الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

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

شّعرية الخطاب السّردي في رواية "العسل المرّ" لـ: جيلالي إلليلة.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد:
- سعدة رحمون.
- حياة بركان .

اشراف :
د/ غنية لوصيف.

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا
- د/غنية لوصيف.....مشرفا و مقررا
- .....مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

شكـــر وعرفـــان

نشكر الله عزوجلّ الذي أعاننا على إنجاز هذا العمل المتواضع فلك الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا في إعداد هذه المذكرة من قريب أو من بعيد ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "غنية لوصيف " .

كما نتقدم بالشكر الجزيل والعرفان الجميل إلى الأهل والأصدقاء.

ونشكر كذلك عمال مكتبة جامعة البويرة، وكل من ساعدنا في طبع وإخراج هذه المذكرة.

نسأل الله عزوجلّ أن يجزيكم جميعا الجزاء الأوفى.

إهـــــداء

إلـى من كانت رفيقة أحزاني , و رجائي في شدّتي , و عزائي في شقاوتي, و هادية رشدي , وضاحكة فوق مهدي و باكية فوق لحدي

أمـي ما أحلاكي يا أمـي

إلـى من رباني على الفضيلة و الأخلاق وأحاطني بالعطف و الحنان, يحمل متاعب الحياة, إلى من علمني أنّ الحياة كفاح وشجعني في مشواري الدراسي, إلى مصدر فخري و اعتزازي

أبـي قرة عينـي

إلـى من كانوا لي شعاع الأمل وسندًا في العمل طيلة مشواري الدراسي

إخوتي : عبد الحليم, وداد و زوجها, ليندة و إيمان.

إلـى عمتي: زهيـة

إلـى رفيقات دربي: سميرة, سامية, ليندة, مليكة, صبرينة.

إلى من شاركتني في العمل : زميلتي سعـدة

إلـى كل من علمني و ساعدني في دراستي.

إليكـم جميعا أهدي ثمـرة جهـدي.

حيـــــاة

إهـــــــــداء

إلـــى أغلى هبات الله: أمي و أبي.

إلـى منبع ابتسامتي و شموع دربي:إخوتي و أختي العزيزة.

إلـى رمز العطف و الحنان: زوجي الغالي.

إلـى أساتذتي الكرام و إلى كلّ طالب علم .

سعـدة

مقـــدّمة

مقدّمة:

لقد احتلت الشعرية حيّزا كبيرًا في دائرة اهتمام النّقاد والبلاغيين الغربيين والعرب على حدٍّ سواء، حيث لازالت تتوالى النّظريات المتعددة التي تحاول رسم حدودها الخفيّة بين عالمي الشّعر والنّثر، ويحرص الدّارسون على تتبع هذه الظاهرة وإسقاطها على ما ينتجه الشعراء والأدباء لفك رموزها وشفراتها لكونها تبحث دوما عن السّمة الجمالية للنّصوص الأدبية.

وفي هذا الصدد حاولنا الإجابة على مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالشّعرية في الخطاب السردي من بينها: مامفهوم الشّعرية؟ ماهي أصولها؟ ما علاقتها بالعلوم الأخرى؟ وكيف تتجلى الشعرية في رواية "العسل المرّ"؟.

أمّا بالنسبة للمنهج فقد انتهجنا المنهج السميائي وهذا لأنه يلائم هذا النوع من الدراسة.

ولعلّ من أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع:" شعرية الخطاب السردي في رواية "العسل المرّ" <<لجيلالي إلليلة>> هو أنّنا وجدنا معظم الدراسات العربية التي تناولت الشعرية ركزت كثيرا على شعرية الشعر مهملة بذلك شعرية النثر.

لقد اعتمدنا في مقاربتنا لهذه الرواية على مصادر ومراجع مختلفة نذكر منها: "الشّعرية" <<لتزفيطان تودوروف>>،"مفاهيم في الشّعرية" <<لمحمود درابسة >>، في الشعرية <<لكمال أبو ديب>> إلى جانب العديد من المراجع التي لا تقل أهمية عن هذه المراجع.

ولرصد هذه الشعرية في رواية "العسل المرّ" ارتأينا أن نتبع الخطة الآتية: استهلينا بحثنا بمدخل موسوم بـ :"الشعرية أصولها وعلاقتها بالعلوم الأخرى"، حيث حاولنا من خلاله أن نرصد أصول الشعرية وتعدّد ترجماتها وعلاقتها بالخطاب وبعدها علاقاتها بالسّرد واللّسانيات، أما الفصل الأوّل فعنوناه بـ:"مفاهيم نظرية" مقسم إلى مبحثين رئيسيين حاولنا من خلال المبحث الأوّل أن نحدد

مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين ومفهومها عند النقاد العرب القدامى و الحداثيين، وفي المبحث الثاني حدّدنا مفهوم الخطاب ومفهوم السرد وبعدها مفهوم الخطاب السردي و مكوّناته.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ :"تجليات الشعرية "في رواية "العسل المرّ" فقد قسّم إلى خمسة مباحث رئيسية، عرضنا في المبحث الأوّل والثاني الحياة الأدبية للروائي جيلالي إلليلة وملخصا لرواية " العسل المرّ" وبعدها تطرقنا إلى شعرية الزمن وشعرية الصيغة وشعرية الصوت السردي في الرواية، وفي الأخير خاتمة متضمنة مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

وقبل الوصول إلى النّهاية لا بد من الإقرار ببعض الصعوبات التي اعترضت سبيلنا أثناء مسيرة البحث هذه، وأوّلها تشعب الموضوع وضيق الوقت وهذا ما أدى بنا إلى عدم القبض على كلّ جوانب البحث وكذلك قلة المراجع التي تناول موضوع الشعرية في الجانب النظري وندرة ما يتصل بها في الجانب التطبيقي، غير أنّ هذه الصعوبات لم تكن حاجزًا أمام عزيمتنا لإنجاز البحث والوصول إلى النتائج المتوقعة.

ولا يسعنا في الأخير إلا أنّ نتقدّم بأسمى عبارات التقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة "غنية لوصيف" التي منحتنا فرصة البحث في هذا الموضوع وإلى كلّ من مدّ لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

مدخـل: الشّعرية أصولها وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

1- أصول الشعرية وتعدّد ترجماتها.

2- علاقة الشعرية بالخطاب.

3- علاقة الشعرية بالسّرد.

4- علاقة الشعرية باللّسانيات.

1-أصول الشعرية وتعدّد ترجماتها:

تعتبر الشعرية من المصطلحات التي لقيت إقبالاً ورواجًا كبيرين في الميدان الشعري والنقدي وهذا ما أثبتته أقلام أولئك النقاد والشعراء من خلال التنظير لها في كتاباتهم وأطروحاتهم فقد:<< يختلف النقاد في تحديد مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلميّة، وإن كانت التسمية متجذرة في القدم عند أرسطو في كتابه "فن الشعر"[1]>>، فالشعرية poétics:<<مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح في أوّل انبثاقه إلى أرسطو أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنّه يختصرُ في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع[2]>>.

اتخذت الشعرية مصطلحات مختلفة منها:<<شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجي[3]>>.

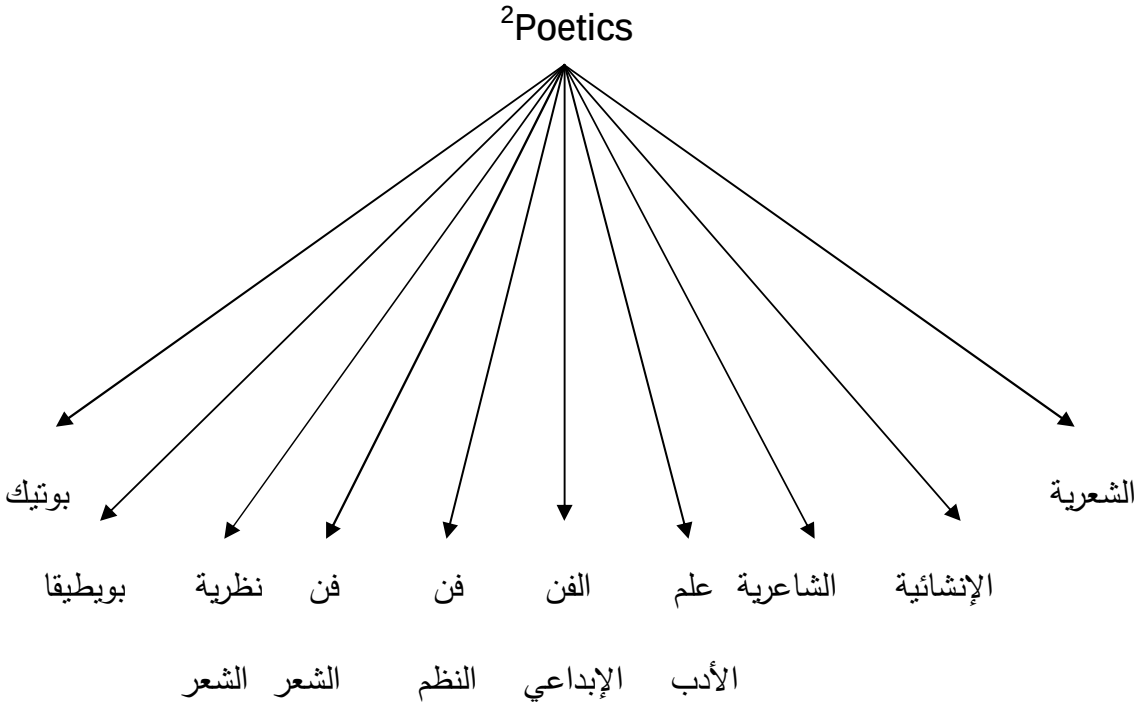
و نلاحظ من خلال ما تطرقنا إليه أن مصطلح الشعرية مصطلح مختلف ومتعدّد التسميات، فكل يترجمه على حسب وجهة نظره، فمن المناسب وضع الترجمات المتعدّدة لمصطلح poetics:<<في مخطط توضيحي يسمح بالنظرة الشاملة التي تلقي الضوء على مدى اختلاف الترجمة والتعريب

[1]- خولة بن مبروك، الشعرية بين إضطراب المصطلح وتعدّد المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص365.

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

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لمصطلح (poetics) أجنبي واحد>>[1].



1-محمدالولي 1-توفيق حسين بكار 1-سعيد علوش 1-جابر عصفور 1-جميل نصيف 1-فاتح الأمارة 1. يوئيل عزيز 1- علي الشرع 1- خلدون 1- حسين

2-محمد العمري 2- المسدي 2-الغذامي 2-مجيد الماشطة 2-محمد خير 2- عبد الجبار 2- عليه عياد الشمعة الواد

3-شكري المبخوت 3- فهد العكام البقاعي

4-رجاء بن سلامة 4-الطيب البكوش

5-كاظم جهاد 5-حسين الغزي

6- المسدي 6-حمادي صمود

7-سامي سويدان

8-أحمد مطاوب

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

2- علاقة الشعرية بالخطاب :

يقول تودوروف:<< ليس العمل الأدبي هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي فما يميز الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي هو ما تهتم به الشعرية، وتلك السمات تتحول إلى قوانين تستند إليها العملية الإبداعية>>[1]، يتضح من خلال قول تودوروف أنّ الشعرية في الخطاب الأدبي متعلقة بالعملية الإبداعية.

استفاد تودوروف كثيرا من اللّسانيات البنيوية ومن مفهوم الخطاب وهو ما يشكل تجاوبا مع أطروحات بارت التجديدية ومن مفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث يؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي من خلال قوله:<< إنّ مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي>>[2].

يتضح من هذا كلّه أن تودوروف وضع سياقا واضحا للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين هما: التمييز بين القصة بوصفها نظاما حكائيا وبوصفها نظاما خطابيًا.

ويضيف:<<الشعرية لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي بل تعمل على إقامة قطعية بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية عبر البحث في القواعد التي تتحكّم في نشأة هذه الأعمال>>[3] .

يرتبط هذا المفهوم الذي وضعه تودوروف مع مفهوم الأدبية الذي وضعه جاكبسون ومع ما أطلق عليه رولان بارت "بعلم الأدب" بحيث يقول:<<وتغدوا الشعرية من هذا المنظور سعيا إلى إقامة

---

[1]- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشعري، الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2008 ص46.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط2، 2008 ،ص84.

[3]- المرجع نفسه، ص97.

نظرية تتناول تحديد البنية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي>>[1]، يعني هذا أنّ الشعرية لا تهتم بدراسة جزء واحد من العمل الأدبي وإنّما تعنى أيضا بدراسة البنيات العامة المجرّدة التي تمثلها مختلف النصوص الأدبية.

3- علاقة الشعرية بالسّرد :

تعود شعرية السرد إلى إنجازات الشكلانيين الروس والمنظرين الإنجليز والأمريكان أمثال ليبوك وفورست وإدوين موير وروبير ليدل وبوت ثم انطلقت الشعرية الفرنسية مع جورج بلن، وميشيل ريمون ولا سيما تودوروف مستندا إلى الشكلانية الروسية ثم منقطعا عنها في كتابه نقد النقد (1984):<< ليكتشف أن الأدب هو بناء وبحث عن الحقيقة>>[2].

وَحسب تودوروف:<< فالسردية فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدّد خصائصها وسماتها، ويهتم السرد بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءً ودلالةً>>[3]، يعني هذا أنّ علم السرد جزء من الشعرية.

قدّم بول شاوول عدة ملاحظات وآراء حول التمييز بين القصة بمعناها السردي وبين الشعر وهذه الملاحظات تتمثل فيما يلي:

<<1- تمكّنت القصة العربية المعاصرة والحديثة من تكوين هوية خاصة بها تميزها عن الشعر وعن القصيدة وعن الحكاية.

2- تمكنت القصة العربية من تعدّد تجاربها فلم تقع في نمطية ما أو أسلوبية سائدة.

3- تمكنت القصة العربية من بلورة التراكمات القصصية والحكائية العربية والغربية واستفادت من

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص97.

[2]- بشير القمري، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط (دط)، 1991، ص25.

[3]-عمارية حاكم، إشكالية المصطلح السردي ومعركة المفاهيم، مجلة مقاليد، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة ،الجزائر ع9، 2015، ص145.

هذه التراكمات كمعطيات وكمواد وتجارب، ولكن القصة العربية لم تتمكن من:

أ. التخلص نهائيا ممّا هو شفوي ممّا أثر على بنيتها كما لم تتمكن عموما من استيعاب هذا الشفوي في نسيجها الكتابي.

ب. لم تتمكن القصة من تحويل الهواجس اللّغوية الخاصة بالقصيدة إلى لغة قصصية داخلية.

ج. الشعرية كانت تتخذ أحيانا منحى إنشائيا أو خطابيا ممّا أضعف تماسك القصة ونفس كتابتها وأضعف هويتها.

د. لم تنجح القصة في توفير استمرارية تجريبية على صعيد الشكل أو اللّغة أو المضمون تضاهي تجارب القصيدة<<[1].

بمعنى أن القصة استطاعت أن تكوّن هويتها الخاصة بها التي تميزها عن الشعر فقد ساهمت الشعرية في إضعاف تماسكها بسبب اهتمامها بالخطاب أحيانا.

يشير تودوروف إلى أنّ:<<مجال الشعرية لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجرّدة التي تمثلها النصوص الأدبية كالوصف والأفعال أو السرد>>[2].

أي أنّ مجال الشعرية ليس ضيقا وجزئيا وإنمّا يتعدّى ذلك لكونه يدرس مختلف النصوص الأدبية كالوصف والسرد، فالسرد جزء من الشعرية.

---

[1]- بول شاوول، علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، ع25، 1993، ص28،29.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص97.

5_علاقة الشعرية باللّسانيات

يقول جاكبسون:<< فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللّسانية وبما أنّ اللّسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللّسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللّسانيات>>[1].

يعني هذا أن الشعرية مرتبطة ارتباطا وثيقا باللّسانيات، فالشعرية إذن فرع من فروع اللّسانيات ونجد أيضا:<<وينتهي رومان جاكبسون إلى أنّ هذا العلم هو جزء من الدراسات اللّسانية ولا يحق للسانيات أن تتخلى عنه أو تهمله إذن من حق واجب اللسانيات أن تتدخل في توجيه دراسة الفن اللّفظي في جميع مظاهره و امتداداته>>[2].

ويقول أيضا جاكبسون:<< يفترض على كل بحث في مجال الشعرية معرفة أولية بالدراسة العلمية للّغة، وذلك لأن الشعر فن لفظي وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للّغة>>[3].

يعتبر رومان جاكبسون مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للّغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دور يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية.

الشعرية:<<هي الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى،ونلمح تعريفها في تحديد جاكبسون لمجال الشعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللّسانيات، أي بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللّفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص>>[4].

---

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2007، ص281.

[2]- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللّساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007، ص 56.55.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد ،الأردن ط1، 2010، ص27.

[4]- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللّساني والشعرية، ص52.

يعني هذا أنّ الشعرية تركز على الرسالة اللّفظية مهما كان جنسها وذلك بدرجات متفاوتة فهي تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشّعر بالرغم من أنها ليست الوظيفة الوحيدة التي تقتصر عليها.

الفصل الأوّل: مفــاهيم نــظريــة .

1- في الشعرية :

1-1- مفهوم الشعرية:

1-1-1- لغة.

1-1-2- اصطلاحا.

1- 2- الشعرية عند اليونان(النقاد الغربيين).

1-3- الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

1-4- الشعرية عند النقاد العرب الحداثيين.

2- في الخطاب السردي:

2-1- مفهوم الخطاب:

2-1-1- لغة.

2-1-2- اصطلاحا.

2-2- مفهوم السرد :

2-2-1- لغة.

2-2-2- اصطلاحا.

2-3- مفهوم الخطاب السردي.

2-4- مكوّنات الخطاب السردي.

1- في الشعرية:

1-1- مفهوم الشعرية:

1-1-1- لغة:

يعود:<<الأصل اللغوي لكلمة شعرية إلى الجذر الثلاثي "شعر"، وذلك لأن الكلمة في اللغة العربية قد تأتي ثلاثية، رباعية، خماسية، أو سداسية ولما كانت الكلمات الثلاثية غالبة في اللغة العربية جعل علماء الصرف ميزان الكلمة على ثلاثة أحرف هي الفاء والعين واللام مجموعة في كلمة "فعل"، ويأخذ الميزان الصرفي فعل نفس حركات الكلمة الموزونة>>[1].

نلاحظ من خلال هذه القاعدة أن الأصل اللغوي لكلمة شعرية هو شعر وسنحاول فيما يلي تحديد مفهومه في بعض المعاجم العربية.

فما ورد في لسان العرب في معنى الشعرية قوله:<< ليت شعري، أي ليت علمي أو ليتني علمت وليت شعري في ذلك أي ليتنيَ شعَرْتُ>>[2].

وقد ورد في كتاب العين:<< والشعر القريض المحدّد بعلامات لا يجاوزها، وسميَ شعرا لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه، ويقولون شعر شاعر أي جيّد كما تقول سبيٌ سابٌ وطريقٌ سالكٌ، وإنّما هو شعر مشعور>>[3].

