الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.

# شعرية اللغة في رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

**إعداد الطالبين:**

- قوري نور الدين
- رغيوي نذير

**إشراف الأستاذ:**

بن علية نعيمة

**لجنة المناقشة**

- الأستاذ: بن لباد سالم .....رئيسا
- الأستاذة: بن علية نعيمة.....مشرفا
- الأستاذ: لطرش صليحة .....مقررا

السنة الجامعية : 2018/2017

# شكر وعرفان:

لا يسعني إلاّ أن أحمد الله سبحانه وتعالى والذي بفضله تتم الصالحات والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ثم أتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة آكلي محند أولحاج بالبويرة ممثلة بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي على دعمهم الدائم ووافر الشكر والتقدير إلى أستاذتي الكريمة "د. بن علية" المشرفة على هذه المذكرة والتي فتحت لنا آفاق واسعة في البحث العلمي.

كما أشكر كل الأساتذة الكرام بجامعة آكلي محند أولحاج بالبويرة وكذا الأساتذة والمناقشين بقبول مناقشة هذه المذكرة.

# مقدمة

تربعت الرواية الجزائرية على الساحة الأدبية فحملت صوت الشعوب وآلامها وهي رواية نشأت على يد كبار الروائيين وبقيت صدى لأنها تناولت مواضيع من عمق المجتمع فلامست قلوب النّاس وإن كان يغلب عليها الخيال، هذا وتعتبر الرواية جنسًا أدبيا حديث النشأة مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى، ورغم ظهور هذا الجنس متأخرًا في الجزائر فقد استطاع بعض الروائيين أن يجسدوا طموحاتهم من بين هؤلاء الروائيين نجد «ربيعة جلطي» في روايتها «حنين بالنعناع» والتي نحن بصدد دراستها والوقوف على الجوانب الجمالية فيها، وقد حمل بحثنا عنوان «شعرية اللغة في رواية حنين بالنعناع» ولعل أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع هو إعجابنا بالأدب الجزائري وخصوصًا روايات «ربيعة جلطي» وهذا سبب ذاتي. في حين رجع السبب الموضوعي إلى غياب الدراسة في هذا المجال وإن وجدت فهي قليلة. وقد تمحورت إشكالية بحثنا حول مفهوم الشعرية؟ وهل لها علاقة بالعلوم الأخرى؟ وإلى أي مدى وفقت الروائية في توظيفها؟

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل، وفصلين وخاتمة، أما المدخل فكان موجزًا طرحنا فيه أهم النقاط التي تناولت شعرية اللغة، أمّا بالنسبة للفصل الأول الذي حمل عنوان شعرية الوصف في رواية «حنين بالنعناع» وتطرقنا فيه إلى مفهوم الوصف، والوصف في رواية «حنين بالنعناع». أما بالنسبة للفصل الثاني الذي يحمل شعرية الحوار في رواية «حنين بالنعناع» وتطرقنا فيه إلى مفهوم الحوار وشعرية الحوار الداخلي والخارجي.

وقد اعتمدنا في قراءة هذا المتن الروائي على مجموعة من المصادر والمراجع، قسم منها يخص الجانب النظري، والآخر تطبيقي نذكر منها:

- حميد الحمداني ـ مفاهيم الشعرية.
- تاز فيطان تودوروف ـ الشعرية مترجم.
- رومان جاكوبسون ـ قضايا الشعرية مترجم.

- جون كوهين ـ النظرية الشعرية مترجم.

وككل بحث أكاديمي تواجهه جملة من الصعوبات ولعل أهمها: نقص المراجع في هذا الموضوع. وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة «نعيمة بن علية» على تفهمها وتشجيعها إلى آخر محطة من محطات هذا البحث وإلى كل من وقف معنا وساندنا في إنجاز البحث وفي الختام أتمنى أن يكون هذا العمل قد ساهم ولو بقدر يسير في إنارة هذا الموضوع الذي نرجو أن يكون بدايةً لدراسات أخرى.

# مدخل:

# الشعرية مفهومها وتداخلاتها

1) مفهوم الشعرية.

2) علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى

«مصطلح الشعرية poétique قديم حديث، قديم لأنه استخدم لأول مرة من قبل أرسطو عنوانًا لكتابة "بوبطيقا» أو "فن الشعر". كما اعتاد العرب على ترجمته. وقد عنى فيها أرسطو باستقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره، كالملحمة والدراما والشعر الغنائي دون أن يقتصر على الشعر فقط، وهو مصطلح حديث لأنه اكتسب دلالات جديدة من مطلع هذا القرن»[1].

**1- مفهوم الشعرية:**

«يرجع أصل مصطلح الشعرية إلى أرسطو كما ورد سابقًا، أما المفهوم فيذكر حسن ناظم أنه قد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من انه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدًا بمصطلحات مختلفة ويبدو بارزًا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. إن الجهة تتلخص في مفهوم الشعرية العام البحث عن قوانين الإبداع»[2].

**أ- مفهوم الشعرية عند الغرب:**

اختلفت مفاهيم الشعرية وتعددت بعدد الرؤى حولها عند مختلف النقاد فهذا "تدوروف" (Todorof) يقول: «وجاءت الشعرية فوضعت حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية. لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم

---

[1]- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية ولمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1994، ص101.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص11.

النفس، وعلم الاجتماع...إلخ تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[1].

فالشعرية عند "تودوروف" تركز على مضمون النص، دون النظر بما يحيط به، أي تدرس النص في ذاته ولذاته، لذلك لم يركز "تودوروف" Todorof على العمل الأدبي في تحديده لهذا المفهوم إذ «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[2].

أما "رومان ياكوبسون" فقد حدد هذا المفهوم من خلال سؤال طرحه ضمن مقال بعنوان "اللسانيات والشعرية" إذ يقول: «إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفضل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[3].

كما ربط جاكوبسون الشعرية باللسانيات، حيث يقول: «إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تمامًا مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرسمية وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[4].

فالشعرية عند "جاكوبسون" هي فرع من فروع اللسانيات، وكما تدرس اللسانيات اللغة دراسة علمية فالشعرية تدرس اللغة الخاصة الفنية التي فيها جانب من الجمال ومليئة بالأثر الفني الذي

---

[1]– تاز فيطان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة توبقال، المغرب، د ت ص23.

[2]– المرجع نفسه، ص32.

[3]– رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، المغرب، ط1–1988م، ص24.

[4]– المرجع نفسه، ص23.

تتركه في المتلقي دراسة تحاول الوصول بذلك إلى مصاف العلمية فتحاول تفسير السلوك اللغوي للمبدع وكيف ينتج ألفاظًا لها الأثر الفني على المتلقي ويوجه فكره بذلك السلوك.

ويعطي "جون كوهن" مفهومًا للشعرية بقوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[1]. ويرى أن موضوعها الأساس هو اللّغة وليس اللّغة عامة بل شكل خاص حيث يقول: «إن الشعرية كعلم اللّغة موضوعها اللغة فقط والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها»[2].

نجد "جون كوهين" يقصر وجود الشعرية في الشعر فقط دون غيره من إبداعات اللغة النثرية. ولكن حصره للشعرية في الشعر فقط لان في النثر الفني شعرية أيضًا، ومن الشعر ما نجد تقريريًا بلغة علمية جافة وهذا ما نجده على سبيل المثال: لا حصر في ألفية بن مالك، والأجرومية لابن معطي.

**ب-مفهوم الشعرية عند العرب:**

يتضح مفهوم الشعرية عند العرب من خلال جملة من النقاد منهم «حسن ناظم» الذي يعرفها قوله: «إنّ الشعرية عمومًا هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايدة للأدب بوصفه فنًا ولفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخِّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي»[3].

فشعريته تتخلص عمومًا في وضع نظرية عامة للأدب من حيث هو فن لفظي بحث تكون هذه النظرية مجرّدة ومعاينة، أي تركز على الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء

---

[1]- جون كوهين، النظرية الشعرية، (اللغة العليا)، نشر وتقديم وتعليق حمد درويش، دار غريب، النشر والتوزيع، ج2، ط1-2000، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص09.

المحيط الخارجي، فهي تركز على الجوهر الداخلي للأدب، وتؤسس لقوانين يتحول من خلالها الخطاب العادي إلى خطاب أدبي.

أما "كمال أبو ديب" فيحدد مفهوم الشعرية من خلال توظيفه لمصطلح "الفجوة" "مسافة التوتر" وذلك عندما وصف الشعرية بأنها: «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوةتجد تجسدها الطاغي فيه نسبة للنص اللغوي بالدرجة الأولى، وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية»[1] فالفجوة هي التي تخلف شعرية العمل الأدبي، وهذا يتفق مع أصحاب نظرية التلقي حيث يرون أن الفجوة والتوتر والمسافة الجمالية هي من المفاهيم الأساسية للشعرية، وليس العكس فيقول "ياوس" صاحب كتاب من أجل جمالية الاستقبال «لا يمكن لأي كاتب أن يتجاهل الفجوة، بين تكوّن النص وقراءته»[2].

أما "ايزر" فيقول: «إن علاقة الخلفية الصادرة تمثل بنية أساسية تنتج استراتيجيات النص عن طريقها "توترا" يفجر سلسة أفعال وتفاعلات»[3] وعليه فإن فجوة التوتر أو كسر أفق التوقع أو ما يسمى أيضا بالمسافة الجمالية هو أساس الشعرية.

