جامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل-

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

جماليات الخطاب الأدبي

في رواية أحلام مريم الوديعة لـ " واسيني الأعرج"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

- مغريش مروة
- نواصرة فيروز

إشراف الأستاذة:

* بولحية حليمة

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الجامعة الأصلية	الصفة
د. بولخصايم طارق	جامعة جيجل	رئيسا
أ/ بولحية حليمة	جامعة جيجل	مشرفا و مقررا
د. طبوش سعاد	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

PersianGraphic.com

شكر وتقدير

الشكر والحمد لله الواحد الأحد كثيرا طيبا مباركا ولك ياربي على ما

أنعمت علينا من قوة وصبر، الذي

وفقنا بقضاء وقدر لإنهاء هذا العمل المتواضع

كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذة المشرفة

"بولحية حليمة" التي أشرفت على عملنا هذا وسهلت لنا الطريق في

إنجاز هذا البحث،التي لم تبخل علينا بنصائحها القيمة،

حيث وجهتنا حين الخطأ وشجعتنا حين الصواب

فكانت بذلك نعم المشرفة ونعم الأستاذة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الذين ساعدونا في هذا العمل وإلى كل

الأساتذة الذين درّسونا طيلة مراحل الدراسة.

ولا ننسى كل من قدم لنا يد المساعدة من الزملاء والأصدقاء من

قريب أو من بعيد

فألف شكر لكل هؤلاء وجزاهم الله

ألف خير.

مقدمة

حظيت الرواية العربية خاصة المعاصرة باهتمام النقاد والدارسين لدراسة مختلف القضايا والموضوعات والظواهر الأدبية والفنية التي تنبثق عن فن التأليف الروائي لتشمل الجوانب الموضوعية والفنية على حد سواء، فمن الدارسين من اهتم بدراسة مختلف القضايا الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الأخلاقية التي تحظى بعناية الروائي، ومنهم من وجه عنايته إلى دراسة جوانب فنية مختلفة تكشف عنها لعبة الكتابة التخييلية.

فالرواية أصبحت تشكل بمعنى ما ذلك البحث الدائم عن فهم كلي من أجل التعبير عن تشظّي الواقع والوجود مفارقاته، حيث خضع الخطاب الروائي إلى دراسة نقدية مختلفة تحاول تفسير ماهيته أو وجوده وعلاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني، وامتدت دراسته إلى عمق الماضي الثقافي في محاولة الإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة باعتباره يمثل سؤالا ذات طابع إشكالي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر،حيث تعددت في شأنه التصورات النظرية والمقاربات الإجرائية، فتراكمت تباعا لتلك الدلالات التي يفيدها خاصة بعد أن شاع استعماله في أكثر من مجال.

وعلى ذكر ذلك وقع اختيارنا لبحثنا هذا على رواية "لواسيني الأعرج" الذي استطاع بدوره أن يشق طريق عريض في الساحة النقدية والإبداعية، وتمكن من أن يكون محل جدل كبير لدى الدارسين.

وكان سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو إعجابنا الكبير لهذه الشخصية المعروفة أولا، ورغبة منا أن نسلط الضوء في دراستنا هذه على أحد الأدباء الذين أنجبتهم أمهات الجزائر الحبيبة ثانيا، بالإضافة إلى اكتشاف عالم هذه الشخصية الإبداعية واستنطاق المواطن الجمالية في كتاباته، لأن عنوان مذكرتنا تضمن جماليات الخطاب الأدبي في رواية "أحلام مريم الوديعة".

ومن خلال هذا الأخير كان الإشكال كالتالي:

فيما تتمثل جمالية الخطاب الأدبي في رواية" أحلام مريم الوديعة" " لواسيني الأعرج"؟ وإلى أي مدى وظف الروائي هذه الجماليات؟ هل أحسن استغلالها؟

وللإجابة على هذه الإشكالية بنينا دراستنا على خطة بحث اشتملت على فصلين وفي الأخير ارتأينا أن نتحدث على أهمية الموضوع المتمثلة في جماليات الخطاب الأدبي، ثم بدأنا فصول الدراسة وكان الفصل الأول منحى نظري أين تطرقنا فيه إلى التعريف بالخطاب (من العام إلى الخاص)، حيث ضم أربع مباحث بدأ بمفهوم الخطاب ثم مكونات الخطاب وبعدها تطرقنا إلى أنواع الخطاب وخلصنا إلى مستويات تحليل الخطاب الأدبي.

أما الفصل الثاني جمالية الخطاب الأدبي أخد الشكل التطبيقي ومن خلال التحليل الذي قمنا به في هذا الفصل توصلنا إلى جماليات الخطاب الأدبي، وذلك من خلال تحليل مستوياته التي تتمثل في الرؤية والصيغة والزمن الذي ضم بدوره كل من استرجاعات واستباقات والمشهد والوقف والخلاصة والحذف، ثم ختمنا بحثنا بخاتمة لخصنا فيها أبرز النتائج التي خلدتها تلك الجماليات الأدبية في الرواية خاصة المعاصرة.

كما اعتمدنا في دراستنا في للفصل الأول (نظري) على منهج وصفي تحليلي، أما الفصل الثاني الفصل التطبيقي اتبعنا المنهج التحليلي الذي يقوم على وصف أحداث الرواية وتحليل خطاباتها واكتشاف جمالياتها.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا هي: إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي أحمد أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، حميد الحميداني: بنية النص السردي ، سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في عملنا هذا هي:

- كثرة المراجع التي تناولت هذا الموضوع وعالجته بسخاء، مما جعلنا نحتار في توظيف هذه المعلومات وأدى إلى اختلاط الأمور علينا، مما استدعى منا الحرص ومحاولة ترتيب واقتناء المعلومات المهمة والضرورية لخدمة هذا البحث المتواضع، كما واجهنا مشكل آخر ألا وهو أن بعض عناوين المراجع التي اقتنيناها تتشابه وموضوعنا إلا أن المحتوى لا يخدم موضوع بحثنا، ولكن بفضل الله تعالى ومساعدة الأستاذة المشرفة، تمكنا من تسليط الضوء على بعض الجوانب.

الفصل الأول
الجمال والخطاب الأدبي

-مفهوم الجمال

-مفهوم الشعرية.

-مفهوم الخطاب.

-أنواع الخطاب.

-مكونات الخطاب.

-مستويات تحليل الخطاب.

1 -تعريف الجمال:

اختلف الفلاسفة في إعطاء مفهوم للجمال، فمنهم من وجده في الفن، وآخر في الطبيعة،وأخر وجده مجسدا في عالم المثل...الخ، ومن هنا يتعذر علينا إيجاد تعريف جامع مانع للجمال، لذا سوف نورد بعض التعاريف على اختلافها.

« الجمال ظاهرة ديناميكية متغيرة، لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إياه، إنه في تطوره يختلف من شخص لآخر، ومن لحظة إلى أخرى، إنه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى الوراء، الجمال غير الحقيقة...، الجمال غير الخير، والفضيلة والصواب »[1].

يتبين هنا أن الجمال صفة تتجلى في الأشياء بنسب متباينة متفاوتة، وهو حركة نشيطة مستمرة متحركة وغير ثابتة، لأنه شيء محسوسا وأن أول ما ندركه من الجمال أنه يقع في المحسوسات فهو كالعابر، كما أنه في حالة تطور يمشي نحو الأحسن لأنه يهدف إلى الكمال، وهذا ما أكده " العقاد" بقوله: « إن الأنواع تتقدم وتجمل ولا تبقى على حال واحدة »[2]، مما يتضح لنا أن الجمال هو إحساس وشعور يمتاز بها البشر، فهو هبة الله عز وجل إلى الإنسان، فهو الكائن الوحيد الذي له القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه، ينشأ في نفوسنا في كل لحظة، من خلال رؤيتنا للأشياء وتأملها، إلا أن هذا الشعور مرن وغير جامد.

من المعروف أن الشعور الجمالي هو شعور بشيء ما، أو بموضوع معين، هذا ما يثبته "علي عبد المعطي محمد" بقوله: « ومن ثم فالاتجاه الجمالي هو ذلك الذي يكون لدينا فيه شعور وذلك الشعور يكون في موضوع ما»[3].

---

[1] علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص 49.

[2] عباس محمود العقاد:مراجعات في الأدب والفنون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، دط، 1983، ص 46.

[3] علي عبد المعطي محمد: تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1984، ص 230.

نفهم من تعريفه أن تقديرالجمال قضية عامة، اختلف حولها عامة الناس، ذلك أن الفرد في ذاته يمكن أنتتبدل وتختلف آراءه ونظرته اتجاه الشيء الواحد ف « الأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد لآخر »[1].

ولا يكون الاختلاف بين فرد وآخر فحسب، بل بين بيئة وأخرى وبين عصر وعصر أيضا، واختلاف الناس حقيقة قائمة، واختلاف أذواقهم لا يحتاج إلى إثبات أو برهان، وما ينطبق على الفرد ينطبق على الأمم، فالاختلاف بين الأمم المتخلفة والراقية قائم في تذوق محاسن الطبيعة ولذات الفنون.

يتضح لنا من خلال القول الذي يصرح بأن الجمال متغير، والأشياء في تغير مستمر، والنفوس هي الأخرى خاضعة لهذا التغير لعوامل عديدة، « أن الجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسه، وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور »[2]، مما يعني أن الجمال غير الحقيقة في ذاتها، لان ميدانه الإدراك الحسي، الذي يتجلى في الأشياء الحسية،فيخالف الحقيقة في ذاتها، لأن: « الحقيقة لها وجود ذهني، غير أن الحقيقة أيضا قد تتحقق في الخارج، عن طريق وجود محدد المعالم عيني وفي حالة تحققها إذا اقترف ظهورها بإدراكها مباشرة، دون أقيسة مجردة، لم تكن حقيقة فحسب بل كانت حقيقة جميلة »[3].

الواقع أن الجمال مرده إلى الذوق، فلا شأن له بالحجج والأدلة، وتكون صلة الذوق بالحقيقة من حيث جمالها، فالحقيقة حقيقة سواء أعجبتك أم لم تعجبك، أما قوله بأن الجمال غير الخير لأن هناك من يظن أن الجمال خاضع للمعايير الأخلاقية لعلاقة الجمال بالخير، لذلك ينبغي أن نفرق بين الجميل والخير، ومنه فالجمال مصدر شعوري ذاتي يدرك في نفس الإنسان ويثير الشعور بالرضا والبهجة والنشوة في النفوس.

إن التفكير في الجمال يستدعي التفكير في القبح، وقضية الجمال والقبح قضية قديمة حظيت باهتمام فلاسفة الجمال والنقاد، فقدكان "لأفلاطون" وجهة نظر حول هذه القضية، تتلخص في أنه كان: « يفترض

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص 76.

[2] محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص 310.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1982، ص 310.

وجود مثال للجمال، ويرى أن العمل الفني نقل ومحاكاة، وأن الجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، وتكون الأشياء جميلة عندما تكون في موضعها وقبيحة عندما تكون في غير موضعها، ولكن الأشياء لا تنقسم إلى قسمين: جميلة وقبيحة، بمعنى أن ما ليس جميلا لا يكون قبيحا حتما، وإنما هناك مرحلة يخلو فيها الشيء عن كلا الوضعين، ومثال ذلك غير العالم لا يكون حتما جاهلا، وإنما هو وسط بين طرفين متناقضين»[1].

نلاحظ من خلال رأيه:

-وجود جمال نسبي، يطمح على يد الفنان أن يسمو إلى النموذج المثال.

-القبيح موجود: موجود في الحقيقة أو العمل الفني ،وهو الذي لا يوضع في موضعه أو مكانه المناسب في العمل الأدبي.

-إذا كان الجمال نسبيا فإن القبح نسبي.

فالقبيح لا يخلو تماما من عناصر الجمال والجمال لا يفتقر إلى سمات القبح، القبح درجات والجمال درجات، فالقبيح متصل بالجمال، والقبح ليس غائبا في الجمال.

أما " أرسطو" فأرجع العمل الفني إلى نجاح المحاكاة، بغض النظر عن الشيء المحاكي، جميلا أم قبيحا، فهو يقول: « السبب في أن الناس يستمتعون برؤية الشبيه، هو أنهم بتأملهم فيه يجدون أنفسهم يتعلمون ويستنبطون الأفكار،....فإن المتعة لن يكون سببها التقليد وإنما هي ترجع إلى الإتقان، أو اللون، أو أي سبب آخر من هذا القبيل »[2].

أعطى " أرسطو" أهمية كبيرة إلى المهارة والقدرة على الصياغة والتشكيل التي من خلالها ينال العمل الفني إعجابنا؛ فالفنان يتناول القبيح كما يتناول الجميل، وتقويم العمل الفني يكون من خلال التناول والعلاج والتكوين،لأن الفنان يصور الشيء من أجل ترغيبه أو تنفيره.

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 37.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 58.

إن قضية الجميل والقبيح يلجان عالم الفن ويحظيان بعناية من قبل الفنان، وهذا ما أدل عليه "كروتشيه" بقوله: « لا ضرورة لأن يكون الشيء القبيح في الواقع قبيحا في الفن »[1].

غير أن هناك من يعترض على إدخال القبح إلى عالم الفن أهمهم: "لينسج " Lessing" «على أساس أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التي تحكي القبيح »[2].

إن جمال الطبيعة أفضل من جمال الفن، مهما بلغ الفن من إتقان ومهما كانت المهارة والصياغة، « وهذا ما أشار إليه "برجسون" Bergson" بوضوح عندما أعلن أن الطبيعة مادة فنية رائعة، أغنى وأخصب من أي إبداع فني »[3]، فإذا أخدنا بأفضلية جمال الطبيعة فإن عمل الفنان يكون بالضرورة نقل حرفي لهذا الجمال، وتطابق عمله مع ما هو موجود في الكون.

من المعروف أن علم الجمال علم قديم، ارتبط أول مرة بالمباحث الفلسفية ثم استقل كعلم قائم بذاته، «فالتعبير الفني يكشف عن نفسية الإنسان، والجمال هو ظاهرة مرافقة للتجربة الإنسانية، وقد أصبح من أهم مشاكل الفلسفة إلا أن الإحساس الجمالي والتذوق الفني لا يمكن أن يعد عاملا مشتركا عند عامة الناس، فقدم المفكرون والفلاسفة عدة نظريات لتفسير حقيقة الفن، فنشأت فلسفة الجمال التي مرت بعدة أطوار وهي تعرف اليوم بعلم الجمال أو الاستيطيقا Aesthetique ، وهذه تعني الإدراك الحسي المستمدة من اللفظة اليونانية "اسثيزس"Aistesi"، ويعد الألماني "بومجارتن " أول من أفرد مصطلح علم الجمال »[4] ، يتبين لنا من هذا القول أن التعبير الفني مرآة عاكسة لما تحمله نفس الإنسان من أحاسيس وانفعالات فنية وجمالية، مما يدل على أن الجمال مرتبط بالتجارب اليومية في حياة الإنسان.

---

[1] عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 60.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 59.

[3] حسام الدين الخطيب: الأديب الأوروبي، تطوره ونشأته ومذهبه، مكتبة أطلس، دمشق، 1972، ص 141.

[4] ينظر آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2016، ص 13، 14.

ارتبط علم الجمال بالأدب، ذلك أن الأدب له القدرة على توسيع الأحاسيس والمشاعر والانفعالات التي يثيرها في نفس الآخرين، لذا شاعت نظرية الفن للفن في الأدب، حيث يرى أصحابها انه يجب «تخليص الأدب من النفعية والغائية، إذ ترى أن الأدب يجب أن يتحرر من أي قيمة يمكن أن يحتويه الكلام إلا قيمة الجمال وإلا ينظر فيه إلى معايير خلقية أو دينية أو قيم نفعية، فمهمة الأدب نحت الجمال، ورسم الصور والأخيلة الباهرة، من أجل بعث المتعة والسرور في النفس، فليست مهمة الأدب أن يخدم الأخلاق، ولا أن يسخر لقيم الخير أو المجتمع فحسبه بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يستظل بها من عناء الحياة»[1].

إذن، يخلق الأدب المشاعر والأحاسيس والعواطف ويبعث البهجة لدى المتلقي، فعند قراءة رواية أو عمل أدبي آخر، تترك داخلنا انطباعا معينا، مما يدل على أن تذوق الأدب غالبا ما يكون في مجال اللذة والسعادة، كما أن هذه النظرية تدعوا إلى الاستقلال عن جميع الأغراض النفعية سواء كانت عقيدية أو اجتماعية إنسانية أو زخارف تجمل وتزين بها الحياة، لأن الاستقلال والاكتفاء الذاتي هما اللذان يكونان العمل الأدبي أو العمل الفني.

« إن جمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح »[2]، فالجمالية مفهوم واسع تفصل بين الشيء الجميل وغير الجميل، فهي تبحث عما هو جميل في الفنون عامة والأدب خاصة، كما أنه للجمالية مصطلحات متباينة، منها: " التجربة الجمالية "، " المنهج الجمالي "، ففي هذا الصدد يقول "علي جواد الطاهر": « لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع، هي: شكلي، فني جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى »[3].

إن ما يقدمه الفنانون من أعمال مختلفة تتيح لشخصيتهم بالارتقاء ورفع مكانتهم في عالم الفن، وذلك لوجود الجماليات فيما يقدمونه من روايات وقصص وغيرها، فهي قضية متعلقة بالفكر الإبداعي والنقد، أو ما يسمى "بالهوية الجمالية" وهو ما تطلق عليه اسم "الشعرية"، فمن المعروف أن مصطلح الشعرية مصطلح قديم يعود

[1] ينظر آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، ص 131.

[2] نقلا عن، ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 203.

[3] علي جواد الطاهر: مقدمةفي النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1979، ص 434.

إلى "أرسطو" تحديدا: « فهو بحث في القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وقد تطور وأصبح له مسميات كثيرة أهمها: **الشعرية، الشاعرية، الأدبية، الجمالية،الإنشائية** ...وغيرها، إن الشعرية في معناها العام تعني: قوانين الخطاب الأدبي »[1]. إذن هذه القوانين بالضرورة هي مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه، وهي التي تميزه عن غيره من الخطابات غير الأدبية.

2 –الشعرية:

الشعرية هي الأدبية ولا تشير إلى الشعر فقط، بل إلى الشعر والنثر معا : «فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، أما اليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت معنى أوسع، وذلك عقب التطور الذي بدأ فيما يبدو مع الرومانسية، ويمكن تحليله جملة على النحو التالي: لقد مرت هذه الكلمة أولا عند طريق النقل من السبب إلى المسبب من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة " شعر " الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة فصار من الشائع الحديث عن " العاطفة " أو " **الانفعال الشعري**»[2].

يرى "تودوروف" انه لا يجوز أن نفكر في رفض كلمة " شعر " إذ لا نعتقد أن « الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة، باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة »[3]، فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة، تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري.

أما بالنسبة للباحث فيجب أن «ينطلق من مبدأ عام أو من صورة عامة، شرط أن يكون هذه الانطلاقة من الدراسات الأدبية في إيجاد تعريف بطريقة سهلة وواضحة مع الاعتماد على استرجاع المواقف المتبعة، في

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 111- 140.

[2] جان كوهن: البنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العبري، دار توبقال، المغرب،ط1، 1986، ص 10.

[3] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر الشكري من المبحوث ورجاء بن سلامة، دار تبقال للنشر، ط2، ص 21.

اختلاف وتعدد الآراء الرئيسية بغض النظر عن وصف الاتجاهات والمدارس، التي تهتم بالشعرية، فموضوع الشعرية يدور حول وظيفة رئيسية وهي الكشف عند قوانين الإبداع في البنية الخطاب الأدبي»[1].

2-1- مفهوم الشعرية عند " رومان جاكبسون"1896-1982(RomanJatobson):

« يرتبط مفهوم الشعرية عند "جاكبسون " ارتباطا وثيقا باللسانيات، حيث درس الشعرية وهذه الأخيرة تتداخل مع لسانيات تداخلا كبيرا،كما اهتم بتفسير الوظيفة الشعرية للغة، وهذا الاهتمام له مجال واسع شامل، إذ أنه يقترح مفاهيم لسانية، فاللغة عندما تستعمل شعريا يصبح لها مفهوم الاستقطاب »[2].

يمكن القول: أن الشعرية عند "جاكبسون"، تتداخل مع اللسانيات وكونها جزء منها، أماالوظيفة الشعرية فتعني أن تتجاوز حدود الشعر. وأيضا ما جعل الشعرية تحتل الصدارة حسبه هو طرح سؤال ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟.

يتضح من خلال ما سبق أن الوظيفة الشعرية أهم وظيفة، من بقية الوظائف اللغوية فهي تتواجد مع جميع أنواع الكلام فشعرية "جاكبسون"تختلف عن الشعرية القديمة، لأنهاتأسست في "جو لساني".

2-2- الشعرية عند " تزفيطان تودوروف "Tzvitan Todorov(1939-2017):

ولفهم الشعرية يرى "تودوروف" أنه:يجب أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدراسات الأدبية، «فالشعرية لا تأسس على النصوص الأدبية، باعتبارها عينات فردية لا يهمها حقية الأثر الأدبي، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي »[3].

يرى أن "تودوروف" وضع عدة نقاط حول العرية نجملها في:

« اعتبر الشعرية لا تقوم على النصوص الأدبية، وهي غير مهتمة وغير مبالية بالأثر الأدبي.

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر الشكري من المبحوث ورجاء بن سلامة، ص 28.

[2] ينظر رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنور، دار توبقال للنشر،ط1، 1988، ص 35.

[3]تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر الشكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص 102.

جعل من موضوع الشعرية هو المناداة والبحث عن خصائص الخطاب الأدبي، بعيدا عن اهتمام العمل الأدبي في حد ذاته وبهذا فإن كل مؤلف أو عمل أدبي يعتبر تفسيرا لبنية محددة كلية »[1].

وضع للشعريات مصنفاآخر، وذلك لمنحها جانبين أو دراستين ففي دراسته للعمل الأدبي،اعتمد على قواعد المنهج البنيوي وفي هذا الصدد يقول: « يستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام، بحسب ارتباطها بالمنظر اللفظي، أو التركيبي، أو الدلالي »[2].

صاغ تودوروف الشعرية ورأى أنها تبحث عن الخطاب الأدبي والذي بدوره يعمل على توضيح الخصائص الخاصة به، والتي بدورها تميز هذا الخطاب عن غيره من الخطابات.

« اعتمد على ضرورة استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل العمل الأدبي، أو الأدب لأن هناك علاقات بين جميع الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية »[3].

فالشعرية عنده تبقي على الأعمال المحتملة أكثر مما تبقى في الموجود.

« اهتم بالمستوى الفضائي، من خلال مؤلف الشعرية مبينا أن التنظيم الفضائي للنصوص كان له النصيب الأوفر، من الدرس في مجال الشعر.

– أشار إلى الشعريات التاريخية، فهي تهتم بتلك الأنواع بداية من المهمات المسندة إليه، والتي عدها في أدواره »[4].

[1] بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، ص 298.

[2] المرجع السابق، ص 90.

[3] عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 16.

[4] بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية، ص 78.

2-3- الشعرية عند "جان كوهن" Jean Cohen(1919- 1994):

عرف "جان كوهن" الشعرية بأنها: « علم الموضوعية الشعر وعلم الأسلوب الشعري »[1]، بمعنى أن موضوع الشعرية ليس هو الشعر وحده، ولا الأسلوب وحده بل يكمن موضوعها فيهما معا.

« وقد سمي هذا الأخير بالأسلوب الشعري، ومن ذلك لابد من التمييز بين الشعرية النظرية المستمدة من خصائص الخطاب الأدبي وبين الشاعرية، التي هي درب منير و تحديد العناصر التي يعتمدها الشاعر، وخصائصها في نصوص الأدبية ولشعر أي لغة من اللغات »[2]، ونفهم من هذا أن الشاعرية علم موضوعه الشعر، فهي تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية.

في الأخير نقول أن الشعرية التي نادى بها كل من "جاكبسون"، "تودوروف"، "جون كوهن"، « ذات الطابع اللساني واجهت نقدا كبيرا، من طرف النقاد لأن النقائص التي اعترضت طريق الشعرية لم تكن بسبب هذا النقد، بل بسبب عدم امتلاكها لنظرية نقدية تصلح العمل الأدبي »[3].

واتخاذ أن الشعرية مفاهيم ومصطلحات لسانية مرجعية لها، جعلها تتداخل مع اللسانيات وهذا ما أدى إلى إضفاء صفة الموصوف اللساني على منطق الشعرية.

2-4- شعرية"كمال أبو ديب""Kamel abodibe"

إن مفهوم الشعرية عند "كمال أبو ديب" يدور حول مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر، ومفهومه هذا يخالف تماما مفهوم "جان كوهن"، الذي يشترط فيه تحول العناصر الرئيسية داخل نص معين في سياق ملائم للشعرية، أي التغيرات التي تطرأ على النص بما يناسب الشعرية كما أنه ركز على التوازي بين الشعر والنثر ولغي كل المفارقة التي

[1] جان كوهن: البنية اللغة الشعرية،تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ص 138.

