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص:17

[4] _ المصدر نفسه، ص: 161

ارتبط المكان بذلك اللون مما انعكس سلبا على تلك الشخصية، كما كانت هذه الدلالات مرتبطة بدواخل شخصيات الرواية ، فكان للضبابية والنفاق والتداخل حضور بارز.

وعلى غرار دلالة الضبابية والتداخل التي يضطلع بها اللون الرمادي، يرى أهل الاختصاص في مجال الألوان من الجانب النفسي أن :" من يختار الرمادي في الموضع الأول يريد أن يغلف كل شيء، ويبقى غير ملتزم وغير متورط بصورة تجعله قادرا على أن ينتزع نفسه من أي تأثير خارجي. أنه غير متحمس لتحمل دور ما، ويعزل نفسه من أي مسؤولية مباشرة. و حتى ولو أخذ دورا فهو يمارسه عن بعد. إنه يقف جانبا ويراقب نفسه يتحرك مع المجموعة"[1]، وبما أن اللون الرمادي كان طاغيا على صفحة الغلاف، فإن دلالات اختيار هذا اللون بشكل واسع من هذا المنظور، ربما تنطبق على شخصية فيصل الذي يعني الكاتب، بحيث جلس يدون مخطوطه وهو يراقب الحدث عن كثب، ومن هنا كان اللون الرمادي خير واصف ومعبر عن هذا العمل السردي .

اللون البرتقالي: كان أقل الألوان حضورا وقد اصطبغ به عنوان الرواية الذي رسم بخط حر، ومن دلالات هذا اللون أنه "يرمز إلى الدفئ والانجذاب والذوق والشوق"[2]، وقد اضطلعت الرواية بهذه الدلالات، فإذا كان من دلالاته الانجذاب والذوق فذلك كان قصد التأثير على القارئ بصريا، وبخاصة عندما جاء على مستوى العنوان، الذي يعد من بين أولى العتبات التي تقع عليها عين القارئ، فاللون الذي جاء به يمكنه أن يحقق فعل الجاذبية أكثر من لون آخر، ومما زاد من جاذبية العنوان بذلك اللون أنه جاء فوق اللون الرمادي وبهذا أصبح أكثر انعكاسا ووضوحا، أما بالنسبة لرمزية الشوق فقد يكون متجسدا في التلهف نحو الحرية والانعتاق من أغلال الأنظمة الفاسدة وكذا محاولة تغيير الواقع المأزوم الذي تعيشه الجزائر خلال عقود، إلى واقع ينبض بالأمل والحياة، وهذا ما كانت تصبو إليه شخصيات الرواية بشوق ولهف كبيرين، وتتطلع إلى غد مشرق، وقد كان لها شيء من هذا الأمل، من خلال بعض الأحداث البارزة في الرواية كالحراك وتغيير

[1] _ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ط2، 1997، ص: 189،

[2] _ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص: 143

النظام، وحملة محاربة الفساد.

اللون الأبيض: وقد اصطبغ به اسم المؤلف الذي جاء بخط حر بهلواني وكذا التعيين الجنسي الذي رسم بخط الرقعة، أما دلالة هذا اللون ففي أغلب الأحيان يمثل" رمز الصفاء والعفة، والنظافة، والطاهرة، والوضوح"[1]، فضلا عن كونه " رمزا لصفاء الضمير والنوايا العفيفة، للصراحة والاستقامة"[2]، فكل هذه الرموز توحي بإيجابية هذا اللون، والتي انطبقت بشكل أو بآخر مع هذا النص.

إن أول دلالة بخصوص مجيء أيقونتي اسم المؤلف والمؤشر الجنسي باللون الأبيض، فوق اللون الرمادي _ لون الضبابية والتداخل_ الذي غطى الغلاف، هي دلالة الأمل، والذي كان عبارة عن تمرد على تلك الضبابية والسوداوية، وكأن الأمل يكمن في الكتابة، التي هي سلاح أو نمط من أنماط مواجهة اللا معنى و الفوضى التي تسود العالم، فتغدو هذه الكتابة أملا وترياقا للمقهورين آنذاك.

وإذا كان اللون الأبيض كما رأينا يرمز إلى الصراحة والوضوح وصفاء الضمير، فإن دلالة هذه الثلاثية حاضرة في هذا العمل على مستويات عدة، فالصراحة والوضوح كان ديدن هذا العمل؛ إذ حاول الروائي معالجة أحداث عديدة بكسره للطابوهات، في محاولة للكشف عن المسكوت عنه، من خلال مساءلة التاريخ فنيا، أما بالنسبة لدلالات الصفاء والنقاء وحسن النوايا فكانت حاضرة على مستوى بعض شخصيات الرواية والتي كانت تسعى إلى التغيير نحو الأفضل بإخلاص وصفاء نية.

اللون الأسود: بعدما جاء اسم المؤلف في الصفحة الأمامية من الغلاف باللون الأبيض، وعنوان الرواية بالبرتقالي، اللذان يوحيان بالإيجابية، فقد تم إدراج هاتين الأيقونتين في الغلاف الخلفي باللون الأسود، إلى جانب الشهادة النقدية التي توزعت على تلك الصفحة، ويعبر اللون الأسود

[1] _ كلود عبيد، الألوان، ص: 61

[2] _ المرجع نفسه، ص: 62

عن" السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللا متغيرة، الأسود إذن لون الحداد"[1]، ونظرا للسلبية التي يحملها هذا اللون، فإننا نجدها ماثلة في النص، وهذا ما تجسد في سوداوية الواقع الذي تحدثت عنه الرواية، كما رأينا في محطات سابقة، ومن الدلالات التي يحملها هذا اللون أيضا، أنه " رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول "[2] وقد تشكلت هذه التيمات في الرواية، فكانت مليئة بدلالات الحزن والألم والموت والقتل والخوف، واتضح ذلك من خلال الأحداث التي تناولتها، وبخاصة ما اتصل بقضايا القتل والتصفيات أثناء تعريج السارد على فترة العشرية السوداء وما بعدها، كما اتصلت هذه الدلالات بشخصيات الرواية، إذ بدت في الكثير من المرات في حالة اضطراب وخوف من المجهول الذي يواجهها وبخاصة ما تعلق بواقع الجزائر السياسي، والذي كان يسير نحو المجهول، ومن دلالات الأسود أيضا أنه " لون العقوبة والإدانة"[3]، وقد كانت هذه الدلالة حاضرة بقوة، وشكلت مرتكزا في هذا النص، فالعنوان في حد ذاته يشي بهذه التيمة؛ فسجن الحراش يوحي بالعقوبة والإدانة، وقد تناولت الرواية على مدى سردي طويل هذه القضية التي بدأت بمعتقلي الرأي، وانتهت بحملة إدانة رموز الفساد من مسؤولين ورجال أعمال، والزج بهم في سجن الحراش.

ومن خلال كل ما سبق فيما يتعلق بهذا المبحث الذي قدمنا فيه قراءة لمكونات غلاف رواية "نزلاء الحراش" خلصنا إلى أن عملية تصميم الغلاف لها دور مهم في توجيه القراءة، باعتبارها مفاتيح قرائية تسهم في إنتاج الدلالة، وقد لاحظنا أن الغلاف يتكون بفضل مجموعة من الأيقونات، وكل أيقونة لها دورها الذي تضطلع به، فكان للصورة المصاحبة للغلاف دور الغواية والتحفيز، وكان لاسم المؤلف دور في فهم خصوصية النص، وكان للتعيين الجنسي دور تسهيل عملية القراءة، أما فيما يخص الصفحة الخلفية التي احتوت على عتبة القراءة النقدية فكان لها دور

[1] _ كلود عبيد، الألوان ، ص:64

[2] _ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 186

[3] _ كلود عبيد، الألوان، ص: 64

التلخيص وتهيئة الأرضية للمتلقي فضلا عن الدور الإشهاري الذي قامت به في الترويج لهذا العمل، أما بالنسبة للألوان فكانت متخمة بالدلالات، لأن توظيفها لم يكن عشوائيا وإنما لدلالات مقصودة فتم إدراج أربعة ألوان، الأبيض والبرتقالي اللذان يوحيان بالإيجابية، والأسود والرمادي لونا السلبية، وقد حضرت هذه الدلالات على مستوى النص السردي، وكانت ماثلة في مفارقة الأمل والألم، وهكذا جاءت كل هذه العناصر لتسهم في تحقيق شعرية الغلاف.

المبحث الثالث: شعرية العتبات الداخلية

مثلما كان للعتبات الخارجية كما رأينا سابقا في دراسة العنوان والغلاف دور مهم في قراءة "نزلاء الحراش"، فإننا نجد للعتبات الداخلية أثرا في توجيه القراءة وسبر أغوار هذا النص، وتتكون هذه العتبات من الاستهلال، والتصدير، و العناوين الداخلية، والحواشي النصية، فهذه النصوص عبارة عن قرائن ومفاتيح قرائية، من شأنها أن تعين القارئ على فك مغاليق النص، وتمكنه من التقرب إلى دلالات معينة ،كما تسهم في تبيان شعرية النص، ومن أبرز العتبات الداخلية التي احتوت عليها هذه الرواية نجد:

1.الاستهلال: وهو عبارة عن فضاء افتتاحي للنص سواء كان بدئيا أو ختاميا، أي إن النّاص ينشئ خطابا بخصوص النص الذي كتبه، قد يكون لاحقا به أو سابقا له [1]، ويتخذ الاستهلال كما يرى جيرار جينيت عدة أشكال ومصطلحات منها: " المقدمة/ المدخل introduction، التمهيدavant-propos، الديباجةprologue، توطئةavis، حاشيةnote، خلاصة/إعلان للكتابnotice، عرض/تقديمpresentation، قبل(الـ) بدء القولavant-dire، مطلعprelude، خطاب بدئيdiscours preliminaire، فاتحة /ديباجةpreambule، خطبة الكتابexorde"[2]. وكل شكل قد يضطلع بوظيفة معينة.

في "نزلاء الحراش" أدرج الروائي نوعين من الاستهلال، فالأول جاء بعنوان "تنويه"، وهذا النوع من

[1] _ ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص:112

[2] _ المرجع نفسه ، ص: 113

الاستهلالات كما يذكر جينيت يندرج في خانة استهلال عقد التخييل، وغالبا ما تختص وظيفته "بالتخييل الروائي، فمن خلالها يقدم الاستهلال مفاتيحه القرائية لهذا الكتاب، وإن كانت هذه المفاتيح مضنون بها، كونها أما عمل أدبي، غير أنها تجعل بيننا وبين الكاتب ميثاقا نتواثق به قرائيا، كما أن هذا العقد التخييلي يمحو ويثبت، فهو يعلن في شكل قاعدة قانونية أن كل تشابه في أسماء الشخصيات وأزمنتها وأمكنتها هو غير وارد أو مجرد مصادفة، وهذا كله كي ينفي عنه صفة المطابقة الواقعية"، "[1] وقد جاء الاستهلال في نزلاء الحراش على هذه الشاكلة، حينما يقول الكاتب:" عدا شخصيات تاريخية وعمومية مذكورة بأسمائها الحقيقية، فإن بقية الشخوص الموظفة هنا من صنع الخيال. وأي تطابق لها مع غيرها في الواقع إنما يكون من محض الصدفة "[2]، إن هذا النوع من الاستهلالات يحمل" وظيفتين هامتين، الأولى حماية الكتاب، والثانية دفع القارئ للبحث عن هذا التطابق، لأنه يعلم مسبقا أنه في حقل التخييل"[3] ، وعليه فهذه العتبة التي جاءت في الرواية على شكل تنويه من شأنها أن تكون علامة هامة تستفز القارئ، فمجرد قول الكاتب أن أي تطابق بين الشخصيات الواقعية والمتخيلة ما هو إلا ضرب من الخيال والصدفة، تجعل القارئ يسعى جاهدا في البحث عن المسكوت عنه، وغير المصرح به، ويعمل فكره في البحث عن هذه الشخصيات الواقعية المتوارية خلف أسماء أخرى تشبهها، وهذا ما كان ماثلا في النص؛ إذ أن العديد من الشخصيات الواقعية التي لم يصرح بها الروائي بأسمائها مباشرة جعل لها أسماء قريبة منها تدل عليها، و هي في حقيقة الأمر شخصيات واقعية يمكن للقارئ أن يتعرف عليها من خلال أفعالها وسلوكياتها أو من خلال الحدث والحوار، أو عن طريق الاسترجاعات التي تحمل إشارات واقعية مما يدل أن على تلك الشخصيات لها وجودها الحقيقي.

أما الاستهلال الثاني الذي ورد فهو يحمل وظيفة التعريف الجنسي، وهي " من وظائف

---

[1] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص : 122_123

[2] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص:11

[3] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص:123

الاستهلال الموضوعاتية والشكلية، تعمل على التعريف الأولي بجنس العمل ككل، فالاستهلال يعمل عمل المؤشر الجنسي بتحديده لطبيعة العمل، هل هو عمل تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي..."[1]، وهذا ما جاء في رواية نزلاء الحراش عندما وضع الكاتب عبارة "كما في رواية " تموضعت في الجانب الأيسر من أسفل الصفحة الخامسة، فعن طريق التشبيه يقول بأن ما سيجري من أحداث في هذا النص هو بمثابة الرواية.

2. التصدير: هو عبارة عن نص مقتبس "بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه، فهو (ذو وظيفة تلخيصية)"[2]، وتشكل هذه العتبة إحدى النصوص المصاحبة التي من شأنها أن تكون عبارة عن موجه "لمسار خطى القارئ، في تلقيه للنص الأدبي بما تحمله من إشارات وإضاءات ورموز دالة على مضمون النص"[3]؛ أي إن تلك النصوص المقتبسة المكثفة تسهم في الإشارة إلى معنى النص أو الحيز الذي يدور فيه، كما أنها تسهم في عملية شحذ ذاكرة القارئ، وتهيئته مسبقا لاستقبال النص.

وينقسم التصدير إلى قسمين: الأول هو التصدير البدئي/ الأولي" والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، بربط علاقة هذا التصدير المنخرط فيه قراءة"[4]، أما الثاني فهو التصدير الختامي/النهائي والذي يكون بمثابة " كلمة ختامية /الختام للخروج من النص/الكتاب"[5]، والتصدير الذي جاء في روايتنا موضوع الدراسة حضر فيه النوع الأول ، وغاب الثاني .

جاء التصدير على شكل اقتباس من عند الروائي والرسام الأمريكي هنري ميلر الذي يقول فيه:

---

[1] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص: 124

[2] _ المرجع نفسه، ص:107

[3] _ سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، ص: 105

[4] _ عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص:108

[5] _المرجع نفسه، ص: 108

" أن تكتب هو أن تستعيد الزمن "، ونجد أن هذا الاقتباس أو التصدير الذي يرى أن الكتابة هي استعادة للزمن، يتماس وطبيعة هذه الرواية، "فنزلاء الحراش" تستعيد الزمن من خلال تناول التاريخ الجزائري السياسي والثقافي والاجتماعي، أي إنها تؤرخ لحقبات زمنية مضت كمثل زمن الثورة وما بعدها، وزمن العشرية السوداء، وزمن حكم الرئيس السابق صاحب أطول مدة حكم في تاريخ الدولة الجزائرية، وكان كل ذلك عن طريق الارتداد إلى الوراء، سواء من خلال الاسترجاعات الداخلية أو الخارجية، مثلما نجد في الراوية الحوار المطول بين السجينين عبد الرزاق كلال وصمد بويعلى اللذين راحا يسترجعان في زنزانتهما قضايا الفساد على مدار عشرين سنة خلت، ومثلما استعاد لنا سي لخضر زمن الثورة، وكمثل ما رأينا مع فيصل ونبيلة وهما يستعيدان زمن الاغتيالات والتصفيات السياسية التي طالت الكثير من الشخصيات، غير أن استعادة هذا الزمن لم يكن من قبيل التأريخ وإنما كان بغرض الاستعادة الفنية التي تبحث في بعض التفاصيل والحقائق الغائبة والمسكوت عنها.

ومما يمكن قوله أن هذا التصدير لم يكن تصريحا مباشرا على ما جاء في الرواية، وإنما وضع القارئ في المناخ العام لهذا النص وأبرز له خصوصيته، فذكر ملفوظي الكتابة والزمن فيه دلالة على أن النص فيه شيء من استعادة للتاريخ، وبالتالي تم وضع المتلقي في صميم العملية القرائية بإعطائه مفاتيح وعلامات مناسبة لولوج هذا النص السردي، وعلى هذا النحو فالمقتبس الذي جاء به الكاتب كان موفقا إلى حد بعيد؛ لأنه أدى وظيفته التلخيصية التعريفية التي تحيل على روح النص، ولم يكن مجرد توظيف عفوي تزييني.

3.الهوامش: يعرف جيرار جينيت الهامش بأنه " ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له en regard، وإما أن يأتي في المرجع"[1]، وقد اتخذت الرواية المعاصرة من هذه الخاصية عتبة تنير للقارئ ما قد يشكل عليه في فهم بعض المصطلحات، أو السياقات السردية التي تحتاج إلى مزيد من التفصيل، فتعينه على مواصلة القراءة بيسر دون أن يقع

[1]_ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص: 127

في مطبات تعيقه، ولهذا يشكل خطاب الحواشي والهوامش " بنية مناصية ضرورية لفهم النص الروائي وتفسيره وتأويله، وهو خطاب ما ورائي، يعضد النص السردي الاساس ويقويه كينونة وحضورا وتبئيرا وتركيزا، ويثريه فنيا وفكريا وذهنيا وجماليا، وهو بمثابة حواش للنص.، إذ تؤطر هذه الحواشي الهامشية المعنى، أو توجهه سلفا، ويحاول الروائي من خلالها أن يخفف من درجة الغموض التي باتت تشتكي منها بعض النصوص الروائية الحديثة أو المعاصرة"[1]، وعلى هذه الحال فالروائي ملزم بأن يزيل ذلك اللبس والغموض من خلال اتخاذ الهامش للشرح والتفسير والتعليق.

وتضطلع الهوامش بالعديد من الوظائف، من أبرزها: "وظيفة التوثيق(الإشارة إلى المصادر والمراجع)، والملاحظة، والتعليق، والإضاءة، والتوضيح، والشرح، والتفسير، والإخبار، والإعلام، والترجمة، والتعريب، والتحشية، والتأويل، والتفصيل، والتدقيق، والتوسيع، والأرشفة، والتسوير، والإحالة المرجعية، واستكمال البحث. فضلا عن وظيفة التأشير السيميائي، والتخييل، والتأطير، وتبيان السياق الذهني والنصي، وتعميق معلومات النص وحقائقه ومعطياته"[2]، فكل وظيفة تشتغل على حسب النحو الذي قدمت به الحاشية المدرجة.

إن رواية "نزلاء الحراش" لم تخل من الهوامش التي جاء ورودها في أسفل بعض الصفحات من المتن، وتنوعت وظائفها ما بين التفسير والشرح والترجمة والتعليق، وشرح بعض ألفاظ اللهجة المحلية، ومحاولة تكملة السياق السردي، ومن هنا سنعمل على رصد الهوامش التي وردت مع محاولة تبيان الوظيفة التي أداها كل هامش، وذلك في الجدول الآتي:

الكلمة /العبارة	شرحها في الهامش	الوظيفة	الصفحة
معذّبو الأرض	الطبيب فرانتز فانون.	التوثيق	33
بارونات سْكْوارْ	سوق غير مرخصة للعملة الصعبة،	الشرح	68

[1] _ جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص:151

[2] _ المرجع نفسه، ص: 148

	على الرصيف، في قلب العاصمة.		
هناك غير بعيد عن باب هذه البناية اغتيل أمين عامّ اتّحادنا	يتعلق الأمر بالنقابي عبد الحقّ بن حمّودة(1997)	التوضيح	97
تداعيات مؤتمر الصومام	1956	الاضاءة	137
مجندي فرقة السْبايسْ	الصبايحيّة spahi. فرقة من الأهالي متميزة بالقسوة أعادت سلطة الاحتلال تجنيدها في صفوفها . وكانت أولى فرقة من المتعاونين الخونة.	الشرح	148
على ما كان بقي في ذهنه، من وجوه شخصيات ذات رمزية تاريخية	منهم مصالي الحاج أبو الحركة الوطنية وزعيم حزب نجم شمال إفريقيا. وشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا.	التفصيل	158
ومن أيقونات حرب التحرير	منهن جميلة بوحيرد وزهرة ظريف مناضلتان من أبطال حرب التحرير.	التفصيل	158
فحولتهما ورفاقا لهما إلى سجن دو لاصانتي بباريس	يتعلق الأمر بالرئيس الأسبق أحمد بن بلة. وبحسين آيت أحمد، زعيم حزب القوى الاشتراكية.	التفصيل	159
إنهم يهيئون لاستقبال ضيوف من درجة قيب	Vip	التعريب	166

الغاشي	غاشي: تعني في اللهجة الجزائرية الدهماء من الحشود	الشرح	247

يتضح من خلال هذا الجدول أن الكاتب وظف عتبة الهامش توظيفا واعيا، حيث جعل منها نصا موازيا يعين المتن السردي ويعضده، من خلال الشرح والتعليق والتوضيح والتفصيل، فقد استطاع الهامش هنا أن يعطي للكاتب فسحة ليقول ما لم يستطع قوله في المتن، وبذلك لعبت هذه الاستراتيجية دورا بارزا في عملية التلقي، عن طريق سد بعض الفجوات السردية ، وكذا شرح وتفسير ما هو عصي على الفهم من مفردات وألفاظ.

4.العناوين الداخلية: وهي عبارة عن" عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية..."[1]، وهي مثلها مثل العنوان الرئيسي من حيث الأهمية التي تكتسيها، إذ تعد موجها قرائيا تعين القارئ على فك شفرات النص والغوص في دهاليزه المعتمة، كما تعينه على متابعة عملية القراءة بشكل منظم، وذلك أنها تمثل " الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص الروائي بطريقة غير مباشرة"[2]، أما بالنسبة للوظيفة التي تتخذها هذه العناوين في العمل الأدبي فهي الوظيفة الوصفية لأنها تعين على" ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/ شارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين(الداخلية والرئيسية) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه"[3] ، وهكذا تشكل العناوين الداخلية عتبة مهمة جديرة بالقراءة لما تحتوي عليه من دلالات كامنة في النص .

[1] _ عبد الحق بلعابد، ص: 124، 125

[2] _ عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية ، ص:137

[3] _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص: 126، 127

في رواية نزلاء الحراش اعتمد الروائي على هذه الاستراتيجية، حيث تنهض على خمسة عناوين فرعية وهي كالآتي:

رقم الفصل	العنوان الفصل	الصفحة (من_ إلى)	عدد الصفحات
(1)	رُغاء الدم	15.....56	41
(2)	بحثا عن حقيقة ضائعة	59.....120	61
(3)	نزلاء بمقام شخصيات فوق العادة	123.....219	96
(4)	ما يشبه بارووديا	223.....284	61
(5)	إلى أن طردته من رئتي	287.....304	17

إذن، أدرج الحبيب السائح خمسة فصول متباينة الحجم، وسمت بعناوين مختلفة، وقد احتوى كل فصل على أحداث عديدة ومتفرقة، غير أن الروائي حاول وسم كل فصل بالحدث الأبرز الذي وقع فيه، ومن هنا نتساءل: ما فحوى كل فصل؟ وما علاقة كل عنوان بفصله ؟

(**1**) **رُغاء الدم**: جاء هذا الفصل متوسط الطول، وقد كان على شكل ارتداد لحياة الشخصيتين فيصل ونبيلة، وفي خضم هذا الارتداد إلى الماضي يورد السارد العديد من القصص والأحداث المتعلقة بالدم والقتل، ليكون بذلك العنوان واصفا لمتنه، حيث شكلت مشهدية الدم في هذا الفصل موضوعا محوريا، من خلال تواتر ما يشير إلى فعل القتل والتصفية، كما أن بعض الأزمنة التي وردت تشير هي الأخرى إلى زمن الدم (العشرية السوداء)، كما أن ملفوظ الدم تواتر في العديد من المحطات و المشاهد السردية، ومن الأمثلة على ذلك قصة تصفية الأستاذ الجامعي محمود، شقيق فيصل، أثناء العشرية السوداء، حيث تكرر ملفوظ الدم في سرد هذه القصة، يقول السارد واصفا وقوف الحسين شقيق محمود وفيصل متأملا الموقف :" كتمثال من رخام، وقف

الحسين لحظة، تحت المطر الممتزج برائحة البارود ولون الدم"[1]، وقوله أيضا مصورا فجيعة فيصل الذي بات مشهد الدم يقض مضجعه:" كان فيصل هو الذي غسل السيارة، فلم تفتأ تلك الصورة تلطم ذاكرته بلون الدم"[2].

ومن الأمثلة كذلك، حادثة اغتيال الطبيب، والد نبيلة، فعن طريق الحوار الذي دار بين فيصل وحارس المقبرة، راح هذا الأخير يصور حادثة القتل ويصف مشهد الدم الذي كان يغرق فيه الطبيب، يقول :" في المكتب وقفت على الفاجعة مذهولا. كان جسم الحكيم ملقى على الأرضية وسط بركة دم"[3]، وغيرها من المقاطع التي تصف مرحلة العشرية السوداء، وما تركته من أثر في نفس كل من فيصل ونبيلة حينما راحا يتحدثان عن مأساتهما المشتركة، ففيصل فقد أخاه غدرا ونبيلة خلفت أباها قتيلا، وكان ذلك عن طريق قاتل واحد يكنى بأبي قتادة، يقول السارد متحدثا عن هذه المأساة " فامتد تيار جذب قوي بينهما إذ حدثها أول مرة، في حديقة الحامة، عن محمود. فأخبرته أن والدتها عرفته أستاذا قرأت له أكثر من بحث في أكثر من مجلة جامعية. وكشف لها أن المدعو أبو قتادة هو من اغتاله فتنهدت. ثم حاضنته. وهمست في أذنه، بحرقة : وهو من اغتال والدي"[4]، ومن هنا جاء هذا العنوان الفرعي" رغاء الدم" مختزلا للفصل واصفا إياه، ومشيرا إلى فحواه .

(2)بحثا عن حقيقة ضائعة: إن جل ما دار في هذا الفصل كان عبارة عن تحقيق كان يسعى من خلاله كل من الصحفيين فيصل ونبيلة إلى البحث عن قضية مقتل الأستاذة الجامعية عالية ترغاس، يقول السارد في بداية هذا الفصل:" حدث مثل هذا لا ينسى. ردد فيصل، راقناً ذلك. فكما يذكر، كان، وهو يتأهب لإنجاز أول عمل ميدانيي في شكل تقرير عن اغتيال أستاذة

[1]_الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص: 28

[2]_ المصدر نفسه، ص: 26

[3]_المصدر نفسه، ص: 54

[4]_ المصدر نفسه، ص:31

جامعية في عام ألفين وأحد عشر"[1] ، وفي رحلة البحث عن هذه الحقيقة الضائعة حول مقتل الأستاذة تم وصف اللقاءات التي جمعت فيصل وأخت الأستاذة، وبطالب الماجستير التي كانت تشرف عليه تلك الأستاذة ، وبالنقابي الذي كانت منخرطة معه في تنسيقية التغيير والديمقراطية، وذلك من أجل كشف اللبس والغموض عن قضية القتل، لأن الحقيقة كانت غامضة وغائبة وتم تغطيتها بالكثير من المسوغات، ومنها أن مقتل الدكتورة كان بفعل شخص منحرف لا غير، وهذا ما أشار إليه السارد في وصف ما جرى بين النقابي وفيصل يقول:" تأكد من هذا . فقد أشاعوا عن القاتل أنه شخص منحرف"[2]، غير أن فيصل حاول الاقتراب من هذه الحقيقة، من خلال ربط الجريمة بالوضع السياسي المحتقن في ذلك الوقت، مما يشي بأن الاغتيال كان سياسا، يصف السارد حوار فيصل والنقابي حول إمكانية المقتل السياسي" ثم تراجع قليلا . وحثه على أن يتابعه في منطقه، قائلا إن تزامن الجريمة والوضع الذي يعرفه البلد ووقوعها على أستاذة جامعية مناضلة لا يدع مجالا للشك في أن الاغتيال تم بدوافع سياسية"[3]، ومن هنا كانت تيمة البحث والتحقيق بارزة في هذا الفصل، لذلك جاء هذا العنوان مشيرا إلى السياق العام للفصل والأحداث التي وقعت فيه.

(3)نزلاء بمقام شخصيات فوق العادة: نال هذا الفصل حصة الأسد من حيث الحجم الذي جاء به مقارنة مع بقية الفصول، وقد عبر العنوان عن فحوى الفصل إذ رصد على مدى صفحات الاعتقالات التي طالت المسؤولين الكبار وأرباب الأعمال المشهورين، الذين عاثوا في الأرض فسادا ردحا من الزمن، هذا الحدث شكل محورا رئيسيا في هذا المتن وفي النص ككل، ففي العديد من المشاهد السردية يصف السارد الحركة غير المألوفة التي شهدها سجن الحراش في تلك الأشهر، يقول في أحد المقاطع:" غير أن السجن في اليوم الموالي، كان قد اهتز للمفاجأة التي

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش ، ص:59

[2] _المصدر نفسه، ص:96

[3] _ المصدر نفسه، ص:97

تناقلتها الشفاه من واحد إلى آخر في المطعم ومن زنزانة إلى أخرى ومن قاعة إلى قاعة .(إنهم يهيئون لاستقبال ضيوف من درجة فيب"[1]، ويقول في مقطع آخر واصفا هذا الحدث الغريب والأول من نوعه " كما في حكاية لا تفرز حقيقتها من خيالها، شاع بين المساجين أن النزلاء سيكونون أرباب عمل ورؤساء شركات ومجمعات صناعية ومقاولين ومسؤولين كبارا في الإدارات ووزراء ورؤساء حكومات وقادة أحزاب وجنرالات سابقين ونوابا برلمانيين...."[2] ، كما يواصل سرد هذا الحدث التاريخي، وما أثاره في نفوس السجناء، :" على مرّ أيام، كان ترقب المساجين نزول (ضيوف جدد)، بين حين وآخر قد أضحى لا يختلف عن انتظارهم مناسبات العفو الرئاسي. كلما حدث ذلك طبعته عندهم هتافات تكبر أو تصغر. تطول أو تقصر، بحسب درجة كل (ضيف). على أن أكبرها شهرة كان وصول رئيسي حكومة سابقين وجنرال ورئيس الحزب الحاكم"[3].، وهكذا وشى العنوان بما جاء في الفصل.

(**4**)**ما يشبه باروديا:** شبه الروائي أحداث هذا الفصل بالباروديا والتي يعني بها المحاكاة الساخرة، حيث استطاع أن يصنع عالما متخيلا محاكيا للواقع، فيه شيء من التعريض والسخرية والتهكم بخصوص الشخصيتين السياسيتين اللتين زج بهما في الحراش، عبد الرزاق كلال وصمد بويعلى، حيث ظل السارد يراقب حركاتهما وأفعالهما في الزنزانة، ورصد لنا الحوارات التي كانت في شكل اعترافات، ولم يغب عنصر السخرية عندما كان كل واحد منها يسخر من الآخر، ويذكره بأفاعيله عندما كان يتقلد منصبا ساميا، ففي هذا المقطع السردي نجد شخصية صمد بوعلي يقول لعبد الرزاق كلال ساخرا:" ليتك تقضي الليل تحدثني عنك فتلهيني عن غمي بحماقاتك وبهلوانياتك وسخريتك من نفسك التي تسقطها على غيرك. أعرفك عشت لا ترى غيرك إلا مسخرة، مثلك. وانا في هذا الصدد لا أضاهيك. أنت تفوقني شهرة في أوساط الغاشي. أنت ما

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص:166

[2] _ المصدر نفسه، ص: 167

[3] _ المصدر نفسه، ص:171

تلفظت بكلمة أو عبارة غريبة أو صدر منك حكم على شخصية أو مجموعة أو جهة إلا تلقفتها جموعهم وأشعلتها شفاهها تندرا عليك، كعيدان ثقاب. بدءا بالمقاهي مع كؤوس الصباح الأولى. مرورا بالخروج من المساجد. وانتهاء بالمقابر خلال مراسم الدفن. أعرفك"[1]، ويواصل في تعنيفه محملا إياه العديد من الأوزار، يقول السارد:" وتحامل عليه فوصفه بقرد رب دولة قضى حياته يضحك من غيره. وها هي الدنيا تضحك منه بين أربعة جدران، أقل شأنا من قرد مثله في سيرك"[2]، ليرد عليه عبد الرزاق كلال متهما إياه بتبديد المال العام عندما كان رئيسا للحكومة :"وكنت أنت درع رب الدولة. تمضي الوثائق وترسل التعليمات والبرقيات وتهاتف من أجل التنفيذ"[3] .

بالإضافة إلى اعترافاتهما بأنهما كانا سببا في الفساد :" قال صمد بويعلى وقد ارتسمت خيوط غبطة خادعة على وجهه: أنت البهلوان المهرج بلا مسوح ولا أزياء كما على حلبة سيرك. وأنا الحامل أقذار السلطة على كتفي كما عتال القراصنة في تمثال ميناء الجزائر"[4]، وقد تضمنت هذه المحاكاة الساخرة العديد من قضايا الفساد، والألاعيب والمسرحيات التي كانت في عهد رب الدولة كما وصفه السارد في العديد من المرات، ومن هنا كان عنوان " ما يشبه باروديا" خير معبر عن هذا الفصل.

(5)**إلى أن طردته من رئتي:** وهو أقل الفصول حجما، جاء فيه الحديث عن التغيير الذي طرأ على السياسية بالإضافة إلى الأزمة الصحية ومعاناة فيصل ونبيلة جراء إصابتهما بفيروس كورونا والشفاء منه، ثم الإعلان عن انتهاء فيصل من كتابة مخطوطه، أي نزلاء الحراش، وقد استوحى الروائي هذا العنوان من ملفوظ سردي ورد في الفصل، وذلك أثناء استرجاع فيصل ونبيلة

[1] _ الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص:172

[2] _المصدر نفسه، ص:280

[3] _ المصدر نفسه، ص: 279

[4] _ المصدر نفسه، ص:280

لأيام المرض والوباء، يقول السارد:" لم يفت فيصل ونبيلة أن يتبادلا قصصا عن ساعات صراعهما ليلا ونهارا مع الفيروس، كل في مستشفاه، مدة ثلاثة أسابيع، بالإضافة إلى أيام نقاهتهما. وفي النهاية ضحكا، والواحد منهما يردد للآخر (إلى أن طردته من رئتي)"[1]، وهكذا وسم العنوان بملفوظ ورد فيه.

وبهذا يمكن القول بأن الروائي اشتغل على خاصية العناوين الداخلية اشتغالا إبداعيا، بحيث استطاع أن ينتخب عناوين تناسب وتصف فصول الرواية، ومختزلة إياها بلغة شعرية تزيد من عنصر التشويق وتدفع إلى عملية مواصلة القراءة.

[1]_الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص: 303

الفصل الثالث

شعرية (الشخصية، الزمن، المكان) في الرواية الجزائرية المعاصرة

✓المبحث الأول: شعرية الشخصية

1. مفهوم الشخصية الروائية
2. شعرية الشخصية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" لربيعة جلطي

✓المبحث الثاني: شعرية الزمن

1.الزمن في حقل الدراسات السردية
2.شعرية الزمن في رواية القصر (سيرة دفتر منسي) ليوسف ميمون العيشي

✓ المبحث الثالث : شعرية المكان

1.مفهوم المكان الروائي

2. شعرية المكان في رواية " زنقة الطليان " لبومدين بلكبير

تمهيد:

يشكل ثالوث (الشخصية، الزمن، المكان) عمدة البنية السردية، فلا يوجد سرد من دون وجود هذه المكونات الثلاثة التي تتظافر فيما بينها لتشيد الصرح السردي، وقد أصبحت الرواية العربية الحداثية تعتني بهذه العناصر من خلال طرق باب التجريب بواسطة توظيف تقنيات خاصة تمس تلك المكونات، والرواية الجزائرية المعاصرة لم تشذ عن اتخاذ هذا القالب التجريبي الحداثي فيما يخص توزيع الشخصيات وتشكيل الزمن وتأثيث المكان لصنع جمالياتها، ومن هنا سنحاول في هذا الفصل مقاربة بعض المدونات الجزائرية المعاصرة على مستوى هذه البنى السردية، ومحاولة تبيان شعريتها، فاخترنا مقاربة عنصر الشخصية في رواية (قوارير شارع جميلة بوحيرد) لربيعة جلطي، وحاولنا دراسة رواية (القصر) ليوسف ميمون العيشي بحثا عن الشعرية الزمن ، وختاما برواية (زنقة الطليان) لبومدين بلكبير للكشف عن شعرية المكان.

المبحث الأول: شعرية الشخصية

أولا: مفهوم الشخصية الروائية

تمثل الشخصية أحد المكونات الهامة في تشكيل النص السردي، كونها " العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي. لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة "[1] ، كالقصة والرواية.

وشهد هذا المكون تحولات عديدة في النظر إلى كنهها وقيمتها ووظيفتها في العمل السردي، ففي الرواية التقليدية حظيت الشخصية بمقام أثير من لدن الروائيين التقليديين، وكان ينظر إليها بمنظور واقعي" فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر، ويبدع، في رواياته، شخصيات جيدة. وآية ذلك أن بلزاكBalzac الكاتب الفرنسي المعروف، لم يشتهر إلا بشهرة الأب غوريوGoriot، أحد شخصيات الرواية الموسومة بالعنوان نفسه. ولم يشتهر دستويفسكي

[1] _سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص:87

Dostoyevskyالكاتب الروسي إلا بشهرة كرامازوف، أحد الشخصيات الرئيسة في إحدى رواياته."[1]، لأن هذه الشخصيات كانت تمثل الواقع تمثيلا صرفا، وهي قطب الرحى في العملية الحكائية.

وهكذا عدّ الواقعيون الكلاسيكيون الشخصية الروائية " شخصية حقيقية (أو شخص)_من لحم ودم _لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط "[2]، أي إنهم يتعاملون معها" على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي "[3]، يجب أن يضاهي الشخصية الحقيقية ويتمثلها ويحاكي واقعها، لذلك " كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي؛ فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي"[4]،ونجد أن مرد هذا الاهتمام المبالغ فيه" برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأديولوجيا السياسية من وجهة أخرى."[5]

أما مع الرواية الحديثة فتغيرت الكثير من المفاهيم والرؤى حول الشخصية " فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط"[6] ، أي إنها في نظرهم محض كائنات وهمية " تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة، أو صورة حقيقية لشخصية

[1]_ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 137

[2]_ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، 2015، ص:34

[3]_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص: 76

[4]_ المرجع نفسه، ص: 73

[5]_ المرجع نفسه، ص:76

[6]_ المرجع نفسه، ص: 76

معينة في الواقع الانساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب"[1] ، وبالتالي ليس لها وجود واقعي.

وبذلك ظهرت مجموعة من الأبحاث التي تتخذ هذه الرؤية الجديدة، منها ما قام به فلاديمير بروب (V Propp) في دراسة للحكاية الخرافية بحيث إن دراسته " فتحت طريقا منهجيا جديدا _ استفاد منه النقد الروائي_ يعتمد أساسا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينهما"[2]، وقد بنى بروب هذه الدراسة على استخراج الوظائف، إذ يرى بأن" ظاهرة إرادة الشخصيات ونواياها لا يمكن أن تعتبر شيئا أساسيا لتعريفها. فالمهم ليس ما تريد الشخصيات عمله ولا كيف تشعر لكن أفعالها مقوّمة ومعَرَّفة من معانيها للبطل وسير الأحداث."[3] أي الدور والوظيفة التي تؤديها الشخصية في العمل الحكائي.

وكذلك ما قام بيه ألجيرداس جوليان غريماس (A J Greimas) حينما تطرق إلى قضية العوامل حيث ميز " بين العامل والممثل فقدم بذلك فهما جديدا للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته الشخصية المجردة. وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في علم القانون، فليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا فقد يكون مجرد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جمادا أو حيوانا ...إلخ، وهكذا تصبح الشخصية مجرد دور يؤدّى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"[4]

ثم جاءت دراسة فليب هامون (P. Hammond) والتي تعد من أهم النظريات والمقاربات في دراسة الشخصية " كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث

---

[1] _ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص:35

[2] _ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص:20

[3] _ فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة_السعودية، ط1، 1989، ص:161

[4] _محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق _سوريا، دط، 2005، ص:17

السابق في هذا المضمار (أرسطو، لوكاتش وفراي ..الخ)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولجيات السائدة "[1]. فهو يتخطى التصورات السابقة حتى أنه "يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية "[2]

وقد اعتمد في هذه الدراسة على اللسانيات والسيميائيات حينما عدّ الشخصية " علامة يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات بعبارة أخرى، إن وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق تلقيها أيضا."[3]، فالمتلقي يقوم بعملية ملأ تلك الفراغات والشروخات أي " إن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[4]، فالقارئ هو الذي يحورها ويكتشفها من خلال القرائن الموجودة في العمل الروائي.

ثانيا: شعرية الشخصية في رواية" قوارير شارع جميلة بوحيرد "لربيعة جلطي:

تعد رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد من الروايات الجزائرية المعاصرة التي تتميز بفرادة إبداعية في عملية الحكي، وتوزيع الشخصيات وتفاعلها فيما بينها ومع بقية المكونات، وتحكي هذه الرواية عن قصة اصفية الصابرة وابنتها لينار، هذه المرأة التي قادت النساء إلى تمرد وعصيان من أجل تسمية أحد شوارع مدينة عشقانة بجميلة بوحيرد، كما تحكي قصة انضمامها إلى قلعة الكاملة بنت الصفا والعمل معها في المشروع الذي تشرف عليه وهو التحضير لكتاب (صحائف النساء) الذي سيصعد إلى السماء في محاولة لتحرير النساء من الظلم الذي تعرضن له منذ عصور، وقد

[1]_ حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، ص:116

[2]_ المرجع نفسه، ص:213

[3]_ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:13

[4]_محمد عزام ، شعرية الخطاب الروائي، ص: 13

شكل حضور الشخصية في هذا النص علامة فارقة، إذ حضرت بكل مستوياتها وحمولاتها التاريخية والثقافية والإيديولوجية مما أسهم في عملية بناء هذا النص وتشييد صرحه، وعليه سنحاول دراسة عنصر الشخصية في هذه الرواية من منطلق سيميائي نتخذ فيه دراسة فليب هامون منهجا للمقاربة، وذلك انطلاقا من البحث عن أنماط الشخصيات ثم تقديمها وفق المقياسين الكمي والنوعي، وختاما بالبحث عن دلالة أسماء هذه الشخصيات .

