الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنــوان

أدبية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة

"تصريح بضياع" لـ"سمير قسيمي" أنموذجاً

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

- سمية دبيش
- نريمان بومسيد

إشراف الدكتورة:

– سعاد طبوش

أعضاء لجنة المناقشة:

أ– صديقة معمر	**جامعة جيجل**	**مناقشا**
د– سعاد طبوش	**جامعة جيجل**	**مشرفا ومقررا**
د– دلال حيور	**جامعة جيجل**	**رئيسا**

السنة الجامعية: 1443–1444هـ/ 2022–2023م

أدبية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة

"تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي" أنموذجاً

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنــوان

أدبية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة

"تصريح بضياع" لـ"سمير قسيمي" أنموذجاً

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

- سمية دبيش
- نريمان بومسيد

إشراف الدكتورة:

– سعاد طبوش

أعضاء لجنة المناقشة:

أ– صديقة معمر	**جامعة جيجل**	**رئيسا**
د– سعاد طبوش	**جامعة جيجل**	**مشرفا ومقررا**
د– دلال حيور	**جامعة جيجل**	**مناقشا**

السنة الجامعية: 1443–1444هـ/ 2022–2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو من مظاهر الضعف، يا رب إذا جردتني من المال أترك لي نعمة الأمل وإذا جردتني من الأمل أترك لي قوة الصبر لكي أتغلب على الفشل، وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان، يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار و إذا أساء الناس إلي أعطني شجاعة العفو، يا رب إذا نسيتك فلا تنساني.

إهداء

إلى من قال الله في حقهما:

"وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً" (الإسراء: 24).

إلى أعز ما أملك وأغلى ما وهبه الله لي في هذه الدنيا. إلى ولي نعمتي ومرشدي إلى طريق النور والذي لا أنسى فضله ما حييت إلى رمز قوتي وفخري إلى سندي في الحياة أبي حفظه الله لي وأطال في عمره .

إلى من جعل تحت أقدامها الجنة روح القلب، قرة العين، رمز الصبر والعطاء إلى الحبيبة الغالية فيض الحنان ومنبع الرحمة و القلب الواسع وسع البحر أمي أطال الله في عمرها وحفظها و أدامها لي.إليهما أقدم كل الامتنان والتقدير وخالص الشكر وأقدم إليهما حصاد ما زرعت طوال سنين دراستي.

إلى إخواني الأعزاء: أسامة، محمد، يحيى، عيسى

إلى أختي مريم حفظها الله

إلى كل من حمل لي ذرة حب وإخلاص في قلبه

إليهم جميعا أقدم هذا العمل المتواضع .

سمية

إهداء

إلى من قال الله في حقهما:

"وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً" (الإسراء: 24).

إلى ملاكي في الحياة، إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء .. إلى من حاكت سعادتي بخيُوط منسوجة من قلبها، إلى الحضن الدافئ التي ضحت و سهرت لأجلي، إلى من تتمنى لي الخير الدائم و النجاح المستمر و أنارت دربي بالصلوات ،إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي ... إليك أمّي الحبيبة

إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار، إلى من سعى و شقا لأنعم بالراحة و الأمان، الذي لم يبخل من أجل دفعي في طريق النجاح، إلى الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة و صبر ... إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمدّ في عمرك لترى ثمارًا قد حان قطافها بعد طول انتظار ...إليك أبي العزيز ستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم و في الغد و إلى الأبد.

إلى أخواتي: منال، فادية، نسرين .إلى كل الأهل والأقارب وكل الأصدقاء والأحباب

نريمان

كـــلمة شكـــــــر

نحمد الله ونشكره الواحد الأحد الذي أنعم علينا بنعمة العلم والعقل وأمدنا بالعزيمة والإرادة لإتمام هذا العمل نحمدك يا رب

حمدا يليق بمقامك وجلالك العظيم.

نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة الفاضلة "**سعاد طبوش**" التي تفضلت بالإشراف على هذا العمل، وعلى نصائحها وتوجيهاتها التي

أفادتنا بها، لها كل الاحترام والتقدير.

كما نتقدم بالشكر والامتنان وعظيم التقدير إلى كل المعلمين والأساتذة من التعليم الابتدائي إلى التعليم العالي.

كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث وتقييمه.

و لا يفوتنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى كل أفراد العائلة الذين تكبدوا معنا عناء إعداد هذا العمل.

كما نشكر كل من قدم لنا يد المساعدة أو أسدى لنا نصيحة أو كلمة تشجيع أو حتى كلمة طيبة .

إلى كل هؤلاء شكرًا جزيلاً...

مـــقـدمـــة

مقدمة:

إن غاية الأعمال الأدبية عبر كل العصور، هي الوصول بالعمل الإبداعي إلى مستوى عالٍ من الفنية والجمالية لإثارة عدد كبير من القراء، ولذلك راحت تعمل على العناية بجماليتها وجودة لغتها وأسلوبها، لتقدم للقارئ عملاً فنياً إبداعياً راقياً، ليغوص في أغواره ويتذوق جمالياته ويكتشف مكامنه وأسراره ويفك شفراته. ومن بين هذه الأعمال الأدبية التي تميزت بالفنية والجمالية، نجد الرواية.

والرواية فن أدبي بامتياز، له خصائصه وميزاته ونماذجه المتعددة الأغراض، ، وقد تمكنت من احتلال الصدارة الفنية على غرار الفنون الأخرى، من خلال ما حققته من إنتاجات، وإصدارات وصلت إلى العالمية، وذلك بفضل عنايتها الفائقة بجودة أسلوبها ولغتها التي تمثل مادتها الأولية والتي تضمن لها التميز والارتقاء فأصبح هذا العصر يلقب بعصر الرواية، والرواية الجزائرية مثال على ذلك، حيث تمكنت بالرغم من نشأتها نسبياً من إثبات وجودها، وبناء استراتيجيتها النصية ومادتها الحكائية القائمة على مرجعية تراثية وفكرية وثقافية مختلفة وبالرغم من حداثتها أيضاً استطاعت أن تنتج خطاباً فنياً متميزاً، له خصوصيته وميزاته الإبداعية، وتتجلى هذه الحداثة في التطور الملحوظ والمشهود لها منذ سبعينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا، فبفضل التحولات السوسيوثقافية، والاقتصادية والسياسية خاصةً، تجسد هذا التطور من خلال التراكم الكمي، والنوعي المتميز للعناوين المتعددة لأسماء روائية جزائرية حققت شهرة عالمية من خلال إنتاجاتها الأدبية المميزة للخطاب الروائي الجزائري باعتباره فن تخييلي مستمد من واقع الحياة بمعانيها وتوجهاتها، موجهة للقارئ بمختلف شرائحه الاجتماعية قصد الوصول إلى أهداف مقصدية ذات قيم إنسانية في أغلبها.

وعلى هذا الأساس ارتأينا البحث في أسرار **أدبية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة "تصريح بضياع" "لسمير قسيمي"**، وذلك من أجل الكشف عن مكامن الأدبية في هذه الرّواية. وقد كانت غاية الروائي من خلالها تسليط الضوء على الواقع المزري الذي آلت إليه السجون في الجزائر.

من أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو ميلنا إلى العمل الفني الروائي أكثر من باقي الفنون النثرية الأخرى، وميلنا أيضا إلى دراسة موضوع الشعرية ومعرفة كيف تجلت في الرواية، وكذا إعجابنا بأسلوب الروائي "سمير قسيمي" الجيد والرائع وبلغته الفنية الراقية التي أنتجت نصا روائيا فنيا جمالياً.

أما الهدف من هذه الدراسة هو التعرف على مصطلح الأدبية والشعرية والعلاقة بينهما والتعرف أيضاً على مصطلح الخطاب والجماليات التي جاءت بها الرواية الجزائرية المعاصرة، وكذا معرفة تجليات مواطن الشعرية في رواية "تصريح بضياع".

ولمعالجة هذا الموضوع قمنا بطرح مجموعة من التساؤلات:

- ما هي الأدبية والشعرية ؟و ما هي العلاقة بينهما ؟
- ما هي الجماليات التي جاءت بها الرواية الجزائرية المعاصرة ؟
- كيف تجلت الشعرية في رواية "تصريح بضياع"؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها ارتأينا أن نقسم الدراسة إلى:

فصلين، الفصل الأول نظري جاء تحت عنوان: حول المصطلح (الأدبية، الشعرية، الخطاب) تطرقنا فيه إلى مفهوم الأدبية ومفهوم الشعرية عند العرب وعند الغرب، والعلاقة بين الأدبية والشعرية، وختمنا الفصل بمفهوم الخطاب. أما الفصل الثاني فكان بعنوان أدبية الخطاب في رواية "تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي" وهو فصل تطبيقي تناولنا فيه تمهيد حول الرواية الجزائرية المعاصرة وجمالياتها الجديدة وشعرية الفضاء الطباعي (شعرية المكان، شعرية الشخصيات)، و شعرية الزمان وشعرية اللغة في رواية "تصريح بضياع".

ومن المعلوم أن العلاقة المنهجية التي تربط بين الموضوع والمنهج تجعلهما متلازمين، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج الواجب إتباعه، قصد الإحاطة بجوانبه، لذلك اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي وقد استفدنا منه ومن مكوناته التي ساعدتنا في انجازه، كما استفدنا أيضا من معطيات المنهج السيميائي أثناء قرائتنا لشعرية العتبات النصية.

وكانت رواية "تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي" موضوعاً لدراسات سابقة كثيرة، منها: استحضار التراث والمكان في رواية "تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي"، البنية والتأويل في رواية "تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي"، الميتاقص في الرواية العربية الجزائرية رواية "سمير قسيمي" "تصريح بضياع" أنموذجاً.

ولتحقيق كل هذه الخطوات الممنهجة اعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجع ساهمت بشكل كبير في إثراء البحث نذكر منها:

- سمير قسيمي، تصريح بضياع.
- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية.
- تزفيطان تودوروف، الشعرية.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية.
- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه.

كما واجهتنا مجموعة من الصعوبات أثناء إعداد هذا البحث أهمها كثرة المصادر والمراجع التي تناولت المصطلح مع تكرار المعلومات في العديد من الكتب، مما صعب علينا الاختيار بينها، وقلة خبرتنا واضطلاعنا على مثل هذه الدراسات الشبيهة بها.

لكن هذه الصعوبات لم تنقص من عزيمتنا وإصرارنا شيئاً، بل كانت بمثابة المحفز لنا في إكمال هذا البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتوجه بالحمد والشكر لله عزَّ وجلَّ أولاً، ثم نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الوفير للدكتورة الفاضلة "سعاد طبوش" لإشرافها على هذا البحث وعلى النصائح والتوجيهات التي قدمتها لنا لإنجاحه كما نتقدم بالشكر والامتنان للجنة المناقشة لتفضلهم بقراءة هذا البحث ومناقشته، وكلنا ثقة أن ملاحظاتهم ستسد ثغراته وتقومه إلى الأفضل.

الفصل الأول: حول المصطلح (الأدبية، الشعرية، الخطاب)

أولاً: مفهوم الأدبية

ثانياً: مفهوم الشعرية

ثالثاً: العلاقة بين الأدبية والشعرية

رابعاً: مفهوم الخطاب

الفصل الأول: في المصطلح (الأدبية، الشعرية، الخطاب)

أولا: مفهوم الأدبية

حظي النص الأدبي باهتمام بالغ من طرف الكتاب، ويعد من أبرز ما أبدعوا فيه وذلك لما يثير من إحساس جمالي وفني يضمن له تفرده عن باقي النصوص. كما يمتاز بعنصر جمالي مكنون في بنيته وهو الأدبية، التي تعني في أبسط تعريفاتها تلك الخصائص والسمات التي إذا توفرت في عمل ما أصبح أدباً.

1. لغةً:

ترجع كلمة الأدبية ففي أصلها اللغوي إلى لفظة أدب. حيث جاء في لسان العرب "الأَدَبُ: الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمي أدبا لأنه يَأْدِبُ الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح. وأصل الأَدَبِ الدعاء ومنه قيل للضيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومَأْدُبَةٌ.

والأَدَبُ الظرف وحسن التناول.

وأَدَبَّهُ فَتَأَدَبَ: علمه، واستعمله الزجاج في الله عز وجل، فقال وهذا ما أدب الله تعالى به نبيه عليه الصلاة والسلام.

والأَدَبُ: أَدَبُ النفس والدرس" [1] فأدب النفس الصحيح هو الأدب من فضائل خلقية ومرجعية دينية وأدب الدرس هو ما يهتم بالتعلم والتعليم في مجالات البيان والبلاغة وغيرها.

و"يقال للبعير إذا ريض وذُلِّلَ: أَدِيبٌ مُؤَدَّبٌ". [2]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مج الأول، ج1، (ت،ح) عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة مصر، (د،ط)، 1981،ص 200، (مادة أدب).

[2] المرجع نفسه، ص 201.

و"أَدَبِيٌّ: متعلق بالأدب: "قيمة أدبية"، وأَدَبِيَّاتٌ بمعنى كتب الأدب، الجميل من النظم والنثر."[1]

و"كلمة أدب "literature" في الإنجليزية "litérature"، كذلك في الفرنسية مأخوذة من كلمة "litera" اللاتينية، وهي بذلك توحي بالأدب المكتوب أو المطبوع ولكن ينبغي أن يشمل تعريف الأدب ذلك الأدب الملفوظ كذلك".[2] وعليه يكون الأدب هو فن الكلمة سواء الكلمة المقروءة أو المسموعة.

وفي جميع الأحوال فإن الأدب يغذي العقل ويساعد على المروءة ويجلب الأنس في الوحشة، والمتحلي به يتخذ منه حلية في المجلس وصاحباً في الخلوة وجليساً في الحدة وهو أفضل ما ورث أبٌ لابنه. وتكمن فائدته في أنه يلين الطبائع ويهذب النفس ويحث على مكارم الأخلاق، ويعصم صاحبه من زلة الجهل.

2. اصطلاحاً:

مصطلح الأدبية "لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ويختص هذا المصطلح أحياناً بصبغة علمية فينطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوماً، ويكون موضوعها علم الأدب ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته، مما يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية فتكون نسبة الأدبية إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية "دوسوسير"، ولذلك نذهب إلى الإقرار مع المسدي أن لا شيء يمكن أن يبرر الأدبية إلى الأدب إلا ذاتها."[3] وعليه فالكلام الذي يحدث في النفس البشرية انفعالاً جمالياً يرتقي لأن يسمى أدباً، بفعل هذه الأدبية والفنية والجمالية التي هي فيه.

---

[1] أنطوان نعمة، عصام مدور وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، ط4، 2013، ص 13.

[2] عز الدين بن إسماعيل، **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، القاهرة_ مصر، ط9، 2013، ص9.

[3] نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 2010، ص 95.

أما إذا بحثنا في التراث العربي عن مفهوم هذا المصطلح فسنجد "أن النقاد العرب القدماء لم يستخدموا الأدبية بالصيغة المصدرية، غير أنهم أطلقوا عليها تسميات أخرى تدل على معناها مثل "ابن طباطبا العلوي" و"الجاحظ" وغيرهما. فهاذان الأخيرين استخدما ألفاظاً تحيل في معناها على الأدبية مثل: الديباجة والرونق والسبك والنحت وهذه الكلمات تنتمي إلى الحقل الجمالي في نعت الكلام الأدبي بصفة الأدبية.

كما اتجه أعلام النقد والبلاغة لمعاينة قضايا "الأدبية" في النصوص، فإن كان الأدب في أبسط تعاريفه مجموعة النصوص التي توفر فيها البعد الفني لتؤثر في المتقبل فإن "الأدبية" موجودة حتماً في هذه النصوص ... ومن هنا كان استنطاق النصوص للإبانة عن الخصائص المحددة للأدبية، بالمقابلة بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي".[1] فالمنثور إذن هو الكلام العادي الذي لا نلاحظ عليه الفنية والجمالية ولا يخضع إلى ضوابط فنية. أما المنظوم فهو عكس المنثور لأنه يتميز بميزات فنية جمالية تجعله كلاماً أدبياً جميلاً متميزاً ومتفرداً، وهنا يكمن الفرق بينهما. "لذلك أقر النقاد القدامى جملة من المقومات لا بد من توافرها في الشعر لتمييزه عن النثر. "فقدامة بن جعفر" يجعل حد الشعر ضرورة يقتضيها منهجه النقدي، وهو يجمع في هذا الحد كل الخصائص المميزة للشعر كالخصائص العروضية التي تميز الشعر مما ليس منه. وهذه الخصائص العروضية التي تميز الشعر لا تكفي وحدها للإحاطة بأدبية الشعر ككلام أدبي، فالبنية اللغوية لها حضورها الفاعل في إبراز جودة الشعر، فقد اعتبر "أبو حيان التوحيدي" البنية محدداً رئيسياً للأدبية، وعلى أساسها يكون التمييز بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي".[2] ومنه فإن الخصائص العروضية كالوزن والقافية لا تكفي وحدها لإبراز أدبية الشعر. وحسب رأي "أبو حيان التوحيدي" فإن البنية اللغوية هي المحدد الرئيسي للأدبية، ومن خلالها يتم التمييز بين الشعر والنثر.

[1] ينظر: سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص 9-10.

[2] ينظر: سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم**، ص 10.

"في حين يرى "الجاحظ" أن مقاربة الهيأة الحاصلة من تلاحم العناصر النصية، وما يستدعيه نسيج القول من مراعاة النظام والمواقع بين الوحدات هو ما يحقق أدبية الشعر"[1]. حيث أن الشعر الرفيع هو ما كان متلاحم الأجزاء.

و"تتحقق الأدبية في تعاضد عنصري الدلالة بانتقاء اللفظ الملائم للمعنى الملائم، فأحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يتطابق المعنى الذي أريدت له".[2] وعليه فإن اللفظ والمعنى إذا كانا متناسقين ومنسجمين مع بعضهما فإنهما يحققان للنص الشعري أدبيته.

"كما نشير أيضاً إلى قضية النظم التي تمثل خاصية أساسية في إبراز الأدبية.

وبالنسبة للفلاسفة فقد أوغلوا في العناية بتحديد مواصفات الأدبية في الكلام، من خلال مقابلة كل من الشعر والخطابة بخطابات مغايرة".[3]

أما الأدبية في النقد العربي فلم تلق تحديداً مفهومياً واضحاً، حيث اختلفت تعاريفها من باحث إلى آخر فعرفها كل حسب تصوره. فنجد:

* "عزت محمد جاد" يقول: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية "literarité" أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً".[4] أي أنه يعني بتلك السمات والخصائص التي إذا وجدت وتوفرت في عمل ما أصبح أدباً.

---

[1] ينظر: سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم** ، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص.ن.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

[4] فيصل الأحمر ونبيل دادوة، **الموسوعة الأدبية**، ج2، دار المعرفة، باب الواد- الجزائر (د،ط)، (د.س)، ص 167.

* ويعتبر "عبد المالك مرتاض" "أن المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس الأدبية، ولكن في كيفية تحديد ما هو أدبي في النص. ولذلك فالأدبية في نظره هي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا النص أدباً رفيعاً، أي عملاً إبداعياً مشهوداً بأدبيته، وما هو غير أدبي: أي معرفة القواعد والأسس التي بمقتضاها يتم تجريد النص الآخر من هذه الأدبية التي تضل في رأينا مفهوما زئبقيا".[1] ومنه فالأدبية تفهم على أنها مجموع المواصفات والخصائص التي تتحقق في النص لتجعل منه أدباً رفيعاً، وهذه الخصائص متى توافرت فيه فلا بد من وسمه بسمة الأدبية.

ويفهم من الأدبية أيضاً حسب "عبد المالك مرتاض": "أنها جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب وأصدق ما في عاطفته وأدفأ ما في جوهره وأروع ما في نسجه. فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية ذات البناء اللغوي المحكم، فإن الأدبية يجب أن تكون أجمل من كل ذلك وألطف وأعمق وأجمل وأشمل وأروع وأبهر".[2] ومن خلال هذا القول يتضح بأن الأدبية هي لب وجوهر الأدب وأجمل وأروع ما فيه.

* كما نجد "سعيد علوش" يلخص مدلولات لمفهوم الأدبية تتمثل فيما يأتي:

1. "طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري منذ بدايته.
2. وليس موضوع علم الأدب عند "ياكبسون" هو الأدب بل الأدبية أي ما يجعل من عل علاً أدبياً ويضعف من مبدأ السببية المباشرة بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، مما يسمح بتفسير واقع الإنتاج لا الإنتاج ذاته.
3. والمصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها.

---

[1] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010،ص 59.

[2] عبد المالك مرتاض، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، (د،ط)،1991، ص16.

4. وتعرف الأدبية في النظرية السيميائية للأدب بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانيون الروس خاصة".[1] وعلى ضوء ما تقدم نلاحظ أن "سعيد علوش" قد تأثر بما جاء به "ياكبسون" الذي قال بأن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية.

* و"الأدبية حسب "عبد الله الغدامي" تجاري الأسلوبية، وتتأسس دراسة الأخيرة على (الاختيار) فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما، ولا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة الدلالية، وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتظافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما وهو مصطلح poetics ".[2] من هنا يتضح بأن هناك علاقة بين الأدبية والأسلوبية التي تعين على اكتشاف أدبية النص، وهما معاً أنتجتا مفهوما متكاملاً إلى حد ما وهو ما يعرف بالشعرية.

والقول بأدبية الأدب يعني أنها "تنقل مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية".[3]

أما الأدبية في الدراسات الغربية فقد اختلفت مفاهيمها وتنوعت من باحث إلى آخر، حيث رآها كل حسب تصوره. فنجد:

* ""إيخنباوم" يرد مصطلح الأدبية إلى أول من نطق به وهو "ياكبسون" في معرض حديثه عن الدراسة الأدبية في الأدب والتي لا تعنى إلا بخصائصه الأدبية وحسب"[4]. فقد كان "رومان جاكبسون" مبدع مصطلح الأدبية

[1] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت_ لبنان، ط1، 1985، ص32.
[2] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت_ الحمراء، ط1، 1994، ص38.
[3] صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص92.
[4] عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية للكتاب،(د.ب)، (د.ط)، 2002، ص267.

وأوضح ذلك في عبارته الشهيرة التي أعلن فيها أن "موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية. وقد وقع ذلك ضمن عناية الشكلانيين بدراسة شكل العمل الأدبي فحصروا بذلك اهتمامهم في نطاق النص، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصلاً مباشراً أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها النص، وقد تكون قد تظافرت فكانت سبباً في وجوده. مناهضين بذلك تيار الواقعية في أوج ازدهارها. وصارت الأدبية عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج من جنس ذلك النص المدروس".[1] ومنه فإن الشكلانيون سكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل بالنص واهتموا به وحده فقط، وصارت عندهم الأدبية تنطلق من دراسة النص الواحد.

* "كما افترض الشكلانيون الروس أن التغريب هو جوهر الأدبية إذ أن الخطاب يغرب ويستلب الكلام العادي لكنه يصل بنا إلى امتلاك الخبرة بشكل أكثر اكتمالا وحميمة، وبذلك تصبح اللغة الأدبية مجموعة من الحيودات (الانزياحات) عن قاعدة حيث يرى الشكلانيون الروس أن اللغة الأدبية نوع من العنف الألسني وانحراف عن المعيار، فالأدب عندهم نوع من الكتابة التي تمثل عنفاً منظماً يرتكب بحق الكلام الاعتيادي كما يقول "جاكسيون" أي أن الأدب نوع خاص من اللغة بخلاف اللغة الاعتيادية الشائعة".[2] أي أن المبدع يرغم اللغة على إخراج دلالاتها المختزنة التي لا تمنحها للقارئ العادي، أو المستعمل العادي للغة (إكراه اللغة على البوح).
* أما "تزفيطان تودوروف" فيؤكد – في معرض حديثه عن الأنواع الأدبية، "أن الأدبية هي الخاصة التي تسمح لنا بتمييز نص أدبي عن نص شعبي آخر – هي محصلة قدرتنا البديهية على إدراك الفصائل النوعية التي تسمح لنا بالتفرقة بين النص الأدبي وغير الأدبي.و النص غير الأدبي فيما يرى "تودورف" هو النص الذي يخضع لنوعه الأدبي أي أنه نص معادلة، ويشترك النص غير الأدبي مع النصوص الأخرى من نوعه في سمات معينة

[1] فيصل الأحمر ونبيل دادوة، **الموسوعة الأدبية**، ص167.
[2] المرجع نفسه، ص168.

مشتركة ويمكن تصنيفها. أما النص الأدبي فيؤكد "تودورف" أنه يحطم القواعد النوعية ولا يمكن أن يتقلص إلى مجرد معادلة ومن ثم لا يمكن وضعه نهائيا في فصيلة نوعية محددة".[1] ويعرف "تودورف" الأدبية أيضاً "بأنها تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي".[2] ومنه فإن الأدبية هي التي تضع فرادة العمل الأدبي فتجعله متميزاً ومتفرداً وبذلك تسمح وتسهل على الدارسين التفريق بين النصوص الأدبية وغير الأدبية.

والأدبية عنده " تكمن في عنصري (الخيال وجمالية اللغة)؛ فلحمة الأدب "اللغة" وقوامه "الخيال"، وإلا فبم سيتميز الأدب عن غيره من ضروب المعرفة؟. وعلاوة على ذلك، تتبدى الأدبية في (الصورة) من خلال المجاز والاستعارة والكناية والطباق والمبالغة والتلطيف. كما يلعب (الأسلوب) دوراً أساسياً في تحديد الأدبية. فالعمل الأدبي ليس مجرد رصف لكلمات وجمل كيفما كان، بل هو نسيج يحكمه أسلوب معين، ذلك أن النص الأدبي لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إلى الأدب، بل بالعودة إلى خصيصة نوعية أكثر، إنه الأسلوب أو ذلك النمط من استعمال الكلمات".[3] ومنه فإن الأدبية عند "تودورف" تكمن في عنصري الخيال وجمالية اللغة كونهما يميزان الأدب عن غيره، كما يلعب الأسلوب أيضاً دوراً أساسياً وهاماً في تحديد الأدبية فالأسلوب الجميل والمميز يجعل من الأدب أدباً جميلاً مميزاً وراقياً.

* كما "سعى "رولان بارت" لمعالجة مفهوم الأدب والأدبية، منطلقاً من التساؤل عن قانون الكلام الأدبي الذي يحيل على مشكل خصوصية الأدب، وقد دعاه ذلك إلى مقاربة الشكل الأدبي في أغلب مؤلفاته.

[1] فيصل الأحمر ونبيل دادوة، **الموسوعة الأدبية** ، ص168-169.
[2] المرجع نفسه ، ص169.
[3] سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم**، ص19.

إن الأدب – رغم اشتراكه مع إبداعات أخرى في عنصر النسج- يمتلك عنصراً نوعياً يحدده ويضفي عليه خصوصية: إنه لغته، التي تكسبه أدبيته أو بلاغته -كما يصطلح على ذلك "بارت"- ".[1] وحسب ما تقدم يتبين بأن لغة الأدب هي التي تكسبه أدبيته.

ثانياً: مفهوم الشعرية

تهتم الشعرية بالبحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي وتضمن له التميز عن باقي أنواع الخطاب، فهي تدرس ما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً. كما تعد مصطلح متعدد التعريفات والمفاهيم.

1. لغةً:

اختلف النقاد العرب في وضع صيغة موحدة لتعريف الشعرية لغة، إذ أنها لم توجد تحديداً في القواميس العربية القديمة بهذه الصيغة وإنما دلالتها مستقاة من الشعر، ففي القاموس المحيط ورد: "شَعَرَ، شِعْراً وشَعْراً، وشَعْرَةً، مثلثة، وشِعْرَى وشُعْرى وشُعوراً وشُعُورَةً ومَشْعوراً ومَشْعُورَةً ومَشْعُوْرَاء: علم به، وفطِن له وعقله".[2] بمعنى أن دلالتها مستمدة من العلم والفطنة والدراية بالشيء.

أما في المعاجم العربية الحديثة والمعاصرة، فقد وردت فيها لفظة الشعرية، ومثال ذلك ما جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة "شِعْرِيَّة: صفة ما يثير الأحاسيس (شعرية منظر)" [3] حيث وردت الشعرية في هذا المعجم بمعنى إثارة العواطف والمشاعر والأحاسيس على خلاف ما ورد في المعاجم العربية القديمة.

[1] سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم**، ص19.
[2] الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتاب العلمية، بيروت_لبنان، ط2، 2007، ص440 -441.
[3] أنطوان نعمة وعصام مدور وآخرون، **المنجد اللغة العربية المعاصرة**، ص773 -774.

2. اصطلاحاً:

تبدو منهجية البحث والتنقيب عن المفهوم الاصطلاحي للشعرية للوهلة الأولى من الأمور التي يصعب على أي باحث فهمها والإحاطة بها، لأن نقطة البداية الرئيسية في الشعريات هي الأثر الأدبي والمتغير هو طبيعة النظر إلى عناصره، وبالتالي فإن المفاهيم ستتنوع وفقاً لذلك.