تحول بينهما، كما رأى أن الشعر والنثر كل متكامل ولا يمكن الفصل بينهما وهذا انتقد به " أبو ديب" " جان كوهن" عندما ميز بينهما.

أراد"أبو ديب" أن يؤكد على مفهوم الفجوة بأنها المنطلق الذي تقوم على أساسه اللغة الشعرية « فالفجوة تميز الشعرية تميزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم طبيعي سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم »[1]، "فأبو ديب"ذكر القيمة الموضوعية في هذا السياق يعني توليد أفكار متميزة وقيم فكرية جديدة .

تجدر الإشارة إلى أن " كمال أبو ديب " اعتمد في إنشائه لمفهوم الشعرية على مفهومين هما العلائقية والكلية "؛ فالشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين المكونات، أولية سماتها الأساسية،أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا في السياق الذي ينشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتوشحة مع مكونات أخرى لها السمة ذاتها يتحول إلى فعالية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها.

تأثر "كمال أبو ديب" بالنقاد الغربيين في تأسيسه لمفهوم الشعرية المفتوحة، كما نجد إسهامات عربية لا تقل أهميتها عن نظيراتها الغربية، والمفاهيم العربية الأصلية «ولا شك أن إعادة بناء الشعرية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بتقديم الشعرية العربية المكبوت النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية لأن تاريخ علاقتها بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديد كما نتخيل ونخال »[2].

وكما ذكر سابقا عن الانزياح الذي يعتبر مفهوما نظريا متعلقا باللغة وحسب، وأما مفهوم الفجوة فيكون أشمل، إذ يقوم بتغطية التجربة الإنسانية بجميع نواحيها وأبعادها، لهذا فالانزياح هو وظيفة من وظائف الفجوة.

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 35.

[2] محمد أنيس: الشعر العربي الحديث، ج1، دار توقبال للنشر، المغرب، ط1، 1989، ص 57.

أخيرا نقول ان"كمال أبو ديب" حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السميائي، وخاصة من خلال مفاهيم العلائقية والكلية ومفهوم التحول، وهو يرى أن الشعرية هي: وظيفة من وظائف ما يسميه " الفجوة أو مسافة التوتر ".

شهد الدرس النقدي العربي حركة واسعة في محاولة تحديد دلالة الخطاب الأدبي وسماته ، وقد عرفت هذه الحركة انتشارا واسعا في أوساط الأدباء والنقاد.

فالخطاب من المفاهيم التي يختلف على تعريفه ا الدارسون، فهو مصطلح حديث ، احتل موقع محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل النصوص ، رغم الاختلاف في زاوية البحث ، فهناك من يركز على نص الخطاب، وهنالك من يهتم بالمتخاطبين، وهناك من يهتم كليا بمجال الخطاب.

لذا وجب علينا طرح بعض الأ سئلة محاولين الإجابة علينا من خلال بحثنا :ما هو الخطاب؟ وما هي مكوناته؟ وأنواعه؟ وما هي المستويات التي يعالجها الخطاب الأدبي؟

1- مفهوم الخطاب:

1-1-لغة: عرف الخطاب في المعاجم اللغوية العربية على النحو التالي:

الخطاب «من فعل ثلاثي خطب أي تكلم وتحدث للملأ أي لمجموعة من الناس عن أمر ما، ألقى كلاما»[1]،وهذا يعني أن الخطاب هو ذلك الكلام المتبادل بين مجموعة من الناس ، لتبادل الآراء قد يكون بين شخصين أو أكثر.

الخطاب «الشأن والأمر صغر، وعظم، يقال ما خطبك؟ أي: ما أمرك؟ ويقول: هذا خطاب جليل

[1] البستاني بطرس: محيط المحيط، ج1،مكتبة لبنان، بيروت، 1870، ص433.

وخطاب يسير والخطب الأمر الذي يقع فيه المخاطبة يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه؟ أي أجابه والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام»[1].

وفي تعريف آخر للخطاب « ألقي كلاما أو حديثا، والخطاب هو المصدر من خاطب، وألقي خطابا أمام جمهور عفيرا»[2]،فالخطاب هو تبادل الكلام أو الحديث ، قد يكون مفيد أو غير مفيد بين مجموعة من الناس والمشاورة بينهما من أجل التواصل فالخطاب يعبر عن الأفكار التي تدور في ذهنه أثناء الكلام ، سواء أكان مكتوبا أو منطوق، وبالتالي فالخطبة هي الكلام الخالي من الوزن والقافية ، وهو مخالف للمنظوم ، وهي الرسالة التي يبعثها الخطيب، من خلال الكلام من أجل تحقيق هدف معين.

أما الخطاب في "معجم الوسيط" فهو من «خطب خطبة وخطبا وخطابة وعظ وقرأ خطبة على الحاضرين وخطبا وخطبة والخطاب:الرسالة ما يكلم به الشخص صاحبه»[3].

ورد في القرآن الكريم: «**خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**»[4]، أي : إذا سفه عليهم الجهال بالسيئ ، لم يقابلوهم عليه بمثله ، بل يعفون ويصفحون ، ولا يقولون إلا خيرا ،كما كان رسول الله صلى الله عليه وسلم لا تزيده شدة الجهل عليه إلا حلما [5]، وقال أيضا: «**وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**»[6]،يقول تعالى ذكره ولا تسألني في العفو عن هؤلاء الذين ظلموا أنفسهم من قومك، فأكسبوها تعدّيًا منهم عليها بكفرهم بالله الهلاك بالغرق، إنهم مغرقون بالطوفان[7]، وكذلك قول الله تعالى: «**رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ**

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج5، 2005، ص98.

[2] مقاييس اللغة: لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار القدر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، ص822.

[3] ناصر سيد أحمد وآخرون: معجم الوسيط ، ص200.

[4] سورة الفرقان، الآية 63.

[5] ابن كثير: تفسير سورة الفرقان، آية 63،الموقع الالكتروني-http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura25 aya63.html بتاريخ 2018/05/30 على الساعة 14:30

[6] سورة هود،الآية 37.

[7] ابن كثير: تفسير سورة هود، اية 37، http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura25-aya63.html بتاريخ 2018/05/31 على الساعة 10:30

لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا» [1]،الرحمن لا يقدر أحد من خلقه خطابه يوم القيامة، إلا من أذن له منهم وقال صوابًا ، أي كلاما[2].

ومنه فإن مادة خطب قد وردت تارة في لفظ الخطب وتارة بلفظ الخطاب وتارة بصيغة الفعل.

1-2- اصطلاحا:

وضعت تعاريف متنوعة حول الخطاب عند الغرب والعرب، لذا سنحاول أن نورد بعضا منها كما يلي:

1-2-1 عند الغرب:

عرف الخطاب عند الغربيين من خلال مجالات كثيرة، لذا سنورد بعض التعريفات الخاصة بكل مجال على حدا.

- اللسانيات:

للخطاب جذور في اللسانيات ، لأنه استمد وجوده من ثنائية اللغة والكلام، فدوره كبير جدا في بناء الأسلوبيات سواء كانت قديمة أو حديثة، التي راعت النظام الصرفي والتركيب والمورفولوجي ، والبناء الدلالي أي المنطوق والملفوظ الذي يراه اللسانيون نصا ويراه النقاد خطابا ،ويظهر هذا السلوك في جدلية الصراع بين الدال والمدلول.

وقد ميز "فاردينال دو سوسير" بين اللغة والكلام ،مما يعني أن «الخطاب مرادف للمفهوم السوسيري "الكلام" وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنيوية»[3].

اقتصرت اللسانيات على النص الأدبي، بالإضافة إلى علم الاجتماع وعلم النفس، ذلك أن النص الأدبي أبدعه فرد منغرس في الجماعة، والغرض من إنتاج هذا النص هو التوجه به إلى مجموع القراء، ومنه تنتج حلقة

---

[1] سورة النبأ ،الآية 37.

[2] ابن كثير: تفسير سورة النبأ، اية 37، http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura25-aya63.html بتاريخ 2018/06/01 على الساعة 19:30

[3] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية دار الأفاق، الجزائر ،ط1 ، 1999، ص09.

تواصلية متكونة من مخاطب ومتلق ورسالة تحتوي بلاغ معين، بالإضافة إلى عنصر الشفرة من أجل فك الرموز الموجودة داخل النص، ف «الخطاب لا يتم إلا بين شخصين أو أكثر، ولأن الكلام لا يتم إلا به ، وإن التواصل لا يتحقق إلا بوجوده وقد أشار "القباصني عبد الجبار" إلى أن المخاطبة مفاعلة، ولا تستعمل إلا بين نفسين يصح كل واحد منهما أن يخاطب ابتداء ويجيب صاحبه عند خطابه»[1].

أما في اللسانيات الحديثة فنجد " هاريس"، الذي سعي إلى تحليل الخطاب بنفس التطورات والأدوات التي حلل بها الجملة فعرف الخطاب على أنه «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية ، وبشكل يجعلنا تظل في مجال لساني صحفي»[2].

حاول "هاريس" استثمار نتائج النظرية التوزيعة وقدم أمثلة لتحليل الخطاب ، معتمدا على نظام البنية معناه تطبيق المنهج النحوي ، لكن منهجية وإعترضته عدة صعوبات وعراقيل في حين أنه عجز على تحليل بعض المقاطع الخطابية، كما أنه ربط الخطاب بالجملة.

نفهم من تعريف "هاريس" للخطاب مجموعة من الجمل منغلقة من خلالها يمكن معاينة بنية سلسلة من العناصر، بالمنهجية التوزيعية حيث نضل في مجال لساني فقط، فهو يعمل على تطبيق منهجه التوزيعي على الخطاب، يرى أن العناصر المكونة له لا يجتمع بعضها ببعض بشكل اعتباطي، وهذه الأخيرة تتوزع وفق نظام معين يولد بنية الخطاب.

[1] أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات، الجزائر، 2004، ص22.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص17.

وفي تعريف آخر للخطاب نجد "هاريس" يقول « إن الخطاب منهج في البحث في أي مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء كانت لغة أم شيئا شبيه باللغة ومشتمل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته أو أجزاء كبيرة منه»[1].

- النقد:

أما في المجال النقدي فنجد العديد من النقاد من بينهم:

***تودوروف(1939– 2017):**

يرى "تودوروف" أن البويطيقا «لا تنصب على مجموع من الأعمال الأدبية الموجودة بل على الخطاب الأدبي نفسه، من حيث هو المبدأ لعدد غير محدود من النصوص»[2].

ليصل في قوله: «إن كل أنواع البويطيقا بنيوية بالضرورة مادام موضوعها ليس "مجرد حاصل جمع" الظواهر التجريبية، (الأعمال الأدبية) وإنما هو البنية المجردة التي تنطوي عليها هذه الظواهر، أي الأدب نفسه من حيث هو نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آن»[3].

***"ميشال فوكو": "Michel Faucauht"(1926–1984)**

للخطاب مفهوم آخر فاق المفهوم الألسني البحت في أهميته النقدية ، ذلك ما تبلور في كتابات الفرنسي "ميشال فوكو"، الذي استطاع أن يحفز لهذا المفهوم سياقا دلاليا واصطلاحيا مميزا عبر التنظيم والاستعمال المكثف في العديد من الدراسات التي تشمل "أركيولوجيا المعرفة 1972"، «وأدب وعواقب 1975"، وكذلك في محاضراته "نظام الخطاب»[4].

[1] ديان مكدونيل : مقدمة في نظريات الخطاب، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص30.

[2] إديثكيرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر جابر عصفور، آفاق عربية للصحافة – والطباعة والنشر – بغداد، 1985، ص 183.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 183.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ، 2002 ، ص 155.

يحدد "فوكو" الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه، كما أن الخطاب مثلما أشار "فوكو" في نظام الخطاب دورا واعيا يتمثل في الهيمنة التي يمارسها في حقل معرفي أو مهني أصحاب ذلك العقل على أهلية المتحدث وصحة خطابه ومشروعيته.

وقد أشار "فوكو" تحديده لمفهوم الخطاب على استحالة فصل مفهوم الخطاب على مفهوم اللغة، وعدم التمييز بين أنواع اللغات سواء جدلية أو غير جدلية خطابية أو غير خطابية، وإن كانت اللغة تلتقي معه في المرجع والطابع الوجودي، فاللغة والخطاب حسبه لا يمكن إرجاعها إلى الذات أو المؤسسة.

وهذا ما يسمح لنا بالقول أن عمل "فوكو" قائم على تأسيس مفهوم جديد للخطاب لا يستند إلى أصول منطقية أو ألسنية، بل قائم على "المنطوقات" والتي يسميها "بالتشكيلات الخطابية" التي تتمحور في حقل خطابي معين تحكمها قواعد التكوين والتحويل، يعرفها بقوله: «المنظومة المنطوقة العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية»[1].

ومن خلال تعريفه يتضح أن الخطاب ليس أكثر من مجموعة من المنطوقات تنتمي إلى تشكيلة خطابية ما خاضعة للمنهج الأركيولوجي، فالخطاب عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع أن تحدد شروط وجود أي عبارة عن حدة أكبر من المنطوق ولكنه جزء من التشكيلة.

ليخلص "فوكو" من كل ذلك إلى نتيجة مهمة على صعيد البحث العلمي في الخطاب، مفادها أن الخطاب عبارة عن شكل من أشكال الهيمنة، أو عبارة عن ممارسة أيديولوجية ترتبط بصراع الطبقات، وبالصراع العرقي على وجه الخصوص وهنا يصبح تحليل الخطاب بمفهومه هذا أي بوصفه شكلا من أشكال الهيمنة، موجه ضد كل أشكال الذاتية والإذعان، أو بوصفه عملا من أعمال المقاومة تعارض كل ما يحطم الروابط والتجمعات .

[1] ميشيل فوكو: مفهوم الخطاب في فلسفة، تأليف الزواوي بعورة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 104.

الخطاب في البحث النقدي هو فعل القول أو كلام يتلفظ به المخاطب، أي «كتلة نطقية لها طابع وحرارة النفس ورغبة النطق بشيء، ليس هو تماما الجملة ، ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول» [1]،ومنه الكلام يولد خارج النظام، فهو يتميز بطابع فوضوي تحريري وهو الفضاء الذي تنشأ فيه الصياغة اللغوية وهذه اللغة يمكن أن تكون رسالة، أو نصا، أو بنية، أو خطابا.

اما عند العرب فنجد" يمنى العيد" التي ترى أن «الخطاب في البحث النقدي "فعل النطق أو فعالية تقول وتضرع في نظام ما، يريد المتحدث قوله، الخطاب إذن هو كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول» [2].

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الخطاب نسيج من الألفاظ والنسيج مظهر من النظام الكلامي ، الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه، لذلك نجد أحيانا أن الموضوع نفسه يتكرر لدى أكثر من مبدع ولكننا نرى أن كل مبدع يتميز ويفرد، بهذه الخاصية التي تميز الخطاب كشكل فني.

-الشكلانية

نظر "ميخائيل باختين"Bakhtin(1895-1975)إلى الخطاب بوصفه تلفظا يمكن وصفه حسب "تودوروف" بأنه عبارة عن: «حدث اجتماعي وليس حدثا فرديا، وهو حدث اجتماعي، لأن الذات المتلفظة وإن بدا عليها أنها مأخوذة من الداخل إلا أنها تعد بصورة كلية نتاج لعلاقات اجتماعية متداخلة» [3].

مما يعني أنه الخطاب / التلفظ وإن بدا مجرد تعبير عن العالم المتلفظ الداخلي، إلا أن بنيته الداخلية – شأنها في ذلك شأن الخبرة المعبر عنها – تعد بنية اجتماعية حسب "باختين"، فالتلفظ نتاج لسياق محدد هو السياق الاجتماعي، أما الخبر والسرد فلا يحتاج إلى سياق ليحدث، وبالتالي فالتلفظ حسبه ليس مجرد فعل أو عمل خاص بالمتكلم (المتلفظ) وإنما نتيجة لتفاعل المتكلم مع الآخر.

[1] رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مختبر جامعة عنابة، الجزائر، 2006، ص85.

[2] حقا بن جمعة: مفهوم النص في الدراسات الإعجازية، رسالة ماجستير، كلية الأدب جامعة باتنة، 2005-2006، ص23.

[3] تودوروف تزفيتان: المبدأ الحواري، دراسة في فكر مخائيل باختين، تر فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص 50.

وعليه فالخطاب / التلفظ عند "باختين" يشترط فيه الفاعلية القائمة بين اثنين ينتميان إلى مجتمع واحد ولغة واحدة، والتوجه إلى شخص معين، ويعني أن يكون التلفظ موجه إلى مخاطب. كما يجب أن يقع التلفظ بالضرورة في إطار نمط واحد أو أنماط خطابية مختلفة ومتنوعة، ولذلك نجد التلفظ عنده يقوم بالضرورة على بعد قيمي الذي يعتبر أهم من الأبعاد الأخرى سواء الدلالية أو المكانية والزمانية والذي يعتبر من أهم أبعاد تنظيم العمل الأدبي وما يتعلق بمظهره.

ومن سمات الخطاب / التلفظ عند "باختين" فضلا عن التنغيم والوظائف الإنشائية والشكل الصوتي والشكل البنيوي، نجد الدرامية التي تقوم على أفاق توتر العلاقات بين أطراف العملية التلفظية، باعتبار أن الشبكة التي تلعب الدراما من خلالها تقوم على شأن العنصر اللفظي.

-التداولية:

يعتبر نقاد التداولية الخطاب ،«موضوع خارجي أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له وعلاقة حوارية مخاطب ومرسل إليه» [1]، بمعنى انه يجب البحث عن الدلالة الكامنة في مكونات الخطاب كلياته وجزئياته ، لأن بنية الخطاب تقتضي وجود بنيات كلية، لحل البنية اللغوية والإيقاعية، أكثرها حضورا في المعرفة العامة.

من خلال ما تقدم نرى أن تعدد التعريفات حول مصطلح الخطاب بين مختلف الدارسين والباحثين أدى إلى ظهور السمات الرئيسية له منها:

-الخطاب وحده لغوية أشمل من الجملة ، فالخطاب تركيب من الجمل المنظومة، طبقا لنسق مخصوص من التأليف.

-كما أنه استقال اللسانيين على الكلام بوصفه مظهرا لفظيا، خاصة بالفرد، وكونه أكثر المظهر الإشارية تعبيرا عن اللغة التي يعتمدون عليها بوصفها قاعدة معيارية عامة.

-إن مصدر الخطاب فردي، وهدفه الإفهام والتأثير، وهذه الخصيصة تقرر المصدر الفردي للخطاب كونه ناتجا بلفظه الفرد بهدف من ورائه إلى إيصال رسالة، واضحة ومؤثرة في المتلقى.

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص82.

1-2-2-عند العرب:

من بين النقاد العرب الذين حددوا مفهوم الخطاب الأدبي نجد:

-"أنطوان مقدسي" يقول: «الخطاب الأدبي على أنه جملة علائقية الحالية مكتفية بذاتها ، أي أنها مكانا وزمانا وجودا ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها»[1].

فالخطاب من منظورهـ يشكل جملة واحدة تجمع بين أعضائه مهما كان حجمه عن طريق علاقات إحالية، ولا يمكن أن تكتفي حدوده بذاتها وإنما هي نسيج عضوي يحيل بعضه إلى بعض ليشكل جملة واحدة ، مكتفية بذاتها دون حاجة أو تأثر بالعوامل الخارجية ، ويبدو تأثير المقدسي بالنظرية البنيوية واضحا في تعريف الخطاب الأدبي، على أنه بنية مغلقة مكتفية بذاتها كما يدعو إلى دراسته بمعزل عن العوامل الخارجية أي يدرس في ذاته ولذاته.

-"عبد السلام المسدي":لا يكاد يختلف مفهوم الخطاب عندهـ عن مفهومهـ لدى"المقدسي"، إذ يعرفه على أنه بنية يجب أن يدرس في ذاته ولذاته ، يقول:«إن ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجا ، إنما هو تبليغ ذاته وذاته هي المرجع المنقول في نفس الوقت» [2]، يتضح من تعريفه أن الوظيفة المرجعية للخطاب تجعله يشكل وظيفة إحالية ، تكتفي بذاتها وغياب هذه المرجعية حسبه تجعل الخطاب متميزا لا نظير له في الواقع.

كما يرى أن الخطاب «ينتمي لصاحبه من حيث هو كلام مبثوث، أما أدبيته فهي أساسا وليدة تركيبه ألسنية»[3]،فهذه الأدبية لا تتواجد في أجزاء منه فقط وإنما تتجلى في الخطاب كاملا ، وعلى حد تعبير"مني عياشي": «قوة إيحائية، مكثفة تسكن النص وتمتد على كل أطرافه ففي تطبيق مساحة التصريح»[4].

---

[1] أنطوان مقدسي: الحداثة والأدب ع9/دمشق نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب، ص67.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص116.

[3] المرجع نفسه، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص 74.

-"سعد مصلوح": يشترط في الخطاب الشفرة اللغوية المشتركة بين البات والمتلقي باعتبار الخطاب ،«رسالة موجهة من المنشئ للمتلقي يستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة ، بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية، الدلالية التي تكون نظام اللغة»[1]،فتحقيق الوظيفة التواصلية بين البات والمتلقي يشترط علم الطرفين بمجموع الأنماط الص وتية والدلالية والنحوية ، إلا أن هذا الشرط لا يمكن الأخذ به كقاعدة مطلقة لكل خطاب فقد يتوفر شرط في الحديث العادي بين الطرفين كأن يكون واحد أجنبي وآخر عربي، تنعدم الوظيفة التواصلية بينهما إن جهل أحد لغة الآخر. "فسعد المصلوح" يتجاهل الوظائف الأخرى التي يحققها الخطاب، كالشعرية والتعبيرية.

-"نور الدين السد": يعرف في كتابه "تحليل الخطاب السردي" على أنه:«خلق لغة من لغة» [2]، فيرسم الخطاب على أنه لغة تمتاز بالتحول والتجدد، فهي لغة لم تنشأ من عدم بل هي وليدة لغة أخرى هي لغة الحياة المعني الموظف، فلا وجود للغة بدون لغة الثانية ، وهي اللغة الثابتة على خلاف الأولى فالحياة الجاهلية برحلاتها وأيامها وفروسية "عنتر"، عزله وحبه هي حياة معني أو موقف اختزل في لغة أخرى متحولة "معلقة عنتر" و رسم هذا الخطاب طبقا لتركيبه بالخطاب الشعري ولنقل ذلك عن الشعرة الجزائرية بزمانها ومكانها وشعبها ، كل هذا جسده "مفذي زكرياء" في "إلياذة الجزائر" فوسمت بالخطاب.

-"عبد المالك مرتاض": يرى أن الخطاب هو «نسيج من الألفاظ ، والنسج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه»[3].

نلاحظ من خلال ما سبق من التعريفات الاختلاف بين الدارس والآخر فمنهم من يوسع مفهوم الخطاب ليشمل كل العلامات التي تحقق غرضا تواصليا لغويا كانت أم غير لغوية، ومنهم من يضيف مفهومه ليجعله

[1] رابح بوحوش: الخطاب الأدبي وتورية اللغوية، مجلة اللغة والأدب، ع/12، ص177.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص96.

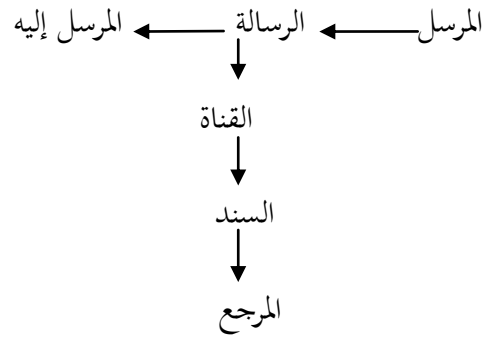
[3] عبد ملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تحليلية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية من عكنون الجزائر، د ط، د ت، ص34.

مقتصرا على الكلام المنطوق باستعمال اللغة الطبيعية فحسب، ولعل التعريفات الأكثر شمولا هي تعريفات تحيط بالعملية التواصلية أكثر، تتجه إلى مختلف العوامل المؤثرة فيها.

2- مكونات الخطاب:

يقوم كل إرسال بواسطة الكلام أو تواصل أو تخاطب على ستة مقومات أساسية هي : المرسل، المرسل إليه والرسالة،قناة اتصال، مرجع تميل إليه الرسالة، السند

وهذا المخطط اتصال الخطاب عند "جاكبسون":



«فإذا وضعنا جانبا المقومات الثلاثة الأخيرة وافترضنا سلفاأنها متوفرة في عملية الإرسال (التخاطب)، الأمر الذي لا يغيب عادة عن اهتمام المرسل ، يرى أن كل عملية كلام أو تخاطب ت صنع علنا أو ضمنا المتكلم أو المخاطب إزاء مخاطب يوجه إليه الكلام وهذه الصورة البديهية للتخاطب يعكسها جيدا المنظور العربي لبنية الضمائر من خلال التسميات النحوية، المتكلم، المخاطب، الغائب»[1].

هذا يعني أن « المخاطب ضمن خاطبه يخاطبه ، وهذا الخطاب له بم عنى توجه إليه الخطابة أبلغة رسالته ، ولذلك فالأصل فيه أن يكون منتجا له (منشئا) لا فاعلا فيه فالخطاب إذن في بنية الخطاب، عبارة عن فاعل مجازي»[2].

