الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى–

كلية الآداب واللغات

الرقم التسلسلي: .....

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة بعنوان :

شعرية الرحلة في رواية " شرفات بحر الشمال " لواسيني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي .

تخصص : نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين :

- حميدة بوجرادة
- فريدة بوطابونة

إشراف الأستاذة :

- فاطمة الزهراء حليمي

أعضاء اللجنة المناقشة :

1 – الدكتورة : حبيبة مسعودي.....رئيسا

2 – الأستاذة : فاطمة الزهراء حليمي..... مشرفا

3 – الأستاذ : عبد المالك بوتيوتة..... ممتحنا

السنة الدراسية :2017/2016م

1438/1437هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى–

كلية الآداب واللغات

الرقم التسلسلي: .....

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة بعنوان :

شعرية الرحلة في رواية " شرفات بحر الشمال " لواسيني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي .

تخصص : نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين :

- حميدة بوجرادة
- فريدة بوطابونة

إشراف الأستاذة :

- فاطمة الزهراء حليمي

أعضاء اللجنة المناقشة :

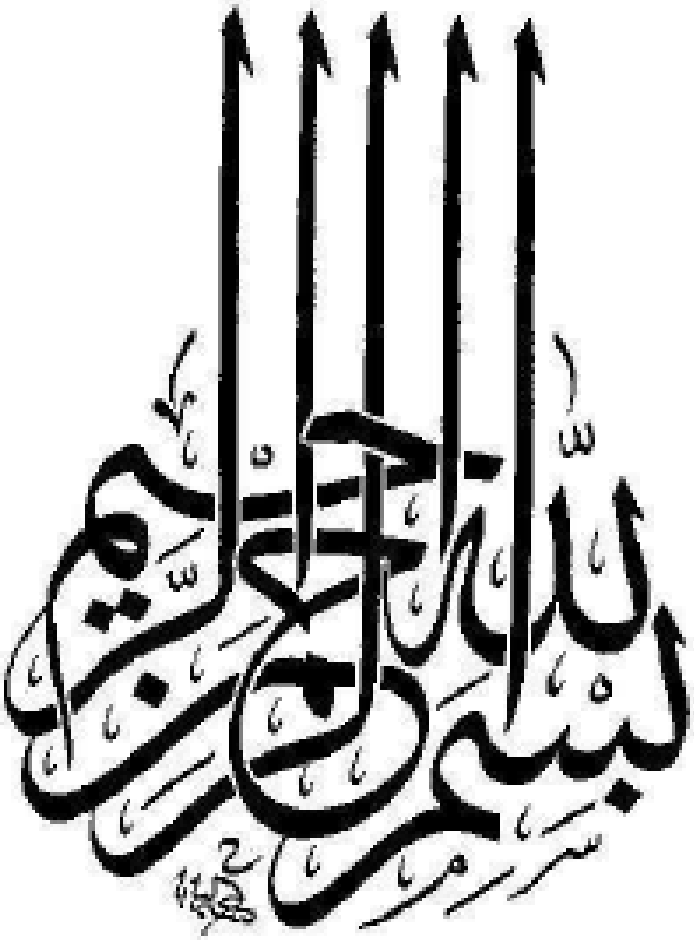
1 – الدكتورة : حبيبة مسعودي.....رئيسا

2 – الأستاذة : فاطمة الزهراء حليمي..... مشرفا

3 – الأستاذ : عبد المالك بوتيوتة..... ممتحنا

السنة الدراسية :2017/2016م

1438/1437هـ



دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا أصاب باليأس إذا فشلت

بل ذكرني بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة

وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب إذا جرّدتني من مال أترك لي الأمل

وإن جرّدتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل

وإذا جرّدتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان

يا رب إذا أسأتُ إلى الناس أعطيني شجاعة الاعتذار

وإذا أساء إليّ الناس أعطيني شجاعة العفو

يا رب إن لم تعطني ما أريد فاكتب لي الخير فيما تريد

آمين

شكر وعرفان

قال تعالى : **{ ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين } ,[سورة النمل الآية: 19]**.

اللهم إنا نحمدك وأنت المحمود و أنت للحمد أهل و نشكرك و أنت المشكور و أنت للشكر أهل فلك الحمد حمدا كثيرا دائما حمدا لا نبتغي به إلا رضاك.

لا يسعنا في هذ المقام و هو مقام شكر أن نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل و نخص بالذكر: الأستاذة المشرفة " **فاطمة الزهراء حليمي** " التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث ، كما نتقدم بخالص الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث ، ولا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي ، كما نتقدم بالشكر إلى عمال المكتبة .

إلى من تكبد عناء كتابة وطباعة هذه المذكرة " معاذ بوجرادة " و إلى كل من ساندنا ولو بكلمة طيبة زادت وشدت عزمنا على العمل .

شكرا جزيلا

حميدة + فريدة

مـــقدمة

الرواية من أبرز الفنون في العصر الحديث ،وهي أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا وتطورا ،فهي جنس يأبى الاكتمال ،معبرا عن قضايا الواقع ومواكب له ،فالواقع هو من صميم العملية الروائية ولعل هذا راجع لعلاقة الراوي بالمجتمع ،ونجد الرواية الجزائرية من أكثر الكتابات تفاعلا مع أحداث الواقع خاصة بعد نضجها وتنوع مجالاتها.

في السنوات الأخيرة ظهرت عدة تحولات مست الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا ،من خلال انفتاحها على الكتابة الشعرية ،منافسة بذلك " الشعر "،أو لنقل حاولت أن تأخذ من الشعر لغته المرهفة وشاعريته ،محاولة بذلك تجاوز المألوف واختراق السائد على مستوى الأجناس الأدبية ،و بهذا أحدث هذا الجنس الأدبي " الرواية " نوعا من التواصل والتداخل مع الأجناس الأخرى ،كما انفتح على الألوان والفنون أهمها فن الرحلة ،أو أدب الرحلة كما يصطلح عليه (على الرغم من كثرة المصطلحات في هذا الشأن) .

ويعد الروائي **واسيني الأعرج** من الروائيين الجزائريين الذين عرفت الرواية عندهم انفتاحا و تطورا كبيرا حيث يتقاطع النص الروائي عنده مع العديد من الألوان والفنون من شعر وموسيقى ومسرح وأدب رحلة ،حيث أضحت الرواية بمثابةالبوابة الرئيسية التي يتم من خلالها الولوج إلى عالم مختلف ،ويتم استثمارها من طرف الروائيين لتتمظهر على أنها خطاب تصويري فوتوغرافي للآخر في الوقت الذي يصور الأنا فيه نفسه بوعي أو دون وعي في ذلك ،ففن الرحلة إذن ظاهرة أدبية، فهي الشكل النصي المفتوح وذلك نتيجة مجموع مكونات ثقافية واجتماعية وسياسية متداخلة والحديث عن شعرية الرحلة في رواية " شرفات بحر الشمال " هو انتساب هذا الأخير الى حقل السرد باعتبارها كتابة أدبية تتوافر على مكونات سردية وآليات كتابية تسمح للتصنيف أن يأخذ مشروعيته في خانة الأدبي ،فيما هناك نعت آخر يكتفي بالحديث عن هذا الشكل باسم "الرحلة " فقط بهدف فتح نافذة إضافية أخرى على التاريخ ،واعتبار الرحلة مصدرا غميسا وسجلا أنثوغرافيا يعتبر الرجوع إليه أساسيا في حقل الأنثولوجيا ومادة جغرافية يجزم الجغرافيون بأن ولادتها كانت من رحم الحقل الجغرافي وفي خضم هذا التراوح جاء

نعت " الأدب الجغرافي " باعتبار هذه الأوصاف رسمت عمران المدن والبلدان متعديا إلى القصصي والديني لعلاقة القاص بالحيز المكاني ...تداخل هذه الحقول المعرفية لأدب الرحلة شكل ولا زال يشكل جدلا واسعا حول قضية انتمائها الذي يعتبر مشكلا يؤرقها.

من هنا وقع اختيارنا على الموضوع الموسوم ب"شعرية الرحلة في رواية شرفات بحر الشمال " وهو عنوان يتكون كما هو واضح من جزئيتين "شعرية /رحلة "،ولعل الدافع في اختيارنا لهذه الدراسة يعود إلى دوافع ذاتية منها :

- الميل الطبيعي للرواية قراءة ودراسة .
- اهتمامنا بالكاتب بصفته روائيا متميزا .

بالإضافة الى دوافع موضوعية نذكر منها :

- الرغبة في خوض الدراسات النقدية التي ترصد التطورات الحاصلة على النصوص الروائية من حيث التقاطع والتواصل مع أجناس أخرى .

ومن هذه الدوافع وغيرها جاءت هذه الدراسة من أجل إبراز أهمية الموضوع ،وإبراز جمالية اللغة للنص الأدبي عامة والروائي خاصة .

وبداية ننوه إلى ملاحظة هامة : لانجزم بأن هذه الرواية " شرفات بحر الشمال "ينتمي إلى ما سمي بأدب الرحلة الذي يتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه أو سرد رحلتهلكنه يتقاطع معها، فنجد هذا النص انطبعت فيه شعرية الرحلة ،نظرا لأنه نص ارتحال وانتقال عبر الزمان والمكان ،كما اتخذ فيه المكان ظاهرة أدبية شعرية متضحة النظر ،مما أهله ليكون شبيها بنصوص الرحلة التي تولي اهتماما مفرطا في المكان.

و بناءًا على هذه المعطيات تبادرت إلى أذهاننا أسئلة شكلت إشكالية البحث الذي نحن بصدد دراسته ولعل أبرز ما طرح :

- كيف استطاع الفضاء الجغرافي نمذجة الرحلة وتشكيلها في رواية " شرفات بحر الشمال " ؟
- هل وفق الكاتب في توظيف مكونات السرد من زمان ومكان وشخصيات في خدمة السرد الرحلي ؟
- كيف تجسدت شعرية الرحلة في رواية " شرفات بحر الشمال " ؟

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها ارتأينا أن نقسم الدراسة إلى :

فصلين وخاتمة ،كان الفصل الأول نظري بعنوان قراءة في المصطلحات اندرج تحته مبحثين المبحث الأول الشعرية وقد عرجنا فيه على الشعرية في التراث العربي كما تناولنا الشعرية عند المحدثين العرب والغرب وعلاقة الشعرية بالخطاب ،المبحث الثاني: أدب الرحلة وتناولنا فيه مفهوم الرحلة وانواعها ودوافعها ودواعي تدوينها بالإضافة إلى تناولنا لمفهوم أدب الرحلة ونشأته وأنواعه وقضية التجنيس حول أدب الرحلة ،أما الفصل الثاني فتناولنا فيه الجانب التطبيقي بعنوان شعرية السرد في رواية " شرفات بحر الشمال " وهو الآخر تضمن مبحثين، الأول حول البناء الخارجي من خلال دراستنا العنوان والغلاف ، والثاني حول البناء الداخلي الذي تضمن دراسة الشخصيات والزمان والمكان واللغة ،ثم خاتمة كانت لب ما استخلصناه من بحثنا هذا .

وكما هو معلوم أن العلاقة المنهجية التي تربط بين الموضوع والمنهج تجعلهما متلازمين ،فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج الواجب اتباعه ،قصد الإحاطة بجوانبه،لذلك اعتمدنا في دراستنا على المنهج التاريخي في الجزء النظري الذي استلزم استقراء وتقصي الحقائق والمعلومات الأصلية لمختلف المفاهيم التي وردت في البحث أما في الجزء التطبيقي فقد اعتمدنا المنهج السميائي،كما استفدنا من بعض مكوناتالمنهج البنيوي خاصة ،إذ لم نكتف بدراسة الشكل فقط وإنما تطرقنا إلى الدلالات والإيحاءات .

وإذا كان أي بحث أو دراسة علمية لا يخلو من صعوبات تعترض طريق الباحث خلال رحلة بحثه فقد واجهتنا بعض المتاعب نرصد منها :

- سلطة الوقت التي كانت الهاجس المؤرق الذي حال دون اعطاء الرواية حقها من الدراسة والتوسع في هذه الأخيرة .
- قلة خبرتنا واطلاعنا على مثل هذه الدراسات والشبيهة بها.

لكن هذه العراقيل لم تنقص من عزيمتنا واصرارنا على اكمال البحث .

وتجدر الإشارة إلى أهم المصادر والمراجع التي كانت لنا عونا في هذا العمل على سبيل المثال لا الحصر :

- الشعرية لتودوروف .
- قضايا الشعرية لرومان ياكبسون .
- مفاهيم الشعرية لحسن ناظم .
- أدب الرحلات لحسين محمد فهيم .
- أدب الرحلة في التراث العربي لفؤاد قنديل .

وختامانقول أننا إذا أصبنا فمن الله ميسر الأمور ومسدد الخطى وإذا أخطأنا فمن أنفسنا وصدق أبو البقاء الرندي حين قال :

- لكل شيء إذا ما تم نقصان فلايغر بطيب العيش إنسان

وفي الختام أيضا لا يسعنا إلى أن نتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذة المشرفة **فاطمة الزهراء حليمي** التي رافقت هذا البحث منذ أن كان فكرة ،ولم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها ،كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث وتصويب هناته .

الفصل الأول: قراءة في المصطلحات

المبحث الأول: الشعرية

المبحث الثاني: أدب الرحلة

المبحث الاول : مفاهيم حول الشعرية

1- تعريف الشعرية :

أ ـ لغة :

لا شك أن الشعرية لا تبوح بمتنها ودلالتها بيسر، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابية و العتمة ،هنا تنفتح التسمية على التعدد . إذ تعتبر هذه الأخيرة – الشعرية – من المصطلحات التي لقت إقبالا و رواجا كبيرا في الميدان الشعري و النقدي، فمصطلح " الشعرية " مصطلح عربي ،عندما نرجع الى التراث النقدي العربي الذي يؤكد بأن المصطلح وجد قبلا في معاجمنا العربية كمعجم العين **للفراهيدي** ومعجم لسان العرب **لابن منظور** و غيرها .....

في معجم لسان العرب يتخذ مصطلح " الشعرية " المفاهيم التالية :

« شَعَرَ: شَعَرَ به و شَعُرَ يَشْعُر شِعْرًا أو شِعْرَة و مَشْعورةً و شُعورًا و شُعُورةً و شِعْرَى ومَشْعوراء و مَشْعورًا ،الأخيرة عن اللّحياني ،كله ، علم و حكى اللحياني عن الكسائي أيضا : ما شَعَرتُ بمَشْعُورَةٍ حتى جاءه فلان ، و حكى عن الكسائي أيضا : أَشْعُرُ فلانا ما عمله ، و أَشْعَرَ لفلان ما عمله، و ما شَعَرْتُ لفلانا ما عمله قال: و هو كلام العرب . و أشْعَرَه الامر و أشْعَره به : أعلمه إياه، و في التنزيل « و ما يُشْعِركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون » أي و ما يدريكم .

و تقول للرجل أسْتَشْعِر : خشية الله أي أجعله شِعَار قلبك و الشِّعْرُ : منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن القافية و الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، و الجمع أشْعَار و يقال : شَعَرْتُ لفلان أي قلت له شِعْراً

شَعَرْتُ لكم لما تبينت فضلكم على غيركم ، ما سائر النّاس بشعرا»[1]

جل هذه المفاهيم التي سيقت للشعرية عن ابن منظور في معجمه لسان العرب هي تقديم عن خليل في كتابه العين حيث نجد تقارب كبير في المفاهيم بينهما، وهي كالتالي عند الخليل أحمد الفراهيدي:

«شعر: رجل أشعر: طويل شعر الرأس و الجسد كثيره، وجع الشعر: شعور و شعر و أشعار .

الشعر: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها و سمّي شعرا لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه و يقولون: شعر شاعر، أي جيد .

و المشعر: موضع المنسك من مشاعر الحج من قوله تعالى:« فاذكروا الله عند المشعر الحرام » و كذلك الشعارة من مناسك الحج، وشعائر الله مناسك الحج أي علامته، و الشعيرة من شعائر الحج، و هو اعمال الحج من السعي و الطواف .....، الشعيرة أيضا للبدنة التي تهدى إلى بيت الله و جمعت على الشعائر»[2].

و من هنا نستخلص أن مصطلح الشعرية منفتح على تعدد المفاهيم اللغوية لكنها تتقارب فيما بينها في حقل واحد.

ب ـ اصطلاحا:

تعدد الدلالات التي اتخذها مصطلح الشعرية من قبل النقاد بتعدد الصياغة المتبناة أصلا لهذا المصطلح وليس الهدف من هذه الدراسة تتبع الاختلافات في وجهات النظر أو التتبع التاريخي الدقيق لتطورات التي شهدها هذا المصطلح ،وإنما مجرد لفت الانتباه لذلك الخلاف الشائك القائم بين النقاد حول الشعرية « لهذا يبدو أننا نواجه . من جهة أولى . مفهوما واحدا بمصطلحات مختلقة ، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه

[1] ـ ابن منظور ـ لسان العرب : دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، المجلد 8 ، ص 88،89.

[2] – الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ، ترتيب و مراجعة الدكتور، داود سلوم و الدكتور سلمان العنكبي و الدكتور إنعام داود سلوم، مكتبة لبنان للنشر، ط1، 2004م ، ص413،414.

مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ،ويظهر هذا الامر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء »[1]. وانطلاقا من هذا يمكن القول أن الشعرية تحمل مفهوما واحد بمصطلحات عديدة سواء في تراثنا النقدي العربي أو التراث النقدي الغربي بحد أكبر، ويمكن القول أن « الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء ...و الشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس و أغراض... والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر و لعلها جوهره المطلق »[2]. ونفهم من هذا أن الشعرية لا تعني بالشعر فقط وإنما ما يجعل الشعر شعرا ، وهناك من النقاد من يذهب إلى استخدام صيغة الجمع لدلالة على مصطلح الشعرية « فمن خلال توصيات ندوة اللسانيات التي عقدت بتونس عام 1978،و القاضية بطريقة عبد الرحمان الحاج صالح بتقسيم المصطلح إلى جزئين الأولى (poetique) وتعني (شعري) والثانية (s) وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي فيصير المصطلح (شعري) في صيغة جمع الإناث (شعريات) على صيغة سميائيات، لسانيات .. » [3] .فمصطلح الشعرية له تقسيمات عدة وتم تناوله في دراسات مختلفة .

كما أن موضوع الشعرية كذلك كان محل خلاف بين النقاد فمنهم من ضيقها في الشعر و حده من خلال اعتبارها « الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري الظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعرية و الدربة والتمرس »[4] .فبعض النقاد خص موضوع الشعرية في الشعر وحده ولا يخرج عن هذا الحقل، إن طبيعة البحث تفرض علينا تناول زوايا مختلفة لدراسة

[1] – حسن ناظم، مفاهيم حول الشعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1994م، ط 1،،ص11.

[2] – مرشد الزبيدي: إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص104.

[3] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية ، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص53.

[4] – محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 85.

مصطلح الشعرية « و من الضروري البدء بترجمة (poetics) إلى العربية، وقد اجترح النقاد المترجمون بعض المقابلات المختلفة أعرضها فيما يلي »[1] .

1 . يترجم د. **سعيد علوش** (**poetics**) إلى " الشاعرية " و يعطيها المدلولات التالية :

« أ . مصطلح يستعمله **تودوروف** كشبه مرادف لـ "علم نظرية الأدب "

ب . و الشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الادبية عند

(**ميشونيك**) .

جـ . أما **جون كوهن** ، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشاعرية) كعلم موضوعه الشعر .

د . كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية »[2] و بهذا يكون مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة يحمل الدلالة الشاعرية و لقد اقترح هذه الترجمة **عبد الله الغذامي** . فهو يراها « مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر و يقوم في نفس العربي مقام (**poetics**) في نفس الغربي »[3]. و بالمقابل ينتقد **الغذامي** ترجمة (**poetics**) إلى الشعرية كون هذا اللفظ « قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر »[4].

فالفظة الشعرية تمتاز بحركة زئبقية ذات إيحاءات متعددة لا تصب في قالب الشعر فقط بل لها معاني عدة «و يبدو لي أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا ، فلفظة (الشاعرية) ليس لها من المؤهلات الكافية . بما هي لفظة فحسب . لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر و النثر، (فالشاعرية)هي . في الأخير مشتقة . عن (الشاعر) و بالتّالي فهي ألصقت بالشعر ، و بالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص14.

[2] – سعيد ، علوش معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء، ص74.

[3] – عبد الله محمد ، الغدامي ، الخطيئة و التكفير، السعودية، ص21.

[4] – المرجع نفسه ، ص21.

(الشعرية) و بذلك يصبح لفظ (الشّاعرية) متوجها – هو الآخر – (بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر – فينتفي – بهذا الاستناد الذي اتخذه **الغذامي** دريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية) ليصبحا على حد سواء مرتبطتين بالشعر من دون النثر »[1]. وهو بهذا يوحي بأن لفظة الشّاعرية لا تؤدي مهمتها لكونها ليس لها مؤهلات كافية بل هي ألصقت بالشعر و ليست بالشعرية .

2- « تترجم (poetics) إلى الإنشائية ، وقد تبنى هذه الترجمة كلا من **توفيق حسين بكار** في مقدمته لكتاب **حسين الواد** " البنية القصصية في رسالة الغفران و " **عبد السلام المسدي** في كتابه " الأسلوبية و الأسلوب " مع الإشارة إلى أنه يترجم (**poetics**) أيضا إلى الشعرية ، **فهد عكام** في ترجمته لكتاب **جان لوي كاباتس** "النقد الأدبي و العلوم الإنسانية " **والطيب بكوش** في ترجمته لكتاب **جورج مونان** " مفاتيح الألسنية " و **حسين الغزي حمادي صمود** في كتابه " التفكير البلاغي عند العرب – أسسه و تطوره إلى القرن السادس "» [2]. كما أطلق على مصطلح الشعرية " الإنشائية " و تبنى هذه الترجمة نخبة من الدارسين و النقاد .

3- « يعرب **خلدون الشمعة** (**poetics**) إلى ب**ويطيقا** في كتابه " الشمس و العنقاء " و هذا التعريب القديم الذي وضعه **بشر بن منى** في ترجمته لكتاب **أرسطو** »[3] . كما اصطلح عليها بالمفهوم **بويطيقا** و هو مفهوم قديم يعود لترجمته لكتاب **أرسطو**.

4- « عُرِّب مصطلح (poetics) إلى بويتيك ، و قد تبنى هذا التعريف **حسين الواد** في كتابه " البنية القصصية في رسالة الغفران " »[4] .كما عرب مصطلح الشعرية إلى بويتيك من خلال دراسة " البنية القصصية في رسالة الغفران .

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15.

[2] – المرجع نفسه ، ص ،ن.

[3] –المرجع نفسه ،ص ،ن.

[4] – المرجع نفسه، ص15.

5- تترجم (poetics) إلى " نظرية الشعر "، وقد تبنى هذه الترجمة **يوئيل يوسف عزيز** لمقدمة كتاب **نورثروب فراي** " تشريح النقد " كما ترجمت الشعرية إلى نظرية الشعر .

6- تترجم (poetics) إلى " فن الشعر " وقد تبنى هذه الترجمة – **يوئيل يوسف عزيز** في ترجمته لدراسة **إدوارد ستاكيفينج** " فن الشعر البنيوي و علم اللغة – في اتجاهات النقد الحديث " كما ترجمت الشعرية (poetics) إلى فن الشعر. « و تجد الإشارة إلى أن ترجمة يوئيل يوسف عزيز تتضمن خطأ فادحا ، لذلك أنه ترجم structural poetics إلى فن " الشعر البنيوي " و يكمن الخطأ في أنه لا يوجد فن بنيوي للشعر و لا يصلح وصف الفن و الشعر بأنه بنيوي ، بل إن " البنيوي "وصف للدراسة أو النقد اللذين يتناولان الشعر بنيويا و ينبغي أن تترجم structural poetics إلى " الشعرية البنيوية " »[1].

7- تترجم poetics إلى فن " النظم " في كتاب " أفكار و آراء حول اللسانيات و الأدب " – **رومان ياكبسون** – ترجمة فالح صدام الأمارة و الدكتور عبد الجبار محمد علي و ترجمت الشعرية إلى " فن النظم " .

8- تترجم " poetics " إلى " الفن الإبداعي ، أو إلى الإبداع ، وقد تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته لكتاب **مخائيل باختين** " شعرية دوستوفيسكي " .

« حيث طبع تحت عنوان " قضايا الفن الإبداعي عند **دوستوفيسكي** "كما تبنى هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال **رولان بارث** " نظرية النص "كما أطلق على مصطلح الشعرية بأنها الفن الإبداعي أو الإبداع .

9- تترجم poetics إلى "علم الأدب " ، وقد تبنى هذه الترجمة **جابر عصفور** في ترجمته لكتاب" عصر البنيوية" **لاديث كيرزويل** ، و مجيد الماشطة في ترجمته لكتاب **ترنس هوكز** " البنيوية و علم الإشارة " »[2] .ضف إلى ذلك مصطلح علم الأدب .

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص15، 16.

[2] – المرجع نفسه، ص16.

10- و الترجمة الأخيرة لـ poetics هي " الشعرية " و قد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها، منهم **محمد الولي ومحمد العمري** في ترجمتهما لكتاب **جان كوهن** " بنية اللغة الشعرية "

وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتها كتاب **تودوروف** " الشعرية " **وكاظم جهاد** في بعض المقالات **وعبد السلام المسدي** الذي يزاوج بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية كما ذكرت فيما سبق **سامي سويدان** في ترجمته لكتاب **تودوروف** "نقد النقد "»[1].

أما الترجمة الأخيرة لمصطلح poetics هي الشعرية وتبني هذا الطرح العديد من المهتمين والدراسين لقضايا الشعرية ، وعلى أية حال فإن هذه الترجمات العديدة تساهم في صعوبة تحديد مصطلح واحد لمفهوم واحد « وعلى أية حال ،فإن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم من دون ريب في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث ،إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد ،في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي ،وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق من دون أية مماحكة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها واستنادا إلى هذا فإني أرى ان لفظة "الشعرية "مقابلا مناسبا لـ poetics من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا ،وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة . فقط وببساطة . إلى أن لفظ " الشعرية " قد شاعت و أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد ،فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية ،وبهذا ترسيخا لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى »[2].

وبهذا تكون لفظة الشعرية هي مقابل مناسب لـ poetics رغم الترجمات التي وضعت من طرف النقاد والدارسين وهذا التعدد يُرجِع **يوسف وغليسي** هذا الاضطراب في المفهوم و الاصطلاح إلى « عدم التنسيق بين الباحثين الذين واجهوها بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتما

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص16.
[2] - المرجع نفسه ، ص17.

على مستوى المفاهيم »[1] . وما نخلص إليه ممّا سبق أن مصطلح الشعرية هو مصطلح الأكثر تداولا بالقياس إلى المصطلحات الأخرى كالأدبية، الإنشائية ،الشاعرية ،علم الشعر ، علم الأدب فن الإبداع ، الجماليات ، فن النظم بويطيقا... فهذه المصطلحات قد تناسلت من الشعرية فكلها تصب في رحيق الشعرية مفهوم واحد والوجوه الاصطلاحية كثيرة.

2-الشعرية في التراث النقدي العربي :

يختلف النقاد في تحديد مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلمية وإن كانت التسمية متجذرة في القدم إذن : « الشعرية : هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا أو هي بتعبير **رومان ياكبسون** ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا »[2].

هكذا تحدد مفهوم الشعرية في الفكر الغربي « وهي بهذه الماهية لا تعدو أن تكون تجليا من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين العرب ، فقد أشار أفلاطون منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه ربط **أرسطو** في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية وهذا الربط نجده في كتابات **الفرابي وابن سينا** في قولهم بالطبع أو الغريزة ، ونجد فكرة الربط واضحة – عند هؤلاء الفلاسفة - بين الشعرية والتخيل والمغايرة أو الاختلاف»[3].وهذا ما سيتضح في الفقرات التالية من هذا البحث ،« إن البحث في مفهوم الشعرية كان ولا يظل مجرد محاولة هاربة دائما وأبدا بين الشقين العربي والغربي ، على أرض خصبة بتصورات ونظريات مختلفة ،وقضايا متباينة تحمل في طياتها رؤى لا يمكن فتقها إلا بفتح أفق الاستكشاف الذي ورغم حدوده التعسفية بين المفاهيم إلا أنه يضع أسسا ودعائم من شأنها بناء منظور يصب في قالب واحد وإن اختلفت أشكاله ، ومن بين هذه القضايا التي كانت محل مد وجزر في الفكر النقدي العربي والغربي معا مسألة تعريف

[1] – يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، لبنان ، ط،2008م،ص 287.

[2] – تيزفيتان تودوروف : الشعرية ص 36 – نقلا عن – بشير تاوريريت ، حقيقة الشعرية على ضوء المنهاج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن – ،2010م ، ص277.

[3] – بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،عالم الكتب الحديث ،إربد ، الأردن ، 2010م، ص 277.

"الماهية الشعرية " إذ بالرغم من عدم حدتها إلا أنه كان من الواجب علينا التعريج عنها بدءا باعتبار المصطلح والمفهوم منعرجا حاسما للبدئ في أي دراسة أخدا بمقولة **أرسطو** "قبل أن تناقشني عرف مصطلحاتك" »[1] . من بينها المصطلح الذي نحن بصدد دراسته " الشعرية"، الذي يعد من المصطلحات الشائعة في النقد المعاصر « و هو مصطلح غربي قديم حديث قديم من حيث أنه استعمل أول مرّة على يد الفيلسوف اليوناني **أرسطو** في كتابه الموسوم ب"بويطيقا" أو " فن الشعر" ،وحديث من حيث أنه أخد دلالات متعددة عند النقاد المعاصرين ، خاصة منهم أصحاب المدرسة الروسية وحلقة براغ »[2].

هذا بخصوص المصطلح أما المفهوم ،فقد تنوع وتعلق بالمصطلح ذاته الذي ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين التي تحكم الإبداع .

أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه « مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه "الشعرية" إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام »[3] .ولقد حاول حسن ناظم من خلال نصوص وردت فيها لفظة الشعرية تحديد معانيها وهي من تراثنا النقدي العربي التي جاءت على لسان كبار أعمدته « حيث سنعثر لمرة واحدة . على المصطلح والمفهوم معا عند **القرطاجني** أما سائر المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معان مختلفة»[4].

فا**لقرطاجني** له مفهوم ومصطلح واحد للشعرية علىخلاف آخرين ونستهل بـ:

1-**الفارابي** : 260 هـ حيث يقول« والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حيث ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا »[5]. فمعنى الشعرية في نص **الفرابي** السمات التي تظهر

[1] – عبد المالك مرتاض :قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة ، ص 11.

[2] – ملاس مختار :الشعرية ، مقاربة كشفية في المفهوم و الاصطلاح ،الناص ، تصدر عن قيم اللغة والأدب ، جامعة جيجل ، الجزائر ،3/2، 2004م،2005م،ص46.

[3] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 11.

[4] – المرجع نفسه ،ص 11.

[5] – الفرابي ، أبو نصر .كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ، ص 141.

على النص بوضوح وذلك بفعل الترتيب وتحسين المعاني فكل هذه العناصر حسبه تؤدي غلى ظهور أسلوب شعري واضح على النص .

2-يقول **ابن سينا** . 428 هـ :« إنّ السبب المولد للشعر في قوة الانسان شيآن :

أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب النّاس للتأليف المتفق و الألحان طبعا ، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ،فمالت إليها الأنفس وأوجدتها ، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»[1]. فمعنى لفظة الشعرية حسب **ابن سينا** ، يتخذ منحى نفسي يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق له المحاكاة والمتعة وتفسيره لسبب الجنوح هي الممارسة الشعرية .

3- أمّا **ابن رشد** (520 هـ): فينقل قول **أرسطو** :« وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل **سقراط** الموزونة وأقاويل **أنباد قليس** في الطبيعيات ، بخلاف الأمر في أشعار هوميروس »[2]. أما شعرية ابن رشد تتحقق من خلال الادوات التي توظف في الشعر ويشك في الأشعار التي لا يستخدم فيها إلا الوزن كأقاويل **سقراط و أنباد قليس**.

4-ويقول **حازم القرطاجني** (684هـ) في معرض مناقشته :« وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع »[3] .ويقول أيضا :« ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذا المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو ابطاله او التعريف بماهيته وحقيقته» [4]. **فالقرطاجني** يقول بأن معنى لفظ الشعرية هو أقرب من معناها العام " قوانين الأدب " ، كما أن لفظة الشعرية لم تتبلور

[1] – القرطاجني ، حازم . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، ص 117.

[2] – ابن رشد . تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر) . ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ، ص 204.

[3] –القرطاجني ، حازم . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 28.

[4] –القرطاجني ، حازم . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ص 119.

مصطلحا ناجزا ولم تكن ذا فعالية إجرائية ، كما يرفض أن تكون الشعرية شعرا أي نظم ألفاظ وأغراض بصورة عشوائية بل يرى ويبحث في "القانون أو رسم للموضوع " الذي من خلاله « يمنح للنص اللغوي نصا شعريا أو صفة شعرية كما أن لفظة "الشعرية" في نصوص **حازم** كانت متأرجحة في إتخاذه معنى الشعرية العام نظرا لاقتباساته من نصوص فلاسفة متعددين ،ضف إلى أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الادبي »[1]. وفضلا عن كل هذا فقد كان مصطلح الشعرية محل نزاع بين الشعرية الأرسطية "علم الشعر " والشعرية البنيوية "علم الأدب " وانتهت وجهة النظر في أن المصطلح **poetics** يعني علم الشعر هو الفصل وهذه الوجهة لا تستند إلى أساس صحيح لوجود مفارقة واضحة تعد عقدة الجدل بين الشعريتين .

«وفيما يلي جدول يوضّح ورود مصطلح " الشعرية" في التراث النقدي :

التسمية	القائل بها	المقولة	المراجع
. الصناعة	. أرسطو	«إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر و أنواعها »	. أرسطو طاليس : فن الشعر ص85.
. الصناعة	. إبن سلام الجمحي . قدامة ابن جعفر . الجاحظ . أبو الهلال العسكري	« وقد أخذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولا خاصا تمثل في المهارة و حسن التفنن »	. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية، ص85. . بشير تاويريت: رحيق الشعرية ص22.
. الصناعة	. إبن سلام الجمحي	« للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و	. بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص05.

[1] – ينظر : حسن ناظم. مفاهيم الشعرية ، ص 13.

		الصناعات »	
. عمود الشعر	. القاضي الجرجاني	«حددها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدها الآمدي ووضعها الجرجاني »	. إحسان عباس :تاريخ النقد الأدبي، ص405 .
. النّظم	. عبد القاهر الجرجاني	« توحي معاني النحو في معاني الكلام »	. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التويخي ،ص99.
. التّخيل	. القرطاجني	و التخيل عنده « أن نتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط و الانقباض »	. حازم القرطاجني :منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص89

و ما يمكننا قوله: إنه على الرّغم من عدم وجود نظرية متكاملة ناضجة يتحدد من خلالها مفهوم الشعرية العربية إلا أننا لا ننكر وجودها في التراث العربي النقدي بتسميات متعددة كالتخيل ، النظم ، و الصناعة .... إلخ كما لا يمكننا أن ننكر جهود النقاد القدامى التي كانت الأساس في انطلاق النقاد المحدثين في دراساتهم التنظيرية التطبيقية على حد السّواء، إذ تتمثل في الأفكار و الآراء النقدية التي تضمنتها مؤلفاتهم ، فكانت مرجعا أساسا للنقاد المحدثين الذين أخذوها بالدراسة و التخيل محاولين استنباط قواعد الشعرية منصفين إيّاها علما قائما بذاته » [1].

[1] – خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم ، مجلة المخبر، اتجاهات في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة ، الجزائر ، العدد التاسع ،2013م، ص367.

رغم تعدد المصطلحات التي تطلق على الشعرية في تراثنا النقدي و غياب نظرية ناضجة تطلق على مفهوم الشعرية هذا لا يعني عدم وجودها و تصنيفها كعلم قائم بذاته.

3- الشعرية عند المحدثين :

1. المحدثين الغرب :

أ ـ الشعرية عند رومان ياكبسون:

يعود الفضل للشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية و بلورة مفهومه لأن تركيزهم « على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التطورات القديمة للأدب . و التي لم تهتم بأدبية الأدب، و اهتمت ببعض الظواهر فيه لذلك حدّد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، و بها يتم التواصل إلى االخصاص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا»[1] .

كما يعدّ **ياكبسون** أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث، إذ نجده يؤكد أن الشعرية لا تعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته و تشكله .

أمّا عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدّد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان " الشعرية و اللسانيات " يقول :

« إن موضوع الشعرية هو ، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى و عن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية »[2].

1 – نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السردي، دار هومة للطباعة و النشر التوزيع، ج2، الجزائر ، ص12.

2 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1،1988م، ص24.

فعنوان المقالة يبين الثنائية وبين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن خصائص الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص، لذلك يرى « أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية ، تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية ، و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات »[1] .

فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جوّا إبداعيا يتسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة و التركيب، و تسمى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية و المرونة بالوظيفة الشعرية التي انبنت على أساسها شعريته، و التي تتحقق بفضل « إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التّأليف» [2].

ويقدم مثالا على ذلك بلفظة "طفل " على أنها « محور رسالة ما : فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل طفل وغلام وولد وصبي وهي كلّها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما ويختار المتكلم ؛ بعد ذلك ،من أجل التعليق على هذا الموضوع ، فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا ينام وينعس ويستريح ويغف.وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية ، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق ، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المحاورة . وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية »[3].

إنّ شعرية التماثل التي جاء بها **ياكيسون** يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولّد لبنية التوازي في الشعر الذي « يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها

1 – رومان ياكيسون ، قضايا الشعرية ،ص24 .

2 – المرجع نفسه، ص 07.

3 – رومان ياكيسون ، قضايا الشعرية ، ص 33 .

التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية»[1]. حيث يندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع كما يمكن لهذه البينة أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والإستعارة والرمز ، فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف ، كما هو مبين في المثال السابق ، كما يتجلى تصور **ياكبسون** للشعرية في النقاط التالية :

« 1- الإستناد إلى المبدأ الشكلي في أنّ اللّغة الشعرية ذاتية غائية مقابل اللّغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها .

2- النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية ، وليس أي شيء يقع خارجه .

3-تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف .

4- وطبقا لـ (3) ينبثق نسق التوازي »[2].

تبين هذه العناصر طريقة تصوّر **ياكبسون** للشعرية التي ينبغي حضورها أثناء التأليف خاصة اللّغة التي تعتبر لبّ العملية الإبداعية لأنها تمثل « النظام الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعية والتي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروع الشجرة بالنسبة لأغصانها »[3]. كما نجده يركز على البنية الكامنة داخل النص الأدبي دون الاستناد إلى عوامل خارجية تؤطره و تهيكله مثله مثل تدوروف، خاصة و أن شعريته تخضع لمبدأ لساني ، لذلك « يمكن للشعرية ان تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص... »[4]. و من الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهومه للشعرية هو تخصيصه الشعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة) و النثر بالكناية التي تقوم (على المجاورة) و يتم التعرّف على الوظيفة الشعرية بناءً على عنصري الاختيار والتأليف المستخدمين في كل سلوك

[1] – الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني والشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2007 م ص 62 .

[2] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 97، 98.

[3] – الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني والشعرية ، ص 28.

[4] – رومان ياكيسون ، قضايا الشعرية ،ص78.

لفظي، إذ نجده يرد عليهم بأنّ «كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه – وكل كناية في الشعر يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كناية استعارية بنسبة طفيفة، إن لكل استعارة تلوينا كنائيا»[1].أي أنّه لم يهتم أو يقدم الاستعارة على حساب الكناية بل جعلهما في مرتبة واحدة و إنّما التفاوت يظهر أثناء الاستعمال في الشعر ، فهو عند صياغته للوظيفة الشعرية مستندا للدراسات اللسانية « ما كان تفكيره مقتصرا على تحقق هذه الوظيفة في نصوص الشّعر ، منكرا توفرها في إنشاء* الشعر »[2].

كما يرى كل محاولة تحاول اختراق الوظيفة الشعرية في الشعر ، أو حصر الشّعر بالوظيفة الشعرية ، ماهي إلا تبسيطا مفرطا و مضلّلا، كما أنها ليست الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط المهيمنة و المحددة .[3] فهو يرفض هذا التقصير الذّي يجعل الوظيفة الشعرية تنحصر في الشّعر دون غيره من النصوص الأدبية و حذّر« من فصل هذه الوظيفة عن وظائف التواصل الأخرى، ومن الاعتقاد بأن الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذي يستخدم الوظيفة الشعرية »[4].

كما خصّ موضوع الشعرية ضمن مقالة له بعنوان " ما الشعر ؟ المنشورة سنة 1933- 1934، التي يقول فيها: « بأنّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و هو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية (...) عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى ، هذا العنصر ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاله، كما هي عارية و مستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال » [5]. يكشف هذا القول بأن الشعر لا يبقى دائما ضيّق الأُطر محدود الأفق تهيكله عناصر ثابتة، بل على العكس من ذلك فهو دائم التغير و التحوّل بدليل ما كانت عليه الشعرية القديمة و ما وصلت إليه الشعرية الحديثة من تجاوز لبعض الخصائص التي اتصف بها

[1] – رومان ياكبسون ،قضايا الشعرية، ص51.

[2] – أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات – مفاهيم و اتجاهات –كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، صفاقص، دون طبعة، 2006 م ،ص14.

* بمعنى الشعرية و الإختلاف يعود للترجمة .

[3] – ينظر: رومان ياكبسون ، قضايا الشّعرية ،ص31،32 .

[4] – ديفيد بشندر، نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 2005م، ص60 .

[5] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص19.

أمّا الوظيفة الشعرية عنده تعتبر اللّبنة الأساسية التي يقوم عليها النّص الأدبي و لا ينبغي تجاوزها لذلك نجد « الشعرية الحديثة ... بدأت مع الفكر الوظيفي لدى الشكلانية الروسية و مدرسة براغ كان هذا الفكر منهمكا بالبحث عن الوظيفة الشعرية بوصفها المميز الرئيس للشعر، فكانت حدود النظر عند علماء الشعرية منصبة على الوظيفة الشعرية كيفما كانت و أينما حلت ....»[1]. كما توصّل ياكبسون إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الإتصالي ، حيث نجد كل حدث يستدعي ضرورة وجود مرسل « يوجه رسالة إلى المرسل إليه ، و لكي تكون الرسالة فاعلة ، فإنها تقتضي ، بادئ ذي بدء ، سياقا تحيل عليه (...) سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه و هو إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك ، و تقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا ، كليا او جزئيا بين المرسل و المرسل إليه (...) ، و تقتضي الرسالة ، أخيرا ، اتصالا ، أي قناة فيزيقية، وربطا نفسيا بين المرسل و المرسل إليه ، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل و الحفاظ عليه و يمكن

لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية : »[2]

سياق (contexte)

(addresse) مرسل ..... الرسالة (message)..... المرسل إليه addresse)

conactive)

إتصال (قناة) (contact)

سنن (شفرة) (metalin guistic) .[3]

هذا هو النموذج السّداسي الإتّصالي الذي ارتبط به ، و الذي نستشف من خلاله تلك الدورة التخاطبية التي حصرها في ست عناصر ينبغي ان تتوفر في كل عملية تواصلية حتى يكتمل الحديث الإتصالي بين عنصرين حيث يقوم " المرسل إليه بعملية التفكيك " décodage " « لكل أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة أم جملة

[1] – يوسف محمد جابر اسكندر ، تأويلية الشعر العربي نحو النظرية التأويلية في الشعرية ، بغداد، 2005م، ص31.

