الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر
الموسومة بـ:

البنى الأسلوبية في رواية الموت في وهران للحبيب السايح

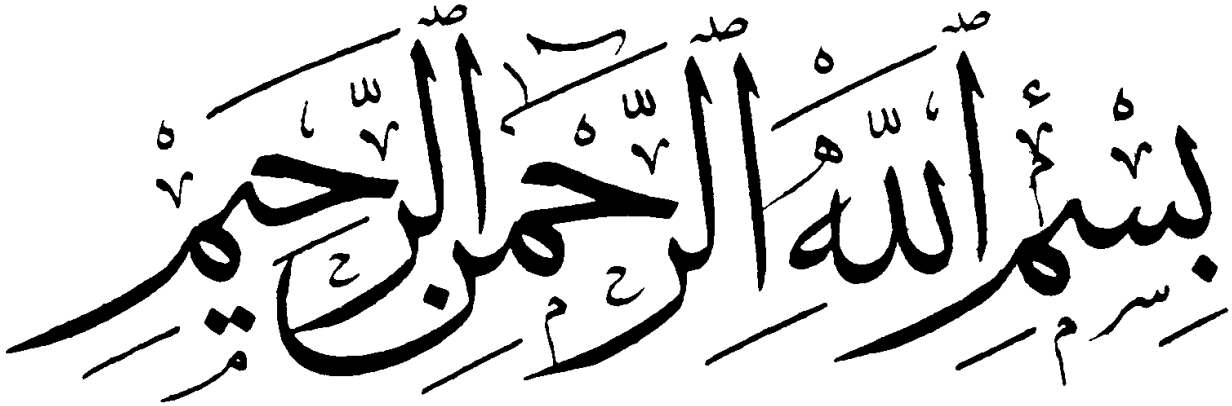
إعداد الطالبة:
دعنون آسية

إشراف الدكتور
بولخراص محمد

اللجنة المناقشة:

شريف حسني عبد القادر	أ. التعليم العالي	رئيســـــا	جامعة تيارت
بولخراص محمد	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
منقور صلاح الدين	أستاذ محاضر أ	ع. مناقشـــا	جامعة تيارت
بوفادينة مصطفى	أستاذ محاضر أ	ع. مناقشـــا	جامعة معسكر
خلف الله بن علي	أ. التعليم العالي	ع. مناقشـــا	م /ج تيسمسيلت
عقاق قادة	أ. التعليم العالي	ع. مناقشـــا	جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية: 1439هـ-1440هـ/ 2018 / 2019 م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

أهدي هذا العمل إلى روح والدي الطاهرة –رحمه الله–

إلى نبع الحنان والمحبة أمي أطال الله في عمرها

إلى زوجي الغالي وفلذة كبدي محمد يوسف

إلى كل أحبتي وأخص بالذكر سارة وإلياس.

كلمة شكر

قال الله تعالى:﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ﴾

أخيرا وبعد أن استوى هذا الجهد بحثا مقروءا أشكر الله عز وجل على عونه وتوفيقه لي طيلة مسيرتي البحثية.

وأتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الوفير وفائق التقدير والعرفان إلى الأستاذ الدكتور: محمد بولخراص، الذي كنت استهدي برأيه السديد فكان حريصا على أن يتعهد هذا الجهد بالرعاية، ويذلل الصعاب التي اعترضت مسيرتي البحثية، فوجدت فيه المرشد والموجه المقوّم، فله مني خالص الود والامتنان.

كما أشكر الأستاذ الدكتور خلف الله بن علي الذي منحني كثيرا من وقته وعلمه فاستلهمت منه البحث العلمي صبرا ومصابرة وعملا وحبا وشوقا وإرادة وتواضعا حتى استقام هذا البحث، فله مني جزيل الشكر.

وأشكر الأستاذ الدكتور فايد محمد على ما قدمه لي من توجيهات، وكل أساتذة المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي بتيسمسيلت قسم اللغة العربية وآدابها، وكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الذي علّم الإنسان بالقلم علّمه ما لم يعلم والصلاة والسلام على حبيبنا وسيدنا وشفيعنا محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه ومن والاه أما بعد:

تعد الأسلوبية منهجا نقديا نسقيا يقارب النصوص الأدبية الراقية باعتماد خاصية استقراء مختلف البنى الموجودة في النص تركيبية كانت أو دلالية أو معجمية أو صوتية فيحلل الأساليب مستكنها القيم الجمالية والفنية فيها؛ انطلاقا من العلائق التي تساهم أو تتشابك في تشكيل لغة النص وبنياته وإيقاعاته.

يقوم البحث الأسلوبي بدراسة أسلوب النص الأدبي والتركيز على العناصر الكاشفة عن منابع التميز والجمال في أسلوب النص، وكذا كشف الخصائص الانزياحية التي تميز العمل الإبداعي الأدبي أديب لآخر ومن نص لآخر.

وللأسلوبية علاقة وطيدة بعلوم اللغة، (والبلاغة)، والنقد الأدبي، والنحو والصرف والعروض من جهة والنقد الأدبي من جهة ثانية، ونقطة التلاقي بينها تتمثل في طريقة استعمال اللغة وتوظيفها، وما تنبني عليه الوحدات الصغرى كالحروف، والوحدات الكبرى كالكلمات، ليتولد عن ذلك دراسة مستويات هذا الأسلوب ضمن المجال الصوتي وما يندرج ضمنه من إيقاع ونغم موسيقي، والمجال التركيبي بشقيه: الصرفي الذي يكون على مستوى وزن الكلمة، والنحوي: الذي يهتم ببنية الجملة ودلالتها، والمجال الدلالي: الذي يقوم على تحليل الصورة الأدبية المتمثلة في الكناية والاستعارة والتشبيه، والبنية المعجمية التي تولد فضاء دلاليا في السياق العام للنص.

كما تهتم الأسلوبية بدراسة النص كبنية عامة، فلا تقف على مستوى محدد بل تربط مكونات النص ببعضها متجاوزة البنية السطحية إلى البنية العميقة، وذلك من خلال استنطاق وحدات النص ضمن النسق العام له.

وقد كان للنص الشعري الحضور الكبير في المقاربات الأسلوبية وذلك بسبب طبيعة هذه النصوص والتي تعتمد أصلا على ظاهرة الانزياح وبشكل مكثف جدا؛ لأن الشعر يعتمد أصلا على التعابير الشعرية ذات النسق الوجداني والذي يحاول أن يصل إلى وجدان المتلقي بهذه الوسائط اللغوية، والدراسات في هذا المجال كثيرة ومتعددة ومتشعبة.

في المقابل فقد تقل الدراسات الأسلوبية التي تهتم بالنص السردي بوجه خاص والنص الروائي تحديدا؛ باعتبار هذا الأخير "ديوان العرب المعاصر"، فالبنية النصية الروائية تختلف عن بنية النص الشعري، ولذلك يصعب تحليل النص الروائي وفق مستويات التحليل الأسلوبي؛ لعدم وضوح العناصر التعبيرية الأسلوبية وتداخلها أحيانا لطبيعة كتابة بعض النصوص الروائية أو لبساطة اللغة الروائية ومباشرتها في الكثير من الأعمال الروائية وخلو الكثير منها من التعابير الانزياحية، وقد كان عنوان بحثي هو البنى الأسلوبية في رواية الموت في وهران، ولعل اختياري للبحث في هذا الموضوع راجع إلى رغبتي في محاولة تطبيق آليات المنهج الأسلوبي على النص الروائي لاستكشاف التفاعل بين وحدات النص في خضوعه لمنهج لطالما ارتبط بالنص الشعري. وتدعيم معارفي الأدبية والنقدية في مجال الدراسات النصية واستكشاف عالم الرواية عموما والجزائرية خاصة.

وقد وقع اختياري على هذه الرواية بعد إقامة دراسة على رواية أخرى – تلك المحبة- للروائي نفسه، محاولة دراسة وتحليل البنى الأسلوبية في رواية الموت في وهران.

ويقوم البحث على الإجابة عن طائفة من الأسئلة لعل أهمها مايلي:

هل استطاعت الأسلوبية كمنهج نسقي مقاربة النص الروائي وتحليل وحداته كمقاربة النص الشعري؟

ما هي الخصائص الأسلوبية في النص السردي التي تميز بها عن النص الشعري؟

ما هي الميزات الأسلوبية في رواية الموت في وهران؟

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المقاربة الأسلوبية لتحليل النص الروائي وتفكيك بناه؛ كون هذه الدراسة تقوم على تحليل البنى الأسلوبية في رواية الموت في وهران.

وجاءت دراستي في **مدخل وأربعة فصول** تناولت في المدخل **الرواية الجزائرية كرونولوجيا التطور**، باعتبار رواية الموت في وهران جزءا من هذه المدونة الأدبية التي تشكلت وتطورت مع مرور الزمن. وتناولت في الفصل الأول **الأسلوبية تاريخها وعلاقتها بالدراسات اللغوية والنقد الأدبي.** الذي يهتم بحدود الأسلوبية ومفهوم الأسلوب لدى العرب القدامى ولدى الغرب، والتعريف باتجاهات الأسلوبية والممارسة النقدية من خلال تطبيق المنهج الأسلوبي على النصوص الأدبية. ودراسة تقاطع الأسلوبية بالعلوم الأخرى، والتطرق أيضا إلى مجال الأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي، ثم الوصول إلى أسلوبية الرواية ومستويات التحليل الأسلوبي في الرواية.

في حين تدرس الفصول الثلاثة الأخرى مستويات التحليل الأسلوبي في النص الروائي، فيهتم الفصل الثاني: **بالمستوى الصوتي في النص الروائي،** وقد تناولت فيه أسلوبية العنوان والدلالة الصوتية لبنية "الموت"، إضافة إلى دراسة جمالية التكرار في الرواية والوظيفة الأسلوبية للأصوات المكررة، كما بحثت فيه عن تراكمية الأفعال، ودلالة الشعر في السرد ودراسة التمظهرات الشعرية في البنية السردية، والبحث في قضية العامية كظاهرة صوتية في الرواية.

أما الفصل الثالث: فدرست فيه أسلوبية **البنى التركيبية في الرواية** من خلال البحث في تمظهرات البنية الصرفية: كالأفعال، والضمائر والمشتقات وغيرها، والبنية ال نحوية وتتبع مسار أنماط الجملة في النص الروائي.

وخصصت الفصل الرابع لدراسة **المستوى الدلالي في الرواية**، وذلك من خلال التركيز على الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية. إضافة إلى دراسة البنية الرمزية والمعجمية، فحاولت الربط بين الدلالة كظاهرة نصية وبين هذه الظواهر البلاغية ربطا نسقيا.

وختمت بخاتمة توصلت فيها إلى النتائج الخاصة بدراسة البنى الأسلوبية في رواية الموت في وهران.

وقد واجهتني صعوبات عدة لعل أهمها قلة المصادر والمراجع الخاصة بالدراسة الأسلوبية وتطبيقها على النص الروائي لما يتميز به من خواص بنائية.

قليلة هي الدراسات التي تناولت أسلوبية الرواية فاستندت في دراستي هذه على بعض الكتب: **الخطاب الروائي لميخائيل باختين** ، **أسلوبية الرواية مدخل نظري لحميد لحمداني**، و **أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ لإدريس قصوري**، **بلاغة السرد في الرواية العربية لإدريس الكريوي** إضافة إلى بعض الدراسات التي تقربت من هذا المجال الأدبي.

وفي الأخير أقدم شكري الجزيل وامتناني الوفير للأستاذ المشرف الدكتور بولخراص محمد الذي أعطاني الكثير من وقته وقدم لي يد العون والتشجيع، كما أشكره على ما بذله من جهد في قراءة هذا العمل، وما أمدني به من توجيه ومتابعة مستمرة فجزاه الله عني كل خير.

تيارت في: 2019/01/15.

الطالبة: آسية دعنون.

مَدْخَلٌ

الرواية الجزائرية. .كرونولوجيا التطور

- ✓ تمهيد:
- ✓ الجذور الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية
- ✓ بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المعاصرة
- ✓ الروايات الجزائرية الصادرة من1990إلى1995
- ✓ الروايات الجزائرية الصادرة من1996-2000
- ✓ الروايات الجزائرية الصادرة ما بين2001-2005.
- ✓ الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2006-2010
- ✓ الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2011-2015
- ✓ أنماط الرواية الجزائرية
- ✓ أجناسية الرواية الجزائرية
- ✓ تفاعل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الشعر

المدخل
الرواية الجزائرية المعاصرة..كرونولوجيا التطور

تمهيد:

تبوأت الرواية بكل أنواعها صدارة الإنتاج الأدبي المعاصر؛ إذ أصبحت فنا فاعلا بجملة تأثيراته يعاين ماهية وجود الإنسان ويبث واقعه المتأزم. كما تمثل الرواية في العصر الراهن شكلا أدبيا مفتوحا على كل التجارب الإنسانية؛ لما تتميز به من انسيابية ومرونة تجعلانها قادرة على استيعاب التقنيات السردية الحديثة ومختلف الفنون الأدبية الأخرى. والرواية كما هو معروف فن غربي بامتياز، انتقل إلى الساحة الأدبية العربية مطلع القرن الماضي بشكلها البسيط؛ ثم بدأت تتطور على يد عصبة من الكتاب الروائيين العرب خاصة بعد خمسينيات القرن الماضي لتنتقل كغيرها من الفنون المستحدثة على الساحة الإبداعية الجزائرية.

1 - الجذور الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

إن البحث في النشأة الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية يرغمنا على الاستفسار عن ظهور أول رواية جزائرية، وسنحاول فيما يلي أن نتعرض إلى هذا الفن في بلادنا، فهل هي "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة باعتبارها استوفت الشروط الفنية لبناء النص الروائي؟ أم أنها "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو والتي سبقتها زمنيا؟ أم هي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" للأمير مصطفى التي تعد نصا قارب –على الأقل– البنية الروائية في مجملها؟

يذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد أن أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية هي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" من تأليف محمد بن براهيم "الأمير مصطفى" سنة

1848 أو على الأقل قريبة من الجنس الروائي بدرجة من الدرجات اعتمادا على ظهورها المبكر مقارنة بظهور أول نص روائي عربي[1].

ويتجه رأي آخر إلى أن البداية الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية هي غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو سنة (**1947**) والتي تحوي بعض خصائص النص الروائي.في حين يرجح أغلب الباحثين أن رواية ريح الجنوب سنة (**1971**) لعبد الحميد بن هدوقة وما تتميز به من بناء فني على مستوى الشخصيات والزمان والمكان باكورة التجربة الروائية الجزائرية الناضجة[2].

وقد عرفت فترة السبعينات من القرن الماضي (**1970-1980**) بعقد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية نظرا للإنتاج الروائي الذي فاق إنتاج الفترات السابقة [3]، ثم ظهرت بعد ذلك رواية ريح الجنوب وروايات أخرى منها اللاز للطاهر وطار(**1974**) إذ تعد من الإنجازات الفنية الجريئة التي طرحت قضية الثورة الجزائرية[4].

ومع منتصف الثمانينات برزت بعض الروايات الواقعية ذات الوظيفة السياسية النقدية التي عالجت موضوع الديمقراطية والحرية الفكرية خلافا للرواية الثورية في فترة السبعينيات[5].

1ــ ينظر: عبد القادر شرشار، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد:2، مارس 2005، ص.ص 165، 166.

2ــ ينظر: فايد محمد، الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية..النشأة والتطور، مجلة المعيار، المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد2، 2010، ص125-127.

3ــ ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا) دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989،ص24.

4ــ ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص90.

5ــ ينظر: جعفر يايوش، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية، ضمن: مجموعة من المؤلفين، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب، الجزائر، د.ط، 2005،ص.ص 8-9.

وقد بلغت الأعمال الروائية خلال خمس وعشرين سنة (**1970-1994**) أكثر من ثلاثين عملا روائيا باختلاف مستويات واقعيتها واتجاهاتها الفكرية ومستوياتها الفنية [1]، لتظهر موجة روائية مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات؛ تحررت فيها من الرواية الكلاسيكية وهي رواية المعارضة لإيديولوجيا السلطة والنظر في الواقع الاجتماعي بعد التحولات الطارئة على نظام الحكم الجزائري بزوال النظام الاشتراكي، وبذلك كانت الرواية الجزائرية تساير الواقع وتعبر عن أحداثه، وكأنها حاجة اجتماعية أكثر منها فنية لتخرج رواية التسعينيات مركزة على المضمون أكثر من الشكل الفني[2].

2 - بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المعاصرة:

رغم كون بعض الدراسات قد تناولت هذه العناوين بالدراسة إلا أنه من الضروري التنويه لمثل هذه المؤشرات الخاصة بالوضع الكمي للرواية الجزائرية المعاصرة، باعتبار أن الرواية التي سنشتغل عليها رواية جزائري تنتمي إلى فترة المعاصرة، وقد يكون لذلك علاقة بالتحليل الأسلوبي لنص الرواية المتمثلة في: الموت في وهران للحبيب السايح.

أ-الروايات الجزائرية الصادرة من1990إلى1995:

المؤلف	عنوان الرواية	تاريخ صدورها
إبراهيم سعدي	النخر	**1990**
عبد الجليل مرتاض	عقاب السنين	**1990**
حفناوي زاغر	ضياع في عرض البحر	**1990**
العربي حاج صحراوي	أحلام الغد	**1991**

1ــ ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص241.

2ــ ينظر: جعفر يايوش، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية، ص.ص9-10.

رشيد بوجدرة	فوضى الأشياء	**1991**
رابح خدوسي	الغرباء	**1992**
خليفة قرطبي	تماسيح المدن المنسية	**1992**
حفناوي زاغر	الزائر	**1992**
عبد الحميد بن هدوقة	غدا يوم جديد	**1993**
زهور ونيسي	لونجا والغول	**1993**
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	**1993**
عبد العزيز غرمول	مقامة ليلية	**1993**
حفناوي زاغر	الفجوة	**1993**
واسيني الأعرج	رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	**1993**
رشيد بوجدرة	تيميمون	**1994**
أمين الزاوي	السماء الثامنة	**1994**
الطاهر وطار	الشمعة والدهاليز	**1995**

يلاحظ المتتبع لهذا الجدول أن عدد الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية في الفترة الممتدة ما بين (**1990-1995**) يقارب عشرين رواية، دلالة على تزايد الإنتاج الروائي العربي في الجزائر.

ب-الروايات الجزائرية الصادرةمن1996-2000.

فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	**1997**

محمد ساري	البطاقة السحرية	**1997**
الحبيب السايح	ذاك الحنين	**1997**
واسيني الأعرج	سيدة المقام	**1997**
جيلالي خلاص	عواصف جزيرة الطيور	**1998**
أحلام مستغانمي	فوضى حواس	**1998**
بشير مفتي	المراسيم والجنائز	**1998**
عمارة لخوص	البق والقرصان	**1999**
فضيلة الفاروق	مزاج مرهقة	**1999**
إبراهيم سعدي	فتاوى زمن الموت	**1999**
واسيني الأعرج	حارسة الظلال	**1999**
جيلالي خلاص	الحب في المناطق المحرمة	**2000**
احميدة عياشي	متاهات ليل الفتنة	**2000**
عبد الملك مرتاض	مرايا متشظية	**2000**
زهرة ديك	بين فكي وطن	**2000**
عز الدين جلاوجي	سرادق الحلم والفجيعة	**2000**
عز الدين جلاوجي	الفراشات والغيلان	**2000**
بشير مفتي	أرخبيل الذباب	**2000**

يتضح من خلال هذه الدراسة الإحصائية للرواية الجزائرية أنها تكاد تكون العدد نفسه للفترة السابقة، أي حوالي عشرين رواية؛ ولعل ذلك راجع إلى الأوضاع السياسية الصعبة التي عاشها روائيو العشرية السوداء.

ج – الروايات الجزائرية الصادرة ما بين2001–2005.

سعيد هوارة	الشمس في علبة	**2001**
كمال بركاني	امرأة بلا ملامح	**2001**
جميلة زنير	تداعيات امرأة قلبها غيمة	**2001**
عبد الوهاب بن منصور	قضاة الشرف	**2001**
عبد الجليل مرتاض	دموع وشموع	**2001**
حبيب مونسي	متاهات دوائر الفتنة	**2001**
محمد مفلاح	المخاض	**2001**
واسيني الأعرج	ذاكرة الماء	**2001**
الخير شوار	حروف الضباب	**2002**
لحيلح عبد الله عيسى	كراف الخطايا	**2002**
الأزهر عطية	اعترافات حامد المنسي	**2002**
الطاهر وطار	الولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي	**2002**
أحلام مستغانمي	عابر سرير	**2002**
محمد ساري	الورم	**2002**

مرزاق بقطاش	دم الغزال	**2002**
زهرة ديك	في الجبة لا أحد	**2002**
الحبيب السايح	تماسخت..دم النسيان	**2002**
الحبيب السايح	تلك المحبة	**2002**
فضيلة الفاروق	تاء الخجل	**2002**
ياسمينة صالح	بحر الصمت	**2002**
ياسمينة صالح	أحزان امرأة من برج الميزان	**2002**
إبراهيم سعدي	بوح الرجل القادم من الظلام	**2002**
حبيب مونسي	على الضفة الأخرى من الوهم	**2002**
محمد مفلاح	الكافية والوشام	**2002**
أمين الزاوي	وحشة اليمامة	**2002**
أمين الزاوي	يصحو الحرير	**2002**
بشير مفتي	شاهد العتمة	**2002**
واسيني الأعرج	المخطوطة الشرقية	**2002**
واسيني الأعرج	شرفات بحر الشمال	**2002**
رشيد حوازم	قدم الحكمة	**2003**

عمر بوذيبة	قبر يهودي	**2003**
زرياب بوكفة	غدا يوم قد مضى	**2003**
ربيعة مراح	النغم الشارد	**2003**
عبد الملك مرتاض	الحفر في تجاعيد الذاكرة	**2003**
عز الدين جلاوجي	رأس المحنة **1+1=0**	**2003**
مرزاق بقطاش	يحدث مالا يحدث	**2004**
إبراهيم سعدي	بحثا عن آمال الغبريتي	**2004**
حبيب مونسي	مقامات الذاكرة المنسية	**2004**
واسيني الأعرج	طوق الياسمين	**2004**
محمد حيدار	الرحيل إلى أروى	**2005**
عبد الوهاب بن منصور	فصوص التيه	**2005**
عبد الملك مرتاض	وادي الظلام	**2005**
عبد الجليل مرتاض	أنتم الآخرون	**2005**
عبد الجليل مرتاض	لا أحب الشمس في باريس	**2005**
عبد العزيز غرمول	زعيم الأقلية	**2005**
عبد العزيز غرمول	عام **11** سبتمبر..ما لم يحدث في أمريكا	**2005**
فضيلة الفاروق	اكتشافات الشهوة	**2005**

عز الدين جلاوجي	الرماد الذي غسل الماء	**2005**
محمد مفلاح	الوساوس الغريبة	**2005**
بشير مفتي	أشجار القيامة	**2005**
واسيني الأعرج	كتاب الأمير..مسالك أبواب الحديد	**2005**
أمين الزاوي	الرعشة	**2005**

عرف الإنتاج الروائي في الفترة الممتدة ما بين (**2000-2005**) تزايدا كميا لعدد الروايات الصادرة في هذه الفترة، والتي يكاد يتضاعف عن عدد الروايات في الفترات السابقة، فقد يتجاوز خمسا وخمسين رواية؛ وهو دليل على الترف الإبداعي الذي صاحب الترف الاقتصادي والاستقرار السياسي السائد في هذه الفترة بعدما عرفه الروائي الجزائري قبل ذلك.

د- الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2006-2010

عثمان سعدي	وشم على الصدر	**2006**
رابح بوشارب	قراط العرس	**2006**
عبد الجليل مرتاض	ما بقي من نعومة أظفار الذاكرة	**2006**
عمارة لخوص	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	**2006**
ياسمينة صالح	وطن من زجاج	**2006**

الحاج بونيف	ما وراء الأكمة	**2007**
سعيد بوطاجين	أعوذ بالله	**2007**
سعيد شمشم	وداعا للشمال	**2007**
امحمد علوط	حياة للغير	**2007**
مالكي حليمة	من وحي الألم	**2007**
مصطفى نطور	عام الحبل	**2007**
حميد عبد القادر	مرايا الخوف	**2007**
احمد بن محمد باكلي	حديث الصمت	**2007**
علي فضيل العربي	الينابيع الزرق	**2007**
محمود بن حمودة	خواطر مجروحة	**2007**
عمر البرناوي	الولادة الثانية	**2007**
أحمد زغب	المقبرة البيضاء	**2007**
عائشة نمري	أجراس الشتاء	**2007**
بوفاتح سبقاق	الإعصار الهادئ	**2007**
عيسى شريط	الكائن الذي يشبه المدينة	**2007**
آمال بشيري	العالم ليس بخير	**2007**
محفوظ كحوال	الحلاج وزغاريد الدماء	**2007**
إيميليا فريحة	إلى أن نلتقي	**2007**
حسين علي	صاحبة الرداء الأخضر	**2007**

زهور ونيسي	جسر للبوح وآخر للحنين	**2007**
الأزهر عطية	الروابي الجميلة	**2007**
امحمد حيدار	الرحيل إلى أروى	**2007**
ربيعة مراح	الشاذ	**2007**
سعيد هاشمي	عاشق النور	**2007**
محمد ساري	الغيث	**2007**
الطاهر وطار	الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء	**2007**
بنور عائشة	اعترافات امرأة	**2007**
خفناوي زاغر	نشيج الجراح	**2007**
حفناوي زاغر	خطوات في الاتجاه الآخر	**2007**
بشير مفتي	بخور السراب	**2007**
كمال قرور	التراس ملحمة الفارس الذي اختفى	**2008**
احميدة عياشي	متاهات ليل الفتنة	**2008**
عز الدين ميهوبي	اعترافات اسكرام	**2008**
فيصل الأحمر	أمين العلواني	**2008**
عز الدين ميهوبي	اعترافات تامسيتي	**2008**

الحبيب السايح	مذنبون..لون دمهم في كفي	**2008**
محمد مفلاح	عائلة من فخار	**2008**
بشير مفتي	خرائط لشهوة الليل	**2008**
واسيني الأعرج	كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	**2008**
العيد بن عروس	رحلة طائر المواسم	**2009**
سعاد عويمر	أوراق الشجن	**2009**
خيري بلخير	نخلة تحت الوجع	**2009**
سعيد هاشمي	الاختراق	**2009**
سمير قسيمي	يوم رائع للموت	**2009**
سمير قسيمي	تصريح بضياع	**2009**
سمير قسيمي	هلابيل	**2009**
زهرة ديك	قليل من العيب يكفي	**2009**
بنور عائشة	سقوط فارس الأحلام	**2009**
أمين الزاوي	شارع إبليس	**2009**
واسيني الأعرج	أنثى السراب	**2009**
أحمد حمدي	حومة الطليان	**2010**
ربيعة جلطي	الذروة	**2010**

عمارة لخوص	القاهرة الصغيرة	**2010**
فضيلة الفاروق	أقاليم الخوف	**2010**
ياسمينة صالح	لخضر	**2010**
بشير مفتي	دمية النار	**2010**
محمد مفلاح	شعلة المايدة	**2010**
محمد مفلاح	انكسار	**2010**
واسيني الأعرج	البيت الأندلسي	**2010**

الملاحظ على هذه الدراسة أن عدد الروايات الجزائرية خلال هذه الفترة في تزايد مستمر والبالغ عددها أكثر من ستين رواية مما يفسر استحواذ هذا الجنس التعبيري على بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

ه- الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2011-2015.

واسيني الأعرج	جملكية آرابيا	**2011**
واسيني الأعرج	مرايا الضرير	**2011**
مرزاق بقطاش	رقصة في الهواء الطلق	**2011**
عز الدين جلاوجي	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	**2011**
واسيني الأعرج	أصابع لوليتا	**2012**
أمين الزاوي	لها سحر النحلة	**2012**
واسيني الأعرج	رماد الشرق (خريف	**2012**

	نيويورك الأخير)	
بشير مفتي	غرفة الذكريات	**2012**
ياسين حامد	سفيرة من الريف	**2012**
ديهية لويز	أسنان جسد يسكنني	**2012**
علي قادر	الأرض	**2012**
سعيد شمشم	رجل أفرزه البحر	**2012**
عبد القادر شرابة	نصف وجهي المحروق	**2012**
نوال جعفر	الفحيح والشرك وطقوس الدم	**2012**
علاوة كوسة جبالي	بلقيس	**2012**
فيصل الأحمر	ساعة حب ساعة حرب	**2012**
بومدين الجيلالي	جلسات الشمس	**2012**
إبراهيم وطار	مقابر الياسمين	**2012**
محمد مفلاح	هوامش الرحلة الأخيرة	**2012**
سفيان مخناش	لا يترك في متناول الأطفال	**2012**
بشير مفتي	أشباح المدينة المقتولة	**2012**
صفاء	جيناتهم جنوب	**2012**
حشلاف خليل	عاصفة الجن	**2012**

سارة النمس	الحب بنكهة جزائرية	**2012**
هاجر قويدري	نورس باشا	**2012**
منى بشلم	تواشيح الورد	**2012**
سمير قسيمي	الحالم	**2012**
أمين الزاوي	حادي التيوس	**2012**
ربيع جلطي	نادي الصنوبر	**2012**
أحلام مستغانمي	الأسود يليق بك	**2012**
حميد عبد القادر	توابل المدينة	**2013**
واسيني الأعرج	مملكة الفراشة	**2013**
مالكي حليمة	وداعا أيتها العيون الوردية	**2013**
منى بشلم	أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية	**2013**
أمين الزاوي	نزهة الخاطر	**2013**
ربيعة جلطي	عرش معشق	**2013**
أمين الزاوي	الملكة	**2014**
الحبيب السايح	الموت في وهران	**2014**
محمد مفلاح	شبح الكليدوني	**2015**
محمد رفيقي طيبي	الموت في زمن هش	**2015**

مصطفى نطور	عام الحبل	**2015**
عمر بوذيبة	عبق الأنثى..رائحة الأرض	**2015**
أمين الزاوي	قبل الحب بقليل	**2015**
هاجر قويدري	الرايس	**2015**
زهور ونيسي	غريدة المساء	**2015**
ربيعة جلطي	حنين بالنعناع	**2015**

إن استقراء هذا الجدول يبين أن الرواية الجزائرية الصادرة في الفترة المعاصرة (**2011–2015**) لازلت تنحو المنحى التصاعدي نحو التطور الكمي. مما يفسر الظروف المساعدة على الإبداع الروائي الذي يكاد يساير زمن السرعة وزمن التطور على جميع الأصعدة، وكأنه استقراء لواقع يتطور بسرعة فائقة تتماشى مع الواقع المعيش.

3 -أنماط الرواية الجزائرية

أ – الحديثة:

قبل أن نبدأ في الحديث عن اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة في بلادنا؛ ارتأينا أن نقدم مسحا للدراسات الجزائرية النقدية التي تطرقت إلى تصنيف أنماط الرواية الجزائرية التقليدية لنتخذه منطلقا لنا. وقد عرف النص الروائي الجزائري عبر مساره التاريخي، عدة تصنيفات وفق رؤية وأسلوب يتوافقان مع الفترة والاتجاه السائدان، حيث عالجت الرواية الجزائرية منذ انطلاقتها بداية سنوات السبعينات مختلف الإشكالات الاجتماعية والسياسية والثقافية؛ إذ يلفي المتتبع لمسارها مجموعة من النصوص الروائية «متعددة

الاتجاهات والرؤى القومية والإنسانية، وبالتالي يمكن الوقوف على عدد لا يستهان به من التيمات»[1] ذات المسحة التاريخية، والمذهبية والسياسية الإيديولوجية.

وقضية التصنيف الروائي لم يفصل فيها بشكل نهائي؛ ذلك أنه «يستند إلى إشكالية أكبر وهي عجز النقد العربي –حتى الآن– عن إبداع نظرية أجناسية عربية تقف عند مسائل تشكل الجنس الأدبي، وعوامل ظهوره وتطوره، الأمر الذي أفضى إلى الاختلاف في تعريف "الجنس الأدبي" »[2]، وتبقى هذه المسألة مطروحة إلى يومنا هذا خاصة وأن «الروائيين أنفسهم غير قادرين على تصنيف نوع كتاباتهم، و يجزمون فيها بـــ:نعم أو لا»[3]، وبذلك تباينت التصنيفات الروائية في الخطاب النقدي العربي.

وقد كان نصيب هذه الإشكالية التصنيفية الروائية من البحث والتداول في النقد الجزائري قليلا، فلم يقف عنده النقاد مطولا بل كانت إشارات عابرة لم تستوف دراسات كاملة حولها، فقد وردت إشارة «لعبد الملك مرتاض في كتابه "نظرية الرواية" الذي نبه على الاضطراب الناتج عن اختلاف التصنيفات الروائية»[4].

ولعل ما قدمه واسيني الأعرج في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" يعد من أهم الأعمال النقدية في هذا المجال، حيث صنف الرواية الجزائرية وفقا للمعايير التالية:

1ـــ الحبيب مصباحي، الواقعة التراجيدية في الرواية الجزائرية قراء خلافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،2011، ص38.

2ـــ ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008، ص.ص 11- 12.

3ـــ هند سعدوني، الرواية صورة تشكيلية-إنتاجية النصوص، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، مجلد12، ص841.

4ـــ ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص16.

- الاتجاه الإصلاحي:

مثل هذا الاتجاه العديد من الروايات الجزائرية والتي من بينها رواية "غادة أم القرى" لرضا حوحو الذي تبنى الموقف الإصلاحي في تبيان تراجع دور المرأة وقيمتها الاجتماعية لتصبح رمزا للإقطاع.

- الاتجاه الرومانتيكي:

هناك العديد من الروايات الجزائرية التي واكبت الحركة الرومانتيكية والتي من بينها رواية "ما لا تذروه الرياح " لمحمد عرعار؛ وقد عالجت قضية الثورة الوطنية والشخصية الوطنية وإشكالات الغربة، والنظرة الانفعالية للمرأة؛ وبذلك تشتت الرواية بين هذه المواضيع و لم تنحصر في تيمة الثورة التحريرية[1].

-الاتجاه الواقعي النقدي:

عرفت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في ظل هذا الاتجاه بساطة البناء؛ وابتعدت عن الأساليب الغربية المعقدة مما جعلها تغيب تقنيات الرواية الجديدة؛ معتمدة حضور الموضوع الروائي بقوة. ومن هذه الروايات التي تبنت هذا الاتجاه رواية "الحريق" لنور الدين بوجدرة، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش.

- الاتجاه الواقعي الاشتراكي:

يقوم هذا الاتجاه على تصوير العلاقات القائمة بين الشخص والمجتمع ومختلف البنى الاجتماعية ومآل الشخصية المتصارعة مع المجتمع، ومن بين روايات هذا الاتجاه: "العشق والموت في الزمن الحراشي"، "الزلزال"، "الحوّات والقصر" للطاهر وطار[2].

1ــ ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص124 وما بعدها.

2ــ ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص344 وما بعدها.

وقد أورد الباحث جعفر يايوش مقالا بعنوان "إشكالية تصنيف الرواية الجزائرية التسعينية" يتكون من بعض الصفحات ضمن كتاب "أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر"؛ غير أنه لم يوضح المرجعية في تصنيفه لهذه النصوص الروائية؛ فيصنف مثلا رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) ضمن الرواية الإباحية، ويصنف روايات: (النخر) لإبراهيم سعدي، و(مأوى جان دولان) لعمر بن قينة، و(تماسيح المدن المنسية) لخليفة قرطبي، و(متاهات الدوائر المغلقة) للحبيب مونسي ضمن الرواية الواقعية؛ لكنه لم يبين مؤشرات هذا الاتجاه[1].

كما لم يتخلف الباحثون الجزائريون في الفترة المعاصرة عن تصنيفات الرواية الجزائرية، إذ نجد الباحث محمد فايد وما قدمه من خلال عمله الأكاديمي [*]، والذي نوه فيها على ضرورة تقديم «عمل يصنف الرواية الجزائرية، استنادا إلى محمولاتها وشكلها، لأن النص الروائي الجزائري لم تحدد اتجاهات الكتابة فيه منذ سنوات رغم تطوره الكمي»[2].

تناول الباحث محمد فايد بعض الأعمال النقدية التي أثارت قضية تصنيف الرواية الجزائرية؛ ومن تلك الأعمال الدراسة التي قدمها محمد مصايف والموسومة بـــ "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" الصادرة **سنة1983**، والتي «تعد الإسهام النقدي الجزائري الأول في حقل تصنيف الرواية الجزائرية»[3].

كما أشار محمد فايد في دراسته إلى أهم التصنيفات الروائية لدى محمد مصايف وهي كالآتي:

1ـــ ينظر: جعفر يايوش، إشكالية تصنيف الرواية الجزائرية التسعينية، ص11.

*ـــ وهي رسالة دكتوراه قدمها سنة 2013- 2014، بجامعة بلعباس.

2ـــ محمد فايد، الرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر، اتجاهاتها وقضاياها الفنية (1990-2010)، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2013-2014، ص أ.

3ـــ محمد فايد، الرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر، مخطوط دكتوراه، ص51.

الرواية الإيديولوجية: ويدخل ضمن هذا الاتجاه روايتي (اللاز) و(الزلزال) للطاهر وطار.

الرواية الهادفة: وتضمن هذا الاتجاه: رواية (نهاية الأمس)لعبد الحميد بن هدوقة، (نار ونور)لعبد الملك مرتاض، ورواية (الشمس تشرق على الجميع) لإسماعيل غموقات.

الرواية الواقعية: وصنف ضمنها رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، و(طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش.

رواية التأملات الفلسفية: ودرس هذا الاتجاه رواية (الطموح) لمحمد عرعار العالي.

رواية الشخصية: وفي هذا الاتجاه وردت رواية (ما لا تذروه الرياح) لمحمد عرعار العالي[1].

وقد أقام محمد مصايف عمله التصنيفي هذا وفقا «لموقف المؤلف ومضمون العمل مطية يبرر من خلالها ما يذهب إليه، فهو عندما صنف روايات وطار ضمن الرواية الإيديولوجية وأكد انتماء أعماله الإبداعية إلى تيار الواقعية الاشتراكية مثلا اتخذ من كلمة المؤلف التي صدر بها روايته (اللاز) معيارا أجاز له ما فعل »[2]. وبذلك كان هذا العمل النقدي مساهمة واضحة في المدونة النقدية الجزائرية.

كما يصنف محمد فايد اتجاهات الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في الفترة الممتدة ما بين (**1990-2000**) معتمدا في ذلك «السمة الغالبة على كل نص مضمونية كانت أو شكلية»[3]، وعليه فقد صنف النصوص الروائية المختارة وفق الاتجاهات التالية:

1 - رواية استحضار التاريخ: وتضمن هذا الاتجاه:

1ـــ ينظر: محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1983، ص11.

2ـــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص52.

3 ـــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص59.

أ – رواية استحضار التاريخ الوطني: ويشير هاهنا إلى طريقة الروائي في استحضار التاريخ بين ثنايا نصه الروائي؛ إذ «يهدف إلى المزاوجة بين ما هو تاريخي وما هو متخيل بغية تشييد معمار روائي نسقه الأساس البعد الجمالي والسعي الحثيث لتلمس مواطن الخلل في التاريخ السلطوي »[1]، وبذلك يختلف عن طريق المؤرخ في سرد الأحداث التاريخية.

وأشار في هذا الشق إلى عينة من النصوص الروائية الجزائرية التي برزت فيها سمة استحضار التاريخ الوطني وهي:

«ذاكرة الجسد (**1993**) لأحلام مستغانمي، مذنبون..لون دمهم في كفي(**2008**) للحبيب السايح، شارع إبليس (**2009**) لأمين الزاوي»[2].

وقد وقع اختيار الباحث على هذه النصوص ليس لأنها الوحيدة التي تستحضر التاريخ وإنما لتأكيد استمرار حضوره في الرواية الجزائرية[3].

ب –الرواية التاريخية: يرى الباحث أن كتابة الرواية التاريخية «لم تسجل حضورها في الكتابة الروائية الجزائرية باستثناء نص»[4]للروائي واسيني الأعرج من (كتاب الأمير).

2 - رواية الأنا: وفي هذا الاتجاه اشتغل الباحث على نموذجين جزائريين لتوضيح تقاطع الرواية مع السيرة الذاتية وهما (الحفر في تجاعيد الذاكرة) لعبد الملك مرتاض، و(الولادة الثانية) لعمر البرناوي، وليستا الروايتين الوحيدتين اللتين تتقاطعان مع السيرة الذاتية، بل هناك روايات جزائرية أخرى[5].

1ــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ص64.

2ــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص73.

3ــ ينظر: محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص73

4ــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص80.

5ــ ينظر: محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص109.

3 - رواية الخيال العلمي: يعرف هذا الاتجاه ندرة واضحة في النصوص الروائية الجزائرية إذ «لا يكاد عددها يتجاوز أصابع اليد الواحدة، والأمر نفسه يقال عن كتاب هذا اللون من الرواية»[1].

إن العينة المختارة في هذا الاتجاه هما: روايتا (أمين العلواني) لفيصل الأحمر، و(جلالته الأب الأعظم) للحبيب مونسي.

وتناول عبد الملك مرتاض من خلال كتابه نظرية الرواية تصنيفات للرواية العربية لكن دون ذكر التفصيلات حولها «رواية الوثائق والرواية المسلسلة والرواية الغرامية ورواية الجنس ورواية الطفل، والرواية النفسية... وما لا يكاد يحصى من هذا الجنس الأدبي»[2].

في حين كانت هناك دراسات أخرى عبارة عن تيمات يندرج ضمنها عنوان رواية أو أكثر، فقد سميت الروايات المكتوبة في فترة التسعينيات بأدب المحنة والاستعجال، والتي تعددت تسمياته كأدب العشرية السوداء، عشرية الدم، سنوات الجمر، سنوات المحنة، العشرية الحمراء لتعبر هذه المفاهيم عن فترة صعبة عاشها المجتمع الجزائري عموما والأديب الجزائري خصوصا. ومن النماذج الروائية التي واكبت هذه الفترة وعبرت عن أوضاعها رواية "ضياع في عرض البحر" لحفناوي زاغر، سنة **1990**، ورواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج سنة **1990**، ورواية "الإسلاميون بين السلطة والرصاص" لحميدة العياشي، سنة **1992**، ورواية "لونجة والغول" لزهور ونيسي، سنة **1993**، ورواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، سنة**1993**[3].

1ــ محمد فايد، الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مخطوط دكتوراه، ص153.

2ــ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث تقنيات في السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط،1998، ص44

3ــ ينظر: شريط نورة، تطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة (1970-2009)، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014- 2015، ص24.

ومصطلح المعاصرة الذي ارتبط بالرواية الجديدة لم يكن الملازم الوحيد لها، إذ أطلقت عليها عدة تسميات منها: «رواية اللارواية ***Anti Novel***، والرواية التجريبية ***Experimental Novel***، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية والرواية الجديدة ***New Novel***.»[1] ومما لاشك فيه أن تعدد التسمية يعود إلى تنوع الفضاءات التي تندرج ضمنها الرواية باعتبارها تتمرد على التصنيف والتحديد.

4 - أجناسية الرواية الجزائرية المعاصرة:

تتسع الرواية لمفهوم تداخل الأنواع الأدبية وغير الأدبية أيضا؛ وهذا ما جعلها تتجاوز تحديدها كنوع أو جنس أدبي لما أصبحت عليه؛ فهي تمثل خطاب المتناقضات بكل ما يحمله ومن هنا أطلق إدوارد الخراط –وهو من النقاد العرب– عليها اسم الكتابة عبر النوعية و«هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه قصة، مسرحا، شعرا...أو منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما وعمارة »[2]، فالباحث هاهنا لا يلغي الأنواع الأدبية بل يقر بتداخل الأجناس ضمن الفن الروائي.

5 -تفاعل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الشعر:

عرفت الرواية تقاطعا مع الشعر لكونها فنا انفتح على مختلف الفنون والأنواع؛ خاصة في ضوء الرؤية الحداثية التي تحولت من خلالها الرواية إلى كتابة هجينة قابلة للتفاعل مع الأجناس الأخرى؛ بل ومن «أبرز مظاهر التداخل بين الرواية وسائر الأنواع الأدبية كان مع الشعر وهذا ما يفسره تحول الكثير من الشعراء إلى روائيين»[3].

1ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ط43، سبتمبر2008، ص14.

2ــ محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، مجلد12، ص 427.

3ــ محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ص437.

ومن أبرز الأعمال الأدبية التي «هدمت الحدود بين الرواية والشعر ثلاثية أحلام مستغانمي التي تضم كل من رواياتها "ذاكرة الجسد **1993**"، و"فوضى الحواس **1998**"، و"عابر سرير **2003**"»[1]، والملاحظ على هذه الثلاثية أن هذا التداخل بين الشعر والنثر أحدث نصا جماليا مفعما بالإيقاع الناتج عن التشكيلة اللغوية للروايات الثلاث.

وبذلك تجاوزت ثلاثية أحلام مستغانمي لغة خطاب التواصلية إلى لغة جمالية مكثفة تجمع بين المتنافرات وتوظف الرمز والأسطورة وتقنية القناع توظيفا فنيا؛ يجعل من رواياتها نصوصا شعرية بالدرجة الأولى [2].فقد امتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية لتشكل إيقاع الخطاب الروائي في ثلاثيتها، فمثلا في قولها:

"ولم تقتله قناعاته هذه المرة...قتلته هويته فقط.!

نخب ضحكته سكرت ذلك المساء.

نخب نبرته المميّزة التي لا يشبهها صوت.

نخب حزنه المكابر أيضا ..ذلك الذي لا يعادله حزن.

نخب رحيله الجميل .. نخب رحيله الأخير.

بكيته ذلك المساء..

يلاحظ أن هذا المقطع لغته مشحونة بطاقة انفعالية تعكس طبيعة التجربة الروائية لأحلام مستغانمي فلاءمت بين اللغة وطبيعة المفاهيم التي تضمنها نصها: **"**تستطيع اللغة أن تمجدها، لكنّها تظلّ عاجزة عن التعبير عنها **"**لأنّ الحزن والسعادة والحب والجمال

1ــ يحيى الشيخ صالح، ثلاثية أحلام مستغانمي شعرية الرواية وأنثوية الشعر، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية، ص904.

2ــ ينظر:طويل الزهرة، الأخضر بن السايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى حواس، عابر سرير)، مجلة آفاق العلمية، الجزائر، العدد 11، جوان 2016، ص109.

والحرية والوطن مصطلحات يفوق التعبير عنها اللغة العادية الإبلاغية، فكلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة -تقول الروائية:

"في مساء الولع العائد مخضبا بالشحن .يصبح همك كيف

تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطل فتيله الموقوت

دون أن تتشظى بوحا.

بعنف معانقة بعد فراق، تودّ لو قلت" أحبك، كما لو تقول" مازلت مريضا بك"

تريد أن تقول كلمات متعذرة اللفظ، كعواطف تترفع عن التعبير.

كمرض عصي على التشخيص[1]"

ونظرا لكون هذه الأعمال يصعب تصنيفها فهي تلقي بالقارئ خيبة تفوق أفق توقع القارئ على أنها «عمل روائي يتراح نحو الشعر، أو شعر يتراح نحو الرواية..لو لا أن قصيدة المبدع تحسم الأمر وتقطع الحيرة، على مستوى التحديد المبدئي وليس على مستوى التحليل الشامل »[2]. والشعرية –كما يراها بعض النقاد المحدثين- مصطلح ينطوي ضمنه الشعر لما تتميز به من خصائص الشعر، وهذا ما ورد في ثلاثية أحلام مستغانمي: من شعرية الإيقاع، وشعرية التصوير، وشعرية الانزياح الدلالي وغيرها.

1ــ ينظر:طويل الزهرة، الأخضر بن السايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى حواس، عابر سرير) ص116.

2 ــ يحيى الشيخ صالح، ثلاثية أحلام مستغانمي شعرية الرواية وأنثوية الشعر، ص904.

الفصل الأول

الأسلوبية وعلاقتها بالدراسات اللغوية والنقد الأدبي.

- ✓ تمهيد
- ✓ حدود الأسلوبية
- ✓ الأسلوب لدى العرب القدامى
- ✓ الأسلوبية منهج نقدي نسقي
- ✓ اتجاهات الأسلوبية والممارسة النقدية
- ✓ بعض تطبيقات الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي
- ✓ الأسلوبية وصلتها بالعلوم الأخرى
- ✓ مجال الأسلوبية
- ✓ مستويات التحليل الأسلوبي
- ✓ المستوى الصوتي
- ✓ المستوى التركيبي
- ✓ المستوى الدلالي
- ✓ الانزياح وأهم مرتكزاته في الدراسات الأسلوبية
- ✓ مستويات الانزياح
- ✓ الأسلوبية في الدراسات العربية
- ✓ آليات التحليل الأسلوبي في الرواية
- ✓ المعجم المصطلحي لأسلوبية الرواية
- ✓ أسلوبية الرواية لدى ميخائيل باختين
- ✓ الفرق بين لغة الرواية والأشكال التعبيرية اللغوية الأخرى
- ✓ التعددية الأسلوبية في الرواية

الفصل الأول:
الأسلوبية وعلاقتها بالدراسات اللغوية والنقد الأدبي.

تمهيد:

تقوم القراءة النسقية على تحديد جهاز مفاهيمي خاص، وآليات إجرائية تبحث في مكنونات النص الأدبي من الداخل، مستعينة بخلفياتها المعرفية وأطرها المنهجية التي تبعد السياق الخارجي المحيط بالنص كصاحب النص والظروف المحيطة بإنتاج هذا النص ومضمون النص إلى حد ما. وتتعامل معه على أنه قوام لساني مغلق يحتاج إلى استنطاق بناه؛ أو هو لغة مشفرة تحتاج إلى استقراء نظامها لاستكناه مكونات النص الشكلية خاصة كون الشكل هو الفارق بين مضامين النصوص. ومن بين هذه المناهج النسقية المستحدثة نجد الأسلوبية، والتي كغيرها من المناهج النسقية اهتمت ببنية النص وشكله وشقه اللغوي الداخلي وما يميز هذا المنهج عن غيره من المناهج النسقية هو اهتمامه بالنصوص الأدبية الراقية. وسنحاول في هذا الفصل من بحثنا التعرف على هذا المنهج بشكل دقيق نظرا لهاجس التأصيل الذي يجده الطالب في مختلف المعارف النقدية؛ وكذا تعدد وتضارب الآراء حول أي قضية من القضايا النقدية خاصة المعاصرة حتى أننا سنتعرض لأهم الاتجاهات الأسلوبية نظرا لتعددها وتشعبها وكثرة الأعلام الذين اهتموا بهذه الاتجاهات والتعرف على دور هذه الاتجاهات في تحديد الإجراءات والآليات التي قاربت بها الأسلوبية النص الأدبي، وسنحاول أن نثبت تقاطع هذا المنهج مع مناهج أخرى وكيف أخذ منها كالبنيوية وعلم البلاغة، وعلم التواصل. كما أننا سنتطرق إلى قضية مهمة جدا والتي تتمحور في الإجابة عن هذا السؤال، هل الإجراءات النقدية الأسلوبية على الرواية هي نفسها على النص الشعري؟ باعتبار أن النص الشعري أكثر أدبية وانزياحا من النص السردي عادة.

