الجمهوريـــــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة آكلي محند أولحاج

- البويـــــرة -

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

TsdawitAkliMuhendUlhag - Tubirett -

كليـــة الآداب واللغـــات

Faculté des lettres et des langues

قسم اللغـة والأدب العربـي

تخصص : دراسات أدبية

شعريـة اللـغـة في رواية الحبّ ليلاً في حضرة الأعور الدجال لعزّ الدين جلاوجي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر 2

إعداد الطالبتين :

- نور الهدى فراوي
- سـارة كـريـد

إشراف الأستـاذ :

نعيمـة بـن عليـة

لجنة المنافشة:

- د. عيسى طيبي رئيسًا
- د. نعيمة بن علية مشرفًا ومقررًا
- أ. صليحة لطرش منافشًا

السنة الجامعية 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا إلى طريق العلم، وأعاننا على أداء هذا البحث، والصلاة والسلام على خير خلق الله محمّد صلّى الله عليه وسلّم؛ وبعد

يسرنا في مقامنا هذا أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الدكتورة المشرفة "نعيمة بن علية" التي كانت بمثابة المصباح المنير، والتي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها والتي كانت قدوةً لنا في العلم والأخلاق.

ولا يفوتنا أن نتقدّم بالشكر للأستاذ الدكتور "عيسى طيبي" لما قدّمه لنا من دعم وتوجيه في إنجاز هذا البحث.

كما نشكر كل من تركوا بصمة أناملهم في طباعة هذه المذكرة، وجميع من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

لهم منّا فائق التقدير و الاحترام.

إهـــــداء

إلـــى من كلّله الله بالهبة والوقار.

إلـــى من رسم لـي درب الحيـاة.

إلـــى من أحمل اسمه بكل افتخـــار.

أرجـو من الله أن يمـدّ فـــي عمـرك لتـرى ثمارًا حـان قطـافـهـا.

أبـــي العـزيـــز « اعمـر»

إلـــى من وهبـت لـي الحنـــان.

ولـم تمـلّ يـومـًا من العطـــاء.

إلـــى مـن كـان دعـاءهـا سـرّ نجـاحـي

إلـــى أجمـل زهـــرة فـي الـوجـــــود

إلـــيـــك أمّـــــي « زهـــرة»

إلـــى نور حياتي أخـواتـي فتيحة، آسيا وخديجـة.

إلـــى سندي في الحياة إخـوتـي أبوبكر الصديق وبـلال.

إلـــى كتاكيت العائلـة مهـدي، هبـة، أريـج وأنفـال.

إلـــى تـوائـم روحـي كـوثـر وعائشـــة ومن شاركتني في هذا البحث سارة.

نـــــــور

إهـــــداء

إلـــى الوالديـن الكريميـن

إلـــى قـرّة عينـي أمـــي

إلـــى سنـدي في الحيـاة أبـي

إلـــى إخـوتي لبنى محمد ومنار

إلـــى الكتكـوت بـــدر

إلـــى جميـع العائلـــة

إلـــى من كانوا قوّة في ضعفـي وكانوا ملاذي الآمن

إلـــى صديقتـي وأختي وشريكتي في البحث نـور

إليهـم جميـعًا أهـــدي ثـمـــرة جهـــدي

ســـارة

مقدمـــة

مقدمة:

تعتبر الرواية من أحدث الأنواع النثرية عند العرب، والتي لاقت رواجًا وتأثيرًا لدى المتلقي لأنّها بالدرجة الأولى تعبر عمّا يختلج الكاتب وما يعيشه المجتمع، وبالدرجة الثانية لأنّها تعبر عن مشاكل واهتمامات وقضايا الإنسان المعاصر.

شهدت الرواية تطوّرا على مرّ العصور لتواكبَ الحياة الأدبية، والرواية جنس أدبي حديث النشأة في الجزائر مقارنة مع الأشكال الأدبية الأخرى، وذلك راجع لأسباب تاريخية، وسياسية، ذلك أنّ الجزائر كانت تحت وطأة الاستعمار، فَرُوج للكتابة باللغّة الفرنسية بدل العربية، وتأثر الأدب بصفة عامة بتلك الأوضاع فانصَّب اهتمام الكتاب على قضية الحرية، فراحوا يكتبون عنها للتنفيس عما بداخلهم. ومع ذلك استطاع بعض الروائيين أن يجعلوا كتاباتهم مرآة عاكسة للواقع على سبيل المثال رواية" الزلزال، اللاز، الشمعة والدهاليز للطاهر وطار"، و"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، والحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعز الدين جلاوجي"، وروايات أخرى لروائيين جزائريين.

وبمّا أنّ اللّغة فن من الفنون الأدبية، فإنّها الوسيلة التي تجسد هذا الفن، ولأنَّها العنصر الذي يقوم عليه العمل الروائي، فهي إذن وسيلة تعبيرية ضرورية في حياة الإنسان، و يختلف توظيفها حسب اختلاف الأعمال الأدبية، فلكل عمل روائي، لغة فنية خاصة.

ولعلَّ ما دفعنا للخوض في أغوار الرواية هو الجانب الشيق فيها، باعتبارها وعاءً تصب فيه حياة الإنسان.

وقد اخترنا رواية "**الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**" لعز الدين جلاوجي، لأنَّها رواية جديدة في الساحة الفنية والأدبية. ولم يسبق دراستها على حد علمنا، كمّا أنّ كتابات هذا الروائي امتازت بشعرية لغتها، ووفرة الإيحاء فيها بالإضافة إلى عمق العنوان وغموضه الذي أوقد فينا نيران الفضول لكشف خباياه.

فابتعد الروائي عن المألوف، وجعل لغته الروائية لغة شعرية، فما المقصود بالشعرية؟ وكيف عرف كل من الغرب والعرب هذا المصطلح؟ وكيف تجلى في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال؟

فيعود اختيارنا لهذا الموضوع إذن لسببين ذاتي وموضوعي، فأمّا الذاتي فهو ميلنا لهذا النوع الأدبي ألاّ وهو الرواية، أمّا الموضوعي فهو رغبتنا بإضافة شيء جديد ومفيد للدرسات الأدبية التي تدور حول الرواية، وكشف ما يحمله مصطلح الشعرية من مفاهيم ودلالات.

وفي بحثنا هذا قمنا بالاعتماد على مجموعة من أهم المصادر والمراجع منها: الشعرية لتودوروف، بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، قضايا الشعر لياكبسون، في الشعرية لكمال أبو ديب دلائل الإعجاز في علم المعاني للجرجاني، والشعرية العربية لأدونيس، انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، وغيرها من أهم الكتب التي كانت بمثابة الباب للمعرفة.

وعليه قمنا بتقسيم بحثنا إلى مدخل وفصلين، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، أمّا المدخل فخصصناه للجانب النظري، فتناول مفهوم مصطلح الشعرية، أمّا الفصل الأول والثاني، فكانا للجانب التطبيقي، فكان الفصل معنونا بشعرية الدلالة تناولنا فيه الغموض، والرمز والانزياح، أمّا الفصل الثاني فعنوناه بشعرية السرد، انطلاقا من أنّ جمالية السرد تتجلى من خلال الوسائل التي يستعملها السارد ليمنح نصه نوعا من الجمالية وتتمثل هذه الوسائل في كل من الحوار والوصف

والتناص، باعتبارها أدوات تسهم في تجلية الأثر الجمالي داخل النصّ، كل ذلك وفق منهج وصفي تحليلي.

ولكنَّه وفي أي عمل أدبي، يمكن أن يتعرض لعراقيل أو يواجه صعوبات خلال إنجازه وعلى هذا الأساس فقد واجهتنا مصاعب خلال إنجاز هذا البحث، أولها اختيار عنوان الموضوع فعلى الرغم من أنّ اهتمامنا كان موجها إلى الرواية، إلاّ أنَّنا لم نقف عند روائي معين، ولأنَّه يشترط على الباحث اعتماد مدونة لم تدرس من قبل لإضافة شيء مفيد، وبالمساعدة مع الأستاذة قمنا باختيار موضوع "**شعرية اللّغة في راوية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**" لعز الدين جلاوجي وقد تعذر علينا في بادئ الأمر الحصول على الرواية لأنَّها حديثة الطبع، بالإضافة إلى صعوبات تواجه أي باحث، وهي الحصول على المصادر والمراجع.

مدخل: مفاهيم نظرية

1 ـ مفهوم اللّغة

* لغة و اصطلاحا

2 ـ مفهوم الشعرية

* لغة و اصطلاحا

3 ـ الشعرية بين المفهوم الغربي و المفهوم العربي

إنَّ البحث عن الجوانب الجمالية الأدبية من القضايا الضرورية التي أثارت اهتمام الباحثين حيث برز مصطلح الشعرية، و هيمن على حقل الأدب و النقد.

فالمتتبع لمصطلح الشعرية يرى أنَّه من الصعب الخروج بمفهوم محدّد و دقيق، لذلك يبقى مجالا خصبا لتصورات و نظريات مختلفة.[1]، لأنَّه يحمل عدّة تعريفات مفتوحة الدلالة.

و قد كان أرسطو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه " فن الشعر" ، فكلمة الشعرية مرتبطة بالفن الشعري. فالشعر عنده هو فن و محاكاة و رؤية إبداعية و خلق عمل جديد طبقا لما كان أو لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون.[2] معنى ذلك أنّ الشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون و أنّ العقل البشري عليه أن يستوعب الحياة عن طريق الكتابة الجمالية ليخلق تكاملا إبداعيا و فنيا منسجما عن طريق اللّغة.

و بمَّا أنَّ اللّغة هي ما يعتمده الإنسان للتعبير عن نفسه، لأنّها الأكثر تداولا بين جميع الأمم، فإنّها بمثابة أدّاة للتواصل و التعايش بين البشر و هذا ما كان بمثابة ميلاد للإبداع الأدبي الذي يحقق الشعرية أو الجمالية.

1- مفهوم اللّغة : اتسع مفهوم اللّغة بظهور العديد من التعريفات اللّغوية و الاصطلاحية.

1.1- لغة:

جاء في قاموس المحيط أنّ اللّغة: **<<** أصوات يعبر بِها كل قوم عن أغراضهم، ج: لُغَاتٌ و لُغُونَ، و لَغاَ لَغْواً تَكَلمَ و خَابَ ، وَ ثَرِيدَتُهُ رَوّاهَا بالدَسَمِ، و أَلْغَاهُ خَيّبَهُ، و اللَّغوُ و اللَّغَا، كالفَتَى

---

[1] – ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 10.

[2]– ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة،د.ط، بيروت، لبنان، 1973، ص28.

السَقَطُ و ما لا يُعتدُ بِهِ مِن كَلامٍ و غيرِهِ (...) << لَا يُؤَاخِذُكُم اللّهُ باللّغْوِ>> البقرة 223. أي بالإثم في الحلف إذا كفرتم، و كلمة لاغية : أي فاحشة >>.[1]

و جاء في لسان العرب : << اللّغة : اللّسنُ... و هي فعلةٌ من لغوتُ أي تَكَلمتُ أصْلهَا لَغْوَةٌ ، كَكُرَةٌ و قُلةٌ و ثُنَةٌ ، و قيل أصلها: لَغْيٌ ، أو لَغوٌ و جمعها لَغىً... و في المحكم الجمع لُغَاتْ و لغْوُنْ... قال أبو سعيد : إذا أردت أن تنتفع بالإعراب فاسْتلغِهِم، أي اسمع من لغاتهم من غير مسألة >>.[2]

فالملاحظ أنّه لا يُخْتلَفْ في تعريف اللّغة ، و من التعاريف السابقة : اللّغة هي اللّغْوُ والكلامُ و الحديثُ.

2.1- اصطلاحـا:

يرى علماء النص أنّ اللّغة ليست أصواتا و جملا و دلالات، بل هي أيضا أدّاة لممارسة الفعل على المتلقي، انطلاقا من أنّ النص اللّغوي يعبر عن نص في موقف، تقيم فيه الأبنية علاقات اتصال تنتمي إلى فروع علم لغة النص المختلفة.[3] ما يلاحظ أنّ اللّغة تتجاوز حدود الأصوات والجمل و الدلالات إلى التأثير في المتلقي، لحصد جملة من العلاقات و المعارف المختلفة.

و اللّغة هي كل وسيلة لتبادل المشاعر و الأفكار، كالإشارات و الأصوات و الألفاظ، وهي مجموعة مفردات الكلام التي تميز جماعة بشرية معينة، تتبادل بواسطتها أفكارها و رغباتها

---

[1]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي و زكرياء جابر محمد، دار الحديث، د ط، 2008 ص1487.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط 4، بيروت، 2005، ص 214.

[3] – ينظر، سعيد حسن بحيري، اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص، علامات، ج 38/م ج 10، 2000 ص 139.

ومشاعرها، كما أنّها مجموعة الصيغ اللّغوية و خصائص الأساليب الكلامية التي يتميز بها المؤلف أو طائفة اجتماعية معينة.[1]

إذن فاللّغة هي الوسيلة التي يعبر بها قوم ما أو جماعة من النّاس عن أغراضهم، و هي أداة التواصل بين المجتمعات.

2 ـ مفهوم الشعرية:

لا يمكن أنْ نحصر الشعرية في مفهوم واحد ضيق، لكونها حقلا من الدلالات المجردة والباطنية، فقد تعددت مفاهيمها كما سنبينه فيما يأتي:

1.2- لغة:

لفظة الشعرية مأخوذة من الجذر الثلاثي " شَعَرَ، الشِينْ و العِينْ و الرَاءْ، أصلان معروفان يدل احدهما على ثبات و الآخر علْمْ و عَلَمْ، فالأول الشعر معروف و الجمع أشعار و هو جَمْعُ جمْعٍ و الواحدة شعْرة، و رجل أَشْعَرْ طويل شَعْرُ الرأسِ و الجسدِ، و الشُعَار الشجر... يقال شعَرْتُ شِعرُه، قالوا سمي الشاعر لأنَّه يفطن لما لا يفطن غيره."[2]

و في معجم الوسيط ورد الشعر << على أنَّه جمع أشعارٌ مصدر شَعَرَ، و شَعُر: الكلام الموزون المقفى، المجنح بالخيال، و المعجون بالعاطفة ، و الدّال على فكرة إنسانية راقية، كَشِعْرِ المتنبي و أبي تمام >>.[3]

فمّادة " شَعَرَ " إذن مستمدة من العلم و المعرفة و الفطنة بالشيء، و هي تطلق على الكلام الموزون و المقفى.

---

[1]– ينظر، مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2 بيروت، 1974، ص 318.

[2]– فارس بن زكرياء، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 2001، ص ، 506، 507.

[3]– عصام نور الدّين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص ، 758، 759.

2.2- اصطلاحـا:

تعدّ الشعرية << مقاربة للأدب " " مجردة " و " باطنية " في الآن نفسه (...) و ستتعلق كلمة شعرية (...) بالأدب كله سواءٌ أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية >>.[1] و عليه كانت الشعرية هي دراسة للأدب، فليس كل شخص قادرا على أن يلامس جمال النصوص الأدبية، فالجمالية متعلقة بالجنس الأدبي و ذوق المتلقي اتجاه العمل الأدبي، سواء أكان شعرا أم نثرا غير أنَّها أقرب للنثر منها للشعر.

و تعتبر الشعرية نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري و جماليته، تظهر من خلال الصورة الفنية، و قد اختلفت تسمياتها بين النقاد العرب، تبعا لاختلاف توجهاتهم الفكرية، فهناك من سماها بالشعرية و هناك من سماها بالشاعرية، في حين نجد هناك من سماها بفن النظم، لذلك تعدّ الشعرية مفهوما غامضا يتشكل من عناصر موجودة داخل النص و خارجه.[2]

و عليه كان الحديث عن الشعرية يستدعي دوما الحديث عن الفنية و الجمالية، فهي تدل على الولوج بين ثنايا النص و خارجه، للتمييز بين الأدب و اللأدب، بين الشعر و اللاشعر، وان اختلفت تسمياتها فالمعنى واحد.

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) دار الحكمة،(د.ط) الجزائر، 2000، ص 140

[2]- ينظر، محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر و التوزيع، ط1 الأردن، 2010، ص ،15،16.

3 ـ الشعرية بين المفهوم الغربي و المفهوم العربي

مصطلح الشعرية من المصطلحات الشائعة عند الغرب، و من أهم المهتمين بدراستها نذكر: " تودورف " « Todorv »، رومان ياكبسون « Roman Jakobson »، جان كوهن « J.cohen »، فماهي الشعرية في نظر كل هؤلاء ؟

أ- **عند الغرب :**

لعَّل من أبرز الأسباب التي دفعت " **تودورف**" للحديث عن الشعرية هي اطلاعه على كتاب " فن الشعر " لأرسطو، الذي كان بمثابة دعامة بارزة للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالما متغيرا و غير مضبوط، و هذا ما يشير إلى أنّ الشعرية خاضعة لعالم التغيير، ممَّا أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم لها.[1]

قام " تودورف" ببناء شعريته بعد اطلاعه على ما جاء به أرسطو، بوصف الشعرية بالتغيير وعدم الثبات، أي أنّها متجددة.

تكمن شعرية تودورف من خلال مجهوداته في النقد و التنظير و التطبيق، و تشكيله للشعرية مستوحى من المفهوم الأدبي الإجرائي للخطاب الأدبي و خصائصه و مكوناته البنيوية والجمالية.[2]

لقد وصل تودورف إلى أنّ الشعرية مستمدة من الخطاب، حيث أنّها تتموضع داخله ونلتمسها من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه.

---

[1]- ينظر، بشير تاوريرت، الشعرية و الحداثة، دار رسلان للطباعة و النشر، ط1، 2001، ص 34.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 34.

و دعا تودورف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي، و ذلك لعدّة اعتبارات منها: أنّ هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية، و تحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره، يقول تودروف: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...و بعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فراده الحدث الأدبي أي الأدبية >>.[1]

استبدل تودروف مصطلح الأدب بمصطلح آخر هو الخطاب، لأنَّه أشمل في ضبط الخصائص التي تميزه عن غيره و تجعله ينفرد بها عن غيره.

و الأدبية ما يقع في نظام اللّغة من خلخلة و اضطراب فيصبح هو نفسه نظاما، لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، فتخرج عن نطاقها السطحي لتتحول إلى خطاب متميز له استقلاليته الخاصة، و في هذا السياق جاء في كتاب الشعرية و الحداثة لـ" البشير تاوريرت" أنّ منذر العياشي يرى أنّ: أدبية الخطاب الأدبي مخالفة للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه من قوة ايحائية مكثفة تسكن النص، و تمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتعبير الأسلوبية للتعبير المباشر.[2]

إنَّ التمييز بين الكلام العادي و الخطاب الأدبي جعل هذا الأخير نظاما يتخلله الخروج عن

---

[1]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر، شكري مبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال، (د.ط)، المغرب، ص 23.

[2]– ينظر، البشير تاوريت، الشعرية و الحداثة، ص 36.

المألوف ليرفع من مستوى الخطاب، و يزيد من تميزه، و الانتقال من التصريح إلى لغة التلميح ومن الأسلوب المباشر إلى غير المباشر.

فالشعرية كما يقول تودوروف << تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه، فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب و من نص إلى نص >>.[1] معنى ذلك أنَّ الشعرية تتحقق انطلاقا من الأدب وبتحويل النصوص فيما بينها.

إنَّ الشعرية عند تودوروف هي البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية، أي شعرية منفتحة لا محدودة، إنَّها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة، فن قول جديد لم نقله من قبل و هو قول الخطاب النوعي، و هكذا انتقل تودوروف من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي.[2]

و هكذا فشعرية تودوروف مبنية على الانزياح، أي ما يحدث داخل الخطاب الأدبي، و ما يتولد من معاني جديدة، أي بتأليف خطاب نوعي لم نقله من قبل، و تهدف إلى البحث عن مختلف الخصائص الجمالية المتمظهرة في الأدبية و ذلك بتحليل النصوص و استخلاص الرموز المعيارية التي يرتكز و ينطلق منها الجنس الأدبي.<< و تتأسس الشعرية في الأعمال المحتملة أكثر من الأعمال الموجودة >>[3] ، و ذلك لأنّها في حالة سيرورة و تغير دائمين.

أما " رومان ياكبسون " فينطلق في تأسيسه لعلم الشعرية من أرضية ألسنية، فقد كان شكلانيا و بنويا متأثرا بالإرث السوسيري، و اعتبر أنّ للّغة وظائف أهمّها الوظيفة الشعرية ، و حدد

---

[1]– تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر، شكري مبخوت و رجاء سلامة، ص 76.

[2]– ينظر بشير تاوريت، الشعرية والحداثة، ص 39.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 57.

الشعرية بأنَّها فرع من اللّسانيات يهتم بمعالجة الوظيفة الشعرية في علاقتها مع وظائف اللّغة الأخرى يقول: << يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يُعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للّغة، و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب و إنَّما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية >>.[1]

فالشعرية تهتم بكل ما يخص الكلمة، و لا تنحصر الوظيفة الشعرية في الشعر و إنَّما في النثر أيضا، و لها علاقة بالبنوية و الأسلوبية و السيميائية و غيرها. و يعرف " ياكبسون " الشعرية قائلا: << يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما و للشعر على وجه الخصوص >>.[2]، فهي تلك الدراسة التي ترتكز على الجانب اللفظي عامة و الشعري خاصة، بوصفه ملازما له.