أ- الشعرية عند الغرب:

– الشعرية عند "تودوروف":

إن الحديث عن الشعرية في كتابات "تودوروف" و"رومان جاكسبون" و"جون كوهين" في العصر الحديث لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة، فقد تعرض لها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" حيث يرى أن "الشعرية هي علامة العبقرية المميزة. ويأتي "تودوروف" في طليعة المهتمين بهذا الكتاب حيث عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالماً متموجاً لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها... ذلك لأنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول "جيرار جينيت".[1] من خلال هذا يتبين أن "تودوروف" من بين الذين اهتموا وتأثروا بكتاب "فن الشعر" الذي أسسه "أرسطو"، حيث اعتمد عليه وذلك لتأسيس الشعرية التي اعتبر أنها ذات سمة متغيرة وغير ثابتة وهذا ما استصعب وضع تعريف لها.

ضف لهذا "أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة يدمج الشعرية ضمنه باعتبارها تحليلاً لتقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب وتكون الشعرية

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (د.ب)، ط1، 2009، ص292.

عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر باعتباره نموذج الأدب".[1] ومن خلال هذا الكلام نلاحظ ظهور تيار حديث أراد إحياء مفهوم عام للبلاغة بدمج الشعرية ضمنه، ولعل أن هذا الدمج راجع إلى الخصائص التي تمتاز بها الشعرية.

كما نجد أيضاً أن "تزفيطان تودوروف" "عد الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً جمالياً وتعطيه الفرادة والتمييز".[2] وهنا يعد "تودوروف" أن الشعرية هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً جمالياً ومميزاً.

والعمل الأدبي في أطروحات "تودوروف" لا يمثل دوماً موضوع الشعرية "فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، حيث أن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تضم فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية".[3] وحسب نظره فالشعرية لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه وتجعله متفرداً عن باقي أنواع الإبداع الأخرى، كما أن هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي وبعدها تكسبه صفة الأدبية.

"كما عد "تودوروف" الشعرية قاسماً مشتركاً بين النصوص الشعرية، والنصوص النثرية".[4] ومنه فإن "تودوروف" قام بتوسيع نطاق الشعرية ولم يحصرها في الشعر فقط.

" هذا وقد تحدث "تودوروف" عن شعرية القراءة أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه فالقراءة تعزو لنفسها مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص

[1] عثمان الميلود، **شعرية تودوروف**، دار عيون، المغرب، ط1، 1990، ص16.
[2] محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2010، ص26 -27.
[3] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990، ص23.
[4] محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية**، ص27.

الخاص، حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفده".[1] ومنه فالقراءة من الآليات التي تساهم في إعطاء النص كينونته وإيجاد خصائصه النوعية.

– الشعرية عند "رومان جاكبسون":

يعد "رومان جاكبسون" المؤسس الحقيقي للشعرية الحديثة أو بمعنى أصح هو أول من حاول تحديد مفهوم لها. كما يتصدر قائمة النقاد الشكلانيين نظراً لما قدمه من مفاهيم وإضافات علمية دقيقة حول الشعرية.

ومن تعريفات "جاكبسون" للشعرية، تعريفه الذي يربط فيه بين الشعرية واللسانيات فيقول: "الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية وعلاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية".[2] ومن خلال ما تقدم نلاحظ أولاً أن شعرية "رومان جاكبسون" انبثقت من اللسانيات وبذلك فهي فرع من فروعها، كما حاول أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما وذلك من خلال ربطها باللسانيات. كما نلاحظ أيضاً أن شعريته لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية، لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية كونها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي فأولى بذلك عناية خاصة بها.

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص296.
[2] المرجع نفسه، ص298.

"إن الشعرية عند "جاكبسون" هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، وهي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك".[1] إذن فالشعرية عنده هي نتاج لاتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة وغيرها من العناصر المرتبطة بعالم القصيدة.

كما يقول "جاكبسون": "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية".[2] وعندما أجاب "جاكبسون" عن السؤال الذي طرحه لم يكتف بالحدود اللسانية لوحدها، بل تعداها إلى اللغة الإشارية حيث ترتبط الكثير من السمات الشعرية بمجمل نظرية الأدلة لا بعلم اللغة لوحده. لهذا فإن الشعرية "تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[3]، كما أنها "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي اللغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه من إشارات موحية لا تظهر في الكلمات، لكنها تختبئ في مسارها".[4] وهذه الإشارات الموحية تخبئ في كنهها دلالات عديدة.

– الشعرية عند "جان كوهين":

"لقد تأثر "جان كوهين" في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية. ولعل هذا ما أشار إليه "حسن ناظم" في معرض حديثة عن شعرية "كوهين" في قوله: "ولحرص "كوهين" على أن يكسب شعريته علمية

---

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص306.

[2] رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1988، ص24.

[3] عبد الله الغدامي، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة_مصر، ط4، 1988، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص22.

معينة حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية وقد اقترح –كيما تكون الشعرية– المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً أي مبدأ (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة نفسها".[1] وعليه فالملاحظ هنا على شعرية "كوهين" أنها ذات اتجاه لساني. حيث يعتبر "الشعرية كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما، في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة".[2] حيث تستعير الشعرية من اللسانيات منهجها الخاص ولكنها توظفه بهدف دراسة شكل خاص من أشكال لغة الخطاب الأدبي.

وينطلق "جان كوهين" في تحديد موضوع نظريته من الشعر فيقول: "الشعرية علم موضوعه الشعر".[3] أي أنه جعل من الشعر موضوعاً للشعرية فحصرها في النص الشعري على غرار النصوص الأدبية الأخرى.

كما تطرق "كوهين" إلى قضية الانزياح حيث يرى بأن حصول الانزياح شرط أساسي وضروري لحدوث الشعرية. وقد ركز كثيراً على هذه القضية في الشعر. فالشعر حسب تصوره "هو علم الانزياحات اللغوية".[4] إذن فالإنزياح حسب تصوره طابع تعميمي يمس جميع مكونات القصيدة الشعرية.

ويرى "جان كوهين" أن للشعر دوراً مميزاً وفعالاً فهو "قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان".[5] وعليه فجمالية الشعر عند "كوهين" تكمن هنا.

---

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص306 -307.

[2] جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص9.

[4] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص307.

[5] المرجع نفسه، ص312.

كما عمد "كوهين" أيضاً إلى التمييز بين الشعر والنثر ومسألة التفريق هذه في تصوره ليست مسألة وزن أو إيقاع، فمنطلقه في التمييز يكمن في اللغة "وتبعاً لذلك يقترح "كوهين" أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغوياً".[1]

وفي ختام حديثنا عن مصطلح الشعرية عند الغرب نخلص إلى أن:

- الغرب قد نظروا إلى الشعرية كل وفقاً لنظرته الخاصة وبذلك تعددت التعاريف واختلفت حولها.
- فالشعرية في نظر "تودوروف" تتخذ على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي. وقوام الشعرية عنده هو البحث في أدبية الخطاب الأدبي ذاته، كما عدها أيضاً بأنها هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً جميلاً ومميزاً.
- أما "رومان جاكبسون" فقد ربط الشعرية بعلم اللسانيات واعتبرها جزءاً لا يتجزأ منه.
- أما الشعرية في نظر "كوهين" فتقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية.

ب- الشعرية عند العرب:

– الشعرية عند "كمال أبوديب":

يعد "كمال أبوديب" من بين النقاد المهمين الذين قدموا مفهوماً دقيقاً للشعرية. حيث استخدم مصطلح الشعرية عنواناً لكتابه الموسوم "في الشعرية" إذ وصف الشعرية بأنها "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً. لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية** ، ص311.

الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها".[1] نلاحظ في هذا التعريف تركيزاً على أهمية العلاقات بين مكونات النص، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية لا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة.

فالشعرية عند "كمال أبوديب" تعني "التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها".[2] ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أن الشعرية عند "كمال أبوديب" عبارة عن انزياح.

وقد أشار "أبوديب" إلى أن شعريته هي شعرية لسانية "فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية".[3] وإذا أمعنا النظر في شعرية "كمال أبوديب" فإننا نلاحظ تشابهاً وتوافقاً كبيراً بينه وبين "رومان جاكبسون" و"جان كوهين" في قولهما بالانحراف أو الانزياح "ذلك أن استخدام الكلمات القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه "أبوديب" الفجوة أو مسافة التوتر".[4] إذن فالانزياح في أطروحات "أبوديب" وسيلة من وسائل خلق الفجوة أو مسافة التوتر.

– الشعرية عند "أدونيس":

ينفرد "أدونيس" بين أنداده من النقاد والشعراء "بجعله الشعرية هاجساً مركزياً لجهوده التنظيرية، تحدوه رغبة ظاهرة في محاولة فهمها فهماً ذاتياً مستقلاً، يأبى التبعية العمياء لمرجعية هذا المصطلح الغربي؛ حتى إنك لا تراه أبدا، يقرن المصطلح العربي بردیفه الأجنبي كما يفعل جمهور النقاد الجدد، بمقدار ما يهوى أن يصدر عن ممارسته

[1] كمال أبوديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1987، ص14.
[2] محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية–دراسات في النقد العربي القديم**، ص24.
[3] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص343.
[4] المرجع نفسه، ص344.

الشعرية وتصوره لماهية الشعر، بعيداً عن الحدود الأدبية الأخرى التي تحد الحقل الشعري. وعلى كثرة سراحه ورواحه في فضاء الشعرية، يمكن أن يكون كتابه "سياسة الشعر" خلاصة جامعة مانعة لتصوره الإجرائي لهذا المفهوم".[1] من خلال هذا القول يتضح أن "أدونيس" من بين أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بمصطلح الشعرية، حيث أنه عرفها وفقاً لرؤيته وتصوره وأبى بذلك التبعية العمياء لمرجعية هذا المصطلح الغربي.

لم يعط "أدونيس" مفهوماً محدداً للشعرية كما هو الحال في الدراسات النقدية الغربية حيث يرى أن: "سر الشعرية هو أن تظل دائماً كلام ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه بأسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد والشعر من حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر".[2] وعليه فإن الشعرية تعتمد على الكلمة التي تتجاوز معناها المباشر الذي يجعلها سهلة القراءة إلى معنى آخر جديد أعمق يتميز بالغموض.

وهنا يبدو جلياً أن "أدونيس" يحاول التأصيل لمفهوم الشعرية انطلاقاً من خصائص تعرف بها شعرية النص وهي انفتاح النص، تناسل المعنى، الغموض، الفجائية والدهشة...إلخ. والغموض حسب "أدونيس" هو "قضية إبداعية ولغوية ومعرفية بمعنى أنه أولى أهمية خاصة للبعد المعرفي والجمالي للنص الشعري، فهذه الأبعاد هي التي ولدت الغموض وجعلته صفة إيجابية لا وصمة عار، فقد تحول الغموض عنده إلى جهاز حامل لعوالم معرفية لا شكلاً زئبقياً، أو بعبارة أدق الغموض كهف لميلاد الروح الشعري، وهذا ما يصنع الشعرية".[3] بشرط أن يجيد ويحسن الشاعر توظيفه واستثماره في تجربته، وذلك لكي يحدث أثراً في متلقيه.

---

[1] يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص310.

[2] أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص78.

[3] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص428.

ويسمي "أدونيس" رد الفعل الناتج بالفجائية أو الدهشة، فهو يؤسس مفهومه "للفجائية –بوصفها عنصراً من العناصر الشعرية– على الخصوصية الفنية المتولدة، بمعنى أن الفاعلية الجمالية تحققها القصيدة بذاتها وليس لما تؤول إليه".[1] إذن فالفجائية خاصية فنية في النص الشعري، كونها تولد الإثارة في المتلقي نتيجة استجابته.

كما نجد أيضاً أن "أدونيس" تناول الشعرية "من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي بحيث تجعل منه نصاً متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه. يقول: فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعانٍ متعددة".[2] فالمجاز رغم اختلاف ألوانه يفتح النص على تأويلات متعددة ومختلفة.

– **الشعرية عند "حسن نـــاظم":**

يعد "حسن ناظم" من بين النقاد الذين قاموا بترجمة مصطلح « poétics » إلى الشعرية في كتابه "مفاهيم الشعرية" إذ يقول: "الشعرية « poétics» مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح –في أول انبثاقه– إلى "أرسطو"، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع".[3] أي أن "حسن ناظم" يرجع أصل هذا المصطلح إلى "أرسطو"، إذ تعددت المفاهيم المتعلقة به فيمكن أن نواجه مصطلحاً واحداً بمفاهيم مختلفة.

ويرى "حسن ناظم" الشعرية بأنها: "محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية".[4] ومن خلال هذا فالشعرية عنده تتميز بتشخيصها

[1] بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية** ، ص430.
[2] محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم**، ص24.
[3] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–**، ص11.
[4] أيمن اللبدي، **الشعرية والشاعرية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2006، ص22.

للقوانين الأدبية، إذ يجب أن تكون هناك قوانين تحكم كل خطاب يختلف عن الآخر، فهي لا ترتكز على منهجية واحدة بل تتنوع.

كما يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدا. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية".[1] وهنا عدَّ "حسن ناظم" الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، وذلك من حيث بنيته الفكرية والفنية.

وفي ختام حديثنا عن مصطلح الشعرية عند العرب نخلص إلى أن مفهومها قد اختلف من دارس إلى آخر حيث عرفها كل حسب رؤيته وتصوره.

- فالشعرية عند "كمال أبوديب" هي وظيفة من وظائف ما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، وحسب منظوره النقدي فإن الفجوة هي ميزة الشعرية.
- أما "أدونيس" فلم يعطي الشعرية مفهوماً محدداً كما هو الحال في الدراسات النقدية الغربية.
- وبالنسبة لـ"حسن ناظم" فهو يرجع أصل مصطلح الشعرية إلى "أرسطو"، والشعرية عنده تتميز بتشخيصها للقوانين الأدبية في أي خطاب لغوي ولابد من وجود قوانين تحكم كل خطاب عما سواه.

ثالثاً: العلاقة بين الأدبية والشعرية

أصبح مصطلح الشعرية أكثر انتشاراً من مصطلح الأدبية على الرغم من أن البداية كانت لمصطلح الأدبية. وقد أصبح الدارسون يتوجهون إلى استخدامه أكثر من الأدبية خاصة في وقتنا الحالي، وهذا لا يعني التقليل من قيمة مصطلح الأدبية لأنه في حقيقته مصطلح واسع وشامل (وهو يشمل الشعرية).

[1] محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية –دراسات في النقد العربي القديم–**، ص25.

ورغم أنهما "يشتركان في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى. فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه".[1] ولعل من بين الأسباب أيضاً التي دفعت إلى الميل لهذا المصطلح هو اشتقاقه من الشعر، والشعر كما هو معلوم عند الجميع يأتي في مقدمة كل الفنون، لما يحمله من خصائص فنية جمالية متميزة. ورغم هذه الأسباب لا يمكن التفريق بين هذين المصطلحين لأن العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل. "فالأدبية من بين الحقول الموازية للشعرية والأكثر قرباً لها".[2] ويعد لمس الفروق الجوهرية بينهما أمراً صعباً في كثير من الأحيان.

إذا بحثنا عن مفهوم مصطلحي الشعرية والأدبية سنجد تداخلاً كبيراً بينهما، إلى حد القول أن ما هو أدبي هو شعري وما هو شعري هو أدبي.

وهناك كثير من الدراسات الأدبية تستخدم الشعرية لدراسة نفس الجوانب التي تدرسها الأدبية، أي دراسة الخصائص النوعية المجردة التي تجعل من الخطاب خطاباً أدبياً أي "أن هذه الخصائص المجردة هي اختصار الأدبية ذاتها، فالشعرية –اختصاراً– أيضاً تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي".[3]

"ولقد ارتبط مفهوم الأدبية دائماً بمفهوم الشعرية التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل وهي بنية الأدبية التي تشكل البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المتميزة عليها".[4] أي أنه جعل الأدب جزءاً من الشعر وجعل الشعر أشمل من الأدب.

---

[1] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص36.

[4] نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية–سلسلة أدبيات**، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، الجيزة–مصر، ط1، 2003، ص380.

كما تتجلى العلاقة الوطيدة بين الأدبية والشعرية من خلال كون "موضوع الشعرية ليس العمل الفردي ولكنه مجموع الإجراءات التي تحدد الأدبية".[1] ويشار هنا إلى العلاقة التكاملية بين المصطلحين.

رابعاً: مفهوم الخطاب

لقي الخطاب إقبالاً واسعاً واهتماماً كبيراً من قبل الدارسين والباحثين سواءً كانوا عربيين أو غربيين. والخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد يولد في كل زمن ولادة جديدة تتماشى مع خصوصية المرحلة.

1. **لـــغة:**

يتحدد مفهوم الخطاب لغوياً انطلاقاً من القرآن الكريم، حيث وردت لفظة الخطاب في قوله تعالى في سورة "ص": "فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ"[2]، ومن سورة النبأ قوله تعالى: "رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَانِ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً".[3] أي لا يقدر أحد على مخاطبته إلا بإذنه. وفي سورة الحجر قوله تعالى: "قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ".[4] أي ما شأنكم؟ وما أمركم؟

أما في المعاجم العربية فنجد أن الخطاب من الفعل "خَطَبَ يَخْطُبُ خَطَابَةً فهو خَطِيبٌ".[5] والخطيب هو من يلقي الخطاب."والخِطَابُ جمع خِطَابَات: كلام يوجه إلى جمهور من المستمعين في المناسبات".[6] ونجد "ابن منظور"

---

[1] أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، تر: د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، طبعة منقحة، (د.ب)، (د.س)، ص178.

[2] سورة **"ص"**، الآية 23.

[3] سورة **النبأ**، الآية 37.

[4] سورة **الحجر**، الآية 57.

[5] أحمد العايد، داود عبده وآخرون، **المعجم العربي الأساسي**، دار لاروس، (د.ب)، (د،ط)، (د،س)، ص404.

[6] أنطوان نعمة، عصام مدور وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، ص396.

منظور" في "لسان العرب" يقول في مادة (خَطَبَ): "الخِطَابُ والمخَاطَبَةُ مراجعة الكلام، وقد خاطبه في الكلام مُخَاطَبَةً وخِطَاباً وهما يتخاطبان".[1] ومعنى هذا أن الخطاب هو الرد ومراجعة الكلام.

و"الخَطَابَةُ: فن أدبي نثري غايته التأثير والإقناع وقيل غايته الوعظ أو إقناع السامعين".[2] إذن فغايته الوعظ والإقناع والتأثير في السامعين.

أما في اللغة الفرنسية فالخِطَابُ "هو « Discours »، وهذه الكلمة مأخوذة من « Discurus »، وهذه بدورها مشتقة من فعل يعني « Discures » باللغة اللاتينية التي تعني الحوار، وهو ما يفترض وجود مخاطب وسامع".[3]

وعموماً فالخطاب يعد رسالة مشحونة بمسائل مهمة موجهة إلى فئة معينة بغرض الوعظ والإقناع والتأثير. كما أنه يرتبط بمناسبة ما، ولا يمكن فهمه إلا استناداً إلى سياق معين.

2. اصطلاحـاً:

يعد من الصعوبة تحديد المعنى الاصطلاحي لمفهوم الخطاب، وذلك لتعدد وتنوع مفاهيمه. ومن بين هذه التعاريف، نذكر ما يلي:

يمكن النظر إلى الخطاب بوصفه "إستراتيجية التلفظ أو بوصفه نظاماً مركباً من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (النفعية) التي تتوازع وتتقاطع جزئياً أو كلياً فيما بينها".[4]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص336.

[2] أنطوان نعمة، عصام مدور وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، ص396.

[3] جان نعوم طنوس، **تحليل الخطاب مفاهيم نظرية ونصوص تطبيقية**، دار المنهل اللبناني ، بيروت، ط1، 2014، ص8.

[4] عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلله**، مجد المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص9.

وهنا يتبين أن الخطاب نظام مركب من عدة أنظمة.

"كما يشير مصطلح الخطاب إلى نظام فكري يتضمن منظومة من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي بغية تملكه معرفياً ومن ثم يفهم منطقه الداخلي، وذلك عن طريق عملية فكرية محددة تنظم بناء المفاهيم والمقولات بشكل استدلالي بحكم الضرورة المنطقية التي تصاحب عملية إنتاج المفاهيم".[1]

أما "سعيد علوش" في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية"، فقد عرف الخطاب بأنه "مجموع خصوصي، لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإديولوجي".[2] أي أن الخطاب يقوم على ظروف وأوضاع اجتماعية تحكمه والتي تكسب مشروعيته إيديولوجية في المجتمع.

في حين يرى "عابد الجابري" أن الخطاب "مقروء القارئ أو مقول القول"[3] فالخطاب عنده يعادل النص، يلقيه المرسل ويستقبله المتلقي.

ضف لذلك "عبد السلام المسدي" الذي يقول أن "الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية. لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً وإنما هو يبلغ ذاته وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت".[4] وهو بهذا قد جعل الخطاب بنية تدرس في ذاتها ولأجل ذاتها دون النظر إلى السياقات المحيطة به.

كما يعرف أيضاً بأنه ذلك "الملفوظ الموجه إلى الغير بإفهامه قصد معين".[5] إذن فغرض الخطاب الإفهام.

---

[1] فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، مجد للمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2003، ص40.

[2] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985، ص83.

[3] محمد عابد الجابري، **الخطاب العربي المعاصر–دراسة تحليلية نقدية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط5، 1994، ص11.

[4] عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، (د.ب)، ط3، 1982، ص116.

[5] عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت–لبنان، ط4، 2004، ص37.

ويعرف "هاريس" الخطاب بأنه "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض".[1] وبمقتضى هذا التعريف يسعى "هاريس" إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب.

ومن وجهة نظر لسانية فإن أبسط تعريف للخطاب هو ما ذهب إليه اللساني الفرنسي المعروف "بينفست" من أن "الخطاب هو كل تلفظ يفترض متحدثاً وسامعاً، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني في شكل من الأشكال".[2] وحسب هذا التعريف فالخطاب يفترض وجود متحدث وسامع، وهدف الأول التأثير على الثاني بطريقة ما.

كذلك "نجد "فاليري" و"مايكل شورت" يتفقان على أن الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع ونشاطاً متبادلا بينهما وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي".[3] نستنتج بأن الخطاب هو عملية تواصل بين المتكلم والمستمع غايته تأثير الخطيب على المخاطب.

في حين يعرف "تودوروف" الخطاب بأنه "مجموع البيانات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي".[4]

أخيراً يمكن تلخيص مفهوم الخطاب من خلال وضع الاصطلاح الأكثر عمومية له فهو "نظام تعبير متقن ومضبوط".[5] وهذا النظام في جوهره ليس سوى بناء فكري يحمل وجهة نظر، وقد تمت صياغته في بناء استدلالي بشكل مقدمات ونتائج، ويحدث الخطاب بين مرسل ومتلقي الرسالة وهدف المرسل التأثير في المتلقي.

---

[1] سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، ط3، 1937، ص17.

[2] محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

[3] فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2016، ص160.

[4] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ص16.

[5] فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، ص40.

الفصل الثاني: أدبية الخطاب في رواية "تصريح بضياع" لـ"سمير قسيمي".

أولا: تمهيد حول الرواية الجزائرية المعاصرة وجمالياتها الجديدة.

ثانيا: شعرية الفضاء الطباعي في رواية "تصريح بضياع".

ثالثا: شعرية الزمان في رواية "تصريح بضياع".

رابعا: شعرية اللغة في رواية "تصريح بضياع".

أولاً: تمهيد حول الرواية الجزائرية المعاصرة وجمالياتها الجديدة

1. حول الرواية الجزائرية المعاصرة

"يحتفى الآن في الأدب العربي الحديث بالنصوص السردية أو بخاصة الرواية احتفاءً كبيراً، فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى للآداب العالمية وذلك لا يعود إلى قدرتها في تطوير وسائل السرد وأساليبه فحسب، بل إلى قدرتها الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبية الأخرى التي انحصر دورها. فكفت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر. ويمكن عدُّ الرواية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم بسبب قدرتها علم صوغ التصورات العامة عن المجتمعات والحقب التاريخية والتحولات الثقافية".[1] ومنه فإن الرواية تحتل مكانة كبيرة في الأدب العربي وفي الآداب العالمية الأخرى، وذلك راجع إلى الخصائص والسمات التي تتميز بها، والتي تجعلها متفردة عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ومحط إقبال واهتمام من طرف الكتاب والقراء.

و"بالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة، فإن تعريفها ليس بالأمر الهين نظراً لحداثتها وتطورها المستمر والدائم".[2] ولعل أبسط تعريف للرواية هو أنها: "فن نثري، تخيلي، طويل -نسبيا- بالقياس إلى فن القصة القصيرة -مثلا- وهو فن بسبب طوله يعكس عالماً من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضاً. وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة. ذلك أن الرواية تسمح أن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس

[1] عبد الله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013، ص5.

[2] مفقودة صالح، **نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، العدد 2، 2005، ص8.

التعبيرية سواء كانت أدبية أو غير أدبية".[1] وحسب هذا التعريف، فالرواية فن نثري طويل يتضمن عنصر الخيال كما يتميز بالإثارة والغموض وهو عبارة عن انعكاس للواقع الإنساني.

أما معجم المصطلحات الأدبية لـ"فتحي إبراهيم" فقد جاء فيه أن "الرواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعيات الشخصية".[2] والملاحظ على هذا التعريف أنه تعريف واسع حيث تضمن جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية كالسرد والشخصيات والأحداث وغيرها، وأهمل تحديد الرواية ومثال ذلك أننا لا نجد في هذا التعريف ذكراً لحجمها، كما ربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البورجوازية التي حررت الفرد من كل القيود التي كانت تقيده.

وعموماً فالرواية من الفنون النثرية التي تعددت تعاريفها واختلفت من باحث لآخر، حيث عرفها كل حسب رأيه وفهمه لها وهي من المصطلحات التي يصعب وضع مفهوم محدد لها بسبب تطورها الدائم والمستمر.

وقبل الخوض في غمار الحديث عن الرواية العربية في الجزائر سنتحدث قليلاً عن الرواية العربية باعتبار الرواية الجزائرية جزءً منها، فهي لا تختلف كثيراً في نشأتها عن الرواية العربية.

[1] آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الفاس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط2، 2015، ص27 -28.

[2] إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ع1،الجمهورية التونسية، (د.ط)، 1986، ص176.

يرجع ظهور الرواية العربية إلى "مطلع العصر الحديث بعد أن اتصلت الثقافة العربية بالثقافة الغربية عن طريق البعثات إلى أوروبا، وترجمت بعض الأعمال الروائية إلى العربية".[1] أي أن الرواية العربية في نشأتها تأثرت إلى حد كبير بالرواية الغربية، كما نشير أيضاً إلى دور الترجمة الذي ساعد في دخول جنس الرواية إلى الثقافة العربية.

وتعد رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل" التي نشرت سنة 1914 حسب رأي النقاد أنها أول رواية عربية فنية ناجحة وملمة بكل الشروط التي تؤهلها لتكون رواية. وبعدها جاء العديد من الأعمال الروائية التي دفعت الفن الروائي خطوات واسعة إلى مزيد من النضج، ومن بين هذه الأعمال نذكر: "رواية "دعاء الكروات" و"شجرة البأس" لـ "طه حسين"، و"يوميات نائب في الأرياف" و"عصفور من الشرق" لـ "توفيق الحكيم"، ورواية "سارة" لـ "العقاد"، و"ليالي سطيح" لـ "حافظ إبراهيم"... إلخ.[2] وهذه الروايات تصنف ضمن البدايات الأولى للرواية العربية، وبعدها ظهرت أعمال روائية أخرى أكثر نضجاً تناولت العديد من المواضيع المختلفة واتسمت بالعديد من الخصوصيات الفنية التي جعلتها تنتشر في مختلف أنحاء العالم ومن أشهرها نذكر: "رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ"الطيب الصالح"، والثلاثية الشهيرة لـ "نجيب محفوظ" "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" (1956-1957) ورواية "مدن الملح" 1984 للكاتب "عبد الرحمان منيف"، و"شرف" للكاتب "صنع الله إبراهيم"، ورواية "في الكائن الظل" لـ "إسماعيل فهد إسماعيل"".[3]

أما الرواية العربية الجزائرية فقد صادفت في بداياتها بعض العراقيل التي أدت إلى تأخير ظهورها "فالمتتبع لتاريخ الرواية الجزائرية عموماً ولاسيما المكتوبة باللغة العربية يلاحظ أن هذا النوع الأدبي قد تأخر في الظهور مقارنة

[1] عبد البديع عبد الله، **الرواية الآن دراسة في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990، ص02.

[2] بهاء الدين محمد المزيد، **النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2007، 2008، ص21 -22.

[3] المرجع نفسه، ص25-30.

بالمشرق العربي".[1] وهذا السبب راجع إلى الأوضاع الصعبة التي عاشتها الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي الغاشم والمستبد.

وقد كانت "بدايات الرواية العربية الجزائرية بدايات ساذجة سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبناءها الفني"[2] مثل ""حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمؤلفها "محمد بن إبراهيم" وقصة "غادة أم القرى" التي كتبها "أحمد رضا حوحو"، وقصة "الطالب المنكوب" لـ "عبد المجيد الشافعي".[3] وبعض الأعمال الأخرى التي وإن تفاوتت في مستوياتها الفنية إلا أنها تبقى مجرد محاولات أدبية سردية أولية لتشكيل هيكل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

أما الرواية الجزائرية بشكلها الفني فلم تظهر إلا في فترة السبعينات وتعد هذه الفترة طور التأسيس الفعلي للرواية الجزائرية، كما تعد بداية النهضة الحقيقية للحركة الإبداعية، فقد أنتجت هذه الفترة أعمالاً روائية ناضجة على مستوى الشكل والمضمون.