1 -حدود الأسلوبية:

قبل الخوض في الحديث عن الأسلوبية لابد من الإشارة إلى مفهوم الأسلوب الذي يعد جزءا لا يتجزأ عن الأسلوبية. وقد توسع مفهومه منذ أن كان مدارا للدراسة، مما جعله غير محصور في تعريف واحد؛ ولهذا عرفه الباحثون تعاريف عدة حيث جمع فيلي ساندرز ***willy Sanders*** ثمانية وعشرين تعريفا للأسلوب في كتابه "نظرية الأسلوب اللسانية" ***Linguistische Stiltheorie*** بداية من تعريف بفون ***Buffon*** على أن الأسلوب هو الرجل وانتهاء بسوفينسكي؛ وقد وردت هذه التعريفات وفق بعض العناصر الخاصة بالأسلوب، والتي تجعل منه إضافة واختيارا وانحرافا [1] فالأسلوب إذن لم يخضع لتعريف جامع لكل مكوناته وخصائصه؛ بل تنوع بتنوع الاتجاهات التي تناولته.

مصطلح الأسلوب مأخوذ من الأصل اللاتيني ***Stylas*** بمعنى عود من مادة صلبة استخدم قديما كأداة للكتابة، ثم توسع مفهومه على أنه طريقة التعبير لدى كاتب معين [2] . أو أنه تلك «الطريقة الخاصة لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما »[3]، وبهذا اتسع مفهوم الأسلوب ليشمل الخصائص المميزة لفعل الكتابة لدى المرسِل. « والواقع أن الأسلوب بوصفه

1ــ ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير، الأردن، ط1، 2014، ص30.

2ــ ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1994، ص185.

3ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط2، 2010، ص35.

مفهوما نقديا لم يتمكن النقاد من استجلاء حقيقته، و لم ينتهوا فيه إلى أمر قاطع »[1]. كونه مرتبط بجانب وجداني من الإنسان.

كما يرى بعض الباحثين أن الأسلوب اختيار أو انتقاء، وبناء عليه تقوم الدراسة الأسلوبية التي تهتم بمجموع الاختيارات الخاصة بمنشئ معين لتتبع أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين. أما ريفاتير فينظر إلى الأسلوب على أنه قوة ضاغطة توجه إلى القارئ، بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وهكذا فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى المتلقي. وثمة رؤية أخرى ترى في الأسلوب مفارقة ***Departure*** أو انحرافا ***Deviation*** عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري ***Norm***. ورأي رابع يرى أن الأسلوب إضافة ***addition***، وبهذه الإضافة يتنقل الكلام من مرحلة التعبير المحايد/ غير المتأسلب إلى مرحلة التعبير المتأسلب. ورأي آخر يرى أن الأسلوب تضمين ***Connotation*** أي أن كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص أو الموقف. ويعتمد أصحاب هذه النظرة في تحليلهم الأسلوبي على دراسة العلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبيئتها وسياقها[2].

الأسلوب لدى العرب القدامى:

لم يتخلف العرب القدامى عن الاهتمام بالأسلوب والإحاطة بالجوانب التي تمسه حيث «حاول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى الحديث عن الأسلوب عند

1ــ أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص389.

2ــ ينظر: يوسف أبوالعدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص162.

معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، وقضية إعجاز القرآن الكريم »[1]. لتكون هذه المحاولات إشارات تطرق إليها مجموعة من العرب القدامى كانت «حول الأسلوب، وهذه الإشارات لا تعني أن هؤلاء النقاد قد بحثوا كل قضايا الأسلوب والأسلوبية؛ إنما هي معالم واضحة لها دور —ولو بشكل بسيط- في تاريخ الدراسات الأسلوبية »[2] والدراسات البلاغية التراثية والدراسات الإعجازية خير دليل على ذلك.

والمتتبع للنظريات النقدية الحديثة يجد أن كثيرا منها «لها جذور وأصول، أو على الأقل إشارات وإرهاصات في الفكر النقدي العربي القديم »[3] غير أنها لم تكتمل وتنضج لتصبح نظريات نقدية واضحة المعالم؛ لموسوعية الناقد العربي قديما، فهو يقدم مسائل متعددة ضمن عمله النقدي خاصة قضايا الشعر العربي كان تقريبا مدار الدراسات النقدية أو على الأقل استحوذ عليها؛ فراح العرب يبحثون في قضاياه المختلفة بين الأحسن والأجود والأقبح والأفضل والأبرع والأبلغ والأصوب وغيرها. ضمن معايير تعتمد على أحكام انطباعية يغلب عليها الذوق الشخصي غير المعلل في كثير من الأحيان.

ومن هؤلاء النقاد العرب ابن قتيبة (**ت276هـ/889م**) الذي ربط «بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال» [4]، فالأسلوب في رأيه يقيد بالمقام الذي يعرض فيه، وهذا الأخير يعكس الوضع الذي يقدم فيه؛ باعتبار أن المقام يحكم المقال.

1ـــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط2، 1427هـــ، 2010، ص11.

2ـــ المرجع نفسه، ص.ن.

3ـــ عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1992، ص 10.

4 -يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص.12.

ومن قضايا الأسلوب اهتمام العرب بطريقة صياغة مطلع القصيدة، حيث يرى ابن قتيبة؛ أنه يجب على الشاعر إجادة الاستهلال بذكر الديار والدمن والآثار وفيها يبكي ويستبكي، ويخاطب الربع، ويستوقف الرفيق، ليذكر أهل الديار السابقين [1]، ورغم أن كل الشعراء ينحون هذا النحو إلى أن الطريقة الأسلوبية في بناء المقدمة الطللية تختلف وتتباين من شاعر إلى آخر، فكل مبدع يأسلبها بطريقة معينة.

ويعد أيضا قدامة بن جعفر (**ت337هـ**) ممن أولى اهتماما بقضية الأسلوب أو الآداء الأسلوبي في الشعر؛ إذ يرى أنه ككل الصناعات والمعلوم أن الغرض من كل صناعة قيامها على أساس الجودة والكمال، والعاجز عن تحقيق م هذا المعيار من الشعراء يعد شاعرا ضعيفا[2].

كما أشار عبد القاهر الجرجاني (**ت471هـ**) إلى قضية الأسلوب خاصة نظرية النظم التي اكتملت معالمها معه، حيث تقوم هذه النظرية «على عدم المفاضلة بين اللفظ والمعنى، ومن ثم بين الفصاحة والبلاغة» [3] ويرجع ذلك إلى نظرته الشاملة؛ فهو لا يفصل بين البلاغة والفصاحة ولا بين اللفظ والمعنى ؛ إذ يجمع بينهما في قضية النظم التي تقوم على الملاءمة القائمة بين اللفظ والمعنى.ويعتقد الجرجاني «أن البلاغة في الأسلوب تنتهي إلى نظم الكلام وفق حاجة المعنى، وبذلك تتحقق المطابقة بينهما، ويكتسب اللفظ حسنه بصدق أدائه»[4]، فبلاغة القول تكمن في حسن سبكه بغض النظر عن الألفاظ والمعاني.

---

1 -ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، ج1، ص75.

2- ينظر:قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص.ص 3، 4.

3 - أحمد بن كمال باشا، حامد القنيبي، رسالة في تحقيق معنى النظم والصياغة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، طبعة العددان 71،72، 18رجب، 1406هـ، ص177.

4 - أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط12، د.ت، ص 173.

ومن دارسي اللغة الذين اهتموا بهذا المجال نجد جلال الدين السيوطي (ت**911هـ/1505م**) الذي يرى أن صياغة الأ سلوب تكمن في تضمنه لبعض الخ صائص اللغوية المتمثلة في: الالتفات، والاكتفاء...[1]، والتي تعد ظواهر يهتم بها المبدع فتظهر في شعره فتضفي قيمة أدبية عليه.

والالتفات يعني انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ويقوم الالتفات بالانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر، ومن أمثلة ذلك: قوله تعالى: {حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ}[2]، فالخطاب يوجه إلى المخاطَب ثم ينتقل إلى الغائب. وقوله: {إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ}[3] وهنا عودة الخطاب إلى المخاطَب، ثم قال: {وَبَرَزُوا لِلَّهِ جَمِيعًا}[4] ويوجه الخطاب هاهنا إلى الجميع[5] .

ومعنى الاكتفاء – بلاغيا- «هو أن يحذف الشاعر من بيت شيئا، يستغني عن ذكره، بدلالة العقل عليه-كقول الشاعر:

فإن المنيّة من يخشاها فسَوْفَ تُصَادِفُه أينَمَا

أي أينما توجه» [6] فسوف يموت، وقد اكتفى الشاعر بكلمة أينما ؛ دون ذكر كلمة توجه؛ لأن الأسلوب استوفى معناه دونها.

---

1 - ينظر:يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص. 22.

2ــ سورة يونس، الآية22.

3ــ سورة إبراهيم، الآية19 .

4ــ سورة إبراهيم، الآية21.

5ــ ينظر: أبو العباس عبد الله بن الرشيد العباسي، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص152.

6- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص335.

في حين تناول حازم القرطاجني(**608-684**) التعريف بماهية الشعر وحقيقته بمبحث مستقل، تناول فيه كثيرا من القضايا المتعلقة بالأسلوب كأحسن الشعر وأردئه وضروب التحسين والتقبيح فيه أو مجالات الوصف والمحاكاة فيه ومختلف الأغراض الشعرية وما يستحسن منها وما لا يستحسن[1].

وهذا فيض من غيض، فالمطلع على التراث يجد مباحث كثيرة ومطولة تبحث في هذا الأمر، كما أن هذه المحاولات والإشارات النقدية التي تناولها العرب القدامى تعد معايير يستندون عليها في تقييم أعمال المبدعين الأدبية، وقد أشاروا للعديد من الظواهر الأسلوبية التي وسمها يوسف أبو العدوس بالانحرافات السياقية المتمثلة في التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والالتفات وغيرها[2].

ويعتبر مفهوم الأسلوب جزء من الأسلوبية أو علم الأسلوب يستمد الذي مادته وكيانه وإجراءاته منه؛ فقد وجدنا من تخصصوا في هذا المجال يوطدون الصلة بين العلمين كونهما متلازمين أو أن الأسلوبية هي نتاج الأسلوب مع طائفة جمة من الإضافات النظرية والإجرائية، وتأسيسا على تعريف الأسلوبية على أنها «بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف»[3]، لكونها تجاوزت المفهوم المعياري التقليدي المرتبط بالبلاغة إلى ما يُعرف بالوصفية اللسانية التي تدرس النص في ذاته بعيدا عن الأحكام السابقة والجاهزة.

فالأسلوبية علم يقوم على دراسة الأعمال الأدبية دراسة موضوعية، فتدرس النص في ذاته؛ وتتفحص أدواته وأنواعه وتشكيلاته الفنية، لتمكن القارئ من إدراك خصائص الأسلوب الفني من الناحية النقدية وما ترمي إليه هذه الخصائص من أهداف وظيفية. إذن

1ــ ينظر: صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة،د.ط، 2002، ص77.

2- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص24.

3ــ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار النماء الحضاري، سوريا، ط2، 1994، ص9.

فهي علم يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائص تعبيرية وشعرية يتفرد بها، وتهتم الأسلوبية بدراسة الظاهرة الأدبية دراسة علمية لغوية لا مجرد تحديدها[1]. ونجد أن هذا العلم هو امتداد للدراسات اللسانية والبنيوية المعاصرة والتي طورت الدراسة التحليلية للنصوص وحاولت تطبيقها على النص الأدبي الراقي الثخن بالصور الفنية متجاوزة البنيوية التي اقتصرت على النصوص الشعبية خاصة واهتمت كذلك باللغة والتواصل البشري.

ورغم تعدد تعريفات الأسلوبية واختلافها إلا أنها تتفق كلها في نقطتين اثنتين هما:

أولا: الاهتمام بالوجه الثاني لثنائية دي سوسير المتمثل في اللغة باعتبارها عنصرا أساسيا في الدراسات اللغوية.

ثانيا: اعتبار اللغة مدخلا لها لدراسة النص الأدبي؛ فالأسلوبية تُعنى بدراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي، فالتحليل الأسلوبي يهتم بالنص الأدبي من الناحية الصوتية والتركيبية والدلالية[2].

2 - الأسلوبية منهج نقدي نسقي:

يتفق الباحثون على أن للسانيات دي سوسير ***F. De Saussure*** دور أساسي في ظهور الأسلوبية؛ وذلك من خلال الجهود التي أرساها تلميذه شارل بالي ***Charles bally*** في هذا الميدان المعرفي، وكانت النشأة الأولى مع بالي انطلاقة لسانية؛ حيث حاول «الاقتراب من المحتوى العاطفي للغة. فوسمت أسلوبيته بالأسلوبيات التعبيرية أو

1ــ ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، دار مجد، لبنان، ط1، 2003، ص.ص 15، 16.

2ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2011، ص13.

الأسلوبيات الوصفية، التي أخذت على عاتقها إكمال مشروع لسانيات دوسوسير التي أوقفت جهدها على دراسة اللسان، وأهملت لسانيات الكلام»[1]؛ فالأسلوبية تهتم بدراسة تعبير الفكر باللغة، ومصطلح الأسلوبية ظهر مع بداية القرن العشرين؛ لتتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يستخدم في خدمة التحليل الأدبي أو وفقا لاتجاه المدرسة التي تمثله[2].

وبداية الأسلوبية كانت بالبحث عن الأسلوب الفرنسي سنة **1904** على يد شارل بالي ***Charles Bally*** (**1865-1947**)ثم تطور مع ليو سبيتزر ***Leo Spitzer*** (**1887-1960**)،وداماسو ألونسو ***Damaso Alonso*** وبيار جيرو Piere ***Guirard*** وميشال أريفييه وميشال ريفاتير ***Michael Riffaterre*** وغيرهم. وقد نشأ تمييز بين اللغة والكلام لما لحق الدراسات اللغوية من تطور بداية مع جهود الشكلانيين الروس أمثال جاكبسون ***Roman Jakobson***، وشيكلوفسكي تنيانوف. حيث ركز جاكبسون ***Jakobson*** على أدبية الأدب وتناول قضية الوظيفة الشعرية للكلام، اتسعت هذه الدراسات مع حلقة براغ ثم ظهرت الدراسات البنيوية التي ميزت بين الكلام العادي والكلام الفني من خلال ما قدمه جان كوهن فيما يخص الانزياح، والوظيفة الشعرية عند جاكبسون وقضية الاختيار عند تشومسكي، وصولا إلى السمة الأسلوبية والتي توسعت إجراءاتها فيما بعد؛ فليس كل انزياح أسلوب وليس كل اختيار أسلوب؛ فالوظيفة الشعرية هي التي تميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى[3].

1ــ أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 377.

2ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.

3ــ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص79.

ولكي تكتمل الفائدة لابد من الإشارة إلى مجموعة أخرى من نقاد الأسلوبية الغربية الذين أسهموا في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وكان لهم دور كبير في فرض هذا الحقل من الدراسات اللغوية والنقدية، من هؤلاء:جورج مونان ***Georges Mounin***، وجان ستاروبنسكي ***Jean Starobinski***، وفريديريك دي لوفر ***Frederic de Loffre***، ومارسال كريسو ***Marcel Cressot***،وتزفيتان ***تودوروف Tzvetan Todorov***[1].

3 - اتجاهات الأسلوبية والممارسة النقدية:

تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد روادها ومدارسها إذ يقسمها بيير جيرو ***Piere Guirard*** إلى اتجاهين متعاكسين الأسلوبية التقليدية ورائدها بالي، والأسلوبية الجديدة التي نبعت عن البنيوية عن طريق جاكبسون ، وكلاهما يعرف الأسلوب بأنه الشكل المميز للنص[2]، ويشكل هذان الاتجاهان القسمين الكبيرين لاتجاهات الأسلوبية الأخرى إلا أننا ارتأينا أن نقدم كل اتجاهات الأسلوبية لأهمية ذلك في التعرف على الأسلوبية بشكل معمق. وتبيان علاقة هذه الاتجاهات بالنقد الأدبي والمقابلة النصية؛ إذ يكاد يتفق الباحثون على أن اتجاهات الأسلوبية هي كالتالي:

3 1 الأسلوبية التعبيرية: علاقة المبدع بالتشكيل اللغوي:

اهتم بالي ***Charles bally*** (**1856-1947**) بدراسة العلاقة القائمة بين التفكير والتعبير؛ وإبراز جهد المتكلم في التوفيق بين رغبته في القول وبين ما يستطيع قوله. وبذلك ركزت الأسلوبية التعبيرية على تلك الشحنات العاطفية التي يبثها المرسِل في خطابه، فعرف هذا الاتجاه بأسلوبية اللغة لتركيزه على الجانب الأدائي للغة الإبلاغية من

1ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ص167.

2 ــ ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص40.

خلال تأليف المفردات والجمل وتركيبها انطلاقا مما يمليه وجدان الباث [1].وما تحدثه من أثر نفسي وجداني على المتلقي، وبالضغط العاطفي الذي يمارسه الباث على المتلقي. خاصة وأن النص الأدبي هو وسيلة لممارسة ذلك الضغط العاطفي من أجل إيصال رسالة ما. وقد اتسع مصطلح التعبيرية ليشمل دراسة التعبير الأدبي في أبعاده الصوتية والتركيبية والدلالية[2].

وهناك من الباحثين من وسم هذا الاتجاه بالأسلوبية اللسانية ***La stylistique Linguistique*** وفيه عرض بالي لأفكاره من خلال كتابه الموسوم بـــ "بحث في الأسلوبية الفرنسية **1909**"[3]،والذي لم يحصر تركيزه في تعبير اللغة عن الوجدان «وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضا، وكان موضوع علم الأسلوب هو دراسة المسالك، والعلامات اللغوية التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال »[4] الذي يحدث لدى السامع وفي هذا الشأن يفرق بالي بين الكلمة ضمن سياقها العادي، والكلمة كعلامة تحقق الوظيفة الجمالية. ووظيفة الناقد حسب بالي هي استقراء النص انطلاقا من الكلمة والسياق والنسق واستنطاق العلامات اللغوية.

الأسلوبية النفسية والرؤية الانطباعية ليوسبيتزر*Léo Spitzer*:

تميز هذا التيار بالرؤية الانطباعية حيث أُغرقت قواعده العملية والتطبيقية في الذاتية أثناء التحليل الأسلوبي؛ وقد اهتم فيها سبيتزر بالمبدع وتفرده في طريقة كتابته التي

1ـــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص.ص14-15.

2ـــ ينظر: رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص15.

3ـــ ينظر: بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص22.

4ـــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه، الجزائر، د.ط، 23010، ج1، ص64.

تبرز الخصائص الأسلوبية لديه؛ وبذلك يكون النص كاشفا لشخصية المبدع من خلال سماته الأسلوبية، كما يعتمد هذا الاتجاه مضمون الخطاب وبناه اللغوية خاصة النص المنفتح. وأدخل سبيتزر في تحليله السياق التاريخي في بعض المحطات غير الواضحة في تحليله للنص[1]، فالنص الأدبي هو بنى لغوية مرتبطة ارتباطا وثيقا بنفسية مبدعه وهذا المبدع لا يمكنه أن يفلت من التاريخ أبدا، لأن التاريخ وجه من وجوه شخصية المبدع.

كما عُرف هذا الاتجاه بـــالأسلوبية المثالية ***La stylistique idéaliste*** والتي انبثقت عن أفكار كروتشيه ***B. Croce***؛ إذ يعد الأسلوب لديه تعبير عن الترابط الداخلي للذات المبدعة المنعكسة في العمل الأدبي[2].

تقوم الأسلوبية النفسية على أساس متعدد الأطراف إذ يرى سبيتزر أنه يجب مراعاة «الوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وعلاقة هذه الوقائع بظواهر الحياة، فهو يقول: لا يمكن للبحث العلمي أن يكون، في نظري اليوم، إلا نشاطا متعدد المستويات»[3]، وكأنه بقوله يفتح المجال لإظهار العلاقة القائمة بين تاريخ الأدب وعلم اللغة، بمعنى إنشاء علم الدلالات لتحليل وحدات الأثر الأدبي.

1ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص16.

2ــ ينظر:بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص22.

3ــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ص73.

كما تهتم الأسلوبية النفسية بالبحث عن العلاقات المتبادلة بين الدال والمدلول وفق تحليل دقيق يكشف عن كيفية تحولها إلى ردود فعل في أنفسنا، ليصبح القارئ جزء من العملية التواصلية؛ وبذلك يوجه الانتباه إلى القارئ الذي يعرض ما أفرزته نفسية المبدع[1].

3 2 الأسلوبية البنيوية والتحليل المحايث:

تنطلق البنيوية في دراستها للنص الأدبي من تحليل العلاقات التي تربط بين وحداته؛ وتحقق تناسق أجزائه اللغوية ودلالاتها؛ لتكون البنيوية من «المناهج النقدية التي سارعت الأسلوبيات إلى التلاقح معها قبل السيميائيات؛ لأنها من المعارف اللسانية والنقدية الأكثر جوارا وقربا»[2] منها خاصة وأن الأسلوبية أيضا تتقاطع مع البنيوية في الكشف عن المنابع الحقيقية للظاهرة الأدبية، ليس في اللغة بعدها نظاما مجردا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها الإيحائية[3]، معتمد في ذلك المحايثة وهي البقاء في مكونات النص اللفظية والجملية بشكل خاص.

وبذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين: جاكبسون الذي يركز على الوظيفة الشعرية في التحليل الأسلوبي ويؤكد على علاقتها بالوظائف اللغوية الأخرى؛ إذ يرى أنه من الواجب على الباحث الأسلوبي أن يتعامل مع النص باعتباره بنية متماسكة لا تتجزأ ونظاما كليا.

1ــ ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، العدد، 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص51.

2ــ أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 391.

3ــ ينظر:رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت، ص36.

أما الاسم الثاني فهو ميشال ريفاتير الذي يرى أن الظاهرة الأدبية ليست هي النص فحسب؛ بل هي أيضا مجموع ردود فعل القارئ إزاء النص [1]، لينتقل النص من سلطة المؤلف نحو سلطة المتلقي.

ويعتبر ريفاتير أن كل نص يتميز بخصائص أسلوبية ينبغي أن تدرس وتحلل مستقلة عن النصوص الأخرى، مركزا في تحليله على استجابة القارئ لتحديد السمات الأسلوبية الخاصة بكل نص أدبي[2]؛ لأنه ما يميز النصوص عن بعضها هو الظاهرة الشكلية البنيوية، وغير ذلك فالمحتويات واحدة.

وفي هذا الاتجاه يعتمد الأسلوبي في تحليله على جانبين:

أولا: الشكل الذي يمثل مستويات اللغة الصوتي، التركيبي، الإيقاعي؛ حيث ينطلق من ثلاثة منطلقات: الشكل، الوظيفة، العلاقات السياقية. وهو المفهوم الثلاثي للغة الذي يتم وفقه تحليل النص الأدبي[3]، فهذه الثلاثية هي مدار أي نص ولا يمكنه الإفلات منها.

ثانيا: الجانب الدلالي ويهتم بالكلمات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة، وأثرها في تكوين البنية العامة للنص الأدبي من جهة أخرى[4]، لأن النص هو في المرتبة الأولى تراكم وترصيف لمجموعة من المفردات.

1ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 18-20.

2ــ ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، ص102.

3ــ ينظر: أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص156.

4ــ ينظر: أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص158.

ولقد اهتم الدارسون العرب بهذا الاتجاه خاصة ما قدمه ميشال ريفاتير حول تأسيس المنهج البنيوي وإسهاماته في الحقل الأسلوبي، فحددوا إجراءاته ومصطلحاته ومفاهيمه والتي منها: الانزياح والسياق، والتضاد، والقيمة الأسلوبية، والجمل الجاهزة، والقارئ العمدة[1].

3 3 - أسلوبية العدول (أو الأسلوبية السيميائية):

ظهر هذا المفهوم أواخر القرن التاسع عشر على يد "فون درجبلتس" سنة **1875**، حيث أطلقه على دراسة الأسلوب وانزياحاته اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية.ثم اتسع مفهوم العدول مع موروزو الذي ركز على دراسة المظهر والجودة الناتجين عن اختيار الوسائل اللغوية لدى المبدع، الذي يمثل لديه ما يسمى حالة الحياد اللغوي. أما ليوسبيتزر فقد عد كل عدول عن المألوف هو انعكاس للانزياحات الكلامية للمرسِل في العديد من الميادين. كما درس بيير جيرو سنة 1954 أنواع العدول لقياس التواتر غير العادي مقارنة بالتواتر الموضوعي معتمدا في ذلك على الإحصاء؛ ليتتبع السمات الأسلوبية لدى الباث. وتواصلت الجهود مع ريفاتير الذي حاول ضبط مفهوم العدول مقارنة بالمعيار والقاعدة، في حين يرى هنريش بليث – وهو من الأسلوبيين المعاصرين – أن أسلوبية العدول تقوم على المعيار النحوي وذلك بخرق قواعده المألوفة [2]. ومن أمثلة ذلك ظاهرة الحذف، حذف الفاعل الذي يعد جزءا أساسيا من الجملة النحوية باعتباره العنصر الذي قام بالفعل، فقد يحذف الفاعل في حالة دل عليه مدلول من سياق الكلام، كقوله

1ـــ ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2010، ج1، ص97.

2ـــ ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص.ص 41-42.

تعالى:﴿أَوْ إِطْعَامٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ يَتِيمًا ذَا مَقْرَبَةٍ﴾ [1]، فالمصدر "إطعام" لا يتحمل الضمير لأنه ليس مشتق[2]، فالفاعل محذوف في هذه الآية وقد دل عليه المصدر.

3 4 الأسلوبية الإحصائية:

يقوم هذا الاتجاه على عملية إحصائية للكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي؛ حيث اقترح لذلك الباحث زمب ***Zemb*** مصطلح "القياس الأسلوبي" لإحصاء مفردات النص وتصنيفها بحسب نوع الكلمة؛ وجعل هذه الكلمة في الوسط على شكل نجمة لتحيط بها باقي الكلمات ذات العلاقة. وتواصلت الجهود في هذا المجال مع أ.بوزيمان ***A. Busemann*** الذي أشار إلى معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف إذ يحصي الباحث الأسلوبي كلمات تنتمي إلى نوع أول وكلمات تنتمي إلى نوع ثان ثم يقوم بحساب حاصل قسمة النوع الأول على الثاني؛ لتبيين أدبية النص باعتبار ذلك مؤشرا على أدبيته [3]، لتكون المؤشرات الإحصائية مادة لغوية تسهل عملية التحليل والكشف عن الوحدات الدالة في النص.

لا يبتعد الدارس الأسلوبي عن الإحصاء في دراسته وتحليله الأسلوبي ذلك أنه يعتمده في «إحصاء نسبة الأفعال إلى الصفات من حيث العدد، كما تقوم بقياس معدلات الأفعال بالنسبة لعدد كلمات الجملة »[4]، باعتبار الإحصاء مادة يعتمدها الأسلوبي في جميع المستويات كإحصاء الحروف على تنوع مخارجها، والأفعال

1ــ سورة البلد، الآية 14.

2ــ ينظر: إبراهيم عبد الله رفيدة، الحذف في الأساليب العربية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ط1، 2002، ص105.

3ــ ينظر: محمد بن يحي السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص.ص 21، 22.

4ــ ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ص105.

بأزمانها، والأسماء الجامدة والمشتقة، مع تحليل كل ظاهرة أسلوبية واردة في النص الأدبي.

ترتكز الأسلوبية الإحصائية على فرضية الوصول إلى الملامح الأسلوبية عن طريق الكم، وذلك بتعداد العناصر المعجمية في النص، أو النظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بين الصفات والأسماء ثم مقارنة هذه العلاقات الجزئية بمعرفة نسبتها في النص أو في نصوص أخرى من أجل الوصول إلى إجراءات إحصائية دقيقة وموضوعية[1]؛ لأن عملية الإحصاء تتميز بالدقة والوضوح وتنظيم الوحدات لتحليلها تحليلا موضوعيا.

4 - بعض تطبيقات الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي:

من المؤلفات العربية التي قاربت نصوصا أسلوبيا وتطرقت لجوانب عدة من اتجاهات الأسلوبية في تحليلها لنصوص أدبية، نجد الباحث فاتح علاق ومؤلفه "في تحليل الخطاب الشعري"الذي تناول في قسمه الأول ماهية الشعر متطرقا إلى مفهوم الشعر في ديوان (إيليا أبو ماضي) وطبيعة الشعر من وحي القلم (لمصطفى صادق الرافعي)، أما القسم الثاني فكان في شعرية القصيدة حيث أشار فيه إلى شعرية القصيدة الثورية الجزائرية وشعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كما تناول في قسمه الثالث في تحليل الخطاب الشعري ضمن التحليل البنيوي للخطاب الشعري والتحليل الأسلوبي والسيميائي، حيث أشار في التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري إلى المستويات التي تتناول النص بالدراسة الأسلوبية، منوها بذلك إلى الدراسات التي قاربت بعض النصوص أو الدواوين الشعرية مقاربة أسلوبية منها دراسة المسدي لنص واحد لأحمد شوقي،في

1ــ ينظر:هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص37.

حين تطرق محمد الهادي الطرابلسي إلى الشوقيات وقاربها أسلوبيا فتناول المستوى الموسيقي وما يحتويه من بحور وأوزان وسجع وجناس وطباق، أما المستوى التركيبي فأشار فيه إلى الأساليب الإنشائية من أمر ونهي، والمقابلة والتناظر والعكس، وقد تناول في المستوى الدلالي الصورة الشعرية والصورة الفنية والمجاز. ويرى الباحث أن محمد الهادي الطرابلسي يبقى مقصرا مهما حاول الإحاطة بكل جوانب الشوقيات، حيث يؤثر مقاربة نص على مجموعة شعرية أو ديوان شعري [1]، لما في ذلك من قدرة الباحث على التمكن من تحليل كل أجزاء النص الذي يقاربه أسلوبيا.

أما القسم الرابع من هذا المؤَلَّف فعمد فيه الباحث إلى مقاربة قصيدة (طريدة) لعبد المعطي حجازي أسلوبيا متناولا طائفة من المستويات منها:

أولا: المستوى الصوتي وفيه:

الأصوات: حيث أحصى الأصوات الغالبة على القصيدة كحرف اللام الذي برز في أبياتها إذ يقول عبد المعطي حجازي في هذه القصيدة:

هُوَ الرَّبيعُ كَان

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سواي

يرى الباحث أنه لا يكاد يخلو بيت واحد من حرف اللام، فكونه حرفمجهورا استنتج أنه من الحروف المهيمنة التي صنعت إيقاعا بالقصيدة. كما أشار إلى باقي الحروف،

1 - ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص.ص. 82-85.

وانتقل بعدها إلى المفردات حيث رأى أن نسبة الأسماء(الربيع، المدينة، عطر...) تفوق الأفعال(خلت، فاح...) في هذه القصيدة ، وهذا يدل على الثبات الذي يخيم على جو القصيدة أكثر من حركتها، كما غلبت أسماء المعارف على النكرات ويرجع ذلك إلى أن النص واضح المعالم ، بينما تعرف الرحلة غموضا مجهولا على اعتبارها رحلة نفسية وليست حقيقية، كما أشار إلى الأحوال التي تضمنتها القصيدة:

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ في السماء

مقتربا مسترجعا صورته في البدد[1]

التي كانت في أغلبها تدل على حالة الطير

انتقل بعد ذلك إلى **المستوى التركيبي** والذي ركز فيه على الأفعال وأنواعها (صحيح أو معتل، جامد أو مشتق...)، والأساليب (إنشائي طلبي أو غير طلبي) كذلك الجمل(المثبتة أو المنفية) ويتبع ذلك تعليلا وتحليلا يتناسب مع الموضوع.

ومن الأمثلة التي أوردها في المستوى التركيبي أشار إلى أن القصيدة تتراوح بنيتها بين الثبات (الجمل الاسمية المنسوخة) كقوله:

ليس في المدينة التي خلت

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

وبين الحركة (الجمل الفعلية) كقوله:

حملت قوسي، وتوغلت بعيدا

1 - ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص.ص.111-114.

يلاحظ الباحث أن الثبات يغلب على الحركة لكون الحركة نفسية والرحلة داخلية.

كما يعمد كذلك إلى بيان طول الجمل وقصرها إذ يمثل لذلك بالدلالة الزمنية، وهو ما عكس حالة الشاعر التي كانت في حركة مستمرة، أما طائر القطا فكان في حالة تتراوح بين الظهور والخفاء:

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد

كما أشار في هذا المستوى أيضا إلى الروابط وانتشار حرف العطف "الواو" بكثرة:

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

مما يعكس توالي الأحداث وترتيبها ضمن وتيرة الحزن؛ وهو ما يصور الحركة النفسية التي تجمع بين الزمان والمكان والأحداث والأشخاص.

أما عن الضمائر الواردة في القصيدة فكانت تتراوح بين ضمير المتكلم (تُ) الذي يعبر عن حالة الشاعر:

فإذا قمتُ شرد

حملتُ قوسي، وتوغلتُ بعيدا

وضمير الغائب الذي يعبر عن حالة الطائر:

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ في السماء

ثم ينعقد

كما بين الثنائيات الضدية التي قام عليها النص منها:

يحط-يشرد (يحط في حلمي ويشدو فإذا قمت شرد)

ينحل يعقد (كان القطا ينحل في السماء ثم ينعقد)

يقترب-يبتعد (مقتربا...مرفرفا على مسارب المياه كالزبد)

ويعني ذلك أن حركة الشاعر والقطا إنما تحدثان على مستوى نفس الشاعر فهما متناوبتان، تبدأ واحدة وتثبت الأخرى ليحدث بعد ذلك العكس[1].

أما المستوى الموالي من المقاربة الأسلوبية فيتمثل في **المستوى الدلالي** والذي يُدرس فيه الصورة الفنية والبلاغية، ومن أمثلة المقاربة الأسلوبية على المستوى الدلالي يدرس الصورة الشعرية، حيث يرى أن القصيدة كلها بمثابة صورة رمزية لحالة نفسية إبداعية يعيشها الشاعر:

هو الربيع كان

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سواي

قلت أصطاد القطا

فالربيع هنا ليس مرتبطا بفصل محدد وإنما هو رمز ينم عن حالة نفسية فهو ربيع ما، كما استعان الشاعر في تحليله للمستوى الدلالي بالصور البلاغية ، كالاستعارة التي وردت في قول الشاعر:

1- ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص.ص. 115-117.

صوبت نحوه نهاري كله

و لم أصد

شبه النهار بأداة الصيد حيث حذف (البندقية) وأبقى على لازمة دالة عليه الفعل(صوب) حيث يدل ذلك على عدم الوصول إلى المبتغى وهو صيد القطا الذي يعني السعادة والشعر، غير أن الشاعر لم ييأس عن ذلك[1]، هناك بعض الخلط لدى الباحث بين المستوى الدلالي والتركيبي المتعلق بالنحو والصرف فلم يبين الملامح الأسلوبية في كل مستوى منفصل عن الآخر، إضافة إلى اعتماده على الشرح البسيط البلاغي الذي يبتعد عن الدلالة الأسلوبية للصورة الأدبية في النص.

كما وردت بعض الدراسات الأسلوبية التي تناولت النص النثري معتمدة في ذلك آليات التحليل الأسلوبي؛ إذ نجد عبد الحميد بوزوينة ومؤلفه "بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي" دراسة وصفية تحليلية فنية؛ إذ يدرس هذا الباحث العلاقات الداخلية للنص المقالي للتعرف –حسب رأيه– على بنى المقالة وذلك بتحليل المستويات التعبيرية وطرق تتابعها.

تنبني هذه الدراسة على تحليل العلاقات الجوهرية والعلاقات الثانوية بين الأجزاء الداخلة في تكوينها البنيوي من جهة، وعلاقة الجزء بالبناء العام للنص من جهة أخرى. وهذا التحليل كذلك يعتمد على الأسلوبية الإحصائية في تحليل الجوانب اللغوية للنص المقالي[2].

1 – ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص.ص. 123-130.

2ـــ ينظر: عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص13 وما بعدها.

ومن أمثلة ما ورد في هذه الدراسة تحليله لمقال"الأمية" للبشير الإبراهيمي؛ والذي يبدأها بتحليل إحصائي لفقرة محددة، يشير فيها إلى وسائل القضاء على الأمية؛ ثم يحدد نتائج التحليل وفق معادلات رياضية كتحديد الانتقال من الجزء إلى الكل ، والإشارة إلى العلاقات السببية بين عناصر النص ووحداته اللغوية[1].

وينتقل في دراسته في الفصل الثاني إلى المستوى الدلالي عن طريق العلاقة القائمة بين البنى الإفرادية والنص؛ كأن يبين الدلالات الفرعية لبنية إفرادية واحدة مثال ذلك: مفردة "اجترح"أهم دلالاتها الفرعية "كذب، اثم، عاب" ثم يبين علاقة الوحدة الإفرادية بالبناء العام للنص.

ويتطرق في فصل آخر إلى المستوى الصوتي وتوظيفه الفني، وفيه يشير إلى الحروف ومخارجها وقوة الصوت فيها من خلال الشدة والرخاوة والهمس وغيرها، وذلك لتحديد نوع الإيقاع ومدى تحقيق الانسجام والتطابق بين هذه الوحدات وتركيبها في النص.

وفي فصل آخر والمعنون بـــ "الصورة جماليا ووظيفة" أشار إلى جانب من المستوى الدلالي، حيث يرى في جمالية الصورة أنها تبديل للمتعارف عليه وتغيره والانحراف عنه.ثم يحلل نماذج من مقالات بشير الإبراهيمي مستكنها جمالية الصورة فيها وفق التحليل الأسلوبي[2].

1ـــ المرجع نفسه، ص30 وما بعدها.

2ـــ ينظر: عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية، ص127 وما بعدها.

5 - الأسلوبية وصلتها بالعلوم الأخرى:

ونعني بذلك الجمع بين طائفة من العلوم، والأسلوبية كمنهج نقدي تستمد مقوماتها وكيانها وإجراءاتها من علوم أخرى كالبلاغة، وعلم النحو، والنقد الأدبي، واللسانيات، والبنيوية، والشعرية:

5 1 الأسلوبية والبلاغة:

شغل موضوع العلاقة بين العلمين حيزا واسعا في الدرس اللغوي الحديث؛ حيث تهتم الأسلوبية في معالجتها للنص الأدبي على استجلاء عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، وبذلك تتخذ من البلاغة أداة تصف بها النص الأدبي. وعليه يكمل المحلل الأسلوبي ما بدأه البلاغي؛ حيث يرى بعض الباحثين أن «الأسلوبية بلاغة حديثة، إذ البلاغة في خطوطها العريضة تكون فنا للكتابة. وفنا للتأليف (فن لغوي، وفن أدبي) وهما سمتان قائمتان في الأسلوبية ومن هنا المقولة المعروفة: البلاغة هي أسلوبية القدماء»[1]؛ وبها تتحدد آلية الأسلوبية التي تعد وجها جديدا للبلاغة لتكون الأسلوبية «وريثة شرعية للبلاغة القديمة»[2]؛ فالأسلوبية تمت بأوثق الصلات إلى البحث في التنويعات اللغوية، وتعتمدها أساسا في عملها على المستوى اللغوي للأسلوب.

والبلاغة بمباحثها سهلت على دارس الأسلوبية في الوقت الحالي أن يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة من الدراسات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها الحقيقة والمجازية.

1ــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص25.

2ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص259.

وعلى الرغم من أنه لا يمكن للباحث أن ينكر حقيقة تطور العلوم المستمر؛ إلا أن هناك من الأسلوبيين –أمثال بيير جيرو- يقرون بوجود علاقة بين البلاغة والأسلوبية؛ فهذه الأخيرة بلاغة «ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية»[1].

-وهو ما يُفسَر كون «إن البلاغة وقفت في دراستها عند حدود التعبير، ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة، و لم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل»[2]؛ بل الوقوف عند البحث في جزئياته جزئية فأخرى، ليكون ذلك «بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمة جمالية»[3]، بدراسة كل عنصر على حدى حيث تُفقد البلاغة العمل قيمته أما الأسلوبية فتتناول النص كبنية متكاملة.

إن البلاغة بعلومها الثلاث المعاني والبديع والبيان ظلت منفصلة عن بعضها و لم تلتق كلها في مجال واحد قابل لتحليل العمل الأدبي، في حين أن الأسلوبية تنطلق من داخل العمل الأدبي لتكشف عن طبيعة العناصر اللغوية المتآلفة في نسق واحد بعيدا عن السياقات الخارجية والظروف المحيطة بالعمل الأدبي[4]، مازجة في طريقها كل علوم البلاغة في بعض الأحيان.

يرى العرب القدامى أن الجهود المقدمة في البلاغة العربية التراثية خاصة ما جاء به السكاكي إذ تتقاطع جهوده في بعض نقاطها مع ما قدمه الأسلوبيون الغرب أمثال ريفاتير وجاكبسون، فما تقدم به ريفاتير حول السياق الأصغر «في تحليله لعملية كسر

1ـــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص60.

2 – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 68.

3 – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 68.

4 – ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 68.

النسق الداخلي للسياق لايختلف كثيرا عن مفهوم الالتفات —في جوهره- الذي تناوله البلاغيون العرب. فهو يرى أن مجموعة الملامح الأسلوبية في النص الأدبي إذا كانت ذات تأثير أسلوبي فإن الذي سيثير هذا التأثير هو عناصر التوقع المحصورة في أحد أجزاءها المكونة لها»[1]، وتعتبر منطقة تلاقي الأسلوبية بالبلاغة منطقة مشتركة من خلال ما يتخلل النص الأدبي من صور بلاغية، وما تحققه من وظيفة جمالية في النص [2]، لما يتميز به هذا الجانب من وحدات بلاغية دالة تشكل الصور الأدبية.

ورغم هذا اللقاء الحميمي بين الأسلوبية والبلاغة إلا أننا نلاحظ مجموعة من الفروق التي تفصل بينهما والتي تظهر الأسلوبية كمنهج نسقي والبلاغة كعلم معياري ثابت:

فالبلاغة موجودة قبل مولد النص في حين تدرس الأسلوبية النص بعد أن يولد. والبلاغة علم معياري ينطلق من أحكام سابقة أما الأسلوبية فلا تقوم على أحكام سابقة أو افتراضات جاهزة وبذلك فهي علم وصفي. كما تهدف البلاغة إلى تقويم النص قبل إنتاجه وتقييمه بعد إنتاجه، أما الأسلوبية فلا تهتم بمعيار الجودة والرداءة اتجاه النص. وتنظر البلاغة أيضا إلى المتلقي على أنه جانب من جوانب مقتضى الحال؛ أما الأسلوبية فتجعله منتجا آخرا للنص الأدبي فهو الذي يتلقى النص ليبعثه من جديد. كما تفصل البلاغة الأثر الأدبي إلى شكل ومضمون بينما تعتبره الأسلوبية كيانا لغويا واحدا بدواله ومدلولاته[3]، متخذة من المعطيات اللغوية في النص المجال الحيوي للمقاربة النصية.

وتتسم البلاغة كذلك بطابعها التفتيتي أي تجزيء الظاهرة إلى وحدات دلالية، أما المنظور الأسلوبي فينطلق من البنية والمنظومة في كثير من الدراسات الأسلوبية. إضافة إلى

1ــ أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص74.

2ــ ينظر: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص25.

3ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص25.

ذلك تنطلق البلاغة في أساسها المنهجي من المنطق الأرسطي في حين تحدد الأسلوبية بالإطار اللساني[1] الذي يحكم المعطيات اللغوية في النص.

تنظر البلاغة إلى اختلاف طرق التعبير تبعا لاختلاف مقتضى الحال، إلا أن هذه الاختلافات «لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية. (هل يستخدم التقديم والتأخير مثلا بالكثرة نفسها في النثر كما يستخدم في الشعر؟، وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني والثالث؟، وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟) »[2]، لتكون هذه القضايا البلاغية ثابتة لاهتم بما يطرأ عليها من تغيرات، في حين تعمل الأسلوبية كعلم حديث على التغيرات والتطورات التي تحدث في الأسلوب عبر الأزمنة والأمكنة، إلا أن العلاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغة رغم شمولية الأسلوبية، ويعتقد الكثير من الباحثين أن الأسلوبية انطلقت من حيث انتهت البلاغة.

5-2 تقاطع الأسلوبية وعلم النحو:

النحو علم يهتم بدراسة الجملة والتي تقوم وحداتها على عملية الاختيار؛ ورغم كون الأسلوبية تتخطى حدود الجملة إلى بنية الخطاب إلا أنه له أثر في توليد الإطار الخارجي للنص؛ وله دور في «ترتيب الكلمات في مستواها العميق، باعتباره أهم عنصر في خلق التركيبات اللغوية، مع الإقرار بوجود عناصر أخرى لها دورها »[3] في صنع دلالة النص كالصوتيات والنبر والتكرار وغيرها.

1ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص171.

2ــ شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط1، 1402هـ، 1982، ص44.

3ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 196.

وقد حاول النحويون القدامى دراسة نظام اللغة العربية وتبيان أساليبها المتنوعة، وما طرأ عليها من تغيرات، فأشاروا إلى التوكيد، والجمل الموصولة بحروف العطف والجمل المفصولة ولكن ما توصلوا إليه أنه يجب مراعاة القواعد النحوية دون خرقها أو تجاوزها[1]، فالقواعد النحوية معيار لقياس الجمل النحوية ومدى محافظتها على الرتبة النحوية.

ورغم هذا التفاعل بين العلمين إلا أنهما ينفصلان في نقاط أهمها أن مجال علم النحو مقيد في دراسته لوحدات النص الأدبي؛ أما الأسلوبية فتتسم بالحرية في قراءتها للنص. وعلم النحو علم سابق زمنيا، في حين تكون الأسلوبية لاحقة بالقواعد النحوية.

كما يضبط علم النحو قوانين الكلام؛ أي تحديد ما يستطيع الباث قوله، بينما تتعامل الأسلوبية مع ما يقوله المرسِل ويبثه[2] لتحلله وتدرسه وفق معايير موضوعية ودقيقة.

ومن أمثلة المتغيرات النحوية التي تهتم الأسلوبية برصدها ودراستها وتحليلها، فقد تكون الجملة فعلية أو اسمية لكل نوع خصائصه مميزة في الاستعمال والدلالة؛ وتوضيح ذلك يكون من اختصاص المحلل الأسلوبي. وقد يكون الخبر في الجملة الاسمية مفردا، أو جملة اسمية أو فعلية وقد يتقدم لغير ضرورة نحوية.

كما قد يضاف اسم الفاعل إلى مفعوله أو يعمل فيه النصب، ولكل حالة توجيه في الدلالة والمعنى. وقد يذكر الضمير العائد في جملة الصلة وقد يحذف، وقد يتقدم

1ــ ينظر: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ط، 1989،ص.ص 62، 63.

2ــ ينظر محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص26.

المفعول به على الفاعل لمقتضيات صرفية، وقد يتقدم بدون مقتضى صرفي وفي هذه الحالة يكون للتركيب معنى زائد[1].

وبذلك فقد أفادت الأسلوبية من الدراسات النحوية في كثير من جوانبها كالمقابلات التي يقيمها المحلل الأسلوبي كالمقابلة بين: الخبر والإنشاء، الشرط الإمكاني والشرط الامتناعي، المدح والذم وغيرها[2].

وفي مجال تقاطع النحو بالأسلوبية تنوعت درجات الخرق النحوي، وهذا ما جعل ويليام أبراهام تشكل تصنيفا هرميا خاصا بخرق القاعدة النحوية:

أولا: درجة النحوية: ويعني عدم تجاوز القاعدة النحوية التركيبية والدلالية مثل: قلّما تزحف الأفكار الخضراء الجديدة. فالجملة من الناحية النحوية مقبولة الصياغة لتوفر جميع العناصر النحوية مرتبة.

ثانيا: نصف نحوي: ويظهر في إعادة بناء الجملة السابقة: نادرا ما تنام الأفكار الخضراء، وخضراء هنا بمعنى غير ناضجة، وتنام بمعنى كامنة، وبذلك التجاوز النحوي يتحقق من خلال الدلالة المجازية.

ثالثا: غير نحوي: ويتحقق في الجمل التي يخرج ترتيبها عن القاعدة النحوية وبالتالي لا تؤدي وظيفة الدلالية، مثل:

صباحا، البيت، أحمد، في، اليوم، بقي.

1ــ ينظر: محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ط1، 1409هـ، 1988، ص.ص 18، 19.

2ــ ينظر: أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص161.

ففي خرق القاعدة النحوية المعيارية (المسند +المسند إليه) وتوليد جملة جديدة يجب أن لاتتجاوز الدلالة المجازية إلى اللادلالة[1]، فتشكل أسلوبا ليس له معنى.

5-3 الأسلوبية والنقد:

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا وثيقا بالنقد الأدبي خاصة وأن «مصبها النقد، وبه قوام وجودها —كما يرى الدكتور عبد السلام المسدي- إذ هي تعنى بالجانب الفني للظاهرة اللغوية، وتوقف نفسها إلى استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي»[2]. والمتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أنها تعتمد في قراءتها على بعض أسسيات النقد خاصة باعتباره النسق العام لهذه المناهج النقدية المعاصرة كالأسلوبية.

وقد انصب اهتمام النقاد على «عناصر أساسية في العمل الأدبي لا يبتعد عن العناصر التي انطلقت منها الدراسات الأسلوبية الحديثة، وهي المبدع والمتلقي والنص، فمنذ البدايات الأولى التفت النقاد إلى دور المبدع في عملية الخلق الأدبي »[3]، فعملية التحليل تعمد إلى ثلاثة عناصر تتمثل في المبدع والنص الأدبي والمتلقي.

رغم هذا الالتقاء بين العلمين باعتبار النقد الأدبي منطلق أساسي للأسلوبية إلا أنهما يفترقان في نقاط تتمثل في كون النقد الأدبي يهتم بالنظر إلى لغة النص على أنها عنصر من عناصر النص فحسب، أما الأسلوبية فتعنى بالكيان اللغوي للنص الأدبي. كما يتسم النقد الأدبي بالانطباعية والذاتية في حين تبتعد الأسلوبية عنهما.

1ــ ينظر: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص115.

2ــ رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص51.

3ــ أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص45.