[1] مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، منشورات وزارة الثقافة في جمهورية سوريا، دمشق، د ط ، 2001، ص44.

[2] عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، والسلطة)، ص180.

-أما التخاطب فهو العملية التي تجمع بين قطبين أساسيين: «المتكلم والمخاطب بواسطة اللغة يكونان حاضرين الضرورة في عملية التخاطب ، ومتجاورين مع الكلام وإن اختلف مقاييس هذا الحضور والتجاوز من حال أخرى ولاسيما بين التخاطب الشفهي والتواصل عبر الكتابة والقراءة»[1].

ففي التخاطب الكتابي يختلف الأمر قليلا ،فمثلا في تبادل الرسائل هناك فاصل زمني ملموس بين الإرسال والاستقبال؛ فالمرسل وحده يكون متجاوزا حسيا في الزمان والمكان مع ما يكتب وقت إعداد الرسالة ، بينما يكون حضور المتلقي أثناء قراءة الرسالة، وبالتالي يختلف زمان ومكان المتلقي عن زمان ومكان كتابة الرسالة.

-أما الخطاب فهو الوحدة الكلامية ، التي تنتج عن كل عملية تخاطب ، وهو نوعان شفوي وكتابي؛ حيث «تبدو الأمور واضحة في التخاطب الشفهي ، حيث الكلام الذي ينطق به المتكلم يصل آنيا إلى أداتي المخاطب وتجاوزه مع المتكلم والكلام في المناجاة الذاتية حيث المتكلم والمخاطب شخص واحد وفي مناجاة والذي يبقي حاضرا في روحه وفي الصلوات والابتهالات»[2].

2- أنواع الخطاب:

3-1- الخطاب الايصالي: ويضم عدة أنواع منها: الخطاب السياسي والخطاب التعليمي والإعلامي وغيرها، وتتفق هذه الأنواع في تركيزها على الوظيفة النفعية الابلاغية، إلا أننا نجد بعض الاختلافات في خصائصها المكونة لها من صوتية ومعجمية ودلالية.

3-2- الخطاب القرآني: وهو خطاب متفرد غير مألوف ، وقد توالت الدراسات التي تحاول كشف هذا الإعجاز وتمييزه وتفرده،ذلك أنه لا يقبل القراءات الوضعية الحرة، لأن قراءته وفهمه يتطلب إحاطة معرفية كبيرة وعميقة لمختلف العلوم والمعارف، وتعتبر هذه الأخيرة بمثابة ضوابطه تضمن القراءة الصحيحة والسليمة لها.

[1] مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، ص46.
[2] المرجع نفسه، ص49.

3-3- الخطاب الإبداعي: يشمل هذا الصنف من الخطاب نوعين هما: الشعر والنثر، «فالوظيفة الشعرية لا يقتصر على الشعر فقط ولكنها تظهر فيه بشكل كبير فشكل الخطاب الإبداعي يستوقفنا قبل مضمونه لأنه يركز على الوظيفة الشعرية»[1].

3-4- الخطاب الأدبي: وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي، ولكل مقاييسه والتعرف عليها يعني استخلاص أدبيته، يتضمن كل من الخطابين أسسا ينفرد بها، وبما يعطي للخطاب الأدبي ويبين أدبيته كونه يشكل نصا مغلقا، أي لا يمكن فهم الظاهرة الأدبية إلا إذا تمركزنا داخل النص الأدبي واهتممنا بقوانينه،«فالأدبية التي يتميز بها الخطاب ليست مطلقة بل نسبية في نظر "غريماس وكورتيس" فليس في الأشكال الأدبية كالسرد مثلا أو الوصف ما يجعلها أدبية محضة فقد تصادفنا أنواع أخرى من الخطاب مما يؤدي إلى استحالة وجود قوانين خاصة بالخطاب الأدبي وبالتالي تجريد مصطلح الأدبية من معناه السابق وتعويضه بالإيحاء الاجتماعي الذي تختلف باختلاف الثقافات والعصور، وهذا يعني أن الأدبية يجب أن تدمج في إشكالية أوسع في إطار نظريات الخطاب الخاصة بكل عرق وأمة أو حضارة أو ثقافة معينة»[2].

اهتم النقاد العرب بالخطاب الأدبي وحاولوا وضع مفهوما له، من بينهم "المسدي"الذي يعرفه بأنه بنية يجب أن يدرس في ذاته ، ولذاته فيقول: «إن ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا إنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت»[3].

يشكل الخطاب من منظوره جملة واحدة تجمع بين أعضائه علاقات إحالية ولا يمكن أن تكتفي حدوده بذاتها، وإنما هي نسيج عضوي يحيل بعضه إلى بعض ليشكل جملة واحدة مكتفية بذاتها، فهو يدعوا إلى دراسته بمعزل عن العوامل الخارجية ، أي يدرس في ذاته ولذاته فانقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب تجعله يشكل علاقات

[1] محمد أمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، إشراف د: جمال عجالي رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة ورقلة، 2003/2002، ص11.

[2] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر،ط1،1990، ص19-22.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص67.

إحالية تكتفي بذاتها فغياب تلك المرجعية تجعل الخطاب متميزا لا مثيل له في الواقع لأن الخطاب يعني تصوير الواقع بلغة متميزة تنتج عالما لغويا فريدا عن العالم الواقعي باستعمال تقنيات أسلوبية جمالية.

ومهما تضاربت الآراء في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي، فإنها «تشترك في الوظيفة التي تؤديها اللغة وأهميتها في أداء أدوار وأغراض اجتماعية ومعرفية تتعدى حدود الجملة، إذ يختلف الخطاب من حيث حجمه، يرد جملة أو مجموعة من الجمل أو نصا متكاملا كما يختلف من حيث نمطه فيكون خطابا علميا أو خطابا فنيا أو خطابا حجاجيا أو خطابا وصفيا أو خطابا سرديا وغيرها»[1].

ينقسم الخطاب الأدبي بدوره إلى الخطاب السردي والخطاب الشعري.

3-4-1-الخطاب السردي:

كلام موجه من كاتب /متكلم إلى قارئ/ مستمع، يتكون من أخبار وتعليقات ، وأحكام وتأويلات، لذلك فهو يحتوي الطريقة التي يختارها المبدع ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، شفاهة كانت أم كتابة، «وهو نسيج الكلام لكن في صورة الحكي»[2]،إذ يستطيع السارد تنظيم المادة الحكائية، التي يرويها وفق الشكل أو النمط الذي يستطيع أن يرتب الوقائع والأحداث ويوزعها.

أما السرد فهو الخطاب اللفظي الذي ينقل لنا الوقائع والحوادث ويخبرنا عنها، أي أنه عملية سردية يعتمد على ثنائية القصة /الخطاب، أي على المعنى/ المبنى.

والتفريق والتمييز بين الخطاب والقصة «حدد "تودوروف" ثلاثة جوانب مركزية تكون النص الأدبي هوالجانب الدلالي، الجانب اللفظي والجانب التركيبي» [3]، ذلك أن الخطاب نظام شامل ،تحكمه قواعد نحوية ودلاليةتحدد الترتيب الداخلي فيه ، ويتعلق ذلك بمستوى الجمل أو متواليات الجمل ، فهي المادة الشكلية المكتوبة التي يبني عليها الخطاب السردي في محاولة لتمرير رسالة من كاتب إلى قارئ ، من خلال جمل كثيرة ومختلفة ، وهذه

[1] أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، منشورات دار الأمان، دط، ص21.

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص84.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت ،ط4، 2005، ص35،36.

الرسالة تحمل دلالات مباشرة وغير مباشرة ، من خلال تعابير تناصية وبلاغية وحرفية ، مما يسهل على اللغة الأدبية استشارة مكنوناتها من أحداث ومشاهد وأنماط في نفسية المبدع، فالكاتب في روايته نادرا ما يفصح عن مقاصده في تجاربه الإبداعية ، فيصل من خلال روايته إلى ما يريده من أهداف ،كما دعا أيضا "تودوروف" إلى ضرورة إدخال مفهوم الخطاب ضمن تحديد الأدب مفهوميا، ومن ثم إلى استعمال مصطلح الخطاب بدل الأدب أو العمل الأدبي.

«إن الخطاب السردي يقوم أساسا على الحكي Récrit الذي يتحدد لتجل خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها»[1]، وهذا يعني أن الخطاب السردي ينطلق من النص الروائي الذي قام بإنجازه ذات طابع حكائي،إذ يمكن دراسة الخطاب وتحليله.

تتمثل مكونات الخطاب السردي في : السرد والشخصية والزمان والفضاء والوصف، فيسهل على القارئ إدراكها واستيعابها،حيث تشكل له منطلقا وقاعدة يؤسس عليها الدراسة التطبيقية.

إن الحديث عن الخطاب السردي يقودنا إلى الحديث عن الشكلانية الروسية ، حيث كان لهم دورا بارزا في إعطاء الدراسة الأدبية بعدا جديدا حيث ركزوا في دراستهم على الجانب الشكلي والتركيب البنائي ، وكان هدفهم البحث عن الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل أي: «كيف يتحول الكلام إلى خطاب عادي إلى ممارسته فنية إبداعية» [2]، ولخصوا لأهم مبادئهم في مصطلح واحد سموه الأدبية " La littérarité"، فقاموا بدراسة«محايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي، كحياة الأديب الواقع الاجتماعي والاقتصادي» [3].

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص46.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص09.

[3] حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص11.

لذا يعتبرون أول من سلط وا الضوء على القضايا التي تتعلق بالحكي والرواية وصولا إلى «البحث في الأنساق البنائية في العمل الحكائي انطلاقا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي وبين الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة»[1].

اختلف النقاد في التمييز بين القصة والخطاب، نذكر منهم:

♦ "تودوروف"الذي يرى أن القصة: تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها، وفي علاقاتها مع الشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة تقدم مكتوبة أو شفوية. أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة،وجود هذا الراوي يستدعي وجود القارئ الذي يتلقى هذا الحكي أو الخطاب«وهو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث»[2].

لقد بنى "تودوروف" تمييزه بين القصة والخطاب من تمييز الشكلانيين الروس حيث يعد تمييزه امتداد لتقسيم "توما شفسكي" السابق بتقسيمه العمل الحكائي إلى متن حكائي ومبني حكائي.

♦ "جيرار جنيت" ميز بين ثلاث مظاهر للسرد هي:

"- الحكاية: وتطلق على المضمون السردي أي: المدلول.

- القصة: وتطلق على النص السردي، وهو الكل.

- القص: ويطلق على العملية المنتجة ذاتهاوبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي"[3].

ويرى "جنيت" أن تحليل النص السردي يعني دراسة العلاقة بين القصة والحكاية وبينهما وبين عملية القص ثم العلاقة بين الحكاية والقص لذلك فهو «يقسم القصة إلى ثلاث مستويات:

-الزمن: وهو يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التسيير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء، بيروت،ط4، 2005، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، مكتبة لبنان بيروت، د ط، 1996، ص384.

-الصيغة: وهو يشير إلى الكيفية والشكل الذي يتم بها التمثيل المسرحي.

-الصوت: وهو يشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد» [1].

وانطلاقا مما سبق نرى بأن تحديد الخطاب السردي كان مرهونا ومتعلقا بمحاولة التمييز بين القصة والخطاب بمختلف أشكالها.

3-4-2-الخطاب الشعري:

«هو كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد ، أي كإبداع أدبي نال الحد الأدبي من إجماع الناس على جودته، فيصف في الخالدات من الآثار الفكرية والبنية في الخطاب الشعري وظيفة جوهرية ، حين إتفق معظم النقاد ومحدثين على أن الشعر ليس معاني ولا أفكار لا يراد به إلى التنظير الفكري المعقد للبحث في الجوهر والقيم،وإنما هو بنى» [2]،فالشعر يجب أن يكون قبل كل مسحا للقول الرفيع المع بر عن شخصيات الخيال وأطيار المحملة في عوالم بدون حدود.

كما نجد مفهوم الخطاب الشعري عند الغرب وعند العرب متشابها متداخلا في المفهوم، وهو كالآتي :

يعد الخطاب الشعري عند الغرب عنصرا من عناصر بناء النص الأدبي أو الشعري ، ولكل نص وظيفته وقيمته الفنية والجمالية وللشعر كما يقول الشاعر الألماني "هولدرين" وظيفة «وهي تحويل العالم إلى كلمات فالشعر يمتلئ النوافع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا» [3]، فوظيفة الشعر تتمثل في تمويل المشاعر والأحاسيس التي يستطيع أن يعبر عنها الغير إلى كلمات وألحان تطرب لها الأذن وتتطلع إليها الأذواق.

يبدأ «التحليل النقدي عند الشكلانيين بتقطيع المقولة إلى وحدات لغوية وقد عرفوا الأثر الأديب بأنه منظومة وللعناصر التي تؤلف هذه المنظومة قيمة ووظيفة» [4]، فالتحليل النقدي يتمركز على تفكيك الوحدات

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص ، ص385.

[2] عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص23.

[3] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب،بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص59.

[4] محمد غرام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، ص14.

اللغوية التي تحمل دلالة وبالتالي تشكل منظومة علامات ذات وظيفة ، أما أثناء عملية تحليل الشعر : فقد «درس الشكلانيون توزيع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة وعينوا كوكبات صوتية وأشكال تختص بوزن الشعر»[1]، وتحليل الخطاب يكمن في تحليل الوزن والإيقاع الخاص به،الذي يعد أصغر الوحدات الصوتية ، داخل القصيدة المشكلة للنص الشعري.

ومن بين الذين أعطوا للنص الشعري السلطة الكاملة بعيدا عن الظروف العامة والسياقات الجانبية نجد "رولان بارت"، الذي أعطي للنص حرية القراءة بدعوته إلى"موت المؤلف"،بالتالي اهتمت الدراسات الحديثة التي عدت الخطاب وليدة التركيبة الكلية لجهازه «وكانت مباحث الشعرية تتبع خصائص الخطاب الأدبي وتحلل سماته الأدبية، وهي المباحث نفسها التي تتبعها الأسلوبية في تحديد سمات الأدبية في الخطاب» [2]، فكلا المبحثين الشعري والأسلوبي يهتمان بالخصائص والسمات التي تحدد انتماء النص.

أما«"تودوروف" فقد وفق في بلورة قواعد النظرية الشعرية، وذلك في كتابه "الأدب والدلالة" على اعتبار أن القواعد الشعرية هي القواعد التي سيقوم عليها الخطاب الشعري لاحقا»[3].

يؤسس الشعر لما هو كائن وموجود في هذا العالم ،فالشعر وسيلة من وسائل التعبير عن خوالج النفس ومكوناتها، وتعد الشعرية أبرز خصيصة ينبني عليها الخطاب الشعري عند العرب، فهي مصطلح غربي قديم شاع في النقد العربي الحديث، محاولة به فهي « في نقدنا المعاصر إنما تحاول الكشف عن الشعر الغريب والعجيب، الذي تكسبه اللغة عند خروجها من منزل الوجود وتحررها من سلطة النظام وانفتاحها على عالم الحركة والتغير تتفق مولتها فتأخذ حيويتها»[4]،إنها تحاول الولوج إلى أعماق لغة النص للكشف عن أغواره ، وفهم مكنوناته،مبرزة سر جماله، مستخطية قيود النص لتحرره بذلك عن سلطة الأنظمة المتحكم إليها، فتخرجه من عالم الصمت والجمود إلى

[1] محمد غرام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية ، ص14.

[2] نور الدين السد:أسلوبية الخطاب، الخطاب الشعري السردي،ج2، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر، د ط، د ت، ص89.

[3] المرجع نفسه،ص89.

[4] مختار ملاس: الشعرية مقاربة كشفية في المفهوم والإصلاح، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر، مارس 2004-2005، ع2،3، ص46.

عالم الحيوية والنشاط، ليصبح أكثر إشعاعا بالصورة «لأن الشعرية لا تنحصر في الأوزان والقوافي وإنما هي انفجار لغوي دائم يجدد الكلمات دائما لاستخدامها في غير ما وضعت له أصلا» [1]، وبالتالي يعد النص بنية قابلة للنمو والتطور منفتح على عدة قراءات تتيح للأديب فضاءات جديدة في إعادة بنا ء نص جديد « لأن النص الشعري الحديث في هيئة الفضائية، هو نص يقدم نفسه للقارئ الحديث بطريقة جديدة »[2].

يعبر الخطاب الحديث عن تجربة شعرية ،« وهي تجربة إنسانية عميقة بما هي تعميق الوعي الذي يغذي الرغبة في التفسير ويزيد من ثرائها ، الخيال الكاشف الناقد إلى بواطن يحولها عبر ثقافة واسعة إلى عوالم كبرى، لكن اتساع التجربة وثرائها الخصب لا يعني مطلقا إفراغ هذه التجربة من المحتوى الحضاري» [3]،فالخيال هو وسيلة الشاعر في خوض تجربته الشعرية، وبه ينقل لنا عوامل هذه التجربة دون إفراغها من محتواها الحضاري ، الذي يمثل القاعدة الأساس في بنائها

يتعامل الخطاب الشعري الحديث «مع الصورة الشعرية ، على أساس أنها الجزء الأهم في آليات الخطاب» [4]، أو باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر الكشف عن الجماليات الفنية للنص الأدبي ، « فلكل خطاب شعري غاية يصبو إلى تحقيقها بنائيا أو دلاليا، أو هما معا في صورة تخيلية قصد الإثارة وتحريك نفس الملتقى نحو فكر أو فعل أو إبعاده عنهما وتنفيره منهما بشتى الوسائل المتاحة، فتقوم بتصرف مماثل لمقصد الشاعر وكأننا كما يقول "رولان بارت" تحت تأثير مخدر»[5].

يهدف الخطاب الشعري إلى التأثير في المتلق ي من خلال تلك الصور التي تشع في نصه فيصب جل اهتمامه على الرسالة محاولا إبرازها وتوضيح غايتها البنائية والدلالية، ذلك أن الخطاب الشعري عندنا كما يقول "عبد القادر فيدوخ" « في معظمه عبارة عن نص جاهر يتسلط عليه الحكم البرهاني، في حين أن الحركة الإبداعية

[1] جمال مجيد: وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر،دمشق، ط1، 2005، ص200.

[2] مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكن، منشورات إتحاد الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002، ص 360.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة الجزائر، دط، 2003، ص 153.

[4] ينظر جودة كساب: الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر، ط1، 2002، ص 10.

[5] الطاهر بومزبر: التفكيك لظاهرة الغموض الدلالي في الخطاب الشعري (الرؤية الحازمية في المناهج)9، مجلة الناص، ع 6، ص 57.

الفاعلة هي التي تسوغ للقارئ إستجابة من نوع متميز لما في هذا النص أو ذاك من ثغرات وثقوب مائزة فتحدث حميمية وجدانية بين المتلقي وعالم النص الذي يفسح مجالا رحبا للاحتمال والاستكمال» [1]، وهذا ما يخلق في دهن القارئ تزاحما للمعاني، فيجد نفسه مرغما على اختيار وتصفية القراءة مما يتيح له فضاء واسعا للقراءة والتأويل.«فتفدوا القراءة تحريرا للمعاني من القيود اللغوية التي تكبلها ورجوعا بالخبر إلى وضعيته المطلقة الأولى» [2].

ومجمل القول أن الخطاب الشعري عند العرب ، بنية لغوية وفنية قائمة على وحدة النص الشعري، ولا يمكن فهم هذه الوحدة إلا بمعرفة عناصرها وعلاقة بعضها ببعض والإحاطة بهذا العمل الشعري بكل جوانبه والاهتمام بالأثر الفني الذي يترك في القارئ جانب القيمة الجمالية للعمل الإبداعي.

4- مستويات تحليل الخطاب الأدبي:

وإذا كانت الأدبية «لا تستخلص إلا عن طريق التحليل، فإن هذا التحليل يتم على مستويات متعددة لكل منها وحداته الخاصة به» [3]، التي تستدعي التحليل المستقل، على أن ذلك لا يعني فصل المستويات بعضها عن بعض، إذ لا يمكن لأي منها القيام بمعزل عن الآخر، لأنه سيفقد معناه إذا ما أخذ لوحده.

فتحليل قصيدة شعرية يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين المستويات المتعددة للقصيدة كالمستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي، والمستوى المعنوي "الدلالي" وكذلك الشأن بالنسبة للخطاب القصصي، فالتحليل يجب أن يشمل المستوى السردي كمجال يستعمل فيه الأدب تقنيات خاصة، ينظم من خلالها مقولة، كما يجب أن يشمل المستوى الأسلوبي ، والمستوى الدلالي، ففهم قصة ما حسب "رولان بارت": «لا يعني مجرد التطور الحدثي للحكاية بل يعني كذلك التعرف على طبقات المعنى التي تتداخل فيما بينها، لتشكيل هذا المعنى، تنظيم العلاقات التي تقوم بين عناصر الأثر الواحد، وهذه العلاقات نوعان:

[1] عبد القادر فيدوخ: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط1 ، 1994، ص 5.

[2] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص174.

[3] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ص 23.

- توزيعية: إذا ما كانت قائمة على المستوى نفسه (أي أفقية).
- تكاملية: إذا لم يمكن إدراكها إلا بالانتقال من مستوى إلى آخر» [1].

وتختلف مستويات التحليل باختلاف الباحثين، «"فرولان بارت" يراها ثلاثة هي:

- مستوى الوظائف بمعناها لدى "فلاديمير بروب".
- مستوى الحركات والأفعال بمعناها لدى "قريماس".
- مستوى السرد أو الخطاب حسب "تودوروف"و"جونات"» [2].

ويرى أن هذه المستويات ترتبط بعضها ببعض، ويتكامل تدريجيا ، فمعنى الأثر لا يكمن في بدايته، ولا يكمن في نهايته، بل يتكون شيئا فشيئا مع تدرج الحكاية أو القصة، أو القصيدة، كما أن وحدة معينة على مستوى ما لا يعني لها ما لم تندرج في إطار مقابل من مستوى أخر(أعلى)، فالوحدة الوظيفية بهذا المفهوم لن تكتسب معناها ما لم تدخل في السياق العام للحركات والأفعال التي تقوم بها شخصية معينة كما أن هذه الأفعال لن تأخذ معناها ما لم تكن سردية.

«أما "تزفتان تودوروف" فيقترح مستويين اثنين:

- مستوى الحكاية
- مستوى الخطاب» [3].

ويذهب "دانيال رايق" إلى تنظيم «إدراك الخطاب الأدبي حسب التفرع الثنائي المضاعف (.....) الذي يمكن تطبيقه لتحليل كل نظام ذي دلالة» [4].

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، ص 45.

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي ، ص 76.

[3] ترفيطان تودوروف: مفاهيم السردية، ، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 78.

[4] رايق دانيال: الخطاب الأدبي العربي المعاصر، تر إبراهيم صحراوي، مجلة الحياة الثقافية 1985/35، تونس، ص 136.

يمكن إدراج المستويات السابقة، وكل المستويات مهما تعددت، ضمن تفرعات هذا الشكل، حيث تتداخل لتؤدي في النهاية هدفا واحدا، وهو إبراز معنى أو دلالة الأثر الأدبي، أي نص آخر، مهما كانت طبيعته، ذلك أن التحليل يهدف في مرحلة أولى إلى الإبانة عند مكونات النص ووحداته المختلفة، وعزلها للتمكن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات والتمكن بالتالي من الإمساك بهذا المعنى، لتأتي إثر ذلك عملية تأويله وربطه بمختلف الجوانب الأخرى التي أبعدناها في البداية لربط النص في النهاية ببقية النصوص ضمن نوعه أو حقله الدلالي والموضوعي أو مرحلته، لكن يجب الإشارة مرة أخرى إلى أن الفعل بين مختلف مستويات الأثر الخطاب هو إجراء تقني هدفه تسهيل الدراسة، فهو وسيلة أو أداة عمل.

أخيرا نستنتج أن:

- مفاهيم مصطلح "خطاب"تتعدد وتتنوع ، لكن الاختلاف بينهما ليس كبيرا إذ تتفق كلها في إطاره العام، الممارسة اللغوية – شفوية كانت أم كتابية لنصل في الأخير إلى تعريف جامع مانع للخطاب.
- "كل مجموع له معنى لغوي، أو خلافه يتشكل من مجموع وسائل الاتصال، بهدف تبليغ رسالة، وهذا يفترض وجود طرفين تجري بينهما العملية الابلاغية".
- كما تتعدد أنواع الخطاب الايصالي، الخطاب القرآني، الخطاب الإبداعي، الخطاب الأدبي.
- لنصل إلى مصطلح آخر هو السرد الذي ارتبط ظهوره بأعمال الشكلانيين الروس، ليصبح بذلك معبرا عن المادة الحكائية وتجلياتها المختلفة.
- والحديث عن الخطاب والسرد بصورة عامة يقودنا إلى حديث آخر متفرع عنه هو الخطاب السردي.
- الخطاب الشعري يتناول قضية التعبير اللغوي فالكلمات في الشعر لا تعبر عن معانيها الحسية، ودلالاتها بشكل مباشر، وإنما تعبر عن جو نفسي ينقل المألوف المتكرر إلى ما هو جديد وظريف.