---

[1] - محمد سعيدي، حول الميزان الصرفي، محاضرة قدمت إلى طلبة اللّيسانس، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ،2004 .

[2] - ابن منظور، معجم لسان العرب ج4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ، ط3، 1999م ،ص2273.

[3] - أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، سلسلة المعاجم والفهارس دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(دط)، (د ت)، ص337.

وما ورد في مقاييس اللّغة عن هذا المصطلح هو:<<والأصل قولهم شعرت بالشيء إذ علمته وفَطِنْتَ له، وليت شعري أي ليتني علمتُ، قال قوم أصله من الشعرة كالذّراية والفطنة، يقال شعرت شعرة قالوا: وسمّي الشاعر لأنّه يفطن لما لا يفطن له غيره قالوا: والدليل على ذلك قول عنترة:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدِّمِ أم هل عرفت الدَّار بعد توهُّم>>[1].

نلاحظ من خلال هذه الأقوال المستقاة من المعاجم العربية أنّ كلمة " شعر" تعني: الفطنة والعلم والدراية والشعور والإحاطة ...

1-1-1- اصطلاحا:

للشعرية تعاريف عدّة من بينها:<< الشعرية تعني فاعلية اللّغة واكتشاف النّص الأدبي بكل مكوناته اللّغوية والصوتية والدلالية، فالشعرية هي التي تميز الشعر واللاّ شعر وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال>>[2].

يتضح من خلال هذا القول أنّ الشعرية هي المكون الأساسي التي تبيّن جودة النص الأدبي.

ورد في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي أنّ: << الشعرية إذن مقاربة الأدب "مجرّدة" و"باطنية" في الأن نفسه (...) وستتعلق كلمة شعرية (...) بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية>>[3].

---

[1]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 390هـ، ص194.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص11.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي إنجليزي فرنسي) ،(دط)، 2000 ص140.

يتبين من خلال هذا التعريف أن الشعرية موجودة في الشعر والنثر معا، وهي مرتبطة أكثر بالنثر.

يقول صلاح فضل:<< إن موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللّغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها في أنماط التعبير الفنية واللّغوية الأخرى هذه الخصوصية تتميز بأنّها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية>>[1].

فالشعرية إذن هي كل ما يفسر خصوصية النص الأدبي ويعطيه تميزه عن غيره من النصوص، فهي لا تقتصر على الشعر فقط وإنّما تشمل النثر كذلك، بل إنّها قد ترادف الأدب أيضا.

1-2- الشعرية عند اليونان (النقاد الغربيين):

1-2-1- الشعرية عند أرسطو طاليس(aristot talise):

تعود أصول مصطلح الشعرية إلى الفيلسوف اليوناني "أرسطو" وكتابه الشعرية المترجمة إلى "فن الشعر" التي يصف فيها الشعر بأنه: << محاكاة والمحاكاة على ثلاثة أنواع الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس>>[2].

فشعرية أرسطو تقوم على مبدأ أساسي يتمثل في المحاكاة التي يقسمها إلى ثلاثة أنواع ملحمة ومأساة وملهاة.

كما نجد في كتاب حسن ناظم أن أرسطو يعتبر المحاكاة:<< قانونا للفن بشكل عام غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل، وتختلف

---

[1]- حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأهيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2003، ص18.

[2]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص33.

المحاكاة ذاتها حسب أرسطو على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة>>[1]، فأرسطو جعل من المحاكاة قانونا للفن عامة ويرى أن الاختلاف القائم بين الفنون يكمن في المحاكاة والخصائص التي تتفرع منها، فالفن عامة حسب أرسطو:<<محاكاة>>[2].

كما يشير بصورة خاصة إلى:<< قدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الانسانية والوقائع وفرضيته الأساسية ... هي أنّ الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ>>[3]، فالشعر عنده له القدرة على محاكاة المواقف الانسانية، إذ يعتبر أكثر صرامة من التاريخ.

وقد غيّر أرسطو مفهوم الشعرية:<<من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصوّر آخر مخالف تمامًا، وقد إنقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشددت على ماهية الشعر ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلّبات وأن يتطابق مع مجموعة متصوّرة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون>>[4] ،يتبين من خلال هذا القول أن الشعرية مرتكز تتفرع منه آراء نقاد آخرين.

ويرى أيضا أن:<<الشعر المبني بناءً جيدا يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته>>[5] . فالشعر المتميز يمتع القارئ.

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - أرسطو، فنّ الشِعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص24.

1-2-2- الشعرية عند تزفيطان تودوروف(tazvetan todorov):

استطاع تودوروف أن يعطي مدلولات متنوّعة لمصطلح الشعرية:<<ومثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميًا مكثّفًا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية ويتمثل تحديده في أنّ مصطلح الشعرية "poétics" يدل على:

أولا: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا>>[1].

يعني هذا أنّ الشعرية نظرية أدبية يلتزم بها المؤلف انطلاقا من اختياره لطريقة كتابية ما ذات معايير تتخذها مدرسة أدبية ما.

والشعرية عند تودوروف هي التي:<<تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية>>[2].

موضوع الشعرية عند تودوروف يقوم أساساعلى المنهج البنيوي فقد<<اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي>>[3].

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص19.

[2]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار راسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص34.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويقول بأنّ الشعرية:<< إنمّا تعني بتلك الخصائص المجرّدة التي تضع فرادة النّص الشعري>>[1]،بمعنى أنّ العمل الأدبي لا يمثل في حد ذاته موضوع الشعرية، إنّما موضوع الشعرية يتعلق باستنباط واستخلاص خصائص هذا العمل.

وما نخلص إليه هو أنّ جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساسا على:<<خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث في أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية بل البحث في شعرية لا تعترف بسلطة المحدود،عن ما يتطلبه من إستراتيجية جديدة في التلقي فإن تودوروف إنتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي>>[2] ،جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساسا على ظاهرة الانزياح.

1-2-3- الشعرية عند رومان جاكبسون(romane jakopson):

يعرّف جاكبسون الشعرية بقوله:<<فهي ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية>>[3].

ويطرح تعريفا آخر يمتاز بالإيجاز:<<يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللّفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص>>[4].

---

[1] - محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، (د ط)، 2002، ص69.

[2] - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص39.

[3] - المرجع نفسه، ص40.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال هذين المفهومين نفهم أن الشعرية فرع من فروع اللسانيات وأنها مرتبطة بالشعر أكثر من إرتباطها بالنثر، فهو يعطي الاولوية للوظيفة الشعرية على باقي الوظائف.

مفهوم جاكبسون للشعرية جاء:<<على أساس التفريق بين فئتين لغويتين الأولى لغة الأشياء وهي اللّغة النفعية التي تتعامل بها في الحياة، وتعتبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث وهذه هي الشعرية>>[1] من خلال هذا القول نستنتج أن جاكبسون قد فرق بين اللغة العامية العادية المتداولة في الحياة وبين اللغة الابداعية وكما يسميها البعض بلغة المثقفين.

إهتم جاكبسون بالقافية حيث يقول بأنها:<<تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي يمكن أن يرتفع بواسطة القافية>>[2].

اهتم جاكبسون بالقافية بوصفها من مستلزمات الإيقاع في القصيدة إذ أنّه:<<من المهتمين بالحركة النغمية(الإيقاع) في القصيدة ولا سيما في دراساته الاسلوبية>>[3].

لقد تعمق جاكبسون في دراسة الوظيفة الشعرية فقد رأى:<<أنّ هذه الوظيفة تدخل في لغة الأطفال فهو في مراحله اللّغوية الأولى يحاول أن يتكلّم بعبارات تملك قافية وإيقاعا وهكذا بدأ عمل الوظيفة الشعرية ووظيفة ما وراء اللّغة عند الطفل في مرحلة متقدّمة من إكتساب اللّغة>>[4].

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، ص42.

[2]- المرجع نفسه ، ص49.

[3] - المرجع نفسه، ص43.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أعطى جاكبسون أهمية كبيرة للوظيفة الشعرية حيث اعتبرها من إحدى الوظائف الموجودة في كلّ أنواع الكلام<<فالوظيفة الشعرية تُدخل ديناميكية لحياة اللّغة>>[1]، إذن الوظيفة الشعرية تُدخل للنصوص حياة وحيوية.

أمّا فيما يتعلق باللّغة الشعرية فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفسكي القائل:<< إنّ جوهر اللّغة الشعرية ليس في التنميق وإنّما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد>>[2].

جوهر اللّغة الشعرية عند جاكبسون لايكمن في آليات التنميق (المحسنات البديعية) وإنّما في تلك اللّغة التي تستطيع أن تصل إلى فكر المتلقي وتنعشه بواسطة أفكار جديدة.

كما إعتنى بالصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق بهدف:<< تفهم النص وتفهم بنيته الكلية وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النّص والتوصل إلى معرفة عالم الشاعر وتفاعله مع العالم وموقفه منه>>[2] ، فالصورة الشعرية ترتكز على الجانب الشكلي الذي يترك أثرا محسوسا في ذهن المتلقي.

شعرية جاكبسون قائمة بذاتها في حقل اللّسانيات فهو يرى أنّ القافية والجناس والمقابلة ... إضافة إلى اللّغة الشعرية والوظيفة الشعرية التي تجسدها التشبيهات والرموز والموسيقى أنّها أدوات تحقق الشعرية.

---

[1] - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، ص48.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

1-3- الشعرية عند النقاد العرب القدامى:

1-3-1- الشعرية عند إبن سينا (428هـ):

ربط إبن سينا الشعر بالتخييل حيث يقول:<< وذلك لأن الشعر إنّما المراد فيه التخييل>>[1].

يقصد بقوله هذا أنّ التخييل هو الطاقة المركزية المولدة للشعر ولا يمكن أن يتحقق التخييل عند المتلقي إلاّ من خلال ألوان المجاز الذي يتشكل منها الشعر، فالمجاز والتشبيه والاستعارة عنده هي المكوّنات الرئيسية للشعرية إذ يقول:<<إنّ السبب المولّد للشعر شيئان اللّذة والمحاكاة، فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرية>>[2]، فالمحاكيات عنده ثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب.

وفي ترجمته لكتاب "فن االشعر" لأرسطو يقدم مجموعة من الأفكار منها:<<الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية وأنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان أخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختتم به كل قول منها واحدًا>>[3].

يرى إبن سينا من خلال هذا القول أنّه يجب أن يكون في الشعر إيقاع ووزن متساو وكذلك يجب أن يحتوي على قافية موحدة.

ويعني كذلك إبن سينا بلفظة الشعرية <<علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتآتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام>>[4].

---

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص19.

[2] - المرجع نفسه، ص20.

[3]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص102.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12.

يتبين من خلال هذا القول أن الشعرية عند إبن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق المحاكاة والتي تناسب المتعة وذلك بممارسة الشعر.

1-3-2- الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ):

يعتبر عبد القاهر الجرجاني الرائد المتميز للنقد في الموروث النقدي العربي القديم من خلال كتابه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" بل هو مؤسس علم البلاغة بفروعها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع، ومؤسس نظرية النظم:<< فهو لم يتعامل مع مصطلح الشعرية بصيغة السببية أوالمصدرية حيث استخدم مصطلحا أخر بديلا لمدلول الشعرية إنّه مصطلح النظم>>[1] ، فنظرية النظم تعني بالنسبة له:<<معنى التأليف والنسج، أي (الشعرية) أو (الأدبية)>>[2].

يعني هذا أن الجرجاني لم يستخدم مصطلح الشعرية وإنمّا استخدم في دراسته مصطلح النظم.

لقد:<< تناول عبد القاهر الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء تشكل منبعًا رئيسيًا للشعرية وهي التي تجعل من الشعر شعرًا له خصوصيته وطبيعته الفنية>>[3].

نستنتج أن مختلف الظواهر البلاغية هي التي تشكل المنبع الرئيسي وهي التي تبين قيمة وخصوصية الشعر الفنيّة.

إن حديث عبد القاهر الجرجاني عن نظرية النظم يشمل مستويين وهذين المستويين هما المستوى الصوتي والدلالي، حيث يقول:<< في نظم الكلم تقتفي الحروف في نظمها آثار المعاني

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص34.

[2]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص86.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص20.

وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النّفس (...) والفائدة من معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة أنك إذا عرفته عرفت أنّ ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل ان تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل>>[1] ،نلاحظ من خلال هذا القول أنّ الجرجاني قد فصل بين المستوى الصوتي والدلالي أين بين الشكل والمضمون فهو قد بنى النظم على هذين المستويين.

لقد كان لعبد القاهر الجرجاني:<<موقفا نقديا معارضًا لنظرية "عمود الشعر"، فالوزن والقافية لا يعتمد في تحديد شعرية الشعر لذلك عمل على إسقاطها، لقد نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر>>[2]، فالجرجاني جاء على نقيض نظرية "عمود الشعر" باعتباره أن الوزن والقافية لا يمكن الاعتماد عليها في تحديد شعرية الشعر.

يميّز عبد القاهر الجرجاني بين مستويين من اللّغة التي تجسّد نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى:<< تلك النظرية التي تقرّر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأوّل هو المستوى المباشر الذي يقرّر أمرًا ما، أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيه اثنان وأمّا المستوى الثاني فهو المستوى الأدبي والشعري الذي يقوم على الانفعال والجمال والفنّ، وهو الذي يجعل من الشعر شعرًا وبهذا يعني الشعرية>>[3].

إذن الجرجاني قد ميز بين اللّغة اليومية العادية التي تكون بأسلوب مباشر وبين لغة الأدب الشعرية غير المباشرة، فهي التي تقوم على الانفعال والجمال والفنّ.

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص23.

[2]- خولة بن مبروك، الشعرية بين إضطراب المصطلح وتعدد المفهوم، ص365.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص20.

1-3-3- الشعرية عند حازم القرطاجني(684هـ):

تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتباره أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل حيث يقول:<< إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنمّا هو التخييل والمحاكاة>>[1]، فهو يعتبر التخييل أساس المعاني الشعرية حيث يقول:<< إنّ التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية>>[2].

يعتبر القرطاجني المحاكاة أساس الشعر وجوهره سواء كانت ظاهرية أم ضمنية ولا سيما إذا اقتربت بالإغراب، فغاية الشعر عنده هو إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بواسطة التخييل، فالمحاكاة هو تخييل المعنى وهذا التخييل موجّه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله.

وقد ارتبط التخييل عند القرطاجني بالمتلقي من حيث الاثارة والاستفزاز حيث يقول:<<والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء اخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جملة من الانبساط أو الانقباض>>[3]، يشير بقوله هذا أنّ عملية الإثارة تتم بوسائل مختلفة من أبرزها الصورة الشعرية التي تستفز مخيّلة المتلقي وتدهشه وتجعله يشعر بالانبساط والانقباض.

ويضيف حازم أن:<< أنواع التخييل تقع في أربعة أنحاء من جهة المعنى وجهة الأسلوب وجهة اللّفظ ، وجهة النظم والوزن وينقسم التخييل في الشعر إلى قسمين: تخييل ضروري وتخييل غير ضروري لكنه مستحب لكونه تكميلا للضروري>>[4]، يعني هذا أنّ حازم القرطاجني قسّم التخييل

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص24، 25.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص21.

[3]- المرجع نفسه ، ص35.

[4]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص117.

إلى أربعة أنحاء في النثر من حيث المعنى والأسلوب واللّفظ والنظم، وفي النثر إلى قسمين أحدهما يكون ضروري واخر غير ضروري ولكنه مرتبط كثيرا بالقسم الأوّل.

1-4- الشعرية عند النقاد العرب الحداثيين:

1-4-1- الشعرية عند نور الدين السّد:

لم يضع نور الدين السّد تعريفا واضحا ودقيقا لمصطلح الشعرية حيث عرفها كما يقول سعد بوفلاقة على أنّها:<< قواعد الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم به>>[1].

فالشعرية عند نور الدين السّد تتحكم فيها قوانين وقواعد الشعر العربي، وجاء مفهوم الشعرية عند نور الدين السد منطلقا من العلوم اللّسانية حيث عدّ الشعرية على أنّها:<<الحضور الكلّي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكوّنة لنظام النّص فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالاً>>[2].

1-4-2- الشعرية عند كمال أبو ديب :

إنّ الشعرية عند كمال أبو ديب تعني:<< التضاد والفجوة أي مسافة التوتر تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللّغة المترسبة واللّغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها>>[3]، نلاحظ من خلال هذا القول أن كمال أبو ديب قد قام بالتفريق بين اللّغة العادية ولغة الإبداع في الشعرية.

تستند شعرية أبو ديب في مفهوم الفجوة على مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية حيث يعرّفها في كتابه "في الشعرية" :<< أنّها خصيصة علائقية تجسد في النص شبكة من العلاقات

---

[1]- سعد بوفلاقة، الشعريات العربية(المفاهيم والأنواع والأنماط)، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1، عنابة الجزائر، 2007، ص22.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص 24.

التي تنموا بين مكوّنات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق اخر دون أن يكون شعريًا في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشحة مع مكونات أخرى لها السيمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها>>[1].

تتميز شعرية كمال أبو ديب على أنّها شعرية بنيوية، فهي تتحدد بوصفها بنية كلية من خلال ارتباط العلائقية والكلية ويصف الارتباط بينهما بأنّه ضروري ولا يمكن أن تتحدد الشعرية على أساس أنّها ظاهرة مفردة.

كما صرح أبو ديب :<< أنّ شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النّص أي مادته الصوتية الدلالية مبتعدًا بذلك في الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني>>[2].

بمعنى أنّ شعرية كمال أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكوّنات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية والابتعاد عن ما يربطها بالطقوس والأسطورة.

كما تمثل الشعرية عنده:<< إقامة حد فاصل بين الشعر واللاّ شعر>>[3]، شعرية كمال أبو ديب تقوم على الفصل بين الشعر والنثر.

يقول بشير تاوريرت:<< أنّ أبا ديب لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللّغوية فحسب بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الايديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام>>[4]، فالشعرية عنده لا تنسلخ عن المصير

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص14.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص58.

[4]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص91.

الإنساني حيث يقول:<< الشعرية لا تنسلخ في المصير الإنساني ...، فالشعرية طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة>>[1].

1-4-3- الشعرية عند عبد الله محمد الغذّامي:

لقد تحدث عبد الله الغذّامي عن الشعرية في مجالات عديدة حيث يسميها بالشاعرية إذ يقرر أن الأدب:<<نشاط جمالي أدبي ولا تتحقق له صفة الأدب إلا من خلال الأدبية بكل شروطها ... وهي جماليات جرى الاصطلاح الحديث على وصفها بالشاعرية>>[2].

يعرفها بأنّها:<< تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه، أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم>>[3]، فالشاعرية عند الغذّامي تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها ويجعل منها عالمًا بارزًا في اللّغة.

