الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

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

جامعة البويرة

معهد الأدب العربي واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعريّة السّرد في المجموعة القصصية
" موج الظّنون " لمحمد الصّديق بغورة

تخصص دراسات أدبية

إعداد الطالبتان:

- أمينة سالمي
- حمامة بضياف

إشراف الدكتور

* أحمد حيدوش

السنة الجامعية: 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أولا وقبل كل شيء نشكر الله ونحمده على توفيقه لنا في انجاز هذا العمل المتواضع

كما نتقدم بالشكر للدكتور الفاضل أحمد حيدوش لفضله الكبير علينا في مشوارنا الدراسي وانجاز هذا البحث.

كما لا ننسى كل الأساتذة الذين تعاونوا معنا ولم يبخلوا علينا بمعارفهم لإتمام هذا البحث خاصة الأستاذ المحترم – حسين قارة- والسيدتين الفاضيلتين اللتان رافقتانا بدعائهما منذ البداية في هذا البحث "مليكة عبدات"

" خليدي خيرة".

ولا ننسى كذلك كل من كانا لنا عونا من قريب وبعيد في انجاز هذا العمل "حركات الميلود" و **عبد اللطيف بروحـــو**.

إهـــــداء

إلى من قال فيهما ربي عزّوجل

" فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا "

صدق الله العظيم

إلى التّي رفع الله مقامها وجعل الجنّة تحت أقدامها.

إلى التي ربّتني وصانتني وغمرتني بحنانها.

إلى من أفاضت علينا بالأمان.

إلى التّي دفعت نفسها فداءًا لكون.

إلى نبع قلبي" مليكة" أمي الحنون.

إلى الذّي رسم لي معالم طريقي.

إلى الذّي أثلج صدري، إلى أغلى ما أملك في الوجود.
إلى سندي في حياتي
إلى أملي وشغفي، إلى من يرجف قلبي له
إلى صوت المحبة " محمد" والدي العزيز
إلى مثل الأخوة ، مثل المحبة والرجولة الصامدة إخوتي: وهاب، بلقاسم، مأمون، ريان.
إلى ستري وغطائي أخواتي وهيبة، رزيقة، صبرينة، وردة. إلى زوجة أخي زهيرة
إلى ساعد زوار وإسماعيل مباركي.
إلى ثمرة العائلة ألاء خيرة، ماريا، لؤي، مسعود، ابتهال، إلى الصغيرة " ميلينا حديدي"
إلى جميع أفراد عائلتي خاصة جدتي " عبدات لويزة". إلى من سأكمل معه مشوار حياتي .
إلى الأصدقاء،عليلو، إيدير، كريم.
إلى صديقاتي: رزيقة، مريم، سامية ب ، إيمان، سامية ر، حورية، فايزة، صافية، لويزة، زهيرة، أمينة ع، عائشة، أمينة ماحي، هدى، يسرى، خديجة، فريال، فايزة حسناوي، فاطمة سالمي،حنان.
إلى تلاميذي والطاقم التربوي: نيشاني العربي (مدير) ، علي محاد بوخاتم، براهيمي رمضان، العوفي عبد الرحمن، بن عمارة فريال، كما لا انسى حسين عيدون وزوجته فتيحة عبدات و المفتش عباس.
إلى من كان سندا لي في انجاز هذا العمل " حمامة ".
إلى من أثار فكري وثقافتي أستاذي الفاضل " أحمد حيدوش"

أمـــــــــــــينة

إهـــــــداء

إلى من قال فيهما المولى سبحانه وتعالى عزوجل:" ... واخفض لهما جناح الذّل من الرّحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا...." صدق الله العظيم

إلى التّي سهرت من أجل تحصيل مأمولي... إلى الشّمعة التّي تنار بها الدّيار ..... إلى أمّي الغاليّة .... أدامها الله ورعاها ..... إلى الذي إنتظر هذه اللحظة بفارغ الصّبر..... وكلّه شوق وإيمان بأن أصل إلى هذه المرتبة التي وصلت إليها اليوم ..... إلى أبي العزيز .....أعزه الله ورعاه .....

إلى الإخوة والأخوات التي تنار بهم الدّيار .....وتتجدد بصبيحتهم الأفراح والأمراح.....

عبد الكريم ..... ياسين ..... إلى الكتكوت الغاليّة أطال الله في عمرها.....أحلام .....

إلى كل الزميلات والزملاء الأفاضل، أمينة ... شهرزاد..... صبرينة....سكينة.....سامية ع..... تركية.....خديجة .... شهيرة....سامية ز.....سامية ر.....إيمان.....فايزة.....فاطنة .....حورية .....زهيرة ...إسمهان.....زينب..... أمينة ع.....أعمر.....حميدة.....فاطمة الزهراء.....عربي.....حمزة....لطفي.
عبير...عليلو...سارة.....وسام..... وسيلة....سهيلة....لامية....لويزة....هند....ريم.....سهام....حنان....عبلة.... أمينة ر.... عائشة ..... حمزة..... علي وحيد..... ريتاج.... سيف الدين zitt0 .. عبد اللطيف

إلى الذّي شاركنا في هذا العمل المتواضع وقدم لنا مختلف النصائح والإرشادات وسهر ليالي من أجل نجاحنا.....إلى ابن عمي " أمين "
إ إلى كل عائلتي خاصة جدي رحمه الله وجدتي وعمتي يمينة أطال الله في عمرهما وخالاتي وأخوالي وعمتي وأعمامي وأولاد عمي وأولاد خالي وخالاتي وجيراني إلى كل هؤلاء ..... اهدي ثمرة جهدي المتواضع.....

حمـــــــــامة

مقدمـــــــــــة

مقدمة

نعلم أنّ علم السّرد هو علم تحليلي يهدف إلى نظريّة شامة لمختلف النصوص السّرديّة، وهو يشترك مع غيره من العلوم الإنسانيّة في أنّها تمتلك المناهج والمصطلحات المتعددة، لذلك لم يستطع علم السّرد تحقيق نظرية موحدة يُطَبَقُ عليها مختلف النصوص.

تعددت نظريات السّرد بتعدد منطقاتها المعرفيّة والمقاصد، وهذا ما تسبب في ظهور اختلافات في الأبحاث من بلد لآخر، ثمّ إنّ نظريّة السّرد تأتي مسلّطة الضّوء على العناصر السّردية التّي تبرز صوت السّارد، أي محتوى النص السّردي والتّعبيرات الشخصيّة التّي تشير إلى ثقافة السّارد ومعتقداته وقناعاته وتوجهاته السياسيّة والفكريّة وموقفه مع النّاس والأشياء وكذلك الإيماءات التّي تشير إلى وعي السّارد بالمتلقي .

وبما أنّه لا توجد حواجز قائمة بين فنون الأدب منذ أن خرجت الكلمة عن وظيفتها الأولى وهي التواصل بين أفراد المجتمع بغية استمرار الحياة، إلى أن ارتقت إلى وسيلة إبداعية تهدف إلى إعادة صياغة الحياة نجد في النثر العربي سمات ترتفع فيها حرارة الحديث تصل إلى رتبة البوح الشعري. وهذا التمازج بين الشّعر والسّرد يوضح لنا تلك الرؤيا التّي تحفر في الواقع لإدراك تلك البنية العميقة، ومن ثمّ الإشارة إلى واقع آخر وأرحب آفاقا .

والواقع أنّنا من خلال ملامسة وقراءة الشّعر العربي القديم نلمس النّسيج السّردي القوي في أقدم ما وصل إلينا من الشّعر الجاهلي حتّى قبل التدوين الكتابي في مرحلة التدوين الشفاهي التّي لعب فيها النّسيج السّردي دورا لا شكّ فيه في مساندة ذاكرة الراوي.

والسّرد في عمومه الحكي والمحكي لدى بعض النقّاد، وهو السّرد والمسرود لدى البعض الآخر، وكذلك الحكي أو القّص المباشر من طرف الكاتب في إنتاج فنّي يهدف إلى تصوير أحداث

الأزمان، وهو أيضا خطاب وقصّة، وهذه الأخيرة من بين مفاهيم السّرد حيث تعتبر فنًا يتميز في طريقة سرد الأحداث وتتحرك فيها الشّخصيات ضمن بيئة زمنية ومكانية محددة، وهي تنتمي إلى الأدب اللاّمعقول يُمكنُ تصنيفها ضمن العبث الفكري.

إنّ هذا التّلاحم الذّي يجمع بين أنواع الأجناس الأدبيّة خاصّة بين الشّعر والسّرد والطريقة التّي يلبس فيها النّص النّثري حلّة شعريّة لتطفي صبغة جماليّة خياليّة تذوب في مسامع القارئ فتجذب نفسيّته، ارتأينا أن يكون بحثنا هذا منصبًا على المجموعة القصصيّة **موج االظّنون – لمحمد االصّديق بغورة** – لنقوم بدراسة شعريّة السّرد فيها.

أمّا سبب اختيارنا لهذا الموضوع فيعود إلى عدم دراسة شعريّة السّرد للمجموعة القصصية " **موج الظّنون**" أولاً وحاولنا أن نمزج بين الشعر و النثر ثانيًا .

وفيما يخصّ المنهج الّذي اتبعناه في دراستنا هاته هو منهج أسلوبي تحليلي، وذلك لكون الأسلوبيّة تهتم بدراسة الخطاب الأدبي باعتباره بناءًا على غير مثال مسبق وهي تبحث في تشكيله حتى يصير خطاباً له خصوصيّته الأدبيّة والجماليّة معتمدين على المستويين اثنين في تحليلنا في المجموعة القصصيّة "**موج الظّنون**" اللّذان اقترحهما "**تودوروف**" في تحليله للنّص الأدبي وبعض منطلقات جيرارد جينت منطلقين من عدّة تساؤلات وهي :

كيف تجلّت الشعريّة في المجموعة القصصيّة موج الظّنون ؟ وما هي سماتها ومظاهرها وكيف وظّفها الكاتب (القاص) في مجموعته ؟

وأهم الدّراسات التّي اعتمدنا عليها في هذا البحث كانت مفاهيم السرد لتزيفيتان تودوروف، شعريّة السّرد لتيزيفيتان تودوروف، طرائق تحليل السّرد، مجموعة من النقّاد شعريّة الخطاب السّردي

لمحمد عزّام، مصطلحات العربيّة لمجدي وهبة، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص لعبد القادر شرشار، الشعريّة العربيّة لأدونيس، السّرديّة العربيّة لإبراهيم عبد الله، نظرية المنهج الشكلي لقضيب إبراهيم، مفاهيم الشعريّة لناظم حسن ، مواقع الكترونية.....الخ.

اعتمدنا في ذلك على خطّة قسمناها إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، حيث جاء الفصل الأول معنونًا بتلاحم الأجناس الأدبيّة فذكرنا مفاهيم أوليّة عن: القصّة، السّرد، الشعريّة، بالإضافة إلى أهمية دراسة موضوع السّرد، القصّة والخطاب، مسار القصّة، القصّة تمثل الشخصيّة، آليات تحليل النّص الأدبي عند تودوروف المتمثلة في المظهر الدلالي وفيه: تشكيل اللّغة الشعريّة في القصّة الوظيفة الشعريّة للقصّة، أمّا المظهر اللّفظي ففيه: الصّيغة، الزّمن، الرؤية. أما فيما يخّص المظهر التركيبي فقد أهملناه في كلا الجانبين لضيق الوقت و عدم إدراكنا الجيّد له.

أما الفصل الثاني فخصّصناه للدّراسة التطبيقيّة فكان معنونا بتجليات المستوى الدّلالي واللّفظي في المجموعة القصصيّة .

وفي الأخير انتهى بحثنا بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراسة هذه المجموعة القصصيّة "لمحمد الصّديق بغورة".

وبالنسبة للصعوبات التي واجهتنا فتمثلت في ضيق الوقت الممنوح لنا في دراسة هذا الموضوع لكونه يعتبر من أغنى المواضيع وأثراها.

