الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللـغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

شعرية السّرد

في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي

مـذكرة مقدمة لمتطلبات نيـل شهادة المـاستـر في اللغة و الأدب العـــــربي
تخصص: نقد عربي

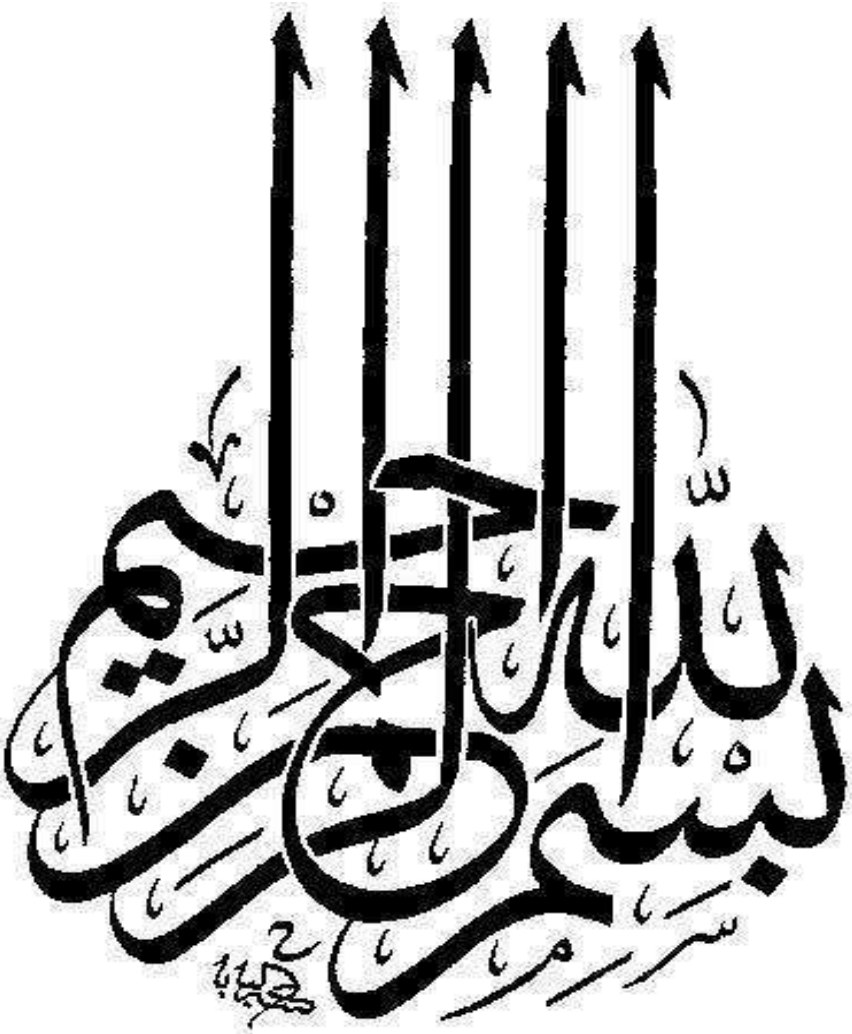
إعداد الطالب:
محمـــد قـــارف

إشراف الأستاذ:
عبد المالك مسعودان

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ:	عباس حشـــــاني	رئيســـا
الأستاذ:	عبد المالك مسعودان	مشرفا و مقررا
الأستاذ:	توفيق قحـــــام	عضـوا مناقشا

السـنة الجامـعية:
2015/2014 م
1436/1435 هـ



[وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ] .

سورة التوبة الآية: 104

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني بأن الفشل هو التجارب التى تسبق النجاح

يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الإنتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب إذا جردتني من المال اترك لي الأمل وإذا جردتني من النجاح اترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل ، و إذا جردتني من نعمة الصحة اترك لي نعمة الإيمان

يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطيني شجاعة الإعتذار و إذا أساء إلي الناس أعطيني شجاعة العفو.

آمين

شكر وعرفان

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى:

الأستاذ المشرف

عبد المالك مسعودان

إلى الذين لم يبخلوا علينا من فيض نصائحهم وإرشاداتهم

وتوجيهاتهم السديدة التي كان لها الأثر والصدى الكبير

في إنجاز هذا العمل المتواضع

وإلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في

إنجاز هذه المذكرة وأخص بالذكر مراد،رضوان،أحمد و نجم الدّين "

شكرا

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم والحمد لله رب العالمين

أهدي هذا الجهد:

إلى من أستمد منه قوتي ونجاحي

إلى من أنار لي درب الحياة وكان لي خير سند

إلى من يجيد ممارسة فن الأبوة

إلى والدي الغالي حفظك الله يا أبي العزيز

إلى الشمعة التي من خلالها أرى النّور

إلى من الجنة تحت أقدامها إلى نبع الحنان والأمان إلى سر نجاحي

إلى والدتي الغالية حفظك الله لي يا أمي العزيزة

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء أحباء قلبي وأزهار حياتي هم سندي في الحياة

إلى كل من أحبني ودعا لي بالخير

محمد

مقدمـــة

مقدمة:

لا يخفى على أحد منا اليوم أن الرواية أصبحت من أبرز الأجناس الأدبية التي تحتل الصدارة في الدراسات النقدية الحديثة، إن لم نقل أنها من أبرزها على الإطلاق، فقد اهتم بها العديد من النّقاد والدّارسين وذلك لكونها تعدّ روح العصر ولسانه الناطق به، فهي تقدّم للقارئ عالما مسكوبا بطابع سردي مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له، أو بتعبير آخر إن الرواية هي المرآة التي تعكس واقعه بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالنّص الأدبي إلى درجة تجعلنا نقول إنّه نص مفعم بالجمالية أو الشعرية.

كما لا يختلف اثنان في أن السّاحة النّقدية الجزائرية لم تكن بمنأى عن هذا الاهتمام، فقد شهدت الجزائر في السّنوات الأخيرة تطورا ملحوظا في مجالات شتّى، وعرفت استقرارا نسبيا، مس مختلف القطاعات، كل هذا ألقى بظلاله على الإبداع الأدبي وخصوصا الشّق النثري منه، فقد بلغت الرواية الجزائرية اليوم شأنا عظيما، وبلغ صداها بلدانا عربية وغربيّة، بفضل الثراء والنضج والتنوع الذي وصلت إليه، ويرجع ذلك إلى بروز جيل من الروائيين العالميين والعارفين بأساليب وتقنيات الكتابة الروائية الحديثة، وكذا ملائمة الجو الذي كان سائدا طيلة هذه الفترة الماضية للكتابة والتأليف، إضافة إلى كثرة المواضيع التي تعد مادة خصبة لهذا الجنس الأدبي، وذلك بالنظر إلى حجم الأحداث التي طالت المجتمع الجزائري.

إذن فكثرة الإنتاج ولّدت تلقائيا كثرة الدّراسات واختلافها من واحدة لأخرى، كل دراسة حسب طبيعتها فالرواية على وجه الخصوص قد تعدّدت طرق دراستها ومناهج تحليلها، إلا أن السّمة المشتركة بين كل تلك الدّراسات هو اهتمامها بالبنية السّردية ومكوناتها ،رغم سطحيّة بعض تلك الدراسات في تناولها للعمل السردي. كما انكبت دراسات أخرى على المتن الروائي في تداخل بنيته العميقة مع جنس أدبي آخر هو الشّعر، وهو الأمر ذاته الذي سأحاول استكشافه من خلال هذا البحث الذي أنا بصدد إنجازه، حيث سأعمل على إظهار تقاطع الشعر مع السرد ،أو لنقل دخول اللغة الشعرية على البناء السردي، وقد اخترت من أجل هذا رواية جزائرية معاصرة وهي "العشق المقدنس" لـ: "عز الدين جلاوجي" ،التي أردت أن أخصّ بنيتها السّردية بالدرس لأرى مدى شعريّتها، باعتبار البنية السّردية الأساس الذي تقوم عليه أية رواية، ولعل أنّ أبرز إشكالية تواجهنا هنا هي: **كيف يمكن أن تبرز الشّعرية داخل البنية السرّدية ؟ وفي أي مظهر تتجلى؟ وهل استطاع الروائي أن يمزج بين الشكلين بطريقة تمكّنه من ترك بصمته الإبداعية التي تتمثل في شعرية الرواية و جمال أسلوبها؟**

إذن فموضوع بحثي في جوهره هو محاولة القبض على أوجه الشعرية في البنية السردية لرواية "العشق المقدنس" وقد استقر رأيي على هذا الموضوع لأنه ينتمي إلى مجال الدراسات الحديثة، ونحن بحاجة إلى مسايرة هذا التطور الحاصل -إن صح التعبير- كما أنني أردت أن أقدّم دراسة لهذه الرواية التي لم تدرس من قبل-حسب علمي-كما أردت أن أضع يدي على القدرة الكتابية التي يتمتع بها هذا الروائي، وعلى مكانته بين الروائيين الجزائريين، وقد عثرت على دراسات سابقة تناولت موضوع شعرية السرد بكثرة، وخصوصا البحوث الأكاديمية منها، إلاّ أنّني من خلال دراستي لهذه الرّواية ،سأحاول أن أعرف إلى أي مستوى وصلت الرّواية الجزائرية ،كون هذه الرواية التي بين أيدينا حديثة العهد، فهي لم تتجاوز العام والنّصف من تاريخ تأليفها.

ومن أجل حسن تناول هذا الموضوع من كافة جوانبه ،ارتأيت أن أضع خطة منهجية للإلمام به حيث قسّمته إلى فصلين: خصّصت الفصل الأول المعنون بـ: "بين السّرد والشّعرية "،والذي كان حديثا نظريا، لتقديم بعض التوضيحات وتحديدها ،وهو ما تعلق بالكلمات المفاتيح لموضوع البحث وهي: (السرد والشعرية، وشعرية السرد) في حين خصصت الفصل الثاني المعنون ب: شعرية البنية السردية في رواية "العشق المقدنس"-وهو فصل تطبيقي يتناول لب الموضوع قيد الدّراسة – لاستخراج أوجه الشّعرية الكامنة في البنية السّردية للرواية.

هذان الفصلان كنت قد بدأتهما بمقدمة: قدمت فيها بعض النقاط التي تخص موضوع الدراسة، وأنهيتهما بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي، وقد اعتمدت في كل هذا وذاك على المنهج البنيوي الذي كان حاضرا في تحليلي للبنية السّردية، ورافقه في بعض المواضع المنهج السيميائي لاستخراج بعض المقاصد الخفية .

وهذا الشيء الذي قدّمته ما كان ليكون لولا بعض المراجع القيّمة التي اعتمدت عليها، وكانت نعم السند لي،لعل من أهمها: "الشعرية" لـ: "تودوروف"، "قضايا الشعرية" لـ"رومان جاكسون"، "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم، وكذلك: "بنية النص السردي" لـ: "حميد لحميداني"، "بنية الشكل الروائي" لـ:"حسن بحراوي"، "شعرية الخطاب السردي" لـ: "محمد عزام"، و لا أنفي أنني واجهت بعض الصعوبات والعقبات، لعل من أبرزها: ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذه الدراسة النقدية.

وفي الأخير أقول بأن هذا البحث لا يمكن أن يكون ملما بكل أوجه الشعرية بشكل قطعي، ولكن أتمنى أن أكون قد اقتربت قدر الإمكان من ذلك ...وما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه.

الفصل الأول:

بين السرد والشعرية

المبحث الأول: السّرد

المبحث الثاني: الشّعرية

المبحث الثالث: شعرية السرد

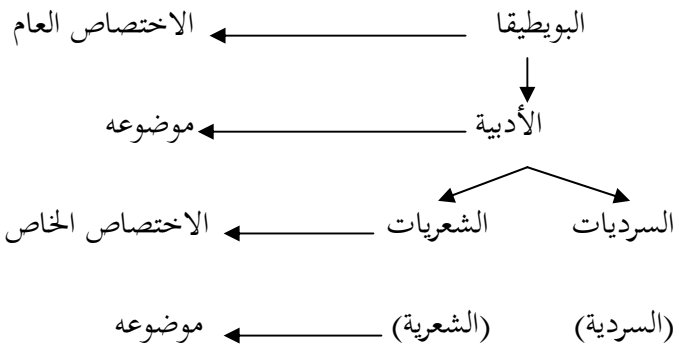
المبحث الأول: السّرد

أولا: في مفهوم السّرد

إنّه من غير الممكن معرفة المعنى الحقيقي والدّقيق لمصطلح السّرد دون أن نزيح الغموض عن بعض المصطلحات التي أُسيل حولها الكثير من الحبر هي الأخرى، وذلك نظرا لصعوبة الإتفاق على معنى دقيق تستقر عليه، ويعود الأمر في ذلك إلى اختلاف الترجمات بالدّرجة الأولى.

ولعلّ من بين أهم هذه المصطلحات في الحقل السّردي نجد: "السّردية" (narratology) أو السّرديات (narratologie)، فليس بالإمكان أن نغضّ الطّرف عن مثل هذه المصطلحات التي تعدّ الأصل الأول للسّرد في العصر الحديث.

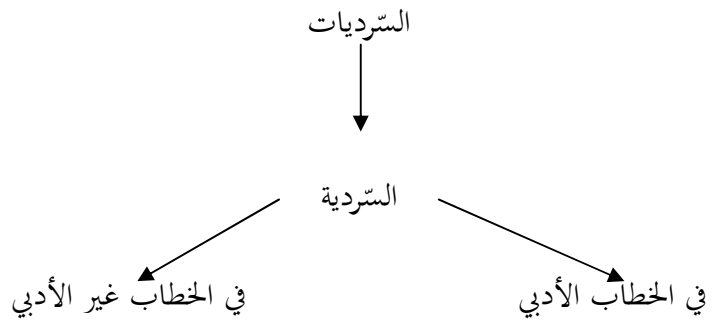
فالسّرديات تعتبر اختصاصا جزئيا يهتم بـ"سردية الخطاب السّردي"، وهي تندرج تحت علم كلّي هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي على العموم، وتكون على النحو التّالي:[1]



وبفضل التّطور الذي وصلت إليه السّرديات، أصبحت تبتعد شيئا فشيئا عن جذورها الأدبية، و«تتحول بذلك من اختصاص جزئي أو خاص، إلى اختصاص كلّي أو عام، إنّها من جهة خاصة، عندما تكون تبحث في سردية الخطاب الأدبي، وتصبح من جهة ثانية عامة، بتجاوزها السّردية الأدبية»[2] إلى السّردية غير الأدبية.

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص23.
[2] المرجع نفسه، ص23.

والشّكل التّالي يوضح ذلك:[1]



"جزئية السرديات وكليتها"

إذن كما رأينا من خلال الشّكل الأول، فإن هذا العلم –إن صحّ التّعبير– فرع من فروع الشّعرية كما يعدّه بعض النُّقاد، غير أن الدّراسات السّردية الحديثة –التي يعد "فلاديمير بروب" أول من قام بها في عمله الموسوم بـ: "مورفولوجيا الحكاية" سنة 1928– كانت سابقة لميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة، فقد «كانت هذه المسافة الزّمنية الشّاسعة (1928-1969) وما تلاها، مسرحا لكثير من البحوث السّردية المتمايزة في الرّؤى والمناهج والمصطلحات، آلت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية (narrativité) »[2]

هذا المصطلح لقيّ استقبالا أكبر من المصطلح السّابق، إذ أنّه يعدّ أكبر تداولا منه وذلك بشهادة "جيرار جينيت".

فالسّردية كما وردت في قاموس قريماس تعني «خاصية معطاة، تشخّص نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السّردية من الخطابات غير السّردية»[3]

والسّردية مصطلح نقدي، وضعه تودوروف سنة 1969، ليدلّ به على علم السّرد الذي أصبح يحظى باهتمام الكثير من الدّارسين والنّقاد، فهو اتجاه حديث النشأة، حيث أنه وليد القرن العشرين، ولم تقطف الجهود التي بُذلت ثمارها إلا في منتصف هذا القرن، ولهذا فنحن لا نبالغ إذا قلنا بأن معظم الدّراسات الأدبية التي يضمّها

[1] المرجع السّابق، ص 24.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسّرديات، دار أقطاب الفكر، قسنطينة–الجزائر، دط، 2006، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص30.

هذا الفرع في طيّاته، هي ذات اتجاهات معاصرة، ومن ناحية أخرى فإن «الجهود المعاصرة في تحليل الخطاب الأدبي والمعروفة بالاتجاهات الحداثية في دراسة الأدب جملة، تكاد تنصب على السّرديات خاصة».[1]

وعلى الرّغم من أن مصطلح السّردية استُخدم حديثا فقط، إلا أنّه «ليس وليدًا جديدًا بين ضروب الآداب الغربية، لأنّ أصوله القديمة تعود إلى زمن أفلاطون وأرسطو، ولها فضل الإسهام في إرساء موانئ تطوره كعلم له قواعد وآليات محددة في بنية التركيب الإبداعي».[2]

ويُعرّف الدّكتور "رشيد بن مالك" السّردية بأنها: «تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السّردية والخطابات غير السّردية».[3]

لقد عملت السّردية بالتدرج كقاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وغير سردي، باعتباره يمثل إمكانيتين، إما أن يكون الخطاب تسلسلا منطقيا بسيطا للجمل، وبالتالي فإن المعنى لا يكون إلا نتيجة لإطراد يتجاوز إطار اللسانيات أو السيميائية، وإما أن يكون الخطاب دالا وفعلا لغويا واعيا ومحتويا على تنظيمه الخاص.

هناك من الدّارسين من يعقد مقارنة بين مصطلحي السّرديات والسّردية، ويرى بأن المصطلح الثاني هو الأفضل للتعبير عما يُراد القصد به، لأن السّردية لا تعني علم نوع واحد من أنواع السّرد، بل علم السّرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصيدة)، وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء نصوصه.

وقد نجد مصطلح "علم السّرد" في بعض الأحيان مكان السّردية، وذلك لأن السّردية لم تتحول إلى علم بالمعنى الصحيح بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النّص السّردي من جهة، وتعدّد نظريات تحليل السّرد من جهة أخرى، فهناك نظريات سردية متعددة ومختلفة في الموضوع والمنهج، ولكن التيارين الرئيسيين المعاصرين المتنافسين في السّردية هما: الشّعرية السّردية والسّيمياء السّردية.[4]

---

[1] عبد الرحيم الكردي: السّرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ /2004م، ص81.

[2] نفلة حسن أحمد العزّي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دارغيداء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1431هـ/2011، ص15.

[3] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص119.

[4] ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص30-31-32.

وفيما يلي سوف نورد بعض أهم التّرجمات لمصطلحي narratologie وnarrativité ومترجموها،وأهم المراجع التي وردت فيها وهي كالتّالي:[1]

المصطلح / إسم المترجم	narratologie	narrativité	المرجع
محمدالناصر العجيمي	السّردية	السّردية	في الخطاب السّردي 35
المزروقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة: 231-232
لطيف زيتوني	السّردية	؟	معجم مصطلحات نقد الرواية 232
عبد المالك مرتاض	السّردانية علم السّرد	؟	ألف ليلة وليلة: 84، تحليل الخطاب السرديي 189 نظرية الرواية130-246
محمد معتصم	السّرديات	السّردية	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية) ص245
محمّد عنّـــاني	علم السرد علم القصص علم الرواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة، ص60 (ضمن المعجم)
التّـهامـــي الـــرّاجي الهاشمي	دراسة السرد	السّردية	مجلة اللّسان العربي، ع25، 85 ص235
عبد السلام المسدي	المسردية	السّردية	قاموس اللسانيات، ص201
قاسم المقداد	التحليل السردي، علم السرد القصصي	؟	هندسة المعنى: 17-52
عبد الحميد بورايو	علم السرديات	؟	البطل الملحمي والبطلة الضحية ص02

[1] ينظر: يوسف وغيسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008م، ص286.

رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: 121
عبد الرحمن أيوب	من السّرد إلى النظرية السّردية	؟	ترجمة(مدخل لجامع النص) لجينجة، ط2، ص98
رشيد بنحدو	السّردولوجية	؟	ضمن (طرائق تحليل السرد الأدبي) ص85.
عبد الله إبراهيم	السّردية، علم السّرد السّرديات	؟	المتخيل السردي: 104،146
سعيد يقطين	السّرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي: 13،14،15.
طريف شيخ أمين	القصيات	؟	ورد في (اللغة الثانية) ص178-182.
سعيد الغانمي	؟	السّاردية	اللغة الثانية ص179.
بسام بركة	دراسة الرّواية دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانية: 137.

إذن من خلال هذا الجدول يتبين لنا مدى كثرة واختلاف المصطلحات التي ترجمت إليها هذين اللفظتين (narrativité و narratologie)، وذلك لتعدد مترجميها، فكل مترجم أعطى لها مدلولا بطريقته الخاصة حسب فهمه لها، ومدى قدرتها على إعطاء مفهوم شامل للمصطلح الأجنبي، فترجمة هذه المصطلحات يجب أن يقوم على فهم الثقافة المستقى منها فهما جيدا، وإلى أي مجال ينتمي، وتحت أي نطاق ينضوي، ولهذا حدث هذا النوع من الإختلاف في الاتفاق على معنى واحد تشترك فيه هذه المصطلحات، إلا أنها على العموم لا تخرج على أنها مصطلحات علم واحد له قوانينه وقواعده الخاصة به وهو السرد.

– في ما هية السرد

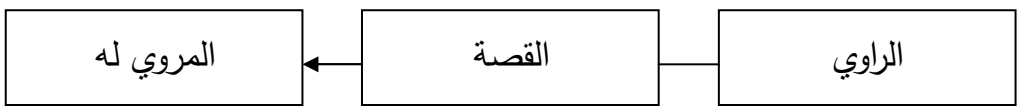
يعدّ مصطلح السّرد (la narration) من بين أكثر مصطلحات الفنون النثرية إثارة للاهتمام وذلك للاختلاف الكبير الذي وقع فيه كثير من المترجمين لهذا المصطلح، فقد تعدّدت معانيه وتشعّبت مراميه حسب كلّ تعريف له، ويرجع ذلك للإنشغال الكبير الذي حظي به هذا المصطلح من قبل الدّارسين الغربيين والعرب على حدّ سواء.

يرى الدكتور "عبد الرحيم الكردي" بأن أيسر تعريف للسّرد هو تعريف رولان بارت له بقوله «إنه مثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ والثقافة»[1].

فهذا التّعريف على الرغم مما يظهر عليه خارجيا من اليسر والبساطة، إلا أنه يحمل معاني كثيرة وشاملة، فقد شبهه بالحياة نظرا لغزارتها وتنوعها وتغير أحوالها وارتباطها بالإنسان الذي لا يستقر له تعريف، ولهذا «كانت الحاجة ماسة إلى فهم السّرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية»[2]، وذلك ما تنبّه إليه النّاقد "مايدن وايت" حينما رأى بأن أهم قضية في السّرد تكمن في طريقة ترجمة المعرفة إلى أخبار، أو الطريقة التي تحول بها المعلومات إلى حكي.

والسّرد هو الطريقة التي تُحكى بها قصة ما، ذلك أنّ الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين هما: أن يشتمل على قصة ما، تضم في طياتها أحداثا معينة، وأن يعيّن الطّريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وهذا هو ما يسمى بـ: السّرد، فيمكن أن تُحكى القصة الواحدة بطرق مختلفة، ولهذا فالتمييز بين أنماط الحكي لا يكون إلا بالاعتماد على السّرد.

إذن فإن وجود الحكي يفترض وجود شخصين الأول يَحكي والثاني يُحكى له، أي: راوي أو سارد، ومرويا له أو قارئ، ويكون كالتالي:[3]



[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 1426هـ/2005م، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص45.

والسّرد هو «الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[1]

كما نجد السّرد عند "صالح إبراهيم" يعني: طريقة الراوي في الحكي، أي في تقديم الحكاية التي هي عبارة عن سلسلة من الأحداث التي تعد المادة الأساسية التي تقوم عليها السّردية، فالسّرد إذن هو: طريقة التشكيل للمادة الأولية ونحدد طبيعته« تبعا لطبيعة السّارد (الراوي)، بغض النّظر عن السّردية (القصة، المرسلة) و عن المسرود له (المتلقي، المروي له)».[2]

إن السّرد فعل دون حدود و لا قيود، يتسع ليضم مختلف الخطابات أدبية كانت أو غير أدبية، يبدعه الإنسان في كل زمان و مكان، و هذا ما يُشير إليه "رولان بارت" الذي يرى بأن الحكي يمكن أن يؤدّى بواسطة اللغة الشفاهية و الكتابية، و بواسطة الصورة سواء كانت ثابتة أو متحركة، فهو حسب رأيه حاضر في الأسطورة والخرافة و الأمثولة و الحكاية و القصة...إلخ[3]

من خلال ما جاء به "رولان بارت" نستنتج بأن السّرد يرتبط«بأي نظام لساني أو غير لساني ، و تختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه»[4]،وأنه يعني: «المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[5]،لكن دون أن يغفل القاص مبدأ المتعة في نفس المروي له، ويعتمد في ذلك على كيفية العرض التي على أساسها يتم التمييز بين الأنساج البنائية.

وبتعبير أوضح وأدق فإن السّرد هو طريقة الراوي أو القاص في تقديم الحدث للمتلقي، أي أن السّرد كأنه نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي، مما يعني أنه بإمكان القاص «تنظيم مادته الحكائية وفق النمط الذي يرتئيه

[1] المرجع السابق، ص45.

[2] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص124.

[3] ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص19.

[5] نفلة حسن أحمد العزّي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دارغيداء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1431هـ/2011م، ص15.

في تنسيق الوقائع أو الأحداث وتوزيعها بين ثنايا نصه الإبداعي، وبذلك يؤدي السّرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية، فضلا عن اضفائه الطابع الجمالي على مجمل زواياها».[1]

كما يعني السّرد «فعل الحكي المنتج للمحكي، وإذا عمّمنا أكثر مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه والذي ينتجه السّارد والمسرود له»[2]، والمحكي هنا هو النّص السّردي الذي يتكون من الخطاب السردي المنتَج من طرَف السّارد والكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السّارد، فتتابع وتناوب خِطابي السارد والممثلين هو الذي يكوّن لنا المحكي.

ومن هنا فالسَّرد ما هو إلا الانطلاق من بداية إلى نهاية محددة، وما بين البداية والنهاية يتم فعل القص أو الحكي من جانب الراوي، ويتضمّن السّرد «الوقائع والأحداث في تركيبته اللغوية وتخضع هذه الوقائع والأحداث لنظام معين وتحترمه».[3]

ويُعرِّف "سعيد يقطين" السّرد بأنه «نقلا للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواءً أكان هذا الفعل واقعيا أم تخييليًّا، وسواءً تمّ التّداول شفاها أو كتابة».[4]

من كل هذه المفاهيم والتّعريفات نخلص إلى أنّ السّرد هو فعل يقوم به الراوي المنتج للقصة، وقد يكون حقيقيا كما قد يكون خياليا تمرته الخطاب، ويشمل السّرد مجمل الظروف الزمكانية الواقعية والخيالية التي تحيط به.

فالسّرد عملية إنتاج يمثّل فيها الرّاوي والمروي له دور المنتج والمستهلك، ويمثل الخطاب دور السلعة المنتجة وتقوم العلاقة بين الراوي والمروي له في السّرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول لضمان حسن متابعة حكاية من طرف الثاني، أو يقوم بطرحها الثاني لمـّا يجد ما يستعصي عليه فهمه، وما لا يوافق منطقه من كلام الأول.

كما أنّه «الخيارات التّقنية والإبداعية التي يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنيّة، وهو يشمل الرّاوي

[1] المرجع السابق، ص16.
[2] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النّص، 121.
[3] المرجع نفسه، ص121
[4] المرجع نفسه، ص145-146.

والمنظور الروائي وترتيب الأحداث».[1]

ونجد أيضا مصطلح السّرد يُطلق على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن وهو بذلك يقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي في الحدث، ويقابل العرض الذي يميز المسرحية عن القصة.

والسّرد بهذا المعنى لا يمكن أن نحصره في نوع أدبي واحد ولا في الأدب وحده، فهو موجود في كتب التاريخ وفي مَحاضر قُضاة التحقيق وفي كتب الكيمياء وحتى في الإعلانات التّجارية وغيرها.

ثانيا: السّرد العربي

أ–قديما

لا يختلف اثنان في أنّ الشّعر العربي ظل "ديوان العرب" دون منازع لأمد طويل، على الرغم من وجود فنون وأجناس أخرى تختلف عنه، فقد كان للشعر مكانة خاصة في نفوس العرب وفي مشاعرهم واختلاجاتهم، وكان النّاطق الرسمي بلسان العرب، ودستور الأمة العربية أيضا.

لكن بعد مجيء الإسلام وتشكل الدولة العربية الإسلامية وما جاءت به من أفكار ومعتقدات –كانت السّبب وراء التغيير والتجديد والتطوير الذي حدث– كان لزاما أن يظهر فن جديد ينافس الشّعر على مكانته وذلك ما حدث عندما ظهر النّثر الفني (الكتابة)، وبدأ يحتل المكانة الأساسية المنافسة، بل إنّنا سنعاين من ينتصر له ويضعه في مكانة أسمى من الشّعر.[2]

ويجمع الدّارسون والنقاد أن المدون الأمثل لأمجاد الحضارة العربية الإسلامية هي : الدولة العباسية، نظرا للتطور الرهيب الذي وصلت إليه، وذلك يرجع لتجمع الأمم والشعوب فيها بكثرة وتعدد الأحداث التي وقعت فيها، وما عصف بها من تيارات فكرية وخاصة في دورها الأول، وقد انقسم النّثر في هذه الفترة إلى قسمين رئيسيين هما:

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص105.

[2] ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص129.

1- الخَطابة:

عرف هذا النوع ازدهارا قبل الإسلام وبلغ أشده في العصر الأموي ولكنه أخذ يتراجع في العهد العباسي ويرجع السبب الأبرز في ذلك إلى عدم وجود الدواعي لهذا الفن النثري، والتي من أهمها روح العصبية والحزبية حيث استقر الحكم عند العباسيين وقَمعت سُلطة سيفهم سُلطة لسانهم، فأخذ الخطباء يبحثون عن بديل لها فاتجهوا نحو الثقافة والكتابة والإبداع، وحلّت محل الخطبة الرسائل الإدارية والمناظرات العلمية والأدبية ولم تبقى إلا في المنابر والحلقات الدينية والوعظية، ومن بين أهم من حاول أن يشيد بالنّثر نجد "أبو عثمان الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين"، الذي أورد فيه نصوصا كثيرة تعدّ من روائع الأدب المنثور، ومن ذلك «أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيانها وبعض أحاديث الأعراب ومحاورات بعض البُلغَاء وأوائل الكتاب والمنظرين»[1]،ولولا ذلك الجهد المبكّر لكان مآل أروع النّصوص المنثورة من الأدب العربي هو الضياع.

2- الكتابة الأدبية:

وقد ضمّ هذا النوع الأدبي نثرا علميا ونثرا فنيا انطوى على الأول صنفين هما: النثر العلمي المحض، والنثر العلمي المتأدب، وتفرع الثاني إلى الرسائل، التوقيعات، النثر القصصي...إلخ

ومن بين الذين أولوا اهتماما كبيرا بالنثر دون الشعر أيضا نذكر "الكلاعي"، حيث نجده من أبرز الذين يفضلون المنثور على المنظوم، ويرى بأن البيان هو روح الكلام، وقد قسم الكلام إلى :

الرّسالة: وجعلها تختلف باختلاف الأزمنة وقسّمها هي الأخرى إلى سبعة أبواب، لا داعي لذكرها، وإذا كانت الإشارات الأولى للرسائل تعتمد على إيصال خبر ما بعينه، فإن تطور الرسائل قد أدى إلى اعتماد شكل ما للرسالة يختلف باختلاف المضمون، وعلى العموم نجد أن الرسائل اعتمدت السرد الإخباري بين الأصدقاء، سرد أخبار الدولة، ثم تطورت خاصة بين الأصدقاء والأدباء.[2]

---

[1] عبد القادر بن سالم: السرد و امتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1 2009،ص13.

[2] ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص149.

التوقيع: «الذي يكون على الرقاع، وهذا النوع كما يقول: "عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار».[1]

الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة: وهي تأتي على طريقتين: ما رُوي بأثناء الخطب والرسائل، وما يأتي جوابا مرتجلا للسائل.

الموري: وسمي كذلك لأن باطنه على غير ظاهره، وهذا النوع يكون في المنثور والمنظوم ويسميه ابن وهب: التعميَّة.

المقامة: لها خصوصية منفردة في الشكل والإطار اللغوي الذي صيغت فيه، إلاّ أنّها أسّست لشكل آخر من أشكال الحكي أو السّرد المكتوب، ولم يعمر هذا الفن طويلا، لأن أصحابه اعتمدوا لغة تزيينية متكلّفة في صياغة الخبر، طغت عليه البلاغة وحسن البيان، فانشغل القارئ أو السّامع بالسّجع أو الجناس عن تتبع الحدث لكن ذلك لا يمنع أن المقامة اعتمدت السّرد أيضا إطارا لها.[2]

التوثيق: وهو المتعلق بعلم الوثائق، ويستحب فيه الوضوح، ويمكن لكاتبه أن يستعمل الألفاظ المبتذلة واللّغات المستعملة، والتّكرار والتوّكيد لأن ذلك أبلغ من البيان، وأيقظ لدى الغفلة والنسيان.

التأليف: وهو تأليف الكتب ويمكن أيضا أن يوشّح تأليفها بالهزل.

الأخبار: ويعد من بين الأجناس الأدبية المكتوبة التي أسست للقص "فن الخبر" الذي لا يلقى مثله مثل غيره الكثير من الاهتمام، ومن أهم من اهتم بهذا الفن نجد: "أحمد بن يوسف المصري" التي تعد أخباره تأكيدا بأن الأدب ظاهرة حضارية وفنية ووسيلة جمالية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة.

هذه إذن بعض أشكال النّثر الأدبي الذي تميز برقة الألفاظ وعذوبتها، وتغنيه بالصّور الجمالية والأخيلة والقدرة الفائقة على مخاطبة المشاعر والأحاسيس ومداعبتها، فكان من أهم مظاهره النّثر القصصي، هذا الأخير وبمفهومه الضيق–الذي يستوجب عدم شمولية القصة على كل العناصر الفنية التي حدّدها النقاد–رأينا بأنه ممتد من

[1] المرجع السابق ،ص149.

[2] ينظر: صلاح فضل: تقنيات الكتابة الإبداعية (السرد نموذجا)، إصدارات دار الثقافة للإعلام، ط 1 ،2005،ص:70،71،72.

عصور كثيرة، حيث خلّفه العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وهذّبه وأحسن بنائه العصر العباسي، وهذا ما جعل كارادي فو يقول: «لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص».[1]

كل هذا يجعلنا نقرّ بوجود تراث قصصي عربي ضخم وعلى الرّغم من أنّه لا يرقى في بعض الحالات إلى مستوى القصة بالمعنى الذي هي عليه الآن، إلا أنّه قصص في كل الأحوال ويشتمل على معظم عناصر القصّة وهناك من يرى بأنه أقدم أشكال التعبير الفني العربي على الإطلاق وليس الشعر، مثل "عز الدين إسماعيل"، إلا أنه كان شفاهيا فغلبت القصة الشفاهية التي اعتمدت السّرد الشّفهي إطارا لها، فكانت ترفيهية تارة وشاهدا على مغامرات العربي وكفاحه تارة أخرى، وهذان السببان الباعثان على الحكي هما اللذان لازما فن السّرد بكل أشكاله على مدى هذه العصور.

ب– حديثا:

في الرّبع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدّراسات السّردية للرواية العربية حتى صارت تعتبر أهم الأجناس الأدبية السردية، واستطاعت هذه الدراسات أن تصنع لها مكانا، وتفرض وجودها في الأدب العربي المعاصر،ويرجع الفضل في ذلك إلى كون هذه الدّراسات العربية حملت على عاتقها مسؤولية ترجمة النقد الشكلاني الروسي والأوروبي، والنقد البنيوي الفرنسي/الأمريكي، ومن أهم هؤلاء الدارسين الذين كان لهم شرف هذه البحوث والترجمات نذكر:

- صلاح فضل، يمنى العيد، حميد لحميداني، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض وغيرهم...إلخ وقد كانت أغلب الدراسات التي قدموها متأثرة بالنقد الشكلاني والبنيوي إلى حد كبير، وخصوصا بأعمال: تودوروف وتوماشفسكي وبروب وغريماس وجينيت.

ولم يقتصر اقتحام السّرد للحياة الثقافية العربية المعاصرة على اللّغة فحسب، وإنما تجاوزها إلى الأنساق غير اللّغوية، كالموسيقى والرسم، والرقص، وغيرها...، فالعمل السمفوني سرد موسيقى، والرسوم الكلاسيكية استمدت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية والأسطورية التي يخفي كل منها سرد قصة ما، وكذا الأمر مع الأعمال التشكيلية المعاصرة التي تُسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سيّاسية واجتماعيّة وجماليّة مختلفة.[2]

[1] سليمان موسى: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط3،1960،ص43.

[2] ينظر: صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص7.

وهذه المرونة الدالة التي تمثلها ظلال السّرد للتسلل إلى داخل الفنون غير اللغوية، لا تعد شيئا مقارنة بما للسرد في مختلف فنون القول، فالملاحم تسرد شعرا والشعر التمثيلي يسرد الوقائع، وخُلقت الرواية لتجسيد فكرة السّرد التي يمكن أن تكون خفية أو عصية على الظهور في الفنون القولية الأخرى.

على الرغم من كل هذا إلا أن الأرض العربية لم يتهيأ لها أن تنتج نظرية خاصة بها في تحليل السّرد، ولم يضف الدّارسون العرب الذين يكتبون باللغة العربية إلى هذه النظريات العالمية شيئا جديدا، فالدكتور "صلاح فضل" يرى بأن البنية العربية «بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السّرديات»،[1] رغم أن الإنتاج السّردي العربي غزير بما يكفي لذلك، فنقدنا العربي الحديث اكتفى بنقل النّظريات الروسية والفرنسية والأمريكية، خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، والقيام بشرحها ومحاولة تطبيقها على السّرد العربي بل وحتى على التراث العربي في بعض الأحيان.