يرى بشير تاوريرت أنّ الشعرية عند عبد الله الغذّامي هي:<<شعرية الانفتاح والتساؤل إنفتاح مسّ النص الإبداعي من حيث دلالات متعدّدة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوّعة>>[4].

نجد أن بشير تاوريرت يبين أن شعرية الغذّامي شعرية الانفتاح الذي يمس النص الإبداعي وشعرية التساؤل من حيث أنّ القراءة طرائق متعددة ومتنوّعة.

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص58.

[2]- عبد الله محمد الغذّامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الرياض، ط2، 1993 ص70.

[3]- عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية ط1، 1985، ص26.

[4]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص100.

والشاعرية عنده:<< لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب بل عمّمها إلى درجة وصف اللّغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر>>[1]، شاعرية الغذامي تمسّ الشعر والنثر معًا.

ونجده يتحدث عن القراءة الشعرية ويقول فيها:<<هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفنّي، والنص هنا خلية حيّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص ولذلك فإنّ القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص وتقرأ فيه حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللّغة كإكتساب إنساني حضاري قديم>>[2] أي أنّ القراءة الشعرية عند عبد الله محمد الغذّامي صالحة لقراءة كل النصوص فهي ترتكز على النّص وتحفظ له قيمته الفنية وتترك للقارئ مجالا للإبداع.

2- في الخطاب السردي(discours):

2-1- مفهوم الخطاب :

2-1-1- لغة:

ورد في معجم الوسيط:<<خطب النّاس، وفيهم وعليهم، خطابة وخطبة، ألقى عليهم خطبة>>[3].

وكذلك(خاطبه) مخاطبة وخطابًا كالمه وحادثه ووجّه إليه كلامًا، ويقال خاطبه في الأمر،حدثه بشأنه>>[4] ،والخطاب الكلام وفي التنزيل العزيز:<<فقال أَكفَلْنَيْهَا وعزّني في الخطاب>>[5].

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، ص98.

[2]- عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص15.

[3]- شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، ط4، 2004م، ص242.

[4] - المرجع نفسه، ص243.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما يمكن لمصطلح الخطاب أن يرد:<< خطب الخاطب على المنبر خطابه بالفتح وخطبة بالضّم وذلك الكلام خطبه أيضا أو هي الكلام المنثور المسجع ونحوه رجل خطيب حسن الخطبة بالضّم>>[1].

2-1-2- اصطلاحا:

يعتبر الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللّغوية ولقيت إقبالا واسعًا من قبل الدارسين والباحثين، حيث تعددت أرائهم في القبض على مفهومه وذلك لتعدّد أنواعه ووجود خطابات في كل مجال وحتى في الدين لقول الله تعالى:﴿ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ﴾ [2].

يتبيّن من خلال هذا القول أنّ معنى فصل الخطاب هو التمييز بين الحق والباطل.

أمّا عن تعريفه فيختلف باختلاف المنطلقات الأدبية واللّسانية ومن بينها نذكر:<<هو تحليل إستعمال اللّغة ... دراسة الإستعمال الفعلي لّلغة من قبل ناطقين حقيقيين في أوضاع حقيقية>>[3].

بمعنى أنّ الخطاب نوع من أنواع استعمال اللّغة وفق قوانين مدروسة، ونجد أيضا الخطاب:<<ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلها تطل في مجال لساني محض>>[4] ،إذن الخطاب هو عبارة عن وحدات لغوية تضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب كأدوات

---

[1] - فيروز أبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط3، 1301هـ، ص63.

[2] - سورة "ص"، الآية 20.

[3] - دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2005، ص09.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1979 ص17.

العطف والجر، فهو مرادف لمفهوم الكلام بمعناه المعروف في اللّسانيات كما أنّه منسوب إلى وحدات لغوية تتجاوز الجملة فهو رسالة وهو مجموع تسلسل وتتابع الجمل المكونة للقول.

حيث نجد مفهوم الخطاب في اللّسانيات العامة لا يخرج من كونه أنّه:

<< - الخطاب يعني الكلام (parole) .

- الخطاب مرادف الملفوظ(Enonce).

- الخطاب ملفوظ أكبر من الجملة (Enonce supérieure a la phrase)>>[1].

2-2- مفهوم السرد (narration):

2-2-1- لغة :

ورد في لسان العرب مفهوم السرد كما يلي:<< السّرد في اللّغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في إثر بعضٍ متتابعًا>>[2].

سرد الحديث ونحوه يسرده إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السّياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلّم:<< لم يكن يسرد الحديث سردًا أي يتابعه ويستعجل فيه>>[3].

إذن السرد لا يخرج عن كونه ذلك الكلام الذي يشترط الإتساق والانسجام والتتابع.

2-2-2- اصطلاحا:

إن الفترة الزمنية التي ظهر فيها السرد قديمة الظهور وهذا على حد قول جيرالد برنس:<<إنّ السرد أو الحكي ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري ولا يخلو تراث أي لغة من

---

[1]- أحمد يوسف، بين الخطاب والنص (مقال)، مجلة تجليات الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، (د ت) ص51.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ص1987.

[3]- عمارية حاكم، إشكالية المصطلح السردي ومعركة المفاهيم، ص145.

ظواهر سردية انطلقت عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة أو غير ذلك مما لا يتآتى حصره بسبب عمق تاريخ السرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة>>[1]، من هنا يظهر أن تاريخ السرد بعيد لكونه ظاهرة إنسانية موجودة في كل الأزمنة والأمكنة.

وللسرد أيضا ظهور في الدراسات الحديثة، فقد اتخذ منهجًا جديدًا في تناول الفن الحكائي و إهتم بالرواية أكثر لكونها أهم شكل سردي ولهذا توسعت دائرته في الساحة الأدبية حيث يقول سعيد يقطين بقوله:<<أنّه نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفاهةا أو كتابة>>[2]،إذن السرد عند سعيد يقطين يتمثل في الأفعال والحركات التي يقوم بها الانسان للتعبير عما يختلج في الداخل من أفكار ومشاعر سواء كان ذلك كتابة أو شفاهة واقعيا أم تخيليا، فهو لا يخرج من كونه مظهرًا تعبيريا يتطلب وجود سلسلة من الكلام تفهم من خلال سياق الحديث ولا يتحقق ذلك إلاّ بوجود<<القناة التالية:

3>>

[1] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، شارع الجبلاية بالأوبرا، ط1، 2003، ص05.

[2] - سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص72.

[3] -حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، الدار البيضاء ، ط3، 2000،ص 45.

2-3- مفهوم الخطاب السردي :

يعتبر الخطاب السردي منهج تطبيقي لمصطلحين أساسيين هما الأدبية التي تعنى بكشف الخصائص النوعية للسرد و الشعرية الذي يعنى بكشف خصائص الخطاب السردي.

فالخطاب السردي هو:<< فرع أدبي قائم بذاته ينبني على عناصر ومكوّنات ذات خصائص نوعية تشتغل وفق نظام تضبطه المفاهيم السردية في قواعد ثابته>>[1]، يعني هذا أن الخطاب السردي فرع من فروع الأدب يكتفي بذاته وفق عناصر ومكوّنات تشتغل وفق مفاهيم سردية في قواعد ثابتة.

2-4- مكوّنات الخطاب السردي:

يتكوّن الخطاب السردي من ثلاثة عناصر هي: الزمن ،الصيغة والصوت السردي.

2-4-1- الزمن (temps) :

يرى تودوروف أنّ الزمن عنصر يسمح بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل ويميّز في ذلك بين مظهرين أساسيين للزمن هما: زمن الأحداث وزمن الخطاب حيث يعطينا مجالات دراسة الزمن حسب تقسيم جيرار جنيت التي يحدّدها في النظام والمدة والتواتر.

2-4-1-1- النظام الزمني(ordre): نجد فيه شكلين للحضور هما: الاسترجاع والاستباق (المفارقات الزمنية).

ويعني جنيت بالمفارقة:<<مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية، وهو يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر(Le degré zéro) تلتقي

[1]- سحر شبيب، مجلة البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية، دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع14 2014، ص103.

عندها كلّ من القصة والخطاب>>[1].

ومن هذا ندرك أنّ المفارقة وجدت لتكشف الفرق الموجود بين ترتيب الأحداث في القصة وكيفية ترتيبها في الخطاب، فهي تؤدي إلى عدم التطابق بينهما.

تنقسم المفارقات الزمنية إلى نوعين:

2-4-1-1-1- **الاسترجاعات**(analepses):

اتفق دارسو الروايات على اعتبار الاسترجاع قسم من أقسام المفارقات الزمانية حيث يعرفونه بأنه:<<العودة إلى ما قبل نقطة الحكي أي إسترجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الأن>>[2] ، بمعنى أنه العودة إلى الخلف (الماضي).

نجد أنّ الاسترجاعات ينقسم إلى نوعين: استرجاعات داخلية واسترجاعات خارجية فالداخلية:<<تتمثل مباشرة بالشخصيات وأحداث القصة فتسير معها في خط زمني واحد بالنسبة لزمننا الروائي>>[3].

أمّا الخارجية:<<تخرج عن زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنّها تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية تمكّن القارئ من فهم هذه الأخبار>>[4].

---

[1]- أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة وآدابها، تخصص الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، 2004/2003، ص21.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-4-1-1-2- الاستباقات(prolepses) :

يعتبر الاستباق القسم الثاني من المفارقات الزمنية لكونه:<<مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد ... والاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل>>[1]، نستنتج من خلال هذا القول أن الاستباق هو توقع وانتظار لما سيقع، والاستباق نوعان:

سوابق داخلية(prolepses internes):<<وتكون إمّا استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلا، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية>>[2] ، بمعنى أنّها لا يخرج مداها عن الحكي الأوّل.

وهناك سوابق خارجية (prolepses extérieures):<<وهي عكس السوابق الداخلية يخرج مداها عن هذا الحكي>>[3].

2-4-1-2- المدّة (durée) :

نجد أنّ أغلب الباحثين أطلقوا عليها عدة مصطلحات منها الديمومة، السرعة ،الإيقاع الاستغراق ولكل واحد مصطلحه ولكن كلها في الأخير تصب في كونها:<<العلاقة بين قياس زمني وقياس (كذا متر في الثانية وكذا ثانية في المتر) فستتحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة هي

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط1 2002، ص15.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص134.

[3]- أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوض الحواس"، لأحلام مستغانمي، ص23.

(مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) والطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات)>>[1].

يشير جيرار جنيت في هذا القول إلى العلاقة بين فترة الأحداث المروية ومدة السير التي يستغرقها السارد في رواية الأحداث، حيث يمكن أن يسرد لنا أحداث قد جرت في سنة كاملة فيتطرق إلى سردها في صفحة أو صفحتين.

فقد قسم جيرار جنيت هذه التقنيات الحكائية إلى أربعة أنواع: الوقفة، الحذف، المشهد المجمل.

وفي هذا الصدد يقول:<<وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية والتي سنسميها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربعة وهما الحذف والوقفة الوصفية ووسيطان هما: المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان ... وفيه يحقق تساوي الزمن بين الخطاب والقصة تحقيقا عرفيا والمجمل ذو حركة متغيرة>>[2] يتضح من خلال هذا القول أن الحذف والوقفة في تناقض ذلك أن الحذف يتسارع في الزمن بصورة كبيرة نتيجة القفز أما الوقفة الوصفية فإن زمن الخطاب يتسع ويمتد فيها، ومن هنا نعطي تعاريف مفصلة لهذه الحركات:

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (د ب)، ط2، 1997 ص102.

[2]- المرجع نفسه ، ص 108،109.

2-4-1-2-1- **الوقفة** (pause):

معادلتها كالتالي: زح ∞ زق

نجدالوقفة في مقدّمة الحركات السردية لكونها تعمل على:<<إبطاء السرد من خلال الوصف ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة لأنّها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء>>[1] ، فالوقفة هو ذلك الوصف الذي يلجأ إليه السارد أثناء وصفه للشخصيات والأماكن والأحداث .

يقول عمر عيلان بأنّه يجب:<<أن يكون عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أي زمن حدثي ويكون مجالا للوصف أو التأمل>>[2]، بمعنى أنّ الوقفة شيء مهم في سرد أحداث الرواية لكونها تؤدي وظائف مهمة لدرجة أنّها تتحول إلى السرد.

2-4-1-2-2- **الحذف** (ellipse):

معادلتها كالتالي: زح ∞ زق

يمثل الحذف:<<حركة سردية مناقضة للحركة السابقة>>[3] ،فإذا كانت الوقفة تعمل على إبطاء الأحداث السردية فإن الحذف يقوم بعملية معاكسة.

والحذف هو:<<إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث يلجأ الراوي إلى الحذف حيث لا يكون الحدث ضروريًا لسير الرواية أو فهمها>>[4]، فالحذف يسقط كل

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص136.

[2]- المرجع نفسه، ص100.

[3]- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنجدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،(د ط) 1992، ص113.

[4]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية ، (عربي ،إنجليزي، فرنسي)، ص74.

الأحداث الهامشية التي لا ضرورة لها، فهو يتجنب الإطناب في الكلام ويحدد المفيد من خلال القفز الذي يلجأ إليه أثناء سرد الأحداث.

2-4-1-2-3- المشهد (scène):

معادلته كالتالي: زس < زق

لعب المشهد دورا مهمًا في بناء النص الروائي باعتباره تقنية سردية فلا نكاد نجد رواية تخلو منه لذلك نجد جلّ الباحثين أوقعوا تركيزهم عليه، فعمر عيلان يعتبر تلك:<<المساحة الزمنية النصية المناظرة للملخص ...، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له>>[1]، إذن المشهد يأتي ليركز و يفصل في الأحداث عكس الخلاصة التي تختصر الأحداث.

لا يستطيع المشهد أن يخلو من الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية أو الحوار الداخلي الذي يحدث في نفسية السارد حيث يقول سمير زردومي:<<يطلق المشهد في إطار الديمومة على الحوار أو ما يمكن أن يقوم مقامة من كلام طويل متعاقب بين المتكلمين سواء كان شفويا أو مكتوبا>>.[2]

2-4-1-2-4- الخلاصة أو المجمل(sommaire):

معادلته كالتالي: زح > زق

كثيرا ما يمر المجمل على فترات غير مهمة فيشير إليها فقط دون أي تفصيل إذ يشير إسماعيل زردومي بقوله:<<نعتمد على الخلاصة في سرد الأحداث التي يفترض أنّها وقعت في سنوات أو اشهر أو ساعات وتختزل على مستوى الخطاب في صفحات أو أسطر أو كلمات ...

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص136.

[2]- إسماعيل زردومي، مجلة تقنيات السرد في "رحلة فيض العباب"، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع8، جوان 2005، ص15.

وتشكل هذه التقنية معظم المقاطع الاسترجاعية، كما يلجأ إليها السارد حيث يود تسريع السرد<<[1] يتبين من خلال هذا القول أن المجمل هو اختصار سنوات بأكملها في صفحة واحدة، وكما عرّفه عمر عيلان بقوله:<<هو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات أو عدة صفحات ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث أو نقل الأقوال وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالاً... وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية>>[2] ،فالتلخيص لا يلجأ إلى سرد التفاصيل وإنما غايته هو تقليص النّص في عدة فقرات أو أسطر صغيرة.

2-4-1-3- التواتر (fréqunce):

يتجلى مفهوم التواتر في مفهومه العام بأنه:<<العلاقة بين تكرُّر الحدث أو الاحداث المتعدّدة في الحكاية وتكرارها في القصة>>.[3]

أي أنّ التواتر هو العلاقة بين الأحداث الموجودة في الحكاية ومدى تكرارها في القصة وهو:<<عودة السرد تكرارًا إلى حدث واحد>>[4].

ومن خلاله يمكننا تحديد ثلاثة مظاهر للسرد وهي:

<< أ- السرد المفرد(Singulatif): حيث أن خطابا واحدا يسرد حادثة واحدة.

ب- السرد التكراري (Répétitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.

ج- السرد المتشابه(Itératif): ويمثله خطاب واحد يسرد عدّة أحداث متماثلة>>[5].

---

[1]- إسماعيل زردومي، مجلة تقنيات السرد في "رحلة فيض العباب"، ص16.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص137.

[3]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص88.

[4]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص61.

[5]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص101.

يتكون التواتر من ثلاثة مظاهر هي السرد المفرد الذي يتمثل في سرد حادثة واحدة في خطاب واحد، والسرد التكراري الذي يتمثل في سرد حادثة واحدة في عدة خطابات والثالث هو السرد المتشابه الذي يتم فيه سرد عدّة أحداث في خطاب واحد.

2-4-2- الصيغة (mode):

إنّ مقولة الصيغة تتحدد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب ضمن أشكال تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه وكيفية روايته، حيث يعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث من حيث قربه أو بعده عنها وكذلك الموقف الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات الشكلية الأساسية لتنظيم الخبر السردي إذ هي:<<إسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكد الأمر المقصود وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر إلى الوجود أو العمل>>[1].

بمعنى أن يحكي الراوي بهذه الدرجة أو تلك أو حسب وجهة النظر هذه أو تلك ما يريد حكيه.

ويعرّفها ليتري بقوله بأنّها:<<عبارة عن مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء قوة وضعفا ومختلف وجهات النظر التي من خلالها تعتبر وجود الشيء أو الحدث>>[2].

فالأساس على مستوى الخطاب الحكائي ليس فقط تلك الاختلافات بين الأمر والنهي والتمني ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبر عنها بالمتغيرات الصيغية.

تنقسم الصيغة إلى المسافة والمنظور، وإذا حاولنا فهم خصوصية كل منهما نجد أن ذلك يتضح كما يلي:

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص177.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، ص177.176.

2-4-2-1- المسافة (distance) :

وفيها يميّز جنيت بين مظهرين من السرد هما: "سرد الأفعال" و "سرد الأقوال".

2-4-2-1-1- سرد الأفعال أو الأحداث (récit d'événements):

هو ذلك السرد الذي:<< تتظافر فيه عناصر السارد مع طريقة سرده وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي والخطاب المعبّر به بما تحدّده سرعة النص السردي ... إن سرد الأفعال يمثل مستوى تحدّده مسافة الراوي مما يعرضه من أحداث في النص>>[1].

هذا التعريف مرتبط بالتحديد الزمني لأن كمية الأخبار ترتبط بسرعة سردية، كما أنه يرتبط بالصوت أي درجة حضور الراوي<<فكمية الإخبار السردي (حكاية مطوّلة أو مفصلة) من جهة وغياب أو قلة حضور المخبر (الراوي) من جهة ثانية>>.[2]

2-4-2-1-2- سرد الأقوال (récit de paroles) :

سرد الأقوال هو:<<العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب فيبدوا المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات وكلام الشخصيات التي يتم التعامل معه من قبل السارد بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك، ولذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي سواء عبر كلام الشخصية المباشر أم من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد>>[3].

فسرد الأقوال هو ذلك التمييز بين الخطاب المسرود من قبل الشخصية نفسها مباشرة والخطاب المنقول الذي يكون تخطيبا لأقوال الشخصية بطريقة غير مباشرة حيث يميّز جنيت في هذا المجال بين ثلاث حالات هي:

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص142.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، ص178.