الفصل الأول: تلاحم الأجناس الأدبيّة (قصّة، سرد)

1- مفاهيم أوليّة:

1-1-مفهوم السّرد

1-2- مفهوم القصّة

1-3- مفهوم الشعريّة

1-4- مفهوم شعريّة السّرد

2- أهمية دراسة موضوع السّرد

3- القصّة والخطاب

4- مسار القصّة

5- القصّة تمثل الشخصيّة

6- آليات تحليل النّص الأدبي عند تودوروف:

6-1- المظهر الدلالي:

أ- تشكيل اللّغة الشعريّة في القصص

ب- الوظيفة الشعريّة للقصّة

6-2- المظهر اللّفظي:

2- الصّيغة والزّمن:

أ- الأسلوب المباشر

ب- الأسلوب الغير مباشر

ج- الخطاب المروي

1-مفاهيم أولية:

1-1 مفهوم السرد:

لغة: تقدمةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعاً.

سرد الحديث ونحوه يسرُده سرداً إذا تابعه. وفلان يسردُ الحديث سردًا إذا كان جيّد السّياق له.[1]

اصطلاحا:" لم يعتبر الباحث سعيد يقطين "السّرد" واحدا من القضايا والظواهر التّي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدّراسين العرب، ويرى أنّ العرب مارسوا السّرد والحكي شأنهم شأن الأمم الأخرى في أي مكان بأشكال وصور متعددة لكن مفهوم السرد كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ولم يتّم الشروع في استعماله إلا مؤخرا ".[2]

ويقارن ظاهرة الوعي بالسّرد- كظاهرة نقديّة- بالتّناص كمفهوم جديد في الدراسة الأدبيّة الحديثة، جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصفيّة ويبرزها في الوعي النقدي لكن ممارسة التّناص قديمة قدم النّص، كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه.[3]

والسرد هو نقل للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور سواء كان هذا الفعل واقعيًا أم تخيلياً، وسواءٌ تمّ تداوله شفاهًا أو كتابةً، يعتبر فرعاً من علم كليٍّ هو"البيوطيقا" إذ يتّسع مجاله ليشمل اختصاصات التّي اهتمت بالمادّة الحكائيّة حتّى تتجاوز الاهتمام بالخطاب لتدرس النّص من

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان مجلد3، ط1 ، 1419م 1999م ،ص212.

[2] السّرد العربي، قضايا وإشكالات، سعيد يقطين، مجلد 8، سبتمبر 1998م، ص 122.

[3] تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق، 2006 ص74.

حيث أنماطه المختلفة، وتفاعلاته النصيّة المتعددة وقد يؤول بها ذلك إلى الانفتاح على مختلف المناهج العلميّة [1]، ومن خلال هذا نستطيع أن نقول أن السّرد يحصر تجلياته في عدّة مواضع وعلى رأسها سرديات القصّة التّي تهتم بالبنيّة الحكائيّة وتقوم على المنظومة السرديّة بصورة عامّة ،حيث لا يتجسد أي عمل حكائي إلاّ إذا توفرت فيه المقولات التاليّة:

الأفعال

الفواعل

الزّمان والمكان

ومن جهة أخرى نجد سرديات الخطاب: التّي تُركّز على ما يميّز البنية الحكائيّة عن البنيات الأخرى من حيث الطريقة التّي تقدم بها كل مادة حكائية[2] باعتباره يشمل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معين. وعليه يصبح بالإمكان أن نقول أنّ الخطاب السّردي هو وحدة لسانيّة تتعدى الجملة وتصبح رسالة كليّة ملفوظة

ويتجلى الفرق بين سرديات القصّة وسرديات الخطاب في الجدول التّالي:

شكل المقولات	القصّة	الخطاب
الفعل	الحدث	السّرد
فاعل	الشّخصية	الراوي

[1] تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، عبد القادر شرشار، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

فعل الشّخصية (الحدث) في قصّة يقدم في الخطاب من خلال فعل آخر (السّرد) الّذي يضطلع به فاعل آخر هو الرّاوي وباختلاف الفعلين وفاعليهما يختلف زمن القصّة وفضاؤها عن زمن الخطاب وفضاءه[1].

1-2 : مفهوم القصّة:

لغة: القصّة مصطلح يدل على سرد الحدث أو الأحداث، وفي القصص الأدبيّة نجد قصّة غالبا ما تظهر في شكل صراع بين قوتين متضادتين في سبيل الوصول إلى هدف معين، وقد تكون إحدى هذه القوتين هي البطل والأخرى الشرير والهدف الوصول إلى البطلة والإستئثار بها وقد يكون الصراع داخليا في إحدى شخصيات القصّة كأن يكون الصّراع بين الحب والواجب، أو بين الأطماع الشخصيّة والمصلحة العامة، وفي هذه الحالة تكون الشخصيّة ذات أبعاد أشد تعقيدا أو أكثر واقعيّة من تلك التي يكون صراعها خارجيا بحت[2].

اصطلاحا: القصّة من حيث السّرد تهتم بالبنية الحكائيّة من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائياتها التّي تميّزها عن الأعمال الحكائيّة الأخرى المختلفة، والّتي تنطوي جميعها ضمن جنس السّرد ولا يتجسد أي عمل حكائي إلاّ إذا توفرت فيه المقولات التالية:

1- الفعل، 2- الفواعل، 3- الزّمان والمكان- [3]

[1] تحليل الخطاب الادبي، عبد القادر شرشال ، ص 76.

[2] معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت ج2، ط2 1963، ص 538.

[3] تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، د. عبد القادر شرشار، 2006. ص 75.

وعليه جاءت القصّة القصيرة تركيبا بسيطا يمثل الأصل يشبه الأشكال السّرديّة سابقة الظهور وتبقى وليدة عصرها، وهي ترتكز على الوحدة الموضوعيّة وهذه الأخيرة تزامن ظهورها مع انبثاق التّيارات الفكريّة في أوربا والرّوس من خلال إسهامات المدارس المختلفة.

لقد ظهرت القصّة بالجزائر في عصر النّهضة، فحاول بعض النّقاد الجزائريين الاهتمام بهذا الجانب من الأجناس الأدبيّة ومن بينهم نذكر "عبد الله خليفة **الركيبي**" فقد اهتدى إلى مصطلحات نقديّة تقارب هذا البزوغ القصصي الجديد في عصر النّهضة مستفيدا من الموروث والصحافة ومن التأثير الأجنبي، فصنف كتابات القصصيّة والقصّة الفنيّة، وعلل المقال القصصي بأنه الشّكل البدائي الأول بدأت به القصّة الجزائريّة القصيرة ". [1]

1-3 مفهوم الشعريّة :

مازالت الشعريّة تثير جدلاً واسعاً في الدّراسات الأدبيّة الحديثة الغربيّة، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها واختلافها لكثير من الالتباس.إذ تعد من المرتكزات النقديّة الحديثة الّتي تسعى إلى كشف مكونات النّص الأدبي، وكيفيّة تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية،أي إنّها تعني بشكل عام(قوانين الإبداع الفنّي)[2]. وقد تمحورت انشغالاتها منذ القديم وإلى الآن في استقصاء القوانين الّتي استطاع المبدع التحكم بواسطتها في إنتاج نصّه، والسّيطرة على إبراز هويته الجماليّة ومنحه الفرادة الأدبيّة.

[1] القصّة القصيرة في الأدب الجزائري،ركيبي عبد الله خليفة، دار الكاتب العربي، القاهرة 1969، ص 53.

[2] موسوعة نظرية الأدب، الصورة، الطبع، المنهج، مجموعة كتاب سرفيت، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد ط1 ،1993م، ص 23.

إن أول من استخدم مصطلح الشعريّة (poetics) هو أرسطو 322 ق-م في كتابه (فن الشّعر)، حين استقصى الخصائص الفنيّة للأجناس الأدبيّة الّتي شكلت حضورا متميزا في عصره ولم يتم تداول هذا المصطلح في النّقد العربي إلى بعد مروره بمراحل ثلاث :[1]

1. مرحلة التّقبل: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بيوطيقا)
2. مرحلة التفجر: وتمت ترجمته إلى (فن الشعر)
3. مرحلة الصياغة الكليّة: وتم تدوله كما هو الآن (الشعريّة)

إن لمصطلح (poetics) للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدّة لمصطلح واحد في النّقد الغربي[2].

إنّ الشعريّة هي " الدّراسة المنهجيّة الّتي تقوم على علم اللّغة للأنظمة الّتي تنطوي عليها النصوص الأدبيّة، وهدفها هو دراسة الأدبيّة أو اكتشاف الأنساق الكامنة الّتي توجه القارئ إلى العمليّة الّتي تُفهم بها أدبية هذه النصوص"[3]. فهي إذن شعريّة نصيّة لا تحيل إلاّ إليه، وبقدر ما يصيب النّص من تغيير سيصيبها شيء غير قليل من التّغيير أيضا، لأنّها تستنبط قوانين النّص من النّص ذاته.

[1] قاموس اللّسانيات، عبد السلام المسدي، نقلا عن أصداء دراسات أدبيّة نقديّة، د. عناد عزوان. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1984، ص 147 .

[2] مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسين ناظم، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1- 1994 ص15-16.

[3]النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 -1998 ص 13.

إنّ هذا التّحول هو الّذي يعد الشكلانيين البحث عن البُنى الأدبيّة المتحكمة في النّص الأدبي، وما اصطلحوا عليه بالخصائص الشكليّة ؛ فبدأت كشوفاتهم النقديّة تُحيل إلى النّص ذاته لا إلى سياقات خارجيّة(تاريخيّة، اجتماعيّة، نفسيّة). ولم يعد الوصول إلى المعنى عن طريق العلاقات السببية هو الوظيفة الأهم في النّقد، بل (أدبيّة النّص) الّتي وصفها الشّكلانيون والبنيويون ومن جاء بعدهم في التّعاطي النّقدي بوصفها (موارد لتحليل الخطابات وممارسات القراءة الّتي يثيرها الأدب وتعليق المُطالبة بالوضوح المباشر والتفكير في تضمينات معاني التعبيرات، والاهتمام بالكيفيّة الّتي يتّم بها المعنى، والكيفيّة الّتي تتحقق بها اللّذة[1]، فعدّ الشّكلانيون ومن بعدهم البنيويون النّص نظاما ألسنيا ووسائط إشاريّة يمتلك المعنى في ذاته ومدلوله الكامن في بنائه ومستقل عن مبدعه[2]، إن الاعتراضات الّتي واجهت تلك المناهج لم تكن في ذاته وإنّما الخلط اللاّمسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علميّة مختلفة [3].

قاد هذا النشاط النّقدي الشّكلانيين إلى رصد المفاهيم النصيّة واشتغالاتها من جهة وخلخلة النّقد التّقليدي المساير لمعطيات الجودة والرّداءة بواسطة الثوابت البلاغيّة والمعياريّة من جهة أخرى، فاجتهدوا– بقدر كبير من الموضوعيّة– في استنباط قوانين النّص ذاته: وكشف خصائص العلائقيّة ألّتي تميّز بين نص وآخر، كَون الجّمال في النّص يعود إلى بنية العناصر المتقاعدة لا إلى العنصر المنقود بعينه، وأخذوا يطرحون أسئلتهم عن ((كيف)) لا عن ((ماذا))، وتكللت اجتهادا

[1]النظرية الأدبية – جوناثان كلير، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزاة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004 ص53.

[2]ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام –في النقد – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2003 ،ص 13.

[3]نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: تر: إبراهيم خطيب، مؤسسة الأبحاث العربية 1982،ص 35.

تم في (خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهريّة للمادة الأدبيّة)[1] وصار (**موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنّما الأدبية أي الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا**)[2]، أكثر فعاليّة ورواجا في الدراسات الشّكلانيّة، ليهيمن السؤال ما الأدب ؟ على مسار النظريّة الأدبيّة، وفتح الطريق أمام الدّراسين ومحاولتهم في لمس أسرار الأدبيّة من داخل النّصوص، فبحثوا في (البُنى الحكائيّة) و(الإيقاع) و(على تشكيل الحكاية) و(الأسلوبية) وغيرها، فكان "**لفكتور شكلو فسكي**" "**وبوريس ايخنباوم**" و"**فلاد يمير بروب**" و"**رومان ياكوبسن**" و"**توماس تشوفسكي**" وغيرهم دور كبير في تغيير مسار تحليل النصوص الأدبيّة، ومثلما أخذ علم اللّغة دراسة مستويات التّحليل اللّغوي والقوانين المجردة في اللّغة وليس في الكلام، *فأخذت الشّعريّة دراسة* مستويات التحليل الأدبي، ومحاولة الإمساك بوحدة الأعمال الأدبيّة وتعددها في وقت واحد[3].