إذن "فليس سراً إذا أطلقنا على السبعينات (1970-1980) عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية".[4] وفي هذه الفترة ظهرت أول رواية فنية عرفها الأدب الجزائري وهي رواية "ريح الجنوب" 1971 لـ "عبد الحميد بن هدوقة" التي اعتبرها "مصطفى فاسي" "الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القوية للرواية الجزائرية باللغة العربية".[5]

---

[1] يمينة عجناك بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، دار عنيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص327.

[2] عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الدار العربية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1983، ص199.

[3] ينظر: عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخاً ونوعاً وقضايا)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2،2009، ص197.

[4] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986، ص111.

[5] مصطفى الفاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.س)، ص3.

وإلى جانب رواية "ريح الجنوب" ظهرت العديد من الأعمال الروائية الأخرى التي قاسمتها ذلك النضوج الفني التي كانت أهمها رواية "مالا تذروه الرياح" 1972 لـ "عبد العالي محمد عرعار" و"رواية "اللاز" 1972 بالإضافة إلى رواية ذات أهمية كبيرة وهي رواية "الزلزال" 1974 "[1]، ورواية "عرس بغل" 1978 لـ "الطاهر وطار" ورواية "نهاية الأمس" 1975 لـ "عبد الحميد بن هدوقة"[2]، ورواية ""نار ونور" 1975 لـ "عبد المالك مرتاض"، ورواية "طيور في الظهيرة" لـ "مرزاق بقطاش"".[3] والعديد من الروايات الأخرى.

أما فترة الثمانينات فقد شكلت استمرارية روائية لفترة السبعينات، إذ شهدت تدفقاً إبداعياً كبيراً وإنتاجاً كثيفاً في المجال الروائي، فهذه السنوات مقارنة بالسنوات السابقة تعد أكثر ثراءً وإبداعاً وذلك راجع إلى الجهد الكبير الذي قام به الكتاب الجزائريون من أجل زيادة إنتاجاتهم وتوسيعها وبذلك شهدت هذه الفترة عدداً مهماً من الروايات منها رواية " "بان الصبح" 1980 لـ "عبد الحميد ابن هدوقة" ورواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" 1983 لـ "الطاهر وطار"".[4] ورواية " "نوار اللوز" 1982 لـ "واسيني الأعرج". كما برز في هذه السنة أدباء جدد مفعمون بالحداثة، أعطوا نفساً جديداً للرواية العربي الجزائرية أمثال: "رشيد بوجدرة" في روايته "التفكك" 1982 و"صهيل الجسد" 1983 لـ "أمين الزاوي"، ورواية "التهور" لـ "إسماعيل غموقات" و"البهي فضلاء" في رواية "العليق" و"الضحية" لـ "رابح خدومي"".[5] و"محمد ساري" في رواية "الشعير" 1986، "على جبال الظهيرة" سنة 1988، و"مرزاق بقطاش" في رواية "عزوز الكابران" 1988 وغيرها من الأعمال الروائية.

---

[1] إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص39 -40.

[2] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص111.

[3] الشريف حبيلة، **الرواية والعنف– دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010، ص20.

[4] ينظر: واسيني الأعرج، **تطور اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص111.

[5] ينظر: غنية كبير، **الرواية الجزائرية في النقد الأدبي**، الوطن اليوم، العلمة–سطيف، ط1، 2015، ص93.

وبعدها جاءت فترة التسعينات التي عرفت فيها مسار الرواية الجزائرية تغيرات هامة ميزته عما قبله من المراحل سواء من حيث الكم أو المضمون وقد صورت لنا معظم روايات هذه الفترة صورة الأزمة الجزائرية بكل أشكالها حيث أن الروائيون "نسجوا من رحم هذه الأزمة نصوصاً ذات حساسية أدبية ومعرفية مغايرة، كانت بمثابة ردة فعل لتلك التحولات العميقة التي عرفتها الجزائر على جميع الأصعدة. ابتداءً من أحداث أكتوبر 1988 والتي دفعت بالرواية الجزائرية إلى التخلص من وثن الثورة الذي حكم الذهن الإبداعي منذ الاستقلال".[1] وبذلك خرجت الرواية من مواضيع الثورة ولجأت إلى التعبير عن مواضيع جديدة تتماشى مع الواقع المعاش، كما يطلق البعض على هذه الفترة اسم "العشرية السوداء" وترجع هذه التسمية إلى العنف والإرهاب الذي تعرضت له الجزائر آنذاك، حيث أصبحت تعيش في دوامة رئيسها الإرهاب وضحيتها الجزائر. فأفرزت هذه الدوامة ما يسمى بـ "أدب المحنة" التي كانت أغلب مواضيعه إن لم نقل كلها تدور حول الوقائع اليومية التي عاشتها الجزائر من ترهيب وتخويف وقتل وتعذيب وتربص بالمثقف والكيد له. لذلك كانت أغلب أعمال وإنتاجات الكتاب الجزائريين في هذه الفترة سواء في القصص أو الروايات تدور في فلك أحداث "العشرية السوداء".

"وما كتب في التسعينات في تاريخ الرواية الجزائرية يعد بمثابة شهادات تسجيلية تهتم بمضمون الحكايات أكثر من الاهتمام بشكل النسيج السردي، لذلك أطلق عليها بعض النقاد مصطلح الأدب الإستعجالي أو أدب المحنة".[2] أي أن كتاب هذه الفترة لم يركزوا على الشكل الفني للرواية أكثر مما ركزوا على ما حدث في تلك الفترة.

ومن أبرز الروايات التي ظهرت في هذه الفترة نجد "رواية "الشمعة" و"الدهاليز" 1995 لـ "الطاهر وطار" ورواية "واسيني الأعرج" "سيدة المقام" 1995، فكلتا الروايتان تبحثان عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي

[1] غنية بوحرة، **أبرز التيمات في رواية التسعينات الجزائرية**، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج1، جامعة البليدة، ع2، 2013، ص105 -106.
[2] نسيمة علوي، **العتبات النصية وعلاقتها بالتحولات في الرواية الجزائرية**، مجلة منتدى الأستاذ، ع20، سكيكدة- الجزائر، جوان 2017، ص139.

تبعتها كما جسدها آخرون كـ "إبراهيم سعدي" في رواية "فتاوى وزمن الموت" 1999 و"محمد ساري" في رواية "الورم" و"بشير مغني" في رواية "المراسيم والجنائز" 1998".[1]

إذن فالرواية في هذه الفترة تعتبر بمثابة شهادة على ما حدث في الجزائر في ظل العشرية السوداء ومرآة عاكسة للمعاناة التي تعرض لها المجتمع الجزائري.

أما فترة ما بعد التسعينات فكانت خروجاً من "العشرية السوداء" التي شكلت مأساة وأزمة حقيقية في الجزائر ورغم الأحداث الصعبة التي أحدثتها هذه الأخيرة إلا أنها ساهمت بشكل أو بآخر في غزارة الكتابة الروائية المعاصرة في الجزائر.

بعد انقشاع ليل العشرية الحالك أشرق فجر الرواية الجزائرية من جديد، فشهد بذلك ظهور رواية جديدة متميزة تتمتع بالفنية والجمالية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث المأساة. فاتخذوا من محنة الجزائر منبعاً لإبداعاتهم فقدموا للقارئ النص الروائي المغامر والمدهش والممتع.

والرواية الجزائرية في هذه الفترة سلطت الضوء على جوانب عديدة من خلال كتاباتها التي اختلفت عن الرواية التقليدية اختلافاً كبيراً وواضحاً. فالجديد مع هذه الكتابات هو طريقة معالجتها للمواضيع فكتبت عن الواقع السياسي والاجتماعي وعن الإنسان في كل حالاته ... معتمدة في ذلك على أشكال سردية جديدة مختلفة تماماً عن التقنيات الروائية التقليدية المعروفة، "حيث تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد".[2] وفي هذه الفترة ظهرت أعمال روائية أسهمت في إثراء الساحة الأدبية من بينها: رواية "الفراشات

[1] ينظر: آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)،2007، ص77.

[2] شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)،2008، ص17.

والغيلان" ورواية "سرادق العلم والفجيعة" سنة 2000 لـ "عز الدين جلاوحي" ورواية "شرفات الكلام" سنة 2001 لـ "مراد بوكرزازة"، ورواية "كواليس القداسة" سنة 2002 لـ "سفيان زرادقة" وغيرها من الروايات.

إذن يمكن القول بأن فترة ما بعد التسعينات هي المرحلة التي مثلت التجريب والإبداع في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بشتى توجهاته.

وفي ختام حديثنا عن الرواية العربية في الجزائر يمكن القول أنه رغم تأخر ظهورها والعقبات العديدة التي اعترضت مسيرتها إلا أنها استطاعت أن تقفز قفزات واسعة، وتسير بخطى ثابتة نحو النضج والتطور واحتلال مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى.

2. الجماليات الجديدة في الرواية الجزائرية المعاصرة:

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولاً نوعياً في طريقة الكتابة وفنياتها، لأنها تجاوزت القوالب القديمة المعروفة في الرواية التقليدية (الكلاسيكية) وراحت تبحث عن تقنيات (جماليات) جديدة لتكسر بها نمطها القديم المعهود فتعدته بذلك إلى نمط آخر جديد أكثر فنية وجمالية. حيث تهدف الكتابة الروائية الجديدة إلى استثمار العديد من البنيات الفنية الجمالية من أجل تحقيق المغايرة. وهناك روائيون جزائريون طوروا وأدخلوا تقنيات جديدة في الرواية أمثال: "الطاهر وطار"، "أحلام مستغانمي"، "واسيني الأعرج"، "عبد الحميد بن هدوقة"...

ومن بين الجماليات الجديدة التي تميزت بها الرواية الجزائرية المعاصرة نذكر ما يلي:

- "اللغة الشعرية التي تميزت بها الرواية المعاصرة الجزائرية فأصبحت متجاوزة السردية إلى الشعرية بهدف تغيير نمط الكتابة والبحث الدائم عن أساليب جديدة في سرد الأحداث لاستمالة القارئ المعاصر، وتعتبر اللغة هي

أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة، وقد أصبحت اليوم الأساس المتين التي تقوم عليه الرواية الحديثة".[1] ومنه فإن اللغة الشعرية هي لغة جميلة تجعل من النص السردي نصاً فنياً جميلاً متميزاً ومتفرداً.

- "لم تعد الرواية الجزائرية تدور حول مركزية واحدة تحكي حكايتها الخاصة بواسطة حوار داخلي تكون الذات هي المركز تختفي حول راوٍ عليم يضطلع بدور البطولة".[2]
- "التهجين الذي يعد سمة شكلية بنائية يكثر توظيفها وتسخيرها في النص الروائي المعاصر، فبواسطتها يترجم الأديب حوارية اللغات والثقافات ويظهر تداخلها وتعالقها وتفاعلها داخل عمله، ولا تضفي تلك الهجنة المقصودة طابع الامتزاج والاختلاط على اللغات فحسب، بل تعكس أيضاً الخصوصيات الاجتماعية والثقافية والإنسانية التي يحملها اللسان حول العالم، لتتجلى وتصاغ في عام إبداعي عميق ينتج ويمثل في صورة مزيج".[3] إذن فالتهجين من بين السمات الشكلية البنائية التي يكثر الروائيون من توظيفها في النص الروائي المعاصر.
- "كسر عمودية السرد الكلاسيكي حسب الأنموذج الغربي –المحكومة بمنطق خارجي– وتفجير البناء وفق اختيارات داخلية نابعة من النص.
- تداخل ضروب الخطاب (كالمسرحي، والشعري، والملحمي، والخبري والسيري...) توسيعاً لآفاق الرؤية ورغبة في عقد وفاق جديد مع فن القصص العربي القديم.

---

[1] عمري الطاهر، **الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مخبر الانتماء: اللغة وفن التواصل، جامعة الدكتور يحي فارس، المدية، مج12، ع1، 15 مارس 2020، ص1014.

[2] المرجع نفسه، ص1016.

[3] حسينة فلاح، **تمثيل التهجين اللغوي والثقافي في الرواية الجزائرية**، مجلة الممارسات اللغوية، مج11، ع4، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ديسمبر 2022، ص327 -328.

- رفع لواء العجائبية النابعة من الإيمان بالتناوب بين الواقعي والأسطوري".[1] إن المتأمل في هذه النقاط يرى بأنها تحيل إلى سمة التهجين التي جاءت بها حركة الحداثة الروائية.
- "الإفادة من التقنية السينمائية، من لغة الكاميرا والسيناريو، من الإضاءة والتعتيم، من اختيار الزاوية وابتكارها واللعب بها، من المونتاج، من الدرامية والمشهدية ... ولا ننسى أيضاً المسرح".[2] وهنا نلاحظ أن الرواية الجزائرية المعاصرة تسعى للانفتاح على سائر الفنون والاستفادة منها خاصة السينما.
- "الاشتغال على الموروث السردي الحكائي، وعلى الشعبي الشفوي منه.
- تخلص المكان من حضوره الشعاري أو السياحي أو البلاغي، وتخلقه عبر مفهوم الفضاء ونكهة البيئة والمحلية.
- تهشيم الطبيعة السلطوية للضمير الثالث (الغائب) في السرد، وللسارد عموماً، وبروز الضمير الأول (المتكلم) وبخاصة في صياغة جديدة للسيري في الروائي ويأتي هنا أيضاً التلاعب بالضمائر".[3] وهذا كله من أجل تحقيق الانفتاح والتجريب وابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة.
- "خرق نظام الزمن وكسر التسلسل الزمني في عرض الأحداث الذي عرفت به الرواية الكلاسيكية، وخلقت لنفسها نسقاً زمنياً خاصاً في السرد معتمدة النسق الزمني المتداخل بتوظيفها لتقنيتي الاسترجاع والاستباق".[4]
- "عمل الروائيون الجدد على تجاوز الأنماط السردية المتعارف عليها، حيث لم يعودوا ملتزمين بتفضيل السرد المطرد وتفضيل الحبكة الموزونة التي تتعقد تراتيبياً، فقد أصبحت الحبكة مفككة ومتشظية فتخلخلت البنية السردية ولم يعد القارئ ينتظر حلاً بل أصبح أمام تحولات يحاول تقديم تفسيرات ومبررات لها. فغدت الرواية الجديدة مشروعاً أما القارئ يستنطقه ويشارك فيه، فلا شك بأن أساليب السرد التقليدي لم تعد مقبولة لأن

---

[1] صلاح الدين بوجاه، **مقالة في الروائية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1994، ص31.

[2] فيصل الأحمر، **حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2011، 2012، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] ابتسام بهلول، **الزمن وتقنياته في رواية الغيث لمحمد ساري**، مجلة التواصل في اللغات والآداب، مج26، ع1، مارس2020، ص57.

الواقع أصبح قلقاً ومقلقاً ويحمل تأويلات متعددة تشدد الرواية الجديدة عليها".[1] ومنه فإن الروائيون الجدد لم يعودوا يقبلون أساليب السرد التقليدي، فتجاوزوا بذلك كل ما هو تقليدي ومألوف ومتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية، فأصبحت الرواية أكثر إبداعاً وفنيةً وجماليةً.

وهذه النقاط التي ذكرناها من بين أهم الجماليات الجديدة التي تميزت بها الرواية الجزائرية المعاصرة.

ثانياً: شعرية الفضاء الطباعي في رواية "تصريح بضياع"

1- شعرية العتبات النصية:

حظيت العتبات النصية باهتمام كبير من طرف الدارسين والنقاد، كونها أول العتبات التي تصادف القارئ قبل ولوجه إلى النص الروائي الذي يريد مطالعته. وتهدف هذه العتبات النصية إلى مساعدة القارئ أو المتلقي على فهم خصوصية النص الروائي، وفك شفراته والغوص في أعماقه ومعرفة مقاصده والكشف عن الخبايا التي يحملها في كنهه. وبالتالي فالعتبات النصية هي "شبكة المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتممه".[2] ومنه يمكن القول بأن العتبات النصية هي مفتاح النص.

ويمكن اعتبار العتبات النصية بمثابة البوابة الرئيسية التي من خلالها يدخل القارئ إلى النص الروائي، فتمكنه بذلك من التعرف على متاهاته واكتشاف جمالياته. فالعتبات هي التي "تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه

[1] عمري الطاهر، **الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)**، ص1018.

[2] هند بوعود، **شعرية العتبات النصية في الرواية**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع. 14. 15، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، 2014، ص155.

وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه".[1] فالعتبات هنا تتقمص دور السياج الذي يحيط بالنص فتمهد له وتشوق وتحفز القارئ على مطالعته والغوص في أعماقه وأغواره ومعرفة عوالمه "بداية من غلاف الرواية الذي يحتوي على العنوان الذي يوسمه، ويفتح أمام ذهن القارئ مجموعة من الافتراضات والأسئلة حول مضمون المتن السردي واسم الكاتب الذي يزيد من اشتهاء القارئ ويحفزه على اقتنائه وقراءته، ولفظة رواية التي تحدد جنسه وغيرها من مكونات العتبة النصية".[2]

1.1- شعرية الغلاف

يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي يقع بصر القارئ عليها من الوهلة الأولى التي يرى فيها العمل الإبداعي، فتشد بذلك فضوله للتعرف على أبعاده ومكامنه الفنية والجمالية.

وقد اعتبره "حميد لحميداني" في كتابه "بنية النص السردي" "فضاء مكاني، لأنه لا يشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ".[3]

ويحتوي غلاف رواية "تصريح بضياع" على أربع وحدات رئيسية تمثلت في: اسم المؤلف، العنوان، الصورة، المؤشر الجنسي.

أ. اسم المؤلف:

لا يخلو أي إبداع أدبي من اسم المؤلف الذي أنتجه، فهو من العناصر المهمة والمشكلة للعتبات النصية "فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته

[1] جيرار جينيت، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، د.ب، ط2، 1997، ص15.
[2] هند بوعود، **شعرية العتبات النصية في الرواية**، ص155.
[3] حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1991، ص56.

الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر إلى الاسم إن كان حقيقياً أو مستعاراً".[1] إذن فاسم المؤلف يلعب دوراً هاماً في تلقي النص الروائي. وقد يظهر "اسم المؤلف في أكثر من صفحة، في صفحة الغلاف، صفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، ملاحق أدبية، الصحف الأدبية)".[2]

ففي رواية "تصريح بضياع" يظهر اسم المؤلف "سمير قسيمي" في أعلى صفحة الغلاف فوق العنوان مباشرة كما يظهر في الصفحة الرابعة أيضاً، وهذا لإثبات ملكيته على هذه الرواية، وأيضاً للدلالة على قيمته ومكانته. وقد كتب بلون أسود، وهذا اللون يدل في بعض الأحيان على القوة والصمود، كما يدل في أحيان أخرى على الحزن والخيبة والخوف والألم.

- ولاسم المؤلف ثلاث أشكال هي:
- "إذا دل اسم المؤلف على الحالة المدنية له، فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.
- أما إذا دل على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فني أو للشهرة فنكون أمام ما يعرف بـ "الاسم المستعار".
- أما إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول."[3]

ففي "رواية تصريح بضياع" نجد أن المؤلف قد وقعها باسمه الحقيقي "سمير قسيمي"، أي أنه دل على حالته المدنية، وهذا دلالة على مصداقية الكاتب في امتلاكه لهذه الرواية.

- كما يملك اسم المؤلف وظائف كثيرة من أهمها نذكر:
- "وظيفة التسمية: تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- وظيفة الملكية: اسمه علامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص63.
[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص63 -64.
[3] المرجع نفسه، ص64.

– وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضاً، الذي يكون اسمه عالياً يخاطبنا بصرياً لشرائه."[1]

نلاحظ أن اسم المؤلف "سمير قسيمي" قد حقق هذه الوظائف التي ذكرناها، فوجود اسمه على غلاف هذه الرواية أثبت ملكيته عليها.

كما نلاحظ أن لاسم المؤلف دوراً في توجيه علاقة المتلقي بالنص خاصة إذا كان اسمه متداولاً ومشهوراً ومنتشراً في أوساط القراء، مما سيساعد كثيرا على اقتناء وشراء أعماله.

ب. العنوان:

يتموضع العنوان في العادة على صفحة الغلاف "أما الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقاً للنظام الطباعي المعمول به، فهي أربعة أماكن: الصفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، وفي الصفحة المزيفة للعنوان."[2] ففي غلاف الرواية يتواجد العنوان "تصريح بضياع" في أعلى صفحة الغلاف تحت اسم المؤلف، مكتوباً بخط كبير وغليظ وبارز حتى يشد بصر القارئ إليه، وقد كتب بلون أحمر آجوري وهذا اللون عادة يرمز للدم والصراع والموت. وهذا العنوان يحمل في داخله كل ما عاناه الراوي من تشاؤم وصراع وخوف في حياته. واللون الأحمر يدل في الرواية على مقتل إخوته. كما ظهر عنوان الرواية مجدداً في الصفحة الثالثة وحده في أعلى الصفحة بخط متوسط باللون الأسود، كما يعاود الظهور مرة أخرى بخط غليظ وبلون أسود في الصفحة الرابعة. وقد عمد المؤلف لذلك كي يزيده وضوحاً وبروزاً وليشد بصر القارئ إليه. فيبقى مرسخاً في ذهنه حتى نهاية قراءته للرواية.

[1] عبد الحق بلعابد، **جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص63، 64، 65.
[2] المرجع نفسه، ص69-70.

* ويحمل العنوان أربعة وظائف هي:

- الوظيفة التعيينية: وتعد من أهم الوظائف التي يرتكز عليها العنوان، وتسمى أيضاً بوظيفة التسمية لأنها: "تعين اسم الكاتب، وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس".[1] إذن فهذه الوظيفة تقوم بتسمية الكتاب، وهذا ما قامت به في رواية "تصريح بضياع"، حيث سمت الرواية وبالتالي ميزتها أيضاً عن أعمال روائية لأدباء آخرين. ولم تكتف بالتسمية فقط، بل ربطت مضمونها بعنوانها.
- الوظيفة الوصفية: وتعد من أكثر الوظائف لفتاً للانتباه وهي "الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً من النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان..."[2] ففي رواية "تصريح بضياع" وجدنا أن عنوانها قد وصف مضمون الرواية ككل، وبهذا تتجلى الوظيفة الوصفية.
- الوظيفة الإيحائية: وهذه الوظيفة هي "أشد ارتباطاً بالوظيفة الوصفية ولا يمكن للكاتب التخلي عنها."[3] وتتميز هذه الوظيفة بقوة إيحائها غير المباشر على مضمون النص، وهذا ما تجلى في رواية "تصريح بضياع" حيث أن العنوان لم يفصح عن مضمونه بل حمل دلالة وإيحاء، بواسطتها يمكننا أن نكشف مضمون النص.
- الوظيفة الإغرائية: ويمكن أن نسميها أيضاً بالوظيفة الإشهارية لأنها تعمل على جذب القارئ وإغرائه وإثارة فضوله، وتكمن إغرائية الرواية "تصريح بضياع" في العنوان المستفز للقارئ والمستهوي له، إذ يدفعه ويرغمه على قراءة الرواية لاكتشاف معانيها وفهم مضمونها ومحتواها العميق.

ج. الصورة:

تعد الصورة مفتاحاً للعمل الأدبي، حيث أن الكاتب يلخص كل أحداث عمله في الصورة وعند رؤية القارئ لها يتخيل تلقائياً مجريات وأحداث ذلك العمل الإبداعي.

---

[1] عبد الحق بلعابد، **جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص86.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

وبالتالي فالصورة ليست مجرد شكل ومزيج من الألوان فحسب، بل هي أكثر من ذلك لأنها تحمل دلالات وإيحاءات تساهم في تأويل النص الأدبي ومنحه أبعاد دلالية.

حيث يتوسط غلاف رواية "تصريح بضياع" صورة تشكيلية، وهي عبارة عن لوحة زيتية تواجدت فيها أربع شخصيات، منهم ثلاثة رجال وامرأة، ولعل في هذه الصورة تلميحاً لما جاء في الرواية من مجريات وأحداث، إذن فالكاتب استقى لوحته من المتن الحكائي فنتج عن ذلك بينهما أي بين اللوحة والمتن. وحسب فهمنا فإن الرجال الثلاثة الموجودون في الصورة دلالة على نبوءة المرأة العجوز التي قالت:"تزيدي تسعة، الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم، ولاخر عالم، واحد اعمى، ولاخر يرفدو الما".[1]

وجاء في صدارة اللوحة رجل ضخم وعلى جانبه يظهر رجلين، وأما في الجانب الآخر فتظهر صورة لامرأة. وفي هذه اللوحة مزج الكاتب بين عدة ألوان مختلفة، ولعل أبرزها كان اللون الأزرق، فوجوده بكثرة يدل في الرجل الأول على الشر والظلم والعداوة والقسوة، والقوة والإجحاف، وهو بذلك يعبر عن نبوءة المرأة العجوز عندما قالت (واحد ظالم)، فهذا الرجل كان ظالماً لعائلته ومجحفاً في حقهم. أما دلالة اللون في الرجل الخلفي فيدل على الهدوء والارتواء، وهذا اللون الأزرق الطاغي عليه يشبه لون الماء الصافي النقي، كما يدل على الموت أيضاً، فيحقق بذلك ما قالته المرأة العجوز: (ولاخر يرفدو الما)، فهو الابن الذي قتلوه ورموه في النهر.

أما بالنسبة للرجل الأخير فقد طغى عليه اللون الأزرق المائل إلى السواد وفيه دلالة على التعصب والغضب والقهر، والتعب والمرض، والضعف، أما الأسود فيدل على الحزن والألم والاكتئاب، وهو بذلك يقابل مقولة (واحد اعمى) فهو الذي تعرض للعنف والضرب المبرح من قبل الإرهاب حتى فقد بصره وأصبح لا حول ولا قوة له.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010، ص35.

كما نلاحظ أيضاً أن هؤلاء الرجال الموجودين في الصورة يرتدون ثياباً مختلفة الألوان؛ فالرجل الأول الذي في مقدمة الصورة يرتدي قميصاً فيه ثلاثة ألوان: أصفر وأزرق، وأبيض، أما الرجل الذي يقف خلفه فهو يرتدي قميصاً أبيضاً، أما الرجل الآخر فيرتدي قميصاً داكناً ويبدو أنه أطولهم قامةً.

أما المرأة فيظهر على ثوبها اللون الأخضر الذي يدل على الربيع والخير والبركة، وهو لون يمنح شعور التفاؤل والأمل كما يدل على الحياة والسلام والاستبشار بالخير، أما ظهور الأصفر على جزء من وجهها ورقبتها فيدل على الخوف والقلق والعجز.

كما نلاحظ أن هؤلاء الأشخاص الموجودين في الصورة يشتركون في عدة صفات أبرزها أعناقهم الطويلة؛ وهذا دلالة على أنهم يحاولون البحث عن الحقيقة والحصول على الحرية، والتطلع إلى مستقبل أفضل.

أما عن تواجد اللون الأبيض في كل أجزاء الغلاف فهو يوحي ويعبر عن الصفاء، كما يدل على الوضوح والنقاء وهو رمز يدعوا إلى التفاؤل والأمل والتطلع إلى غد تتغير وتتبدل فيع الأوضاع. وقد لجأ الكاتب إلى مزج وخلط الألوان في هذه الصورة لإعطائها بلاغة ويزيدها قوة وإيحاءًا.

د. المؤشر الجنسي:

للمؤشر الجنسي دور هام جداً لأنه؛ يسهل على القارئ معرفة جنس العمل الأدبي قبل البدء في مطالعته وقراءته، فهو "يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك. لهذا يعد نظاماً رسمياً، يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يرادان نسبته للنص، في هذه

الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[1]

ويتموضع المؤشر الجنسي على "الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معاً كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، وفي قائمة المنشورات."[2] والملاحظ في هذه الرواية أن المؤشر الجنسي ظهر في أسفل صفحة الغلاف في الوسط، حيث وردت كلمة "رواية" بخط صغير واضح باللون الأسود. وعبارة "رواية" الموجودة على صفحة الغلاف تجعلنا ندرج هذا العمل الأدبي في حقل جنس "الرواية".

وللمؤشر الجنسي وظيفة وحيدة وأساسية وهي "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه".[3] وفي هذا العمل الإبداعي لاحظنا أن المؤشر الجنسي قد قام بوظيفته وهي إخبار القارئ بنوعية الجنس الأدبي الذي بين يديه، الذي هو مقبل على قراءته والمتمثل في "الرواية"، وبذلك يفك الغموض الذي قد يقع فيه.

2.1- **شعرية العنوان:**

يعد العنوان من العتبات النصية التي تحدد هوية النص، كما يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية ويشكل أحد عناصرها المهمة التي يوليها المبدع كامل الاهتمام والعناية، باعتباره أهم عتبة يلجأ إليها القارئ قبل الخوض في قراءة النص الروائي.

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

أ. مستويات العنوان:

يعتبر العنوان كحقل دلالي يجب دراسته، ولهذا اخترنا دراسته من خلال المستويات الثلاثة الآتية:

– المستوى المعجمي:

لمعرفة دلالة عنوان رواية "تصريح بضياع" لابد من الرجوع أولا إلى بنيته المعجمية.

