جامعة محمد الصديق بن يحي

قطب تاسوست –جيجل–



كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

## عنوان المذكرة:

# جمالية التوظيف اللغوي في رواية "جيلوسيد" لفارس كبيش

مذكرة مكملة من متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

– نقد حديث ومعاصر –

إعداد الطالبتين:

- شلوش كريمة
- لعور نجاة

إشراف الأستاذ(ة):

- بوفاس عمر

أعضاء لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الصفة |
|---|---|
| سعيداني نورالدين | رئيسا |
| بوفاس عمر | مشرفا |
| زغيلط عبد العالي | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2017 –2018



"وقل ربي زدني علما"

سورة طه، الآية 114.

# شكر و تقدير

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا طيب النهار إلا بطاعتك،

ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك،

فالشكر لك على النعم التي أنعمت علينا بها إلى مشعل النور الوهاج سيدنا وحبيبنا محمد رسول الله.

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف "عمر بوفاس"

الذي كان خير مرشد وناصح، فضلا عن طيبته.

إلى كل من ساعدنا على إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيبة

بعثت فينا الأمل والتفاؤل.

إلى جميع الأهل والأصدقاء.

إلى كل هؤلاء نتقدم بأخلص التشكرات من صميم قلوبنا.





# مقدمة

**مقدمة:**

المتأمل في المنجز النقدي يلاحظ قلة اهتمام الدرس النقدي القديم بمسألة اللغة في الرواية على عكس ما نلاحظه في الدراسات التي تناولت الشعر منذ القديم، أو في باب العلوم الإنسانية الأخرى كعلم النفس و علم الاجتماع.

غير أن الدراسات النقدية الحديثة أولت هذه الزاوية النظر، و أصبحت محل اشتغال النقد، خاصة مع توجه الدرس اللغوي اللساني الجديد منذ دوسوسير الذي فتح مجال البحث في اللغة و بين قيمتها، فبرز النّقد اللّغوي كتوجّه جديد قائم على فكرة أنّ الأدب استخدام إبداعي للّغة، والذي تمثّل في مناهج الدراسة اللغوية كالمناهج النصانية، من خلال تحليل المستويات المختلفة التي تقوم عليها اللغة؛ المستوى الصّرفي النحوي والتركيبي والدلالي إلاّ أنّ هذا النوع من الدراسة الأخيرة لم يف غرضه المنشود في تحقيق غاية النقد و أهدافه الشاملة، إذ قيّدت الدراسة وحجبت كثيرا من جوانب وزوايا مرامي الإبداع الأدبي وأعاقت كيفية تولد المعنى فيه، وقصرت عن تجلي مظاهر الجمالية اللّغوية الحقة المكتنزة في نسيجه اللغوي والفني، وهو ما أدى إلى ظهور نظريات ومناهج نقدية جديدة لكشف جمالية النّصوص الأدبية وتتبع بواعثها و مساراتها فيها، فاتجهت بالحفر في اللّغة ذاتها وأساليبها المختلفة والتقنيات الجديدة المعتمدة من قبل المبدعين فيها، كالتّناص والانزياح اللّغوي، والخروج عن المألوف وعن ذلك النّمط الكلاسيكي في الكتابة واستحضار القارئ كعنصر مشارك للعمل الإبداعي، وذلك كلّه لتحقيق جمالية التّوظيف اللّغوي.

من هذا المنظور أصبحت الرواية حقلا خصبا لتطبيق هذه المناهج وإجراءاتها، والتركيز على مستوياتها اللغوية ووظائفها الجمالية خاصة مع الناقد باختين الذي فتح أبواب النقد على عوالم وفضاءات جديدة في الرواية من خلال المصطلحات التي جاء بها :حوارية اللغة، التنوع اللغوي، والتي خرجت بالرواية عن مسارها النقدي السابق، النقد السياقي، نحو طريق التجديد من خلال التركيز على المستوى اللغوي.

## مقدمة:

وتعدّ رواية جيلوسيد " لفارس كبيش" من أهم الروايات التي جسدت ظاهرة تنوع المستويات اللّغوية، من خلال ما احتوته من فنّيات وتقنيات لغوية وأسلوبية خروجا عن النّمط التّقليدي، فهي نص لافت للانتباه في بنيته اللّغوية المتعدّدة، ولجدّة الرّواية وارتباطها بالواقع الجزائري، ونقلها لفترة تاريخية صوّرت فيها مخلّفات الاستعمار في الجزائر، وآثاره لحدّ اليوم على الشعب الجزائري.

وهذا ما دفعنا إلى اختيار العنوان التالي" **جمالية التوظيف اللّغوي في رواية جيلوسيد" لفارس كبيش** موضوعا لهذا البحث.

ويرجع الهدف الأساسي لاختيارنا هذا الموضوع إلى محاولة الإلمام بجمالية اللّغة خاصّة أنّ ما يميّز هذه الرّواية عامّة هو اللّغة، سواء في التّقنيات السّردية أو التّكثيف اللّغوي، التي يرمي بها إلى الشّعرية، ويجعلها نصّا تخييليا بامتياز، وتتبع ظاهرة التعدد اللغوي التي ميزتها و طبعت بنيتها العامة.

ولمعالجة هذا الموضوع ارتأينا الإجابة عن إشكالية تتمحور حول جمالية اللّغة وهذا ما دفعنا إلى طرح التّساؤل التّالي:**ما هي العناصر التي صنعت الخصوصية اللغوية في رواية جيلوسيد وما تأثيرها الجمالي في أسلوبها؟.**

**وبعبارة أخرى، إلى أي مدى أسهم المستوى اللّغوي في تحقيق جمالية رواية جيلوسيد ؟ وما هي العناصر التي جسدت هذه الجمالية؟.**

وتندرج تحت هذه الإشكالية أسئلة فرعية أهمّها: **ما مفهوم الجمالية؟ وما هي أهم المستويات اللّغوية التي ضمّتها الرّواية الجديدة؟.**

ولمعالجة هذه الإشكالية والإجابة عنها، وضعنا خطّة بحث تتكوّن من فصلين، يحتوي الفصل الأوّل المعنون بـ"جمالية اللّغة في الرّواية الجديدة" على مبحثين، الأوّل عنوناه " في ماهية الجمالية"، أمّا الثّاني فكان تحت عنوان " جمالية اللّغة في الرّواية الجديدة"، في حين كان الفصل الثاني دراسة تطبيقية تحت عنوان " جمالية التوظيف اللّغوي

## مقدمة:

في رواية جيلوسيد" والذي ضم ثلاثة مباحث، جاء الأوّل منها موسوما بعنوان: "جمالية توظيف التاريخ" أمّا الثاني فقد عنون بـ : " جمالية اللّغة الشعرية"، والثالث حمل عنوان" جمالية التّنوع اللّغوي" ، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة.

أما بالنسبة للمنهج، فقد اعتمادنا المنهج الأسلوبي لمناسبته لطبيعة الدراسة وذلك في تحليل العناصر التي ميزت التعدد اللغوي في الرواية ،و المنهج التاريخي في الجزء الخاص بالجمالية لمتابعة تطورها في الفكر الغربي والعربي.

وقد استندنا في هذا البحث على رواية جيلوسيد مصدرا لعملنا الذي نشتغل عليه ومجموعة من المراجع أهمها:

**الأسس الجمالية في النّقد العربي لـ "عزّ الدين إسماعيل"، في نظرية الرواية لـ " عبد المالك مرتاض" الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية "لنضال الشمالي" إضافة إلى عدّة مؤلّفات نقدية للناقد "ميخائيل باختين" وهي: الكلمة في الرّواية، الخطاب الروائي شعرية ديستو– فيسكي.**

وككل بحث، فقد واجهتنا عدّة صعوبات منها جدة البحث في الموضوع بالنسبة إلينا وعدم توفر الدراسات حول الرواية .

وفي الأخير، نحمد الله عزّ وجلّ، الذي وفّقنا لإتمام علة هذا البحث ونتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذ الفاضل" **عمر بوفاس**" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته القيمة كما نتوجّه بالشّكر إلى كل من قدّم لنا يد العون.

# الفصل الأول:

# جمالية اللغة في الرواية الجديدة

## المبحث الأول: في مفهوم الجمالية.

## المبحث الثاني: مستويات اللغة في الرواية الجديدة.

## المبحث الأول: في مفهوم الجمالية:

### أولا– لغة:

جاء في "**لسان العرب**" "لابن منظور" «**مادة جمل**»: «**الجمال مصدره الجميل والفعل جَمُلَ.**

**قال ابن سيده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخَلق، وقد جَمُلَ الرجل بالضّم جمالا، فهو جميلٌ وجماليةٌ بالتّخفيف.**

**أبو زيد: جمّل الله عليك تجميلا، إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا».**[1]

أما في "**مقاييس اللغة**" **لـ: "أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي"** فنجد: «**جمُلَ، الجيم والميم، واللّام أصلان أحدهما تجمع وعِظَم الخلقَ والآخر حُسْنٌ، فالأول قولك أجملت الشيء، وهذه جملة الشيء وأجملته حصّلته، والجمالي، الرّجل العظيم الخَلْق... والأصل الآخر الجَمال، وهو ضدّ القبح. ورجل جميل وجمّال. قال ابن قتيبة: أصله من الجميل وهو ودك الشحم المذاب، يراد به أن ماء السّمن يجري في وجهه، ويقال جمالك أن تفعل كذا، أي أجمل ولا تفعله».**[2]

وجاء أيضا في "**كتاب العين**" "**للخليل بن أحمد الفراهيدي**" – باب الجيم–: «**الجميل: الإهالة المذابة واسم ذلك الذّائب: الجُمالة والاجتمال: الإدّهان بالجميل، والجمال مصدر الجميل، والفعل منه جَمُلَ يَجْمُل**».[3]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة جمل، مج 6، ت عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1– بيروت،2005،ص 235.

(2) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، تح إبراهيم شمس الدين، مج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1971، ص 246– 247.

(3) الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت– لبنان، 2002، ص 260،261.

من خلال ما سبق، نجد أن كلا من هذه القواميس العربية في تعريفها للجمال، تشترك في تقرير أن الجمال هو البهاء والحسن، سواء في الخُلق أو الخَلق. وأن مصدره هو الفعل "**جمُل**"، وكلا من قاموس "**مقاييس اللغة**" و"**كتاب العين**" يشتركان في تعريف أن الجمال ينطوي على صفة الجميل، وهو "ودك الشّحم المذاب".

وصفة المذاب والمذابة هنا كناية عن السائل الذي يعطي بريقا وجمالا، وعن التماسك والاستمرارية في سيلان واحد غير منقطع، وهو هنا ذو دلالة لغوية هادفة إلى التعبير عن المعنى الأصيل للمفردة.

**ثانيا– اصطلاحا:**

يشير البحث في مفهوم "علم الجمال" إلى طرح إشكالية تعدد فيها الآراء والمواقف وتباين النظريات بتباين أصحابها، وكذا اختلاف منطلقاتهم الفكرية، فنتج عن هذا عدم القدرة على إعطاء مفهوم واحد وشامل لهذا لمصطلح، فلقد «**اشتق مصطلح علم الجمال، أو الجماليات Aesthetics من الكلمة Arithanesthai والتي تشير إلى فعل الإدراك، وأيضا من كلمة aitheta، التي تعني الأشياء القابلة للإدراك، وذلك في مقابل الأشياء غير المادية، أو المعنوية**».[1]

وعليه، "فعلم الجمال" يستند إلى معيار الذوق، الذي يقوم على فعل الإدراك والإحساس، فمن خلاله يمكن أن نتلمس ونشعر بالجمال.

**I– الجمالية في الفلسفة:**

أولا، تجدر بنا الإشارة إلى أن علم الجمال حظي بعناية خاصة منذ الحضارات الأولى على الأرض فهو ليس وليد اللحظة، وإنما له جذور تأصلت في القدم، فلقد عرفته مختلف الحضارات، في حين أن «**الصور الرمزية**

[1] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، دط، دب، 2001، ص 18.

**لأشكال الفن في العهود البدائية تتضمن أشكالا ذات معانٍ شتّى، سواء أكانت تماثيل لأشخاص، أو حيوانات، أو زخارف هندسية، أو نباتية»**[1]. فهذه الصور بدورها تحقق المتعة البصرية، ولها غايات جمالية.

هذا من جهة. ومن جهة أخرى، تدلّنا الدراسات على أن الفلسفة أعطت اهتماما كبيرا "لعلم الجمال" وفيها حظي بمكانة واسعة، حيث يعتبر «**ذلك الفرع الذي نشأ في أحضان الفلسفة وترعرع، وبلغ أشده في ظلالها**».[2]

من خلال هذا، يتضح لنا أن "علم الجمال" ارتبط ارتباطا وثيقا بالفلسفة، حيث كانت بمثابة المنشأ الرئيسي، الذي نما وتبلور فيه.

ويفيد "**جميل صليبا**" في "**المعجم الفلسفي**" بأن "**علم الجمال**" هو «**علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفنّي، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنّية، وهو باب من الفلسفة وله قسمان: قسم نظري عام، وقسم علمي خاص...** ».[3]

فيؤكد "جميل صليبا" على أن علم الجمال باب من الفلسفة، في حين يعتبره العلم الذي يهتم بدراسة الجمال في مختلف الأمور المتعلقة به.

---

(1) محسن محمد عطية: اتجاهات في الفن الحديث، جامعة حلوان، دط، ، دت، ص 10.

(2) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية التذوق الفني، ص 9.

(3) جميل صليبا: المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية ج1، الشركة العالمية للكتاب، ش م ل طباعة نشر توزيع، بيروت، لبنان،1994، ص 408.

## 1- عند فلاسفة الغرب:

### 1-1- في القديم:

لقد تعددت المقولات الفلسفية لعلم الجمال في المجتمع اليوناني، بسبب الشروط الاجتماعية، والسياسية والفنّية، والفكرية وغيرها، كما نجدها على سبيل المثال عند كل من "أفلاطون" و"أرسطو" «**فالفن الإغريقي إنّما يرتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي** »[1] ، وفيما يلي سنتطرق للحديث عن موقف كل منهما.

- **أفلاطون:**

بذل "أفلاطون" جهودا ظهرت من خلال تفسيرات فلسفية حول "علم الجمال"، فلقد كان أول فيلسوف يوناني يهتم بوضع رأي معين، وواضح منه، ويتجلى «**فهمه للجمال في أنه كان تجريديا مثاليا، وأنه كان يصبو إلى فن سام، يكشف للحس من عالم المثل**».[2]

فلقد تناول مفهوم "الجمال" و"الفن"، بالاعتماد على نظرية المثل، الذي يرى من خلالها العالم مثاليا خالصا.

كما أنه، قام بشرح «**رحلة النفس في سعيها وراء الجمال، وإن الإنسان يبدأ بتقدير الجمال الماثل في شكل ما، ثم ينتقل إلى مرحلة تالية يقدّر فيها عددا من الأشكال الجمالية، ثم يقدّر الجمال الموجود ولابد كي تصل إلى معرفة مثال الجمال، لا بد من المثابرة، والدراسة المستمرة، حتى تنكشف له الرؤية**

---

(1) ارنست فشنر: ضرورة الفن، ت أسعد حليم، مكتبة الأسرة، دط، دب، 1998، ص 18.

(2) عبد المنعم شلبي: تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2002، ص 19.

**ممثلة في عالم الجمال الماثل في كل شيء، ويظهر النور في النفس الإنسانية، عندئذ يرى أن كل الأشياء جميلة».**[1]

"فأفلاطون" قد ربط الوجود كله بعالم المثل، حتى علم الجمال، ولقد انطوت فلسفته المثالية على تفسيرات للجمال، هذا الأخير الذي يعتبره أحد المثل العليا، التي تقترب من عالم المعقولات، وتبتعد عن عالم المحسوسات و«**يعترف بصراحة أن القيمة الجمالية، إنّما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول... ويساعد الفن... في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول**».[2]

كما ربط الجمال بالعالم الذي تكون حقائقه هي المثل، وعالم المثل بمثابة الأصل الذي يرتبط به العالم الواقع، ويضيف، أن كلاّ من الفنان والفيلسوف يقومان بفعل المحاكاة، فهو يفيد بأنه هنالك نوعين من المحاكاة «**محاكاة تعتمد على المعرفة، ويصحبها الصدق، فهي أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق، الذي يلتزم بالحق، ويحقق الجمال، وهنالك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل، الذي تحاكيه وإنما هي نقل آلي يعتمد على التمويه، ويخلو من الحق والجمال على السواء**».[3]

فالمحاكاة الأولى حسب "أفلاطون"، هي التي تعمل على تحقيق وخلق الجمال وهي بهذا محاكاة صادقة، أما الثانية، فهي العكس، تكون غير حقيقية لا تحقق الجمال، ولا تعتمد على الحقائق. وعلى العموم، إن المحاكاة عنده هي تقليد الواقع، و«**المحاكاة الحقيقية هي صنعة ذلك الفنان، الذي يبحث عن المثل، أو الصور التي سوف تظهر جميلة**».[4] فهي التي تعبر عن الجمال، وهذا الأخير لا يتحقق إلا من خلال محاكاة الفن «**فالفن مصدره إلهام صادر عن ربّات الفنون، ولكن ربّات الفنون هذه، ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في**

---

(1) السيد نبيل الحسني: الجمال في عاشوراء، دراسة جمالية وصفية لواقعة تستمد رؤيتها من القرآن والسنة والتاريخ، وعلم المعرفة الحسية (الاستطيقا) وحدة الدراسات التخصصية، ط2، كربلاء، 2013، ص 23.

(2) محمد أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، دط، جامعة الإسكندرية، دت، ص 33.

(3) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء، دط، القاهرة، 1998، ص 48.

(4) وفاء محمد إبراهيم: الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب،فجالة، دط، دت، ص 23.

**محاورات أفلاطون، ويبقى مصدره هذا الإلهام من الناحية الفلسفية هي الجمال بالذات، ربّات الفنون الأسطوريات هي رموز تعبّر عن فكرة الجمال بالذات».**[1]

من خلال ما سبق، يتضح لنا أنّ "أفلاطون" بفلسفته المثالية يتبنى موقفا موضوعيا مثاليا من علم الجمال يحتكم إلى عالم المثل، فهو بهذا فيلسوف مثالي جمالي موضوعي.

- **أرسطو:**

لقد كان للقيم الأفلاطونية أثر بالغ في الفلسفة الأرسطية، إذ انطلق "أرسطو" من نظريات أستاذه "أفلاطون"، لكنه لم يسر على نفس ما جاء به، بل خالفه، فكانت له نظرته الخاصة، التي تنم بطبيعة الحال عن موقفه الفلسفي الجمالي.

فلقد «**عدّ أرسطو الجمال صفة لها وجودها الخارجي الموضوعي، فالعقل يدرك الجمال بخصائص موضوعية معينة في الموضوع الخارجي، أو في العلاقات التي بين أجزائه، وذلك نتيجة اعتماده على كم معين ونسق محدد، وإن من أهم صفات الجميل الترتيب، والتناسب والوضوح، والغائية والوحدة والتنوع**».[2]

من خلال هذا يتضح لنا أن "أرسطو" يجعل إدراك خصائص الجمال بالعقل، وبهذا نتبناها على نحو موضوعي، فلقد حدد أهم خصائص الجميل، ومن أهمها التناسب، والتنوع.

---

[1] محمد علي أبو زيان فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 11.

[2] الحسني نبيل قدوري حسن- الجمال في عاشوراء، ص 23.

ويرى "أرسطو" أن الجمال موجود في العقل الإنساني، إذ لا وجود لعالم باسم عالم المثل، فهو يقرّ بالواقع وبالطبيعة، فالفنان كما يفيد أيضا: «**يستمد عناصر فنّه من الواقع، ولكنه يحدّدها ويعدّلها كي تسمو على الواقع، ولكن في نطاق الواقع أيضا، فلا ترقى إلى عالم مثالٍ متعالٍ**».[1]

فالطبيعة حسبه، هي العنصر الأساسي، الذي ينطلق منه الفنان، ثم يبدع موضوعات جديدة، وبهذا يغير الطبيعة سواء إلى الأسوء أو إلى الأحسن، كما أن المحاكاة عند "أرسطو" ليست كما هي عند "أفلاطون" "فأرسطو" يعتبرها محاكاة للطبيعة بعيدة عن عالم المثل، فقد «**قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون بل خصّ الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة**».[2]

ويضيف أيضا، أن «**المحاكاة قد توحدت في مختلف الفنون الجميلة، ولم يقتصر بها على الموضوعات الجميلة، فقد تكون محاكاة لأشياء قبيحة**»[3]، هذا يعني أن المحاكاة لا تخص الأشياء الجميلة فقط، فلقد استطاع "أرسطو" أن يحرر الفن من أنه محاكاة للطبيعة فقط، وعلى العموم فإن المحاكاة عنده «**ليست فعلا آليا، وإنما هي إلهام خلّاق**»[4]، وهكذا يختلف عن "أفلاطون" في نظرته إلى المحاكاة.

بالإضافة إلى هذا، يمكن القول إن فلسفة "أرسطو" هي فلسفة غائية، فيها تعتبر «**الغاية هي المقولة الهامة، بموجبها يقارن ما بين الفن والطبيعة في أن كليهما قادر على التّشكيل، ومنح صورها العضوية، وفقا لغرض أو لغاية**»[5]. وتعتبر بمثابة الدافع الذي يخلق قدرة التشكيل، فعندما نرسم للشيء غايته، فإننا نسعى دوما للوصول إلى هذه الغاية وتحقيقها.

---

(1) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 17.

(2) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 67.

(3) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ص 72.

(4) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية، ص 29.

(5) نفسه :ص 28

فوظيفة الفن عنده هي «**وظيفة مزدوجة يقلّد الطبيعة ثم يتسامى عنها**»[1]، وبهذا لا يكون الفنان ذا نقل حرفي لما هو موجود في الواقع.

بالإضافة إلى أنه لا يجعل من الفن الغاية المرجوة، وإنما يجعله وسيلة، وهذا «**كي ينشط الجانب العقلي من النفس في جو ملائم، لا يسلب فيه الخوف القدرة على التفكير، ولا تحيد فيه الشفقة بالعقل عن الموضوعية والنزاهة، فلقد أخذ أرسطو بفكرة الترويح والتسلية، كأساس في وظيفة الفن بما يكفل صفاء العقل، وإطلاق طاقاته**»[2]. فالفن عنده يحرّر النفس من الانفعالات الضّارة، ويحقق المتعة لها.

وما يمكن قوله، أن نظرية "أرسطو" في الجمال عموما «**تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل، وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقته، ووجوده كظاهرة جمالية**»[3].

ومنه، نستنتج أن فلسفة "أرسطو" في الجمال، هي فلسفة جمالية، تبنّى من خلالها موقفا موضوعيا واقعيا.

أخيرا، ومن خلال تطرقنا إلى مفهوم "الجمال" في الفلسفة، وبخاصة عند "أفلاطون" و"أرسطو" توصلنا إلى أن اليونانيين بدراستهم لعلم الجمال غلب عليهم الطابع الميتافيزيقي، وأنهم من الأوائل الذين عملوا على ظهور تفسير موضوعي، واهتمام جاد بالظاهرة الجمالية، ووضعوا تفسيرات عملية ودينية وفنية لها.

### 1-2- في العصر الحديث:

لقد شهد العصر الحديث تحولات كبرى، فكانت النهضة الغربية ذات امتداد كبير إلى مختلف مجالات المعرفة ولقد أدى هذا إلى ظهور وانتشار مجالات جديدة لم يكن متعارفا عليها، كمثل ظاهرة الجمال التي حظيت باهتمام العديد من فلاسفة العصر الحديث ومفكريه، إذ عكفوا على إعطاء حظ وفير من الدراسة والتفسير

---

(1) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 15.

(2) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية، ص 21.

(3) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 18.

والتحليل للظاهرة الجمالية، كما أحاطوا بالجوانب المتعلقة بالفن والفنان على السواء، في حين اتجهوا بدراستهم إلى الجمالية الفنية على وجه الخصوص، فالفكر الغربي من خلال اتجاهه إلى تبني ظاهرة الجمال، الذي كان ذا اختلاف واضح عن الفكر اليوناني، إلاّ أن الحديث عن فلسفة الجمال الغربية في العصر الحديث، لا يمكن حصره في هذا أو ذاك لأنه بحث مطوّل، إذ كثر الفلاسفة الذين خصّصوا دراسات لها، وفي هذا المقام سنخص بالذكر كل من "إيمان ويل كانط" و" فريدريك هيجل" على سبيل المثال، وسنعطي لمحة عن موقف كل منهما حول الجمال.

- **إيمانويل كانط:**

يعتبر "**كانط**" أحد أهم فلاسفة الغرب في العصر الحديث، الذين أسّسوا لعلم الجمال، وعكفوا على دراسته، فلقد ألّف كتابه الموسوم بـ: "**نقد ملكة الحكم**" وتطرق فيه إلى عرض الحكم الجمالي، ومختلف الأمور المتعلقة بالجمال، فكان هذا الكتاب بمثابة المرآة العاكسة لمختلف آرائه ومواقفه إزاء هذا الموضوع.

وبخصوص الجمال نجده يفيد في كتاب "نقد ملكة الحكم": «**لكي أقول عن موضوع ما إنه جميل، وأن أبين أنني كوّنت ذوقا، فإنني معنيّ لا بما أعتمد عليه في وجود الشيء الواقعي، بل المعنى الذي أستطيع إضفاءه على هذا التمثل**»[1]، في حين يربط الجميل بإدراك العقل، وابتعاده عن المحسوس لكون الجمال شيء يتجلى لنا في صورة ندركها ونراها «**فالشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود، أي في صورة متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي**».[2]

(1) إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص 125.

(2) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 41.