أيضا قد يدرس النقد الأدبي الأوضاع المحيطة بالنص؛ بينما تدرس الأسلوبية النص الأدبي بمعزل عن ظروفه الخارجية المحيطة به [1]، فالأسلوبية منهج نقدي نسقي يفصل النص عن الظروف المحيطة به.

5-4 الأسلوبية واللسانيات:

ترتبط الأسلوبية باللسانيات ارتباطا وثيقا باعتبار انطلاقها من هذا الحقل المعرفي – اللسانيات- حيث يوضح ذلك ستيفان أولمان بأن «الأسلوبية هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه »[2]، وبذلك فالأسلوبية وليدة الإطار العام للنظام اللساني. خاصة إذا كانت «عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساسا، فإن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبيات في هذا المقام لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية »[3]، فالنقطة المشتركة بين العلمين تتمثل في اكتشاف الوظيفة الجمالية للنص وتجاوز الوظيفة الإبلاغية.

وبذلك تعد اللسانيات من ركائز الأسلوبية ولعل «أهم مبدأ معرفي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علميا سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة»[4]، أي بحسب الوظيفة التي تؤديها الكلمة في السياق العام للنص.

1ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص26.

2ــ أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، 2007، ص379.

3ــ رابح بوحوش، الأسلوبيات في الخطاب الشعري، ص46.

4ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط5، 2006، ص34.

يرى شارل بالي أن الدارس الأسلوبي دارس لغوي يدرس الوحدات اللغوية ودلالاتها الإضافية، حيث يبحث هذا الأخير عن قوانين لغوية تحكم عملية الاختيار التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة؛ ويواصل الأسلوبي بحثه عن السمات الجمالية التي تخص النص الأدبي[1]؛ لاستنطاقها واستكناه وظيفتها الفنية الأدبية.

والأسلوبية أيضا منذ بالي تستقي آلياتها الإجرائية من اللسانيات؛ فهي «وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وهي حسب تعريف جاكبسون إسقاط لمحور الاختيار لمحور التوزيع»[2]، وبذلك أفادت الأسلوبية من اللسانيات في طريقة دراسة النص الأدبي والبحث عن الظواهر المميزة له.

وقد استندت الأسلوبية في نشأتها على اللسانيات؛ التي تعنى «بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سماه أهل الأدب بالأسلوب وهي تُرجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة »[3]، ويعمل المحلل الأسلوبي على استكناه الخصائص الجمالية التي تتجاوز مجرد الدلالة الإبلاغية .

تعد اللسانيات من العلوم التي تقوم على علاقة مع الأسلوبية؛ خاصة وأن اللسانيات علم سبق في وجوده الأسلوبية؛ إلا أنهما يختلفان في بعض المبادئ الخاصة بقراءة النص الأدبي؛ حيث تقوم اللسانيات بدراسة الجملة في حين تهتم الأسلوبية في تحليلها بالكلام.

1ــ ينظر: شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص32.

2ــ محمد إقبال حسين الندوي، تداخل اللسانيات في النقد الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، وزارة الثقافة، الأردن، مج 2، ص228.

3ــ محمد شكري عياد، مدخل إلى علم اللغة، ص31.

واللسانيات أيضا علم يعنى بالتنظير للغة على اعتبارها نظام مفترض أما الأسلوبية فتهتم بالمنجز الفعلي (الكلام).كما تدرس اللسانيات اللغة على أنها مدرك مجرد تمثله قوانين بينما تهتم الأسلوبية بالأثر الذي يتركه النص الأدبي في نفس المتلقي.

وتهتم اللسانيات كذلك بدراسة اللغة والكشف عن القوانين التي تحكمها في حين تركز الأسلوبية على القيمة الإبلاغية والإفهامية للنص؛ وتدرس الكلام باعتباره نشاط ذاتي في استعمال اللغة[1].كما تتقاطع الأسلوبية مع علم اللغة في طريقة الكشف عن العنصر الموظف وتبيان وظيفة هذا العنصر وفق السياق الذي ورد فيه[2].

5-5 الأسلوبية والشعرية:

تتقاطع الشعرية مع الأسلوبية، حيث تهتم الشعرية بما يتميز به الأدب من خواص وبذلك فـــ«لا تنفصل عن الأسلوبية في مشاركتها التقدير نفسه وهو أن الأدب موضوع لغوي بالأساس لذا تتعين دراسته انطلاقا من هذا المفهوم»[3]، فالشعرية والأسلوبية تتفقان على إبراز القيمة الجمالية وتبان الوسائل التعبيرية الخاصة في النصوص الأدبية.

«وقد حظي مفهوم "الأثر" بعناية الأسلوبيات والشعريات، فأولياه اهتماما بالغا فنظرا إلى الأسلوب على أنه وحدة. يقول " هنري ميشونيك H .Meschonic": "الأثر إنما هو الذي يصنع الأسلوب. أما الأسلوب فلا يصنع الأثر". غير أن "دي لوفر" في كتابه: "الأسلوبيات والشعريات في فرنسا" يذهب إلى أن الأسلوب هو اشتقاق الأديب من

1ـــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص25.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، الأسلوبية، ص54.

3ـــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص28.

الأشياء ما يتلاءم وعبقريتهم »[1]، فالأسلوب نقطة التقاء بين الأسلوبية والشعرية بكل ما يتضمنه من اختيار في الوحدات اللغوية وتركيبها وطريقة صياغتها.

يهتم المحلل الأسلوبي باستنطاق النص الأدبي لاستخراج السمات الجمالية منه ودراسة هذه الأشكال الجمالية الجديدة المتولدة من قراءة النص، وهذا ما تُعنى به أيضا الشعرية ولكنها تدرس هذه الأشكال لا في صورتها المنعزلة وإنما في الإطار العام الذي يحكم الاختراقات الفنية في النص الأدبي [2]، لأن النص هو لإطار العام الذي تتولد فيه دلالات انزياحية.

تتسع حدود الأسلوبية لتشترك مع الشعرية، لارتكازهما على بعض المبادئ التي تمثل قاسما مشتركا بينهما، ولكن ذلك لا يمنع افتراقهما في مبادئ وأسس أخرى على أساس أن كلا من الأسلوبية والشعرية لها خصائص تميزها؛ فالشعرية مثلا «تظل مسوسة بمنظار منهجي، إذ لا تبحث عن الصفة المميزة لأسلوب ما نسبة إلى قاعدة خارجة عن الأثر، فلا تدرس الصفة المميزة للعلامات إلا داخل منظومة الأثر»[3]وهذا ما تفترق به عن الأسلوبية التي قد تدرس الأسلوب منفصلا عن الأثر الأدبي إجمالا.

6 - مجال الأسلوبية:

تتسم الأسلوبية بمباحثها لتشمل الاختلافات اللغوية التي يتضمنها النص الأدبي وأثرها على نفس المتلقي، فهي ذلك المنهج الذي «يمكن القارئ من إدراك انتظام

1ــ رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص47.

2ــ ينظر: تاوريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة آفاق المعرفة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 5، جوان 2009، ص8

3ــ رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت، ص.ص 47-48.

خصائص الأسلوب الفني إدراكا نافذا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية؛ وهكذا تسعى الأسلوبية لأن تكون علما تحليليا تجريديا يرمي إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني»[1].فالأسلوبية تهتم بالكلام الفني وتبيان وظيفته الجمالية التأثيرية التي تنقل المنجز الفعلي من وظيفته العادية الإبلاغية.

وذلك لاستكناه الملامح العاطفية في الخطاب الأدبي عموما، من حيث استخدام اللغة بشكل متجدد، يختلف عن الشكل التركيبي الذي نلمسه في الخطاب العادي، فالأسلوبية تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية –أو ما يسميه ج. كوهين بالانتهاك خروجا على النمط اللغوي العقلاني الخالص – وتعمل على استكشاف الكثافة الشعورية التي يتلون بها الخطاب. وفي هذا الصدد حدد بالي مجال الأسلوبية بالظواهر التعبيرية في الكلام وفعل الظواهر الكلامية المشحونة بالإحساس[2].

7 - مستويات التحليل الأسلوبي:

لدراسة النص الأدبي أسلوبيا يمر الدارس على مستويات عدة، بداء من المستوى الصوتي وما يندرج ضمنه من صوائت وصوامت، وفونيمات ومورفيمات، امتدادا إلى المستوى الصرفي وذلك بالتركيز على الكلمة ونوعها (فعل، ضمير، مشتقات) وصولا إلى المستوى التركيبي الذي يدرس الجملة وأنماطها [3]، ثم المستوى الدلالي ودراسة المعنى والمعجم الدلالي الذي يقوم عليه النص.

1ــ نو الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، ص13.

2ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص205.

3ــ ينظر: أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، د.ت، ص39.

7-1 المستوى الصوتي:

يقوم التحليل في هذا المستوى على تبيين «الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب»[1]. وذلك من خلال الكشف عن الظواهر الصوتية المتمثلة في النبر، التنغيم، الضد، التكرار وغيرها.

وفي هذا المستوى يمكن للمحلل الأسلوبي أن يدرس الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله؛ وما يحدثه من أثر جمالي[2].

ومن مظاهر المستوى الصوتي نذكر المثال التالي، يقول أحد الشعراء:

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رمحه غير راحم

ورد في هذا البيت صوت الراء الذي يتكرر في نطقه قرع طرف اللسان لحافة الحنك وهي الظاهرة الصوتية التي سماها اللغويون القدماء التكرار، وقد برز صوت الراء "روى رمحه غير راحم" ثلاث مرات في أوائل الكلمات الأولى والثانية، وقد ارتبط تكرار صوت حرف الراء بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسوة والتشفي، ففي كل موضع يتكرر فيه الراء يقوى فيه الانطباق على وخزة الرمح الذي يريد الشاعر أن يغرسه في جسم عدوه [3]، فالجرح يزداد ألما مع كل راء تكرر نكاية وتلذذا بإيلام أعداءه.

7-2 المستوى التركيبي:

1ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص206.

2ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007، ص50.

3ــ ينظر: نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2008، ص16.

ويمثل التركيب جزءا رئيسيا في النص الأدبي، فيقوم المحلل الأسلوبي بدراسة «مجموعة المعاني التي تتصل بالأبواب النحوية كالفاعلية والمفعولية والحالية، مجموعة المعاني التي يفيدها التركيب النحوي كالخبر والإنشاء، والشرط الإمكاني مقابل الشرط الامتناعي والمدح في مقابل الذم »[1]، ودراسة دلالة هذه التراكيب ضمن السياق العام للنص.

كما يهتم الأسلوبي في هذا المستوى برصد حجم الجملة طولا وقصرا، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول على الفعل والفاعل، إضافة إلى ذلك يهتم المحلل بأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام؛ ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يشكل دلالة القطعة الأدبية، التي ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الإبداعي [2].ومن مظاهر المستوى التركيبي الأسلوبية ظاهرة التقديم والتأخير، في قول الشاعر:

وله الشفاعة وهو مخصوص بها يوم القيامة في ذوي الإحرام

وله لواء الحمد معقود به والكوثر المورود دون زحام[3]

تقدمت شبه الجملة (له) لتضمنها اللام التي تدل الاختصاص والاستحقاق واتصالها بالهاء ضمير الغائب الذي يدل على النبي صلى الله عليه وسلم، وتقديمه للدلالة على ما خص به النبي صلى الله عليه وسلم من معجزات وفي ذلك تشريفا له وذكر خصاله.

1ــ أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2014، ص161.

2ــ ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص206.

3ــ ينظر: عبد العزيز قيبوج، الثغري ومولدياته، دراسة أسلوبية، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/ 2009، ص75.

3-7 المستوى الدلالي:

ويتمثل في دراسة الدلالة المعنوية لوحدات النص ضمن بنيته العامة؛ وهذه الوحدات اللفظية تحمل معاني حقيقية وأخرى مجازية؛ وبذلك فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها تمثل جوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وأثر ذلك على الفكرة.

وفي هذا المستوى يركز الأسلوبي على جوانب عدة كالاستعارة التي تدرس في هذا المجال بما تحويه من قدرة ابتكارية على تجاوز المواضعات المألوفة، إلى خلق مواضعات جديدة، تلقي بأثرها على المتلقي، ويتأتى كل ذلك بشكل منتظم بدءا من البنية السطحية للنص وصولا إلى البنية العميقة له، وذلك لرصد خواصه الأسلوبية، ودلالاتها الفنية والجمالية في العمل الأدبي[1].ومن ملامح المستوى الدلالي الصورة التشبيهية، والتي يندرج ضمنها التشبيه البليغ حيث يقول الشاعر الصنوبري:

وترى لها في الخد وردا كلما أبدته مل الدهر ورد ربيعه[2]

وردت صورة جمالية في قول الشاعر (الخد ورد) يشبه خد محبوبته بالورد، وحذفُ الأداة جعلنا لا نعلم المشبه من المشبه به، لتمثل الصورة تمام التشبيه وتدل على جمال الخد الذي يفوق جمال ورد الربيع.

8 - الانزياح وأهم مرتكزاته في الدراسات الأسلوبية:

أ -مصطلح الانزياح لدى الغرب:

1ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 207

2ــ ينظر: وفاء عزيز، صور الزهريات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبية، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/ 2010، ص32.

تركز الأسلوبية بمباحثها على الوظيفة الفنية الجمالية خاصة الشكلية التي يحققها الكلام؛ فلا تقف حصرا عند الوظيفة النفعية العادية لمجرد الإبلاغ، بل تتعداه إلى ما يعرف في الدراسات النقدية المعاصرة بالانزياح؛ والذي يعد «عنصرا قارا في التفكير الأسلوبي»[1]، فالأسلوبية تتخذ بالانزياح إجراء لمعاينة الشعري في النص، وتعتبر الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنه يبحث عن الجمالي، ويتشكل ذلك بخرق محور التراكيب النفعية إلى خلق وضع جديد للغة.

والانزياح مصطلح تعددت ترجمته لكونه غير مستقر في متصوره فتواضع الباحثون على مصطلحات أخرى بديلة عنه، والانزياح ترجمة حرفية للفظة ***L'écart*** الفرنسية، وتترجم إلى ***Deviation*** في الانجليزية[2].

ومن أبرز أعلام الأسلوبية الناقد ليو سبيتزر ***Leo Spetser*** الذي أدخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية والذي يتخذ من الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية في النص التي ترتبط بما يعرف بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب. أما تودوروف ***T.Todorov*** فالانزياح لديه تمثيل للمستوى اللانحوي للغة وهو المجال الذي يحقق الانزياح أو ما وسمه بـــ"اللحن المبرر"[3].

أما تودوروف ***T.Todorov*** فالانزياح لديه تمثيل للمستوى اللانحوي للغة وهو المجال الذي يحقق الانزياح أو ما وسمه بـــ"اللحن المبرر".

1ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط5، د.ت، ص77.

2ـــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص.ص41. 42.

3ـــ ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص .ص 81، 82.

كما اهتم ميكائيل ريفاتير بظاهرة الانزياح، حيث حاول تدارك الانتقادات التي وجهت إلى هذا المبدأ، فنجده يعرف الانزياح بكونه خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه[1].

وقد أشار عبد السلام المسدي إلى مصطلح الانزياح ومفهومه لدى النقاد الغرب في الجدول التالي[2]:

	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
1	الانزياح	***L'écart***	فاليري
2	التجاوز	***L'abus***	فاليري
3	الانحراف	***La deviation***	سبيتزر
4	الاختلال	***La distorsion***	ويلك واين
5	الإطاحة	***La subversion***	باتيار
6	المخالفة	***L'infraction***	تيري
7	الشناعة	***La scandale***	رولان بارت
8	الانتهاك	***Le viol***	جان كوهن
9	خرق السنن	***La violation des norms***	تودوروف
10	اللحن	***L'incorrection***	تودوروف
11	العصيان	***La transgression***	آراجون

1ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 40.

2ــ ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص.ص 79، 80.

12	التحريف	***L'alteration***	جماعة مو

لعل اختلاف المصطلح بين هؤلاء النقاد راجع إلى صعوبة تحديد مفهومه وتشعبه بين العديد من المدارس والمناهج التي تبنّته.

ب – لدى العرب:

العدول:

يعتبر الباحث عبد السلام المسدي أول من أشار إلى إمكانية استخدام مصطلح العدول كمقابل عربي للمفهوم الأجنبي، وقد استخدمه كل من تمام حسان وحمادي صمود ومصطفى السعدني وعبد الله صولة والطيب بكوش والأزهر الزناد[1].

مستويات الانزياح:

يعتبر الانزياح انتهاكا وخرقا للقواعد المألوفة والمتعارف عليها سواء على المستوى النحوي أو الدلالي أو الصوتي؛ وبذلك فالانزياح مفهوم واسع يشمل كل هذه المستويات:

1 – **الانزياح التركيبي:** وفيه يتم خرق القواعد المعيارية للنحو وذلك لتحقيق سمات شعرية جديدة، مما يعني تكسير الهياكل الثابتة للغة والقواعد النحوية للخطاب الأدبي.

ويظهر الانزياح في المستوى التركيبي مع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب تماشيا مع الطبيعة الخطية للغة، التي تسير وفقها القوانين؛ والتي تعتمد نظام المتتاليات بين عناصر اللغة، ويسمى هذا التعاقب التلفظي: محور التركيب، إذ الخروج عنه

1ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص49.

يخلق انزياحا تركيبيا، فعندما يقوم المبدع بخرق القوانين المعيارية للتراكيب النحوية يحقق سمات شعرية جديدة وخصائص أسلوبية لا تتحقق مع التركيب العادي المتعارف عليه لوحدات اللغة[1]، ومن الظواهر الأسلوبية في المستوى التركيبي نجد:

أ –**الحذف:** يعد ظاهرة أسلوبية؛ وهو من الأساليب البلاغية القديمة، وقد تبوأ «أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة في بين الأدوات الإيحائية في الشعر »[2]. وقد كانت العرب تعمد إلى ظاهرة الحذف للإيجاز وإضفاء قيمة جمالية أسلوبية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لو قلت ما في قومها لم تأثم ... يفضلها في حسبٍ وميسم

يريد أحدٌ يفضلها، فحذف " أحد "؛ لأن في الكلام ما يدل عليه[3]، مما يخلق أفقا لتوقع المحذوف ودلالته في البيت الشعري.

ب – **التقديم والتأخير:** وردت هذه الظاهرة كثيرا في الشعر العربي سواء القديم أو الحديث «لتأخذ هذه الأشكال منحى أسلوبيا مميزا، بحيث يشكل التقديم والتأخير خرقا أو انزياحا عن النمط المألوف لتركيب الجملة العربية. ومن ظواهر التقديم: تقديم المسند، وتقديم المسند إليه، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل، وتقديم متعلقات الفعل الأخرى كتقديم الجار والمجرور..»[4]. ومن أمثلة التقديم والتأخير قول الشاعر:

1ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص65.

2ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

3ــ ينظر: الآمدي أبو القاسم الحسن، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد احمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت، ج1، ص191.

4ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص186.

صددت فأطولت الصدود وقلما ... وصال على طول الصدود يدوم[1]

أي قلما يدوم وصال على طول الصدود، وهذا ما ينتج دلالة إبلاغية جمالية من خلال تأخير الفعل وتقديم الفاعل.

ج- الفصل بين متلازمين:

لتحقق اللغة خرقا للمألوف تبتعد عن التركيب العادي لوحدات اللغة، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القارئ لتجعله دائم التواصل معها، باحثا عن تأويل هذا التركيب المغاير، وغير المؤتلف[2]، فالأصل في الجمل المترادفة والواقعة بعضها إثر بعض أن تُربط بالواو، ولكن قد تُترك الواو بين هذه الجمل فيسمى فصلا بين متلازمين كقول الشاعر:

إنما الدنيا فناء ليس للدنيا ثبوت[3].

فدلالة صدر البيت مرادفة لدلالة عجز البيت، وكأنها تدل على العطف ولكن حذفت الواو العاطفة مما أضفى قيمة جمالية.

2- الانزياح الدلالي: ويشمل هذا المستوى الجانب البلاغي؛ ليشكل الخطاب الأدبي شفرة تتراوح بين العديد من المعاني والدلالات، وفي ذلك يرى كوهن أن الدلالة مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما. وقد تتراح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة فقد يحمل الدال

1ــ ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، مصر، ط1، 1982، ص113.

2ــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص88.

3ــ ينظر: أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص162.

الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه هذا الانزياح، وقد يرمز المدلول الواحد بدوال متعددة. إذ يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة.

وقد نوه جون كوهن إلى الفرق بين الشعر والنثر مركزا على دلالتي المطابقة والإيحاء، وأكد على أن الانزياح تزداد درجته بزيادة الخرق لقانون المطابقة بين الوحدات اللغوية في تركيبها[1]. وتتمثل الانزياحات الدلالية في المظاهر الأسلوبية التالية:

1. التشبيه: ويعني إلحاق أمر لأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه[2] الظاهرة أو المعنوية.

2. الاستعارة: تعد الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالي؛ لكونها تعبر عن ملاحظات متنوعة بطرائق متميزة؛ إذ تتجلى قوتها الخيالية في محاولة استكناه موضوعية الشيء بتأمل أبعاده. ويرى هانجوم ***Hangom*** الذي اشتغل على نظرية الاستعارة أن من سماتها المميزة في حقل الأدب تباعد الوصف أو المجال بين المستعار والمستعار له 3.أو هي –كما هو معروف – تشبيه حذف أحد طرفيه، وعلاقتها المشابهة دائما4.

3. الكناية: وهي من مظاهر الانزياح الدلالي وتعرف على أنها «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى»[5].

4. أنسنة الطبيعة: ***Humanism*** وهي عبارة مركبة من مصطلحين إنسان/ طبيعة و«تعني أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كالتفكير والكلام والحركة إلى

1ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص.ص 154، 155.

2ــ ينظر:يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ص98.

3ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص165.

4ــ ينظر:يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ص111.

5ــ يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ص119.

الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد »[1] وفيه مخاطبة الحيوان، المعنويات كالليل، النهار، الشمس والقمر وغيرها.

5.الرمز: وهو من الأدوات التي تمكن المبدع من خرق المألوف والخروج عن المعتاد فهو «أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال أو يلجأ إلى أطراف المعاني وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات يدرك من إيماآتها ما لم يدركه الشاعر نفسه »[2]، ولغة الرمز تجعل المبدع يعبر عن عدة دلالات بلغة مكثفة ومركزة.

3- الانزياح الصوتي:

يخضع المستوى الصوتي إلى تجانس فونيمي قوي يبرز المبدع من خلاله السمات الجمالية في الخطاب الأدبي وبذلك يتجاوز النص الوظيفة النفعية إلى وظيفة جمالية إبداعية تولد لغة إيقاعية جديدة[3].

وتظهر اللغة الانزياحية الصوتية في ما يخلقه ذلك «التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء »[4]. ويكون الانزياح على المستوى الداخلي في: التكرار، التوازي، الجناس، التدوير، الطباق، المقابلة،

1ــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص178.

2ــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص 181.

3ــ ينظر:عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص.ص 50، 51.

4ــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص 197.

التجنيس الاشتقاقي، ظاهرة التذييل الأسلوبي. أما على المستوى الخارجي فيظهر في النص الشعري مع الوزن والقافية.

9 - الأسلوبية في الدراسات العربية:

اهتم النقاد العرب بالأسلوبية، وقد اتضحت معالمها في الساحة النقدية العربية خاصة مع مطلع السبعينيات من القرن الماضي من خلال الجهود التي بذلها الباحثون دراسة وترجمة لنقل النظرية الألسنية الغربية الحديثة ومن بينها الأسلوبية التي نالت حيزا واسعا في الدراسات العربية على المستويين التنظيري والتطبيقي.

ويعد إبراهيم أنيس من الأوائل الذين ساهموا في تقديم المنهج البنيوي الوصفي من خلال كتابيه "الأصوات اللغوية " الصادر سنة **1937** و"دلالة الألفاظ" الصادر سنة **1958** اللذين يمثلان المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية[1].

كما اهتم الباحث أحمد الشايب بمجال الأسلوبية من خلال كتابه "الأسلوب" الذي اتخذ فيه من التكميل والتجديد ضابطا فكريا في منطلقه الخطابي، حيث يبين في مقدمته موقفه تجاه الدرس البلاغي العربي؛ ليكون بحثه محاولة لوضع منهج جديد لعلم البلاغة العربية وقد اتبع سبلا تبناها فيما بعد تتمثل في متابعة البحث في الموروث البلاغي وبعث أسسه، تتبع الحركة الأدبية في ناحيتيها: العلمية والإنشائية. وأشار إلى مفهوم "الأسلوب" وما خصه بمباحث خاصة منها علوم البلاغة القديمة، وفصلها عن

1ــ ينظر: بشير تاوريت، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة آفاق المعرفة، الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، العدد 558، ص229.

ميدان دراسة الفنون الأدبية، بوصفها أداة منهجية إجرائية، لغرض اتقان قواعد الدرس معرفيا[1].

ومن الأسماء التي أسست للأسلوبية في الوطن العربي الناقد عبد السلام المسدي من خلال ما قدمه تنظيرا وممارسة في كتابيه الأسلوبية والأسلوب سنة **1977**، والنقد والحداثة سنة **1983** حيث يعد كتاب الأسلوب والأسلوبية «من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوروبا وفرنسا على نحو خاص وقد كشف فيه الباحث عن التيارات الأسلوبية والتي من أبرز روادها من خلال قضايا: المخاطب والمخاطَب والخطاب عبر نظرية الاتصال »[2]، وتعتبر هذه الدراسة من المراجع التي بينت معالم الأسلوبية واتجاهاتها.

ونجد الباحث شكري عياد في كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" يصرح بعدم وضعه قواعد للأسلوب؛ كما أنه يشير في كتابه إلى عدم وجود تاريخ علم الأسلوب. فملخص عمله يتجلى في محاولة تعلم طريقة قراءة الأساليب تمييزها. ويخصص جزءا من عمله في ميدان الدراسة التطبيقية، حيث يركز فيه على النصوص في ذاتها؛ معتمدا معطيات نظرية النص في النقد الأسلوبي[3].

وقد أقام هذا الناقد دراسته التطبيقية على مختارات من قصائد لشاعرين من العصر الحديث هما إبراهيم اليازجي، وأبو القاسم الشابي؛ ومن هذه القصائد خواطر الغروب، استقبال القمر، عاصفة روح، في ظل وادي الموت، الصباح الجديد، من أغاني

1ــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجمعية للنشر، لبنان، ط1، 2003، ص68.

2ــ بشير تاوريت، الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، مجلة آفاق المعرفة، ص 231.

3ــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص80.

الرعاة. واستهل دراسته الأسلوبية لهذه القصائد بتحليل العنوان الذي جعل منه وحدة عضوية، أو إشارة أولى يتلقاها القارئ مع بداية النص الشعري. ثم يجزئ القصيدة إلى مقاطع يطبق عليها آليات الأسلوبية الإجرائية [1]. ومن خلال الدراسة التطبيقية يمكن للباحث أن يكتشف المظاهر الجمالية في النص سواء على المستوى الصوتي أو التركيبي أو الدلالي.

كما ساهم الناقد العربي محمد عبد المطلب مساهمة واضحة قدم فيها عملا ممثلا في كتاب البلاغة والأسلوبية؛ يوضح فيه أن دراسته للأسلوب، في البلاغة العربية القديمة قائمة على افتراض أن الدرس الأسلوبي هو فن لغوي وأدبي في آن واحد، وبذلك تلتقي الأسلوبية والبلاغة في نقاط عدة – في رأيه-.

ويحاول هذا الباحث أن (يؤسلب) البلاغة، متابعا مفردات البحث البلاغي مقارنا إياها بمباحث علم الأسلوب، معتمدا على النتائج التي قدمها الدرس اللساني في معطياته الرئيسية، ليثبت أصالة البحث البلاغي في دراسته للأسلوب. حيث يسعى من وراء ذلك إلى المزاوجة بين البلاغة وما تحتويه من إمكانيات تعبيرية، والأسلوبية في دراستها للأدب بوصفه نتاجا لغويا، وربطها بالنقد الأدبي؛ إذ يمكن للمحلل الأسلوبي التعامل مع النص من خلال فهم إمكانياته وطاقاته وأبعاده التراثية، مبتعدا عن مفاهيم غريبة عنه [2]. بذلك يحاول الباحث أن يجعل من البلاغة العربية علما مقاربا للأسلوبية كعلم غربي معاصر.

نجد أيضا الباحث محمد عياد وكتابه اللغة والإبداع ويشير فيه إلى وجود علم الأسلوب الذي يقوم على دراسة الإمكانيات التعبيرية للغة، أي أنه العلم الذي يدرس الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الوظيفة الإبلاغية للكلام،

1ــ ينظر: شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص77 وما بعدها.

2ــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص 82.

كما يقترح في هذا العمل النقدي إمكانية تطوير منهج الدراسة الأسلوبية ليكون أكثر تخصصا فيقوم بدراسة الخصائص الأسلوبية للكتابة الأدبية بمختلف أشكالها [1]؛ ليجعل من الأسلوبية منهجا متفرعا على عدة تخصصات وكل تخصص يدرس شكلا أدبيا يختلف في بنائه عن باقي الأشكال الأدبية.

يعد أيضا الناقد العربي عدنان بن ذريل وكتابه النقد والأسلوبية من الأعمال النقدية التي تناولت التحليل الألسني للأدب والدرس الأسلوبي، ويبين الباحث فيه موقفه من مسألة الحداثة وموضوعيتها؛ وبذلك يندرج عمله في قائمة المهتمين ببيان حقيقة الإبداع الأدبي ونقده، والعاملين على تطبيق المنهجية العلمية في النص تحليل الأدب بحسب رأيه[2].

لقد أنتج الباحث العربي مؤلفات كثيرة في دراسة مجال الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا خاصة مجال الشعر الذي نال حيزا واسعا من هذه الدراسات الأدبية، غير أن مجال السرد لم يُدرس كثيرا؛ إذ يعتبر الناقد المغربي حميد لحميداني أول ناقد عربي يخوض في مجال أسلوبية الرواية من خلال كتابه أسلوبية الرواية مدخل نظري؛ حيث استثمر تصور ميخائيل باختين لأسلوبية الرواية وأعطاه نفسا جديدا؛ فأخذ بنظرية باختين وأبعادها من مبادئ ومفاهيم وإجراءات تُطبق على النص الروائي العربي [3]، وتدرسه وفق التحليل الأسلوبي للنص الروائي الذي يختلف في بنيته عن النص الشعري.

1ــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص85.

2ــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص 88.

3ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص293.

وقد أشار الباحث إلى فكرة بناء أسلوبية خاصة بالرواية؛ لتكون الفكرة لأول مرة هي الإشكالية التي طرحها هذا الخطاب. فحاول من خلال ذلك معالجة مسألة الانتقال من بلاغة الرواية إلى أسلوبيتها؛ وفق منهج تمثل في الأخذ من مباحث الدرس البلاغي والأسلوبي الحديث في ضوء معطيات الدراسات اللسانية المعاصرة، وتطبيقها في تحليل النص الروائي أسلوبيا[1]، وبذلك أدرج الدرس البلاغي والإفادة من بعض مباحثه في دراسة الرواية أسلوبيا.

كما قدم منذر عياشي دراسة في هذا المجال بعنوان: "مقالات في الأسلوبية"، أشار فيها إلى المعارف الخاصة بالنظرية اللسانية المقترحة التي ساهمت في تشكيل التحليل الأسلوبي، فالمستويات التي يعتمدها الأسلوبي في تحليله صوتيا ودلاليا وتركيبيا لا يمكنه أن يتجاوزها إلى غيرها. والمعرفة بها هي معرفة بالأصول التي تكمن وراء الظاهرة أي فيما يعرف بديناميكية الأسلوب التي قد يخترقها المبدع ويتراح عنها[2]، بمعنى أن مستويات التحليل الأسلوبي قابلة لدراسة كل أشكال النصوص الأدبية وإن تغيرت بناها.

أما الباحث سعد مصلوح فيقدم دراسة النص الأدبي دراسة إحصائية فيتجه من خلالها نحو الحقل اللساني في دراسة الأدب؛ ويعتبر دراسته هذه بأنها مساهمة في التمهيد لطريق الخروج بدراسة النص الأدبي إلى ميدان المعالجة العلمية الحديثة بموجب صياغة عربية لملامح هذه الحداثة أي في ضوء ما يعرف بعلمنة الأدب. ويصف هذا النوع من البحوث بالخروج من النفق المظلم لانفتاح النص الأدبي على مثل هذه الدراسات المختلفة

1ــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص90.

2ــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص 94.

عما سبق[1]، خاصة وأن الإحصاء عملية يعتمدها الباحث في التحليل الأسلوبي للوصول إلى نتائج موضوعية ودقيقة.

أما المنجزات العربية الخاصة بالجانب التطبيقي للأسلوبية فنذكر أهمها:

خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية السيد إبراهيم محمد، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، لأحمد بن محمد، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث لمحمد عبد المطلب، أسلوبية البناء الشعري دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي لأرشد علي[2]، وغيرها من الدراسات العربية التي قاربت النصوص الأدبية مقاربة أسلوبية.

10 -آليات التحليل الأسلوبي في الرواية :

تعد الرواية فنا أدبيا يختلف في بنائه عن بقية الفنون الأدبية، غير أنها لم تنل حظا واسعا من الدراسات النقدية خاصة في ضوء التحليل الأسلوبي، فلماذا لا تقع يد الباحث على دراسات أسلوبية في مثل هذا الحقل الإبداعي؟ وهل ما وجد من دراسات –خاصة في النقد العربي– قاربت الرواية أسلوبيا؟ ولماذا بقي هذا الحقل من الإبداع ونقصد الرواية بكرا عن المقاربات الأسلوبية؟

يعتبر كتاب "أسلوبية الرواية مدخل نظري" لحميد لحمداني الصادر سنة **1989** أولى الدراسات التي خاضت في هذا المجال، ويشير إلى أنه اعتمد في دراسته هذه على الإرث العربي والغربي، فهو «محاولة أولى في العالم العربي – حسب علمنا– لوضع

1ـــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص 96.

2ـــ ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص101 وما بعدها.

إشكالية ما يسمى ببلاغة الرواية وأسلوبيتها على بساط البحث بهذا المستوى من الإسهاب طابعُ طرح القضايا وإثارة المشكلات، وهو إلى جانب ذلك يحاول التقاط الإشارات الدالة التي سبق وضعها المهتمون بالفن الروائي في هذا المجال »[1]، كما ينوه الباحث إلى أن الأسلوبية التي يدرس بها الشعر تختلف عن الأسلوبية التي تدرس بها الرواية. ويرى حميد لحمداني أن «كل دراسة أسلوبية ينبغي لها مراعاة جانبين أساسيين: ضرورة دراسة العناصر الأسلوبية الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة للنسق العام. وضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا»[2]، أي أن الباحث الأسلوبي يركز في تحليله على البنى الصغرى وصولا إلى دلالتها في سياق النص.

كما يوضح هذا الباحث الفرق بين أسلوبية الرواية وأسلوبية الشعر، باعتبار أن الأسلوب هو الكاتب هي مقولة تصلح للتطبيق في مجال الشعر، مع مراعاة خصائص النوع التي تبقى ثابتة، ومن هذه الخصائص أن الشعر يعبر عن نزعة ذاتية، في حين تتعارض الخصائص الجوهرية في النوع الروائي ، ذلك أن النوع الروائي يقوم على مبدأ التعددية الأسلوبية؛ كما يجمع الشعر بين التروع الفردي للتعبير عن النفس وخصائص النوع الشعري، بينما يحدث صراع حاد في الرواية بين التزعة الفردية وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة النوع الروائي[3].ويشير أيضا إلى خاصية تعددية الأصوات في الرواية التي تتجلى في كون «الرواية بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي يكون المبدع

1ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص7.

2ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 14.

3ــ ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 16.

فيها مدفوعا إلى تنويع الأبطال، من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية»[1]؛ إضافة إلى أن الأسلوب الروائي لا ينظر إليه على أنه وحدة منسجمة تعبر فقط عن الفردية الأسلوبية للكاتب؛ بل عمل يتكون من مجموع البناء الروائي في ضوء التعددية الأسلوبية[2].

وهناك دراسة تطبيقية بعنوان "أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ" لإدريس قصوري الصادرة سنة **2008**، وفيها تناول:

أولا: مكونات المادة اللغوية: التي تتشكل من المونيمات وهي أصغر وحدات صوتية غير قابلة للتجزيء، إضافة إلى الوحدات المعنوية المتمثلة في الدال/المدلول، ومع تطور الدراسات النقدية تم تقسيم الفونيم إلى: فونيم أساسي ويتمثل في الأصوات الصامتة والحركات، وفونيم ثانوي: ويدرك عند النطق بالنبر أو التنغيم [3]، وتحليل الوحدات الصوتية الصغرى يندرج ضمن المستوى الصوتي في التحليل الأسلوبي.

ثانيا: مستويات الدلالة: وهنا تظهر قدرة المتكلم على الاختيار إذ «يجمع التأليف الوحدات بعضها إلى البعض ويحملها دلالات إضافية جديدة ترتبط بالجوانب النفسية والاجتماعية والإيحاءات المختلفة»[4]، وضمن هذا الحقل تدخل:

الدلالة الصوتية: وتقوم على العلاقة القائمة بين أصوات بعض الكلمات وطرائق نطقها وبين معانيها، ومثل الباحث لذلك بأمثلة توصل إليها العرب مثل كلمتي "نضح"

1ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 17.

2ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص18.

3ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص 68-70.

4ــ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص71.

و"نضخ" باعتبار أن الحاء حرف رقيق يناسب السيلان العادي فيقال: "نضح الماء" في حين يصاحب السيلان بقوة حرف الخاء فيقال:"نضخ الدم"[1].

الدلالة المعجمية: وتتمثل في دلالة الألفاظ المتفق عليها لدى أفراد المجموعة البشرية، وهذا لا يعني أن اللفظ "أ" لا يقابل المادة "ب" بعينها، لهذا كان الاعتباط من أهم خصائص اللغة البشرية؛ وهو ما أشار إليه دي سوسير، يدرس في هذا المستوى دلالة الألفاظ ومعاني المفردات، والعلاقات بين هذه الدلالات ومعانيها المتعددة، مع تبيين الحقيق منها والمجازي وآثار ذلك على الأسلوب [2]، وقد يدرس الباحث في هذا المجال دلالة الألفاظ ضمن حقول معجمية منفصلة عن السياق ثم ربطها بالسياق العام لاكتشاف مدى تقارب الدلالة أو تنافرها.

الدلالة الصرفية: ويهتم هذا المستوى بالبنية الصرفية واشتقاق الصيغ اللغوية تحصيلا للدلالة وأثرها على الأسلوب، حيث يتناول الدارس هنا صيغ الأفعال بأنواعها، وما يتصل بها من حروف الزيادة والتوكيد، إضافة إلى التضعيف وفك الإدغام والمشتقات وغيرها[3]، واستنطاق دلالتها على مستوى النص.

الدلالة النحوية: يعتبرها الباحث أكثر المناطق الدلالية دينامية، فيها تظهر شخصية المتكلم وقوته اللغوية على الكلام والتعبير، حيث يعتمد الصوت والصرف والمعجم على الجانب النحوي باعتباره يتعلق بجانب التركيب؛ والتركيب هو المحور المنظم لباقي المحاور، كما يرجع الاختلاف في أنواع التركيب التي تعد بنيات أسلوبية، لأنواع الوعي المختلفة، كالأحوال النفسية والمعطيات النمطية التاريخية والاقتصادية التي تعد بدورها مؤثرات

1ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص72.

2ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص74.

3ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص74.

مباشرة أو غير مباشرة في تحديد نوعية التراكيب، لذلك يرجع المحلل الأسلوبي إلى دراسة نظام الجمل وبنى النص[1]، وتحليل أجزائها ومكوناتها وعلاقاتها وطرق تفاعلها.

وقد استعان هذا الباحث في تحليله الأسلوبي "لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ" بالمؤشرات الأسلوبية والاعتبارات الإحصائية، ويرى أن «الدراسة الأسلوبية تنطلق من عناصر التلفظ نفسها لأجل مراعاة شكل ومدى انتشارها وتغطيتها لبنية النص باعتبارها فسيفساء أوليا يقوم عليه نسقه وتتوقف عنده أبعاده »[2]، فالرواية نص تتماهى فيه كل الأجناس الأدبية.

ويعتمد الباحث في تحليله على عناصر أساسية «يقوم عليها كل تواصل لغوي وكل لغة إبداعية والتي وقع عليها اختيارنا لتكون منطلقا لمقاربتنا هي: الاسم، والفعل، والصفة والضمير، والشرط، والموصول، والجر، والظرف، إن تفاعل هذه العناصر كميا وكيفيا في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، قادر بأن يقدم لنا صورة أولية عن هذا النص وعن خصائصه الأسلوبية»[3]، فآليات التحليل الأسلوبي للرواية لا تختلف كثيرا عن آليات التحليل الأسلوبي في الشعر، فكلاهما يخضع لدراسة البنية الصوتية والتركيبية والدلالية مع اختلاف المصطلحات.

وبذلك فقد اعتمد حميد لحمداني في دراسته على منطلق أساسه «إقامة نقد بلاغي أسلوبي للرواية باعتماد خصائص هذا الفن الذاتية، داخل بنيته الفكرية، دون سواها وترك المؤثرات الأخرى التي تعود إلى رواسب البلاغة القديمة التي أقيمت على دراسة

1ــ ينظر: إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص. ص 75، 76.

2ــ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص82.

3ــ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ص83.

الشعر والنثر الفني »[1]، فالتحليل الأسلوبي للرواية يعتمد على البلاغة في دراسة الجانب الدلالي للنص.

11-المعجم المصطلحي لأسلوبية الرواية:

1. التهجين: ورد هذا المصطلح لدى ميخائيل باختين على أنه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ »[2]، كأن يشمل النص الروائي عدة ثقافات، أو أن يعبر عن ثقافة معينة بلغة أخرى يتقنها السارد ، ومن أمثلة ذلك رواية الكاتب الليبي إبراهيم الكوني مكتوبة باللغة العربية وتعبر عن مجتمع التوارق بفضائه الخاص وبأسماء شخوصه وعاداتهم ومعتقداتهم غير المجتمع الذي تنتمي إليه لغة النص [3]، فهذا النص ذو طبيعة مركبة بين العربي والأمازيغي، مما يعكس عدم التطابق بين لغة النص والمجتمع الذي يتحدث عنه السارد ليكون النص منفتحا على عناصر دلالية متعددة، ولعل ذلك راجع لتأثير التجربة الاستعمارية وإفراز نصوصا متعددة الهوية.

2. التعدد اللساني:ويعني هذا المصطلح أن هناك خاصيتان تميزان إدراج التعدد اللساني داخل الرواية: يمكن أن تتعدد "اللغات" والمنظورات الأدبية والإيديولوجية أو الأجناس التعبيرية والمهن، وقد تتعدد الفئات الاجتماعية كما يمكن أن ندخل اللغات الموجهة المعتادة كالثرثرة، وأصوات الحفلات...إنها تُدخل في شكل مفاجئ من جانب الكاتب متراوحة في نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر ، وقد تكون في تداخل الرؤى

1ــ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص94.

2ــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2009، ص222.

3ــ ينظر: إبراهيم سعدي، الرواية الفرنكوفونية بوصفها نصا متعدد الثقافات، الرواية بين ضفتي المتوسط، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011، ص70.

الاجتماعية المختلفة باختلاف صفات أصحابها [1]. وفي هذا المجال يقيم ميخائيل باختين نظريته على مبدأ التعدد اللغوي الذي يعد ضمن المفاهيم الجديدة للرواية، ويعني تعدد الأصوات واللغات وتداخلها في الخطاب الروائي، أو تعدد الأفكار والقيم والعلاقات ووجهات النظر. لتصبح صورة اللغة في الرواية تحيط بسمات مجموع مكونات النص وترتبط بعلاقة التأثير المتبادل بين هذه الأطراف المتعددة، ومن أمثلة تعدد الأصوات ما ورد في رواية "سنونوات كابول" لياسمينة خضرا ***Les hirondelles de Kboul***، التي تدور أحداثها في مدينة كابول الواقعة في الصحراء والتي تدل على نهاية الخصوبة والزراعة والأمان، وفي هذا التماهي الضدي تدور الأحداث الدالة على القحط وظلم الإنسان، حيث تضم هذه الرواية أصواتا متعددة ومختلفة اجتماعيا وفكريا وثقافيا وطبقيا. ويولد هذا التعدد حوارية النص، وبذلك يتم تقسيم أصوات الرواية على النحو التالي:

- **الراوي:** صوت من ورق وهو متماه مع صوت المؤلف المنحاز إلى الصوت الداعي إلى تحرر المدينة من أسباب التخلف وعوامل القهر.

- **الملا بشير:** خطيب وداعية، وهو الزعيم الروحي للنظام الحاكم.

- **قاسم عبد الجبار:** جلاد وقائد المليشيات، رجل جبار، السند القوي للتيار المهيمن الرافض للحداثة الغربية وأساليبها.

- **زنيرة:** صوت استقطابي تمثل صوت الجيل الجديد المتعلم الرافض للقيم البالية التي لم تعد تتماشى وروح العصر.

- **محسن رمات:** شخصية محورية وهي ضحية من ضحايا النظام الشمولي في كابول، زوج زنيرة المسلم.

1ـــ ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص145.

- **عتيق شوكت:** حارس المساجين يعاني من وطأة قلق نفسي نتيجة ضيقه من الوظيفة التي يؤديها في السجن.
- **نازيح:** صوت الفنان المقهور من واقع المدينة والمعبر بلسان صدق عن معاناة أهلها.
- **مسرة:** زوجة عتيق تمثل صوت الأنثى الواعية في الخطاب الروائي.
- **المليشيات:** صوت الفئة الحامية للنظام وقوته الرادعة.
- **الغوغاء:** عبارة لها حضور تعني الغالبية العظمى لسكان كابول.
- **الأم البكماء:** صوت المرأة المغلوبة على أمرها والخاضعة لسلطة الرجل المطلقة[1].

تشكل رواية سنونوات كابول مجالا لالتقاء العديد من الإيديولوجيات والشخصيات والمعتقدات والديانات مما يعكس تعددا لسانيا تدور حوله أحداث الرواية.

3. **الأسلبة:** يعد من المصطلحات التي تتواجد في الرواية ويعني «تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين»[2]، ويعني تكوين أسلوب من الأشكال الأسلوبية الواردة في الرواية ذو طبيعة مخالفة للتركيب المألوف في لغة الشعر الغنائي أو النثر الفني ذاته، ولهذا تحدث باختين عن مفهوم الأسلبة باعتباره دالا على معنى تنظيم الأساليب ضمن نسق واحد، يخضع بذاته لمفهوم الحوارية، وبتشكيل هذا الأسلوب المغاير تحدد دلالة كل صوت أو أسلوب داخل مجموع النسق [3]، فالأسلبة حوارية الأصوات داخل النص ضمن نص ونسق واحد.

1ــ ينظر: لحسن كرومي، التعدد اللغوي في رواية سنونوات كابول لياسمينة خضرا، المجلس العلى للغة العربية، الرواية بين ضفتي المتوسط، جامعة بشار، ص 41- 45.

2ــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص227.

3ــ ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص21.

ويوضح حميد لحمداني هذا الجانب في رواية عربية بعنوان اليتيم لعبد الله العروي الذي أورد فيها مقطعا طويلا تتحدث فيه شخصية الأب عن ماضيها بلغة عامية استغرق حوالي عشر صفحات، إذ لا يمثل هذا الجزء بالضرورة لغة الكاتب بل يمثل تقمص الكاتب لأسلوب شخصية من الرواية، وبذلك فالروائي يكتب بأساليب متنوعة يوظفها ويتقمصها وقد يكون من بينها أسلوبه الخاص [1]، وقد يتقمص حتى أسلوب الأجانب مثلا.

4.الحوارات الخالصة: ويقصد باختين بذلك حوار الشخصيات داخل عملية الحكي فيما بينها، أي حوار الشخصيات المباشر. والحوار الخالص لا يقتصر فقط على الأغراض الذاتية النفعية للشخصيات؛ وإنما يتجاوز ذلك إلى الحوارية الكبرى في الرواية[2]، وهذه من أهم تقنيات الرواية سواء الكلاسيكية أو الحديثة.

12- أسلوبية الرواية لدى ميخائيل باختين:

تعتبر الدراسة التي قدمها ميخائيل باختين مرجعا رئيسا للباحث العربي في مجال أسلوبية الرواية؛ وهذا ما لاحظناه لدى كل من الباحثين العربيين: حميد لحمداني في دراسته النظرية، وإدريس قصوري في دراسته التطبيقية حيث اعتمدا كثيرا على ما قدمه ميخائيل باختين؛ وهما يشيدان بذلك في كثير من الأحيان. « يبقى باختين في نظرنا مرجعا أساسيا لكل أسلوبية معاصرة للفن الروائي »[3]، باعتبار ميخائيل باختين رائدا في مجال أسلوبية الرواية.

1ــ ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 22.

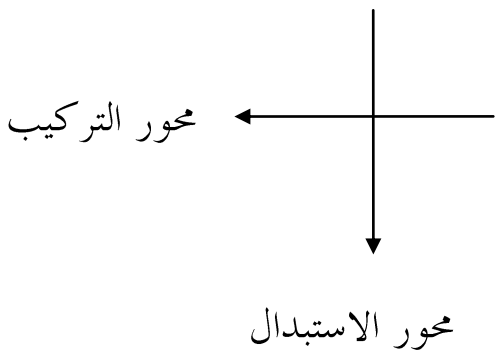
2ــ ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص90.

3ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص20.

وقد أشار ميخائيل باختين إلى العديد من القضايا التي تخص الرواية وأسلوبيتها، حيث يعتبر أنه منذ بداية العشرينات من هذا القرن أخذ الخطاب الروائي مكانته في الدراسات الأسلوبية[1]. والملاحظ على دراسة ميخائيل باختين صعوبة التحكم بمفاهيم المصطلحات الخاصة بأسلوبية الرواية ربما يعود ذلك لزئبقيتها حينا وتشابكها أحيانا أخرى «نستطيع أن نصنف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، في ثلاثة أصناف أساسية: التهجين، تعالق اللغات القائم على الحوار، الحوارات الخالصة ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة »[2]، بمعنى أن الأصناف التي تقوم عليها الرواية لا يمكن أن تُفصل فصلا كليا في التحليل باعتبار الرواية نصا متشابك البناء، فهي تدرس ضمن إطار النص.

13- الفرق بين لغة الرواية والأشكال التعبيرية اللغوية الأخرى:

عرف النص الروائي الجديد اختراقا شكليا وبنائيا، لتصبح اللغة العادية التي يقصد منها التواصل قاصرة تقل فيها الطاقة الشعرية الناتجة عن الانزياحات، وهي قابلة لأن تمثل بالمحورين التاليين:



1ــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2009، ص62.