الفصل الثاني
جماليات الخطاب الأدبي في رواية أحلام مريم الوديعة

- الزمن.

- الصيغة.

- الرؤية

يهتم علم السرد بدراسة الخطاب، وقد وضع النقاد طرائق مختلفة لتحليله على عدة مستويات ، منهم "جيرار جينيت" – حصر دراسته في ثلاثة مقولات هي: (الرؤية،الصيغة، الزمن)– الذي سنحاول أن نتبع طريقته في تحليل الشكل أو الخطاب الذي ورد به الحكي لرواية "أحلام مريم الوديعة" لـ "واسيني لعرج".

1–الزمن السردي:

يمثل الزمن عنصرا أساسيا في كل حكي ولازما له لكي ينجز، ففي ضوئه تنتظم مادة القص سواء اتخذت شكل التعاقب أو التداخل، بحكم أنه يشكل بنية قائمة بذاتها ضمن العمل الروائي فضلا عن كونه قد تحول إلى موضوع للرواية وحتى إلى شخصية رئيسية فيها.

1–1– مفهوم الزمن السردي

الوقت أو الزمن هو أحد أعمق ألغاز العالم ولا يستطيع أحد تحديد ماهيته بدقة، لكن المؤكد أنه محور أساسي في تشكيل النص الروائي، إذ يمارس دورا فاعلا في بناء الرواية وتشكيل معمارها الفني، فإذا اعتبر الأدب فنا زمنيا فإن الرواية تعتبر أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، كما يعتبر الزمن مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ويعرفه "بول ريكور" على أنه هو: «الحجة الإرتيابية المعروفة جدا، الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن، ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لابد له من ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة»[1].

فطريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وهو ما يجعل شكل النص الروائي يرتبط بمعالجة الزمن.

هناك عدة أزمنة سردية يشملها الأدباء في رواياتهم، وهي تختلف من رواية لأخرى فقد تنبني رواية ما على زمن الاسترجاع، وقد تنبني على الوقفة الوصفية، أو على كثرة المشاهد، وقد يكثر في رواية ما ورود السرد

[1] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، دس، ص60.

التكراري، وفي رواية أخرى السرد المفرد...، وهكذا وقد تناول "جيرار جينيت" هذه التقنيات بالدرس في كتابه "القصة"، وركز على ثلاث علاقات هي:

1-2- الترتيب الزمني:

إن الترتيب أي ترتيب الحوادث يكون من صنع الراوي، فالراوي يرتب الأحداث التي وقعت حسب اختياره، ويجعلها تتوالى كما يريد هو، إضافة إلى أن الأحداث تتوالى وفق تسلسل زمني طبيعي (تاريخي) معين ولكن في الرواية عادة ما نجد أنفسنا أمام "مفارقات سردية" وتتجلى هذه المفارقات في ما يلي: الاستباق والاسترجاع، « وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة »[1].

1-2-1- السرد الماضوي/ الاسترجاع:

يعني أن حدثا معينا وقع قبل الحدث الذي يكون الراوي بصدد الحديث عنه، يقول "عمروعيلان": «أما الصيغة الثانية من علاقة الترتيب فهي اللواحق وتهدف أساسا إلى استرجاع مواقف أو أحداث سبق و ان وردت في السرد السابق، وتهدف اللواحق أساسا إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضية، أو المقارنة بين موقعين، أو لرصد وضعية الشخصية في مرحلتين مختلفتين»[2].

فالاسترجاع يذكرنا بأحداث وقعت من قبل، أو يتحدث الراوي عن وضعية شخصية ما في فترة زمنية معينة، ثم ينتقل ليخبرنا عن وضعية هذه الشخصية بالذات قبل فترة سابقة لتلك الفترة التي هو بصدد الحديث عنها، ويدخل الاسترجاع ضمن نطاق "التلاعب بالنظام الزمني"، بحيث أنه من حق الراوي عرض أحداثه كيف شاء، فهو حر في ذلك، فأحيانا يرتب الراوي أحداثه ترتيبا منطقيا كما حدثت في القصة، وأحيانا أخرى يقطع الراوي أحداثه ليسرد أحداثا « تأتي سابقة في زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة »[3].

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1 ، 1991، ص74.

[2] عمرو عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، ط1 ، 2001، ص275.

[3] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص74.

وقد مثل "حميد الحميداني" التقنية الاستباق بالمخطوطة التالية: « فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي: أ←ب ← ج، فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي: أ← ب ← ج»[1].

وهنا نلاحظ مفارقة "الاسترجاع" في النقطة "ب"، فالراوي في مسار الأحداث كان في النقطة "ج" فالترتيب المنطقي يعني أنه ينتقل إلى النقطة "د" في مسار السرد، لكنه الراوي عاد إلى وقائع سابقة لـ "ج" وهي الوقائع التي حدثت في النقطة "ب".

ولكن في الاسترجاع قد تكون الأحداث المسترجعة من الماضي قريبة من لحظة الحاضر أي لحظة السرد فهنا نحن مع ماضي قريب أما إذا كانت الأحداث المسترجعة بعيدة من لحظة الحاضر، فنحن مع ماض بعيد وعلى هذا الأساس أصبحت هناك أنواعا عديدة للاسترجاع هي:

« **استرجاع خارجي**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

استرجاع مزجي: وهو ما يمزج بين النوعين»[2].

أما في رواية "أحلام مريم الوديعة" فنجد أمثلة كثيرة للاسترجاعات نذكر منها:

« نهرب إلى ساحات المتاحف القديمة، نسخر من الوجوه الصخرية التي تقف في وجهينا باعتداد زائف نتذكر الطفولة والبرد والأنوف التي أحرقها المخاط الشتوي الذي لا يتوقف»[3].

« أمي، تذكرت أمي، فاطنة الهجالة التي قرفت علي مثل فرخ البط الوحيد وبقيت حتى تخرمت كالحيطان

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص74.

[2] أحمد أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1 ، 2004، ص32.

[3] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص12.

الأثرية القديمة، تذكرت طفولتي الأولى التي لم أعرفها لأن الأهل والجيران يقولون أني نزلت بحذاء... تذكرت كذلك مغامرات جدي الكبير دون كيشوت الله يرحمه ويوسع عليه...»[1].

مثال آخر «تذكرت رغبتي الكبرى للجري تحت المطر الذي يعطي للموت لذة المشتهي»[2].

مثال « لست أدري ما جدوى ذكر مفاخر الأسلاف الذين انقرضوا وانقطعت أخبارهم منذ الأزمنة الغابرة... جدي دون كيشوت، الله يرحمه ويوسع عليه في قبره الرخامي، أورثني إحدى حماقاته»[3].

« مسدت على شعري، تيقظت طفولتي المهزومة ورائحة الدم التي كانت تنبعث من زاوية ما داخل البيت»[4].

بالإضافة إلى قوله « راعي الطفولة الذي قاسمها الذعر والزيتون والجري وراء القطيع والتخبؤ في البنايات التي هجرتها المدافع»[5].

كذلك « مريم وجهها يدفعني نحو المتاحف القديمة ومغاور الطفولة والحب الذي لويت رقابه في سن الورد»[6].

« تذكرت طفولتي التي انتزعتها مني مدن الريح العجيبة، كنا في ذلك الزمن الذي صار بعيدا نريد أن نوقف العالم عن تفاصيله التي تمر بسرعة أن نوقظ المدافن المخفية داخل الذاكرة، أن نحتفل بكل أعراس المطر الملونة»[7].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص26.
[3] المصدر نفسه ، ص28.
[4] المصدر نفسه، ص49.
[5] المصدر نفسه، ص52.
[6] المصدر نفسه ، ص56.
[7] المصدر نفسه، ص64.

وردت هذه الاسترجاعات لان الراوي ذلك لما يعيشه الراوي من عذاب وقهر، لذلك أراد أن يتذكر طفولته وأيامه المملوءة بالفرح والسعادة.

يقول "أحمد أحمد النعيمي": « إن الاسترجاع قد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير، وقد يكون على شكل اعتزاز بالنفس لما حققته الشخصية من انجازات... وقد يكون أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها وصنع مستقبل جديد» [1].

1-2-2- السرد المستقبلي/ الاستباق:

هو القفز على حوادث عديدة لم يسردها الراوي بعد، ليخبرنا عن أمنية شخصية ما في رواية معينة ترغب بتحقيقها، أوأهدافها المستقبلية، يعرف "حميد الحميداني" الاستباق بأنه «... بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة» [2].

كما أشار "الصادق قسومة" أن الاستباق يرد غالبا «في شكل مشروع أو وعد أو تكهن أو رؤية أو حلم أو خيال» [3].

يكون التتابع المنطقي في الزمن القصصي على الشكل التالي: أ ←ب← ج← د عندما تكون هناك مفارقة "الاستباق" يأتي الزمن السردي كما يلي: أ ← د← ب ←ج، فنلاحظ هنا أن الاستباق قد وقع في النقطة "د"، وكان لابد أن تكون بدلها في ترتيب الأحداث الطبيعي النقطة "" ولكن الراوي قفز إلى مرحلة متقدمة من السرد، وهذا ما يعرف بالاستباق.

نجد أمثلة متنوعة عن الاستباق في رواية "أحلام مريم الوديعة" نذكر منها:

الحوار الذي دار بين "مريم" و"حبيبها":

[1] أحمد أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص32.
[2] حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)ن ص74.
[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص119.

«- هل تخاف أن تفقدني؟

-يوم يحدث هذا سأنتحر»[1].

فهو هنا يتنبأ بمستقبله وما سوف يحدث له بعد خسارته لحبيبته.

أيضا يقول: "لن يلمسك، وقبل أن يفكر في ذلك يجب أن يعد قبره"[2].

أما الاستباق الذي يحتل أهمية أكبر في الرواية فهو رغبة "البطل" الجامحة في الوصول إلى مبتغاه وهدفه الذي يطمح إليه ويحلم أن يتحقق وهو الحصول على حبيبته "مريم" كزوجة له والعيش في سعادة.

إذ أنه تلقى مختلف أنواع التعذيب والقهر "هو" و"مريم" من قبل زوجها الذي اضطرت إلى تركه ومن قبل المجتمع الهمجي، ومن قبل السارجان "سفيان الجزويتي" الذي لا هدف له سوى تكسير الحميميات الممكنة فقد عاشا أيام التعذيب تركت فيهما قهرا داخليا وخوفا دائما من قتل محتمل، وهذا كله من أجل تحقيق السعادة في حياته مع حبيبته والعيش في هناء وأمان، لكن هذا لم يتحقق، فزوج مريم لم يطلقها والبطل توفى، فلم ينشأ القدر أن يجمع بينهما كزوجين شرعيين.

وعادة ما يكون السرد الماضوي أكثر ورودا في الروايات من السرد المستقبلي، ويعود ذلك أن الاستباقات تحدث في الحاضر أو المستقبل فتكون غامضة، ومتعلقة بالغيب والقدر، فتكون الاسترجاعات أكثر وضوحا، لأنها واقعة في الماضي والماضي يكون قد وقع فعلا وانقضى.

1-2-3- السرد الآني:

نقصد به الزمن الذي يرتبط بسرد ما يقع في الحاضر من أحداث ومحكيات بشكل متوازن ومتناوب في الوقت نفسه، كأن نورد قصة مثلا ثم نورد قصة أخرى بالتناوب تقع في نفس الزمن، من خلال رواية أحلام مريم الوديعة نذكر أمثلة منها:

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص91.
[2] المصدر نفسه، ص69.

«في الطريق دندنت ولم أتخل عن أفراحي الصغيرة، أرى الآن مريم وهي معلقة على أطراف النافذة المطلة على ضجيج الشوارع الميتة وصخب الطرقات الواسعة تقرأ كتاب "زولا": " une page d'amour"، من حين للآخر تحك عينيها وشفتيها اللتين صنعتا بإتقان كشفتي دمية صينية، شعرت بابتسامة غير عادية تختل على جدار القلب»[1].

أيضا: « أسمع الآن وسط فراغ المدينة، دقا قلبك، ونقرات المطر وهدوء الليل والنداءات التي تأتي من بعيد وحركة الحراس الليليين الطيبين الذين يؤدون واجباتهم بدون حفاوة زائدة والكناسون وصفارات الاسعافات الليلية ثم، ثم»[2].

« أوف ! يبدوا أن هذا الألم سيقتلني قبل أن أصل إلى صديقي الوحيد في هذه المدينة، حميد وتحمله أصبح مستحيلا مع هذا النزف الذي صار يتكاثف بقوة»[3].

ومنه فإن السرد الآني سرد في الحاضر، معاصر لزمن الحكاية أي أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد.

2 2 – المدة الزمنية:

يختلف الكتاب فيما بينهم في اختيار الزمن المناسب لشخصياتهم وأحداثهم، فالبعض يختاره فلكيا مرتبط بظواهر معينة كالصباح والفجر والمغيب...، والبعض يحدده باليوم والساعة وكأنه يحكي قصة قد وقعت بالفعل والبعض الآخر يختار التاريخ وهناك من يمزج بين هذه الأشكال جميعها.

لكن ما نحاول أن نثيره أن الكاتب قد يختار فترة زمنية طويلة ويختصرها أثناء السرد بحيث تبدو القصة قصيرة، وقد يطيل ويبطئ في الزمن حسب ما تتطلبه الحكاية، ويكون ذلك وفق علاقات تسمى علاقات المدة وما

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص45.
[2] المصدر نفسه، ص67.
[3] المصدر نفسه، ص90.

يعرف "بالاستغراق الزمني"، وتقوم هذه العلاقات بتحليل ديمومة النص انطلاقا من ضبط العلاقة بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والساعات والشهور...، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل.

وتقوم دراسة هذه العلاقات إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له، بمعنى استقصاء ذلك التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد، أي النسبة بين طول النص وزمن الحدث ويضم هذا الجانب تحديدات زمنية منها ما يتعلق بتسريع السرد وهي التلخيص والحذف ومنها مما يتعلق بتبطيء السرد وهي المشهد والوقف.

المدة هي العلاقة الثانية بعد الترتيب، وتتعلق بالسرعة التي تتغير بتغير أحداث الرواية ومقاطعها، وقد حدد "جيرار جينيت" أربعة أشكال للرواية وهي: « الملخص Sammmary، المشهد xéne، الوقفة pause، الحذف Ellipsis، وكل منها له مدة زمنية مختلفة»[1].

2-2-1-تسريع الحكي: إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يقدم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز ضيق من مساحة الحكي، مركزا على الموضوع غافلا عما عداه معتمدا على تقنيتين تمكن من طي مراحل عدة من الزمن.

2-2-1-1- التخليص: وهو المجمل يعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات وأشهر أو ساعات والتي يختزلها الراوي في صفحات أو أسطر أو حتى كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، نذكر مثال من خلال روايتنا "أحلام مريم الوديعة":

[1] طه حسين الخضرمي: بناء الزمن في رواية الصمصام على ضوء تقنيات السرد الحديثة، www.26sep-net.بتاريخ 2018/04/15، الساعة 21:00.

«الجنازة كان قد مر عليها أكثر من أسبوع، لكنك مع ذلك عرفت قبر والدتك الذي كانت تربته ما تزال طرية كأنها حفرت قبل ليلة فقط، تحيط به قبور مر عليها زمان »[1]، الراوي هنا عمد إلى ذكر وفاة والدة "مريم"، لكنه لم يتطرق إلى ذكر الأحداث والتفاصيل التي جرت.

وفي هذا المقطع: « عيون زوجة أبيك التي أحرقت إخوتك السبعة حين لوحت لهم بالمنجل بدل المغزل »[2] فالراوي هنا ذكر لنا معاملة زوجة أبو "مريم" لإخوتها، لكن بشكل مختصر جدا، ولم يتطرق إلى التفاصيل.

2-2-1-2- الحذف:

ونعني به القفز على مراحل زمنية معينة من غير إشارة لما وقع فيها من حوادث، وقد يكون الحذف مصرحا به من قبل الراوي، وقد يكون الحذف ضمنيا يستنتجه القارئ من خلال تفاعله مع الرواية وأحداثها ومن أمثلة الحذف الضمني النقاط المتابعة الدالة على الحذف وأيضا البياضات والفراغات التي تكون فاصلا بين المشاهد والفصول ويقول "الصادق قسومة" أنه: « في الإسقاط، الحذف، تكون السرعة مطلقة»[3].

أما أمثلة الحذف في رواية أحلام مريم الوديعة فهي كثيرة، فغالبا ما عبر الراوي عن مرور الزمن بإشارات متعددة تترك بياضات بين الفصول عند نهاية فصل وبداية الاخر ، بالإضافة إلى وجود النقاط الدالة على الحذف منها قول الراوي:

«كتب تاريخ.. عقود فريدة..الأدب.. تاريخ غرناطة.. سيرة سيف بن ذي يزن..الهلاليون.. كتاب الإيضاح.. نضمك»[4].

كذلك «حفظناها أيام الطفولة...»[5].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص156.
[2] المصدر نفسه، ص154.
[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص126.
[4] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص73.
[5] المصدر نفسه، ص 67.

«دمار..دمار.. كل شيء فقد معناه وصار رديفا للموت»[1].

أيضا «أتحسس أصابعك الرقيقة وهي توضع على شفتي لكي لا أكسر اللحظة..أسست.. استمع فقط إلى خفقان قلبينا»[2].

مثال آخر «في المرات القادمة لا تنسوا الأوراق وإلا.. ثم غابت سيارتهم بين الدروب الضيقة»[3].

بالإضافة إلى قوله « أنت تزعجني يا سفيان أنا لم أهرب..جئت..»[4].

«مزقتني.. لا تتوقف.. رائحة جسدها بدأت تتبخر في رأسي كالجاوي المحروق»[5].

«على الرغم من الكآبة، غمرتني رائحة جسدك الربيعية، حبيبتك ستملأ عليك بيتك، أنا في فترة الإخصاب.. و.. و.. تفاصيل الأغنية التي مضت على ظهر الغيمة البنفسجية»[6].

«سنشويكم مثل الدجاج ونمزقكم إربا إربا..»[7].

تمتلئ الرواية بنقاط الحذف من أولها إلى آخرها، وإضافة إلى هذا نجد الإشارات الزمنية الواضحة التي تدل على الحذف منها قول الراوي: « مرت على ذلك الزمن، مسافات بعيدة بعد الشموس الجميلة، لم يكن أمامنا غير أن نفرح أو نموت مثل القردة المسجونة نملأ شعلة الفرح بالضجيج »[8]، فالراوي لم يذكر لنا شيء من الأحداث الأحداث التي وقعت في ذلك الزمن.

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص71.
[2] المصدر نفسه، ص79.
[3] المصدر نفسه، ص90.
[4] المصدر نفسه، ص97.
[5] المصدر نفسه، ص135.
[6] المصدر نفسه، ص 172.
[7] المصدر نفسه، ص221.
[8] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص11.

أيضا: « مر على ذلك اليوم تاريخ يقاس بحد السيف وشغرة المقصلة »[1]، فالراوي لم يخبرنا ما وقع وجرى من أحداث في ذلك اليوم.

بالإضافة: « بعد أيام، فاجأتني ببطاقات العودة، من يومها وأنا أعد الأيام المتبقية على رؤوس أصابعي مثل طفل صغير الذي وعد بلعبة»[2]، فالراوي لم يعطينا الأحداث التي دارت في تلك الأيام، وغيرها من الأمثلة.

2-2-2-تبطيئ الحكي: هنا يقدم السارد الأحداث الروائية التي تستغرق زمنا قصيرا ضمت حيز نصي واسع من مساحة الحكي من خلال:

2-2-2-1- الوقفة:

هي توقف الزمن في الرواية، بحيث لا يكون هناك سرد متتابع للأحداث، بل يكون مجرد وصف من قبل الراوي لشخصية أو شيء ما (بيت، مكان)، أو قد يكون تعليقا على حدث ما، وتظهر الوقفة بشكل جلي في مقاطع الوصف، وتكون سرعة السرد هنا تساوي الصفر، لأن أحداث الرواية متوقفة مؤقتا، يقول "الصادق قسومة" أن الوقفة: « تتمثل في إيقاف أعمال المغامرة واستمرار الخطاب بمادة غير سردية (عن طريق الوصف والتأملات) مثلا أنه تقدم الخطاب دون تقدم أعمال المغامرة»[3].

وتظهر شخصية السارد بجلاء في الوقفة الوصفية، ويصبح النص يسير في تتابع زمني، وقد كثرت الوقفات الوصفية في رواية "أحلام مريم الوديعة" منها: « ياه ! كانت المرة الأولى التي أسمع فيها مثل هذه الكلمات الجميلة وأرى فيها مثل هؤلاء الخلق المخيفين بشكل مخالف تماما، العالم واسع يا مريم، انطلقنا بهدوء، وحين خبأتنا أزقة المدينة الهرمة، ركضنا بخوف، جرينا حتى شعرنا بالحصى يطحن تحت أقدامنا، كنا نخاف من أن يغيروا رأيهم

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص 19.
[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص128.

ويتبعوننا، لم نكن مصدقين طيبتهم بسهولة، نجري ونعرس أظافرنا في الريح الهاربة التي كانت تصفر بقوة »[1]، ففي المقطع السابق لم يتغير شيئا في مسار السيرورة الزمنية للأحداث، بل ذكر لنا بعض الصفات.

مثال آخر: « حين يلج الفجر عينيك ويقتحم قلبك، لماذا تبكين بحزن أشقياء هنا الليل؟ أراك، دائما ساحرة مثلما التقيت بك في المرة الأولى، شعرك الساحلي الجاف يغطي وجهك الخمري، اليدان في جيب المانطو الإيطالي الفضفاض»[2]، وهنا يذكر لنا صفات حبيبته الجميلة "مريم".

2-2-2-2- المشهد:

في هذه التقنية تتوازى المدة الزمنية مع المساحة النصية، وتكثر المشاهد في مقاطع الحوار، والمشهد: « أخذ سرعات السرد... وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة، نكون أمام مشهد »[3].

فالمشهد إذن يكثر في حوار الشخصيات، فينقل الراوي هذا الحوار على شكل مشهد يتخيله القارئ « وسميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار يغيب الراوي ويتقدم الكلام حوارا بين صورتين »[4].

كثرت المشاهد وتعددت في رواية "أحلام مريم الوديعة"، إذ لم نقل أن بعض فصول الرواية إنبنت في معظمها على المشاهد الحوارية، نذكر منها:

الحوار الذي دار بين "البطل" و"مريم"، قد كان بعدة لهجات كالمصرية والجزائرية والفصحى:

«- نخبك يا مريم.

-نخبك حبيبي، أغمض عينيك.

-يا مريم أنت مهبولة.

---

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص90.

[2] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص215.

[3] جير الدبرنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ص173.

[4] طه حسين الخضرمي: بناء الزمن في رواية الصمصام على ضوء تقنيات السرد الحديثة، www.26sep.net. بتاريخ 2018/04/20 على الساعة 16:00.

–أنت تخرص خالص.

– طيب، ها أنذا سكت نهائيا مثل الميت»[1].

مثال آخر: حوار بين "البطل" و"أمه":

«– أنا عرفت كل شيء من عينيك وعينيها.

–يا يما نحبها، الله غالب.

–الله يكتبكم لبعضكم، يا ربي آمين.

–نستنها تكمل مع رجلها ونسافر مع بعض.

–مريم بن ناس، الله يفك سراحها، بلاك تنجح معك وتعلمك كيف تقبض الأرض وتعمر بيت»[2].

ومن خلال هذا يمكن القول أن عنصر الوقفة والمشهد يلعبان دورا كبيرا في تبطئ الحكي أما عنصر التلخيص والحذف لهما دورا عظيما في تشريع الحكي.

من حيث التوقف والقفز والتوافق، فإن التواتر يعني بطبيعة هذا المسار من حيث الإفراد، أو التكرار أو النمطية.

2–2–3– علاقات التواتر:

يمثل التواتر الزمني في العلاقة بين العملية السردية للحدث، وتشكيل الزمني «فإذا كان التتابع الزمني يعني بحركية المسار الزمني أو الاختزال الزمني»[3].

ومنه أيضا فلا يمكن فصل التواتر الزمني عند الحدث الزمني، لأن الحدث الروائي هو المؤشر الذي نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني وأنماطه.

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص123.

«فالتواتر هو درجة تكرار الأحداث والمواقف والأقوال بين القصة والخطاب»[1]، وبعبارة أخرى إن كل حدث له إمكانيات تكراره وإنتاجه في الرواية عدة مرات في النص الواحد، فالفص يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة واحدة، يعني ندرس فيه كم من مرة سرد الحدث في الرواية، وكم من مرة تكرر السرد له– الحدث –، فالتواتر هي العلاقة الثالثة، ومن هنا نفترض أربعة ضروب من علاقات التواتر هي: التواتر الانفرادي، التواتر التكراري، التواتر التكراري المتشابه، التواتر التكراري المختلف.

2–2–3–1– التواتر الانفرادي:

وهو ما يسمى بالسرد المفرد، فيه نجد خطابا واحدا يروي ما وقع في القصة مرة واحدة، «حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة...، فالحكاية والمحكي يتطابقان»[2].