أما "مشري بن خليفة" فيعرف الشعرية بقوله: «...وبذلك ندرك أن الشعرية تنحو في معناها عبارة علم الشعر، على أن كلمة الشعر ليست بالمعنى المتداول، أي أنها جوهريًا هي علم، لا إبداع، لان مصطلح الشعرية تتضمنه محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1–1971م، ص21.

[2]– ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعر قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1–2008، ص08.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر»[1]، فالشعرية عنده عملية إبداعية لا تتوقف على الشعر فحسب وإنما تتجاوز إلى النثر أيضًا، بحث هي الكشف عن القوانين الأدبية.

**2- علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى:**

**أ- علاقة الشعرية بالأدبية:**

تشترك الشعرية مع الأدبية في الغاية وهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينشر، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه. فالأدبية مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية في أهدافه وفي طرائقه. على الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما، وتميز حدودهما إلاّ أنّ الأدبية تتخلى عن كونها مفهومًا نظريًا مستقلاً لتكوين موضوعًا لعلم الأدب والأخرى لتكون موضوعًا للشعرية نفسها[2].

وفي هذا الصدد يقول "عبد الملك مرتاض": «ولعلّ هذه الشعرية بذلك تقترب في معناها عن معنى الأدبية Littérarité»[3].

فالعلاقة الشعرية بالأدبية عند "عبد الملك مرتاض" هي علاقة تكاملية فكلاهما يشتركان في الغاية ويتسمان بالعلمية.

**ب-علاقة الشعرية باللسانيات:**

شهدت العلوم اللغوية أواخر القرن التاسع عشر تطورا كبيرا نتيجة تطبيق المناهج العلمية أسوة بالعلوم الأخرى، فتنبه "فرديناند دوسوسير" Ferdinand désaussure إلى ذلك التهميش الذي تعانيه اللغة نتيجة اعتبارها مجرد وسيلة لدراسة بقية المعارف، ومن ثم قرر دراسة اللغة في

---

[1]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1-2001، ص31.

[2]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص36.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1-2009، ص19.

ذاتها ولذاتها دراسة علمية، فوضع بذلك أسسا لعلم جديد سمي «باللسانيات» يهتم بكل ماله علاقة باللغة ووظائفها، وهذه هي النقطة التي تلتقي فيها الشعرية باللسانيات ولهذا فقد «ألح سوسير وجاكبسون على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات ذلك لأن مجال دراسة اللساني هو الأشكال اللغوية كتفة، وما دام الشعر نوعًا من اللغة، فلا مناص للساني من الشعر طبقًا لمنهجية اللسانيات»[1]، فيعتبر جاكبسون الشعرية جزءا من اللسانيات التي تدرس كافة أشكال اللغة، وبما أن الشعرية تختفي بشكل من أشكال اللغة وهو الخطاب الأدبي بشكل عام والشعر بشكل خاص فهي فرع من اللسانيات فالشعرية يوصفها في نظر البعض الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية اكتسبت من اللسانية الأسس العلمية في الدراسة.

**ج- علاقة الشعرية بالأسلوبية:**

إن الرابط الأساسي بين الأسلوبية والشعرية هو البحث عن العناصر الجمالية والفنية المميزة للخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب. «وتعرف الأسلوبية بداهة بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[2] فالأسلوب هو المميز لكل خطاب أدبي عن الآخر ومن هنا «فالأسلوبية هي بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون ثانيا»[3]، لكن الذي يهمنا في هذه المسألة هو علاقة الشعرية بالأسلوبية. يذهب عبد السلام المسدي إلى أن «هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب...هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر فهو "البويتقيا" الجديدة والتي تضيق رؤاها حينا فتصلح لها عبارة "الشعرية" وتتسع مجالاً واستيعابا أحيانًا أخرى فيحسن ترجمتها

---

[1]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية ومرجعياتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص26.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت، ص34.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

بمصطلح الإنشائية»[1]فالمسدي يرى أن الشعرية قد نشأت بسبب الأسلوبية وملائمة يمكن أن نعتبر الشعرية فرعا من الأسلوبية، لكن هناك من يعارض هذا الرأي ويقلب النظرية من خلال اعتبار الأسلوبية فرعا من الشعرية، فالغذامي يرى أن «الشاعرية (الشعرية) تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية... ولعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون(السياق) وهذا يفرض الحاجة إلى الشاعرية التي تسعى إلى دراسة (الشفرة) لا لذاته ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم»[2]، تظهر شمولية الشعرية في هذا القول من خلال الجمع بين الاهتمام بالشفرة والسّياق على حد سواء، أي البحث في كل ما يسهم في خلق الجمالية داخل الخطاب الأدبي دون الاقتصار على خصائص اللغة.

**د- علاقة الشعرية بالسيميائية:**

تبحث السيميائية في عمومها في أنظمة العلامات ومن بين هذه الأنظمة النظام اللغوي، أما الشعرية فتدرس الجانب الجمالي في هذا النظام لهذا كانت «الشعرية إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية»[3]، بينما هناك من يحاول الفصل بينهما مع اعتبار علاقات التأثير والتأثر حيث «هناك تأثير متبادل بين الشعرية والسيميائية فقد ساعدت الشعرية السيميائية على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية»[4]

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، ص 25.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4-1998، ص24.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1-2010، ص301.

[4]- المرجع نفسه، ص302.

انطلاقا مما ذكرناه يتبين لنا مدى ارتباط الشعرية بكافة علوم اللغة حتى نستطيع أن تحدد بشكل أفضل العناصر الجمالية التي تخلق العمل الفني، كما أفادت أيضًا من العلوم الأخرى المجاورة لها كعلم لنفس وعلم الاجتماع....

# الفصل الأول: شعرية الوصف في رواية "حنين بالنعناع"

1) مفهوم الوصف.

2) الوصف عند العرب.

3) الوصف عند الغرب.

4) وظائف الوصف .

**أولا: الوصف: Dexription**

يعدّ الوصف من الأساليب الفنية التي أخذت مكانة متميزة في كل الأجناس السردية سواء كانت حكاية أو قصة أو رواية « حيث لا يمكن لأي منهما الاستغناء عن الوصف بل إنّك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة »[1].

**1- مفهوم الوصف:**

**أ- لغة:** جاء في لسان العرب { وصف }: « وصف الشيء له وعليه وصفا، وصفه: حلاه، والهاء عوضًا عن الواو، وقبل الوصف: المصدر، والصفة: الحلية واستوصفه الشيء وسأله أنّ يصفه له»[2].

أمّا النحويون: « فالصفة عندهم هي النعت والنعت هو اسم الفاعل نحو ضارب والمفعول نحو مضروب »[3].

**ب-اصطلاحا:** أمّا التعريف الاصطلاحي للوصف هو: « نشاط فنّي يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو الأسلوب من أساليب القصة يتخذ أشكالا لغوية، كالمفردات والمركب النحوي والمقطع وأيا يكن شكله اللّغوي، فهو يخضع لبنية أساسية »[4].

فالوصف رسم لثلاثة عناصر أساسية: الأشياء، الأشخاص، الأمكنة، وله أشكال لغوية، يأتي في شكل مفردات ومركب نحوي أو مقطع.

ويعرّف كذلك في معجم المصطلحات: « أنّه عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات علم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 250.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر حيدر، راجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد السادس، ( باب الزوار ) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 458.

[3]- المصدر نفسه، ص 458.

[4]- محمد الخبو، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 472.

والحوادث، وهو يتألف من مضمون قيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث»[1].

كما عرّفه "سيزا أحمد قاسم" على أنّه: « أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، ويقدمها للعين فيمكن القول أنّه لون من التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال، ولكن ليست هذه العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللّمس حيث أنّ الرسم يستطيع أن يوحي بالخشونة والنعومة، فإنّ اللغة قادرة على استحياء الأشياء غير مرئية♦»[2].

ومن جهة أخرى اعتبر الوصف: « عنصرًا مهمًا من عناصر السرد بل إنّه قد يكون ضرورة للنص السردي من السرد، على اعتبار أنّه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقة يأتي خاليا من الوصف، فالوصف في عالم السرد حتى إنّه لا ينهض بذاته »[3].

بحيث يعدّ السرد والوصف عنصرين مترابطان لا يمكن الفصل بينهما فقد بلغ الوصف أهمية كبيرة أكثر من السرد ولا يستطيع أن يتبرأ منه كل نص سردي.

ولقد عرّفه "جيرار جنيت Gérard Genette" بأنّه: « كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير – أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداثًا تكون ما يوصف بالتحديد سردًا (narration). هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص

---

[1]– جيرالدالدبرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد البريري، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 368، ط1، 2003م، ص 58.

♦**الأشياء غير مرئية:** الصوت والرائحة.

[2]– سيزا أحمد قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، دك، 1978م، ص 19.

[3]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في العشر العربي، تص: عبد الحليم فرحات، الناشر مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص 134.

وهو ما ندعوه وفي ويومنا هذا وصفا (dexripition)»[1].

لقد ربط "جيرار Jirrar" مفهوم الوصف بالحكي ولقب عملية التشخيص بعنصر الوصف، سواء لأحداث أو شخصيات.

وأثبتت بعض الدراسات أنّ: « الوصف سلطان الرواية العربية والحديثة والمعاصرة وحاضر بآلياته واستراتيجيات بنائه وإضافة إلى أنّه ملمح من أبرز ملامح التجديد وطريقة في التعبير غايتها المحاكاة ويمثل المرئيات واللامرئيات تمثيلاً حسيًا»[2].

