# الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

## République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج
–البويرة–
كلية الآداب واللغات
التخصص:دراسات أدبية.

جامعة البويرة

**Ministre de l'Enseignement Supérieur**
**et de la Recherche Scientifique**
**Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-**
**Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-**
**Faculté des lettres et des *lan*gues**


# شّعرية الخطاب الرّوائي

# رواية "الأسود يليق بك" –أنموذجا–

**مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر**


**إعداد الطالبة:**

- **عديلية لمياء**

**إشراف :**

**د/ طيبي عيسى**


**لجنة المناقشة**

- **نعيمة بن علية.....رئيسا**
- **طيبي عيسى .....مشرفا ومقررا**
- **الياس جوادي.....مناقشا**

**السنة الجامعية 2016/2015**

# كلمة شكر

الحمد لله الذي أنار لنا دّوب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذه المذكرة.

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كلّ من ساعدنا من قريب أو من بعيد، وأخصّ بشكري هذا الأستاذ المشرف، الدكتور "عيس طيبي" الذي لم يبخل علينابتوجيهاته ونصائحه القيّمة كما نشكره على دعمه المعنوي الذي ساندنا طيلة انجاز هذه المذكرة، وسعيّه إلى تقويم هذه المذكرة وتذليله للكثير من الصعوبات، والذي كان حافزًا وراء إسرارنا في مواصلة البحث العلمي.

كماشكر كلّ عمال مكتبة الأدب دون استثناء.

**" كنعالمًا فإن لم تستطع فكن متعلّما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم"**

# إهداء

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما.

إلى أبي الغالي.

إلى أمي الحنون.

إلى أخواتي وإخوتي...

إلى خالي ناصر.

إلى كلّ العائلة.

إلى كلّ صديقاتي دون استثناء.

إلى أساتذتي الكرام على طول مسار الدراسي.وإلى كلّ رفقاء الدراسة.

كلّ من مدّ إليّ يد العون، حتّى ولو بكلمة طيّبة.

أهدي هذا العمل المتواضع.

**لمياء**

# مقدمة

**مقدمة:**

تعتبر الشّعرية من أهم الظواهر الأدبّية التي أثارت جدّلاً في ما يخصُّ ترجماتها، وماهيتها وتعريفها، وقد عُنّي بدراستها جلّ النّقاد الغربيين والعرب على حدٍ سواء، في خطابات عدّة، من شعر ورواية وقصّة...إلخ.

وتبحث الشّعرية عمومًا عن السّمة الجمالّية للّضوص الأدبّية، لا وبل تترصّد تلك الخصائص، والعناصر التي تكّون تلك السّمة الجمالّية لتلك الّضوص ومن هذا كان عنوان بحثنا الموسوم بشعرية الخطاب الّروائي في رواية "الأسود يليق بك" أنموذجا. ومن هنا جاءت أهمّية هذا الموضوع.

وفي هذا الصدد حاولنا الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المتعلّقة بالشّعرية في الخطاب الّروائي، ومن بينها: ماهية الشّعرية؟ أسباب ظهورها؟ اختلاف الترجمات؟ وما تجلّياتها في رواية "الأسود يليق بك"؟.

وقد انتهّج المنهج السيميائي.

ويعود سبب اختيار هذا الموضوع إلى عدّة أسباب منها: قلّة الدراسات التطبيقّية للشّعرية على الّنثر الجزائري، ومنه الّنسوي، حبّ الكشف عن ظاهرة الشّعرية في المؤلّفات الّنثرية الجزائرية وتبيان تجلّيات هذه الظاهرة في أدب أحلام مستغانمي، وبالتّحديد في رواية "الأسود يليق بك".

وقد تّم الاعتماد على مجموعة من الكتب المهّمة، المترجمة، والعربّية التي تصبّ في صميم موضوع هذه المذكرة، ومن بينها نذكر محمود درابسة "مفاهيم في الشّعرية"، كمال أبو ديب "في الشّعرية"، تزفيطان تودوروف "الشّعرية"، هّيام شعبان "السّرد الّروائي في أعمال إبراهيم نصر اللّه"

حسن ناظم "مفاهيم في الشعرية"، إلى جانب العديد من المراجع التي لا تقلّ عن هذه المراجع أهمّية.

وقد اتّبعنا خطة تشمل مدخلاً وفيه تعرضنا إلى أربعة عناصر وهي: إشكالية مصطلح الشّعرية وتعدّد ترجماته، الشعرية وأسباب ظهورها، علاقة الشعرية بعلم الجمال، علاقة الشعرية بعلم الخطاب. وفصلين: الأوّل نظري وهو عبارة عن معلومات حول الشق الأوّل من عنوان المذكرة "شعرية الخطاب الرّوائي، أمّا الفصل الثاني فكان تطبيقيًا، يُعنى بتبيان تجلّيات الشعرية في رواية "الأسود يليق بك".

وقُسّم الفصل الأوّل الموسوم بمفاهيم نظرية إلى ثلاثة مباحث رئيسة وهي: في الشّعرية، في الخطاب، في الرّواية، وقد تفرعت هذه المباحث.

أمّا الفصل الثاني الموسوم بتجلّيات الشعرية في "رواية الأسود يليق بك" قُسّم إلى خمسة مباحث رئيسية تتفرع هي الأخرى،وهي كالتّالي:

شعرية العنوان، شعرية المكان، شعرية اللّغة وفيها: شعرية الوصف، شعرية الحوار، شعرية توظيف الشّخصيات الرّوائية، وشعرية التّناص، وتلتها خاتمة؛ وهي عبارة عن مجمل النتائج التي تّم التوصل إليها، وملحق يعرض فيه الحياة الأدبّية للسّاردة، وملخّص الرّواية.

ومن أهم البحوث التي تناولت موضوع الشعرية بالدراسة نجد: "شعرية النّصوص الموازنة في دواوين عبد الله حمادي" للروفّية بوغنوط، جامعة منتوري - قسنطينة (2006-2007م)، و"شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر" لمسكين حسينة، جامعة سنايا - وهران (2013-2014م) ومذكرة ثالثة وهي شعرية اللّغة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، محديد سليمة، جامعة الجزائر- بوزريعة (2006-2007م)، هذا بالإضافة إلى الكثير من البحوث المهّمة.

ومن الصعوبات التي واجهت هذا البحث نجد طول الّرواية، وصعوبة القبض على كلّ جوانب البحث مع ضيق الوقت مقارنة بحجم الّرواية، ومقارنة بطبيعة الموضوع الثري الذي اكتفينا فيه بذكر جهود معينة لأّنها أكثر بروزًا وأهمّية، كما أّنها أضافت أشياء جديدة وتماشت وطبيعة الموضوع، لكن تبقى الجهود الأخرى ذات أهمّية لا تقلّ عن سابقتها، كما أّنها لا تسمح بدراسة جميع أنواع الأمكنة، وأخذ كلّ الشخصيات بالّدراسة، لكن ركّزنا على ما هو بارز في الّرواية، وما حقق جمالّية، كما تناولنا بالّدراسة الشّخصيات الرئيسة فقط، لذا نجد ثراء الموضوع ومحاولة القبض على جوانبه من الصعوبات الواردة فيه، غير أّن هذه الصعوبات لم تقف حاجزًا أمام الّرغبة الملّحة في انجاز البحث والإصرار على البلوغ إلى النتائج المرجّوة.

ولا يسعنا في الأخير، إلّا أن نتوجه بالشكر الجزيل والعرفان والامتنان للأستاذ المشرف "طيبي عيسى"، الذي لم يبخل أبدًا علينا بتوجيهاته العلمية ونصائحه؛ التي من شأّنها أن ساعدتنا في إتمام هذا البحث المتواضع كما نشكره أيضًا على دعمه المادي والمعنوي الذي ساندنا طيلة انجازنا لهذه المذكرة، دون أن ننسى كلّ من قّدم لنا يد العون الذي زادنا إسرارًا في مواصلة البحث العلمي، وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا إلى حدٍّ ما في الإلمام بجوانب هذا البحث.

وما توفيقي إلّا باللّه عزّ وجل عليه توكلت وإليه أنيب.

# مدخل: الشّعرية مفهومها وعلاقتها بالعلوم الأخرى

أ- إشكالية مصطلح الشعرّية وتعدّد ترجماته.

**ب-** الشعرّية وأسباب ظهورها.

**ج-** علاقة الشعرّية بعلم الجمال.

**د-** علاقة الشعرّية بالخطاب.

**مدخل:**

**أ- إشكالية مصطلح الشّعرية وتعدّد ترجماته:**

يشغل مصطلح الشعرية حيزًا كبيرًا في كتابات المفكرين والّنقاد، غير أّنه لم يكن أسعد حظًا عن غيره من المصطلحات النقدية " فقد جاء تعدد التسميات لمصطلح الشعرّية عند النقاد نتيجة لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية ممّا جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي"[1] فقد تباين النقاد في وضع تسميات الشعرية و" اختلف الّنقاد العرب المحدثون حول تسمياتها ومفهومها فوصفها شكري المبخوت ورجاء بن سلامة وعبد السلام المسدي **« بالشّعرية »** في حين أسماها توفيق بكار والطيب البكوش وحمادي صمود **« بالإنشائية »** وكذلك **« بالشّاعرية »** عند سعيد علوش وعبد الله الغذامي، بينما تسمى عند جابر عصفور **« بعلم الأدب »** [2].

أضف إلى ذلك **« البوطيقا »** لخلدون الشمعة و**« بوتييك »** لحسن الواد، و**«فن الشّعر»** ليؤيل عزيز، و**« فن النظم »** لفالح أمارة وعبد الجبار محمد و**« نظرية الشّعر »** لَعَلّي الشرع و**« الفن الإبداعي/ الإبداع»** لجميل نصيف" [3].

يتّضح من الأمثلة الآنفة الذكر تعدّد تسميات الشعرّية.

وتعّرف الشعرّية عمومًا "أّنها محاولة وضع نظرية عامة ومجّردة ومحايثة للأدب بوصفه فًنا لفظًيا إّنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تُشخص قوانين

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، (ط1)، 2010 ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، (ط9) 1994، ص 15.

الأدبية في أي خطاب لغوي"[1].

ويُ قصد من هذا أنّ الشعرّية لا تخصّ شكلاً واحد من أشكال الأدب وإنّما تدرس أي خطاب لغوي ينحى منحى أدبيًا، حيث تسعى الشعرّية إلى استنباط قوانينه التي تحكمه وتشخصها. " فالشعرّية مفهوم غامض يتشكّل من عناصر موجودة داخل النّص الأدبي، وأشياء خارج النّص الأدبي، تجسد معًا مفهوم الشعرّية ذلك المفهوم الّذي يجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعيًا " [2].

و يتبّين من هذا أنّ مصطلح الشعرّية صعب القبض عليه والتّعريف به وتقنينه، " لأنّ الشّعرية تتضمّن معان متعدّدة، غير متساوية من حيث الحضور النّقدي، وإذا انطلقنا من المفهوم العام للشعرية، مع أنّها قوانين الخطاب الأدبي منذ أرسطو إلى الوقت الحاضر، فإنّنا سنجد النّقاد العرب القدامى، استخدموا الشعرية بعدّة مصطلحات، حيث طرحت بوصفها علمًا موضوعه الشّعر وصناعة الكتابة والتأليف، وهذا ما يفسر تعدّد تسمياتها فالاختلاف في المصطلح ورد في النّقد العربي القديم فقد ذكرت عدّة مصطلحات قريبة من المفهوم العام للشعرّية مثل: **« صناعة الشّعر»** أو**« نظام الكلام »** أو**« عمود الشّعر»** أو **«الأقاويل الشّعرية»** "[3].

ويعني هذا الاختلاف حول المصطلح مسَّ الدراسات الحديثة؛ بحيث يقول حسن ناظم "أمّا عن مصطلح الشعرّية poetics في الدراسات الحديثة، فإنّ طبيعة البحث تفرض تناول زوايا متباينة لمعالجته، ومن الضّروري البَدْء بترجمة poetics إلى العربّية، وقد اجترح النّقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة "[4].

ويوضّح المخطط التالي كل ما سبق ذكره في إشكالية المصطلح والمفهوم بالنّسبة للشّعرية

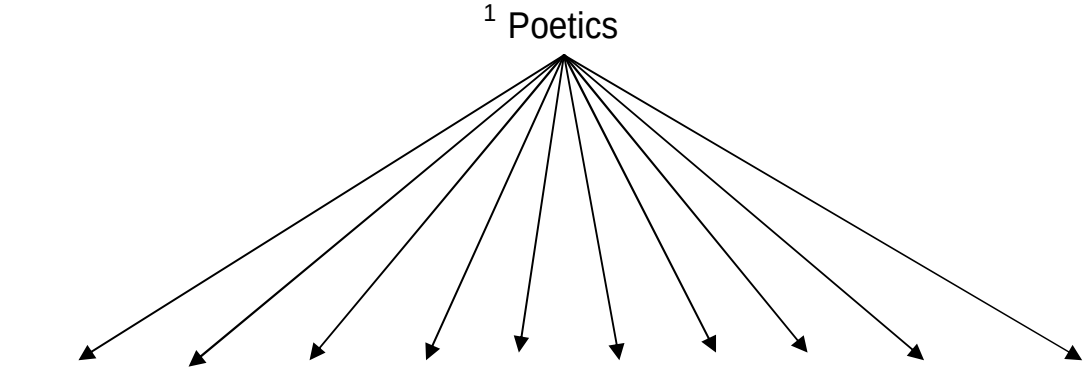
---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم في الشّعرية، ص 09.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 16.

[3]- مشري بن خليفة، الشّعرية العربّية، مرجعياتها وابدالاتها النّصية، دار الجاهد للنّشر والتوزيع، (ط1)، 2011 ص 23.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص 14.




| الشّعرية | الإنشائية | الشاعرية | علم الأدب | الفن الإبداعي | فن النظم | فن الشعر | نظرية الشعر | بوطيقا | بوتييك |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1.محمد الولي<br>2.محمد العمري<br>3.شكري الميحوت<br>4.رجاء بن سلامة<br>5.كاظم جهاد<br>6.المسدي<br>7.سامي سويدان<br>8.أحمد مطلوب | 1.توفيق حسين بكار<br>2.المسدي<br>3.فهد العكام<br>4.الطيب البكوش<br>5.حسين الغزي<br>6.حمادي صمود | 1.سعيد علوش<br>2.الغذامي | 1.جابر عصفور<br>2.مجيد الماشطة | 1.جميل نصيف<br>2.محمد خير البقاعي | 1.فالح الأمارة<br>2.عبد الجبار محمد | 1.يوئيل عزيز<br>2.علية عيّاد | 1.علي الشرع | 1.خلدون الشمعة | 1.حسين الواد |

**ب- الشّعرية وأسباب ظهورها:**

جاءت الشعريّة للتوّفيق بين تيارين " لذا يجب قبل كل شيء التمّييز بين موقفين يرى أّولهما في الّنص الأدبي ذاته موضوعًا كافيًا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نصّ معّين تجلًيا لبنية مجّردة "[2]. وعليه فإنّ الموقف الأّول أكثر تخصيصًا وتركيزًا على العمل الأدبي.

" **فالموقف الأّول:** يذهب إلى أنّ العمل الأدبي هو الموضوع الّنهائي والأوحد، ويمكننا أنْ نطلق عليه التأويل، والتأويل في الحقيقة هو معنى الّنص المعالج، ولكن تأويل أي عمل أدبي

[1]- حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، ص 18.

[2]- تزفيطان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للّنشر، الدار البيضاء المغرب، (ط1)، 1987، ص 21.

أو غير أدبي لذاتهوفي ذاته، دون التّخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلاً "[1].

ويعني هذا أنّ دراسة العمل الأدبي وتأويله انطلاقاً منه، أي التّعامل مع النّص كوحدة مغلقة وإسقاط كل ما هو خارجه وهذا أمر مستحيل، "فيمكن أنْ تكون هذه المهمة ممكنة بالوصف الذي لا يكون إلّا بالتّكرار الحرفي للعمل نفسه؛ فالوصف الأفضل للعمل الأدبي هو العمل نفسه"[2] ، وهذا ما يجعل من الأمر أكثر استحالة.

**والموقف الثاني:** وهو مغاير للموقف الأوّل إذ يعتبر " الإطار العام للعلم؛ فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، فغاية الدراسات هي الوصول إلى هذا الشيء، عبر القانون الشعري "[3] ؛ فإذا كان الموقف الأوّل يهتم بالموضوع فإنّ هذا الموقف يركّز اهتمّامه على البنية المجرّدة للعمل الأدبي والتعبير عنها غايته.

ويسير هذا الموقف جنبًا إلى جنبًا مع الدراسات النفسية، والدراسات التحليلية النفسية ودراسات اجتماعية ودراسات إيتونولوجيا مستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الأفكار، وهي تلغي طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي، وتعتبر تجلّيا لقوانين خارجه[4].

فلا يدرس هذا الموقف العمل الأدبي بمعزل عن سياقاته وينفي فكرة استقلاليته؛ " أي أنّ هذا الموقف هو عكس الموقف الأوّل إذْ أنّه لا يُلغي السياقات الخارجية، فهو يتّصل بالنفسية أو المجتمع أو الفكر الإنساني "[5].

وانبثقت من هذين الموقفين الشعرية و" جاءت لتضع حدًّا للتوازي القائم على هذا النحو بين

---

[1]- مشري بن خليفة، الشّعرية العربّية، ص 29.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السميائي للنُّصوص، دار الحكمة، (ط1)، 2001، ص 139.

[3]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 29.

[4]- يُنظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السميائي للنُّصوص، ص 139.

[5]- المرجع نفسه، ص 139.

التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، علم الاجتماع...إلخ؛ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته "[1].

فوازنت الشعرية بين الموقفين، فهي تبحث عن القوانين النفسية والاجتماعية انطلاقًا من الأدب نفسه، " فهي إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنية" في الآن نفسه "[2].

وشملت على هذا الأساس الشّعرية كلا التيارين، فهي بهذا " لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته وإنّما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلّيا لبنية عامة لا يُشكل فيها هذا الخطاب إلّا ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرّية في هذا الممكن فحسب، وإنّما في الممكنات الأخرى ويقصد العلم بالشعرية تلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية" [3]. فالشّعرية إذن " ليست في أحد معانيها إلّا بلاغة جديدة كما يقول جنيت"[4].

ونجد مّما سبق ذكره أنّ الشعرّية لم تظهر كعلم إلّا بعد مواقف وآراء مختلفة، فوازنت بينها فكانت مهمتها هي استنباط قوانين الأعمال الأدبية، والبحث عن أدبية الأدب.

**ج- علاقة الشعرّية بعلم الجمال:**

تُعتبر الشعرّية سمة خاصة تميّز بين الأعمال الأدبية، وترتبط هذه الأخيرة أيما ارتباط بعلم الجمال، إذ يطلق على **«الشّعرية»** مصطلح **«الجمالية»** لاشتراكهما في عنصر الجمال الذي يميّز النّصوص الجّيدة من الرديئة، "إذ يؤكد صلاح فضل الفكرة التي تقول أنّ البحوث الشعرية تشهد نموًّا متزايدًا في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحوُّلات في نظرية اللّغة من ناحية، وعلى

---

[1]- تزفيطان تودورف، الشّعرية، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص 17.

[4]- مشري بن خليفة، الشّعرية العربّية، ص 29.

تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التّجربة الخصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولاً لا يكاد ينقطع". [1]

ويتّبين من كل هذا أهمية الجمال وارتباطه الوثيق بالشّعرية، " فتخيل الإنسان يتحدث طبقًا للمعجم والقواعد النّحوية، وكلّ التحليلات التي تُجرى للمراتب اللّغوية تنتهي إلى لا شيء حسب **كروتشية**، مثلها في ذلك مثل تصنيف الأدب إلى أجناس أدبية، وكذلك تسمّيات الأشكال البلاغية فليس هناك شكل مجازي، وكلّ شيء حقيقة؛ ومن هنا يوجد الجمال، إذ أنّ الجمل ليست سوى القيمة المحدّدة للتعبير "[2].

ويتّضح من هذا القول أنّ الجمال لا يكون في الجمل المنظومة وفق قواعد نحو ية وإنّما في الحقيقة الجمال نفسه، فالجمال نستشفه من التعبير والأسلوب وكلّ التقّنيات التي تصحبهما.

ويرى " « **جاوس Gauss** »: أنّ السلوك الجمالي الممتع نظفر به عبر ثلاثة سبل:

**1**- إمّا عبر السبيل المنتج الذي يبدع عالمًا مثل عمله الخاص الشعري.

**2**- وإمّا عبرالتّلقي الذي يستثمر الفرصة المواتية لتجديد تصوّراته الداخلية والخارجية للواقع.

**3**- وإمّا بانفتاح التجربة الذاتية على الذوات الأخرى، وتقبل الحكم الّذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة "[3].

ويعني قول جاوس هو أنّ الجمال يوجد في ثلاثة حالات، إمّا في العمل الأدبي الّذي ينتجه منتج ما أو في التّلقي الّذي يحيي ويحدّد العمل الأدبي مع كلّ قراءة، وإمّا أن تصبح التجربة الذاتية قابلة لأن تعاش عبر انفتاحها.

وقد قطع **«علم الجمال»** أشواطًا كبيرة تعدّى فيها النّصوص الأدبية فنجد " إنجازاته تتبلور

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، (ط1)، 1996، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3]- المرجع نفسه، ص 64.

الآن في جماليات التّلقي ونظريات القراءة والتّأويل ممّا يقدّم دعامة فلسفية تقترن بالبحوث النّصية المحدّدة للغة الأدب في مستوياتها المتعدّدة، لتعيد للظاهرة الأدبية أسس انسجامها الكلّي المُندرج في إطارها العام المنفتح على الآفاق المتعدّدة "[1].

وجاءت هذه التطورات التي مسّت جوانب عدّة من الأدب ومتلقيه أساسًا "من اللّغة التي احتلّت -باعتبارها مظهر الخلق الأدبي الّذي تتجسّد فيه خصوصية المبدع- مركز الصدارة في اهتمام النظريات الجمالية للأدب، وأدّى ذلك نسبيًا إلى تواري العناية بالقضّيلات التّقنية للتعّبيرات الأدبية المحدّدة أمام التأملات الكلّية، التي تحاول الإمساك النّظري بالطّوابع الشاملة المتسّقة لعوالم الإبداع الفّني، والوقوف على أسرار انسجامها، ما تنبع منه وما تصبّ فيه، من أين جاءت وإلام تنتهي".[2]

فيبحث علم الجمال في اللّغة التي تُعتبر أساسًا منبعًا للجمال، غير أنّه لا يقتفي جزئياته بقدر ما يحاول القبض عليه في صورته الكلّية، ولعلّ تلك الأسئلة الفلسفية هي التي أدّت إلى نشوء جماليات التلّقي والتأويل، باعتبارها فلسفة لعلم النّص.

"فشغلت الشعرّية الفكر النّقدي في العالم منذ أرسطو، وما تزال تحتلّ موضعًا مركزيًا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة "[3]. وهذا يؤكّد الارتباط القائم بين الشعرّية وعلم الجمال، فمحاولة " إكتناه البعد الخفّي للشعرّية الذي يبدو أنّ ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذّات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن، وتفسّر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرّية والطقوس والموسيقى "[4].

لذا نستنتج أنّ الفصل بين الشعرّية وعلم الجمال أمر يكاد يكون مستحيلاً ذلك أنّ كلّ واحد

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 64.

[2]- المرجع نفسه، ص 50.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرّية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987، ص 16.

[4]- المرجع نفسه، ص 14.

منهما متضمّن في الآخر ومنبثّق عنه، بل كلّ منهما يعتبر هدفا للآخر، لأنّ " الشعرّية كصفة لا تنحصر في حدود النّصوص الأدبية بل إنّها تمتد إلى ما هو خارج الأدب وقادر على إثارة إحساسات جمالية "[1] وهذا ما يّوسع من دائرة الجمالية.

**د- علاقة الشّعرية بالخطاب الأدبي:**

لا تقل ارتباط الشعرّية بالخطاب عن ارتباطها بعلم الجمال، فجلّ الدراسات الشعرّية كانت نابعة من عمق الخطاب، إذ نجد أنّ " الوظيفة الشعرية عند **جاكبسون** من استراتيجيات الخاصة بالأدب، فالوظيفة الشعرّية عنده تتميّز عن طريق العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسين في الخطاب، وهما محور الاختيار والتركيب "[2].

ويشرح **جاكبسون** هذين العنصرين بقوله إنّ: "**اللّغة تتمثّل في التداخل بين هذين المحورين فعلى المحور الأوّل -وهو التركيّبي- تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطّابع التأليفي، وعلى المحور الثاني -وهو الاستبدالي- تنمو العمليات ذات الأساس التّشبيهي، وهي المكوّنة لجميع التّنظيمات الاختيارية، وصياغة أي رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين** "[3].

فيعدّان هذين المحورين المؤسسين للغة منبعًا للشعرّية، لأنّ " خاصية الوظيفة الشعرّية حينئذٍ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر "[4] ، وليس **جاكبسون** وحده من بحث عن الشعرية في الخطاب، فالملاحظ " أنّ كثيرًا من هذه الدراسات الشعرّية الآن تتخذ محورًا لها الحديث عن طبيعة اللّغة الأدبية وخصائصها، باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر "[5].

---

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (ط1) 2008، ص 57.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 73.

[3]- المرجع نفسه، ص 73.

[4]- المرجع نفسه، ص 73.

[5]- المرجع نفسه، ص 77.

غير أنّ دراسة الشعرية في الخطاب تختلف باختلاف نوع الخطاب المدروس، بحيث نجد الكثير من الدراسات الشّعرية تتناول شعرّية النثر، عكس ما تتناوله في شعرية الشّعر أو يختلف عنه فنجد من يعتبر أنّ "خصائص اللّغة الشّعرية، الصور ووظيفتها في الشّعر ليست وسيلة لشرح فكرة ما كما كان يُعتقد، ولكنها بالأحرى وسيلة لتكثيف الأثر الجمالي، على عكس ما هو موجود في النّثر حيث تضطلع الصورة بالتقريب الفكرة من النّاس"[1].

ويتّضح من هذا القول أنّ الشعرّية تتكّثف جماليتها في الشّعر ولكنها في النّثر تتحقق بمختلف الأوصاف والشروح المصاحبة لكل حدث، و" الحقيقة أنّ هذه النقطة الأخيرة تبدو مبالغًا فيها، فكما نجد في الشعر الصورة بمختلف أشكالها تكثف الأثر الجمالي نجد ذلك في النّثر وعندما نقابل بين الشّعر والنّثر على هذا الأساس ينبغي أن نأخذ النثر الأدبي في الحُسبان"[2].

ويعني هذا أنّ الشعرّية يصعب القبض عليها ومقارنتها بين جنسين أدبيين مختلفين، فالشعرّية ليست سمة خاصة بنوع معّين، ولا تكون حكرًا على جنس بعينه، ونجد في النّقد الحديث **تودوروف** يقول: " « **ليس العمل الأدبي هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» فما يميّز الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي هو ما تهتم به الشّعرية وتلك السّمات تتحوّل إلى قوانين تستند إليها العملية الإبداعية** " [3] ، فالشعرية تتعلق أساسًا باللّغة الإبداعية.

ويتّضح من هذا كلّه أنّ علاقة الشعرية بالخطاب حبل موصول لا ينقطع بالرّغم من توّسع دائرة الشّعرية في دراساتها لأنواع الخطاب اللّغوي وغير اللّغوي.

---

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 55.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- المرجع نفسه، ص 46.

# الفصل الأّول: مفاهيم نظرية

**I. في الشّعرية.**

1)- مفهوم الشّعرية.

أ)- لغة.

ب)- اصطلاحا.

2)- الشّعرية عند الغرب.

3)- الشّعرية عند العرب.

**II. في الخطاب.**

1)- مفهوم الخطاب.

أ) لغة.

ب)اصطلاحا.

2)- الخطاب عند العرب.

3)- الخطاب عند الغرب.

**III. في الّرواية.**

1)-مفهوم الّرواية.

أ)- لغة.

ب)- اصطلاحا.

2)- نبذة عن نشأة الّرواية الجزائرية.

## I. في الشّعرية:

### 1- مفهوم الشّعرية:

**أ) لغة:**

لم يرد تعريف الشّعرية اللّغوي في معاجم العرب القدماء، وبما أنّه منبثق ومرتبط بمفهوم الشعر، سنعرج إلى التعريف اللّغوي للشّعر.

" **والشّعر:** القريض المحدّد بعلامات لا يجاوزها، وسُميَّ شعرًا لأنّ الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معاينه، ويقولون: شِعرٌ، شَاعِرٌ أي: جيد، كما تقول: سبٌي، سابٌ، وطريق سالك، وإنّما هو شعر مشعور"[1].

" قال قوم: أصله من الشّعرة، كالدربة والفطنة، يقال شَعَرتَ شعرة، قالوا: وسُميَّ الشاعر لأنّه يفطن لما لا يفطن غيره، قالوا: والدليل على ذلك قول عنترة:

هَلْ غَادَر الشُّعراء مِن مُتَردِم أم هَلْ عرفْتَ الدار بعد تَوهُمِ

يقول إنّ الشعراء لم يغادروا شيئا إلا فطنوا له"[2].

**ب) اصطلاحًا:**

وردت تعاريف كثيرة للشّعرية، ومن بينها، " هي مقاربة للأدب مُجرّدة وباطنية في الآن نفسه وستتعلق كلمة الشّعرية بالأدب كلّه سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بالأعمال النثرية "[3].