إنَّ ما قدمه " ياكبسون" يوحي بأنَّ نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال طغيان الوظيفة الشعرية، إذ أنَّ البعض ذهب إلى أنَّ الوظيفة الشعرية ليست موجودة في الكلام العادي، لأنَّ فيه تفقد اللّغة وظيفتها فتكون الوظيفة الشعرية خلاله منعدمة.[3] معنًى ذلك أنَّ الخطاب الأدبي تطغى عليه الوظيفة الشعرية و تختلف من خطاب إلى آخر لتبلغ أوجّها في الخطاب الشعري الذي ينحرف عن اللّغة العادية.

---

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال ، (د.ط) ، المغرب، 1988 ص35.

[2]– المرجع نفسه ، ص 35.

[3]– ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ص ، 160،161.

و يتحدد الخطاب الأدبي من خلال عدّة وظائف حددها " بوهلر " في بادئ الأمر في ثلاثة وظائف: انفعالية، افهامية و مرجعية، ليضيف " ياكبسون " فيما بعد ثلاثة وظائف أخرى ليصبح لكل عنصر من عناصر التواصل اللّغوي وظيفة خاصة به.[1] و قد مثل هذه العملية بالمخطط الآتي:[2]

سياق conteste

مرسل adresser... **رسالة** message **مرسل إليه** adresser

اتصال contact

سنن (شفرة) code

و تمثل الوظائف الستة بـ:

انفعالية emotive ، مرجعية Référence ، شعرية Poetic ، إفهامية conative

انتباهية Phatic ، ميتاليسانية metaligristic

فالحدث اللساني في رأي ياكبسون يتكون من ستة عناصر و كل عنصر يولد وظيفة لسانية كما هو موضح أعلاه.

يمكن أنْ نرى أنَ ياكبسون قد أضفى على دراسته للشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات.

---

[1]– ينظر، رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص 27، 30، 33.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 90.

أمّا الفرنسي " جون كوهن " فيقول: << الشعرية علم موضوعه الشعر >>[1]، فقد ركز كوهن على أنّ الشعرية تكمن في الشعر و أخذ يبحث عن مفهوم كلمة شعر، لما فيه من خطاب إبداعي و ابتعاد عن اللّغة الشائعة.

و قد اتفق " كوهن " مع " ياكبسون " لأنَّه ينطلق في تأسيسه لعلم الشعرية من المبادئ اللسانية، و لكي تصبح الشعرية علما شأنّها شأن اللسانيات اقترح مبدأ " المحايثة " أي تفسير اللّغة باللّغة نفسها.[2] حيث استعمل التحليل المحايث و ذلك بالتعامل مع النص في ذاته و عزله عن السياقات المحيطة به.

أراد جون كوهن لشعريته أن تأخذ طابعا علميا، يقرأ من خلال ما يحمله المنتوج الشعري من جماليات أسلوبية، و تربط بين استهلاك الشعر و عملية تأمله، و في الوقت ذاته ربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما الجمال و العلم، فالاستهلاك تذوق و التأمل معرفة. و حسب كوهن يجب أن تمارس هاتين العمليتين على حياد مطلق.[3] فالشعرية عند كوهن هي ما يحمله المنتوج الشعري من أساليب جمالية و تذوقية وتأملية.

و يعرف كوهن الشعرية في قوله : << إنَّنا نعتبر اللّغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام >>[4]

---

[1]– جون كوين، النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر،اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر (د.ط) ، القاهرة، 1966، ص296.

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 113.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 113.

[4]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986 ص 15.

و في تعريف آخر: << الشعرية هي علم الأسلوب الشعري >>[1]، ذلك أنّ النص الشعري ليس كأي نص عادي، و أنّ الشاعر لا يتحدث بنفس الطريقة التي يتحدث بها جميع الناس، بل تكون لغته شاذة خارجة عن المألوف و هذا ما يعد أسلوبا.

ميز "جان كوهن" بين الشعر و النثر، و جعل نظريته تدرس بين الشعر فقط، و ذلك لمخالفته للنثر من حيث الخصائص الموجودة على المستويين الصوتي و الدلالي.[2] فالنثر لا يشتمل على الخصائص الصوتية و الموسيقية التي تبنى عليها القصيدة، و قد وضع " جان كوهن" جدولا خاصا بأنماط الشعرية في ضوء المستويين الصوتي و الدلالي:[3]

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

من خلال هذا الجدول يظهر لنا أنّ " جان كوهن" اشترط تلاقي كل من المستوى الصوتي والمستوى الدلالي في القصيدة الشعرية حتى تكون شعرا تاما، و يسمي كوهن القصيدة النثرية قصيدة دلالية لتخليها عن الجانب الصوتي، لذلك فهي موجودة شعريا رغم تخليها عن الجانب الصوتي، أما الصنف الثاني فهي قصيدة صوتية تتضمن الوزن و تهمل الجانب الدلالي، إلا أنّ الشعر يتحقق عندما تتوفر الإمكانيات الصوتية و الدلالية في خلق النص و هذا ما يسمى بالشعر الكامل و هو ما اعتمده كوهن في نظريته.

---

[1]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص 15.

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 84.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 12.

ركز " جان كوهن" على ظاهرة الانزياح فاعتبر أنّ الشعر كله انزياح، أما اللّغة العادية فقد جعلها من مميزات النثر، يقول: << إنّ الشعر انزياح أو انحراف عن معيار قانون اللّغة، إلا أنّ هذا الانزياح ليس فوضويا و إنّما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول >>[1]، معنى ذلك أنّ الفرق بين الشعر و النثر هو خرق الشعر للّغة العادية، فما يخلق شعرية النص الشعري هو الانحراف عن المألوف و الخروج عن القاعدة.

ففي رأي " كوهن" فإنَّ اللّغة العادية تقوم بإسناد صفات معهودة، إلا أنّ الشعر يسند صفات غير معهودة مثل: << السّماء ميتة >>[2]، إذن فالشعر قوة ثانية للّغة و طاقة و سحر و افتتان وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها " و الشعرية هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا"[3] معنى ذلك أنّ الشعرية هي ما يحمله المنتوج الشعري من أساليب جمالية و تذوقية تأملية.

تطرق " جان كوهن" إلى ظاهرة الغموض بوصفها من أهم الخصائص الجوهرية لشعرية النص، و جعل منه ظاهرة ايجابية لأنّها الطريق لميلاد المعرفة الشعرية، فما طبعته النصوص الشعرية هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها.[4] معنى ذلك أنّ الغموض يكشف النص الشعري من خلال المبنى و المعنى، و ذلك لفتح آفاق جديدة للبحث عن جوهر النص.

من هنا يتضح أنّ شعرية " جان كوهن " هي شعرية أسلوبية، تقوم على مبدأ الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات، مستوى تركيبي، صوتي و آخر دلالي مع اشتراط تلاحم المستويين الصوتي و الدلالي، في الحكم على شعرية النصوص. و الانزياح عند كوهن عامل لتوليد الغموض

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 6.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 7،8.

[3]– المرجع نفسه ، ص 259، 260.

[4]– ينظر، المرجع نفسه ، ص 414.

في الشعر، لأنّ التركيب الجديد للكلمات في ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى شعاع دلالي مكثف.[1]

فشعرية " جان كوهن " إذن شعرية قائمة على الانزياح اللّغوي و التركيبي و الدلالي، و هذا الانزياح يولد الغموض الذي يجعل النص الشعري منفتح الدلالة لتراكيب جديدة.

ب- عند العرب قديمًا :

أمّا العرب فقد اقتصرت الشعرية عندهم قديما على عناصر البلاغة التقليدية القديمة من مجاز و استعارة و تشبيه و كناية، فكانت الأساس الذي بنّى عليه هؤلاء بحثهم في موضوع الشعرية، و سنركز فيما يأتي من هذا البحث على ثلاثة نقاد أولهم " عبد القاهر الجرجاني " ، ويليه كل من " علي أحمد سعيد " (أدونيس)، و " كمال أبو ديب ".

يعتبر " عبد القاهر الجرجاني " كما يرى كمال أبو ديب آخر باحث حاول أن يقيم نظرية متكاملة لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسيدها في النص، و من أبرز انجازات الجرجاني العمل على تطوير العملية التحليلية لتحقيق الدقة و الصرامة و الموضوعية.[2] حيث حاول الجرجاني أن يحلل الظاهرة الأدبية اعتمادا على بناء نظرية تهتم بالنص و الظواهر المحيطة به ساعيا إلى تحقيق الدقة المتناهية.

كان لضروب البلاغة دور كبير في تحديد مفهوم الشعرية، إذ تعدّ منبعا أساسيا لها، و يرى " الجرجاني" أنّ هذه الضروب البلاغية << تجسد نظريته المسماة بـ" المعنى " و معنى المعنى" تلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للّغة، فالمستوى الأول هو المستوى المباشر الذي يقرر أمرا ما أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها اثنان، و أما المستوى الثاني فهو المستوى الأدبي

---

[1]- ينظر، بشير تاوريت، الشعرية و الحداثة، ص 56.

[2]- ينظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، (د.ط)، لبنان، (د.ت)، ص 51.

والشعري الذي يقوم على الانفعال و الجمال و الفن، و هو الذي يجعل من الشعر شعرا و بهذا يعني الشعرية >>[1]. حيث أنّ معنى المعنى هو ما يتمركز في المستوى الفني و الأدبي، و هذا ما كان له أهمية عند الجرجاني في مشروعه عن الشعرية.

لم يورد " الجرجاني" مصطلح الشعرية، و إنّما أورد ما يدل عليه مضمونا من خلال حديثه عن الدور البارز الذي تلعبه الاستعارة في تشكيل لغة الشعر الفنية و الإبداعية يقول: << الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، و لكن يدلك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل >>[2]. معنى ذلك أنّ الشعرية تتحقق في كنف النص و تتجسد من خلال ضروب البلاغة كالمجاز و الاستعارة و الكناية و التمثيل، حيث تزيد من العلاقات الدلالية الإيحائية والغامضة لتشكل موضوع الشعرية .

استبدل الجرجاني مصطلح الشعرية بمدلول آخر هو مصطلح النظم، و هو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم و النحو[3]، حيث أنّه يكون هناك ناتج دلالي ينتمي إلى الشعرية حين يسقط على خط المعجم عموديا و خط النحو الأفقي.

تكاد الشعرية عند الجرجاني تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية، و يدعو بإخراج الإطار الدلالي الموسع من دائرة الشعرية ليركز على حقيقة

---

[1]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص20.

[2]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية ، ص 20.

[3]– الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981 ص202.

التكوين الداخلي، الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الرئيسيين و هما خط المعجم وخط النحو>>[1].

ربط الجرجاني الشعرية بالخط الأفقي، و هو الخط الشكلي للنص و الذي يتشكل من خلال المفردات التي لها علاقة نحوية دلالية معجمية، و تلك العلاقات تفيد الاستمرارية في الكلام، إذن فالشعرية تنطلق من دلالة المفردات و التركيب النحوي لهذه المفردات.

أما " أدونيس " في كتابه " الشعرية العربية " فقد تطرق إلى مسألة الشعرية و الحداثة حيث يرى أنّها في مجتمعنا العربي تتجاوز حدود الشعر، بحصر المعنى و تشير على أزمة ثقافية عامة هي بمعنى ما أزمة هوية فهي ترتبط بصراع داخلي متعدد الوجوه و المستويات، و كذلك بصراع المجتمع العربي مع القوى الخارجية >>[2]، حيث يرى أدونيس أنّ الشعرية مصطلح حداثي في المجتمع العربي، و لم تقتصر على الشعر و إنّما تعدته إلى أنماط تعبيرية أخرى، و قد نتجت عن نشوء الحركات الفكرية و التخلي عن النموذج القديم ، مما خلق أزمة هوية تمس عدة مجالات.

يقول " أدونيس ": << أنّ حداثة الغرب هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية >>[3] معنى ذلك أنّ الحداثة نشأت في جو استعماري فرض علينا التواصل مع الأعمال الغربية، و الثقافة العربية نشأت في جو ثقافي سياسي.

---

[1]– ينظر، بشير تاوريت، الشعرية و الحداثة، ص، 20، 21.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1،2 ، بيروت، 1985–1989، ص 81.

[3]– المرجع نفسه، ص 87.

و قد تناول أدونيس الشعرية من خلال المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، بحيث تجعله نصا متعدد التأويلات و الاحتمالات، نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه، فجمالية الشعر عنده تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحمل تأويلات مختلفة و معاني متعددة.[1]

يرى أدونيس أنّ الجمالية الشعرية تكمن في المجاز الذي يمنح النص عدّة تأويلات ليترك المجال مفتوح للمتلقي للإبحار في بحر الدلالة، بحيث يترك النص مفتوح لعدّة تأويلات و قراءات.

و تجدر بنا الإشارة إلى أنّه << يبني نظرياته الشعرية على حداثة اللّغة الشعرية، التي تتبنّي على أنّ الشعر ليس تعبيرا بل تأسيسا >>[2]، يتحدث أدونيس هنا عن وظيفة اللّغة التي رأى أنّها لا تقتصر على الإخبار فحسب بل تتجاوز ذلك إلى الخلق و الإبداع.

و عليه فاللّغة عنده لا تنسج الواقع و لا تصنف بلاغيا، إنّها خالقة لممارسات نصية بحيث أنّ كل نص ما هو إلا وليد لنص آخر، و لم تهتم اللّغة فيه بوصف الأشياء المادية بل تخطت ذلك إلى الغور في أعماق التجربة الإنسانية.

أمّا الشعرية عند " كمال أبو ديب " فترتبط بالشعرية الغربية و الشمولية، و بكونّها <<خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سيمتها الأساسية أنّ كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر و أن يكون شعريا و لكنّه في السياق

---

[1]– أدونيس، الشعرية العربية ، ص 46، 47.

[2]– عبد الرحمان حلاق، شعر أدونيس، البنية الدلالية، الحوار المتمدن، المحور، الأدب و الفن، العدد 2771 .2009/09/16

الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركة المتواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها >>.[1]

يتمحور هذا التعريف حول دور العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على الإبداع الأدبي، فالشعرية لا تستنطق المفردات، و إنّما تستنطق العلاقات المتجانسة بين أجزاء النص، و هذا ما يخلق الشعرية، و هنا نبرز الخلفية البنيوية للشعرية، كما عرّفها أبو ديب: << فالشعرية ليست خصيصة من الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات >>[2]

و عليه كانت الشعرية تتحدد من خلال علاقات الأشياء في صيغة متجانسة، و في تلك الخيوط و الروابط تتجسد الشعرية و تتموضع، فتحدث عملية التشكيل الشعوري.

و ترتبط الشعرية عند " كمال أبو ديب " بالفجوة أو مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن اللّغة المترسبة و الفكرة المبتكرة من حيث صورها الشعرية و مكوناتها الأولية و تركيبها >>[3] ومعنى هذا أنّ الإبداع الأدبي وفقا لهذا المنطلق يخرج عن أفق المتلقي، و عن كل متوقع، و هنا يكمن السّر في جمالية الإبداع.

تتشكل الفجوة من مسافة التوتر، لا من مكونات البنية اللّغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا أي ليس من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا.[4] معنى هذا أنّ لكل نص إبداعي خلفية فكرية و معرفية ينطلق منها، تسهم في بناء شعرية النص و تشكيلها.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]– ينظر، محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 24.

[4]– ينظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 37.

كما تنشأ الفجوة من إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا هي إحداث شرخ و انفصام في الواحد المتجانس، يؤدي إلى انقسامه إلى إثنين.[1] يجمع العمل الأدبي بين متضادين و ينشأ من هذا التضاد علاقة جديدة تنقسم بدورها إلى قسمين و هو ما يشكل الفجوة. إضافة إلى أنّ الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط << لهذا يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ عن المستويات المتعددة للبنية اللّغوية كل على حدى، و على أكثر من مستوى معا، و لعل أبرز أنماط الفجوة مسافة التوتر، أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية و الدلالية، التصويرية الموقعية>>.[2] و عليه تتجلى الشعرية في النص من خلال مجموعة من المستويات، التي تخدم كل منها الآخر و يكمله، و لّعل تقسيمه للبنى اللّغوية يبرز خلفيته اللّسانية التي انطلق منها.

فالشعرية إذن مصطلح متعدد الدلالات و المفاهيم، حيث لاحظنا اختلاف تحديده بين الدّارسين الغربيين و العرب.

---

[1]– ينظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 50.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 51.

الفصل الأول: شعرية الدلالة

1 ـ الغموض

2 ـ الرمز

3 ـ الانزياح

تعرف الدلالة "بأنَّها العلم الذي يدرس المعنى، أو دراسة المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللّغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو هو تلك الشروط التي يجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى"[1] أي أنّه البحث في المعنى بشكل عام، معنى ذلك فإنَّ الدَّلالة معنية بالمعنى.

والدراسة الدلالية تكشف جمال النص، فلا يمكننا إهمالها في دراستنا للشعرية، إذ أنّه لا يمكن أن ندرك اللّفظ دون معرفة دلالته، ولماذا وضعه الروائي، وعليه سنقوم بتقصي الدلالة انطلاقًا من دراسة: الغموض والرمز والانزياح.

-1: الغمـوض:

إنَّ إيصال المعنى واضحا مفهوما، جزء أساسي من عملية الاتصال الذي تتحقق به العلاقة الإنسانية في صورها المختلفة المعنوية والمادية في الدّين و السياسة و الأدب و الفكر و العواطف ...و غيرها، و يتم الاتصال بواسطة نظم مختلفة مثل: الكلام، الكتابة، الإشارات، حركات الجسم والإيماءات التي يجب تكون واضحة، و لكن إذا تعددت الدلالة و اختلفت فإنَّ ذلك يحيلنا إلى الغموض.

يرى المفسرون و الأصوليون و البلاغيون، أنّ اللّغات الإنسانية لا تسير عادة وفق أصل واضح، و إنّما تنحو أحيانا إلى لون من الغموض و اللّبس، حتى عدّه " تشومسكي " و تلاميذه خصيصة من خصائص اللّغة الإنسانية.[2] معنى ذلك أنّ الغموض خاصية أساسية في نظام اللّغة كما أنّ له دورا أساسيا لا يمكن إنكاره أو تجاهله.

---

[1]– أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة لسان العرب، ط1، القاهرة، 1985، ص 11.

[2]– ينظر، حلمى خليل، العربية و الغموض، دراسة لغوية في دلالة المبني على المعنى، دار المعرفة الجامعية، ط2 2013، ص 15

ويكون الغموض إمّا على مستوى اللّغة المنطوقة أو اللّغة المكتوبة، فأمّا اللّغة المنطوقة فالغموض فيها أقل مشقة، لأنَّ الكلام قد تصحبه إشارات و حركات باليد و الجسم، كما يصحب الكلام نوع من التلوين في الأداء الصوتي يتمثل في النبر و التنغيم.[1]

و يرجع الغموض في اللّغة المنطوقة إلى المتكلم أو الكلام أو السامع، و علم اللّغة يهتم بالحدث اللّغوي فيحلله صوتيا و صرفيا، و نحويا و معجميا، بغية الوصول إلى دواعي الغموض في البنية اللّغوية، أما علم اللّغة النفسي فيدرس عدم فهم السامع لما يقوله المتكلم، و كيف يقوم المتكلم بتكوين الرسالة اللّغوية من اختيار المفردات، و ما يواجهه من صعوبات عند النطق بها، و درجة تعقيد الجملة و طولها، و كل ذلك قد يؤدي إلى غموض الكلام بسبب من المتكلم، و منه إلى ذلك عند السامع من حيث إدراكه و فهمه للمعنى المراد.[2]

ما يمكننا استنتاجه أنّ الغموض في اللّغة المنطوقة يتم على مستوى الكلام و ما يتبعه من حركات و إشارات، فحين يقوم المتكلم بإلقاء الرسالة بمفردات تؤدي إلى الغموض، عندئذ تكون إجابة السامع: أَعِدْ أو لم أَفْهمْ ما تقصده ؟

أمّا اللّغة المكتوبة فهي أكثر مشقة لأنّ الكتابة تحصر الكلام في حيز معزول عن السياق الذي يقرب المأخذ، و يكون في لغة بصرية سمعية، ما يحتم تغييرا في نظام الاتصال بترك كل ما كان يصحب الكلام من إشارات جسمية و صوتية، و هو ما يعرضه للغموض و اللّبس.[3]، إنَّ اللّغة المكتوبة تختلف تمام الاختلاف عن المنطوقة التي هي أكثر عرضة للغموض، لأنَّها في معزل عن السياق الذي يشير إلى المعنى و يعين على فهمه.

---

[1]– ينظر، حلمي خليل ،العربية والغموض، ص 15.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 16، نقلا عن: Crystal and Davy op.cit pp.