1.أنماط الشخصيات:

1.1: الشخصيات المرجعية : هي الشخصيات التي "تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما يحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة"[1]، وتتنوع هذه الشخصيات فمنها التاريخية مثل نابليون، ومنها الأسطورية مثل فينوس، ومنها المجازية مثل الحب والكراهية، ومنها الاجتماعية مثل شخصية العامل والفارس[2]، ومن هنا سنسعى إلى رصد هذا النمط من الشخصيات الواردة في رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد، على النحو الآتي:

1.1.1. الشخصيات التاريخية:

كان حضور الشخصيات التاريخية بشكل غزير في هذا النص؛ إذ تنوعت ما بين شخصيات تراثية عربية دينية وصوفية وشخصيات محلية جزائرية ثورية وأخرى فنية، إضافة إلى الشخصيات الغربية على مختلف مشاربها، وكان هذا الحضور إما بالوجود الفعلي والمشاركة في أحداث الرواية وإما بذكر تلك الشخصية ذكرا عابرا، ونظرا لغزارة الشخصيات التاريخية في هذا النص سنعمل على انتقاء أبرزها وفق ما يلي:

---

[1] _ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 35_36

[2] _ينظر: المرجع نفسه، ص:35

أ_ الشخصيات الدينية : حفل نص قوارير شارع جميلة بوحيرد بالعديد من الشخصيات المرجعية التاريخية ذات البعد الديني وبشتى الأصناف، كحضور الفقهاء وعلماء الحديث والصحابة والشخصيات المرتبطة بالقصص القرآني، ففي أحد المقاطع السردية تم إدراج عدد من تلك الشخصيات، وذلك حينما تصف الساردة لينا حال الباحثات في مكتبة قلعة الكاملة بنت الصفا، وتصف اشتغال صديقتها ريناس بالبحث عن أشياء مفقودة في أمهات الكتب، تقول:" على أقصى يمينها لمحت كتاب طوق الحمامة لابن حزم وعناوين تتصدرها أسماء مثل الترميذي، وابن تيمية، والشاطبي، والقرطبي، والسيوطي وعبد الله بن مسعود، والرازي وعلى يسارها كتاب للإمام الشافعي.."[1]، إن ورود هذه الشخصيات في هذا السياق السردي كان دلالة على البحث الجاد الذي تقوم به الباحثات من أجل مشروع كتاب صفائح النساء الذي يصعد إلى السماء، فمثل تلك الشخصيات لها وزنها في التاريخ الاسلامي، لما تمثله من قيم سامية في العلم والورع والحكمة، وبالتالي فاغتراف النسوة من معين الكتب التي ترجع إلى أسماء المؤلفين الذين ذكروا، يعكس مدى ثقافة تلك النسوة وحسن اختيارهن لمصادر هامة من التراثي الإسلامي.

وفي مقطع آخر تظهر الشخصيات الدينية المرتبطة بالقصص القرآني، وهي شخصية قابيل وهابيل التي لطالما وظفت في الإبداع المعاصر شعرا ونثرا، وقد جاء استحضار هذين الشخصيتين في الحوار الذي دار بين شخصية حلاجة القائمة على قلعة الكاملة ولينا، أو ولادة، كما أطلق عليها في القلعة، حول فلسفة الحياة وجوهرها في ثنائية (الذكورة، الأنوثة) وكيف أن الذكور هم أكثر سفها وطيشا، وهم سبب الحروب وإراقة الدماء، تقول حلاجة : "أليست قصة الموت بالقتل في تاريخ هذه البشرية بدأت بين ذكرين قابيل وهابيل ؟ لم تبدأ بقابيلة وهابيلة يا ولادة، اقرئي التاريخ القديم منه قبل الحديث والآني، تستزيدين"[2]، إن حلاجة في حوارها مع لينا أرادت أن تبرز

[1] _ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص:117

[2] _ المصدر نفسه، ص:196

الفرق بين الذكر والأنثى في الجانب المتعلق بالقتل والدمار، وترى أن الذكور هم السباقون إلى مثل هذه الأمور، مستشهدة لها بأول حادثة قتل في التاريخ، وهكذا كان توظيف قابيل وهابيل في هذا السياق لإظهار الحجة وإقامتها.

ب_ الشخصيات الأدبية العربية: طغى هذا النوع من الشخصيات على الرواية وتمثل في توظيف الكثير من الشعراء والأدباء، وبخاصة الشاعرات العربيات المعروفات في التاريخ العربي، فهناك من ذكر بالاسم وهناك من كان مشاركا في الأحداث ومدرجا بحركية داخل الرواية مساهما في بناء الحدث، كمثل استحضار الخنساء وليلى الأخيلية، وولادة بنت المستكفي، ففي قالب تخييلي ترجع الروائية إلى عبق التاريخ وتستحضر تلك الشاعرات وتعيد لهن الحياة في هذه الرواية من خلال وجودهن في قلعة الكاملة بنت الصفا، وهذا ما جاء في المقطع السردي الآتي:" حلاجة وحدها القادرة على معرفة الفرق بين صوت الخنساء المبحوح، وصوت ولادة بنت المستكفي المنعّم، وصوت ليلى الأخيلية ذي الغنج، تخبرني فوزية أنهن أحيانا، يلتقين جميعهن في الصالة الكبرى من الجناح الجنوبي، وتدور بينهن أحاديث ذات شجون، شيقة ومثيرة ومفيدة"[1]، ثم على شاكلة رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ترصد الروائية بعض الحوارات التي كانت تدور بين تلك الشاعرات في القلعة، وتتخذهن وسيلة للتعبير عن الحنق من التسلط الذكوري، وهذا ما تجلى في وصف الساردة لينار للقلعة وما حدث فيها، حيث تقول:" وحين مررنا على غرفتي الخنساء وليلى الأخيلية، كانتا واقفتين وسط مجموعة من النساء، يتناقشن بشيء من الحدة حول أشعارهما الكثيرة"[2]، ترسم الساردة صورة عن مجرى ذلك الحوار الذي دار بين الخنساء وليلى الأخيلية، وفحواه أن الخنساء تعتب على المؤرخين إهمالهم لحفظ وتوثيق تاريخ الشاعرات، على عكس ما فعلوه مع الشعراء الذكور، تقول:" كانت الخنساء أكثر غضبا وهي تخاطب ليلى الأخيلية وجميع من حولها: واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ..ثم وحق الكعبة يا ابنة الأشراف، لقد ظلمني

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص:88

[2] _المصدر نفسه، ص:185

أولئك المؤرخون، فلم يحفظوا للناس من شعري غير بكائياتي، الله لايريهم فرحا حيث هم الآن ..آمين"[1]، ثم تصور الساردة رد ليلى الأخيلية وهي تواسي الخنساء في محنتها، معبرة عن الظلم الذي تتعرض له النساء في مختلف الأزمان ضاربة مثلا بالحجاج بن يوسف الثقفي، تقول:" لا عليك يا أختاه، يا تماضر بنت عمرو بن الشريد السلمية.. ما تغير شيء في دنيا الناس هذه، فما فتئوا شجرة بغي، يحسدون أهل النعم حيث كانوا وعلى من كانت، ومزال بينهم حجّاجون يأمرون بقطع اللسان"[2]، إذن فالروائية تتخذ من هذه الحوارات التي دارت بين ليلى الأخيلية والخنساء، مطية للتعبير عن الازدراء والتحقير الذي يعتري الأنثى عبر كل زمان ومكان؛ ومن هنا جاءت هذه التوظيفات والإسقاطات خادمة للسياقات السردية، وكانت خير معبر عن هذه القضية .

كما استحضرت الروائية الشاعرة ولادة بنت المستكفي التي اقترن اسمها بالشاعر ابن زيدون وذلك في المقطع الآتي:" تلك الشاعرة المتميزة التي اشتهرت بعشقها للحرية، لم ترتبط بزواج، إلا أن حكاية العشق بينها وابن زيدون، الشاعر الوزير ملأت الآفاق"[3]، ثم تستدعيهما في مقطع آخر وتسقطهما على الشخصيتين العاشقتين في الرواية مصطفى ولیناز التي لقبت بولادة، تقول ليناز:" أأنا تلك التي في المرآة أم هي ولادة بنت المستكفي؟ من منا الأجمل يا ترى؟ وأفكر في مصطفى وفي ابن زيدون... أفكر في هؤلاء الأحمقين. هناك في أعلى قمتي مجدهما، يضيعان ما هو أهم، ما الذي ربحه ابن زيدون من متاعب السلطة، بينما لم يخلده سوى شعره وولادة، وما لذي سيربحه مصطفى وهو الآن يحرث السماء بمنظاره تحت نظرات الروبوت إسماعيل البلهاء"[4]، إذن، فالساردة ليناز أرادت من خلال هذا المنولوج الغوص في دهاليز التاريخ باستحضار قصة قامتين شعريتين جمعتهما تجربة حب خالدة، وأرادت أن تقارن بينها وبين تجربتها مع مصطفى، وهي تعتب على

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد ، ص: 185

[2] _ المصدر نفسه، ص: 185

[3] _ المصدر نفسه، ص: 91

[4] _ المصدر نفسه، ص:105

ابن زيدون الذي اشتغل في السياسة منصرفا عن ولادة، وعلى مصطفى الذي ذهب لمواصلة الدراسة بالخارج تاركا إياها؛ وعليه فقد جاء هذا الاستدعاء المرجعي منسجما مع سياق الحالة النفسية للشخصية ليناز؛ ومن هنا شكل حضور الشخصيات الأدبية التراثية العربية ملمحا إبداعيا في هذه الرواية وكان ذلك عبر انتقاء أبرز الأسماء المشهورة في التاريخ، وإدراجها في سياقات سردية تخدم العمل الروائي. وتزيد من تشويق القارئ وتحثه على متابعة القراءة.

ج_ الشخصيات الصوفية :يعد عالم التصوف منبعا ثرّا يمتح منه الإبداع المعاصر مادته، فنجد الكثير من الروائيين يغترفون من معين الخطاب الصوفي، لما يحمله هذا الأخير من دلالات ورموز، ورواية قوارير شارع بوحيرد واحدة من الروايات التي تمتح من هذا الخطاب مما جعل هذا النص ذا أبعاد صوفية بامتياز، حيث استطاعت الروائية أن تستدعي مجموعة من أقطاب التصوف وأهله وخاصته، كابن عربي والحلاج والبسطامي وابن سبعين وجلال الدين الرومي.

ففي مشهد سردي جاء ذكر مجموعة من قامات التصوف وذلك عقب الأحداث التي وقعت لصفية الصابرة، إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، فبعد اتهامها بالتمرد والخروج عن السائد في حي جميلة بوحيرد، حاول النسوة إخفاء كتبها خوفا من سلطة الرقيب، تقول الساردة:" فتردد اسم اصفية في كل بيت، ومنهن أسرعن إلى شقتها، وفي بضع ساعات أخرجن منها كل كتب الصوفية، ورسائل إخوان الصفا، وابن عربي، والحلاج، والبسطامي، وابن سبعين"[1]، في بداية هذا المشهد السردي يظن القارئ للوهلة الأولى أن صفية مدانة بحيازة أشياء خطيرة أو ما شابه ذلك، لكن في حقيقة الأمر أن مكتبتها تحتوي على كتب المتصوفة، وهذا يمثل خطرا وجرما في نظر البعض، لذلك أسرع النسوة في إخفاء تلك الكتب خوفا من إدانة اصفية، وهكذا أرادت الكاتبة من خلال هذا الاستحضار والمفارقة العجيبة أن تبرز مدى أهمية أفكار أولئك المتصوفة، لما تحمله من رؤى وتصورات تسهم في الحرية والانعتاق، إلى درجة أنها أصبحت خطرا في تصور بعض الجهات المعينة.

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص:30

كما تم ذكر شخصية الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، وذلك من خلال تحيته التي كانت تتردد في قلعة الكاملة تقول الساردة" طوبى لمن حار..!! أرد تحية محي الدين ابن عربي "[1]، فقد تواترت هذه التحية في الكثير من مشاهد قلعة الكاملة، حيث كانت بمثابة الكلمة المقدسة في القلعة، وأما عن فحوى هذه العبارة، فربما تعني أن الإنسان تسكنه الكثير من الأسئلة الحيرى وتشغل باله وبذلك فهو ملزم دائما بالبحث عن الحقيقة والتقرب منها.

من الشخصيات كذلك جلال الدين الرومي الذي كانت تستأنس به ليناز واصفية في الكثير من الأحيان، من خلال استدعاء مقولاته والتناص معها، كمثل مواساة اصفية لابنتها ليناز مستشهدة بكلام جلال الدين الرومي، تقول ليناز متحدثة عن أمها:" تردد مثل كلام جلال الدين الرومي وتبتسم بثقة: ــلا تجزعي من جرحك المفتوح يا جميلتي، وإلا فكيف للنور أن يتسلل إلى باطنك؟ "[2] تبرز الكاتبة مرجعية اصفية الصوفية وكيف أنها متشربة بهذه المرجعية إلى حد كبير وهذا ما بدا ظاهرا في تصرفاتها وأقوالها في العديد من الملفوظات السردية.

كما جاء إدراج شخصية صوفية لا تقل أهمية عن الشخصيات السابقة وهي شخصية الحلاج التي ورد ذكرها في العديد من المحطات من هذا النص السردي، كمثل الاستطراد الذي قامت به الساردة في وصف شخصية حلاجة، تقول:" لا يعقل أن تكره حلاجة الذكور وهي تحمل اسم واحد من أقدرهم ، وأعمقهم ، وأشجعهم، وأتقاهم، وأذكاهم، .اسمها منحوت من اسم الحلاج، الصوفي الشهير الذي عبر هذه الأرض، ومازالت حكمته، بيننا، ومأساته، تطل علينا من القرن التاسع، تفشي سر وحشية السلطان، حين يرتفع صوت منفرد ينطق بالمغاير مثلما فعل الحلاج"[3]، أرادت الساردة أن ترجع إلى حادثة تاريخية وهي مقتل الحلاج بجريرة الكفر والزندقة، نتيجة تمرده واختلافه وفرادته، وأرادت أن تسقط ما وقع للحلاج على جميع من اختلف وتمرد وصدح عاليا

[1] ــ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص:202

[2] ــ المصدر نفسه، ص:43

[3] ــ المصدر نفسه، ص:84

بصوت مغاير، كما أرادت أن تشير إلى ظاهرة تكميم الأفواه وتقييد العقول، من خلال تجبر الملوك والسلاطين وأصحاب الحل والعقد، على كل من يحمل فكرا مختلفا.

ومن خلال هذا يمكن القول بأن توظيف الكاتبة للمعطى الصوفي في متنها السردي بواسطة استحضار جملة من أقطاب التصوف وخاصته، لم يكن من قبيل الصدفة والاعتباط وإنما كان لدلالات ثقافية وفكرية معينة، وكذا لإضفاء نوع من الشعرية على النص، لأن المعطى الصوفي يعد من أهم روافد الأديب المعاصر يستعين بها لتشكيل مادته الفنية، كما يرجع هذا أيضا إلى رسوخ هذه الطروحات في الضمير الجمعي للأمة العربية والإسلامية، مما يجعل عملية التلقي والتفاعل معها أمرا ذا أهمية.

د_ الشخصيات الثورية: تمثل هذا الحضور في إدراج الثائرات الجزائريات مثل جميلة بوحيرد التي كانت حاضرة في العنوان وكذا المتن، بالإضافة إلى أسماء أخرى كآسيا جبار وحدة بقار ولالة فاطمة نسومر وغيرهن، وقد جاء حضور هذه الأسماء في خضم الحديث عن الثورة والتمرد الذي قامت به نساء مدينة عشقانة من خلال تسمية الشوارع بأسماء النساء، يقول السارد متحدثا عن هذه الثورة:" بادرن بدورهن بتغيير أسماء شوارعهن. أقرب شارع على اليمين من شارع جميلة بوحيرد شرق المدينة، أضحى قاطنوه منذ مدة من العائلات بصغارها وكبارها والقادمين لزيارته، أو للتسوق فيه من بقية سكان المدينة يتعودون على اسمه:(شارع آسيا جبار)، وعلى اليسار غرب المدينة المطل على البحر، أصبح يعرفه الكثير ب(شارع حدة بقار)"[1]، اقترن استدعاء رموز الثورة هنا بالنساء الجزائريات المناضلات اللاتي لقين تهميشا وبخص حقهن، فأرادت النسوة أن ترد لهن الاعتبار من خلال تلك الثورة، ثم في حديث ذي شجون تتحدث الساردة عن جميلة بوحيرد وتنوه على قضية ظلمها وتهميشها، بالرغم مما قدمته من تضحيات ونسيت كأن لم تكن، تقول:" في عرف نساء مدينة عشقانة، فإن الشارع الذي يستحق اسم جميلة الرمز. تلك الجميلة التي تقدم بها العمر، إلا أنه لم يهزم قوتها الداخلية .يقال إنها تعيش في شقة بسيطة بالعاصمة، وتسافر عبر

[1]_ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص:24

العالم أحيانا، لتذكر من جديد بالوجه الجميل للبلاد"[1] ، فمن خلال هذا النص تصنع الكاتبة مفارقة في كون جميلة تلك المرأة العظيمة التي تجرعت آلام السجون، واكتوت بنيران الظلم والقهر وحاولت التصدي بكل ما أوتيت من قوة لجلادي الاستعمار، تلك المرأة التي أصبحت رمزا بطوليا خالدا في وجدان الأمة فلم ينس العالم واجبه تجاهها، لكن هضم حقها في بلدها بين أهلها وبني جلدتها.

كما حضرت المقاومة لالة فاطمة نسومر، ويتجلى حضورها في قلعة الكاملة إلى جانب النساء العظيمات من التاريخ كما رأينا سلفا، تقول الساردة واصفة ذلك المشهد:" وبينما كانت النساء يتجمهرن أمام باب غرفة لالة فاطمة نسومر، يستمعن باهتمام بالغ إلى امرأة جميلة في زيها الأمازيغي البديع، تستند بقامتها على رمح كالفرسان، وهي تحدثهن بحرارة واضحة في موضوع يبدو مثيرا لاهتمامهن"[2]، إن فاطمة هنا ماهي إلا إسقاط على بقية النساء لاستنهاض الهمم وشحذها، فتوظيفها جاء لخدمة السياق السردي حينما استحضرت الروائية مجموعة من نساء العالمين المتمردات والشاعرات والثوريات والمتصوفات في قلعة الكاملة، وعليه حاولت أن تنتقي كل امرأة عظيمة من التاريخ وتستدعيها لكي تبرز مدى قوة هذا الجنس الأنثوي المضطهد المزدرى، ولم تنس استحضار فاطمة لالة نسومر إلى جانب تلك النسوة، باعتبارها رمزا للتمرد والذات الأنثوية التي تأبى الضيم.

هـ_ شخصيات التراث الشعبي المحلي: حاولت الكاتبة أن تنوع في شخصياتها المرجعية التاريخية لتشييد هذا الصرح السردي، فمثلما استعانت بشخصيات من التراث العربي الأصيل حاولت أن تقحم شخصيات فنية وثقافية محلية، فاستحضرت لنا شخصيات فنية كالشيخة الريميتي وكذا شخصيات لها ارتباط بالمخيال الأدبي الشعبي الجزائري مثل الشاعر ابن قيطون الذي اقترن اسمه بقصيدة حيزية.

---

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد ، ص:69

[2] _ المصدر نفسه، ص:182

فبالنسبة للشيخة الريميتي مغنية الراي، جعلتها فاعلة في أحداث قلعة الكاملة بنت الصفا، تقول لينار الشاهدة على أحداث القلعة ناقلة ما كانت تقوله الشيخة الريميتي لمن حولها من النساء حول الوشم الذي في كفها :" على هذا الوشم يا أخوات الصفا ..حط شارل ديغول شواربه ..أركع الجنرال باش يبوسه.. فلينحن العالم الظالم لأوشامنا ..!"[1]، ثم تواصل لينار في وصف الحنق والأسى الذي كانت تتلفظ به الريميتي :" تنطلق الزغاريد لتصل عنان السماء ثم تضيف وكأنها تنتقم من الإهمال الذي تعرضت له من طرف السلطات في حياتها وبعد رحيلها:_ شوفو يالنسا ..قاع ديغولات العالم وقاع شارلوات الأرض ميسواوش هاذ الوشمة ..آيا سمعتو؟ أيا زغرتو يالخواتات!!!...تنطلق الزغاريد من جديد." [2]، ومن هنا نستشف أن هذا الحضور كان تعبيرا عن الأزمة التي يعاني منها الفنان .

كما تم توظيف شخصية الشاعر الشعبي محمد بن قيطون صاحب قصيدة حيزية، وجاء هذا في سياق حديث لينار عن اسم الحديقة التي كانت تلتقي فيها بمصطفى في مدينة عشقانة تقول:" ويتأرجح سكان المدينة بين اسمين اثنين : واحد بالفرنسية (بارك دي زامورو)أو حديقة العشاق، وآخر بالعامية (جنان حيزية) تخليدا لقصة العاشقين اسعيد وحيزية في التراث الشعبي المحلي، نسج منها الشاعر الشعبي محمد بن قيطون قصيدة رقيقة شهيرة، مازالت تلهم العشاق والمولهين مثلنا"[3]، جاء ذكر الشاعر ابن قيطون في هذا الاسترجاع الخارجي، مقترنا ببطلي القصة أسعيد وحيزية اللذين نظمت من أجلهما القصيدة، حيث أرادت الكاتبة أن تُعرّف بالتراث الشعبي الجزائري، من خلال الإشارة إلى هذه القصة، وعليه فورود مثل هذه الشخصيات ينم عن تشبعها واهتمامها بالثقافة المحلية.

و_ الشخصيات الأجنبية: مثلما كان للشخصيات العربية والمحلية حضور في هذا النص نجده

---

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد ، ص:138

[2] _ المصدر نفسه، ص: 183،184

[3] _ المصدر نفسه، ص:175

كذلك يحتوي عددا من الشخصيات الغربية على مختلف مشاربها، كالشخصيات الأدبية والفلسفية والفكرية والفنية، على غرار أرسطو، سقراط، أفلاطون، أرسطو، توما الأكويني، أغاتا كريستي، بيكاسو،... وغيرهم، وذلك في سياقات سردية مختلفة.

من خلال ما سبق يتبين أن الروائية ربيعة جلطي ذات مشارب متعددة، وأنها كاتبة موسوعية استطاعت أن تستدعي أكبر عدد من الشخصيات المرجعية في هذا النص، وقد كانت عملية انتقاء تلك الشخصيات وإدماجها في سياقات متعددة، موفقة إلى حد بعيد، مما أسهم في شعرية النص.

2.1.1. الشخصيات الأسطورية: يعد استحضار نظام الأسطرة في النص الحداثي مقوما من مقومات الشعرية المعاصرة، ومظهرا إبداعيا يسهم في جمالية النصوص، كما أنه قالب تعبيري كثيرا ما يتوارى خلفه الكاتب لبث أفكاره ورؤاه، ولم يخل نص قوارير شارع جميلة بوحيرد من هذا المظهر الإبداعي، بحيث وظفت الكاتبة بعض الأساطير، فمنها ما كان جزءا في الحدث مشاركا فيه، ومنها ما جاء ذكرها عرضا، أما الشخصية المشاركة في أحداث الرواية فيتمثل في استدعائها لشخصية من عالم الفلك وأنسنتها، وتجلى هذا الاستدعاء في أسطورة النجمة ميرا، هذه النجمة التي كانت صديقة لصفية الصابرة، النجمة التي كانت تواسيها في محنها وتستشرف لها بعض الأحداث التي قد تقع على كوكب الأرض، يقول السارد في خضم وصفه لصفية الصابرة في بدايات السرد:"دون جدوى تحاول اصفية أن تتفادى النظر إلى ميرا تلك النجمة التي تراها كل ليلة ذات سماء صافية، تتلألأ فوق شرفتها تماما منذ أكثر من ربع قرن، منذ مجيئها إلى هذه الشقة، أصبحتا صديقتين قديمتين وحميميتين، لمنها أمست تقلقها جدا في الليالي الأخيرة. إذ في كل ليلة ترسل لها إشارات تتضمن أسرارا لا يفكها سواها"[1]، بهذا التوظيف ربما حاولت الروائية أن تبرز مكانة اصفية الروحية، فحديثها مع ميرا التي تعطيها الأسرار والإشارات كانت بمثابة الكرامة التي امتلكتها اصفية دون باقي النساء، وقد كان ظهور هذه الأسطورة في بداية السرد ثم غابت على

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص:14

مدى بعيد لتعود في آخر الصفحات، وتقيم حوارا بينها وبين اصفية وابنتها ليناز محدثة إياهما عن الخطر المحدق الذي هو على وشك الوقوع، نتيجة تأخر كتاب صحائف النساء، تقول:" نعم.. لكنني آسفة يا صديقتي اصفية كتابكن المجيد، صحائف النساء، جاء متأخرا جدا. !قالت ميرا بكل حزن باد"[1]، ثم تسترسل النجمة ميرا في سرد ما سيقع قريبا على وجه هذه البسيطة من حروب ودمار وتقتيل "سأقول لك الحقيقة، التحركات المريبة تتسارع، إنني أشاهدهم من موقعي هنا، وهم يستعدون للحرب المدمرة"[2]، وعليه فتوظيف هذه الأسطورة كان بمثابة لمسة إبداعية استطاعت الروائية أن تخرج السرد عن روتينيته، بالاعتماد على هذا المشهد العجائبي، في محاولة لإثارة دهشة القارئ، كما أرادت الكاتبة أن تتوارى خلف هذه الأسطورة لتمرر العديد من الرسائل.

وأما بالنسبة للشخصيات الأسطورية التي جاء ذكرها عرضا هكذا، فتمثل في ذكر الأسطورة الرومانية مينيرفا ربة العلم والحكمة، وكان ذلك في سياق حديث ليناز عن خالتها عيشة، واستعمالها كريم الوجه ذا الجودة العالية والثمن الباهض، إذ حاولت أن تبرز لخالتها أن اسم هذا الكريم هو كذلك اسم لأسطورة قديمة تقول:" حلا لي أن أخبرها بأن منيرفا اسم كان يطلق على إلهة العلم والحكمة في الأساطير الرومانية، وأنه اسم لطائر لا يحلق إلا عند حلول الظلام، ولا يمكنه أن يطير قبل غروب الشمس. نظرت خالتي عيشة إلي برهة، ثم ما لبثت أن غابت في قهقهة مسترسلة طويلة، استلقت على اثرها_ إلهة.. إلهة تاني ..... فلسفة فلسفة فلسفة .. مثل أمك.... "[3] ،كان ورود هذه الأسطورة في سياق تقديم الخالة عيشة ومقارنتها بأختها اصفية، حيث كانت الخالة مهتمة بالمظهر لا الجوهر، على عكس أختها التي تهتم بالقراءة ومطالعة الكتب، وجاء هذا النص كمفارقة ساخرة، إذ استهزأت الخالة بثقافة ابنة أختها وشبهتها بأمها،

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد ، ص: 226

[2] _ المصدر نفسه، ص: 227

[3] _ المصدر نفسه، ص: 155

التي آثرت العلم والقراءة والفلسفة، وهنا أرادت الروائية أن تبرز قيمة المثقف في نظر الغوغاء والدهماء من الناس إلى أن وصل الأمر حدّ الاستهزاء بأصحاب المعارف والعلوم.

3.1.1. الشخصيات الاجتماعية: تنوعت الشخصيات الإجتماعية في هذا النص واختلفت في رتبها ومقاماتها، فمنها ما هو في السلك الحكومي كالسيد الوالي، ومنها ما هو في سلك القضاء والمحاماة مثل المحامية فطوم، ومنهم من يشغل المهن الحرة البسيطة كشخصية النادل، حيث أدت هذه الشخصيات أدورا وظيفية وكانت فاعلة في صنع الحدث بدرجات متفاوتة.

نبدأ بالسيد الوالي والذي ظهر في الحفل الذي أقيم لتغيير اسم شارع جميلة بوحيرد إلى ولد لفحل الساطوري حيث ضاق الوالي ذرعا باسم جميلة، ومن المقاطع الدالة على ذلك:" (ولد الفحل الساطوري كذا.. ولد الفحل الساطوري كذا ..ولد...) فليكن هكذا ممتاز. سيرسخ الاسم في الذاكرة الجماعية. فقد صدق من قال: إن في الاعادة إفادة ._ أية جميلة بوحيرد هذه ؟!شارع جميلة بوحيرد قال ! بل شارع ولد الفحل الساطوري وربي كبير.. وليختبر الحاضر الغائب إذا "[1]، يظهر الوالي هنا كشخصية تتسم بالخبث وتستخدم السلطة للقهر والاستبداد، فبعدما اتفق النسوة على تسمية الشارع باسم الرمز جميلة بوحيرد، أقام ذلك الوالي حفلا لتغيير الاسم إلى ولد لفحل الساطوري، وهذا ما يظهر السياسة القمعية المنتهجة ضد نساء الحي، حتى أن هذه التسمية الأخيرة كانت مقصودة إذ تحمل في طياتها معاني الهيمنة الذكورية.

أما بالنسبة لشخصية المحامية فطوم فقد ظهرت في غمرة تلك الأحداث التي جرى فيها اتهام اصفية بالتمرد وتأليب قلوب النسوة على السلطة، وقد مثلت دور الشخصية المثقفة والخيرة التي تحاول الدفاع عن حقوق النساء في شارع جميلة بوحيرد، يقول السارد،" فمن عادة نساء شارع جميلة بوحيرد العودة إلى المحامية فطوم، يستشرنها في الأمور القانونية، وكن يثقن في كفاءتها"[2]، ومن هنا كان اختيار الشخصيات ما بين خيّرة وشريرة لمسة أسهمت في إثراء النص من خلال تصوير

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص: 21

[2] _ المصدر نفسه، ص: 23

الواقع الاجتماعي بكل أطيافه.

ومثلما رأينا أن الروائية عمدت إلى توظيف الشخصيات الاجتماعية المرموقة والسامية، لم تنس الفئة البسيطة التي تعيش على الهامش، تلك الشخصيات التي تضطلع بمهن حرة وتتسم ببعض السلوكيات المعينة، مثل شخصية النادل، التي ظهرت عرضا في أحد الملفوظات السردية عن طريق الحوار الذي جرى بين لينار وريناس في المقهى حيث جاء فيه:" أفوتغ سيرفيس !!..نادل شاب يقف عند طاولتنا مبتسما، يمضغ علكة بحركات مبالغة في الأنوثة .... غادر النادل الشاب وهو يتمايل بحركات أنثوية، تنظر ريناس إليه من تحت رموشها وهي تنفض السيجارة، _ شفتي ..هؤلاء مساكين ومقهورون أكثر من النساء."[1]، إن ريناس تشفق على هذه الشريحة من المجتمع وبما فعلت بنفسها، وبالتالي فإدراج هذه الشخصية مقترنة بذلك السلوك،كان من قبيل التعريج على جل أطياف المجتمع وسلوكياته.

4.1.1. الشخصيات المجازية : وهي الشخصيات المعنوية التي تظهر نتيجة لظروف قد تقع في النص السردي، كالحب والكراهية والخوف والتسلط والظلم والألم والأمل وغيرها من الأفكار المعنوية، التي تستنبط من ديناميكية الأحداث وتفاعل الشخصيات فيما بينها، وفي نص قوارير جميلة بوحيرد تظهر الكثير من هذه الشخصيات المجازية، نرصد منها ما يلي :

أ_ الخيانة :هي كثيرة في هذا النص ومنها قصة الخيانة التي تعرضت لها اصفية الصابرة من قبل زوجها الذي تخلى عنها يوم وضعت ابنتها لينار ورحل رفقة امرأة أخرى، تقول لينار متحدثة عن أمها:" تركها الحبيب في الوقت الأكثر حرجا بالنسبة لأنثى. كانت فيه أشد حاجة لوجوده وقربه وحضوره. لكنه كان ضعيفا أمام الغواية. حيال الخديعة. أغمض عينيه وسد أذنيه وحواسه جميعها لكي لا يشعر بالانهيار ورحل بأنانية مع أجنبية إلى بلد أخر."[2]، حيث تواتر ما يشير إلى هذه القصة في العديد من الملفوظات السردية وعلى مستويات ومدد متفاوتة من صفحات السرد،

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص: 95

[2] _ المصدر نفسه، ص: 44

وكان ذلك عن طريق الحوارات الخارجية بين الأشخاص وكذا المونولوج وبخاصة من قبل ليناز حيث بات ذلك الأمر يقض مضجعها.

ب_ التسلط_الهيمنة الذكورية: شكلت هذه التيمة قضية محورية في هذا النص وهو ما ظهر في العديد من المشاهد السردية ومع العديد من الوقفات الوصفية إذ طرحت بشتى أنواعها وأنماطها، مثل الظلم الذي تتعرض له المرأة و التسلط والتحرش و الازدراء، وهي كثيرة جدا، كمثل ما قام به السيد الوالي في تحويل اسم شارع جميلة بوحيرد إلى ولد لفحل الساطوري وذلك لحاجة في نفسه كما رأينا في مقام سابق، كذلك من النماذج التي تطرق هذه القضية بحدة _على سبيل المثال لا الحصر _ ازدراء الرجال لما جادت به قريحة النساء في تأليف كتابهن الذي سيصعد إلى السماء، حيث جاء في مشهد حواري دار بين مجموعة من الرجال ما يلي:" _واش..لا أصدق كيف لأدمغة الذباب أن يؤلفن مثل هذا الكتاب !!؟ قال سي عباسو مدرس التاريخ بثانوية عائشة أم المؤمنين، مستهزئا بمرارة"...._ صدقت ..ما فيهاش ما فيهاش سي عباسو، ..العقول للرجال، العقول للفحولة اللي عندهم زوج مخاخ ، واحد الفوق وواحد التحت ..هاهاهاها!..... _بصح راح يقولو تختفي الحروب .._ بانتفاء التسلط والهيمنة بكل أشكالهما تختفي الحروب ، هكذا مكتوب ..أنظروا !!!..._لالا مستحيل أنا رجل متسلط بطبعي وتربيتي، ولا أتنازل عن تسلطي وسلطتي وسلطاني"[1]،إذن، فهذا الحوار يبرز التهميش التي تتعرض له المرأة من خلال تقزيم شأنها والحط منه، بحيث حاولت الروائية أن تظهر عنجهية بعض الرجال الذين لا يرون في المرأة سوى مخلوق حقير لا يفكر ولا ينتج، وأن الفكر والعقل محصور أو مقتصر على الرجال دون النساء.

2.1.الشخصيات الإشارية: هي عبارة عن إشارات دالة " على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه "[2] ، وقد وردت في هذا النص بنوعيها، فمن

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص: 217،218

[2] _ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:36

الإشارات الدّالة على وجود المؤلف برؤاه وأفكاره وأيديولوجيته، ذلك الاسترجاع الذي كان عن طريق ريناس وسردها للحوار الذي قامت به مع زوجها الماطلا قبل أن يطلقها، وقد كان مجرى هذا الحوار قضية الحجاب، إذ أمرها الماطلا بارتدائه لأنه فرض وواجب، واستدل لها بآية من القرآن الكريم، وبعدما أن لقي منها الكثير من العنت والرفض اتهمها بالكفر، ليكون ردها على الماطلا بخصوص آية الحجاب كالآتي،:"هي آية نزلت في ظروف تاريخية واجتماعية محددة، ويمكن أن نستدل على أسبابها من الآية. لو كان الرسول العظيم في زمننا هذا لتطرق إلى أشياء مختلفة تتصل بحياتنا الآن. "[1]، ليرد عليها زوجها بأنها كافرة فتضيف إليه قائلة :" أنا لست كافرة ولكنني أقرأ كلام ربي بقلبي وعقلي وليس بتفاسير رجال قضوا منذ خمسة عشر قرنا"[2]، في هذا الحوار تبرز الخلفية الفكرية والدينية، إذ يطرح هذا الحوار قضية إعادة قراءة الخطاب الديني وفق قراءة معاصرة، لا كما قرأها الأسلاف، والتي يدعو إليها الكثير من المفكرين المحدثين، وبالتالي اتخذت الكاتبة من هذا الحوار مطية لطرح رؤاها بخصوص هذا النوع من المسائل، وفي النص الكثير من الإشارات التي تعضد مثل هذه الأفكار، وغيرها من الرؤى التي تثبت حضور المؤلف.

أما بالنسبة للإشارات الدالة على حضور القارئ، فتنوعت ما بين مباشرة وغير مباشرة، فمن الإشارات المباشرة استعمال ضمير المخاطب (أنت) مما يدل على أن الكلام موجه إلى القارئ ومن الأمثلة في النص حديث لينار عن مكتبة القلعة، تقول:" ثم إن الأفكار التي تسكن الكتب، لابد أن تطرق أبوابها بشدة حتى تُفتح لك، فتتغلغل إلى عالمها السري. لن تدخلها حتى تدمى قبضاتك. لتبلغ منال جوهرها السحري، عليك أولا أن تزيح الشيطان الحارس، الممد عند بابها. أن تفك أسرها ... خسارة أن تنام الأفكار بين دفات الكتب، بينما يعيش العالم كل هذا البؤس"[3] إذن، راحت الساردة بما يشبه المونولوج تتحدث فيه عن الكتب وأسرار المعرفة وهي تدعو القارئ

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص: 99

[2] _ المصدر نفسه، ص: 99

[3] _ المصدر نفسه، ص: 135

إلى ضرورة إعادة القراءة الواعية الفاحصة، لاستنباط الأسرار التي تكون بمثابة السبيل إلى الخلاص، وعليه فضمير المخاطب هنا دليل على وجود القارئ في هذا المقطع السردي.

أما بالنسبة للإشارات غير المباشرة فتمثلت في إدراج نصوص تمتاز بالعمق والكثافة والغموض، مثل استدعاء الشخصيات التاريخية الأدبية والفنية واستخدام نظام الرمز والأسطرة، والتناص مع الشعر العربي كما رأينا في مواضع سابقة، وبذلك تكون هذه الإشارات موجهة إلى قارئ بعينه، أي إنها تستدعي وجود قارئ مثقف وبصير حيث لا يستطيع فك رموزها وفهم سياقها سوى ذلك القارئ النوعي، فهي موجهة إليه خصيصا، وبالتالي ورود نصوص محملة بمثل تلك السمات هي دليل على حضور القارئ .

3.1.الشخصيات الاستذكارية: وهي تلك الشخصيات التي تحيل إلى أحداث ستقع، أو كانت قد وقعت سلفا، ويكون ذلك عن طريق عمليتي الارتداد والاستشراف، وتكمن وظيفتها في التنظيم والترابط كما أنها علامات تسهم في شحذ ذاكرة القارئ[1]، وقد تنوعت الشخصيات الاستذكارية في هذا النص ما بين استرجاعية وأخرى استشرافية، أما الشخصيات ذات الطبيعة الاسترجاعية فكانت حاضرة بقوة، فدائما ما يحاول السارد في هذا النص الرجوع إلى الوراء ومن الأمثلة الواردة في النص، استرجاع زمن بعيد وهو فترة الاستعمار، وجاء هذا في خضم الأحداث التي وقعت عقب خروج كتاب صحائف النساء والضجة التي أحدثها، حيث سارعت الحاجة كلثوم إلى إخفاء الكتاب في القبو، وهنا يستغل السارد الحادثة ليعود بنا إلى الزمن البعيد من أجل استخلاص العبر والدروس ومحاولة الإشادة بمآثر الأجداد، يقول متحدثا عن الحاجة كلثوم: "ثم هرعت نحو الممر السري إلى القبو. ممر لا يعرفه أحد غيرها. اكتشفته يوم كانت فتية ماتزال، وكانت أمها اللاّ رقيّة تعمل كونسييرج للعمارة زمن الاستعمار، وتتذكر أنها كانت تشاهدها وهي تخبئ فيه بعض الأسلحة الخفيفة، وتأوي به بعض الضيوف الغرباء عن المدينة من النساء والرجال،

[1] _ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية ، ص:36_37

يأتون لتنفيذ مهمات وعمليات محددة وعاجلة ."[1]، إن هذا الاسترجاع عن طريق الشخصية الاستذكارية أبرز دور المرأة النضالي إبان فترة الاستعمار، كما حاول أن يبرز بأن المساهمة في الثورة التحريرية لم يقتصر على الرجال فقط، وإنما كان للجنس الأنثوي دور في ذلك، ثم إن السارد أراد أن يسقط ما كانت تقوم به الحاجة كلثوم من دور في نصرة المرأة على ما كانت تقوم به جدتها من دور نضالي في سبيل نصرة الجزائر.

أما بالنسبة للشخصيات الاستذكارية ذات الطبيعة الاستشرافية، فقد وردت بكثرة في النص ومن النماذج، الاستشراف الذي جاء في بداية السرد حول كتاب صحائف النساء الذي سيكون غاية في الخطورة، يقول السارد متحدثا عن الكاملة بنت الصفا وقلعتها:" ويدور كلام على الألسنة، يفيد بأنها تهيئ من علوها، في قلعتها العظيمة المغلقة هنا لأمر جلل، سيغير وجه الإنسانية، أخبار قليلة شحيحة تتسرب من قلعة الكاملة. تفيد بأن كتابا غريبا وخطيرا سيخرج منها إلى الناس ."[2] ، وقد تحقق هذا الاستشراف إذ خرج هذا الكتاب، ووسم بـ: صحائف النساء وقد كان غاية في الخطورة حيث انتشر في العالم وأحدث بلبلة ولغطا، لكن بعد ذلك يخيب أفق التلقي، إذ تصف الشخصية الأسطورية النجمة ميرا أن هذا الكتاب لم يأت في وقته وبالتالي وئد في مهده، تقول:" نعم.. لكنني آسفة يا صديقتي اصفية كتابكن المجيد، صحائف النساء، جاء متأخرا جدا. !قالت ميرا بكل حزن باد"[3]؛ وعليه فالاستشراف الأول الذي يخص تأليف الكتاب والخطورة التي سيكون عليها والأحداث التي سيخلفها، قد تم تحققه، لكنه لم يتحقق في جزء آخر وهو النجاة والخلاص حيث جاء متأخرا كما وصفت النجمة ميرا.