يرى بعض الباحثين بأن هذه الدراسات والاقتباسات لم تقدم أي شيء ولا أية إضافة للنص السّردي العربي وأن أصحابها فشلوا في تحقيق المعنى في النص، بالإضافة إلى «إفسادهم المصطلحات التي يستخدمونها في بيئة وإطار معرفي غير الذي ولدت فيه».[2]

ولا يتوقّف أنصار هذا الفريق عند هذا الحد في تعليقهم على حال الدراسات السّردية الحديثة في الوطن العربي، حيث يذهبون إلى القول بأن «النقاد العرب بتتلمذهم على النظريات الغربية قد شغلوا أنفسهم بقضايا لا تهم المثقف العربي ولا يقبلها ذوقه».[3]

وفي هذه الحالة فإن الأدب يفقد وظيفته الرّئيسية التي هي التعبير عن قضايا المجتمع، وعن آلام وآمال الطبقات البسيطة، بسبب الجري وراء الشكل والمبنى وإغفال المعنى، ولكن هذا لا يجعلنا نتغاضى على حقيقة جلية وواضحة وهي أن الدّراسات الغربية قدمت أدوات تحليلية كثيرة للسّرد تعد بمثابة الاكتشافات التي لا يمكن الإعراض عنها أو تجاهلها، ومنه فعلى الناقد العربي الإفادة من المناهج الغربية لا أن يتتلمذ عليها، فقد أثمرت المحاولات التي اتبعت هذا الطريق بعض النتائج المهمة «مثل محاولة المزج بين الاتجاه المضموني الاشتراكي والتركيبي

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992، ص275.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرّد ومناهج النقد الأدبي، ص123.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص16.

البنيوي، ومثل محاولة الإفادة من المناهج الخطابية في تحليل النصوص مع الاستعانة بالتراث البلاغي والنحوي العربي».[1]

ثالثا: السرد الجزائري:

إن الحديث عن السّرد الجزائري ليس بالشيء الهين والبسيط، ذلك أنه مر بعدة مراحل تخللتها مجموعة من العقبات كانت لها الكلمة الأخيرة في مساره التطوري.

ففي بدايات القرن الماضي ظهرت مجموعة من الحركات الثقافية في الجزائر لعبت دورا فعالا في الحفاظ على اللّغة العربية مقابلة بنظيرتها الفرنسية، وكان ذلك بقيادة مجموعة من المثقفين الجزائريين الذين ملكتهم الغيرة على الهوية العربية والإسلامية عامة، والهوية الجزائرية بصفة خاصة، وعلى رأسهم الشيخ "عبد الحميد بن باديس" الذي كان شعاره في ذلك الإسلام ديننا، والعربية لغتنا، والجزائر وطننا، فقد أسس جمعية العلماء المسلمين التي أراد من خلالها «جمع الناطقين باللّغة العربية وتوحيد آرائهم الدينية وتنسيق جهودهم في حقل التعليم الحر»[2]وكان ذلك عام 1931 وفي عام 1935 قام بإصدار جريدة البصائر الأولى.

كما نجد الشّيخ "محمد البشير الإبراهيمي" الذي أعاد تأسيس هذه الجريدة سنة 1947 والتي اتّسمت بالأسلوب الأدبي الجميل والبليغ، وأسّس معهد "ابن باديس" في قسنطينة والذي يعتبر أول مدرسة للثانوية باللغة العربية في الجزائر.

لقد كان لهذه الحركات الفضل الكبير في الإصلاح الاجتماعي، فقد تناولت العديد من القضايا الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك، فبرز عدد من الكتاب حاولوا بأقلامهم أن يقدموا إصلاحات جذرية في البنية الاجتماعية ومن هؤلاء نجد: أحمد "رضا حوحو" (1911-1970) الذي عالج في كتاباته قضايا اجتماعية مهمة كما تطرق إلى قضية المرأة مالها وما عليها.[3]

والشّيء الملفت للانتباه في هذه الفترة هو أحداث 8 ماي 1945 التي كان لها بالغ الأثر في تحول الوعي الثّقافي لدى الأديب الجزائري بحيث أصبح الأدب بعد هذه الفترة الصعبة «أدبا إنسانيا يحاكي قضايا الشعب

[1] عبد الرحيم الكردي: السّرد ومناهج النقد الأدبي، ص125.

[2] عبد المالك مرتاض : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954) ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص42.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص42-43.

الجزائري في آلامه وآماله»[1]، ومثال ذلك "رواية غادة أم القرى لـ"أحمد رضا حوحو" التي تعد أول رواية تكتب باللغة العربية وكان ذلك سنة 1947، وتلتها رواية "الطالب المنكوب" لـ: "عبد المجيد الشافعي" سنة 1951.

وإضافة إلى هذه القلة القليلة من الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، نجد أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قد نالت قسطا كبيرا من كتابات الأدباء الجزائريين، وخصوصا في الفترة الممتدة ما بين (1945-1953) وأبرز روادها هم: "كاتب ياسين"، "مالك حداد"، "مولود فرعون"، "محمد ديب"، "مولود معمري" فقد كانت الرواية الجزائرية في هذه الفترة حكرا على اللغة الفرنسية فقط، هذه المؤلفات التي تعد كثيفة مقارنة بما كتب باللغة العربية، بحيث لم نشهد ولا مؤلفا واحدا بعد رواية "الطالب المنكوب" كتب باللغة العربية إلا رواية "الحريق" التي ألفها "نور الدين بوجدرة" سنة 1957، بعد ذلك عاد "أحمد رضا حوحو" وألف ثلاث مجموعات قصصية وهي "مع حمار الحكيم" سنة 1953، "صاحبة الوحي" 1954، و"نماذج بشرية" في عام 1955 وقد غلب عليها كلها الطابع الاجتماعي الإصلاحي.

هذه المجموعة القصصية كأنها لم تكن فال خير على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فمنذ عام 1957 وحتى سنة 1962 (لم تشهد الساحة الأدبية رواية جزائرية خالصة) فقد كانت كلُّ السيطرة للمؤلفات ذات اللغة الفرنسية التي اتخذ الأدب فيها أبعادا أكثر اتساعا وأكثر شمولية، فصار يقدِّس الشهادة في سبيل الوطن[2].

استمرّ هذا الغياب حتى أواخر السّتينيات، وبالتّحديد إلى سنة 1968، حينما ألَّف "محمد المنيع" روايته الموسومة بـ: "صوت الغرام"، ولكن هذا الأمر يقتصر على الرواية فقط، إذ أنّنا نجد بأن المرحلة الممتدة ما بين عام 1962-1970 قد عرفت في المقابل تجارب رائدة في القصة القصيرة، إذ صدرت لعبد "الحميد بن هدوقة" مجموعته القصصية "الأشعة السبعة" في تونس عام 1962، ومجموعة "الرصيف النائم" لـ "زهور الونيسي" عام 1967 ومجموعة "الطعنات" لـ"الطاهر وطار" عام 1969.

ومع مطلع فجر السّبعينيات حدثت تطورات وتحولات جذرية في البنية الاجتماعية، والاقتصادية وحتى السّياسية للمجتمع الجزائري، وهذا ما ألقى بظلاله على الأدب والإبداع، بحيث انعكست كل هذه الظروف والمتغيرات على الأدب بإيجابية أكثر منها بسلبية، فأصبحت هناك بيئة مساعدة على التأليف والكتابة وهذا ما

[1] المرجع السابق، ص149.

[2] ينظر: واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص80.

كان، بحيث تعد هذه الفترة (بداية السبعينيات) نقطة التّحول والمنعرج الحاسم في الأدب الجزائري عامة والكتابات السّردية خاصة، نظرا للكم الكبير من الروايات والقصص التي شهدتها السّاحة الأدبية الجزائريــة منـذ ذلك الوقت.[1]

ونذكر على سبيل المثال "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" 1971، رواية "الزلزال" لـ: "الطاهر وطّار" سنة 1974، ورواية "من يوميات مدرسة حرة" لـ: "زهور ونيسي" سنة 1979 كما نجد أيضا "نهاية الأمس" 1975 و "العشق والموت في الزمن الحراشي" 1980، لكل من "بن هدوقة" و"الطاهر وطار" على التوالي.

إذن فكما نرى فإن الانطلاقة الحقيقية للنّص السّردي الجزائري قد تأخر ظهورها بشكل كبير، مقارنة بنظيرتها في بلدان المشرق العربي والبلدان الغربية، وحتى في دول المغرب العربي، وذلك –كما عرفنا– راجع لأسباب قاهرة اختلفت طبيعتها من سياسية واجتماعية واقتصادية وحتى ثقافية وعلمية، وهي لا تخفى على أحد منا،والتي لطالما تخبّط فيها المجتمع الجزائري.

وقد كان لهذه الآداب العربية والغربية التي سبقت الأدب الجزائري دور كبير وفعال في نهضتة وانطلاقته في العصر الحديث ، فالكتاب والمؤلفون العرب كانوا في معظمهم، وإن لم نقل كلهم، متأثرون بهذه الآداب، وهذا ما ساعدهم على خلق فضاء إبداعي واسع[2].

فحقَّ لهذه المرحلة (بداية السّبعينيات) أن تكون مرحلة بداية العطاء الفني الأدبي، وخصوصا فيما يتعلق بالقصة، فقد كانت أغلب الكتابات التي وُجدت وطغت على هذه العشرية عبارة عن قصص، وذلك «لخصوصية المرحلة في الجزائر وقدرة القصة على نقل الواقع وتصويره ودفع القُراء إلى المساهمة في عمليتي التّغيير والبناء»[3] باعتبار هذه المرحلة هي التي تلت الثورة التحريرية مباشرة، هذه الأخيرة تعد أحد أكبر مصادر الإلهام في الأدب الجزائري الحديث، إذ لا نكاد نجد قصة أو رواية تخلو من تضمين الثورة الجزائرية المظفرة بكل أحداثها وبطولاتها إنها العمود الذي يركتز عليه كل عمل أدبي، وقد سيطر المذهب التجريبي على الرواية طيلة هذه الفترة وما بعدها وعلى الرغم من تفاوت درجات الوعي عند المؤلفين الجزائريين، إلا أنها تعد فترة ظهور الرّواية المكتملة النّضج

[1] المرجع السابق، ص102.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض : الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1983، ص42.

[3] محمد الصالح خرفي: بين ضفتين (دراسات نقدية)، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2005، ص08.

وذلك نظرا للإمكانات الكبيرة التي تمتع بها الأدباء آنذاك أمثال: "واسيني الأعرج"، "رشيد بوجدرة"، "جيلاني خلاص" و"الحبيب السّائح"...إلخ.

وفي بداية التّسعينيات من القرن الماضي عاشت الجزائر أحداثا وتغيرات عمّت كافة الأصعدة، إذ تعد عشرية التّحول والانقلاب، فقد شهدت الجزائر فيها التحول نحو اقتصاد السوق، كما حدث فيها إلغاء انتخابات 1992 التي جاء بعدها ما يسمى بـ"العشرية السوداء" وبالتالي عودة العنف وعدم الاستقرار إلى المجتمع الجزائري وانتشار الفساد والقتل والدّمار...كل هذا وذاك كان له تأثير كبير على طبيعة النّص السّردي الذي كتب أثناء هذه الفترة وبعدها، فقد كانت هذه الأحداث المرة بمثابة المادة الدّسمة التي تُغذى بها كل المؤلفات الروائية والقصصية باعتبار التجربة الجوهرية العامة التي مرّ بها المجتمع.

ورغم نيل عنصر العنف والقهر من الرواية –في هذه السّنوات العجاف– حصّة الأسد، إلاّ أنّنا نجد ولوج بعض المواضيع الجديدة التي لم تشهدها الرّواية الجزائرية من قبل كالعاطفة (قصص الحب) وظهور الجنس وإقحام المرأة كطرف فعال في حياة الرجل، فأصبحت هذه المواضيع تشغل حيزا لا بأس به في خريطة الكتاب الجزائريين المعاصرين.

كما أصبحت الرّواية تقوم على تعدّد اللّغات داخل النّص السّردي، من عربية وقصص ودارجة وفرنسية وحتى توظيف اللغة الشعرية أيضا.

إضافة إلى كون الرواية لم تعد حكرا على الرّجال فقط فقد استطاع العنصر النّسوي أن يتخلّص من هذه القيود التي كانت تكبله، وظهرت عندنا عدة نساء كاتبات استطعن أن يصنعن لأنفسهن مكانا راقٍ في منازل النّص السّردي الجزائري، أمثال: "فضيلة الفاروق" في روايتها "مزاج مراهقة" "زهرة ديك" في "بين فكي وطن" و"فاطمة العقون" في "رجل وثلاث نساء".

إذن فكما نلاحظ فإن النّص السّردي الجزائري قد مرّ بصعوبات جمة وتخللته عقبات كثيرة، منذ بدايات القرن الماضي مع "عبد الحميد بن باديس" و"البشير الإبراهيمي" وبعدهما وقبل الثورة التحريرية نجد "أحمد رضا حوحو" الذي استطاع أن يقدّم الكثير للنص الجزائري، كما أن الثورة الجزائرية بمأساتها وعنفها كانت أحد أكبر الدوافع والدّواعي إلى التأليف والإبداع، وبعد الاستقلال عاشت الجزائر أوضاع اجتماعية واقتصادية مزرية أو لنقل متذبذبة، وهذا ما انعكس هو الآخر على الكاتب والأديب الجزائري ولا ننسى العشرية السّوداء التي خلفت كوارث ومضار كثيرة استغلها المبدع محاولةً منه لسدّ بعض الفراغات التي تركتها، والتي لازالت تعالج إلى يومنا هذا.

ونحن نرى اليوم بأنّ النّص السّردي الجزائري استطاع أن يقفز قفزة نوعية في اللّحاق بنظيريه العربي والغربي متجاوزا كلّ الصّعوبات والعراقيل التي وقفت في طريقه، وما خير دليل على ذلك إلا هذه المؤلفات الكثيرة التي تنتجها دوّر النّشر في كل مرة وهؤلاء الأدباء الذين قدموا الكثير للأدب الجزائري.

المبحث الثاني: الشعرية

أولا: في مفهوم الشعرية

تعدّ الشّعرية من بين أكثر المصطلحات المعرّبة التي أخذت قسطا معتبرا ومكانة رفيعة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، فقد حظيت باهتمام العديد من النقاد والمترجمين، مما جعلها تكتسي طابع الزئبقية والميوعة فمحاولة تحديد مفهوم الشعرية (la poetics)، يعتبر من الأمور الشائقة والشاقة في نفس الوقت، وذلك لأنها محاطة بتنظيرات هائلة كما أنها مصطلح يلتبس بمصطلحات كثيرة من جنسه، فإذا أمعننا النظر فيه فإننا نجده يتعدد حتى عند الناقد الواحد.

(la potique) «مصطلح غربي حديث لمفهوم قديم النظرية الشعرية، ترجمه النقد العربي المعاصر إلى الشعرية، فشاع هذا المصطلح واستقر على شيء من الميوعة».[1]

وأخذ يتسع ويكبر في حقل الدراسات النقدية العربية الحديثة ويضم العديد من الدلالات في آن واحد.

والشعرية (poetics) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، وتعود الأصول الأولى لهذا المصطلح إلى زمن أرسطو، وقد تنوعت مفاهيمه وتعددت بكثرة إلا أنها بقدر اختلافها فإنها تصب كلها في معنى واحد ألا وهو: «البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع»[2]

وبالحديث عن مصطلح الشعرية في تراثنا النقدي العربي يبدو لنا أننا في مواجهة مفهوم واحد بمصطلحات متعددة، وبالانتقال إلى التراث النقدي الغربي فإننا نجد أنفسنا في مواجهة مفاهيم متعددة بمصطلح واحد، وذلك يعود إلى أنه في الحالة الأولى يتلخص في كونه المفهوم العام للشعرية (كما سبق ذكره)، وأما الحالة الثانية فهي مجموع النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته.

فالشعرية تعني العلم الجديد كما سمتها البنيوية الذي «يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محاثية تنتج عنها الأعمال الأدبية وتحليها في آن».[3]

---

[1] عبد المالك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط1، 1436هـ/ 2015م، ص34.

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

[3] جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص219.

ومعنى ذلك أنها دالة على الخاصية النوعية لمادة العلم، وذلك لأنها أشارت إلى "الأدبية" باعتبارها المجال النوعي المتميز للعلم الصوري، وقد سعت الشعرية إلى عدم الجري وراء تسمية معنى للعمل الأدبي، ووضع كل التركيز على معرفة جل القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه وما مَيزها عن باقي العلوم هو أنها تبحث عن هذه القوانين في داخل الأدب وليس خارجه.[1]

والبحث في الشعرية هو بحث عن نظرية داخلية في الأدب، تكون بمثابة نظام موحد يحيط بكامل الحقل الأدبي عن طريق مجموع الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب وماثلة في الأبنية التعبيرية.

فالشعرية هي العلم الذي يبحث عن القوانين المجردة التي «تصنع فرادة العمل الأدبي عبر استنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل هذا الخطاب إلا ممكن من ممكناتها».[2]

وهي لا تتحدد بنوع أدبي واحد، بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعا، لكن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود النوعية بين الأنواع الأدبية، فقد نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأنواع، فهناك شعرية المسرح وشعرية القصة وغيرها، بل تجاوزت حتى الدراسات الأدبية والفنية لتشمل مجمل الخطاب الثقافي الذي يعبر به الإنسان عن انفعالاته وتأثيراته واهتزازاته الوجدانية، فكتب عن شعرية الحب وشعرية الجسد وحتى شعرية الأشياء وغيرها.

إن الشعرية منذ العصور الأولى لها وحتى وقتنا المعاصر تعني «النظرية الداخلية للأدب، وتعني أيضا تلك الظواهر الأسلوبية التي نرصدها انطلاقا من الاختبارات التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب من مجموعة الإمكانيات المتاحة له في الأنظمة الصوتية والتركيبية والدلالية في مستواها اللساني أو النصي الأدبي».[3]

فالعمل الأدبي ليس هو موضوع الشعرية في حد ذاته، فما تستنطقه هو "خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، فليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة».[4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص19-20-21.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص17.

[3] معمر حجيش: إستراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنزير والتطبيق)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر 1428هـ/2007م، ص61.

[4] تودوروف: الشعرية، تر: شكري البحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987، ط2، 1990، ص23.

إذن فهذا العلم (الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تحكم تشكل العمل الأدبي.

يرى "حسن ناظم" بأن قضية الموضوعية في الشعرية ليست بالمطلقة و أن الشعرية «تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة، و مرجعها الأول و الأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، و ليس ثمة شيء آخر غيره بوسعه أن يساهم في استكشاف تلك القوانين».[1]

فمما لاشك فيه بأن الشعرية تتخذ من حيث هي علم الأدب، و هي بذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية، لكنها في الوقت ذاته تختلف عن العلوم الأخرى، كعلم النفس و علم الاجتماع باعتبار الأدب في حدّ ذاته موضوع دراستها، في حين كان عبارة عن انعكاس للحالة النفسية أو الحياة الاجتماعية قبل ذلك.

و هذا "تودوروف" يصرّح باعتبار الشعرية علما مستقلا بذاته و موضوعه الأدب، يقول: «إننا إذ نؤسس الشعرية فنا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلي من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإن لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية».[2]

والشعرية تعنى بالأدب كله شعرا كان أم نثرا، وهي بذلك نظرية موضوعية تنظر إلى عملية الإبداع في إطار المقاربة النسقية التي تستبعد السّياق الخارجي وتحاول الكشف عن جمالية كل إبداع في ذاته وهي «ترمي إلى تكوين مقولات تسمح بفهم وحدة وتنوع كافة الأعمال الأدبية في نفس الوقت، وسيكون العمل الفردي بمثابة توضيح لهذه المقولات ويكون بمثابة مثال، إنما ليس بشكل نهائي».[3]

وترى "يمنى العيد" بأنّ الشعرية مفهوم نظري يثبت وجود أو غياب تكامل واكتفاء في وحدة النص الداخلية عن طريق تلك الخلفيات الاجتماعية التي جعلت من الأدب أدبا، منطلقة في ذلك من متن النص وما يشكل هذه الوحدة وطريقة انتظامها، حيث تسعى الشعرية إلى «إيجاد أدوات مفهومية لمقاربة النص، وتعيين عناصره البنائية وتنضيد مستوياته، ووصف العلاقات التي تشارك فيها هذه العناصر».[4]

فهي مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي، وأشياء خارجه، تجسد معا مفهوما للشعرية، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا، لكن سرعان ما يتعذر الفهم مع هذا السؤال

---

[1] حفناوي بعلي: مصطلح الشعرية في الخطاب العربي، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العدد4-5، 2005، ص70.

[2] تودوروف: الشعرية، ص84.

[3] جانايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1994، ص331.

[4] يمن العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص293، 294.

أو هذا الاستفسار (أدبية الأدب)، لكن الشعرية «ليست ضربا من القوى الغيبية، وليست كذلك مجموعة من القوانين التي تستعمل بصفة آلية، وهي ليست أخيرا أمرا ينشأ بالطفوة»[1]، فعدم ظهور عناصرها مجتمعة مع بعضها هو سبب استعصائها على الفهم إضافة إلى إدراك مسار تطورها عند الإنسان.

فنخلص من هذا أن الشعرية هي تقصي الوعي اللغوي الذي يتحكم في خصائص وتقنيات النوع الأدبي وتحليل ذلك الوعي بفاعلية قرائية تكشف الـ(كيف) وتعين جماليته، وتستنبط قوانينه الداخلية التي تتحكم فيه وتهتك التستر على خبايا الـ(ماذا) وإغواءاتها المفعمة باللذة والتذليل.

إذن فالهدف الأساسي للشعرية يتمثل في البحث وتقصي جماليات النص الأدبي، ومنه فقد انشغلت الشعرية المعاصرة «باستخلاص الخصائص النوعية ومعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة النوع الأدبي، وهو ما يميز عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب تفرز بنياته من داخله بطريقة مجردة وموضوعية».[2]

كما أنها تهدف كذلك إلى «تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي»[3].

كما قلنا سابقا فإن مصطلح الشعرية قد حمل عدة مفاهيم ومعاني في النقد الغربي، فإضافة إلى ما سبق نجد أيضا بأن الشعرية هي «الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تَمثُل في نسج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري»[4]

نلاحظ بأن الشعرية هنا يقتصر مفهومها على النص الشعري دون النثري أي أنها الجمالية التي تجعل من النص الشعري، نصا شعريا ذا نسج أو نظام محدد يقوم عليه، ويكون هذا النظام مميز له عن دونه من النص النثري.

وقد كان البحث عن الشعرية «الهم الذي يؤرق نقاد الأدب منذ أرسطو، وهو الهم الذي انبعث مارا مع الشكلانيين الروس في أوائل القرن الماضي»[5] فقد ورد في كتاب "النظرية الشعرية" لـ: "جون كوهين"، بأن الشعرية

---

[1] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1431هـ/2010م، ص16-17.

[2] أحمد جبر شعث:شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005، ص11-12.

[3] صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995 ص76.

[4] عبد المالك مرتاض: مفهوم الشعريات في النقد العربي: مجلة بونة للبحوث والدراسات، العددان7-8، محرم، 2007م، عنابة، الجزائر، ص15.

[5] محمد خضر: شعرية النصوص(مقاربة جمالية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، دط، 2007، ص196.

"علم موضوعه الشعر»[1]، إذ أنه يشير فيما بعد إلى أن كلمة الشعر في العصر الكلاسيكي كان لها معنى واحد واضح لا غموض فيه، إذ أنها كانت تعني القصيدة لكن هذه الكلمة أخذ معناها يتسع شيئا فشيئا إلى أن أصبح الشعر يُطلق على كل الموضوعات التي تُعالج بطريقة فنية راقية، وباستطاعتها أن تؤثر على المشاعر، وقد استمر هذا المصطلح في التطور والاتساع منذ تلك اللحظة، وهو اليوم يغطي لونا خاصا من ألوان المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود.

ويكون حقل الشعرية ومجال بحثها ومعالجتها: الجوانب الأدبية لا أكثر، أي تحليل الأشكال الشعرية في اللغة فقط، والخروج عن المجال الأدبي يبقى مرهونا بما ستحققه الظاهرة الشعرية في داخله.

فالشعرية «تهتم بقضايا البنية اللّسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية»[2]، فموضوعها قبل كل شيء هو « الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»[3].

فمن خلال هذه المقولة لـ: "جاكبسون" يتبين لنا أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات، بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية.

إذن فلقد مرت الشعرية بمراحل عديدة من التطور، حتى كان التحاقها بالدوائر المعرفية النموذجية فهي في مراحلها الأولى كانت تمثل «قسما من الثالوث الفلسفي: الإقناعي الخطابي (أو البلاغي)، من جهة، والتحليلي الاستنباطي أو المنطقي من جهة ثانية، والخيالي الفني (أو الجمالي) من جهة ثالثة».[4]

ومما لا شك فيه فإن الشعرية الحديثة والمعاصرة، مدينة كثيرا إلى اللسانيات في نزوعها نحو العلمية، فهي أي (اللسانيات) ساهمت في تحديد البويطيقا المعاصرة لموضوعها واستخلاص مقولاتها وقوانينها.

وحسب رأي "رومان جاكبسون" فإن الشعرية تهتم «بالخطابات الأدبية الأخرى خارج الشعر، أما تطبيقه على مادة الشعر وحصره بالشعر دون النثر، فذلك لأن اللسانيات قد وجدت في الشعر الوظيفة الشعرية المهيمنة».[5]

---

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص29.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية تر: محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول والمقالات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص9.

[5] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص82.

فالشعرية هي كل نظرية للأدب داخلية ، ومن ثم فإن مقصدها «إقامة مقولات نستطيع بها أن نتبين وحدة الآثار الأدبية وتنوعها»[1].

كما أنها الكليات النظرية في الأدب النابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره «باحتوائها على الأسلوبية وتجاوزها، وكذا هي نظرية، ومنهج، ورؤيا وسعي دؤوب لإرساء النقد الأدبي على أسس علمية دقيقة ومقننة»[2].

إذن فإن مصطلح الشعرية في النقد العربي الحديث، قد حظي باستقبال حار، وإقبال منقطع النظير، فقد تلقفته الأقلام بصدر رحب، وهذا ما أدى إلى تعدد المصطلح واختلافه في الساحة النقدية العربية، فكان المفهوم واحد والدال عليه متعدد، فسُميت: الشاعرية وسميت الشعريات وكذلك الشعرانية، الشعري، نظرية الشعر الإنشائية، الأدبية، البويطيقا، علم الأدب، فن الشعر...إلخ.

لكن مصطلح "الشعرية" كان أكثرها استعمالا من طرف أدبائنا ونقادها ومترجمينا، والجدول التالي يبين لنا مدى شيوع مصطلح الشعرية في حقل الدراسات النقدية العربية:[3]

المقابل العربي	إسم المترجم	المرجع
الشعرية	حسن ناظم	مفاهيم الشعرية، ص17
	عثمان الميلود	شعرية تودوروف، ص69
	فاضل تامر	اللغة الثانية
	أدونيس	الشعرية العربية
	كمال أبو ديب	في الشعرية
	صلاح فضل	أساليب الشعرية المعاصرة
	محمد عبد المطلب	قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ص87
	شربل داغر	الشعرية العربية الحديثة
	سامح الرواشدة	فضاءات الشعرية

[1] القمري بشير: شعرية النص الروائي (قراءة تناصيةفي كتاب التجليات)، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1997، ص30.

[2] فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية ج1، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص220.

[3] ينظر:يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص282-283.

	عبد الله ابراهيم	المتخيل السردي 104، 148، 164
	عبد الله حمادي	الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ص07
	رشيد بجياوي	الشعرية العربية الأنواع والأغراض
	حسين الواد	اللغة الشعر في ديوان أبي تماما ص06
	حسن نجمي	شعرية الفضاء السردي
	رشيد بن مالك	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص138
	لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية ص115
	عبد القادر فيدوح	شعرية القص
	علي ملاحي	شعرية السبعينات في الجزائر
	سكري المبحوث ورجاء بن سلامة	ترجمة الشعرية لـ: تودوروف
	محمد الوالي، مبارك خوف،محمد اوراغ	ترجمة الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ
	محمد العمري ومحمد الولي	ترجمة البنية اللغة الشعرية لـجون كوهين
	نور الدين السد	الشعرية العربية

إذن يبين لنا هذا الجدول المكانة أو الموقع الذي يشغله مصطلح " الشعرية " لدى نقادنا ومترجمينا العرب، بين تلك المصطلحات التي ترجمت إليها على غرار الشاعرية، الشعريات، الشعرانية، الإنشائية، علم الأدب...الخ، فقد حضي هذا المصطلح بالاتفاق عليه من طرف أغلب المترجمين، وذلك لكونه أقرب هذه المصطلحات للدلالة على المعاني التي وضع من أجلها، فالمعروف بأن البيئة النقدية العربية قد صبت جل اهتمامها على هذا الحقل النقدي الذي سبقتنا إليه البيئة الغربية، ولهذا فإن الاتجاهات والتنظيرات وحتى التطبيقات قد كثرت وتشعبت حوله، وهذا ما أدى إلى كثرة الترجمات واختلاف أشكالها من مترجم إلى آخر، ومن حقل أدبي إلى آخر، ولكن ما يمكننا التصريح به هو أن هذه المصطلحات على كثرتها وهيولتها، إلا أنها تصب في معظمها إن لم نقل كلها في مجرى واحد وهو الشيئ الذي يجعل الأدب أدبا.

ثانيا: الشعرية في الحقل النقدي الغربي

أ–قديما:

– أفلاطون:

عرفنا فيما سبق بأن الشّعرية (poetics) ذات أصل يوناني، فالجذور الأولى لها تعود إلى أرسطو تلميذ أفلاطون، هذا الأخير كان له دور كبير وحاسم في مسار الدراسات الشعرية وما وصلت إليه، لأنها عرفت تطورا هائلا سواء من حيث المصطلح أو من حيث المفهوم، حتى صارت بالمعنى الذي هي عليه الآن.

يعد أفلاطون أول من عرف الجمال بأنه «الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»[1]، وقد كان هذا التعريف بمثابة النقطة التي انطلقت منها ماهيات الشعرية في الدراسات النقدية التي جاءت بعدها، حيث كان هذا التعريف القاعدة التي بنى الدارسون والنقاد الغربيون والعرب أساساهم عليها، فقد كان له تأثير كبير على جل المجالات الأدبية وخصوصا في الشعر، وهكذا بدأت الدراسات النقدية تعتمد بعض المقاييس التي يجب أن يقوم عليها العمل الأدبي.

لقد كان هذا التعريف الأفلاطوني «بمثابة الشـــمعة المضيئة التي أضاءت ليــل الشعرية لمفــهومها الحداثــي»[2]، فالبحث عن الأصول الأولى للشعرية في الدراسات أو لنقل في الثقافة الغربية، يوجب بالضرورة التوقف عند أفلاطون لأنه يعد أول من حاول أن يوجه الأعمال الإبداعية بآراء نقدية، وقام بعدها بتقسيم الشعر والشعراء حسب رأيه إلى أخيار وأشرار، كما قدّم بعض المواقف النقدية باعتباره للشعر محاكاة للمحاكاة، وبذلك فإنه يبتعد عن الحقيقة.

كما تطرق إلى الموسيقى الشعرية ودورها في إيصال المعنى إلى المتلقي، واعتبر أن الإيقاع هو أكثر ما يؤثر في العقول، ومن هنا كانت إشاراته الأولى إلى الشعرية.

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص259.

[2] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثةبين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008، ص12.

وإذا أردنا أن نفهم معنى الشعرية عند أفلاطون فهما جيدا فعلينا أولا أن نطلع ونستوعب نظرته إلى المحاكاة التي يعتبرها «لا تولِّد إلاَّ وهمًا بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع الملموس، وهو موضع اهتمام الساسة ورجال الدولة والمدينة».[1]

وتعني نظرية المحاكاة التي ينادي بها "أفلاطون" «الصلة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه ولكن الفروق بين هذا الشيء والنموذج كثيرة، وأهمها أن النموذج باق وخالد، في حين أن جمالية الأشياء عابرة وزائلة، وجمال النموذج عقلي، في حين أن جمال الأشياء أرضي».[2]

والفنان في نظره لا يحاكي المثل التي هي الصور الخالصة والنماذج الأصلية لكل من الحقيقة والخير والجمال بل يحاكي أشكالها المنعكسة في الواقع أو ظلالها في العالم المحسوس، وبالتالي فالفنان يبتعد عن المثل بدرجتين ومنه عن جوهر الحقيقة ولهذا طرد الشعراء من جمهوريته.

فأفلاطون وضع شروطا لضمان بقاء الشعراء داخل جمهوريته، لأنه يرى في أعمال المجيدين منهم توجيها للأخلاق في مدينته الفاضلة، وأما مفهوم الشعر عنده فهو محاكاة للمحاكاة، وكل الشروط السابقة تعد توجيها للشعراء من أجل خلق النموذج المثالي الذي يخضع لمفهوم الخلق أو الجمال عنده، وبذلك يعد هذا الفيلسوف أول من عمل على استقصاء مواطن الجمال في النص الأدبي، وهو ما قامت عليه الدراسات الشعرية لاحقا.

يرى أفلاطون بأن الشاعر« كالمصور يحكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، وهذا ما يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة وعالم المثل بينما الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس، وعلى هذا ينبغي طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة إلا من كان منهم يمجد الآلهة، ويعدد مفاخر الأبطال ويشيد بأعظم الرجال».[3]

إذن فأفلاطون قد شن هجوما لاذعا على الشعراء واتهمهم بالكذب وتزوير الحقائق، وأن عقولهم معطلة، إلا من كان منهم محاكي للحقيقة والأخلاق الفاضلة.

---

[1] أحمد الجوة : بحث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات)، مطبعة التفسير الفني، صفاقس- تونس، دط، 2004، ص56.

[2] خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص41.

[3] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، نقلا عن: أرسطو "فن الشعر" تر: إبراهيم حمادة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص33-34.

كما تطرق إلى عدة قضايا نقدية، وحاول معالجتها وتقديم شروحات وتفسيرات لها، ولعل من أهمها تطرقه إلى مصدر الشعر وجوهره «فمصدر الشعر عنده ربّات الشعر، وجوهره الإلهام»[1]

إضافة إلى طرحه لقضية برزت في إطار حديثه عن التخييل في المحاكاة ألا وهي: رؤيته للشاعر بأنه كائن مقدس، وأنه يفقد عقله وأحاسيسه أثناء عملية الإلهام، وأن الشعراء الذين يصورون الغرائز والإحساسات ليسوا بشعراء ولا يعدون كذلك، كما أنّه ضد الرأي القائل بالتجديد في الفنون باعتباره ابتعاد عن المقدس الذي يعد النموذج المثالي.

وقد تطرق أفلاطون إلى قضية أخرى انبثقت من مقولة الإلهام عنده وهي «تمييزه الدقيق بين الشاعرية والنظم أو بين جوهر الشعر وادعاء الشاعرية، فالشاعر عنده مبدع خلاق والإلهام ضرورة للإبداع».[2]

– أرسطو

تتفق كل الدراسات النقدية الحديثة على أن أول ظهور لمصطلح الشعرية كان مع الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، حيث يعد أول من تناول هذا الموضوع النقدي في كتابه "فن الشعر"، فقد بين فيه مكامن الشعر التي تكون النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية، وقد ختم أرسطو في هذا الكتاب الجمالية في الأجناس الأدبية التي كانت آنذاك كالشعر الغنائي والملحمة، فالشيء الذي لا نقاش فيه اليوم هو أن الشعرية كنظرية حديثة قد استقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو (فن الشعر)، أما حداثة المصطلح فتعود إلى اكتسابه دلالات جديدة في مطلع هذا القرن على أيد الشكلانيين الروس، وممثلي حلقة براغ، ثم أخذت مكانة مرموقة بين الدراسات النقدية الألسنية والسميولوجية.

وقد كانت لأرسطو محاضرات كثيرة حول الشعرية ولكن للأسف الشديد لم تصل إلينا هذه المحاضرات التي كانت تضرب في صميم الشعرية، فكثير من النظريات الحديثة انطلقت منها نظرا لأهميتها وقيمتها العلمية.

ويحدد أرسطو وظيفة الأدب في كتابه "فن الشعر" انطلاقا من اعتباره التراجيديا «محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتنم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير».[3]

---

[1] خليل موسى: جماليات الشعرية، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21.

وقد عرض أرسطو في كتابه هذا الشعر باعتباره «أعلى شكل للفن المنتج»[1]،كما اهتم بمدى قدرة الشعر على عكس روح الواقع ومحاكاته للحالات والمواقف الإنسانية، كما قام بتغيير مفهوم الشعرية من المستوى الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما، و«هذا ما أدى إلى انقسام النقاد إلى مجموعتين متقابلتين حيث ترى الأولى باستقلالية الشعرية عن رغبات ومتطلبات المنظر وتشددها على ماهية الشعر، وأما الثانية فقد ركزت على تلك المتطلبات التي يفي بها الشعر، وأن يتطابق هذا الأخير مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون»[2].

إذن فكتاب فن الشعر لأرسطو يعد القاعدة النظرية الأساسية التي انبنت عليها جل الشعريات التي جاءت بعده، فقد «هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد عن الألفي عام، حيث ظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر»[3].

وليس المقصود بالشعر الذي تناوله "أرسطو" من خلال كتابه الأعمال الدرامية أو الملحمية ولا غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وإنما هو الشعر الغنائي الذي ساير كل منهما، فأرسطو لم يتطرق إلى الشعر بأتم معناه الحقيقي إلا أن هذا الكتاب يبقى «الملاذ الأكاديمي الأول لتثقيف الذوق النقدي على مر العصور، ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة في أوروبا وأنصار الكلاسيكية الجديدة، بل والنقاد المحدثون في مقدمة هؤلاء جميعا».[4]

وقد فاضل "أرسطو" بين المأساة والملحمة باعتبارهما عملين شعريين لكنه انتصر للمأساة باعتبارها تستطيع أن تستخدم وزنا واحدا وتظم أيضا الموسيقى والمشهد المسرحي، كما أنها تحقق المحاكاة حسب رأيه، تحقيقا كاملا وبالإمكان أن نستخلص عدة مآسي من ملحمة واحدة.