يعتبر الغموض نتاج الحداثة الشعرية التي كان مبدأها التمرد على المبنى و المعنى، فالكلام عن الغموض الذي اكتنف النص الشعري الحداثي نبع من الوعي الشعري الحداثي التراثي الموجود في أشعار " أبي نواس "، " أبي تمام " ، " الصولي"، ما جعل نصوصهم مستعصية الفهم، و اعتمدوا إلى كسر السائد اللّغوي في استعمال الاستعارات البعيدة و الغامضة، و عقد التشبيهات على مبدأ المغايرة.[1] معنى ذلك أنّ الغموض باعث للتجديد، و إظهار لغز جديد يتصف بالإبهام و استعمال الاستعارة لجعل المعنى بعيدًا و متعدِداً، و التغيير في التشبيهات: << أَفْخَرُ الشِعْرِ مَا غَمُضَ، فَلَمْ يُعطِكَ غَرَضَهُ إلاّ بَعدَ مُمَاطَلَة منهُ >>.[2]

فأحسن الشعر ما أربك الفكر و العقل و ترك وراءه الفضول لغموض معناه، فيعدد غرضه إلى حين كشف حقيقته بعد إثارة الذهن و التفكير الطويل.

كما استحسن " الجرجاني " الغموض و أعلى من قيمته فقال: << و اْعْلَمْ أَنَّكَ كلَّمَا زِدْتَ إرادتَكَ التَشبيهْ إخفاءً ازدادتْ الاستعارةُ حسناً >>.[3]

إنَّ ما يجذب المتلقي هو جمال التشبيه و خصوصا إن كان غامضا، فيدفعه إلى البحث في أغواره و حينها تتجمل الصورة أو الاستعارة فتتشربها نفس القارئ، و تطيب بها أحاسيسه للتمتع بها.

و يكون الغموض باستعمال الخيال لما فيه من استحضار للغائب و الغريب، حيث يلج إلى النص الشعري الحديث و المعاصر من خلال الصورة القائمة على الخيال التي يطرح الشاعر من

---

[1]– ينظر، محمد مصطفى تركي، شعرية الغموض، دار العيداء للنشر و التوزيع، ط1،عمان ، 2013 ص20،21.

[2]– ضياء الدين ابن أثير، المثل السائد في أدب الكاتب و الشاعر، دار نهضة مصر للطبع و النشر، ط4، القاهرة ص 7.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار اليقين، ط1، مصر، ص 371.

خلالها قضاياه و رؤاه موظفا حيله السحرية، ما يجعل القارئ يفهم شيفرات كلامه، و يدخل النص الشعري في نسق ايحائي يجعله متعدد التأويلات يتجاوب معها القارئ.[1]

يمكن الإشارة إلى أنّ الغموض يكمن في استعمال الخيال في الصورة الشعرية لاستهداف القارئ و جعله في حيرة من أمره ليسرح خياله فتتعدد عنده الرؤى، و تختلف وجهات النظر لتخلق نوعا من الاتساع في ذهنه.

كما أنّ الغموض يسائل المجهول من خلال ترك كل ما هو واضح و بسيط، و استبداله باللامعقول و التجاوز للأعراف السابقة، و قد شكلت الرؤيا الشعرية المعاصرة أهم بواعث الغموض في الشعر العربي، التي جعلته يخرق عالم الحس، و يكشفه بصورة جديدة، ما كان ليتحقق ذلك لولا اتحاده بعالم الغيب والمجهول المتجدد المستمر، و لهذا يكون كلامه بعيد المنال عن المتلقي الذي ألف البيان.[2]

معنى ذلك أنّ الغموض يكمن في البحث عن المجهول و كل ما هو غريب، و تجاوز كل ما هو معروف و مألوف.

و يلفتنا قول " أدونيس " عندما جعل من ميكانيزمات الأداء الشعري المعاصر قيامه على الرؤيا التي تحيي الشاعر، و تجعله يعيش في عالمه المثالي الذي لم يدركه الكلام في تعبيره العادي الواضح فيقول:

لَا أَكْتب

أَتُغَيره

---

[1]– ينظر، محمد مصطفى تركي، شعرية الغموض، ص 24.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 38.

أُغَيرُ مَا يُغَيرُني

غُمُوضًا، حَيْثُ الغُمُوضُ أن تَحيَا

وُضُوحًا. حَيثُ الوُضُوحُ أَنْ تَمُوتَ[1]

تتخذ الرؤيا من الغموض طبيعة لها، لأنّ فيه البحث عن التغيير و الغرابة، فهي رحلة إلى العالم الماورائي عبر الخيال و الحلم.

و الغموض هو << صفة تطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه، و يختلف عن اللّبس الذي تتعدد فيه المعاني و يتعسر الوصول إلى المعنى المقصود منه >>.[2]

فالغموض هو ما تعسّر فهمه و الوصول إلى معناه، و تخلله اللّبس و الشك، لتتعدد معانيه.

وقد تجلى الغموض في رواية عز الدين جلاوجي في بادئ الأمر من خلال العنوان "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"[3] يبعث هذا العنوان بالكثير من الدلالات التي تحيلنا إلى طرح العديد من الأسئلة: لماذا الحب ليلا وليس نهارا؟ أي لماذا ربط الحب بالليل؟ ولماذا في حضرة الأعور الدجال؟.

حديثنا عن جمالية اللّغة هنّا يجعلنا نبحث في خبايا ما يحمله العنوان من رؤى تطلعية وتأملية، ما فرض علينا دراسة كل مفردة من مفردات العنوان على حدة، فكلمة الحب في معجم الوسيط تعرف بأنَّها:"الوِدَادْ، جاء عند الفلاسفة: ميلٌ إلى الأشخاص أو الأشياء العزيزة، أو الجذابة

---

[1]– علي أحمد سعيد أدونيس، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة و النشر، سوريا، ج3، 1996، ص 409.

[2]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ، ط2،بيروت 1974، ص264.

[3]– عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة و النشر والتوزيع، ط4 الجزائر2017 ص 01.

أو النافعة، ويقال في الترحيب حبًا وكرامةً"[1]. وكيمياء الحب تفاعل هرموني يحدث عند كل لقاء فعندما تلتقي أعيننا وتتناغم أرواحنا نصطدم فجأة بمجتمع يجعلنا نخفي كل ما بداخلنا ونمارسه في الخفاء، ولعلّ الروائي استعمل لفظة الحب ليلا ليشير إلى الكتمان والسرية، فحقيقة أنّ الحب في مجتمعنا يمارس ليلا، وكأنّه جريمة عقابها الإعدام.

أمّا الليل فوردّ تعريفه في معجم المحيط بأنَّه:" من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر، جمع لَيَالٍ و لَيْلَةٌ لَيَلاَءُ، وتقصر: طويلة شديدة، أو هي أشدُ لَيالي الشهر ظُلمةً، أو ليلةُ ثَلاثينَ"[2]، وماذا أقول عنك يا ليلُ عندما تتناثر فيك المشاعر في النفس، كمّا تتناثر النجوم في السماء وسط عتمة تتلاقى فيها الأطياف، وعندما لا يبقى سوى صوت عقارب الساعة المحسوبة وكأنَّها تريد التحرر، عندئذ تتكالب الأحاسيس ويهيج الصدر بالمشاعر، ويطلق التفكير العنان لنفسه كلمّا تأخر الوقت، و كأنَّ الحب مرهون بالظلام والسواد. يمكن أن يكون الحب ليلا لأنَّ فيه نوعا من الهدوء والسكينة يبتعد فيه المرء عن البشر وتشتعل فيه نيران الحب. إنّ الليل يتيح لنّا ستر المكشوف حين يمنحنا الفرصة لإحياء شعورنا، وممارسة ما نرغب فيه بعيدا عن أعين الناس وتطفلاتهم، ومن يدفعنا إلى هذا مجتمعنا المعاق الذي حرمنا حتى من لذّة العشق، في مجتمعنا نموت جهرا إلاّ في الحب نموت سراً فيكون الليل ملجأً لنا لنبوح له بكل شيء، عجبا يا ليل يقولون عنك هادئا وفيك تصرخ الأرواح.

حَضْرَةِ: أي في تواجد شخص معين أو ما شابه.

---

[1]– مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات، إحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر 2004، ص 151.

[2]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص 1500.

أمّا الأعور الدجال: فهو رمز للفتنة وسمي أعورا لأنَّ عينه مسحت، وبين عينيه كلمة كافر لا يراها إلاّ المؤمن، يدعي الدجال الألوهية، ومجيئه إلى الأرض لينشر الفساد والفتنة، وظهوره من علامات الساعة الكبرى.

أمّا إذا ربطنا مفردات العنوان ببعضها فإن ذلك يبعث لنّا بدلالة أنّ الحب كان يمارس ليلا لجعله في سرية وكتمان وللمحافظة على طهارته ونقائه، والخوف عليه من مكر الحاقدين وكيدهم فصوّر الروائي العنوان: "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" لإخفائه عن أعين الدجال لأنّه يحارب كل شيء جميل، فينشر الفساد والفتنة، ولا يسلم منه إلاّ من هو مؤمن بأنّ الحب هو أساس كل شيء جميل، وبأنّ دين الأعور الدجال كاذب ولا أساس له من الصحة، إنّه شيطان لا يضع يده على شيء إلاّ وأفسده.

اهتم عز الدين جلاوجي بالعنوان وأعطى له بعدا دلاليا ورمزيا، فأول ما يلفت القارئ هو العنوان الذي يغريه لمحاولة فك شفراته، فرواية جلاوجي حملت تأويلات متعددة لرؤى المثقفين. فإذا ربطنا العنوان بمضمون الرواية نجد أنّ الحب يكمن في حب الوطن "الجزائر" وما كان يقوم به القادة والثوار في سبيل الحرية، فحب الوطن نبض به قلب كل جزائري، مولع بوطنه، كانت الوطنية تسري في دماء المجاهدين، وظهر ذلك جليا في الرواية من خلال الدعوة إلى الثورة، يقول الناس في الرواية" ثورة...ثورة...ثورة تتقاذفها الأشداق، فتلتقطها الأذان، لتعاود الأشداق لفظها من جديد..." [1].

إنَّ الثورة لم تكن عائقا أمام حياة الإنسان فكان للعشق نصيب في حياة الجزائريين، وتجسد ذلك في الرواية من خلال حضور المرأة بقوة بتضحياتها وكبريائها، وطموحاتها، وحتى جهادها في سبيل الوطن، وربّما لأنّ الثورة كانت سبب في تقرب الرجال من النساء، وظهر ذلك جليا في الرواية

[1]– الرواية، ص 84.

في حب العربي الموستاش لحمامة، يقول الروائي على لسان العربي"[1] ما الحب إلاّ للحبيب الأول" هي جملة ردّدها العربي على مسامع حمامة ليؤكد لها أنّ حبه باق وأنّها المرأة الوحيدة التي هو شغوف بها.

أمّا حين يجبرنا القدر على مفارقة من نحب بعدما أمضينا معًا أجمل السنين، فإنَّ ذلك يكون من أصعب المواقف، وهو ما حدث مع سي رابح عندما فارقته رفيقة دربه لالة تركية يقول السارد" انفجر يبكي كالصغير، انفجر يبكي نواحا جارحا يجرح جدران الغرفة، اللّعنة عليك أيها الحزن حين تعبث بصبر الرجال، انكب عليها بضمها إليه كأنّما يحاصر روحها كي لا تغادر جسدها إلى الأبد..."[2] كانت الفاجعة قوية على سي رابح ولم يستطع أن يتحملها ذلك أنّ حب الذي جمعه بلالّة تركية لم يكن لليلة أو ساعة، وإنّما دام سنوات كثيرة.

أمّا إذا تحدثنا عن حب الشباب فإنّنا نلمح فيه نوعا من الطيش والتهور، أو نوعا من إفراغ لشهوة جسدية فحسب وهو ما أراد فعله جيمي ولد رهواجة بحورية– كانت جميلة جدًا أعجب بها كل من التقاها– كان يراها عاهرته وأراد الظفر بها بليلة فقط، يقول جيمي:" أريدك اللحظة على فراشي"[3] هي عبارة وجهها جيمي إلى حورية عندما كانت في بيته راجية إياه أن يطلق سراح أمها حمامة، إذن فالحبّ عنده كان مجرد شهوة لها مقابل، ويظهر لحظتها البطل وفارس حورية الذي أحبته بجنون" عبد الله" ليبادلها الشعور هو أيضا وتكون نهايتهما كزوجين سعيدين، قدم لنّا الروائي من خلالها صورة عن الحبّ الطاهر العفيف.

---

[1]– الرواية، ص 50.

[2]– المصدر نفسه، ص69.

[3]– المصدر نفسه، ص 441.

ولفظة "لَيْلٌ" استخدمها الروائي للدلالة على جلّ أحداث الرواية يقول"...تمزق عتمة الصباح..." [1] وفي ضرب آخر يقول:"...ليس ظلام الليل وحده كان مانعا، ولا هذه المتاهة..."[2] ويقول أيضا"...بعد العشاء قص العربي الموستاش على أخيه حكاية اعتقاله..."[3]، ويقول:"... وسريعا تم الانسحاب باتجاه الحبل مدججين بظلام الليل..."[4]، ويضيف"...خرجت الشاحنات تمزق عتمة الليل وسكونه..." [5]، وغيرها من العبارات التي توحي بزمن الأحداث، فالثوار كانوا يتحركون ليلاً لأنّ فيه سترا لمخططاتهم، وأهم من ذلك فرصاصة الانطلاق كانت في منتصف الليل.

لم يرمز الروائي للّيل فقط لمّا كان يحدث ليلا، وإنّما للدلالة على الكتمان والسرية خشية وصوله إلى العملاء الفرنسيين وخوفا عليه من الحاقدين، وكذا ما كان يخفيه كل ثائر في نفسه، وما كان يحدث دون سابق إنذار، يقول العربي الموستاش"...فعلاً أين بلخير؟ هل هو حقيقة مسافر إلى العاصمة كمّا أخبرهم عبد الله؟ جلس على فراش الحلفاء المبسوط، وقد حاصرته الهواجس من كل فج...." [6] ويقول السارد":...برزت حمامة محيية، نظر فيها يوسف الرّوج نظرات غير مرحبة أدركت أن هناك سرا ما..." [7]

ويقول أيضا:"... وأنتِ ما دخلك، لابد أن تعرفي كل شيء...؟" [8]، هذه العبارات ليست إلاّ عينات تمثيلية ممّا وردّ في الرواية، وهي توحي بسرية الأمور والكتمان.

---

[1]– الرواية، ص09.

[2]– المصدر نفسه، ص 75.

[3]– المصدر نفسه، ص 136.

[4]– المصدر نفسه، ص 360.

[5]– المصدر نفسه، ص 375.

[6]– المصدر نفسه، ص،180.

[7]– المصدر نفسه، ص 178.

[8]– المصدر نفسه، ص 180.

أمّا الأعور الدجال فيمثل الاستعمار الغاشم الجائر الذي كان يفتن رجال ونساء الجزائر للانضمام إليهم بالكذب والوعود الفارغة التي لا وجود لها، ادعى أنّ الجزائر فرنسية، وكأنّه يقول أنا ربكم الأعلى لكن لم ير وجهه الحقيقي، إلاّ من كان واثقا بأنّ النصر للجزائر وبأنّ وعود فرنسا زائفة غير دائمة، وما هدفها إلا نشر الدمار، فالجزائر تأبى أن تكون فرنسية، ومثلما انهزم الاستعمار سينهزم الأعور الدجال، فمتى ستسقط الراء من حربنا لنعيش حبنا، فنحن نريد الحرية يا سيادة الاستعمار.

لم ينحصر الغموض في العنوان فحسب، وإنّما كان له نصيب حتى في تقسيم أجزاء الرواية حيث أعطى لكل قسم عنوانا وكسى كل عنوان بنصيب من الغموض.

القسم الأول كان بعنوان "الرحيل باتجاه القلب"[1] وهو العنوان الذي استهل به الروائي روايته ليجعل من القلب مكانا ومستقرا يلجأ إليه، لتَتَأتى له الراحة، وهنا جعل الروائي من شخصية سي رابح، عاشقا متيما يطارد خيال حبيبته، التي فارقها وهو لا يعلم لها مكانا، رأى سي رابح فيها الحب والأمل، الزوجة والأم، ولا ربّما أكثر من ذلك وربما ليس كل هذا فقلبه المفقود يعبر عن الحرية المسلوبة، عن عطش الماء، عن وطن في اللاوطن، عن طائر محلق في سماء صافية، نعم عندما يصبح للحب عنوان، ستصيح الحرية في كل مكان بأنها تئن تحت براكن النيران، عندما يسلب الحب من القلوب، لا بل القلوب من الأجسام، ليصير للحرية مكان ينادي للظفر بها ولو بأغلى الأثمان نعم هو القلب، قلب عانى من الحرمان لأجل أن تتربع الحرية في قلب كل إنسان، لذا كان الرحيل باتجاه القلب هو رحيل على طريق الأشواك لكنّه رحيل لابُد منه من أجل أن تسطع شمس الحرية وتزاح الغيمة الرمادية.

---

[1]– المصدر نفسه ، ص09.

ويتجلى الغموض أيضا في القسم الثاني الذي حمل عنوان" الشمس تشرق من الغرب"[1] لو قمنا بإسقاط الجانب الديني على هذه العبارة ستحيلنا إلى يوم القيامة، يوم لا ينفع نفس إيمانها ما لم تكن قد آمنت من قبل، وبالفعل لو تأملنا هذه العبارة، وربطناها بمجريات وأحداث الرواية نعلم أنّ الشعب كان يئن تحت الصراط، نعم إنّه يوم القيامة قيامة فرضها المستعمر، فأنهى كل سبل الحياة أمام شعب أقصى طموحاته أن يعيش عزيزا ويموت كريما، لكن هذا لم يكن ليتأتى له في ظل السياسة الاستعمارية التي فرضت ألوان العذاب والعقاب، من إبادة جماعية، وحرق وخطف واغتصاب وتجويع، هي سياسة قضت على كل شيء ،ودنست حتى طهارة المساجد وقتلت الحياة.

أمّا القسم الموالي فجاء تحت عنوان" الجواد الأسود بثلاثة قوائم"[2] وهي عبارة تحمل الكثير من اللبس، هي عبارة لابد من الخوض في تفاصيلها للكشف عما ترمي إليه، وبما أنّ الجواد الأسود عادة ما يرمز إلى تحقيق النصر المفاجئ أو المباعث بعد ظن الجميع أن الهزيمة محتمة، بعدها جف الأمل في بحار اليأس، كان لابد من تحقيق النصر المؤزر، ولعل السبب في جعل الجواد بثلاثة قوائم هو أنّه: من الاستحالة المشي على ثلاث وربما في ذلك إسقاط للجواد على الشعب الجزائري الذي لم يقو على الحراك أمام استعمار اغتصب أرضه، واستحل عرضه، ولعل المعجزة تكمن هنا، فالشعب بالرغم من إعاقته واصل السير والتحدي ليؤكد أنّه شعب التحديات، شعب المعجزات، فهاهو الجواد الأسود ذو الثلاث قوائم يقتحم مكمن الحرية الغالبة عابرا جسرا من الشهداء والضحايا لقد كان الألم كبيرا لكن النصر سيكون أكبر.

---

[1]–الرواية، ص 75.

[2]–المصدر نفسه ، ص189.

حمل الباب الرابع عنوان" المفاجأة المزهرة بلون الدم"[1]، لم يكن للمفاجآت في زمن الثورة منحى ايجابي، فقد كان الشعب عادة ما يفاجئ، بتفجير أو بسطو، أو برصاصة غادرة تفرد جناحيها لمعانقة شباب بعمر الزهور، نعم كانت المفاجأة بالنسبة لهم مأساة، لكنّه شعب أبى أن يستسلم للظلم شعب رسم نصره بدمه، صحيح سقط شبان بعمر الزهور في ميدان التحرير، لكن للحرية مهرها الغالي الذي لابد من دفعه، فالدّم ثمن الحرية، فبعد قرن من الزمن وبعدها انقطع الحلم ومات الأمل انفجرت الثورة لتمزق جبال الصمت، هي ثورة حركها الإيمان بأنّ الحرية حق يؤخذ ولا يعطى، فكان هذا الإيمان أقوى من كل سلاح. فرنسا لم تعلم أنها غرست بيدها بذور فنائها، لأنّ القمع والظلم كانا بذور الثورة التي فجرها مجانين في عشق أوطانهم، وإذا اعتبرنا أنّ المفاجأة كانت الثورة، والزهور هم الشباب يبقى الدم ليعبر عن التضحية والشهادة وإذا ربطناها سنجد أن الثورة بالدم والدم ثمن الحرية.