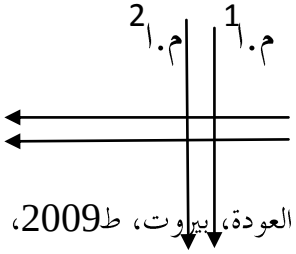
2ــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص222.

ومن أمثلة ذلك ما ورد فرواية **موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح؛** إذ يقول السارد: **وقفت عند باب جدي في الصباح، باب ضخم عتيق من خشب الحراز**[1].

يتشكل المحور التركيبي في هذه الجملة من: فعل + فاعل (تُ) +شبه جملة +ظرف زمان +صفة، مما يناسب الوصف الذي أورده السارد لتوضيح معالم الباب، أما المحور الاستبدالي فيعرف تأخير ظرف الزمان بدل تقديمه (مع جواز الأمرين) فأضحت شبه الجملة: **في الصباح** بارزة وواضحة على أن الصباح الذي وقف فيه السارد معروفا لدى القارئ وهذا لتحقيق الوظيفة التواصلية الإبلاغية.

أما اللغة الشعرية فهي كتابة تتجاوز المعنى السطحي للنص الروائي في خطيته المكرورة؛ نحو وجهة سردية متعددة اللغات والموضوعات والإيديولوجيات.. [2]، وهو تكثيف استبدالي يميزه الانزياح عن اللغة العادية إلى لغة شعرية.

ولا يمكن التعبير عن اللغة الشعرية في الرواية فقط بهذا الشكل البسيط؛ فمع أن المبدع يخضع بالفعل في صناعة أسلوبه إلى القاموس اللغوي المتداول؛ إلا أنه لا يصنع لغته بالبساطة التي يتحدث بها الناس العاديون، فهناك انزياحات عن المعنى الأصلي للكلمات التي يستخدمها، كما أن التركيب نفسه يميل إلى خرق القواعد المألوفة؛ لذلك فإن تقاطع محوري الاستبدال والتركيب، يوازيهما في اللغة الشعرية محوران آخران يمثلان خرق المألوف أي يمثلان الانزياح الناتج عن الشكل المألوف للتركيب اللغوي. ويمكننا توضيح ذلك بالشكل التالي:



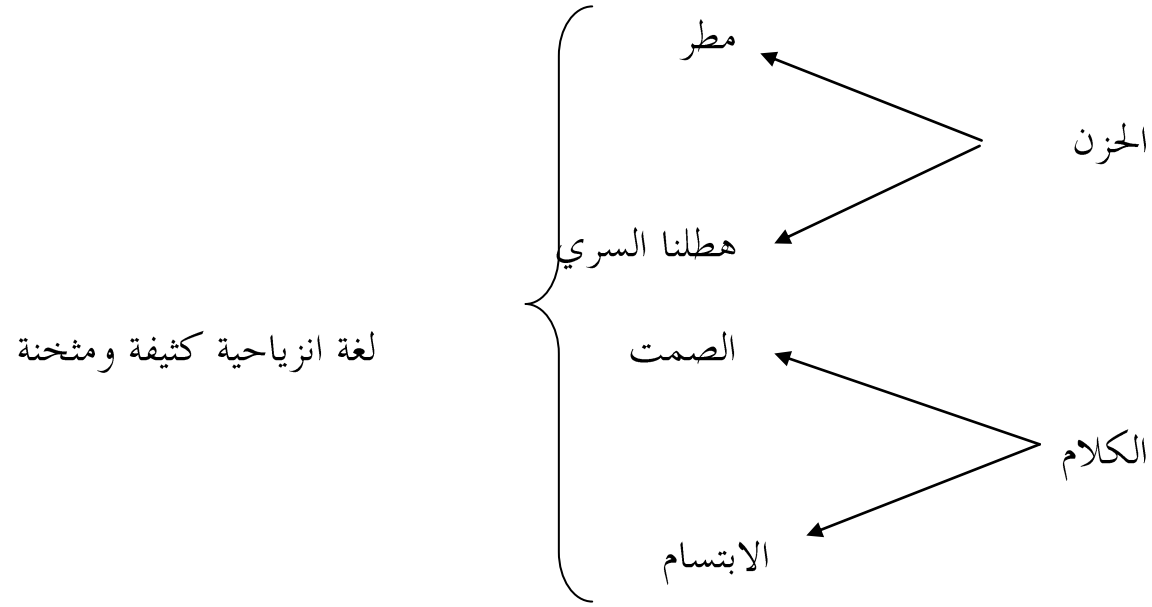
1ــ الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط2009، ص74.

2ــ ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص24.

م.ت[1] م.ت[2]

ويشير الخطان المتقطعان إلى المحور التركيبي والمحور الاستبدالي للغة الانزياحية في النص الأدبي. وتمثيل لغة الرواية بمحورين بسيطين لا يكفي، باعتبار الفن الروائي يخضع لمسألة التعددية الأسلوبية؛ فغالبا ما يلجأ كتاب الرواية إلى استخدام أساليب متعددة تبعا لتعدد الأبطال واختلاف المواقف، والأحداث[1]، فقد يحمل الخطاب الواحد عدة تراكيب وعدة انزياحات. ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية **فوضى الحواس للروائية أحلام مستغانمي** حيث تقول الساردة: **الحزن لا يحتاج إلى معطف مضاد للمطر. إنه هطلنا السري الدائم. وبرغم ذلك، هاهي اليوم تقاوم عادتها في الكلام. وتجرب معه الصمت، كما يجرب معها الآن الابتسام[2].**

في هذا المقطع تتعدد المحاور التركيبية والمحاور الاستبدالية:

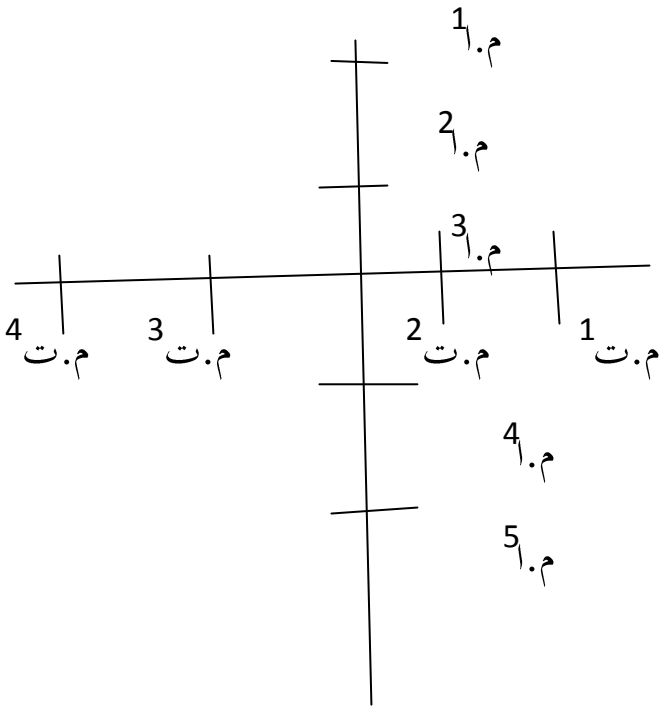


1ــ ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص24.

2ــ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار نوفل، لبنان، ط1، 2013، ص12.

إضافة إلى مسألة التمييز بين الرواية الديالوجية والرواية المونولوجية؛ ذلك أن الأولى تلتزم بتعددية متساوية للأساليب، وتبتعد قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات أو على إيديولوجية مفردة، وهي لذلك أكثر أنواع الرواية ابتعادا عن الشعر أما الرواية الديالوجية فلا يصنع فيها الروائي أسلوبه بل يبحث عن أساليب جاهزة من الواقع الاجتماعي والثقافي المحيط به، ومصدره في هذه الحالة ليس هو القاموس كما هو معتاد بالنسبة لتأليف اللغة التواصلية أو الشعرية بل هو مدونة الأساليب الاجتماعية. وهنا اعتمد الباحث بيير زيما ***Pierre Zima*** مصطلح السوسيولهجات، ومعنى هذا أن الروائي يأخذ مادته من اللهجات الموجودة في الواقع المحيط.

لذا يمكن تصور بناء الرواية يتم بشكل مركب؛ لطبيعة تركيب المحورين؛ ويمكن أن يمثَّل لذلك بالشكل التالي[1]:



1ــ ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص25.

وبذلك فأسلوب الشعر أسلوب فردي يتكون من محور استبدال واحد ومحور تركيب واحد، بينما أسلوب الرواية أسلوب مضاعف، ولكل شخصية محور تركيب ومحور استبدال خاصان بها؛ بحكم تعدد الرؤى والتصورات.

يخضع أسلوب الرواية – مونولجيا كان أم حواريا- لتقطيع يتأثر بمستويات ودرجات مختلفة يتميز بها أسلوب النص الروائي، أما تقطيع أسلوب الشعر أحادي ولاسيما أسلوب الشعر الغنائي ذلك إنه من الخصائص الثابتة في الشعر الغنائي هو أنه يعبر عن النزعة الذاتية [1]، حيث يكون المحوران التركيبي والاستبدالي واضحين في تقطيعهما.

التعددية الأسلوبية في الرواية:

يمتد فضاء الرواية الأدبي لتتعالق ضمنه مجموعة من اللغات واللهجات والأساليب، ويرجع ذلك لطبيعة الخطاب الذي ينتجه المبدع فـ «خطاب البيت والأخوة والأبوة والقرابة داخل الأسرة ليس قطعا هو نفس خطاب الشارع أو المدرسة أو الصداقة، ولغة البيع والشراء والتعاقد هي لغة القمار واللصوصية والشعوذة »[2]، فتجمع الرواية بين عدة طقوس ولغات وشخصيات وتصهرها في البنية اللغوية المكونة للنص الروائي.

والرواية خطاب إبداعي يقوم على بناء لغوي دلالي مشحون بالتعددية الأسلوبية، ليكون هذا الفن قابل لاستقبال مختلف الخلفيات، المهن، النزعات، الأجناس التعبيرية. لتكون الرواية بذلك فنا أدبيا «متشعب التفاصيل متعدد الصوت والأسلوب، ولغته تجمع

1ـ ينظر:إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص296.

2ـ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص291.

للغات مختلفة ومزج بين بنيات لسانية متنوعة لها وحداتها الأسلوبية المتعددة...فأسلوب الرواية هو تكثيف وتجميع الأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات بل إن الرواية ككل هي التنوع الاجتماعي للغات »[1]، فقد نجد في رواية واحدة عدة لغات كالعربية والفرنسية، أو عدة لهجات كالوهرانية والقسنطينية كل في نص إبداعي يخرجه المبدع للمتلقي ليفك شفراته.

فقد يجتمع في الرواية الأشكال التعبيرية المختلفة: كالأشعار،الأغاني، الابتهالات، الخطب، الرسائل، المذكرات، الصور الفوتوغرافية والطبيعية، العلامات، الأيقونات..

تقوم البنية اللغوية للرواية وفق تقنيات سردية خاصة؛ حيث تلزم الروائي بالحديث عن «حتمية الصراع وتنويعات السرد والعرض، وتعرجات القصة وتدرج الأحداث واحتدام الحوار على تنويع الأبطال من مختلف المواقع الاجتماعية والشخصيات ذات المستويات الفكرية والأخلاقية المتباينة »[2]، فالتعددية في الرواية جعلت منها نصا يجمع بين المتباعدات والمتنافرات وحتى بين الأجناس الأدبية الأخرى كأن نجد أغنية أو شعرا في الرواية أو غير ذلك.

تتخذ الدراسة الأسلوبية من النص محورا ومادة خصبة قابلة للقراءة والتحليل، حيث يرتكز المحلل الأسلوبي في ذلك على مستويات اللغة التركيبي والصوتي والدلالي لكشف البنية العميقة للنص.

1ــ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص293.

2ــ إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 297.

تدرس الأسلوبية كل الظواهر اللغوية التي تحمل قيما جمالية، وكل قيمة جمالية أسلوبية تختلف باختلاف الظاهرة الأدبية التي يتضمنها السياق، وبذلك يقوم المحلل الأسلوبي بتفكيك السياق إلى عناصر ووحدات يكتشف من خلالها العلاقات السطحية والعميقة التي تربط هذه الوحدات.

ولهذا تتقاطع الأسلوبية مع عدة علوم كالنحو والنقد واللسانيات والبلاغة والشعرية كما يستند المحلل الأسلوبي على الإحصاء في عملية التحليل؛ لأن تكرار بعض الظواهر الأسلوبية يستدعي الرموز والنسب والأرقام والجداول لتبيان الظاهرة وتحقيق الوظيفة الجمالية فيها.

إن الاختلاف بين التحليل الأسلوبي في الشعر والتحليل أسلوبي في الرواية يكمن في البناء الشكلي واللغوي والإيقاعي لكل فن، غير أنهما يخضعان للمستويات التحليلية نفسها.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي في النص الروائي

- ✓ تمهيد
- ✓ العنوان من رؤية أسلوبية
- ✓ المستوى الصوتي في العنوان
- ✓ صورة الموت ودلالتها الصوتية
- ✓ جمالية التكرار في رواية الموت في وهران
- ✓ الوظيفة الأسلوبية للأصوات المكررة
- ✓ تراكمية الأفعال
- ✓ الترادف الإيقاعي
- ✓ الشعر في السرد
- ✓ التمظهرات الصوتية في البنية الشعرية
- ✓ الدلالة الصوتية للهجة العامية الوهرانية
- ✓ جمالية الثنائيات الضدية في الرواية

الفصل الثاني:
المستوى الصوتي في النص الروائي

تمهيد:

دراسة الجانب الصوتي تشكل المرحلة الأولى في دراسة البنية العامة للأدب، فالصوت إلى الصوت يشكل الكلمة، ومن تضافر الكلمات تتكون الجمل والدلالات التي تمثل الإطار العام للنص الروائي.

يشكل الصوت الوحدة الأساسية في تركيب الكلمة، وهو أصغر وحدة في بنيتها، فالصوت يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وللصوت تأثير على نفسية المبدع الذي يميل إلى تكرار أصوات دون أخرى، مما يولد إيقاعا موسيقيا يخضع لعملية تشكيلية تصنع البنية العامة للنص، وبذلك تصبح الأصوات علامات دالة على معان تصنع في تركيبها فاعلية تشكل حيوية النص الأدبي [1]، والصوت من الناحية الفيزيائية عرض يخرج مع النفس متصلا حتى يتوقف عند أحد المخارج فيسمى حرفا لثويا، أو حرفا حلقيا أو من أقصى اللسان ؛ ليكون الحرف صوتا والصوت هواء مدفوع من الرئة[2]. ويعرَّف الصوت من الناحية الفيزيولوجية- النفسية على أنه خبرة حسية في الدماغ تنتقل عبر الأعصاب السمعية، أو هو إحساس سمعي يحدث نتيجة التضاغطات والتخلخلات المتتالية في الهواء[3]، لتفرز صوتا من الأصوات اللغوية.

1ــ ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص30.

2ــ ينظر: مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010، ص54.

3ــ ينظر: خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص4.

ويعتبر الصوت البنية الأساسية في دراسة المستوى الصوتي الذي يعد جزءا من المنهج الأسلوبي، إذ يتم التركيز فيه على بعض الظواهر الأسلوبية التي تولد الإيقاعات في النص، كالتكرار والمقابلة والتجنيس وغيرها. والوقوف على دراسة المستوى الصوتي يبرز جمالية النص خاصة الرواية؛ التي لا تظهر فيها السمات الصوتية بالقدر التي تظهر في الشعر كالبحر والقافية والروي. كما ترتبط الدراسات الصوتية في الرواية بالحالة التي أفرزت فيها الشخصية هذا الصوت، أو هذه الكلمة لتولد دلالة أضفاها الروائي على نصه إراديا أو لا إراديا.

ولا يخفى على الباحث أن لدراسة الأداء الصوتي أثر في القيم التعبيرية؛ أي أن القيم الصوتية وثيقة الارتباط بالجانب الاجتماعي، فالطريقة التي يتكلم بها أفراد مجتمع لغوي تكون أحيانا المادة الصوتية المستمدة من مجتمع معين، وهذا ما يؤثر بطرقة أو بأخرى على نفسية الروائي فيفرز ذلك في عمله الروائي.

وفي هذه الدراسة يُفترض أن نبدأ بدراسة العنوان الذي يشكل جزءا من البناء العام للنص الروائي الذي بين أيدينا "الموت في وهران"؛ لأنه العتبة الأولى في هذا المتن، ونحاول تحليل بنيته وفق الإطار العام للنص؛ ومدى ارتباطه أو انفصاله عن النص العام.

1 - العنوان من رؤية أسلوبية:

يعتبر العنوان مدخلا أساسيا لقراءة النص الروائي، وعتبة للولوج إلى مكنوناته؛ إذ يعد من أهم العناصر الإبداعية باعتباره خطا موازيا للنص؛ حيث تتوزع مكوناته وفق وحدات دلالية تسبق النص ليكون واجهة إعلامية تمارس سلطتها على المتلقي.

كما يحتل العنوان مكانة في الدراسات النقدية المعاصرة فهو «أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين»[1]، ليكون بذلك عتبة يلج من خلالها المتلقي إلى النص.

والعنوان بنية لغوية تدل على النص باعتباره وسيلة تكشف خبايا النص وطبيعته مما يولد علاقة بينه وبين بنية النص. فأول ما يستوقف القارئ في النص الذي بين أيدينا هو العنوان "الموت في وهران" إذ يعد مفتاحا لفك شفرات البنية الكبرى؛ ويعتبر هاهنا بنية استفزازية يدعو للفضول واكتشاف مضمون النص.

وتعد العنونة الروائية في التواصل الكتابي ذات سلطة نصية وواجهته الإعلامية تمارس على المتلقي إكراها أدبيا تجعله في حيرة؛ كما أنه الجزء الدال من النص الذي يشير إلى معنى ما؛ إضافة إلى ذلك فهو وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه[2]، وقراءة وحداته وتحليلها.

وقد يختار الروائي عنوانا خاصا لتسمية نصه وتشكيله له بطريقة معينة؛ ليس بمحض الصدفة ولكنه يهدف من خلال ذلك إلى إبلاغ رسالة معينة إلى المتلقي يتضافر الشكل والمحتوى في إيصالها[3].

1ــ بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007، ص30.

2ــ ينظر:خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، د.ط،2007، ص365.

3ــ ينظر:يوسف الإدريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008، ص68.

وإلى جانب ذلك فقد ظهر منذ تسعينات القرن العشرين منعطف روائي جديد يركز على ظاهرة العنونة ليدفع بها إلى أقصى مراتب الغموض والإثارة على مستويات البنية والدلالة والمجاز. لتكون هذه الطائفة من العناوين مؤسِّسة لخطاب روائي نوعي خاصة وأن النص لا يتحقق إلا بالقراءة الموازية للطاقة النصية وأثرها على المتلقي [1]، وفي إطار العنونة النصية طرح جيرار جينيت إشكالا يخص تشكل العنوان في ذهن المبدع: هل يمكن القبض على تلك الدلالات التي كانت تحوط بالكاتب وهو يقوم باختيار عناوينه. وهذا ما يعرف لدى بيرنار نوووال بما قبل النص/ النص القبلي ***l'avant texte*** باعتبار العنوان نصا أو بدقة أكثر ما قبل المناص/ المناص القبلي ***l'avant –paratexte*** كما ذهب إليه دوشي[2]، فقد يحمل عنوان النص عدة دلالات في ذهن المتلقي.

أولا: المستوى الصوتي في العنوان:

يتشكل عنوان الرواية التي بين أيدينا من وحدتين: بداية مع بنية "الموت" التي تخلق هاجسا من الخوف، الرعب، الحيرة، الفراق، النهاية...،البنية الثانية: "في وهران" وفيها نوع من الحصر؛ وكأن الموت لا يكون إلا في وهران هذه المدينة الجزائرية دون غيرها. وفيه يتقاطع المتخيل الاجتماعي مع الحقيقة الكونية المصيرية لكل مخلوقات الدنيا ومع رمزية مدينة جزائرية تتربع على موقع استراتيجي يطل على البحر الأبيض المتوسط، ليشكل هذا التركيب مثيرا لسانيا يلفت انتباه المتلقي الذي ينفعل بمجرد قراءة العنوان الذي يعيشه حيرة تتجاوز أفق التوقع.

1 ــ ينظر:خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص373.

2ــ ينظر:عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تق: سعيد يقطين، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص.ص 70، 71.

والعنوان في الرواية يحتل صدارة ووسط بداية صفحة الغلاف الأولى أو أعلاها متموقعا على مركزها الواضح. الأمر الذي يجعله يشكل لوحة إشهارية مضيئة على صدر غلاف الرواية. لاقتناص الأنظار واستمالة القراء. كما يؤهله هذا الموقع المتميز ليستحوذ على سلطة النص من الملفوظات الأخرى التي تشكل في تلاحمها وتكاملها وتناغمها العناصر المكونة للعمل الروائي[1]، ليكون العنوان نصا تابعا للنص الداخلي للرواية.

ثانيا: صورة الموت ودلالتها الصوتية:

تنتهي بنية الموت بحرف التاء الذي يعد من الحروف المهموسة الانفجاري الشديدة، وقد دلت التاء في الدراسات الصوتية العربية لدى القدامى على مظهرين، مظهر الرقة والضعف والتفاهة، ومظهر الشدة والقوة والقساوة والغلظة [2]. وقد انعكس هذين المظهرين على دلالة وحدة الموت، والتي تعتبر جزءا من العنوان وهي في الآن ذاته جزء من نص الرواية، فموت الأم يمثل مشهد الرقة والضعف والضياع حيث تأثر هواري بموت أمه في ظروف غامضة جعلته يتيه في البحث عن الأسباب. أما موت الأب فيشكل لدى هواري القساوة والغلظة ذلك أن مشاعر الأبوة بين الأب وابنه منعدمة، فموته أو حياته لا يعني لهواري سوى العنف والقسوة. والموت تردد في مقاطع نصية كثيرة كموت جدته بعدما عاشته من واقع صعب مع زوجها المجنون وحيرتها على ابنتها – أم هواري- ؛ وموت جده الذي جن بسبب زواج أمه من رجل يرفضه؛ وموت أبيه الذي يمثل له البعد والغربة.. والموت هاهنا يتقاطع مع العنوان الذي حصر في وهران وكأن لهذه المدينة الجميلة جانبا آخر يجعلها مكانا حزينا تسبب لهواري بكثير من الألم والحزن والأسى.

1ــ ينظر:عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص.ص 10، 11.

2ــ ينظر: محمد ميصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، طاكسيج، الجزائر، د.ط، د.ت، ص188.

غير أن الموت في جزء آخر من الرواية كان مبتغى لدى هواري كموت لخضر بومة باعتباره سبب في تعاسته، لذلك تعدد معنى الموت من موقع إلى آخر.

يستند الروائي في تصوير المشهد الحزين على «فلسفة الموت الميتافيزيقية والوجودية، مبرزا عبثية الحياة وطغيان الموت»[1].ترتبط عبثية الموت في بعض فقرات النص بالتيه الذي يعيشه هواري في مواقف عديدة من حياته **فنطقت لها بما لم يكن في نيتي: لابد أن للمدير قبرا يزار. أما والدي!. لإحساسي فجأة بعراء اليتم. كنت أريد أن أقول لها إن ما حصل عبث كله**[2].

ومن صور الموت المشهد الذي يصور نهاية أمه في قبرها: **ففوق صمت القبور بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد**[3]. إذن لا يمكن ضبط هذا المصطلح ضمن تعريف واحد فالموت «أهون مما بعده وأشد مما قبله، والموت بداية حياة جديدة للروح الذي استحال الجسد إلى تراب، وهي نوع من العدم والغموض لا يفصح بشيء، وهي جهلنا لبدايتنا كما نجهل مصيرنا، وهي فعل عام وخاص»[4]، فالموت أصعب من أن تكون مجرد مفهوم يمكن التحكم في معناه.

هي تعاريف تختلف باختلاف وجهات النظر، فكأنها تهون من قوة هذا الفعل لمن يراه عبثيا: **أو ممن جاءوا إلى الوجود لساعات لبضعة أيام لأشهر من غير أن يعلموا أبدا لماذا جاءوا لماذا رحلوا**[5]، وكأنه يتجاهل بهذا السؤال المصير الحتمي لكل المخلوقات.

1ــ إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص159.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص106.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص122.

4ــ إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص160.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص126.

كما يقع هواري في استفسارات تبين أن للقدر فلسفة لا يمكن أن تُفهَم: **فإني رحت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقد خيط مصير إنسان بآخر** [1]. فالحيرة لم تفارق هذه الشخصية في كثير من المواقف المتعلقة بالقدر وبغموضه: **واستعادني غبنها سؤالا منسيا: من أين جاء أبي؟**[2]

وبالرغم مما أصاب هواري من انكسارات نفسية لما تسبب فيه القدر والموت خاصة بفقدانه الكثير من أهله والأقرب إلى قلبه –أمه–، إلا أنه يشيد بسحر وهران وحلاوة الموت فيها رغم مرارتها ليكون مفهوما آخر للموت: **وهران مدينة ساحرة! فبلعت مغصي هازا رأسي بالتأكيد: ويحلو الموت فيها أيضا**[3]

2 – جمالية التكرار في رواية الموت في وهران:

يعتبر التكرار من أهم سمات اللغة الشعرية لدى النقاد المحدثين ، وقد يكون التكرار على المستوى الصوتي، والتركيبي، وعلى مستوى الكلمة [4]؛ وكل نمط تكراري يولد لغة مكثفة دالة على موقف معين في النص.

إن ما يضفيه التكرار على العمل الروائي أحيانا شبيه بتلك التوقيعات النغمية الخاصة التي تكون في عمل موسيقي أو غنائي ما. مما يغني الخلق الروائي اتساعا وعمقا ويتسع صدى اللغة ويتردد عبر مقاطع العالم الروائي. وقد يكون التكرار متنوعا إما على مستوى تيمة أو قضية كما قد يكون على مستوى الأعمال الروائية للمبدع كأن يكرر

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص131.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص171.

4ــ ينظر: بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، ص59.

شخصية أو بعض التراكيب في العديد من أعماله. ولكل نوع جماليته التي تجعله يتميز بها عن غيره[1]، فقد يتجاوز التكرار الكلمة والجملة إلى القضية والموضوع.

وللتكرار أيضا دور في جمالية الصورة والأسلوب، مهما تعددت أنواعه وصوره وقد يكون تقنية يقصد من خلالها الروائي التعبير عن الحزن، أو تعداد صفات ما أو غير ذلك، والتكرار يشكل نوعا من التماثل الصوتي واللفظي الذي يولد دلالة تخلق دفقات صوتية متلازمة تحقق معنى تؤثر به على المتلقي[2]، لأن التكرار يفرز طاقة لغوية تولد إيقاعا في النص الأدبي.

وقد يتسع إطار التكرار إلى تكرار الصور الوصفية والصور السردية أو تكرار لقطة أو مشهد بعينه. ويحدث مثل هذا التكرار بصورة حرفية ومن دون أي تحوير. وبالرغم من أن الظاهر تكرار واحد إلا أن دلالته في السياق تختلف مما يعني تعدد وظائفه [3].ويحقق التكرار جانبان من الأهمية: فهو يركز المعنى ويؤكده، ويمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات المبدع المتمثلة في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه [4] ، فيعبر عن ذلك بتكرار وحدات خاصة عدة مرات في النص.

1ــ ينظر:جهاد عطا نعيسة، مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 2001، ص136.

2ــ ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص199.

3ــ ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت،2008، ص226.

4ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص259.

يعتبر التكرار بأشكاله مظهرا من مظاهر النص الروائي الذي سنشتغل عليه؛ فقد تعددت الألفاظ الدالة على الإيقاع الصوتي الصريح (بكاء، ضاجة، صاخبة) [1]، (خفيفا، حشوما، كتوما، فاقعا، زلزال)[2] (أزيز، قضفضة)[3].

والملاحظ هاهنا أيضا تكرار تراكمي لبعض الألفاظ الصوتية كلفظة زفر وشهق وهما لفظتان غالبا ما تردان معا؛ وقد تكررتا على مستوى فعلي وآخر اسمي:

(ثم زفر آه وقت جميل كان علولة) [4]**(عند كل حركة لها على المصطبة وكل شهقة وزفرة)**[5]**، (عضضت على أذنها: غنيها لي زفرت. هززتها. شهقت)**[6]**.**

زفير هادئ ← زفير متبوع بحركة ← زفير قوي

الزفير والشهيق في هذه المقاطع يعبران عن فترة الفرح والسعادة وإيقاع خفيف ينم عن هدوء النفس رغم الصوت المنبعث من الزفير والشهيق. وقد ظهر التكرار في هذه المقاطع متقطعا غير متتالي بين صفحات متباعدة قليلا.

وتكررت لفظتي "شهق" و"زفر" ولكن للدلالة على مستويات أعمق ليبرز الأديب من خلالهما لحظات حزن تظهر إيقاع الزفير القوي الذي يفجر ما بداخل بختة الشرقي التي عانت الظروف التي عاشتها من ضغط وسيطرة من شخص لا تحبه (نوار) بل

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص44.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص30.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص68.

وأضحت تستفيد من ماله بعدما أصبحت تعيش بلا معنى **(مضيفة بعد زفرة)**[1] **(انسحب زافرا غيظا رشني به)**[2]، **(وزفرت: عرفته في ملهى الجوهرة بعد أن كنت هجرت نوار. ثم شهقت: وكنت، فوق ذلك، أدعي له أنه يجب أن أرسل إلى أمي ما تواجه به مصاريف الكراء ودواء العلاج)**[3].

في حين كان تكرار لفظتي الزفير والشهيق كظاهرتان لإخراج مكنونات النفس المتألمة التي تشعر بالتعب، بالحزن، بالغيظ، بالغضب **(كان نبضها مدمدما متسارعا. زفرتْ. وانتحبت: هواري تعرف؟)**[4]، **(كنت زفرت كل حنقي متراجعا خطوة)**[5]. **(زافرة: تفرقوا جميعا)**[6]، **(زافرة: عاود الزواج من واحدة بايرة مرفهة)**[7].

وتكررت اللفظتين لكن للدلالة على الحنين والوحشة والحرمان؛ بذلك يكون لتكرار هذين اللفظتين دلالات عدة تنوعت بتنوع الحالة التي تعيشها الشخصية خاصة بختة الشرقي في ظل المعاناة التي عاشتها (فكان ذلك ما هبله منها وجننه فيها **على بحة الصوت وجموح الجسد ووقع القدمين وصيحة الوجع وزفير الحنين)**[8].

ولعل لفظة الزفير هي التي تم تداولها في العديد من المحطات بنسبة أكبر تفوق الشهيق لما يحمله هذا اللفظ من قوة إيقاع صوتي بظهور حرف الزاي الصفيري وهذا يكفي لإخراج

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص89.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص93.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 93، 94.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص98.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص112.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، 134.
8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص146.

آهات ولدها فترة حرب **(ثم زفر لاتزال تذكّر بوحشية الحرب)** [1]، **(فإنه سوغ لي على زفرة: فقدت زوجتي وابنتي الأولى)**[2].

كما تكررت لفظة "الصوت" في العديد من المواقع النصية وبصيغ مختلفة تقترن في غالبيتها بالضمائر: **وأمك كيف حالها؟، لاختنق صوتي**[3].

جعل من لفظ الصوت – المعنوي الدلالة- ذات وظيفة رمزية لتعيش الشخصية حاضرا يتضمن الماضي؛ وكأن أم هواري تحاول أن تكون ميتة إلى جوار والديها وهو أمر يتعذر عليهالأن الأمر ليس بإرادتها: **أنه تعذر عليها أن تكون إلى جوارهما، بل صوتها أيضا: قل لهما**[4].

وقد اقترنت لفظة "الصوت" بضمير الغائب المذكر والمؤنث مما أضفى نطاقا إيقاعيا متوازيا ينتهي بحرف مهموس خفيف؛ يخرج من أنفاس تغيب وتحضر بين جمال الخيال وحزن الحقيقة: **كانت كلماتها برغم حريرية صوتها المواسية**[5].

وبنبرة ندم حزت صوتها: لم يكن ذلك من حقي[6].

تكرار لفظة صوت ولّد إيقاعا متذبذبا يعكس الأوضاع المختلفة التي تعيشها الشخصيات؛ وهذا ما يحرر الإيقاع من رتابته: **آخذا إياي بثقته وهدوئه، بصوته**[7].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص151.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص166.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص121.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص119
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص132.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص151.

وتكون هذه اللفظة في حالات أخرى دالة على المؤنث: **كنت سمعت صوتها تردد صداه في فراغ الساحة خلفي**[1]**، كان صوت الأمواج المتعبة يتناهى**[2]**.**

وقف الروائي على لفظة الصوت لتدل أحيانا على المعنى الحقيقي: **لم تكلمني بصوت مكروب**[3]**،** ويبرز الحالة النفسية التي يبث من خلالها هذا الصوت الذي كان في كثير من المقاطع حزينا.

أضافت بصوت طفلة كانتها[4]**،** وكأن الشخصية تهرب من الواقع المر الذي لا تريد أن تعيشه بل العودة إلى أحسن فترة وهي الطفولة التي تمثل البراءة والصدق والصفاء. وتدل لفظة الصوت على معاني مجازية في مواضع أخرى: **صوت من خرابي يحشرج لي أنك لست مثل بقية من صادفتهم**[5]**.** ليكون الصوت مزدوج الدلالة فصوت هواري الداخلي ينبؤه باختلافه عن غيره.

ويؤكد تكرار لفظة "الصوت" في مقاطع أخرى إلى خلق مسافة بين دلالة وأخرى تكون أحيانا غير محددة الزمان ولا المكان، يحكمها التساؤل والحيرة؛ إذ يتم هذا الفعل داخل الذات: **حتى أرى بأي قناع بأي صوت كان سيجيبني**[6]**.**

وفي مواضع سردية أخرى يقوى هذا الصوت الخفي ليبرز مكامن النفس الحزينة التي لم تعد

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص104.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص113.
3ــ الحبيب السايح، الموت وهران، ص135.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص80.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

تتحكم فيه: **كانت أفلتت منها رعشة هزهزت صوتها** [1]. كما قد يصبح هذا الصوت مستقرا ثابتا: **ونطق بصوت رطبه حنين إلى تلك الأيام**[2].

وتكررت ألفاظ دالة على الصوت لاتساع حقل هذه اللفظة ؛ وكأن المبدع يبرز الصوت الخفي في هذه المدينة لما يعيشه من ضغوطات ومحن قد لا تظهر صريحا في ظل وهران هذه المدينة الساحرة بجمالها: **هل أنت تسمع نحيب أعماقي؟**[3].

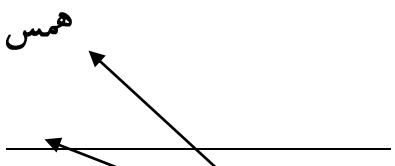
وتتقاطع لفظة الصوت مع وحدات دالة على الصوت في اشتراكهما في بعض الحروف؛ كاشتراك هذه الكلمات في الحرف الصفيري السين والصاد:الصوت، السمع، الهمس.

لحظات عابرة عذبة على سماع موسيقى غربية[4].

قائلة: لأن قوة الألم والتدمير في داخلي[5].

فهمس له... همس لي[6].

وهمست، كما لنفسها [7]، وكأن الروائي يقف على درجات الصوت من الأكثر قوة وإيقاعا نحو الهمس الذي يعد أخف إيقاعا.



1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص139.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص151.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص98.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص99.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

قهقه

صوت أبكي

صرخت

تكررت لفظة صوت ومشتقاتها بنسب متفاوتة ووفق سلم متذبذب الدرجات بين قوة إيقاع وضعفه فالبكاء والصراخ والقهقهة ضمن الأصوات العالية في حين يقابلها الهمس الذي يعرف بإيقاعه الخفيف الهادئ. وإن دل هذا على شيء إنما يدل على أن الروائي يلح على هذه الألفاظ ويكررها لاتصال دلالاتها بحالته الشعورية والنفسية.

وفي مقابل تكرار لفظة "صوت" تكررت لفظة "صمت" وقد يرجع ذلك لأمر في نفس الأديب يكون مصدر لذة أو ألم علق بذهنه فأفرزه في هذا النص الروائي:

وصمتت صمتا مشحونا بألف سؤال آخر[1].

والصمت هاهنا قد يدل على زمن مؤقت يوحي بالغضب والحيرة من بعض تصرفات الآخرين، وقد تطول فترة الصمت للحظات طويلة تغيب فيها اللغة: **فأطبق بيني وبينها صمت امتد لزمن[2].**

وباعتصارات راحت لها إيماءات وجهه تعبيرا كله عن ألم عذب ما فوق اللغة[3]

ودلالة الصمت تولد ما يعرف بـــالوقفة وهي «مصطلح موسيقي يشير إلى تلك اللحظات التي تكف فيها الآلات جميعا عن العمل...في مثل هذه اللحظات بوسعنا أن نصغي إلى لغة فائقة البلاغة والتأثير إذا ما أحكم ضبط مواقعها وتوقيتها إنها لغة

1ـــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

2ـــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص68.

3ـــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص 85.

الصمت»[1]، فيجمع المبدع بين الصمت والصوت على أساس أنهما متضادان وقد تكررت اللفظتين في كثير من المقاطع النصية:

كما من قبل في سجني بين صمت الجدران من حولي وضجيج الوحشة في صدري[2].

لتكون اللغة في أحاين كثيرة عاجزة عن التعبير عن المشاعر والخوالج والآلام فيلجأ الإنسان إلى ما فوق اللغة؛ كأن يعمد إلى الصمت الذي يوصل الصوت دون سماعه؛ وقد تكررت لفظة "صمت" في عدة مواضع: **أمي التي تحملت جميع أوجاعي بصبر بصمتها**[3].

إن تكرار لفظة الصمت خلق مسافة جمالية تفاعل فيها الصوت مع الصمت: **لم أنتظر منها أبدا أن تحاول إن هي اخترقت حاجز صمتها**[4] .

وقد يجعل الروائي من الصمت مادة هلامية غير واضحة المعالم، وكأنه بذلك يحاول أن يشخصه لتتولد دلالية مكثفة **بقيت لي أنت، ذلك ما كنت أحسستها نطقت لي به من خلف صمتها الغائم**[5].

وقد اتخذ الصمت وتيرة انفعال تحقق انتقالات متفاوتة لدى القارئ بين الصعود والانحدار الذي يحاول أن يكشف عن سبب عذاب أم هواري، وأن يتخيل الظروف التي

1ــ جهاد عطا نعيسة، مشكلات السرد الروائي، ص130.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص104.
3ــ الحبيب السايح، الموت ي وهران، ص45.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص47.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.

خلقت هذا المشهد وجعلت من الصمت ذريعة للغفران: **فيما أنا متخل لصمتي يعيد بناء حطامها**[1].

فالعبارة تعجز أحيانا عن حمل دلالة جرح الروح[2].

تدرعت عنها بصمتي[3].

للحظات يتوقف الصمت ويعود الصوت؛ فلا تجدي حينها محاولة الهروب من الذكريات والاسترجاعات، فالماضي جزء من الحاضر إذ تربط بينهما الصيرورة والاستمرار:

كسرت صمتي[4].

وأسمعت البحر بصمتي[5]

وقف الروائي على لفظة "صمت" حتى أصبحت تشكل بنية بديعة ضمن نسق لغوي للتعبير عن نفسه القلقة الحزينة أحيانا والهادئة أحيانا أخرى. ليكون الصمت لغة يلجأ إليها لحظة اللاشعور أو لحظة الإبداع: **على الرصيف الساكن لصمت ليل خريفي مالح الرطوبة**[6].

ففي صمت رجلين واثقين[7].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص73.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص73.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص80.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص87.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص90.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص95.

جعل المبدع من تكرار لفظة "صمت" ذات دور تعبيري واضح في النص الروائي مما يوحي بسيطرة هذا العنصر اللغوي على الكثير من المقاطع، وكأنها متسلطة على فكر المبدع سواء أكانت شعوريا أم لاشعوريا لتعبر عن رؤياه بين الحين والآخر: **أحسستها طهرت روحي؛ في صمت كالصلاة امتد للحظات**[1].

ففوق صمت القبور بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد[2].

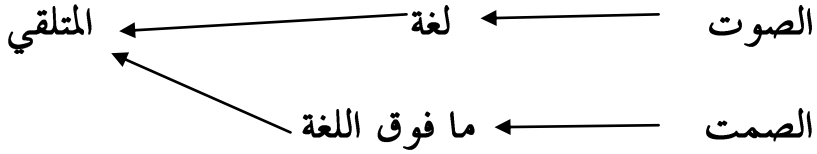
فعلى عشاء من الكسكس تناولناه في صمت[3].

كما تكررت بعض مشتقات هذه الكلمة من الناحية الدلالية لاتساع مساحة هذه اللفظة واستحواذها على معان متعددة، ولتعبر عن هواجس الإحساس وعمقه لتربط بين التعاطف الوجداني للروائي والحوادث التي يعيشها في حياته اليومية.

وسكت على نفنفة تقزز عابر[4]

سكتت لحظات. لحظات[5]

لم يسعني غير سكوتي[6]



1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص96.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص122.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص135.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص147.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص45.

ولعل جدلية العلاقة القائمة بين بعض المفاهيم في هذا العمل الروائي هي ما يضفي نمطا إبداعيا وجماليا يخلق الحيوية فيه؛ كأن يجمع بين التوتر والاسترخاء، بين الصراخ والهمس، بين الحركة والهدوء فيولد ذلك التوتر الدائم؛ وكأنه بذلك يتماشى مع جدلية الحياة[1].

ولعل أكثر ما يلحظ في هذه الرواية حضور كلمة "ذكّر" بمشتقاتها : تذكر، ذكرتني، ذكريات والتي يمكن أن تكون وحدة تكرارية في هذا النص الروائي، ولعل تكرارها جاء لتعزيز الجانبين الدلالي والإيقاعي، لتشكل هذه اللفظة صورة نفسية للروائي يتفاعل معها المتلقي فيفيد من معناها ويستمتع من موسيقاها في النص الروائي.

ولا كنت تذكرت..[2]

أحاول أن أتذكر..

أي تذكار..

كلما تذكرت..[3]

ليذكرنا..[4]

ويدخنون ويستذكرون..[5]

على تذكارها..[1]

1ــ ينظر:جهاد عطا نعيسة، مشكلات السرد الروائي، ص130.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص21.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص26.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص32.

احترام ذاكرة والدتي..[2]

أتذكر..[3]

تذكاراتي..[4]

جاء تكرار كلمة "تذكر" المقترنة بضمير المتكلم في غالب الأحيان، وكأنها مفتاح إيقاعي بالنسبة للرواية بأكملها، فلم يكد يخلو مقطع أو صفحة من صفحات الرواية من هذه الكلمة على تنوع مشتقاتها؛ وكأنه بذلك يتركز المعنى المتصل بعنوان الرواية لدى القارئ من جهة (الموت في وهران)؛ ويتحقق الإيقاع الذي يدخل في تشكيل ألوان الموسيقى الداخلية من جهة أخرى.

وهذا ما أصبح يميز الخطاب الروائي الحداثي والذي من بينه النص الذي بين أيدينا – الموت في وهران– فأصبح يدمج ما لايندمج ويجمع بين المتنافرات ويوظف الأسطورة ولغة الرمز وتقنية القناع واللغة الشعرية لتوليد كثافة دلالية توتر القارئ وتلفت انتباهه [5]، ويجعل من النص لغة مكثفة تحمل عدة دلالات.

ومن تكرار الكلمة إلى تكرار الجملة الذي ورد مع تكرار جملة في نص الموت في وهران مرتين تمثلت في **"هواري وري لهم بلي انت رجل"**[6] والتي جاءت باللهجة العامية؛

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص67.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص80.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص103.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

5ــ ينظر:طويل زهرة، الأخضر بن السايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، مجلة آفاق، العدد 11، جوان 2016، تمنغست، ص 109.

6ــ ينظر: الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13، وص 109.

والملاحظ على دلالتها أنها ركزت على جانب إنساني يمثل وجها من وجوه وهران ألا وهو الرجولة.

3 - الوظيفة الأسلوبية للأصوات المكررة:

يرى بعض الباحثين أن للألفاظ علاقة بالمعاني؛ كمقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها فكثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على نحو المعاني المعبر عنها.

ومن أمثلة ذلك أن تجد المصادر الرباعية المضعفة تدل على التكرار نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة والجرجرة والقرقرة. ووجدت صيغة الفعلى في المصادر والصفات للدلالة على السرعة نحو البشكى والجمزى والولقى..فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيها[1]:

دفعتني إلى الخلف على السرير. قهقهت[2]

وكهكه متراجعا إلى مسند كرسيه[3]

ارتج جسدي لقرقعة انكسار في أعماق روحي[4]

أفلتت منها رعشة هزهزت صوتها[5]

وسكت على نفنفة تقزز عابر[6]

1ــ ينظر: رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص.ص 62، 63.

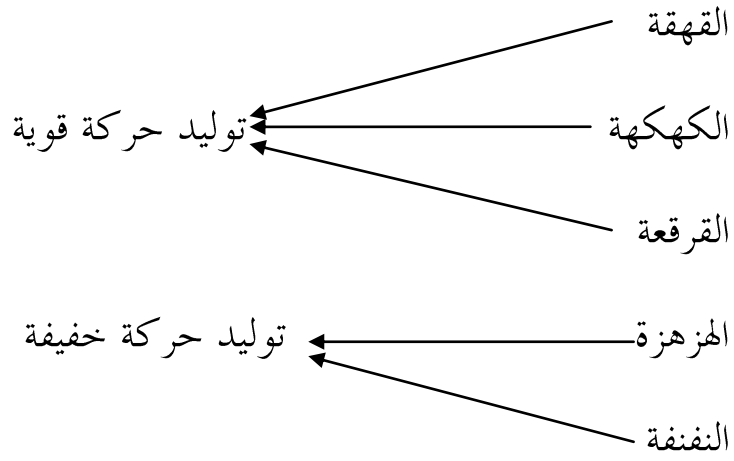
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص93.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص97.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص139.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص147.



وتكشف الأبحاث الفيلولوجية عن أن «زيادة الصوت على الفعل الثلاثي ليكون رباعيا إنما يمثل تقوية لدلالته، فضلا عن تمخض الجانب الإيقاعي الذي يصعد من قوة الشحنة التأثيرية، بفعل تصاعد طاقة التعبير »[1]،مما يعكس العلاقة القائمة بين الزيادة في المبنى توافقها الزيادة في المعنى.

إن علاقة الصوت بمعناه من القضايا المثارة في البحوث اللغوية واللسانية والأسلوبية والنقدية، حيث لقيت اهتمام اللغويين القدماء والمحدثين، من عرب وأجانب فقد أشار إليها الخليل وتبعه سبويه وبن جني وعبد القاهر الجرجاني والسيوطي وغيرهم. ومن المحدثين إبراهيم أنيس وصبحي الصالح والعقاد وغيرهم. ومن الغربيين همبولت ***W.V.humboldt*** ودوسوسير ***F. Desaussure*** وبنفينيست ***E.Benveniste*** وغيرهم.

1ــ حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002، ص137.

وقد اختلفت وجهات نظر هؤلاء الباحثين إلى العلاقة القائمة بين الدال والمدلول أي اللفظ والمعنى. وبالرغم من اعتباطية العلاقة بينهما فتكرار الأصوات في بعض النصوص الأدبية ينم عن قيمة فنية ودلالية وجمالية[1]، ومن أمثلة ذلك هذا المقطع:

طقطقت له أصابعها وجمحت عنه برأسها وقبقبت له بحذاء ذي كعب حامل لقطعة معدنية في فستان ساتر كاشف لجسدها على شكل قيتارة مصرصمة الشعر[2].

ليكون التكرار سمة أسلوبية للصوت في إطار اللفظ، أي أن تكرار الدال مع مدلوله أو تكراره دون مدلوله، أو تكرار لفظة بعينها كل ذلك يسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص[3]، فالتكرار يأخذ أشكالا متنوعة في النص الروائي إذ «لا يتوقف على الانحرافات السردية، بل نجده في بعض الأحداث والصور والأفكار والحالات والأوضاع»[4]، ويرجع ذلك إلى طبيعة المشهد السردي وما يتوافق معه.

وكل كلمة مكررة في سياق معين «تؤدي غرضا أساسيا لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال. وربما تكون دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها»[5]، لما تخضع له من عملية إحصائية موضوعية وتحليلها لتفرز نتائج تتحلى بالدقة.

4 - تراكمية الأفعال:

1 ــ ينظر: رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ص72.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص146.

3ــ ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص120.

4ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص40.

5ــ موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير، فلسطين، ط1، 2010، ص24.

ويعني تراكم الأفعال في الرواية إيرادها كثيرة متراكمة في فقرة صغيرة وبشكل متزاحم وبالصياغة والقالب نفسه الذي تنبني عليه كل الأفعال في نص واحد [1]، فتكون هذه الظاهرة الأسلوبية واضحة في فقرة أو نص سردي.

ورد تراكم الفعل المضارع المقرون بالسين المستقبلية والتي تدل هاهنا على الماضي المستحيل الذي كان من المفروض أن يعيشه هواري: **كنت سأطمئن...**

إن كنت سأراه..

كما كنت سأحسها..

كانت ستكون مهيمنة...[2]

وشمل التراكم أيضا الفعل المنفي الذي تراوح بين الماضي والمضارع في جمل متتالية إنما يبرز لحظات ما كانت لتكون؛ وكأن هواري يرفض تذكر تلك اللحظات التي يعتريها نوع من الغموض يحيل القارئ إلى الحالة التي آلت إليها أم هواري: **لا أذكر..لا أنسى.. لا تأخذ.. لا أتريب.. لا أدري..ولا علمت..**[3]

ورد في هذا النص الروائي تعدد امتزاج الفعل الماضي بالزمن الحاضر والمستقبل مما يدل على أن الراوي يريد ماضيا بحسب رؤيته للماضي الذي يناسبه: **في الغد كنا استرجعنا..**

أما جمال الدين سعياد فلم يكن مثلما بدا لي غالبا..

1ــ ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص192.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 14، 15.

مع مسافة الزمن التي تفصله عني الآن، أقدِّر أن جمال الدين سعياد كان مختلفا بطبعه..[1]

وقد تراكم الفعل الماضي الناقص الذي اقترن بفعل آخر في كثير من المواضع، وكأن الراوي بذلك يريد هروبا من الواقع الذي عاشه في الماضي: كنت **سرقت هنا وهناك..كانوا يبدون أكثر هدوءا..كنت أنا وقفت بعد خمس سنين..**

فإن المطر وحده كان بين آن وآخر يمنعني..كنت إذا نزل غزيرا..كانت دقة جرس..وليتني كنت فعلت..

كنت سأطمئن..إن كنت سأراه.. فربما كانت نظرتي الوجلة..كما كنت سأحسها..كانت ستكون مهيمنة..لابد أنه كان..[2]، واقترن الفعل "كان" في كثير من المواقع بضمير المتكلم مما أضفى جرسا إيقاعيا على النص.