يتبين لنا بأنه لا مناص لأي دارس أن يطلع على ما تضمنه كتاب "أرسطو" ويقدح أفكاره بمفاهيمه الخصبة والعميقة وفكره الشمولي، فليس بإمكان أي نـــاقد الإفلات من سلطة مفاهيـــــمه حتى وإن كان مجـــادلا مناقضا، وذلك بحق ميزة الأعمال الأصيلة الخالدة، فالشعرية التي وصلت بها الدراسات إلى حالتها هذه سواء في الدراسات الغربية أو العربية لم تكن لولا أن بعثت شعرية "أرسطو" وقد كان ذلك في عصر النهضة حيث «أريد

[1] المرجع السابق، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص21.
[3] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص31.
[4] تودوروف: الشعرية، ص13.

لها أن تلعب دورا مماثلا للكتاب المقدس، وستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب "أرسطو" في الشعرية».[1]

إنّ الفن عند "أرسطو" هو محاكاة فهو أولا وقبل كل شيء «محاكاة للأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة ومن جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي».[2]

فالمحاكاة عنده بمثابة القانون الذي يحكم الفن، والفرق الوحيد بين الفنون يتمثل في المميزات التي تندرج تحتها هذه المحاكاة بشكل مفصل.

إن المحاكاة في الفكر النقدي الأرسطي هي «المحرك الذي يجب أن يمر عليه الجنس الأدبي كي يثبت وجوده الشرعي في نظريته التحديدية بصرامة، والمعيارية بامتياز، والتي أحدثت قطيعة النظرية الجمالية عن النقد الأخلاقي فمبدا المحاكاة عند أرسطو ذو معنى مسرحي أدائي، لذا فإن الفنين اللذين تتجلى فيهما على أكمل وجه هما الدراما والتراجيديا»[3]، كما أنها شكل يتجلى فيه سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها وهذه الأنواع تتمايز عن بعضها باختلاف المادة أو الوسيلة، الموضوع، الطريقة.

ويرجع أرسطو منشأ الشعر إلى سببين اثنين لصيقين في الطبيعة الإنسانية

1: الأصل الفطري في المحاكاة التي يرثها الإنسان منذ الطفولة، والتي تساعده على تحصيل معارفه الأولى وفي ذلك يفترق عن الحيوان.

2: المتعة التي يشعر بها الإنسان إيزاء أعمال المحاكاة التي لا تثيرها الأشياء قبل أن يحاكيها الفنان، وسببها هو متعة التعلم عن طريق استنباط دلالتها وحتى إذا كان العمل المحاكي جديدا على المتلقي، فالمتعة تتأتى له من مبدأ المحاكاة بل عن طريق جودة التنفيد.[4]

إن أرسطو في كتابه "فن الشعر" لم يهتم إلا بالأعمال المنظومة شعرا، والتي تعتمد في تأليفها المحاكاة بالأفعال أي "الأجناس الممثلة"، و«هو بهذا التصنيف الصارم المعياري الذي يعتمد على قاعدة عامة يضرب صفحا عن

---

[1] تودوروف: الشعرية، ص13.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر تر: إبراهيم حمادة، مقدمة المترجم، ص08.

[3] السعيد جاب الله: شعرية السرد في قصص غادة السّمان، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، أدب عربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013هـ/2014م ص29.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص33.

كل فن لا يتمثل هذه الأفعال حتى وإن كانت منظومة، ومنها الشعر الغنائي والتعليمي مثلا، أما الأعمال النثرية فقد تجاهل ذكرها ولم يوردها قط في شعريته كونها تنتمي إلى مصاف السردي الوضيع».[1]

ب- حديثا

- تودوروف

يعد "تزيفتان تودوروف" من بين النقاد الذين تغنو بكتاب" فن الشعر" لأرسطو، حيث عده دعامة ومرجعا لا يستهان به في معظم الدراسات الحديثة إن لم نقل كلها، فمن غير الممكن لدارس الشعرية أن يمر على هذا الكتاب مرور الكرام، فقد كان بمثابة الشمعة التي أضاءت ليل الشعرية الحالك بتلك المفاهيم العديدة، التي ساهمت في تعدد الدراسات حول هذا الموضوع الشاق والشائق، فقد رأى تودوروف بأن هذا الكتاب «دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها»[2].

إنّ الشّعرية لدى "تودوروف" تتجلى من خلال كل ما أنتجه في النقد سواء تنظيرات أو تطبيقات وقد كان تأسيسه لموضوع الشعرية داخل النّصوص الأدبية «ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية»[3].

وكان المنهج البنيوي السبيل المتبع من طرف "تودوروف" في تحليله للخطاب الأدبي، فقد دعى إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدلا من الأدب، وقد علل ذلك باعتبار وجود علاقات تبين الخطابات سواء الأدبية منها أو غير الأدبية، كما أنّه أبرز الخصائص الفنية التي تميز الخطاب الأدبي والتي لا تكون إلا بتحديد مفهومه.

أقام "تودوروف" مقاربة نقدية للخطاب الأدبي ميز فيها بين موقفين، يرى أولهما بأن «النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة»[4].

يذهب الموقف الأول إلى القول بأن الموضوع هو العمل الأدبي، الذي نستطيع أن نطلق عليه التأويل أي المعنى الذي يحمله النص الذي هو قيد الدراسة.

---

[1] المرجع السابق، ص36،37.

[2] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة (بين أفق النقد وأفق النظرية الشعرية)، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص35.

أما الموقف الثاني فهو «الإطار العام للعلم، فالغاية من الدراسة هي الوصول إلى تلك الأشياء والمرامي التي يعبر عنها كل عمل أدبي بدون استثناء، عبر القانون الشعري وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك»[1].

ورغم كل هذا فإن الشعرية لا تمثل دائما الموضوع الأبرز في الأعمال الأدبية لأطروحات تودوروف ذلك أن جل ما نجده هو خصائص هذا الخطاب النوعي فهو يرى أن هذا العلم يعنى بالأدب الممكن وليس بالأدب الحقيقي، أو بالأحرى بتلك الجمالية التي تشكل النص الأدبي، فالشّعرية عنده تتأسس في الأعمال المحتملة الوجود أكثر مما تتأسس في الأعمال المكتملة والمستقلة الوجود.

لقد حددت شعرية تودوروف نفسها إستراتيجية واضحة المعالم تمثلت في «إستراتيجية المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية»[2]،كما عملت على تجاوز العلوم الإنسانية ولا يكون ذلك إلا عن طريق استخراج واكتشاف مواطن الجمال والانسجام في النص الأدبي في ذاته ولذاته، أي تلك البنى المشكلة له بعيدا عن الأوضاع الخارجية المحيطة به، إضافة إلى أنها هدفت إلى «جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية والمتمثلة في الأدبية، إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، لتحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الثغرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي»[3].

ولم يكتف"تودوروف" بهذا القدر بل تعداه إلى أكثر من ذلك، حيث تحدث عن شعرية القراءة والتلقي وأشار إلى الأهمية التي توليها الشعرية على النص الأدبي سواء من حيث تكوينه وإنتاجه، أو من حيث إلقائه على المتلقي أو القارئ بصفة عامة، كما أنها تؤدي إلى تشكيل المعنى المرجو منه.

إن الشعرية عند "تودوروف" هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب، جوهرها يقوم على أساس البحث في الأدبية «وبحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية»[4].

وقد ربط "تودوروف" بين الشعرية والتأويل، ويرى بأن العـــلاقة بينهما علاقة حميـــمية حيث يقول في ذلك:

---

[1] المرجع السابق، ص36.
[2] المرجع نفسه، ص36.
[3] المرجع نفسه، ص37.
[4] المرجع نفسه، ص38-39.

«العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل».[1]

كما يرى في علاقة الشّعرية بالعلوم الأخرى بأن مجيء الشّعرية طرح قضية: قيمة العمل التي تعد مسألة محتومة لا نقاش فيها.

وأما فيما يخص "الوصف" فقد استبعده تودوروف من مهام الشعرية، واعتبره مجرد تلخيص منطقي وجمع لملامح ومميزات موضوع أدبي ما، بعيدة عن المصداقية والبرهنة، أو هو إعادة للنص الأدبي ذاته.

وقد تطرق "تودوروف" إلى قضية مهمة جدا في حديثه عن الشعرية، ألا وهي شعرية النص السّردي وذلك من خلال معالجته للرواية من وجهة نظر الشعرية، ولم يقف عند هذا الحد حيث ذهب إلى القول بأن الشعرية أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، إذ يقول «وستتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية».[2]

وبعد عديد الدراسات وصل "تودوروف" إلى أن دراسة التغيير هو: «جزء متكامل من الشعرية ما ظلت هذه الدراسة تهتم بالمقولات المجردة للخطاب الأدبي، وليس الأعمال الفردية».[3]

وذلك يعني الحديث عن الشعرية العامة التي تركز على المحايثة الآنية للأدب، مقابل الحديث عن شعرية التعاقب التي هي التاريخ الأدبي في ثوبه البنيوي وطموحه المنهجي في أن يكون تاريخا للإنسانية.

يقول "تودوروف" «إنّ الشعرية ما تزال إلى حدّ الآن في بداياتها وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى حد الآن غير متفق وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية».[4]

ف"تودوروف" يشير إلى أنّ الشّعرية ما تزال علما جديدا على الرغم من توغل أصولها في القدم، فهي فن تتجدد بتجدّد النصوص إذن فتودوروف أحدث نقلة نوعية في حقل الدراسات الشعرية في خطها التطوري، فقد قفز بها قفزة نوعية مقارنة مع من سبقه، فدراسات "تودوروف" في الشّعرية تعدّ منعرج التحول في الدراسات الشعرية الحديثة وقد ساعده على ذلك الكم الهائل الذي وصلت إليه الدراسات في وقته حول الأدب والنقد وتشبعه بأفكار الشكلانيين الروس حتى النخاع، فالفضل يرجع إليه في نقل البنيوية إلى فرنسا، وقد حدّدت شعرية

---

[1] تودوروف: الشعرية، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] جابر عصفور: نظريات معاصرة: ص225.

[4] تودوروف: الشعرية، ص29.

"تودوروف" في مسيرتها بين حدين، لا ثالث لهما وهما «الحد الخاص الشديد الخصوصية والحد العام المفرط في العمومية»[1].

– رومان جاكبسون

وغير بعيد عن "تودوروف" نجد أيضا أحد الرواد الذّين أسّسو لعلم الشعرية تنظيرا وتطبيقا، وهو "رومان جاكبسون"، هذا الأخير الذي عمل على تحديد مفهومها وتطويره، عن طريق ربطها بالرأي القائل بأن وظيفة الناقد الأساسية هي الشيء الذي يجعل من الأدب أدبا.

فجاكبسون يرى بأن كل رسالة يجب أن تتضمن وظيفة أدبية تختلف من شخص إلى آخر فقد قام بدراسة تحليلية للرسالة الشعرية، وجعل لها ست وظائف، ثم قام بالكشف عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية، وما يشكل هذه الوظيفة الشّعرية للغة في نظره هو «استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص»[2].

إنّ الشّعرية عند "جاكبسون" هي علم مجتث من اللسانيات فهي منبثقة من أرضية ألسنية حيث يعرفها بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[3].

لقد ربط "جاكبسون" الشعرية في جل تعريفاته لها باللسانيات، وذلك من أجل إضفائه طابع العلمية على هذه الدراسات فنجده يقدم لها تعريفا آخر وهو أنها «تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[4].

إذن فقد كان الدرس اللّساني ممتدا في كل الدّراسات التي عالجها جاكبسون، حيث وصل به الأمر إلى معالجته لنصوص شعرية من الشعر الروسي الجديد، وتطرق إلى مظهرها الصّوتي خاصة واللّساني عامة.

---

[1] المرجع السابق، ص28.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص40.

وظل هذا الأثر الألسني المرجع المتّبع والملاذ الذي يعود إليه "جاكبسون" ويعتمد عليه في كلّ بحوثه حول الشّعرية، فقد كان يقول بأنها «تعرف باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني وتتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها برقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية»[1].

أما فيما يخص الشعر عند "جاكبسون" فهو الكلام غير العادي الذي لا يحيل إلى الأشياء الخارجية بقدر ما هو متمحور حول مكوناته اللغوية وهو بذلك يؤكد على كثافة اللغة الشعرية، فمحتوى مفهوم الشعر عنده غير ثابت وغير مستقر بحاله، فهو يتغير بتطور العصور ومرور الوقت، وينظر إلى النص باعتباره «مدونة كلامية منفتحة الدلالة ترتبط بالأزمنة المتعاقبة فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءة صحيحة وموضوعية لعالم المدونة الشعرية، إنها لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد وفي الزمن الواحد مئات الدلالات مادام محتوى الشعر غير ثابت».[2]

وانطلاقا من مقولة "جاكبسون" بأن موضوع الشعرية هو «تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السّلوك القولي»[3]، فإننا نستنتج بأن الشعرية تبحث في مكونات البنية اللّغوية، ولا تكتفي بما هو موجود وظاهر من هذه البنية فهي تتجاوز البناء اللغوي إلى المعنى الخفي الذي يحمل في طياته وبسبب ذلك كان انتماء بعض الخصائص الشعرية لا يقتصر على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات (السّميولوجيا).

وقد قدم "جاكبسون" مفهومه للشعرية من خلال التفريق بين فئتين لغويتين:

تمثل الأولى لغة الأشياء: وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في حياتنا اليومية، ونعبر من خلالها عن كل شيء.

والفئة اللغوية الثانية هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة، وموضوع البحث هنا يكون اللغة ذاتها.

فهذه هي الشعرية حسب رأيه إلا أنّ قيمتها تكمن في سبر أغوار اللّغة والولوج إلى أعماقها واكتشاف تراكيبها الخفية، وعدم الإكتفاء بظاهرها.

طرح "جاكبسون" بحثا ملخصا أراد به معرفة العناصر التي تشكل الحدث اللساني، وقد جاء بها على النحو التالي حيث قسمها إلى:

المرسل الذي يوجه **رسالة** إلى **المرسل إليه**، ويجب أن تكون الرسالة تقضي **سياقا** تُقال فيه وتُحيل عليه ويسمى **المرجع**، كما يجب على الرسالة أن تقتضي اتصالا أي **القناة** التي ترسل بواسطتها.

---

[1] المرجع السابق، ص40،41.

[2] المرجع نفسه ، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص42.

وقد جعل "جاكبسون" كل هذه العوامل السّتة التي تكون الحدث اللساني تولد وظيفة لسانية، حيث ميز بين ست وظائف للغة هي: المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية والشعرية و«الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى»[1].

فهي في نظره توجد داخل كل أنواع الكلام، وهي التي تجعل اللغة حيوية وحركية وبدونها نفقد اللغة ديناميكيتها وتصبح ميتة وسكونية.

إنّ اهتمام "جاكبسون" بالوظيفة الشّعرية هو الذي حتم عليه البحث عن المعيار اللساني الذي يستطيع من خلاله أن يتعرف على هذه الوظيفة، ولذلك قام بتجنيد لكل فعل لفظي أدواته اللازمة التي تمكنه من الولوج إلى كنهه، فالشعرية عنده «تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى»[2].

والسّبب في ذلك هو كون "جاكبسون" قد وُلد وترعرع شكلانيا، كما كان أحد أقطاب الحركة المسماة بـ"حركة براغ"، كما يرى في الشعرية رحيق لمجموعة من المكونات الجزئية المرتبطة بالشعر، فهي «اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى»[3].

فالشّعرية في نظر "جاكبسون" تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، وبالخطابات الأدبية الأخرى خارج الشعر، أما فيما يخص تطبيقه على النص الشعري دون النثري فالسبب في ذلك هو كون اللسانيات قد وجدت الوظيفة الشّعرية المهيمنة في الشعر.

أما النثر الأدبي فهو يحتل مكانة وسيطة بين الشعر ولغة التواصل، وهو لا ينفي (جاكبسون) وجود التوازي في النّثر إلا أنه لم يَسعَ لدراسته واكتشافه، وهذا لم يجعل جاكبسون يخرج الخطاب الأدبي السّردي عن مجال دراسته الشعرية حيث يقول في ذلك: «إنّ الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، من جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] جاكبسون رومان: الشعرية، ص32.

فجاكبسون يعترف بأن الشعر لا ينفرد بالشعرية وحده، وليست حكرا عليه من دون النثر، فالشعرية في رأيه نجدها حتى داخل النص السّردي« فالوظيفة الشعرية غير مقصورة على الشعر، وتوجد في غيره والشعر يستوعب وظائف لغوية مغايرة للوظيفة الشعرية، ومناقضة لها في الهدف».[1]

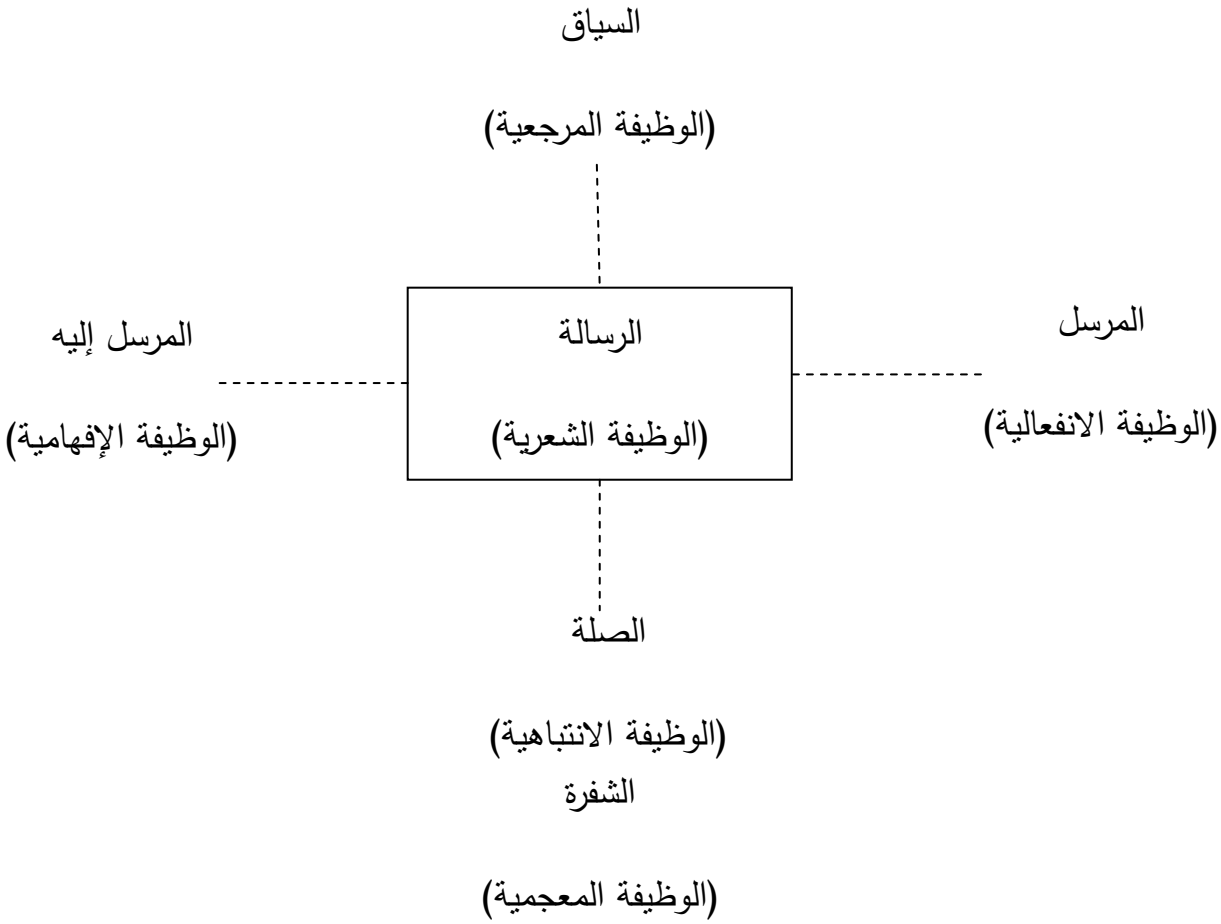
لقد أطلق جاكبسون على الشعرية مصطلح "علم الأدب" وقد أراد من خلاله الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟

ومن أجل ذلك فقد عمل جاهدا على فهم عنصر التواصل الذي يستطيع أن يعطي نسقا جماليا متصلا بالخصائص اللسانية، هذه الأخيرة تجعل الشعرية جزء لا يتجزء من اللّسانيات، فكثيرا ما كان حديثه عن الشعرية مرتبط بحديثه عن الوظائف اللغوية التي سبق ذكرها.

كما أن تفاعل هذه الوظائف فيما بينها هو الذي يحدد طبيعة القيمة التّواصلية والشعرية للشكل الأدبي الذي يكون متميزا في لغته عن بقية اللغات، فالوظيفة الشعرية لا تلغي الأخريات بل تهيمن عليها والشكل التالي سيوضح ذلك أكثر:[2]

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص231.

[2] يوسف وغليسي: الشّعريات والسّرديات، ص19.



نستنتج بأنّ الشّعرية الغربية هي شعرية لسانية محضة، والدّليل على ذلك ما رأيناه مع كل من جاكبسون وتودوروف، الأول مع مخططه التواصلي ووظيفته الشعرية والثاني في تخصيصه الشعرية لإلقاء الضوء على مميزات الخطاب الأدبي من خلال القراءة الباطنية، ويشترك كل منهما في البحث عن أدبية العمل الأدبي وإبراز جوانبه الجمالية المتجلية في اللّغة الشّعرية.

ثالثا: الشعرية في الحقل النقدي العربي:

أ– قديما

– عبد القاهر الجرجاني

لقد حظيت الشعرية باهتمام النقاد العرب القدماء وكانت هناك حولها عدة آراء نقدية، وحتى وإن لم ترقى إلى مستوى النّضج الذي أصبحت عليه الآن، إلا أنها لم تخرج عن صميم الموضوع، ولعل من أبرز من اهتم بهذا الموضوع، نجد الناقد العربي الفذ: "عبدالقادر الجرجاني" من خلال كتابه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة".

وكان الإهتمام الذي لقيه هذا الحقل النقدي في إطار نظريته المشهورة التي جاء بها، وهي نظرية النظم فحاول «تناول الظاهرة الأدبية ومعاينتها بعيدا عن التنظير حيث ركّز على البعد التحليلي واكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدّلالية»[1].

فكانت نظرية النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما، وإعجاز القرآن على وجه الخصوص حيث يقول: «وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[2].

ويزيد الجرجاني من وضوح معنى النظم، فيقول بأنه لا يتحقق عن طريق توالي الألفاظ وتراتبها في النطق، بقدر ما هو تناسق في الدّلالات وتلاقي المعاني، بحيث تكون بطريقة مفهومة ويتقبلها العقل، فقد قدم تعريفا جديدا للنظم فهو عنده «توخي معاني النحو، إنه العمل على وفق قوانين علم النحو وأصوله»[3].

كما قدّم آراء نقدية حول ترتيب المعاني وعلاقتها بتوخي معاني النحو، وفضل فيها كثيرا، موضحا بأن العاقل قبل أن يقول أي شيء فإنّه يرتبه في داخل نفسه وذلك لأنه يقصد مثلا بقولك: "ضرب فيجعله خبرا عن زيد ويجعل الضرب الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على عَمرو ويجعل يوم الجمعة زمانه الذي وقع فيه، ويجعل التأديب غرضه الذي فعل (الضرب) من أجله فيقول: «ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له، وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو فيما بين معاني هذه الكلم»[4].

---

[1] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص11.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائر الإعجاز، تر: محمد شاكر، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] المرجع السابق، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تر: محمد شاكر، ص27.

تتمحور نظرية النظم هنا حول علاقة جديدة تربط بين النظم والنحو، والتي من خلالها نستطيع أن نستنبط القوانين التي تحكم الإبداع.

إن المقصود بالنحو هنا –والذي هو على علاقة بالنظم– ليس تلك القوانين التي تضبط اللّغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية كما هو معروف، وبالتالي فهو لا علاقة له بالإبداع الشعري أبدا.

ويقوم النّظم عند "الجرجاني" في معناها الباطني على «تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر»[1].

ومن أجل توضيح الجرجاني لشعريته على مستوى المعنى لجأ إلى التمييز بين معنيين:

معنى عقلي: يكون ثابتا وصريحا، ولا يوجد في الشعر، وتكون معانيه معروفة لدى الجميع.

معنى تخييلي: ولا يقال عنه بأنه صادق أو كاذب، فهو ذو معاني متعددة، أو بالأحرى لا يستقر على معنى واحد يعمد إليه الشاعر من أجل إضفاء الجمالية وتعدد المعنى، فهو يتميز باللامحدودية.

وقد ذهب الجرجاني إلى التمييز بين نظم ونظم آخر، ولم يقتصر بحثه حول حدود النظم بذاته فقط، رأى بأن الاطلاع على نصين قد يولد لدى القارئ استحسان نص من دون الآخر، وهنا يحدث الحكم التفضيلي الذي لم يكن قائما على معيار محدد، بل «بتجربة شخصية تدعمها خبرة وثقافة متميزتين»[2].

إنّ "الجرجاني" وفي إطار تعامله مع مصطلح "الشعرية"، قد عده من جماليات المعنى، منطلقا في ذلك من أن الألفاظ لا تساوي شيئا من دون المعاني، فالكلام ليس معنى فقط، وليس بالأمكان أن يكون هناك معنى بدون ألفاظ، ومن هنا كان "الجرجاني" من أوائل من تطرق إلى قضية اللفظ والمعنى، حيث حرص كل الحرص على عدم الفصل بينهما.

والشّعرية عنده «تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية أمّا الناتج الكلي، فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر، بل يتفق فيه الناس من عامي وخاص»[3].

كما يرى بأن هناك دلالات موسعة للشعر، لا يمكن أن نجعلها خارج إطار الشعرية، فالوصول إلى هذه الدّلالات والمعاني والإيحاءات إنما يكون عن طريق الاعتماد على كل من الخطين المعجمي والنحوي.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص28

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص19.

بحيث يتعامل الأول مع المفردات، في حين أن الثاني يتعامل مع المركَّبات، وفي هذا يقول الجرجاني «الألفاظ المفردة التي هي أوضاع، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضم بعضها إلى بعض، والمزية في الكلام إنّما تتحقق عند التأليف بإحسان الاختيار ومعرفة المواضع المناسبة».[1]

إنّ حسن اختيار هذه الألفاظ في تراكبها وتراتبها هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا حسب رأي "الجرجاني"، ولن يكون هناك قيمة شعرية وجمالية تؤثر في المتلقي إلا «بالإتيان من الجهة التي هي أصح، لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين، وقدرته على نقله إلى المتلقي في صورة مغلقة بالنبل والمزية».[2]

وما يخلق الشّعرية عند "عبد القاهر الجرجاني" هو تطبيق هذا ما يسمى بالاختيار عند تأليف الأعمال الأدبية فيشكل ذلك مجموعة من العلاقات هذه الأخيرة في تفاعلها فيما بينها تشكل لنا الصورة الشعرية.

ولعلّ من بين أهم المواضيع التي عالجها "الجرجاني" أيضا نجد: الاستعارة والكناية باعتبارهما يقومان بدور كبير وفعال في تشكيل البناء الفني والإبداعي، وبالأخص في الشعر، إضافة إلى خلقهما للشعرية داخل النّصوص الأدبية «لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعا رئيسيا للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية».[3]

إذن فالشّعرية عند "الجرجاني" تتجلى في صلب النص، ويظهر ذلك بوضوح من خلال كل أنواع مواضيع البلاغة من مجاز واستعارة وإشارة وتلميح وتورية وتشبيه وتمثيل...إلخ، والشّعرية إنّما تتجسد مع كثرة غموض العلاقات بين الأشياء.

نصل إلى أن "عبد القاهر الجرجاني" لم يستعمل مصطلح الشعرية بصيغتها الألسنية أو المصدرية بل أعطاها مصطلحا آخر يختلف ولكنه يحمل نفس المعنى الذي تحمله الشعرية، فاختلف الدال وبقي المدلول، وهو مصطلح النّظم الذي عدّه الجرجاني «حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها».[4]

---

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة نقلا عن : دلائل الإعجاز، تر: عبد السلام محمد هارون، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص20.

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

[4] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص21.

كما أضفى مدلولا جديدا على الصورة وتأثيرها في العمل الأدبي وأعطى لها رؤية جديدة فهي عنده «ليست هي الشيء نفسه، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأنّ الصّورة مستوعبة لهما، والنّظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر».[1]

– حازم القرطاجني

بالإضافة إلى "الجرجاني" نجد أيضا قامة شامخة من قمم التراث النقدي العربي وهو: "حازم القرطجاني" الذي خلف نصيبا معتبرا من الدراسات النقدية القديمة، وأبرزها ما يتعلق بالشّعرية فقد اهتم بهذا الحقل النقدي وأولى له الكثير من الأهمية وأقام عدة نظريات تؤسس له.

تناول "القرطاجني" الشّعرية من خلال «اعتباره أن حقيقة الشّعر وجوهره تقوم على التخييل»[2]،فهو يرى بأن التّخييل هو المكوّن لحقيقة الشعر، وهو الأساس الذي تقوم عليه كل المعاني الشعرية، وفي إطار ذلك يقول: «إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطية»[3].

ويعتبر "القرطاجني" المحاكاة: التشبيه المرئي، والشعر لا يمكن أن يقوم بدونها وهي قد تكون ظاهرة وقد تكون مخفية متضمنة، إلا أنها العمود الأساسي الذي يرتكز عليه الشعر، فالمراد من الشعر هو التأثير في المتلقي بطريقة إيجابية، ولا يكون ذلك إلا عن طريق التخييل الذي يؤدي إلى هذا الفعل، هذا الأخير الذي يمكن أن يكون حقيقيا كما يمكن أن يكون غير حقيقي.

إذن فالتّخييل هو طرف أساسي في العملية الشعرية، ومن أجل تحقيق دوره في المتلقي، فإن القرطاجني يرى بأن «المعاني الشعرية التي تحقق هذا الدور تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوحى الفني في اللغة، إذ أن المعاني تنقسم إلى المعاني الأولى والمعاني الثواني»[4].

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص101.
[2] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص22.

فدور التخييل في العملية الشعرية لا يتحقق اتجاه المتلقي إلا عن طريق الصّورة الفنية حيث يقول «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية».[1]

لقد بيّن "القرطاجني" بأن الشعرية هي حقيقة الشعر وجوهره وليست ذلك الكلام العادي أو نظما مهما كان تشكيله من الألفاظ، كما أنها السّر الحقي داخل الشعر الذي يُكسيه بالجمالية والفنية ويجعله عملا إبداعيا وجذابا.

كما أن إقامة علم للشعر كان من أولويات "القرطاجني" وذلك لكونه ذا ثقافة فلسفية هائلة ذات أصول يونانية، وحامل لتراث عربي ضخم، فأرد المزاوجة بين التقافتين، من أجل خلق نظريات و آراء جديدة ، دون الخروج عن قوانين الإبداع التي تحكم الشعر.

و لم يكتف "القرطاجني" باستنباط هذه القوانين، حيث ذهب إلى استكمال «معرفته بالقوانين بممارسة التذوق الذي ينطوي على الأحكام القيمية، فالذّوق يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشاعر و الناقد على الرّغم من خضوع النّص إلى قوانين كلية».[2]

و ذهب "القرطاجني" إلى القول بأنّ الشّاعر الحق كل الحق هو الذي يكتب شعره انطلاقا مما حفظه و قرأه و في ذلك إشارة منه إلى قضية التناص، أو نقل بعض المبادئ التي انطلق منها، و هنا نجد القرطاجني يدعو الشعراء الذين لا يحسنون استغلال الشعر و الكلام الذي سبقهم إلى الإقلاع عن كتابة الشعر و عدم إرهاق أنفسهم في مجال هم لا ينتمون إليه و لا يستطيعون الاندماج فيه، ما داموا كذلك، فالتّناص من منظور القرطاجني«قيمة إبداعية لا مناص منها، فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره و ألفاظهم، في حين الشاعر المحروم، أي الشاعر الذي ليس أهلا لحمل هذا اللقب هو من يُسيء التّعامل مع نصوص غيره»[3].

كما خلص "القرطاجني" في تأسيسه لعلم الشعر إلى أنّ الشعرية لا تقتصر على الإيقاع الخارجي الذي هو الوزن والقافية، بل تتعداه إلى إطار بلاغي أشمل وهو التخييل «لتميز بين كلام مخيل غير موزون لكنه جدير

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص32.

[3] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص241-242.

بتسمية الأقاويل الشعرية وهو تمهيد بسيط لشكل من أشكال شعرية النثر، وكلام موزون خال من التخييل يظل محروما من صفة الشعرية»[1].

ومنه فإنّ من العناصر المهمة التي تطرق إليها "القرطاجني" في أعماله والتي أكد عليها هي: اعترافه بإمكانية اشتمال النثر على أوجه الشعرية، فهو يرى بأن النثر الذي يحدث غرابة ودهشة في نفسية المتلقي أو القارئ، فهو يحمل صفة الشعرية ولا يكون ذلك إلا عن طريق عنصر التخييل والمحاكاة، فالشعرية عنده هي علم موضوعه الشعر، وتعني الأدبية وموضوعها الأدب والفن، وقد استعمل القرطاجني مصطلح الشعرية في عدة مواقع للدلالة على التأليف في الشعر والخطابة من جهة التمييز بين كمية الشعر في النثر وكمية النثر في الشعر.

ونجد أن "القرطاجني" قد عرج إلى قضية اللفظ والمعنى، واشتغل عليها واهتم بها كثيرا، فهو يشدّد على الربط بين المفهومين، وعدم الفصل بينهما، كما يركز على اللّحمة التي يجب أن تجمع بين اللّفظ والمعنى أو المادة والصورة.

«إن كلّ ما يقدمه حازم بشأن أي مادة تكون له علاقة مباشرة بنظام وقوانين الشّعرية، إلا ويربطه مباشرة باللّياقة الأدائية للمرسل باعتبار أن قيمة كل عمل إبداعي يتوقف حجمها منذ البداية على المرسل كي تكون الرسالة فنية ونوعية، ويكون المتلقي على استعداد لاستقبالها»[2].

ننطلق من هذا القول لنبين أن "القرطاجني" قد تطرق لقضية هامة جدا هي الأخرى، وقد كتب لها الاستمرار في دراسات النقاد الغربيين في العصر الحديث، وهي قضية تصنيفه لعناصر الرسالة اللفظية حيث يتقاطع تصنيفه إلى حد كبير مع التصنيف الذي وصل إليه رومان جاكبسون في تصنيفه لعناصر الرسالة اللفظية:

ومن بين العناصر التي تجلت عند كل من القرطاجني وجاكبسون نجد أربعة عناصر وهي كالآتي:[3]

1- ما يرجع إلى القول نفسه=الرسالة

2- ما يرجع إلى القائل=المرسل

3- ما يرجع إلى المقول فيه=السياق

4- ما يرجع إلى المقول له= المرسل إليه.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص294.

[2] الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص91.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص30-31.

ويدعو "القرطاجني" إلى تركيز الوظيفة الأدبية على الرّسالة وعلى توحيدها مع السّياق فهو يعدهما العمودان اللذان تقوم عليهما هذه الوظيفة وأما المرسل والمرسل إليه فهما من أجل المساعدة لا غير من أجل تحقيق هذا الاتفاق.

إن لبّ التجربة الأدبية وحقيقتها هي اللّغة حسب "القرطاجني"، وتوظيفها توظيفا فنيا وجماليا –أساسه مهارة الاختيار وإجادة التأليف– هو الذي يشكل ويكوّن لنا الإبداع الأدبي فيقول في ذلك: «إنّ القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عند إبداع الصّنغة في اللّفظ، وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه».[1]

إن قضية المحاكاة والتخييل هذه لازمت "القرطاجني" في جلّ معالجاته النقدية، فقد قدّم مفهوما جديدا للشعر يقوم أساسا عليهما إذ يعرفه على أنّه «كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهوته أو لمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به أغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».[2]

إذن فقد أقام "القرطاجني" اهتماما كبيرا بالشّعر، و ما يسببه هذا الأخير من أثر في نفسية المتلقي كالدهشة و الاستغراب و التّعجب، فكل هذا يحدث من قوة الخيال، فالهدف من التخييل هو دفع النّفس على فعل الشيء أو تركه ، و المحاكاة هي وسيلة الشّاعر إلى التخييل و هي التي تحسن الأشياء أو تقبحها.

نستنتج أخيرا بأن "حازم القرطاجني "يعدّ أول من استعمل مصطلح الشعرية بدلالته الصّحيحة في الدّراسات النقدية العربية القديمة، و ذلك في مؤلفه الموسوم ب"منهاج البلغاء و سراج الأدباء" و قد سلك في ذلك منهجا فريدا ميّزه عن غيره من أسلافه.

[1] المرجع السابق، نقلا عن: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص31.
[2] المرجع نفسه، ص31.

ب– حديثا:

– كمال أبو ديب:

من بين النقّاد العرب الذين برزوا في مجال الشّعرية في العصر الحديث نجد: "كمال أبو ديب" الذي يعد أحد أهم المنظرين لها،وقد اعتمد في تنظيراته لهذا الحقل النّقدي المتشعب على مرجعين أساسيين هما: التراث العربي القديم من جهة، وأعمال النقاد الغربيين الذين برزوا فيها من جهة أخرى، فشعرية «كمال أبو ديب نلاحظ ومن الوهلة الأولى بأنها تتداخل في مفهومها مع شعرية "رومان جاكبسون" وجان كوهين" لأنه يقدم مفهومه للشعرية انطلاقا من مفهوم الفجوة، مسافة التوتر، وهو بذلك يتقاطع مع مفهوم الانزياح الذي جاء به جان كوهين "عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السّياق لتكون دالة على الشّعرية»[1]

وقد استدل "أبو ديب" في تأسيسه لمفهوم الشعرية على مفهومين نظريين مهمين وهما: العلائقية والكلية، «فالشّعرية خصيصة علائقية... تتحدّد بوصفها بنية كلية، ولا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، وبالتّالي فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة».[2]

كما نجد"أبو ديب" يعترف بأن شعريته شعرية لسانية، لأنه يعتمد في ذلك على البنية اللغوية المكونة للنص لكنه لا يكتفي بها في تحديده للشعرية بل يتجاوزها إلى الواقع والمحيط الذي ولدت فيه، وكل ما كان له تأثير في شكلها وهذا ما يجعلنا «أمام شعرية غير لغوية، على الرّغم من أنها تعاني عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تنغلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي».[3]

ولعل مناداة "أبو ديب" بالانزياح واعتباره أداة محورية في تشكيل الفجوة مسافة التوتر لخير دليل على تأثره بجاكبسون وجون كوهين اللذان أشارا إلى الانحراف والانزياح.