"فكانط" من جهته يشير بإصرار إلى أن الجمال «**تمثل ذاتي لصورة حسية**»[1]، وبخصوص تعريفه للجمال يعطينا نوعين مختلفين له، إذ يقسم الجمال إلى "جمال مقيد" و"جمال حر"، وأعطى لكل من هذين النوعين أمثلة تفسر المعنى المراد به إزاء كل واحد منهما، ويشير إلى أن «**الجمال المقيد يمثله الزخارف الإغريقية، أو تصميم ورق الحائط، أمّا الجمال الحر، يمثله الجسد الإنساني، أو الحيوان، أو جمال مبنى**»[2]، ويتعلق الجمال بإدراك الإنسان، ويكون هذا الإدراك إدراكا مباشرا إزاء الأشياء «**مستقلا عن تصورنا لما هو جميل، وكذلك فنحن لا حاجة لنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء، وإنّما تتبدى لنا في لاشيء سمة الجمال التي ندركها فيه**».[3]

والملاحظ على فلسفة "كانط"، هو ذلك الحكم الجمالي، الذي يبتعد كل البعد عن تحقيق غرض أو منفعة، أو أي شيء آخر، لأن الجمال يعمل على ترك الارتياح، والشعور في نفوسنا، وهو أمر لا يستدعي حصول أي نفع، فهو «**يتحرر من ضغط الرغبات، أو الميول، أو الأغراض، وبالتالي ابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة**»[4]، وهذا يدل على أن الجمال لا يهدف إلى غاية معاكسة ومغايرة للشعور بالارتياح.

فطريقة "كانط" في حكمه الجمالي، جعلته يقسم ملكة الحكم إلى نوعين مختلفين «**ملكة الحكم المحددة وملكة الحكم التأملية، وهي التي تعنى بالجمال في رأي كانط**».[5]

ويعتمد في فلسفته على ثلاثة محاور أساسية، وهذا ما يشير إليه في كتابه "نقد ملكة الحكم": «**يمكن إرجاع جميع ملكات الذهن إلى ملكة المعرفة، الشعور باللذّة والألم، وملكة الرغبة**».[6] كما يفرّق كذلك

---

(1) إيما نويل كانط: نقد ملكة الحكم، ص 15.

(2) ينظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 115.

(3) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 41.

(4) : محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص 41.

(5) ينظر كانط: نقد ملكة الحكم، ص 14.

(6) نفسه، ص 65، 66.

بين ما يعرف بالجميل، وبين ما يعرف بالجليل؛ «**فالجميل يفهم بوصفه تقديما لمفهوم غير محدد للفهم، أما الجليل فيفهم بوصفه مفهوما ممثلا للعقل**»[1]، إلا أنهما يتوافقان كونهما تفسيران لحكم جمالي.

إضافة إلى ما سبق، فالفن بدوره لقي لدى "كانط" مكانة واضحة باعتبار كل من الجمال والفن أمرين معتمدين في فلسفته العقلية، فهو يفيد بأن «**الفن صورة حرّة تبدعها عقلية عبقرية**»[2]، فالفن عنده ذو صلة بالطبيعة لجعله الفن صورة تبدعها لنا الطبيعة، ويشير بهذا إلى جعل العبقرية «**الأصالة النموذجية للهبة الطبيعية للذات من أجل الاستعمال الحر لملكاتها المعرفية**».[3]

وفي ظل الحديث عن مسألة الفن، أوردت لنا الدراسات أنّ "كانط" قد عمد إلى تمييز نوعين من الفنون إذ خص كل نوع بما يناسبه، فالفنون الجميلة عنده، يتمثل «**أولها في الفنون الكلاسيكية وهي النثر الأدبي والشعر، وثانيهما الفنون التصويرية، وهي التي تعبر عن الأفكار بطريقة حسية**».[4]

في الأخير، من خلال تطرقنا إلى علم الجمال عند الفيسلسوف "كانط" يتضح لنا أنه ذو فلسفة نقدية جعلته يتبع المنهج النقدي في تفسيره للجمال، وهذا من خلال كتابه "نقد ملكة الحكم"، فالحكم الجمالي عنده هو تحقيق بهجة جمالية أو استمتاع جمالي.

- **فريد ريك هيجل:**

تعتبر فلسفة "هيجل" فلسفة تنمّ عن أفكاره، ورؤاه، فلقد عمد إلى التركيز على الجمال في الفن وتطرق إلى مفهوم "الجمال" بالاعتماد على فلسفته المثالية «**كفلسفة لا تعنى بالالتزام بالمثل العليا كما يوحي اسمها، بل هي مشتقة من المثال عند أفلاطون، وهو الفكرة وهي تعني أولوية الفكر على المادة والمقصود بالأولية**

---

(1) ينظر كانط: نقد ملكة الحكم: ص 170، 171.

(2) وفاء محمد إبراهيم: الجمال قضايا تاريخية معاصرة، ص 62.

(3) إيما نويل كانط: نقد ملكة الحكم، ص 20.

(4) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 170.

**هنا أن للفكر وحدة الوجود الحقيقي، أمّا المادّة فمجرد تجلٍّ، أو انعكاس للفكر، ليس له أي وجود حقيقي (ومثالها الجسم وصورته في المرآة)».** [1]

لفلسفة "أفلاطون" المثالية، أثر واضح في فلسفة "هيجل"، كيف لا و"أفلاطون" من الأوائل الذين بادروا بإعطاء حظ من الدراسة لعلم الجمال.

ويشير "هيجل" في كتابه "المدخل إلى علم الجمال" بأن «**الجمال يتدخل في جميع ظروف حياتنا**».[2]

إلا أنّه نظر إلى الجمال نظرة خاصة ومميزة، وهذه النظرة تتمثل في «**كونه فكرة تحقق نفسها ولذا فإن الجمال عنده هو الفكرة في تمثلها الحسي أو هو التمثل الحسي للفكرة**»[3] وهو الجمال الفنّي الذي يبدعه الفنان.

فالجمال ميدانه الإدراك الحسي، والجميل هو انتقال الفكرة من المجردة إلى أن تكون محسوسة، أي ذات طابع حسي، لتصير شيئا يمكن إدراكه في العمل الفني، والجمال فكرة عامة خالدة لها وجودها المستقل، «**هذه الفكرة هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة، هي الروح المطلق من حيث هو كوني، وليس من حيث هو خاص ومتناه، إنه يتدخل على أنه الحق الكوني في حقيقته**»،[4] فالجمال مرهون بالفكرة وتمثلها، والروح المطلق هو الحقيقة العليا.

---

[1] صبري محمد خليل: مفهومي الفن والجمال بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية، دد، دط، دت، دب، ص6.

[2] فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1988، ص 10.

[3] وفاء محمد إبراهيم: ص 66.

[4] فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص 164، 165.

ويشير "هيجل" إلى أن هذه الفكرة «**موجودة في الشكل الحسي هي المثالي، أي الجمال هو ذاته الحقيقة المتضمنة**»[1]. وهو نمط معين لإظهار الحقيقة وتمثلها.

كما يفيد بأن الجمال «**هو الجمال الفني، الذي يبدعه الروح الإنساني لا الجمال الطبيعي، الذي هو الصورة الحسية الأولى، التي تتجلى فيها الفكرة**».[2]

ومما سبق، يتضح لنا أن "هيجل" يميز بين الجمال الطبيعي، والجمال الفنّي، حيث جعل الجمال الفنّي أسمى وأرقى من الجمال الطبيعي، لأنه ينطلق من الروح، ويتدخل عقل الإنسان فيه، وهو الذي يعبر عن فكرة الجمال وما يؤكد هذا قوله بأن: «**الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح والإنسان**».[3]

وهذا يدلّ على أن "هيجل" قد ربط الجمال بالفن، ومثاليته تختلف عن مثالية أفلاطون لأن الجمال عنده «**يقتصر على الفن، وليس على الطبيعة، لأنه أرقى منها**».[4]

كما أن الفن عنده ليس تقليد للطبيعة ومحاكاتها، إنما هو شيء آخر يختلف عن هذا، ولا يمتّ بأي صلة فهو «**كشف أو تعبير عن الفكر المطلق في صورة حسية كاللوحات والتماثيل**».[5]

---

(1) فريديريك هيجل: فلسفة الفن وعلم الجمال محاضرات عن الفن الجميل وعلم الجمال، ت- مجاهد عبد المنعم، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع ط1، القاهرة، 2010، ص 16.

(2) وفاء محمد إبراهيم: الجمال قضايا تاريخية، ص 66.

(3) محمد علي غوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، ع 18، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، 2011 ص 128.

(4) فريديريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 128.

(5) نفسه: ص 158.

والفن عند "هيجل" له رسالة يؤدّيها، ويعمل على الإفصاح عنها، وتتمثل هذه الرسالة في «**كشف الحقيقة في تشكيل فني حسي**».[1]

في حين، نجده يعطي للفن مقاما مساويا للدين والفلسفة، حيث اعتبر "هيجل" الفن نشاط موحى به ونسبه إلى الروح المطلق، وهذا ما جاء به في كتابه "فلسفة الفن"، حيث قال: «**إن عالم الفن الجميل، هو عالم الروح المطلق**»[2]، ويتجلى هذا الروح المطلق في الدين والفلسفة والفن، ليؤكد أن «**أسمى مقصد للفن هو ذاك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة، فهو كهذين الأخيرين تعبير عن الإلهي عن أرفع حاجات الرّوح وأسمى مطالبه**».[3]

فلقد وضّح "هيجل" أن الفن يرقى إلى المكانة المعطاة للفلسفة والدّين ، فلكل من الفن والدين والفلسفة مقصد يراد التعبير عنه «**فالفن يعبّر عن الروح حسيا، والدّين يعبّر عن الروح رمزيا، والفلسفة تعبّر عن الروح بواسطة الفكرة، أو المفهوم**»[4]. فالروح عند "هيجل" تختلف طريقة التعبير عنها، إلاّ أن القصد منه يبقى مشتركا.

ونخلص من كل هذا، إلى أن "هيجل" قد أفرد اهتماما بالغا للجمال، والفن معا «**فالجمال في الواقع برأي هيجل غير ثابت، وغير منسجم، فهو أقل مستوى من الجمال في الفن، لأن الجمال في الفن هو تعبير حسي عن الفكرة، وبمقدار ما تسمو الفكرة يسموا الجمال في الفن، فوق الجمال في الطبيعة**».[5]

---

[1] فريديريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن ، ص 103.

[2] نفسه: ص159.

[3] فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص 33.

[4] وفاء محمد إبراهيم: الجمال قضايا تاريخية، ص 67.

[5] أحمد بنيس : في تاريخ الفكر الجمالي، ص 221. A-anees@hotmail.com

وفي الأخير، نخلص إلى أنّ الفيلسوف الجمالي "هيجل"، من خلال تناوله لفلسفة الجمال والفن، كان من أنصار الاتجاه الحسي، فلقد استطاع أن يبلور أفكاره الفلسفية بما يخدم موقفه الجمالي، فهو على غرار اهتمامه بالجمال، لم يهمل الفن، فلقد اهتم بالجمال الفني.

### 2- عند العرب (عند فلاسفة الإسلام):

أعطى الإسلام اهتماما بالغا للجمال وأفرد له تفسيرات، إذ ما يميز نظرة الإسلام إلى الجمال عن اليونان كونه ينطلق من مبادئ شرعية متعلقة بالدين، فالإسلام بدوره يقف موقفين من الجمال، وهذا ما جاء به "محمد علي أبو ريان" في كتابه "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة" ويتجلى هذان الموقفان في:

«**الموقف الأول هو الذي يتطلّبه الشرع، ويصدر عن أصول الدّين ومسلماته، أما الموقف الثاني فهو الذي يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية، التي كان يمارسها المسلمون بالفعل في واقعهم التاريخي، سواء أكانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع، أم مبتعدين عنها**».[1]

إلا أن، رجال الشرع تدخلوا في مسألة الجمال بالتحريم والمنع، لما هو في خروج عن متطلبات الدّين الإسلامي، لأن له حكما في كل أمر، وممّا تجدر الإشارة إليه أن «**المسلمين خصوصا في عصور الازدهار الحضاري أقبلوا على الفنون وشغفوا بها، وقدّروا الأعمال الفنّية من غناء ورقص وشعر إلخ، ونظرة المسلمين إلى تذوق الجمال، لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب، بل كانت تربط اللذة بما هو جميل بإدراك ذهني يكشف عن جمال المضمون**».[2]

في حين، نجد أن الجمال لقي اهتمام بالغ من قبل الفلاسفة المسلمين، ومن بينهم نذكر: "أبي حامد الغزالي"، "أبي حيان التوحيدي".

---

(1) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 29.

(2) نفسه: ص 19،20.

- **أبي حامد الغزالي:**

يعتبر "أبي حامد الغزالي" من أهم الفلاسفة المسلمين، الذين اهتموا بالجمال وقضاياه، حيث تطرق بالعرض والتفسير لمفهوم الجمال، وهذا في مؤلفه الموسوعي «**إحياء علوم الدين**»، الذي يضمّ مجموعة من الكتب، وخاصة الكتاب السادس منها المعنون بكتاب «**المحبة والشوق والأنس والرضا**»، في حين تطرّق إلى عرض موقفه من الجمال، وبيان معالجته لهذا الموضوع من عدة زوايا، وفي ظل هذا يعتبر الجمال أحد أهم أسباب المحبة، ودافعا من دوافعها «**فالجميل محبوب**».[1]

ويشير "أبي حامد الغزالي" في معنى الحسن والجمال بقوله: «**اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات، ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال، إلّا تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون، وكون البياض مشربا بالحمرة، وامتداد القامة إلى غير ذلك، مما يوصف من جمال شخص الإنسان، فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الأبصار وأكثرهم التفاتهم إلى صور الأشخاص، فيظن أن ما ليس مبصرا، ولا متخيلا، ولا مشكلا، ولا متلونا مقدّر فلا تبصر حسنه، وإذا لم يتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذة، فلم يكن محبوبا، وهذا خطأ ظاهر، فإن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة**».[2]

ويشير ما جاء به "أبي حامد الغزالي" إلى أن الخطأ يقع عندما نقول إن إدراك الجمال، والحسن يكون عن طريق البصيرة فقط، بل على العكس من ذلك هناك أمور نشعر بجمالها، وحسنها، وبالتالي تحصل اللذّة فالجمال لا يقتصر على الصور، والأشكال فقط.

---

[1] أبي حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 1668.

[2] نفسه ، ص 1661، 1662.

إضافة إلى أنه ربط الجمال بالأخلاق، وجعل إدراكها لا يتم إلا عن طريق البصيرة لا تتدخل أي حاسة أخرى في إدراكه، فيقول: «**هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة، إنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعقل، والعفة والشجاعة والتقوى والكرم والمروءة وسائر خلال الخير وشيء من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة**».[1]

ويفيد "أبي حامد الغزالي" من جهته، بأن الجمال يتمثل في اكتمال خصائصه وتنظيمها، وهذا يكون ضمن التناسب والتناسق مع وظيفتها، ويؤكد هذا بقوله: «**كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر**».[2]

في حين، جعل للجمال قسمين مختلفين، وهذا يدلّ على أن الجمال عند "أبي حامد الغزالي" نوعان ويتجلى هذا في قوله: «**الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب، ونور البصيرة**»[3]، فهو بهذا يجعل من الجمال ظاهريا، وجمالا باطنيا، إذ ينحاز بدوره إلى الجمال الذي يتم إدراكه بالبصيرة «**حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من الجمال المدرك بالحواس**».[4]

ويرى أن حب الجمال لا يستند إلى منفعة، ولا إلى فائدة بل على العكس من هذا تماما، يكون يحب الجمال لذاته فحسب، لأننا لا نسعى من خلاله إلى تحقيق منفعة، ويؤكد «**أن يجب الشيء لذاته لاحظ ينال منه من وراء ذاته، بل تكون ذاته من حظه، وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلك لعين**

---

(1) أبي حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 1662.

(2) نفسه: ص1662

(3) نفسه: ص 1666، 1667.

(4) عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض تفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، ص117.

**الجمال، لأن إدراك الجمال فيه اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لقضاء الشهوة ».**[1]

فإدراك الجمال لا يتعلق بأمور خارجة عنه، بل لذاته، وهذا هو جوهر الجمال عند "أبي حامد الغزالي".

من خلال ما سبق، ومن خلال ما جاء به الفيلسوف الإسلامي "أبي حامد الغزالي"، وفي ظل حديثه عن الجمال، والذي رأى بأنه سبب من أسباب المحبة، نجد أنه توصل إلى تحليل عميق للظاهرة الجمالية، في حين كانت له القدرة الكافية على عرض الموضوع، وهذا يدلّ على أن له بعد فلسفي مثل نظرته، ووضح رأيه، وثبت موقفه في ظل الفلسفة الجمالية الإسلامية.

- **أبي حيان التوحيدي:**

يعتبر "أبي حيان التوحيدي" من الفلاسفة الذين تأثروا بفلسفة "أفلاطون" المثالية فآراءه الجمالية هي التي تفصح عن هذا التأثر، فهو ينظر إلى هذا العالم بتفسير ديني يغلب فيه مفهوم الإله، وهذا على مفهوم الكون والإنسان، فبالرغم من أن هذا يشابه نظرية المثل عند "أفلاطون"، إلا أن "التوحيدي" يغلب عليه الطابع الديني وهذا ما يميزه عن "أفلاطون"، ويعد أبي حيان التوحيدي «**أول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذا من آراء معاصريه**»[2] ، فقبل التطرق إلى الجمال عند "أبي حيان التوحيدي" تجدر بنا الإشارة إلى أن «**معرفة النفس هي السبيل الأولى والأساسية لمعرفة العالم، واستيعابه وامتلاكه جماليا**»[3]، فمعرفة الإنسان عند "التوحيدي" هي

(1) أبي حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 1661.

(2) عبد الفتاح فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دب، 1999، ص 61.

(3) حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، ط1، سوريا، 2003، ص 84.

التي تعطي للإنسان معرفة العالم، والإنسان حسبه ذو قوى تكونه، ومن هذه القوى نجد (النفس الناطقة) وهي «**مركز التقويم، وبها يعرف الحق من الباطل، ويميز الحسن من القبيح**».[1]

أما بخصوص مسألة الجمال، "فالتوحيدي" يربط الجمال وسائر جمال الموجودات بالجمال الإلهي، كما يقرّ بأن «**صفات الله وأفعاله هي المثل الأعلى في الحسن**»[2]. ويفيد "التوحيدي" في كتابه "الهوامل والشوامل" بأنه لا جمال ولا حسن أعلى وأفضل من الجمال الإلهي، وصفاته «**لأنها هي سبب حسن كل حَسَن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها إذ كانت معْدِنه ومبدأه، وإنما كانت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها**»[3]، وهذا ينمّ عن فكره الديني ذي البعد الصوفي.

ومفهوم الجميل عند "التوحيدي" ذو صلة بتحقيق المنفعة، ويقصد بالنفع «**الذي يؤدّي غاية خيّرة تفيد الإنسان في علاقته مع المجتمع**».[4]

ويرى في الشيء إذا ما حقق الجميل، فحتما سنطلق عليه الحكم بأنه خير، وإذا ما كان عكس ذلك ذا غاية شريرة، فإننا نراه شيئا قبيحا غير مستحسنٍ، «**فإذا اعترف الإنسان بأن نفسه فاضلة خيّرة، وجب أن يُسرّ لمحبوبه، وقد شهر له بالجمال والحسن**».[5]

فالجميل يتوجب صفة الكمال والخير والتناسق والتناسب، كما أشار "التوحيدي" أن الجمال الإلهي هو مصدر جمال الموجودات «**فالجميل في هذه الموجودات يتجسد في الكمال والتناسب بين أجزائها**»[6].

ومنه، فإن الجميل حتى يكون جميلا، وجب التناسب في أجزائه، وأن يكون كذلك كاملا خيّرا.

---

(1) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: ص 87.

(2) نفسه: ص94.

(3) أبي حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، القاهرة، دت، ص 45.

(4) حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ص 99.

(5) أبي حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 45.

(6) حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ص 105.

ويفرّق "التوحيدي" بين نوعين من الجمال، النوع الأول هو (الجمال المطلق)، أما النوع الثاني فهو (الجمال المادي)، في حين يرى أن الجمال المطلق أفضل من الجمال المادي، لأن «**المطلق سبيل الوصول إليه العقل والمادي عن طريق الحواس. ذات شكل نسبيٍّ، خاضع للتطورات الاجتماعية، وللأسباب والزمان والمكان**».[1]

فهو بهذا، يضع الجمال المطلق هو الأسمى، لأنه يتم عن طريق الإدراك العقلي، والعقل غير خاضع لأي تأثير وهذا ما يؤكّده "التوحيدي" في كتابه "الهوامل والشوامل"، حيث نجده يفيد بأن العقل: «**إذا أبى شيئا فهو أبديّ الإباءة له. فلا يجوز أن يتغير في وقت، ولا يصير بغير تلك الحال، وهكذا جميع ما يستحسنه العقل أو يستقبحه بالجملة، فإن جميع قضايا العقل هي أبدية، واجبة على كل حال واحدة أزلية، لا يجوز أن تتغير عن حاله، وهذا أمر مسلم لا مشكوك فيه**».[2] فما يصدره العقل بالضرورة يكون دقيقا وموثّقا.

وفي الأخير، نستنتج أنّ التوحيدي يربط الجمال في الكون بالجمال الإلهي، ويعتبر العقل السبيل الوحيد الذي من خلاله يمكننا إدراك الجمال المطلق.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 97- 98.

[2] أبي حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 316.

## II- الجمالية في الأدب والنقد:

فيما سبق، رأينا أن الجمال نشأ وترعرع في أحضان الفلسفة، لكن هذا المفهوم لم يبق محصورا في المجال الفلسفي، بل توسع وتغلغل في مختلف الميادين والعلوم والفنون، كالموسيقى، والرسم، والأدب، والنقد وغيرها.

وفي هذا الجزء سنخص الحديث عن **الجمالية في "النقد"و"الأدب"**

### 1- الجمال في النقد:

يعتبر النقد الأدبي بمثابة القوة، التي تدفع الأدب وتحفزّه على التطور والازدهار، فكل إبداع فنّي يقابله إبداع نقدي، فمهمة الناقد تكمن في القراءة الفاحصة والدقيقة المتمعنة، من أجل اكتشاف خصائص وجماليات النص الأدبي وكذا محاولة تصويبه، وكشف نقائصه، ومن هنا نجد أن النقد هو الآخر يحتكم إلى الجمال في دراسته وأحكامه، انطلاقا من المعايير النقدية التي يقوم عليها.

والجمالية في النقد من منظور "**صالح خرفي**" «**أصبحت منهجا نقديا تحليليا له أسسه وقواعده، التي يبنى عليها النقد، وله مقوماته وتطبيقاته**».[1]

ويضيف في موضع آخر قائلا: «**الجمال هو القيمة الحقيقية للنصّ، الذي يسعى القارئ للحصول عليها**».[2]

وانطلاقا من هذا، فإن الجمالية في النقد هي تلك الدراسات أو المناهج النقدية، التي تعنى بالبحث عن خصائص ومميزات النص الأدبي، كون النص ينفرد بجملة من الخبايا والمميزات الظاهرة والباطنة، التي تستدعي من القارئ التفتيش عنها واكتشافها، يقول "عزالدين اسماعيل":«**كذلك الشأن في الحكم على الأعمال الأدبية**

---

(1) محمد الصالح خرفي : بين ضفتين، دراسات نقدية، ص 30.

(2) نفسه: ص 20.

**فقد أفصح عن العمل الأدبي، وأحكم عليه بأنه جميل، لأنني لمست فيه مواطنَ من شأنها أن تجعله جميلا»**[1]

ومنه فمهمة النقد تكمن في الغوص في أعماق النص، استنباط واستخراج أبعاده الجمالية.

لكن ما نلاحظه في الساحة النقدية، هو اختلاف الأحكام النقدية حول الأعمال الأدبية من ناقد لآخر ولعل الاختلاف يعود إلى اختلاف أذواقهم، وكذا إلى اختلاف الأسس والمناهج التي يستندون إليها، وهذا ما ذكره عز الدين إسماعيل في قوله: «**حين يصدر الناقد حكما جماليا على عمل فني، فإنه يكون بذلك في أحد الموضعين إمّا يحدثنا عن خصائص الشيء في ذاته، فيتبين فيه جمالا وقبحا....حينئذ فهو ناقد موضوعي وإمّا أن يحدّثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل، فيكون ناقدا ذاتيا**».[2]

ومن خلال هذا القول، نجد أن "**عز الدين إسماعيل**" يؤكد على أن الاختلاف بين النقاد يرجع إلى اختلاف أسسهم النقدية، منهم من اعتمد على أسس ذاتية، ومنهم من اعتمد على أسس موضوعية و«**هذه الأسس الموضوعية، صفات مستودعة في العمل الفني ذاته لازمة لجماله...وتلك الأسس الذاتية هي حالة في نفس المتلقي أو اعتبارات خاصة خارجة عنه**».[3]

ومنه فالاتجاه الموضوعي ينطلق في أحكامه النقدية الجمالية، من أن الجمال كامن في النص في حد ذاته، لا في خارجه «**عناصر الجمال في العمل الأدبي لا تستهدف غاية خارجية، وإنما غايتها كامنة فيها للكشف عن هذه العناصر، يحدث متعة هي المتعة الجمالية**».[4]

---

[1] عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص 63.

[2] نفسه: 56

[3] نفسه :ص 63.

[4] عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص 98.

ولعل من يمثل هذا الاتجاه النقاد الذين اعتمدوا على المناهج النصانية، كالنقد الجديد، والشكلانية الروسية والبنيوية وغيرها، إذ انطلقوا في دراستهم من اعتبار النص بنية مغلقة، ذلك أن النقد الجديد «**يهدف إلى درجة من الموضوعية العلمية القائمة على التجرد من الذات، ذات المبدع، وذات المتلقي والاحتكام فقط إلى النص في حد ذاته**»[1]، ونفس المنحى اتخذته البنيوية، حيث «**ينطلق البنيويون من مبدأ قديم حديث جديد هو إنكار القصدية، ويقصد بها أن القصيدة يجب دراستها بمعزل عن قصد الشاعر**».[2]

وعليه فأصحاب الاتجاه الموضوعي في بحثهم عن القيمة الجمالية للنص قد استندوا على المناهج النسّقية التي تنفي علاقة النص بمبدعه، وبالسياقات الخارجة، ومنه فإن «**الاتجاه الجمالي في النقد: دراسة النص في ضوء المبادئ الفنية له دون تسليط أي ضوء خارجي عليه**».[3]

إلا أن هذا الاتجاه لقي اعتراضات من نقاد رأوا أن الدراسة الداخلية للنص هي دراسة قاصرة، لأن جمالية النص لا تتحقق انطلاقا من البنية الداخلية للنص وحدها، فجاء اتجاه آخر ينادي بضعف المناهج النصانية في دراسة النصوص الأدبية، وهم أصحاب نظرية القراءة وجمالية التلقي، حيث أكدوا على «**أن النقد الجمالي البنيوي بصفته علما لما هو علم شامل يقصر عن إدراك خصوصية هذا النص الأدبي، أو ذاك، إذ يحاول أن يصف القواعد التي يمكن أن تنطبق على مجموع الأعمال الأدبية، التي تنتمي إلى الصنف الأدبي...فإنه لا يرى بصمة الأديب المتميزة، ولا مهارة صنعته، التي تصبغ على هذا النص هويته الخاصة**».[4]

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عدد 232، الكويت، 1998، ص 50- 51.