---

[1]- أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج1، (دط)، 170هـ، ص 251.

[2]-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع، ج3، (دط)، 390هـ، ص 194.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي للّضوص، ص 140.

يتبّين من هذا التعريف أنّ الشّعرية لا تنحصر على الشّعر فحسب وإنّما نجدها في النثر كذلك، بل تتعلق بالنثر أكثر منه الشّعر.

"وقد أجمعت معظم دراسات النّقاد المعاصرين على أنّ الشّعرية تعني فاعلية اللّغة، واكتناه النّص الأدبي بكل مكوناته اللّغوية والصّوتية والدّلالية، فالشّعرية هي التي تميّز الشّعر واللاشعر وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال، ولأنّ النّص الأدبي هو نسيج من العلاقات المعقدة من حيث المجالات اللّغوية والصّوتية والدّلالية؛ فهو موضع عناية الشّعرية بكل معناها "[1].

ويتضح من هذا القول أنّ الشعرية أصبحت المعيار الّذي تقاس به جودة النّصوص وتميّزها عن بعضها البعض، " فالنّص الأدبي مجال واسع من الدّلالات والإشارات اللّغوية، والصور الفنّية والإيقاعات الموسيقية، وهذه الطاقات الفنية في النص تدلّ على الشّعرية، فالشّعرية لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النّص، بل تتناول كلّ الزوايا الممكنة "[2].

ويعني هذا أنّ الشّعرية تتكّون بتضافر مجموعة من العناصر وتفاعلها ولا تكون الشّعرية في عناصر منعزلة، لأنّها تنبثق من الدّلالة واللّغة والإيقاع، والصور الفنية...إلخ.

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

**2- الشّعرية عند الغرب:**

تُعدّ الشّعرية من أهم الظواهر الأدبية التي تميّز جيد الأدب من رديئه " ولقد شغلت الشّعرية دارسي النّقد الأدبي قديمًا وحديثًا، ولعل **أرسطو** أوّل من تناول في كتابه **«فن الشّعر»** هذا الموضوع النّقدي، مبينًا مجالات الشّعر التي تتجسد في النّص الأدبي بكلّ مكوناته اللّغوية والصّوتية والدّلالية"[1] ومن بين الّذين شغلتهم الشعرية نجد:

**أ- الشّعرية عند أرسطو:**

وُجِدت الشّعرية في كتابات الفلاسفة القدماء، فقد ظهرت منذ العصور القديمة اليونانية وأقدم كتاب يواجهنا بهذا الصدّد هو كتاب **أرسطو «فن الشعر»** ، وتطرق فيه إلى قدرة الشّعر على أن يولّد أو يُحاكى المواقف الإنسانية في الواقع وفرضيته الأساسية هي أنّ الشّعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ [2].

وأعطى **أرسطو** بهذا الصدد قيمة وميزة عن التار يخ بمعنى أنّه ميّز الأدب عن اللاأدب فبذلك " غيّر أرسطو مفهوم الشّعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تمامًا، وقد انقسم النقاد بإزاءه إلى مجموعتين متقابلتين؛ فمن وجهة النظر الأولى، أصبحت الشعريّة مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشددت على ماهية الشّعر من تلك المتطلبات، وأنْ يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقًا من الأشكال والموضوعات والأنماط والأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون"[3].

ويتّضح من قول **أرسطو** من خلال مفهومه للشعريّة أنّه أصبح مرتكزًا تفرعت منه آراء النقاد الذين جاؤوا بعده.

---

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 11.

[2]- يُنظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص 21.

[3]- المرجع نفسه، ص 21.

"يُعتبر الفن عامة -حسب أرسطو- محاكاة (...) ويطرح **أرسطو** المحاكاة بوصفها قانونًا للفن بشكل عام، غير أنّ الاختلاف بين الفنون يَكُمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها (...) على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة" [1].

فقد جعل **أرسطو** من المحاكاة قانونًا للفن عامةً، وجعل الاختلاف القائم بين الفنون مبني على أساس المحاكاة نفسها والخصائص التي تتكون منها.

**ب- الشّعرية عند رومان جاكبسون:**

ساهم **جاكبسون** إسهامات كبيرة خاصة في " تطوير مفهوم الأدبية، وربطه بالشّعرية، حيث قام بدراسة تحليلية للرسالة الشّعرية ووظائفها الست، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشّعرية "[2].

كما بّين ضرورة " استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يصنع الوظيفة الشّعرية للغة "[3].

ونجد من خلال هذا القول أنّ **جاكبسون** يعتبر الأدبية هي التركيز على الأدب بوصفه أدبًا ويعّرف **جاكبسون** الشعرّية بقوله " **هي ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم أيضًا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية** "[4].

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرّية، ص 21.

[2]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي والأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والنّشر والتّوزيع (ط1)، 2008، ص39.

[3]- المرجع نفسه، ص 39.

[4]- المرجع نفسه، ص 39، 40.

ويعرّفها أيضًا بقوله: " **يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرّسائل اللّفظية عمومًا، وفي الشّعر على وجه الخصوص**"[1].

ونستنتج من كلا التّعريفين أنّ تعريف **جاكبسون** للشّعرية مرتبط بالشّعر أكثر من النثر، ففي الشّعرية تهيمن الوظيفة الشعريّة على باقي الوظائف.

تحدّث **جاكبسون** عن موضوع الشّعرية الذي هو "تمايز الفن اللّغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى (...)، وجاء مفهوم **جاكبسون** للشّعرية على أساس التّعريف بين فئتين لغويتين الأولى لغة الأشياء وهي اللّغة النفعيّة التي نتعامل بها في الحياة، ونّعبر من خلالها عن الأشياء والفئة اللّغوية الأخرى هي ما وراء اللّغة أو لغة اللّغة، أي عندما تكون اللّغة ذاتها موضوع البحث وهذه هي الشّعرية "[2].

وعمد **جاكبسون** من خلال هذا القول إلى التفريق بين اللّغة العامّية ذات المعنى المباشر واللّغة الإبداعية غير المباشرة المعنى وتكون اللّغة المادة الأّولية لها، ونجد **جاكبسون** يتحدث عن الأدبية بقوله: " **إنّ موضوع الأدبية، « العلم الأدبي» ، ليس هو الأدب، وإنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا، بهذا يكون البحث منتصبًا على (أدبية) الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجلّيات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجيا المنبثقة عنه** "[3].

ويدلّ هذا القول على أنّ الأدبّية تُعنى بالأدب بمعزل عن السّياقات الخارجية أي دراسته كبنية مغلقة.

كما " قدّم **جاكبسون** العناصر المكّونة للحدث اللّساني؛ هذه العناصر هي: أنّ المرسِل يوجّه

---

[1]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010، ص 145.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

[3]- المرجع نفسه، ص 43.

رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرّسالة فعّالة فإنّها تقتضي سياقاً تحيل عليه وهو يدعى بالمرجع، وتقتضي الرّسالة أخيرًا اتصالاً أي (قناة) "[1].

فنجد تقسيم **جاكبسون** للحدث اللّساني على أساس ست عناصر أوجد بموجبه ست وظائف للغة، وهي " الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية، الشّعرية؛ فالوظيفة الشّعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللّغوية الأخرى "[2] ، حيث أعطى أهمية كبيرة لهذه الوظيفة **«الشّعرية»** واعتبرها " إحدى الوظائف الموجودة في كلّ أنواع الكلام؛ فبدونها تصبح اللّغة ميتة وسكونية تمامًا، فالوظيفة الشّعرية تُدخل دينامكية لحياة اللّغة "[3].

فتمنح الّنصوص هذه الوظيفة حسب **جاكبسون** حياة وحيوية، " ولم يتحدّث جاكبسون عن عناصر التواصل والوظيفة الشّعرية فحسب، بل نراه تحدّث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشّعرية، كقضية الغموض واللّغة الشّعرية، والصورة والموسيقى والقافية "[4].

ويظهر أنّ الشعرية لا تتشكل من عنصر واحد فقط وإنّما تتكون من مجموعة من العناصر. يقول جاكبسون عن الغموض في الشّعر " **إنّ الغموض خاصّية داخلّية ولا تستغني عنها كلّ رسالة ترتكز على ذاتها، وباختصار فإنّه لازم للشعر**"[5].

قولِد كسر قوانين هذه اللّغة المعهودة انزياحات وغموض يجعل القارئ يتماهى في دلالة الّنص ويعتبرها جاكبسون ركيزة، يجب توفرها في الّنصوص الشعرّية، وينتج هذا الغموض من تلاحم الّنصوص الحديثة بالّنصوص القديمة " فالّنص الشّعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرّية والحداثة بين أفق الّنقد الأدبي والأفق النظرية، ص 43.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

[3]- المرجع نفسه، ص 43.

[4]- المرجع نفسه، ص 47.

[5]- جاكبسون رومان، قضايا الشعرّية، تر: محمود الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، (دط)، 1988 ص 57.

بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر"[1]، فالمعاني الجديدة التي تتولّد من تفاعل مفردات قديمة تورث الغرابة في الشعر.

واهتّم أيضا بالحركة التنغيمية والإيقاع في القصيدة؛ لأنّ الموسيقى في تصوّره كالشعر ليس لها هدف خارجها، " إنّ الفكرة الموسيقية فكرة في ذاتها وليست وسيلة للتّعبير عن المشاعر والأفكار"[2].

ويتّضح من هذا أنّالعنصر الموسيقي يشكل هدفًا وغايته في ذاته وليس طرفا أو عنصرا يساهم في الكشف عن الأحاسيس والمشاعر والأفكار.

كما اهتّم بالقافية " وهي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها (...) وهذا ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه "[3] ؛ بحيث ركّز **جاكبسون** على القافية بوصفها عمود الإيقاع في الشّعر؛ فالإيقاع بمستوياته العمودية والأفقية يلعب دورًا في اكتمال الدّلالة وهذا ما يمنح القصيدة اتّساقًا إيقاعيًا وانسجامًا ودلاليًا يشكّل الشّعرية.

وتُعدّ الشّعرية عند **جاكبسون** " خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بالعالم الشعري، هي اتجاه بين عنصر التواصل والغموض واللّغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى "[4].

فالشّعرية تنبثق من جزئيات تشكل العالم الشعري أي الكُل.

**ج- الشّعرية عند تزفيطان تودوروف:**

أعطى تودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشّعرية، ومثّلت تلك المدلولات " حصرًا مفهوميًا

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعريّة والحداثة بين أفق النّقد الأدبي والأفق النظرية، ص 47.

[2]- المرجع نفسه، ص 48.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

[4]- المرجع نفسه، ص 49.

مكثفًا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، ويتميز تحديده في أنّ مصطلح الشعرّية poetics يدلّ على:

**أوّلا:** أي نظرية داخلية للأدب.

**ثانيًا:** اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية أي اتخاذالمؤلّف طريقة كتابية ما.

**ثالثًا:** تتّصل الشّعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبًا لها، أي مجموعة القوانين العلمية التي تستخدم إلزاميًا "[1].

ويعنيذلك أنّ الأدب يُدرس انطلاقًا منه مع اختيار طريقة الكتابة وتشكل هذه الطريقة معايير تتخذها مدرسة أدبية ما وهذه المعايير تمثل قوانين يلتزم بها المؤلف في إبداعه الأدبي.

وتتحدّد الشّعرية عند تودوروف " من خلال جميع نتاجه في النّقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشّعرية في النّصوص الأدبية ينبع أساسًا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية "[2].

فيتّضح من خلال الإنتاج الفكري لتودوروف الذي يؤسس فيه لموضوع الشعرّية أنّه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمنهج البنيوي، فقد " اعتمد في تحليليه للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي وعبّر عن ذلك بقوله: «**نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللّفظي من النّص أو التركيبي أو الدلالي**» "[3]، بحيث ربط تودوروف مفهوم الخطاب بالشّعرية من خلال ثلاثة مظاهر: (المظهر اللّفظي والدّلالي والتّركيبي) المكّونة للخطاب الأدبي؛ فالعمل الأدبي في أطروحات تودوروف لا يُمثل دومًا موضوع الشعرّية، فما نسقطه هو

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرّية، ص 19.

[2]- بشير تاوريرت، الشعرّية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 34، 35.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

خصائص هذا الخطب النوعي، حيث أنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الأدب أي الأدبية "[1].

ويعني هذا أنّه ليس كلّ عمل أدبي فيه شعرية وإنّما تتشكل هذه الأخيرة من مجموعة من الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي، وهي التي تحقق الأدبّية.

" فتتولد مما يقع في نظام اللّغة من خلخلة بموجبها الأدبية (...) أي أنّ الشّعرية كما يقول تودوروف تتحقق انطلاقاً من الأدب نفسه، فهو مجرّد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[2]، فالغموض هو مختلف الانزياحات التي تتشكل عن طريق كسر قوانين اللّغة،وهو ما يولّد الشّعرية في الخطابات الأدبّية.

وملِخُ خلص إليه هو أنّ جوهر الشّعرية عنده يقوم على خاصية البحث في أدبية الخطاب الأدبي في منأى عن سائر الخطابات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية...إلخ؛ " إنّه البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية، وهي مقاربة لباطن النّص لا ظاهره، يُعنى بالمعاني الثانية وما يتطلّبه من إستراتيجية في التلّقي"[3].

تبقى ظاهرة الشّعرية لصيقة بعنصري الانزياح والغموض لذا نجدها متعلقة بعمق النّصوص لا بظاهرها، ذلك أنّها تُعنى بما وراء السطور وليس بالمعاني المباشرة.

**د- الشّعرية عند جان كوهين:**

قدّم **جان كوهين** الكثير في مجال الشّعرية، حيث اعتمد في تأسيسه لعلم الشّعرية على مبدأ **«المحايثة»**، وذلك من أجل علمنتها، من حيث استثماره لمبادئ لسانية، كما اعتمد أيضًا على خاصية الانزياح في الشّعر، لأنّ الشعر حسب تصوّره هو **«علم الاتزياحات اللّغوية»**، وقد حدّده

[1]- بشير تاوريرت، الشعرّية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 36، 37.

[3]يُنظر: المرجع نفسه، ص 99.

انطلاقاً من التعارض الذي يقيمه بين الشعر والنثر" [1].

ويُلاحظ من هذا أنّ الشّعرية عند جان كوهين تّرتكز على مبادئ تجعل منها أكثر علمية كما تعتمد دراسته أيضا على الانزياح الذي يتّخذه كمعيار يفّرق بين الشّعر والّنثر.

ويرى **كوهين** أنّ " الشّعر يختلف عن الّنثر باحتوائه على مجموعة من الانزياحات، ويتّخذ الانزياح عند كوهين طابعًا تعميميًا حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحّول هذه الأخيرة إلى انحراف على القاعدة، وهذا الانحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللّغة الشّعرية للّنص"[2].

ويُقصَد بهذا أنّ الانزياح عند جان كوهين لا يكون على مستوى واحد من مستويات أو عناصر الشّعر، وإنما يكون انزياحًا شاملاً لكل العناصر ومستويات اللّغة، مثل القافية، اللّغة الصورة، والإيقاع...إلخ، وحين تتجسد تلك الانزياحات وتتفاعل فيما بينها تكّون انزياحًا على القاعدة.

فتجلّى نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللّغة، وهو الخرق الذي يمنح الّنص الشّعري شعريته الأسلوبية [3]، وهذا الخرق المتمثل في كسر قوانين اللّغة في جميع مستوياتها هو ما يكسب للّنص شعريته.

جعل كوهين " حصر الانحراف أو تصويبه مرحلة في إعادة البناء، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية، فالوقوف حينئذ عند **«الانحراف عن القاعدة»** فحسب خلط للشكل الأسلوبّي بالشكل الهمجي، ومن هنا فإّنا يمكن أن نطمئّن إلى تعريف مؤقت مثل هذا: إنّ اللّغة الشّعرية ليست

---

[1] يُنظر: بشير تاوريرت، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 50، 51.

[2] - المرجع نفسه، ص 51.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 51، 52.

غريبة ع ن الاستعمال الجّيد فحسب، بل هي ضدّه، لأنّ جوهرها يتمثّل في انتهاك قواعد اللّغة"[1].

فنجد أنّ الانحراف والانزياح يتجسدان في عملية بناء للبنية بعدما تّم هدمها، والشّعرية بذلك تتفق والشكل الهمجي في انتهاك قواعد اللّغة، إذ حدّد جان كوهين الشّعرية في ثلاثة أنماط مستندًا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحّليل اللّغوي؛ وهما الصّوتي والدّلالي، وهناك مستوى آخر هو المستوى التركّيبي الذي ربطهكوهين بالانزياح، فالانزياح التركيبي يـُمثِ ل انزياحًا سياقيًا عند كوهين[2].

ويمثل الجدول التالي أنماط الشعرّية عند كوهين في المستويين: الصّوتي والدّلالي:[3]

| الجنس | الصّوتية | الدّلالية |
|---|---|---|
| قصيدة نثرية | - | + |
| نثر منظوم | + | - |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | - | - |

ونستخلص من هذا الجدول أنّ العنصر الصّوتي يـُهيمن على الشّعر في حين يـُ هيمن العنصر الدّلالي على النثر أكثر،فينبغي أن تـُقاَرن الشّعرية بنموذج نظري للاتصّال، مثل هذا الذي يميّز بين ثنائية اللّغة العلميّة واللّغة الغنائية.

" فيتميّز القول الشّعري عن القول المعتبر علميًا بامتزاج الدّلالة بالرّمز، باستحالة ترجمته

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، (ط1)، 1996 ص 80.

[2]يـُنظر: بشير تاوريرت، الشعرّية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 52.

[3]- المرجع نفسه، ص 54.

أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان" [1] ، فيجب التمييز بين الشّعر والنّثر كما نميّز بين اللّغة العلمية واللّغة الغنائية.

"ويتّضح في كل ما سبق ذكره، أنّ شّعرية كوهين متعلّقة بالأسلوب تتأسس على منطق الانزياح الذي يقوم على ثلاثة مستويات: المستوى التركيبي، الصّوتي والدّلالي(...) كما اعتبر الغموض خاصية من خصائص الشّعر الذي يـُولده الانزياح "[2].

فقد خصّ كوهين الشّعرية بالشّعر وجعلها في ثلاثة مستويات، إضافة إلى الانزياح والغموض، " لأنّ التركيب الجديد للكلمات، وفي ضوء علاقات جديدة؛ هو الذي يحوّل العبارة الشعريّة والنّص الشّعري إلى إشعاع دلالي مكثّف"[3].

يعني هذا أنّ المصطلحات حين تدخل معانيها ودلالاتها في علاقات جديدة تخلق الشعريّة من خلال تشابك تلك الدّ لالات ويخلق تراكمًا دلاليًا غامضًا يجعل النّص ديناميكيًا وحيًّا مع كلّ قراءة.

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 81.

[2]- بشير تاوريرت، الشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 56.

[3]- المرجع نفسه، ص 56.

**3- الشّعرية عند العرب:**

بحث النّقاد العرب القدماء عن الشّعرية، فكانت تشكّل عندهم مفهوم " التخييل عند أرسطو الذي ارتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه، واعتبر الأساس النظري عند النّقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشّعرية، وخاصة عند كلّ من عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجّني"[1].

إذ اعتمد النّقاد العرب على أطروحات أرسطو في تحليلهم للشّعرية.

**أ- الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني:**

يُعتبر عبد القاهر الجرجاني من أهم النّقاد العرب الذين درسوا الشّعرية وأولوها اهتمامًا كبيرًا خاصًا، لكنه " لم يتعامل مع مصطلح الشّعرية بصيغة النسب أو المصدّرية، حيث استخدم مصطلحًا آخر بديلاً لمدلول الشعريّة، إنّه مصطلح **«النّظام»**؛ وهو عنده ليس إلّا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم والنّحو"[2]؛ إذ لم يرد مصطلح الشّعرية عنده إنّما ورد ما دلّ عليه مضمونًا.

فقد " تناول عبد القاهر الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والعناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشّعر؛ لأنّ ضروب البلاغة من مجاز، وتلميح، وإشارة، وكناية، وتورية، وإيحاء وتعريض تشكل منبعًا رئيسيًا للشّعرية، وهي التي تجعل من الشّعرية شعرًا له خصوصيتة وطبيعته الفنية"[3].

نستنتج أنّ مُجمل الظواهر البلاغية هي ضرب من ضروب الشّعرية في الشعر وهي التي تحدّد قيمته الفنية وهذه الضروب البلاغية " تجسّد نظرية المسّماة بالمعنى ومعنى المعنى، تلك

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 20.
[2]- بشير تاوريرت، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 20، 21.
[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 20.

النظرية التي تقّرر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأوّل هو المستوى المباشر الذي يقّرر أمرًا ما أو يشير إلى حقيقة لا يختلف فيها اثنان، والمستوى الثاني؛ فهو المستوى الأدبي، والشّعري، والذي يقوم على الانفعال، والجمال، والفن، وهو الذي يجعل من الشّعر شعرًا، وبهذا يعني بالشّعرية"[1].

فقد ميّز عبد القاهر الجرجاني بين الكلام العادي اليومي الذي يحيل إلى معنى مباشر وبين الكلام الأدبي الشّعري، الذي يعتبر لغة لا تحيل إلى معنى مباشر.

" وتتحدّد الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني داخل الخط الأفقي، الذي ترى فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية واسعة في إخراج الدّلالة من دائرة الشّعرية، ليركز على التكوين الداخلي الذي يتّم التوصّل إليه عبر خطين رئيسيين خط المعجم وخط النّحو: فالأوّل يتعامل مع المفردات والثاني مع المركّبات "[2].

فتتجسّد الشّعريةمن هذا المنطلق من خلال مستويين، مستوى يُعنى بدلالة المفردات ومستوى يُعنى بالتركيب النّحوي لتلك المفردات "فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن ليضّم بعضها إلى بعض"[3].

فلا تحصل الفائدة في ضّم المفردات بعضها إلى بعض وإنّما في انسجام دلالاتها وبوضع ذلك في قوله:" « **ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت في معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»** ، وهذا القول هو دعوة صريحة إلى عدّم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصّوتي والدّلالي"[4] ، إذ تجاوز الجرجاني مسألة الفصل بين الشكل والمضمون مبينًا أنّ الانسجام يتحقق بتضافر كلا العنصرين.

---

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 20.

[2]يُنظر: بشير تاوريرت، مفاهيم في الشّعرية، ص 20.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد السّلام بن هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،( ط1)، 1984 ص 539.

[4]- بشير تاوريرت الشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 32.

" والحقيقة في موازنة الجرجاني لم تكن بين الدّال والمدلول وإنّما كانت بين الصياغة والإنتاج الدّلالي (...) ولا ينبني مفهوم الشّعرية عنده على لغة المفارقة فحسب، وإنّما يتجاوز ذلك إلى ظواهر تعبيرية أخرى كالجناس والغموض والحذف؛ وهي ظواهر تعمل على توسيع وترميق دائرة الشّعرية"[1] فللبلاغة دور كبير في بناء شعرية النّصوص.

ومن هذا كله يتّضح أنّ الشّعرية تتحقق في جسد النّص، وتتجسّد فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة، كالمجاز والاستعارة، والإشارة، والتلميح والتورية، والتشبيه، والتمثيل، فكلما ازدادت العلاقات بين الأشياء غموضًا يكون موضع التمييز والشاعريّة [2].

ويتبيّن من خلال ما سبق ذكره أنّ الشّعرية حَظِيت باهتمام عبد القاهر الجرجاني من خلال تركيزه على عنصر البلاغة في الشّعر وضروبها.

ونجد اختيار عبد القاهر الجرجاني لمصطلح **«النظم»** وفقًا، " لأنّه يعبّر بصدق عن تراوح خط المعجم مع خط النّحو(...) وذلك بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار، والتّأليف والانزياح"[3] ، إذ أنّ الشّعرية نظام من العناصر المتآلفة بينها، فشعريّة الجرجاني تقوم أساسًا على النظم وسرّ النظم هو المجاز، فمحاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلّها.

**ب- الشّعرية عند حازم القرطاجنّي:**

تناول حازم القرطاجنّي موضوع الشّعرية في نفس الإطار؛ من خلال اعتبار " حقيقة الشّعر

---

[1]- بشير تاوريرت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي والأفق النظرية، ص 34.

[2]يُنظر: محمود درابسة مفاهيم في الشّعرية، ص21.

[3]- هيّام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، (دط)، 2004 ص 24، 25.

وجوهره تقوم على التخيل(...) ويقول: **« إذ المعتبر في حقيقة الشّعر إنّما هو التخيل والمحاكاة»**"[1]

لذا نجد مضمون الشّعرية عنده يتلخّص في التخييل الذي يقوم عليه الشعر، يقول أيضًا: **« إنّ التخييل هو قوام المعاني الشّعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية (...) فغاية الشّعر عنده هو إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي، بواسطة التخييل»**[2].

ويتّضح من خلال هذا القول أهمية التخييل عند القرطاجني إذ يعتبرها أساسًا في الشّعر ويقابلها الإقناع في الخُطب، ولهذا فإنّ القرطاجني قد " بيّن أنّ الشّعرية ليست كلامًا عاديًا أو نظمًا بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشّعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهر الشّعر حيث يمنحه الفنّية ويجعله عملاً جماليًا "[3] .

ويتبّين أن القرطاجني فرّق بين الكلام العادي والشعرّية، فهي أساس الشّعر، يقول: "« **وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعرية في الشّعر إنّما هي نظم كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صيغة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»**"[4].

ومعناه أنّ الشّعرية ألفاظ منسقة وفق غرض متفق عليه لا يحكمها أي قانون أو موضوع.

ويضيف قائلاً: "**« وإنّما المعتبر عنده أجزاء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي في حواره ويعرب من قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره، وإنّما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة، وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر خلط أكثر النّاس في هذه الصناعة »**"[5].

فما يؤخذ بالاعتبار هو الوزن وحسن اختيار ما هو مناسب ومستحسن وطرح ما هو مستقبح

[1]- بشير تاوريرت، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 24، 25.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 21.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرّية، ص 12.

[5]- القرطاجني حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، لبنان، (دط)، 1981، ص 28.

في هذه الصناعة، ومن خلال هذا ربط بين الشّعرية ونظم الألفاظ فالقرطاجّني " يقّر بالوزن والقافية كعنصرين يساهمان في بناء النّص الشّعري، لكنه يولي الأهمية للمحاكاة والتخييل، ومن هنا تأتي أهمية شعريته، والمحاكاة عند القرطاجّني تتضّمن جانبين، جانب التخّيل وهو مرتبط بالمبدع وجانب التخييل وهو مرتبط بالمتلقي وبآثار المحاكاة في نفسه، حّيث يُعرّف التخييل بقوله: **«والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخّيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخّيلها أو تصوّرها»** "[1].

فنستشّف من هذا القول ملامح الشّعرية حيث ربطها بعنصّري المحاكاة والتخييل، بل وربط التخّيل بالمبدع والتخييل بالسّامع والمتلّقي؛ لأنّ الشاعر يتخيل وبفعل القراءة الذي يقوم به المتلقي لتلك الألفاظ تصحبه عملية تخييل في خياله أو صّور ينفعل لها.

وما "يُلاحظ هنا أنّ حازم القرطاجّني قد وضع إصبعه على لبّ العملية الإبداعية حينما ربط بين المبدع والمتلقي عن طريق المحاكاة والتخييل ثم إنّ تفسيره للأقاويل الشّعرية واختلاف مذاهبها لم يكن بعيدًا عّما فعله رومان جاكبسون (...)، فالأقاويل الشّعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات (...) وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[2]، لأنّ الشّعرية بهذا تنصبّ على القول، أي الّرسالة عند جاكبسون وباقي العناصر المكّونة للعملية التواصلية.

" فتتحقق الوظيفة الشّعرية حين يركز على «**القول نفسه**» و«**المقول فيه**» أي الّرسالة وتوّحدها مع السّياق، ويبقى القائل والمقول له دعامتين أساسيتين في العملية الإبداعية، وهو الأمر الذي تلتفت إليه الدراسات الحديثة بعناية فائقة، خصوصًا ما تعلق بجانب المنقول له أي

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

المتلقي"[1].

ويتّبين في الأخير كيف تعرّض القرطاجّني للشّعرية وكيف أصبحت محطة اهتمام الدراسات الحديثة.

**ج- الشّعرية عند ابن سينا:**

تعرّض ابن سينا في دراساته للشّعرية، لذا نجده يستخدم مصطلح الشّعرية، فنجده يقول: «**إنّ السبب المولد للشعر في قوّة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب النّاس للتأليف المثقف والألحان طبعًا، ثم قد وُجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس، وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرّية**»[2] ، ويضيف « **وجعلت تنمو نموًا يسيرًا تابعة للطباع وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعًا، وانبعثت الشعرّية منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خُلقه وعادته** "[3].

وينّبه هذا القول إلى أنّ الشّعرية ظهرت بسببين، أولهما أنّ الناس يتخذونه بالمماثلة والمحاكاة، والسبب الثاني يرجع إلى حبّ النّاس للأوزان والألحان؛ ومن هذين السببين ظهرت الشّعرية عند الشعراء، وانبعثت منهم حسب سليقة وقريحة كلّ واحد منهم.

وربط ابن سينا الشّعر بالتخييل وذلك بقوله: « **وذلك الشّعر إنّما المراد فيه التخييل فالتخييل هو الطاقة المركزية المولِدة للشعر، ولا يتحقق التخييل عند المتلقي للعمل الإبداعي إلّا بإحداثه اللّذة والنشوة، والدهشة عند المتلقي**»[4].