ولم يتأثر "أبو ديب" بالنقاد الغربيين فحسب، بل كان لتراث العربي القديم أثر كبير على تنظيراته، وخصوصا فيما يتعلق بـ"عبد القاهر الجرجاني" ونظريته في النظم، فكانت شعريته خليطا بين آراء ونظريات عربية وغربية، ومن

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص90.
[2] المرجع نفسه، ص91.
[3] المرجع نفسه، ص91-92.

أهم ما دعا إليه "أبو ديب" وعمل عليه وهو بالمناسبة خاص به هو «أنه كان يحاول أن يستنبط لا شعرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعاني شعرية الأشياء تلك التي طالما نبدها كوهين ونبّه على عدم صلاحيتها مرارا».[1]

يرى كمال "أبو ديب" بأنّ الإنزياح مفهوم نظري متعلق باللّغة فقط، أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالإنزياح هو أحد وظائف الفجوة مسافة التوتر والتي تقع في نظره في أرقى مفاهيم الشعرية فهو يعلي كثيرا من وظيفتها ويجعلها أعلى وأشمل من كل المفاهيم الأخرى التي تشكل الشعرية.

إذن فـ"أبو ديب" ينظر إلى الشّعرية على أنّها «وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر)، لأن لغة الشعر –دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين نشأ يخلق فجوة مسافة التوتر على درجات مختلفة من السّعة والحدة بين اللّغة الشّعرية وبين اللغة اللّاشعرية».[2]

إنّ الشّعرية عند "كمال أبو ديب "هي: حركة استقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة، تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما ما أسميه مسافة التوتر، وهكذا تكون الشعرية،التجسد الأسمى لخلق الثنائيات الضّدية و تنسيق العالم حولها تجربة و لغة و دلالة و صوتا و إيقاعا.[3]

و الجدير بالذكر أن مفهوم الفجوة مسافة التوتر الذي جاء به "كمال أبو ديب"، يشبه إلى حد كبير نظرتي أفكاردي وإيزر اللذان تطرقا إلى هذه القضية في نظرية القراءة والتّلقي، غير أن "أبا ديب" اشتغل عليها داخل نطاق الشعرية، ولكننا نجده «لا يدرس علاقة الشعرية بالتلقي بل يكتفي بلمحة خاطفة عنها وربما يكون ذلك عائد إلى الصلة الوثيقة بين نظريته ونظرية القراءة والتلقي والتي تظهر مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظريته».[4]

وقد عرّج "أبو ديب" على أنّ النّثر لا يمتلك خصيصة النثرية بشكل مطلق، وأنه طاقة قادرة على الفيض بالشّعرية حين يدخل في بنية كلية تنشأ فيه بنيته، وبين مكونات أخرى علاقات معينة تسمح بفيض شعريته.

---

[1] المرجع السابق، ص94.

[2] المرجع نفسه، ص95.

[3] ينظر:كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1987، ص286.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص140.

وفي ربطه للشّعرية بالفجوة مسافة التّوتر يقول "أبو ديب": «الشّعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان العالم... هي نزوع الإنسان إى الخلق بعد الممكن»[1].

ووسيلة هذه الفجوة مسافة التوتر في نظره هي اللّغة الشعرية التي تقوم عليها، ويقول في ذلك «إنّ وظيفة اللّغة الشّعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللّغة والإبداع الفردي، بين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللّغة في سياق جديد كلية»[2].

وأشار في الأخير غلى أن الشعرية لا تعني الاكتفاء بحدود الشعر وحده بل تشمل الظاهرة الأدبية بمفهومها الواسع (النّثر، الشّعر)، وقد تطرّق إلى هذه النظرة في نظريته الفجوة مسافة التّوتر حيث يرى بأنّه «لا يمكننا الاكتفاء بمفهوم الشّعرية العام، وذلك أن عبارة الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي، فيطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لابد من أن تطرح للبحث»[3].

إذن فكمال أبو ديب قد قدّم الكثير للدراسات الشعرية العربية في العصر الحديث، وذلك للثقافة الواسعة التي يشتمل عليها والتي تراوحت بين التراث العربي القديم والثقافة الغربية الحديثة، كما أنه يعد أبرز من دعى إلى استعمال مصطلح الشعرية بمعناه الشامل أي كعلم مستقل له قوانينه وقواعده.

– أدونيس:

"أدونيس" إنّه ذلك الشّاعر والنّاقد الذي سطع نجمه في سماء الشعرية العربية الحديثة، واستطاعت كلماته أن تُسمع صوتها بين الدّراسات النّقدية، وخصوصا الشّعرية منها، والمتتبع لدراسات هذا الناقد الفذّ سيجد أنها لم تسلم هي الأخرى من التأثر بمن سبقوه، سواء بالثّقافة العربية القديمة أو الغربية الحديثة، فتأثره بالشعرية العربية القديمة يبدو واضحا من خلال طرحه لقضايا نقدية شغلت بال النقاد القدامى، مثل قضية اللفظ والمعنى وما أخذته من نصيب في النقد القديم، حيث نجده يقول: «إنّ الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص143.
[2] المرجع نفسه، ص74.
[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص06.

تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعرما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه».[1]

إذن نلاحظ أن "أدونيس" ينقص ويحطّ من قيمة المعنى، في حين يرفع ويعلي من شأن اللفظ، وذلك لأن المعاني حسب رأيه موجودة ومتوفرة بكثرة في كل زمان ومكان، ولكن الألفاظ التي تعبر عنها قليلة أو لنقل محدودة الكم، وذلك هو مصدر القيمة الشّعرية في النص.

يظهر هنا تقاطع "أدونيس" مع الجاحظ في تقديمه للّفظ على المعنى وتفضيله عليه، إذ نجد الجاحظ يقول في كتابه "الحيوان" «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقوري (والمدني)»[2]

لقد حاول "أدونيس" أن يقدم مفهوما شافيا كافيا للشعرية العربية، منذ بروز جذورها الأولى وحتى العصر الحديث، كما تحدث عن الشعر والنثر ووضع أسس ومقاييس يتم التمييز بينهما من خلالها، وكانت مختلفة عن الأسس التقليدية كما أنّه لم يمر على النقد مرور الكرام فقد كانت له عدة معالجات نقدية، وهو يعتبر النقد إبداعا في حد ذاته.

ونجد "أدونيس" في محاولته لسبر أغوار الشعرية العربية، واكتشاف أسسها ومكوناتها اللغوية والدلالية يقول «إن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام ولكلام مشحون بالأشياء، وسرّ الشّعرية هو أن تظل دائما كلاما ضدّ الكلام ولكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد»[3]

ولم يقف "أدونيس" عند هذا الحد فقد حاول أن يضع للشعرية العربية قوانين وقواعد بحيث تجعلها هذه الأخيرة متميزة ومختلفة ومتفردة عن نظيرتها الغربية، وكانت انطلاقته في ذلك من محاولته استكشاف الجذور الأولى للحداثة الشّعرية العربية، والتأصيل لها انطلاقا من الموروث العربي الضخم، وقد كان سبيله في ذلك القرآن الكريم حيث يرى بأن جذور الحداثة العربية كامنة فيه وأنّه من مهد لظهور شعرية عربية مستقلة، كما تطرق في التأسيس لشعريته هذه إلى المجاز الذي يعدّ في نظره الأصل الذي يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية، ومنه فإن «العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى مما يولد اختلافا في الفهم

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص34.

[2] الجاحظ: الحيوان ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط2، ص131.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص 78.

يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي لأنه في ذاته مجال لـصراع التـناقضـات الدّلالـية»[1].

وقد ذهب إلى القول أيضا بأنّ الوزن الشعري لا يمكن له أن يوجد داخل التعبير النثري، وحتى إن وجد فإنه لا يعدّ عنصرا شعريا، بل يقع تحت نطاق النثر، وهنا إشارة منه إلى ربطه الشعرية بالمعنى وتجاهل الوزن مثلما هو الحال مع البلاغة القديمة.

وفي هذا تقييد لمفهوم الشعرية، حيث قيدها بطريقة التعبير أو الكيفية التي تستعمل بها اللغة، فهو ينفي بذلك عنصر الوزن عن الشعرية، ويقوم بنسبتها إلى المعنى، كما أنها تقاس عنده بمستوى احتضانها الإنسان العربي في هويته وقلقه وتطلعه وإبداعيته وحريته، وجودا ومصيرا لا بإفادتها الاجتماعية أو السّياسية.

إنّ الشّعرية عند "أدونيس"لا تتحقق عن طريق التقليد والاتّباع بل تتجسد بالإبداع والابتداع،فهي لا تتشكّل من خلال السّير على خطى السّابقين واتباع آثارهم، وإنما بالوصول إلى آليات لم يصلوا إليها،واستقراء ما عجزوا عن الوصول إليه، إضافة إلى أن نظرته إليها منحصرة في عرض الشعر، فهو لا يتطرق في كتبه حول الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه، وإنما تتبع فقط للحركة الشعرية والإبدالات النّصية التي ميزتها، كما أنه يقدم مفهومه لها انطلاقا من «جمالية التباين والاختلاف، وخلف هذا المنطق الجمالي يختفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي»[2].

فالاختلاف وما يتخلله من خصائص كالنّفي والتغيير والتعديل كلها متوفرة في معالجات "أدونيس" لقضايا الشّعرية، والاختلاف عنده يقوم على نبذ العادة والمحاكاة، وكذلك بَنى مفهومه للجمال.

ونجد أن "أدونيس" وفي إطار تأسيسه لشعرية عربية، يدعو إلى انفتاح النص الشعري لأنه يرى بأن «محاولة تسييج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلّا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر ألا وهي التمنع والهروب، ومن اعتقد أن الشعر يخضع في عمومه إلى مثل هذه القواعد والمقاييس فإن اعتقاده هذا هو جهل بخبايا العمل الإبداعي وطبائعه العصية»[3].

---

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص436.

[3] المرجع نفسه، ص 415.

إضافة إلى انشغاله بقضية أخرى استهوته كثيرا في فهم الشعرية وهي الغموض، حيث يعترف بشرعية الغموض في الشعر ويعرف بامتياز مضمون هذه المشروعية وينتقد ذلك الوضوح المنوط الذي يجعل من القصيدة كائنا جافا فالغموض عنده «حلة وجسد يأوي إليها الروح الشعري، بوصفه مجموعة من المعارف والعلوم»[1].

كما ربط نظريته الشعرية بمفهومين ارتبطا به وبشعريته وهما: الفجائية و الدهشة، فالقول عن القصيدة بأنها شعرية غامضة يقتضي بالضرورة أن تكون مفاجئة ومدهشة، وهما عنصران مهمان في توفر الشعرية، والفجائية «تنبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر فمن مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظّاهر حيث يتيح للإنسان التّخلص من العوائق، فيصبح الإنسان بموجب ذلك أشبه ما يكون بسائل روحي يتمدّد في العالم، من هنا يصبح الشعر مفاجئا غريبا متمردا على قوالب المنطق والعقل، وهو أمر يؤهل القصيدة من الدّخول إلى حرم الأسرار».[2]

وقد أولى "أدونيس" أهمية كبيرة لهذا المفهوم ودوره الكبير والفعّال في تقييم العمل الإبداعي، حيث دعا إلى الإنطلاق من النّص الشّعري ذاته، فهو يعد الفجائية أحد العناصر التي تشكل الشعرية.

وإضافة إلى هذه الملامح والأصول التي اعتمدها أدونيس من أجل الغوص في أعماق الشعرية العربية، وتقديم أوضح وأشمل المفاهيم لها نجد تأسيسه لحركية الزمن الشعري الذي يقوم على «نقد الثابت في التجربة الشعرية القديمة، لأن الزمن في هذه التجربة هو زمن قدري، وهو ليس بعدا داخليا في الأشياء يخلقها ويعنيها، بل هو قدر خارجي يفسد الحياة، ويهدّم الكمال ويلتهم الأشياء إنّه زمن رومنطيقي».[3]

فزمن التّحول هو الزّمن الذي يرجوه "أدونيس"، ويرى أن الإرادة الإنسانية هي التي تحكم فيه، ولذلك فإن الإنسان قادر على التغيير بدءا بنفسه وحتى كل الظروف المحيطة به والأوضاع التي يعيشها «فالزّمن المتحوّل هو

[1] المرجع السابق، ص 418.
[2] المرجع نفسه، ص 418.
[3] المرجع نفسه، ص451.

تشكيل وتجسيد لهذه الإرادة وانبثاق لقوى الذات، يحكمه منطق التغيير والتجاوز الذي يمارسه الإنسان على القيم»[1].

فهذا الزمان ليس بالزمان المادي وليس بالواقعي الملموس كما أنّه بعيد على أن يحمل أو يضمّ بعض القيم الثّابتة فهو يتميز بالحركة والتّطور ولا يستقر على حال، ويمثل الحداثة، فهو سياق حركية الفكر، فالزّمن في نظر أدونيس «ليس له وجودا ذاتيا متميزا، وإنّما هو ساحة لدينامية الإنسان، أهم ما يعكسه هو حركة الإنسان في داخله وأحيانا في خارجه»[2].

وآخر ما تطرّق إليه "أدونيس" باعتباره ملمح من ملامح الشعرية العربية الحديثة هو "الرؤيا" وهي بمعنى التخييل وهو بمثابة الرؤيا الغيبية والتخييل عند "أدونيس" هو «مقياس نقدي يحكم بموجبها على الخصوصية الفنيّة للنّص»[3]،وهذا ما جعله يقوم بانتقاد شعرية القرن التاسع عشر ميلادي، حين قال عنها بأنها مجرد جمالية لفظية.

إذن هذه باختصار أهم الأصول والملامح التي تطرقنا إليها والتي أراد من خلالها "أدونيس" التأسيس لشعرية عربية محضة، وما هي إلا خاصيات جمالية، لا يمكن أن نقول عن نص شعري بأنّه شعري إن لم تتوفر فيه ولم يكن مشتملا عليها، وبهذا فإن "أدونيس" قد خطا بالشّعرية العربية خطوة جديدة إلى الأمام، ووضع الكثير من الذي كان غامضا، وفتح المجال واسعا للذين جاءوا من بعده، ولهذا كان من أهم المنظرين للشعرية العربية الذين يعتبرون كمرجع أساسي وثابت.

[1] المرجع السابق، ص451.
[2] المرجع نفسه، ص445.
[3] المرجع نفسه، ص446.

المبحث الثالث: شعريّة السّرد

تعود بدايات هذا المصطلح إلى انجازات الشّكلانيين الروس، والمنظرين الأمريكيين والإنجليز من أمثال: "ليبوك" و"فورستر"، و"أدوين موير"...، ثم جاءت بعدها الشعرية الفرنسية مع "جورج بلن" و"ميشال ريمون"، وخصوصا مع "تودوروف" الذي استند هو الآخر إلى الشكلانية الروسية، ثم بعده "جيرار جينيت" و"ميخائيل باختين" اللّذان كانا لهما الفضل الكبير في تشكل الشعرية الفرنسية، إلاأنّ "شعريةالسّرد" تنسب في الغالب إلى "تودوروف" الذي قام بتأسيسها انطلاقا من الألسنية البنيوية وكان ذلك في كتابه "الأدب والدّلالة" سنة 1967، ثم أخدت تتطور وتتسع لتعم معظم الدّراسات النّثرية.

لم يجد هذا الاتجاه الآدان الصّاغية في الوطن العربي إلا في الوقت القريب فقط وذلك لأن «الذاكرة النّقدية العربية التي غالبا ما ترسم الشعر والنثر خطين متوازيين لا يلتقيان، قد أسهمت في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر)، الذي انعكس مصطلحه بالغموض على مفهوم الشعرية بحد ذاته»[1].

إنّ المقصود بشعرية اللّغة السّردية هو فقط دراسة واستنباط أين يكن تقاطع الشعر مع النثر على سطح اللغة فشعرية النثر هي «ما يمكن أن يشاع في لغة النص النثري من وهج شعري»[2].

وقد رأينا سابقا أن"كمال أبوديب" خصّص مبحثا في كتابه "في الشعرية" للشعرية والنثر، حيث يرى فيه بأنه يمكن وصف"قصيدة النثر" بالشعرية، وذلك ضمن نظريته المعروفة (الفجوة مسافة التوتر)، كما نجد هناك مؤلفا آخر للناقد السعودي "محمد العباس" والمعنون ب:"ضدّ الذاكرة: شعرية قصيدة النثر".

ونجد أيضا "الطّاهر روابنية" في دراسته(تضافر الشعري والأساطيري)، يتحدث عن إمكانية التطرق إلى شعرية الخطاب الروائي في رواية "العشاء السّفلي" "لمحمد الشركي" وهنا فإننا سنكون أكثر تعميقا وأكثر تخصيصا فالحضور الشعري في الخطاب السّردي«لا يقتصر على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، فتصبح البنية السّردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لتسرباته وتحولاته، ولكن من غير استئصال النواة السّردية للعمل الإبداعي»[3] وبالتّالي تسقط القوانين والقواعد التي تحكم استقلالية العمل

[1] يوسف وغليسي:الشعريات والسّرديات،ص113.
[2] المرجع نفسه،ص 124.
[3] المرجع نفسه،ص128.

الأدبي، ويحدث هناك تزاوجا بين الأنواع الأدبية مما يفسح المجال لظهور كتابات أدبية جديدة تؤمن بالمشاركة والإنفتاح.

وقد طبقت هذه المقولة (شعرية السّرد)، في الرواية بالدرجة الأولى بإعتبارها الفضاء الواسع الذي باستطاعته أن يضم عدة اجناس ويجعلها تتعايش فيما بينها، ويكمّل كل منها الآخر، وقد تناول الباحث المغربي"جمال بوطيب" تعالق الشّعر بالسّرد في روايته "مخلوقات الأشواق الطائرة" لـ"ادوارد الخرّاط"، وتحدّث عن إمكانية وجود رواية شعرية أو شعر روائي، ويقصد بشعرية السّرد هنا شعرنة الروائي للسّرد انطلاقاً من مميزات اللغة الشّعرية وتضّم هذه الشّعرية في طياتها محاور شتى وهي (شعرية العنوان، شعرية الوصف، شعرية اللغة، شعرية المحكي) هذه المحاور تخرق وظائفها السّردية المعهودة، مجتمعة في لغة ابداعية "شاعرية"،تتجاوز النقل الابلاغي إلى الإيحاء والتصوير والابداع والخلق.[1]

ويرى الدكتور "سامي سويدان" في رواية " الوجوه البيضاء" لإلياس الخوري، بأنّه نص يحاول فن القول وجمال التعبير، وهي عبارة عن نص شعري بقدر ماهي نص قصصي، وليس هذا فحسب بل أن حتى شعريته متضمنة في قصة بالذات، وتظهر هذه التداعيات الشعرية داخل النص السّردي من خلال:

- تعدّد الرّواة وتداخلهم بشكل تركيبي متميز.
- انكسار السّرد وانتقاله دون حلقة وسيطة- من المشهد إلى الخبر، ومن الحوار إلى السّرد الخبري.
- دوران السّرد ورجوعه إلى مواقع قد تخطاها التعبير.

وقد اختزل "نبيل سليمان" حديث الشّعرية الرّوائية إلى مجموعة من الملامح منها: كسر الترتيب السّردي، فك العقدة التقليدية، تحطيم الزمن المستقيم، تهديد بنية اللغة المكسرة، توسيع دلالة الواقع وتعرية الذات باستخدام صيغة الأنا...إلخ.

ويفصّل "نبيل سليمان" ذلك أكثر بذكر مقومات تقوم عليها شعرية الخطاب السّردي وهي كالتّالي:

- تفكّك المادة الحكائية، إنكسار الزّمن الخطي للسّرد (الإسترجاع الإستباق)، انقسام النّص السّردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، الإكثار من المشاهد الوصفية، تعدّد الرواة، هيمنة السّرد بضمير المتكلم، صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة،تصوير الشخصيات بإيحاءات اللّغة المجازية، إنزياح اللغة السّردية عن المألوف السّردي، واحتفاؤها بلغة الشعر المنثور.

[1] ينظر:المرجع السابق،ص28 -30.

إذن فبفضل هذه المقومات يمكن للشّعرية أن تتقاطع مع السّردية تحت نطاق جنس أدبي واحد، يشكلان ثنائيا لا يمكن الفصل بينهما، من أجل تحقيقه للجمالية المرجوة من الأدب.[1]

وفي الختام أود أن أذكر بعض المؤلفين أو الكتاب الذين استعملوا مصطلح "شعرية السرد" في دراساتهم النقدية ومن بينهم نجد سامي سويدان في كتابه " في دلالية القصص وشعرية السرد" الذي يقدم فيه «قراءة سيميانية في السّرد القصصي العربي القديم (إبن المقفع) والحديث(غسان كنفاني) و(مارون عبود) »[2]، كما نجد كتاب "حسن نجمي" المعنون ب: "شعرية الفضاء السّردي"، الذي نستطيع القول عنه بإنه دراسة تطبيقية موازية نسبيا لنظرية"باشلار" في "شعرية الفضاء"، «ويتمحور حول مظاهر الإستغال الفضائي في التجربة الروائية "لسحر خليفة" وعلى احتفائه الرّائد بمفهوم الفضاء»[3].

كما نجد أيضا كتاب "شعرية السّرد" للدكتور "عمر عبد الواحد" الذي يحلل فيه مقامات الحريري، إضافة إلى كتاب "شعرية الخطاب السرّدي" "لمحمد عزام"، وكتاب "شعرية السّرد في الرواية العربية المعاصرة" للدكتور:"أحمد جبر شعت"، وأخيرا كتاب "شعرية النّصوص (مقاربات جمالية) لصاحبه: الدكتور "محمد خضر وغيرهم كثير.

ولم تكن السّاحة النّقدية الجزائرية بمنأى عن هذا الاستعمال إن صّح التعبير، فقد كان مصطلح "شعرية السّرد" عنوانا للكثير من الدّراسات النقدية وخصوصا الأكاديمية منها ومن أمثلة ذلك نجد: عبد المالك مرتاض الذي تحدث عنى شعرية النثر في الجزائر في كتابه "الأدب الجزائري القديم"، وهو عبارة عن«قراءة في بعض الخطب والرسائل الجزائرية القديمة»[4].

ونجد أيضا الدكتور "عبد القادر فيدوح" في كتابه "شعرية القص" والذي يعدّ مجموعة من المقالات المتفرقة حول القصة الجزائرية المعاصرة- تسعى إلى «قراءة القص الجزائري قراءة سيميائية»[5]، إضافة إلى عدد من الأكاديميين لا يعدّ ولا يحصى ممن اشتغلوا على "شعرية السّرد" وهو الشّيء ذاته الذي سأحاول أن أستكشفه من خلال هذا العمل البسيط الذي أنا بصدد إنجازه، فقد حملت على عاتقي مسؤولية ايجاد مواطن الشّعرية أو نقل مكامن الجمال في البنية السّردية لرواية:" العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي، وكذلك معرفة كيفية تسلل الأساليب الشّعرية إلى البناء السّردي لتجعل منه نصًّا منفتحا على لغة الشعر، وبعيدا كلّ البعد عن الإستقلالية والفردانية، وقد أردت أن أخصّ البنية السّردية بالتّطبيق لأنّها تمثل الجزء الأكبر من كلّ نص قصصي أو روائي، كما أنّها تشتمل على معظم أوجه الشّعرية الموجودة في داخله، فمكونات البناء السّردي من (مكان، وزمان وشخصيات) إنّما هي في الأخير ذات كيان لغوي، لأنّ مادتها الأولية هي اللّغة.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 31- 34.

[2] المرجع نفسه،ص 136.

[3] المرجع نفسه،ص137.

[4] المرجع نفسه،ص 123.

[5] المرجع نفسه،ص135.

الفصل الثاني:

شعرية السرد في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي

المبحث الأول: ملخص الرواية

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الزماني والمكاني

المبحث الثالث: شعرية الراوي والشخصيات

المبحث الأول: ملخص الرواية

ملخص الرواية: "العشق المقدنس":

افتتح الروائي عز الدين جلاوجي روايته هذه بفاتحة كانت على الشّكل التالي:[1]

"بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضب لحيته الدامسة، نخوض لجحه الزنجية، نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخمص الشمس، نمسح عن خد البراعم وحشية الصقيع.

هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة، تسخر منا، تحصد من أحداقنا حزم الضّوء، تزرعها بساتين للملح الأجاج

من أي العيون سنعرج ولا عيون؟

في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف؟

ونبيت نصرخ في الخواء اللعين:

-أيتها النجمات الكفيفات...اتقدي، كفاك كل هذا الخنوس.

-أيها البدر الأخرس...تبسم، كم يقتلنا هذا العبوس

-أشرقي يا عروس السماء

أعيدي إلينا دفء الأنبياء

نلجّ في السّؤال

نلجّ في الدّعاء

مدى هبتي يدا نخضْ في الدروب الكئيبة، مديها نطو

هـــــــا العقبات الكأداء

نخوض من بين فرت للمأساة، ودم للظلام، نعدو معا، ننفلت من قبضة اللّيل، تسلمنا القبضة إلى قبضة يسلمنا المخلب إلى خلب، براثن في أذرع أخطبوب.

نمتطي شعاعا، يعبر بنا فجًا كسمّ الخياط، نسري، نعرج، نستوي على عرش الربوة، ينزل عليها مجللا بالضياء

إنّه القطب

تمتمت

[1] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، ص7،8.

إنه القطب

تمتمت هبة

ثارت في أعماقي حرقة السؤال، هزتني الدهشة وهو يجيب:

-لابد أن نخوضا جبالا من لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحققان الحلم.

واختفى فجأة كشهاب في عمق السماء

وكففنا الظلام، وانغززت نصال البرد الآمن في أعماق الأعماق لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم لن نستسلم لعبث الظلام.

بعد هذه الفاتحة بدأ "عز الدين جلاوجي" في سرد روايته، وقد قسمها إلى تسعة عشر جزءاً، أو لنقل موقفا وأعطى لكل موقف عنوانا، وكان الأول بعنوان "**الجاسوسان والخليفة**"، وتدور أحداث هذا الجزء حول وقوع الراوي وحبيبته هبة في الأسر على يد جنود عبد الرحمان بن رستم حاكم تيهرت، بعدما كانا يتجسّسان على حوار دار بين الأمير وحاشيته، فيسرد لنا الرّاوي الأحداث التي واجهاها منذ إمساكهما وإدخالهما السجن والمعاملة الحسنة التي عوملا بها من طرف الإمام والدليل الذي وضع خصيصا لمرافقتهما، ويختم هذا الجزء بتذكره للشيء الذي جاءا من أجله وهو الطائر العجيب، وهل يكون هذا الطريق هو الطريق الصحيح للعثور على هذا الطائر.

ويأتي الموقف الثاني تحت عنوان "**العيون والمناظرة**"، وفيه يصف الرّاوي جيدا الأماكن والأشخاص الذين مر بهم بعد خروجه من السجن مع الدليل لاستكشاف المدينة.

فيقول في وصفه للمكان «المكان كان قد ملأنا دهشة، ففاضت أنفسنا غبطة، وقفنا طويلا أمام دار الإمام وهي تعتلي ربوة تشرف منها على المدينة كلها، كأنها الحارس الأمين، كل الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا مجللة بالبياض مدثرة بالخضرة، تدغدغ رغبتنا في اكتشافها، كان الحراس قريبا منا يقفون كتماثيل حجرية، وحركة أقدام وأنعام تروح وتجيء، وبعض وجود من عامة وأعيان يسعون وقد تشعبت بهم أغراضهم، وظل الدّليل يقف صامتا شامخا، يقلب الطرف بعيدا، كأنما يغرينا بالصّمت والتأمل»[1]

ويستمر في وصف كل مكان مرّ به أو استقر فيه وحتى الأشخاص الذين كان يلتقي بهم، ثم تنشب معركة بطلاها شاب وشيخ اختلط فيها الحابل بالنابل، وتدخلت الشرطة أين لاذ الجميع بالفرار وانتهت هذه المعركة بفرار الراوي وحبيبته هبة واختبائهما عند عجوز تسكن خيمة لمفردها.

[1] المرجع السابق، ص19.

اهتمت بهما وساعدتهما كي يستريحا وبعدها واصلا مسيرتهما ابتعادا عن تيهرت، ولكن مسيرتهما كانت مليئة بالمخاطر، حيث شهدا في طريقها حربا طاحنة حدثت بين فئتين مجهولتين كادت تودي بحياتهما إلا أنهما نجيا بعد أن مات من مات وفر من فر، واتّجها هما إلى البيت مستحضرين أثناء ذلك، القطب والطائر العجيب الذي هما بصدد البحث عنه بأمر من القطب.

وأما الموقف الثالث فقد اختار له الروائي عنوان "**بئر الموت**"، والذي افتتحه بوصوله هو وهبة إلى العاصمة الجزائر واعتقاداهما بأنّهما نجيا من شر مستطير، وأنهما أصبحا في مأمن الآن، وقد بدآ في أحلام اليقظة بأنهما سيتزوجان ويعيشان حياة هنيئة، قبل أن يصطدما بحاجز للأمن وبداية المشاكل من جديد.

فنجده يقول «وفجأة تراءى لي تحت ضوء السّيارة حاجز للأمن، أسرعت بإيقاظ هبة وأنا أخفّف السرعة وما كادت تفتح عينيها جيدا، حتى توقفت السيارة عند أول رجل أمن، وهزتني الدهشة وأنا أراهم جميعا يسرعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة ولحاهم الطويلة، فتحت عيني عن آخرهما فركتهما جيدا، ما الذي أرى؟ وأين نحن؟ وأي طريق سلكنا؟ وما الذي يقع لنا؟ منذ رأينا القطب ونحن لا نخرج من متاهة إلا لنقع في أخرى»[1]

إذن فقد وقعا في الأسر من جديد، وهذه المرة على يد جنود "أبي علي محمد بن عبد السّميع بن السّبط بن علي البوني"، وكان هذا السّجن أشقى مما كانا يظنان وخصوصا بعدما علم بأنهما كانا في إمارة تيهرت إمارة الخوارج، وازداد خوف الراوي وحبيبته أكثر بعدما علما بأن كل من دخل هذا السجن لم يخرج منه حيا، إلا أنهما لم ييأسا وأخذا يفكران في طريقة للهرب، وهذا ما كان لهما بعدما ادّعت هبة وجود أفعى في الزنزانة التي تقطن بها، فدخل الحارس ليرى ذلك وهناك خرجت وأغلقت عليه الباب، وهكذا كانت نهاية الموقف الثالث.

لتكون بداية المشهد الرابع الذي يحمل عنوان "**في ساحة الرجم**" بفرار الراوي ومعشوقته ودخولهما في شوارع المدينة، ثم ركوبهما الحافلة متجهين إلى بيتهما الذي أعادا ترتيبه وتنظيفه، وكانا من لحظة إلى أخرى يخرجان متنكرين في جلبابين لقضاء بعض حاجياتهما، ومن حين لآخر يقوم الراوي بوصف الأماكن التي يمر عليها في الجزائر العاصمة، وبعض المواقف التي يشاهدانها مثل: رجم امرأة في ساحة عمومية، مما جعل الراوي يتساءل في حيرة قائلا: أين نحن؟ ومع من؟

ولم يجد "الراوي" وهبة من سبيل إلا العودة إلى البيت والبقاء هناك أين علما بأن المرأة المرجومة هي أم "المارق أبي عبد الله علي البكاء" زعيم حرب العصابات ضد "أمير المؤمنين"، ولسوء حظّهما لم يهنآ بالاستقرار في

[1] المرجع السابق، ص30،31.

منزلهما لأكثر من ثلاثة أيام حيث عثر عليهما جنود أمير المؤمنين من جديد واتهموهما بالجوسسة، وعادوا بهما إلى السّجن، ووضعوا عليهما شرطا صعبا للإبقاء على حياتهما وهو الذهاب كرسولين إلى دولة الخوارج، ليتجسسا عليهم، وعلى أميرهم "عبد الرحمن بن رستم" من أجل القضاء عليهم، ويختم هذا المشهد بقول أمير المؤمنين للراوي وهبة بأنه يضع كل الثقة فيهما من أجل إتمام مهمتهما على أكمل وجه وأنه ينتظر عودتهما مكللين بالنّصر.

وفي المشهد الخامس المعنون بـ"**شعيب بن المعروف المصري والنكار**" يروي لنا الراوي دخوله إلى مدينة تيهرت الذي كان دخولا حذرا جدا مخافة اكتشاف أمرهما، ولحسن حظهما فقد التقيا بقافلة كانت داخلة إلى المدينة فانضما إليها وثارت دهشتهما عندما اكتشفا بأن معظم من في هذه القافلة هم جواسيس وجاءوا للانتقام من "عبد الرحمن بن رستم" بكل اتجاهاتهم وطوائفهم، لكن الأمر الذي لم يكن في الحسبان هو سماعهم بنبأ وفاة الإمام "عبد الرحمن بن رستم" وهذه ليست الكارثة، فالطامة الكبرى هي الاختلاف والانشقاق الذي حدث في طريقة الإختيار لمن سيخلفه كإمام للمسلمين، فالكل أراد اختيار من يراه مناسبا له ولأهله وقد طرحت عدة أسماء لكن الاستقرار في الأخير كان على "عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم" وهذا ما زاد الطين بلة حيث نشبت حربا بين مؤيد ومعارض له.

وقد كان الشغل الشاغل "للراوي" و"هبة" هو إيصال الرّسالة التي جاءا من أجلها بأمر من الإمام، حتى يحافظا على حياتهما، وأثناء كل ذلك تعرضا لمخاطر جمة كادت تودي بحياتهما، فعزما على أن يكون إيصالهما لهذه الرّسالة آخر ما سيفعلانه في هذه المدينة، حيث اتفقا على الخروج منها لأن العيش فيها لم يعد ممكننا في ظل تعدّد هذه الطوائف التي تكيد كل واحدة الغدر للأخرى.

ويواصل لنا "الراوي" سرد أحداث روايته في المشهد السّادس الذي عنونه بـ: "**تحت ظلال السيوف**" حيث وصل "الراوي" بصفته البطل وحبيبته "هبة" إلى مقر الإمامة رفقة جمع من الفرسان وقائدهم، ودليل الإمام أين لقيا استقبالا حافا من طرف الإمام "عبد الوهاب بن عبد الرحمان بن رستم"، وهنأهما على نجاحهما إلا أن هذه المعاملة الحسنة لم تدم بعدما علم بأنهما رسولا أعدائه المتربصين به، وأحسا بخطورة الموقف، فأسرعا بالفرار وساعدهما في ذلك عدم انتباه الحراس إليهما لأنهم كانوا منشغلين بالعدو، ولم يكن هناك من ملجأ يتجهان إليه سوى مكتبة المعصومة التي تعتبر الأم الحاضنة لهما وعميدها الذي يعد الأب الحنون لهما.

حيث استقبلهما بصدر رحب وكان كريما معهما إلى حدّ كبير، كما دلهما على راهب جاء إلى مكتبته صاحب علم ومعرفة كثيرين يمكن أن يساعدهما على الشيء الذي هما بصدد البحث عنه وهو الطائر العجيب

وقد أثلج هذا الخبر قلبيهما كثيرا، فاتجها إليه للقائه والتحدث إليه، وكم كانت دهشتهما كبيرة لما وجداه يتكلم بنفس عبارات القطب نفسه، هذا الأخير الذي دلهما على رؤية الطائر العجيب من أجل نيل السعادة والهناء وهكذا أشعل عزيمتهما من جديد في رؤية هذا الطائر الذي سيجلب لهما الحياة الكريمة، وقضيا تلك الليلة مع "العميد" (عميد المكتبة) وهو يحكي لهما حكايات عجيبة تارة وتارة أخرى يقرأ عليهما الشعر حتى ساعات متأخرة من الليل.

بعد الانتهاء من المشهد السّادس ننتقل الآن إلى المشهد السّابع، الذي عنوانه "**البيعة الثانية**" ويروي لنا الراوي في هذا المشهد الأحداث والمظاهرات التي قامت منددّة بإسقاط الإمام "عبد الوهاب بن عبد الرحمن" والتي كان بطلها النّكار بقيادة "يزيد بن فندين"، ما أدى إلى نشوب حرب بين هذه الفئة والشّرطة الذين هم جنود الإمام انتهت هذه المعركة بهزيمة رجال الشّرطة وانسحابهم، ما جعل النّكار يكسبون ثقة أكبر في أنفسهم واستمروا في مقاتلة الشّرطة ولم يتوقفوا إلا بعد سماعهم لصوت ينادي لقد أقبل "شعيب المصري"، حيث انسحب الفريقان إلى موضعيهما، وحظي شعيب باستقبال العلماء الأجلاء من طرف الإمام، إلا أن الزيارة لم تطل واتجه بدوره إلى النّكار وزعيمهم بن فنذيق الذين استقبلوه استقبالا يليق به هم كذلك، ولم يكتفوا بذلك بل إنهم بايعوه على السّمع والطاعة وهذا ما نبّأ على بروز فتنة كبيرة سيذهب ضحيتها الكثير.

بدأ "الرّاوي" المشهد الثامن "**مغارة الدم**" بخروجه هو وحبيبته باكرا قبل طلوع الشمس، ورافقهما في رحلتهما "الشيخ الرّاهب" الذي كان متجها نحو واحة كانت في نفس اتجاههما، وقد كانت رحلتهما هذه محفوفة بالمخاطر فقد واجهوا عدة مشاكل في هذه الغابة من أبرزها الحيوانات المتوحشة التي كادت تفترسهم لولا تدخل "الشيخ الراهب" الذي لم ينطق بكلمة واحدة طيلة السفر، وكان منكبا على الصّلاة دون انقطاع وبعد فترة من المسير وصلوا إلى الواحة التي يقصدها الشيخ وكانت كلها خيرات، فشربوا وغسلوا واسترخوا وهنا عادت الأمنية والحلم في أن يجدوا الطائر العجيب هنا، إلا أنهم وفي رمشة عين وجدوا النّكار يحاصرونهم من كل جانب، وساقوهم إلى مغارة وهناك دارت معركة بين النكار وبين جماعة مجهولة انتهت باستسلام النكار، ثم اتفاقهم واتحادهم، وبقي الشّيخ والحبيبين في المغارة حتى سمعا صوتا ينادي الخوارج يحاصروننا وعلموا بأنه قائد جند الرستميين، وقامت هناك معركة طاحنة استمرت حتى الصباح.