(2) نفسه: ص 52.

(3) محمود البستاني: الإسلام والفن، مجتمع البحوث الإسلامية، ط1، د.ب، 1992، ص 98.

(4) محمد عبد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي، كلية اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2، 2014- 2015، ص 7.

«**إن ما يحققه البنيويون في حقيقة الأمر، ليس إضاءة النص بل حجب النص بتركيز النقد على لغته**».[1] ومنه فعلى الرغم مما قدمته الدراسات النقدية والنصانية للنقد من نظريات نقدية أثرت مجال النقد، إلاّ أنها لا تخلو من النقائص والعيوب، خاصة فيما يتعلق بمسألة عزل النص عن مؤلفه وعن السياقات الخارجية لأنه مهما كان لا يمكن أن نتوصل إلى قيمة النص الفنية دون ربطه بما يحيط به من ظروف وسياقات خارجية.

وتقوم نظرية التلقي على إعطاء اهتمام كبير للقارئ، بوصفه واهب الحياة للنص «**فالقراءة فعل جمالي وليست مجموعة من القراءات الفردية المعتزلة، وهي حصيلة أو ملتقى تأويلات وعائي، ودلالات تندرج في نسق قيمي ومعياري وتصوري لجماعات اجتماعية معينة**».[2]

وهذا الاتجاه النقدي الذي ترأسه كل من "**ياوس**" و"**آيزر**" وهدف « **إلى إعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي** ».[3]

ولا نقصد بالقارئ القارئ العادي المستهلك للنص، بل القارئ الأنموذجي الذي يعمل على فك شفرات النص فهو «**يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صياغة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل**».[4]

ومنه، فإن نظرية التلقي تحث على العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، أي تأثيرات النص على القارئ وردود فعله، وانفعالاته، وما ينتج من القارئ من تأويلات تعيد للنص حياة جديدة، ولهذا نجد «**أيزر يشدد على**

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 17.

(2) محمد عبد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي، ص 9.

(3) خالد علي مصطفى، وعبد الرضا عبد الرزاق:مفهومات نظرية القراءة والتلقي، بحث مستل من أطروحة دكتوراه، مجلة ديالي، جامعة ديالي، كلية العلوم الإنسانية، ص 174.

(4) عبد العزيز إبراهيم: الشعرية والحداثة، منشورات كتاب اتحاد العرب، دط، دب، 2005، ص 99.

**أهمية المتلقي في تحديد الموضوع الجمالي للنص بعيدا عن المتلقي لا ينتج شيئا، ويظل عملا جامدا ويبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به، ويخرج به إلى الوجود».**[1]

كما نجد أن آيزر يرى أن «**للعمل الأدبي قطبان هما ما ينبغي أن نسميها الفني والإستطيقي، الفن يشير إلى النص الذي يبدعه المؤلف والإستطيقي يشير إلى التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ**»[2].

وعليه، فإن القارئ له الدور في الكشف عن الجمالية والقيمة الفنية للنص، وذلك من خلال انفعالاته وأحاسيسه، فالحديث عن جمالية النص «**قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي، وما يصاحب ذلك من تجاوب وتفاعل، وهكذا يكون فعل منطلقا من الذات، ونابعا منه**».[3]

ومما سبق يمكن القول إن هذا الاتجاه (أصحاب نظرية التلقي)، جاء كثورة على الاتجاه الموضوعي (البنيوية-النقد الجديد...) هو اتجاه ذاتي يقوم على أسس ذاتية، لأنه يربط النص بشعور وانفعالات المتلقي وبردود فعله و«**العمل الإبداعي يكون جميلا بقدر ما يخاطب القلب والعاطفة، أو بقدر ما يخاطب شعور الإنسان بلغة رفيعة هي لغة الإبداع، والأعمال الأدبية الخالدة، إنما اكتسبت خلودها من قدرتها على مخاطبة المشاعر الإنسانية والتأثير فيها**».[4]

وفي الأخير نخلص إلى القول أن الجمالية في النقد كما عرفها "**صالح خرفي**" «**علم يدرس هيكلة الأعمال الأدبية، والانفعالات السيكولوجية والاجتماعية، التي تحدثها في الذات المدركة**».[5]

---

(1) محمد عبد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي، ص 12.

(2) آرثر أيزر برجد: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص 58.

(3) محمد عبد البشير : محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي، ص 13.

(4) عبد المنعم شلبي: تذوق الجمال في الأدب دراسة تطبيقية، ص 131.

(5) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين دراسة نقدية، ص 27- 28. .

ومن خلال هذا التعريف، نجد أن صالح خرفي يرى أن الجمالية في النقد لا تتحقق انطلاقا من الهيكلة الداخلية للنص فقط، ولا من المشاعر والانفعالات، التي يشعر بها المتلقي، بل من خلال قدرة النص في تقنياته وبنيته الداخلية في إثارة انفعالات لدى المتلقي، أي أن الجمال يتحقق انطلاقا من ثنائية الشكل والمضمون، أو بين الذات والموضوع.

## 2- الجمالية في الأدب:

إن الجمالية في الأدب هي: «**نزعة مثالية تبحث عن الخلفيات الشكلية للإنتاج الأدبي والفني، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية**».[1]

فالجمال في الأدب سواء أكان في الشعر أو في النثر، يتحقق انطلاقا من مجموع التقنيات والتشكيلات اللغوية والأسلوبية، التي يعتمدها المبدع في خلق عمله الفني، فالجمالية الأدبية تظهرها براعة المبدع، وقدرته التخييلية في اختيار العناصر المشكلة للنص، في علاقات متماسكة توحي بالانسجام، رغم الاختلاف والتنافر وحسن اختيار الألفاظ والتعابير، وغيرها من الأساليب، التي تبث في النص الأدبي جماليته وخصوصيته الأدبية. فالجمالية في الأدب كانت محط اهتمام المبدع العربي منذ القديم «**فلقد وجدت النظرة الجمالية مكانها في الأدب العربي منذ القديم، فالشعر مثلا كان يعتمد في أول أمره على السماع، فكان للسماع جماليته من فصاحة وبيان وهيئة فيزيزلوجية عند إلقاء الشعر...**» [2]

وصفة الجمالية وجدت نفسها في مختلف الأنواع الأدبية من شعر ونثر، وعلى سبيل المثال نذكر تمظهرات وتجليات الجمالية في **الرواية**.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 62.

[2] محمد الصالح خرفي : بين ضفتين، ص 26 -27.

- **الجمالية في الرواية الجديدة:**

الرواية كغيرها من الأجناس الأدبية تبحث عما يميزها، ويرفع مكانتها ويعلي من شأنها، خاصة أن الرواية في بدايتها الأولى، عرفت نوعا من التهميش وعدم الاهتمام، سواء من القرّاء أو النقاد «**وفي الحقيقة أن الرواية طوال فترات حياتها الماضية لم تكف عن التعرض لحملات تشنيعية تدين نثريتها وانفتاحها وتنقص من قيمتها الجمالية والشكلية... سواء كان ذلك باسم البواعث الجمالية أو التحفضات الأخلاقية التي رافقت ظهورها أو باسم المذهبية كما فعل فاليري وبروتن من السرياليين الذين قاموا ضد الرواية وأثاروا حولها نزاعات لاحد في عشرينيات هذا القرن، ويلخص روجي كايلوا هذا الموقف بقوله: ليس للرواية قواعد فكل شيء مسموح به فيها وليس هناك أي فن بويطيقي يذكرها، أو يسن لها قوانينا، إنها تنمو كعشب متوحش في أرض بور**».[1]

ولعل من الأسباب التي جعلت من الرواية لا ترقى إلى مصاف الأجناس الأدبية الأخرى، هي اهتمامها بالمحتوى والمضمون، وإهمالها للشكل الفنّي.

ونظرا لطبيعة الرواية باعتبارها فنا زئبقيا يتميز بالمرونة والطواعية كما عبّر عنها "باختين"، فسرعان ما عرفت الرواية تحولا وتغييرا مستمرّا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، فوجدت من يُنظّر لها من خلال منطلقات جمالية وفنّية ترتبط بالممارسة الأدبية الإبداعية، وهذا ما نلمسه عند تتبع المسار التاريخي للرواية حيث نميز بين فرعين من الرواية، **الرواية التقليدية** و **الرواية الحديثة**.

فالرواية **الجديدة** هي تلك الرواية التي «**تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذ لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدثا، ولا الزمان زمانا، ولا اللغة لغة**».[2]

---

[1] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 12.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998، ص 48.

وقد عرّفها "شكري عزيز الماضي" بأنها «**بنية فنّية دالة على الاحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وتعدد ألوانها، وتباين أطيافها، واختلاف مناهجها في التصوير**».[1]

ومن خلال ما سبق، يتضح لنا أن الرواية عرفت نقلة نوعية وتطورا، وانقلابا عمّا كان سائدا ومتداولا وهذا يدلّ على أن الروائي المبدع أصبح يفتش وينقب عن مختلف الآليات والتقنيات السردية التي تمنح للرواية قيما فنية تثير القارئ والناقد، وتعطي للرواية مكانتها في الساحة الأدبية والنقدية، وكان ذلك من خلال الاعتماد على **تقنية التجريب** الروائي، وهو «**الخروج عن نمط الرواية التقليدية، فالرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية**».[2]

إذن فالرواية هي مخبر للكتابة، وذلك من خلال التجارب المختلفة، التي طبقت عليها «**فالرواية فن تجريبي في المقام الأول**».[3] وعليه فتقنية التجريب كانت بمثابة الأداة التي يحقق بها الروائي الكمال الفنّي للرواية

ولقد اختلف النقاد في تسمية الرواية الحديثة في خضم تقنية التجريب، منها رواية **الحساسية الجديدة – الرواية التجريبية – الرواية الجديدة.**

وقد أجمل "**إدوارد الخراط**" في كتابه "**الحساسية الجديدة**" أهم الخصائص التي تتميز بها رواية الحساسية الجديدة كما سماها هو: «**كسر الترتيب،السرد الإطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر على خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع، الماضي، والمحتمل معا، و تهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها –نهائيا– خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي**

---

(1) شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، عالم المعرفة، دط، الكويت، 2008، ص 16.

(2) حكمت النوايسة: وعي الكتابة: دراسة في تجربة إلياس قيدوح السردية، أمانة عمان، ط1، دب، 2008، ص 167.

(3) أيمن تعيلب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، دسوق، 2010، ص 7.

**يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر(...) تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي».**[1]

ومن خلال هذا، يتضح أن التجريب الروائي، لم يقتصر على عنصر من عناصر السرد، بل مس جميع بنيات الحكي من وصف، وحوار، وشخصيات، وزمان ومكان، وسنشير إلى بعض هذه العناصر فيما يلي:

أ- **الشخصية:** إذا كانت الشخصية تمثل العمود الفقري في الرواية التقليدية «**فإن الشخصية في الرواية الحديثة كما يقول "رولان بارت" أصبحت كائنا من ورق لا وجود لها خارج الكلمات، قضية الشخصية كما يرى تدوروف قضية لسانية».**[2]

كما يشير "**عبد المالك مرتاض**" إلى أن «**الرواية التقليدية تركز على الشخصية وذلك لإيهام القارئ بواقعيتها وتاريخيتها، بينما في الرواية الجديدة فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء، لم تكن تأبه لها، بل بالغت في إيذائها... وفي التضئيل من مكانتها، فإذا هي مجرد حرف أو رمز أو رقم».**[3]

**ب- الزمن:**

إذا كان الزمن في الرواية التقليدية قد اتخذ منحى تتابعيا وتسلسليا «**الخطاب التاريخي للطابع الحولي التسجيلي، فهو يندرج من البدء إلى ما يليه»**[4].

---

[1] إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993، ص 11- 12.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014، ص 70.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 48.

[4] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النسق والسياق، الدار البيضاء، ط2، د ب، 2001، ص 47.

فالرواية الجديدة لم تعن بالترتيب المنطقي لعنصر الزمن، بل أصبح هنالك خرق وخلخلة وتجاوز للنظام التتابعي للزمن، حيث نجد الروائي أصبح يتلاعب بعنصر الزمن بطريق جديدة مواكبة لتنظيرات الرواية الجديدة فأصبح الحاضر يأخذ مكان الماضي والعكس صحيح.

وعليه فقد مس التجريب الروائي الزمن من خلال ما يسمى "المفارقات الزمنية" «**التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب: إن بدء السرد من الوسط en media ress مثلا ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة (الزمن الكورونولوجي)، يعد مثالا للمفارقة الزمنية، إن المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرص لتقديم الأحداث السابقة عليها تكون استرجاعات (عودة إلى الوراء) أو اقتباسا**»[1].

وعليه فإنّ المفارقة الزمنية تقوم على مجموعة من التقنيات مثل: الاسترجاع أي «**الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستدراكات، التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية خالصة في النص الروائي**».[2]

إضافة إلى "**الاستباق**" الذي من خلاله «**يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة**».[3] وغيرها من تقنيات الزمن الحديثة **كالحذف، والخلاصة، والوقفة.**

**ج- المكان:**

نجد أن الروائيين الجدد تعاملوا مع عنصر المكان بتقنيات جديدة، فلم يعد ينظر للمكان بتلك النظرة التي كانت سائدة في الوراية التقليدية، في حين «**تغيرت الرؤيا للمكان في الرواية الحديثة فلم يعد خلفية**

---

(1) جيرالد برنس : قاموس السرديات، ت. السيد إمام، بيروت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003، ص 15.

(2) نفسه: ص 15.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، بيروت، 1991، ص 74.

**للأحداث، ولم يعد المكان ديكورا نحتفي بتصميمه، ففي الرؤيا التقليدية جاء المكان ديكورا ووصفا لخلفية الأحداث».**[1]

فالمكان في الرواية الحديثة «**عنصر حكائي، إنه لا يوجد إلا من خلال اللغة، وهو فضاء لفظي، فضاء لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي، فضاء لا يوجد سوى من الكلمات المطبوعة في الكتاب**».[2]

ومن خلال ما سبق، يمكن القول إن "عنصر المكان" في الرواية الجديدة ارتبط ارتباطا شديدا باللغة، وأصبح فضاءً لفظيا.

**د– اللغة:**

تعتبر اللغة المادة التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يوصلها الكاتب إلى القارئ وهي من أهم عناصر السرد الروائي، «**صحيح أن البناء الروائي يكون مميزا في نوعه، ولا يؤدي الوظيفة الفنية المرجوة منه إلا من خلال تآلف جميع عناصره، من حكاية وأحداث، وشخصيات، وزمان، ومكان وموضوع ومغزى...إلا أن هذه العناصر لا وجود لها من خلال اللغة**».[3]

ومنه، فإن اللغة تعد عنصرا من العناصر الأساسية في بناء الرواية، إذ أن هذه الأخيرة، تقوم عليها، ولقد عرفت اللغة كغيرها من عناصر الرواية تطورا وتجديدا من خلال انزياح عن المألوف والسائد في الرواية التقليدية، التي كانت تقوم على اللغة التقريرية اليومية، فإن اللغة في الرواية الجديدة عرفت مسارا جديدا، حيث أصبح الروائي

---

(1) شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، ص 80.

(2) نفسه :ص 83.

(3) محمد العيد تاورته: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية عدد 21 جوان 2004، ص 51.

يبحث عن تلك اللغة الفنية، التي تحمل بين طياتها قيمة جمالية تزيد من أدبيتها، فأصبحت اللغة غاية في حد ذاتها وليست وسيلة أو أداة لنقل أفكار الكاتب ومواقفه.

ومن أجل إضفاء الجمالية على لغة الرواية عمد الكتّاب إلى استعمال تقنيات عديدة منها "التناص"، حيث عرف التناص في الرواية أوجها عديدة، كالتناص من الشعر، من أساطير التاريخ، فكل هذا وذاك ولّد مستويات عديدة في الرواية كاللغة التراثية واللغة الشعرية، بالإضافة إلى "التناص" نجد "**إزدواجية اللغة**" في المنبر الحكائي وكل هذه المستويات سنتطرق إليها بالدراسة في المبحث الثاني

## المبحث الثاني: مستويات اللغة الروائية في الرواية الجديدة

تصنّف الرواية على أنها جنس أدبي، له من الخصوصية الفنّية، ما يميزه عن باقي الأجناس الأدبية، إذ أن قيمتها الأولى وتستنتج في إطار التصور النظري العام للغتها، التي تعد العمود، أو الهيكل الواجب رسمه قبل أي شيء، و ذلك من خلال التّركيز عليه، و على عملية التّشخيص اللغوي، وإعطائه من الأهمية ما يكفي لتحقيق بنية سردية تعطيها تلك الخصوصية، التي تحتاجها لتكملة بنائها الفنّي، فاللغة في الرواية كما أسلفنا الذكر، هي الأداة الأساسية في الشكل الفنّي، إذ أنها هي من تطبع الشكل الروائي، وتزين فنّياتها السردية والتشخيص اللغوي دون الخروج عن أدبيتها، وهويتها المميزة لها، و هي بالطبع تتجسد من خلال اللغة، كما أن اللغة على المستوى الداخلي للنص الروائي لها مميزاتها، ومكانتها في الرواية. فهي وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة لتحقيق السمة الدلالية في كل جنس روائي، وإعطائها المعنى الكلّي للنص، من خلال تنظيم المفردات الدلالية، وحصرها في الحقل الدلالي المراد التعبير عنه، كما أنّها تنظّم عمليات التصوير، و استعمال الرمز، دون إخلال بالمعنى الأصلي، لتحقيق انسجام عناصر السرد مع بعضها.

إن مسألة مستويات لغة الرواية، هي مسألة مطروحة بحدّة عند النقاد الحداثيون، وذلك لما رأوا في الرواية الجديدة من مستويات مختلفة عبر النص الروائي، الذي أصبح يضم العديد من المستويات اللغوية ، والتي أصبحت تعطي للنص الروائي جمالا وفنّية، وهذا التعدد في المستويات يدفع بالنص الروائي إلى الارتقاء، فالأدب على قول "عبد المالك مرتاض" مرتبط باللغة « **ذلك أن الأدب لا ينتسج إلا باللغة، ولا يمثل إلا في إهابها**...».[1]

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 110.

**أولا: اللغة التراثية:**

تعتبر اللغة التراثية واحدة من مستويات اللغة في الرواية الجديدة، والحديث عن اللغة التراثية، يستهدف الحديث عن عودة الروائيين إلى الموروث، سواء أكان من التراث الشعبي كالمثل، والحكاية، والعادات والتقاليد أو من التاريخ، أو من مختلف الأشكال الفنّية القديمة فالتراث هو كل ما ورثناه تاريخيا، وهو «**من إنتاج فترة زمنية تقع في الماضي، وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية ما...**».[1]

وإعادة نقلها إلى الحاضر، يتم من خلال تقنية "**التناص**"، فهو بمثابة الوسيلة الوحيدة، التي يلجأ إليها الروائيون في استلهام الموروث، ويعني التناص «**تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة**»[2].

وبهذا، تتداخل النصوص مع بعضها البعض، لتشكل نصا جديدا، ينشأ بمعالم حداثية، يمتزج فيها الماضي مع الحاضر بطريقة إبداعية، في حين «**تعتبر المادة التراثية بمواضيعها المختلفة، أهم رافد من روافد الخطاب الفني المعاصر بصفة عامة، والسردي بصفة خاصة، نظرا لما لهذه النصوص التراثية من ثراء، وعمق جعل أغلب المبدعين يمتحون منها لكن بطريقة ملائمة لروح العصر**»[3] ، فاللغة المستخدمة في السرد تتخذ طابعا تراثيا، يجعلها لغة تراثية، تتخلله إبداعات الروائي الحداثية، وهذا لحاجة الرواية إلى هذه المادة، في إبراز جماليتها كون أن اللغة هي مقياس نجاح العمل الأدبي، وبخاصة الروائي، و«**تأتي اللغة في مقدمة الموروثات، التي تشكل ملامح التراث**»[4] ، فمن خلالها، تكمن عملية السرد، وتجلي الموروث، واستخدام الروائيين لمختلف المفردات التراثية، يجعل اللغة تبتعد كل البعد عن التقريرية والبساطة، وبهذا تحدث إثارة المتلقي، مع تحقيق البعد الجمالي

---

(1) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991، ص 30.

(2) سعيد سلام: التناص التراثي– الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010، ص 43 .

(3) نجار فوزي: مستويات اللغة السردية في الرواية– مجلة المقال، العدد 5، جامعة عباس لغرور، خنشلة، ص 341.

(4) ربيع الصبرون، اللغة والتراث في القصة والرواية ، www.kotobarabia.com، ص 34.

والفني للرواية، وفي ظل اعتماد الروائيين على اللغة التراثية يكون التراث هو الوسيلة والتجديد هو الغاية، هذا لما يكون مناسبا للتطورات العصرية الحداثية، ولقد عمد الروائيون في نقل التراث، سواء أكان متجلّيا في الرواية بصفة كلية، أو بصفة جزئية، على شكلين مختلفين، وهذا ما جاء به "**سعيد يقطين**" في كتابه "**الرواية والتراث السردي**" «**فالشكل الأول هو الانطلاق من نص سردي قديم، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية فتدخل بعض قواعد النوع في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه...من ذلك التداخل بين لغة المبدع المستلهمة...، أما الشكل الثاني فهو الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار، أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد، الذي ظهر فيه النص**»[1].

من خلال ما جاء به "**سعيد يقطين**"، يتضح لنا أن لغة الروائي، التي يجسدها في نصه الجديد، ترتكز على أساليب مستعارة، وأن هذا النص الجديد ينتمي إلى الحاضر، لا إلى الماضي.

وعندما ينطلق الروائي من نص سردي قديم، لينتج نصا سرديا جديدا حديثا، يكون إزاء عملية «**تتطلب استيعابا للغة القديمة، ووعيا بالفنيات المعاصرة لإجرائها**»[2] ، فالروائي يضع اللغة القديمة نصب عينيه ولا يتجاوزها، لأن الحداثة في الكتابة السردية، جعلت الروائيين إزاء لغة تنهل من التراث، لكنهم يبدعون فيها بطرق وأساليب فنية جديدة، وهذا ما تلمسه الرواية الجديدة، دون غيرها من الأجناس، كونها مجالا خصبا استوعب الموروث بشتى أنواعه المختلفة، ولعل من أسباب لجوء الروائيين إلى التراث، وابتكار لغة جديدة في نمط السرد هو «**تحطيم شكل القصة والرواية التقليديين، ومحاولة تحديثها انطلاقا من التراث، وكذا محاولة التخلص من**

---

(1) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 2006، ص 07- 08.

(2) مصطفى مجبل متعب: جماليات اللغة السردية (القصة العراقية السبعينية مثالا)، مكتبة المجتمع العربي، ط1، عمان، 2015، ص 118.

**سيطرة الأشكال الأوروبية، وتجاوزها إلى أشكال مغايرة»**[1] ، هذه الأشكال تجسدت أكثر من خلال اللغة الروائية بخاصة، التي عرفت طريقها نحو التجديد في ظل الرواية الجديدة.

وهناك بعض الروائيين «**يورد صورا مشرقة ينقلها إلى الجيل لرفع معنوياته...وبعض يعود إلى الماضي للبحث عن حلول لواقعه العصي**»[2] ، هذا الواقع الخاص بالروائي، والقارئ، على حد سواء.

ولعل السمة البارزة في الأعمال الجديدة، هي الاعتماد على التاريخ كمادة خصبة، في بناء أحداث الرواية والهدف من العودة إلى التاريخ بطبيعة الحال، تختلف من كاتب إلى آخر، إلا أن هذه العودة لا تخلو من القيمة الجمالية «**فبراعة الكاتب، تتم من خلال إعطاء الجانب التاريخي حظّه في الحضور، بسمات يتعقد معها الجدل القائم بين المرجع والمتخيل، وهذا لا يتم إلا بالمفارقات اللغوية، ومنه تندمج اللغة مع الماضي وتتجاوزه إلى أمداء بعيدة، بفضل رمزيتها وتمظهراتها الجمالية**»[3] ، فكيفية المزاوجة بين الماضي والحاضر يظهره الروائي من خلال اللغة، التي يسرد بها الوقائع والأحداث، «**فالتاريخ موضوعا أساسا مهيمنا على الخطاب الروائي**»[4] ، واعتبره الروائيون شكلا من أشكال التراث التي شغلت حيزا كبيرا فيه، و«**لقد استخدمت اللغة التاريخية تلك العبارات، والنصوص التراثية التي استخدمت قديما في كتابة التاريخ، وتدوين الحوادث، ولم تكن اللغة التراثية المستعملة جامدة، بل حملها الكاتب مضمونات معاصرة**»[5].

---

(1) مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث، دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969 -2005)، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، سورية، دمشق، 2008، ص 39.

(2) جاسم سلطان: التراث وإشكاليته الكبرى نحو وعي جديد بأزمتنا الحضارية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الدار البيضاء، بيروت، 2015 ص 16.

(3) سماح بن خروف: بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لـ عبد المالك مرتاض، قراءة في كتاب "في نظرية الرواية"، جامعة برج بوعريريج، ص 7.

(4) علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 185.

(5) حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010، ص 99.

في حين أن الروائي لا يعمد إلى نقل الواقع كما هو، بل يحذف ويضيف، ويبدع وإن لم يكن كذلك فلغته تصبح عادية، تعيد التاريخ وأحداثه ببساطة فعلية، فإذا لجأ «**إلى واقعة تاريخية فعلية يحتفظ بالمظهر العام لخطابها التاريخي، ثم يضيف إليها بعض الملامح من راهن الكتابة**».[1]

وهنا تظهر براعة الروائي في قدرته على التحكم فيما يناسب عمله، وما يتماشى ويتلاءم مع التطور الحداثي الحاصل في مجال السرد الروائي، وتتشكل له مرجعيتان مختلفتان «**مرجعية متصلة بالحدث التاريخي (الحكاية) ....ومرجعية تخييلية روائية مقترنة بالحدث الروائي، فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعية، والمرجعية الثانية مرجعية جمالية**».[2]

وفي الأخير، يمكن القول إن تجلّي التراث في الأعمال الروائية، وخلق ما يسمى اللغة التراثية، لم يكن عبثا بل له وظائف متعددة يؤدّيها داخل العمل الروائي، فعلى غرار خلقه للغة جديدة، فإنه يبعث بعدا جماليا واضحا وتأثيرا على المتلقي، ومن هذه الوظائف نذكر "الوظيفة الجمالية" «**فالتقييد بالموروث واستعماله في الحياة العصرية، يضفي علينا لمسة جمالية، كما أنها تجعل الأعمال الإبداعية والفكرية أكثر فنية وتأثيرا**».[3]

وهذا ما نلحظه كسمة من سمات الرواية الجديدة، التي يعمد فيها الكتاب إلى استحضار الماضي، وإعادة تشكيله بطريقة جديدة.