2: تقديم الشخصيات: ويتم بواسطة مقياسين أحدهما كمي والآخر كيفي :

1.2.المقياس الكمي: ويعني "تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص 222_223

[2] _ المصدر نفسه، ص: 9_10

[3] _المصدر نفسه، ص: 226

النص"[1]، أي إن الأمر يتعلق فيه بكمية المعلومات المقدمة بشكل صريح حول الشخصية، ولدراسة هذا المقياس في رواية قوارير شارع بوحيرد، نحاول رصد عدد المعلومات المعطاة حول كل شخصية في الجدول الآتي:

الشخصية	أرقام الصفحات	عدد الصفحات
لیناز	9-16-17-33-34-35-41-43-50-59-90-104-136-137-144	15
الكاملة	9-82-144-148-149-203-209	9
اصفية الصابرة	11-12-13-15-16-17-25-26-34-36-37-41-43-76-109-154-136-163	18
مصطفى	35-36-55-56-126-177-203	7
حلاجة	80-81-82-83-87-90-125-126-127-143-150-159-183-190-195-209	16
الخالة عيشة	42-44-45-67-136-154-155-156-157-213	10
الحاجة كلثوم	11-122-123	3
الماتر فطوم	23-29-30	3
السيد الوالي	18-19-20-21	4
خديجة الواعرة	39	1

[1] _ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:48

ريناس	191-102-99-96-92-90	6
الماطلا	100-98-97-96	4
ليليان	58-57-56-55-54-53	6
النادل	95	1
سائق الطاكسي	170-168-167	3
فوزية	88-87	2

من خلال معطيات المقياس الكمي يتضح أن شخصية اصفية الصابرة كانت أكثر حضورا في النص، فهي بمثابة الشخصية البطلة التي بنيت عليها الرواية، وقريبا من نسبة حضور اصفية تأتي ابنتها لينار؛ إذ هي من أكثر الشخصيات الفاعلة في النص، وغير بعيد عنهما نجد شخصية حلاجة حيث تواتر اسمها كثيرا في قلعة الكاملة بنت الصفا، ثم بنسب أقل من ذلك تأتي شخصية الكاملة والخالة عائشة ومصطفى وريناس،أما الشخصيات التي ذكرت بنسب قليلة جدا بالمقارنة بالشخصيات السابقة فنجد، السيد الوالي، خديجة الواعرة، الماتر فطوم، سائق الطاكسي، فوزية، النادل، وعليه نستشف أن الروائية قد قامت بتصوير شخصياتها على ثلاث مستويات في النص: شخصيات مهيمنة و دائمة الحضور فتم وصفها من كل الجوانب، ثم شخصيات كان لها حضور مهم لكنها كثيرا ما تغيب وتختفي فتم تصوير بعض نواحيها، ثم شخصيات قليلة الحضور اكتفت بنزر قليل من المعلومات.

2.2. المقياس الكيفي: يتمثل هذا المقياس في البحث عن الكيفية التي قدمت بها الشخصية وذلك من خلال طرح التساؤل الآتي:" هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال تعاليق شخصيات أخرى (أو من طرف المؤلف)، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من

خلال فعل الشخصية ونشاطها؟"[1]، ومن هنا سنحاول عرض الكيفية التي قدمت بها الشخصيات من خلال الجدول الآتي:

الشخصية	مصدر تقديم المعلومات		ص
ليناز	الراوي	_"حسنها يفتن كل من يراها .كثيرا ما تُشبّه بمارلين مونرو"	9
		_" وشيء ما يشي بأنها عاشقة. العشق لا يمكن لأحد إخفاؤه"	16
	ش نفسها	_" أنا ليناز.. لم أعرف أبا لي مثل بقية صديقاتي"	34
		_"صحيح أنني محظوظة بجمالي المأخوذ من جمالها، غير أني لم أرث شيئا من قوتها الداخلية."	43
		_"مصطفى الشاب الذي اختاره قلبي من بين الكثيرين "	35
	الكاملة	_" لا أشك في أنك متعلمة وذكية وقارئة مثل أمك، وفوق ذلك أنت جميلة جدا. بل أنت أجمل حسناء "	144
الكاملة	الراوي	_"لالة الكاملة بن الصفا، تلك الناسكة المقيمة بالقلعة في أعالي مدينة عشقانة، الكاملة التي تتضارب الآراء حولها أيضا، فمن يقول إنها ناسكة متصوفة، ومنهم من يتهمها بالسحر واستحضار الأرواح وعلم الخوارق."	9

[1] _ فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:48

	ليناز	_"فقد كانت لالة الكاملة سخية وعادلة تقدم لأمي راتبا شهريا..."	45
		_"خفضت رأسي هروبا من مواجهة عيني بنت الصفا الزرقاوتين الجاحظتين اللتين تطفح أطرافهما خيوط رقيقة حمراء. تكاد تنسدل خارجهما وتتدلى مثل حبال ملطخة بالدم."	144
اصفية الصابرة	الراوي	"على الرغم من تجاوزها الخمسين بقليل، إلا أن بها شيئا ما ساحرا، عسيرا على الوصف والتفسير، يجعلها تبدو أكبر لتكون حكيمة، وكاشفة للأسرار في مكامنها"	9
		" الألم بكل أشكاله رياضة تمارسها اصفية الصايرة منذ زمن طويل. تقوي ملكة الصبر لديها. فقد تعودت على التحدي منذ تلك الواقعة التي غيرت حياتها الهانئة في كنف عائلتها الثرية. في كل تمرين جديد تقاوم اصفية الضعف الكامن فيها."	12

	ليناز	ـ"ولأن أمي قارئة كتب، وقارئة حياة نهمة"	34
		ـ" إنها لغز يحيرني. أتساءل كيف استطاعت أن تنأى بجمالها الفاتن هي أيضا عن تجربة حب والزواج ثانية.. دون أن تأبه للزمن الراكض. هل هي ثقافتها الصوفية العميقة؟	36
		ـ" تأتي دائما وفي حقيبتها كتب عديدة ومتنوعة، في الفلسفة والدين والتفسير والمنطق والتصوف"	40
		ـ"خسرت اصفية الصابرة منصبها كأستاذة للفلسفة في مؤسسة تعليمية رسمية بسبب تغيبها عن عملها لمدة طويلة لظروفها النفسية الصعبة بعد فترة نفاسها القاسية، وهروب أبي مع عشيقته. ومع ذلك لم تهزم"	45
		ـ" أمي النحيفة، الشفافة الهادئة، رقيقة الملامح، وذات صوت أنثوي مثل ناي عتيق"	154
مصطفى	ليناز	"أحبه بجنون. يسكنني صوته الرجولي، وجهه بضحكته القريبة من القلب تلك. حنانه المتدفق، خوفه علي، البريق المتوهج في عينيه حين ينظر إلي...أهم ما جعلني أتعلق به هو تفوقه وطموحه اللامتناهي في اختصاصه العلمي . تميزه. أحلامه الكبيرة في الالتحاق بركب العلماء في مجال الاختراعات الدقيقة."	35 65
		" أتخيلك بمئزرك الأبيض، ونظارتك الشفافة الرقيقة. تحيط بك أجهزة إلكترونية مفتوحة على معادلات حسابية. ورموز علمية معقدة"	203

		"وجه حبيب شديد الوسامة. أعرفه. إنه وجه مصطفى، بعينيه الباسمتين وشعره وفمه وذقنه العريض المتناسق "	
حلاجة	ليناز	"كنت أكتشف حلاجة .الوجه الخفي لهذه المرأة التي لم أنظر إليها يوما منذ أتيت سوى بعين الريبة وكثير من الاهتمام.. كنت أشك في حقيقة تلك الصورة التي تريد أن تنشرها لها أمام الآخرين. صورة المرأة السمينة، التأتاءة، الساذجة "	83
		"في الحقيقة لم يرتح قلبي بعد لحلاجة. إنها صعبة المراس وغامضة جدا ومتقلبة المراس. تبدو أحيانا ساذجة وعفوية، بينما لا تدري متى فجأة، وعلى حين غرة، يظهر جانبها القوي الذكي الشرس."	87 125
		"غالبا ما ترتدي الفساتين البيضاء، تظهر أطرافها من تحت مئزر بلون السماء عريض، لايشبه مئزرك البتة. مبهجة زرقته. مئزر بجيبين كبيرين."	126
		"أرتبك كلما تقاطعت نظراتي بعيني حلاجة الزرقاوتين الجاحظتين، تخترقهما عروق حمراء.لا رموش تحيط بهما سوى ما يشبه الزغب الأصفر. عندما رأيت وجهها لأول مرة شعرت برهبة ما عينان بلون الماء البارد تطلان من رأسها الضخم الملفوف في عصابة زرقاء، يسبقه أنفها الكبير المعقوف"	

لقد رصدنا في هذا الجدول أبرز الشخصيات وأهم النصوص الواردة في الوصف والتعريف

بكينونتها، فنظرا لورود العديد من النصوص، اكتفينا بالاستشهاد ببعضها، وقد اتضح لنا من خلال المقياس الكيفي أن الكاتبة قامت بتقديم شخصياتها بطريقتين، فكان هذا التقديم بطريقة مباشرة كمثل ما رأينا مع الشخيصة ليناز، وبطريقة غير مباشرة عن طريق السارد أو شخصية أخرى بواسطة الحوارات الداخلية والخارجية، ومن الملاحظ أن طرق التقديم تم التداول عليها بين السارد والشخصيات، وإن كان حضور السارد بنسب قليلة جدا بالنظر إلى شخصية ليناز التي حملت على عاتقها سرد الكثير من الأحداث، فالسارد ظهر في بداية صفحات السرد الأولى؛ إذ أعطى نبذة عن مجموعة من الشخصيات كصفية وابنتها ليناز والكاملة، ثم غاب واختفى ليعود في منتصف السرد، ثم ليغيب مرة أخرى إلى أن يعود ليختتم الرواية، أما الشخصية ليناز فكان لها دور كبير في التقديم وكانت بمثابة السارد الثاني، كما لعبت شخصيات أخرى بدور التعريف ببعض الأسماء.

إضافة إلى ما سبق، تم في هذا التقديم إبراز خصائص وأبعاد الشخصيات الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية، فمن خلال الاقتباسات الواردة في الجدول وغيرها من التي لم ندرجها، اتسمت ليناز بالحسن والجمال والثقافة والعلم، وقد تبين أنها عاشت ظروفا اجتماعية قاهرة مثل البعد عن الأب، كما أن نفسيتها كانت مضطربة بعض الشيء، نتيجة بعدها عن مصطفى الذي ذهب لمواصلة دراسته بالخارج، واتصفت أمها اصفية بالحسن والأبهة بالرغم من تجاوزها عتبة الخمسين واتسمت بالصمت والسمت، بالحكمة والعلم والهدأة والصبر، بالرغم من الحياة الصعبة التي كانت تعيشها، فهي تلك المرأة التي تجرعت مرارة الخيانة من قبل زوجها، أما الكاملة فهي تلك الناسكة والعابدة الزاهدة التي ترأس القلعة ذات الأمور العجيبة والخارقة، وأما حلاجة القائمة على شؤون القلعة فكانت تتصف بالجد و المعاملة القاسية والطقوس الغريبة.

3.دلالة أسماء الشخصيات:

تمثل دلالة اسم الشخصية في الرواية أمرا مهما، فوضعها لا يكون من قبيل الصدفة والاعتباط وإنما لدلالة، فكثيرا ما يومئ الاسم بكيان الشخصية، ويعطي ملمحا من ملامحها أو يحيل إلى

مرجعية معينة تتخذها الشخصية، ومن الأسماء التي تناولناها :

أ. ليناز: وقد فككت الروائية حروفه في النص وأعطته عدة تأويلا، وهذا ما ظهر من خلال المونولوج الذي قامت به ليناز نفسها، تقول:" ليناز ..! اللام..اختارت أمي اللام أولا. نعم اللام. لام اللمح والحلم، والنحل، فلا هي للتعليل كما ينحو لذلك النحاة، ولا هي لانتهاء الغاية ولا للتقوية، ولا للتعجب، ولا للصيرورة، ولا للظرفية، ولا للتبليغ، ولا للجحود، لا أدري ..ربما هي لام الاستغاثة. والياء..ختام الحروف الهجائية العربية في الترتيب الألفبائي. والنون.. ذلك الحرف الذي يشبه عاشقين في حالة شبق، أو أما تحضن صغيرها بمنتهى الحرص والحنان تخشى عليه من جبروت الموت، ومن جبروت الحياة. ثم اختارت الألف الذي يحتل صدر معظم الأبجديات المتفرعة عن اللغات السامية، والزاي التي اختارتها لسبب ما لست أدركه بعد.. فضلته وانتقته من بين السين والصاد شبيهتيه من حروف اللسان، ليناز بدل ليناص أو ليناس "[1] نلاحظ أن الروائية هنا حاولت أن تشرك القارئ في فك حروف هذا الاسم، حيث أعطت اللام دلالة صوفية، ثم استثنت بعض الصفات النحوية ورأت أنه قد يكون للاستغاثة، ثم حرف الياء الذي أعطته وصفا كونه آخر الحروف، وراحت تعطي وصفا لشكل النون الكتابي ورسمه وشبهته بالحياة والحب، ثم حرف الألف وقيمته في صدارة كل اللغات، ثم السين للتمييز بينه وبين الحروف التي تشبهه، كما نلاحظ أن كل صفات الحروف التي أعطتها، تنطبق على شخصية ليناز من خلال النص، كالحلم والذكاء والريادة والقوة.

ب. اصفية الصابرة: اصفية دلالة على الصفاء والطهر والنقاء وهو ما تجلى في النص فهي الناسكة العابدة الزاهدة المريدة في القلعة الكاملة، وقد يكون سبب تسميتها باصفية نسبة إلى مشربها الصوفي، أما الصابرة فنسبة إلى الصبر والجلد الذي كانت تتحلى به، ويتجلى ذلك في النص من خلال صبرها ومكابدتها الحياة، والتصدي لريب الدهر وصروفه، فاصفية تلك المرأة المبتسمة التي لا تضعضعها نوائب الدهر، بالرغم من المعاناة التي عاشتها، مثل قصة الخيانة التي

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، ص: 34-35

تعرضت لها، وهكذا فقد توافق اسم هذه الشخصية مع الصفات التي تحملها.

ج. حلاجة: وقد اشتق اسمها من العالم الصوفي الحسين بن منصور الحلاج، وقد ورد سبب التسمية في النص" لا يعقل أن تكره حلاجة الذكور وهي تحمل اسم واحد من أقدرهم، وأعمقهم، وأشجعهم، وأتقاهم، وأذكاهم، اسمها منحوت من اسم الحلاج، الصوفي الشهير الذي عبر هذه الأرض، ومازالت حكمته، بيننا"[1] ، فالحلاج هنا هو إشارة للصوفي الشهير، ويظهر مدى مناسبة اسم الحلاج على الشخصية حلاجة من خلال أقوالها وأفعالها الصوفية، التي كانت تقوم بها في القلعة.

من خلال كل ما تقدم، في مقاربتنا لعنصر الشخصية في رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد لربيعة جلطي، نستشف أن بناء الشخصيات شكل ملمحا بارزا من ملامح شعرية هذه الرواية، حيث استطاعت الروائية أن تشيد صرح هذا النص بطريقة حداثية، بفعل استدعاء الشخصيات بجميع أصنافها، فعمدت إلى الاغتراف من التاريخ باستحضار مجموعة من الشخصيات التراثية على مختلف مشاربها، ووضعها في سياقات جديدة للتعبير عن قضيتها، وكذا اعتمادها على الشخصيات المحلية الشعبية، ولم تنس توظيف نظام الرمز والأسطورة فيما يتعلق ببعض الشخصيات حيث ألبستها لباسا عجائبيا، بالإضافة إلى الشخصيات الاجتماعية بكل أطيافها، وكذا الشخصيات المجازية التي نتجت من خلال أحداث الرواية، كما أن الروائية أقحمت العديد من الإشارات التي تدعو القارئ من خلالها إلى إعادة بناء عوالم الشخصيات، وتمثل ذلك في الإشارات المجازية والإشارية والإستذكارية التي يصل إليها المتلقي من خلال تداخل أحداث الرواية وتفاعل الشخصيات فيما بينها، أما فيما يخص طريقة تقديم الشخصيات فقد تنوع ما بين التقديم المباشر وغير المباشر، كما ضمَّنت هذه التقديمات العديد من المعلومات التي تشير إلى كينونة الشخصية وصفاتها، كالملامح الفيزيولوجية والأبعاد الاجتماعية والنفسية، كما أن انتخابها لأسماء شخصياتها كان موفقا إلى حد بعيد، من خلال تطابقها مع الأفعال و الصفات التي تحملها .

[1] _ ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد ، ص:84

المبحث الثاني: شعرية الزمن:

أولا. الزمن في حقل الدراسات السردية:

الزمن من أهم المباحث الأساسية المكونة للخطاب الروائي، فهو ذلك العنصر الفعال الذي ينظم ويربط بقية العناصر من شخصيات وأحداث ومكان، ليحيل الرواية بشكل أو بآخر إلى " تركيبة معقدة من قيم الزمن "[1]، يبسط سلطته عليها متفاعلا مع بقية المكونات في علاقة تلازمية لا مناص من وجودها "فمن المتعذر أن تعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا–افتراضا–أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[2]، وقد حظيت تبعا لذلك مقولة الزمن الروائي بعناية كبيرة في حقل الدراسات السردية، من قبل العديد من النقاد المحدثين، حاز الشكلانيون الروس قصب السبق إليها كونهم "من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب"[3] وذلك من خلال طرحهم لثنائية (المتن الحكائي / المبنى الحكائي) والبحث فيها، والتي نتج عنها "تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها"[4]، ومن خلال هذا الطرح تم الفصل بين المتن والمبنى، فالمتن الحكائي هو الحكاية كمادة خام أو مادة أولية، تتكون من مجموعة أحداث متتابعة ومتسلسلة زمنيا ومنطقيا، أما المبنى الحكائي فهو طريقة عرض وتقديم تلك الأحداث وصهرها داخل المنظومة الروائية .

إن الفصل بين المفهومين (متن/مبنى) واعتماد هذا التقسيم الثنائي الذي أتى به الشكلانيون الروس أسهم في تهيئة الأرضية للدارسين في حقل السرديات، ومن بين أبرز الذين تأثروا بالطرح

---

[1]–أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر–بيروت ،ط1، 1997،ص:75.

[2]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 117.

[3]– المرجع نفسه،ص: 23.

[4]– المرجع نفسه، ص: 23.

الشكلاني الناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي استفاد من تصورات النقاد السابقين له وقام بتطوريها لتصبح مرجعا هاما في مجال الدراسات السردية.

فلقد تناول (جينيت) الزمن السردي "من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيباتها وعلاقتها بالنص الروائي"[1]، وهنا يفصل بين زمنين هما زمن الشيء المروي وزمن الحكاية أو باصطلاح آخر (زمن القصة/زمن الحكاية) قائلا :" الحكاية مقطوعة زمنية مرتين ... فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)"[2].

مقترحا بعد ذلك دراسة العلاقات القائمة بين الزمنين، وحدّدها في ثلاثة أنواع هي:[3]

- النظام: وفيه تبرز تقنيتا الاسترجاع والاستباق.

-المدة: وفيه تبرز أربع تقنيات سردية، هي: التلخيص، الحذف، المشهد، الوصف .

-التواتر.

إن هذا التحديد الثلاثي الذي درس فيه (جينيت) العلاقة القائمة بين الزمنين أسهم في استنباط مجموعة من المفارقات والتقنيات التي تتشكل عبرها بنية زمن الخطاب السردي، وعليه تعد هذه الدراسة من أكبر الجهود وأهمها في دراسة زمن الخطاب الروائي، والتي اعتمدها الدارسون كمنهج لمقاربة عنصر الزمن في النصوص السردية

[1]-إبراهيم عباس،الرواية المغاربية. تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار الكتاب، الجزائر،ط1، ص:295.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج، تر:محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص:45.

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 32.

ثانيا: شعرية الزمن في رواية " القصر" (سيرة دفتر منسي) ليوسف العيشي:

رواية "القصر، سيرة دفتر منسي"، الحائزة على جائزة النبراس للرواية سنة 2020، واحدة من الروايات الجزائرية المعاصرة التي أبدع من خلالها صاحبها في توظيف مكون الزمن بطريقة واعية، متكئا على جملة من التقنيات الزمنية، التي حاول بواسطتها أن يتلاعب بإيقاع نصه السردي بأسلوب فني وجمالي، وعليه سنعمل في هذه الدراسة على تحديد زمن القصة الطبيعي لهذا النص، ثم نحاول الوقوف على أبرز التقنيات والمفارقات التي تشكلت عبرها بنية زمن الخطاب السردي.

1. زمن القصة :

إن زمن القصة "هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي)"[1]، أي إنه الزمن الذي تدور فيه الأحداث وفق ترتيب منطقي وطبيعي من البداية إلى النهاية، في رواية "القصر سيرة دفتر منسي " يتحدد لنا زمن القصة بوضوح وجلاء؛ إذ إنه يتجسد في زمنين، الزمن الأول هو زمن الحاضر والذي جرت أحداثه في غضون أيام فقط في مدينة القنادسة، يبدأ بمراسم العزاء في بيت محمد الذي فقد زوجته زينب، حيث يحكي فيه السارد حالة عائلة محمد وابنه عبد الله وابنتيه صفية وابتسام، ويسرد فيه قضية محاولة بيع بيتهم قصد تسديد الدين الذي كان يهدد محمد بدخول السجن، بالإضافة إلى الحدث الذي شكل قطب الرحى في الرواية، وهو عثور محمد على دفتر منسي في الزريبة، والانهماك في قراءته، وكذا استعداد إبراهيم ثم ذهابه إلى تاغيت للعمل كمرشد سياحي ولقائه بالسائحة الأجنبية ميشيل، لينتهي باكتشاف الكنز المخبأ في الزريبة، وكل هذا كان في الفترة الممتدة من 25 ديسمبر(2018) إلى غاية 31 من الشهر نفسه والسنة ذاتها، ويتجلى زمن القصة الثاني في الأحداث التي يقرؤها محمد في ذلك الدفتر الذي وجده في الزريبة، والذي كان عبارة عن سيرة ذاتية كتبها والده المختار قبل وفاته، حيث سرد فيها تفاصيلا من حياته كعمله في منجم الفحم

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2001، ص:47.

أثناء الاستعمار وبعد الاستقلال، ويروي قصته وعلاقته بمديرة المنجم بعد الاستقلال (مارغريت)، ساردا الكثير من الجزئيات والأسرار التي تخللت تلك العلاقة، ومنها قضية الكنز الذي دفنه في الزريبة رفقة الدفتر، وامتدت هذه الفترة المسترجعة من 1959 إلى غاية 1971.

مما يلاحظ على زمن القصة الأول في هذه الرواية أنه قد أعلن ظهوره منذ البداية، ومن القرائن الدالة على ذلك عنوان الفصل الأول، والموسوم بـ :(فقد القنادسة 25 كانون الأول " ديسمبر"2018)، بعد ذلك يواصل الزمن تطوره وسيرورته في تتابع منطقي إلى أن يصل للنهاية، حيث جاء الفصل الأخير موسوما ب"الدفين " القنادسة 31كانون الأول " ديسمبر" 2018، أما بالنسبة لزمن قصة الأحداث المسترجعة التي حملها ذلك الدفتر المنسي في طياته فقد أشار إليها الكاتب من خلال العديد من الإشارات، مثل الصفحة الأولى من الدفتر والتي ذيلت بعنوان" مختار القنادسة 1971" وهو تاريخ انتهاء الزمن المسترجع، وعنوان آخر في الدفتر كذلك وسم بالقنادسة1959، والذي يمثل نقطة البداية، وكمثل عناوين بعض الفصول في الرواية "سيليكوز القنادسة 1961_1964" وغيرها من الإشارات الزمنية الدالة، وعليه فالقارئ لهذه الرواية يلاحظ من خلال هذه الإشارات الزمنية أن السارد قد حدد لنا الزمن الذي دارت فيه الأحداث مدرجا زمن البداية وزمن النهاية، فقد انطلق من الماضي ليصل إلى الحاضر في زمن تسلسلي ترابطي لا يقبل التشظي والانشطار .

2. زمن الخطاب :

بعدما حاولنا تحديد الزمن الطبيعي الذي دارت فيه أحداث "القصر"، سنحاول في هذا المحور إبراز تجليات زمن الخطاب في هذه الرواية وذلك من خلال:

1.2. المفارقات الزمنية:

المفارقة الزمنية حسب جيرار جينيت هو "مصطلح عام للدالة على كل أشكال التنافر بين

الترتيبين الزمنيين (الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية)"[1]، والسرد المعاصر عمد إلى توظيف المفارقات الزمنية، وأصبح ينأى عن الخطية الصرفة محدثا التنافر عن طريق التلاعب بالزمن وذلك عبر تقنيتين أساسيتين هما الاسترجاع والاستباق، لأن الرواية غالبا ما " تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث "[2].

والنص السردي "القصر" اعتمد فيه صاحبه على هذه المفارقات الزمنية لكسر رتابة السرد وروتينيته، إذ نجده يوظف:

أ_ الاسترجاع: وهو شكل من أشكال المفارقة الزمنية، فبواسطته "يترك الراوي مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها "[3]، ومن خلاله كذلك يتلاعب السارد بتسلسل الزمن السردي.

في رواية "القصر" جاء الزمن على طريقة العودة بالأحداث إلى الماضي، سواء من خلال الأحداث المسترجعة أثناء قراءة محمد لدفتر والده الذي ضمّنه بالكثير من الارتدادات، وذلك عن طريق استحضار واستنطاق الذاكرة والبحث فيها من خلال استرجاع ماض بأكمله، كان بطلاه المختار وصديقته الأجنبية مارغريت، بالإضافة إلى الاسترجاعات التي كانت ترد أثناء سرد قصة محمد وأولاده وزوجته.

ومما يبدو جليا أن هذا الاستحضار والسرد لم يكن وفق زمن نمطي متسلسل، بل عمد الروائي في الكثير من المرات إلى كسر خطية هذا الزمن، ففي خضم استعادة ماضي شخصية المختار، وكذلك قصة محمد وعائلته، يورد لنا السارد العديد من الاسترجاعات التي ينتقل فيها من مستوى القص الأول، عائدا إلى أحداث سابقة، وذلك من أجل تحقيق غايات فنية .

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج، ص:51.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:119.

[3]-سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص:58

ومن المقاطع التي تتجسد فيها تقنية الاسترجاع نجد المقطع الآتي على لسان محمد: " دعيني أخبرك بما حدث يوم ولادتك إبراهيم؟، لقد انقطعت الكهرباء على القصر كله، وخرجت يومها مسرعا، كنت أتخبط خائفا بين أروقة الحي...أحضرت ليلتها الداية زوينة رفقة زوجها عثمان، ولم يكن لوالدتك من مؤنس في المنزل حينها غير شمعة منهكة أخيرة كنت قد تركتها موقدة في هذه الغرفة بالتحديد، أخبرتني زينب ليلتها أنك خرجت أولا، وحين ظهر رأس أخيك إبراهيم انطفأت الشمعة وخرج في الظلام "[1].

يحيلنا هذا المقطع السردي إلى مدى بعيد وهو زمن ولادة إبراهيم وابتسام ابني محمد، والذي كان مفترضا أن يدرجه الراوي في مرحلة متقدمة من السرد، لكنه أسقطه من المرحلة الأولى التي سرد فيها حياة العائلة، ثم استدرك ذلك في مرحلة متأخرة، وعليه فهذا التأخير والتقديم جاء لتحقيق وظيفة فنية حيث أسهم في عملية تخطيب الزمن.

وفي سياق حكائي آخر يخرج بنا السارد من زمن المحكي الأول (زيارة مارغريت والمختار الجبل بالقنادسة) إلى زمن المحكي الثاني (حكاية مرغريت والعثور على الجوبتا في منجم بالهند)، ونلفي ذلك في المقطع السردي الآتي على لسان مارغريت في حوارها مع المختار: "لقد كنت أعمل في الهند قبل أن آتي إلى هنا، كنت مسؤولة تعدين الفحم في ولاية بيها تحديدا، كان ذلك سنة 1961، في أحد الأيام استدعاني رئيس العمال هناك وأخبرني بأنه عثر على شيء غريب داخل الجبل الذي كانت شركتنا بصدد حفره، ذهبت لأستطلع الأمر بنفسي، وفعلا كان الشيء غريبا، لقد عثرت حينها على ما يشبه الجرة، ويظهر أنه كان مدفونا منذ زمن بعيد، حاول العمال استخراجه لكنهم عجزوا عن ذلك، لكنني وبغرابة فعلت ذلك بكل بساطة، طلبت حينها من العمال المغادرة، أخرجت ذلك الشيء وحملته معي إلى حيث كنت أقيم... إلخ "[2].

يقدم لنا السارد هنا بنية ذات سعة ارتدادية واسعة المدى شغلت مساحة من النص الروائي

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2020، ص:52

[2]- المصدر نفسه، ص:161.

(قرابة الخمس صفحات)، كانت على لسان الشخصية مارغريت، فقد حاولت أن تفصح للمختار عن سر عثورها على كنز أثناء تواجدها بالهند، ونلحظ من خلال هذا الاسترجاع أن الروائي قد حاول سد بعض الفراغ، وملء بعض الفجوات وإضفاء نوع من التشويق، وشدّ القارئ بالحدث الجديد الذي اقتحم الرواية، والذي سيمثل بعد ذلك نقطة تحول كبرى في السرد، بالإضافة إلى ذلك حاول إضاءة بعض الجوانب الخفية والمجهولة التي تتعلق بحياة الشخصية.

يواصل الروائي في عملية تخطيب الزمن وهذه المرة بواسطة الاسترجاع الخارجي يستحضر لنا تاريخ المنطقة، يقول:" ومتأكد تماما من أن قدم مارغريت لم تطأ فيه بعد، هو المكان الذي تركه لنا سيدي محمد بن بوزيان، والذي نطلق عليه دار الضيافة الرياض، كما كان يفعل رحمه الله، تحكي جدران هذه الدار طيبة أهل هذه المنطقة وكرمهم، فقد كان سيدي محمد يوفر من خلالها الراحة والهدوء لضيوفه الذين ينزلون بزاويته"[1].

فبهذا المقطع راح السارد يغوص في دهاليز التاريخ عن طريق الارتداد إلى ماضي المدينة، حينما استحضر سيدي امحمد بن بوزيان أحد أبرز أعلام الصوفية في المنطقة، وعليه نجد أن هذا الاسترجاع الخارجي يسهم حتما في إضفاء عنصر التشويق، من خلال كسر استمرارية السرد وذكر أحداث خارج إطار الحكاية الرئيسية .

ب_ الاستباق: هو عملية سردية تتم من خلال إيراد تلميحات مستقبلية، يشير فيها السارد إلى حدث قبل وقوعه، أي عن طريق استشرافه والتنبؤ به، يقول حسن بحراوي "سنستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها "[2]، ومنه فالاستباق مبني على التوقع لا على اليقين، فالأحداث المستبقة يمكن أن تقع ويمكن أن لا تقع، وللاستباق وظائف في العمل السردي، فهو "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه اللحظة هي حمل

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي ، ص:124.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:132.

القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات "[1]، أي إنه تمهيد يهدف إلى جعل القارئ يتوقع ما سيحدث.

إن جل الاستشرافات التي وردت في رواية " القصر" كانت مسترجعة حيث يدخل الاستباق فيها ضمن دائرة الاسترجاع الذي بني عليه هيكل الرواية، فمن الاستباقات التي وردت نجد قول السارد: "أو أن أكون قد فكرت في الالتحاق بالجيش، خصوصا حين كنت أعود من الشارع وأسرد لها بحماس، كيف كانت قوافل جيشنا تمر من المدينة متوجهة نحو تندوف"[2].

السارد هنا حاول أن ينقل لنا استشراف المختار لوالدته بأنه يفكر في الالتحاق بالجيش، وهو ما تحقق في الصفحات الأخيرة من السرد، إذ يقول:" تقدمت يومها إلى مركز إحصاء المجندين وقدمت طلب الالتحاق بالجيش...هي أيام فقط حتى طرق الجندي في مركز الإحصاء باب منزلي، وأخبرني بأن أكون مستعدا في الغد للالتحاق بالجيش مع مجموعة من الشباب الكجندين من صحراء الجزائر "[3].ومن هنا كانت عملية الاستباق عبارة عن توطئة لأحداث ستقع، وهو ما وقع فعلا .

وفي خضم ما جرى من أحداث في المنجم وخروج المختار في جولة مع مارغريت، بعد تلك الجولة التي قاما بها، والمعاملة الخاصة التي كان يحظى بها المختار من قبل سيدة عمله مارغريت دون العمال الآخرين، يطالعنا السارد باستباق كان على شكل تنبؤ من المختار حول مآل هذه العلاقة التي بدأت تربطه بتلك المرأة، يقول :" في طريق عودتي إلى المنزل، كانت خطواتي تتمرد في كل مرة وكأنها ترفض أن تعود معي، كذلك كنت أنا حين رحت أفقد رائحة عطرها الأوروبي شيئا فشيئا، لقد كان عطرها أشد من الشربون، على الأقل كان الشربون سيفتك برئتي، ولكن هذا العطر

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:132.

[2]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، ، ص:70.

[3]- المصدر نفسه، ص:176-177.

سيفتك بقلبي لامحالة "[1]، وقد تحقق هذا الاستشراف فيما بعد، لأن علاقة المختار بسيدة عمله قد تطورت، وبعد مغادرة مارغريت إلى بلدها عانى المختار مرارة الفقد والبعد، وهذا ما يظهره المقطع السردي الآتي:" كنت أظن أن سنة التسعة والستين ستنسيني مارغريت، وبأنني سأتخلص من كل العذاب الذي عشته منذ أن رحلت"[2]، وبالتالي فالاستباق هنا لمح لما سيأتي لاحقا، وقد تم تحقق ذلك الاستشراف والتنبؤ

يواصل الروائي في صنع مفارقة الزمن عن طريق عملية الاستباق بطريقة تبرز تحكمه في أدواته الكتابية فها هو يدرج لنا مقطعا سرديا يقدم فيه توطئة لأحداث لاحقة وما سيؤول إليه مستقبل بعض الشخصيات، يقول متحدثا عن الوداع الأخير بين مارغريت والمختار: " ثم أمسكت بيدي لثوان قبل أن تفلتها، في تلك اللحظة شعرت وكأنها تفلت قلبي، لقد كان قلبي مقبوضا من هذه الرحلة، ولم أشأ البوح بذلك حتى لا أشعرها بمخاوفي... كانت هذه آخر مرة أرى فيها مارغريت، ويا ليتني بحت بما كان يخالجني من مخاوف هذه المرحلة "[3].

إن السارد هنا استشرف لنا مصير مارغريت، فالمختار انتابه شعور وإحساس، وهواجس ومخاوف من عدم عودتها وإصابتها بمكروه جراء هذا السفر، وهو ما قد حدث وتحقق في ما تبقى من السرد، لأن مارغريت، ذهبت لزيارة والدتها وأثناء عودتها أصيبت بحادث مرور في المطار، فقدت على إثره ذاكرتها إلى أن وافتها المنية، وهذا ما سردته تلك السائحة قريبة مارغريت لإبراهيم حفيد المختار .

2. 2. قياس الديمومة:

يقصد بقياس الديمومة دراسة المدة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب في العمل السردي، وهو ما يعرف أيضا بالإيقاع الزمني، الذي يتحكم المبدع في تشكيله وتوزيعه بالاستعانة بجملة من

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي ، ص:225.

[2]_ المصدر نفسه، ص:174

[3]- المصدر نفسه، ص: 171.

التقنيات والحركات السردية، التي تعمل على تحديد الوتيرة التي تعرض بها الأحداث، حيث تتحدد من خلال سرعة السرد وبطئه أو تعطيله، وتتمثل هذه التقنيات في الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد، فالتقنية الأولى والثانية تهتم بعملية التسريع، أما الثالثة والرابعة فتهتم بعملية التعطيل.

2. 2. 1تسريع السرد :

بواسطة تقنيتي الخلاصة والحذف يتجلى لنا تسريع السرد "حيث يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر منها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا "[1].

أ_ الخلاصة: هي ميزة من ميزات السرد الروائي إذ إنها تقنية "تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[2].

في رواية "القصر" عمد السارد إلى استخدام هذه التقنية التي أدت دورا فعالا في اختزال زمن القصة، ومن أمثلة ذلك نجد قول السارد:" بعد أن أحضر لي من زاوية الغرفة الفارغة، لوحة وقرطاسا وقلما، وشرع يعطيني أول درس في الحروف، ومنذ ذلك الحين وأنا أدرس عند شيخي وسيدي مبارك حتى علمني الكتابة والقراءة في أقل من سنة "[3]، فالسارد هنا اختصر لنا مسار تعليمه الأولي الذي قارب سنة كاملة وذلك في بضعة أسطر قليلة دون اللجوء إلى التفصيل الكثير.

وفي مقطع سردي آخر يقول:" سنتان كاملتان انظم فيهما عبد الحميد إلى شلة ابتسام في الفوج فصار يجمعهم شغف الدراسة والصداقة، التي تحولت فيما بعد إلى أحاسيس مبهمة عجزا كغيرهما عن شرحها، ولم تعد تكفي جملة أنا معجب بك التي اعترف بها عبد الحميد لابتسام في

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص:93.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص الروائي، ص:76.

[3]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي ، ص:43.

السنة الثانية، أثناء ذلك الحفل الوطني الذي أقامته الجامعة"[1]، حيث نجد تلخيصا لسنتين من العلاقة التي قضتها ابتسام رفقة عبد الحميد في جامعة بشار، وذلك في أسطر قليلة.

ومما نلاحظه أن هذه التلخيصات جاءت لسد ثغرات سردية من أجل اكتمال البناء الروائي، فقد كان الاختزال والتلخيص أداة للتنقل عبر الزمن، تختصر فيه الأيام والسنوات بإشارات عابرة وقفزات محدودة دون اللجوء إلى التفصيل، وبذلك كانت هذه الإشارات بمثابة المحفز الذي يشوق المتلقي إلى معرفة التفاصيل .

ب– الحذف: هو تقنية يتم بواسطتها "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفى بالقول مثلا "ومرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته " ... ويتضح من هذين المثالين بالذات أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد "[2]، وتعمل هذه التقنية على تسريع وتيرة السرد، حيث يعمد السارد إلى إسقاط أو تجاوز أحداث وقعت في فترة من الفترات، ومن أمثلة الحذف في رواية القصر نجد :

قول السارد: " مرت ساعة تقريبا قبل أن يعود إبراهيم وهو يحمل الحقنة، أخذتها ابتسام من يده وراحت تحضرها للحقن "[3].

وكقوله: " لا يمكن لقطار الحياة أن يتوقف، ولابد من يوم يضغط فيه المرء على زر المواصلة، يقال أنه ما سمي الإنسان إلا لأنسته ونسيه وما القلب إلا أنه يتقلب، وهذا بالضبط ما أدركته أسرة محمد بعد أسبوع تقريبا من وفاة زينب "[4].

وقوله أيضا: " مرّ شهر كامل بعد تلك الحادثة وشاعت القصة في الحي، بأنني رُفدت من العمل، وانقسم حينذاك سكانه بين مؤيد ومعارض لموقفي، منهم من وصفني بالشجاع، ومنهم

---

[1]– يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، ص:139.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص الروائي، ص:77.

[3]– يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، ص:63.

[4]– المصدر نفسه ، ص:91.

من كان يصفني بالمتهور لأنني تخليت عن مصدر رزقي الوحيد"[1].

وقوله أيضا: "مرت ساعة تقريبا ثم عاد عمي دحمان وبعض الرجال من الجيران، غسّلوه داخل الغرفة وكنت أثناء ذلك منزويا في خجل من جسد والدي"[2].

وعليه نلاحظ أن هذه المحذوفات التي وردت قد أسهمت في عملية تسريع الحكي، من خلال القفز فوق الكثير من الأحداث والاكتفاء بالإشارة الموجزة عن كل حادثة .

2. 2. 2. تعطيل السرد:

في هذا العنصر سنشير إلى التقنيتين المستخدمتين لتعطيل سرعة وحركة الزمن وهما المشهد والوقفة:

أ_المشهد: وتتجسد هذه التقنية من خلال المقاطع الحوارية، وفيها يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب إذ "يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا، مركزا، تفصيليا ومباشرا أمام عيني القارئ، موهما إياه بتوقف حركة السرد عن النمو "[3]، وفي رواية القصر لعبت هذه التقنية دورا كبيرا في تعطيل السرد، إذ حفلت الرواية بالكثير من المشاهد الحوارية التي شغلت مساحة كبيرة من النص الروائي، وقد تنوعت هذه المشاهد ما بين حوارات داخلية وأخرى خارجية، ومن الأمثلة نجد هذا المشهد الحواري الذي يقول فيه السارد:" غصت في كل هذه التفاصيل حتى أيقظتني بسؤالها: (أتعلم ما عقوبة التعدي على موظف أثناء تأدية مهامه؟)

سكت فأضافت: (السجن أو الفصل من العمل)

وأجبت في يأس: (فليكن، على العموم لن أتمكن من العمل أصلا)

---

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، ص:111.

[2]- المصدر نفسه، ص:69.

[3]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص:21.

(كيف ذلك؟ ولم أقدمت على ضرب رودريغو أساسا؟)

(كلما في الأمر أنني طلبت منه دواما نصفيا على أن يخصم من يوميتي، لكنه رفض ذلك وأهانني بتهديده، في الأخير أنا مجرد إنسان لا يتحكم في ردّ فعله، على العموم كما قلت لك، لن أتمكن من العمل.)