إنّ التوجيه الألسوني بشكل عام وتأثيرات **دي سوسير** بشكل خاص تسعى إلى رصد القواعد الجماليّة الّتي يتشكل منها النّص الأدبي، ويتجلى هذا الإسهام في الجهود الّتي انصّبت على محمولات التحويل من الشّكل إلى البنية، وإقصاء المؤلف، وانشغال بالأنساق الداخلية للنص. وعمّقت البنيويّة بدورها هذا الإقصاء،وانفتحت الدّراسات الأدبيّة على القارئ وفق توقعه، وتأويل المضاعف وتفكيك وكل ماله صلة بنقد ما بعد الحداثة، واجتاح ساحة الأشغال النقدي سؤال: ما هو موضوع الشّعريّة ؟.

أوّل من حاول الإجابة على هذا السؤال هو **تودوروف** قائلا (**ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو الأدب، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا موضوع**

[1] المرجع نفسه، ص 31.

[2] نظرية المنهج الشكلي، ابراهيم خطيب، ص 15.

[3] الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سعيد الغانمي، انترنيت – www.alnoor.se.

الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب زمن انجازاتها المُسّكنة، وكل ذلك فان هذا العلم لا يعني بأدب الحقيقي بل بأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبيّة)[1] . بهذه المنهجيّة عملت مقولات الشعريّة لتضع حدا (للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبيّة وهي عنده – أي **تود وروف**– بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامّة الّتي تنظم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم الّتي هي علم النّفس وعلم الاجتماع ....الخ

تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ، فالشعريّة إذن مقارنة للأدب (مجردة) و(باطنيّة) في الأدب نفسه[2].

وحصرها في مدلولات ثلاثة هي:

1. كل نظريّة داخليّة للأدب [3].
2. اختيار يمارسه مؤلف ما من بين الإمكانيّات الأدبيّة الممكنة (نمط التّركيب، أسلوب)[4] .
3. السّن والقوانين المعياريّة الّتي يصبح مِنْ لَدُنْ مدرسة معينة ومجموعة القواعد التطبيقيّة الّتي يصبح استعماله عندئذ إلزاميًا.

---

[1]– الشعرية تزفيتان تودوروف، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توفال للنشر ودار البيضاء المغرب ط1 1987، ص: 23.

[2]– الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص 23.

[3]– ينظر 79 – 78 todov- emcylopedia.DictIonary نقلا عن الخطيئة والتفكير تأليف عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 6، 2006 ، ص 21 .

[4]– مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم حسن ناظم ص 12–13

واستنادا على هذه المقولات نستطيع القول أنّ الشعريّة لا تتعدد بنوع أدبي معين، بل يكون على مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعًا، لكن هذا لا يعني أنّها لا تراعي الحدود والفوارق النوعيّة بين الأنواع الأدبيّة فقد نشأت لها فروع متخصّصة بهذه الأنواع، فهناك شعريّة المسرح، وأخرى للقصّة، وغيرها للشّعر ومن الّذين توسعوا في مفهوم الشعريّة هو "**جان كوهن**" الذي بنى شعريته على(الإنزاع)، وتتمحور النظريّة حول الفرق بين الشّعر والنثر من خلال الشكل وليس المادّة أي ؛ من خلال المعطيات اللّغويّة المصاغة وليس من خلال التصورات الّتي تعبر عن تلك المعطيات[1]، وعُدَّ الشّعر(انزياحًا) عن المعيار وهو (قانون اللّغة). فكل صورة تخترق قاعدة من قواعد اللّغة أو مبدأ من مبادئها[2] .

إنّ مفهوم الشعريّة عند "**ريفاتير**" هو: تطوير لمفهوم(الجماليّة المتداولة عند "**ياكوبسن**" "**وحلقة براغ**"، لأن الواقعيّة الشعريّة موجودة داخل البنيّة اللّسانيّة بينما الواقعيّة الجماليّة ميتالغويّة وقد غيَّر "**ياكوبسن**" لفظ الجماليّة إلى شعريّة بالمدلول نفسه ثمّ وسّع دائرة مدلولها كي لا يكون حصرا على الشّعر[3] .

ويتعدى النّص كلّ ذلك ليشمل القارئ أو مجمل أفعاله الممكنة وذلك لأنّ النّص(نظام إشاري) والإحالة إلى الواقع ثانويّة والفعاليّة النّصيّة لا علاقة لها بتطابق الأدلة والأشياء، وبهذا افترق "**ريفاتير**" عن "**الشّكلانيين**" في قراءاته للنّص بمنهج نقدي بديل أسماه(منهج القارئ المثالي)

[1] بنية اللغة الشعرية، جان كوهن : تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م ص28.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3] معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، تر: حميد حميداني، منشورات دراسات أدبية سيميائية دراسات سال دار النجاح الجديدة، ط 1، مارس 1993، ص 76.

عمد فيه إلى الإستجابة الذاتية، إذْ تكون الانطلاقة من القارئ الذي يحده الانحراف وفق ما يعتقد أنه معيار إلى النّص وليس من النّص إلى القارئ[1].

أما الشّعريّة عند "**جوناثان كلر**" فهي بالأساس نظريّة في القارئ[2]. تبتكر أسئلتها عن الـ(كيف) مع الـ(ماذا) يتوازن يكفل إحدهما الآخر ويعاضده. وإن هذه القراءة ليست نشاطا بريئا إنّها محملة بالحيل[3]. وهو ينظر إلى الأدب بوصفه شيئا تنشطه مجموعة من الأعراف تجعل مهمة الإحساس بخصوصيته، وغرابته، واختلافه عن غيره من نماذج الخطابات في العالم أمرا أكثر سهولةً ويسرًا بها إنتاج المعنى[4]. ويتفق "**جيرار جينيت**" في شعريته الّتي موضوعها جامع النّص أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية الّتي ينتمي إليها كل نص على حدى ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف خطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية[5].

ومن الذين فعَّلوا مصطلح الشعريّة في ساحة الاشتغال النّقدي بوصفها وظيفة(الفجوة مسافة، التوتر) هو الناقد "**كمال أبو ديب**"، فالشّعريّة عنده ليست خصّيصَة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات أولا، وفاعليّة خلق ترفض استخدام كلمات بأوضاعها القاموسيّة المتجمدة لأنها لا تنتج الشّعريّة بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ثانيا[6].

---

[1] تحليل الخطاب الأدبي، ص 169.

[2] الشعرية البنوية، جوناثان كلر، تر: إمام السيد. دار التقنيات للنشر والتوزيع 2005، ص 158.

[3] الشعرية البنوية، جوناثان كلر، تر: إمام السيد ص .159

[4] المرجع نفسه، 159.

[5] مدخل جامع النّص، جيرار جينيت: تر: عبد الرحمن أيوب، دارالشؤون الثقافيّة–أفاق عربية، بغداد 1979، ص 5.

[6] في الشعريّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 135.

نخلص مما ذكرنا إلى أنّ الشعريّة هي تقصي الوعي اللّغوي الذي يتحكم بخصائص وتقنيات النوع الأدبي وتحليل ذلك الوعي بفعاليّة قرائيّة تكشف الـ(كيف) وتعين جماليته وتنشيط قوانينه الداخلية الّتي تتحكم فيه، و تهتك التستر على خبايا الـ(ماذا) وأغواءاها المشبعة باللّذة والتدليل.

1-4 مفهوم شعرية السّرد:

هي المقولات المخصوصة بنظرية السّرد ، كما يظهرها علم السرد، وتعود شعريّة السّرد إلى إنجازات الشّكلانيين الروس والمنظرين الإنجليز والأمريكيين أمثال " **ليبوك**" "**فورستر**" و"**إدوين**" **موليدو**" "**روبيرليدل**""**بوث**" ثم انطلقت الشّعريّة الفرنسيّة مع "**جورج بلن**"، "**وميشيل ريتون**" ولاسيما "**تودوروف**"، مستندا إلى الشكلانيّة الرّوسيّة[1].

وشعريّة السّرد عند "**تودوروف**" هي ذلك العمل الأدبي الذي يبحث في خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تمظهر البنية المجردة والعامة، باعتبارها لا تسعى لتحديد المعنى في النّص الأدبي، بل تعمل على إقامة قطيعة بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة عبر البحث في قواعد الّتي تتحكم في نشأة هذه الأعمال[2].

2/ أهمية دراسة موضوع السرد:

---

[1]النقد الأدبي العربي الجديد، في القصص والرواية والسرد، د عبد الله أبوهيف، منشورات اتحاد الكتاب سنة 2000، ص 232.

[2]-شعرية السرد والنمو السردي، تزفيتان تودوروف، ارشف أدباء سعداء ومطبوعات، منتديات ستارتايمز،25: 05 20 03 2008.

انصرفت السّرديّة إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السّردي ومظاهره وأبنيته ومستوياته الدلالية وانتظمت البحوث في هذا الحقل المعرفي الجديد في تيارين: تيار السّرديّة اللّسانيّة، وتيار السّردية الدّلاليّة.

التيار الأول: تجلت السّرديّة اللّسانيّة في جهود **ج.جينيت وتودوروف ورولان بارت،** وهو تيار يعنى بدراسة الخطاب السّردي في مستويات التركيب، والعلائق الّتي تربط الراوي بالمعنى الحكائي.

التيار الثاني: يتعلق الأمر بالسّردية الدّلاليّة كما تجلت في جهود "**بروب وغريماس**" وهو تيار يعنى بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب وصولا إلى تحديد قواعد وظائفيّة للسرد.[1]

وعلى الرغم من تباين الأهداف بين التيارين إلا أنّهما يهدفان إلى إنتاج معرفة تطمح إلى توظيف كشوفاتها لإقتراب مع الخطاب السّردي في مستوياته التّركيبيّة والدّلاليّة[2] . كما كشفت الدراسات أن هناك تيارا يعامل التوفيق بين التيارين المذكورين.

وقد وسعت الدائرة النظريّة لهذه الأبحاث حيث أصبحت تشمل دراسة الهيئات السّرديّة الخياليّة في النّص الأدبي كهيئة مجردة (المؤلف والقارئ المجرديين) والهيئات الواقعيّة(كالمؤلف والقارئ الحقيقيين) ضمن نموذج تواصلي تداولي دون إغفال إديولوجية النّص وسياقه الإجتماعي والثقافي، كما يؤكد "**غريماس**" في مختلف دراساته على أنّ الهدف الذي تنشده السيميولوجيّة هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن المظاهر الأخرى الّتي يتخذها هذا السّرد.

---

[1]–من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، عبد الله ابراهيم، مجلة الفكر العلمي المعاصر، العدد 6768، 1993، ص 124.

[2]–السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي ببيروت، 1990 ص 178.

حيث يتجلى هذا الإختيار المنهجي في التركيز على المحتوى من خلال التعريف الذي يقترحه "**الانترفيون** " Grouped entrevenés " للمصطلح Narrativité السّرديّة فهو مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجلة في الخطاب والضامن للإنتاج المعنى[1].

وحسب المصطلح الذي يوظفه السّيميولوجيين أو الخطاب الذي يستخدم كمقابل للقصّة باعتبار الصّورة الّتي تتجلى أو يتحقق من خلالها المحتوى، وبالتّالي يمكن أن يقدم محتوى واحد من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيّة.

وعليه الخلاف بين الرؤيتين واضح وعميق حيث يعتبر السّرديون الخطاب عنصرًا جماليًا يصل المادة السّردية بالأدبيّة في حين تخالف نظرة السّيميولوجين ذلك[2].

3- القصّة والخطاب:

لم تبقى السّرديات حبيسة الخطاب بل توسعت لتشمل المادة الحكائيّة، وقد أكّد ذلك " **Micke Ball**""**ميك بال**" حيث تحدث عن السّرديات في مجال توسع اختصاصها وهو يعتبر القصّة **fable** متتالية من الأحداث المحكيّة، تتوزع إلى قسمين: عناصر ثابتة وأخرى متحولة وإلى موضوعات وسيرورات، فالموضوعات لا يمكن فهمها فقط بواسطة الثوابت، ولكن من خلال الأماكن والأشياء، أما السّيرورات فهي التغييرات الطارئة داخل مختلف الموضوعات[3].