ويضيف: «**وهذه اللّذة لا تكون إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة التي يتشكل منها الشّعر**

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 53، 54.

[2]- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، (ط2)، 1983، ص 12.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرّية، ص 12.

[4]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرّية، ص 18.

**فالمجاز والتشبيه والاستعارة هي المكونات الرئيسيّة للشّعرية»**[1].

فنجد من هذه الأقوال أنّ ابن سينا قد تأثر هو الآخر بمسألة التخييل واعتبرها الطاقة الكامنة وراء إبداع النّصوص الشّعرية، ولكنه ربطها بالبلاغة العربية وعلى وجه الخصوص بضروب البلاغة كالمجاز والتشبيه والاستعارة التي تعدّ عنده الأساس في كلّ شعرية، فنجده يقول أيضًا عن المحاكاة « **وأمّا المحاكاة فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب**»[2].

ويتبّين من هذا القول أنّ ابن سينا أثّر فيه الفهم الأرسطي للتخييل والمحاكاة ولكنه وضمن هذين العنصرين ركّز أكثر على ضروب البلاغة من تشبيهات واستعارات وتراكيب التي تّولد الشّعرية.

**د- الشّعرية عند كمال أبو ديب:**

يُعتّبر كمال أبو ديب من النقاد العرب المحدثين الذين تناولوا الشّعرية بإسهاب ووفق منظور جديد، إذ نجد شعرية كمال أبو ديب تستند إلى مفهوم " الفجوة: مسافة التوتر بدءًا إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلّية، فالشّعرية **«خصيصة علائقية»** ، أي أنّها تجسد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أّولية سمتها الأساسية أنّ كلّا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها بالتحّول إلى فاعلية خلق الشعرّية ومؤشر على وجودها"[3].

فتتشكل الشّعرية من مجمل العلاقات في مختلف السياقات وليس في مكوناتها، ومن ثّمة فإنّ هذه العلاقات وباختلافها، وتعارضها وتعاقبها تؤسس للشّعرية، " فالشّعرية عند كمال أبو ديب تعني التّضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقات بين اللّغة المترسبة واللّغة

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 18.

[2]- المرجع نفسه، ص 19، 20.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص 122.

المبتكرة من حيث صوّرها الشّعرية، ومكوناتها الأوّلية وتركيبها "[1].

وهنا نجد أنّ كمال أبو ديب فرّق بين اللّغة العادية ولغة الإبداع في درجة الشّعرية،" فالشّعرية تنشأ من اختلاف هاتين اللّغتين بحسب درجة الاختلاف تأتي الشّعرية، ومن شبكة العلاقات التي تنشأ في النّص تجعل الشّعرية النّص يخرج عن كونه خطابًا سياسيًا، أو اجتماعيًا أو تاريخيًا ويغدُّوا نصًا مفتوحًا قابلاً لقراءات متعدّدة "[2].

وهذا يعني أنّ الخطابات السياسية وحتّى التاريخية أقل شعرية من الخطابات الأدبية لأنّ لغتها أكثر إبداعية وفنّية.

كما نجد أبو ديب " يصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلّية بأنّه ضروري فالشّعرية تحدّد بوصفها بنية كلية ولا تتحدّد على أساس ظاهرة مفردة تستمدّها من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتّحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النّص على المستويات كافة "[3].

فتكون الشّعرية بنّية متكاملة وتحصل بتفاعل عدّة عناصر ولا تتشكل من كل عنصر على حدا وإنّما تتمظهر من كافة العناصر من خلال علاقة تلك العناصر بعضها ببعض يقول كمال أبو ديب: « **إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشّعرية، بل ينتجها الخروج، هو الخلق لها أسماه أبو ديب " الفجوة: مسافة التوتر**"»[4].

ويتبّين من خلال هذا القول أنّ أبا ديب يقصد بالفجوة: مسافة التوتر الانزياح، وهو الخروج من الدّلالات المعجمية المباشرة إلى نوع آخر من العلاقات، وكسر القانون اللّغوي إلى علاقات

---

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص 24.

[2]- هيّام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 22.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص 91.

[4]- كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص 38.

جديدة من الملفوظات، ومن هذه العلاقات تنبعث الشّعرية.

ويتّبين أيضًا أنّ أبا ديب متأثر بالدراسات النقدية الغربية، فنجده يحاول " إعادة بناء الشّعرية العربّية في أفق مفتوح يعني اللّقاء مجددًا بقديم الشّعرية العربّية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية؛ لأنّ تاريخ علاقاتنا بالثقافة الأوروبية قديم، وليس جديدًا كما نتخيل ونخال "[1].

فيشير أبو ديب إلى أنّ الشّعرية أعمق بكثير ممّا نتخيل؛ إذ يرجع بنا إلى قديم الدراسات وحديثها، والدراسات العربّية والأعجمية، " فكما أنّ الشعرّية العربّية الحديثة أخذت من الشّعرية الغربية واستفادت منها، فإنّ الشّعرية في النقد العربي القديم انحصرت في مجال الشّعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة، فقد شكلّ مسافة مرموقة في نفس العربّي، فهو مبلغ حكمتهم والحافظ لتاريخهم وأنسابهم "[2].

فبالّرغم من أنّ أبا ديب قد تأثّر بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة "فإنّ هذا التأثُّر لم يكن بعيدًا عن تلك المساهمات القّيمة لعبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم، فشعرية كمال هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربّية الأصيلة "[3].

فقد اشتمل كمال أبو ديب على مفاهيم جان كوهين في الانزياح في التأسيس لشعريته دون أن يهمل الدراسات النقدية العربية القديمة وبلاغتها.

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها النقدية، ج1 ، دار توبقال للّنشر، المغرب، (ط1)، 1989 ص 57.

[2]- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، (ط5)، 1985، ص 26.

[3]- بشير تاوريرت، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 93.

## II. في الخطاب:

### 1- مفهوم الخطاب:

#### أ- لغة:

ورد الخطاب عند ابن منظور بقوله: " الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاب، وهما يتخاطبان، قال اللّيث: الخطبة مصدر الخطيب، وخطب، الخاطب على المنبر واختطب بخطب خطابة.

وذهب أبو إسحاق: إلى أنّ الخطبة عند العرب، الكلام المنثور المسجع ونحوه، وفي التهذيب: الخطبة مثل: الرّسالة لها أوّل وآخر"[1].

"والخطبة: الكلام المخطوب به، والخَطْبُ الأمر يقع، وإنّما سمّي بذلك لما يقع فيه من الخاطب والمراجعة "[2].

أمّا الزمخشري فيقول: " خطب فلان: أحسن الخطاب، والخطاب هو المواجهة بالكلام واختطب القوم فلانًا: إذ توجهوا إليه بخطاب يحدثونه فيه إذا تزوج صاحبتهم، وتقول أنت الأخطب: البّين الخطبة "[3].

ويتبّين لنا من خلال هذه التعاريف أنّ الخطاب عمومًا في المعاجم العربية يعني توجيه الكلام من شخص لآخر.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، لبنان (ط4)، 2005، ص 80.

[2]-أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، ص 168.

[3]-جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، (ط1)، 1992 ص 168.

**ب- اصطلاحًا:**

**الخطاب:** هو" نّص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه، يتضّمن عادة أنباء لا تخص سواهما"[1] ، ويتردد " لفظ الخطاب كثيًرا بالاقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسي، الخطاب التاريخي، الخطاب الاجتماعي "[2].

ولكن ما يهمنا هو التعّريف بـ الخطاب الأدبي، ويعّرف الخطاب الأدبي أّنه " خلق لغة من لغة، أي أّن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيهالغة وليدة، وهي لغة موجودة سلفًا وتخليصها من القيود التي يكّبلها بها الاستعمال والممارسة، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى عضوي يحّدده انسجام نوعي وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه "[3].

ويتّضح من هذا التّعريف أّن الخطاب الأدبي يَعني به تلك اللّغة التي تخرج عن الاستعمال اليومي إلى لغة نوعية وهي الأدب.

**2- الخطاب عند العرب:**

اهتّم العرب بالخطاب اهتمامًا بالغًا، إذ " ورد لفظ الخطاب في الثقافة العربية في عّدة مواضع، كما وردّ في القرآن الكريم أيضًا بصيغ متعّددة، منها صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ﴾، والمصدر في قوله تعالى: ﴿ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَانِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾، وفي قوله تعالى عن داود عليه السلام: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ

[1]-مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، (ط1)، 1974 ص 158.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة المتحدة، (ط1) 2004، ص 34.

[3]- المرجع نفسه، ص 34.

الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابْ ﴾ "[1].

ويرى الرّازي أنّ فصل الخطابِ عتبر صفة من الصفات التي وهبها اللّه تعالى للإنسان وضرب لذلك مثلا عن داود عليه السلام؛ فهي عنده من علامات حصول قدرة الإدراك والشعور؛ إذ أنها تميّز الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى (نباتات، جماد، حيوان).

و" تتفاوت مراتب القدرة على التعبير عنما في الضمير بين النّاس، فمنهم من يوّفق في ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات ومنهم من يتعذر عليه ذلك، ففصل الخطاب عبارة عن كون الشخص قادًرا على التعبير عن كلّ ما يخطر بباله ويحضر في خياله، بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كلّ مقام عن مقام، ومن هنا تتباين الفروق الفردية التي تتفاوت من مرسل إلى مرسل آخر "[2].

ونستنتج ممّا سبق ذكره، أنّ فخر الدين الرّازي، يرى أنّ فصل الخطاب متعلّق بقدرتي الإدراك والشعور، وهمابدورهما متفاوتتان بين النّاس في التعبير عن المعنى؛ فمنهم من يوّفَق ومنهم من يتعذّر عليه ذلك.

ونجد" اسم المفعول عند النحاة باسم ( المُخَاطَبْ) للدلالة على طرف الخطاب الآخر، أي المرسل إليه، إذ يقول ابن يعيش في شرحه للمضمرات التي لا إبهام فيها، والتي استغنت عن صفات لاقترانها بأحوال تغنيها عنها وتلك الأحوال هي: حضور المتكلم، والمخاطب والمشاهدة لهما، تقدم ذكر الغائب الذي يصبح بمنزلة الحاضر المشاهد في الحكم أو المتكلم في الحضور والمشاهدة "[3].

ويُلاحظ هنا أنّ الضمائر التي لا لُبْسَ فيها عند النحاة هي التي استغنت عن الصفات لأنّ

---

[1]-عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 34، 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

الأحوال المقترنة بها تغُني عن تلك الصفات.

ونجد أنّ هذا " التصنيف يُوحي بأنّ مفهوم الخطاب ينحصر في ناحيته الشكلية؛ بدلالة الاهتمام بتصنيف الأداة اللّغوية المستعملة التي تشير إلى الطرف الآخر"[1] ، فقد تطرق النحاة في دراستهم للمخاطب إلى مفهومه النّحوي وحصره في زاويته الشكلية من خلال تصنيفهم إيّاه حسب الأداة اللّغوية المستعملة.

و" ويؤكّد هذا الحكم، ما يذهب إليه النحاة عند تصنيفهم الضمائر المتّصلة والمنفصلة بحديثهم عن الكاف التي تلحق اسم الإشارة ( ذا )، مثل: ذلك، ذلكم ذلكن، إذ تختلف حركات هذه الكاف؛ ليكون ذلك أمارة على اختلاف أحوال على عدد من المخاطبين، ويّوضح ذلك نعت اسم الإشارة ونداء المخاطب "[2].

ويكون هذا القول لدليل على أنّ النحاة في تصنيفهم للضمائر المتّصلة والمنفصلة كان شكلًيا، حيث اهتموا بالأداة اللّغوية (الكاف) التي تلحق بأسماء الإشارة.

وقد " ذكر الخطاب عند الأصوليين، والخطاب هو الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها وهو محور بحثهم، فقد استقوا مادّة (خَطَبَ) في مواضع عديدة، منها إيرادهم لاسم الفاعل ( مُخاطِبْ) ولاسم المفعول ( مُخاطَبْ) لأنّهما طرفا الخطاب "[3] ؛ فمن فرط أهمية الخطاب عند الأصوليين اشتّقوا مادة (خَطَبَ) في تسمية أطراف الخطاب.

ونجد من التّعريفات العربية للخطاب، مفهوم الخطاب عند الآمدي الذي يرى أنّه "**« اللّفظ المتواضع المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه »** وهو بذلكيُ خرج العلامة اللّغوية من الخطاب، ويقترب منه ما فعل الجُوَيْني أيضًا بقوله: «**إنّ الكلام والخطاب، والتكلّم والتّخاطب**

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 35، 36.

[3]- المرجع نفسه، ص 36.

**والنطق، واحد في حقيقة اللّغة، وهو ما يصير به الحيّ متكلّما »**"[1].

فنجد في كلّا التّعريفين أنّه كلام المخاطب وهو موجه إلى متلق، أمّا من ناحية صيغة لفظ الخطاب فهو" أحد مصدري فعل خاطب يُخاطب، خطابًا، ومخاطبةً وهو يدلّ على توجيه الكلام لمن يفهم، نقل من الدّلالة على الحدث المجّرد من الزمن إلى الدلالة على الاسمّية، فأصبح في عرف الأصوليين يدلّ على ما خوطب به وهو الكلام"[2].

وهذا يعني أنّ الخطاب لا يخرج عن أحد المعنيين، الأوّل وهو التوّجه بالكلام لمن يفهمه والثّاني: هو الكلام نفسه.

ونجد إضافة إلى ذلك أنّ أنواع الخطاب عند العرب متعلّقة بالبلاغة " فالبلاغة تتعامل مع الخطبة والشعر والقرآن وهي أنواع خطابية، لكل منها سماته، ولكنها، مع ذلك، تشترك في المظاهر الخطابية (البلاغية) الموظفة من أجل الرّقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شدّ انتباه المتلّقي والتأّثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع "[3].

ويتّضح من هذا أنّ البلاغة العربية اهتمت بالخطاب؛ وذلك بتعاملها مع الشّعر والخطبة والقرآن الكريم باعتبار أنّها تشترك في بعض الخصائص الجمالية، " أمّا النقد الأدبي فقد اهتم بالخطاب الشّعري أساسًا،وخاصةً بعض قضاياه (كالسّرقات، والبناء، والطّبع، والصّنعة...)، لكن اللّافت للانتباه (...) وجود نصوص نقدية تتضمن إشارات (...) مرتبطة بمفهوم الانسجام، مثل:

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 36، 37.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 37.

[3]- محمد الخطابي، لسانيات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (ط2) 2006، ص 95.

**«التآخذ»**، و**«الاتّساق»**، و**«أخذ بعض الأبيات بأعناق بعض»**، و**«تلاحم الأجزاء والتئامها»**"[1].

قتضرب حديثاً كل هذه القضايا التي شغلت النقد العربي القديم في صميم الخطاب الأدبي بل هي أساسه الّذي يقوم عليه، " أضف إلى ذلك اهتمامه بتعايش أغراض مختلفة في نفس الفضاء الّنصي، وبالشروط التي ينبغي أن تُراعى من أجل اتّصال الأغراض بعضها ببعض، بل نشأت في هذا المبحث نظرات ثاقبة وتأملات متقدمة عن كيفية تماسك القصيدة جزءا جزءا، بغضّ النظر عن كونها مؤلفة من غرض واحد، أو من غرضين فما فوق"[2]؛ فالنقد العربي القديم اهتّم بأغراض القصائد وبمسألة احتواء القصيدة لأكثر من غرض وفي جودة تلك القصائد.

ونعتبر أيضاً أنّ من المسائل التي أوليت اهتماًما خاصًا وعناية كبيرة مسألة الفصل والوصل، و" لعل أقدم إشارة إلى أهمية الفصل والوصل في الخطاب ما ورد في كتاب البيان والتبيين، وذلك أثناء سرد الجاحظ لتعريفات البلاغة، جاء في التّعريف أّنه **« قيل للفارسي ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل »** (...)، أّما السّكاكي فرأيه في هذا لا يختلف عن رأي الجرجاني (...) فهذا التتبع الدقيق لهذا المظهر الخطابي، وصفاً وتعقيدًا، يشهد على جهد الجرجاني والسكاكي"[3] وعلى ما يبدو أنّ الّنقاد العرب بذلوا جهدًا كبيرًا في معالجة قضايا تخصّ الخطاب.

### 3- الخطاب عند الغرب:

أولت الدراسات الغربية اهتماًما بالغًا بالخطاب، حيث ورد الخطاب في الدراسات الّنقدية الغربية بعدّة مفاهيم، فقد تعدّدت تعريفاته بتعدّد مناهج دراسية.

---

[1]- محمد الخطابي، لسانّيات الّنص، ص 95، 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 96.

[3]- المرجع نفسه، ص 100.

و" قد عرضت ديبورا شفيران ثلاثة تعريفات تجمع فيها هذا التعدّد والتباين في تعريف الخطاب والناجم عن تعدّد مناهج الدراسات اللّغوية، فقد ورد مفهوم الخطاب عند الباحثين واحدًا من ثلاثة: بوصفه أكبر من الجملة أو بوصفه استعمال أي وحدة لغوية، أو بوصفه الملفوظ "[1].

فقد حاولت الناقدة ديبورا شفيران احتواء الدراسات السّابقة للخطاب وذلك بتصنيفها بحسب ما جاء فيها فكان التقسيم الثلاثي، وهو ما تمثل في اتجاهات ثلاث.

**أ- الاتجاه الأوّل:**

يُعتبر أقدم المناهج التي تناولت الخطاب بالدراسة، و" فيه يتجسّد المنهج الشكلي في تعريف الخطاب الأوّل، وذلك بوصفه تلك الوحدة الأكبر من الجملة، فتتجه عناية الباحث بعناصر انسجامه، وترابطه، وتركيبه ومعرفة علاقة وحداته بعضها ببعض، بل ومناسبة بعضها للبعض الآخر وذلك على مستوى بنيته المنجزة "[2].

ويصبّ هذا الاتجاه تركيزه على الجانب التركيبي؛ بحيث يكون فيه الخطاب نموذجًا تركيبيًا أكبر من الجملة، ويكون البحث حول عناصر الانسجام والترابط، وعلاقة تلك العناصر بعضها ببعض.

**ب- الاتجاه الثاني:**

ويُعتبر أبرز الاتجاهات " فالاتجاه الوظيفي، يُعرّف الخطاب على أنه استعمال اللّغة وذلك بتجاوز وصف الخطاب وصفًا شكليًا، وعدم الاكتفاء بدراسة علاقة وحدات الخطاب بعضها ببعض وتحليلها، دراسة وظيفية لعناصر الخطاب، وكيفية توظيفها في الخطاب وتأويله؛ وهذا التّعريف يركز على الوظائف اللّغوية التي لا يستطيع المرسل من خلالها أن يُعبر عن مقاصده ويحقق

[1] يُنظر: محمد الخطابي، لسانيّات النّص، ص 37.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 38

أهدافه باستثماره لكلّ المستويات اللّغوية "[1].

فيركّز هذا الاتجاه اهتمامه حول الوظائف اللّغوية، وهي مجموع الوسائل التي يعبر بها المرسل عن مبتغاه.

**ج- الاتجاه الثالث:**

ويُعدّ الاتجاه الأخير في تصنيف الناقدة ديبورا شفيران، ويعرّف الخطاب بوصفه " ملفوظًا وهو نقطة تقاطع المنهجين السّابقين، أي بين البنية والوظيفة، ويعتبر الجملة أساسًا له، بوصفها تلك السلسلة من الكلمات بمفهومها التلفظي في السّياق، وقد انتقل هذا التباين إلى الدراسات اللّغوية الحديثة عند العرب"[2].

فيجمع الاتجاه الثالث بين الاتجاهين السّابقين، بل ويستفيد من أطروحتهما في مجال الخطاب.

في حين يقدّم " فرانسوا راستيه ثلاثة استراتيجيات، تحيلنا إلى وجهات النظر الموجودة في السبعينات بصدّد الخطاب وتحليله، وهي كالتالي:

**1)**- اختزال الخطاب إلى موضوع اللّسانيّات، وكتقاطع بسيط وخطي للجمل كما فعل هاريس.

**2)**- أن يكون موضوع اللّسانيّات، ونعتبره غير مرتبط باللّسان ولكنه بالكلام.

**3)**- وضع علم للخ طابات يكون موازيًا للسانيّات، ويكون موضوعه الفعلي واحدًا، وموضوعه المعرفي مختلفًا "[3].

وتعني هذه النقاط الثلاث؛ إمّا أن تعتبر الخطاب موضوع اللّسانيات ينطلق من الجملة

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 38.

[3]- يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التنبؤ)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان (ط4)، 2005، ص 20.

أو أن يكون مرتبطًا بالكلام وليس باللّسان؛ أي تتناوله كظاهرة فردية، أو أن يكون علمًا موازيًا لعلم اللّسانيات، ويكون موضوعهما واحد وهو الأدب وموضوعهما المعرفي مختلف.

ونجد من بين التّعريفات التي وردت في النقد الغربي، والتي تحاول تحديد مفهوم الخطاب تعريف بنفنست، فقد عرّف الخطاب بمعناه الأكثر اتساعًا فهو: " **كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعًا، وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما** "[1].

ويقصد بنفنست بتعريفه للخطاب، أنّ كلّ كلام موجب إلى شخص ومستمع وعند الأوّل نية في التأثير على الثاني، أمّا تودوروف فيعرّف الخطاب الأدبي بأنّه " خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرًا أنّ الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري، لا يقوم حاجزًا أمام أشعة البصر، بينما يتميّز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخنًا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أنْ يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طُلِيَّ صورًا ونقوشًا وألوانًا فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه "[2].

فيفرّق تودوروف بين الكلام العادي الذي نتداوله في حياتنا اليوميّة والكلام الّذي نجده في الكتابات الأدبية فلغة الإبداع تتميّز بكونها غير مباشرة عكس اللّغة العادية التي تحمل معنى مباشر وصريح.

ويعرّف هاريس الخطاب بقوله: " **ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض** "[3] ، فهاريس يقدّم " **مفهوم الخطاب انطلاقًا من تعريف**

---

[1]- عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 37.

[2]-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة النقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2010، ص 17.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

**بلومفيلد للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينًا بنظام متتالية من الجمل تقدم ملفوظًا"[1].**

فيؤكّد هذان القولان أنّ هاريس يعتبر الخطاب جملة طويلة، فهو يهتّم بالجانب التركيبي للخطاب أكثر من باقي الجوانب.

ويقول رولان بارت عن الخطاب " **يستطيع الخطاب أن يكون جملة، كما يستطيع أن يكون كتابًا كاملاً، ويقيم نظامًا لا ينتمي للنظام اللّساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس أو تشابه في الوقت نفسه، ويكون الخطاب في الأدب مجموعة أشكال وظواهر كلاميّة في حاجة إلى أن تدرس من الوجهة الدلالية التعبيرية، وليس دلالية الإبلاغ فقط، كما تدرس من الوجهة التركيبية والأسلوبية في شكليها القصصّي والشّعري** "[2].

جاء هذا التعريف موسعًا بحيث يمكن للخطاب أن يكون جملة أو يتعداها وأن يضّم إضافة إلى عنصر الإبلاغ الدلالة التعبيرية الأسلوبية.

و" نظر جيرار جنيت إلى الخطاب الأدبي من منظور النقد الحديث إذ يرى فيه «**تجريب مستمر**» وعلى حدّ قول بارت: « **إنّ الحداثة في الأدب هي البحث عن أدب مستحيل بمعنى أنّه يمكن أن تتداخل في الخطاب الأدبي مجموع من الأنواع المشار إليها: الغنائي والملحمي والدّرامي، وقد يحمل الخطاب عناصر أخرى، فالخطاب جنس من التّصوير وضرب من التخييل مع ذلك فهو تواصل مباشر أو غير مباشر مع المتراكم من الخطابات** » "[3].

يُعدّ تداخل أنواع أدبية أخرى في الخطاب مجمل ما أورده جيرار جنيت من منظور النقد الحديث، هذا من جهة إسهامات الغرب في تحديد المصطلح أمّا من ناحية الدراسات الخطابية التي قاموا بها، فنجد كتاب هاليداي ورقية حسن، المعنون بالاتّساق في اللّغة الانجليزية» (...) وهو

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 18.

[2]- نور الّدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 32

كتاب يتألّف من مدخل وسبعة فصول، خصصّ المدخل لتحديد بعض المفاهيم مثل: النّص والنّصية، والاتّساق، إلخ، وخصّصت ستّة فصول لبحث مظاهر الاتّساق التالية: الإحالة والاستبدال والحذف والحذف والوصل، والاتّساق المعجمي، ومعنى الاتّساق، أمّا الفصل السابع فقد حلّلت فيه نصوصًا متنوعة تطبيقًا لِما صِيغ في الفصول السّابقة عليه [1].

فتدّخل كلّ هذه الظواهر في الخطاب وانسجامه واتّساقه ومن الأبحاث التي أجريت فيهما هو " أنّ الباحثين صنّفا وسائل الاتساق إلى وسائل إحالية، وأخرى استبدالية، وهلم جرًا، مع تفريع كلّ وسيلة إلى أنواعها، من ذلك مثلاً تقسيمهما الإحالة إلى إحالة مقامية وإحالة نصّية ثم تفريع هذه الأخيرة إلى قبلية وبعدية "[2].

ويعدّ هذا من أكبر الإسهامات الغربية في مجال الخطاب الانجليزي واتّساقه وانسجامه، لذا نجد الباحثَين يهتمّان " بالكيفية التي يتماسك بها النّص، إلّا أنّ المتابعة الدقيقة الشاملة لعملهما تكشف عن مسألة جوهرية لا ينبغي إغفالها، هي اهتمامهما بالخصائص التي تجعل من عيّنة لغوية نصًا، فهما حين يبحثان عن وسائل الاتّساق يبحثان في الوقت نفسه ما يميّز النّص ممّا ليس نصًا (...)، فالاتساق يُعتبر شرطًا ضروريًا وكافيًا للتعرّف على ما هو نص، وعلى ما ليس نصًا"[3].

فتمييز النّص مما ليس نص هو في الحقيقة التمّيز في الخطابات ولكي " يشكل مقطع لغوي كلاً موحدًا يجب أن تتوفر فيه « خصائص معّينة تعتبر سمة في النّصوص ولا توجد في غيرها » فدافع البحث هو الكشف عن هذه الخصائص في نصوص اللّغة الانجليزية، ومن ثّم الكشف عما يميز النّص عن متتالية مكّونة من جمل غير مترابطة "[4].

---

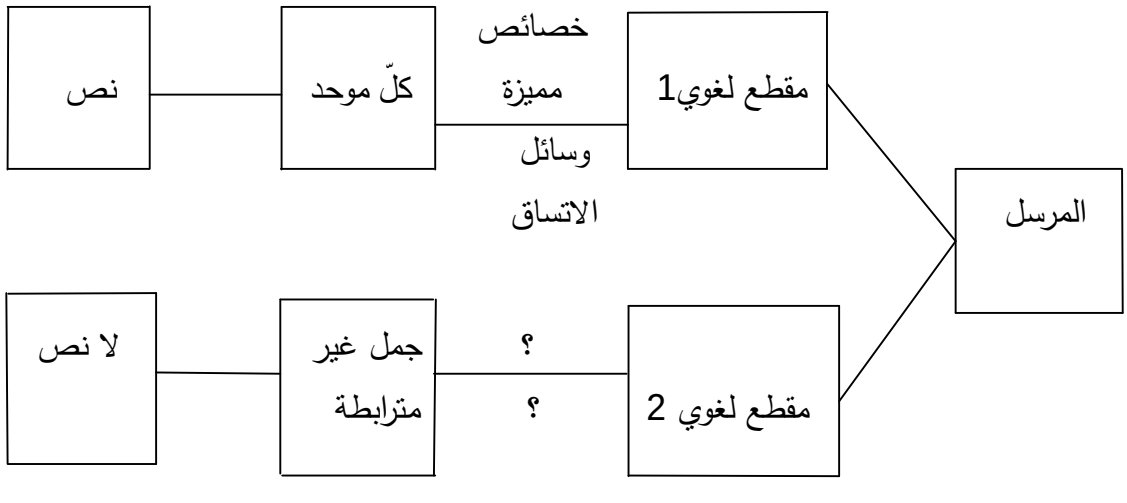
[1] يُنظر: محمد الخطابي، لسانيّات النّص، ص 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 11، 12.

[3] - المرجع نفسه، ص 12.

[4] - المرجع نفسه، ص 12.

وتتمثل هذه الخصائص في مجمل ما بحث عنه هاليداي ورقّية حسن في كتابهما، ولعلّ المخطط التالي يّوضح مسألة التفريق بين المقاطع اللّغوية التي تحتوي أو لا تحتوي على تلك الخصائص المذكورة آنفًا.




[1]

ويتّضح من هذا المخطط أنّ النصوص التي لا تحتوي على عناصر الاتساق والانسجام لا تعتبر نصوصًا والعكس صحيح بالنسبة للّنصوص التي تحتوي على تلك العناصر.

و" تشكل كل متتالية من الجمل كما يذهب إلى ذلك هاليداي وحسن نصًا شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو لاحقة، يسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة قبلية، وتعلقه بما يلحقه علاقة بعدية.

ويمكن أن نمثل لهاتين العلاقتين بما يلي:

[1] يُنظر: محمد الخطابي، لسانيات النّص، ص 12.