فتؤكد هذه الدراسات على ذلك باعتبار النص بنية أولية عميقة متوفرة على بنية داخلية تضم طرق تشكله واشتغاله.

والبعض من ربط مفهوم الوصف بمدى أهميته في النص السردي أو بطريقة أخص الرواية، فالوصف كما قال النقاد محددين قيمة المناخ والمحيط الذي يخلفه داخل الرواية التقليدية على الخصوص « إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية، فإنّ ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم التي تسبح فيه تلك النواة»[3].

رغم تغير مفاهيم الوصف إلاّ أنّها تحمل نفس المعنى سواء كان في الرواية التقليدية أو المعاصر، ففي هذا المفهوم الأخير تساوي المحيط الذي هو سيتوبلازم مع الوصف.

وفي مواضع أخرى يختلف مفهوم الوصف حسب الرواية، فإذا كان « الوصف في الرواية الذي يتحرك فيه الأبطال، فإنّ الوصف في الروايات الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يميل إلى

---

[1]– حميد حميداني، بنية النص السردي منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، الحمراء، ط1، 1991م، ص 78.

[2]– نقلا عن: مديحة سابق، فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "سعيد بوطاجين"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص سرديات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012، ص 21.

[3]– حميد حمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 81.

الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثا عن هندسة حقيقة للمكان فروايات "روب آلان غرييه" Roop Alingree وتبدو وكأنها تقدم الملفوظ الحكائي بواسطة إشكالية هندسية»[1].

الرواية الواقعية عبارة عن وصف عموما فقد جمع الشخصيات ثم تغير الوضع في الرواية الجديدة، نجد الوصف للمكان قد تحول مفهومه إلى الرسم الدقيق لذلك المكان بكل تفاصيله مما يزيد في جمالية النص، وكذلك ظهر اختلاف في الوصف فهناك من يعتبره تحديد الأمكنة، وآخر رسم لصور شخصيات، وهناك من يجمعها.

**2- الوصف عند العرب:**

قدم البلاغيون القدامى تعريفا للوصف فقالوا: « إنّ الوصف صورة يتعرف عليها في البلاغة التقليدية بكل سرعة ويسر إنّها تجمع عمومًا ضروبًا من الوصف المتعلّق بملامح الأشخاص وأخلاقهم أو بوصف الأماكن، ومن هذا المنطلق صنف الوصف عند أهل البلاغة التقليدية تصنيفا غرضيا أي حسب مداره أو موضوعه فكان فروعا عديدة منها: وصف الأماكن الطبيعية ووصف الشخصية مظهرها الخارجي Protrait أو وصفها في طباعها وأخلاقها أو وصف مشاهد على الحركة أو وصف كائنات خيالة»[2].

فقد كان الوصف عنصرًا متميزًا عند البلاغيين لأنّه اهتم بالشخصية وأخلاقها وتصرفاتها، وكذلك في وصف الأمكنة.

ونجد تعريفًا آخر للوصف هو: « أنّه ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثروصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في

---

[1]- حميد الحمداني، بنية النص من منظور النقد الأدبي، ص 81.

[2]- نقلا عن: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للشعر، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000م، ص 163.

شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته»[1].

في هذا التعريف كانوا يركزون على الأشياء المركبة والمعاني.

ويظهر الوصف عند العرب خاصة في أشعارهم إذ يعتبرون شعرهم: « وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وما صاحب ذلك من إلحاح على أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته عيناها ومرت به تجاربها»[2].

إنّ العرب كانوا قديما يتفاخرون ببطولاتهم وحروبهم وانتصاراتهم بحيث وصفوها وصفا دقيقا.

وكذلك هناك الشعراء القدامى من الوصف: « والديار والآثار وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق وصف الرياض والرواد، ومن وصف الغلمان والأعيار، الخيل والأسلحة ومن وصف الفيافي إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر»[3].

قدم الشاعر العربي القديم وصفا مميزا ودقيقا للتفاصيل الصغيرة وحتى الكبيرة، فوصف الرعود والبروق، الديار والآثار أحيانا في البكاء على الأطلال، ووصف فيها أيضا الأشياء والأشخاص والأمكنة بعملية ذكية ودقيقة بحيث وقف على أدق التفاصيل.

الوصف عند العرب شهد مكانة رئيسية سواء في الشعر قديما أو في الرواية قديما، ففي الشعر الجاهلي وصفوا الجمل والنوق ووصفوا المرأة وتغزلوا بها، أما حديثًا انتقل الوصف إلى فن

---

[1]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العالمية، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، دط، 1907م، ص 130.

[2]– سيزا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 80.

[3]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص 16.

الرواية وأصبح ركن رئيسي فيها.

**3- الوصف عند الغرب:**

صادف ظهور الوصف بظهوره عن الوصف وخاصة في الأدب الملحمي وقد كان يؤدي وظيفة جمالية بحتة عند كتاب المدرسة الواقعية، وعليه فإنّ الوصف عندهم: « في بعض المعاجم الفرنسية استحضار شخص ما أو شيء ما، كتابيا أو شفويا والوصف يضاد التعريف فهو يكون للمفاهيم والأفكار وذلك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة»[1].

وعليه فإنّ الوصف عند الغربيين مثلما هو لدى العرب أيضًا لا يكون قائم الذات، منعزلا، مستقلاً متمكنا بنفسه متبوئا بمكانته في الكلام وحده، لا يستطيع أن يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأساليب جميعا ولكنه، قائم بفضل علاقته مع شيء آخر[2].

وعليه فإنّ هذا الحديث يرسخ فكرة أنّ الوصف تقنية هامّة في النص السردي، بحيث أنّ هاته التقنية لا تكتسب مكانتها إلاّ بفضل العناصر التي قبلها وبعدها.

وقد عرّفه "بلزاك": « الذي يقوم على الاستقصاء والذي يترك تفصيلا في مشهد ما إلاّ ذكره واشترط بلزاك هنا الدقة في الوصف لما ذكر تفصيلا وبالنسبة "لستاندال" فهو انتقاء تاركا مجالا للإيحاء»[3].

معنى هذا أنّ الروائي ينتقي بعض الصفات التي يمكن أن يتخيلها القارئ وهذا ما يزيد النص تشويقا، وعليه يقول "زولا" في كتابه: « وأخيرًا يصل عصرنا مع الإسرافات الوصفية الرومنطقية، ردة فعل اللون العنيفة تلك، أمّا الاستخدام العلمي للوصف، ودوره المحدد في الرواية المعاصرة، فلم يشرع بالانتظام إلاّ مع بلزاك وفلوبير والآخرين غونكور وغيرهم يقول: أنني كنت أقول أحيانا إنني

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، دط، 1998م، الكويت، ص 247.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 248.

[3]- محمد عزام، فضاء النص الروائي، الحوار اللاذقية، ط1، 1996م، سورية، ص 116.

لا أحب كثيرا الموهبة الوصفية الخارقة لتيوفيلغوتير ذلك أنّني لا أعثر لديه على وصف من أجل الوصف دون أقل اكتراث بالإنسانية»[1].

ويرى زولا أنّ الرواية المعاصرة لم تشهد الانضباط إلاّ مع "بلزاك" و"فولبير" والأخوين "غونكور" ويعترف أنّ كان منتقدًا شديدا لطريقة وصف غوتير.

لنتجه قليلا إلى "زولا" و"فلوبير" الذي « يلجأ في وصفه إلى مراجع وكتب في علم النبات والتاريخ ليصف حديقة قرطاجة في روايته "سالامبو"، وعند "زولا" مثلا استخدام كل مصطلحات الفنية والعلمية بحيث وصف القاطرة في ( الوحش البشري )، وفي وصفهم المدن والأحياء والبيوت والعزف والأثاث والطعام والشراب، فهم يعكسون القيم الاجتماعية التي يريدون التدليل عليها»[2].

ويرى "زولا" Zola أنّ "تيوفيل" Tyuvil ظل « مصورا وليس لديه شيء آخر إلاّ الكلمات مثلما أنّ الرسام ليس لديه غير الألوان وذلك ما يقحم في أعماله نوعا من الصمت الجنائزي إذ ليس هناك سوى الأشياء لا صوت ولا خلجة إنسانية تنهض من تلك الأرض الميتة ليس بمقدوري قراءة مائة صفحة من غويتر دفعة واحدة ، لأنّه لا يثيرني ولا يعلمني ما إن أكون استعذبت موهبته اللغوية الفذّة وإجراءاته وبراءته الوصفية، حتى لا يعود علي إلاّ غلق الكتاب»[3].

نفهم من هذا أنّ "زولا" قد انتقد طريقة "تبوفيل" في الوصف إلاّ أنّ هذه المقولة تبرز أنّ هذا العنصر كان بين أحضان أغلب الكتاب الغرب حتى ولو تغيرت طرقه وأساليبه.

فإذ تطرقنا إلى تعريف الوصف فإنّنا نجده عنصرًا هامًا من عناصر السرد ويكون ضروريا للنص السردي بحد ذاته، وبدليل أنّه لا يمكن أن يكون عمل إبداعي خاليا من الوصف.

---

[1]– إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى ( مقالات نقدية )، تر: حسين عجة، مراجعة كاظم جهاد، هيئة أبوظبي للسياحة، ط1، 2014م، ص 49.

[2]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 116.

[3]– إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى، ص 50.

وهذا ما أكده "جيرار جينت" عن الوصف: « كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير أصافًا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما بوصف بالتحديد سردًا، هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو الأشخاص وهو ما نعدوه في يومنا هذا وصفا ( Dexription )»[1].