ننتقل إلى القسم الموالي الذي حمل عنوان" القلب الذي ينبض موسيقى"[2]، هو لا شك قلب عاشق هذا ما يتبادر للذهن أول الأمر، لكن أي عشق هذا وأي موسيقى يعزفها؟ هل هو عشق يرفرف فرحا للقاء الأحبة؟ أم عشق من نوع آخر؟ أهي الغربة أم الحنين؟ أم هي ثورة تعزف على أوتار القلوب على وطن مسلوب، ثم كيف هي هذه الموسيقى، هل هي حزينة أم صاخبة، فرحة أم متمردة ربما تجمع كل هذه الأنواع دون الوصل إلى تقديم تصوير دقيق لها، فمن يعيش الثورة ليس كمن يكتب عنها، والقلب الذي ينبض موسيقى، ربما لم بكن قلب عاشق فحسب بل هو قلب حالم قلب تجرع كأس الهوى فعرف قيمة الوطن، فغنى وأطرب وحلم وتوعد، هو لاشك وعد ليس بطائل لأنّه الأمل الذي غرس في كل نفس، أمل النهضة والثورة ،أمل الحرية والعيش في دولة ديمقراطية

---

[1]–الرواية، ص255.

[2]–المصدر نفسه، ص317 .

وعليه كان الغوص في ثنايا هذه العبارة هو ضرب من الإبحار نحو المجهول لأنّ الغموض الذي يكتسحها هو نوع من التيهان من أجل بلوغ فرحة طال انتظارها هي لا شك فرحة الحرية.

ويقدم القسم الموالي الذي حمل عنوان" الأحقاد الشائكة التي أدمت مقلها"[1]، صورة حية عن تكالب المستعمر وبالتحديد الجنرال الفرنسي حيث تحدث هذا الجزء من الرواية عن هروب العربي الموستاش من سجون الاحتلال الفرنسي الأمر الذي لم يتحمله الضابط الفرنسي لأنّه يعلم أنّ شخص مثل العربي الموستاش لا يمثل جيشا من الثوار فحسب، بل يمثل الوعي الذي يقود وطنا بأكمله، لهذا اشتد غيضه، وصار حقده غطاء جهنميا يحرق الأخضر واليابس، حقد أنبت في قلب كل جزائري زهرة متمردة أبت أن تسقى من بحر المهانة والظلم .

عنون جلاوجي الجزء السادس من روايته بـ:" البنادق تنبت أزهارا"[2]، وتستعمل لفظة البنادق في كثير من الأحيان للدلالة على الثورة، على الموت، على النضال، وربما على المحتل، لكنّها لم تكن يوما لتنبث زهرا، إلا أنّها في الوقت الذي غرست رعبا، أنبتت أملا في الخلاص، أمل في شمس بدم غيوم رمادية تعكر صفو حياتها. ولأنّه في زمن المحتل لا حياة بلا ثورة، حمل الأبطال المشعل وأرادوها حربا ضارية لأنّه آن لبنادق المحتل أن تخرس وآن للزهرة أن تبتسم، زهرة آثرت الحرية مع الخطر على السلم مع العبودية، نعم هي ثورة جعلت شعارها" حريتنا لا تعرف المقايضة، فتعلمت من العصافير لغة الحرية ومن عربي أبى الضيم وتحدى الموت ورفع في وجهه بندقية فالثورة ليست بتفاحة تسقط عندما تنضج، عليك أنت أن تجبرها على السقوط فالشعب الذي اختار الحرية يجب أن ينادي: تحيا الثورة وكأنّ به يقول: يحيا الدمار، يحيا العقاب، تحيا الموت.

---

[1]–الرواية ، ص389.

[2]–المصدر نفسه، ص425.

ينتقل جلاوجي إلى الجزء السابع من روايته والذي حمل عنوان" التحليق في سماء وزئبقية"[1] لعل المراد من هذا العنوان هو: الإنعتاق من براثين استعمار داس على شعب بريء، لكنّه بالرغم من سياط الجلادين، أبى إلا أن يعيش مرفوع الرأس، شامخ الهامة، أبى إلا أن يحلق كالصقر فوق قمته في سماء لم تعرف للأمان عنواناً منذ ما يزيد عن عقد من الزمن، لكن إلى ما يرمي الروائي من قوله: التحليق في سماء زئبقية، لاشك أنّ التحليق يرمي إلى الحرية لكن الزئبقية هذه تضعنا أمام فرضيتان: الأولى: تكمن في أنّ الزئبق غالي الثمن ولعل الروائي لمح بذلك إلى غلاوة الحرية، أما الفرضية الثانية تكمن في أنّ للزئبق أضرار وخطورة إذا تعرض له الإنسان. وبالتالي صور لنا الروائي أنّه لبلوغ الحرية لابد من التحليق في الخطر دون خوف لإحياء الأمل في نفوس هدها طول السبات حتى شك الناظر إليها أنها لا تزال على قيد الحياة، لذا كان لزاما تخطي الخطر وسقاية الوطن بدم الشهداء من أجل استرجاع السيادة.

عمدَ الروائي إلى تسمية الجزء الثامن من روايته بـ" الخنجر الصدئ""[2] لربما كان يرمي هنا إلى المحتل، لكن لماذا الخنجر في زمن التكنولوجيا والطائرات الحربية، هل ليدل بذلك على الغدر؟ أم ليوصل فكرة أنّ المحتل كان خنجرا يتراقص في صدور أبناء الجزائر، نعم لا شك أنّه كذلك لأنّ المستعمر كان شوكه في حلق كل مواطن يعرف معنى الحرية، لكن السؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح لماذا هذا الخنجر صدئ؟ بالقليل من التأمل في ثنايا هذه العبارة سندرك أنّ الصدأ قد يوحي إلى طول الفترة التي قضاها المحتل في أرض ليست بأرضه فالصدأ عادة ينتج عن تقادم المدة جراء التراكمات، كما قد يوحي الصدأ على أنّ المحتل لم يكتفي بالجروح والآلام التي سببها بل وترك آثار لتلك الجروح لم تندمل إلى اليوم وإن طابت جراح القلب، فكيف لجروح الروح أن تطيب ويرجع هذا

---

[1]– الرواية، ص 467.

[2]–المصدر نفسه، ص 513.

إلى السياسة الاستعمارية التي مارستها والتي طالت حتى الدين والهوية الجزائرية، لكن الأدهى والأمَّر أن تجد من يناصرها من الذيول أو الحركة الجزائريين الذين باعوا ضمائرهم فزعزعوا الضمير الوطني، وعليه كان للخنجر الصدئ أثر، كيف لا يكون وقد استقرت ما يزيد عن قرن من الزمن أبكت فيها الحزن وعذبت الموت، حتى صرخت وقالت طاب الرحيل.

2 ـ الرمـز:

بمّا أنّ اللّغة العادية قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة، فقد عمد الأدباء و الشعراء إلى الايحائية المتمثلة في الرمز.

يرى أبرامز "abramz" أنّ << الرمز بالمعنى الأوسع للمصطلح هو أي شيء يدل على شيء آخر، و بهذا المعنى تكون كل الكلمات رموزا، لكنه في الاستخدام الأدبي ينطبق فقط على كلمة أو عبارة تدل على شيء أو حدث يدل بدوره على شيء آخر، أي أنّ الكلمات تشير إلى شيء ما يستحضر سلسلة من الدلالات أوسع من حدوده نفسها >>.[1]

و عليه كان الرمز كلمة أو عبارة تحيل إلى حدث أو موقف معين بمجموعة من المعاني والايحاءات التي تثيرها في نفس المتلقي، و يتضح الرمز من خلال التشابه بين الإشارة و المشار إليه.

و يعرف " تندال " الرمز بأنَّه: << تناظر مع شيء غير مذكور يتألف من عناصر لفظية يتجاوز معناها الحدود الحرفية، ليجسد و يعطي مركبا من المشاعر و الأفكار >>.[2] وعليه قام هذا

---

[1]– هاني نصر الله، البروج الرمزية، عالم الكتاب الحديث، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتاب الحديث، ط1، عمان، 2006، ص 11.

[2]– المرجع نفسه ، ص 11.

التعريف على أساس جعل علاقة المشابهة أساسا للإيحاء بحيث يتجاوز المعنى الحرفي ليمنحه الحرية و يترك للمتلقي فرصة الغوص في بحر الدلالة.

يعتمد الرمز الأدبي على الإيحاء و الإشارة، و يقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة فالعلاقة فيه ذاتية، تتجلى فيها الصلة بين الذات و الأشياء، و للرمز مكونات تتشابك فيما بينها و لا يمكن الفصل بين أي منها و بهذا المفهوم يكون الرمز كلمة أو عبارة أو تعبيرا آخر مركبا من المعاني المرتبطة.[1]

بالإضافة إلى أنّ الرمز يقوم على الإيحاء و لذلك فإنَّ العلاقات فيه تقوم على التداخل و الصلة المرتبطة بين الإشارة و المشار إليه فتتلاحم كل هذه العلاقات و تتضافر لتشكل الصورة الرمزية.

لاشّك أنّ للرمز في سياقه الكلي عدة مكونات لا حصر لها، لكن المكون الأساسي لصميم العملية الرمزية يكمن في الصورة بوصفها الأصل المادي المدرك، فعندما يذكر الرمز و الصورة فإنّ العنصر الذي يتم استدعاؤه هو " الأسطورة " و من المسائل المتصلة بها نجد تلك الطقوس التي تعتبر شكلا من أشكال الأسطورة.[2]

يتجلى " الرمز " في تظافر مجموعة من العناصر المتداخلة، و لعل أهم العناصر التي يقوم عليها تتمثل في الصورة التي تستدعي بطريقة مباشرة الأسطورة التي تعد بدورها شكلا من أشكال الطقوس الممارسة.

---

[1]– ينظر، محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث،"السياب، نازك، البياتي" دار الكتاب الجديدة، ط1، بيروت، 2003، ص 53.

[2]– ينظر، هاني نصر الله، البروج الرمزية، ، ص 14، 17، 22.

و يعتبر " الرمز " علامة تدل على موضوع مجرد، و تتحدد العلاقات فيه عن طريق التواضع و الاتفاق لا عن طريق الشبه و المجاورة، و الجدير بالذكر أن العلامة الرمزية كانت مغلقة محددة المعاني، لكن بعد ذلك أطلق " السيميائيون" المتأخرون عنان الرمز الذي أصبح يسبح في فضاء دلالي فسيح، مما أعطى للنص فعالية و تدفقا دلاليا أكبر.[1]

تقوم العلاقات التي تشكل الدلالة الرمزية في مجملها على التواضع، هذه الدلالة تطورت عبر الزمن، فبعدما كانت محصورة و ضيقة محددة في قالب جامد، تطورت و أصبحت ذات بعد وفضاء مفتوح متعدد الآفاق.

يتمتع الأديب بحرية تامة في انتقائه للرموز التي يوظفها في عمله الروائي، وتعد الطبيعة أهم مصدر يستقي منها رموزه لأنّه يستطيع من خلالها التجاوب مع أحاسيسه، والتفاعل مع مشاعره.

وعناصر الطبيعة ذات دلالات وأبعاد إيجابية قوية، يقول السارد"... كانت الشمس تتربع عروسا في السماء..."[2] فسبحان من خلق الكون في أحسن صورة فأبدع في رسم الطبيعة في لوحة فنية تعجز الألسن عن وصفها، وتأسر القلب بحسنها وتأخذ العقل ليسرح في ملكوت الله، ومن أعظم مظاهر الطبيعة شروق الشمس في بداية كل يوم جديد وكأنّها تطبع قبلة على جبين السماء، قبلة الحياة والحرية وتعبث على الأمل والتفاؤل، يتضح لنا أنّ الروائي وظف رمز الشمس ليبعث إلينا بالطاقة الإيجابية، والحرية والاستمرارية، فالشمس دلالة على النور وقد استعارها من الطبيعة للدلالة على التخلص من الظلام الذي يمثل الاستعمار والذي لابد أن ينجلي لتشرق شمس الاستقلال.

ومن هنّا نستشف أنّ الروائي له طموحات وآمال لذلك كانت الشمس رمزا للأمل والحياة.

---

[2]– ينظر، نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، ط1، 2003 ص71.

[2]–الرواية، ص 255.

ونجد رمزا طبيعيا أخر في قوله:"...ممتدا كمّا النخلة كان.." "[1] إنّ النخلة شجرة مباركة وردّ ذكرها في القرآن الكريم، استعارها الروائي من الطبيعة ليرمز بها إلى الأصالة وخصوبة أرض الجزائر، صور الروائي حالة حمود بوقزولة الذي كان واقفا صامدا كالنخلة على سطح الجبل، تبعث لنا النخلة بالعنفوان والشموخ والكبرياء من خلال هذا الرمز يظهر لنا أنّ الشعب الجزائري شعب صامد، أصيل العروق، شامخ أنفه لا ينكسر، استحضرها الكاتب لتكون بمثابة غذاء للثوار.

كما وردّ رمز من الطبيعة: يقول السارد"...مموها بأشجار البلوط والصنوبر..."[2] اعتمد الروائي على توظيف رموز الطبيعة بكثرة فاستعار منها أشجار البلوط والصنوبر، ولم يكن توظيفها جزافيا وإنَّما مقصودا للدلالة على طول عمر الجزائر فهي مرفوعة بجذع قوي يصعب اقتلاعه، وهذا الشعب قوي بقوة هذه الأشجار.

وكان لتوظيف الحيوانات نصيب في راوية جلاوجي حيث كانت ترمز للمضمون بطريقة قوية يقول:"...حاد النظر كصقر مسّرع..." [3] يضرب المثل بالصقر لحدّة بصره ونظرته الثاقبة فقد استعار الروائي الصقر للدلالة على نظرة التحدي التي كان ينظر بها "حمودة بوقزولة" حين كان على رأس الجبل وكأنّه مصمم على القضاء على الاستعمار ويرمز الصقّر إلى عزة النفس وبعد النظر، ونستشف من هذا المثال أنّ للروائي نظرة عميقة للأمور وليست سطحية وهذا ما يظهر في البناء الروائي .

ويقول :"... كانت العارم كحمام زاجل..." [4] في هذا المثال شبه الروائي العارم بالحمام، وقد استعار لها رمز الحمامة لأنّها كانت رمزا للحب والعطاء والحكمة والفطنة.

---

[1]– الرواية، ص 306.

[2]– المصدر نفسه، ص 277.

[3]– المصدر نفسه، 306.

[4]– المصدر نفسه، ص 286.

إنّ الحمام رمز للألفة والسلام يتحمل كل تقلبات الجو وهكذا كانت العارم صامدة أمام تقلبات الحياة التي عصفت بها من اعتداء وتعذيب من الاستعمار حتى سقطت شهيدة بعد حملها رسالة الجهاد والحمام الزاجل كان ينقل الرسائل، أراد الروائي من خلال هذا الرمز أن يضع المرأة في أعلى مكانة، فرغم نعومتها إلاّ أنّها كانت قلب رجل، نستشف من هذا الرمز أن طموح الروائي كان نشر السلام والحب والعطاء.

وفي مثال آخر:"...أم أن الثعلب يخطط لما لا يعلم أحد..."[1]، استعار الكاتب "الثعلب" كرمز للدلالة على الاستعمار الغاشم لأنّه كان يراوغ الشعب الجزائري مثلما يراوغ الثعلب فريسته حين رسم لهم وعودا زائفة كمشروع سوستال الإغرائي، وسياسة الإدماج ليجعل الجزائر فريسة، لكن كل هذه الوعود كانت حبرا على ورق، فالثعلب رمز للمكر والخبث والخديعة، فدهاء العدو الفرنسي كان مثل دهاء الثعلب، وهذا يعكس لنا شخصية الروائي النزيهة المستقيمة البعيدة عن الخبث في النية.

وفي رمز آخر:" يقول السارد:"....يمد أذرعه الأخطبوطية..."[2] فالأخطبوط هو حيوان مائي بعدّة أرجل، استعار الروائي هذا الرمز للدلالة على انتشار البؤس الذي كان يعاني منه الشعب الجزائري وكأنّه يمدّ أذرعه مثل الأخطبوط ليسحب كل من يقترب منه . وكذا لاستعمار الذي يمد أذرعه ونفوذه ليستولي على الجزائر، قصد الروائي بالأخطبوط وأذرعه العملاء الجزائريين الذين يخدمون فرنسا، إنّ هذا الرمز يحيلنا إلى دراية الروائي بما يحدث حوله .

وفي موضع آخر"...جئت أنا من الأوراس...." [3] الأوراس هي جبال عالية القمم، كانت بمثابة حصن منيع ضد الاستعمار، فيها أطلقت أول رصاصة لتحديد مصير شعب ذاق ويلات

---

[1]– الرواية، ص 215.

[2]– المصدر نفسه، ص 255.

[3]– المصدر نفسه، ص 306.

العدّو الغاشم، استعملها الروائي كرمز قوي للشموخ والعراقة، فشموخ الثوار كان بشموخ الجبال، وظفها الكاتب للدلالة على أنّ الثورة جمعت الشعب من جميع أقطار الجزائر، نلتمس من خلال هذا الرمز اعتزاز الروائي بوطنه وحبه لكل مكان فيه.

وقد وردّت عدّة رموز دينية منها:" زوجته الغائبة المغيبة، كالمهدي المنتظر..."[1] إنّ لهذا الرمز دلالة دينية، نبأ الرسول صلى الله عليه وسلم بمجيئه ليقاتل المسيح الدجال، استعار الروائي هذا الرمز للدلالة على حليمة زوجة سي رابح، التي كانت بألف رجل، حملت في قلبها الصدق والحب والوفاء وعندما غادرت إلى قسنطينة أصبح سي رابح يتذكرها. وما يجمعها بالمهدي هو طول الانتظار–متى سيخرج إلى الناس– فخروجه بمثابة الفرج لنشر العدل والسلام، نستشف من خلال هذا ثقافة الروائي الدينية والأدبية.

3 ـ الانزياح:

" الانزياح " من أهم الظواهر التي تحقق أدبية النص، لهذا قدمت حوله العديد من الآراء و التنظيرات انطلاقا من أنّ نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللّغة، أو بالأحرى أنّ لغة الشعر تشدّ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللّسانية، غير أنّه – في لغة الشعر – لا يكتَفى بالانزياح بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها ثانية، تتخطى العقبة التي تفصل بين المعقول و اللاّمعقول.[2]

و عليه كان الانزياح يعني الخرق و الخروج عن القانون العام للّغة، بحيث إنَّ الانزياح ليس اعتباطيا، و إنّما يهدف إلى بناء مستوى أعلى للّغة فيحاول عجنّها و تشكيلها مرة ثانية و بقالب جديد و يقدمها بدلالات أبعد و أعمق.

---

[1]– الرواية، ص 250.

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،، ص 115.

و يحدث " الانزياح " أو العدول بتحويل و نقل الدلالات من المألوف إلى اللّامألوف و ينشأ هذا الأخير من تشابك سلسلة من العلاقات الانزياحية و التصادمات النحوية، بإخراج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية، تعيد رسم الحروف و تركيب الجمل، مما يكسبها تميزا آخر عن طبيعتها المألوفة و هو ما تبحث عنه الشعرية.[1]

و عليه كان " العدول " نوعا من التلاعب و التحايل على اللّغة، حيث تتشابك و تصطدم ألفاظها و عباراتها.

لعل مفهوم الانزياح أو الانحراف يتحدد بصورة جلية مع " ريفاتير " الذي يعتبره: << انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه...يكون خرقا للقواعد حينا و اللّجوء إلى ما نَدُرَ من الصور حينا آخر، و هذا يعني فيما يعنيه أن عملية الانزياح تعتبر خروجا عن النظام المألوف للتعبير الفني، و ذلك كي يحقق العمل الفني فرادته بعيدا عما ألفه القارئ، و من ثم فإنّ مقولة الانزياح – حسب ريفانتير – تفترض مقياسا يتحدد به الانحراف و تعرف درجته...و يتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللّغوية، فكلما كانت أكثر رسوخ كان الخروج عنها أكثر تنوعا و كانت الإمكانية الشعرية أكثر سعة >>.[2]

و عليه كان مجمل ما ذهب إليه " ريفاتير " يكمن في أنّ الانحراف هو تحطيم النمطية والخروج عن السائد لتحقيق الفرادة و التميز بالخروج عن القاعدة اللّغوية و منحها أبعادً و دلالات جديدة.

---

[1]– ينظر، خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، دار الباروزي، ط1، الأردن، 2011 ص27.

[2]– صبرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية و التطبيق،دط ، القاهرة، 2008، ص 39.

و ممن أخذ بفكرة " الانزياح " لغوي ألماني حديث هو : " مانفرند بيرفيس " الذي يرى أنّ التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الانحرافات المعتمدة على القواعد النحوية من ثنايا الخلل التركيبي و لكنه ينفي أن يكون كل انحراف نحوي يتولد عنه تأثير شعري.[1]

الانزياح حسب " بيرفيس " يخلق الجمالية من خلال العدول عن القواعد النحوية أو التركيبية مثل " الاستعارة " ، و هو ينفي في الوقت نفسه أن يكون كل خرق للقانون النحوي للّغة ينتج عنه تأثير شعري، لتحمل بين ثناياها دلالة خاصة، تحررها من قالبها و سياقها المألوف على اعتبار أن مفردات اللّغة لا تعرف الثبات فهي لغة الخلق و الإبداع.

و من مسميات الانزياح – كما ذكرنا سابقا – " العدول " و هو يرتبط في مفهومه الجوهري بنظرية " الوضع "، كما عرف هذا المفهوم مترادفات عديدة أهمها: الخروج، التوسع، التجاوز التحويل، الالتفات، و كلها مترادفات تدل على قوة الكلام المنزاح، و تتفق هذه المترادفات على أنّ العدول هو خروج عن مقتضى الحال.[2]

و بناءً على ذلك كان للانزياح عدّة تسميات تؤدي كلها معنى و دورا واحدا يكمن في أنّ الانزياح هو العدول و هو الخروج عن المألوف.