**س** ⟵ ص = علاقة قبلية.

**س** ⟶ ص = علاقة بعدية. [1]

وهذا ما يجعل النّصوص أكثر تماسكًا والتحامًا وهو أيضًا ما يجعل من النّصوص نصوصًا " غير أنّ التمثيل بالعلاقة بين عناصر جمل سابقة وبين عناصر جمل لاحقة، أو العكس، لا يعني أنّ النّص مجموعة من الجمل، وذلك لأنّ النّص يمكن أن يكون منطوقًا أو مكتوبا، نثرًا أو شعرًا حوارًا أو مونولوجًا، يمكن أن يكون أي شيء (...) ، إنّ النّص وحدة دلالية "[2] وليست الجمل إلّا وسيلة التي يتحقق بها النّص، أضف إلى هذا أنّ كلّ نصٍ يتوفر على خاصّيته كونه نصًا، يُمكن أن يطلق عليها النصّية .

فنجد أنّ تلك العناصر التي تجعل من النّص نصًا يمكن أن ترد في الشعر والنثر وغيرهما فالمهم أن " يعتمد على مجموعة من الوسائل اللّغوية التي تخلق النصّية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة "[3].

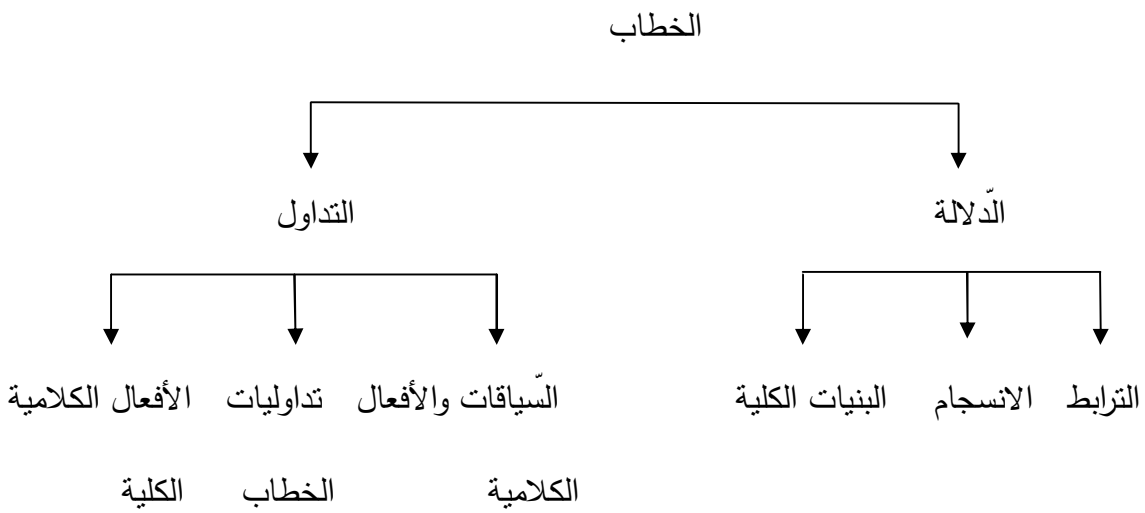
وهذا ما يؤكّد ضرورة توفر هذه العناصر في أي خطاب.

وورد عند تون فان ديك وبالتّحديد في مدخل كتابه (Test and conteste)تطلّعات بناء نظرية لسانية للخطاب، وقد حاول إنشاء مقاربة أكثر وضوحًا وتنظيمًا للدراسة اللّسانية للخطاب وينقسم الكتاب إلى قسمين رئيسيين: القسم الأوّل دلالي والثاني تداولي، وهذا المخطط يّوضح ما جاء به.

[1]- محمد خطابي، لسانيات النّص، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.




وندرك على هذا النحو أنّ الانسجام ليس إلا مظهرًا خطابيًا واحدًا من مظاهر خطابية أخرى في المستوى الدلالي[1].

فنجد أنّ " أنواع مقاربة الخطاب أمثلة مضروبة تهتّم بتحليل الخطاب، غير أنّ تصورات النظرية لموضوعها وممارستها للمعالجة مختلفة حتمًا، دون أن يُلغي واقع الاختلاف حقيقة التداخل بمعنى أنّ هناك مميزات، مهما كانت دنيا تشكل مرتكزًا يمكننا من تصنيف هذه المقاربة "[2] ، فكلّ البحوث والدراسات التي تناولت الخطاب مقاربات تشترك في مميزات معّينة وإن اختلفت الدراسات.

و" تأسيسًا على ذلك، يرى التداوليون أنّ الخطاب ينقسم إلى نوعين كبيرين: خطاب مباشر وآخر غير مباشر، ويعتبرون أنّ إدخال كلمات القائلفي صيغة الخطاب بشكل مباشر يُعدُّ أقصى درجة من الموضوعية بقدر ما يلتزم عمومًا بالنّقل الحرفي دون تحريف "[3].

وشغلت هذه المسائل المتعلقة بالخطاب وأنواعه الكثير من الباحثين الغربيين وحتى العرب ممّا يّوضح أهمية الخطاب كونه علم قائم بذاته.

---

[1] يُنظر: محمد الخطابي، لسانّيات النّص، ص 27.

[2] - المرجع نفسه، ص 47.

[3] - المرجع نفسه، 50.

## III. في الّرواية الجزائرية:

### 1) مفهوم الّرواية:

#### أ)- لغة:

وردت عدّة مفاهيم لغوية للّرواية ومن بينها: " (رَوى) على البعير ريًّا استقى، والبعير: شد عليه بالّرواء، ويقال رَوى على الرجل بالرَّواء، شده عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة الّنوم.

والحديث أو الشّعر، روايةٌ: حمله ونقله فهو راوٍ (ج) رُواة، ويقال رَوى عليه الكذب: أي كَذَب عليه، (الّراوي): رَاوِي الحديث أو الشّعر: حامله وناقله (ج) رُواة "[1].

ونجد في تعريفٍ لغوي آخر: " رَوى الحديث، يروي رواية وترَّواه بمعنى هو رواية للمبالغة والّرواية: المزادة فيها ماء "[2].

ويتّضح من كلا التعريفين أنّ الرواية تعني الارتواء بالماء أي شربه كما تعني نقل الحديث من شخص لآخر.

#### ب)- اصطلاحًا:

تنوعت التّعريفات الاصطلاحية للّر واية، إذ عُرّفت أنّها " سرد نثري خيالي طويل عادةً تجتمع فيه عدّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية، باختلاف نوع الّرواية، وهذه العناصر هي: الحدث، التحليل النفسي، تصوير المجتمع، تصوير العالم الخارجي، الأفكار

[1]-مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، (ط4)، 2004، ص 384.

[2]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2008، ص 685.

والعنصر الشاعري "[1].

ويتبّين من هذا التّعريف أنّ الرّواية حاملة لعدّة مزايا وعناصر تتنوع من رواية إلى أخرى. ويقول عبد الملك مرتاض: " **إنّ الأصل في مادة (رَوَى) في اللّغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة (...) من أجل ذلك ألفياناهم يطلقون على المزادة الرّواية؛ لأنّ النّاس كانوا يَتَرَوَّون من مائها (...) ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشّعر، فقالوا: رواية**"[2] فقد نقل العرب معنى تنقل الماء إلى تنقل الحديث والأقوال.

ويرد في تعريف آخر أنّ " الرّواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول ، إنّها جنس سردي منثور، لأنّها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعًا"[3] ، وهذا التعريف يحاول إيضاح بنية الرّواية وتبيان أصولها التي انبثقت منها.

ونجد تعريفًا آخر لنجيب محفوظ، إذ يقول: « **الفن الذي يوّفق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق، وحنينه الدائم إلى الخيال، وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال**»[4] ، فنجيب محفوظ يعتبر الرّواية فنًا من الفنون يزاوج فيه الإنسان بين الحقيقة والخيال.

كما عرّفها جورج لوكاتش « **بالشّكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي** »[5]، وهو بتعريفه هذا يربط بين الرواية والطبقة البورجوازية، ويعتبره الجنس الأدبي الأقدر على احتواء

---

[1]- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص 185.

[2]- عبد الملك مرّتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، دت ص 28، 29.

[3]- المرجع نفسه، ص 33، 34.

[4]- عادل فريحات مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الرّوائي، منشورات الإتحاد للكُتّاب العرب، (دط)، 2000 ص 08.

[5]- جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، تر: جودا صالح كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط2)، 1976 ص 07، 08.

المجتمع البورجوازي بتعقيداته.

ونجد في تعريف آخر أنّ الرّواية تعرّف عمومًا أنّها " سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص، يدور ما فيها من الحديث عليهم، ففيها يُعالج المؤلّف موضوعًا كاملاً أو أكثر "[1].

فنستنتج أنّ الرواية عبارة عن أحداث أو فعل يقوم به شخص أو عدة أشخاص، وتتحدث الرواية عن هؤلاء الأشخاص ويمكن أن يتناول السارد موضوعًا واحدًا أو أكثر في روايته.

**2) نبذة عن نشأة الرّواية الجزائرية:**

تُعدّ الرّواية جنسًا أدبيًا حديثًا في الجزائر، " فالرّواية الفنّية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور، بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميّز في بعض الآخر بفعل تميّزها التاريخي نظرًا لما شهدته المنطقة من تعاقب حضارات، وإذا كانت نشأة الرّواية متأخرة نسبيًا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطورها كان سريعًا"[2].

فلا تنفصل الرّواية الجزائرية عن الرّواية العربية فهي تشترك معها في بعض الخصائص غير أنّها تختلف معها في بعض الخصائص أيضًا " فالرّواية الجزائرية حديثة النشأة غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كلّه، مشرقه ومغربه، سواءفي نشأتها الأولى المترددة أو في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عمومًا بمعزل عن تأثير الرّواية الأوروبية بأشكال

[1]-سلام سعيد، التّناص التراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010 ص 20.

[2]- صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، مطبعة دار الهدى، عين أميلة، الجزائر، (ط1)، 2008، ص 15.

مختلفة "[1] فقضية التّأثير والتّأثر موجودة بين الآداب عميقًا، و" من ثّمة فإنّ الرّواية الجزائرية تأثرت بكل تلك الآداب بل واستفادت منها، فنشأة الرّواية العربية، ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ فهي ذات تقاليد فنّية وفكرية في حضارتها، كما أنّها ذات صلة تأثيرية بهذا الفن كما عرفته فهي أوروبا"[2].

ومن هنا يتبّين أنّ الأدب الجزائري جزء من الكلّ فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدب العالمي عمومًا وبالأدب المشرقي على وجه الخصوص.

ونجد أوّل عمل روائي ظهر فيه كظاهرة مبكرة هو «**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**» للسيد محمد بن إبراهيم، كتبه سنة (1849م)، وهي تحمل سمات الرّواية الفنّية؛ فقد كانت بين القصّة الشعبية والرواية الفنّية، ثم تلتها عدّة محاولات أخرى جادة، بدأت تعانق الفن الرّوائي بوحي قصصي وجدية في الفكرة، والحدث، والشخصيات، والصياغة، منها: «**غادة أم القرى**» لأحمد رضى حوحو، و«**الطالب المنكوب**» لعبد المجيد الشافعي، و«**الحريق**» لنور الدين بوجدرة و«**صوت الغرام**» لمحمد منيع، و«**رمانة**» للطاهر وطار.

وتتميز «**غادة أم القرى**» و«**رمانة**» بمستواهما الفني السليم، غير أنّ كلّ هذه المحاولات وصفت بالمتعثرة، ولم تُعتبر روايات، بل تقترب منها ومنها فالرّواية الجزائرية لم تنشأ في وجهها الناضج مرّة واحدة، وإنّما سبقتها إرهاصات لمحاولات تكاد تقترب شيئًا فشيئًا من هذا الفن «الرواية»[3].

"قَعَدَّ واسني الأعرج «**غادة أم القرى**» أوّل عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر

---

[1]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخًا وأنواعًا وقضايا، وأعلامًا، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (ط2)، 2009، ص 195.

[2]- المرجع نفسه، ص 196.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 196، 197.

وقال عنها إنّها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة "[1]. ويتضح أنّ آراء النقاد والكتاب تضاربت حول أوّل عمل روائي في الجزائر، حيث نجد من الآراء من اعتبر أنّ " الرّواية الجزائرية لم تكن قد ظهرت بعد في شكلها الناضج، وليست «**غادة أم القرى**» لأحمد رضى حوحو، و«**الطالب المنكوب**» لعبد المجيد الشافعي، إلّا قصتين مطولتين ليس غير، كما أشار إلى ذلك ركيبي بحق "[2].

ويُعدّ السبب الذي كان وراء تضارب هذه الآراء هو أنّ " الفرق دقيق جدًا بين الرّواية والقصة الطويلة، والكثير من الباحثين والنّقاد يعتبرونهما فنًّا واحدًا، والواقع أنّ الرّواية غير القصة الطويلة فهي أكثر تفصيلاً، وأوسع نظرةً ، وأشمل في الزمان والمكان، فإذا كانت الرّواية تقدم حياةً كاملة أو قطاعًا كاملاً من حياة بكل ما يعتري هذه الحياة أو هذا القطاع من تقلبات، فإنّ القصة الطويلة كثيرًا ما تقتصر على جانب واحد من هذه الحياة "[3]. ومع هذه الفروق البسيطة إلّا أنّ الجدل حول جنس ما يُكتب كان قائمًا.

و" النشأة الجادة لرواية فنّية ناضجة ارتبطت برواية «**ريح الجنوب**»، وقد كتبها عبد الحميد بن هدوقة (...) في 5 نوفمبر (1970م)، إذ ظهرت «**ريح الجنوب**» كعمل أوّل في تأسيس رواية فنّية، بكل الملامح المعروفة واقعيًا وفنيًا، وإيديولوجيًا وبكل السلبيات التي لا يخلو منها أي عمل رائد، خطت خطوة متقدمة من ناحية معالجة الموضوع، وهي تصوّر واقع الثورة الجزائرية وواقع ما بعد الاستقلال وما أفرزه الوضع من آفات مختلفة سياسية وثقافية واجتماعية "[4] ؛ إذ تعدُّ رواية ريح الجنوب أوّل رواية جزائرية في وجهها الناضج، وقد وصفت الأعمال الروائية قبلها بأنّها متعثرة

---

[1]- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص 25.

[2]- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983، ص 117.

[3]- المرجع نفسه، ص 117، 118.

[4]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 198-220.

وهي تقترب من جنس الرواية، " فيؤرخ المؤلف لبدايات الرّواية الجزائرية العربية بأوائل السبعينات وهذا بالرّغم من ظهور بذور لها قبل هذا التاريخ، مثل «**غادة أم القرى**» لأحمد رضى حوحو، التي تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية.

ويرى أنّ أسباب تأخر ظهور الرّواية إلى هذا التاريخ صعوبة تناول هذا الفن لاحتياجه أكثر من أي فن آخر إلى الصبر والأناة والتأمل الطويل، وانعدام تقاليد روائية جزائرية يمكن محاكاتها"[1] لذا جاءت كلّ المحاولات السّابقة لرواية ريح الجنوب متعثرة ويكمن الخلل إمّا في اللّغة أو في التركيب وما كان في اجتياح فن الرواية هو لغة طبيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهو ما كان يفتقده كتاباتنا قبل السبعينات.

" ويرى المؤلّف أنّ أوّل رواية جزائرية كتبت بالعربية هي «**ريح الجنوب**» لابن هدوقة وإن سبقتها رواية «**ما لا تذروه الرياح**» إلى الظهور، ثم يضم إلى الروايتين رواية **«الزلزال»**، ورواية **«اللاز»** للطاهر وطار"[2] ، لذا فقد تميزت رواية «**ريح الجنوب**» بلغتها وأسلوبها و أفضل ما في الرّواية في تصوري هو أسلوب الكاتب ولغته السلسة الشاعريّة في كثير من المواقف.

هذا فيما يخص الرواية الجزائرية الناطقة باللّسان العربي، أمّا فيما يخص نشأة الرواية الجزائرية الناطقة باللّسان الفرنسي فهي كذلك قطعت شوطاً كبيرًا في هذا الفن "الرواية".

فقد استطاع محمد ديب ورفاقه أن يجعلوا من اللّغة الفرنسية لغة تساعدهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم وتقاليدهم، بدلاً من أن تسلب منهم شخصيتهم وقيمهم، رغم المحاولات الفرنسية في

[1]- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 138.

[2]- المرجع نفسه، ص 138، 139.

تشويهها[1] فكل الأحداث الثورية التي جرت إبّان الحرب كان لها أثر ودور رئيسي في ظهور الرّواية الجزائرية الناطقة باللّسان الفرنسي، واكتمال معالمها ونضجها، ومن ضمن السياسات الاستعمارية التي قامت بها السلطة الفرنسية تشجيع الأدب وذلك من خلال نشرها لمجموعة من الأعمال لبعض الكُتّاب من الأهالي الذين يُؤمنون بقانون الإدماج، وتندرج ضمن هذا السياق رواية «**ابن الفقير**» لمولود فرعون 1939م، إضافة إلى رواية محمد ديب «**الدار الكبير**» 1952م فقد صوّرت هذه الرّواية آلام وآمال الشعب الجزائري عن النضال السياسي الجزائري، وعن المناضلين فقد شكّلت منعطفاً كبيرًا في تطور الأدب الجزائري[2].

فأثّر الوضع السياسي على الكتابة وجاءت جلّ هذه " الرّوايات بعدما وصلت الترعة الإدماجية إلى باب مسدود وكان لتعاطف اليسار الفرنسي ولمدرسة الجزائر دور كبير في ظهور الكُتّاب المعروفين أمثال: محمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود معمري، وآسيا جبار وغيرهم"[3].

تجلّت الأحداث السياسية وأوضاعها في جلّ هذه الرّوايات وكانت تطرح تساؤلات محدّدة وصريحة عن الهوّية الوطنية وعن مفهوم الوطن، وعن الهوّية الحقيقية للجزائريين، وتؤكّد هذا التوجه الجديد في أعمال الكاتب محمد ديب مثل **«الحريق»** (1954) و**«مهنة الحكاية»** (1957) اللّتين تشكّلان امتداد وتكملة «**للدّار الكبير**»، فقد كشفت عن عالم البؤس في الريف ومعانات الفلاحين من الفقر المدّقع، وقهر المعمرين لهم، كما حاولوا أن يحتجّوا على وضعهم المزري.

وظهرت في هذه الفترة أعمال روائية تسير في الاتّجاه نفسه مثل رواية **«نوم العدل»**

---

[1] يُنظر: واسني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986 ص 226.

[2] يُنظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي (نشأته، تطوره، وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية (دط)، 2007، ص 103.

[3] - مخلوف عامر، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب (ط1)، دت، ص 47.

(1955) لمولود معمري و**«نجمة»** لكاتب ياسين (1956) فقد كشفت الأولى عن حالة التخلّف والفقر والاستغلال والحرمان التي كانت تعاني منها القرى القبائلية المنعزلة، وتحت وطأة واستغلاله لحالة الجهل والتخلف[1].

قد ُؤرّخ هذه الرّوايات بشكل من الأشكال للأحداث التي كانت تجري إبّان الاستعمار الفرنسي على الجزائر و" يرسم مالك حدّاد جو الحرب وهذا في روايتيه **«التلميذ والدّرس»** (1960) و**«رصيف الأزهار لم يعدّ يجيب»** (1961) ولكن بطريقة مختلفة عن طريقة ديب حيث يركّز على جو القلق والتوتر الذي يطبع الحياة العامة أكثر مما يركّز على الأحداث والوقائع "[2].

أضف إلى ذلك أنّ هناك أعمالاً كثيرة باللّغة الفرنسية كان لها صدى في جنس الرّواية، " فلم تتأخر الجزائر بإسهامها الرّوائي الأوّل برواية **«ريح الجنوب»** لابن هدوقة، ثم أعمال طاهر وطار ولم يلبث هذا النوع في الجزائر حتى استقطب اهتمام قائمة كبيرة من الكُتّاب، فأسفر عن عشرات الرّوايات الناجحة لكُتّاب عديدين، وقد باتت الرّواية العربية في مقدمة الأنواع الأدبية مع أواخر الثمانينات ثم التسعينات تحمل هموم الوطن العربي، كما تعكس الهواجس الإنسنية التي تَقُضُ مضاجع الكُتّاب العرب وتحمل رؤاهم ومواقفهم المختلفة فكريًا واجتماعيًا وانسانيا وفنيًّا أيضًا "[3].

فقد نشأ الأدب الجزائري ومنه جنس الرّواية كغيره من الآداب الأخرى بحيث عرّف الكثير من المراحل والتطورات خاصة الجنس الرّوائي الذي كتب له الرّيادة، وقد استطاعت الرّواية الجزائرية منذ نشأتها التأريخ لما يحصل في الجزائر في فترة الاستعمار بل وأرّخت لما يحصل في العالم العربي بالرّغم من الوضع السياسي المزري السّائد آنذاك.

---

[1] يُنظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي، ص 106، 107.

[2] - المرجع نفسه، ص 110.

[3] - ولد يوسف مصطفى، محمد ديب في عزلته، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (دط)، دس، ص 10.

## الفصل الثاني:تجلّيات الشّعرية في رواية "الأسود يليق بك" أنموذجًا

### I. شعرية العنوان.

**أ)**-التّعريف الاصطلاحي للعنوان.
**ب)**- قراءة في شعرية العنوان.

### II. شعرية المكان.

**أ)**-التّعريف الاصطلاحي للمكان.
**ب)**- المكان المنغلق.
**ج)**- المكان المنفتح.

### III. شعرية توظيف الشّخصيات الرّوائية.

أ- مفهوم الشّخصية اصطلاحًا.
**ب)**- أسماء الشّخصيات.
**ج)**- توظيف الشّخصية الرّوائية:
**1)**-التّعريف الاصطلاحي للشّخصية الرّوائية.
**2)**- قراءة في توظيف الشّخصيات الرّوائية.

### IV. شعرية اللّغة.

**أ)- شعرية الحوار:**
**1)**-التّعريف الاصطلاحي للحوار.
**2)**- الحوار الخارجي.
**3)**- الحوار الداخلي.
**ب)- شعرية الوصف:**
**1)**- التّعريف الاصطلاحي للوصف .
**2)**- وصف شخصية "هالة الوافي".
**3)**- وصف شخصية "طلال هاشم"
**4)**- وصف الورود.

## V. شعرية التناص.

**أ)**التّعريف الاصطلاحي للتّناص.

**ب)**- التناص الديني.

**ج)**- التناص الأدبي.

**د)**- التناص مع التراث الشعبي:

**1)**- التناص مع المثل الشعبي

**2)**- التناص مع الحكم والأقوال.

**3)**- التناص مع الحكاية الشعبية.

**4)**- التناص مع النكتة الشعبية.

**هـ)**- شعرية التناص الأسطوري:

**1)**-التّعريف الاصطلاحي للأسطورة.

**2)**- شعرية توظيف التناص الأسطوري.

# شعرية العنوان

**أ)**-التّعريف الاصطلاحي للعنوان.

**ب)**- قراءة في شعرية العنوان.

## I. شعرية العنوان

يُعتبر العنوان إضافة إلى المكان والزمان والشخصيات وغيرها من المكونات السردية عنصرًا هامًا ومن التعريفات الاصطلاحية التي نجدها للعنوان:

**أ)-التّعريف الاصطلاحي للعنوان:**

"هو اسم الكتاب كاملاً من غير حذف أو اختصار، ويُوضع عادةً في صفحة العنوان، وقد يسبقه في صفحة أخرى قبل صفحة العنوان الاسم المختصر للكتاب، ويقصد بالعنوان title الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب"[1].

ويعني هذا أنّ العنوان هو تلك الكلمة أو الجملة التي تتصدر الكتاب أو المؤلَف أو القصيدة أو الحكاية...إلخ.

**ب)- قراءة في شعرية العنوان "الأسود يليق بكِ":**

جاء عنوان هذه الرّواية **"الأسود يليق بك"**، وقد تجاوز هذا العنوان معناه الخاص إلى معنى الرّواية، فالعنوان جاء جملة اسمية حمّلتها الرّوائية وظيفة إغرائية وإيحائية على حدٍ سواء، وهذا ما منحه لمسة جماليّة أبعدته عن اللّغة المباشرة.

فالعنوان شأنه شأن مختلف مكّونات النّص وليس مجرّد تكملة أو حلّية، بل هو "من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كلّ تأويل للنّص "[2]، فقد أصبح العنوان نصًا آخر موازي للنّص المؤلَف، ويساويه أهمّية، بل ويعتبر عتبة للولوج إلى أغوار النّصوص.

وتلعب الوظيفة الإغرائية دورًا هامًا بحيث تجعل من العنوان أكثر إغواء للقرّاء وملفتاً للانتباه والوظيفة الإغرائية في العنوان مشحونة بدلالة تصويرية منحت العنوان دفقًا من الدّلالة الإيحائية.

---

[1]- مجدي وهبة ، وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص 262.

[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي الغربي، الرباط، (ط1)، 1991، ص 253.

وتبني الأسود من قبل الشّخصية المحورّية "هالة" كصفة تلازمها على طول مسار الأحداث هو ما زاد من الثراء الدّلالي للّرواية، وطُدّة رمزية تتولّد من خلاله رغبة شديدة في الاطّلاع على الّرواية و ُمجمل تفاصيل الأحداث الموجودة فيها ليتكشف فيما بعد ما المقصود منه.

وجاء العنوان وكأّنه حوار يـُخاطب امرأة ما "الأسود يليق بكِ" وهذا العنوان َيمسُّ جانبًا من جوانب المرأة العربّية التي ما عهدت الفرح " لعلّي امرأة عربّية تحزن حين يجب أن تفرح، لأّنها ما اعتادت السعادة "[1].

ونجد أنّ للعنوان "الأسود يليق بك" المغربي للّنساء اللّواتي يعشقن اللّباس والزينة إغراء آخر وهو إغراء روحي؛ وهو السواد الذي ترتديه الّنساء العربيات في قلوبهنّ، وهو السواد الذي يكتنف روحهنّ قبل أن يغطي جسدهنّ.

ونستنتج من هنا أنّ للعنوان وظيفة إغرائية إيحائية عن مدى معاناة المرأة العربية، التي وجدت نفسها منذ الأزل بلعيد الأسود محرمها الذي يـُدافع عنها أمام نظرات الرجال، ويحجبها عن أي ضرّر يلحقها، ومن هذا المنطلّق نجد الساردة وظّفت اللّون الأسود، وهو ما زاد من شعرية الّرواية؛ فشعرية توظيف الألوان، وخاصة الأسود، منح الّرواية ميزة خاصة وغموضًا، غموض اللّون نفسه، وغموض الـمرأة العربّية نفسها.

وهكذا قال العنوان مثلما قال الّنص، فهو يبوحبما لا يـُمكن للّنص كاملاً أن يبوح به فالعنوان " يقّدم لنا معونة كبرى تضبط انسجام الّنص، وفهم ما غمض منه... غير أّنه إّما أن يكون طويلاً فساعد على توقّع المضمون الذي يتلُوه وإّما أن يكون قصيرًا وحينئذٍ لا بّد من قرائن لغوية توحي بما يتبعه "[2].

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، هاشيت أنطوان، (ط7)، 2013، ص 222.

[2]- محمد مفتاح، دينامية الّنص، المركز الثقافي الغربي، الرباط، (ط2)، 1990، ص 72.

وتظهر من هنا أهمّيّة العنوان هذا من ناحية، أمّا من ناحية أخرى، فنجدّ العنوان يُعبّر عن فترة العشرية السوداء، ففي كلا الاسمين نجد اللّون الأسود الذي انتقل من تلك الفترة ليليق "بهالة" وأكثر من ذلك، فهالة تُعتبر واحدة من الآلاف الذين عانوا من تلك الفترة، فكأنما السواد لاق بالجزائر في تلك الفترة، فبكل هؤلاء الضحايا والموتى الذين تنقل الأخبار أعدادهم يوميًا ما كان للجزائر إلّا أن تلبس الحداد.

# شعرية المكان

**أ)**-التّعريف الاصطلاحي للمكان.

**ب)**- المكان المنغلق.

**ج)**- المكان المنفتح.

## II. شعرية المكان:

### أ)-التّعريف الاصطلاحي للمكان:

تعدّدت تعريفات المكان بتعدّد دارسيه، فقد "عدّه أرسطو حاوياً وقابلاً للشيء"[1].

يعني هذا التّعريف أنّ المكان هو العنصر الذي يضّم داخله مجموعة عناصر أخرى كالشّخصيات...إلخ.

كما عُرّف أيضًا أنّه " العنصر الأساسي في العمل القصصّي، فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشّخصيات، فكلّ حدث لابدّ له من مكان خاص يقع فيه، فالمكان عنصر ضروري لحيوية الرّواية (...) فالمكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النّظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الرّوائي الذي ستجري فيه الأحداث "[2].

فنجد هذا التّعريف يفصّل التّعريف الأوّل لأرسطو ، ويجعله أكثر وضوحًا.

وقد "تعدّدت تقسيمات المكان، حسب الدّارسين، فنجد مثلاً محمد عزّام يُقسّمه إلى خمسة أنواع:

1- الفضاء الرّوائي.

2- الفضاء النّصي الطباعي.

3- الفضاء الدّلالي.

4- الفضاء كمنظور.

5- الفضاء الجغرافي.

---

[1]- عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية، مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الرّوائي، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2013-2014، ص 43.

[2]- هيام شعبان، السّود الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 277.

والُملاحظ أنّه استعمل الفضاء بدل من المكان، وهذا بسبب تداخل هذين المصطلحين" [1].