[2] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص27 .

[3] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص27 .

أم نصا »[1]. و اعتمادا على هذه العناصر صاغ ياكبسون وظائف اللغة ، فكل رسالة لابدّ أن تركز على واحد أو أكثر من العناصر الستّة، فإن هي توجهت نحو المرسل سادت وظيفتها الانفعالية و العاطفية ، و إن كان التركيز نحو السياق فتسود الناحية المرجعية أي إحالتها إلى ما هو خارجها و هذا يكثر حيث يكون مدار الرسالة على حقائق و معلومات موضوعية ،و حينما ينصب تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها فتسود الوظيفة الاختبارية اختبار مدى سلامة الوسيلة الفاعلة و التأكد من وصول الرسالة : هل تسمع (...) ، او تتفوه به إلى المايكروفون قبل بدء الحديث (...) أما حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها فتسود الوظيفة الشعرية ، ولما تتوجه نحو " الشفرة " فتسود وظيفة اللغة ، أو ما يسمى باللغة الماورائية[2] . و هذا يعني أن كل عنصر من عناصر الاتصال يولّد وظيفة من وظائف اللّغة الستّة كما يوضح الشّكل التالي:

(referential) مرجعية

إنفعالية ← (poetics) شعرية ← إفهامية

(emotive) (phatic) إنتباهية (conative)

(metalinguistic) ميتالسانية [3]

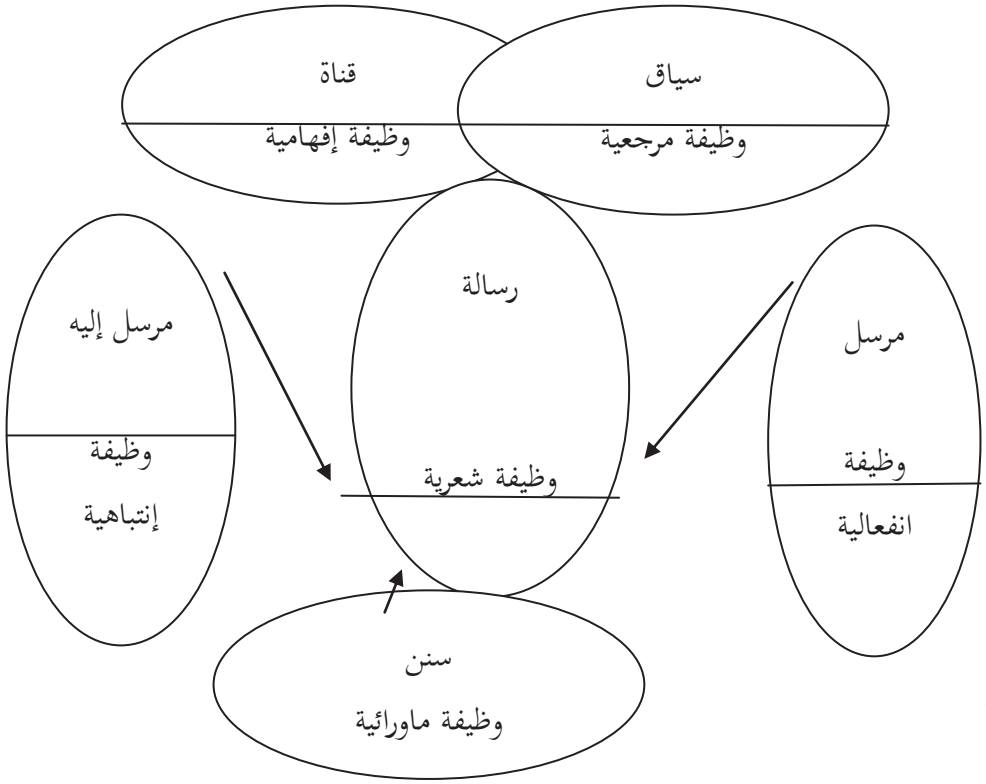
و يوضح المخطط التالي تطابق كل عنصر من عناصر الاتصال بوظيفته المنوطة به كما هو موضح:

[1] – الطاهر بن حسين بو مزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية جاكسبون ص25 .

[2] – ينظر مجان الرويلي ، و سعد البازي ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي لعربي المغرب،ط3، 2002م، ص73،74 .

[3] - الطاهر بن حسين بومزبر، المرجع السابق ،ص42.

الوظائف اللغوية وعلاقتها بالعوامل التواصلية .



[1]

إنّ لكل رسالة وظيفتها الخاصة و هذه « الوظائف اللغوية أيّا كانت – تملك ميزات المستمدة من الخطاب نفسه»[2]. و لأهمية هذه العملية نجد **ياكبسون** ينادي في سياق تحديده لمفهوم الشعرية بذلك الربط بينها ويبين اللسانيات ،والوظيفة الشعرية باعتبارها « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة . و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن على الوظائف الأخرى للغة، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[3]. يعطي هذا القول الانطباع بمشروعية شعرية الأجناس الأدبية كالقصة و الرواية أن هذه العناصر يمكن توفرها في الشعر و النثر، و في ذلك تحقيقا لأدبية الأدب.

و من العناصر الجمالية التي تحقق للنص الإبداعي شعريته عند ياكبسون نجد فاعلية اللغة، وجمالية الغموض مفارقة القافية، فيما يخص اللغة الشعرية نجده يركز على خلوّها من الشوائب التي يمكن أن تتسبب في إعاقة مسار

[1] -رومان ياكبسون ،ص35.
[2] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص97 .
[3] – رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، ص35 .

الشعرية حيث يرى أن كل « بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية ،ذلك لان الشعر فن لفظي،إذا فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة»[1].

لأن اللغة عنده ليست مجرد رصد لكلمات لها دوال ومدلولات يستعملها المتلقي للتعبير على معنى معيّن ، بقدر ماهي دراسة علميّة يُفترض على صاحبها معرفة خاصة بمفرداتها، حتى لا يقع في شرك الخطأ، فالتحكم في اللغة يعني ملامسة الشعرية في جوهرها و التي « تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال . و تتجلى في كون الكلمات و تركبها و دلالتها و شكلها الداخلي و الخارجي ليست مجرد أمرات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[2]. كما يكمن سر شعرية اللغة في حسن توظيف مفرداتها على الوجه المطلوب خاصة « أنّ اللغة تزدان بنفسها حين تنهض باللعب بألفاظها و حين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها فتكون لوحات لغوية اساسها الصوت المعبر، تتسم بكل سمات الجمال الفني يجعل المتلقي حين يقرأ أو يسمع ،ينبهر، يندهش لهذا الجمال الطافح الذي تفرزه أصوات اللغة فتستحيل هذه الاصوات بما فيها من سحر البيان وفرط الجمال إلى لوحات شعرية متأنقة »[3].

فاللغة عنده تعتبر عاملا من عوامل النجاح العلمية الإبداعية ، بينما يرى في الغموض « خاصية داخلية لا تستغنى عنها كل رسالة تركز على ذاتها، باختصار فإنه ملمح لازم للشعر »[4]. باعتباره مولدا لصور إيحائية تتسم بالتعددية الدلالية و تضفي على شعريته طابع الانفتاح التي تميزت به الشعريات الحديثة ،ولذلك جاء اهتمامه « بالصورة الشعرية و السياق بهدف تفهم النص و تفهم بنيته الكلية . وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر و رؤيته الشعرية و تفاعله مع العالم و موقفه منه »[5]. بينما مفارقة

[1] – رومان ياكبسون ،قضايا الشعرية ، ص77.

[2] – ، المرجع نفسه، ص19.

[3] – عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي و التوزيع ،ط01، 2009م، ص166.

[4] – رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص51.

[5] – ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية و تعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، لبنان ، ط02، 1985م، ص175.

القافية « تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمة بين الصوت و المعني سواء المعنى المعجمي ام النحوي و توضح بشكل خاص نسق التطابق هذا (تطابق مشابهة الاختلاف) »[1]. و القافية عنده ليست مجرد صوت يختم به البيت بقدر ما تمثل دلالة تجسدها بتضافر الصوت و المعنى .و أهم ما يلاحظ على شعرية **ياكبسون** أنه أراد بناء نظرية أدبية متكاملة ربطها بالجانب اللساني الذي يسعى إلى تأسيس نظرية تتسم بالعلمية و الموضوعية خاصة أن « الشعرية هي التي قادت **ياكبسون** إلى اللسانيات فقد كان يود التخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلها خارج منظور لساني فانكب على توضيح موقع اللغة ضمن الانساق السميائية الاخرى ، وتحديد العلاقات الوثيقة و المتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف العلوم »[2] إلا أن هذ التوجه لم يكن توجها اعتباطيا كما « لم يكن مجرد صدفة، بل إنه (....) يختبر الادب باعتباره عملا لغويا »[3].

لذلك أراد للشعرية ان تتسم بالكلية و إن خصها بالوظيفة الشعرية « التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة و لهذا فهو يضع الشعرية ليست للشعر وحسب و إنما للخطاب الأدبي »[4].

فالشعرية عند **جاكبسون** هي اتحاد بين عناصر التواصل و اللغة و الصورة و الموسيقى و رغم الانتقادات التي وجهت لشعريته يبقى واحدا من أهرامات النقاد المحترفين الذين أسهموا في تأسيس الشعرية الغربية الحديثة .

ب– الشعرية عند كوهن :

تعد شعرية جان كوهن من الشعريات التي تركت صدى على مستوى الدراسات الأدبية لما جاءت به من عناصر تحتاج إلى التحليل و التوضيح ،خاصة عندما عدّ «الشعرية ، علم موضوع الشعر »[5]. حيث يثير هذا التعريف في الذهن بطبيعة الحال تساؤلات لماذا الشعر دون غيره ؟ كما تتحدد شعريته بصفة عامة بمصطلح الانزياح الذي يعتبر الدعامة الأساسية التي قامت عليه نظريته ، واهتمامه بالنظرية الانزياحية ، كما نجد نظريته

[1] – رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص89.

[2] – المرجع نفسه ،ص .ن.

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية للنشر، مصر ، ط01، 1996م، ص74.

[4] – مشري بن خليفة ، الشعرية العربية، مرجعياتها و إبدالتها النصية ، ص30.

[5] – جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1،1986م ، ص 09.

تمتاز بفضيلة التحديد والضبط من خلال استخدام اللّغة استخداما شعريا يكون الانزياح فيها هو المعيار الرئيسي كان دافعا وراء اختيارنا لهذا الناقد الذي توافقت أفكاره مع موضوع الدراسة ، لذلك جاء " الانزياح " متعدد الأقطاب يقتضي الإحاطة به وتحديد مساره ، بتلك التفرقة بين ما كان انزياحا جماليا وما لم يكن كذلك لأنه « في معناه الواسع هو كل خروج غير مبرر – على أصول قاعدية متعارف عليها ».[1] وإدا حاولنا أن نتبيّن الإرهاصات الأولى لهذه النظرية نجدها قد بدأت من «الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز وانطلاقا من هذه الخطوة بدأ كوهن يبلور نظريته الشعرية ، وذلك بالبحث عن نقاط مشتركة بين مختلف الانزياحات سواء كانت صوتية او دلالية ، وهذا بغية خلق شعرية تتسم بالإيجابية الدلالية ،التي تختلف عن لغة النثر لأنّ « لغة الشعر تتشكل على السطح الأملس المحايد لغة النثر ، وتمارس قوقه تنظيم نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميزة ».[2]لذلك جاءت نظرته للشعرية قائمة على أساس تقابلي بين الشعر والنثر كثنائية بارزة ، وهذا بغية استخراج نمطية الانزياح لأنّه الفاصل بينهما . فهل الانزياح خاص بالشعر دون النثر؟ وهل هو المعيار الرئيسي الذي تظهر به إيجابية الشعر ؟ وهل النثر ».[3]

خال من الانزياح تماما ؟.

مادام أنّ كوهن اتخذ أفكار الأسلوبين واللسانيين وبعض الشعراء المنظّرين فهو يميز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية ويظهر جليا عند تناول قول **فاليري** أنّه «قد يجوز القول بأنه قصد أن الشعر الذي يجب أن يتميز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقى تتميز عن ذلك بشكل المعنى »[4].فالشعر يتحدد عنده بالنية الصوتية التي تتألف من التجانس الصوتي المتألف من تسلسل الحروف والنغمات ، كما يتحدد بالبنية الدلالية التي تسعى إلى تشكيل بنية

[1] – علاء الدين رمضان السيد ،ا لانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري ، مجلة الموقف الأدبي ، ع2 ،إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999م ص01.

[2] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 111.

[3] –علاء الذين رمضان السيد، المرجع السابق، ص01.

[4] – جان كوهن ، بنية اللّغة الشعرية ، ص 37.

النص الشعري ، الذي يتصف بتعدد الدلالة وكل هذه العناصر الخاصة بالنّص الشعري يحققها الانزياح الذي يدخلها عالم الرؤيا ، كما نجد الانزياح عنده متوزعا « على مجالين مختلفين أحدهما لساني وثانيهما منطقي»[1]ويقيم على هذا الأساس ضربا من التسوية بين الأسلوبية والانزياح الذي يُعد طرفها الأساسي حيث أنّ « الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية »[2]، كما عُدَّ النثر خاليا من الانزياح والشعر يصل فيه الانزياح إلى دروته ويمثل ببيت من الشعر **لبول فاليري** :هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

Ce toit tranquille ou marchant des chambes.

يحتاج هذا البيت الشعري إلى تأويل وقراءة بغية الوصول إلى الغرض الذي جعل الشاعر يستعمل هذا التعبير ، كما يحتاج من المتلقي تجاوز المعنى اللّغوي المعجمي إلى معنى المعنى ذي الدلالة الإيحائية ، الذي يجسد الاستراتيجية الانزياحية ، فلو وظّف البحر في مكان السطح ، والبواخر مكان الحمائم لما كان نابضا بالحيوية ولما تسنى له خرق القانون العام فهذا الاستعمال هو الذي هيأ له الأرضية لتجاوز العُرف العام «أي أن لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدلالي والتركيبي العام »[3].حيث يرى **كوهن** أنّ «الواقعية الشعرية إنّما تبتدئ انطلاقا من اللّحظة التي دُعي فيها البحر سطحا ودُعيت البواخر حمائم ، فهناك خرق لقانون اللّغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة " صورة بلاغية " ، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي »[4].بمعنى لولا وجود هذه الصورة التي تُحدث حرقا في قانون اللّغة ، وتبعده من النظام إلى الاستعمال ومن الثبات إلى الحركية، لما تجسد الانزياح الذي يُعد مكونا من المكونات الشعرية .

وفي سياق الحديث عن الانزياح باعتباره البؤرة التي ركز عليها **كوهن** ضمن بناء شعريته ،لنا أن نتساءل إذا كان حضور كل انزياح ضمن العملية الشعرية شرطا لا مناص منه باعتباره مولدا للشعرية ؟

[1] – أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، ص388.

[2] – جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،مرجع سابق، ص 16.

[3] – عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات ، ص 168.

[4] – جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ،مرجع سابق، ص 42.

وهل هناك نوع من الانزياح يعطل مقروئية القارئ ؟

هذه المسألة تعرّض لها **كوهن** في سياق حديثه عن الانزياح لأنّه لم يضع الأشياء اعتباطا ، لأنّ لكل قاعدة استثناء خاصة في مجال الشعر الذي يخضع لرؤى وصيغ يصعب تجاوزها ، فهو عندما بنى نظريته على أساس التعارض بين الشعر/النثر وبيّن شروط كل منهما لم يقم بخرق قاعدة الأصل وتجاوزها لخلق فاعلية النّص الشعري ، وعدّه انزياحا ، بل تعرّض لهذه القضية بالنّقاش في قوله: «لا يكفي ، فعلا خرق القواعد لكتابة قصيدة إنّ الأسلوب خطأ ولكن ليس كلّ خطأ أسلوب » [1].معنى هذا أنّه على الشاعر لا ينبغي أن يقع في شرك الخطأ ويعدّه انزياحا لأنّ هذه العملية تعيق مسار القارئ ، وتدخله عالم التجريد ، فليس كل خرق لقانون اللّغة يعتبر انزياحا ، لهذا يتعارض **كوهن** مع السرياليين الذين اعتبروا كلّ انزياح مكوّنا أساسيا لبناء الشعرية حيث بالغوا كثيرا في بناء الصورة الشعرية التي عطّلت مسار قراءة القارئ بدلا من مساعدته على الخلق والابداع لذلك « لاقت هذه المدرسة بعض الخيبة »[2].كما رفض **كوهن** تلك الصورة التي صاغها **بروتون** « التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط»[3]، لأنّها مولدة لدلالات مبهمة وغامضة غير قابلة للتحليل تنزع إلى العقل ولها دال ومدلول متطابقان وذلك لأنّ الصورة عنده لم تعد « محاكاة للواقع الطبيعي ، أو قياسا منطقيا ، متناسب العناصر ، متآلف الأجزاء واضع المعاني يستمد تشابيهه واستعارته من منبع قريب ، يسير على الفهم ويجنح نحو البساطة والتحدد وإنّما عُدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات و الأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية ،التي تتمدد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع »[4].

لذلك نفهم من خلال رفضه لمثل هذه الصور الموغلة في التجريد أنّه يحبذ تلك الصور الملامسة للخيال والتي تحقق

[1] – جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ، ص 193.

[2] – المرجع نفسه ،ص ن.

[3] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 111

[4] – ابراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 258.

للنص الشعري ابداعيته . «لأنها كشف للمجهول استنباطا للماورائي ، اخترقا للعادة »[1].ولما كان الانزياح محور شعريته لم يقتصر على تعقب جذره اللساني والمنطقي ، وانّما بحث في وظيفته من جهة علم النفس اللغوي ،كما لم يقتصر في استفادته من الأسلوبية على طرائق الإحصاء ، بل عول على أسلوبية التعبير والتأثير انطلاقا من أنّ المدلول الشعري مدلول كلي ومن أنه مدلول لابديل له والدليل على هذا التحول من اللسانيات الخالصة إلى اللسانيات النفسية ، استخدام المؤلف تعارضا بين الكلام المفهومي والكلام الوجداني والحاحه عليه في عديد المواضع [2].

نفهم من هذا الكلام أنّ الكلام الوجداني أدى بالشاعر إلى الاهتمام بعملية التصوير الشعري بغية الكشف عن دلالته ومراعاة أسسه الجمالية والمعرفية لأنه يرى في الايحاء مجالا لتحليل الصورة الشعرية التي ينبغي أن تكون«مكتشفة وليست مصنوعة ، ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا ، انما تنبثق من احساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص ، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب »[3]. فلولا وجود الثنائية الضدية المتمثلة في المعنى التعيني والمعنى الايحابي لكانت الاستعمالات نفسها ، ولكن لعدم مطابقتها بعضهما البعض « لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية »[4]. لذلك تتناسب اللغة المفهومية مع النثر الذي يعالج قضايا لاتحتاج إلى تأويل واعمال فكر، بينما تتناسب اللّغة الايحائية مع الشعر الذي يسعى إلى تشويق القارئ وذلك باستخدامه للصور والخيالات التي تحتاج إلى تحليل بغية اكمال عملية القراءة لذلك « الدال في الشعر محمل بطاقة وجدانية وهو بذلك محرك للعواطف ، مثير للمشاعر ، أما الدال في النثر فهو أشد تعلقا بالمعنى

[1] – ابراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ،ص258.

[2] – ينظر : أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، ص300.

[3] – محمد حسن عبد اللّه ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، دط ، د،ت، ص 38.

[4] – جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص 205.

المفهومي ، وبهذا يكون الكلام النثري نثريا حقا لأنه يحافظ على القانون الشائع في الاستعمال ولا يعمد إلى خرقه » [1].

لهذا تفسح اللغة باستعمالاتها الايحائية للمجال أمام الشاعر ليخلق عالما متموجا من الابداعات كما «توحي بتفاصيلها وطلاسمها التي يشتق منها الشعر هويته بتحويل معجمه من القصدية إلى ايحاء المبدع »[2].وهي الفكرة التي تزعمها **كوهن** عندما ألح على ضرورة خرق القاعدة لغاية جمالية يقول :«ولهذا كان الشاعر ملزما بخرق اللّغة إذ أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يُخلق فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستطيقية التي سماها **فاليري** بالافتتان » تلك هي الافكار التي خصها **كوهن** للانزياح الذي يعمل على توليد الحادثة الشعرية ، والتي تعمل الصورة على بلورتها في اطارها الكلي ، وذلك بتضافر عناصر وآليات الصياغة والتركيب ، والتي تحقق للنص الشعرية انسجامه .

كما تتحدّد شعريته في تلك الأنماط الشعرية التي حصرها في ثلاثة أنواع من الشعر وذلك من خلال المستويين الصوتي والدلالي .

النوع الأول : يعرف باسم القصيدة النثرية التي يمكن أن تدعى قصيدة دلالية ، إذ تعتمد على جانب اللغة فقط دون الاهتمام بالجانب الصوتي .

النوع الثاني : هو ما يسمى بالقصائد الصوتية لأنه خلاف الاول لايأخد من اللغة سوى العناصر الصوتية بينما النوع الثالث : هو ما يسمى بالشعر الصوتي الدلالي أو الشعر [3]

وإذا كان الانزياح عاملا من عوامل توليد الصور وحافزا على خلق فاعلية النّص الشعري فإنه لم يقتصر على جانب واحد بل نجده في القافية ، والنعت ، والتقديم والتأخير وهذا بينه عندما أقر بوجود نوعين من الانزياح

[1] – احمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، ص 301.

[2] – خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط، 1996م، ص 85.

[3] - جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،ص12 .

الأول سياقي والثاني استدلالي ، فالنوع يندرج ضمنه كل من القافية ، والنعت الزائد والتقديم والتأخير ، أما النوع الثاني يندرج ضمنه الاستعارة [1].

ومن العناصر المكونة لشعريته نجده يلح على مصطلح الغموض الذي يحقق للنّص الشعري كينونته وفاعليته باعتباره مولّدا للدلالات الإحائية التي يتسم بها ، وإن لم يستعمله بالمصطلح ذاته ، انّما جاء حديثه عليه في سياق ايراده للانزياح حيث يرى أنّ:« هناك درجة الانزياح درجة مختلفة بدون شك من قارئ إلى آخر ولكننا نستطيع اعتمادا على الاحصاء تعيين قيمته المتوسطة إذ يتجاوزها تكف القصيدة عن انجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذا العتبة — ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون »[2].

إنّ الغموض حسب **كوهن** هو الذي يضمن للنّص الشعري انفتاحه ويمكنه من اكتساب صفة الرؤيا ، كما تجدر الإشارة إلى القول بأنّ شعرية **كوهن** بنيوية محاية مثلها مثل اللسانيات التي « صارت علما اليوم تبنّت مع **دسوسير** ، أي تفسير اللغة باللّغة نفسها ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه ، فالشعرية محاية للشعر يجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها ،ويكن الفرق الوحيد بينهما في أنّ الشعرية لا تتخدد اللّغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكال الخاصة ، والشاعر بقوله لا بتفكيره واحساسه وإنّه خالق كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقرتيه كلها إلى الابداع اللّغوي »[3]،أي أنّ شعريته محايثة للشعر مثلها مثل اللسانيات التي تتخذ اللّغة وسيلة للتعبير باعتبارها مبدأ أساسيا لا تحديد عنه «ذلك أنّ الأدب ، بأتم معنى الكلمة ، نتاج لغوي (...) فكل معرفة باللّغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري: لكن هذه العلاقة ، وقد صيغت على هذا النحو لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللّغة ، وبالتالي

[1] – ينظر : جون كوهن ، بنية اللّغة الشعرية ، ص 101..

[2] – جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية ص 179.

[3] – المرجع نفسه ، ص 40.

بين الشعرية وكل علوم اللّغة »[1] .وفي اطار علاقة شعرية كوهن بالعلوم الاخرى نجد لها علاقة بالأسلوبية التي يعمل الانزياح على المقاربة بينهما باعتباره «الصفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتاب ذات خصوصية في إطار النظام العام للسان الذي تنتمي إليه اللّغة »[2]. لذلك أكسبت اللّغة الأسلوبية هذه الطبيعة العلائقية مع الشعرية لأنّ «الشاعر لا يتحدث كما يتحدث النّاس جميعا بل إن لغته شاذة وهذا الشدود هو الذي يكسبها أسلوبا »[3]. إذن فشعريته تنتمي إلى حقل الأسلوبية وما يؤكد هذا تطرقه لمفهوم الانزياح .

ولهذا يمكن تلخيص النظرية الشعرية التي جاء بها **جان كوهن** في هذا الجدول :

الثنائيات	النثر	الشعر
اللّغة	مفهومية ، عقلية ،ذهنية تصورية .	وحدانية، عاطفية ، انفعالية، تأثيرية
المعجم	عنـــــاصره (ثابتة)	(عنـاصره) حركية
الدلالة	مطابقة ،وضعية	إيحائية ، مجازية
المدلول	صمت ، سكون	غناء ، نشيد
الكلمات	محايدة ،مشلولة ،القدرة، باردة، متينة، خامدة ، سطحية ،عديم اللون	فاعلة ، مؤثرة ، متحركة ،حية ، ممتلئة ملونة ،مشتعلة
القراءة المتكررة	غير ضرورية ، مجرد حشو ، تحصيل حاصل	ضرورية ، معين لا ينصب من الدلالات كشف بعد كشف

[1] – تدوروف ، الشعرية ، ترجمة :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، مطبعة سبو ، المغرب، د ط، د ت ،ص27.

[2] – عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات ، ص195.

[3] – نزار التجديتي ، نظرية الانزياح عند جان كوهن ، دراسات سينمائية أدبية لسانية ، ص56.

الاستماع	لا يحدث شيء	يحدث ذبذبة داخلية
العالم	مفتعل ، مصطنع ، مضاد للإنسان	حقيقي ، بريء ، إنساني
التجربة	معرفة تدمجها الذاكرة ضمن معارفها السابقة	جزء من المعيش ، معاناة كلية
الحياة	مكر، تمدن ، تعاسة	سذاجة ، طفولة محتفظ بها ، سعادة

[1]

يتضح مما تقدم أن شعرية **كوهن** قامت على أساس مقابلته الشعر ، النثر ، الذي حص كل واحد منهما بالخصائص لا تنطبق على الجنس الأخر ، مركزا على الانزياح بمستوياته الثلاثة : الصوتي ، الدلالي والتركيبي ولكن درجة الهيمنة كانت للمستويين الأوليين التي عدها عنصرا فاصلا بين الشعر والنثر إلى عامل الغموض والجناس وغيرهما من العناصر المولّدة لشعرية النّص الشعري .

ج) **الشعرية عند تدوروف :**

يتجلى مفهوم الشعرية عند تدوروف في مؤلفة "الشّعرية " الذي قدّم فيه مجمل آرائه حول الشعرية ، حيث حدّد مفهومها وعلاقتها بالعلوم ،ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النّص الأدبي ، فلم يترك عنصرا من عناصرها إلا وشرحه ، لذلك يُعد « الناقد المهتم الذي عنى بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر ».[2]

لهذا السبب انصب اهتماما على هذا الناقد كونه يبحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللّغة بالإضافة إلى الطابع الكلي الذي تتميز به شعريته التي لا تكتفي بالحديث عن الفوارق بين الشعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخاصية الأدبية ، بل غرضه يكمن في الكشف عن جوهر وخصائص هذا الأدب ، واهتمام **تدوروف**

[1] – نزار التجديتي ، نظرية الانزياح عند جان كوهن ، ص 66.

[2] – فاضل كامل ، اللّغة الثانية ، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي ، ص102.

بالشّعرية لم يأت من العدم ،بل جسد أفكاره باطلاعه على كتاب **أرسطو** "فن الشعر " الذي يعتبره اللبنة الأساسية « لعالم الشّعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة ، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها »[1]. ولأهميته كتاب فن الشعر يشبهه **تدوروف** بإنسان « خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب »[2].

كما انّ شعرية **تدوروف** متعددة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنها زئبقية ،كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة ، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنّص الإبداعي ، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عالم النّص ، وشعريته «لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عيّنات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي فيّ ذاته ، انّما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي : الخطاب الأدبي لاباعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا »[3]، فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية ، والنص عنده لا يعترف باللّحظة الراهنة بقدر ما يستشرف للحظات الأتية التي تكون مليئة بالأسرار والمفاجآت ،كما خصّ مفهوم الشّعرية بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي ، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النّص ، ومن ثم البحث في لبّ النّص الإبداعي نجده يشرح « جوهر الادبية أكثر من شرح مغزى النّصوص الأدبية ».[4]

لقد جاءت الشّعرية لوضع حد « للتوازي القائم على هذا النّحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النّفس وعلم الاجتماع ...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" وباطنية " في الآن نفسه »[5].والشعرية بنيوية تركّز

[1] – بشير تاوريرت ، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والشعر والتوزيع ، سوريا ، ط1، 2008 م،34.

[2] – عثماني الميلود ، شعرية تدوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1، 1991م، ص08.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

[4] – عز الدين البنا عز الدين ، الشّعرية والثقافة ، –مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم – ،المركز الثقافي العربي ، ط 1، 2003 م ص43.

[5] – تدوروف ، الشّعرية ،، ص23.

على جوهر النّص وما يميزه ، بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي تحدّد كينونته ، كعلم النّفس وعلم الاجتماع ، لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية ، إذ« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشّعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي . وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليّا لبنية محدّدة وعامة ، ليس العمل إلا انجازا من إنجازاتها الممكنة ، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبيّة »[1].أي أنّ شعريته تنشد ما هو آت ، وتعمل على استشراف المستقبل ، ولا تريد البقاء ضمن أطر ضيّقة تحد من انتشارها ، وهذا ما جعله يهتم بعملية القراءة التي من شأنها ان تساهم في تحقيق هذه الميزة المتمثّلة في الأدب المحتمل ، والتي من شأنها كذلك ايجاد معنى للنّص الأدبي ، ولكن هذا المعنى ليس يقينا بقدر ما هو احتمالي أو محتمل.

وأهم ما يلاحظ على شعرية **تدوروف** ذلك السؤال الذي صاغه " ما الأدب ؟" وفي نفس الوقت يجيب بأنّ الأدب: «كلام يبعث اللّذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون الخلود مصيره »[2] .ومن جهة أخرى يقّر بأنّ الادب نظام لكنّه « ليس نظاما رمزيا "أوليا"(كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن للسان بمعنى من المعاني) وإنّما هو نظام "ثانوي ": فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللّغة مادة خاما»[3] .

هذا ما جعل **تدوروف** يهتم بالخطاب الأدبي الذي هو جزء من هذا الأدب بغية اكتناه الحقائق النوعية بعيدا عن مدار الأثر الأدبي .لذلك نجده يضع فرقا في هذا السّياق بين كل من الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي حيث يرى «أنّه يوجد قطبان اثنان داخل الوعي الإنساني للكلام : الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (opaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة المرئية ولكنّه هو ذاته غير محسوس : فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم .وفي مقابله، هناك الخطاب الثخن المكسو، جيّدا ، برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا

[1] – تدوروف ، الشّعرية ص23.

[2] – المرجع نفسه ، ص 10.

[3] – عثمان الميلود ، شعرية تدوروف ، ص22.

سيكون (بذلك) كلاما لا يحيل على أي واقع ، مكتفيا بذاته»[1].وبتحديده هذا المفهوم، للادب يضع ثنائية ضدية يستند عليها الأدب باعتباره نظاما ،وهو الكلام الأدبي الذي لا يفصح عن مكنونه إلا بأعمال الفكر لأنّه يتميز بالإيحائية والضبابية التي تحول دون الكشف عن جوهره، والخطاب غير الأدبي الذي نصل إلى معناه دون تأويل أو تفكير لأنّ نتائجه معروفة عند المتلقي لا تحتاج إلى تفسير ، فالدال يوازي المدلول في جميع الحالات وهذه الضبابية التي يتميّز بها الخطاب الأدبي هي التي تمنح الشّعرية ، طابع التعدّد وتجعل النّص قابلا للانفتاح كما تبعده عن الانغلاق ، كما لا يفصح الكلام الأدبي عن « عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية ، لأنّ الخطاب الشّفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته ، بينما الخطاب الأدبي ، حاجزه بلوري ، ...صورا ورسوما ،يستوقف القارئ قبل أن يمكّنه من اختراقه أو تجاوزه»[2] .وهذه الثنائية الضدية التي أقامها بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي هي التي تمكّن الباحث من التمييز بين ما كان نصّا أدبيا وما ليس بنص أدبي، ومادام أنّ النّص الأدبي يحتاج إلى تأويل ، والنّص غير الأدبي لا يحتاج إلى فك شفرات خطابه يرى **تدوروف** «أنّ العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل »[3].

وما دام أنّ الشّعرية عند **تدوروف** نظرية داخلية للأدب ولا تسمح بقوانين ثابتة وصارمة تحكم النّص الأدبي الإبداعي ، وجد في التأويل ضالته ، حيث يفسح للقارئ المجال لبحث النّص الأدبي وإعطائه كينونة ، وهذا ما ينطبق مع شعرية **تدوروف** التي تركّز على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي ، وربما هذا التحديد لموضوع الشعرية يرجع إلى الفرق الدقيق الذي حدده **بارث R.Barthe** بين الأثر الأدبي والنص ذلك «أنّ الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي ، أمّا النّص فهو إنتاج للقارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة (...) نص للمؤلف ونص للقارئ ، وطبقا لهذا ينفي **تدوروف** أن تكون ثمة امكانية للأثر الادبي أن يكون موضوعا للشعرية ذلك أن

[1] – عثمان الميلود ، شعرية تدوروف ، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص22 .

[3] – تدوروف ، الشّعرية ، ص24.

الأثر الأدبي عمل موجود ،وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولّد نصوصا لانهائية».[1]والذي يمنح للنّص اللانهائية واللامحدودية هي تلك التأويلات والرؤى التي يقدمها المتلقي ، لذلك ربط **تدوروف** الشعرية بالتأويل والقراءة ، كتقنيات تحقق للنّص شعريته ، كما سعى **تدوروف** إلى بناء شعرية للأدب بصفة عامة ،والتي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر ، تنشد الانفتاح وترفض الانغلاق ، تتجاوز المحدود إلى اللامحدود ، وسر ابداع نظريته كونه يبحث عن الخصائص النوعية التي تجسّد هيكل النّص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته ، لذا يرى أنّ« استقلالية الشّعرية رهينة بقيام الأدب بذاته».[2]وما جعل شعريته تكتسب هذه القيمة الابداعية هي تلك العلاقات التي أقامها بين الشعرية والتاريخ الأدبي ، والشّعرية والجمالية .

وهكذا يكون قد ارتسم تصور عن الشّعرية في المنظور النقدي الغربي ، وذلك من خلال الوقوف على بعض ما قدمه أبرز المشتغلين عليها ممن تم العرض إليهم وآخرون لا يتسّن الوقوف على أعمالهم من أمثال **هنري ميشونيك** صاحب (شعرية الايقاع) **وجيرار جينيت** والمتعالية النّصيّة و **لوسيان غولدمان**. أمّا في المنظور النقدي العربي المعاصر فقد استنفاد الفكر العربي أيضا وسنزود دراستنا بما قدمه أهم المشتغليين على الشعرية والوقوف على أعمالهم ولعل أبرز اسمين هما: **كمال أبو ديب وأدونيس**.

2 ـ المحدثين العرب:

أ ـ الشعرية عند "كمال أبو ديب " :

تحددّت الشعرية كمفهوم و مصطلح عند أبو ديب من خلال مؤلفه " في الشعرية " الذي يحيل العنوان على موضوع دراستنا، إنّ التحديد المبدئي الذي يطرحه لمفهوم الشعرية أو مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بدءا إلى مفهومين نظريين هما : العلائقية و الكلية ، فالشعرية « خصيصة علائقية ، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون

[1] – حسن ناظم ، مفاهيم الشّعرية ، ص34.

[2] – تدوروف ، الشّعرية ، ص84.

شعريا ،لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى غاية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها »[1]. وهو بهذا يصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري ،فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة و ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على مستويات كافة و تسعى شعريته البنيوية إلى خلق علاقات بين عناصر النص الشعري الذي لا ينحصر في « الوزن و القافية أو الصورة أو الموقف العاطفي ، أو الإيديولوجي ، و لكنه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد، بحيث لا يبدو أحدهما نشازا »[2] .لهذا لا يمكن لشعريته أن تستنبط بمكون أو مكونين و إنّما هي مفتوحة عل مختلف العناصر و الخصائص التي تكون جديرة بأن توظف لتخلق جوا إبداعيا يتميز به النص الأدبي و هذه العناصر لا تتحقق على مستوى واحد و إنّما « ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة »[3]. كما تسعى شعريته النسقية إلى بناء نظرية داخلية مثلها مثل شعرية **تدوروف** ،و لكن هذا لا يعني انغلاقها، و هذا ما تفسره نظريته للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التواتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته، مثله مثل **كوهن** الذي اعتبر الانزياح فاصلا للحكم بين الشعر و النثر، حيث حصر الانزياح في الشعر دون النثر أما **أبو ديب** لم يرجح كفة الشعر على كفة النثر، كما لم يقم أصلا تعارضا بين الشعر و النثر .و هذا ما يؤكده قوله بأنها « مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، يبد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها سببا متمايزا عن – و قد يكون نقيضا لـ – التجربة أو الرؤية العادية اليومية »[4]. نستخلص من هذا الكلام أن **أبا ديب** تجاوز النص و بنيته عندما عمّم الوظيفة على التجربة الإنسانية بأكملها، و يظهر مفهوم للفجوة مسافة التوتر جليا عندما وصف « الشعرية بأنها

[1] – أبو ديب كمال– في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت،ط1، 1978م، ص14.

[2] – فتيحة كحلوش، بلاغة المكان– قراءة في مكانية النص الشعري – الإنتشار العربي، بيروت، لبنان،ط2008،1م ،ص61.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص123 .

[4] – كمال أبو ديب ، في الشعرية، ص20.

إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الاولى تكون المميز الرئيسي لهذه البنية »[1]. إن الخروج بالكلمات عن طبيعتها هو انزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة ، الامر الذي يؤدي ـ حسب أبو ديب ـ « إلى كسر بنية التوقعات، و يذكر هذا بما يسميه **ياكبسون** (تابل الشعرية) ويضعه تحت تسميتي: (التوقع الخائب) و (الانتظار المحبط) »[2]. يبين هذا القول بأن شعرية **كوهن** تتقارب مع ما نادى به **ياكبسون** في هذه النقطة باعتبار المنحى اللساني التي تنتمي إليه كل شعرية ، كما ربط **أبو ديب** شعريته بالمتلقي و هذا ما بينه العنوان (الشعرية و المتلقي) ، باعتبار أن المتلقي هو الذي يخلق الفجوة بقراءته المتعدّدة فتظهر له تلك المسافة التي تولد توترا ، وهي من ناحية أخرى « الفضاء الذي تتشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي هذا الفضاء هو أيضا تجسيد لفجوة مشحون بها، مشغول بها »[3]. كما نجده يربط بين **ريفاتير** و **الجرجاني** من حيث قولهما بالمعنى و الدلالة ، أو المعنى و معنى المعنى ، و إذ كان أبو ديب قد تأثر بالنقاد الغربيين أمثال **ياكوبسون** و **جان كوهن** ..... في تأسيسه لشعرية مفتوحة، فإن هذا التأثر لم يكن بعيدا عن تللك المساهمات القيمة التي جاء بها **عبد القاهر الجرجاني** في حديثه عن نظرية النظم ، فشعرية كمال هي مزيج بين المفاهيم الغربية و العربية الأصيلة و لا شك أنّ « ..... إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) و بحديث النظريات والمناهج الأوروبية و الامريكية ، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم و ليس جديد كما نتخيل ونخاال ...»[4]. إنه اللقاء بثقافة و بحضارة و بهوية الآخر ، و يبقى التأثير شيئا مشروعا بشرط أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة لا تمس بالقيم و المبادئ المتفق عليها ، كما يفصح هذا القول عن مبدأ جوهري الذي يلازم الشعرية و لا يتعداه لأنّ حضور هذه العناصر

[1] – كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص21.
[2] – ينظر – ياكبسون، قضيا الشعرية ، ص83.
[3] – كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص83.
[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ص345.

كالإنفعال ، الموقف الفكري أو العقائدي ، الرؤيا ، الوزن ، الإيقاع ...متحدة لا يكفي لتحقيق شعرية العمل الأدبي، بل تطبيقها على النص هو الذي يشكل بنية كلية ضمن علاقات تتسِم بالاتساق و الإنسجام بغية الوصول إلى الشمولية لأن «كل عنصر من هذه العناصر (كالوزن، الإنفعال ....) معزولا عن غيره عاجزا عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ، و لهذا فلابد من وجود بنية كلية تتكون داخلها الشعرية أو تتبلور »[1].

و من العناصر التي تدخل ضمن تشكيل و هيكلة الفجوة مسافة التوتر نجد مفهوم الصورة التي تمثل محورا « يقطع المحورين (...) المنسقي و التراصفي و يمر عبرهما ، محور يمثل العلاقات التي تنشأ في بنية النص الشعري بين المستويات المختلفة لتتبلور الفجوة : مسافة التوتر»[2]. لذلك تمثل الصورة العصب الذي يحقق للشعرية مرونتها و دلالتها الإيحائية خاصةّ إذا كانت مشحونة بطابع رمزي يجسد لها عملية الخلق الفني ، على هذا الأساس نجد **أبو ديب** قد خصص لها مكانا ضمن كتابه تحت عنوان : الفجوة ، مسافة التوتر و تفسير ظواهر معقدة في اللغة و الشعر، و أسفلها مباشرة بعنوان فرعي عنونه بالصورة ، فهو يرى أنه قلما « يتبلور مذهب نقدي جديد، أو اتجاه شعري جديد، دون أن يسند إلى الصورة الشعرية دورا أساسيا في عملية الخلق الشعري »[3] كما يقرّ بوجود الصورة الشعرية ضرورة حضورها، لأنها الحافز وراء توليد الدلالة الإيحائية للنص الشعري : « الصورة الشعرية في وضعها الاسمى ليست تعبيرا منتهى قصد به أن يدل على فكرة مجردة، حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته و لكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث مصدرها البعيد الأغوار »[4] .فالصورة الشعرية عنه ليست فقط التعبير عن تفاصيل الطبيعة و ما حوله تلقائي من أفكار بل هي لانسجام الذات مع الطبيعة ذات انبثاق تلقائي حر ليس مصطنع و منتهى بل من تلقاء نفسه ،كما أن

[1] – أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، مفاهيم و اتجاهات ، ص433.