وفي المشهد التاسع "**تداول على السلطة**"، يكمل الراوي وهبة رحلتهما عودة إلى بيتهما مرورا بالحقول والمزارع الجميلة التي كانت تتوقف فيها هبة في كل حين، وهما يحلمان بما سيفعلانه في المستقبل، ولكن بعض المروحيات كانت تراقبهما في طريقهما ، وبما أن المصائب كانت رفيقهما الدائم فقد انفجرت عجلة سيارتهما وفور

نزولهما خرج فرسان من بين الأشجار، وجروهما إلى قائدهم الذي كان "أبا علي محمد بن عبد السميع بن السّبط بن علي البوني"، ولكنه أمر بإكرامهما ومساعدتهما، عندما وجد أنهما ليسا بأعدائه، فاستقبلهما ضيفان عنده حتى الصباح خوفا عليهما من مخاطر الطريق في الليل.

"**المركبات الشبحية**" هو عنوان المشهد أو الموقف العاشر، الذي يسرد فيه "الراوي" حاله و حال معشوقته "هبة" لدى وصولهما إلى البيت، فقد كانا محبطين تماما، لأنهما معرضين للخطر من كل جانب خيم الحزن على كل شيء وزاده حزنا كآبة و اضطراب الطقس، وعند خروج الراوي لقضاء بعض الحاجيات، اكتشف بأن "محمود البقال" هو الجاسوس الذي طالما أوصل أخبارهما، فعاد إلى البيت و جلس يقابل التلفاز، و أخبر "هبة" بما حدث معه، و في اليوم التالي شهدت ساحة اليرموك مبايعة الأمير"أبي عبد الله البكاء"، لكن هذه المبايعة لم تكن برضى كل الأطراف لأنها لا تزيد إلا فرقة و ضعفا لدولة الإسلام.

حيث نجد في المشهد الحادي عشر المعنون بـ: "**قهوة وشاية**" نجد أبو "النبيين المتيجي" و هو أحد العساكر يتّجه عند الراوي في الصباح الباكر، و يسلمه رسالة و يطلب منه أن يحملها إلى "المارق بن المارق بن الزّانية" من أجل الانضمام إليهم، و قبل أن يأخذها إليه جاء جنود المارق و اعتقلوا الراوي و هبة، و حينئذ أخبرهم بأنه يحمل رسالة إلى أميرهم فأوصلوه إليه، و سلمّ له الرسالة التي لم يعجب مضمونها الأمير مطلقا، و عزم على الرد عليها بأقسى رد و عاد الراوي و حبيبته إلى سعة البيت الضيق، بعد أن صارت المدينة سجنا كبيرا مهيب الأسوار.

و تبدأ أحداث المشهد الثاني عشر "**نبش قبر الرسول**" ببداية الهجمات الواحدة تلو الأخرى على الإمارة بحيث لم تسلم أية جهة منها، و لم يعد أي مكان آمن، فقد أعلنت حالة الطوارئ القصوى فيها و غاب الاستقرار و الأمان، و يذكر الراوي بأنه لم يكن يخرج و لا حبيبته من البيت، و خصوصا بعد ظهور الأطباق الشبحية التي هي طائرات اليهود و النصارى لمحاربة المسلمين إلى أن هدأ الشارع و توقف القتل و الهرج، فخرجا في قضاء بعض ما يلزمها و هنا عاد لهما حلم الطائر العجيب، و هل يمكن أن يجدوه مع هذه الفوضى و المشاكل و مع خرجتهما هذه أيضا سمعا بما يسمى بـ: معهد الأنبياء و هو معهد (أنشأته الماسونية العالمية في الغرب من أجل تقديم بحوث و دراسات عن الأنبياء من مختلف الزوايا، و قد قام بعض العلماء في هذا المعهد بسرقة جثمان النبي صلى الله عليه و سلم، و أثناء تساؤلهما من أجل فهم الموضوع أكثر اقترب منهما فارس و أخبرهما بأن الأمير البكّاء يريدهما فانطلقا نحوه و فور وصولهما استقبلهما و بعد بعض المقدمات أخبرهما بأنّه يريدهما رسولان إلى المارق أي سيحملان ردا إلى "أبي علي محمد البوني"، على رسالته، و لم يكن منهما، إلا أن انطلقا في مهمتهما.

في إفتتاحة المشهد الثالث عشر "**تنهشنا السّباع**" انطلق الراوي و حبيبته هبة آملين أن يكملا مهمتهما على أكمل وجه، فقد ضاقا درعا بهذه الحرب الملعونة بكل رصاصها، و دمها، و دموعها، و لكن السؤال الذي كان يشغل بالهما هو: أين سيجدان "أبا علي محمد البوني"، و في طريقهما للبحث عنه واجهتهما مخاطر و مصائب جمة كادت تجعلهما في عداد الموتى، فقد رافقهما الموت طيلة بحثهما، و بينما هما يسيران إذ لقيا في طريقهما سيّارتان كانتا تحملان المفتي، فعلما أن هناك خطبا ما، و عند وصولهما إلى المدينة مباشرة قطعت سيارة طريقهما بسرعة و قامت بالقبض عليهما، و ذهبت بهما إلى أين كان يريدان الذهاب، و لكن خوفهما كان أكثر من فرحتهما بعدما اتهما بالخيانة و كانا على شافة الإعدام لولا تدخل: "أبي مصعب عبد الرحمن" الخطيب، و بعض التجار الذين طالبوا بإيقاف هذه الحروب و العمل على الوحدة و الإتحاد و حقن الدّماء و بالفعل هذا ما تحقّق، فقد وقع سلم الإخوة في الإمارة و عاد الأمن و الاطمئنان و لو مؤقتا، في حين عاد الراوي مع محبوبته إلى بيتهما لنيل قسط من الرّاحة، بعد التعب و الشقاء الذي نال منهما.

و بعد ذلك ينتقل الراوي إلى المشهد الرابع عشر و الذي خصص له عنوان "**الطريق إلى الله**" و فيه نجد أنه و حبيبته قد اتجها إلى المكان الذي عزما أن يقيما فيه منزلا، و هناك تعاونا على بنائه، و تزويده بكل ما يلزمهما للعيش فيه، فاستقرا فيه بعض الأيام كانت كلها فرح و سعادة و هناء، لكن مع مرور الوقت بدأ الأمر يختلف وأرادت هبة أن تغادر المكان لأنه أصبح قبلة للعديد من الوفود، و خصوصا بعدما لفظ شاب أنفاسه الأخيرة في منزلهما، فلم تعد السّعادة تلج إلى هذا البيت، و الحل الوحيد هو الرحيل، و في كل ليلة كان يعود شبح الطائر العجيب إلى أذهانهما، و هل لا بد لهما أن يراه حتى يكتمل حبّهما و في صبيحة مشمسة جمعا أمتعتهما و اتّفقا أن يقصدا تيهرت التي اشتاقا إليها، و لاسيما أن كل الوفود التي مرت بهما كانت متجهة إليها و هو ما زادهم شوقا لها، فانطلقا باتجاهها و عيونهما متعلقة بالبيت الذي نفخا فيه من روحهما.

و نجد أنه في المشهد الخامس عشر "**لا حاكم إلا الله**" أخذ الرّاوي و هبة يتقدمان شيئا فشيئا نحو تيهرت وأوّل ما صادفاه قبل دخولهما هو بيت جديد أُقيم مكان الخيمة التي كانت تسكنها العجوز التي أنقضتهما سابقا، و لما اقتربا أكثر من المدينة سمع الراوي صوت عصفور يأتي من بيت قديم فظنه الطائر العجيب فدخل يتفقد الصوت لكنه فوجئ بمحاصرتهما من طرف فرسان عُرف من كلامهم بأنهم الأفلجيّون ، وبعد مد و جزر دار بينهم سمحوا لهما بالانصراف بشرط عدم العودة إلى هذا المكان، فاتجها إلى الواد دون أن ينظرا وراءهما هذا الواد الذي سيوصلهما إلى المدينة، و لكنهما كلما اقتربا أكثر من المدينة وجدا الناس يفرون منها ناصحين إياهم بعدم دخول تيهرت لأنها أصبحت على باب جهنم، فعزما على قصد المعصومة أولا حتى يقدّران الأمر، و كان

أوّل من لقياه عند باب الأندلس: "عمار العاشق"، و قد كان في حالة يرثى لها فاتجه الجميع داخل المدينة قاصدين المعصومة التي لطالما كانت خير حاضن.

المشهد السّادس عشر"**عمار العاشق**": فور وصول الرّاوي و من معه إلى مدخل المعصومة لاحظ بأن كل شيء قد تغير، سواء من الداخل أو الخارج، فقد شهدت ترميما كبيرا،كما تلقيا خبر وفاة ابن الشاعر "بكر بن حماد"، و لكن ما شغل بالهما كثيرا هو حالة "عمار"، فقد أصبح كالمجنون البائس، حيث قام و أخرج "نجلاء" من قبرها، و ما فعل به سوى العشق، و تعاون "الراوي" و "هبة" و "العميد" و أعادوا دفنها و بعد الانتهاء حكى العميد قصتها للراوي و هبة بأنها قامت بحرق نفسها عندما زُوّجت رغما عنها، فقد كانت تحب عمّار حبا جما فلم تجد إلا الانتحار سبيلا للنّجاة ، و مع أدان الفجر دخلوا إلى المكتبة و اتجه الراوي و حبيبته هبة مباشرة إلى الغرفة بحثا عن راحة تنسيهما تعب النهار.

يبدأ "الراوي" المشهد السّابع عشر الحامل لعنوان:"**عواصف الفتنة**"، بخبر وفاة "بكر بن حماد"الشاعر، وأثناء تشييع جنازته كادت أن تقوم هناك فتنة دموية، ما جعل "الراوي" و "العميد" يغادران المقبرة وهما يلعنان كل هذه الفرق و النّحل التي ظهرت في "تيهرت"، إلا أن هذه الفتنة امتدت حتى المدينة و جعلت كل الناس يفرون منها بحثا عن الأمان، بعدما علموا بأن "عبد الله الشّيعي" يزحف بجيشه على المدينة، و لمّا اقتربا الراوي و العميد إلى مقر الخلافة وجدا بأن الفتنة قد فعلت فعلتها و أتت على الأخضر و اليابس حيث قُتل الخليفة "يوسف بن محمد بن أفلح" و نُكّل بجثته أيما"تنكيل ولم تكد تنطفئ هذه المعركة حتى نشبت أخرى في المجسد الجامع بن أنصار اليقظان و أعدائه انتهت بإخماد ثورة المعارضين.

و فوق كل هذا جاء خبر تقدم جيوش "أبي عبد الله الشّيعي" من الشرق و الأدارسة من الغرب، فيقابله استعداد قوي للوهابية بقيادة "أبوالبنين المتيجي" الذي صار أمير المؤمنين، بعدما غدر بسيده "أبي علي محمد بن عبد السّميع بن السّبط بن علي البوني" و بعدوّه أبي عبد الله علي البكاء.

و الآن ننتقل إلى مضمون المشهد الثامن عشر و الذي يحمل عنوان: "**الهدية المقدسة**"، و يبدأه الراوي بسرد أحداث ترميم المكتبة و تحصينها جيدا، تحسبا لأي هجوم قد يعصف بها، إضافة إلى إقامتهم لبيت يلجئون إليه في حالات الطوارئ، و قد كان مكانه عند سفح جبل قريب منهم، كما قاموا بنقل الكتب القيمة التي توجد بالمعصومة إلى هذا البيت أو المغارة، حتى تكون في مأمن من الضّياع هي الأخرى لأن وصول جيش "أبي عبد الله الشيعي" أصبح مسألة وقت لا أكثر، و في السّاعات الأولى من نهار اليوم الموالي كان الاقتحام و الالتحام قد حدث سقط الآلاف من القتلى و ترامت الجثث في كل مكان، حيث دكّ الجيش كل الحصون وصولا إلى

المعصومة التي كان يقف في بابها "الرّاوي" و "العميد" و "عمّار"، و هنا وقعت الصّاعقة على الرّاوي بعد أن قتل أبو عبد الله الشيعي وجنوده العميد وعمار دون أي رحمة و شفقة و لم يكتفوا بهذا بل سلبوا وأخذوا كل الكتب التي رؤوها مفيدة، ثم أحرقوا المكتبة بكل ما فيها ، و اتّخذ الراوي من بيت الطوارئ ملجأً له.

و يختم "الروائي" روايته التي بين أيدينا في مشهدها التاسع عشر و عنوانه "**النّاي و الطائر**" إذ يجلس الرّاوي هنا وقفة متأمّل بعد الذي حدث مسترجعا كل الذّكريات السيئة و الحسنة التي مرت به، و خصوصا ذكريات "العميد"و"عمار"، و هذا ما أدّى به إلى التّفكير في تغيير المكان لعلّ و عسى تتغير الأحوال و الأوضاع، ولم يكن يفكر في مكان يرحل إليه أفضل من مدينة تيهرت آملا أن تستقر الأمور فيها مجدّدا، و لكن هذه المرة ليس إلى البيت الموجود في العاصمة، و لكن إلى البيت الذي شيداه هو و هبة وسط الغابة الجميلة، و لما وصلا إليه وجدا بأنه لم يحدث فيه و لا تغيير فقد بقي كما تركاه آخر مرة، و لا ينقصه إلا بعض التّنظيف و الترتيب، و هكذا عاد الرّاوي و حبيبته إلى حياة الطبيعة التي كانا يعشقانها، و لكن هذه الحياة لم تكن السّعادة المطلقة، فالحرب لم تهدأ بعد وزاد توترهما عندما جاء شاب فار، و أخبرهما بأن معركة كبيرة ستحدث في هذا المكان بين الوهابيين و الشّيعة، و قبل أن يدخل وقت العصر كان الجيشان قد التقيا، و جرت بينهما معركة طاحنة، لم تهدأ إلا بعد أن تخطف الموت الجميع، في ذلك الوقت أحسّت هبة بخوف و حزن شديدين و ارتمت في أحضان الرّاوي و هي تبكي و تنوح و فجأة تعالى فوق رأسيهما تغريد عجيب، رفعا رأسيهما معا فإذا هو الطائر العجيب الذي لطالما حلما برؤيته، ثم أخذ الطائر يسمو إلى السّماء، و ظل الرّاوي و حبيبته متعانقين، لتشهد النّجوم في سطوعها الأول،على حبهما الأبدي، و هكذا كانت نهاية الرواية.

المبحث الثّاني: شعريّة الفضاء الزمكاني

أولا: شعريّة الزّمن:

يقول القدّيس أوغسطيس : « إن لم يسألني أحد عن الزّمن فإنني أعرفه، و إذا أدرت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا اعرفه »[1] .

تضاربت و تكاثرت الآراء حول مفهوم الزّمن، و ذلك لأنه يكتسب معاني اجتماعية و نفسية و دينية وعلمية، و المتتبع لمسار تطور الزّمن على مرّ العصور، يجد أنه قد اتخذ دلالات متعددة منذ العصر اليوناني و حتى عصرنا هذا، فقد عالجت الدراسات الحديثة هذا الموضوع باستفاضة نظرا لأهميته الكبيرة في السّرد الروائي « ذلك أن الزّمن في الرّواية النّهرية هو الشّخصية الرئيسية و إذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو و تكبر و تتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال و الأحقاب»[2] .

و يعدّ الشّكلانيون الرّوس من أوائل من اهتموا بالزمن في دراساتهم النقدية، حيث أدرجوه ضمن نظرية الأدب، و قاموا ببعض البحوث على الأعمال السّردية، و منه فإنهم من خلال هذه المحاولات الأولى توصلوا إلى أن « القيمة في العمل السّردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين أجزاء تلك الأحداث»[3] ، كانت هته النتيجة هي التي انطلقوا منها في تمييزهم بين زمن الحكاية وزمن السرد الزمنان اللذان توسعت فيهما الدّراسات من بعد ذلك و أصبحا مجالا واسعا لتحليل البناء السردي باعتباره العنصر الذي يحرّك الأحداث داخل الرّواية، فلولا الزمن لكانت الرواية جامدة، فهي « تتميز شكلا أدبيا أساسا، بهذا العنصر الذي هو زمنيّتها ، فأهمية هذا العنصر بالنّسبة للرواية، تتأتى من كونه يمثل روحها المتفتقة و قلبها النابض فبدون عنصر الزّمن تفقد الأحداث حركيّتها»[4] .

كما لا يمكننا أن ننكر الجهود الجبارة التي بذلها أنصار الحركة الأنجلوسكسونية في الكشف عن موقع الزمن في البنية السّردية و علاقته بالعناصر الأخرى التي تكونها و أبرزهم "لوبوك" و "موير" ، وقد كان للزّمن نصيب معتبر من الدّراسات البنيوية فبظهور المنهج البنيوي في النقد الأدبي أخذ النقاد الزمن بعين الاعتبار و كتبوا حوله العديد

[1] أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزّمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر و التوزيع، ط1، 2004، ص16.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي ، ص101.

[3] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، ص38.

[4] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية ، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار، الجزائر، د ط، دت، ص 98.

من الدّراسات وخصوصا في السّتينيات من القرن الماضي حيث«ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزّمن في الرّواية من أهمها : دراسة "رولان بارت" للسّرد الروائي في تحليله البنيوي للسّرد عام 1966 الذي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلي تجدير الحكاية في الزمن، وربط بارت بين العنصر الزمني والعنصر السّببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي»[1]

وإضافة إلي "رولان بارت" نجد كذلك "تودوروف" الذي ميز هو الأخر بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى بأنّ «زمن القصة متعدّد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي »[2]

والمقصود بزمن القصة هو:مستوى يظهر للقارئ في زمن الحكاية التي توصف بأنها ذات بداية ونهاية تجري في زمن ,سواء كان هدا الزمن مسجلا أو غير مسجلا.

وأما زمن السّرد أو الخطاب، فمقصود به تجليات تحويل زمن القصة إلى زمن آخر وفق منظور الخطاب ودور الكاتب في عملية تحويل الزّمن، وذلك بإعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا.[3]

إذن فالزّمن بمفهومه النّقدي قد ظهر مع الشّكلانيين الروس في العشرينيّات من القرن الماضي وكذلك مع النقاد الأنجلوسكسونيين ثم عرف تنقيحا وتعديلا كبيرين مع المنهج البنيوي بقيادة "رولان بارت" "وتودوروف".

يذهب جيرالد برنس في قاموسه"قاموس السّرديات" إلى إعطاء مفهوم دقيق للزّمن فيقول:الزمن هو«مجموع العلاقات الزمنية-"السرعة" speed "الترتيب الزمني" order "المسافة" distanse، الخ- القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها،بين "القصة"story" الخطاب"discourse"المروى"narrated و"السرد" narrating »[4]

ويعرّفه كذلك في كتابه "المصطلح السّردي" بأنه«مجموعة العلاقات الزمنية-السرعة،التّتابع،البعد...الخ -القائمة بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية».[5]

وقد نال موضوع الزّمن اهتماما كبيرا من طرف النّقاد العرب، فقد دخل كغيره من المواضيع التي ولجت الى نقدنا العربي عن طريق الترجمات والتأثر و الاستلهام إذ لم تكن هناك نظرية زمنية عربية خالصة، حيث يقول في هذا

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص103.

[3] ينظر: أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص42.

[4] جبرالد برنس: قاموس السرديات،تر: السيد الإمام، ميريت للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2003،ص 192.

[5] جبرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مر وتق، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص231.

الشأن عبد المالك مرتاض. « لكن الزمن الأدبي نفسه وإلى يومنا هذا لم يستطع النّقاد والمحللون الحداثيون وضع نظرية زمنية تضبط حركته»[1].

ولكن على الرّغم من عدم وجود قاعدة عربية تقوم عليها الدّراسات السّردية للزمن فإنّه قد حظي بحضور واسع وخصوصا بعدما أصبحت الرواية هي العنصر الطاغي على المجالات الأدبية في العصر الحديث، فالرواية هي «شكل الزمن بامتياز»[2] فلا توجد رواية بدون زمن تدور الأحداث فيه، وتخضع لسيرورته وطريقة انتظامه.

ويري عبد المالك متراض بأنّ الزمن« مظهر نفسي لا مادي مجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط ومجرد،يتمظهر في الأشياء المجسدة »[3].

إذن وكما قلنا سابقا فإنّ الزمن ينقسم الي زمن القصة وزمن السّرد، ويذهب الدكتور "حميد لحميداني" إلى القول بأنّ:«زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السّرد بهذا التتابع المنطقي».[4]

ويوضح ذلك انطلاقا من الشكل التّالي فإذا افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثيّة متتابعة منطقيا على هذا الشكل [5]:

أ ← ب ← ج ← د

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتّخذ مثلا هذا الشكل

ج ← د ← ب ← أ

[1] عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2003، ص102.

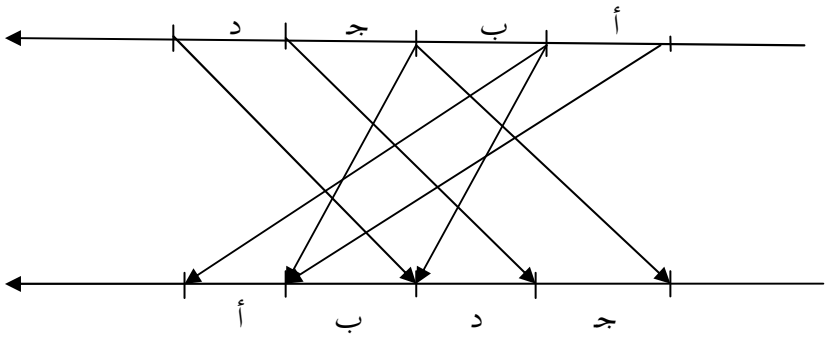
[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص98.

[3] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية(بحث تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1998، ص 137.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73.

[5] المرجع نفسه، ص 73.

و بهذه الطريقة يحدث ما يسميه "حميد لحميداني" بـ مفارقة زمن السّرد مع زمن القصة و الشّكل التّالي يوضح هذه المفارقة [1]



إذن فإن هذه المفارقة –كما نلاحظ–تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة او الرواية، سواء بتقديم أحد الأحدث على الأخر، أو العودة إلا حدث ما حدث في الماضي، أو استباق حدث ما لم يقع بعد،وهنا يحدث ما يسمى في الدّراسات السّردية بـ:النظام الزّمني والذي يخص القصة دون الخطاب، وهو تلك التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا .

وسأعمل على إيجاد وتبيين هذه التقنيات التي تشكل بنية الزّمن السّردي في رواية "العشق المقدنس "، التي من خلال قراءتي لها تبيّن لي بأنها غنية و مفعمة بها، فقد استطاع الروائي أن يكسر ذلك التسلسل بين زمن القصة و زمن السّرد و قد ساعده في ذلك، معرفته الكبيرة بأساليب الكتابة الروائية الحديثة، فخلق أفقا رحبا للتّلاعب بالنّظام الزمني داخل الرّواية، أن أركّز تطبيقي على هذين العنصرين نظرا لكونهما حاسمين في بنية الزمن.

أ– النظام الزمني (المفارقة الزمنية):

و هو كما سبق وأن ذكرنا: طريقة الترتيب الزمني للأحداث داخل القصة، وينضوي تحته نسقان زمنيان رئيسيان هما: الاستباق (القفز إلى الأمام) و الاسترجاع (العودة إلى الوراء).

1–الاستباق (السرد الاستشرافي):

ورد في قاموس السّرديات لـ: "جيرالد برنس" الاستباق هو«أحد أشكال المفارقة الزمنية anachrony الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لكي يخلي مكانا للاستباق» [2].

[1] المرجع السابق، ص 74.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص158.

إذن فالاستباق هو أن يعلن السّرد عن الأحداث التي ستقع قبل حدوثها بمدة زمنية ما ، حيث يرى "حسن بحراوي" بأنّه« القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[1] .

و يعرفه "محمد عزام" بأنّه«الاستباق أو القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي، و هو كل مقطع حِكَائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها»[2]

إذن فالاستباق هو نوع من التّشويق الذي يزرعه الرّاوي في القارئ ليجعله دائما على اتصال مع الأحداث التي تجري داخل الرواية ، بحيث يستمر في القراءة حتى يتأكد من مدى إمكانية صحة هذه الاستشرافات التي يرجوها الكاتب، إلى غاية نهاية الرواية.

و لعلّ من أبرز خصائص هذا السّرد هو«كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله»[3].

و قد وردت في رواية العشق المقدنس لـ"عز الدين جلاوجي" هذه التقنية بكمية معتبرة، فكان في شكل أمنيات أو توقعات أو وعود و غيرها..، و قد ورد بنوعية : التمهيدي و الإعلاني.

1-1 الاستشراف التمهيدي: هو الذي « يتخذ صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال و معانقة المجهول واستشراف أفاقه» [4].

ومن أمثلة هذا الاستباق في الرواية ما جاء على لسان الراوي (البطل)، في قوله: «كنت استعجل هبة لننطلق في طريقنا ، فقد كان كل همي أن نوقف هذه الحرب الملعونة، لم أعد أطيق أن أسمع رصاصـا، و لا أن أرى دمـا و دموعا»[5].

فالرّاوي هنا استبق هذه الأحداث التي تأخر ظهورها إلى نهاية الرواية، و اكتفى الراوي بالإشارة إليها مسبقا حتى يعطي نظرة عن المستقبل الغامض الذي ينتظر الشخصيات، مما يجعل القارئ مطلعا على بعض مجريـات

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132.
[2] محمد عزام : شعرية الخطاب السّردي، ص107.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن، الشخصيات)، ص132.
[4] المرجع نفسه، ص133.
[5] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس،ص120

القصـة ويولد في نفسه حب التطلع على الأقدار التي وصلت إليها الشخصيات و الحالة التي تستقر عليها الأحداث.

كما نجد أيضا من أمثلة الاستباق التمهيدي، ما كـان يحلم به الـراوي، و هو الـعودة إلى مدينة تيهرت و البيت الذي شيده هو وهبة في أحضان الطبيعة حيث يقول: « كان حلمي الأوحد أن أعود إلى تيهرت، لعل الأمور تستقر بها مجددا ، أنا لا يهمني من يحكم ، ولا مذهبه ولا اعتقاده، المهم أن يعيد " المعصومة " كما كانت و أنا مستعد لأن اقضي عمري خادما لها ، سعادتي أن أكون بين الكتب رائحتها عبق، وحفيف أوراقها سيمفونية خالدة»[1].

فنلاحظ شوق الراوي للعودة إلى الديار جعله يحن إلى الأيام التي مضت عليه وهو هناك ، فهذه الحقيقة عكست مدى توق البطل إلى حياة الأمن و السّلام، ومنه فقد أدت وظيفة إنسانية و جمالية داخل الحكي، لأنها خلقت في نفس القارئ نوعا من أنواع الانتظار بحيث يخيم عنصر التشويق عليه طيلة أزمنة الرواية.

1-2 الاستباق الإعلاني

من الاستباق التمهيدي ننتقل الآن إلى الاستباق الإعلاني، الذي يقوم بالإعلان مباشرة « عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، و نقول صراحة لأنه إذا خبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي»[2].

ومثال ذلك في الرواية هو إعلان الراوي عن اقتراب دخول جيش "أبي عبد الله الشيعي" غازيا للمدينة، فيقول في ذلك: « بات مؤكدا أن الجيش الغازي يرابط عند أسوار المدينة، و أن دخولها بات قضية أيام، لا غير ووصلت شائعات كثيرة عن قوته رجالا وعتادا، و عن تصميمه على إبادة الإباضيين جميعا، مما بث الهلع الشديد في أوساط السكان»[3].

فالاستباق هنا كان معلَنا لأن الراوي كان متأكدا من دخول جيش من الشيعة و قد حدث ذلك بعد وقت قصير فكان الدخول في الفقرة الموالية مباشرة، ومنه فقد أفاد الاستباق المعلن التأكيد على وقوع الحدث، و هو ما أضفى نوعا من المصداقية في توالي الأحداث، و قد يكون زمن تحقق هذا النوع من الإعلان طويلاً ما يؤدي إلى

[1] المرجع السابق، 160.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

[3] عز الدين جلاوجي : العشق المقدنس، ص156.

خلق نوع من سوء الفهم لدى القارئ، لذا نشير إلى أن تحقق الإعلان قد يكون طويل المدى و قد يأخذ صفحات عديدة حتى يتحقق، و الهدف منه هو إثارة مشاعر القارئ و جعله شغوفا بمواصلة الرواية حتى النهاية.

كما نجد كذلك الاستشراف الإعلاني في إخبار أحد الشبان الراوي و هبة بأن معركة ستدور أين يسكنان في بيتهما المتواجد في الغابة و قد جاء كالآتي: « أشار بيده يمهلنا وراح يخبرنا قائلا: أنّ الوهابيين النّواصب قد خرجوا في كل قوتهم لملاقاة الشيعة الروافض شعارهم الأكبر واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف وحتما سيمرون من هذا المكان كل من رفض الخروج معهم قتلوه ... علمت أيضا أن الشيعة و أنصارهم قد خرجوا لملاقاتهم موعدهم هذا الواد الذي يمتد فسيحا تحت هذه الهضبة ، و الجميع متفق على تسميته واد الموت»[1].

فالرّوائي هنا يعلن على لسان إحدى الشخصيات الهامشية بأن حربا طاحنة ستحدث في منحدر الواد أين يقطن الراوي و حبيبته، فأفاد هذا الاستباق تحذير الحبيبين من هذه المعركة و أيقظ في نفس القارئ أسئلة كثيرة عن مصير الرّاوي البطل و حبيبته، و إلى أي نهاية ينتهيان؟ و هل سيذهبان ضحية هذه المعركة و لكن الإجابة تتحقق بعد ذلك بمدى قصير فقد كان التقائهما في منتصف نهار ذلك اليوم، و لم يشغل من مساحة الرواية إلا فقرة واحدة و تحقق ذلك، إذن فالروائي يستفز القارئ ثم يعطيه الحلول مباشرة و ذلك لتجنب الروتين و الملل من طول الأحداث و تباعدها و هذا ما جعل الرّواية تكتسب قيمة جمالية كبيرة.

ومنه فالإستباق بنوعيه قد أدى الوظيفة المنوطة به في الرواية، من خلال التنبؤ بأحداث مستقبلية سابقة لأوانها واستفزاز القارئ من أجل استشراف المستقبل و المشاركة في أحداث القصّة أو الرّواية .

2- الاسترجاع (السّرد الاستذكاري):

عرّف جيرالد برنس الإسترجاع بأنّه« عودة إلى الوراء، استعادة »[2] ، و هو أن « يذكر مجددا ما تم ذكره بالفعل من أحداث ماضية» [3].

إذن فالاسترجاع أن يروي للقارئ ما قد وقع قبل ذلك؛ أي استحضار الأحداث التي حدثت قبل مدة زمنية معينة و سردها في الحاضر،فهوّ كما يرى محمد عزّام « أن يترك الراوي مستوى القص الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[4].

[1] المرجع السابق، ص 163،164.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات ، ص15

[3] المرجع نفسه، ص154.

[4] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص160.

أي حدوث قطيعة بين زمن السرد بحيث ينتقل من الزمن الحاضر ليعود إلى أحداث قد مضت و يرويها في الوقت الحاضر، أو لنقل في زمن غير زمانها، فكثير ما نجد أحداث ماضية تأخر ظهورها بشكل يثير الفضول و التشويق في نفس القارئ من أجل معرفة الأحداث التي تعمد الراوي تعمد عدم استعمالها في وقتها حتى يضفي بعض الغموض المؤدي إلى الجمال في النص الروائي.

و يرى "حسن بحراوي" بأن: « كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم بـه لمـاضيه الخـاص و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1].

فالاسترجاع إنّما هو استجابة لتلبية بعض البواعث الجمالية و الفنية التي تشكل النص الروائي، فهذه الاستذكارات تحقق عددا من المقاصد و الأهداف الحِكائية ومن أبرزها سد تلك الفجوات التي يتركها السرد خلفه[2]، ويتناول الاسترجاع في أغلب الأحيان شخصية يتم إدخالها حديثا ومن ثم يفصل الراوي بعض سوابقها أو شخصية ما تغيب عن الأنظار وقتا طويلا ثم يقوم باستعادة ماضيها، أو وظائف أخرى تعد أقل استعمالا وانتشارا[3] .

و ينقسم الاسترجاع هو الآخر إلى داخلي واسترجاع خارجي واسترجاع مزجي، و بعد الإطلاع على الرواية تبين أنها ضمت مجموعة من الاسترجاعات كانت في مجملها تدور حول : الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، فالروائي استطاع بفضل علمه بتقنيات الرواية الحديثة أن يحدث تلاعبا في النظام الزمني للرواية ، فقام باستذكار بعض الأحداث على لسان الشخصيات في زمان متأخر عن زمانها داخل القصة، و قد ساعدت هاته الاستذكارات في سد بعض الثَغرات التي خلفها السّرد الحاضر، ومن بين أمثلة هذا النمط الزمني ما يلي:

2-1 الاسترجاع الخارجي

وهو الاسترجاع الذي تعود أحداثه إلى ما قبل تاريخ بداية الرواية ومثاله في روايتنا، ما يُعلم به الدّليل الذي يرافق الراوي و حبيبته إياهما حيث يحدثهما عن تاريخ تيهرت قائلا: « عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها و أنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش و السباع و الحيات، فلما خشي الناس أذيتهم، اعتلى الإمام صخرة عملاقة وصاح في كل الوحوش

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص121.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص121.

[3] ينظر:أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص51.

يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، و في لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل ،باتجاه الغابات المجاورة وتلك إحدى كرامات الإمام».[1]

و في هذا الاسترجاع إذن عاد بنا إلى زمن بعيد و هو زمن بناء مدينة تيهرت، فالروائي حاول من خلال الدليل أن يطلعنا على تاريخ هذه المدينة العريقة التي تأسست بطريقة اقرب إلى الخيال ، تثير الدّهشة و الإعجاب في نفس المتلقي و تجعله يذهب بمخيلته بعيدا من أجل رؤية تلك الصورة التي رسمها الروائي في ذاكرته واستطاع الدليل من خلال هذا الاسترجاع أن يعود بنا إلى زمن مضى ليجعلنا وكأننا شاهدون على بناء هذه المدينة و نرى في ذلك بأم أعيننا ، ويجعل من المتلقي أحد الأطراف المشاركة في الإبداع.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي في الرّواية أيضا نجد ما يرويه الرّاوي عن الأيام التي كان يقضيها مع حبيبته "هبة" عندما كانا طفلين صغيرين، مسترجعا تلك الذكريات التي كانا يهنئان فيها بالحياة السعيدة والبريئة فنجده يقول: « كنت أتأمل عيني هبة وقد تغشتهما الدّهشة وأعود بذاكرتي إلى أيامنا الخوالي، حيث كان الطهر يمنحنا أجنحته السّحرية، نرفرف بها بعيدا إلى قلبينا، نختلي فيهما طفلين بريئين، نختصر الكون كله في لعبة نصنعها فتصنع أفراحنا و تهدينا في الأخير باقة من سبات يسرقنا متى و حيثما أراد»[2].

و نلاحظ في هذا الاسترجاع بأن الراوي قطع خط القص الأول الذي كان بضمير الغائب من دون تمهيد وتدخل السّارد بضمير المتكلم، وهنا يصبح السّرد خاضعا للمنظور الذاتي للبطل، و هذا المنظور الذي يشتمل على قدرة فائقة على الاسترجاع الشّاعري الحسّاس للأحداث والذّكريات كونه عاشها وأحس بهابنفسه، وهذا يضفي جمالية وشاعرية على مقاطع الرّواية، وهكذا يؤدّي الاسترجاع وظيفة كبيرة في التأثير في القارئ ويساهم في فهم مسار الأحداث وتراتبها وضمان وصولها بانتظام، فهذا الاسترجاع مثلا، يقوم بجدب تلك الحميمية التي كانت سائدة في الزّمن الماضي بكل أحاسيسها التي مثّلها الراوي و تفرض وجودها في الزّمن الحاضر، ومن هنا يحدث دوبان الماضي في الحاضر و انصهارهما مع بعضهما البعض، و قد كان للموسيقى التي سمعها الراوي أثر كبير في السفر به إلى غيَاهب الماضي السعيد، فكان هذا الاسترجاع بمثابة كبسولة الزمن التي قادت الراوي في رحلة عبر الزمن، و جعلت القارئ يعلم بعضا من ماضي البطل الذي يخفى عنه.

[1] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص22.

2-2 الاسترجاع الداخلي

وهو العودة إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النّص، وقد نال هو الآخر نصيبا معتبرا من الاسترجاعات التي وردت و نذكر على سبيل المثال ما يسرده الراوي عندما نذكر لقائه للقطب الذي دلّه وحبيبته على رؤية الطائر العجيب من أجل نيل السّعادة فيقول: «غير أن أحلام اليقظة قد حلّقت بي على أجنحتها إلى حيث التقينا القطب، رحت استحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة،أكمامه الصمت وعبيره الذكر،ونظر قلبي وأنا أنظره جثوت حيث أنا ومعي جثت هبة، كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء، رنوت إلى كل الذي حولي أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يُجمع إلا في سويداء القلب، قلت همسا:

- نحن حبيبان ، نبحث عن السّعادة هل تدلّنا إلى الطريق إليها

- رفع فيَّ عينين يتراقص الطهر فيهما وقال:

- اسألا الطائر العجيب.

-و قبل أن أعاود السؤال اختفى ، اندفعنا قائمين مجللين بالدهشة ، كان سحابة بريئة قد طار محلقا فوق جواده الأبيض ، رأيناه يعلو يعلو ثم يتماهى قوزحا يوشي السماء ، ضَمَّنا عناق دافئ، ونحن نلاحق الطيف في دهشة»[1].

فنلاحظ أن الراوي قد عاد إلى ماضٍ و بالتحديد عاد إلى بداية الرواية حيث أشار إلى هذا الحدث في فاتحة الرواية و لكنه لم يفصل فيه جيدا، فاستغل هذه التقنية من أجل العودة الى الزمن الماضي، وإعطائنا معلومات مهمة عن عنصر أساسي داخل الحكاية، فمنه كانت انطلاقة الرواية، ومنه كانت الانطلاقة في البحث عن الطائر العجيب، ففتحت هذه التقنية المجال واسعا للقارئ من أجل بناء قاعدة أساسية ينطلق منها في فهمه للرواية فلولا هذا الاسترجاع الداخلي لكانت الرواية غامضة نوعا ما، ولكان هدف الشخصيات البطلة مجهول،إذن فالاسترجاع هنا قد أدّى دوره على أكمل وجه، وقام بالوظيفة التي وضع من أجلها، وأدخل هذا التراتب الزمني على الرواية جمالية تمثلت في منع النّص من الوقوع في بعض الثغرات التي تجعله جسدا بدون روح.