في حين جاء تقسيم آخر " لغالب هلسا على ثلاثة أنواع في الّرواية العربّية:

**1- المكان المجازي:** وهو افتراضي.

**2- المكان الهندسي:** وهو وصف أبعاد خارجية بدّقة بصرّية وحياد.

**3- المكان كتجربة معاشة:**وهو المكان الذي نعيش فيه التّجربة "[2].

أضف إلى ذلك الكثير من التقسيمات الأخرى، لكن ومن بين اختيارات متعّددة " لثنائيات ضدّية تصلح مدخلاً لدراسة المكان في خطاب أحلام مستغانمي الّروائي، اعتمدنا نوع من التقاطب بين نوعين من الأماكن هما:

**1- الأماكن المغلقة:** ومنها أماكن الإقامة الاختيارية كالبيت، أو الإجبارية كالسجن.

**2- الأماكن المفتوحة:** وهي أماكن عامة تعبرها الشّخصيات وتتحرك عليها الحياة منها الشوارع والجسور"[3].

**ب)- المكان المنغلق:**

ُوظّفت في الّرواية الأمكنة المغلقة، غير أنّ الجمالية لم تحققها الأمكنة فقط وإّنما اللّغة التي وصفت بها تلك الأمكنة، فحققت تلك الأمكنة سطوتها في الّرواية ومن بين تلك الأمكنة، هذه الّنماذج " بدا الجّو على البلاتو احتفاليًّا، قلوب حمراء، وسائد حمراء، ورود حمراء، علب هدايا بشرائط حمراء، هل أجمل من الأسود لوًنا يعقد عليه الأحمر قرانه في عيد الحب "[4].

فقد أعطت الساردة المكان سحره الخاص من خلال اللّغة التي وصفت به المكان، مستعينة

[1]- محمد عزّام، شعرية الخطاب السّردي،اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2005، ص 71.

[2]- عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية، ص 45.

[3]- المرجع نفسه، ص 47.

[4]- الرواية، ص 32.

بالألوان التي تلون الصورة التي يتخيلها القارئ من خلال ممارسته لفعل القراءة، فيكتسب ذلك المكان أبعاده وألوانه، فقد أصبحت الألوان لغةً تتّحد مع باقي العناصر مثل المكان ليخلق جّو الرّواية، وقد اتّحد هذان العنصران (المكان، اللّون) في هذا المقطع السّودي وألّفا لغة وصفّية راقّية تُضاهي رقّي المكان نفسه " لا يدري أيّ عمر ولا متى وُلد علمه، مطعم أقدامه في البحر، وجدرانه أكوار يوم تسبح أسماك بلوحات لونّية مبهجة، أّما الأرضّية، فيصّورها كثبانًا رملّية منخفضة، تتناثر عليها الأصداف المختلفة الأشكال يرتفع على علّو نصف متر زجاج يميل إلى الزرقة، يوحي لمن يمشي فوقه أّنه يمشي على البحر، طاولات ستكون بتصاميم عصرّية من الزّجاج الفاخر، ألوان بحرية متّرجة، وستكون قليلة ومتباعدة، الرفاهية والفخامة تقتضيان ذلك "[1].

أدت اللّغة الواصفة للمكان دورًا هامًا في تصويره باحترافية كبيرة فقد انتقت الساردة هذا الديكور المُستوحى من البحر بعناية، فكان مشحونًا بالمعاني العصرّية والرفاهية التي تليق بصاحب المشروع ومكانته، " وتبقى اللّغة عند أحلام مستغانمي هي المهيمنة على جمالية المكان، فبمجّرد ما يتحّول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللّغة، هذه اللّغة التي تتميّز بالانحراف والكثافة والتشتّت الذ اجم أساسًا عن الانزياح الدّلالي من أنماط التعبير المألوفة من خلال الّرمز والمجاز والتصوير الناجم عن الاستعانة بضروب البلاغة المختلفة فتضفي على المكان تلك الجمالية، وتكسبه تلك الشعرية "[2].

فتعدُّ كلّ الضروب البلاغية من مجاز واستعارة وغيرهما انزياحًا عن اللّغة المباشرة، وتنحرف عنها وهذا ما يولّد الجمالية التي تحظى بها جلّ سرود أحلام مستغانمي.

فلتوظيف المكان في بنّية الّرواية لغة لها دلالتها الخاصّة، خاصة إذا اكتست هذه اللّغة حلّة

[1]- الّرواية، ص 147.

[2]- الأخضر بن سايح، أحلام مستغانمي والّرسم بالكلمات، مجلّة الآداب واللّغات، ع3، الأغواط، الجزائر ص 127.

تميّزها، كما تميّزت هذه المقاطع السردّية بلغتها " حجز لهما طاولة في مطعم اعتاد أن يرتاده في المناسبات الهامة أو الجميلة يحبّ هذا الفندق المطلّ على حديقة التويرلي، بفخامة القرن التّاسع عشر وأُبهتّه بمراياه ورسوم سقفه ونقوشه الذهبية، بنادله الذي يشبه في بذلته السوداء ذات الذَنَبْ رئيسًا ما للجمهوريّة الفرنسية...أو قائد أوركسترا سمفونية "[1].

فقد حاولت الساردة من خلال وضعها للمكان تقديم الشّخصية الرّئيسية **«طلال»** كونه شخصية ثرية، فالأمكنة التي ترتادها هذه الشّخصية المهمة ليست أمكنة عادّية، مثل هذا الفندق الذي يعود إلى القرون الوسطى، والذي يستوقفك بهندسته وديكوره الفخم والذي لا يخلو من الذّوق في اختيار أدق التفاصيل في تصميمه، فتداخلت شعرية المكان بشعرية اللّغة، ومن الملاحظ أنّ السّاردة لا تتعامل مع الأمكنة اعتباطيًّا بل " تنظر إلى المكان كمكان ثقافي يتوحد مع الإنسان ويقيم فيه مشكلاً كائنًا واحدًا، لذا لم تهمل العناصر الثقافّية، لأنّ العناصر الثقافية الأساسية تطورت مع الحاجات النظرّية بيئيًا ونفسيًا "[2].

فوظّفت السّاردة أماكن حقيقية موجودة في الواقع المعاش، وتّولت تقديمها في أغلب الأحيان لكن نجد في النّص الرّوائي، الشّخصيات تتولى تقديم المكان، فالسّاردة نّوعت في تقديم المكان غير أنّ هذه الأماكن الواردة في المتن الرّوائي سلبية في أغلب الأحيان وهذا ما يُؤكّده هذا الحوار عن الأماكن:

- " كيف وجدت قصر شونبرون؟

- (...) مبهر...فخم إلى حدّ يأخذك من نفسك.

- مع الفرق أنّ قصرًا بالغ الفخامة كذلك يرّك إليك مسخًا مشوهًا.

[1]- الرّواية، ص 164.

[2]- الأخضر بن سايح، أحلام مستغانمي والرّسم بالكلمات، ص 123.

- أدري أنّ الفخامة تشوّهنا لأنّها تجعلنا غرباء عن أنفسنا، لذا عاشت الإمبراطورة سيسي كطائر في غير أرضه، لا تصادق إلّا نخلّة (...) كان الزوار يطوفون أمامها بالعشرات وهم يتخّيلون الإمبراطورة ذات الجمال الأخاذ بشعرها الطويل الذي يُلامس ساقيها، تجلس تحتها لساعات، لأنّها تذكّرها بطفولتها السعيدة في بلاد أخرى "[1].

فقد مارس هذا المكان سطوته بفضل تاريخه، وقصّته التي أثّرت في النّاس فعادوا يرتادونه ويتخّيلون الإمبراطورة وهي جالسة تحت النخلة، لكن وبالمقابل نجد أنّ هذا المكان يحمل من الوحشة والغربة ما يجعله سلبيًا، بالرّغم من فخامته وأبهتّه.

فنجد أنّ " المكان الذي تتكلم عنه الكاتبة ليس ذلك المكان الفيزيائي الجامد، وإنّما المكان الثقافي الذي يمرّ من خلاله الكائن الإنساني، لأنّ المكان يتشكّل بفعل الكينونة والتاريخ والثقافة "[2].

يتبّين أنّ المكان الذي وظّفته الساردة ليس له وجود مادي فقط، وإنّما له وجود ثقافي حضاري ممّا عزّز مكانته بالمقارنة بأماكن أخرى، ولم يأت ذكره في المتن الرّوائي اعتباطيًّا، وإنّما جاء ليخدم الرّواية وهدفها، بحيث نجد الإمبراطورة سيسي تُبغض قصرها، وتجلس في المكان الوحيد الذي تشعر فيه بطهارته وعفويته، وهذا أشبه بهالة التي تمثّل الشيء الطبيعي الوحيد وسط زيف تلك الحياة الباذخة الثراء، وقد خدمت نهاية الرّواية، فكما أنّ الإمبراطورة سيسي غادرت تلك الحياة ستغادر هالة، ذلك العالم الثري الزائف، لتعود إلى حالتها السّابقة، " ذلك الجناح الذي دخلته أميرة وغادرته فقيرة "[3].

ونجد وصفًا آخر لهذا النوع من الأمكنة: " باب كبير مزخرف بالّنقوش الذهبّية، دخلاَ إلى قاعة عريقة، تُغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبّية يعلوها سقف مُزدان بالرسوم الزيتّية تتدلى

[1] يُنظر: الرّواية، ص 258، 259.

[2] - الأخضر بن سايح، أحلام مستغانمي والرّسم بالكلمات، ص 122، 123.

[3] - الرّواية، 229.

منه ثريات ضخمة "[1].

وتضيف في وصف المكان نفسه "طاولة بيضاوّية مجهّزة بديكور شبيه بديكور الأفراح شرشف من الأورغانزيا مشوك بأقواس من ضفائر الورود...وعلى وسط الطاولة تستلقي ورود أخرى وشمعدان ومقّبلات، رفعت على قواعد فضّية، انتابها شعور بكونها مدعوة إلى حفل زفافها"[2].

فُولدت من هذه اللّغة التي تنبض بالشعرية جمالية يُخّيل للقارئ أنّ السارد يشغل رسامًا؛ فدقة وصف الديكور يوحي بالذوق الذي تمتلكه الساردة، الذوق في انتقاء ديكور أمكنة روايتها وكأّنها تنتقيه لبيتها فضلاً عن ذوقها الشعري في وصفه لقرائها، وهذه الجمالية " تمثلها دلالة العبارات المجازية، وبهذه الطريقة ألّفت أحلام مستغانمي تلك اللّغة الشعرية وأدخلتها في عالم الرّواية، ممّا أعطى للمكان المسحة الشعرية الجمالّية، والفضل يعود إلى اللّغة المعّوة عن المكان، لا المكان في حدّ ذاته "[3].

فنجد هذه اللّغة التي وظّفتها الساردة غير عادية وإّنما هي قالب جمالي تصبّ فيه العناصر الأساسية المكّونة للرّواية، ويمكن القول أنّ "لغة الشعر تكسر رتابة اللّغة المألوفة، وليس المقصود بهذا الكسر -بالطبع- كسر نظام اللّغة الصّرفي والنّحوي، لأنّ قّمة الإبداع تتمثل في كونه إبداعًا داخل النّظام نفسه "[4].

ويعني هذا القول أنّ الإبداع وتحصيل اللّغة الجمالّية يكون بكسر وخرق اللّغة العادية، لكن داخل نظامها الصّرفي والنّحوي ودون الإخلال بهما، وهذا هو الإبداع الذي ولّد الشعرية في هذه الرّواية.

---

[1]- الرواية، ص 248.

[2]- المصدر نفسه، ص 249.

[3]- الأخضر بن سايح، أحلام مستغانمي والرّسم بالكلمات، ص 120.

[4]- المرجع نفسه، ص 120.

ونجد في وصف آخر " جلست تنتظر قدومه في ذلك الصالون الأرستقراطي السقف والثريات"[1] ، فتصوير هذه الأمكنة هي " تقنّية إنشائّية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي، وهي نوع من التّصوير الفوتوغرافي لما تراهُ العين عند الأدباء "[2].

فتساعد هذه التقنية القارئ على تخّيل المكان.

**ج)- المكان المُنفتح:**

وظّفت أحلام مستغانمي مجموعة من الأماكن المفتوحة في روايتها، وهذه نماذج منها:

"يتأمل الأشجار المتعانقة على طريقه، بأشكالها المختلفة والبط متزلّجًا بأناقة على الضفاف الهادئة لبحيرة بولونيا "[3]، فأتى أسلوب الساردة في هذا المقطع السردي شعريًا أيضًا في تصوير الطبيعة وهذا ما يؤكّد براعة الساردة في وصف الأماكن الطبيعية وغيرها.

وقد وصفت أماكن من الجزائر، وليست أيُّ أماكن، فقد اختارت أن يكون للأوراس حضور مهيب في الّرواية، فقد ترعرعت البطلة على مشارفه، فمن الأوراس انطلقت أّول شرارة للثورة، رافضًا العبودية " كأن الأوراس المكلل أبدًا بالثلوج يبّو بقامته الفارهة وبعمامته البيضاء "[4] ، فهو دائمًا رمز للطهارة والشموخ والتحّرر، منه استمدت **«هالة»** صفاتها فغدت امرأة من كبرياء.

ونجد الساردة في كلّ مّرة تصّف أمكنة مختلفة كقولها: " كانت باريس ليلتها سخّية، تتلألأ بأضواء نهاية السنة "[5]، فوصفت الساردة هنا الطبيعة، كما وصفت القصور والفنادق، غير أنّ الطبيعة تثير شعورًا مختلف تمامًا " فكرت أنّ الطبيعة كانت مبهرة وخرافّية، لا تشعرك بالنقص، ولا تلحق بك تشوهات نفسّية، أنت لا تصغر وأنت تتأمل شلاّلات نياغرا الشاهقة، بالّرغم من

[1]- الّرواية، ص 172.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 69.

[3]- الّرواية، ص 45، 46.

[4]- المصدر نفسه، ص 65.

[5]- المصدر نفسه، ص 170.

ضخامتها، لأنّك في الأصل كائن مائي، إنّك ابن ذلك الشلّال، ولا تصاب بعقدة نقص وأنت عند أقدام ا لهملايا، بالرّغم من كونها أعلى قمّة في العالم، فأنت ابن تلك الجبال لأنّك من تراب "[1].

فنجد **«هالة»** تشعر بالنقص أمام تلك القصور والترف وكانت تحتاج إلى شيء طبيعي اكتسبته من البيئة التي عاشت فيها، وهو كبرياؤها وشموخها، لأنّها تدري أنّ الإنسان لا يصغر أمام القصور، لكنه يصغر أمام بيوت الله " لقد خلقت المساجد والكاتدرائيات لتقزم الإنسان، لأنّها بُنّيت على قياس عظمة الله، لا على قياسك، فهي بيوته "[2].

فتكون بذلك المنشآت الوحيدة التي يَصغر أمامها الإنسان بيوت الله، وحدها تجعله يُحسّ بذلك مهما تسلّح بشموخ أو كبرياء، والطبيعة تُشعر الإنسان بالطمأنينة، فقد حدث أن أراد **«طلال»** أن ينشأ في " حديقة هضبة صخريّة ينزل منها شلال اصطناعي يعبر تحت جسر خشبّي، وهو مهووس بالنوافير الرومانّية، والأندلسّية، الجدارية منها والدائرية، يحتاج إلى بهجة منظرها، وصوت خرير الماء كإحدى سمفونيات الكون، كي يستعيد طمأنينته في عالم صاخب "[3].

فاحتاج طلال إلى شيء طبيعي في حياته، وكان يستحدث ديكورات طبيعية ليخرج من زيف حياته ويستمتع بعفوية الكون، لكنه فشل في ذلك، فعوضًا أن يخرج من زيف حياته، استحدث فيها طبيعة مزيفة، فالمكان هو تلك " الجغرافيا الممتدة متسعة أحيانًا وضيقة أحيانًا أخرى (...) سواء أكانت وطًا أو مدينة أو فندقًا أو بيتًا، فهي ليست ثابتة، لأنّها في الواقع تدخل ضمن نوع آخر هندسة يُصممها كاتب النّص، عن طريق تحكمه بالمساحة الوحيدة التي يمتلكها، مساحة الصفحة

[1]- الرّواية، ص 268.

[2]- المصدر نفسه، ص 268.

[3]- المصدر نفسه، ص 147.

بطريقة تجعل القارئ (...) يعيش تجربة المكان "[1].

فنجد أنّ الأماكن الطبيعية وردت كأماكن تقابلية لتلك القصور والفنادق الفخمة، ويُلاحظ أنّه ذكر الأمكنة في رواية **«الأسود يليق بكِ»** جاء بصورة تجزيئية ممّا يجعل القارئ يشعر بحضورها الّلافت في صنع الأحداث، لهذا لم ترد الأمكنة كديكور وإنّما لها حظ في صنع الأحداث وبناء الشّخصيات، لذا نجد كل الأمكنة مؤثرة، لأنّها مرتبطة أساسًا ببناء الّرواية وتحريك مسار الأحداث فلا مجال للحديث عن أماكن هامشية لأنّها تلعب دورًا هامًا في بناء الّرواية، بحيث استوفت حقها بوصف زاد من جماليتها كما مهّد لتوالي الأحداث، لذا نجد ذكر الشخصيات في سياقها المكاني وفي ضوء ارتباطها بالأحداث.

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص 30.

# شعرية توظيف الشّخصيات الّروائية

أ)- أسماء الشخصيات.

ب)- توظيف الشخصيات الّروائية:

1)-التّعريف الاصطلاحي للشخصية الّروائية.

2)- قراءة في توظيف الشخصيات الّروائية.

## III. شعرية توظيف الشّخصيات الرّوائية.

تستمد الرّواية شعريتها إضافة إلى الوصف، والحوار، والزمان، والمكان، والعنوان من أسماء الشخصيات التي تكون غالبًا معبّرة عن الشخصيات المسمّاة بها، والمقصود بِعَلَم الشخص " ما يتحدّد المقصود بذاته، باستخدام اللّفظ الدال عليه، وهو لا يحتاج إلى معونة لفظية أو معنوية لأنّه علم مقصور على مسمّياته، وشارة خاصة بها، وافّية الدّلالة عليها وحدها، وقد وُضعت الأعلام على الأشخاص لتميز بعضها من بعض "[1].

فلا ترد أسماء الشخصيات في الرّوايات اعتباطًا، وإنّما تأتي ذات دلالات توحي على وضعية الشخصية، أو وظيفتها، أو سماتها أو مكانتها الاجتماعية... إلخ، وهذه بعض النّماذج التي توضح ما سبق ذكره.

### أ)- شعرية أسماء الشخصيات:

#### 1- هالة:

ويعني هذا الاسم: " دارة القمر أي حلقته "[2]، فكما أنّ القمر لا يستقرّ على شكل معيّن بمعنى أنّه يكون هلالاً تارةً ، أو قمرًا، أو بدرًا تارةً أخرى، فإنّ هذه الشخصية لم تعرف الاستقرار هي الأخرى، لأنّنا نجد هذه الشخصية تنتقل بين البلدان كثيرًا ؛ بين الجزائر، ودمشق، وفرنسا والقاهرة... إلخ، كما أنّها لم تتزوج من طلال، أي أنّها لم تستقر معه، ولم تُنشأ عائلة، مما يجعلها تنتقل من حالة إلى أخرى، وهذا الانتقال شبيه بتغير حالات القمر، ثّم إنّ العرب منذ القديم يشّبهون المرأة بالقمر، ويضربون به المثل في الجمال، ويمكن أن تكون الساردة قد اختارت هذا الاسم

---

[1]- حنّا نصر الحتّي، قاموس الأسماء العربيّة والمعربة، وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط3) ص 134، 135.

[2]- شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربيّة، دراسة شاملة للأسماء العربيّة ومعانيها، ودليل الأبوين في تسمية الأبناء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط2)، 1989، ص 147.

من هذا المنطلق؛ أي أنّها اختارت اسمًا عربيًا، له معا ني متجذّرة عند العرب جميعًا، ولم تنتقِ اسمًا جزائريًا وذلك لتستقطب روايتها أكبر عدّد من القرّاء، إذ أنّها رواية لا تقتصر على مجتمع أو ثقافة معّينة، وما يـُؤكّد هذه الفكرة، هو أنّ أم «هالة» من سوريا ومن هنا يتبّين أنّ الساردة لم تنتقِ اسم لبطلة روايتها إلّا لأغراض وعن دراية.

**2)- طلال:**

هو اسم لشخصية رئيسية في الّرواية، وهو في قاموس الأسماء العربّية والمعربة كالتّالي: طلال: "مرتفع بارز حسن"[1]، وفي شرح آخر، " موضع مرتفع مشرف، واسم أمراء النجدين وسعوديين، وثاني ملوك الأردن "[2]، وفي شرح ثالث، " أخف المطر، الموضع المرتفع، الندى البارز، اللبن "[3].

فالملاحظ هنا أنّ الشيء المشترك بين شروح معاني هذا الاسم أنّه يدل على: الموضع المرتفع، والبارز، حسن ومشرف، وهذا تمامًا ما نلمسه في هذه الشخصية البارزة بثرائها والمترفعة والتي تهتم أكثر من المعقول بحسن مظهرها وتصرفاتها ويمكن أن نقول أنّ هذا الاسم خدم إلى حدّ كبير هذه الشخصية المترّفعة المستبدة بنفوذ مالها والمتسلّطة أيضًا؛ فطلال مترفع بثرائه وحَسَنْ بأناقته، وبارز بأمواله.

**3)- مصطفى:**

وهو صديق هالة الجزائري، ومعنى اسم مصطفى: " مختار ومنتخب، ولقب النبّي صلى الله عليه وسلّم، واسم فقهاء ومفتين ونحويين وأدباء وسياسيين"[4].

---

[1]- حنّا نصر الحتّي، قاموس الأسماء العربية والمعربة، ص 49.

[2]-شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية، ص 62.

[3]-وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، دمشق، (ط1)، 1997، ص 126.

[4]-شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربّية، ص 83.

ويوحي هذا الاسم بأنّ هذا الشخص مُنتقى، فمصطفى صديق هالة ذو طبيعة لطيفة، ظريفة يتمتّع بحس فكاهي، طالما أضحكها مزاحه، في وقت لم تكن فيه شخصية مرحة وفكاهية، ففي **«العشرية السوداء»** وأحداثها الأليمة التي أثقلّت قلوب الجزائريين همًّا ما عاد المزاح والفرح والضحك يعنيهم ما يعنيهم حقًا هو البقاء على قيد الحياة، وروحه المرحة هي ما كانت تحتاجه، فكانت تستمتع بالجلوس معه.

**4)- نجلاء:**

وهي صديقة هالة من سوريا، ومعنى اسم نجلاء هو: ذات "العينين الواسعتين مع الحسن"[1] وفي شرح آخر مماثل "واسعة العينين"[2] ؛ فنجلاء كانت الصديقة التي تقاسمت هالة معها السراء والضراء، وعيونها التي ترى بها الحياة وأمها التي تنّبهها، وأختها التي تحذّرها، وصاحبتها التي تمسح دموعها وتسّر لسرورها وتبكي لبكائها، مستودع أسّرارها ومكّمن ثقتها، معها ينجلي الحزن فلم تكن عيون نجلاء ترافق هالة في التسوق وانتقاء الثياب فقط بل كانت معها في بصيرتها؛ إذ تكهنت منذ البداية أنّ علاقة هالة بطلال فاشلة، وقد حدث أن قالت: "هو رجل من أرقام، وأنت امرأة من أنغام"

**5)- علاء:**

وهو شقيق هالة ويعني علاء: " الرفعة، الشرف، العلّو والارتفاع "[3] ، وفي شرح آخر: علاء: " والعلاء والُعلى: علّو ورفعة وشرف، واسم صحابيين وأمير وقائد، وكاتب "[4] ؛ فشقيق "هالة" كان مترفعًا عن كلّ ما هو دنيء ومستهجن، فحين ساقه الإرهاب إلى الجبل أبى ذلك، وأبى خيانة

[1]- وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص 283.

[2]- شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية، ص 199.

[3]- وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص 143.

[4]- شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربّية، ص 67.

وطنه وأبى اقتراف الجرائم، ممّا أدى إلى اغتياله، وكان متعاطفًا مع الأسرى وبراءته أدّت إلى هلاكه.

**6)- هدى:**

شقيقة صديق "علاء" "رفيق"، ويعني اسم هدى: "بيان ورشاد ودلالة"[1]، وهذه الشخصية لم يرد ذكر صفاتها في الرّواية.

**7)- فِراس:**

وهو صديق هالة السوري، وفراس يعني: " ذكّي متوقد الذهن "[2] ، وهو " العتر الأسود، أبو فراس كنية الأسد "[3] ؛ وحقًا يتمّيز هذا الشاب بالذكاء في حواراته مع "هالة"، حيث يختار من المواضيع ما تحبّ أن تسمع، فقد كانت فتاة تهوى الغناء والموسيقى، فكان يُسمعها أحاديثًا عن هذه المواضيع، فكانت تنبهر لثقافته الموسيقّية، ومعرفته بها، وكان غرضه من ذلك كسب صداقتها فكانت تتعلّم ممّا يقول، وما جعله يصل إلى غايته هو تصليح لعود أبيها المتوفى، والذي كان يمثل نقطة حساسة والذكرى الوحيدة لأبيها فقد تمكّن بفضل فطنته ودهائه كسب صداقة هذه الفتاة من خلال ميولاتها.

**8)- هند:**

وهي عمّة "هالة"، وهند معناه: " جماعة من الإبل "[4] ، وفي شرح آخر معناه اسم المئة من الإبل أو المئتين، واسم امرأة (...) وهي "إحدى زوجات النبّي صلّى الله عليه وسلّم، وبنت النعمان

---

[1]- شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربّية، ص 147.

[2]- المرجع نفسه، ص 72.

[3]- وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص 157.

[4]- المرجع نفسه، ص 289.

بن المنذر، وصحابّية "[1]ولم تُذكر هذه الشخصية إلّا مرّة واحدة في الّرواية، ولم يُقل عنها إلّا الشيء القليل.

**9)- عزّ الّدين:**

وهو صديق هالة جزائري أيضًا، واسم عزّ الّدين: من " أسماء العبودية والتيمن "[2] ، ويعني أيضًا: " القّوة والشّدة، والغلبة، قّوة الدين وغلبته "[3]؛ وهو الآخر لم يُذكر كثيًرا في الّرواية، غير أنّ ما ذُكر عنه يكفي لقول أّنه مهتم بالقضايا القومّية العربية عامةً والعراقية خاصّةً، فقد حدث أن أتاها بمظهره المتدين من إطالة لحّية... إلخ حسب السنة؛ فهو متمسّك بالّدين وبالقضايا السياسية والقومّية.

**10)- جمال:**

هو ابن عم هالة، وجمال يعني: " البهاء والحسن "[4]؛ وقد تطابق معنى اسمه له، فقد كان أنيقًا مهتمًا بمظهره، وهذا حوار "لهالة" معه: " واش نعمل بيك، وأنت جايني لابس costume وحاط الجل على شعرك "[5].

**ب)- توظيف الشخصيات الّروائية.**

**1)- التعريف الاصطلاحي للشخصية الّروائية:**

يوجد الكثير من التعريفات الاصطلاحية للشخصية الّروائية، ومن بين تلك التّعريفات نجد من يُعّرفها أّنها " ليست للشخصّية الّروائية وجودًا واقعًيا وإّنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الّرواية، هكذا تتجسد الشخصّية الّروائية حسب بارت "كائن من ورق" لتتخذ شكلاً

[1]- شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربّية، ص 148.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

[3]- وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص 141.

[4]- المرجع نفسه، ص 51.

[5]- الّرواية، ص 73.

دالاً من خلال اللّغة، وهي ليست أكثر من قضيّة لسانيّة حسب تودوروف "[1] ، فالشخصية الرّوائية من صنع خيال المؤلّف أو السارد الرّوائي تستند لها أدوار ووظائف.

ونجد أنّ " المعنى الشائع للشخصية هو مُجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة الشخص أو كائن حي، وهي تشير إلى الصفات الخلقيّة والمبادئ الأخلاقية "[2].

فالشّخصية تعني عمومًا المواصفات الجسمانية إضافة إلى المواصفات الأخلاقية أي أفعال الشّخصية.

ولقد تعدّدت التّقسيمات لأنواع الشّخصيات، ومن أبرز تلك التّقسيمات نجد:

" **أوّلاً :** الشّخصية النمطيّة.

**ثانيًا:** الشّخصية الناميّة" [3].

غير أنّ هذه الدراسة ستركّز على الصراع القائم بين الشخصيات وأدوارها ووظائفها في الخطاب الرّوائي، ولن تعمدّ هذه الدراسة لأي تقسيم، وكنموذج لهذه القراءة في شخصيات رواية «الأسود يليق بك» سنقوم بتحليل الشّخصيتين الأكثر بروزًا في الرّواية وهما "طلال هاشم" و"هالة الوافي" باعتبارهما أكثر الشّخصيات فاعلية في تكوين شعرية الخطاب.

**2)- قراءة في شعرية توظيف الشّخصيات الرّوائية:**

وظّفت الساردة شخصيات في روايتها ونخصّ بالذكر "طلال" و"هالة" ضمن ثنائية تقاطب ضدّية: أنثى-ذكر، ففي الوقت الذي مثّلت فيه "الأنثى" معاني الكرامة، الطهارة، البساطة، كان في المقابل "الذكر" يمثل معاني السلطة، النفوذ، المال، ففي ظل هذه الثنائية مرّت "هالة" بتجربتين

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 09.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربيّة للناشرين المتحدين، (دط)، 1869 ص 210، 211.