[3]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص143.

<<* الخطاب المسرود أو المروي (discours narrativisé ou raconté): هو خطاب يقوله السارد وينقل فيه كلام الشخصية ويحلّله.

* الخطاب المحوّل بأسلوب غير مباشر (discours transpose ou style indirecte): وفيه لا يكتفي السارد بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص.

* الخطاب المنقول(discours rapporté): ويتميّز بأنّ السارد يفسح المجال لأقوال الشخصية بالبروز بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية فيتخذ طابعا ممسوحا يتسم بالمباشرة في الظهور>>[1].

الخطاب المسرود هو الخطاب الذي ينقل فيه السارد أقوال الشخصيات ويحلّلها ويكون بتقديم المضمون فقط فهو خطاب داخلي، أمّا الخطاب المحوّل فلا يكتفي فيه السارد بنقل أقوال الشخصيات فقط إنّما يقوم بتحويلها إلى أسلوب غير مباشر ويدمجها في خطابه الخاص إذ:<<لا يمكن أن يعطي أيّ ضمانة أو أيّ إحساس بالأمانة اللّفظية لأقوال الحقيقة المفوّه بها>>[2] ،أما المنقول هو أن ينقل فيه السارد كلام الشخصيات مباشرة وحرفيا.

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص144.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، ص179.

2-4-2-2- **المنظور** (Perspective):

يتعلّق المنظور فيما اصطلح عليه بوجهه النظر:<<حيث يؤكد جنيت أن كلّ الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وقعت في خلط واضطراب كبيرين، إذ اقترح جنيت مصطلح التبئير (focation) الذي استلهمه من كلينث بروكس ووارين>>[1].

وانطلاقا من هذا يميّز جنيت بين ثلاث حالات من التبئير تتمثل فيما يلي:

<<أ- التبئير صفر(focalisation zéro): هو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهيمن فيه الراوي العليم. Narration omniscient.

ب-التبئير الداخلي(focalisation interne): وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.

ج- التبئير الخارجي (focalisation externe): هو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث>>[2].

فالتبئير المعدوم هو أن يعلم السارد كل تحركات الشخصية وما يجول بخاطرها ويطلعنا عليها، أما التبئير الداخلي فالشخصية فيه هي التي تطرح المعلومات بعد أن يفسح لها السارد المجال، ويمكن أن يكون بصوت السارد ولكن وجهة النظر للشخصية والتبئير الخارجي يكون فيه السارد أقل معرفة من الشخصية فهو يتحدث عمّا يراه ويسمع عن الشخصيات دون معرفة أفكارها الداخلية ويكون هذا في الحوار.

---

[1]- ينظر عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص144.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص145.

2-4- 3- الصوت السردي (voix narrative) :

الصوت السردي هو إجراء منهجي يخص المقام السردي أو الهيئة الساردة (Instance narrative) التي يمثلها شخص السارد، فهو يرتبط بشبكة العلاقات الخاصة بالراوي ومن يروي لهم والحكاية التي يرويها، يعرّفه فندريس بقوله:<<جِهَةُ حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب بل هو أيضا من ينقله>>[1]، فالصوت هنا يتعلق بالفاعل القائم بعملية الكلام المسرود، ويتضمن الصوت السردي ما يلي:

2-4-3-1- أزمنة السرد :

حيث يميّز جنيت في هذا الصدد بين أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردي والزمني.

<<أ- السرد اللّاحق على الحدث (Ultérieure): ومثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

ب- السرد السابق(Antérieure): ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل.

ج- السرد المتواقت(Simultanée): ومثله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو والتلفزيون.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص228.

د- السرد المتعدّد المقامات(Complexe): ومثله الرواية الرسائلية حيث يتم الجمع بين القص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية>>[1].

السرد اللّاحق هو تقديم السارد للأحداث بعد وقوعها وتكون بصيغة الماضي أي أنّها تذكر لزمن السرد، والسرد السابق يكون فيه زمن السرد سابقا لوقوع الأحداث أي مبنيٌ على التنبؤ المستقبلي، أمّا السرد المتواقت هو سرد بصيغة الحاضر يكون فيه زمن القصة مساوٍ لزمن السرد والسرد المتعدّد المقامات (المدّرج) هو الذي تدخل فيه القصة بالسرد نتيجة تعدّد الخطابات السردية المدرجة بين مجموعة من الأحداث ونجده في الرواية الرسائلية أكثر.

2-4-3-2- وضعيات الساردين:

كما يتضمن الصوت السردي بالإضافة إلى المقام السردي والزمني عنصر آخر هو الشخص المتكلّم في القصة وعلاقته بهذه القصة، وهذا من خلال وضعية السارد داخل القصة أو خارجها ومن خلال مستواه السردي، ويحددّ جنيت أربع حالات لنظام السرد.

<<أ- سارد خارج القصة (غير القصة): ونموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو خارج عنها، وظيفة توجيه.

ب- سارد خارج القصة (مثلي القصة): ونموذجه سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة الذاتية، وظيفة شرح.

ج- سارد داخل القصة (غيري القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصًا غائبة عنها، وظيفة شعرية.

---

[1] - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص146،147.

د- سارد داخل القصة (مثلي القصة): ونموذجه عوليس في إلياذة هو ميروس حيث أن ساردًا من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة، وظيفة توثيقية>>[1].

السارد خارج حكائي عندما يكون مستوى السرد خارج حكائي وهذا يعني أنّ فعل السرد من الدرجة الأولى لحكاية ما، والسارد داخل حكائي عندما يكون مستوى السرد داخل حكائي، ويكون فيه السارد من الدرجة الثانية.

2-4-3-3- السارد البطل:

إنّ السارد البطل هو من يكون:<< ملتحما بالحدث كما يكون الحديث منصبا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضافة وإقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة وعن الآخرين في ابراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي>>[2]، فالسارد البطل هو الذي يكون مهيمنا في معظم أحداث الرواية.

2-4-3-4- المسرود له (la narrataire):

لقد أخذت مسألة المسرود له:<< إهتمام لفيف في شؤون السرديات، إعتبارها ضرورية لدراسة الطريقة التي يتحرك من خلالها السرد،أضف إلى ذلك أنه لا ينحصر في الإبداع الروائي فحسب بل أنه يقع داخل مظلات الحكي برمتها سواء أكانت شفهية أم نصية (كتابية) تصف أحداثا واقعية أو أسطورية >>[3] ،أما بخصوص التسميات الإصطلاحية المقابلة (المسرود له): <<فقد تباينت

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص147.148.

[2]- شعيب خليفي، مكوّنات السرد الفانتاستيكي، مجلة الفصول المصرية، مج11، ع4، 1993.

[3]- مصطفى بوجملين، ثنائية (السارد/المسرود له)، في كتاب في (نظرية الرواية) لـ: عبد المالك مرتاض- قراءة مصطلحية مفهومية-، مجلة المخبر، قسم الادب واللغة العربية، كلية الاداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر،ع10 2014، ص267.

عند النقاد العرب فبعضهم يتوكأ على العامة له "للقارئ "و" المتلقي" و" المرسل إليه "و "المتحدث إليه "و "المتقبل "و بعضهم يطلق عليه تسميات خاصة نابعة من ثقافته و ذوقه ورؤيته للمصطلح فيسميه بالمروي له (...) و المروي عليه<<[1]، وقد يكون هذا العنصر:<<إما داخليا في الحكاية أو خارجا عنها>>[2].

المسرود له هو أحد العناصر الداخلية في الحكاية يشارك السارد في المستوى الحكائي الذي يتموقع فيه، فإذا كان السارد في المستوى الابتدائي يقابله مسرود له في المستوى الإبتدائي أيضا وإذا كان السارد في المستوى الثانوي يقابله مسرود له في المستوى الثانوي أيضا.

[1] - مصطفى بوجملين، ثنائية (السارد/المسرود له)، في كتاب في (نظرية الرواية) لـ: عبد المالك مرتاض ص267.

[2]- عمر عيلان، في منهاج تحليل الخطاب السردي، ص148.

الفصل الثاني: تجلّيات الشعرية في رواية "العسل المرّ" <<لجيلالي إلليلة>>.

1- التعريف بجيلالي إلليلة.

2- ملخّص الرواية.

3- شعرية الزّمن.

4- شعرية الصيغة.

5- شعرية الصوت.

1_ التعريف بجيلالي إلليلة:

الرّوائي<< جيلالي إلليلة من مواليد سنة 1975، كاتب جزائري من الجيل الجديد، درس الحقوق في جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، شارك بقصائد شعرية في العديد من المناسبات والتظاهرات الثقافية والوطنية، وصدر له ديوان شعري بعنوان "من خلجان الجوّ المنسيّ" سنة 2014، وهذه الرواية "العسل المرّ" هي عمله الروائي الأوّل >>[1].

2_ ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية حول شاب اسمه "مراد"، جميل الشكل، ذو أخلاق حسنة وخصال حميدة أكمل دراسته العليا وعاش ظروف صعبة بعد وفاة أبيه. يسكن في بلدة تدعى "تاج الجنة" مع أمه ألمّ بمراد << ضعف نفسي جراء ما عانه من نكران لهويته وكفاءته من بعض الإدارات والمصالح العمومية خلال احتكاكاته اليومية بهم طلبا لمصدر رزق. وهبّت عليه رياح اليأس التي حملته من صحبة المثقفين إلى مخالطة المجرمين وهذا ما جعله يصبوا للفرار من أرضه والاستيطان بغريمتها القديمة>>[2]. التي يراها جنّة الدنيا و يسعى لبلوغها حتى لو دفع حياته ثمنا لذلك.

قرر مراد مغادرة الوطن مع مجموعة من أصدقائه بطريقة غير شرعية طالبين منه إحضار تكلفة الرحلة، وحاجته لهذه الأموال دفع به إلى معاشرة امرأة غنية تعدّت عقدها الرابع بثلاث سنوات تدعى "نورة" إذ تركها وحيدة بعد أن أخذ منها ما يحتاجه للرحلة.

غادر مراد الوطن مع أصدقائه العشرة على متن زورق بحريّ متجهين إلى جنّتهم المرتقبة. وبعد معاناة طويلة على مستوى البحر استطاع مراد أن يصل إلى شاطئ إسبانيا مع أربعة من أصدقائه

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، منشورات الشهاب، باتنة، 2016، ط1، ص الغلاف.

[2] _ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(مروان الحوّات، كمال، عزيز، حمزة). وعقب وصولهم إلى هناك تخلى عنه مروان الحوّات وكمال.

وبعد مدّة من الزمن العصيب تخلّ عنه أيضا عزيز ذاهبا إلى بيت ابن خالته الذي يسكن هناك. إذ تركه هو الآخر هناك متجها إلى إيطاليا التي كانت حلمًا له، بقي مراد وحيدا في تلك المدينة الكبيرة التي لا يعرف فيها أحد. ذائقًا الوحدة والغربة، وعنى الأمرّين حيث سلب من كلّ وثائقه الشخصية من قبل شابين متسكعين، وخداعه من طرف فتاة فرنسية، وتورّطه مع شاب يبيع المخدرات، وكل هذه المعاناة التي عاشها جعلته يتذكر أمه الحبيبة التي اشتاق إليها كثيرًا <<وخامره شعور جارف بالحنين إلى وطنه >>[1].

و لهذا قرر الاتصال بأمّه لطلب الدعاء منها، فقام بالاتصال بها ثلاث مرات ولكن ليس من مجيب فاتصل بأخته الكبيرة، ولكن ما فتئت أن حدّثته والدموع تحشرج صوتها وتمنعها من الكلام، طلبت منه الرجوع إلى الوطن للقاء أمه المريضة ويلقي عليها نظرته الأخيرة فحالتها لا تبشر بمستقبل آجل لها. ندم مراد كثيرًا عن تخلّيه لأمه وحيدة ملقيًا أثقال اللّوم على نفسه، وما أرداها فيها من سقم، تمنّى أن يجد من يساعده ويأخذه إلى أحضان أمه ووطنه الذي أصبح يراه جنّة حقيقية تركها وراءه منذ أن ركب البحر، وهو لا يزال يؤنب نفسه التقى بشيخ عربي الأصل وبّخه بسبب تركه لوالدته ووطنه، مشيرا إلى أن ذلك العسل الذي كان يترقبه من هذه المدينة ما هو إلا << ملحا أجاجًا >>[2]، لن يبارح لسانه طيلة بقائه هناك، وهو لا يزال يتحدث إلى الشيخ قاطعته دورية شرطة ألقت عليه القبض للقيام بإرجاعه إلى وطنه الجزائر، و إلى حضن أمّه الحبيبة.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 222.

[2] _ المصدر نفسه، ص 228.

قبل أن نشرع في دراسة النظام الزمني لرواية "العسل المرّ" علينا أن نقوم بتقطيع النص الروائي إلى مقاطع سردية من حيث مضمون القصص الموجودة فيه مع العلم أنها مقطّعة أصلا إلى تسعة عشر فصلا تتخلّلها عناوين رئيسية تشير إلى ما يدور من أحداث في الرواية.

المقطع الأول: من ص07 إلى ص 12: يعتبر هذا المقطع نقطة انطلاق الرواية التي كانت عبارة عن رسالة تركها البطل مراد لعشيقته نورة قبل رحيله من البلد وهذا ما تبين لنا في المتن، حملت هذه الرسالة في طياتها ندم و حزن مراد بسبب ما فعله بنورة، طالبا السماح منها، وإنصاحها على أن تتركه وتبحث عن حبيب آخر لها<< ارحلي من ساحتي الجرداء و ابحثي لكي عن ربّان أصلح منّي وأنسب.... والسّلام >>[1].

وقد فضّل الروائي وضع هذه الرسالة في مقدمة الرواية و ليس في المتن وهذا ربما لتفادي التشويش على القارئ.

المقطع الثاني: من ص13 إلى ص 18: تدور أحداث هذا المقطع عن تفكير مراد في الرحيل من بلده تاركا الفقر و القهر وراءه << أحلامه لا تربو أن تكون ذات هدف واحد هو القضاء على الفقر و استئصاله من حياته التعيسة... >>[2]، حَالِمًا أنه سيرتفع إلى أفق الأغنياء حَالَمَا يصل إلى هناك << آه لو يتحقق حلمي خطوة واحدة وأطير إلى أفق الأغنياء والسعداء، سأجني مالا وفيرًا في فترة وجيزة جدًا... >>[3].

المقطع الثالث: من ص19 إلى ص 22: في هذا المقطع تم التعريف بوالدة البطل مراد ووصف حياتها التي آلت إليها بعد وفاة أخ زوجها و زوجها الذي تركها وحيدة في ريعان شبابها مع أولادها

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 12.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 17.

[3] _ المصدر نفسه، ص 15.

الثلاثة << المسكينة يراودها تجشمها كل مرة، مما كابدته بسبب أخ زوجها بعد وفاته... رحل عنها زوجها مرغما على حين غرّة... ملقية على كاهلها ترملها وأولادها خديجة ومريم والصغير مراد >>[1].

ورغم كل هذا عزمت على التوكل على الله العلي القدير لتسخير جهدها في تحقيق أماني زوجها في أولادها وهذا في قوله: <<عازمة بالتوكل على الله العلي القدير على تسخير نفسها وجهدها لتحقيق أماني زوجها في أبنائه... راحت الأم تدفع ببنتيها وصغيرها مراد إلى المدرسة القرآنية... حتى غدوا بين أقرانهم مثالا يحتذى بهم ومضربا لحميد الخصال وحسن السيرة والسلوك>>[2].

المقطع الرابع: من ص 23 إلى ص 30: في هذا المقطع يعود بنا السارد إلى البطل مراد ويسرد لنا أحداث عن استيقاظه متأخرا صارخا على أمه لأنها لم تقم بإيقاظه باكرا وهذا لأنه قد وعد صديقة حمزة بأنهما سيلتقيان صباحًا لكي يكملا إجراءات رحيله من البلاد وهذا في قوله: << لِمَ لمْ توقظيني باكرا؟؟ أنتِ دائما هكذا... ألا تعرفين أني على موعد هام مع حمزة... >>[3].

المقطع الخامس: من ص 31 إلى ص 41: تطرق السارد في هذا المقطع إلى التعريف بنورة عشيقة مراد حيث يصفها بأنها:<< المرأة التي تعدّت عقدها الرابع بثلاث سنوات، تسكن فيلا من طابقين... متوسطة القامة، حسنة الشكل... تشغل منصب نائبة مدير المستشفى >>[4]، وكشف لنا كيف تعرفت عليه: << كان مراد يتردد على المستشفى المركزي أيام موجة من المرض رزئت بها

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 19.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 21.

[3] _ المصدر نفسه، ص 24.

[4] - المصدر نفسه، ص 31.

والدته... لقد سحرها بجماله وهامته وشكله ورجولته... فلم يجسر مراد على مبارحة المستشفى، إذا زار أمه إلا ويعرّج عليها>>[1].

المقطع السادس: من ص 43 إلى ص 49: يقتصر السارد الحكي في هذا المقطع عن تفاصيل العلاقة الموجودة بين نورة و مراد. بمآمرة مراد في الذهاب إلى خطبتها يوم الاثنين و هذا لكي يأخذ منها ما يحتاجه من أموال ليتمكن من شراء تذكرة السفر للرحيل و هي ضانة منه أنه سيشتري بذلة ليلبسها يوم خطبتهما وهذا يظهر من خلال قولها: << خذ و لا تسأل اقض حاجتك مع الرجل واشتر لك بذلة لائقة أم تُراك نسيت أنك ستحضر مع أمك الاثنين المقبل لخطبتي >>[2].

المقطع السابع: من ص 51 إلى ص 57: يواصل السارد في هذا المقطع حديثه عن نجاح مراد في حصوله على المال من نورة وذهابه لإعطائها المال لحمزة حينها التقى بصديق صباه سعيد الذي سأله عن غيابه المفاجئ، إذ تهرب مراد من سؤاله بلا إجابة << ثم انطلق حالما في يقظته بعد أن استقل سيارة أجرة... على مشارف بلدية "تاج الجنة" هاتف مراد صديقه حمزة...أين أنت يا صاحبي... سلّم سعيد على صديقه، وسأله عن غيابه المفاجئ الذي قارب الشهر والنصف... تتصل مراد من سؤاله بلا إجابة...>>[3].

المقطع الثامن: من ص 57 إلى ص 60: تدور أحداث هذا المقطع حول عودة مراد إلى البيت فرحا على غير عادته وهذا بسبب ظنه أنه اقترب من هدفه فقد أصبحت معاملته مع أمه معاملة طوعية لحد البر المثالي <<الابن سخيّ مع أمه في معاملته الطوعية... راكعا صوت يديها الطاهرة

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 32.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 48.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 55.

وهي تبتسم منشرحة الصدر لهذا الطفل الوديع يقبلها ويقول: ستفرج قريبا يا عزيزتي... فقد اقتربت من هدفي يا أمي وسأعوضك>>[1].