من هذا المفهوم نجد أنّ السرد متكامل مع الوصف، فهو لا يستطيع أن يؤسس ذاته دون وصف، ولا يستغني عنه أبدًا.

كذلك الأخوين "غونكورGonkor": « لا يبغيان دائما ملتزمين بالصرامة العلمية لدراسة الأوساط تلك الصرامة غير المتمثلة إلاّ للمعرفة الكاملة للشخوص، إنّهما يتركان نفسيهما يؤخذان بلذة الوصف»[2].

بحيث تبدو عملية الأخوين "غونكورGonkor" واضحة وبارزة جدًا في اختراق القواعد والأساليب من أجل الإبداع في الوصف.

أمّا "فلوبيرGoustave Floubére": « لا يعرف الشخصية الروائية وإنّما يكتفي غالبا بتحديدها فهو لا يقدم إلاّ الملمح البارز والخط العريض والخصوصية»[3].

بركز "فلوبير غوستاف" على الاعتدال والوسطية، فهو لا يبالغ في الوصف من جهة، ومن جهة أخرى لا يكون فقيرًا.

الوصف بصفة عامّة: هو ركيزة أساسية من أركان النص السردي، فهناك من أعطاه قيمة متميزة، أمّا ظهوره عند العرب قديما كان في الشعر، تمثلوا في وصف الطبيعة، والتغزل بالمرأة،

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، تصحيح: عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية، دط، 2006م، ص 134.

[2]– إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى، ص 51.

[3]– المرجع نفسه، ص 51.

والوقوف على الأطلال، أمّا عند الغرب ظهر مع الملاحم وامتد هذا العنصر في النصوص الحديثة، وكان عند العرب أو الغرب.

**4- وظائف الوصف:**

تتحدّد وظائف في الوصف في وظيفتين أساسيتين هما:

أ- **الوظيفية الجمالية:** حيث يكون الوصف في هذه الوظيفة خالصًا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلاّ في الفنون القصصية القديمة ثم في الرواية الجديدة[1].

**ب- الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية:** ويكون الوصف فيها له وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

وعليه يرى "جان ريكاردو" أنّ للوصف أربعة أشكال تتضمن الدلالتين السابقتين[2]:

- أن يكون المعنى محدّدا للوصف الذي يأتي بعده، وهذا يعتبر من اضعف أشكال الوصف.
- أن يأتي الوصف سابقًا لمعنى من المعاني يكون ضروريًا في سياق الحكم، ويعتبره "ريكاردو" إرهاصا للمعنى، وهو بذلك لا يعتبر إلاّ مرحلة نحو المعنى.
- أن يكون الوصف نفسه دالاً على المعنى في ذاته دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده، ولكن بعد ذلك يظل خاضعًا للتخطيط العام للسرد الحكائي[3].
- أن يكون الوصف خلاقا تكون الرواية قائمة في أكثر مقطعها على الوصف الخالص، وقد سُمِيَ خلافا لأنّه يشير بالمعنى وحده، وقد دافع الوصف أنصار كثيرون من بينهم "ألان روبير".

---

[1]- ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد أيقنت "ربيعة جلطي" في هذه الرواية، حيث غدت مثل المصوّر الحاذق الذي يلتقط أدق التفاصيل التي تبرز خلفيات مختلفة.

ومن أمثلة الوصف نجد وصف النساء وهن يرتدين الحايك وقدمتهم الساردة بقولها: « فتبدوا مقل قطعة شمس هاربة، أو شهاب من الضوء أو سبيكة ذهب أو فضة، أو كأنّ تلك الطريق التي تتخللها نساء معيكات ليست في الحقيقة سوى مرآة تعكس على صفحة الأرض وجه السماء صافية تأثثها غيمات جميلات يتحركن بشموخ ودلال وسط الزرقة ... وعلى الرغم مما تبدو ومن تشابه في طريقه لف النساء للحايك إلاّ أنّ لكل واحدة فتياتها في ارتدائه»[1]، يعكس هذا الوصف صورة المرأة الجزائرية المتمسكة بعادتها وتقاليدها ويظهر هذا من خلال ارتدائها للحايك وهذا ما يبرز مدى تمسكها بتراثها.

ومن أمثلة الوصف أيضا نجد وصف أم ابتسام صديقة حنة في الجامعة، وبقدمها الساردة بقولها: « لم تعد أم إبتسام حيوية وضاحكة مثل عادتها، لم يعد وجهها الأبيض المشوب بالحمرة يشرئب مبتسما نحو ضيوفها مرحبة بمن يزورها من عائلات المعارف والأصدقاء... لم يعد جسدها المائل إلى السمنة المستدير كثير الحركة تستدعي تعليقات مرحة من أحد تبدو شاردة الذهن وعيناها على قنوات أخبار تظل مفتوحة ليل نهار على مذيعات حسناوات متمكيجات متأنقات... يقرأن أخبار الموت والدمار»[2]، يرسم لنا هذا الوصف صوت الموت في الحياة وصورة الألم على تفاصيل وجه وجسد أم ابتسام ليقدم لنا صورة نابضة بالأسى، صورة مسحت منها كل تفاصيل الحياة.

وتنتقل بنا الساردة على وصف لالة زهرة وهي أم إبراهيم وقد قدمتها الساردة بقولها: « بعد

---

[1]– ربيعة جلطي، رواية حنين بالنعناع، منشورات ضفاف، الجزائر، ط1، 2015م، ص 125.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

فترة تصب لالة زهرة الصحراوية شايها الذهبي السحري الوهاج في كؤوسها الصغيرة المذهبة، وترفع ذراعها عاليا وهي تصب الشاي، لا تملأ الكؤوس أبدا حتى التمام، وذلك شرك المكان لفقاعات الشاي الذهبية والفضية تزين رؤوسها مثل التيجان ولكي تنتشر رائحته العطرة المنعشة الشارة في المكان»[1]، أرادت الساردة من خلال هذا المثال أن يعطي لنا نبذة عن عادات وتقاليد المرأة الصحراوية ومن خلال هذا المثال بين لنا كيف أنّ التفاصيل الصغيرة تصور عادات وثقافة المرأة الصحراوية في أبسط معانيها.

ثم تنتقل بنا الساردة إلى وصف إبراهيم الذي إلتقت به الضاوية على متن الطائرة ليترك فيها شعور لم تكن لتفهمه هو مزيج بين الحب والإعجاب وقد قدمته الساردة على لسان حنة قائلة: « إبراهيم الوسيم الأنيق بخاتمه وعينيه يفضح ذكائه... إنّه هنا أقرب إلى نفسي ونفسي يروي لي عن أمه »[2]، يتضح لنا من خلال هذا الوصف الذي ورد على لسان حنا التأثير الذي تركه إبراهيم فيها حيث لمست فيه الطبيعة والذكاء ورأت فيه الوسامة والأناقة وهذا ما جعلها يترك في نفسها أثرًا فهو لم يكن مثل أي شخص.

وبعدها تنتقل بنا الساردة إلى وصف المكان هو مكان كان من نسج الخيال بهدف إلى الإبحار في عالم مثالي والتخلص من ربقة الزمان والمكان حيث تقول: « تدعونا السيدة مايا كارسافا إلى إيقاظ مخيلتنا ... أنّ تقتنع بأنّها ملكة من ملكات آسيا القديمة ثم تنسكب جميعا في الأشجار المحيطة بمجلس الملكة على ضفة نهر، غزيرة مياهه، وضاجة أصوات عصافيره أن تتخيل أنّ السماء صافية، وأنّ الشمس تغيب حق تنزل في درجها السري، فتترك وراء وراءها ظلا مزيجًا من اللون القرمزي والبرتقالي والذهبي »[3].

---

[1]– الرواية، ص 144.

[2]– المصدر نفسه، ص 137.

[3]– المصدر نفسه، ص 29.

وينتقل بنا الروائي على وصف أن الخير وهي سيدة قوية حكيمة، التقت مع الضاوية في مطار دمشق، تقاسمها نفس كرسي الانتظار وهي من أصدقاء الضاوية المقربين وقد قدمتها السادرة بقولها: « تحل أمّ الخير شبشبها الخفيف الذي أذكره جيدا فقد رأيتها تنتعله سابقا، ربما في رحلة دمشق تدفعه أصابع قدميها بخفة على أرضية المطار الصقلية اللامعة، تميل بجذعها كاملاً نحو الخلف، وبطنها نحو الأمام، رافعة رأسها بحيث تنظر إلى كل شيء من فوق تلتفت يمينا وشمالاً وتومئ لمعارفها في المطار بابتسامة غامضة، أحيانا بانكماشه فقط من طرف شفتها السفلي، أمّا أحيانا أخرى فبتحية كاملة ولكنها سريعة خاطفة»[1].

أرادت الساردة من خلال هذا الوصف أن تصوّر لنا أمّ الخير بأنّها شخصية قوية فهي شخصية بسيطة لا تتصاع للظروف ويظهر هذا من خلال سفرها إلى باريس بالشبشب، حيث تمشي شامخة رافعة الرأس وبابتسامتها الغامضة التي تبدي شخصيتها.