---

[1]- تحليل الخطاب الأدبي وقضاياه د. عبد القادر شرشار ، ص 47.

[2]-قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت. ،1997 ص26-27.

[3] - editions.Klincksick.paris 1977.p.10 Micke Ball. Narratoigie

وتماثل القصّة/ خطاب الجملة الفعلية وتتحقق هذه المماثلة في ضربين تبدو في القصّة من وجهة تركيبية:(فعل ـــ حدث)، (فاعل ـــ شخصيّة)، زمان، مكان، وتبدو المماثلة الثانيّة في كون الإنتاج الحكائي تمثيل لرؤية وتصور للعالم كما يتحقق من خلال تجربة خاصة [1] ويقتضي البحث المنهجي في بنية العمل السّردي الروائي التميز نظريا.

4- مسار القصة:

توضع الحبكة بين القصّة والحجّة وتفهم القصّة هنا بمعنى الضيق أي؛"رواية قصص" بمعنى سرد تتابعي من حيث الجوهر له بداية ووسط ونهاية ، والواقع أن مفهوم " مسار القصّة " وليس "القصّة "وهو ما يخدم كعلامة استدلال .

هذا المخطط الذي يميّز القصّة عن الحبكة المربك للكثير من النّقاد تبدو الحاجة إليه في التّاريخ أكثر إلحاحًا منها في النّقد الأدبي، لأن الأحداث الّتي تكون مسار القصّة المرويّة في التاريخ لا تتنتجها مخيلة المؤلف بل هي مطروحة لإجراءات البرهنة وهذا الانعتاق هو التميز بين القصّة والحبكة[2].

ومادامت القصّة بالفعل نمط تنظيمي انطلاقا من أنها متميزة عن أخبار الحوادث البسيطة فإنها تقوم بدور واضح لملأ فراغ الذي أحس به الأدباء والكتّاب لانعدام هذا اللون من الأدب، ولكن

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 26.

[2]-الزمان والسرد، بول ريكور دار الكتاب الجديد المتحدة : تر: فلاح رحيم، ج 2. ط 1. كانون الثاني 2006م ص 257.

دورها الأساسي كان معالجة موضوعات قد تبدو الآن جاهزة وعادية [1] إلاّ أنّ مسارها ملتحم مع الواقع وإن لم تعتمد على المعالجة الفنيّة .

5- القصة تمثل الشخصية:

إنّ التّاريخ تغلب عليه صفة الحداثيّة (توالي الأحداث) إلى حد يمنعه من إشباع المتطلبات الواردة في فن الشّعر، وقد أصبح في نهاية المطاف إلغاء هذا الحكم سهلا منذ عمل "**ثوسيديوس**" بل هو يخبرنا بسبب حداثية التاريخ لأنّه يسجل ما حدث فعلا في الواقع، على خلاف الممكن الذي يتصّوره الشّاعر، ولأنّ الشّعراء هم مؤلفو حبكاتهم يكون بمستطاعهم سحب أنفسهم من الواقع العرضي والإرتقاء إلى مستوى الإمكانية المحتملة، وليس ترحيل التاريخ إلى دائرة الشّعريّة إذن فعلا بريئا لا يخلو من النتائج تترتب عليه بقدر ما يتعلق الأمر بتناول العوارض الواقعيّة.

كما أنّ تجاوز المنع الأرسطي يواجه بمقاومة لا تقل عن سابقتها من جانب النّقد الأدبي وعمل "**وايت**" قريب من النّقد الأدبي. بالنّسبة "**لأوير باخ**" "**وبوث**" "**وشولز**" "**وكيلوغ**" يعرّف الخيالي عبر تضاده مع "الواقعي" ويبقى التاريخ نموذجاً لواقعيّة التمثيل، وتصل المفارقة قمتها. أمّا بالنّسبة "**لفراي**" تتعلق القصص بالممكن بينما على التّاريخ أن يتعامل مع الواقعي[2].

6- آليات تحليل النص الأدبي:

6-1 المظهر الدلالي: الخطاب الأدبي عن الموروث مع الأدب نفسه، والأمر لا يتعلق بابتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا معتمدين على الأقل الطرق نسقا،

[1]-النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، د عبد الله أبو هيف، ص31.

[2]- الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)، بول ريكور ص 256.

والعلاقات الملحوظة في النّص الأدبي لا تحصى فهناك علاقات مشتركة الحضور (حضوريّة) وعناصر (حاضرة) وأخرى غائبة، وهذه العلاقات تختلف إمّا في طبيعتها أو في وظيفتها هذه الأخيرة، وهي ما يسمح في تكوين العمل الأدبي حيث العلاقات الحضوريّة هي علاقات تشكيل وبناء والعلاقات الغيابيّة هي علاقة معنى وترميز.

تؤدي العلاقات الحضوريّة وتوالي الأحداث، وتُكوّن الشّخصيات فيما بينها نقائص وتدرجات (لا ترميزات) وتتألف الكلمات في علاقة دالّة بموجب سبب ما بموجب الاستحضار وباختصار لا تدل الكلمة والفصل القطعي والشخصيّة على هذه الكلمات والشخصيّات الأخرى [1]

وعلى إثر ذلك فإنّ الأدب ليس نظاما رمزيا أوليا، إنّما هو نظام ثانوي يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللّغة"**المادة الخام**" إذ يوجد في النصوص التخييليّة أفعال قصصيّة وشخصيات مستحضرة تعتبر تشكيلا مستقلا نسبيا

إنّ الجانب الدلالي لي أي نص يجعلنا نملك رغبة جامحة في أن نذوب ونتماهى داخل النسيج الذي يتشكل لنا من تلاحم الأفكار، وهو من أبرز المظاهر التي تسمح لنا بتمييز مراحل تاريخ الشعريّة طبقا لإيثار أهل الإختصاص، ونجد هذا الأخير يرتبط بكل علاقة التي تظهر من خلال المجاز والإستعارة، الطباق، المبالغة، التلطيف...الخ واللّغة هي الّتي تبرز الكلام وهي الأساس في الكشف على مكنون النّص الدلالي.[2]

أ. تشكيل اللغة الشعريّة في القصص:

[1] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص 31، 32.
[2] المرجع نفسه، ص 33،34.

حيث إنّ الأديب أو الشّاعر العربي الحديث حقا يعيش في حصار مزدوج، فهو متمسك بثقافة الآخر من جهة ومن جهة أخرى بثقافة الإرتباط الأجنبي بالماضي التقليدي ونظيف إلى ذلك ما يعطي لهذا الجانب طابعه الأكثر جديّة أعني به وضع اللّغة العربية في حدّ ذاتها، فقد نشأ العربي في ثقافته ترى اللّغة بوصفها صورته الناطقة وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكرة، فهي وحدة عقل وشعور وهي الرّمز الأول للهوية العربية، كأنّ اللّغة في هذه النظرة الوعي العربي الأصلي،كأنّها الكائن نفسه ويبدو علمها كأنّه علم الكائن من ماديّة هذه اللّغة المخلوقة، فيتفجر إيقاع الوجود وينبثق جوهره[1] اللّغة في هذه النظرة وهذا الوعي ليست مجرد أداة لإيصال معنى منفصلة عنها إنّها المعنى باعتبارها الفكر، بل السابقة عليه.

والمشكل هنا أنّ هذه اللّغة الّتي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العلميّة ركاما من الألفاظ: هذا يدفنها وذلك يهجرها إلى لغة أخرى عاميّة أو أجنبيّة وذلك لا يعرف استخدامها إبداعيا وهذا يعني أنه ما كان غايّة أصبح الآن وسيلة والتساؤل الذي يظل مطروحا في مثل هذا الموقف كيف يمكن التوفيق بين ماض يجعل من اللّغة جوهر الإنسان وحاضرا لا يرى فيها إلاّ الأداة.[2]

وبما أن اللّغة هي الجسر الذي يربط بين مكنونات المبدع والملتقي فإن شعريتها هي ابتكار يولد بين التقريب والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة، فتصبح الصورة ليست مجرد تقنية بلاغيّة، بل تنبثق مع الحركة نفسها الّتي ينبثق منها الحدس الشّعري، وهي عصية على الإحاطة بها عقليا، أو واقعيا وذلك أنه تفلت من حدود العقل والواقع،

[1]– ينظر، الشعرية العربية، علي أحمد السعيد "أدونيس"، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1 1985 .

[2]– المرجع نفسه ص 77.

لأنها تشير إلى ما يتجاوزهما إنّها ضوء يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول إن الكتابة الشعريّة هي نوع آخر من الكون يصعب تحديده وتقعيده، إنّها حركة دائمة من الإكتشافات اللاّمنتهية تتضمن هدما مستمرا للأشكال، فهي فضاء متموج الحركة بين الشّعور والفكر– إيقاع القلب–.

اللّغة الشّعريّة تتشكل في ذاتها ولذاتها[1] في أفق المعرفة الشّعريّة، فالمجاز مثلا يكون منفتحا بلا نهاية لأنّه احتمال، ويكون بحثا واكتشافا دائمين وفي هذا ندرك أن اللّغة العربيّة في بنيتها المجازيّة، أي في الشّعريّة تكون لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول، ولتحصيل الكمال وهي بذلك أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطى إنّ فيها بعد الانهاية في مجال التعبير الذي يستجيب في مجال المعرفة.[2]

ب. **الوظيفة الشعرية للّغة:**

الوظيفة الشّعرية للّغة لا تقتصر على الاحتفاء باللّغة لذاتها على حساب الوظيفة المرجعيّة المباشرة ما هو إلاّ الجانب المعكوس، أو الشرط السلبي لوظيفة مرجعيّة أكثر احتجابا للخطاب، إنها تحرر من خلال تعليق القيمة الوصفيّة للعبارات، وهكذا يمنح الخطاب الشّعري اللّغة جوانب وخواص وقيمًا للواقع لا تطالها لغة وصفيّة على نحو مباشر، ولا يمكن أن تقال إلاّ عبر تفاعل معقد بين المنطوق الإستعاري والانتهاك المحكوم بقاعدة للمعاني المعتادة لكلماتنا.

[1]- الشعرية العربية،أدونيس، ص 81.

[2]– المرجع نفسه ص 77.

ومع السّرد يمكن ابتكار دلالي وإبداع تركيبة أخرى هي الحبكة الّتي بواسطتها تجتمع الأسباب والأهداف والمصادقة مع داخل الوحدة الزمنيّة لفعل كامل وتام، إن هذه التركيبة من التنوع هي ما يقترب بالسّرد من الاستعارة، وفي الحالتين ينبثق شيء جديد اللّامنطوق، اللاّمكتوب في اللّغة.هنا الاستعارة الحيّة أي صلة إسناد جديدة وهناك حبكة مختلفة أي انسجام جديد في تنظيم الأحداث.[1]

2-6 المظهر اللفظي:

2-2 الصيغة والزمن:

إنّ لفظة الصيغة هنا مغايرة فلابد من أن يتحدد التخيلي بالنسبة للمسألة التالية. نستحضر بواسطة الكلمات كونا مصنوعا من الكلمات، وآخر مصنوعا من النشاطات غير لفظية سواء" كانت موادا أم خصائص وتبعا لذلك لن تكون العلاقة بين الخطاب الذي نقرؤه وبين الخطاب الآخر أو المادة غير الخطابية علاقة تماثل، وقد دلّ على هذا التّمييز في الشّعريّة الكلاسيكيّة لدى أفلاطون.

مقولة الصيغة تتعلق بدرجة حضور الأحداث الّتي يصنعها النّص وتتصل مقولة الزّمن بالعلاقة بين خطين زمنين: خط الخطاب التّخيلي الذي يصور لنا بواسطة التسلل الخطي للحروف على الصفحة وخط العالم التّخيلي، ومما سبق فإنّ مقولة الصيغة تقربنا من السجلات اللّفظيّة. الّتي سبق وتعرفنا عليها، لكن وجهة النظر هنا مغايرة،فلا بدّ من أن يتحدد النّص التّخيلي. وتبعا لذلك لن تكون العلاقة بين الخطاب الذي نقرؤه وبين خطاب آخر أو مادة غير خطابيّة علاقة

[1]- ينظر، الزمان والسرد(التصوير في السرد القصصي)،بول ريكور ص 10،....، 82... 126.....290.