و يرتبط << العدول في صورته الجمالية و البلاغية بالوجدان الشعري، ارتباطا يعلقه بكل ما هو مغاير و مستحدث مبتعدا في ذلك عن السائد و المألوف >>.[3] و نفهم من هذا أنّ الانزياح يرتبط بالوجدان الشعري الذي يسعى دوما إلى الارتباط بكل ما هو جديد و غامض ليحدث خلقا جديدا للّغة، و يبعدها عن لغة التداول المألوفة.

---

[1]– ينظر، راض عبد الحكيم،نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخفانجي، (د.ط)، مصر، 1980، ص 497.

[2]– ينظر، خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، ص 4.

[3]– المرجع نفسه، ص 4.

يظهر الانزياح جليّاً في المتن الروائي من خلال ما وظفه عز الدين جلاوجي من صور بيانية إيحائية بأنواعها من استعارة وكناية، يستخدم فيها اللّفظ لغير معناه الأصلي، وتُبنّى على التشبيه كما هو ظاهر في الأمثلة التالية:

يقول السارد:" نواح جارحٌ تطلقه عجلات القطار، وهو يمزق عتمة الصباح شرقا، تردده الأرض نشيجا مكتوما يكاد ينفجر حمم البراكين من رؤوس الجبال..."[1] اخترق الروائي في هذا المثال القواعد المتعارف عليها، حين جعلنا نقف وقفة تأملية تحلينا إلى معنى أوسع، فقد صوّر السارد أصواتا تتردد في ذهن كل جزائري، وكأنّه بكاء تصرخ به كل روح مناضلة، تترك جرحا عميقا، كاحتكاك عجلة القطار بسطح الأرض، فيلقي بحمله عليها، وكأنّه يقيس سعة صبرها. مجبرون نحن لنعيش هذا الغمام عندما تتنفس العتمة كل صباح، حين يخترق الضجيج هدوءه ونقاءه، ليصطدم بشبح الاستعمار، هذا النواح المتأجج يجعل القلب ينزف ويبكي فيولد داخله ضغطا وغليانا ولهيبا يحرق كل من يقترب منه، وكأنّها حمم بركانية ستنفجر في أي لحظة، نعم يا سادة إنَّه شعب الكرامة حين يثور، استهل الروائي نصه بالمثال أعلاه ليقدم صورة ناطقة عن حال الشعب الجزائري وتعطشه للثورة، وكأنّه ينوح كل صباح لحالة الوطن، وكأنّ في داخله صبر طال حبسه.

الخطاب الروائي بنية لغوية سردية ناطقة بعدة دلالات حيث يقول السارد:" وقد تجرعتما معا كؤوس الحب والنضال المترعة بالتحدي والكبرياء"[2] حيث صور الحب في أسمى صورة، فمّا أجمل أن تقاسمني أصدق شعور، فحين تتلاحم الشعوب وتتناغم القلوب، وتتظافر الجهود، وحين ترفع راية النضال في سبيل الوطن لتتحدى الصعاب، وحين يجمعنا كبرياء واحد وتكون كرامتنا من كرامة

---

[1]–الرواية، ص 9.

[2]–المصدر نفسه، ص22.

الوطن، حين أقاتل لأجلك وتقاتل لأجلي لنموت في وطن واحد وبيت واحد لندفن في تراب واحد حينها فقط نكون قد اكتفينا بجرعة من كأس الحب والنضال والتحدي، فالروائي نحت لنا تمثالا للوفاء من خلال تلاحم أفراد الوطن الواحد لأجل هدف واحد وهو القضاء على المستعمر فالحب لا يشرب في كؤوس، وإنما هي دلالة على قوة العلاقة والتحدي.

عندما يبدع الروائي ويرسم الصورة بأسلوب راق فإنَّ ذلك يبعثنا إلى الانجراف نحوها: يقول السارد:"....انفجر يبكي نواحا يجرح جدران الغرفة اللعنة عليك أيها الحزن حين تعبث بصبر الرجال انكب عليها يضمها إليه يحاصر روحها كي لا تغادر جسدها إلى الأبد.." [1] آه عندما يفوق الألم كل شيء، عندما تخوننا المشاعر، عندما يخوننا الزمن والحياة وتتغير اقدارنا حين يفاجئنا الموت ويسرق أغلى ما نملك. هكذا احسَّ سي رابح عندما فقد لالة تركية، أصعب شعور هو فقدان رفيق دربك، ومن تعاهدتمّا أن تمضيا سويا، فعندما يخيم علينا الحزن، و لا تجد الدموع من يوقفها، فاعلم أن الجرح كبير، وعندما يبكي الرجل فأكيد أنّ الجرح كبير وأنّ همومه فاقت قمم الجبال، ليس ضعفا منه وإنّما إذا بكى الرجل فاعلم أنّه فقد كل شيء، ولمَا لا فسي رابح فقد الزوجة والحبيبة والأم والابنة هذا ما رآه في لالة تركية، من خلال هذا المثال أراد الروائي أنّ نستوعب أنّ الحب هو أجمل شيء والموت أصعب شيء.

أجاد عز الدين جلاوجي وأبدع في تركيبه للصورة الشعرية بإضفائه نوعا من الدقة الإيحائية يقول:"... نتقاسم معهم الدمعة والابتسامة..."[2] فالأقدار ترغمنا على لقاء أشخاص يزينون لنا الحياة وآخرين نلعن الصدفة على لقاءهم، فما أجمل أن تجمعك الصدفة بأناس قلوبهم ملأها الطيبة والصدق لتعيش معهم في السراء والضراء، فإذا تشاركنا السعادة كبرت، وإذا تقاسمنا الدمعة صغرت

---

[1]–الرواية، ص 69.

[2]– المصدر نفسه، ص 161.

وهذا ما عبرت به أم حليمة عن حالتها هي وابنتها بمّا تتقاسمه مع جيرانها في السراء والضراء المثال كان صورة معبرة عن أسمى أنواع التعاون والتكاتف في الشدة والفرج.

يقول السارد:"...الوطن الجريح...." [1] فسلام عليك أيتها الأرض الطيبة" الجزائر" يا أجمل كلمة تتناغم الشفاه عندما تنطقها، ويقشعر لها البدن عندما يسمعها، يا بلد العزة والكرامة، بلد الميلون ونصف مليون شهيد، استعار الروائي لفظة "الجريح" للدلالة على ما ذاقه من ويلات الحرب والاحتلال والفساد والقتل والدمار على أيدي المستعمر، وها هو اليوم يعاني الظلم على يد الحكام الجائرين، ومع ذلك مازالت بلد الرجل الصامد والمرأة المناضلة، حتما سيحل الربيع يوما ما لنعزف سمفونية العدل والخلود.

وفي عبارة أخرى:" إنَّناَ نرضع الكبرياء من أمهاتنا.." [2] خرج الروائي عن المألوف واستعمل اللّغة بطريقة غير اعتيادية أرادها بها أن يصور معنى الرجولة الحق، والرجولة هنا ليست حكرا على جنس الرجال بالمعنى العام، ففي أيام الثورة كانت المرأة بمئة رجل، لأنَّ الشعب الجزائري تعلم منذ صغره أنّ الشموخ لا يُهان عند الانكسار بل يزداد قوة، فالنخل إذا سقط ثمره ما أصاب النخل شيء بل سيظل شامخا، فالحليب الذي رضعه كان كبرياء، كان الحلم، والطموح والسلاح، الذي رفع في وجه المحتل، بهذا صور لنّا الروائي كيف يرضع الكبرياء، وانتقل بالكلمة من معناها المادي إلى صورة نابضة بالحياة ، وكيف تصان الحرية ولو بلغ الألم عنان السماء.

---

[1]– الرواية، ص 294.

[2]– المصدر نفسه، ص 304.

يقول السارد"...الفقر يشنق الجميع..."[1] أراد الروائي أن يوحي بهذه العبارة إلى سياسة التجويع التي انتهجتها فرنسا إذلال شعب خلق ليعيش كريما، شعب أدرك أنّ الفقر ليس الجوع على المأكل والعري، بل استخدامه لإذلال الروح وقتل النفس والحماسة وحب الوطن، فكانت الحاجة تولد الفطنة والنباهة، فكيف لشعب أن يعامل في أرضه بأنه متسول؟ وكيف يسمح للمحتل أن يأخذ خيرات بلاده؟ فهو يعلم أن الفقر قميص من فرنسا، وعليه صور لنّا الكاتب الفقر بأبشع صورة، وهل يوجد أبشع من الشنق لصوره به، وقد فتك بالجميع فمرحبا بالفقر مادام يصنع الرجال، بالاستعمار.

وعبارة"...نحن الآن تزوجنا الثورة..."[2] كانت ترددها حليمة بشكل متكرر، لأنّ الأفراح لم يكتب لها أن تحيّا فكانت توأد حين ولادتها، لذلك كانت الثورة الفرح، والحلم، والأمل، والرجاء والعرس الذي طال انتظاره، عرس تجرع لأجله أبناء الوطن ألوان العذاب هكذا هم أبناء وبنات هذا الوطن يزفون شهداء على زغاريد حناجر أمهات الرجال الذين أرضعوهم الكبرياء والرجولة، كي لا يعرفوا معنى للاستسلام، وبهذا نجد الكاتب انزاح عن لغة التداول المألوفة فكيف للإنسان أن يتزوج الثورة وهذا يدل على أنّ الثورة صارت كل شيء، فقدم لها النفس والنفيس لتنجب أبطالا خلدهم التاريخ.

وفي قوله"...بات العربي الموستاش يئن من الألم لكنه رغم برد الزنزانة بات يحتضن الأرض...." [3] يحاول الروائي هنا نقل ما تعينه الأرض لشعب مغتصب الأرض، بالرغم من أنّ العربي الموستاش كان يئن من التعذيب، بالرغم من وحشة الزنزانة وبرودتها، بالرغم من أنينه الذي كان يمزق سكون الليل ووحشية، لكنَّه كان يحتضن الأرض بالرغم من برودتها، وكأنَّه يريد أن يوجه

---

[1]– الرواية، ص 336.

[2]– المصدر نفسه، ص 367.

[3]– المصدر نفسه ، ص 364.

رسالة للمحتل بأنّ هذه أرضي بالرغم من جبروتكم فهي تحنو علين كأم رؤوم وها أنا أرتمي بأحضانها، وعليه كان تصوير الروائي للأرض على أنّها حضن الأم.

اخترق الروائي القواعد المتعارف عليها في المثال التالي:"...اقترب أجل زفافنا إلى الله..." [1] هو زفاف رسمه الروائي في لوحة فنية أرادّ بها أن يبين قيمة الشهيد ومكانته، وهذا ما يحيلنا إلى الآية الكريمة:"...وَلا تَحْسَبَنَّ الدِينَ قُتِلُوا في سَبِيلِ الله أَمْواتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ..." [2] ومع أنّ الموت يطبع غالبا الخوف على القلوب، إلاّ أنّ الروائي صوره بأبهى صورة فانتقل باللفظ من معناه المألوف، الذي عادة ما يحمل معنى الرهبة إلى معنى الرغبة الجامحة في لقاء المولى عزّ وجل، ليصور لنّا بذلك منزلة الشهيد الذي يزفّ إلى الله كما سماه صاحب الرواية ليزوجه بحور العين.

يقول الروائي:"...لم يستطع النوم أن يفك حصار الألم والحزن اللذين تسللا إلى عيني...". [3] من منّا لا يريد أن ينام فور وضع رأسه على الوسادة، ولكن هجوم الأفكار ليلا لم يجد من يردعه فما بالك بوجود محتل اغتصب الأرض والعرض حتى لو تسلل النوم، فأي نوم ذاك الذي تترصده النار في كل جنب وهو وسط حقل ألغام، فإذا كان النوم حق كل فرد لكن الحذر واجب لذلك كان النوم حصارا يفرض على صاحبه بآلام أمته، وأن لا ينام على الظلم.

ويضيف الروائي"...لا يمكن أن تكون شجاعا إلا إذا بصقت في عيني الموت...".[4] هي عبارة صغيرة تحمل معاني، هي الأمل في الألم، هي الحياة في الموت، هي الفرح في الحزن، هي عبارة صوّر فيها الروائي الموت بإنسان له عينان وما أصعب البصق في عينيه دون رهبة دون

---

[1]– الرواية ، ص 359.

[2]– سورة آل عمران، الآية 169.

[3]– الرواية، ص459.

[4]– المصدر نفسه، ص 524.

خوف، لأنَّه بين الموت والحياة جزء جوهري هو الحرية، وبمّا أنّ الحياة تنتظر دوما تأزم الأوضاع لتظهر براعتها، فلا مناص من تحديدها، فالألم مخيف يكون عندما يكشف عن وجهه الحقيقي لكنه ساحر، عندما يكون تعبير عن التضحية، والتخلي عن الذّات، فالجبناء يهربون من الخطر والخطر يفرّ من وجه الشجعان والشجاعة ليست غياب الخوف، لكن القدرة على التغلب عليه، فالجبان يموت آلاف المرات لكن الشجاع لا يموت إلاّ مرة واحدة، في هذه العبارة صور الروائي الشعب الجزائري بطلا عملاقا يقتحم الموت ليعبر إلى جسر الحرية.

وفي مثال آخر: "...لا يتوقفون عن إزعاج السماء الضاحكة بوابل رصاصهم...".[1] ينقل لنا الروائي صورة حية عن الاستعمار والخراب الذي مسّ البلاد والعباد، فشبه لنا السماء وصفاءها بإنسان يضحك، ليأتي استعمار غاشم ويسرق تلك البسمة، ويسلب الفرحة، فتحول البسمة دمعة والصفاء خراب، وانجلى النور ليبلغ الظلام كبد السماء، هي زخات من رصاص لا تكاد تتوقف، مع كل رصاصة تبكي أم، يبكي ابن، تبكي زوجة، تبكي السماء ألمًا وحزنا، في هذه العبارة انزاح الروائي عن لغة التداول المعتادة، التي لربّما قصرت في تصوير حجم الخراب، فيحسبها الروائي في صورة فنية.

ومنه نستنتج أنّ لغة عز الدين جلاوجي لغة مشحونة بالصور الإيحائية، يعتريها الغموض تطغى عليها الوظيفة الجمالية، وكلها تكوّن اللّغة الشعرية.

---

[1]– الرواية، ص 510.

الفصل الثاني : شعرية السرد

1 ـ الحوار

2 ـ الوصف

3 ـ التناص

يعرّف السرد NARATIVE : "بالحديث أو الإخبار كمنتج وهدف، وفعل وبنية، وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من المسرود، فهو نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي يقوم على التناوب بين الحركة والثبات والتحول في آن واحد".[1] فالسرد إذن يشير إلى ما يمكن أن يؤدي قصًا أو حكيًا للأحداث.

وسنهتم بدراسة شعرية السرد من خلال الوسائل التي يستعملها السارد ليمنح نصّه نوعًا من الجمالية، وتتمثل هذه الوسائل في كلٍّ من الحوار والوصف والتناص.

1 ــ الحوار:

نجد " الحوار " في أي عمل روائي، و هو يسهم في عملية التواصل بين شخصيات الرواية والإسهاب في الأحداث و استمرارية السرد.

الحوار هو تلك اللّغة التي تجري بين شخصية و شخصية أو بين شخصيات أخرى داخل العمل الروائي، و الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا و مكثفا حتى لا نجد أنفسنا أمام مسرحية، وحتى لا يضيع السرد في الحوار، لكن دون الغلو فيه.[2]

معنى ذلك أن الحوار عبارة عن كلام متبادل بين شخصين أو أكثر، بالإضافة إلى أنّ الراوي يجب عليه أن يوظف الحوار بطريقة جمالية، و أن لا يسهب فيه حتى لا يقع في فن المسرحية أو حتى لا تصبح الرواية مسرحية.

---

[1]– مهياوي يمينة خوانية، طريقة السرد في الحكايات الشعبية المغربية، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011–2012، ص18.

[2]– ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، (د.ط)، الكويت 1998، ص116.

و الحوار هو: << تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية، أو حديث بين شخصين>>.[1] و تجدر بنا الإشارة إلى أن لغة الحوار لا يجب أن تكون سوقية عامية و لا أن تكون رفيعة عالية المستوى إلا إذا اقتضى السياق ذلك.[2] معنى ذلك أنّ الحوار يجب أن يكون مزيجا بين ما هو رفيع و ما هو عامي ليكون في متناول الجميع، و يكتسي نوعا من الجمالية في الرواية.

و يعد الحوار من الوسائل اللّغوية التي يستخدمها الأديب عند انجازه لنص أدبي، سواء كان قصة أو مسرحية أو رواية، فالحوار هو نوع من أنواع التعبير تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر حول قضية معينة.[3] ، يشير هذا الكلام إلى أن الحوار يشتمل على جل الأنواع الأدبية من رواية وقصة و مسرحية، و أنّه عملية كلامية حول موضوع معين تحدث بين عدّة أشخاص.

و " الحوار ": << هو كلام الشخصيات في الروايات و المسرحيات المبنية بناءا فنيا بحيث تنتقي له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور و العاطفة و عن الأفكار الذكية >>.[4]

معنى ذلك أنّ الحوار يوظف في العمل الأدبي بأسلوب معبر يستطيع خلاله الإفصاح عن شعوره و أفكاره بطريقة تثير اهتمام القارئ.

---

[1]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الآداب، مكتبة لبنان، ط2، 1984 ص81،82.

[2]– ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص116، 117.

[3]– ينظر، محمد العيد تاورتة، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد جوان 2004 ص58.

[4]– المرجع نفسه، ص 59.

و قد يتنوع الحوار في العمل الأدبي بين خارجي و هو الذي يدور بين الشخصيات في النصوص الأدبية، و داخلي و هو تكلم الشخصية مع نفسها بحديث خاص لا تريد البوح به.[1]

إنَّ الكاتب يجعل من نصه بناءً حواريا بين عدّة شخصيات، و لكنَّه يعرج أحيانا إلى حوار ذاتي، تتحاور فيه الشخصية مع نفسها بغية تصوير الحياة النفسية للشخصية.

يعتمد الحوار على اختيار دقيق للمفردات والأفكار ويكون في فقرات قصيرة ومحكمة، يتم من خلاله تبادل وجهات النظر لجعل السرد في حركة وسيرورة دائمة. وقد جعل عز الدين جلاوجي من الرواية بناءا يزخر بالحوار ويظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية:

يقول في حوار دار بين العربي الموستاش وخلاف التيقر:

" **قال العربي الموستاش:**

- حيرتني يا خلاف التيقر، ما يؤخر زواجك إلى الآن؟
- تنهد خلاف التيقر ألماً حارقا وقال:
- الفقر يحتقره الجميع يا عمي العربي، لم أجد رجلا شهما يصاهرني"[2].

يقوم هذا الحوار بين العربي الموستاش وخلاف التيقر ولكل منهما وجهة نظر معينة اتجاه قضية الزواج.

العربي الموستاش شخصية متمردة على الظلم، له زوجتان، الأولى حمامة، والثانية سوزان وهي فرنسية الأصل، حظي بمكانة بين سكان القرية- أولاد سيدي علي- كان يمثل الوعي الوطني بالنسبة لأهله ما شكل خطورة على حياته، مستواه المعيشي لا بأس به، وابنته حورية معشوقة أهل القرية.

---

[1]- ينظر، محمد العيد تاورتة، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية ، ص 60.

[2]- الرواية، ص 61.

أما خلاف التيقر: فقد كان فقير المال، لكنه لم يكن فقير الرجولة أو فقير الشرف والأخلاق أحب حورية بنت العربي الموستاش مع علمه أنه لن يطالها. فهي البنت الجامعية الغنية المثقفة فكيف لمن ورثت من العربي الموستاش خصال الرجولة ومن أمها الجمال، لتلتقي فيها نخوة العربي وجمال الغربي، في صنع لوحة فنية هي حورية.

تضمن الحوار نقاشاً حول موضوع الزواج الذي طرحه العربي الموستاش على خلاف التيقر الشيء الذي أثار في نفس خلاف الشعور بالأسى والدونية، لأنّ فقره كان حائلا من أن يكون الزوج المناسب لحورية وهذا ما نلمسه في ردّ التيقر حين قال:"...لم أجد رجلا شهما يصاهرني"[1]. إنّ ما دفع العربي إلى سؤال التيقر أنَّه بلغ هذا العمر ولم يتزوج ويرى ذريته يقول العربي"...ما بال هذا الأحمق لم يتزوج، أكل ذريته في بطنه.."[2]، يتبين لنا من خلال هذا الحوار اختلاف في وجهات النظر، وعمد الروائي إلى رسم شخصية المتحاورين بصورة أوضح لتكون أكثر حضورا، ليوصل لنا فكرة أن الإنسان الفقير ليس له حظ حتى في الطموح.

وفي مثال آخر للحوار ما دار بين موشي، وبلخير ويوسف الروج:

" قال موشي: اليهود والعرب إخوة من جهة النسب واليهود والمسلمون إخوة من جهة الدين فعليك أن تقبل مساعدتي.