---

(1) مصطفى مجبل متعب، جماليات اللغة السردية (القصة العراقية السبعينة مثالا)، ص 117.

(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2006 ص 12.

(3) بشير بهادي، جمالية الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، (قراءة في رواية تندروفت بحث عن الظل لعبد القادر ضيف الله)، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، العدد 11 فبراير 2017، الجزائر، ص 28.

**ثانيا: اللغة الشعرية:**

إن اللغة في الرواية التقليدية كانت لغة بسيطة، ومألوفة وذلك لأنها خطاب موجه لمختلف فئات المجتمع فهي محاكاة وتصوير للواقع، ومنها فقد كانت اللغة وسيلة لـ التبليغ ونقل الأخبار...فقد ظلت «**ظلت الرواية ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي، فقد كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها مهملة إهمالا تاما** »[1]، وذلك لأن الروائي كان يركز على المضمون ويهمل الشكل، إلا أنه مع ظهور الرواية الحديثة، أصبح الروائي الحداثي يبحث عن القيمة الجمالية فقط للرواية من الناحية الشكلية فراح يسعى في تجريب مختلف الطرق والتقنيات الأسلوبية والبلاغية، التي من شأنها أن ترفع من شأن الرواية كجنس أدبي يتمتع بخصوصية كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فكانت اللغة هي محط اهتمام الروائيين الحداثين، على اعتبار أن اللغة كما قال عنها "**بارت**" «**هي وجود الأدب هي عالمه الخاص، والأدب بكامله قائم على عملية الكتابة وليس في عملية التفكير،... والأدب هو سؤالا مطروحا على اللغة**».[2]

فاللغة إذن هي مكمن قوة الأدب، وهي التي تعطيه صفة الأدبية على حد قول النقاد الشكلانيين.

وعليه فالرواية لم تعد تكتب بتلك اللغة البسيطة، والعادية (التقريرية) بل أصبحت للرواية لغة شعرية.

«**أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانتها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية الشخصية، للنثر الروائي، وقامت محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر**»[3]. فأصبحت الرواية الجديدة تحمل في طياتها آليات وتقنيات أسلوبية مما جعلها محط اهتمام الأسلوبيين والنقاد اللغويين «**فأصبحت الرواية تمتاز بخطابها بخصوصية أسلوبية واستثمار البلاغة ونزعة نحو**

---

(1) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تح يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988، ص 07.

(2) عدنان ذريل: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دب، 2000، ص75 -76.

(3) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 9.

**التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث تُصبح للكلمة من هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز»**[1].

تعتبر اللغة عنصر من عناصر السرد التي من خلالها أصبح الكاتب يبث في النص جمالية فنية، والحديث عن اللغة الفنية يقودنا إلى الحديث عن الأسلوب، الذي يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، « **وهنالك تصورات أسلوبية أخرى تنحو إلى تعريف الأسلوب دون اعتبار لمصدره ولا تلقيه، بل كشيء ماثل في النص نفسه على أساس انه عنصر إضافي يتم تزيين النص به كحلية لتشكيله وصياغته، فيصبح الأسلوب هو القشرة التي تلف لبّا من الفكر أو التعبير الموجود من قبل ، أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول**»[2].

وبالتالي، فالأسلوب مرتبط بالكاتب، هو الذي يخلق اللغة الفنية، أو اللغة الشعرية كما عبّر عنها الشكلانيون، فالروح الجمالية مرتبطة بقدرة المبدع على الخلق والابتكار والانزياح «**فالكاتب هو الذي يخلق لغة شعرية ينتشل الكلمات من فضائها القاموسي، أو المعجمي في ثوب لفظي جديد ملغم بالإيحاءات والإيماءات**».[3]

وعليه، فاللغة الشعرية قائمة على الانزياح «**فوظيفة اللغة الشعرية، وسمتها الأساسية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي**».[4]

---

(1) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءات اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار قضايا الفكر، دط، قسنطينة، 2007، ص 126.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص 99.

(3) عبد العزيز إبراهيم: الشعرية والحداثة، ص 107.

(4) نفسه: ص 147.

إذن فاللغة الشعرية تتشكل انطلاقا من الكيفية والطريقة التي يختارها الكاتب أو المبدع في بناء نصه، وهذا ما أكّده "**جاكبسون**" «**الوظيفة الشعرية تتعلق بتصرف الكاتب أو الشاعر، بالمفردات والتراكيب**».[1]

فالطريقة، التي تتشكل بها عناصر العمل الأدبي هي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وذلك من خلال مجموعة الانحرافات والانزياحات، التي تنقل اللغة مما هو مألوف إلى ما هو غريب، وهذا يمثل جوهر العمل الأدبي وقيمته الإبداعية، فغاية الانزياح إذن غاية «**نفسية جمالية تهدف إلى شدّ انتباه القارئ، وإثارته وإضفاء صور إيحائية على الموضوع يعبر عن المواطن الجمالية الخفية، وهذه الوظيفة الانفعالية، التي تثيرها اللغة الشعرية بانزياحها، يحدث ما يسمى بلذّة النص لدى بارت**».[2]

فنجاح العمل الأدبي، وتحقيق شعريته، وأدبيته، مرتبط بقدرة المبدع، في الاستحواذ على عمل القارئ وعواطفه والتأثير فيها، فتتولد الوظيفة الانفعالية، وذلك باللجوء إلى غير المتوقع، وغير المنتظر، فيصبح القارئ غاية المبدع، فيجعل القارئ «**يسبح بعيدا في ما وراء النص، فهو يثير القارئ بما يحمله من دلالات ومعانٍ ويتركه يبحث في عوامله الداخلية عن الشيء الخفي، عن المقصود الحقيقي... وذلك مرهون بمجموعة من العوامل السيسيولوجية، والسيكولوجية، والثقافية، والسياقية**»[3]، وعليه، فالقارئ لم يعد مستهلكا ومتلقيا للنص، بل هو منتج ثان للنص، من خلال ما يضيفه ويقدمه من قراءات وتأويلات.

فيما سبق، رأينا كيف للغة الشعرية أن تتشكل عن طريق أسلوب الكاتب، الذي يقوم على الإنزياحات إلاّ أنه يمكن أيضا الإشارة، أن الشعرية أول ما نشأت في حقل الشعر، ومنه انتقلت لفظة الشعرية إلى الرواية

---

(1) عدنان ذريل: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ص 37.

(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية –الرؤية والتطبيق–، دار المسيرية، ط1، عمان، 2007، ص 186.

(3) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، ص 53.

وكانت تعني أخذ مقومات الشعر وبعض خصائصه، وتوظيفها في الرواية «**فاللغة الشعرية تتداخل مع لغة الشعر (تتداخل) آخذة منه بعض مقوماته الفنية والتركيبية في قالب مغاير للشعر**».[1]

وفيما يلي سنحاول عرض بعض العناصر، أو الخصائص، التي تشكل اللغة الشعرية في النص الأدبي:

**1– الاختلاف**: ونقصد به البعد عن التقليد والرتابة، وذلك بمحاولة خلخلة النظام اللغوي المعروف.

**2 – الإيحائية**: تتمثل وظيفة اللغة في الإيحاء، فهي تعبِّر عن الوجدان وتسعى إلى الكشف عن معانٍ جديدة.

**3– التصوير**: تشتمل الصورة الشعرية مجموعة من العناصر منها الكناية، والاستعارة، والتشبيه، ومن خلالها يُكَوّن الكاتب أو الشاعر أبعادا جمالية تشد القارئ إليها وتثير فيه دوافع القراءة الجديدة، والصور هي نوع من أنواع الانزياح تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمل والاستقصاء، وللتصوير أشكال عديدة منها **المجاز**، وقد «**وعند أرسطو نجد أن المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية ما يكسبه أيّاها شيء آخر، فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا عاما وبخاصة لدى من يعتمدون على عقولهم** ...»[2].

**4– النسيج الإيقاعي**: يعد الإيقاع عنصرا رئيسيا في العمل الأدبي، وهو يتجلى في الرواية الجديدة في مختلف صور البديع من **جناس وطبق وسجع**... **فالسجع** «**يثير جوا موسيقيا يضفي بعدا جماليا وأسلوبيا يشد القارئ إلى العمل الأدبي، كما أن النص الإبداعي هو لغة وتعبير وموسيقى، ولذّة المتلقي لا تقف عند حدود لغة النص وإيحاءاته، بل بحروفه وإيقاعها**»[3]، إضافة إلى السجع، نجد **الجناس** يخلق نظم موسيقي في

---

(1) نجار فوزي: مستويات اللغة السردية في الرواية، مجلة المقال، ص 342.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة العالمية للنشر لونجمال، ط1، بيروت، 1994، ص65.

(3) محمود درياسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير، ط1، الأردن، 2010، ص 168.

العمل الأدبي «**كونه الأقرب إلى سمع المتلقي، وكون النفس الإنسانية تتوق إلى الإيقاع** »[1]، كما يتجلى الإيقاع عن طريق تقية التكرار «**إن تكرارا الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يدخل في نسيجه لحمه وسَدَى ويشد أطرافه بعضها إلى بعض، ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه** »[2]، فالتكرار قيمة تعبيرية وشعورية، وليس مجرد إعادة للكلمات.

(1) محمود درياسة: مفاهيم في الشعرية: ص 169.

(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب – سوريا، 2002، ص 84.

## ثالثا: الازدواجية اللغوية: (الفصحى/العامية) (العربية / الفرنسية)

### 1-مفهوم الازدواجية اللغوية:

بما أن اللغة ظاهرة اجتماعية، فهي الأداة التي يستخدمها الأفراد، من أجل التواصل فيما بينهم، فاكتساب الفرد للغة الأم أو اللغة الأصلية، لا يعني عدم تمكّنه من تعلم لغة أخرى. و هذا يطلق عليه(بالازدواجية اللغوية) التي تعد من أهم القضايا اللغوية، التي أثارت اهتمام الكثير من الباحثين (سواء العرب أو الغرب)، و دفعتهم إلى البحث في ثنايا هذا الموضوع، والغوص فيه بغية الوقوف على أهم نقاطه. ولعل هذا الأمر هو ما دفعنا للتساؤل: ما مفهوم الإزدواجية اللغوية أو الثنائية اللغوية؟ وهل يمكن اعتبارهما شيئا واحد؟

اختلفت مفاهيم الازدواجية اللغوية من باحث لآخر، فقد عرفها "إبراهيم كايد محمود" «**الازدواجية اللغوية في المفهوم الغربي تقابل مصطلح Diglossia و هو المصطلح الوحيد الذي يعبر عن هذه الظاهرة ويرجع إلى أصول يونانية وهو مكون من سابقة Di معناها مثنى أو ثنائي أو مضاعف. وclossمعناها لغة. ولاحقة ia للحالة، فمصطلح Diglossia معناه له مثناه، أو مضاعفة**»[1]. في الواقع «**كان شارل فرغسون قد أطلق منذ 1959 مصطلح الازدواج اللغوي**».[2] ويضيف "**لويس جان كاليفي**" بقوله: «**المأخوذ من اللغة الإغريقية، ولئن كان هذا المصطلح لا يعني في اللغة الإغريقية سوى الثنائية اللغوية، فإنه يكتسب عند فرغسون معنى أدق من ذلك فقد حدد لويس جان كاليفي الازدواجية اللغوية انطلاقا من أحوال أربعة يعتبرها مثالية هي المنطقة الألمانية في سويسرا، ومصر، وهايتي واليونان على أنها العلاقة الثابتة بين ضربين لغويين بديلين ينتميان إلى أصل أجنبي واحد، أحدهما راقي، والآخر وضيع**».[3]

---

(1) إبراهيم كايد محمود: الفصحى بين الإزدواجية والثناية اللغوية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية، المجلد3، العدد1، 2002، ص 55.

(2) جولييت غارماي: اللسانة الاجتماعية، تر خليل أحمد، دار الطليعة، ط7، لبنان، 1990، ص 153.

(3) لويس جان كاليفي: حرب اللغات والسياسات اللغوية، تر حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2008، ص 78.

و يعرف "**ميقال سيجوان**" و"**ووليم ف مكاي** " الشخص المزدوج اللغة على أنه: «**الشخص الذي يتقن لغة ثانية بدرجة متكافئة مع لغته الأصلية، و يستطيع أن يستعمل كلا من اللغتين بالتأثير، والمستوى نفسه في كل الظروف**».[1]

فالشخص المزدوج اللغة، هو من يستطيع اكتساب لغة ثانية إلى جانب اللغة الأصلية، والتحكم فيها بحسب تمكن كل شخص من إتقانه للغة الثانية.

في حين، تعتبر الازدواجية اللغوية ظاهرة انتشرت في المجال الأدبي، فمست كل من الشعر والنثر، وأدت إلى التعدّد اللغوي، و هذا يتصل بصدى وعي الكتاب، وقدرتهم الإبداعية. إلا أننا نجد المجال الأوسع والأشمل في خصوص قضية الازدواجية اللّغوية، يظهر من خلال لغة الحوار في الفن الروائي، التي عمد فيها الكتاب إلى إدخال اللغة العامية في لغة الحوار، أو في إجراء الحوار بالعامية، في حين يعمدون أيضا إلى المزاوجة بين الفصحى والعامية في الحوار نفسه .

ويرى "**حنا مينا** " «**أن الروائي الممتاز يستطيع أن يطوع لغة الحوار بالفصحى لأدق أغراضه، وألصق تعابيره في الإحساس بالبيئة، لأن كل كلمة عامية جذر في الفصحى، ومع التدبير والمعاناة يمكن الملاءمة وإدارة حوار فصيح تخاله عاميا...فإذا قرأه العامل شعر أنه كلامه، وإذا قرأه المثقف لم ينكره**»[2].

## 1-1-جدلية الفصحى والعامية:

من المسلم به في دراسة الرواية، أن شخصياتها تنتمي إلى مستويات متعددة ومتفاوتة، من الناحية الإيديولوجية، والفكرية، والاجتماعية. وغير ذلك، لهذا «**تبدو اللغة الحوارية ذات مستويات متعددة تختلف باختلاف النموذج الإنساني، إذ يرتبط المنهج اللغوي بالبيئة، والعرف، والتقاليد، التي ينتمي إليها ذلك**

[1] صالح بلعيد: ضعف اللغة العربية في الجامعات الجزائرية، جامعة تيزي وزو نموذجا، دار هومة، دط، دب، 2009، ص 43.

[2] مهى محمود العتوم: الازدواجية اللغوية في الأدب، نماذج شعرية تطبيقية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 4، ع1، 2007، ص 171.

**النموذج الإنساني ونظرا لاختلاف المستوى اللغوي في الحوار وتعدده، فقد اختلف الآراء النقدية حول ماهية هذا المستوى، فهناك من يؤيدون اللغة الحوارية المستمدة من الواقع، والمحيط الخاص بالشخصية ويقصدون بذلك العامية. وآخرون يدعون إلى الفصحى، ويتبنوها لغة حوارية خالصة، نظرا لاختلاف اللهجات العربية وعدم إلمام الجنسيات والقبائل المنتسبة إلى العربية باللهجات الدارجة في مختلف الأقطار العربية»**[1].

وقد ميز "يوسف الشاروني "، بالإضافة إلى المحاولتين السابقتين، محاولة ثالثة من المحاولات، التي قام بها الأدباء لحل مشكلة اللغة الحوارية، و تتلخص في استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات، أو التراكيب العامية الحوار «**وهي محاولة تتسم بوجه عام بمحاولة الوصول إلى لغة وسطى، ليست هي الفصحى، ولا هي العامية**»[2].

وتختلف هذه المحاولة الأخيرة عن محاولة تبسيط اللغة الفصحى، من خلال استخدام الألفاظ المألوفة والتراكيب السلسة، والابتعاد عن غرابة الألفاظ، وتعقيدات الأساليب والتراكيب، وهو ما يعرف اليوم بلغة الصحافة، فهذه لغة فصيحة بامتياز، ولكن سهلة الفهم، وقد باءت المحاولة الأخيرة بالفشل الذر يع، واعترض عليها كثيرون، منهم"**محمد غنيمي هلال**"، الذي رفض اعتماد العامية، و هو أمر يرفضه الباحث، لأنه يضعف العربية الفصيحة، و لا يثري العامية، بل يزيد الأمر تعقيدا وخبلا، كما وضح ذلك الناقد "محمود غنيمي هلال".

أما المحاولتان الأخيرتان، فكان لكل منهما أنصارهما، فمن أنصار استخدام اللغة العامية في الحوار، الذين كان في مسوغهم في ذلك تحقيق «**الإيهام بالواقعية، حتى يشعر القارئ بأنه موقف طبيعي، يمكن أن يحدث**

---

(1) نادر عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني – دراسة موضوعية وفنية–، العلم للإيمان والنشر والتوزيع، دط، دب دت، ص 345.

(2) يوسف الشاروني: تحولات السرد، نقلا عن دراسات أدبية، مكتبة النهضة المصرية، دط، دب، دت، ص 76.

**في الحياة غير مفتعل و لا مفروض»**[1]، "**محمد يوسف نجم**" الذي رأى «**أنه ليس ثمة مبرر فني يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار، بل إن طبيعة رسم الشخصية في القصة تتطلب ذلك، وتعتمد عليه اعتمادا كبيرا**»[2]. فالإيهام بواقعية الحوار، وكأنه يحدث فعلا في حياة الإنسان، هو السبب الرئيسي في دعوة بعض الكتاب والنقاد إلى استخدام العامية في الحوار.

أما أنصار استخدام الفصحى، فقد رأوا أن الواقعية المنشودة ليست واقعية اللغة، كما ادعى أنصار العامية «**بقدر ما هي واقعية التفكير بأن يكون إدراك الشخصية، وتفكيرها ملائما لمستواها الاجتماعي والثقافي فلا يجري على ألسنة العامة مثلا، ما يجري على ألسنة المفكرين والمثقفين**».[3]

لقد تعددت أسباب أنصار هذا الاتجاه، وآراؤهم في ضرورة استخدام الفصحى في الحوار وأفضلية، وسوء استخدام العامية، والعور والعوار، الذي سيحل بالحوار والرواية بشكل عام.

فقد لاحظ مثلا "**محمد منذور**" «**أن ما يمكن أن يكتب بالعامية سيظل سطحيا قريب الغور، لا يخرج عن المألوف في الحياة اليومية الدارجة، وعلى هذا الأساس، لا بد من استخدام الفصحى في التعبير عن المعاني الفكرية، والاجتماعية، والأخلاقية، والروحية الجديدة العميقة، لأنها وحدها التي تساعدنا على التعبير، ومن المؤكد أننا لو أحصينا مفردات اللغة، التي يعرفها الرجل العامي، لوجدنا أنها لا تكاد تتجاوز مئات من الكلمات**»[4].

لقد عدل "**محمد تيمور**" عن رأيه، الذي دعا فيه إلى ضرورة استخدام اللغة العامية في الحوار بعد تجارب كثيرة دللته على خطأ رأيه، فدعا إلى استخدام الفصحى بدلا من العامية، وسبب عدوله كما يقول:«**الهاوية**

---

(1) يوسف الشاروني: تحولات السرد، ص 77.

(2) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، لبنان، 1979، ص 122.

(3) شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى 1967، دار الفكر العربي، ط3، مصر، 1996، ص 194.

(4) محمد منذور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة، دط، مصر، دت، ص 70.

**موجودة بين اللغتين، فإذا استعملنا جنبا إلى جنب، واحد للأوصاف والأخرى للحوار وجدنا تنافر في الكتابة، يكاد يكون ملموسا، يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة، ولا يوجد هنالك إلا واحد من أمرين، وهما أن تكتب كل القصة باللغة العربية، أو كلها بالعامية، لتقضي على هذا التباين الشاذ، وتحل محله الألفة و التناسب، وبنا أن اللغة العربية هي لغة الكتابة وجب علينا أن نكتب القصة جميعها: أوصافها وحوارها باللغة العربية»**[1].

## 1-2- اللغة العربية واللغة الفرنسية:

إن اللغة الفرنسية هي لغة أجنبية. لكننا، نجد لها حضورا بارزا في المجتمعات العربية، خاصة الجزائر، ولعل من أهم العوامل، التي أدت إلى دخول اللغة الفرنسية في الجزائر "الاحتلال الفرنسي لها". هذا الأخير، الذي تعدّت سيطرته من السيطرة العسكرية، إلى استعمار الشخصية العربية «**فالصورة القومية العربية بعامة، والجزائرية بخاصة قد تعرضت لما يمكن أن نسميه استعمار الشخصية**»[2]، ونقصد باستعمار الشخصية الهيمنة الثقافية وطمس الهوية العربية، فالاستعمار الفرنسي في الجزائر كان استعمارا شاملا، لم يقتصر على مجال فقط، بل مس جميع الجوانب المختلفة، السياسية والاقتصادية، حتى الثقافية «**فالاستعمار الفرنسي انتقل من حالة الاستعمار العسكري إلى حالة الاستعمار الثقافي**»[3]، وبما أن اللغة هي الركيزة الأساسية في بناء ثقافة الأمم وأعظم مرتكزاتها، فقد كانت اللغة هي ذلك العنصر الأكثر استهدافا من المستعمر، لما رآه في الشعب الجزائري من شغف وتمسّك كبيرين باللغة العربية، وباقي المقومات الأخرى، التي تثبت الهوية العربية «**إن الاستعمار لم يتوان لحظة في تنفيذ مخططه للقضاء على الشخصية العربية في الجزائر منذ أن احتلتها عسكريا، فعمل على القضاء على اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلّها تمجيدا لإدماج الشعب الجزائري في الأكثرية الفرنسية، فقلب**

---

(1) نفوسه زكريا سعيد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار المعارف، ط2، الإسكندرية، 1980، ص 405.

(2) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص 15.

(3) عزالدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، الصايل للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2013، ص 352.

**التعليم رأسا على عقب**»[1]، وعليه فالمستعمر الفرنسي، من أجل طمس الهوية العربية، قام بعدّة أساليب قهرية للقضاء على اللغة العربية، فقام بغلق المدارس والزوايا والمساجد، التي كانت تغرس الروح العربية والإسلامية في نفس الفرد العربي، وقام بفتح مدارس تعليم للغة الفرنسية وجعلها لغة رسمية بدل اللغة العربية، وذلك «**لتدمير البنية الثقافية والعربية الإسلامية، مع محاولة قسرية قهرية لفرض اللغة الفرنسية**»[2].

وبالتالي، فالمدرسة والتعليم في الجزائر كانا بمثابة السلاح، الذي اتخذه المستعمر لنشر أفكاره وثقافته، لطمس الهوية العربية، عن طريق تعليم أبناء الجزائر، وشحن أفكارهم بأكاذيب وافتراءات، تخلّ مدى تمسكهم ببلدهم وبثقافتهم، كل هذا وذلك ولّد جيل مثقف بالفرنسية.

لكن ما يمكن أن نشير إليه أن هذا الجيل المثقف رغم تعلمه للغة الفرنسية، إلا أنه اتخذ من هذه اللغة وسيلة أو سلاحا من أجل إيصال صوته، وصوت بلده إلى خارج الدائرة العربية، أي أن الفئة المثقفة اتخذت اللغة الفرنسية ليس إعجابا أو رغبة في تعلّمها، بل لأن هذه اللغة كانت قادرة على حمل قضيتهم العربية إلى أبعد الحدود، فاللغة الفرنسية والكتابة بها على حد قول الكتاب المثقفين لم تكن إلا وسيلة وليس خيانة للغة العربية ،وهذا ما يؤكده "كاتب ياسين" في تصريح له: «**إن الفرنسية ليست سوى أداة لتوصيل أفكارنا إلى المثقفين في العالم، لنجدب بها المفكرين الأحرار لنصرة قضية جزائرنا العربية. ولكننا، نحصل روحا عربية، وعزيمة ثورية عربية، لأن جزائرنا ليست فردا بعينه، أو شخصا بالذات، إنّما هي فكرة ومعنى، وهي أولا وأخيرا عربية**»[3]. وأضاف أيضا «**ولقد كانت هنالك حرب بيننا وبين فرنسا، لكن من يقاتل لا يسأل نفسه، ليعرف إن كانت البندقية، التي يستعملها فرنسية، أو ألمانية، أو تشكيلية، إنها بندقية وهي سلاحه**»[4].

---

(1) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 49.

(2) عزالدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، ص 354.

(3) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 157.

(4) نفسه : ص 160.

إن كاتب ياسين، يقف مدافعا على أن استعمال اللغة الفرنسية، لم يكن إلا سلاحا للوقوف في وجه الاستعمار، فهو يرى أن الوسيلة المعتمدة لا تهم، بقدر ما تهم الروح الوطنية، التي يتمتع بها هؤلاء المثقفون، لأن مواضيع كتاباتهم، كانت تدور حول القضية الجزائرية، وعن الجزائر المحتلة، وعن الأساليب القهرية، التي كانت تستعملها فرنسا ضد هذا الشعب الضعيف.