[2] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص91.

[3] – المرجع نفسه، ص129.

[4] – محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف . القاهرة ، د.ط، د.ت، ص33.

لصورة أهمية تنقل تجربة الإنسانية بكل بحيثياتها و تعبر عن حساسية الانفعال و الشعور و الإحساس العاطفي في درجة قصوى من درجاته، مما تعطي للصورة الشعرية خاصية ثرية للتجربة بكل تفاصيلها. [1]

« إن حرص **أبو ديب** على منح نظريته شمولية ما، هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في أن شعريته ذات اتجاه لساني كما أنه لا يحصر عمله في البحث في البنيات اللغوية و إنما يتجاوز هذه البنيات إلى رصد البنيات الشعورية أو التصورية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية أو برؤيا العالم الشامل بشكل عام ـ إنه يبحث ـ في كل هذه المستويات "البنيوية و الرؤيوية" ـ عن الفجوة : مسافة التوتر و ما أريد أن أنبه عليه ـ هنا ـ هو بحثه عن الفجوة: مسافة التوتر في البنيات اللغوية فحسب، بمستوياتها المتعددة (الصوتية ـ الإيقاعية ـ التركيبية ـ التشكيلية) . ذلك لأن البنيات اللغوية هي المجال الذي يشترك فيه **أبو ديب** مع **كوهن** ، و إذا ما تجاوزنا ـ كتسهيل إجرائي غير مدخل بالمقارنة المعقودة في البحث الراهن ـ التقاء **أبو ديب** مع **تدوروف** في نقد **كوهن** في تفريقه بين الشعر و اللاشعر كون الشعر و النثر ذوي طبيعة مشتركة في تقاسمهما شعريا ما، و كون هذا التمييز لا ينظر ـ إلى الشعر في ذاته ـ نظرة خاصة ،بل نظرة مقاربة إياه بالنثر ، أقول إذا تجاوزنا هذا كله فسيبدو أن الانزياح تحقق من مجموعة تحققات الفجوة:مسافة التوتر ويكمن هذا التحقق في نمط البنيات اللغوية على مستوياتها المتعددة »[2] و من هنا نفهم أن شعرية **أبو ديب** أو الفجوة: مسافة التوتر لا تحقق على مستوى واحد و إنما على مستويين :

«1 ـ المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الأيديولوجية أنه يتناول اختصارا كل ما يشكل رؤيا العالم .

2 ـ المستوى اللساني الصرفي الذي يتناول البنيات اللغوية .

إن هذا التقسيم يسم في كشف الانزياح في صلب مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في مستوياها الثاني بالتحديد إن ما ينظر إليه أبو ديب ـ في أحد تمظهرات الفجوة: مسافة التوتر ـ هو انزياح يتحقق على المستوى

[1] – ينظر علي صليبي المرسومي، سردية الحكاية الشعرية – الصورة و المشهد ، فضاء المكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان – دراسة – إعداد و تقديم و مشاركة: محمد صابر عبيد ، دار تينوي للدراسات، د.ط – سوريا،2010م، ص165.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج، ص132،131.

اللساني فحسب ،و لهذا يبدو الأمر هنا تسمية ثانية لمفهوم واحد صيغ بأسلوب آخر . وإن مثلا تطبيقيا يكفل تجليه ما أرتئيه هنا »[1].

و على مستوى التطبيق« يورد **أبو ديب** مقطعا للشاعر الإنجليزي **ستيفن سيندر s. spender** ليبرهن على لانهائية الاختبارات على محور الإستبدالي »[2]:

تحت أشجار الزيتون من الأرض تنمو هذه الزهرة التي هي جرح [3]

يقول **أبو ديب** « إنّ ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة فحسب، أي ليس تشبيه الزهرة بالجرح ، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الإنتقال من الزهرة إلى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة، إذ يجعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة ، ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة و الجرح من جهة وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعة (مبتدأ + خبر) كأننا نقول (التي هي نبتة حمراء) ثم الفجوة القائمة بين الإختيار المتحقق جميع الإختيارات الممكنة على المحور المنسقي (الإستبدالي) التي لم تتحقق ، و هذه الفجوة هي العلاقة بين المتجانس اللامتجانس، بين الطبيعي و اللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي و بين ما تعبر عنه الآن وبين الخصائص التي تملكها الزهرة و الترابطات التي تثيرها عادة ، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي إليه عبر ارتباطها بالجرح، و العكس صحيح هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين . و فعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية »[4]. و من هنا نستخلص أن أبو ديب في تحليله السابق أن ما يولد الشعرية ليس الصورة وحدها بل تعداها إلى البنية اللغوية العامة و أن هذه الفجوة ما هي إلا الانزياحات اللغوية لدى **كوهن** الذي يميز بين الانزياح السّياقي (القافية ، الحذف، النعت ...) و الانزياح الاستبدالي (اللغة) .

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص132.

[2] – حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص132.

[3] – ينظر:أبو ديب ، في الشعرية، ص26 .

[4] – أبو ديب ، في الشعرية ص28.

هذا ما جاءت به شعرية **أبو ديب** التي التقت و جمعت العديد من المواقف و الآراء و هي شعرية حديثة تتصف بالانفتاح ، حققت مكسبا معرفيا يضاف إلى الحقل العرفي ، تبحث في اللامحدود، و اللانهائي و هي شعرية لم تقم على أساس المفاضلة بين الشعر و النثر و إنّما قابل في الفجوة مسافة التوتر بين الشعر و اللاّشعر، كما لم يقتصر في تحليله على قصائد موزونة مقفاة كما دعا إلى دراسة النص في إطار بنيته الكلية لأنّ « الفجوة : مسافة التوتر لا تنشأ من وجود المادة اللغوية المعزولة بل من وجودها العلائقي ،أي من شبكة العلاقات القائمة على بين المادة اللغوية و بين بنية النص الذي تتحرك فيه و تتفاعل معه. بهذا التحديد قد يكون التعبير شعرا و قد يكون نثرا تبعا للعلاقات القائمة بينه و بين بنية (A) أو بنية (B) يكون هو مكونا من مكوناتها »[1] . كما حاول بهذا المفهوم للشعرية تقديم صورة حول منهجه البنيوي بدليل توظيفه للعلائقية و الكلية و البنية .

ب– الشعرية عند أذونيس:

يعتبر **أذونيس** من أبرز الأقلام الادبية العربية على الصعيدين الأدبي و النقدي، و كذا على الصعيد الفكري من منطلق كون أعماله النقدية تأخذ صبغة فكرية ، كما تجمع أعماله سواء الإبداعية منها و أو النقدية بين عدة خصائص كالعمق و الجدة و الجرأة و طول النفس ،و بقدر غزارة إنتاجه بقدر ما يفتح على تخوم هذا الإنتاج عدة مجالات للنقاش ، و لعل هذا البحث واحد مما يضاف إلى هذه النقاشات، على أن تجدر الإشارة إلى أن أغلب ما يثار من نقاش حول أعمال الرجل يأخذ طابع التأييد أو التفنيد لآرائه، نظرا لما تتصف به حتى أصبح موضع خصومة [2].

تتجلى شعرية **أذونيس** في كتابه " الشعرية العربية " ،و هو عبارة عن دراسة أدبية نقدية كانت في الأصل محاضرات جامعية ،حيث يضم الكتاب أربع دراسات قيمة ألا وهي : الشعرية و الشفوية الجاهلية ـ الشعرية و الفضاء القرآني ـ الشعرية و الفكر الشعرية و الحداثة، فأولى النقاط التي استهل بها دراسته في كتابه هذا بدأها

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص94.

[2] – ينظر: بشير تاوريت: أذونيس في ميزان النقد (أربع مسائل خلافية بين أذونيس و مخالفيه) ، مطبعة مزاود الجزائر، د ط، 2006 م.

بالشعرية الشفوية الجاهلية التي يرى فيها أن الشعر الجاهلي « نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية ، و إلى أنه من جهة ثانية لم يصل الينا محفوظا في كتاب جاهلي ، بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية »[1]. إذا كان الشاعر يحرص على تجويد شعره و على تحسين قراءته من أجل التأثير عل السامع و جدبه و اشراكه في معاناته و تجربته . فقد كان الشعر الجاهلي يبلّغ و ينقل إلى الآخرين عن طريق الإنشاد و الذاكرة « لهذ السبب كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه. بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كان يقول عاداته و تقاليده حروبه ومآثر ، وانتصاراته و انهزاماته »[2] . فقد كان الشاعر يراعي أفق انتظار السامع و العرف المشترك و الذوق الشائع العام . لذلك صارت الصياغة الشعرية أهم من الأفكار و المعاني و العقول. فطريقة الإثبات و التعبير أهم من مدلولات القصيدة.

يرى **أذونيس** أن « القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسها الشعرية و الجمالية من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول. و المحدود باللامحدود و الشكل المتعلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي و يعلن أن الشعر تجاوز حدود النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع و الحالات الروحية و التعبيرية فيما وراء الحد و النوع و فيما وراء كل قاعدة و كل تقليد »[3] .**فأذونيس** يدعوا إلى الانفتاح و يرفض الانغلاق الذي لا يكسب الشعر ابداعا و رؤية جديدة مكثفة بشكلها، كما يرى أن الشعرية الشفوية تختلف عن الشعرية الكتابية التي صارت أكثر تنوعا و تعبيرا،فأذونيس ينظر إلى الوزن بوصفه «تعقيدا لحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول ـ أصبح ينظر اليه بوصفه جوهر كل نص شعري» [4].حيث يعتبر الوزن حقيقة تميز أي نص شعري لذلك يرى أن « الشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية و الانغلاق و هي إلى ذلك معين يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ، فهذه

[1] – أذونيس ، الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج فرانس) درا الأدب ، بيروت، ط1، 1985م،ص5.

[2] – المرجع نفسه، ص06.

[3] – أذونيس – مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م، ص107.

[4] – أذونيس، الشعرية العربية ، ص30.

الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية »[1]. الشعر أصبح يناقض طبيعة الشعر التي ألفناها فالتقنين أساء للنقد العربي و الشعر العربي معا، لأنه لم يصغ إلى الحرية الشعرية يقول أذونيس « و نحن اليوم، اذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل و اللاحقون، و حسب، و إنما لكي نرى ماغاب عنهم وما لم يروه – نحن –اليوم نقرأ الفراغ الذي تركوه ـ، خصوصا أن التقنين و التعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية ، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره و اندفاعه و اختلافه، تظل في توهج و تجدد و تغاير و تظل في حركية و تفجر ـ إنما دائما شكل من أشكال اختراق التقنين و التعقيد ، انما البحث عن الذات و العودة إليها لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات »[2] .هكذا أصبح الشعر الجاهلي المصدر الأول للشعر العربي قديمه جديده مرتكزا للنقد العربي القديم .

و في سياق الحديث عن مكونات شعريته نجده قد خصص حيزا من كتابه " الشعرية العربية " للحديث عن شعرية " الفضاء القرآني " فالنص القرآني فتح المجال أمام الشعرية العربية لإثبات وجودها و ذلك من أجل الابداع و ابتكار آليات في النص الشعري . فالقرآن لا يعتبر قراءة أو رؤية جديدة فحسب و إنما هو كتابة جديدة . كما يمثل قطيعة مع الجاهلية ، فكان لنص القرآني تحولا و تغيرا جذريا شاملا فانتقل من الشفوية إلى الكتابة .

نجد أذونيس يعرض مجموعة من الدراسات التي تحاول المقارنة بشكل أو بآخر، بين النص القرآني و النص الشعري ، إلا أن جل هذه الدراسات توصلت إلى نتيجة حتمية لا يختلف حولها اثنان أن النص القرآني أفضل بكثير من النص الشعري ، ومن أهم هذه المؤلفات : كتاب « مجاز القرآن » **لأبي عبيدة** ، « معاني القرآن » **للفرّاء** ، « مشكل القرآن » **لابن قتيبة** ، « النكت في اعجاز القرآن » **للرماني**، « بيان اعجاز القران » للخطابي .

[1] – أذونيس، الشعرية العربية، ص108.

[2] – المرجع نفسه، ص 23 ،31.

كما يرفض **البقلاني** في دراسته للبيان القرآني . و جود أية مقارنة بين القرآن و الشعر أو بين صور القرآن الكريم و بين القصائد لأن في رأيه النمط القرآني نمط من البيان لا يشبهه، في أي شيء كلام العرب[1].

هذا ما يسوغ لنا أن النص القرآني ساهم في ظهور قراءتين : القراءة الأولى : تهدف إلى التمسك بالفطرة القديم الأصلي حيث نظر أصحاب هذه القراءة إلى أن النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي، او إلى الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن الكريم ،أما القراءة لثانية حيث كانت تسعى إلى تأسيس شعرية الكتابة و ذلك بالانطلاق من الشعرية الشفوية ذاتها .

فكلا القراءتين كانتا أساس الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمعين العربي الإسلامي ـ غير أن القراءة الثانية هي التي مهدت للنقلة من الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة .

و بهذه القراءة صاغ الجرجاني مبادئ شعرية الكتابة [2]. يتجلى لنا من خلال ما تقدم« أن جدور الحداثة الشعرية العربية بخاصة ، و الحداثة الكتابية ، بعامة كامنة في النص القرآني ، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، و أن الدراسات القرآنية ، و ضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص. بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة »[3]، فالشعرية ولّدت تذوقا جديدا للغة الفنية و ممارسة كتابية جديدة كما نجد أن القرآن أصبح منبع الأدب الذي يوفر مصادر ذات أهمية من أجل دراسة شعرية اللغة العربية تحدث " **أدونيس** " حول الشعرية و الفكر عند العرب حيث تعرض لثلاث نقاط أساسية تتعلق بالنقد الشعري العربي و النظام المعرفي القائم على اللغة (نحو ـ صرف ـ بلاغة ـ فقه ـ كلام) .

فاعتبر الشعر الجاهلي نموذجا و مثالا لنقد و ذلك لاقترابه منه في الطريقة الشعرية ، فالشعر الجاهلي لم يكن مجرد ألحان و حسب و إنما كان مصدرا للمعرفة و الحقائق ، حيث يرى أن الشعر الجاهلي لم يكن واحدا وإنما كان متعددا فنُظر إليه نقديا بوصفه نشيدا ، حيث غلبت الشفوية الشعرية في تقويم الشعر، فهو يراها انحرافا

[1] – ينظر أذونيس الشعرية العربية ، ص41.
[2] – ينظر أذونيس ،الشعرية العربية، ص 42،41.
[3] – المرجع نفسه، ص51،50.

عن الطريقة العربية في نظم الشعر . لهذا أُخرج أبا العلاء المعري من دائرة الشعر لأنهم وحدوا بين الصاغة و الفكرة غلبوا الجانب الفلسفي التأملي ـ كما يلاحظ في هذا الشعر ظاهرة الفصل بين ما هو فكري و ما هو شعري .[1]

و يذهب النظام المعرفي الذي بني على الدين في نفس المذهب حيث فصل بين الشعرية و الفكر فصلا قاطعا « إنّ النظام المعرفي الذي بني على الدين فقها و كلاما من جهة ـ و على اللغة ـ نحوا و بلاغة ـ من جهة ثانية فصل هو أيضا بين الشعر و الفكر ...»[2] فقد كان يدعم لتنظر للشفوية الغنائية و يؤكد معاييرها الفنية و الثابتة شبه المطلقة.

أمّا النظام المعرفي فهو يربط بين النظامين الآخرين و يعتبر متواصلا معهما و ذلك من خلال النظرة لشعر الذي فصل هو أيضا بين الشعر و الفكر « فهو يكملهما، و يضيف إلى ما يقدمانه ـ حجج خاصة بهما ـ حججه العقلية الخاصة والتي يستقيها من الفكر اليوناني »[3] فهما ينظران إلى الشعر ـ الفكر و ذلك من خلال الاشتقاق لكلمة شعر التي تدل على الاحساس ـ الشعور و الانفعال .

أمّا فيما يخص عنصر الشعرية و الحداثة حيث حاول من خلاله طرح أفكاره **فأذونيس** يرى أن الحداثة هي خروج عن السائد السياسي و الأخلاقي و المؤسساتي « يتضمن القول بالحداثة القول بما لم يكن معروفا في الماضي. الحديث من هذه الناحية ... و الحداثة اذن خروج عن الأصول »[4].كما تكمن الحداثة في تجاوز القديم كما يرى **أذونيس** أنها ليست الانغماس في الماضي و إنما هي نقد للتراث و البحث عن الجوانب الحداثية المضيئة « لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر بل نرفض أن نبدع من ضمن أطره الفنية و الثقافية التي صدر

[1] – ينظر أذونيس، الشعرية العربية، ص56.
[2] – المرجع نفسه، ص57.
[3] – المرجع نفسه، ص58.
[4] – المرجع نفسه ، ص83.

عنها »[1]، و هي ليست انبهارا بمستجدات الغرب التقنية و العلمية « التغاير ، و هي الخروج من النمطية الرغبة الدائمة في خلق المتغاير و الحداثة بهذا، ليست ابتكارا غريبا فقد عرفها الشعر العربي مند القرن الثامن ليست "مستوردة" أو فطرا و إنّما هي ظاهرة أصلية و عميقة في حركة الشعر العربي »[2].كما أنّ الحداثة لا تقاس من خلال مقارنتها بالماضي أو البحث في أغوار ذلك لأنه « لا يتضح تقييم الابداع الشعري الجديد بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به بل يجب أن نقيمه استنادا إلى حضور ذاته ـ إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص و نظامها الإبداعي الخاص فكل ابداع برق لا يتكرر و انبجاس مفاجئ، قائم بذاته ينظر اليه في حد ذاته »[3].

يصرح **أذونيس** أن تجلياته للحداثة بدأ من الغرب حيث يقول « أحب أن أعرف بأني كنت، كذلك من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوز ذلك ـ و قد تسلحوا بنظرة جديدة، و ان يحققوا استغلالهم الثقافي الذاتي وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية فقراءة **بودلير** هي التي غيرت معرفتي **بأني نواس** ، و كشفت لي عن شعريته و حداثته، و قراءة **مالا رميه** هي التي أوضحت لي اسرا ر اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند **أبي تمام** . وقراءة **رامبو** و **نرفال** و **بسريتون** هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ بفرادتها و بهائها ـ و قراءة النقد الفرنسي الحديث التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند **الجرجاني** خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية و خاصتيها اللغوية التعبيرية »[4].

من خلال قول **أذونيس** نلاحظ أنه يمثل رؤية شاملة للحداثة الشعرية العربية ، حيث نجده يصرح أنه حاول النظر في حداثة شعرائنا العرب .

[1] – محمد عزام، حداثة الشعرية دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د.ط، 1995م، ص77.
[2] – أذونيس، مقدمة للشعر العربي، ص103.
[3] – أذونيس، الشعرية العربية، ص86،87.
[4] – المرجع نفسه، ص87،88 .

كما أن اطلاعه على النماذج الفرنسية جعله يقدم نظرت جديدة و ابداعية لتعرف على خاصية الشعرية و اثراء جوهر الحداثة العربية و ذلك من خلال المزاحمة بين الحداثة العربية و الفرنسية من أجل النهوض بالشعر العربي

ـ نجد **أذونيس** يجمل الحداثة من خلال اعتبارها وهما في عدة نقاط :

- وهم الزمنية الذي يتمثل في الارتباط المباشر باللحظة الراهنة و اعتبار الزمن نوع من القفز المتواصل .
- وهم الاختلاف و هو اختلاف عمّا سبق .
- وهم المماثلة أي اعتبار الغرب مصدر الحداثة ، حيث تقاس معاييرها مع الغرب .
- وهم التشكيل النثري اعتبار الكتابة النثرية دخول في الحداثة بحث أنها تختلف عن الكتابة الوزنية .
- وهم الاستحداث المضموني باعتبار كل نص شعري يتناول انجازات عصره و قضاياه فهو بالضرورة مجسد للحداثة.[1]

نجد **أذونيس** أسقط " الوزن " من شعريته حيث يرى أنّ:« تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي قد يناقض الشعر انه تحديد للنظم لا الشعر »[2].

فهو لا يميز بين الشعر و النثر على أساس الوزن و القافية لأنه يرى أن الشعر ينبغي ألا « يكون خاضعا لمعيارية الوزن و القافية فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي كذلك ليس الفرق بين الشعر و النثر فرقا في الدرجة بل فرق في الطبيعة »[3].

كما يعتبر **أذونيس** الغموض يكسب النص الشعري ميزة خاصة و ذلك « أنه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكا شاملا بل لعل مثل هذا الإدراك يقدنا هذه المتعة ذلك أن الغموض قوام المعرفة»[4] بالإضافة أيضا إلى الصورة الشعرية التي تعد مكونة للدلالات الإيحائية لأنه يعتبرها « مفاجأة و دهشا،

[1] – ينظر :أذونيس الشعرية العربية، ص93،94.
[2] – أذونيس مقدمة الشعر العربي، ص112.
[3] – أذونيس، زمن الشعر دار العودة، بيروت، ط02، 1978م، ص16.
[4] – أذونيس، زمن الشعر ، ص21.

تكون رؤياه، أي تعبير في نظام التعبير عن هذه الأشياء »[1]، من خلال هذا حاول **أذونيس** ان يلخص مفهومه للشعرية الذي حصرها في الحداثة و تجلياتها .

4 ـ علاقة الشعرية بالخطاب :

إن الملاحظ على الدراسات و البحوث النقدية المعاصرة ، هو محاولتها الوقوف على الزخم الجمالي للأثر الأدبي، فهي تسعى في أغلبها إلى استنطاق الخطاب من خلال بنيته المركزية و لغته المؤثرة ، التي تجد لها وقعا في نفسية القارئ، فتدفع به إلى التحليق في فضاء الشعرية من خلال ما تحمله هذه الأخيرة من شفرات و محفزات تثير القارئ و تفتح شهيته للولوج إلى عالم الأثر لملأ أفق توقعه .

فالشعرية هي ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي و تبقى بصماته باقية بعد ذلك و ذاك الأثر يولد الإحساس في الملتقي، و يستخلص مفهوم الشعرية من شبكة العلاقات القائمة في النص / الخطاب إذ يقول **كمال أبو ديب** :« الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشكله من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية ، سمتها الأساسية او كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، و في حركتة المتواجشة مع مكونات أخرى ، لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق شعرية و مؤشر على وجودها »[2] .لقد سعت مناهج النقد الحديث على انواعها بطرق مختلفة إلى الكشف عن جماليات الخطاب الأدبي بوصفه نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه ، و يتميز بخصائص لغوية يتحول بها من سياقة الإخباري إلى الوظيفة التأثيرية و الجمالية فدراس الخطاب الأدبي يتجه إلى مظاهره اللغوية أي إلى البنى الصوتية و النحوية و الدلالة لوصف العلاقات القائمة بينهما لأنه امام خطاب أدبي لا يستعمل اللغة المعيارية العادية « و تبدأ قراءة الخطاب الأدبي عند "**جاكبسون** " من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها ، و في حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي فإن

[1] – أذونيس، زمن الشعر ، ص154.

[2] – أبو ديب كمال ،في الشعرية ،ص14.

العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هي الشعرية و مثلها يهتم علم اللغة بدراسة القوانين المجردة في اللغة وليس في الكلام تحاول الشعرية كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية و تعددها في وقت واحد »[1].

إن حقل اشتغال الشعرية ليس ما يوجد أو ما وجد سابقا من اعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، و ما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى ، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حد له من الخطابات الأدبية دون تعيين لجنس أدبي معين، و هو ما يجعل منها حقلا يهتم بالتمييز بين ما هو أدبي و ما هو معياري أو غير أدبي أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، و لغة تكفي بحدها الأدنى ، و ليس حقلا للتمييز بين ما هو شعري و ما هو نثري مثلما كان الحال في الأدب سابقا :« لا تنحصر مهمة الشعرية بالخطابات الشعرية فحسب، بل بالخطابات الأدبية جميعا و هي تهدف إلى الإجابة عن السؤال الأدبي الذي تطرحه كل الدراسات الأدبية باختلاف مناهيجها »[2].

ما الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفة جمالية تأثيرية إلى جانب ووظيفة التواصل و الابداع ؟

إن الخطاب الأدبي حسب "**جاكبسون** " خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التواصلية ، و هذه الهيمنة لا تعني عنده إهمال باقي الوظائف أثناء الدرس و التحليل، فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة و انما تجعلها غامضة « و هذا الغموض ينجم من مفارقة الدوال لمدلولاتها، و من التفاعل العضوي لعناصر اللغة و الذي بموجبه تنزاح الألفاظ عن الدلالة الوضعية الأولى أو الدلالة التصريحية و تتعد ها إلى الدلالة الإيحائية أو الدلالة الحافة »[3]. وقد ألح **كوهن** على الوظيفة التواصلية للخطاب الشعري وفي هذا يقول:« إن الشعر شأنه شأن النثر خطابه يوجهه المؤلف إلى القارئ لا يمكن الحديث عن

[1] –سعد الغانمي : الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث: ص01 – نقلا عن – مجلة نزوى العدد03، مأخوذة من الموقع www.abebooks.com

[2] – المرجع نفسه : ص02.

[3] – رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1998م، ص51.

الخطاب إذ لم يكن هناك تواصل، و لكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه » [1].

فالشعرية في نظر **كوهن** : عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين، الانزياح ونفيه، تكسير البنية و إعادة التبين، فعملية التأرجح بين الذهاب و الإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة هي التي تمنح للخطاب خصوصية الشعرية ، فالشعرية إذن موضوعها هذا الانزياح الذي يتحقق في صور مختلفة و بلغة تتجاوز المعطى اللغوي أو المتواضع عليه و في ذلك يقول **جيرار جينات**:« التجاوز في الأعمال الأدبية موضوع الشعرية ».[2]

إن إشاعة التماثل الصوتي وضم الألفاظ المشتركة و المترادفة و الجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة عملية تتحاشاها اللغة العادية , بينما تستعملها اللغة الشعرية إلى أقصى الحدود ، و هي لا تدل على مجرد لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيرا دلاليا يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة و توازنات صوتية و تشاكلات دلالية تفسر علاقة الدوال بالمدلولات و شبكتها في القول الشعري فالشاعر وهو يفعل ذلك « يركب أجزاء فوق أجزاء، و نظاما على نظام »[3].

فكان انطلاق **كوهن** مما يلاحظ في الكلام العادي فقرر أنه إذا كان من غير الممكن الاستغناء عن حد ما من التكرار الصوتي في الكلام العادي فإن من قواعد العرفية مالا يجيز مظاهر التماثل البالغ إلى حد أن لا يجيز الترادف إذا تعلق الأمر بمدلول واحد، و الأمر في الشعر على النقيض في نظره، إذ إنّ التماثل الصوتي هو القاعدة فيه ، و هو الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم المعنى، وقد حلل ضروب التماثل التي تحدث بين العناصر المتجاورة في الخطاب فقسمها إلى ثلاثة :

[1] – جون كوهن، بينة اللغة الشعرية ، ص173.

[2]– Gerard genmette : figures , éditions de seuil, paris ,1972, p11.

[3] – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الثقافي و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1992م، ص136.

تماثل على صعيد الدال ، تماثل على صعيد العلامة، تماثل على صعيد المدلول[1].

يحقق الانزياح على المستوى الدلالي تحولا دلاليا لان الخطاب الادبي يقلص استخدام اللغة من حيث هي مكونات دلالية ونظام سيميائي بالدرجة الأولى ويتوجه نحو استخدامها بوصفها مكونات تشكيلية ونظاما تشكيليا الى درجة بعيدة ،وهو ما يحول الخطاب الادبي من نظام لغوي يحيل من داخله الى إطار مرجعي يقع خارجه إلى نظام لغوي تشكيلي لا يحيل إلى إطار مرجعي يقع خارجه بل يكون شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة ،وتبعث الدلالة من هذه العلاقات المكونة في فضائه ،فالخطاب الأدبي «لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى ،فعقب فك البنية الذي يقوم بها الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد »[3].

الخطاب الشعري في نظري **كوهن** : « يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة »[2] ، لأنّ انعدام الفائدة والخروج عن المنطق وكلّ ما يشكّل غموضا يحصل بالنظر إلى الكلام من زاوية الدلالة التصريحية باعتبارها دلالة تعين الشيء كما هو ، وتحيل العالم إلى نسق من المفاهيم ، أي أنّها تموضعه لتضمن المعرفة ، أمّا الدلالة الحافة فهي التي تحيل إلى المعنى العاطفي ، فتدوق العالم وترسم الأثر الذي تتركه فينا الأشياء هي بذلك تعمل في خط معاكس للدلالة التصريحية .

إنّ للاستراتيجية الشّعرية هدف واحد حسب **كوهن** وهو استبدال المعنى وتحويله والشاعر بذلك يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللّغة « فهدف كل شاعر يكمن في تحقيق تحوّل اللّغة الذي هو نفسه الآن تحوّل ذهني »[3]. فالشاعر بذلك يخلق لغة رمزيّة متحولة توازي تحوله الذهني ، فالطبيعة الشّعرية للخطاب الشعّري تستلزم لغة ذات

[1] – ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: النص و قضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول، ع01، م05، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،1984م، ص126.

[2] – جون كوهن : بنية اللغة الشّعرية ،ص 196.

[3] – المرجع نفسه، ص110.

كثافة خاصة ، لغة تبتعد عن الربط التعسفي بين مفردات معينة ودلالات تتصل بها ،فهي لغة رمزية ، بمعاجمها الخاصة بها .

فعلاقة الخطاب بالشّعرية تكمن في أن الشعرية تقوم على الخطاب ، ولا يمكن استخلاص شعرية النّص ما لم يوصف خطابه ذلك أن موضوع لسانيات اللّغة نفسها ،و موضوع شعرية الخطاب، على الرغم من أنّ كليهما غالبا ما يعتمد على مفاهيم نفسها ، وكل منهما يُدرج ضمن إطار السيميوطيقا حيث يكون موضوع الأنظمة الدالة كلها .[1]

فالخطاب **discours** هو « مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ، ملفوظة أو مكتوبة ، ويخضع لقواعد في تشكله وفي تكوينه الداخلي ، قابلة للتنميط والتعيين ، بما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه ، سرديا كان أم شعريا »[2].

وتقوم الشعرية على الخطاب لتوّجه هذه الوحدات النّحوية وجهة أدبية ، او بتعبير أدق . تبحث عما يجعل هده الوحدات عناصر أدبية في النّص سواء أكان هذا في الشعر او النثر .فالخطاب هو البنى المجردة في النّص الأدبي ودراسة هذه البنى وتحديد أدبيتها هو دور الشّعرية إذا «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشّعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي »[3].

ومن هنا نلاحظ أنّ العلاقة القائمة بين الشعرية والخطاب هي علاقة تكاملية تداخلية فكل هذا الأثر تربطه علاقة انسجام مع الأخر رغم تميز كل واحد بخصائصه إلا أنّ الهدف هو تحقيق ذلك الأثر في ذهن القارئ وخلق الإحساس فيه.

[1] – ينظر: الزبذي توفيق . أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث . تونس 1934م ، ص 41.

[2] – مهى محمود ابراهيم العتوم،تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في الشعرية والمنهج، الدكتور سمير قطامي ، 2004م.ص 30،31.

[3] – تزفيتان تدوروف : الشعرية ، ص 31، 102.

المبحث الثاني : أدب الرحلة.

1) مفهوم الرحلة:

أ)لغة:

لقد حظيت مادة " رحل " بشرح واف في العديد من المعاجم العربية القديمة فقد جاء في قاموس المحيط كالآتي :«الرَّحْلُ مركب للبعير ، ويعبر ذو رِحلة، والكسر والضم : قويٌّ ، وارتَحَلَ البعير : سار ومضى ، والقوم عن المكان : انتقلوا ، كتَرَحّلوا ، والاسم : الرَّحلةُ ، بالضم والكسر ، أمّا بالكسر : الارتِحال ، وبالضم : الوجهةُ الذي تقصده ، والسّفرةُ الواحدة ، ورَحَل كمَنَع : انتقل .وتطلق على الابل إذا سمنت بعد هزال فأطاقت الرحلة ».[1]

وفي لسان العرب جاء « الرِّحْلة من رَحَل يَرحَل ويَرْتَحِل ارتحالا إذا خاض في المسير ، والترَحُّل والارتحال الانتقال يقال : دَنَت رِحْلتنا ورحل فلان وارتحل وترّحل والرحلة : السّفرة الواحدة والرحيل : اسم ارتحال القوم للمسير ».[2]

هذه المفردات في جل معانيها تصب حول السير والانتقال فالإنسان الذي يقوم بالرّحلة سيترك وطنه عن اكراه أو رغبة متجها إلى أرض غريبة عنه لأغراض ودوافع متنوعة وهنا يكمن سر الرحلة .

فمشتقات مادة " رحل" كثيرة ومتعددة ، وتدل كلها على الحركة ،لأنّ الرّحلة في الحقيقية ماهي إلا « حركة وانتقال» [3]،تبعث في الانسان الحيوية والنّشاط ، وتعود عليه بمنافع عدة في مختلف مجالات حياته ،على عكس السكون الذي يبعث في صاحبه الجمود والخمول ، ولعلّ هذا ما دفع **بياقوت الحمودي** الى عد الحركة

---

[1] – الفيروز ابادي ، قاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في موسسة الرسالة ، باشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة . بيروت . لبنان ، ط 8، سنة 2005م ، ص 1005.

[2] – ابن منظور لسان العرب ، ، ج 11، ص 276، 277.

[3] – ناصر عبد الرّزاق الموافي : الرحلة في الادب العربي حتى نهاية القرن العشرين . مكتبة الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع . ط 1، القاهرة ، 1995م، ص23.

«من دلائل الحياة والسكون من دلائل الموت ، وإن تتحرك حركة ضعيفة يُؤمل أن تقوى ، أحب من أن تسكن »[1] ، لأن في الحركة نبض حيوي يحقق الانتصار .

تجمع القواميس والمعاجم العربية على أنّ مفهوم الرحلة يرتبط بفعل التنّقل الذي يقوم به الإنسان من مكان اقامته الأصلي إلى أمكنة أخرى بسبب تدخل عومل ذاتية وأخرى موضوعية .

أمّا الرّحلة في المعاجم الغربية : فقد وردت بمعنى السفر (voyage) (travel).

فنجد على سبيل المثال معجم لاروس voyage تعني السفر /رحلة ، والفعل منها voyager أي سافر/ رحل ، والفاعل / مسافر voyageur، وتطلق على شخص رحلاتي أو ينظم الرحل وملتزم بالرحل voyagiste[2].

نجد كذلك مفهوم السفر في معجم أكسفورد:

travel اسم غير محدود يستعمل بصفة عامة عن عملية السفر من مكان إلى أخر .

عند التكلم عن السّفر من مكان محدود إلى أخر يستعمل كلمة travel (v) journe y ،التّنقل من مكان إلى أخر بصفة خاصة إلى الأماكن البعيدة traveller(n) الشخص الذي يسافر أو سيسافر إلى أرجاء البلاد عن طريق استعمال عربة وليس له مكان محدد للمبيت .

ب / الرحلة في القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة :

ورد لفظ رحلة في القرآن الكريم مرة واحد في سورة قريش في قوله **جلّ و علا** :

« لإيلاف قريش (1) إلا فهم رحلة الشتاء و الصيف (2) فليعبدوا رب هذا البيت (3) الذي

[1] – ياقوت الحمودي ، شهاب الدين أبي عبد اللّه ، ياقوت بن عبد الله،معجم البلدان . ج 2ن دار صادر ، بيروت . لبنان . 1977م، ص 420.

[2] – la rouse petite la rouse illustre lilorairie la rouse K.1990 ,p 103.

أطعمهم من جوع و آمنهم من خوف (4) »[1] ،في هذه السورة ارتبطت الرحلة بالتجارة ، و التي كان يقوم بها اهل مكة صيفا إلى اليمن و شتاء إلى الشام .

كما ورد لفظ " رحل " في الكتاب المنزه ، و لكن بمعنى البعير (الراحلة) في قوله جلّ وعلا « فلما جهزّهم بجهازهم جعل السقاية في رحل أخيه، ثم أذن مؤذن أيتها العير إنكم لسارقون »[2] .

إذا ورد لفظ " رحلة " في القرآن الكريم مرة واحدة ـ كما سبق و أشرت ـ إلا أن المفردات الدالة على الحركة و الانتقال كثيرة ومتعددة نذكر منها الظعن، الهجرة، الإسراء، الحج، السير، ولقد حاولت **سميرة انساعد** في دراستها " الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري " إحصاء عدد المواضع التي وردت فيها كل لفظة، فمثلا تقول في لفظتي الظعن و الإسراء: لفظة الظعن وردت مرة واحدة في قوله تعالى في سورة النحل .... أما لفظتي أسري و إسراء فوردت في موضعين من سورة الأنفال و موضع واحد في سورة الإسراء[3] .

أما إذا عرجنا إلى السنة النبوية الشريفة نجد أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يشجع أصحابه على الرحلة و يحثهم عليها بغية طلب العلم و نشر الإسلام و كذا التأمل في هذا الكون و التدبر في آيات الله تعالى وكشف كنوزه. ومن أحاديث الرسول صلى الله عليه و سلم التي يحث فيها على الرحلة لطلب العلم نذكر : عن **أبي هريرة** رضي الله عنه قال: **قال رسول الله صلى الله عليه وسلم** « ...من سلك طريق يلتمس فيه علما سهل الله له به طريقا إلى الجنة »[4] ،إن الرحلة في القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة قد ارتبطت « بدوافع نفعية كثيرة مثل التجارة و البحث في سبل آمنة للعيش أو لمشاهدة آيات الله في الأرض و التدبر فيها ثم تبليغها للآخرين ممن حرموا نعمة مشاهدتها، و كذلك القيام بالحج و العمرة و طلب العلم من منابعه و أصوله في سبيل الله و نصرة

[1] – سورة قريش الأية 4.3.2.1.

[2] – سورة يوسف، الآية 70.

[3] – ينظر : سميرة إنساعد الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، دراسة في المنشأة والتطور و البنية ، دار الهدى للنشر، د ط ، الجزائر، 2009م، 17.

[4] – محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف النووي، صحيح مسلم بشرح النووي، تح: محمد سيد عبد الرب الرسول، ج 17،18، مكتبة أبو بكر الصديق للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة ، 2006م، ص21.

دينه »[1]، و لعل عناية ديننا الحنيف بالرحلة و الحث عليها راجع إلى فوائدها و منافعها الجمة التي تعود على الفرد بل على الأمة كلها . لأن أرض الله واسعة و خيراتها كثيرة . ثمّ إن الله عز شأنه لا يأمر عباده بشيء إلا و كان وراء أمر خير كبير، لأن من حكمه أنه «لم يجع منافع الدنيا في أرض واحدة بل فرق المنافع و الجهات أحوج بعضها إلى بعض. و لذلك كانت الأسفار مما تزيد علما بقدرة الله و حكمته، و تدعو إلى شكر نعمته و المسافر يجمع العجائب و يكسب التجارب و يجلب المكاسب »[2]، فينتفع هو و غيره منها .

فنجدها تساعد الإنسان على العلم بقدرة الله و حكمته. كما تحفزه على البحث و السفر مما يجعله أكثر معرفة بالعالم الذي يعيش فيه و أكثر تدبرا لخلق الله عز وجل و عظمته و السير قدما في الحياة الدينية و الدنيوية .

ج/ الرحلة اصطلاحا:

تعددت مفاهيم الرحلة في الاصطلاح، إلا انها تصب كلها في قالب واحد، فقد عرفها الإمام **الغزالي** « بأنها نوع مخالطة مع زيادة تعب و مشقة »[3] ،جاعلا الرحلة عبار عن احتكاك بالآخر بعد الجهد و التعب الناتجان من الانتقال على الرغم من أنه لم يذكر ذلك، لأنه لا بد أن نذكر في الرحلة انتقال و حركة حتى تكون هناك مخالطة .

عرفها **بطرس البستاني** :« بأنها انتقال واحد أو جماعة من مكان إلى مكان آخر، لمقاصد مختلفة أسباب متعددة »[4].

كما عُرِّفت الرحلة بأنها « الانتقال من بلد إلى آخر من أجل الحصول على الحديث و علو الإسناد

[1] – سميرة إنساعد، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، ص20.

[2] – محمد السنوسي، الرحلة الحجازية،ج1، تح: علي الشنوفي، الشكرة التونسية للتوزيع، د ط، 1976م، ص45.

[3] – أبي حامد أحمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج2، درا الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1886م، ص273.

[4] – بطرس البستاني : دائرة المعاف، مج8، مطبعة المعارف، د ط ، بيروت، 1884م، ص564.

الوقوف على أحوال الرجال »[1] . فهناك تداخل كبير بين الحقلين اللغوي و الاصطلاحي فالجامع بينهما فكرة الحركة وهناك تعريفات أخرى نذكر منها :

- هي السفر سوى كان بصفة فردية أو جماعية طلبا للرزق و التجارة ، و الإطلاع و المعرفة [2].
- و بتعرف آخر هي: « محاولة لارتياد المجهول ، و العودة بالأخبار و الصور عمّا كنا نجهل وجوده »[3].

نلاحظ من خلال من هذه التعريفات أنها تشترك أنها حول مفهوم واحد و هو الانتقال من مكان إلى آخر لأسباب متنوعة ومقاصد مختلف سواء كان بصفة فردية أو جماعية، وسعى الإنسان على قدميه وتحمل مشقة السفر و اختراق حاجز المسافة التي امتدت على الأرض الوعرة ، من أجل الرحلة وجني ثمارها و معرفة ما كنا نجهل و جوده و معرفته.

فالرحلة ترتبط بالإنسان مند القدم « إن الرحلة إذا قديمة قدم الإنسان ذاته، و كما لعبت دورا ها في الكشف الجغرافي فقد يحصل معها أيضا الاتصال بين الشعوب، و اكتساب معرفة الواحد بالآخر »[4].

و الحقيقة أن الانسان مند أن يولد حتى يموت و هو في رحلات دائمة تتعدد أشكالها بمرور الأيام و بتغير الظروف و الأحوال التي يعيش فيها « إن لحظات ميلاده تعد رحلة من رحم الأم إلى دنيا البشر، و ما وفاته إلا رحلة ينتقل فيها من دنيا البشر إلى رحم الأرض تمهيدا لرحلة نهائية .... وهناك رحلات أخرى متباينة عن طريق العلم من مرحلة إلى مرحلة و على طريق النضج من عمر إلى عمر . و في إطار التشكيل الاجتماعي هناك رحلة من العزوبة و الفردية إلى الزواج و تكوين الأسرة »[5].