ضحك حسان بلخير قائلا.

فعلاً فعلاً، صدقت.

صافحه يوسف الروج بقوة وقال:

---

[1]– الرواية ، ص 61.

[2]– المصدر نفسه ، 60.

كثر الله خيرك، الخير موجود في كل البشر على اختلاف أجناسهم، وشرائعهم، معذرة لم اقبل مساعدة من أحد"[1].

دار هذا الحوار بين بلخير ويوسف الروج والمحامي موشي، فبلخير هو ابن العربي موستاش، ورث منه طباعه ورجولته فكان من الثوار البواسل، وقد أتى مع موشي وهو ذَنَبُ الاستعمار، أرسل به لتقديم مبلغ مالي مقابل الخراب والدمار الذي لحق بمحل يوسف الروج، الذي يعد من أعيان القرية التي لا يمتلك فيها غير المحل الذي أحرقته فرنسا، يتبين لنا من خلال هذا الحوار أنه ليس للكرامة ثمن، فعندما يمس الخراب القلوب لا جدوى من المقايظة فكيف للسارق أن يعطي الحق، وكيف للظالم أن ينصرك، أسهم هذا الحوار في رسم معالم الشخصية وخط بعض أجزاء هويتها، في هذا الحوار اختلاف في وجهات النظر، فلكل متحاور سيمة وميزة لشخصيته.

ومن أمثلة الحوار أيضا ما دار بين عيوبة، وشاب من المعتقلين:

" عيوبة: ما الذي وقع؟ لماذا كل هذا الاعتقال؟

- لم يرد الشاب على أن حرك شفتيه نافيا معرفة أي شيء أضاف عيوبة.
- اختطفوني أنا وصديق لي، ثم فرقوا بيننا كالأغنام هو حتما سيطلق سراحه.

لماذا؟

سأل الشاب فردّ عيوبة بلهجة الواثق.

- هو يتقن الفرنسية، يحسن الدفاع عن نفسه، والأهم زوجته فرنسية، لن تتركه لهذا العذاب.
- الأذكياء صاهروا الاحتلال ليحموا أنفسهم.

همّ عيوبة أن يوافقه تماما، وهم أن يقول له: ليس كمثلي أنا تزوجت نوارة بنت مسعود بولقباقب، لا تكتف دجاجة، لكن الشاب غير وجهة الحديث.

---

[1]– الرواية ، ص 67.

- نحن من الكَلْمة الحمراء، مذ كنت طفلا، وأنا أحلم بزيارة المدينة ولم يتحقق إلا ليوم ولكن سجينا.
- أغفى عيوبة نائما، وظل الشاب يحدّث عن أمه المريضة وزوجته الحامل وقد تركهما دون معيل"[1].

يقوم هذا الحوار بين متحاورين: عيوبة، وشاب من المعتقلين، هو عمار بن التهامي بن المكي رجل من سكان أولاد سيدي علي، وهو من الناس البسطاء سمي بهذا الاسم لأنه أعرج، أما الشاب فكان معه في السجن.

يدور الحوار حول اعتقال عيوبة والعربي الموستاش الذي يعد في نظر عيوبة قادرا على الخروج من السجن ببساطة لأنّه يتقن الفرنسية، وبالتالي يدافع عن نفسه، كما أنّ له وساطة هي زوجته الفرنسية سوزان التي لن تتركه للعذاب.

عالج الروائي من خلال هذا الحوار أهم قضية وهي اعتقال الشعب الجزائري وتعذيبه، لينتقل إلى قضية الوساطة والمحسوبية التي استفاد منها العربي الموستاش على حد اعتقاد عيوبة الذي أصر على نقل فكرته ليقاطعه الشاب مغيرا مجرى الحديث وكأنّه لا يريد الخوض في التفاصيل التي قد تفتح عليه أبواب جهنم لأنّه حتى في السجن هناك عيون تترصد وتراقب.

وقد ساهم هذا الحوار في تطوير أحداث الرواية لإضفاء نوع من الواقعية، فالسجن أيام الثورة كان واقعا لا مفر منه، والوساطة هي ما كانت تزيد من ضيق السجن، فحتى توزيع الظلم كان يمس أناسا فقط، وهذا ما طرحه عيوبة على الشاب.

وينتقل بنّا الروائي على الحوار الداخلي من خلال حوار خلاف التيقر مع نفسه، حوارا ينبض من جرحه ومن إحساسه بالدونية يقول:" أحس خلاف التيقر انه رفع جبلا كاملا ثم وضعه أرضا

---

[1]– الرواية، ص 80.

وهو يتلفظ بهذه العبارة، هل سيفهم العربي الموستاش أنّه بعينه، وأنّه يعشق حورية حتى الجنون؟ يمكنه أن يختطفها ويتزوجها رغم أنف الجميع، لكنه كره طريق العنف السيء، يريده حبا، حبا لم يعرف طعمه مذ خرج إلى الوجود يتيما، ونشأ يتسلق سنوات العمر فقيرا منبوذا"[1]، تحول الحوار من تناوبي بين شخصين إلى حوار فردي، يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية أو ما يسمى بالمونولوج، يصور لنا هذا المقطع الجبن وربّما الخوف من الإفصاح عما يجول في خاطر خلاف دون مستواه، كان أقل من أن يسمح له بالتصريح مباشرة على النية بمصاهرة العربي الموستاش ولربمّا كان حبه أضعف من أن يتحدى لأجله رد قد لا يسره، فكان الخوف من فقدان عزة النفس أقوى من الخوف من فقدان الحبيبة.

ومن أمثلة الحوار الداخلي ما كان يدور في ذهن سي رابح:" رددّ في أعماقه، طيب أن يكون هذا الوعي حتى في قُرانا وأريافِنا، الثورة انطلقت ولن تتوقف، ولن تحقق غايتها غدا أو بعد غد سيكون الطريق طويلا وشاقا، وداميا، سيدفع الفقراء والكادحون ثمن الحرية باهظا، هل سننال حريتنا؟ هل ستعود لنا الجزائر المسلمة العربية الحرة؟ ربّما من يدري. إنَّ الله على كل شيء قدير"[2]. يتضمن هذا الحوار تساؤل سي رابح كيف ستكون مجريات الثورة، وأنّها قائمة لا محالة وأنّ الجزائر ستصبح حرّة أبية. سي رابح كان من أعيان القرية وثوارها، رسم لنا الروائي من خلال هذا المونولوج عزيمة سي رابح والشعب الجزائري ككل، وطموحه في الاستقلال والثورة على العدو بإذن الله، ذلك أنّ الحرية تأخذ ولا تعطى.

---

[1]– الرواية، ص 61.

[2]– المصدر نفسه ، ص 102.

وقد ساهم هذا الحوار في خلق جو عام حول الثورة والأجواء النفسية التي تخللت شخصية سي رابح جراء حيرته عن مسار الثورة .

وفي مثال أخر للمونولوج ما دار في أعماق علي التمار يقول الروائي:

" ظل علي التمار يذرع المحل إلى خارجه ثم يعود وفي أعماقه تتلاطم حيرة وشكوك، يمد بصره إلى كل مكان، علّه يكشف عينا ترقبه، مالذي قصده عيوبه بكل ما قال؟ هل هو صادق أم مبعوث للتجسس؟ الشعار الأمثل لا تخدع ولا تأمن، ما الجديد الآن في بيته، لو تفطن فرنسا لما فيه ستحرقهم أحياء، فرنسا لا ترحم، لا أحد يعلم بنشاطه الثوري إلا العربي الموستاش، حين أُلقى القبض عليه اختفى عن الأنظار"[1]، تضمن هذا الحوار خوف علي حين تركه عيوبة مشغول البال لما قاله له عن نشاط جبهة التحرير الوطني، وعن ما يمكن أن تفعله فرنسا عندما تكتشف الأمر تساءل علي عن سبب مجئ عيوبة غليه وشكه في كونه جاسوسا، نخر التفكير عقل علي التمار خوفا من فرنسا لأنه كان يمارس عمله الثوري في الخفاء، ولم يكن يعلم أحد بذلك سوى العربي الموستاش، يتبين لنا من خلال هذا الحوار شخصية علي الخائفة من اكتشاف حقيقتها، كما رسم لنا الجو النفسي الذي كانت تعيشه الشخصية من اضطراب وخوف لما قاله عيوبة، وبيان كشفها من الداخل فتسعى إلى عرض همومها، وتصوراتها لمعرفة جانب الإحساس الذاتي لها.

جاء الحوار في راوية عز الدين جلاوجي الحب ليلا مزيجا بين حوار خارجي وقع بين شخصيتين بالتناوب، وحوار داخلي (المونولوج) بين الشخصية ونفسها، فيظهر في النمط الأول وجهة نظر كل من المتحاورين وموقفها من الرأي المطروح فإما أن يتفقا وإمّا أن يتعارضا.

---

[1]– الرواية، ص 339، 340.

في حين يظهر في النمط الثاني سعي الشخصية إلى تداعي الصور الذهنية، التي تأتي عن طريق علاقة حوارية داخلية.

وقد أسهم الحوار بشكل عام في رسم معالم كل شخصية من شخصيات الرواية، لتبدو أكثر حضورا، بالإضافة إلى جعل الرواية في حركة دائمة لتطوير أحداثها، والتخفيف من رتابة السرد وخلق الجو العام للرواية وهو الثورة، وكذلك إضفاء الواقعية على الأحداث.

2 ـ الوصف:

يقيم " الوصف " بوصفه علامة دالة داخل النسيج الروائي علاقات متعددة، تتميز هذه العلاقات بالفرادة و الاختلاف.

" الوصف " هو: << كل حكي يتضمن – سواءٌ بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير – أصنافا من التشخيص لأعمال و أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا (Narration)، هذا من جهة و يتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء و أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description) >>.[1]

و عليه كان الوصف حكيا يقوم على وجهين : الأول هو السرد لأعمال و أشخاص وأحداث أما الثاني فهو الوصف لهذه الأصناف المذكورة آنفا.

أمّا " بالزاك " فيقوم الوصف عنده على الاستقصاء و الانتقاء ، فهو لم يترك تفصيلا في مشهد ما إلاّ ذكره، بخلاف " ستندال " الذي كان يفضل الانتقاء، تاركا للقارئ مجال الإيحاء.[2]

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، (د.ط)، 2006 ص134.

[2]– ينظر، محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، ط1، سوريا، 1996، ص 116.

يختلف " بالزاك " عن " ستندال " في كون بالزاك اهتم بوصف أدق التفاصيل، فكان وصفه يقوم على الاستقصاء و الانتقاء، في حين أنّ ستندال كان يسهم القارئ في عملية الوصف بترك مجال الوصف مفتوحا، بتقديم وصف عام ليغوص القارئ بعدها في أدق التفاصيل.

أمّا عند العرب فقد عرّف البلاغيون القدامى الوصف بأنَّه: << ذكر الشيء كمّا فيه من الأحوال و الهيئات، و لمّا كان أكثر وصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بإظهارها فيه أولا حتى يحكيه بشعره و يمثله للحسن بنعته.[1]

وعليه كان الوصف مظهرا حكائيا يتمحور حول حالة أو موضوع ما، عن طريق تجسيد الموصوفات و تشخيص المعاني للنهوض بجمالية الوصف ضمن جمالية الخطاب، فكان معيار الامتياز يتجسد في الإتيان بأكبر قدر من المعاني المتعلقة بالموصوف.

يرى النقاد العرب أنّ الوصف هو: << إبراز خصائص شيء من الأشياء أو عضو من الأعضاء أو حي من الأحياء، كطلب معاوية بن أبي سفيان من صعصعة بن صوحان أن يصف له عمر بن الخطاب، فقال: كان عالما برعيته، عادلا في قضيته، عاريا من الكبر، قبولا للعذر سهل الحجاب، مصون الباب >>.[2]

تمثلت نظرة النقاد للوصف في إبرازهم أهم مميزات الموجودات، لكي تعطيها نوعا من التميز والفرادة، عمّن سواها من الأشياء المشابهة لها أو المختلفة عنها.

---

[1]– قدامى بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، تج، محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، بيروت، لبنان ص130.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 372.

يعمل الوصف على ترجمة الطبيعة أو الشيء أو الشخصية إلى لغة، و بمّا أنّ الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة في لحظة وجيزة و تحمل طابعا شموليا، غير أنّ انتقالها إلى مجال الكتابة يشترك جهد بصري بحمل بعد عميق لأجل ضبط مجمل تفاصيل الشيء في لحظة موحدة.[1]

و عليه كان الوصف نقلا و تصويرا للمدركات الحسية أو المعنوية، و يختلف الوصف الذي يقال شفويا عن المدون، كون هذا الأخير يستدعي جهد بصري و تأمل عميق لنقل التفاصيل ومجمل حيثيات الشيء الموصوف.

و تبعا لذلك << كان الوصف هو الخطاب الذي يرسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص و تفرده داخل نفس الموجودات المشابهة له، أو المختلفة عنه >>.[2]

و عليه كان الوصف عبارة عن خطاب يطبع الموجودات بطابع خاص يميزها عن غيرها، سواء كانت مشابهة لها أو مغايرة عنها و هذا راجع إلى ما يحققه الوصف من تفرد.

تركز هذه الرواية على عرض التفاصيل الصغيرة، حيث يغدو عز الدين جلاوجي مثل المصور الحاذق، يلتقط أدق التفاصيل، وقد اعتمد في تصوير الشخصيات على طريقتين: الوصف المادي الذي يركز فيها على المظاهر الحسية وطريقة التحليل النفسي، التي تتعمق في الكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات وما تعانيه من حالات نفسية، هذا وقد طغى الوصف المادي على المعنوي، كما قدم تصويرا لبعض الأمكنة ومن أمثلة الوصف ما يلي:

---

[1]– ينظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناسترون، ط1، 2009 ص21.

[2]– ينظر، المرجع نفسه ، ص 13.

" مصالي الحاج أو أبونا كما يحلو له أن تسميه بقامته الممتدة، وشعره المنسدل على رقبته ولحيته الكثة، وطربوشه الأحمر، وبرنسه الذي لا يكاد يفارقه"[1].

وصف السارد هنا، مصالي الحاج وهو شخصية جزائرية ثورية وركز على تقديمها من خلال مجموعة من الصفات المادية، التي تتمثل في كونه طويلا وغير ذلك، هذه المواصفات وإن كانت مادية فإنَّها تعكس بشكل أو بأخر الوضعية الاجتماعية التي عاشها مصالي الجاج.

فالبرنوس والطربوش لم يكن لأي كان أن يلبسها في تلك الفترة كما توحي هذه المواصفات على الأصالة والتمسك بالتراث، ثم انتقل بنّا الروائي إلى وصف هذه الشخصية من الداخل فيقول" وأكثر من هذا كبريائه الذي يلمع في عينيه"[2] وعليه إنَّ أهم ما يميزه من ناحية بناء شخصيته هو كبرياؤه الذي يدل على رجولته وعدم انصياعه للمحتل.

وينتقل السارد إلى وصف حورية حيث يقدم لنا صورة ناطقة عنها، ليثير فينا رغبة النظر إليها وقد صورها بأحسن صورة، كيف لا وهي معشوقة الجماهير، فكل من رآها رغب في الزواج بها، وقد قدمها بقوله" حورية كما الشمس أشرقت بدت أجمل من كل من رأت عيناه، بلباسها الأبيض المائل قليلا إلى الحمرة، الممتد حتى كعبيها، بتورد خديها، بخضرة عينيها، بجمتها المقصوصة بعناية على جبهتها، بضفيرتها الشقراء المتدلية وقد عانق نهايتها شريط أحمر"[3] رسم الروائي من خلال هذه الأوصاف حورية التي تجعل من أي رجل يراها يهواها، كيف لا وقد جمعت بين الجمال العربي والغربي، لأن والدها هو العربي الموستاش، وأمها سوزان الفرنسية التي لا تقل جمالا عن ابنتها هي الأخرى وقد كتب الروائي فيها قصيدة غزل تصف محاسنها حيث قال:

---

[1]– الرواية، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 174.

" يا ناس خافـــــــو لا تلوموني

في حبي للروميـــــــة واعذرونـــي

هذه حورية هبطت م الجنـــــــــة؟

ولا ما الملايكة فهمـــــــــــــوني؟

****

الوجه مدور كالشمس الضوايـــة
عينيها يا خاوتي جواهـــــر تلمع

خضورة قدامهم قلبـــــــي يركع

وشعرها غمار ســـيول فيه البنة

وقدها قد غزال في الصحرا بتربع"[1]

وبناءً على ذلك فإنّ كل هذه الأوصاف لا تخرج عن الخصال المادية لحورية والتي يتضح من خلالها أنها آية في الجمال فهي الوجه الملائكي الذي سحر كل أهل الفرية.

ثم ينتقل السارد إلى وصف شخصية أخرى، وهي شخصية سي رابح: وهو رجل من قرية أولاد سيدي علي وهو صاحب الحمام هناك، وقد قدمه بقوله:" عند مدخل الحمام كان سي رابح يرتخي بين اليقظة، يمد رجليه فينحصر سروال العرب عن ساقيه النحيفتين، ويواكب قدميه فوق حذائه، الذي تخلص منه تماما وقد مال رأسه عن اليمين ميلانا كاد يسقط عمامته الصفراء"[2].

هذا الوصف وإنْ كان يعبر عن التعجب، فإنَّه يعبر أكثر عن البساطة والأصالة بأسمى معانيها وهذا واضح من خلال العمامة والسروال العربي اللذين يعبران عن الأصالة والتمسك

---

[1]– الرواية، ص 64.

[2]– المصدر نفسه، ص 199.

بالتراث، الشيء الذي يدل على أنّ سي رابح لم يكن ممن تنكروا للباسهم وغيروه ببدلة فرنسية، فهو لم يبع تميزه لمستعمر اشتراه من البعض بثمن بخس.

وبعدها ينتقل الروائي إلى وصف حليمة، اللغز الذي حير سي رابح، لأنّها الأمل في الحب والرغبة في الحياة، هي الزوجة والحبيبة التي غابت دون ترك أثر، هي اللغز المحير الذي يبعث عدّة تساؤلات، لتكون الإجابات لغز آخر فكيف لحليمة أن تكون سطيفية رجل؟، وكيف لها أن تكون بائعة دبكة؟ ثم كيف لها أن تكون رجل مخنث أو حتى جنية؟. هي بعض الإجابات التي لم تلقى أملا في قلب زوجها، الذي كان يقتات قال:" لم يكن سي رابح يرغب في الحديث، لم تكن عيناه تغادران حليمة يتتبع كل تفاصيل جسدها الطافح بالأنوثة، بدت ممتلئة الجسد، تتدلى ظفيرتها الشقراء إلى منتصف ظهرها في وجهها حمرة، عبناها الخضرواون، بحيرتان وديعتان"[1].

يقدم لنا هذا الوصف صورة نابضة بالحياة، فيشبه العينان بالبحيرة وكأنَّه يرمي إلى أنّه غَرَق في بحر حبهما، كما يتغزل بشعرها وجسدها في صورة معبرة عن الأنوثة التي أثارت قلب وعقل رجل شغفته حبا.

وينتقل الروائي ليقدم لنا بعض تفاصيل الحياة الداخلية لهذه الشخصية وكشف لنا ما تعانيه من ظروف وتناقضات صارخة انعكست في سلوكياتها.

حيث يقول السارد:" عيناها تكتنزان كبرياء، وكبرياء قلّما يوجد في عيون الرجال، رَبْوَتَا الصدر تعلنان تمردا أنثويا مجنونا"[2] قدم لنا السارد تصورا عن أنوثة امرأة ينحني أمامها جبروت الرجال، امرأة شيمتها الكبرياء والتمرد على الظلم لنصرة الضعفاء وكأنَّ الروائي يريد أن يقول أنّه عند المحك نسائنا أرجل من بعض الرجال، لأنّ الرجولة ليست حكرا على الذكور.

---

[1]– الرواية، ص 266.

[2]– المصدر نفسه، ص 266.

ومن أمثلة الوصف أيضا نجد وصف علال وهو ينتمي إلى عرش أولاد سيدي علي، كان فقيرا إلى أن ورث عن خاله مقهى يسمى" مقهى العرب" يلتقي فيه الجميع لمناقشة أحوال البلاد والعباد وقد وصفه الروائي بقوله:" علال هذا الصباح أكثرة ابتهاجا من أي وقت سابق، في هندامه عناية وعلى ملامحه ابتسامة خفيفة مخادعة لتجاعيد البشرة وللأسنان السواد النخرة"[1] من خلال هذا الوصف تتضح شخصية علال الذي كان كثيرا ما يكابر على نفسه، فهو الشخصية التي تطمع أن تكون دومًا في نظر الناس في القمة ولأنّه عاش فقيرا محروما – بعدها ورث المقهى من خاله– سعى دوماً إلى إظهار نفسه بأحلى حلة رغم أنّ مستواه المعيشي لم يرقى إلى تلك الدرجة التي يحاول إظهارها للعيان.