المقطع التاسع: من ص 61 إلى ص 72: انتقل السارد في هذا المقطع إلى التحدث عن شجرة الزيتون العتيقة التي تحتل موقعها في أعلى هضبة جرداء في تاريخ الجنة و التي زرعها قديما ناسك متعبد متصوف، و يبين لنا أنها شهدت بطولات المجاهدين في طي التاريخ المجيد للثورة الجزائرية و هذا في قوله: << شجرة الزيتون العتيقة تحتل موقعها في أعلى هضبة جرداء... يروى أن الشجرة العتيقة زرعها قديما ناسك متعبد متصوّف... كما تحكي تجاعيد جذورها شهادتها على بطولات البواسل... للثورة الجزائرية المباركة...>>[2]، وانتقل بنا في نفس المقطع إلى وصف حاضر هذه الشجرة التي أصبحت موضعا لتناول المخدرات من قبل مراد وأصدقائه في قوله: << ناوله حمزة سيجارة منتفخة البطن بعد إشباعها حشوا بالحشيش... مراد لم يتناول الحشيش إلا ثلاث أو أربع مرات في حياته التي رافقت حمزة و جماعته...>>[3].

المقطع العاشر: من ص 73 إلى ص 80: يعود بنا السارد في هذا المقطع للتحدث عن البطل الذي عاد إلى البيت متأخرا متجها مباشرة إلى فراشه و بعد ساعات إغفاء استفاق في جزع من أمره بسبب رؤيته لكابوس مزعج و قد قام بقص ما رآه لأمه وهذا يظهر من خلال القول: << دلف مراد إلى البيت دونما إيقاد مصباح الرواق... تعلي جفنيه نوبة نعاس... بعد ساعات إغفاء فقد فيها مراد

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص57.

[2] _ المصدر نفسه، ص 61-62.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 65-66.

وعيه و إحساسه استفاق في جزع غارقا في عرق بارد يتصبب من جبينه... ماذا هناك يا ولدي قصّ عليّ ما رأيته... رأيت نفسي غادرت البيت... >>[1].

المقطع الحادي عشر: من ص 81 إلى ص 91: تدور أحداث هذا المقطع حول تأهب مراد للرحيل بروح طيبّة مرحة مشحونة بفرحة السفر إلى المستقبل الحافل، ذاهبا لأداء صلاة الجمعة وزيارته لشقيقته مريم، وعمه المريض الذي أرجع إليه الميراث الذي تركه له والده قبل وفاته <<نشاط اليوم محدود، فروح مراد الطيبّة المرحة السابحة في طاعة وهدي العزيز الحكيم على غير عهدها... فقد عقد عزمه على تأدية صلاة الجمعة في المسجد، مع المكوث أكبر وقت ممكن مع والدته... بعد أن يعرّج على شقيقته مريم، ثم يعود عمه الذي أرداه مرض السرطان طريح الفراش... أحضرت في الحين الأوراق المطلوبة... أدى مراد صلاة الجمعة... ها هو يمتع نفسه بكلام والدته المعسول...>>[2].

المقطع الثاني عشر: من ص 93 إلى ص 101: يتحدث السارد في هذا المقطع عن موعد مغادرة مراد للبيت متجها إلى شاطئ البحر حيث ينتظره أصدقائه لمغادرة البلد حاملا زاده وأغراضه مودعا أمه بحرارة موهما إياها بمشوار صيد بحري << ... حان موعد مغادرة البيت، حمل زاده وأغراضه، ودّع أمه بحرارة إغرورقت نتيجتها عيناه دمعا... حتى أفل بين الأزقة>>[3] ،وغادر المدينة معتليا سيارة أجرة وصولا إلى أصدقائه الذين وجدهم أمام شاطئ المرسى، أين قضوا ليلتهم هناك

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 73-77.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 81.

[3] _ المصدر نفسه، ص 93.

<<مراد الآن مع رفقائه أمام متاخم لشاطئ المرسى الرملي... تفرق الجميع في صمت... لغرض أخذ رشفة من النعاس... >>[1].

المقطع الثالث عشر: من ص 103 إلى ص 119: تدور أحداث هذا المقطع حول استيقاظ الأصدقاء مرتديين الملابس اللازمة للإبحار راكبين زورقا يزيد طوله عن الثلاثة أمتار وجهتهم بعض الصعوبات في البحر و لكنهم تمكنوا من صدها للوصول إلى الشاطئ بسلام << ... ارتدى الجميع الملابس اللاّزمة للإبحار... انطلقوا الواحد تلو الآخر صوب الزورق الذي زاد طوله عن الثلاثة أمتار... زادت الرياح من حدتها... ارتفعت الأمواج... طلع النهار الجليل في غفوة انتابت جميع الشبان الذي أرهق كاهلهم الليل العاصف... لقد وصلنا لقد نجونا الحمد لله... >>[2].

المقطع الرابع عشر: من ص 121 إلى ص 134:استطاع الأصدقاء بعد وصولهم إلى شاطئ إسبانيا من الهروب من الشرطة التي كانت تلاحقهم <<هذا الجهد المضني لم يذهب سدىً، فقد مكنهم من الابتعاد عن الخطر، والظفر من قبضة حراس السواحل وكلابهم البوليسية...>>[3] وفي طريقهم للبحث عن مكان يأويهم التقوا بفلاح إسباني استقبلهم في منزله و خبأهم من الشرطة التي جاءت للبحث عنهم، إلا أنهم هربوا من منزله بسبب ضرب مراد له الذي أسقطه أرضا <<استبشرت المجموعة خيرا في لقاء هذا الفلاح الإسباني... فدرأه عن نفسه بعنف شديد وقوة... فأسقطه أرضا... فر الشباب... خرجوا هروبا إلى وجهة لم يتسنى لهم تبيّن طريقهم... >>[4].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص95-101.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 104-117.

[3] _ المصدر نفسه، ص 121.

[4] _ المصدر نفسه، ص 124-133.

المقطع الخامس عشر: من ص 134 إلى ص 154: تتطرق أحداث هذا المقطع إلى سرد أحداث عن حرقة الأم على ابنها فعيناها لا تعرفان النوم، وعقلها لا يتوقف عن التفكير به ولا تستطيع <<طرد وساوسها و مخاوفها بالرغم من قيام ليلتها بين يدي الله... >>[1].

ويعود بنا السارد إلى نورة التي لم تستطيع تقبل ما حصل لها من قبل رجل ضحك عليها ولعب بمشاعرها فهذه الصدمة دفعتها إلى أن<< تمكث ثلاثة أيام في سرير منفرد بغرفة الانعاش للمستشفى المركزي، بعد أن كشفت لها رسالة مراد عن خداعه لها و التي قرأتها حتى بلغت عبارة << فلا ضير إن افترقنا...>>[2]، وبعدها انتقل السارد بنا في نفس المقطع إلى الحديث عن افتراق الأصدقاء الثلاث حيث توجه كل من مراد وحمزة إلى فرنسا و أما عزيز فبقي عند ابن خالته في إسبانيا.

المقطع السادس عشر: من ص 154 إلى ص 164: و في هذا المقطع تدور أحداثه عن قرار حمزة في الرحيل إلى إيطاليا التي كانت حلمه و يترك مراد وحيدا في فرنسا الذي اعتبر هذا خداعا منه إذ يقول حمزة: << المهم... عليّ أن أقول لك حظًا موفقًا. فأنا مازالت أمامي رحلة طويلة وغامضة، عليّ بلوغ إيطاليا كما تعلم، ولا وقت لديّ للانتظار>>[3].

المقطع السابع عشر: من ص 164 إلى ص 179: تدور أحداث هذا المقطع حول حالة مراد التي وصل إليها بعدما تركه صديقه حمزة وحيدا في ذلك البلد الغريب عليه إذ أصبح يلتحف السماء مفترشا الأرض إلى أن وجدوه شابان عربيان وساعداه بأخذه إلى مكان إقامتهما << بات مراد

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 137.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 138.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 158.

على هذه الحال مفترشا بلاط الأرض... أعانه العربيان على النهوض وأسنداه بساعديهما... حتى بلغا به عمارة تنتهي إلى طرف المدينة... >>[1].

المقطع الثامن عشر: من ص 181 إلى ص 187: يكمل السارد في هذا المقطع حديثه عن مراد الذي استأنس بالشبان العربيان اللذان ساعداه ، إذ أخذاه في جولة سياحية لاستكشاف المدينة وهناك التقى في مقهى بسبعة شباب عرب << منهم جزائريون ومغاربة وتونسيون يتشاركون في المصير، جمعهم هدف واحد هو الاغتراب في أنهار عسل الجنة الأوروبية...>>[2]، وعند سماعه لقصصهم تيقن أن ذلك العسل الذي كان يحلم به لا يتذوقه إلا << أولاد الحركى الذين تعششوا في فرنسا بعد الاستقلال... >>[3] واكتشف انه قد غر بفرنسا في قوله: << صدقوني لقد غررت بفرنسا وما بفرنسا... >>[4].

المقطع التاسع عشر: من ص 188 إلى ص 196: تدور أحداث هذا المقطع حول رحلة مراد مع صديقه الجديد الذي التقاه في المقهى "عبد الله" إلى تولوز، أين أصيب بخيبة أمل أخرى، حيث اكتشف أن عبد الله يعمل مع جماعة في بيع المخدرات وهذا ما أدى به إلى الفرار من هناك وتبين هذا في العبارة: << نحن نبيع "الغبرة"، ومادام رئيسنا قد وقع، فيجب علينا أن نبتعد قليلا عن السوق حتى لا يشو بنا وتكشفنا الشرطة... >>[5].

المقطع العشرين: من ص 197 إلى ص 110: تعرف مراد في هذا المقطع على فتاة فرنسية جميلة << ممشوقة القوام، طويلة القامة، عريضة المنكبين... >> أعجب بها ظنا منه بأنها هي من

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 164-165.
[2] _ المصدر نفسه ، ص 181.
[3] _ المصدر نفسه، ص 183.
[4] _ المصدر نفسه، ص .184
[5] _ المصدر نفسه، ص 194

تخرجه من حالته اليائسة ولكنها خدعته بابتسامتها الجميلة بعد أن سحبته إلى مكان لامرأة عجوز << هرمة، كثيرة الشحم، كبيرة البطن... >>[1] أخذت منه ما أرادت وتركه لتلك العجوز التي صرخت في وجهه تطرده من الغرفة، مطالبة منه في ذات الوقت ببذل الكراء ثمنًا للّيلة التي قضاها بها >>[2] وهذا ما أدى به إلى الإفلاس للمرة الثانية.

المقطع الواحد والعشرين: من ص 211 إلى ص 218: تدور أحداث هذا المقطع حول تعرف مراد على جزّار قَبِلَ العمل عنده << في صالة السلخ والتقطيع وتنظيف اللّحوم الموجودة خلف محل عرض السلع للبيع، إذ كلّفه بعملية التنظيف والكنس ورمي النفايات...>>[3] مقابل << المبيت بكوخ خلفي ملتصق بالمحل يضمن من خلاله حراسته ليلا >>[4]، وفور معرفة الجزّار بأن مراد مسلم ويمارس الطقوس الدينية لم يعجبه الأمر وأصبح يعامله معاملة سيئة وهذا ما أدى به إلى الفرار منه بعد أن وجّه << لكمة قوية إلى وجه الجزّار أردته طريح الأرض...>>[5] وهذا كله بسبب سبّه له لدينه و بلده الجزائر، وهذا ما جعل الجزّار يقوم بالاتصال بالشرطة ليشتكي بمراد.

المقطع الثاني و العشرين: من ص 219 إلى ص 229: وصل بنا السرد إلى نهاية الرواية أين نلمس ندما شديدا من قبل مراد الذي يرغب في العودة إلى بلده و إلى حضن أمه التي اشتاق إليها كثيرًا، وازداد شوقه إليها بعدما اتصل بأخته وعرف منها بأنها مريضة كثيرا << فحالتها لا تبشر بمستقبل آجل لها >>[6]، وهذا ما جعله يلوم نفسه بسبب تركه لها، وهو تائه بين شوارع هذه المدينة

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 197.
[2] _ المصدر نفسه، ص 202.
[3] _ المصدر نفسه، ص 211.
[4] _ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] _ المصدر نفسه، ص 218.
[6] _ المصدر نفسه، ص 224.

الغريبة يلتقي بشيخ يتحدث << بلغة عربية فصيحة أثلجت صدر الفتى فهو لم يتحدث إلى عربي منذ أن فارق صديقه عبد الله >>[1]،ينصحه بالعودة إلى بلده بقوله: << فاعلم يقينا أنك لن تجد فيه طعم العسل، بل ستلقى طعمه مِلحا أجاجا لن يبارح مذاقه لسانك ما بقيت هنا...>>[2] وهو لا يزال يتحدث إلى الشيخ << قاطعته عن الكلام يد عريضة أمسكت كتفه، أصدر صاحبها أمرا بإظهار الوثائق للتعريف بنفسه... التفت مراد ناحية الصوت الآمر ليتعرف على صاحب هذه اليد المتكلم بالفرنسية... فإذا به يجد نفسه أمام مصيره المحتوم... اندهش مستسلما للورطة التي آل إليها ترحاله وتجواله فرارًا منها، ملاذه الأخير الخلاص و الهروب إلى نقطة بدايته، إلى أرض الجزائر الحبيبة، وإلى صدر أمه العزيزة المريضة... >>[3]، فهؤلاء كانوا رجال الشرطة يلقون عليه القبض ليعيدوه إلى بلده.

3_ شعرية الزّمن:

3-1- شعرية النظام الزمني:

ينقسم النظام الزمني إلى قسمين كما سبق أن رأينا هما: الاسترجاع والاستباق.

3-1-1 _ الاسترجاعات:

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية الأكثر حضورا في الخطاب السردي، فالسارد يوقف عجلة السرد المتنامي إلى الأمام ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث لاستذكار ماضي بعيد أو قريب حيث أنّ كل: <<عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 226.

[2] _ المصدر نفسه، ص 228.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 229.

الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة في النقطة التي وصلتها القصة>>[1]، فالعودة إلى الماضي تتم مع الاستمرارية في الحاضر.

وينقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضية والحاضرة إلى قسمين وتكون دراستنا بتقسيم الاسترجاعات إلى استرجاعات داخلية وأخرى خارجية.

3-1-1-1- الاسترجاعات الخارجية:

نجد استرجاعا خارجيا في المقطع التاسع حيث قال السارد: << يروى أن الشجرة العتيقة... تحكي تجاعيد جذورها شهادتها على بطولات البواسل... أين آوت إلى جناح ظلّها المجاهدين...لما ترصدت وتربّصت بالعدو الفرنسي إلى أن نالت بلادنا الاستقلال في 05 جويلية 1962 >>[2].

فالعودة إلى هذا الجانب يعدّ استذكارًا بعيد المدى، حيث نجد أنّ السارد هنا يحكي لنا عن أصالة وقدم الشجرة العتيقة التي شهدت بطولات البواسل والمجاهدين في طي التاريخ المجيد للثورة الجزائرية المباركة إلى غاية يوم الاستقلال.

ونجد استرجاعا خارجيا آخر في المقطع الحادي عشر في قوله: <<... يسترجع تعليمات حمزة بشأن الأغراض اللازمة للرحلة... فهو قد حفظ عن أمه مثلاً شعبيا يقول دجاج الرحلة يبيت مربوطا... لما كان متمدرسًا بالابتدائية... أو قلم تاه تحت طاولة مذكراته>>[3]، نجد مراد هنا يعود بذاكرته إلى ما كانت أمه تقوله له أيام دراسته في المدرسة الابتدائية حينما يكون متكاسلا في ترتيب أدواته ولوازم دراسته وهذا يعد استرجاعا بعيد المدى لأنها ممتدة لسنوات عديدة.

---

[1] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 121.

[2] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 62.

[3] _ المصدر نفسه، ص 82.

وهناك استرجاع خارجي آخر في المقطع الخامس في قوله: <<... لقد قلت لها في أكثر من مرة أن هناك امرأة أوصت إبنتها... إياك أن تحبي رجلا متزوجا أو يصغرك سنًا...>>[1] يسترجع هنا مراد ما كان يقوله لنورة لكي تفهم أنه لا يكترث لها. وهذا استرجاع قريب المدى لأن هذه الأحداث وقعت في زمن غير بعيد.

3-1-1-2- الاسترجاعات الداخلية:

وهي التي تختص باسترجاع أحداث ماضية و التي لها علاقة بالأحداث الروائية الرئيسية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث. ونجد هذا في المقطع العشرين في قوله: << لقد أعطاني الله إشارات بعدم السفر... وها أنا ذا أقتات من الفضلات أزاحم القطط... في حقلي الصغير فتركته بورا... >>[2]، نلاحظ أن مراد هنا يلوم نفسه لمجيئه إلى هذه البلاد الظالمة تاركا ميراثه الذي تركه إياه أبوه.

ونجد لاحقة داخلية أخرى في قوله:<< ... أوراقي سرقت مني، شهادتي الجامعية... من سيصدقني؟... أأرجع إلى البلاد خاوي الوفاض؟ أأرجع حتى يضحك على حالي أقراني ومعارفي حتى الثمالة>>[3]، يتذكر مراد في قوله هذا ما حدث له من قبل الشابان اللّذان جرّداه من أوراقه الشخصية وشهادته الجامعية متسائلا نفسه كيف يرجع إلى البلاد من دونها.

كما ورد في المقطع السابع عشر لاحقة داخلية في قوله: << كنت أنوي العمل في وظيفة تترافق مع شهادتي الجامعية... ماجستير يعمل كناسًا في سوق خضر وفواكه... أنا أعمل كناسًا مستحيل...

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 38.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 208.

[3] _ المصدر نفسه، ص 209.

أين أنت يا أمي لتري ابنك الذي هرب وتركك... فلو أطعت أمي وصبرت ومشيت برأي سعيد صديقي لما وصلت إلى هذه الحال >>[1].

مراد هنا يتذكر ما كان يحلم به قبل أن يتجه إلى بلاد الغربة وبلاد الظلم الذي كان يراه جنّة حقيقية، راغبا في رؤية أمه الحبيبة التي تركها وحيدة، وندم لأنه لم يأخذ برأي صديقه المخلص سعيد الذي كان ينصحه ويعينه على أن يسلك الطريق الصحيح.

3-1-2- الاستباقات:

السابقة تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية فهو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي يأتي منفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد وتؤمن للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد>>[2]، فالاستباق حالة من التوقع والانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص لما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية للآتي لتقبل ما سيجري من تغيرات وأحداث مفاجئة له.

وينقسم الاستباق أيضا إلى قسمين استباقات خارجية وأخرى داخلية وهذا ما سنقوم بتناوله في رواية العسل المرّ.

3-1-2-1- الاستباقات الخارجية:

نجد سابقة خارجية في المقطع الثاني في قوله: << آه لو يتحقق حلمي... سأجني مالاً وفيرًا في فترة وجيزة جدًا... أصل فقط و سأتفنن في الجد... سنة واحدة أو سنتان تكفيني... سأحقق أحلامي

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 175.

[2] _ مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004 ص 211.

كلها... ستكون لي سيارة فاخرة... أجل البيت الواسع ضروري... سيكون لي بيتي... سأقتل الفقر... سأبحث عن شريكة لحياتي... سأتزوج وأبني أسرة... نعم هذا هو الأساس يا سلام!!!>>[1].