من خلال رواية "أحلام مريم الوديعة" نذكر أمثلة:

«هددك أنت وأمك بالطرد من البيت، صرخ أمام المعارف: هذه أموالي، خويا حب يأكلني»[3].

هذا الكلام في الرواية ذكر مرة واحدة.

بالإضافة إلى:«بكث أمك في حجرك مثل امرأة عجوز استعادت فجأة تفاصيل طفولتها المنقرضة... حين اجتمع صالح بعمكن نشأت بينهما صداقة كبيرة»[4]،هذا الكلام أيضا ذكر مرة واحدة طول الرواية.

2–2–3–2– التواتر التكراري:

أو ما يعرف بالسرد التكراري، نجد فيه خطابات متعددة تحكي ما وقع مرة واحدة، أي تحكي كلها حدثا واحدا سواء كان ذلك من قبل شخصية واحدة أو عدة شخصيات ويتم ذلك بتغيير الأسلوب والصيغ.

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار، الجزائر ،د ط، د ت ، ص105.

[2] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد (من وجهة نظر التبئير)، تر ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص128.

[3] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص155.

[4] المصدر نفسه، ص 155.

ويمكن أن يسرد حدث واحد من طرف عدة أشخاص ، وهو سرد ما حدث مرة واحدة عدة مرات، ويكون ذلك تبعا لتغيير الرواة ووجهات النظر، ومثال هذا السرد نجد في الصحافة، فإذا وقعت حادثة معينة، فالحادثة هي نفسها، ولكن أسلوب تناولها يختلف من صحفي لآخر، ومثال هذا السرد أو التواتر في الرواية نجده في قضية موت والد "مريم" فهو قد توفي مرة واحدة ولكن موته ذكر عدة مرات فكل مرة يذكرنا الراوي بموت أبيها فيقول: «أبوك اختار قبره في قنينة نبيذ حتى لا يمسه القتلة سأغني الرجل العظيم الذي رفض الذل والقهر واختار برزفه الضيق والمرور عبر عنق الزجاجة أبوك أنهى أيامه بطريقة الساموراي اختار القنينة قبرا قبل أن يتحول إلى مفخرة عالمية وتحف القرن العشرين الثرية...»[1].

مثال آخر:«قال أنك لم تكوني عذراء وأنه يعرف الشخص الذي فض بكارتك وأنك تمارسين معه السياسة والخيانة الزوجية»[2]، غشاء البكارة يفض مرة واحدة لدى المرأة لكن هذا الكلام تكرر في الرواية عدة مرات.

2-2-3-3- التواتر التكراري المتشابه:

يجسده الخطاب الواحد الذي يحكى مرة واحدة أحداثا عديدة ومتشابهة أي يحكي ما وقع أكثر من مرة على مستوى القصة ويعرفه "جيرار جينيت" على انه «يقدم حدث مفرد كما لو كان وقع عدة مرات وبتغير أدق فان تردد هذا الحدث يكون غير مؤكد»[3].

وهو سرد ما حدث عدة مرات مرة واحدة ومثال ذلك أن يتحدث صحفي عن عدة حوادث وقعت مرة واحدة وذلك لتشابه الحوادث ويعرف "الصادق قسومة" هذا الشكل من السرد الزمني أو التواتر الزمني بقوله: «هو

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص214.
[2] المصدر نفسه، ص155.
[3] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد (من وجهة نظر التبئير)، تر ناجي مصطفى، ص128.

القص الذي ينقل في الخطاب مرة ما حصل في المغامرة أكثر من مرة واحدة وأكثر ما يكون هذا الضرب من القص في سرد العادات والأحداث الدورية ومشاكلها»[1].

مثال هذا في رواية "أحلام مريم الوديعة":

«الغريب أني لم اشعر بأدنى خوف لا ادري لماذا كنت على قاب قوسين أو أدنى من الانطفاء النهائي»[2]، فالبطل كان دائما خائفا من قتل محتمل مما جرى له من تعذيب وقهرا داخليا لكنه للمرة الأولى يذكر بان هلك يشعر بالخوف من الموت حينها.

2-2-3-4- التواتر التكراري المختلف:

وهو أن مجموعة من الأحداث المتماثلة تقع على مستوى القصة ويرويها الخطاب عدة مرات بصيغ وأساليب متعددة.

وفي الرواية نجد هذا النوع من التكرار عندما وصف الراوي حبيبته "مريم" فيقول:«لأول مرة اكتشف جسد مريم كان خليطا من النور والنعومة والغيوم، ولأول مرة اكتشف أن خيالاتي باتجاه مريم كانت محدودة»[3].

كما قال: «كانت مريم طيبة كضباب هذه المدينة التي كلما شعرت بالوحدة لفها واحتضنها كعاشق أسطوري»[4].

بالإضافة إلى: «مسدت مريم على شعري وسط هذا الفيض من التشوه والخوف شعرت بالطعم الملوحة ينفد إلى فمي تلمست حرارة نهديها من جديد صلابتهما عمقت الهوة التي تفصلني عن زوجها»[5].

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص37.
[2] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص222.
[3] المصدر نفسه، ص 15.
[4] المصدر نفسه، ص 19.
[5] المصدر نفسه، ص 53-54.

أيضا: «على الرغم من الكآبة غمرتني رائحة جسدك الربيعة حبيبتك ستملأ عليك بيتك أنا في فترة الإخصاب.. و..»[1].

وفي مثال آخر يقول:«بان لي جسمك بكامل طوله خصرك الممتلئ حتى الرغبة نهداك اللذان يفيضان فوق استدارة اليد المرتعشة قلبك الذي يزداد خفقانه كلما لمستك تلتهب الشفتان حينما نتهاوى على بعضنا بعضا كأمواج هربت صوب الصخور ثم تشلأت على الشط غمغمت بصوت لا يكاد يسمع داخل موجة اللذة المسروقة:

- Je t'aime mon amour.

- حبيبتي»[2].

هذا نوع من التكرار يخص ما وصف به حبيبته، وهناك العديد من الأمثلة تخص بعض الشخصيات مثل "حميدو"، سفيان الجزويتي، صالح ولد لخضر لضامي...

نستنتج من خلال ماتقدم:

تجسدت جمالية بنية الزمن في رواية " أحلام مريم الوديعة" من خلال نمطين من السرد:

أولهما: الاستذكار الذي يهمين على الحركة الداخلية للسرد.

وثانيهما: الاستشراف الذي يمتلك حضورا منحسرا ضمنها، فكلاهما يلعب دورا بارزا في بناء الرواية باعتبار تأثيرهما المباشر،كما برزت من خلال وتيرة السرد في سرعة وبطئه، وقد استمر "واسيني الأعرج" جميع هذه التقنيات السردية التي وسمت البنية الزمنية لخطاب الرواية وفق رؤية وتشكيل انعكاسات امتلاكه وعيا عميقا.

ارتبطت رواية "أحلام مريم الوديعة " بالتجديد لاتسامها بالحركة والاستمرارية التي لا يمكن لأي شيء أن يتقدم دونها في شتى مجالات، فهي تمتاز بالتمييز والتجديد والجمالية ومواكبة التغيرات الفكرية والثقافية

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 172.
[2] المصدر نفسه، ص 108.

والاجتماعية، والزمان بنية أساسية في العمل الروائي، لأنه لا يمكننا تصور رواية أو قصة أو حكاية خيالية خالية من البنية المحورية في العملية السردية، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ، ونعني بالزمن هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة ،فهو يشمل حياة الكائن الحي بما فيها من حركة مستمرة ونشاط.

فالنص الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما يرتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له، والتي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق على عكس التطور التقليدي، الذي كان يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية ،فواسيني الأعرج خرج من هذه الحلقة ،حيث برزت جماليات الزمن وأصبح مقطوعا عن زمنيته، إنه لا يجري لأن الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسق الفضاء، وقد خلق تلك الاستمرارية التي لم يعرفها في عهدها السابق.

فالرواية مع الترتيب المألوف التقليدي لأحداثها حسب التسلسل الزمني، أو كما يفرض أنها جرت بالفعل حتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، لأن الواقع الذي تحدث في الزمن واحد، لابد أن ترتب في بناء الروائي تتبعيا، فطبيعة الكتابة تفرض ذلك الترتيب الزمني، مادام أن الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد ، فهذا الترتيب أساسه التطابق بين زمنية الرواية وزمنية سردها، فالزمن داخل النص الروائي يعادل زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب ، وهذا الأخير زمن متعدد الأبعاد، ولأنه ينتقل بين زمن الحاضر والماضي والمستقبل.

يعد عنصر الزمن في الملفوظ الروائي عنصرا مهما لأنه يعمل عل خلفيات فكرية إيديولوجية و من أهم ميزة ميزت الروية عدم خضوع الزمن داخل العمل الروائي ، بل إنه يخضع لحيل التركيب للأشكال السردية.

2- الصيغة اللغوية والأسلوبية:

2-1- الصيغة اللغوية:الصيغة هي الخطاب المسرود والمنقول والمعروض

2-1-1 الحوار:

يعد الحوار مفصل حيوي وحساس في السرد، فهو الأداة القصصية المتمثلة في نقل الأقوال أو حكايتها وهو في الأنواع القصصية المتخيلة مثل الرواية والأقصوصة وغيرها.

الحوار «أسلوب يلجأ إليه الروائي في أعماله قصد إثبات فكرة أراء إدخالها ضمن طيات أحداثه فهو يتناول الأحاديث بين شخصيات القصة ويلجأ الكاتب إليه لرسم الشخصية رسما فنيا مقبولا وتحديد صفاتها الفعلية المميزة لها والكشف عم عواطفها وأبعادها ومواقفها التي تتخذها في الحياة فهو لهذا يعتبر العمود الفقري للقصة» [1].

فالحوار يساعد في الكشف عن الأحداث والشخصيات وتصويرهم «لما له من دور فعال في توضيح الفروق بين الشخصيات القصصية بطريقة مباشرة وفقط مع القارئ ويتعايش معها لا أن تكون مجرد حكاية الفائدة منها السماع فقط مع قليل من المتعة وهو من المميزات الأساسية للحضور حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارئ» [2].

فمهمة الحوار إذن ليست أن يروي ما حدث لأشخاص بغرض المتعة ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون في حوادثهم أمامنا مباشرة.

والحوار قد يكون قصيرا وقد يكون طويلا وهو يشترك مع غيره من لغة ووصف وسرد الأحداث التي ينسجها الكاتب ويتميز الحوار عن غيره كونه:«يعبر عن الشخصيات ومواقفها أكثر مما يعبر عن آراء القاص ومواقفه» [3].

---

[1] عبد الله الركيبي: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر ، الجزائر ، ط2 ، ص105.

[2] يسرا سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية الجديدة، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص33.

[3] محمد مصايف:الرثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص69.

ذلك أن الأشخاص هم الذين يتحدثون كل بلغته الخاصة وأسلوبه الخاص وحسب حال مقامه فمن البديهي أولا أن يتساوى العالم والجاهل في عملية التحدث والتفكير وكذا الكبير والصغير، الرجل والمرأة، الفقير والغني، الحوار له دور التفريق بين تلك الثنائيات.

إن عمل الحوار الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخوص، وبطريقة تخلو من الافتعال والحوار نوعان: «حوار خارجي بين الشخصيات نجده في الكثير من المواقع ومستوى كل شخصية وكذلك حوار داخلي الذي تصبح كل كلمة فيه لها قيمتها في البناء العام وتبرز لنا دواخل الشخصية وتعطينا لمحة عن المكبوتات والرغبات التي تعتمل داخلها»[1].

أما بالنسبة لكاتبنا "واسيني الأعرج" فإن ظاهرة الحوار هي كذلك من أبرز ما تميزت به أعماله الأدبية.

وفي روايتنا وظف الكاتب الحوار باعتباره أداة فنية تعكس العالم الداخلي للتفكير والشعور وقد شغل مساحة هامة في الرواية وكشف لنا أحاسيس الشخصيات ومواقفها وأفكارها.

2-1- 1-1 الحوار الخارجي (الديالوج):

يشكل الحوار الخارجي أهم بنايات النص الروائي، وهو أيضا لون من الحوار إذ يعتبر نقيضا للمونولوج الذي يمثل خطابا تكلم فيه الشخصية ذاتها، بينما الديالوج أو الحوار الخارجي يجعل العلاقة بين الموضوع ونفسية الأشخاص وذواتهم.

ولعل السبب الأول والأخير الذي يجعل الروائي" واسيني الأعرج" يكثر من الحوار والنقاش في روايته " أحلام مريم الوديعة"، راجع إلى أن هذا النوع من الحوار هو الأنسب حيث يفرغ فيه الروائي ما يقلقه، وكذلك حتى يشارك فيما يحدث وليقول فيه رأيه ومن أمثلة ذلك:

1 -الحوار الذي دار بين " مريم" و " حبيبها"

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص126.

« قالت مريم:

– خائفة. وحياتك في خائفة

– من ماذا. ألم تكوني سعيدة معي؟

– أسعد إمرأة في الدنيا، كنت. لكن شيئا غامضا يقهر داخلي» [1].

أيضا:

« سألتني سؤالا صغيرا أرقني...

– هل أنت مرتاح؟

– معك، نعم.

– أنت تعرف ليس هذا سؤالي.

– لم أكن أعلم أني مريض بتلك الأرض البعيدة إلى هذا الحد...

– أنت رائعة يامريم.

– قلبك هو الذي يقول هذا، أنا كذلك تعبت» [2].

2 -الحوار الذي دار بين " حبيب مريم" و" سفيان الجزويتي":

«حين سألته لماذا يقوس عينه الزجاجية اليمنى مثل كولمبوردعلي بعنف:

– لي شخصيتي، أنا لا أعرف هذا الكولامبو الذي تتحدث عنه

– هذه صفاتي نحتها من تجربتي الخاصة

– أنا أتحدث عن شبه جسدي لا أكثر

– أعرفك وأعرف أسلوبكم، معادون للوطن في كل شي، حتى في تنفسكم

– ولكنك لست الوطن، مجرد سارجان في خدمة من هو أكبر منه، عليك أن تقبل بوضعك

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

– ها قد بدأت عداوتك للوطن تكشر عن أنيابها»[1].

3 -الحوار الذي دار بين " حبيب مريم" و" حميدو"

«– قلت لك أنه هنا، يجب أن أخبرك

– أنت متعب يا حميدو، أجمل شيء نمارسه، أن نستكين لهذه الفرحة الضامرة وأن نفكر في تفاصيل الدنيا الصعبة، على أن أجد مريم التي ذهبت إلى السوق الشعبية»[2].

4 -الحوار الذي دار بين "القاضي" و" حبيب مريم":

«– من سألك يا وحد الكبول عن أحلامك؟

– لكن يا سيدي لست كبولا، لي أب وأم

– حدثنا عن نشاطك السياسي

– لكني لست هنا بسبب تهمة سياسية

– واش ضاع لي أنا، نشاطك السري إذن

– ثمة خطأ في القضية يا سيدي، أنا متهم بعشق إمرأة متزوجة طلبت الطلاق من زوجها، لكنه يا سيدي القاضي رفض تحريرها

– مليح ما قتلكش وإلا كنت تروح فيها كما الكابويا. لو كنت مكانه لأعطيني كل الأسباب القانونية لمحوك مثل الجرذ

– هكذا قالوا لي في الحفرة السوداء في هذه المدينة...»[3].

5 -الحوار الذي دار بين " حبيب مريم" وزوجها " صالح ولد لخضر لصنامي":

«– مريم ماتزال في عتقي. أتركها. أنت تفسد أخلاقها

– من الأفضل أن تقول هذا الكلام لزوجتك

[1] واسيني الأعرج :أحلام مريم الوديعة ، ص 21.
[2] المصدر نفسه، ص 37.
[3] المصدر نفسه ، ص 39، 40.

– أنت تقودها نحو الهلاك

– أنا متعب. الأفضل لك أن تتركني وشأني

– أنت دفعتني إلى هذا الوضع

– مريم تكرهك لأنك فقدت وجهك وملامحك ولا علاقة لي بهذا الوضع، قدمت رقاب أصدقائك إلى الحفرة السوداء وقبضت الثمن عن ذلك

– أخطاؤهم قادتهم إلى هذا الموت. أنت تحسدني في مريم

– مريم... أنت تخبئ الحقيقة عن نفسك

– المهم لن تأخذها من إلا ميتة

– لن آخذها منك. مريم إمرأة وليست شيئا»[1].

6 -الحوار الذي دار بين " مريم" و" عمها":

« – رجلك ناس ملاح. ما يخصو والو. أنت لي يخصك لعقل

– يا عمي لكنه سيء

– السوء في داخلك أنت وأمك

– يا عمي، راك غالط

– العمى، لا أنا عمك ولا أنت بنت خويا»[2].

7 -الحوار الذي دار بين " حبيب مريم" و" أمه":

«– أنا عرفت كل شيء من عينيك وعينيها

– يايمانحبها.الله غالب

– الله يكتبكم لبعضكم. يا ربي أمين

– نستناها تكمل مع رجلها ونسافر مع بعض

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 154.

– مريم بنت ناس، الله يفك سراحها، بلاك تنجح معك وتعلمك كيف تقبض الأرض وتعمر بيت» [1].

8 -الحوار الذي دار بين " حبيب مريم" و" صاحب المنزل":

«– ضع نفسك في مكاننا وستعذرنا...

– هذا فندق وإلا بورديل(ماخور)؟

– أرجوك لا تفعلها. ستعقد المسألة أكثر من اللازم.

– واش راح نخسر أنا؟ لا شيء

– حاول أن تفهم وضعنا يرحم والديك. قد نتشابه في المأساة.

– لا أريد الدعارة في نزلي...» [2].

ومن خلال ما سبق نرى الحوار يمتاز بلغة خاصة يغلب عليها شاكلة السؤال والجواب، وقد كان كاشفا لأفكار الشخصيات وسير أغوارها. من المفروض انك تتوقفي عند كل حوار وتشرحيه وتشرحي القصد منه

2-1-1-2 الحوار الداخلي (المونولوج) :

يعتبر أداة رئيسية في رصد أحاسيس وعواطف الشخصية، وأمر ضروري للكتابة، وشرط لازم لفهم جوهر الفرد وفهم خصوصياته وسلوكه، فإن صح القول فالشخصية في الحوار الداخلي هي الوحيدة التي لها وجود فعلي.

ففي الرواية نلاحظ حوار الشخصية الباطني مثل:

«– ماذا فعلت يا الله؟ أين الجريمة التي أحاسب عليها اليوم؟

الغثيان يأكل تفاصلنا الجميلة» [3].

«– لسنا في حاجة إلى من يعلمنا البراءة» [4].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 158-159.
[2] المصدر نفسه، ص 162.
[3] المصدر نفسه، ص 10.
[4] المصدر نفسه، ص 114.

«– هل أنا هنا في عوالم الموت؟ حميدو، صديقي الوحيد في المدينة؟

ياه؟ حتى حميدو!؟ لا يعقل»[1].

إننا في هذا النوع من الحوار الداخلي إزاء شخصية تخاطب من نفسها ذاتالها أخرى، ذاتا لم تعد موجودة، فالمرء عادة يلجأ إلى مناجاة ذاته والانطواء في دواخله، حين يفتقد الطمأنينة والأمان(الراحة النفسية) وينوء بإحباط ما.

2-1-2 طبيعة اللغة:

نعني بها الكلمات والمفردات المناسبة للتعبير عن معاني وأفكار الكاتب ويشترط فيه أن تكون مطابقة للمعاني والأفكار، ونعني بهذا إذا كانت هذه المعاني محزنة ومأساوية ومؤلمة فلا بد أن تكون هذه المفردات والكلمات مشحونة بالأسى والألم، أما إذا كانت هذه المعاني مفرحة فيتم اختيار الكلمات المشرقة والمضيئة، ولهذا تكتسي دراسة اللغة في الأعمال الأدبية أهمية كبرى، وذلك لأنها تمثل مادة الأدب التي ينطلق منها الأديب في صياغة أفكاره ومضامينه ورؤاه الجمالية، لذلك يعتبر عنصر اللغة أمرا ضروريا، لأنها الشكل المادي الذي تكتسب به القصة وجودها الواقعي، والكاتب الناجح هو الذي يعرف كيف يستعمل اللغة استعمالا جيدا بعيدا عن الأسلوب الهزيل الركيك.

يوصلالراوي عن طريق اللغة رؤيته للمتلقين وأفكاره، وبالتالي تكون أفكاره محسوسة، لأن باللغة تتعرى الأحداث ويطلع القارئ على التجربة التي يريد الكاتب توصيلها.

يجدالدارس لرواية " أحلام مريم الوديعة"ان الروائي يكتب بلغة السرد القصصي الجذاب واستخدم الرمز، كما تتميز بالكثافة من جانب شكلي، وأحداث الرواية متداخلة وأشخاصها كثيرون، وكثافة الكاتب تطغى على عملية السرد، فتحمل الصفات كمية كثيرة من الألفاظ والمعلومات والأحداث.

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 221.

وتتجلى جمالية اللغة في هذه الرواية من خلال تلك الصور الإيحائية المشكلة للمضمون الفني السردي الذي يتعامل مع اللغة ككيان تعبيري لغوي لا باعتبارها تعبيرا لسانيا على حد تعبير " عبد المالك مرتاض": وهي اللغة التي يكتب بها كاتب ما جنسا أدبيا معينا يقول :« اللغة التي يصطنعها هو»[1].

ومنه فلغة " واسيني الأعرج" زاوجت بين التخيلي والواقعي مما جعلنا نشير إلى تحليلها ببعض الشعرية وعموما يمكننا القول أن اللغة في هاته الرواية لغة قصص واضحة سردا ووصفا وحوارا، كما أنها لغة مناسبة لمستويات الشخصية الفكرية والشفافية والاجتماعية، مثل:

«- وأنت! ما الذي أتى بك إلى هذه البلاد؟

- مجرد رغبة. كنت أنوي أن أواصل دراستي وأبحث عن حبي، صديقتي مريم التي هربت من رداءة صالح ولد لخضر لصنامي ومن سخافات المدينة التي لم يعد بها شيء يشبه المدينة
- أنت دائما ترواغ. لماذا لا تقول خوفك من الموت هو الذي أبعدك وجبنك الكبير في مواجهة واقع الأمر
- هل هناك موت أقسى من أن يوضع شرطي في دماغك من طراز سفيان الجزويتي؟
- أنا لست شرطيا. أنا موظف يقوم بواجبه على أحسن وجه
- عذرا. لنقل أنك رجل مكلف بالحفاظ على امن الدولة وسلامة دماغي من التلف السياسي ومن محاولات الأوباش التخريبية
- هذا كلام معقول. يمكن قبوله »[2].

وكون " واسيني" قد اقتحم الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة) أدى إلى بروز معاجم نذكر منها:

أ - المعجم الديني: أمثلة: «ماذا فعلت يا الله أين الجريمة التي أحاسيس عليها»[3].

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، بحث في تقنيات السرد، دار هومة، الجزائر، دط، 2002، ص 194.

[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 17

«أبي كان في الغاية يحيل: الحرائق والصفرة والرماد إلى حدائق الجنة التي ذكرتها الكتب السماوية»[1].

مثال آخر: «طلقتك بعد أسبوع بتهمة اتيناها من حيث لا يأمر لا الله ولا الرسول»[2].

ب – المعجم الجنسي: مثل قوله: «ثم التصقت للمرة الأخيرة بمقامتي التي كانت تطول حتى تمس الغيمة البنفسجية، صعدت إلى أنفي رائحة جسدك وعطرك التي تشبه فصل الربيع والحشائش والنباتات المتوحشة والبحر والصدف المتوسطي، قلت لا يهم، اللحظة أكبر»[3].

مثال آخر: «أمد يدي، يستدير كفي بقوة، أتحسس لحمك، أضغط بكل قوة كم أشتهي المرايا لأرى المتعة الغائبة في نهديك طعم الأمومة المفقودة، طعم الليل والأشياء التي لا أعرف تفاصيلها، لعنت زوجك الغبي... »[4].

ت – المعجم السياسي: «لعنت الحفرة السوداء والذين اقتادوك في النهاية إليها بتهمة مساعدة أعداء الوطن والشعب، لعنت مخزن الأسلحة الفتاكة (مخزن الإطارات المسروقة) الذي ضبطنا فيه ندبر انقلابا ضد راحة البلاد»[5].

مثال:«... لقد اختاروا السياسة والسياسة تفقد الواحد عقله وقدراته على التمييز بين الخير والشر»[6].

مثال آخر: «سجلوا في المحضر قبل أن يغيبوك في الحفرة السوداء: ضبط داخل مستودع أسلحة يهيء للمس بأمن الدولة، شر ذمة من الأعضاء السابقين في الاتحاد الطلابي المنحل...»[7].

كما تحتوي الرواية على مجموعة من اللغات أهمها:

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 76.
[2] المصدر نفسه، ص 116
[3] المصدر نفسه، ص 167.
[4] المصدر نفسه، ص 77.
[5] المصدر نفسه، ص 77.
[6] المصدر نفسه، ص67.
[7] المصدر نفسه، ص 66.