تماثل.وإذا تحدثنا عن قص الأحداث الغير لفظيّة فإنّه لا يطرأ عليها تنوع في الصيغة التاريخيّة تنتج بنجاح متفاوت و حسب مواضيع العصر، وهم الواقعيّة، فلقصَّ الكلام أنواع متعددة، لأنّ الكلام يمكن أن يقحم بضبط متفاوت الأهميّة، وقد اقترح "**جيرار جينيت**" ثلاث درجات الإقحام.[1]

أ. **الأسلوب المباشر:** وهو خطاب لا يدخل عليه أي تعديل.

ب. **الأسلوب الغير مباشر:** الخطاب المحكي، نحافظ هنا على المضمون.

ت- **الخطاب المروي:** وهو تغيير كلام الشخصيّة حيث نكتفي فيه بتسجيل مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه.[2]

إنّ كل متكلم يمتلك طريقتين لذكر خطاب آخر سواء كان ذلك بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر، ويستعرض أهل الاختصاص بهذا الصدد أربع فروق:

أ. حالة رابط تبعيّة في صيغة(بأنّ) ونستقدم خطابا (غ- م)

ب. خضوع فعل الخطاب المباشر (خ-م) لمتوالية من قواعد خاصة بزمن الفعل، وهي الّتي لا تخضع الأفعال لمجموعة من الأفعال اللاّحقة.

ت. على الضمير النحوي للضمائر التي تحيل على نفس المرجع في الجمل الأصلية واللاحقة داخل(خ- غ- م) على أن يكون الضمير النحوي هو ذاته.

ث. العناصر الّتي تحيل على أسماء الإشارة، وتعود في أصلها إلى زمن ومكان القول المذكور هي عناصر تختلف داخل الخطابين المباشر والغير المباشر نحو:

---

[1]- شعرية السرد: تودوروف تزيفيتان. ص 46.

[2]- ينظر، مفاهيم السردية، تيزفيتان تودوروف. ص141.

1- أ ــ أمس في قاعة الحفلات قال لي(يوسف): سألتقي بك هنا غدا.

1- ب ــ أمس في قاعة الحفلات قال لي (يوسف) بأنّه سيلتقي بي هناك اليوم.[1]

تمثل صيغة خطاب ما في درجة الدّقة الذي يستحضرها هذا الخطاب،مرجعه حيث نجد الدّرجة القصوى في الخطاب المباشر والدرجة الدّنيا في حالة قصّ وقائع غير لفظية، ودرجات وسطى في حالات أخرى.

أما الزّمن فهو الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخييل عن طريق الإسترجاعات والإستباقات.[2]

ونميز بين حالات الدّقة في المدة:

- الوقفة تعليق الزمن: لا يتوافق زمن وظيفي مع زمن الخطاب
- الحالة المعاكسة: الحذف أو ايقاظ مرحلة كاملة ونقصد بهذا عدم التطابق التخيلي.
- حالة التوافق التام: إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب فيتشكل لنا المشهد.[3]
- الخلاصة:يقصد بها سرد سنوات عديدة، أو سهر، أو أيام وساعات طويلة في فقرات قصيرة قليلة، بدون ذكر تفاصيل ودقائق الأمور بل إعطاء ملخص موجز عنها.[4]

---

[1]- طرائق تحليل السرد، مجموعة من المؤلفين آن بانفليد (مترجم) منشورات اتحاد الكتاب، ط1 1992، ص 125.

[2]- مفاهيم سردية، تيزيفيتان تودوروف، ص47.

[3] ينظر، المرجع نفسه،ص49-50.

[4]- أفلام الديوان، www.diwan alarab.com

الفصل الثاني: تجليات المستوى الدلالي واللّفظي في المجموعة القصصية موج الظنون.

1- المستوى الدلالي

2- المستوى اللّفظي

2-1 الصيغة

2-1-1 الأسلوب الغير المباشر

2-1-2 الأسلوب المباشر

2-2 الزمن

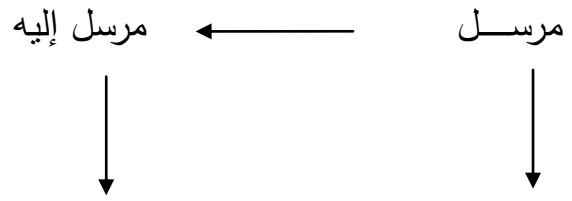
2-2-1 الخلاصة

2-2-2 الحذف

2-2-3 الوقف

2-2-4 المشهد

يتضمن هذا الجزء القصّة بوصفها خطابًا حيث يتعامل مع الأحداث بشكل ملموس



باستعمال مستويات القصّة الّتي حددها "**تيزيفيتان تودوروف**" الموسومة بالشّعريّة الّتي تغدوا نظرية تتناول تحديد البنيّة النصيّة وصيّغ انتقال الخطاب الأدبي وهي:

1- المستوى الدلالي

2- المستوى اللّفظي

1. المستوى الدلالي:

يسعى إلى نيل حصّته من الدراسات، حيث يمكن الكشف عن بنية أي نصّ من خلاله إذ أنّنا نجد في المجموعة القصصية – **موج الظّنون**[1] – سلوكات مختلفة متناقضة في حياة الأفراد والمجتمعات تتجلى في قراءات مختلفة للواقع والذات عبّر عنها السّارد بطريقة بسيطة سهلة إلاّ أنّها تتطلب التركيز والوقوف على الجمل ومعانيها بتتبع أجزاء الصورة والمشاهد الّتي لا تتلقى دفعة واحدة بل إنّها تُوَزَعُ في تفاصيل النصوص بأسلوب التعميم دون التخصيص بالاعتماد على اللّغة، دون أن ننسى العناية بالعلاقات الموجودة بين الجمل داخل أجزاء النّص.

[1]- لمحمد الصّديق بغورة، أستاذ الأدب العربي بجامعة المسيلة، من مواليد 1957م، ولاية البرج.

وإنّ أول طريق لتحديد بنية النّص الأدبي يكمن في اللّغة التي يراها الشاعر العربي وحدة عقل وشعور، وهي الرمز الأول للهوية العربيّة.

كأنّ اللّغة في هذه النظرة هي الوعي العربي الأصلي، كأنّها الكائن نفسه، ومنها يتفجر إيقاعها إلى الوجود وينبثق جوهرها، فتصبح المعنى بل هي الفكر لا بل هي السابقة عليه بعد ما كانت مجرد أداة لإيصال معنى منفصل عنها أو بالأحرى المعنى.

- وإذا كانت البنية في أي نصّ أدبي هي نظام من العلاقات، فإنّ الدّلالة لا يمكن أن تنشأ إلاّ على أساس الفوارق؛ وما جعل المعنى ممكناً هو الإدراك الحسي للفوارق، فلا يكون هناك كبير إلا لمقارنة مع ما هو صغير.[1]

ففي مجموعتنا هاته نجد تحكم اللّغة في مسار الشّخصيات و أدوارها وتصبح هي العامل بوصفه وحدة تركيبيّة في النحو السّردي الخاص بالسّطح في تموضعه على مسار السّردي الذي يتجزأ إلى مجموعة من الأدوار مُشَكَّلةً لنا الخطاب الصادر من العمليّة السّرديّة وهذا ما يفسر لنا (العرض) الخطاب الذي يتّم من خلال أقوال الشّخصيّات و السرد الذي يتولاه الراوي[2] وكلّ هاته الشّخصيات و الأفعال و حتىّ الأقوال يقوم السّارد بحكيها بصورة جماليّة فنيّة تُظهر الوظيفة الشّعريّة للّغة الّتي لا تقتصر على الإحتفاء باللّغة في حدّ ذاتها على حساب الوظيفة المرجعيّة المباشرة، بل إنّها أكثر احتجاباً للخطاب. إنّها تتحرر من خلال تعليق القيمة الوصفيّة للعبارات، وهكذا يمنح الخطاب الشّعري اللّغة جوانباً وخواصاً وقيماً للواقع لا تطالها اللّغة الوصفيّة على نحو مباشر، ولا يمكن أن

[1]– تحليل الخطاب الأدبي، عبد القادر شرشار، ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص76.

تقال إلا عبر تفاعل معقدين وهما المنطوق الاستعاري وانتهاك المحكوم بقاعدة للمعاني المعتادة لكلماتنا.[1]

ففي قول السّارد: "**وأحسست باللّذة وأنا أستسلم شيئاً فشيئاً "للنّعاس**"[2]

هذه العبارة تبدو في وهلة الأولى بسيطة سهلة و واقعيّة باعتبار أن النّعاس هو الاستسلام والخضوع لظاهرة طبيعية، لكنّها في هذا الموضع تحمل معنى آخر وهو الانتقال من الوعي إلى اللاّوعي.

ويتكرر هذا الانتقال في قوله: " **لكنّي لم أقوى على شيء**.....[3] " وهنا يشير السّارد إلى الاستسلام والضّعف اللّذين باتا أمران مسّلماً بهما في الطبيعة واللاّطبيعة والمقاومة أمر صعب ليس من السّهل إدراكه.

وأيضاً نجد في قصّة "**إلاه**" قول السّارد: "**يغيضه أنّه فان مع كل من عليها فان**..... "[4]

وهذا ما يعكس الرغبة الباطنيّة وهي الرفض، حيث نجد هنا أنّ قوة اللّفظ تكمن في دلالته ضمن السياق الذي تحكمه مجموعة من المؤثرات الذاتيّة والموضوعيّة.

- في حين ما نجده في الجمل والعبارات الّتي نسج بها "**محمد الصّديق**" مجموعته القصصيّة أولاً من خلال العناوين الّتي جاءت في أغلب الأحيان مفردة ذات دلالة مباشرة واضحة مثل "**العمليّة، الوصيّة، الكلب، استهلال، التحقيق، بلارج رصصتان**

[3]– الزمان والسّرد، بول ريكور، ص 290 بتصرف.

[2]– مجموعة قصصية موج الظّنون، العملية، محمد الصديق بغور، منشورات الإختلاف، ص19.

[1]– المرجع نفسه، ص 19.

[2]–المرجع نفسه، ص20.

كاتانقا، إلاه والجدار" فهي عتبات نصيّة واضحة تتميز بالإقتصاد اللّغوي توحي وترمز إلى ما هو غير مصرح به فاستخدم كلمة مفردة واحدة تعبر عن ما يجوب في ثنايا القصّة وقد اعتمد الكاتب على الحبكة، الّتي تشكّل لنا نسيجا متلاحما بين العنوان والموضوع الذي تتناوله القصّة في كل مرة أمّا فيما يخص باقي العناوين فقد جاءت ثنائية مركبة مثل "**دبّ الشوكولاطة، الشيخ يونس، قهوة ساخنة..... الخ**"

فنجد السّارد قد استعمل الأفعال ومزج فيها بين الماضي و الحاضر و على سبيل المثال: **(أثبت، يترك، يجد، يعتقد يكون، يمشي، يحيط، أردتُ، تدفعني، تقترب ، تعرض، تحسّ، تقبل تحوم، تخترق، ترتعشان، تمشي، يبرعم، يلمع، يلقي، يرى.....الخ)**.

هذا فيما يخص الأفعال المضارعة، أما فيما يتعلق بالأفعال الماضيّة فكان لها حظً وافر نذكر منها: **(خرجوا، كان، نقل، صادف، تذّمر، أكّد، أحسّ، قال، أدار، أحبّه، استسلم، طال امتزج، صرخت، كفكفت، إلتفتت، أخذ، ألف، أحبّ، مرّ، جاءت، صار، رأيناهم، اختلط، وضع ذهبوا، وصلوا.....)**.

ومن الملفت للنظر أنّ هاته الأفعال سواء كانت مضارعة أو ماضية فإنّها سهلة وبسيطة يدركها المتلقي بصورة تلقائية تعجله يتفاعل مع القصّة بصورة متناهية، فلا يملّ مواصلة البحث في أحداث القصص وإدراكها.