[3]- ينظر: هيلم شعبان، السرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 162.

**الأولى:** هي خرق سلطة الثقافة السائدة، بمعنى خرق وكسر قواعد الثقافة الجزائرية المحافظة ويمثل خرقها ذاك في امتهانها للغناء؛ ففي إحدى المقابلات التلفزيونّية سألها المذيع:

" - أما خفت أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

- لقد غير تهديد الأقارب سلّم مخاوفي، إنّ امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعًا يتحكّم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين "[1].

ونجد أنّ السبب الذي جعل هذه الأنثى تتمّرد على هذه الثقافة، ليس حبّ الشهرة والمال وإنّما الثأر لأبيها وحده يعنيها " كي أنازل القتلة... إنّ واجهتهم بالدّموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضًا"[2] فالثأر لأبيها هو السبب الوحيد وراء هذا الخرق لكّنها لم تتخل عن ما أورثها مجتمعها من كبرياء في مواجهة الدموع، " ما كان جدّها ليتصوّرها يومًا خلف الميكروفون باكّية، حتى وإن كانت تُؤدي أكثر أغاني مروانة حزنًا، قد يغفر لها الغناء، لكن لن يغفر لها البكاء، ففي مروانة عن حياء لا يبكي النّاس إلّا غناءً "[3].

فيكون الغناء الطريقة الوحيدة للثأر لأبيها الذي اغتيل في حفل كان يُغّني فيه، فوراء خرقها هذا قضيّة تحارب لأجلها، وهنا يكمن الصراع الأوّل بين الأنثى (هالة) والذكر (المجتمع)، " ففي مجتمع أبوي شرقي مشحون بايديولوجيا متزمتة، يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهومًا موجهًا لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضًا العلاقات بين الإنسان والعالم، حين رضخ تسييرها للثنائية ذاتها "[4].

فوجدت هالة نفسها في صراع مع ذكر آخر هو المجتمع " ذات صباح طلبها المدير ليخبرها

---

[1]- الرّواية، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 16.

[3]- المصدر نفسه، ص 28.

[4]- حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية، ص 68.

أنها مفصولة عن العمل، الذريعة أنّ الأهالي لا يريدون أن تُدرّس مطربة أبنائهم، ذريعة تشك كثيرًا في صدقيتها، فما كانت مطربة حفلات ولا أعراس، وهي لم تكن غنّت سوى مرّتين: مرّة في ذكرى وفاة والدها، ومرّة في برنامج تلفزيوني "[1].

" لقد وجدت المرأة نفسها منذ زمن في وسط يقيدها ويحاسبها على أنها فرد فاقد الأهلية يذكّرها المجتمع كل لحظة باختلافها عن الرجل، ويُنشئها تنشأة تقيّدها وتحدّد أفقها "[2] ، فكان من المستحيل "لهالة" أن تبقى في الجزائر سالمة " رأت أمها في قرار طردها إنذارًا أول سيليه ما لا تحمد عقباه، ولأنّها لم تشأ أن تترك قبرًا ثالثًا في الجزائر أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية"[3].

فجاء صراع هذه الشخصية "هالة" مع مجتمعها وإسرارها على قضية ثأرها بالغناء ضمن قالب سردي محبوك بطريقة فنّية جعلت الشّخصيات تؤدّي أدوارها كعرائس على مسرح تُحركهم الساردة بطريقة فنّية دون أن نلمس في ذلك عناءً أو تكلفًا في اللّغة، وقد جاء أسلوب تقديمها للشّخصيات والصراع القائم بينها متنوعًا بين أسلوب تصويري من خلال رسم ملامح الشخصية الداخلّية والخارجية، وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها من الشخصيات أو استبطاني؛ بنقل هواجس الشخصية وعالمها الداخلي وعواطفها ومشاعرها، أو تقريري وذلك بنقل أفعال الشخصيات. **أمّا التجربة الثانية**: فهي خرق سلطة الرجل الذي أحّبته "طلال"؛ الذي طالما أرادها تحت رحمة ماله، وهذا معهود في المجتمعات الشرقّية، " إنّ الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر طائفّي، عنصري في مجمله، يتحدث عن مطلق المرأة (أنثى)، ويضعها في مقارنة مع مطلق رجل (ذكر)، وحين تتحدّد علاقة ما بأنّها بين ظرفين متعارضين، يلزم منها ضرورة

---

[1]- الرّواية، ص 80.

[2]-أمال منصور، الخطاب الإبداعي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ربيعة جلطي أحلام مستغانمي نموذجًا، مجلّة عمان، ع 135، 2006، ص 74.

[3]- الرّواية، ص 80.

خضوع أحدهما للآخر واستسلامه، ودخوله طائعًا تحت منطقة نفوذه "[1] ، إلّا أنّه لم يخضع أحد للآخر في هذه الرّواية، فكلٌّ كان مكابرًا، ممّا جعل أمر الانفصال حتمي لا مَحالة، ويتجسد هذا الكلام النظري في هذه النّماذج من الرّواية: " ربّما كان يفضّل لو خانته مع رجل آخر على أن تخونه مع النجاح، النجاح يجمّلها، يرفعها، بينما اعتقد أنّه حين ألقى بها إلى البحر مربوطة إلى صخرة لا مبالاته ستغرق لا محالة "[2].

فنجد هذا الصراع الدائر بين هاتين الشّخصيتين الذي هو في الأصل صراع بين ثنائيات (امرأة - رجل) كبرياء، غرور، بساطة، مال، وثروة، غدا عقدة الرّواية، وما كانت هذه العقدة لتنفك إلّا بانفصال هاتين الشّخصيتين، " أراد أن يعطيها درسًا في الغناء...فأعطته درسًا في الاستغناء"[3].

فيفوز طرف على آخر في النهاية في كل الروايات والقصص التي يجري فيها صراع بين طرفين، وفي هذه الرّواية كان الانتصار وحده من نصيب «هالة» " عزلاء انتصرت بتلك الهشاشة التي أضحت أسطورة شجاعتها، لقد أكسبها الظلم حصانة الإيمان، مذ أدركت أنّ طغاة الحبّ كطغاة الشعوب، جبابرة على النّساء (...) فغدت سيدة نفسها، لا تخاف غير الله "[4].

ويتبّين من هذه النّماذج كيف تجسدت شعرية توظيف الشخصيات وأسمائها وإسهامها في بناء فنّية وجمالية الرّواية

[1]- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1999 ص 29.

[2]- الرّواية، ص 326.

[3]- المصدر نفسه، ص 227.

[4]- المصر نفسه، ص 327.

# شعرية اللّغة

**أ)- شعرية الحوار:**

1)-التّعريف الاصطلاحي للحوار.

2)- الحوار الخارجي.

3)- الحوار الداخلي.

**ب)- شعرية الوصف:**

1)- التعريف الاصطلاحي للوصف.

2)- وصف شخصية "هالة الوافي".

3)- وصف شخصية "طلال الهاشم".

4)- وصف الورود.

## IV. شعرية اللّغة:

تتأسس شعرية اللّغة من مجموعة من الظواهر من بينها "الإزاحة اللّغوية نتيجة الانتقال من المستوى الإبلاغي للغة إلى مستواها العاطفي "[1].

فتتحقق الشّعرية من انحراف اللّغة عن وظيفتها التواصلية إلى وظيفة إبداعية " ففي الأوّل تقدم مفاهيم مجرّدة، وفي الثّاني تتطلب الرؤيا، وطبيعي الانتقال من مفاهيم إلى الرؤيا يؤسس إزاحة ما داخل اللّغة وكلّما اتسعت تلك الإزاحة اقترب النّص خطوة أخرى من الشعرية "[2].

فتكون اللّغة الثانية أعمق بحيث تتطلب الاكتناه والبحث في ما وراء النّصوص، وفي ما وراء اللّغة "فالإزاحة اللّغوية تعني الخروج عن العرف اللّغوي للوظيفة الإبلاغية للغة، ولابد أن يتبعها نوع من الغموض يتسع كلّما اتسعت الإزاحة، فأي تغيير في وظيفة اللّغة، لابد أن يتبعه تغيير منطقها داخل تلك الوظيفة "[3].

فيتبّين أنّ الغموض هو السمة الأساسية التي تكتنف اللّغة الإبداعية وتزيد كلّما زاد الانحراف اللّغوي.

وتتخذ فعاليات الرؤية الحديثة عدّة أشكال للإزاحة:

**الشكل الأوّل:** شكل الإزاحة المكانية، حيث يزيح النّص الشيء عن المركز ليركّز بدلاً منه على ما يرتبط به ارتباطاً مجازيا.

**الشكل الثاني:** هو شكل التغييب، عن طريق تحويل الشيء عن محور رمزي، وتنمية النّص حوله عن طريق استعاري.

---

[1]- عبد العزيز ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكُتّاب، القاهرة، (دط)، 1984 ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 342.

[3]- المرجع نفسه، ص 455.

**الشكل الثالث:** هو شكل الحوار بين محورين يمثلان محور الدّال ومحور خفّي الدّلالة.

ويمكن تسمية هذه الأشكال: الانحراف عن الشيء، وتحويل الشيء إلى وجود رمزي، والانحراف بالشيء من محور إلى آخر.

ويتّضح أنّ النقاد العرب الأقدمين لم يلتفتوا إلى الرؤية، إلّا أنّ الفلاسفة نتيجة اطلاعهم على أرسطو، والمتصوفة الذين ربطوا مفهوم الظاهر والباطن، كان لهم آراء مهمة في هذا الصّدد، فإنّ ابن عربي يدرك فكرة تعدّد وظائف اللّغة، فالمعنى يتكّون في الرؤيا، كما أنّ الرؤيا نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدّد العالم بالولادة [1].

فنجد أنّ تكوين علاقة جديدة بين دوال متعدّدة هو ما يخلق هذه الصورة الجمالّية عبر تكوين عبارات، " فالعبارة اللامعقولة، هي عبارة سالبة، تخرج عن المستوى الإبلاغ للغة، لكنها لا تستبدله به المستوى العاطفي، فهي قفزة في فراغ، على العكس من عبارة الشعرية التي هي الالتجاء إلى وطن آخر داخل اللّغة، قد تكون أكثر سموًّا، ولكي نؤكّد أنّ العبارة الشعرية حيث تتجاوز العرف اللّغوي بحيث لا يمكن أن نقض تلك المجاوزة "[2].

يبرز هذا القول أهمية إنشاء علاقات جديدة بين الّدوال.

**أ)- شعرية الحوار.**

**1)-التعريف الاصطلاحي للحوار:**

وردت للحوار الكثير من التّعريفات الاصطلاحية ومنها من " يَعدُّ الحوار نمطًا من أنماط التعبير الفّني، وعنصرًا هامًا يشترك مع السرد، والوصف في بناء الّنص الروائي،إذ يُشكل الحوار جزءً من كيان أدبي تتوفر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللّفظي أدبًا

[1] يُنظر: أدونيس أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، (دط)، دت، ص 127.

[2]- أدونيس أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، (ط2)، 1978، ص 57.

وليس شيئًا آخر"[1].

فيقّرب الحوار القارئ من الشّخصيات ومن الرواية ذاتها، ويجعل القارئ يصدق بواقعيتها.

ويشغل الحوار حيزًا هامًا، ويكسب أهمّية قصوى " بفضل وظيفته الدرامّية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكيبضمير الغائب الذي ظلّ يُهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الّروائية وأنّ أهمية النسق الدرامي على البنّية السردّية تجعل الحوار قريبًا من قلوب القراء، وأسماعهم، وتُمكّن المؤلّف من الكشف عن الأحداث بسهولة "[2].

والحوار أنواع هي:

**2)- الحوار الخارجي:**

ويعتبر الغالب على الحوارات في الّروايات، وهو " حوار تتناوب فيه الشخصية أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصّي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية "[3].

وقد ورد في الرواية مثل هذا النوع من الحوارات، ولكن ما يُميّز هذه الحوارات هي تلك اللّغة التي لبسها الحوار، أضفى عليه جمالاً لغويًا، والذي فرضه أسلوب الساردة الأنيق، مثال ذلك:

"-لماذا التوليب بالذات وذلك اللّون البنفسجي؟

- ربّما كنت تفضلين وردًا حمراء، كتلك الباقة التي احتضنتها البارحة ببهجة وسلّمت الأخرى إلى قائد الفرقة.

كان في نبرته تهكّم ذكّي، لا يخلو من مرارة، علت وجنتيها حُمرة الارتباك قالت متعذرة:

- فعلت ذلك إكرامًا لك، ظننتها باقة منك؟

---

[1]- هيام شعبان، السرد الّروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 212.

[2]- المرجع نفسه، ص 212، 213.

[3]- المرجع نفسه، ص 214.

- لا لست أنا تلك السلّة لا تشبهني "[1].

يتبّين من هذا الحوار الذي تتخلله مقاطع سردّية والتي زادت من شعريته قدرة الساردة على توليد لغة حوارية شعرّية، فهذا التّساؤل الذي استهلت به الحوار، إنّما هو تساؤل القّراء أنفسهم، لماذا التوليب بالذات؟ .وذلك اللّون البنفسجي، فمن هذا الحوار تسمح لنا الساردة بالتّعرف على شخصيات روايتها، بل وتسمح بمعرفة نوع العلاقات التي تربط بينهم، فتسعى الساردة إلى نقل الحوار إلى القّراء على مستوى عالي من الشعرّية، فقد خدم هذا الحوار نفسية "طلال هاشم" حين استلمت "هالة" باقة من الورود الحمراء، ولم تعط أهمية لباقة التوليب خاصة.

أّما الحوار التّالي فيخدم الجانب الفكاهي للشّخصيات الّروائية:

" قال ممازحًا وملّطفًا الأجواء:

- حتى في الحلويات لا تخلعين الحدّاد؟

رّت ضاحكة:

- بإمكاني أن أقاوم كل شيء إلّا الشوكولا، هزمت الإرهابيين وهزمتني الشوكولا "[2].

فنجد أنّ هذا الحوار عّبر بشكل جلّي عن نفسية الشخصيات الّروائية، بأسلوب حواري جميل ينقل الراحة النفسية للشخصيات إلى القراء، ليصبح القارئ يُحسّ بإحساس الشخصية ذاتها ويشاركها الحدث والتجربة الشعورية.

وتبدو في الحوار التّالي ملامح الشخصيات محدّدة أكثر، بحيث يبدّو لنا غرور "طلال" وغموضه، فهو من خلال حديثه عن وردة التوليب نُحسّ أّنه يتحدّث عن "هالة"، وسبب اختياره وإعجابه بالوردة، هو نفس سبب اختياره وإعجابه "بهالة"، وهذا كلّه يتجسد في هذا الحوار:

[1]- الرواية، ص 125.

[2]- المصدر نفسه، ص 225، 226.

- لقد وصلتني هذه الباقة هدّية.

تعمّدت ألّا تقول ممّن عساها تثير غيرته أو فضوله، لكّنه علّق:

- إنّ من يهدي وردًا يقّدم انطباعًا لنفسه.

- لكلٍّ ذوقه...شخصيًّا، لم أفهم لماذا تحبّ زهرة التوليب بالذات، وذلك اللّون البنفسجي الغريب.

- لأّنها أزهار لم يمتلك سرّها أحد، لونها مستعص على التّفسير يقارب الأسود في معاكسته للألوان الضوئية، إّنها مثلكِ وردة لم تخلع عنها عباءة الحياء، ثّمة وردة سيئة السمعة تتحرش بقاطفها...تشهر لونها وعطرها...

- لعلكَ اعتدت أن تهدي هذه الوردة بالذات، أعني ربّما كانت وردتك...قاطعها.

- بل هي وردتكِ، لم أهدها من قبل اليوم لأحد، لمحتها مرّة في محلّ الورود وعجبت لغرابة لونها عادةً أهدي نوعًا آخر.

(...)

- ربّما علّي أن أتعلّم لغة الورود قبل التحاور معك.

ردّ مصحّحًا:

ليست قضية لغة، بل قضية أناقة، لا أكثر، أناقة من وردة لا تثرثر كثيًرا، نحن لا نهدي وروداً لتتكلّم عّنا...بل لتحمي التباس ما نودّ قوله [1].

وما يُبرز أيضًا من خلال هذا الحوار تمّيز وردة التوليب عن غيرها من الورود، وما هو في الحقيقة إلّا تمّيز "هالة" عن باقي النّساء، فهي جميلة في خجلها وعنفوان كرامتها، وحياءها البادي على هيئتها.

وما يؤكّد صحّة هذا القول الذي يقّدم الشيء الكثير للقارئ فيما يتعلّق بالشخصيات

[1] يُنظر: الرّواية، ص 139، 140.

وتصرفاتها، وتفكيرها، وطباعها هو هذا الحوار:

"- فعلاً لا ينقصُك التواضع.

- بل يحدث أن أتواضع.

- تعني التواضع كأعلى درجات الغرور.

- بالمناسبة لقد حجزت تلك الغرفة في هذا الفندق ابتداءًمن اللّيلة.

انتفضت مدافعة عن كرامتها.

- من قال أني سأقبل ذلك؟

- إقامتك هنا ستكون أجمل، اخترت ما يليق بمقامك.

- لكنني ما طلبت منكَ شيئًا.

- لن أقيم في غير فندقي "[1].

يتحدّد من هذا الحوار الصراع القائم بين الشخصيتين، والذي يُمثل في الحقيقة صراعًا بين سطوة المال وعنفوان الكرامة، وقد جعل القارئ يُحسّ في مرحلة متقدمة من مراحل سير الأحداث الّروائية بما ستؤول إليه الأمور.

أّما فيما يخصّ النوع الثاني من الحوار وهو:

**3)- الحوار الداخلي:**

ولا يقلّ أهمية عن سابقه، " وهذا الحوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقّدم هذا النوع من الحوار المحتوى الّنفسي والعمليات الّنفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي "[2].

[1]- الّرواية، ص 160-167.

[2]- هيام شعبان، السرد الّروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 220.

ونجد أمثلة من ذلك: الحوار أو الأسئلة التي كانت تطرحها "هالة" في قلبها، عند انتهاء حفلٍ حجز فيه كلّ قاعة وما حضره أحد سواه.

" ماذا تراه سيقول لها؟ بماذا ستردّ عليه؟ وعّم تشكره؟ أم تسأله لماذا؟ ومن يكون؟ لا بل ستتشكره فقط، وغدًا ستعرف من الجرائد من يكون، لتدعه يعتقد أنّ اسمه لا يثير فضولها، سيقتله الأمر قهرًا أن تتحاشى سؤاله عن اسمه، كأن تترفع عن معرفة حدّود سطوته، هل ثّمة إهانة أكبر"[1].

فوردت كلّ هذه التساؤلات على لسان الساردة، وجاءت لتدلّ على النّفسية الصعبة التي عاشتها "هالة"، وذلك الموقف المهين الذي جرح كرامتها، حين جعلها تغنّي لقاعة فارغة إلّا منه وهذا ما لم تستطع "هالة" تَحَمُّلَه حين تضاربت الأسئلة والأفكار في نفسها، ولعلّ ما جعل الأمر يزداد سوءً هو مغادرته عند انتهاء الحفل دون أن يتقدّم لتحيتها، فلم يكلّف نفسه عناء شكرها وكلّ ما فعله هو بعثه لها بسلّة ورود دون بطاقة، وهذا ما زاد من اضطراب "هالة" وقلقها:

" إنّه إمعان في الإهانة، حتى وروده الحمراء خرساء وكتومة مثله، لا ترافقها أيّة بطاقة شكر. أهو أكبر من أن يضع اسمه على بطاقة "[2].

ويرد في حوار آخر:

" بدأت تندم على قبولها دعوة، لا تعرف من جاءت تقابل فيها، فكّرت أنّه ربّما لم يحضر بعد أو أنّه موجود ويرد اختبارها مرّة أخرى "[3].

" قرّرت قلب قوانين اللّعبة، ستجلس إلى طاولة شاغرة وليحضر هو إليها ما دام يعرفها، فمن غير المعقول لامرأة في شهرتها أن تبقى واقفة هكذا في بهو المطعم "[4].

---

[1]- الرّواية، ص 111.

[2]- المصدر نفسه، ص 112.

[3]- المصدر نفسه، ص 112.

[4]- المصدر نفسه، ص 118.

ويُعتبر هذا اللّقاء الأوّل الذي يجمعها بالرّجل الذي كان يطاردها منذ زمن بباقات وروده، بعد أن فشلت في لقائه في مطار فرنسا، وهذا يفسّر التردّد الذي تعيشه "هالة"، وخوفها على شهرتها وبعد لقائها به كان لها مع نفسها حوار آخر:

"لا تذهبي بقلبك كلّه...قال لها عقلها، لكنها ذهبت بقلبها كلّه...وعادت بلا عقل "[1].

وفي موضع آخر:

" يا لله كيف فتحت له الباب في هذه الهيأة، ليتها وضعت شيئًا من الحمرة على شفتيها، شيئًا من الماسكارا على رموشها، لو أنّها مشّطت شعرها على الأقلّ...لو كانت ترتدي ثوبًا جميلاً للبيت لكنّها ما زالت بثياب "الممرضة"، وليس لليلها من ثوب يليق باستقبال رجل"[2].

وتضيف " رجل تبًّا له من رجل..ما الذي جاء به حتّى غرفتها؟ ...غرفتها! يا الله...إنّه الآن ينظر إلى كلّ شيء بائس وبشع خلفها، ويتأمل فوضاها وبقايا العشاء المتواضع على طاولتها هل تدعوه ليدخل؟ هل تستبقيه عند الباب؟ هل تطرده؟ هل تسأله بأي حقّ؟ "[3].

فيبّين هذان المقطعان السرديان التّوتر الداخلي الذي عاشته "هالة"، وأسفها على حالتها وهي تتفضح ببساطتها أمام ثراء وأناقة "طلال"، ونفوذه المادي.

وفي مقطع سردي مماثل:

" كم شعرت بالخجل وذلك النادل الشبيه بجسكار ديستان يأخذ منها معطفها قبل الجلوس، ويضعه بجوار المعاطف الفاخرة المعلّقة ، كانت تفضّل لو احتفظت به على الكرسي المجاور، ولكن كان في الأمر فضيحة أكثر...فضيحة الجهل بالإتيكيت! ما كان يعنيها حقًا هو أن تُنسيه الحالة التي

[1]- الرواية، ص 127.

[2]- المصدر نفسه، ص 161.

[3]- المصدر نفسه، ص 161، 162.

رآها عليها البارحة "[1].

ويتّضح من كلّ هذه الهواجس الداخلية أنّ "هالة" في كلّ مرّة تتوتر وأغلب حواراتها الداخلية جاءت على لسان الساردة، نابعة من خوفها لانكشافها بفقرها وبتواضع جيبها وبساطته أمام ثراء "طلال" الفاحش، وكلّ ما كانت تفعله خلال أي موقف محرج يمرّ بها جراء هذا الفارق المادّي لكبيرا هو أنّها وفي كلّ مرة تتساءل مع نفسها، تلقي اللّوم تارةً ، وتندم تارةً أخرى وكلّ هذا كان يُمهّد للّنهاية الحقيقية، فالغرور، والثروة، والكرامة، والكبرياء خطان متوازيان لا يلتقيان ولا يجتمعان. "فالحوار الداخلي يلجأ إليه حين يدخل في ذاته، يحاورها، لعلّه يصل معها في صمت إلى نتيجة تريح ضميره "[2]، فالحوار الداخلي هو محاولة للذات في إرضاء ذاتها، وتفكير باطني صامت.

فنلاحظ من الحوارات النّفسية الواردة في هذه الرواية أنّها ترتبط بشخصية "هالة" أكثر من ارتباطها بأي شخصية أخرى، ويرجع هذا لكون التبئير السردي مركّز ومكثّف حول هذه الشخصية المركزية التي تدور أحداث الرّواية عليها، لذا نجد في أغلب الأحيان الساردة تترصد الحالة النّفسية لهذه الشخصية، لا بل تتحدّث بلسانها، لتجعل القارئ يتساءل هو الآخر وتضعه في موقع الشخصية ليعيش التجربة الشعورية التي تعيشها الشخصية ذاتها.

كما نجد أنّ الحوارات وردّت بكثرة في الرّواية لكنها لم تغلب على السرد، ويرجع إيرادها بكثرة لتقريب القراء من جوّ الرّواية وجعلهم يُؤمنون بواقعية أحداثها وإشراكهم في الحدث الشعوري والحدث السردي عامةً ، فالحوارات الواردة لم تكن هامشية لأنّها ترتبط بالبناء السردي للأحداث، وعليه فللحوار أهمية لا تقلّ عن أهمية السرد.

[1]- الرّواية، ص 172.

[2]- محمد خضر، شعرية النّصوص، مقاربات جمالية، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، دت، (دط)، ص 55.

**ب)- شعرية الوصف:**

**1)-التّعريف الاصطلاحي للوصف:**

يُعدّ الوصف من المكونات السردية المهّمة في بناء الّرواية، ومن التّعريفات الواردة للوصف نجد من يعتبره " تقديم (تمثيل) الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضًا عن وجودها الّزمني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عن وظيفتها الكرونولوجية، وفي تزامنها وليس في فضاء تتابعها الّزمني (...)ويمكن القول بأنّ الوصف يتألّف عادةً من "موضوع" و"كائن" و"موقف" أو حدث موصوف، أو مجموعة من الموضوعات الفرعّية، تحدّد أجزاءه المكّونة (الباب الحجرة، الجدار)، ويمكن تمييز الموضوع، أو الموضوعات الفرعّية طبقا لصفاتها: كان الباب جميلاً "[1].

فيكون الوصف عادةً مقترنًا بالمكان أكثر من الزمن، وقد وظّفت الساردة أوصافًا ماّدية ومعنوية.

**2)- وصف شخصية "هالة الوافي":**

- **الوصف الماّدي (الحسّي):**

وصفت الساردة هذه الشخصية في العديد من المواضع، وأتت كلّها ضمن قالب تزينها الشعرية، ومثال ذلك:

" إنّها تبدو أبهى، لعله ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ، منحها إطلالة تتجاوز سقف ميزانيتها "[2].

فيجعل هذا الوصف الجميل القارئ يتخّيل "هالة"في إطلالتها تلك، ويُعطي لشخصية "هالة"

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مرين للّنشر والمعلومات، القاهرة، (دط)، 2003، ص 43.
[2]- الّرواية، ص 32.

وأفكارها ومشاعرها وعواطفها صورة مادّية متجسّدة في امرأة جميلة، ترتدي ثوبًا أسود، مع عقد من اللؤلؤ، وهذه الإطلالة تحيل إلى ذوق "هالة"، أو بالأحرى ذوق الساردة في انتقاء ما ترتديه شخصيات روايتها.

وفي وصف آخر مشابه:

" وهذه أوّل مرّة يراها داخل معطف أسود، معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب، يزينه شعرها المنسدل على كتفيها "[1].

فيوحي هذا الوصف أيضًا بما أوحاه الوصف الأوّل من إطلالة متألقة دون تكلّف، ولم تنفرد "هالة" بهذه الأوصاف، بل جاء وصف آخر لعازفة بيانو في فندق راقٍ " كانت سيدة أجنبية شقراء بثوب سهرة عاري الظهر، تعزف على البيانو منوعات موسيقية "[2]، غير أنّ هذا الوصف لم يأت مفصلاً، وذلك لإبراز "هالة" على غيرها من النّساء بوصفها الشخصية المركزية في الرّواية.

**وفي وصف آخر:** "يذكر طَلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها، لم تكن تشبه أحدًا في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل"[3].

يُعدّ هذا الوصف تصريح بفرادنية "هالة" وتميّزها على غيرها من النّساء، وتميّزها ذلك يكمن في عدم تكلّفها في مظهرها.

- **الوصف المعنوي:**

جاء الوصف المعنوي مضطربًا لاضطراب مشاعر "هالة" في كلّ المواقف التي مرّت بها وهذه نماذج منها:

" امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيًا أو سارق ورود، أترعاها كنبتة نادرة أم تسطو على

---

[1]- الرّواية، ص 75.

[2]- المصدر نفسه، ص 120.

[3]- المصدر نفسه، ص 15.

جمالها، تنفتح عينًا كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تّرد على السؤال، وتعاود الانغلاق "[1].

يـُشّبه هذا الوصف "هالة" بالوردة التي وقبل أن تلمسها تعاود الانغلاق مثل تحفظ وخجل "هالة".

**وفي وصف آخر:** " كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور، شهّية بفرح طازج، له عطر شجرة البرتقال أزهرت في جنائن الخوف "[2]، "كما اللّيلة تشعر وهي في عربة الورد هذه كأنها عروس وإن كانت لا تدري لمن تزف، للنجاح غير أنّ النجاح زوج مزاجي لا يعول عليه "[3].

ونجد في هذين الوصفين فرحة "هالة" الذي يختلجه نوع من الخوف والحزن، ففي كلّ لحظة فرح يجتاحها حُزن " لعلي امرأة عربّية تحزن حيث يجب أن تفرح لأّنها ما اعتادت السعادة "[4]، وهذا اعتراف منها، فلحظات سرورها لا تدوم، فوراء كلّ سرور ما يعكر مزاجها، مثل هذين المقطعين الوصفيين: " نزلت من السّيارة وكأّنها راقصة باليه تنتعل خفين من الساتان، تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبحت لها أقدام "[5].