ومن أمثلة الوصف أيضا وصف العارم وهي زوجة عيوبة، يلقبونها ببنت بولبقاب، اختطفت من قبل عساكر فرنسا وقد نكلوا بها شرّ تنكيل وقد قدم الروائي صورة عن المعانات التي عاشتها حيث قال" في حركات بهلوانية تم حمل العارم دون رمق، تهاوت عنها الثياب بدت عارية تماما كانت جعفاء كأنّما عصفت بهّا مجاعة رهيبة، يتدلى ثدياها الجافان كقربتين يابستين، وفي بطنها تهرأ، لا يتناسب مع أضلاعها التي كادت تخترق الجلد"[2] تعدّ هذه الصورة لمحة عن المعاناة التي عاشتها العارم في سجون الاحتلال وقد دنس شرفها من قبل وحوش بشرية، فعذبوا فيها روحها قبل أن يعذب جسدها، عذبوا فيها الشرف وعذبوا العفة، عذبوا الطهارة، عذبوا العذاب حتى صرخت روحها وفاضت إلى بارئها.

---

[1]– الرواية، ص 280.

[2]–المصدر نفسه، ص 296.

وينتقل الروائي إلى وصف حمامة زوجة العربي الموستاش فيركز على مواطن الجمال الداخلي فيها يقول:" كانت عيناها نهرا من التحدي وكانت ظفيرتاها المنسكبتان على جانبي صدرها شلالا من الإصرار والكبرياء"[1].

نلاحظ أنّ هذا الوصف هو استذكار لملامح أبّت إلاّ أن ترسم في ذهن كل من رآها، خاصة زوجها العربي الموستاش الذي رأى فيها قوة وجلد الرجال، فهي امرأة رضعت الكبرياء، ولم تعرف معنى الاستسلام.

وبعدها ينتقل الروائي إلى تقديم وصف لبعض الأمكنة من بينها السجن الذي يعتبر أهم الأماكن التي تم تسليط الضوء عليها، كيف لا وقد كان بالنسبة لأغلب البؤساء والمظلومين السكن والمأوى كما كان غذاؤهم الألم.

وهاهو الروائي يرسم لنا نبذة عن قبور الدنيا (السجون) التي تم فيها وأد الكثير من الأبطال. حيث يقول:" داخل الزنزانات يخيم بؤس قاتل، ينفرد بعض المحكوم عليهم بالإعدام ناحية الشمال رطبة زنزاناتهم مهترئة، يتقاطر ماء من بعض زواياها، لا تزيد مساحتها عن العشرة أمتار، لا يسمح ارتفاعها بانتصاب القامة تماما، على ملامح مع نزلائها إرهاق شديد، وقد ظهرت على أجسادهم جروح وكسور لم تخفها ثيابهم الرثة، غير أنّ معنوياتهم كانت مرتفعة"[2].

هي صورة تنبض بالأسى، وصف فيها الروائي مأساة المساجين والأوضاع المزية التي يفرضها السجن الذي لا يسمح حتى بانتصاب القامة، هي سجون أرادت إركاع شعب ليس من

---

[1]– الرواية، ص 434.

[2]– المصدر نفسه، ص 356.

شيمه الركوع لغير الله، هي سجون ليس فيها أي سبيل للحياة، هي الموت البطئ والمقبرة الجماعية إلا أنّ كل هذا لم يكسر إرادّة الحياة لديهم.

ومن الأمكنة التي وصفها أيضا مسكن القايد "جلول" الذي كان يشتغل عميلا لدى فرنسا حيث يقول:" خرج القايد جلول من مسكنه الضخم المحاط بالأشجار المرابض فوق ربوة تبدو كل مساكن العرش تحتها لا يعلو عليها في الجهة المقابلة إلا المركز العسكري الذي أحيط بسور كبير وأسلاك شائك، تمتد وسطه منارة يتخذها العساكر مرقبا لهم"[1] يتضح من خلال هذا الوصف أنّ فخامة المنزل واتساعه كانت الثمن الذي قبضه مهرًا لوطن لا يباع، ومن خلال قوله أنّ منزل جلول يعلو كل منازل أهل القرية يحيل إلى أنّ لهذا العلو ثمن وهو أنّه داس على أهله، ليدوس عليه في المقابل غريب اغتصب أرضه ويظهر هذا من خلال وصفه بأنّ بيته لا يعلوه إلا مركز العسكري الفرنسي، هي معادلة صعبة خاصة عندما يتعلق الأمر بوطن بيع وهو لا يباع.

3 ـ التناص:

" التناص " ظاهرة لغوية صعبة التحديد و ذلك لشساعة حقله، و هذا ما جعل مفاهيمه تتعدد.

أشار " ميخائيل باختين " "Mikhail Bakhtine " إلى مصطلح " الحوارية "، ففي رأيه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، حيث يدخل فعلان لفظيان أو تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية يدعوها علاقة حوارية.[2]

معنى ذلك أنّ " الحوارية " عند " باختين " هي العلاقة الدلالية التي تجمع التعابير داخل النص، حيث تدخل في تفاعل حي و حاد يشكل لنا النص أو الخطاب.

---

[1]–المصدر نفسه، ص 394.

[2]– ينظر، تزيفتان تودوروف، باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط1، القاهرة ، ص، 143، 144.

بعد ذلك التقطت " جوليا كريستيفا " مصطلح الحوارية لتعطيه اسما جديدا هو " التناص " بتعريفه على: << أنّه ترحال للنصوص، و تداخل نصّي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى >>.[1]

فالتناص عند " جوليا كريستيفا " Julia Kristeva " هو نقل لمجموعة من النصوص، حيث تتقاطع و تتداخل مع بعضها البعض لتعطي لنا فضاءا نصيا متكاملا.

و تضيف كريستيفا أن: << كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى >>.[2] معنى ذلك أن كل نص هو تلاحم مجموعة من النصوص تؤدي دلالة معينة، والنص هو امتصاص لنصوص أخرى.

كما ترى " جوليا كريستيفا " أنّه يمكن قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، وأنّ النصوص الشعرية الحداثية هي: << نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص و في نفس الوقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا >>.[3]

تشير كريستيفا إلى أنّ القول الشعري الواحد يضم عدّة خطابات، و أنّ النص الشعري الحداثي هو استهلاك للنصوص و تداخلها نصيا بشكل مباشر ظاهر أو ضمن الخطاب.

---

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، ط2، المغرب، 1991، 1997 ص21.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للنشر، (د.ط) الجزائر، 2010، ص 114.

[3]– ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص ، ص 78.

و يعرف " رولان بارت " " التناص ": << أنَّه إنتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزونة في ذهن المبدع، و هذا التفاعل يدعى تداخل النصوص >>.[1] معنى ذلك أنّ " التناص " تبادل واتحاد و تفاعل بين نصين و عدّة نصوص، حيث إنه في كل نص تلتقي عدة نصوص.

و جاء " جيرار جينت " بمصطلح " التعالي النّصي " بدل التناص لأنّه في رأيه أعم و أشمل يقول: << هو التواجد اللّغوي لنص في نص آخر >>.[2]

معنى ذلك أن جينت استعمل التعالي النصي للتعبير عن تداخل النصوص، أي حضور نص غائب في نص حاضر عن طريق الاستشهاد أو الإيراد الواضح لنص في النص الأصلي.

لم يقتصر مصطلح " التناص" على الغرب، بل دخل في الثقافة العربية و في رأي " سعيد يقطين" أنّه علاقة نص الكاتب بنصوص أخرى يقول: << أنّه تضمنُ بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، و تبدو و كأنّها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة >>.[3]

معنى هذا أنّ التناص بحسب " سعيد يقطين " نص يتضمن نصوصا أخرى سابقة و تدخل معها في علاقة دلالية.

كما يعرف " محمد مفتاح " التناص بقوله: << أنّ التناص هو تعالق نصوص مع نص حدت بكيفيات مختلفة >>.[4]

هذا القول يشير إلى أنّ التناص هو دخول نص ما في علاقة مع نصوص أخرى متضمنة فيه.

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 108.

[2]– جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، ص 90.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 99.

[4]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، المغرب، ص 121.

و يشير " سعيد يقطين " إلى ثلاثة أشكال من التفاعل النصي، فأمّا الذاتي فهو دخول نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، و يكون ذلك لغويا و أسلوبيا و نوعيا، أمّا الداخلي فهو تفاعل نص الكاتب مع نصوص كتاب عصره، في حين أنّ التفاعل النصي الخارجي هو تفاعل نص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.[1]

أعطى " سعيد يقطين" أشكالا للتفاعل النصي، حيث أنّ الكاتب في نصه تتفاعل و تتداخل عدّه نصوص سواءا كانت من تأليفه أو من تأليف من سبقه أو من يجاريه.

فالتناص هو نقل شواهد و تضمينها في النص الأصلي سواء كانت سابقة أو مباينة، و هو العلاقة بين نص و نص آخر عن طريق اقتباس أو تضمين نصوص من القرآن الكريم أو الاستشهاد بأحداث مكملة للنص.[2] فالتناص إذن هو اقتباس أو تضمين نصوص سابقة في النص الأصلي للكاتب .

يعتبر النص الروائي شبكة من النصوص تدل على انفتاح الروائي ووعيه بالتراث، ويظهر ذلك من خلال التناصات التي وظفها عز الدين جلاوجي في روايته "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، والتي تنوع فيها من أدبي إلى شعبي، وديني، المتمظهرة في الأمثلة التالية:

1.3- التناص الأدبي:

يقصد بالتنّاص الأدبي" تلك النصوص الأدبية (...) الموظفة في الرواية الجزائرية، وهي كثيرة ترد لتدعيم بعض المواقف التي تعجز الشخصية عن التعبير عنها"[3].

---

[1]- ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 100.

[1]- ينظر، طه عبد الرحمان، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب 2000، ص 47.

[3]- سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، (د.ط)، الأردن، 2010 ص15.

ويظهر التناص في الرواية من خلال الأمثلة:

- **يقول الروائي:**

" وما الحب إلا" للحبيب الأول"[1] وظفه الروائي للدلالة على مشاعر العربي الموستاش تجاه زوجته الأولى واعترافه لها أنّها حبه الوحيد رغم زواجه الثاني من سوزان.

تناص الروائي مع البيت الشعري لأبي تمام الذي يقول[2]:"

نَقِلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنْ الهَوَىْ مَا لْحُبُ إلاَّ لِلْحَبِيْبِ الأَوَلِ

كَمْ مَنْزِلً فِيْ الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الفَتَىْ وَحَنِـــيْنُـهُ أَبَدْا لِأَوَلْ مَنْـزِلِ.

وهُمّا أشهر بيتي غزل لأبي تمام، أراد الروائي من خلالهما أن يقحمنا في جو من الرومانسية والوفاء، لنشعر بنشوة الحب والوفاء وإيقاظ ما انطفأ فينا من مشاعر.

ويقول الروائي في مثال آخر:

يَا نَشْئُ أَنْـــــــتَ رَجَاءُنَا وَبِـــكَ الصَبَـاحُ قَدْ اِقْتَرَبْ[3]

هو بيت من قصيدة للعلامة عبد الحميد بن باديس والتي مطلعها[4]:

شَعْبُ الجَزَائِـــــرْ مُسْلِـــمٌ وَإِلـــــى العُرُوبَـةِ يَنْتَســبْ

مَـــــنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهْ أَوْ قَالَ مَـــاتَ فَقَدْ كَـذَبْ

أَوْ رَامْ إِدْمَاجًا لَـــــــهُ رَامَ المُحَـالَ مِـــــــنْ الطَـلَبْ

يا نَشْئُ أَنْـــــــتَ رَجَـاءُنَا وَبِـــكَ الصَبَـاحُ قَـدْ اِقْتَـرَبْ.

---

[1]– الرواية، ص 50.

[2]– ديوان أبي تمام الطائي، تح: شاهين عطية، المطبعة الأدبية مكتبة لسان العرب،(د.ط)، بيروت ،1889 ص 474.

[3]– الرواية، ص 57.

[4]– www .tasfiatarbia.org

تناص الروائي مع قصيدة ابن باديس ليناجي الحرية التي طالما طمح إليها الشعب الجزائري وكانت رجاؤه الوحيد، وانتظروها كانتظارهم للشمس التي تشرق كل صباح فهو النور الذي يأتي بعد الظلام، أراد الروائي من خلال هذا التناص أن يضعنا في جو الوطنية، وزرع الأمل في نفوس المجاهدين، و استنهاض الهمم في تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي الغاشم.

ويقول الروائي أيضا:

من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال لاستقلال وطنينا[1].

هي كلمات ردّدها العربي الموستاش، ليعيدها من كان معه من الرجال، في هذا المثال تناص الروائي مع أنشودة من جبالنا، وهي كلمات تدل على مكان انطلاق أول رصاصة معلنة الثورة، من أعلى قمة في جبال الأوراس من أجل الحرية والاستقلال للوطن، من خلال هذا التناص جعل الروائي أجسادنا تقشعر لنعايش في أذهاننا ما عايشه الثوار على الساعة 00:00 في الفاتح من نوفمبر، سنة 1954 وليبين أنّ للجزائر رجالا لن تنحني هاماتهم حتى من جبروت فرنسا.

2.3- التناص الديني:

يعد القرآن منهلا عذبا، ينهل منه الأدباء في كتاباتهم ويوردونها في سياقاتها الدلالية، أو يعدلون بها في سياقات أخرى تجرى مع مضمون ما ينظمون، لأنّهم كانوا يبحثون عن لغة غير مستهلكة، تستطيع أن تنقل المعاناة والإحساس بالمشاعر[2].

---

[1]- الرواية، ص 464.

[2]- موسى لعور، التناص في راوية الجازية والدراويش، لإبن هدوقة، دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجيستير في علوم اللسان العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة 2008-2009.

يقول الروائي:"...وَمَنْ يَتَولَّهُم مِنْكُم فإنَّهُ مِنْهُمْ... "[1] تناص الروائي مع الآية الكريمة من سورة المائدة في قوله تعالى:"..يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا لا تَتَّخِذُوا اليَهُودَ والنَّصَارَى أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ، ومَنْ يَتَوَلَهُم مِنْكُم فَإِنَّهُ مِنْهُمْ، إنَّ الله لَا يَهْدِي القَوْمَ الظّالِمِين..."[2] ينهى الله تعالى عباده المؤمنين عن موالاة اليهود والنصارى، الذين هم أعداء الله والإسلام، وكذا مثّل الروائي للاستعمار باليهود والنصارى لأنَّه عدو للوطن فهو يمثل الطغيان والاستبداد والهلاك.

ويقول الروائي أيضا:"...مِن المؤْمنين رجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا الله عَلَيْه..." [3] تناص الروائي مع الآية الكريمة من سورة الأحزاب في قوله في قوله تعالى:"...مِنَ المُؤْمِنِينَ رجَالٌ صَدَقُوا ما عَاهَدُوا الله عَلَيْه، فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَن يَنتَظِر وَمَا بدَّلوا تَبْدِيلاً... " [4] يقصد الله تعالى في هذه الآية الرجال الذين أوفوا بمّا عاهدوه عليه من الصبر على البأساء والضراء، ومثّل في الرواية هؤلاء الرجال بالثورة والمجاهدين الصابرين المحاربين المجاهدين للثورة والمناضلين في سبيل الوطن والذين يستشهدون كل يوم لاسترجاع السيادة.

ويأتي الروائي بمثال آخر في قوله:"وَلَنْ تَرضَى عنّا اليهودُ ولا النصارَى حتَّى ولَو اتبعنَا ملَّتَهُم"[5] تناص الروائي مع الآية الكريمة من سورة البقرة في قوله تعالى:"وَلَنْ تَرْضَى عَنْكَ اليَهُودُ ولا النَّصَارَى حتَّى تتَّبِعَ ملَّتَهُم، قُلْ إنَّ هُدَى الله هُوَ الهُدَى ولَئِن اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم بَعدَ الّذِي جَاءَكَ مِنَ العِلمِ مَا لَكَ مِنَ الله من وليٍّ ولا نَصِير"[6] في هذا المثال مثّل الروائي للاستعمار باليهود والنصارى، فيقصد سبحانه وتعالى أنّ اليهود والنصارى حتى وإنْ هادنتهم فلا يرضون بها، وإنَّما

---

[1]– الرواية، ص 166.

[2]– سورة المائدة، الآية 120.

[3]– الرواية، ص 306.

[4]– سورة الأحزاب، الآية 23.

[5]– الرواية، ص 337.

[6]– سورة البقرة، الآية 120.

يطلبون ذلك تعللا ولا يرضون منك إلاّ بإتباع ملتهم، وكذلك الاستعمار لن يرضى بالهدنة وإعطاء الحرية للشعب الجزائري إلاّ بالثورة وفرنسا لن ترضخ إلاّ بجعل الجزائر فرنسية.

أكثر الروائي من استعمال التناص الديني وما هذه إلا رشفة من بحر الرواية، فالقرآن رمز للمثل والعظة، يجعل من الرواية ترتقي لجعل الموقف أكثر قوة بمنحه سمة التصديق وجعله مفتوح التفسيرات.

3.3- التناص مع الموروث الشعبي:

يعتبر التراث العربي كغيره من التراث، أثَرَ وتأثَرَ بحضارات غيره من الأمم والشعوب قديما وحديثا، فالتراث هو الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفنِّي المتضمن في خطابنا العربي المعاصر[1]. ومن أشكال التراث الشعبي نجد:

1.3.3- المثل الشعبي: المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، والذي يعبر عن شخصية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها[2]. وقد وظف عز الدين جلاوجي الأمثال الشعبية لدرايته بأهميتها الثقافية والحضارية فجاءت أغلب أمثلة تعبيرا عن الأوساط الشعبية حيث قام بإيراد المثل بصيغته اللغوية دون تغيير وهي العامية: ويظهر ذلك في الأمثلة التالية:

يقول الروائي:" الطول للشجر والعرض للبقر"[3] وهو مثل تتناقله الألسنة في كل زمان ومكان، تناص الروائي مع المثل الشعبي الذي يضرب في نعت من يتباهى بطوله وسمنته أمام الناس، ووظف الروائي هذا المثل ليبين لنّا أنّ شجاعة الرجل في قلبه لا في جسده.

---

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ص15.

[2]- إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة جامعة دمشق- المجلد 24- العدد الأول والثاني 2008، ص129.

[3]- الرواية، ص 56.

ويقول في مثال آخر:" جوع كلبك يتبعك"[1] وهو مثل يستعمل في المجال السياسي فشبه الإنسان، بالكلب، وذلك بإتباع سياسة معينة ليرضخ لها الشعب، وقد تناص الروائي مع المثل الشعبي ليبين لنا ما كانت تفعله فرنسا بإتباع سياسة التجويع ليخضع الشعب للحكم الفرنسي.

كمّا تناص الروائي مع المثل الشعبي في مثال أخر يقول:" لي فاتك بليلية، فاتك بحيلة"[2]هو مثل يضرب للدلالة على الإنسان الذي لديه خبرة في الحياة لتجاربه العديدة واستعمله الروائي ليدفعنا للأخذ بالنصيحة من الذين هم أكبر سنّا، وهو ما حصل بين القائد جلول وعمه عمار إذ أنّ عمار اكتشف ما يجول في خاطر جلول من حيلة وخبث لأنَّ تفكيره أعمق ولأنَّه أخذ من الحياة ما يكفيه من تجارب ليعرف طينة البشر.

2.3.3- الأغنية الشعبية:

تعتمد لحنًا شعبيا قديما، وتمتاز باستخدام اللهجة العامية، والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينها، وتتعدد موضوعاتها ومناسباتها حسب الحياة اليومية التي يمارسها الشعب[3].

وقد وظف جلاوجي الأغنية الشعبية ليضعنا في جو اللّحن الشعبي يقول[4]:

طهر يا الطهار ويا بوشـــــاشية ويابوشاشيـــة

ما تجرحش أوليدي العزيـــز علي العزيز علـــيا

طهر يا الطهار يا بوخيــط أحمر يا بوخيط أحمر

طهر لي وليدي وطـــهر بالنظر وطهــر بالنظر

---

[1]– الرواية، ص 91.

[2]– المصدر نفسه، ص 212.

[3]– إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، ص112.

[4]– الرواية، ص 33.

طهر يا الطهار طهر في حجري طهر في حجري.

تناص الروائي مع الأغنية الشعبية ليضعنا في جو البيئة المحلية وهي أغنية تغنَّى بمناسبة الختان، بلّغة عامية ولحن شعبي، وذلك للتعبير عن رحابة التجربة الشعورية للروائي واعتزازه بالموروث الشعبي، والشعبية وانخراطه بالواقع.

وفي مثال آخر يقول[1]:

- واحد الغزيل بجماله سباني
- ظريف مزعبل ماله في الملاح ثاني
- بوصله يبخل ويرضى بهجراني
- الغزيل هو الغزال وفي هذا المثال تناص الروائي مع أشهر الأغاني الشعبية الجزائرية للراحل كمال مسعودي ،الذي غنّى للجمال والجميلة، وظفها الروائي ليضعنا في جو اللّحن العريق فهي تعبر عن التراث الجزائري، ليكشف لنا عن خبايا الذات الذي يعيشها الرجل عندما يرى امرأة جميلة، وهو ما صوره لنّا الروائي من خلال وصف حسن العنابي لبنات قسنطينة الجميلات.

