الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

Republique algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

– البويرة –

Ministére de l'enseignement superieur et de la recherche scientifique

Univérsité Akli Mohand Oulhadj – Bouira –

Tasdawit Akli Mohand Ulhadj –Tubirett –

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

شعرية اللّغة في رواية تلك المحبّة للحبيب السايح

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

سالة حمومي

إشراف الأستاذ:

أحمد حيدوش

لجنة المناقشة:

1-أ/زبير دردوخ.....	جامعة البويرة	رئيسا
2-أ/ أحمد حيدوش.....	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3-أ/يحي سعدوني.....	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2021-2020م

شكر

أحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقني في إتمام هذا العمل رغم الصعوبات التي واجهتني.

عرفانا بالجميل يطيب لي أن أتقدم ببالغ الشكر وعظيم الامتنان الأستاذ الفاضل "أحمد حيدوش" لإشرافه على هذه المذكرة، وعلى المجهودات التي بذلها في تأطيره لهذا البحث، وكذا على نصائحه وإرشاداته التي قدّمها لإتمام العمل أكمل وجه.

كلمة شكر وتقدير لكافة أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة البويرة وموظّفيها.

وأتوجّه بشكر خالص لكلّ من قدّم لي يد المساعدة المادية والمعنوية سواء من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى منبع الحبّ والحنان وبسمة حياتي وسرّ وجودي، إلى من تعبت من أجل سعادتي وراحتي فكان دعاؤها سرّ نجاحي وبلسم حياتي، أطال ا لله عمرها "أمي الغالية".

إلى من أحمل إسمه بكل فخر إلى من أرشدني إلى طريق العلم والإيمان،ساندني وتحمّلني في كلّ حالاتي حفظه الله "أبي الحنون".

إلى اللّذين تقاسما وتشاركا معي آلامي وأحلامي رعاهما الله ووفّقهما "أحمد – زهير".

إلى من كانوا سندا وعونا إلى إخوتي "يونس" حفظه الله وأعانه في غربته ليعود إلينا في اقرب وقت "منير – محمد" تمأما روحي وأملها.

إلى الأخت التي لم تلدها أمي، "زوجة خالي نوال" حفظ الله لها أولادها وزوجها.

وإلى كل ا لأهل والاحباب والأصدقاء والخلان

إلى كل من احتواهم قلبي ولم يذكرهم قلمي

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي هذه.

هالة

شعرية اللّغة في رواية "تلك المحبة" للحبيب السايح

مقدمة	1
مدخل: مفاهيم نظرية	6
1. مفهوم اللّغة.	7
2. مفهوم الشّعرية.	8
3. مفهوم اللّغة الشعرية.	15
الفصل الأول: شعرية العتبات النصية في الرواية	18
1. عتبة العنوان والغلاف.	19
1.1 عتبة العنوان الخارجي.	19
2.1 عتبة الغلاف.	22
2. عتبة العناوين الداخلية.	27
الفصل الثاني: شعرية التصوير وتجليات آلياته البلاغية في الرواية.	32
1. الاستعارة	34
2. التشبيه.	38
3. الكناية.	43
الفصل الثالث: تمظهرات الفضاء السردي وشعريته في الرواية	50

1.شعرية الزمن:	51
1.1 الاسترجاع.	52
2.1 الاستباق.	58
2. شعرية المكان.	63
1.2 الأماكن المغلقة.	66
2.2 الأماكن المفتوحة.	68
خاتمة	71
المصادر والمراجع	75

مقدمـــة

مقدمة:

إن اللّغة من أبرز وسائل التواصل في حياتنا اليومية منذ أن اكتشفها الإنسان، وقد أصبح الاهتمام بها أكبر بحيث أقيمت عليها دراسات وأجريت عليها بحوث في جميع الجوانب، فقد عنيّ العرب والغرب منذ القدم باللغة وذلك في الدراسات اللسانية التي قامت على نصوص الشعر والنّثر بغية الوقوف على بنية اللغة الشعرية فيها.

والأدب يتصل اتصالا وثيقا باللغة، إذ يستخدم الاديب اللغة بوصفها أداة للتعبير عما يريده في نصه الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا، ويتميّز الأدب بأسلوبه التصويري الإيحائي الذي يكسبه طاقة تأثير عالية، إذ تختلف بذلك اللغة الأدبية عن اللغة التي يهدف من خلالها المتكلم للتواصل.

فحظيت اللغة الشعرية بقدر كبير من اهتمام النقاد و الدارسين، كونها هي الأساس الذي تقوم عليه القصيدة فالشاعر يقوم بإنتاج قصائد شعرية ينقل فيها تجاربه ويعيد تصويرها قصد التأثير في المتلقي بما تحتويه من تراكيب فنية يبرز من خلالها طاقته الإبداعية.

لم تقتصر دراسة الشعرية على الأعمال الشعرية فقط، انّما استطاعت أن تقتحم عالم السرد، حيث عرّفت بأنها اللّغة الأدبية التي يستخدمها الكاتب في نصه النثري

فيضفي عليه بعدا جماليا يؤدي إلى كثرة الانزياحات اللغوية فيه، فتصبح الجمل مفتوحة الدلالة و بذلك يكسر حواجز اللّغة ويكثر من الإيحاء والتصوير.

ومن أبرز الفنون الأدبية النثرية المتصلة اتصالا وثيقا باللغة الشعرية –الرواية– وهذا لما تحتويه من تداخل الاجناس الأدبية وتكثيف لغوي إذ نجد أن لغتها انتقائية وهذا ما يزوّدها بأبعاد جمالية تأثيرية وايحائية، وميّزها عن باقي الفنون الأدبية النثرية الأخرى.

بناء على أهمية ما سبق ذكره، اخترت موضوع "شعرية اللّغة في رواية تلك المحبّة للحبيب السابع".

هذا الاختيار لم يقتصر، فقط ، على تلك الأهمية التي حظيت بها الشعرية، ولا على الجنس الادبي النثري الذي برز في عالم السرد وانما ارتبط بأعذار وأغراض أخرى يمكن حصر أهمها فيما يلي:

- ✓ الميل إلى موضوع الشّعرية دفع بي للخوض فيه إلى جانب الإشادة بالروائي الجزائري بصورة عامة .
- ✓ التجربة الروائية للروائي الحبيب السايح تجربة ثرية تكشف عن موهبة إبداعية في الكتابة تمنح لأعماله خصوصية لغوية متميّزة، لذا ارتأيت أن تكون الزاوية التي أنظر من خلالها إلى إبداعه هي لغته الشعرية قصد الوقوف على أبرز مكوناتها، لأن ذلك يجعل منه بنية حيّة منفتحة باستمرار.

- ✓ إلى جانب ميلي بشكل عام إلى جنس الرواية، وبشكل خاص إلى الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة.

وللغوص أكثر في الموضوع طرحت جملة ومن الأسئلة و منها: ما هي اللّغة الشّعرية؟ وما هي أهم مكوناتها عند الحبيب السايح؟ وهل برزت هذه المكونات في روايته تلك المحبّة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اتّبعت المنهج الأسلوبي الإحصائي، في خطّة أجملتها فيما يلي: مقدمة، ومدخل وثلاثة فصول، وخاتمة.

تناولت في المدخل المفاهيم النظرية العامة المؤطرة لهذه المذكرة متمثلة في:

- ✓ مفهوم اللّغة.
- ✓ مفهوم الشعرية.
- ✓ مفهوم اللّغة الشّعرية.

ولم أتطرّق للعناصر المكونة للّغة الشّعرية فيه، حيث أجّلتها لمكانها في كل فصل، وبذلك جمعت بين ما هو نظري وما هو تطبيقي.

تطرّقت في الفصل الأول لدراسة شعرية العتبات النصية في الرواية وذلك في نقطتين الأولى عتبة العنوان والغلاف، و الثانية عتبة العناوين الداخلية.

أما في الفصل الثاني فقد قمت بالبحث عن شعرية التصوير وتجليات آلياته البلاغية في الرواية، بالوقوف عند ثلاثة عناصر فيها وهي: الاستعارة و يليها التشبيه ثم الكناية.

في حين أدرجت تمظهرات الفضاء السردي وشعريته في الرواية ضمن الفصل الثالث من مذكرتي هذه، تعرضت فيه لشعرية الزمن، وبعدها تناولت شعرية المكان.

وختمت البحث بخاتمة اجملت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

ومن أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها، نجد في المقدمة مدوّنة البحث الموسومة بـ (تلك المحبة) للحبيب السايح، ثم يأتي:

- ✓ القاموس المحيط، لمجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي.
- ✓ قضايا الشعرية، لرومان ياكبسون.
- ✓ النظرية الشعرية، لجون كوهن.
- ✓ مفاهيم الشعرية، لحسن ناظم.
- ✓ الشعرية العربية، لأدونيس.

وكأي باحث واجهتني في بحثي هذا مجموعة من الصعوبات لعلّ أبرزها:

- ✓ صعوبة ضبط مفهوم محدد للغة الشعرية لكثرة تعريفاتها.
- ✓ صعوبة انتقاء العناصر المهمة التي تخدم دراستي هذه، بحكم سعة مكونات اللّغة الشّعرية إذ لا يمكن الإلمام بها جميعا هنا، ولذلك اقتصرت على

بعضها التي رأيت فيها الجدة كالعتبات النصية والمكان والأساليب البيانية لأنها تكشف عن خصوصية رواية تلك المحبة اللغوية في تعامل الروائي مع هذه المكونات الروائية.

- ✓ غياب الدراسات النقدية التي تناولت هذه المدونة تحديدا خاصة المتعلقة بشعرية اللغة فيها.

وقد تجاوزت هذه الصعوبات بفضل من الله وبفضل الأستاذ المشرف أحمد حيدوش الذي حرص على توجيهي المستمر.

وأرجو أن أكون قد حققت المطلوب مما ينبغي عليّ إنجازه، ووافيت الموضوع ولو بعض حقّه.

ولا يسعني في الأخير إلّا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الهيئة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي التي منحتني فرصة إنجاز هذا البحث، وأشكر الأستاذ المشرف الذي رافقني ودعمني، والشكر موصول لكلّ من أسهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

مدخـــل

مفاهيم نظرية

1. مفهوم اللّغة.
2. مفهوم الشّعرية.
3. مفهوم اللّغة الشّعرية.

1. مفهوم اللّغة:

يميل المعنى اللّغوي لكلمة لغة في مختار الصحاح إلى الجذر (ل غ و) ومنه اللغة التي هي أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضه وتجمع على لغات.

ولغا لغوا، تكلّم.

اللغا واللغو والسقط ما لا يعتدّ به من كلام غيره[1].

وورد في القاموس المحيط أنها كل ما يعتد به من كلام وغيره بمعنى الإثم والحلف.

لغا قال باطلا وأبا به غدا وصدى وألغى الشيء أبطله والغاه[2].

من العدد القاه منه، واللاغية اللغو كقوله تعالى:" **لا تَسْمَعُ فِيهَا لاغِيَةً**"[3].

و"لغات أيضا قال بعضهم سمعت بفتح التاء أشبهها بالتاء التي تتوقف عليها الهاء وبالنسبة إليها لغويّ ولا تقل لغوي"[4].

أما في المعجم الوسيط: "لغا في قوله لغوا أخطأ وقال باطلا ويقال باطلا ويقال لغا فلان لغوا تكلم به عن صواب الطريق"[5].

---

[1]– ينظر: الطاهر أحمد الرازي، مختار الصحاح، الدار العربية، ليبيا، تونس (د ت)، د.ط، ص 155.

[2]– ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 1426هـ-2005م، ص 1331.

[3]– الغاشية، الآية 11.

[4]– محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص 273

[5]– معجم اللغة العربية معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 4، 2004، ص 831.

وتحيلنا الكلمة من الناحية الاصطلاحية كما وردت عن ابن جني على أنها: "أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]. فاللغة يتواصل بها أبناء المجتمع فيما بينهم ويتمّ من خلالها قضاء حوائجهم، وتوسع الباحثون حديثا في مفهومها وخاصة بعد دوسوسير ولا مجال لعرض كل نظرياته هنا.

2. مفهوم الشعرية:

وردت كلمة الشعرية في معجم المعاني الجامع:

بكونها من الأصل شعر (اسم).

شعر مصدره شعر.

الشعرية: فتائل عجين البر "تجفف وتطبخ"[2].

أما من الناحية الإصطلاحية:

فإن الشعرية مصطلح وضع في إطار محاولة إيجاد نظرية خاصة بالأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما يستنبط القوانين التي يتوجب الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذا تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي مهما كانت لغته[3].

---

[1]– أبو الفتح ابن جني، الخصائص، دار الهدى للكتابة والنشر،ج1، ط 2، 1952، ص 33.

[2]– معجم المعاني الجامع، معجم عربي – عربي، www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[3]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 9.

والشعرية عند تودروف تشمل الشعر والنثر المجتمعين برابط الأدبية: "ليس العمل الأدبي هو موضوع الشعرية في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعدّ إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإن هذا العلم، الشعرية لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي أي الأدبية"[1].

فموضوع الشّعرية عنده ليس الأثر الأدبي الذي هو عمل موجود، وانما هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية.

أما رومان جاكبسون فنجده قد ربطها باللسانيات واعتبرها فرعا من فروعها، وهو يعلّل ذلك بقوله: "إنّما تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبيانات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشّعرية جزءا لا يتجزأ من اللّسانيات"[2].

ثم يشير إلى طبيعة العلاقة بين اللّسانيات و الشّعرية، محاولا تحديد الشّعرية بقوله: "باعتبار ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف

[1]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن شامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 2.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

الأخرى للغة، و لا تهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وانما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[1].