مما سبق، يمكن القول أن اللغة الفرنسية أوّل ما دخلت إلى الدول العربية، وخاصة الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، كان أوّل من أخذ هذه اللغة وتعلّمها هي الفئة المثقفة، والتي نقلتها إلى مجال الأدب، واتخذتها وسيلة للتعبير عن الواقع الجزائري المرير، وعن بشاعة الاستعمار، هذا المستعمر وإن استطاع إقناع الجزائريين بالتخلي عن اللغة العربية، لأنها لغة متحجرة، ومانعة عن التطور والتحضّر، فإنه وجد فئة أخرى، هي فئة المحافظين الذين دعوا إلى العربية والتمسك بها، ورفضوا مقولات الاستعمار، التي تتهم اللغة العربية بأنها لغة قاصرة وعاجزة، ويظهر موقفهم من خلال هذا القول: «**اللغة العربية كانت وما زالت قادرة على مواكبة ركب الحضارة والتقدم، إذ من يتصفح تاريخها بكل موضوعية، يجدها قد استطاعت أن تكون أداة لكل ما نقل من علوم الفرس والهند واليونان وغيرهم، وعلى هذا النحو ثمانين سنة، من بدء العهد العباسي، كانت خلاصة هذه الثقافات مدونة بالعربية...واللغة العربية، التي صمدت في مواجهة الغزو الثقافي، واستطاعت أن تكون حاضنة للفكر العربي**».[1]

لكن، ما نلاحظه في الواقع الجزائري، أنّه بالرغم من استقلال الجزائر وتحررها من السيطرة الفرنسية، إلا أننا نجد أن اللغة الفرنسية قد شهدت انتشارا أكثر بعد فترة الاستعمار، فقد توسع استعمالها في مختلف المجالات وغدت بمثابة اللغة الأم في الجزائر، فأصبحت لغة الطبيب، لغة المهندس، لغة الأستاذ، كذلك لغة العلوم المختلفة كما أصبحت لغة رسمية أساسية في المؤسسات التعليمية.

[1] بوزيد هادف: الازدواجية اللغوية في الجزائر –دراسة سوسيولسانية–، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 8 ماي، قالمة، دت، ص 08.

بالإضافة إلى هذا، نجد أن اللغة الفرنسية أصبحت شائعة حتى في الوسط الشعبي، وأصبحت لغة التواصل اليومي، وهذا ما يطلق عليها بظاهرة التفرنس: «**أي ظاهرة التباهي بمعرفة اللغة دون الدخول إلى عمقها ونجد استعمال الكلمات الغربية في الحياة اليومية العربية، ونجد اصطناع الجمل الفرنسية، أثناء الحديث باللغة العربية**».[1]

وعليه، فقد أصبحت اللغة الفرنسية بعد الاستقلال شائعة الاستعمال، «**وغدت الأكثر تداولا في مختلف المحافل ومناحي الحياة، وقد غدت الأكثر انتشارا والأوسع تأثيرا، والأبلغ استخداما في معظم المعارف والعلوم، إلى الحد الذي راحت تشكل معه خطرا حقيقيا على الفصحى**»[2]. فالفرد الجزائري أصبح يعتمد اللغة الفرنسية كوسيلة للارتقاء بالذات، فكان يشعر بأن اللغة العربية لغة ضعيفة، وأنها لا تحظى بالاحترام وأنها دون غيرها من لغات الأمم الأخرى، وباستعماله اللغة الفرنسية، كأنه يعطي قيمة ومكانة في مجتمعه.

إذن يمكننا القول، أن الازدواجية اللغوية كانت في بدايتها الأولى ظاهرة اجتماعية منتشرة في معظم المجتمعات، إذ لا يمكن أن نجد بلدا أو مجتمعا يعتمد على لغة واحدة في التواصل، بل نجد المجتمع الواحد ينقسم إلى لغات ولهجات عديدة، وهذا يرجع بطبيعة الحال إلى عوامل كثيرة، منها الاجتماعية، والتاريخية، وحتى الثقافية وبما أن الأدب هو انعكاس للمظاهر الاجتماعية، وتعبير عن الواقع بكل خصوصياته، فإنها انعكست هي الأخرى في المجال الأدبي، وخاصة في مجال الرواية، كونها أقرب الأجناس الأدبية لتصوير الواقع، إذ أصبحت الازدواجية الأدبية أو ما يطلق عليها في مجال الأدب (التهجين اللغوي) تقنية من التقنيات الحداثية في الرواية المعاصرة.

---

(1) عزالدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، ص 351.

(2) عباس المصري: وعماد أبو حسن: الازدواجية اللغوية في اللغة العربية، مجلة المجمع، عدد8، 2014، ص 49.

# الفصل الثاني:
# جمالية التوظيف اللغوي
# في رواية "جيلوسيد"

## المبحث الأول: جمالية توظيف التاريخ

تعتبر العودة إلى التاريخ من أهم خصائص الرواية العربية المعاصرة التي أضفت عليها رؤية حداثية نزعت بها نحو التجريب، حيث لجأ الروائيون إلى استلهام التاريخ من أجل إضفاء الجمالية على النص الرّوائي ، ومن أجل الهروب من الشكل الغربي الذي قيّد القدرات، وشحذ الإمكانيات الإبداعية في الخلق والتعبير لدى الكتاب العرب.

وتعتبر رواية "جيلوسيد" لـ "فارس كبيش"، والتي هي مجال دراستنا، واحدة من أهم النماذج الروائية المعاصرة التي استلهمت التاريخ، فهو سمة بارزة فيها، حيث تداخل السرد التاريخي مع السرد الروائي. ويعد هذا الأسلوب شكلا من أشكال تطور الكتابة الروائية العربية، وهو يدلّ على وجود وعي ثقافي ، لأن توظيف التاريخ في رواية "جيلوسيد" هو توظيف ينم عن الوعي الثقافي للكاتب، الذي يهدف من خلاله إلى إبراز قيمة فنية جمالية محكومة برؤية محددة، إضافة إلى وجود غايات عديدة سنحاول إبرازها أثناء دراستنا للرواية، والتي من خلالها سنعمل على إظهار تجليات الجمالية من خلال المزج بين الفني والتاريخي، وما خلفه ذلك من قيم وأبعاد، أضفت على النص خصوصية نوعية.

رواية "**جيلوسيد**" تدور حول أحداث واقعية تاريخية، فلقد عمد الكاتب إلى نقل فترة زمنية تاريخية محددة من تاريخ الجزائر، والتي كان فيها للاستعمار جرائم عديدة، وبخاصة التفجيرات النووية في صحرائنا.

وعليه، فتوظيف التاريخ في الرواية يمثل صبغة حداثية تجريبية، وهذا العنصر الجديد الذي تضافر فيه السردي و التاريخي ما هو إلا نوع من جمالية الرواية، لأن الرواية بهذا الشكل تستند على المادة التاريخية، ولا تنقل الواقع كما هو، بل تصوغه في قالب فنّي إبداعي له خصوصيته، والروائي في هذا التشكيل، ينتقي الأحداث بطريقة فنّية

يضيف يحذف ويستعمل مخزونه الثقافي، فهو يعمد في عمله إلى نقل الواقع، لكنه لا يتقّيد بنقله كما هو، بل له الحرية في نقل الواقع والتعامل معه حسب متطلبات الكتابة الروائية العصرية.

## أولا: قراءة في عنوان الرواية:

مما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أن دراستنا للعنوان ستكون حول ما يحمله من دلالة تاريخية للرواية وسنتطرق إلى ما تحتويه كلمة "جيلوسيد" من معنى مباشر، يحيلنا إلى ما يتضمنه من حدث تاريخي .

يمثل العنوان العتبة الأولى التي تصلنا بالنصوص، وهو واحد من العبارات المهمّة التي نستطيع من خلالها أن نلج إلى عالم الرواية المتخيل، وتضعنا في السياقات الدلالية والقيم الجمالية التي تحملها فتجعلنا نقرأ ما تنص عليه.

كلمة "جيولوسيد" «**نوع من التجريب القائم على إدغام كلمتين، والفريد هنا هذه العملية تمت بين كلمتين إحداهما عربية، أما الثانية فهي تعريب عن الفرنسية**»[1]، حيث جاءت مركبة من كلمتين الأولى "جيل" والثانية "سيد"، فبالرجوع إلى أصل كلمة "جيلوسيد" نجد أن «**أصلها من الفرنسية Genocide وهي كلمة جديدة أو مصطلح حديث، استولده المحامي اليهودي البولوني "رافيل لمكين"، وقد اخترعها للجمع بين كلمتين: الكلمة اليونانية genos، التي تعني العرق أو القبيلة، ومن اللاتينية Cide، التي تعني القتل وترجمتها بالعربية إبادة، لكن الروائي آثر تعريبها محافظا على إيقاعها الأجنبي للحفاظ على حمولتها الدلالية، وعلى قدرتها على التأثير في القارئ**»[2] ، من خلال التطرق إلى دلالة كلمة "جيلوسيد"، يتضح لنا أن الرواية تاريخية تدور من بدايتها إلى نهايتها حول حدث تاريخي وتحمل "جيلوسيد" معنى الإبادة للشعوب. هذه الأخيرة، التي تحمل في دلالتها معاني التعذيب والقتل. والحدث التاريخي في هذا العنوان يتعلق بالتفجيرات النووية التي قامت بها فرنسا في الصحراء الجزائرية، حيث جعلت مخططها تجربة على أرض "رقان"، مخلفة أضرارا نفسية وجسدية على الشعب «**فلقد ابتكر الروائي كلمة جيلوسيد، التي يفهم منها إبادة جماعية لحرق أجيال برمتها، ليؤكّد على أن الأمر لا يتعلق بأمر فات وانقضى، بل حاضر ومستقبل، يدخل الكثير في المآسي**

---

[1] سامية إدريس: صورة الروائية في رواية جيلوسيد لفارس كبيش، صورة الغلاف والسارد، مجلة الخطاب، عدد22، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية ص 179.

[2] نفسه: ص 180.

**التي تنطلق من هذه الجريمة التي ارتكبتها فرنسا الاستعمارية»**[1]، فالعنوان له إحالة مباشرة على أن الرواية تتناول في مضمونها قضية تاريخية لها انعكاسات خطيرة على البشر والبيئة، هذه التفجيرات النووية، التي لا زالت معداتها حتى اليوم تحت الرمال ،وهذا ما يشير إليه عنوان الرواية، إذ وردت كلمة "جيلوسيد" في مواضع عدة نجدها في حوار دار بين "رشيد" وأخيه الأصغر "جمال":

**«ماذا عن الجينوسيد التي حدثتني عنها ليلة أمس أخي؟**

**نفض سجارته، مجّة منها:**

**الإبادة المزمنة هي الأخرى جزء لا يتجزأ من نظامها الاستعماري».**[2]

كما نجدها في موضع آخر على لسان "رشيد"، يقول: «**إنها جينوسيد جريمة متواصلة ضد الأجيال القادمة تضاف إلى الجينوسيد، الذي تعرّض له الشعب، بدء من جرائم الإذلال والتّعذيب والتّشريد والتّجويع إلى القتل والتّنكيل، نسف البيوت بالمتفجرات، قرى بأكملها تلاشت تحت أطنان من النبالم...».**[3]

من خلال ما أفاد به "رشيد"، تتجلى لنا الإشارة إلى شرح كلمة "جينو سيد"، والتي تحمل نفس الدلالة التي تحملها "جيلوسيد"، وهذا يدل على أن كلتا الكلمتين تحملان نفس المعنى الذي هو الإبادة.

وعندما نقرأ في الصفحة 291، وعلى لسان "جمال" نجده يتحدّث عن الجينوسيد قائلا: « **في الأيام الأولى أعدت تدوينها في قرطاس قديم، وسط الصفحة الأولى منه بأحرف كبيرة كتبت (جينوسيد)، كلمة**

---

[1] سامية إدريس: الصورة الروائية في رواية جيلوسيد لفارس كبيش، ص 181.

[2] فارس كبيش: جيلوسيد إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق، دار في فيسيرا، دط، الجزائر، 2013، ص 74.

[3] نفسه: ص 98.

**حفرتها لاحقا على سطح المنضدة بمفك البراغي مرارا وتكرارا، بقوة متزايدة أكبر من التي حفرها رشيد».**[1]

إلا أن العنوان، لم يأت مكونا من كلمة "جيلوسيد" فقط، إنما رافقه عنوانا فرعي «**إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق**» ليتمّ معنى الدلالة، كما يعتبر تكملة وتوضيحا لرؤية الروائي، وهذه التكملة بدورها وردت في متن الرواية حيث نجدها في الصفحة 300 على لسان "رشيد":«**إنها ليست قضية تخص الورثة والأرامل، لا ليست قضية عائلية على الإطلاق، على الإطلاق...**»[2]. وبالتالي يؤكد لنا الروائي ، أن القضية لا تتعلق بمصير أجيال فحسب وإنما تتعلق كذلك بمصير وطني بأكمله، فالعنوان بأكمله جاء في عبارة: "**جيلوسيد... إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق**" يحمل دلالة شاملة، تمس العائلة والوطن على حد سواء، ودلالة تاريخية كانت لنا بمثابة مرآة عكست باطن الرواية، واستطاعت أن تفصح عن الموضوع الأساسي، الذي تدور حوله.

## ثانيا: الجدل ما بين الفني والتاريخي:

تجلّي التاريخ في رواية "جيلوسيد"واضح، و قد حقق جمالية و فنية لها بما أضفاه من خصوصية أسلوبية عليها،إذ جاءت المادة التاريخية من أجل تحقيق أغراض روائية بحتة فبالرغم من تجلّي العنصر التاريخي إلّا أن عنصر الخيال الفني هو الغالب، بهذا يعبِّر الروائي "فارس كبيش" عن رؤيته وأفكاره وفق أسس لغوية سردية، جاء فيها التاريخ نفسه مسرودا جماليا في قالب فني تخييلي ، والرواية من هذا المنظور تخييل للأحداث، تعيد صياغة التاريخ بما يناسبها لأن وعي الروائي التاريخي يعطيه القدرة على الإبداع والخلق.

إلا أن الرواية تتخذ في تعاملها مع التاريخ أشكالا مختلفة، حيث نجد الروائي "فارس كبيش" يحاول إعادة بعث التاريخ من أجل نقد الواقع الحاضر وتغييره ،بما يرتسم في ذهن الأجيال الراهنة من وعي بحقيقة الاستعمار

---

[1] الرواية: ص 291.

[2] نفسه: ص 300.

ووحشيته، ومدى ما عاناه الجزائريون إبان فترة احتلاله، ولأن أثر التفجيرات النووية لازالت حتى اليوم في الصحراء فهي خطر كبير يتهدد حياة الشعب.**«ثم هنالك بشر في صحرائنا لا تزال معاناتهم مستمرة سيكون انتصار قضيتهم بمثابة وثبة هامة في تاريخها الوطني »**[1]

فلنا أن نقول أن الروائي ليس بمؤرخ، لأن هذا الأخير يلتزم الحقيقة في نقل الواقع، أما الروائي فيتخذ من التاريخ موضوعا للسرد، وتكون مرجعيته مرجعية حقيقية ومرجعية تخييلية، هذه الأخيرة هي التي تحقق البعد الجمالي في الرواية، في حين تكون لغة الروائي لغة فنية معاصرة، بالرغم من أنها تسرد التاريخ، فالروائي باستلهامه التاريخ واسترجاع الماضي، يكون في قلب الحداثة، التي تعمل على النظر في أحداث ماضية، لكنها تتعامل معها بطرق عصرية، تتلاءم مع الحاضر، فاللغة التي يستخدمها الروائي يجعل منها وسيلة للتعبير، وفي الوقت نفسه من أجل التغيير.

وبالتالي فرواية "جيلوسيد" لا تقول التاريخ، بل يتجلى لنا من خلالها غلبة المتخيل الفني على الحقائق التاريخية، فيه استدعت التاريخ والماضي، وأعادت ترهينه، لكن من منظور حضاري وثقافي جديد، هذا ما أدى إلى اكتساب لغة السرد قيمة واضحة، فهي بالدرجة الأولى تؤلف بين السرد التاريخي، والسرد الخيالي، من أجل إعادة فترة زمنية من تاريخ الجزائر، فاللغة تتشبث بالتاريخ، من أجل بناء أفكا ومعاني ودلالات، تكون كلها ذات صلة بحاضر الخطاب الروائي ونسجه.

توظيف التاريخ في الرواية حقق جمالية، وأضفى عليها خصوصية تاريخية، وبحضور التاريخ لا تكون الرواية سردا حقيقيا له، فالرواية من هذا المنظور تخييل للأحداث تعيد صياغة التاريخ في قالب فني جمالي، فوعي الروائي التاريخي هو الذي يعطيه القدرة على الإبداع.

---

[1] الرواية : ص 320.

بالرجوع إلى الرواية نجد أن الروائي يقوم باستحضار حوادث تاريخية حقيقية، ويشخّصها لنا، عن طريق اللغة، وهو يميل إلى الصور البيانية، لكي يصنع لنا الصورة، التي يريد إخراجها في قالب خيالي يتموقع فيه القارئ،ومن خلاله يجعل ذهنه في تخيل للأحداث، ومختلف الوقائع، وتتقرب له الصورة بشكل كبير، فيعيشها انطلاقا من مخيلته، فبالرغم أنه لم يعش فترة تلك التفجيرات النووية فإنه يجد نفسه ،وعن طريق الخيال،يحياها متمثلة في ذهنه عبر اللغة .

يكشف عن ذلك في الرواية، ما يحيل إلى التداخل الحاصل بين السرد الفني والسرد التاريخي الحوار الذي دار بين "البطل رشيد" وأخيه "جمال"، حيث نجد "جمال" يتحدّث إلى "رشيد" قائلا: «**ما شأنك أنت وقضية التفجيرات النووية، كما شوهت صحراءنا الحبيبة...أكثر من هكذا ستشوه مستقبلك، كما يشوه الماء البارد الرصاص الحامي...**». [1]

ويشير هذا الحوار إلى أن الروائي يرى في التفجيرات النووية أنها مشوهة لكل من الصحراء ولمستقبل "رشيد"، فبالرغم من حقيقة التفجيرات إلا أنه يضفي عليها خياله الفني، فالروائي باستعماله كلمة (تشويه) فيها من الاستعارة ما يدل على التلاعب في اللفظ اللغوي، والحياد به عن المعنى الأصلي، إلى المعنى المجازي الدافع إلى التخييل.

كما نجد الروائي، في موضع آخر من الرواية يقول: «**إنهم يحيون بلا روح، العشرية السوداء قتلت أرواحهم كانت فترة حالكة السواد والهمجية أتوا منها هم أولادها الشرعيون**»[2]. وهنا نجد كناية عن موت النفوس التي قتلتها همجية المرحلة، إضافة إلى ما طبعتهم به تلك المرحلة و ما ورثوه عنها فهم أبناؤها الشرعيون من اضطرابات نفسية.

---

[1] الرواية: ص 59.

[2] نفسه: ص 309.

إذن، فالخطاب الروائي خطاب تخييلي بالدرجة الأولى، استطاع أن يستحوذ على الأحداث التاريخية، وأن يجعل فيها الواقعي والتخيلي يتعاضدان لتحقيق جمالية نوعية للرواية و تأدية وظيفة إبلاغية بالإحالة إلى التاريخ ووظيفة شعرية بما ينطبع في ذهن القارئ و يتولد من دلالات نفسية اجتماعية وقيمية .

والخطاب الروائي يخلق صورة معاكسة، قد يصبح فيها المتخيل واقعيا، كما يصبح الواقعي متخيلا، إذ أن «**الخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ، بناء على معطيات التاريخ نفسه**».[1]

وهذا ما حققه "فارس كبيش"، إذ أنه انطلق من المادة التاريخية في رواية "جيلوسيد"، ونسج لنا خطابا أدبيا تخييليا، هذا التخييل له وظيفته على المستوى الفنّي للغة، فالفضاء الروائي يكون ممزوجا بين الواقع والمتخيل، حيث تكون الرواية في تفاعل مع التاريخ، ويمكن أن نقول: «**يتوزع التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي، ويسائل الثاني الحاضر**»[2]، هذه المساءلة التي تقوم بها الرواية، تجعلها تنم في خطابها على رسالة واضحة المعالم، فالجدل قائم بين الفني والتاريخي، وهما في تفاعل وتعالق من أجل تشكيل خطاب تخييلي «**إذ يشكل التخيل عنصرا أساسيا مهيمنا على أي سردية تاريخية**»[3]، وفي هذه الإعادة يعمد الروائي إلى إخضاع النص لتقنيات السرد الحديثة، ومن أهمها نذكر: كسر رتابة الزمن، والخط التتابعي له، والتي سنعمد إليها بالتحليل والتفسير في الأسطر القادمة، إذ تتجلى لنا من خلال تقنيتي "الاستباق والاسترجاع".

من خلال ما سبق، تتجلى لنا فكرة تضافر السرد مع التاريخ، حيث نجد أنفسنا أمام خطابين مختلفين أو إن صح القول تداخل بين فضائين؛ فضاء فني يتوسل التاريخ، من أجل بناء الأحداث، والشخصيات، والزمان والمكان، وفضاء تاريخي يتوسل الفنّي الروائي، من أجل الإخبار عن الحدث، والتأريخ له، وبيان أهميته والتذكير به

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص 138.

[2] نفسه: ص 9.

[3] نفسه: ص 127.

ففي الرواية نلاحظ هذا التضافر بين السرد والتاريخ، إذ أنها «**تلتقي بالتاريخ ضمن مجال تعبيري أوسع، هو مجال السرد**».[1]

وبالتالي فالروائي استلهم التاريخ، وأخذ منه الحدث والزمان والمكان، ليكونا تاريخيين، وأبدع في صنع شخصيات تدير مجرى الحكي.

أ- **الحدث**: وهو العمود الفقري، الذي تبنى عليه الرواية، فلقد استعار الروائي الحدث التاريخي والمتمثل في قضية التفجيرات النووية في صحرائنا الكبرى، ومدى بشاعة الاستعمار آنذاك، ويذكر بفظاعته لأبناء اليوم وبالتالي فقد عمل على إعادة صياغة هذا الحدث التاريخي بما يتماشى مع مجريات الرواية، وإخضاعه لفنّياتها.

ب- **الشخصية**: نجد في الرواية توظيف الكاتب لشخصية تاريخية معروفة، ألا وهي شخصية (فرانز فوان)*، حيث يشير إليها من خلال تضمين قول أفاد به بخصوص تعذيب الشعب الجزائري يقول: «**التّعذيب ليس بخطأ استعماري، إنه جزء من نظامه، الذي يهدف إلى تجريد الشعب من شخصيته**».[2]

فشخصية "فرانس فوان" تمثل شخصية حقيقية واقعية بالنسبة للرواية، كذلك شخصيات أخرى هي شخصيات غير حقيقية مثل: "رشيد"، "جمال"، "ميمي"... وهي ما نسمّيها شخصيات خيالية من صنع الروائي أوجدها، لكي يعبّر من خلالها عن التاريخ، وفيها يجد متعة في التعبير، فبغرار نقلها للأحداث، وتفعيل الحوار،وهي تعتبر من جهة الروائي «**ملاذه وهدفه الأسمى، إذ لا قيود تحد من نشاطها**».[3]

---

[1] سعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، إ.منى بشلم، دار الألعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2014 ص 271.

* (1925- 1961): طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي من مواليد فورد فرانس جزر المارتينك عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية، يعتبر أحد أبرز من كتب عن مناهضة الآخرين في القرن العشرين.

[2] الرواية: ص 75.

[3] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العديدة، ص 131.

ج- **المكان:** المكان الذي جرت فيه التفجيرات نعتبره مكانا تاريخيا، وهذا بالنسبة للزمن الحاضر والمكان يتمثل في منطقة رقان، ولنا من الرواية ما نستدل به، ففي الصفحة (50) نجد قول الكاتب: «**على متن طائرة عسكرية من مطار سطاوالي نقلوا إلى منطقة رقان، وقد هيّأت سلفا مساحة بها خصيصا لتكون حقلا للتجارب النووية**».[1]

د- **الزمن:** حتى الزمن في الرواية نفسه زمن تاريخي بالدرجة الأولى، فالروائي يتحدث عن فترة زمنية من تاريخ الجزائر فترة التفجيرات النووية في الصحراء. لكن، بالرغم من أنه اعتمد على هذا الزمن الذي نعتبره زمنا حقيقيا،إلا أن حاجة الرواية إلى التخييل جعلته يبدع في صنع الزمن التخيلي، وهذا من أجل إضفاء جمالية فنّية على علمه يتجلى لنا الزمن التّخييلي في رواية "جيلوسيد "من خلال اعتماد الروائي على التداخل الزمني المتمثل في تقنية الاستباق والاسترجاع، وهاتان التقنيتان تمثلان المفارقات الزمنية في الرواية الجديدة.

1- **الاسترجاع:** هو تقنية حديثة اعتمد عليها "فارس كبيش" بكثرة في روايته، ومن خلاله تقوم الشخصيات باسترجاع الماضي، يتجلى الاسترجاع في الرواية بنوعيه الداخلي والخارجي.

أ- **الاسترجاع الخارجي:** ويكون على المستوى الخارجي للشخصية، ويمثله الحوار الذي دار بين "سي مسعود" و"سعيد" حول مرض "الشيخ طاهر"، المتمثل في السرطان يقول "سي مسعود": «**إن سر هذا المرض الغريب الذي أصابه... لم تظهر أعراضه إلا بعد عقود من اعتقال فرنسا له...عندما كان يشتغل حلاقا بالعاصمة ومسبّلا يبلّغ الرسائل الشّفهية، التي كانت تصلهم من الثوار...** ».[2] فهذا الاسترجاع الخارجي، حرّك الأحداث ومكننا من معرفة معلومات عن الجدّ طاهر،الذي كان يعاني من مرض السرطان .

---

[1] الرواية: ص 50.

[2] نفسه: ص 49.

كما نجد استرجاعا آخر ورد على لسان "سي مسعود"وهو يقول للأستاذ "سعيد":«**مائة ألف شخص قتلوا في الحال،وأصيب عدد مماثل بإصابات مخيفة ،كان الأمر مهولا الجانب الأكبر من المدينة قد تمّ محوه محوا...لا شيء بقي** »[1]، ومنه فهذا الاسترجاع يعود بنا إلى حدث تاريخي هو إلقاء أمريكا قنبلتها النووية على مدينة هيروشيما سنة 1945م .

**ب –الاسترجاع الداخلي**: ويكون على المستوى الداخلي للشخصية، فمن خلال الرواية، يتجلى لنا في مواضع مختلفة نذكرها منها الاسترجاع، الذي ذكره البطل "رشيد": «**شعركم أن والده رجل عظيم لاهتمامه أكثر منه بمستقبله، وصورته أمام أصحابه، أمام من كانوا أصحابا، وأنه كان محقا في كلمة قالها له قرابة عقدين من الزمن لا أريد فقط رؤيتك أضحوكة بين الناس**».[2]

كما نجد استرجاعا نقله لنا الحاج "طاهر":«**كلّ ما يذكره الحاج أنّه رأى عددا مروعا أصيبوا بالجرعة المميتة سمعهم يصرخون بأصوات مرعبة رآهم يتخبطون في كلّ اتجاه**»[3]، وبالتالي فهذا الاسترجاع الدّاخلي يعود بنا إلى لحظة إطلاق التفجيرات النووية ويصور الحالة البشعة، التي تعرّض لها الشّعب إزاء ذلك .