(لم تجب بعد (علامة تعجب) ما سبب عجزك عن العمل) "[1].

لقد كان هذا المشهد مطية لظهور شخصية مارغريت التي أصبحت فاعلة رئيسية في الأحداث لاحقا؛ ونلاحظ بأن هذا المشهد الحواري أسهم في عملية تعطيل السرد وتبطئته، وذلك عن طريق الحوار الذي دار بين المختار وربّة عمله في أول لقاء بينهما والذي سيقلب الأمور رأسا على عقب ويكون له تأثير على مجريات الأحداث.

وفي حوار خارجي آخر يكسر السارد رتابة السرد من خلال تعطيل الزمن عن طريق المشهد وذلك عندما ينقل لنا الأحداث بحركية وفاعلية، يقول:" رحنا نتكلم في طريقنا إلى البرقة ونطرق كل المواضيع إلى أن قالت:(كنت أراقبك وأنت تصلّي، أريد أن أعرف تلك الكلمات التي كنت ترددها)

(إنها آيات من كتابنا المقدس، نتلوها أثناء الصلاة ونتواصل بها مع الله.)

(تتواصل مع الله؟ هل تعتقد بوجوده حقا يا مختار؟)

(في الحقيقة لا أعتقد، بل أنا متأكد من ذلك.) قلت ثم أردفت حين همت بمقاطعتي:(مارغريت أعلم أنك أجنبية، ولا أعرف ديانتك بعد، لكن دعيني أخبرك بأمر مهم، ديننا لا يجعلك تؤمن بالله حتى تعرفه حقا، الدين الحقيقي يا مارغريت، هو أن تعرف الله وتجعله في قلبك قبل أن تؤمن به، وهذا بالضبط ما نجده في الإسلام)"[2].

---

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي ، ص:76.

[2]- المصدر نفسه، ص:127_128.

عن طريق هذا الحوار يتوقف السارد بالزمن تاركا الفسحة للشخصيات للتعبير عن آرائها ومواقفها، وذلك من خلال الكلام الذي دار بين المختار ومارغريت تعقيبا على ما كان يقوم به المختار وهو الصلاة .

ب. الوقفة الوصفية: هي تقنية تقوم على تعطيل حركة السرد، وتكون على شكل "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها "[1]، وبالتالي يكون فيها زمن السرد أقل من زمن الحكاية، فالسارد يتوقف بالزمن ليعطي لنفسه فرصة نقل بعض التفاصيل الجزئية عن مكان أو شخصية .

والمتصفح لرواية "القصر" يجد أن الوقفة تشكل حضورا بارزا فيها، حيث حاول السارد في الكثير من المرات التوقف بالزمن بغية تصوير بعض الأمكنة، وكذا رسم ملامح بعض الشخصيات عن طريق الوصف، ومن أمثلة الوقفة التي تهتم بتصوير المكان نجد وصف البيت، يقول: "قبل نهاية ذلك الرواق الطويل بمنزلين كان يقع بيتنا، بيت سي عبد الله، بيت كسائر بيوت القصر في بساطته، جدرانه من طين وأسقفه من أجذع النخيل وجريده، لكنه وعلى الرغم من كل بساطته كان دافئا جدا، خصوصا حين كانت فريحة تستعمل الفحم الذي أحضره معي خفية، فتشعل ذلك الحطب المكدس داخل المدفأة إذا ما أرادت أن تحضر الأكل"[2]، فهنا يشعر المتلقي بأن عجلة الزمن قد توقفت لأن السارد قام بالتقاط صورة للمكان، وراح يعطي فيها وصفا دقيقا عن هذا المكان الموصوف داعيا القارئ أن يشاركه الرؤية والمشاهدة .

أما فيما يخص الوقفة التي تهتم برسم ملامح الشخصيات، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فنجد وصفه الخارجي لشخصية (مارغريت) حيث يقول:" دخلت وكانت الصدمة لما رفعت رأسي، لم يكن في المكتب غير سيدة شعرها أشقر بعينين زرقاوين، كان وجهها كشط تخلص من المتطفلين، قامتها طويلة وقوامها مثير جدا... كانت نافذتها تطل على المنجم مباشرة وعلمُ الجزائر

[1]- حميد لحميداني: بنية النص الروائي، ص:76.

[2]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي ، ص:38.

يزين مكتبها، ترتدي تنورة قصيرة وقميصا أبيض بأزرار سوداء وعلى رقبتها تتدلى قلادة تشبه المدور"[1].

يقدم هذا السياق السردي وصفا دقيقا، رسم لنا فيه السارد ملامح (مارغريت) الخارجية بتفاصيل جزئية مما يعطي للقارئ لمحة عن هذه الشخصية، وعليه كانت هذه الوقفات بمثابة الاستراحة التي يتوقف فيها السارد بالزمن منتقلا من حدث إلى حدث ومن مستوى إلى آخر، درءا للملل الذي قد يصيب القارئ.

وفي الأخير بعد مقاربتنا لمكون الزمن في رواية " القصر" نستشف أن التقنيات الزمنية الموظفة أسهمت في إضفاء مسحة جمالية وفنية، استطاعت أن ترتقي بهذا النص السردي، فبالنسبة لزمن القصة في هذه الرواية فقد عمل على إعطاء الأحداث بعدا واقعيا، عبر استحضار وقائع تاريخية وذلك من خلال إدراج القرائن الزمنية الطبيعية التي تدل على فترات معينة، مما سهل على القارئ مهمة متابعة الحدث.

أما بالنسبة لزمن الخطاب فقد اعتمد الروائي على عملية تخطيب الزمن بواسطة الاتكاء على جملة من التقنيات الزمنية، التي استطاع بفضلها أن يمنح أبعادا دلالية للحدث الروائي، فوظف المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق) والتي أسهمت في كسر خطية الزمن، وكذا في سد الكثير من الثغرات السردية، سواء عن طريق العودة إلى أحداث مضت كان قد مر عليها الراوي مرور الكرام في فترة من فترات السرد، ليعرج على حدث ما، أو يضيء جانبا من جوانب الشخصية في مرحلة من مراحلها، وهذا ما لمسناه في الرواية، أو عن طريق الاستباق الذي يستشرف به حدثا محتمل الوقوع وقد وجدنا أن جل الاستباقات التي وردت قد تم تحققها في المتن السردي.

[1]- يوسف العيشي ميمون، القصر، سيرة دفتر منسي، ص:75_76.

بالإضافة إلى إيقاع الزمن والذي تراوح ما بين السرعة والبطء، فكان للحذف والخلاصة دور كبير في التسريع، فعن طريق الإشارات الموجزة تم تلخيص الكثير من الأحداث وكذا القفز فوق العديد من الفترات، أما المشهد والوقفة فكان لهما الأثر البالغ في التعطيل، حيث تم بواسطتهما تعطيل حركة السرد عن النمو من خلال رصد الحوارات وتصوير الأمكنة ورسم الشخصيات.

المبحث الثالث: شعرية المكان:

أولا: مفهوم المكان الروائي

تعددت المفاهيم حول المكان الروائي وتنوعت، وهذا راجع إلى تعددية المصطلح وإشكاليته وبخاصة في نقدنا العربي، إذ نلفي له عدة مسميات كالفضاء والحيز، وقد كان لكل ناقد خلفية نقدية ورؤى فكرية ينطلق منها، ولأن هذا الأمر _ إشكالية المصطلح_ لا يهمنا كثيرا في هذا المقام، سنكتفي ببعض الإشارات الموجزة حول مفهوم المكان الروائي من وجهة نظر غربية وأخرى عربية، مع تبيان رؤية التصور النقدي الحداثي لهذا العنصر السردي .

نجد يوري لوتمان (y.Lotman) أحد السباقين إلى البحث عن نظرية المكان يحدد مفهومه بأنه " مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة ... إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال، المسافة ...إلخ)"[1]، وغير بعيد عن هذا المفهوم الغربي يصف حسن بحراوي المكان الروائي بأنه " شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"[2] أي إنه يتمتع بخصيصية علائقية كلية، بحيث تتظافر عدة بنى سردية في تشكيله داخل الصرح الروائي .

ويشكل المكان أحد أهم المكونات الأساسية التي تقوم عليها المنظومة السردية "بحيث لا

[1] _يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم ،من كتاب جماليات المكان، تأليف جماعي، دار قرطبة ،الدار البيضاء،ط،2 ،1988، ص:69

[2] _ حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، ص: 32

يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين "[1]، حيث إن أي عمل سردي "حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[2]، فالمكان في الرواية يمثل " البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي"[3]، إذ لا مناص من وجوده في العمل السردي .

ونظرا لهذه الأهمية نجد أن المكان الروائي قد حظي بعناية كبيرة في حقل الدراسات السردية، بعدما كان خامد الذكر في المراحل السابقة التي" اهتمت بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب "[4]، وغيرها من بنيات السرد، وقد تمثلت هذه العناية في الجهود والدارسات التي قام بها غاستون باشلار(G Bachelard)، وكذلك ما قام به يوري لوتمان في (كتابه بنية النص الفني) حيث كانت دراسته من أهم القراءات في الكشف عن دلالات الفضاء الروائي، وقد بنى هذه الدراسة على مبدأ التقاطب المكاني، والثنائية الضدية كالاتساع والضيق، الأعلى والأسفل، المغلق والمفتوح، وقد كانت هذه الجهود بمثابة الأرضية الخصبة التي استفاد منها النقاد العرب كغالب هلسا الذي ترجم كتاب باشلار وكذلك حسن بحراوي الذي اعتمد مبدأ التقاطب في دراساته، وغيرهم من الباحثين [5].

كما نجد أن التصور الحداثي للمكان واشتغالاته في العمل السردي قد اختلف عن الرؤية التقليدية التي كانت تراه مجرد عنصر ثانوي، أو كانت تنظر إليه بمنظور الجغرافية والهندسية وكذا الواقعية الصرفة، فالمكان في السرد الحداثي " يخرج من حدوده المكانية ذات الأبعاد الحسابية أو الاجتماعية أو الطبيعية القارة، وينفتح على حراك كلامي متموج، وعلى فضاء غزير مكتظ

---

[1] _محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:99

[2] _غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط2 1884، ص:5_6

[3] _ حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي،ص:29

[4] _ المرجع نفسه، ص: 25

[5] _ ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:67،69،68

بالعلامات ومشغول بالإشارات على النحو الذي يكون فيه قابلا للتأويل"[1]، وبالتالي فهو علامة" كالعلامة اللغوية، قائمة على وجهين غير متفارقين: الدال والمدلول، وكما تخرج الكلمة من نظامها اللغوي إلى النظام السيميولوجي حين تدخل القصيدة فتغدو علامة سيميولوجية عبر المجاز، فإن المكان العلامة يخرج من نظامه الدلالي العادي إلى النظام السيميولوجي حين يدخل النص السردي ويغدو علامة سيميولوجية في الحياة اليومية تقدم دلالتها عبر الإيحاء بها"[2]، وبهذا المنظور يشكل المكان الروائي فضاء تأويليا مشحونا بالدلالات الكامنة التي يتركها النّاص فور الانتهاء من كتابة نصه على شكل علامات، ليأتي دور القارئ في الكشف عنها، أو التقرب من مقصديتها .

ثانيا: شعرية المكان في رواية" زنقة الطليان" لبومدين بلكبير:

تعد رواية زنقة الطليان، التي كان لها شرف التواجد ضمن القائمة الطويلة لمسابقة الجائزة العالمية للرواية العربية، "البوكر" سنة 2022، رواية مكانية بامتياز، وآية ذلك العنوان الذي وسمت به (زنقة الطليان) فالزنقة دال مكاني كان ماثلا في الرواية، والذي يشير إلى أحد الأحياء الشعبية العتيقة الموجودة في لا بلاص دارم بولاية عنابة الجزائرية، وتدور أحداث الرواية في هذه الزنقة العتيقة؛ إذ حاول الروائي بومدين بلكبير أن ينسج خيوط أحداث روايته في هذا الفضاء، بالاستعانة بمجموعة من الشخصيات التي كانت شديدة الالتصاق بالمكان وذلك طريق تعدد الأصوات، بحيث أقام عليها نوعا من التداعي الحر، فراحت تبوح بالكثير مما يعتمل في نفسها، وقد أبدع الروائي في ذلك من خلال تصويب عدسة الكاميرا على تلك الأحياء الشعبية، مصورا الكثير من الأمكنة والأحداث، وعليه سنسعى في هذا المبحث إلى رصد الأمكنة الماثلة في هذه الرواية من خلال الثنائية الضدية، الانغلاق والانفتاح، مع تبيان طبيعتها التي تتأرجح بين الألفة والمعاداة، وذلك عن طريق استنباطها من أفعال الشخصيات وتفاعلاتها فيما بينها، فهذه العوامل تسهم في تقريب الرؤية للقارئ لاستكناه طبيعة المكان ودلالته .

[1]_محمد صابر عبيد، النص الرائي، ص:240_241

[2]_ علي مهدي زيتون، في مدار النقد الأدبي، ص:67

1. الأمكنة المفتوحة: وهي الأماكن التي لا تحدها حدود معينة، ومن الأمكنة الماثلة في نص زنقة الطليان نذكر ما يلي :

أ_ الأحياء والشوارع: إن دراسة مثول الأحياء و الشوارع في الخطاب الروائي أمر بالغ في الأهمية، فهي تمدنا بمادة " غزيرة من الصور والمفاهيم التي تساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الامساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[1]، وقد كان لهذا النوع من الأمكنة حضور مميز في هذا النص لأن جل الأحداث جرت وقائعها في زنقة الطليان في حي لا بلاص دارم بعنابة، وقد عكس هذا المكان المفتوح عدة دلالات، وانعكس على كينونة الشخصيات وسلوكياتها، وقد تأرجحت دلالات هذا الفضاء ما بين مكان للألفة والمعاداة، ومكان للأمل والألم، لليأس والبؤس وانكسارات الذاكرة، وقد ركز عليه الروائي تركيزا كبيرا؛ إذ أعطى له العديد من المساحات السردية سواء من خلال الوصف الهندسي التزييني، أو من خلال إدراج القرائن الدالة على علاقة الشخصيات بهذا المكان .

يصف السارد جغرافية المكان وهندسته:" بحي شعبي يقع في بلاص دارم، في العمق داخل شبكة أحياء، متآكلة مبانيها ومفتتة حجارتها وأزقة صغيرة أشبه بالمتاهة وممرات ضيقة وقذرة تشق داخل قلب المدينة، أقدم منطقة في عنابة، بركامها وفضلاتها المغبرة"[2]، إن السارد يصوب عدسة الكاميرا ويعطي صورة للقارئ عن هذا المكان الموصوف، بحيث إنه اتصف بالعتاقة والقدم، وحالة كبيرة من التأزم والبؤس، ثم تضيف دلال سعيدي _ إحدى الشخصيات الرئيسية_ في حوار مع الشخصية نجاة الرجلة حول بلاص دارم، تقول :" شهدت لا بلاص دارم حملة من الاعتقالات غير مسبوقة لأبناء الحي المتورطين ولبعض الدخلاء الأفارقة المتاجرين بالهروين والممنوعات وقد كان هناك قتلى بين الطرفين"[3]، ففي هذا الوصف تتجلى الطبيعة الاجتماعية لهذا الحي الشعبي الغير

[1] _حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص:79

[2] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2021، ص:137

[3] _ المصدر نفسه، ص:27

آمن؛ إذ هو مرتع للفساد والآفات الاجتماعية، وكثيرة هي المقاطع التي توحي بسلبية المكان.

ثم إن الروائي لم يكتف برصد الصورة السلبية عن هذا المكان، وإنما حاول أن يبرز الجانب المشرق منه في الكثير من المرات، لكونه رمز وتراث المدينة، وتاريخها وذاكرتها، وتتجلى الصورة الإيجابية في محاولة وقوف ساكنيه أمام السلطات ضد تهديم الزنقة وترحيل السكان بقرارات قانونية تعسفية، وما لقيه المعارضون من تهديدات ومضايقات، تقول الساردة دلال متحدثة عن جلال:"وقف وقفة رجل مع ساكنة لا بلاص دارم لحماية زنقة الطليان من التهديم، لحفظ تراث المدينة العتيق من الضياع في أطماع ومغانم مسؤولين فاسدين"[1]، كما تظهر هذه الصورة أيضا في عتاقته من خلال استقطابه للسياح الأجانب الذين كانوا يقطنون فيه زمن الاستعمار، وهذا ما يظهر في المقطع السردي الآتي :"كان الزقاق مزدحما على غير المتوقع، وقع نظري على مجموعة من الأجانب، انتبهت أن أغلبهم شيوخ وعجائز، بعضهم يتنقلون من شارع فيليب إلى زنقة الطليان وهم مشدوهون في البيوت القديمة للحي."[2] وهنا تظهر القيمة التاريخية لهذا المكان، فبالرغم من إدراج صور البؤس، والإشارة على أنه وكر للآفات الاجتماعية والمناوشة والتصرفات غير المألوفة، تم ذكر بعض الصفات الإيجابية المحمودة التي توحي بنوع من الألفة في الكثير من المرات.

أما عن علاقته بدواخل الشخصيات فنجد للمكان أثرا بالغ الأهمية في ذلك، وقد اختلف ما بين مكان معاد ومكان أليف حتى مع الشخصية الواحدة نفسها، فالنسبة لدلال نجد علاقتها بالمكان مضطربة جدا، تصف مجيئها إلى زنقة الطليان هاربة من ماضيها وكوابيسها "وفي تلك الأثناء عادت بي ذاكرتي إلى تلك الأيام التي لا أرغب في تذكرها. لقد جئت إلى زنقة الطليان لأهرب من ذلك الماضي، من أطيافه ومن أشباحه، وها هو كل ذلك الماضي لحق بي إلى هنا"[3]، إن قدومها إلى هذه الزنقة كان بغية الهروب من الماضي التعيس، لكن لم يتحقق لها ذلك رغم

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص: 102

[2] _المصدر نفسه، ص: 119

[3] _ المصدر نفسه ، ص:80

حلولها هذا المكان الجديد، حيث لم يتغير شيء، وبقى مكانا لتداعي الذكريات والماضي الحزين وبالتالي أوحى بانعدام الألفة معه.

لكن سرعان ما يتحول بؤس مكان زنقة الطليان إلى أمر طبيعي بالنسبة لها، تقول:" على الرغم من أن إقامتي في زنقة الطليان كانت بائسة، لكنني تعودت على الأمر مع مضي الزمن وبت أرى جوانب أخرى لم أنتبه لها في البداية، جعلت الأمور أقل سوءا من ذي قبل وجعلتني أتأقلم مع الوضع بشكل سريع"[1]، فبعد عناء كبير تحول هذا المكان إلى ألفة بالنسبة لدلال إلى أن أصبح مكانا للأمل والحلم لديها، تقول:" أما أنا فكنت أطمح بضراوة أن استمر. حتى أعيش ذلك اليوم ، أعيش واقعا مختلفا، ها هنا، في زنقة الطليان كما كان يأمل جلال"[2]، لكن لم يتحقق لها ذلك بحيث أصيبت بالجنون وهذا ما ظهر في نهايات السرد، حينما كانت نهايتها نهاية مأساوية، وارتبطت هذه المأساة بالمكان، إذ أصبح معاديا ومشحونا بدلالات الحزن والخوف والرهبة والشقاء، عندما وجدت نفسها وحيدة في الأزقة " كنت وجها لوجه مع الفراغ، عزلاء في عراء الصمت ، لا أريد أن أستمع للصمت الآن "[3]، وتقول أيضا :" ثمة أشياء لم يسبق لي رؤيتها من ساكنة المدينة، مطلقا. العابرون يعدّون على الأصابع، يمرون هرولة فيما يخفون وجوههم خلف كمامات. كان الجميع يتفاداني..."[4]، ثم يزداد المشهد المرتبط بالمكان مأساوية وقتامة حينما تصف رهبته جراء نزول وباء كورونا، تقول:" هو أمر غريب وغير معتاد ومحزن فعلا أن ترى المكان مقفرا بهذا الشكل كان ما رأيته، أمرا مفزعا يصعب تصديقه"[5]، لقد خلف خواء المكان حالة نفسية رهيبة لدلال فبعدما كان مزدحما بالمارة والتجار أصبحت الشوارع تغوص في فراغ رهيب، وهو ما أحدث الصدمة لهذه الشخصية .

---

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص:100

[2] _المصدر نفسه، ص:103

[3] _ المصدر نفسه، ص:215

[4] _ المصدر نفسه، ص: 215

[5] _ المصدر نفسه، ص: 216

أما بالنسبة لجلال الجورناليست فتظهر علاقته بزنقة الطليان كعلاقة حب وألفة، فهو المدافع والمنافح عنها، الذاب عن حياضها، هو الذي كلفته شجاعته للتضحية بنفسه والوقوف في وجه المسؤولين المتغطرسين قصد منعهم تهديم الزنقة، حيث تجرع مرارة السجن ثم الموت حيال ذلك، ثم إن جلال كان طموحا وحالما بتغيير الواقع في زنقة الطليان، من واقع مأزوم وحزين، إلى واقع ينبض بالبهجة والفن والثقافة، يقول: " دوما ماكنت في قرارة نفسي أتساءل عن كيفية تحول أطلال البنايات المهجورة المنتشرة في المدينة العتيقة المنتشرة في المدينة العتيقة إلى قصور تمتلئ بالحياة، مساحات للفن والثقافة، وكيف يحدث تمكين الفنانين من استخدام تلك المساحات في لا بلاص دارم للتعبير عن آرائهم وعرض مواهبهم وخلق فرص للناس هنا لحضور تلك العروض والاستمتاع بالأنشطة الثقافية والفنية وجعلها في متناولهم جميعا"[1] ، ويقول في موضع آخر:" أتمنى أن أرى تلك الأمكنة المظلمة والمليئة بالقمامة والتي يستغل بعضها تجار المخدرات، تتحول إلى فضاءات لعروض الأفلام ومسرح الشارع وحفلات الموسيقى ومعرض للحرف اليدوية، سيرحب ساكنة المدينة العتيقة بالمشروع وسيحتضنونه وسيحظى باهتمام بالغ من قبلهم "[2]، لكن هذا الأمر استحال عليه في ظل تغول أصحاب النفوذ، فأفكار جلال في الحفاظ على تراث المدينة ورمزية مكانها، وفكره الإصلاحي كلفه الكثير، ثم إن كل هذا يعكس أزمة المثقف، والمصلح والفنان ...إلخ.

أما فيما يخص علاقة المكان بالشخصية نجاة أو ناجي الرجلة كما يطلق عليها، كانت علاقة شقاء وبؤس، فنجاة امرأة حاولت أن تسترجل وتتمرد على أنوثتها، وحاولت أن تواجه الواقع المحتم عليها، بأن تشتغل في طاولة لبيع السجائر والشاي وبعض المأكولات الخفيفة، وأن تسكن خرابة مليئة بالقطط، ترسم سوداوية المشهد الذي هي عليه بقولها: "حينما أخرج إلى طاولتي، لا أحد من سكان المدينة العتيقة المحيطين بي ، يعرف أنني مرمية في الشارع، مشردة، إنه أمر مؤسف تمضية كل ذلك الوقت من الليل بلا سقف، أبيت الليل كله بمفردي أتسكع في الشوارع والأزقة الضيقة

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص:174

[2] _ المصدر نفسه، ص:178

الخالية من المارة وأرتقي الدرجات المهجورة والمظلمة، مسرعة ومهرولة، أشياء كثيرة مرمية ومبعثرة في الشارع، علب البيرة المعدنية وقارورات زجاجية خضراء وعلب الكرتون المكدسة..."[1]، فالشارع أو الحي كان مصيرها المحتم عليها، لأنه مأواها الوحيد فلا مهرب منه إلا إليه، وهنا يصبح الشارع فضاء للتشرد والخطر، وبالتالي كان مكانا معاديا بالنسبة لهذه الشخصية.

ومن هنا شكلت الأحياء والشوارع الحيز الأكبر من الحضور في الرواية، وقد ألبسها الروائي العديد من الدلالات التي يمكن للقارئ من خلالها أن يستشف ما بدواخل الشخصيات، ثم إنها مطية للروائي لبث آرائه، أي إنها معبرة عن دلالات ومقاصد المؤلف حول قضايا معينة.

ب_ الوطن والغربة: إن الوطن محل الانسان ومأواه، هو المكان المرتبط بتاريخه وذاكرته وهويته ووجوده، وفي مقابل ذلك نجد الغربة وهو البلد الآخر الذي قد يكون ملجأ للإنسان في فترة من الفترات قسرا أو اختيارا، وقد كانت هذه الثنائية ماثلة في نص زنقة الطليان، مشكلة العديد من الدلالات، وهذا ما تمثل في حديث نونو لارتيست إلى جلال، يقول نونو ساردا ماضيه وكيف أنه قد ضاق ذرعا بالمكان في فرنسا نظرا لصعوبة العيش،:"سافرت رفقة والدي في صغري إلى باريس، وهناك تعرضنا للعديد من المتاعب بسبب غياب فرص العمل"[2]، ثم حاول أن يعرض مساره الفني بفرنسا على دلال و جلال الجورناليست، متحدثا عن العنصرية التي تعرض لها في ذلك البلد، يقول:" كنا نأخذ آلاتنا الموسيقية لهذه البارات الرخيصة والصاخبة ونعزف حتى يلقوا بنا خارجا أو حتى تبدأ المعركة. تعرضنا للسخرية والازدراء من قبل الكثيرين"[3]، وبالرغم مما تعرض له من نكسات واصل عمله واكتسب شهرة كبيرة في فرنسا، لكنه ظل مربوطا ببلده الأم، بعدما شعر باغتراب نفسي رهيب عندما أيقن أن ذلك المكان ليس مكانه، وهو ما أجج مشاعره بالشوق والحنين إلى الجزائر، يقول:" رغم أنني أحطت بالشهرة والثناء، إلا أنني سرعان ما وجدت نفسي

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص:147

[2] _ المصدر نفسه، ص:49

[3] _ المصدر نفسه، ص:51

أسيرا للحزن، بعد كل المشاكل التي حدثت لي ففكرت في العودة إلى عنابة مرة أخرى. كما أنني كنت أفكر في الجزائر كثيرا، كان يغلبني الحنين إليها وأنا ببلاد الغربية، وكانت أمنيتي دوما هي متى أرجع إلى أرض الوطن"[1] ، فنونو يكشف سلبية المكان الغربي ويظهر عدم ألفته معه، فبالرغم من صعوبة العيش وقساوة الحياة في وطنه الجزائر، والتي اضطرته إلى الهجرة بحثا عن العمل، وبالرغم من أن عمله الفني بفرنسا أكسبه الشهرة وكان يدرّ عليه بالخيرات، إلا أن قلبه ظل معلقا ومشدودا بوطنه.

ج. **المقبرة:** على الرغم من أن المقبرة مكان يوحي بالوحشية وعدم الألفة بالنسبة للإنسان، وذلك راجع لطبيعة النفس البشرية التي تتمسك بالبقاء وتنفر بكل ما يذكر بالفناء، يحضر فضاء المقبرة في أحد المقاطع السردية كفضاء فيه نوع من الألفة والاطمئنان لدى الشخصية دلال، تقول متحدثة أثناء زيارتها لقبر نجاة الرجلة: "وحدها نجاة من تعرف الاطمئنان، بعدما اختارت جانبا مشمسا من مقبرة زغوان، سأجد عندها بعض السلوى"[2] ، إن دلال تحول هذا المكان إلى فضاء للاطمئنان والسلوى، إذ راحت تستأنس بنجاة، و أرادت أن تبرز كيف أن موتها ورقودها في هذا الجانب المشمس من المقبرة أفضل من حياة التشرد التي كانت تعيشها، بدون مأوى أو بيت، فلجأت إلى المقبرة والأموات بعدما فقدت الأمل في الأحياء، وهنا تبرز ألفة المكان في نفسية دلال.

كما ذكر الروائي المقبرة ذكرا عابرا، ويتجلى ذلك في موت جلال ونقله إلى مقبرة زغوان: "كان الرحيل مفاجئا وصادما لذاك الذي شيع أمس إلى مثواه الأخير وحضرت جنازته مع مئات من الناس ودفناه في مقبرة زغوان"، فهذا المقطع يوحي بمكانة جلال وسط تلك الطبقة الهشة من المجتمع فقد حظي بجنازة مهيبة حضرها عدد كبير من المشيعين، فجلال كان صوت المهمشين والمقهورين، وبالتالي لم يتخلفوا عن مرافقته إلى مرقده الأخير.

---

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص:53

[2] _ المصدر نفسه، ص:103

د_ الجبل والبحر: وقد أدى وظيفة تزيينية دراء للملل الذي قد يصيب القارئ، فالسارد أراد أن يخرج من فضاء المدينة، ليصف لنا طريق الجبل والبحر، أين توجد الزاوية التي كانت تذهب إليها دلال، تقول:" توقفت بنا سيارة الأجرة في عين عشير، عند طريق ترابية، ثم أكملنا صعودا إلى مرتفعات من الصخور وسط الخضرة، كلما كنا نتقدم أكثر، كانت تتناهى إلى أسماعنا أصوات الطبول والأهازيج الصوفية والزغاريد بشكل واضح ...واصلنا صعودنا إلى أن ظهر على يميننا سطح البحر، تعانقنا زرقته السماوية وتلفحنا نسماته الشتوية"[1]، إذن تم تقديم المكان بنوع من الشعرية وإعطائه هالة من القداسة الروحية، ثم تضيف دلال واصفة إعجابها به: " لما زرت المكان بدوت مبهورة بالجبل والبحر والمغارة والطقوس "[2] ، فمن خلال هذه المقاطع تظهر ألفة المكان مع شخصية دلال.

2. الأماكن المغلقة: وهي تلك الأماكن المحدود بحدود معينة، وقد تم توظيف الكثير منها في هذه الرواية ، نذكر ما يلي:

أ_ المقهى: إن لهذا الفضاء حضورا مميزا في الروايات " وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية، ولكن أيضا في الروايات الجديدة...التي يتحول فيها المقهى إلى مسرح منفرد للأحداث بحيث يبدو وكأن هذه القصة لا يمكن أن تتم إلا بوجود مقهى "[3]، وقد جاء ذكر المقهى كفضاء مغلق في العديد من الملفوظات السردية في هذا النص، فلم يفوت السارد بأن يعطي مساحة سردية معتبرة عن طريق الوصف الدقيق، من خلال تبطيئ السرد بواسطة تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، وذلك في حدود العشر صفحات، بأن يرصد فيها هندسة هذا المكان وتأثيثه، ويصف ما يحدث فيه من مشاهدات لمباريات كرة القدم ولعب للدومينو، وما يدور فيه من أحاديث، بل ويركز على أدق التفاصيل في ذلك كتقديم صاحب المقهى والنادل وبعض الرواد دائمي الحضور.

---

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص:69

[2] _ المصدر نفسه، ص:103

[3] _ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص: 72

فمن الملفوظات التي تصف معمارية هذا المكان، قول السارد:" الحركة في الممرات التي لم تلتهمها الطاولات لا تكاد تتوقف، سحابة دخان تملأ المقهى، في أعلى الجدار الذي على يميني نافذتان مسيجتان بشباك حديدي وفوقهما مكيفان، على جانبهما ثلاث مراوح هوائية، أسفل النافذة الأولى خمسة صفوف من صناديق المشروبات وضعت فوق بعضها وعلى يساري مرآتان كبيرتان وبينهما كادرات صور فرق رياضية، أعتقد أن إحداهما للفريق الوطني الجزائري والأخرى للفريق المحلي اتحاد عنابة. أعلامها أضواء النيون الأبيض الساطع، كما هي موزعة على باقي جدران المقهى وعلى السقف كذلك. على الجانب الأيمن لباب المقهى ثلاجة مليئة بأنواع المشروبات الغازية والعصائر وقارورات المياه المعدنية الصغيرة، وفوقها قفص داخله طائر الحسون"[1]، إذن بمسحة بانورامية مسح السارد المكان مدرجا كل كبيرة وصغيرة في تأثيث ذلك المقهى ليعطي القارئ صورة مفصلة ويشركه المشاهدة ويشعره بواقعية المكان.

ثم يبرز السارد في مقاطع أخرى كيف أن هذا المكان هو فضاء للبوح بالمعاناة ونقد السلطة وكيف أنه مكان للتخطيط والتمرد خاصة فيما يتعلق بإنقاذ زنقة الطليان حيث دار فيه حديث طويل المدى لمعالجة قضية الهدم ومن بين ما جاء في ذلك الحديث الدال على التمرد والامتعاض من تغطرس المسؤولين ما يلي :"جاء النادل يستفسر عما أطلبه، كنت أحدق في الوجوه بينما كان النقاش محتدما بين المجموعة. قال فيصل بونخلة ممتعضا: لم يعد في إمكان أحدنا، اليوم، التفكير في موضوع آخر، خارج هاجس تهديم زنقة الطليان، الذي سيطر على أفكارنا جميعا... "[2]، ثم يضيف جلال على كلام فيصل: "...أتنمى أن تدفعنا تلك المخاوف والهواجس، إلى التشبث أكثر بالحياة من خلال المقاومة ورفض كل ما يدبر لنا بليل، ونقل الرعب إلى معسكرهم، لقض مضجع المير وكل من والاه بدلا من الاستسلام والموت"[3]

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص: 156،157

[2] _المصدر نفسه، ص: ص162

[3] _ المصدر نفسه، ص: 163

ثم إن ما يعضد أن المقهى بالنسبة لجلال هو مكان تمرد ومقاومة قول نونو لارتيست حينما يتحدث عن جلال:" هو من شجع بعض أبناء لا بلاص دارم على المقاومة، فقد أوقد الشرارة الأولى لإحداث الشغب والعنف، بأحاديثه الكثيرة التي كانت تدور أغلبها في المقاهي"[1] ، ويقول في نفس الصدد عن جلال وأصحابه :" أتذكر كيف كنت أسمعهم في المقهى ينتقدون انتقادا ساخرا السيد رئيس البلدية ويتظاهرون بأنهم يفقهون في كل شيء"[2]، من خلال السياقات السردية التي أوردناها والبعض الآخر، التي لم نذكرها نظرا لكبر سعتها، تظهر دلالة هذا المكان المغلق على أنه مكان للتمرد والمقاومة والإصلاح والوعي بالنسبة لمجموعة، ومكان للهو واللعب والترويح عن النفس لمجموعة ثانية، ومكان للهروب من الواقع والانكفاء على النفس لفئة ثالثة، ومكان للاسترزاق لفئة رابعة؛ إذ اتخذ عدة أبعاد غير أن بُعد التمرد والمقاومة كان طاغيا على هذا النص.

ب_ البيت: هو من الأماكن التي "تجسد قيم الألفة بامتياز، ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية"[3]، ومن الأمكنة التي تدل على معنى البيت والمأوى في رواية زنقة الطليان هو شقة دلال سعيدي التي ركز عليها الروائي تركيزا كبيرا، وجعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بتلك الشخصية، غير أن هذا المكان المغلق الذي يتسم بالضيق جاء مفرغا من قيم الألفة والحميمية، فلم يكن مصدر راحة بالنسبة لدلال، تقول واصفة شقتها:" كانت الشقة التي أقيم بها في وسط المدينة العتيقة لا بلاص دارم، على بعد أمتار قليلة من شارع الثورة، ضيقة بعض الشيء، تقع بالطابق الأول في بناية عتيقة ومتهالكة، قاب قوسين أو أدنى من انهيار بعض أجزائها"[4]، فالروائي عن طريق الشخصية نفسها أعطى

[1]_ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص: 141

[2]_ المصدر نفسه، ص: 124

[3]_ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 106

[4]_ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص: 17

للقارئ بطاقة تعريفية عن هذا المكان وموقعه وحالته، ثم إن تلك الأوصاف التي وصفتها دلال بكون الشقة تتسم بالضيق وتقع في بناية متهالكة يعطي انطباعا لدى القارئ حول الحالة الاجتماعية لكل من الشخصية وسكان ذلك الحي، إذ توحي بأن ساكنته هم من طبقة الهامش في المجتمع .

كما يظهر أن هذا المكان كان مصدر فجيعة بالنسبة لدلال، وذلك حينما تصف في هذا الاسترجاع عدم ألفتها معه، تقول: "الأيام الأولى التي أقمت فيها بهذه البناية كانت جحيما لا يطاق، فقد كنت متذمرة باستمرار من العيش في شقة بهذا القدر من البؤس والإهمال، كما كنت أشعر بشكل دائم تقريبا باختناق واغتمام كبيرين كأنني حشرت في مكان منبوذ وملعون خصوصا وأن بعض الجدران كانت رطبة جدا وتنبعث منها رائحة عفنة ونتنة إلى حدّ أفقدني القدرة على التحمل"[1]، إذن فهذه الشقة تنعدم فيها دلالات الألفة والراحة والاستقرار، وهو ما شكل مصدر تأزم نفسي لهذه الشخصية، غير أن دلال و على مضض اعتادت المكان رغم كل الظروف التي عاشتها، إذ تقول في استرجاع آخر:" في بداية الأمر لم أشعر بأدنى انسجام أو تقارب عاطفي مع المكان ككل أو مع الشقة التي استأجرتها، لكنني مع مرور الوقت بدأت اعتاد على الأجواء تدريجيا، وفي فترات شعرت بأنها تناسب بشكل كبير حالتي الاجتماعية وظروفي المادية"[2]، إذن فاعتياد دلال المعاناة وكذا حالتها الاجتماعية ودخلها الشهري المحدود الذي حتم عليها العيش في هذا المكان قسرا لا اختيارا، وعليه فقد أظهرت من خلال المقطع السردي نوعا من الرضى وبعضا من قيم الألفة مع المكان، وقد تجسدت في كون الشقة مأوى يحميها من تشرد الشارع ويقيها حر الصيف وقرّ الشتاء لا غير، لتبقى الصورة العامة حول علاقة المكان بتلك الشخصية هي علاقة معاداة.

ج_ الزاوية: إن هذا المكان المقدس كثير التوظيف في الرواية الجزائرية، وذلك لعدة أغراض

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص: 19

[2] _ المصدر نفسه، ص: 18

كتبيان دور الزوايا في طلب العلم ونهله، ودورها في الحفاظ على الهوية الوطنية والقيم الاجتماعية، وكذا إبراز قيمتها في خدمة الثورة التحريرية...وهلم جرا، لكن في هذا النص يخرج الكاتب عن المألوف، وإن كان يغالي في بعض الأحيان، من خلال تسليطه الضوء على دُور الفساد والرذيلة التي تتوارى خلف ما يسمى بالزاوية، والتي يتخذ أصحابها من الألبسة البيضاء والعمائم واللحى قناعا لخدمة أغراض معينة.

في نص زنقة الطليان تنزاح الزاوية من كونها فضاء مقدسا إلى فضاء مدنس، فمنذ الوهلة الأولى تظهر قداسة المكان للقارئ من خلال افتراضه المسبق أولا، ثم من خلال وصف الساردة، حينما تقول:" أغلب الحضور رجال يرتادون ألبسة بيضاء تقليدية...خلف الكراسي حيث تجلس المرأة العجوز، خمس خزانات بيضاء اللون مصنوعة من الألمنيوم، تحفظ فيها الأحذية، وعلى الجنب ثلاثة مكاتب وضعت فوقها صينيات عليها فناجين مقلوبة وصحون مملوءة بالقريوش والشامية والحلويات التقليدية والتمر وعلب العصير الكرتونية"[1] ، إن هذه العادات الحميدة المذكورة في هذا الملفوظ السردي، كإطعام الطعام وإكرام الضيف هي دأب متأصل في الزوايا، والتي تشي بقدسية المكان، ثم إن ما يعضد ذلك وصف الساردة لشيخ الزاوية الذي يوحي كلامه ومظهره ولباسه بالوقار والورع والقداسة، تقول:" بادر شيخ مسن إلى أخذ الميكرفون رحب بضيوف الزاوية في كلمة مقتضبة. الرجل فصيح اللسان، وبحة صوته زادته تأثيرا في نفوس الحاضرين، بدأ في تلاوة المدائح: صلّ اللّهم على سيدنا محمد النبي الكريم وعلى آله وصحبه وسلّم تسليما...، ثم تلا بعدها الفاتحة والأدعية والأهازيج الصوفية..."[2]، غير أن هذه القدسية تنقلب رأسا على عقب ويكسر أفق التلقي، ويتحول هذا المكان إلى مكان مدنس بامتياز، من حيث إنه فضاء للدجل والشعوذة، ويظهر هذا من خلال حوار الشيخ ودلال:" ما أن جلست، حتى سألني عن اسم

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص: 40

[2] _ المصدر نفسه، ص: 40

الرجل، أخبرته: جلال...وأثناء ذلك نظر إلى العين في العين، وقال: هل تحتفظين بصورة له؟"[1]، ويظهر كذلك على أنه وكر للآفات الاجتماعية، تقول الساردة،:"بينما كنت أرقب المرأة بطرف عيني، تناهت إلى سمعي كلمات تفوه بها شاب يرتدي قميصا أخضر اللون مخاطبا رفيقه: هيا أسرع جهز لفافة الحشيش.."[2]، ثم إنه مرتع للفساد والاختلاط والطقوس التي لا تمت بأية صلة للزاوية، تقول:" وبينما نحن جلوس دخلت علينا فتاة شقراء بشفتين منتفختين ترتدي بلوزة قصيرة بنية اللون... اختارت مكانا قريبا من الشيوخ، أين وضعت نارجيلة بين صديقاتها. لما جلست ارتفع ثوبها إلى فخذيها.. لمحت الشيخ معيوف عزازنية ينقل نظره من موضع إلى آخر على امتداد الجهة التي جلست فيها الفتاة"[3]، وفي موضع آخر ترصد ذلك الفساد الذي يقع في هذا المكان وبحدّة كبيرة، وكان ذلك في خضم وصف الطقوس التي كانت تقام هناك، تقول:" ورجل يمسك خصر إحداهن من الخلف وهي تتهول وعلى رقبتها قطعة قماش زرقاء اللون. وبعد هنيهات أضيفت لها قطعة خضراء طلبها الرجل الماسك بخصرها.."[4]

إذن، انزاح هذا المكان من وظيفته الأصلية التي تتمثل في حلقات الذكر والعبادة، والتسامي الروحي وحفظ القرآن، وتلقين العلوم الشرعية، إلى مكان مدنس يحتوي على كل أشكال الرذيلة والفساد، وبالتالي أصبح مكانا مدنسا يوحي بعدم الألفة.