وتنتقل الروائية إلى وصف "مايا" وهي معلمة الرقص الألمانية التي تدرب "حنا" حيث تقول الساردة: « بلباس الرقص تقف مايا كارسافا أمامنا على خشبة القاعدة التي تشبه مسرحا نصف مضاء، فستانها يلف تقاسيم جسدها الذي ظل متماسكًا مليئا بالحياة رغم سنها المتقدم، فستان بلون المشمش يصل حتى كعبيها تبدو السيدة مايا وكأنّها فراشة مشتعلة تلتهمها النيران في الجو وهي تلاحق الشهب»[2]، يبدو جليا من خلال هذا الوصف أنّ "مايا" كالفراشة تنط هنا وهنا رغم كبر سنها مما يعني أنّ كبر السن لم يكن يوما عائقا يحول دون تحقيق المرء لأحلامه فهي كالنار المشتعلة تحرق تجاعيد السنين لتبدو أكثر أنوثة وأكثر قابلية للحياة لتكسر كل الطابوهات التي يضعها المرء لنفسه فيجعل من السن، والظروف حاجزًا يحول دون الوصول إلى أحلامه.

---

[1]– الرواية، ص 119.

[2]– المصدر نفسه، ص 27، 28.

من أمثلة الوصف نجد وصغ "حنة نوحة" وهي من الشخصيات المحورية في الرواية، كانت تعيش في الجزائر وعند وفاة جدتها عاشت متنقلة من مكان إلى آخر لتستقر في ألمانيا وتدخل في مدرسة للرقص، وقد قدمتها الساردة بقولها: « تبدو لي وكأنّ الضوء يشتد من حولها مثل هالة عظيمة ساحرة آسرة تلفها بالوقار... الضوء المنعكس على أثوابها البيضاء وعصابتها الأمازيغية الضارب لونها على نحو الحمرة، تلف جبهتها تاركة شعرها المحنى يطل من فوق صدغيها تحت جبهتها، عيناها وكأنّها سريان من النمور الطليقة»[1].

يتضح لنا من خلال هذا الوصف أنّ الساردة تقدم لنا حنة وكأنّها لوحة فنية وفي تشبيهه لها بالهالة دلالة على أنّها النور أو الوهج الذي ينير الدرب للغير كما أنّ عصابتها الأمازيغية تدل على مدى تمسكها بتراثها القبائلي ووصفه لعينها بالنمور الطليقة التي تنقض على فريستها فتسقطها صرعى وكأنّ في عيناها سحرا يقتل حبا كل من نظر إليها.

ومن أمثلة الوصف كذلك نذكر وصف المكان حيث تصف لنا الساردة بعض الأماكن التي شاهدتها على متن الطائرة المتوجهة إلى باريس حيث تقول: « الكرة تدور تحت نظري ... كم تبدو عليها السكينة ... بحار ضاحكة تحتضن أسماكا وحيتانا وحوريات سعيدات، أنهار تتلوى فوقها لاهية، تجري بمرح نحو مرقصها الأبدي، غابات خضراء بعصافيرها ووحوشها وأشجارها العتيقة»[2]، من خلال هذا المثال نلاحظ أنّ شعور "حنة نوحة" تغير من سابقه أي قبل سفرها فبعدها عن وطنها أحسها بالارتياح والطمأنينة بسبب الحروب التي دمرتها حيث كانت ترى في كل الأشياء سلبيات وعندما ابتعدت عن الوطن تغيرت تلك النظرة السلبية إلى الأشياء والمناظر فأصبحت ترى جمال البحر والبشر والغابات وتتغنى بها.

---

[1]– الرواية، ص18.

[2]– المصدر نفسه، ص 131.

خلال هذا المثال أنّ السيدة "مايا كارسافا" أن تطلق أن تخلق عالم في أذهان طلبتها فتخلق عالما مثاليا يسوده الهدوء والسكينة عالما تغيب فيه كل تناقضات الحياة التخيل بهدف التخيل فحسب وإنّما لتوصل فكرة أنّ حياتنا هي صنع أيدينا وكذلك هي السعادة نحن من نخلقها لأنّها لا تنتظر أحد.

يتضح من خلال الوصف أنّه على الرغم من بساطة هذه المنزل وصغره إلاّ أنّه بكل تلك التفاصيل الصغيرة والبسيطة يعطي جوا من الألفة والراحة والسكينة، وإنّ إعطاء هذه التفاصيل صبغة البساطة توحي بأنّ الفخامة لا تعني بالضرورة الراحة لأنّ البساطة مفتاح الأناقة.

ومن أمثلة وصف المكان أيضا نجد السارة تصف على لسان حنة منزل صديقتها نزهة حيث تقول: « هي شقة صغيرة بغرفة واحدة وصالون ومطبخ وحمام لها نافذة كبيرة وحيدة، وشرفة واسعة، أجمل ما في الشقة شرفتها التي تطل على وسط باريس، ويمكن رؤية برج إيفل من جهة الجانبية وأضواء اللاعبة التي تنبعث منه ليلا، في الشرفة فص نبتة مهملة خلتها تنظر إلىّ وداعبت أورقاه بأصابعي قليلا ... في الشقة أريكة رمادية بثلاثة مقاعد يمكن أن تفتح لتصبح سريرا أيضا، وطاولة أنيقة رمادية يتدرج أعمق قليلا يطغى على الشقة إحساس بالألفة»[1].

ومن أمثلة المكان أيضا نجد وصف وهران حيث قدمتها الساردة بقولها: « وهران مدينتي البحرية الفاتنة مرتع طفولتي وصباي، مدينة الغرباء، أبضا بحرها وأبوابها البرية طريق الآخرين إليها معشوقة كثر من الفنانين في أركان الأرض من شعراء ورسامين ومغنين وفنانين ورحالة»[2].

يبدو جليا من خلال هذا المثال مدى تعلّق الساردة بوهران وحبها لها، حيث وصفتها بالفاتنة

---

[1]– الرواية، ص 209.

[2]– المصدر نفسه، ص 33.

وبأنّها ملجأ الغرباء وكأنّ كل عابر سبيل وغريب لا يجد نفسه إلاّ في وهران لذلك وصفتها بأنّها معشوقة الجميع.

# الفصل الثاني: شعرية الحوار في رواية

# "حنين بالنعناع"

1) مدخل إلى تحديد مفهوم الروائي

2) شعرية الحوار الخارجي

3) شعرية الحوار الداخلي

**1- مدخل إلى تحديد مفهوم الحوار الروائي ووظائفه:**

**أ- تعريف الحوار:**

**لغة:** «الجواب، قيل المحاورة، المجاوبة والتجاوب»[1].

**اصطلاحًا:** «هو حديث بين شخصين أو اثنين[2] وتقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص»[3].ولكي يحقق الحوار أهميته في الرواية لابد من أن تتوفر فيه صفتان هما:

- أن يندمج في صلب الرواية لكيلا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها وتطفّل على شخصياتها.
- أن يكون سلسًا رشيقًا مناسبًا لنوع الشخصية والموقف فصلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية[4].

يعتمد الحوار على اختيار واعٍ للمفردات والأفكار بفقرات قصيرة وموجزة ومحكمة وإذا توافرت الشروط الفنية في الحوار الروائي يصبح وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء إذ يسعى للتعبير عن الأفكار عندما يصبح الحوار كالحركة جوابًا على الصورة المصممة نحو الغير وعليه تتحدد وظائف الحوار في المسائل الآتية[5]:

- رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حصورًا.
- تطوير الأحداث وتعميقها.

---

[1]- ناصر الحائي، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات دار المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1968، ص53.

[2]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979م، ص100.

[3]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979م، ص119.

[4]- صبري مسلم جمادي، صورة البطل في الرواية العراقية الحديثة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م، ص328.

[5]- حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط2، عمان، 1994م، ص95.

- المساعدة في تصوير مواقف معينة من الرواية.
- التخفيف من رتابة السرد.
- كشف مغزى الرواية، الإبانة على غرضها.
- إضافة الواقعية على الرواية.

ويمكن تلخيص وظائف الحوار بما حدده "مورجان" بثلاث هي[1]:

- تطوير أحداث الرواية.
- تطوير الشخصية في الرواية.
- تقديم الجو أو الحالة في الرواية.

كما يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفها إطارًا للحدث والشخصية [2]، ويعمل على تسخين الحدث في العمل الروائي وتقديمه، ومن ثمّ دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة وحلّها[3].

**2- شعرية الحوار الخارجي:**

هو الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه الشخصيات (شخصين أو أكثر) بطريقة مباشرة إذ إنّ التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه[4] وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعدّ

---

[1]- تشارلس مورجان، الكتاب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، 1977م، ص268.

[2]- طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، دار الزين للطباعة، المنيرة، 1975م، ص15.

[3]- عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1988م، ص186.

[4]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 1999، ص21.

الحوار عاملاً أساسيًا في دفع العناصر السردية إلى الأمام إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطيًا تماسكًا ومرونة واستمرارية[1].

**أ- الحوار المركب (الوصفي/التحليلي):**

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل[2]، ومن أمثلة الحوار في الرواية (حنين بالنعناع).

ما دار بين ابتسام (صديقة الضاوية) وأمها:

«حينما قالت الأم لإبتسام: اسمعيني منيح يا ابتسام يا بنتي ...

وعندما لاذّت ابتسام: يا أمّي ما في خيار لنا إلاّ إنك تروحي ...!

الأم: يروح ... بروح لوين يا أمي ...

ابتسام: لباريس ... الأم: لباريس؟!

ابتسام: أيه ... لباريس شو؟!»[3].