والاعتماد على تقنية الاسترجاع الداخلي، أضفى على الرواية لمسة تجريبية تجديدية، من خلالها يستدعى الزمن الماضي عبر الذاكرة، أو ما يسمى في الرواية الجديدة **تيار الوعي**، والذي يتمثل في «**تقديم المحتوى الذهني،والمناجاة، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة**»[4]، ومن خلاله تكون «**الأحداث المتذكرة تأتينا عبر الزمن النفسي للشخصية المأزومة**»[5]، فلغة تيار الوعي تعتبر من أهم تقنيات السرد الحديثة، التي تقوم بوظيفة لغوية.

---

[1] الرواية : ص 47.

[2] نفسه: ص 330.

[3] نفسه :ص 50.

[4] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص 97.

[5] أحمد أمين النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2004، ص 29- 30.

**2- الاستباق:** هو الآخر من المفارقات الزمنية، التي يقفز فيها الروائي على فترة زمنية حاضرة مستبقا الأحداث متجها إلى زمن المستقبل حيث أن "الاستباق" لم يرد بكثرة مقارنة بالاسترجاع، وهذا منطقي باعتبار الرواية تقوم على حدث تاريخي بالدرجة الأولى، ولنا أن نعطي من الرواية مثالا عنه، من خلال ما قاله "سي مسعود" لـ "رشيد": «**لا أريدك أن تجيء يوما ما خائبا مهزوما، ونادما على ما فعلته أحلامك هذه بشبابك... مهمّتي انتهت الآن فقط في المستقبل لا أريد رؤيتك قادما، لأجل عنادك الذي سيجعل منك أضحوكة بين الناس،واعتقد أن هذا من حقي، أما الباقي فلا يهم** ».[1]

فـ"سي مسعود" هنا يستبق الأحداث، ويرى في رشيد من خلال حلمه ،الفيلم السينمائي، أنه سيكون خائبا يوما ما، يتكلم عما سيحدث، وكأنه متأكد من كلامه.

من خلال ما سبق، نلاحظ أن الروائي يحدث خلخلة زمنية، حيث نجده ينتقل من الحاضر إلى الماضي ومن الحاضر إلى المستقبل، وبهذا يكسر الخط التتابعي المعروف في الرواية التقليدية، إذ أن جماليات الزمن الروائي هو المزج بين الزمن الواقعي، والزمن الخيالي، وهذا عن طريق اللغة، التي تكتسي بدورها فنية عن طريق هذه المزاوجة، وبالتالي يؤكد لنا على نزوعه التجريبي بتوظيفه هذه التقنيات الحديثة، لقد استطاع المزج بين الاسترجاع والاستباق، وطريقة السرد المتداخل بين الفنّي والتاريخي، لتحقيق وظيفته من خلال هذا المزج، الوظيفة **التخييلية**،من خلال تجسيده لذهنية القارئ في قالب تخييلي، استنطق به الفكر البعيد له، واستثاره لمعايشة الواقع عن طريقة التلاعب بالأفكار، ومزجها مع بعض في محاولة منه، لإثارة انتباه القارئ تارة، وتوعيته تارة أخرى.

في حين، نجد هدفه الأخير أنه يريد التركيز، وإثارة الانتباه إلى بشاعة الاستعمار ومدى وحشيته توعية منه إلى أن ذلك الاستعمار لم يقتصر على الماضي فحسب، بل إنه شمل حتى الحاضر والمستقبل، فكان تنبيهه لهذا الامتداد التاريخي بتمديد تلك المعاناة، فحقق بذلك **الوظيفة التنبيهية** للغة.

---

[1] الرواية: ص 83.

وعلى هذا النحو، يتمكن القارئ من استرجاع التاريخ، من خلال عمل فنّي إبداعي يعمد إلى إعادة الوقائع عن طريقة تقنية السرد، وتكون اللغة هي الجسر الرابط بين الفنّي والتاريخي، فاللغة تنقل لنا الواقع، وباللغة يتجلى الفنّي ،فهذه المزاوجة إن صح القول أفصحت لنا عن تشكيل لغوي شحن الرواية بدلالات ومعاني كثيفة، ورسم إطارها الفنّي، فاللغة الروائية في "جيلو سيد" تبتعد عن التقريرية،وهي لغة حداثية يتخللها الخيال.

إن الجنس الروائي من هذا المنظور «**يقدم بشكل عام، أو يحاول أن يقدم امتلاكا جماليا ومعرفيا للرّاهن، الذي تصدر الرواية أثناءه، زمانا ومكانا، وللواقع العام الذي يحاول الروائي اكتناه جوهره، وتقديم رؤيته عنه، وله**»[1]

لقد كانت اللغة هي الوسيلة الحيدة، التي بموجبها يستطيع الكاتب أن يرصد لنا التاريخ، في حين تعتبر الرواية أحد التجلّيات اللغوية، فمن خلالها تكون اللغة ثابتة من حيث وجودها، أما عنصر الخيال فيكون مغيّرا ومتجدّدا فباللغة يكون الخطاب الروائي خطابا إبداعيا، يؤكد حضوره بما يحمله من شحنات فنية تستمد طاقتها من إعادة صياغة الخطاب التاريخي، الذي يجعل اللغة تقفز عن سيرورتها المعتادة، لتصل إلى السعى وراء تحقيق جماليتها وفنيتها، هذا ما يعكس قيمة النص الروائي، الذي يخلق عالما لغويا، وثيق الصلة بالماضي، وشديد الحرص على التطور والتجديد.

إن الروائي "فارس كبيش" في روايته، قد جعلنا نلاحظ مدى قدرته على تشكيل الخطاب الأدبي مع الخطاب التاريخي لينتج لنا خطابا فنّيا ذا لغة إبداعية تحمل دلالات جمالية، وهذا التشكيل قد هدف به الروائي إلى محاولة التغيير على مستوى اللغة، التي أضحت العنصر المهم، الذي يجعلنا نحكم على الخطاب الروائي.

[1] محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1981، ص 15.

إن الرواية بالرغم من عودتها إلى الماضي، إلا أنها تبقى متمسكة بالحاضر وما يتطلبه، فالروائي عندما شكل الخطاب التاريخي في روايته لم يكن تشكيلا عبثيا، بل عن وعي ودراية تامة فهو «**لا ينتج الواقع روائيا انطلاقا من وعي مستقل اسمه الوعي الروائي، بل ينطلق من وعيه العام**».[1]

هذا من جهة، كما نجد التاريخ يتوسل بالفن الروائي، وهذا ما نلحظه من خلال محاولة الكاتب إعادة واقعة تاريخية وهي (التفجيرات النووية)، والسعي إلى الإخبار عنها، والتذكير بها بصفتها حدثا تاريخيا، وجزء لا يتجزأ من تاريخ الجزائر،وكما قال "رشيد":«**بحوزتي الكثير من الصور الفوتوغرافية ما يكفي لإنشاء معرض شامل يثبت علميا وتاريخيا أضرار الكارثة التي خربت بما تفرزه إشعاعاتها النووية من شظايا البولوتينيوم اليورانيوم كائنات ولوثت الفضاء الماء الرمال** »[2] ، حيث وجد الكاتب في المجال الروائي الملجأ الوحيد، الذي من خلاله يستطيع التأريخ لهذا الحدث التاريخي «**فمجال السرد نفسه هو ما تنطلق منه الكتابة التاريخية، وهي تنشيء معمارها الخطابي**»[3]، وأن يستطيع من جهة أخرى، نفض الغبار عن التاريخ الجزائري، وإنطاق المسكوت عنه ،وهذا في كل من الماضي والحاضر، وهذا يدل على أنّ الروائي لم يعمد إلى التاريخ في روايته، فلقد سعى إلى محاورة الحاضر بدلا من محاورة الماضي، بدافع تحريك الساكن في النفوس، وشحن وجدان الشعب الجزائري بهذا التاريخ وشحذه.

وخير دليل على هذا من الرواية (**الفيلم السينمائي**)، الذي يعتبره "رشيد" بمثابة حلم يسعى إلى تحقيقه،فمن خلال هذا الفيلم الذي تدور أحداثه حول التفجيرات النووية في الصحراء، يسعى "رشيد"لتكوين ملف قضائي لمحاكمة فرنسا على فعلتها الشنيعة هذه، "يقول رشيد" حول موضوع الفيلم: «**موضوع فيلمي ليس ملفا من الماضي، إنه الحاضر والمستقبل، أثر ما خلفته هذه لتجارب النووية من كوارث وأمراض موروثة**

---

[1] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، دط الجزائر، دت، ص 20.

[2] الرواية: ص 320.

[3] سعيد بوطاجين: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، ص217

**عن الأجيال تباعا على السكان المحليين، كون الأشعة النووية لا تزال إلى اليوم موجودة في بقايا حقول التفجيرات المنتشرة في رقان، وما حولها».**[1]

فهذا الفيلم ليس رؤية إلى الماضي فحسب، إنّما يريد به الروائي عن طريق شخصية البطل "رشيد" أن يوضح بأن كل ما تعانيه الصحراء، وما تحتويه أرضها من بقايا التفجيرات، والتّشوهات سببه الأول والأخير فرنسا فهو بطريقة مباشرة يشير أصبع الاتهام إليها، كما أن الفيلم بمثابة دليل مادي لمحاكمة الاستعمار، وتحسيس الرأي العالمي العام بما قامت به فرنسا من جرائم في حق الإنسانية، كما يريد أيضا محاكمة أبناء الوطن والعرب عامة عن وقوفهم مكتوفي الأيدي حول هذه القضية،باعتبارها لازالت مفتوحة وهذا ما يفيد به "رشيد" بقوله:«**من جهتي لا طالما لائحة الضحايا مفتوحة ،فإنّ القضية ستظل هي الأخرى مفتوحة**»[2] ويرى الروائي أن هذا الفيلم سيكون بمثابة الأداة الرادعة، التي ستجبر الاستعمار الفرنسي، ولو بالاعتراف بجرائمه، ويظهر هذا من الرواية في قول "رشيد": «**فرسنا تتهرب من المواجهة، وتحاول أن تغطي بشاعة حقيقة جرائمها، كما غطّت الآلاف من الأطنان والمعدّات المشعّة تحت الرمال...من خلال فيلم سينمائي...سيدفعها، لابل يؤكّد سيرغمها على الاعتراف بجريمتها، وخلق مشروع إعانة المتضررين من قبل التجارب النووية**».[3]

وبالتالي، نجد الروائي قد استعمل المخزون اللغوي انطلاقا من رسمه لسيناريو الفيلم، وتركيبه بطريقة تخدم هدفه الأساسي، وما يريد الوصول إليه من تبيانه لجرائم الاستعمار، ومعاناة الشعب الجزائري معه في الماضي والحاضر، ومخلفاته المؤثرة على مستقبله. فجاءت لغته معبّرة، مركزّة على تلك الأهداف في تسلسل واحد، يريد من خلاله تجميع تلك الأحداث والشخصيات، واستنهاض المؤثرات العقلية والحسية، في سبيل تجسيد غايته في التعبير عن بشاعة الاستعمار ومخلّفاته، فكانت لغته تعبيرية خالصة، مشحونة بكل ما تحتاجه من شحنات انفعالية

---

[1] الرواية: ص 284.

[2] نفسه: ص63.

[3] نفسه: ص 46.

تفاعلية منسجمة في قالب فني متقن،و بضوابط لغوية، أحسن بها التعبير عما يريد إيصاله والحكي عنه لتبيان غايته الأساسية من هذه الرواية، وهي مواجهة فرنسا بجرائمها من أجل الضغط عليها للاعتراف بها. فالروائي "فارس كبيش" في روايته "جيلوسيد"، يطرح مشكلة الاستعمار كجريمة إنسانية، وآثارها في تأزيم حياة الشعوب المستعمرة زمن الاحتلال وحتى بعد الاستقلال فهذه حقيقة واضحة ،وبالتالي تكتسب اللّغة وظيفتها **التعبيرية**.

إذن، العمل الروائي من هذا المنظور إبداعي جمالي، يسعى إلى إظهار الحقيقة التاريخية، من خلال التأريخ لها والتذكير بها، ومن ثمّ الوعي بآثارها، وما خلّفه الاستعمار من معاناة في نفوس الشعب الجزائري.

وفي الرواية نجد نزعة إنسانية، تمثلت في محاولة الروائي أن يعرض مخلفات الاستعمار وآثاره البشعة على الشعب الجزائري، تجسّدت في المعاناة والتّنكيل والتّعذيب، الذي تعرض له الجزائريون من خلال أساليبه الاستعمارية، التي تفنّن في تطبيقها عليه، ومنها هذه التفجيرات النووية، بما تحمله من إشعاعات وضعت الشعب كفئران تجارب. هذه المواد الكيماوية بما تحمله من مركبات كيماوية تحرّك الخلايا السرطانية، وتسبب المرض وهي لم تقتصر على فترة معينة مضت إذ لازالت أثارها إلى اليوم. من خلال هذه النزعة الإنسانية تحرك الرواية في القارئ الوعي بأن فرنسا قد ارتكبت خطأ في حق الإنسانية وفداحة الجرم الذي ارتكبته،حيث نجد أنّ"رشيد" سعى إلى تدوين مقال لمجلّة طبيّة متخصصة «**عن حالات الآلاف من البشر الذين تحطّمت مصائرهم على مرّ السنين جرّاء تلك التفجيرات النووية التي أجريت بمناطق متفرقة من صحرائنا العزيزة ونفاياتها المشعة المهملة وما تسبب فيه من أمراض غريبة تشوهات جينية بلغت مستويات لم يسبق لها مثيل علل قلبية... أمراض سرطانية...أمراض نفسية لا يزال عدد هائل ممن استخدموا كعينات بشرية أثناء التجربة...جريمة ضد البيئة والإنسانية**».[1]

[1] الرواية: ص 98.

من خلال ما سبق، نستنتج أن هناك تعالقا و تفاعلا بين الرواية والتاريخ ، إذ يمثل «**التاريخ (الذاكرة الحقيقية للإنسان)، والرواية (الذاكرة المفترضة للإنسان)**» [1]، فالعلاقة بينهما علاقة وطيدة، فكل منها يمتلك أحداثا وأشخاصا، كذلك فالخطاب السردي والخطاب التاريخي في حاجة لبعضهما، فالرواية تعتبر محفزة للتاريخ وهذا لكونها تفسح له مجالا واسعا للانبعاث والنهوض من جديد، فلنا أن نعتبر «**الماضي هو التاريخ... ولكي تكون الرواية أهمية حاضرة ضمن الإطار التاريخي، لا بد لها من مواكبة منهج الأحدث التاريخية وفق الآفاق الروائية، لكونها تسرد الحدث من أعماقه البعيدة الماضية، وتبنّي صورة ذلك الماضي في إطاره الحداثي الزماني عبر المحاولة الهادفة الرامية إلى بعثه من مرقده**».[2]

إذن، وباستحضار الروائي التاريخ في الرواية، يسعنا القول أن الأداة التي مكنته من أن يمزج التاريخ في قالب روائي هي اللغة، باعتبارها الوسيلة الوحيدة، التي من خلالها تتم عملية السرد، ولعلّ عرضنا للمادة التاريخية في هذا المبحث ليس هو الغاية، التي سعينا إليها بقدر ما سعينا إلى إثبات وتبيان أن التوظيف التاريخي في هذا العمل أضفى على لغة السرد قيمة جمالية وبعدا فنّيا، إذ أننا نلاحظ أن الروائي من خلال عرضه للمادة التاريخية في المتن الروائي، حمّل اللغة شحنة جمالية تجسدت من خلال قدرة الروائي على إعطاء اللغة أبعادا، ووظائف متعددة ومتنوعة، فاللغة لم تبق محصورة في توصيل وإبلاغ الحدث التاريخي أي (**الوظيفة الإخبارية**)، بل تعدّى ذلك إلى إعطائها وظائف أخرى: كالوظيفة **التعبيرية والتنبيهية، والتخييلية** كما اتضحت في التحليل .

وكل هذه الوظائف مجتمعة تخلق لدى القارئ انفعالا، فاللغة هنا تكتسب الوظيفة الانفعالية، وهذه الوظيفة تتحقق جراء اكتساب اللغة لجل الوظائف السالفة الذكر، فعندما تخلق اللغة للقارئ تعبيرا وتخييلا، يثير انتباهه، فإنه حتما سينفعل ويتأثر.

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص 109.

[2] نواف أبو ساري: الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، رواد وروايات، دراسة تحليلية تطبيقية نقدية، بهاء الدين للنشر والتوزيع دط، قسنطينة، 2003، ص 23.

إن هذه الرواية لها صبغتها التاريخية، مما يجعل تصنيفها رواية تاريخية بامتياز، إلّا أننا نجد فيها خروج كل من الواقع والمتخيل عن أحاديته، واجتماعهما في وهم المرجع، فعندما يقرأها القارئ رواية فإنه يجدها كذلك، من خلال توفر عناصرها الفنية، وإذا ما قرأها على أنها تاريخ وجدها تاريخا، لأنها تلقي الضوء على أثار الاستعمار الضارة.

وأخيرا، يمكن القول أن الروائي الحداثي أصبح ينظر إلى أن جمالية اللغة، لا تكمن في البنية الداخلية من خلال مستوياتها وعلاقاتها حسب ما ذهب إليه البنيويون، بل إن جمالية اللغة تعدت هذا الحد، وأصبح الروائي يرى أن اللغة تكمن جماليتها أيضا من خلال قدرتها على الإلمام بمختلف الخطابات المتنوعة، أي علاقة اللغة مع نصوص مختلفة كالتاريخ وغيرها. ومنه، فاللغة تكتسب قيمتها، وبعدها الجمالي من خلال ربطها **بالمجتمع والواقع**.

## المبحث الثاني: جمالية توظيف اللغة الشعرية

يعود جذر مصطلح الشعرية إلى الشعر، فالشعرية تعتمد على آليات وتقنيات كالكناية والاستعارة والتشبيه وهذه العناصر عناصر جوهرية خاصة بالشعر، ومن أهم المقومات التي يتأسس عليها . وعليه، فحين تستلهم الرواية اللغة الشعرية وتضمّنها عناصر الشعر،فهي تعمل على الارتقاء بأسلوبها إلى مقام الشعر، وتمدها بخاصية جديدة من خواصها الفنّية.

إن الشعرية ليست من المواضيع الحديثة في النقد، بل عرفها النقد العربي منذ القديم وإذا كان مفهوم الشعرية عند الغرب هي مجموع الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا ومجموع التقنيات اللغوية، التي تعطي للنص بعدا جماليا، فإن العرب منذ القديم كانوا كثيري الاهتمام بجمال الأدب، والارتقاء به، وذلك عن طريق مظاهر البلاغة التي كانت وسيلة وسلاح الشاعر المتمكن. وعليه، فشعرية اللغة عند العرب تجسدت من خلال مظاهر البيان والبديع وعلم المعاني، التي أعطت للنص قيمته الفنية.

وحين نتحدث عن الشعرية، فهذا لا يعني أننا سنتحدث عن الشعرية من الناحية الاصطلاحية، إنّما نبحث عن علاقة الشعرية باللسانيات، أي علاقة الشعرية بالصياغة اللغوية، أي كيف يتم التشكيل اللغوي، من أجل تحقيق معاني الشعرية أو الجمالية. والحديث عن الشعريّة والتوظيف اللغوي يقودنا إلى ذكر أن شعرية اللغة حسب اللسانيات تتجلى من خلال المستويات الأربعة للغة، وهي (**المستوى الصوتي، المستوى التركيبي المستوى الدلالي، المستوى النحوي**)، لكننا سنخصص دراستنا على المستوى الدلالي فقط، من خلال الصورة الشّعرية وتجليّاتها في الرواية.

الصورة الشعرية هي: «**إبداع خالص للذهن Esprit، فلا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه)، إنما نتاج التقريب بين واقعتين متباعدين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر**».[1]

فالصورة الشعرية هي من الأساليب الفنية التي توصلنا إلى اللغة الشعرية، وتتجلى من خلال استخدام الروائي «**هي جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز**».[2]

ولعل استعمال الروائيين للصورة الشعرية هي قدرتها على إيصال الفكرة والتأثير في القارئ، لما تحمله من إيحاءات ودلالات فنّية، بالإضافة إلى ما تحمله من قيم فنّية وجمالية.

«**ومصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة، والتمثيل والرمز بالإضافة إلى، أنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة بدل المشابهة**»[3].وعلى هذا الأساس، تتجسد لنا الصورة الشعرية عبر أنماط مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز... ورواية "جيلوسيد" جاءت حافلة بالصورة الشعرية.

## أولا– التشبيه:

استعمل "فارس كبيش" التشبيه بشكل مكثّف، وهذا ما تجلى لنا من خلال الرواية، فالتشبيه «**هو صورة فنّية قائمة على الربط بين شيئين تجمعهما صفة مشتركة**»[4] ، وهو «**إلحاق أمر بأمر آخر في صفة، أو أكثر لأداة من أدوات التشبيه، ملفوظة،أو ملحوظة**»[5].

---

[1] الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت –لبنان، 1990، ص 16.

[2] نفسه: ص 10.

[3] نفسه: ص 16.

[4] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007، ص 144.

[5] بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة، ط1، لبنان، 2008، ص 216.

فالتشبيه إذن، هو أسلوب لغوي يكون بالجمع بين شيئين متباعدين في الظّاهر، لكن تجمعهما صفة مشتركة، وللتشبيه أربعة أركان هي: **المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه**، ومن أدواته التي يقوم عليها **الكاف، كأن، مثل، خال، ضارع، شابه، حسب...**

ومن التشبيهات، التي أقحمها "فارس كبيش" في روايته "جيلوسيد" ما يلي:

- «**سحب كما الخروف إلى سجن سركاجي**»[1]، حيث شبه "سي الطاهر" بالخروف معتمدا أداة التشبيه "كما" ووجه الشبه الضعف والاستسلام والانقياد.ومنها أيضا: «**يظل الأدب أقوى منها بكثير رغم نعومته وهشاشته، فإنه يمضي محلقا مثل فراشة فردوسية بآهاتنا إلى أبعد حد**»[2]، حيث شبه الأدب بالفراشة ووجه الشبه بينهما هو الارتفاع والتوسع والتحليق فالأدب هو سلاح يستطيع من خلاله الأديب الملتزم إيصال صوت أمته إلى مختلف أنحاء العالم، والتعبير عن الأوضاع الحرجة التي يمر بها البلد، أي أن الأدب لا يبقى متقوقعا في مكان واحد، بل ينتشر ويتوسع مثل الفراشة، التي لا تبقى في مكان واحد، بل تحلق إلى أبعد الأماكن. وهو دائما يسمو و يرتفع بصاحبه بل بالمجتمع إلى الذرى لما فيه من قيم وفضائل.

ومن صور التشبيه في الرواية كذلك «**وقعت كالأعمى الكسيح، لا أنكر أن طيلة ثلاثة أشهر عرفت مرارة الضياع والقسوة**»[3]، حيث شبه "رشيد" نفسه بالأعمى الكسيح، فهو في بلاد الغربة، ووجه الشبه بينهما هو الضياع، وفقدان السبيل، فالأعمى لا يرى جمال الدنيا ولا يستمتع بنعمها، ذلك حال الغريب أيضا في بلاد الغربة، فرغم بذخ الحياة ورغم النعم التي يعيش فيها، فهو لا يستمتع ولا يحس بها، وهو بعيد عن وطنه، فيبقى كأنه في منفى يعيش جسدا بلا روح، بعيدا عن تربته وهوائه، التي تبعث فيه الحياة.وقد استعمل أيضا التشبيه

---

[1] الرواية: ص 49.

[2] نفسه: ص 268.

[3] نفسه: ص 264.

التالي«**ذابت واضمحلت كشمعة تلاشت في دمعها جعلت منها المحن نحيلة كظل قصبة**»[1] ، حيث شبهت الأم بالشمعة، التي تحترق وتذوب، فالأم من كثرة بكائها على فقدان ابنها، وكثرة المحن التي أصابتها أدى ذلك إلى ضعفها وهزالها، فأصبحت نحيلة، فهي بهذا تشبه الشمعة، التي بمجرد أن تشتعل تبدأ في النقصان والذوبان. فالمحن أضعفت الأم وأحرقت قلبها، بمثابة النار، التي تشعل الشمعة، وتكون سببا في اضمحلالها وذوبانها.كذلك نجده في هذا القول «**بوجه أصفر كما حبة القارص**»[2] ، حيث شبه وجه رشيد بحبة القارص ووجه الشبه بينهما لون الاصفرار وهو دليل على المرض والتعب.ومنه«**الوطنية مثل الإيمان عاطفة لا يعلمها إلا الله**»[3]، حيث شبه الوطنية بالإيمان ووجه الشبه بينهما أن كليهما شيء روحاني، وأن كلا منهما عاطفة مرئية لكنها غير ملموسة فهما إحساس وشعور يحسّه المرء، وكل منهما يقوم على قواعد مشتركة مثل: الإخلاص الصدق و التضحية التي مقرها أعماق القلب .

من خلال عرضنا للنماذج التي جسدت لنا الحضور المكثف للتشبيه، نصل إلى القول أن التشبيه يلبس اللغة بعدا جماليا، ويعطينا دلالات وإيحاءات غير ظاهرة تزيد من عمق اللغة و«**الصورة التشبيهية تستمد بلاغتها وجماليتها من الإيحاءات النفسية**»[4] ، فقوة التشبيه تكمن في مدى ارتباط الصورة بالجوانب العاطفية الشعورية ،وتكمن القيمة الجمالية للتشبيه من خلال قدرته على إيراد المعاني، وعرض الأفكار البعيدة في أساليب تجعلها واضحة وقريبة من ذهن المتلقي، وهو يعمل على إعطاء المعنى وضوحا وتأكيدا، وقوة وتأثيرا «**فالتشبيه يقوم على تصوير المجردات والمعقولات وتجسيدها وتقريب الصور إلى الحواس بتشبيه الخفي بالحلي، والأغمض بالأظهر تحقيقا للمعنى وتثبيتا له في ذهن السامع**»[5] .

---

[1] الرواية: ص 388.

[2] نفسه: ص 256.

[3] نفسه: ص103

[4] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع، ص 165.

[5] سعد سليمان حمودة: دروس في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية،دط، الأزرايطية، 1999، ص 25.