د_ السجن: يعد من الأفضية التي تتسم بالانغلاق والمعاداة، وارتبط في هذا النص بشخصية جلال، وقد كان مصدر فجيعة وفناء له، فبمأساوية شديدة راح يصف ليلته الأولى في السجن : " في الليلة الأولى التي أحضرت فيها إلى سجن بوزعرورة، بعد أن أودعوني داخل الزنزانة، انحنيت بعض الشيء وتنفست بعمق واعترتني علامات الذهول والقشعريرة، لأن السجن كان مكتظا،

---

[1]_ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص: 42

[2]_المصدر نفسه، ص: 7

[3]_ المصدر نفسه ، ص: 72

[4]_ المصدر نفسه، ص: 73

حيث يسير السجناء كتفا إلى كتف، والإجراءات الأمنية مشدّدة جدا والبرد الرّطب يخترق العظام"[1]

ويواصل رواية معاناته النفسية داخل الزنزانة،:"ها أنذا في أسوأ وضع يمكن أن يكون في إنسان، لأول مرة أدخل فيها السجن..لم أعرف ما أفعله حيال وضعي الجديد، بما أنني مجرّد سجين مبتدئ كنت هائما في الفراغ، لا أستطيع التفكير، فقدت القدرة على القيام بذلك تماما، شعرت بأن الحلول انعدمت. كنت في هوة مظلمة، لم أستطع التحرك. صمت رهيب وضغط ساحق وظلام حالك"[2]، كما يسرد معاملات السجن وكيف أنه يتعرض للضرب يقول،:"في اليوم الثاني، بدأت أتعرض إلى السب والشتم داخل السجن في اليوم الرابع فقد تعرضت للضرب"[3].

لقد ساءت حالة جلال النفسية بعد دخوله السجن وازدادت حالته الصحية سوءا بعد إضرابه عن الطعام مما أدى إلى وفاته بعد نقله للمستشفى، وهكذا شكل السجن فضاء فجائعيا بنسبة لجلال، وبالتالي كل هذا يعكس حالة المثقف وحالة كل من يسعى إلى التغيير والإصلاح، فلم يكن ذنب جلال سوى أنه دافع عن ذاكرته وتراثه، وكان صوت المقهورين في زنقة الطليان.

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن رواية زنقة الطليان استطاعت أن تستدعي المكان استدعاء فنيا جماليا أسهم في شعرية النص، فهذه الرواية أطرت جانبا اجتماعيا مهما من حياة الطبقة الهامشية، حيث كان المكان وسيلة تعبيرية مهمة في الكشف عن دواخل الشخصيات وأفكارها، كما كان حمّالا لمجموعة من الأبعاد التاريخية والثقافية والاجتماعية التي بثها الروائي في ثنايا نصه، وكل هذا كان بفضل تجسيد الروائي لمجموعة من الأمكنة على الورق، تنوعت ما بين المنفتح والمنغلق، المعادي والأليف، ووراء كل تلك الأمكنة تتوارى العديد من الدلالات التي منحت للنص حلة جمالية .

---

[1] _ بومدين بلكبير، زنقة الطليان ، ص: 186

[2] _ المصدر نفسه، ص:186

[3] _ المصدر نفسه ، ص: 187

الفصل الرابع

شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة

✓المبحث الأول: اللغة الشعرية

1. اللغة الشعرية والخطاب الروائي
2. تمظهرات اللغة الشعرية في رواية " هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي

✓المبحث الثاني: شعرية التناص

1. مفهوم التناص
2. تجليات التناص في رواية " هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)" لعبد الكريم ينينة

✓المبحث الثالث: شعرية المفارقة

1. مفهوم المفارقة
2. شعرية المفارقة في رواية " اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي

تمهيد

سعى الروائيون الجزائريون المعاصرون إلى الاحتفاء باللغة داخل نصوصهم السردية، من خلال السير وفق الأنماط الحداثية في الكتابة الروائية، من قبيل تفجير ممكنات هذه اللغة عن طريق آلية الإنزياح، وكذا التناص وتطعيم النصوص السردية بنصوص سابقة من شتى حقول أدبية ومعرفية، بالإضافة إلى الاعتماد على أسلوب المفارقة كطريقة من طرائق التعبير الإبداعي، كل هذا بحثا عن صنع جمالية لغة السرد والارتقاء بأدبيتها، وبناء على هذا سنحاول في هذا الفصل مقاربة شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال انتخاب رواية "هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي بحثا عن تمظهرات اللغة الشعرية، ثم البحث عن تجليات التناص في رواية "هاوية المرأة المتوحشة رائحة الأم" لعبد الكريم ينينة، وختاما بمقاربة رواية "اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي، بحثا عن شعرية عنصر المفارقة.

المبحث الأول: اللغة الشعرية :

أولا: اللغة الشعرية والخطاب الروائي:

تنبني اللغة الشعرية على مجموعة من المقومات الفنية التي تخرجها عن اللغة العادية، ولكي تستمد اللغة صفة الشعرية فهي " محتاجة أن تتزين جملة، فعبارة، فنصا، لكي تثير شهوة، وأن تتنكر مجازا، فاستعارة، فكناية.. لكي تبعث لذّة"[1]، أي عن طريق الانزياح والخروج عن السائد في طرائق التعبير، وعلى هذا الحال تتحول وظائف اللغة من التبليغ المباشر الواضح إلى التلميح المفتوح على الدلالات، لذلك فعلى لغة الشعر كما يرى أدونيس: " أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة، مشتركة. أن لغة الشعر هي اللغة الاشارة، في حين اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن

[1]_ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 1998، ص: 34_35

تقوله"[1]، وبهذا الشكل تصبح اللغة وسيلة خلق وابتكار أثناء انحرافها عن المعنى العادي المألوف.

إن هذه الخصيصة التي تكاد تكون أكثر ارتباطا بجنس الشعر، انتقلت وتسربت إلى فن الرواية وبخاصة مع ظهور الرواية الحداثية، التي استندت على العديد من مقومات الشعر، حتى أن هذه الرواية أصبحت" تنافس الشعر، مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري، وعندما تمتلئ بالاستعارة ، أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات"[2] ، فهي تسعى إلى أن تحقق جماليتها بواسطة اللغة الشعرية،" لأن النص الروائي يحلم في كثير من الأحيان بمحاكاة اللغة الشعرية وخلق المعادلات النفسية والبلاغية التي يخلقها الشعر وهو بذلك يقدم رؤية جديدة للعالم(الواقع) في عالم الرواية"[3] ، وذلك للأثر السحري الذي تنثره هذه اللغة على المتن السردي، وبالتالي" فالسحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء: غاب الفن، وغاب الأدب معا"[4].

وعلى الأهمية التي تحظى بها اللغة الشعرية داخل العمل الروائي، يرى النقاد بأن الاشتغال على هذه اللغة يجب أن يكون اشتغالا واعيا لا يخل بهوية العمل السردي، أي إنه يتطلب من الروائي ألا يغالي في استعمال اللغة المتعالية، يقول عبد الملك مرتاض: " إنا نطالب بتبني لغة شعري في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء"[5]، فمرتاض هنا ينشد الاشتغال الناجع دون إفراط ولا تفريط.

---

[1] _ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت _لبنان، ط3، 1979، ص، 125

[2] _ جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ص159 .

[3] _ حسين سليمان، الطريق إلى النص، ص: 68

[4] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 114

[5] _المرجع نفسه، ص: 109

ثانيا: تمظهرات اللغة الشعرية في رواية" هاء وأسفار عشتار:" لعز الدين جلاوجي.

يعد عز الدين جلاوجي أحد الروائيين الجزائريين الذي يمتلكون ناصية اللغة، ويشتغلون عليها اشتغالا فنيا، فالقارئ لأعماله السردية يجد بأنها تطفح باللغة الشعرية المتعالية، فهو كثيرا ما يستعير بعض خصائص لغة الشعر ويحلق في عوالمها ويجعلها متكأ له في طرح قضاياه، ورواية هاء وأسفار عشتار واحدة من الروايات التي حضرت فيها اللغة الشعرية حضورا باذخا وبمختلف عناصرها، كالتلاعب بالكلمات والتراكيب تقديما وتأخيرا، واستخدام الصور الفنية استعارة وكناية فتشبيها، فضلا عن التوزيع الإيقاعي للغة تكرارا وطباقا ثم جنسا فسجعا، وعلى هذا النحو سنحاول تلمس مكامن شعرية اللغة في هذه الرواية من خلال العناصر الآتية :

1. شعرية التركيب (التقديم والتأخير) :

إن اللغة تخضع لنظام معين في الترتيب " والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية، "[1]، وهذا العدول يتم عبر أسلوب التقديم والتأخير والذي يعد من أهم الظواهر اللغوية التي تضفي على النصوص رونقا وجمالية، ونظرا للقيمة التي ينطوي عليها هذا المبحث اللغوي، نجد أن النحاة والبلاغيين قد أولوا اهتمامهم به، إذ يصف إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني باب التقديم والتأخير بقوله: " هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]، فالغاية من وراء هذا المظهر اللغوي تحقيق أغراض بلاغية، لما يمنحه من شعرية وجمال داخل النص، بغية استدراج المتلقي بشكل مباشر.

[1] _ محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت_ لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة_ مصر، ط1، 1994، ص: 329

[2] _ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 144

وقد كان هذا الأسلوب حاضرا في رواية "هاء وأسفار عشتار"، وورد على مستويات مختلفة، كتقدم شبه الجملة، وتقدم الخبر، وتقدم خبر الناسخ، وتقدم المفعول به على الفاعل، وتقدم الحال على الفعل، ومن الأمثلة نذكر:

1_تقدم شبه الجملة: غلب هذا النوع من التقديم على النص، ومن أمثلة ذلك تقدم شبه الجملة على الفعل، يقول السارد: "وفي الفضاء زحفت سحب سوداء من بعيد "[1] وهنا قدمت شبه الجملة (في الفضاء) على الفعل (زحفت) والأصل في الكلام (زحفت في الفضاء سحب)، وفي هذا الانزياح التركيبي تشويق للقارئ على معرفة الشيء المؤخر، كما تم تقديم شبه الجملة على الفاعل، ومثاله:" تهجم على الفضاء جيوش من سحب داكنة"[2]، وهنا تم تقديم شبه الجملة من جارر ومجرور (على الفضاء) على الفاعل (جيوش)، وربما يرجع غرض هذا التقديم والتأخير، إلى أهمية المقدم، ولوصف عجائبية المشهد الذي كان يراه السارد، ومن الأمثلة أيضا: "وقد عصفت إلى أعماقي أعاصير التحدي"[3] وهنا تم تقديم شبه الجملة من جار ومجرور (إلى أعماقي)على الفاعل (أعاصير) والغرض من التقديم والتأخير هو تأكيد المعنى.

2_ تقدم الخبر(شبه جملة): ومن أمثلة ذلك قول السارد: "وفي الوتين غصة، وفي الفؤاد حريق"[4]، إذ قدم الخبر وهو شبه جملة من جار ومجرور في الموضعين (في الوتين) و(في الفؤاد) وتم تأخير المبتدأ (غضة) و (حريق)، وأصل الترتيب :(غصة في الوتين، حريق في الفؤاد) وجاء الخروج عن المألوف في الترتيب لغرض دلالي إذ حاول السارد أن يصف حالة مأساته وحزنه عند قراءته لرسائل طفلته المدللة وذلك بتقديم الخبر وإبراز قمة الحزن، وإظهار الضعف، أي إنه تم تقديم موضع الحريق والغصة.

---

[1]_ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022، ص: 129

[2]_ المصدر نفسه، ص: 103

[3]_ المصدر نفسه، ص: 119

[4]_المصدر نفسه، ص: 112

3_ تقدم خبر الناسخ (شبه جملة): ومن الأمثلة: " وكان بجدرانه نتوءات وتجاويف"[1] يقدم السارد هنا شبه الجملة (بجدرانه) الواقعة خبرا لكان على اسمها، وذلك لتبيان وتقديم وصف السجن لهول المشهد ولإبراز خصوصية المكان، ومن الأمثلة أيضا تقدم خبر صار، يقول السارد: "وصار لقلبي دق عجيب أسمعه بوضوح"[2] في هذا المقطع تم تقديم خبر صار شبه الجملة من جار ومجرور (لقلبي) على اسمها (دق) وذلك لهول المشهد الذي كان يراه السارد، وهنا اهتم بالمقدم القلب قبل أن يهتم بما في داخله.

5_تقدم المفعول به على الفاعل: ومن الأمثلة نذكر قول السارد: "تملكتني خيبة كبيرة "[3] تم تقديم المفعول به الذي أسند إلى ياء المتكلم في كلمة (تملكتني) على الفاعل (خيبة) وذلك لغرض التخصيص، وبخاصة على مشاعر اليأس التي أصابت المتكلم هنا (البطل)، ومن الأمثلة كذلك: "ومزقت آذاننا أصوات نشزة "[4]، في هذه الجملة تقدم المفعول به (آذاننا) على الفاعل (أصوات) ولذلك لإبراز المفعول به وقيمة ما لحق بالآذان من أذى لشدة الأصوات النشزة .

6_تقدم الحال على الفعل: "حافيا رحت أذرع الشاطئ الناعم"[5] قدم الكاتب الحال (حافيا) على الجملة الفعلية (رحت أذرع الشاطئ)، وأصل ترتيب الجملة(رحت أذرع الشاطئ حافيا) ، فجاء خرق الترتيب للتأكيد على عجائبية المشهد.

من خلال ما سبق نستشف أن ظاهرة التقديم والتأخير كان لها دور في إضفاء شعرية على نص هاء وأسفار عشتار، حيث استطاع جلاوجي أن يطوع اللغة، ويخرق نظامها التركيبي بلمسات إبداعية، من خلال استعماله لهذه المظاهر اللغوية على عدة مستويات وأنماط، إذ منح

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 68

[2] _المصدر نفسه، ص: 142

[3] _المصدر نفسه، ص:145

[4] _المصدر نفسه، ص: 136

[5] _المصدر نفسه، ص: 102

من خلالها طاقة تعبيرية لبعض المقاطع السردية مما زادها قوة ودلالة.

2. شعرية الصور البيانية: ومن أهم الصور البيانية التي تطرقنا إليها:

1.2. الاستعارة: تعد الاستعارة لونا من ألوان المجاز اللغوي وهي عبارة عن" تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما"[1]، وقد تعددت تعريفاتها من قبل النقاد والبلاغيين، ومن بين أبرز تلك التعريفات تعريف أبي هلال العسكري عندما وصف الاستعارة بأنها: " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[2] ، فالعسكري هنا يرى بأن للاستعارة أغراضا وأوجها تسهم في توليد المعاني والإبانة عنها، كما إنها عبارة عن تلميح يستطيع المتلقي من خلاله الوصول إلى المعنى المراد وتحديد المقصدية.

والاستعارة في الإبداع هي من أهم الميكانيزمات التي تسهم في توليد الصورة الشعرية وذلك "لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا عن ماهيتها وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه"[3]، وذلك نظرا للانزياح والخرق الذي تحدثه في اللغة، مما يولد عنصر الدهشة لدى القارئ.

ولم تخل روايتنا "هاء وأسفار عشتار" من هذا العنصر البلاغي والمبدأ الانزياحي، حيث جعل جلاوجي اللغة أداة طيعة في يده وراح يتصرف بها كيفما شاء، مزحزحا العلاقة بين الدال ومدلوله عن طريق هذه الآلية ، ومن نماذج الاستعارة نذكر الأمثلة الآتية :

_" حين فتحت عيني اللتين لم ترتشفا من فنجان النوم إلا رشفات قليلة، كان السجان

---

[1] _ يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص: 186

[2] _ أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952، ص: 268

[3] _عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة _ مصر، د.ط، 2000، ص:111

يقف قبالتي مزمجرا"[1]، في جملة (عيني لم ترتشفا من فنجان النوم) حاول الكاتب أن يشبه العينين بالشخص الذي يحتسي القهوة، فذكر المشبه (العينان) وحذف المشبه به (الإنسان) تاركا قرينة دالة (الارتشاف) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد أعطت الصورة شعرية للنص من خلال الخروج عن المألوف في التعبير، كما جاءت واصفة للموقف أحسن وصف.

_ **"ألبستها الخيبات المتكررة قناعا من الحزن"**[2]، في هذا المقطع يتحدث البطل عن والدته وخيباتها المتكررة التي أحدثت في نفسها الكثير من الحزن، ولكي ينقل لنا مدى تأثرها، استعان بخاصية الانزياح في الوصف، إذ إن فعل الإلباس لا تقوم به الخيبات المتكررة، لأنه فعل بشري، لكن في هذه الجملة الخيبات هي التي تُلْبِس، وبالتالي نجد ثمة صورة بلاغية حيث تم تشبيه الشيء المعنوي (الخيبات) بشيء مادي (إنسان) يقوم بفعل الإلباس، حيث حُذف المشبه به وأبقي على قرينة دالة عليه (ألبستها) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد تجسدت جماليتها في تحويل المعنوي إلى مادي بغية التأثير في المتلقي وشد انتباهه.

_" **يقينا إنها الطبيعة تبكي خسارة ابنها"**[3]، ورد هذا المقطع في وصف حال الطبيعة بعد مقتل الذئب من طرف أحد الصيادين، حيث تشكلت السحب وأبرقت السماء، ولكي يصور لنا فاجعته حول ما يقوم به الإنسان من جرائم في حق المخلوقات والطبيعة، استعار هذه الصورة المنزاحة، حينما شبه حالة الطبيعة، ببكاء امرأة، فذكر المشبه، وحذف المشبه به (المرأة) تاركا قرينة دالة عليه (تبكي)، على سبيل الاستعارة المكنية.

_ **"حتى رأيت بعد حين الأشجار كلها تتحرك...وراحت أوراقها تتساقط حتى تعرت تماما"**[4]، فعلى سبيل الاستعارة المكنية نجد الكاتب يشبه تساقط أوراق الأشجار بفعل التعري

---

[1]_ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص:14

[2]_ المصدر نفسه، ص:19

[3]_المصدر نفسه، ص: 129

[4]_ المصدر نفسه، ص: 106

لدى الإنسان، فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه (تعرت)، فاستعارة هذا اللفظ في غير موضعه زاد المعنى قوة وجمالا.

_" **أيها القمر الموغل في عليائه، المشرق ببهائه**"[1] هذه الجملة هي مطلع من إحدى الرسائل التي أرسلتها شخصية الطفلة المدللة، كما أطلق عليها في النص، إلى السارد/البطل، وهي استعارة تصريحية تم فيها تشبيه الممدوح بالقمر في إشراقه وبهائه ورفعته، فصُرح بالمشبه به (القمر) وحُذف المشبه (البطل).

_" **أيها الانزياح الأكبر في لغة البشر وحياتهم**"[2] وهنا تم تشبيه الممدوح (البطل) بالانزياح في خروجه عن المألوف والسائد وتمرده على جميع القوانين، فصرح بالمشبه به(الانزياح شيء معنوي) وحذف المشبه (الممدوح) على سبيل الاستعارة التصريحية.

وهكذا فإن المتأمل لرواية "هاء وأسفار عشتار" يلفي شيوع الصورة الاستعارية فيها، ويجد أن جلاوجي قد استطاع أن يشيد صرح روايته بلغة مراوغة وموحية ومنزاحة، ففي الكثير من المرات يعمل على نقل الكلمة أو العبارة إلى موضع وسياق غير الذي تستعمل فيه، على سبيل الاستعارة، وذلك قصد توضيح المعنى وتقويته والتعبير عن الحالة الشعورية بلغة أكثر انحرافا، وكل هذا يسهم في تحقيق شعرية النص.

2.2.الكناية : هي آلية من آليات المجاز التي تختص بالتوسع في الدلالات والمعاني في صورة جمالية إبداعية من خلال الانزياح عن ظاهر اللفظ إذ " تعطي للفظة معنىً أكثر رونقا وجمالا للنص عن طريق إخفاء المعنى المراد بيانه، وعدم التصريح به، مما يؤدي إلى توسع في المعنى بالألفاظ القليلة عن طريق تأويلات عدّة ومختلفة ربّما لأجل التعظيم والتفخيم، أو المبالغة في الوصف أو

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار ، ص: 107

[2] _ المصدر نفسه، ص: 111

عدم التصريح بشيء مفحش "[1]، لذلك يرى عبد القاهر الجرجاني أن الكناية هي: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه "[2]، أي إنها خصيصة بيانية يستعملها المتكلم من خلال إيراد الكلام في غير مواضعه للإخفاء والتواري، ثم يأتي دور القارئ ليقوم بعملية التأويل وصولا لمقاصد ذلك الكلام.

والكناية أسلوب بعيد المرامي فهي" أبعد من قصدية الاستعارة واخفى من علاقة التشابه والمضارعة، ولا تستطيع الاطمئنان إلى قرينة إيرادها إلا من خلال ثقافة خاصة ورصيد ممتلك من الحس البلاغي والجمالي، وخبرة في الانتقاء والفرز "[3]، أي إن يكون للمتلقي سعة إطلاع وثقافة ودربة، فضلا عن الذوق البلاغي، لكي يهتدي إليها.

وقد استخدم جلاوجي هذه الآلية البلاغية في الكثير من المواضع، نذكر منها ما يلي:

_" **وكانت تلك ليلتي الليلاء**"[4]، جاءت هذه العبارة بعد مشهد سردي وصف فيه البطل إحدى مغامرات الطفولة رفقة طفلته المدللة، إذ تعرض للضرب والتعنيف من قبل والدته، فعبر عما لحقه من كرب في تلك الليلة، بالليلة الليلاء، وكما هو معروف أن هذه العبارة هي وصف يطلق على الليلة الطويلة شديدة الظلمة، وبالتالي جاءت في هذا السياق كناية عن شدة الكرب الذي لحق بالبطل في ذلك الظرف، وبهذا حقق هذا التعبير شعرية النص، من خلال الإشارة والإيماء، دون التصريح المباشر.

---

[1]– وصال عبد الواحد خيضر الخراساني : انتقال مجال الدلالة، نهج البلاغة أنموذجا، مجلة جامعة الكوفة_كلية التربية للبنات، ص9.

[2]_ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 66

[3]_ إدريس الكريوي بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص: 248

[4]_ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 33

_"**فإن قصد والدها إلينا لمعاتبة والدي فحتما ستكون الطامة الكبرى**"[1]، هذه العبارة جاءت في نفس سياق العبارة السابقة(سرد مغامرات الطفولة)، وقد عبر البطل عن خوفه من والد البنت جراء ما اقترفه من حماقات بجملة (ستكون الطامة الكبرى)، وهنا كناية عن الشديدة والهائلة من الأمور، وبهذا جاءت الصورة معبرة عن موقف البطل وشعوره بإيجاز واقتضاب .

_" **لم أرد عليه مباشرة، لكني كنت أؤمن في أعماقي أن كل ما قاله إن هي إلا صخور سيزيفية فرضوها علينا ليحكموا علينا بالعبودية**"[2]، ورد هذا المقطع في سياق التحقيق الذي تعرض له البطل في السجن نتيجة تمرده واختلافه، إذ راح السجان يسرد عليه مجموعة من الأفكار المتعلقة بمعنى الحرية والوطن، ليكون رد البطل في شكل مونولوج بأن أفكار ورؤى ذلك السجان ما هي إلا صخور سيزيفية تكرس معنى العبودية، وبهذا يحمل هذا التعبير الأخير صورة كنائية تدل على العقاب واستمرارية الشقاء والمعاناة، لأن كلمة سيزيفية هي نسبة إلى الأسطورة اليونانية سيزيف رمز العذاب الأبدي.

_ " **وكنت أستطيع أن أرى الشوارع بيسر، كانت فارغة تماما من المارة إلا عيونا متلصصة تظل تظهر وتختفي**"[3]، فعبارة (عيونا متلصصة) هي كناية عن صفة التجسس، أي إنه وصف الناس الذين يسترقون النظر خلسة في الشوارع بالعيون المتلصصة، تشيبها لهم باللصوص، وقد أكد هذا التعبير المعنى وزاده وضوحا.

_ "**ولمعت في نفسي فكرة شيطانية**"[4]، تضمن هذا المقطع كناية عن الحيلة والمكر والدهاء، وذلك حينما وصف البطل الفكرة التي خطرت بباله بالفكرة الشيطانية، أي إن ما سيقدم عليه من خديعة ومكر بخصوص دفن خاتمي والديه في التراب هو أمر لا يخطر ببال بشر، وإنما هو

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 33

[2] _ المصدر نفسه، ص: 73

[3] _ المصدر نفسه، ص: 14

[4] _المصدر نفسه، ص: 17

مستوحى من فكر الشيطان .

إذن شكلت الصورة الكنائية ملمحا جماليا بارزا في هذا النص، حيث أدت أدوارها عن طريح الانزياح باللغة والإشارات والإيماءات التي جاءت خادمة للسياقات السردية بشكل حقق شعرية اللغة، كما أحدث أثرا لدى المتلقي.

3.2. التشبيه : يعد من أبرز الآليات التي يستند عليها لخلق عنصر الشعرية في اللغة، وهو عبارة عن " إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة"[1]، ومن نماذج التشبيه التي وردت في رواية "هاء وأسفار عشتار"، ندرج ما يلي :

_" عواء ذئاب حملتني على أجنحتها إلى حديقتنا لأنها كانت أشبه بعواء العراف الذي جاءت به والدتي إلى بيتنا"[2]، وهذا تشبيه مقلوب حينما جُعل المشبه مشبها فالسارد قلب الصورة في هذا المقطع حيث شبه عواء الذئاب بعواء العراف الذي زارهم ذات مرة إيهاما أن الصوت النشاز أو الصوت المرعب أكثر حضورا أو أتم في صوت العراف منه في صوت الذئاب.

_" نرشف المعرفة طيلة سنوات قادمة كما ترشف الفراشات رحيق الأزهار"[3] ، تشبيه تمثيلي وجه الشبه فيه منتزع من مركب فالمشبه : صورة ارتشاف المعرفة طيلة سنوات ، والمشبه به : صورة الفراشات التي ترتشف رحيق الأزهار بنهم، وجه الشبه : يتجلى في صورة الكد والنشاط والحيوية .

_ **"يرتسم على ملامحها موج غاضب صاخب"**[4] إن تقدير الكلام هنا :ملامحها موج غاضب، فقد شبه ملامح تلك المرأة بالموج (المشبه به)، ووجه الشبه بينهما (الغضب والصخب) أي ربط بين هيجان البحر وقسوته وغضب ملامحها، وحذف أداة التشبيه، على سبيل التشبيه

[1] _يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص:144

[2] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 26

[3] _المصدر نفسه، ص: 40

[4] _المصدر نفسه، ص: 90

المؤكد.

_" **وكانت أول حصة كابوسا بالنسبة لي**"[1] ، في هذه الصورة شبه السارد أول حصة له في الجامعة وما جرى فيها من أحداث كدخوله في صراع مع الأستاذ وطرده بعد نقاش حاد بالكابوس، فحذف أداة التشبيه، ووجه الشبه (الصدمة) على سبيل التشبيه البليغ.

_" **يتغير الطقس فجأة، تعوي الرياح كديناغول جبار**"[2]، عمد السارد إلى تشبيه صوت الرياح الشديدة بصوت الديناغول وهي كلمة منحوتة من كلمتين، (الديناصور والغول)، فحذف وجه الشبه(إحداث الهلع والرعب) وأبقى على الأداة على سبيل التشبيه المجمل.

وعلى هذا النحو وظف الكاتب عنصر التشبيه في هذه الرواية توظيفا جماليا أسهم في بلورة شعرية النص، إضافة على أنه جاء معبرا عن المواقف التي تمس الانفعال النفسي والشعوري، وبالتالي كان وسيلة للتعبير عن خلجات النفس .

3. شعرية الإيقاع: ونقصد به الإيقاع الصوتي الداخلي الذي احتوته الرواية، والمتكون من المظاهر الايقاعية الآتية:

1.3.التكرار: إن مثول ظاهرة التكرار في النص الإبداعي سواء شعرا أو نثرا " يحمل دلالة، وحضورها ليس عابرا بل مقصودا، يراد من ورائه تحيق أهداف نصية (لغوية بالأساس)"[3]، فهذه التقنية تشكل ملمحا أسلوبيا يتعين على الباحث التوقف عندها أثناء معالجة النصوص الإبداعية وذلك للأهمية التي ينطوي عليها التكرار في اللغة " فهو أولا يركز المعنى ويؤكده، وهو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 33

[2] _ المصدر نفسه، ص: 103

[3] _خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، الشعرية البنيوية نموذجا، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1_2، المجلد: 23، 1994، ص: 441

حزنه"[1]، أي إن النّاص يوظفه لإيضاح المعنى والتأكيد على القضايا والرؤى التي يطرحها في نصه من خلال تكرار عبارات وألفاظ بعينها، كما يستعمله للتعبير عن خلجات نفسه وما يعتمل فيها.

وشكلت خاصية التكرار في رواية "هاء، وأسفار عشتار"، سمة بارزة أسهمت في خدمة هذا النص على المستويين الجمالي والدلالي، سواء من خلال تكرار بعض الألفاظ على مستوى المقطع السردي الواحد أو النص ككل، أو من خلال تكرار بعض العبارات وتواترها على مدى صفحات السرد. فمن بين الألفاظ والعبارات المكررة نذكر ما يلي:

أ.تكرار لفظة العبودية: في العديد من المقاطع، نجد السارد يكرر هذا الملفوظ ويعيد صياغة نظرة ومفهوم جديد لفكرة العبودية، فيرى أن العبودية مرتبطة بالكثير من الأمور، يقول في هذا المقطع مكررا الملفوظ متحدثا عن العلاقة التي تربطه بالشخصية التي أطلق عليها تسمية طفلتي المدللة :" لكن مزاجي سريعا ما تعكر، كانت تعبث بأصابعي، حين أخبرتني أنها فعلت من أجلي، ومادام الأمر سيرضيني فلن تفعل غيره، ويقينا هذا نوع من العبودية أيضا، كثير من علاقاتنا الاجتماعية ماهي إلا عبودية، كثير من علاقات الطاعة والاحترام والتقدير هي عبودية، كثير من علاقات الحب بين المتحابين والعشاق هي عبودية" [2]، تواترت لفظة عبودية في هذا المقطع أربع مرات، فالسارد ، الذي يمثل الشخصية البطلة في هذا النص، حاول من خلال هذا التكرار أن يبرز ويؤكد على أن فكرة العبودية هي فكرة محورية في هذا النص، ويتضح هذا من خلال ربطها بالعديد من الجوانب، كمثل ما رأينا في المقطع أعلاه حينما ربطها بالجانب الاجتماعي، وفي مقاطع أخرى يربطها بعدة جوانب ومن بينها بالجانب العلمي والأكاديمي والثقافي، يقول مسترجعا فترة الجامعة ذاكرا لفظة العبودية " انطلقت مما سردت علي لأثبت لها ما كنت أذهب إليه دوما، من أن الجامعة تصنع العبودية، ولأنها تخرج عبيدا ففيها آلهة مزيفون، الجامعة التي لا تصنع الحرية

[1] _ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص: 264

[2] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 51

ولا تخرج الاحرار لا يعول عليها"[1]، كما يواصل ذكر هذ الملفوظ، في استرجاع لفترة شبابه وقراءته، يقول متحدثا عن الكتب التي كان قد قرأها:" وكثير منها لم تكن إلا طريقا للعبودية، طريقا يقف في دربي نحو نشدان الحرية"[2]، فمن خلال هذه المقاطع السردية وغيرها التي جاءت فيها لفظة العبودية، يتبين أن التكرار جاء لإبراز المعنى وتأكيده، كما أن تواتر هذه اللفظة جاء ليبرز الصراع الذي يعيشه البطل مع ذاته بخصوص مفهوم العبودية .

ب.تكرار كلمة (سجن): إن السارد لم يكتف بتكرار ملفوظ العبودية كما رأينا سابقا، وإنما جاء أيضا بلفظ آخر يدخل ضمن حقل العبودية، وهو ما تجسد في تكرار كلمة (سجن)، يقول:" ما أتعسنا ونحن نتقلب في السجون، نخرج من سجن الرحم إلى سجن الحضن إلى سجن البيت إلى مئات السجون، الأسرة المجتمع الدولة القانون الدين و... لنسلم أخيرا إلى سجن القبر، وهل كنا ندري أننا في سجن حين كنا في بويضة؟، هل يمكن أن نعرّف الإنسان بأنه مخلوق سجين؟"[3]، إن تكرار لفظة سجن ثماني مرات في هذا المقطع، يطرح قضية الصراع الوجداني الذي يشعر به البطل. كما يشكل هذا العدد الكبير من التكرارات جرسا موسيقيا من شأنه أن يشد القارئ ويطربه ويلفت انتباهه.

جـ.تكرار لفظة الحرية: إلى جانب ملفوظ العبودية نجد السارد يستعمل كثيرا لفظ الحرية، بحيث تكرر بشكل كبير، وفي بعض الأحيان جاء مقترنا بلفظ العبودية، ومن الأمثلة على هذا الاقتران، تلك اللازمة التي كانت عبارة عن حكمة قالها الجد مصباح له، إذ ظل هذا السارد /البطل يكررها في العديد من المواضع، وقد جاء في هذه المقولة: " ليست الحرية أن تخرج من العبودية، الحرية أن تخرج منك العبودية"[4] ، حيث راح يستحضرها أينما دعت الحاجة، وتعكس

[1]_ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 35

[2]_ المصدر نفسه، ص: 36

[3]_ المصدر نفسه، ص: 97

[4]_ المصدر نفسه، ص: 12

هذه المقولة صوت السارد الداخلي الذي ظل يلهث خلف ما يسمى بالحرية ويبحث عن الانعتاق من سجن الذات بالدرجة الأولى وينبذ كل ما هو قيد وعبودية على جميع المستويات.

ثم إن هناك العديد من المقاطع التي ذكر فيها ملفوظ الحرية بشكل منفرد، منها قوله: " أحلم بالحرية لي ولكل البشر، حرية في الأفكار والقناعات، حرية بعيدة تماما عن قيود ما تراكم في نفوس البشر من أفكار وفلسفات وأديان ومذاهب وطوائف، وحرية للعقول والأرواح وليس الأجساد."[1]، فهذا التكرار من شأنه أن يسهم في تكثيف الدلالة، ويبرز الجوانب النفسية لهذا البطل الذي ظل يصدح بلفظ الحرية رافضا كل القيود التي تعيق إنسانية الإنسان، فهو يرى بأن حرية الإنسان مفقودة ومقيدة بالأفكار والفلسفات والعادات والتقاليد والسياسات التي فرضها على نفسه. وفي ظل هذه التراكمات أصبحت الحرية مجرد حلم يتوهمه.

د.تكرار لفظة الطبيعة: كرر البطل هذه الكلمة في العديد من المرات، وقد كان معناها يدور في فلك فكرة الحرية، إذ يرى بأن الطبيعة هي المنبع الصافي والمهد الأول للحرية، حيث كانت شغله الشاغل متأثرا في ذلك بجده مصباح الذي كان يرى هو الآخر في الطبيعة السجية والفطرة، يقول متحدثا عن الجد مصباح " وينصت طويلا لعزف الطبيعة "[2] ويقول أثناء خروجه والجد مصباح للطبيعة بعيدا عن صخب المدينة:" وسهرت في ذات المكان، احتضن دفئ الارض ونبضها بكل جوارحي، وأفتح كل بوابات روحي على السماء، أحاول ان اتهجى كل رسائل الطبيعة، احاول ان أرتقي إلى منازل جدي مصباح، ولكن هيهات."[3] ، ويضيف متحدثا عن الجد مكررا في ذلك لفظة الطبيعة :" وأوصى أن يدفن بعيدا عن البشر قريبا من الطبيعة، في حضن أشجار أرز، حتى في موته كان يرغب ان يظل بعيدا عن صخب البشر وغبائهم، قريبا من عبقرية الطبيعة

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص:71

[2] _ المصدر نفسه، ص: 23

[3] _المصدر نفسه، ص:24

وعمقها ... وقد تلقيت جل دروسي منه في حضن الطبيعة"[1]، إن كلمة الطبيعة جاءت لتحمل معنى الحرية، هذا المفهوم الذي يسعى إليه البطل حيث ظل يحن إلى الطبيعة التي وجد فيها شيئا من نور الحرية والانعتاق والبعد عن العبودية، وبالتالي جاء تكرار اللفظة في هذه المقاطع المتقاربة من النص السردي، ليجلي الفكرة ويبرز موقف البطل .

هـ. تكرار عبارة الإنسان الحر: وتصب في معنى الحرية، وهي من أكثر العبارات تكرارا، وعبارة الإنسان الحر، كانت صوغا عنوانيا وسمَ به البطل كتابه الذي ضمنه بأفكار الحرية والانعتاق والتمرد والذي كلفه بدخول السجن، فنجده في أكثر من موضع يكرر هذا الملفوظ، ومنها المقطع الذي يصف فيه دخول قاعة الاجتماع لتوقيع كتابه ولقائه بالطلبة، يقول:" عن الجانب الأيمن تراكمت على طاولة مزينة مئات النسخ من كتابي الانسان الحر، وخلف المكتب الذي علا المنصة كرسيان فاخران وعلى الجدار تم تعليق لافتة كبيرة كتب علها عبارة " الإنسان الحر، إنسان الفطرة" وتحت اللافتة بالضبط عُلقت صورتي في إطار مذهب... في كلمتي عدت باللائمة على من علق الإطار فالإنسان الحر يتمرد على عبودية الأفراد"[2]، يعكس تواتر كلمة الإنسان الحر في هذا المقطع السردي وغيره، مدى تمرد البطل، وإيمانه بقناعاته، من خلال سعيه الحثيث إلى تغيير الواقع المأزوم الذي ظل فيه الإنسان مقيدا محاصرا من كل الجوانب يرزح تحت نير العبودية .

ومما يمكن قوله في هذا الشأن أن ظاهرة التكرار أسهمت في إغناء الجانب الجمالي للنص من خلال الأثر الذي يحدثه إيقاع التكرار في نفس الملتقي، بالإضافة إلى إثراء الجانب الدلالي، من خلال الطاقة التعبيرية التي يحملها ذلك التكرار، فالقارئ لنص هاء وأسفار عشتار يلفي بأن هذه الظاهرة كانت على مستوى ملفوظات معينة دون غيرها من قبيل كلمة العبودية ،الحرية، السجن، الطبيعة.، وقد جاءت هذه التكرارات لتبرز القضية المحورية التي انبنت عليها الرواية، والمتمثلة في

[1] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص:24

[2] _ المصدر نفسه، ص: 45

ثنائية الحرية المطلقة والعبودية، هذه الفكرة الفلسفية الوجودية التي أرقت السارد/البطل، وظلت ملازمة له يطرحها أينما حل وارتحل، ويحشرها في كل موضوع، فلا تكاد تخلو صفحة من ذكرها وتكرارها، أو ذكر ما هو في معناها.

2.3. الطباق : وهو من المحسنات البديعية المعنوية، ويكون " بجمع لفظين متضادين في المعنى داخل الكلام"[1]، وهو على نوعين طباق الإيجاب وطباق السلب، فالأول: "هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، بمعنى أنه الجمع بين الشيء ونقيضه، ولا خلاف بين الكلمتين المتضادتين بأن تكون الواحدة فعلا والأخرى اسما"[2].. أما الثاني " فهو ما اختلف في الضدان إيجابا وسلبا. أي هو الجمع بين اللفظ ومنفيِّه بأداة نفي، مثل : يضحك ولم يضحك "[3] ، وقد ورد هذا اللون البلاغي في نص هاء وأسفار عشتار بنوعيه، ومن النماذج ما رصدناه في الجدول الآتي:

المقطع السردي	الطباق	نوعه	الصفحة
"نتلاحم حتى نصير جسدا واحدا ... ونتنافر أحيانا حتى نكسر ما بيننا من كؤوس الخمرة"	نتلاحم / نتنافر	إيجاب	07
"ليست الحرية أن تخرج من العبودية"	الحرية / العبودية	إيجاب	12
" احتضن بعضهم أحزانه وآلامه ونام واحتضن بعضهم فرحه وآماله"	أحزانه / فرحه	إيجاب	13

[1] _ محمد التونجي، الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران_الجزائر، ط1، 2013،ص:210،

[2] _ المرجع نفسه، ص: 210

[3] _ المرجع نفسه، ص:210

" لكنني سرعان ما أستيقظ.. وما معنى أن أنام أهو طلبا للراحة؟"	أستيقظ / أنام	إيجاب	13
" ونمت... لكن عقلي لم ينم"	نمت / لم أنم	سلب	13
" بينما راح آخرون يدفعونها إلى الأمام وإلى الخلف"	الأمام / الخلف	إيجاب	14
"إلا عبونا متلصصة تظل تظهر وتختفي "	تظهر / تختفي	إيجاب	14
" يتفجر حبا في كل حكاته وسكناته"	حركاته / سكناته	إيجاب	17
"فتحه وراح يقرأ منه بصوت يرتفع وينخفض"	يرتفع / ينخفض	إيجاب	27
"وبين إحدى صديقاتها التي تظهر لها مودة وتبطن لها فيما تزعم حقدا وكرها"	تظهر / تبطن مودة / كرها	إيجاب	29
"غادرنا المقهى لكنها لم تغادر الموضوع"	غادرنا / لم تغادر	سلب	35
" قطب للضعف وآخر للقوة"	الضعف / القوة	إيجاب	42
" يجب أن ألقى عشتار إلهة الفتنة والجمال والخصب.. لن أقبل بغير أن أمسخها أيضا إلى إلهة للقبح والجدب	الجمال / القبح الخصب / الجذب	إيجاب	132

من خلال هذا الجدول يتضح أن جلاوجي قد استند على خاصية الطباق، جاعلا منها أسلوبا تعبيريا في الكثير من المقاطع السردية، وقد كان طباق السلب أقل حضورا من طباق الإيجاب، إذ طغى توظيف هذا الأخير نظرا للقيمة التي يحملها، بحيث أثرى النص وأضفى عليه جمالية، ووقعا موسيقيا من شأنه أن يلفت انتباه القارئ.