نلاحظ أن مراد هنا يستبق الأحداث، فهو يحلم في أن يصبح له سيارة وبيتا ومالاً وفيرًا في فترة قصيرة فقط، ويفكر في انه سيبعث أمه إلى الحجّ ويبحث له هناك عن شريكة لحياته تكون جميلة ومتعلمة، وهذا كله في رأيه سيحدث عند وصوله إلى فرنسا.

وهناك سابقة خارجية أخرى في المقطع الخامس حين قال مراد: << أكيد أنها ستكرهني، يا ربي يا رحيم، أقسم بك أنني سأعيد لها أموالها فور نجاحي في مشواري... ولم أنوِ الهروب منها... فهي تعي حقا أني لا أناسبها... لكنها أبت علي إلا المكوث قربها>>[2].

مراد هنا يفكر فيما سيحدث له من قبل عشيقته نورة عندما تكتشف بأنه يخدعها وهو يقسم بأنه سيعيد لها أموالها فور نجاحه في مشواره القادم.

وردت في المقطع السابع أيضا سابقة خارجية: << ماذا تقول يا مراد في جنتك المرتقبة؟... أكيد أنني لن أضطر للبحث عن وظيفة... سأعيش من متعة النساء... أكيد أن حظي السعيد هناك ينتظرني... لم يبق علينا إلا ثلاثة... لا لا لا... إذن يومان و أرتمي في أحضان الجنّة... الجنّة >>[3].

نلاحظ أن البطل مراد هنا يكلم نفسه ويستبق الأحداث ويفكر فيما سيحدث له هناك وبأنه لن يحتاج إلى وظيفة وإنما سيعيش على حساب النساء الأوروبيات اللّواتي يفضلن الشباب مثله.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 15-16.

[2] _ المصدر نفسه، ص 38.

[3] _ المصدر نفسه، ص 52.

3-1-2-2- الاستباقات الداخلية:

لم ترد السوابق الداخلية بكثرة في هذه الرواية، و من أمثلته مايلي:

ورد في المقطع الثاني والعشرين سابقة داخلية في العبارة: << أنا أعي ما أقول... اخبريها أني سأوافيها في أقرب الآجال... ألقاكِ قريبا... نبئيها أني سأكون بين يديها في أقرب فرصة إن شاء الله... >>[1]، وهذا ما حدث حقًا حين قامت مصالح الشرطة الفرنسية باعتقاله لكي يعيدوه إلى وطنه الجزائر وإلى حضن أمه.

ونجد أيضا سابقة داخلية أخرى في العبارة: << يجب أن تتخلصي من شعثائك، خذي عطلة وسافري... ستجدين حياة روحك وستتمكنين من تخطي هذه العقبة، وطيّ حلوها ومرها في كيس النسيان، وأرميه في جوف البحر، أومأت نورة ملمحة بسداد هذا الرأي... فقررت حالا تنظيم السفر... في ولاية وهران، فهو يوفر كل أسباب الاسترخاء الذهني والجسدي... ومرافقه الراقية وخدماته الرفيعة >>[2]، فهذه السابقة صدرت من معاناة نورة فيما فعله لها مراد عندما خدعها ثم تركها.

وهناك سابقة داخلية أخرى في المقطع الرابع عشر: <<بحاشية منتهى الحقول ومنتهى الغابة... التفت حمزة... مؤكدا أنه دافع عن نفسه... مردفا أنه ربما يكون قد أغمي عليه فقط، لذا نصحه بصيغة أمر صارم أن عليه التفكير في طريق الهروب... قبل أن يشيّ بهم لدى الشرطة المحلية... فتتبخر أحلامهم وأمانيهم >>[3].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 223-224.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 140-141.

[3] _ المصدر نفسه، ص 133-134.

يدور هذا الاستباق حول تساؤل مراد إن كان الفلاح الإسباني قد أغمي عليه فقط أم أنه مات حقا بسبب ضربه له، وقد أجاب عليه السارد في المقطع نفسه في قوله: <<أدى إلى فقدانه وعيه ما ألزمه المكوث بالمستشفى ليوم كامل بليلته >>[1].

3-2- شعرية المدّة:

تطرقنا في المبحث السابق إلى دراسة و تحليل النظام الزمني لرواية "العسل المرّ" وفي هذا المستوى من الدراسة سنتطرق إلى دراسة السرعة التي يعتمدها السارد من خلال أربع حركات سردية هي: الوقفة، الحذف،المشهد و الخلاصة.

3-2-1- الوقفة:

تتمثل الوقفة السردية في عملية الوصف، إمّا لشخصية أو لشيء معين وهذا ما نجده في رواية "العسل المرّ"، ففي حالة وصف الشخصيات نجد الأمثلة التالية:

<< مازالت تأثيرات ما تعاطاه مساء الأمس من حشيش... يحس صداعا أثقل رأسه، يحاول النهوض ممسكا بأطراف جدار غرفته الذي ساقه إلى بابها الموصد ليفتحه متجها صوب الحمّام... ألمّ به لكثرة خموله الممزوج بحرارة الغرفة والفراش... نوعا من التعب والإرهاق >>[2].

<< قابلهم من شرفة المنزل رجل كثير اللّحم والشحم، يسبقه بطنه، أحمر الوجنتين معتدل القامة يضع نظارات شفافة... يحمل عصا خشبية ملساء، كما يداري صلع رأسه بقبعة لرعاة البقر الأمريكان، يبدو في حالة صحية جيدة رغم سمات التقدم في السن البادية عليه >>[3].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 153.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 18.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 124.

كما نجد أمثلة عن وصف الشخصيات من الداخل مثل:

<< أظلم وجه مراد فجأة وأفلتت بشاشته بما أحسّه من نكد كأن الدنيا ضاقت عليه بما رحبت، فراح يتأفّف ويستغفر في آن واحد يدير وجهه عن صاحبه الذي لم يعره اهتماما بالغا >>[1]، يصف لنا السارد في هذا المثال حالة وجه مراد الذي أظلم بسبب ما أحسّ به من نكد.

وفي قوله << ثم أجهش بالأنين والدموع تتقاطر من عينيه في استسلام تام لقرار محدِثِّيه>>[2].

وفي حالة وصف الأمكنة نجد :<<... حتى بلغا به مدخل عمارة تنتهي إلى طرف المدينة فولجاها ليصعدا سلّمها... تلح فيها هذا البيت الخشبي بابه... هذا البيت لم يشهد نقاوة أو اهتماما بشريا منذ أمد... أدوات الطعام من أواني... والأجنحة المعشّش في سطح البيت... وصالة الجلوس اجتمعت محاذية زواياها ثلاثة أسرّة تعلوها بطانيات... تتوسطها طاولة طويلة الشكل... أما الغرفتان المتقابلتان في الرواق فيفصلهما حمّام بلا باب...>>[3]، فالسارد هنا يصف لنا ذلك المكان الذي انتقل مراد للعيش فيه بعد ما أعاناه الشابان الجزائريان اللّذان وجداه مستلقيا في الأرض بسبب ما حدث له.

وهناك وقفة أخرى في قوله << تتوسط غرفة الجلوس طاولة طعام كبيرة مصنوعة من خشب الصنوبر >>[4].

نلاحظ أن رواية "العسل المرّ" وظفت الوقفة بكثرة في ثنايا هذا النص.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ،ص 159.

[2] _ المصدر نفسه، ص 165.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 166.

[4] _ المصدر نفسه، ص 126.

3-2-2- الحذف:

نعني بالحذف القفز على بعض الأحداث صراحة أو ضمنيا وهذا ما سنحاول التماسه في رواية "العسل المرّ".

أمثلة عن الحذف الصريح التي تتمثل في:

<< هذا الصبر الذي دامت أجنحته تظلها تحت أطلال الضريح لما يربو عن السنتين بجوار أهالب الأحداث... >>[1].

<<... بعد ربع ساعة، نبض الهاتف و رن نصف رنة... >>[2].

<< ... بعد برهة دامت قرابة الساعة هدأ فيها القارب ساكنا على ظهر الماء... >>[3].

<<بعد ساعة من الزمن، سمعت المجموعة صرير محرك مركب بحري... >>[4].

من مختلف الأمثلة التي قدّمناها نلاحظ أن الحذف هنا كان صريحا لتصريحه بالمدّة التي دامت فيه الأحداث(سنتين، ربع ساعة، بعد برهة).

ظهر الحذف الصريح بكثرة في هذه الرواية وهذا لكي يعطي للسارد إمكانية الانتقال الزمني بين الأحداث، وخلق تناسق زمني بينها.

أما بالنسبة للحذف الضمني فلم يرد بكثرة في هذه الرواية، ونلتمس هذا مثلا في المقطع السابع عشر حيث قام السارد بسرد أحداث عن ما آلت إليه حالة مراد بعد مغادرة بلده وما دار بينه وبين أصدقائه الجدد من حديث عن مرضه، وبعد ذلك الحديث المطول الذي دار بينهم، راود مراد

---

[1]_ جيلالي إلليلة،العسل المرّ، ص 22.

[2]_ المصدر نفسه، ص 30.

[3]_ المصدر نفسه، ص 108.

[4]_ المصدر نفسه ، ص 118.

النعاس الشديد و هذا ما بعث به إلى سبات طويل، ومن ثم انتقل السارد مباشرة إلى سرد أحداث عن تعافي مراد وخروجه للتنزه في المدينة واتصاله بأمه، وهنا يفترض حذف مدة من الزمن دامت عدة أيام فهو لم يصرّح لنا عن المدّة التي استغرقها مرضه إلى أن شفي.

3-2-3- المشهد:

يعتبر المشهد تقنية جد مهمة في هذه الرواية إذ يتنوع بين المونولوج الداخلي والحوار الخارجي بين الشخوص والذي يعطي للقارئ فرصة التعرف على الشخصيات.

وسنعطي أمثلة عن بعض المشاهد الواردة في رواية "العسل المرّ" مثل:

نجد في المقطع الثاني مشهدا دار بين مراد و أمّه سائلة إياه عن سبب انزعاجه، مجيبا إياها بغير مبالاة.

<< _ صباح الخير أو مساء الخير يا بني... ؟

رد مراد في غير مبالاة لما تقوله والدته:

_ أممم... لا شيء... اتركيني لحالي...

_ ربنا يهديك يا بني... >>[1].

ونجد أيضا مشهدا حواريا آخر في المقطع الثالث الذي دار هاتفيا بين حمزة ومراد الذي كان يسأله إن كان باستطاعته أن يدبر النقود في تلك الليلة، وسأله أيضا عن عزيز الذي كان جالسا مع مراد في المقهى:

<< ألو، من معي؟

_ حمزة، أين أنت ؟

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 18.

_ في المقهى، و أنت؟

_...

_لا لا لا... سأوافيك بها في حينها، أقسم لك >>[1].

_ ورد أيضا في المقطع الحادي عشر مشهد بين مراد والسمسار حمادي الذي دار عن سبب استبدال مراد للنقود من العملة المحلية إلى العملة الأوروبية.

<<مراد للسمسار:

_ حسبته بمليون و أربعمائة ألف سنتيم للمائة.

_ الأورو مرتفع الأسعار هذه الأيام... هل حصلت على تأشيرة؟

_ عن أي تأشيرة تتحدث يا حمادي...

_ ...

_ ماذا قلت ؟ تأشيرة البحر؟...

_ ...

_ لا، لقد قلت لك سلفا، من أين لي بالمال يا صديقي؟ تريد أن تعرف لمن هي، إنها لصهري.

_ صدقتك، لا تقلق يا مراد >>[2].

ونجد في المقطع الثالث، مونولوجا داخليا جاء على لسان البطل مراد عندما كان يحلم في مستقبل واعد في قوله: << آه، لو يتحقق حلمي، خطوة واحدة و أطير إلى أفق الأغنياء والسعداء سأجني مالا وفيرا في فترة وجيزة جدا... >>[3].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 29.

[2] _ المصدر نفسه، ص 83-84-85.

[3] _ المصدر نفسه، ص 15.

في رواية "العسل المرّ" وردت المشاهد الحوارية بكثرة على عكس الأنواع الأخرى وهذا لإعطاء الشخصيات الحرية والفرصة لتعبر عن أفكارها وآرائها عن طريق الحوار الذي يكشف عن خوالج الشخصيات ونفسياتها وأرائها.

3-2-4- الخلاصة:

رأينا في الجانب النظري أن التلخيص هو عملية سرد أحداث استغرقت مدة طويلة من الزمن في بضعة أسطر أو فقرات، وهذا النوع لم يرد كثيرا في رواية "العسل المرّ" إذن نجد أن السارد فيها يلخص الأحداث الطويلة في عدة فقرات فقط، مثلا:

نجد سرد لقصة معاناة أحمد في بلاد الغربة التي استغرقت سنتين وتم تلخيصها في مساحة نصية تقدر بإحدى عشر سطرًا، وهذا ما نجده في المقطع السابع عشر في قوله: << أحمد يروي لمراد معاناته في هذه البلاد... تجربة نتيجة حياة مريرة وطويلة... لما يربو عن السّنتين... من مرسيليا... فباريس... وهي أولى القواعد التي استشفها مراد في إسبانيا >>[1].

ونجد أيضا قصة علي التي استغرقت مدة طويلة يرويها لأحمد في عدة أسطر فقط، يحكي فيها له ما تعرض له في الأيام الأولى التي وصل فيها إلى ديار الغربة في قوله: << ها هو ذا علي يروي قصته لأيامه الأولى بديار الغربة في معاناة... فأضنت حالته واقتضته الاقتيات على العلب المصبّرة... كما تناول في عديد المرات خبزا لا تقضمه إلا ضربات متكررة بحجر قلسٍ >>[2].

ونجد أيضا تلخيصا آخر عما كان يدور تحت الشجرة العتيقة التي شهدت جذورها بطولات البواسل المجاهدين من الثوار الجزائريين، فلم يتم سرد كل تلك الأحداث التي كانت تدور هناك وإنما

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 171-172.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 182-183.

اكتفى فقط بتلخيصها في قوله: << يروى أن الشجرة العتيقة زرعها قديما ناسك متعبد متصوف... كما تحكي تجاعيد جذورها شهادتها على بطولات البواسل من أبناء هذه البلدية... أين آوت إلى جناح ظلها المجاهدين المسبلين... كما شاركت بظلها الظليل في عمليات التمويه و تخبئة الفارين من سكان تاج الجنّة... إلى أن نالت بلادنا الاستقلال في 05 جويلة 1962 >>[1].

لم يرد التلخيص بكثرة في رواية "العسل المرّ" ذلك لأن معظم الأحداث كانت تدور بصيغة الحاضر و المستقبل.

3-3- شعرية التواتر:

نلاحظ أن التواتر وارد في رواية "العسل المرّ وإن لم يكن بنسبة كبيرة جدا، وسنحاول استخراج كل أنواع التواتر التي وظفها السارد في هذه الرواية من سرد مفرد وسرد تكراري وسرد متشابه.

3-3-1- السرد المفرد:

التواتر المفرد هو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، فهو يعرف بالتعادل والتساوي بين عدد مرات الحكي وعدد مرات القصة سواء كان عدد المرات مفردا أو جمعا. ومن أمثلة ذلك في رواية "العسل المرّ" نجد في المقطع الأول مراد يقول: << تذكرت رغم عدم قدرتي على النسيان،أنني إنسان في جوفه قلب يدق حتى إذا منع عنه الأكل و الشرب... لا يبكي إلا صامتا ولا يدافع إلا إذا أعدم النبض >>[2].

وقوله أيضا في المقطع العاشر عندما كان يحكي لأمه عن ذلك الكابوس الذي أزعجه أثناء نومه:<< رأيت نفسي غادرت البيت دون وجهة معلومة وسافرت بعيدا تغمرني سعادة غامرة جعلتني

---

[1] _ جيلالي إلليلة،العسل المرّ ، ص 62-63.

[2] _ المصدر نفسه، ص 08.

أطير في فضاء الدنيا... يا له من منظر جميل لم تر له عيني مثيلا من قبل >>[1]، فالسارد في هاذان المثالان يقوم بسرد أحداث حدثت مرة واحدة سواء في القصة أو الحكاية.

وهناك سرد إفرادي آخر في المقطع نفسه في العبارة: <<استدرت ناحية نهر العسل المرّ وإذا بثعبان عظيم يخرج من قعره رافعا رأسه الكبير... الذي تهاوى عليّ من أعلى السماء في انحناء منحدرا صوبي... >>[2].

3-3-2- السرد التكراري:

هو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فقد يتكرّر سرد الحدث الواحد في الخطاب بنفس العبارة أو بتنويع الصيغ الأسلوبية، فالسارد يكرّر كلامه عن فعل واحد بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة وهو ما جعل النقاد يدخلون التواتر في مجال الأسلوبيات لا الزمن[3].

ومن أمثلة ذلك في رواية "العسل المرّ" نجد في المقطع الثاني في العبارة:<<هذه الحال التي تراها والدته وهي مكتوفة الأيدي، لتسوء يوما بعد يوم بسبب عدم تمكنه من شغل أية وظيفة ابتغاها أو سعى ورائها... منذ أن تخرج من الجامعة بدبلوم ليسانس في العلوم الاقتصادية لما يربو عن ثلاث سنوات... >>[4].

ويضيف أيضا في المقطع الثالث في قوله: << المسكينة يراودها تجشمها كل مرة مما كابدته بسبب أخ زوجها بعد وفاته، لما يزيد عن 25 سنة... >>[5].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 75-76.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 78.

[3] _ ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999 ص87.

[4] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 18.

[5] _ المصدر نفسه، ص 19.

نجد أيضا سرد تكراري آخر في المقطع التاسع: << مراد لم يتناول الحشيش إلا ثلاث أو أربع مرات في حياته التي رافقت حمزة و جماعته، كتجربة أداء ونزوة عابرة ناجمة عن ضعف نفسي ألم به منذ أن اجتاحت ذهنه فكرة السفر إلى جنّة سعادته لما لا يربو عن أشهر... ما يستغنيه عن الحشيش و أصحابه الحشايشية... >>[1].

نلاحظ من خلال هاته الأمثلة وما إستنتجناه من خلال قراءتها المتمعنة للرواية أن السارد قد قام بتكرار هذه الأحداث أكثر من مرّة واحدة في متن النص الروائي.

3-3-3- السرد المؤلف:

هو أن يروي السارد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، إذ يأتي السرد المتشابه غالبا بالإيجاز والتعجيل، وهو سرد تركيبي لأحداث وقعت وتكرّر وقوعها مرة أو عدة مرات، لكن السارد لا يسردها بعدد المرات التي حدثت فيها، وإنّما يستعين ببعض الصيغ مثل: صيغة الفعل الناقص كان+ يفعل التي تدل على التجديد، أو بعض العبارات مثل: عدة مرات، مئات المرات... أو الظروف الزمانية أو الأسماء التي تحمل معنى الظروف كأيام الأسبوع، كل يوم...[2] ومن أمثلة ذلك:

نجد في المقطع العاشر في العبارة: << كان مراد إلى وقت قريب محافظا على صلاته، من رواد المساجد ومحبي مجالسة أهل الورع والدين، لما له من باع في التربية الحسنة التي جبل عليها بين أحضان بيت الله منذ صباه... >>[3].