يتكون عنوان هذه الرواية من لفظتين "تصريح" و"ضياع": يربط بينهما حرف الجر "الباء"، وجاءت كلتا اللفظتين نكرة. ومن بين معانيها التي وردت في المعاجم اللغوية نذكر:

جاءت لفظة "تصريح" في لسان العرب لـ "ابن منظور" بمعنى: "صَرَّحَ، فلان بما في نفسه وصَارَحَ: أبداه وأظهره، وصَرَّحَ الشيء وصَرَحَهُ وأَصْرَحَهُ إذن بينه وأظهره."[1]

أما لفظة "تصريح" فقد جاءت في قاموس المنجد في اللغة العربية المعاصرة بمعنى: "تَصْرِيحٌ ج.تَصْرِيحَاتْ وتَصَارِيحْ، مُصَارَحَة: مكاشفة صَرِيحَةٌ."[2] ومن خلال هذا يتضح لنا بأن لفظة "تصريح" تعني الإظهار والإيضاح والبيان.

أما لفظة "ضياع" فقد وردت في لسان العرب لـ "ابن منظور" بمعنى: "الضِّيعَةُ والضَّيَاعُ، الإهمال، ضَاعَ الشيء يَضِيعُ ضِيعَةً وضَيَاعاً بالفتح–هلك"[3]

أما في معجم مقاييس اللغة فقد جاءت لفظة "ضياع" بمعنى: "ضيع: الضاد والياء والعين أصل صحيح يدل على فوت الشيء وذهابه وهلاكه. يقال ضاع الشيء يضيع ضياعاً."[4]

ومن خلال هذا يتضح أن "الضياع" هو الفقدان والذهاب والهلاك.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار الكتاب العلمية، مج2، بيروت–لبنان، ط1، 2005، ص289.

[2] أنطوان نعمة وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، ص ص826 -827.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، مج9، بيروت–لبنان، ط1، (د.س)، ص76.

[4] أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **معجم مقاييس اللغة**، دار الكتب العلمية، مج2، بيروت–لبنان، ط2، 2008 ، ص56.

- **المستوى التركيبي:**

جاء العنوان في هذه الرواية "تصريح بضياع" جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر.

- تصريح: خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره "هذا".
- بـ: حرف جر.
- ضياع: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

- **المستوى الدلالي:**

يحتوي العنوان على مكونات إيحائية ودلالية كثيفة، وهو يعتبر ملخص للعمل الإبداعي.

وهذا ما هو موجود في رواية "تصريح بضياع"، فهذا العنوان مكون من لفظتي "تصريح" و"ضياع" وهما كلمتين تحملان الكثير من الدلالات، فعند النطق بهما يتبادر إلى الذهن مباشرة أن هناك شيء قد ضاع ولا بد من التصريح بضياعه، وهكذا يفهم العنوان من الوهلة الأولى، ولكن الأمر يختلف عند قراءة المتن الروائي إذ نفهم أن السارد يريد إيصال شيء آخر، وهذا الشيء ليس التصريح عن ضياع بطاقة المكتبة فقط بل التصريح بشيء آخر إذن فالسارد اتخذها كخيط للوصول إلى ما يريد الإفصاح عنه، لأنه في الحقيقة أراد أن يصرح بضياعات كثيرة مثل: ضياع آماله، وأحلامه، وعقله، وسقوطه في الشهوات، وضياع حلم تحقيق نبوءة المرأة العجوز، وضياع حلم الأم التي قضت حياتها تائهة خائفة تنتظر تحقيق نبوءة المرأة العجوز، وكذلك ضياع البيت الذي كان يجمع الأسرة مع بعضها البعض ويشعرهم بالأمان بسبب استحواذ الأخ الأكبر الظالم عليه، ضياع الأسرة وتفككها وتشتتها فمات من مات وبقي من بقي يعيش في الخوف والحزن. ولا ننسى أيضاً ضياع الصورة التي كان السارد يرسمها في مخيلته عن والده وذلك باكتشاف حقيقته من طرف الشخصية المحورية (الصوري).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أراد السارد أن يوصل للقارئين رسالة يصف فيها الحالة المزرية التي أصبح يعيشها المجتمع الجزائري، كالقلق الدائم والخوف من المجهول والألم، والحزن والقهر، والظلم والحرمان والإرهاب الذي أصبح يتربص بهم ويفسد طمأنينتهم ...

كما أراد إعطاء صورة حقيقية سقطت على كل كاهل المجتمع فأنهكته وأرهقته، فوضح بواسطة روايته هذه "تصريح بضياع"، الضياع المختلف الذي آل إليه المجتمع الجزائري بسبب ضعفه وخوفه وقلة حيلته. وأراد أيضاً عن طريق قلمه تحقيق الحرية التي هي حلم كل أسرة جزائرية، كما أراد أن يغير ولو تغييراً صغيراً في الأوضاع الصعبة والمزرية التي يعيشها السجناء داخل السجون التي أصبحت أحوالها لا تبشر بالخير أبداً، ورغم كل هذا أراد الكفاح ومواصلة طريقه رغم الضياع.

وفي الأخير نلاحظ بأن العنوان حمل في كنفه دلالات لها علاقة وطيدة بمضمون النص الروائي.

3.1- شعرية العناوين الداخلية

تساعد العناوين الداخلية القارئ على فهم النص وهي "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص، والروايات والدواوين الشعرية...، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية منه، تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلاً على النص/الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلاً في قراءته، فحضورها محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، وتوضع هذه العناوين

لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف."[1] ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن العناوين الداخلية تهدف إلى توجيه القارئ وتوضيح الأمر له، فهي إذن بمثابة دليل للمتن الروائي.

إن "الأمكنة التي تتخذها العناوين الداخلية يمكن أن نجدها على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له."[2] وتتموضع العناوين الداخلية لرواية "تصريح بضياع" على رأس كل قسم.

وتتكون الرواية من 173 صفحة تتوزع على قسمين، وكل قسم معنون بعنوان على النحو التالي:

* القسم الأول جاء بعنوان: "سحابة زرقاء في سماء أكتوبر" من الصفحة 7 إلى الصفحة 102 (وقد جزأه إلى سبعة أجزاء)، وبنفس هذه العبارة "سحابة زرقاء في سماء أكتوبر" ختم الراوي القسم الأول.
* أما القسم الثاني فجاء بعنوان "القريب يخطف تفاحة من جديد" من الصفحة 105 إلى الصفحة 164. (وهذا القسم جزأه إلى ستة أجزاء)، يلي هذين القسمين الخاتمة.

يتضمن القسم الأول بداية أحداث الرواية، التي انطلقت من يوم الخميس من شهر أكتوبر، حيث كان البطل يواعد صديقه في هذا اليوم في شوارع العاصمة، وكل تحول وتغير حصل في هذا اليوم عندما دخل هو وصديقه إلى المحافظة السادسة للشرطة لطلب "تصريح ضياع" بطاقة المكتبة التي أضاعها. ومن هذه النقطة بالتحديد بدأت معاناة القاص، وبدأت الأحداث في التسلل إلى الخارج (كالاحتجاز والدخول إلى السجن، ولقاءه ببعض الأشخاص، وبالرجل الغامض في السجن، ومحاولة تحقيق نبوءة المرأة العجوز، وغيرها من الأحداث). فكان الراوي في هذا القسم من الرواية يعيش حالة من القلق والظلم والخوف من المستقبل والقهر وضياع الأمل والحلم. ولعل هذا ما يرمز له عنوان القسم. لكن بقول سحابة زرقاء وكأنه يشير إلى الأمل والحرية التي سيصل إليها في الأخير.

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص 124-125.
[2] المرجع نفسه، ص126.

وفي القسم الثاني من الرواية الذي جاء تحت عنوان "الغريب يخطف تفاحة من جديد"، يواصل القاص سرد حكايته من داخل جدران السجن، فيصف بذلك الحالة المزرية الصعبة التي آلت إليها السجون ومعاناة السجناء داخلها، كما يصور لقاءه مع سجناء آخرين بتهم مختلفة. وفي هذا القسم اكتشف حقائق كانت مجهولة من قبل.

أما الخاتمة في هذه الرواية فجاءت مكملة للأحداث، وقد مثلت خروجاً من الضياع الذي كان يعيشه الراوي. وعندما خرج من السجن وأطلق سراحه واستعاد حريته، وعرف أن نبوءة المرأة العجوز ما هي إلا نبوءة عملت على تدمير حياته فنساها ونسى كل شيء متعلق بها واستعد إلى بناء حياة جديدة مع زوجته "أمال".

فكانت هذه الخاتمة خاتمة الأحزان وخاتمة الضياع الذي عانى منه فترة طويلة.

2. شعرية المكان:

يشكل المكان عنصراً مهماً من عناصر البناء السردي، باعتباره المحيط الذي تدور وتجري فيه الأحداث الروائية وتتحرك فيه الشخصيات. ولا يمكن لأي مبدع كان أن يتخلى عن هذا العنصر السردي المهم لأنه دائم الحضور كونه المهيمن في السرد الروائي، فهو الذي يعطي لأحداث الرواية واقعيتها فلا يمكن تصور وقوعها إلا ضمن إطار مكاني.

يقول "ياسين النصير" في تعريفه للمكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله وأسراره، والمكان في العمل الفني شخصية متماسكة، وهو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وإذا كانت السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث

وخاضعاً خضوعاً كلياً له".[1] ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن المكان هنا يوضح ارتباطه الوثيق بالأحداث والشخصيات.

كما يعبر أيضاً "حميد لحميداني" عن رأيه في مفهوم المكان بقوله: "وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمناً بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل "هنري متران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[2]

وعليه يجب على كل مبدع أن يقوم بتحديد الإطار المكاني لروايته، لأنه لا يمكن تصور وقوع الأحداث من غير الأمكنة، ولكن هذا التحديد يختلف من رواية لأخرى، فالمكان هو المهيمن والمسيطر في العمل الروائي وهو الذي يكسب الرواية التي يغلب عليها الخيال مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

وينظر "حسن بحراوي" إلى المكان باعتباره أنه "لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية".[3] ومنه فإن المكان عنصر مهم ولا يمكن لأي مبدع التخلي عنه لأنه عنصر دائم الحضور في العمل السردي.

كما يحمل المكان أشكالاً متنوعة مثل: الأماكن المفتوحة التي يرتاد إليها جميع الشخصيات دون استثناء والأماكن المغلقة التي تكون مساحتها محدودة.

---

[1] ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، (د.ط)، (د.س)، ص16-18.

[2] حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص65.

[3] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص26.

وعند دراستنا لرواية "تصريح بضياع"، وجدنا أنها تحتوي على أماكن متعددة ومتنوعة جرت فيها الأحداث وقد تراوحت بين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة.

أ. الأماكن المفتوحة:

وهي الأماكن الواسعة، التي تزخر دائماً بالحركة والحياة، ففيها تتحرك الشخصيات بحرية تامة واستقلالية مطلقة. كما تحمل هذه الأماكن المفتوحة في داخلها العديد من المعاني والدلالات المختلفة.

ومن الأماكن المفتوحة التي وردت في رواية "تصريح بضياع" نذكر ما يلي:

– الشارع:

وهو من بين الأماكن المنفتحة (العامة)، التي تنتقل وتتجول فيها الشخصيات براحة وحرية، ويعتبر "حسن بحراوي" الشوارع "أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها".[1] ولقد ورد في هذه الرواية بعض الأحداث التي وقعت في الشارع حيث يقول السارد: "أذكر، إذ كنت أواعد "إسماعيل" صديقي كل خميس لنمضيه سوية كيفما شاء، وغالباً كنا نمضيه في شوارع العاصمة نجوبها شارعاً شارعاً على الأقدام ... ، في ذلك اليوم من شهر أكتوبر تواعدنا صباحاً في شارع ديدوش مراد".[2] ثم يقول أيضاً: "غير أنني في ذلك الخميس حاولت أن أتحرر من مبدأ ألا أجمع بين شارع ديدوش مراد وشارع ميسونيي".[3] فهنا جعل الراوي من الشارع مكاناً لسير الأحداث وتبادل الحوار والنقاش في بعض الأمور مع إسماعيل حول شارع ديدوش مراد وشارع ميسونيي.

---

[1] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص79.
[2] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص08.
[3] المصدر نفسه، ص10.

- **ساحة الفسحة:**

وهو مكان مفتوح يوجد داخل كل سجن تحكمه قوانين داخلية إلزامية، ويعد مكاناً يخرج إليه المساجين من أجل استنشاق الهواء والترفيه على النفس، وقضاء بعض الوقت وتبادل أطراف الحديث مع بعضهم البعض. والدقائق القليلة التي يقضيها السجين في ساحة الفسحة تعد بالنسبة له متعة حقيقية، يكسر بها الروتين اليومي الممل والقاسي الذي اعتاد العيش عليه.

وقد ورد هذا المكان في الرواية في المواضع التالية:

يقول السارد: "الخروج إلى الساحة من الإجراءات المتعبة في كل السجون، ولكنها تختلف بحسب طبيعة المسجونين، حيث لا يسمح لنزلاء قسم الترانزيت بالفسحة إلا مرة واحدة في اليوم، ويكون ذلك إما في الصباح وإما في المساء بحسب الدور، فإذا خرجوا صباحاً يوم السبت، فإنهم يوم الأحد لا يخرجون إلا مساءًا، وهكذا دواليك. إلا يوم الجمعة فلا يخرجون من قاعاتهم، أما نزلاء القسمين الأخيرين، فيسمح لهم بالفسحة مرتين في اليوم، واحدة في الصباح ومرة أخرى بعد الظهر، وتدوم كل فسحة بين الساعتين والأربع ساعات، بحسب الظروف وطول النهار".[1]

ثم يقول: "الطريق المؤدي إلى ساحات الفسحة يمر ببناية تقع فيها مكتبة صغيرة، بدت شبه خالية من الرواد".[2]

ويقول أيضاً: "دخلنا الساحة التي كانت مكتظة بنزلاء القاعة A_6، حيث كان نظام السجن يقتضي أن تضم كل ساحة نزلاء قاعتين، حتى يناسب عدد الساحات عدد القاعات ... كانوا يدورون حول الساحة دون توقف

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص112- 113.
[2] المصدر نفسه، ص113.

أو ملل، في البداية استغربت من أمرهم ولكنني فهمت مع مرور الأيام، أنها رياضة مشي اخترعها المسجونون حفاظاً على بعض لياقتهم".[1]

ومما تقدم يتبين أن ساحة الفسحة بالنسبة للسجناء هي المكان الذي يسترجعون فيه حريتهم التي فقدوها عند دخولهم إلى السجن بالرغم من خضوعها لقوانين إلزامية، حيث يستغلها كل حسب رغبته، فهناك من يتخذها مكاناً لممارسة الرياضة والترفيه على النفس، وهناك من يتخذها مكاناً للدردشة وتبادل أطراف الحديث ...

- **مكان الزيارة:**

وهو مكان مفتوح يوجد داخل السجن، وهو عبارة عن غرفة كبيرة يدخل إليها الزوار لرؤية أقربائهم من السجناء والاطمئنان عليهم ومعرفة أحوالهم. وتزويدهم بالأخبار والأنباء عن العالم الآخر (الخارجي).

ويكتسي مكان الزيارة أهمية بالغة وكبيرة لأنه يعتبر مجالا للاتصال وتبادل أطراف الحديث واستقبال أنباء وأخبار من الخارج، وفيه يسترجع السجين (النزيل) بعض صفاته الإنسانية التي فقدها عند تواجده في السجن ومن بينها إمكانية التحاور والنقاش مع الآخر المختلف عنهم والموجود خارج أسوار السجن في عالم الحرية.

ونجد أن مكان الزيارة ذكر في الرواية عندما أخبر السجين العامل البطل بأن لديه زيارة: "قال لي السجين العامل إن لدي زيارة، ثم سلمني ورقة عليها معلومات عن الزائرين، حملت هذه المرة اسم والدتي وزوجتي، وهي ورقة تسمح لحاملها بالتجوال خارجاً مع بعض الحرية".[2] وعليه فإن مكان الزيارة يعد بالنسبة للسجين المكان المناسب لاستعادة حريته والالتقاء بأشخاص من العالم الخارجي، ولهذا نجد النزيل يحب فترة الزيارة ويسعد بها.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص115.
[2] المصدر نفسه، ص148.

ب. الأماكن المغلقة:

"إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت ساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف ... والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية".[1] ومنه فإن الأماكن المغلقة هي تلك الأماكن المحصورة المحددة في مساحات جغرافية معينة.

وقد ورد في رواية "تصريح بضياع" مجموعة من الأماكن المغلقة التي وقعت فيها مجريات أحداث الرواية. ومنها سنذكر ما يلي:

- **البيت:**

"يشغل البيت حيزاً مهماً في حياة الإنسان، إذ إن البيت هو ملجأ كل إنسان بعد يوم من العناء والشقاء والعمل. وهو غالباً ما يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة التي يسعى إليها كل شخص، ويرتبط البيت بذكريات مهمة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصيته، ويعتمد هذا على حجم البيت وشكله وعلى من يعيش فيه"[2]. إذن فالبيت هو المكان أو المسكن الذي يعيش فيه الإنسان والذي يضمن له العيش المريح، ويوفر له الأمن والأمان."فالبيت هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مراراً، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من

[1] مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق،(د.ط)، 2011، ص43- 44.
[2] المرجع نفسه، ص48.

معنى".[1] فالبيت بالنسبة للإنسان هو جزء منه وقطعة منه لا يستطيع التفريط أو التخلي عنه والعيش بدونه، يقول بحراوي: "إن بيت الإنسان امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان".[2] حيث يجد فيه الإنسان الراحة والسكينة، والطمأنينة، وهو بالنسبة له هروب من ضغوطات الحياة وهمومها.

وفي رواية "تصريح بضياع" وجدنا ذكراً للبيت في قول الراوي: "حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954".[3] وفي إشارة أخرى على البيت يقول: "لم تكد تمر سنتان حتى اكتشفت والدتي أن "بوعلام" أكبر إخوتي أدركته سن الثلاثين فقررت تزويجه، فاحتل مع زوجته غرفة وبقيت أمي وشقيقاتي في غرفتهن، أما شقيقاي "إبراهيم" و"مناد" فاختاروا المطبخ يقضيان فيه لياليهما، وفضلت أنا أن أفترش أرض الرواق".[4]

– المقهى:

هو مكان عام يجتمع فيه الناس من مختلف الأعمار لتبادل أطراف الحديث، وقضاء بعض الوقت، والترفيه والترويح عن النفس ونسيان هموم الحياة والهروب من الواقع "وهو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفه خلاقة تقدم تفاعلاً ملموساً مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف".[5] ويعرف أيضاً أنه "كمكان انتقال خصوصي، لتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس

[1] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص48.
[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص31.
[3] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص07.
[4] المصدر نفسه، ص46.
[5] مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، ص67.

فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة".[1] ومنه فإن المقهى يحمل طابعاً سلبياً وإيجابياً في نفس الوقت.

ففي رواية "تصريح بضياع" نجد أن المقهى وظف كمكان التقى فيه البطل مع صديقه "إسماعيل" لقضاء بعض الوقت وتبادل أطراف الحديث. يقول الراوي: "حين يكبحنا الإعياء ندخل أحد المقاهي لنقتل ساعات من حياتنا أو شيئاً من هذا القبيل".[2] ويظهر هذا المكان أيضاً في قوله: "تغدينا سوية وجلسنا ساعة أو أكثر نتجاذب الحديث في مقهى بميسونيي".[3]

– السجن:

وهو مكان يرمز إلى التقيد، يخضع لقوانين داخلية إلزامية صارمة تفرض على السجناء لضبطهم، وهو مكان إقامة جبرية قد تطول مدة المكوث فيه أو تقصر، يدخله الخارجون عن القانون والمتمردون، ومرتكبوا الجرائم ... وفيه سلب لحرية الشخص وعقاب له على ما اقترفت يداه. ويهدف السجن إلى إعادة بناء الإنسان من جديد من خلال تهذيب سلوكاته وتوعيته.

فالسجن "هو ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، وقد يكون مكاناً يكبح الحياة أو يرفضها وخصوصاً إذا وسم بأنه مكان للعقاب والمراقبة، فهو مكان يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد وتتغير فيه القيم الإنسانية".[4]

---

[1] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص91.

[2] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص.ن.

[4] مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، ص76.

كما يعد السجن مكان يلتقي فيه الناس من مختلف الأعمار والأجناس "لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات وتلقي المعرفة، بل ترويض النفس البشرية والتسامح، وفي كل هذه الحالات فإن هذا الإجبار وهذا الإغلاق يفرضان على المرء تداعيات وبواعث واستحضار الذكريات، التي تأتي في صورة حلم أو يقظة لتناشد الحرية الصادرة".[1] ويحاول الأشخاص الذين يدخلون إلى هذا المكان الاعتياد والتأقلم مع الأوضاع الموجودة فيه حتى يحين موعد الإفراج عنهم.

والسجن من الأماكن التي وردت بصورة جلية في الرواية ويظهر ذلك عندما قال الراوي: "ظل الشرطي يجرني حتى بلغنا مدخل السجن، وهناك سلمني إلى الحارس وسلم الحارس ملفي بعد أن فك قيدي".[2] وقد وظف كاتب الرواية هذا المكان ووصفه وصفاً دقيقاً من أجل إظهار ما بداخل السجون الجزائرية والمعاناة الكبيرة التي يعيشها السجناء كل يوم من ظلم وقهر ومعاملة سيئة من طرف المسؤولين، ومثال ذلك قول الراوي: "كنت أراقب المحبوسين وهم يتدافعون في طابورهم، يغرفون من الصفيحة بأياديهم المجردة، ثم يملؤون خبزهم بالأرز المعجن وهم يبتسمون، ثم ما لبثوا أن تفرقوا جماعات وفرادى، لقد كانوا سعداء بما منحتهم يد العدالة من إذلال، حمدوا الله على طعام لا تأكله حتى الكلاب، على خبز مطاطي تعافه حتى الخنازير البرية، كانوا سعداء بطعام اقترض رائحته من المراحيض القريبة وطعمه من الأيادي القدرة، التي غرفت منه، ولكن للجوع سطوة لا يعرفها إلا الجائع".[3] وفي مقطع آخر يشير الراوي إلى الأوضاع المقرفة في السجن، فيقول: "بعد يومين قررت و"فوزي" مغادرة القاعة بعد أن كثرت فيها أعمال النهب والسرقة، دون أن يستطيع المسؤول على القاعة منعها، أو دون أن يسعى إلى منعها فقد كان يغض بصره خوفاً من السراق ورغبة في الحصول على نصيب من السرقة".[4] وفي مقطع آخر يقول: "بلغنا

[1] مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، 76.
[2] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص79.
[3] المصدر نفسه، ص101.
[4] المصدر نفسه، ص123.

سجن الحراش فأخرجني الشرطي من السيارة وجرني مثلما اعتاد أن يفعل، أو مثلما اعتاد أن أجر، موقف يفقد فيه الإنسان إنسانيته".[1] يبين لنا الراوي في هذه المقاطع الثلاثة الحالة المزرية والمقرفة والقاسية التي آلت إليها السجون الجزائرية بسبب إهمال المسؤولين.

- **الزنزانة:**

وهي عبارة عن غرفة توجد داخل السجن أو في قسم الشرطة، يحتجز فيها السجناء لقضاء مدة عقوبتهم. وفي هذا المكان تقيد حركة السجين وتتقلص قدرته على الانتقال داخله بحرية كونه مكان ضيق ومحدود، و"يزداد التضييق على حركة النزيل عندما يكون نزيل زنزانة انفرادية متناهية الضيق وسيئة التهوية مما يجعل قدرته على الانتقال تختزل إلى الصفر".[2]

وقد ورد هذا المكان في الرواية في المواضع التالية:

"كانت الكافينياك المكان الذي ينقل إليه الموقوفون لاحتوائه على مرقد، أقصد أن في هذه المحافظة زنزانات تسمح بحبس المتهمين إلى حين محاكمتهم".[3]

"وعلى طول الردهة زنزانتان بقضبان مطلية بلون أزرق سمائي استشرى فيها الصدأ، تنتهيان إلى مكتب حديدي شبيه بذلك الذي رأيته سابقاً بمحافظة ديدوش مراد".[4]

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص76- 77.
[2] ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص67.
[3] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص32.
[4] المصدر نفسه، ص33.

وعند دخول بطل الرواية إلى الزنزانة لاحظ أن: "الجميع كانوا يفترشون حصيرة بنية كبيرة بحجم أرضية الزنزانة تنبعث منها روائح مختلفة، أطيبها رائحة العرق، وقد جعلوا أحذيتهم تحتها يسندون عليها رؤوسهم، باستثناء رجلين افترشوا بجوار بعضهما أفرشة جديدة".[1]

ومن خلال هذه المقاطع التي ذكرناها نلاحظ أن الزنزانة هي بالفعل مكان ضيق ومحدود وغير مريح.

- **المستشفى:**

هو المكان الذي يذهب إليه الأشخاص من أماكن مختلفة بحثاً عن العلاج والشفاء، ومتابعة ومعرفة حالتهم الصحية، ويعمل المستشفى على توفير مختلف أنواع العلاج للمرضى، كما يسهر على راحتهم وعلى تقديم العناية والرعاية الجيدة والممتازة لهم.

وقد مثل المستشفى في الرواية المكان الذي اقتيد إليه الأشخاص الذين تم القبض عليهم لفحصهم هناك قبل أخذهم إلى السجن، يقول الراوي: "دخلنا إلى صالة الفحص وهي قاعة لا تزيد عن ستة أمتار مربعة، تكاد تخلو من كل أثاث، باستثناء مكتب خشبي وكرسي طبي من النوع الذي يطوى وينفتح، عليه ملاءات خضراء تفوح منها رائحة الكحول، جعلت فوق بعضها لتكون ما يشبه الفراش، وعلى خلاف ما يفترض في قاعات العلاج فلم يكن بهذه القاعة خزانة ولا حتى رف توضع فيه لوازم العلاج، ولكنها في المقابل كانت تعج بالأطباء المتدربين ممن لا خبرة لهم في العلاج دون أن يكون معهم طبيب مدرب".[2]

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص37.
[2] المصدر نفسه ، ص31.

ثم يقول: "حين دخلنا لم نجد في القاعة أحد، رغم العدد الهائل من المنتظرين خارجها، والأرجح أن الشرطي الذي سبقنا منذ حين، كان قد أمر أن تخلى قاعة العلاج، حتى يتم فحصنا وهو إجراء أمان تعمل به الشرطة ويعلم به الأطباء".[1]

- **المحكمة:**

وهي مقر يتم فيه التقاضي بين متخاصمين، كما يتم فيه النظر إلى شتى أنواع القضايا المنتشرة في المجتمع وإصدار الأحكام حولها، كالسرقة والقتل، والخروج عن القانون والتعدي على الناس وغيرها من القضايا. وهي المكان الوحيد الذي يتم فيه تحقيق العدل والمساواة.

وقد ورد هذا المكان في هذه الرواية في المواضع التالية:

يقول الراوي: "في صبيحة السبت أيقضنا الشرطي المناوب باكراً وأمرنا بالاستعداد لمغادرة الكافينياك نحو المحكمة".[2]

وتظهر المحكمة أيضاً في قوله: "دخلنا المحكمة من الجهة المقابلة للأشلام، فوجدنا جمعاً غفيراً من رجال الشرطة وجمعاً أكبر من المحبوسين ينتظرون دوره للدخول على وكيل الجمهورية".[3]

وفي قوله: "وما هي إلا دقائق حتى بلغنا محكمة سيدي أمحمد، فدخلناها من الباب الخلفي، حيث يوجد مستودع لا تدخله إلا سيارات القضاة والسيارات المحملة بالمساجين".[4]

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص31.
[2] المصدر نفسه، ص58.
[3] المصدر نفسه، ص69.
[4] المصدر نفسه ، ص64.

وتظهر أيضاً في قوله: "تنقسم محكمة الحراش إلى ثلاثة أقسام، قسم يقابل مجمعاً سكنياً يعرف باسم الأشلام(...) توفر بعض الخدمات للمواطنين لا سيما المتعلقة باستخراج شهادتي الجنسية والسوابق العدلية كما يحوي على مكتب تابع للنيابة العامة يستقبل فيه وكيل الجمهورية ومساعديه المحبوسين والمتهمين. وبمحاذاته رواق ينتهي بسلم يسمح بولوج الطوابق العلوية، أين تقع مجموعة من المكاتب مختلفة المهام والممثلة للقسم الثاني للمحكمة، في حين يحوي القسم الثالث الموجود في الطرف الآخر للبناية، قاعات الجلسات (...)، كما يحوي هذا القسم على مجموعة من المكاتب المتعلق عملها بالأحكام".[1]

ومن خلال قول الراوي يتبين بأن المحكمة لها عدة مهام مختلفة، حيث تنقسم إلى ثلاثة أقسام وكل قسم له دور معين يقوم به.

3. شعرية الشخصيات:

تعتبر الشخصية من أهم العناصر وأبرزها حضوراً في الرواية، فهي المادة الروائية التي يرتكز عليها العمل السردي بشكل عام، وهي المحرك الأساسي له، والعامل الذي من خلاله يمكننا أن نطلق على أي عمل أدبي ما صفة النجاح أو الفشل، كونها هي التي تجذب القراء إلى القراءة والاستمتاع بها أو تنفرهم فتجعلهم يتخلون عن قراءتها. ولا يمكننا أن نتصور أي عمل أدبي بدونها باعتبارها أساس كل عمل سردي ولا يستقيم إلا بوجودها والعنصر المسيطر على ساحة المتن النصي، فهي التي تدور حولها الأحداث وتتطور، لذلك نجد الكتاب يختارون شخصيات أعمالهم بدقة عالية. ويولونها اهتماماً كبيراً وزائداً، وعناية خاصة بوصفها بؤرة الحدث ونقطة استقطاب له. حيث تستمد صفاتها وكل ما يتعلق بها من الواقع الذي تعيشه وهذا ما يزيد من اهتمام القراء لها لأنها في أغلب الأحيان تمثلهم.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص68-69.