يبدو مما سبق أن جاكبسون حاول أن يضفي على مفهوم الشّعرية صبغة علمية وذلك من خلال ربطه باللسانيات، التي يرى أنها: "منهجية للأشكال اللّغوية كافة، والشّعرية تستمدّ هذه المنهجية من معالجة الأشكال الشّعرية فحسب"[2].

يذهب جون كوهن في تناوله الشّعرية إلى التمييز بين الشعر والنثر عند المقارنة بينهما، لكنه يجعل من الانزياح معيارا للمقارنة ويعني الامر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللّغة الشائعة في الحياة اليومية يمكن أن نتحدّث عن معيار نعتبر فيه القصيدة انزياحا عنه[3].

ولتحديد الفرق بين الشعر والنثر عند كوهن يمكن القول إنّه يكمن في التماثل والذي يقسمه إلى ثلاثة أنواع، وهذا ما يؤكده حسن ناظم حين يقول: "يكمن الفرق بين الشعر والنثر حسب كوهن في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية، ويحيل مكمن الفرق على نظرية

---

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 90.

[3]– ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ،ص15.

جاكبسون في التماثل Equivalence، إلا أنّ التماثل عند كوهن ذو طبيعة تاثيرية بينما يكون حسب جاكبسون ذا طبيعة مفهومية، وتنحصر أنواع التماثل عند كوهن في:

1. **تماثل الدوال:** أبرزه التماثل الصوتي ويشمل أيضا على التجانس والمتطابقة.
2. **تماثل المدلولات:** ويتمثل في التّرادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.
3. **تماثل العلامات:** ويتمثل في ترديد العلامة في النصّ الواحد"[1].

وفي سياق مقارنة كوهن بين الشعر والنثر دائما، نجده يدرج أنماطا من الوظائف اللّغوية التي يقسمها إلى نمطين اثنين، وضمن المقابلة بين الشعر والنثر يشدد على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى بدلالة المطابقة بينما يصطلح على الثانية بدلالة الإيحاء، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه، ولكنهما يتعارضان على المستوى النفسي[2].

فالشعرية عند كوهن ترتبط أساسا بالانزياح، لأنه يسمح للشاعر بخرق كل القواعد اللغوية وتجاوزها، ولكن ليس الفرق من أجل الحذق بل لغرض جمالي، وهو ما يجعل الشعر شعرا، ويعطي للنثر مسحة شعرية.

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 113.

[2]–ينظر: نفسه، ص 115.

ودخل المصطلح إلى النقد العربي وتناوله كثير من الدّارسين وفي مقدمتهم أدونيس (علي أحمد سعيد) الذي أعطى الشّعرية بعدا آخر يرتبط أساسا بالفضاء الديني، يحث ربط: " الشّعرية بالفضاء القرآني من يحث أن الشّعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[1].

وتمثلت الشّعرية عنده في ظواهر مختلفة يقول: "تتمثّل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي"[2].

إن الشّعرية من وجهة نظر أدونيس لا يمكن أن نفهمها إلا ضمن السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويظهر هذا في صريح قوله: "لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فيها صحيحا، إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا"[3].

يمكن القول إذن، إن الشّعرية من منظور أدونيس تعني أيضا الخروج عن بعض النظم الاجتماعية والسياسية والتقاليد السائدة، لأنّ الشّعرية الحديثة لم تعد مقيدة بنظام

---

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص 54–55.

[2]– نفسه، ص 56.

[3]– بشير تاوريت، الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط 1، 2008، ص 79.

عمود الشعر الذي كان سائدا في القديم والذي كان الخروج عنه بمثابة الخروج عن القبيلة والأمة، ومن ثمة فإن الشّعرية القديمة والشّعرية الجديدة نسقان ونظامان مختلفان.

واللّافت أن أدونيس يرفض التراث الشعري ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، لأن اللغة في نظره: ليست ملك الشاعر، ليست لغته، إلا بمقدار ما يفصلها عن آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، فاللغة دائما تخص زمانا، بنية اجتماعية ما، انما تجيء في الماضي، حيث يتخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ، ولذا فاللغة الشّعرية لا تتكلم إلّا حين تنفصل عما تكلمته، تتخلص من تعبها تقتلع نفسها من نفسها، فاللّغة الشّعرية هي دائما ابتداء[1].

لإن سرّ الشّعرية عند أدونيس هو التجدد الدائم الذي يساير تجدد العالم وصوره وأشياءه الجديدة.

يحيل مفهوم الشّعرية عند كمال أبو ديب أيضا على مفهوم الانزياح نفسه عند جون كوهن، خاصة فيما يصطلح عليه بوظائف الفجوة أو مسافة التوتر، حيث يعرف الشّعرية بأنها: "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي في البنية"[2].

[1]– ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 57.

[2]–كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987، ص 61.

وينطلق وصف الشّعرية حسب رأي أبو ديب: "من منطلق تجليها في إطار الفجوة، مسافة التوتر التي لا تنشأ على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري"[1].

وهو ما سمح باستغلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر: "في تحليل الشّعرية وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشعر، وإعادة صياغتها في إطار معطيات جديدة تقضي عن الشّعرية ما حددت به من ملامح عرضية أحيانا، وتلغي ما كان يبدو تضاربا أحيانا، أو تفسير ما هو مقبول بداهة تقريبا دون أن يكون ثمة من تعليل نقدي صارم لقبوله"[2].

يركز أبو ديب في دراسته على نقطة جوهرية مفادها أن: "مسافة التوتر هي منبع الشّعرية"[3]. وهو بذلك يؤكد أن الشّعرية لا تتحقق إلّا بتحقق تلك الفجوة أو مسافة التوتر بين اللغة الشّعرية واللغة العادية.

يذهب أبو ديب في تحديده لمفهوم الشّعرية إلى وصفها بأنها مجموع العلاقات المتشابكة الكائنة في كلّ نص، حيث يقول: "لأن الشّعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 61.

[2]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 84.

[3]– نفسه، ص 61.

كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواحشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشّعرية ومؤشر على وجودها"[1].

نستنتج مما سبق أن الشّعرية أوسع من أن تحدد في مفهوم معين لأنها تعني كل ما يتمثل في مخالفة الانسجام التقليدي والوحدة والتجانس، فهي بتعبير آخر تمثل اللاإنسجام واللاتجانس، سواء في النثر أم في الشعر، وإن كانت كل التعاريف المعاصرة تحاول أن تؤسس لها في الكتابة الشّعرية والنثرية على نحو واسع، ولا يمكن الحديث عن النثر أو التعريف به بدون الحديث عن شعرية لغته.

من هنا يمكن القول إن الشّعرية تتجاوز اللغة العادية دائما في الفنون الأدبية، حيث تصبح للغة الشّعرية خاصيتها، فما المقصود بذلك تحديدا؟

3.مفهوم اللّغة الشّعرية:

يتألف مصطلح اللغة الشّعرية من لفظتين هما "اللّغة" و" الشّعرية" ولكل واحدة منهما دلالتها الخاصة بها، كما أشرنا إليهما سابقا، ولكن الجمع بين اللفظتين يؤدي إلى نشأة مصطلح له مفهومه الخاص الذي يحمل دلالة جديدة.

تعتبر اللغة هي المادة الأولية في الإبداع الفني، فاللغة موجودة في مخزون كل شخص بفعل ما تحدثه الحياة، إلا أن لغة الإبداع تختلف عن اللغة العادية، وبذلك يخلق كل مبدع لغة إبداعية خاصة به.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

يرى جون كوهن أن للغة الشّعرية نمطان من الوظائف حيث يقول: "الوظيفة الأولى هي الوظيفة العادية أو الذهنية أو الإدراكية، والوظيفة الثانية هي المسمّاة العاطفية الانفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، والوظيفة الثانية هي الأكثر تجليا في الشعر"[1].

ومن هنا فإن الوظيفة الإدراكية تتطابق مع الواقع، أما الوظيفة العاطفية فإنها تتطابق مع الذات الإنسانية.

وبذلك يمكن القول إن اللغة الشّعرية تجسد كيان الكاتب وتعبّر عن حالاته النفسية التي عاشها ومازال يعيشها اتجاه قضية أو موقف معين، وهي لغة جديدة استطاع الكاتب من خلالها أن يعرض آراءه ورغباته وميولاته في شكل جديد حامل لتجربة جديدة، أي أنها لغة نابعة من داخل الإنسان ومن وجدانه.

ومادامت دراستنا حول اللغة الشّعرية في الرواية، سنحاول ذكر بعض خصائصها حتى نتمكن من استنباط الجمالية من نصّنا الروائي تلك المحبة، هذه الخصائص ستكون كحوصلة لما توصّلنا إليه من خلال ما ذكرناه في هذا المدخل وبذلك نقول:

- ✓ اللغة الشّعرية هي لغة رمزية يستعملها الكاتب للبوح عن مشاعره.

[1]– جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، د ط، 2000، ص 288.

- ✓ تقوم اللّغة الشّعرية على التخيّل، كمحاولة لتحقيق أحلامه الخيالية التي لم يستطع تحقيقها على أرض الواقع.
- ✓ لم تعد اللغة الشعرية وسيلة للنقل والتفاهم فحسب، بل غدت وسيلة استنباط وكشف، فهي لغة خلق وإبداع بإضفائها دلالات خاصة على كل شيء.
- ✓ تعمل اللغة الشّعرية على هدم القوانين المألوفة وتسعى إلى بناء لغة جديدة.

والسؤال: كيف تجسدت هذه اللغة في المدونة موضوع بحثنا من حيث العتبات النصية من جهة، ومن حيث شعرية التصوير وآلياته البلاغية في الرواية؟ وكذلك من حيث انزياحات الفضاء السردي؟

الفصل الأول

شعريّة العتبات النصّية في الرواية

1. عتبة العنوان والغلاف

1.1 عتبة العنوان الخارجي

2.1 عتبة الغلاف

2. عتبة العناوين الداخلية

تشمل عتبة النص عند جيرار جينيت: "جميع المكونات التي تهم عتبات النص، وهي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات، قد تكون داخلية وخارجية وهي: العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، ذيل الكتاب، العبارات التحذيرية، التوطئة، ملاحظات هامشية أسفل الصفحات، منتهى الخطوط، المنقوشات، التزيين بالصور، طلبات الإدراج، الشريط، الغلاف، وأنواع أخرى من التوقيعات المرفقة، إمضاءات المؤلف أو إمضاءات الآخرين إضافة إلى ذلك يمكن إدراج ما قبل النص Avant texte –المسودات– الرسوم التحضيرية"[1].

ومن بين هذه العتبات التي تخدم مذكّرتنا نذكر ما يلي:

1. عتبة العنوان والغلاف:

1.1 عتبة العنوان الخارجي:

يمثل العنوان الركيزة الأساسية في العتبات النصية حيث يختصر على القارئ الكثير من الجهد ليوصله مباشرة إلى الفكرة العامة حول النص المدروس فيما بعد، ويكون مختصرا دقيقا، بحيث: "يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص"[2]. وهذا ما تؤكده الباحثة هدى عماري في قولها: "وتبدو الرواية أوفر حظا ونصيبا من

[1]– نعيمة فرطاس، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010–2011، ص 27.

[2]– شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة كوهل، ع 46، مصر، 1992، ص 23.

الأجناس الأدبية الأخرى عناية بعتبة العنوان، فيجد كاتبها نفسه معنيا باختيار عنوان ملائم دلاليا وجماليا، يساعد على فهم خصوصية النص الادبي ويجدد مقاصده، لذا فللعتبات الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى"[1].

ومن ثمة يمكن أن نجزم بأن العنوان يلعب دورا هاما في الدلالة الكبرى للعمل الأدبي، حيث إنه يمثل همزة الوصل الأولى بين المؤلف والمتلقي مما يدفع به إلى الفضول ويغريه على المضيّ في القراءة، وتتبع عنصر التشويق، وهذه كلها جملة عناصر تؤدي بالقارئ إلى الإقبال على العمل الادبي أو ربما حتى الإدبار منه[2].

يمثل العنوان الفكرة العامة لما أراده صاحب العمل الأدبي من رواية أو مجموعة قصصية أو ديوان شعر أو غيرها من أشكال الإبداع، فهو، وعلى الرغم من صغر حجمه وما فيه من اقتضاء لغوي، إلا أنه يختزل الكتاب في جملة أو بضع كلمات، وللعنوان دور هام في لفت انتباه القارئ والمتلقي، فهو السمة والعلامة التي يعرف بها هذا المؤلّف من غيره من المؤلفات الأخرى. فيكون في مكان بارز ظاهر في غلاف الكتاب وفي أعلاه.

وعنوان الرواية التي بين أيدينا "تلك المحبّة" لا يخلو من هذه الميزات، حيث يجده القارئ واضحا على فضاء الغلاف وفي أعلاه، بتشكيلة هندسية جمالية من جهة، ورمزية

[1]– هدى عماري، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج للروائية ياسمينة صالح، مقال على الرابط www.thekafanag.com.

[2]– ينظر: شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، ص 23.

دلالية من جهة أخرى، تشكلت بذلك نواة نصّية أدّت وظيفتين أولها إيحائية أسهمت في إضفاء الشعرية على المتن الروائي، وثانيها إغرائية بهدف استمالة القارئ وإثارة فضوله.