3.3. الجناس: وهو من المحسنات البديعية اللفظية، ويحدث حينما " يتشابه لفظان في النطق ويختلفان في المعنى. ويقال له: التجنيس، والتجانس والمجانسة، وهو زينة لفظية بديعة تجذب السامع إلى ما يقصده المتكلم"[1]، وينقسم الجناس إلى نوعين أساسين، الأول الجناس التام" وهو ما تفق فيه لفظان في أمور أربعة، هي: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها. بمعنى أن يكون اللفظان متطابقين تماما حروفا وضبطا"[2] أما النوع الثاني فهو الجناس الناقص:" وهو ما نقص أو اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة الذكر(نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها)"[3] ، وقد ورد في الرواية النوع الثاني فيما غاب الأول، ومن الأمثلة :

_" نهوى معا إلى دركات **التحلّي**، ونعرج معا إلى درجات **التجلي**."[4] يتجلى الجناس هنا في كلمتي (التحلي/ التجلي) وذلك لتشابه اللفظين واختلافهما في حرف واحد وسط الكلمة وهو (الحاء) في كلمة التحلي و (الجيم) في التجلي.

_" وكلما هممت أن أغامر بها على أجنحة **الشوق** و**التوق**"[5]، تمثل الجناس الناقص في لفظتي(الشوق/ التوق)، حيث تشابهت أحرف اللفظتين إلا الحرف الأوسط : (الشين) في الشوق و(التاء) في التوق.

_" ابتسامة ساخرة ساحرة"[6]، جناس ناقص في كلمتي (ساخرة / ساحرة) إذ جاءت الكلمتان متوازيتين مع تغيير حرف واحد (الخاء) في الكلمة الأولى و(الحاء) في الثانية.

_" كنت أؤمن أن خلف هذه الطبيعة طبيعة"[7]، جناس في كلمتي (الطبيعة/ طبيعة) وقد

---

[1] _ محمد التونجي، الجامع في علوم البلاغة، ص: 198

[2] _ المرجع نفسه، ص: 198

[3] _ المرجع نفسه، ص:199

[4] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 8

[5] _ المصدر نفسه، ص: 7

[6] _ المصدر نفسه، ص:141

[7] _ المصدر نفسه، ص: 36

تشابهت الكلمتان صوتيا، غير أنهما تختلفان في عدد الحروف إذ جاءت الأولى معرفة بالألف واللام والكلمة الثانية نكرة، وتختلفان كذلك في الدلالة ، فكلمة (الطبيعة) الأولى التي جاءت معرفة يقصد بها السارد الكون أو عالم الكائنات الحية والجامدة من نبات وحيوان، أما كلمة (طبيعة) الثانية فيقصد بها السجية.

ومن خلال هذه الأمثلة يتبين أن الجناس أدى دورا فعالا في هذا النص من خلال تأثيره على السامع وجذبه، بفضل ذلك الإيقاع الذي أحدثه في اللغة من خلال تكرار بعض الكلمات المتنوعة التي تشابهت لفظيا وصوتيا وشكليا، مع اختلافها دلاليا، بحيث أسهمت هذه الخاصية في تقوية المعنى وإيضاحه، وتأكيده، وإيصاله للقارئ في أحسن صورة.

3.4. السجع: وهو من المحسنات اللفظية يتم عبر" توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر. والسجع إذا خاص بالنثر، ويعادله القافية، في الشعر والفاصلة في القرآن ، وأفضله ما جاء عفو الخاطر من غير عمد، وما كانت جمله متوازنة"[1]، ومن أمثلة توظيف السجع في رواية هاء وأسفار عشتار نذكر:

قول السارد:" هلمي. هلمي، وقد أزمعت على السفر الطويل، فلتكوني رفيقة دربي، ومؤنسة وحشتي، نهوى معا إلى دركات التحلّي، ونعرج معا إلى درجات التجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة والحيرة والتحدي."[2]

وقوله أيضا: " لا شيء تغير في غرفتي ، سريري، طاولتي، ما تبقى من كتبي وأوراقي، ما تبعثر من جنوني وفوضاي، ما أعدم من أحلامي وطموحي، ما اغتيل من أفكاري وفلسفتي"[3]

إن السجع في هذين المقطعين أسهم في تنميق الألفاظ ولفت الانتباه من خلال الجرس الموسيقي الذي أعطته الكلمات المسجوعة، التي جاءت متناغمة صوتيا وإيقاعيا، لأن جل

[1] _ محمد التونجي، الجامع في علوم البلاغة، ص: 202

[2] _ عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص: 8

[3] _ المصدر نفسه، ص: 92_93

الكلمات في هذين المقطعيين السرديين جاءت متفقة ومتساوية مثل كلمات المقطع الأول التي جاءت بنفس الوزن (التحلي، التجلي، التحدي)، وكلمات المقطع الثاني التي اتفقت فيها فواصل الكلام في الحرف الأخير (غرفتي ، سريري، طاولتي، كتبي، أوراقي، جنوني فوضاي، أحلامي طموحي، أفكاري، فلسفتي)، وهكذا أحدث هذا التناغم انسجاما صوتيا داخليا في هذه المقاطع السردية، وأضفى مسحة جمالية على النص مما قد يولد أثرا في نفسية المتلقي .

المبحث الثاني: شعرية التناص:

أولا: مفهوم التناص:

إن مصطلح التناص في النقد الغربي هو " ترجمة للمصلح الفرنسي (intertex)حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية التداخل، بينما تعني كلمة texte النص، وأصلها مشتق من القول اللاتيني (textere) وهو متعدد ويعني نسيج أو حبك، وبذلك يصبح معنى (intertexte) التداخل النصي وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض "[1]

بالرغم من الجهود الأولى لـ باختين (M Bakhtin)في محاولته لدراسة ظاهرة التناص، إلا أن "جوليا كريستيفا" كان لها قصب السبق في بلورتها لهذا المفهوم، والذي حددته بأنه " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نصي معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "[2]، كما ترى أن التناص ما هو إلا " تلاقي نصوص تقرأ نصا آخر، وكل نص يبنى مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[3]، فكريستيفا ترى أن النص مجال تتقاطع فيه عدة نصوص وخطابات، وأن وجود كل نص يفترض بالضرورة

[1]– أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة_مصر، ط1، 2007، ص19.

[2]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991م، ص21.

[3]– محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق،د.ط، 2001م، ص30

وجود نص آخر أخذ منه أو تولد عنه، وهذا ما يطلق عليه بالتناص .

كما تناول الناقد "رولان بارت" هذه ظاهرة في الكثير من كتاباته النقدية، والذي يرى أن " كل نص تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة بأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخر، إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة "[1]، فـ"بارت" يصف النص بأنه مزيج من الاقتباسات والإحالات الناتجة عن تراكمات ثقافية ولغوية سابقة أو معاصرة .

وفي نفس السياق نجد "ميشال ريفاتير" يشير إلى مصطلح التناص، حيث " أعطاه طابعا تأويليا، غدا معه آلية خاصة للقراءة الأدبية، ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي، ولهذا عرف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره "[2].

انتقلت هذه الظاهرة مع جملة من المفاهيم النقدية إلى الأدب العربي، بحيث تناولها العديد من النقاد العرب وأعادوا صياغتها، وظهر مصطلح التناص في الدرس النقدي العربي المعاصر بعدة صياغات منها: التداخل النصي، التناصية ، النصوصية، النص الغائب ، التفاعل النصي ...وغيرها من المصطلحات ، إلا أن مصطلح التناص كان الأكثر شيوعا واستعمالا .

وقد عرف الخطاب النقدي العربي هذا المصطلح لأول مرة مع الناقد محمد بنيس من خلال ترجمته لمصطلح التناص بالنص الغائب والذي يعرفه بأنه " عبارة عن دليل لغوي معقد أو شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه النص الغائب ."[3]

---

[1]- رولان بارت ، نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، المغرب، 1994م، ص21.

[2]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، دار البيضاء المغرب،د.ط، 1986م، ص90

[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب،ط2، 1988م، ص85

الناقد "محمد مفتاح" هو الآخر حاول بلور هذا المصطلح في كتابه تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، من خلال تقديم تعريف جامع مانع لما استخلصه من بعض المفاهيم الغربية ليستقر على أن التناص هو عبارة عن " تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[1]

كما تطرق الناقد محمد عزام لهذا المصطلح في كتابه النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، إذ يرى بأن النص الغائب هو" مصطلح نقدي جديد ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعني بأن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى ، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليس هناك حدود بين نص وآخر، إنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعيها في آن واحد"[2]. كما يرى" بأن النص الغائب" مكون رئيسي للنص الماثل، ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينيا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة "[3].

وقد ناقش الناقد سعيد يقطين مفهوم التناص، واستعمل مصطلحا جديدا وهو التفاعل النصي، إذ يقول: " إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص، أو المتعاليات النصية كما استعملها جينيت بالأخص "[4].وقد تبنى "سعيد يقطين" أنواع التفاعل النصي معتمدا في ذلك على ما جاء به جيرار جينيت، فميز بين ثلاثة أشكال من هذا التفاعل وهي: التفاعل النصي الذاتي ويكون بين نصوص الكاتب الواحد ، والتفاعل النصي الداخلي ويكون بين نص

[1]- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط3، 1992م، ص121

[2]- محمد عزام ، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص11

[3]- المرجع نفسه: ص11

[4]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص92

الكاتب ونصوص معاصريه ،والتفاعل النصي الخارجي ويكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه[1]. ومن خلال كل هذه المفاهيم يتضح أن ظاهر التناص تتحدد من خلال تلك العلاقة الموجودة بين نصين أو أكثر، وأن النص الغائب هو عملية إدراج نصوص سابقة ضمن أو داخل نص جديد، وبذلك فهو لمسة فنية تسهم في تحقيق شعرية النصوص وجماليتها .

ثانيا: تجليات التناص في رواية" هاوية المرأة المتوحشة" لعبد الكريم ينينة.

رواية " هاوية المرأة المتوحشة" من أبرز الروايات الجزائرية المعاصرة التي تتزاحم فيها العديد من النصوص والخطابات التي استطاعت أن تسمو بشعرية هذا النص، إذ حاول عبد الكريم ينينة في الكثير من المرات أن ينهل من شتى الخطابات ويفرغها في نصه الحاضر، ومن بين أبرز الموارد التي أفاد نجد :النص الديني، النص الأدبي، النص التاريخي، بالإضافة إلى استلهام التراث الشعبي.

1.التناص الديني:

يعد الخطاب الديني مصدرا هاما يمتح منه الأديب مادته الفنية وأساليبه الحجاجية باعتباره نصا مقدسا، ونجد أن عبد الكريم ينينة قد حرص كل الحرص على توظيف هذا الخطاب داخل تشكيله الروائي" هاوية المرأة المتوحشة(رائحة الأم) "، وقد تمثل هذا التوظيف في استحضار بعض آيات القرآن الكريم وكذا القصص القرآني، فضلا عن الحديث النبوي الشريف، وذلك عن طريق الاقتباس المباشر وغير المباشر، من خلال إذابة بعض النصوص وإفراغها في النص الحاضر.

1.1.التناص مع القرآن الكريم: استطاع الروائي بنوع من الفطنة الأدبية أن يستدرج نصوصا قرآنية لتكون مصدرا حكائيا مهما، حمالا للدلالات، ومفجرا للإيحاءات التي تخدم السياقات المختلفة في الرواية، وذلك أن النص القرآني مورد هام يستقي منه الأديب مادته؛ إذ يجد " فيه كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة

[1]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص100.

راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر"[1]، أي إنه رافد أصيل يخدم المعجم واللغة، وهو خير معبر عن ضمائر النفوس وخلجاتها.

ومن بين أهم النصوص التي تتقاطع مع آي القرآن الكريم في هذه الرواية، نجد قول السارد (دحمان) " غير أن الأرض قاسية ووعرة، ويستحيل السير عليها حافيا، بدت لي غاضبة لأنني لم أترك لها (رضا)، التربة عجلى للتراب، تبلع وتنادي هل من مزيد"[2]، ورد هذا المقطع في وصف مشهد هروب دحمان حاملا صديقه رضا على كتفيه، والذي أصيب بطلقات نارية من طرف الجماعات الإرهابية، وفي خضم ذلك الهروب يرصد السارد معاناته من المشي على تلك الأحراش حافيا، ويرصد فجيعته بصديقه الذي كان يصارع الموت، وبذلك حاول أن يلخص وصف المشهد المؤلم الذي كان عليه صديقه بعبارة (التربة عجلى للتراب، تبلع وتنادي هل من مزيد.)، وهي عبارة مستوحاة ممن قوله تعالى في وصف جهنم: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴿٣٠﴾ ﴾ [سورة :ق 30]، إذن، حاول الكاتب من خلال هذا الاستحضار تصوير هول المشهد الذي عاشه، وبذلك شبه حال أرض الجزائر إبان العشرية السوداء _التي تبتلع الجثث كل يوم_ بحال جهنم يوم القيامة، وبالتالي جاء النص الغائب هنا معبرا عن النص الحاضر خادما للسياق الذي ورد فيه.

وفي موضع آخر يدور في سياق المشهد السابق يقول دحمان :" حملت جثته فشعرت بثقله زاد. يقال أن الإنسان يزيد وزنه عند نومه، وبعد موته، فالنوم موتة صغرى تخرج فيها الروح للسياحة ثم تعود أما الموتة الكبرى، فإنها تذهب بعيدا من الجسد دون رجعة"[3]، هذا المقطع السردي مستوحى من نص غائب من القرآن الكريم، وهو قوله تعالى : ﴿ ٱللَّهُ يَتَوَفَّى ٱلْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَٱلَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا ۖ فَيُمْسِكُ ٱلَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا ٱلْمَوْتَ وَيُرْسِلُ ٱلْأُخْرَىٰٓ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ ﴾ [سورة :الزمر42]، إن التقاطع بين النصين كان عن طريق المستوى الامتصاصي، حيث جاء السارد بمعنى الآية في

[1] _ حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان _ الاردن، ط1، 2009، ص41

[2] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص: 86

[3] _ المصدر نفسه، ص:87

تفسيره لثقل جثة صديقه التي كانت على كتفيه، وقد طرح من خلال هذا الاستحضار فكرة النوم والموت الصغرى والكبرى، وذلك بالعودة إلى المرجع الديني كآلية لتفسير المشهد.

ومن أمثلة التناص مع آي القرآن الكريم كذلك نجد هذا الملفوظ السردي: " أرقتني حالة خيرة حتى نسيت حالتي، هل سيقبلها أهلها إن أطلق آل بن داود سراحها، وهل سيصدقونها، إن قالت لهم إن أحدا لم يمسسها، وإنها عادت كما ذهبت، لم يطثمها إنس ولا جان"[1]، يتحدث السارد هنا عن حادثة اختطاف خيرة ويتساءل حول مصيرها إن هي عادت إلى أهلها، وقد استعان في طرح هذا الموقف باستعارة بعض ألفاظ القرآن الكريم في ملفوظ (لم يطمثها إنس ولا جان)، وهو مقتبس من الآية الكريمة: ﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ ٥٦ ﴾ [سورة :الرحمن 56]، مع تغيير في التركيب، وقد كان هذا الاستدعاء لمسة فنية أسهمت في توكيد المعنى وتزيينه.

ومن أمثلة التقاطع أيضا، قول السارد : " بعدما كنا ذات يوم العالم الأول، وصنعنا حضارة رائدة بالعلم والتجربة، لا تزال تلهمهم إلى اليوم. كنا قد أخرجنا للناس كخير أمة، وها نحن نكاد نخرج من الناس ونحن في ذيل ترتيب الأمم"[2]، جاء هذا المقطع في سياق حديث السارد عن محاسن المجتمع الغربي وما يتصف به من علم وعدالة، ثم يصف أمجاد ماضي الأمة العربية والإسلامية وهوان حاضرها، فلم يجد بدا في عقد هذه المقارنة من الاستعانة بالقرآن الكريم في ملفوظ(كنا قد أخرجنا للناس كخير أمة)، وهو مستوحى من قوله تعالى :﴿ كُنتُمۡ خَيۡرَ أُمَّةٍ أُخۡرِجَتۡ لِلنَّاسِ تَأۡمُرُونَ بِٱلۡمَعۡرُوفِ وَتَنۡهَوۡنَ عَنِ ٱلۡمُنكَرِ وَتُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِۗ وَلَوۡ ءَامَنَ أَهۡلُ ٱلۡكِتَٰبِ لَكَانَ خَيۡرٗا لَّهُمۚ مِّنۡهُمُ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَأَكۡثَرُهُمُ ٱلۡفَٰسِقُونَ ١١٠ ﴾:[سورة :آل عمران 110]، وعليه جاء هذا الاستحضار كاستشهاد يبرز الفكرة التي طرحت ويجليها، كما إنه كان عبارة عن لمسة فنية حاولت أن تخرج السرد عن روتينيته، وبذلك بالتقاطع مع المرجعية الدينية المتمثلة في كلام الله عزّ وجل.

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص:139

[2] _ المصدر نفسه، ص176

يواصل عبد الكريم ينينة استحضاره للنص القرآني وهذه المرة يلجأ إلى النهل من القصة القرآنية وهذا ما بدا في قوله : " ــ إلى أين تمضي بجثتي يا أخي؟...ــإلى حيث يطير الغراب المعشش في القلب، فأواري سوأتي..."[1]، هذا المقطع كان عبارة عن استهلال للفصل الثاني الموسوم ب" دحمان" حيث جاء ملمحا إلى حدث هام وقع في الفصل، وهو حادثة مقتل الطبيب رضا في الجبل على يد الجماعات الإرهابية، وقد أحس دحمان بأنه كان المتسبب الأول في موت رضا فهو من أخبر الجماعات بأنه طبيب، وللتعبير عن هذا الموقف استوحى قصة قابيل وهابيل والواردة في الآية الكريمة :

﴿ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ٣١ ﴾ [سورة :المائدة 31]، فبواسطة هذا الحضور يتضح أن الكاتب قد أبدع في امتصاص النص وإذابته في النص الحاضر، من خلال الإحالة على أول حادثة قتل في التاريخ البشري، وبالتالي جاء هذا التناص مفعما بالشعرية، يستوقف القارئ ويجذبه لمواصلة عملية القراءة لاسيما أنه جاء كاستهلال للفصل الثاني، وبذلك نحسب بأنه أدى وظيفته الإغرائية بامتياز.

ومن خلال ما سبق يمكن القول، بأن النص القرآني كان له حضور غزير في " هاوية المرأة المتوحشة" لأن عبد الكريم ينينة تعامل مع هذا النص الديني لأهداف فنية، وأخرى معرفية ودلالية، فكان امتزاج هذا النص الديني بالعمل الروائي أمرا طبيعيا أسهم في إغناء التجربة الإبداعية، كما أن كثرة الاستعانة بالنصوص القرآنية تدل على تشبع الروائي بالثقافة الدينية الإسلامية .

2.1.التناص مع الحديث النبوي: وعلى غرار حضور النص القرآني في رواية "هاوية المرأة المتوحشة " كان للحديث النبوي والسنة الشريفة نصيب من الحضور في هذا النص، ومن الأمثلة على ذلك، قول السارد:" الأكل هنا يتم جماعيا في إناء كبير، حتى تعم البركة، قال أحدهم (إن طعام الاثنين يكفي الثلاثة، وطعام الثلاثة يكفي الأربعة) أعتقد أنه قصد المعنى الذي ورد في الحديث النبوي الشريف، حول فضائل الأكل جماعة"[2]، هذا المقطع كان عبارة عن وصف دحمان

[1] ــ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص:83

[2] ــ المصدر نفسه، ص: 91

لطريقة الأكل وهو محتجز عند تلك الجماعة، وهو يتناص في ذلك مع الحديث النبوي حول آداب الأكل، حيث روى عمر بن الخطاب أن النبي صل الله عليه وسلم قال:" **كلوا جميعًا ولا تفرَّقوا، فإنَّ طعامَ الواحدِ يكفِي الاثنينِ، وطعامُ الاثنينِ يكفي الثلاثةَ والأربعةَ، كلوا جميعًا ولا تفرَّقوا، فإنَّ البركَةَ في الجماعةِ**"، وهكذا كان هذا الحديث النبوي نصا غائبا أفرغ في النص الحاضر تعقيبا على الموقف الذي شاهدته الشخصية.

ومن التقاطعات أيضا، قوله " تذكرت رضا فسألتها عنه، فأخبرني بأنهم دفنوه في التلة بعدما صلوا عليه، رفض سليمان تغسيله، قال إن الشهداء لا يغسلون ولا يكفنون، ويدفنون في ملابسهم"[1]، وقد استمد هذا المقطع من السنة الشريفة بخصوص كيفية دفن الشهيد، إذ يقول النبي صلى الله عليه وسلم حول الشهداء " (**لا تُغسِّلوهم، فإنَّ كلَّ كَلْمٍ أو جُرحِ دمٍ يفوحُ مِسكًا يومَ القيامةِ**)، جاء هذا الاستحضار في سياق حديث خيرة لدحمان وهو في الأسر، إذ أسرّت له بطريقة دفن صديقه رضا من قبل عائلة ابن داود، واخبرته بأنه لم يغسل بأمر من الزعيم سليمان الذي عدّ الطبيب رضا من الشهداء وراح يتحدث بمعنى الحديث النبوي الذي يخص كيفية دفن الشهيد، ومن خلال هذا يتضح أن الأحاديث النبوية الشريفة كانت من بين الموارد الدينية التي استقى منها الكاتب مادته، حيث كان لها إسهام واضح في خدمة اللغة السردية وكذا إبراز المواقف، مما جعلها عنصرا فعّالا عمل على تحقيق شعرية هذا النص السردي.

2.التناص الأدبي: وهو عبارة عن "تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته"[2]، وقد جاء استحضار النص الأدبي في رواية هاوية المرأة المتوحشة، ما بين استدعاء النص الشعري ومحاكاة السرد العربي القديم، بالإضافة إلى استحضار الشخصية الأدبية قديمها وحديثها.

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص:112

[2] _ أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، عمان –الأردن، دط، 2000، ص: 50

1.2.التناص مع الشعر: إن النص الروائي المعاصر استدعى جنس الشعر ليكون هذا الأخير جزءا من النص السردي، متفاعلا معه ومكتسيا حلة جديدة داخل السياق السردي الجديد، وقد أخذ استحضار النص الشعري في الرواية المعاصرة عدة ضروب، كأن يكون هذا الاستحضار بالاغتراف من نصوص سابقة اقتباسا مباشرا، أو عن طريق محاورة وتحوير بعض النصوص الشعرية بوعي أو بدون وعي، وفي "رواية هاوية المرأة المتوحشة"، نجد أن استحضار النص الشعري، قد أخذ هذه الضروب التي ذكرناها؛ إذ نلفي أن عبد الكريم ينينة قد نهل من عدة منابع، منها عودته للحفر في التراث الشعري العربي القديم، وكذلك اعتماده وإفادته من الشعر العربي الحديث والمعاصر.

فمن نماذج التعالق مع النص الشعري نجد هذا المقطع الذي يرصد فيه السارد حوارا بين الفنان الهادي المؤسس لفرقة فنية في جبهة التحرير، والمجاهد هواري بومدين حول أيهما أجدى المحاربة بالرصاص أو المحاربة بالكلام، يقول هواري بومدين للهادي مشيدا بكلا النوعين ولا ينتقص بما يقوم به الفنانون في الثورة :" ما تقوم به يا بني لا يختلف عن إطلاق الرصاص "[1] فهذا القول قد نجد فيه روحا من نص شعري لصالح خرفي حينما يؤكد على جهاد الرصاص والكلام والفن إذ يقول:[2]

من منبر الأوراس حي المجمعا فالضاد والرشاش قد نطقا معا

ثم نجد روح نص شعري آخر في رد الهادي على بومدين، يقول: " لكن ما نقوم به ليس خطيرا إلى الدرجة التي تتلبس عملكم في الجبال والمدن"[3]، فالإشادة بدور السلاح على حساب الكلمة من طرف الهادي، نتلمس فيه حضور روح نص شعري غائب، وهو بيت أبي تمام حينما

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 49

[2] _ صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص، 121

[3] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 49

قال:[1]

السيف أصدق انباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

ويحيلنا كذلك على روح نص مفدي زكريا في تقديم صوت الرصاص على صوت الفن والكلام، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ" وتعطلت لغة الكلام":[2]

نطق الرصاص، فما يباح كلام وجرى القصاص، فما يتاح ملام

وعليه فهذا الحوار يحيل بطرقة غير مباشرة إلى هذه الأبيات التي أوردناها، فالقارئ هو الذي يهتدي إلى ذلك، ويحاول إيجاد العلاقة ويتلمس مواطن التقاطع، وربما قد يعني هذا أن الحضور كان بدون وعي من الكاتب.

ومن نماذج التناص الشعري نجد الاستشهاد ببيت الشاعر القروي، وذلك عندما أحس دحمان بالخطر وفهم اللعبة من عائلة آل داود التي كانت تحتجزه يقول : "فهمت من كل ذلك أنني لم أكن في البيت المخصص للضيوف بل كنت في غرفة معزولة عن السكنات، وأن ذلك البلاستيك هو النّطع عينه الذي قرأت عنه في كتب التراث، وما هو إلا فراش لحماية الأرضية من التلوث وتشرب الدماء، لتسهيل تنظيفها لاحقا، ولتفادي ترك أي أثر يدل على القتل، تذكرت الشاعر القروي رشيد سلين الخوري : **إن كَرَّموا العُجمَ ولوهم ظهورهُمُ... وملّكوهم رقابا حقّها النطع**"[3] فاستدعاء البيت هنا كان تعبيرا عن الموقف الذي حصل لدحمان، فجاء هذا النص الغائب منسجما مع السياق الروائي، وهو اختيار يثري الموقف ويجلي الصورة ويحقق التأثير في نفس القارئ الذي يربط بين الموقفين.

ومن نماذج التناص مع الشعر العربي نجد المقطع الآتي :" يجب أن نحمي أنفسنا بأنفسنا،

---

[1]_ أبو تمام: الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة_مصر،ط5 د.ت، ج1/، ص: 40

[2]_ مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007، ص 41

[3]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 95

بعدما تخلت عن حمايتنا الحكومة، فلا يحك ظهرك غير ظفرك"[1]، فهذه العبارة الأخيرة تتناص مع بيت للإمام الشافعي، إذ يقول:[2]

ما حك جلدك مثل ظفرك فتول أنت جميع أمرك

فهذا التوظيف أسهم في تعميق الصورة وتخصيبها بالإشارة، مما يستدعي مشاركة المتلقي في إعادة صياغة النص، ومن هنا يمكن القول بأن استحضار الشعر أسهم في البناء الجمالي والفني للرواية، وذلك لما حمله من دلالات وإيحاءات فكرية وثقافية وجمالية، ومن زاوية أخرى تركت هذه المقاطع أثرًا إيجابيا في المتلقي، وذلك من خلال شدّ انتباهه بواسطة استدعائها في مواقفها المناسبة، هذا الأمر الذي يدفعه لتتبع الأحداث وقراءتها.

2.2.التناص مع التراث السردي العربي:

يمثل الموروث السردي العربي القديم معينا يمتح منه الروائيون المعاصرون، حتى غدا التعامل مع هذا الموروث داخل الرواية استراتيجية جديدة في الإبداع المعاصر، ومن بين أبرز النماذج الموظفة في النصوص الروائية المعاصرة هو قصص ألف ليلة وليلة، ولم تخل رواية هاوية المرأة المتوحشة من الإشارة إلى هذا، إذ حاول عبد الكريم ينينة الإفادة من عوالم ألف ليلة وليلة، بحيث نجد إشارات في النص تستدعي شخصيات القص والأصوات الساردة في قصص الليالي، وهذا ما تمثل في حضور شخصية "شهرزاد وشهريار"، ونلفي هذا في المقطع الآتي :" وعدتني خيرة بأن تخبرني بذلك غدا، ساعة احضار الغداء، لأن الرجال الديار سيكونون منشغلين في الخارج بالفلاحة وحراسة المحيط، ولأن في النهار جلبة وانشغالا، الليل سماع كما يقول أسلافنا، وافقتها وفي ذهني مماطلات شهرزاد لشهريار، ثم استدركت وقالت إنها ستخبرني على فترات متقطعة، سيكون ذلك بما يسمح به الحال"[3]، جاء هذا المقطع على لسان دحمان، واصفا حديثه مع خيرة في محاولة استنطاقها

[1]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 98

[2]_ الشافعي محمد بن إدريس، الديوان، تح، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت_ لبنان، ط3، 2005، ص: 91

[3]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 107

ومعرفة كنه عائلة ابن داود التي احتجزته، فخيرة كانت تعلم بسر تلك العائلة؛ لأنها كانت مختطفة عندهم وكانت تأتي بالطعام لدحمان لأنها كانت بمثابة الخادمة، لذلك وعدته بأن تقص عليه بعض الحقائق على فترات متقطعة، وهنا تذكر دحمان قصة مماطلة شهرزاد لشهريار، وبالتالي نجد أن النص الحاضر يتقاطع مع النص الغائب في طريقة السرد، ففي النص الأصلي، أخذت شهرزاد تقص على شهريار " كلّ ليلة طرفًا من قصّة مسلية، ليدركها الصباح قبل تمامها، فتبقي عليها لتكملها في الليلة التالية، ولما كانت الأولى بعد الألف استشفعت إليه بأبنائها الثلاثة أن يبقيها في عصمته، وكشفت له عن حيلتها فأكبر عقلها وأبقى عليها"[1]، فهذه الحيلة من خلال عملية استمرار فعل الحكي، كان غرضها ثني شهريار عن القتل وسفك الدماء، وتأجيل الموت والبحث عن النجاة، أما في المتن الروائي فنجد أن خيرة بحثت عن فعل استمرارية الحكي، لكن كان الغرض من هذا الفعل هو الخوف من اكتشاف أمرهم من قبل عائلة داود، ومن هنا شكلت حكايات ألف ليلة وليلة معينا لا ينضب، أمدّ الرواية فضاءً إبداعيا غزيرا، فالروائي استحضر ثراءها الثقافي والفني والمعرفي، استحضارا جماليا بروح إبداعية جديدة أسهمت في تحقيق العمق الدلالي للنص الحاضر.

3.2.استحضار الشخصيات الأدبية: وقد تنوع هذا الاستحضار ما بين الشخصيات الحداثية، والتراثية وما بين العربية والغربية، ومن الشواهد نجد قول مرزاق متحدثا عن فترة مكوثه في المصحة بعد انهيار عصبي أصابه جراء فقده لأصدقائه الواحد تلو الآخر بعمليات اغتيال، حيث يذكر أنه طلب من أخته إحضار مجموعة من المؤلفات الأدبية الجزائرية والعربية والأجنبية مستحضرا في ذلك مجموعة من أعلام الأدب المحلي والعربي والغربي :" كانت تلك الكتب ملاذي الوحيد، وعالمي الحقيقي الذي احتمي به من وحوش الداخل والخارج، فكان بين يديّ روايات (اللاز) للطاهر وطار، و(طوق الياسمين) لواسيني الأعرج، ومن القصص (جراد البحر) لمرزاق بقطاش،

[1]– محمد بني حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العبّاسي دراسة تحليلية ونقدية في تطور الأساليب، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، 1986، ص101.

و(ما قبل البعد) لشريف الأدرع، ومن الشعر (الوردة والسيف) لمصطفى الغماري، و(ربيعي الجريح) لأبي القاسم خمار، و(وما ذنب المسمار يا خشبة) لحمري بحري، و (مواويل للعشق والأحزان) لبوزيد حرز الله، والأعمال الكاملة للبردوني، وأخرى للجواهري، وكم كانت أختي وريدة صائبة حين أخطأت فأرسلت إليّ بدل رواية (ألف وعام من الحنين) لرشيد بوجدرة، (مئة عام من العزلة) لغارسيا ماركيز، كانت فرصة لأقرأها، بعدما ظلت في مكتبتي أزيد من عامين ولم لتفت إليها"[1] إن الكاتب هنا عن طريق شخصية مرزاق استحضر لنا درر وغرر الأدب، وأسماء مشهورة في عالم الأدب المحلي والعربي وحتى الأجنبي، وهو ما يدل على سعة الاطلاع والتشبع بالمرجعية الأدبية وبخاصة المحلية والعربية منها.

ومن النماذج كذلك نجد قول دحمان متحدثا عن لقاءاته بخيرة سائلا إياها عن دراستها:" سألتها عن دراستها فأخبرتني بأنها كانت على وشك التخرج وكان يفترض أن تقدم رسالتها هذا العام، لولا اختطافها من قبل آل داود، وأن موضوع رسالتها كان حول نزعة التحرر في شعر الخنساء، فبالرغم من أنها من عائلة محافظة إلا أنها اختارت هذا الموضوع، شأنها شأن الكثيرات ممن لم يستطعن التعبير عن أفكارهن وأحلامهن في بيئات منغلقة إلا عن طريق الكتابة، أو في رسائلهن الجامعية"[2]، وهنا نجد الشخصية الأدبية متمثلة في الخنساء، وقد كان اختيار هذه الشخصية في ذلك السياق موفقا إلى حد بعيد.

وفي حوار بين مرزاق وسليفيا وبعد كلام الغزل والرومنسية الذي قاله لها، ردت عليه مستحضرة شخصيتين مشهورتين في التاريخ (عكب بن زهير وقيس بن الملوح)، :" قالت سيلفيا مبتسمة من عينيها(حتى ذلك الشاعر الذي جلس عند نبيكم ليمدحه بدأ قصيدته بذكر محبوبته، منذ[كيس بن الملوه]_تقصد قيس بن الملوح_ والعشق ديدنكم إلى غاية المصاب في عقله مرزاق

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص23

[2] _ المصدر نفسه، ص: 138

بن سيدهم)"[1]، وهنا تم استحضار شخصية كعب بن زهير وفي ذلك إيحاء إلى قصة مجيئه للنبي صل الله عليه وسلم تائبا وإنشاده لقصيدته التي عرفت بالبردة فيما بعد، وكذلك تم استحضار شخصية من عالم الشعر العربي وهو قيس بن الملوح أو ما يعرف بمجنون ليلى رمز الحب العفيف في تاريخ الشعر العربي، وعلى هذا النحو كان هذا الاستدعاء استدعاء جماليا أسهم في إثراء النص السردي

3.التناص التاريخي:

يشكل التاريخ معينا لا ينضب يستلهم منه الأديب مادته الفنية، فلأديب يستدعي الأحداث والشخصيات التاريخية ليوظفها كرموز يحفز بها ذهن المتلقي، أو يستخدمها كأقنعة يستتر خلفها خوفا من المتابعة أو الملاحقة، أو كمعادل موضوعي لأحداث مشابهة في الزمن المعاصر، أو للاقتداء بجانبها المشرق، وكذلك الاتعاظ بالجانب المظلم منها، واستدعاء النصوص التاريخية في الأعمال الإبداعية يدرج ضمن ما يسمى بالتناص التاريخي والذي يعني : " تداخل النصوص التاريخية المختارة والمنتقاة مع النص الأصلي للرواية والتي تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا "[2]. وللمادة التاريخية أثر واضح في رواية "هاوية المرأة المتوحشة"، وقد تمثل استدعاء التاريخ عند عبد الكريم ينينة في ما يلي :

1.3. استدعاء التاريخ الجزائري: إن الموضوع العام للرواية ككل يعالج فترة تاريخية مهمة من تاريخ الجزائر وهو فترة العشرية السوداء، لكنه في هذا التصوير التخييلي يعرج على فترات أخرى من تاريخ الجزائر، وبذلك سنحاول أن نرصد أهم النصوص التي تم استدعاء هذا التاريخ فيها .

من النماذج نجد حديث السارد عن سليفيا ونظرتها مشيرا إلى فترة من فترات التاريخ الجزائري

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 172

[2] – أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقيا، ،ص: 29-30.

وهو الاحتلال :" وكثيرا ما كانت تلوم العرب، فالاحتلال الطويل للجزائر، تسبب في تجهيل وتفقير الشعب، وإصابته بمختلف الأمراض والعاهات"[1]، ففي هذا المقطع تم ذكر فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر والتبعات التي خلفها من أمية وفقر وجهل، وبذلك شكل هذا النص استدعاء تاريخيا أبرز وجهة نظر الآخر حول الاحتلال ونبذه، وهذا ما كان متمثلا في وجهة نظر سليفيا صديقة مرزاق.

ومن النماذج كذلك نجد حوارا بين شخصية هواري بومدين والفنان سي الهادي حيث تم التأريخ فيه للوجود الجزائري من خلال استحضار تاريخ التاسيلي والهقار، يقول هواري بومدين للفنان الهادي" لن يكون للمقاومة معنى إن لم نبرز خصوصيتنا الثقافية، كشعب لم يكن فرنسيا، ولن يكون أبدا، إن هؤلاء المحتلين أنفسهم يقرون بأن النقوش الحجرية في منطقتي التاسيلي، والأهقار، يعود تاريخها إلى خمسة آلاف سنة قبل ميلاد المسيح عليه السلام، وقد اكتشفوا في منطقة تغنيف بمعسكر جمجمة رجل أطلقوا عليه اسم تغنيف، مقارنة برجل إثيوبيا، وهذان الاكتشافان يؤرخان لأقدم وجود للإنسان على وجه الأرض، تذكر هذا جيدا يا بني"[2]، إن هذا الاستدعاء التاريخي الذي كان من طرف شخصية المجاهد هواري بومدين كان بمثابة الدليل الذي يوحي بقدم أرض الجزائر، وأن هذه الأرض لها وجودها وخصوصيتها، وبذلك لعب النص التاريخي دورا مهما من خلال كسر السرد عن روتينيته ومحاولة التعريج على بعض الفنون والعلوم الأخرى وهو ما يحقق شعرية النص.

ومن الأمثلة على الاستدعاء التاريخي أيضا نجد قول السارد متحدثا عن يوم احتلال فرنسا للجزائر" في اليوم الذي دخلوا فيه المحروسة توغلوا في سهل المتيجة، وأخذوا يطلقون النار على المزارعين المسالمين الهاربين في البساتين ولم يسلم الأطفال الواقفون في أماكنهم ببراءتهم، يشدهم الفضول إلى رؤيتهم عن قرب"[3]، ثم يستحضر المجازر التاريخية التي قامت بها فرنسا أثناء دخولها

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 45

[2] _ المصدر نفسه، ص: 49

[3] _المصدر نفسه، ص: 62

أرض الجزائر، يقول:" آتوني الجماجم، اقطعوا رأس أول بدوي تلقونه، سدوا بها قنوات المياه. هذا ماقاله الدوق دو روفيقو في ليلة الخامس من أبريل 1932لصهره فودواس حين أرسله على رأس الجيش إلى قبيلة العوفية بالحراش"[1]، ويقول أيضا في وصف مجزرة أخرى:" بعد هذه المجزرة بقليل، تبتها محرقة الظهرة بمستغانم عام 1845، حيث ضّرموا النار في ألف وسبعمئة جزائري من قبيلة أولاد رياح بالظهرة لجأوا إلى مغارة الفراشيح"[2]، ويستمر في سرد المجازر إلى أن يصل إلى مجزرة الثامن ماي يقول:" استمرت الإبادة الممنهجة، إلى غاية الثامن من شهر ماي سنة 1945 حيث قتلوا في يوم واحد أزيد من خمسة وسبعين ألف جزائري "[3]، لقد جاء ذكر هذه النصوص التاريخية والاستدلال بها في سياق سرد دحمان لزيارة رئيس فرنسا للجزائر، إذ توقف هذا الأخير عند مقهى (ميلك بارك) في إشارة منه إلى حادثة تاريخية وقعت إبان الاستعمار، وهي مقتل رجل فرنسي أعزل في ذلك المقهى، فالرئيس أراد أن يلمح من خلال ذلك الوقوف إلى وحشية وهمجية الإنسان الجزائري، وبالتالي حاول السارد أن يذكر مجازر فرنسا التي لاتعد ولا تحصى تعبيرا عن الموقف الغريب الذي قام به الرئيس، وعلى هذا النحو جاءت الاستدعاءات التاريخية المجرمة للاستعمار خادمة للسياق السردي الذي ورد فيه ذلك الموقف.

ومن الاستدعاءات التاريخية المتعلقة بتاريخ الجزائر والتي تحيل على زمن الاستعمار قول السارد ذاكرا لجنة الاثنين والعشرين المفجرة للثورة :" كانت شقتنا تطل على هاوية المرأة المتوحشة، يقابلها مقر البلدية، على اليمين يقع كل من مكتب الضرائب، ومكتب البريد، ومركز الشرطة، وفي الجهة الخلفية يقع منزل المجاهد إلياس دريش حيث اجتمع القادة الاثنان والعشرون، وأعلنوا في ذلك البيت انطلاق الثورة في الأول من شهر نوفمبر عام 1954."[4] ، هذا الملفوظ السردي عبارة عن

[1]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 63

[2]_المصدر نفسه، ص: 63

[3]_المصدر، نفسه، ص: 64

[4]_المصدر نفسه، ص: 117

استطراد من قبل دحمان في وصفه للبيت والحي الذي كان يقطن فيه، وفي خضم ذلك استدعى المكان التاريخي والمتمثل في ذكر بيت، إلياس دريش، البيت الذي اجتمعت فيه لجنة الاثنان والعشرون، وكان هذا الذكر من قبيل التعريج على بعض المعالم الثورية والتاريخية لإضفاء جو من الحيوية على السرد.

2.3. استدعاء التاريخ العربي والإسلامي: إن التاريخ العربي والإسلامي حافل بالكثير من القصص والأحداث التي بقيت تلوكها الألسنة إلى يومنا هذا سواء في جانبها المظلم أو الجانب المشرق منها، ونجد أن هذه المادة التاريخية شكلت متكأ في هذا النص حيث عمد الروائي إلى الاستشهاد واستحضار الكثير من النصوص التي لها علاقة بذلك التاريخ وبخاصة، الأحداث والأقوال والوقائع والشخصيات المشهورة .