والشخصيات أنواع منها: الشخصيات الرئيسية والثانوية، والشخصيات النامية والمسطحة ...، وفي رواية "تصريح بضياع" سنتطرق إلى الحديث عن الشخصيات النامية والشخصيات المسطحة.

أ. الشخصيات النامية:

لا يخلو أي عمل روائي من هذا النوع من الشخصيات، وهذه الأخيرة هي التي تنمو مع الأحداث وتتأثر بها وتتطور من موقف إلى آخر في الرواية، وهي الشخصية التي تتغير باستمرار وتكشف لنا دائماً جانباً جديداً منها "فهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف يكشف لنا جانب جديد منها".[1] كما لها أيضاً دور بارز ومهم في العمل الروائي كونها تمتاز بقدرتها على مفاجأة القارئ وتشويقه بطريقة مقنعة.

ومن الشخصيات النامية في رواية "تصريح بضياع" نجد:

– شخصية البطل:

إن شخصية البطل في هذه الرواية هي نفسها شخصية الراوي الذي سرد لنا أحداثها. وهو شخصية متطورة ومتغيرة الحال والأدوار، وقد شكل البطل المحور الأساسي في هذه الرواية لأنه شارك في مجمل أحداثها وساهم بشكل كبير في تحريكها وتغيير مجرياتها. وهو شخص مجهول الاسم في هذه الرواية لأنه لم يذكر أي شيء يتعلق باسمه أبداً ودليل هذا قوله: "اسمي لا يهم جرد اسم لا معنى له، ككل الأسماء في الغالب، علامات تفرقنا عن بعضنا وقت ما نرغب في مناداة بعضنا، أو حين نريد تملك شخص آخر، (...) وعلى كل حال فقد أمنحني اسماً

[1] عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه**، ص117.

لاحقاً، ولكن ليس الآن، لا حقاً ربما، حين يتبين أن لاسمي معنى ..."[1] وبالفعل لم يذكر اسمه أبداً على طول الرواية.

وهو أستاذ جامعي متحصل على شهادة الماجستير في الرياضيات، وشهادة أخرى في القانون، وهو على درجة عالية من الثقافة وكان منافساً قوياً لزملائه في الجامعة، كما أنه كان مدمناً على القراءة والمطالعة والدليل على هذا قوله: "أقرأ أي شيء ليس حباً لمضامين قراءاتي بل إدماناً على القراءة ذاتها (...) وحين أقول أقرأ أي شيء، فأنا أعني ما أقول، حتى كتيبات "طريقة الاستعمال" كانت لا تفلت من نطاق اهتمامي، ولعل هذا ما جعلني أتقن خمس لغات، دون أن أدرسها حقاً".[2] ولم يكن مهتماً بمظهره الخارجي لأن معظم أجره كان ينفقه على شراء الكتب.

كما عرفت شخصية البطل في هذه الرواية على أنها شخصية تعاني من الضياع والتشتت والخوف من المستقبل والقلق. كما أنه كان يسأم ويمل من حياته الفارغة التي لا يحدث فيها أي شيء يذكر، يقول: "إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا تلك التخيلات التي كثيراً ما تفترسني كلما حملني التعب إلى الفراش".[3] وهذا دليل على أن حياته كانت مملة جدًّا.

كما سئم من انتظار تحقق نبوءة المرأة العجوز التي رافقته طيلة حياته والتي أنهكته وأرهقته وشتت أفكاره واستنزفت وقته، يقول: "حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954، (...) ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاماً على مسامعي آمنت بها

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص55.
[2] المصدر نفسه، ص142.
[3] المصدر نفسه، ص07.

لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة جسد ممد على فراش من الإسفنج، وجه شاحب مصفر، وعينان جاحظتان تبحلقان في السماء..."[1]، نلاحظ من خلال هذا القول أن هذه النبوءة شغلت حيزاً كبيراً في حياته وأثرت عليه.

وتحدث البطل أيضاً عن ذكريات طفولته وعن الذكريات التي جمعته مع أمه وأبوه القاسي الذي كثيراً ما انتظر منه أن يحن عليه ويبدي له ولو القليل من الحب والاهتمام، ومع إخوته وجدته التي كانت تحبه ويحبها كثيراً، كما تحدث عن الهجوم الذي تعرضت له أسرته من طرف بعض المجرمين وما ترتب عنه من أدية كبيرة، فقد راح ضحية هذا الهجوم خاله وأختيه وأخاه، كما تحدث أيضاً عن زوجته "أمال" و كيف تعرف عليها وأحبها، وغيرها من الأحداث ...

كما قال أن كل همومه بدأت في ذلك اليوم الذي دخل فيه إلى محافظة الشرطة ليطلب استمارة "تصريح ضياع" بطاقة المكتبة التي أضاعها "قلت إن كل شيء بدأ في ذلك الخميس حين دخلت وإسماعيل المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد لأطلب تصريح ضياع بطاقة المكتبة التي كنت قد أضعتها قبل يومين".[2] فهذه البطاقة كانت سبباً في اعتقاله وفي بداية معاناته في السجن، وقد تبين لاحقاً أن سبب اعتقاله هو نتيجة حكم غيابي صدر ضده ولا علم له به. وعند دخوله إلى السجن لم يكن متقبلا فكرة أنه سيقضي مدة فيه محبوساً داخل أسواره ومنعزلاً عن العالم الخارجي. فكان أمله الوحيد ورجاءه هو الإنعتاق والتحرر منه.

وفيه اِلتقى البطل بالعديد من الأشخاص المختلفة جرائمهم وعرف حقائق كانت مجهولة بالنسبة له. كما اكتشف في الأخير أن النبوءة التي كرس حياته من أجل تحقيقها لم تكن إلا مجرد ترهات نطقت بها تلك المرأة العجوز فكانت بالنسبة له خيبة أمل كبيرة، وضياع كبير لكثير من أحلامه وأهدافه. فقرر أن ينساها وينسى كل ما

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص11.

عاشه بسببها وينسى كل ما تعرض له طيلة حياته ويستعد لبدء حياة جديدة وبعيدة كل البعد عن الضياع الذي كان يعيشه، وذلك مع زوجته التي يحبها "أمال".

ب. الشخصيات المسطحة:

وهي شخصيات عادية، نمطية، لا تنمو ولا تتطور داخل العمل الروائي وتكون ثابتة من بداية الرواية إلى نهايتها. أي أن لها سير ثابت طول العمل الروائي، وتسمى أيضاً بالجاهزة "المكتملة التي تظهر في القصة دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى".[1] وهي أيضاً "تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة".[2] أي أنها تظل في العمل الروائي ثابتة ولا تتغير.

ومن أمثلة الشخصيات المسطحة في رواية "تصريح بضياع" نجد:

- **شخصية الأم (لويزة):**

مثلت شخصية "لويزة" في هذه الرواية أم البطل وكانت تلقب بـ"الهوارية" ونلتمس ذلك في قول "أحمد الصوري" للبطل: "أمك اسمها "لويزة" وتلقب بـ"الهوارية"، لأنها في صغرها، كانت تحب مجالسة أصحاب الريح والجذبة والرقص معهم حتى يغمى عليها".[3] مثلت "لويزة" في الرواية صورة الأم الضعيفة المظلومة المسلوبة الإرادة فقد استسلمت لظلم وبطش زوجها وتقبلت حياتها معه، ولم يكن لها أي ردة فعل على هذا الظلم سوى البكاء حيناً والغناء حيناً آخر للتخفيف من معاناتها، والدليل على هذا قول البطل: "وأنا أشاهد أبي يضرب أمي ضرباً

[1] عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه**، ص108.
[2] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، 1998، ص132.
[3] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص158.

مبرحاً بعد أن يكون قد كسر ما هو قابل للتكسير في البيت ... أما أمي فلم تكن تأبه لضرب أبي ...".[1] وقد جعل البطل من أمه قدوة له ومصدراً لقوته في لحظات عجزه وضعفه وخوفه كونها كانت صابرة وقوية وصامدة أمام تعنيف زوجها لها فلم تكن تأبه له، ولظلمه يقول:"ربما من منظرها صامدة للكمات والدي، لا تأبه، وأبي يستشيط غيظاً، استمدت قوتي لحظات الخوف، ربما بفضلها أصبحت لا أظهر خوفي أو فزعي لمن يحاول أن يزرعها فيَّ".[2] وقد كانت هذه الأم مؤمنة بما قالته المرأة العجوز عن النبوءة "تزيدي تسعة، الرجال منهم ربعة، واحد ظالم ولاخر عالم، واحد اعمى ولاخر يرفدوا الما".[3] فجعلت هذه النبوءة محور حياتها.

- **شخصية الأب:**

يمثل في الرواية والد البطل، يطلق عليه اسم "بلقاسم" كان رجلاً مستبداً، ظالماً متسلطاً في منزله خاصة مع زوجته، حيث كان يبرحها ضرباً ويشتمها ويذلها، ويظهر ذلك في قول الراوي: "رجل يضرب زوجته لا غرابة في الأمر".[4] وقد مثل بالنسبة للبطل صورة الأب الظالم والقاسي، المهمل الذي لا يعتني بأولاده ولا يظهر لهم الحب والحنان. فقد كان البطل كل ليلة ينتظر قدومه ليراه ويتمنى أن يأخذه في حضنه ويربت على صدره بحنية، وفي هذا يقول الراوي: "كنت كلما سمعت الباب يفتح ليلاً، أخرج من بين أحضان جدتي رغبةً في رؤيته، كنت أعلم أنه لن يأخذني في حضنه، ولن يقبلني حتى، ولكنني كنت في كل ليلة أنتظر دخوله".[5]

كما ذكر الراوي أحداث تتعلق بوالده الذي كان يعود إلى البيت في حالة سكر لأنه كان كثير الشرب حتى يصبح غير قادر على المشي ولم يسمح لأحد بمساعدته سوى أم زوجته. وتتضح هذه الفكرة في الرواية من خلال

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص29- 30.
[3] المصدر نفسه، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص29.
[5] المصدر نفسه، ص51.

قول البطل: "فأشاهده يدخل متثاقلاً، تعباً، حتى أنه كان في الكثير من المرات ما إن تلج قدماه الدار حتى يسقط أرضاً من شدة التعب فتحاول أمي أن تعينه على الوقوف فيمتنع عنها، لا يفعل مثلما عهدته، لا يضربها ولا يركلها، يمتنع فقط، ولا يسمح إلا لأمها "يما عيشة" بذلك".[1] لكنه سرعان ما تغير بعد وفاة ابنته "سناء" حيث تحول إلى رجل آخر لا يفارق السجادة والمصحف وأصبح كثير البكاء بالرغم من هذا بقي محافظاً على قوته وجبروته وجفاف عاطفته اتجاه أبنائه وزوجته إلى غاية مفارقته الحياة، يقول: "قبل أن يرحل اشترى والدي سجادة ومصحفاً وانعزل عنا، لم يكن يفعل شيئاً غير الصلاة والترتيل والبكاء (...) لكنه لم يفعل تماماً مثلما عهدته، قوي، حتى في ساعة ضعفه".[2]

- **شخصية الجدة:**

تعرف شخصية "يما عيشة" في هذه الرواية على أنها جدة البطل (الراوي)، والتي كانت تربطها بحفيدها علاقة قوية مفعمة بالحب والحنان والأمان والاهتمام، لهذا نجده متعلقاً كثيراً بها ويتضح ذلك من خلال قوله: "كان العالم مختصراً في وجه "يما عيشة" وهي تحاول ترتيب هندامي كل صباح قبل توجهي إلى المدرسة".[3] فكانت الجدة تهتم لأمره كثيراً وتغني له وكأنه قطعة من روحها. فتوقظه كل صباح ليحضر نفسه للذهاب إلى المدرسة، وتقدم له الفطور المليء بطعم الحب والحنان: ودليل ذلك في الرواية قوله: "كانت تربت على صدري، قبَّلت جبيني ثم قدمت لي فطور الصباح، وقبل رحيلي دسَّت في محفظتي خلسة بعض "الفطير"، هكذا اعتادت أن تفعل قبل أن تشيعني إلى الباب وهي تدعو لي بالتوفيق".[4] حيث مثلت الجدة في هذه الرواية رمزاً للحكمة والوعي والأصالة. "فبعده بدأت رحلتي نحو الواقع الذي ما حاولت جدتي "يما عيشة" أن تقودني إليه عبر حكمتها التي ضبطتها

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص51.
[2] المصدر نفسه، ص52.
[3] المصدر نفسه، ص17.
[4] المصدر نفسه، ص45- 46.

السنون".[1] كان البطل يفضل ويحب مناداتها باسم "مَّا عيشة" والشاهد على هذا "أحمد الصوري" الذي التقاه في السجن، إذ تبين أنه كان يعرف الكثير عنه وعن عائلته ويتضح هذا في قوله: "وجدتك من أمك تسمى "عائشة" وكانت تحب أن تسميها "مَّا عيشة"".[2]

لم تكن الجدة تهتم فقط بحفيدها بل كانت ملاذاً للجميع، لابنتها المظلومة والمقهورة والمعنفة من طرف زوجها ولبقية أحفادها المحرومين من الدفء والحنان، وحتى لصهرها الذي رغم جبروته كان يضعف أمام عطفها. وقد قدم لها وصفاً خارجيًّا من خلال قوله: "يدان بيضاوان، نحيلتان، جلد وعظم وأوردة زرقاء بارزة، تتفرع على ظهر كفين تزينتا بنقاط حمراء وزرقاء موزعة عليها بشكل غير عادل".[3] وبعد موت الجدة ظل البطل يتذكرها ويتذكر ملامحها المميزة والفريدة، فبالرغم من مرور سنوات على وفاتها إلا أنها ظلت عائشة في قلبه ومحفورة في ذاكرته.

- **إخوة البطل:**

وهم تسعة منهم خمس بنات وأربعة ذكور، يعيشون في شقة صغيرة في نهج عيسات إيدير في ميسوني، ودليل هذا في الرواية قول الراوي: "كنت أعيش مع أمي وجدتي وإخوتي الثمانية، ثمانية وأنا تاسعهم، تماماً مثلما تنبأت المرأة العجوز. كنا نعيش في شقة من غرفتين في نهج عيسات إيدير بميسوني، شقيقتاي وأمي و"يما عيشة" في غرفة وأنا وإخوتي الثلاثة وأبي في غرفة أخرى، ثم ما لبثت أمي أن أنجبت فتاة وأنا في سن الرابعة أسمتها "سناء" إلا أنها توفيت في شهرها الخامس".[4] "بوعلام"، "إبراهيم"، "مناد" هي أسماء إخوته الذكور. أما "وردية"، "أم السعد" "حمامة"، "تسعديت" و"سناء" فهي أسماء شقيقاته.

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص10- 11.
[2] المصدر نفسه، ص158.
[3] المصدر نفسه، ص53.
[4] المصدر نفسه، ص44- 45.

يمثل "بوعلام" في الرواية أكبر إخوة البطل ويظهر ذلك في قوله: "لم تكد تمر سنتان حتى اكتشفت والدتي أن "بوعلام" أكبر إخوتي، أدركته سن الثلاثين فقررت تزويجه".[1] كان "بوعلام" يشبه أباه في قسوته وهيبته وكان يثير في نفوس إخوته الرعب والخوف، استولى على منزل الأسرة وألقى بالجميع في الشارع، ليحقق بذلك أول شخص في النبوءة: إنه الظالم ويظهر هذا في الرواية عندما قال الراوي: "يومها جلست في الحافلة بجانب أمي، كان الحزن يمنعني من الحديث، فتأبطت أمي ذراعي ووضعت رأسها على كتفي وهمست لي: هذا هو الظالم الذي تنبأت به العجوز".[2] من خلال ما فعله "بوعلام" بأسرته تبين بأنه رجل قاسي القلب وسيئ وجشع، فبعد أن تزوج وأصبحت لديه أسرته الخاصة نسي أمه وإخوته ولم يعد في حاجة إليهم.

أما "إبراهيم" فقد مثل في الرواية الأعمى الذي ذكر في النبوءة ودليل هذا قوله: "الآن عرفت الأعمى "إبراهيم"".[3] لكنه لم يكن أعمى فما جعله على هذه الحالة هو ما حدث له ذلك اليوم المشؤوم يوم الفاجعة التي حصلت فيها لم يكن أحد ينتظره، حيث تعرض إلى الركل والضرب من طرف الجماعة المسلحة حتى أفقدوه بصره ومنذ ذلك اليوم أصبح كأنه جسد بلا روح، يقول الراوي: ""إبراهيم" هذا الذي أفقده الركل قدرته على السير قدرته على الزواج، قدرته على الإبصار هذا الذي جعلته شجاعته صنماً جامداً".[4] فبسبب الظلم الذي تعرض له أصبح جثة هامدة لا يقوى على شيء.

أما "مناد" فهو أخوه الذي ذكرته النبوءة في آخر حد من حدودها "لاخر يرفدوا لما"، فقد شهد يوم هجوم الجماعة المسلحة على أسرته أبشع أنواع الظلم والعنف، حيث تلقى الكثير من الضرب في سبيل الدفاع عن أسرته. كما شاهد أيضاً اغتصاب أخته الذي أثر عليه كثيراً، فرغم محاولته إنقاذها منهم إلا أنه لم يستطع ذلك ولم

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص46.
[2] المصدر نفسه، ص74.
[3] المصدر نفسه، ص86.
[4] المصدر نفسه، ص. ن.

يكفهم كل ما فعلوه، فبعد انتهائهم من أخته اغتصبوه هو كذلك وقتلوه وألقوا به في النهر ليصير جثة هامدة بلا روح وقد عثروا عليه فيما بعد، والدليل على هذا في الرواية قول الراوي: "الآن وقد وجدوا "مناد" جثة هامدة زرقاء لأنه أراد أن يعيش رجلاً ويموت كذلك، لكنهم قتلوه كالكلب، جعلوه يشاهد أختنا تغتصب ساعة ونصف(...) وضعوا جثة قتيلهم فوق ظهره وربطوهما معاً، ودفعوهما إلى الوادي".[1] هكذا كانت نهاية "مناد" الذي حاول حماية عائلته يوم تعرضهم إلى الهجوم، فكان جزاؤه ميتةً شنيعةً مهينةً.

أما بالنسبة لشقيقاته فنجد أن الراوي لم يتحدث كثيراً عنهن خاصة أخواته "أم السعد" و"وردية" و"تسعديت" و"سناء" التي ماتت عندما كانت رضيعة. فمثلاً أخته "وردية" و"أم السعد" أشار إليهما بشكل عابر مرة أو مرتين فقط ويظهر ذلك في الرواية عندما قال: "ففي خريف 1975 توقفت عن التنفس لدقائق حتى ازرق جسمي ليلتها كان "سيدي أحمد بن يونس" في ضيافة أبي فأسرعت إليه شقيقتاي "وردية" و"أم السعد" تصرخان (...) وتضيف شقيقتي الكبرى "وردية" أنها سمعته يقول لن يموت إلا في الأربعين هذا ما أمهله الله".[2]

أما "تسعديت" فقد تحدث عنها الراوي عندما تعرضوا لذلك الهجوم من طرف الجماعة المسلحة وماتت إثر تعرضها لطعنة خنجر وما يدل على هذا في الرواية قوله: "فسل الخنجر المغروس في رقبة خالي واتجه مباشرة إلى "تسعديت" وطعنها".[3] وبهذا راحت "تسعديت" ضحية لمؤامرتهم الخبيثة. حيث قتلوها بوحشية ولم يرأفوا بحالها وضعفها وقتلوا معها كل شيء يخصها (ماضيها، مستقبلها وكل أحلامها).

أما "حمامة" فتربطها بالبطل علاقة أخوة جميلة، فقد كانت مقربة إليه، كانت تعيش حياة عادية مع أسرتها ولكن بعد الحادثة التي حصلت لها أصبحت فتاة أخرى منعزلة ووحيدة، ضائعة وتائهة وفتاة مدمنة مجنونة لا أمل

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص86.
[2] المصدر نفسه، ص56-57.
[3] المصدر نفسه، ص84.

لها في الحياة وذلك بسبب تعرضها لأبشع أنواع الظلم والاستغلال، فقد تم الاعتداء عليها واغتصابها مدة طويلة من الزمن بطريقة وحشية من طرف مجموعة من المجرمين، وقد نتج عن هذا الاغتصاب ثمرة لم تستطع أن تتقبلها "حمامة"، فكان أنيسها الوحيد وملاذها الأخير هو اللجوء إلى الأقراص المهدئة لتنسى وتهرب من الذكريات المؤلمة التي لم تغادر ذاكرتها منذ ذلك اليوم الشنيع. ودليل هذا في الرواية قول الراوي: "أصبحت أختي كلما خرجت لقضاء حاجة، يتربصها المرض والمكبوتون وتحاصرها العبارات النابية، حتى ازدادت نوبات جنونها، التي لازمتها منذ حادثة برج أخريص وأصبحت أكثر فأكثر تعلقاً بالأقراص المهدئة".[1] وبعد أن حل موعد ولادتها أخذها أخوها إلى عيادة خاصة ببلفور خشية اكتشاف أمرها لو وضعت حملها في مستشفى لقليعة، ثم مكثت هناك ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع وضعت مولودها وكانت فتاة سماها "سناء" على اسم أخته التي توفيت عندما كانت رضيعة، ولكن بعد مرور يومين قتلت "حمامة" ابنتها ودليل هذا في الرواية قول الراوي: "بعد مرور يومين على ازدياد "سناء" توجهت مع "إسماعيل" في سيارة والده لأعيد أختي إلى البيت لم أجدها هناك فوجدت فقط خبراً في مكتب الاستقبال يقول إنه قبض عليها بعد أن وجدوا "سناء" مذبوحة بموس حلاقة".[2] ويدل هذا على أن حمامة فقدت عقلها تماما ولم تتقبل هذه الطفلة أبداً لأنها تعبر عن ذكريات سوداء بالنسبة لها.

- **شخصية أحمد بن يونس:**

شيخ كبير يبلغ من العمر ثمانين سنة، يمثل في هذه الرواية خال البطل. كان رجلاً متديناً وشريفاً وصاحب كرامة، شارك في الحرب أثناء الثورة من أجل تحرير الوطن واستعادة حريته، كان من الذين رفضوا أن ينالوا أجراً على نضالهم وكفاحهم في سبيل الوطن. رغم أنه كان ثورياً لم يحظ بعد الاستقلال بمسكن يليق به، وفي هذا يقول الراوي: "كان منزله فيما سبق إسطبل حمير لأحد المعمرين الإسبان استولى عليه خالي إثر نزوله من الجبل، فبلط

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص. ن.

أرضيته وطلا جدرانه (...) فقد كان رجل دين وكرامة، بل كان يرى أن من يطلب شيء في سبيل أرضه، كان كمن باع دينه بدنياه".[1] فقد كان سيدي أحمد بن يونس مناهضاً للفكرة التي كانت متجذرة في أدهان الكثيرين ممن اعتبروا الاستقلال غنيمة شخصية لتحقيق رغباتهم ومطامعهم التي لا تنتهي. قتل من قبل جماعة إرهابية مسلحة بطريقة وحشية، بعد أن هاجموه هو وأسرة أخته في منزله ببرج أخريص، فتعرض للضرب المبرح من قبلهم ولكنه رغم ذلك ظل يقاوم حتى أردوه قتيلاً.

- **شخصية أمال:**

تعرف "أمال" في هذه الرواية على أنها زوجة البطل ورفيقة قلبه ودربه. فهي حبه الصادق، النقي، الطاهر. كما أنها اسم على مسمى لأنه وجد فيها كل آماله وأحلامه. وقد مثلت في الرواية صورة مثالية عن الجمال والصفاء والنقاء وما يدل على أنها زوجته قوله: "أفتح عيني على وجه زوجتي "أمال"".[2] وفي وصف الراوي لزوجته يقول: "فأمد يدي نحوها وألملم شعرها الأشقر المتموج بأصابعي، حتى انفض النوم عنها، فتفتح جفنيها بتثاقل يجعل مجرد النظر إليها أقصى ما تبلغه النشوة، فتكشف عن عينين من الكريستال، تجمعان كل ألوان العالم في لون واحد. ثم تبسم، فيكشف ثغرها عن أسنان من العاج الحليبي".[3] فالبطل يرى زوجته جميلة جداً فعند النظر إليها يصبح غارقاً في هواها وجمالها فنسي كل همومه فوصفه الدقيق لها يدل على أنه متعلق بها ويحبها كثيراً، فهي بالنسبة له ملاكه الجميل، كما كانت تجمع البطل بزوجته "أمال" ذكريات جميلة قبل زواجها وفي هذا يقول: أتذكرين "أمال" حين احتميت بجسدي يومها. فالبطل حماها ذلك اليوم من أشخاص حاولوا أن يتربصوا بجمالها. ويقول أيضاً: "مازلت أتذكر ذلك اليوم بالتفصيل كان يوماً خريفياً أطل عليه الصيف على حين غرة فخرجت فيه هائماً على وجهي، لا

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص133.
[2] المصدر نفسه، ص78.
[3] المصدر نفسه، ص، ن.

غاية لي أن أقضيه كما أحب (...) فقصدت محطة آغا وهناك لمحتها، كانت جالسة بمفردها تنظر في أوراق تبين لي أنها أوراق امتحان فوجدتها فرصة للتودد إليها".[1] فتذكر الراوي لهذه الأحداث الماضية دليل على أن "أمال" علقت في قلبه وعقله منذ اليوم الذي رآها فيه.

- **شخصية المرأة العجوز:**

تعرف شخصية المرأة العجوز في الرواية على أنها صاحبة النبوءة التي تنبأتها لوالدة الراوي، فشغلت تفكيرها وجعلتها محور حياتها منتظرةً تحققها والتي حاول السارد تحقيقها منذ معرفته بها، ويبين ذلك في الرواية قوله: "حلم أن أحقق نبوءة اِمرأة عجوز دقت بابنا ذات مساء من عام 1954. ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاماً على مسامعي آمنت بها".[2] وقد شبه البطل عندما كان صغيراً هذه المرأة العجوز بجدته "يما عيشة" لأنه كان يعتقد أن كل العجائز يشبهون جدته ويظهر ذلك في قوله: "بدأت كقصة ليلية تمتطي نبرات صوت أمي الدافئ، همسات، أصابع تلملم شعري الأسود، كلما تتدافع نحو مخيلتي الصغيرة لترسم وجهاً نحيلاً، تتموضع عليه أخاديد الزمن، تجاعيد تثبت تجدر صاحبته في الحياة، على وجنتيها وتحت شفتها السفلى وكذا بين حاجبيها، أوشام متطابقة، خط عمودي يتفرع إلى خطين منفرجين، يا الله ما أشبهها بـ "يمَّا عيشة" أنىَّ لطفل في الرابعة أن يتخيل عجوزاً تختلف عن جدته".[3] والملاحظ على هذه المرأة العجوز أن نبوءتها قد شغلت حيزاً كبيراً في أحداث الرواية وأثرت على بعض شخصياتها.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص140-141.
[2] المصدر نفسه، ص07.
[3] المصدر نفسه، ص35.

- **شخصية إسماعيل**: (هي الشخصية الخيالية التي أنشأها الراوي)

وهو الصديق المقرب لبطل الرواية، ويعتبر في الرواية مثالاً للصديق الحقيقي، حيث وجد البطل صديقه ملجأ للبوح بكل ما يشغل قلبه وفكره وكذا مشاركته أسراره، ففي الرواية لا نلتمس له وصفاً خارجياً. فلا نعلم عنه شيئاً ولا عن حياته ولا وظيفته ولا حتى أسرته، تجمعه بالبطل صداقة عميقة فهو صديق الطفولة. "إسماعيل" شخصية متواضعة وفي نفس الوقت متناقضة لأنه رضي أن يتزوج من فتاة فاسدة وهاته الأخيرة والتي كانت على علاقة بأعز أصدقائه، جمعت بين "إسماعيل" وصديقه علاقة اتصال وتواصل ثم دخل في علاقة مشاركته بعد دخول صديقه السجن. أما بالنسبة لتحقيق نبوءة المرأة العجوز فلم تلقى القبول لدى "إسماعيل": "كان يحب أن يصغي إلى حكاياتي عن النبوءة والمرأة العجوز إلا أنه رغم ما عاشه معي وما رآه من تحقق النبوءة. كان كافراً بها، ولفرط ما جادلني حولها لم أعد أهتم بكفره هذا".[1] فتارة يتفاعل مع النبوءة وتارة أخرى رافض وكافر لها. كما أنه دائم السمع صديقه: "وأراه مصغياً لي كأنه سمعها لأول مرة. ربما هذا ما أحب أكثر فيه".[2]

- **شخصية عفاف**: (هي شخصية خيالية أخرى أنشأها الراوي)

تعرف في الرواية على أنها زوجة "إسماعيل" صديق البطل، عفاف فتاة سهلة، ضعيفة، عاهرة لدرجة أنها كانت في متناول الجميع وملك لهم، وصفها البطل بقوله أنها: "ملاك فقد أجنحته، شيطان لا يحمل شوكته، هكذا رأيتها في جلبابها الأسود الليلي المتدلي، ماسحاً في تدليه قذارة الأرض. مانعاً لنظراتي أن تنفذ لما يخفيه".[3] "عفاف" بالرغم من اسمها الذي يدل على النقاء والطهارة، العفة والصفاء إلا أنها مثلت عكس ذلك، ودليل ذلك في الرواية قوله: "لم تكن "عفاف" إلا قطعة لحم تعفن واخترقه الدود، حاول أصحابه أن يبقوه قابلاً للبيع بأن وضعوه في

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص50.
[3] المصدر نفسه، ص77.