نلاحظ أن العنوان لم يتكرر في الغلاف، كتب مرة واحدة بخط غليظ، وهو يشغل الحيز الأكبر مقارنة بالوحدات الأخرى مثل اسم المؤلف ودار النشر وغيرها، وهذا ما يجعله علامة أيقونية مرئية أو بمثابة الإعلان الإشهاري الذي يحفز القارئ، ومن هنا يمكن اعتباره أبرز العتبات النصية المصاحبة لهذا العمل الإبداعي، وقد يكون آخر ما يكتب إلا أنه أول ما يقرأ.

و عنوان مدوّنتنا (تلك المحبة) نجده مكونا من مفردتين:

اسم الإشارة (تلك) و الإسم المشار إليه بعدها (المحبة).

يوحي العنوان الذي جاء في شكل جملة إسمية إلى دلالة مكثفة ومختزلة للمتن الروائي في الوقت نفسه، فهذه المحبة تبقى مبهمة يعتريها غموض عند القارئ، أهي المحبة الصوفية التي تعني الحب الإلهي والفناء فيها، أم هي محبة المحب للمحبوب، أم هي تلك المحبة التي سيلتمسها القارئ بعد تصفحه للنص المتمثلة في حبه لرمال أدرار ونخيلها وزواياها الصوفية وجمال نسوتها؟

وما يزيد من إبهام هذه المحبة صور الغلاف التي تعتبر المسهم الأكبر في رسم معالم هذه المحبة وتحديد مقاصدها.

ضف إلى ذلك اللون الأحمر الذي يحمل كثيرا من الدلائل ومنها أنه يرمز للدم، الذي كتب به هذا العنوان، فكأن مصمم الغلاف يريد أن يقود القارئ لمنحى آخر يشير فيه إلى مظاهر التنكيل والتعذيب والقتل، وغيرها من الأحداث المأساوية المسيلة للدماء الواردة داخل المتن كمشاهد سردية والتي تمارسها محاكم التفتيش المسيحية، لذا نشير إلى أن البراعة والمهارة في طريقة صياغة هذا العنوان أدت إلى التعدد في التأويلات والتفسيرات وبذلك حققت شعرية هذا المنجز الروائي في أول عتباته، ووجهت متنها.

1-2 عتبة الغلاف:

أصبحت لغلاف العمل السردي دلالات متعددة موضوعية وجمالية ذات علاقة بالمحتوى، فإلى جانب كونه مدخلا للقارئ يعطيه فكرة أولية عن العمل، فهو كذلك حالة إبداعية وجمالية قائمة بذاتها، أي هو في بعض الأحيان يعتبر نصا موازيا، وقد صارت للغلاف فلسفة في وضعه واختياره نسبة لأهميته الكبرى في بناء الرواية، وأصبح يلقى اهتماما خاصا من قبل الكتاب، فهم في بعض الأحيان يشاركون في تصميمه، وهذا يشير إلى أهمية أن تكون للمؤلف معرفة أو خلفية أو ذائقة بصرية تعينه على اختيار شكل الغلاف ونوعه المعبّر عن أحداث وتفاصيل السّرد[1].

[1]- ينظر: صحيفة البوبيل الذهبي للخليج، غلاف الرواية عتبة نصية جمالية 2020/10/23، https://www.alkhalej.com.

قبل الشروع في دراسة الغلاف سنطرح السؤال التالي: **من هو المسؤول عن اختيار لوحة الغلاف؟ أهو المبدع نفسه؟ أم دار النشر هي من يتكفل بتصميمه؟ أم هما معا؟**

نجد: "بعض دور النشر لها قواعد خاصة لا يمكن تجاوزها، فلا يتمكن الكاتب من التدخل ليمتثل لسياسة النشر، وأحيانا الكاتب هو من يتدخّل في تصميم غلاف كتابه"[1].

فيما يتعلق بالروائي الحبيب السايح فقد صرّح بقوله: "نعاني الجهل الفني من قبل المصممين"[2]. أما في تصميم أعماله الروائية فقد أشار: "أذكر أني كنت دائما شريكا لدار النشر وأحيانا المتصور الوحيد في تصميم أغلفة نصوصي الروائية"[3].

في هذا تأكيد من الكاتب الحبيب السايح على دور الغلاف كونه جزء من المتن وعتبة من عتباته، مما يجعله جديرا بالدراسة، وذلك للوقوف على جمالياته وتبيان شعريته.

أحيانا يمكن أن نجد عملا روائيا واحدا، لكن له أكثر من غلاف، وهذا ما لاحظناه في مدوّنتنا تلك المحبة للحبيب السايح، حيث تعددت أغلفتها بتعدد دور النشر التي تكفلت بطباعتها.

---

[1]– "وجه الكتاب"، من يرسم ملامحه؟ مجموعة مقاطع منشورة بيومية الفجر بتاريخ 2012/10/14 على شبكة المعلومات عن طريق Google.

[2]– نفسه.

[3]–نفسه.

فمثلا تصميم غلاف (منشورات ANEP عام 2002) يختلف عن تصميم (دار فيسيرا عام 2013).

الطبعة الصادرة عن منشورات ANEP 2002 الطبعة الصادرة عن دار فيسيرا 2013

التصميم الأول:

يرتسم على وجه الغلاف إسم الكاتب الحبيب السايح، الذي وضع في أعلاه أما العنوان فقد كتب وسط هذا التصميم بخط غليظ وبارز مع استرسال لحروفه، لوّن باللّون الأصفر الرامز لاصفرار رمال أدرار الذهبية، وتحت هذا العنوان عن الجهة اليسرى وضع تجنيس الكتاب (رواية) وكان ذلك بخط أقلّ بكثير من حجم خط العنوان.

وفي نهاية وجه الغلاف وتحديدا في منتصفه وضع رمز وإشارة لاسم دار النشر (منشورات ANEP).

نجد هذا التصميم حاملا لثلاث صور، سنرصدها فيما يلي مع الإشارة لدلالاتها وإيحاءاتها.

الصورة الأولى: إمراة سمراء ذات ابتسامة ساطعة، تخلل وجهها ضفيرة، تموضعت أعلى الغلاف، يوحي مظهرها أنها من الصحراء (تارقية) "ومما يزيد الاعتقاد بتارقية الصورة هو ذلك اللون الأزرق الداكن المكثف، وهو رمز من رموز الطوارق، وينسب عندهم لنوع من اللباس يسمى الطاري أو النيلة"[1].

نلاحظ أن المصمم هنا اختار تقنية الألوان لإضفاء المزيد من الشعرية على الرواية، حيث ظهرت صورة المرأة الصحراوية بلون أزرق، بشرتها سمراء، ضفيرتها سوداء، أسنانها ناصعة البياض، خلف سحاب أبيض، هذا السحاب نستنطق منه صعوبة فهم المرأة الصحراوية.

الصورة الثانية: امتداد الرمال الصفراء الذهبية على عرض هذا التصميم يحيلنا إلى الصحراء لأنها جزء منها، فكانت الصحراء موافقة للأعمال الشعرية والأدبية، تحقق لها شاعريتها لكونها ملهمة الشعراء والادباء للسياحة والغوص داخل محيطات الدلالة والإيحاء والترميز: "فالصحراء والشعر عالم واحد بلا حدود، تسبح فيهما النفس البشرية دون عناء"[2]. وإذا ربطنا هذا المشهد بعنوان المنجز الروائي سنقول إن هذه الرمال هي جزء من تلك المحبة.

[1]– د. حاج أحمد: العتبات النصية في رواية تلك المحبة، مقال منشور بمجلة مساري، massareb.com.

[2]– عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (رؤى وانطباعات)، منشورات دار الحضارة، د ط، الجزائر، 2004، ص 35.

الصورة الثالثة: تمثلت في مخطوط، هذا المخطوط ورد باسم (المصنّف) في الفصل الخامس والسادس من متن الرواية، يتقاطع مع الصورة السابقة في كونه هو أيضا جزء من تلك المحبة، والتي وهبها الروائي الحبيب السايح لمدينة ادرار، حيث رمز بهذا المخطوط إلى ثقافتها ومرجعياتها الدينية والمعرفية.

التصميم الثاني:

جاء على شكل زخرفة فنية امتلأ بها طول الغلاف، مزجت هذه التشكيلة ألوانا عدّة، مما أكسهم بقدر أكبر في إضفاء الشّعرية على الرواية وجعلها فضاء خصبا لتأويلات شتى، باعتبار أن: "عالم اللون يرتبط فيه الطبيعي بالاصطناعي، وهو شديد الاتصال بحياة الإنسان، فمنذ أن كان (الإنسان) وجد معه اللون، وأدرك أنه لا يمكن الاستغناء عنه. ولقد لمس الإنسان منذ القديم هذه العناصر الداخلية الممزوجة بتكوينه انطلاقا مما أودعه الله فيه من تكوين فيزيولوجي ونفسي يتيح له إدراك اللون والتمييز بينها"[1].

ولكون هذا التصميم فتح للقارئ مجالات عديدة من التخيلات والإيحاءات نجده اختلف عن الصورة الفوتوغرافية وهذا لأنها تقرا وتفهم من الوهلة الأولى، وبالتالي يحرم المتلقي من متعة التأويل والانفلات من الواقع. استخدم الروائي تقنية الألوان ليذهب بالقارئ

[1]– صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988–2007)، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري (قسنطينة)، الجزائر، 2013، ص 37.

النصي بعيدا، أين يستنطق الكم الزاخر للدلالات والتي اكتسبتها تلك الألوان. باعتبار هذه الأخيرة غير حاملة لدلالة ثابتة، فحس انفعال الألوان صفة من صفات الفنان وجانب من خياله، وقدرته على الابتكار.

صورة الغلاف هنا ورد فيها اسم الكاتب الحبيب السايح أعلاها، بحجم خط متوسط مقارنة بخط العنوان الذي تموضع تحت اسم الكاتب مباشرة أعلى هذه الصورة أيضا بخط غليظ مع بعض الاسترسال في كتابته الحروف، بينما وضع تجنيس الكتاب (رواية) آخر هذه الصورة في الجهة اليسرى بالتحديد بحجم خط أصغر من العنوان. وخارج هذا التشكيل الزخرفي المحاط بأطراف بيضاء، وفي أسفله كله وفي منتصفه نجد رمز واسم دار النشر (فيسيرا).

2.عتبة العناوين الداخلية:

المقصود بالعناوين الداخلية تلك العناوين التي تنتشر في متن النص، وهي أقل أهمية من العنوان الرئيسي وهي: "بوجه عام التحديدات في داخل النص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشّعرية، وهي كالعنوان الأصلي، غير أنّه يوجّه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص / الكتاب"[1]. وفي هذا الصدد نجد جيرار

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007، ص 125.

جينيت يفرّق بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي فالعناوين الجانبية بالنسبة إليه ليست ضرورية في كل الكتب، وهي إن وجدت ترمي إلى زيادة الايضاح في الأجزاء والفصول، وإلى توجيه القارئ أما العنوان الأصلي فوجوده ضروري، لأن المبدع ملزم بإعطاء عنوان لمؤلفه، ولا يمكن تخيل أي كتاب بدون عنوان[1].

بلغت العناوين الفرعية لرواية "تلك المحبة" سبعة عشر عنوانا، ترتبط كلها ارتباطا وثيقا بالعنوان الرئيس، فهي خادمة له في انفتاح القارئ على النص لفك شفراته.

كل عنوان من هذه العناوين ارتبط برقم من 1 إلى 17، وكأن الكاتب تعمّد تقسيم روايته إلى فصول مرتبة ومتسلسلة، لكل فصل منها عنوان، سنرصدها كما وردت في النص وهي كالآتي:

1. "خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل" من ص 11 إلى ص 25.
2. "كوني لي أندلسا بين توات والقدس" من ص 27 إلى ص 48.
3. "عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء" من ص 49 إلى ص 69.
4. "كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللّون والظل" من ص 71 إلى ص 91.
5. "أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا" من ص 93 إلى ص 107.
6. "لو يبكي سلو لو تغني حسونة فانت سيدي" من ص 109 إلى ص 123.

[1]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، ص 125.

7. "بليلو الخلاسي ماريا الرومية، السخرة والمحبة"، من ص 125 إلى ص 146.
8. "غواية جبريل فتنة مبروكة إصحاح إنجيل" من ص 147 إلى ص 164.
9. "جبريل صليب من خشب مبروكة هلال هانار" من ص 165 إلى ص 182.
10. "ثمة جبريل ثمة خطيئة ولمبروكة مربع الضوء"، من ص 183 إلى ص 193.
11. "باحيدة الطالب جولييت الراهبة بمحبة النخيل" من ص 195 إلى ص 211.
12. "قالت في حي الخطابة بين فقارة وجامع" من ص 213 إلى ص 222.
13. "مكحول لجميلة، غدا ندخل في تمنطيط"، من ص 223 إلى ص 222.
14. "قالو ساحرة؟ قلت أنا الدرويش، والبتول فتنة؟" من ص 237 إلى ص 256.
15. "اجعلي جنازتي في حضرة لأتلو عليك محبتي"، من ص 257 إلى ص 271.
16. "أنت لي أتملك، أنا السيدة عشيقتك"، من ص 273 إلى ص 291.
17. "أدرار تسكن قلبي، ولكن تلك هي المحبة"، من ص 293 إلى ص 307.

لم تعد هذه العناوين الداخلية مجرّد عتبة يقتحم بها المتن الروائي الهدف منها الإيصال والإخبار، بل أضحت بنية دلالية هدفها كشف البنى والتصورات الذهنية للقارئ،

فلا يمكن إغفال دورها في تشكيل مسار التأويل وبناء الدلالة الأولية وتأسيس القراءة الافتراضية وتوجيهها، لتختلف بذلك عن العنوان الرئيسي كون هذا موجّه لجمهور القراء، في حين تكون هذه العناوين الفرعية موجهة للقارئ النصي الذي انخرط فعلا في القراءة السردية.