فحدث الذهاب إلى المسجد كان بصورة متواصلة لعدة سنوات، إذ أنه تم سرده مرة واحدة في الرواية.

---

[1] _ جيلالي إلليلة ، العسل المرّ ، ص 66.

[2] _ ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (دط)، 1973، ص 27.

[3] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 79.

وفي قوله أيضا في المقطع السابع عشر: << بات مراد على هذه الحال مفترشا بلاط الأرض ملتحفا فضاء السماء الصافية التي جاد ليلها بصقيع سكن أضلعه بردا... ملتمسا العفو والغفران من والدته التي كانت تداوي شكاويه و تذمرت بافتراش الأرض زهورا... كأنما عبست الدنيا في وجهه مرة واحدة و أدارت ظهرها و ولت عنه بمرها عن حلوها >>[1]، ففعل بات يدل على أن مراد كثيرا ما كان يبيت في الشارع دون لحاف يغطى به لكي يقيه من البرد، والفعل تداوي أيضا يدل على أن أمه كانت له دائما صدر حنون ومنفتح لابنها كلّما احتاج إليه.

وهناك في المقطع نفسه سرد متشابه آخر في العبارة: << ... فنجح في هذه المدينة الصغيرة الهادئة بعدما تعرف على عليّ و عمر المقيمين فيها بصورة غير مشروعة، ساعدتهما على البقاء فيها رشوتهما رئيس الشرطة وبعض معاونيه كل شهر من حاصل عملهما الشاق بسوق الجملة... وهي أولى القواعد التي استشفها مراد في إسبانيا >>[2]، فهذا الحدث حدث عدّة مرات إذ أن في كلِّ شهر يقوم عليّ وعمر برشوة رئيس الشرطة لكي يتمكنوا من البقاء في بلاد.

4_ شعرية الصيغة:

نقوم في هذا المبحث بالكشف عن ثاني مكون من مكونات الخطاب السردي في رواية "العسل المرّ"، ألا وهو الصيغة التي تتمثل في الطريقة التي يعرض بها الراوي القصة وتقوم على صيغتي السرد والعرض وتظهر من خلال علاقة كلام الراوي وكلام الشخصيات وتشير إلى مختلف صيغ العرض السردي الهادف إلى ضبط وتنظيم الإخبار ودرجاته، كما تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص ،<< وإذا كان (العرض) هو كلام الشخصيات الروائية، فإن (السرد) هو كلام

[1] _ جيلالي إلليلة ، العسل المرّ، ص 164.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 172.

(الراوي) المحيط بالأحداث، والعالم بها، وهو حريص على تقديمها للمروي له، كما أنه على معرفة بحاضر الشخصيات وبماضيها>>[1]، وكما رأينا أن الصيغة تنقسم إلى قسمين هما المسافة والمنظور.

4-1- شعرية المسافة:

نلاحظ تقارب في حضور حكي الأحداث وحكي الأقوال في رواية "العسل المرّ" وهذا من خلال كثرة المشاهد والشخصيات والأحداث فيها، إلا أننا نسجل طغيان حكي الأقوال في بعض النصوص.

4-1-1- حكي الأحداث:

الأحداث في رواية "العسل المرّ" جاءت على لسان السارد والشخصيات معًا ونلاحظ في بعض الأحيان السارد كان غريب عن أحداث الحكاية، فهو يحكي بصيغة الغائب مثلا في قوله: << مدّد رأسه ساجدًا على أورقه المبعثرة فوق مكتبه، إنه يحاول إفراغ أرق ليلة ليلاء ليخرج منها صافي الوفاض لا يخالجه ضجر أو حيرة أو ندم على ما هو بصدد الإقدام عليه من فصل في قضيته المدلهمة، قضية حبه البالي حاضره المستحيل مستقبله القابع ماضيه بين أضلعه... >>[2].

نلاحظ من خلال هذا المثال أن السارد غائب عن الأحداث، فهو يحكي لنا عن مراد عندما كان يحاول أن ينزع عنه ثقل ليلة متعبة آملا أن يستفيق صافي الذهن ولن يخالجه أي ندم عما هو مقدم عليه فيما يخص فصله لقضية حبه إلى الأبد.

---

[1] _ محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، من منشورات إتحاد العرب، دمشق، 2005، ص 86.

[2] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 13.

ونلتمس أيضا في المثال التالي غياب السارد عن أحداث الحكاية في قوله:<< فارق مدينته معتليا سيارة الأجرة ذات الخمسة مقاعد، متكئًا على بابها الجانبي خلف السائق، منطويا بنفسه في بهرجة أحداثها وصاحباه على وقع موسيقى الراي... >>[1].

نلاحظ أن هناك بعض الأحداث في هذه الرواية جاءت بصيغة المتكلم، وبهذا يصبح السارد مشاركا في الأحداث وشخصية من شخصياتها، وهذا ما وجدناه في المقطع الثاني عشر في العبارة:<< يا جماعة، أذكّركم ممنوع الهواتف النقالة، ممنوع التدخين، ممنوع أي إشارة ضوئية، فقد يكتشف حراس السواحل أمرنا، وإذا حدث أي طارئ أو أصاب أحدنا أي مكروه فهذا ينئينا عن إنهاء رحلتنا... >>[2].

في هذا المثال نجد مروان الحوات يخاطب و يحذّر أصدقائه قبل البدء في رحلتهم من الأخذ معهم أي هاتف نقال، أو أن يضيئوا أي إشارة ضوئية، وهذا ما يضمن وصولهم بسلام إلى شاطئ إسبانيا.

ونجد أيضا تعدّد الساردين في رواية "العسل المرّ" وهذا يظهر في المشاهد حيث يتم الانتقال من شخصية إلى أخرى، إذ نجد هذا في المقطع الثامن عشر حيث خرج مراد مع صديقيه اللذان ساعداه للتنزه وفي المقهى وجد سبعة شباب عرب تحاور معهم في قوله: <<أحس مراد بدخوله عالما جديدًا، وهو بصدد اكتشافه على ألسن من اجتمع معهم حول طاولة جانبية في زاوية المقهى... حول الطاولة سبعة شباب عرب في ريعان قوتهم، منهم جزائريون ومغاربة وتونسيون يتشاركون في

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 95.
[2] _ المصدر نفسه ، ص 99.

المصير... ها هو ذا عليّ يروي قصته لأيامه الأولى بديار الغربة التي قضاها في شوارع باريس الموحشة...، فاحتار مراد يرى بعين الخذلان ما يدور بين أفواه المتحدثين حوله فسأل في ذهول:

_ ومن يعيش هنيئا في هذه البلاد؟ أين هي الجنة التي حكى لنا عنها من جاء قبلنا...

_ انفجر البقية ضحكا...

_ يا صديقي، فرنسا جنة يسلكها نهر كبير من عسل الحياة لكنه بعيد المنال عن مطامعنا وأيدينا... لكن بصراحة هيهات أن تنال السعادة بالمال يا صديقي.

_ إذن ما الذي فرض عليك الحضور إلى هنا يا سي مراد؟ (سأله عمر بلكنته التونسية مستهزئا).

_ أحضرني القهر الذي أحضرك من بلدك...

_ حظّك أوفر من حظنا، فقل الحمد لله أنك التقيتنا في أسبوعك الأول... >>[1].

4-1-2- حكي الأقوال:

نلاحظ أن ورود حكي الأقوال في رواية "العسل المرّ" كان في الكثير من المقاطع التي تعرض حوارات لشخصيات، منها ما دار بين مجموعة من شباب "تاج الجنّة "(مراد، مروان الحوات، حمزة كمال وعزوز) الراغبين في الهجرة غير الشرعية إلى أوروبا، وهذا ما وجدناه في المقطع الرابع والتاسع، ونجد أيضا السارد يقوم بالتعريف ببعض الشخصيات منها شخصية مراد في قوله: <<قامته الطويلة، جسمه الممتلئ ،هامته الواقفة... وجهه الأبيض... >>[2].

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 181-184.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 19.

وشخصية نورة التي تشغل منصب نائبة مدير المستشفى: << نورة هذه المرأة التي تعدت عقدها الرابع بثلاث سنوات... متوسطة القامة، حسنة الشكل، بيضاء البشرة، عريضة المنكبين... >>[1] فقد كان الهدف من حكي الأقوال هنا وسيلة للتعريف بهذه الشخصيات المحورية في نص الرواية.

أما بالنسبة للكشف عن المستوى الثقافي والعلمي للشخصيات نجده يقول عن شخصية أحمد:<<... فهو حائز على شهادة الماجستير في الحقوق التي كان بإمكانه أن يشغل بواسطتها منصب أستاذ مساعد في الجامعة الجزائرية براتب لائق و سكن محترم وامتيازات لا تحصى... ولكن تصوره للجنّة الكائنة وراء البحر قصفت بهذا المستوى العالي إلى حضيض الحياة، لتجعل منه كناسًا ينظف ساحة سوق الجملة لمدينة "Pau" من بقايا الخضر... >>[2].

ويصرح أيضا عن مستوى رفيقاه المغربي والتونسي: << ذوي المستوى الجامعي غير أنهما لم ينهيا دراستهما لظروفهما العائلية المزرية >>[3].

كما جاء حكي الأقوال في المثال التالي وهذا عندما تسرد الشخصية ما يدور في ذهنها، وقد تجلى ذلك عند تذكر مراد ما كان يقوله لنورة: << لقد قلت لها في أكثر من مرة أن هناك امرأة أوصت ابنتها التي أحبت رجلا متزوجًا قائلة "إياك أن تحب رجلا متزوجا أو يصغرك سنا">>[4].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 31.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 171.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 171.

[4] _ المصدر نفسه، ص 38.

وصيغ الحكي تتراوح بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي كالتالي:

أ- الخطاب المسرود:

يعني حديث الشخصية لنفسها أو لغيرها دون تدخل من الراوي و كثير ما يضع الكاتب كلام الشخصية من ذلك القبيل مونولوجا كان أم حوارًا بين مزدوجتين إمعانًا في تميزه عن كلام الراوي وحرصًا منه على تمثيل واقعية الأحداث بإسماعنا صوت الشخصية ذاتها بخصائصها الانفعالية والتعبيرية و يكون بأسلوب مباشر،<< وهو يتطلب أفعالا ممهدة تمتزج بأزمنة الحكي (قال، شرح) وتتحدد مع الوصف >>[1].

ومن أمثلته في الرواية نجد:

<<كان حبي زائفا نعم... وناقصا، إنه أعرج الأساس، أعور الرؤى... كيف لي أمنت أني كنت أعيش الحب؟!، أهو طيش الشباب؟... أم هي من اختبارات القدر>>[2].

- فالسارد هنا يخاطب نفسه وكأنه يذّكر نفسه على أنّ حبه ناقص وما عاشه مع عشيقته ما هو إلا طيش الشباب ولا أساس له من الصحة.

ب- الخطاب المحول:

ويراد بهذا الخطاب كلام الشخصية الذي يصل إلى القارئ عن طريق صوت الراوي بإضافات وتحويرات مما قد يجعل كلام الشخصية أقل حرارة والتحامًا بالصدق الفني، ويكون بأسلوب غير مباشر.وهذا النوع لم يرد بكثرة في رواية "العسل المرّ" و من أمثلته ما يلي:

---

[1] _ برنار فاليط، النص الروائي، ص 50.

[2] _ جيلالي إلليلة،العسل المرّ ، ص 14.

يقول عزيز عن مروان الحوات و كمال: << ... غادر دون أن يخبرنا إلى أين هو ذاهب... صدقت يا مراد، لا يأتينا خير من سكير أبدًا، وكمال؟ أرأيتم خبث نيته لقد أخفى عنا جميعًا نيته و تآمره مع الحوات >>[1].

وكذلك قوله: << ربنا يسهل عليهما، ارتحنا من الحوات و نكده... أنا صراحة لم أكن مرتاحًا لصحبته و رفقته... >>[2].

ج- الخطاب المنقول:

وهو الخطاب الذي يمكن الكاتب من المداخلة بين كلام الشخصية و كلام الراوي ومع حرص الكاتب على أن يتحفظ الراوي ببعض من خصائص كلام الشخصية، ومن أمثلته في رواية "العسل المرّ" ما يلي:

مثلا نذكر شخصية الفلاح الإسباني الذي حدّث مراد وصديقه عن بلدته الصغيرة أغويلاس:<<وسهولها الساحلية المتضامة حدودها لمدينة ألميريا التي تعد أقرب نقطة بين ضفتي أوروبا و إفريقيا انطلاقا من شاطئ الغزوات... >>[3].

وكذلك نجد في المقطع السابع عشر شخصية عليّ الذي يحكي لمراد عن معاناته ببلاد الغربة من حياة مريرة و طويلة و ما قضاه في شوارعها.

4-2- شعرية المنظور (التبئير):

يعتبر التبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، الذي يعني الصوت أو الأصوات المعبرة في العمل القصصي، عما لم يؤهل للتعبير عن نفسه إما بطبيعته وإما بإرادة المؤلف وخطته

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 122.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 123.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 127.

في القصة أو الرواية و ينهض بدور ذلك الصوت أو الأصوات الراوي أو السارد فبواسطته هو ندرك الكثير من الهيئات والحالات للأماكن والأشياء ونطلع على أراء وانفعالات العديد من شخوص الرواية.

وكما رأينا في الجانب النظري أن التبئير ينقسم إلى ثلاثة أنواع، وهذا ما سنحاول أن نستخلصه في رواية "العسل المرّ".

4-2-1- التبئير المعدوم:

في هذا النوع يبدو السارد عالما بكل شيء أكثر من الشخصيات لأنه يعد الشخصية البطلة والراوي في نفس الوقت، فهو يقوم بتقديم أخبار عن المدينة التي ستجري فيها أحداث الحكاية، وتتمثل هذه الأخبار في تصوير مدينة فرنسا التي يراها جنّة الدنيا فيقول: << إسبانيا، ثم فرنسا... يااااااااااه إني أحس كأني هناك أركب الميترو السريع، أتجول بين الحدائق وبين الملاهي، أصعد برج باريس، أتسكع في المتاجر الفخمة والسوبيرات الطويلة والعريضة... أنفث بخار الحشيش دون رقيب أو حسيب... أتعلمون، الذي يتناول الحشيش في الطريق أو تضبط الشرطة بحوزته قطعة صغيرة لا يحاسب أو يعاقب... هذا هو القانون الحقيقي والعادل الذي يحمي الشباب ويرعى حقوقهم... عكس نظامها الزائف المجحف... كيف يطيب لنا العيش و نهنأ في هذه البلاد التي تتغذى على أشلائنا وتحرمنا الحق حتى في الحياة >>[1].

ونجد السارد أيضا يصف حالته النفسية و ما خلفه الحب من آلام في قلبه في قوله: << كان جبي زائفا نعم... و ناقصا... إنه أعرج الأساس، أعور الرؤى، نحيل الشعور، آمنت أني كنت أعيش

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 67.

الحب ؟!... أنا لم اعرف للحب نصيبًا في السعادة... إن لي في التعاسة أوفر حظ... >>[1]، ففي هذا المثال يصرح السارد أنه ليس له نصيب في الحب، وما استنتجه هو أن حبه زائف ولا أساس له من الصحة.<< تذكرت رغم عدم قدرتي على النسيان، أنني إنسان في جوفه قلب يدق حتى إذا منع عنه الأكل و الشرب، لا يرى لكنه يبصر عندما تخنقه حبال الوصال المشدودة إلى طرف خفيّ، لا يبكي إلا صامتًا و لا يدافع إلا إذا أعدم النبض >>[2]، ففي هذا المقطع يعبر السارد عن حالته النفسية و ذلك من خلال تصريحه على أن ما عانه بسبب الفقر لن يجعل منه إنسان مجرد من القلب والإحساس.

إلاّ أن السارد لم يمتنع عن التعليق و تقديم أرائه حسب ما يراه هو أو تقديم وجهة نظره والتعليق على بعض الأحداث.

مثلا في المثال:<< أمّا فقد كتم غيظه لأنه الأكثر تضرّرًا لما لاقى وما لاقى وعانى ما عانى من المسؤولين وأصحاب البطون المنتفخة بجمر الرشاوي والمزيّات والهدايا، أثناء سعيه لطلب وظيفة بحكم مستواه العالي... >>[3].

وفي هذا المقطع يصف السارد حالة مراد الذي هز المسؤولين كيانه و ألهبوا فيه نارًا، بسبب عدم تمكنهم من إعطائه منصبًا في العمل رغم مستواه العالي وهذا ما أدى به إلى الهروب من هذه الهموم إلى عالم آخر يبحث فيه عن عيش مرموق.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 14-15.

[2] _ المصدر نفسه، ص 08.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 96

4-2-2- التبئير الداخلي:

في هذا النوع لا يقتصر السارد على الشخصية البطلة فحسب وإنما ينتقل إلى شخصيات أخرى رئيسية كانت أم ثانوية منها: (مراد البطل، نورة عشيقته، أمه أصدقائه...)، فمعرفة السارد والشخصيات فيه متساوية، فما يعرفه السارد تعرفه الشخصيات، ونجد هذا في رواية "العسل المرّ" في الأمثلة التالية:

<<على مشارف بلدية تاج الجنّة، هاتف مراد صديقه حمزة.

_ حمزة، كيف الحال؟

_ أين أنت يا صاحبي؟ أتصل بك منذ ساعتين و خطك خارج مجال التغطية.

_ لا عليك... كنت في مكان ليس فيه تغطية من الشبكة.

_ هل تدبرت حالك؟

_... >>[1].

في هذا المقطع الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية الروائية، ويرى ما تراه ففي قول حمزة أين أنت يا صاحبي أتصل بك منذ ساعتين وخطك خارج مجال التغطية فهو لم يكن يعرف مكان مراد وما أصاب هاتفه وعندما أعلمه بأنه كان في مكان ليس فيه تغطية فقد شاركه في الأحداث التي كانت مبهمة عنده، إذن هنا تساوت معرفته مع معرفة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم في المقاطع السردية الخاصة بالشخصية عما رأى الشخصية البطل وهو موضوع التبئير كما في المثال: << رأيت نفسي غادرت البيت دون وجهة معلومة و سافرت بعيدًا، تغمرني سعادة عارمة جعلتني أطير في فضاء الدنيا ثم وجدتني في صحراء شاسعة ذات شمس حارقة وحجارة سوداء...

[1] _ جيلالي إلليلة ،العسل المرّ ، ص 52.

فمشيت حافيًا تنهش الرمال من جلدي الرضى... لكني استغربت لون الماء أو شبه الماء الذي تصب جداوله كلها في نهر عذب... >>[1]، نلاحظ في هذا المثال أن مراد قدم لنا وصفًا لشخصيته وحالته ويتضمن الوصف تجليًا سيكولوجيا، وهذا يضمن التبئير الداخلي له.