وبهذا فالتشبيه له غايات جمالية كثيرة تكمن في التصوير والتشخيص للأشياء المادية والمعنوية، وتوضيح الصور واستجلاء الدلالات الخفية، وتقريبها إلى ذهن السامع، وإثارة انتباه القارئ وإقناعه من جهة. ومن جهة أخرى، تحقيق المتعة الوجدانية والفكرية لديه، حيث يجد نوعا من التشويق في فهم الصور، وكشف دلالاتها ومعانيها.

**ثانيا– الإستعارة:**

إلى جانب التشبيهات نجد "الاستعارة" حاضرة في رواية "جيلوسيد" وهي: «**نقل اللفظ من معناه الذي عرف به، ووضع له في معنى آخر لم يعرف به من قبل لوجود علاقة تشابه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي**»[1] وهي «**من المجاز اللغوي وعلاقته المشابهة، وتشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، مع وجود قرينة تدلّ على المحذوف**».[2]

وعليه، فإن الاستعارة هي تشبيه ومجاز في آن واحد، وقد فرّق البلاغيون بين نوعين من الاستعارة (الاستعارة التصريحية، والاستعارة المكنية)، فالاستعارة التصريحية هي «**ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به**»[3] والمكنية «**ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه**»[4].

وقد كان للاستعارة حظها الأوفر في الرواية، واعتمد عليها الروائي بشكل كبير، ومن بينها نذكر هذه المقاطع:

---

[1] بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2008، ص 254.

[2] نفسه، ص 256.

[3] أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العملية، ط4، بيروت، لبنان، 2002، ص 270.

[4] نفسه: ص 271.

- «**البطالة اللعينة لأشد إيلاما لكرامتي منها، إن هي القتل القبض عليه إنما تذلّه أيّما إذلال**»[1]، حيث شبه الروائي البطالة (شيء معنوي) بالإنسان، فالبطالة لا تقبض، فصفة القبض هي صفة الإنسان الذي يملك القوة (الشرطة) فحذف المشبه به (الإنسان)، وترك قرينة دالة عليه وهي لفظة (القبض)، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

-«**وسط حجرة مكشّرة عن أنيابها**»[2] ، حيث شبّه الحجرة بحيوان مفترس فحذف المشبه به، وأبقى قرينة لفظية دالة عليه، وهي لفظة (**مكشرة** على أنيابها) على سبيل الاستعارة المكنية للدلالة على انعدام الطمأنينة والراحة في الحجرة، التي كانت بمثابة المكان المخيف والمجزع، الذي يبعث الخوف والتوتر في نفس كل من دخلها.

- «**ألسنة الرياح الباردة المبتلة في كل اتجاه تلحس وجهها**»[3]، حيث شبّه الرياح بالإنسان أو الحيوان فحذف المشبه به الإنسان أو الحيوان، وترك قرينة لفظية تدل عليها وهي ألسنة، فالرّياح لا تملك ألسنة، بل هي صفة يتصف بها الكائن الحي الإنسان الحيوان، فنقلت هذه الصفة من شيء مادي ملموس إلى شيء معنوي.

- «**لقد سكب كلامه ألما غزيرا على صدرها**»[4]، حيث شبّه الألم شيء معنوي بالشيء السائل فحذف المشبه به السوائل، وترك قرينة لفظية تدل عليه **سكب**، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

كما يضم هذا المقطع صورة بيانية أخرى تتجلى في «سكب كلامه...»، فالكلام لا يسكب بل يتلفظ به، فاتخذت كلمة السكب مكان التلفظ والإلقاء، وهو انزياح لغوي دلالي، أراد به الكاتب إضفاء بعد جمالي ودلالي وإيحائي على أسلوبه الأدبي عندما المعنوي في المحسوس.

---

(1) الرواية: ص 188.
(2) نفسه: ص 144.
(3) نفسه: ص 204.
(4) نفسه: ص 157.

-«**قطف سجادة الديس المتدلية من المسمار ودلف حجرته لأداء صلاة العشاء**»[1].

حيث شبه السجادة بالزهرة، فحذف المشبه به وهو الزهرة، وترك قرينة لفظية دالة على ذلك، وهي الفعل (قطف)، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا للدلالة على أن الصلاة، تبعث في نفس الإنسان الراحة والطمأنينة، رغم المشاكل والهموم، كالزهرة التي تعطينا الراحة والانتعاش.

من خلال ما قدمناه من نماذج في الرواية، نستنتج أن الروائي اعتمد على نوع واحد من الاستعارة، وهي الاستعارة المكنية، التي كان لها حضور كبير في الرواية على عكس الاستعارة التصريحية، التي كانت منعدمة تقريبا .

وفي الأخير، يمكن القول الاستعارة حملت لنا أبعادا دلالية وجمالية، رفعت لغة الرواية، وأعطتها وظيفة شعرية فهي من أدق أساليب البيان، التي تكون ذات تأثير وأكثر تصويرا، وأكملها إيضاحا للمعنى، وقد أجمع البلغاء على قيمتها الفنّية، واعتبروها أرقى منزلة من التشبيه، فهي: «**تقوم على الإبداع وروعة الخيال وبواسطتها يستطيع البليغ التصرف في فنون القول، ورسم صور تعبيرات رائعة تثير المشاعر والنفوس وتحرك الذهان والعقول، وترتقي بالكلام من المستوى اللغوي المعجمي، إلى المستوى الأدبي الفنّي**»[2]، وقد أشار أيضا "أبو هلال العسكري" إلى قيمة الاستعارة فقال: «**نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يعرض فيه**»[3].

فالاستعارة صورة بيانية تحمل أهدافا وأبعادا كثيرة منها تأكيد المعنى، إيجاز الكلام، تزيين المشبه، وذلك بتحسينه وتجميله، من أجل إظهاره في صورة تميل إليها النفس، وتحسّن المقام الذي قيلت فيه، وتبرز الاستعارة

---

[1] الرواية: ص 30.

[2] بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، ص 226.

[3] سعد سليمان حمودة: دروس في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، دط، الأزرايطية، 1999، ص 29.

البعد الدلالي من خلال الانزياح الحاصل فيها، عندما توضع كلمات وتستعمل في غير موضعها، له في الأصل مما يجعل القارئ يتأمل ويتأثر بها.

**ثالثا– الكناية:**

نجد أن "فارس كبيش" لم يكتف بأنواع المجازات السالفة الذكر، في خلقه للصورة الشعرية في نصه الروائي بل نجده أيضا اعتمد على الكناية، التي تعد هي الأخرى أسلوبا لغويا يرتقي من خلالها الكاتب بلغته وإعطائها بعدا جماليا شعريا.

فالكناية: «**التصريح بذكر شيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك**»[1]، كما نجد "عبد القاهر الجرجاني" يعرّف الكناية في قوله: «**أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره بالوضع المذكور له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورد فعله في الوجود، فيومئ به عليه ويجعله دليلا عليه**»[2].

وبالرجوع إلى الرواية، نجد بعض المقاطع الدالة على حضور الكناية، منها:

– «**الروح صفحة بيضاء**»[3]، هذا المقطع كناية في كلمة بيضاء للدلالة على الروح النقيّة الطّاهرة والمؤمنة الخالية من الذنوب.

– «**طارت بها روح سماوية**»[4] تحمل دلالة على ملك الموت، فملك الموت والريح يشتركان في صفة واحدة وهي أنهما شيء غير مرئي لا يرى بالعين المجردة.

---

(1) الرواية: ص 30.

(2) بشير لكحل: الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2004، ص 1.

(3) الرواية: ص 51.

(4) نفسه: ص 51.

- «**إذا كنت أنت بحر فإن رشيد محيط**»[1]، فالمقصود هنا ليس تشبيه "رشيد" بالبحر، وإنما جاءت كلمة محيط وبحر دلالة على اتساع العلم والمعرفة لدى "رشيد"، و"سي سعيد".

انطلاقا من هذه المقاطع، يتضح لنا أن الأسلوب الكنائي يعطي للغة ميزة جوهرية وجمالية أخاذة فالكناية تعمل على خلق انفعال للمتلقي وإمتاعه، ومن تم تثير إعجابه، وتفتح له السبيل للتأويل، هذا ما تعجز اللغة العادية عن فعله، فالتعبير الكنائي يمنح اللغة ألوان الجمال الفنّي الأخاذة، وتعطيها قيمة جمالية وخصوصية فنية على غرار ما تمنحه من قوة وإيحاء للمعنى.

والحديث عن جمالية الكناية، يشير إلى وجود شحنة من الإيحاءات، إذ أنها تتكون من دلالتين، دلالة ظاهرة ودلالة باطنة «**فاعتبار الكناية صورة فنية تؤدي ما تؤديه الصورة من نقل التجارب الأدبية إلى المتلقين بشكل مؤثر وبصياغة أدبية جميلة تتضافر فيها جميع مكونات الصورة لتشكل في النهاية نسيجا لغويا يتم من خلاله نقل الفكرة المراد تبليغها**»[2].

والتعبير الكنائي بدوره يعطي للغة بعدا إيحائيا، في حين تكون له غاية جمالية، وفي نفس الوقت تزيد المعنى قوة، وبهذا يمكن القول أن الكناية لون من ألوان المجاز، من خلالها تكون اللغة ذات تعبير غير مباشر عن المعنى المراد تبليغه.

والصورة الكنائية في وجودها تعتمد بشكل واضح على تصوير المعاني العقلية تمثيلا حسيا، ومن خلال هذا التمثيل يجد القارئ نفسه مندمجا بشكل عقلي ووجداني، يتغلغل إلى معانيها، التي تحمل بعدا إيحائيا، فبقدر ما تقدمه الكناية للقارئ من تمثيل، بقدر ما تكون له القدرة على إدراك المعاني، فهي بهذا تكون لها خاصية التأثير القوي، في حين تكون أقوى الصور إبانة وإيضاحا للمعنى.

---

(1) الرواية: ص 45.

(2) بشير لكحل: الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2004، ص 260.

أخيرا. نستنتج مما سبق أن توظيف الروائي للصورة وما تحتويه من استعارة وتشبيه وكناية، قد أضفى على لغة الرواية لمسة شعرية تجلت من خلال لغة الكاتب، التي كانت حافلة بالصور، والمشحونة بدلالات نفسية وعاطفية فالصورة كانت لها حضور في مختلف صفحات الرواية، بل في كل الرواية، فالصفحة الواحدة تحتوي على عدة مجازات واستعارات، وتكمن جمالية الصورة في قيامها على الخيال، وهو: «**القدرة على الجمع بين شيئين بعيدين يظهران للعيان السادج أن لا علاقة بينهما فهو عمل القوة الذهنية على إيجاد الروابط، التي تربط بين شيئين، وهو يشير في الاستخدام اللغوي المعاصر إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء قد غابت عن متناول الحس، ومن إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة، والمتنافرة داخل التجربة الإبداعية**»[1].

فالصورة تقوم على التشخيص، الذي يعد أرقى أنواع الخيال، فهو يجسد المعنى، ويبعث الحياة في الشيء المعنوي، فينقل له صفة من صفات الأشياء المادية المحسوسة، ويعطي للقارئ مجالا واسعا لتجسيد أفكار معنوية في ذهنه عن طريق العقل.

ومنه تكون اللغة لغة شعرية تخرج وتتجاوز اللغة العادية البسيطة، حيث تتميز بخاصية التطور والاختلاف وهذا لاعتمادها عل الصور البيانية بما تحمله من إيحاءات، ودلالات، ورموز، تجعل من انزياح الأسلوب والارتقاء به هدفها الأسمى، فمن خلاله يشعر المتلقي أن المعاني التي أدركها قد أضفت على ذهنه أبعادا مختلفة لم يكن يألفها، وبهذا تتجاوز اللغة الشعرية التعبير العادي، الذي يخلو من الفنية.

[1] بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، ص 216.

## المبحث الثالث: جمالية التنوع اللغوي

إن الحديث عن التنوع اللغوي يجعلنا نقف عند شخصية الناقد الروسي ميخائيل باختين، هذا الناقد الذي أثار قضية "الكلمة واللغة في الرواية" في العديد من مؤلفاته النقدية ونذكر من بينها: **الكلمة في الرواية الخطاب الروائي، فلسفة اللغة، شعرية دويستفسكي**...الخ.

وقد جاء هذا الناقد رافضا لتلك الآراء النقدية، التي تدّعي أن جمالية اللغة الروائية، تتحقق انطلاقا ممّا تحمله اللغة من سمات الجزالة ،البيان، والتصوير. فهو يرى أن مقولات الأسلوبية التقليدية، التي تنطلق من المظاهر البلاغية للحكم على القيمة الجمالية للعمل الأدبي، قاصرة عن اكتناه الأصالة الفنية للكلمة الروائية: «**فبدت البراعة الأسلوبية في أغلب الأحيان، براعة مغلقة تنكر الحياة الاجتماعية للكلمة خارج مشغل الفنان تنكرها على امتداد الساحات، والشوارع، والمدن، والقرى، والفئات الاجتماعية، والأجيال والعصور فهذه الأسلوبية لا تتعامل مع الكلمة الحية، بل مع تركيبها النسيجي المجردة المسخرة لخدمة براعة الفنان الفردية**»[1].

ومن منطلق هذا القول، نجد أن باختين جاء بوعي نقدي جديد في دراسته الأسلوبية لجنس الرواية ،وعليه فقد عرّف الرواية على أنّها: «**تنوع كلامّي وأحيانا لغوي اجتماعي منظّم فنّيا، وتباين فيه أصوات فردية والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية، وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة وأرغات مهنية، ولغات أجناس أدبية، ولغات أجيال، وأعمار متفاوتة، ولغات اتجاهات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة**»[2].

---

(1) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 06

(2) نفسه: ص 11.

ومما سبق، نصل إلى القول أن ميخائيل باختين يرى أن الكلمة الروائية لا تكتسب قيمتها الفنّية من خلال اللغة التصويرية، التي يخلقها المبدع عن طريق الانزياحات والانحرافات الأسلوبية فحسب، بل من خلال قدرة المبدع على ربط اللغة بالمجتمع، فميخائيل باختين يرى أن جمالية اللغة في الرواية تتشكل عن طريق تنوع اللغات وتعدد الأصوات، والأساليب على عكس الأسلوبين التقليدين، الذي تعاملوا مع الكلمة في الرواية تعاملا لسانيا أي دراسة اللغة كبنية مغلقة معزولة عن الواقع والمجتمع. وقد وضع باختين في دراسته **لحوارية اللّغة** في الرواية أربعة آليات تمنح للنص تنوعا لغويا وهي: **تعدد الأصوات، الأسلبة، التهجين، الكلمة الساخرة**، وبالتالي سنحاول أن نبحث عن تجليات هذه العناصر في رواية جيلوسيد.

## أولا- تعدد الأصوات في الرواية:

إن تعدد الأصوات في الرواية خاصة من خصائص الرواية الباختينية، أو ما يطلق عليها الرواية البولوفينية وهي رواية ترفض أحادية الصوت ومركزية اللغة، بل تقوم على تعدد الأصوات، وتنوع اللغات واختلاف المواقف والتصورات، والرؤى الإيديولوجية.

لقد اعتبر باختين أن تعدد الأصوات شرط النثر الحقيقي، وسمة من السمات التي تميزه، ومن ملامح هذه الرواية ارتباطها بالواقع، فهي تصوّر الإنسان بمختلف طبقاته، ومستوياته الاجتماعية، وتكشف عن أحواله النفسية ومواقفه الإيديولوجية، وذلك عن طريق شخصياتها المتعددة، و"رواية جيلوسيد"، هي إحدى النماذج التي تقوم على تعددية الأصوات ومن بين هذه الأصوات الواردة في الرواية نذكر أهمها:

- **رشيد:** يمثل شخصية البطل في رواية جيلوسيد، تدور معظم الأحداث عليه، وهو الابن البكر لعائلة "سي مسعود"، درس الطب، أصبح طبيبا بأحد المستشفيات. وهو شخصية طموحة متفائلة، مناضلة يسعى إلى صناعة فيلم سينمائي حول التفجيرات النووية في صحراء الجزائر، لفضح جرائم الاستعمار الفرنسي، وهو شخصية مثقفة

فاهتمامه لم يقتصر على مجال الطب فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالتاريخ والفن وغيرها من الفنون والمعارف، ويظهر لنا ذلك من خلال قول والده في محاورة له مع صديقه سعيد: «**أقول لك ابحث عن رشيد وليدي، هاه، إلا أنت حاسب روحك بحر، فهو محيط، لأحد غيره يمكنه أن يخبرك ماذا تعني الغلاسينوست**».[1]

- **جمال:** وهو أخ رشيد، في بداية الرواية كان يمثل صوت الطفولة البريئة ترعرع في وسط عائلة تمر بظروف مادية ونفسية صعبة، لكن هذا لم يمنعه من إكمال دراسته، كان شديد التعلق برشيد، وهذا ما دفعه هو الآخر إلى اختيار مهنة الطب وإكمال البحث في قضية التفجيرات النووية بعد اختفاء أخو رشيد، كما يمثل صوت الشاب الممزق الخائف على مستقبله، ومصيره في ظل الظروف القاسية، التي تمر بها البلاد. وهذا المقطع جاء على لسانه يقول فيه: «**الحديث معي عن المستقبل، وما يمكن أن يكون شكله، أو المواصلة إليه، بحال الحديث عن مسافة يستعصي تصور رعب طولها، لحظة شعرت أن شبابي القصير سيضيع مني بخفوت** »[2].

- **مسكية:** وهي الأخت التوأم لرشيد، وهي فتاة تتميز بالحيوية والنشاط تبدل ما بوسعها لخدمة عائلتها دون كلل أو ملل، تقوم بأعمال منزلية نهارا ، وتمتهن حرفة الحياكة ليلا لمساعدة أبيها في محنته العائلية.

وقد صورها الكاتب في هذا المقطع: «**دنت منه خطوة ومدته بحزمة أوراق نقدية...**

**سأل:**

**...واش هذا ميمي بنتي.**

**صوارد أبّا.**

**أعلا بالي صوارد، مناين ليك.**

**طرزت ملاحف، خيطت بلايز لولاد صغار وجبب لنساء الحومة وبناتهم...**

---

[1] فارس كبيش: جيلوسيد، إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق، دار فيسيرا، ط1، 2013، ص 45.

[2] الرواية: ص 394.

**اقتربت منه، وأضافت بحزم أكبر**

**أبا والله تدّيهم تمشي بيهم الحال، أو على الأقل تدفع بيهم الفاتورة** »[1].

وهي رمز للطهارة، والعفة، والحياء، والطاعة: «**لهجته الحادة العنيفة، ضغطت مسكية أكثر، مجفلة مكتفية بإنحاء رأسها، دون أن تنطق بكلمة واحدة راحت داخل فوتاي وأعمق دمعها**»[2]، فرغم قساوة أبيها في تعامله معها، إلا أنها لزمت الصمت، وفضّلت الانصراف، وهذا دليل على طاعتها وحيائها.

- **صحراوية:** وهي أم رشيد وزوجة سي مسعود تمثل صوت الأم الطيبة، العطوفة والمحبة لأبنائها، ظهرت كشخصية قلقة ومتوترة ومتألمة «**لأيام وهي على هذا الحال، كما الشيح تدلف حجرته للحظات طوال وهي شاردة بلا حراك كما الوثن وكأنها فقد عقلها تشرع في محادثة محفظته الجلدية، كتبه، أطالسه** ».[3] ويعود قلق الأم وتوترها لغياب ابنها وهجرته إلى خارج البلد.

كانت شديدة التعلق بأبنائها، ممّا جعلها امرأة ضعيفة الإيمان تؤمن بالعرافات، والمشعوذات، وقدرتهم على حماية أبنائها وتحقيق النجاح لهم، ويظهر هذا في هذا المقطع من خلال قولها لـ "سي مسعود" في حديثها عن إحدى المشعوذات: «**تشفى العليل، تقرب المريض، تعيد القريب... آه مسكية بنتي لأجلها سأطرق باب الخموسة الحشناوية، ولو طلبت مني آخر قطعة بحوزها**»، فهذا المقطع جاء على لسان صحراوية أم رشيد يدلنا على مدى تمسكها بأبنائها، وقدرتها على فعل أي شيء لحمايتهم، وإسعادهم وحتى طرقها لباب الشياطين فحبها لأبنائها أضعف إيمانها وأعمى بصيرتها.

- **سي مسعود:** وهو والد رشيد، يمثل صوت الأب المضحي، يعمل كقاطع تذاكر بسينما لافاريتي، ظهرت هذه الشخصية بسلوكات ومواقف متناقضة، فتارة يظهر لنا بوجه الأب المضحي الحنون، والخائف على مصير أولاده ويظهر هذا من خلال هذا المقطع: «**ارتدى معطفه ودقات قلبه تتسارع، تحت ضلوعه خارج للبحث عن ابنه**

---

(1) الرواية: ص 233.

(2) نفسه: ص 137- 138.

(3) نفسه: ص 169.

**قبل أن يلعبو بالمستقبل نتاعهْ** »[1]. وفي موضع آخر نجد حوار سي مسعود مع ابنه رشيد في قوله: «**أنا كبّرتك وساعدتك بكل ما استطعت كي تقف على قدميك**»[2]، فمن خلال هذه المقاطع نكتشف أن سي مسعود رمز للأب المضحي المستعد لتحمل المشاق والمحن، من أجل رؤية أبنائه يسلكون الطريق المستقيم في بناء حياتهم، كما ظهر لنا سي مسعود بشخصية الأب القاسي الصارم مع أبنائه، وخاصة عندما قرر ابنه رشيد ترك العمل في المستشفى، والاهتمام بالسينما، ممّا جعله شخصا متوترا مزاجيا عصبيّا ويظهر لنا هذا المقطع قساوته مع ابنته مسكية بدون سبب: «**أسكت يا وجه الشّر يا طويلة اللسان، أيتها المعزة المجرابة**»[3]، فهذا الكلام الجارح والقاسي، الذي وجهه سي مسعود لابنته دليل على توتره النفسي، وقساوته مع أفراد العائلة.

كما ظهر لنا السي مسعود بشخصية الرجل الفكاهي المرح في علاقته الاجتماعية، والتي تلمسناها في الرواية من خلال لقائه بأصدقائه في مقهى السعادة، هذا المكان الذي كان بمثابة الملجأ والمهرب، الذي ينسى السي مسعود همومه ومشاكله النفسية والاجتماعية، بشخصية تغلب عليها روح المرح والسعادة، وقد صوره الكاتب في الرواية أثناء تواجده في المقهى في هذا المقطع: «**ريثما يمتعهم بمهاراته الكبيرة في اللعب، المزيد من نكته، التي لا تنتهي وظيفته في سينما لافاريتي كقاطع تذاكر جعلت منه مواطنا اجتماعيا حاضر النكتة على الدوام... مرح في تعامله مع الجميع** »[4].

فهذا المقطع يكشف لنا عن جانب آخر من شخصية سي مسعود في علاقاته الاجتماعية مع أصدقائه فكان شخصية متفائلة بشوشة، فالمقهى كانت المتنفس الذي يمنح الأب مسعود الراحة والطمأنينة النفسية، وقد صوره الكاتب في هذا المقطع من الرواية: «**ركل كرسيا... ومضى إلى مقهى السعادة للعب الدومينو لإخفاء**

---

(1) الرواية: ص 141.
(2) نفسه: ص 83.
(3) نفسه: ص 137.
(4) نفسه: ص 57.

**دمعه وراء سحابات الدخان وأبخرة القهقهات المصطنعة في وجه حياة ضائعة كلها رتابة وضجر وبأس...».** [1]

- **سي الهاشمي**: وهو رئيس مصلحة الجراحة، يمثل صوت المسؤول الظالم، شخص متسلط همه الوحيد الحفاظ على منصبه، ولهذا كان يقوم بمختلف الطرق لإيذاء رشيد، وإلحاق الضرر به، لأنه رأى فيه الشاب الطموح والنشيط، الذي يتمتع بإمكانيات مهنية عالية، مما ولّد لديه عنده شعور بالغيرة والحقد منه، فحاول تدنيس شرف رشيد في العديد من المرات كاتهامه أنه على علاقة مع عاملات النظافة... وهو فبدل أن يقوم بواجبه كمسؤول يقضي معظم وقته في أمور تافهة، وقد صوّرٍ الكاتب قلة مسؤولية السي الهاشمي من خلال هذا المقطع «**رفع البروفيسور الهاشمي سماعة الهاتف وهمس برقة مراهق عاشق ولهان، عمري كارثة في مكتبي ثوان وسأعود الاتصال بك، أوكي، بيزو، قبل السماعة بشهوة**»[2].

- **سي الطاهر**: وهو جد رشيد، وأب السي مسعود، يمثل صوت المجاهد النزيه الوفي لوطنه، فرغم مرضه إلاّ أنه رفض السفر للعلاج بفرنسا، يتميز بعزة النفس والكرامة، وهذا ما يظهر من خلال هذا المقطع: «**مستعد لأكل التراب ولا يمد يده لفرنسا، أن يترك الجرب والبرص، والدود، والكوليرا، ولا يلتفت ناحيتها**»[3]، فهذا المقطع يبين لنا مدى تمسك جدي الطاهر بوطنه الجزائر فرغم مرضه ومعاناته، إلا أنه بقي حاقدا على فرنسا ومتمسكا بمبادئه، فهو لا يقبل أن ينحني أمام فرنسا أو أن يطلب منها يد العون مهما كان الأمر، فشخصية السي الطاهر متميزة بأخلاقها وحتى بمظهرها «**كان رحمه الله كل صباح يمشط شعره يمشط شاربيه، ونانا مبروكة تمده بعصاه الصلبة المتينة، تعدل وضع السلسة الفضّية الماصينية من الصديدي الأسود إلى**

---

[1] الرواية: ص 129.

[2] نفسه: ص 173.

[3] نفسه: ص 110.

**الجيب القبلي لمعطفه الرمادي...**»[1]، فهذا المقطع يدل على أن شخصية سي الطاهر شخصية منظمة ومرتبة المظهر إضافة إلى أنه يتميز بصفات أخلاقية كثيرة كالصدق، الوفاء، الطهارة، الكرامة...