---

[1] – فاضل إسماعيل خليل، الرحلة في طلب الحديث، مجلة آداب البصرة ، سنة 2005م، العدد38، ص33.

[2] – ينظر: علي إبراهيم كردي، أدب الرّحل في المغرب و الأندلس، الهيئة العالمية السورية للكتاب، دمشق، 2013م، د ط، ص09.

[3] – إلياس الموصلي ، الذهب و العاصفة رحلة إلياس الموصلي إلى أمريكا أول رحلة شرقية إلى العالم الجديد 1668م–1683م، حررها وقدم لها نوري الجراح، دار السويدي للنشر و التوزيع و المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، سنة 2001م، ص12.

[4] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، 1978م، العدد 138، ص18.

[5] – فؤاد قنديل ، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002م، ص18.

فالإنسان يعيش ارتحالا دائما في حياته ، سواءً كان ذلك من خلال العلم و الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أو عن طريق النضج ، فالرحلة تعتبر مسيّر وحدة البشر التي مكنته في أيامنا هذه الحصول على كل ما يبتغي و هو داخل جدران بيته و مشاهدة أي مكان على الأرض .

2) دوافع الرحلة :

تتعد الدوافع التي تدفع الإنسان للرحلات، و تختلف من شخص لآخر و من قوم لقوم و من عهد لعهد.

إذا حاولنا الاطلاع على دوافع الرحلة نجدها كثيرة و متنوعة ، فلكل رحالة دافع حفزه للقيام برحلته الذي يختلف عن دافع رحالة آخر ويمكننا أن نحدد دوافع الرحلة في النقاط التالية :

أ) **الضرورة :** تعد الضرورة واحدة من الدوافع الحتمية التي تدفع الرحالة إلى القيام بهذا الشرط خاصة إذا تعرض « لعارض يدفعه لهجرة وطنه فيغادره ، بحثا عن الكلأ و الماء و هربا من مصيبة كظلم حاكم أو أمير، أو يأسا من المجتمع ، وما قد حل به من حروب ونزاعات محلية ، وظروف اجتماعية قاسية ،و ويلات ونكبات »[1]. فكانت الرحلة إحدى السبل الضرورية التي يسلكها الإنسان إنقاذا لنفسه و نجاة من المكائد

و من الرحالين الذين دفعتهم الضرورة إلى الارتحال **ابن عربي** : هذا الرحالة الذي عرف برحلته الضائعة "ترتيب الرحلة ". إلا أن كتابه " قانون التأويل " قد صور لنا رحلته ، و يذكر لنا دوافع رحلته في مواضع متفرقة نذكر قوله : « فدعت الضرورة إلى الرحلة فخرجنا و الأعداء يشمتون بنا »[2]، ثم يضيف « فخرجنا مكرمين أو قل مكرهين »[3] ،إلى غير ذلك من العبارات الدالة على أن الرحلة أحيانا ضرورة حتمية للنجاة من ويلات الأعداء و مكائدهم.

[1] – نوال عبد الرحمان الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية و المغربية ، حتى نهاية القرن التاسع الهجري، دار المأمون للنشر و التوزيع ، ط1، عمان ، 2008م، ص21.

[2] – إبن العربي، قانون التأويل، تح : محمد السلماني، درا الغرب الإسلامي ، ط2، بيروت ، 1990م، ص75.

[3] – المرجع نفسه ، ص77.

ب) الدافع الديني:

يعد من العوامل الأساسية و القومية التي تدفع بالرحالة إلى شد رحاله نحو المشرق الإسلامي لأداء مناسك الحج « زيارة قبر الرسول عليه الصلاة و السلام ، و المزارات الدينية الأخرى ، كالمجسد الأقصى أولى القبلتين ، و ثالث الحرمين و قبور الأنبياء و الصحابة و الأولياء ، في كل من بغداد و دمشق و القاهرة و غيرها و يعد هذا العامل من أقوى البواعث على الرحلة فهو مبعث الحنين »[1] K لأن الحج فريضة على كل مسلم قادر ماليا و بدنيا ، وهو أمنية ، تطهيرا للنفس من دنس الذنوب « من أهم الوشائج التي ربطت بين المشرق و المغرب و عملت على توحيد الثقافة في سائر أنحاء البلاد الإسلامية ، على الرغم من المسافات الشاسعة »[2]، التي لم تستطع أن تكون حائلا بين الرحالة و هذا المكان المقدس .

إذ يعد الحج ينبوع فجر مواهب الراحلين و حرك أقلامهم لوصف « و سرد كثير من القصص و الأخبار التي سمعوها في طريقهم ، ووصف المشاهدات التي رأوها في سبيلهم ، و دوّن بعض الحجاج واسعي الثقافة مشاهداتهم بعد عودتهم ، لينتفع بتجاربهم سائر المسلمين ، و لتساعدهم على أداء مناسكهم و رخائهم »[3] ومن هؤلاء الرحالة نذر على سبيل المثال لا حصر : **ابن جبير ، ابن بطوطة ، العبدري ... فابن بطوطة** مثلا لا يذكر في رحلته السبب الذي دفعه إلى الخروج من وطنه إلى المشرق قائلا: « كان خروجي من طنجة مسقط رأسي في يوم الخميس الثاني من شهر الله رجب افرد عام خمسة وعشرين و سبعمائة ، معتمدا حج بيت الله الحرام و زيارة قبر الرسول عليه أفضل الصلاة و السلام »[4] .

هناك رحالة شأنهم شأن ابن بطوطة تلقوا بزيارة الأماكن المقدسة و شدهم الشوق إلى أداء الركن الخامس من أركان الإسلام ، فدونوا رحلتهم و قدموها للقراء للاستفادة منها .

---

[1] – نوال عبد الرحمان الشوابكة، أدب الرحلات الأندلسية و المغربية ، حتى نهاية القرن التاسع الهجري، ص27.

[2] – المرجع نفسه ، ص27.

[3] – إبراهيم أحمد العدوي : ابن بطوطة في العالم الإسلامي، دار المعارف، د ط، مصر، 1954، ص08.

[4] – ابن بطوطة محمد بن عبد الله ، رحلة ابن بطوطة : تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار، ج1، تقديم محمد السويدي موفم للنشر ، د ط، الجزائر ، 1989م، ص7.

ج) **دوافع علمية أو تعلمية :**

من أهم العوامل التي تؤدي إلى الرحلة كسب العلم و المعرفة « بغرض الاستزادة من العلم في منطقة أخرى من العالم ، ذاع صيت أبنائها في مجالات العلوم كالفقه و الطب و الهندسة و العمارة و غيرها تذكر كتب الحديث و السير ان من الفقهاء و العلماء من كان يقطع القفار و يعبر الأنهار طلبا لحديث نبوي سمع به أو مجرد التحقق من كلمة فيه ، و قد فعل ذلك **عبد الله بن عباس الغزالي** ... و لا نملك لهؤلاء حصرا فما أكثرهم »[1] كانت الرحلة إلى السبل التي لجأ إليها الرحالة بغية طلب العلم و ملاقاة العلماء و الفقهاء و محاورتهم و الاستفادة منهم بل إن هناك « من العلوم الإسلامية ما يرتبط بالرحلة ارتباطا عضويا لا انفصام له ، مثل الجغرافيا و لذلك نجد الجغرافيين المسلمين من الرحالة »[2]. و كل هذا راجع إلى إدراكهم دور العلم في التقدم و التحرر من عبودية الجهل ، بل وفي قلبه أمل في نيل الأجر و الثواب من رب العزة كيف لا وسيد الخلق محمد صلى الله عليه و سلم يقول « ... من سلك طريقا يلتمس فيه علما سهل الله له به طريقا إلى الجنة و ما اجتمع قوم في بيت من بيوت الله يتلون كتاب الله و يتدارسونه بينهم إلا نزلت عليهم السكينة و غشيتهم الرحمة و حفتهم الملائكة وذكرهم الله في من عنده »[3] .

لذلك كان الرحالة يقطع المسافات من أجل معرفة معلومة أو محاورة عالم لأن « الرحلة في طلب العلوم لقاء المشايخ مزيدا في التعلم ، و السبب في ذلك أن البشر يأخذون معارفهم و أخلاقهم و ما ينتحلونه به من المذاهب و الفضائل تارة علما و تعليما و إلقاء ، وتارة محاكاة، و تلقينا بالمباشرة إلا أن حصول الملكات عن

[1] – فواد قنديل ، أدب الرحلة في التراث العربي ، ص19.

[2] – حسين نصار ، أدب الرحلة ، دار نوبار للطباعة + الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1، القاهرة ،1991، ص32.

[3] – محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف الدين النووي، صحيح مسلم بشرح النووي ، ج17، 18، ص21.

المباشرة والتلقين أشد استحكاما ، أقوى رسوخا ، فعلى قدر كثرة الشيوخ يكون حصول الملكات ،و رسوخها (...) فالرحلة لا بد من وجودها في طلب العلم لاكتساب الفوائد و الكمال بلقاء المشايخ و مباشرة الرجال »[1].

إذا كان طلب العلم قد شغل اهتمام العديد من الرحالين إلا أنه و « ابتداءا من القرن الثالث عشر بدأ طابع الرحلة في طلب العلم يضفي على نمط الرحلة ، و ما لبث أن اتسع انتشاره على مر القرون حتى بلغ الأوج بوجه خاص في العهد التركي »[2] و إذا كان هناك من الرحلات ما ارتبط بنية طلب العلم، أي أن العلم ضرورة لازمة في الرحلة ، فإن هناك رحلات كان غرضها أداء مناسك الحج و لكن هذا لم يمنعها من مشاركة في حلقات الوعظ وحضور مجالس العلم ، فموسم الحج لم يكن موسما دينيا فحسب، وإنما كان ملتقى بين جميع العلماء المثقفين من كل ضامر،، فيشكلون حلقات في المساجد و دور العلم ليقيموا فيها مجالس وعظية و تعليمية بعبارة أخرى للدافع الديني لم يمنع الرحالين من طلب العلم و استغلال الفرصة لمحاورة العلماء و مناقشتهم فرحلات **ابن جبير، ابن بطوطة** ... خير دليل على ذلك .

د) الدافع الإداري :

ويسمى كذلك رحلة السفارة ، وهي رسمية يوم بها الرحالة بطلب من الحاكم لقضاء حاجة قد تتعلق بشأن البلاد، كما قد تخص الحاكم نفسه ، بل إن هذا النوع من الرحلات قد يكون بهدف التجسس و الاستطلاع كرحلة سلام الترجمان عام 541/227م و التي كانت بتكليف ممن الخليفة الواثق بالله ، قصد معرفة حقيقة سد الصين الكبير الذي يقال إن الاسكندر بناه بين العالم القديم و ديار يأجوج و مأجوج[3]، فالرحلة الإدارية فرضتها ظروف البلاد « إذ اقتضت ضرورة الحكم و الادارة و تقدير الثروات و حجم الضرائب أن يكلف الحكام بعض

[1] – ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، مقدمة ابن خلدون، ج1، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية ، ط2، بيروت، 2000م، ص539-540.

[2] – أغناطوس يوليانوفتش كراتشيكوفسكي تاريخ الأدب الجغرافي ، نقله عن الروبية صلاح الدين عثمان هاشم، دار الغرب الاسلامي،ط2، بيروت، 1987م، ص401.

[3] – ينظر شوقي ضيف، الرحلات ، دار المعارف، ط4، القاهرة ، د ت، ص9.

الأشخاص بالقيام برحلات تفقدية لجمع البيانات و الحقائق ، و تقديم التقارير سواء أطلق على نشاط صفة (الجغرافية الادارية)، او (كتابة تواريخ الأقاليم) فقد لعبت الرحلات دورا هاما في أدائه »[1].

و إذا كان هذ النوع من الرحلات مرتبطا بتنفيذ طلب العلم إلا أنها تكسب الرحالة معلومات هائلة ، ومن السفارات المثمرة ثقافيا « ارسال البيروني إلى بلاد الهند من قبل **محمود الفزنوي**، و قد أثمرت عن معرفة شاملة ومباشرة بأحوال الهند الثقافية و البشرية و الدينية كما ظهرت في كتابه " تحقيق للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مردولة " »[2].

أنّ هناك من الرّحلات من كانت ذات دافع ديني أو علمي أو...ولكن الظروف جعلت جزء منها رحلة رسمية ،وإلى جانب **البيروني** نذكر رحلة **ابن بطوطة** ، رحلة **ابن خلدون** ،...**فابن بطوطة** مثلا معروف أنّ رحلته كانت رحلة دينية ، لغرض أداء مناسك الحج ،ولكن رغبته في السفر جعلته يواصل الرحلة بعد فريضة الحج ليختاره سلطان الهند كسفير له في الصين :« بعث السلطان خيلا مسرجة وجواري وغلمان وثيابا ونفقة ،....ولما وصلت إلى السلطان زاد في إكرامي على ماكنت أعهده ، وقال لي : إنّما بعثت إليك لتتوجه عني رسولا إلى ملك الصين ، فإني أعلم حبك للأسفار والجولات ، فجهزني بما أحتاج له ،...»[3]. فقد كانت رحلته ذات دافع ديني في الوهلة الأولى لتشمل بعد ذلك جوانب : علمية إدارية .....

[1] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، ص91.

[2] – عبد الله إبراهيم ، صورة الآخر في المخيال الإسلام خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء المغرب – بيروت، 2001م، ص91.

[3] – ابن بطوطة محمد بن عبد اللّه ، رحلة إبن بطوطة ، ج1،ص202-203.

هـ) الدافع الاقتصادي

عرف الإنسان الرّحلة قديما وكان من بين أهدافها التجارة سعيا لطلب الرّزق بحكم الموقع الاستراتيجي للوطن العربي الذي يتوسط « قارات العالم القديم ، كان مركز للتقاء الطرق التّجارية بين هذه القارات ، كما أنّ انفصال الماء وتداخله في اليابسة في المنطقة العربية ، جعلها تحتل موقعا تجاريا هاما».[1] يقصدها الرّحالة من كل فج وقد ذكر القرآن الكريم رحلتي قريش التجارية وهما رحلتا الشّتاء والصيف .شتاء إلى الشّام وصيفا إلى اليمن .

فالتجارة كانت من أهم الدوافع التي دفعت الرّحالة «إلى تدوين رحلته حتى يعين القارئ على معرفة طرق التّجارة البّرية والبحرية ،ولعّل أول ما ارتبطت به الرّحلات ، علم تقويم البلدان والمسالك والممالك ، لوصف الطرق والمناخ والعديد من الأمور الأخرى وذلك لمعرفة الطرق إلى مكة للقيام بفريضة الحج ، وتسهيل عملية التّجارة في مختلف البلدان والبقاع ، وكانت التّجارة في موسم الحج ضرورة من ضروريات الحاج والمسافر ، إذ لابد من الحصول على موارد مالية لتغطية نفقات الرّحلة »[2]،وبذلك كانت التجارة من العوامل التي شجعت على الرّحلات وتنشطها كما أنّ «ازدهار الحضارة الإسلامية ، وسيادة المسلمين في البّر والبحر وطبيعة الدين الإسلامي ، كل ذلك من شأنه أن يشجع على الأسفار والرحلات »[3]،تساعد التجارة على انتشار الدين الإسلامي مما يدفع بالإنسان إلى الرحلة والسفر.

و) الدافع الصحي:

من أجل الراحة كان الانسان يرتحل ليهون عليه قساوة هذه الحياة « كالسفر للعلاج أو الاستشفاء إراحة النّفس من أنواع العناء وتخليصها من الكدر كالارتحال إلى المناطق الرّيفية ونحوها ، وقد يكون هربا من وباء

[1] – نوال عبد الرّحمان الشوابكة ، أدب الرحلا الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري ، ص 46.

[2] – المرجع نفسه ، ص47.

[3] – زكي محمد حسين ، الرّحلة المسلمون في العصور الوسطى ، دار الرئد العربي ، دط، بيروت ،1981م،ص60.

أو طاعون أو تلوث ، وهناك دوافع أخرى للارتحال كالسخط على الأحوال وضيق العيش ، أو الهرب من عقوبة » .[1]

و إلى جانب هذه الدوافع الرئيسية للرحلة هناك دوافع أخرى تجعل الرّحالة يغادر أهله ووطنه لينتقل إلى بلد أخر قصد الاطلاع على المجهول من جهة ، وتحقيق المتعة لنفسه من جهة أخرى .ليكون بذلك العامل سياحيّا وهكذا «جاءا بعض الرحلات لجوب الافاق و السعي إلى ارتياد البعيد ، وامتطاء أجنحة الرياح حبا في المغامرة والترويح عن النّفس ، وقد امتدت الرّحلة لتتجاوز ركب الحجاج أو المهام الرسمية ، أو طلب العلم ، فينتهز الراحل الفرصة مدفوعا بروح المغامرة والاستكشاف والشوق إلى المجهول ، ليجول البلاد (...) يريد أن ير كل شيء ويجرب كل شيء ».[2]وهذا النّوع من الرّحلات يزود الرّحالة بمعارف عدّة تشبع رغباته وترضي نوازنعه ، كونه «مصاب بداء لا شفاء منه : السفر الدائم والمصحوب بحنين أبدي إلى المجهول والغامض ، والتعلق المبطن بحب الاستكشاف »[3].

و أيما كان الغرض من الرّحلة فإنّها في اغلب الأحوال سلوك انساني حضاري ، يُؤتي ثماره النافعة على الفرد وعلى الجماعة ، فليس الشخص بعد الرّحلة هو نفسه قبلها وليست الجماعة بعد الرحلة هي ما كانت عليه قبلها وكان أحدهم قديما يقول :يا معشر القراء سيحوا تطيبوا فإنّ الماء إذا ساح طاب ، وإذا طال مقامه في موضع تغيّر وليس هناك شك في أنّ السفر جامعة تحفل بالدروس والعبر وتحتشد بالعلم والمعرفة.

3) أنواع الرحلة:

شغلت الرحلة مكانا مميزا في الساحة العربية فقد تظافرت دواعي وأسباب مختلفة دفعت الانسان للرحلة ويرت أمرها ، فكثرت الرحلات وتنوعت بتنوع حوافزها ومقاصدها العلمية والدينية والاجتماعية والاقتصادية فكان الدافع إلى تدوينها .

[1] – فؤاد قنديل ، أدب الرحلة في التراث العربي ، ص20.

[2] –نوال عبد الرّحمان الشوابكة ، أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري ، ص195.

[3] – عبد اللّه ابراهيم ، صورة الأخر في المخيال الاسلامي خلال القرون الوسطى ، ص91.

حفلت المكتبة العربية بهذه النّصوص الرحليّة بتنوع الرحلات ، فرحلة تصف الأقاليم ورحلة يسعى صاحبها إلى زيارة البيت المقدس وأخرى مطلبها الأول مجالسة العلماء والأخذ عنهم ، ورحلة أخرى للسفر وربط أواصر الصداقة أو إلى نشر الدين، وقد اختلف الباحثون في تصنيفها فنجد **صلاح الشامي** يحصرها في ستة أنواع« رحلة التجارة ، رحلة الجهاد ، ورحلة السفرة ، وإمعانا في هذا الاهتمام الاسلامي بالرحلة أضاف الاسلام ثلاثة رحلات جديدة ...رحلة الحج ، رحلة طلب العلم ، رحلة التّجول والطواف»[1].

نستنتج من خلال هذا القول أنّ الرّحلة مرتبطة بالدّوافع في حد ذاتها فإن كان الدافع دينيا كانت الرحلة دينية وإذا كانت بهدف طلب العلم كانت رحلة علمية أي أن الرحلة تختلف بإختلاف دافعها.

أما **محمد الفاسي** الذي أورده ضمن تقديمه لرحلة **محمد بن عثمان المكناسي** " الاكسير في فكاك الأسير" وفي هذا التصنيف يقسم نوع الرحلة إلى عدة أقسام منها:

«الرحلة الحجازية وهي التي يصنفها صاحبها بعد رجوعه من أداء مناسك الحج

الرحلة السياحية وهي التي تكون الغاية من سفر واضعها السياحة

الرحلة الرسمية وهي التي يصنفها مؤلفها عن سفرة برفقة أمير أو رجل دولة

الرحلات الدراسية وهي التي يؤلفها عن رحلته لطلب العلم ، ولقاء المشايخ »[2].

من خلال تصنيفه هذا نلاحظ أنّه استند إلى مضامين الرحلة وغاية السفر المتحدث عنه.

4) دواعي تدوين الرحلة :

إذا كان الرحالة يزور بلدانا و أمما ، فيتعرف من خلال رحلته هذه على مختلف مظاهر البلاد التي زارها (الدينية و الاقتصادية و الثقافية ....) فما أهمية تدوينه لهذه الرحلة ؟ و بعبارة أخرى ، ما الذي يدفع الرحالة إلى سرد أحداث رحلته و نقلها إلى القارئ ؟ تجيب سميرة إنساعد على هذه الأسئلة في النقاط التالية :

[1] – صلاح الدين الشامي . الرحلة عين الجغرافية المبصرة ،منشأة المعارف الاسكندرية ، الطبعة الثانية ، 1999م، ص112.

[2] – محمد الحاتمي ، الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والادبي تقديم الدكتور عباس الجراري مخبر البحث في التراث والاعلام والمصطلحات . الرباط ط1، 2012م، ص: 54،65.

1- تلبية رغبة الآخرين من حكام و أصدقاء أو أقارب ، بتدوين الرحلة و إمتاعهم بالاطلاع على ما أثار إعجاب الرحالة و دهشته، فرحه و حزنه.

2- تقديم معلومات ثرية للقارئ عن المعارف و العلوم ، و التعريف بالأعلام و بمؤلفاتهم .

3- التعريف بالبلدان و الممالك التي زارها، و تحديد الطرق و المسالك و تبيين مواقع الخطر و المشقة . حتى يستفيد الآخرون منها .

4- سرد أخبار الأمم و الأقوام – ماضيها و حاضرها – من عادات و تقاليد و طقوس .....

5- التأريخ للأحداث المتنوعة ، وتقديم معلومات سياسية و اقتصادية .... عن البلدان المقصودة في الزيارة.

6- رغبة المشاركة في أدب الرحلات عن الرحالة و تدوين رحتاه على منوال ما دونه السابقون من أمثال : **المسعودي و ابن بطوطة** .

7- الدعوة إلى تغيير الجو و الاحتكاك بالآخر و الانفتاح عليه[1] .

كما قد تكون هناك رغبة في إحداث التغيير في وطنه – إذ كان يعاني من الجمود الفكري – و ذلك عن طريق محاولة نقل مظاهر النهضة و التطور من ذلك البلد الذي زاره – شرط أن تكون ملائمة و موافقة لمبادئ وطنه و تطبيقها .

5) مفهوم أدب الرحلة :

مما لاشك فيه أن الوقوف عند تعريف جامع وشامل لأدب الرحلة أمر صعب ، و هذا ما يفسر تعدد التعريفات التي صاغها الباحثون والمهتمون بهذا المجال ، و تأتي صعوبة تحديد صياغة مفهوم للرحلة من عدة اعتبارات أساسية منها : غياب تعاريف دقيقة ، و وجود نصوص رحلة كثيرة ثرية و متنوعة ، و انفتاح النص الرحلي على عناصر أخرى متحركة تحضر أو تختفي بدرجات متفاوتة بين النصوص .

[1] – ينظر سميرة إنساعد ، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري ، دراسة في النشاة و التطور و البنية ، دار الهدى للنشر، د ط، الجزائر، 2009م،ص34،35،36.

و ينظر : حسن نصار ، أدب الرحلة ، دار نوبار للطباعة + الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، القاهرة ، 1991م، ص 51 و ما بعدها.

بيد أنه لا بأس من الوقوف عند بعض التعريفات عسى أن نخلص إلى تعريف شامل ودقيق « و قد درج الكتاب العرب على استخدام عبارة " أدب الرحلات " للإشارة إلى كتابات الرحالة المسلمين و غيرهم الذين يصفون فيها البلدان و الأقوام، و التي يذكرون فيها أحداث تجوالهم ، ودوافع رحلاتهم ، و ما قد يصاحب ذلك من بلورة لانطباعات شخصيته ، أو إصدار أحكام تقويمية لما شاهدوه أو سمعوه »[1] .

و لقد ورد تعريفها في معجم المصطلحات العربية كالآتي : « أدب الرحلة : هو مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، و قد يتعرض فيها لوصف ما يراه من سلوك و عادات أخلاق ، و لتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية الي يشاهدها ، او يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة ، أو يجمع بين هذا كله في آن واحد »[2].

أما **انجيل بطرس** فقد عرف أدب الرحلات « ما يمكن أن يوصف بأدب الرحلة الواقعية ، وهي الرحلة التي يقوم بها الرحالة إلى بلد من بلدان العالم ، و يدون وصفا له ، يسجل فيه مشاهداته ، و انطباعاته بدرجة من الدقة و الصدق و جمال الأسلوب و القدرة على التعبير »[3] . إضافة إلى ما ورد نجد أن هذا التعريف يقف عند شروط يجب توفرها في تسجيل المشاهدات و هي الصدق و الدقة و جمال الأسلوب و القدرة على التعبير ، و هو أمر لا نجده في جميع الرحلات و مع ذلك تعد ضمن كتب الرحلات ، و لاشك ان هذه الشروط قد لا نجدها في كل الرحالات ، و على الرغم من ذلك تسمى رحلات أي إن هذه الشروط ليست محددات تسمى الكتابة بحضورها ، و لا تسمى كذلك بغيابها .

وهذه عموما بعض التعريفات لأدب الرحلة ، فهناك عدة تعريفات و مداخلات أخرى تثبت من شأنها فكرة كون أدب الرحلة جنس أدبي قائم بذاته، و هو ذو قيمة عالية فيها يرى الدكتور محمد الفاسي في قوله « و هو نوع قائم بذاته، هذا النوع هو الشخص المؤلف نيته ، ووصفه ما يتعرض له في سفره ، و ذكر الإحساسات

[1] – حسين محمد فهيم : أدب الرحلات، ص13.

[2] – مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص17.

[3] – ناصر عبد الرزاق الموافي ، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، درا النشر للجامعات المصرية ، ط1، 1995م، ص38.

التي يشعر بها أمام المناظر التي يمر بها مع اطلاعه على أحوال البلاد التي يزورها ، و على عوائد أهلها و أخلاقهم و أفكارهم و هو في كل هذا يعبر عن نفسه و عن عواطفه ، و عن وجهة نظره الخاصة في كل مسألة »[1]، و هو فن قائم بذاته ، له أصوله و قواعده الفضفاضة ، الي تتيح له قدرا كبيرا من المرونة و قدرة التطور و التلون حسب مقتضى كل فرد أو عنصر ، أو بيئة . و يخرج أدب الرحلة عن دائرة الأدب عندما نتعامل معه على أنه مجرد تسجيل جغرافي و ليس عملا إبداعيا له سمات تميزه عن غيره من الفنون ، و يستطيع البحاث المدقق كما يقول **سيد حامد النساج** « أن يظفر بمئات من الكتب في أدب الرحلات، أي ذلك النثر الذي يتخذ من الرحلة موضوعا ، أو معنى أخر لرحلة عندما تكتب في شكل أدبي نثري مميز ، و في لغة خاصة ، من خلال تصور بناء فني له ملامحه و سماته المستقلة » [2]. فأدب الرحلة بتعبير آخر هو : ذلك النثر الذي يصف رحلة واقعية ، قام بها رحال متميز، موازنا بين الذات و الموضوع، من خلال مضمون وشكل مرينين، بهدف التواصل مع القارئ و التأثير فيه .

من خلال قول سيد حامد النساج نلاحظ ميل الباحث لاستخدام النثر و يعود ذلك في لرأيه إلى أن النثر يتيح للرحال حرية الوصف و الحركة دون قيود أو معوقات كما أنه أداة تواصل بين الشعوب.

فمن خلال هذه التعريفات المتعددة الجوانب يمكننا القول أن أدب الرحلة فن نثري، يقوم على رحلة قام بها شخص في الواقع، فينقل للقارئ ما شاهده و الانطباع الذي تركته في هذه الرحلة . او بعبارة أخرى يقوم ادب الرحلة على وصف ما تعرض له الرحالة في سفره .

أمّا " أدب الرحلة " فقد ورد تعريفها في المعاجم الفرنسية أنه «ذلك الأدب الذي يشمل على كافة الكتابات و النصوص التي تمت كتابتها في هذا المجال، المتعلقة بعملية الترحال. ذلك أن تنوع تجربة السفر و كذا

[1] – ناصر عبد الرزاق الموافي ، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، ص39.

[2] – ينظر : سيد حامد النساج، أدب الرحلات في حياتنا الثقافية ، مجلة العربي، الكويت ، جانفي 1987م، العدد338، ص133.

تنوع الأهداف و المعنى المنسوب إليها أدى إلى إنتاج وافر أي ظهور نصوص متعددة. نصوص طبيعية وأشكال مختلفة تتلاقى في الموضوعية.

أو هو رحلة إنسانية أو كتابات لهجرة جماعية لعدة نصوص ذات منشأ غربي له علاقة بإنتاج السفر». [1]

نجد أن تعريف ادب الرحلة عند العرب و عند الغرب يحمل نفس المعنى و هو متعلق بعملية الترحال و يشمل الكتابات الرحلة من خلا ل وصف ما شاهده المترحل خلال رحلته التي قام بها

6) **نشأة أدب الرحلة :**

يشهد تاريخ أدب الرحلة في الأدب الغربي مراحل محددة من نشوء و نمو وتطور هذه النصوص التي جاءت في ملتقى حقول معرفية تبدأ التاريخ و لا تنتهي عند الأنثولوجيا *، فنص الرحلة و محكيها – بتعبير تودوروف- وجد قبل الرحلات [2]، بمعنى أن المتخيل الذي شكل النص الرحلي عنصرا أو نصا كان هو المادة التي انفتحت على المعطيات الواقعية و الإحتمالية .

ورغم ذلك ، « يسعى المؤرخون إلى الاشارة إلى الرحلات التي قام بها قدماء المصريين عام 1493قبل الميلاد لغرض التجارة و الأوصاف ثم الرحلات الجاهلية في الجزيرة العربية »[3] .

فقد عرف العرب الرحلة منذ الجاهلية (قبل الاسلام) ، نتيجة لطبيعة الحياة البدوية القائمة على التنقل الترحال و ذلك بغرض التجارة و الصيد و كذا البحث عن الماء و الكلأ خاصة في سنوات العجاف التي دفعتهم إلى هجرة « مضاربهم إلى أكناف المدن و إلى مواضع المياه الشحيحة. و قد تمت سنوات الجفاف تعم سائر

[1]- paul aron penis saint- jacques alain viala le dictoinaire du litteraire editin 2002mai p802-803.

* – الأنثولوجيا : تهتم بالدراسة التحليلية و المقارنة للمادة الانثوجرافية التي تعني الدراسة الوصيفية لأسلوب الحياة- حسين محمد فهيم أدب الرحلات، ص45،46.

[2]– ينظر :شعيب حليفي الرحلة في الأدب العربي ، التجنس، آليات الكتابة. خطاب المتخيل ،رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط1 ، 2006م ، ص37.

[3] – عبد الفتاح محمد وهيبة – جغرافية المسعودي بين النظرية و التطبيق من الأدب الجغرافي في التراث العربي – منشأة المعارف- د ط الإسكندرية 1995م، ص15.

الاقاليم و عندئذ تضطر القبائل إلى هجر ديارها إلى أرض بعيدة تحتالاها دار إقامة إلى حين ، و لم تكن حياتهم مع ذلك مقصورة على الرعي المتنقل فقد اشتغلوا بنقل المتاجر عبر فيافي الجزيرة العربية » ولقد أشار العديد من الشعراء إلى رحلات قاموا بها و من هؤلاء الشعراء نذكر قول **النابغة الذبياني** :

كأني شددت الرحل يوم تشدرت على قارح مما تضمن عاقل[1]

لقد سجلت الرحلة انتشارا واسعا عند العرب مند القديم « بلونيها : رحلة الضغائن و الرحلة على الناقة (....) كانتشار القبائل في تلك الصحراء أو انتشار الأول الطول و مواطن النجعة – فطبيعة المجتمع البدوي القائمة على النقلة و الرعي و حماية مواطن الغيث و ما يتصل بذلك من حروب تقطع وشائج الدم و الحب جعلت من الجاهلي انسانا عالقا بالأرض في شؤونه حياته جميعا »[2].

إلا أن هذه الرحلات لا تتخذ شكل أدب الرحلة . و إنما كانت أحد العناصر الأساسية في بناء القصيدة الجاهلية المقدمة الطلبية في وصف الرحلة ، ثم الموضوع الأساسي و هو المدح (غالبا) و هذا ما أشار إليه **ابن قتيبة** بقوله: « فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب و عدل بين هذه الأقسام ... »[3] ،و بعد الاسلام اتخذت الرحلة منحى آخر « في دوافعها التي بدأت تتعدد و مقصدها المتطور جدا ، ثم في شكل المتميز أدبيا علميا بصفتها عملا مدونا ذا طابع فكري، علمي بجوانبه التاريخية و الجغرافية و الاجتماعية الأدبية »[4] .

إذن الرحلة بعد الإسلام اتخذت طابعا آخر « إذ صارت فنا عربيا أصيلا في النثر العربي بسماته التاريخية الجغرافية و اهتمامه بحياة الناس و تقاليدهم ، و أنماط عيشهم ، و بمضمونه الفكري ،الاجتماعي أسلوبه الأدبي المتميز »[5] ، أصبحت نمطا لرصف الثقافات الإنسانية .

[1] – النابغة الدبياني ، ديوان النابغة الدبياني– مطبعة الهلال ، د ط ، مصر 1911م، ص84.

[2] – وهب رومية الرحلة في القصيدة الجاهلية – مؤسسة الرسالة ط 2 بيروت، 1979م، ص19،20.

[3] – ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء، ج1، تح: محمد شاكر ، درا المعارف، د ط، القاهرة، دت ، ص75،76.

[4] – عمر بن قينة ، الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية : دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، ص7.

[5] – عمر قينة، اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة – دوان المطبوعات الجامعية ، د ط، الجزائر (بن عكنون)، 1995م، ص11.

إذا تابعنا مسار أدب الرحلة في الأدب العربي نجده قد مر بمرحلتين هما :

أ – المرحلة الأولى :

و تعتبر أهم مرحلة ممهدة لأدب الرحلة « لتجنس الرحلة و البادئة مند عصر ما بعد الفتوحات الاسلامية أيضا الرغبة في المعرفة ، و ربط العلاقات و الحج و السياحة، في العالم الاسلامي أساسا .

و قد امتدت هذه الفترة لأزيد من سبعة قرون : ما بين القرنين الثالث و العاشر الهجريين (9- 16 م) حيث تداخلت العديد من الرحلات ضمن تأليف كتب التاريخ و الجغرافيا، اضافة إلى وجود نصوص أخرى في المرحلة اللاحقة و التي كانت تصب في الرحلات السفارية و الحجية »[1] ،و تغزو الباحثة رنا قباني ذلك إلى ان « العالم الإسلامي فيما بين القرنيين السابع و الرابع عشر ، و الذي كان يتألف من قوى عسكرية و سياسية مبعوثين مستكشفين ليأتوه بالمعرفة و يثروا مستودع المعلومات السياسية لديه ، وبازيادة قوة العرب ازدادت كتب أدابهم »[2].

ب – المرحلة الثانية:

انطلقت مع « بدايت ملامح النهوض العربي في القرن التاسع عشر حين استمرت بعض الكتابات الرحلية الحجية بأساليب فقهية فاقدة لبريق الإبداع »[3] .

فبعد الرحلة الحجية التي كانت تتسم بالطابع الفقهي الذي يفتقد للإبداع ظهر نوع آخر للرحلة المتجهة نحو الآخر « الأجنبي » المغاير بحثا عن « تفكيك مأزق الذات ، ورؤية هذا الآخر في لحظات قوته تطلعاته فتشكلت هذه النصوص ، المشاهدات باعتبارها رؤية للفهم من خلال تلك المرحلة »[4]، و مع بداية القرن التاسع عشر « و قبل أن يأخذ الشكل الروائي العربي مكانته ،كان البحث في شكل سردي اكثر رحابة يصهر التجارب

[1] – شعيب حلفي ، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة ، خطاب التجنس، ص31.
[2] – رنا قباني ، أساطير أوروبا عن الشرق، تر – صباح قباني ، دار طلاس ، سوريا ، ط1، 1988م، ص13،14.
[3] – شعيب حلفي ، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة ، خطاب التجنس، ص38.
[4] – المرجع نفسه، ص38.

الشخصية في سير ذاتية تستوعب الرحلة ضمن متخيل أكثر قدرة على الإبداع و تكسير التقريرية التي كانت تفرضها المشاهدات و الأوصاف المتلاحقة »[1].

7) أنواع النصوص الرحلية :

تتمتع النصوص السردية الكلاسيكية بخاصية قدرتها على تمثيل عصرها بشكل من الأشكال ، وقد مد هذا التمثل في النص الرحلي بالتنوع الذي حفظ له تعدده في أفق بناء رؤية شخصية للمؤلف ثم لفئات تشترك معه نسبيا في نفس التصور . فالنص الأدبي عموما حينما لا يفتح أنواع أخرى من صميم حقله بقصد فسح المجال أمام التعديل التحويل و التخصيب. يتعرض للانكماش و التلاشي، لهذا كانت ضرورة المرونة و الإنفتاح للاستمرار و البحث عن صيغ متعددة للتعبير من داخل الجنس الواحد. نظرا لاختلاف الرؤى و التجارب حتى التعبيرات و الآفاق المستجدة لها .

كل هذا دفع النص الرحلي في الأدب العربي إلى الانفتاح على التنوع و ينقسم إلى نوعين :

1– النوع الأول :

أ– **نصوص رحلية في الوجود الفزيقي** : تستند إلى « مرجعية ملموسة في الزمان و المكان ، و أحداث في الواقع مصبوغة بخصوصيات تشترك فيها بالإضافة إلى أنها تفرز أنواع تتحدد انطلاقا من الحافز الذي وجه أحداث النص قبل تدوينها »[2] ،و هي رحلة واقعية قام بها الرحالة الحقيقية ووقعت .

ب – نصوص رحلية متخلية : واستيهامية ذات مرجع « أخروي أو دنيوي يوتوبي بهذا تخلق تعددها الأنواي الذي يستقي دلالته من التخيل ، في شروط المحكومة بالديني و التصوفي و الفلسفي و الإجتماعي .

وضمن هذين النوعين الكبيرين يسجل المتخيل حضوره المتحرك كونه محطة ضرورية لتقاطع الأجناس الأدبية و الفنية شكل جلي في النوع الثاني ، و خفي بتلوناته الفاضحة في الأول . لكن المشترك الذي يمكن

[1] – شعيب حلفي ، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة ، خطاب التجنس ، ص38.

[2] – المرجع نفسه، ص127.

التمهيد به لهذين النوعين هو أن مكوناتهما تبق واحدا في التشكيل، تنفتح على التنوع الذي يفرز أنماطا من الكتابة تشكل المدخل لرصد النص و خطابه ، فالنمط يتحدد انطلاقا من وضعيات متشابهة يشترك فيها الرحالة الهدف المرجو للرحلة و كذلك المتلقي بشكل أساسي .

2- النوع الثاني :

يكتب النص الرحلي نثرا ، كما يكتب شعرا ، فقد تضمنت القصائد الجاهلية ، و ما تلاها في العصر الأموي و العباسي رحلات قائمة في السياق الشعري.

أ- رحلات شعرية : خالصة « التقطت موضوع السفر و التعبير عنه شعرا فقد دون أحد الملاحين المعروفين بماجد تجارب البحرية في مصنف ضخم سماه " الأرجوزة الحجازية " وقد أكثر من ألف بيت ، وصف فيها الملاحة على سواحل البحر في القرن التاسع الهجري، أما ابن أحمد بن ماجد فقد صنف ألفية أخرى ، ومجموعة من المنظومات غيرها، دعاها بالأراجيز »[1] .

فإذا كنا نقصد الرحلة ذلك الفن النثري الذي يتخذ الرحلة موضوعا له نجد :

ب- رحلات نثرية: و هي الأعم فإنها « تجيء مدونة بأسلوب يغلب عليه الطابع المحدد و تتخد صفة الرحلة انطلاقا من اعتمادها على مجموعة من المكونات و العناصر. وفق صياغات أدبية و فنية و جمالية »[2] .

وهذا النوع من الرحلات هو الغالب ، فيما توجد أنماط أخرى تستلهم شكل الرسائل ، كأن يفيد الرحالة في شكل رسالة موجهة إلى مخاطب محدد يتغنى من خلالها اخباره بتفاصيل معينة و طمأنته أو يلجأ إلى نظام يوميات . أو أي شكل أدبي آخر.

[1] - حسين نصار، أدب الرحلة ، ص101،102.

[2] - شعيب حليفي الرحلة في الأدب العربي التجنس – آليات الكتابة – خطاب المتخيل ص129.

8 – مميزات أدب الرحلة :

يتمتع أدب الرحلة بعدة مميزات و خصائص في الأسلوب تجعله مميزا و هذا ما يؤكد بأنه فن قائم له أسس كباقي الأجناس الأخرى مما جعلها تشغل اهتمام العديد من الدارسين و من بين هذه المميزات نذكر :

« – براعة الاستهلال اذ تبدأ بمقدمة رائعة بين ذكر دوافع السفر، و اقتحام العقبات ، وركوب الخطر ومفارقة الأوطان و فراق الإخوان .

– استخدام المفردات السهلة المعروفة ، وشرح المفردات الأعجمية إن وردت وقد يسهل الأسلوب و يرق حتى يصل إلى درجة استخدام الألفاظ العامية .

– غلبة الجملة الفعلية على الجملة الإسمية ، لدلالتها على الحركة، و هذه الجملة الفعلية تستخدم الألفاظ الدالة على الحركة بشكل ملحوظ ، وليس هذا غريبا لأنه يتفق مع طبيعة الرحلة .

– عند استخدام الجملة الإسمية ، فإنها تكون قصيرة غالبا، كما تتكون من ركني رئيسين للجملة : الاسم و الخبر

– استخدام السرد القصصي، باعتبار ان الرحلة حكاية لها بداية و وسط ونهاية ، كما يستخدمون الوصف أما أفضل مميزاتهم فتتمثل في الاستخدام الذكي للحوار.

– تدوين الأحداث و المفاجآت التي تحصل بتسلسل وفق زمن حدوثها و مكانها بالاضافة إلى أهم ما يميز أدب الشمول و التنوع »[1] ، فهما ملمحان يميزان كل ما دوّن و حرّر في الرحلة « التاريخ و الجغرافيا و الدين و الاجتماع و السياسة، كذلك فإنها تعنى بالوصف الدقيق و التصوير الأمين و النقل الصادق . بدافع تحري الدقة تحريا علميا موضوعيا ، و هي عندئذ تتجلى عن الهوى و الميل و الغرض الذاتي »[2] .