يقوم الحوار هنا على التحليل أكثر من الوصف فكل متحاور متمسك بوجهة نظره تجاه رأيه حول الذهاب إلى باريس ولكل واحد منهما وجهة نظر تخدم موقفه من الذهاب إلى باريس، قد يكون موقف ابتسام أو حجتها هو الهرب من الحرب التي تحدث في سوريا وكانت بهذا حجتها هاجسًا يدق في قلبها وتتصادى أجراسه الحزينة عندما التقت ابتسام بصديقتها من الجزائر الضاوية.

من أمثلة هذا الحوار أيضًا ما كان بين الضاوية وأم الخير.

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- الرواية، ص53.

«قالت الضاوية: أليس من الأفضل أن نركب المترو أو الإغأإغ ؟ إنه أرخص وممتع للنظر.

أم الخير: أيا الضاوية واش من مترو راه معمر بالكوحل والعرب وبعدما اقتنعت بكلامي.

قالت الضاوية: هذا كلام عنصري يا أم الخير غير مقبول هنا أو يعاقب عليه قانون هذا البلد.

ردّت أم الخير: واش من عنصرية يا الضاوية أنت ما شفتي والو...

أنتوما المتعلمين زعمة تغمضو عيونكم على الي يتشاف»[1].

يقوم هذا الحوار على الوصف والتحليل فلكل متحاور وجهة نظر أيضًا حول موضوع العنصرية، الذي أضحى موضوعًا حساسًا. وحتى على وسيلة النقل التي سيستقلانها (الميترو أو الإغأإغ).

وهناك أمثلة كثيرة للحوار التحليلي الوصفي ونجد أيضًا: ما كلن بين أم الخير والضاوية عند مواصلتها الحديث عندما أشارت أم الخير على رجل ذا بشرة سوداء يعانق امرأة شقراء في شارع باريسي.

«أم الخير: شوفي هاذوك لهيه. آ الضاوية!!...

الضاوية: ما الغريب في ذلك يا أم الخير.

أم الخير: يا حسراااه!

حاولت الضاوية إقناع أم الخير بالأسباب لكن ردت أم الخير.

أم الخير: لا لا لا أنا نقولك. اللي رد باري paris وفرانسا قاع في هذه الحالة هي المرا الفرنساوية، واش حاسبة الكتب لي تقروها أنتوما. كيما الواقع؟ باري انتاع الفنانين والكتاب والخيال

[1]– الرواية، ص155.

والحلاية كانت بكري...بَحْ...بَحْ!!...»[1].

وتطلق أم الخير ضحكة وتواصل تحليلها ووصفها الدقيق بالحوار المتواصل بينها وبين الضاوية:

«أم الخير: يا الضاوية يا بنتي والله العظيم وما تسالي لي حلف... لم تبق امرأة فرنسية في فرنسا لتجر إلى فراشها مهاجرا من إفريقيا أو من العرب.

الضاوية: الله يحسن عون الغور مساكن شحال يصبرو ... شوفي قاع راهم هنا ...

أم الخير: يا الضاوية أنا نقولك ... الجنس الأشقر هنا اح يزول».[2]

«الضاوية: القهوة هي اللي تغلب؟ القهوة تغلب الحليب»[3].

هذا الحوار التحليلي الذي دار بين الضاوية وأم الخير، موقف أم الخير من الأفارقة (ذو البشرة السمراء) الذين اجتاحوا الشوارع الباريسية. من هنا نلاحظ أنّ أم الخير لديها نزعة التمييز العنصري، فهي مع الجنس الأبيض (الأوروبي).

والضاوية كلما تقدم حجة تجد أم الخير لها بالمرصاد ليس لشخص الضاوية وإنما مما لاحظت تغيره في الشوارع الباريسية وزادها الأمر سوءا عندما تجد إفريقيًا يمشي مع امرأة شقراء وأيضًا كان موقف الضاوية وردة فعلها أمام أم الخير بتحفظ وهذا للتربية التي كانت تتمتع بها الضاوية من أصول جزائرية لأن أم الخير أكبر منها سنًا.

**ب-الحوار الترميزي:**

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدًا عن التقريرية والمباشرة والطروحات الزائدة،

---

[1]- الرواية، ص156.

[2]- المصدر نفسه، ص157.

[3]- المصدر نفسه، ص158.

فالترميز هو توظيف الرمز في نسخ الرواية وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النّص[1]، ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما[2]:

- مستوى (اللفظة، التركيب): من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاته الإيحائية والتعبيرية، فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص.

- مستوى (الموقف، الحدث): من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز للحوار.

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى الفظة ما كان... بين أم الخير والضاوية من حديث:

«أم الخير: شوفي يا الضاوية أنا نقولك ... الجنس الأشقر هنا رح يزول تحرك أصبعها بشكل دائري وهي تحاول أن توضح صورة مزج الحليب مع القهوة.

أم الخير: القهوة هي التي تغلب؟ القهوة تغلب الحليب»[3].

يقدّم الحوار بين أم الخير والضاوية ترميزًا على مستوى اللفظة فيما يتعلق بأن الأفارقة تغلبوا (في عددهم) على البيض أو البارسيين. وأعطت أم الخير ترميزا لفظيًا بين لفظتين متطابقتين: القهوة (الأفارقة) والحليب (البارسيين) من خلال هذا الحوار نجد أن أم الخير لديها عقدة من الأفارقة مما جعلها تتهجم عليهم بهذه الطريقة وبحوارات مختلفة

ومن أمثلة الحوار الترميزي ما كان بين الضاوية والمرافقة في جهرة المجنحين[4]:

«الضاوية: أليس ذلك الواقف هناك ليوناردو دافينشي!؟

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقته السردية، ص31.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

[3]- الرواية، ص157-158.

[4]- المصدر نفسه، ص178.

المرافقة: هو بالذات يا الضاوية بلحمه ودمه وموسطاشه ولحيته»[1].

يظهر من خلال هذا الحوار ترميزٌ على مستوى التركيب ويأتي على لسان المرافقة عندما قالت للضاوية بلحمه ودمه وموسطاشه ولحيته هي بهذا تركب شخصية ليوناردو دافنشي.

والترميز هو ظلالة على مسألة مهمة أو شخصية مهمة والترميز هنا هو تركيب شخصية بصفات ضالة (موافقة لحدٍّ ما) لتركيب شخصية أو رمز.

**ج- الحوار المّجرد:**

هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معيّن داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حدٍّ كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدّدة لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليس فيها رؤية خاصة[2].

ومن أمثلة الحوار المجرد ما جرى بين مضيفة الطائرة والضاوية وإبراهيم:

«المضيفة: شاي أم قهوة مدام؟

الضاوية: شاي من فضلك.

المضيفة: شاي أم قهوة موسيو؟

إبراهيم: قهوة من فضلك»[3].

يمثل هذا الحوار واقعًا في الحياة اليومية لمضيفة الطائرة يتعلق الأمر بطلب المضيفة وعرضها لاختيار شيء لشربه في الطائرة أثناء الرحلة.

---

[1]- الرواية، ص 178.

[2]- عماد الدين خليل، الإعصار والمئذنة، رواية إسلامية معاصرة، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1985م، ص19.

[3]- الرواية، ص146.

حيث إنّ هذا الحوار مجرّد من الوصف والتحليل وكذا الترميز، لأنه مشهد من الحياة اليومية للمضيفة وكذا المسافرين على متن الطائرة.

### 3- شعرية الحوار الداخلي (الفردي/الأحادي):

يتحول الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبّر عن الحياة الباطنية للشخصية [1]، إذ توظّفه للتعبير عمّا تحسّ به وعمّا تريد قوله إزاء موقف معيّن، إذ يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للرواية وما يميّزه أنّه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنّه غير طليق ولكنّه تلقائي بالنسبة للقارئ[2].

**المونولوج:** هو كلام غير مسموع وغير ملفوظ، تعبّر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عنها بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللّغة لكي توحي للقارئ بأن هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الذهن[3].

وعلى ذلك فالمونولوج هو «ذلك التكتيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلّم على نحو كلّي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على النحو المقصود»[4].

---

[1]- سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970م، ص39.

[2]- ليون سر مليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، تر: عمر الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3 لسنة 1982، ص85-86.

[3]- ليون أيرل، القصة السايكولوجية، تر: محمد سمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959، ص117.

[4]- روبرت همفري، تيار الوعي الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975م، ص44.

ويقسم روبرت همفري المونولوج على نمطين[1]:

أ- **المباشر:** الذي يمثل عدم تدخل المؤلف وعدم افتراض أنّ هناك سامعًا بل موجود بإشارته.

**ب-غير المباشر:** الذي تقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم به، وتقدم بأداء واعٍ من شخصية.

ويقسّم "نجيب العوفي" المونولوج إلى ثلاث أنماط هي[2]:

- **المونولوج الواعي:** (أو الذاكرة الإرادية) الذي يشكّل تداعيات تظلّ مشدودة إلى الشعور ومحكمة بالوعي، ويتخذ ثلاث مظاهر هي: التذكر، النجوى، والتّخيّل.

- **المونولوج اللاواعي:** (أو الذاكرة اللاإرادية) الذي يشكّل التدفّق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضوابط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية ومن مظاهر الحلم الضريح وهذيان الذاكرة أو تداعيها الحر.

- **المونولوج الإنشائي:** (أو فقدان الذاكرة) هو الصراع المتجدّد مع الهو (الحاضر) والمخزون النفسي الملغوم بالعقد والمكبوتات (الماضي) والتطلّع نحو التّحرر والخلاص من المستقبل.

يمثل المونولوج الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرّج منطقي لإنشائية فيه، وهو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتبرها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام[3].