واجهة المحل وزينوه ولفوه في غلاف أسود".[1] وهي تلك المرأة التي قامت ببيع جسدها وشرفها ولم تحفظ كرامتها وعرضها. تزوجها "إسماعيل" حبا لها وليس شفقة عليها رغم كل ما يدور حولها، في حين لم ينسى البطل ما حدث بينه وبين "عفاف" والتي كانت بدورها عشيقة وحبيبة له، كما أنه بقي مصدوماً وفي حيرة من أمره عندما تزوج بها صديقه كونها كانت فتاة تتبع شهواتها، لا تهتم بالعادات ولا لنظرة المجتمع لها.

- **شخصية الشرطي المكرش:**

وهي الشخصية التي اقتادت البطل إلى السجن عندما ذهب لملأ استمارة "تصريح ضياع" بطاقة المكتبة. وقد أطلق عليها البطل هذه التسمية "المكرش" لأنه يحمل صفات تدل عليها ويتبين هذا في قول البطل: "كان في طوله يشبه إنسان "نياندرتال" ولكنه أكثر بدانة، فقد خيل إلي وهو يدخل الرواق أن بطنه العظيم وصلت إلى حيث كنا، قبل أن تفارق قدماه عتبة قاعة الاستقبال، في حين كانت جبهته عريضة كسبورة سمراء، رسم الزمن عليها أخاديد لم تزده إلا قبحاً يضاف إلى قبح وجه مستدير، مفرط في الدهن، يتوسطه أنف عريض يرقد على شارب، أضربت عنه الشفرات، فكان نسياً منسياً".[2] ويقول واصفاً إياه في موضع آخر من الرواية عندما قدم له رزمة من الأوراق ليوقعها وقد كان مصرًّا على ذلك دون أن يسمح له بمعرفة سبب توقيعه لها: "ماذا تفعل؟! وقع فحسب. قال ذلك، وهو يحلق في بعينين جاحظتين، زادهما غضبه اتساعاً، فكان وجهه المستدير الأسمر المكتنز دهناً وشحماً، وشكل جسمه غير المتجانس يجسد الدليل القاطع أن أصل الإنسان يعود إلى القردة، لقد كان مسخاً سخيفاً إلى درجة أنه لو عاصر الجاحظ ورآه، لعمل الجاحظ عارض أزياء".[3] أما من ناحية الطباع فقد كان فظًّا، متجبراً، متسلطاً، سيئاً وفاسداً متغطرساً. بذيء اللسان، وانتهازي بلا أخلاق، استغل منصبه في الشرطة

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص77.
[2] المصدر نفسه، ص21.
[3] المصدر نفسه، ص28- 29.

أسوء استغلال خدمةً لشهواته وإتباعاً لغرائزه ومطامعه حتى أن زملاءه في السجن يشهدون على أنه فاسد. كما أنه صور صورة حقيقية للشرطة في الواقع.

- **شخصية الشابان المسطولان:**

وهما الشابان اللذان اِلتقى بهما البطل داخل محافظة الشرطة، وهما في منتصف العشرينات من العمر. يقول البطل: "في الرواق حيث كنت أنتظر عودة الشرطي الذي أخذ مني بطاقة هويتي، كان هناك شابان في منتصف العشرينات يقفان، وقد أسند ظهريهما الحائط وكانا في ما يبدو على هذه الحالة منذ ساعات".[1] ثم وصف الراوي هاذين الشابين بقوله: "أحدهما كان في منتصف العقد الثالث، بدا أنه من منطقة القبائل بسبب لكنته التي كانت تفرض نفسها في حديثه، رغم ما بدله من جهد لإخفائها بمصطلحات عاصمية، إذ كانت تفضحه بين الكلمة والكلمة، كان يرتدي بذلة رياضية بيضاء من النوع الرخيص، وحذاء ترينينغ من قماش بنفس اللون، يضع خاتماً فضياً، يزينه حجر أسود في بنصره الأيسر. وسلسلة يد مذهبة بمعصمه الأيمن، كان يظهر من جسمه المفتول أنه يمارس رياضة ما".[2] ثم وصف الشاب الآخر بقوله: "كان هيكلاً عظمياً يتحرك، يرتدي سروالاً من اللان الأبيض المائل للصفرة وقميصاً من الجينز الأزرق الحائل، وكانت رائحة الكيف تصدر منه، رغم ما بدله من جهد لإخفائها بتعمده التدخين دون توقف".[3] ومن خلال وصف البطل لهاذين الشابين يتبين بأن الأول شاب نشيط مفعم بالحيوية، محب للحياة، وهذا كان واضحاً من خلال البذلة الرياضية البيضاء التي كان يرتديها. فاللون الأبيض المسيطر على لبسه يوحي بأنه شخص يحب الحياة ويحب العيش بحرية كما أنه شخص حريص على أناقته ومهتم بمظهره الخارجي وكان هذا واضحاً من خلال طريقة تنسيقه لملابسه وارتدائه الزينة المتمثلة في الخاتم والسلسلة

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص14-15.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص16- 17.

المذهبة، أما الشاب الثاني فتبين أنه شخص غير مبالي وغير مهتم بلباسه وأناقته وهو عكس الشاب الأول الذي كان أنيقاً ومهتماً بمظهره الخارجي، كما يتضح أنه شاب يعاني من الضياع والتشتت والضعف واليأس من الحياة لهذا نجده غير مهتم بمظهره الخارجي ورائحة الكيف المنبعثة منه بسبب تدخينه المستمر تدل على كثرة همومه وحزنه وعدم رغبته في الحياة.

- **شخصية المرأة السمراء:**

وهي المرأة التي رآها البطل في المحافظة السادسة للشرطة، وقد كان سبب تواجدها هناك من أجل المثول أمام محضر الشرطة والإدلاء بشهادتها، وهي امرأة في العقد الرابع من العمر، لون بشرتها سمراء وهي نحيلة الجسم وهذا النحول لم ينقص من جمالها شيئًا فهي فائقة الجمال وأنيقة وراقية، متوسطة الطول، شعرها قصير لها مشية جذابة وملفتة كما أنها اِمرأة صعبة المنال ويظهر هذا في الرواية عندما قام بوصفها الراوي قائلاً: "متوسطة الطول، شعر أسود فحمي قصير لا يتجاوز شحمة أذنيها، وضب بشكل يوحي بأنه سرح للتو، ترتدي بذلة رمادية بقميص حريري أبيض، كانت صارخة الأنوثة رغم ما يستعرض جسدها من تحول، تماماً كعارضة أزياء روسية ولكن بسمرة إفريقية داكنة".[1] وكل هذه الصفات تدل على جمالها واهتمامها برشاقتها وأناقتها ومظهرها الخارجي.

- **شخصية الشاف كورفي:**

هو الشاب المسؤول عن نظافة القاعة التي يتواجد فيها السجناء. اسمه الحقيقي "مراد" من بين المساجين المحكوم عليهم والذين لم يبقى من فترة عقوبتهم إلا أشهر معدودة، وهو يعين من طرف إدارة السجن وقد تحدث عنه الراوي قائلاً: "وضعت بطانيتي وجلست عليها، وأنا لا أزال غير مستوعب لما حدث لي، وإذا بشاب مفتول

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص39-40.

العضلات يرتدي دباردير أحمراً وسروالاً رياضي من الكاوي جلس القرفصاء قبالتي، كان حليق الوجه والرأس".[1] من خلال هذا الحديث يتضح أن الشاف كورفي شاب مفتول العضلات قوي البنية، يستطيع أداء وظيفته المتعلقة بنظافة القاعة، لهذا تم اختياره ليكون المسؤول.

- **شخصية فوزي:**

وهو الشاب الذي تعرف عليه السارد في السجن، وذلك في ثاني يوم له هناك ودليل هذا في الرواية قوله: "تعرفت على فوزي في ثاني يوم لي في السجن، في واحدة من قاعات العبور المخصصة للمحبوسين ممن لم تصدر عليهم أحكام نهائية".[2] وهو شاب في الثلاثين من العمر. هزيل الجسم يعاني من مرض الربو، إنسان طيب وخلوق ومحب لعائلته، كان بعض السجناء المنحرفين المتواجدين معه في السجن يطلقون عليه صفة المخنث، لكنه في الحقيقة هو ليس كذلك، وقد كان دخول فوزي إلى السجن ظلماً بسبب زوجته الخائنة التي دبرت له مكيدة لتأخذ حضانة ابنتها. وقبل هذا بكثير كان يعيش معها حياة هادئة سعيدة فقد كان يحبها كثيراً ويوفر لها كل ما تريده رغم ظروفه الصعبة التي كان يمر بها لكنها لم تقدر كل ما فعله من أجلها، لأنها كانت استغلالية ولا تشبع أبداً كل ما تريده فقط هو العيش الرغيد لإشباع رغباتها ومطامعها. وقد ربطت "فوزي" بالبطل علاقة صداقة وهي تشبه إلى حد كبير علاقة الأخ بأخيه، فقد كانا يتبادلان أطراف الحديث ويفصحان عن الهموم التي تشغلهم. كان "فوزي" بالنسبة للبطل أنيساً لوحدته ومشاركاً له في حزنه، يقول: "فقد كان أكثر من عرفت هناك إيماناً ببراءتي وأكثرهم رفقاً بي، حتى نشأت بيننا علاقة تشبه الصداقة دون أن تبلغها، كان في مثل سني، تشغله هموم "الخبزة" مثلما تشغلني وبالكاد كنت أرى الفارق بيننا".[3] وبعد أيام من دخول "فوزي" إلى السجن تعرض لنوبة ربو حادة

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص110.
[2] المصدر نفسه، ص108.
[3] المصدر نفسه، ص124.

توفي على إثرها، ليخلد وراءه صورة معبرة عن الشاب الطموح والمحب والمضحي من أجل إسعاد من يحب رغم الظروف التي عاشها.

- **شخصية أحمد الصوري:**

وهو الرجل الذي اِلتقى به البطل في سجن الحراش، وعاش معه فترة من الزمن، حتى أنه بعد معرفته له تقرب منه وصاحبه وتبادل معه بعض الهموم التي كانت تشغله. وقد كان معروفاً في السجن، وجميع السجناء يحبونه لأنه كان لطيفاً في تعامله معهم وطيب القلب، وهو شخص قليل الكلام، يحب الجلوس وحده بحثاً عن الهدوء والراحة يحب طقطقة أصابعه، كما أنه يملك هيبة كبيرة جعلت كل المساجين يحترمونه رغماً عنهم. قضى "أحمد الصوري" عقوبة عشرين سنة في السجن بسبب الجريمة التي اقترفتها يداه، وهذه الأخيرة كانت بالنسبة للمساجين غامضة فكانوا يتبادلون حولها الكثير من الحكايات. فمرة سأل البطل أحد المساجين عن سبب دخوله إلى السجن فأجابه "قتل ابنته، يقولون أنه اندس ليلاً إلى فراشها وخنقها بوسادتها (...)".[1] رغم ما سمعه البطل عن "أحمد الصوري" من حكايات كثيرة إلا أنها لم تمنعه من الحديث معه ومصاحبته وذلك بسبب فضوله لمعرفته أكثر، ورغم قيام كل منهما بتغيير الغرفة عدة مرات إلا أنهما كانا يجتمعان في زنزانة واحدة مجدداً، فيحدث بين البطل و"أحمد الصوري" نوع من التجاذب والتقرب من بعضهما البعض. حتى أنه من خلال الأحاديث التي دارت بينهما تبين أن "أحمد الصوري" يعرف الكثير عن البطل وعن عائلته لأنه كان صديق والده قديماً، حتى أنه يعرف عن نبوءة المرأة العجوز ويظهر هذا في الرواية عندما قال الراوي: "واستمر عمي "أحمد الصوري" في سرد تاريخي العائلي، لم يترك واحداً من إخوتي ولا من أبناء عمومتي إلا وذكره ووصفه، وكنت حينها مندهشاً (...)، حتى حكاية العجوز التي طرقت

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص88.

بابكم أعرفها".[1] ولكن في الأخير يكتشف البطل أنه أبوه الذي توفي عندما كان صغيراً وليس صديق والده القديم كما كان يعتقد.

- **شخصية قاديرو:**

هو الشاب الذي تعرف عليه البطل داخل السجن وهو "شاب في الثلاثين متهم بجريمة قتل، قتل شابين في جلسة خمر، قال إنه قتلهما دفاعاً عن شرفه حينما حاولا الاعتداء عليه، وهو شاب طويل ضخم الجثة، كثيف الشعر ذو وجه أسمر تملؤه الندوب بشكل مقرف (...) كان كثير التعرق، رائحته نتنة كجيفة، بدأت في التفسح في حين كان فمه يصدر رائحة هي مزيج بين رائحة لثة فاسدة ورائحة التبغ الذي لا يفارق شفتيه".[2] من خلال هذا الوصف يتبين أن "قاديرو" شخص خطير وصاحب سوابق وقادر على ارتكاب أبشع الجرائم. كما أنه شخص قذر ونتن ومقرف يثير الاشمئزاز بسبب رائحته الكريهة، جعلت السجناء ينفرون منه وقد اختاره البطل ليحتمي بجماعته التي يهابها الجميع لخطورتها. حيث ادعى أنه من نفس حيهم ليحظى بالانضمام والانتماء إلى قربيه "والقربى من المصطلحات الشائعة الاستعمال بين المسجونين (...) فتعني في السجن المكان الذي يجتمع فيه المساجين الذين تربطهم علاقة ما وغالباً ما تكون هذه العلاقة هي الانتماء إلى الحي ذاته أو إلى المنطقة نفسها".[3] وقد كان البطل يعامله بحيطة وحذر حتى لا يثير غضبه.

- **شخصية إبراهيم باديبا:**

يعرف في الرواية على أنه المسؤول عن القاعة التي يتواجد فيها البطل و"إبراهيم باديبا" سجين إفريقي مسلم ومن فرط معاشرته للمساجين أصبح يتكلم الدارجة بطلاقة إلى درجة أنه يصعب التمييز بينه وبين أي جزائري وهو

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص158- 159.
[2] المصدر نفسه، ص133.
[3] المصدر نفسه، ص139.

في "بداية العقد الثالث من العمر، قدم من بلده ليحضر ديبلوم دراسات عليا في الفيزياء، في جامعة هواري بومدين بباب الزوار، ثم سرعان ما أهمل دراسته وتخلف عن دفعته بسنتين، فقد المنحة التي كانت تساعده على العيش، فاضطر إلى التوقف عن الدراسة، ورسم لنفسه هدفاً جديداً وهو الهجرة إلى أوروبا ...".[1] وبعد توقفه عن الدراسة اتجه إلى العمل في مجال البناء لكسب المال حتى يستطيع الهجرة إلى أوروبا، فعانى من شتى أنواع الاستغلال كونه إفريقياً وعلى هذا قرر إيجاد وسيلة أخرى للاسترزاق وتحصيل المال، فاحترف اللصوصية وأصبح بذلك محترفاً وبعدها محتالاً ثرياً. لكن سرعان ما انتهى به المطاف وذلك بعد أن بدأ الإرهاب ينتشر في الجزائر وأصبح الوضع خطيراً، قرر "باديبا" المكوث في الجزائر وعدم الهجرة إلى أوروبا متخذاً من حالة الفوضى التي تعم البلاد فرصة له لتكوين عصابة، كان معظم أفرادها من الأفارقة لجمع الكثير من المال عن طريق نهب الناس والسطو عليهم فأصبح محتالاً ثرياً، وقد كان من الطرافة أن مقر عصابته كان قريباً من مركز الشرطة التي تنازلت عن حماية الشعب.

- **شخصية الوكيل:**

يمثل في الرواية وكيل الجمهورية الذي يعمل في محكمة الحراش، التي حول إليها السارد وتولى قضيته ودليل هذا في الرواية قوله: "في الثالثة مساءًا أمر الوكيل أن أقتاد إلى الطابق الأعلى لينظر هناك في ملفي، وإلى هناك ساقني الشرطي المصاحب لي. ما إن ولجت مكتبه حتى طلب منه الوكيل أن ينزع عني الأصفاد ثم نظر في ملفي وقرأ اسمي لقبي وبقية المعلومات المتعلقة بي ثم أخرج أنفه من الملف ورمقني بنظرة حادة، أكاد أقول أنه اصطنعها لضرورات الوظيفة".[2] ومن هذا الحديث يتبين بالفعل أن هذا الوكيل هو من تولى قضية بطل الرواية وقد "كان في منتصف العقد الثالث، لا يتعدى طوله المتر والسبعين، ممتلئ الجسم إلى درجة السمنة وجهه مستدير أحمر مرقه، يكاد

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص136.
[2] المصدر نفسه، ص70-71.

يكون أبرصاً لولا بعض الفروق. ذكرني وأنا أنظر إلى وجهه بـ "سيلاس" في رواية "شيفرة دافينتشي"، إلا أنه كان أقل قوة وأقل إيماناً بعمله منه. يتوسط وجهه أنف بارز محدّب كأنف زوجتي، أما صوته فكان رخواً رغم ما كان يبدله من جهد لتغليظه".[1] رغم هذه المواصفات التي يتمتع بها الوكيل إلا أن لديه دور مهم جدًّا في الرواية كونه الذي يهتم بمتابعة قضية البطل.

وهناك أيضاً شخصيات أخرى ذكرت في هذه الرواية مثل: شخصية الحاج المنور، النذير، الشاب الشاذ، المحامي، مفتش الشرطة، القاضي، مدام موفق، مدير السجن ....

ثالثا: شعرية الزمان في رواية "تصريح بضياع"

للزمن أهمية كبيرة في العمل الأدبي، كونه الركيزة الأساسية التي يبنى عليها وأحد أهم مكوناته الرئيسية لذلك من المستحيل إهماله أو التخلي عنه.

وتعد الرواية أكثر الفنون اِلتصاقاً بالزمن، لأنه يشكل أحد عناصرها الأساسية والرئيسية التي تبني عليه عالمها. ولهذا لا يمكن تخيل رواية ما جرت أحداثها خارج نطاق الزمن. والزمن عند "مها حسن قصراوي" "يمثل محور الرواية وعمودها الفقري التي يشيد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة".[2]

ونلاحظ أن البناء الزمني في رواية "تصريح بضياع" خلق سبيلاً لكسر خطية الزمن، ويتضح ذلك من خلال القفز بين الأزمنة والاعتماد على المفارقات الزمنية.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص71.

[2] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004،ص36.

1. شعرية المفارقات الزمنية:

إن استخدام المفارقة الزمنية من الأمور التي يلجأ الروائيون إلى توظيفها في أعمالهم الإبداعية. وتظهر هذه الأخيرة عندما يقوم الروائي بالتلاعب بالنظام الزمني في عمله الروائي، فإما يعود إلى الماضي ويستحضر أحداثاً ماضية، أو يذهب إلى المستقبل ويأتي بأحداث لم تقع بعد. وعليه فإن المفارقة الزمنية تتخذ شكلين "فإما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استسباقاً لأحداث لاحقة."[1] ومن خلال هذا يتبين لنا بأن المفارقة الزمنية لها شكلان: "الاسترجاع" و"الاستباق". وهما أهم تقنيتين في العمل الروائي، بالنسبة لعنصر الزمن. "فالعلاقة بين زمن الأحداث، وزمن كتابتها تأخذ مجراها في القصة في الزمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء، أي إلى الماضي. ومن الزمن الحاضر الذي يسير إلى الأمام، أي إلى المستقبل. لكن اتجاه الزمن بين الحاضر والماضي من جهة، والحاضر والمستقبل من جهة أخرى، لا يسير على وتيرة واحدة، ذلك أن القاص يلعب باتجاه الزمن، فتارة يدخل المستقبل في الماضي، وطورا يدخل الماضي في المستقبل ومرة ثالثة يدخل الأزمنة بعضها ببعض، إن اللعب بالأزمنة داخل القصة كما أشرنا عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب".[2]

وهذا الأمر هو ما يعرف بتقنيتي "الاسترجاع والاستباق". والهدف من توظيف هاتين التقنيتين عموماً في العمل الروائي هو إضفاء البعد الجمالي والفني عليه، وزيادة متعة القارئ وحماسته لاستكمال قراءة هذا العمل الروائي والتعرف على باقي الأحداث التي ستقع فيه.

وعليه سنقف على فرعي المفارقة الزمنية في رواية "تصريح بضياع":

---

[1] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص74.

[2] موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، (د.ب)، (د.ط)، (د.س)، ص85.

أ. الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً في النص الروائي، وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي، ومن خلاله يقوم الروائي بالتلاعب بالزمن السردي حيث يوقف زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي ليقف على بعض الأحداث التي جرت فيه، وهذه التقنية تمثل ذاكرة النص.

ويعد الاسترجاع في قاموس السرديات "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر. استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر".[1] ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا بأن الاسترجاع نوعان هما: الاسترجاع الخارجي و"يمثل استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي".[2] والاسترجاع الداخلي "عكس الخارجي، لأنه يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها".[3] وإن الهدف من توظيف تقنية الاسترجاع بنوعيها عموما هو إضفاء البعد الجمالي الفني على النص الروائي.

ومن الاسترجاعات الخارجية والداخلية التي وردت في هذه الرواية نذكر ما يلي:

بدأ "سمير قسيمي" روايته بتقنية الاسترجاع الخارجي وهذا في قوله: "إلى غاية هذه السنة لم يحدث شيء في حياتي".[4] ومعنى ذلك أن السنوات السابقة التي عاشها لم يحدث فيها أي شيء يذكر، ثم يواصل حديثه ليكون شاهدا على صدق كلامه بقوله "... ما لم أحققه طيلة ثلاثين عاماً من وجودي في هذه الحياة".[5] أي أنه أكد أن ثلاثين سنة مرت ولم يحقق فيها شيء من أحلامه، ثم يسترسل السارد حديثه عن الماضي البعيد فيقول: "...عجوز

---

[1] جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص16.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، ط1، 2009، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص112.

[4] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص07.

[5] المصدر نفسه، ص.ن.

دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954".[1] والملاحظ على هذه الأحداث أنها حصلت منذ زمن طويل مقارنة بزمن كتابة الرواية، فهذه الأحداث جرت في سنة 1954 والرواية كتبت في سنة 2010. إذن فهذا الاسترجاع هو استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل الرواية بكثير. بالنظر إلى سنة تأليفها، فسنة 1954 تمثل ماضياً بعيداً (أثناء الثورة). ثم يواصل السارد في الاسترجاع وذلك من خلال حديثه عن ماضيه، يقول: "بدأت رحلتي نحو الواقع الذي كثيراً ما حاولت جدتي "يما عيشة" أن تقودني إليه عبر حكمتها التي ضبطتها السنون".[2] وهذا الحدث وقع قبل زمن السرد، فاستعمال لفظة "جدتي" يحيلنا إلى الماضي البعيد وهو إذن استرجاع خارجي.

وعندما تحدث البطل عن السبب الذي قاده وصديقه إلى المحافظة السادسة للشرطة استخدم تقنية الاسترجاع الداخلي، يقول: "قلت إن كل شيء بدأ في ذلك الخميس حين دخلت وإسماعيل المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد لأطلت تصريح ضياع بطاقة المكتبة التي كنت قد أضعتها قبل يومين".[3] وهذا الاسترجاع وقع داخل الرواية قريباً من زمن السرد.

وبعد دخول البطل وصديقه "إسماعيل" إلى محافظة الشرطة وطلب منهم استمارة لملأها بالمعلومات أخبروه أن الاستمارات قد نفدت وهذه مجرد حيلة منهم لتجنب العمل، يقول: "كنت أعلم أن هذه واحدة من أقدم حيل الشرطة لتجنب العمل، فألححت عليه بشيء من الغضب، فقام يدفعني محاولاً طردي وأنا ثابت على مطلبي ألح عليه، ولما يئس مني، طلب مني الجلوس، بعد أن أخذ بطاقة هويتي وانصرف، وما هي إلا دقائق حتى عاد وسألني

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص 07.
[2] المصدر نفسه، ص10.
[3] المصدر نفسه، ص11.

عن اسمي أبي وأمي فأجبته، ثم طلب مني الخروج".[1] وهنا استخدم الراوي تقنية الاسترجاع الداخلي وهو استرجاع قريب من الزمن الحاضر الذي يحكيه البطل.

وعندما كان البطل متواجد في مركز الشرطة تذكر بعض الوقت الذي ضاع منه وهو ينتظر إخلاء سبيله ولكن دون جدوى، يقول الراوي، "لابد أن ساعات قد مرت على وجودي هنا".[2] في إشارة منه للوقت الذي مضى قريباً، وفي الصفحة التي تليها يؤكد على مضي الوقت فيقول: "هكذا مضت ست ساعات منذ دخولي إلى هنا، جئت بمحض إرادتي، وبقيت رغماً عني".[3] ثم يواصل البطل الحديث عن الساعات التي مل الانتظار فيها، قائلاً: "غريبة رغباتنا قبل ست ساعات كانت أحلامي كحبات الرمل لا تنتهي، وها أنا أوجزها في رغبة واحدة، بسيطة تافهة، مجرد كرسي لا يهم شكله، ولا حتى نوعه".[4] وكل هذه استرجاعات داخلية قريبة من الزمن الحاضر الذي يحكيه البطل.

ونلتمس الاسترجاع أيضاً في قول السارد: "في طفولتي، وأنا أشاهد أبي يضرب أمي ضرباً مبرحاً بعد أن يكون قد كسر كل ما هو قابل للتكسير في البيت".[5] وهنا تذكر السارد ما كان يفعله والده لأمه قبل سنوات ولولا خوف البطل من الاعتقال والسجن، لما تذكر ماضيه المؤلم. إذن فهذا استرجاع خارجي بعيد من زمن السرد.

وفي قوله أيضاً: "كنت قبل هذا اليوم أسمع عن محافظة الكافينياك، وكنت على علم أنها تقع في مكان بين البريد المركزي وساحة الشهداء، ولكني لم أكن أعلم أنها في موقعها الذي أشرت إليه".[6] وهذا الاسترجاع استرجاع

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص22.
[3] المصدر نفسه، ص23.
[4] المصدر نفسه، ص25.
[5] المصدر نفسه ، ص29.
[6] المصدر نفسه، ص32.

خارجي استخدمه البطل عندما علم أنه سينقل إلى محافظة أخرى وهي محافظة الكافينياك، فلما سمع خبر نقله تذكر هذه المحافظة، وبالنسبة لاسم هذه المحافظة؛ فقد استعمل البطل الاسترجاع البعيد لأن اسمها أخذ من اسم سفاح فرنسي، يقول: "أخذت اسمها من سفاح فرنسي يعرف بالجنرال "كافينياك"، وهو واحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين دموية وشهرة في تاريخ الجزائر، وسبب شهرته أنه قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمى "بني صبيح"، حيث قام بمطاردة الناجين منهم حتى ألقى القبض عليهم، ثم جمعهم في مغارة أخرى وأضرم فيهم النار حتى احترقوا جميعاً".[1] وهذا الاسترجاع استرجاع خارجي بعيد جداً عن زمن السرد، لأن هذه الحادثة الأليمة وقعت أيام الثورة. وحين بقاء البطل في السجن ومبيته هناك تذكر بعض الأحداث التي جرت معه منذ زمن بعيد مستخدماً في ذلك تقنية الاسترجاع الخارجي، "الآن وأنا أستذكر تلك الليلة أجدني أتذكرها كأنها البارحة، أتذكر كل التفاصيل، تفاصيل قد تبدو تافهة، إلا أنها علقت في رأسي، كما يعلق النقش في صخرة جبلية إلى الأبد".[2] ثم يتذكر البطل الحكاية التي تقصها عليه أمه عن نبوءة المرأة العجوز "كانت قصة ليلية ولكن سرعان ما تسللت عبر فراغات أوقاتنا إلى نهاراتنا، أما أنا وأمي، نتموضع في مكان ما بينما يجب أن يبقى في أدراج طفل في الرابعة وما يجب أن يحدث فعلاً في حياة شاب في الثلاثين، ربما تكون أمي أول من آمن بالنبوءة ولكنني كنت أنا من كرس حياته لها".[3] ثم يعود البطل لتذكر أحداث ماضية مع عائلته فيقول: "سؤال لم أكن لأجرؤ حتى على التفكير فيه أيام كنت أعيش مع أمي وجدتي وإخوتي الثمانية وأنا تاسعهم...".[4] وقد قام البطل باسترجاع هذه الأحداث لأنه موجود في السجن وهو مكان يعج بالأشخاص. وفي نفس الصفحة يرجع البطل إلى الاسترجاع

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص36.
[3] المصدر نفسه، 36.
[4] المصدر نفسه، ص44-45.

بقوله: "أذكر أنها لم تكن كأمي توقظني بهزي أو مثلما اعتادت زوجتي أن توقظني...".[1] وكأنه يحن إلى ماضيه بتذكره لهذه الأحداث وهو استرجاع خارجي.

وبعد أن أدخل البطل إلى السجن، ووضع في الزنزانة مع الشابين اللذين التقى بهما في المحافظة السادسة للشرطة، وأناس غرباء. استخدم تقنية الاسترجاع متحدثاً عما حدث معه، يقول: "لم تمضي ساعة من الزمن، حتى اكتشفت أن الجميع سألني ، بطريقة، عن جريمتي وسبب اقتيادي إلى هنا، إلا أن الجميع لم يقتنع-فيما يبدو- بإجابتي الساذجة "لست أدري"، ثم لم تمر دقائق أخرى حتى اكتشفت أن الجميع وصل إلى استنتاج واحد، وهو أول مرة يلقى فيها القبض علي".[2] وهذا الاسترجاع داخلي وقع داخل الرواية، قريب من زمن السرد.