هذا فيما يخص الشمول ام التنوع فيتمثل فيما يزخر به من مواد ذاتية غنية « فهو تارة علمي و تارة شعبي و هو طورا واقعي و أسطوري على السواء، تكمن فيه المتعة كما تكمن فيه الفائدة لذا فهو يقدم مادة دسمة متعددة

[1] – ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص16.

[2] – فؤاد قنديل ، أدب الرحلة في التراث العربي، ص534.

الجوانب ليس لها مثيل في أدب أي شعب معاصر للعرب»[1] تكمن فائدة ومتعة الأدب في التنوع فهو يقدم أو يصف عناصر تجعله متميزا عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى .

9 – إشكالية التجنيس:

تتشيد اشكال التعبير السردية العربية الكلاسيكية من حيث بناءاتها و التيمات التي تقاربها على العناصر التي لا رحمة لبعضها البعض ، تتراوح بين المهيمن المحرك لعناصر أخرى ،والثانوي الذي لابد منه في تفعيل و ربط وظائف النص، وتحقيق وحدة حلقة سننية .

يستطيع كل عنصر الانتظام داخل بنية لغوية تنتسب إلى ميثاق أفق انتظار الكاتب و القارئ، حتى تسمح بخلق تراكم متجنس[2].

و قد تراوحت نعوت التسمية و تعددت ، فتحدث البعض عن « أدب الرحلة » « و هو قصد واضح بانتسابها إلى حقل السرد باعتبارها كتابة أدبية تتوافر على مكونات سردية و آليات كتابية تسمح للتصنيف أن يأخذ مشروعيته في خانة الأدبي ، فيما هناك نعت أخر يكتفي بالحديث عن هذا الشكل باسم الرحلة فقط »[3] ذلك من اجل الرجوع إلى التاريخ و اعتبارها مادة جغرافية تساعد على معرفة أوصاف البلدان و عمران المدن.

« ينتسب النص الرحلي إلى التراث النثري بشكل عام باعتباره سردا و وصفا يعمدان إلى صياغات مشاهد رؤيوية أو مروية أو حلمية تنحدر من الداكرة في بعض الحالات ذوات جذور في الواقع المادي »[4] .

نجد تودوروف يصرح بأن « مشكل الأجناس هو واحد من اقدم مشاكل الشعرية ، و قد طرح مند أقدم العصور و إلى يومنا هذا (...) ، فتعريف الأجناس ، وعددها ، و العلاقات المتبادلة بينها ، لم يتوقف النقاش

[1] – سيد حامد النساج، منشورات كتب الرحلة قديما و حديثا، مكتبة غريب ، د ط، القاهرة، ص09.
[2] – ينظر: شعيب حليفي في الأدب العربي، التجنس، أليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص40.
[3] – شعيب حليفي في الأدب العربي، التجنس، أليات الكتابة، خطاب المتخيل ، ص41.
[4] – المرجع نفسه ، ص43.

حولها قط »[1]. و إذا كان ذلك النقاش حول الأجناس الأدبية دائرا في الغرب مند القدم ، فإن أغناطيوس كراتشكوفسكي فيصنف الرحلة العربية أساسا ضمن « الجغرافيا الوصفية التي ترتبط بها ارتباطا وثيقا قصص الرحلات »[2] و بهذا تصطبغ الرحلة بصبغة علمية (الجغرافيا) و صبغة أدبية (القصص) .

و هذا ما سوغ له استعمال عبارة " الادب الجغرافي " الذي : « يقدم متعة ذهنية كبرى ، إذ نلتقي فيه بنماذج أدبية / فنية رائعة – صبغت بالسجع أحيانا ، و المصنفات الموضوعية من أجل جمهرة القراء، يتراوح فيها العرض بين الجفاف و الصرامة من جهة و الامتاع و الحيوية من جهة أخرى ، و هنا تبدو مقدرة العرب الفائقة و براعتهم في فن القصص »[3] ،و إذا كان هذا النقاش يجري في النقد الغربي فإن النقد العربي القديم كان شبه غائب عن هذا المضمار « إذ تكتفي بتقسيم الأدب إلى الثنائية المعروفة الشعر والنثر، و قسم الشعر إلى أغراضه ، والنثر إلى الخطبة و الرسالة ثم المقامة في وقت لاحق ، اما الرحلة فلا نجد لها ذكرا لدى الناقد العربي القديم ، لأنها كانت تنتمي إلى الاجناس السردية ، و نعلم أن الأجناس السردية (القصص و الحكايات و المقامات ...) كان ينظر اليها نظرة تنقيصية بالمقارنة مع الشعر الذي عد ديوان العرب و الذي أحل الرجة العليا »[4].

و رغم تلك النظرة التنقيصية التي نظر بها إلى الأجناس السردية فإن تلك الاجناس عرفت نماءا و اتساعا استطاعت أن تجلب إليها العديد من المستهلكين و الباحثين عن المتعة و الإفادة .

أما **دومينك كومب** فيحصر الأدبية في :« أربعة أقسام كبيرة من النصوص حسب الوعي الساذج الذي كيفته عادات القراءة ، بل و كيفية التعليم و المؤسسات و هذا ما يجعل هذه الأقسام غير طبيعية بالمعنى

[1]- 4tzvetan todorovet oswald ducrot , dictinaire enyclopédique des siences de la langue – éd du seuil/ paris 1972p193.

[2] – أغاطيوس يوليانوقتش كراتشكوفسكي ، تاريخ الأدب الجغرافي نقله عن الروسية صلاح الدين عثمان هاشم، ص20.

[3] – المرجع نفسه، ص28.

[4] – محمد الحاتمي تقديم عباس الجراري ، الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي و الأدبي ، ص 20.

الشائع لهذه الكلمة »[1] ،هذه الأقسام هي:

« -المتخيل السردي (fiction narative) الذي يضم : الرواية و الأقصوصة و الحكاية و القصة .

- الشعر .

- المسرح .

- المقالة (esscin) التي تضم : الخطاب الفلسفي أو النظري و السيرة الذاتية ، الذكريات و المذكرات الشخصية ... و المراسلات و التقارير و حكاية الرحلة ، إلخ .... »،[2]إذا فالرحلة تندرج عند دومينيك كومب ضمن المقالة التي هي «كل نص لا ينتمي إلى الخيال و لا إلى اشعر ولا إلى المسرح (....)فهي الجنس الذي يجمع بين كل الأجناس التي نبذتها " الأجناس الكبرى " »[3].

- و هي بهذا « أقل الاجناس وضوحا ... ومع ذلك تتميز بسمة ثابتة هي تفضيلها للنطر العقلي و الأفكار الفكر الخطابي و ليس الخطاب »[4] ،هذا إذن تتجنس الرحلة في النقد الغربي – عند دومينيك كومب .

و قد صنف الأستاذ شعيب حليفي هذه الأجناس السردية إلى : « قطبين كبيرين لهما حضور متبادل ومتواتر هما: الشكل الخالص ، والهجين .

- تضمنت الأشكال الخالصة : المقامة و السيرة و الحكاية الشعبية و الرحلات ...

- أما الأشكال الهجينة فيندرج ضمنها الخبر و المحكيات الصغرى المتفرقة ، و التراجيم و الطبقات و أخبار الشعراء »[5].

- هكذا يصنف الباحث الرحلة ضمن الأشكال الخالصة ، وهذا التصنيف لا يوافق عليه الأستاذ عبد النبي ذاكر الذي يرى أن الرحلة « شكل أدبي هجين يمتاز بتعدد أوجهه و تمظهراته، إلى حد أنه يمكن القول انه جنس

[1] - dominique combe.les generes litteraires - éd – hachate.paris .1992.p13.14.

[2]- المرجع نفسه ، ص 14.

[3]- المرجع نفسه ، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص16.

[5] - شعيب حليفي في الأدب العربي، التجنس، أليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص31.

متكامل يحطم قانون صفاء النوع ، و ذلك بإدماجه أنماطا خطابية متنوعة من حيث الأشكال و المحتويات، الشيء الذي يعطي الانطباع بأنه شكل مائع و مرن إلى حد كبير اضافة إلى شدة تعقده و احتماله لأنماط و أساليب و مضامين كتابية تبعده عن البساطة الظاهرة لتجعل منه جنسا مركبا كليا و شموليا و عاما و جنس الأجناس »[1].

و سيسير في المسار ذاته **جبور الدويهي** الذي يصف الخطاب الرحلي بكونه « نوعا من التعبير الأدبي الهجين الضبابي »[2].

و يوافق الأستاذ **ذاكر الدويهي** في هذا الرأي الأستاذ **عبد الرحيم مودن** الذي يذهب إلى أن الرحلة «كتابة ملتبسة سواءا على مستوى الهوية أو على مستوى محاورتها – في سياق نظرية الأدب – الأجناس أدبية و غير أدبية »[3] و هذا ما اقتضى " ببول هازار " إلى عد الخطاب الرحلي« نوعا غير واضح الحدود »[4]، يبدو ان الرأي الأخير أكثر وجاهة و اكثر انطباقا على واقع الكتابة الرحلية « لأن الخطاب الرحلي على مستوى المضامين يحتوي على معارف متنوعة تاريخية و جغرافية و دينية و أدبية و انثوغرافية ... و على مستوى الأشكال نجد فيه السرد و الوصف و الحكايات و الاخبار و الرسائل و الاشعار و هذا الغنى و التنوع في المضامين و الأشكال يسمح بتشبيه الرحلة بفناء بيت تنفتح فيه أبواب حجرات متعددة »،[5] و كل باب تجد فيه مبتغاه « إذ تتوفر فيه مادة لا لا ينصب معنانيها لا المؤرخ أو الجغرافي فحسب بل أيضا لعلماء الاجتماع و الاقتصاد و مؤرخي الادب و العلم و الدين و اللغويين و علماء الطبيعة »[6].

[1] – سعيد علوش " المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا و أمريكا و الإتحاد السوفياتي خلال القرن التاسع عشر و العشرين " أكادير ،1998م،ص83.

[2] – مجلة الفكر العربي " رحلة مركب الرحلات الأوروبية إلى المشرق في نهابة القرن الثامن عشر، العدد 32، أفريل، ماي، 1983م، ص59

[3] – أحمد الطرسي، الرحلة المغربية خلال القرن التاسع عشر ، أعراب مستويات المردفي ، الرباط، 1995م، ص14.

[4] – عبد النبي ذاكر، الواقعي و المتخيل في الرحلة الاوروبية إلى المغرب ،منشورات كلية أكادير ، 1997م، ص8.

[5] – محمد الحاتمي تقديم عباس الجراري الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي و الأدبي ص21.

[6] – أغاطيوس يوليانوفتش كراتشكوفسكي ، تاريخ الأدب الجغرافي نقله عن العربية عثمان هاشم، ص19.

إن هذه الطبيعة الغنية للكتابة الرحلية جعلت دراستها تتجه اتجاهات مختلفة تبعا لاهتمام الدراس و هكذا جعلها المؤرخ نصا تاريخيا يمنح منه كثيرا من المعلومات الغميسة المتصلة بالبلدان المزورة، و جعلها الجغرافي مصدرا يستقى منه ما يورده الرحالة من معلومات جغرافية عن الأماكن التي يمر بها .

كما يجد فيها الباحث تاريخ الأفكار و ما يود معرفته عن الذات التي يجليها الرحالة بمقارنتها مع ثقافة الغير يجد فيها الدارس الأدبي أنماطا أسلوبية و انواعا أدبية و هذا ما أكده الاستاذ **عبد النبي ذاكر** بقوله : « لا أحد ينكر ما أفاده المثقفون، مند اقدم العصور من أدب الرحلات ، فتنوع موضوعاتها جعلها قبلة لمنح المعلومات الجغرافية و التاريخية و الشعرية و الصوفية و الأنثولوجية ، إلخ »[1].

تساعد الرحلة على منح المعارف و تنويعها سواءا الأدبية منها أو العلمية و هذا ما يجعل نص الرحلة « مستعصيا على الانتساب النوعي ، و ينعكس ذلك على التسمية التي تصبح متغيرة أو متعددة وهكذا نجد أسماء مثل الرحلة ، أدب الرحلة ، و الأدب الجغرافي ، و الجغرافيا الوصفية بيد ان مثل هذا التنوع و الغنى اللذين تمتاز بهما الكتابة الرحلية ينبغي أن لا يخضعان أو يصرفان البحث عن العناصر المشتركة بين تلك الكتابات التي تسمى رحلة »[2] ،و هذه العناصر المشتركة بين كل هذه الأنواع / الأشكال « تظل واحدة في تعددها ، تتعدد أسلوبيا و تتخذ أوضاعا شتى في السياقات الموضوعة لها »[3] .

إن معرفة هذه العناصر المشتركة بين الكتابات الرحلية المتنوعة و تحديدها الحديث عن جنس أدبي يسمى الرحلة . و بهذا تصبح الرحلة جنسا أدبيا قائم الذات له مميزاته و خصائصه و استقلاله « الذي يمنعنا من ادخالها ضمن الجغرافيا أو الأدب الجغرافي ، او ضمن التاريخ، أو ضمن الأثنوغرفيا أو ضمن الفن القصصي »[4].

[1] – سعيد علوش " المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا و أمريكا و الإتحاد السفياتي خلال القرن التاسع عشر و العشرين، ص81.

[2] – محمد الحاتمي تقديم عباس الجراري الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي و الأدبي، ص22.

[3] – شعيب حليفي في الأدب العربي، التجنس، أليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص43.

[4] – محمد الحاتمي تقديم الدكتورعباس الحراري الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي و الأدبي، ص22،23.

نفهم من هذا القول أن وجود بعض المعلومات التارخية لا يجعلها بالضرورة مؤلفا تارخيا و لا وجود بعض المعلومات في الجغرافيا يجعلها كتابا جغرافيا .

الفصل الثاني: شعرية السرد في رواية

" شرفات بحر الشمال"

المبحث الأول: البناء الخارجي

المبحث الثاني: البناء الداخلي

المبحث الأول : البناء الداخلي

تمهيد:

لكل بناء مدخل ، و لكل مدخل عتبة ، و لكل عتبة هيئة ، ولأن العتبات همسات البداية ....

« فقد اهتمت السيمائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان ، و الإهداء ، و الرسومات التوضيحية ، و افتتاحيات الفصول و غير ذلك من النصوص التي أطلق عليها (النصوص الموازية) التي تقوم عليها بنايات النص و يأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي ، و هو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة ، حيث تجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي ، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عله مجاهل النص »[1] ، ففي العصر الحديث تزايدت الدراسات النقدية و الأبحاث السردية اهتماما بالعتبات مع **جيرار جينيت** في كتاب " العتبات" غير ان المصطلح أثار اضطرابا داخل الساحة الثقافية العربية و مدونتها النقدية ؛ف**سعيد يقطين** يستعمل مصطلح " المناص " و **محمد بنيس** و **عبد الفتاح الحجمري** يستعملان " النص الموازي " أما **فريد الزاهي** فيوظف " المحيط الخارجي " أو محيط النص الخارجي " عبر هذا الفحوى يتأكد سبب جنوح المبدعين إلى توظيف عناوين مركزة المعاني موجبة الدلالات و تبدو الرواية أوفر حظا ونصيبا من الأجناس الأدبية الأخرى عناية بعتبة العنوان . فيجد كاتبها نفسه معنيا باختيار عنوان ملائم دلاليا و جماليا يساعد على فهم خصوصية النص الأدبي .

1) الفضاء : espace

مصطلح الفضاء تسمية شاملة و محددة ، برز مع ظهور الرواية الجديدة فأصبح يحتل حيزا واسعا في الدراسات و الابحاث النقدية المعاصرة حيث غدت هذه الدراسات تنصب على تحليل أبعاده و دلالته

[1] – عبد الرحمان منيف: الباب المفتوح : بيروت، درا الساقي، ص22.

و تكشف عن علاقاته. أصبح الفضاء مرادفا موسعا لأدبية المكان المتنوعة فنجد « أن مجموع الامكنة هو ما نطلق عليه اسم فضاء الرواية فهو أشمل و أوسع من مفهوم المكان باعتبار المكان مكون للفضاء »[1] .

فمفهوم الفضاء واسع نجده يتمثل في :

شعرية الفضاء النصي: l éspace textuel

هو فضاء مكاني يسميه البعص الفضاء الطباعي إذ يقول **حميد الحميداني** : « ويقصد الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها – أحرفا طباعية – على مساحة الورق ، و يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف و وضع المطالع ، وتنظيم الفصول وتعبيرات الكتابة المطبعة و تشكيل العناوين وغيرها»[2].

و سنتناول في دراستنا للفضاء النصي غلاف الرواية و عنوانها الرئيسي و أهم عناوينها الفرعية .

أ– قراءة في العنوان :

يعد العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسميته و تحدده و تغري القارئ بقراءته فلولا العناوين لضلت الكثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه و انتشاره وشهرة صاحبه كما يعد مفتاحا بالنسبة للنص و مركزا اساسيا في ولوج عالم الرواية بكل تفاصليها مستوياتها المهيمنة التي تشغل في تفردها معاني تختلف عن معاني تجاورها.

و قد جاء في معجم المنجد لفظة عنوان على أنها : « ما كتب على ظهر كتاب أو رسالة أو على غلاف الشخص الدي كتب إليه ، و عنوان الكتاب سمته و ذباجته »[3] ، بذلك فإن العنوان يمثل تلك

[1] – حميد الحمداني ، بنية النص السردي، من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1991م، ص64.
2– المرجع نفسه ، ص55.
[3] – صبحي حمودي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة – دار المشرق – بيروت ، ط 2 ، 2001م ، ص 1029.

المساحة الطباعية الموجودة في الغلاف الخارجي ، والتي هي أول ما يقع عليها نظر القارئ من اسم المؤلف .... و ما إلى ذلك .

فاللعوان دور مهم باعتباره مفتاحا اجرائيا للنص ، فهو ليس حلة أو زينة فقط بل هو خطاب مفكر فيه فمن خلاله يرسم المتلقي انطباعا أوليا عن النص هذا الانطباع سرعان ما يتوسع و يتقلص مع القراءة، أهميته تتجلى من خلال الوظائف التي يقوم بتأديتها باعتبار « أن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فيه لا تتجاوز دائرة الوظائف البراجماتية ممثلة في لفت الانتباه و الإخبار الإعلام »[1] ،مما يوكد أن هناك تداخل نوع من العلاقات بين العنوان و الواقع الفعلي و بينية الواقع الفني « إن العنوان عبارة عن علامة لسانية و وظيفة تأثيرية أثناء تلقي النص و التلذذ به كما أن للعنوان وظائف أخرى تتمثل في الوظائف التالية : الوظيفة الإيديولوجية ، و وظيفة التسمية ، و وظيفة التعيين الوظيفة الأيقونية / البصرية ، و الوظيفة الموضوعاتية و الوظيفة التأثيرية و الإيحائية ، و وظيفة الاتساق و الانسجام والوظيفة التأويلية »[2] ،و بهذا أضحى العنوان بطاقة تعريف النص ، و الحفاظ له من فقدان هويته الخاص و أصبح شيئا ضروريا لكل عمل أدبي و قد ذهب الباحث المغربي **إدريس الناقوري** أن للعنوان وظائف .

تتعدى الوظيفة الفنية و الجمالية بقوله: « تتجاوز دلالة العنوان دلالاته الفنية والجمالية .. وذلك أن الكتاب لا يعدو أن يكون من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض أن يكون له علامة مميزة ..هذا بالإضافة إلى كونه سندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتمائه لصاحبه ،ولجنس معين أجناس الأدب أو الفن »[3] ،ومن هنا فالعنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية وكليتها الفنية والمجازية لا يتم إلا

[1] – عبد الرحيم القادر رحيم : علم اللغة ، دار التكوين لتأليف و النشر و الترجمة، ط1، 2010م، ص45.

2 – جميل حمداوي : مقاربة العنوان في النص الأدبي ، موقع الكلمة ، الدراسات النقدية www.elkalmo.com

[3] – إدريس الناقوري ،لعبة النسيان ،دراسة تحليلية نقدية ،الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء ،ط،1،1995م،ص25.

بجمع الصور المشتتة وتجميعها من جديد في بؤرة الموضوعات العامة تصف العمل الأدبي وتصنفه من أي جنس من أجناس الأدب والفن «إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي »[1] .

فهو الكلية الدلالية التي يستحضرها القارئ لذلك النسيج النصي وترتكز مقاربتنا لهذا العنوان على منهجية مبنية على أربع خطوات أساسية وهي :

- البنية
- الدلالة
- الوظيفة
- القراءة النسقية الداخلية والخارجية

وقد اختار جميل حمداوي هذه المنهجية لأن العنوان حسبه يعكس الصورة السطحية والعميقة ومن ثم فالعنوان هو النص ،والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية كما يقرأ بأن العنوان هو بؤرة النص التي يتمحور حولها ،وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه في صيغ مختلفة .

ورد عنوان " شرفات بحر الشمال " على شكل جملة إسمية تتكون من اسمين و إضافة و بالتالي بين شرفات و بحر خص الكاتب شرفة بحر و ليس شرفة بيت أو شرفة مكان آخر غيره.ربط الكاتب بين بحر و الشمال التي جاءت معرفة و ذلك بغرض الإضافة كما أفادت التخصيص.

عندما نمعن في الدلالات المعجمية لهذه الكلمات نجدها تدل على المكان و لعل الغرض منها سرد الواقع و الأحداث التي وقعت في تلك الأمكنة .

فالشرفة في معنها المعجمي « شرفة ج – شرفات و شرف بناء خارج واجهة بيت يشرف على ما حوله »[2].و الملاحظة أن صياغة هذا العنوان جاء على هذا الشكل حيث أن الشرفة يمكن من خلالها

[1] – شعيب حليفي، النص الموازي للرواية ،استراتيجية العنوان ،مجلة الكرمل ،عدد 46،ص84،85.

2 – صبحي حمودي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، ص763.

رؤية و تتبع الأحداث و تحركات الشخصيات فالكاتب يريد بها ابداء وجهة النظر دون الولوج إلى قلب ذلك الحدث .شرفات جاءت مؤنث. لم يقل شرفة فقط بل أوردها على صيغة الجمع لأنه يريد رؤية المكان ككل و ليس جزء معين أو ركن. و إلقاء نظرة شاملة على المكان. كلمة بحر في معناها المعجمي « بحر جمع بحور أو أبحر : خلاف البر : الماء المالح »[1] .

كلمة بحر تدل على الانتقال أو السفر كما توحي بالرحيل أو النجاة و نجد لها مرجعية دينية فقد وردت في القرآن الكريم من خلال قصة سيدنا نوح عليه السلام مع قومه الذي كان البحر سببا في نجاة المؤمنين من خلال السفينة التي كانت تطفو فوقه و خلاصا لهم . قال تعالى « و قيل يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء أقلعي و غيض الماء و قضي الأمر و استوت على الجود قيل بعدا للقوم الظالمين »[2] .

أما الشمال فهو ما يقابل الجنوب من الأرض و هو مصطلح جغرافي يمثل بؤرة مكانية تمثل مجموعة الدول المتقدمة و تطورها الاقتصادي و المادي على عكس دول الجنوب التي تعاني من ركوض و ما يحكمها من عادات و تعاملات سلبية مع أفرادها.

عندما نحاول ربط العنوان بالمضمون أو المستوى الداخلي نجده كملخص أو حوصلة واقعية أحاطت بموضوع النص ، فجاء تعبيرا صادقا و مرآة عاكسة لما هو موجود في متن ." شرفات بحر الشمال " نجد عنوانه يرتبط بما هو داخلي فتمتزج فيها الأحلام مع الكوابيس و تتدفق مع الذكريات بشكل ملفت يجعل منه انسانا متوترا يبحث عن أهداف متعددة و متشابهة مع العلاقات الفاعلة في حياته الماضية و تستمر معه في حاضره و في منفاه.كما تجسد حالة الكاتب في بلد غريب يعامل بتقدير و محبة على عكس وطنه الذي جعله يعيش حالة مؤثرة ، و شعور بالاختناق و عدم القدرة على تصديق ما يجري حوله .

1 – أبو الفضل جمال الدين الأفغاني ، لسان العرب، م2، مرجع سابق، ص301.

2 – سورة هود الآية 44.

فدلالة البحر تمثل المدينة التي كان يطمح إليها مند صغره كون موقعها يتشكل فوق الماء. في الوقت نفسه ترمز لبعث الحياة من جديد. فهو يمثل وسيلة نجاة للكاتب هروبا من وطنه إلى مكان أخر .

كلمة الشمال لها علاقة بالمتن و تمثل المدينة التي غادر إليها الكاتب فوجد فيها تطورا في الحياة و مدى حسن تعاملها معه .

من خلال هذا نجد أن العنوان هو العتبة الأولى للولوج داخل النص من أجل معرفة دلالاته و ايحاءاته الداخلية .

وظيفة العنوان :

و من المعلوم أن للعنوان وظائف كثيرة ، فتحديدها يساهم في فهم النص ، خاصة إذا كان المعطى نصا إبداعيا معاصرا غامضا ، فكل وظيفة يؤديها العنوان تتعايش متمازجة ، محاولين استخراج هذه الوظائف عبر هذه الدراسة مع تجنب الوقوع في طائلة الاحتذاء لتصنيف **جينيت**" الذي انبثق منه إجراء تحديده لوظائف العنوان " 6 " أما **رومان جاكسون** الذي قد استثمر الوظائف الستة للغة ، و عليه لا يمكن القبض على الوظائف ككل و إنما نعنى فقط ببعض الوظائف التي انطوت عليها دراستنا .

الوظيفة الجمالية أو الشعرية :

« استهدف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة »[1]، و تتولد عن الرسالة التي تكون فيها غاية لذاتها ، فالعنوان الذي بأيدينا ما هو إلا نتيجة تفاعل بين الكاتب و واقعه ، إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا . فإنه يكون محملا بكل ما في عصره و واقعه و كل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج رواية ذات صيغة فنية محكمة و تولد لحظة جمالية عبره.

[1] – رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 31.

الوظيفة الإيقونية البصرية :

يحمل العنوان رمزية عميقة ، حيث لكل شيء خلفية مجازية التي تحمل مدلولا واحدا " شرفات بحر الشمال " هذا العنوان الذي دون باللون الأزرق ، و نفهم من خلال الشكل البصري بأنه يوحي على الثقة و الأمان ، الاستقرار ، النجاح و كما هو واضح أن الكاتب معروف بتميزه و حسن اختياره نجده في هذه الرواية قد أحسن اختيار لون العنوان ، فالشكل يرمز لتطور و التقدم في كل نواحي ها هو **واسيني** قد جسد ذلك عبر العنوان ، و حسب علم السمياء الذي يرى مدى ارتباط الألوان بالنفسية الأشخاص فالروائي **واسيني** يرى في بحر الشمال الاستقرار و النجاح و الأمان يرى عبره أملا عكس تجربته في وطنه الأم.

الوظيفة التعينية / التسمية :

لذلك نجدها «كانت اولى الوظائف و أشهرها ، و أكثرها ضرورية لأنها تنشغل بتحديد هويت النص و تبدو إلزامية ، و لكن دون أن تنفصل عن الوظائف الأخرى »[1]، "شرفات بحر الشمال " التي تعود للكاتب الجزائري واسيني الأعرج ، هي حكاية راوٍ أجبر على الرحيل عن وطنه أيام النزيف ، فراح يتتبع يومياته و يعيش بين الظهور و الاختفاء ثم يرحل عندما تهدأ حل الموت به و عندما يعود جميع اللصوص لتقاسم الغنائم ، و من هنا يبدأ تاريخ الفقد عبر شعرية اللغة .

الوظيفة الإديولوجية :

إن القارئ لرواية واسيني الأعرج ، يدرك مند الوهلة الاولى أنه أمام كاتب متميز ، فقد كرس روايته " شرفات بحر الشمال " لخدمة قضايا المجتمع من وصف للأوضاع المضطربة التي عاشها الفرد الجزائري أنداك هذا المجتمع الذي أوحت به الطروحات السياسية لنظام الحكم في تلك الفترة و عمل على تجسيده فقد كانت هذه الرواية شاهدة على المأزق الحضاري " الإجتماعي ، السياسي، الثقافي ..." واسيني

1 – وظائف العنوان في شعرية مصطفى محمد الغماري (بحث ألكتروني).

الذي انتهج فيها الأسلوب السنيمائي الدرامي رغم المعاناة و الآلام وتجسد هذا المنهج في حبه و ولعه بـ " فتنة " أين كانت سببا في هجرته نحو " الشمال " بحثا عنها ، هذا العالم " بحر الشمال " الذي يقع بين ضفتين لندن و ألمانيا و أمستردام الذي يوحي بالتطور و التقدم على كل النواحي عكس ما عرف عندما عمل فيه بتقدير و محبة و حرس على تحقيق أحلامه عبره ، و وجد فيه حقوق الإنسان كلها و أحلام كبيرة " الشمال " بمثابة مفتاح أو جسر عبور نحو أفضل ، واقفا عبر بحره على شرفة مستذكرا عبرها أرشفة الذاكرة .

ب– قراءة في الغلاف :

يأتي الغلاف في المرتبة الثانية بعد العنوان من حيث الأهمية فهو يثير انتباه القارئ من خلال الألوان والأشكال الموجودة فيه ، تحمل هذه الأخيرة دلالات وإيحاءات مختلفة تجعلها عنصرا وظيفيا مهما.

شكل الرواية وغلافها ، وجمالية المظهر الخارجي ، هو الوسيلة التي يعتمدها الكاتب من أجل التأثير على القارئ وجذب انتباهه ، فيندمج المتلقي مع الرواية فيندفع فضوله إلى معرفة ما هو في متنها .

لذلك «يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي في تشكيل المظهر الخارجي للرواية .كما أن ترتيب واختيار مواقع كل الإشارات لابد أن يكون له دلالات جمالية فنية»[1]

فالغلاف صور مشهدية لنفسية الكاتب ، له واجهتين مختلفتين الواجهة الأمامية لغلاف هذه الرواية . شرفات بحر الشمل ـمزيج من الألوان والأشكال التي تحيلنا إلى قراءات متعددة .تختلف باختلاف مستويات القراء.

[1]– حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النص الادبي، ص 60.

يشمل فضاء الغلاف الأمامي لهذه الرواية اسم المؤلف " **واسيني الأعرج** " أول فضاء تقع عليه عيون القراء ، كتب بخط صغير في أعلى منتصف الغلاف بلون ابيض ، هذا اللون يوحي بالصفاء والنقاء والتفاؤل والوضوح كما يدل على أمانة "**واسيني الأعرج**" في نفل الأحداث وسردها بروح ايجابية .

وضع اسم الكاتب داخل إطار اسود وكأنه يعبر عن الحياة المأساوية التي مر بها من معاناة وقساوة العيش وذكره مجرد إعلان عن هوية الكاتب لما يجسدان دور العمل الفني لهذا الفضاء الخارجي ،يمثل انتساب الكاتب إليه وتحقيق ملكيته للأعمال الأدبية ، أو من شأنها أن تخفي مقاصد أخرى كالشهرة مثلا.

عنوان الرواية – شرفات بحر الشمال – جاء تقريبا في الوسط ، كما كتب بخط عريض ، باللون الأزرق الذي يرمز للبحث عن فضاء مجهول، زرقة العنوان تعكس التواصل الطبيعي بين امتدادات الأشياء والألوان ولعل الزرقة أقرب في تشكيل هذا العنوان ومضمون النص ،فاللون الأزرق له دلالة وإشارة الى البحر والسماء ، يرمز إلى الهدوء والراحة النفسية.

الصورة التي جاءت على الغلاف وهي صورة معبرة لفتاة ذات رداء أحمر تتعالق فيه الألوان ،فدلالة اللون الأحمر يرمز للموت والدماء والقتل بأبشع الصور ذبح ،وانتحار، وبروز هذا اللون في ردائها دلالة على وجود القتل والدماء في هذا الوطن بصورة كبيرة ، بروز اللون البني في لباسها كذلك على الأرض والتراب او الطين الذي كانت تتفنن فتنة البطلة بأناملها فيه .ففتنة تعبر عن الوطن أو جزء منه وما يحمله من صراع .

نجد هذه اللوحة داخل لون ازرق الذي يعبر فيه عن المجهول إذ لا يمكن معرفة مصير هذا الوطن كما يمثل شرفات بحر الشمال التي تتوسع إلى البحر المتوسط وأهم مدنها التي شهدت هذه الأحداث كما يحيل إلى الرحيل والهجرة .

بالنسبة للدائرة الموجودة في الغلاف بلون أسود تمثل قيد لما يمر به المجتمع فهي تعبر عن حيز مغلق أو مشنقة لا هروب من الوضع السائد في البلد ودلالة اللون تدل على الحزن والموت والخوف والتشاؤم.

كما نجد الشرفة حاضرة حتى في الغلاف الخارجي الأمامي عندما تتجسد في مربع ابيض مغلق توحي برغبة البطل **ياسين** في التوحد بنفسه ويظهر تعلق الكاتب وحنينه إلى الوطن عندما ينطبع المربع على وجه فتنة التي تضع حلقا تراثيا ..يرمز للوطن وأصالته وجدوره.

أما الواجهة الخلفية فحملت نفس ما حملته المقدمة الافتتاحية التي سنتطرق لها لاحقا .

أخيرا يمكن القول أن توظيف هذه الصور أو رسم هذه اللوحة لم يكن عبثيا وإنما حمل في طياته رسالة وهدف يرمي من خلالهما الكاتب إلى التشويق والإعجاب بمثل هذا العنوان.

ج– تنبيه و اعتذار في الرواية :

لقد امتازت رواية " شرفات بحر الشمال " بتنوع خطابية ، إذ من الثبات أن التنوع في الخطابات " أسلوب التنبيه و الاعتذار " و هو أسلوب الغرض منه تنبيه السامع و المخاطب لمعنى يراد تقديره عليه أو لأمر يقصد تذكيره به ، و هو أشبه ما يكون بالمنبه المادي ، الذي ينبه الأذن إلى شأن دي بال.

و قد ورد تنبيه و اعتذار في البداية من الصفحة الرابعة تبرز عبارة مكتوبة بالأسود « عذرا لك لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة ، فليس ذلك إلا من قبل الحب ، الحب فقط »[1]، و ذلك في منتصف الصفحة ، فهو يخاطب و يعتذر من الذين يجدون شبها لهم في أحداث الرواية ، حتى يعوا ما يراد بهذا الشبه ، وهو من قبيل الحب و هذا حتى يعطي المصداقية لرائعته "شرفات بحر الشمال"

د– الإهداء في الرواية :

الإهداء هو إحدى عتبات الرواية ، يحمل في داخله إشارات ذات معنى و هو جزء من الرواية ذلك « أن القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص او حزمة من المفاتيح ، التي

[1] – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، دار الأداب ، بيروت، ص4.

تصلح كلها ، ربما وبفاعلية متفاوتة لفك مغاليق[الرواية] ، لذلك يظل الإهداء » [1]، كما جاء في رواية "شرفات بحر الشمال " : « إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا و إلى ناديا التي تشبه »[2]، و هذا تدريجيا لدلالة النص الأساسية و اختزالا للخيارات العديدة للقراءة ، و استخلاص دلالات القول في الرواية يمثل ذلك اختيارا لطريق محدد و إهداء إلى مفتاح لذاته ، و الإهداء – عموما – هو تقدير من الكاتب و عرفانا يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاص أو مجموعات (واقعية أو إعتبارية) ، وقد وجه هذا الإهداء في هذه الرواية إلي عزيز ناديا وهذا إحرام جاء في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل الكتاب) .

ويفرق **جيرار جينيت** بين إهدائيين:

نوع خاص : يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه ،يتسم بالواقعية والمادية ، وهو ما تجسد في الإهداء الذي تضمنته الرواية بحر الشمال.

أخر عام : يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنية كالمؤسسات الهيئات والمنظمات والرموز(كالحرية السلم، العدالة...) فالروائي يشير بهذا الإهداء لشخص ميت "عزيز" وإلي "نادية " التي كانت تحمل صفاته .

لقد حقق إهداء هذه الرواية وظيفة الدلالة ، بما يحمله للمهدي إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله ، بما يحمل من عاني تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص.

[1] – علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دار الشرق، عمان، ط1، 1997م، ص86.

[2] – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال، ص5.

و– الفاتحة النّصية "المقدمة":

تعتبر الفاتحة النّصية أو (الاستهلال أو المطلع أو الافتتاحية) إحدى مراكز النّص الإستراتجية الحاسمة التي «تفتح السبيل لما يتلو »[1] ، واستنادا إلى هذا تأتي الفاتحة سردية لتميط اللثام عن سر العنوان والنص معا.

وتنوع النص وتقدم إشارات أجناسية وأسلوبية وتبني عالما تخيليا وتوفر معلومات أكثر عن الحكاية المروية[2].

«أيها المهبولة في كل الوجوه أنت،

أغلقي أولا هذا الباب العاري ، سدي النوافذ القلقة .

ثم ...قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا...

لقد تعبت

شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهما جميلا اسمه الحبّ

مثلك اليوم اشتهي أن اكتب داخل الصمت والعزلة .

لأشفي منك بأدني قدر ممكن من الخسارة »[3].

يفتتح الأديب **واسيني الأعرج** في رائعته " شرفات بحر الشمال " بهذه الكلمات الشعرية ،مما يحقق تفردا لهذا النص على اكثر من مستوى ومند الصفحة الأولى نستشعر ذاتنا تتصاعد في مدارات الكلام عبر هذه الكتابة التي تقول أكثر مما تحتمل والتي تعكس حداثة النص عند **واسيني** حيث يتداخل السردي بالشعري ،الخيالي بالواقعي واليومي بالأسطوري ليجسد هذا البناء السردي المحكم «إنها رواية

[1] – أرسطو طاليس : الخطابة ، تحقيق و تعليق : عبد الرحمان بدوي، بيروت – الكويت ، دار القلم – وكالة المطبوعات ، د ط، د ت، ص130.

[2] – ينظر: أندري دي لنجو : في إنشائية الفواتح النصية ، تر: معاد بن إدريس نبيغ ، مجلة نوافد ع(10) جدة، 1999م، ص20.

[3] – واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، ص5.

اللغة التي تنثال بكل جماليات الحكي ،وأفق التصوير الفني للمبدع فتتحول حكة في ذاكرتك وضميرك وفي حساسة الشرف والوعي واللغة »[1].

تعزز الفاتحة النصية في علاقتها بالعنوان الاحتمال الثاني من دلالة العنوان ،لا سيما أن هذا النص يمثل تجربة سردية فنية إنسانية عبرت عما اصطلح عليه ب " زمن المحنة " وقضية العشق لفتنة الواضح عبر هذه الافتتاحية ،فالذات لا تكتفي بحبها للأنثى ،بل يمتد فعلها العشقي ليلامس كل شيء (القرية البحر ،الأم، زليخة ،عزيز، فتنة ،نرجس، الجزائر، أمستردام،)فحبه لها أدى به إلى الكتابة كمرأة فيه تعبير عن الوطن ، لم يجد علاجا لمرارته أفضل من اللغة التي حولها إلى صورة معبرة عن ما هو موجود في داخله وفي الغربة فقرر أن يكتب في عزلة مثلما غادرت فتنة بعيدا عن الانظار وعن موطنها ،تاركا ورائه ما مر به في سنين مضت، وما يلفت الانتباه في الفاتحة أنها تظهر القوى المغيبة في العنوان تمهيدا للبدء بالعملية السردية التي تنمو في فضاء استعاري ،متخذة من العنوان النواة الأساسية التي سرعان ما تكشف وتتجلى في الفاتحة السردية من عناصر السرد ،كما يستعرض في الفاتحة النصية للرواية رسالة " فانسون فان غوخ " «يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة وأشعر كأن هذا منتهاي الذي علي أن أقبل به » [2] ،واسيني الذي أقام بناءً سرديا متناظرا وما يتناسب مع التصدير الغيري **لفان غوخ** إذ لا يمكن قراءة هذا النص إلا بالاستعانة بقراءة النصوص المحيطة به.

ز– عناوين الفصول :

روكيام لاحزان فتنة :تستحضر هذه العتبة منظرا مهيبا بهذا العنوان الجنائزي الذي يحاول الكاتب من خلاله جذب القارئ واستعطافه للكاتب ، كما يوضح انتهاء تلك الصلة التي كانت تربطه بفتنة فانتهت على شواطئ البحر واختفاء فتنة ، دلالية روكيام تدل على النهاية المألوفة وهو" عنوان الدمار في طقوس الروم الكاثوليك".

[1] – فاطمة السيدي، اقتراحات شعرية وأرشفة الذاكرة ،شرفات بحر الشمال ،الحوار المتمدن، العدد: 2009م،2001م،الأدب والفن .
[2] -واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ص6.

جراحا المسيح العاري :هذه العتبة أحد أهم الدلالات النفسية والدينية التي تبعث في صورها كل مشاهد الظلم والقهر ومدي معاناة الإنسان من خلال لقطة " مسيح" فيستمر في عرفة تلك المدينة التي توقد فيه الإحزان من خلال تفقيه أثر ن كانوا في تلك المكان وغادروه ، فيستعيد جراحاته ن خلال تذكر ه لقصته .كما يتجلى في الأحداث التي أثرت عليه وعلى حياته ويذكر أهم الفتيات اللواتي صادفهن في حياته واستذكاره لفتنة في وجه أي فتاة كان يصادفها .

دورة رامبرانت الليلية :هذه العتبة سيتحضر الكاتب شخصيته أحد أهم أعلام الفن التشكيلي وهو **رامبرانت** التي تحيل لوحاته المشحونة بالعاطفية في فضح وحشية الإنسان وله القدرة على تصوير المشاعر الداخلية لأشخاص باستخدام الأضواء والضلال .

رومانس موسيقى الليل :نجد في هذه العتبة اختياره الليل الذي يوقض فينا المشاعر التي تعود بنا إلى الذاكرة والتطلع إلى ما هو حاضر.

تراتيل الإنجيل المفتوح: هذه العتبة تذكرنا – بروكيام –الجو الذي يبعث الحزن ، كما أنّ تراتيل عمي غلام الله فتحت الأحزان و أودت بحياته.

أغصان اللوز المر : نجد هذا النوع في العنوان ثنائيات الحلاوة والمرارة ، فالبرغم من أن ثمرة اللوز تتميز بحلاوتها لا يعني أن كل الثمار تحمل نفس الدرجة لهذا فالمدينة رغم جمالها وهدوئها فهي تحمل أسرارا ربما قد تكون عكس ذلك. فالعالم الخارجي لا يعبر عن ما هو منغمس في أبنيتها .

حقول فان غوخ: إن هذه العتبة الأكثر مأساوية تتجسد فيها كل أنواع المأساة ، وذلك من خلا ل استحضار أهم أعلام المدينة فان غوخ عانى من نوبات متكررة فقام بقطع أذنه اليسرى فاتجه إلى التشكيل الفني للتعبير عن عاطفته ومشاعره ، فاختار الكاتب هذه الشخصية ليؤكد على حجم المحنة التي عاني منها فيقوم بربطها مع شخصية **ياسين**.