– **اللغة الوجدانية**: هي اللغة التي يعبر بها عن موضوعات وجدانية وتدور حول أحداث عاطفية وتتجلى في روايتنا حين يتحدث "واسيني" عن موضوع الحب على لسان الشخصيات مثل: «الرجل الأول كان يحبك»[1].

مثال آخر: قول "حبيب مريم" لـ "مريم":

«– ألم تسمعيني؟ قلت لك أحبك.

– أحبك أكثر لكن الجرح الكبير يا مريم ويغيب سعادتي لقد نجحوا في كسري.

– لنهرب إذن.

– لسنا لعنة هذه المدينة ولا مفخرتها الكبرى»[2].

– **اللغة النقدية**: وتظهر من حين إلى آخر على طول الرواية وتعبر عن موقف "واسيني" من مختلف الظواهر التي تسرد المجتمع.

مثال: «يا صالح أنت تضخم كل شيء. لا أحد يتمنى لك الشر»[3].

–**اللغة الفنية** : وهي اللغة الفصحى العربية من التعالي والشعرية والتي ميزت الرواية على امتدادها مثل: «أبوك اختار قبره في قنينة نبيذ حتى لا يمسه القتلة، سأغني الرجل العظيم الذي رفض الذل والقهر واختار برزخه، الضيق والمرور عبر عنق الزجاجة، أبوك أنهى أيامه بطريقة الساموراي، اختار القنينة قبل أن يتحول إلى مفخرة عالمية وتحفة القرن العشرين الثرية التي تسر السواح الذين بدأوا يقدمون إلى بلادنا بأعداد مخيفة مثل الجيوش التتارية فقط لاكتشاف سحر ابتسامته»[4].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 64.
[2] المصدر نفسه، ص 60
[3] المصدر نفسه، ص 56.
[4] المصدر نفسه، ص 214.

وما نلاحظه في رواية أحلام مريم الوديعة ظاهرة التحطيم اللساني للبنيات اللسانية وذلك بتوظيف الروائي للهجته المحلية والعامية وذلك إمعانا في حيوية العبارة، فقد كانت قوية بعيدة عن التقعر اللفظي والتعقيد مثال: «ضحكاتك كانت دائما تختم بدمعة، من الحزن نعرف قيمة الفرحة، يجب أن تنسى كل شيء، قلت أنا لك يا ياك واش بيك؟»[1].

مثال أخر: «دبر راسك، أنت وعدتني بأن تقضي الليلة خارج البيت»[2].

مثال آخر: «شفت كفاش؟ تروحوا دائما للحالات القصوى والنادرة»[3].

أيضا: «ماعليهش إذا كانت هذه صورتي لديك، لا أملك معك أي حل للإقناع الله غالب»[4].

و: «احترم نفسك والزم حدودك واعرف واش راك تقول يا ولد الهجالة ! أستطيع أن أهدمك ببساطة»[5].

و: «قلت لسيدي صالح، نجيبولك حتى للدار ولو كان يطيح في كرش الحنش، وها هو قدامك، الهدف دمر نهائيا ولم يعد قادرا على الأذى، تنتظم أوامركم»[6].

«أمشي بشكل مستقيم وما تحاولش تفهم»[7].

يقصد الروائي بتعرية الواقع من أجل توضيح صور تدنيه وانحطاطه، لأن الروائي وصل إلى حد ال ذهوللواقع المتأزم، فخانته ملكته اللغوية وشحت قريحته أمام هذا الوطأ الشديد، فلم يجد سبيلا أنفع وأجدى للتعبير عن هذا الواقع المر والمتأزم إلا هذه الطريقة اللغوية التعبيرية.

كما نجد الروائي "واسيني" قد استعمل اللغة الفرنسية في مواضيع منها:

---

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 65.
[2] المصدر نفسه، ص 67.
[3] المصدر نفسه، ص 95.
[4] المصدر نفسه، ص 101.
[5] المصدر نفسه، ص 103.
[6] المصدر نفسه، ص 221.
[7] المصدر نفسه، ص 97.

«لحظة السكر ب NECTAR»[1].

كذلك «تقرأ كتاب زولا: une page d'amour»[2].

مثال آخر «Il était un petit navire,

Qui n'avait ja … ja …

… Jamais navigué»[3].

مثال «جسر مريم pont marie»[4].

إضافة إلى قوله «فرصة لتعبير الجو C'est bien de voyager

Bon voyage Mademoiselle Meryen»[5].

كما قال «Bien arrivée. Je suis chez ma sœur. Je T'attends. Tu me

Manques. Je t'aime. Ne tarde pas s'il te plait. Viens vite»[6].

«je t'aime mon amour»[7].

«يشهد كتيبات Black le roc،miky mouse، Kiwi وتضحياته الوطنية وأحيانا بـ lucifera

وZembla»[8].

«والـ Dasso والـ sony Grundig والـ Toshiba القائمة مملة ...»[9].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 16.
[2] المصدر نفسه ، ص 45
[3] المصدر نفسه، ص 74.
[4] المصدر نفسه، ص 86.
[5] المصدر نفسه، ص 100.
[6] المصدر نفسه، ص 101.
[7] المصدر نفسه، ص 108.
[8] المصدر نفسه، ص 122.
[9] المصدر نفسه، ص 146.

كذلك «وتمتمتك المتكررة لحظة الاحتراف Mon Amour»[1].

مثال آخر «والذين لا يتوانون عن الضحك عاليا من ابتهاج الدون فو Don-Fou كما كانوا يسمونه»[2].

ويعود استعمال الروائي للغة الفرنسية كونها اللغة الثانية بعد لغته العربية الأصلية وهي لغة المستعمر.

ونظرا لثقافة "واسيني الأعرج" " العربية والفرنسية" التي مكنته من الاطلاع على الموروث الفرنسي، وقد وصلت قدرته في التمكن من اللغة الفرنسية إلى حد الإبداع بها، فكانت له نصوص وروايات بالفرنسية مثل "حارسة الظلال" التي كتبت أصلا باللغة الفرنسية ثم ترجمت إلى العربية، ولا عجب في ذلك فقد عاش فترة طويلة في فرنسا ومازال يشتغل فيها إلى حد الساعة، واستعماله للمقاطع الفرنسية دليل على انفتاحه على النص الآخر وكسر الطابو القائل بعدم إدخال اللغات الأجنبية إلى متن الرواية.

تنوع اللغات في هذه الرواية بين العربية الفصحى والعامية واللغة الفرنسية، أدى إلى تنوع الخطابات والأساليب، مما أمكن لها أن تتجاوز في غير تنافر لتؤسس وحدة الأثر الفني، فـ"واسيني" مزج بين اللغات في هذه الرواية، فجاءت سهلة بسيطة لا غموض فيها ولا تعقيد، في متناول جميع القراء على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم.

إن تحول النصوص إلى دائرة مشعة بالجمال والأدبية من خلال ما تحتويه من ألفاظ وإيحاءات دليل على تجاوز اللغة العادية للمألوف إلى مرحلة الشعرية، إنها لغة مغرقة في الصوت الشاعري.

استطاع "واسيني" أن يجسد لغته لتصبح هي سيدة الموقف من خلال:

«عندما أغني، فأنا أغني لأجلك أيتها الحرية

عندما ترتعشين خوفا، أصلي لك أيتها الحرية

أغاني الأمل والفرح، التي تحمل اسمك وصوتك

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة ، ص 198.
[2] المصدر نفسه ، ص 203.

ستقودنا إلى قلبك أيتها الحرية»[1].

استطاع الكاتب أن يصور لنا أحاسيسه فهو في غاية السعادة كونه هرب هو وحبيبته من تلك المدينة، التي يسودها الظلم والتعذيب، وفي الوقت ذاته، في داخله الخوف من قتل محتمل من طرف همجية المجتمع أو من زوج "مريم" أو من قبل السارجان سفيان الجزويتي.

كما أن للغة الشعرية نصيبها في الرواية، حيث وظفها الكاتب بكثرة بإيقاع متميز هيمنت فيه الوظيفة الشعرية على الوظيفة النثرية.

ونختار من ذلك الزحم اللغوي قول الكاتب: «لقد ولدت فارسا وسأموت فارسا، بعضهم يسير على الدرب الواسع للخسنة وضحالة الفكر، بعضهم يزحف طوال الحياة عبر غبار الخنوع العبودي والتملق، وتفضل الفئة الثالثة درب النذالة المرائية، وتسير الفئة الرابعة على درب الفضائل الحقة، وأنا أسير بحظ من نجمي، على درب الفروسية المتجولة الضيق، محتقرا الغني لا الشرف»[2].

وهذا قوله يدل على شخصيته العظيمة الشجاعة والجريئة التي ترفض الذل والقهر، التي تسير دائما نحو الطريق المستقيم، فهو يمتلك أعظم إيمان بالمستقبل.

قوله أيضا:

«يا عالمي القديم،

إني أعيش في الظل

عندما تشعر أنك وحيد مثل القفر

تأكد أن الحب ما يزال بعيدا»[3].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 96.
[2] المصدر نفسه ، ص 203-204.
[3] المصدر نفسه، ص 209.

إن وصف الشخصية لحالتها العاطفية المتقلبة بين الحب والاغتراب والوحدة التي تشعر بهما في المدينة والبحث عن الفرحة والخروج من سجن الاكتئاب واليأس، حيث جاء هذا الوصف في كلمات متسلسلة منسجمة مع بعضها البعض تناغما موسيقيا بين الأحرف، وبذلك هيمنت اللغة الشعرية على العاطفة الذاتية.

وفي وصفه لعاطفة الحب يقول الكاتب: «أنت بالذات لؤلؤ أو لؤلؤتان من الحياة، يجب أن تعيش حياتك حتى الموت لأنك جميل، ولأنك لست مسيحا، يجب أن تعيش، آه يا مريم إذا انقرضت القيم الثمينة على الدنيا السلام، من يستطيع أن يغني لكم إذا انتهت أناشيد العصافير إلى المقصلة، من يملأ ضجيج الشوارع بالفرح إذا نسي الشعراء في مدن الحجر والإسمنت المسلح ... من يستطيع أيتها الشاعرة الغجرية التي ارتكبت كلماتها أكبر حماقات الحب والفوضى»[1].

يعبر الكاتب هنا بلغة شاعرية صادقة تخفي وراءها حزن الفراق والشوق والخوف من الموت، وصدق عواطف الحب، وهي صورة عاكسة للحال التي يعيشونها في تلك المدينة.

يقول أيضا:

«مرين، أنت نبية والبحر قصيدة

حين تبتسمين، تستقيم الحياة

أنت مرين، فرحتنا مطر»[2].

يصور هذا المقطع بلغة شعرية أخلاق مريم وصبرها وتحملها أنواع المعاناة امرأة لا تحمل إلا ذاكرتها المقهورة، فابتسامتها تعني الدنيا لحبيبها وهي سبب فرحة حبيبها وسعادته وهي مستقبله الحق.

وهذا يعتبر إيقاعا، حيث ارتبط منذ القديم بالشعر، فأصبح خاصية ملازمة، تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، لتعدد استعمالاته، وتمتد حتى تصل حدود النص النثري، محققا بذلك أمنية بودلير«من منا لم يحلم يوما

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 132.
[2] مصدر نفسه، ص 214.

بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية، طبعا غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموج أحلام اليقظة ورجفات الوعي»[1].

استفاد "واسيني الأعرج" من هذا التجديد فكانت روايته نثرية بلغة شعرية وإيقاع موسيقي مما أكسب نصوصه نبرة غنائية لكنها لا تصنف ضمن مرتبة الشعر لأن النثر «إيقاع خاص إذا كثف اقترب من الإيقاع الشعري، ولكنه لا يتحول إلى إيقاع شعري إطلاقا»[2].

فالنثر يأخذ من الشعر موسيقاه الداخلية التي تجلب انتباه القارئ وتؤثر فيه وتسحره.

مثال آخر: «الساقية تبدأ في التكوين مثل الجنين، يا بييرو الصغير

هي قطرة أو قطرتان من المطر

وأنت لؤلؤة أو لؤلؤتان من الحياة ...»[3].

يحمل هذا المقطع بين طياته عواطف وانفعالات ورؤى داخلية للحالة النفسية التي تعيشها والأحلام التي يود تحقيقها.

2-1-3 الملفوظات اللغوية

2-1-3- 1الكلمة:

مما لا شك فيه أن الجمل تتكون بطبيعة الحال من مجموعة من الكلمات وبالتالي فمن خلال الكلمات التي تشكل الجمل، يتحقق وجود قصة معينة أو رواية أو حكاية وغيرها، كل كلمة لها معناها الخاص بها، ويمكن أن يتغير معناها داخل الجملة أو سياق الجمل، فالكلمة أنواع نذكر منها: الكلمة الانفعالية الذاتية ذات المصدر

[1] جون هوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1، تر أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 73.
[2] لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص 233.
[3] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 172.

الرومانسي، والكلمة المرجعية ذات البعد التسجيلي الواقعي، الكلمة الدينية، الكلمة التربوية الكلمة الميتاسردية التي تحيل على عوالم السرد والقصة.

فمن خلال رواية "أحلام مريم الوديعة" نجد:

- الكلمات الدينية مثل: السماء السابعة، حدائق الجنة، الكتب السماوية، موت، أقسم، الله، يا الله.
- الكلمات التربوية: لا أعداء لنا، الأخلاق العامة، أمن الدولة، لا أريد الدعارة، أحترمك.
- الكلمات الانفعالية الذاتية ذات البعد الرومانسي: أحبك، هربت معك، حبا فيك، رائحة جسدك، صدرك، الحب، جسدك.
- الكلمات الميتاسردية التي تحيل على عوالم السرد والقصة مثل: لكن سرعان ما ...، الآن، حين، لكنك، مع ذلك، فجأة، ثم،...

2-1-3-2 الجمل:

تعتبر الجمل الركيزة الأساسية التي تقوم عليه القصة أو الرواية أو الأقصوصة أو الحكاية، تتغير وتختلف الجمل إذ نجد أن هناك جمل اسمية، جمل فعلية، حمل تركيبية، جمل رابطية، اعتراضية، انفعالية، الدرامية، الشعرية الوصفية، وغيرها، فمن خلال تلك الجمل يتحقق للقارئ فهم ما يقوم بقراءته، فتتكون في مخيلته مضمون رواية أو صورة الشيء.

من خلال روايتنا التي نحن بصدد دراستها "أحلام مريم الوديعة" نجد العديد من الجمل المتنوعة نذكر منها:

الجمل الفعلية: «وقفت لحظة أحدد المسافات التي تبعثرت على هذه الشوارع»[1].

«أعرفك وأعرف أسلوبكم، معادون للوطن في كل شيء حتى في تنفسكم»[2].

الجمل الاسمية: «أنت تعرف ليس هذا سؤالي»[3].

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 10.
[2] المصدر نفسه، ص 21.
[3] المصدر نفسه، ص 19.

أيضا: «في منتصف الطريق سمعت صوتا يأمرها بالتوقف ولكنها لم تفعل»[1].

الجمل الرابطية: «كانت المدينة تهرب من كفي، على متن ورقة قضائية»[2].

و«كان يجب أن نملأ البوقال بالأكسجين، وننام فيه حتى تمر العاصفة»[3].

مثال آخر:«كنت متعبة يا مريم يا ودعة مشتتة سبعة، كما كانت تسميك أمك»[4].

أيضا:«كانت مريم طيبة كضباب هذه المدينة التي كلما شعرت بالوحدة، لفها واحتضنها كالعاشق أسطوري»[5].

و«كانت التهمة في البداية المس بالأخلاق العامة»[6].

وكذلك قوله:«كانت السماء قد انطفأت مثل الآن»[7].

الجمل التعجبية: نذكر أمثلة:

«يا لطيف»[8].

و«آخ يا ولد فاطمة الهجالة»[9].

كما قال:«مهابيل ! يسكرون ثم ينتظرون من يأخذ بأيديهم، موتوا الله لا يرحمكم»[10].

أيضا: «ما أبعد الشقة ! هه، تافه»[11].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 77.
[2] المصدر نفسه، ص 09.
[3] المصدر نفسه، ص 18.
[4] المصدر نفسه، ص 18.
[5] المصدر نفسه، ص 19.
[6] المصدر نفسه، ص 80.
[7] المصدر نفسه، ص 91.
[8] المصدر نفسه، ص 11.
[9] المصدر نفسه، ص 32.
[10] المصدر نفسه، ص 62.
[11] المصدر نفسه، ص 72.

و«ياه؟ حتى حميدو؟ لا يعقل»[1].

أما بالنسبة للجمل الاستفهامية فهي كثيرة في روايتنا "أحلام مريم الوديعة" من بينها:

«أين أنا بالضبط؟»[2].

قال أيضا:«ماذا فعلت يا الله؟ أين الجريمة التي أحاسب عليها اليوم؟»[3].

«من ماذا ألم تكوني سعيدة معي؟»[4].

أما بالنسبة إلى الجمل الدينية، فهي ليست كثيرة مثل الجملة الاستفهامية فنجد:

«أبي كان في الغابة يحيل الحرائق والصفرة والرماد إلى حدائق الجنة التي ذكرتها الكتب السماوية»[5].

بالإضافة إلى: «طلقتك بعد أسبوع بتهمة إتيانها من حيث لا يأمر لا الله ولا الرسول»[6].

نجد أيضا بعض الجمل الشعرية منها:

«مريم، أنت نبية والبحر قصيدة

حين تبتسمين، تستقيم الحياة

أنت مريم، فرحتنا مطر»[7].

مثال آخر:

«الساقية تبدأ في التكوين مثل الجنين، يابييرو الصغير

هي قطرة أو قطرتان من المطر

---

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 221.
[2] المصدر نفسه، ص 10.
[3] المصدر نفسه، ص 10.
[4] المصدر نفسه، ص 15.
[5] المصدر نفسه، ص 76.
[6] المصدر نفسه، ص 116.
[7] المصدر نفسه، ص 214.

وأنت لؤلؤ أو لؤلؤتان من الحياة ...»[1].

أيضا:

«عندما اغني، فأنا أغني لأجلك أيتها الحرية

عندما ترتعشين خوفا، أصلي لك أيتها الحرية

أعاني الأمل والفرح، التي تحمل اسمك وصوتك

ستقودنا إلى قلبك أيتها الحرية»[2].

ثم نذهب إلى الجمل الوصفية، فنجدها متعددة وكثيرة منها:

مثال آخر: «مريم ! ها أنت تعودين وصوتك الفيروزي يملأني شوقا وحنينا

أمش بشكل مستقيم وماتحاولش تفهم»[3].

أيضا:«سالت من عيني دمعة باردة في هذه الخلوة الصقيعة وهذه العزلة التي لا رديف لها إلا الموت غاب كل شيء وسط التفاصيل المقلعة»[4].

مثال آخر: «عندما فتح لنا الباب لم نر شيئا سوى وجه أختك الإسمنتي التي استفزتني وهي تحاول تكميم صرخات زوجها المعقد البارد مثل أحجار الوديان الجافة ... وجدت نفسي مجبرا على قطع المسافة الفاصلة بيني وبين صديقتي مشيا على الأقدام»[5].

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 172.
[2] المصدر نفسه ، ص 96.
[3] المصدر نفسه، ص 97.
[4] المصدر نفسه، ص 94.
[5] المصدر نفسه، ص 171.

2-2- الصيغة الأسلوبية

2-2-1 جماليات الأسلوب

يمتلك "واسيني" أسلوبا جميلا سلسا توحي دقة معانيه عن أفكاره الذاتية، وهذا نتيجة لطبيعة مواهبه وصوره لشخصيته دون غيره، ما جعله يعكس هذه الرؤى في كتاباته الأدبية التي تميزت تحررها من النمط التقليدي في استخدام مختلف التقنيات السردية التي وسمت هذا النمط من الكتابة هذا تابع من وعيه المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها، هذا الوعي الذي نشأ نتيجة تفتح المجتمع على واقع ثقافي جديد أصبح من الضروري التعبير عنه بلغة وأسلوب جديد.

بالإضافة إلى اللغة التي جاءت واضحة ومفهومة تصل إلى جميع الطبقات الاجتماعية بما تحمله من رسائل للمجتمع.

كما أن الكاتب قد صاغ روايته بأسلوب فني يبرز فيه نوع من الشعرية غير المفرطة وذلك في بعض المقاطع، والتي زادت كتابته رونقا وجمالا توحي بتمكنه من اللغة العربية، فهو إذا يحافظ على التراث اللغوي ويضفي عليه جانبا من تجديدنا وفي مستوى فني جمالي يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، ولقد لاحظنا في طريقة التركيب أن الكاتب استعمل أثناء الوصف الجملة القصيرة وأثناء التحليل الجمل الطويلة مستعملا القرائن اللغوية في جملتها الأفعال المضارعة، ظروف الزمان والمكان والصفات، ولا بأس أن نشير إلى بعضها:

- الأفعال المضارعة: «يريد، يتدفق، يهمني، أتذكر، أشعر، تهرب، ...»[1].
- ظروف الزمان: «الليلة، تاريخ أول من شهر مايو، الفجر»[2].

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 09.

–ظروف المكان: « قبل، من أعلى الظهر، إلى الأسفل، بين، ...»[1].

–الصفات: «كحبات رمل»[2].

«كاللاز، كاللعنة، الكتب الصفراء، الشتاء الباردة، ...»[3].

وقد اهتم في روايته أيضا بتوظيف الأسلوب الارتدادي أي الاستذكاري الذي ساعد كثيرا في عملية الرجوع إلى الماضي حيث جعله يشارك بصورة واضحة في بناء النماذج الروائية الموزعة على سرد كل من بعض الشخصيات.

أمثلة: «هدوء عينيك يثير أيام الطفولة يا مريم ...»[4].

«بعض أجدادي مفخرتي الكبرى التي تملأني حياة: دون كيشوت أروع أسلافي في السخاء»[5].

«تذكرت طفولتي التي انتزعتها مني مدن الريح العجيبة كنا في ذلك الزمن الذي صار بعيدا نريد أن توقف العالم عن تفاصيله التي تمر بسرعة»[6].

«ليست أدري جدوى ذكر مفاخر الأسلاف الذين انقرضوا وانقطعت أخبارهم منذ الأزمنة الغابرة »[7].

نلاحظ أن أسلوب الروائي "واسيني" في رواية "أحلام مريم الوديعة" اشتمل على مواد تمثلت في ورقة الدعوة القضائية، إلى جانب حضور للمعالم الأثرية "المتاحف".

«وهذا ما تكشفه علامات دالة على توظيف الرواية لتقنيات هذه الفنون، مثل عمليات الكولاج والمونتاج التي اعتمدها الروائي إستراتيجية فنية شكل بها نصه الإبداعي»[8].

---

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 09.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

[4] المصدر نفسه، ص 206.

[5] المصدر نفسه، ص 203.

[6] المصدر نفسه، ص 64.

[7] المصدر نفسه، ص 27-28.

[8] ينظر عبد الله أبو هيف: استفتاء 09 روائيين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة المعرفة الدورية، ع 269، 1984، ص 131.

إن النظر في تلك النصوص المقحمة في العمل الروائي على أنها نص وص شكلها الكاتب فإن العملية ستصبح مجرد خدع تقنية وحيل فنية يستخدمها الروائي لكي يوهم المتلقي بواقعيتها من جهة ولتفجير نصه الإبداعي من الداخل من جهة أخرى، وتبين لنا أنها تثري الموضوع الرئيسي وتزيد من عمقه الدراسي، ولا يمكن أن نغفل الإشارة إلى ما أحدثه تلك النصوص بتنوعها اللساني، من حوارية داخل النص.

أمثلة: ورقة الدعوة القضائية:

«الرجاء حضور الجلسة القضائية القادمة التي ستعقد بتاريخ الأول من شهر مايو ...19.

الحضور ضروري وإجباري حتى لا تتخذ إجراءات قضائية صارمة ضدكم. شكرا»[1].

أيضا: «إجراءات صارمة ضدكم. شكرا»[2].

كذلك قال: «الحروف الكبيرة مقرفة: لا تكن صبيا المرأة تحتاج إلى رجولتك قبل دفئك ... اتصل بوكالتنا ... نعتمد على صراحتك»[3].

«كتبت تحت أليتيه العاريتين: لا تكن صبيا المرأة تحتاج إلى رجولتك قبل دفئك ...»[4].

فحضور المعالم الأثرية مادة من مواد الأسلوب:

«نجري نحو متاحف المدن البعيدة التي تتخبأ وسط الحدائق لجميلة المتاحف تذكرني بميتة الساموراي التي مارسها أبوك حين سكر حتى العمى ثم انزلق إلى داخل قنينة النبيذ الأخيرة ... نهرب إلى ساحات المتاحف القديمة»[5].

مثال آخر:«هربت من خرائب المدن القديمة لتنام بجانب الساموراي في المتاحف الكبيرة»[6].

[1] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 60.
[3] المصدر نفسه، ص 61.
[4] المصدر نفسه ، ص 43.
[5] المصدر نفسه، ص 12.
[6] المصدر نفسه ، ص 80-81.

كذلك: «مريم، وجهها يدفعني نحو المتاحف القديمة ومغاور الطفولة والحب الذي لويت رقابه في سن الورد» [1].

بالإضافة إلى: «وجوه المتاحف التي كانت تثيرنا يحفرها» [2].