و نذكر أيضا استرجاعا داخليا آخر يدور حول قصة مقتل نجلاء أو لنقل انتحارها، فالعاشق عمار أعاد قص خبر وفاة حبيبته على الراوي الذي يقول: « كان منظره مؤلما مخيفا، بهتت صحته إلى حد كبير و تشعث شعره و هندامه، هزني حاله حد البكاء، ارتمى في حضني، عانقته، أجهش يبكي:

[1] المرجع السّابق، ص28،29.

– لقد قتلوها ....قتلوها، قَتلها الأوغاد

هدأت من روعه، و أنا أجره معي داخل المدينة كان في كل وعيه وهو يعيد علي حكاية ما فعلته نجلاء بنفسها حين وجدوها في غرفتها محترقة»[1]

و يواصل الرّوائي الإشارة إلى هذه القضية من استرجاع آخر كان هذه المرة على لسان عميد المكتبة وهو يحكي قصة وفاة "نجلاء" على "الراوي" و"هبة" حيث يقول: « أخبرنا العميد في الطريق عن الفاجعة التي ألمت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة، كانت –رحمها الله– مُولعة بعمار عاشقة له، و كان قد تداولوا قصّتها، ممّا أساء لأهلها، و قرّروا أخوتها تزويجها رغما عنها، وحين ضاقت بها السّبل فعلت فعلتها».[2]

فالاسترجاع هنا جاء كنتيجة لتولد الفضول في نفس الراوي وهبة حول طريقة موت نجلاء، فمكان استرجاع الماضي عاكسا لرغبة الراوي و حبيبته في استرجاع و معرفة الأحداث التي جرت في أثناء غيبتهما ومنه كانت هذه التقنية هنا كأنها الشريط المسجل الذي يستدرك الأحداث ويعيد بثّها،فلم يترك المجال لتجاوز أي حدث يمكن أن يخلّ بنظام و جمالية الرّواية.

إذن فقد وظّف الكاتب هذه الإسترجاعات والإستدكارات محاولة منه في أن تؤدي دورا فنيا، فقد تمكن بواسطتها من تقديم شخصياته، وسرد أحداث ماضية كانت سببا لأحداث أخرى حاضرة، وكل هذا وذاك ساعدنا على فهم أحداث الرّواية و التّعرف أكثر على شخصياتها.

ب– الاستغراق الزمني (الإيقاع الزمني):

و هو مرتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها أو بطئها، فسرعة السرد الروائي تتفاضل من مقطع لآخر أو من فصل لآخر كل حسب استغراقها، و تطرأ هذه التغييرات على القصة و الخطاب معا، و قد اقترح "جيرار جينيت" تقنيات حكائية يدرس من خلالها الزمن و هي كالآتي:

1– تسريع السرد:

و يضم كل من الخلاصة و الحذف (القطع):

1–1 الخلاصة:

جاء في قاموس السّرديات لـ"جيرالد برنس" بأن الخلاصة أو التلخيص هو« أحد المعدلات المعيارية لسرعة السّرد، وهو أحد السرعات السردية الأساسية، فعندما يكون " زمن الخطاب" أصغر من زمن القصة، و عندما

[1] المرجع السابق، ص139.

[2] المرجع نفسه، ص145.

يـكون (أو نستشعر أن) مقطعا سرديا بالغ القصر بالنّسبة لـ: المروى الذي يقدمه هذا المقطع، و عندما يتفق نص سردي قصير نسبي (أو جزء منه) وزمن مروى طويل نسبيا، ويحدث مروى يستغرق عادة وقتا طويلا لكي يكتمل يحدث التلخيص»[1].

إذن فالخلاصة هي أن يروي الراوي أحداثا كثيرة جرت في وقت طويل، يرويها في بضع سطور وفي وقت قصير وكأنه يلخص تلك الأحداث المتشعبة في عبارات قليلة، و بعبارة أخرى فهو يحدث عندما يكون زمن السرد أصغر من زمن القصة أو الأحداث.

و يعرفها حميد لحميداني بأنها« سرد أحدث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلما قليلة دون التّعرض للتفاصيل».[2]

فالخلاصة إذن هي وسيلة يستعين بها الراوي في القفز على أحداث وفترات التي يراها غير ضرورية لأنها تصيب القارئ بالملل والتعب،« فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل».[3]

و يرى "حسن بحراوي" بأن الحديث عن الخلاصة أو التلخيص كتقنية زمنية يتحقق عندما «تكون وحدة زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة»[4].

فالخلاصة بكل بساطة هي سرد أحداث كثيرة في مقاطع أو سطور قليلة.

و نجد أنّ الخلاصة في الرواية نالت قسطا معتبرا، حيث نجدها مثلا في قول الراوي:« و في لحظات من تيه وغفلة و هلع شديد انقض فرسان الإمام على أعدائهم كأنهم الجن، وشبت معركة كأنها جهنم راحت تبتعد عنها شيئا فشيئا، وظل السيافان يشاركان فيها تارة ثم يعودان إلينا أخرى، إلى أن انخرطا فيها كلية ، لكن المعركة بدأ أوارها يختف رويدا رويدا، وانحدر النُّكار يلفهم الليل الذي غطى أفق المدينة الغربي، و قد هبت رياح باردة تلسع العظام»[5].

[1] جيرالدبرنس: قاموس السرديات، ص103.
[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص109.
[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.
[5] المرجع نفسه، ص 64.

فالراوي قدم الأحداث تقديما موجزا و سريعا، و بأسلوب شديد الكثافة، يمكن للقارئ من مواكبة المستجدات التي تطرأ على الرواية بأحداثها و شخصياتها، فقد قفز على تلك التفاصيل التي تُثقل من السّرد، و تثقل كاهل القارئ أيضا، فالخلاصة وسيلة من أجل غربلة الكلام، فنترك الأحداث الأساسية التي يرتكز عليها السرد وتتجاوز تلك الأحداث المفصلية التي يؤدي توظيفها إلى خلل في البنية السّردية فيفقدها جماليتا و نظامها.

ومن أمثلة الخلاصة في الرواية أيضا نجد سرد الراوي لأحداث معركة جرت في تيهرت حيث نجده يقول: «مع الفجر كان الاقتحام و الالتحام و سقط الآلاف من القتلى، و جرت الدماء سواقي، حتى اصطبغت الأرض الجدران بلون الشفق، وترامت عشرات الجثث هنا و هناك عبر الطرقات المدينة المنهزمة، لقد دك الجيش الغاصب كل الحصون و أباد كل المقاومين، لم نكن نعد شيئا للمقاومة التي كنا ندرك سلفا أن لا معنى لها»[1].

إذن فالراوي هنا قدم أحداثا كثيرة في جمل وجيزة ، فاستطاع بفضل تقنية الخلاصة هذه أن يحدث تسارع في الزمن السردي، فأدت الألفاظ المعدودة، معاني و أحداث متعددة، و قد مر الراوي على هذه الجزئيات حتى يبقى القارئ مركزا على لب الموضوع و هو تلك الحروب التي لم تعرف الهدوء منذ وفاة علي –رضي الله عنه– ولا يهمنا أشكالها أو أوصافها أو حتى أبطالها، كما أن الحديث عن فترة زمنية طويلة يتطلب من الروائي عدة صفحات لهذا كانت الخلاصة أفضل طريقة للتعبير عن أحداث كثيرة بأسطر أو فقرات قليلة.

1– 2 الحذف (القطع):

يرى الدكتور "حميد لحميداني" بأن القطع هو« تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويُكتفى عادة بالقول مثلا " ومرت سنتان أو وانقضى زمن طويل وعاد البطل من غيبته»[2]

فهو يحدث في الرواية تسارع في عرض الوقائع، ويرى محمد عزام بأنه: « لجوء الراوي إلى بعض المراحل من القصة دون اللجوء إليها، مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهورا قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصِّل أحداثها فالزمن على مستوى الوقائع طويل(سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول صفر»[3]

إذن فالحذف هو تلك المقاطع الزمنية في النص السردي التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية بل يشير إليها فقط بأنها حدثت وانتهى حدوثها دون أن يصرح بها كتابة، و يظهر الحذف من خلال «مقابلة وحدة من زمن الحكاية بإزاء وحدة من زمن السرد فتكون الأولى قد انمحت أو أسقطت، فلا تظهر نتيجة لسرعة القصة»[4].

[1] المرجع السابق، ص156.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي ص77.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص110.

[4] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص61-62.

ويذهب "حسن بحراوي" هو الآخر لتقديم مفهوم آخر للحذف إذ يرى بأنه:" تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث"[1]

إن الملاحظ من كل هذه التعريفات أنها تصب في مجرى واحد، فهي تحمل دلالات واحدة لا تخرج على أن الحذف هو: عدم ذكر فترة زمنية ما من القصة، قصد الإسراع قليلا أو كثيرا في وتيرة السرد و الحذف حسب "جيرار جينيت" نوعان: الحذف المحدد(المعلن) و الحذف غير المحدد(الضمني).

1- 2-1 الحذف المحدد (المعلن):

وهو الحذف الذي يقوم فيه الراوي بإعلان المدة المحذوفة صراحة و بكل وضوح كأن يقول مثلا: (بعد ذلك بعامين، مضى شهران على ذلك) ونجد من أمثلة ذلك في روايتنا قول الراوي: «بعد يومين قررنا أن نخرج إلى المدينة، نشطنا نتنكر في الجلبابين، كل شيء كان أسود حتى الجوربين و القفازين» [2].

فالراوي هنا قام بتحديد المدة المحذوفة و هي يومين حيث قفز بزمن السرد مدة يومين وأسقط أحداثا لا أهمية لها، وهي الأحداث التي وقعت معه في البيت هو و هبة، فرأى أن لا حاجة إلى ذكر هذه الأحداث التي لا تعد هامة في مسار الحكي، فاستعان على الحذف من أجل تجاوز هذه الوقائع إلى أخرى ينتظرها القارئ ويتوق إلى معرفتها فالحذف هو تلك التقنية التي تنتقي الأحداث الرئيسية من الهامشية لتجعل الرواية تسري في رثم واحد طيلة مدة سرد أحداثها.

1-2-2 الحذف الضمني (غير المعلن)

وهو الحذف الذي« تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدّتها غير معروفة بدقة(بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر) مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة»[3]، ومثال ذلك قول الراوي:« بعد أيام كان التعب قد أخد منا الكثير من الجهد وتسللت سهام الإرهاق تشك عضلاتنا ومفاصلنا، لكن سعادتنا كانت غامرة ورحم الصخرة ينفتح عن آخره، فيضمها جميعا»[4]

إذن لقد اعتمد الراوي على هذا النمط من الحذف، وهو ما ساعد على تفادي الوقوع في الإطناب الذي بدون شك سيفقد الرّواية جماليتها ويجعل القارئ يعيش في جو من الضجر، فالحذف الضمني يجعل الرواية مفتوحة أمام القارئ ليكمل أحداثها من منظوره الخاص، و يترك المجال واسعا لخياله ليرسمها كيفما يشاء.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.
[2] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 42.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص157.
[4] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص154.

كما أن خبرة الروائي بهذا النمط جعلته يحذف أحداثا لا تسمن و لا تغني من جوع، بحيث لا يشكل هذا الحذف الذي حدث إخلالا بالمعنى أو تضاربا في المبنى، فالروائي سكت عن هذه المدة المحذوفة و أشار إليها فقط لأن السرد غير قادر دائما على« التزام التّتابع الزمني الطبيعي للأحداث و مضطرا من ثم إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة»[1].

ومنه فتقنية الحذف قد ساهمت بنوعيها في تسريع وتيرة السرد والقفز أعلى الفترات الجافة من الرواية.

وفي الأخير نستنتج بأن كل من الخلاصة و الحذف قد أديا الوظيفة التي وضعا من أجلها، وهي ضمان تماسك زمن الرواية وتلاحم أجزائها باعتبارهما أبرز وسيلتين لتسريع زمن القصة و السّرد.

2- تعطيل السرد: و ينضوي تحته كل من المشهد والوقفة

2-1 المشهد:

عرّفه "جيرالد برنس" في قاموسه بأنه: « أحد السّرعات الرئيسية للسّرد، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السّردي و المروى الذي يمثله هذا المقطع(كما في الحوار مثلا) وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة نكون أمام مشهد»[2].

إنّ ما يميز المشهد كمفارقة زمنية هو قيامه بتركيز درامي متحرر من العوائق الوسطية و الخطابية، وتحقيقه لتقابل بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن السّرد، وهناك يحدث نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخييلي، ما يؤدي إلى خلق حالة من التوازن بينهما».[3]

و يعرّفه "محمد عزام" بأنّه: « محور الأحداث، ويخص الحوار حيث يغيب الراوي و يتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السّرد فتكون له قيمة اختتامية».[4]

يقوم المشهد في الأساس على الحوار المعبّر عنه لغويا و الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدرامية فهو« أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنّه

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص162.
[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص173.
[3] ينظر: أحمد جبرشعت:شعرية السرد في الرواية المعاصرة، ص64.
[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص111.

بطيء أو سريع أو متوقف»[1].

ومنه فالمشهد يتميز عن غيره بأنّه دو أسلوب مباشر ونقل حي للأحداث و الوقائع وحتى للشخصيات، فتكون الأحداث فيه مفصّلة و واضحة، مسرودة كما وقعت دون تغيير أو تبديل أو تدخل حتى من طرف الراوي نفسه ذلك أن الكلام يأتي على لسان الشخصيات نفسها عن طريق الحوار المباشر الذي يعد أساس كل مشهد.

وبالإضافة إلى الوظيفة الأساسية للمشهد باعتباره وجهة نظر لغوية فإن «للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية الاجتماعية للشخصيات"[2] مما يؤدي إلى إضفاء بعض الواقعية في الرواية.

و نجد أن الرواية كانت حافلة بالمشاهد، مما جعل الأحداث تتدفق في الوقت الذي كان يتدفق فيه السّـــرد وهذا هو الغرض من المشهد الذي يقوم أساسا على الحوار، ومن أمثلته داخل الرواية ذاك الذي دار بين الراوي وحبيبته حيث يقول الراوي:[3]

عدّلت "هبة" من وضعية الوسادة و قالت و قد دخل هزيع الليل الأخير:

- هل أنت مستيقظ؟

تململت في مكاني ثم تنحنحت، استدرت إليها داعبت شعرها بأصابعي مهدهدا وقلت:

- نامي حبيبتي لابد أن تنامي.

ندت منها شبه ابتسامة وقالت:

- أنام؟

صمدت لحظات و قلت:

- صدقت، لن نستطيع الفرار من أقدارنا للأسف الشديد، جبال الغباء التي تراكمت عبر القرون لا يمكن اجتيازها بسهولة لأننا جميعا مكبلون داخلها.
- فيم تفكرين حبيبتي؟
- أفكر في الرحيل.
- و إلى أين نرحل؟ وهل قليل ما فعلنا؟
- لقد نسينا شيئا مهما.

قلت ذلك لأثير فضولها لكنها لم تحب، ظلت تنتظر مني أن أكمل، واصلت:

- هدية عمار العاشق.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78.

[2] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، ص166.

[3] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص132.

لم يثرها ذلك أيضا عكس ما اعتقدت تماما، صمتّ احتراما لصمتها قالت وهي تدفع نحة اعترضت حلقها كأنها تطرد معها همها

- و هل نعلقها للضياع؟.

الحوار هنا يجعل القارئ يأخذ استراحة لالتقاط أنفاسه و لتجنب العزوف الذي قد يحدثه استمرار الحكي فيصبح القارئ قادرا على استيعاب الأحداث و بكل بساطة، لأن المشهد غالبا ما يستخدم لغة بسيطة و سهلة تجعل القارئ و كأنّه يشاهد الأحداث و مشارك فيها.

ومن بين المشاهد أيضا نجد الحوار الذي دار بين عميد المكتبة وعمّار، لما قام عمار بإخراج حبيبته نجلاء من قبرها حيث يقول عمار:[1]

- لقد عادت نجلاء، عادت، نعم عادت.

حلق العميد إليه دهشة، ثم انبسطت أساريره و هو يقول:

- أدع لها بالرحمة يا عمار، نجلاء ماتت، إنها شهيدة الحب، تنتظرك في جنة الخلد.

وقف عمار كأنه يستعد لتحدٍ كبير، دون أن يترك الكيس

- لا، لا بل عادت، عادت، أنت لا تصدقني، لا تصدقني، إنها معي معي، سآخذها إلى الطبيب، ستعود إلى الحياة، ستتزوج، نعم ستتزوج.

و اندفع العميد واقفا، لقد تغيرت ملامحه كلية، و ارتسمت على وجهه لوحة من الدهشة و الحزن، وقال بصوت خافت كأنما هو تمتمة:

- لا تقل أنك...
- أنا... لم...أردت...هي...أنا...أحبها.
- أخرجتها من القبر يا أحمق، تبا لك، تبا لك.
- أكد الحكيم أن بإمكانه أن يعيدها إلى الحياة.

لقد استطاع الروائي أن ينقل الأحداث على لسان الشخصيات مباشرة، حيث جعل زمن القصة يتوازى مع زمن الخطاب، وهذه التقنية من شأنها أن تجعل الأحداث أكثر واقعية و تجعل القارئ على اتصال مباشر معها.

إذن فالمشاهد الموجودة في الرواية قد أدت وظيفتها في العملية السّردية على أكمل وجه، إذ أنها كسرت رتابة السرد، وجعلت القارئ يتفاعل مع أحداث الرواية و كأنه أحد الأطراف المشاركة فيها بالفعل.

[1] المرجع السابق، ص 144.

2-2 ـ الوقفة:

جاء تعريفها في قاموس السّرديات كالتالي: « هي إحدى درجات سرعة السرد المعيارية، وإحدى سرعات السرد الرئيسية، وعندما لا يتفق جزءٌ من النص السردي أو جزء من زمن الخِطاب مع زمن القصة نحصل على الوقفة (ويمكن في هذه الحالة القول بتوقف السرد) ويمكن للوصف أو التعليق أن يسبب الوقفة»[1].

هناك من يطلق على الوقفة مصطلح الاستراحة مثل الدكتور حميد لحميداني وهي عنده تعني تلك التوقفات التي «يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف فالوصف يقتضى عادة انقطاع السيرورة الزمنية و يعطل حركتها»[2].

فالوقفة طريقة لتعطيل زمنية السّرد و تعليق سير القصة لفترة زمنية محددة فهي« محطة تأملية تتخذ وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سَيره على هامش القصة»[3]

وغير بعيد عن هذه المفاهيم يعطي "محمد عزام" مفهومه للوقفة معتبرًا أياها« التوقف في مسار السّرد حيث يلجأ الرّاوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية و تعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»[4]، أي أن الرّاوي يوقف سير الأحداث ويبدأ بوصف شخصية ما أو مكان أو شيء وذلك من أجل تمهيد بسيط عن الحدث القادم، ثم يعود بعد ذلك إلى مواصلة سرد الأحداث.

والقارئ لرواية" العشق المقدنس" يجد أنها مليئة بالوقفات و الإستراحات فعلى سبيل المثال نذكر وصف الرّاوي لرئيس الحرس الذين أمسكوه هو و حبيبته "هبة" إذ يقول: « كانت ملامح رئيس الحرس مفزعة جدًا عيناه جاحظتان كحبتي ليمون، لونه كالح كأنما خلق من جهنم، تجمعات شعرية نبتت متباعدة في وجهه، يكاد منخراه يغطيان خديه رغم بروزهما، في صوته لجة كأنما هي إنحدار صخور من قُلّة جبل»[5].

فالروائي هنا أعطى وصفًا دقيقًا لشخصية رئيس الحرص من جهة الملامح الظاهرية و هذا ما أدى إلى تقلص في الزمن القصصي، و تمدد في مساحة الخطاب، فالوقفة وسيلة جيدة لتقديم الشخصيات و إعطاء صورة عامة لها باطنية كانت أو ظاهرية، فهي بهذه الأفضلية تعدّ أهم العناصر الجمالية المكونة للخطاب الروائي، وقد يكون الغرض من الوقفة وصف المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وهذا ما سنراه مع هذا المثال الذي يصف فيه الراوي المكان الذي كانا يتجسّسان منه على الخليفة فيقول: « كان المكان فسيحًا، تتعانق فيه عشرات من أشجار مختلفة، اعتلت جدوعها و أعضائها فوانيس غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر و الأخضر

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 144.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

[3] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص134.

[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السّردي، ص110.

[5] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 14، 15.

وامتدت حول الممرات أشجار أزهارٍ متعانقة يتوسط كل ذلك بركة صغيرة بها نافورة تَمُج الماء بهدوء، وخلف البركة بسطت زرابي و نمارق، يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار مرتفعًا قليلا عن المحيطين به، وخلفه راية كبيرة كتب عليها بالأبيض " لا إله إلاّ الله محمد رسول الله" و تحتها بالضبط " إن الحكم إلاّ الله»[1].

ونجد وصفًا آخر لمدينة "تيهرت "كان هذه المرة على لسان الأمير فيقول:« هي بلخ المغرب، قد أحدقت بها الأنهار و التفت بها الأشجار، وغابت في البساتين، و نبعت حولها العين، وجل بها الإقليم، وانتعش فيها الغريب، و استطابها اللبيب، يفضلونها على "دمشق" و أخطئوا، على "قرطبة" و ما أصنعه أصابوا، وهو بلد كبيٌر كثِير الخير رحب، رقيق طيب، رشيق الأسواق، غزير الماء، جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرّصف، عجيب الوصف»[2]

لقد قام الروائي بإعطاء وصف دقيق لكل الأماكن التي مر بها وهذا لم يكن عبثًا، بل أراد أن يجعل القارئ يعيش الرواية بكل جوارحه وأراد أن يلتمس تلك الجمالية التي تميزت بها تلك الأماكن فزاد هذا الوصف الرواية جمالا، ووضّح صورة الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية جيدًا، حيث يحس القارئ بأنه يتجول بنفسه في تلك الفضاءات التي رسمها الروائي في مخليته عن طريق الوصف.

إذ فالوصف هو أحد أبرز مكونات الجمال داخل الرواية لأن وصف الأشياء الجميلة هو في حد ذاته يعدّ جمالاً ولهذا كانت الوقفة أحدى أبرز مكونات البنية الزمنية داخل البناء السّردي.

ثانيا:شعريّة المكان

1- ما الفرق بين الفضاء والمكان

ليست كثيرة هي الدراسات التي اهتمت بالتّفريق بين الفضاء والمكان، فالعديد من الدارسين يستعملون كلا من المصطلحين للدلالة على مفهوم واحد، إلا أنه من الضروري حسب رأي "حميد لحميداني" التّمييز بين المفهومين، وذلك كون المكان يدل على المفرد، أي كأننا بهذا المصطلح نقصد أن هناك مكانا واحدا تقوم فيها الرواية مند البداية إلى النهاية ونحن نعلم أن « تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية » [(3)]، بينما نجد الفضاء أكثر شمولية وأكثر دلالة، فهو بمعناه الواسع يضم بين طياته عدة أماكن، هذه الأخيرة إذا ما اجتمعت في إطار واحد تشكل لنا ما يعرف بالفضاء الروائي، فيصبح المكان بمثابة العنصر المكون للفضاء .

[1] المرجع السابق، ص 09.

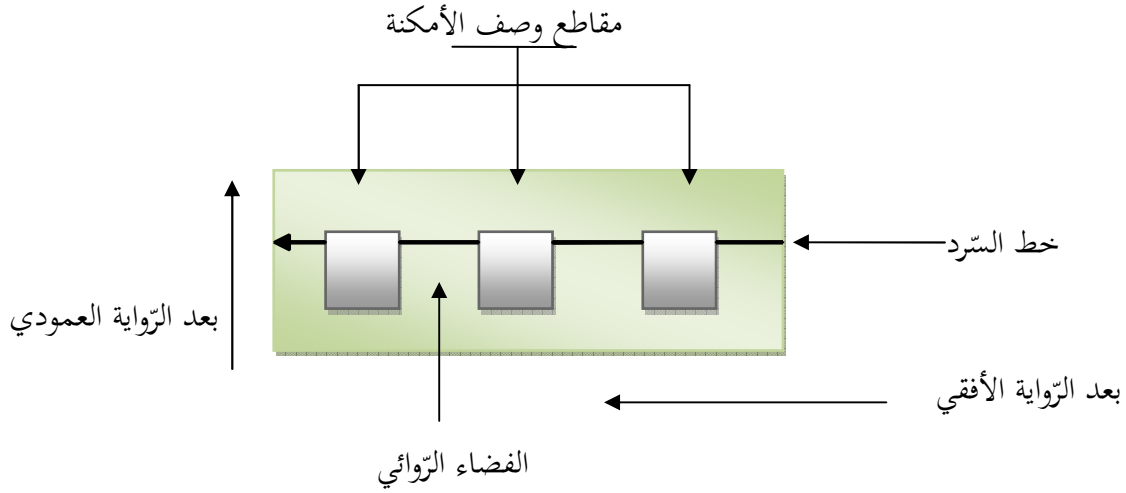
[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 63 .

إذن « فالفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي إنه يشير إلى (المسرح) الرّوائي بكامله والمكان يمكن فقط أن يتعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي »[1].

ويذهب "حميد لحميداني" مذهبا آخر في التّمييز بين الفضاء والمكان مفاده أن الحديث عن مكان ما داخل الرواية يتطلب بالضّرورة توقفا في زمن السّرد بينما الفضاء يفترض استمرارا في زمن السّرد .

إذ « لا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين أنّه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية[2]، والشكل التالي يوضح ذلك أكثر[3]:



– مفهوم الفضاء

جاء تعريف الفضاء في "قاموس السرّديات" لـ "جيرالد برنس" بأنه « المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار، فضاء، القصة) ومقتضيات السرد »[(4)].

وهذا يعني أن الفضاء بكل بساطة هو تلك الأماكن التي تدور فيها أحداث القصة، ويتحرّك فيها الأبطال ويتفاعل بعضهم مع بعض، فهو مكون أساسي في العمل الفني وأحد أهم الأسس الجمالية التي تضمها الرواية

ومنه فالمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية ليس مستقلا بذاته، فهو مرتبط بكل عنصر من عناصر البنية السّردية إذ « يعدّ مكوّنا محوريا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان محدد وزمان معين »[5].

---

[1] المرجع السابق ، ص 63 .

[2] المرجع نفسه ، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص64.

[4] جيرالد برنس : قاموس السرديات، ص 182 .

[5] محمد بوعزة : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 99 .

فالأحداث والشّخصيات لا يمكن أن تلعب دورها بامتياز في الفراغ من دون خضوعها لسلطة المكان ولكن الفراغ مثله « مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفضي يختلف عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو بالسمع كما في المسرح أو السينما، وتَشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها »[1].

إذن فالمكان في الرّواية ليس هو المكان الحقيقي (الملموس) في الواقع الخارجي، حتى وإن كان المكان المذكور موجودا في الحقيقة، فهو أولا وأخيرا عنصر من عناصر الإبداع الأدبي، وذكره من طرف الراوي لا يزيد عن محاولته إضفاء نوع من الواقعية التي تقوم أساسا على الوصف.

ويرى "محمد مصطفى علي حسانين" بأنّ مصطلح المكان يشير في الخطاب الرّوائي إلى « مفهوم إجرائي يتشكل من خلال البنية الوصفية المسرودة، والتي تنقله إلينا لغة التّخييل ليعبر عن أبعاد مصنوعة بواسطة الألفاظ تخدم هذه الأبعاد حركة السّرد في كليتها، وفي تتابعها وتواليها، ولا تنفصل في الوقت ذاته عن المستويات الإشارية والرّمزية، التي يسعى المحكي إلى تجديرها باللّغة »[2]، وتعالق آليات السرّد مع لغة الحكي يشكل القيمة الوظيفية للمكان على مستوى البنية السّردية.

ومنه نستنتج بأنّ الفضاء الرّوائي ليس« سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والدّيكور الذي تجرى فيه الأحداث والشّخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها »[3].

والمكان في أي رواية نجده منته ومحدود، فالروائي له كامل الحرية في التصرف فيه، مع مراعاة توافقه مع أحداث الرواية باعتباره الفضاء الذي تسبح فيه تلك الأحداث، وبانتهاء السّرد ينتهي المكان، لأنه « ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة فهو يعاش على عدة مستويات : من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة »[4].

---

[1] محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 193 .

[2] محمد مصطفى علي حسانين : استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، دار الثقافة والإعلام، الإ ع م، د ط 2004، ص11 .

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 31 .

[4] المرجع نفسه : ص 32 .

ومعنى هذا أن المكان هو عبارة عن مجموعة من العلاقات والرؤى التي تتفاعل وتتأثر مع بعضها البعض لتشكل لنا ما يعرف بالفضاء الروائي الذي يضم هو الأخر الأحداث التي تدور حولها القصة، فالمكان شأنه شان العناصر الأخرى التي تشكل البنية السّردية للرواية يكون منظّما وموضوعا بدقة متناهية، لذلك كان مرتبطا ارتباطا كليا بجميع العناصر الأخرى المحيطة به .

ويمكننا أن نميز بين خمسة أنواع من الفضاءات وهي[1] :

- الفضاء الرّوائي
- الفضاء النّصي (الطّباعي)
- الفضاء الدّلالي
- الفضاء كمنظور
- الفضاء الجغرافي

إلا أنني ارتأيت أن أتطرق إلى نوعين فقط، وذلك لأن طبيعتهما تناسب وطبيعة الدراسة التي أنا بصدد البحث فيها، كما أنهما نوعان مستقلان بذاتهما ولا يتقاطعان مع عنصر آخر من عناصر البنية السّردية مكانية كانت أو غير مكانية، بحيث أنهما يدلاّن على رقعة مكانية واضحة[2]، والأمر يتعلق بالفضاء النّصي (الطباعي) والفضاء الجغرافي .

2- الفضاء النّصي

وهو « فضاء مكاني غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية– باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة* للكتاب »[3]

ويعرفّه محمد عزام بأنه « الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعيّة على مساحة الورق وتشمل بذلك تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة... وهو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال »[4]

---

[1] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي،ص 71 .

[2] ينظر حميد لحميداني :بنية النص السردي، ص 62 .

[3] المرجع نفسه، ص 62 .

* الأبعاد الثلاثة للكتاب كما يرى بوتور : سمك الكتاب والذي يحدد بعدد الصفحات .

[4] محمد عزام : شعرية الخطاب السّردي، ص 72 .

إذن فالفضاء النّصي هو : تلك المساحة الخطية أي المكتوبة التي تشكل المبنى النهائي الذي يقوم عليه شكل الرواية، من كتابة ورسومات ورموز، ومنه فهذا الفضاء ينحصر داخل صفحات الرواية، والمراد منه هو معرفة طريقة انتظامها طباعيا من حيث حجم الخط وطريقة الكتابة، وحجم المساحة البيضاء وغيرها ...إلخ.

ويمكن أن نقسم هذا الفضاء بدوره إلى قسمين رئيسيين هما : التشكيل الخارجي للرواية والتشكيل الداخلي لها .

2-1- التشكيل الخارجي :وهو الهيئة الخارجية للرّواية ويضمّ كل من :

2-1- 1 العنوان:

إن العنوان هو الرحّم الذي تولد منه معظم دلالات النص، وهو المولد الفعلي لتشابكاته بكل أبعاده، فهناك علاقة رفيعة بين العنوان والنص، بحيث أن العنوان هو الحاضنة الملمة به وما يحتويه، وهو سمته التي تحفظه من الدوبان داخل النّصوص الأخرى حتى وإن كان من تلك العناوين التي تحتاج إلى قراءة النص جيدا وتأويله لإيجاد القرائن التي تربطهما معا .

ويبدو أن عنوان روايتنا هو من بين هذه للعناوين التي لا تحدّث مباشرة وبصفة صريحة، عمّا هو في باطن النّص، فإيجاد القرائن التي تربط النص بالعنوان يحتاج من القارئ أن يكون على دراية كبيرة بموضوع النص والمعاني البعيدة التي يرمي إليها، فبالنظر إلى عنوان روايتنا " العشق المقدنس " يتبين لنا أن الروائي قد جمع في الجزء الثاني من العنوان بين متناقضين لا يمكنهما أن يلتقيا في كلمة واحدة، فنحن نعلم بأنّه لا توجد دلالة واضحة تشير إلى كلمة " المقدنس"لأنه أصلا لا توجد كلمة في اللغة العربية تحمل هذا الاسم، ولكن الرّوائي كسر التوقعات وخالف كل القوانين والأنظمة التي تقوم عليها اللغة العربية وتحتكم إليها، ليجمع بين التّقديس والتّدنيس .

من هنا يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي : ماذا يقصد الروائي بالعشق المقدنس ؟ وأي عشق هذا الذي يتحدث عنه؟ ولكن سرعان ما تتضح الأمور شيئا فشيئا، بعد قراءتنا للرواية والإطلاع عليها جيدا، ومحاولتنا فهم بعض الإيحاءات التي ترمي إليها .

فالتقديس والتدنيس جمعهما عامل مشترك وهو العشق، فأول ما تقع عليه أبصارنا لدى رؤية هذا الكتاب وأول ما تلفظه شفتانا هي كلمة " العشق "لأن الروائي وضعها في أعلى الكتاب وبخط واضح ولون بارز، وذلك لأن أحداث الرواية في مجملها تدور حول عشق الدنيا وملذاتها،ولكنها تتحدث بشكل ضمني عن أوجه هذا العشق وتوجهاته، فنحن أول ما نقرأ الرواية نجدها تعج بالأحداث التاريخية، فهي تعرض تلك الحروب والمعارك التي دارت بين الفرق والنّحل التي ظهرت بعد مقتل "علي رضي الله عنه "وسعي كل طائفة إلى تولي زمام الحكم على

حساب الأخرى، فوقعت حرب طاحنة بين المسلمين من أجل السّعي وراء ملذات الحياة الدنيا وحطامها فكل فرقة كانت عاشقة للحكم وكانت كل واحدة تتخفى وراء قناع أنها هي التي على صواب وأنها على درب الله ورسوله، في مقابل هذه الأحداث المزرية يسرد لنا الروائي قصة عشق أخرى كانت قد دارت بين الراوي وحبيبته هبة اللذان صور الروائي من خلالهما العقل الصحيح الذي يسعى إلى نشر السلم والأمان في أرجاء العالم الإسلامي، وحقن الدّماء التي ذهب ضحيتها العديد من الأبرياء.

إذن فالراوي قد ميز بين عشق عفيف طاهر مقدّس وعشق دنيء نجس ومدنس هو السلطة والحكم.

2-1-2 الشكل (الصورة)



يظهر لنا في الشكل الخارجي للرواية بطبعته التي بين أيدينا بأن الواجهة كلها لونت بلون أزرق، بحيث يطغى على معظم الصفحة، وكأنه بحر تسبح فيه العناصر الأخرى، فاللّون الأزرق عادة يمثل به للشّساعة والمساحات الكبيرة مثل البحر أو السماء الصافية.

في أعلى الصفحة كتب العنوان باللونين الأحمر والأبيض، ولم يكن اختيار هذين اللونين عبثا، فاللون الأحمر عادة ما يُرمز به إلى الحب والحروب، الحرية، الشهداء، وهذه العناصر نجد أن الرواية قد اشتملت عليها كلها في طيّاتها، فالأحمر هنا رمز به إلى الحب الكبير الذي جمع البطل بحبيبته هبة، وكذلك الحروب التي نشبت بين الفرق الضّالة، والشهداء الذين راحوا ضحيتها، وذنبهم الوحيد أنهم لم يحيدوا عن سنة الله ورسوله.

أما اللّون الأبيض، فهو يرمز به إلى السّلام الذي افتقد إليه الراوي البطل ومعشوقته طيلة أحداث الرواية، فقد عملا جاهدين على أن تحطّ الحرب أوزارها ويعمّ السلم والأمان في جميع ربوع الوطن.

فاللونين الأبيض والأحمر اللذان كتبت بهما الرواية قد حملا دلالات وإيحاءات كثيرة، كانت كلّها تشير إلى ما هو متضمن داخل المتن.

وفي منتصف الورقة نلاحظ أنّ اسم المؤلف كتب هو أيضا باللون البيض، ومن المحتمل أن يعكس شخصيته وأحلامه التي تطرقنا إليها باعتباره بطل الرواية.

وفي النصف السفلي من الورقة نجد إطارا مستطيل الشكل ذو خلفية سوداء، يحمل صورة فرسان يظهر عليهما أنهما في حالة تزاوج.

فاللّون الأسود يرمز إلى الخوف أو الرّعب ،كما يرمز إلى الجمال عند المرأة، فالخوف قد خيم على معظم أحداث الرواية، بحيث رافق الراوي وهبة في كل تحركاتها تقريبا، وإذا نظرنا إليه على أساس أنّه يرمز إلى الجمال عند المرأة فإنه قد أدى ذلك وأكثر، فنحن نجد أن الراوي لا يفوّت أي فرصة ويقوم بوصف الجمال الفتّان الذي كانت عليه حبيبته هبة.

أما فيما يخص صورة الفرسين والحالة التي عليها، فالروائي أراد أن يصور لنا الرغبة التي تسيرها الغريزة، والتي لا تخضع لسلطة العقل، ومن مثل ذلك الحب الجمّ الذي أعمى الأطراف المتصارعة للوصول إلى الحكم والسلطة بأي وسيلة كانت، فقد غاب التفكير العقلي هنا، وكانت السّلطة كل الّسلطة للغريزة التي كانت تحرّك العباد،كيفما أرادت وأينما شاءت.

2– 2 التشكيل الداخلي:

تبنى الناقد حميد لحميداني مظاهر تشكيل الفضاء النّصي التي جاء بها ميشال بوتور والمتمثلة فيما يلي: (الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، التأطير، البياض، ألواح الكتابة، التشكيل التيبوغرافي، التشكيل وعلاقته بالنص) وسأحاول أن أستعين على هذه المظاهر في سبر أغوار الفضاء النّصي الداخلي لروايتنا تماشيا مع ما يتناسب وشكل الرّواية وما يتجلى فيها من هذه المظاهر.