حدائق عباد الشمس : وهي أخر عتبة يقف عنها القارئ فيعبر فيها عن مدينة "امستردام" مدينة الطبيعة والجمال ، واستحضار للوحة **فان غوخ** لوحة عباد الشمس ، وما تبعثه الشمس من دفء في أرجائها .

و ما يمكن أن نستنتج من خلال هذه العناوين التي شكلت عتبات النص ، فهي تحمل دلالات إنسانية كما أنها تتماشى وحركات الشخصيات لتساعد القارئ على معرفة تسلسل النص دون عناء.

المبحث الثاني :البناء الخارجي .

1/شعرية الشخصيات :

1- مفهوم الشخصية الروائية:

تحتل الشخصية مكانة مرموقة في الرواية ،حيث تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية في الرواية وتعد بمثابة العمود الفقري للقصة إذ لا يمكن تصور عمل روائي بدونها ، ويرى **عبد المالك مرتاض** في كتابه " نظرية الرواية " أن الشخصية :«هي التي تصطنع اللغة وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار ،وهي التي تصطنع المناجاة ...وهي التي تنهض بدون تضريم الصراع او تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب ...وهي التي تتحمل العقد والشرور فتمنحه منحى جيدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة :الماضي الحاضر والمستقبل»[1] ،ويود الكاتب عبر هذه الشخصية إيصال المضمون للقارئ من خلال فكرها وسلوكها وعواطفها وحركتها داخل الرواية وتختلف الشخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفات والأهمية والوظائف ، وترى **يمنى العيد** في كتاب " تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي " أن «الشخصيات باختلافها هي التي تولد الأحداث وهذه الأحداث تنتج من خلال العلاقات بين الشخصيات فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها وتنمو بهم ،فتتشابك وتتعقد وفق منطق

[1]-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1990م،ص42.

خاص به » [1].فهذا الإختلاف يولد أحداث وينتج علاقات بين شخصيات الرواية وغيابها غياب للنص ككل كونها العنصر الفعال والمحرك في تطوير وتنمية العمل الروائي « فالمهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات ،أما عن فعل هذا الشيء أو ذاك وكيفية فعله فهي أسئلة لا يمكن الإجابة طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير »[2] ،مما تقدم طرحه نستنتج أن الشخصية تعد أحد المكونات الأساسية في العمل الروائي أو بالأحرى السردي ،وذلك أنها دعامة وركيزة هامة في قيام أي نص.

2-الشخصيات ودلالتها الشعرية :

أ-الذات الساردة الرحالة " ياسين":

جاء في لسان العرب « قال في كتابه عز وجل "يس والقرآن الحكيم" :ورد عن **قيس بن سعد** أن **ابن عباس** رضي الله عنهما قرأ يس والقرآن الحكيم يريد يا إنسان»[3]،إذن فمعنى ياسين هو الإنسان ،له بعد دلالي عميق ، فنجد سورة يس هي قلب القرآن كذلك ياسين يمثل الشخصية الرئيسية وقلب الأحداث في الرواية وهو الشخصية التي تدور حوله الأحداث وعقد القصة ، وهو الفنان النحاة الذي يعيش واقع الجزائر بعد أكذوبة التحرر مند سنين طفولته الأولى.

فكان ذلك الإنسان المخلص لفنه وطنه كان يختلف عن بقية الأشخاص فهو رجلا نموذجي فيمتطي شهوة الأحلام ويشد الرحال طويلا .هو كذلك الرجل الحالم النازع إلى أبناء عالم مثالي خالي من الألم «الدنيا لم تمنحنا الشيء الكثير لهذا نحن في حاجة الى منح أنفسنا ما نشتهي بواسطة الخيال »[4]، وذلك الرجل الذي يهوى الموسيقى ويحاول جعل مدينة محيطة بها « مدينة الأطياف أشيدها بالموسيقى والأحاسيس المرهفة والعشق »[5].

---

[1] -يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار العارابي ،بيروت ،لبنان ،ط1،1990م،ص42 .

2- حميد الحميداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص23.

3- ابو الفضل جمال الذين الافغاني لسان العرب ، م 6، ص68، 69.

4- واسيني الاعرج ، شرفات بحر الشمال ، ص 17.

5- المصدر نفسه ، ص 16.

تعكس حياته صورة الحياة التي كانت تسود المجتمع الجزائري خلال فترة التسعينات « مند أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته لم أرى هذه الأسماء كلها ، رفعت رأسي عاليا زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي »[1].

فياسين يعتبر راويا متميز الظهور عن باقي الشخصيات لكن ياسين الإنسان لا يتقطع مع تفاصيل حياته التي كانت تربطه بوطنه عاش في أرض الجزائر التي لم تمنحه شيء سوى سحب أحبابه واحدا تلو الأخر فقرر المغادرة دون النظر إلى الخلف ، فأصبحت أحلامه ميسورة فكان يجسدها في فنه ، عانى ياسين من عدم الاستقرار في حياته والدليل على ذلك عدم زواجه .

لقد تحكمت المرجعية الفنية الرحيلة في البناء الجمالي والدلالي لرواية **واسيني الأعرج** "شرفات بحر الشمال " مما فسح المجال الحكي " السفر " الذي تؤطره شعرية تخلي عن الوطن أيام النزيف عبر لغة " شعرية " لان الرواية تحكي عن الرحلة التي قام بها **ياسين** إلى مدينة أمستردام لغايات تخصه "المتحف " وبحثا عن " فتنة" وهروبا من الواقع المرّ.

«شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم و أنا الملم شؤوني الصغيرة وانزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل صور الوالد وزليخة وأمي واطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية [2] » ،هكذا وبهذه الكلمات تبدأ رحلة ياسين وهو يعيش شعور الحزن والانكسار على مفارقة أحبائه تاركا وراءه جزء لا يتجزأ منه "ميزار " " عزيز " ،" زليخة "كما جاء في قوله :« وأنا أستعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية »[3]، وتعد لحظة مغادرة **ياسين** لأرض الجزائر نحو **أمستردام** المنطلق والمحك الذي تحدد على ضوئه مكانة (الوطن) على المستويين الجغرافي والوجداني « نحن الآن على ارتفاع عشرة ألاف متر وسرعة تقدر بتسعمائة كيلو متر في الساعة .السماء ليست بكل هذا الجفاء الذي تصوّرته ، ما يزال هناك متسع

1- واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص 18.

[2]- المصدر نفسه ، ص 08.

[3] - المصدر نفسه، ص 09.

للشفاء من جراحاتنا .كما تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر .مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا ،كلما امتدت نحوه ، زادت اتساعا وغموضا ، يتضامن داخلها القتلة والأبرياء الباعة والمشترون »[1]، ويتجلى لنا في هذا القول موقع ياسين وهو يغادر الجزائر باتجاه أوروبا ،هذه الصورة بقدر ما تأخذ من الواقع ، فإنها تعتمد على التخيل السردي المنفتح الدلالات .وبالاعتماد على هذه الرؤية الوجدانية الصادمة ، سينفتح السرد (الذاتي والغيري) على رسم صورة الوطن بوصفه مكانا سلبيا طاردا للشخصيات ما أسهم في بلورة الصورة الوحشية في داخله ، الفاقد لقيمة الحضارة والأخلاق وانتهاك للمحرمات والحريات الشخصية ويمكن ملاحظة ذلك في مقتبس سردي أراد الراوي (المشارك) **ياسين** من خلاله أن يقدم صورة لمدينة الجزائر وهو في عمق البحر« المدينة التي عذبتني مند أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي تتضاءل كغيمة هاربة . كل ما كان كبيرا صار الآن في منتهى الصغر ، لعبا متراصة بانتظام وأحيانا في فوضى الشاطئ الممتد في شكل دائري والذي كان مسرحا للحروب الفائتة والدخول والخروج المستمر لأقوام كثيرة يتضاءل الآن تاركا مكانه لزرقة بدون حدود وحمرة أرض لا شيء فيها يوحي أنها مسكونة ببشر يتحابون ،... لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده ، مثل حال البلد حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النفق »[2]، فشخصية "**ياسين**" تحمل البحر في داخلها حتى لأنه يصبح جزءا منها ، مع إختلاف جوهري أن البحر في الوطن فقد قيمته في حين أن البحر هنا في" أمستردام " بقي محافظا على صورته التقليدية الجميلة وتجليا من تجليات الكائن الأنثوي ولا سيما ارتباطا بغياب كل من (فتنة) وصوت (نرجسة) وموت (زليخة) ، ولا يقتصر على كونه مشهد مكاني (البحر) بل مجال لحكي .

" السفر" «– قصدي المقبرة التابعة للجمعية – قطعة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض وليس بعيدا عن غابة المدينة على حافة مصنع قديم للأجور ، هُدم في الحرب العالمية الثانية بعدما حوله المقاومون إلى

[1] - واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص14.
[2] - المصدر نفسه، ص 14، 15.

مصنع للذخيرة . من يومها لم يعد ترميمه . يدفن فيها الذين لا قبور لهم ، الناس هم الذين سموها مقبرة البحر المنسي ، لأنها محاذية لخليج متوحش ، لو لا الغابة لمسحتها أمواج البحر »[1].

تعكس البنية السردية لنص الرواية واقع شخصية **ياسين** التي يعيش حالة من الاكتئاب واليأس في أرض الوطن مما دفعها إلى الرحيل إلى المنفى بحثا عن فتنة الأمل.

« بدأنا النزول على المطار رواسي ، شارل دوغول (...) عندما نسافر نشعر دائما بأننا نترك شيئا غاليا وراءنا ولا نستحضره إلا لتوديعه للمرة الأخيرة . هذه المرأة ليست الذاكرة فقط ولكنها شتات كل الزمن الذي يرفض أن يموت .

كان مطار رواسي مكتظا شيء ما في المطارات يجعلنا نغفر للناس كل الحماقات وقلقهم من كثرة المسافرين ، وجدت صعوبة كبيرة للانتقال إلى جهة الترانزيت ولكني مع ذلك لم أحرم نفسي من لذة الحركة و اكتشاف التفاصيل الجديدة »[2] ،ينفتح المشهد عند وصول **ياسين** من رحلته الجزائر إلى مطار "رواسي " معبرا عن عراقة المدينة وتمدنها التي تكشف عن التطور والرقي الحضاري (ترام ، قطار، سفن ، زوارق ، قنوات مائية) عكس ما تركه في العاصمة سوى (مترو) الذي بقية مجرد حفرة ترابية ومكانها لتجمع المياه والأوساخ وشاهدا على الفساد في مرحلة ما بعد الاستقلال .« ياه هذه هي أمستردام الشهية المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء .**مونتسكيو** قال عنها :أحب فينيس كثيرا و لكني أحب أمستردام أكثر ، بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة ، طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة ، مدينة هادئة ماعدا هدير السيارات الخافت والتزام المطرّز بالألوان الغريبة الذي يشقها طولا وعرضا (...) لا شيء فيهم من شططنا وبؤسنا... »[3] .

إن تشكيله للمدينة عبر لغة شعرية ايحائية وإسباغ صفات الأنثى ، حررت الرواية من الطابع التقليدي وجعلت منها ذات حيوية ونبض بالحياة والحركة .« المدينة والمرأة تتشابهان ، تغويك ، عندما تصير فيها تتخلى

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص 240.

[2] – المصدر نفسه ، ص 63،64.

[3] – المصدر نفسه، ص 71،72.

عنك أو بكل بساطة تضحك في خانة المضمونين ، وقد يأخذك سحرها فتنسيك حذرك اليومي ، فتضيع ولا شيء فيها يعزّيك في قساوة الفقدان . وقد يكون لقاؤك القدري بمدينة يشبه أجمل موعد عفوي مع امرأة، لكن عليك أن تظل لدفع ثمن الغواية في أي لحظة »[1] ، وصولا إلى المتحف وهو متحف (الريشكميوزم) بأمستردام « الريشكميوزم وحدة يعطى شهوة البقاء مسمرا عند حيطانه و أسقفه العالمية.جئناه من المدخل الرئيسي .

– قالت ماريتا و هي تحاول أن تخنق نقرات كعبها العالي:

– هنا أفضل

للمتحف عدة مداخل ، إما عن طريق محطة الترام رقم : 2 و 5 hobbemastraa

هو بيمسترات ، إذ جئت من محطة القطار المركزية ، (...) أو بكل بساطة عن طريق سفن و زوارق القنوات المائية ، الميورزت بوت تستحق أن يجربها الإنسان ، مريحة و جميلة »[2]، يرتبط المتحف عند ياسين بالمكان الحضاري أمستردام المدينة و المرأة الغاوية التي عشقها مند الوهة الأولى . كما كانت الرحلة عبر الذاكرة حاضرة و بقوة و هو في مدينة أمستردام و تمثلت في سرد الأحداث و الوقائع التي عاشها على أرض الوطن لـ حنين : « يبدو أني سأسلط عليك كل أحزاني و سآكل كل وقتك و أنت بصدد تحضير أمسيتك الشعرية .نريدك أن تكوني متألقة – في القلب أشياء كثيرة ، نحتاج إلى ليلة أطول من هذه لنسرد على بعضنا البعض ما تبقى من الحكاية »[3] ، فالكاتب يستخدم لغة مغايرة عندما يسرد وقائع حياته بلغة شعرية انزياحية « تعرفين يا حنين أن السفر المؤجل مثل الحب المؤجل، يمكن أن تخسره ببساطة بحساب ضيق و صغير و قد نخسر منعطف حياتنا بكاملها . أنا مشروط بآخرين و لم أعد سيد نفسي »[4] ،و بعد انقضاء الليلة التي قضاها مع حنين قرر السفر إلى أقصى نقطة في الدنيا (أمريكا)

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص 76،77.

[2] – المصدر نفسه ، ص 112،111.

[3] – المصدر نفسه ،ص179.

[4] – المصدر نفسه، ص300.

بغية النسيان و كبح الحنين المتزايد « عندما نختار الذهاب نحو المقابر باستمرار ، بهذا يعني أن السنوات المنفي لم تعد على الأبواب و لكنها بدأت بالفعل ، نحن هكذا دائما ، لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى »[1] و بهذه الكلمات اختار ياسين المنفى كمواطن له هروبا من ذاته و وطنه لعله يجد ما تصبوا نفسه إليه و يبقى السؤال المطروح : ما المفاجآت التي تخفيها الحياة لياسين في رحلته الثانية أمريكا ؟

ب_ شخصية فتنة :

ورد في معجم لسان العرب « الفتنة الإختبار ، و الفتنة المحنة المال ، و الفتنة الأولاد و الفتنة اختلاف الناس بالآراء .... و الفتنة اعجابك بالشيء »[2] ، تؤدي فتنة في هذه الرواية دورا مطابقا تماما لدلالتها فهي إمرأة فاتنة كما جاء وصفها فقد كانت ذات شعر ذهبي و عيون زرقاء و جسم ممتلئ مصقول و ذو بشرة بيضاء و قامة فارهة فكانت يفتتن بها كل من شاهدها « انسدل الرداء النيلي من على كتفيها مبرزا جسدا نحاسيا مصقولا »[3] تحيل شخصية فتنة إلى الكثير من الدلالات في الرواية فهي المرأة و الحبيبة و المجنونة و الراحلة من دون أي إجابة حول إختفائها المفاجئ ، كما ترمز فتنة لفترة صعبة مر بها الجزائريون فاستطاعت أن تميز بين أبناء هذا البلد فمنهم من كان يخدم الوطن جاء دفاع عنه و منهم من كان يخدمه فقط لخدمة مصلحته الشخصية فاختلفت النوايا و أصبحت الوطنية لها حسابات خاصة ، ففتنة غادرت و لم يكن أحد يفهم مصيرها كذلك الفتنة و المحنة التي مر بها الجزائريون لم يفصل أحد في قضيتها و بقيت مجهولة .

كما نأخذ التجربة العشقية شكل الرحلة (الحقيقة و المجازية) و تمتد هذه الرحلة زمنيا إلى ما يقارب النصف قرن و يتداخل فيها الخاص مع العام و التاريخ مع الحاضر و الإنسان و المدينة مع الأنثى و (فتنة) المعشوقة الأولى (ياسين) ليست مجرد امرأة بل هي فضاء دلالي يستقطبه إلى مركز أحداث

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص315.

[2] – أبو الفضل جمال الدين ، ابن منظور ، لسان العرب ، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص39،40.

الرواية « الإنسان عندما يعشق بصدق ، يقبل على الموت بشهية مثلما يقبل على الحياة ، يختلط عليه الأمران ، لا يعرف أين يبدأ و أين ينتهي الثاني ، احتفظ بها للذكرى، تذكر دائما أني امرأة أحبتك هكذا و قد أظل طويلا الوحيدة التي لم تطلب منك شيئا . حتى قلبك هو ملكك . عدني فقط ، إذا كتب لك أن تكبر و تعبر البحر أن تزورني إذا كنت حية . سأركب معك الحماقات نفسها ولو كنت أما العشرين طفلا ، و إذا عثر علت علي و قد مت ، ضع على قبري أو على أي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهيه و تذكرني و قل في خاطرك على الأقل ، تلك امرأتي التي كانت تحبني ، سأحبك ذات يوم »[1] ، قضية العشق معقدة و متراكبة و تمثل تحديا للقارئ ، فهي لا تسير بنسق واحد ثابت ، و إنما تأخذ أشكالا و صورا و هيئات قد تبدو متناقضة فيما بينها ، إذ تتحكم الرؤية العشقية في مسارات الرواية و خطواتها و تفاصيلها على المستوى بين " الفردي و الجماعي " ، لكن ما يميز هذه الرؤية فجائيتها و التباسها مع الموت أولا و امتدادها الشمولي الإنساني ثانيا ، فالذات لا تكتفي بحبها للأنثى بل يمتد فعلها العشقي لـ (القرية ، الأم ، زليخة ، نرجس، الجزائر، أمستردام، البحر ... إلخ)مما دفع الكاتب إلى استخدام التشخيص و جسدها في الصورة العشقية ، إذ يشكلان الذات الوطن لحالة العشق و من هنا تأخذ تجربة العشق شكل الرحلة مغادرا الجزائر باحثا عن فسحة أمل و حرية و عن (فتنة) أو عن قبرها) ،و من بين نماذج العشقية نذكر حالة (التمثال) الذي نحته ياسين في الجزائر مرتحلا معه إلى مدينة أمستردام « لا أدري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذه المرأة الثلاثية: زليخة و نرجس و فتنة المهبولة ، ما السحر المشترك بين الثلاث ؟أنا بنفسي لم أطرح هذا السؤال بجدية . ما القاسم المشترك بينهن؟ قصة تمثال المرأة التي لا رأس لها (...) يقرأون في التمثال مأساة البلاد . كما قال أحدهم ، مع أني لم أفكر مطلقا أن أجسد مأساة البلاد ، عندما أنجزت مجموعة : المرأة التي لا رأس لها كنت أريد أن أنسى الموت و البلاد معا. كنت استمع لهم و لا أتكلم (...) اعرف أن البلاد اليوم تلد

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال، ص51.

الموت، لكنها في خلوة ما و على هامش الدم »[1] ، يعد التمثال صورة عشقية مركبة للوطن و المرأة (فتنة) جسد امرأة مبتورة الرأس، منحوتة من رمل و طين الوطن (الجزائر) و معروضة في الغربة (أمستردام)، فالحب المتلبس بالموت عند ياسين تحديا حقيقيا له وحافزا لرحلة البحث عن هوية الوجود و الحرية المشخصة من خلال (فتنة) .

ج– شخصية حنين / نرجس :

شاعرة جزائرية بأمستردام ،كانت تعمل إذاعية في الجزائر، اضطرت للرحيل بسبب الوضع الأمني المضطرب الذي كانت تشهده الجزائر في فترة التسعينيات « أنا حنين ، شاعرة جزائرية أقيم في أمستردام مند قرابة العشر سنوات ، جئت إلى هنا من قبل أن يبدأ خراب الحرب الخاسرة »[2] ، تتطابق شخصية حنين مع دلالة اسمها المعجمي بشكل لافت جدا ، حتى أننا نظن أن الراوي قد استعمل هذا الاسم ليقول لها أن الغربة ما هي إلى شوق و حنين من بدايتها إلى نهايتها ، حنين ذات مشاعر رقيقة أجبرت على الرحيل و الخروج من وطنها (الجزائر) و القبول المنفى من أجل إتمام حياتها قبل أن ينال منها مرض " السرطان " ، حنين هي بمثابة الرغبة الكامنة في كل جزائري اتجاه و طنه « كيف حال تلك البلاد على الأقل أنت هناك تعيش على وقع الموت اليومي و منه تصنع شأنك الحياتي أما نحن فقد بدأنا نتحول إلى مادة طبيعية في كفّ المنفى sans aucune forme une pâte à modeler »[3] لأن المنفى « لا يستعمل للشفاء منه إلا بعذاب الكتابة و العمل الذي يجعلنا نمر على الحياة بشكل فجائي»[4]، المنفى هو بمثابة الموت أو الانتحار بالتقسيط عبر رتق جروحه بدموع الحنين للوطن و الأهل

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص120،121.
2 – المصدر نفسه ، ص127.
3 – المصدر نفسه ، ص 128.
4 – المصدر نفسه، ص 144.

و الأحباب ، التي كانت تظن أنها أصبحت رميما لكن هذا الحنين و الشوق أحيها من جديد دفعة واحدة.

كانت هذه الشخصيات كل من " ياسين " ، " فتنة " و " حنين " قد ساهمت في بناء الحكاية التي كانت رهن الذاكرة اما البعض الآخر ساهمت في صنع الأحداث في الوقت الحاضر إلا أنها ليست بنفس الفاعلية في الرواية نجد كل من شخصية : مينرار، عزيز، زليخة، ميمون، عمي غلام الله، ماريتا ليختار في الأخير المنفى بدلا عن أرض الوطن التي أحبها و أخلص لها في أقسى ظروف الحياة.

2/شعرية الفضاء أو المكان :

1- الفضاء الجغرافي :

يقصد به الفضاء الطبيعي ، و هو مقابل لمفهوم المكان ، يتولد عن طريق الحكي ، تتحرك فيه الأبطال أو هو « مجموع الأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية أو تعلق فوقها أخلية شعراء شدهم الحنين إليها . و التذوا بالتعبير عنها او بها ، و الفضاء الجغرافي في النص الأدبي هو مفتاح يمكن للقارئ من ولوج عالم النص و يعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الرحب الفسيح »[1] .

المكان :

يعد المكان* من المكونات الحكائية الأساسية التي تشكل بقعة النص الروائي كونه عنصرا أساسيا و فاعلا فيه و في الشخصية الروائية في الوقت نفسه و بهذا يكون له دور مركزي داخل المنظومة لأن الأحداث الروائية لا يمكن أن تتم في الفراغ .

[1] – بورويس كريمة، بنية الفضاء الروي في الشعر العذري ، جامعة قسنطينة، 2005م، ص53.

*– المكان : المكان في اللغة نجد في لسان العرب لابن " منظور " أنه الموضع و جميع أمكنة و أماكن جمع لجمع ، فالمكان إذن هو الموضع أي الحيز الذي تشغله الأحداث و في الرواية مثلا هو الفضاء الذي تدور فيه أحداث القصة ، نقلا عن : ابن منظور لسان العرب، ص112.

كما أن المكان يحدد مسار الشخصيات و ضروري بالنسبة لسرد و يساعد على معرفة و فهم البنية المعرفية و الوضع الاقتصادي للشخصيات و المكان الذي ينتمون إليه. حيث عرفه **غاستون باشلار** بأنه «هو ذلك الحيز الجغرافي الذي يؤثر على تصرفات الشخصيات ،أي أنه لا يبقى بأبعاده الهندسية المرسومة عليها، فلأمكنة التي نعيش بها أو نحلم بها ،لا يمكن أن تبقى كما هي عليه هندسيا فهي تسكن الذاكرة وتأسر الخيال »[1].

احتل المكان حيزا كبيرا في شعرنا العربي « في المقدمات الطللية و في وصف الطبيعة الجامدة و المتحركة ، فإنه لم يحظ بدراسات هامة في أدبنا النثري ، حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية فبدأ يحتل مكانا هاما في السرد الروائي، ذلك أنه لا أحداث و لا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان و من هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب ، وبل و كعنصر حكائي قائم بذاته »[2] ، المكان في الرواية ليس مكان معتاد كالذي تعيش فيه أو نخترقه يوميا « يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي و سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد اطار للأحداث »[3] .

و يعتبر عنصر المكان عاملا أساسيا في بناء النص الروائي لأنه يعد المكون الأساسي الذي يتضمنه الحدث الروائي، إذن هو « الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة فالروائي دائما يحاول تقديم بعض الإشارات الجغرافية من أجل تحريك خيال القارئ ، ومن أجل تحديد منهجي لأماكن الرواية »[4] .

بهذا يعتبر عنصر المكان في الرواية له دور أساسي لأن تلك الأحداث التي تقع فيه تتغير و تتطور داخله ، فتتوضح الأمكنة و تتسع طبيعة موضوع الرواية .

[1] -غاستون باشلار ،جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،ط1984،2،ص31.
[2] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص67.
[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص30
[4] – حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

2-دراسة الأمكنة وفق مبدأ التقاطب :

ينشأ مبدأ التقاطب من العلاقات التقابلية و الثنائيات الضدية التي تجمع بين المتناقضات و حالات التعارض بين الأشياء و الموضوعات ، حيث تنشأ بينهما علاقة توتر و تنافر عالية بسبب الاختلاف و التناقض الصارخ لذلك نجد " **حسن بحراوي** " يرى: « بأن القراءة الكيفية للكشف عن دلالة الفضاء الروائي هي التي تبنى على اقامة مجموعة من التقاطبات المكانية و تأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى عنصر أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث »[1].

وتعود الجذور الأولى للتقاطبات عند **أرسطو** في كتابه " الفزياء " حيث يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية (الطول ، العرض ، الارتفاع) لذلك يقوم بإبراز التقاطعات التي يفرزها الجسم الإنسان الواقف (يمين / يسار ، أمام / حلف ...)[2] .

_ كما تعتبر شعرية المكان " **لبشلار** " ممن أولى الدراسات التي نشطت حركة التقاطب و استمرته استثمارا دلاليا فعاليا لصلاح قراءة خصبة في دراسة المكان .

و في الفكر العربي يعد **الجاحظ** « من أوائل الذين التفتوا إلى قانون الثنائية الضدية على أنه قانون الحياة الجوهري إذ يرى أن العالم بما فيه ممن الأجسام على ثلاثة أنحاء : متفق و مختلف و متضاد و يعد كتاب " المحاسن و الأضداد " مثلا على اجتماع الفكرة و ضدها إذ يقنع المتلقي بمحاسن فكرة مما ثم يأتي بضدها »[3].

تأتي التقاطبات على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث .

---

[1] – حسن بحراوي – بنية الشكل الروائي، ص33.

[2] – ينظر : حسن بحراوي – بنية الشكل الروائي، ص33.

[3] – سمير الديوب ، الثنائيات الضدية – دراسة الشعر العربي المعاصر، منشورات المهنية العامة السورية للكتاب، دمشق، د-ط ، 2009م، ص6

أما في مجال الدراسات النقدية الحديثة فقد نوه **حسن بحراوي** إلى مجهودات **نوري لوتمان** الذي يعد من الباحثين الذين عمقوا البحث في مبدأ التقاطبات المكانية و ذلك من خلال كتابة "النص الفني " و ذلك لأنه لم يقنع بالعرض النظري لمفهوم التقاطب ، و إنما الممارسة النقدية التي أثبت جدارته « فهو يحلل شعر **نيوتشيف** من خلال ثنائية الأعلى و الأسفل فيربط الطرف الأعلى بالارتفاع و الطرف الثاني بالضيق ثم يدل بالأسفل على النزعة المادية ، ويدل بـ (الأعلى) على النزعة الروحية لينهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة و أن الأسفل هو مجال الموت »[1] .

و من خلال هذه الإشارات إلى الجذور الفلسفية لثنائيات الضدية فعلى هذا الأساس المعرفي سوف يسير بحثنا أثناء الدراسة التي تفرضها علينا الرواية لنغوص في دلالة هذه الأمكنة وفق مبدأ التقاطب .

أ–المدينة : الوطن / المنفى

المدينة فضاء تتوفر فيه جميع شروط الحياة الضرورية . نجد المدينة في هذه الرواية تحمل ثنائية ذات دلالات الوطن و المنفى باعتبارها أهم محطة انتقل إليها ياسين، فانتقال البطل يجسد له حالة المدينة التي غادرها و أهم الدلالات التي كانت تحملها فقد كانت ذات دلالات ملتبسة انعكست سلبا على الحالة النفسية ، فحديثه عن المدينة داخل الوطن كان حديثا مأساويا ، فيها الكره و الخيانة . فقد غادر البطل مدينة الجزائر من أجل أن ينسى جراحاته داخلها « أريد أن أنسى كل شيء، لقد ذهب اللذين كنت أحبهم و انطفئوا واحدا واحدا و عاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع ، و يقفون عند مدخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات »[2]. و لأن البطل ياسين كان عاجزا أمام الوضع و لا يستطيع أن يفعل شيئا ، ارتحل إلى أمستردام يحمل معه هزائم وطنه و خيباته فبعد إقلاع الطائرة يرى أن

[1] – حسن بحراوي – بنية الشكل الروائي، ص34.

2 – واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، ص16.

مدينة الجزائر هي مكان ضيق و بإمكانه نسيان آلام هذه المدينة ، فقد دفعت هذه الظروف بالفنان النحات إلى الهجرة و الرحيل عن عالم المدينة إلى مدن أخرى يعتقد أنها مدن النور و الحضارة « فضلت أن أنزل الدروج بسرعة و أن لا ألتفت ورائي عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف »[1] .

يختار السارد الانتقال من أجل ظهور أماكن أو مدن جديدة بعدما كانت مدينة الجزائر (الوطن) قد تمكن منها الشطط و البؤس و الفجيعة ، تعلن رحلة الراوي إلى مدينة أمستردام سردا كما تحمل معنى الذهاب بعيدا عن الوطن الأصل فينتظر فيها القارئ لغة واصفة للبلدان و العادات و الطقوس« الرحلة أكثر المدارس تثقيفا للإنسان» .

فمن خلال رحلته هذه يجسد لنا مدينة المنفى (أمستردام) « لكن في هذه المدينة كل شيء متواضع . بنايتها ، طرقها معابرها المائية ... »[2].

و بذلك يسعى إلى تأسيس صورة المدينة في المتن الروائي على منظور المقارنة و كأنه يمزج بين لغة شعرية رحلية تستذكر و تقارن في الوقت نفسه بين مدينة الجزائر و مدينة أمستردام ، فهذه المدينة أماطت اللثام عن شخصيات لها دور فعال في حبك المتن الروائي ، اعتبر الراوي هذه المدينة رحلة بحث عن فتنة المرأة و الرمز « من وراء زجاج السيارة المندى رأيت أمستردام، و من وراء أمستردام رأيت فتنة فقط ... »[3].

و كأن غرض الراوي من أمستردام هو رحلة للبحث عن المجهول، فالمدينة ليست مكانا فضائيا جرت فيه الأحداث، و إنما كان محل استرجاع الذكريات التي ترتبط بفتنة باعتبارها رحلت عبر بحر الشمال إلى هذه المدينة ، فعبر الراوي عنها من خلال اختلافها عن مدينة الوطن، فأمستردام توحي

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص12.

2 – فؤاد قنديل : أدب الرحلة في التراث العربي مرجع سابق، ص21.

3 – المصدر نفسه، ص69.

بالتفاؤل و الرقي و التحضر، حيث نجد أن هذه الرحلة أثرت على الراوي باعتبارها تجربة ذاتية انفعل معها الراوي و تشكل صورة لما رآه في هذه المدينة، من أخبار و مرويات و وقائع « لم يمر وقت طويل عندما بدأت الطائرة عملية النزول على مطار شيبول – أمستردام –كانت المدينة تبدو مستسلمة للهواء البارد المتسرب »[1] ، حاول الراوي من خلال وصفه لهذه المدينة تجسيدها في دهن القارئ فالسفر ينتج لنا عن طريق الرحلة استنادا إلى المكان الذي لا يخضع للسكون بل يحمل في صلبه حركيته الزمنية المرئية و غير المرئية ، مما يفتح حوارا- على مستوى تفاعل الأمكنة – خصبا ب" الهنا " و " الهناك " فالرحلة في هذه الرواية صورة المدينة في الجزائر، و المدينة في المنفى .

ب–البحر الغياب /الخضور:

البحر زمن طبيعي للحياة وسبب من أسباب الوجود ، وهو عامل من عوامل بقاء المدينة ، كما أنه أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا وهو مكان لا منتهي ، واتساع هائل ومصدر رزق وحياة للإنسان شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء ،فانتبهوا إلى سحره وجماله وعظمته كما شغل أيضا الروائيين وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس كتابة الرواية وأخذ المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدلالات ، كما يمثل البحر فضاء للتنقل و التّرحال .

يشكل البحر حيزا واسعا في نص الرواية ، يرتبط البحر عند البطل من خلال رحلة وهو يبحث عن فتنة التي غابت في البحر المتوسط .حيث شكل البحر فضاء لتنقل فتنة من الجزائر إلى مدينة أمستردام «ثم دخلت إلى عمق البحر ، وهي تحوط خصرها المنحوت بالفولار المطرز بالألوان النارية ، بدون أن تتحسس دفء الماء التفت نحوي وهي تضحك تعرف ياسين – نحن هكذا- لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى هكذا ، كان يقول أخي، أعتقد اليوم أنه كان محقا عندما رفض أن يغادر أرضه ، هو على الأقل كانت له أرض... »[2] من

1- واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص68.

2 – المصدر نفسه ،ص 55.

جهة نجد الراوي من خلال الكلمات يسرد رحيل فتنة في أمواج بحر الوطن فيجسد البحر بأبعاد دلالات توحي بالرحيل والهروب فهي ارتحلت عبر بحر الشمال فأصبح البحر بالنسبة لراوي مكانا للخوف والموت باعتباره أخذ فيه حبيبته ، هذا الدافع أخذ بالكاتب إلى الرحيل والبحث عن فتنة في الضفة المجاورة لهذا البحر (أمستردام) . فيرتبط هنا البحر بمعاني الرحيل والفناء وهو المكان الذي ارتحلت عبره الشخصيات في الرواية كما يحيل إلى التجربة والمغامرة .

من جهة أخرى يشكل البحر دافعا للكاتب من أجل الرحيل ،فأصبح البحر يحمل دلالات الرحيل والابتعاد عن الوطن وهو مصدر للحزن والألم « أقف على حافة البحر الذي غطاها للمرة الأخيرة ، أحب مرجاته المتعاقبة وأستمع إلى تمزقاتها وخشخشات الماء القادمة من الوديان اليتيمة .. » [1] ،و كأن الكاتب يستعمل البحر في كلمات تعبيرية لاستذكار فتنة ومكان رحيلها فقد أصبح هاجسا يراوضه ،عندما غادر الراوي إلى أرض المنفى لم يلقى سوى البحر من أجل أن يعينه في رحلته للبحث عن فتنة فقد صور الكاتب البحر في المنفى بدلالات ترمز إلى الحياة والتفاؤل فأصبح البحر متنفسه الوحيد الذي بإمكانه أن يهون على **ياسين** محنة الاغتراب التي أصبح يعيشها ، فالبحر يشعره بالأمل والتواصل مع ذكريات فتنه فكان كلما شاهد البحر ترحل به ذاكرته إلى سواحل الوطن المفرقة الموحشة التي وطأتها أقدامه للمرة الأخيرة «على هذه الحافة التي كنت المس ماءها ورملها للمرة الأخيرة كان البحر يعطينا درسا في سيرة الخلق ويعلمنا في غفلة ما كيف نصير متسامحين مثل مائه وملحه..» [2].

حيث يصور الكاتب علاقته بالبحر قبل رحيله ، فكان يحفز البطل ويثير أحزانه كلما أخذ الشوق والحنين إلى فتنه والوقوف على حافة البحر الذي غيبها للمرة الأخيرة ، بعد موجاته المتعاقبة ، ويصغي إلى تمزقاته و

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ،ص 57.

2 المصدر نفسه ، ص193.

خشخشات الماء، فيتداخل معها حنينه إلى الحبيبة المفقودة ، التي ظلت مرتبطة بذاكرته وكانت عاملا من عوامل اغترابه ، فيرتبط البحر بمعاني الأمل والدعوة إلى البحث عن فتنة داخل بحر الشمال

فتتعالق دلالاته بالحضور وكأنه في رحلة بحث عن شيء يدله على فتنه فكان البحر هو السبيل الوحيد الذي يبعث فيه الأمل من اجل تحقيق مطلبه الذي رحل من أجله وهو العثور على فتنة بين موجات بحر الشمال الذي يعتقد أنها موجودة في تلك المدينة يعدما جلبها البحر إليها .

ج- المقبرة / الانتماء / الضياع :

القبر المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان نومه الأبدي والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت، حيث السكينة التامة والصمت المطلق.

وتحضر المقبرة في المنفى في رواية " شرفات بحر الشمال "من خلال رحلة بحث ياسين عن حبيبته فتنة بمدينة أمستردام .

حيث يصور من خلالها الكاتب رحلته في مقبرة " البحر المنسي" وهي مقبرة المغتربين ، حيث بدأ ياسين البحث فيها فكان يحاول الاستفسار في كل القبور الموجودة بها أملا منه في وجود قبر فتنة ، فبدأ يجول المقرة بدءا بالقبور المحفورة ، فكان كلما مر حول قبرا استفسر قصته «هذا قبر شاب جاء من البلاد الفقيرة ...وهذا قبر طالب كان يشتغل بالمقهى» [1] .

يسعى الكاتب من خلال هذه القبور إلى التعبير عن حالته في المنفى بحثا عن فتنة وسط هذه القبور التي تعبر عن الضياع ، فبعد رحيل ياسين إلى أرض المنفى بددت أحلامه وضاعت أماله في البحث والعثور على فتنة التي دفعت به قساوة الحياة إلى الغربة، فأغلب المهاجرين لا يحملون أوراق ثبوتية تحدد هويتهم هذا ما جعل ياسين يجد صعوبة في العثور على قبر فتنة ، يقوم الراوي باستحضار المقبرة في الوطن (الجزائر) التي تحمل دلالات الانتماء والحفظ والنظام على عكس المقبرة التي يصفها في المنفى بالضياع وغياب الهوية فكان بحثه

1 - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص 245.

عن قبر فتنة بمثابة البحث عن المستحيل «كانت عيناي تترقبان قبر___ الوهرانية الذي بدأ أن الوصول إليه قد استغرق وقتا غير محدود...»[1].

شكلت القبور التي مر عليها ياسين محطة رحلة فقد مثلت جولته في هذه المقبرة وصفا لرحلته فيها التي كان يجوبها من أجل البحث عن قبر كان يمثل له الماضي والحاضر الذي يبحث عنه .

ففي أجواء المقابر ضاق ياسين مرارة الحياة بافتقاده لمن أحب من هنا كانت لعلاقة بين المقبرة والراوي مكانا أو فضاء رحبا يجسد فيه تنقلاته للبحث في الجهول .

د– الأنا والأخر :

تبرز ثنائية الأنا والأخر إحدى البؤر الدلالية التي تعم أطراف الفضاء الدلالي للرحلة ، لأن الرحلة تقتضي الالتقاء بالأخر الأجنبي والاحتكاك بالثقافة المغايرة ، وبما يتولد مع الإنسان ويكتبه عبر رحلته بين الذاتية والاختلاف .

فتكمن هذه الرحلة من خلال أساليب تشكيل الصورة عن الأخر وهذا ما نجده في رواية "شرفات بحر الشمال ".

فقد بدأ الصراع يتبلور في ذهن الشخصية ياسين عندما حط الرحال في الضفة الأخرى .فهذه المحطة التي ارتحل إليها جعلته يعيد ترميم أفكاره سواء الأخلاقية أو الاجتماعية .

فالأخر لا يعرف البؤس، أشواقهم دافئة فهم «يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة لهم ويختبرون حساسيتهم اتجاه الأشياء المحيطة بهم نحن في أرضنا وخارجها ، تغيب أنفسنا في حفرنا اليومية قبل أن تغيب الشمس لتعلن استعدادنا لموت ينتظرنا في زاوية ما ، الغريب كلما هربنا من الأمكنة تستيقظ فينا بكل تفاصيلها » [2].

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص 247.

2 – المصدر نفسه ، ص103.

وعلى هذا الأساس فالراوي من خلال تنقله إلى هذا الغريب أصبح يعني كل تفاصيل حياتهم مقارنة بالأنا فقد تحول إلى محاولة اكتشاف ومعرفة سر هذا التفوق الحضاري الذي تشكل له لحظة وصول إلى هذه الأرض «فبعد أن انطلقت الصورة العربية من الصدام مع الآخر ، بدأ التفكير في الانتقال إلى موطن الأخر ، بغية اكتشاف حاضره »[1]. فالتطلع للآخر هو الذي أدى بهم إلى الهجرة وبهذا الانتقال ينشأ صراع بين الأنا والأخر « لن الوعي بالذات يتوجب الوعي بالأخر»[2].

ولعل هذه الرحلة التي قام بها الراوي ياسين في الهجرة وترك الوطن هي التي تجسدت فيها غياب الروابط الشعورية و اللاشعورية بين وطن الأنا وأنا الوطن مما أدى إلى الشعور بالوحدانية والغربة ، وملامسة الثقافة الغربية بفعل تنقل هذه الشخصية التي شكلت صورة الأخر المغاير في ذهن القارئ .فقد استطاع الراوي أن يرسم هويتين مختلفتين بفضل تحركه أو تنقله وسط هذا البلد الذي يمثل الآخر أو المنفى .

3/ شعرية الفضاء الزماني:

يعتبر الزمن من الاشكالات التي وقف عليها الباحثون و النقاد و الروائيون بحثا عن البنية السردية للرواية وذلك باعتبار الزمن مفهوما مجردا ،ويرى **برادلي** :«أن الزمن يتضمن العلاقات كما هو الحال في المكان وإن كان الزمن يختلف ،ويتألف الزمن من علاقتي "القبل و البعد" وهما عنصران ذاتيان يضافان للزمن لكنهم غير موجودين في العالم الطبيعي، كذلك يعتبر القبل والبعد عنصران متميزان لا يلتقيان مطلقا فالحادثة إما ان تكون قبل حادثة أخرى أو بعدها ،وطالما هما كذلك فإنهما يحوزان على التنوع و الإختلاف »[3].

1 – عبد القادر شرشال : بناء الأخر الهناك في الرواية المغاربية، الملتقى الدولي للنشريات القراءة فعاليات الاختلاف في النص السردي ، نوفمبر 2007م ، المركز الجامعي بشار، ص 189.

2– بوشفرة نادية ، هوية الضمائر بين جدل الأنا والأخر . الملتقى الدولي السرديات . القراءة وفعالية الاختلاف في النص السردي 3.4 نوفمبر 2007 م ، المركز الجامعي . بشار، ص 189.