فلم يدم هذا السرور الذي رفع "هالة"إلى الأحلام طويلاً ، وهذا المقطع السردي الوصفي يبّين ذلك: " ومن يكون هذا الذي يتحكم في نشرتها العاطفية مدًّا وجزرًا؟ باقة بعد أخرى، بدأت تكره هذه الورود المتعالّية الغريبة اللّون، هي ابنة المروج، نبتت بمحاذاة الأزهار البّرية لها قرابة بأزهار اللوتس، وبزهرة السيكلامان الجبلّية، فلماذا يطاردها بهذه الورود الغريبة اللّون "[6].

---

[1]- الّرواية، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

[4]- المصدر نفسه، ص 222.

[5]- المصدر نفسه، ص 38.

[6]- المصدر نفسه، ص 66.

**وفي وصف مشابه:** " كزهرة التوليب خذلتها الريح انحنى رأسها قليلاً، كان يراقب انكسارات روحها"[1].

فيُسردان هذان الوصفان قبل لقائها "بطلال"، تلك الوردة الجبلّية الطبيعية البسيطة، كيف أصبحت بعد لقائها "بطلال" أو بالأحرى بالمال والثراء، حيث غدت وردة التوليب سوداء سواد قلوب أغلب الأثرياء، وقد حدث أن أخبرتها صديقتها نجلاء بمقولة تقول: « **لا تحاول أن تجعل ملابسك أغلى شيء فيك حتى لا تجد نفسك يومًا أرخص ممّا ترتديه»** [2].

فلم تستطع "هالة" العيش في ذلك العالم المزيف وسرعان ما عادت إلى نفسها كما عهدتها أناقتها في بساطتها، وجمالها في عفويتها " ثم إنّ امرأة بسيطة كناي، قوية ككمنجة، أنيقة في سوادها كبيانو، حميمّية كعود، هي كلّ الآلات الموسيقية في امرأة إنّها أوكسترا فيلارمونية للرغبة ورغم ذلك لا يتسّنى لك العزف على أيّة آلة فيها تلك هي لحنك "[3]، والأمر الذي جعلها تعود إلى ذاتها هي تلك الأحزان التي شعرت بها، وهي معه، رغم تلك الرفاهية والثراء، إلّا أنّها لم تحسّ بطعم الحياة حلوًا بل مرًا.

كما في هذا الوصف وغيره " تركت نجلاء تحمل باقة التوليب وتكلّفت هي بحمل مرارتها "[4] " اجتاحها الأسى كحزن بيانو مركون ومغلق عل موسيقى لن يعزفها أحد "[5]، " كادت ساندريلا إلى غرفتها تخلع بهجتها، وتغسل مساحيق أوهامها "[6].

فلم تكن "هالة" سعيدة أبدًا في ذلك الثراء الباذخ، وفي كلّ مرّة كانت تحسّ بحزن يعتريها

---

[1]- الرّواية، ص 141.

[2]- المصدر نفسه، ص 186.

[3]- المصدر نفسه، ص 312.

[4]- المصدر نفسه، ص 113.

[5]- المصدر نفسه، ص 132.

[6]- المصدر نفسه، ص 173.

وسط ذلك الترف، وهذا ما بينتّه كلّ تلك الاقتباسات، ولعلّ هذا الاقتباس يـُوضّح ما قيل: " مشت إلى جانبه من بهو إلى آخر بخطوة ملكّية، وبرأس مرفوع كأّنها تحمل فوقه شمعدانًا (...) فكّرت أنّ عليها أن تنسى بساطتها، وأن تمشي بقامة مستقيمة واثقة...وإلّا أهانها المكان، وغدى أصغر شيء فيه أكبر منها إّنها تحتاج إلى شموخها لتدافع عن نفسها ضدّ هذه الفخامة "[1].

والساردة هنا على ما يبدو أّنها عمدت إلى الوصف المعنوي أكثر من الوصف المادّي، ذلك أنّ المظاهر أقلّ أهمية مقارنة بما هو في الوجدان، فبالرّغم من أناقتها تلك إلّا أّنها لم تفقد شيئًا من كرامتها، وكبريائها، وبساطتها، وعفويتها، ولعلّه السبب وراء تركها لتلك الحياة.

**3)- وصف شخصية "طلال هاشم":**

- **الوصف المادّي (الحسّي):**

لم يرد ذكر الوصف المادّي "لطلال هاشم" إلّا قليلاً في النّص الروائي وهذه النماذج المذكورة:

" رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصّيف، وبكآبة راقية، لم تر لها سببًا وشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، رجل مهذب في النظرات، مهذب النوايا، يُقّبل يد ها بأرستقراطّية عاطفّية كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من الرجال "[2].

فنجد أنّ هذا الوصف المادّي الممزوج بوصف معنوي أيضًا "لطلال" لم يأتِ مفصّلاً، ويبدو أّنه مهتم أكثر من اللّازم بمظهره وتصرفاته، وهذا ما يؤكّده المقطع السردي الموالي " كان رجلاً أنيق المظهر يدخل القاعة من البوابة الرئيسّية، وفي أبهة واضحة، محاطًا بمرافقيه "[3].

وجاء هذا الوصف أيضًا مرتكزًا على أناقته ومظهره الذي ينـُم عن ثرائه، وفق ما يخدم

[1]- الرّواية، ص 248.

[2]- المصدر نفسه، ص 119.

[3]- المصدر نفسه، ص 107.

طبيعته الشخصية المتسلطة المغرورة بالمال، وبزيف واضح في التّصرفات.

- **الوصف المعنوي:**

بدأت الساردة روايتها بوصف "طلال هاشم" في قولها:

" كبيانو أنيق منغلق على موسيقاه منغلق هو على سره "[1] ، فمنذ السطر الأوّل أقرّت الساردة بغموض هذه الشخصّية، فالغموض هو الشيء الوحيد الذي يحميه أمام الانفضاح بوجهه البشع الذي شوهه المال، " هذا لو كان هذا وجهه الحقيقي الذي عراه المال وفخامة المكان "[2].

**وفي وصف آخر له:** " كان مولعًا بالأقدار الكبيرة، تبهره السّير الذاتية لرجالات صنعوا أقدارهم، وكان صانعًا ماهرًا للأحلام الخرافّية، يكفي أن يحلم لتصادق الحياة على أحلامه "[3]، فمن فرط ثرائه ما يحلم بشيء إلّا وتحقق، فقد افتقر إلى "الحاجة" فهو لا يحتاج إلى شيء، وكلّ ما يأمله يمتلكه بمجّرد أّنه أراده، غير أنّ الشيء الوحيد الذي لم يستطع امتلاكه هو "هالة"، ذلك أّنه أرادها دائمًا تحت رحمة ماله، وهي بعيدة عنه تقترن بزوج آخر يدعى النجاح والذي لطالما أراد أن يحتكره لنفسه، حينها فقط شعر بحزن، " وحسب الإتكيت عليه أن يرسل سلّة توليب، الأحزان دخلت حياته للتّو، أو ليست الأحزان أنثى تختبره بغواية الألم "[4].

فذاق "طلال" لأّول مرة ألم الحزن يوم رأى "هالة"وهي تغني وتزداد شهرةً ونجاحًا، حينها فقط اختبر معنى الحزن، فقد تمكنت من النجاح بعيدًا عن نفوذ ماله " أراد أن يعطيها درسًا في الغناء، فأعطته درسًا في الاستغناء"[5]، وفي كلّ مرّة تذيقه "هالة" الحزن يواجه الموقف بتصرفاته

[1]- الرّواية، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 285.

[3]- المصدر نفسه، ص 45.

[4]- المصدر نفسه، ص 327.

[5]- المصدر نفسه، ص 327.

المزيفة "واجه الموقف بذلك التغاضي الأنيق الذي يليق بمقامه "[1] ، وكأّنه يكابر؛ فهو أكبر من أن يـُبدي أسفه، لأّنه رجل لا يتأثر إلّا بأنثى تدعى الحياة.

ويتبّين من خلال تلك الأوصاف في كلّ النماذج السابقة أّنها ساعدت الساردة في نقل أوصاف الشخصيات المادّية والمعنوّية في المسار السردّي للروائي، كما خلقت نوعًا من اللّذة والـ فضول لدى القارئ على مستوى النّص السردي ممّا ولّد نوعًا من الجماليّة التي انفردت بها لغة الرّواية، والتي بدّورها جعلت القارئ يـُشارك في الحدث والتجربة الشعورية.

**4)- وصف الورود:**

حظيت الورود بوصف كثير في متن الرّواية، وكان هذا الوصف مرفقًا بلغة شعرية أخّاذة هذا ما تبّينه الأمثلة التّالية:

" استيقظت على منظر الورود التي ازدادت تفتّحًا أثناء اللّيل، لولا أّنها تنقصها قطرات الندى لتبدو أجمل (...) وحدها الورود التي تنام عارية ملتحفة السماء، مستندة إلى غصنها تحظى بالندى، لكن حتى متى بإمكان غصن أن يسند وردة ويبقيها متفتحة؟ سيغدر بها وسيسلمها إلى شيخوختها غير آبه بتساقط أوراق عمرها "[2].

ومن يتماهى في هذا الوصف يجد أنّ الساردة من خلال حديثها عن الورود، هي تتحدث عن النّساء، وقولها حتى متى بإمكان غصن أن يسند وردة هو في الحقيقة تساؤل آخر وهو: إلى متى سيفي الرجل للمرأة، سيترك أوراقها تتساقط لتموت، ولتحيى بعدها وردة أخرى أي امرأة أخرى.

**وفي وصف آخر أكثر شعرية:** "لا تضع سوى أزهار التوليب في غرابة لونها المشعّ بأمواج ضوئّية تتراوح بين البنفسجي والأسود، مصطّفة، بحيث تبدو منتصبة كعساكر، على القدر نفسه من

[1]- الرواية، ص 344.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

التفتّح الخجول الأوّل، متدرجة في ثلاثة صفوف، يلفّ خصرها شريط عريض من الساتان الأحمر الفاخر "[1].

فتولد من هذا الأسلوب الوصفي جماليّة غير معهودة، وعلى عكس الوصف الأوّل الذي يُشبّه النّساء بالورد، فإنّ هذا الوصف يُشبّه الوردة بالمرأة يلفّ خصرها شريط من الساتان الأحمر الأنيق والفاخر.

" إنّ المتأمل لمسار السرد النّسائي يجده مستقرًا في الكتابة الإبلاغية (الإخبارية)التي عادةً ما تكتفي بنقل الحدث، وتوصيل الخبر (...)وهذا النوع من السرد يُهيمن على جلّ الكتابات النّسائية، حيث تفتقر أعمالهن إلى الفنّية الغنّية بالتأويل "[2].

ونجد في المقابل أعمال فنّية لروائيات " تجمع بين الكتابة الإخبارية القائمة على السرد الأفقي المباشر، والسرد العمودي المزوّد ببطاقات تخيلية مكتنزة بإشارات ورموز، كالكاتبة اللّيبية "فوزية شلابي"، والمغربية "زهور كرام" والجزائرية "أحلام مستغانمي"اللّواتي يضربن على وتر اللّغة الشعرية بامتياز"[3].

ونجد في موضع آخر: " لكن قلبها خفق لّما حضرت فتاة إلى المنصّة، لتقدّم لها باقة ورد حمراء استنتجت من تنسيقها وضخامتها أنّها منه "[4].

ويبدّو أنّ للورود حظّ كبير في الوصف في أغلب المشاهد، ذلك " أنّ الرّواية النّسائية تتميّز عن غيرها بكونها تحمل أسئلة الأنثى، وفاعلية الرؤية عندها، وهي تمارس موضوعها

---

[1]- الرّواية، ص 37، 38.

[2]- الأخضر بن السائح، السرد النّسائي وآلياته الفنّية، مجلّة الآداب واللّغات، ع8، الأغواط، الجزائر، ص 111.

[3]- نفسها، ص 111.

[4]- الرّواية، ص 111.

المتخيل "[1].

ويتّضح أنّ الموضوع المتخيّل هنا هي الورود وقد وصفتها الساردة بعناية أنثى وبعيون أنثى تجعل من قارئ النّص الرّوائي، يدرك أنّ من كتب هذا النّص أنثى دون معرفة مسبقة باسم السارد.

ولم تطغ الورود على الوصف فقط، وإنّما حتى في الحوارات، فقد كانت أكثر من مرّة موضوع حوارات "هالة" ، و"طلال"، وهذه بعض العينات التمثيلية:

"- لماذا التوليب بالذات..وذلك اللّون البنفسجي؟

- ربّما كنت تفضلين ورودًا حمراء "[2].

وفي حوار آخر:

"- لقد وصلتني هذه الباقة هدّية (...).

- إنّ من يُقدّم وردًا يقدّم انطباعًا عن نفسه.

- لكلٍّ ذوقه..أنا شخصيًا لم أفهم لماذا تُحبّ زهرة التوليب بالذات وذلك اللّون البنفسجي الغريب!

- لأنّها زهرة لم يمتلك سرّها أحد، لونها مستعص على التّفسير، يقارب الأسود في معاكسته للألوان الضوئية... مثلكِ وردة لم تخلع عنها عباءة الحياء، ثمّة ورود سيئة السمعة تتحرش بقاطفها...نشهر لونها وعطرها "[3].

فقد شبّه "طلال" وردة التوليب "بهالة" في حدادها وخجلها، حيث أصبحت للورود لغة وأناقة تتحدث بدل الشخص.

"- ربّما علّي أن أتعلّم لغة الورود قبل التحاور معك.

- ليست قضيّة ورود، بل قضيّة أناقة، لا أكثر أناقة من وردة لا تثرثر كثيرًا نحن لا نهدي ورودًا

[1]- الأخضر بن السائح، السرد الفسائي وآلياته الفنية، ص 111.

[2]- الرّواية، ص 124.

[3]- المصدر نفسه، ص 139.

لتتكلّم عنّا...بل لتحمي التباس ما نودّ قوله "[1].

فقد منح الحضور الطاغي للورود لمسة شعرية جميلة للغة الرّواية، حيث نلمس جماليات وفتنة اللّغة " فالنّص الرّوائي النّسائي "مرآة" المرأة، كونه يحمل صفات التماثل مع الذّات (الساردة) ومن ورائها (مؤلفة) الرّواية التي تكتب في نصّها فكرًا ورؤيًا، وإحساسًا ورؤى "[2].

فجُعلت الورود نقطة تكثيف دلالي إضافة إلى وصف "هالة" و"طلال"، وقد كانت كذلك لأنّها ذُكرت في الكثير من المواضع السردية في الرّواية، مثل " امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيًا أو سارق ورود (...) كوردة مائيّة، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها (...) تعاود الانغلاق (...) كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور"[3]، "على المقعد المجاور سلّة ورود وبجوار السائق باقتان أخريان، ظلّت طول الطريق ممسكة بالسلّة خوفًا على زينتها "[4]، وثانيا: لأنّ "طلال" في كلّ مرة كان يبعث "لهالة" بباقات التوليب، حيث أرفق السلّة الثالثة بطاقة عليها عبارة "**الأسود يليق بكِ**" وهو عنوان الرّواية.

[1]- الرّواية، ص 140.

[2]- الأخضر بن السائح، السرد النسائي وآلياته الفنّية، ص 115.

[3]- الرّواية، ص 15-18.

[4]- المصدر نفسه، ص 21.

# شعرية التّناص

**أ)** التّعريف الاصطلاحي للتّناص.

**ب)**-التّناص الّديني.

**ج)**-التّناص الأدبي.

**د)** التّناص مع التّراث الشعبي:

**1)**-التّناص مع المثل الشعبي.

**2)**-التّناص مع الحِكم والأقوال.

**3)**-التّناص مع الحكاية الشعبية.

**4)**-التّناص مع النكتة الشعبية.

**هـ)**-التّناص الأسطوري:

**1)**-التّعريف الاصطلاحي للأسطورة.

**2)**-توظيف التّناص الأسطوري.

**7. شعرية التّناص:**

يُعتبر التّناص من المميزات الهامّة التي يتمّيز بها النّص الأدبي، ذلك أنّه يزيد من شعرية النّصوص.

**أ)- مفهوم التّناص اصطلاحًا:**

يُعدّ " التّناص مفهوم جديد أدخلته النّاقدة جوليا كريستيفا إلى حقل الدراسات الأدبية (...) وهو حضور نصّي في نصّ آخر، كالاستشهاد، والسرقة، وغيرهما "[1].

وفي تعريف آخر " التّناص في النّقد الحديث يعني تفاعل النّصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف النّصوص اللّاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة "[2].

فيعني التّناص تداخل النّصوص وحضور نصوص غائبة في نصوص أخرى حاضرة، وقد تجلّى التّناص في رواية "الأسود يليق بكِ" بكثرة وبطريقة جمالية زادت من شعرية النّص الرّوائي.

**ب)- التناص الّديني:**

لم يرد التّناص الديني بكثرة ولكن وظّفت الساردة من التراث الديني الإسلامي أقوال "عمر بن الخطّاب"، و"علي بن أبي طالب" رضي الله عنهما، وغيرهما، وهذه أمثلة منها قول الصّحابي الجليل "عمر" رضّي الله عنه: " **لو كان لي أن أختار، لما كنت غير بائع أزهار، فإنّ فاتني الربح لا يفوتني العطر**"[3].

وقد ذُكر هذا القول في الرّواية كسمة مشتركة، يتشارك فيها "طلال" مع عمر بن الخطاب فقد جاء هذا القول مناسبًا للمقام السردي الذي كان يدور حول ورود التوليب، وشغف "طلال" بها

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 113، 114.

[2] يُنظر: تزفيطان تودوروف، في أصول الخطاب النّقدي الجديد، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، (ط2) 1989، ص 98.

[3]- الرّواية، ص 123.

وقد زاد ذكره من شعرية الحبك السردي.

ونجد بالإضافة إلى ذلك أقوالاً أخرى تخدم غرض الفراق، وذلك من قول "عمر بن معد يكرب" حين قال " **ذهب الذين أحبّهم وبقيت مثل السيف فردا** "[1] ، إلى جانب قول علّي بن أبي طالب رضّي الله عنه، حيث قال: " **أَحبّ من شئت فأنت مفارقه** "[2].

فُوظّف هذان القولان في المتن الرّوائي لخدمة النّهاية التي أفضت إليها الرّواية، والتي تُحيل إلى افتراق "هالة" و"طلال"فهذان القولان مهّدا للنهاية أحداث الرّواية بأسلوب جميل يفهم القارئ منهما ما ستؤول إليه الأمور في الرّواية، فالشعرية تكمن في الأسلوب الغامض، وفي لغة مشحونة بدلالات يفهم القارئ ما تّود قوله، دون أن تصرّح به تمامًا.

وأضافت الروائية قولاً رابعًا لمولانا "جلال الّدين الرّومي"، ولكن ليس في فراق الأحّبة هذه المرّة وإنّما في فراق الوطن، حيث قال: **إنّي منذ قطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح لذا ترى النّساء رجالاً ونساءً يبكون لبكائي، فكلّ إنسان أقام بعيدًا عن أصله يظلّ يبحث عن زمن وصله، إنّ صوت الناي نار، لا هواء فلا كان من لم تضرم في قلبه هذه النّار**"[3].

وأتى هذا القول مطابقًا لحالة "هالة" الشعورية والنّفسية بحيث اضطرت إلى ترك بلدها الذي نشأت فيه، والبلد الذي استشهد أفراد عائلتها فداءً له إلى بلدٍ آخر، وقد غادرته خوفًا من الموت وهي في مهجرها تحنّ إلى موطنها وتشكو ألم الغربة والفراق وعوضًا أن تسرد الرّواية ذلك في شكل تقريري إخباري وظّفت هذا القول الذي عّبر عن حالة "هالة" وزاد من شعرية اللّغة والدّلالة معًا.

**ج)-التّناص الأدبي:**

ونقصد به تلك " النّصوص الأدبّية التراثّية الموظفة في الرّواية الجزائرية وهي كثيرة جدًا

[1]- الرّواية، ص 191.

[2]- المصدر نفسه، ص 293.

[3]- المصدر نفسه، ص 41.

وتوظَف إمّا لأنّ الشخصية تعجز عن التّعبير، أو لـترصيع الروايات بها طلبًا للزينة وحبًّا للبلاغة"[1].

ومن التناصات الأدبّية التي وُظّفت في الرّواية:

" سيشكّ في صدق النّساء، وسيتخلّى عنهنّ خشية أن يتخلّين عنه كشهريار سيقاصصهن عن جريمة لا علم لهنّ بها "[2].

ويُلاحظ أنّ هذا التّناص من التّراث القصصّي لألف ليلة وليلة، فقد كان الملك شهريار وأخوه شاه زمان كلّ منهما في مملكته ولا يزالان كذلك إلى أن اشتاق الكبير إلى أخيه الصغير، فأمر وزيره أن يسافر إليه، ويبلغه أنّ أخاه مشتاق إليه، فأجابه بالسمع والطاعة، وتجهز للسفر وخرج طالبًا أخاه، ولّما كان نصف اللّيل تذكّر حاجة نسيها في قصره، فرجع ودخل قصره ووجد زوجته تخونه، فقتلها، وعند سفره لرؤية أخيه طلب منه أخوه شهريار مرافقته للصّيد فأبى ذلك وسافر أخوه وحده وكان في قصره شبابيك تطلّ على بستان أخيه فنظر، فإذا بزوجة أخيه تفعل ما فعلت زوجته فأبلغ أخاه شهريار بما رأى فقاصصها هي الأخرى [3].

ويتّضح أنّ طبيعة البطل تجعله يشك في كلّ النساء ويقاصصّهن على ما لم يفعلن، فقد جاء اختيار الساردة موّفقًا إلى حدّ كبير، فقصص ألف ليلة وليلة عُدّت من التراث العالمي وهي معروفة بأسلوبها وببلاغة معانيها.

كما وظّفت عناوين روايات وقصائد، مثل رواية مالك حداد وعنوانها " الأصفار تدور حول نفسها "[4] ، وهي وصف لحالة الشباب الجزائري في فترة العشرية السوداء، لا هم استطاعوا تأسيس حياتهم بسبب الأوضاع السياسية ولا هم عبروا البحار خوفًا من الغرق.

---

[1]-سعيد سلام، التّناص التراثي في الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص 160.

[2]- الرّواية، ص 145.

[3]يُنظر: ألف ليلة وليلة، تح: مزيان فرحات، موفم للّشر، الجزائر، (دط)، 1949، ص 1- 4،5.

[4]- الرّواية، ص 93.

كما استشهدت الساردة أيضًا ببيت شعري للجوهري:

ينقض عجلان فينفلت صِدُه ويصيبه لو أحسن الإبطاء [1]

وجاء هذا البيت ليعزّز المشهد السردي، فلو كان "طلال" صبورًا مع "هالة" لكانت هناك نهاية أخرى، فكلّ هذه التّناصات رصعت بها هذه الرّواية ليس للزينة فقط، وإنّما خدمةً للدّلالات والمشاهد السرديّة والأحداث عمومًا.

" فالأدب العربي القديم مادة غنيّة مليئة بالإيحاءات والدّلالات التي تمنح التجربة الأدبيّة تميّزًا "[2].

وهذا فعلاً ما نلمسه في هذه الرّواية.

**د)-التّناص مع التّراث الشعبي:**

يُعدّ التّراث الشعبي مادّة أوّلية تستلهم منه الآداب، "والتّراث العربي كغيره من التراث أثّر وتأثّر بحضارات غيره من الأمم والشعوب قديمًا وحديثًا، وزاد في إخصابه تطور في صلات التّأثير والتّرجمة والتّبادل المباشر بين تلك الحضارات وبين الحضارة العربيّة "[3].

فلم ينشأ الأدب العربي بمعزل عن باقي الآداب وإنّما أثّر وتأثّر بها.

ونجد أنّ " التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والدّيني والأدبي والفني هو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، وذُكرت كلمة التّراث" مرّة واحدة في القرآن الكريم: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُراثَ أَكْلاً لَمًّا وتُحِبُونَ الَمالَ حُبًّا جَمًّا ﴾ "[4].

وقد زادت هذه النّصوص التّراثية من شعرية النّصوص الحالية، ممّا أدّى إلى استلهام هذا الموروث وتوظيفه في مؤلفاتهم ومن أشكال التراث الشعبي نجد:

---

[1]- الرواية، ص 278.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط) 1998، ص 58.

[3]سعيد سلام، التّناص التّراثي في الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 15.

**1)-التّناص مع المثل الشعبي:**

تعدّ الأمثال الشعبية ذات أهمية بالغة، إذ أنّها قديمة قدم العالم، ولكلّ أمة أمثالها، وقد عُنيَّ العرب منذ نشأتهم بالأمثال فضربوها، واستشهدوا بها فلّما جاء الإسلام أقرّها ولم يُهملها، وأخذها وسيلة للتذكير والاعتبار وقال عزّوجلّ: ﴿ وَلَقَدْ ضَرَبْنَا الأَمْثَالَ للنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرآنَ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ﴾ وقال أيضًا: ﴿وَيَضْرِبُ الله الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونْ ﴾.

وتُعدّ الأمثال صوت الشعب وخلاصة تاريخه ومعاناته وفلسفته اتحاد ظواهر الأشياء، يتناقل بالوراثة من جيل إلى جيل، ويتميّز باستقباحه للرذيلة وتفضيله للفضيلة، وبإيجاز اللّفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه وجودة الكناية [1].

وتُعدّ أحلام مستغانمي واحدة من أولائك الذين انفتحوا على تراثهم الشعبي، فقد وظّفت الأمثال والأقوال والحِكم التي يستعملها الجزائريون خاصة تلك التي تُعنى بالحياة وتقلباتها وهمومها ومنها: " الأعيّاد دوارة...عيد لك وعيد عليك "[2].

ويُؤدّي هذا المثل الجزائري المعنى نفسه الذي يُؤديه المثل العربي الفصيح " يوم لك ويوم عليك"، وفي مثال آخر "والله هُم إِنْسِيكْ هُم"[3]فقد كان الجزائري يُواسي نفسه بهموم الآخرين فعزاؤه كان كان في فجائع الآخرين الأكثر مرارة، ثّم تنتقل بنا الساردة إلى أهم محطة عرفها التاريخ الجزائري وهي فترة العُشرية السوداء، ومن الأمثال التي كانت تُقال في تلك الفترة بكثرة " المهم أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك..كن صامتًا أو ميّتًا "[4].

فيتبّين أنّ الشيء الوحيد الذي كان يفكّر فيه الجزائري عقب تلك الفترة هو كيفيّة بقائه على

---

[1]- نظر: محمد الراوي، موسوعة الأمثال الشعبية في الوطن العربي، ص 07.

[2]- الرّواية، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 75.

[4]- المصدر نفسه، ص 80.

قيد الحياة، ممّا جعل الشباب الجزائري يفكر في الهجرة غير الشرعية، غير مبالٍ بعواقبها " ياكلني الحوت ولا ياكلني الدّود "[1]، وكان الجزائري يتقلّب بين منتقم وآثر " نأخذ حقي بيدي ألي ما رحمنيش ما نرحموش" أو محتسب ومتوكّل "يا قاتل الرّوح وين تروح "[2].

" قال تعالى: ﴿لَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَنْ قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِف فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنْصُورًا ﴾.

ووردت هذه الآية في كتاب الأمثال الشعبية الجزائرية، إنّما هي تختزلها، وتبّين كيف أنّ تلك الأمثال نهلت من القرآن الكريم بطريقة أو بأخرى"[3]، وقد جاء ذكر هذه الأمثال لتعبر عن تلك الفترة الحساسة من تاريخ الجزائر، كما أسهمت في مضاعفة شعرية المتن الرّوائي، وكما جعلت أيضًا القارئ يُحسّ ويعيش تلك الفترة ويعي العقلية السائدة فيها.

**2)-التّناص مع الحكم والأقوال:**

وردت عدّة تعريفات للحكمة، ومن بينها: " هي عبارة عن خبرة في الحياة، وخلاصة فهم أسرارها، يذيبها ذهن ذكّي فطن، فهي جملة مرصوصّة رصًّا محكمًا تستخدم في المناسبات "[4].

ويظهر من هذا التّعريف أنّ الحكمة عصارة للتجربة الإنسانية.

وما يُلاحظ في روايات أحلام مستغانمي " القدرة على استيعاب الكثير من الأفكار الثقافية والفنون المتنوعة داخل متونها الرّوائية، إلى درجة أنّها توصف بأنّها أطروحة ثقافية، تجعل من قرّائهامثقفاً في الشعر، واللّغة، والرّسم، والنحت، والمسرح، والرّواية "[5].

وظّفت الساردة العديد من الحكم والأقوال التي ضاعفت من شعرية النّص الرّوائي، ومن بين

---

[1]- الرواية، ص 92.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- محمد الراوي، موسوعة الأمثال الشعبية في الوطن العربي، ص 05.

[4]- المرجع نفسه، ص 05.

[5]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، دار زهران للنّشر والتّوزيع، (ط1)، 2010، ص 29.

تلك الأقوال ما تعلّق بالفن والموسيقى، مثل مقولة: نيتشه: " **الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة** "[1]، ومقولة أخرى " **الموسيقى ملجأ النفوس المريضة بالسعادة** "[2]، وحكمة أخرى: " أن تكون مستمعًا جيدًا أفضل من مطرب سيء "[3].

وُظّفت هذه الأقوال لتدعّم النّص الرّوائي كون "هالة" مغنّية، وقد جاءت أغلب هذه الأقوال في حوارات "هالة" و"طلال"، خاصةً تلك التي يُلقّن فيها "طلال" "هالة" ثقافة الغناء مثل: " بالصّمت تعرف متى يكون الوقت خطأً أو صحيحًا في الموسيقى"[4]، بالإضافة إلى مقولة أبو حيّان التوحيدي في وصف الموسيقى " **تسرقك منك وتربّك إليك** "[5].