كما لا يقل عدد الأفعال المتراكمة الدالة على الحركة والسلوك: **كنت أسرح..خلال الحركة لأتابع مريم وناصر..حين يلتقيان للحظة..أو يخرجان أو يدخلان..**

استدرت..مشيت..لن يلتفتا.. لن يغيرا الرصيف..مشيت خلفهما..كانا يسيران..[3]

وقد واءم الروائي بين أفعال الدالة على لغة الصمت ولغة الصوت في كثير من فقرات هذا النص: تعددت الألفاظ الإيقاعية في صيغ فعلية (يقهقهون، يتغمزون، يرقصون، يصيحون) وشمل هذا التراكم صيغة الجمع خاصة فيما يخص مجموعة من الناس اعتادوا السهر في الملاهي الليلية بشاطئ الأندلسيات فكانت حركة إيقاعية اعتيادية[4].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص27.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 36، 37.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18

وتعددت أيضا العبارات والحروف وتراكمت، «لأهداف فنية تخدم حبكة الرواية وتجسد عبقرية الكاتب في سبر أغوار الشخصيات وتصوير غليانها، فقد تعددت العبارات والأفعال وتراكمت مرة أخرى، ولكن بمعان متقاربة ومترادفة. وقد كثرت المرادفات اللغوية والمعنوية والإيقاعية للهدف نفسه» [1]، إن هذا التراكم يفرز لغة مكثفة تعبر عن المشاهد السردية.

كما تراكمت أيضا ظروف الزمان والمكان التي شكلت حقلا دلاليا إيقاعيا يتراوح بين طول الظرف وقصره؛ متقاطعا حينا مع العنوان "وهران" متنافرا أحيانا أخرى تبعد دلاليا عما يوجد في "وهران": **الآن تكون بختة الشرقي..انسحبت من جنبها..تسبح تحت برنوس جدي..حين تفيق..مساء..**

فاليوم يوم يأخذ فيه الزمن من عمري..الرزمة أمامي..لأضيفها بعد حين إلى المسودة [2].

ويتجلى هاهنا ظرف الزمان للدلالة على المعنى المجازي ليعكس اتساع دائرة الزمان، في حين تجسد ظرف المكان للدلالة على مواطن مكانية تتناسب مع المشهد السردي.

5 - الترادف الإيقاعي:

ورد الترادف الإيقاعي في كثير من وحدات هذا النص الروائي؛ مما أضفى إيقاعا موسيقيا وجرسا فنيا على البنية الكلية للنص.

أنت دفئي = أنت ناري[3]

1ــ إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص197.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

نلاحظ التناسب المقطعي بوجود مقطعين موسيقيين متقاربين في الحروف مما خلق بعدا جماليا، في ضوء زيادة درجة الدفء إلى النار لتصوير حالة عشقية.

يعبر الترادف الإيقاعي عن الدلالة الإيحائية للوحدات المركبة؛ وذلك لإبراز أثر الكثافة الصوتية ليبعد القارئ عن رتابة الإيقاع، كما أنه يتيح للروائي إمكانية التحرك في الرواية، فيضفي هذا التنوع عذوبة موسيقية تتوافق مع الدفقة الشعورية للروائي.

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي = وللحب ما لم يبق مني وما بقي[1]

كنت نحس نفسي = كما نورس[2]

الرجال = كما الجبال ما تهزهم رياح بحرية ولا قبلية[3]

6 - الشعر في السرد:

تعتبر البنية الصوتية والإيقاعية في كثير من الأحيان من مظاهر النص الأدبي، حيث تكون واضحة البنى في النسيج الشعري بكل ما يحمله الشعر من بحر وأصوات تتراوح بين القوة والرخاوة والشدة والهمس...،في حين يصعب تحديدها في النص الروائي باعتباره نصا سرديا لا تتضح ملامحه الإيقاعية كثيرا، ولذلك يتم تحديد التوازيات والتكرارات والتآلفات والمتنافرات في البنية الروائية.

هناك من الروائيين من يوظف مقاطع شعرية في الفضاء النصي ***L'espace textuel*** لأعمالهم فترد على نسق الكتابة الشعرية لشعر التفعيلة أو الشعر الحر. وبذلك يمكن تقويل الشخصية ما لم تتيح لها إمكاناتها الخاصة قوله[1].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص35.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص93.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص98.

ورغم ذلك إلا أن هناك من النقاد من ينظر إلى هذا التشاعر إن صح التعبير، نظرة سلبية باعتبار أن هذه الأشعار الموظفة في النص الروائي تعجز عن تقديم أية قيمة معرفية في النص الروائي، بل وكأنها تشكل عبئا يتمثل في خلط ملامح الشخصيات وتضييع الخواص الحقيقية التي تميزها؛ كما يتم من خلال ذلك تسييد صوت الروائي باعتباره صوتا مطلق السلطة قادرا على اختصار كل التمايزات وجعلها ضمن مساحة صوته التي لا تعرف حدودا.

في حين أن هناك من الباحثين من يرى أنه يمكن للحرفية الشعرية في السرد الروائي أن تصبح في جماليتها المطلقة من خصائص السرد الروائي وضروراته[2]

والمتن الذي اخترناه للتطبيق عليه أنه تضمن سبع مقاطع شعرية منها ماهو بالشعر العربي الفصيح، ومنها ماهو شعر شعبي، ومنها ماهو كلمات إيقاعية فرنسية مكتوبة باللهجة العامية. ستكون البداية مع هذه المقاطع الإيقاعية. إضافة إلى اللغة الشعرية التي تنتشر عبر كامل النص وهي ليست شعرا.

7 - التمظهرات الصوتية في البنية الشعرية:

المقطع الأول:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي وللحب ما لم يبق مني وما بقي

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه ولكن من يبصر جفونك يعشق[3]

1ــ ينظر: جهاد عطا نعيسة في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة، ص42.

2ــ ينظر:جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص45.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 35، 36.

ورد هذين البيتين على تفعيلات بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) لطول النفس الذي تقدم به ناصر العوني مدرس اللغة العربية في درس الغزل؛ كما ساعدت تفعيلات الطويل على إبراز ملامح المدرس الذي يبدو «أنيقا وجميلا إذا قرأ نصا شعريا...أو استشهد بأبيات أخرى أرسل صوته العذب»[1].

وفي هذا المقطع الشعري الذي اختاره الروائي لإضفاء تلك الشعرية على هذا المتن الروائي، فقد تكرر حرف القاف ثماني مرات لقوة المشهد الذي يعيشه المدرس والمتمثل في إلقاء شعر الغزل على مسامع التلاميذ. كما ولد هذا المقطع إيقاعا موسيقيا يعبر عن الحب والعشق وفق وحدات بارزة تضمنها البيتين: الفؤاد، الحب، العشق، قلبه، يعشق، عينيك، جفونك.

تتقاطع قوة حرف القاف والقاموس العشقي الوارد في المقطوعة السردية الموالية بدخول شخصية مريم بوخانة؛ هاته التي أحس الأديب بكل إيقاع حركي صوتي تقوم به: **كنت أحس نبضات نهديها، عند كل حركة لها على المصطبة وكل شهقة وزفرة ارتدادات زلزال تهز جسدي** [2]. وكأن السارد بعد ذلك المشهد الغزلي الشعري مع الأستاذ لا يقطع تلك الوتيرة الملأى بالعواطف والأحاسيس ليواصل المشاهد المتشابهة في إيقاع خيم عنه قوة الحب والعشق في قلبه. وقد عُرفت صورة النهد في الأشعار العربية القديمة، حيث يقول في ذلك الشاعر بن الجهم:

كُنْتُ مُشْتَاقًا وَمَا يَحْجُزُنِي عَنْكِ إِلا حَاجِزٌ يَمْنَعُنِي

شَاخِصٌ فِي الصَّدْرِ غَضْبَانٌ عَلَى قَبَبِ البَطْنِ وطَيِّ العُكَنِ

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص35.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.

يَمْلأُ الكَفَّ وَلا يَفْضُلُهَا وَإِذَا أَثْنَيْتَهُ لا يَنْثَنِي

فقد أورد الشاعر صورة النهد المتمرد بقوله "شاخص في الصدر"، مما يعني بروز واضح من الثدي على البطن الضامر والخصر الدقيق، إذ يميل الإنسان العربي قديما إلى النهد المتوسط الحجم الذي لا يتجاوز ملء الكف، صلب لا ينثني ولا يرتخي أثناء المداعبة له. لتكون هذه الصورة دليل على التروع الذوقي لإشباع رغبة كامنة في التأمل، قد تكون رغبة في البحث عن الشيء الغض غير المدنس، أو القليل الذي يغني عن الكثير[1].

وقد توالى الإيقاع تبعا للمقطوعات السردية اللاحقة: **أحسست جسدي من غبطتي إياهما، مسخ فراشة رقصتها أنوار تلك العشية المزدحمة بالمتدفقين على وهران في عطلة الربيع**[2]. لم يبق إيقاع المقاطع السردية التالية بالسيرورة نفسها بل تغير بحسب الحالة النفسية التي خيمت على الشخصيات، إذ يتراوح بين الشدة والرخاوة حينا، بين القوة والهمس أحيانا أخرى:**كانت بحذاء أسود من نوع البوت، أعطى كعبه غير العالي ردفيها إيقاعا راقصا... مثل هدهدة غرف أرجحت قلبي، كان تناغم حركة محفظتها اليدوية في شمالها مع كتفيها المبتهجتين بشعرها الأسود المسدل عليهما**[3]، عاد الإيقاع لما كان عليه من هدوء، مما يعني ربط المشهد الروائي للشخصيتين "ناصر ومريم" بالموقف الغزلي الذي رسمه المبدع بإلقاء الشعر، وباختيار الألفاظ التي تتكون من حروف مميزة تعبر عن الحالة التي يعيشها في تلك اللحظات السردية كحرف الهاء والألف وكلها تعبر عن النجوى والحب والعشق والتنهد.

1ــ ينظر: يوسف الحناشي، مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة نموذجا، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2002، ص. ص 208، 209.

2ــ الحبيب السايح الموت في وهران، ص37.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص37.

المقطع الثاني:

هو مقطع شعري شعبي تم غناؤه من طرف مغني جزائري، إذ تعتبر هذه المقطوعة مشهورة لدى الوهرانيين خاصة؛ والجزائرينن عامة. باعتبار الكلمات موجهة لسكان وهران؛ غير أن المبدع تصرف في كلمة "حزني" التي في أصل الأغنية هي "فرحي"، وكأن هذه الكلمة أضفت إيقاعا باهتا حزينا على جو الأغنية الذي يناسب المشهد السردي.

والغناء يتبع الشعر فهو تلحين الأشعار الموزونة وفق مقاطع إيقاعية منتظمة، خاصة وأن اللغة طيعة بأصواتها لخلق هذا الانتظام الصوتي بما يوافق المشاعر المعبَر عنها[1]:

وقد اعتمد فيها على إيقاع ثابت كثبات أماكن وهران التي مازالت تحمل الاسم نفسه على مر السنين «يا حزني على ولاد الحمري

ولاد مدينة وسيدي الهواري

وهران وهران

رحتي خسارة

هجروا منك ناس شطارة»[2]

المقطع الثالث:

1ــ ينظر: محمد ميصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، طاكسيج، الجزائر، د.ط، د.ت، ص115.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص39.

ويعد هذا المقطع الشعري أيضا من الشعر الشعبي الجزائري، غير أن إيقاعه الداخلي ينبني على ضمير المخاطب المؤنث الذي غير من قوة الخطاب فأضفى عليه طابعا أنثويا

«يا الزينة

ريبي للواد

ريبي للواد

وجيبي النعناع جديد

يا الزينة

ديري لتاي

ديري لتاي

ومن القابسة للبراد»[1]

يعتبر هذا المقطع الشعري كذلك من المقاطع الشعرية الشعبية المتداولة بكثرة في الساحة الفنية ضمن موسيقى هادئة واضحة المخارج؛ خاصة مع تكرار حرف الياء الذي ولد نطاقا إيقاعيا وتوازيا موسيقيا جماليا.

المقطع الرابع:

وفي مقطع آخر يتنقي الروائي كلمات ذات صلة وثيقة بشخصيات النص "الأم" التي تجلت في شخصيتين مختلفتين رغم تقاربهما: "أم هواري" و"جدة هواري" أي أم أمه؛

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص84.

«اميمتي أنا

واش بي خليت دارنا

توحشت حومتي

وبكيت احبابي

وللي كنت نستناه يطير بي

قالوا لي عليه

تكسر جناحو» [1]

تشكل هذه المقطوعة إيقاعا يتمثل في تكرار منتظم للانطباعات السمعية المتماثلة، التي تخلقها تماثل العناصر التعبيرية في السلسلة الكلامية [2]، والإيقاع هاهنا يجاور المستوى النفسي الذي يعيشه السارد:

«على نغم منفرد نوستاليجي عباس خالص من راينا راي كان من قدمه المنشط باسم بنعيشة عزفه على الساكسوفون بانثناءات جسدية انسيابية نحو التلاشي وباعتصارات راحت لها إيماءات وجهه تعبيرا كله عن ألم عذب ما فوق اللغة نشجت به الآلة في كل نقرة زفرة اشتياق عشيقة لعشيق» [3].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص85.

2ــ ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دار هومه، وهران، د.ط،2009،ص200.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص85.

«فكأنما من أحزاني أنا انبعث صوتها شجيا مثل رجع نواح لنوارس الميناء وراء باخرة عند خط الأفق»[1].

ومن خلال هذه المقطع الشعري الشعبي السابق يحاول القارئ الولوج إلى النص وسبر أغواره ومحاولة العثور على المداخل والعتبات التي تمكنه من فك شفرات النص، خاصة وأن كل نص يختلف عن باقي النصوص الأدبية بمميزاته الخاصة.

ولعل اختيار المبدع لهذه المقاطع الشعرية الشعبية دون غيرها وإسنادها إلى نص روائي "الموت في وهران" اختيار غير متوقع؛ وتركيب متفصل الدلالة، وكأن الروائيين خلال هذه التجاوزات –اعتماد الشعر الشعبي- اللغة الدارجة- يشي بأسلوب قائم على اختيار ألفاظ غير متوقعة وإقامة علاقات بينها. فكانت هذه الأشعار موجهة إلى المخاطب المؤنث مما أضفى على النص أثرا موسيقيا وهذا ما يعني لدى الباحثين – الانتظار الخائب وتوليد غير منتظر؛ وتزداد درجة التأزم مع باقي المقاطع:

المقطع الخامس:

«كذا أنا يا دنيا إذا شئت فاذهبي ويا نفس زيدي في كرائهها قدْما

فلا عبُرت بي ساعة لا تُعزني ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما»[2]

المبدع في هذه المقطوعة يورد ولوع أحد الشخصيات "بختة الشرقي " بالشاعر العربي المتنبي، إذ يصف تقاطع الأبيات بالجو الذي ولَّدته، وكأنها تحن إلى تلك الكلمات؛ إلى ذلك الإيقاع، إلى تلك المعاني. «في ذلك اليوم كنت سألت بختة الشرقي بسبب

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص85.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص115.

ولوعها بالمتنبي فطوقت فخذيها وركبتيها بذراعيها ويديها مغرقة نظرها في الزرقة المتهادية وأنشدت»[1].

تعامل السارد مع الشعر في استدعائه واستحضاره لتجميل الرواية عدة تعاملات، فهو حينا يأتي به استظهارا وتذكيرا وتذكرا (استشهادا)، وذلك هو عمل بعض الروائيين الذين حاولوا تجريب الأجناس الأدبية في بوتقة النص الروائي...أما التعامل الثاني فهو على شكل تناص، حيث يتقاطع النص الروائي في أحداثه ووقائعه ولقطاته مع هذه الأشعار أو أصحابها فقط أو مع مدلولاتها، ويكون التعامل الثالث استدعاء تراثيا للشعر أو أصحابه ..تولد مع التناقض والحركية في كل الاتجاهات[2].

المقطع السادس:

«شيري جوتام

شيري جو تادور..»[3]

كسر رتابة الإيقاع

هاهنا يكسر المبدع رتابة الإيقاع بكلمات فرنسية معربة، ذات إيقاع خفيف يصور لحظة عادية يدخله نوع من الموسيقى التي انبعثت من غرفة مجاورة «وهو يفتح لي الزجاجة: حدستُ. أحببت دائما الرجل في مثل عمرك لا يمتنع عما هو من نعيم هذه الحياة الفانية. على خلفية أغنية كانت انبعثت من نافذة غرفة مطلة علينا»[4].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص115.

2ــ إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص303.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص145.

4 الحبيب السايح، الموت في وهران، ص145.

بل ويعتبر هذا المقطع ذكرى تولد لديه ذكريات شرب الخمر بباريس **«وضحك على نقر نخب، فبانت أسنانه الطبيعية مرصوفة: أكاد لا أشرب كأس بدونها، متذكرا: من كثرة ما كنت أدفع ثمن سماعها في أحد بارات مارسيليا، اعتقد الناس أني أنا مصطفى المعني بها!»**[1]

المقطع السابع:

«كومو لا صلصا

ديل بومودور»[2]

يوظف الروائي مقطعا إيقاعيا تابعا للمقطع السابق بكلمات إسبانية مكتوبة باللغة العربية ذات طابع موسيقي يتماشى كذلك مع المقطع الذي يليه. وكأنه بذلك يقطع الروتين ليخرج المتلقي من رتابة القراءة إلى جو إيقاعي يتفاعل معه.

المقطع الثامن:

«يا مصطفى يا مصطفى

أنا بحبك يا مصطفى»[3]

تتميز المقاطع الثلاث الأخيرة بموسيقى شرقية توازي الحالة التي تعيشها الشخصية وهي في حالة سكر؛ فتثبت تارة وتميل أخرى على وقع هذه الموسيقى الطربية.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص145.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص145.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص145.

الملاحظ على هذه المقاطع كلها أنها وردت بصوت إيقاعي واضح مع ضمير الأنا أو ياء المخاطب وهذا يعني أن النص يعرف التعددية الرؤيوية المتراوحة بين الأنا التي تغيب وتحضر بين ثنايا النص وبين هو وهي وأنت وغيرها.

8 - الدلالة الصوتية للهجة العامية الوهرانية:

تعتبر اللهجة الاستعمال الخاص للغة في بيئة معينة؛ وتتوسع خصوصيتها باتساع المكان الجغرافي التي تسود فيه إحدى اللغات. أو هي «النمطية التي يؤدى بها الكلام المكتوب أو المنطوق في إطار محدد يفرضه الواقع الاجتماعي، وتتوزع اللهجة على مستويات ثلاثة هي:

منخفضة: وهي لغة التخاطب العامة في الشارع، متوسطة: وهي مجال التخاطب في مجال المهنة والعلاقات الاجتماعية، رفيعة: وهي لغة التخاطب في المواقف الخاصة التي تفرضها مناسبات محددة، والتداخل في استخدام هذه المستويات ينتج تنويعات أسلوبية عديدة»[1]

وتختلف اللهجات اختلافا متباينا كما ونوعا بداية من التباين الذي يعود إلى نبرة الكلام، وأحرف المد والإمالة وما يمس بنية الكلمات نفسها، وحروفها، وانتهاء بذلك التباين الذي قد تتحول معه إلى لغة مستقلة وذلك حين تكثر الكلمات الدخيلة بالدرجة نفسها، وكذلك يكثر النمط المختلف لبناء الجمل وقوالب الصياغة العامة للكلام ، وتعود أسباب ذلك للتشكيل الطبوغرافي- الديموغرافي، والمجاورة، والغزو، والتروح والاتصال الثقافي والتجاري والعلمي.لتكون الرواية الأكثر تقاطعا مع هذه القضية وذلك عبر نقطتين: واقعية اللغة الروائية، والضرورة التي تمليها عناصر النص الروائي خاصة

1ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص97.

الحوار، للحفاظ على نبرة كل شخصية وتمايزاتها ولهجتها مما يضفي قيمة دلالية خاصة في النص الروائي أحيانا[1].

وقد ورد في النص الذي بين أيدينا اللهجة الوهرانية على اعتبار أن الجو العام للرواية هو وهران هذه المدينة الجزائرية التي تتميز بلهجتها؛ والتي تلفت انتباه السامع لها

شحال توحشتك ضمني بقوة.. هواري ما تبكيش..أنت أُميمتي..[2]

أنا نبغيك أنت[3]

ساعدت اللهجة الوهرانية على التعريف ببعض الخصائص الموجودة في وهران كاسم هواري الذي يعد اسما كثير التداول هناك وكلامه بطلاقة باعتباره ابن هذه المدينة:

هواري وري لهم بلي أنت رجل[4].

كذلك يشيد الروائي هاهنا بالأماكن الجميلة في وهران والتي تعبر عن استراتيجية هذه المدينة كالبحر، إذ تتربع وهران على مساحة بحرية لابأس بها:

مفتونا بأصوات البحر: ما فيهش في هذي الدنيا لغة تسحرني كما هذه.

كأنه نسي شيئا: الليلة نتعشى على بايلا في مطعم الكورنيش..[5]

والملاحظ هنا أن الروائي في هذا النص «لم يسرف في استخدام الحوار العامي، بل

1ــ ينظر:جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص.ص48، 49.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص62.

احتفظ بهذا الاستخدام للحظات خاصة من سياقاتها السردية قد يكون فيها للحوار العامي وقعه وغرضه»[1].

ففي وصف حسنية اعتمد الروائي اللهجة العامية لكونها أقرب إلى تصوير الحالة التي تعيشها هذه الشخصية في تلك الأثناء **شعرك حرير وزينك يهبل**

قلت لها: يا طفلة خليني نكمل صيامي

في حركة نفض: دمي راه يسيل ما تخافش[2]

يعتبر الحوار العامي مهما لدى العديد من الباحثين لكونه يساهم في إبراز بعض الخصائص التي تميز لهجة عن أخرى وبالتالي دولة عن أخرى، إلا أن هناك من النقاد من يرى أن الحوار العامي قد يتسبب في ضبابية تؤدي بالمتلقي إلى عدم فهم بعض الجمل التي تبدو غريبة بالنسبة له. فعلى أهمية الحوار العامي « يبقي المشكلة قائمة إزاء المتلقي الذي يقف أمام ملامح ضبابية هائمة، المعنى ينفر من الإمساك به، كما هو الحال عادة مع نص مكتوب بلغة أجنبية لا نجيدها، يلتقط واحدنا بعض مفرداته وتغيب عنه مفرداته الأخرى. ضبابية التلقي أحيانا وافتقاد دلالات شاردة هامة وضرورية»[3] وهذا ما يصعب التمكن من دلالة النص، بل تكثر الفجوات لدى القارئ لعدم وضوح هذه المعاني لديه.

أنت ما ما ربتكش أمك[4]

كبرت يا خويا الصغير والشمس كانت تسول عليك[1]

1 ــ جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص50.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص68.

3 ــ ينظر:جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص54.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص88.

واللهجة العامية أحيانا يصعب فهمها لدى القارئ خاصة فهي فيما يتصل بأقطار المغرب العربي التي تمتلك خصوصيتها في لهجتها التي تتنوع بتنوع أقطاره. والمرجح أن ذلك يعود إلى أسباب مختلفة يتصل بعضها بالتحرر المتأخر لهذه الأقطار مقارنة بأقطار المشرق العربي وإلى تأثيرات العلاقة التي تربطها بالدولة المستعمرة فرنسا التي دامت فترة طويلة ؛ إضافة إلى دور اللغة البربرية في العامية الجزائرية.. كل ذلك يساهم في خلق بنية لهجية متنوعة[2].

أنت أمك ما جابتش منك زوج... ما لازمش زوج كيف كيف[3]

ففي مثل هذه العبارات قد يصعب على متلقي من غير المغاربة قراءتها وفهمها واستيعاب دلالتها، فقد يؤولها وقد لا يفهمها أصلا مما يولد لديه فجوة وغموضا يبقى مطروحا مهما أعاد قراءة النص الروائي:

أنا نبغيك ما راكيش تشوفي... بختة أنا نبغيك واه[4]

هواري وري لهم بلي أنت رجل[5]

ولكن عيونك لعيون لالة العارم. شحال كبار وكحل[6].

ارقد، يا زين الوقفة، ارقد، أنا سامحتك يا رفيقي سامحتك[7]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص96.

2 ــ ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص55.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص97.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص125.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص140.

أنت هواري؟ عاود لها بعد ساعة...هواري توحشتك هذه مدة طويلة...قلت لها: بغيت نشوفك[1]

راني جاي غدوة الصباح في القطار السريع[2].

وبالرغم مما قد يتولد من اللهجة العامية في هذا النص الروائي من غموض وصعوبة الفهم إلا أن ذلك يولد ما يسمى لدى ميخائيل باختين بالمحورية أي حوارية الرواية والتعدد اللغوي فيها.ومن الباحثين العرب من يدعو إلى هذه التعددية والتنويع في اللهجات؛ بل ويدعو إلى تجاوز التفرقة المصطنعة —كما يسميها محمد برادة– بين العامية والفصحى، لأنه يرى في هذه التفرقة ازدواجية تحول دون انصهار اللغة العربية الواحدة من خلال تعدديتها[3]

9 - جمالية الثنائيات الضدية في رواية الموت في وهران:

تعتبر الثنائيات الضدية من أهم العناصر التي تحقق الموسيقى الداخلية؛ وهي موسيقى عميقة تتجلى في تواشج اللفظ والمعنى، خاصة وأن للأضداد إيقاع موسيقي واضح، فهي وليدة الدفقة الشعورية المنبثقة من قوى الذات التي تبث المعنى وضده في الآن ذاته، وكأن الذات المبدعة تتفاعل مع مثيرات خارجية لتفرز دلالات متضادة تبعث المتعة من خلال نسقها النغمي.

والملاحظ على نص "الموت في وهران" أنه لم يخل من الثنائيات الضدية الموجودة في الجملة نفسها:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص169.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص170.

3 ــ ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص56.

يخرجان ≠ يدخلان[1]

فهذه الثنائيات لا تقف عند حدود إيصال الإمتاع الموسيقي بل يتعداه إلى إمكانية تهيئة المتلقي ولفن انتباهه؛ وهذا ما يخلق مسافة جمالية بين النص والباث.

يظهر ≠ لا يظهر[2]

حركاتي ≠ سكناتي[3]

نزلت ≠ صعدت[4]

تتوالى هذه الثنائيات الضدية متفاوتة الإيقاع، إذ ورد بعضها دالا على الحركة ليبقي ذهن القارئ مشغولا دائما بأفعال الشخصية وهذا ما يحقق إيقاعا خفيفا يتلائم مع حركية هذه الثنائيات.

الدخول ≠ الخروج[5]

فوق ≠ تحت[6]

صمت ≠ ضجيج[7]

البرد ≠ حرها[8]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص37.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص22.

3ــالحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.

4ــالحبيب السايح، الموت في وهران، ص38

5ــ الحبيب السيئح، الموت في وهران، ص 106.

6ــالحبيب السايح، الموت في وهران، ص105.

7ــالحبيب السايح، الموت في وهران، ص104.

8ــالحبيب السايح، الموت في وهران، ص106.

الأسلوبية الصوتية مجال من مجالات الأسلوبية عامة، وهي تشكل إمكانات تعبيرية هائلة كالأصوات، والتوافقات التعبيرية المتمثلة في التنغيم والنبر والإيقاع والتكرار كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية، والتي تبنى على البعد العاطفي والفكري. ومن خلال هذه الدراسات يحاول الباحث أن يترصد مواقع الطاقة التعبيرية ومدى توافقها مع البعدين الفكري والعاطفي.

الفصل الثالث

أسلوبية البنى التركيبية في رواية الموت في وهران

- ✓ تمهيد
- ✓ البنية الصرفية
- ✓ الفعل
- ✓ صيغة المبالغة
- ✓ اسم الفاعل
- ✓ اسم المفعول
- ✓ الضمير
- ✓ المستوى النحوي لأسماء الشخصيات
- ✓ المستوى النحوي لأسماء الأماكن
- ✓ البنية النحوية
- ✓ تراكيب الجمل الخبرية في رواية الموت في وهران
- ✓ الجملة الإنشائية
- ✓ الجملة الطلبية
- ✓ الأمر
- ✓ الاستفهام
- ✓ النداء
- ✓ التمني
- ✓ الدعاء
- ✓ الوظيفة الأسلوبية للتراكيب الإنشائية في الرواية

الفصل الثالث:
أسلوبية البنى التركيبية في رواية الموت في وهران

تمهيد:

نشتغل في هذا الفصل على السمات الأسلوبية في البنى التركيبية نحوية وصرفية؛ وذلك نظرا للعلاقة الوطيدة بين الأسلوبية وهذا المستوى من التحليل ذلك أن التراكيب الجملية نحوا وصرفا لها دور كبير في خلق الانزياحات الأسلوبية في النص الأدبي شعره ونثره.

سنحاول الكشف عن الوظائف الجمالية التي تتمخض عن الوحدات التركيبية لهذا النص الروائي، نقصد نص الموت في وهران للحبيب السايح الذي اتخذناه عيّنة تطبيقية لبحثنا، وقارئ روايات الحبيب السايح يستنتج خصوصية البناء اللغوي في كتاباته خاصة ذاك الحنين وتماسخت وتلك المحبة وزهوة.

استنطاق المستوى التركيبي يمكننا من قراءة هذه الرواية قراءة تميط اللثام عن جمالية التراكيب النحوية والصرفية في نصوص المتن المختار. كما تساعد على الكشف عن مكامن الجمالية في التشكيلات اللغوية لدى هذا المبدع.

أولا: البنية الصرفية:

تهتم الدراسة الصرفية بالبحث عن القدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة؛ إذ يركز هذا المستوى من البحث الأسلوبي على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق؛ فالكلمة بمستوياتها الصوتي والصرفي والدلالي تدل على فكرة أو عاطفة وليست أبدا مجرّد حروف مرصوفة .

والكلمة الواحدة بجانبيها العاطفي والفكري تحمل معنى واحد بسيط حينما يكون لمجرد الاستعمال اللغوي لتحقيق عملية الاتصال العادي. في حين يركز الأدب على الوظيفة الجمالية التي تشكلها اللغة [1]، فاللغة دوال ومدلولات، والمدلولات لا يمكنها أن تفلت من قبضة تلك الشحنات العاطفية التي تحملها الكلمات.

يقوم المستوى الصرفي بدراسة الكلمة من حيث بنيتها وما يطرأ عليها من تغيير في الزيادة أو الأصالة أو الاشتقاق وما يعرض لحروفها من إعلال وإبدال وحذف أو قلب. وما تؤديه الكلمة من معاني مختلفة؛ فالصرف يدرس أحوال الكلمة المعربة وغير المعربة بما يرتبط بموضوع بنيتها[2]، وجذرها اللغوي.

والصيغة الصرفية لكلمة ما تعني الهيئة التي ركبت فيها حروف الأصلية والزائدة، والبنية التي جمعت فيها هذه الحروف؛ وهو ما يعطي للكلمة صورتها وشكلها، فيسمع لها جرسا معينا ولا شك أن لكل صيغة دلالتها المنوطة بها؛ ولهذا تختلف هيئات الكلمات فإن تشابهت هيئتا كلمتين وقع اللبس؛ ذلك كانت صيغة الكلمة أو وزنها عنصرا مهما في تحديد معناها فهي التي تقيم الفروق بين كاتب ومكتوب وكتابة أي تحديد معنى الفاعلية والمفعولية وغيرهما.

إذن فدراسة صيغة الكلمة هي الكشف عما تنطوي عليه من دلالات وما تؤديه من وظائف فنية تعبر عنها نغمتها الموسيقية المسموعة وتناظرها الشكلي المكتوب [3]. فالكلمة

1ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص.ص101، 102.

2ــ ينظر: نبيل قواس، سجنيات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية،مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2008 /2009، ص59.

3ــ ينظر: بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، ص69.

في تركيبها تشكل أداة لإيصال الأفكار الإنسانية. فهي الوسيلة الفعالة للخلق الأدبي الإبداعي[1]، وتقديمه للمتلقي الذي يقوم بقراءته واكتشاف الوظائف الجمالية فيه.

وقد ظهر على مستوى بنية النص عدة صيغ، إذ يمكن للباحث تتبع الفاعلية والانتظام ونوع الترابط والانفصال بين الوحدات النصية؛ وذلك لإبراز الطاقات الإيحائية لهذه الوحدات المفردة خاصة من الناحية الانزياحية لاسنتطاق مواطن الجمال فيها كوحدات مفردة من جهة؛ وكبنى تركيبية في السياق العام من جهة أخرى.

يرتكز المستوى الصرفي على دراسة المشتقات التي تتقاطع في أغلبها مع بنية الفعل إذ يعد الفعل أساسا في البناء اللغوي؛ حيث تهتم هذه الدراسة بنسب كثافة الظهور للعنصر اللغوي في النص الأدبي المدروس، وذلك لتحديد نسبة التكاثف لظاهرة المشتقات إحصائيا ومؤثرا فاعلا في النص الروائي.

1 - الفعل: وهو ما يدل على اقتران حدث بزمن معين سواء أ كان في الماضي أو الحاضر أو المستقبل[2]. وقد تنوعت الأفعال في النص الروائي الذي بين أيدينا "الموت في وهران" بين: أ- **الماضي: كنت قمت، سمعت، ملأت، ردت، ناديتها، أجهشت، ضغطت[3].**

أخذتْ، مصَّتْ، همست، حضنت، أمسكت، تلثمت، عقدت، انسحبت، أخذت، شغلتني، جئت..[4].

1ــ ينظر:تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، تر: حياة معاش، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ط، د.ت، ص19.

2ــ ينظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو، المفضل في صناعة الإعراب، تح: علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1993، ص319.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

انتظرت، تعمدتُ، فقدت، فتحت، طمأنتني، تذكرت، رأيتها، دخلت، بشقت،قدمت..[1].

تعددت الأفعال الماضية في هذا النص وجاءت تعبر عن فترة عاشها السارد مضت وانقضت: **رددتها، رجعتُ، ابتسمتْ، أخرجتُ، بحت، استلمتها، استعادت، بدأ، أعرتها، اقتربت، ركبتهما، قوست، أربكتني، أعادتني، ازدهرت..**[2].

والملاحظ على الأفعال الماضية في هذا النص الروائي أنها كثيرة الاقتران بالفعل الماضي الناقص "كنت" وكأن المبدع يحاول أن يصور الماضي بتفاصيله:**كنت بلغت..**[3]

كنت سحبت، كنت أنا أصبحت منهم[4]

كنت أنا وقفت ، كنت احتميت[5].

استعمل السارد فعل الكينونة ليصنع لنفسه واقعا يهرب إليه من واقعه الذي يعيشه مع ارتباط هذا الفعل بزمن الماضي: **كنت انتظرت، كنت تذكرت**[6].

لا تكاد فقرة تخلو من الفعل الناقص "كنت" المقترن في كثير من المواضع بضمير المتكلم تاء الرفع، لينفتح الروائي على ماضيه الذي عاشه رفقة أمه التي يحن إليها، ولا يبقى دائما على وتيرة واحدة إذ يجمع بين ماضيه وحاضره؛ لتقوم هذه الثنائية على المفارقة؛ وتعيش شخصية هواري بين الحنين والرفض: **كنت ظننت**[7]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص 17.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 104، 105.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران،ص 11.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.

كنت استيقظت[1]

كنت أردت[2].

تكرار الفعل "كنت" واقترانه بفعل ماضي على وزنه أضفى إيقاعا موسيقيا؛ يرتكز بالدرجة الأولى على أحداث منوعة لا تسير وفق خط مستقيم، بل وردت متواترة: **كنت استلقيت**[3]

كنت لاحظت[4]

كنت أخبرها[5].

ورد الفعل "كنت" في كثير من المواقع النصية وكأن المبدع بذلك يؤكد على سرد أحداث ماضيه: **كنت أعدت**[6]

كنت أضحيت[7].

يساعد الفعل الناقص "كنت" على تجسيد فعل التذكر لدى السارد الذي يستحضر ذكرياته منذ طفولته؛ ويصل إلى حاضره الذي أصبح عليه، وبذلك يقوم البناء الروائي على فعل دائري أي النقطة التي انطلق منها الفعل السردي هي التي عاد إليها: **كنت أقررت**[8]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص22.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص25.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص43.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص44.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص46.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص69.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص72.
8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

كنت رفعت[1]

كنت انتظرت[2]

كنت وقفت[3].

وقد غلب على هذه الأفعال الحركة؛ للتأكيد على النشاط الذي عاشه المبدع قرب أمه قبل أن تموت، وذلك لتشكيل بنية عامة تتصف بالانسيابية والمرونة؛ لما فيها من حركية:

كنت قابلت[4]

كنت تقدمت[5]

كنت اقتربت[6].

ويلاحظ على هذه التراكيب الجملية أنها وردت مؤكدة بضمرين للمتكلم؛ ارتبط أحدهما بفعل الكينونة "كنت"، وآخر ارتبط بالفعل الثاني المقترن بالفعل "كنت": **كنت أقنعت**[7].

كنت وقفت[8].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص88.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص107.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص119.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص150.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص152.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص154.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص169.
8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص171.

ب- المضارع: ورد الفعل المضارع في النص الروائي **"الموت في وهران"** إذ عرف تنوعا بين الفعل المثبت والمنفي، فالمضارع المثبت جاء ليؤشر إلى دلالات جزئية تكمل الدلالة الكلية للنص:

لم تفارق رقبتي، أبدا

فاليوم يوم يأخذ فيه الزمن من عمري عامي الرابع والعشرين، من غير أن أدري إن كان سيمهلني قليلا[1].

يسهم فعل المضارع في استرجاع لحظات ماضية واعتبارها في الحاضر؛ للدلالة على الشوق والحنين إلى تلك الأيام التي مضت وانطوت: **ما الذي يكرهنا على نقل وقائع من أيامي أنّثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم؟[2]**

كما يُبرز الفعل المضارع التفاعل الدائم مع الذكريات والتصورات التي ترتبط بماضي هواري، فأكثر من فعل التذكر وما يجاوره ليشكل عنصرا تكوينيا متحركا:

أذكر[3]

أتذكره، يعاودني، يعود[4]، أذكر[5].

أن أتذكر[6]

لأذكر[7].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص12.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.

7ــ الحبيب السايح،الموت في وهران، ص 77.

إن حركة التجدد التي يتميز بها الفعل المضارع جعلت منه أداة لغوية تحول الماضي الذي يبدو أنه سيطر على السرد والسارد معا في شكل استذكارات إلى مشاهد ولقطات بقيت حبيسة الذاكرة؛ ليعتمد المبدع بذلك آلية سردية تضمينية لا مجرد النقل المباشر لأحداث النص؛ فيبتعد عن التسلسل والمنطق لمجريات هذا النص:

كنت لا أحمل محفظة ولا ألبس مئزرا. فإنه اليوم الأول الذي استعرض فيه التلاميذ جميع التلاميذ، ملابسهم، حتى غير الجديدة كلية! فبعضها كان يعود إلى آخر عيد صادف بداية العطلة الصيفية.

الماضي	المضارع
كنت	أحمل، ألبس.
كان	يعود
أحبت	تكن
	أسبح، يناسب.

لم تكن تلك هي حالي أنا. فمازلت كما أحبت لي أمي أن أسبح دائما على موجة الموضة، ألبس للفصول الأربعة ما يناسب جو وهران الساحلي[1].

ولّد تمازج الماضي بالحاضر تفاعلا أحيا اللقطات والمشاهد الماضية وجعلها تُسرد وكأنها تحدث في الزمن الحاضر:

قبل عام، كنت سحبت ذينك اللباسين وطويتهما ووضعت فوقهما التنيسة في كرتون قدمته لحارس المدرسة في سان بيار (سابقا)، في خريف كهذا الخريف، وتواريت في

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص12.

الزنقة يلاحقني سؤاله: لمن هذا؟ أحس يد أبي في ظهري إذ دفعني إلى الداخل وصوته العميق الممتلئ يسكنني: هواري، وري لهم بلي أنت رجل!، من غير أن يكون قد اضمحل تماما في شعوري أنه، كما ذلك اليوم، لم يفتأ يراقب خطواتي إن كان يربك إيقاعها التفاتي إليه[1].

الماضي	المضارع
كنت، سحبت،وضعت، تواريت، دفعني، اضمحل، كان. تفوقوا.	يلاحقني، أحس، يسكنني، يكون، يفتأ، يراقب، يربك. تفصلني، أقدر.

مع مسافة الزمن التي تفصلني عنه الآن، أقدر أن جمال الدين سعياد كان مختلفا بطبعه. فغيره، مثل بختة الشرقي وابنة المدير ذاتها، تفوقوا دائماً[2].

يتماشى الفعل المضارع مع الفعل الماضي في حركة متوازية، تجسد تعدد الفعل الروائي الذي يقابل بين متنافرين (الماضي/ الحاضر)؛ ليخلق انحرافات تركيبية تدل على استرجاع الماضي وصوغه في الحاضر.

أزعم أن وازع رجولة الوُهارنية كان هو ما أشعل في دم عبدقا النقريطو تلك النخوة، لرؤيته امرأة عزلاء، إلا مني، استحقت العون على غبنها[3].

الماضي	المضارع

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص27.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص30.

كان، أشعل، استحقت.	أزعم.
رحت، عقدت، أصدر، تخلى.	يكون، يستطيعوا.

فإني رحت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقدت خيط مصير إنسان بآخر فيكون جدي لأمي، غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي بعد أن تخلى عنه قائد الثكنة الفرنسية مثل بقية الحركى الذين لم يستطيعوا الفرار إلى الموانئ نحو فرنسا[1].

يتضح مما تقدم أن الفعل المضارع شكل في تقاطعه مع الفعل الماضي منعطفا في مسار الرواية، يتجسد خاصة في سرد الأحداث الماضية في صورة الحاضر، والرغبة أحيانا في تغير هذا الحاضر بالماضي وأحداثه التي لن تعود.

والملاحظ على الفعل المضارع أنه جاء في كثير من المواضع منفيا ليعكس ذلك غياب السارد وتجاهله المفتعل أحيانا للأحداث، ورفضه لها وتمرده عنها أحاين أخرى: **لم أتعرف عليها.**

وطمأنتني، في تدلل، على أنها لم تأت لتسرقني أو لتفتح الطريق لغيرها للاعتداء علي[2]

فلم أسألها من يكون كبابة هذا[3].

خلق الفعل المضارع حقلا تساؤليا يعتريه غموضا خاصة حول علاقة هواري بحسنية هذه الأخيرة التي عاشت ماضيا توقف فيه الزمن لديها لحظة اغتصابها.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18.

يبين الفعل المضارع المنفي أن السارد يعاني كبتا داخليا، فهو يقف عند قضية هويته التي تغيب مع أبيه وتحضر مع أمه؛ باعتبارها الأصل الذي لا خلاف فيه: **لم أكن أدرك أني حملت إلى قسمي الدراسي شارة اليتم إلا لما قد تلبستني حيرتي على أن أبي لا يظهر.**

لم يحضر في منامي، أبدا. وأرقني أن أتغيب أمي[1].

يجسد الفعل المضارع المنفي رغبة الأنا في معرفة من تسبب في مرض الأم "وهيبة بوذراع" رغم محاولة تجاوز أفكاره الذاتية؛ ليتحرك هواري في دائرة مغلقة بين حب المعرفة والرغبة في التجاهل، فكانت الأفعال المضارعة تعبيرا عن إحساس ضائع: **لم أحس نزول دمعتي لولا أنها انفجرت على صفحة مستخرج عقد الزواج. لم أمسحها.**

لِمَ لَمْ يتم استدعائي لتأدية الخدمة العسكرية[2].

أثار الفعل المنفي قضية الهوية والانتماء لدى السارد باعتبار أباه قاتل مدير المدرسة، وكان ذلك في فترة العشرية السوداء مما جعله يعيش توترا نفسيا إثر ذلك.

لا أحس بغير الشفقة نحو نوار مصمودي لأنه لم يعرف حب الأم. وأنا لم أكن مستعدة لأن أكون معه تلك الأم.

يجسد الفعل المنفي تأثير العشرية السوداء على المرأة التي عانت ألم القهر والاستغلال والاغتصاب مما كلفها حياتها بأكملها، وهذه حسنية صورة عن المرأة التي أدى بها الاغتصاب إلى الانحراف والتوجه نحو الملاهي الليلية.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص22.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص56.

معك أنت، على الأقل لا أعتبر نفسي تلك الكلبة التي جعلني الآخرون أحسها. جحدوا وجودي كامرأة. لم يروا في شخصي غير فاسقة جديرة بالقهر والاستغلال[1].

تنوعت أدوات النفي بين "لا، لن، لم" تعبيرا عن تجاهل الواقع بكل الوسائل؛ فالسارد يعيش حالة رفض للوضع الذي آلت إليه أمه – وهيبة بوذراع التي ترمز لمدينة وهران–؛ خاصة وأن الطريق مسدودة أمامه لتغيير هذا الواقع: **ونظر إلي، كما لم يفعل قبل اللحظات السابقة كلها، بملامح فائضة حسرة: تذرعتْ لي بأنها لن تجد أبدا الشجاعة لمقابلتك، فاتحا عينيه علي أنت[2].**

ومن خلال الفعل المنفي يعود السارد إلى المشاهد الأولى الخاصة بالسهر في الفعل السردي في نهاية النص الروائي: **فإني لم أعد أفتح لأحد غير عبدقا النقريطو في أوقات نتواعد عليها لنخرج عشية الخميس إلى بار التيتانيك ومنه إلى الكورنيش أو إلى الميلومان لنسهر[3].**

كثرة الأفعال المضارعة المؤكدة بأدوات النصب "أن، لام التعليل"، تسهم في تثبيت الحاضر وربطه بالماضي الذي انقضى؛ وذلك ليتمكن السارد من إقامة حوار بين الماضي والحاضر لإضفاء حركية ومرونة في البنية السردية الروائية: **كنت انتظرت أن تضيف أنها تعرف أيضا أني فقدت أمي. وقدمت لي نفسها باسم حسنية. وطمأنتني، في تدلل، على أنها لم تأت لتسرقني أو لتفتح الطريق لغيرها للاعتداء علي[4].**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص76.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص165.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص173.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.

يجسد الفعل المضارع المؤكد توالي الأحداث وسيرورة المشاهد السردية؛ لتكون أدوات التأكيد وسائل لغوية لتصوير المشاهد واللقطات: **بعد عشاء، من كبدة مقلية وجبن وتفاح، طلبت حسنية إلي إذا أن أتأمل في وجهها، ناضحا ندى أن أتفحصه، مثيرا لشهوة بطعم. آه الخوخ أنا أحاول أن أتذكر، متحرشة العينين بي**[1].

أن أتأمل ← أن أتفحص ← أن أحاول ← أن أتذكر

يمكن للسارد من خلال هذه البنية المتمثلة في الفعل المضارع المؤكد بالقدرة على تشكيل علائقية بين الرؤية الكلية للنص الروائي والقضايا الجزئية التي قام عليها النص: **فافتعلت هذا السبب أو ذاك لأدنو منها بقدر ما أشم رائحة عطرها. كان ذلك يرميني في سرير مائي مفروش بالزهر- حدث مرة أن أصابني دوار مفاجئ تهاويت على إثره**[2].

إن تكرار هذه الصيغة المؤكدة جعلت السارد حاضرا في كثير من الوقائع، لإحداث رغبته في توليد دلالات جزئية تتماشى مع الماضي وما يحمله من ذكريات: **كنت قلت لها عقب تناولنا سفة الكسكس بالعسل والرايب: لن يجرح قلبي أبدا أن تحكي لي عن جدي الآخرين.**

إن كانت جدتي حدثتك عن أصول أبي فإنما لتكشفي أنت ذلك لشخص أرادت العناية أن أكونه..لاتخيبيني أحب أن يستريح بالي[3].

إن تعدد هذه البنية المؤكدة يضفي حركة على النص الروائي؛ إذ يحاول السارد من خلال ذلك التمرد وتخطي واقعه الذي يسبب له معاناة بعد تعدد صور الرحيل التي عاشها في حياته: **فبختة الشرقي، إذ رويت لها ما كنت اكتشفته عن جدي لأمي خلال**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص21.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص129.

غداء، هي التي دعتني إليه في مطعم النجم المذنب يوما قبل أن ترحل مع عائلتها إلى الجزائر العاصمة، كانت نفخت في جمر رغبتي أن أرجع على آثارهما الأولى: رائع! مثير أن تعرف أين أقام أجدادك، حتى ولو لم تعد الدار دارهم![1].

تجسد الأفعال المؤكدة صورة من الصور التي يعيشها الوهراني من معاناة وألم في ظل التحولات التي آلت إليها هذه المدينة خلال فترة العشرية السوداء: **ولا عبَر خاطري أن أتمرد على بيان وزارة الدفاع. إنما كل شيء في حياتي يتم فوق إرادتي وضد رغباتي ويعرضني إلى هذا الضياع**[2].

إن البنية السردية تعبر من خلال الأفعال المؤكدة عن حال المرأة التي تصبح فريسة في قبضة الملاهي الليلية في وهران بعدما تعرضت لضغوطات عائلية أدت بها إلى الانحراف:**لكنها اختارت أن تهجره: كان نوار هو من قربني من أنوار ملاهي وهران الخادعة، بالقدر الذي أبعدني به عن الجامعة إلى أن تخليت بعد تكرار سنتي الأولى مرتين. وهو الذي، كان تحت تأثير السكر، يدفعني من ليلة لأخرى في هذا الملهى أو ذاك للصعود إلى المنصات لأغني.**

تخلق الأفعال المؤكدة حالة تبريرية لمرضى نفسيين نتيجة ما عانوه في حياتهم من انعدام لمشاعر الحنان والأمومة، فأفرغوا ذلك في انتقامهم من نساء أخريات: **لا أحس بغير الشفقة نحو نوار مصمودي لأنه لم يعرف حب الأم. وأنا لم أكن مستعدة لأن أكون معه تلك الأم. قدري أراد لي أن أفر من ظلمه لأتردى في شقاء أشد مرارة**[3].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص140.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص57.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص76.

ج- المستقبل: اقترن الفعل المضارع بحرف السين الذي يفيد المستقبل القريب هذا على مستوى البنية السطحية، في حين تنبني البنية العميقة على الماضي، فاندمج الزمن الماضي بالمستقبل مما أفقد الزمن الحقيقي قيمته لتدور أحداث الرواية في اللازمن: **سأراه، سأحسها، سأطمئن، ستكون**[1].