وعندما كان البطل جالساً مع السجناء ويسمع لحديثهم راوده النعاس فجأة فغفى قليلاً، وعندما استيقظ من نومه؛ تذكر أن النعاس غلبه ولم يقوى على مقاومته. فاستخدم تقنية الاسترجاع بقوله: " مهما يكن فقد استيقظت من غفوتي بعد ساعة أو ساعتين على صوت الباب الحديدي وهو يفتح، ربما كانت الساعة الرابعة صباحاً".[3] وهو استرجاع داخلي حدث داخل الرواية. ولكن بعد نومه في الليل نوماً جيداً، عاود استخدام تقنية الاسترجاع قائلاً: "لا أذكر أنني حلمت بشيء تلك الليلة ولربما كنت أود أن تتسلل الأحلام بين القضبان لتصل إلي، كانت هذه مجرد رغبة جامحة لرجل أدرك للتو أن لا مكان للأحلام هنا".[4] وهو أيضاً استرجاع داخلي قريب من زمن السرد.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص45.
[2] المصدر نفسه ، ص36-37.
[3] المصدر نفسه، ص39.
[4] المصدر نفسه، ص40.

وفي موضع آخر يقول البطل مستخدماً تقنية الاسترجاع الداخلي: "كنت كلما حاولت جره للحديث عن والديه، يجرني للحديث عن أبي، رغم أنني كنت قد قصصت عليه كل قصتي، فأعيدها عليه...".[1]

وعندما كان البطل وبعض النزلاء معه في السجن متوجهين إلى المحكمة، نشأ حديث بين "الحاج المنور" و"النذير"، حيث سأل "النذير" "الحاج المنور" عن أحد السجناء المحبوسين:

- "قال "النذير" يحدث "الحاج منور"
- هل صدقت قصة ذلك الشاب
- بعد أن شاهت مع حدث البارحة أجنح إلى تصديقه."[2]

استخدم السارد هنا طريقة الحوار، والملاحظ على هذا الحوار أن لفظة "قصة" و"البارحة" لفظتان تدلان على الماضي، أي أن القصة قد وقعت وانقضت، ولفظة "البارحة" دلت علة الماضي القريب من زمن السرد وهذا نوع من الاسترجاع الداخلي.

ثم يواصل السارد سرد الأحداث مستخدماً تقنية الاسترجاع الخارجي، وفي هذه المرة يتوقف بنا عندما تذكر البطل والده ومرحلة طفولته وكيف عاش يتيماً من دون أب، فيرجع بذلك إلى الماضي فيقول: "مات أبي قبل أن ينقضي عام من رحيل سناء، ربما لأنه (...) أذكر يوم رحيله، حدث ذلك في يوم من عام 1978، لم أكن في المنزل يومها، دخلت الدار بعد أن تعبت من اللعب مع أقراني (...)، دخلت الدار وقد استغربت أن يكون الباب مفتوحاً على مصراعيه (...) لا شيء بعدها، ... هكذا أذكر يوم رحيل أبي، كنت في الرابعة من عمري، فمنعت

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص50

[2] المصدر نفسه، ص62.

من حضور الجنازة، بقيت مع جدتي في مسكن خالتي لأكثر من أشهر...".[1] ثم يتابع السارد الحكي على لسان بطل الرواية كيف كانت جدته تحدثه عن أبيه وطباعه، يقول: "حكت لي جدتي أن أبي كان يتوجس خشية أن أولد أنثى، لذلك فعل ما بوسعه ليكون يوم ازديادي في ولاية أخرى، أما أمي فقالت لي إن هذا الخوف لم يتملكها لأنها تعلم بجنسي قبل ولادتي".[2]

ثم يكمل الراوي في ذكر الماضي البعيد متحدثاً عن طفولته والذكريات التي نسي بعضها بسبب السنوات الطويلة التي مضت يقول: "وتحكي جدتي أيضاً أنني لم أتحدث ولم لأمش إلا في الثامنة من العمر، ولم يظهر لي ضرس ولا سن حتى بلغت الرابعة، ولعل السنين فعلت فعلتها في ذاكرتي، ولم أعد أذكر عشرات القصص التي حكتها لي جدتي وأمي... لم أكن مختلفاً عن أقراني، كنت ألعب الكرة، ولا أذكر أن أحداً من أصدقائي ذكر شيئاً عن أسناني، أو عن مشيتي، أو عن أي شيء آخر، لا أحفظ في ذاكرتي شيئاً".[3] ثم يواصل البطل الحديث عن طفولته، حيث يبدأ في تذكر الأحداث بداية من طفولته وصولا إلى مرحلة الشباب والكهولة، يقول: "لا شيء ميز حياتي، عدا ربما تأخري في كل شيء، فلم أدخل المدرسة إلا في سن السابعة، ولم أختن إلا في العاشرة، ولم أتعلم الفرنسية إلا في الثانوي، ولم أحصل على الباكالوريا إلا بعد أربع مرات، ولكن سرعان ما استوت حياتي واستقرت بعد دخولي الجامعة، بل كنت أول من يدخل في عائلتي حرماً جامعياً".[4] وكلها استرجاعات خارجية تعود إلى الماضي البعيد. وبعد انتهاء البطل من الحديث عن مراحل طفولته وشبابه شرع في سرد أحداث كهولته كدخوله السجن وغيرها من الأحداث.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص51، 52، 53.
[2] المصدر نفسه، ص56.
[3] المصدر نفسه ، ص57.
[4] المصدر نفسه، ص.ن.

ثم يعود البطل مرة أخرى لتذكر ماضيه مستخدماً تقنية الاسترجاع الخارجي، وذلك عند حديثه مع "الحاج المنور" (حيث كان يعمل في ملهى قرطبة عندما كان طالباً في الجامعة)، يقول على سبيل تذكر واسترجاع الماضي: "الحقيقة لم أكن أعرفه فحسب، فقد قضيت فيه سنوات الجامعة أعمل فيه نادلاً، وفيه شربت أول كأس ويسكي، آه على تلك الأيام الجميلة".[1] فما قصه "الحاج المنور" عن ذلك الشاب المسجون جعلت البطل يرجع خطوات بعيدة إلى الوراء.

ثم يرجع البطل ليتذكر من جديد طفولته مع عائلته، وما حدث لهم مع أخيه الأكبر الظالم القاسي القلب حين قام ببيع المنزل الذي كانوا يسكنونه، يقول وهو متحسر: "في ذلك اليوم جمعنا بوعلام أنا وأمي، إبراهيم، مناد، تسعديت وحمامة، أما أم السعد ووردية فكانتا قد تزوجتا، في حين بقيت زوجته في الغرفة الأخرى غرفتها. قال لنا أن الأمر مهم ولا يقبل التأخير، فاحتشدنا جميعاً أو ما تبقى منا، كنا نحبه وفي نفس الوقت نخشاه، فقد كان أكبرنا، ومن الطبيعي أن يرث عن أبي بعد رحيله الحب، الهيبة والاحترام".[2] وهذا الاسترجاع خارجي، لأنه يمثل الماضي البعيد.

بعد أن اختار البطل مكاناً له في الزنزانة، ومد فراشه، ونزع نعليه وجعل منهما مسنداً لرأسه، واستسلم لحظتها للأمر الواقع قائلاً وهو يتذكر ماضيه الأليم المليء بالظلم والحزن: "اكتفيت بالمشاهدة، فكأنني أشاهد فيلماً لا يعنيني منه غير المشاهدة، تماماً كما كنت منذ أعوام مستلقياً على بطني تحت أشجار اللوز وأنا أحاول جاهداً ألا يراني أحد، كان الصراخ يملأ دار سيدي أحمد بن يونس ببرج بوخريص (...) صراخ أمي وشقيقتي حمامة

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص62.
[2] المصدر نفسه ، ص72- 73.

وتسعديت".[1] وكأن دخوله لهذه الزنزانة الضيقة جعله يتذكر ما جرى له ولعائلته في الماضي، وهو نوع من الاسترجاع الخارجي.

ونجد الاسترجاع الخارجي أيضاً في حديث أحد السجناء عندما أجاب البطل عن سؤاله عمن يكون الرجل الكبير الذي رآه مختلياً بنفسه في إحدى زوايا الغرفة. يقول بطريقة حوارية:

- "ثم دفع فراشه نحوي وكأنه يخشى أن يسمعنا أحد.
- لقد أمضى هنا من قبل عشرين سنة.
- عشرون سنة؟
- نعم قتل ابنته، يقولون إنه اندس ليلا إلى فراشها وخنقها بوسادتها."[2]

وهنا عاد السجين بنا عشرين سنة إلى الوراء وهو يمثل الماضي البعيد.

بعدما انتهى البطل من الحديث مع السجين عن قصة "الشيخ أحمد" المدعو "الصوري"، انتقل إلى الحديث عن سجن الحراش؛ كنوع من الاسترجاع يتذكر البطل ما كانت تحدثه به أخته وترويه له عن هذا السجن، حتى خيل له أنه يعرفه من قبل وقضى فيه أياماً. يقول: "لم أكن مشدوهاً في سجن الحراش، لم ترهبني جدرانه، ولم تبتلعني شساعته، فقد سبق وأن عرفته من قبل، حين كانت "حمامة" تسرد يومياتها هناك، وأكاد أقسم أنها روت لي عن السنتين اللتين أمضتهما هناك يوماً بيوم ساعة بساعة، حتى حسبتني أنا من قضى تلك الفترة في السجن،

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص83.
[2] المصدر نفسه ، ص88.

حتى ربع الساعة التي كنا نزورها فيها أنا وأمي كل جمعة، كانت تقضيها في الثرثرة عن يومياتها".[1] وهو نوع من الاسترجاع الخارجي.

ثم يعود البطل للحديث عن حادثة طردهم من المنزل، وما جرى لهم بعدها، حيث ظلوا ينتقلون من مدينة إلى مدينة بحثاً عن منزل يناسبهم. يقول: "بعد حادثة برج أخريص أمضينا قرابة خمسة أشهر في ترحال دائم دون أن يستقر بنا المقام في مكان بعينه، لجأنا في البداية إلى بيت أحد أقربائنا في الهاشمية بالبويرة، إلا أن أوضاعهم المادية لم تكن تسمح لهم في ضيافته لمدة أطول، ثم استضافنا آخر أيام في بيته ببني يلمان بالمسيلة قبل أن يجد لنا مسكناً في بني سرور...".[2] والملاحظ على هذا الاسترجاع أنه حدث داخل الرواية قريباً من زمن السرد لأن بطل الرواية تذكر الحادثة وما حصل لهم بعدها خلال كلامه عن السجن.

وخلال هذه الفترة، يتذكر البطل بعض الأحداث التي مضت وذهبت في حال سبيلها، وانقضى زمانها. يقول: "كنت وقتها قد التحقت بالجامعة، أقضي معظم أيام الأسبوع في العاصمة، بين الدراسة نهاراً والعمل ليلاً في مقهى "قرطبة" ... أما نهاية الأسبوع فقد كنت أقضيها مع أمي و "حمامة" في بني سرور".[3] وكلتا الحادثتين التي تكلم عنهما البطل كانتا في زمان واحد متقارب، وقد وظف تقنية الاسترجاع الخارجي عند كلامه عنهما.

وبعد هاتين الحادثتين تحدث البطل عن أخته "حمامة" وما جرى لها، فتحدث عن قضية حملها، يقول: "حين حان موعد وضع حمامة؛ أدخلتها إلى عيادة خاصة ببلفور، ... مكثت هناك ثلاثة أيام، وفي صبيحة اليوم الرابع

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص90.
[2] المصدر نفسه، ص91.
[3] المصدر نفسه، ص.ن.

وضعت فتاة، سميتها بنفسي سناء".[1] وفي هذه الحادثة وظف البطل تقنية الاسترجاع الخارجي البعيد عن زمن السرد.

يعود البطل مرة أخرى للحديث عن أمه، مسترجعاً أموراً كثيرةً بشأنها، فنجده يقول: "أتذكر سعادة أمي حين حكت لي أول مرة حكاية المرأة العجوز، أتذكر دموعها حين طردها أخي، أتذكر نحيبها عندما علمت بمقتل مناذ، أتذكر الظلمة التي غرقت فيها عيناها بعد عمى إبراهيم".[2] وهذا نوع من الاسترجاع الخارجي. لأن البطل تذكر الماضي البعيد.

بعد خروج البطل من السجن، بدأ يتخيل أنه سيعيش حياة مختلفة عن ما عاشه في السابق، يقول البطل موظفاً تقنية الاسترجاع: "أخيراً خرجت من السجن، قلت لنفسي كأنني لم أصدق الأمر بعد ... ثم انطلقت في رحلة جديدة بحثاً عن حقيقة أخرى غير التي راودني وهمها ثلاثين عاماً".[3] ثم يوظف الفعل كان مرة أخرى في إشارة منه إلى استرجاع الأحداث، فيقول: "كنت مدركاً أن خروجي من السجن لم يكن أكثر من خروجي منه، فبعد الذي اكتشفته هناك أدركت أن رحلتي لم تبدأ إلا في التو، فكان ما عشته سابقاً لم يكن إلا تحضيراً للحظة قادمة".[4]

يروي البطل مراحل حياته في السجن ويحكي عن السجناء الذين مكثوا معه قائلاً: "تعرفت على فوزي في ثاني يوم لي في السجن، في واحد من قاعات العبور المخصصة للمحبوسين ممن لم تصدر ضدهم أحكام نهائية".[5] ثم يشرع البطل في عد السجناء على اختلاف جرائمهم قائلاً: "كان عددنا يومها تسعة وثلاثون فرداً ثم تم توزيعنا

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص92.
[2] المصدر نفسه، ص102.
[3] المصدر نفسه، ص106.
[4] المصدر نفسه ، ص.ن.
[5] المصدر نفسه، ص108.

على الزنزانتين المتجاورتين، ونحن لا نزال في القيد".[1] كل هذه الأحداث التي تكلم عنها البطل وظفها باستخدام تقنية الاسترجاع بأنواعه. وبعد أن أصبح "فوزي" صديقاً للبطل واعتادا على بعضهما قامت إدارة السجون بنقل "فوزي" لقاعة أخرى، فشعر البطل بالحزن حيال ذلك، يقول: "رحيل جعلني أشعر بالوحدة، فقد كان أكثر من عرفت هناك إيماناً ببراءتي وأكثرهم رفقاً بي، حتى نشأت بيننا علاقة تشبه الصداقة دون أن تبلغها".[2] وقد وظف البطل هنا تقنية الاسترجاع للتعبير عن حزنه.

ثم ينتقل البطل فجأة من الحديث عن السجن إلى الحديث عن أيام طفولته، فيقول: "فمرة وأنا في العاشرة من عمري، حين كنت أقضي العطلة الصيفية في منزل خالي "سيدي أحمد بن يونس" ... المهم أنني في أحد الأيام كنت جالساً في الحوش لا أجد شيئاً ألهو به فيشغلني، وكان خالي قد أحضر سرديناً للغداء، ... كنت حينها جالساً لا أفكر في شيء، هذا إن كان يمكن لطفل في العاشرة أن يفكر في شيء...".[3] وقد وظف البطل هنا تقنية الاسترجاع الخارجي.

ثم يتحدث البطل عن بعض الذكريات المتعلقة بـ "أمال" موظفاً تقنية الاسترجاع الخارجي قائلاً: "مازلت أذكر ذلك اليوم بالتفصيل. كان يوماً خريفياً أطل عليه الصيف على حين غرة، فخرجت فيه هائماً على وجهي، (...) فقصدت محطة آغا وهناك لمحتها، كانت جالسة بمفردها تنظر في أوراق تبين لي أنها أوراق امتحان، فوجدتها فرصة للتودد إليها ...".[4]

وفي الختام ينهي السارد روايته بالحديث عن محاكمة البطل السجين موظفاً تقنية الاسترجاع قائلا:

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص118.
[2] المصدر نفسه، ص124.
[3] المصدر نفسه، ص133.
[4] المصدر نفسه ، ص140-141.

- "قال المحامي مترافعاً ...
- إن الملف الذي وضعناه بين أيدي عدالتكم،
- واستمر في مرافعته الطويلة ...
- رفع القاضي كفه من جهة البطن، يومئ للمحامي "أن كفى" فصمت المحامي وتراجع للوراء وهو يهز رأسه ...
- عدت إلى السجن ولكن هذه المرة لأخرج منه.
- دخلت القاعة فوجدت أن خبر إطلاق سراحي قد وصل قبل وصولي بدقائق".[1]

ب. الاستباق:

هو الإعلان والإخبار عن الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وتكمن وظيفته في تنبيه القارئ وتشويقه لمعرفة ما سيأتي فيما بعد من أحداث.

وتعرفه "مها حسن القصراوي" بقولها: "هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبل لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد. إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ القارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد".[2] يتضح الاستباق من خلال هذا القول بأنه حكي الشيء قبل حدوثه، فهو يسبق الأحداث ويطلعنا بشكل عام عما سيحدث لاحقاً.

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص168.
[2] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص211.

كما يعد الاستباق "نمطاً من أنماط السرد، يلجأ إليه السارد في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى، أو يشير إلى حدوثها سلفاً، مخالفاً بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية".[1] ومنه فالاستباق هو الإخبار القبلي عن ما سيحصل من أحداث، أي التطلع للمستقبل وذكر لحدث لاحق وهذا يخلق للقارئ حالة توقع وترقب وانتظار ترافقه أثناء قراءته للنص الروائي.

ويرى "حسن بحراوي" في تعريف الاستباق أنه: "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية".[2]

ويمكن تمييز نوعين من الاستباقات:

- الاستباقات الداخلية: وهي استباقات "لا تتجاوز الحكاية ولا تخرج عن إطارها الزمني".[3] وتتضمن أحداثاً سيتطرق إليها السارد فيما بعد بشكل مفصل. بمعنى أنه يشير مسبقا إلى حدث سيحكي عنه لاحقاً بشكل مطول.
- الاستباقات الخارجية: وهي استباقات "تتجاوز زمنها من حدود الحكاية، تبدأ بعد الخاتمة وتمتد بعدها لكشف مآل بعض الأحداث".[4] وهي تأتي لتقدم للقارئ ملخصات حول ما سيحدث في المستقبل.

من أمثلة الاستباقات الداخلية والخارجية في الرواية نذكر ما يلي:

قول الراوي: "إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا ربما تلك التخيلات التي كثيرا ما تفترسني".[5] فالراوي هنا تنبأ بأحداث لم تقع وذلك من خلال التخيلات التي كانت تراوده بسبب المرأة العجوز.

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، ص116.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص132.

[3] د. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص16- 17.

[5] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص07.

وجاء استباق آخر في قوله: "شيء يقنعني أن نبوءة العجوز مجرد سخافات تقيأتها امرأة انفرد بها الجوع والعوز لتنال بعض الصدقات.

- ولعلني أجد في نبوءة العجوز ما يحفزني على النهوض ومعاودة الكرة والمحاولة مرةً ومرتين.
- بدأت أفهم سبب تواري خلف نبوءة العجوز".[1]

نلاحظ من خلال هاته العبارات أن السارد استعمل الأفعال المضارعة وذلك للدلالة على المستقبل وأنها لم تقع بعد.

إلى جانب هذه الاستباقات نجد: "حين تبلغ السجن سنمنحك كل الوقت لتستريح".[2] وهنا دلالة على سبقه للحدث، لأن الرجل لم يبلغ السجن بعد.

ويقول أيضاً: "ففي نهاية المطاف تصبح التفاصيل التافهة آخر ما يعلق بالذاكرة ثم يصبح كل ما بالذاكرة، ولو في لحظة سحرية تصبح التفاصيل التافهة كل الذاكرة".[3] حيث أن هذه التفاصيل التي تحدث عنها السارد لم تحدث ولم تصبح تافهة بعد وهذا يدل على استباق السارد لها.

وفي موضع آخر يقول: "ربما تكون أمي أول من آمن بالنبوءة، ولكنني بالتأكيد كنت أنا من كرس حياته لها، ولعلني كنت سأسخر لها حياتي كاملة، لو لم تقدني قدماي إلى المحافظة السادسة وذلك من خلال تحقق النبوءة أو عدم تحققها".[4]

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص7-11.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص36.

ويقول الراوي: "قالت أمي أنها لم تحزن لموتها، لأنها كانت قد تنبأت بذلك، فالمرأة العجوز لم تخبرها شيئاً عن المولود العاشر".[1] لم تحزن أم البطل على أخته لأنها كانت تعلم بأمر موتها. وذلك من خلال ما قالته لها المرأة العجوز.

ثم ذكر الراوي أن البطل شعر بقرب أجل جدته وأنها ستموت، إذ يقول: "اليوم أحب أن أقول لنفسي إنها كانت تدرك ساعة موتها".[2]

وجاء استباق آخر على لسان السارد يقول: "وأنى له أن ينسى تلك الجمل المسحوبة التي ترويها أمه على لسان العجوز: تزيدي تسعة، الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم ولاخر عالم، واحد اعمى، ولاخر يرفدوا الما".[3] فالمرأة العجوز تنبأت بمستقبل أم السارد وأنها سترزق بتسعة أولاد. أربعة منهم ذكور كما أشارت إلى مصير كل واحد منهم.

ويواصل الراوي الاستباق والحديث عن نبوءات المرأة العجوز في قوله: "كان إيمان أمي بنبوءة المرأة إيماناً مطلقاً لم يتزعزع، حتى حين أصبت في شهري الثاني بالصفاير والذي استمر معي حتى شهري السادس".[4] وكأن تلك النبوءات التي تنبأت بها المرأة العجوز مستمرة ولا تريد أن تنتهي.

وفي موضع آخر لنبوءة المرأة العجوز يقول: "ماذا لو تجاهلت سناء ملك الموت وكذبت نبوءة المرأة العجوز وكانت العاشرة هل كنت لأكون أنا تاسع إخوتي وآخرهم؟ رجلا يلهت خلف نبوءة أكبر منه بعشرين سنة".[5]

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص45.
[2] المصدر نفسه، ص46.
[3] المصدر نفسه ، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص56.
[5] المصدر نفسه، ص50.

ويظهر استباق آخر في قول السارد: "وتضيف شقيقتي الكبرى "وردية" أنها سمعته يقول: لن يموت إلا في الأربعين. هذا ما أمهله الله".[1] إذ تنبأ "سيدي أحمد بن يونس" بموت البطل وأنه لن يفارق الحياة إلا في سن الأربعين، وفي حديث آخر يقول: "اليوم ستبيت مع أبي لهب وخالك الشواف، ولكن قبل هذا سأدعك تروح عن نفسك بعض الشيء".[2] إذ وظف الأفعال المضارعة وذلك دلالة على المستقبل.

وفي موضع آخر وهو استباق خارجي يقول: "قدر لي أن ألتقي فيه بهذا الرجل، بهذا الذي سيجعلني أتوقف عن ملاحقة نبوءة العجوز. أو لأحقق آخر ألغازها".[3] حيث ظن السارد أنه سيتوقف عن ملاحقة نبوءة المرأة العجوز، وذلك بعد اِلتقائه بذلك الرجل في السجن.

في آخر المطاف تنتهي نبوءة المرأة العجوز، يقول البطل: "لقد كان كلامنا لحظتها نهاية لقصة امرأة عجوز جعلت حياتي وحياة أمي تدور حول فلكها، في محاولة لفهم شيفرات القدر الذي شاءت تفاصيله أن تتطابق مع ما اعتبرناه نبوءة، وما اعتبرته الحياة مجرد أحداث بدأت منفصلة وانتهت إلى قعدة بين شيخ وشاب في صالة داخل سجن الحراش، أين ستتعرى الحقيقة (...) منذ أصبحت التي الحامل لرسالة الحقيقة".[4] حيث يتوقع السارد بأن الحقيقة ستظهر عاجلاً أم آجلاً وستكتشف الإجابة عن كل التساؤلات، ويظهر الحق من الباطل وهذا الاستباق هو استباق داخلي.

إلى جانب هذا الاستباق قول "قديرو" رفيق البطل في السجن: "مبروك اليوم ستبيت بين أحضان زوجتك".[5] أي أن مكوث السارد في السجن أوشك أن ينتهي. ضف لهذا قوله: "يقبلها ... يقبلها إن شاء الله، ولكن ذكرى

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص57.
[2] المصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه ، ص100.
[4] المصدر نفسه، ص154.
[5] المصدر نفسه، ص168.

قتله لابنته البريئة ستراوده حتى يدفن في قبره".[1] إذ تنبأ السارد أن ذكرى قتل "أحمد الصوري" لابنته لن تتركه وسوف تراوده إلى آخر يوم في حياته.

ومن الاستباقات أيضاً قول السارد: "ورغم موت أبي أو بعثه سأستمر، سأخرج من غرفة البياض تلك كما خرجت من السجن، سأعبر باب ذاكرتي المقيت إلى مستقبلي (...) حلم أن أنام باكراً، حلم أن نسمي ابنتنا سناء".[2] وهو استباق خارجي، إذ أن السارد يتوقع بأن حياته المقبلة ستتحسن وترقى إلى الأفضل.

وفي الأخير نلاحظ بأن الروائي "سمير قسيمي" قد وظف الكثير من الاسترجاعات في روايته، على عكس الاستباقات التي كانت قليلة، وذلك راجع إلى تعلق السارد بماضيه، وبالأحداث الكثيرة التي وقعت له فيه وتركت في نفسيته أثراً كبيراً.

رابعا: شعرية اللغة في رواية "تصريح بضياع"

تعد اللغة الركيزة الأساسية التي يقوم عليها فعل الإبداع الأدبي، وهي موجودة في مخزون كل شخص بفعل ما تحدثه الحياة، إلا أن لغة الإبداع مختلفة عن اللغة العادية، لأن لغة الإبداع لغة مثيرة فنية جمالية تفيض بالدلالات ومشبعة بالكثافة، وكل مبدع يخلق لغةً إبداعيةً خاصةً به.

"تتحرك اللغة الشعرية بهاجس داخلي، ناتج عن عمق التجربة، فيكسر الكثير من عادات النثر وثوابته، وتتخلى عن دورها كوسيلة للتفاهم والإيصال لتصبح لغة متأججة متوترة مليئة بالغموض والعذوبة، ويؤدي المجاز

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص170.
[2] المصدر نفسه ، ص173.

دوراً حاسماً في خلق هذه اللغة بوسائله المتعددة"[1]. إذن فاللغة الشعرية لغة غير عادية لا تشبه لغة النثر العادية المألوفة فهي لغة متميزة، تأخذ من عالم الشعر ألوانه لتلون عالمها وتزيده فنية وجمالية. كما أنها لغة تتميز بالغموض والعذوبة والإيحاء، ويؤدي المجاز دوراً كبيراً في خلق هذه اللغة الشعرية.

"فللغة دور رئيس في صناعة الأدب وإخراج النص من دوره التوصيلي إلى مستوى تعبيري لا يرقى إليه إلا الشعر بكثافته وإيحائه فيتمازج السردي مع الشعري؛ فكل منهما يعتمد اللغة أداة للإيصال فتجذب الاهتمام إلى ذاتها باعتبارها منطوقاً ينظمه أسلوب خاص، فكلما استطاع المبدع الانحراف بلغته عن المستوى التوصيلي، واستغل طاقاتها الكامنة من خلال الاهتمام في مستوى اللغة، ارتقى إلى الشعرية، وهكذا فإن الشعرية اللغوية تنتج من خلال الانحراف الدلالي وكسر الألفة، والخروج من المألوف إلى غير المألوف، فتصبح اللغة مشحونة متوترة، تتعدد مستوياتها، وتزخر بالكثير من الرموز، وتتعدد دلالاتها، فتتعالق مع الممكن، وتبتعد عن الواقع في الآن نفسه"[2]. ومنه فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسته المألوف، فتنتج من خلال الانحراف الدلالي وكسر قيود النمطية والخروج باللغة من لغة مألوفة إلى لغة غير مألوفة مشحونة بالدلالات ومفعمة بالفنية والجمالية. وتصبح أكثر عمقاً وأكثر قابلية للتأويل، وبالتالي يصبح النص مثل المستفز لعقل المتلقي (القارئ)، فيعمل جاهداً ليفك رموزه وشفراته وكشف خباياه، ويصبح المجال بذلك مفتوحاً أمامه للغوص في أغوار النص وإعادة إنتاجه بشكل أكثر فاعلية.

ولهذا "تعد اللغة من أهم مباحث الشعرية دراسةً وتحليلاً، كونها اللغة المتميزة بإيقاعاتها وانزياحاتها، والتي من شأنها أن تضفي على النص إبداعية وفنية، وأكثر النصوص التي طبقت عليها دراسات الشعرية وآلياتها هو النص

[1] سليمان سالم الفرعين، **شعرية الرواية مدن الملح أنموذجاً**، رسالة مقدمة إلى عمادات الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2010، ص39.

[2] سليمان سالم الفرعين، **شعرية الرواية مدن الملح أنموذجاً**، ص40.

الروائي المعاصر، الذي عادة ما يكون مفعما بالدلالات، زاخراً بالمعاني، مشبعاً بالرموز من خلال لغة شعرية انزياحية، تخاطب الوجدان، وتستنطق الجماد، وتجمع بين المتناقضات"[1]. وتتطلب مثل هذه النصوص الإبداعية قارئ متفاعل مع النص متعمقاً في معانيه ومفككاً بارعاً لشفراته، ومتذوقاً لجمالياته ولتراكيبه الرمزية.