فالمونولوج يتعلق بالترابط المنطقي إذ إن مبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يقترض

---

[1]- روبرت همفري، تيار الوعي الرواية الحديثة،، ص44-45.

[2]- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987م، ص 541، 549، 554.

[3]- ليون ايرل، القصة السايكولوجية، تر: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959م، ص124.

مسبقًا مبدأ السينية تمامًا كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة[1]، فلا يعتمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وإنّما يتغلغل في داخلها محاولة منه الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[2].

ومما سبق فالمونولوج أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلا عن الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية، كما أنه دليل على وئام الشخصية وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى إلى عرض همومها وأمانتها وتصوراتها عن الحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

ومن أمثلة المونولوج ما بدر من الضاوية وأم الخير:

« كنت أتظاهر بارتشاف الشاي بالنعناع في هدوء ملغوم. كانت تعمل في داخلي مشاعر عديدة متناقضة كدت أن أقهقه .. أن أبكي أو أن أضحك لست أدري أمِنْ المفاجأة أم من المرارة. ولكنني تماسكت وانشغلت بإعادة ملء الكأسين من الزجاج المذهب بالشاي الأخضر المعطر بقبضة النعناع التي أحضرتها أم الخير»[3].

وأيضا: « أممم الآتاي جا هايل زاد النعناع فيه النص ... واش رايك يا الضاوية ؟!!»[4].

في هذا المونولوج تعبر الضاوية عن خجلها أو رفضها لفكرة الزواج أو تقدم تلك العائلة لخطبتها ـ اقتراح أم الخير ـ مما جعلها تتظاهر أنها عادية وطبيعية لما سمعت الفكرة من أم الخير وهذا إنّما يدل على شخصية الضاوية القوية التي لم تظهر قبولها أو حتى رفضها ... لأنّ الأمر

---

[1]– هاتر ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: د أسعد زروق، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972، ص28.

[2]– زيان أبو لين، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1994م، ص05.

[3]– الرواية، ص116.

[4]– المصدر نفسه، ص117.

عادي عندها. وهذا المونولوج الغير المباشر إنّ الساردة تدخل في الحوار وسنقدم فيما يلي بعض الأمثلة عن المونولوج المباشر:

ونجد ذلك من خلال تأسف إبراهيم حيث كان يكلم نفسه فيقول:

«كيف لا يدركون أنّ للأشجار أرواحًا وذاكرة وإحساسًا؟ ثم تنهد وبدأ يتمم من لايدرك الشيء لا يشعر بوجوده!... ربما من قرر قطعها نفسه قد فقد روحه وذاكرته وإحساسه...خسارة...!»[1].

في هذا المونولوج إبراهيم يكلم نفسه وقد تأسف تأسفًا شديدًا لقطع الشجرة التي طالما كان يلعب أمامها ويتسلق أغصانها مع أصدقاء الطفولة لأنّ قطعها ترك انطباعًا في نفسيته، فشجرة التين العتيقة لها تاريخ وأحداث معه فهي ذكرى من ذكرياته الجميلة التي تحكي فرحته أو تحكي طفولته الجميلة، فبقطعها ستتلاشى هذه الذكريات.

فالمونولوج إذن هو تقنية «تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ دون حضور المؤلف ولكن من افتراض الجمهور افتراضًا صامتًا[2]، ونفترق مناجاة النفس عن المونولوج في أنّها تستحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدّد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين أنّ المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية[3]،وعلى هذا فالفرق في علاقتهما بحوار الشخصية أنّها تفكر لوحدها في المونولوج، وتفكر بصوت عال في المناجاة.[4]

---

[1]– الرواية، ص133.

[2]– روبرت همفري، تيار الوعي الرواية الحديثة، ص56.

[3]– المصدر نفسه، ص56.

[4]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، المطبعة الجامعية، دار البيضاء، 1985م، ص209.

ترتبط المناجاة بالسيولة الآتية بهذا التداعي الذي تثير المرئيات والمدركات[1]، إذ أنّ الغرض منها الكشف عما اسماه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير[2]، وتتشابه مناجاة النفس في الرواية مع المناجاة الفردية في المسرح التي هي خطبة طويلة إلى حدٍّ ما تلقتها شخصية ما واحدة في صوت مسموع دون المقاطعة وقد تعبّر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف إلى أخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بها وبما يجري في خشبة المسرح[3]، في حين تتلخص السمات العامة لمناجاة النفس في قصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر واقتصارها على الموقف الجزئي[4].

ومن أمثلة المونولوج أيضًا ما دار في خلد ابتسام عن زوجها حيث تقول:

« أحصيت الأرقام التي عندي في ذاكرة الهاتف أو أأجل تفكيري في طلبها الآن ربما جاء سميح، أكاد اسمع قلبي يدقّ بقوة، ونظراتي الضائعة تهرب مني، تفلت من لجامها مثل أحصنة جموحه.

أبحث في ملامح الناس الباردة اللامبالية حولي عن شيء ما يهدني ليتني أدري ما هو... تعبت من أعادة الضغط على الرقم نفسه وسماع الردّ نفسه الرافض القاسي المؤلم المهين ... كنت أشعر أنه أشبه من يمدّه لأحد كي يسلم عليه ولكن المعني لا يأبه له ويتظاهر بأنه لا يراه ، أغلقت بدوري صفحة سميح وفهمت أنه ربما لا يريد تحمل عبئ فتاة مثلي تنزل كالصاعقة عليه فتحتل يومياته المنظمة في حياته الهادئة مع خليته الأوروبية ولما تجره حتما من مشاكل إضافية أخرى

---

[1]– نجيب العوفي، مقاربة الواقع في قصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي، ط1، دار البيضاء، 1987م، ص541.

[2]– كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م، ص389.

[3]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ص295.

[4]– يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977م، ص163.

مضجعها ومضجعه. إلا أني لقلبي المتسامح ترك دومًا هامشًا لوجود عذر وربما سبب قاهر آخر»[1].

اتسمت هذه المناجاة بقصر عباراته وتقابلها الفني المحكم بين حال ابتسام الحامل من سميح وحال الضاوية صديقتها وتأسفها الشديد لما آلت إليه ابتسام. خاصة أن ابتسام أحست أنّ سميح خدعها ولم يعد يريدها لأنه من خلال اتصالاتها المتكررة وبعدها أطفأ سميح الهاتف نهائيا... إنها ضربة نفسية قاسية جعلها تناجي نفسها وتؤنبها وفي الأخير تكون متسامحة

[1]– الرواية، ص226.

# خاتمة

وفي ختام هذا البحث نورد أهم النتائج المتوصّل إليها، وهي كالآتي:

- الرواية جنس أدبي يتشكل من عناصر فنية عديدة.
- الشعرية مصطلح حداثي لكنها كمفهوم موجود منذ القدم.
- رواية "حنين بالنعناع" حافلة بلغة شعرية وغنية من حيث الأحداث والأماكن والشخصيات.
- مزجت الروائية في روايتها بين الواقع والخيال للغوص في حياة المرأة بثقافتها وأوضاعها المختلفة.
- يبدو من خلال العتبة النصية "حنين بالنعناع" أن الروائية تحن إلى الماضي، حيث تشتاق إلى أيام مضت، فالنعناع له ذكريات بقية راسخة في ذهنها.
- تعتبر هذه الرواية بمثابة سيرة ذاتية تسرد فيها البطلة أهم محطات حياتها.
- عالجت الروائية قضية راهنة تشغل الرأي العام تمثلت في الربيع العربي والمرأة، ودورها في مواجهة الظروف المحيطة بها من الواقع المزري الذي تعيشه المرأة العربية في ظل الحرب والدمار والإرهاب، والأمل الذي تنشده من المثقفين في تغيير العالم وإصلاح أوضاعه.
- استطاعت الروائية إلى حد كبير أن تبني عالمًا روائيًا تحليليًا عبرت من خلاله عن الواقع.
- المهارة الفنية لربيعة جلطي يتمثل في ممارستها لعلاقة خاصة مع اللغة.
- تمثلت بنية الوصف: الشخصيات والمكان حيث كان وصفا صريحًا وقد كان وصفًا متكررًا أي أن الكاتبة تذكر صفة الشخصيات أكثر من مرة، كما تناولت الرواية وصفًا ضمنيًا قدم من خلال أفعال الشخصيات.
- أما المكان فقد اقتصر على بعض الأمكنة الرئيسية مثل دمشق وباريس.
- وظائف الوصف متصلة بالخطاب الأدبي وتختلف باختلاف طبيعتها منها الوظيفية الجمالية التي تهدف إلى ترك أثر عند المتلقي، وأخرى تفسيرية تفسر سمات الموصوفات.

- تناولت الرواية الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بقدر يسير في عملنا هذا وأن يكون بابًا يفتح الآفاق لدراسات أخرى نضجًا وعمقا.

# ملحق

**1- التعريف بالروائية ربيعة جلطي:**

ربيعة جلطي أدبية وشاعرة وأكاديمية جزائرية، من مواليد الإبداع المبكر حاصلة على الدكتوراه في الأدب العربي تحت عنوان "الأرض في رواية المغرب العربي" تملكها حس الرواية و الشعر وأدوات اللغة، فقدت حنان الأم منذ الصغر فتكحلت عيونها حزنًا، تعلقت بأبيها باحثة عن دفء يعوضها ما فقدت[1].