سأرى[2]**، سيطلب**[3]**، سيعرف**[4]

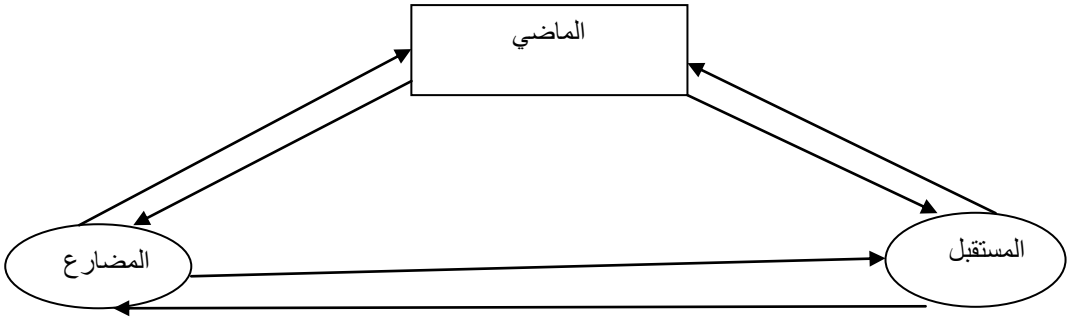
وقد ارتبطت صيغة المستقبل بالأنا وكأن هذه البنية الروائية لاتنقل الواقع ولا تحاكيه وفي الآن ذاته لا تتعالى عليه: **سأجد**[5]**، سأكون**[6]**، سأظل**[7]**، سأدعوها**[8]

تقوم الوقائع المستقبلية على دلالات غير ممكنة الحدوث لوقوعها في زمن الماضي وذلك لإعادة التوازن لأحداث البنية السردية الكلية: **سأؤذيه**[9]**، سأقرأ**[10] **، سنلتقي**[11]**، ستتزوج**[12]**،سأجد**[13].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران،ص14.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص19.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص26.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص26.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص47.
8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص49.
9ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص76.
10ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص86.
11 ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص96.
12ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص166.
13 ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص170.

تتحقق الدلالة الزمنية بتفاعل أزمنة الفعل الثلاثة (الماضي والمضارع والمستقبل)، والزمن هو المجال الأدبي بوصفه حركة الوجود في المكان وما يترتب عن هذه الحركة من إحساس بالزمن، وتفاعل معه من خلال الاستذكار والتأمل والاستشراف [1]. وهذا ما يعتمد عليه البناء الروائي في تصوير المشاهد السردية.

والزمن الماضي هنا جاء ليؤكد أن الشاعر قد استند في دعوته إلى استذكار وتأمل سابق وتجربة ماضية تحفز استجابة المتلقي.



علاقة اللازمن

وعلاقة اللازمن تتمثل في غياب الزمن الطبيعي، الذي يقوم على الساعات والدقائق والتقاويم لتحديده، فهو زمن عام موضوعي غير ذاتي أو خاص، ليحل محله في النص الروائي الزمن النفسي وهو الزمن الداخلي في النص، وزمن ماض مستحضر بالذاكرة، أو زمن مستقبل مستحضر بالتوقع والحلم، فالأحداث في الذاكرة ليست مرتبة ترتيبا منطقيا ومتتاليا بمعنى السابق واللاحق، بل تعكس حالة من التداخل الدينامي وهي الحالة التي تكتسب علاقة بين الزمن والذات[2]، فيصبح الزمن زمنا نفسيا يتماشى مع أحداث الرواية الرواية بما يتوافق مع الشخصيات.

1ــ ينظر: حياة معاش، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري دراسة أسلوبية، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/ 2011، ص.ص 132، 133.

2ــ ينظر: محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، الأردن، ط1، 2009، ص78.

2 - **صيغة المبالغة:** وتدل على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث؛ وتصاغ من الثلاثي على الأوزان التالية: فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فعِل، مفعيل، فعلة، فِعال[1].

وردت صيغة المبالغة في هذا النص الروائي بنسبة قليلة؛ ذلك أن العملية السردية تقوم على فكرة الموت –وإن تعددت صوره– فالحيز الإبداعي لايتسع للمبالغة في الفعل السردي؛ فكانت صيغة المبالغة للشخصية في الماضي الطفولي للسارد.

إن حضور صيغ المبالغة بنسبة قليلة تشكل بنية مختزلة تتجاوز فعل المفاضلة إلى المبالغة (صيغة فعالى) وذلك لإبراز الدفقات الشعورية المتراوحة بين الثبات والانفعال، حيث تشكل مثيرات أسلوبية تمارس حضورها الفعال في تغيير نمطية الخطاب الروائي: **وقالت لي إنها كانت تريد قتل كبابة النذل، على ما ألحقه بها، لولا وجود خليط من شهود كانوا جميعا في حالة عري سكارى مزطولين[2].**

كما توالت صيغتان على وزن فعول في المقطع السردي نفسه، واختيار هذه الصيغة ليس اعتباطا؛ بل له مسوغات منهجية تنطوي على طاقات دلالية متشظية الأبعاد تتعالق مع التنويعات الدلالية التذ وردت في تصوير شخصية مريم بوخانة التي تعرف تعددا نمطيا يجمع بين الحشمة والفتنة: **كل شيء في مريم بوخانة كان خفيفا حشوما كتوما، ولكن فاقعا بالفتنة[3].**

جاء اسم التفضيل في بعض المواقع النصية؛ بنسبة قليلة لا تتجاوز أربعة مواضع فالبنية الروائية غير قابلة للتفاضل لأن الموت مهما تعددت صوره فهو الفعل نفسه، تخضع

1ــ ينظر: نبيل قواس، سجنيات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، ص.ص74، 75.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.

له مختلف الكائنات الحية، فاختصت المفاضلة خاصة في بعض المشاهد الجنسية التي تصل فيها الشخصية حد النشوة:**عرقك ألذ من ريقك**[1].

ورد اسم التفضيل على وزن "أفعل"لتصوير حالة وجدانية تعبر عن الذات الفاعلة والوقوف على القوى الداخلية المحركة للتشكيلات اللغوية التي تخلق في النص حالة من الهدوء والاستقرار:**كنت سرقت هنا وهناك نظرات ائتمان إلى التلاميذ الآخرين الذين كانوا يبدون أكثر هدوءا، بل وثقة في النفس، كما كنت أنا وقفت بعد خمس سنين**[2].

يلاحظ الدارس أن صيغة التفضيل تمثل منعطفا تعبيريا جعل البنى التركيبية توحي بحركة نفسية تتصاعد حدة وتوترا، بعد معرفة هواري بمرض أمه، مرض نقص المناعة الذي يوحي بممارسة علاقات جنسية غير شرعية :**كنت أردت لها، كما تمنيت، أن لا تعلم أن النكبة أشد فداحة من مجرد سرطان**[3].

يجسد اسم التفضيل أيضا صورة مزدوجة عن الجنس وممارسته بطرق غير شرعية، ليكون ملاذا يرجع إليه بعض الشواذ، وألما يمارس على بعض الضحايا كحسنية التي عاشت تلك المعاناة مع نوار مصمودي الشاذ جنسيا: **فدب في صدرها بغضها له مذ أخبرها كيف عاش ألذ الأوقات في تحقيق نزواته مع محترفة للجنس**[4].

3- اسم الفاعل: وهو اسم يشتق من الفعل للدلالة على الحدث والحدوث وفاعله [5]، أو هو وصف من قام بالفعل؛ وهو من المشتقات الدالة على التجدد والحدوث في معناه [1]؛

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص47.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص75.

5ــ ينظر: ابن هشام عبد بن أحمد، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: يوسف الشيح محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت، ج3، ص181.

يحقق دلالة معنوية وجمالية صوتية وتصويرية في النص، فقد وردت صيغة اسم الفاعل وقد تكررت بدلالات مختلفة؛ وهذا التكرار له دلالة أسلوبية جمالية [2]. جاء اسم الفاعل في مواضع عدة على صيغة المثنى: **حضنت وجهي براحتيها الناعمتين، بكل الألق من عينيها العائدتين نحوي بتذكاراتنا الضالة: آه، يا أنت. كم شغلتني، كم!**[3].

تقوم صيغة الفاعل الدالة على المثنى المؤنث من الفعل الثلاثي (عاد، نعُم، رقص) في السياقات النصية على ترسيم دقيق للحواس خاصة العينين، والتعبير بهما عن ثنائية الأنا/ الآخر في ضوء ذكريات في الماضي تتعلق بالحاضر: **وهذه المرة وتلك في البيت أيضا في أيام راحتها الأسبوعية، وكانت لا تأخذ عطلة طويلة أبدا، فلاحقتها بعيني الراقصتين غبطة على حركة جسدها المتناغمة، كما تكون عليه هزهزة شجرة خوخ عامرة**[4].

وشهقت، رافعة إلي عينين مسهدتين غارقتين في عذوبة حزينة: كبابة كان يحبسني في عمارة ميرمار داخل شقة مأثثة ومجهزة بآلات تصوير[5].

الملاحظ على هذه الصيغ أنها جاءت لتوصيف صيغ لسانية خاصة تقوم في أصلها على المثنى كالعينين، الراحتين وهذا للدلالة على الحركة المستمرة للحواس التي تظهر متأثرة بما تقوم به الشخصيات.

تعدد اسم الفاعل وتنوع بين المذكر والمؤنث وذلك بما يناسب كل بنية لسانية: **ردت الباب خلفها: وهل كنت تنتظر غيري؟ رامية حقيبتي يدها وسفرها**[1].

1ــ ينظر: نبيل قواس، سجنيات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، ص83.

2ــ ينظر: مروان محمد سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2006، ص57.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص15.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص19.

تأخذ بنية الفاعلية طابعا دلاليا جديدا من خلال التراكيب المنحرفة ومن ذلك ورودها في تراكيب انزياحية مجازية الدلالة: **حركة جسدها المتناغمة كما تكون عليه هزهزة شجرة خوخ عامرة**[2].

يلاحظ المتتبع لصيغة اسم الفاعل أنها وردت مؤنثة على وزن فاعل من أفعال ثلاثية في كثير من المواقع السردية حيث تعبر عن دلالات نفسية، مما يدل على أن السارد يعاني اغترابا نفسيا ومواجهة رافضة اتجاه الواقع الذي آلت إليه مدينته وهران؛ التي أصبحت تمثل لديه غير عالمه الذي كان يعيش فيه: **الآن أقول تعبيرا لها عن انصياعي بقدرية قاهرة.**

فهزمتني مرة نوبة بكاء على وجودي وحيدا في مدينة كبير ضاجة صاخبة مثل وهران في خريف كانت بختة الشرقي خلاله رحلت إلى الجزائر العاصمة، تاركة لي شذا من بشرتها وتذكار السلسة في رقبتي ورقم هاتف آخر للضرورة[3].

اسم الفاعل	وزنه
رامية	فاعل
عامرة	فاعل
قاهرة	فاعل
ضاجة	فاعل
صاخبة	فاعل

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص15.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.

تاركة	فاعل

كما ورد اسم الفاعل على وزن غير الثلاثي الذي يتشكل بقلب ياء المضارعة فيه ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، جاء لإنتاج فاعلية تُستَمد من فرضية الغياب: **اليوم يروق لي الاعتراف لنفسي بأن بختة الشرقي دائما بمسافة ليلة من النباهة واللطف..قالت لي في بيتزيريا شارع خميستي: أنا مقتنعة بأنك لم تكن أنت السبب في موت تلك الفتاة. وأضافت، متخلصة تماما من نبرة التذكار: إنها مصادفات الظروف**[1].

يشكل اسم الفاعل ملمحا أسلوبيا يؤدي دورا دلاليا يتلاءم مع الانتقالات المصاحبة لطبيعة الحدث وما تولد عنه من ضعف وانهيار: **أمي التي تحملت جميع أوجاعي بصبر، بصمتها، بتناغم ذلك الجسد الأسيل. كانت على هشاشة جوانية فاتنة. وأشعرتني بأمان راس ثبت خطواتي خارجا من البيت أو عائدا إليها**[2].

جاء اسم الفاعل في رتبة الحال، وذلك لتبيين ألما نفسيا يجسد حالة انفصال عن العالم المادي نحو عالم آخر يأتي بعد الموت: **ثم توجعت رادة جبهتها نحوي، واقفا عن يمينها ومدت لي يدها**[3].

4- اسم المفعول: وهو اسم مشتق يدل على حدث ومفعوله [4]؛ وقد ورد اسم المفعول في النص الروائي في بعض المواضع النصية بصيغة الجمع المذكر، وتدل هذه البنية الصرفية

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص103.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص45.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص 48.

4ــ ينظر: ابن هشام عبد بن أحمد، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص196.

على أفعال وقعت خارجة عن نطاق الأنا، إذ تجسد أفعالا يغيب فيها الفعل البشري: **مثل طيف مسحور ملأت العتبة: يا إلهي! أنت فعلا**[1].

جاء اسم المفعول في النص بنسبة قليلة على وزن مفعول من الفعل الثلاثي، وقد ارتبط بتعدد السياقات والانتقال فيها من الفرد إلى الجماعة مع تكثيف لغة الوصف: **وقالت لي إنها كانت تريد قتل كبابة النذل، على ما ألحقه بها، لولا وجود خليط من شهود كانوا جميعا في حالة عري سكارى مزطولين**[2].

5- الضمير: يعد الضمير ظاهرة أسلوبية إذ تكرر في كثير من المقاطع السردية، وتنوع بين المخاطب والغائب والمتكلم، وبين الضمير المتصل والمنفصل، وقد تتوالى الضمائر في السياق فتؤدي إلى إحداث إيقاع موسيقي، كما يساعد الضمير العائد على غير العاقل على إبراز صفتي التجسيم والتشخيص[3]، وأنسنة الأشياء.

أ-ضمير المتكلم: تكرر ضمير المتكلم؛ فلم تخل فقرة من فقرات النص الروائي منه؛ إذ تنوع بين ضمير الأنا بكل أنماطه؛ مما يدل على حضور الأنا التي تجمع بين ذكريات الماضي ومآسي الحاضر؛ لتتقاطع الأحداث وتشترك مع هذه الأنا، وهذا ما يفتح حيز تعدد الأنظمة الدلالية التي تقوم عليها البنية السردية الروائية؛ وبذلك تتداخل الذات المبدعة مع السياق العام للنص وتتفاعل مع الهاجس الذي ولد النص؛ مما يفرز علاقات تفاعلية وحركية تمثل سيرورة الأحداث:

كرتُ قمتُ، إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا. سمعتُ صوتها: افتح.

ناديتُها من خلف دمعي: بختة، صديقتي. ضغطتُ خدها إلى صدري: أنت اميمتي.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18.

3ــ ينظر:فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص75.

أغرقتُ مشمي في شعرها. همستُ لها لم تفارق رقتي، أبدا.

فأمسكتُ بمعصميها. تلثمتُ كفيها. ضغطتُهما على خدي: أنت دفئي. أنت ناري.

انسحبتُ من جنبها في سرير أمي[1].

والملاحظ على ضمير الأنا المتصل الذي تكرر كثيرا في النص الروائي أنه اقترن بالفعل الماضي الناقص "كان" وتلاه فعلا آخر، وهذا ما أحدث إيقاعا واضحا في البنى الصرفية للنص: **كنت بلغت كنت أمشي**[2]

كنت لا أحمل بطاقتي، دفاتري[3]

كنت احتميت، كنت سأطمئن[4]

كنت انتظرت، كنت تذكرت[5]

كنت أحدس، كنت أجبته[6].

قد تتجاوز دلالة الضمير في هذا التركيب اللغة في حدود المتعارف عليه نحو دلالات جديدة؛ وذلك لتحرير اللغة من دلالاتها «الماقبلية بفك الارتباطات القديمة التي كانت تربط الدوال بالمدلولات؛ وتحويلها من علامات لها دلالة ثابتة ومدلولات معينة إلى مجرد إشارات متحررة يمكنها أن تشير إلى عدد لا حصر له من المدلولات دون أن

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص9، 10.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص12.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.

تتقيد بمدلول واحد وفي ذلك توليد لأنساق وأساليب سردية جديدة تسمح بتعدد المعنى للكلمة الواحدة وتساهم في تنمية السرد وحركيته»[1].

المرسل: هواري "الأنا" ⟵ الرسالة: سرد أحداث ⟵ المرسل إليه: الشخصيات

فكل عامل من هذه العوامل ينتج وظيفة لسانية تنحرف عن النمط المعروف والمعتاد عليه؛ إذ يمكن لضمير الأنا أن يصبح "الهو" أو "الأنت"؛ ضمن خطاطة جاكبسون للتواصل فتتغير وظيفة العوامل ليصبح[2]:

المرسل: عامل انفعالي ⟵ الرسالة: لغة شعرية انزياحية ⟵ المرسل إليه: عامل للمعرفة

والملاحظ على ضمير الأنا في المقاطع الأخيرة الذي اقترن بالفعل الناقص أنه جاء للدلالة على الحركة التي تجسد الأنا الموجودة رغم انقضاء الزمن:

كنت أقررت[3]، كنت رفعت[4]، كنت انتظرت[5]، كنت وقفت[6]،كنت قابلت[7] كنت تقدمت[8]، كنت اقتربت[9]، كنت وقفت[10].

1ــ ينظر: مجلة أفاق العلمية، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، طويل زهرة، الخضر السايح، ع 11، 2016، ص21.

2ــ ينظر: برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2002، ص.ص 66، 67.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص88.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص107.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص119.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص150.

8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص152.

9ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص154.

10ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص171.

كما تكررت الأنا المؤكدة؛ إذ جاءت أحيانا محصورة بين فعلين مقترنين بتاء المتكلم؛ لتصبح هذه الظاهرة ملمحا أسلوبيا لافتا للانتباه، وكأن المبدع يبرز الأنا بضميرين أو أكثر؛ لتبدو ذاتا فاعلة رغم غيابها خاصة في الماضي الذي لم يكن للأنا دور في تسييره لأنها في مرحلة الطفولة: **كنت أنا أصبحت منهم**[1]

كنت أنا وقفت[2]

كنت أنا[3]

ومن أنماط ضمير الأنا أيضا أنه يشكل بنية تركيبية انزياحية عن اللغة العادية، ففي أصل ضمير الأنا أن يتقدم في بعض المواضع على أنه مبتدأ؛ ولكنه انحرف عن مكانته الإسنادية لغرض دلالي يحصر فيه الأنا دون غيرها :**فتبسمت أنا**[4]

كنت أنا[5]

تكرر ضمير الأنا الذي حقق تلاؤما بين وحدات النص مما يتيح للذات المتأملة أن تستكشف خلفيات العلاقات القائمة في النص الروائي؛ وهذاما أضفى تتابعا شكليا يعبر عن إيقاع متسارع يبرز الذات.

لا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من ضمير الأنا بتنوع أنماطه «مثل هذا التعبير المكثف الذي يقدر على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص16.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص27.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص33.

تنفتح بها الألفاظ من سلطة المدلول الواحد وتنتقل إلى فضاء الدلالات المفتوحة»[1] لتتعدد صور ضمير الأنا بين المتصل والمنفصل.

2- ضمير الغائب: اقترن ضمير الغائب بتاء المتكلم مما يعني حضور الأنا، إذ يعود ضمير الغائب خاصة على الأم "وهيبة بوذراع" للدلالة على العلاقة القائمة بين هواري "الابن" ووهيبة بوذراع "الأم" والتي تعني له الحياة بأكملها؛ وكأنها ولدته لوحدها:

ناديتها،خدها[2]، أنها، غبنها، سمعتها، دنياها، حياتها، زمانها[3]

غرفتها، حركتها، أدراجها، عينيها، نبرتها، أشقاها، صداعها، جبهتها، حمّاها، مفاصلها[4]

مرضها، وجهها، قوامها، وزنها[5]

وقد اقترن ضمير الغائب العائد على الأم بكل تفاصيلها خاصة الحسية منها؛ إذ يبدأ حديثه عنها منذ صغره إلى غاية موتها، وحتى بعد موتها؛ فكأنها الإنسان الوحيد المثالي في حياته: **مرضها، ابنها، عملها، فاتحها، جسدها، حفرتها، حقها، أوراقها، يدها، محيضها، بدنها: الأم[6].**

1ــ طويل زهرة، الخضر السايح، مجلة أفاق العلمية، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص122.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص43.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص44.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص45.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص164.

كما ظهر ضمير الغائب مع بعض الشخصيات كعبدقا النقريطو الذي غطى إلى حد ما مشاعر نقص الأبوة: **هو، وكان هو، جنبه، أنه، وهو الذي**[1].

ورد ضمير الغائب أيضا مع شخصية العربي بوذراع الذي مات، وقد كان شخصية ثورية ساهمت في الدفاع عن الجزائر أثناء الاحتلال، حيث أثرت في هواري باعتباره جد يفتخر به وبماضيه: **خجله، له، أعضاءه، عنه، يده، عينيه، خده**[2].

أنه، وزنه، وجهه، شفافيته، واسته، نظره، قفاه، أشيائه، سمته له، حضنته، هدهدته، جبهته، خده، صدره، أشربته[3].

جاء ضمير الغائب كذلك ليعبر عن شخصية عاشور بونعايم الذي يمثل نقطة غموض لدى هواري لما كان قائما بينه وبين أمه؛ باعتباره رئيس عملها، فقد أثار العديد من التساؤلات عن تعامله مع أمه، فهل كان مجرد رب عمل أم أنه تجاوز ذلك إلى علاقة جنسية مع أمه؟، فكانت سبب إصابتها بمرض نقص المناعة وبالتالي وفاتها: **صدفة كان أم قدرا الذي جذبهما إلى بعضهما؟ أين وقع الذي حدث أول مرة بأي مناسبة؟** [4]. بالرغم من تعامل عاشور بونعايم الجيد مع هواري واستقباله له ليعرض عليه منصبا للعمل لديه في معمله:

ابتهاجه، رأيته، بينه، تقيمه، مكتبه، عليه، علاقته، مؤسسته[5].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص50.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص137.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص139.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص160.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص163.

رأسه، نظرته، أنه، ذرائعه، مجاملاته، له، يديه، جعله، ظهره، يده، صدره، عرضه، راحتيه، ركبتيه: عاشور بونعايم[1].

3- ضمير المخاطب: ورد ضمير المخاطب تقريبا مع شخصيتين تمثلتا في حسنية التي عاشت في وهران باسم مستعار لما عاشته من حياة قاسية في ظل اغتصاب خطيبها لها فبقيت في ظل الملاهي إلى أن انتحرت؛ وقد كانت قريبة من هواري **: معك، كليتك، جسدك**[2]**، جرعتك، ليتك**[3]**،** نلاحظ أن دلالات هذه الألفاظ لا تكاد تخرج عن حقل الخصوصية النسوية.

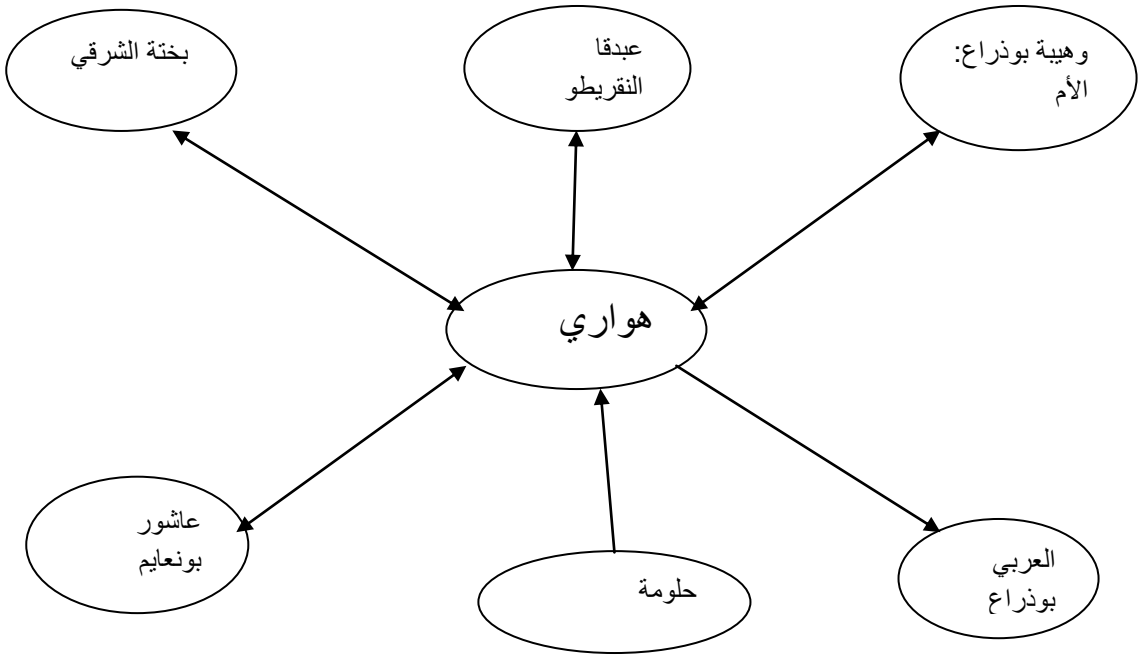
وفي شخصية بختة الشرقي التي مثلت له الحب إلى غاية رحيلها إلى الجزائر العاصمة ومن ثمة إلى فرنسا؛ وقد كانت قريبة من شخصية هواري: **رسالتك، عليك، أراك، أخبرك، لتقربيك، اكتشافك**[4] **، منك، أسألك، وجدتك**[5]

كما تجسد ضمير المخاطب مع عبد النقريطو الذي خلق من خلاله المبدع حوارا بينه وبين هواري: **أنت، فيك، معك، أمك، نخبرك، حاشاك أنت، بعينيك**[6]

تمردت ذات الأنا إلى اللانهائي فمن خلال ظاهرة الضمائر المتنوعة بين المتكلم والغائب والمخاطب برزت علاقة تفاعلية بين الشخصيات تقاطعت مع الأنا: هواري؛ فتفاعل مع وهيبة بوذراع، وعبدقا النقريطو، وبختة الشرقي، وعاشور بونعايم، وتفاعلوا

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص166.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص76.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص104.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص105.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص97.

معه، في حين مثلت حلومة نقطة عابرة، وكان العربي بوذراع رمزا للفخر ولكنه في زمن ماضي.



6- المستوى النحوي لأسماء الشخصيات:

تمثل أسماء الشخصيات بنية تركيبية تتكون من جزئين في أغلبها؛ ولعل ثنائية التركيب تعكس ثنائيات عدة تجسدت في هذا النص، كثنائية الموت والحياة، الماضي والحاضر، الثبات والانحراف وغيرها. إذ تعد هذه أسماء ذات صلة بمدينة وهران؛ فلم تنس هذه الأسماء وبقيت خالدة على مر الأجيال. وقد اعتمد المبدع تحفظا اتجاه الأسماء على أن أسماء الشخوص من فعل التخييل، فأي تطابق لها في الواقع لن يكون سوى محض الصدفة، ورغم ذلك تبدو الشخصيات حقيقية متداولة في المجتمع الجزائري [1]. تُدرس هذه البنى على مستواها البنائي:

1ــ ينظر: حفيظة طعام، إضافات في الأدب الجزائري، قراءات أدبية، دار الكلمة، ط1، 2016، ص 57.

هواري: شخصية صوفية وولي صالح في مدينة وهران، حيث شيد على قبره قبة ويتوجه إليه بعض الناس للتبرك به، والشخصية الصوفية لها مكانتها في الميراث الشعبي للإنسان العربي، وإيرادها في النص الروائي يعكس صداها الواسع في الذاكرة والذهنية الجزائرية [1]، ويعتبر الخطاب الصوفي أفقا لغويا إيديولوجيا يناسب طبيعة الإبداع من جهة ومن جهة أخرى هو خطاب ديني أو مذهبي يعبر عن رؤية خاصة بمجتمع أو فئة ما [2]، هواري بنية نحوية تتقاطع مع بنية كلمة وهران؛ إذ يشتركان في هيئة البناء الصرفي مع عدم الترتيب في الحروف؛ إذ يعد اسما بربريا وتمركز خاصة في شمال الجزائر الغربي أي في مدينة وهران؛ وبقائه راسخا في مدونة الأسماء الخاصة بمدينة وهران، ويعبر هذا الرسوخ عن صورة من صور الموت المعنوي أي غياب بعض الشياء وبقاء بعضها في هذه المدينة.

عبدقا النقريطو: تركيب نحوي تعددت دلالاته، فأصل هذا التركيب عبد القادر، وهو اسم مركب من جزئين، كما يدل على اسم ولي صالح في مدينة وهران، وحضور هذه الأسماء يومئ باستمرار شعوري وما يصاحبه من استمرارية للحالات الوجدانية لدى السارد الذي ينقلها من العالم الواقعي نحو فضائه التخييلي الملّح بالتفرد، وتشكل هذه البنية خلخلة تركيبية في النص خرقت نمطية اقتران "عبد" بـــ"القادر" وكسرت معيارية اللغة مما يؤدي إلى خرق على مستوى التركيب جاء ليسهم في توليد خاص لترتيب وحدات هذا التركيب.أما النقريطو فهي صفة يعبر بها الوهراني عن صاحب البشرة السمراء، على أن أصل هذه الشخصية في النص من صحراء الجزائر منطقة تيميمون.

1ـــ ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل لسليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص167.

2ـــ ينظر: آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص43.

وهيبة بوذراع: ولعل للاسم دلالة واضحة تؤثر في شخصية هواري؛ إذ تعد هبة بالنسبة إليه فهي أمه، بوذراع لها دلالة السلطة العاطفية والتملك الروحي فالحياة لدى هواري بدونها ليست بحياة؛ وموتها الغامض في وهران صعب الحياة، وهذه بنية صرفية أخرى تتقاطع مع العتبة الكبرى في النص ألا وهي العنوان "الموت في وهران".

بختة الشرقي: تركيب يتشكل من: بختة اسم يتكرر في مدينة وهران ويعد من الأسماء المرتبطة بها؛ ولعل اختيار الروائي لهذا الاسم للبقاء في هذه المدينة والموت فيها كما يرتبط اسم بختة بالحظ، تتشكل هذه الكلمة من حرف شفوي يتمثل في الباء، وتكرار حرف التاء حرف مهموس، وحرف الخاء الذي يعد حرفا حلقيا، والملاحظ على تركيب هذه الحروف أنها تحدث جرسا موسيقيا قويا بمجرد نطق هذا الاسم، الشرقي وينطق باللهجة الوهرانية بوضع ثلاثة نقاط على القاف، وهو لقب يحمل دلالة الجهة الشرقية؛ وقد يرجع ذلك إلى قوة تأثير هذا الاسم في الرواية رغم اختفائه أحيانا.

لالة العارم: كانت امرأة زمانها جاءت وراحت وخلت أخبارها[1]، اسمها ذو دلالة تتضح معالمها مع ما صنعته في حياتها وما اتصفت به من وفاء وإخلاص اتجاه أحبتها وزوجها المريض خاصة؛ فماتت هذه الأخيرة وبقيت اسما راسخا في مدينتها.

فهذه الأسماء تعد مدخلا أسلوبيا لفهم النص الروائي؛ والنظام التركيبي لهذه الأسماء له فعالية خلق المعنى المتعدد لدى القارئ خاصة لدى غير الجزائري؛ ليبحث عن دلالة هذه التراكيب ضمن النص الروائي الموت في وهران.

7- المستوى النحوي لأسماء الأماكن:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص126.

قد يختار المبدع مكانا لوقوع الأحداث وأسماء حقيقية للشوارع والأحياء والأسواق التجارية، ليعطي للقارئ إحساسا بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها، ويذهب لزيارتها؛ فالروائي بذلك يخيب أفق انتظار المتلقي بأن هذه الأماكن قد تكون من الواقع ولكنها من يخلقها في عالمه الروائي[1].

اخترق المبدع المعنى الجاهز والمبتذل لإرباك المتلقي ووقوعه بين عالم الخيال والحقيقة؛ من خلال أسماء الأماكن الواردة في النص الروائي بداية بمدينة وهران. ليكون النص بنية تقول ما لم يقل وتنفتح أبنيتها الصغرى على اللانهائي من التمظهرات الأسلوبية؛ فتنتج بذلك أفقا للتوقع لدى زائر مدينة وهران يتذكر أحياءها وأسواقها، واختراق هذا الأفق بالتخييل لمن لا يعرف هذه المدينة.

وقد كانت أسماء الأماكن في هذا النص الروائي مركبة من جزئين، إذ ورد بلغة فرنسية مكتوبة باللغة العربية كأسماء قديمة لأحياء وهرانية أثناء فترة الاحتلال وليحضر التاريخ من دلالة الأسماء ويقابلها المبدع بالاسم الحالي لهذا الحي: **أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز (ليزامنديي سابقا)[2].**

كنت سحبت ذينك اللباسين وطويتهما ووضعت فوقهما التنيسة في كرتون قدمته لحارس المدرسة في سان بيار (سابقا)[3].

1ــ ينظر: عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2011، ص. ص 13، 14.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.

أقمنا في غرفتين منها ومطبخ وحمام في الطابق السفلي، واقعة في حي سيدي الحسني (صناناس، سابقا)[1].

احتشد المارون في ساحة المغرب العربي (لاباستي، سابقا)[2].

نتزل فأمر بها على رصيف بائعي الورد في ساحة هوش (سابقا)[3].

كان خصرو البومة ومرتادو الميلومان في شارع ميروشو (سابقا)[4].

وغالبا ما كنت كسرت الشارع إلى الأسفل نحو رصيف سوق ميشلي (سابقا)[5]

في حين بقيت بعض أسماء الأماكن الوهرانية على هيئتها؛ فلم تتغير بنيتها؛ فهذه التسميات حدود لفضاءات منفتحة الذاكرة التاريخية لمدينة وهران؛ لتكون هذه المدينة مناخا يتفاعل فيه الزمان والمكان وينصهران في الذات البشرية التي تعيش فيها: **على شاطئ الأندلسيات الندي، إذ كنت وقفت بعيدا عن عبدقا النقريطو[6]**

ظللت أصابحها كل جمعة في مقبرة العين البيضاء[7]

بعد أن أغلقت أبوابها بقية المكتبات الأخرى القريبة منها في شوارع الأمير وبن مهيدي وخميستي [8].

ثانيا: البنية النحوية:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص38.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص18.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص32.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص113.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص113.
8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص169.

تتمثل البنية النحوية في المستوى الذي تتضافر فيه البنيتان المفردتان الصوتية والصرفية، كما تعد مجالا لتجليات البنية الدلالية في النص.

إذ تقوم بنية التركيب على المستوى اللغوي في الجملة التي تعتبر البنية الأساسية الصغرى في النص الذي هو البنية الكبرى، لتكون الجملة في خروجها عن المألوف بنية أسلوبية متراحة عن المعيار اللساني الثابت في النص اللغوي إلى النسق الأسلوبي المتحول في النص الأدبي. فالجملة أو التركيب بالمفهوم النحوي هي الوحدة اللغوية التي يدور حولها التحليل والدراسة[1].

تهتم الأسلوبية النحوية باستكناه القيم التعبيرية للتراكيب ضمن مكونات الجملة وبنياتها[2].

تنبني العلاقة النحوية بداية مع الكلمة؛ إذ تقترن كلمة واحدة بأخرى لتشكل العلاقات الداخلية في هذه الوحدة من وحدات العمل الفني. وذلك لتتبع الظاهرة الأسلوبية في النص الروائي؛ وأبرز ما يهتم به الباحث في هذا المستوى التقديم والتأخير ودور الروابط، ومدى تحقق المواءمة إيجازا وإطنابا ضمن البنية العامة للنص[3].

تعتبر الجملة من أهم المكونات الأساسية للغة، فهي الوحدة الأساسية التي تقوم عليها الدراسات اللسانية الحديثة، وتكمن هذه الأهمية في كونها وحدة تركيبية تتخذها كل دراسة نحوية منطلقا للوصف والتقعيد[4].

1ــ ينظر: رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، التركيب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2013، ص5.

2ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص102.

3ــ ينظر:صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، د.ط،2002، ص214.

4ــ ينظر:عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، التراكيب النحوية والتداولية علم النحو وعلم المعاني، دار الحامد، الأردن، ط1، 2004، ص15.

لقد تعددت الآراء في تعريف الجملة بتعدد المعايير التي استند إليها قديما وحديثا؛ يعرفها بلومفيلد ***L.Bloomfield*** بأنها الصيغة اللسانية المستقلة بحيث تؤدي وظيفتها دون توقف على صيغة تركيبية تشملها[1].

1 - **تصنيف الجملة**: تعد الجملة بنوعيها (الاسمية والفعلية) نمطا معياريا تقاس إليه الجملة المتراحة التي تشكل نسقا متراحا، إذ تعتبر الجملة التي تبنى على نمط من أنماط البناء الجملي في اللغة العربية بالجملة التوليدية أو المنتجة، وتنقسم إلى جملة توليدية اسمية وتتكون من:

اسم معرفة ← اسم نكرة، اسم استفهام ← اسم معرف، شبه جملة ظرفية أوجار ومجرور ← اسم نكرة.

وإلى جملة توليدية فعلية وتتكون من:

فعل ← اسم أو ما يسد مسده ظاهرا أو مستترا، فعل ← اسم ← اسم أو اسم مقترن بحرف جر

وقد تتعرض هذه الأطر إلى تغيير في الوحدات الصرفية (المورفيمات) أو فيما بينها من وحدات صوتية (فونيمات ثانوية) (النبر والتنغيم) فيتغير المعنى لتصبح الجملة جملة تحويلية في المعنى؛ اسمية أو فعلية المبنى

كما تتنوع الجملة أيضا إلى خبرية وإنشائية فتندرج ضمن الخبرية الجملة الاسمية والفعلية الماضوية والمضارعية مثبتة ومنفية ومؤكدة، وتندرج ضمن الإنشائية جملة الأمر والنهي والاستفهام والعرض والتحضيض والتمني والترجي وغيرها. فتقوم الجملة الخبرية والإنشائية بوظيفة تعبيرية دلالية ووجدانية، والجملة الخبرية تقريرية تلقى لتحقيق دلالة

1ــ ينظر: عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، ص19.

أصلية أو فنية، قد تصدق أو تتنافى مع الواقع، أما الجملة الإنشائية فتدل بدلالتها التعبيرية على إنشاء معنى يتفاعل مع ذهن المتلقي، وينير فكره أو يشيع مشاعره الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها[1].

كما تصنف الجملة تصنيفا آخر يعتمد على البساطة والتعدد بسيطة أو مركبة، فالبسيطة تتضمن تركيبا إسناديا واحدا تتألف من المبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل، وتسمى أيضا الجملة المفردة. أما المركبة فتتضمن عمليتين إسناديتين أو هي ما يدخل في بنيتها جملة أخرى تقوم بوظيفة ما وتعرف بالجملة المزدوجة أو المعقدة وتتضمن عمليات إسنادية متعددة يقتضيها السياق؛ وضروب الإطناب والتوسعة المختلفة، وقد تسمى بالجملة المتعددة. ومقاربة بنية النص الروائي في ظل التراكيب الإسنادية الكبرى والصغرى يحقق وظيفة دلالية وما ينتج عنها من فروق لدى المتلقي[2].

وسنعتمد في هذا الجزء من البحث على تصنيف الجملة إلى خبرية وإنشائية؛ وما يتفرع عنهما من تراكيب إسنادية تخص كل صنف، ولعل هذا التصنيف يشمل كل أنواع التراكيب بما فيها من الجملة الفعلية والاسمية، البسيطة والمركبة؛ وبذلك يكون تصنيفا شاملا:

أولا: تراكيب الجملة الخبرية في رواية الموت في وهران:

تقوم الجملة الخبرية على ثلاثة أقسام؛ تتمثل في الجملة المثبتة بنوعيها الاسمية والفعلية؛ والجملة المنفية (الفعلية والاسمية)، والجملة المؤكدة (الفعلية والاسمية):

1ـــ ينظر: رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص6.

2ـــ ينظر:رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص7.

أ-الجملة المثبتة: تقوم الجملة المثبتة بنوعيها الاسمية والفعلية في النص الروائي على انحرافات تركيبية؛ تتمرد على النمطية التي تبنى عليها الجملة في اللغة العربية، مما يخلق تنوعا وتعددا دلاليا يشكل تعدد المواقف التي تعيشها الشخصيات:

وكان هو مثل عسكري[1]

فإن المطر وحده كان بين آن وآخر يمنعني ذلك[2]

فأنا هو، إذا، هذا المخلوق الذي أجاءته إلى وجوده نزوة أبوين مبرمجين[3]

وهو أنا، إذا، من يتحمل تبعات هذا الشقاء أني قَتلتُ، ليس كما قتَل أبي فقُتل، وأني زنيت وعصيت؟[4]

وردت الجمل الاسمية بنسبة قليلة، مما يقلل نسبة الثبات والاستقرار في أحداث الشخصيات، والملاحظ على هذه الجمل أنها في أغلبها طوال؛ فلم يكتف المبدع بمسند ومسند إليه؛ فالسارد يوهم المتلقي ويضلله للتعمق في الدلالة الخفية ودفعه إلى متابعة القراءة:

أبدا. ذلك كان ابتلائي في قدرتي على الفصل بين أبوته وبين إدانتي لفعله..

يقينا أن أساسات أبي، التي اعتقدها عمدت إيمانه في هذا الوجود، كانت هشة جدا. انهارت تماما، عند لحظة تصويبه مسدسه إلى رأس المدير[5].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص58.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص58.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص59.

والملاحظ على الرابط بين هذه التراكيب هو تكرار حرف العطف الفاء في مطلع الفقرات، وقد تكرر ذلك في العديد من المواقع، ليجسد من خلال هذا الرابط والجمل الطوال حركة دلالية ثقيلة متلاحقة غير مفصولة عن الدلالة التي تليها،مما يعبر عن امتداد الدلالات الشعرية التي تشكل تراكيب بنائية تصوغ مادتها من التركيب التراكمي للوحدات الصغرى ينطوي على دلالات جزئية تسهم في تجسيد الدلالة الكلية للرواية؛ ومن أمثلة ذلك:

فالشاهدان كانا من منطقة المدية[1].

فحواسي كلها كانت تفتحت على الرائحة نفسها التي شممتها من جدتي العارم[2]

فبخيوط غزلتها من دم اغتصابها، كانت حسنية نسجت لي قصتها[3].

ففوق صمت القبور، بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد، ذكورا وإناثا من أعمار مختلفة غير تلك الصغيرة التي لا شواهد له، نسيا صارت[4].

فبناء على وجه الاتهام:" الامتناع عمدا عن تقديم مساعدة إلى شخص في حالة خطر"، ثم النطق بالحكم علي ثلاثة أشهر حبسا نافذا وغرامة خمسمائة دينار، مع مراعاة ظروف مخففة، كان محامي انتزعها لي[5].

تعتمد هذه البنى التركيبية على رصد مستمر لوحدات صغرى تكمل الدلالة العامة للنص ؛ وهي آلية أسلوبية تعبر عن استمرار الألم والمعاناة للسارد دون انقطاع.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص61.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص76.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص122.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص96.

والمتتبع لفقرات النص يجد أن السارد يلجأ في كثير من الأحيان إلى ظاهرة أسلوبية ملفتة للانتباه وهي ظاهرة التقديم؛ إذ يقدم الخبر المكون من شبه الجملة جار ومجرور على المبتدأ الذي يكون جملة فعلية، ولعل ذلك يساعد على تقنية الاستذكار التي عمد إليها السارد؛ وبذلك يخصص الدلالة دون احتمالات غيرها:

في عتبة باب الحوش، نطقت لي حلومة بانقباض حسرة: "عشوية بالسفة قليلة في حق ولد لالة. أحببت لو بقيتَ إلى العشاء، كنت أسمعتك أيضا ما كان خاطر جدتك يبغي."[1].

في بيتها الذي دعتني إليه، مجاورا لبيت جدتي سابقا، كما كنت تذكرت، كبت لي حلومة فنجان القهوة[2] .

وبانجذاب نحوي، جعلني أغوى بها فعلا، كانت حلومة اعتزت لي بأن عيشة أولئك، قاصدة جدي لأمي وأمثاله ووالدها هي، لم تكن لتحسب حياة إلا حين تكون من تلك اللحظات التي تنفخ فيها رياح الزهو على جمرات قلوبهم، لا تطفيها غير دمعات هنا وقرح هناك[3].

فمن معصميه تدلت، إلى حدود كفه، قورمات ذهبية إذ مد لي يدا خشنة متينة بخاتم فضي ذي فص أسود في خنصره: "أنا مصطفى، خال مولى الدار"، مفترضا أني قد أكون صديق ابن أخته[4].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص128.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص124.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص133.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص144.

يلجأ السارد إلى تقنية التفسير والتفصيل في سرد الأحداث الروائية؛ ليشد انتباه المتلقي الذي يركز في تفاصيل الأحداث ويربطها بالشخصيات. ويعرض من خلال ذلك أوصافا دقيقة للتعبير عن شحنات دلالية؛ لتوليد نسق جمالي فني يخترق قانون اللغة المعيارية لإفراز بنى انزياحية تركيبية:

فعلى طاولة وكراس بلاستيكية ذات لون أزرق، قابلة للثني من تلك المستعملة في الشواطئ، تحت كرمة مظلة في قلب الحوش، عرض علي مصطفى أن أتناول مشروبا باردا، مضيفا: "أنا أفضل بيرة"[1].

بأفول صوت المغني نهائيا، كنت، لتزوع قاهر، انجذبت نحو باب دخول الغرف على تراء لجدي وقف عند العنبة فألبسته جدتي برنوسه وطوقت رقبته فحملها بذراعيه إلى صدره[2].

وإلى الجدار، قريبا من باب الخروج، أسند قامته عاقفا ركبته، شابكا يديه عند بطنه. ونطق، بصوت رطبه حنين إلى تلك الأيام، أن جدي عرف جدتي في مطعم غرنيكا الصغير[3].

وسرد التفاصيل والاستغراق فيها يعد تقنية روائية تسهم في عملية «الإيهام بالواقعية، فالتفاصيل هي بنيات صغيرة جزئية تترابط وتتلاحم وتتراكم لتشكل عالما روائيا مقنعا وربما مشوقا» [4]؛ وهذا ما يجعل المتلقي يتصور تلك التفاصيل وكأنه عامل مشارك في صنع النص الروائي:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص144.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص146.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص153.

4ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص61.

في فطور الصباح، داخل الريفكتوار وسط الضجيج والسعال، أرسل علي كثير من المحابيس نظرات، كحزمات ضوء على شبح وسط ظلمة، فيما كان الحراس، لرهبتهم من شهرة السرجينتي بالقسوة تجنبوا أي تعبير تجاهي، لظنهم أني كنت تحت حمايته[1].

جاءت الجمل الفعلية المثبتة لخلق حركية في النص، مما يولد فاعلية في الأحداث التي تتشكل من فاعلية الشخصيات، وتشكل البنية الفعلية المثبتة نوع من الاستمرار والاستقرار وتوالي الأحداث: **أغرقت مشمي في شعرها[2]**

أذكر هذا، لأن حنين طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز[3]

تعددت الجمل الفعلية المثبتة؛ إذ تعبر عن الحالة التي تعيشها الشخصية ويوردها السارد وفق حيثيات النص الروائي؛ فالجملة الفعلية المثبتة تخلق حيزا للتنقل من حدث إلى آخر لكسر الرتابة التي تسري وفقها الأحداث:

وتتالت عليها مساومات والدها وتشددت، لإخضاعها إلى مشيئته[4].

فعلت ذلك كلما وجدتني لم أقدم لها شروحا قاطعة لحالها ولا أجوبة نهائية عما جعلها تعرف مصيرا لم تكن تتمناه[5].

وصمتت صمتا مشحونا بألف سؤال آخر، لابد عما زحلق حياتها إلى مستنقع الفشل، عما ذا هي تفعل بين يدي، كيف جاءت إلي وكيف قبلتُ أن أفتح لها بابي وأن أسمعها، ثم كيف لا أطردها؟[1]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، 99.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص70.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص79.

ب- الجملة المنفية: تشكل الجملة الفعلية المنفية الروائي ظاهرة أسلوبية في هذا النص؛ لتكررها في العديد من المواقع؛ فلم تخل فقرة إلا ووجدت جملة منفية، ومعدل الجمل الفعلية المنفية يفوق نسب أنماط الجملة الأخرى (المثبتة والمؤكدة):

وكانت لاتأخذ عطلة طويلة أبدا[2]، لا أحمل محفظة ولا ألبس مئزرا[3].

لم ألتفت إليه ذلك اليوم، لا أذكر أني رأيت أبي كيف يمشي بظهره لا أنسى كيف نظرت إلى أمي مرة من ساحة المدرسة[4] .

لم أتعرف عليها، ولا كنت تذكرت أنه سبق لي أن رأيتها، لم تأت لتسرقني[5]

وليس لها من يؤويها غيري[6]، هواري ما تبكيش[7].

جعل السارد من النفي أداة للسرد والوصف أكثر من الإثبات والتأكيد مما يجسد التمرد والرفض لما يحيط به، وبرز النفي ظاهرا في كامل النص الروائي، وكثيرا ما ظهر مع بداية الفقرات؛ كما تنوعت أدوات النفي وتعددت بين: لم ، ليس، لن، ما، لا؛ ليكون بذلك دعوة صريحة لاختراق الواقع بهذه اللغة التي تخلق فضاء للتعبير عن مكنونات النفس المتمردة.

ج- الجملة المؤكدة: وردت الجملة الفعلية المؤكدة في بعض المواقع النصية لتأكيد المواقف التي يسردها، مما يضفي تحولا على مستوى البنية السردية. وبهذا تتداخل أنماط الجمل

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص15.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص12.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص14.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص17.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

الثلاث (المثبتة والمنفية والمؤكدة) لتحقيق تفاعل للغوي يفرز وظيفة جمالية تكسب البنية العامة نوعا من الحيوية.

إني لفكرت فعلا في طعن مستشارها العام الحقود[1]

فقد اكتفت على استسلام بهزة من رأسها، أنها تدرك ذلك[2].

أنا صديقتك. أنت تعرف أنك تستطيع أن تعتمد علي[3]

فإني رحت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقدت خيط مصير إنسان بآخر فيكون جدي لأمي، غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي[4].

ثانيا: الجملة الإنشائية:وهي الجملة التي لا تحتمل الصدق ولا الكذب. وتبعث الجملة الإنشائية الحيوية والحركة في النص الأدبي مما يخلق حيزا للمتلقي فيتحول من مجرد متقبل إلى عامل فعال وعنصر مشارك في النص.وينقسم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي[5]:

أ –**الجملة الطلبية:** وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب؛ وهي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية، لها عدة صور تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية، وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي[6].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص25.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص46.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص49.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

5ــ ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص69.

6ــ ينظر: مونية مكرسي، التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2009 /2010، ص130.

وقد تتنوع الأنساق التركيبية بما يخدم دلالات البنية السردية والغايات الفنية؛ وهذا ما يلغي الرتابة في النسق الواحد الثابت؛ والتنويع في الأساليب الإنشائية يولد إمكانات إبداعية فالنسق الإنشائي الطلبي يعبر عن الأفعال السردية بنظام لغوي خاص ضمن الأمر، والاستفهام، والنداء والتمني.