وتعد رواية "تصريح بضياع" من بين الأعمال الروائية التي تضمنت عبر صفحاتها لغة شعرية، إذ لا نكاد نقرأ صفحة من صفحات الرواية إلا ونجد مقاطع شعرية تمازجت مع السرد مخلفة لغة طغى عليها التعبير الشعري الإيحائي.

1. شعرية المعجم اللغوي:

أصبح الروائيون في عصرنا الحالي يولون أهمية بالغة للغة التي يكتبون بها أعمالهم الروائية، كونها المادة الأولية في الإبداع الفني، ومن أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب المكونات الأخرى، ولكنها تبقى هي المميز الحقيقي الذي يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية النثرية الأخرى، لذلك نجد أن اللغة الروائية قد برزت وأصبحت أكثر فنية وجمالية لدى الروائيين، حيث أصبح الروائي في هذا العصر يرتقي بلغته الروائية لتخرج روايته عن المعهود والمألوف شكلاً ومضموناً بشكل فني مميز تتقاطع فيه الرواية مع الشعر، لتصبح رواية شعرية ولذلك نجد أن الرواية أصبحت من الفنون النثرية المتصلة اتصالاً وثيقاً باللغة الشعرية وهذا الاتصال هو ما يجعل الرواية ترتدي ثوباً من الفنية والجمالية، وهذا الجمال نلتمسه في ألفاظها ومفرداتها وفي لغتها الإبداعية المتميزة.

وتظهر ملامح اللغة الشعرية في رواية "تصريح بضياع" من خلال البحث في ملامح وسمات اللغة التي تظهر وتبرز هذه الشعرية ضمن دعامة من الألفاظ التي تعد إحدى أدوات الكاتب التي يبني من خلالها نصوصاً أدبية

[1] صليحة جلاب، **شعرية اللغة الروائية وجمالية التلقي رواية "براري الحمى" لـ"إبراهيم نصر الله" –أنموذجاً–**، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، جامعة يحيى فارس/ المدية/ الجزائر، مجلد 10، ع3، 2021، ص1024.

إبداعية مميزة ومعبرة عن أعماله وتجاربه، وإظهار ما تحققه هذه اللغة من أهميتها الجمالية والدلالية في الكتابات الروائية لأنها: "هي العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأي مشكل أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها".[1]

أ. اللغة العامية:

كتبت رواية "تصريح بضياع" بلغة جمالية وراقية فنية تجلت فيها الشعرية بشكل واضح، كما كتبت بلغة بسيطة في لفظها حداثية في معناها تحمل في طياتها مدلولات كثيرة، وليثري "سمير قسيمي" المعجم اللغوي الخاص بهذه الرواية لجأ إلى توظيف اللغة العامية فيها، فشكل بذلك نصًّا مميزاً وبسيطاً وفي متناول كل فئات المجتمع وليس في متناول الفئة المثقفة فقط. كما شكل "توظيف اللغة العامية ظاهرة مهمة في هذا النص الروائي وهو دليل على ذكاء الكاتب وقدرته الأدبية لأن الاستخدام العامي داخل النص الروائي لا يعد من عيوب الكتابة، وخاصة إذا كان داعماً أحداث الرواية ومجسداً لشخصياتها ومبلوراً حالة ساخرة، فهذا الاستخدام يكشف طبيعة الشخصية الحقيقية ومدى تفاعلها مع الأحداث".[2] واللغة العامية هي اللغة العادية السهلة البسيطة والتي يستخدمها عامة الناس في حياتهم اليومية كأداة للتواصل، وهي لغة المتعلم ولغة الأمي ولغة الناس جميعاً. ويعد حضور اللغة العامية في المتن الروائي ليس حكراً على مستخدمها، وإنما وظفها "سمير قسيمي" في روايته "تصريح بضياع" من أجل تفعيل التداخل اللغوي فيها. وتظهر اللغة العامية في هذه الرواية في قول الشرطي: "هذه ليس دار أمك"[3]، "بلع

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص114.

[2] صفاء الدين أحمد فاضل، شازاد كريم عثمان، **الجملة الشعرية في السرديات رواية (دنيا الوجد) أنموذجاً**، مجلة كلية التربية الأساسية/جامعة بابل، ع14، كانون الأول 2013، ص510.

[3] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص13.

ولا تعرف واش نديرلك"[1]، وفي قوله أيضاً: "ما خص غير ندوكم اللوتال تانيك"[2]. كما تظهر اللغة العامية في الحوار الذي دار بين المرأة السمراء وشرطي الحراسة:

"ربي وكيلو.

"قالت بصوت غارق في الحزن"

ذلك أفضل؛ وكلي عليه الله".[3]

وتظهر في قول الجدة: "نوض يا وليدي، راح الحال"[4]، وفي قولها أيضاً: "ماشي هكذا، يهديك ربي".[5]

كذلك نجد العامية في قول الأب للبطل: "أمشي روح ترقد".[6]

كما نجدها أيضاً في المقاطع التالية:

- "ربي يشفيه".[7]
- ""مليح" ... خلاص عليك ... اللي جابوه رجليه الحديد ليه".[8]
- "خلاص راني بعت الدار.
- بعت الدار، كفاه؟!

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص41.
[4] المصدر نفسه، ص45.
[5] المصدر نفسه، ص51.
[6] المصدر نفسه ، ص53.
[7] المصدر نفسه، ص55.
[8] المصدر نفسه، ص69.

- هذه داري".[1]
- "قلت لك بأنك وليد فاميليا".[2]
- "راهم تهلاو فيك هذه المرة".[3]

وأحيانا أخرى كانت عامية الكاتب سوقية متدنية، ومن الألفاظ الدالة عليها في الرواية نذكر:

- "اسكتي يا الفايحة".[4]
- "جرني كالكلبة".[5]
- "يا بغل".[6]
- "بلعوا (اصمتوا) يا كلاب".[7]
- "هكذا يا الشواف، يا الملعون ... هكذا رانا كفار".[8]

وهذه الألفاظ عبارة عن عادات كلامية فيها نوع من الرداءة والانحطاط، ويلجأ إليها أغلبية الناس عادة عندما يغضبون، أو عندما يقومون بإهانة شخص ما أو التقليل من قيمته.

كما نجد في هذه الرواية مقطع غنائي جاءت ألفاظه باللغة العامية وذلك في قول الكاتب:

- "ننسى

---

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع** ، ص73.
[2] المصدر نفسه، ص89.
[3] المصدر نفسه، ص152.
[4] المصدر نفسه، ص42.
[5] المصدر نفسه، ص43.
[6] المصدر نفسه، ص134.
[7] المصدر نفسه ، ص21.
[8] المصدر نفسه، ص83.

- كيفاش حايبني ننسى
- إذا نسيت أنا جرحي
- كيفاش حايب من جرحي ينسى".[1]

لقد عمد الكاتب لتوظيف هذا المقطع الغنائي الحزين ليشعرنا بشدة الحزن الذي تحس به أم البطل، فجاءت ألفاظه مؤثرة في النفس.

وكانت هذه أبرز العبارات العامية التي وظفها الكاتب في روايته، حيث عبر من خلالها عن الواقع اليومي المعاش، أي أنه لجأ إلى توظيف اللغة العامية ليجسد الأحداث الاجتماعية لواقعه، وليحافظ من جهة أخرى على الموروث الثقافي اللغوي. كما استخدمها الكاتب بغرض جذب القارئ إلى عالم السرد، باعتبارها لغة الواقع المعاش.

ب. **انزياح اللغة:**

من الجدير بالذكر أن "الانزياح" من الظواهر، التي أخذت حيزاً مهماً في مجال الدراسات اللسانية والأسلوبية لما له من أثر بالغ في تشكيل جماليات النص الأدبي، بحيث يغدو خطاباً مختلفاً عما اعتاده الناس من خطابات متعددة. وهذا ما وجدناه في رواية "تصريح بضياع" للروائي "سمير قسيمي"، حيث تشكل لغته الروائية ظاهرة فنية مميزة، بانزياحها عن المألوف وتكسيرها لقيود النمطية.

ويعرف الانزياح بأنه: "خرق للقواعد، وخروج على المألوف، واحتيال من المبدع على اللغة اللاشعورية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم غير عادي، فاللغة يبدعها الشعر ليقول كلاماً لا يمكن قوله بشكل آخر، ولا يكون

[1] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص172.

الانزياح هدفاً في ذاته، خوفاً من الإنبهام التام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته الدلالية والشعرية إذا كان مقبولاً من المتلقي".[1] ومنه فإن الانزياح يشكل ظاهرة جمالية فنية في النص. وهو من أهم عناصر الشعرية ووسيلة للتفريق والتمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية.

ويتجلى الانزياح في رواية "تصريح بضياع" في لغتها التي كانت لغة عادية، خرج فيها الكاتب عن المألوف والمعتاد وارتقى بها إلى لغة عليا، لغة شعرية مكثفة بالدلالة. وقد لجأ الكاتب إلى تكثيف لغة الرواية لينزاح بالقارئ إلى عوالم افتراضية. ومثال على هذا الانزياح في الرواية قول الكاتب: "عدا ربما تلك التخيلات التي كثيراً ما تفترسني كلما حملني التعب إلى الفراش".[2] وقوله: "كأنني أبحث عن شيء رسمته يد الليل"[3]، وفي قوله: "همست لي تخيلاتي باقتراح غريب".[4] وفي موضع آخر يقول: "حين يخونني النوم كعادته"[5]، وفي قوله أيضاً: "دمعي جمده الصراخ العاصف"[6]، ويظهر أيضاً في قوله: "أسبح في أوهامي الإيروتيكية".[7]

ويظهر الانزياح في هذه الأمثلة التي ذكرناها بشكل واضح، حيث أن الكاتب انزاح باللغة عن معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، وهذا ما كسب الرواية أبعاداً فنية وجمالية وحقق شعريتها.

---

[1] خليل الموسى، **قراءات في الشعر العربي المعاصر**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ب)، (د.ط)، 2000، ص131.
[2] سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، ص07.
[3] المصدر نفسه، ص.ن.
[4] المصدر نفسه، ص19.
[5] المصدر نفسه، ص78.
[6] المصدر نفسه، ص105.
[7] المصدر نفسه، ص27.

خـــاتـــمة

خاتمة:

وفي ختام بحثنا هذا حول أدبية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة "تصريح بضياع" لـ "سمير قسيمي" أنموذجاً توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

- الأدبية هي تلك الخصائص والسمات التي إذا توفرت في عمل ما أصبح أدباً، وقد اختلفت الآراء حول مفهومها من دارس لآخر.
- الشعرية هي العنصر الأساسي الذي نستطيع من خلاله تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص، أي أنها ما تجعل من نص ما نصًّا أدبياً، والشعرية من أهم العناصر التي اختلفت الآراء حول مفهومها من ناقد لآخر.
- الشعرية هي ذلك القالب الذي يجمع بين اللغة وأسلوب الانزياح لتنتج لنا لغة إبداعية ذات بعد جمالي.
- تعد العتبات النصية في رواية "تصريح بضياع" بمثابة المفتاح الرئيسي للدخول إلى أغوارها، وتكمن أهمية هته العتبات في المساعدة على فهم النص واستيعابه.
- من خلال القراءة التي قدمناها حول الغلاف والعنوان نجد أنهما مفتاحان للغوص في أعماق الرواية، كما نجد أنهما العتبة التي تسهل عملية فهم الرواية لأن لهما دوراً أساسيًّا فيها.
- عالجت الرواية قضية الضياع النفسي في مرحلة البحث عن الهوية، تلك الهوية الضائعة التي تمركزت في حياة البطل جراء تشبثه وإيمانه المطلق بالنبوءة. كما عالجت قضية من قضايا المجتمع الجزائري ممثلة في سرد أحداث واقعية مستقاة من طبيعة الواقع القاسي في الجزائر آنذاك والتعبير عن عالم العنف والظلم والتهميش الذي يعاني منه السجين داخل السجن وأمام العدالة.
- اللغة الشعرية هي اللغة التي تميز كل عمل روائي عن الآخر، فهي لغة انزياحية تختلف عن العادية التي نتواصل بها في حياتنا اليومية.

- كتبت رواية "تصريح بضياع" بلغة فنية راقية تجلت فيها الشعرية بشكل واضح، كما كتبت بلغة بسيطة في لفظها حداثية في معناها، تحمل في طياتها مدلولات كثيرة.
- لجأ "سمير قسيمي" إلى توظيف اللغة العامية في روايته ليثري المعجم اللغوي الخاص بها، فشكل بذلك نصًّا مميزاً وبسيطاً.
- ظاهرة الانزياح تعد خرقاً لقانون اللغة وهذا ما يساعد على اكتساب النص بعد جمالي يتميز به عن اللغة العادية.
- أولى الروائي "سمير قسيمي" اهتماماً كبيراً لعنصر الزمن في روايته، حيث برع في توظيف هذا المكون السردي من خلال تلاعبه بالزمن.
- إعتماد الرواية على الترتيب الزمني المبني على المفارقة، بوصفها الأداة المنظمة للحركة الداخلية للسرد، وهي الاسترجاع الذي كان عن طريق العودة إلى الماضي والاستباق الذي كان على شكل تنبؤات مستقبلية لما ستؤول إليه.
- للمكان دور كبير في سير الأحداث وتحريك الشخصيات مما أعطى جمالية للرواية، حيث وظف الروائي أماكن متنوعة تمثلت في مفتوحة ومغلقة.
- تعد الشخصية من أهم العناصر وأبرزها حضوراً في الرواية كونها المحرك الأساسي لها.
- قسمت الشخصيات في الرواية حسب أهميتها وكثافة حضورها إلى نوعين: شخصيات نامية وأخرى مسطحة.
- شكل المكان والزمان والشخصيات بنية سردية إتكأت عليها الرواية.

الـــملاحق

نبذة عن حياة الروائي "سمير قسيمي"

يعد "سمير قسيمي" من أهم الروائيين الذين برزت أسماؤهم في الساحة الروائية الجزائرية والعربية، وذلك بفضل كتاباته الروائية المتميزة والتي تنحاز إلى التجريب والتجديد والتمرد على سلطة النموذج الروائي التقليدي.

وهو من مواليد 1974 بالجزائر العاصمة، "متحصل على باكالوريوس في الحقوق. عمل محامياً، ومحرراً ثقافياً كما عمل كاتباً في المصالح الحكومية. عمل كمصحح لغوي في الصحافة، وهو الأمر الذي أتاح له الاحتكاك بالوسط الثقافي. وصلت روايته "الحالم" إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد في دورة 2013. اختارت بانيبال الإنجليزية فصولا من روايته "في عشق امرأة عاقر" 2011 لتنشرها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية، تعد روايته الثانية "يوم رائع للموت" أول رواية جزائرية تتمكن من بلوغ القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في 2009. بعد منع الناشرين المصريين من المشاركة في الصالون الدولي للكتاب في الجزائر، أصدر بياناً معترضاً على قرار المنع حتى شارك الناشرون بالصالون. كما كتب أول رواية جزائرية تتحدث عن السجن في الجزائر بعنوان "تصريح

بضياع"، وعنها فاز بجائزة هاشمي سعيداني للرواية عن أفضل أول رواية جزائرية، يشغل منصب رئيس القسم الثقافي باليومية الجزائرية (صوت الأحرار)".[1]

أهم أعماله الروائية:

- ""يوم رائع للموت"، 2009.
- "هلابيل"، 2010.
- "تصريح بضياع"، 2010.
- "في عشق امرأة عاقر"، 2011.
- "الحالم"، 2012.
- "حب في خريف مائل"، 2014.
- "كتاب الماشاء"، 2016.

الجوائز المتحصل عليها:

- جائزة هاشمي سعيداني للرواية عن أفضل رواية جزائرية عن رواية "تصريح بضياع".
- جائزة أسيا جبار الكبرى للرواية عن أفضل رواية جزائرية باللغة العربية عن روايته "كتاب الماشاء"".[2]

[1] ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.orglwiki، الساعة: 10:04.
[2] المرجع نفسه.

ملخص الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية حول شخص في الثلاثينيات من عمره وهو أستاذ جامعي متحصل على شهادة ماجستير في الرياضيات وشهادة أخرى في القانون، كما كان على درجة عالية من الثقافة ومدمناً على القراءة، حتى أنه كان منافساً قوياً لزملائه. وعلى الرغم من كونه أستاذاً جامعياً إلا أنه حسب ما قاله لم يحقق أي شيء يذكر في حياته، لأنها كانت مليئة بالفراغ والضياع والفشل ومشاريع لا تكتمل أبداً. ولطالما راوده حلم أن يحقق نبوءة المرأة العجوز التي دقت باب بيتهم ذات مساء من عام 1954 وأخبرت أمه بها. تقول: "تزيدي تسعة الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم ولاخر عالم، واحد أعمى ولاخر يرفدوا لما". فآمنت بها وآمنت بحدوثها ومن كثر ما رددتها على مسامعه أصبح هو الآخر يؤمن بها ويسعى إلى تحقيقها. رغم محاولاته لإقناع نفسه بأن هذه النبوءة مجرد سخافات وخزعبلات من امرأة عجوز انفرد بها الجوع والفقر والعوز لتنال بعض الصدقات إلا أنه كان يعود إليها كلما صافحه الفشل في أحد أزقة حياته، هكذا كانت حياته عبارة عن محاولات لا تنتهي أو ربما كانت كلها محاولات يائسة لتقرير غدٍ آتٍ. حتى جاء ذلك الغد الذي شهد فيه ما لم يشهده طيلة حياته، كان يوم الخميس من شهر أكتوبر وكان هذا اليوم يخصصه لقضاء بعض الوقت مع صديقه "إسماعيل"، حيث ذهب في هذا اليوم مع صديقة إلى المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد للتصريح بضياع بطاقة المكتبة التي كان قد أضاعها ليتبين أنه كان محل بحث نتيجة صدور حكم غيابي ضده لم يكن على علم به، فيقبض عليه بدون بيان تهمته. فكانت هذه البطاقة إذن هي السبب في بداية معاناته في السجن ... في بادئ الأمر لم يتقبل فكرة مكوثه في السجن وحاول المقاومة لكن دون جدوى، فقرر أن يستسلم للأمر الواقع لينتهي به الأمر بين أحضان السجن ... وقضى مدته فيه ينتقل من غرفة لأخرى فتعرف على الكثير من الأشخاص الذين اختلفت جرائمهم كالشابين المسطولين و"الحاج المنور" و"النذير"، "قاديرو" و"إبراهيم باديبا" ... و"فوزي" الذي جمعته صداقة جميلة معه تشبه إلى حد كبير علاقة الأخ بأخيه فكانا يتبادلان أطراف الحديث وكان "فوزي" هو الشخص الوحيد المؤمن ببراءته، وعندما

توفي شعر بحزن كبير إزاء ذلك. وتعرف أيضاً على شخص آخر يدعى "أحمد الصوري" الذي دخل السجن بسبب قتله لابنته الصغيرة وقد كان شخصاً غامضاً ويحب أن يختلي بنفسه كثيراً، ودائماً ما كان يحس بشيء غريب يجذبه إليه أو بالأحرى كان كل واحد منهما ينجذب إلى الآخر وتبين فيما بعد أنه يعرف عائلته جيداً ويعرف عن نبوءة المرأة العجوز وكل شيء بالتفصيل، فشعر بحيرة كبيرة وذهول لما سمعه منه عن عائلته ثم يروي لنا ما مر به في السجن من معاناة، كما وصف لنا الواقع المزري للسجن وما يحدث فيه من ظلم ومعاملة سيئة من طرف المسؤولين عنه، وخلال تواجده في السجن كان يتذكر بين الحين والآخر بعض الذكريات القديمة حين كان صغيراً وتذكر جدته وأباه القاسي الذي كان يضرب أمه. كما حكى عن ذكرياته التي تجمعه مع إخوته وزوجته "أمال" وحكى لنا كيف تعرف عليها. كما حكى الكثير من التفاصيل المتعلقة به وسرد لنا أحداث ذلك اليوم المأساوي ببرج أخريص ببيت خاله عندما تعرضوا لهجوم من طرف بعض المجرمين الإرهابيين من بينهم أبناء عمته، فراح ضحيته خاله سيدي "أحمد بن يونس" وأختيه "تسعديت" و"حمامة" وأخوه "مناد" و"إبراهيم" ... بعد مرور الكثير من الوقت أكتشف حقيقةً كانت مجهولةً بالنسبة له وهي حقيقة أن والده لم يمت كما قيل له عندما كان صغيراً وهو لا يزال على قيد الحياة، حتى أنه يعرفه وقضى معه بعض الوقت وهو "أحمد الصوري" الذي كان يحس دائما بشيء يجذبه إليه، كما عرف أن أخاه "بوعلام" هو الظالم الذي ذكر في النبوءة وأخوه "إبراهيم" هو الأعمى، أما "مناد" فهو الذي قتل ورمي في الواد، أما هو فكان أخر من يحقق هذه النبوءة (واحد عالم) لأنه العالم الحامل لرسالة الحقيقة. وبعد انتهاء مدة احتجازه في السجن غادره تاركاً فيه كل الضياعات وخيبات الأمل التي كانت تشغل تفكيره في ما مضى والتي كان لها تأثير سلبي عليه وعلى عائلته أيضاً وخاصة أمه، فقرر العيش حياة أخرى بعيدة كل البعد عن الحياة التي كان يعيشها وجعل بطل حياته الجديدة زوجته "أمال".

قائمـــــة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

1. سمير قسيمي، **تصريح بضياع**، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

المراجع

أولا: الكتب

ب. الكتب العربية:

1. إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

2. أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

3. آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2007.

4. آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الفاس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط2، 2015.

5. أيمن اللبدي، **الشعرية والشاعرية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2006.

6. بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (د.ب)، ط1، 2009.

7. بهاء الدين محمد المزيد، **النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2007 ، 2008.

8. جان نعوم طنوس، **تحليل الخطاب مفاهيم نظرية ونصوص تطبيقية**، دار المنهل اللبناني، ط1، بيروت، 2014.

9. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

10. حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–**، المركز الثقافي العربي، بيروت_ الحمراء، ط1، 1994.

11. حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1991.

12. خليل الموسى، **قراءات في الشعر العربي المعاصر**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ب)، (د.ط)، 2000.

13. سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، ط3، 1937.

14. الشريف حبيلة، **الرواية والعنف– دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

15. شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2008.

16. صلاح الدين بوجاه، **مقالة في الرواية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1994.

17. صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ميربت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.

18. عبد البديع عبد الله، **الرواية الآن دراسة في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990.

19. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، تقديم سعيد يقطين، الجزائر، ط1، (د.س).

20. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، (د.ب)، ط3، 1982.

21. عبد الله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2013.

22. عبد الله الركبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الدار العربية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1983.

23. عبد الله الغدامي، **الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة_مصر، ط4، 1988.

24. عبد المالك مرتاض، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون_ الجزائر، (د.ط)، 1991.

25. عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998.

26. عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

27. عبد المنعم زكري القاضي، **البنية السردية في الرواية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، ط1، 2009.

28. عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط4، 2004 .

29. عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلله**، مجد المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

30. عثمان الميلود، **شعرية تودوروف**، دار عيون، المغرب، ط1، 1990.

31. عز الدين بن اسماعيل، **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، القاهرة_ مصر، ط9، 2013.

32. عزت محمد جاد، **نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 2002.

33. عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخاً ونوعاً وقضايا)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

34. غنية كبير، **الرواية الجزائرية في النقد الأدبي**، الوطن اليوم، العلمة-سطيف، ط1، 2015.

35. فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، مجد للمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

36. فيصل الأحمر ونبيل دادوة، **الموسوعة الأدبية**، دار المعرفة، ج2، باب الواد_ الجزائر، (د.ط)، (د.س).

37. كمال أبوديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1987.

38. محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

39. محمد عابد الجابري، **الخطاب العربي المعاصر-دراسة تحليلية نقدية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط5، 1994.

40. محمود درابسة، **مفاهيم في الشعرية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان_الأردن، ط1، 2010.

41. مصطفى الفاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د،ط)، (د.س).

42. مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004

43. مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.

44. موريس أبو ناضر، **الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، (د.ب)، (د.ط)، (د.س).

45. نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية-سلسلة أدبيات**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، الجيزة-مصر، ط1، 2003.

46. نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، (د.ط)، 2010.

47. واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986.

48. ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، (د.ط)، (د.س).

49. يمينة عجناك بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، دار عنيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

50. يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

ت. الكتب المترجمة:

1. تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط2، 1990.

2. جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

3. جيرار جينيت، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب) ط2، 1997.

4. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

5. رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط1، 1988.

6. غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور، **لسان العرب**، دار الكتاب العلمية، مج2، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، مج9، بيروت-لبنان، ط1، (د.س).

3. ابن منظور، **لسان العرب**، مج الأول، ج1، (ت،ح) عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة مصر، (د،ط)، 1981.

4. أحمد العايد، داود عبده وآخرون، **المعجم العربي الأساسي**، دار لاروس، (د.ب)، (د.ط)، (د.س).

5. أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **معجم مقاييس اللغة**، دار الكتب العلمية، مج2، بيروت-لبنان، ط2، 2008.

6. أنطوان نعمة، عصام مدور وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، ط4، 2013.

7. أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د.ب)، طبعة منقحة، (د.س).

8. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت_ لبنان، ط1،1985.

9. فتحي إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، (د.ط)، 1988.

10. الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتاب العلمية، بيروت_لبنان، ط2، 2007.

11. فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2016.

12. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

ثالثاً: المجلات والدوريات

1. مجلة التواصل في اللغات والآداب، مج26، ع1، مارس2020.

2. مجلة الممارسات اللغوية، مج11، ع4، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ديسمبر 2022.

3. مجلة كلية التربية الأساسية/جامعة بابل، ع14، كانون الأول 2013.

4. مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، جامعة يحي فارس/ المدية/ الجزائر، مجلد 10، ع3، 2021.

5. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مخبر الانتماء: اللغة وفن التواصل، جامعة الدكتور يحي فارس، المدية، مج12، ع1، 15 مارس 2020.

6. مجلة اللغة العربية وآدابها، مج1، جامعة البليدة، ع2، 2013.

7. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، العدد 2، 2005.

8. مجلة منتدى الأستاذ، ع20، سكيكدة- الجزائر، جوان 2017.

9. مجلة كلية الآداب واللغات، ع. 14. 15، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، 2014.

رابعاً: الرسائل الجامعية

1. سليمان سالم الفرعين، **شعرية الرواية مدن الملح أنموذجاً**، رسالة مقدمة إلى عمادات الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2010.
2. سمير بن نابت، **مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011.
3. فيصل الأحمر، **حداثة الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2011، 2012.

خامساً: المواقع الإلكترونية

1. ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.orglwiki، الساعة: 10:04.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فـهرس المحتويــات	الصفحة
مقدمة	أ – د
الفصل الأول: حول المصطلح (الأدبية، الشعرية، الخطاب)	
أولا: مفهوم الأدبية	6
1. لغةً	6
2. اصطلاحا	14 – 7
ثانياً: مفهوم الشعرية	14
1. لغةً	14
2. اصطلاحاً	15
أ. الشعرية عند الغرب	15
- الشعرية عند تودوروف	17 – 15
- الشعرية عند رومان جاكبسون	18 – 17
- الشعرية عند جان كوهين	20 – 18
ب. الشعرية عند العرب	20
- الشعرية عند كمال أبو ديب	21 – 20
- الشعرية عند أدونيس	23 – 21
- الشعرية عند حسن ناظم	24 – 23
ثالثاً: العلاقة بين الشعرية والأدبية	26 – 24
رابعاً: مفهوم الخطاب	26
1. لغةً	27 – 26
2. اصطلاحاً	29 – 27

الفصل الثاني: أدبية الخطاب في رواية "تصريح بضياع" لـ"سمير قسيمي"	
أولا: تمهيد حول الرواية الجزائرية المعاصرة وجمالياتها الجديدة	31
1. حول الرواية الجزائرية المعاصرة	38 – 31
2. الجماليات الجديدة في الرواية الجزائرية المعاصرة	41 – 38
ثانيا: شعرية الفضاء الطباعي في رواية "تصريح بضياع"	41
1- شعرية العتبات النصية	42-41
1-1- شعرية الغلاف	42
أ. سم المؤلف	44 – 42
ب. العنوان	45 – 44
ج. الصورة	47 – 45
د. المؤشر الجنسي	48-47
1-2- شعرية العنوان	48
أ. مستويات العنوان	51 – 49
1-3- شعرية العناوين الداخلية	53 – 51
2- شعرية المكان	55-53
أ. الأماكن المفتوحة	58 – 55
ب. الأماكن المغلقة	65 – 59
3- شعرية الشخصيات	66-65
أ. الشخصيات النامية	69 – 66
ب. الشخصيات المسطحة	86 – 69
ثالثا: شعرية الزمان في رواية "تصريح بضياع"	86
1- شعرية المفارقات الزمنية	87

أ. الاسترجاع	100 – 88
ب. الاستباق	105 – 100
رابعا: شعرية اللغة في رواية "تصريح بضياع"	107 – 105
1. شعرية المعجم اللغوي	108 – 107
أ. اللغة العامية	111 – 108
ب. انزياح اللغة	112 – 111
الخاتمة	115 – 114
الملاحق	120 – 117
قائمة المصادر والمراجع	127 – 122
فهرس المحتويات	132 – 129