إنّ مجموعة – **موج الظّنون**– مستمدة في الأساس من الواقع الذي يعيشه السّارد والمتلقي في نفس الوقت، فقصّة "**العمليّة**" هي واقع تعيشه المجتمعات في كل وقت، وكذلك هو الأمر بالنّسبة لقضية "**الاختطاف**" الّتي لازمت مجتمعاتنا في الآونة الأخيرة حيث وظّفها الكاتب في قصّة – **وحيد المعزز بالحديد** – فهذا الواقع نعيشه ونرفضه ويتكرر الموقف نفسه فيما يخصّ قضية

رفض الواقع في قصّة – **دار الشعب** – الّتي تعبّر عن الغّش والخداع الحاصل بين الشّعب وأصحاب السلطة والنفوذ.

- والمتمعن في مكنونات هاته المجموعة يرى جيداً أنّ السارد قد لامس الأوضاع الاجتماعية والسياسية الّتي تخصّ المتلقي وتخصّه في حد ذاته إذا أنّه يخاطب القارئ بصورة غير مباشرة ويقدم له حجج وبراهين من الواقع الذي نحن نتعايش معه ونتجاهله في نفس الوقت .

الواضح أنّ الكاتب في موضوعاته لم يكن يعرض أفكار ويقدم لنا خواطر بقدر ما كان يعبر عن موقف إنساني ويحلل مشاهد وسلوكات يرفضها العقل ويمقتها منطق الأشياء، فاستعمل لغة بسيطة امتزجت فيها الواقعيّة بالمجاز في الكثير من المواضع تدفع بالمتلقي للغوص في ثنايا القصّة وقراءتها بوعي ونباهة لكون القصص لا تشخّص حقيقة كونيّة، إنّما تصور تجربة خاصّة بالسّارد ونجد أنّ هاته التجربة تجسّدت في مواضيع متنوعة الّتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع.

وكلّ تلك المراوغات الّتي التمسها الكاتب مستعينا باللّغة المجازيّة الغير مألوفة في بعض الأحيان، تأسس لنا سفحاً جماليا يُعَلّي لغة القصّة ويفتحها على فضاءات جماليّة تدفعها إلى تخطي إبداع يحرر لها حياة جميلة مؤثرة تساهم في توهيج روح الفعل الروائي وإيقاظ السّرد لمعنى الإبداع الروائي الذي يتصل بإبداعات عبر جماليات شعريّة مرتبطة برغبة المتلقي وتطلعاته للمشاركة الجماليّة في التجربة الإبداعيّة.

- وبما أنّ الأسلوب هو الطاقة التعبيريّة النّاجمة عن الاختيارات اللّغوية إذ يرتبط بالطريقة الّتي تتناسق فيها الألفاظ والجمل فنجد اللّغة تنزاح عن شفرتها المعروفة، إذ

يميل السّارد إلى استعمال اللّغة الدارجة في كثير من المواضع، مثل قوله: "**بابا يونس، جا من تونس**"[1].

إنّ اللّغة الدارجة هي خطاب مباشر للمتلقي، فاستعملها الكاتب دلالة على أنّه يبحث عن ذاتيّة المتلقي فهو بذلك يشاركه أوضاعه وحالته.

لقد عبّر الكاتب عن موقفه بصورة واضحة ومعبّرة مخاطباً فيها نوع من المراوغة حتى يحفّز المتلقي في البحث و يشوّقه.

تتكرر الألفاظ الدراجة في الكثير من المواقف داخل القصص نذكر مثلاً "**اتّقي الله يا وليّة..**" [2] ، وأيضاً حين قال: "...**لكن حساباته الهَتْشَكُوكِيَة**.....".

ويتكرر نفس الأمر حين يوظف السّارد كلمات وألفاظ متداولة في العاميّة "....**سيارة فارهة يخرج منها أطفال ودارُو دورة**"، "**تذكر الداندو**...." وأيضاً ".....**يا بلارج..قبو وين راك رايح** " ويجيب البلارج قائلاً: "**رايح لُمَا قبو....قبو...../نجيب – حميلة قبو....قبو....نشطح بها قبو....قبو**". وأيضا نجد: "**رايح لباري قبو.....قبو....، نشوف الذراري قبو.....قبو.....**"

وأيضا: " **يا بلارج غدوا حامي ولا بارد؟**"[3]

- ونجد ألفاظ دالة على العاميّة في كثير من المواقف تذكر منها أيضا "..**جا السيكتور والوالي والكوميصار وثلاثة من الولاية**....."،"... **راهم مرّة في قوربي**"[4]

---

[1]– موج الظّنون، الشيخ يونس، ص55.

[2]– موج الظنون، أزمة مرور، ص 32.

[3]– المصدر نفسه، بلارج، ص 73.

[4]– نفسه، الإسمنت في حفرة، ص41.

- لم يكتف السارد من استعمال الدراجة فقط بل تجاوز ذلك موظفا اللهجة القبائليّة.

مثل:

أنانْد ذاين يموث

أنيغد ألا مزال يَدّر

أَواليس قوول يَرسدْ

أي دونيث سِ الخير ثعمر([1])

وأيضاً وردت كلمة " **تخشوشن**"[2] في قصّة "**العام الجديد**"، وتكرر الخطاب القبائلي في قصّة "**زي علي**" حيث يقول:

"**تشفييط إيمييمي ثليط ذا مجطوح**"

ونجد أيضاً "**اسنغك ملييح أزي يونس**"[3]

حين نرى هذا التلاحم بين اللغة الفصحى واللهجتين الدارجة و القبائليّة، ندرك أن السارد مستنفر إذ أنّه يحاول أن يصل إلى جميع الفئات، ويسعى لأن يجمع فكرهم وصوتهم ويحررهم من اللاّمبالاة الّتي يعيشها معظم المجتمعات في ولاياتنا، فهو يبحث في قراراتنا الداخليّة فكأنّه يسبح بنا من المعقول إلى اللاّمعقول من أجل فقط أن نفهم المعقول.

([1])– الترجمة القبائلية: قيل انتهى قد مات. وقد انتهى الأمر.
فأجبتهم لا مازال حيا.
فقوله يعمر القلب.
والدنيا عامرة بالخير.

[2]– موج الظنون، الجدار، ص 44.

[3]– المصدر نفسه، الشيخ يونس، ص 54.

2- المستوى اللّفظي:

2-1 الصّيغة: إنّ الصّيغة تهتم بالطريقة الّتي تُقَدَمُ بها الأحداث وفي حالة السّرد يكون السارد هو الوسيط الحقيقي بين الأحداث والمتلقي إذ يقوم الراوي باستقبال الحكاية وإبلاغها للمتلقي، حيث تتطلب هذه الصيغة عملية إبلاغية خاصّة تتصل بجملة من التوجهات قائمة في مستوى علاقة الراوي بما يرويه وبنوعيّة الإخبار ودرجاته[1]

ومن منطلقات السّرد و علاقاته بالسّارد نجد :

2-1-1 الأسلوب غير المباشر: فكانت مجموعة موج الظّنون لا تخلو من هذا الأسلوب وقد ورد في: "....**خدرني إيقاعها وأنا مستلقي"** وأيضا **"أردت دفع الملل..... فإذا بي أفاجأ بشخص...."**[2]

وتمكن أن نقول أنه سرد محض لا نجد تدخل للشّخصيات فتُبرز ذاتية السّارد، ليطغى ضمير المتكلم، وهو ضمير الغالب على صورة السّرد فالسّارد هنا هو من يتلقى الأحداث ويسردها مباشرة دون أن يترك فرصة للشّخصية أن تبرز نفسها.

يتكرر الخطاب غيرالمباشر في قول الشاب لصاحبه: **<<والله حتّى وإن يجيء بيده خضراء من الجنّة لن أصدق إلاّ أنّه معلم>>**[3]. وأيضا **قالت في نفسها: <<كم يشبه، لولا الصلع....>>**.[4]

لقد نسج الكاتب دور الشّخصيات من خلال أقوالهم وأفعالهم وتحركاتهم في مجموعته متأثراً بالواقع المُعاش، سواء كان على الصعيد الشّخصي أم على صعيد المجتمع، حيث استعان "**محمد الصّديق بغورة** "بالخيال فنسج ما يحصل في الواقع مستعينا بالحبكة فجاء المتن الحكائي مضطربا وذلك أن الحبكة القصصيّة ذاتها مجموعة من الاضطرابات.

فنجد في كلّ مرّة افتتاحية جاءت كتمهيد لأحداث القصّة، موَجَهة للقارئ، حيث عمد الكاتب هنا نقل مجموعة من المعارف حول الأوضاع السائدة في المجتمع يعجز المتلقي عن معرفتها دون

---

[1]– شعري السرد، والنحو السردي، تيزيفيتان تودوروف، د.عمران عيلان، انترنت.

[2]– موج الظنون، العملية، ص17.

[3]– المصدر السابق، إعلان عن وفاة، ص 65.

[4]–المصدر نفسه، وعد الثلج، ص 26.

السّارد، فيصبح بذلك إلاها مختفيا يملك معرفة مطلقة تتبع مصير شخصيّة معينة؛ وكان دَاعِمُهُ الأساسي في ذلك الحياة الّتي استعملها لتكون رابطا قويا بين السّارد والمتلقي وربما كان هذا السبب الأساسي الذي يجعلنا لا نملك إدراكا مباشرا للأحداث، إذ نقرأ عملا تخييليا يأخذنا لعالم آخر يصبح باستطاعتنا أن ندرك أحداث القصّة في المجموعة القصّصيّة وبالتالي فهم ما يجوب في نفسيّة السّارد (الراوي، القاص) الذي هو مجرد دور مبتكر ومتبنى من طرف المؤلف إنّه إحدى استراتيجيات النّص.

إنّ الخطاب غير المباشر– كما سبق وذكرنا– كان خطاب الراوي في حدّ ذاته منقولا من خلال وجهة نظر خاصّة، وقد استخدمه المؤلف بكثرة كأنّه يريد أن يقدم لنا قضية ما أو مسألة ما من خلال قصّة قصيرة بطريقة غير مباشرة استفزازية أحيانا ومقنعة أحيانا ومحفزة أحيانا أخرى يريد منا أن نستيقظ من الفجوة الّتي سقطنا فيها في وقتنا الراهن، وهي اللاّمبالاة والهروب من الواقع.

لقد تكرر الخطاب الغير مباشر في كثير من المواطن في مجموعتنا، فكان الراوي ينقل لنا ما صدر عن لسان الشّخصيّة تقريبا في كل مرّة.

فنذكر على سبيل المثال: قصّة" **استهلال، الوصية، بعيدا عن المدينة، كاتانقا، الجلسة الأولى، قهوة ساخنة.....الخ.**"

2-1-2 الأسلوب المباشر: إنّ الخطاب المباشر يُنقل دون الاحتفاظ بمحتوى الخطاب (الألفاظ) إذ أنّه يقوم على نقل خطاب آخر كما هو دونما تدخل من قبل الراوي ونجده في أغلب الأحيان في الحوار والمنولوغ[1].

[1]– ينظر، شعرية السرد والنحو السردي، تودوروف، د عمر علان، انترنت.

وقد استخدم الكاتب الخطاب المباشر في عدّة مواضع نذكر منها:

في قصّة "**عملية**" <<... **بعد أن قلّبت كل أوراق الجريدة، لم يكن فيها ما يثيرني...**>>[1].

وأيضا نجد حوارا مباشرا:

- **أهلا كيف الحال**
- **اسمح لي سيدي للحظة**
- **تفضل نعم؟**
- **أشعر أنّي أعرفك من زمن بعيد**[2].

فنجد أنّ القاص قد نقل لنا الحوار دون أي إضافة أو نقصان، فلم يدخل في محتوى الخطاب بل تركه كما هو.

ويتكرر الأمر حين ذكر تساؤل الشّخصيّة دون أي تدخل في قوله: <<**أخبرني يا حكيم بربك عن صاحب المسدس هل فعلها؟**>>[3].

وأيضا نجد خطابا مباشرا حين طلب الطبيب بنبرة حادّة:

"**لا يغادر سريره إلاّ بعد أسبوع كامل**"[4]

ولم يقتصر السارد على استعمال الأسلوب المباشر في قصّة واحدة، بل تكرر ذلك في عديد من القصص في مجموعة قصصية **موج الظّنون** فنجد قول الصحفي:

---

[1]- موج الظنون، العملية، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 19.

[4]- المصدر نفسه ، العملية، ص 19.