نلاحظ أن الراوي استخدم "المتاحف" ليجعلنا نبحث عنها في الواقع، وهذا أسلوب لجأ إليه لتشويق المتلقي وجذبه وجعله يغوص في الرواية.

2-2-2 حضور الخيال وكسر الأفق:

يتركب العالم التخيلي الواقعي المستحيل عن طريق التأنين بالاستفهام والحلم والخيال، إذ يتولد لدى الروائي ولع عارم بالتفاصيل، وتتخلق لبدة شهوة الروي، وخاصة لما يندس في تضاعيف الحياة اليومية، أو ينبض في تلافيق الذاكرة، فيتقص أحوال الذات في تفاعلها مع المعيش المكرور والترتيب والمتلفظ عبر المرئي والملموس والمسموع.

ولعل أجمل ما في الرواية "أحلام مريم الوديعة" لـ "واسيني" هو ذلك المزج البارع بين الواقعي والغرائبي والدمج المتقن بين الحقيقي والخيالي، حياة مريم وحبيبها وما عاشوه من مآس وتعذيب، ولابد أن تدهشك تلك القدرة الساحرة على الإمساك بأدوات السرد، والمهارة في الخلق والتشكيل.

إذ نجد "واسيني" قد اعتمد إلى استخدام الخيال بكثرة، والذي أضفى على الرواية جمالا ورونقا وضع في ذاكرة القارئ أشياء كانت مزيجا بين الواقع والخيال، وبعض التصورات التي تخرج عن نطاق الواقع.

ومن بين الأمثلة التي برز فيها خيال الكاتب بصفة واضحة نجد:

«كانت المدينة تهرب من كفي، على ورقة دعوة قضائية، ومن عيني كحبات رمل ملوثة بدم شمس قتلت هذا الفجر تحترق وجوه الناس في ذاكرتي ، حطبا جافا كعظام الموتى» [3].

---

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 206.

[3] المصدر نفسه ، ص 9 – 10.

كذلك: «للموت طعم الملوحة والأشياء الصدئة وأحيانا أخرى مذاق الأثرية الحمراء التي تنكسها الأرياح التي لا تأتي إلا لتشغيل شوارع البلدة التي تنقرض مثل هيكل قديم، بهدوء مشبوه، في أحيان كثيرة أجداد مذاقا آخر للموت يشبه بقايا الحروب الظالمة ...»[1].

مثال آخر: «حين يلج الفجر عينيك ويقتحم قلبك، لماذا تبكين بحزن أشقياء هذا الليل؟ أراك، دائما ساحرة مثلما التقيت بك في المرة الأولى، شعرك الساحلي الجاف يغطي وجهك الخمري، اليدان في جيب المانطو الإيطالي الفضفاض تبحثين عن مرساك المكسور، وبين أسرار البحر، عن الموجة التي أنجبتك ثم فرت إلى صخور الشط المهجور هاربة بسبب الخديعات المتكررة تحبين شجي المطر. تورثك آلام شاعريتي الوهمية الرغبة في التحليق عاليا، نصفر، ندندن برحابة صدر، نتحول في لحظة سكر إلى دمعتي كريستال، ثم إلى مغنيين فظيعين وأصواتنا إلى حنين العصافير والطيور التي تتعبك بعيونها الصغيرة، في الطريق نقهقه قبل أن يبتلعنا المنعطف المكسور وعيون الناسب السرية»[2].

مثال: «أبوك اختار قبره في قنينة نبيذ حتى لا يمسه القتلة، سأغني الرجل العظيم الذي رفض الذل والقهر واختار برزخه، الضيق والمرور عبر عنق الزجاجة، أبوك أنهى أيامه بطريقة الساموراي، اختار القنينة قبرا قبل أن يتحول إلى مفخرة عالمية وتحفة القرن العشرين الثرية»[3].

وأيضا: «كان يجب أن تعرفي أن عينه المتسختين نزلتا إلى شوارع المدينة، لم أكن بحاجة إلى هدية عيد الميلاد، ولا أمي التي شخصت في عينيك برهة من الزمن ثم أحبتك أكثر مني، أفزعت فيك طفولتها التي دفنت تحت أكوام

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 27.
[2] المصدر نفسه، ص 215.
[3] المصدر نفسه ، ص 214.

التبن، وصياحات نساء البلدة. طفولتها التي هربت من يدها الذابلتين كجسدك الذي انطفأ على صدري ولم يمهلني فرصة التخبؤ معك في بوقال الأوكسجين ريثما تنتهي مهزلة ولد صالح ولد لخضر لصنامي» [1].

«ابتسمت بإشراق تُلقت لها الشموس العشر التي كنا نحلم بها في خلوتنا وفي عرينا وهي تزقوق مثل العصافير تحت جلدنا، سحبت بقايا السيجارة التي كانت تتأرجح بخوف في فمي، وضعتها على نفاضة صغيرة لا تبرح موقعها أمام طاولة السرير حيث ينام كتاب زولا: Une page d'amour»[2].

« شعرت بالظلمة التي كانت قد بدأت تفرض نفسها على عيني، تزداد قتامة وضراوة شيئا فشيئا، وضربة النصل تبرد وتهدأ بين عظام الضلوع التي هتكت عشيتها والجرح يتسع ويتحول إلى غيمة عصرت نفسها حد السواد قبل أن تحبل بالبروق والرعود والمياه الساخنة»[3].

من خلال ما قيل سابقا يتضح لنا:

أن تحليل بنية الصيغة الخطاب في رواية " أحلام مريم الوديعة" سمح لنا باكتشاف تعدد الأنماط ومن تم تعدد خطاباتها التي تراوحت بين المسرود والمعروض، والمنقول واحتواء كل منها على أنماطه الخاصة التي تتميز بسيمتها المفيدة، غير أن صيغة الخطاب تبدوا مهيمنة باعتبار قيمتها بالتأطير كل من تبدلات الصيغة التي تظافرت على اعناء الخطاب وتحديد نوعيته وما تنفرد به من خصائص جمالية على صعيد البنية الحكائية، وهي صيغ خطاب تنتظم وفق نسق التداخل الذي يجعلها تتقاطع مع بعضها البعض في مجرى الحكي ، من خلال أشكال تتابع والتضمين والتناوب، والتي تنهض علامات الدالة على تكاملها وهكذا فإن تعدد أنماط الصيغة في الخطاب في رواية " أحلام مريم الوديعة" يمثل أحمد المظاهر الدالة على خصوصيته.

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 43.
[2] المصدر نفسه ، ص 47.
[3] المصدر نفسه، ص 124.

3 -الرؤية

إن الرؤية لا تكون مميزة وناجحة بمادتها فقط، ولكن بواسطةالطريقة والشكل والتي تقدم بها هذه المادة انطلاقا من مجموع ما يختاره الراوي، من وسائل وحيل لكي يقدم الرواية للمروي له، لذلك فالراوي يلعب دورا كبيرا في نسج خيوط الرواية وضبط إحكامها، وبموقعه يتحدد شكل الرواية.هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن تصور حكاية أو رواية دون راوي ينقل لنا أحداثها في الواقع أو من دائرة الخيال إلى عالم مغاير بأسلوب فني راقي، بالتالي الراوي ما هو إلا: « الوسيط الفني الذي يقدم أحداث القصة من خلال وجهة نظره الخاص أو منظوره الشخصي»[1]، أو هو باختصار: «الأنا الثانية للكاتب»[2].

فهذه الأنا جعلها الكاتب لسان حالة وفوض لها مهمة سرد الأحداث للرواية كما تراها، وهذه الأنا كما يقول عبد الملك مرتاض «تجعل السارد ضمير الأدب ما، أو أمة ما، في زمن ما» [3].

أي أن الراوي ماهو إلا المعبر الأول والأخير عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.وليس الراوي هو المؤلف الروائي، فالمؤلف الروائي « هو خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأدوات والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي» [4].

إذن، هو المسؤول عن هذه المادة الحكائية وعن خلق الشخصيات، وتجسيد الأحداث ، لذا يمكننا اعتباره «شخصية متخيلة أو كائن من ورق شأنه شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطابه الأيديولوجيا وأيضا ممارسة لعبة الايهام بواقعية ما يروي» [5].

---

[1] عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات، الجزائر، دط، 1995، ص 109.

[4] عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص 10.

[5] المرجع نفسه، ص 09.

أي أن له أسلوب تقديم المادة القصصية، وهو قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر ورائها الروائي لتقديم عمله، وذلك من خلال سير الأحداث وتتابعها له علاقة خاصة بالشخصيات الموجودة في الرواية، وهذه العلاقة بين (الراوي/ الشخصيات) فتحت الباب والمجال لظهور مصطلح جديد أطلق عليه اسم " التبئير". الذي يحاول تسليط الضوء على رؤية وزاوية نظر هفي الرواية.أما الروائي لا نجد له وجودا ملموسا في الرواية، ولا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي.

لذلك نتساءل: ما هو مفهومنا للتبئير؟ وكيف يسرد الراوي من خلال وجهة نظره أحداث الرواية؟

نقول في البداية أن التبئير كمفهوم قد عبر عنه باصطلاحات متعددة مثل: الرؤية، وجهة النظر، المجال وهذه المصطلحات لها ملامح بصرية محسوسة، « جعلت " جيرار جينيت" يستبدلها بمصطلح آخر هو " التبئير"» [1].

فتختفي بذلك العلاقة بين الروائي والراوي، ليصبح الروائي موجود خلف ستار الراوي، ليصبح بذلك تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره من أجل تحقيق أهداف معينة دون أن ننسى قضية التأثير على القارئ

ومن خلال أعمال الباحثين في مجال السرد توضح أن للراوي ثلاث أشكال في علاقته بالشخصيات وهي كالآتي:الرؤية مع _ الرؤية من الخلف- الرؤية من الخارج.

3-1-الرؤية من الخلف:

في هذا النوع من التبئير الراوي هو «الوحيد الذي يعرف» [2]، وهنا تكون الرؤية من الخلف على اعتبار أنه العارف بكل شيء عن شخصياته فهو « لا تسمع إلا صوته، ولا تعلم إلا ما يعرف عن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، أو الكلمات التي تتفوه بها أو الأفكار التي تدور في رأسها، أو الأسرار التي تخبؤها، أو العالم الذي

[1] ينظر عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص31.

[2] تزفيطان تودوروف: تر عبد الرحمان مزيان، مفاهيم سردية، ص 135.

تعيش فيه»[1]، أي أن الراوي له السلطة المطلقة على أحداث الرواية، فهو يعلم عنها كل صغيرة وكبيرة، وهو العالم بكل ما يجول في أعماق الشخصيات وما يدور في فلكها «... كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال»[2]، لأنه ببساطة لا يمكننا معرفة ما يجري مع الشخصيات، أو إلى ما ستصل إليه من خلال المعلومات التي يقدمها الراوي لنا.وهذا النوع من الرؤية هي ما أطلق عليه " توماشفسكي" السرد الموضوعي.

ويمكن أن نلمح هذا النوع من الرواة في رواية " أحلام مريم الوديعة"، التي نحن بصدد دراستها، انطلاقا من مجموعة الصفات الجسمية والخلقية والنفسية لشخصيات الرواية، حيث أفرد الراوي لكل شخصية على جنب وصفا ماديا خاصا بها، وهذه الصفات عرفناها وأحسسنا بها من خلال سرد الراوي لها... وليس هذا فقط، بل أن الراوي في بعض الأحيان يعلم أشيا ء لا تعلمها الشخصيات ذاتها، فبطلة هذه الرواية " مريم" كانت في بداية الأحداث تريد الزواج من أول رجل يطلب يدها، لكن في نهاية المطاف بعد زواجها من رجل رديء أرادت الطلاق منه، والعيش بحرية والهروب مع حبيبها ذلك لأن زوجها معقد ولا يعرف قيمة الأخلاق، أما حبيبها فقد كان متفهما، أحبها بكل إخلاص فاستسلمت لشهواتها، هذا التغير الطارئ والسلبي لم يكن في الحسبان، وحتى " مريم" ذاتها لم تكن تتوقعه.

3-2-الرؤية مع:

في هذا النوع من التبئير يرى" صلاح فضل" «أن الراوي لا يقول إلا ما تعرفه هذه الشخصية» [3]، فمعرفة الراوي بالأحداث لا تزيد ولا تنقص عن معرفة الشخصيات بها، على اعتبار أنه يعرف ما تعرفه هي، وهذا النوع

[1] عبد الرحمان الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص 79.
[2] حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدربي)، ص 47.
[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 396.

من الرواة نجده في معظم الأعمال السردية الحديثة، هذا النوع هو ما أطلق عليه " توماشفسمي" بالسرد الذاتي وقال عنه: «أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الرواسي» [1].

وشغل هذا النوع من الرواة الجزء الأكبر من الرواية، حيث أن السارد والشخصية الرئيسية تقاسما الأدوار بالتساوي وسيطرا على القسم الأكبر من الرواية، والمتصفح لرواية " أحلام مريم الوديعة" يجد أن أحداثها تدور حول شخصية " مريم" و"حبيبها"، وتعتبر أن كل طموحاتهما ورغباتهما في الحياة السعيدة «... مشتاق إلى هذه الفرحة، لقد ضيعت وقتا كبيرا لأجدك» [2].

كما نجد مثال آخر: «تذكرنا أنه يجب أن نصر على حقنا في الفرح والحياة باستماتة، ضحكت-

- هل أعجبك هذا؟
- سأكتب أجمل فرح في عينيك» [3].

فنحن تعاملنا مع الأحداث من زاوية نظر الراوي والشخصية الرئيسية، البطل والسارد لهما نفس المعرفة بشخصيات وأحداث الرواية من مثل: حياة البؤس والشقاء التي عاشتها " مريم" مع زوجها، وعندما توفيت أمها أيضا وكل عائلتها، ثم طموحها ورغبتها للتخلص من زوجها " صالح" والعيش مع حبيبها كزوجين شرعيين، فكل من الراوي وبطل الرواية " ليس له اسم" يعلمان أنه "هو" و" مريم" شخصيتان طموحتان وحلمهما العيش معا بسعادة، لا يقطعان الأمل في سبيل العيش بحرية وتحقيق السعادة داخل بيت يسوده الأمان والسلام مع أولادهم الذين يحلمون بإنجابهم.

أورد الراوي العديد من الصفات الخارجية والداخلية للشخصيات داخل رواية " أحلام مريم الوديعة" نذكر منها:

- **صفات "مريم"**: «لأول مرة أكتشف جسد "مريم"، كان خليطا من النور والنعومة والغيوم» [1].

[1] حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 48.
[2] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 48.
[3] المصدر نفسه، ص109.

كما ذكر أيضا: «كانت مريم طيبة كضباب هذه المدينة التي كلما شعرت بالوحدة، لفها واحتضنها كعاشق أسطوري».[2]

يقول في مثال آخر: « أنت تمارس الحب بشكل رائع، أنا في فترة الاخصاب... كنت جميلة ومدهشة وكانت تحلم بأن تجد لك عملا مناسبا»[3].

- **صفات سفيان الجزويتي " السارجان"** :« على فكرة خطك جسيل جدا، مثل حرف المطابع تماما» [4].مثال آخر «وجه سفيان الجزويتي قمي جدا، يشبه وجه الرجل الذي فاجأني عاريا في أحد فنادق المدينة»[5].

أيضا:« شعرت فجأة ب سفيان الجزويتي يمسح دقنه الطويل الذي لم يحلقه مند أن أدخل إلى دماغي بالقوة، يحك رأسه الذي يشبه في استدارته بطيخة»[6].

- **صفات دون كيشوت:** «الجد الوحيد الذي قاوم الجزويتيين على تربته وفي قلاعهم هو دون كيشوت، كان هيدلجا طيبا وحالما مقهورا، جن بعشقه للحياة ودولثينايا التي تقلب أحزانه فرحا وتنسج أحلامه من أنقى أشعة الشعر... كان يدعو إلى الشفقة لكن إيمانه بعيون البلدة ودولثينايا كان أشد خطرا»[7].
- **صفات " صالح ولد لخضر لصنامي"**: « عيون صالح ولد لخضر لصنامي مخزية تتعبك حتى الأماكن الحميمية»[8]، بالإضافة إلى صفات أخرى « قعقعة صوت زوجها المندس بين الفراش والوسائد القديمة ورائحة المستشفيات بدون أن يغادر عربته الحديدية... اشتممت رائحة العفونة التي كانت تخرج من جسده الممدود»[9]. كما نجد مثالا آخر: «الرجل المعقد لايتذكرها إلا للنوم والأكل والتلذذ بالبول... بعدها يبدأ في

[1] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص15.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] المصدر نفسه، ص198.
[4] المصدر نفسه، ص13.
[5] المصدر نفسه، ص14.
[6] المصدر نفسه، ص17.
[7] المصدر نفسه، ص 202.
[8] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 18.
[9] المصدر نفسه، ص200-201.

ممارسة العملية الكريهة، العادة السرية، التي ينهيها دائما ببصقته المعهودة المملوءة مواد لزجة ومخاطية ممزوجة بخيوط الدم»[1].

3-3-الرؤية من الخارج:

ويعتبر التبئير في هذه الحالة «الراوي يقول أقل من ما تعرف الشخصية» [2]، وهو لا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي مثل وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف ما يدور في خلد الأبطال، الراوي في هذا النوع «لا يقدم سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه، أي ما يمكن أن يرى ويسمع، فلا سبيل إلى معرفة ما يجول في نفوس الشخصيات فتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية»[3].

وهذا النوع كما يرى " عبد المالك مرتاض" « حين يوجد مثل هذا السلوك في عمل روائي ما، فإنه يضفي عليه ضبابية كثيفة تجعله ممتاص النهم ويشع مثل هذا الشكل في الأعمال السردية الحديثة» [4]، وهذه الخاصية حقا (الغموض) أصبحت ميزة من ميزات الروايات الحديثة التي تميل نوعا ما إلى التعقيد.

ومثال ذلك من الرواية هو ما فعله الراوي حينما سرد لنا حال " البطل" حبيب " مريم" حيث قال:«الغريب أني لم أشعر بأدنى خوف، لا أدري لماذا كنت على قاب قوسين أو أدنى من الانطفا ء النهائي، حين جفت الأرض من الماء، كنت قد أغمضت عيني ولم أعد أرى شيئا غير الظلمة ووجه مريم البعيد البعيد، من وراء المدن الحجرية والخلائق البشرية والكائنات الخرافية والضباب الأسود الذي قد ملأ صدري وقلبي وذاكرتي وعيني لا شيء سوى الهوة السحيقة والفراغ المهول والعاصفة التي كانت تتهيأ في الأفق، لتدمير المدينة»[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص24-25.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 396

[3] حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدربي)، ص47.

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 396.

[5] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 222.

كما قال: « كل شيء كان هادئا في ذلك الصباح. المدينة. وجوه الناس. الكائنات الحشرية.الأصوات. ذكرني الجو ببلدتنا المكسورة الضلع التي خرجت كالجرح من فم المخاطرات الصعبة التي لا تشعر بها إلا لحظة انفجارها....»[1].

فقد استعمل الراوي في تقنية الوصف مجموعة من آليات التوصيف، كالصورة البلاغية، و النعوت والأحوال وغيرها.

من خلال الرواية تذكر بعض الأمثلة عن الصور البلاغية:

«اختلط الخجل بالخوف» [2]، فقد اعتبر هنا الخجل والخوف أشياء مادية ملموسة بمكنها الاختلاط والامتزاج، لكنها في الواقع هي أشياء محسوسة وغيرها ملموسة، يمكن لأي إنسان الإحساس بها وغيرها.

كما استخدم التشبيهات منها:

« ديما أنت على راسي كاللاز؟ أنت لا تتحرك إلا لتثبت لي أنك مازلت تتبعني كاللعنة» [3]،

أيضا «تذكرت أمي فاطنة الهجالة التي فرقت علي مثل فرخ البط الوحيد ولقيت حتى تحزمت كالحيطان الأثرية القديمة»[4].

نذكر مثال آخر: «من يذكر هذا اللون الداكن، إنه يشبه قتامة آخر يوم من طمد الشتاء الفاسد أو قيئا تملس حتى اختلط مع ألوان البلاط الحائلة»[5].

كذلك: « أن للموت طعم الملوحة والأشياء الصدئة... مثل هيكل قديم... أجد مذاقا آخر للموت يشبه بقايا الحروب الظالمة»[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص11 .

[4] المصدر نفسه، ص20.

[5] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة ، ص 22.

3-3-1-الصفات

« سمعت صوتا رائعا ينبعث من أعماق البيت»[2].

فهو هنا يصف الوصف بأنه رائع.

«... والشعاع الأسود المتسرب عبر كوة الخوف»[3].

أيضا: « ثم حيا الرجل الغامض»[4].

3-3-2-الأحوال:

« كان البرد قد جعل مني شبه جثة هامدة»[5].

نلاحظ أن هذه الرواية غنية بالصور البلاغية والتنبيهات والأحوال والنعوت.

من خلال ما سبق نستنتج أن :

بنية الخطاب تميزت في روية أحلام مريم الوديعة لواسيني الأعرج بطابعها الحداثي ، الذي تجلى فيه تعدد الأزمنة وتداخل أنساقها ،و إن كانت الهيمنة للزمن الاستذكاري بسبب اشتغال واسيني الأعرج على فعل التذكر، في استعادة مراحل من تاريخ أناه الوجودي الذي يتعالق وأنا ه الجماعي لتاريخ الجزائر الحديث والمعاصر ،مما كشف عند تعالق ميثاقين الروائي التخيلي ، والسير الذاتي المرجعي وتفاعلهما في تشكيل عوالم الحكي ، كما يكرس تعدد صيغ الخطاب وتنوع أنساقها، وهذا الطابع الحداثي حيث أنتج تنوع الطبع الخطابات المتعددة فيها الذاتي والموضوعي الروائي والتاريخي ، المتخيل والمرجعي والواقعي والشعري و الصوفي في خطابات أغنت خطابات هذه الرواية جماليا ودلاليا وشكلت تنويعات وقد رسمت تعدد وتداخل الرؤية التي أنبنت على نوع من المراوحة بين

[1] المصدر نفسه ، ص 27.
[2] المصدر نفسه، ص165.
[3] المصدر نفسه، ص168.
[4] المصدر نفسه، ص221.
[5] المصدر نفسه، ص218.

الرؤية من الخلف والرؤية مع ، و إن هيمنت هذه الأخيرة فسبب شخصية مريم التي تمارس التبئير والسرد معا فقط عند تشكيلها الموضوع الأساسي لكل منهما وهذا يكشف جمالية الخطاب لرواية أحلام مريم الوديعة و التي لا تأسس عل منطق تعاقب وإنما عل منطق يستمد نظامه من فوضاه السردية.

تعددت الخطابات في رواية "أحلام مريم الوديعة"، ومن أهم الخطابات البارزةنجد:

الخطاب الاجتماعي:الذي عالج فيه الحالة الاجتماعية لـ"مريم" والظروف التي كانت تعانيها وجعلتها تهرب من الواقع الذي تعيشه مع حبيبها.

الخطاب الإيديولوجي: حيث لاحظنا واسيني الأعرج كان ناقدا لذلك المجتمع الفاسد فهو كان ينتقد طريقة العيش .

الخطاب الديني استعمل "واسيني الأعرج" اسم "مريم" للدلالة على مريم العذراء التي اتسمت بالطهارة والعفة وهي رمز من رموز الدين؛ فـ" مريم الوديعة"اسم أنثى دال على حبيبة الراوي هناك من يقول أنه اسم عبراني أخد عن اليونان وتحول إلى (ماري) فاختلف العلماء في تفسيره.فبعضهم يقول: عابدة زاهدة، والبعض الآخر يقول: مملوءة مرارة، والفرنسيون يعنون بكلمة "مريم" ممتلئة نعمة بينما الانجليز والأمريكيون يفسرونها بالسامية.

ونجد أن هناك دلالتين:

- الدلالة الأولى: هي التي تحب حديث الرجال ولا تفجر.
- الدلالة الثانية: اسم سميت به السيدة العذراء وهناك من اعتبره اسما أعجميا.

ولقد أصبح اسم " مريم" كلمة دالة على جنون عاشق في أواخر هذا القرن.

ويقصد بالوديع سمح الطباع مع السكينة والوقار، وتكون في شخصيته وسلاسته، والوديعة هي رمز للأمانة أيضا، حيث حث الإسلام على حفظ الوديعة ورد الأمانة، لأن ذلك يبث الثقة بين الناس.

جسد لنا "واسيني الأعرج" في رواية أحلام مريم الوديعة المجتمع الجزائري بطبيعته وخلفياته التاريخية خاصة الاستعمار الفرنسي الذي ترك بصمته في الذاكرة الشعبية و الفصيحة، لذلك وجدناه يمزج بين اللغة الفصحى والعامية و الفرنسية ،بحكم امتلاكه ثقافة واسعة فتحت المجال للتركيز القوي و شد الانتباه و بعث التفكير للتأمل والبحث المكثف.