فحتى وإن لم تكن إلزامية في الرواية، فهي ذات وظيفة تفسيرية لعنوانها الرئيسي من جهة، وذات وظيفة تكثيفية وتأويلية لفصولها من جهة أخرى.

قسم الحبيب السايح متنه الروائي إلى فصول، يعبّر كل فصل عن حدث معين، لكن مع ذلك شكّلت مجموعة هذه الفصول شقا متكاملا يصبّ في قالب واحد هو قالب المحبة. وكإشارة فقط: خلال تحليلنا لعنوان الرواية ولعناوينها الداخلية، الطبعة الصادرة عن دار هيم للنشر في طبعتها الأولى، عام 2016.

وهي طبعة مغايرة للطبعات المدروسة في الغلاف، وهذا كمحاولة لإثراء الموضوع.

يجب التنبيه في الأخير إلى أن هذه العتبات مجرّد محطات افتراضية تأويلية نوجّه المتلقي للعمل، وتساعده على بناء استراتيجية مسبقة لمواجهة المتن، ولا يمكنها أن تقدم انطباعا عاما إلا في إطار نظرة شمولية للعمل الروائي. ولهذا تبقى كل الأقوال الدلالية الأولية التي رسمناها انطلاقا من قراءة تلك العتبات مجرّد افتراضات تحتاج إلى قراءة تحليلية تفصيلية تتناول المنجز الروائي من زوايا متعدّدة.

الفصل الثانـي

شعرية التصوير وتجليات آلياته البلاغية

1. الاستعارة
2. التشبيه
3. الكناية

توطئة:

لا يمكن الحديث عن اللغة الشّعرية في الرواية دون التعريج على تقنيات التصوير البلاغية، فالروائي أمامه ما لا نهاية له من الإمكانيات ليلفت إليه انتباه القارئ جماليا، وهذا لكون الرواية أكثر الفنون الأدبية قدرة على استيعاب وإدماج مجمل الوسائل الإبداعية ولا سيما البلاغية منها، وفي مقدمتها الأساليب البيانية.

ستمثل الجداول الثلاثة التالية جردا لأهم الصور البيانية وأكثرها توظيفا في رواية تلك المحبة فقد قمنا بها بغرض تحليل وظيفتها وطبيعة انعكاسها على اللغة الشعرية في مدونتنا، بافتراض أن تفاوت نسب الاستعمال بينها قد يحمل دلالة معينة من حيث طبيعة اللغة الشّعرية، ولهذا ذهبنا بعدها لحساب النسبة المئوية لمجموع كل صورة بيانية.

وجعلنا لكل صورة جدولا يحصي حضورها على طول الفصول السبعة عشرة، فكان الجدول الأول للاستعارة، والجدول الثاني للتشبيه، أما الجدول الثالث فجعلته للكناية، هذا الثلاثي يمثل شكلا من أشكال الانزياح الدلالي الذي يصنع جمالية اللغة الشعرية في السرد مما يجعله يحلق به في فضاء الخيال الواسع.

لكن قبل رصدنا لهذه الجداول، وجبت الإشارة إلى أن الجرد الذي قمنا به مجرد جرد تقريبي لا يمكن أن يشمل بأية حال جميع الصور البيانية التي وظفها الكاتب على امتداد الرواية، بل هي تمثيل لحضورها فقط في الرواية.

1. الاستعارة:

هي: "نوع من التعبير الدلالي القائم على المشابهة، بل انها هي أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري، درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في اوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف"[1].

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني على أنها: "ما اكتفى فيها الاسم بالمستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب التشبيه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في احداهما اعراض عن الآخر"[2].

وعلى الرغم من تمييز عبد القاهر بين التشبيه والاستعارة إلا أنه يرى بأن التشبيه: "كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره[3]".

واعتبر الاستعارة أكثر غموضا من التشبيه، واعتبر التباعد بين الطرفين، أي المستعار له والمستعار منه، معيارا لحسن الاستعارة وبهائها[4].

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط 1، حلب–سوريا، 1988، ص 250.

[2]– نفسه، ص 250.

[3]– نفسه، ص 251.

[4]–ينظر: نفسه، ص 251.

كما تقوم الاستعارة عند الجرجاني على إثبات وجه التقريب بين الطرفين حيث يقول: "وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت رأيت أسدا كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، إذ صرحت بالتشبيه فقلت رأيت رجلا كالأسد، كنت قد أثبتها إثبات الشيء، يترجح بين أن يكون أو لا يكون"[1]. وهي أنواع يزيد عددها عن الثلاثين. هذا الجدول سيكون تمثيلا لحضور الصورة الأولى –الاستعارة– في رواية تلك المحبة دون الخوض في أنواعها:

	الاستعارة
الفصل الأول	ألوانها العزوبية تلبسها...ص11– تهبط في خيوط الشمس ذلك الغروب ص 11– هتك سرها ص 12 – يتنبّت الصبر ص 12– يزهد الشوك ص 12– تورّقها الرياح ص 13 – يقرأها النخيل ص 13– تناساني التراب ص 13 – تعوي الريح ص 14 – قدري دحرجي ص 14– سرهم انطوى ص 20– أدفن أصابعي ص 24.
الفصل الثاني	تبخّرت الحروف ص 28 – زرعت الكنيسة عيونا لها، وآذانا تتساقط أخبارها ص 31– فتشرّب كلماتها ص 35 – يسمع بقلبه ص 35 – صعد الحبر إلى احد السطوح ص 39 – يسرق الريح ص 43 – الصبح انشقّ ص 46– ركنت خلف الباب ص 47 – أكسو أذني ص 47.

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 245.

الفصل الثالث	حواها آخر ليل مثقل بالسكن ص 49 – فاضت شهوته ص 53– غرزت أظافري في ظهرك ص 54– اندلق بذبك لسان سلو ص 55 – يفترشان الماء ص 65.
الفصل الرابع	احتواه ماء مجاريها التحتية ص 72– الذهب روحه يلفح هجيرها ص 72– سكنت ذاكرته ترابها ص 72 – تندلع ألسنتهم ص 76– تشع خياطتهم ص 76 – سكن ذهنه ص 84 – ينقش في ذهنه ص 87 – تعززين نظراتك البريئة ص 90.
الفصل الخامس	سكنه عطرها ص 94 – سكن فيه النبض ص 98 – اللون الذي اكتسته قورارة وتوات ص 98 – نفوت الحلمة ص 99 – اهتزّ قلبها ص 100– خدشت عرض أهلها ص 104.
الفصل السادس	قطعت رسون عقلها ص 114 – شله التردد ص 118 – نشر عيونه في كل مكان ص 118.
الفصل السابع	انشحن بنوره فتنة ص 125 – استيقظت نغمات ص 126 – تهلل وجهه ص 130 – قلوب انفتحت ص 133 – انفلت منه رسن اللياقة ص 135 – غطس لسان القلم ص 139– همرت جسده رعدة التذكار ص 140 – اهتزت جوارحها ص 145.
الفصل الثامن	عاشر طيفها في خلواته ص 149 – حضن وجهها في مناماته ص 149 – انكبّت على كتب ص 149 – داعبه رمش الشمس ص 152– تفتّح وجهها ص 152 – سحب نفسه حيرة 154 – شبّك يديه 154– انخطّ ذلك اليوم في ذاكرة مبروكة ص 155– تحت ظله اشتهيت أن اجلس ص 156 – اسندوني بأقدامي الزبيب ص 156 – أنعشوني بالتفاح ص 150 – تدثّر بجسدها ص 156 – تهيم به النجوم ص 156 – ينزل في الأباريق

	ص 157 – تشبعت به الآذان ص 157 – موقعة خطواتها ص 159 – فانتصبت في ذهنها ص 162 – راكمت إصرارها ص 163.
الفصل التاسع	هيّأ لها الظن ص 165 – القصر يتنهد دخانا ص 166 – القصر تدفعه الريح ص 166– ثار الرمل ص 169 – أبرق الأفق ص 169 – الأعداء زاحفون عليكم ص 169 – سكن الصدور هول ص 169– توغلها إلى قلب كوانينهم ص 171 – لرتكن متأملا صورته ص 172 – تدغدغه تلك القناعات الإنسانية ص 173 – علاقتي ....هي التي قطرت في قلبي الكآبة وعرّتني من أسهال التقوى ص 174. مضغ كلامها ص 174– قذف من قلبه ص 174 – ليضمد به ندب الإحباط ص 174 – جرفه تيار الندم ص 175 – شق به سبيلا إلى الصليب في صدر الرمل ص 175 – فعرفناه لكمية الذخيرة ص 176– تحرك العقل ص 176– لتفسح لليل شتاءا قارص ص 178 – لعلع الرصاص ص 180 – اهتزّ جسدها ص 182– تنملت بشرتها ص 182.
الفصل العاشر	امتدت سواحل متوسدة صدري ص 185 – انساب الشجر لونا لشعري ص 185 – أمطروها بارودا ص 189 – عصرت قلبها ص 190 – انفكّ عنها بخطوة إلى الوراء ص 190.
الفصل الحادي عشر	قلب حصنته ص 198–نام عنه الليل ص 199– رفرف قلبها ص 199–يمضع خجله ص 200– يجذب عينيه التراب ص 201– غرس أظافره ص 202 – رمت ببصرها خلفه ص 203.
الفصل الثاني عشر	سقطت نظراته ص 214 – سرّحت نظرها ص 215 – ارتعدت ص 220 – أرجحتها نشوة الظل تحت النخلة ص 221.

الفصل الثالث عشر	تقرأه الريح ص 225 – انغرست رجلاها ص 226 – انشطر احساسه ص 227 – تزاحمت على جميلة أوصاف السيدة ص 228 – ترسّخ في وعيها ص 233 – يعرّش فيها الصمت ص 236.
الفصل الرابع عشر	سوى في روحه نهوط ص 237 – فركن إلى رغبتها ص 238.
الفصل الخامس عشر	حلقت نحو بجناحين من الغبطة والسعادة ص 257 – ابتهج قلبها ص 257 – لتجبر خاطرهنّ ص 266.
الفصل السادس عشر	هدهد أفئدتهم ص 273 – باغته المساء ص 275 – خبّلت عقله ص 276 – توهمت أصابعه شموعا ص 279 – صفاء المشاعر حيت تتدفق ص 282 – يخدش الحياء ص 289.
الفصل السابع عشر	دفنت حقدها ص 299 – صعد في الهواء ص 300 – رهفت له أسمائهم ص 300 – سكن قلوبهم الفراغ ص 304 – انتشر في جسدي عشقا ص 306.

إن استعمال الروائي الحبيب السايح لهذه الصورة كان بنسبة وفيرة، حيث نلاحظ أن حضورها في متنه الروائي كان جليا من خلال الجدول السابق. ذلك بهدف تحقيق جمالية فنية لغوية تصويرية بطريقة انزياحية عن اللغة العادية المألوفة.

2. التشبيه:

هو ضرب من المقارنة وظيفته: "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة، بهدف الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى، وهو يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة، لذا

أخرجه الباحثون من مباحث المجاز"[1]. وتقوم هذه المقارنة على المشابهة بين طرفي التشبيه حسيا أو معنويا شريطة عدم الانسجام بينهما[2].

في حين يؤكد عبد القاهر الجرجاني على الانسجام والتفاعل بين طرفي التشبيه حتى يكون صحيحا ومقبولا وفي ذلك يقول: "وأعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد بعد شرط وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، ونجد الملائمة والتأليف الشعري بينهما مذهبا، إليهما سبيلا"[3].

والجدول التالي تمثيل لحضور الصورة الثانية أعني صورة التشبيه في الرواية :

التشبيه	
الفصل الأول	جمعتهما المحبة مثل النخلة إلى الأخرى ص 12-...فينشطر ويتحصى مثل قلبي على محبتك يلتم ويتشظى ص 15- كلما تولجنا غمرني مثلما يغمر بحر في هذه شاطئا ضامنا ص 18 – عن الرجل مثل الفلك مرساة له في ميناء ص 19 – تصلني مثل صرصرة أو حسيس أجراس ص 20 – ازرعي في قلبي ص 24- ألقاك هنا مثل نيسن ص 25-لرى قوم وجهك الجميل مثل إشراق صبح ص 25.

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 245.

[2]- ينظر: نفسه، ص 245.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق ياسين الأيوبي، (د.ط)، 2000، ص 246.