1 -**الأمر:** يعد الأمر بنية تركيبية تنبيهية للمتقبل إذ تنشيط ذهنه وتدعوه إلى التأمل؛ وقد لايكون ثمة مأمور موجه إليه الأمر بل السارد هو المأمور ليحقق فعل الاختصاص بغرض معين[1].

وردت الجملة الأمرية في نص الموت في وهران؛ وارتبط خطاب المخاطَب بضمير الأنا والهو؛ وقد خلقت هذه البنية حيزا يتفاعل فيه السارد والمخاطَب؛ ومن أمثلة ذلك:

افتح، ضمني بقوة[2]

احملني إلى السرير[3]

هواري وري لهم بلي أنت رجل[4]

اسمع هواري لا تستحي أن تناديني أنت أيضا النقريطو[5].

كما جاءت الصيغة الأمرية ليس للأمر وإنما لمجرد تبادل أطراف الحديث وخلق جو من المرح ولفت الانتباه؛ باعتماد اللهجة الوهرانية: **شف ما نيش فحمة**[6]

ساعديني باهش نبغيك فقط[1].

1ــ ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية، ص70.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص13.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص31.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص31.

2 **الاستفهام:** يؤتى بالاستفهام لطلب العلم، وإدراك ما لم يكن معلوما في ذهن السائل غيرعالم بالشيء الذي يسأل عنه، ويتحدد الاستفهام بـــ: الحروف: الهمزة وهل، وبالأسماء: أي، كم، كيف، ما، من، متى، أين، أيان، أنى[2].

وقد لا يقتصر الاستفهام على معنى الاستخبار -الذي هو معناه الأصلي- إلا في ظاهر التركيب إذ يتعدى هذا المعنى إلى معان أخرى لا يطلب فيها تحديد الجواب[3].

تعبر البنية الاستفهامية أحيانا عن توتر انفعالي أو تدفق شعوري؛ فتنعكس هذه الحركة النفسية الشعورية المعتدلة على المستوى السطحي لبنية الاستفهام اللفظية فتكتفي صياغتها بأداة واحدة من الأدوات الدالة على الاستفهام، وتكون بذلك البنية الاستفهامية مؤشرا يقطع المسار الخبري للدلالة مما يعبر عن توقف انفعالي ذهني أو تحول وجداني فكري أو لفتة شعورية أو استدارة نفسية[4].

وردت البنية الاستفهامية مسبوقة بعدة أدوات جاءت لتكسر رتابة النمط الخبري مما يشكل إيحاءات دلالية مكثفة تولد تفاعلا بين المرسِل والمرَسل إليه: **وهل كنت تنتظر غيري؟**[5]

أوه يا أنت كم شغلتني كم؟[6]

ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي؟[1].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص62.

2ــ ينظر:الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، التركيب الإنشائي بين الدلالة العضوية والدلالة النفسية والذاتية، دار الراية، الأردن، د.ط، 2015، ص57.

3ــ ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية، ص70.

4ــ ينظر: رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص141.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

يعبر التركيب الاستفهامي عن تساؤلات وجودية تفتقد إلى الجواب والرد، إذ تشكل مشاعر الحيرة والقلق لهواري الذي أصبح يفكر كثيرا في هويته ؛ وفي أصله ونسبه بعد معرفته لماضي والديه: **فأي نصف مني من هذا الجسد هو لأمي والآخر لأبي، أي نسبة؟**[2]

إن لم أكن اخترت بيدي شيئا مما وقع لي فلماذا أتدمر بهذه القسوة؟[3]

لم لا يكون قدري قيض لي أن أكون أنا بينكما؟.[4]

ما الذي يمنعك أن تكون استثنائيا؟[5]

صدفة كان أم قدرا الذي جذبهما إلى بعضهما؟[6]

تقوم البنية الاستفهامية على تساؤلات تهدف إلى تحقيق غايات جمالية فنية تخلق حيزا للتفاعل مع الواقع وإفراز المشاعر الحزينة التي تنبعث من ذات متألمة لما حدث من وقائع كانت تسير عكس ما يتمناه السارد **: من أين للنخل أن يسكن وهران فكيف يثمر إذا في رطوبتها طلعا؟**[7]

كيف لا أبكي؟ هل أنت تسمع نحيب أعماقي؟[8]**، كيف أترمم كيف؟**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص58.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص79.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص119.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص34.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص160.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص38.

8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

فبأي شعور كنت سأواجه أحدهم، بنتا كان أو ولدا؟ وإن لقيتهم فبأي ملامح؟ ما الذي كنت سأقوله؟ أنا نبغيك ماراكيش تشوفي؟[1]

الاستفهام ينفي الرتابة عن النص باعتباره شكلا من أشكال التنوع في الأساليب، والانتقال من الخبر إلى الإنشاء، كما أنه يدفع المخاطبين إلى التفكير والتأمل[2].

وقد جعل السارد من الاستفهام بنية للتساؤل في آخر النص؛ وكأنه يفتح المجال للقارئ فيفجر ذهنه ويجعله يتخيل المقصود. مما يعطي دفقا شعريا يولد لغة مضمرة تبقى وليدة ما يفرزه فكر القارئ:**ولكن لمن تكون هذه الدقات الحثيثة على بابي؟**[3]

3 –**النداء:**تعتبر البنية الندائية في حالة خروجها عن معناها الأصلي أداة لتنشيط نفس المخاطَب وتهيئته لطول نفَس السارد؛ وقد يحدد النداء مختلف المراحل تحديدا ماديا معنويا وفي الوقت نفسه إنه فاصل واصل يخفف رتابة البنية السردية[4].

وردت البنية الندائية خاصة مع أسماء العلم مقترنا بحرف النداء "يا"، وأحيانا بحذف حرف النداء: **هواري صديقي**[5]

عيشة يا عيشة ، الزيتون آ عيشة قولي كل آ عيشة[6]

هواري أنا مريضة[7] **، هواري وري لهم بلي أنت رجل**[8]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص108.

2ــ ينظر: معين رفيق أحمد صالح، دراسة أسلوبية في سورة مريم، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2004، ص151.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص173.

4ــ ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص70.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص19.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص30.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص44.

8ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

هواري توحشتك[1] ، يا الزينة ريبي للواد[2].

يعبر النداء في بعض المقاطع النصية عن الظلم والشفقة على حال هواري وما آل إليه بعد وفاة أمه التي كانت تمثل حياته؛ وبذلك انحرفت دلالة النداء الأصلية المتمثلة في لفت الانتباه إلى دلالات أخرى خلقت لغة فنية جمالية تولد الطاقات الكامنة في ذهن المتلقي ليتفاعل مع هذه الدلالات الجديدة:**يا لظلم هذه الدنيا[3]، يا غبينتك أنت[4].**

اعتمد السارد النداء كأسلوب للسب والشتم لمن تسبب في أذية أمه وهيبة بوذراع؛ فأخفى هواري غيظه وحزنه بعد مواجهة مدير أمه لكن دون سبه وشتمه : **أواجه عاشور بونعايم بعبارة واحدة: وحيدة: يا شماتة انتقيتها من بين يا طحان، يا كلب، يا رخيص، يا خنزير، يا حقار[5] .**

4 - **التمني:** طلب حصول شيء محبوب لا يرجى لأحد الأسباب ويُتمنى بليت، وقد يُتمنى بهل ولعل ولو[6].

تجسد بنية التمني في بعض المواقع النصية شعور صعوبة تحقق المتمنيات؛ فيكون التمني مجالا للتذكر فيعبر عن الأحاسيس الحزينة والمؤلمة خاصة والأمنية بعيدة التحقق؛ إضافة إلى ذلك فالتمني يرمي إلى رغبة في نفس السارد وهي تحقيق ما لم يتحقق فيحيي ماضيه ويتذكر آلامه: **لو لقيته اليوم كنت أجبته أني صرت علامة للفشل[7].**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص169.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص84.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص49.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص122.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص167.

6ــ ينظر:الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص93.

7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.

لو أني كنت وجدت من يؤازرني عليه أو لمست في نفسي وقاحة زائدة في ردود أفعالي تجاه أعوانها وبعض أساتذتها لأعلنت عليه عصياني[1].

آه لو كان سي عبد القادر مازال في هذه الدنيا[2]

تكرار حرف التمني لو وارتباطه بأمنيات مستحيلة التحقق لما أصبحت تعيشه حسنية من ألم وظلم بعد اغتصابها من طرف خطيبها الذي جعل منها بغيا دون إرادتها:

تمنيت لو أني كنت لا أحيض[3]

لو أني وجدت كيف أدمر منبع بويضاتي، لو أني اعتكفت في كهف حتى لا أرى رجلا[4].

5 –الدعاء:وردت جملة الدعاء بنسبة قليلة فلم تظهر تقريبا إلا في جملتين فيهما دعاء لطلب الخير لصاحبه؛ وطلب الرحمة لأجداد هواري: **ربي يجازيك[5]، الله يرحمهم ويرحم أمة محمد[6].**

ثانيا: الجملة غير الطلبية: ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، كصيغ المدح، الذم، العقود، القسم، التعجب، الرجاء، رب لعل، كم الخبرية[7].

2 – الوظيفة الأسلوبية للتراكيب الإنشائية في رواية الموت في وهران:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص25.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص31.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص82.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص52.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص120.

7ــ ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2006، ص.ص 48، 49.

تعتبر بنية التركيب الإنشائي خاصية أسلوبية لها حيويتها التعبيرية في اللغة. فقد شكل الاستفهام بنى تكرارية تواترت في كثير من المواقع النصية لتشكل ملمحا أسلوبيا وانزياحا دلاليا انحرفت فيه البنى عن دلالتها الأصلية الصريحة إلى دلالات سياقية إيحائية تولدت من خلال السياق الذي تمحورت فيه.

تضفي الأساليب الإنشائية طابعا فنيا جماليا يقوم وفق الوظيفة التعبيرية للغة. ولذلك فإن دراسة الأساليب الإنشائية تقتضي معرفة معانيها السطحية من خلال القرائن اللفظية المستعملة في السياق الكلامي؛ مما يسمح بمعرفة دلالاتها الخفية والباطنية المرتبطة بفعل الإبداع؛ وبذلك تكون الأساليب الإنشائية طريقة من طرق التعبير لها خصائص وأسس فنية وقيمة جمالية تعمل على التأثير في المتلقي[1].

للأساليب الإنشائية دور مهم في العملية الحجاجية؛ فبالأسلوب تقدم حججا في النص تتضمن إثارة تلفت بها انتباه المتلقي وتثير عواطفه وأحاسيسه ومرد ذلك إلى أن الأساليب الإنشائية لا تحتمل الصدق أو الكذب؛ إذ إنها لا تنقل واقعا ولا تحكي خبرا أو حدثا. وهو ما أكده أوليران بقوله: الأمر والتهديد وإثارة مشاعر الخوف كلها حجج لأنها دون أن تحدد آليا الموقف توفر الأسباب الداعية لاختيار هذا الموقف[2].

إن مختلف دلالات الأساليب الإنشائية توصلنا إلى دلالة أخرى عامة، يولدها السياق الذي تولدت فيه. فكل مبدع يعمد إلى الأساليب الإنشائية يشغل ذهن المتلقي بما

1ــ ينظر: الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص.ص215، 216.

2ــ ينظر:محمد عبد التواب محمد مفتاح، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية والجمالية، التحولات والرهانات، البنية النحوية الدلالية للأسلوب الحجاجي دراسة في الأساليب الإنشائية الحجاجية في الخطاب النبوي، المؤتمر الدولي السنوي الأول، 28، 29، مارس2018، مركز المولى إسماعيل، المغرب، ص116.

تفرزه هذه الأساليب خاصة تلك التي تخرج عن دلالتها السطحية إلى دلالات إيحائية أخرى[1].

كما تقوم أهم الدلالات المضمرة في الأساليب الإنشائية على طابع الإقناع والتأثير، وذلك عن طريق تمرير ألفاظ إنشائية أقدر على تجسيم المعنى والمقصود وفي مواضيع مناسبة لذلك لإثارة انفعالات وإحساسات السامع أملا في الحصول على الاستجابة المتوخاة[2].

اعتمد السارد أساليب إنشائية للحديث عن ماضيه؛ وعن حاضره وأبرز من خلالها علاقاته الاجتماعية التي توحي بدلالات ذاتية عاشها الشخصيات في خضم ظروف الحياة الصعبة وما تعكسه مدينة وهران من صور متعددة لمختلف الأوضاع الاجتماعية.

ويجسد النسق الإنشائي شكلا هو في حد ذاته تعبير فني له قيمة جمالية تطاوع رغبة كل مبدع في التعبير عن مكنونات مشاعره، مما يزيد من حيوية وإقبال المتلقي الذي يشارك المبدع في تلك المشاعر[3].

إن دراسة البنى التركيبية في نص الموت في وهران يفضي إلى الكشف عن البعد الدلالي للنص وما يكمن في سياقاتها الأسلوبية من تراكيب انزياحية تخرق نمطية الاقتران بين عناصر التركيب.

تحليل البنى التركيبية يتجاوز المفهوم الضيق للجملة باعتبارها مجرد مسند ومسند إليه ليتسنى للمحلل الأسلوبي الوقوف على تحولاتها ضمن السياق العام للنص.

1ــ ينظر: الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص228.

2ــ ينظر: الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص232.

3 ــ ينظر: الوارث الحسن، دلالاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص275.

تتشكل التراكيب النحوية في مجموع العلاقات المعقدة بين الكلمات، فهي ليست مجرد رصف متجاور للألفاظ، وهذا ما يكشف عن البنى الانزياحية التي تكتسب طابعها الحيوي داخل النص من خلال طبيعة التشكيل الخاص الذي يتجاوز المعيارية والنمطية النحوية.

الفصل الرابع

أسلوبية البنى الدلالية في رواية الموت في وهران

- ✓ تمهيد
- ✓ البنية التشبيهية
- ✓ البنية الاستعارية
- ✓ البنية الكنائية
- ✓ البنية المعجمية
- ✓ بنية اليتم
- ✓ بنية العادات
- ✓ بنية مدينة وهران
- ✓ بنية الحياة والموت
- ✓ بنية الرمز
- ✓ الرمز الديني
- ✓ الرمز الفلسفي
- ✓ الرمز النفسي
- ✓ الرمز الاجتماعي
- ✓ دلالة اللازمة في الرواية

الفصل الرابع:
أسلوبية البنى الدلالية في رواية الموت في وهران

تمهيد:

إن المستوى الدلالي بشتى أشكاله وتمظهراته وأبعاده وطاقاته الترميزية يشكل جانبا أسلوبيا يدرس السمات الدلالية في النسيج النصي وما يقوم عليه من علائق تفاعلية بين البنى السردية في الرواية.

كما يدرس هذا المستوى الجوانب البلاغية مركزا على وظيفتها الجمالية الفنية التي تتولد في البنية النصية السردية من خلال المستوى التشبيهي، والاستعاري، والكنائي.

وتهتم البنية الدلالية بمجموع العلائق الدلالية وما تفرزه من دفقات شعورية ينتج عنها تموجات ومكونات مجازية تتلائم مع تفاعل الكلمات في السياق. فتحقق بذلك هذه البنى الدلالية مسافة جمالية يتقاطع فيها الباث والمرسِل وتشكل فعلا روائيا لامتناهيا متعدد الدلالات مما يسمح للقارئ بتفجير هذا النظام الدلالي وفق استنطاق الجانب البلاغي فيه.

يركز المستوى الدلالي على إبراز حركية الدلالة اعتمادا على استخراج الوحدات الدالة وإعادة بنائها وفق قوانين النحو، خاصة وأن البلاغة أيضا تدرس تقلبات البناء اللغوي وفقا للمعيار اللغوي، وما يفرزه الانزياح في دلالتها، فتقوم الدلالة على استنطاق البنى الجمالية في النص الأدبي[1]، وتتبع الدلالة التعبيرية للبنى الانزياحية فيه.

يركز الدارس في هذا المستوى على الصورة الأدبية والتي تقوم على كلمات اللغة المركبة تركيبا مشحونا بالعواطف والطاقات الدلالية فالصورة الأدبية «لا تحاكي الواقع، ولكنها تختزله، وتخرجه لنا في شكل جديد، مع التركيز على عنصر معين، أو إبراز ملمح

1ــ ينظر: قادة عقاق، في السيميائيات العربية قراءة في المنجز التراثي، مكتبة الرشاد، الجزائر، د.ط،2004، ص 86.

من ملامحها، مما يضفي على الواقع الخيال الخصب والحركة المتوثبة» [1]، فتخرج الصورة الأدبية التي تجمع بين الواقع والخيال بلغة أدبية جمالية.

والصورة الأدبية مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والإيحاء والرمز، وكل ما من شأنه أن يخلق في ذهن المتلقي بنية فنية جمالية وأسلوبية، تتميز عن غيرها من الكلام العادي ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية [2]، وتجسيدا لها ونقلها بواسطة التخييل والصناعة الفنية.

وقد يعتمد العمل الفني الصورة أساسا في تقديم المعاني، والانتقال بها من مرحلة العادي والمألوف إلى مرحلة التأثير على المتلقي؛ إذ يعتمد في ذلك على مقومات الجمال في توظيف اللغة، فالصورة الفنية هي أساس البناء الأدبي، والخيال هو المرتكز الذي يستمد منه الأديب صوره بكل أبعادها، وهو ما يمكن المبدع من عملية الخلق الفني التي يعتمد فيها على التأمل والتفكير والوصول إلى معان جديدة[3].

واللغة هي المادة التي يخلق من خلالها الأديب الصورة الأدبية ويشكلها؛ لتعكس الصورة خوالج الذات المبدعة ونظرتها إلى الحياة، ويشكلها المبدع من خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجاربه وتأملاته، فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من عدة معطيات. وهذا ينتج في النص الأدبي قيمتان قيمة تعبيرية تعبر عن قيمة سياسية أو اجتماعية، وهذه القيمة تؤكد الاعتداد بالنفس والصدق مع الذات، وإبراز ذلك من خلال العمل الأدبي، وقيمة جمالية تتمثل في استخدام الرمز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والكناية[4]، وكل ما لغة انزياحية عن النمط العادي إلى اللغة الشعرية.

1ــ أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، د.ت، ص 242.

2ــ ينظر:بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص98.

3ــ ينظر:نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 1999- 2000، ص121.

4ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص279

1 -**البنية التشبيهية:** تقوم هذه البنية على التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة، رغم انفصالهما أصلا. وكلا من الموصوف والصورة الواصفة في العملية التشبيهية تمثل نظاما قائما لوحده؛ في حين تقوم عملية التشبيه على التقريب بين هذين النظامين المستقلين،[1] ويكون الباث والمستقبِل متقابلان في عملية التصوير.

والتشبيه أيضا «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه» [2]، أي أن المشبه يطابق المشبه به على أنهما شيء واحد لا مجرد اشتراكهما في صفة أو أكثر.

تبنى الصور التشبيهية على الخلق والإبداع والابتكار مما يزيد المعنى المراد نقله وضوحا، والوضوح في وجه الشبه لا يعني الابتذال وإنما يعني ذلك الإيضاح الذي تفيده المعرفة الجديدة التي أضفتها الصورة التشبيهية، التي يصل إليها المتلقي عن طريق اكتشافه للدلالة هذه الصورة وتأمله الدقيق لعناصرها، مما يمكن المبدع من تنسيقها تنسيقا جديدا يتوافق مع ذاته ومشاعره، والمعاني الفعلية التي يريد نقلها، واستطاع أن يزيدها وضوحا بالصورة التي أخرجها عليها وأوهم المتلقي أنها متمثلة بها. ويكون وجه الشبه مدخلا فاصلا بين الصورة التشبيهية والصورة الموجودة في الواقع [3]، وهذا ما يبين قدرة المبدع على الخلق والإبداع.

توحي الصور التشبيهية بدلالات متعددة، تختلف باختلاف قراءة المتلقي لها وإدراكه وخبراته السابقة عن عناصر الصورة أو طبيعة الإثارة التي تولدها في نفسه ومخيلته، ليقوم المتلقي بتأويل تلك الصور التي توحي إلى العديد من الدلالات الإيحائية

1ـــ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط،1981، مج 21، ص142.

2ـــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تق: صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د.ط، 2002، ج1، ص455.

3ـــ ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص88.

والإثارات التخييلية لدى المتلقي وفق تركيب بنائه النفسي وخبرته المكتسبة، وما تستعيده ذاكرته[1]. صور سابقة مشابهة لها تجارب ذاتية يكون قد عاشها المتلقي من قبل.

وبذلك تقوم البنية التشبيهية بالاحتفاظ للدوال بدلالاتها المعجمية بقدر ما؛ ولكن تركز على مدى فاعليتها في السياق والعلاقة القائمة بين هذه الدوال [2]، علاقة هي إلى الجمال الفني أقرب من أي شيء آخر.

تنوعت البنية التشبيهية في رواية الموت في وهران وتعددت بين تشبيه مرسل استوفى جميع شروط التشبيه، وبين تشبيه بليغ، لتكون هذه الصور مجالا للخلق والإبداع وانفتاح النص على تعدد القراءات من المتلقي: **وكان هو (الأب) مثل عسكري ينتظره قائده لتقديم تقريره، لم يمل ولا انحرف[3].**

يلاحظ المتتبع للبنية التشبيهية أنها تمرد عن الصورة التقليدية المألوفة التي يظهر فيها الزمان والمكان كعنصرين لتحقيق النمو والترابط بين وحدات البنية الروائية، ليتشكل في اللغة انفجار وتفكك يؤدي إلى خلق صورة تعادل غموض العالم الواقعي وتشظيه: **رافعا رأسه إلى شهق العمارة الضخمة المنتصبة، كما عملاق خرافي، على قدمين[4]. فهوى كما كيس بلاستيكي ممتلىء قذارة[5].**

توحي هذه الصور التشبيهية في دلالتها السطحية بأنها صور مقاربة للغة الواقعية تقابل صورة غير واقعية، لكنها تحمل دلالات عميقة باطنية تحاول أن تخفي مرارة الواقع الذي تعيشه الشخصية، فيخلق السارد صورة تعبر عن حركة نفسية كئيبة وحزينة تعيش أحداثها شخصية هواري:

1ــ ينظر:يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص97.

2ــ ينظر: أحمد عادل عبد المولى، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية "في الشعر العذري نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2013، ص209.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص11.

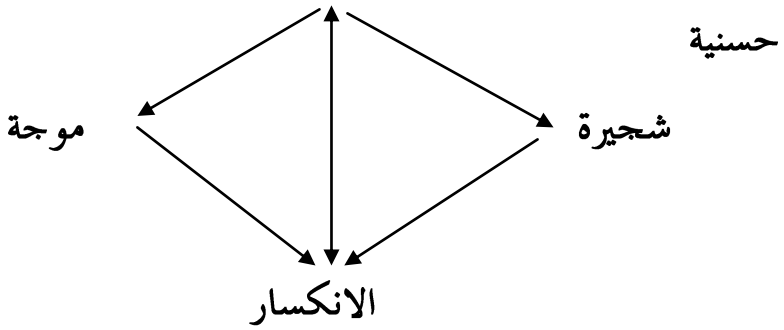
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص19.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص25.

وهي تنحني ناشرة ذراعيها، خلتها تؤدي انكسارها الأخير، كموجة من أمواج المتوسط تابعتها تتحطم تباعا[1]

مثل شجيرة في مهب دوامة، قامت من السداري[2].

شيء مثل حنين كان أثارني بأن أتمتم في سري[3].



وردت صور تشبيهية تحاكي جزءا من الواقع في مدينة وهران، وكلما اقتربت اللغة من الواقعية حققت تباعدا عنها، فشبَّه الروائي المرأة "حسنية" بما هو موجود في طبيعية كالبحر والشجرة، مما يعكس انحرافا دلاليا يقارب فيه الروائي بين الوعي واللاوعي، فينتج حركة نفسية تنصاع وتخضع لحياة ترفضها؛ وتنتهي حياتها نهاية مأساوية فقد انتحرت بعدما عاشته من ضغوطات جعلت منها راقصة في ملهى ليلي "الميلومان"بوهران: **أتذكر. كانت فتاة تخفي حزنا عميقا**[4].

يلاحظ المتتبع للبنية التشبيهية أنها تمرد عن الصورة التقليدية المألوفة التي يظهر فيها الزمان والمكان كعنصرين لتحقيق النمو والترابط بين وحدات البنية الروائية، لتكون اللغة

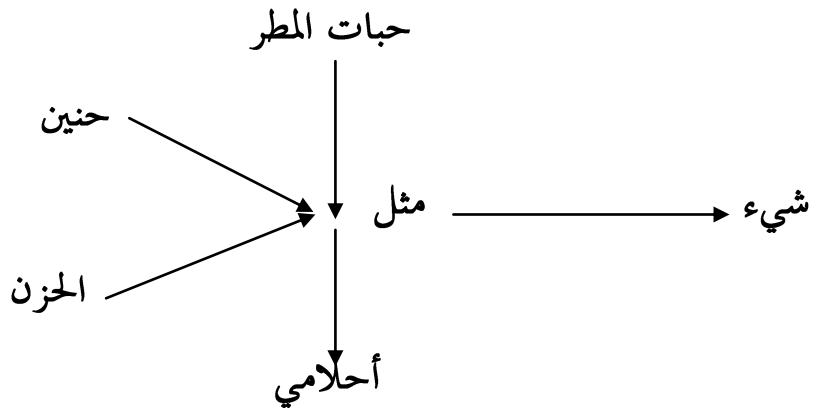
1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص87.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص93.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص155.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص103.

فيها انفجار وتفكك يؤدي إلى خلق صورة تعادل غموض العالم الواقعي وتشظيه: **أرسل علي كثير من المحابيس نظرا، كحزمات ضوء على شبح وسط ظلمة**[1].

قدر كأن الزمن أمهلني مزيدا من العمر للقاء شخص له صلة بالشاوي والعارم. وها أنت تظهر[2].

وقد تضمنت الصور التشبيهية أدوات التشبيه التي تنوعت بين "مثل، كأن، الكاف"، وأكثر من الأداة "مثل" للدلالة على تقريب المسافة الجمالية بين طرفي التشبيه وجعلهما في خط واحد:

هاهي حبات المطر على زجاج نافذة البهو تتفرقع مثل أحلامي[3].



شيء مثل الحزن، كالكآبة، مثلهما معا يسيطر علي الآن..حنيني يثور إلى أجواء مدرستي الغائمة الماطرة إذ أختبئ تحت سقف أقسامها[4].

شبهت لي نفسها ببقية حطام قطعة ثمينة مر عليها زلزال أو إعصار[5].

واختفاء وجه الشبه يعد خلقا وإبداعا يولد انفعالا لدى المتلقي الذي يلتقط وجه الشبه المختفي وهذا ما يمكنه من إعادة تنسيق عناصر الصورة وفق حالته النفسية،

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص99.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص151.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهرات، ص172.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص172.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

فالتشبيه القائم على الابتكار والإبداع في انتزاع وجه الشبه، يؤثر على نفس المتلقي [1]، وهذا ما يكشف عن معرفة لم تكن ظاهرة من قبل وبذلك يشعر المتلقي باللذة تجاه هذه المعرفة الجديدة.

كما ورد في النص الروائي تشبيهات بليغة والتي تقوم بتوكيد المعنى في نفس المتلقي عن طريق المبالغة في تحقيق الوصف، وينبني التشبيه البليغ على الصورة الأصلية المتمثلة في المشبه وصورة مشابهة يعرض المعنى من خلالها وتتمثل في المشبه به، ولكي تُحدث الصورة المشابهة استجابة وتفاعلا لدى المتلقي يجب أن تكون عناصرها أقوى تمكنا في الوصف وأظهر في الوجه المشترك، فالمشبه به يجب أن يكون أعلى حالا من المشبه لتحصل المبالغة[2].

كانت غيبة أبي اليد التي كفأت فوق رأسي صحن مرارتي[3].

درسها ظل يمنحني في كل حصة لذة فائقة العذوبة تسري في حواسي[4]

أفرز تفاعل عناصر الصورة التشبيهية البليغة بنية تشويقية تمثل ببنائها وتشكيلاتها سمة دلالية تثير قلقا إبداعيا لدى المتقي؛ يدفع به إلى التأمل والتفكر في خلق صورة ذهنية تعادل الصورة الإبداعية التشبيهية؛ والتي قد تتجاوز أفق توقع المتلقي حينما تنتقل إلى مجال فلسفي تأملي: **الإنسان كون معقد[5]**

من فرط غبطتي رأيتني صرت روحا سكن وهران قبل أن أولد[6].

1ــ يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص104.

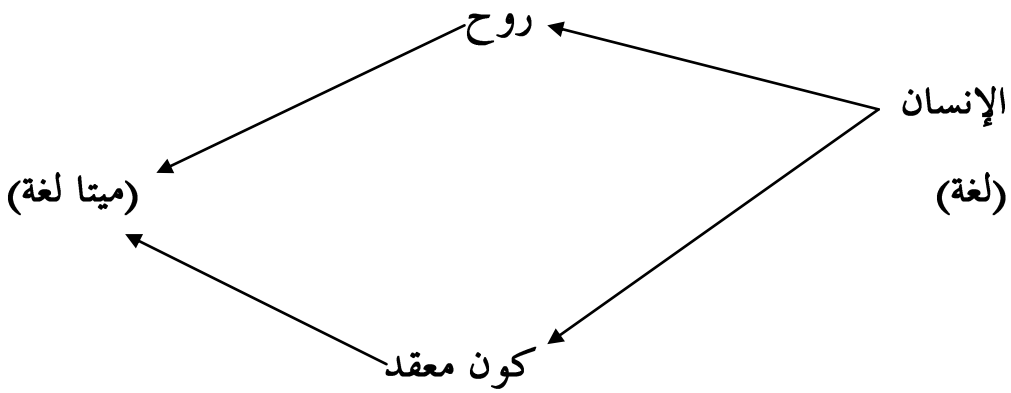
2ــ يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص117.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص15.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص36.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص79.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص37.



2 **البنية الاستعارية:** وهي «أن يكون في الكلام لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلا لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.والقرينة هي ما يعرف بالسياق الذي قد يدل بلفظ أو تركيب على الخروج من المستوى العادي في الإخبار إلى مستوى التعبير والإيحاء»[1]. أو هي نوع من الصور الدلالية القائمة على عملية المشابهة [2]، التي تخلق لغة انزياحية في النص السردي.

لا تعبر الاستعارة عما هو كائن وحسب؛ بل تتجاوزه إلى خلق ما ليس بكائن وهذه العملية الإبداعية تجعل منها أكثر من نظام لغوي تعكس المكتسبات والخبرات لدى المتلقي ليقرأ ما فيها من نماذج وما عليها من رموز، وبذلك تعبر الكلمة عن كلمة أخرى[3]، وتصبح الاستعارة عملية أسلوبية تعتمد تبادل الأماكن بين الدوال والمدلولات.

والاستعارة أيضا هي اختيار معجمي تقترن ضمنه كلمتان في مركب لفظي (***collocation***) اقترانا دلاليا ينبني على تعارض –أو عدم انسجام– منطقي ينتج عنه مفارقة دلالية (***semantic deviance***) تثير الدهشة والمتعة لدى القارئ وذلك في ضوء ما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة له؛ لانحرافها عن الاختيار المنطقي للتوقع.

1ــ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص.ص161، 162.

2ــ ينظر: بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص99.

3ــ ينظر: نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية، دار الكلمة، الجزائر، ط1، 2016، ص139.

ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل خاصية دالة (***feature transfer***) من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر وبذلك تتشكل الصورة الاستعارية ضمن المفارقة الدلالية[1].

والاستعارة نوعان:

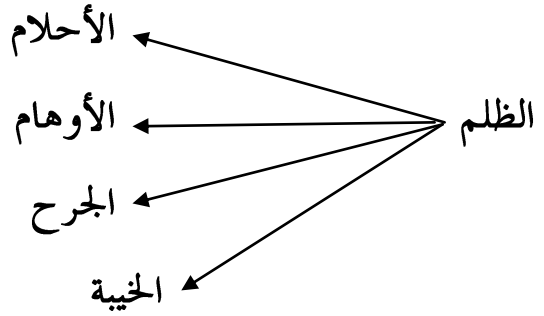
أ-الاستعارة التصريحية: وهي الاستعارة التي يكون فيها ظاهر الصورة أقرب وأبين أثرا في التركيب حين يذكر المستعار بلفظه في الاستعارة[2].

ب-الاستعارة المكنية: وهي الاستعارة التي يحذف فيها المستعار ويحل محله ما يدل عليه، وهذا ما يجعل المتقبِل يتخطى مرحلة اكتشاف الصورة الحقيقية من هذه الاستعارة[3].

إن الصورة الاستعارية في نص "الموت في وهران" صورة تدل على ذكريات ماضية يستحضر فيها الروائي دلالة الحاضر، وقد يتحول العالم الروائي من خلالها إلى صورة تسهم في رسم العالم الروائي وما يحيط به من قهر وكبت وحزن وصمت:

هدني الظلم تخليت عن أحلامي ونثرت أوهامي، لأتعايش مع جرحي النازف وأتجرع قطرة قطرة خيبتي[4].

فالظلم بنية مركز وموحية ومكثفة تشكل انحرافا دلاليا فياضا بالمعاني المحسوسة المتعلقة بالروح وما تعانيه.



1ــ ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص139.

2 ــ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص163.

3 ــ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص167.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص82.

إن تشكيل الصورة الاستعارية ينطوي على دلالات جزئية كامنة ومتناثرة تسهم في توليد الدلالة العامة للنص الروائي، فالصورة تقوم على علائقية قائمة بين عناصر وعوامل تتفاعل فيما بينها وتتداخل وفق رؤية فنية لتجسد حركية على مستوى النص:

هناك في صناناس، ذقت حموضة غربتي الأولى[1].

لا تبتعد الصورة الاستعارية عن تخوم الشعر ولغته؛ ذلك أن البنية الاستعارية تقوم على دلالات مشحونة بالمفارقات والرؤية العاطفية التي قربتها من حدود الشعر:

أحس سموم الفشل تعكر دمي[2].

تعبر الصورة الاستعارية عن خطاب وجداني رامز مشفر ومحمل تنسجم مع ميولات الشخصيات المتمردة وأفكارها الثائرة، فيصور القدر على أنه إنسان تواجهه الأنا العاجزة التي تعيش حالة من الألم والضعف أمام هذا القدر:

لو تجسد لي قدري لصرخت في وجهه بحمم من ألمي ليحس حريقي الداخلي[3].

توالت الأنساق الاستعارية التي تتضمن مفارقة زمنية بين ذكريات الماضي الذي عاشه هواري وبين حاضره الذي يحن فيه إلى ماضيه، فيصوره على أنه حاضره مستعينا بقرائن زمنية دالة على الحاضر: (الآن، فمازلت، للحظات..) ويتمخض عن ذلك وظيفة جمالية تولد بنى دلالية تعبر عن الحنين إلى الماضي الذي كان يشع أملا في مدينة وهران من خلال توظيفه لبنى معجمية دالة على ذلك (الخريف، الفجر):

الآن أستعيد أن الخريف كان يجر ذيله وأن الوقت كان فجرا[4].

تخلق الصورة الاستعارية لغة شعرية تتراح بها عن اللغة المعيارية، حيث تجعل من اللغة المجازية خطابا تأويليا يحمل دلالات متعددة، وذلك لتوليد رؤية شعرية مخالفة لكل

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص24.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص82.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران،ص79.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص92.

ما هو نمطي اعتيادي؛ لتكون الموضة جزء من البحر وأمواجه وهذا ما يولد بعدا تلميحيا يشد انتباه القارئ:

فمازلت، كما أحبت لي أمي أن أسبح دائما على موجة الموضة[1].

تشكل هذه البنية الاستعارية مفارقة دلالية تجمع بين وحدات مختلفة الدلالة في سياق واحد تتمثل في الرصيف، والسكون والصمت، والليل الخريفي، وملوحة الرطوبة، وبذلك يخترق السارد استخدام الكلمات بدلالاتها القاموسية إلى دلالات أخرى تصنع لغة شعرية:

على الرصيف الساكن لصمت ليل خريفي مالح الرطوبة[2].

وردت بعض الصور الاستعارية المركبة من عدة صورأدبية، ولعل لهذا التركيب دلالة ممتدة من رؤية نفسية عاطفية لا حدود لها، تستجيب لأنانية الذات وتدفقات الرغبة، فيجمع السارد بين الحواس والشوق والطهر، وبين الصلاة والصمت واللحظات:

ترسل علي من عينيها فيوضا من شوق أحسستها طهرت روحي؛ في صمت كالصلاة امتد للحظات[3].

3 **البنية الكنائية:** هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى[4] أي جواز إرادة المعنى الحقيقي، وهي صورة أدبية تمثل انحرافا دلاليا يولد وظيفة تعبيرية جمالية تثير قلق المتلقي.

تضمنت البنية الروائية "الموت في وهران" صور كنائية بدرجة تفوق نسبة الصور الأدبية الأخرى المتمثلة في البنية التشبيهية والبنية الاستعارية. وقد ارتبطت الكناية ببنية الزمن من خلال التركيز على علاقة الأزمنة الثلاثة، لتشكل رؤية متناثرة الأحداث إذ

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص12.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص90.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص96.

4 ــ ينظر:محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص213.

يشكل الماضي العادات والتقاليد التي كانت سائدة في مدينة واسعة كوهران، والتوغل في شوارعها التي تمثل صورة مصغرة عن هذه المدينة، في حين يشكل الحاضر حنينا إلى بعض هذا الماضي فتظهر الأحداث الماضية والذكريات كأنها في الحاضر، والزمن بتعبير سارتر (***Jon Paul Sarter***): «دائرة مغلقة والإنسان يدور فيها بلا نهاية، وهو في دورانه لا يجد سوى الكآبة واليأس والموت والعبث الذي لايستطيع الفكاك منه – على ما يبدو- إلا بتدمير العالم وإذا كان العالم على هذه الدرجة من القتامة والغموض واليأس والعبث لابد من تدميره، وهذا ما فعله السارد»[1] في خلق لغة الشخصيات:

الآن تكون بختة الشرقي، حيث انسحبت من جنبها في سرير أمي، تسبح تحت برنوس جدي في عذوبة نوم عميق[2].

تعكس هذه صورة كنائية انصياع السارد إلى الآخر عن طريق الفعل الجنسي الذي يتضح فيه معنى التجسد «وهي محاولة امتلاك الجسد عن طريق الرغبة الجنسية، فالرغبة عند سارتر تعني أن يحاول الأنا أن يجعل من جسد الآخر شركا لحريته، -حرية الآخر- بحيث تذوب هذه الحرية وتلتصق بجسده كله، وبعبارة أخرى، هي السعي لإحداث التجسد لذات أخرى» [3]، كما مثلت بختة الشرقي نقطة بداية ونهاية لأحداث النص. والحياة الجنسية هي المجال المولِّد للرغبة التي تجذب الطرفين إلى بعضهما، فهي ترمز لما يفتقده الجنسين، لذلك يرى بول ريكور أن الحياة الجنسية تخترق اللغة [4] وتقلبها، وتصدعها لتصبح همسا يعبر به الجنسين عن رغبتهما.

والملاحظ على البنى الكنائية أنها اقترنت ببينة الزمن وقرائنه الدالة عليه، ليوهم السارد المتلقي بأنه داخل دائرة الزمن الحقيقي، لكن الأحداث تتحرك «خارج الأزمان

1ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص.ص 172، 173.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص10.

3ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص177.

4ــ ينظر: الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص11.

الثلاثة مادام القاسم المشترك هو الموت. والناس في الماضي والمستقبل ما دام الحاضر مسكونا بالموت» [1]، فالموت حقيقة حتمية تفوق كل الأزمنة والأمكنة، والزمن يسير بعيدا عن دائرة الموت إلى أن يتوقف فجأة:

فاليوم يوم يأخذ فيه الزمن من عمري عامي الرابع والعشرين[2].

يجعل السارد من الزمن مادة سلطوية هلامية غير محدودة؛ لتعيش الشخصية توترا نفسيا يخلقه الزمن.

للحظة، أحسستني تحت زخة برد ألزمتني بنشر مظلة سكوتي[3].

تعبر الصورة الكنائية عن اللحظة –كدلالة زمنية– عن دلالات شتى، تحمل شحنة عاطفية نفسية مكثفة تختصر الزمن في فعل السكوت:

للحظة ما تخيلت صمتها تكتل بكل الكلمات التي أسقطناها[4].

وقد تعبر اللحظة أيضا عن صورة مجازية تجمع بين الخيال والواقع، لتشكل خرقا دلاليا منبثقا من وحدات متنافرة ومتباعدة الدلالة:

في تلك اللحظة، أحسست أني تحولت حزمة ضوء سبحت في فضاء ليل ماحق[5].

كما قد تتحول اللحظة إلى فترة زمنية تعبر عن الحياة الطفولية بأكملها؛ واختزالها في لحظة يعني الشوق إلى أيام تشكل ذكريات عابرة لا تنسى:

حنين طفولتي لايزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز[6]

1ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص179.

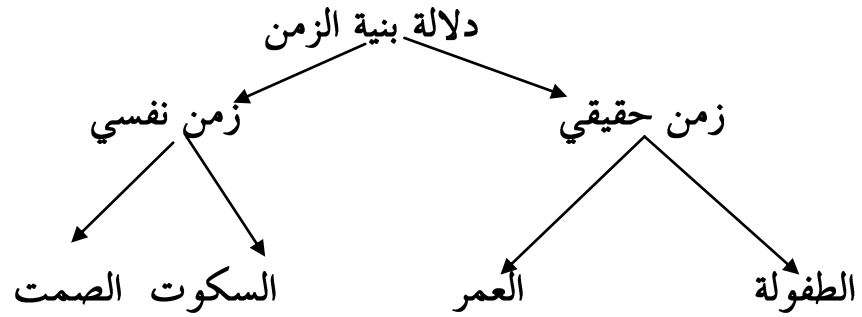
2ــ الحبيب السايح،الموت في وهران، ص10.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص167.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص170.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، 23.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص23.



صور تعكس أصوات الشخصيات التي أحاطت بها الهواجس لتصبح أصداء؛ تعجز اللغة على أن تعبر عن أحلامهم لكثرة أحزانهم وجراحهم: **فالعبارة تعجز أحيانا عن حمل جرح الروح**[1].

أخذتني نشوة تحليق إلى زمن عتيق[2].

تجسد الصورة الكنائية تماهي الواقع بالخيال، وذلك من خلال استحضار الصور القديمة وتقديم حالات في شكل لقطات ومشاهد متناثرة تدور في الماضي وتشكل في الحاضر ليتولد عن ذلك تفاعلات بين الدلالة الحقيقية والمجازية للزمن.

تفرز بعض البنى الكنائية مناخا روائيا يعيش فيه الإنسان زمنا من الحزن والكآبة إثر ما يعانيه من آلام الحياة: **سمعتها سألت ربها ماذا فعلت تحت سمائه حتى يتحرش بها زمانها**

على ما كان بقي لها في دنياها: أنا[3]

تجسد الصور الكنائية أيضا دلالة الاغتصاب المادية بعد تحقق الحدوث الفعلي لعملية الاغتصاب لحسنية والاغتصاب المعنوي الذي تمثل في فرض والدها الزواج عليها من شخص لا تحبه وترفضه: **سعى بسبق إصرار إلى تقويض أساس حياتي**[4]، مما أدى بها إلى الانحراف واللجوء إلى الملاهي الليلية بوهران:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص73.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص63.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص43.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص80.

والدي اغتصب حياتي كما اغتصبت بكارتي بالنتيجة نفسها[1].

فبخيوط غزلتها من دم اغتصابها كانت حسنية نسجت لي قصتها[2].

ولعل لقضية العنف التي مارسها الأب على ابنته حسنية خلفية إيديولوجية نتيجة تأثير الاحتلال الفرنسي عليه: **فشهقت: أستطيع أن أسامحه. إنه من جيل آخر. قد يكون هو ذاته عانى أنواع عنف أخرى**[3]. لتبقى صورة العنف عالقة بذهن الأب، لأن العنف موُرس عليه منذ طفولته: **فتنهدت. وقالت: تعرف؟ والدي، كما حدثتني أمي لم يعرف طفولة. كأنه ولد بالغا.**

وترجع صورة العنف أحيانا إلى محو فترات الطفولة والبراءة من حياة الإنسان، الذي تصبح حياته كلها مجرد اختزال لفترات صعبة عاشها في حياته:

فقلت لها: تلك كانت حال كثير من آباء آبائنا، لأنهم تعرضوا إلى سرقة تاريخية جردتهم جميعا من طفولتهم. كانوا ضحايا آخرين للاحتلال[4].

ولتتجاوز الشخصية محنة الظلم تحن إلى لحظات عابرة من الماضي، يصورها النص في ذكريات توحي بدلالة الخوف من الحاضر، ليجسد انحراف حسنية في صورة فنية تتمثل في طريقة مشيها وتحريك جسدها الذي يعبر عن مشهد جنسي يربط فيه بين الجسد/الحرية ذلك أن حسنية أُخذ منها شرفها غصبا عنها لا بحريتها: **فلاحقتها بعيني الراقصتين غبطة على حركة جسدها المتناغمة، كما تكون عليه هزهزة خوخ عامرة[5] سامحني إن جرعتك بعض ما في كأسي من مرارة[6].**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص80.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص81.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص15.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.

تعبر بعض الصور الكنائية عن علاقات إنسانية تربطه بغيره لا يمكن أن يزول أثرها ولا يتحكم فيها الزمن، فالحنين إليها يبقى قائما في الحاضر والمستقبل، كعلاقته بأمه التي تنطوي على دلالات وجودية تفجر البنية السردية بمعاني صادقة لا يمكن تجاهلها:

أنت الكائنة الدائمة في دمي، ولاحقت مذعورا طيفها نأى عني في سديم رمادي[1].

فجيعة فقدان أمي[2].

تجسد لغة الصورة الكنائية في بعض المواضع لغة شعرية تحمل شحنات عاطفية تتقاطع فيها الحقيقة بالخيال، فالأم مجال يولد لغة انزياحية تخترق النمط الاعتيادي للغة.

أنت فيك سحر رباني، أنت أمك ماجابتش منك زوج. الرجال كما الجبال ما تهزهم رياح بحرية ولا قبلية[3].

كما تصور البنى الكنائية رمز الوفاء والإخلاص من الجدة "لالة العارم" لهذا الوطن ومساعدتها للثور أثناء فترة الاستعمار الفرنسي رغم انحدارها من أصول إسبانية، كما اتخذت الوفاء رمزا لزوجها المجاهد "العربي الشاوي" والوقوف إلى جانبه إلى غاية نهاية حياته؛ فوظف السارد صورة توالت فيها الدلالات التي تصور لالة العارم:

فحواسي كلها كانت تفتحت على الرائحة نفسها التي شممتها من جدتي العارم[4]

وقد تعبر الصورة الكنائية عن تعدد الأنساق وأساليب سردية تخلق حركية وتبتعد عن الجمود: **ولكن عيونك لعيون لالة العارم. شحال كبار وكحل**[5].

جاءت كلمة لالة لتعبر عن دلالات محملة برسائل شعرية مكثفة؛ تخرج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى الوظيفة التعبيرية الجمالية:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص67.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 97، 98.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص125.

لالة جدتك، قرأت لكل شيء حسابه كانت امرأة من الكبار[1].

ولعل البنى الكنائية الخاصة بلالة العارم تتقاطع مع بعض الحكم مثل **"واعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا"**فحسن العمل في بداية حياة الإنسان يعني بالضرورة حسن العاقبة:

لالة العارم، كانت امرأة زمانها. جات وراحت وخلت خبارها[2]

كم كان موت لالة بهيا، سكتة قلبية حاسمة[3].

وقد وردت بعض الصور الكنائية المتوازية تمتد دلالتها إلى اللامكان واللازمان، بلغة تتمرد على المنظومة الفكرية المتعارف عليها وتشكل انسيابية دلالية تجسد معاني متعددة ومكثفة، واتخذت من الأساليب القديمة والحديثة بنية سردية تنتج وظيفة فنية جمالية تدفع بالقارئ إلى التأمل والتفكر في هذه البنى المتشظية:

كانت كلماتها برغم حريرية صوتها المواسية،

نغرا في كبدي كما برأس سكين،

والملاحظ على الصور الكنائية أنها مشحونة بالتوتر ورامزة إلى قضية الهوية؛ التي جعل منها السارد أزمة تدخَّلَ في تشكيلها عوامل عدة كالاستعمار الفرنسي الذي يسعى إلى محو الهوية وطمس الشخصية الجزائرية:

كزت له أسناني، لا ندما ولا حسرة؛

فإني برئ من تاريخ ما وضعت يداي في صنعه قشة واحدة[4].

تجسد الصورة الكنائية الظواهر الخفية والغيبية التي تتدخل في صنع مصير الإنسان، لتعبر عن التفاعل الجدلي بين حرية الإنسان وحتمية القدر:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص124.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص126.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران،ص 125.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

رحت مشغولا بيد هذا القدر، كيف عقدت خيط مصير إنسان بآخر، فيكون جدي لأمي غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي، بعد أن تخلى عنه قائد الثكنة الفرنسية مثل بقية الحركى[1].

4 - **البنية المعجمية:** وتعتبر أكثر بنى النص اختلافا في التركيب ائتلافا في المعنى؛ إذ يضم الحقل المعجمي الواحد عدة دوال متقاربة الدلالة تحكمها عدة سياقات[2].

فالمعجم هو أحد المكونات البنيوية والأسلوبية الأساسية في النص، به تأخذ الرسالة شكلها وتؤدي وظيفتها، وبه تتحدد هوية المرسل وينكشف مستواه الثقافي والاجتماعي لذا تتيح لنا دراسة المعجم فهما أكثر وأعمق للنص الذي يشكله.

والمرسل الذي يحسن اختيار معجمه جدير أن ينتج رسالة تعبر عن نفسه وتؤثر في مخاطبه ذلك أنه يضفي على كلماته مسحة من ذاته فينقلها من وسطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي، أي أنه يمنحها إلى جانب دلالتها المعجمية دلالة/ دلالات أخرى، مما يجعل الرسالة أكثر غنى وأبعد أفقا وأشد عمقا[3].

وتقتضي دراسة المعجم تفتيت النص ثم تصنيف وحداته من دون أن ننسى وظيفتها في سياقها الذي كانت فيه، فبه تتحدد دلالاتها على أننا لن ندرس جميع الكلمات المكونة للنص بل نكتفي ببعضها، ذلك أن المعجم المعتمد دراسته لابد أن يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص محورها الذي يدور حولها[4].

تضمن نص الموت في وهران عدة بنى تتقاطع في دلالتها مع الدلالة العامة لهذا النص الروائي. وقد وردت وحدات دلالية في حقول متنافرة ومتباعدة أحيانا، ومتقاربة الدلالة أحيانا أخرى. ومن هذه البنى المعجمية:

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

2ــ ينظر:محمد الهادي الطرابلسي، مفاتيح تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، د.ط،1992، ص122.