<<ما دخل هذا في كونك معطوب؟>>

<< ردّ : هذا أمر آخر: هل ستنشر صورتي؟>>[1]

وكذلك لم يبخل علينا السارد بتوظيف الأسلوب المباشر فتكرر ذكره في عدّة مواضع من المجموعة القصصية.

<< ما في يدي ويدك سوى زوادة الرّحيل>>[2].

وأيضا:**<< أنت والله جنّة محال أن تكوني حورية دنيا>>.**

<<...أعدك يا يونس، لن أكون، لابن إمرة من بعدك أبدًا أبدًا. لماذا قلت هذا الكلام تلك اللحظة بالذات؟>>.[3]

نجد أن السارد قد استعمل عدّة أساليب متنوعة ما بين الحوار والعادي، وهذا ما يجعل القصّة في بنيتها اتخذت طابعا حلزونيا، تحمل خطة بسيطة وحدثا محوريا، يدور حول جانب من جوانب الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي وإنّما طبقا لنظرية رمزية لا تنمي أحدا وشخوصا وإنّما توجد في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير.

2-2- الزمن:

إنّ الزمن في خصوصيته النصيّة والواقعيّة ينظم خطابا يسمح بالانتقال إلى مستوى التخيِّيل، حيث نجد الإيقاع الزمني من خلال تقنيات سرديّة هي:

---

[1]-موج الظنون، السيارة آه ... قلت سيارة، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، التحقيق، ص 13.

[3]-المصدر نفسه، الشيخ يونس، ص 54.

1- الخلاصة

2- الحذف (في سريع السرد)

3- الاستراحة

4- المشهد (في تعطيل السرد).[1]

2-2-1 الخلاصة: أو كما تعرف بالتخليص أو الإيجاز أو المجمل حيث وظفها الكاتب في الكثير من المواقف فنجدها في:

<<.... التحريات بالمعلومات كاملة: الطفلة يمينة، أبوها محمد، كانت تلعب كل يوم قرب المدرسة>>.[2]

ومن أمثلة نجد أيضا:

<<.... الزّمن غيّر كلّ شيء،لكن تمثال الدّب مازال في القلب>>.[3]

حيث أنّ السارد قام بحذف فترات زمنية يرى أنّها ليست جديرة بالذكر أو باهتمام القارئ وهذا النوع هو ما يسمح للقصّة في بعض أجزائها أن تتحول من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل.

ويتكرر توظيف السارد للإيجاز حين قال:

<< ليلة عرس كانت دافئة، عقارب السّاعة كل دقّة بنغم مغاير...>>.[1]

---

[1]- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط 2005، ص 108.

[2]- موج الظنون، دب الشوكولاطة، ص 51.

[3]- المصدر نفسه ، ص 51.

كذلك يتكرر نفس الأمر في قوله:

<<.... بعد اطلاعنا على الحياة أقوام يعيشون في جزر زمانا ومكانا>>.[2]

وهنا نجد أن زمن السرد أقصر من زمن الواقع، وهذا ما يتأكد لنا حين نقرأ ما وظفه المؤلف في قوله:

" **صار بعد مدة يذكر تحسرا على عمر مرَّ حين كان الطفل عابثا لا يفقه من أمر الدّنيا ذرّة>>**

وأيضا ورد المجمل في:

<< على بعد أمتار وجدنا وجوههم المنتفشة....>>

وكذلك نجده في:

<<... لكنه انفجر بعد خطوتين..... كأنّ الزّمن نفسه قد توقف>>.[3]

وإذا تمعنا في هاته الجمل فكأنّنا بصدد السّرد المتزامن والقصد من ورائه الإيهام بتزامنية الأحداث، وهذا بمعنى أن الراوي لجأ إلى هذا النوع للوصول بزمن الأحداث في الماضي زمن الحكاية بزمن القّص في حاضر زمن نقل الحكاية إلى القارئ، وكل ذلك من أجل الوصول إلى أُذن المتلقي وجعله يتخيل أنّه في زمن حدوث الفعل.[4]

2-2-2 الحذف:

---

[1]- المرجع السابق، دب الشوكولاطة، ص 52.

[2]- نفسه، قصة الاه، ص 11.

[3]- نفسه، إعلان عن وفاة، ص 67.

[4]- السرد والشعر، أبحاث المؤتمر الدولية الرابعة للسرديات، ص 603.

2-2-2 الحذف:

وهو عكس الحالة الأولى حيث يقوم بإغفال مدّة زمنيّة وعدم ذكرها فنقول "**بعد خمس سنوات**" فيقوم هذا الأخير بحذف سنوات أو أشهر من عمر الأحداث وبالتالي يتجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها.[1] مكتفيا بإخبارنا عن سنوات أو شهور أو الأحداث دون أن يفصل.

ومن أمثلته في هذه المجموعة:

<< لعلهم ذهبوا إلى الأبد>>.[2]

وأيضا:

<<.... ولِمَ تفكر في فساد بعضك الآخر...>>.[3]

ويتكرر الأمر في قصّة أخرى:

<<قرر أن يقضي الأسبوع المشترك بين العام القديم والـ....أنت الذي قلت كفى- في أحلى حلة تفاؤلا بأنّ العام أل.... كلّه سيمضي بتلك الأبهة>>.[4]

ونجد في نفس القصّة**<< دقّت ساعة الصفـ**ر>>.

وكلّ هاته الأمثلة جاءت حذفا ضمنيا، ولم يتوقف السارد عند هذا الحّد بل واصل سرده حيث نجد:

<<واصل المحامي الشاب بحيويته، سأختصر، سيدي الرئيس، ثم أضاف بعد دخوله الجامعة

---

[1]- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص 110.

[2]- موج الظنون، موج الظنون، ص 10.

[3]- المصدر نفسه ، العملية، ص18.

[4]- المصدر نفسه، العام الجديد، ص 42.

كتب القصيدة نفسها ونشرها في أسبوعية هي ذي نسخة منها أُقدمها لكم، التفت الأب إلى الأم ساخرا: ألم أقل لكي؟ دنت الأم هامسة سترى. بعد أن عاد الشاب إلى المنصّة، قلب الصفحة ثمّ واصل....>>.[1]

ويتكرر نفس الأمر في:

<<... وإذا بطفل يقابل القاضي بعلبة كبريت، وفجأة انفجرت القاعة>>.[2]

وفي كل الأمثلة المذكورة آنفا كان الحذف ضمنيا لم يصرح به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التّسلسل الزّمني ففي كل مثال نجد أن السّارد يسرع الأحداث معتمدا على تقنية تقتضي إسقاط فترة من الزمن أو مجموعة من الأحداث من زمن القصّة وبالتالي عدم التطرق لها حيث نجد أن السارد في كلّ مرّة يكتفي بذكر كلمات ذات دلالة، فنفهم نحن القُرّاء الأحداث الضمنية الّتي ليست من الواجب سردها،حيث في قول "**لعلهم ذهبوا إلى الأبد**" حذف فترة زمنية من الأيام والشهور والسنوات، واكتفى بذكر كلمة" **الأبد**" والتي تشمل كل هذه الفترات وما يتضمنها، أما حين قال " **لم تفكر في فساد بعضك**" بمعنى فساد الجسم إلى أن السارد اكتفى بذكر كلمة واحدة تفي بالمعنى.

حتى في قوله" **وإذا بطفل يقابل القاضي بعلبة كبريت، وفجأة انفجرت القاعة**" وهنا **محمد الصّديق** لم يذكر أحداث وقعت وهي إحضار الشاب قنبلة مثلا ثم قام بإشعلها بالإضافة إلى الفزع الذي حدث داخل القاعة، وكثير من الأحداث يمكن أن يتوقعها المتلقي حين يقرأ أحداث هذه القصّة. إلا أنّ **محمد الصّديق** اكتفى فقط بذكر" **انفجرت القاعة**" دون أن يصف مجرى الأحداث ويرويها.

[1]– موج الظنون، الجلسة الأولى، ص 70.

[2]– المصدر نفسه، ص 71.

ومن جهة أخرى نجد الحذف الصريح بكثرة حيث يوضح لنا الكاتب أنّ هاته الفترة الزمنية تتخللها سنوات وأحداث قد حذفها، لأنّه لا يرى فيها تلك الأهمية التي تجعله يذكرها في الأحداث أو حتى تلهم وتستقطب فكر القارئ لها.

ومن أمثلة ذلك نذكر:

<< لا يغادر سريره إلا بعد أسبوع كامل>>.[1]

وأيضا:

<< بعد أيام وأيام >>.[2]

ونجد أيضا:**<< قبل عشرين سنة نظرت مستغربة...>>.**[3]

ويتكرر نفس الأمر في:**<< كأنها عيون الخمسينيات>>.**[4]

وكذلك نجد في قوله....**<< بعد عشرين سنة صارت السوق ضيقة>>.**[5]

ففي كل مرة يكتفي المؤلف بذكر السنوات أو الشهور أو الأيام التي مرت من عمر شخصياته دون أن يُفصّل أحداثها، فالزّمن على مستوى الواقع طويل ولكنّه على مستوى القول صفر.

ولم يتوقف" **محمد بغورة**" على ذكر الحذف الصريح عند هذا الحد فقد ذكره في "**وعد الثلج إعلان عن وفاته....الخ**"

---

[1]– موج الظنون، العملية، ص 19.

[2]– المصدر نفسه، رصصتان، ص 58.

[3]– المصدر نفسه، دب الشوكولاطة، ص 52.

[4]–المصدر نفسه، كاتانقا، ص 75.

[5]– المصدر نفسه، عمّار الشاني، ص 80.

2-2-3 الوقف:

ويسمى أيضا الاستراحة وهو يتعلق بتعليق الزمن أو ما يسمى بتبطيل السرد، وهذا الأخير هو نقيض الحذف ويظهر في التوقف في مسار السرد حيث يلجأ السارد هنا إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنيّة وتعطيل حركتها، ويظل زمن القصّة في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته.

حيث تنقطع سير الأحداث ويتوقف السارد ليصف شيء **آخر (مكان، شخص، حالة، هيئة..الخ).**[1]

ومن أمثلة ذالك نذكر وصف السارد حين يصف العروس: **<<ليلة عرس كانت دافئة، عقارب السّاعة كل دقّة في نغم مغاير، تأمَّل وجهها جيدا قبل أن يضع الخاتم، سمراء أكثر، وعينان بنيتان، كانتا أكبر، ربما كانتا بين الأخضر والرمادي....>>.**[2]

وفي نفس الصدد نجد:

<< أطلّت من نافذتها لتستأنس كعادتها بفوانيس الحي حين لا تجد من يؤنسها، كان الضوء شاحبا حزينا، كأنّما هو منبعث من روحها الغارقة في غياهب...>>

كذلك نذكر:

<<....صارت شنباته الذهبيّة وصلعته المستنجدة بآخر من تبقى من شعر صورا مألوفة ثبتها التليفزيون>>.[3]

---

[1]- شبكة الانترنت، وكيبيديا، بالتصرف.

[2]- موج الظنون، دب الشوكولاطة، ص 51، 52.

[3]- المصدر نفسه ، وعد الثلج، ص 26.

وبما أنّ القصّة القصيرة في ذاتها تعتمد على الوصف فكانت مجموعة **موج الظّنون** في أغلبها تعتمد على الوقفات الوصفيّة باعتبار الوصف أحد المكونات الأساسية للسّرد إذا لا يمكن تخيّل عنصر سردي دون وصف في حين يمكن أن نتخيل الوصف دون السّرد، ربما لأنّ الأشياء تستطيع أن توجد دون حركة في حين أنّ الحركة لا تستطيع أن توجد بصفة مستقلة عن الأشياء وقد تكرر الوصف في الكثير من المواضع مثل:

قصّة الشيخ يونس، أزمة المرور، الإسمنت في حفرة، التحقيق، كلب، كاتانقا، إعلان عن **وفاة.....الخ.**

حيث وردت تقنية الوصف لتفتح آفاقا واسعة لمقاربة هذه التقنية الإبداعيّة لما يتماشى مع أهميتها وتعتبر هذه الأخيرة تقنية تعمل على تعليق الزّمن، مثيرة اتساعا عموديا إذ أنّ الوصف يوقف انسياب الحركات، فيعطل عملية التدفق السّردي ويحيل النّص إلى حالة سكونية ورتابة.