3 – محمد توفيق الضوي ،مفهوم المكان والزمن في فلسفة الضاهر الحقيقي ،منشأة المعارف الإسكندرية ،ص52.

الزمن من أهم مكونات الخطاب السردي ،إذ لا يمكن تصور حدث سردي ما دون حيز زماني فهو عنصر أساسي يلعب دورا مهما وركيزة أساسية في إبراز جمالية وفنية العمل الروائي « والزمن هو تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وخبر كل فعل وكل حركة ،وهي ليست مجرد إطار بل هي جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها، ومظاهر سلوكها لذلك وجد مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريبا »[1].

الزمن مصطلح شفاف ودقيق ومقيد ولكنه مليء بالمعاني والمدلولات وربما يغدوا لغزا ،فالزمن من المفاهيم التي ليس من السهل أن يجد له معنى دقيق أو تعريف واحد محدد له مثله مثل :الحب الحياة فهناك تغيرات كثيرة في الحياة وهذه التغيرات لا يمكن أن تكون إلا في إطار الزمن

ورد في لسان العرب لابن منظور «زمن ،الزمن ،والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره ،وفي المحكم الزمن والزمان العصر، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمانا »[2].

وتكمن قيمة الزمن و أهميته في كونه محركا لمختلف التيارات الفلسفية والفكرية والأدبية والثقافية على إختلاف عهودها بسبب إرتباطه بالإنسان وتطوره المادي والمعنوي أي الحضاري والفكري.

فطريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وهو ما يجعل شكل النص الروائي يرتبط بمعالجة الزمن ،وقد ميز **جيرار جينيت** *بين* ثلاثة عناصر أساسية يمكن من خلالها الوصول إلى تفكيك البنية الزمنية في أي عمل أدبي.

[1] – عبدالقادر بن سالم ،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ،دار القصبة للنشر ،2009م ،ص75.

[2] – ابن منظور لسان العرب مجلد 7،ص60.

1- المفارقات الزمنية :

هي عند " جيرار جنيت " تتجلى في دراسة الصلات بين الترتيب « الزمني يرتب الأحداث في الحث و الترتيب الزمني الكاذب ، و تنظمها في الحكي و هذا يتطلب تحديد أنماط المفارقات الزمنية »[1].

و تتجلى هذه المفارقات الزمنية من خلال عملية الاسترجاع ،وكذلك عملية الإستباق .

أ- الإسترجاع :analépse

هو عملية سردية تتمثل في اراد حدث سابق للحدث الذي يحكى الآن أو اللحظة الضمنية أو اللحظة التي بلغها السرد ، و يوظفه الراوي لغايات فنية وجمالة « فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص و يحيلها من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة »[2] ، و الملاحظ أن الكاتب **واسيني الأعرج** وظف هذا الأسلوب في معظم أجزاء روايته، إذ يعمد إلى تكسير نسق الزمن و تهشيمه ، ففي هذه الرواية نجد السارد اهتم بهذه التقنية إذ نجدها تعج برجعيات كثيرة إلى الماضي في استذكار رحلته التي غادها إلى المنفى في قوله « لم يمر وقت كثير عندما بدأ الطائرة عملية النزول على مطار شيبول – أمستردام –كانت المدينة تبدو مستسلمة للهواء البارد المتسرب من بحر الشمال للأمطار الغزيرة التي كانت مياها تتكسر تحت عجلات الطائرة »[3] ، هنا عاد ياسين إلى لحظة وصوله إلى مدينة أمستردام ، أما في قوله « كانت أمي سعيدة عندما أخبرتها بأني عائد إلى مسكني الجامعي بوهران لم تسألني ، على غير عادتها ، لماذا هذا السفر ... »[4] .

هنا رجع الراوي إلى سفرته التي كان ينتقل إلى و هران من أجل لدراسة في المعهد الجامعي هناك .

---

[1] – جرار جينيت ، خطاب الحكاية ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ترجمة: محمد معتصم و آخرون ، ط2، 1997م، ص47.

[2] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص121.

[3] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص67.

[4] – المصدر نفسه، ص27.

في موضع آخر يورد البطل أو الراوي رحلة فتنة عبر البحر للشمال « ثم غابت و اندفنت في عمق موجة هاربة متفادية أن تقترح علي الدخول معها ... »[1].

ب– الاستباق / الاستشراق :prolepse

يعني السير إلى الأمام ، أو كما يسميه جيرار جينيت proelpse أي الإتجاه نحو المستقبل بالنسبة إلى المرحلة الراهنة ، و هذا النوع من الفارقات الزمنية تسميه بعض الدراسات بالاستشراف و هو يتمثل في ايراد حادث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه « لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما »[2] ،بهذه الطريقة يبقى القارئ خصوصا ، و المتلقي عموما في حالة انتظار و تساؤل " ثم ماذا " و لكن لا مجال للتمهيد لها و الاعلان عنها لأن انكشافها لن يكون إلا في وقتها ، فيفاجأ المتلقي بتطورات غير منتظرة هكذا خلت الرواية الواقعية من سبق الأحداث « في القص التقليدي عموما على الرغم من أن الملامح الهوميرية * تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية لكن هذه التقنية ترتبط بما اسماها **تودوروف** – عقدة القدر المكتوب – intrigue de prédestination »[3].

فهذه التقنية لا تهتم بالتشويق السردي الذي عرفته الرواية الكلاسيكية و التي لا تنسجم مع التخيل التقليدي للسارد الذي يبدو أنه يكتشف قليلا أو كثيرا القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه « و الشكل الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه الراوي أن يشير إلى احداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوبة بضمير المتكلم ، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتها ء يعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القص ويستطيع الاشارة إلى الحوادث اللاحقة دون اخلال بمنطقية

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص57.

[2] – مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية ، للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 2004م، ص220.

*– الملاحم الهوميرية : الأوديسة و الإليادة .

[3] – جرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص77.

النص و منطقية تسلسل الزمني »[1] ، فتظل الحكاية " بضمير المتكلم " أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية اخرى الذي يعطي للسرد حرية التلميح إلى المستقبل و لا سيما إلى وضعه الحالي ، و يبقى الاستباق عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء استشرافا و إلى المستقبل متناميا صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد .

لا تخلو قصص الكتب من الاستباق فكثيرا ما يستشرف السارد أحداثا يكون وقوعها في المستقبل متجاوزا الحكي و الإشارة إليها ، وهذا ما نلمحه في رواية " شرفات بحر الشمال "كإشارات عامة عن حوادث ماضية الراوي التي يثيرها قبل أوانها « نهايات ديسمبر . مند عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال (...) شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار أمستردام فيهذا الوقت بالذات تكون باردة جدا »[2]، نجد لوقع الاستباق حضورا من خلال كلام الراوي عن مغادرة فتنة أو رحيلها المفاجئ ،كما نجد استشرافا آخر في « لم أتذكر الشيء الكثير من تاريخي المتواضع سوى وجه عمي غلام الله و هو ينشد قرآنه الذي قتله عند سوق كلوزبل قبل أن يعثر عليه مصلوبا في الزاوية المظلمة التي هجرها بائع الصحف مند سبع سنوات ، وأخي الصغير الذي مات و هو يبحث بعينه في المارة الذين كانوا يهجرون بسرعة نحو محطة القطار »[3] و نلاحظ اللعب بالزمن من خلال هذه الاستباقات التي تشغل حيزا كبيرا ضمن الخطاب، و تعتبر بمثابة تطلعات التي تشكل توطئة لأحداث سيجرى الحديث عنها لاحقا، تختص بمصائر بعض الشخوص الروائية ، وقد نجد استباقا من نوع آخر و ذلك في كلام الراوي في عدم الوصول إلى نتيجة بقضية الميترو « قيل إن السبب فائض المياه الجوفية بينما على سطح الأرض كان السكان يموتون عطشا ، سنصل إلى زمن يتقاتل فيه المواطنون السعداء على قطرة ماء ، سيهجم الأقوياء و المسلحون على الآبار و السدود و المسارح

1 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجب محفوظ ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص25.

2 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص7.

3 – المصدر نفسه ، ص 9،10.

ليتقاسموا مائها و اليائسون سينزلون إلى البحر يشربون مائه المالح و ينتظرون بشغف تحت قيد الشمس العسيرة ، الموت الذي تأتي به الأمواج المتعاقبة »[1] يتضح من خلال هذه الفقرة استدعاء الراوي لأحداث يستشرف وقوعها ، بالإستناد إلى حقائق ملموسة نشدها في الوقت الراهن ، يضيف ياسين قائلا « عندما حكيت قصة الميترو لجاري المهندس عمار كما أتصورها (...) بعد سنوات جاءني بوجه منكسر ليؤكد لي ان البلاد تنتحر و حكاياتي التي رويتها له حول الماء ، تصير حقيقة تصور ؟ قال و هو يبتلع ريقه بصعوبة مدينة تعوم على الماء و ناسها يموتون عطشا ؟ الماء الآن يضخ نحو البحر ليتلف هناك أملا في تجفيف الترب ، إنهم يقتلون المدينة »[2] لا شك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق الزمني تعبر عن رؤية مستقبلية ، و نبوءة تحققت فعلا، بالنظر إلى ما أضحى عليه الواقع الراهن

2- حركة السرد :

يختلف الكتاب فيما بينهم في اختيار الزمن المناسب لشخصياتهم و أحداثهم فالبعض يختاره مرتبط بظواهر معينة كالصباح و الفجر و المساء و البعض يحدده باليوم و الساعة و كأنه يحكي قصة وقعت بالفعل و البعض يجمعهما معا .

و لكن ما نحاول أن نشير إليه ان الكاتب قد يختار فترة زمنية طويلة و يختصرها أثناء السرد بحيث تبدو قصيرة ، و قد يبطئ في الزمن حسب ما تتطلبه الأحداث و يكون ذلك وفق علاقات ، و هذه الأخيرة تقوم بتحليل ديمومة النص انطلاقا من ضبط العلاقة بين زمن القصة و طول النص و يضم هذا الجانب تحديدات زمنية منها ما يتعلق بتسريع السرد و هي التلخيص و الحذف و منها ما يتعلق بتبطيء السرد و منها المشهد و الوقفة .

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص15.

[2] – المصدر نفسه، ص، ن.

أ – تسريع الحكي :

تستدعي الأحداث في بعض المواقف تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تسرد الأحداث التي تستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز ضيق من مساحة الحكي ، مركزا على سرد الأحداث معتمدا في ذلك على تقنيتين تتمكن من اختزال مراحل عدة من الزمن الروائي .

أ– 1 الخلاصة:resumé

يعني التلخيص سرد مختصر موجز يكون فيه زمن الخطاب ،قد يمر التلخيص على فترات غير مهمة مشيرا اليها فقط دون اي تفصيل ،أما التفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنسبة للقارئ وضروري « هو الإستعراض السريع لفترة من الماضي ،فالراوي بعد أن يكون قد لفت إنتباهنا إلى الشخصيات عن طريق تقديمها في المشاهد ،يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا لقصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعية » [1]من البديهي أن يكون التلخيص في استرجاعنا لذكريات ،فتذكر الإنسان مثلا لحالته من عشر سنوات وسرد هذه الحالة يكون غنيا بالتلخيص لأنه يستحيل كتابة كل صغيرة وكبيرة لأحداث دامت سنوات ،بالتالي نرى أن لتلخيص الأحداث المكثفة الطويلة في العمل السردي تقنية لابد منها « حيث يقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث الروائية او السردية فيرد فب بضع صفحات عدة ايام او شهور من الوجود أو السنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال او أقوال» [2] وبهذا تطهر الخلاصة في الرواية سريعة تلتحم في النص وتستعمل من أجل تقديم عام للشخصية وإشارة سريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث حسب ما جاءت به **سيزا قاسم** [3].

تستطيع الرواية عبر صفحات فصولها أن تحمل كل خصائص الحياة وسماتها بل إننا نرى أن كاتب رواية " شرفات بحر الشمال " لجأ إلى تلخيص الأحداث بالخلاصة السردية « أتعلمين يا سيدتي، من

1 – حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي،ص146.

2 – جيرار جنيت ،خطاب الحكاية،ص109.

3 – ينظر: سيزا قاسم ،بناء الرواية ،ص72

كثر شطط الدنيا نسيت لي أن لي يوم ميلاد فأنا اليوم لا أحفظ إلا تواريخ وفاتي أصدقائي وتواريخ إنتحاراتهم أو إغتيالاتهم ،قضيت سبعة سنوات أنتظر امرأة لا تحتاج الى تعريتي لتهزني من عمقي (...) كأني أمام الحرائق لم أر إلا البياض من أرض صرنا نحتفل فيها بذكرى الموت وليس الحياة »[1] ،كما تشكل بعض الوقائع تواريخ هامة لا تمحى من الذاكرة وهي ما يتعلق بحياته « اوف..ماذا ينتظر من مريض بارض وتربة وبلد لم يرى منهم مند سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفر له فرصة التخطي (...) سبع سنوات لا أنيس لي إلا الأجساد المحنطة بالطين التي كنت أصنعها من تربة القرية »[2] وتبدو التلخيصات الزمنية المحددة اكثر دلالة على وجوده كما جاء في قوله « سبع سنوات مرهقة للذي يسمعها وللذي يسمع عنها ويحب هذا البلد »[3]، والمعروف أن الخلاصة بصفة عامة ترتبط بالماضي مع ذلك فإن زمن الحاضر السردي لا يخلو من بعض الخلاصات التي تعمل على تسريع السرد (قضيت سبع سنوات، سبع سنوات لا أنيس لي ...)قد إتخذ **واسيني** في روايته تقنية الخلاصة السردية وسيلة أساسية لتلخيص أزمنة طويلة كون الرواية سفر في زمن .

أ-2 الحذف: l e llipses

ترجمته **سيزا قاسم** بالثغرة بينما الترجمة التي عرفت إنتشارا وتعارف عليها معظم النقاد هي الحذف ويعني أقصى سرعة ممكنة يحققها السرد ،فيها يتخطى السارد لحظات حكائية كاملة كما لو أنها بشكل متسلسل « لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي ،وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى ،كما تساعدنا تقنية الحذف في فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية »[4] ،ولا يجوز ترك هذه الثغرات كونها تساعدنا في فهم القصة الرئيسية عن طريق الرجوع إلى

1 - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ،ص55.
2 - المصدر نفسه، ص72.
3 - المصدر نفسه ، ص116.
4 - مها حسن قصراوي ،الزمن في الرواية العربية ،ص232.

الوراء وإدخال لحظات من الماضي ،لقد استعمل الروائيون القدامى كثيرا تقنية الحذف ،حيث تجاوز عدة مراحل وأشاروا إليها فقط بقولهم مثلا " مضى عام " " مرت أيام " " انقضت سنوات "،في حين الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي

ثغرات الأحداث المحذوفة في الرواية:

ولأن تجليات الرواية طويلة تحكي حقب زمنية متباعدة جاء الحذف بكثرة :نجد من المحذوفات الصريحة مثل قول ياسين « بعد شهر عندما عدت إلى البلدة سألت أمي هل توقف عزفها » [1] ،أو الإشارة إلى مدة غير دقيقة مثل « عشرون سنة وأنا أرى الشيء القاسي نفسه الذي لا أدري كيف أعرفه حلم أم كابوس ؟

عندما دخلت إلى الحمام ،كدت أعود إلى فراشي ،قلت في خاطري الماء ليس هذا وقت مجيئه ،لا يأتينا إلا ليلا ومرة كل يوم خميس —واليوم لم يكن يوم خميس–ثم وضعت يدي على وجهي لأغمض عيني قليلا ولأتأكد أني تنصلت ،كالنبتة الضارة ولم أعد بتلك الأرض »[2] ،تاركا الباب مفتوحا لتخيلات القارئ كما هو ماثل في قول الراوي « في يدي حقيبتي التي لم تر النور مند سبع سنوات » [3]، ويتجلى الحذف كذلك في قول الراوي « اشكر الصدفة الجميلة مرتين ،الأولى عندما فتحت الراديو في ذلك الشتاء قبل أكثر من ثلاثين سنة وأشكرها لذلك لأنها لم تبخل علي بأن وضعتنا هذه المرة في نفس المعبر باتجاهين معاكسين بحيث لا يستطيع أحدنا أن يمرّ دون أن يرى الآخر» [4] ،كما يصرح الراوي بالزمن المحذوف من حياة ياسين بثلاثين سنة وهو في الغربة ،ونجد حذفا آخر « أربعون يوما مضت و أنت غائب

1 – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ،ص62.
2 – المصدر نفسه،ص93،94.
3 – المصدر نفسه ،ص9.
4 – المصدر نفسه،ص313.

كيوسف وأصدقاؤك يسألونك كل صباح »[1]، من هنا تبدو أربعون يوما محذوفة لا ندري ماذا كان السارد يفعل فيها.

وفي الختام نستنتج أن الرواية " شرفات بحر الشمال " غنية بمواطن الحذف سواء كان معلنا أو غير معلن وبفضل الحذف تمكن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامشية والوقت الفائض في السرد .

ب–تبطيء الحكي :

في بعض الأحيان يلجأ السارد أثناء تقديمه للمادة الحكائية عبر مسار الحكي إلى الترتيب في تقديم الأحداث الروائية التي تستغرق زمنا ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي من خلال :

ب1 الوقفة: سمي الراحة أو الإستراحة «الوقف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها نتيجة توقعات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئها إلى وصف ،إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات في توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث »[2].

أجمع أغلب الدارسين على أن وجود هذه التقنية في السرد يعني أنه لا توجد هناك أي سرعة في عرض الأحداث إلا أننا نجد لدى **إبراهيم السيد** رأي مخالف يقول «لا يؤدي إلى إبطاء الرواية ،بل العكس هو الصحيح »[3].

من خلال إلقاء نظرة فاحصة على رواية " شرفات بحر الشمال " يتضح لنا أن الراوي لا يلجأ بكثرة إلى استعمال الوصف ،ومعظم الأوصاف في الرواية لا تتميز بالدقة والتركيز ،فنجده يتعرض بالوصف لبعض مثل وصفه لبداية رحلته في الطائرة من خلال إلقاء نظرة فاحصة منها في قوله« مساحة

1 –واسيني الاعرج ،شرفات بحر الشمال ، 210.

2 – حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي،ص164.

3 – إبراهيم سيد: نظرية الرواية " دراسة مناهج نقد الأدب في معالجة فن القصة ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،1998م ،ص119.

صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا كلما امتدت نحوه ازداد اتساعا »[1] ،فقد كان يصف بداية رحلته من خلال انطلاق الطائرة ،نجد أيضا في وصفه لمضيفة الطائرة التي كانت تقله «ناعمة كانت المضيفة ،كورق الحدائق » [2]،بالإضافة أيضا إلى وصف حالته فور وصوله بعد رحلته إلى المطار «ارتبكت كورقة يابسة في مهب ريح ساخنة ،تسلمت منها الجواز ،ثم انسحبت نحو محلات بيع المواد المعفاة من الرسوم الجمركية»[3]

ب-2 المشهد:scene

لقد ساهم المشهد في تحقيق شعرية الزمن كما ساهم أيضا في تحقيق شعرية اللغة لهذا سنتطرق له لاحقا في عنصر شعرية اللغة .

4/ شعرية اللغة :

تعد اللغة أداة كل خطاب أدبي ، وأي تغيير يصيبها «يسهم في تطوره المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسخ اللغة ، ونشاطها وتفاعلها »[4]، إذ بفضلها يتحقق التواصل بين أفراد الجنس البشري كما أنها تلعب دورا بارزا في زيادة الوعي وتوصيله ، وتشكل اللغة الدعامة الرئيسية لبناء الرواية « حيث تعمل هذه الأخيرة على تصوير شرائح اجتماعية متنوعة تحظى بتفاوت نسبي لمستوى تفكير شخصياتها ونوعية سلوكهم الفردي »[5]. وذلك كون الرواية « أصبحت فنا غير صالحا تماما »[6] ،فهي حين تسعى إلى تنمية متنها الحكائي لا تكتفي بخصائصها النثرية وتقنياتها الروائية فحسب ، بل تلجأ إلى اقتراض بعض خصائص الشعر التي تعلي من تأثيرها وثرائها . ولهذا عرفت الرواية على أنها «قصيدة القصائد»[7] ،ومن هذا المنطلق فالشعرية لا

1 – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ،ص14.

2 – المصدر نفسه،ص24.

3 – المصدر نفسه،ص65.

[4] – عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد" المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998م، ص 123.

[5] – ينظر حميد الحمداني ، أسلوبية الرواية ، منشورات النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1، 1989 م ، ص 17.

[6] – علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي. دار الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 1997م، ص 171.

[7] – المرجع نفسه، ص 171.

تقتصر على الشعر دون النثر ، بل ربما عدت خاصة للنثر دون النشر وفي هذا يقول **تودوروف** أن كلمة الشعرية تتعلق «في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا ، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال النثرية » [1] ،والمادة الشكلية للأثر الأدبي يتجسد في اللغة باعتبارها الوسيلة الوحيدة المتاحة للتعبير لدى الراوي أو القاص أو الشاعر ، وتختلف هذه اللغة في النثر أو الشعر من أديب إلى أخر ومن شاعر إلى أخر ، وذلك حسب الأسلوب الأدبي لديهم ، باعتبار اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث ، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ، و مشهدية و بلاغية و صرفية ، لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير أو مستنسخات تناصية أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية ورمزية ، ومن ثم فأي روائي لا يملك ناصية اللغة و قواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومميزا ، ومن ثم يمكن القول إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتماد اعلى التشكيل اللغوي ، فاللغة نصف الشخصية ، أو تمكن الشخصية من وصف شيء ما واللغة هي التي تحدد وتبني غيرها من عناصر الرواية كحيزي الزمان والمكان ، واللغة هي أيضا التي تحدد تبنى الحدث الذي يجري في هذين الحيزين .

وبرزت أهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني « إذ أن الشكل الخارجي يتضح في كل كلمة الرواية في نوعية هذا الكلام والصور والأفكار ، وهو في النهاية الذي يقوم بدور حاسم بين الظاهر

[1] – تودوروف ، الشعرية ، ص 24.

والخفي »[1] .

تبدو العلاقة بين اللغة وعناصر الأداء الروائي الأخرى علاقة جدلية فمن خلال اللغة «يتعرف المتلقي مثلا : على أعماق الشخصية الروائية التي تحمل رؤى التي هدف الكاتب لطرحها ، ويتعرف القارئ قبل ذلك على الصورة الخارجية لهذه الشخصية وعلى مكانتها الاجتماعية وعلى مواقفها من الأحداث ومدى إيجابياتها أو سلبياتها وكذا بيئتها من خلال الموضوع في الرواية »[2].

وكما تتشكل اللغة الروائية بمستويات متعددة ، متغيرة ذات أبعاد تخيلية تتصاعد بحركة واعية أو غير واعية في ذهن الكاتب والمتلقي معا.

1 – اللغة الروائية :

قد شكلت الرحلة مادة ثرية للكتابة ، و إن استثمارها من قبل الرحلي يختلف من استثمارها من قبل الروائي ذلك أن هذا الأخير يطبعها بالشعرية ولغة ساحرة فتستهوينا الثانية وتجد بنا لقراءتها عبر سحرها وبيانها كأنها لم تخرج من لسان إنسان عادي فكان قلمه لم يعرف سردا سوى لغة خاصة عندما تكون أمامنا مادة رحلية بجفافها وتناولها لواقع الأخر ، فالرواية التي بين أيدينا مخالفة أو مغايرة لما عهدناه من الروايات ، أين أرتحل بنا عبر لغات مختلفة ولهجة جاءت على لسان شخصيات عدة في محاورتها الخاصة ، كما هو الحال في رواية " شرفات بحر الشمال" **واسيني الأعرج** فللكاتب أسلوب مميزا ذا لغة شعرية ارتقى بها من الوصف والسرد العادي إلى تنوع أشكال اللغة إذ تداخلها العامية التي جاءت على لسان شخصيات كما هو الحال مع **ياسين** حيث يقول :« في بلادنا مثل يقول : البس مليح لوجه الناس وكلْ الزبل فلن يراك أحد».[3] ونجد أيضا «ا سمع

[1] – السعافين ، ابراهيم. لغة السفينة ، الاقنعة والمرايا ، ط1، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ص 67-68.

[2] – بارت رولان، 1992م، التحليل البنيوي للسرد وترجمة حسن بحراوي وزملائه منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992م، ص 12.

[3] – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، ص 09.

يا ولد الناس عندما تكون مع امرأة ، إما أن تسعدها وإما روح تلعب على راسك لأنها ستبحث عن غيرك حتى لو كانت متعلقة بك»[1].

وهكذا حتى نهاية السرد الحكائي ،كما يلفت الانتباه ولوج الخطاب باستعمال اللغة الفرنسية التي تنقل على لسان بعض الشخوص الأجنبية بل في أماكن دون غيرها مثل ما جاء في حديث ياسين مع المرأة السمراء «ثم أحنت رأسها وختمت الجواز ثم سلمته لي وهي تقول :

Monsieur yacine .vous etes artiste ?

Sculpteur,peintre .

Bon anniversaire .apparemment , les voyages ne vous laissent pas assez de temps».[2]

ونجد هذا الحديث مع **كليموس**

«Enchantée, très heureuse.

on , c' est un peu trop pour moi .Hanine escagére quand elle me présente aux autres .je n ai pas de grands mérites ,ous suis je devant celui qui pour son art est prés à laissez sa vie .

Non c est moi qui est très honorée monsieur Yacine »[3]

ضف إلى حديثه مع ماريتا وهي تسله مفاتح الغرفة

«c 'est un débat ebineux .on aura certainement l occasion d en parler davantage , une autre fois le directeur du congrès est très honoré

[1] – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص33.

[2] –المصدر نفسه ، ص65.

[3] – المصدر نفسه ، ص 135.

de vous avoir parmi ses invités de marque .Reposez vous , on passera vous demain matin pour assister à l ouverture officielle du congrès qui se déroulera surtout au risk smuseum».[1]

إضافة إلى فتنة ، وحنين وعزيز وياسين على وجه الخصوص و إذا كان بعض النقاد مثل عبد **المالك مرتاض** يرفض أن تنسب لغة الرواية إلى العامية لأنها تشوه بنيتها ، وتسود وجوهها [2]، فقد تكون محاولة الإيهام بواقعية المحاورات ، والتعبير عن تفكير شخوص الرواية مباشرة ، مع ما قد تستدعيه المواقف ذاتها هو ما دعا إلى مثيل هذا التوظيف العامي لذا نجد **حميد حميداني** يقول في هذا الصدد « الواقع أن هدا الجزء لا يمثل أبدا لغة الكاتب في لحظة من لحظاتها ، بل تمثل تقمص الكاتب لأسلوب شخصية بذاتها تماما كما يفعل الممثل على خشبة المسرح»[3].

فهذا البناء . إذن . هو ما يضمن خصوصية الرواية ، التي تعتبر طريقة تشكيل صيغها أبرز مكوناتها بتعددها الشيء الذي يضفي عليها ديناميكية تختص بها ، إضافة إلى اجتزاء الصيغ من عين تراثنا العربي والشعبي مع تنوع مستويات لغتها الروائية ،وتدخل خطابات الرواية ذاته ،و هو ما يمنحها تنوعا داخليا.

وكتب أيضا بلغة عربية جزلة وحس فني مرهف ، تتمتع باختصار تشكيل فريد ، وسرد محكم يدعو إلى الدهشة والإبهار ، مكررا ألفاظا عن قصد ولغايات محددة لاسيما وأن هذه الكلمات التي تتكرر وتندرج ضمن سجل لغوي مخصوص ومتجانس.

إن المتتبع لبناء الجملة في رواية **واسيني الأعرج** " شرفات بحر الشمال "يلاحظ أنها ساهمت في خلق حركية خاصة وترادف صور تبعث بداخلنا فضولا ودهشة ، يسعى من ورائها إلى كشف خباياه ، ولن نقف عند

[1] –واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص74.

[2] – ينظر بعد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 122.123.

[3] – حميد حميداني ، أسلوبية الرواية ، ص 22.

إحصاء هذه الجمل بل سنحاول تحديد نوع الجمل ووظيفتها وسنطبق على الفصل الأول الذي يمتد من الصفة 7إلى الصفة 34 أي فصل يمتد على ثلاثين صفحة.

المثال والصفحة	نوع الصفحة	وظيفة الجملة
1_ص7 :" كانت هنا"	جملة فعيلة	وظيفة فنية جمالية
2_ص 7:" تكون باردة جدا"	جملة فعلية	
3_ص8:" وأنزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل صور الوالد وزليخة"	جملة فعلية	
4_ص10:"كانوا يهجرون بسرعة محطة القطار"	جملة فعلية	وظيفة فنية جمالية
5_ ص 11:"كان يملكها قبل الاستقلال رجلان"	جملة فعلية	
6_ص12:" عاد الاسباني **كامليو** إلى المانيفكتورة"	جملة فعلية	
7_ص13:"أستطيع اليوم أن أقول إنني ضيعت موعدا مع الحياة"	جملة فعلية	وظيفة فنية جمالية
8_ص14:"يتطاحن داخها القتلة والأبرياء"	جملة فعلية	
9_ص16:" انسحب تاركا متسعا أكثر لحركات الطائرة"	جملة فعلية	

10_ص22:" ازدادت تماسكا وثقة"	جملة فعلية	وظيفة فنية جمالية
11_ 23:" يدخل المسام كاللذة المسروقة " 12_ص24:"كانت المضيفة" 13_ص27:"كانت مثل لمسات فجر الربيع " 14_ص34:" خلقت فراغا كبيرا في "	جملة فعلية جملة فعلية جملة فعلية جملة فعلية	وظيفة فنية جمالية

وهذا ما توفرت عليه رواية "شرفات بحر الشمال "التي لا مكان نعثر على صفحة من صفحاتها إلا توفرت على خرق وخروج عن قواعد الكلام المألوف ،كان غرضه تحقيق الجمالية الأدبية ، وقد برزت هذه الظاهرة الأدبية في العديد من مقاطع الرواية يقول الراوي:« عندما تريد أن تنسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلق حتى لا نجر إلى نقطة البدء، كل التفاتة هي محاولة يائسة للبقاء »[1]، «كل الحروف صارت غامضة مرتبكة مثل تمائم المجانين لا تؤدي إلى بعضها البعض الكثير منها من كثرة لمسه وهشاشته اندثر مخلفا وراءه ضلالا لحروف يمكن أن تقرأ على أوجه مختلفة فقد تفككت في معظمها وكأنها أصبحت بنفس الجنون الذي استقر في الذاكرة »[2].

1 – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص 12.

2 – المصدر نفسه ، ص 13.

الحديث عن شعرية اللغة في الرواية ليس أبدا حديثا عن الهاديان اللغوي ولا عن الزخرفة اللغوية إنما هو الحديث عن « التجربة الحداثية الروائية والحساسية الجديدة القادمة أساسا من عالم الشعر ، وإن فيها تهديد البنية اللغوية المكرسة لأن رهان الشعرية الروائية يكون في اللغة ، في الكلمة ، في التراكيب ، وهو ما يسمى بالإصابة ، وهنا يتأكد صدى الكلمة الشعرية والمكانة المستقلة للأصوات في الشعر ، كأن التجربة الروائية هنا تخرج بذلك الصدى من دنيا الشعر إلى دنياها ، ويكون إذا في هذه الرواية كما في الشعر عناية بتراكيب الكلام التي بلا معنى (في الظاهر) توضع الكلمة في تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقع ، بتحرير الكلمة العادية باللغة غير العقلانية والتي تولد تأثيرا غير مألوف ، وتؤكد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية »[1] ،إن اختيار الكلمات يكون بعناية كبيرة من الكاتب ، فنحن القراء نلهث وراء الكلمات والفواصل والنقاط وحتى مسافات البياض ، نبحث بسذاجة عن الارتواء فلا نزداد إلا ظمأ فلغة الرواية مغرية تمارس نوعا من العشق والحب للغة ، تصنع لنا أشكالا تعبيرية مغرية ، فتأسرنا معها حتى تنال منا ، وتزيد من المتعة والجمال « قلوبنا لا تعرف التواطؤ عندما تتعب تصمت وتنسحب »[2].

كما نجد أن مسافات البياض في الرواية لها دلالات لغوية خاصة بالكاتب ، عامدا إلى إثارة القارئ ودفعه لمحاولة معرفة ما هي الخبايا وراء هذا البياض ، والبياض الذي يتجلى في الصفحة (23) وبهذا يفتح المجال أمام القارئ ليتصور الأحداث التي وقعت هنا ،«يا سيدي ها أنا ذي قد عدت مرة أخرى...» كما نجد أيضا بياضا في «لا تتعب نفسك بالكذب أنت كذلك تشتهيني وتحبني ..

....حبست»[3] ،والذي بدوره جاء مختزلا لبعض الأحداث ، فتجعلنا نتصور الذكريات التي عاشها الراوي مع فتنة .

كما نجد أيضا بياضا في الصفحة(50)، (53)، (97)، (102)، (110)، (122)...(313) تاركا

1 – نبيل سيمان ، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1،1994م، ص106، نقلا عن رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص24.

2 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص78.

3 – المصدر نفسه ، ص38.

فينا رغبة لمعرف ما يقول .

يبرز التفاوت في توزيع البياض (الصمت) والسواد (الكتابة)،ما يكتسح نفسية الراوي من انفعالات وأحاسيس فيجب « أن يكون ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسب للصورة التي لدينا عنه والتي نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها »[1].

فبعض الأفكار والأحداث لا نستطيع التعبير عنها بالكلمات فيكتفي بالترميز لها أو ترك محلها بياضا. وظف الكاتب **واسيني الأعرج** في روايته من نقط الحذف الثلاث(...) التي تدل على ركن أساسي هو " الإضمار" الذي يحقق التواصل مع القارئ أو المتلقي قصد دفعة إلى تشغيل مخيلته وعقله وذهنه بملء الفراغات البيضاء وتأويل ما يمكن تأويله ، ويوظف الكاتب هذا النوع من العلاقات لتجنب الوقوع في الحشو والإطناب والإسهاب ويتجنب اللوحات المشهدية ،فقد أورد هذه النقاط في قوله :« لكن...قل لي ...زليخة أختك تساعدك في عملك ؟»[2] ،«إيه...هذه البلاد يا ولدي الحياة نفسها صارت فيها حاجة زيادة ، فما بالك بالسعادة .إنس الهم ينساك... »[3].

«اسمع ...اسمع ...أنا نحب نخرّج واش في قلبي قدّام النّاس اللي نحبهم »[4].

أما علامة الاستفهام تساهم في تلوين النص بدلالات مختلفة فقد تدل على التأثير الانفعالي أو الاستغراب ، فهي تحيل على سؤال الدهشة والحيرة كما جاء في هذه الرواية «...كلما لمسته ازداد بياضا ونصاعة وتلاشيا ؟ »[5] ،«أنت على يقين أن هذه الزجاجة التي ملأتها بالحروف الأبجدية المبهمة سيوصلها الموج هذه المرّة إلى فتنة؟ » [6] ،كما وردت علامة الاستفهام وبكثرة في العديد من مقاطع الرواية وتدل

1 – محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي الغربي ، المغرب ،ط1991،1م،ص103.
2 – المصدر نفسه ، ص161.
3 – المصدر نفسه ،ص 193.
4 – المصدر نفسه ، ص194،193.
5 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص13،12.
6 – المصدر نفسه ، ص17.

أيضا على الاستعلاء ورمز للكشف والعلم والمعرفة وطلب الحقيقة ، وفي معظمها نجد تساؤلات عن الواقع الذي آل إليه « ياه ؟ ما أصغر العالم ،هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى مهاوي بحر الشمال البعيد وأخيرا إلى شمس المحيط الهادئ المنداة بعرق الشجر ورائحة الملح ؟لا ؟ لابد أن يكون في الأمر التباس ما»[1]، وأخرى من المستقبل الذي يقودهما إليه القدر «ترى أي موعد ينتظرني اليوم ؟موعد مع امرأة كانت تكبرني بأكثر من عشر سنوات ، عرفت كيف تصنع من جنونها قدرا هي وحدها تعرف تبعاته بحثا عن قسط من الراحة كم اشتقت إليه ،امرأة سرقت بعض راحتي وأوصلني غيابها إلى بوابات الجنون أم موعدي اليوم سيكون مع قبر معزول وسط كم من القبور التي لا تحمل شواهد ولا أسماء ؟ أم مع بياض تصطدم أسئلته بالخوف الدائم ، كلما لمسته ازداد بياضا ونصاعة وتلاشيا؟ » [2]، كما عبرت أيضا عن التيه والضياع خاصة أنه لم يجد مفرا من الذي هو فيه ، وعدم قدرته على الانسياق وراء رغباته المكتوبة ونزواته الشعورية واللاشعورية «من أين أبدأ ؟» [3]،«وماذا لو تحققت الصدفة ؟ألن يكون الأمر مذهلا ؟» [4]،على خلاف تساؤلات أخرى التي ملئت بها الرواية حتى نهايتها .

2- الحوار : dialoque

الحوار في أبسط معانيه : الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر ، ولواقع على عاتقه مسؤولية نقل الحدث من بؤرة لأخرى داخل النص ، وعبر الحوار يصبح الإنسان قادر على استيطان دواخل الشخصية البطلة نقلا ما يراودها من هواجس دفينة ، ومن هنا كانت أهمية الحوار باعتباره عنصرا له حضور في العمل الروائي ، إذ يستدل به على وعي الشخصية ، ويساهم في تطوير الأحداث ، فضلا عن مساهمته في بعث الحيوية في المواقف المتميزة التي تساعد على تشكيل البناء افني للحدث ، وللحور

1 - واسيني الأعرج شرفات بحر الشمال ، ص08.
2 - المصدر نفسه ،ص 12،13.
3 - المصدر نفسه ،13
4 - المصدر نفسه ،ص 17.

نوعان: خارجي الحوار الداخلي وهذا الأخير مثلا يقترن بمستوى تكتيكي أخر يعرف بمنجاة النفس وتعني «تقديم المحتوى الذهني ،والعمليات الذهنية للشخصية ،مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف ، لكن مع اقتراض وجوه الجمهور افتراضا صامتا »[1]،ويتجلى ذلك في تساؤلات ياسين المريرة الذائبة ، وهو يعقد مقارنة بين الحياة في وطنه وما يعيشه بمدينة أمستردام يقول:« لماذا أوطاننا تصير على الموت والرماد والدماء ؟ لماذا تحرم نساؤنا من اجل ان يكن جميلات وعاشقات ؟ لماذا يصر رجالنا على ذكورهم أول من يدرك سخافتها ؟ أهو التوحش الذي لم نخرج منه أم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلا لتلذ إخفاقاتنا مرضا أخر مشابها له وأكثر تدميرا من؟»[2].

ومن ذلك مناجاة ياسين فتة وقد سكنت ذاته ، ولم يعد بقادر على الفكاك منها ، إذ أضجعت هاجسه الأوحد على متن الطائرة في رحلة السفر إلى أمستردام وهو ما تجلى من خلال الفصل الأول خاصة يقول : « ...أهذه أنت ؟ياه ؟ أين اختبأت كل هذا الزمن؟ ألم يكن من الممكن أن تأتي دفعات ؟ مجيئك هكذا دفعة واحدة يضيعني كدت أنسى هذا الوجه الرائع ، تصوري أكثر من عشرين سنة ووجهك لم يتغير كثيرا... »[3].

فهذا النوع من المناجاة لهذه الشخصية الخاصة يتكرر في غير موضع من الرواية ، ويكون مرد ذلك طبيعة الرواية ذاتها التي يعمل فيها الراوي أثناء انكفائه على نفسه محاورة ذاته بأعمال فكرة لاسترجاع ذكرياته مع فتنة

ومن المقاطع التي ورد فيها الحوار المباشر نجد قوله:

«مسافر غدا إذن .

و بلا رجعة ، هذه البلاد ليس لنا يا عمي الطاهر. أدركت هذه الحقيقة متأخرا ولكني أدركتها على الأقل .

ستخسرك البلاد.

لا أعتقد ، تعرف يا عمي الطاهر ، في هذه البلاد personne n'est dispensable

1 – مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "الرواية تيار الوعي نموذجا "الهيئة العامة للكتاب ، صر ،1998م، ص16

2 – واسيني الأعرج ، شرفت بحر الشمال، ص261.

3 – المصدر نفسه، ص22.

فلن تتأثر لغيابنا ، ربما قد تسعد أكثر فهي اليوم بمن صنعوا فراشها ند الاستقلال ويرشونها كل ليلة لمزيد من العمر والقتل والسقوط.

سنخسرك نحن على الأقل .

يكثر خيرك من اليوم تستطيع ترميم بيتك كما تشتهي .

مش هذا هو المهم ..ياسين وليدي اسمح لي نطلب منك...»[1].

و ما يلاحظ على الحور رشاقة عباراته و فصاحتها ،كما أنه واقعي إلى حد ما فقدرة الكاتب جعلته يتلاعب بالألفاظ و يحسن استعمالها و نلاحظ خفة في هذا الحوار الذي جمع أيضا بين الفصحى و العامية .

و ساهم الحوار في إضافة كثير من الجماليات على الرواية ،كما ساهم في رسم الشخصيات لتبدو أكثر حضورا مثل : شخصية عمي الطاهر ، فتنة ، نرجس ، و كان له أيضا دور كبير في تطوير الحدث و تعميمه و كسر رتابة السرد من حين لآخر ، حيث عمد إلى التناوب بين الأسلوبين الحواري و السردي و ساعد الحوار أيضا في إضافة الواقعية على أحداث الرواية .

3- التكرار: le rododance

عرف التكرار في الدرس النقدي عناية بالغة الأهمية ، و رغم أن الإختلاف يبدو واضحا حول تبني مصطلح واحد له ، إذ « ترجحت لكثرة ها بين التكرار و التردد **عبد الله صولة** و الترداد **محمد السرغيني** و الضرب استصحاب الدال المعجل و المؤجل **جوزيف شريم** و التكرار النمطي و الشكلي **محمد عبد المطلب** »[2] ،لكن هذا الإختلاف و التباين في التسميات و عدم الأخذ بمصطلح وحيد لمفهوم التكرار، لا ينفي حدوث الاتفاق حول دور التكرار و التأكيد على قيمة البلاغة و الفنية ، ذلك

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص11.

2 – سليم الشريطي : " التكرار في النقد العربي الحديث – قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة –، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت، لبنان المجلد : 16، عدد: 64، 2007م، ص105.

أن التكرار « يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة »[1] ،و هو بهذا يعد إحدى علامات الجمال البارزة ، و هو مصدر دال على المبالغة، و يراد به التكثيف في الأفعال و التكرار بالمعنى العام مما لا شك فيه أنه واحد من أهم صور التوكيد في اللغة العربية و التكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة ، يعنى بها الراوي أكثر من عنايته بسواها ، و هو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة فيبرز نفسية الكاتب، وظفه **واسيني الأعرج** في روايته بكثرة .