3ــ بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص. ص 101، 102.

4ــ بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص102

4-1 بنية اليتم: تتقاطع بنية اليتم مع بنية الموت؛ إذ يدل ذلك على الانتقال من حالة إلى أخرى تكشف عن أبعاد دلالية مقترنة بالحالة النفسية لفاقد الوالدين، خاصة فقدان الأم باعتبارها رمزا يمثل الأمل والرغبة في الحياة والاستمرار، والملاحظ أن رحيل الأم قد شكل فراغا يدفع بالمبدع إلى الخروج نحو لحظة سكون غير مقترنة بزمان ومكان :

شارة اليتم أن تغيب أمي[1]

قُتل والدي[2].

ترتبط بنية اليتم بفقدان الأم باعتبارها السند الوحيد على متاعب الحياة لدى السارد، وقد تكررت الدلالات المرتبطة بفقدان الأم لتشكل عالما روائيا محاطا بالإخفاق والفشل والتوتر:

الرجة قوضت في كياني سندي الوحيد أمي

كانت ملجئي إليها من هول يتمي ولعنة إخفاقي[3]

اختزل السارد كل الدلالات التي تعبر عن فقدان الأم ودلالة اليتم والألم الذي يعانيه من جراء ذلك مقابل عبارة: **ذهبت أمي**[4]

وها أنت تفقد أمك يا لظلم هذه الدنيا[5].

في أعماقي صدى تلاوة على روح أمي ليلة دفنها، رأيتها في قبرها[6].

مفسحة لدمعة يتيمة[7].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص22.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص24.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص45.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص47.
5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص49.
6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص86.
7ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص48.

في حين يشكل الأب بؤرة توتر وفقدانه لا ينتمي إلى دائرة اليتم مما خلق مفارقة دلالية من انفصال معنوي بين ثنائية متجاورة تتمثل في: الأم/ الأب، فهو يمثل العنف والقسوة، والأسرة التي يسودها التسلط الأبوي تعتبر نموذجا مصغرا عن المجتمع بأكمله، حيث تفقد هذه الأسرة الوحدة والتماسك بين أفرادها ليكون مصيرها في أغلب الأحيان التفكك والانهيار[1]، مما يولد جمالية التفكك في العالم الروائي: **عراء اليتم**[2]

كأنك لست ابنه[3]

بقيت وحيدا[4]

يتمي أنا، إنه ليس من أبي. إنه من هذا العالم الغاشم النفور[5].

تعتبر بنية اليتم وحدة فلسفية أفرزت دلالة جديدة تختلف عن مفهوم اليتم المتمثل في فقدان الوالدين فقط، وأصبح اليتم هو ما يدل على الأوجاع التي يسببها العالم الخارجي وبذلك ينتقل السارد من صورة تأملية إلى صورة اختتامية:

من أين جاء أبي؟

أبي، جاء هكذا إلى الحياة من دونهما. مثل مخلوق خرافي. خرج من الماء. أو تفصد من شجرة. أو نتأ من التربة. أو هي أمواج بحر رمت به[6].

1ــ ينظر: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص24.

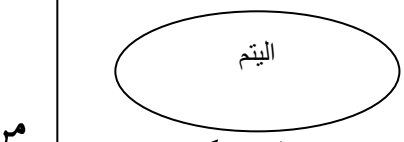
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص107.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص27.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص44.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص108.

6ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص131.



أن تغيب أمي
الرجة قوضت في كياني سندي
الوحيد أمي
ذهبت أمي
ها أنت تفقد أمك يا لظلم
هذه الدنيا
في أعماقي صدى تلاوة
على روح أمي ليلة دفنها

قتل والدي..
كأنك لست ابنه..
من أين جاء أبي؟..
يتمي أنا إنه
ليس من أبي،
إنه من هذا العالم
الغاشم النفور..

ورد في هذا الحقل المعجمي توازيا دلاليا تقابلت فيه الوحدات الدلالية؛ إذ يتحقق بهذا التوازي الوقوف على دلالة اليتم لدى المرسِل الذي يبث إيحاءاته لدى المتلقي لإحداث توتر لديه يجعله يتفاعل مع دلالة اليتم إن كانت من موت الأم أو موت الأب أو ما عاشه من حزن في هذا العالم.

4-2 بنية العادات: وقد خص هذا الحقل ببعض العادات السائدة لدى سكان وهران والتوغل في خصائصها دون غيرها من ولايات الجزائر، فالوهرانيون لهم من العادات ما يميزهم عن غيرهم خاصة في الأكل وتسمية بعض المأكولات والمشروبات والأفرشة وما لذلك من علاقة بماضي سكان وهران وتأثير العديد من الظروف التي مرت على هذه المدينة وسكانها جيلا بعد جيل.

اشتقت إلى أن أرى أواني أمي الطينية والنحاسية وطاسة الاستحمام الفضية.

وأستلقي هكذا على حملة الزربية فأغرس فيها أطراف أصابعي، وأنام

وأن أحضر حريرة ساخنة براس الحانوت والأعشاب

معجم العادات	نوعها
أواني أمي الطينية والنحاسية طاسة الاستحمام الفضية خملة الزربية القربة	عادات اجتماعية، تعبر عن أصالة المجتمع الوهراني التي كان يعتمدها، ومازالت موجودة لدى بعض العائلات.

معجم العادات	نوعها
حريرة ساخنة براس الحانوت والأعشاب الرُّب بسمن الغنم الهضاب خبز المطلوع ضلعة من الخليع الشاي بالنعناع والزعتر بعسل الشهد بغرير بالعسل سفة بالزبيب والرايب القهوة بالقرفة والجلجلان	عادات غذائية خاصة بالوهرانين كالحريرة المنكهة براس الحانوت التي تعد طبقا مشهورا في وهران لمذاقه الخاص.

وأفرغ من القربة في صحن طيني الرب بسمن الغنم الهضاب وآكل بخبز المطلوع.

وأخرج ضلعة من الخليع وأمزمزها نيئة، يا لملوحتها

وأن أقطف النعناع من الجنينة وأحضر الشاي. أو أشرب الزعتر بعسل الشهد

معجم العادات	نوعها
بدعية تلمسانية القفطان الكحل بمِرْود وامضغ المسواك حايكها وعجارها الحريرين	عادات لباسية خاصة بالمناسبات، تشكل جزءا من هوية المجتمع الغربي خاصة التلمساني والوهراني.

وأن ألبس بدعية تلمسانية وأهيئ القفطان لحفلة العرس القادمة، وأمضغ المسواك وأضع الكحل بمرود أمي. وبحايكها وعجارها الحريرين أخرج في المدينة لأكون مثلها موضع الدهشة، لأن بقية النساء صرن يلبسن الجلابة أو الحجاب[1].

يشكل حقل العادات رؤية موازية تصور الماضي الذي كان يعيشه سكان الغرب الجزائري وبين الحاضر الذي اختفت فيه هذه العادات التي تعبر عن الهوية والأصالة.

على بغرير بالعسل والشاي حضرته احتفاء بانتقالي إلى الثانوية[2].

سفة الكسكس بالعسل والرايب[3].

القهوة: كانت تبغيها بالقرفة والجلجلان[4]

حننت إلى شرب القهوة بالدق[5]

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص.ص 125، 126.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص129.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص127.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

وقد جمعت الوحدات الدالة على عادات الوهرانيين في نص واحد كثيف الدلالة، وكانت متتابعة لتمثل بذلك مجالا تتقاطع فيه دلالات هذه البنى فتشكل سمات دلالية تعرّف بمدينة وهران. وتفرز هذه الدلالات في نفس المتلقي انفعالات لما توحي به من إيحاءات تخييلية من خلال هذا النص الروائي.

وقد وردت بنية "القهوة" والتي تمثل في العرف الأسطوري حالة من السكر والغيبة، وقد ترتبط بالخمر، في حين أنها جاءت هاهنا للدلالة على أنها مادة عامة بين كل الناس؛ يشربها الفقير والغني ولها نكهة معينة يحسها من أدمن عليها، فهي إذن رمز لخوالج المبدع يظهر من خلاله اختياره الباطني لمواقف عاشها في مدينة وهران [1]، كما نالت بنية "القهوة" اهتماما في الدراسات النقدية الحديثة، فقد جاءت عنوانا لقصة، كما وردت في رواية ريح الجنوب لابن هدوقة، والتي تنوعت دلالاتها بحسب تعدد سياقها فقد تعني عادات وتقاليد زائفة، وقد تكون ذات قيم بيئية وضعية، والرابط بين هذين الدلالتين هو أن القهوة محور أساسي للتعلق بمبادئ معينة في السلوك الإنساني، والاختلاف بين هاتين الدلالتين يتمثل في نوعية المبادئ والقيم التي تُبنى حولها المشاهد النصية [2]، فالروائي في نص الموت في وهران يربطها "بالدق" والذي يعني مجموعة من البهارات التي تضاف على القهوة الجزائرية فتكسبها طعما ونكهة خاصة كإضافة القرفة المتميزة بعطرها والجلجلان بذوقه.

إضافة إلى ذلك فقد أضفت هذه البنى المعجمية تعاقبا إيقاعيا حزينا يتميز بنغمات متواترة، تولد نتيجة تقابل هذه البنى المعجمية والتي تنتهي بالبكاء كفعل دال على الحزن والحنين لهذه العادات التي كانت سائدة في وهران.

1ـــ ينظر:عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للنص الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د.ط، د.ت، ص.ص 100، 101.

2ـــ ينظر: عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د.ط،1996، ص104.

ولكن الآن يجب أن أبكي. كيف لاأبكي؟[1].

توسع الفضاء الدلالي الخاص بالعادات الاجتماعية في وهران، وذلك لتقصي المعنى الباطني والتوغل في استكناه البنى الدالة على صورة معبرة عن الواقع أو جزء منه : **على نغم منفرد نوستالجي عباسي خالص من راينا راي، كان من قدمه المنشط باسم بنْعيشة، عزفه على الساكسوفون، بانثناءات جسدية انسيابية نحو التلاشي وباعتصارات راحت لها إيماءات وجهه تعبيرا كله عن ألم عذب ما فوق اللغة، نشجت به الآلة في كل نقرة زفرة اشتياق عشيقة لعشيق**[2].

4-3 بنية مدينة وهران: تمثل وهران مكانا مركزيا، تقع فيه أحداثا كثيرة، مما يولد تأثيرا متبادلا بين هذه المدينة وبين الشخصيات، كما تشغل حيزا واسعا في عملية السرد [3] وتوحي بنية "وهران" بوجود دلالات تنفتح على الإطار العام للنص، فمدينة وهران تمثل الموت، والعادات، والحياة، لتجمع بذلك هذه المدينة مجموعة متراكمة من الدلالات تولد أبعادا جمالية وانفعالية وتأثيرية ترتبط بالذاكرة التقليدية الجماعية لسكان وهران: **من أين للنخل أن يسكن وهران فكيف يثمر إذا في رطوبتها طلعا؟**

ومن شرفات بناية وهران بويلدينغ أطلت وجوه عتيقة[4]

فهزمتني مرة نوبة بكاء على وجودي وحيدا في مدينة كبيرة ضاجة صاخبة مثل مدينة وهران[5] .

وهنا يتجلى فيض دلالي جُمعت فيه دلالة الأصالة والمعاصرة، فصورة النخيل تتشاكل مع صورة البنايات المعاصرة التي وجدت في هذه المدينة؛ مما يخلق دينامية في

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص85.

3ــ ينظر: محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الخدود (مدن الملح)، لعبد الرحمن منيف، ص92.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص38.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص20.

الفعل السردي الذي يولد الرغبة في التحرر الدلالي باعتباره حيزا للتفاعل الجمالي بين الدلالات المتنوعة: **شعور حسنية بغربة قاهرة في مدينة خادعة بضجيجها وألوانها مثل وهران هو ما قد يكون قربها مني[1].**

بأولئك الذين أحسبهم لايزالون يحفظون لأصول وهران عهدا بموضات ملابسهم وأنواع تسريحات حلاقتهم ومشياتهم على الأرصفة[2].

إن دلالة مدينة وهران ولَّدت علاقة بين الشخصية والمكان، فالمكان يعكس أحاسيس ومشاعر السارد التي يكنها لهذه المدينة، كما يدل المكان على طبيعة الشخوص وسماتها كذكر أسماء بعض الشخصيات الخاصة بمدينة وهران مثل: بختة الشرقي، هواري، عبدقا النقريطو. إن وصف المكان ووصف ما يتضمنه من أشياء كالتدقيق في وصف شوارع وهران وأحيائها صورة جمالية توهم القارئ بواقعية ما يقرأ، ولعل المكان الموصوف خلْق من مخيلة الروائي، ولا وجود له على أرض الواقع[3].

4 4 بنية الحياة والموت: تعددت الصور الدلالية لبنية الحياة في النص الروائي؛ فالحياة تشكل تضادا دلاليا لبنية الموت، وهي دلالات معنوية ذات حيز مكثف وعميق؛ فالبنيتان تسيران وفق خطان متوازيان لا مجال للالتقاء بينهما، فقد وردت بنية الحياة بشكل خاص مكتوبة في صفحة من الدفتر العائلي؛ وتقابلها بنية الموت التي وردت مكتوبة على الشواهد في القبور، مما يدل على نقطة البداية البشرية ونقطة النهاية: **مفعم المشاعر برائحة الزيارة التي علِقتني: من مزيج الموت والحياة ترابا للمقبرة وأعشابا للربيع[4].**

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص77.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص109.

3ــ ينظر: نفلة حسن أحمد العربي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء، العراق، ط1، 2012، ص105.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص132.

الله أكبر

كل نفس ذائقة الموت

هذا قبر المغفور لها

وهيبة بوذراع

1963-2006

ادعوا لها بالرحمة **52**.

ولد عام: **1960** في المالح

ابن: صفصاف مرزوق

وبوحجيرة ستي**55**

مسخرج عقد الزواج رقم **1**

كل من عليها فان

هنا يرقد المرحوم المغفور له

العربي بوذراع- المدعو

الشاوي

1936-1997

إنا لله وإنا إليه راجعون

120.

الزوجة الأولى

اللقب: بوذراع

الاسم: وهيبة

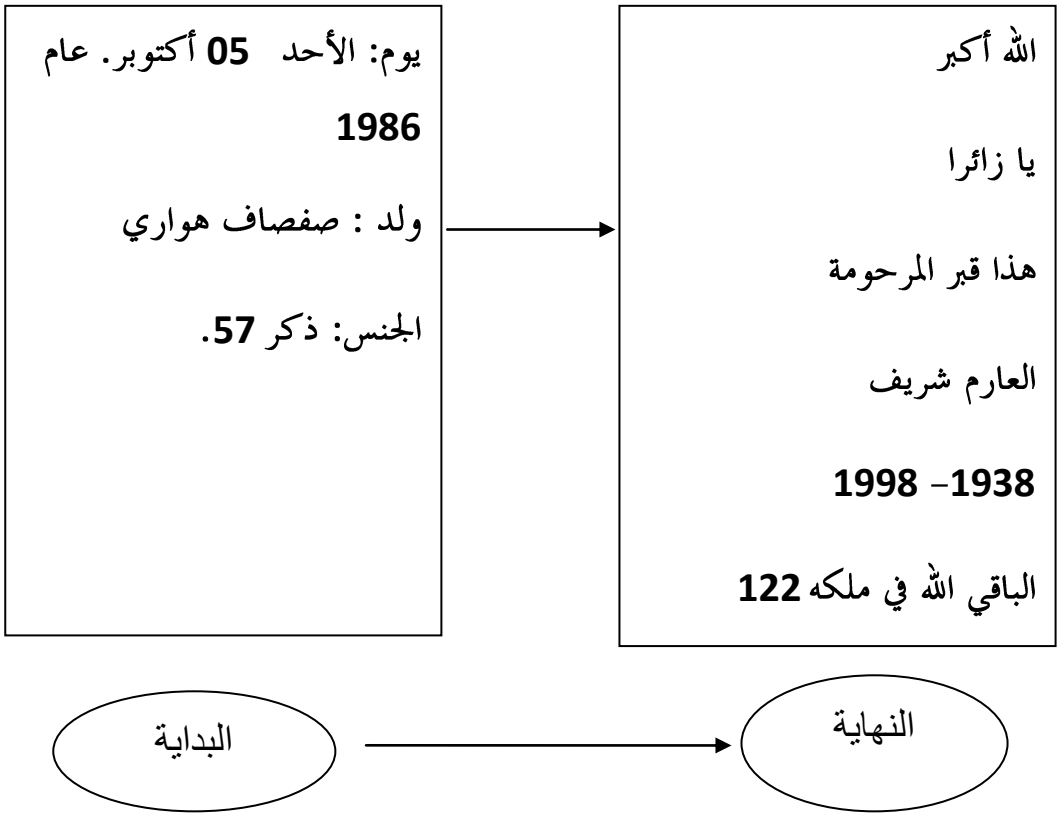
ولدت يوم: الثلاثاء**31**

ديسمبر، عام **1963**، في

تيموشنت

ابنة العربي. و:شريف العارم

أمي، أنا **56**.



إن بنية تصوير الموت والحياة في النص استمدت من صور حقيقية، فبداية حياة الإنسان تدون في دفتر عائلي وفق طريقة معينة، ونهايته تدون كذلك على الشاهد في قبره، فكأن السارد يقارب بين الطريقتين ليمارس بذلك تقنية الاستدارة، فالإنسان قبل مولده لم يكن موجودا وبعد موته لن يكون موجودا في هذا العالم؛ لتلتقي الحياة والموت في نقطة عدم الكون والوجود.

5 - **بنية الرمز:** بنية مفهومية ومنطقية ذات عنصر جمالي تعبيري تعطي بواسطته تصورا عن الواقع ومن ثمة فإن محتوى الفكر مجرد وموحي وملغز ورامز، أي أنه مجموع دلائل محسوسة، يستخدمها الفكر بقصدية التعبير، وتتجلى في شكل معاني ومع ذلك لا

يكشف الفكر عن محتواه إلا من خلال تمظهراته[1]. فوظيفة الدليل لا تعمل في مجرد إيصال محتوى الفكر وحسب بل أنها بالإضافة إلى ذلك تسهم في نموه وتحديده كليا.

كما يعرف الرمز على أنه «العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة ويطلق عليها (بيرس ***Pierce***) اسم العادات والقوانين وهي عنده أكثر العلامات تجريدا وما يلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرضية وغير معللة، مقل البياض والسواد ودلالته على الحزن أو الفرح» [2]، فالرمز بذلك يقوم على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول.

وتحديد البنية الرمزية يكون من خلال السياق الاستعمالي له. وذلك من خلال النظر إلى المرجع ذاته باعتباره وحدة ثقافية لا يمكن أن تكون معادلا لشيء ما في العالم الخارجي إلا من خلال تحويل الرمز إلى نماذج تشتمل على كل النسخ الممكنة للشيء. فما تتم الإحالة عليه في العالم الخارجي يشكل في ارتباطه بالعلامات عالما ثقافيا لا يمكن اعتباره واقعيا ولا ممكنا بالمعنى الأنطولوجي للكلمة، بل هو بنية مجردة تبقى في الذهن من خلال واجهاته الرمزية.

والنص الأدبي تندرج ضمنه هذه الخطاطة الرمزية بهذا المفهوم، ليكون ككل الأنساق الفنية الأخرى نسق من طبيعة ثانية ذلك أن الاستعمال الأدبي يحول اللسان إلى حامل لدلالات رمزية تدفعه إلى تجاوز بعده النفعي ، فكل دلالات العناصر المكونة للعمل الفني يجب أن تؤول وفق السنن الأدبي أو وفق إكراهات تجربة الواقع المعيش ليعبر عنها ضمن السياق العام للنص[3].

1ــ عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ص17.

2ــ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران، د.ط، د.ت، ص89.

3ــ ينظر: سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2008، ص. ص12، 13.

ويعد الرمز مكونا بنائيا في النص الروائي، إذ يشكل ومضات نصية متنوعة ومتناثرة، فيوحي بجزء من المعنى لأنه يظهر في البنية السردية ويختفي بسرعة لتنوع المشاهد السردية في النص فلا يأخذ الرمز حيزا واسعا من بنية الرواية لكونه لغة مكثفة توحي بدلالات مركزة[1].

أ-الرمز الديني: يشكل الرمز الديني بنية دلالية تمحورت حول نقطة التقاء الديانات في مدينة وهران، وذلك لتجسيد علاقة الذوات الإنسانية ببعضها رغم اختلاف الديانات بينها.ولعل ذلك راجع إلى بحث النفس الإنسانية عن التحرر من كل القيود التي تقف حاجزا وتمثل طابوهات أمام المسلم والمسيحي وغيره:

حتى حدود كنيسة الروح القدس المخرس بابها، على تذكار تفجير في ليلة صيفية كان شتت أشلاء جسدي أُسقفها كلافيري ومحمد سائقه الشخصي[2].

كما وردت رموزا تقاطعت بنيتها بين الدلالة الدينية الموجود في القرآن الكريم "ولية صالحة" في قوله تعالى:﴿ **أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ** ﴾[3] وبين الدلالة الاجتماعية لهذه الوحدة فأولياء الله الصالحين لهم مكانتهم المقدسة في المجتمع، فقد تبنى لهم أضرحة خاصة وقد تصل إلى حد القباب، ولعل اسم الشخصية يعكس دلالة الولية الصالحة "لالة العارم": **كما أميرة كما ولية صالحة**[4].

كما ورد رمزا دينيا آخر تمثل في ذكر الكهف وسورة الكهف في البنية السردية، والذي تعددت دلالاته إذ شكل هذا الرمز لغة مكثفة وموحية، فيعبر عن صورة من صور

1ــ ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص201.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص38.

3ــ سورة يونس، الآية 62.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص127.

الموت التي أوردها الله سبحانه وتعالى في سورة الكهف: ﴿ **وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلاَّ اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرفَقاً** ﴾[1]

ولذلك أرادت حسنية الانعزال في الكهف حتى لا ترى رجلا ويطمع فيها لمجرد كونها جسدا يثير شهوته الرجل فيرغب فيها: **لو أني وجدت كيف أدمر منبع بويضاتي لو أني اعتكفت في كهف حتى لا أرى رجلا**[2].

كما يستحضر السارد سورة الكهف في مشهد سردي آخر تمثل في قراءة القرآن على روح أمه الميتة وتفضيله لسورة الكهف على باقي السور القرآنية، ولعل دلالة الرمز هنا تصور الرغبة في الموت الذي يخلق حياة جديدة كقصة أصحاب الكهف، فمقولة الموت تسيطر على تمفصلات جزئية من هذا الرمز: **كنت أعطيته شريط سورة الكهف بتجويد عبد الباسط. قال لي: أحببت من القرآن كله قصصه. فقلت له: وأنا أحب هذه القصة**[3].

وحومتني نشوة في غيم طفولتي المفقودة[4].

ب-الرمز الفلسفي: وتمثل في النص الروائي خاصة مع الدلالة الترميزية للنخلة، والنخلة عنصر من عناصر الرمز في الرواية والتي تدل على السمو والقيم المثلى والأخلاق الرفيعة، كما تعد رمزا فلسفيا ودينيا وأسطوريا وصوفيا، ووظفت في المخيال العربي الذي هو منبع هذا التصور وأصله، وقد أثرت صورة النخلة في غير العرب عبر العصور، وللنخلة تربتها الخاصة وبيئتها التي لا تنمو إلا فيها كالجزيرة العربية والصحاري العربية، ولذلك فإن وجود شتلة نادرة في بلد أوروبي أو أمريكي أو آسيوي يعد خرقا للمألوف[5]

كما ترمز النخلة للحب والألفة والتمسك بالأصول والجذور، وهي رمز الشموخ

1ــ سورة الكهف، الآية 16.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص83.

3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص50.

4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص54.

5ــ ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص. ص285، 286.

والصمود[1]، فالنخلة بطبيعتها لا تموت إلا واقفة ولا تؤثر فيها ظروف الحياة الصعبة كالرياح:

من أين للنخل أن يسكن وهران فكيف يثمر إذا في رطوبتها طلعا؟[2].

فنخلة وهران تصور دلالة انزياحية لأنها تنمو في غير بيئتها، لما يتميز به مناخ وهران من ارتفاع في درجة الرطوبة وهذا ما لا يتناسب وطبيعة النخلة، ولعل لرمز النخلة أثر في نفس السارد الذي أوردها في عمل روائي آخر تمثل في "تلك المحبة": **يجب أن تكوني بعمر النخلة الأولى كي تسمعي الصمت الصاخب الذي يتحول قسوة تفوق قسوة البشر عندما تتحرك هذه الصحراء بلا شفقة فتدك كل صوت[3]**، لتندفع شحنة هذا الرمز في نص "الموت في وهران " أيضا.

ج-الرمز النفسي: وللدمع شحنة رمزية تتمثل في التعبير عن الاحتقار والغبن والإهانة إضافة إلى تعبيرها عن الحزن والشجن والخوف، وقد تدل الدموع في نص روائي عن الشعور بالاغتراب، أو التطهير والتطهر وتبادل المواساة، وقد تكون رمزا للتعبير عن الفقدان[4]، تضمن نص "الموت في وهران" رمز الدمع ليكشف عن لحظة تأزم وتوتر يفرغ فيها السارد طاقة شعورية يبث من خلالها الحزن والألم الانفعالي إثر شعوره بالاغتراب النَّسَبي اتجاه والده: **لم أحس نزول دمعتي لولا أنها انفجرت على صفحة مستخرج عقد الزواج. لم أمسحها. تركت للورقة شأنها. كانت بكمية ما ينكتب اسم والدي وتاريخ قتله ويَفْضَل منها ما يُندي دمعة الإدارة[5].**

د-الرمز الاجتماعي: وردت بعض الرموز الدالة على الثورة التحريرية وبروز ثنائية ضدية تنبثق من المجتمع الجزائري في تلك الفترة من تاريخ الجزائر تتمثل في صنفين: الصنف

1ــ ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص287.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص38.

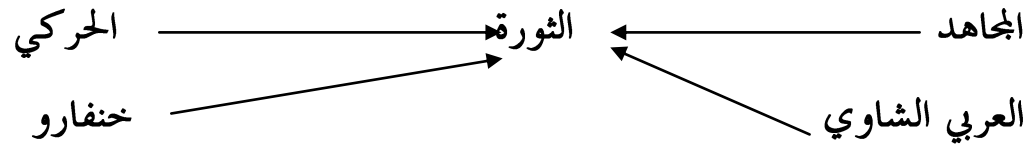
3ــ الحبيب السايح، تلك المحبة، دار الريحانة، الجزائر، د.ط، 2007، ص203.

4ــ ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص290.

5ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص56.

المناضل: المجاهد، والصنف المعادي: الحرْكي –كلفظة يطلقها الجزائريون على من يقف إلى صف فرنسا ضد بلده الجزائر–، حيث برزت رموزا اختلفت فيها درجات التكثيف الدلالي الخاص بهذين الحقلين، واستحضاره لهذين العنصرين يعكس ارتباطه بهما كجدين أحدهما مجاهد والثاني حرْكي: **وكان جدي استأنف مشيه لما سمع من ورائه: مجاهد خنفارو، هكذا كانوا يلقبونه، تخيلته ذميما جد آخر كان في صف الحركى مع جيش الاحتلال**[2].

الشاوي أيضا كان اسم جدك المستعار خلال الحرب[3].



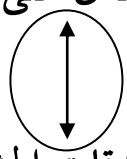
والملاحظ على هذه الثنائية الرمزية أنها تلتقي في نقطة واحدة ترتبط بأم السارد "وهيبة بوذراع" التي كانت ابنة العربي الشاوي المجاهد وكنة خنفارو الحركي المعادي لصفوف الثورة الجزائرية، ومعرفة السارد بهذه الحقيقة مثلت له صدمة، شكل فيه القدر قوة ضاغطة لا مفر منها، مما يدل على إمكانية الجمع بين المتناقضات: **رحت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقدت خيط مصير إنسان بآخر فيكون جدي لأمي غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي بعد أن تخلى عنه قائد الثكنة الفرنسية مثل بقية الحركى**[4].

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص136.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص151.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص130.

والاستدارة في الرواية آلية بنائية تنطلق فيها البداية من نقطة النهاية وتنتهي النهاية في نقطة البداية على شكل دائري ففي الفصل الأول من رواية الموت في وهران ينتهي بعبارة: **ولكن، لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابي؟**[1]

وينتهي الفصل الأخير من الرواية بعبارة: **كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحا: نعم، لحظة**[2]، «وهذا يدل على أن البناء الروائي يصاغ من خلال الاستدارة، وهي تقنية دالة فكأننا في النهاية نعود إلى نقطة البدء (ننتهي من النقطة التي بدأنا بها) وهو ما يعني الدوران في حلقة مفرغة»[3]

الدق على بابي



الدقات الحثيثة على بابي

6 - دلالة اللازمة في رواية الموت في وهران:

توالت في الرواية مقاطع سردية في آخر الفصول أو أجزاء من الفصول تعد مركزا يرتكز عليه النسيج الروائي، حيث تمثل هذه المقاطع السردية لازمة دلالية لتكرار دلالتها في كل نهاية فصل أو جزء منه.«وتكرار هذه العبارات يحولها إلى لازمة يهدف من ورائها الكاتب تحقيق أغراض فنية وفكرية، فهي تتيح له الانتقال من حكاية إلى أخرى، وربما من مكان إلى آخر، كما تبدو وسيلة للربط بين اللقطات والمشاهد. وأهم من هذا أن هذه اللازمة تنقل القارئ من عالم الرواية إلى عالم الواقع، أي من عالم الفن إلى العالم المعيش، وهي بهذا تسهم في تجسيد مفهوم جديد لجماليات التلقي»[4]، وبذلك يحقق النص وظيفة فنية جمالية.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص173.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص9.

3ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص189.

4ــ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص71.

ويجسد أسلوبها مشاهد سردية تصور العلاقة بين الأب والأم، إذ تقوم هذه العلاقة على دلالة الحب والحنان اتجاه الأم، ودلالة العنف والتناسي والاغتراب اتجاه الأب، ليصل هذا الاغتراب إلى حد التمرد عن هذا الأصل الذي لم يمثل للسارد سوى لحظات عابرة تكاد تكون منسية: **فأثار ذلك في قلبي رغبة صماء في البكاء. لم أدر على ماذا بالضبط؟ ليس على أبي، فإن وجه أمي سنا في خاطري بأمارات عجزها عن الرد على صفعته الصاعقة. كنت سمعتها من غرفتها نبهتني أني تأخرت عن النوم**[1].

وتكرار دلالة اللازمة المرتبطة بالأم "وهيبة بوذراع" يشكل تجاورا دلاليا يجسد مشاعر ذاتية تعبر عن درجة الحب التي يكنها السارد للإنسانة التي لا يعوض مكانتها أحد: **يمكن لي الآن أن أترجمه إلى: أنت الكائنة الدائمة في دمي ولاحقت، مذعورا، طيفها نأى عني في سديم رمادي**[2].

تقوم اللازمة في البنية السردية على الثنائية المتجاورة المتمثلة في الأم والأب، ويلاحظ على هذه البنية أن الأب عنصرا مهمشا من طرف السارد فهو في نظره لم يكن موجودا حتى في وجوده: **لم أندم على أني لم أسأل أمي عن علامة واحدة تدلني على قبر والدي. فهل كنت سأقف عليه؟ الآن، أدعي أنها لم تكن تريد أن تعرف مكانه، أصلا**[3].

وتتسم مواقف الأب بالغنف والغموض، مما يخلق مناخا متعارضا ومناقضا للعالم الذي أنتجته الأم، فيبقى الأب إلى نهاية حياته خطاء: **أبي كان أنانيا مات خطاء**[4].

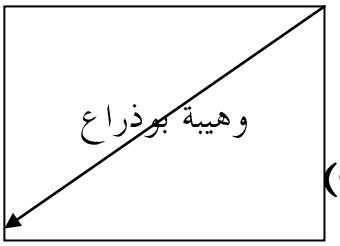
تعكس اللازمة ومضات سردية موحية لا حدود لها، وتضفي نوعا من الحنين والشوق في تكرار دلالة الأم في حياة السارد، وبعد مماتها، فهي العنصر الفعال الذي لا يمكن نسيانه أو تجاهله في كل الحالات، وهذا ما يشكل حيوية وطاقة إيحائية في كامل

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص40.
2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص64.
3ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص48.
4ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص59.

البنية السردية: **لم أحدث حسنية عن أمي أبدا. لعله لإحساسي أني كنت إياها معترفة إلى نفسها[1].**

يلاحظ على تكرار دلالة اللازمة أنها ولدت انسجاما مع البنية العامة للنص، فالأم تختزل أيضا دلالة البلد، أو الوطن، مما يشكل انحرافا دلاليا يعبر عن التقاطع الذي يوحد دلالة الأم مهما تنوعت دوالها. غير أن الأم الطبيعية عاشت معاناة من شتى الأطراف المحيطة بها حتى انفردت في مشاعرها بابنها: **ثم أضافت أن جدتي كشفت لها أيضا أن جدي طرد أمي من حياته غضبا عليها لقبولها أن تبقى في يمين شخص وضيع النسب[2].**

هواري (مشاعر الحب) **لالة العارم (مشاعر االشوق)**



العربي الشاوي (مشاعر الخوف) **معمر صفصاف (مشاعر الألم)**

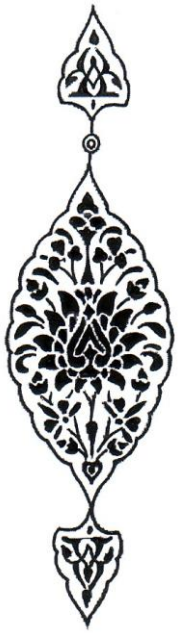
وهذا ما يعكس تعدد الأصوات وتنوع دلالاتها، مع هيمنة صورة الأم "وهيبة بوذراع"؛ التي تعيش كل هذه التعدد والتباين الشعوري في المجتمع؛ لتشكل الأم تناقضا وازدواجية دلالية تولدت من مشاعر متنافرة ومتباعدة كالحب والألم، والخوف والشوق.

ترتكز دراسة المستوى الدلالي للنص الروائي على تحليل البنى المجازية كالتشبيه والاستعارة والكناية واستنطاق الوظيفة الجمالية فيها. اتسعت دائرة الصورة الأدبية في نص الموت في وهران، خاصة الصورة الاستعارية التي استحوذت على نسبة تفوق نسبة الصورة التشبيهية والكنائية. تنوع الحقل المعجمي في النص الروائي بين بنية العادات واليتم والحياة والموت.

1ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص78.

2ــ الحبيب السايح، الموت في وهران، ص128.

خَاتِـمَةٌ



خاتمة:

بعد إنعام نظر وجهد بحث حاولت في هذه الدراسة أن أقدم قراءة في مجال أسلوبية الرواية وما له علاقة بالموضوع فتوصلت إلى النتائج التالية:

لما كانت الأسلوبية تعنى بدراسة الشعر وتحليل وحداته؛ أضحت منهجا قابلا لدراسة النص السردي وفق معايير تتماشى وطبيعته البنائية.

إن نص **الموت في وهران** يشكل بنية تهجينية تجمع بين اللغة العربية الفصيحة، واللهجة العامية الوهرانية، والفرنسية المكتوبة باللغة العربية، ليخلق بذلك ظاهرة أسلوبية متعددة الأبعاد.

يتقاطع الشعر مع السرد في نص الموت في وهران، حيث وردت بعض الأبيات الشعرية الفصيحة وبعضها الآخر شعرا شعبيا، وذلك لخلق نغما إيقاعيا يكسر رتابة النص.

إن ورود المقاطع الشعرية ضمن نسق النص العام يمكن القارئ من خلق التعددية في القراءة؛ خاصة مع وجود النص الشعري الفصيح والشعر الشعبي ذو موسيقى قوية الإيقاع.

تهتم الأسلوبية بالكشف عن الخصائص الإبداعية في رواية **الموت في وهران** ، واستكناه السمات الجمالية فيها لما اتسمت به من مظاهر أسلوبية.

دراسة العنوان يشكل جزءا من الدراسة الشاملة للنص الروائي، ذلك أنه يشكل بنية صغرى ترتبط ببنية النص وتساعد على الولوج إلى أغواره.

إضافة إلى كون العنوان عتبة نصية تُدرس من الناحية الصوتية والنحوية والصرفية ضمن لاكتشاف العلائقية التي تربط بينه وبين النص.

أسلوب الرواية يكشف عن تفرد الروائي في صوغ تجاربه وتميزه عن غيره، مما يفتح أفقا للدراسة الأسلوبية وتطبيق مستوياتها على النص الروائي؛ لطبيعة النص الذي يخضع للتعدد .

أسلوبية الرواية لها بعض الآليات التي تختلف عن أسلوبية الشعر، خاصة من الناحية الاصطلاحية: كالتهجين، الحوارات الخالصة، الأسلبة وغيرها .

قراءة بنى الرواية يسمح باعتماد التأويل كعملية إجرائية تساعد على تحليل مغاليق النص، خاصة وأن الرواية منفتحة على تعدد القراءات، فلا يمكن التحكم في حدود النص .

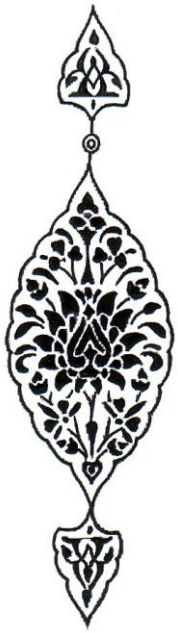
إن تطبيق مستويات التحليل الأسلوبي على الرواية يكون على مستوى البنية العامة للنص؛ وذلك لتداخل الوحدات البنائية في الرواية، فدراسة المستوى الصوتي تُعنى بالإيقاع العام الذي تولده وحدات النص في ترابطها ، في حين يدرس المستوى التركيبي بنية الكلمة والجملة ضمن السياق العام للنص، أما المستوى الدلالي فيدرس الصورة الأدبية باعتبارها صورة جزئية من الصورة الكلية المتمثلة في بنية الرواية .

تختلف بنية الرواية الدلالية في دراستها عن البنية الشعرية الواضحة الأطراف كالمشبه والمشبه به، في حين تشكل في الرواية كلا متجانسا يُبنى وفق مشاهد متقابلة ومتباعدة الدلالة في الآن ذاته .

إن النص الروائي مجال خصب لتطبيق آليات المنهج الأسلوبي لاكتشاف التعدد الدلالي فيه، فالرواية اليوم تقارب العالم في تشظيه وتنافره وتمرده عن المألوف .

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة في تقديم بعض ما رميت إليه، ومهما بذلت من جهد يبقى العمل ناقصا . أسأل الله التوفيق والسداد .

مَكْتَبَةُ البَحْثِ



مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص.

أ - المصادر:

1. أحمد بن كمال باشا، حامد القنيبي، رسالة في تحقيق معنى النظم والصياغة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، طبعة العددان 71،72، 18رجب، 1406هـ.

2. الحبيب السايح، الموت في وهران، دار العين، القاهرة، ط1، 2014.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تق: صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د.ط، 2002، ج1.

4. الآمدي أبو القاسم الحسن، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد احمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت، ج1.

5. الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمرو، المفضل في صناعة الإعراب، تح: علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1993.

6. أبو العباس عبد الله بن الرشيد العباسي، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990.

7. ابن هشام عبد بن أحمد، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.

8. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، ج1.

9. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.

ب -المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1995.

2. إبراهيم عبد الله رفيدة، الحذف في الأساليب العربية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ط1، 2002.

3. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار نوفل، لبنان، ط1، 2013.

4. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط12، د.ت.

5. أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

6. أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 1، د.ت.

7. أحمد عادل عبد المولى، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية "في الشعر العذري نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2013.

8. أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

9. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

10. إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2014.

11. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

12. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

13. أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2010.

14. بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

15. جعفر يايوش، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية، ضمن: مجموعة من المؤلفين، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب، الجزائر، د.ط، 2005.

16. جهاد عطا نعيسة في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د.ط، 2001.

17. الحبيب مصباحي، الواقعة التراجيدية في الرواية الجزائرية قراء خلافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2011.

18. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002.

19. حفيظة طعام، إضافات في الأدب الجزائري، قراءات أدبية، دار الكلمة، الجزائر، ط 1، 2016.

20. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط 1، 1989.

21. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، د.ط، 2007.

22. خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

23. رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

24. رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، التركيب الشعري، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2013.

25. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت.

26. ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط 1، 2008.

27. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2008.

28. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، مصر، ط1، 1982.

29. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.

30. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط 1، 1402هـ، 1982.

31. صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة،د.ط، 2002.

32. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، 1987.

33. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط2009.

34. عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2011.

35. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

36. عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

37. عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، التراكيب النحوية والتداولية، علم النحو وعلم المعاني، دار الحامد، الأردن، ط1، 2004.

38. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط 5، 2006.

39. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار أزمنة، عمان، ط1، 1998.

40. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د.ط، د.ت.

41. عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د.ط، 1996.

42. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013.

43. عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

44. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دار هومه، وهران، د.ط، 2009.

45. عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1992.

46. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث تقنيات في السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998

47. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000.

48. عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008.

49. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

50. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.

51. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

52. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، دار مجد، لبنان، ط1، 2003.

53. قادة عقاق، في السيميائيات العربية قراءة في المنجز التراثي، مكتبة الرشاد، الجزائر، د.ط، 2004.

54. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران، د.ط، د.ت.

55. محمد إقبال حسين الندوي، تداخل اللسانيات في النقد الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، وزارة الثقافة، الأردن، مج 2.

56. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونيسة، تونس، د.ط، 1981، مج 20.

57. محمد الهادي الطرابلسي، مفاتيح تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، د.ط، 1992.

58. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2011.

59. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

60. محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، مجلد12.

61. محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ط1، 1409هـ، 1988.

62. محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، الأردن، ط1، 2009.

63. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1994.

64. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1983.

65. محمد ميصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، طاكسيج، الجزائر، د.ط، د.ت.

66. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

67. مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

68. مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ط، 1989.

69. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير، الأردن، ط1، 2014.

70. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير، فلسطين، ط1، 2010.

71. نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2008.

72. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية، دار الكلمة، الجزائر، ط1، 2016.

73. نفلة حسن أحمد العربي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء، العراق، ط1، 2012.

74. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه، الجزائر، د.ط، 23010، ج1.

75. هند سعدوني، الرواية صورة تشكيلية-إنتاجية النصوص، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، مجلد12.

76. الوارث الحسن، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، التركيب الإنشائي بين الدلالة العضوية والدلالة النفسية والذاتية، دار الراية، الأردن، د.ط، 2015.

77. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.

78. واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا) دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.

79. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007.

80. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

81. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، الأردن، ط 1، 2007.

82. يوسف الإدريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008.

83. يوسف الحناشي، مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة نموذجا، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2002.

ج- المراجع المترجمة:

1. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2002.

2. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار النماء الحضاري، سوريا، ط2، 1999.

3. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2003.

4. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2009.

5. هنريش بليت، تر: محمد العمري، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

د- الدوريات والمجلات:

1. إبراهيم سعدي، الرواية الفرنكوفونية بوصفها نصا متعدد الثقافات، الرواية بين ضفتي المتوسط، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011.

2. بشير تاوريت، مجلة آفاق المعرفة، الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة،العدد 558، آذار 2010، جامعة خيضر، الجزائر.

3. بشير تاوريت، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2009.

4. الزهرة طويل، الأخضر بن السايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى حواس، عابر سرير)، مجلة آفاق العلمية، الجزائر، العدد 11، جوان 2016.

5. عبد القادر شرشار، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد:2، مارس 2005.

6. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد الخامس، العدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

7. لحسن كرومي، التعدد اللغوي في رواية سنونوات كابول لياسمينة خضرا، المجلس الأعلى للغة العربية، الرواية بين ضفتي المتوسط، الجزائر، 2011.

8. محمد عبد التواب محمد مفتاح، البنية النحوية الدلالية للأسلوب الحجاجي، دراسة في الأساليب الإنشائية الحجاجية في الخطاب النبوي، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية والجمالية، التحولات والرهانات، المؤتمر الدولي السنوي الأول، مركز المولى إسماعيل، المغرب، 28-29 مارس 2018.

9. محمد فايد ، الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية..النشأة والتطور، مجلة المعيار، المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد2، 2010.

10.يحي الشيخ صالح، ثلاثية أحلام مستغانمي شعرية الرواية وأنثوية الشعر، مؤتمر النقد الدولي، تداخل الأنواع الأدبية،

هـ- الرسائل الجامعية:

1. حياة معاش ، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010.

2. عبد العزيز قيبوج، الثغري ومولدياته، دراسة أسلوبية، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008- 2009.

3. محمد فايد، الرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر، اتجاهاتها وقضاياها الفنية (1990-2010)، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2013-2014.

4. مروان محمد سعيد عبد الرحمن، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية فلسطين، 2006.

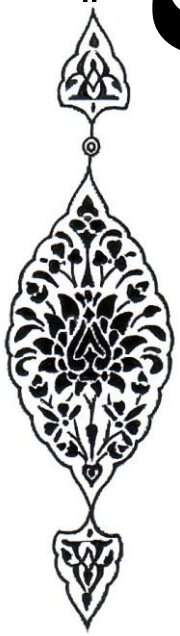
5. معين رفيق أحمد صالح، دراسة أسلوبية في سورة مريم، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2004.

6. مونية مكرسي، التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/ 2010.

7. نورة شريط، تطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة (1970-2009)، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014- 2015.

8. نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 1999- 2000.

فَهْـــرَسٌ



الفهرس

مقدمة.....أ
المدخل: الرواية الجزائرية..كرونولوجيا التطور.....01
تمهيد.....02
الجذور الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.....02
بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المعاصرة.....04
الروايات الجزائرية الصادرة من 1990إلى1995.....04
الروايات الجزائرية الصادرة من1996-2000.....05
الروايات الجزائرية الصادرة ما بين2001-2005.....07
الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2006-2010.....10
الروايات الجزائرية الصادرة في الفترة الممتدة ما بين2011-2015.....14
أنماط الرواية الجزائرية.....17
أجناسية الرواية الجزائرية.....24
تفاعل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الشعر.....24
الفصل الأول: الأسلوبية وعلاقتها بالدراسات اللغوية والنقد الأدبي.....27
تمهيد.....28
حدود الأسلوبية.....29
الأسلوب لدى العرب القدامى.....30
الأسلوبية منهج نقدي نسقي.....35
اتجاهات الأسلوبية والممارسة النقدية.....37
بعض تطبيقات الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي.....44
الأسلوبية وصلتها بالعلوم الأخرى.....50
مجال الأسلوبية.....61
مستويات التحليل الأسلوبي.....62
الانزياح وأهم مرتكزاته في الدراسات الأسلوبية.....65
مستويات الانزياح.....68
الأسلوبية في الدراسات العربية.....73
آليات التحليل الأسلوبي في الرواية.....78
المعجم المصطلحي لأسلوبية الرواية.....83
أسلوبية الرواية لدى ميخائيل باختين.....86

الفرق بين لغة الرواية والأشكال التعبيرية اللغوية الأخرى.....87
التعددية الأسلوبية في الرواية.....91
الفصل الثاني: المستوى الصوتي في النص الروائي.....94
تمهيد.....95
العنوان من رؤية أسلوبية.....96
المستوى الصوتي في العنوان.....98
صورة الموت ودلالتها الصوتية.....99
جمالية التكرار في رواية الموت في وهران.....101
الوظيفة الأسلوبية للأصوات المكررة.....114
تراكمية الأفعال.....117
الترادف الإيقاعي.....119
الشعر في السرد.....120
التمظهرات الصوتية في البنية الشعرية.....121
الدلالة الصوتية للهجة العامية الوهرانية.....130
جمالية الثنائيات الضدية في الرواية.....134
الفصل الثالث: أسلوبية البنى التركيبية في رواية الموت في وهران.....137
تمهيد.....138
البنية الصرفية.....138
المستوى النحوي لأسماء الشخصيات.....166
المستوى النحوي لأسماء الأماكن.....169
البنية النحوية.....171
تراكيب الجمل الخبرية في رواية الموت في وهران.....174
الجملة الإنشائية.....180
الوظيفة الأسلوبية للتراكيب الإنشائية في الرواية.....187
الفصل الرابع: أسلوبية البنى الدلالية في رواية الموت في وهران.....190
تمهيد.....191
البنية التشبيهية.....193
البنية الاستعارية.....198
البنية الكنائية.....201
البنية المعجمية.....208
بنية اليتم.....209
بنية العادات.....211
بنية مدينة وهران.....215

بنية الحياة والموت.....216
بنية الرمز.....218
الرمز الديني.....220
الرمز الفلسفي.....221
الرمز النفسي.....222
الرمز الاجتماعي.....222
دلالة اللازمة في الرواية.....224
الخاتـمة.....228
مكتبة البحث.....231
الفهرس.....241

ملخص:

تقوم هذه الدراسة – والتي تتشكل من مدخل وأربعة فصول– على مقاربة أسلوبية في رواية الموت في وهران للحبيب السايح، حيث تم في الفصل الأول التعريف بالأسلوبية كمنهج نقدي يتمحور حول معطيات اللسانيات، ويتعلق بمختلف فروع اللغة من صوت ودلالة وتركيب ومعجم.

أما في الفصل الثاني فتطرقت إلى بعض الظواهر الصوتية في النص الروائي كالتكرار، وتتبعت التمظهرات الصوتية في البنية الشعرية التي تضمنها النص السردي

كما أشرت في الفصل الثالث إلى الظواهر النحوية والصرفية كالتقديم، والتأخير والحذف، والاستفهام والنداء ودلالتها في النص.

في حين تناولت في الفصل الرابع المستوى الدلالي الذي يرتكز على دراسة الصور الكنائية والاستعارية والتشبيهية، إضافة إلى تصنيف الحقول المعجمية وفق البنى الدلالية الخاصة بكل حقل معجمي.

Résumé :

La présente recherche – constituée d'une imprégnation et de quatre chapitres- est fondée sur une approche stylistique du roman de La mort à Oran, de son écrivain Lhbib Sayeh .

Dans le premier chapitre, la stylistique est définie comme étant un procédé critique se focalise sur les données linguistiques et qui concerne les différentes branches de la langue à savoir : la phonétique, la sémantique, la syntaxe et le lexique.

Dans le deuxième chapitre, j'ai entamé les aspects phonétiques dans le texte romanesque telle que la répétition. Les dits aspects ont été étudies dans la structure poétique contenue dans le texte narratif.

J'ai mentionné, dans le troisième chapitre, les faits grammaticaux tels que l'antériorité, la postériorité, l'appel, l'omission et l'interrogation.

Dans le dernier chapitres, j'ai focalisé ma recherche sur le niveau stylistique et l'étude de la métaphore, la métonymie et la comparaison. S'ajoute à cela la classification des champs lexicaux selon les structures sémantiques propres à chaque champ lexical.