ونلاحظ عند كلّ هذه الوقفات كان السارد يتوقف ليصف أشخصا أو أماكن أو أشياء وهي استراحة تعطل حركة السّرد في كل مرّة ليظّل الزّمن يراوح مكانه بانتظار الفراغ من الوصف وليست هذه الوقفات الوصفيّة زائدة بل هي أهداف سردية يقدم بها السّارد الأحداث القادمة، وفيها تتجلى أسلوبيّة الروائي(القاص).

2-2-4-المشهد:

يعتبر محور الأحداث ويخصّ الحوار، حيث تتساوى زمن من الشّخصيات لينشأ الحوار فيما بينها، ويتم ذلك حين ننتقل من السّرد إلى الحوار.

يمكن أن يكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير لدخول الشّخصيات إلى مكان جديد أو أن يأتي في الأخير ليتوقف مجرى السّرد فيكون له قيمة ختامية.

ومن أمثلته في المجموعة القصصية **موج الظّنون** نجد:

<<... أغمض الشّيخ عينه، وقال بكلمات متقطعة راح صداها يدوي الآفاق كالوحي القادم من زمن البعيد، لا تفتحوا الظرف إلاّ بعد أن تجف الدموع، ولا تقرأوها جيدا.... أتعدون.... أتعدون....>>.[1]

وأيضا حين تكلم الأخ الأكبر؟

<< العقل لايقبل أشياء وأشياء حين تتصادم مع الحسابات، أتفهم هذا؟

- **أفهم جيدا لكن ذلك مستحيل؟**
- **ربما كان الجّد في حالة**
- **لذلك راح يهذي بتلك الوصيّة... قل هذا وأرحنا واسترح**
- **إنّها مجرد ورقة نفتحها وندعو له بعدها بالرّحمة مرّة أخرى**
- **أبدا....أبدا هذا لن يحدث، فالدموع لم تجف.**[2]

ويتكرر توظيف السارد

لتقنية الحوار في قصّة أخرى فيقول:

- **نعم سي محمد**
- **العفو سيدي الأمر قد لا يتجاوز الفضول**

[1]– موج الظنون، الوصية، ص 21.

[2]–المصدر نفسه، ص 22.

- **لماذا؟ إن أعجبتك فالثمن زهيد، يمكن أن نتفاهم.**
- **ابتسم الرجل، وقد علت حُمرة طفيفة وجنتيه وقال:**
- **كم؟**
- **خمسون لا أكثر.**[1]

وكذلك نجد في موضع آخر حيث يقول:

- **ارتد الثعبان الكبير**
- **قال الآخر: السيد في عالمه دعه يبدو عاشق وحدة**
- **قرّ الثعبان الأوسط في زاوية خانقة**
- **لم أكلمك.**
- **ماذا تقصدِ؟**[2]

ونجد الحوار في الكثير من القصص المذكورة في مجموعة موج الظّنون مثل: العملية، أزمة مرور، وحيد المعزز بالحديد، الجلسة الأولى...الخ وقد تشكّل الحوار هنا نصّا يخاطب فنيّا ما نرجوه من راحة ونشوة، وذلك باشتراك القارئ والسارد والمشاهد والفنان، والناقد والمبدع الأدبي بصورة واعية تكشف عن نزعة غير تمثيليّة تهتم بالعالم الواقعي: الحواس، الإدراك....الخ، فيتشّكل لنا من خلال المشهد لوحة تصويريّة سرديّة مصاغة على هيئة قصّة المراد بها تشخيص حقيقة من حقائق الحياة بطريقة محسوسة موحية وجميلة؛ أو وصف حالة شعورية وصفا

[1]– موج الظنون، السيارة آه... قلت السيارة؟ ص 40.

[2]– المصدر نفسه ، الجدار، ص 44.

مؤثرا. وهنا يكمن الفرق بين الخبر الذي يراد به مجرد كلام، أو الإعلام عن حدوث مجموعة من الوقائع بالفعل أو يُعتقد أنّها حدثت في الماضي وعن الخبر الذي يُخبِئ في مكنوناته خفايا لا بد من إدراكها ومعالجتها قبل فوات الأوان، وعليه الحكاية الّتي يتشكل فيها حوار يسرد وقائع متخيلة عبر خيط من التسلسل الزّمني يهدف إلى لإشباع رغبة المتلقي في التطلع لمعرفة المجهول بصبغة إيحائية مجازية تطفو عليها الشعريّة الّتي تستخدم لإثبات المعنى، وذلك ليس بالسّماع وحدة، وإنّما يجب النظر إلى النّص بالقلب وتجب الاستعانة بالفكر ومراجعة العقل والاستنجاد بالعقل[1] من أجل مواكبة الأوضاع الّتي سعى **محمد بغورة** ليوصلها لنا بصورة جمالية شكلا لكنّها في مضمونها تخفي كوارث اجتماعية.

[1]–الشعر والسرد، مجموعة من الباحثين، ص 51، 67.

خاتمـــة

إنّ العمل الأدبي لم يعد يقتصر على وعاء واحد فيه جميع المعارف بل تجاوز ذلك، فنشأت أجناس أدبية مثل الشّعر، المسرحيّة، الملحمة، الرّواية، الخطاب القصّة، وباتت هاته الأخيرة راسخة بتقاليدها ومعاييرها وعناصرها، وذلك بنمو وعي القاص العربي بفنّه ولا سيّما علاقته بالطرائق الفنيّة والتعبير عن أفكاره فشاعت أحاديثهم عن تجاربهم الإبداعيّة إذ مزجوا بين الشعريّة والسّرد وأنتجوا فنًا ذو قيمة واعية راقية خاطب من خلاله المتلقي؛ وهذا ما لجأ إليه **محمد الصّديق بغورة** في مجموعته القصصيّة **"موج الظّنون"** الّتي يُبَيّنُ من خلالها عن الواقع المرفوض الذي تعيشه المجتمعات في وطننا.

وقد تمحورت عناصر هذا البحث في النقاط التالية:

- الشعريّة اتخذت منحى إنشائيا خطابيا زاد من قوة القصّة ورفع من هويتها.
- تمكّنت القصّة العربيّة (الجزائريّة) أن تعدد تجاربها فلم تقع في نمطية ما أو أسلوبيّة سائدة.
- تمكّنت القصّة الجزائريّة المعاصرة والحديثة من تكوين هوية خاصّة تميزها عن الشّعر وعن الحكاية، وحتى القصيدة.
- استخدام اللّغة بمستوياتها الدلاليّة والصوتيّة في التعبير وعدم حد الدلالة الإخبارية للّغة،فالنّص هو عالم لغوي في الأساس.

- شاعريّة القص في القصّة تكمن أولاً في اللّحظة الدقيقة المرهفة وفي الصورة القصصيّة وثانيًا في اللّغة الّتي تقترب من لغة الشّعر.
- الشعريّة مزيج من الجماليّة والسرديّة.
- تعدد استخدام ضمائر في النّص يؤكد الانفعالات من أسر ذاتيّة وغنائيّة نتيجة انشطار الذات المبدعة.
- القصّة القصيرة تناولت قطعاً عرضياً من الحياة.
- مجموعة موج الظّنون تتوغل في أبعاد النفس وقالبها يحدد طولها.
- جاءت موج الظّنون ذات إيقاع سريع، اختار كاتبها شخصياتها ومواقفها وسلّط عليها تفكيره.
- كل قصّة في هاته المجموعة تعتمد على مبدأ الوحدة، وهو أساس جوهري في بناء القصّة.
- اهتمت موج الظّنون بالتكثيف والتركيز.
- جميع القصص تناولت موضوعا له علاقة بالواقع وأجزاؤه المقنعة للقارئ.
- جاءت موج الظّنون انفعالية تعبّر عن تجربة حيث تجد فيها تفاعل المواضيع مع الصّراع النّفسي للقارئ و السّارد الّتي من خلالها يتشّكل لنا ما يعرف بالمتن الحكائي.

- معظم القصص لم تحكمها المصادفات في تطور الأحداث وتنميتها فالأمور لم تترك للمصادفة مع التّنبيه إلى أهمية التتابع المنطقي وتتابع ترتيب الأحداث في سرد القصّة.
- اعتمد محمد الصّديق على التصوير والحوار في رسم الشّخصيّة على أن لا تكون متناقضة.
- فالشعريّة تعالج الوظيفة الشعريّة وعلاقاتها بالوظائف الأخرى للّغة بمعنى أن اللّغة لها علاقة بالبنيويّة، الأسلوبيّة والسيميائيّة ...وغيرها من علوم اللّغة.
- تودوروف يُدرج القصّة ضمن العلوم الّتي تهتّم بالخطاب والمنطوق والمكتوب.
- المسويين الدلالي واللّفظي ساهما في تقوية المتن القصصي للمجموعة.

المصادر والمراجع

قـائـمـة الـمـصـادر و الـمـراجـع:

1-إبراهيم عبد الله، السّرديّة العربيّة بحث في البنية السّرديّة للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي بيروت، 1990م.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، بيروت، لبنان، م 3، ط 1، 1419 هـ، 1999م.

3- الغدامي عبد الله، Todov.Umcylo pedia Dictionary نقلا عن الخطيئة والتفكير المركز الثّقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006م.

4- المسّدي عبد السّلام، قاموس اللّسانيات، نقلا عن أصداء دراسات أدبيّة نقديّة، اتحاد الكتّاب العرب دمشق1984.

5- تيزفيتان تودوروف، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر ودار البيضاء 05، المغرب، ط1، 1987م .

6- جينيت جيرار، مدخل جامع النّص، تر: عبد الرّحمن أيوب، دار الشؤون الثّقافية أفاق عربية بغداد1979.

7- خطيب إبراهيم، نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية 1982م .

8- ركيبي عبد الله خليفة، القصّة القصيرة في الأدب الجزائري، دار الكاتب العربي، القاهرة 1969م.

9- ريفاتيير ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات أدبية سيميائية (دراسات سال)، دار النجاح الجديدة البيضاء، ط1، مارس 1993م.

10- ريكور بول، الزمان والسّرد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج2، ط1، كانون الثاني 2006م.

11- سرفيت، موسوعة نظرية الأدب- الصورة- الطبع- المنهج، تر: نصيف الركيبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1993م.

12- سعيد يقطين، البنيات الحكائية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.

13- سلدن رمان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع ط1، 1998م.

14- شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشوارت اتحاد الكتّاب العرب دمشق 2006م.

15- علي أحمد سعيد(أدونيس)، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1985م.

16- كيلر جوناثان، الشعريّة البنيويّة، تر: إمام السيد، دار التقنيات للنشر والتوزيع،2005م.

17- كيلر جوناثان، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السوريّة، دمشق، 2004م.

18- كوهن جان، بنية اللّغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر المغرب، ط1 1986م.

19- محمد الصّديق بغورة، مجموعة قصصية موج الظّنون، منشورات الاختلاف.

20- وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصّلح بيروت، ج2، ط1983،2م.

21- micku Ball.Narrtoigie. Editions Klincksick paris 1977.

المواقع الالكترونية:

- الغانمي سعيد، الشعريّة والخطاب الشّعري في النّقد الحديث www.alnoor.se

- أفلام الديوان www.diwan alarab.com

الفهرس

الفهرس

الشكر والامتنان

الإهداء

مقدمة.....أ–ث

الفصل الأول: تلاحم الأجناس الأدبية (شعر، قصة، سرد).

مفهوم السرد.....6

مفهوم القصة.....8

مفهوم الشعرية.....9

مفهوم شعرية السرد.....16

أهمية دراسة موضوع السرد.....16

القصة والخطاب.....18

مسار القصة.....19

القصة تمثل الشخصية.....19

آليات تحليل النص الأدبي عند تودوروف..... 20

المظهر الدلالي.....20

أ/تشكيل اللغة الشعرية.....21

ب/ الوظيفة الشعرية للغة.....23

المظهر اللفظي.....24

الصيغة والزمن.....24

الرؤية.....26

الفصل الثاني: تجليات المستوى الدّلالي واللّفظي في المجموعة القصصيّة موج الظّنون

تجليات المستوى الدّلالي.....29

تجليات المستوى اللّفظي.....36

الصّيغة.....36

الزّمن.....40

الرؤيّة.....50