الفصل الثاني	بنت مثل الشجر ص 27 – دمدم صوته كالرعد ص 37– الدرويش الذي يسوق الريح أمامه يسوق راع إبله واغنامه ص 43– انحشرت حوله الفئران...مثل جيش على جثته ص 46.
الفصل الثالث	تتنزّل كتل الضباب ص 50–فحرحرت مثل ذبيح ص 54–راح مثل النساء يتلقّط أخبارها ويلوكها كما ينقر طائر دودة استخرجها من تربة ص 57–يطلبك مثلما يطارد حيوان فريسته ص 58–تكثفت من حولها كتل الحزن، كرأس جميل متوج بضباب ص 59–تلعب امرأة مثلها برأس رجل بين فخذيها مثلما تلعب عاصفة بمركب ص 63.
الفصل الرابع	يرونها بعيدة كطرف الدنيا ص 75–بقي أمامها أخرس مثل فم فقارة ص 77–رآها بجمالها الباهر...كخيوط قضية تتخلل سعف بستان نخيل ص77–وقف أمامها وقف أمامها كعصفور مهيض مقرور ص 77– تحي القلب مثلما تحي الرياح الرغبة في ذكران النخيل ص 79 – ناضجة مثل ليل معطّر بأنفاس المسك ص 81– فقروا الأرض كما يفقر الذيب النعاج ص 84.
الفصل الخامس	سحقتها بعنادها مثل بتلات يابسة بين كفيها ص 95 – اخذها بين شفتيه كرضيع ص 99– مثقلتين بالأحلام كنخلة ضامنة ص 100– انوثة دغدغت رغبتك ص 101– حفظ شرها كما يحفظ جدث رفائه ص 106.
الفصل السادس	بقي سلّو واقفا لحظات كطفل مذهول ص 111– حياص مثل طفل ص 118 – البتول تصدرت مثل أميرة ص 122.
الفصل السابع	تحركت أصابعه كريشات جناحي عصفور أعثره الطيران ص 126 تعزف الحانا مثل المطر والريح ص 127 – صحراء تتنفس عطر أبنياتها ص 127– انتظرها بحنين كصليب يشتعل

	بين ضلوعه ص 129–نطقت حرفا كصبية بين يدي ساحر جميل ص 132– اهتزت مثل كبة قطن ص 134– بشرته الصافية كالرمل الجاري فوقه ماء ص 138.
الفصل الثامن	أختا بيضاء مثل قديسته التي تعمر صورتها قلبه ص 149– فيحلق إليها كطفل جلاله غموض ص 158– تلتهم الكتب كالأرضة ص 154– انخط ذلك اليوم ...كما المداء الأسود في الكتاب المقدس ص 155–حبك أطيب من الخمرة ص 155– سريرنا أخضر كالتفاح بين الشجر الوعر ص 156–شجرة المعادة الوارقة ظلا كالغيم وسعفا كالذهب ص 156– طأطأ رأسه مثل مذنب ص 158– الحياة بلا عشق فاكهة بلا طعم ص 158– كانت حبيسة منهارة الامل...كانهيار رجاءها في تعافيها ص 159– موقعة خطواتها مثل عسكرية شامخة الرأس ص 159.
الفصل التاسع	وجدته كراسة يومية عتيقة الخط والمداد ص 165–انفتحت الجذوع وضمتهم ص 166– رأيت الغزاة الجراد المجتاح ص 167– رآها بطول واد باركة صفاء كمخارج فقارة لإدراك كعفاريت صحرائهم ص 169– تشرّب ذلك الرأي كما كأس من الشمبانيا ص 173 – بنظرات صارمة كسنان صخور الطاسيلي ص 177– بنظرات عميقة كالغروب وراء قمته ص 177.
الفصل العاشر	سألت الصمت عن أطفالها ص 189– اجابها الليل ص 189 – تقدم الجنود من فم المغرة ص 189 – جنود أمام مدخل المغارة كالنمل ص 189 – تغمست أنفاسها ص 191 – رفرفت شفتاه ص 193.
الفصل الحادي عشر	أربع نخلات كعوامد مقصورة ص 201– ابتسم لها مثل شعاع ص 202– ترضع العراجين ص 209– النخلة هي مثل أم حنون تسد عوزك ص 209.

الفصل الثاني عشر	الغيرة الهبت صدر لدباري ص 213 – تسفيه كالبخور ص 213 – يرصدها مثل طريدة ص 215– يقابلها رائقة مثل حلم ص 221.
الفصل الثالث عشر	تورمات ترابية ص 223– سارت خطواتهما مثل طفلين 224 قبضت على يده مثل طيف ص 224– تدور حول نفسها وحوله كالإرض حول الشمس ص 226– كان أخضرا يانعا فاتنا مثل قطيع عرمرم من الجياد الاصيلة ص 229.
الفصل الرابع عشر	بشرتها مثل اللباء ص 238–عيناها كعيني غزال اكتحالا ص 238 – فهزعته مثل طفل ص 239 – الرجل كون والمرآة عناصره ص 245 – قامت مثل نخلة ص 247– قربت خديها من شفتيه فرفرتا ص 249.
الفصل الخامس عشر	سحابة كثيفة داكنة كالرمل المحرق ص 261 – افترست روحه الغيرة ص 268 – زفر مثل فج من فجاج الهقار ص 269 – الرمل يصغي إليك ص 271.
الفصل السادس عشر	أفلتت منه تفاصيله كنهاية حلم مقطوعة ص 281– حيث تتدفق لحظة الجماع كنهر ....ص282– تفرّشته مثل أثر ص 269.
الفصل السابع عشر	يركب حجشة لي مثلثما يركب حمار حمارة ص 297 – فتيانا ذوي أجسام صلبة كالصخر ص 302 – صار كالغريق يخيط بيديه ص 303.

يمكننا القول من خلال الجدول أعلاه أن استعماله أيضا لهذه الصورة وفير، وهذا ما لاحظناه في متنه الروائي بغرض تقرير حالات واقعية بطريقة لغوية شعرية مراوغة، تضفي على منجزه الروائي أدبية فنية.

3. الكناية:

تعرف الكناية بأنها مصدر للفعل كنى، وكنى تعني التدليل على شيء، ما دون ذكره، ولكن بذكر شيء آخر يدل عليه، وهي أحد الصور الجمالية في الكتابة حيث كثيرا ما يستخدمها الكتاب والشعراء في أعمالهم الإبداعية.

وتعرف الكناية في اللغة العربية بأنها المقصود من القول بعيدا عن المعنى اللفظي، أي ما قصد من قول القائل، وهي أن يتحدث الفرد بشيء ويريد شيئا آخر بالقول، فهي إيراد معنى ما دون ذكره بشكل صريح. ولكنها تدلّ في باطنها على شيء آخر، فهناك مقصود لم يلفظ وملفوظ لم يقصد تماما، ويعرفها ابن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر بأنها مفردة تحمل معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي، وهذا سر جمال الكناية[1]. هذا الجدول سيكون تمثيلا لحضور الصورة الثالثة –الكناية– في رواية تلك المحبة :

الكناية	
الفصل الأول	//
الفصل الثاني	تلاشى في أرواحهم أرق الإخضرار ص 29 – حضنته قوات ص 45– ابيضّ النهار – ص 46.
الفصل الثالث	يضرب برأسه عليها بالحيا حتى انزاح التراب وانفتحت الأحجار ص 51.

[1]– ينظر: مجلة الموسوعة، تعريف الكناية وأقسامها، https://www.almosoaa.com.

	مبيدا في صدري يأس الليل ص 52 – كان القصر أعلاها تبسم بسعادة من تلك المحبة ص 53– تكثفت من حولها كتل الحزن ص 59.
الفصل الرابع	توسّدوا قدرهم ص 73 – تغطوا بصبر جدهم الأول ص 73 – قلبه خفق عزّة ص 80 – ساحة في بحر لغة بليلو ص 82.
الفصل الخامس	زغردت الشهوة ص 98.
الفصل السادس	مخالب غيرة مزقت أكبادهن ص 109 – تتسقط لها أخبار السيدة ص 113 – فتحت قلبها على تلك الصورة العاطفية ص 114.
الفصل السابع	وجه ماريا نقش في قلبي.
الفصل الثامن	أن تترك قلبها يطير إلى عشه الأبيض ص 149–ففاضت ابتسامتها ص 154– غني مريضة حبّا ص 156– منهارة الامل ص 159–اثمر فيها كل ما يجعلها مثيرة للعين والشهوة ص 160–تجاهد دمعها ص 164–الالسنة اندلعت ص 157–صرصر أسنانه ص 162.
الفصل التاسع	فعون الموت من آلات عسكره النارية ص 166–أطبق عليهم صمت الموت ص 166–على انشحان صدرها بأسئلتها ص 170– تحت وطأة غضب ص 174– يرتجف ذعرا ص 180.
الفصل العاشر	جهل ينهش الناس ص 185– نواح نساء يمزّقه صراخ ابتلعته الرمل ص 200– فراغ الاستسلام يحتويها ص 204– تصعدت وجنيتها حمرة ص 208.

الفصل الحادي عشر	تلهب صدرها الغيرة ص 199- ضحكت له شمس الطاسيلي ص 199- ابتعلعته الرمل ص 200- فراغ الاستسلام يحتويها ص 204- تصعدت وجنيتها حمرة ص 208.
الفصل الثاني عشر	لتقطع معه البحر للدراسة في الخارج ص 217.
الفصل الثالث عشر	فيض من الخواطر ص 223-أشرق على وجهها عمر ليس للنساء مثله ص 227 – فخر ست الخديعة ص 229-أصابت الهواتف بين المكاتب حصى الدنين ص 232.
الفصل الرابع عشر	ففرحت لهم الحيطان الترابية ص 239 – عصر تصلح دمعها ص 241- انكبت على القراءة ص 250 – واضعا يدي على عيني أعصرهما ص 253 – الليات كلها تفحصت ص 254.
الفصل الخامس عشر	لمست بالنظر والحسّ حزنها ص 262.
الفصل السادس عشر	نشر ابتسامة سبعة الدائرة ص 287.
الفصل السابع عشر	صرخ يه دمه ص 294-حصى عمّت بدنه ص 293-امتصّ الرمل ملتهم ص 301-ذرف رابع دما ص 304- همس للهقار ص 305.

الكناية في هذا الجدول جاءت بنسبة أقل مقارنة بالصور السابقة، فالروائي أراد من خلالها توضيح أشياء وحقائق غامضة لكن ليس باللغة المألوفة الاعتيادية، وإنما بتراكيب لغوية انزياحية تحقق شعرية روائية.

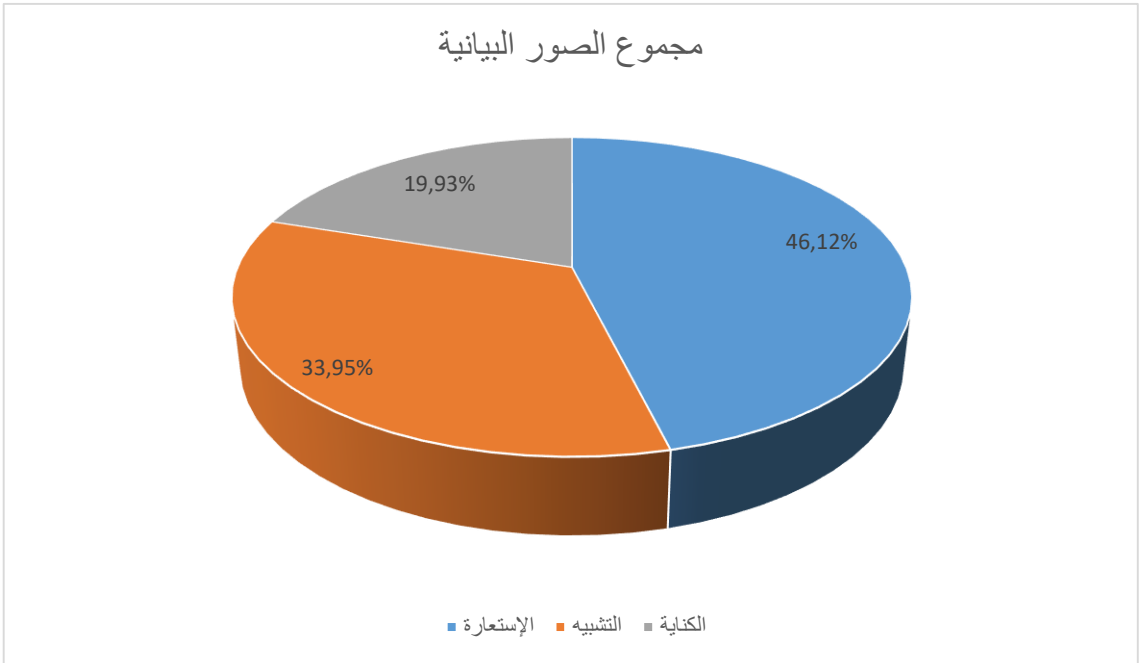
من خلال الجداول الثلاثة السابقة التي أحصينا فيها حضور آليات التصوير البلاغي البيانية في الرواية، نجد الروائي قد وظّفها على النحو التالي:

مجموع الصور البيانية الثلاثة الاستعارة والتشبيه والكناية هو271 موزعة على النحو التالي:

الاستعارة: 125 أي ما يمثل نسبة 46,12 %

التشبيه: 92 أي ما يمثل نسبة 33,95%

الكناية:54 أي ما يمثل نسبة 19,93 %



اعتمد الحبيب السايح في لغته الروائية على التصوير بشكل كبير، فقد جاءت مزيجا بين مختلف أشكال الصور البيانية من تشبيهات واستعارات وكنايات.

ونلاحظ من خلال الجرد الذي قمنا به أن استعمال الكاتب للصور البيانية كان بشكل تنازلي إذ:

- ✓ تصدّرته الاستعارة.
- ✓ وتوسّطه التشبيه.
- ✓ وتأخّرته الكناية.

فقد وظّف الكاتب الاستعارة بشكل ملحوظ داخل النص لما تضفيه من الفتنة والجمال فتكسب المعنى القوة والوضوح والجلاء، وهذا ما تحقق في المتن الروائي على امتداد فصوله السبعة عشر، حيث سمح الاستعمال الملفت لهذه الصورة بإبراز الأفكار في لوحات بديعية محملة بكلّ معالم الابداع والفن، وهذا لقدرتها على الابتكار إذ تحلّق بالقارئ في سماء الخيال فتصور له مثلا الجماد حيا ناطقا.

وظّف بعدها التشبيه بغرض المقارنة والمقاربة بين ما حدث وما يحدث أي ربط الماضي بالحاضر، وهذا لزيادة الوضوح في المعنى والتأكيد والتأثير في نفس القارئ. بينما وظّف الكناية لخلق أنواع شتّى من الأبعاد الدلالية التي تحمّل اللغة الروائية شحنات رمزية إيحائية.