خاتمة

خاتمة

في ختام بحثنا يمكن أن نجمل النتائج التي توصلنا إليها في النقاط التالية:

- تعدد مفاهيم الخطاب، فإن مادة خطيب قد وردت تارة بلفظ الخطب، وتارة بلفظ الخطاب وتارة بصيغة الفعل،و أصبح مصطلح " الخطاب" متناولا في مجالات عديدة منها، نظرية النقد، علم الاجتماع، الألسنية والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي، والكثير من حقول المعرفة الأخرى.
- تنتمي الرواية إلى النصوص الروائية، التي لا تظهر جزيئاتها بشكل مباشر حيث تحاول توصيل صوتها إلى القارئ من خلال تصوير الواقع الاجتماعي، عبر درس خفي.
- غلب السرد الإنفرادي المعبر عن أفكار و آراء المؤلف مما أكسب الرواية طابع السيرة الذاتية .
- وظف الكاتب في روايته التقنيات السردية المختلفة من خلال كسر خطية الزمن بواسطة المفارقة الزمنية؛ إذ تظهر عبر الإسترجاعات المعتمدة على مخزون الذاكرة و الرجوع إلى الوراء لتوضيح أحداث تبدو مهمة بالنسبة للقارئ تعمدا من الكاتب الأمر الذي جعل منها مهيمنة في الرواية .
- تعد الاستباقات مجرد تنبؤات لما ستؤول إليه الأحداث في المستقبل لشخصيات الرواية .
- اعتمد المؤلف على خاصية الإيقاع من خلال حركات السرد سواء كان بتسريعه أو بإبطائه من حين إلى آخر من خلال استعمال المشاهد الحوارية و الوقفة الوصفية خاصة الوصف الفيزيولوجي بشكل بارز في الرواية .
- لجوء الكاتب إلى عنصر التكرار (التواتر) بمختلف أنواعه سواء بتكرار الكلمات أو الجمل التي لها دور فعال في بناء نصه خاصة محكي الأحداث.
- تضافر الأزمنة (لاحق ، سابق ، متواقد، متعدد) مما أكسب الرواية سمة الترابط و الانسجام.
- تنوع المستويات السردية يسهم ذلك في تحرر الشخصيات .
- هيمنة التبئير في درجة الصفر بحكم أن السارد نفسه البطل لدى فهو عل علم و دراية كاملة لما تحمله الشخصيات من آراء و أفكار مختلفة.
- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية نشأت متكئة على الواقع المعيش سياسيا واجتماعيا.

الملاحق

ملخص الرواية:

" أحلام مريم الوديعة" هو العمل الروائي الخامس للأديب " واسيني الأعرج" ويعد من أبرز مؤلفاته.

تبدأ تفاصيل هذه الرواية برجل لا يحمل اسما وجد مقتولا في ظروف غامضة بطعنة سكين باردة ارتشقت باستقامة في ظهره، دخل رأسها الحاد بين أضلاعه مع وثيقة قضائية متلفة مكتوب فيها « الرجاء حضور الجلسة القضائية القادمة التي ستعقد بتاريخ الأول من شهر مايو... الحضور ضروري وإجباري حتى لا تتخذ إجراءات قضائية صارمة ضدكم. شكرا » [300]، إضافة إلى قلم وقداحة وشريط موسيقي بعنوان " كارمينا بورانا" وقصاصة هي بمثابة رسالة إلى أنثى اسمها" مريم" تبين من خلالها بأنها حبيبته.

يحكى لنا هذا الرجل الغامض حكايته مع " مريم" هذه البنت التي ولدت في عائلة فقيرة ومشتتة كانت هي الثامنة في أسرتها بعد سبعة إخوة، فأحبتها أمها كثيرا، وكانت تسميتها " يا ودعة مشتتة سبعة" [301]، ومريم أيضا كانت متعلقة بالرحم الذي أنجبها ، بأمها الصليبة الحنونة عليها، أما أبوها فكانت تكرهه كره أعمى لأنه رجل سكير دفع بإخوتها السبعة مع زوجته إلى الموت والخراب والهلاك، وذات يوم سكر حتى العمى ثم انزلق إلى داخل قنينة النبيذ الأخير، تكوم كالجنين ثم سد على نفسه فمات.

لم بقى لهم من رائحة والدها سوى عمهم الذي فتحت له زوجة أبيها رجليها فمارس معها جوعة الجنسي بعد أن انتحر، كان عمها قاسيا جدا عليها وعلى أمها فقررت أن تخرج من دائرة الخوف، وأقسمت أن ترتبط بأول رجل يعبر أمام عينيها فيتقدم لخطبتها. مع أنها كانت طالبة جامعية لها علاقات صداقة مع زملائها في الكلية متطوعة في الاتحاد الطلابي الحر.

[300] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، منشورات الفضاء الحر، ط1، بيروت، 2001، ص 09.
[301] المصدر نفسه، ص18.

تزوجت " مريم" من رجل يدعى " صالح ولد لخضر لصنامي" لكنها بم تكن سعيدة في حياتها معه فقد كان رجل سيء الأخلاق كان يمارس العادة السرية، فقد كانت حياتها مثلما كانت عليه في الأول، قررت " مريم" أن تطلقه وتختار أن تكون حرة في حياتها رافضة لزوجها الذي لم تعرف طعم السعادة معه ولا طعم الرجولة.

فقد أتى صديقها الذي يحبها يبحث عنها بعد سماعه بهروبها ورفضها " لصالح" إذ تقيم معه علاقة عاطفية جنسية متحذبة ومتجاوزة كل الأعراف والتقاليد ووقعت في حبه، وقد كانت "مريم" رافضة لكل تسلط من طرف الرجل "فمريم" رغم زواجها إلا أنها أحبت، وهذا الموقف هو رفض قاطع لزوجها وذلك من خلال إقامة علاقة غير شرعية مع عشيقها وهذا يدل على جرأتها حيث ترتبط بالبطل رغم أن زوجها لا يزال على قيد الحياة، حيث أنها قدمت لنفسها وجسدها لعشيق وجدت فيه ما تحتاج إليه من حنان وعطف، حيث يصفها بالقداسة والقول أنها نبية، ففي رواية أحلام مريم الوديعة يقول «أنت نبية والبحر رسالة المدينة»[302].

وكان لهذا البطل صديق وحيد في المدينة اسمه " حميدو"

حميدو" صديق البطل الذي كان يساعده ويحكي معه كل ما يجري من أحداث، إذ تذكره وهو في طريقه إليه متأكدا من أنه سيقوم بواجبه اتجاهه ويسعفه إلى أقرب مستشفى، مع أنه كلما اقترب من بيته شعر بالحياة تبتعد عنه، وبالموت يقترب منه، فحميد كان بمثابة الفرحة البعيدة، كما كاد يلامسها شعر بمسافة بعيدة تفصله عنها وبعود في كل مرة " سفيان الجزويتي" الذي لا هجس له إلا الانتقام منهما، ولا هدف له إلا تكسير الحميميات الممكنة، يعود ليدغدغه ليذكر أنه مازال يحتل دماغه بكامله وليقطع عنه لحظة اكتشاف تفاصيل جرحه المزعج.

تبين أن مريم كانت على حق في شكوكها اتجاه زوجها، لأنه في أحد الأيام أرسله أصدقاءه ليخبر أهاليهم عن أماكنهم، ففوجؤوا بشاحنات سوداء تخرج الفرحة من قلوبهم، كما فوجئت " مريم" وهي في طريقها بسيارة سوداء، فأخدوها وأطعموها مختلف أنواع التعذيب، واتهموها بأنها كانت تعطيهم الأكل وهم في مخبئهم، وعندما

[302] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص213.

نكرت ذكروها بالمنشورات السرية التي كان يمزقها زوجها المنافق الذي يحاول أن ينتقم منها ومن عشيقها الذي لم يأبه لارتباط " مريم" بعلاقة زوجية.

وعندما قالو له: إنها زوجتك فكيف تفعل بها ما فعلت، رد بمزيد من الكذب: مصلحة الوطن فوق النزاعات الذاتية، ومع ذلك يرفض تطليقها وتعاملها المستمر مع حبيبها المتهم بالشيوعية وينقل أخبارها لصالح دوائر أجنبية، عاتبت " مريم" زوجها على خيانته لأحلام أصدقائه المتمثل في الحب والعدالة والحرية ونبذ الاستبداد، فأنكر بكل وقاحة واختبأ في حجرة المرحاض لإرضاء رغباته وممارسة العادة السرية مع صور كما هو معتاد، وفي الأخير ينفجر ضاحكا من سذاجة " مريم" وحتى تصدقة أكثر، فقد دفع لأحد أصدقائه مائة فرنك مقابل أن ينفخ له عينه ثم لبس عوينات وبعدها أراها وجهه الذي أصبح مثل حبة بطاطا معوجة وسوداء من كثرة الكدمات، وقال لها بأن الشرطة هي السبب.

غير أن " مريم" عرفت فيما بعد أن الحيلة التكتيكية هي سبيله، وهي دفعتها بدورها إلى التحقيق والسجن، فظلت دائما تذكره بخيانته لأصدقائه، وبأن الرجال من أمثاله لا يعرفون كيف يحبون، ويجدون الفرص دائما لتنغيص الحياة على من يدعون حبه، وهذا ما جعلها تبحث عن رجل يسعدها ويقدم لها الحب والحنان الذي تحتاجه، غير أن زوجها " صالح" يهددها كل مرة بأنه سيقتله ويحرمها منه.

زيادة على ذلك اجتمع بعمها ونشأت بينهما صداقة كبيرة، فحكى له قصة ابنة أخيه وعلاقتها برجل تمارس معه السياسة والخيانة الزوجية، فطردها عمها أيضا من بيته، وعندها لجأت إلى خالتها، وحين عادت وجدت أمها قد ماتت ومر على جنازتها أكثر من أسبوع، فزارت قبرها فواسوها وقالوا لها شدة وتزول، ول كنها دامت وملأت قلبها دما وحزنا وشوقا.

تأكدت "مريم" بأنه لم يبقى لها سوى عشيقها، وتأكد هو أن حبه لها يزداد وتمسكه بها يقوى، وعشقه لها سيدوم وحلمه بالزواج بها سيتحقق، وسينجب طفلة منها بجمالها يثير الدهشة يسميانها " ريما".

وتفطن مرة أخرى " سفيان الجزويتي" وألقى على الرجل المصاب (الحبي) سهما جارحا فهو يشبهه " بصالح" زوجها، ويقول له بأن رغبتكما لم تكن السيطرة المطلقة على " مريم"، الفارق الوحيد هو أنها تريدك لأنك ملأت رأسها بالأفكار السياسية الكاذبة وتكره زوجها مع صدقه في اشتهائها.

وذات يوم كانت مريم وعشيقها منذمجين في الفندق الذي ينزلان فيه في كل مرة ليمارسا حبهما، وإذا بيد تفك جسدها وتطرق عليها الباب، وقد كانت تلك يد عامل متغطرس في ذلك الفندق، اكتشف بأن نفس الشخصين في كل مرة ينزلان في نفس الليلة في الفندق كل بغرفته، ولكن في الحقيقة ينسل أحدهما عند الآخر، ويبيتان معا.

هددهما العامل بأنه سيشتكي بهما إلى الشرطة، لكن حبيب " مريم" بدأ يأخذ ويعطي معه حتى أقنعه أخيرا، حيث سحب من جيبه بعض الدنانير التي جعلت الحارس يبتسم لمدة خمس دقائق، وتأكد مرة أخرى أن كل ما يحصل له كان يدل على أنه سيكون ضحية لعبة قذرة، ومصادفة عجيبة قررت بعد ذلك " مريم" وعشيقها أن يسافرا من هناك، أما هو فقد ذهب عند صديقه " حميدو" في الصباح الباكر هي ذهبت نحو التسوق، وهو ذهب نحو مقهى " القناديل" الذي يذكره بالمصحات العقلية ويشبهه بمقهى رعاة البقر، فسمع هناك بوجود " صالح" في المدينة، وبينما هم غارقين في جدالاتهم حول السياسة والأدب والإنتاج الكمي للشعر قاطعهم وقال لهم أنه يريد معرفة بعض الأخبار التي تتعلق " بصالح" خوفا على " مريم"، فرد عليه صديقه " حميدو" لا تقلق " مريم" ستعود من السوق وستكون بخير، أخذته طرافة أحاديث أصدقاءه وخاصة ذلك يسمي نفسه " بالكسمو بولي ت" والغزوات اليومية التي يخوضها، إنه مصر على محاربة السلطة حتى الموت بعد غسل وجهه في انتظار حدوث فيضان وغرق المدينة، أراء أن ينسحب عدة مرات من الجدال فمنعه صديقه الذي يقول عن نفسه أنه صليب، لكن الناس هم العاجزون عن فهمه وإدراك مقاصده، فهو يريد أ يحل مشاكل العالم بكأس بيرة.

ظل ذلك الرجل الذي ليس له اسم (حبيب مريم) يحكي قصته وهو في طريقه إلى بيت " حميدو"، ويتمنى لو يجد سيارة يذهب فيها مباشرة إلى المستشفة، لكن لسوء حظه السيارة الوحيدة التي مرت كانت مسرعة فلم

تلمح جثته تحت كثافة الضباب فبدأ يسعل وصدره يضيق شيئا فشيئا، وفي كل مرة يعود " سفيان" إلى ذاكرته ليونسه بجدالاته العقلية واستفزازاته المنرفزة وبعدم تلقيه إشارات لا سلكية وإلا كان هشم دماغه.

يتحسس البطل بين الحين والآخر جرحه الذي لم يتوقف عن الترف خاصة مع قسوة الأمطار، تذكر أنه سمعهم يقولون أنهم وجدوا "صالح" يشحذ سكينا صدئة قديمة، قال لهم أنه ينوي قطع لسان رجل ما في المدينة، وأعطاهم كل صفاته، لكنهم بعد فترة تراجعوا عن أقوالهم خوفا من شيء ما. كان " صالح" قد هدده بإيصاله إلى القبر، إذ أخذها منه وبأنه سيقتلها وينتحر.

وصل أخيرا إلى بيت " حميدو" فوقف يسترد أنفاسه وطرق الباب حتى كل متنه وصرخ عدة مرات يناديه، لكن الأبواب كانت موصدة منعت صوته من اختراق الجدار، فبدأ يحس حقا بعلامات الموت تقترب منه شيئا فشيئا جراء جرحه المزعج، بعدما تأكد من أن نهايته دنت، خرج "سفيان" منه عن طريق بصقه فرآه بصعوبة يقوم من المخاض، ينظف نفسه من اللزجة والدم، نفض ثيابه العسكرية عندما تأكد من أنه " سفيان" بشحمه ولحمه، وهو ملقى على الأرض سمع أصواتا تتقدم من بعيد من بعيد، تشتمه وتسبه" عضو في الاتحاد الطلابي وتكتب شعرا معاديا...."

وإذا سفيان يحي صاحب هذا الصوت الغامض، فجأة تبين بأنه " الملازم صالح ولد لخضر لصنامي" زوج " مريم" ومعه " حميدوا" الصديق الوحيد فتعجب وقال: « حتى حميدوا!؟ لا يعقل»[303].

صدق احساسه فعلا عندما كان يشعر بأنه كلما اقترب من بيت " حميدو" يشعر بالحياة تبتعد عنه، والموت يقترب منه، وفعلا فقد مات هناك، ولم يعد يرى غير الظلمة ووجه " مريم" الجميل والبعيد، وذكرياتها والهدايا المتميزة التي أعطتها له ذكرى القلم والقداحة يوم عيد ميلاده مع أحب شريط على قلبها وهو " كارمينا بورانا".

[303] واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 221.

التعريف بالروائي: واسيني الأعرج

ولد واسيني الأعرج في الثامن أغسطس « 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية بتلمسان، جامعي وروائي، يشغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسربون الجديدة، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي»[304].

يكتب باللغتين العربية والفرنسية.. على خلاف الجيل التأسيسي، « تنتمي أعماله الروائية إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن التجديد والدينامية من داخل اللغة التي ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر»[305]

لم يتوقف واسيني على الكتابة منذ نصه الروائي الأول:«وقائع من أجل رجل غامر صوب البحر (البوابة الزرقاء) الذي نشر لأول مرة في دمشق سنة 1981»[306]، قبل أن يعاد نشره في الجزائر بعد عام، «وأثار اهتماما نقديا كبيرا قبل أن يصدر ببيروت روايته المعروفة " نوار اللوز" التي تدرس اليوم في العديد من الجامعات العربية»[307]

لكن قوة واسيني التجريبية التجددية تجلت بشكل واضح في روايته الكبيرة " الليلة السابعة بعد الألف" بجزئيها: رمل الماية والخطوطة الشرقية التي حاور فيه الأديب ألف ليلة وليلة، لا من موقع إعادة التاريخ، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم بضمها الداخلية، تحصل في سنة 2001، على جائزة الرواية الجزائرية.

«ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها، الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، الإنجليزية والاسبانية»[308].

أعماله:

[304] واسيني الأعرج : أحلام مريم الوديعة، ص 03.
[305] المصدر نفسه، ص03.
[306] المصدر نفسه، ص03.
[307] المصدر نفسه، ص03.
[308] المصدر نفسه، ص 03.

«- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق، الجزائر، 1980.

- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت 1981 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2002 liber poche)

- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق 1982

- نوار اللوز، بيروت 1983- باريس للترجمة الفرنسية 2001.

- مصرع أحلام مريم الوديعة: بيروت 1984 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001)

- ضمير الغائب، دمشق 1990 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001 liber poche

- الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية، دمشق/ الجزائر 1993.

الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المضغوطة الشرقية، دمشق، 2002

سيدة المقام، دار الجمل، ألمانيا/ الجزائر 1995 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر-2001 liber poche

- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية 1996- الطبعة العربية 1999 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر- 2001 liber poche

- ذاكرة الماء، دار الجمل- ألمانيا 1997 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر-2001 liber poche)

- مرايا الضرير، باريس الطبعة الفرنسية 1998

- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت 2001، باريس للترجمة الفرنسية 2003 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر 2002)

- مطبق المعطوبين، الطبعة الفرنسية 2005 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر-2005)

- كتاب الأمير، دار الأدباء، بيروت 2005، باريس للترجمة الفرنسية 2006 »[309]

[309] http://www.mehbara.com/showthread.php/7118p=6758. 19:00 بتاريخ 2018/05/20 على الساعة

يعتبر واسيني الأعرج أحد أعلام الرواية الجزائرية الأكثر إنتاجا ومواكبة للعملية الإبداعية، منذ السبعينيات إلى الآن، فلم تثنيه الأزمنة الجزائرية في تلك الفترة التي أودت بمجموعة من المبدعين والصحافيين، عن الاستمرار في الكتابة، بل كانت بالنسبة له الفترة الأكثر إنتاجا إذا أصدر خلالها أربع روايات.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة.

قائمة المراجع

المعاجم

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج5، 2005.
2. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة ، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار القدر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2.
3. البستاني بطرس: محيط المحيط، ج1، مكتبة لبنان، بيروت، 1870.
4. ناصر سيد أحمد وآخرون: معجم الوسيط

الكتب

5. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة الجزائر، د ط، 2003.
6. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1 ، 1990.
7. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار الجزائر، د ط، د ت.
8. أحمد أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1 ، 2004.
9. أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، منشورات دار الأمان، د ط.
10. أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات، الجزائر، 2004.
11. إديثكيرزوبل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر جابر عصفور، آفاق عربية للصحافة – والطباعة والنشر – بغداد، 1985.
12. آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان، ط1 ، 2016.

13. أنطوان مقدسي: الحداثة والأدب ع9/دمشق نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب.
14. بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن ،د ط،.
15. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.
16. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر الشكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، للنشر، ط1.
17. تزفيطان تودوروف: تر: عبد الرحمان مزيان، مفاهيم سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
18. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر الشعر من المبحوث ورجاء بن سلامة، دار تبقال للنشر، ط2.
19. تزفيطان تودوروف: المبدأ الحواري، دراسة في فكر مخائيل باختين، تر فخري صالح، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1992.
20. جان كوهن: البنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العبري، دار توبقال، ط1، 1986.
21. جمال مجيد: وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005.
22. جودة كساب: الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر، ط1، 2002،.
23. جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
24. جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد (من وجهة نظر التبئير)، تر، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.
25. حسام الدين الخطيب: الأديب الأوروبي، تطوره ونشأته ومذهبه، مكتبة أطلس، دمشق، 1972.
26. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
27. حميد الحميداني: بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1 ،1991.
28. ديان مكدونيل : مقدمة في نظريات الخطاب، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، ط1، 2001.
29. رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مختبر جامعة عنابة، الجزائر، 2006.
30. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنور، دار بريقال للنشر،ط1 ، 1988.
31. الرويلي ميجان والبازغي سعيد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت ط 1، 2000.
32. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، بيروت ط4 ، 2005.
33. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

34. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د ط، د ت.
35. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت ،ط1، 1995.
36. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، مكتبة لبنان بيروت، د ط، 1996.
37. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار للطباعة، القاهرة ،ط1 ، 1996.
38. عباس محمود العقاد:مراجعات في الأدب والفنون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، 1983.
39. عبد الرحمان الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.
40. عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة.
41. عبد القادر فيدوخ: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر ،ط1 ، 1994.
42. عبد الله الركيبي: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر م و ك، الجزائر، ط2،.
43. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات، الجزائر، د.ط، 1995.
44. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، بحث في تقنيات السرد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2002.
45. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
46. عبد ملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تحليلية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية من عكنون الجزائر، د ط، د ت .
47. عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990.
48. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.
49. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
50. علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
51. علي عبد المعطي محمد: تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984.
52. عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
53. عمرو عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ،ط1، 2001.
54. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، 1992.
55. مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكن، منشورات إتحاد الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002.

56. محمد أنيس: الشعر العربي الحديث، ج1، دار توقبال للنشر، المغرب، ط1، 1989.
57. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982.
58. محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983.
59. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.
60. محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وانجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمرا ،ط2، 1990
61. مراد عبد الرحمان مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
62. مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، منشورات وزارة الثقافة في جمهورية سوريا، دمشق ، د ط ، 2001.
63. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002 .
64. ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.
65. ميشيل فوكو: مفهوم الخطاب في فلسفة، تأليف الزواوي بعورة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
66. نور الدين السد: أسلوبية الخطاب، الخطاب الشعري السردي ،ج 2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، د ت.
67. يسرا أحمد قاسم : بناء الرواية الجديدة، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

المذكرات والرسائل

1. حقا بن جمعة: مفهوم النص في الدراسات الإعجازية، رسالة ماجستير، كلية الأدب جامعة باتنة، 2005-2006.
2. محمد أمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، إشراف د: جمال عجالي رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة ورقلة، 2003/2002.

المجلات

1. رايق دانيال: الخطاب الأدبي العربي المعاصر، تر إبراهيم صحراوي، مجلة الحياة الثقافية 1985/35، تونس
2. الطاهر بومزبر: التفكيك لظاهرة الغموض الدلالي في الخطاب الشعري (الرؤية الحازمية في المناهج) 9، مجلة الناص، ع 6.
3. عبد الله أبو هيف: استفتاء 09 روائيين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة المعرفة الدورية، العدد 269، 1984.
4. مختار ملاس: الشعرية مقاربة كشفية في المفهوم والإصلاح، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر، مارس 2004-2005، ع2،3.

المواقع الالكترونية

1. طه حسين الخضرمي: بناء الزمن في رواية الصمصام على ضوء تقنيات السرد الحديثة، www.26sep-net
2. الموقع الالكتروني http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura25-aya63.html

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
تشكر	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: الجمال والخطاب الأدبي	
1 ~~ـ~~فهوم الخطاب	15
1-1 لغة	15
1-2 اصطلاحا	16
1-2-1 عند الغرب	17
1-2-2 عند العرب	21
2 ~~ـ~~كونات الخطاب	23
3 ~~أ~~نواع الخطاب	24
3-1 الخطاب الايصالي	24
3-2 الخطاب القرآني	25
3-3 الخطاب الإبداعي	25
3-4 الخطاب الأدبي	25
3-4-1 الخطاب السردي	26
3-4-2 الخطاب الشعري	28
4 ~~ـ~~ستويات تحليل الخطاب الأدبي	33
الفصل الثاني: جماليات الخطاب الأدبي في رواية أحلام مريم الوديعة	
1 ~~ال~~زمن السردي	36
1-1 مفهوم الزمن السردي	36
1-2 الترتيب الزمني	36
2-1-1- السرد الماضوي/ الاسترجاع:	37
2-1-2- السرد المستقبلي/ الاستباق	39
1-2-3- السرد الآني	40
1-3 المدة الزمنية	41
3-1-1-تسريع الحكي	42

2-2-2 تبطيء الحكي	44
3-1-2- علاقات التواتر	46
2 - الصيغة اللغوية والأسلوبية	50
2 1 الصيغة اللغوية	50
2 1 1 الحوار	50
2-1-2 طبيعة اللغة	56
2-1-3 الملفوظات اللغوية	65
2-2 الصيغة الأسلوبية	69
2-2-1جماليات الأسلوب	69
2-2-2 حضور الخيال وكسر الأفق	72
3- الرؤية	74
3-1 الرؤية من الخلف	76
3-2-الرؤية مع	77
3-3-الرؤية من الخارج	79
3-3-1-الصفات	81
3-3-2-الأحوال	81
الخاتمة	83
الملاحق	90-85
قائمة المراجع	
فهرس المحتويات	