ولدت من أم مغربية وأب جزائري هام 1964م، والدها مثقف اعتبرته مكتبتها فأخذت منه الكثير، "ربيعة جلطي راهنًا من أهم الشاعرات الجزائريات فهي الوحيدة من جيل السبعينيات التي بقيت تكتب وتنشر مجموعتها الشعرية والروائية"[2]، ومن مؤلفاتها:

- تضاريس لوجه باريسي 1981م.
- التهمة 1984م.
- شجر الكلام 1991م.
- كيف الحال 1996م.
- حديث السر 2002م.
- من التي في المرآة 2004م.
- حجر حائر 2004م.
- رواية الذروة 2010م.
- نادي الصنوبر 2012م.
- عرش معشق 2013م.

---

[1]- رابطة أدباء الشام مع ربيعة جلطي www.adabsham.net/34076.24-09-2011.14:08

[2]- https//www.abjjad.com/anthor/.

- حنين بالنعناع 2015م.

تميزت كتاباتها بالرشاقة. تحتفي بالتفاصيل، توظف العناصر الحية والرمز والدلالات في بناء الصورة تراوغ النّص "جدلية الذات والموضوع". ترجم لها كبار الأدباء منهم رشيد بوجدرة، عبد اللطيف اللعبي، وهي حاليًا أستاذة بجامعة وهران في الغرب الجزائري مديرة الآداب بوزارة الثقافة.[1]

**2- ملخص الرواية "حنين بالنعناع":**

بعد خلوة امتدت لحوالي ثلاث أعوام، تعود الشاعرة والروائية "ربيعة جلطي" رواية جديدة بعنوان "حنين بالنعناع" والتي صدرت هذه عن دار ضفاف ببيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، وستكون حاضرة في معرض الجزائر الدولي للكتاب، كما تقيم الكاتبة حفل توقيع لروايتها الجديدة، على هامش فعليات معرض الكتاب الذي سيكون بين الفترة (28 أكتوبر إلى غاية 07 نوفمبر 2015).

رواية "حنين بالنعناع" جاءت ببناء سردي لعالم غرائبي لفتاة جميلة وفاتنة تدعى "الضاوية" طالبة تنتقل بين الجزائر ودمشق وباريس. تعيش مع الناس واقعهم البسيط وتستمع إلى نبضهم المختل بفعل الحرب. الحرب التي تتوسع رقعتها ومساحتها الجغرافية والمعنوية حتى أبعد نقطة في الأمكنة والنفوس.

وكتبت الروائية في غالبية أصواتها على ألسنة النساء باختلاف ثقافتهن وانتماءاتهن الجغرافية والتاريخية وحيواتهن ولغاتهن وغضبهن وصبرهن وذكائهن وقدرتهن على المقاومة وعلى السخرية. نساء مختلفات وبحالات وحكايات كثيرة: الضاوية، جدّة نوحة، أم الخير، سهى، نزهة، ابتسام، نورهان، ريحانة، أم ابتسام، صافو...

[1]- رابطة أدباء الشام، المرجع السابق.

لكن سر البطلة الضاوية، موجع وعنيف ومختلف، يختبئ في الجناحين الذين يظهران وينموان ويستدان شيئًا أعلى ظهرها، كما تنبأت لها بذلك منذ الطفولة جدتها "نوحة".

في رواية "حنين بالنعناع" تتغلغل الكاتبة داخل عالمين متوازيين متصارعين، بين واقع يومي في النّاس البسطاء، يعيشون في قارات مسماة ومقسمة بشكل مختلف، وبين وجود خيالي جارف مواز تخلد فيه شخصيات عابرة للعصور والأزمنة تنتمي إلى عالم الموسيقى والعلم والأدب والفلسفة والفكر، جميعهم يملكون أجنحة، من أبوليوس إلى نيوتن إلى أرخميدس إلى عصر الخيام إلى الخوارزمي إلى زرياب إلى بتهوفن... وغيرهم، يجتمعون يتناقشون ويراقبون بألم حنون كوكب الأرض، ويشاهدون وقوع "الحدث العظيم" قبل موعده وقبل سكان الأرض، حدث انقلاب كوكب الأرض ودورانه المجنون حول نفسه بسرعة عجيبة لمدة تناهز عمره، ويشاهدون انقلاب المياه على اليابسة الحالية لتظهر أخرى جديدة وعلى إيقاع الموسيقى الذي يستهوي البطلة الفاتنة. ويجعلها ثرى جسدها بعين الرضا تارة وعين السخط تارة أخرى. نقرأ حكاية حب مختلفة لا تشبه حكايات الحب في الرواية العربية، حكاية عشق جارف تشب ناره بين الفتاة "الضاوية" الجميلة و "إبراهيم" الذي يظل هو نفسه سرًا في حد ذاته، عشق قوي ينبت ريشه كما الأجنحة صعبًا ومفاجئًا، وغرابته تتجلى حتى في المصير الذي ينتظر العاشقين.

وكما جاء في تقديم الرواية، نقرأ: "حنين بالنعناع" عالم ثري مؤسس من جهة على الأسطورة والأسطرة من جهة أخرى موثق بالمعلومات والأحداث والشخصيات والأماكن بحيث أن كل اسم لشخصية ما في الرواية أو معلم فيها أو مكان أو زمان أو حدث إلا ويقتضي إلى معنى ويدفع بسؤال جديد إلى الواجهة، يترك القارئ يفكر في خلفياته بذكر أن "حنين بالنعناع" هي الرواية الرابعة في رصيد الشاعرة والكاتبة "ربيعة جلطي" بعد روايتها: "الذروة" 2010، "نادي الصنوبر" 2012، "عرش معشق" 2013.

# قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**

**1.** ربيعة جلطي، رواية حنين بالنعناع، منشورات ضفاف، الجزائر، ط1، 2015م.

- **المراجع:**

**1.** أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العالمية، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، دط، 1907م.

**2.** محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

**3.** حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

**4.** حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط2، عمان، 1994م.

**5.** حميد حميداني، بنية النص السردي منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، الحمراء، ط1، 1991م .

**6.** زيان أبو لين، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1994م.

**7.** سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970م.

**8.** سيزا أحمد قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، دط، 1978م.

**9.** الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للشعر، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000م.

**10.** طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، دار الزين للطباعة، المنيرة، 1975م.

**11.** عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت.

**12.** عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ر، بغداد، 1988م.

**13.** عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4-1998.

**14.** عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات علم المعرفة، الكويت، 1998م.

**15.** عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1-2009م.

**16.** عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، تصحيح: عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية، دط، 2006م.

**17.** عز الدين المناصرة، علم الشعر قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1-2008م.

**18.** عماد الدين خليل، الإعصار والمئذنة، رواية إسلامية معاصرة، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1985م.

**19.** فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999م.

**20.** فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية ولمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص01، 1994م.

**21.** كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1-1971م.

**22.** محمد عزام، فضاء النص الروائي، الحوار اللاذقية، ط1، سورية، 1996م.

**23.** محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979م.

**24.** مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1-2001.

**25.** مشري بن خليفة، الشعرية العربية ومرجعياتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

**26.** ناصر الحائي، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات دار المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1968م.

**27.** نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987م.

**28.** يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977م.

- **المراجع المترجمة:**

**1.** إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى ( مقالات نقدية )، تر: حسين عجة، مراجعة كاظم جهاد، ط1، 2014م، هيئة أبو ظبي للسياحة.

**2.** تاز فيطان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة توبقال، المغرب، د ت.

**3.** تشارلس مورجان، الكتاب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، 1977م.

**4.** جون كوهين، النظرية الشعرية، (اللغة العليا)، نشر وتقديم وتعليق حمد درويش، دار غريب، النشر والتوزيع، ط1-2000م.

**5.** جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد البريري، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 368، ط1، 2003م.

**6.** روبرت همفري، تيار الوعي الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975م.

**7.** رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، المغرب، ط1-1988م.

**8.** ليون أيرل، القصة السايكولوجية، تر: محمد سمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959.

**9.** ليون سر مليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، تر: عمر الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3 لسنة 1982م

**10.** هاتر ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972م.

- **المعاجم والقواميس:**

**1.** إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة.

**2.** ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر حيدر، راجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد السادس، ( باب الواو ) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

**3.** جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979م.

**4.** سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، المطبعة الجامعية، دار البيضاء، 1985م.

**5.** فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1-2010م.

**6.** كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م.

- **الرسائل العلمية :**

**1.** مديحة سابق، فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "سعيد بوطاجين"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص سرديات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012م.

**2.** صبري مسلم جمادي، صورة البطل في الرواية العراقية الحديثة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م.

- **المواقع الإلكترونية:**

1. رابطة أدباء الشام مع ربيعة جلطي www.adabsham.net/34076.

2. https//www.abjjad.com/anthor/

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


- **شكر وعرفان**
- **مقدمة**.....أ

**I. مدخل: الشعرية مفهومها وتداخلاتها**.....**6-11**

1) مفهوم الشعرية. .....04

2) علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى.....08

**II. الفصل الأول: شعرية الوصف في رواية "حنين بالنعناع"**.....**13-27**

1) مفهوم الوصف. .....13

2) الوصف عند العرب. .....16

3) الوصف عند الغرب. .....18

4) وظائف الوصف . .....21

**III. الفصل الثاني: شعرية الحوار في رواية "حنين بالنعناع"** .....**29-41**

1) مدخل إلى تحديد مفهوم الروائي .....29

2) شعرية الحوار الخارجي .....30

3) شعرية الحوار الداخلي.....36

- **خاتمة** .....**43**
- **الملحق**..... **46**
- **قائمة المصادر والمراجع**..... **50**.