فأنتج الحبيب السايح بهذا منجزا روائيا له من الجمالية والفنّية والشعرية ما يفتح آفاقا واسعة أمام القارئ ليصنع ما يشاء من الصور والأخيلة.

وعلى العموم إن نص تلك المحبة يكتظّ بالصور البيانية والعبارات المكثفة الموحية، إذ نلاحظ انتقاء الكاتب للمفردات الدلالية الموحية المازجة بين الخيال والواقع، حيث استخدم الحبيب السايح اللغة استخداما مغايرا للمألوف، محمّلا إيّاها شحنات شعرية على نحو تغدو معه لغة الرواية: "كلمات مودعة إياها بصمت وحذر على بياض ورقة حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها"[1].

فآليات التصوير البلاغية تلك جعلت لغة الرواية أكثر انزياحية وزئبقية تدفع بذلك القارئ إلى تتبعها دون أن يستطيع إدراك سرها، مما يجعلها تفتح بابا واسعا أمام التأويل، فتركيب الكلمات في رواية تلك المحبة لا يمكننا فهم معناه إن انطلقنا في تأويله في حدود اللغة اليومية المتداولة، وهذا لأنه قائم على مفهوم عدم التحديد، وهو ما يحقق الدهشة الجمالية القادرة على ملئ الفراغ الدلالي المصاحب له :"وقد اعتبر كادامر هذا النوع من

[1]– ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، د ط، لبنان، 1990، ص 50.

التركيب فراغا لا بد للقارئ من أن يملأه، ثم جعله إيدز شرطا أساسيا يتبلور من خلاله وقع النص وتأثيره"[1].

وثد حاول الحبيب السايح في هذه الرواية أن يتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة من خلال مراهنته على اللغة في كتاباته حيث يقول: "مراهنتي على اللغة مستويات وقاموسا، وتركيبا، وبنية، ودلالة، وإيقاعا في تشكيل نصي، لأن أبلغ به درجة عليا من النظم، هو ما يشغلني لحظة الكتابة"[2]. لينقل لغة الرواية إلى فضاء أوسع، إلى ما وراء اللغة، فيحمّل لغة نصه أقصى ما تستطيع البوح به، ليخرج نصه من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري على اعتبار أن اللغة الشعرية: "هي محاولة اختراق رتابة اللغة العادية وخلق سنن تعبيرية جديدة بمضاعفة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض، ومنح صفة التفرد للأشياء والكلمات، مما يضطرنا إلى تركيز الاهتمام حولها"[3]. وبهذه الصور البيانية المبثوثة في ثنايا الرواية تنهض لغة شعرية توجه القارئ وترسم له أفق التخيل الواسع من خلال العلاقات البلاغية التي أقامها الكاتب مع لغتها.

---

[1]– إدريس بلميلح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 90.

[2]– الحبيب السايح: في حوار له مع كمال الريحاني، على شبكة المعلومات، Google.

[3]– سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011–2012، ص 115.

الفصل الثالث

تمظهرات الفضاء السردي وشعريته في الرواية

1. شعرية الزمن :

1.1 الاسترجاع.

2.1 الاستباق.

2. شعرية المكان :

1.2 الأماكن المغلقة.

2.2 الأماكن المفتوحة.

1. شعرية الزمن:

لقد اختلفت تصورات الزمن وتحليلاته من دارس لآخر، فنجد رولان بارت مثلا يفسره من منظور أن: "المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست موجودة، أو له وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي، ذلك أن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب لكن إلى المرجع"[1].

وهذا يعني أن الزمن في الرواية بالنسبة لرولان بارت غير موجود وليس حقيقيا، خارج المنطق السردي.

أما بالنسبة لميشال بوتور فيرى: "أننا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلّا في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات، وأحيانا الفقرات التي تتناوب في السرد"[2].

إن الاشتغال على عنصر الزمن يمنح المؤلف القدرة على التحكم في تدفق تيار السرد بتسريعه أو إبطائه أو إيقافه أحيانا، لتخطي مرحلة أو مراحل غير مهمة، وإذا أردنا تحديد البعد الزمني على مستوى خطاب رواية تلك المحبة فسنجد أنه يصعب القبض على حدوده. ففي البداية يتحدث عن ميلاد أدرار منذ بدء التكوين مع الدقيقة الأولى

[1]– بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، البحث عن الوجه الآخر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، 2010، ص 69.

[2]– نفسه، ص 69.

للحياة بإشارة للحمامة، حيث يبدو لنا هذا الزمن المتخيل دون تقويم محدد، ثم الإشارة إلى سقوط غرناطة (القرن 15 م) وإلى نزوح المسلمين واليهود ومحاكم التفتيش إضافة إلى حدود أخرى. كما يسحب الزمن على الأحداث والمواقف كقضية إجلاء اليهود وإرساليات التبشير ودور الأب "دوفوكو" في الصحراء، ودخول الاستعمار، وإشكالية المقاومة من عدمها، وتفجيرات رقان.

ويتواصل سحب الزمن على الأحداث إلى غاية يوم الناس حيث يحاسب كل واحد على أعماله وما اقترفه من أخطاء. يلجأ الروائيون في السرد الروائي إلى تقنيات عديدة نذكر منها: "السرد الاسترجاعي Le récit analytique والسرد الاستشرافي Le récit proléptique"[1].

ونلاحظ أن الحبيب السايح لم يلتزم بسياق خطي يسحب عليه الأحداث فهو حينا يذهب بك أماما إلى المستقبل، وحينا يعيدك إلى أغوار التاريخ معتمدا في ذلك على ما يلي:

1.1الاسترجاع:

لقد اختلفت تسميات هذا المصطلح باختلاف الترجمات عن اللغة الأصلية إلى لغات أخرى، ثم إلى اللغة العربية، فنجد البعض يسميه الاسترجاع، والبعض الآخر

[1]– احمد التيجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة بسكرة، 2011، ص 72.

يسميه الإسترداد، وآخرون يسمونه الإستذكار، في حين يطلق عليه البعض اللاحقة، و البعض الآخر يسميه العودة إلى الوراء، ونجد كذلك من يربطه بفن السينما من خلال مفهوم Flash back [1].

والاسترجاع تقنية زمنية هي عند عبد المالك مرتاض : "معنى دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة دون ان نضيف إليه ذلك (العودة إلى الوراء) إذ أن الارتداد لا يجوز أن يكون إلا نحو الوراء وليس له أي معنى على التقدم والمضي نحو الأمام"[2].

ويبدو أن هذا التعريف محل اجماع لما يحمله من تصور منطقي، حيث: "إن كل حدث يقع يفترض أنه قد وقع في زمن معين، هذا الزمن حتما ينتمي إلى الماضي، فمن غير المعقول سرد أحداث لم تكتمل بعد، إلا إذا كان ذلك من قبيل التنبؤ، فالاستذكار والارتداد، هو سرد يعود إلى الماضي وهذا طبيعي في كل أنواع السرود، خاصة في الرواية التي تحتفي بالكثير من الارتدادات على الماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[3].

[1]- ينظر :أحمد التيجاني سي كبير ، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع ، ص72.

[2]–نفسه ، ص73–74.

[3]– بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، ص 73.

ومن أمثلة في رواية تلك المحبة نجد:

"وكان الطالب باحيدة حدّث البتول، بين المغرب والعشاء في دارها في المدينة بعد حول من لقاءه جوليين، عنى محمد التلمساني، وقد عاده لتوّه من الزيارة الكبرى المعقودة في زاويته فقال لها (روى من سمع عن أحد أحفاد التلمساني سيرته في ما لحق باليهود على يده أنّ أحد الناجين من دواوين محاكم التفتيش قال إن الفتى كان يرى نفسه في المنام مقمطا في أثواب المسلمين الملطخة بفتنة المسلمين، فكلما أفاق قام باحثا عن شيء يجده فراح يدور حول نفسه هاذيا باسم طارق الذي غيّبه الوليد بن عبد الملك في الشام لدسيسة من ابن نصير فسلبه مجده غيرة وحسدا ثم رماه لضراوة نمور البنغال فلم يعثروا له على عظم إقامة قبره، ثم نظر في ماء شرابه فسحبه من دم أصوله، وصرخ بنكبة الأندلس، وفي مهب الريح على قصة جبل وقف يرى الهلال يسقط هنا وهناك ليرتفع مكانه الصليب فصاح بعائشة الحرة"[1].

ومنه:

" حسب جبريل الشيطان وسوس له كي يرتاب في صدق مبروكة، لأنها ظهرت له على تشنّج لم يعهده فيها، وارتكن متأمّلا صورته هناك في السماء كيف تغدو ومرعبة بفعل ذنبه، رأى: ذلك محنته حقيقية تعدّت الاختيار إلى الابتلاء"[2].

[1]– الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 31.

[2]– نفسه، ص 172.

ومنه كذلك هذا المقطع:

"فبسخرية من نفسه، استرجع كيف اعتبر كره الآخرين سلوكا لا يرضي الرب مادام البشر جميعا من تراب، ذكره ذلك بلحظات جداله الذي غالبا ما تحوّل خصاما بينه وبين بعض مواطنيه الغلاة، آل أحيانا إلى عراك دام، لما كان في فتوة عزّه وأوج بذخه ونهاية استهتاره، تدغدغه تلك القناعات الإنسانية من غير أن يصفو ذهنه لها تماما، فإن الدب كما حدثته نفسه، لم يخلق شيئا قبيحا، بل ترك للطبيعة أن تتكفل بما لا يبدو رائعا وجميلا. ثم صار يقول لخصومه إنه لا يحس بأي تناقض إذا حصل يوما الإنجيل باليسرى والسيف باليمنى، وشيئا فشيئا استساغ تشرّب ذلك الرأي، كما كأس من الشمبانيا تلزمه اللياقة بأن يتناولها في غير موضعها ووقتها"[1].

ونجده كذلك في هذا المقطع:

"فتذكر الضابط الذي كان أحضرها قائلا للأب: الإنجيل لا يتقدم بدون هذه الآلات، حتى مع هؤلاء المتوحشين الذين تريد أن تدخلهم حظيرة البشرية"[2].

وهو يسترجع ما مضى في هذا المقطع:

"وكان امبارك لما خرج إلى الساحة ليتنفس ملأت ذهنه صورة الأب يستقبل أولئك الأشخاص الذين كانوا يزورونه بين حين وحين فيحدثونه عن الطرق والممرات ومنابع

[1]– الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 173.

[2]– نفسه، ص 176.

المياه وعن السادة من الأهالي وما يقولونه في خصاله وفي شخص صديقه القائد وفي طبيعة عسكره من الروامة والمهارية من الشعابنة فيخاطبهم: أنا والسيد الضابط هنا لفك الأهالي من قبضة أسيادهم الذين يسرقونهم، لتخليصهم من دين فرضه عليهم العرب. فيما كان الضابط قال لهم مرّة: أنا و الأب نتحمل مشقة الصحراء وخوفها من أجل ذلك الغرض النبيل. علينا العتاد والتدريب وعليكم أنتم الرجال مثلكم، ولما انصرفوا قال له الأب: التعويل على أبنائهم، نعطيهم تعليما يجعل منهم أناسا أحرارا متحضرين ومحصنين بعقيدة الإنجيل، لسانه هذه اللغة التي تفتن القلب وتحرك العقل"[1].

ويقول في هذا المقطع في موضع آخر من الرواية:

"فقد فتحت على لهفتها وطفقت تقرأ، فغمرها ظل السيدة، كأنها أمامها، كأن صوتها لها كما في آخر كتاب كانت أسمعتها منه فصولا عن تاريخ الفرنسيين في توات وعن مبشريهم الرواة والمستكشفين والرحالة، الذين وضعوا معالم طريق سلكها جيشهم إلى غزو الصحراء، كان لصمتها المهيب، تشبهت لها بتلك الأميرة الجزائرية التي خرّب الغزاة النازلون في البحر زينة قصرها، هنالك في الشمال، فألقت بنفسها من شرفة حجرتها كيلا تصل إليها يد مغتصب، بعد أن مات زوجها مرابطا على السور الذي هدّمه الراجمان"[2].

[1]– الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 176.

[2]– نفسه، ص 183.

ومن ذلك كذلك هذا المقطع الذي يقول فيه: "فأغمضت عينيها على ألم تذكار وقوفها أمام المرآة إذ قبضت بأصابعها الثلاث على حلمتها ورفعت نهدها الأيسر و بيمناها وضعت نصل السكين المصلي أسفله كيّا على خديعة ابن عمّها، الذي تزوج عنها غيرها"[1].

ونجده في هذا المقطع أيضا: "تناهى إلى جميلة صوت يمامة في نخلة قريبة فثار فيها نشيجها عند رأس أمها على تلاوة المقرئين في تلك الليلة، بينما كان مكحول يسترجع سماع امتنانات الطيور والضفادع والحشرات الزاحفة والطائرة وفرحة الماء نحو أغراس النخل"[2].

وانظر إليه في هذا المقطع كذلك الذي يعود فيه بذاكرة الشخصية الأولى.

"وضغط على المسرح متذكرا البتول، كانت عقب العشاء له بأنها آثار من أوساخهم، وقالت له انها خطية من موظف في البنك على ثلاثين اسما وهميا من توارق بلاد السيادين، كان تبوّ قدّمها لمسؤول البنك فاستخرج بها مبالغ سلفة الدعم، وتفحص التقرير المعد باجمالي تلك القروض وفي المرسل إلى الجهة المختصة"[3].

[1]– الحبيب السايح، تلك المحبة ،ص 220.

[2]– نفسه، ص230 .

[3]– نفسه، ص231.