وجاء التبئير الداخلي أيضا في هذه الرواية على شكل حوار مع النفس وهذا عندما كان مراد يحاور نفسه مثل: << أكيد أنها ستكرهني، يا ربي يا رحيم، أقسم بك أنني سأعيد لها أموالها فور نجاحي في مشواري، إني لم أقصد إيذاءها، ولم أنوِ الهروب منها إلا لأني لست حَريّا بالعيش معها، فهي تعي حقّا أني لا أناسبها... لكن ما العمل؟ لقد هربت منها مرارًا و تكرارًا... >>[2].

نلاحظ أنّ في هذه العبارة تبئير داخلي لأنّه جاء على شكل حوار للنفس، فمراد هنا يحاور نفسه.

4-2-3- التبئير الخارجي:

يتجلى التبئير الخارجي في المشاهد الحوارية المتكررة و بشكل رئيسي في المقاطع السردية التي تكون فيه معرفة السارد ببعض الأحداث والمواقف والشخصيات محدودة جدًا و حقيقتها تكون غائبة عن إدراكه الكلي، مثل الحوار الذي جرى بين مراد و أمه:

<< _ هل وضعتِ قدر الماء الساخن بالحمام يا أمي؟

_ نعم يا ولدي، أسرع و إلا فسيبرد، فقد فترته فقط و لم أتركه يغلي، و هو جاهز كما تطلبه دائمًا>>[3].

نلاحظ أن هذا المشهد الحواري تبئير خارجي، فقد ضيق السارد حقل رؤيته و أعطى لشخصياته الحرية في التعبير.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 75.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 38.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 60.

<< ... ثم عاد إلى المحل حاملاً سترته التي هي رأس ماله حاليًا، قائلاً للجزار:

_ أنت مدين لي بثمانية أيام عمل، أريد أجرتي... حالا

_ لا عليك يا ولدي، لا تغضب مني، سأدفع لك بدلها أجرة نصف شهر، المهم لا تغضب مني وواصل عملك.

_ لا أريد العمل معك أيها العجوز المستبد الكافر...

قاطعه الجزَّار منفذًا أوامره قائلاً:

_ خد 1500 أورو أجرة شهر كامل... >>[1].

السارد في هذا الحوار اكتفى فقط بنقل الحدث دون التدخل في حوار الشخصيات، ونجد أيضا في هذا المثال غياب السارد ويتمثل في حديث الشخصية وهي تقدم وجهة نظرها بطريقة مباشرة وبالتالي تصبح هي الساردة.

وفي قوله<< وأخذ يناجي ربه بصوت مسموع:

_ يا ربي ماذا فعلت حتى أنال كل هذا؟ إن كنت غير راضٍ عليّ يا ربي... فاقبض روحي إليك وارحمني من عذاب هذه الدنيا... >>[2].

قام مراد في هذا القول بالكشف عن أفكاره وأقواله للقارئ، فالتبئير هنا خارجي لأن السارد قام بتضييق حقل رؤيته لدرجة أنه غائب كليا عن الأحداث.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 218.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 221.

وفي الأخير نستنتج أن مختلف التبئيرات الثلاثة موجودة في رواية "العسل المرّ" إذ نجد أن المعدوم طاغٍ في أحداثها و هذا لأن السارد هو الشخصية البطلة في الرواية أما الداخلي والخارجي موجودان بنسب قليلة فقط.

5_ شعرية الصوت السردي:

5-1- وضعيات الساردين:

وكما رأينا في الجانب النظري أن السارد يتخذ وضعيات مختلفة لإنجاز العملية السردية ويكون إمّا داخل القصة أو خارجها ويكون إمّا متباين حكائي أو متماثل حكائي، ففي رواية "العسل المرّ" وجدنا مختلف هذه الوضعيات التي تتمثل في:

5-1-1- سارد خارج حكائي متباين حكائي:

يتحقق هذا النوع عندما يكون السرد لضمير الغائب، ويكون السارد خارجا عن الأحداث، وعليما بكل تفاصيل وقوعها. ومن أمثلته في رواية "العسل المرّ" ما يلي :

<< استقل أول سيارة أجرة، متجها في سرعة البرق، يعدُّ الثواني والدقائق، مراجعًا خطة ما سيقبل عليه بعد سير عشرين دقيقة إلى حيث سكن عشيقته "نورة" التي تسبقه بخمس عشرة سنة من العمر... >>[1]،من خلال هذا المقطع السردي نلاحظ أن السارد غائب عن الأحداث التي يسردها.

<< أما نورة، فهاهي ذي تمكث ليلتها الثالثة في سرير مفرد بغرفة الإنعاش للمستشفى المركزي، بعد أن كشفت لها رسالة مراد التي قرأتها حتى بلغت عبارة " فلا ضير إن افترقنا... " نيته الكامنة لتفهم أن الفراق كان غاية ينشدها... >>[2].

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 31.

[2] _ المصدر نفسه، ص 138.

يقدم السارد في هذا المقطع شخصية نورة عندما كشفت عن رسالة مراد فالسارد هنا ينقل ما تفكر فيه الشخصية وما هو مكتوب في الرسالة، إذن هو عالم بكل ما تعلمه الشخصية ولكنه في مستوى خارج حكائي لأنه غائب عن الأحداث التي تنقلها القصة.

5-1-2- سارد خارج حكائي متماثل حكائي:

ويظهر هذا في القصة التي يكون فيها زمن السرد حاضرًا في القصة ويكون فيه السارد بطل القصة التي تحكيها وذو مستوى ابتدائي مثلاً: في العبارة التي يحكي فيها مراد عن ماضيه أثناء طلبه للوظيفة منذ ثلاث سنوات: << ... لقد طلبت الوظيفة منذ ثلاث سنوات في مئات المؤسسات والشركات، أبغي شغل منصب يلائم شهادتي الجامعية، غير أن عذر عدم تأديتي واجب الخدمة الوطنية حال دون بلوغي مأربي... كان بودي الحصول على وظيفة براتب محترم يكفيني الله به حلالي عن حرامي، أضمن به لقمة عيش هنيئة، لكن... (متأففًا)... تجري الرياح بما لا تشتهي السفن... >>[1].

نستنتج من خلال هذا المقطع أن السارد هنا خارج حكائي متماثل حكائي لأنه يحكي لنا عن ماضيه.

5-1-3- سارد داخل حكائي متباين حكائي:

في هذا النوع ينتقل السارد من المستوى الابتدائي إلى المستوى الثانوي فيكون سارد داخل حكائي، ولكن ما يسرده يكون بضمير الغائب، بمعنى أنه غير مشارك في الأحداث، كحديثه عن الشجرة العتيقة: <<... الشجرة العتيقة زرعها قديما ناسك متعبد متصوف استنكر للدنيا واستغلط عليها، هاجر غير راغب في ملذتها... كما تحكي تجاعيد جذورها شهادتها على بطولات البواسل

[1]_ جيلالي إلليلة، العسل المرّ، ص 173-174.

من أبناء هذه البلدية... كما شاركت بظلها الظليل في عمليات التمويه و تخبئة الفارين من سكان "تاج الجنّة"... >>[1].

من خلال هذا المقطع السردي نلاحظ أن السارد هنا في موضع داخل حكائي متباين حكائي لأنه يسرد لنا أحداث وهو غائب عنها.

5-1-4- سارد داخل حكائي متماثل حكائي:

يتم السرد فيه بضمير المتكلم، حيث يمنح السارد الكلمة للشخصية لتصبح هي الساردة والمنظمة للحكي والمشاركة في الأحداث، يظهر هذا خاصة في حكي السارد البطل وهو ما يغلب على هذه الرواية على اعتبار أنها رواية مونولوجية إذ تكثر من السرد الذاتي:<< لقد أعطاني الله إشارات بعدم السفر، ردّ إليّ إرث أبي خمسة عشر هكتارًا إذا زرعتها فولاً أو حمصاً أو عدسًا كفتني حولاً كاملاً وأغنتني عن أي سؤال...>>[2].

نستنتج أن السارد الداخل حكائي سواء المتباين أو المتماثل حكائي موجودان بنسبة قليلة عكس السارد الخارج حكائي المتباين حكائي.

5-2- السارد البطل :

رأينا في الجانب النظري أن السارد البطل هو من يكون الحديث منصبًا عليه في معظم فصول الرواية عن طريق الإضاءة وإقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي، وحين يتلاحم صوت السارد مع البطل يشكلان ذاتا واحدة و هذا النوع يظهر حين يتحد صوت السارد مع الشخصية مثل: << استرجعت نورة أنفاسها معتدلة في جلستها على السرير برغم صداع ألم برأسها، ومسحت

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 62-63.
[2] _ المصدر نفسه ، ص 208.

دمعها ثم طلبت كوب ماء شربته دفعة واحدة... استغفرت ربها واستغرقت في ذلك لحظات متمنية لحبيبها أن يجد من هي خير منها ومن ترعاه وتحبه مثلما أحبته هي... مجيبة نفسها في سريرتها قائلة: هيهات أن يلقى قلبًا عطوفًا حنونًا عاشقًا و محبًا كقلبي الذي ليس مثله قلب ولا في الأحلام... >>[1].

يحضر السارد في هذا المقطع فيدمج صوته مع صوت نورة حينما كانت تحاول أن تسترجع أنفاسها، محاولة أن تعدل جلستها في السرير، فلا تجد من يوصل مكنوناتها الداخلية غير السارد من خلال المقطع السردي الذي يتضح فيه أنها متأكدة بأنه لن يجد قلبا مثل قلبها الحنون، و لا في الأحلام مهما طال بحثه عنه.

كما يتحد صوت مراد مع السارد في قوله: <<...هذه العبارات القاسية أشعلت في مراد شرارة الدم الجزائري الحق، الدم الثائر الذي ثأر في 1954 على أمثال هذا الفرنسي المستعمر... لكن هيهات لرجل جزائري حر ابن حر، ترعرع وتربّى في حضن الأرض الطاهرة المخصبة بدماء الشهداء الأطهار أن يرضى لقوله، فنظر إليه نظرة ثاقبة... مثنيا أصابعه فتشكلت لكمة تبدو شديدة و قوية... >>[2].

يتوحد صوت السارد مع مراد فتظهر القضية المتبناة واضحة المعالم، فبسبب تلك العبارات القاسية التي تلفظ بها الفرنسي الظالم، أحس مراد بشعلة الروح الوطنية التي كانت ثائرة في 1954. فالسارد والشخصية الروائية قد اتحدتا وشكلتا ذاتا واحدة تصارع الآخر في سبيل الوطن.

---

[1] _ جيلالي إلليلة، العسل المرّ ، ص 140.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 216.

3-5- المسرود له:

إن المسرود له يمثل الطرف المقابل للسارد، إذ يتلقى النص فيصغي إليه ويحاوره ويعيد إنتاجه من جديد من موقع الرؤية التي يتبناها في النظر إلى هذا النص على أن رؤيته تلك قد تتوافق مع رؤية السارد اتجاه نفسه، فقد اختلف المسرود له في رواية "العسل المرّ"، فالسارد يقوم بتوجيه النص بطريقة مباشرة للمتلقي، وقبوله له مرتبط بقناعته الشخصية.

خاتـــمة

خاتمة:

بعد الخوض في غمار هذا البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات منها:

1- إنّ النقاد العرب القدامى لم يطرحوا للشعرية مصطلحا محدّدًا بل تعدّدت المفاهيم الخاصة بالشّعرية، فمفهوم الشعرية مفهوم متغيّر وغير محدّد.

2- الشعرية خاصية تتواجد في العمل الأدبي لتكون العلامة الفارقة بين الأدبيّ وغير الأدبي.

3- الشعرية في رواية " العسل المرَ" تتولّد من خلال التنويع في المعجم اللّغوي للرواية إذ يعبّر جيلالي إلليلة بالفصحى وكما يعبّر بالعامية، ممّا أكسبه مرونة في الكتابة كما أنّه نص يجبر القارئ على البحث في أكثر من كتاب لفهم خطاباته.

- حاولنا ملامسة جانب الشعرية في الرواية من خلال خطابها الأدبي الذي حدّده النقاد في (الزمن، الصيغة، الصوت) لنلخص إلى مايلي:

1- تلاعب السارد بالزمن فهو حيناً يذهب بنا أماما إلى المستقبل، وحيناً يعيدنا إلى أغوار التاريخ كما أكثر من الوقفات الوصفية والمشاهد التي تساهم في تعطيل السرد.

2-لاحظنا أن الرواية تحتوي على الحركات السردية الأربع حيث وظّف الخلاصة لاختصار الأحداث غير الضرورية وأن أغلب التلخيصات جاءت على شكل استرجاعات .

3- توصلنا إلى أن الروائي استعمل جميع أنواع التواتر :

- فالسرد المفرد وظّفه لأهداف تأكيدية وصفية.
- و السرد المكرّر وظّفه للتذكير بأحداث مهمة في الحكاية.
- ووظّف السرد المؤلف لاختصار الأحداث الثانوية في الحكاية.

4- استنتجنا من خلال دراستنا للصيغة السردية أن هناك تنويعا بين صيغ السرد و العرض

5- تعدّد الرّواة إذ يوظف جيلالي إلليلة مجموعة من الرواة وهذا الإنتاج ما يصطلح عليه بالمعرفة المتعدّدة والتي تجعل الرواية مفتوحة على القراءات المتعدّدة.

6-لجأ الرّوائي إلى توظيف مختلف أنواع التبئير في الرواية حيث ظهر :

أ- التبئير المعدوم من خلال تحكم الرّوائي في المتن من البداية إلى النهاية.

ب- أما التبئير الخارجي فهو مرتبط بظهور المشاهد الحوارية في الرواية بكثرة.

ج- و بالنسبة للتبئير الداخلي فقد ظهر من خلال طرح الشخصية للمعلومات .

7- لمسنا تنوع في مختلف وضعيات الساردين وهذا من خلال تعدّد الشخصيات في الرواية.

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد أسهمنا في بلورة بعض المفاهيم المتعلّقة بشعرية الخطاب السردي، وأن نكون قد وفقنا في الإجابة على الإشكالية المطروحة في بداية البحث، وأزحنا الستار عن بعض الجوانب الهامة المتّصلة بها ويبقى الباب مفتوحا للدراسة والبحث لكشف مكنونات الشعرية في النصوص الروائية، وكما نتمنى أن يبقى هذا العمل بابا مفتوحا لأعمال أخرى أكثر عمقا وأشمل بحثا.

قائـمة المـصـادر و المـراجـع

قائمة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم برواية "حفص ".

1_ المصـــادر:

_ جيلالي إلليلة، العسل المرّ(رواية)، منشورات الشهاب، باتنة، ط1، 2016.

2_ المراجع:

أ-المراجع العربية

1_ إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين (جورجي زيدان نموذجا)، دار الأفاق، ط1، الجزائر، 1999.

2- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

3_ بشير القمري، شعرية النّص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، (د ط)، 1991.

4- تمام حسّان، اللّغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1973.

5_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1990.

6- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

7- حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأهيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن خلدون عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2003.

8_ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة بيروت ،الدار البيضاء، ط1،2000.

9- سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، عنابة، الجزائر،ط1، 2007.

10- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1979.

11- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

12- الطاهر بن حسين بومزير، التواصل اللّساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007.

13- عبد الله محمد الغذّامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح الرياض، ط2، 1993.

14- عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي جدّة، السعودية، ط1، 1985.

15- عزّ الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

16_ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط2 2008.

17- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشعري، الانتشار العربي، بيروت ط1، 2008.

18- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991 .

19- محمّد عزّام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، من منشورات اتحاد العرب دمشق، (د ط) 2005.

20- محمّد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، (د ط)، 2002.

21- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010.

22- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ط1، 2004.

23- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2 1999.

ب- المراجع المترجمة:

1-أرسطو، فنّ الشعر، تر:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د ط)، (د ت).

2- برنار فاليط، النّص الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنجدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د ط)، 1992.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (د ب) ط2، 1997.

4- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، شارع الجبلاية بالأوبرا، ط1، 2003.

5- دومينيك مانغونو، مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر:محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

ج_ المعاجم:

1_ ابن منظور، معجم لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان،ج4، ط3، 1999.

2- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د ط)، 390هـ.

3- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، سلسلة المعاجم والفهارس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2،(دط)، (د ت).

4- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي في للنصوص(عربي، انجليزي، فرنسي) دار الحكمة، ساحة الشهداء، الجزائر، (د ط)، 2000.

5- شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الإدارة العامة للمعجمات، دار إحياء التراث، مصر، ط4، 2004.

6- فيروز زابادي، القاموس المحيط، الهيئة العامة للكتاب، ج1، ط3، 1301هـ.

7- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار، للنشر بيروت، ط1، 2002.

4_المجلاّت:

1- مجلة تقنيات السرد في "رّحلة فيض العباب" جامعة محمد خيضر، بسكرة ع8، جوان، 2005.

2- بين الخطاب والنص (مقال)، مجلة تجليات الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (دت).

3- علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، مجلة شؤون أدبية، الشارقة،ع25 1993.

4- الشعرية بين اضطراب المصطلح وتعدّد المفهوم، مجلة المخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات جامعة بسكرة، الجزائر ع9، 2013.

5- مجلة البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية، دراسات في اللّغة العربية وآدابها، ع14، 2014.

6- مكوّنات السرد الفانتاستيكي، مجلة الفصول المصرية، مج11، ع4 ،1993.

7- إشكالية المصطلح السردي ومعركة المفاهيم، مجلّة مقاليد، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر، ع9، 2015.

8- ثنائية(السارد/المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض- قراءة مصطلحية مفهومية-، مجلة المخبر، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

5_ المذكرات:

- أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة وآدابها، تخصص الأدب العربي جامعة ورقلة،2004/2003.

6_ المحاضرات:

- محمد سعيدي، حول الميزان الصرفي، محاضرة قدمت إلى طلبة اللّيسانس، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2004.

فـــهرس

فهـرس : ..... **الصفحة .**

مقدّمة ..... أ

مدخل: الشعرية أصولها وعلاقتها بالعلوم الأخرى 3

1-أصول الشعرية وتعدّد ترجماتها.....4

2- علاقة الشعرية بالخطاب.....6

3-علاقة الشعرية بالسرّد.....7

4- علاقة الشعرية باللّسانيات.....9

الفصل الأوّل: مفاهيم نظرية.....11

1-في الشعرية.....12

1-1-مفهوم الشعرية.....12

1-1-1- لغة 12

1-1-2- اصطلاحا.....13

1-2- الشعرية عند اليونان (النقاد الغربيين).....14

1-3-الشعرية عند النقاد العرب القدامى.....20

1-4- الشعرية عند النقاد العرب الحداثيين 24

2- في الخطاب السردي.....27

2-1-مفهوم الخطاب 27

2-1-1-لغة 27

2-1-2-اصطلاحا.....28

2-2-مفهوم السرد.....29

2-2-1-لغة.....29

2-2-2- اصطلاحا.....29

2-3-مفهوم الخطاب السردي 31

2-4-مكوّنات الخطاب السردي 31

الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "العسل الحر" <<لجيلالي إلليلة>>.....46

1- التعريف بجيلالي إلليلة.....47

2-ملخّص الرواية 47

3-شعرية الزّمن.....58

4-شعرية الصيغة 73

5-شعرية الصوت السردي 85

خاتمـــة.....90

قائمة المصادر والمراجع.....93

فهرس.....100