فمن أمثلة ذلك استحضار السارد لحادثة فرض التجوال التي سنها زياد بن أبيه، يقول: " فحظر التجول ما يزال ساريا، وسينتهي قريبا مع أذان الفجر. كان الحظر، نعمة للخائفين الواقفين على الحياد، أو للمهدّدين من طرف الجماعات الإرهابية، هو من تراثنا التليد، ميراث القسوة، وإبداع أصحاب الصولة والجبروت، بدعة زياد بن أبيه الذي أعلنه ذات يوم كثر فيه الهرج والمرج:(..فإيّاي ودلج الليل، فإني لا أوتى بمدلج إلا سفكت دمه). نعم يسفك ابن أبيه دمه مباشرة، دون محاكمة، ودون بحث عما أخرجه في ذلك الوقت الخطر، لذا عليه ألا يطمع في العفو، بل ألا يطمع في السجن ونعمائه"[1]، جاء هذا الملفوظ السردي في سياق الحديث عن فرض حظر التجول إبان عشرية الدم، وقد عرج السارد إلى التعريف بتاريخ هذه الفكرة التي سنها زياد بن أبيه، وبالتالي كان هذا الاستدعاء إسقاطا يثري الموقف والفكرة معا.

ومن أمثلة استحضار التاريخ العربي والإسلامي كذلك نجد قول دحمان واصفا عملية احتجازه ومتسائلا عن مصير جثة صديقه رضا " تذكرت صديقي رضا، ماذا تراهم فعلوا بجثمانه،

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص:33

لكنني سرعان ما أبعدته عن تفكيري، فالأولوية للأحياء، أما الموتى فقد أفضوا إلى ربهم(وما يضر الشاة سلخها بعد ذبحها) كما قالت أم عبد الله بن الزبير، بعدما علّق الحجاج جثمان ابنها المقتول."[1] وهنا يقتبس السارد مقولة أسماء التاريخية ويستشهد بها في ذلك الموقف، وبذلك كان هذا الاستحضار خير ما نفثته قريحة دحمان في وصف ذلك الموقف والشعور.

وفي مقطع آخر يستحضر لنا مرزاق قصة الشاعر المتلمس وابن أخته طرفة بن العبد مع الملك عمرو بن هند، يقول: " كان محتوى الرسالة مخزيا، وما جاء فيها لا يعتقد به إلا الخائن لبلده، أو معارض تجرد من الوطنية، ولبس لبوس العمالة. قفزت إلى ذهنه صور الحركى، ونكران فرنسا لما قدموه لها من تضحيات بالوطن والعرض، وكيف تشعرهم دوما بالخيانة والصَّغار . تذكّر قصة المتلمس ورسالته، وكيف تقبع روح الإنسان داخل قرطاس، أو ظرف بريدي، حتى إذا فتح، طارت منه إلى عالم آخر، محلقة مع الأموات"[2]، جاء هذا المقطع وصفا لحادثة حسن الحلواجي مع والي العاصمة والرئيس الفرنسي، حيث أعد حسن رسالتين وقرر أن يصل إلى الرئيس الفرنسي ويسلمه رسالة، ثم يسلم الأخرى للوالي، لكنه أخطأ أثناء عملية التسليم فالرسالة التي من المفترض أن يعطيها للرئيس سلمها للوالي والعكس من ذلك، وقد كان محتوى الرسالة التي من المفترض أن يسلمها للرئيس والتي وقعت في يد الوالي فيها نوع من الولاء لفرنسا والخيانة للجزائر، وعلى هذا النحو وصف السارد بأن حسن الحلواجي تذكر في هذا الموقف قصة المتلمس وهي قصة مشهورة في التاريخ العربي، حينما أعطى الملك عمرو بن هند المتلمس وابن أخته طرفة كل واحد منها صحيفة وأوهمهما بأن في الصحيفتين عطية لهما سيستلمانها في الحيرة، لكن المتلمس ساورته الشكوك في الطريق وطلب من غلام وجده بأن يقرأ له الرسالة، فأخبره الغلام بأن ما هو مكتوب في الصحيفة هو أمر بقتله، وفور سماعه الخبر ألقى الصحيفة في نهر الحيرة، أما طرفة فلم يمتثل للمتلمس وكان في ذلك هلاكه، وبالتالي كانت هذه القصة التاريخية نصا غائبا أفرغ في النص

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 98

[2] _ المصدر نفسه ص: 70

الحاضر من خلال ذكر ملفوظ رسالة المتلمس.

يواصل عبد الكريم ينينه استحضاره للنص التاريخي الإسلامي، وهذه المرة يستحضر لنا قصة عمر بن الخطاب التاريخية حينما تسلم مفاتيح بيت المقدس وأمر بالمحافظة على كنيسة القيامة، يقول مرزاق واصفا حواره مع الشيخ حول قضية الأنا المسلم والآخر الكافر، مستشهدا له بقصة عمر رضي الله عنه: " يا شيخ لهم دينهم ولنا ديننا، غير أننا نلتقي في المشترك الانساني، لقد حافظ عمر بن الخطاب على كنيسة القيامة في القدس، بل وفر لها الحماية صراحة، حين طلب إليه البطريرك صفرونيوس الصلاة فيها فرفض، فلو فعل ذلك في عصرنا لاتهموه بحماية النصرانية في عقر دار الإسلام"[1]، لقد كان الاستشهاد بهذا النص التاريخي إقامة للحجة واستشهادا حاول من خلاله مرزاق أن يبرز للإمام قضية مبدأ التعايش الإنساني .

ومن استشهادات مرزاق في مجادلة الشيخ الإمام يستحضر لنا المكان والشخصية التاريخية بكل حمولتها، يقول: " الفرق واضح يا شيخ، إن كل الخبل الرابض في أذهاننا، مرده إلى حالة الضعف التي نعيشها، انظر مثلا إلى الأُسود التي نحتها المسلمون في قصر الحمراء، يوم كنا أقوياء، وفي وجود علماء أمثال الشاطبي وابن رشد، لا أحد اعترض عليها، ولما آلت حالنا إلى الضعف والانحطاط، حرّمنا حتى الدمى على الصبيان"[2]، في هذا المقطع عاد مرزاق إلى عبق التاريخ الأندلسي وأيام الحضارة والازدهار فاستحضر قصر الحمراء واستعاد الشخصية الأندلسية المتمثلة في الشاطبي وابن رشد، وقد كان هذا النص حجة دامغة على الفكر المتعصب الذي كان يتبناه ذلك الإمام.

ويواصل مرزاق ورفاقه التحدث عن فكر الشيخ بعد انصرافه مستحضرين القصص التاريخي الإسلامي، وهذه المرة يستحضر عليلو قصة من قصص الإمام علي كرم الله وجهه، يقول مرزاق راصدا كلام عليلو:" حتى وإن تكلمت بالآيات القرآنية، فإن أمثال هذا الشيخ، يستطيعون

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 188

[2] _المصدر نفسه، ص:188

تدميرك في أسرع وقت، ألا ترى الصراع بينهم، أليسوا جميعا يتكلمون بالآيات ؟ فلماذا يتصارعون إذا؟، ألم يقل علي بن أبي طالب لابن عمه حين أرسله لمفاوضة الخوارج: لا تحاججهم بالقرآن، فإنه حمال لوجوه؟. كان علي مؤمنا ومعتقدا بالتعدد القرائي، ويخشى في الوقت نفسه التعصب للرأي"[1]، وهنا تم استدعاء قصة الإمام علي حينما أرسل عبد الله بن عباس إلى محاججة الخوارج وهي نص غائب أفرغ في هذا النص الحاضر وكان بمثابة الاستشهاد التاريخي من قبل عليلو على فكر الشيخ وتشدده.

4. التناص مع الموروث الشعبي:

إن التراث الشعبي بكل أنماطه وما يحتويه يوصف " بأنه من أهم مصادر التشكيل الروائي المرجعي، إذ لا تكاد تخلو رواية من روايات العصر من إفادة معينة تحيل على مقتنيات هذا الموروث وصيغه ومفرداته، وهي بلا شك مقتنيات بالغة التنوع والتعدد والخصب تتصل عمليا بكل ما يندرج في إطار الثقافة الشعبية"[2]، وبذلك فإن استلهام هذا التراث الشعبي في الرواية المعاصرة يعد نوعا من التعبير عن الذات والهوية وبذلك فهو دعم لبقائها واستمراريتها خوف الزوال والطمس بقصد أو بدون قصد، ورواية هاوية المرأة المتوحشة، واحدة من الروايات الجزائرية التي استثمرت في التراث الشعبي استثمارا جادا، بحيث استدعته بعدة أنماط، نذكر منها ما يلي:

1.4. الشعر والأغنية الشعبية:

إن رواية هاوية المرأة المتوحشة نص حافل بالشعر والأغنية الشعبية، وبخاصة الأغنية العاصمية حيث عمد الروائي إلى استحضار أشهر الشعراء والمغنين المعروفين في التاريخ الشعبي الجزائري، لتكون تلك النصوص معبرة عن المواقف وعما في دواخل الشخصيات، فمن المقاطع نجد هذا الاسترجاع الذي قام به مرزاق حينما راح يستعيد أجواء العاصمة مستدعيا في ذلك الأغنية الشعبية العاصمية يقول:" كنا مسكونين بتغريد المقنين، وبصوت الهاشمي قروابي، وبتلك النشوة

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 189

[2] _صابر عبيد، النص الرائي، ص: 325

التي تتركها سيجارة الكيف، بعدما نتداول عليها بشره العاشقين. لقد ارتبط تغريده بالحنين، والغربة، والفقد، والسجن، والاشتياق، فصار رمزا لعذابات شباب الحي، فاقدي الوجهة، في بلد كان يمكن أن يكون حنة الله على الأرض

يا المقنين الزين يا أصفر الجنحين

يا أحمر الخدين يا كحيل العينين

لي ما جرب المحاين ما يجيب لك خبر

من لا يعرف قيمتك يشويك على الجمر

هكذا خلده عمي محمد الباجي بقصيدة طويلة اقتحمت ديوان الأغنية الشعبية المنيع "[1]

وفي موضع آخر يستحضر هذا التراث، فمن شد فرط الحنين والغربة يتذكر الأغنية الشعبية للفنان محمد الهادي يقول:" تذكرت رائعة عمي الهادي (قلبي يا بلادي لا ينساك) ما تزال الأغنية تؤثر فيّ، وتثير أشجاني، هل لأنني بعيد عن الوطن صرت أتأثر بكل ما يذكرني به؟"[2]ويتحدث كذلك عن اغترابه في بلاد الغرب ويصف مشهد العازف في لندن يقول:" ومشيت باتجاه العازف، تبادلنا ابتسامتين، نظر إليّ مرة أخرى، ثن انطلق يعزف مقطوعة دحمان الحراشي (يا الرايح وين مسافر)، أعجبني ذكاؤه وحدسه الفني حين عرف انتمائي المغاربي، هكذا هم الفنانون الحقيقيون"[3]، ويقول في التأريخ لدخول فرنسا للجزائر مستحضرا الشعر الشعبي والمتمثل في قصيدة عبد القادر الوهراني التي كانت بمثابة البكائية:" كان جدي وكثير من الشيوخ يحفظون قصيدة جيلهم الحزينة، للشاعر عبد القادر الوهراني، التي تشبه قصيدة أبا البقاء الرندي في رثاء الأندلس، وتسجل بربرية فرنسا وهمجيتها منذ بداية الغزو:

حسراه على رجال البهجة اعطاو مّاينه وانغلبوا

[1]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 18

[2]_ المصدر نفسه، ص: 48

[3]_المصدر نفسه، ص: 50

الفرانسيس ولاد العلجة من كل جيه جاو يدبّوا

كالبحر فايض بالموجة والواد كي جات شعابو

عمّ على وطن متيجة وجا على الثنية عابو

هبط على طريق المرجة والناس فالجناين هربوا

المومنين ضجت ضجة حتى الصغار منها شابوا

نسوان بايتين هرجة هاذ البلا ربي جابوا"[1]

وفي مقطع آخر يصف حفل زواج أخت مرزاق والتقائه بأصدقائه الجزائريين المغتربين موظفا الأغنية الشعبية، يقول مرزاق:" بدأ حسن باستخبار على آلة المونـدول، اختار أغنية حول الهجرة والاغتراب ،(آش دّاني، وعلاش مشيت) قال هي من تأليف الهاشمي قروابي، كتبها في غربته بمرسيليا، أين كان مقيما في أثناء سنوات الدم، ثم انطلق في الغناء، بعدما قام بتحيينها، بشكل ذكي:

واش اداني ولاش مشيت في بلاد بعيدة حطيت

يادرى نشوف البيت ونشوف بلادي كي ولات

خليت حبابي والصدقان بهم العشرة تزيان

حياة حلوة في أمان مع خواني ماذا عديت

السعيد ورابح وعليلو ومرزاق زين القعدات

في جنان واغصان تميل كل واشرب واعمل نشوات

قولوا معايا يالخوان إن شاء الله البهجة تزيان

إن شاء الله هذا حد الباس مادام الثعالبي عساس"[2]

[1]_ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 62

[2]_المصدر نفسه، ص: 190

إن توظيف هذه المقاطع التي تكاد تسير في غرض ومنحى واحد وهو الحنين إلى الوطن لها بعد دلالي، إذ جاءت المقاطع في سياقات سردية معينة حضرت فيها مشاعر الحنين والشوق إلى الجزائر بالنسبة لتلك الشخصيات المغتربة، وبذلك كانت هذه الأغاني ترجمانا لتلك المواقف وهو ما حقق شعريتها، لذلك يمكن القول في هذا الشأن بأن توظيف الشعر والأغنية الشعبية في هذا النص السردي جاء ليقيم علاقات وطيدة بين الحاضر والماضي، من خلال خيط يربط بين النص الحداثي والموروث الشعبي الجزائري الذي يتسم بالثراء والتنوع الثقافي، كما أسهم هذا التوظيف في التعبير عن ذات ووجدان الشخصيات وإقامة العلاقة بينها وبين ثقافتها الاجتماعية.

2.4. المثل الشعبي:

إن الأمثال الشعبية تعد" من أبرز عناصر الثقافة الشعبية، فهي مرآة لطبيعة الناس ومعتقداتهم، لتوالفها وتغلغلها في معظم جوانب حياتهم اليومية، تعكس المواقف المختلفة، بل تتجاوز ذلك أحيانا لتقدم أنموذجا يقتدى به في مواقف عديدة. كما تساهم الامثال الشعبية في تشكيل انماط اتجاهات وقيم المجتمع مما جعل بعض الباحثين والمهتمين بدراسة الثقافة الشعبية يجعلونها محورا أساسيا في اعمالهم البحثية، لما يتسم به المثل من خصائص تساعد على تتبع نشأته، فلكل مثل حكاية تشكل أنموذج حياة وتماثل مع التجربة التي أحاطت بمن ضرب به المثل"[1].، ويرى المستشرق رودولف زلهايم في هذا الصدد أيضا بأن " الأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها عادات تلك الشعوب، وتقاليدها وعقائدها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب، في رقيها وانحطاطها، وبؤسها ونعيمها، وآدابها ولغاتها"[2]، أي إن المثل ما هو إلا انعكاس لعادات وثقافات الشعوب والأمم .

وقد لعب المثل دورا مهما في رواية هاوية المرأة المتوحشة، ومنح لهذا النص السردي بعدا

[1] _ عبد القادر شرشار، المثل الشعبي وانعكاساته على ثقافة المجتمع، دراسة سوسيولوجية، مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، العدد2، ديسمبر، 2006 ص: 125

[2] _رودولف زلهايم، الامثال العربية القديمة، تر:رمضان عبد التواب، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، 1971، ص:7

فنيا وجماليا أسهم في توليد الدلالة داخل السرد، فمن النماذج نذكر قول سي محمد الفرملي محدثا دحمان عن والده والصنيع الذي قدمه إليه في الماضي" لم أخبرك بهذا إلا لتعرف معدنك النقي، كيلا تنساه، أو ينسيك هذا الهرج إياه، فلا تجعلني أقول إن النار تلد الرماد"[1]، فالمقولة الأخيرة فيها تناص مع المثل الشعبي الذي كثيرا ما تلوكه الألسنة، وقد جاء وروده في هذا الملفوظ موفقا إلى حد بعيد.

ومن الاستدعاءات للمثل الشعبي نلفي قول دحمان واصفا حواره مع رشيد عندما دعاه إلى الأكل في بيتهم:" ماذا قلت؟ أنت تلعن وتسب طبق أمي الشهي؟، افعل خيرا تجد شرا، سوف أخبر خالتك عويشة بهذا فور عودتي إلى البيت، تأكل الغلة وتسب الملة، لم أعهدك هكذا يا رشيد، لقد تغيرت مثلما تغير الناس، اعتقدت أنك ذهب خالص"[2]، كان هذا الكلام مزاحا من دحمان على سبيل إحراج صديقه، وفي استخدامه لعبارة تأكل الغلة وتسب الملة تناص مع مثل شعبي . وهو لمسة فنية في محاولة استحضار الموروث أينما دعت الحاجة.

وإلى جانب الأمثال الشعبية يوظف الكاتب المثل الفصيح، يقول السارد واصفا مشهد محاولة مصافحة حسن لرئيس فرنسا " غير أن حسن الحلواجي لم يكن يريد عن يد الرئيس بديلا، دهمه شعور جارف بالخزي. الأكيد ان الكاميرات الوطنية والعالمية سجلت هذه الإهانة، فكر في الانسحاب والعودة بكف حُنين"[3] وهذه العبارة تتناص مع المثل العربي مع تغيير في العبارة " عاد بخفي حنين" وقد تم تغيير العبارة، ويشترك النصان في الخيبة بعد العناء، وقد كان هذا الاستدعاء موفقا في رصد الشعور وما يعتمل في نفس الشخصية .

3.4. الأسطورة الشعبية:

تعبر الأسطورة عن الرصيد الإنساني الراسخ في الوعي الجمعي للأمة، فهي تعبير عن أنماط

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 114

[2] _ المصدر نفسه، ص: 104

[3] _ المصدر نفسه، ص: 65

تفكير متعددة في مجتمعات ضاربة في القدم تاريخيا، لذا فإنها تنزع إلى تفسير الظواهر و الأحداث تفسيرا غيبيا ميتافيزيقيا ويرجع دوما إلى قوى خفية وخارقة تتجاوز الطاقة البشرية إلى قدرات الآلهة والجن والمخلوقات الغريبة، فقد "حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون وكيفية ظهور عناصره إلى الوجود، ووعي الظواهر الطبيعية المحيطة من جهة، ثم ابتكار الطقوس اللازمة لاسترضاء القوى المحركة لتلك الظواهر من جهة أخرى "[1].

ومنه فالأسطورة تعد رافدا مهما من روافد الرواية العربية المعاصرة من خلال توظيف الأدباء لها، حتى أضحت من أهم قضاياها النقدية المعاصرة، وقد كان للأسطورة أثر عميق في النفس البشرية تعكس قوة حضورها في الفكر والتلقي المعاصرين على حد السواء، ومنه فالتناص الأسطوري هو استحضار الروائي بعض الأساطير وتوظيفها في سياق لتعميق رؤية معاصرة يتبناها الأديب في القضية التي يطرحها، وعليه فـ"إحدى وظائف التناص نقل حركة استمرار الأسطورة في الذاكرة البشرية إلى مكان أبعد من تحديد مرجعيتها "[2] .

لقد وجد عبد الكريم ينينة في الأسطورة موردا هاما ليمرر من خلاله صورا محفورة في المخيال الشعبي، ليجعل منه جسرا لإيصال أفكاره وحمولته المعرفية إلى المتلقي في شكل جمالي وأدبي أنيق، ومن النماذج استحضاره لأسطورة مقيدش ولونجة بنت الغول، يقول دحمان واصفا أسره عند عائلة داود، مستحضرا هذه الأسطورة الشعبية :" لماذا يحجزونني إلى غاية الساعة، ولم يعدموني، ولماذا يطعمونني بهذا الوجه المنتظم طعاما جيدا إن كنت من المغضوب عليهم؟ . تذكرت حكايات جدتي، وأسطورة (مقيدش)، وما وقع له مع الغول الأعمى الذي أسره، وظل يطعمه لحما لكي يسمن فيأكله، لكن مقيدش كلما أراد الغول جسّ أصابعه قدّم ذيل فأر كان اتفق معه على نصيب مما يأتيه من طعام، فيزيد له الغول من كمية اللحم. ولما رأيت مقيدش طال حبسه، وكمية اللحم التي قدمها له الغول تفوق وزنه أضعافا كثيرة، قلت لجدتي إن قصتك لم تعجبني. بدا لي

[1] – نضالصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ،اصدارات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،دط،2001،ص115.

[2] – نيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر نجيب عزاوي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دط،2007،ص80.

الغول غبيا وأحمق. ثم هذا الغول ذكرني بصديقي شوقي الذي باع جهاز التلفزيون ليشتري بثمنه هوائيا يلتقط به القنوات الفضائية"[1]، إذن فهذه الأسطورة تعتبر نصا غائبا أدرج للتعبير عن النص الحاضر، من خلال استلهام القصة الأسطورية بكل ما تحمله من حمولات وإسقاطها على الموقف الراهن، وهو ما حقق شعرية النص.

ومجمل القول –في هذا المبحث–؛ أن الروائي أبدى قدرته في استحضار و توظيف النصوص الغائبة بما يناسب الأهداف التي كان يريد الوصول إليها، كما نتلمس براعته في التعامل مع هذه النصوص الغائبة باعتبارها مادة فنية تغني الكاتب عن شرح ظروف بعض الملابسات والأحداث، وقد كان النص الديني عنده أكثر النصوص استدعاء من خلال استلهامه لقصص القرآن واستشهاده ببعض الآيات اجترارا وتحويرا ومحاورة، بالإضافة إلى الحديث والسنة النبوية التي كانت رافدا أمد الرواية بالعديد من الدلالات، كما نتلمس براعته في توظيفه للنص الأدبي عن طريق تناصه مع الشعر والسرد العربي القديم وكذا الموروث الشعبي المحلي بأنواعه، وأما استدعاؤه للتاريخ فكل النصوص المستوحاة كانت عبارة عن رموز ومحطات هامة في التاريخ تم إسقاطها على الوضع الراهن.

المبحث الثالث: شعرية المفارقة

أولا: مفهوم المفارقة

تعرف نبيلة إبراهيم المفارقة بأنها" لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[2]، نلاحظ من خلال هذا التعريف بأنها ممارسة لغوية تقوم في الأساس على التناقض بين

[1] _ عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)، ص: 109

[2] _ نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص: 132

المظهر والمخبر، وهذا التناقض والتعارض هو الذي يشد القارئ ويجعله يبحث عن المعنى المتواري، وهنا مكمن الأهمية فيها إذ أنها " تمنحنها فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو ينتبه عليه إدراكنا ، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير ، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا ، وما بينها من اتساق أو تنافر ، فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد "[1] ، وهي تستدعي التأويل في ذلك، وهذا ما تراه الناقدة يمنى العيد، إذ تقول:" يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والاشياء، أو بين اللغة باعتبارها تعبيرا يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعينه من وجود محسوس وتجربة معيشة، وعليه فإن محتوى العمل الادبي هو مجرد تصور ولا يمكن للحقيقة التي يبنى العمل الادبي معناها، إلا ان تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الجهة مفتوح على التعدد، ربما اللاّ محدود، أي على اللاّمعنى"[2]

كما أن المفارقة مع الشعرية المعاصرة لم تختص بالألفاظ وتجليات اللغة وإنما طالت المواقف والأحداث كالمفارقة الرومانسية والدرامية، لذلك فالمفارقة " قبل أن تكون ظاهرة أدبية _ممارسة إنسانية خالصة تلامس عمق الكائن البشري، حين يجد نفسه ضمن وقائع متعارضة يصعب الحكم على ظاهرها، أو تقبلها على الشكل المتناقض الذي تبدو عليه، وهي _أي المفارقة_ إذ تتجلى من خلال سلوكيات الإنسان وأفعاله ترتبط في الأصل بجوانب عاطفية فيه، وتتكئ على أسس ذهنية."[3]

وللمفارقة عدة وظائف فتارة تكون بمثابة السلاح والمقاومة ومواجهة الواقع إذ هي " استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل. لكنها في الوقت نفسه تنطوي على الجانب إجابي، فقد ننظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال، وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك

[1] _ سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص: 14.

[2] _ يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، القاهرة_ مصر، دت، ص: 41

[3] _محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، دط، 2013، ص:39

الذي يتولد عنه الكوميديا بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد الذي لابد ان ينفجر"[1]، وتارة يكون لها وظيفة جمالية وذلك أن " الدافع الفني والجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكل ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجمل، والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه، ومن هنا يعمل القارئ معوله في جدار بنية اللغة بحثا عن كنز المعنى ولا شك أن فرحته لا توصف حينما يعثر على المعنى المفقود"[2]، إذن، فالمفارقة في النص الإبداعي تسهم في شد انتباه القارئ، وتدفعه الى قراءة المسكوت عنه والمشار إليه، من خلال الفجوات التي تتركها هذه الاستراتيجية الإبداعية.

أما بالنسبة لكيفية تشكل المفارقة، فترى نبيلة إبراهيم بأنها تتحدد وفق أربعة عناصر هي[3]:

1. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه.

2. لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ نوعا من البلبلة.

3. غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

4. لا بد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية هي (أنت) أو الآخر.

ثانيا: شعرية المفارقة في رواية "اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي

تعد المفارقة ملمحا من ملامح شعرية الرواية المعاصرة، فقد اتخذها الروائي المعاصر كقالب تعبيري، ليحمل نصه الإبداعي طاقات تعبيرية مشحونة ومكثفة بالدلالات والتصورات الذهنية،

[1] _ سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع:2، م2، 1982 ،ص: 144

[2] _ ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر، بيروت _لبنان، ط1، 2002، ص: 73

[3] _ نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص: 133

لتصبح معطى تأويليا، مفتوحا على القراءات، كما استخدمها كأداة للتواري والتمويه، وكذا استعمالها لغرض جمالي يروم كسر الرتابة اللغوية، والانزياح عن كل ما هو سائد في طرائق التعبير، وكل ذلك من أجل كسر أفق التلقي، وتحقيق جمالية النصوص، وقد شكلت المفارقة استراتيجية إبداعية في رواية اختفاء السيد لا أحد للروائي أحمد طيباوي حيث تجلت في هذا العمل السردي بشكل بارز، مما حقق شعرية هذا النص، والقارئ لهذه الرواية يلفي عدة أنواع للمفارقة فيها، ونظرا لاختلاف الرؤى في حصر أنواع المفارقة في الدراسات الحديثة سنحاول الاعتماد على التقسيم الذي استنبطه خالد سليمان في كتابه المفارقة والأدب والمتمثل في تقسيمها إلى ثلاثة أنواع: المفارقة الدرامية، المفارقة الرومانسية، المفارقة اللفظية.

1.المفارقة الرومانسية: في هذا النوع من المفارقات يقوم المبدع" بخلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومتناقضة، أو بشكل أكثر تحديدا يمكن القول إن المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات"[1]، أي إنها تقوم على مبدإ التناقض، وهذا ما يراه دي سي ميويك الذي يرى في المفارقة الرومانسية " مفارقة كاتب يعي أن الادب لا يمكن أن يبقى غريرا لا ينطوي على تأمل، بل يجب أن يقدم نفسه واعيا بطبيعته المتناقضة التي تضم النقيضين"[2]، ومن خلال هذا يرى ميويك أن الفن الروائي هو الأنموذج الأنسب للمفارقة الرومانسية، لأن الإبداع الأدبي الذي يقوم على مبدإ المفارقة " هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصرا مبدعا

[1] _خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص: 33

[2] _ دي. سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت_لبنان، ج4، ص: 109

منعشا وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي"[1].

لقد نجح طيباوي في إدراج المفارقة الرومانسية، من خلال تشييد عوالم سردية حافلة بالتناقضات، ومن النماذج نلفي تصوير مشهد مجيء الإمام، الذي يوحي مظهره بالوقار للسارد المجهول من أجل استئجار شقة الشيخ الذي كان يرعاه، وذلك من أجل استعمال الشقة للتداوي بالرقية الشرعية، يقول : "طلب أن أسمح له بجلب مرضاه إلى هنا، الرقية الشرعية، ولي نصف ما يقبضه، كلمة شرف بيننا وحسنات بلا عدد"[2] ، ثم يصف دخول امرأتين للاستشفاء عند الإمام، لكنه ارتاب فدخل الشقة واكتشف ما يقوم به ذلك الإمام، يقول:" مرت دقائق أخرى، صارت الأصوات التي تنطلق من الشقة مريبة، واستعار الجن لهاثهم بالداخل، همهمات وكلام خافت، والشيء الذي يعضني من الداخل أكثر فأكثر. هل للضمير أنياب؟ لم أكن غبيا لأنسى تعطيل قفل الباب من الداخل، وفي الفسحة الضيقة بين بابي الشقتين وقفت لحظات، ثم دفعت باب شقتي بكامل بدني، فسقطت المرأة التي كانت تتكئ عليه من الداخل، وتؤدي دور الحاجز المتين، أرضا. خطوت إلى غرفتي بسرعة، أذهلني وضع الإمام الخمسيني الوقور وهو متمدد على سريري عاريا، ومن كانت بحجابها الأسود قد أصبح يضيق بجسدها المشحون قميص نوم أزرق"[3]، كان هذا الحدث عبارة عن مفارقة عملت على كسر أفق التلقي حينما جمع السارد بين النقيضين المقدس والمدنس، وبالتالي أسهمت في تحقيق شعرية النص من خلال الفجوة التي أحدثها ذلك المشهد.

لقد اعتنى طيباوي باستخدام المفارقة الرومانسية في ثنايا عالمه السردي بصورة مميزة، وذلك من خلال ببناء عوالم قائمة على مبدإ المتناقضات ومثال ذلك الملفوظات السردية الآتية التي تدل على تشييد عالم متميز قائم على المودة والحب بين رفيق وهدى :" تكررت لقاءاته بهدى، تعرف عليها

[1] _ دي. سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص: 109

[2] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص: 27

[3] _ المصدر نفسه، ص: 29

أكثر، وأصبح شغوفا بها كان ظهورها سببا إضافيا ليفهم أن ما كان يربطه بمنيرة في السنوات الأخيرة مكابرة أكثر منه حب حقيقي. كانت هدى تلعب الشطرنج بشكل ممتاز، هزمته أول مرة عندما لعبا في المستشفى، ثم صار الانهزام أمامها هادة لا يمل منها،... مهزوما كما كان على الدوام لكن هذه المرة وهو ملك في قلبها، يجب أن يخوض الرجال معارك الحب مهزومين من البداية، وإلا كان حبهم فاشلا."[1]، و يواصل السارد في وصف علاقتهما بقوله :" عقدا قرانهما في هدوء، وراح ينتظر أن تنتهي بعض الامور لتنتقل للعيش معه. أخيرا أصبح ينتظر شيئا غير الأولاد. لا أحد يحظى بكل شيء، هكذا أقنع نفسه، جدد شقته في حدود ما استطاع، ونزع عنها صرامة منيرة ولمستها المدرسية. أضحت جاهزة لاستقبال امرأة مثل هدى، تعيش الحياة بأقل الحسابات الممكنة. تفقدا الشقة، حفظ عن ظهر قلب ما طلبت تعديله، واندمجا كأي زوجين"[2]، لكن ما يلبث أن ينهار ذلك العالم و تنعكس الأمور رأسا على عقب إذ يتحول ذلك الحب والإتلاف إلى نأي واختلاف وهنا مكمن التناقض:" جرحها قوله، وردت عليه بقسوة لم تقدر حجمها في حينها: لست آلة للتفريخ. انكمش الحب، تضاءل، ساد صمت لثوان قبل أن تتركه"[3]، وبالتالي قامت المفارقة هنا على مبدإ التغير والتناقض.

2.المفارقة اللفظية: وهي عبارة عن " نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر...ويتشكل هذا النوع من كون الدال يؤدي مدلولين نقيضين: الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقته بنية ذو دلالة ثنائية، غير أن المفارقة، إلى جانب كون المعنى الثاني نقيضا للأول، تشتمل على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول"[4]، وغير بعيد

[1] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد ، ص: 89

[2] _ المصدر نفسه، ص: 90

[3] _ المصدر نفسه، ص: 91

[4] _ خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص: 26

عن هذا المفهوم يعرفها محمد العبد بأنها" شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر"[1]، وفي رواية اختفاء السيد لا أحد نجد هذا النمط من المفارقات، والتي تنوعت ما بين تهكم وسخرية وذم بما يشبه المدح، وأسلوب الجمع بين المتنافرات، ومن نماذج أسلوب التهكم والسخرية نجد تفكير السارد المجهول في قتل شخصية مبارك، ثم ينعته بكلمة عمي، وعم الجميع وفي هذا المقطع يجمع بين المتنافرات يقول:" عمي مبارك، عم للجميع، وليس عما لاحد. رجل مشاع مبتذل، وموهوم. يحب سماع كلمات تنم عن توقير الآخرين له دون أن بكون أهلا لذلك. عرفت ذلك في المقهى عندما بدا لي جديرا بدرجة كبيرة من الاحترام تناسب شيبته"[2]، وهنا يجمع بين المتنافرات من خلال استخدام أسلوبين أحدهما للذم والآخر للمدح في نفس الشخصية ،وهو ما حقق المفارقة اللفظية.

وتظهر المفارقة اللفظية كذلك في هذا المقطع حينما يتحدث السارد عن نفسه" دسست بدني تحت الفراش لأموت موتا صغيرا. رأسي على الوسادة ثقيل، ليته قُطع في تلك الحادثة القديمة، كنت لأكون الآن هناك في الأعلى أضحك طويلا على الأقدار التي نهبت حصتي من الحياة"[3] وهذا فيه مفارقة ساخرة أسهمت في التعبير كما يعتمل في النفس من حزن وألم وتشتت.

وفي مقطع آخر تظهر مفارقة السخرية التي تدخل ضمن أسلوب الذم بما يشبه المدح يقول السارد في وصف العشرية السوداء:" أكلتهم تلك الحرب الشرهة، بشكل أفضل قدموا كقرابين للآلهة"[4]، إن وصف أكل الحرب للناس بالشكل الأفضل فيه مفارقة ساخرة للتعبير عن الوحشية التي اقترفتها الجماعات المسلحة في العشرية السوداء، وبالتالي جاء هذا التصوير المفارق صانعا لشعرية النص.

---

[1]_محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص: 71.

[2]_أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص:7

[3]_ المصدر نفسه، ص: 11

[4]_المصدر نفسه، ص: 11

ومن أسلوب الجمع بين المتناقضات نجد وصف السارد للشيخ، ففي المقطع السردي الواحد يذمه بأبشع الأوصاف، يقول:" فكرت انه كان قاسيا وظالما في حياته ويستحق هذه النهاية"[1]، ثم يمدحه بأحسنها، قائلا:" يحب صوت عبد الباسط أكثر من غيره، ويشع وجهه نورا عندما يسمع تلاوته. رجل راسخ الإيمان"[2]، وفي هذا مفارقة عجيبة يمكنها أن تستوقف القارئ وتحاول فهم كنه هذا السارد المجهول.

ومن المفارقات الساخرة أيضا نجد قول السارد حينما يصف صديقه مراد (ابن الشيخ) وكيف أنه استخدمه لخدمة والده: " كما فهمت أنا أن ابنه استخدمني بنذالة أنا ممتن له كثيرا من أجلها"[3]، ويقول في نفس الصدد:" أنا شاكر لصديقي على نحو ما، وظفني ككلب حراسة دون أن يشعرني، ودون مؤهلات سابقة، حاسة الشم عندي ضعيفة لكن سمعي قوي جدا."[4]، ففي المقطعين نلفي تلك السخرية التي تلفظ بها السارد في قوله (أنا ممتن له) و(أنا شاكر لصديقي)، وجاء هذا الشكر والامتنان بمثابة العتاب.

ومن المفارقات حوار الطبيب والسارد حول مرض الشيخ: " يحتاج إلى إجراء تحليلات.. وأنتم؟ بعض الأجهزة في المخبر معطلة، ولن يتم إصلاحها قريبا.. عليك بمخبر خاص. تحيا الدولة الوطنية"[5]، وهنا مفارقة ساخرة من الواقع المرير، وكأنه مدح بما يشبه الذم، عندما تلفظ السارد بعبارة تحيا الدولة الوطنية، وقد حققت هذه المفارقة شعرية المقطع.

ومن المفارقات كذلك الجمع بين المتنافرات والمتناقضات بخصوص التساؤل الذي طرحه المحافظ على رفيق بخصوص تلك الشخصية المجهولة:" لا أثر له يا سيدي.. أو بالأحرى إنه رجل

---

[1] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص: 15

[2] _ المصدر نفسه، ص: 15

[3] _ المصدر نفسه، ص:16

[4] _المصدر نفسه، ص: 16

[5] _المصدر نفسه، ص: 21

مطموس الأثر، ربما يكون موجودا لكنه لا أحد، وأكمل بعد انقطاع سريع: ماذا أقول؟ ربما كان موجودا، لكنه فعليا غير موجود"[1]، والمفارقة تكمن في هذه الحيرة والجمع بين النقيضين حول كنه تلك الشخصية المجهولة التي كانت مع الشيخ.

3.المفارقة الدرامية: هذا النوع من المفارقات له علاقة وثيقة بالمسرح وبذلك يطلق عليها " مفارقة سوفوكليس، نسبة إلى المسرحي اليوناني العظيم، وعلى الرغم من ارتباطها بالمسرح أساسا فإنه ينبغي القول إن هذا لا يعني عدم وجودها في أعمال غير مسرحية"[2]، وتتجلى المفارقة الدرامية عن طريق "جهل شخصية ما، أو مجموعة من الشخصيات بمصيرها في الوقت الذي يعلم الآخرون بحقيقة حالها، ولا شك أن جهلها هذا سيجعل سلوكها يتسم بالتناقض بين ما تطمح إليه والمصير الذي ينتظرها"[3]، أي إن الشخصية تجهل ما يحيط بها بينما الشخصيات الأخرى المحيطة به تدرك وتعرف ما يحيط بتلك الشخصية.

ولتحقق المفارقة الدرامية فإنه يتوجب استحضار ثلاثة عوامل إلى الذهن[4]:

أولا: يقتضي توفر توتر في العمل القصصي، ويمكن خلق هذا التوتر من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها، أو في مقابل قوة أخرى، مهما كانت هذه القوة أو الشخصية، إنسانا أو إلها أو أية قوة مثالية أخرى.

ثانيا: في هذا الوضع المحكوم بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى (الضعيفة الغافلة) جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها.

ثالثا: يكون الآخرون، وهم المشاهدون أو الذين لا يشاركون في صنع الأحداث أو توجيهها، على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة، وبالتالي فإن المشاهدين أو الآخرين يكونون على علم

---

[1] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص: 62

[2] _خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص:29

[3] _ دي. سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص: 96.

[4] _ خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص: 330

بما سبب إخفاق الشخصية الغافلة، والتي كانت تجهل حقيقة ما يجري حولها.

ومن نماذج المفارقة الدرامية في هذه الرواية نجدها تتمثل في الشيخ الذي كان يقيم عنده السارد المجهول ويقوم برعايته بعدما تخلى عنه ابنه، فهو يمثل الشخصية الغافلة التي لا تدري ما يدور حولها بينما تدري الشخصيات الأخرى حالتها، يقول السارد:" أسمع صراخه، يحدث من لا يراهم سواه، يعاتبهم على موتهم المبكر، يتشاجر مع جيران قدامى، ويخبر زوجته الراحلة أن عليه القيام مبكر للحاق بشيء مختلف في كل مرة"[1]، أي إن هذا الشيخ كان يعيش نوعا من الوهم ولا يدري بحاله، بينما الشخصيات الأخرى تعلم وتدري بما يجري له وهنا مكمن المفارقة الدرامية.

ومن النماذج أيضا قصة السارد والممرضة حينما أوهمها بالحب لكنها في المقابل لا تدري بأنه يحبها من أجل المصلحة فقط، يقول: " أوهمت ممرضة بدينة بأنها فاتنة، المحرومة تصدق حتى مجنونا، أنفقت لها المجاملات بلا حساب وحظيت بامتيازات رائعة، بعض النفاق مثمر جدا"[2]، ويقول:" لن أعود للقاعة الكبرى أبدا، سأهرب الليلة، وظهر على ملامحها حزن حقيقي، تأسفت من اجلها في داخلي، وعدتها بأن أتزوجها.. سنكون معا للأبد يا حبيبتي وصدقتني."[3]، فجهل شخصية الممرضة بما يضمره لها السارد المجهول يشكل موطن المفارقة الدرامية.

ومن المفارقات الدرامية كذلك قصة رفيق وهدى، إذ اختفى هذا الأخير مدة طويلة، وكانت تبحث عنه زوجته بشوق كبير لكن طال غيابه، وهنا يحدث كسر لأفق التوقع، وذلك حينما دعت الممرضة دليلة زميلتها هدى إلى حفل زفافها، يقول السارد متحدثا عن هدى:" تذكرت أن عليها شراء هدية لممرضة زميلة أعطتها دعوة لحضور حفل زفافها"[4]، وبعد حضور الزفاف تحدث المفاجأة لتكتشف هدى بأن العريس الذي ستتزوجه زميلتها دليلة هو نفسه (رفيق) زوجها:" بعد

[1] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص:14

[2] _ المصدر نفسه، ص: 22

[3] _المصدر نفسه، ص: 23

[4] _المصدر نفسه، ص: 119

أقل من ساعة استأذنت في المغادرة فأصرت عليها العروس لتبقى حتى ترى عريسها، بدت في فستانها الابيض الذي ضاق بجسمها المتكدس مثيرة للضحك، ولما دخل لتلتقط لخهما الصورة، تبادلت النساء السخرية بشأنها، كانت دليلة علاق سعيدة بذلك النحيل، وهي تجره من ذراعه، مثل طفلة صغيرة اشترت أول دمية لها. أما هدى فهمتّ بمغادرة الحفل بعدما كلمها عبد الوهاب شعّال وطلب منها الحضور فورا، ولم تنتبه لدخول العريس، لكنها عندما رفعت رأسها ورأته، عرفت أن الوقت قد تأخر كثيرا ليتدارك الجميع أي شيء"[1]، وعليه كسرت هذه الفارقة أفق التوقع، و مما سبق يتضح أن أحمد طيباوي اعتنى عناية مميزة بالمفارقة الدرامية وجاء بها في أشكال فنية جمالية تكشف براعته في التصوير، ونلحظ أن المفارقة الدرامية جاءت في صورة عدم علم الشخصية بمصيرها في الآن الذي يدري فيه المحيطون بها حقيقة الأمر، إذ تظل الشخصية ضحية عدم العلم بالأشياء والمواقف بينما الشخصيات الأخرى تدري وتعلم.