أ–مستويات التكرار في رواية " شرفات بحر الشمال " :

إن القارئ لرواية " شرفات بحر الشمال " يلاحظ أن الكاتب قد جعل من الرواية فضاء لتكثيف ممكناتها التعبيرية و مساءلة نظام اللغة الشعري حتى تجلو لنا نصا سرديا يحاكي الواقع ، و يرسم معالمه بشكل تباغت فيه قوانين اللغة النثرية ، فيما يتعلق الأمر بظاهرة التكرار، فإن القارئ سيجد نفسه أمام مستويين من مستويات التكرار و التي كانت الناقد : **نازك الملائكة** [2] ، قد أشارت إليهما أثناء دراستها لظاهرة التكرار.

أ–1 على مستوى الكلمة:

تكرار كلمة الموت :

يعتبر تكرار الكلمة من الأشكال التي تجسد حضور ظاهرة التكرار في خطاب الرواية " شرفات بحر الشمال " و نجد بنسبة مرتفعة كلمة " موت تكررت بلفظها أو بمشتقاتها اللغوية المختلفة (مات ، موت أموات ، يموت) مرات كثيرة ، إذ تكررت في الرواية 28 مرة (أي بمعدل مرة في كل صفحة تقريبا) و

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م، ص263.

[2] – ينظر: نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص263.266.

تتكرر أكثر من مرة في صفحة واحدة بل يصل التكرار إلى درجة عالية في الصفحة الواحدة و هذا ما نجده في الصفحة (83) « ألا يكفينا هذا الموت الذي يطحن كل حميمياتنا و خلواتنا المنكسرة ؟ »[1].

« إذا بقيت على هذه السيرة ستضطرين إلى الموت وحيدة »[2].

« من قال لك إني أريد أن أموت »[3].

« لقد مات هؤلاء الناس مند زمن بعيد »[4].

« هم دفعوه إلى الموت الفجائعي »[5].

« الآلهة و حدها تموت وحيدة ، الموت هو الحالة الاستثنائية التي نمارسها وحيدين »[6] .كما نجد تكرار هذه الكلمة أربع مرات في الصفحة (84،121،145،149،203،242،244،258،260) كما تتكرر خمس مرات في الصفحة (81، 129،172،206،248) وستة مرات كما أشرنا سابقا في الصفحة (83) .

إن الإصرار على تكرار لفظة " الموت " في هذا المقطع السردي بشكل ملفت للانتباه يجعل من التكرار يحدث وقعا انفعاليا و وجدانيا في نسيج اللغة ليترجم عمق الشعور الإنساني المرير ، بحيث يصبح الموت هاجسا يؤرق الإنسان و بشكل الموت جزءا اساسيا في تشكيل موضوع رواية شرفات بحر الشمال لهذا فإن تكرار كلمة الموت سيعمل على تكثيف الدلالة الإحائية. وتحريك ذهن القارئ نحو المعنى المنشود من وراء ظاهرة التكرار و الغرض من هذا التكرار لفظة الموت هو تحميل اللغة دلالات نفسية، و انفعالية تعبر عن موقف الإنسان من تلقيه للموت بشكله المجسد في الرواية .

---

[1] – واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، ص83.

[2] – المصدر نفسه، ص، ن.

[3] – المصدر نفسه، ص، ن.

[4] – المصدر نفسه، ص، ن.

[5] – المصدر نفسه ، ص، ن.

6 – المصدر نفسه، ص، ن.

تكرار كلمة الحب:

وفي القابل الموت يحضر الحب كبديل آخر ليعوض ذلك الشعور الفظيع بالمرارة على ما خلقه الموت ، و يعيد سقل إحساس جديد و هنا يعمد الكاتب على تكرار كلمة الحب بلفظها أو اشتقاقاتها المختلفة بنسبة مرتفعة إذ تصل إلى 283مرة ،ويشيع تواترها في الصفة الواحدة أكثر من مرة إذ تتكرر أربع مرات في الصفحات التالية (20، 51، 203، 282، 266) و تواتر خمس مرات في الصفحتين (20) على نحو التالي « من فرط إصرارنا على الحياة مازلنا نتخيل أننا نملك القدرة على الحب »[1] « فتنة قولي لي أحبك »[2]، « ... و تعودين إلى ارتعاشات المحب »[3]، و كذلك لبقية العبارات ، و تتكرر ستة مرات في الصفحة (82) و سبع مرات في الصفحة (100) على هذا النحو « عندما سألتني عن تعريفي للحب »[4]، « جئنا نرى المسرح أم جئنا نعرف الحب ؟ »[5]، « الحب هو أن نتقن نتقن اللعب في الوقت المناسب »[6]، « و لكن الحب من الهشاشة المفرطة ما يدفعنا إلى أن نكون مستعدين لأن لا نكون جديين دوما »[7]، إن تكرار لفظة " الحب " في هذه الرواية ، جاءت لتثبت روح روح التغيير و التأثير ذلك أن الإلحاح على إعادة كلمة الحب في كل مرة ليس لمجرد تحقيق حضور ظاهرة التكرار اللغوي في الرواية ، بل هو راجع إلى السياق النفسي و الجمالي و الهندسي[8].

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص20.
2 – المصدر نفسه، ص20.
3 – المصدر نفسه، ص20.
4 –المصدر نفسه ، ص100.
5 – المصدر نفسه، ص100.
6 – المصدر نفسه، ص100.
7 – المصدر نفسه ، ص100.
8 – ينظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص284.

تكرار كلمة " البحر":

ربما كان لتكرار لفظة " البحر " في المتن السردي لرواية " شرفات بحر الشمال " أثر كبير في توجيه القارئ نحو معنى الرواية ، حيث يعد البحر موضوع الرواية و تأتي لفظة " البحر " مند البداية في العنوان و هو رمز طبيعي للحياة وسبب من أسباب الوجود ،كما أنه أكثر القوى الكونية مهابة و جمالا و هو مكان لا متناهي فانتبهوا إلى سحره و جماله كما شغل أيضا الروائيين و شكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة ، أما بخصوص تكرارها في الرواية فقد ذكرت 126 مرة ، و يشيع تواترها من صفحة إلى أخرى و نجد مثال على ذلك « قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال »[1]،« تساءلت و أنا أشم رائحة البحر من بين شقوق الشوارع »[2]،« أو فقط يجلس معك على حافة البحر و يقاسمك رؤية الشمس و هي تنسحب »[3]،« أردت أن أقول ، للبحر أثر كبير في تماثيلي »[4] ،« كان البحر يعطينا درسا كبير في سيرة الخلق و يعلمنا في غفلة منا كيف نصير متواضعين أمام جبروته »[5] .

و يحيل تكرار لفظة " البحر " لرحيل و إرتماء في أحضان إحدى مدن بحر الشمال بحثا عن فتنة التي قد تكون انطفئت بين أمواج بحر الشمال و كذلك الأمر لبقية الكلمات : المنفى ، المدينة ، الحياة القبور، الوطن .

أ – 2 على مستوى العبارة :

يأتي تكرار العبارة في رواية شرفات بحر الشمال كجزء تكميلي لظاهرة التكرار اللغوي بعد تكرار الكلمة ، فقد بين الكاتب تقنية تكرار العبارة في نسيج النص السردي على جملة من العبارات لتجسد بعض المواقف والتصورات و نجد مثالا على هذا : « باستقامة هشة ، أقف عند عتبة البيت ، في يدي

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص1.
2 – المصدر نفسه ، ص20.
3 – المصدر نفسه، ص20.
4 – المصدر نفسه ، ص118.
5 – المصدر نفسه ، ص182.

حقيبتي التي لم ترى النور مند سبع سنوات »[1] ،« لم أتذكر الشيء الكثير سوي عمي غلام الله (...) قبل ان يعثر عليه مصلوبا في الزاوية المظلة التي هجرها بائع الصحف مند سبع سنوات »[2]، « مند سبع سنوات مند ان حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت السماء في نعته ، لم أرى هذه السماء »[3]،« سبع سنوات أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة »[4]، و إن كنا نلحظ تكرار عبارة " سبع سنوات " في ذكر عدد السنوات أكثر ، التي نراها تعبر عن أحداث متقاربة ارتبطت بهذه السنوات السبع التي قضاها ياسين في أرض الوطن مختبئا لا يرى النور و العيون ... سبع سنوات في عزلة و خوف شديدين ... سبع سنوات لم يكن لغلام الله فيها من أنيس غير تلاوة القرآن بعد حياة تشرد و ضياع ، إن تكرار العبارة في هذا المقطع السردي يأتي بشكل ينطبق عله قول الشاعرة و الناقدة نازك الملائكة « إن العبارة المكررة ينبغي أن تكون بقوة التعبير ، و جماله و من الرسوخ و الارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة »[5].

وبهذا يمكن القول بأن ظاهرة التكرار اللغوي في خطاب رواية " شرفات بحر الشمال " جاءت كتنسيق جمالي للغة الروائية حيث ساهمت بشكل كبير في تزويد اللغة ببطاقة إيحائية و دلالية و إضفاء الجمالية على النسيج اللغوي .

4- الإنزياح / المجاز :

سبق ان تناولنا ظاهرة الإنزياح مع جون كوهن ، من جهة هو خرق للقاعدة النحوية الذي يطرأ عل بناء الجملة و من جهة هو العدول عن منطق السرد في المقطع الروائي ، أما تناولنا لهذه الظاهرة سوف يتمركز حول الإنزياح الذي يحدث عندما تنحرف الدوال عن مدلولها إلى مدلول آخر و عندما

1 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص9.

2 – المصدر نفسه ، ص،ن.

3 – المصدر نفسه ، ص18.

4 – المصدر نفسه ، ص21.

5 - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص285،286.

تتعالق الكلمات تعالقا مجازيا مثل « ثم .... قليلي من خطايا الكلام و استمعي إلي قليلا »[1] ، إن ما يميز لغة الشعر عن لغة السرد الخرق أو المجاز المكثف للصور البلاغية و الأساليب التعبيرية المجازية ، يقول في هذا جيرار جينيت « تميز الشعر ببعض خصائصه مثل الإستعمال المكثف للصور المجازية و تفضيل مواضيع معينة و الشكل الطباعي »[2] ، فهو يرى أنه عبر التكثيف لصور بالغية تظهر علامة مميزة للغة الشعرية و هذا ما جاء في إحدى مقولات واسيني الأعرج

« لقد صرت هشا مثل غيمة »[3] و « ... و بقي دمها عالقا في الذاكرة ... تغيرت كثيرا و سقطت تربتها من يدي كورقة محروقة »[4] ، إن المتأمل في لغة واسيني الأعرج يلاحظ أن الكتابة تحتفل بلغته و تحتفي بها ، فشغفه بانتقاء الكلمات و تركيبها و اللعب بها بارز في كل مقطع من مقاطع هذا السرد الروائي فالحضور المكثف للصور البلاغية يعد علامة مميزة و هذا ما أشار إليه جون كوهن

« فالصورة البلاغية ليست مجرد زخرف زائد بل إنها تكون جوهر الفن الشعري نفسه التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيره لديه »[5] فواسيني في روايته لا يكترث بالخبر و لا بالحدث الذي يسرده بقدر اهتمامه بالكيفية و الطريقة التي يعرض بها خبره ، عبر هذه الرواية يقر أنه يحقق التواصل و تبنى عليها الرسالة الإبداعية ، تكتسي لغة شرفات بحر الشمال ثوبا موسوما بضروب المجاز و أنواع الخرق و هي لغة تزخر بالصور الفنية الشعرية* و الملفت للانتباه أن الصورة الاستعارية هي الحاضرة بقوة في الرواية و ما هذا إلا دعما لشعرية هذه اللغة ، حيث كانت تحظى الصورة الإستعارية منذ القدم عند العرب و الغرب على حد سواء و مثال على ذلك أرسطو و ذهب في

---

[1] - واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال، ص5.

[2] - جرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق ، د.ط، ص95.

[3] - واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال، ص7.

[4] - المصدر نفسه، ص9،14.

5 – جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص46.

*– الصورة الشعرية : نعني بها الصور المجازية من تشبيه و إستعارة و مجاز

ذلك جون كوهن في قوله « إن المنبع الأساسي لكل شعر هو المجاز ، هو الإستعارة »[1]، بل أن **رومان جاكبسون** قد ميز بين الشعر و النثر على أسا س أن الشعر بناء إستعاري و النثر بناء كنائي و لتأكيد هذه الأفكار نجد مثال في قول واسيني الأعرج « كفن الشوارع و الساحات و الحارات الباردة و الزوايا الخلفية »[2] . فاللغة في هذا القول رغم ابتعادها عن التقرير و قيامها على التصوير المجازي و التفنن في الصياغة يضل حيزا للابتكار فيها محدودا للغة مشحونة تكشف عن انفعالية عبر مدلولات لغة هدفها الامتاع و إثارة اللذة الجمالية ذات أساليب إيحائية إنزياحية و رمزية لغة تصوير الذات و الواقع « كنت أستمع إلى صوتها الذي كان يأكل الكلمات و الجمل و الحروف »[3] ، نجد الكاتب هنا يفرغ الدوال من مدلولاتها و يشحنها و يشحنها بمدلولات مغايرة فهذا الصوت الذي يأكل الكلمات التي هي مادة الرواية فكيف لهذا الصوت أن يأكل هذه الكلمات و الجمل و الحروف ؟ نجد أن وظيفة الإخبار قد تحققت في قوله "كنت أستمع إلى صوتها " أما قوله " الذي كان يأكل الكلمات و الجملة و الحروف " إذ هي وظيفة جمالية من أجل الإثارة و التصوير ، كما نجده يتحدث عن صوتها « يتناهى الآن إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد صافي كدمعة »[4] ، حيث شبه صوت فتنة بالدمعة الصافية و النقية و هذا أدى إلى خلق الانزياح كما نجد في موضع أخر « صوتها يدخل المسام كاللذة المسروق تسبيه لصوتها باللذة المسروقة »[5] ، ما هي إلا إحساس نشعر به في لحظة مسروقة تفقد حلاوة اللذة ، ملاحظ ان السارد لا ينقل لنا المشهد أو الحدث بلغة تقريرية سهلة بل يعمد إلى لغة إشارية إيحائية رمزية « لمسات أصابع فتنة مثل لمسات فجر ربيعي دافئة و مؤنسة »[6] ، كما نجد في إحدى المشاهد « حطيها

1 – جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص170.
2 – واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال، ص6.
3 – المصدر نفسه ، ص28.
4 – المصدر نفسه ، ص23.
5–المصدر نفسه .ص23.
6 – المصدر نفسه،ص27.

في عينيك لأنها غالية علي ... فقد صنعت من صنوبر هذه الأرض و أريدها أن تضل فيها ثم دخلت إلى عمق البحر و هي تحوط خصرها المنحوت بفولار مطرز بالألوان النارية إلتفتت نحوي و هي تضحك تعرف يا ياسين نحن هكذا لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى ... أكتب لي رسالة و ضعها في زجاجة ثم رميها في عمق البحر ربما صادفت مجنونا يوصلها إلي أو يتكفل بالرد عليك حتى لا نفقد نبض علاقتنا بالحياة ثم غابت و اندفنت في البحر في عمق موجة هاربة ... انتظرت عودتها و في قلبي خوف غامض ، ثم نزعت لباسي و دخلت البحر و أنا أصرخ و أبكي خائفا من أن يكون البحر قد ابتلعها : فتنة ؟ فتنة؟ فتنة ؟ فتنة؟ أرجوك عودي »[1] ، إن وصف مشهد الموت لم يكن بلغة تقريرية بل كان بلغة انفعالية فالذات الساردة نجدها بلغت درجة قصوى من الانفعال على إعتبار أن اللغة الشعرية هي لغة انفعالية حيث تلفظ بها فتنة ؟ فتنة؟ فتنة ؟ فتنة؟ لحظة مؤثرة لدى القارئ و لهذه الرواية بالصور الإستعارية

و لغنى هذه بالصور الاستعارية وكثرتها لا يتسع بنا إلا ذكر البعض منها و رأينا ضرورة إحصائها في الجدول التالي :

رواية " شرفات بحر الشمال "	
رقم الصفحة	المثال المتضمن لصور البلاغية
الصفحة7	- استسلمت الروح
الصفحة8	- هؤلاء القوم الذين يتوالدون كالجرذان .
الصفحة9	- يتأملون تفاصيل القيامة .
الصفحة10	- بلع الهواء .
الصفحة18	- الخيبة تعمي صاحبها :نشتهي شربها و زخافها مثل ماء الحياة.

1 - واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، 56.55.

الصفحة21	– و الذاكرة عندما تشرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحدا.
الصفحة22	– أمشي على رؤوس أصابعي حتى لا أوقض خوفي .
الصفحة28	– أسرق كل ما تقوله لأوصله في الصباح لأستاذة الإنشاء منتشيا كديك لتوه من معركة رابحة .
الصفحة39	– عندما قامت من مكانها كان القمر قد اخترق كثافة سعفة النخلة التي تخرج من صدر القبر و التي تغطي ضريح الولي.
الصفحة40	– انعكست حركة أضواء الشمعة على جسدها الهارب مثل نجمة محروقة راسمة عليه تكسرات عديدة في الظل .
الصفحة49	و لكنها في داخلها كانت ترتعش كقضية الوديان .
الصفحة50	- ثلاث ساعات من الحب كالحلازين.
الصفحة66	– لا أدري ا الذي جعل هذه الدينة تقفز فجأة نحو الذاكرة.

و هكذا يبدي واسيني مدى عنايته و ولعه بصياغة الكلام خارج المألوف و يغطي كل المقومات السردية الأخرى ليصبح بطل النص الروائي عبر لغته التي تمتلك رؤية شعرية .

د– النهاية المفتوحة

يختم الراوي سرده ، عبر هذه اللغة الشعرية التي حققت بناء الرواية ، بقوله « أنا أغلق الباب الأخيرة غابت الدنيا في عينيّ المنكسرتين ارتعشت ساقاي و لم أسمع إلا زليخة و هي تهمس في أذني بحنان مخافة إزعاجي : ياسين يا خويا العزيز لازم تتعلم ، عندما تحب لا تحب بكلك و إلا ستموت مغبونا خل دايما شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك »[1] ، إن هذه الرواية تنتهي و لا تنتهي ، إذ

[1] - واسيني الأعرج ،شرفات بحر الشمال ، ص316.

تبقى منفتحة على الآتي غير الجاهز ، ويبق السؤال المطروح : ما مصير الذي سوف لاقي ياسين في رحلة ثانية إلى أمريكا؟ .

إنه السؤال الذي تركه الروائي للقارئ للإجابة عنه ، عن طريق قراءته و تأويلاته اللانهائية ، و يبقى لغز فتنة أيضا مجهولا إذ إحتار الراوي في طريقة اختفاءها ، فهي إما أن تكون قد انطفأت بين أمواج البحر في الجزائر ، و إن كان عقله يرفض هذه الفكرة في مواضع من الرواية ، إذ أنه يزعم رؤية ظلا يشبه ظلها ينكسر ، ليستقبل سيارة المرسيدس متوجها إلى مدينة أمستردام ، كما يرفض أنها أخبرته قبل رحيلها و تبق هاتان الفكرتان تراودان مخيلة ياسين ، وتنتهي الرواية بعد عملية بحث في هذه الشخصية بأمستردام دون نتيجة تذكر .

خـــــاتمة

خـــاتمة:

بعد رحلة البحث هاته التي حاولنا من خلالها دراسة " شعرية الرحلة في رواية شرفات بحر الشمال " يمكننا تلخيص أهم النتائج المتوصل إليها فيما يلي :

- إن اطلاعنا على الروايات من هذا النوع يمكن القول أنه يعد نوعا جديدا من الكتابة الروائية ، و هي الرواية التجريبية التي تجمع بين السرد و اللغة الشعرية إذ قليلة هي الأقلام التي تكتب هذا النموذج في الجزائر إلى جانب الروائي **واسيني الأعرج** حيث أبتدع في نصه هذا لغة شعرية بحق .
- إن اختلاف و تعدد الدلالات التي اتخذها مصطلح الشعرية من قبل النقاد العرب و الغرب لم يكن موضوع دراستنا و إنما لمجرد لفت الانتباه لذلك الخلاف الشائك القائم بين النقاد حول الشعرية ، و على الرغم من أن مسافة هذه الدراسة لا تتسع لما كتب عن موضوع الشعرية و لما يجب أن يكتب عن هذا الموضوع في القديم و الحديث في الشرق و في الغرب ،كما هو الحال في " ماهية الشعرية " ، التي لم تكن جديدة على الفكر العربي و الغربي معا إلا أنه لا مناص من العروج على ذلك ، غير أن الشيء الذي دفعنا أكثر هو مقولة أرسطو " قبل أن تناقشني عرف مصطلحاتك ".
- الشعرية إذن تقوم على دراسة العمل الإبداعي ، عبر أجزاء تشكله المتمثلة في البنية اللغوية و التخيلية ، حيث كان اختيارنا لرواية " شرفات بحر الشمال " **لواسيني الأعرج** نموذجا يستحق الدراسة لما و سمت به الرواية من طابع شاعري ممروج بجرعات من الذات و الانفعال الوجدان و يبقى بحر الشعرية واسعا بدون شرفات لا حد له و يبق بابها مفتوحا أمام الدارسين لا يمكن غلقه .

- احتفت الرواية بالشعرية الرحلة ، هذه الأخيرة التي تشكل نوعا من الأهمية في هذا العمل الإبداعي و كانت لمستنا في إثراء الموضوع و إسقاط اللبس عنه " الرحلة " غير أن الحديث عن هذه المسألة يفضي لنا إلى كتابة مجلدا كاملا إلا أننا ارتأينا أن نأخذ بمقولة الأجداد " ما لا يدرك كله ، لا ينبغي أن يترك جله".

- أدب الرحلات هونوع من الأدب الذي يصور فيه الكتاب ما جرى له من أحداث و ما صادفه من أمور في أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان .

انطلاقا من هذا و ما جاء في الرواية " شرفات بحر الشمال " حاولنا استخراج و إسقاط مواطن هذا " الأدب " في دراستنا لهذه الرواية ، فدراستنا تدخل ضمنه بدءا من أن الروائي أخذ يصف أماكن و أحداث شاهدها و شارك فيها .

- إن طابع الحركة تتناسب مع السارد من خلال تعامله مع هذا المكان – الفضاء – وكل ذلك شكل هوية النص الرحلي وسلما متدرجا تنصهر فيه الفضاءات .

- إن المكونات السردية (الشخصيات ، المكان ، الزمان ..) لهذا العمل جاءت في غاية من التداخل الانسجام و الالتحام ، إذ كل مكون يتصل عضويا بالمكون الآخر مما أكسب هذا العمل جمالية و شعرية .

- تتجلى روعة هذا العمل الإبداعي من خلال البنية السردية و البنية اللغوية إذ تطابقت الغاية مع الوسيلة كانت اللغة وفية طيعة تكاد تكون هي سيدة الموقف في ملامح هذه الرواية .

- كما شكلت الأمكنة و الشخصيات محطات هامة في مسار هذا العمل الروائي ، وكانت تتحدد بحسب القيمة الفنية و الموضوعية التي تخدم الفكرة الرئيسية إذ كانت هذه الأمكنة المحركة للشخصيات و للخطية السردية

- اكتست الأمكنة دلالات عميقة ، فكان المكان هو الهوية و الإيديولوجيا و عكست أيضا تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الوطن و المنفى و الصراع بين الأنا و الاخر نتج عنها توتر علاقة الشخصيات و تحول باتخاذها دلالات عكسية ، كتحول المكان الأليف إلى مكان موحش .

– الرواية نص رحلة بامتياز، لهذا شكلت المدينة " بؤرة الأحداث رغم ارتباط الراوي بالقرية " و عشقه لفتنة من خلال رحلته عبر الذاكرة المتكررة و انتقال الصراع من القرية إلى المدينة من خلال مظاهر المدينة و الزيف الحضاري.

الرواية رواية ذاكرة بحق و حركة الاستباق التي كانت تتطلع للمستقبل بواسطة الإستشرافات التمهيدية و التغيرات الزمنية الطارئة و التي تتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها و بطئها .

– أما عن العلاقة التي ربطت الشخصيات بالرواية هي علاقة جدلية أحيانا و علاقة تشابه حينا ، و الإختلاف حينا آخر و طورا آخر كان التضاد ، كما أن اختيار أسماء الشخصيات و وظائفها لم يكن اختبارا عبثيا ، بل له أبعاد عميقة تكشف عن الأبعاد الإيديولوجية التي انبنت عليها هذه الرواية .

– أما اللغة فكانت مكملة لهذا الالتحام لكونها عذبة تفيض بالشاعرية و المعاني العميقة ، و المنبنية كلها على أسلوب التضاد سواء على مستوى الألفاظ أو التراكب ، فهذا البناء اللغوي هو ما يضمن خصوصية الرواية و يمنحها تنوعا داخليا .

و بهذا تصبح رواية " شرفات بحر الشمال " أنموذجا سرديا واعيا لعملية التحول الكتابي في الرواية العربية أولا و امتثالا للشروط الفنية و الجمالية و التاريخية و الإنسانية ثانيا ،و تحقق تفردا لهذا النص على أكثر من مستوى و تثري النص الروائي بمختلف الخطابات التي تحقق التميز و التفرد له لا سيما الخطاب التاريخي و الخطاب التشكيلي .

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم : برواية ورش عن نافع .**

- **المصادر :**

1. واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، دار الأداب ، بيروت،pdf.

- **المعاجم:**

1. أبو الفضل جمال الدين الأفغاني، لسان العرب: دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان ، ط1، المجلد 8

2. الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ، ترتيب و مراجعة الدكتور، داود سلوم الدكتور سلمان العنكبي مكتبة لبنان للنشر، ط1، 2004 م.

3. صبحي حمودي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة – دار المشرق – بيروت ، ط 2 ، 2001م

4. الفيروز أبادي ، قاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة . بيروت . لبنان ، ط 8، سنة 2005 م.

5. محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2004 م.

- **المراجع العربية:**

1. إبراهيم أحمد العدوي : ابن بطوطة في العالم الإسلامي، دار المعارف، د ط، مصر، 1954م .

2. إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

3. إبراهيم سيد: نظرية الرواية " دراسة مناهج نقد الأدب في معالجة فن القصة ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ،1998م .

4. إبن العربي، قانون التأويل، تح : محمد السلماني، درا الغرب الإسلامي ، ط2، بيروت .

5. إبن بطوطة محمد بن عبد الله ، رحلة ابن بطوطة : تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار، ج1 تقديم محمد السويدي موفم للنشر ، د ط، الجزائر ، 1989م .

6. إبن خلدون عبد الرحمان بن محمد، مقدمة ابن خلدون، ج1، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية ، ط2 بيروت، 2000م .

7. ابن رشد . تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر) . ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسط

8. ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء، ج1، تح: محمد شاكر ، درا المعارف، د ط، القاهرة، دت.

9. كمال أبو ديب - في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت،ط1978،1م.

10. أبي حامد أحمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج2، درا الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1886م.

11. أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات – مفاهيم و اتجاهات –كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، صفاقص 2006 م .

12. أحمد الطرسي، الرحلة المغربية خلال القرن التاسع عشر ، أعراب مستويات المردفي ، الرباط، 1995م.

13. إدريس الناقوري ،لعبة النسيان ،دراسة تحليلية نقدية ،الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء ،ط1،2015م.

14. أذونيس – مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م.

15. أذونيس ، الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج فرانس) درا الأدب ، بيروت، ط1، 1985م.

16. أذونيس، زمن الشعر دار العودة، بيروت، ط02، 1978م.

17. أرسطو طاليس : الخطابة ، تحقيق و تعليق : عبد الرحمان بدوي، ، دار القلم – وكالة المطبوعات بيروت ، د ط، د ت .

18. إلياس الموصلي ، الذهب و العاصفة رحلة إلياس الموصلي إلى أمريكا أول رحلة شرقية إلى العالم الجديد 1668م-1683م، تحرير و تقديم لها نوري الجراح، دار السويدي للنشر و التوزيع و المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، سنة 2001م .

19. بشير تاوريرت ، الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والشعر التوزيع ، سوريا ، ط1، 2008 م.

20. بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،عالم الكتب الحديث ،إربد ، الأردن ، 2010م.

21. بشير تاوريريت: أذونيس في ميزان النقد، مطبعة مزاود الجزائر، د ط،2006م.

22. بطرس البستاني : دائرة المعاف، مج8، مطبعة المعارف، د ط ، بيروت، 1884م.

23. بوشفرة نادية ، هوية الضمائر بين جدل الأنا والأخر . الملتقى الدولي السرديات . القراءة وفعالية الاختلاف في النص السردي 3.4 نوفمبر 2007 م .

24. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990م.

25. حسن ناظم، مفاهيم حول الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ط،1،1994.

26. حسن نصار ، أدب الرحلة ، دار نوبار للطباعة + الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، القاهرة ، 1991م.

27. حميد الحميداني ، أسلوبية الرواية ، منشورات النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1، 1989 م.

28. حميد الحميداني ، بنية النص السردي، من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع ، بيروت ط1، 1991م .

29. خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط1996م.

30. توفيق الزبذي . أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث . تونس 1934م.

31. زكي محمد حسين ، الرّحلة المسلمون في العصور الوسطى ، دار الرئد العربي ،بيروت ، دط، ،1981م.

32. ابراهيم السعافين . لغة السفينة ، الاقنعة والمرايا ، ط1، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن.

33. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، منشوات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء د.ط 1984م.

34. سمير الديوب ، الثنائيات الضدية – دراسة الشعر العربي المعاصر، منشورات المهنية العامة السورية للكتاب دمشق، د–ط ، 2009م.

35. سميرة إنسا عد الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، دراسة في المنشأة والتطور و البنية ، دار الهدى للنشر د ط ،الجزائر، 2009م.

36. سيد حامد النساج، منشورات كتب الرحلة قديما و حديثا، مكتبة غريب ، د ط، القاهرة.

37. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجب محفوظ ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

38. شعيب حليفي الرحلة في الأدب العربي ، التجنس، آليات الكتابة. خطاب المتخيل ،رؤية للنشر و التوزيع القاهرة ، ط1 ، 2006م .

39. شوقي ضيف، الرحلات ، دار المعارف، ط4، القاهرة ، د ،ت.

40. صلاح الدين الشامي . الرحلة عين الجغرافية المبصرة ،منشأة المعارف الإسكندرية ، ط2، 1999م.

41. صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الثقافي و الفنون و الآداب ، الكويت 1992م.

42.الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني والشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2007م .

43.عبد الرّحمان الشوابكة ، أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري .

44.عبد الرحمان منيف: الباب المفتوح : بيروت، درا الساتي.

45.عبد الفتاح محمد وهيبة – جغرافية المسعودي بين النظرية و التطبيق من الأدب الجغرافي في التراث العربي – منشأة المعارف– د ط الإسكندرية 1995م.

46.عبد القادر بن سالم ،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ،دار القصبة للنشر ،2009.

47.عبد القادر شرشال : بناء الأخر الهناك في الرواية المغاربية، الملتقى الدولي للنشريات القراءة فعاليات الاختلاف في النص السردي ، نوفمبر 2007م .

48.عبد الله إبراهيم ، صورة الآخر في المخيال الإسلام خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء المغرب – بيروت، 2001م .

49.عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد" المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، 1998م .

50.عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي و التوزيع ،ط01، 2009م .

51. عثماني الميلود ، شعرية تدوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1، 1991م.

52.عز الدين البنا عز الدين ، الشّعرية والثقافة ، –مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم –المركز الثقافي العربي ، ط 1، 2003 م .

53.علاء الدين رمضان السيد ،ا لانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري ، مجلة الموقف الأدبي ، ع2 ،إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999م .

54.علي إبراهيم كردي، أدب الرّحل في المغرب و الأندلس، الهيئة العالمية السورية للكتاب، دمشق، 2013م

55.علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي. دار الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 1997م.

56.علي صليبي المرسومي، سردية الحكاية الشعرية ،إعداد و تقديم و مشاركة: محمد صابر عبيد ، دار تينوي للدراسات، د.ط – سوريا،2010م .

57.عمر بن قينة ، الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية : دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط.

58.عمر بن قينة، اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة – دوان المطبوعات الجامعية ، د ط، الجزائر (بن عكنون)، 1995م .

59.عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، النادي الثقافي الأدبي ، السعودية ، ط1، 1985م .

60.فاضل ثامل ، اللّغة الثانية ، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي .

61.فتيحة كحلوش، بلاغة المكان- قراءة في مكانية النص الشعري – الإنتشار العربي، بيروت، لبنان،ط2008،1م.

62.أبو نصر الفرابي ،كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق ، بيروت ، 1969.

63.فؤاد قنديل ، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002م.

64.حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. تونس

65.لأهم قضايا الشعر المعاصر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة

66.مجان الرويلي ، و سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط3، 2002م.

67.مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان، ط2، 1984م

68.محمد الحاتمي ، الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والادبي تقديم الدكتور عباس الجراري مخبر البحث في التراث والاعلام والمصطلحات. الرباط ط1، 2012م .

69.محمد السنوسي، الرحلة الحجازية،ج1، تح: علي الشنوفي، الشكرة التونسية للتوزيع، د ط، 1976م

70.محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي الغربي ، المغرب،1.1991م.

71.محمد الهادي الطرابلسي: النص و قضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول، ع01، م05، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ،1984م.

72.محمد توفيق الضوي ،مفهوم المكان والزمن في فلسفة الضاهر الحقيقي ،منشأة المعارف الإسكندرية.

73.محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف . القاهرة ، د.ط، د.ت.

74.محمد عزام، حداثة الشعرية دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د.ط، 1995م.

75.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي.

76.محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

77.محمود ابراهيم العتوم: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في الشعرية والمنهج ، 2004م .

78.محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف النووي، صحيح مسلم بشرح النووي، تح: محمد سيد عبد الرب الرسول ج 18،17، مكتبة أبو بكر الصديق للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2006م .

79.مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "الرواية تيار الوعي نموذجا "الهيئة العامة للكتاب ، مصر ،1998م.

80.مرشد الزبيدي: إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

81.مشري بن خليفة ، الشعرية العربية، مرجعياتها و إبدالتها النصية .

82.ملاس مختار :الشعرية ، مقاربة كشفية في المفهوم و الاصطلاح ،الناص ، تصدر عن قيم اللغة والأدب جامعة جيجل ، الجزائر ،3/2، 2005،2004م.

83.مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية ، للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 2004م.

84. ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية و تعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع لبنان ، ط02، 1985م.

85. النابغة الدبياني ، ديوان النابغة الدبياني- مطبعة الهلال ، مصر، د ط ، 1911.

86. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م.

87. ناصر عبد الرزاق الموافي ، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، درا النشر للجامعات المصرية ، ط1، 1995م.

88. نبيل سيمان ، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1،1994م.

89. نزار التجديتي ، نظرية الانزياح عند جان كوهن ، دراسات سينمائية أدبية لسانية.

90. نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1990م .

91. نوال عبد الرحمان الشوابكة، أدب الرحلة الأندلسية و المغربية ، حتى نهاية القرن التاسع الهجري، دار المأمون للنشر و التوزيع ، ط1، عمان ، 2008م.

92. نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السردي، دار هومة للطباعة و النشر التوزيع،ج2،الجزائر.

93. وهب رومية الرحلة في القصيدة الجاهلية – مؤسسة الرسالة ط 2 بيروت، 1979م.

94. ياقوت الحمودي ، شهاب الدين أبي عبد اللّه ، ياقرت بن عبد الله،معجم البلدان . ج 2ن دار صادر بيروت لبنان . 1977م.

95. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار العارابي ،بيروت ،لبنان ،ط1،1990.

96. يوسف محمد جابر اسكندر ، تأويلية الشعر العربي نحو النظرية التأويلية في الشعرية ، بغداد، 2005م

97. يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، لبنان ، ط،2008م.

➢ المراجع الأجنبية المترجمة :

1. أغناطوس يوليانوفتش كراتشيكوفسكي تاريخ الأدب الجغرافي ، نقله عن الروبية صلاح الدين عثمان هاشم دار الغرب الاسلامي،ط2، بيروت، 1987.

2. بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد وترجمة حسن بحراوي وزملائه منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط 1992م.

3. تدوروف ، الشعرية ، ترجمة :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، مطبعة سبو ، المغرب ،د .ط، د ت.

4. جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1،1996.

5. جرار جينيت ، خطاب الحكاية ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ترجمة: محمد معتصم و آخرون ، ط2، 1997م.

6. جرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق د.ط.

7. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 2005م.

8. رنا قباني ، أساطير أوروبا عن الشرق، تر – صباح قباني ، دار طلاس ، سوريا ، ط1، 1988

9. رومان ياكبسون ، قضايا الشّعرية ، ترجمة ك محمد اللي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 1988م .

10. غاستون باشلار ،جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،ط2،1984.

➢ **الرسائل الجامعية :**

1. كريمة بورويس ، بنية الفضاء الروي في الشعر العذري ، جامعة قسنطينة، 2005م.

2. سعيد علوش " المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا و أمريكا و الإتحاد السوفياتي خلال القرن التاسع عشر و العشرين " أكادير ،1998.

3. عبد النبي ذاكر، الواقعي و المتخيل في الرحلة الاوروبية إلى المغرب ، كلية أكادير ، 1997

4. يوسف محمد جابر اسكندر ، تأويلية الشعر العربي نحو النظرية التأويلية في الشعرية ، بغداد، 2005م.

➢ **المجلات:**

1. أندري دي لنجو : في إنشائية الفواتح النصية ، تر: معاد بن إدريس نبيغ ، مجلة نوافد ع(10) جدة،1999م .

2. فاطمة السيدي، اقتراحات شعرية وأرشفة الذاكرة ،شرفات بحر الشمال ،الحوار المتمدن، العدد: 2001،2009م، الأدب والفن .

3. خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم ، مجلة المخبر، اتجاهات في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة ، الجزائر ، العدد التاسع ،2013م .

4. رحلة مركب الرحلات الأوروبية إلى المشرق في نهابة القرن الثامن عشر .مجلة الفكر العربي ، العدد 32، أفريل ماي ، 1983م .

5. سعد الغانمي : الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث: ص01 – نقلا عن – مجلة نزوى العدد03.

6. سليم الشريطي : " التكرار في النقد العربي الحديث – قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة –، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت، لبنان المجلد : 16، عدد: 64، 2007م.

7. سيد حامد النساج، أدب الرحلات في حياتنا الثقافية ، مجلة العربي، الكويت ، جانفي 1987م، العدد338

8. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية ،استراتيجية العنوان ،مجلة الكرمل ،عدد 46.

9. علاء الدين رمضان السيد ،ا لانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري ، مجلة الموقف الأدبي ، ع2 ،إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999م.

10. فاضل إسماعيل خليل، الرحلة في طلب الحديث، مجلة آداب البصرة ، سنة 2005م، العدد38.

11. محمد الهادي الطرابلسي: النص و قضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول، ع01، م05، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،1984م .

12. سليم الشريطي : " التكرار في النقد العربي الحديث – قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة –، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت، لبنان المجلد : 16، عدد: 64، 2007م.

- **المراجع الاجنبية:**

1. dominique combe.les generes litteraires - éd – hachate.pari .1992.
2. Gerard genmette : figures , éditions de seuil, paris ,1972.
3. larouse petite larouse illustre lilorairie larouse K.1990 .
4. paul aron penis saint- jacques alain viala le dictoinaire du litteraire édition 2002 .
5. Tzvetan todorovet oswald ducrot , dictinaire enyclopédique des siences de la langue – éd du seuil/ paris 1972,p193.

- **المواقع الإلكترونية :**

1. www.abebooks.com

2. www.elkalmo.com

3. وظائف العنوان في شعرية مصطفى محمد الغماري (بحث ألكتروني).

فهرس

المحتويات

فهرس المصطلحات الفنية المترجمة		
عربي	فرنسي	الصفحة
الشعرية	peotics	04
الشاعرية	peotics	04
فن الشعر	peotics	06
الشعرية البنيوية	Structural. peotics	06
التفكيك	Décodage	18
قناة	contact	18
شفرة	Metalin guistic	18
مرجعية	referential	20
الخطاب الثخن	opaque	32
السفر	voyage	53
مسافر	voyageur	53
شخص رحلاتي	voyagiste	53
المتخيل السردي	Fiction narative	76
المقالة	esscin	76
الخطاب	discours	51
الاسترجاع	analépse	113
الاستباق	proleose	115
الحذف	L éllipse	119
الخلاصة	Sommaire- résumé	118
المشهد	scéné	122
الحوار	dialogue	131
التكرار	Le redondance	133
الفضاء	espace	80

فهرس الموضوعات

المـــــــــــــــوضوع	الصفحة
مـــــــــقدمة	أ – د
الفصل الأول : قراءة في المصطلحات	01
المبحث الأول : مفاهيم حول الشعرية	02
1– تعريف الشعرية	02
2– الشعرية في التراث النقدي العربي	08
3– الشعرية عند المحدثين	13
1– المحدثين الغرب	13
أ ـ الشعرية عند رومان ياكبسون	13
ب– الشعرية عند كوهن	22
2– المحدثين العرب	34
أ – الشعرية عند " كمال أبو أيوب "	34
ب – الشعرية عند أذونيس	40
4– علاقة الشعرية بالخطاب	47
المبحث الثاني : أدب الرحلة.	52
1– مفهوم الرحلة	52
2– دوافع الرحلة	57

3- أنواع الرحلة	63
4- دواعي تدوين الرحلة	64
5- مفهوم أدب الرحلة	65
6- نشأة أدب الرحلة	68
7- أنواع النصوص الرحلية	71
8- مميزات أدب الرحلة	73
9- التجنيس	74
الفصل الثاني : شعرية السرد في رواية " شرفات بحر الشمال"	79
المبحث الأول : البناء الداخلي	80
1) الفضاء	80
1-شعرية الفضاء النصي	81
أ - قراءة في العنوان	80
وظيفة العنوان	85
ب- قراءة في الغلاف	87
ج- تنبيه و اعتذار في الرواية	89
د- الإهداء في الرواية	89
و- الفاتحة النّصية	91
ز- عناوين الفصول	92
المبحث الثاني :البناء الخارجي .	94

1/شعرية الشخصيات	94
1- مفهوم الشخصية الروائية	94
2-الشخصيات ودلالتها الشعرية	95
2/شعرية الفضاء أو المكان	103
1- الفضاء الجغرافي	103
2- دراسة الأمكنة وفق مبدأ التقاطب	105
3/ شعرية الفضاء الزماني	112
1- المفارقات الزمنية	114
2- حركة السرد	117
4/ شعرية اللغة	122
1- اللغة الروائية	124
2- الحوار	131
3- التكرار	132
4- الإنزياح / المجاز	138
خاتمة	144
قائمة المصادر و المراجع	147
فهرس المصطلحات الفنية المترجمة	
فهرس الموضوعات	