2– 2– 1 الكتابة الأفقية:

وهي « استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء»[1]

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

وقد شغلت الكتابة الأفقية الحيز الأكبر من روايتنا، وذلك لكثرة الأحداث وكثافتها، وتزاحم الأفكار والاختلاجات في دهن الراوي، فالكتابة الأفقية هي الأنسب للتعبير عن الأحداث الكثيرة والمتضاربة كونها قادرة على احتضان كم هائل من الوقائع، لأنها تشغل مساحات كبيرة من حجم الورقة، بحيث نجد كثير من الصفحات مكتوبة كتابة أفقية من الأعلى إلى الأسفل حتى لا نكاد نعثر على مساحة بيضاء، وإن دلّ هذا على شيء فإنّما يدل على تشاكل وتكاثف الأحداث داخل الرواية مثلما رأينا، فقد جاءت متداخلة بين أزمان متعددة(ماضي حاضر، مستقبل).

2– 2 –2 الكتابة العمودية:

وهي « استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لاتشغل الصفحة كلها، وتتفاوت في الطّول بين بعضها البعض»[1]

ونجد أن الكتابة العمودية شغلت حيزا معتبرا من الرواية بكل أنواعها، فتمثلت في الحوار وكذلك في الشّعر الحر وحتى في الشعر العمودي، وقد استعمل الروائي هذا النوع من الكتابة حتّى يخفف من ذلك الضغط الرهيب الذي تفرضه الكتابة الأفقية على القارئ، وليخلق فسحة للترويح عن النفس من حين لآخر، كما أنّها تعطي صورة جميلة على الشّكل النّهائي للرّواية، فاللّون الأسود كثيرا ما يدفع النّفس إلى القلق، ومن هنا تحققت جمالية الكتابة العمودية، ومن أمثلتها داخل الرّواية نجد ما كتب في الشعر العمودي على سبيل المثال لا الحصر:[2]

ما أخشن البرد وريعانه وأطرف الشمس بتيهرت

تبدو من الغيم إذا ما بدت كأنها تنشر من تخت

فنحن في بحر بلا لجة تجري بنا الريح على السّمت

نفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحة الدّمى بالسّبت

فالكتابة العمودية بحق تبعث نوعا من الرّاحة في نفس القارئ، لأنها لا تشغل حيزا كبيرا من بياض الورقة وذلك هو السّر في الجمالية والراحة والاطمئنان الذي تحققه.

[1] المرجع السابق، ص56.

[2] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس،ص75.

2- 2- 3 البياض:

رأينا بأن حصة الأسد من المساحة الورقية للرواية قد نالتها الكتابة الأفقية، ولهذا فإن البياض في الرواية لم يشغل مساحة كبيرة، واقتصر تواجده في نهاية الفصول وبدايتها، بحيث نجد مساحة بيضاء في نهاية كل فصل وقبل بداية الفصل الذي يليه كذلك، مع العلم أن الراوي قسم روايته إلى تسعة عشر فصلا.

إضافة إلى البياض الذي يرافق الكتابة العمودية التي تمثلت داخل الرواية في الشعر الحر، الشعر العمودي الحوار، وذلك لأن الكتابة العمودية غالبا ما تشغل مساحة قليلة من الورقة.

هذه هي الأماكن التي تواجد فيها البياض بكثرة داخل الرواية، أما الأماكن الأخرى فكانت كلها مساحات سوداء من الكتابة، فقد خصّها الروائي بنهايات الفصول حتى، يبدأ القارئ الفصل الموالي بتركيز تام، ويكون قادرا على استيعاب الأفكار والوقائع بعد فترة قصيرة من الرّاحة، وأما فيما يخص الكتابة العمودية، فطبيعتها هي التي تحتم على الروائي ذلك إلا أنها تساهم بشكل كبير في تحديد أفكار القارئ.

هذا فيما يخص مظاهر تشكيل الفضاء النّصي التي تجلت في الرواية، أما المظاهر الأخرى، فلم يتم ذكرها لأنها لم تكن حاضرة في روايتنا، فلم نشهد لا التّأطير ولا ألواح الكتابة، ولا التشكيل التيبوغرافي، فالرواية كانت في قمة البساطة.

3 الفضاء الجغرافي:(حضور المكان في الرواية)

هناك من يطلق على الفضاء الجغرافي (الفضاء كمعادل للمكان)، والذي فيه يعطينا الراوي دائما بعض الإشارات الجغرافية التي نعرف من خلالها على الأماكن التي يتواجد فيها الأبطال، ويفترض أنهم يتحركون فيها فهي تعرف من خلال سرد الأحداث، وبهذا يعتبر الفضاء الجغرافي «الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال»[1] داخل الرواية.

بهذا يمكن أن نقول عنه أنه« مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال"[2]، ويتفاعل بعضهم مع بعض ويؤثرون فيه ويتأثرون به، فالراوي عندما يسرد الأحداث ويصف الأماكن، تتشكل في عقولنا صورة للمكان المجسد في الرواية، فذلك هو المكان الجغرافي.

ويمكن أن نميز بين نوعين من الأماكن الجغرافية وهما أماكن الإقامة (الثابتة)وأماكن التنقل (الحركية)

[1] محمد عزام :شعرية الخطاب السردي، ص73.

[2] حميد لحميداني :بنية النص السردي، ص62.

3-1 أماكن الإقامة:وتنقسم بدورها إلى أماكن إقامة اختيارية وأماكن إقامة إجبارية:

3-1-1 أماكن الإقامة الاختيارية:

وتتمثل في البيوت على وجه الخصوص ومن الأماكن الجغرافية ذات الإقامة الاختيارية التي وردت في الرواية نجد:

-**البيت الكائن بالعاصمة:** لم يتحدث الروائي كثيرا عن هذا البيت فما نعلمه أنه يقع في العاصمة ويقطنه الراوي وحبيبته، فهو العش العائلي الذي يحتضنهما والملجأ الوحيد الذي يعودان إليه عندما تضيق بهما السبل لكنه لم يشر إليه حتى، فأول مرة نطق به كانت في قوله "لم يكن همنا إلا أن نصل بيتنا، قطعنا الشاعر الطويل ثم انعطفنا في زقاق، وسريعا دخلنا البيت من الباب الخلفي واندفعنا إلى الطابق الأعلى المطل على الشارع العريض"[1] فالروائي هنا يصور لنا من خلال البيت العائلي حلم الرّاوي وحبيبته في تكوين أسرة والعيش في سعادة وهناء، فهو يرمز إلى الاستقرار والراحة النّفسية، لأن الراوي وحبيبته كان يلجآن إليه للاستراحة من تعب الحروب وتعب الفرار من مكان إلى آخر، فلم يكن هناك من مكان يختبئان فيه سواه.

وجمالية البيت العائلي تتحقّق من خلال تلك العلاقة الحميميّة التي تدور بين الراوي وحبيبته فتفاعل الشخصيات داخل المكان يولد فيه تدفق الحياة وتجددها، فالبيت باعتباره مكان خاويا فارغا لا يؤدّي أي قيمة جمالية، هذه الأخيرة تقاس بمدى تأثِير الشخصيات فيه.

ولهذا كان البيت في روايتنا هذه ذا قيمة جمالية ثابتة، فقد كان الشّاهد على حب الراوي وهبة والحامل لأحلامهما وتطلعاتهما.

-**البيت الذي شيّده الرّاوي وحبيبته في أحضان الطبيعة**:أراد الروائي من خلال هذا البيت أن يصور ملل الراوي وهِبَة من حياة الدمار التي كان يستيقظان عليها كل يوم فاتخذا منه مكان يجمعهما الإثنين بعيدا عن كل هذه الأحداث وهؤلاء الناس الذين لايعرفون إلاّ الحروب فأرادا أن يحافظا على حبّهما بالهرب إلى مكان بعيد عن كل الأحقاد و الضغائن التي لا يعرفها الحب ولا يتعايش معها، ولهذا قرّرا الإنتقال إلى هناك حيث عاشا حياة سعيدة آمنة، فكان المكان كله فرح وسرور وقد زاد من جمال البيت موقعه الذي جاء في حضن الطبيعة، فقد عاشا أجمل أيام حياتهما هناك، فالراوي وحبيبته هما اللذان أضفيا الجمالية على هذا المكان البسيط، و بهذا تتحدد جمالية المكان في العلاقات التي تربطه بالشّخصيات.

– **الخيمة**:وهو مقر استقرار العجوز التي استقبلتهما واعتنت بهما، وقضيا بعض الوقت معها في داخلها فالخيمة في روايتنا تعدّ من أماكن الإقامة الاختيارية التي تسكنها شخصيات الرواية، وهي تدل على حياة البساطة والفقر

[1] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص42.

وهو ما جسده الروائي في هذه العجوز المسكينة التي كانت تعيش فيها، فالخيمة تؤدي نفس الوظيفة التي قدمها البيتان داخل الحكي والتي ارتبطت في معظمها بتأثيرها في الشخصيات، وتأثير الشخصيات فيها، يقول الراوي:

« من بعيد في قلب ربوة تراءت لنا خيمة قرب شجرتين سامقتين، اسرعنا إليها، لم تكن بها إلاّ عجوز ذات همة ونشاط»[1]

3-1-2 أماكن الإقامة الإجبارية:

لعل أبرز الفضاءات الجبرية التي تناولتها معظم الروايات إن لم نقل الفضاء الوحيد هو:

- السّجن: يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية، بحيث تساق إليه الشّخصيات مكرهة وقد ورد ذكر لفظة السّجن في الرواية عدة مرات، وذلك أن الراوي وحبيبته قد وقعا أسيران في مناسبات عديدة، وكانا في كل مرة يهربان أو يُطلق سراحهما، ثم يُلقى القبض عليهما في مكان آخر ويعودان إلى السّجن فنجد الراوي يقول في أحد المناسبات: « وإن هي إلا لحظات حتى وجدنا أنفسنا في محجز...ومن زنزانة هبة ارتفع سخب شديد تحول سريعا إلى ضرب قوي على الباب الحديدي الصدأ»[2]والسجن في روايتنا أراد الروائي من خلاله أن يخلق عقدة داخل الحكي، تجعل القارئ يتشوق إلى معرفة الأحداث القادمة والحالة التي ستؤول إليها الشخصيات، فالروائي من خلال السّجن سيرغم القارئ على التفاعل مع الأحداث وعلى إعمال العقل من أجل التنبؤ ومحاولة الاطلاع على المستقبل.

فالسّجن على الرغم من بعض السلبيات التي يحدثها في الشخصيات إلا أنه يبقى أحد الأماكن التي تجعل من الرّواية كيانا ذا بعد واقعي، فالرواية الحديثة لم تعد تلك الرواية ذات البطل الخرافي الذي لا يُقهر، فالسّجن يعمل دائمًا على توليد الأحداث والأفكار ومن هنا كان أحد مواطن الجمال في الفضاء الروائي.

3-2 أماكن التنقل: لقد تناولت رواية "العشق المقدنس" العديد من أماكن التنقل العامة منها والخاصة، ومن أبرز هذه الأماكن التي لا يمكن لرواية أن تقوم بدونها:

الشّوارع والطّرقات والسّاحات(المدينة):

نجد لدى قراءاتنا للرواية أن الروائي وظف العديد من الشّوارع وقام بوصفها على لسان الراوي حيث يقول:

« ودرجنا نغادر البيت، ولجنا الشوارع المكتظة حركة وضجيجًا، كنا نحس بعيون الشرطة تبحث عنّا في كل مكان، وكانت أحاديث الناس تتناقل قصتنا بغرابة، خاصة وقد وضع الخليفة جائزة مغرية لمن يعثر على الجاسوسين الفارين»[3]

[1] المرجع السابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص38،39.

[3] المرجع نفسه، ص: 42.

فالشوارع هي أحدى الأماكن المفتوحة والعامة التي تتحرك فيها الشخصيات من أجل قضاء حاجياتها، ومع الشارع نجد الطريق الذي لابد منها حيث نجد الراوي يقول: «ظللت مطربًا مشتتًا بين أن أراقب حركة الطائرات أو أن أراقب الطريق كنت أنتظر أن تصلنا زخّة من رصاص، تخرق سقف السيارة»[1]

أما فيما يخص الساحة فنجده يقول حولها« لم يطل الوقت حتى امتلأت السّاحة بالناس، يتصيدون الأخبار يعلنون عن استياءهم الكبير ممآ فعله حين شقوا عصى الطاعة».[2]

إذن فهذه الأماكن مثل الشارع، الطريق، الساحات، تعد بمثابة البنية الصغرى للمكان التي يجب أن يقوم عليها الحكي، ذلك لأن الشّخصيات يجب أن تتحرك في هذه الأماكن حتى تتفاعل فيما بينها.

فالأحداث لا يمكن أن تقع في غير أماكن، فكل حدث يتطلّب مكان يقع فيه وشخصية تقوم به، كما لا ننسى أن نذكر بأن وصف المكان يؤدي بالضرورة إلى خلق نوع من الشّعرية في المقطع الروائي.

المحطة:

وهي المكان الذي تتوقف في السّيارات و الحافلات قبل الانتقال من مكان إلى آخر، وقد وُظّفت المحطة في الرواية من أجل هذا الغرض، حيث كانت سبيل الراوي وحبيبته في الهرب إلى بيتهما، فإدخال المحطة في الحكي ساعد الروائي على تغيير المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات بطريقة غير مباشرة، وبهذا حدث تسلسل وانسجام بين أحداث الرواية، لأننا لم نحس بذلك الانكسار الذي يحدثه الانتقال بين الأمكنة، فالمحطة بقدر ما ساعدت الراوي وهبة على الفرار، فإنها ساعدت الروائي على التصرف في شخصياته و إحسان توظيف تحركاتهم كما ساعدت القارئ على إدراك توالي الأحداث دون عناء حتى يكون ملمًا بكل ما يحدث في الرواية وقد وردت المحطة في قول الرّاوي: « تراءت لنا محطة حافلات حثنا السّير إليها، لا بد أن نصل البيت بسرعة، خشية أن يتنبه إلينا حرّاس الخليفة فيقتفوا أثرنا».[3]

المكتب:

لم يحضر هذا المكان في روايتنا بكثرة، حيث تم ذكره في مرات معدودة فقط، فنذكر مثلا قول الراوي:

«ودفعانا بقسوة إلى مكتب الأمير، كانت قاعة المكتب واسعة الأرجاء مكتظة بأثاث فاخر، طاولات، وكراسي وأرائك جلدية، و ثريّات تزيّن السّقف و الجدران و أجهزة متطورة رُكّبت هنا و هناك».[4].

[1] المرجع السابق، ص95.
[2] المرجع نفسه، ص 81.
[3] المرجع نفسه ، ص41.
[4] المرجع نفسه ، ص34.

نلاحظ أن معظم الأماكن التي ذكرها الكاتب قام بوصفها وصفا جيدا، و الغاية منه إعطاء صورة للقارئ عن حالة المكان من أجل جعله يندمج فيه، و يتلقى الأحداث وهو كأحد الأطراف المشاركة فيها.

فتوظيف المكتب، كان الغرض منه تصوير حالة الرّقي التي كانت الدولة الإسلامية تعيشها آنذاك، كما أن المكتب هو رمز السلطة و الحكم- وهو محور روايتنا- و لهذا كان من الضروري توظيف المكتب باعتباره أحد أهم الأمكنة التي تتناسب مع طبيعة الرواية، و لهذا فتوظيفه جعل الرّواية تكتسب نوعا من المصداقية.

المكتبة:

تعد المكتبة أحد الأماكن الرئيسية التي يدور فيها الحكي في روايتنا ،و بالتحديد "مكتبة المعصومة" ، التي لم تكن من أجل طلب العلم فقط، فقد كانت بمثابة البيت الثاني للراوي و حبيبته، فلم نعرف في الرواية مكانا يجدان فيه كل راحتهما واطمئنانهما، أكثر من هذه المكتبة، و ذلك للعلاقة الطيبة التي تربطهما بعميدها، فقد كان الأب والأخ و الصّديق.

إضافة إلى "عمار" الذي كان يسكن مع "العميد" فالمكتبة هذه كانت تخلق دفئا وحميمية ليس من السهل أن يلقاها في ذلك الوقت، كما صوّر لنا الروائي من خلال هذه المكتبة حب الرا وي وهبة الكبير للقراءة و المطالعة حيث كانا يقبلان على الكتب بكثرة، وينتظران بشغف تأليف كتاب جديد، لقرائته، لأنهما تقريبا أطلعا على كل الكتب، فنجد الراوي يتحدث عن هذه المكتبة قائلا: « و رغم أنّنا اكترينا بيتا في المدينة إلا أننا كنا نفضّل اللجوء إلى المعصومة، كنا طيلة وجودنا السّابق قد ربطتنا علاقة صداقة قوية مع عميدها».[1]

فمكانة المعصومة في روايتنا هي مكانة مقدّسة لأنها لا تحمل في جوفها سوى العلم و أشخاص همهم الوحيد نشر المعرفة في كلّ مكان، و تحقيق السّلم و الأمان، فحتى القارئ نفسه يحسّ بالرّاحة والمتعة عندما يقرأ عنها ويحس بأنّ الشّرّ مهما تعدّدت وجوهه، فإن هناك دائما بصيص من النّور.

المسجد:

لا يختلف اثنان في أن المسجد يرمز إلى الدّين الإسلامي، فنحن المسلمون فقط من نختص بهذا المكان، وهو مكان تقام فيه الصّلوات و العبادات ،إلاّ أنّ وظيفته في رواية "العشق المقدنس"، لم تقتصر على ذلك فقط، فقد كان المسجد هو المكان الذي تقام فيه السّياسة من خطب حربية تدعو إلى القتال و سفك الدماء و مواضيع أخرى دنيوية، يقول الراوي: «عند العصر التقت الحشود في المسجد الجامع لمبايعة الإمام الجديد، حتى صلاة

[1] المرجع السابق ، ص57.

المغرب، ثم حتى صلاة العشاء حيث يلقي الإمام كلمته و يصلي بالناس، غير أن المدينة الواسعة لم تخل من تجمعات هنا و هناك خاصة أمام المساجد التي تختلف باختلاف المذاهب و الطوائف».[1]

لقد صوّر لنا الروائي من خلال تعدّد المساجد، تعدد الفرق و الطوائف التي ظهرت و التي كادت تؤدي بالإسلام إلى الهلاك، و على الرغم من كل هذا فالمسجد يبقى جامع الأمة الإسلامية و يبقى المكان الوحيد الذي تُنزع فيه الأحقاد و الأغلال، على الرّغم من كل ما عصف به، و نوضح ذلك أكثر بقول الرّاوي:« لا أحد يستطيع إحصاء عدد الفرق و النحل التي انتشرت في تيهرت، خلاف جزئي بسيط في عبادة أو اعتقاد، أو حتى الشّيخ يمكن أن يولّد فرقة جديدة، تقيم لها مسجدا و منبرا للصّراع و الجدال»[2].

المقبرة:

لقد ورد ذكرها في الرواية مرة واحدة أو مرتان، فلما كان موضوع الرواية يتمحور حول الحرب و الموت ، كان لابد من إدخال المقبرة على الحكي، فهي المآل الذي يعود إليه هؤلاء الموتى.

كما أنّ المقبرة هي رمز للماضي فكل من هم فيها لديهم تاريخ وماضي هذا الأخير يبقى حتى بعد وفاتهم في شكل ذكرى، وهو ما حدث مع عمار العاشق الذي لم يستطع احتمال فراق حبيبته، فأخرجها من القبر و هنا تم ذكر المقبرة من طرف الراوي، الذي يقول: « وصلنا إلى المقبرة عبر طرق ملتوية، كان العميد حريصا على ألاّ يرانا أحد، و استطعنا الوصول في أمان رغم بعض الكلاب التي طاردتنا هنا و هناك، اندفع عمار القبر مباشرة رغم الليل و كثرة القبور ، كان يعرف مكانه جيدا كأنما يشتم رائحته»[3].

فإضافة إلى توظيف المقبرة أراد الروائي أن يبعث رسالة مفادها أن العشق قادر على فعل أي شيء لصاحبه فالمقبرة بصفاتها وميزاتها الموحشة قد قدّمت عبرا و عظات كثيرة أثرت بها الرواية.

الغابة:

لا شك في أن الغابة هي إحدى أبرز أماكن الانتقال التي تناولتها الرواية، وذلك كون الشخصيات قد تحركت بكثرة في هذا الحيز الجغرافي المفتوح، وخصوصا "الراوي" و "هبة" حيث نجده يقول: «بدأنا نخوض لجة الغابة و صار سيرنا أبطأ، لم تكن تسمح لنا كثافة الأشجار في الانطلاق بقوة، وصرنا الآن اشد حذرا قد يباغتنا خطر ما في أي لحظة»[4]، و قد كان للوصف الذي يقدمه الراوي للغابة من حين لآخر أثر بليغ في تحقيق اللغة الجمالية في الرواية و إدخال المتعة على القارئ، كما زادت الرواية الجو ترغيبا و تشويقا من خلال المخاطر والمصاعب التي تضمّها في أعماقها.

[1] المرجع السابق ، ص57.
[2] المرجع نفسه، ص146.
[3] المرجع نفسه، ص144.
[4] المرجع نفسه، ص83.

المبحث الثالث: شعرية الراوي و الشخصيات

أولا: شعرية الرّاوي:

يعدّ الرواي أحد أهم الركائز التي تقوم عليها البنية السّردية على غرار المروى والمروي له، فهو « الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخلية، ولا يشترط فيه أن يكون اسمًا معينًا، فقد يتقنَّع بضمير ما، أو يرمز له بحرف»[1]، فالّراوي هو شخصية من شخوص الرواية يتبناها الكاتب لتكون رسوله و حامل كلامه و إبداعه وفكره إلى القارئ، فهو المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية و الفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي، إلا أنّه يمكن أن يكون الراوي هو الكاتب نفسه، وقد يكون الراوي هو البطل، وقد يكون شخصية ثانوية، ومنه وَجَب التمييز بين الراوي والرّوائي، فالروائي هو خالق العالم التخيلي ومكون العمل الفني في حين أنّ الرّاوي هو موقع خيالي يصنعه المؤلف داخل النص: وهو دور يتقمصه، ويعتمده كقناع يتستر وراءه.

« فالروائي لا يتكلم بصوته، ولكنّه يُفَوِّضُ (راويا) تخييليا، ويتوجه إلى قارئ تخليلي، وهذا(الراوي) هو (الأنا الثانية) للرّوائي»[2].

إذ نستنتج بأنه لا يمكننا تصور حكاية أو رواية من دون راوي ينقل أحداثها من الواقع أو من الخيال إلى عالم آخر و بأسلوب فني راقي، والرّاوي من خلال سير الأحداث وتتاليها فإن له علاقة خاصة بالشخصيات الموجودة داخل الرواية، وهذه العلاقة بين الرّاوي و الشخصيات فتحت الباب والمجال لظهور مصطلح جديد أطلق عليه اسم"التبئير" الذي نحاول من خلاله تسليط الضوء على رؤية و زاوية نظر الراوي داخل الرواية.

– التبئير

ويطلق عليه كذلك مصطلح (وجهة النّظر، الرؤية، البؤرة)[3] وهو من القضايا النقدية البارزة في حقل السّرديات الحديثة، ويعني الزاوية التي يمكن أن يكون فيها الراوي في علاقته بمرويه، فزاوية الرؤية « متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأنّ الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تُعبر عما هو في إمكان الكاتب»[4].

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] محمد عزام: تحليل الخطاب على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 176.

[4] حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، ص40.

ويعرفه "حميد الحميداني" بأنّه « تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدرّ إما أن يكون شخصية من شخصيات الرّواية أو راويا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث»[1].

وجاء تعريف الرُّؤية في " قاموس السّرديات" كالتّالي«وجهة (أو وجهات النظر). التي تقدم من خلالها المواقف والأحداث المروية»[2].

إذن فالتّبئير، ووجهة النظر، والرؤية، البؤرة،كلّها مصطلحات تحمل معنى واحد، وهو الموقع الذي يشغله الرّاوي في تقديمه للأحداث، وقد نال هذا الموضوع نصيب كبير من الدّراسات، ولكنها في معظمها تجمع على أنّ الرّاوي في علاقته بالشّخصيات فإنه يتشكل في ثلاث وضعيات تعتبر أنماطًا لزاوية النّظر وهي كالتالي:

1- الرؤية من الخلف (الرّاوي> الشخصية)

في هذه الحالة يكون الرّاوي عليم بكل شيء،« حيث نرى أن الراوي يعلم أكثر مما تعلمه أية شخصية في السّرد"[3] وقد طغى هذا الاتجاه بكثرة في الروايات الكلاسكية، فالراوي هنا يكون على دراية بكل الأحداث التي تدور داخل الحكي، فهو « يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال»[4]، وأيضًا يستطيع أن يدرك أفكار الشّخصيات ورغباتهم تمنياتهم الخفية، وحتى تلك التي لا يدركونها هم أنفسهم فهو « سارد عالم بكل شيء وحاضر في كلّ مكان»[5].

إذن فالرّاوي هنا هو القوة الخارقة التي تكشف كل غموض وكل مستور فهو بمثابة الإله الذي يعلم كلّ ما يدور داخل الكون، والكون لدى الرّوي هي تلك الرواية التي يؤلفها انطلاقًا من بداية ووصولاً إلى نهاية فهي محدودة الحجم، والراوي له كل الحق في التصرف بما سيحدث فيها، بحيث يَحُول بين القّراء والعالم الرّوائي، فلا يجعلهم يرون إلاّ ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلاّ ما يريدهم أن يعلموه، أمّا الشخصيات فتقوم «بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلاّ ما تقع عليه عيونها فقط»[6].

---

[1] المرجع السابق، ص46.

[2] جيرالد برنس: قاموس السّرديات، ص246.

[3] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السّردي، ص47.

[5] محمد بوعزة: تحليل النص السّردي: ص 77.

[6] محمد عزام: شعرية الخطاب السّردي، ص 88.

ونلاحظ أنّ هذا النّمط من زاوية الرؤية لم يوجد في روايتنا، لأنّ الراوي هو أحد الشّخصيات المشاركة في الحَكي أو لنقل بطل الرّواية، ولا يعلم إلاّ ما تعلمه بعض الشخصيات أو أقل منها فقد غلب ضمير المتكلم والغائب طيلة فترات السّرد، وهذه الخاصية من أبرز الخاصيات التي تميز الرواية الجديدة، فلا يوجد هناك راوٍ عليم بكل شيء، فالراوي هنا لا يعلم إلاّ ظواهر الأشياء التي يراها فقط، ولا يدركها إلاّ في وقتها.

2- الرّؤية مع: (الراوي= الشخصية)

وفي هذه الحالة تتساوى معرفة الرّاوي مع معرفة الشّخصية الرّوائية، فما يعلمه الراوي تعلمه الشخصيات و ما يجهله الراوي تجهله الشخصية، « فالنسبة متوازنة بين الطرفين لأنهما على قدر مساوٍ من المعرفة بمجريات الأحداث»[1]، فالراوي لا يقدم معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تتوصل إليها الشخصية بنفسها، ويستعمل في هذه الرؤيا ضمير المتكلم أو الغائب لسرد المادة الحِكائية و تنتمي" الرؤية مع " إلى « نمط السّرد الذاتي، كما أنّ السارد يكون مصاحبًا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض الرّؤية مع بالرؤية المصاحبة»[2].

إذن فالراوي هنا لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فما تفعله الشخصية، وما تتصف به هو فقط ما يقدمه الراوي أو يصنعه وهنا نميِّز بين شكلين من الراوي: « الأوّل أن يكون الراوي مشاركًا في أحداث الرّواية أو شاهدًا عليها، و الثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث»[3] ويرى "حميد لحميداني" في هذا النّوع من الرّؤية بأنّ الرّاوي يكون « مصاحبًا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تقوم الشّخصية نفسها برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشّخصية»[4].

وقد وردت هذه الزّاوية من الرؤية في روايتنا في مناسبات عديدة، حيث كان الرّاوي شاهدًا على الأحداث بنفسه، فكأنه يقف فوق خشبة المسرح ويراقب أفعال الشخصيات و أقوالهم و يتساوي في معرفته مع باقي الشخصيات ومثال ذلك قول الراوي لما شاهده في سوق الجواري:« كان النّخاس يجلس على كرسي يكاد يلتصق بجاريتين سمراوبن يقف إلى جوارهما عبد شديد السّواد، يرفع فانوسه يقربه من جسديهما ليسهل على المتحلقين رؤيتهما، وظل الجميع سَكوتًا يتابعون الحوار الساخن بين المالك الذي كان هادئا، و "ابن رغلين" الذي لم يتوقف

[1] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد و آليات تشكليه الفني، ص 163.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 80.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السّردي، ص 88.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السّردي، ص 48.

عن جسهما محاولاً تخفيض قيمتهما... ومدّ أصابعه بمهارة يسبل شعرهما الحالك السواد على صدريهما، وفهمت الجارتان الرسالة فتبسمتا وظلتا تغيران من وضعية الوقوف، ولم يزد "أبو سلمان التيهرتي" على أن طاف بهما يجسهما بعينيه، وتلَّمط، ثم بلل شفتيه، ورفع السعر إلى الضعف ـ هنيئًا لك أبا سلمان ـ صاح "النّخاس"، ولفهما العبد برداء، قال "التيهرتي" مزهوًا وهو يرى حسرة على وجوه المحيطين:

-ولا يليق بالجوهر إلاّ "أبي سلمان التيهرتي»[1]

هذا فيما يخص الحالة التي يكون فيها الراوي شاهدًا على الأحداث بنفسه، وهناك حالة أخرى يتساوى فيها علم الراوي مع علم الشخصية كما سبق وذكرنا، وهي أن يسرد الراوي الأحداث على لسان الشخصيات ذاتها فتكون الشخصية بمثابة مرآة عاكسة للأحداث ومثال ذلك في الروّاية ما جاء على لسان أمير المؤمنين الذي يقول:

« ولعل أحدكم يغمز في غيبتنا، ويقول ما بال هؤلاء حادوا عن سنة "رسول الله" وصاحبيه "أبي بكر وعمر" فوا الله العظيم ما يسرنا ذلك و لو ملكنا كنوز "سليمان بن داود"، وصناديق "قارون" التي تنوءُ بحملها العصبة من أولي القوة من الإنس و الجنِّ، ولقد من الله علينا فكحل أبصارنا بأنوارهم مُذ خرجنا إلى هذه الدنيا الفانية، ثم قضينا ما مضى من أعمارنا بين تعلم لكتاب الله ورسوله وجهاد في سبيله، و نسأل الله تعالى أن نلقاه مخلصين له الدين على درب سادتنا وشهدائنا»[2].

ونجد كذلك مثال آخر ينصهر فيه الرّاوي بالشخصية فيقول على لسان أمير المؤمنين « ألم نُقيض للأمة جميعًا من يحرسها ويشيع الأمن والطمأنينة بين جنباتها؟ ألم ندفع من بيت المال كل من يُؤمنهم من خوف كما دفعنا ما يطعمهم من جوع؟ ونحن فرد في هذه الأمة لنا مالها، وعلينا ما عليها؛ القوي فينا ضعيف حتى يأخذ الحق منه والضعيف قوي حتى يُؤخذ الحق له»[3].

إذن نلاحظ أنّ الشخصيات هي التي قدّمت الأحداث، ولهذا يمكننا القول بأن هذه الزّاوية من الرؤية قد وردت في روايتنا بنوعيها؛ فالرّاوي كان شاهدًا تارة، وترك للشخصيات حق التعبير عن نفسها تارة أخرى، وهكذا أضفى نوعًا من الزِّئبقية على طريقة إيصال الأحداث إلى القارئ وهو ما جعلها أكثر إثارة و وقعاً عليه، وجعله يبقى مرتبط بكلِّ صغيرة و كبيرة حتىّ يمكنه مواكبة سير الأحداث.

[1] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 72.
[2] المرجع نفسه، ص 10.
[3] المرجع نفسه، ص 11.

3- الرؤية من الخارج(الرّاوي< الشخصية)

في هذا النّمط الثالث و الأخير من زواية النظر نجد الرّاوي لا يعلم إلاّ قليلاً مما تعلمه إحدى الشخصيات الحكائية، فهو هنا« يعتمد كثيرًا على الوصف الخارجي، أي على وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقًا ما يدور بخلد الأبطال»[1] فهو شاهد على تصرفاتها فحسب، وليس باستطاعته أن يلج إلى باطنها و الإطلاع على تفكيرها ونواياها، وكأن الزاوي هنا « تتحدّد وظيفته بالشَّهادة على الأحداث» [2] لا أكثر ، يَعرف ما هو ظاهر ومرئي من حركات أو أصوات و ألوان، ولا ينفد إلى أعماق ونفسيات الشخصيات.

وهناك من الدراسين من لم يولي هذا النمط أهمية كبيرة بل وهناك من لم يشر إليه إطلاقًا مثل: " توماتشفسكي" وذلك راجع إلى كون« الأنماط الحكائية التي تتبنَّى مثل هذه الرؤية السّردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلاّ بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرِّواية الشَّيئية، لأنّها تخلو من وصف المشاعر السِّيكولوجية كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدثّ»[3].

ونجد أن هذا النّمط من الرّؤية هو الغالب على الرّواية التي بين أيدينا، وذلك لأنّ الرّاوي لا يعلم بقدر ما تعلمه الشخصيات، بحيث لا يستطيع وصفها إلا كما يراها أو يسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، ونجد أنّ هذا النّوع من التبئير يتواجد بكثرة في الرّوايات الجديدة، مثلما هو الحال مع روايتنا، ومن أمثلة ذلك نجد « عن يمينه حارس يرتدي عدة الحرب كاملة، يوزع نظراته في كلّ اتجاه ويشد بيمناه مقبض سيفه، كأنما هو في أقصى حالات الاستعداد لخوض أي معركة مفاجئة، وقريبًا منه وقف خادمان مُطرِقان غير أنّ انتباها شديدًا كان يبدوا عليها لتلبية أية أوامر، وتوزع في المجلس كهول وشيوخ بألبستهم البيضاء ولحَاهُم التي عبثت الشّيب بأغلبها، ودون أن تكفّ أصابعهم عن العبث بحبات السبحة، ظلوا يتبادلون حديث يرتفع حينا حتى يصير جلبة»[4].

فالراوي هنا بما أنّه لا يعلم عن الشخصيات شيئًا، فقد اكتفى بوصفها ظاهريًا، أي ما تدركه حواسه فقط فهو لم يستطع أن يلج إلى أغوار أنفسهم، ومعرفة ما يفكرون فيه، وما يطمحون إليه وهذا النّمط دائمًا ما يُبقي الأمور غامضة، ويبدو كأن الأحداث فيه لا تخضع لأي سلطة، وهذا ما يُبقي عنصر التشويق، ومعرفة المجهول مسيطر على مفكّرة القارئ وهنا تكمن جمالية هذه الزاوية من الرؤية.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السّردي، ص 48.

[2] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السّردي، ص 48.

[4] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص10،09.

كما نجد أيضًا من أمثلة هذا النمط في الرّواية ما يسرده الراوي حول بعض الشخصيات حينما يقول: « عند مدخلها كان ينتشر عشرات الحرّاس بأسلحتهم الخفيفة و الثقيلة، استقبلنا شخص طويل عريض، يتمنطق بحزام رصاص ويعلق على كتفه رشاشة، وقد علت رأسَه عمامة سوداء، دفعنا أمامه إلى داخل البيت، في آخر الرواق ولجنا قاعة فسحة ذات باب واسع، لم يفتح منه إلا جزءٌ صغير، وارتسمت الدّهشة على وجهينا ونحن نرى "أبي علي محمد بن عبد السّميع بن السّبط بن علي البوني" يجلس على كرسي قديم، يلبس قشابية درعاء، ويعتمر عمامة سوداء وقد استوى رشاشه على طاولة أمامه، بينما استقر سيفه في حضنه»[1].

وقد يقوم الرّاوي في هذه الزاوية من الرؤية بنقل ما يسمعه من كلام الشخصيات كما هو فالشخصيات في هذه الحالة تكون عالمة بمجريات أحداث الرّواية أكثر مما يعلمه الرّاوي، وهنا يستعين عليها في تقديم وسرد الأحداث ومثال ذلك سماعه لخبر مقتل "محمود البقال" على لسان إحدى الشخصيات حيث يقول: « وضعت بيدي على أصابعها أُلزمها الصّمت، كنت استمع إلى متحدثين قريبًا منا، واصل الثاني:

– وجدناه هذا الصباح مشنوقًا أمام دكانه، وفي فمه رسالة، ما كدنا نفتحها لنقرأ ما بها حتى حاصرتنا الشرطة ولولا أنّ أحدهم يعرفنا لكنا الآن في السّجن.

– ضحك صاحبه معلقًا.

–نصحتك ألف مرة بأن لا تهتم إلا بنفسك، قناعتي: أنا ومن بعدي الطوفان»[2].

– وكذلك سماعه لخبر سرقة قبر الرسول" صلى الله عليه وسلم" حيث يرد كالتالي: « نشّط بعض الشباب يوزعون مناشير وصحفًا، أسرعت "هبة" تلتقط بعضها، قرأتها سريعًا وسألت:

– هل سمعت شيء يسمى معهد الأنبياء؟

– لا.

وغرست رأسي في الورقة التي لم ترفع هبة عنها، رأسها أيضًا قال أحدهم وقد كان يتابع حديثنا

– معهد أنشأته الماسونية العالمية في الغرب مند عقود، هدفه تقديم بحوث ودراسات عن الأنبياء، من زوايا نفسية واجتماعية و طبية »[3].

[1] المرجع السابق، ص 96، 97.

[2] المرجع نفسه، ص 115.

[3] المرجع نفسه، ص 117.

إذن الراوي في هذه الأمثلة لا يدرك الأحداث إلاّ بعد أنّ تخبره الشخصيات الحِكائية بها فمعرفة الرّاوي لا ترقى إلى درجة معرفة الشخصيات، بحيث أنّ الرّاوي لا ينقل إلاّ ما تدركه حواسه أي فقط ما تراه عيناه وما تسمعه أدناه، والمثال التالي يوضح ذلك أكثر، يقول الرّاوي:

« وتشجعت هبة وهي تلتقي عجوزًا ارتكزت إلى ظل جدار وقد أخد منها التّعب مأخذه.

– ما الذي يقع يا خالة؟

حدجتها العجوز طويلاً و استسلّت لسانها تبلل شفتيها

– إنها الفتنة العمياء يا بنيتي، إنها الفتنة العمياء.

ونسفتها هبة من قِلّة كانت معها، كأنما تشجعها على مواصلة الكلام.

– و الفتنة نائمة يا بنيتي لعن الله من أيقضها.