جاء النص الروائي قوي الدلالات لكثرة التناصات التي استعملها عز الدين جلاوجي، فجعل له نكهة وجمالية عند المتلقي وأبرز مقوماته الشخصية العربية بأصوله الجزائرية، كمّا ارتقى بالرواية للبيان والفصاحة.

[1]– الرواية، ص 39.

خاتمــة

خاتمة:

بمّا أنّ لكل بداية نهاية، فإنّنا قد وصلنا إلى نهاية دراستنا لهذا الموضوع، لنخرج في الأخير إلى مجموعة من النتائج تمثلت في الآتي:

1. تطورت الرواية العربية عامة، والجزائرية خاصة، فأصبحت الرواية ديوان العرب لأنَّها تطرح هموم الواقع، وتمس مشاكل الفرد والمجتمع.
2. بدأت الشعرية مع الشعر قديما، وقد انفتحت عليها الرواية وأقحمتها في بنيتها لتحقق بذلك جماليتها وإبداءها.
3. عز الدين جلاوجي نموذج معاصر للكتابة عن الثورة والحب، باستعماله لغة شعرية إيحائية ورمزية فقد تمكّن من تصوير الواقع الجزائري في فترة الاستعمار، ورصد تحركات الثوار بذكر أهم الأماكن التي تشكل مقرا للمعارك.
4. ترصّدت الرواية الكثير من الانزياحات، نظرًا للدور الذي تلعبه في خلق جمالية اللّغة كما تضمّنت توظيف الشخصيات، منها الرئيسية وأخرى محورية أسهمت في بناء الحدث الروائي وحيويته.
5. جاءت الرواية على شكل مزيج بين الواقع والخيال، حتى كادت أن تكون لوحة فنية.
6. لغة الرواية سردية راقية ، تولد في كل مرة لترتقي باللّغة طغى عليها الرّمز والانزياح وهو ما زاد من شعرية النص.
7. تأثّر الروائي بالأشياء الغيبية كالأعور الدجّال والمهدي المنتظر.
8. الحوار أسلوب يجري بين طرفين يسوق كلّ منهما إلى الحديث عن وجهة نظره.
9. يسمح الوصف للروائي بتقديم التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف كل شخصية.

10. بمّا أنّ الرواية هي الجنس الأكثر استقبالا للأجناس الأدبية الأخرى، فإنّنا نجد الرواية حقلاً تمحور فيه التناص فتنوّع بين نصوص قرآنية، وأخرى أدبية، وشعبية ما زاد للنص أبعادً ودلالات جديدة.

كمّا نستخلص أنّ جلاوجي، تفنن في تلاعبه باللّغة بخروجه عن كل القواعد المتعارف عليها، فكانت لغته حالمة رمزية وإيحائية ومغرية، تأخذنا لتشرد أذهاننا فتستمتع بها، بالإضافة إلى أنّها واضحة تلمس ذات المتلقي لتنقله إلى موضع الأحداث، وقد كان متمكنا من لغته إلى حد بعيد.

ولا يسعنا في الختام إلاّ أن نسأل الله عز وجل أن نكون قد وُفقنا ولو بالقدر القليل في انجاز هذا البحث، وعلى الرغم من أنَّه لم يعط الدراسة الأدبية والنقدية حقها كاملا، فإنَّنا نرجو أنْ يبقى الباب مفتوحا أمام الباحثين والدراسيين.

ملحق

ملحـــــــــق

1. التعريف بالروائي

2. ملخص الرواية

1. **التعريف بالروائي**[1]:

عز الدين جلاوجي ولد بمدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962، له جنسية جزائرية، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي، مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيا وعربيا، زار الكثير من الدول العربية، وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها، قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجالات الوطنية.

- **نتاجه الروائي:**
  - الفراشات والغيلان 2000.
  - سرادق الحلم والفجيعة 2000.
  - رأس المحنة 1+1=0 2001.
  - الرماد الذي غسل الماء 2005.
  - حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر 2011.
  - العشق المقدنس 2014.
  - حائط المبكى 2016.
  - الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال 2017.

بالإضافة إلى نتاجات أخرى: لمن تهتف الحناجر (1994) وصهيل الحيرة (1997) وهي عبارة عن مجموعة قصصية، وكذا مؤلفاته المسرحية منها" البحث في الشمس"، " ملحمة أم الشهداء" "سالم والشيطان"، " وقلعة الكرامة".

---

[1]– www .Kataranovels .com

وقد تحصل على جوائز في عدّة جامعات منها جامعة قسنطينة سنة 1994، مليانة في القصة والمسرح سنة 1994، وجائزة المسيلة سنة 1994.

بالإضافة إلى حضوره في عدّة ندوات منها ندوة الأمانة العلمية بتونس جانفي 2003 ومشاركته في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب 2003، وملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

2. ملخص الرواية:

الحبُّ ليلا في حضرة الأعور الدجال، هي الثامنة في المنجز الروائي الجلاوجي، وهي الجزء الثامن من مغامرة سردية أرادها صاحبها في خمسة أجزاء ترصد عبر ما يقرب من قرن التحولات الكبرى التي لحقت بالمجتمع في كل مجالات الحياة، وإنّ عزّ الدين جلاوجي في هذه الرواية يلبس قناع المؤرخ ليحفر بعمق في الوقائع التاريخية، ويسلط الضوء على أهم الأحداث التي مست المجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار الفرنسي، فهي رواية تاريخية لكنّها لا تزاحم الكتابة التاريخية بقدر ما تتعامل مع التاريخ كأرض تزرعها بالحكايات، والخيال فالروائي استلهم أحداث التاريخ وسلط الضوء على فترة من فترات النضال السياسي والمقاومة الشعبية، وعلى الرغم من أنّ كثيرا من الأحداث الرواية متخيل حتّى أنّ دور البطولة فيها يستند لشخصيات متخيلة كثيرة منها:العربي الموستاش، حمامة، سوزان، وحورية، الذّين تجمعهم علاقة قرابة، وتعتبر هذه الرواية تكملة أو الجزء الثاني لرواية " حورية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حيث تنتهي أحداث الرواية في مجازر8ماي1945، لتبدأ رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، حيث تبدأ بالمجاز الشنيعة التي ارتكبها الاستعمار في حق الشعب الجزائري، يتذكرها العربي الموستاش جالسا أمام المقهى مسترجعا كل الأحداث الأليمة التي أزهقت فيها أرواحا بريئة، فالعربي الموستاش كان رمز الرجولة والشهامة وهو زوج لامرأتين" حمامة زوجتة الأولى، وسوزان الفرنسية زوجته الثانية "وأنجب منها فتاة في غاية الجمال تسمى حورية، ومن الأخرى ولدان هما عمران وباهية وسمى الأولى بحورية لتكون رمزا للحرّية.

وينتقل الروائي إلى شخصية أخرى متمردة على الاستعمار هي شخصية سي رابح برحلة بحث عن زوجته"حليمة" التي ذهبت بدورها للبحث عنه في قسنطينة لأنه كان يعمل هناك في أحد الحمامات، لكن لم تشأ الأقدار ان يلتقيا، فحليمة عندما لم تجد مكان عمله ظّنت أنه كذب عليها

فصرفت النظر عن البحث عنه وقررت أن تعيش مع ابنتها رشيدة وأمّها العمياء، في حين كان سي رابح لا يترك مكانا إلاّ وبحث عنها فيه، لكن كلما كان يجد خيطا يوصل إليها سرعان ما تتبدل إجابات الناس، الأمل الذي كان يتلاشى يوما بعد يوم في العثور على حبيبة الروح ومنية القلب حليمة، فهناك من قال أنّها رجل مخنث، وهناك من قال أيضا جنّية تظهر وتختفي، وهناك من قال أنّها بائعة ديكة مشهورة، لكن هذه الإجابات لم تزد إلا من حيرة سي رابح الذي استمر في بحثه. لينتقل بنا الروائي إلى قرية أولاد سيدي علي، حيث داهم العساكر الفرنسية البيوت بحثا عن المشبوهين فيهم أنّهم ينتمون إلى الثوار، وهنا يتم القبض على العربي الموستاش و عيّوبة ليزج بهما في السجن، لكن سرعان ما تّم تفرقتهما عن بعض ليبقى عيوبة في حيرة من أمره، فيّشك بأنه تّم الإفراج عن العربي الموستاش لكونه يتقن الفرنسية، ولكن زوجته الفرنسية سوزان لا تسمح أن يظل زوجها تحت التعذيب، ليجد عيّوبة نفسه وحيدا للألم والعذاب، إلا أنّ هذا الاعتقال لم يدم طويلا وأفرج عليه بعد التحقيق ليعود إلى القرية ظنّا منه أن العربي الموستاش هناك، لكنه يفاجئ بأنّه لم يعد من يوم الاعتقال، فيغرق في ندمه، ولم يلبث العربي أياما حتى تم إطلاق سراحه، حيث توسطت له سوزان لدى السلطات وتم الإفراج عنه، ليعود بنا الروائي إلى سي رابح الذي عاد إلى القرية جارا وراءا أذيال الخيبة ليفاجأ بعبد الله الذي بدت على ملامحه الحسرة، وأخبره أن لالة تركية زوجته الأولى مريضة وتصارع الموت فيسرع إليها وينفجر باكيا ويضمها بقوة وكأنّه يحاصر روحها كي لا تغادر جسدها، وكأنّ لالة تركية كانت تنتظر قدومه وتسلم روحها إلى بارئها.

وهناك في أعماق الجبال كان الاستعداد للثورة التي قادها الزيتوني اخ العربي الموستاش مع كل من بلخير وعبد الله الذي يحب حورية ابنة العربي الموستاش حد الجنون وغيرهم من الثوار لكن في المقابل كان هناك عملاء أصروا على نصرة فرنسا التي اشترتهم ببعض دراهم من بينهم

القائد عباس الذي قتل على يد العربي الموستاش، ليخلفه ابنه جلول في العمالة لأنّه وكما يقال أن العرق دساس.

بالإضافة إلى الصالح القاوري الذي كان يلقب بالقاوري لأنّه ذنّب فرنسا الأعوج، لكن كل هؤلاء الخونة لم يكن بمقدورهم كسر إرّادة الشعب في الحياة، حياة كريمة. ويعود بنا الروائي إلى سي رابح الذي عاود الذهاب إلى قسنطينة بحثا عن حليمة زوجته ورشيدة ابنته، ثم قدم لنا حورية ابنة العربي الموستاش وقد صارت ممرضة تعمل في المشفى بالإضافة إلى عملها خارجة كإسعاف المجاهدين وغير ذلك، فحورية عشقها كل من رآها بدءا بعبد الله مرورا بعاشور أخ القايد جلول وصولا إلى جيمي ولد رهواجة وهو من عملاء فرنسا بالإضافة إلى أحد أطباء المشفى الذي كان يحس بأنّ وقته الذي يقضيه مع حورية يمثل أسعد أيام حياته.

إضافة إلى الشيخ عمان من أولاد سيدي القبى الذي أراد تزويج ابنه بحورية بغرض إذلال العربي موستاش، فلم يجد غير الحاج محمد وهو رجل دين أن يتوسط له عند العربي الموستاش الذي رفض بشدة لأنّه يعلم نواياه الخسيسة، وتجري الأحداث متسارعة ونار الثورة تقوى وتستعد لتحرق كل من أذى أرواحا طاهرة .

واحتدمت المعارك بين الثوار والعساكر الفرنسيين، في حين كان سي رابح مع بوطبيلة يستفسر عن المعركة التي راح فيها ديدوش مراد شهيدا، وتم القبض على القائدين مصطفى بن بولعيد، ورابح بيطاط، واستمر سي رابح في الأسئلة ولم يبالي للجروح التي إصابته فأنهكه التعب فقط في نوم عميق، ليجد نفسه في مكان لا يتسع إلاّ له، من خلفه صخور نحتت بعناية فائقة ليمد بصره أسرابا من الدجاج وكأنّه مخبأ أو مغارة ليحس بالحجارة تنزاح من كل جانب لتهزه الدهشة وهو يسمع صوتا نسويا امرأة تلبس قشابية وتغطي وجهها باللثام لتسحبه إلى أدنى الدرج الذي يدخل على مخبأ آخر، كانت ألامه شديدة فاستدعوا له الطبيب لأنَّه غاب عن الوعي، لكنّه يفاجئ

بعبد الله هناك، كما يفاجئ بامرأة تسمى سطيفية رجلا التي لم تلبث أنّ رأته لتنفجر بالبكاء له الدهشة الكبرى كانت عندما رآها وتراقصت عيناه فرحا باسمها حليمة، حليمة لتروي له قصتها وأنّها أصبحت بائعة ديكة مشهورة، إلى جانب بوطبيلة.

كما أنّ لها مركز أو ما يشبه المغارة لإسعاف المصابين، فكانت سطيفية رجل هي حليمة اللغز الذي حير سي رابح، ومرة أخرى يتم القبض على العربي الموستاش، ويقبض أيضا على زوجته حمامة لكن هذه المرة لم تستطع سوزان إخراجه، لكن حورية عملت بجهدها من اجل ذلك فهي لم تستطع رؤية حمامة التي تسميها أما حمامة، وراء القبضان فلم تجد غير جيمي الذي كان يصر على أن تكون له ولو أنّها لم تكن أمها فرنسية لاغتصبها مئات المرات.

لم تستطع حورية أن تترك حمامة للتعذيب فذهبت إلى جيمي الذي وعدها بأنَّه سيطلق سراحها، لكنّه اشترط عليها أن تكون في فراشه اللحظة، فبدأ بمداعبتها لكنَّها رفضت في الوقت الحالي بحجة أن نفسها غير رائقة إلى أن تخرج أمها حمامة، فخرجا للتنزه في الحديقة، وهو لم يكف عن لمسها ومداعبة خصرها إلى أن وجد مسدس فوق رأسه يأمره بالانبطاح، كان ذلك عبد الله الذي كان في مهمة لقتله فوصل في الوقت المناسب، لكنَّه لم يشأ قتله وأراده أن يموت مئات المرات، فقطع فيه رجولته وتركه صريع الألم، في حين قام خلاف التيقر بتهريب العربي الموستاش أثناء عملية نقل المساجين، ليتم بعد ذلك اختطاف الباهية ابنة العربي الموستاش من قبل القايد عباس من أولاد النش الذي حاول الاعتداء عليها ليربي فيها العربي الموستاش، فيطلب من خادمه عاشور أن يعينه عليها فوقف عاشور خلف سيّده، وهنا كانت المفاجئة عاشور يوغل خنجره عميقا في أحشاء القايد جلول، ويوغله مرة ثانية في الصدر، فيهرب بالباهية إلى أولاد سيدي علي أين يوجد بيت عمها الزيتوني، وبعدها رغب عاشور في اللحاق بالمجاهدين بعدما سلم الباهية لعمها

الزيتوني لكنّه ليس آمنا أن تظل هناك، لذلك تكفل المسعود بإيصالها إلى الثوار ليكشف الراعي في اليوم التالي أمر هروب الباهية ومقتل جلول، الأمر الذي أراح الكثير من الناس.

وتتوالى الأحداث والثورة تشتد وفرنسا تنهزم، المعركة تلو الأخرى فيعترف الرئيس الفرنسي بحرية الجزائر.

وها هو سي رابح يتهيأ لاستقبال سوزان زوجة العربي الموستاش في المحطة وحيين وصوله تفاجأ بنزول كل المسافرين لكن لا أثر لسوزان التي كانت قد اختطفها عسكريان، وضربوها ضربا مبرحا وألقوا بهّا، فيجدها سي رابح مثخنة بالجراح والدماء تملا كل جسدها، فأسرع بهّا إلى المشفى وهي في حالة حرجة وعند استرجاع وعيها قالت بأنّ شمعون ومازان عملاء فرنسا هما من سببا لها كل هذا، لأنّهم لم يستطيعا الوصول إلى العربي الموستاش بكل الذي جرى لزوجته، أسرع إليها وتولى رعايتها لكن لم تشأ الأقدار أن تعيش أكثر من ذلك، لقد ماتت سوزان ومات معها قلب العربي الموستاش الذي تعهد بالانتقام لروحها، وفعلا كان مقتل مازان وشمعون على يده.

ويكمل النصر والانتقام بخروج المحتل واستسلامه، حيث تقدم الشعب الجزائري بطلا عملاقا يقتحم مكان الحرية الغالية عابرا جسرا من الشهداء والضحايا ويكتمل الفرح بزواج عبد الله من حورية، فيتحقق في حلمه حلمان: حلم الحرية والزواج بحورية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم.

1- **المصادر:**

- عز الدين جلاوجي، الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، (ط1)، الجزائر، 2017.

2- **المراجع:**

أ- **المراجع العربية:**

1. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، (د.ط)، لبنان.
2. محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، (ط1)، عمان، 2010.
3. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، (د.ط) بيروت، 1981.
4. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، (ط1، 2)، بيروت، 1985.
5. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، (ط3)، تونس.
6. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، (ط1)، بيروت، 1994.
7. بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، دار رسلان للطباعة والنشر، (ط1)، 2010.
8. حلمي خليل، العربية والغموض، دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، دار المعرفة الجامعية، (ط2)، 2013.
9. محمد مصطفى تركي، شعرية الغموض، دار العيداء للنشر والتوزيع، (ط1)، عمان، 2013.
10. ضياء الدين ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (ط4)، القاهرة، ص7.

11. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار اليقين، (ط1)، مصر.

12. علي أحمد سعيد أدونيس، الأعمال الشعرية ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، ج3، سوريا، 1996.

13. هاني نصر الله، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتاب الحديث، (ط1)، عمان، 2006.

14. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب نازك الملائكة، البياتي دار الكتاب الجديدة المتحدة، (ط1)، بيروت، 2003.

15. نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية (ط1)، 2003.

16. خبرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، دار الباروزي، (ط1)، الأردن 2011.

17. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب (د.ط)، القاهرة، 2008.

18. راضي عبد الحكيم، نظرية اللّغة في النقد العربي، مكتبة الخفافجي، (د.ط)، مصر، 1980.

19. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة والنشر، (د.ط)، الجزائر، 2010.

20. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، (ط4) المغرب.

21. محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، ط1، سوريا، 1996.

22. عبد اللّطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1) 2009.

23. طه عبد الرحمان، في أصول الحوار، وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، (ط2) المغرب، 2000.

24. سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية انموذجًا، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن 2010.

25. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة لسان العرب،، (ط1)، القاهرة، 1985.

26. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، (د.ط) الكويت، 1998.

27. سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، (ط2)، المغرب، 2001.

28. ديوان أبي تمام الطائي، تح: شاهين عطية ،المطبعة الأدبية مكتبة لسان العرب، (د.ط) بيروت، 1889.

ب- المراجع المترجمة:

1. تزيفيتان تودوروف، باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، (ط1)، القاهرة.

2. جوليا كريستين، علم النّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، (ط1، ط2)، المغرب 1991، 1997.

3. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر،(د.ط) بغداد.

4. جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 1966.

5. جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، (د.ط)، المغرب 1988.

6. تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال، (د.ط) المغرب.

7. ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت لبنان، 1973.

3- **المعاجم:**

1. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: أنس، محمد الشامي، وزكريا احمد، دار الحديث، (د.ط) 2008.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، (ط4)، بيروت، 2005.

3. ينظر، مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، (ط2)، بيروت، 1974.

4. فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، دار إحياء التراث العربي، (ط1)، بيروت، 2001.

5. عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، (ط1)، بيروت، 2005.

6. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) دار الحكمة، (د.ط)، الجزائر، 2000.

7. مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، (ط4)، مصر، 2004.

4- **المقالات:**

1. إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) مجلة دمشق، المجلد 24، العدد الأول + الثاني، 2008.
2. سعيد حسن بحيري، اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص، علامات، ج38/م ج، 2000.
3. عبد الرحمان حلاق، شعر ادونيس، البنية الدلالية، الحوار المتمدن، المحور: الأدب والفن العدد 2771، 2009/09/16.
4. محمد العيد تاورتة، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد جوان 2004.

5- **المذكرات الجامعية:**

- موسى لعور، التناص في رواية الجازية والدراويش لابن هدوقة، بلقاسم دفة، دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجستير في علوم اللسان العربي، كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة بسكرة، 2008-2009.
- مهياوي يمينة خوانية، طريقة السرد في الحكايات الشعبية المغربية، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011-2012.

6- **المواقع الإلكترونية:**

1. www.tasfiatarbia.org
2. www.kataranovels.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

- **كلمة شكر وتقدير**
- **الإهداء**
- **مقدمة**.....أ-ت
- **مدخل**.....05

الفصل الأول :

شعريــة الدلالــة

1- الغموض.....26

2- الرمز.....40

3- الانزياح.....45

الفصل الثاني :

شعريــة الســرد"

1- الحوار.....56

2- الوصف.....64

3- التناص.....72

1.3- التناص الأدبي.....75

2.3- التناص الديني.....77

3.3- التناص مع الموروث الشعبي.....79

1.3.3- المثل الشعبي.....79

2.3.3- الأغنية الشعبية.....80

- **خاتمــة**.....84
- **ملحــق**.....87
- **قائمة المصادر والمراجع**.....96
- **الفهرس**.....102