و هذا المقطع يشير إلى ذلك أيضا : "وإن كانت البتول بعد سبعة أيام تعطّرت له بمزيج مختلف حدّثها أن جدته شمّمته الطيب العجمي نفسه تحت شجرة من أشجار الطرفاء في ليلة مقمرة"[1].

هذه المقاطع وغيرها من مقاطع الإستذكار نجدها مبثوثة في الرواية وهي تؤدي كلها وظيفة جمالية شعرية بالتأكيد، تحتاج إلى دراسة متأنية تغوص في تفصيلاتها .

2.1 الاستباق:

و يعني تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيه الراوي الصيغ الدالة على المستقبل كونه يسرد احداثا لم تقع بعد[2].

وقد ورد أيضا بعدّة تسميات منها: السابقة Prolepse التطلعات Anticipation وهي عبارة عن عملية حسم للأحداث المستقبلية قبل حدوثها[3]. وقد عرّفه سعيد يقطين بقوله: "حكي شيء قبل وقوعه"[4] فالاستباق إذن هو ذكر حدث قبل وقوعه ليتجاوز الراوي النقطة الزمنية التي بلغها السرد في الحاضر موردا أحداثا لم يبلغها السرد بعد.

---

[1]– الحبيب السايح ، تلك المحبة ، ص 269.

[2]– ينظر: بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، ص 73.

[3]– ينظر: نفسه ، ص78.

[4]–سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ،التبئير)، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1997، ص97.

ومن أمثلته في رواية تلك المحبة نجد:

"ولما حدثت طيطمة عن ذلك الرجل الصالح قالت لإحدى جداتي: لم يختر من بيوت القصر كلها غير بيتكم، لبابه الذي يغلق ليلا أو في النهار، في اليسر كما في العسر، فعمّته نعمة عظيمة لم ينلها بيت من بيوت القصر كلها، وكان الناس إذا قصدوا ذلك الرجل الصالح وجدوه ذاكرا فما كلم أحدا منهم إلا إشارة من يده، وجاءتهم من عينه دلائل على ما لا ينطق به لسانه. ومن سيماه فك الحائرون رموزا لأجوبته، فقدانكم سره في صدره فلم يعلم إنسي من أين جاء، ولا قوم له مقوّم عمرا أو سبر له عالم علما"[1].

ومنه: "قال سلوّ حدثت بنت كلو أن نجمة عشقت رجلا من التلّ ثم قتلته يوم علمت أنه خانها مع تارقية نبيلة من أجمل ما أبدعت شمس الهقار"[2].

ومنه كذلك: "وذكر خالي سليمان أن صاحب المصنّف أفنى حياته في إعجام امرأة كلّ مفتن منها بباب من غير أن يقف لها على نهاية"[3].

وهذا المقطع أيضا:

"ولما كان أمر مبروكة مع الأب جبريل قد فشا زعمت امرأة تدّعي قربها من البتول في حفل ختان، أن دم بنت حبيبة القبرصي دسّ لها فقربها من جبريل ابن ملة جدها،

[1]- الحبيب السايح، تلك المحبة، ص50.

[2]- نفسه، ص55.

[3]- نفسه، ص109.

الذي أسلم يوم عرف جدتها، فكان له منها ابنه الوحيد عبد الله الذي تزوج حبيبة بنت عبد المولى يتيمة، فحملت منه بمبروكة، فكانت وحيدته ثم قتل عنها برصاصات في الظهر، وهي طفلة، عند اجتيازه باب الخروج خلال تمرّد عسكري قاده مع مجموعة من الشعابنة و المهارية ضدّ حاميتهم في تيميمون ليلتحقوا بالمجاهدين"[1].

ويلاحظ ذلك في هذا المقطع أيضا : " بمرارة في الحلق، أحس نفسه أدنى درجة وأخف غيمانا وأقلّ انصرافا إلى الصليب، بل وأبهت صورة في الناسك الاب دوفوكو، كما سمته له في قلبه مذكراته ورسخته في ذهنه الكتب التي مجدت إنجازاته وروت ما آلت إليه قصته مع ذلك الطفل الذي كفّله، كما قال إخوانه، أو اختطفه لينصره كي يكون النموذج لمشروعه الحضاري الديني في الصحراء، كما اعتقد النابهون من الأهالي، فإن الأب دوفوكو لكي يفتح روح الطفل على نصرانية ويعرف دينها عن قرب فيتشبع بتعاليمه ويحياه في يومياته، كان أرسله إلى فرنسا يوم عاد فاستقبله وجشه، قال له: لو كانت تلك الكنائس مفروشة بالحصائر وبلا تصاوير، وكان الدخول إليها بعد الوضوء بلا أحذية، وكانت فيها الصلة بالقرآن"[2].

[1]- الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 147.

[2]- نفسه ، ص 172-173.

و نلاحظ وروده في هذا المقطع كذلك: "ثم رجع إلى كراس يومياته وسجل، امبارك العبد هو امبارك، ولن يكون بول، هذا واقع وحقيقة مثله لن يكون مستقبلا لنا ولا أملا لديننا"[1].

و يحضر الاسترجاع في هذا المقطع أيضا: "وكما أزاح ذلك الرجل اللثام عن وجهه في اليوم الذي تلا اقتحام الحصن دعا امبارك وقال له: أنت الآن حر، فارتج ونظر بعيدا حيث السماء الهادئ والواحة الخضراء والأفق النائم ولون رمل العرق بألقى الضوء في الإشراق، والغروب والصمت الآمن وصوت المؤذن المطمئن في الفجر والعشاء"[2].

و نلاحظه أيضا في هذا المقطع كذلك : "وكان باحيدة إن أنهت مبروكة القراءة قال لسيدتهما وسمعت أيضا من حدّث العجوز بنت غزالة الصالحة أنّه كان لها خبر ممّن يزورونها في الظلام فيرون لها عمّن نزلوا على شاطئ هذا الأرض معتدين، ويقصون عليها أيام المرابطين من الإنس الذين قاتلوا عند الثّغور"[3].

أيضا في هذا المقطع يحضر استرجاع : "كان باحيدة قال: وردت العجوز أن جدّها حدثها أن الكفار لما دخلوا وهران وجدوها مدينة عامرة بالديار والحدائق والمساجد والقصور، كلها ذات عمارة بديعة وزخرفة زاخرة بالنعمة. فأعملوا فيها الخراب فصارت

[1]- الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 174.

[2]- نفسه، ص 177.

[3]- نفسه، ص 183-184.

حطامات وأطلالا مثل يوم زلزالها الذي حل لعنة على الإسبان قبل مائة وخمسين عاما ليجليهم عنها"[1].

نجده كذلك في هذا المقطع: "فحمحمت باسمعان رغبة سحقها بالتمسيد على حدره، محمّنا كيف يخلو بالزبونة، كما كان خلا بالزهرة بنت الطالب يوم اغتصبتها ثم دفع لمن نشرت أن الفتاة حصدها مرض في نصف يوم"[2].

ونجده في هذا المقطع أيضا:

" بيد أن عقل تبّو كما زعم بكار ظل لشيخه وقلبه للإله البتول التي تمنعت عن الزواج منه لما خطبها متذرّعة بغياب عمها، الذي كفلها منذ أن قتل أبواها في غارة على قافلتهم العائدة من قورارة، وهي لا تزال صبية أنجاها من فتك زمرة المهاجمين أنها كانت تركب راحلة أصيلة هاجت لما سمعت طلقات البارود وصيحات الكامنين، كان خديم من خدام أبيها علق برش الناقة وجرب بسرعتها إلى أن صارت في منأى عن الخطر"[3].

إن استعمال الحبيب السايح للمفارقات الزمنية (الاسترجاع – الاستباق) كان بنسبة ملحوظة، فمن خلال الإحصاء الذي قمنا به لها وجدناها متعادلة متناسقة متساوية إذ ورد في الرواية:

[1]– الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 186.

[2]– نفسه، ص 215.

[3]– نفسه ، ص 246.

11 استرجاعا

11 استباقا

وجاء هذا الاستخدام لشدّ انتباه القارئ والاستحواذ على فضوله واثارته وهذا بالانتقال من نقطة الحاضر إلى الماضي ثم إلى المستقبل مثلا، وحرصا على عدم مله من الخيط السردي المستقيم المتتابع للأحداث.

نلاحظ أن الحبيب السايح حقق شعرية في نصه الروائي، وهذا ليس فقط من خلال استعماله لهاتين المفارقتين الزمنيتين بتلك النسبة، بل لأنه استطاع في بعض المقاطع الروائية أن يجمع بين الاثنتين معا فيكون فيها استرداده لحدث ما وفي الوقت ذاته يجعله استباقا لسرده ، في مجموعة تلك الاسترجاعات والاستباقات التي أوردناها سابقا كسر الحبيب السايح النمطية السردية المعتادة من تتابع للأحداث وخرج بها عن الطريقة السردية المألوفة، وفي هذا جمالية مميزة لسرده الروائي.

2. شعرية المكان:

من الطبيعي والمنطقي جدا أن تنسب الرواية إلى زمان ومكان معينين إذ لا يمكن أن نتصور رواية ما دون مكان وزمان، مهما كان نوع القصة فيها.

ويعتبر المكان عنصرا هاما من العناصر المكونة للرواية، وله دور فعال في التأثير على القارئ والمتلقي ونفسيته، خاصة إذا كانت له علاقة ما بهما، ولقد اتخذ المكان

الروائي حديثا تسمية ومفهوما آخر هو الحيز أو الفضاء وهو مصطلح أعم وأشمل من المكان الذي تحدده الحدود الجغرافية سواء كانت حقيقية أم خيالية[1].

ولقد ضيق النقاد والباحثون في هذا الصدد تسمية المكان وجعلوها: "قاصرة أمام اطلاقان آخران أشمل وأوسع، لأن المكان لدينا هو ما عني حيزا جغرافيا أو حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما ينم عن المكان المحسوس كالخطوط والابعاد والاحجام والأشياء المجسمة"[2].

وقد جعله الدارسون في ثلاثة أنواع ينبغي التفريق بينها، وهي كالآتي: "الفضاء النصي: ويمثل الفراغات والبياضات الموجودة داخل النص وامتداداته.

الفضاء الحكائي: الخيالي الدلالي: الذي يتخيله ويمثله الروائي / الفضاء الواقعي الذي يمثل الأماكن المجسمة الجغرافية في العالم الواقعي الحقيقي"[3]. وسنحاول الآن رصد هذا الفضاء السردي باحثين في تمظهراته في روايتنا موضوع الدراسة:

لقد تعدّدت الحيّزات المكانية في رواية تلك المحبّة ومنها هذه:

الرّق – الهقار – توات – قورارة –تيدكلت –تمنطيط – عين صالح –قصر الشرفا

[1]– ينظر: بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، ص 130.

[2]– نفسه، ص 130.

[3]– نفسه، ص 130.

"– سيدي عثمان – تيقورارين – تيميمون – بشار –التل –مغارة دنيال" [1]

حيث نلاحظ أن معظم الأحداث جرت في قرى ومدن بأدرار، هذه الاحداث هي وقائع من الحياة بمدينة أدرار، المكان "الذي جعل منه الروائي فضاء لتلاقي الديانات الثلاث الإسلام – المسيحية – اليهودية فكان التفاعل بين المتناقضات، المحبة والكره، السيد والعبد، التسامح والحقد، العفة والجنس"[2].

يعدّ المكان الروائي عادة تعبيرا عن تجربة الأديب الخاصة معه فهو بمثابة الأرضية التي جرت فيها الأحداث التي تكسبه دورا أساسيا في أي عمل روائي، إذ يمثل علاقة تكامل مع باقي العناصر الروائية الأخرى التي تدور في سلسلة محكمة، تكمل الواحدة الأخرى، فلا يمكن تصور أي رواية دون مكان أو زمان أو شخصيات او أحداث، بل يكون المكان في بعض الأحيان هو الهدف من عملية السبك الروائي، وليس عنصرا زائدا بل يعكس نفسية الشخصيات ويكشف عن مكنوناتها، وخير مثال على ذلك في رواية تلك المحبة هو عدد الأماكن الواقعية التي سردها الكاتب وتجلّت فيها شعرية المكان من خلال ثنائية السلب والإيجاب، فأدرار ليس مكانا عابرا في حياته وإنما هي مستقرة في ذهنه ووجدانه فينقل عنه تفاصيل كثيرة تجعله محور السرد في أغلب الأحيان.

[1] _الحبيب السايح، تلك المحبة، ص 1الى 304.

[2]–رمضان مسعودي، مجلة asjp، سيميائية المكان في رواية تلك المحبة للروائي الحبيب السايح، عن طريق google.

إن المكان في هذه الرواية ليس المدينة والأرض والوطن فحسب، بل هو بالنسبة للحبيب السايح يشكل فضاء حميميا لا يجمع المكان الهندسي فحسب بل يتعدّاه لما هو أبعد من ذلك ولا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود أفعال.[1] ولهذا فقد كان له عند الحبيب السايح قيمة خاصة وجعل له شعرية مميزة في سرده الروائي.

يظهر لنا ذلك جليا في تنوع الأماكن في الرواية بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة ومن ثمّة سنحاول التمثيل لكل نوع من خلال ما يلي:

1.2 الأماكن المغلقة:

وتمثل غالبا الحيّز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والمأوى التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة.[2]

هذه الأماكن المغلقة تعمل على توليد مشاعر مختلفة من رغبة وأمان وضيق وخوف، فكما يقول الناقد يوسف لطرش في دراسته المبنى الحكائي بين معياري الزمنية

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000، ص21.