إذن، يبدو أن عنصر المفارقة في رواية " اختفاء السيد لا أحد" مثل ملمحا لغويا عمل على تحقيق جمالية هذا النص السردي، إذ برع الكاتب في صياغة نص حافل بالمفارقات والتناقضات، ونجد أن عنصر المفارقة قد تنوع وتعدد في النص ما بين مفارقات رومانسية قامت على مبدأ التناقض الصارخ عن طريق بعض المواقف والأحداث، التي أحدثت كسر أفق التوقع لدى المتلقي، وبين مفارقات لفظية أسهمت في صنع جمالية اللغة وذلك بواسطة إيراد تعابير كان فيها المعنى المراد مناقضا للمعنى الظاهر من قبيل السخرية والذم بما يشبه المدح وكذا الجمع بين المتنافرات، وما بين مفارقات درامية أسهمت في إحداث شروخات وفجوات عملت على تحقيق شعرية النص.

[1] _ أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد ، ص: 119

خاتمة

ختاما لهذه الدراسة وعودا على بدء نحاول في هذه الصفحات الأخيرة عرض أهم النتائج، ولعل أبرزها ماثل في النقاط الآتية:

_الشعرية من أقدم المتصورات التي عرفها النقد الأدبي، فكان للفلاسفة الإغريق قصب السبق للخوض فيها لتتوالى الجهود عبر الحقب الزمنية المختلفة سعيا إلى تطويرها .

_ الشعرية مفهوم زئبقي وفضفاض، غير أن المفهوم الذي يكاد يجمع عليه النقاد، يتمثل في معرفة القوانين التي تحكم الأعمال الأدبية وتصنع فرادتها.

_ مع الطفرة النقدية الحداثية لم تعد الشعرية مقتصرة على جنس الشعر، وإنما شملت مختلف الفنون والأجناس الأدبية الأخرى.

_أن شعرية السرد فرع من فروع الشعرية، وذلك لاشتراكهما في نفس المسعى، وهو استنباط قوانين الإبداع الفني.

هذا فيما يخص بعض النتائج المتعلقة بظاهرة الشعرية ككل، أما بالنسبة للجوانب التطبيقية فبعد قراءات تحليلية لعدة مدونات روائية جزائرية معاصرة، سعيا للكشف عن شعريتها، خرجنا بما يأتي:

_أن العتبات النصية هي عبارة عن مفاتيح قرائية تسهم في إنتاج دلالة النصوص واستنطاقها، والكشف عن جمالياتها، وهذا ما لمسناه في رواية نزلاء الحراش، فعنوانها شكل مدخلا أساسيا وموجها قرائيا لهذا النص السردي، إذ رسم للقارئ بأسلوب مختصر ومكثف لاحتمالات المعنى الكامن في النص، وأما غلافها فكان أيقونة بصرية متخمة بالأبعاد الدلالية والجمالية، أما فيما يخص عتباتها الداخلية، فكانت معينا قرائيا سهل على القارئ القبض على المعاني، ويسر له متابعة القراءة، وبذلك نجد أن اشتغال الحبيب السائح على خطاب العتبات كان اشتغالا فنيا إبداعيا تمكن بواسطته من تحقيق شعرية روايته.

_بناء الشخصية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" شكل ملمحا بارزا من ملامح شعرية هذه الرواية، حيث استطاعت الروائية أن تشيد صرح هذا النص بطريقة حداثية، بفعل استدعاء الشخصيات بجميع أصنافها ومستوياتها وحمولاتها التاريخية والثقافية والإيديولوجية، فعمدت إلى الاغتراف من التاريخ باستحضار مجموعة من الشخصيات التراثية على مختلف مشاربها، ووضعها في سياقات جديدة للتعبير عن قضيتها، وكذا اعتمادها على الشخصيات المحلية الشعبية، ولم تنس توظيف نظام الرمز والأسطورة فيما يتعلق ببعض الشخصيات، حيث ألبستها لباسا عجائبيا بالإضافة إلى الشخصيات الاجتماعية بكل أطيافها، وكذا الشخصيات المجازية التي نتجت من خلال أحداث الرواية.

_أن التقنيات الزمنية الموظفة في رواية القصر" سيرة دفتر منسي" أسهمت في إضفاء مسحة جمالية وفنية، استطاعت أن ترتقي بهذا النص السردي، فبالنسبة لزمن القصة في هذه الرواية فقد عمل على إعطاء الأحداث بعدا واقعيا، عبر استحضار وقائع تاريخية وذلك من خلال إدراج القرائن الزمنية الطبيعية التي تدل على فترات معينة، مما سهل على القارئ مهمة متابعة الحدث، أما بالنسبة لزمن الخطاب فقد اعتمد الروائي على عملية تخطيب الزمن بواسطة توظيف جملة من التقنيات الزمنية، التي استطاع بفضلها أن يمنح أبعادا دلالية للحدث الروائي، وكل تلك التقنيات، كان لها الفضل في صنع شعرية النص .

_رواية زنقة الطليان استطاعت أن تستدعي المكان استدعاء فنيا جماليا، فهذا النص أطر جانبا اجتماعيا مهما من حياة الطبقة الهامشية، حيث كان المكان وسيلة تعبيرية مهمة في الكشف عن دواخل الشخصيات وأفكارها، كما كان حمّالا لمجموعة من الأبعاد التاريخية والثقافية والاجتماعية التي بثها الروائي في ثنايا نصه، وكل ذلك كان بفضل تجسيد الروائي لمجموعة من الأمكنة على الورق تنوعت ما بين المنفتح والمنغلق، المعادي والأليف، ووراء كل تلك الأمكنة تتوارى العديد من الدلالات التي منحت للنص حلة جمالية.

ـ اشتغل عز الدين جلاوجي في رواية هاء وأسفار عشتار على اللغة اشتغالا إبداعيا فقد حضرت اللغة الشعرية فيها حضورا باذخا وبمختلف عناصرها، كالتلاعب بالكلمات والتراكيب تقديما وتأخيرا، واستخدام الصور الفنية استعارة وكناية فتشبيها، فضلا عن التوزيع الإيقاعي للغة تكرارا وطباقا ثم جناسا فسجعا، وبالتالي فهي رواية تستعير بعض خصائص لغة الشعر وتحلق في عوالمها.

ـ وظف عبد الكريم ينينة في رواية هاوية المرأة المتوحشة العديد من النصوص والأجناس الأدبية الغائبة بطريقة فنية أعطى للرواية بعدا جماليا، كما أكسبها تعددا في الدلالات مما فتح للقارئ آفاق تعددية القراءة، كما أن القارئ لهذه الرواية يلاحظ تمسك الروائي بامتداده العربي والإسلامي مظهرا اعتزازا منقطع النظير، وبرز ذلك من خلال كثرة استحضار النصوص القرآنية، واستدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية والأسطورية الراسخة في التراث العربي، وكل ذلك كان بتوظيف حضاري معاصر، أسهم في تحقيق شعرية النص.

ـ مثل عنصر المفارقة في رواية " اختفاء السيد لا أحد" ملمحا لغويا عمل على تحقيق جمالية هذا النص السردي، حيث نجح الروائي في بناء نص حافل بالمفارقات والتناقضات التي لعبت دورا في تحقيق شعرية النص.

.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المدونات الروائية:

1_ أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد،** منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019

2_ الحبيب السائح: **نزلاء الحراش،** دار ضمة ، الجزائر، دار مسكيلياني ، تونس، ط1، 2021

3_ بومدين بلكبير: **زنقة الطليان،** منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2021،

4_ ربيعة جلطي، **قوارير شارع جميلة بوحيرد،** منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر،2019، ط1

5_ يوسف العيشي ميمون، القصر (**سيرة دفتر منسي**)، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2020،

6_عبد الكريم ينينة: **هاوية المرأة المتوحشة** (**رائحة الأم**)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021

7_عز الدين جلاوجي: **هاء، وأسفار عشتار**، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022

ثانيا: المصادر العربية:

1_ ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر ،بيروت ، دت ،دط، ج14

2_ أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت_ لبنان، ط3، 1986

3_ أبو تمام: **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة_مصر،ط5 د.ت، ج1/،

4_ أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 2003،ص

5_ أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تح: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952

6_ الخليل بن أحمد الفراهيدي ، **كتاب العين** ، تح: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2 ،ط1،

7_ الشافعي محمد بن إدريس، **الديوان**، تح، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت_ لبنان، ط3، 2005،

8_ الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة

9_ القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت _لبنان، ط1، 2006،

10_ صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982

11_ عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق_سورية، ط1، 2007،

12_ عدنان حسين قاسم، **التصوير الشعري**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة _ مصر، د.ط، 2000

13_ مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007،

ثالثا: المراجع العربية

1_ إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ط1،

2_ إبراهيم عباس،**الرواية المغاربية. تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**،دار الكتاب، الجزائر،ط1

3_ إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الثقافة ، بيروت – لبنان، ط3،دت،ص14

4_ أحمد الزعبي : **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، عمان –الأردن، دط، 2000،

5_ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ط2، 1997،

6_ أحمد ناهم : **التناص في شعر الرواد**، دار الآفاق العربية، القاهرة_مصر، ط1، 2007

7_ إدريس الكريوي، **بلاغة السرد في الرواية العربية**، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

8_ أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب ، بيروت لبنان، ط2، 1989

9_ أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت _لبنان، ط1، 1985

10_ أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت _لبنان، ط3، 1979

11_ السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث**، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الإسكندرية_ مصر، ط2، 1983

12_ الطاهر بومزبر، **التواصل اللساني والشعرية**، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007،

13_ العمري محمد، **تحليل الخطاب للشعري**، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء_المغرب، ط1، 1990،

14_ آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015، ط2

15_ بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان _ الأردن ط1، 2001

16_ بشير تاوريريت، **رحيق الشعرية الحداثية**، مطبعة مزوار، دط، دت

17_ جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995،

18_ جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)**، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور _ المملكة المغربية، ط2، 2020،

19_ حسن بحراوي، **بينة الشكل الروائي**، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، 1990، ط1،

20_ حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت _لبنان، ط1، 1994

21_ حسن نجمي، **شعرية الفضاء**، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 2000

22_ حسين سليمان، **الطريق إلى النص**، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق _ سوريا، دط، 1997،

23_ حصة بادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان _ الاردن، ط1، 2009

24_ حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، 1991، ط1

25_ خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص:29

26_ رمضان الصباغ، **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع، الإسكندرية_ مصر، ط1، 2002

27_ سامح الرواشدة، **فضاءات الشعرية** ، المركز القومي للنشر، الأردن، دط، 1999

28_ سامي سويدان، **في دلالية القصص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت _ لبنان، ط1، 1991،

29_ سعيد يقطين **انفتاح النص الروائي**، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، ط2، 2001،

30_ سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، ط1، ،1992،

31_ سعيد يقطين، **قال الراوي**، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب ط1، 1997،

32_ سهام السامرائي، **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**، دار غيداء، عمان_ الأردن، ط1، 2016

33_ سيزا قاسم، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة، دط، 2004،

34_ شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت _لبنان، ط1، 1993

35_ صلاح فضل: **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2003،

36_ عبد الحق بلعابد، **عتبات (ج. جنيت من النص إلى المناص)**، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008،

37_ عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب، دط، 2000

38_ عبد الرؤوف، أبو السعد، **مفهوم الشعر**، في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، مصر، ط1، دت،

39_ عبد القادر بقشى، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007،

40_ عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي** (دراسة نظرية تطبيقية)، دار البيضاء المغرب،د.ط، 1986

41_ عبد الله الخطيب، **النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار**، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان_الأردن، ط1، 2008،

42_ عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998

43_ عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ سورية، ط1، 2011ص

44_ عبد الملك مرتاض : **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998،

45_ عبد الملك مرتاض، **معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين** ، دار هومة، 2007، الجزائر، دط،

46_ عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات** ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009

47_ عز الدين المناصرة، **علم الشعريات**، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007

48_ علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري**، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد _العراق، ط1، 1990،

49_ علي مهدي زيتون، **في مدار النقد الأدبي**، الثقافة _ المكان- القص، دار الفارابي، بيروت _لبنان، 2011، ط1

50_ عيد الدحيّات، **النظرية النقدية الغربية، من أفلاطون إلى بوكاشيو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت _لبنان، ط1، 2007،

51_ فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت_لبنان، ط1، 1994

52_ فاطمة طبال بركة، **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت _لبنان ،ط1، 1993

53_ فتحي إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشئين المتحدين، تونس، 1986، دط

54_ قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة** (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران _ الجزائر، دط، 2005،

55_ كلود عبيد، **الألوان**(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، 2013،

56_ كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987،

57_ لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة ناشرون، بيروت_لبنان،2002، ط1

58_ محمد الأمين سعيدي، **شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة**، دار فيسيرا، الجزائر، دط، 2013،

59_ محمد التونجي، **الجامع في علوم البلاغة**، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران_الجزائر، ط1، 2013،

60_ محمد العبد، **المفارقة القرآنية**، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994

61_ محمد بني حجاب: **بلاغة الكتّاب في العصر العبّاسي** دراسة تحليلية ونقدية في تطور الأساليب، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، /1986

62_ محمد بنيس: **حداثة السؤال** (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب،ط2، 1988

63_ محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010

64_ محمد حماسة عبد اللطيف، **بناء الجملة العربية**، دار غريب، القاهرة_مصر، د ط، 2003

65_ محمد صابر عبيد، **النص الرائي**، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، دط،

66_ محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت_ لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة_ مصر، ط1، 1994

67_ محمد عزام : **النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق،د.ط، 2001

68_ محمد عزام، **المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي**، دار الشرق العربي، بيروت _لبنان، دط، 2010،ص

69_ محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق _سوريا، 2005، دط،

70_ محمد مفتاح : **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط3، 1992م،

71_ محمود عكاشة، **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة**، دار النشر للجامعات، القاهرة_ مصر، 2011دط،

72_ مراد عبد الرحمن مبروك، **جيوبولوتيكا النص الأدبي**، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002،

73_ مشري بن خليفة، **الشعرية، مرجعياتها وابدالاتها النصية**، الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011،

74_ مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب** (الجاهلية والعصور الاسلامية) دار الطليعة، بيروت –لبنان، ط2، 1988، ج1

75_ منذر عياشي، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء_ المغرب، ط1، 1998،

80_ ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط3، 2002،

81_ نضال صالح: **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة** ،اصدارات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،دط،2001،

82_ نعمان بوقرة، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009

83_ نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2010،ج2

84_ يمنى العيد، **فن الرواية العربية**، دار الآداب، القاهرة_ مصر، دت،

85_ يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت_ لبنان، ط3، 1985،

86_ أميرة حلمي مطر، **جمهورية أفلاطون**، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1994

87_ يوسف أبو العدوس، **الاسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007

88_ يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007،

89_ يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت _لبنان، ط1، 2008،

90_ناصر شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت _لبنان، ط1، 2002،

رابعا: المراجع الأجنبية المترجمة

1_ أ.أ.مندولا، **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر-بيروت ،ط1، 1997،

2_ أرسطو، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت،

3_ أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، 1953

4_ تيزفيتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب_سوريا، ط1، 1996

5_ تيزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء _المغرب، ط2، 1990

6_ جان إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998

7_ جان كوهن، **النظرية الشعرية** ، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000،

8_ جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ، محمد العمري، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1، 1986

9_ جوليا كريستيفا : **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991.

10_ جيرار جنيت، **خطاب الحكاية** .بحث في المنهج، تر:محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997،

11_ جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، دط، دت

12_ دي. سي ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت_لبنان، ج4

13_ رودولف زلهايم، **الامثال العربية القديمة**، تر:رمضان عبد التواب، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، 1971

14_ رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988

15_ شلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 1995،

16_ غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، 1884، ط2

17_ فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة_السعودية، 1989، ط1،

18_ فيليب هامون، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية _سوريا، 2013، ط1

19_ ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة** ،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986

20_ نيفين ساميول: **التناص ذاكرة الأدب**، تر نجيب عزاوي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دط،2007

21_ يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، تر: سيزا قاسم ،من كتاب جماليات المكان، تأليف جماعي، دار قرطبة ،الدار البيضاء، 1988، ط2،

22_ رولان بارت : **نقد وحقيقة**، تر: منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، المغرب، 1994

خامسا: الرسائل والأطاريح الجامعية

1_ جلول بن دبلة : **شعرية التناص في الخطاب الروائي الجزائري** (عز الدين جلاوجي أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران(1) أحمد بن بلة.2017/2016

2_ ليندة خراب، **شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية**، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة 1، 2011_2012،

سادسا: المجلات والدوريات

1_ باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات في النقد، السعودية، العدد 61، ماي، 2007

2_ بول شاوول، **علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة** ، مجلة التبيين ، العدد 6، 1فريل 1993

3_ حمداني عبد الرحمن، **الرواية والتجريب** ، قراءة في روايتي تلك المحبة والموت في وهران للحبيب السائح،مجلة مقاربات العدد32، 15، جوان 2018

4_ سليمة لوكام، **شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات**، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار_عنابة، 2009، ديسمبر، العدد:23

5_ سيزا قاسم، **المفارقة في القص العربي المعاصر**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع:2، م2، 1982

6_ عبد القادر شرشار، **المثل الشعبي وانعكاساته على ثقافة المجتمع**، دراسة سوسيولوجية، مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، العدد2، ديسمبر، 2006

7_ خالد سليكي، **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني**، الشعرية البنيوية نموذجا، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1_2، المجلد: 23، 1994.

8_ نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، مجلة فصول، مصر، العدد 3_4، سبتمبر، 1987

9_ وصال عبد الواحد خيضر الخراساني : **انتقال مجال الدلالة**، نهج البلاغة أنموذجا، مجلة جامعة الكوفة_كلية التربية للبنات.

10_ وفاء دبيش، وردة بويران، **تصميم الغلاف والمسكوت عنه في كتابات فاطمة المرنيسي**، مجلة النص المجلد 8 العددَ، 2021،

11_ يوسف شكير ، **شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط** ، مجلة عالم الفكر ، العدد 2، المجلد 30، اكتوبر- ديسمبر 2001

سابعا: المواقع الإلكترونية

1_ إسراء العفيف، **لوحة جولة السجناء للفنان فنسنت فان كوخ**، الموقع الالكتروني :

-/https://e3arabi.com/arts-and-entertainment

2_ إيهاب مصطفى، الحبيب السائح " نزلاء الحراش" خاتمة لمشروع مختلف عن كتاباتي السابقة، الموقع الإلكتروني: https://www.dostor.org

3_ جميل حمداوي، **دلالات الخطاب الغلافي في الرواية**، الرابط الالكتروني:

/https://www.diwanalarab.com

4_ سعود سالم ، **فان جوخ والسجن الاختياري**، الرابط الالكتروني:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=749546

5_ الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki

6_ الموقع الالكتروني:

https://www.ouraction.net/boumedienebelkebi

الملحق

التعريف بالروائيين:

1.عز الدين جلاوجي[1]:[ولد سنة 1962 بعين ولمان ولاية سطيف]

أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعي، داخل الوطن وخارجه، ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب في كتاباته الروائية والمسرحية والقصصية، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية أطلق عيله مصطلح مسردية، من أهم أعماله:

الرواية:

- ❖ الفراشات والغيلان
- ❖ سرادق الحلم والفجيعة
- ❖ راس المحنه 0=1+1
- ❖ الرماد الذي غسل الماء
- ❖ حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
- ❖ الحب المقدنس
- ❖ حائط المبكى
- ❖ الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال

[1]_ عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص:149

- ❖ عناق الأفاعي
- ❖ هاء، وأسفار عشتار
- ❖ علي بابا والأربعون حبيبة

القصة:

- ❖ لمن تهتف الحناجر؟
- ❖ صهيل الحيرة
- ❖ رحلة البنات إلى النار

المسردية:

- ❖ البحث عن الشمس
- ❖ الفجاج الشائكة
- ❖ النخلة وسلطان المدينة
- ❖ أحلام الغول الكبير
- ❖ هستيريا الدم
- ❖ غنائية الحب والدم
- ❖ حب بين الصخور
- ❖ مملكة الغراب

- ❖ الأقنعة المثقوبة
- ❖ رحلة فداء
- ❖ ملح وفرات
- ❖ في قفص الاتهام
- ❖ مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا

أدب الاطفال:

- ❖ الثور المغدور 11مسرحية لأطفال
- ❖ السيف الخشبي 10مسرحيات للأطفال
- ❖ الليث والحمار10مسرحيات للأطفال
- ❖ الدجاجة صنيورة10مسرحيات للأطفال
- ❖ عقد الجمان 3 قصص للأطفال
- ❖ السلسلة الذهبية 4 ققق للأطفال

الدراسات النقدية:

- ❖ النص المسرحي في الأدب الجزائري
- ❖ شطحات في عرس عزف الناي
- ❖ الأمثال الشعبية الجزائرية
- ❖ المسرحية الشعرية المغاربية

- ❖ تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية
- ❖ أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية
- ❖ قبسات سردية : قراءة في المشهد السردي"
- ❖ قبسات شعرية " قراءة في المشهد الشعري"
- ❖ النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية
- ❖ عوالم محمد جربوعة الشعرية" في الرؤيا والتشكيل"

سيناريوهات:

- ❖ الجثة الهاربة
- ❖ حميمين الفايق
- ❖ قطوف دانية، جنى الجنتين

2_ يوسف ميمون العيشي[1]: [ولد سنة 1989 بمسعد ولاية الجلفة]

هو من الروائيين الشباب اجتاز مراحله التعليمية الاولى ببلدية مسعد ولاية الجلفة إلى حاوو على شهادة البكالوريا سنة 2008، واصل تعليمه بجامعة زيان عاشور، وتحصل فيها على شهادة الليسانس ثم الماستر، تخصص أدب عربي، اتجه بعد ذلك للعمل في سلك التعليم أستاذا في مادة اللغة العربية كور المتوسط، التحق سنة 2017، بجامعة تسمسيلت لمواصلته

[1] _ صالحي هاجر، سويسي مديحة، جدل الواقع والمتخيل في رواية القصر سيرو دفتر منسي ليوسف ميمون العيشي، مذكرة ماستر، 2020_2021، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة _ الجزائر، ص: 48

دراسته الأكاديمية، وفيها يخضر لمناقشة أطروحة الدكتوراه تخصص الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وفي مجال الصحافة بالمدرسة العليا للصحافة الوطنية تخصص صحافة تطبيقية ، كما التحق بمعهد خاص بمهن الصحافة والتلفزيون، وبعد تخرجه عمل مراسلا لجريدة الحياة اليومية ثم صحفيا وكات مقالات رأي في جريدة الجديد اليومي ثم رئيس تحرير لموقع الاخبار منبر الجلفة، له من أعماله الادبية، رواية الرصاص، وكتاب علمي بعنوان مما قرأت طبع كجائزة لفوز بالمسابقة الوطنية للتلخيص، في مرحلتها الكتابية، ورواية القصر سيرة دفتر منسي، طبعت هي الأحرى كجائزة للفوز بالمسابقة الوطنية للإبداع سنة 2020، كما حاز على جائزة اللوتس في القصة القصيرة بجمهورية مصر العربية.

3. ربيعة جلطي[1]:[ولدت سنة 1964 بندرومة ولاية تلمسان]

شاعرة وروائية جزائرية معاصرة ، تلقت تعليمها الاول بمدينة وهران، وتخرجت في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران. ثم التحق بجامعة دمشق من حيث نالت درجة الماجستير والدكتوراه في الأدب الحديث. وقد اشتغلت بالتدريس في جامعة وهران، قبل أن تلتحق في الوزارة في وظيفة سامية، من أبرز مؤلفاتها :

الرواية:

- ❖ الذروة، دار الآداب، بيروت، 2010.

[1] _ عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة، 2007، الجزائر، دط، ص :332، وينظر كذلك الموقع الاكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki

- ❖ نادي الصنوبر، دار الاختلاف، الجزائر، 2011.
- ❖ عرش معشق، دار الاختلاف، الجزائر، 2013.
- ❖ حنين بالنعناع، دار الاختلاف، الجزائر، 2015.
- ❖ عازب حي المرجان، دار الاختلاف، الجزائر، 2016.
- ❖ قوارير شارع جميلة بوحيرد، دار ضفاف، بيروت، 2018.
- ❖ قلب الملاك الآلي، دار الاختلاف، الجزائر، 2019.
- ❖ جلجامش والراقصة، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، 2021 .

الدواوين الشعرية:

- ❖ تضاريس لوجه غير باريسي، 1981.
- ❖ التهمة، 1984.
- ❖ شجر الكلام، 1991.
- ❖ كيف الحال، 1997.
- ❖ حديث في السر، 2002.
- ❖ من التي بالمرآة، 2003.
- ❖ حجر حائر، 2008

4. الحبيب السائح[1]:[ولد سنة 1950 بسيدي عيسى ولاية معسكر]

كاتب جزائري من مواليد منطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. نشأ في مدينة سعيدة، تخرّج من جامعة وهران (ليسانس آداب ودراسات ما بعد التخرّج). اشتغل بالتّدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية. غادر الجزائر سنة 1994 متّجها نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدّ الرّحال نحو المغرب الأقصى ثم عاد بعد ذلك إلى الجزائر ليتفرّغ منذ سنوات للإبداع الأدبي قصة ورواية.

من أبرز أعماله:

مجموعة قصصية:

- ❖ القرار، دار الوطنية، 1979
- ❖ الصعود نحو الأسفل، 1981
- ❖ البهية تتزين لجلادها، اتحاد الكتاب العرب، 2000
- ❖ الموت بالتقسيط، 2003

روايات

- ❖ زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للفنون المطبيعية، 1985
- ❖ تلك المحبة، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002

[1]_الموقع الإلكتروني: https://www.kotobati.com/author، وينظر أيضا: https://ar.wikipedia.org/wiki

- ❖ مذنبون.. لون دمهم في دمي، دار الحكمة، الجزائر، 2009
- ❖ زهوة، دار الحكمة، الجزائر، 2009
- ❖ الموت في وهران، دار العين للنشر، 2013
- ❖ كولونيل الزبربر، دار الساقي، 2015
- ❖ تماسخت، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2017
- ❖ من قتل أسعد المروري، دار ميم للنشر، 2017
- ❖ أنا وحاييم، دار ميم للنشر، 2018
- ❖ ما رواه الرئيس، دار مسكيلياني للنشر والتوزيع، 2020
- ❖ نزلاء الحراش، دار ضمة ، دار مسكيلياني ، 2021

أعماله المترجمة إلى الفرنسية

- ❖ ذاك الحنين، دار القصبة، 2003، Un amour de papillon
- ❖ تماسخت، دار القصبة، 2003، Tamassikht
- ❖ تلك المحبة، دار الحكمة، 2012، Cet amour-là
- ❖ مذنبون.. لون دمهم في كفي، دار الحكمة، 2014 Sur ma main encore le sang des coupables

5. عبد الكريم ينينة[1]:[ولد سنة 1962 بالجزائر العاصمة]

شاعر وروائي جزائري ولد بحي المدينة بالجزائر العاصمة، هذا الحي الذي شهد اجتماع القادة 22، الذين فجروا ثورة التحرير، يقول الكاتب:(نشأت في حي المدينة، وقد كان هذا الحي حيا شعبيا بامتياز، فقد عاش فيه الكاتب الجزائري الشهيد مولود فرعون قبل اغتياله، وعاش فيه كذلك فنانون أمثال الهاشمي قروابي، محمد الباجي، ومحبوب باتي .. وغيرهم رحمهم الله.. كانت دراستي الابتدائية في حي ديار المحصول الشهير، والمتوسط بديار السعادة، والقانونية بالإدريسي، ثم انتقلت بعدها غلى مدينة وسارة بالجلفة/ وذلك لظروف صحية وتوقفت لذات الأسباب، وانتقلت إلى مركز التكوين الإداري بحيدرة)

كانت نشاطاته الإعلامية تنحصر على النشر في الصحف اليومية في الجزائر، مثل: صحيفة السلام وصحيفة المساء، وكان بهما ملحقان ثقافيان مشهوران في التسعينيات، مان في الاولى الدكتور الاديب جمال بلعربي، وفي الثانية الاديب والناقد الطاهر يحياوي، بدأت نشاطاته المهنية في وزارة الثقافة وبالتحديد في مديرية النشاط الثقافي، وكان مديرها آنذاك الشاعر أبو القاسم خمار، وعمل معه قرابة أربعة سنوات، اتسمت هذه النشاطات بعلو المستوى دوليا ووطنيا، وقد تعرف خلالها على أعلام الفن، والثقافة، والفكر، مثل الموسيقار محمد لمين بشيشي، والمفكر محمد الميلي، والمخرج مصطفى بديع.

[1] _ فاطمة سماني، كريمة بايشي، التجربة الإبداعية عند الشاعر عبد الكريم ينينة، ديوان رقصة الحمإ المسنون، انموذجا، مذكرة ماستر، جامعة أدرار_ الجزائر، ص:2

أما أهم اعماله، فتتمثل في ديوان شعري موسوم برقصة الحما المسنون، ومسرحية موسومة بجلالة الملتحم الثاني، ومجموعة في القصة القصيرة بعنوان قليل من الماء لكي لا أمشي حافيا ورواية موسومة بهاوية المرأة المتوحشة(رائحة الأم).

6. بومدين بلكبير[1]:[ولد سنة 1979 بعنابة]

روائي وأكاديمي جزائري متحصل على شهادة الدكتوراه في تخصص علوم التسيير (التدقيق، الثقافة التنظيمية، إدارة التغيير، الابتكار)، له الكثير من الدراسات والابحاث المنشورة في المجلات والدوريات العلمية المفهرس، والمحكمة دوليا، كما ان له العديد من المشاركات في الملتقيات والمؤتمرات العلمية العربية، والدولية، كما ان له عضوية في مجموعة من جمعيات ومنظمات المجتمع المدني، ينشر بانتظام مقالات فكرية وثقافية في الجزائر وخارجها.

شارك في تحكيم العديد من البرامج والمشاريع الثقافية محليّا وعربيًّا؛ كبرنامج وجهات/بيروت 2017 لدعم سفر وتنقل المبدعين والفنانين، وبرنامج المكوّن الاستثنائي لدعم الفنانين والمثقفين والتقنيين في الفنون المتضررين من جائحة كوفيد-19/ بيروت 2020، لجنة تقييم مشاريع دعم القراءة والمطالعة (ضمن ملتقى فعاليات القراءة) وزارة الثقافة والفنون 2021.

له العديد من الكتب المنشورة، من أهمها: الثقافة التنظيمية في منظمات الأعمال 2013، العرب وأسئلة النهوض 2016، عصر اقتصاد المعرفة 2012، إدارة التغيير والأداء المتميز في المنظمات العربية 2009، قضايا معاصرة في إشكالية تقدم المجتمع العربي 2015، النص

[1] _ الموقع الالكتروني: https://www.ouraction.net/boumedienebelkebir

الأخير قبل الصمت منشورات فضاءات الأردن 2014...

من أبرز أعماله الروائية:

- ❖ زوج بغال
- ❖ خرافة الرجل القوي
- ❖ زنقة الطليان

7. أحمد طيباوي[1]:[ولد سنة 1980 بعين بوسيف ولاية المدية]

هو كاتب روائي جزائري وأستاذ بجامعة فرحات عباس، حاصل على دكتوراه في إدارة الأعمال من جامعة البليدة في أبريل 2016. فاز بجائزة نجيب محفوظ للأدب لعام 2021 عن روايته «اختفاء السيد لا أحد». نال أحمد جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب (علي معاشي) في يونيو 2011 عن باكورة أعماله الروائية المقام العالي. الصادرة عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالجزائر .ENAG كما صدرت له في صيف عام 2014 رواية موت ناعم عن منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات ضفاف ببيروت، وهي الرواية المتوجة بإحدى جوائز الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي بالخرطوم في دورتها الرابعة في شباط من العام 2014. وقد جاء في قراءة لها على صفحات جريدة الأخبار ليوم 11 يوليو 2015 بأنه يصعب على القارئ تفادي الوقوع في غوايةِ شاعريتها مهما استعصم، لكنه سيخرجُ منها أيضاً وقد نفض عنه عباءة تلكَ الشاعرية مُحمّلاً بشعورٍ بالاغتراب. شعور يبعثه التماهي مع الأنثى/الساردة التي

[1] _ الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki/

عجزت عن تحرير ذاتها في مجتمع سلطوي ذكوري، لكنها نجحت في تحرير اللّغة من قوانينها المعيارية، وفي شهر أغسطس 2015، صدر له عن منشورات الاختلاف وضفاف أيضا رواية مذكرات من وطن آخر.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ_خ
الفصل الأول الشعرية والفن الروائي، قراءة في المفاهيم والأصول والعلاقات	8
✓ المبحث الأول: الشعرية في المنجز النقدي الغربي	09
❖ 1. جذور الشعرية في التراث النقدي الغربي	09
1.1.المحاكاة الأفلاطونية	09
2.1 .المحاكاة الأرسطية	11
❖ 2. مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث:	13
1.2.رومان ياكبسون	13
2.2.جون كوهن	18
3.2.تزفيتان تودوروف	21
4.2. جيرار جينيت	23
✓ المبحث الثاني: الشعرية في المنجز النقدي العربي:	26
❖ 1.ملامح الشعرية في التراث النقدي العربي	26
1.1. المرزوقي	26
2.1.عبد القاهر الجرجاني	28
3.1حازم القرطاجني	30
❖ 2– الشعرية في المنجز النقدي العربي الحديث:	35
1.2.علي أحمد سعيد (أدونيس):	35
2.2.كمال أبو ديب	41
✓ المبحث الثالث: الشعرية والفن الروائي	44
❖ 1. الرواية لغة واصطلاحا	44
❖ 2. مقومات شعرية الفن الروائي المعاصر	46

الموضوع	الصفحة
1.2.العتبات النصية	48
2.2.الشخصيات	50
3.2.المكان	51
4.2.الزمن	52
5.2.اللغة الشعرية	53
6.2.المفارقة	54
7.2.التناص	54
الفصل الثاني شعرية العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة	56
✓ المبحث الأول : شعرية العنوان	57
❖ 1.المستوى المعجمي	59
❖ 2. المستوى التركيبي	60
❖ 3.المستوى الدلالي	64
❖ 4.وظائف العنوان	66
1.4.الوظيفة التعيينية	67
2.4. الوظيفة الوصفية	68
3.4. الوظيفة الإيحائية	69
4.4. الوظيفة الإغرائية	69
✓ المبحث الثاني : شعرية الغلاف	71
1.الصورة المصاحبة (لوحة الغلاف)	72
2.الصفحة الخلفية للغلاف	76
3. اسم المؤلف	78
4. المؤشر الجنسي	81

الموضوع	الصفحة
5. دلالة الألوان	82
✓ المبحث الثالث: شعرية العتبات الداخلية	86
1.الاستهلال	86
2. التصدير	88
3.الهوامش	90
4.العناوين الداخلية	92
الفصل الثالث شعرية (الشخصية، الزمن، المكان) في الرواية الجزائرية المعاصرة	99
✓ المبحث الأول: شعرية الشخصية	
أولا: مفهوم الشخصية الروائية	100
ثانيا: شعرية الشخصية في رواية" قوارير شارع جميلة بوحيرد "لربيعة جلطي	103
❖ 1.أنماط الشخصيات	104
• 1.1. الشخصيات المرجعية	104
1.1.1. الشخصيات التاريخية	104
أ- الشخصيات الدينية	105
ب- الشخصيات الأدبية العربية	106
ج- الشخصيات الصوفية	108
د- الشخصيات الثورية	110
هـ- شخصيات التراث الشعبي المحلي	112
و- الشخصيات الأجنبية	112
2.1.1. الشخصيات الأسطورية	113
3.1.1. الشخصيات الاجتماعية	115
4.1.1. الشخصيات المجازية	116

الموضوع	الصفحة
● 2.1.الشخصيات الإشارية	117
● 3.1.الشخصيات الاستذكارية	119
❖ 2. تقديم الشخصيات	120
1.2.المقياس الكمي	120
2.2. المقياس الكيفي	122
❖ 3. دلالة أسماء الشخصيات	127
✓ المبحث الثاني: شعرية الزمن	130
أولا: الزمن في حقل الدراسات السردية	130
ثانيا: شعرية الزمن في رواية " القصر" (سيرة دفتر منسي) ليوسف العيشي	132
1. زمن القصة	132
2. زمن الخطاب	133
1.2. المفارقات الزمنية	133
أ- الاسترجاع	134
ب- الاستباق	136
2. 2. قياس الديمومة	138
2. 2. 1تسريع السرد	139
أ- الخلاصة	139
ب- الحذف	149
2. 2. 2. تعطيل السرد	141
أ- المشهد	141
ب- الوقفة الوصفية	143
✓ المبحث الثالث: شعرية المكان	145
أولا: مفهوم المكان الروائي	145

الموضوع	الصفحة
ثانيا: شعرية المكان في رواية" زنقة الطليان" لبومدين بلكبير	147
1. الأمكنة المفتوحة	147
أ- الأحياء والشوارع	148
ب- الوطن والغربة	151
ج- المقبرة	152
د- الجبل والبحر	152
2. الأمكنة المغلقة	154
أ-المقهى	154
ب- البيت	156
ج- الزاوية	157
د- السجن	159
الفصل الرابع شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة	162
✓المبحث الأول: اللغة الشعرية	163
أولا: اللغة الشعرية والخطاب الروائي	163
ثانيا: تمظهرات اللغة الشعرية في رواية" هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي	165
1. شعرية التركيب (التقديم والتأخير)	165
2. شعرية الصور البيانية	168
1.2. الاستعارة	168
2.2.الكناية	170
3.2. التشبيه	173
3. شعرية الإيقاع	174
1.3.التكرار	174

الموضوع	الصفحة
2.3. الطباق	179
3.3. الجناس	181
4.3. السجع	182
✓ المبحث الثاني: شعرية التناص	183
أولا: مفهوم التناص	183
ثانيا: تجليات التناص في رواية" هاوية المرأة المتوحشة" لعبد الكريم ينينة	186
1.التناص الديني	186
1.1.التناص مع القرآن الكريم	186
2.1.التناص مع الحديث النبوي الشرف	189
2.التناص الأدبي	190
1.2.التناص مع الشعر	191
2.2.التناص مع التراث السردي العربي	193
3.2.استحضار الشخصيات الأدبية	194
3.التناص التاريخي	196
1.3. استدعاء التاريخ الجزائري	196
2.3. استدعاء التاريخ العربي والاسلامي	199
4. التناص مع الموروث الشعبي	202
1.4. الشعر والأغنية الشعبية	202
2.4. المثل الشعبي	205
3.4. الأسطورة الشعبية	206
✓ المبحث الثالث: شعرية المفارقة	208
أولا: مفهوم المفارقة	208
ثانيا: شعرية المفارقة في رواية " اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي	210

الموضوع	الصفحة
1.المفارقة الرومانسية	211
2.المفارقة اللفظية	213
3.المفارقة الدرامية	216
خاتمة	221
قائمة المصادر والمراجع	224
الملحق	246
فهرس الموضوعات	259
الملخص	268

ملخص الدراسة

ملخص:

تستهدف هذه الدراسة رصد ملامح الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، بحثا في إشكالية التوظيف الفني للميكانزمات والمقومات التي تمثل عصب العمل الروائي الحداثي، وقد استقام البحث فيها على أربعة فصول أُستهلت بتقديم نظري لمتصور الشعرية في المنجز النقدي الغربي والعربي، قبل الانتقال إلى تقديم مقاربات تحليلية لمجموعة من النماذج الروائية المعاصرة، تدرج فيها البحث بدءا بالكشف عن شعرية العتبات النصية في رواية " نزلاء الحراش" ثم البحث عن شعرية ثالوث البنية السردية (الشخصية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد"، الزمن في رواية "القصر" _المكان في رواية "زنقة الطليان")، وختاما بالبحث عن شعرية اللغة من خلال تناول تجليات التناص في رواية "هاوية المرأة المتوحشة (رائحة الأم)"، وعنصر المفارقة في رواية "اختفاء السيد لا أحد"، وتمظهرات اللغة الشعرية في رواية "هاء وأسفار عشتار".

الكلمات المفتاحية:

الشعرية، الرواية، العتبات النصية، اللغة الشعرية، البنية السردية، الرواية الجزائرية

Abstract:

This study aims at shedding light on the features of poeticity in the contemporary Algerian novelist discourse to investigate the issue of the artistic employment of the mechanisms that represent the pillars of the modernist work. In this context, the research is made up of 04 chapters. It starts with a theoretical introduction about the perception of poeticity in the Arab and Western critical work. Then, it introduces analytical approaches to a set of contemporary novelist models that start with revealing the poeticity of the textual thresholds in the novel “Nozala al Harrach”. Then, the work investigates the poeticity of the tripartite narrative

structure (the character in the novel “Qawarir Chari Jamila Bouhired”, the time in the novel “al Qasr”, and the space in the novel “Zanqat al Talyan”). Finally, the research tackles the poeticity of the language through the manifestations of the intertextuality in the novel “Hawyat al Maraa al Motawahicha (Raihat al Om)”, the paradox in the novel “Ikhtifa al Sayad la Ahad”, and the manifestations of the poetic language in the novel “Ha wa Asfar Ichtar”.

Key words: poeticity; novel**;** textual thresholds; poetic language; narrative structure; Algerian novel.