وتحرقت شوقًا للتفاصيل، فجلست إلى جوارها كأنما أطمئنها إليها واصلت العجوز دون أن تصرف نظرها عن هبة.

– إنّهم النّكار، النكار يا بنيتي خذلهم الله، يحاصرون مقر الإمامة يسعون إلى قتل الإمام»[1]

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الرّواة في الرّواية كانوا نوعين النوع الأول وهو الراوي الذي يتساوي في معرفته مع الشخصيات الحِكائية إلا أنه لم يرد بكثرة، وأمّا النّوع الثاني فهو: الذي تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات، وقد سيطر هذا النّمط على الرواية طيلة فترات السرد تقريبًا، فقد شغل الحّيز الأعظم من زوايا الرّؤية، ونلاحظ بأن الراوي لم يكن سُلطوياً عالمــاً بكل شيء، بحيث ترك الشخصّيات تعبر كما يحلو لها ولم يقف كحاجز بين عقلها ولسانها، فقد كانت لها الحرية المطلقة في تفكيرها وانطباعاتها، وهذا التعدّد أو الانتقال بين الرواة يجعل الأحداث ظاهرة للعيان كأنها حقيقة ويجعلنا نعيشها بكل جوارحنا، ولهذا كان تعدّد الراوي أحد أبرز وجوه الشّعرية في البنية السّردية.

ثانيا:شعرية الشّخصيات:

لاشك في أن الشخصية الروائية من أبرز مقومات النّصوص القصصية وأركانها القاعدية فإليها يرجع تشكيل كلّ الأحداث، إذ تتحرك داخل الزّمان والمكان لتخلق بصراعاتها وتناقضاتها لب الرّواية وعنصر التّشويق « وليست الشّخصية الروائية وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخييلي تدلّ عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية».[2]

[1] المرجع السابق ، ص 62،61.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 09.

أي أنّ الشخصيات الرّوائية مصنوعة من ورق، فهي تلك التّعريفات والأسماء والصّفات التي تدلّ عليها باعتبارها فضاء كتابي فوق الورقة تتضح من خلال « مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النّص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال »[1]

إذن فالرواية لا يمكنها أن تقوم بدون شخصيات، فهي العنصر الأكثر فعالية في بنائها، بل إنّها المحور الأساسي الذي تدور في فَلكه كل النّصوص الرّوائية، وهي «جزء من العالم الذي نحياه إمّا خيرا، وإما شرا، فكأنها مرآة تعكس عصرنا وقيمنا وأمالنا وآلامنا »[2].

ومنه فنحن لا نستطيع الاستغناء عنها، فكما لا يمكن للواقع الحقيقي المعيش الاستغناء عن الأشخاص كذلك النّصوص الروائية لا يمكنها أن تستغني عن الشخصية، ولهذا كان نجاح الرّواية أو القصة مرتبط بتألّق الشّخصيات الرّوائية التي تتخذ في جوهرها « نبعا للعلاقات المختلفة التي تنعقد ضمن المحكي »[3].

وكثيرا ما تحيل الشخصية الروائية إلى واقع خارجي مدرك، فيسيطر على المتلقي هاجس محاولة ربط الشخصية الحكائية بما يقابلها في الواقع، كلّ حسب مكانته الاجتماعية والعلمية وخبرته الفنية ولكن هذا لا يعني بالضّرورة أنّ الشّخصيات الرّوائية تحيل دائما إلى الواقع « فالحقيقة التي لا مراء فيها عند نقاد الأدب، أنّ الواقع الفني هو شيء خيالي يبدعه الرّوائي لغاية فنية محددة، وأنّ الوجه الملائم لتوصيف هذه العلاقة هو القول بأنّ الصورة المستمدة من الواقع كيان فني مكتف بذاته».[4]

فالرواية على الرغم من أنها تنشأ نتيجة بعض الظروف الواقعية إلا أنها تفقد صلتها بالعالم الخارجي بعد انتهائها مباشرة، لتصبح كيانا منغلقا على ذاته.

ونختم كلامنا عن مفهوم الشخصية بهذه العبارة « الشخصية كائن خيالي، تُبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يُتلفّظ بها عنها»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 09.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998،ص 79.

[3] برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج) ترجمة: رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة، د ط، دت، ص 95.

[4] أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 116.

[5] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 40.

لم تلق الشخصية الاهتمام الواسع في المناهج النقدية التقليدية، فقد كانت تنظر إليها انطلاقا من الجوانب النفسية والاجتماعية لها، إلى أن جاء الشّكلانيون الرّوس فقاموا برفض المفهوم التقليدي للشخصية، وسار على نهجهم النقاد البنيويون أمثال: "رولان بارت" و"تودوروف"، وصار للقارئ دور هام في العملية الإبداعية، باعتباره عنصرا إجرائيا في اكتمال العمل الأدبي، ولجأ بعض الدّارسين إلى تحديد هوية الشخصية الحكائية انطلاقا من القارئ معتمدين في ذلك على ثلاث مصادر إخبارية هي: [1]

- ما يخبر به الراوي.
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

وينتج عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم.

وبعدها تعدّدت الجهود التي قامت من أجل البحث عن القانون الأسمى الذي يحكم الشّخصية، واتخذت تصنيفات كثيرة شملت، أنواعها، تطابقها، تقاطعها، سكونيّتها، وتغيرها، كذلك صنّفت إلى شخصية محورية وثانوية وغيرها...إلخ. [2]

وكما تعدّدت التصنيفات تعدد أصحابها فنجد:"فليب هامون"يقسم الشخصيات باعتبارها « تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النّص»[3]، فهو يرى أن الشخصية الروائية عبارة عن علاقة لغوية مرتبطة بباقي العلاقات الأخرى.

وكذلك " فلاديمير بروب " الذي صنف الشخصيات انطلاقا من الوظائف التي تؤديها واعتمد في ذلك على استنباطه الحوافز التي جاء بها الشكلاني (توماتشفسكي) وتسميّتها بـ " الوظائف " وقد استدل على ذلك بقوله بأن أفعال ووظائف الشخصيات لا تتغير، فهي ثابتة وإنّما ما يتغير فيها هو أسماؤها وصفاتها.

ثم جاء بعده (ليفي شتراوس) وطبق منهجه (منهج بروب) في تحليل " أسطورة أوديب " عام 1955 معتبرا أيّاها ظاهرة لسانية محضة.

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص10.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 10، 11.
[3] المرجع نفسه، ص 11.

بالإضافة إلى السّيميائي الفرنسي (قريماس) الذي جمع بين منهج "بروب" ومنهج "ليفي شتراوس" وقدم تصنيفه انطلاقا من الأفعال التي تقوم بها الشّخصيات العوامل، هذه الأخيرة قسّمها إلى ستة عوامل يرجع إليها تحريك الأحداث داخل الرواية. [1]

والآن سنقدم تصنيف كل واحد من هؤولاء الذين سبق ذكرهم، وطريقة تحديدهم لهوية الشخصيات داخل الرواية: [2]

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصية مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصية واصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصية متكررة	الآمر	الموضوع	العامل الموضوع
	المساعد	المساعد	المساعد
	المانح	المرسل	المرسل
	المغتصب	المرسل إليه	المرسل إليه

إذن من خلال هذا الجدول يتبين أن هؤلاء النقاد قد اعتمد بعضهم على بعض، فأخذ اللاّحق عن السّابق ودارت تصنيفاتهم في معظمها حول ستّة عناصر جمعت في طياتها أصناف الشخصيات جميعها[3]، وسأحاول من خلال الوظائف التي توكّل إلى الشخصيات الروائية أن أقدم بطاقة هوية للشخصيات الحكائية الموجودة في روايــة "العشق المقدنس"ومدى إضفائها للجمالية على مستوى البنية السردية التي أنا بصدد استكشافها، كما سأستعين عليها في تصنيف الشخصيات بحسب كونها رئيسية أو ثانوية أو هامشية، ومدى تأثير كل واحدة منها على سير أحداث القصة.

1- الشخصيات الرئيسية:

- الرّاوي:

يلعب الراوي في رواية " العشق المقدنس " دور البطل، ولم يرد فيها ما يدل على اسمه ونسبه وماضيه شيء، كما لا نجد ما يدل على مظهره الخارجي (طوله، لونه، بنيته...) فالروائي لم تهمه هذه الأشياء بقدر الوظيفة التي

[1] ينظر: المرجع السابق ،ص 11- 15.
[2] المرجع نفسه، ص 15.
[3] المرجع نفسه ، ص 15.

أدرج من أجلها داخل الحكي، فالرّاوي في هذه الرواية يحمل رسالة سامية فهو صورة الإنسان المتعلم المثقف الذي يؤمن بالعدل والمساواة ويرفض العنف بأي شكل من الأشكال كان، فهو يمثل الطرف الحيادي في زمن كثرت فيه الفتن، فالراوي كان يعيش في زمن الفرق والنّحل التي ظهرت عقب مقتل " علي رضي الله عنه " والحروب والمعارك التي عصفت بالدين الإسلامي والأمة العربية، وقد كان له دور كبير في إيقاف هذه الفتن حيث عمل جاهدا على نشر السلم والأمان وحقن الدماء التي سالت أنهارا، فهو ذلك الإنسان العاقل الذي يستعمل عقله في كل شيء، والشجاع الذي لا يخشى الموت في سبيل وظيفته الجليلة في نشر السلام، فنجده يقول« زغرد الرصاص في أذان الفجر، كنت استعجل هبة لننطلق في طريقنا، فقد كان كل همي أن نوقف هذه الحرب الملعونة

لم أعد أطيق أن أسمع رصاصا ولا أن أرى دما ودموعا... فلا بد أن نسعى لإنهاء هذا الكابوس».[1]

فالرّاوي كان يعيش ضغطا رهيبا وصراعا داخليا فتّاكا، كان يتقطع لرؤية حالة المسلمين أين آلت، بقتل المسلم آخاه المسلم وكأنّنا في العصر الجاهلي، فلم يعد هناك أثر للإسلام.

كما صور لنا الروائي من خلال الراوي (البطل) الطبقة المتعلمة التي تسعى لاكتساب المعرفة وتلقي شتى العلوم ومثال ذلك من الرواية ما يلي: « لقد وفّر لنا الرجل غرفة من غرف طلبة العلوم، وكوّم حوالينا عشرات الكتب تعشينا معه كسرة وشيئا من الزيتون واللّبن، وغرقنا في كتبنا على ضوء قنديل زيتي، نتهجى حروفها كأنما نفك طلاسم، ونهتز طربا على وقع تقلب صفحاتها» [2]

فالرّاوي كان يسعى جاهدا للإقبال إلى دور العلم، ولهذا فقد كان يعتكف في المكتبة عدة أيام وليالي من أجل اكتساب العلم الذي يخوّل له التّمييز بين الخير والشر والحق والباطل، وهذا يبين لنا الاتجاه الديني عند الراوي القائم على الفطرة السّليمة التي لم يطرأ عليها أي تدنيس.

كما يمثل الراوي أيضا مثالا في الحب الطاهر العفيف الذي يقوم على المعاملة الحسنة والاحترام وهذا الحب مجسد في حبه لهبة التي وهبها نفسه وروحه وكلّ حياته، فقد خاض العديد من المصاعب والعقبات من أجل أن يحضيا بحياة هنيئة وسعيدة قوامها حب مقدّس.

إذن فعلى الرّغم من أنّنا لم نعثر على أية صفة خلقية تميز الراوي إلا أن صفاته الأخلاقية تبرز مدى عظمة الوظيفة التي وُظّف من أجلها، فالرّاوي هو قدوة لكل الشخصيات داخل الحكي ومثال الرجل الصالح في المجتمع الإسلامي.

[1] المرجع السابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه ، ص 57.

– هبة:

ارتبط ظهورها داخل الرواية بظهور الراوي فقد كانت مرافقة له طيلة فترة سرد الأحداث، فهبة هي حبيبة الراوي وعائلته وأصدقائه، وهي كل شيء بالنّسبة له، كما أنها مثال المرأة الصالحة الراقية في تصرفاتها وتفكيرها، شيمتها الحب والوفاء، فقد كانت تحب الراوي حتى النخاع وتعشقه كما لم تعشق شيئا، فكانت رفيقه الدائم أو ضله الذي لا يفارقه في السراء والضراء، وكانت تسانده في أقسى الفترات وأتعس اللحظات، فهي الخُمرة التي تنسيه كل الهموم، وتزرع في قلبه الفرح والسّرور، يقول الراوي: « ورغم الكآبة التي كانت تطوق كل شيء، كنت أحس حرارة يدها تدغدغ نياط قلبي حبا وهياما» [1]

ومثلها مثل الراوي لم نجد في الرواية ما يدل على أصلها ونسبها وحتى ماضيها، غير ما كانت تحياه من ذكريات مع الراوي ولكنها على خلافه فقد وردت في الرواية عدة عبارات وجمل تصفها وتبين مظهرها الخارجي فعلى حد تعبير الراوي كانت أجمل ما رأته عيناه في هذا الوجود، فقد تغنى بها كثيرا حيث يقول واصف جمالها الفتّان « وقفت هبة بعيدا، وقد انبسطت أساريرها، وصار وجهها لوحة ربيعية زاهية، مشقوقة القد، ضامرة الخصر، موردة الفخدين، يحتضن حاجباها النحيفان الأشقران عينيها بكثير من الحب والتناغم، عيناها بحيرتان ربيعيتان تحس حولها فراشات تحوم وعصافير تغرّد وترقص وورودا يعبق بالعطر المنعش» [2] ويقول في معـــــرض آخر « كانت هبة وهي تتمدد على السرير إلى جواري، حسنا هاربا من جنة الأندلس الضائعة في غفلة من شعرائها وكثيرا ما قلّبت شعر الأندلسيين لا أجد وصفا لها، فأعود خائبا، لا يمكن أن تكون هبتي إلا إحدى حوريات الجنة، يتسع شاطئا عينيها تعجبا وأنا أسوق إلى ذاكرتها حدثا وقع بيننا، ونغرق في ضحك عصفوري عجيب، فأنصرف بجمعي عن كل جمالها وقد ملكتني موسيقى ضحكتها... حتى أصابعها تراها ترقص على الإيقاع العذب، حتى أسنانها التي تتجلى لؤلؤا مكنونا». [3]

إذن من خلال هتين الفقرتين تبين لنا بأن الرواية كانت حافلة بمقاطع وصف هبة، فكان الراوي يصفها من حين لآخر، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل بتعلّقه الكبير بها، والأثر العميق الذي تركه جمالها في نفسه.

كما صوّر لنا الراوي من خلال هبة المرأة المناضلة التي تجاهد في سبيل نشر الأمن والسلام رفقة الراوي، وقد قاتلت من أجل نصرة حبها والخروج به إلى برّ الأمان في زمن كثرت فيه الفتن وأصبح الحب فيه جريمة.

[1] المرجع السابق،ص 115.
[2] المرجع نفسه، ص 117.
[3] المرجع نفسه، ص 107.

وقد مثّلت هبة أيضا المرأة الباحثة التي تسعى إلى العلم والمعرفة، فتصورها الرواية بأنها لا يوجد ما تعشقه بعد حبيبها أكثر من جمع الكتب والإطلاع عليها، فكانت فطنة وذكية وسريعة البديهة، حتى إنها كانت صاحبة الفضل في الهرب من السّجن والمطاردة في عدة مرات، وكانت المطالعة أنيسها ونورها الذي تهتدي به من ظلمات الجهل.

إذن نستنتج بأن هبة هي الأخرى قامت بوظائف عدة داخل الحكي، هذه الوظائف كان لها فضل كبير في حسم الصورة التي جاءت عليها الأحداث وطريقة و نمط سيرورتها.

2- الشخصيات الثانوية:

- العميد:

لقد كان "العميد" أحد أبرز الشخصيات الثانوية في الرواية لأنه شغل دورا حسّاسا داخل الحكي فكان النّاصح والمرشد للراوي وحبيبته، حيث قدم لهما كثيرا من المساعدة، فكان يحميها في مكتبته من المخاطر، ويوفر لهما كل متطلبات العيش من مأكل ومرقد، وفوق هذا وذاك يجلب لهما الكتب الجديدة التي لم تقرأ بعد، فقد كان العميد الصدر الحنون الذي يتكيء عليه الراوي وحبيبته عند الضيق، فلم يبخل عليهما بشيء طيلة فترة تواجدهما معه، ونجد الراوي يقول فيه « كنا طيلة وجودنا السّابق قد ربطتنا علاقة صداقة قوية مع عميدها الذي كان موسوعي المعرفة متحرر الفكر، لا يكشف عن انتمائه، غير أنّه بدا لنا أقرب إلى الاعتزال، لقد وفّر لنا الرجل غرفة من غرف طلبة العلم، وكوّم حولنا عشرات الكتب »[1]

كما كان" العميد" المفسر والشارح لهما في العديد من المواقف والأحداث التي لا يفهمانها، والموضح للكثير من الأشياء التي كانت غامضة عليهما، ومثال ذلك تساؤلهما عن بعض ما يرونه خارجاً في السوق فيقول الراوي « ونحن ندخل المكتبة ونغلق بوابتها الكبيرة أخبرنا العميد، أن اليوم هو سوق الجواري، يعقد مرتين في السنة، وتجلب إليه الفتيات من كل أقطار العالم»[2]

وقد أفنى "العميد" عمره في خدمة مكتبة (المعصومة) وعمل على جعلها من أرقى منابر العلم، يقصدها الناس من كل فج عميق، فهو كان من أكثر الدّاعين للعلم والتّعلم باعتباره أعظم سلاح يمكن أن يمتلكه العبد إلى أن تم قتله على يد جنود الشيعة، وحرق مكتبته وسلب كتبها.

[1] المرجع السابق، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

– عمار:

هو أحد الشّباب القاطنين بالمعصومة، أو لنقل ذراع العميد الأيمن، فلم يكن يفارقه إلا في لحظات معدودة من اليوم، فأينما تجد العميد تجد هناك عمار، وقد صور الروائي لنا من خلال عمار العشق المجنون الذي يؤدي بصاحبه إلى فعل أشياء لا يتخيلها العقل، والأمر هنا يتعلق بنجلاء التي كانت هي وعمار يعشقان بعضهما ولكنها زوجت رغما عنها بأحد الرجال، فقتلت نفسها، ولكن عمار لم يتحمل هذه الحقيقة فنجده يخرج نجلاء من القبر ويأخذها إلى المكتبة في كيس وهو كالمجنون يسعى لإعادتها إلى الحياة، فيقول فيه الراوي« عاد عمار العاشق يلزم مكانه، وقد بدا عليه فرح وخوف وهو يحتضن الكيس بكلتا يديه.

– أنا ... لم ..... أردت.... هي ...أنا ....أحبها.

واندفع العميد يفتك منه الكيس، كانت دهشته عظيمة وهو يفتحه ويصيح:

أخرجتها من القبر يا أحمق،؟ تبا لك.

– أكّد الحكيم لي أن بإمكانه أن يعيدها إلى الحياة».[1]

وقد تميز عمار بالجود والكرم مع كل الناس وقد كان قلبه يتسع للجميع فنجد مثلا الدليل المرافق للراوي وحبيبته يقول فيه معرفا به « إنّه عمّار العاشق، أكرم من عرفت، فاق حتى حاتم الطائي»[2]

ولعلّ أكبر ميزة أنفرد بها "عمار" عن غيره، هي حبّه الشديد للفن، فنجده يقدم لوحات ورسومات وحتى مجسمات بارعة،وكان يكتب الشعر أيضا، فنجد الدّليل يكمل قائلا « عمار عاشق ولهان، مبدع فنان، يشكل بالخط لوحات بارعة، ويعزف على العود مقاطع ساحرة، ما أروع الجلوس إليه »[3]، وأكثر من هذا فقد كان يعزف الموسيقى إنّه موهوب بأتمّ معنى الكلمة.

إذن فالراوي من خلال عمار يحاول أن يقدم طبقة مسكوت عنها في لمجتمع وهي طبقة المبدعين والفنانين فكانت شخصية (عمار) رسالة مشفرة تلمح إلى وظيفة الفن في هذه الحياة ومدى تأثيره على المشاعر والأحاسيس وبالتالي في طريقة التفكير.

[1] المرجع السابق، ص 144.

[2] المرجع نفسه ، ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

– عبد الرحمن بن رستم:

هو أحد الشّخصيات الثانوية التي يدور حولها الحكي ولكن هذا لا يعني عدم أهميته وفعاليته في بناء الرواية فهو ذو قيمة وأهمية كبيرة، بحيث أن غيابه سيؤدي إلى الإخلال ببنية النّص وذلك لأنّه يعد أحد أهم الأطراف المتقاتلة داخل القصة، ومنه كانت انطلاقة الرواية، فهو أمير المؤمنين الذي ألقى جنوده القبض على الراوي وهبة وهما يتجسسان عليهم داخل القصر، إلا أنه ذو صفات حميدة على حد تعبير الراوي الذي يقول « عاد الدّليل جلس قبالتنا واندفع يحدثنا بإعجاب شديد عن إمامهم "عبد الرحمن بن رستم بن بهرام بن كسرى"، في أخلاقه وتواضعه وتقواه، وفي مسيرته الطويلة المحفوفة بالمخاطر من اجل إقامة دولة الحق»[1]، فقد عاملهم معاملة حسنة طيلة فترة تواجدهما هناك، إلى أن فرّا هاربين من قصره، ولما عادا إلى هذا القصر حاملين إليه رسالة من طرف "أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني" وجدا أنّه قد مات، حيث يقول : « ولم يطل تخفينا في المدينة حتى هزتنا المفاجأة و النّاس تلوك نبأ وفاة الإمام عبد الرحمان بن رستم، و لبست القلوب والوجوه حزنا شديدا وأُطلقت من العيون دموعا حزينة حائرة»[2].

– أبو علي محمد بن السّميع بن السّبط بن علي البوني

وهو زعيم إحدى الفرق التي تدّعي بأنها الفرقة الناجية و أنها هي التي على صواب من دون الأخريات، كان يطمح أن يقيم دولة الإسلام –كما يسميها هو– على حساب أرواح الأبرياء و الضّعفاء وانتهاك الحرمات والأعراض، حيث يقول في ذلك أبو البنين المتيجي –وهو رئيس جند هذا الزعيم – «لقد قدّمنا دماءً غالية من أجل إقامة دولة الإسلام على هذه الأرض، دولة الله ورسوله، دولة على نهج القرآن الكريم و السّنة المطهرة وهدي سلفنا الصالح»[3].

وهو الذي وقع الراوي وحبيبته في أسره بعد أن هربا من سجن عبد الرحمان بن رستم، لكنهما استطاعا أن يفرا من سجن "ابن علي البوني" كذلك، إلاّ أنّه سرعان ما ألقى القبض عليهما ووضع شرطا مقابل الإبقاء على حياتهما وهو أن يكون جاسوساه إلى "إمارة عبد الرحمان بن رستم" وناقلين إليه لرسالة ،ولدى وصولهما وجدا أنه قد مات فسلّموها إلى إبنه الذي بويع أميرا للمؤمنين وهو "عبد الوهاب ابن عبد الرحمان ابن رستم" و عند عودتهما وجدا أنّ الأمور قد تغيّرت و"أنّ أبا علي محمد بن السّميع بن السّبط بن علي البوني" قد تعرض لخيانة

[1] المرجع السابق ، ص17.
[2] المرجع نفسه ، ص54.
[3] المرجع نفسه، ص32.

من طرف جنوده واستولى بعدها "أبا عبد الله علي البكاء "على قصر الإمارة، فبعثهما في مهمة أخرى وهي أن يتجسسا على هذا الأخير باعثا له برسالة تحمل في طياتها طلبا للصّلح، وفور إيصالها قبل البكاء الرسالة واستوعب الفكرة بعد نقاش كبير دار مع مساعديه، وحدث ما أسموه بسلم الإخوة.

عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم:

وهو الأمير الذي بايعه بعض المسلمين بعد وفاة أبيه "عبد الرحمن بن رستم"، فبعد وفاته حدث انشقاق واختلافا حول من سيخلفه، فوضعت أسماء عديدة اختارها لخلافته قبل أن يموت، فيقول الراوي على لسان أحد المختارين وهو "مسعود الأندلسي" « وقد أختار معي أبا قدامة يزيد بن فنديق اليفرني، وعمران بن مروان الأندلسي، وأبا الموفق سعدون بن عطية، وشكر بن صالح الكتامي، ومصعب بن سدمان، وعبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم، وهم جميعا أولو علم ونفوذ ولا نزكي على الله أحد » [1]

ولكن الاختيار في الأخير استقرّ على "عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم" الذي يسرد لنا الراوي بعض صفاته حين يقول: «كان كثير الشبه بوالده، كث اللحية في عينيه فطنة وذكاء، وعلى ملامحه تواضع وتقوى» [2]

أبو عبد الله علي البكاء

وقد ورد له أسم آخر في الرواية وهو: المارق بن المارق بن الزّانية وأطلق عليه هذا الاسم لأنه لا يعرف له أصل، وهو الذي استولى على قصر إمارة "ابن علي محمد بن عبد السّميع بن السّبط بن علي البوني" بعد استغلاله لخيانة بعض جنوده ، وهو ما جاء على لسان بن علي البوني عندما قال « استغل المارق بن المارق بن الزّانية خيانة بعض رجالنا واستولى على قصر الإمارة بحد السيف » [3] إلا أن الأحداث تنتهي بينهما بالصّلح والإتحاد واقتسام الممتلكات.

– الشيخ الرّاهب

لم يذكر الراهب إلا مرة واحدة داخل الرواية، إلا أنّ وظيفته كانت فعالة ومؤثرة في سير أحداث الرواية لأنه أنقد الرواي وحبيبته من الموت داخل الغابة بعدما كانا على وشك أن يفترسهما أسد، لولا تدخله وطرده أمام دهشة الراوي مما حدث، وكان ذلك عندما رافقهما في رحلتهما.

---

[1] المرجع السابق، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص97.

إذن فالأسماء التي سبق ذكرها بخلاف (العميد، عمار، الكاهن) هي التي دارت حولها تلك الصراعات والحروب التي مثّلت أحداث الرّواية، ولهذا فإن وظيفتها داخل الحكي، رئيسية وأي حذف لأحد الشخصيات سيحدث اضطرابا وتخريبا على البنية السردية للرواية.

3- الشّخصيات الهامشية:

- محمود البقال

هو أحد الشّخصيات الهامشية في الرواية لأننا لا نجد فيها ما يدل على أنّه يقوم بأدوار أساسية، لأن ظهوره كان محتشما ووجوده لم يكن فعّالا لدرجة كبيرة، فهو مواطن بسيط يملك دكّان يرتزق منه، ولكنه في نهاية الرواية يتبين أنّه كان أحد جواسيس "أبي علي محمد بن عبد السميع بن علي البوني" على الرّاوي وهبة، وبعدها يجدوه مشنوقا أمام دكانه وتبقى قضيته مقتله غامضة.

- العجوز

وهي تلك العجوز التي استقبلت الرّاوي وهبة في خيمتها التي كانت منصوبة في الغابة بين أحضان الطبيعة أكرمتهما وقدّمت لهما الأكل والشّراب، حتّى أنها خرجت وسمحت لهما أن يستعملا الخيمة كما يشاءان فاستحما وغيرا ملابسهما، وارتاحا فالشّخصية هنا كانت هامشية يمكن الاستغناء عنها إلى أنها قدّمت دورها الذي وضعت من أجله وهو مساعدة البطلان، حيث يقول الراوي في ذلك:«من بعيد في قلب ربوة تراءت لنا قمة قرب شجرتين سامقين أسرعنا إليها لم تكن بها إلا عجوز ذات همة ونشاط، تراذدت علينا كالغيمة مرحبة فدلفنا الخيمة وانبطحنا أرضا وأسرعت العجوز تحضر لنا حليبا سائغا وماءً، وبدأت تعود لنا الحياة» [1]

- أبو سليمان التّيهرتي

هو أحد رجال الأمير: " عبد الرحمن بن رستم " بل أقربهم إليه، فهو خادمه الذي لا يرفض له طلب ولا يرد له معروف، وقد سمي أبا سليمان التيهرتي نسبة إلى تيهرت، وظهوره لم يأت كثيرا داخل الحكي، لأنه ارتبط بظهور أميره وعند وفاته لم يعد يظهر، فهو شخصية هامشية لا سلطة لها.

ويقول فيه الراوي: « وتقدم أبو سليمان التيهرتي حتى كاد يلتصق بنا، وفتح عينيه عن آخرها محدقا في ملامح هبة ثم ارتد بصره إلى الخليفة وقال: " هذه هبة الله إليك ولا أرى إلاّ أنّها نزلت من جنة الخلد اتخذها جارية » [2]

[1] المرجع السابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

يتضح لنا من هذا المثال أن أبا سليمان التيهرتي قد وضع خصيصا لخدمة الأمير لا غير.

– أبو البنين المتيجي

إذا كان ظهور "أبا سليمان التيهرتي" متعلق بظهور "عبد الرحمن بن رستم"، فإن ظهور "أبو البنين المتيجي" متعلق بـ"أبي علي محمد بين السّميع بن السّبط بن علي البوني" ويأتي ذلك في الرواية باعترافه بهذا بنفسه، أي على لسانه يقول « أنت أيها المارق المبتدع في دولة مولانا علي محمد المتيجي »[1]،إلا أن ظهور "أبو البنين المتيجي" ارتبط بوظائف عديدة أكثر داخل أحداث الرواية، بحيث نجده يتفاعل مع باقي الشّخصيات ومثال ذلك ذهابه عند الراوي ليلا طالبا منه الذهاب في مهمة فيقول الرّاوي:« اندفعت إلى الباب أحس الطارق بي، فأسرع يقول بصوت خافت: "أنا أبو بنين المتيجي" أفتح أرجوك، افتح.

– أبو البنين المتيجي **!** ما الذي ساقه إلي؟ وفتحت الباب بهدوء، دخل أرسلت عيني في الزُقاق، كان خاليا إلا من بعض طيور راحت تستحم بنور الفجر»[2].

كما كان له فضل كبير في " سلم الأخوة " الذي تحقّق بين الفئتين المتصارعتين.

في الأخير نستنتج بأنّ الشّخصية الروائية من أهم وأبرز العناصر التي تشكّل البنية السّردية، فهي بحيويتها وحركيتها تجعل الأحداث تتدفق باستمرار، وتتحكم في سير وتيرة السّرد كيفما شاءت، فالشخصية بتفاعلها مع الأحداث أو الأماكن تصبح جزءاً ضروريا لتلاحم السّرد وترابطه فهي التي تقوم بالأحداث وهي التي تسعى لتطويرها ومن تم البحث عن الحلول والمخارج.

إذن يمكننا القول بأنّه لا يمكن لأي رواية أن تقوم بدون شخصيات لأن الرواية في حدّ ذاتها هي عبارة عن مجموعة علاقات بين الشّخصيات يؤثر كل منها في الآخر ويتأثّر به ،فيخلق عالم تخيلي تدور فيه هذه الأحداث وتكون خاضعة لزمان معين، فكل شخصية تكمّل الأخرى بغض النّظر عن رئيسيّتها أو ثانويّتها أو هامشيّتها.

[1] المرجع السابق، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

خاتمـــة

خاتمة

بعد الانتهاء من دراستي لشعرية البنية السردية في رواية " عز الدين جلاوجي" الموسومة بـ: " العشق المقدنس" توصلت إلى مجموعة من النتائج تمثلت فيما يلي:

– أن هذا الروائي الذي برز في فضاء الرواية الجزائرية، ومن خلال روايته هذه، قد أبدع في سرد الأحداث، فكان سرده فنيا وذكيا وممتعا، مصبوغا بلمسة فنية وأسلوبية بلغت مصاف الشعرية، كما استطاع عز الدين جلاوجي أن يمزج إبداعه اللّغوي في شكله السّردي الشاعري، حين ربط معطياته الفكرية التاريخية، السياسية والدينية، في حبكة فنية سردية متداخلة ومتجانسة يصعب فك أجزائها، وأكثر من ذلك فهو متقن لأبسط تقنيات البناء الفني التي تشكل الشعرية.

– إن الشعرية هي المصباح الذي يضيء أغوار النصوص في ليل السَرد الحالك، إذ أن البنية السَردية بطريقة انتظامها، هي التي تتحكم في مقدار الشعرية داخل الرواية، فالزمن بتقنياته الإستباقية والإسترجاعية وتقنيات أخرى، والمكان باعتباره بؤرة مولدة للكثير من الحقول الدلالية، والشخصيات في تفاعلها مع هذه الأمـــاكن وكذلك الراوي وموقعه الذي يقوم من خلاله بتقديم الأحداث وسرد الوقائع، كل هذا يشكل تزاوجا بين الشعرية والسرد في إطار واحد هو البنية السردية ،فهذه التقنيات تعدّ من أبرز أوجه الشعرية في البناء السردي.

ومنه فإن الرواية، مثلها مثل الشعر ،لا تخلو من الشعرية ومظاهرها الداخلية والخارجية، و موضوع الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، فالشعرية هي كل ما يجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا ،وليس فقط اللغة الشعرية الجميلة والكلام الموزون ،إذ أنّها لا تقتصر على الشعر فقط بل تتعداه إلى أجناس كتابية أخرى ، على رأسها الروايات والقصص.

– الرواية الجزائرية على الرغم من أن نشأتها تعد حديثة مقارنة بنظيراتها العربية والغربية، و على الرغم من أن انطلاقتها كانت متأخرة، إلا أنها استطاعت وفي مدة قصيرة أن تساير التطور الحاصل في الساحة النقدية الأدبية وتخلق لنفسها مكانا يليق بها بجانب الآداب الأخرى، ورواية "العشق المقدنس" نموذج للرواية المتطورة بتقنياتها الحديثة وأسلوبها الفني الجمالي، فكاتبنا استطاع أن يكتب عن واقع مرير ومجتمع يتخبط في الصراعات، بطريقة مرموقة وشعرية فائضة، تاركا ورائه الأسلوب الكلاسيكي الذي لطالما أثقل كاهل الكتابة الروائية.

والله من وراء القصد

قائمة المصادر والمراجـع

المصادر:

عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2.

المراجع

1) إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية ، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار،الجزائر، دط دت.
2) أحمد الجوّة : بحث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات)، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، دط، 2004.
3) أحمد جبر شعت:شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1 2005.
4) أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر و التوزيع، ط1، 2004.
5) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2000.
6) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
7) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1 2008.
8) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.
9) الجاحظ أبو عثمان: الحيوان ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط2.
10) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1994.
11) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء،ط3، 2000.
12) خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.
13) سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1997.
14) سليمان موسى: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط3، 1960.
15) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
16) صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 2003.

17) صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 2003.

18) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992.

19) صلاح فضل: تقنيات الكتابة الإبداعية (السرد نموذجا)، إصدارات دار الثقافة للإعلام، ط1،2005 .

20) صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995.

21) الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، موفم للنشر الجزائر دط، 2007.

22) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 1426هـ-2005م.

23) عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425هـ، 2004م.

24) عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

25) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

26) عبد القادر بن سالم: السرد و امتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر، دط، 2009.

27) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر ط1، 2009.

28) عبد المالك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار الجزائر ط1، 1436هـ، 2015م.

29) عبد المالك مرتاض : الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

30) عبد المالك مرتاض : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1983.

31) عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجدور)، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2003.

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

33) عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية(بحث تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1998.

34) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

35) فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية ج1، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

36) القمري بشير: شعرية النص الروائي (قراءة ماهية في كتاب التجليات) شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط 1997.

37) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1987.

38) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

39) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين (دراسات نقدية)، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2005.

40) محمد خضر: شعرية النصوص(مقاربة جمالية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، دط، 2007.

41) محمد مصطفى علي حسانين : استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، دار الثقافة والإعلام الإمارات العربية المتحدة، د ط، 2004 .

42) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2010.

43) معمر جحيش: إستراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة، الجزائر، 2007.

44) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت ط1، 2004.

45) نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ/2011م.

46) واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 1987.

47) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

48) يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول والمقالات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2، 2008.

49) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، دط، 2006.

50) يوسف وغيسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط،1 1429هـ/2008م.

المراجع المترجمة:

1) أرسطو طاليس: فن الشعر تر: إبراهيم حمادة، مقدمة المترجم.

2) برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج) ترجمة: رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة، د ط، دت.

3) تودوروف تزيفتان: الشعرية تر: شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1987، ط2، 1990 .

4) جاكبسون رومان: قضايا الشعرية تر: محمد الولي ومبارك جحنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988.

5) جان دايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، دط 1994.

6) جون كوهين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4 2000.

7) جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مر: وتق، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003.

8) جيرالد برنس: قاموس السرديات،تر: السيد الإمام، ميرتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2003 .

الرسائل:

سعيد جاب الله: شعرية السرد في قصص غادة السمان، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، أدب عربي جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013.

المجلات:

1) مجلة الناص: حفناوي بعلي، مصطلح الشعرية في الخطاب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل العدد4-5، 2005 .

2) مجلة بونة للبحوث والدراسات: عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في النقد العربي، عنابة، الجزائر العددان7-8، 2007.

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ

الفصل الأول: بين السّرد والشعرية

المبحث الأول: السرد.....04

أولا:في مفهوم السرد::.....04

ثانيا:السرد العربي:.....12

ثالثا:السرد الجزائري.....**17**

المبحث الثاني: الشعرية.....21

أولا:في مفهوم الشعرية::.....21

ثانيا:الشعرية في الحقل النقدي الغربي:.....28

ثالثا:الشعرية في الحقل النقدي العربي:.....41

المبحث الثالث: شعرية السرد:.....55

الفصل الثاني: شعرية البنية السردية"في رواية "العشق المقدنس"

المبحث الأول:ملخص الرواية:.....**59**

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الزماني و المكاني.....**68**

أولا:شعرية الزمن:.....**68**

أ– النظام الزمني.....**71**

ب– الاستغراق الزمني.....**78**

ثانيا:شعرية المكان.....86

أ– الفضاء النصي.....89

ب– الفضاء الجغرافي.....94

المبحث الثالث: شعرية الراوي والشخصيات.....100

أولا:شعرية الراوي.....100

1– الرؤية من الخلف.....101

2– الرؤية مع.....102

3– الرؤية من الخارج.....104

ثانيا:شعرية الشخصيات.....106

1– الشخصيات الرئيسية.....109

2– الشخصيات الثانوية.....112

3– الشخصيات الهامشية.....116

خاتمة.....119

قائمة المصادر والمراجع.....121