[2] ينظر: أرويدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص51، نقلا عن سمية بن صوشة، بنية التشكيل المكاني في رواية موكب الاحرار لنجيب الكيلاني، ص19.

والسببية: إن انغلاق المكان وثباته يتعلقان بطبيعة الحدث، أو بشكله ووظيفته، فعندما نتبع الأمكنة التي تقع فيها الأحداث في أي رواية نستطيع ان نحددها بسهولة من خلال ادراكنا لطبيعة هذه الأحداث وتشكلها والتي ترتبط حتما بالشخوص.[1] وما يهمنا في مدونتنا هذه هو التمثيل لتحقق شعرية المكان المغلق وذلك سيكون من خلال مايلي:

المنسك: هو المكان الذي اتخذه الأب دوفوكو لنشر تعاليم الديانة المسيحية، فلم يبقى هذا الحيز الذي بني في قلب الهقار مجرّد مكان جغرافي، بل استطاع الحبيب السايح تحميله دلالات شتى، إذ كان ملتقى للمسيحي والمسلم، الأول يحاول فرض نفسه والثاني يراوغ ويخاتل للتخلص منه.

وعن طريق هذا المكان يشير لكمية الضغينة والحقد والندم والحسرة من جهة، ويشير من جهة أخرى إلى الثبات والعزم والإصرار، فعمد الحبيب السايح من خلال هذا المكان إلى رسم صورة الإنسان المسلم المتمسك بأركان عقيدته.

يمكننا هنا الجزم بتحقق الشعرية، فعادة إذا أردنا التمثيل للصورة الأخيرة المذكورة سنختار المسجد الذي هو مكان العبادة عند المسلمين وفيه يمكن الجزم بتلك الصفات. لكن الحبيب السايح صنع المفارقة هنا وذهب بمتنه الروائي بعيدا في صنع دلالة متمثلة في: كيف يستطيع الإنسان المسلم أن لا يحول عن مبدئه الأول بغض النظر عن تلك

[1]- ينظر : عبد الحميد ختالة للنصر، مجلة الفجر، جزايرس، 06-02-2017.

الظروف والمغريات؟ ليس هذا فقط، بل وتحقق ذلك في مكان يرغمه عكس ذلك تماما.

قصر غار الذيبة:

هو قصر يتواجد في بني عباس كما هو مذكور في الرواية، لم ترد له أوصاف تعبيرية في الرواية، لكن مع ربطه بما سبق ذكره في الحيّز الأول (المنسك) فإن هذا المكان (قصر غار الذيبة) كان المهرب والملجأ لشخصية امبارك التي مثلت صورة الإنسان المسلم.

استطاع الحبيب السايح تعميق دلالة هذا المكان وفتحها أمام القراءة الذهنية، فمن خلال ذكر تواجد الأم في نفس الحيّز استطاع أن يجعل منه منبعا للأصل ومصدرا للدعم، وقوة للمقاومة، وسبيلا إلى الخلاص.

2-2 الأماكن المفتوحة:

هي حيز مكاني خارجي قد تحدّه حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون كاللوحة الطبيعية يتنفس فيه الانسان الهواء الطلق[1].

وقد وردت في الرواية الكثير من الأماكن المفتوحة مثل الطرقات – الأحياء – المدن الخ ، وهي أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا، وتخضع هذه

[1]– ينظر: أرويدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 51. نقلا عن: س.ب.ت.م، ص 25.

الأماكن لاختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى، أي أن الأمكنة تختلف وتتغير بعامل الزمن من حيث شكلها وألوانها وطبيعتها الجغرافية[1]. ويمكن التمثيل لتحقق شعرية المكان المفتوح في الرواية بهذه العينة:

سفح الأطلس الصحراوي:

هذا المكان مفتوح وهو موجود في الصحراء لكن الحبيب السايح لجأ إلى نسبة مكان مغلق له وهو المقام ومن خلاله استطاع الزيادة في جماليات هذا المكان المفتوح، إذ نجده يقول في متنه الروائي: "عند سفح الأطلس الصحراوي، ثمة دخل به مقاما مشيدا من الرخام الأبيض والبلاط المنشى والخشب الأحمر، كل حجرة فيه مؤثثة بما هو أثمن وأجمل مما رآه في بيوت الفرنسيين هناك في ثوان إذ كان يدخلها كلما دعوه ليقضي لهم حاجة فأطعموه أحيانا. ولمّا وقف بليلو مندهشا أمام زخرف الأثاث، مرتابا في أن الصحراء يمكن لها أن تضم مثله في الوتارة والرفاه، نطق مرافقه عثمان: صالون من طراز لويس فيليبارد"[2]

استطاع الحبيب السايح من خلال استعماله تقنية المزج بين المكان المغلق والمكان المفتوح إبراز جماليات هذا ا لأخير، وأيضا من خلال أسلوب الدهشة والإعجاب الوارد

[1]– ينظر: عبد الحميد ختالة للنصر، مجلة الفجر، الناقد والباحث، جزايرس، 06-02-2017.

[2] – الحبيب السايح، تلك المحبة، ص126.

في القول السابق الذي صنعه على وجه شخصية (بليلو) وثم طرح السؤال والإجابة عليه على هيأة حوار داخلي بين الشخصيات أن يحقق شعرية لغوية بامتياز تبرز مفاتن هذا الحيّز المكاني وتمظهراته في الرواية.

بشار:

مدينة في الجزائر، فيها حدثت لحظة الفراق بين المحب ومحبوبته، إذ ودّعته ماريا، رغم انفتاح المكان إلاّ أن الحبيب السايح جعله يبدو وكأنه حيّز مغلق على ألم البعد والشوق، وهذا ما يمكن أن يلاحظه القارئ على امتداد فصول الرواية، كأن يشار تلك المدينة الواسعة المنفتحة بسمائها وأرضها الواسعة بعمرانها بناسها هذا المكان الحي، أضحت جمادا ساكنا جعلها كصندوق ذكريات يتصفّحه لحظات الحنين للماضي.

هذه استراتيجية أخرى للحبيب السايح في عرضه لهذا الفضاء المكاني، حيث خلصه تماما من حدوده الجغرافية، وصنع بذلك شعرية خاصة بالفضاء المفتوح.

يمكننا القول إن هذه التنقلات بين الفضاء المكاني أظهرت الصحراء مكانا واسعا مفتوحا بامتياز، فيها جرت جلّ الأحداث، حيث تمكن الحبيب السايح من صنع مفارقات عن طريق تلك الأماكن، انزاح بها عن المألوف بطريقة مغايرة تماما جرّدتها من الحدود الجغرافية ليكتب منجزا مكانيا تحققت فيه جل عناصر شعرية المكان وشعرية لغته.

خاتمة

خاتمة:

لعلّ أول ما يمكن أن أشير إليه في ختام هذا البحث هو استنتاجي بأن تتبّع ملامح اللّغة الشعرية في الرواية الجزائرية ليس بالأمر الهيّن كما قد يبدو وبدا لي أيضا في أول وهلة عندما وقع اختياري على الموضوع، حيث ان الحكم على اللّغة الشعرية في رواية ما يمكن أن يكون محفوفا بالذاتية أكثر من الموضوعية، نظرا لطبيعة اللغة الأدبية والإبداعية، من حيث أنها تتعلق بمشاعر الكاتب وخلفياته المضمرة، التي يمكن أن تنفتح على ما لا نهاية له من الدلالات و ذلك حسب تعدد القراءات والسياقات و التأويلات.

أما فيما يتعلق باللغة الشعرية في رواية تلك المحبة فقد حاولت تتبع ملامحها بشيء من الموضوعية من خلال أداة إجرائية موضوعية تمثلت في الإحصاء، أي من خلال حساب نسبة بعض الأدوات اللغوية والبلاغية التي وظّفها الكاتب لإضفاء جمالية شعرية معينة، يبلّغ من خلالها أفكاره وأحاسيسه ثم حاولت تأويل دلالة تلك النسب حسب انزياحها عن اللغة العادية.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها بعد تحليل بعض مكونات اللّغة الشعرية في رواية الحبيب السايح، هي أن لغة الكاتب على الرغم من كونها لغة أدبية راقية، إلا أنها كانت لغة تسجيلية توثيقية، أراد الكاتب من خلالها تسجيل حقائق تاريخية معيشية

معروفة لكل من عايش تلك الفترة أو مطلع على أحداثها ، لذلك اختار قصصا مزجت بين الخيال والواقع ، أعطى للشخصيات أسماء جزائرية مألوفة، ووضع الاحداث أيضا في فضاء مكاني مألوف (الصحراء)، لكن مع ذلك عمل على إضفاء صفة الشعرية في توظيفه لذلك الفضاء السردي الواسع الشاسع خاصة في بعده المكاني و أبعاد شخصياته.

ومن خلال آليات التصوير البلاغية التي أوردها في متنه الروائي فإن حكمي بواقعية أحداث الرواية لا يستبعد تحقق الشعرية فيها وهذا بدليل غلبة الاستعارة على غيرها من الصور البيانية، حيث كان مجموع هذه الصور 271، منها 92 تشبيه أي ما يمثل نسبة 33,95 % و54 كناية أي ما يمثل نسبة 19,93% و 125 استعارة أي ما يمثل نسبة 46,12 %. وهذا فارق كبير برأيي، يدلّ على أن الكاتب بالرغم من أنه يصف واقعا معينا، إلا أنه تجاوز لغة الوصف التسجيلية إلى لغة انزياحية شعرية وتصويرية هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تبيّن لي أن عناصر اللغة الشعرية في رواية تلك المحبّة كانت سيميائية أكثر منها لسانية، حيث تمثلت في العتبات النصية مثل العنوان – الغلاف – العناوين الداخلية ، أكثر من حضورها في باقي المكونات الشعرية.

استنتجت أيضا أن الكاتب استطاع من خلال ثنائية الزمان والمكان أن يضفي سمة الشعرية على روايته، بحيث مثلت هذه الثنائية أكثر العناصر الشعرية في لغة الروائي الحبيب السايح، من خلال تحول الفضاء الزمكاني من الإيجاب نحو السلب، فوجدناه مثلا كثّف من توظيف المكان في مشاهده الروائية ليعبّر من خلال ذلك عن

مكنون مشاعره وأحاسيسه حيال تلك الأماكن التي تختزل رمزية الوطن فتجعل من الذكرى والاستحضار عنصرا شعريا وشاعريا بامتياز يحركه الحبيب السايح من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع وكذا الانتقال بين الأماكن المفتوحة والمغلقة فيضفي عليها دلالات أحدهما على الآخر.

من خلال كل التحليلات يمكن ان أخلص إلى القول إن رواية تلك المحبّة للحبيب السايح اجتمعت فيها الكثير من عناصر اللغة الشعرية ، التي يمكن ان تكون موضوعات لدراسات واسعة في المستقبل .

وفي ختام هذا البحث آمل أن أكون قد أفلحت في تسليط الضوء على جزئيات بسيطة من رواية جزائرية عربية معاصرة تركت بصمتها في المشهد الروائي الجزائري العربي، من خلال موضوعها أوّلا ثم من خلال أسلوبها المتميّز.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الكتب:

10.غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 5، بيروت –لبنان ، 2000.

11. ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، د.ط، بيروت، لبنان، 1990.

12. أودونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989.

1. أبو الفتح ابن جني، الخصائص، دار الهدى للكتابة و النشر، بيروت، لبنان، ج 1، ط2 ، 1952.
2. إدريس بلميلح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
3. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن شامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
4. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.
5. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994
6. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
7. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
8. عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (رؤى وانطباعات)، منشورات دار الحضارة، د ط، الجزائر، 2004.

9. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت _لبنان ،2007.

المعاجم والقواميس:

1. الطاهر أحمد الرازي، مختار الصحاح، الدار العربية، ليبيا، تونس (د ت)، د.ط.
2. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 2005م.
3. معجم اللغة العربية معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 4، 2004.
4. معجم المعاني الجامع، معجم عربي – عربي، www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

مذكرات:

1. نعيمة فرطاس، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2011.
2. صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988-2007)، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري (قسنطينة)، الجزائر ، 2013.
3. سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012.
4. بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، البحث عن الوجه الآخر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، الجزائر ،2010 .

5. احمد التيجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر ،2011.

المجلات و المواقع الالكترونية :

1. شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة كوهل، ع 46، مصر، 1992.
2. صحيفة اليوبيل الذهبي للخليج، غلاف الرواية عتبة نصية جمالية ،2020/10/23 https://www.alkhalej.com.
3. هدى عماري، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج للروائية ياسمينة صالح، مقال على الرابط www.thekafanag.com
4. "وجه الكتاب"، من يرسم ملامحه؟ مجموعة مقاطع منشورة بيومية الفجر بتاريخ 2012/10/14 على شبكة المعلومات عن طريق Google.
5. د. حاج أحمد: العتبات النصية في رواية تلك المحبة، مقال منشور بمجلة مساري، massareb.com.
6. مجلة الموسوعة، تعريف الكناية وأقسامها، https://www.almosoaa.com.
7. الحبيب السايح: في حوار له مع كمال الريحاني، على شبكة المعلومات، Google.
8. رمضان مسعودي ،سيميائية المكان في رواية تلك المحبة للروائي الحبيب السايح ، مجلة asjp ، على شبكة المعلومات عن طريق google.
9. عبد الحميد ختاله للنصر ، مجلة الفجر ،جزايرس ،06_02-2017 ،على شبكة المعلومات عن طريق google.
10. أرويدة عبود ، المكان في القصة الجزائرية القصيرة ، نقلا عن سمية بن صوشة ، بنية التشكيل المكاني في رواية موكب الأحرار لنجيب الكيلاني ، على شبكة المعلومات عن طريق google.