تُشكّل هذه الأقوال والحكم التي وظّفت في مجال الموسيقى معمارية الرّواية وشكلها الفني وقد أكسبت الرّواية جماليتها، كما تفاعلت مع باقي عناصر المتن الرّوائي وارتبطت معه فنيًّا ونفسيًا.

ونُكر في مجال الغنى والفقر جملة من الأقوال والأحكام الرّائعة منها: "**الفقير ثري بدهشة أما الغني ففقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين** "[6].

ويعني هذا أنّ الثراء لدى الأثرياء أصبح روتينًا عاديًا مألوفًا، فلا يشعرون بالنّعمة التي يعيشونها عكس الفقراء، ومقولة أخرى: " **المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية**"[7].

ويظهر أنّ هذا القول مفعم بالشّعرية وجماليّة، وليست جماليّة لغوية فقط، وإنّما دلالية أيضًا

---

[1]- الرّواية، ص 317.

[2]- المصدر نفسه، ص 299.

[3]- المصدر نفسه، ص 179.

[4]- المصدر نفسه، ص 182.

[5]- المصدر نفسه، ص 288.

[6]- المصدر نفسه، ص 280.

[7]- المصدر نفسه، ص 239.

حيث أنّ التّعاسة نعيشها ونحن فقراء، لكن من الأفضل أن نعيشها ونحن أغنياء. وفي قول آخر لا يقلّ عن سابقيه شعرية " **إنّ السعادة ليست فيما تملك ولكن الشقاء في ما لا تملك**"[1].

وهذا يعني أنّنا لا نشعر بالسعادة حينما نمتلك الشيء، ولكن نشعر بحزن حينما نفقده. كما وظّفت مقولة أخرى لأحد الحكماء، وهي " **لا تعاشر ثريًا فإن سايرته في الإنفاق أضرّ بك ولن أنفق عليك أذلك** "[2].

ويقصد به أنّ مصاحبة الغني تضرُّ فإمّا أن تخسر مالكَ في الإنفاق لمسايرته أو ينفق عليك فيذلك وتخسر كرامتك، وهذا ما جرى مع "هالة" و"طلال" حين حاولت مجاراته في الإنفاق حفاظاً على كرامتها، ومن الأمور المعروفة أنّ الأمثال تتحدّث عن سعادة من يتداولها وشقائهم وعن الغنى، والفقر، والشرف، والخزي، وعن القبح، والضعف والعظمة، والوضاعة.

وتضيف الساردة حكمة عالمية: " لا تحاول أن تجعل من ملابسك أغلى شيء فيك حتى لا تجد نفسك يومًا أرخص مما ترتدي "[3].

وما يزيد من شعرية هذه الحِكم هو التكثيف الدّلالي الذي تحويه واختيار الألفاظ اللّائقة لتلك الدلالات.

أمّا في مجال الأقوال والحكم المتعلّقة بالحبّ، فهي أقوال خدمت مسار أحداث الرّواية ومنها: "**الرجل لا يتعلّق بامرأة يبكيها بل بمن تبكيه** "[4]، إضافة إلى قول: " كل لقاء مع رجل هو حرب

---

[1]- الرواية، ص 235.

[2]- المصدر نفسه، ص 250.

[3]- المصدر نفسه، ص 180.

[4]- المصدر نفسه، ص 180.

غير معلنة... وكل حبيب يمكن أن يغدو مشروع عدّو في أيّة لحظة "[1].

ولقد لخّصت هذه المقولة الرّواية كاملةً، إذ أصبح "طلال" و"هالة" كالعدوين يسعى كلّ واحد منهما إثبات نفسه أمام الآخر.

وتأتي أهمية هذه الأقوال والحِكم أنّها تسعى إلى تقويم سلوك الفرد داخل المجتمع.

**3)-التّناص مع الحكاية الشعبية:**

تتعدّد تعريفات الحكاية الشعبية ومنها: " هي جميع الأشكال القصصّية التّقليدية، وتضّم الحكايات الخرافّية المجسمة لرغبات الشعوب البدائية إلى جانب الإبداع القصصّي المعتمد على قدر التقنية المحكمة مثل حكايات "ألف ليلة وليلة" (...) وتشمل الملاحم الشعبية، التي تحكي صور البطولة إلى جانب ملاحم الحيوان والحكايات الوعظية والتعليمّية والاجتماعية، (...) وأهم مقّوم للحكاية الشعبية هو أنّها تقليدية (...) وهي في معظمها مجهولة المؤلف "[2].

نهلت الساردة من الموروث الشعبي الجزائري الحكائي، وما يؤكّد ذلك المثال التّالي: " يحكى أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلّاحات حتى تجاوز حدّود قريتها فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات لكنها رفضته؛ لأنها كانت تحبّ ابن عمّها، عندما علم الباشاغا بزواجها استشاط غيظاً ولم يغفر لها أن تفضّل عليه راعيًّا، فدّبر مكيدة لزوجها وقتله، كانت حاملاً، فانتظر أن تضع مولودها، وتنهي عدّتها، ثم عاود طلبها للزواج وكانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها، فردّت عليه «**إن كنت أخذت منّي عيّاش الأوّل فإنّي نذرت حياتي لعيّاش الثاني**» فا زداد حقده، وخيّر بين أن تتزوّجه أو يقتل وليدها فأجابته أنّها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أنّ أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة

[1]- الرواية، ص 117.

[2]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص 152.

فرأت ترابًا طريًا لقبر صغير، فأدركت أنّه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر وتعدّد بالشاوية بما يشبه الغناء « آاا عّياش يا ممّي» فأقبل النّاس عند سماعها تنادي "يا عّياش يا ابني" يسألون ما الخطب وما استطاعوا العودة بها، فقد لزمت القبر حتى لحقت بوليدها وزوجها "[1].

وذُكرت هذه الحكاية لتنقل ألم المروانيين " لعلّ مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أغنية تليق بحناجر أبنائها، وقلوبهم المولعة بقصص العشق المفضي إلى الموت...فاستجابت الحياة لأمنيتها "[2] ، فالمروانيين لا يغّون إلّا حزنًا، ومنهم "هالة" التي سارت على طرق أجدادها فهي لا تغني إلّا انتقامًا لموت والدها.

وظّفت الساردة إضافة إلى الحكاية الشعبية الجزائرية حكاية شعبية من التراث السوري فنجدها تقول: "يُحكى أنّ العود سُئل يومًا إذا كان ثّمة آلة موسيقية أجمل منه، وأشد تأثيرًا على الروح فأجاب بغرور وهو يردّ رأسه إلى الخلف "لا" من يومها ورأسه معكوف إلى الوراء بكبرياء "[3].

فالمزج بين التراث الجزائري والتراث المشرقي زاد من جمالية الرّواية، لأنّها مزجت بين بساطة وتلقائية التراث الشعبي واللّغة الشعرية الشفافة الموحية المثقلّة بالصور الجديدة.

فقد حاولت أحلام مستغانمي الحفاظ على التّراث من خلال توظيفها في متونها الرّوائية وتقول الباحثة غراء حسين مهنا: " ولكن النساء كنّ دائمًا هنّ المحافظات على التّراث (...) وهذا ما أّيده واقع جمعنا للحكايات الشعبية، فقد كان غالبية الرّواة من النّساء "[4] ، وهذا ما يفسّر توظيف أحلام مستغانمي لتلك الحكايات الشعبية.

---

[1]- الرّواية، ص 29، 30.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

[4]- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية للنّشر، (ط1)، 1998، ص 24.

**4)-التّناص مع النّكتة الشعبية:**

تعرّف النكتة الشعبية أنّها " نوع من أنواع الأدب الشعبي، وتحكي قصّة صغيرة أو موقف أو تسلسل من الكلمات الذي يقال، يكتب، أو يشاهد، بغرض التأثير في المتلقي، وجعله يضحك عادةً ما يتم تأدية النكات أمام جمهور معّين، ويختلف هذا الجمهور من شخصين إلى جمهور في مسرح لأغراض تجارية "[1].

حضرت النكتة الشعبية في المتن الّروائي، بحيث تذكرت "هالة" نكتة " الجزائري الذي تزحلق وهو يمشي على الثّلج في القطب الشمالي، وإذا بأحدهم يصيح على مقربة منه "يا ستار" فانتفض الرجل لسماع اللّهجة الجزائرية وصرخ به أنا هارب منكم...واش حتى هنا لحقتوني، حاب أتكسر واش راحلك فّي "[2].

تذكرت "هالة" هذه النكتة حين التقت بجزائيين في فندق جاءت إليه مع "طلال"، وقد اختاراه لكونه فندق راقٍ جدًا وبعيد استبعدت أن تلتقي فيه بأناس يعرفونها.

وقد جاء بناء الّرواية متنوعًا بأجناس أدبّية مختلفة ومتنوعة، من حكاية، ونكتة، وشعر، ولعلّ هذا ما جعل هذه الّرواية مشحونة بشعرية فاتنة تمّيزت بها لغة الّرواية.

**هـ)-التّناص الأسطوري:**

**1)-التّعريف الاصطلاحي للأسطورة:**

تُعدّ " الأسطورة حسب الفيلسوف الألماني أرنست كاميرن، قّوة أساسية في تطور الحضارة الإنسانية، عّبر الإنسان من خلال رموزها عن اهتماته وتطلّعاته، وقد وجدناها تُكّون مع اللّغة

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربّية في اللّغة والأدب، ص 395.
[2]- الّرواية، ص 324.

والفن والّدين صورًا حضارية تبدعها طاقة الإنسان الرمزية "[1].

**2)-توظيف التّناص الأسطوري:**

أوردت الساردة الأسطورة بأنواعها في روايتها، فنجد أسطورة الخلق والتكوين حاضرة بقّوة في مختلف المناسبات، منها: " لا يملك الّلف إلّا جلده، يتم تعريضه للّنار ليقوى صوته، وكذلك الّناي ينتزع من القصب المحيط بالمياه، لذا أبواه الماء والتربة، ثم تعّده الّنار، يحتاج لأن يفرغ لَيعبُره الهواء عبر تجاويف، فلا لحن ينطلق من قصب ممتلأً بنفسه "[2]، وفي تناص أسطوري مشابه " قُتلع من تربة بعد ما كان يعيش بمحاذاة النهر عودًا أخضر على قصبة مورقة، تُرك ليجف فأصبحت سحنته شاحبة وانتهى خشبًا جامدًا، عندها تّم تعريضه للّنار ليقسو قلبه، وأحدثوا فيه ثقوبًا ليعبر منها الهواء كي يتمكّنوا من النفخ فيه بمواجعهم... وإذا به يفوق عازفه أنينًا "[3].

وأتت هذه التّناصات لتزيد من شعرية لغة الّرواية ومن جماليتها، فهي تختصر الكلام الكثير. ذكرت أحلام مستغانمي في روايتها الآلهة، وهذه نماذج تمثيلية منها: "آلهة الحزن"[4]، "آلهة لا تحتاج إلى إضافة أي تعريف إلى اسمها"[5].

فتشبه هذه الأمثلة "طلال" بالآلهة في تصرفاته، وثرائه، ومكانته " إنّ الأسطورة تحمل في شعور الإنسان بالخوف والرهبة لذلك نراها تجنح دومًا إلى العلاء، إلى السماء، مسكن الآلهة، ولعلّ السماء نفسها ما هي بنظر أصحاب الفكر الأسطوري إلّا إله وآلهة انبسطت فوق الشعب لحمايتهم"[6].

---

[1]- جمعية التجديد الثقافية، الأسطورة توثيق حضاري، البحرين، (ط1)، 2005، ص 20.

[2]- الّرواية، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 64.

[4]- المصدر نفسه، ص 29.

[5]- المصدر نفسه، ص 127.

[6]- مخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربيّة قبل الإسلام، دار العلم للملايين، (ط1)، 1994، ص 29.

ولم تفّوت أحلام مستغانمي توظيف أحداث من حرب طروادة، حيث تقول: " الفرسان من حولها يمتطون جيادًا خشبًيا "[1].

فتُعتبر الأساطير ألغازًا تحول بين القارئ والّنص وتجعل القارئ يتماهى في الّنص ليصل إلى عمقه، وهذا ما يصنع شعرية الّنصوص، فيلجأ الكاتب إلى عناصر معّينة يعّبر بها عن تجربته الشعورية، وكانت الأسطورة أبرزها، فاستحضار الأساطير، إضافة إلى شعريتها تعتبر متنفس الكاتب، وفي مثال أخر تستحضر الميثولوجيا الإغريقية، " في الميثولوجيا لم تكن الزهور سوى صبايا قتلتهن العاطفة فتحّولن إلى زهور"[2].

نستنتج من كل ما سبق أّن توظيف الأساطير ببراعة وإسقاطها على حياة "هالة" زادت من شعرية الّرواية، لأّن الأسطورة " تحمل من الدفق الإنساني الإرادي المطلق ما يتخطى الوجود الكائن في الزمن الغابر السحيق، ويفرض الحاضر الآسن المعيش إلى مستقبل منشود، وللكاتب أن يخلق أساطيره ولا يكتفي بالمتداول ويجمع بذلك أساطير الأولين بأساطير المحدثين "[3].

لهذا نرى الكُتّاب المحدثين يسعون إلى توظيف الأساطير في كتاباتهم حيث أصبحت هذه الأخيرة سمة جمالّية تختزل الكثير من الّدلالة والشعرية.

---

[1]- الّرواية، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 141.

[3]- جلال الربيعي، أسطورة الخلق في كتاب السد، من الترنيم الطقسي إلى التخييل، مكتبة علاء الدين، تونس (ط1)، 2004، ص 38.

# خاتمة

**خاتمة:**

بعد الخوض في غمار هذا البحث تّم التوصل إلى جملة من النتائج التي سترد على شكل نقاط وهي:

- تتحقق الشّعرية في الّرواية مثلما تتحقق في الشّعر، فالّرواية أيضًا لها ما يميّزها، فالبّرغم من أنّ الشّعر له من التكثيف الّدلالي واللّغوي ما يحمل لغته فإنّ الّرواية تتحقق شعريتها بتضافر مجموعة من العناصر مثل: العنوان، المكان، الشّخصيات، اللّغة، الحوار، الوصف...إلخ وكلّ هذه العناصر تتمظهر في لغة الّرواية، فلا تتحقق من عنصر واحد.

- تعُتبر اللّغة القالب الشّعري الجمالي الذي يرتكز عليه باقي العناصر المكّونة لخطاب الّرواية كالوصف، الحوار، المكان...إلخ.

- ترتبط الشّعرية بعلم الجمال، بل هي جزء لا يتجزء منه، لذا نجدهما يلتقيان في الكثير من الخطابات الأدبية وخاصة الّروائية منها.

- للعرب والغرب إسهامات كبيرة في مجال الشّعرية والخطاب، تجعل من أمر حصره أمرًا شبه مستحيل.

- تنتقي السّاردة أسماء شخصيات روايتها بدقة، لأنّ هذه الأسماء تعّبر عن الشّخصية ودورها في الّرواية، وسماتها، وصفاتها، وطباعها وحتى طبقتها الاجتماعية.

- نّوعت السّاردة بين الحوار الخارجي والداخلي، وهذا ما زاد من شعرية الّرواية من جهة، ومن جهة أخرى ساهم في جعل القراء يشعرون بواقعيتها، وأيضًا جعلهم يشتركون في التجربة الشعورية.

- لعب العنوان دورًا هامًا وفعّالاً على أكثر من مستوى، وله علاقات عدّة، إذ يشكل مفتاحًا للّنص يُساعد على الولوج إلى أغواره.

- يعتبر المكان لبنة أساسية انبتت عليها معمارية الرّواية من حوارٍ وأحداث وما جعل من تلك الأمكنة تتميّز هو الطريقة والأسلوب الذي وصفت به.

- تداخلت في رواية "الأسود يليق بك" عدّة أجناس أدبية ضاعفت من شعرية النّص الرّوائي، فلم تكن مجرّد حلّية زُين بها متن النّص.

- رُصّعت الرّواية بمجموعة من التّناصات المنتقاة بعناية، والتي حققت جماليّة لا مثيل لها خاصة وأنّها خدمت ما يلاءم وسير الأحداث الروائية، والسرد، وحتى نفسية الشّخصيات، فالتّناص يدّل على موسوعة السّاردة وثقافتها واطّلاعها على باقي الآداب والحضارات.

- جاءت الشعرية مزدانة باحتفاء عناصرٍ عدّة جعلت من اللّغة الراقية عطر على ورق الرّواية فمثلها تتحقق الجماليّة في الشّعر عبر تضافر البلاغة، والبيان، والبديع، والإيقاع، والقافية...إلخ فللرّواية أيضًا هناك ما يصنع شعريتها من مكان وزمان، وعنوان، وحوار...إلخ، ويبقى المجال مفتوحًا مادامت الرّواية قالب لغوي يحتوي جميع الظواهر الأدبيّة، ومادامت اللّغة الوسيلة المعتمدة في ذلك.

# ملحق

**التّعريف بأحلام مستغانمي:**

"روائية جزائرية تربعت في تاريخ السّرد العربي على عرش الكتابة في العصر الحديث إلّا أنّ بدايتها كانت شعرية، وذلك في ديوانها الشعري "الكتابة في لحظة عري"وهي خريجة كلّية الآداب في الجزائر ليسانس أدب عربي، حاصلة سنة (1982م) على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوريون في باريس بدرجة ممتاز، تحت إشراف المستشرق الراحل "**جاك بيرك**"، ترجمت أعمالها إلى عدّة لغات، حائزة على جائزة نجيب محفوظ للرّواية سنة (1998م) "[1].

من أهم أعمالها الرّوائية "الثلاثية"، " وسمّتها بذلك منتهجة نهج "محمد ديب" في عمله المسمى بالثّلاثية.

وتحتوي ثلاثيتها على: "ذاكرة الجسد" (1993م)، "فوضى الحواس" (1997م) "عابر سرير" (2003م)، وكتابها " نسيان com " ، حققت نجاحًا جماهيريًا في العالم العربي بثلاثيتها وقد أثنى عليها "أحمد بن بلّة" بقوله **«إنّ أحلام شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي».**

صنّفتها مجلّة فوبرس الأمريكية في عام (2006م) الكاتبة العربيّة الأكثر انتشارًا في العالم العربي، بتجاوز مبيعات كتبها المليوني نسخة "[2].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANP ، (ط4)، 2004، ص الغلاف.

[2]- الرّواية، ص الغلاف.

**ملخص الّرواية:**

تدور أحداث الّرواية حول فتاة جزائرية اسمها "هالة الوافي" من منطقة الأوراس، من عائلة بسيطة، أب جزائري وأم سورية، عاشتظروف صعبة إبان العُ شرية السوداء، حين قتُل أبوها بسبب غنائه في حفل زفاف، وقُتل أخوها لأّنه أدرك بأّنه على الطريق الخطأ بصعوده للجبل وبعد نزوله لم يغفروا له ذلك، ولقّي حتفه، ممّا جعل أّمها تقّرر الهجرة إلى سوريا.

عملت "هالة" في بادئ الأمر كمعلمة لغة عربّية لكن وبعد فاجعة أبيها أرادت الانتقام له وذلك بمواصلة دربه؛ أي الغناء، أقامت "هالة" عّدة حفلات وعّدة لقاءات تلفزيونية التي كانت سبًبا في التقائها "بطلال هاشم"، حيث لفت انتباهه ذلك الحوار التلفزيوني الذي دار بينها وبين المذيع كما لفت انتباهه حضورها، عفويتها، وكلماتها ومنذ ذلك الحين أصبح يبعث إليها بباقات التوليب البنفسجية، وأرفق السلّة الثالثة بطاقة عليها عنوان الّرواية "الأسود يليق بك" بحكم أّن هالة كانت تلازم ارتداء الأسود حدادًا وحزنًا على روح أبيها وأخيها علاء.

بعد باقات توليب عّدة استطاعت "هالة" لقاء "طلال"، وكان رجلاً نبيلاً، وغنًيا، لكنه مغرور بثرائه، حّد إرادته التسلّط عليها وهذا ما رفضته تمامًا، فقد كان كبريائها وكرامتها اللّاذان عارضا ذلك التسلّط سبًبا في فشل علاقتها "بطلال" رافضةً سطوته وغروره وجبروته عليها، واختارت لنفسها طريقًا آخر، هو طريق الّنجاح بعيدًا عن ذله لها، بحيث أقامت عّدة حفلات ناجحة جعلتها نجمة في الطرب والغناء.

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

**المصادر:**

- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بكِ، هاشيت أنطوان، (ط7)، 2013.

**المراجع:**

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبّية، المؤسّسة ا لعربّية للناشرين المتحدين، (دط) 1869.
2. ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، (ط2)، 1983.
3. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والّنشر، لبنان، (ط4)، 2005.
4. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة والّنشر والتّوزيع، ج3، (دط)، 390هـ.
5. أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج1، (دط)، 170هـ.
6. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANP، (ط4)، 2004.
7. أحمد بن فارس بن زكريا معجم مقاييس اللّغة، تح: محمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصلان، دار أجياد للتراث العربي، لبنان، (ط1)، 1992.
8. أحمد منور، الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي (نشأته، تطوره، وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 2007.

9. أدونيس أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، (ط2)، 1978.

10. أدونيس أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، (دط)، دت.

11. ألف ليلة وليلة، تح: مزيان فرحات، موفم للّشر، الجزائر، (دط)، 1949.

12. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010.

13. بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والّشر والتوزيع، (ط1)، 2008.

14. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للّشر الدار البيضاء المغرب، (ط1)، 1987.

15. تزفيطان تودوروف، في أصول الخطاب الّنقدي الجديد، عيون المقالات، دار البيضاء المغرب، (ط2)، 1989.

16. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان (ط1)، 1992.

17. جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمود الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب (دط)، 1988.

18. جلال الربيعي، أسطورة الخلق في كتاب السد من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، مكتبة علاء الدين، تونس، (ط1)، 2004.

19. جمعية التجديد الثقافية، الأسطورة توثيق حضاري، البحرين، (ط1)، 2005.

20. جورج لوكاتش، الّرواية التاريخية، تر: جواد صالح كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (ط2)، 1976.

21. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مرين لـلّنشر والمعلومات، القاهرة، (ط1) 2003.

22. حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، (ط9)، 1994.

23. حنّا نصر الحتّي، قاموس الأسماء العربّية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمّية بيروت، لبنان، (ط3)، دت.

24. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للّنصوص، دار الحكمة، (ط1) 2001.

25. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائـي للّنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي دار الحكمة، (دط)، 2002.

26. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الّروائي، دار زهران للّنشر والتّوزيع، (ط1) 2010.

27. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الّروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، (ط4)، 2005.

28. سلام سعيد، التّناص التراثي، الّرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1) 2010.

29. شفير الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربّية، دراسة شاملة للأسماء العربّية ومعانيها، ودليل الأبوين في تسمّية الأبناء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط2)، 1989.

30. شوقي ضيف، الّنقد، دار المعارف، القاهرة، (ط5)، 1985.

31. صالح مفقودة، بحث في الّرواية العربّية، مطبعة دار الهدى، عين أميلة، الجزائر، (ط1) 2008.

32. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم الّنص، شركة ا لمصرية العالمية للّنشر، لونجمان (ط1)، 1996.

33. عادل فريحات، مرايا الّرواية، دراسة تطبيقية في الفن الّروائي، منشورات الاتحاد للكُتّاب العرب، (دط)، 2000.

34. عبد العزيز ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة (دط)، 1984.

35. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد السلام بن هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة (ط1)، 1984.

36. عبد الملك مرتاض، في نظرية الّرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للّنشر والتّوزيع (دط)، دت.

37. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، (ط1)، 2004.

38. عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية، مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الّروائي، دار مجدلاوي للّنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2013، 2014.

39. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 1998.

40. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلامًا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (ط2)، 2009.

41. غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية للّشر، (ط1)، 1998.

42. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشعري، الانتشار العربي، بيروت لبنان، (ط1)، 2008م.

43. القرطاجني حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، لبنان، بيروت، (دط) 1981.

44. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربّية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987.

45. مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2008.

46. مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربّية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان (ط1)، 1974.

47. مجمع اللّغة العربّية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، (ط4)، 2004.

48. محمد الخطابي لسانّيات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، (ط2)، 2006.

49. محمد الرّواي، موسوعة الأمثال الشعبية في الوطن العربي، دار أسامة للّشر والتّوزيع الأردن، عمان، (ط1)، 2000.

50. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي الغربي، الرباط، (ط)1، 1991.

51. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاتها النّقدية، دار توبقال للّشر، المغرب ج1، (ط1)، 1989.

52. محمد خضر، شعرية النّصوص، مقاربات جمالية، العلم والإيمان للّشر والتّوزيع، (دط) دت.

53. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2005.

54. محمد مصايف، الّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983.

55. محمد مفتاح، دينامية الّنص المركز الثقافي الغربي، الّرباط، (ط2)، 1990.

56. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في الّنقد العربي القديم، دار جرير للّنشر والتّوزيع، (ط1)، 2010م.

57. مخلوف عامر، توظيف التراث في الّرواية الجزائرية، بحث في الّرواية المكتوبة بالعربّية منشورات دار الأديب، (ط1)، دس.

58. مشري بن خليفة، الشعرية العربّية، مرجعياتها وابدالاتها الّنصّية، دار الجاهد للّنشر والتّوزيع (ط1)، 2011.

59. ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربّية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، (ط1) 1994.

60. نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي بيروت (ط1)، 1999.

61. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة الّنقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والّنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2010.

62. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكتب للّنشر والتّوزيع، (دط) 2004.

63. واسني الأعرج، اتجاهات الّرواية العربّية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (دط)، 1986.

64. ولد يوسف مصطفى، محمد ديب في عزلته، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (دط) دس.

65. وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، دمشق، (ط1)، 1997.

66. مجلّة الأخضر بن سايح، أحلام مستغانمي والّرسم بالكلمات، مجلّة الآداب واللّغات، ع3 الأغواط الجزائر.

67. مجلّة أمال منصور، الخطاب الإبداعي الّنسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ربيعة جلطي أحلام مستغانمي نموذجا، مجلّة عمان، ع 135، 2006.

68. مجلّة: الأخضر بن السائح، السرد الّنسائي وآلياته الفنّية، مجلّة الآداب واللّغات، ع8 الأغواط الجزائر.

# فهرس

**الموضوع** **الصفحة**

**مقدمة**.....02

**مدخل: مفهوم الشّعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.**

أ- إشكالية مصطلح الشعرية وتعدد ترجماته.....06

ب- الشعرية وأسباب ظهورها.....08

ج- علاقة الشعرية بعلم الجمال.....10

د- علاقة الشعرية بالخطاب.....13

**الفصل الأوّل: مفاهيم نظرية.**

**I. في الشعرية:**

1- مفهوم الشعرية لغة واصطلاحًا.....16

2- الشعرية عند الغرب.....18

أ- الشعرية عند أرسطو.....18

ب- الشعرية عند رومان جاكبسون.....19

ج- الشعرية عند تازفيطان تودوروف.....22

د- الشعرية عند جان كوهين.....24

3- الشعرية عند العرب.....28

أ- الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني.....28

ب- الشعرية عند حازم القرطاجني.....30

ج- الشعرية عند ابن سينا.....33

د- الشعرية عند كمال أبو ديب.....34

**II. في الخطاب:**

1- مفهوم الخطاب لغة واصطلاحًا.....37

2- الخطاب عند العرب.....38

3- الخطاب عند الغرب.....42

**III. في الرواية:**

1- مفهوم الرواية لغة واصطلاحًا.....51

2- نبذة عن نشأة الرواية الجزائرية.....53

**الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "الأسود يليق بكِ"**

**I. شعرية العنوان:**

أ- التعريف الاصطلاحي للعنوان.....62

ب- قراءة في شعرية العنوان.....62

**II. شعرية المكان:**

أ- التعريف الاصطلاحي للمكان.....66

ب- المكان المنغلق.....67

ج- المكان المنفتح.....72

**III. شعرية توظيف الشخصيات الروائية:**

أ- أسماء الشخصيات.....76

ب- توظيف الشخصيات الروائية.....80

1- التعريف الاصطلاحي للشخصية الروائية.....80

2- قراءة في توظيف الشخصيات الروائية.....81

**IV. شعرية اللغة:**

أ- شعرية الحوار.....87

1- التعريف الاصطلاحي للحوار.....87

2- الحوار الخارجي.....88

3- الحوار الداخلي.....91

ب- شعرية الوصف.....95

1- التعريف الاصطلاحي للوصف.....95

2- وصف شخصية "هالة الوافي".....95

3- وصف شخصية "طلال الهاشم".....99

4- وصف الورود.....101

**V. شعرية التناص:**

أ- التعريف الاصطلاحي للتناص.....106

ب- التناص الديني.....106

ج- التناص الأدبي.....107

د- التناص مع التراث الشعبي.....109

1- التناص مع المثل الشعبي.....110

2- التناص مع الحكم والأقوال.....111

3- التناص مع الحكاية الشعبية.....114

4- التناص مع النكتة الشعبية.....116

هـ- التناص الأسطوري.....116

1- التعريف الاصطلاحي للأسطورة.....116

2- توظيف التناص الأسطوري.....117

**خاتمة.....120**

**ملحق**

التعريف بأحلام مستغانمي.....123

ملخص رواية "الأسود يليق بكِ".....124

**قائمة المصادر والمراجع**.....126

**فهرس.....134**