- **نانة مبروكة:** والدة سي مسعود، وجدة رشيد، وهي امرأة حنونة، عملت ممرضة في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وهي زوجة مخلصة ومحبة لزوجها، ويظهر هذا من خلال هذا المقطع: «**رشيد ولدي صارحني بالحقيقة بالله عليك، ما تخبيش علي، أنا ناناك مبروكة، واش راهي الحالة الصحّية تاع الحاج**»[2]، هذا المقطع يكشف مدى ارتباط نانة مبروكة بزوجها سي الطاهر وخوفها وقلقها عليه، وهذا ناتج عن حبها وإخلاصها له.
- **الممرضة نادية:** وهي ممرضة بمصلحة الجراحة، التي يعمل فيها رشيد، ظهرت هذه الشخصية في الرواية أثناء تواجد سي الطاهر بالمستشفى بسبب مرضه المزمن –السرطان– تولت العناية به وتقديم له مختلف الخدمات كانت ممرضة نشيطة متفانية في عملها، ومخلصة لمرضاها، وهذا ما يوضحه هذا المقطع: «**ممرضة شابة يثق في إخلاصها، خدومة، نشيطة، سمراء، نبيلة الملامح، والسلوك، بمجرد أن يطلبها تكون قبالته على وجهها إبتسامة وديعة، معقّمة الثياب واليدين**»[3]، فهذا المقطع يعبر عن طيبة الممرضة نادية، وإخلاصها وتواضعها واحترامها لمرضاها، لكن هذه الممرضة، رغم ما كانت تظهره من ابتسامة على وجهها، فقد كانت تخفي وراء ابتسامتها ألما وكآبة، وكان سبب ذلك وجودها مكرهة في ذلك المكان، وأنها حصلت على شهادة الدكتوراه في الفلسفة، وتواجدها في ذلك المكان إلا بسبب البطالة والظروف القاسية التي جرّتها إليه.
- **صديق رشيد:** وهو شخصية مثقفة درس مع رشيد في الجامعة، تخصص في الطب، وكان هو الأخر مهتما بقضية التفجيرات النووية، وكان هذا سبب في عدم انقطاع صداقتها، لأن لهما هدفا واحدا، وهو كشف جرائم فرنسا في الجزائر وفضحه أمام العالم، كان يبعث لرشيد من حين لآخر برسائل تضم أهم البيانات والحقائق موثقة

---

[1] الرواية: ص 329.

[2] نفسه: ص 111.

[3] نفسه: ص 100.

بالصور حول مخلّفات التفجيرات النووية، والتشوهات المختلفة، التي ألحقتها بالكائنات الحية: الإنسان، النبات الحيوان، وهذا ما يوضحه هذا المقطع: «**كل يوم يجيؤهم في جيوبه رسائل الصديق العامدة بقصص أكثر بشاعة وترويع**»[1]، بعد فترة تعرف على مسكية، بعد أن اعترفت له عن إعجابها بأسلوبه الشعري، وشجعته على كتابة الشعر لما تلمسته فيه من موهبة شعرية فذة، بعدها نشبت بينهما علاقة حب فوعدها بالزواج ، لكن الموت كان حائلا أمام ذلك، فقد تعرض لحادث مرور قضى أيام في المستشفى، ثم فارق الحياة، وكان لموته أثر بالغ على مسكية، هذه الأخيرة التي أصيبت بانهيار عصبي حاد.

وعليه من خلال استقرائنا للغات، التي تتكلم بها الشخصيات المتعددة نجدها تندرج ضمن المجالات اللغوية التالية:

### 1/ لغة المتسلط:

في الرواية من خلال شخصية **الأب** (**سي مسعود**) خاصة في معاملته لأفراد أسرته، وهذا المقطع تصوير لعنفه وقساوته مع زوجته «**أمسكها بحركة خاطفة من شعرها،وبقوة لوى لها رقبتها إلى الخلف، صفعها مرة أخرى على وجهها، وبقسوة أكبر ممسكا لها شعرها، خبطه إلى الحائط، ندت عنها صرخات بشعة مخنوقة كمم لها فمها كأنه يريد قتلها**»[2]. فهذا المقطع يكشف مدى عنف السي مسعود وقسوته على زوجته المتألمة والحزينة لفقدان ابنها، الذي هاجر إلى أمريكا، لكن قساوة سي مسعود على زوجته ليس ظلما واحتقارا لها، بقد ما كانت غيرة عليها، فما ضربه لها إلا لأنها كانت تخرج من المنزل، دون استشارته، مما أثار غضبه وتوتره، لأنه كان يرى أن خروجها المتواصل من المنزل هو إهانة له وتقليل من احترامه، وإساءة له أمام الناس، ويظهر موقفه هذا من خلال هذا المقطع الذي جاء على لسانه في الرواية «**رجعتني مضحكة بين الناس، بين ألي يسوا وألي ما**

---

(1) الرواية: ص 156.

(2) نفسه: ص 173.

**يسواش»**[1] فشخصية السي مسعود هي تعبير عن شخصية الرجل الجزائري، أو بالأحرى الرجل المسلم الذي لا يرضى بالإهانة والذل خاصة من زوجته، فيرى في المرأة وجوب طاعته وصيانة سمعته وشرفه، فالرجل في المجتمع العربي والجزائري خاصة، إن لم يستطع التحكم في المرأة وإن لم تمنحه الزوجة الحب والوفاء، والإخلاص والاحترام وأهانته أمام الناس،فهم بدورهم يحتقرونه ولا يحترمونه ولن يعطوه أهمية تذكر بل يسخرون منه ويقللون من شأنه.

كما تجلت لنا لغة المتسلط عن طريق شخصية السي الهاشمي، الذي اعتمد مختلف الأساليب لإيذاء رشيد واحتقاره، كالتقليل من شأنه، وعدم الاهتمام بمهاراته وقدراته المهنية العالية، وبدل أن يكون المشجع والمحفز له في مرحلة تربصه، كان يستهزئ بإمكانياته المعرفية والمهنية، وذلك لأنه رأى فيه الشخص المثابر والنشيط، والمواظب والمخلص في عمله، وكل هذه الصفات تؤهله إلى الارتقاء ولفت الانتباه من قبل المسؤولين، فكان السي الهاشمي ينظر إلى رشيد على أنه خطر يهدد منصبه ومكانته في المستشفى، فقام بالافتراء عليه بأكاذيب وتُهم تلطخ سمعته وتبعده عن مجال الطب، وقد صور الكاتب تسلط وتجبّر السي الهاشمي في عدة مقاطع، منها ما نجد في هذا المقطع: «**في مكتب البروفيسور الهاشمي أُعد له تقرير ركيك، تخريب ممتلكات دولة، في لمح البصر وجد نفسه داخل شخص محكم النصب، أمام شهود، عيان نافدة مكسورة زجاجها، خياران لا ثالث لهما الفصل النهائي أو النزول إلى المرشحة**»[2]، فهذا المقطع يكشف لنا مؤامرة من مؤامرات السي الهاشمي ضد رشيد، الذي اتهم زورا بكسر زجاج النافدة وذلك من أجل إخراجه من مصلحة الجراحة، وتحويله إلى المرشحة حراسا لجثث الموتى، وفي مقطع آخر نجد قول السي الهاشمي لرشيد: «**صحه، ولا كلمة تقرير، تقرير بسيط في مقدمة وثلاثة أسطر، أجل ثلاثة أسطر لا غير وأعيدك من حيث كنت، حيطيست من ظهور الشمس إلى غروبها كلوشار بلا قيمة ابتداءا من الغد لا أريد رؤية وجهك مرة أخرى... مكانك في لا مورق**».[3]

---

(1) الرواية: ص 173.

(2) نفسه: ص 20.

(3) نفسه: ص 25.

فهذه المقاطع تكشف عن ظلم سي الهاشمي للطبيب رشيد، كما تكشف عن التهميش الذي تعانيه الطبقة المثقفة من قبل السلطة في الجزائر خاصة بعد الاستقلال.

### 2/ لغة الجيل القديم:

تتجلى لغة الجيل القديم في رواية جيلوسيد من خلال شخصية "سي الطاهر" و"نانة مبروكة" فجاء في قول السي الطاهر: «**قبل الثورة كانت الحرية تبدو لنا حلما بعيدا... تماما لأجلكم، لكي نفرح برؤيتكم إيطارات سامية، موظفين محترمين، مهندسين، أطباء، أساتذة جامعات، تشتغلون وظائف تبهج القلوب نشعر أننا نحصد خير... جيلا جديدا،... أجل رشيد جيلا سعيدا، وليس مكتئبا حزينا، كأنك في حداد مستمر لأجل عزيز عليك** »[1]. فمن خلال هذا المقطع، الذي هو حوار بين سي الطاهر وحفيده رشيد يحاول المؤلف أن ينقل لنا موقف الجيل القديم من شباب اليوم. هذا الجيل، الذي يقف معاتبا ومتحسّرا على شباب اليوم، الذين لا يقدّرون قيمة الحرّية التي يعيشون فيها، هاته الحرّية التي ضحى من أجلها الملايين من الشهداء، وذلك من اجل أن يمنحوا لأبنائهم وأحفادهم الأمن والأمان، ولكي يعيشوا في الاستقرار، ويخلصونهم من بشاعة وقساوة الاستعمار من أجل أن يروا فيهم الجيل الناجح الطموح والمتفائل وليس جيلا مكتئبا لا مباليا لما يحدث من حوله، كما جاء في هذا المقطع أيضا تعبيرا عن موقف الجيل القديم من شاب اليوم «**إنه لم يضحّوا بمليون ونصف مليون شهيد كي ينظر هو بحيرة وفزع إلى غده لا بارقة أمل**»[2]، فهذا المقطع يكشف خيبة أمل الجيل القديم من شباب المستقبل الذين سيطر عليهم الضعف والفشل، والخوف من المستقبل، بالإضافة إلى الخمول والكسل.

فمن خلال هذه المقاطع نجد أن لغة الجيل القديم حملت لنا موقف الأجداد من شبابا اليوم، بالإضافة إلى هذا نجد أن هذه الفئة (**الجيل القديم**) حملت لنا موقفا آخرا نمثل له بهذا المقطع: «**وما أصابه بهذا المرض**

---

(1) الرواية: ص 102.

(2) نفسه: ص 96.

**المعقد في آخر أيام عمره، إلا ابتلاء من عند ربّه وليس له إلا الصبر استعدادا لملاقاته، لا يتقطع عن تلاوة القرآن والدعاء، وأداء الصلاة جالسا»**[1]. فهذا المقطع يبين لنا أن الجيل القديم رغم ما تعرض له من أساليب قهرية من قبل المستعمر الفرنسي، لطمس مقوماته وهويته العربية خاصة **القضاء على الإسلام والتشكيك في مبادئه**، بقي متمسكا بالله وبالدين الإسلامي، فالمستعمر الغاشم بمختلف أساليبه لم يستطع زرع الشك في نفوس الشعب الجزائر، فشخصية السي الطاهر، وهي شخصية عاشت فترة الاستعمار الفرنسي فظهرت متمسكة بالله تعالى ومؤمنة بقدرته عز وجل وبقضائه وقدره، تؤمن أن المرض ابتلاء من الله وعليه بالصبر والتحمل وشكر الله وحمده على كل حال، فرغم صعوبة حالته الصّحيّة بقي متسلحا بالدعاء، والذكر، وتلاوة القرآن والصلاة، لأنه يدرك أن ما ينفعه عند لقاء ربه هو صلاته ودعائه، إضافة إلى السي الطاهر، نجد نانة مبروكة هي الأخرى تمثل صوت الجيل القديم ظهرت في الرواية بشخصية المرأة الملتزمة بصلاتها والمؤمنة بقدرة الله وقرّبه من عباده وقد صوّرها الكاتب في هذا المقطع «**وهي تهز سبابتها سائلة ربّها الكريم المنان ذو الجود والإكرام والإحسان واللطف والعون لحفيدها الغالي**»[2]. فهذا المقطع يبرز لنا قوة إيمان نانة مبروكة، فهي تؤمن أن لا ملجأ إلا الله تعالى للشكوى وطلب العون والرحمة و، لأنه هو الرحيم والكريم وهو الرؤوف بالعباد.

### 3/ لغة المثقف:

ضمّت رواية جيلوسيد عدت شخصيات مثقفة، ولكل شخصية موقفها وطباعها،ورويتها، ولهذا اختلفت لغة المثقف في الرواية من شخصية إلى أخرى، ويمكن أن نصنفها كالآتي:

أ- **لغة المثقف الإصلاحي**: ونقصد بالمثقف الإصلاحي المثقف، الذي سعى إلى تغيير الأوضاع دون القيام بإثارة المشاكل، وهو مثقف يتميز بالعقل والوعي النقدي، وتظهر لغة المثقف الإصلاحي في رواية جيلوسيد من خلال

---

(1) الرواية: ص 86.

(2) نفسه: ص 86.

شخصية "رشيد" النشيط والمنظم والمتقن لعمله، والذي يحاول إصلاح الأوضاع في مصلحة الجراحة، وهذا المقطع يبين مجموعة اقتراحات طرحها "رشيد" على مسؤوله "السي الهاشمي" «**إجراء دوريات متخصصة للتوعية لفائدة الموظفين الثانويين بحال عاملات النظافة، وجامعي النفايات والحراس، الطريقة الأنسب والسليمة لجمع مخلفات مصلحة الجراحة السائل، الصلب من إبر وأعضاء مستأصلة، وقطن، وأدوية منتهية الصلاحية وغيرها... خاصة الإبر المستعملة لوحدها بحاجة إلى درس مفصل...**»، وأضاف في موضع آخر: «**إضافة يتعين علينا توعية عاملات النظافة...حقيقة أنهن بحاجة ماسة إلى من يرشدهن لما يتعين عليهن فعله، إنهن ربات بيوت ويمكن أن ...ينقلن الأمراض والأوبئة إلى أسرهن** »[1]، "فرشيد" من خلال هذه المقاطع يتكلم بلغة المثقف الإصلاحي، فهو يرى أن مسؤوليته في المصلحة لا تقتصر على معالجة المرضى فقط، بل السعي على توفير الجو الملائم للعمل، من جهة، وتوفير الراحة ونظافة المحيط من جهة أخرى، وعليه قدّم مجموعة من اقتراحات كانت بمثابة حلول لتحسين أوضاع المصلحة، ومن بين هذه الاقتراحات تطهير المكان من الأوساخ والنفايات توعية عاملات النظافة بطرق التنظيف والتطهير... ومن خلال هذه المقترحات يظهر لنا "رشيد" شخصية الطبيب المنظّم المرتّب، والحريص على أمن المرضى وسلامتهم وراحتهم داخل المستشفى.

ب- **لغة المثقف التبريري**: وهو مثقف ينتمي إلى السلطة، يحاول تبرير سوء الأوضاع دون أن يحاول إصلاحها هدفه الوحيد هو الحفاظ على منصبه والدفاع عليه بمختلف الطرق الشرعية وغير الشرعية، وشخصية "السي الهاشمي" نموذج للمثقف التبريري في رواية جيلوسيد.

فهو على الرغم من أنه يدرك أن مصلحته تعاني مشاكل كثيرة وأن سبب سوء الأوضاع في المصلحة يعود بالدرجة الأولى إليه، لأنه مسؤول مهمل لا يقوم بمسؤوليته، ولا يؤدي واجبه على أكمل وجه، فهو يحاول تغطية سوء الأوضاع والتستّر عليها وتبرير ذلك بأنها قضية مشتركة، وليست خاصة بمصلحته فقط، وهذا ما يظهره هذا

[1] الرواية: ص 22.

المقطع، الذي جاء على لسان "السي الهاشمي": «**المشاكل، التي تعاني منها كل المستشفيات البلد سعيت أنت جاهدا لجعلها خاصة بمصلحتنا، حسنا لك أن تقترح ما شئت، كل ما يخطر ببالك...لكن ليس في حضرة الوزير**»[1]. فالسي الهاشمي يحاول إقناع رشيد بأن كل المستشفيات تعاني من المشاكل نفسها... كما أنه يطلب منه عدم الحديث عن الأوضاع السيئة للمصلحة أمام الوزير، فهو بدل أن يحاول البحث عن سُبل للتقليل من تدهور الأوضاع، يبرّر سوء الأوضاع بتبريرات ساذجة وتافهة، وخوفا على منصبه جعل من التهديد وسيلة لإخافة "رشيد" وإسكاته، ويظهر هذا من خلال هذه المقطع: «**مالا تعرف أنه بوسعي في أي وقت، رفع تقرير، أنك مثالا لا تجيد ترتيق ضربة سكين، إزالة إبرة تحت ظفر وأهملت مقصا... في كرش مريضة**»[2] فالسي الهاشمي يهدد رشيد ويحذّره بكتابة تقرير يصرح فيه أنه طبيب غير متمكن، وأنه ارتكب العديد من الأخطاء الطبية، التي أدّت إلى الإضرار بحياة المرضى، وهذا التقرير سيكون وسيلة لطرده النهائي من المصلحة، وكل هذا لأنه يسعى للإصلاح والتغيير، وتحسين التسيير، وقد صوره الكاتب أيضا، وفي مقطع آخر يقول السي الهاشمي: «**هذه المرة الثالثة والأخيرة التي أحذّرك فيها من مهمة التدخل فيما لا يعني... ما شأنك أنت إن لم تطهّر عاملات النظافة أرضية الرواق... ما شانك أنت، ومريض يجب جلب حقنته معه ما شأنك أنت وسيدة تريد أن تلد بعملية قيصرية**»[3]، فالسي الهاشمي يحاول إسكات رشيد بتحذيره من التدخل في أمور الموظفين والمرضى، وذلك لأنه يريد التستر على الأوضاع المزرية في مصلحته.

ج- **لغة المثقف الفوضوي**: وهو المثقف الذي لا يساهم بثقافته في إصلاح المجتمع ويمتنع عن طرح أفكاره وبث مواقفه، التي من شأنها أن تصحح الرؤى والتصورات الخاطئة في المجتمع، فهو مثقف سلبي، لأنه لا يستغل ثقافته في معالجة قضايا مجتمعه، ويمثل سي مسعود نموذج المثقف الفوضوي في رواية جيلوسيد، إذ يظهر ثقافته في مقهى

---

(1) الرواية: ص 21.

(2) نفسه: ص 23.

(3) نفسه: ص 24.

السعادة أثناء تبادله أطراف الحديث مع أصدقائه، لكن ليس لنشر العلم والمعرفة، بل للتسلية والسُّخرية من أفكار رشيد من جهة. ومن جهة أخرى، لتضييع الوقت والتخفيف من توتره وقلقه النفسي، وقد تجلى لنا هذا من خلال مقاطع عديدة منها: قول "السي مسعود" لصديقه "السعيد": «**سي غورباتشوف... رجل طيب يجاهد لأجل إصلاح بلاده البروسترويك**ا»[1]، وفي مقطع آخر نجد قوله: «**فرنسا تتهرب من المواجهة تحاول أن تغطي بشاعة حقيقة جرائمها، كما غطت الآلاف من الأطنان، والمعدّات البشعة، تحت الرمال بعد أن غادر جيشها قواعده العسكرية** »[2].

وفي مقطع آخر يقول: «**ما فهمت من رشيد أن ضغط التفجير سلّط ضغطا شديدا على أنسجتهم الحيوية، مؤثرا خاصة على مناطق النضال بين كل نسيجين ... الأنسجة الحيوية، مناطق الاتصال جيد سي مسعود أصبحت تفهم أيضا في الطب**»[3]، فمن خلال هذه المقاطع يتبين لنا أن شخصية "سي مسعود" هي شخصية مثقفة بامتياز، فهو يعي مدى خطورة التفجيرات، والأضرار الجسيمة التي خلفتها، إلّا أنه كان بمثابة الحاجز والمانع الذي يقف في وجه رشيد مانعا إياه من التنقيب في قضية تاريخية مضت، وكما عبِّر عنها "سي مسعود" – صفح عنها الزمن– "فالسي مسعود" كان غير موافق على سفر رشيد إلى أمريكا من أجل صناعة الفيلم السينمائي، التي تدور أحداثه حول قضية وطنية وإنسانية هامة، فهو بدل أن يسانده ويحشد همته، يمنعه من السفر ولا يبالي بما حدث في الجزائر، وبما تعانيه الكثير من الكائنات (البشرية، الحيوانية، النباتية) من تشوهات وأمراض بسبب فرنسا.

---

[1] الرواية: ص 45.

[2] نفسه: ص 46

[3] نفسه: ص 50.

وأخيرا يمكن القول أن، كل شخصية حملت لنا لغة خاصة بها، وهذا يدفعنا للقول أن: «**كل كلمة تفوح برائحة مهنة، نوع، واتجاه، وحزب، وعمل معين، وإنسان معين، وجيل وعصر، ويوم وساعة، كل كلمة تفوح برائحة السياق والسياقات، التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدّة وكثافة**»[1].

**ثانيا– الأسلبة:**

الأسلبة هي ظاهرة لغوية تمثل إحدى الآليات، التي يستعملها السارد لعرض مختلف المواقف والتصورات وقد دعا إليها باختين، وذلك لما تحمله من دلالات ومعاني غير ظاهرة، فقد عرفها باختين «**الأسلبة كما في الباروديا يستخدم المؤلف خطاب لآخر ليمنح توجيهاته الخاصة تعبيرا... يبقى خطابا لآخر خارج خطاب المؤلف لكن خطاب المؤلف يأخذ خطابا الآخر في الحسبان ويؤسس علاقة معه، هنا لا يعاد إنتاج خطاب الآخر بتأويل جديد، لكنه يعمل ويمارس تأثيرا بطريقة أخرى**»[2]، فالأسلبة هي لجوء الكاتب إلى تضمين نصبه أساليب أدبية وغير أدبية تكون أجنبية عن كلامه . والأسلبة في رواية جيلوسيد كان لها حضور بارز ومن أمثلة ذلك في الرواية:

حوار نانة مبروكة مع حفيدها رشيد «**بعدها أعتقد لن يبق لك مكان تعرض فيه أفلامك السينمائية هاته التي ستسافر من أجلها إلى أمريكا... يعني راحت بالسبتة بالطاروسة** »[3]، فنانة مبروكة من خلال كلامها تؤسلب مثلا شعبيا محليا، وذلك من أجل إيصال فكرتها، وموقفها إلى رشيد، فالمثل الذي أسلبته هو «**راحت بالسبتة بالطاروسة**» وهو مثل شعبي يقال عند الخسارة الفادحة، فنانة مبروكة من خلال هذا المثل الشعبي تحاول بطريقة غير مباشرة أن تحذر رشيد من ذلك الحلم، الذي يسعى إليه وكأنها تريد أن تقول له دعك من هذا الحلم لأنك في النهاية ستفشل في الوصول إلى هدفك، وأنها لا تريد رؤيته فاشلا مهزوما خائبا في نهاية

---

(1) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، مكتبة العرب،ط2، عمان، 1996، ص 115.

(2) نفسه: ص 139.

(3) الرواية: ص41.

المطاف، وهي بهذا تعلل كلامها هذا بأن السينما أصبحت ليس لها الأهمية في بلادنا، وأنك لن تجد مكانا تعرض فيه أفلامك...

نجد الأسلبة أيضا في هذا المقطع: «**دنت العمة رابحة بخطاها الوئيدة ومكنسة كبيرة بيدها، وبصوتها العطوف ترجته أن لا يهتم للأمر... لكل فرعون موسى** »[1]، فالعمة رابحة،وهي عاملة نظافة، أسلبت كلامها بمقولة شعبية متداولة – **لكل فرعون موسى**- ، فهي من خلال هذه الأسلبة تحاول أن تمرر موقفها فتبدي التعاطف مع رشيد المظلوم والمهمش، فهي من خلال هذه المقولة، كأنها تحاول أن تقول له: اصبر يا بني ولا تيأس،ولا تكترث لهذا الظالم المتجبر، فسيأتي اليوم، الذي سيهان فيه هذا المتسلط، كما أهانك، فدوام الحال من المحال سيأتي اليوم، الذي يسقط فيه الظالم وينتصر فيه المظلوم، فيد الله فوق يد الجميع، فهي بهذه المقولة تحاول أن تؤكد كلامها من خلال تذكيره بقصة سيدنا موسى، فعلى الرغم من قوة فرعون وطغيانه، إلا أن الله نصر سيدنا موسى، كما يتضح أن أسلبة هذه المقولة تكشف لنا على وجود انقسام طبقي في المجتمع، الفئة القوية الظالمة الفئة الضعيفة المهزومة، إضافة إلى هذا، تحيل هذه المقولة أيضا إلى أن عاملة النظافة امرأة متمسكة بالصبر والإيمان بالله، رغم أنها هي الأخرى تعاني من تسلط البروفسور "الهاشمي"، الذي يعاملها بقساوة وعنف، على الرغم من أنها المرأة التي ربته وسهرت من أجله، بعد أن وجدته مرميا في إحدى الأماكن القذرة.

نجد أسلبة أخرى في مقطع آخر جاء على لسان رشيد في محاورته لأخته مسكية «**يمكنك المغادرة... أنا هنا يموت قاسي**»[2]، فجواب ميمي كان باستعمالها لمقولة شعبية ، أنا هنا يموت قاسي، وهذه المقولة تقال عندما يرفض الشخص المغادرة أو التحرك من مكان جلوسه، فهذه المقولة تكشف لنا موقف مسكية ،فرفضها مغادرة حجرة رشيد وهو مهتم بالتحضير لفيلمه من خلال جمع الصور دليل على تأثرها الشديد بقضية التفجيرات النووية، وذلك من خلال ما تشاهده من صور فتوغرافية وأفلام تصوّر بشاعة التشوهات، التي تعرضت لها

(1) الرواية: ص 28.

(2) نفسه: ص 75.

الصحراء ومختلف الكائنات (**الحيوانات** ، **الأطفال**، **نساء**...)، هذا من جهة، كما تحيلنا هذه الأسلبة على شدّة ارتباط ميمي بأخيها التوأم "رشيد"، وقوة حبّها له لدرجة أنها تريد دوما البقاء إلى جانبه تتبع كل خطواته وتستمع لكل أفكاره.

## ثالثا– الكلام الساخر:

إن كلمة "**السخرية**" في معظم المعاجم اللغوية تعني الاستهزاء، أما في مجال النقد الأدبي فقد عرفت كلمة "**السخرية**" مفهوما آخر فأصبحت عبارة عن أسلوب فنّي لغوي يعطي للنص قيمة جمالية وفنية،واعتبرها آلية من الآليات التي تحقق التنوع اللغوي في النص الروائي.

لقد صورها باختين في كتابه "شعرية ديستوفيسكي":«**كلمة المحاكاة الساخرة يجب أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا ويمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي... المحاكاة الساخرة تكون عميقة، ويمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية عن أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير** ».[1]

فمن خلال هذا القول، الذي جاء على لسان باختين يتضح لنا أنّ الكلمة الساخرة تتمظهر في النص بعدة أشكال وأنماط قد تكون سخرية على مستوى الأسلوب، أو على مستوى الأفكار والمواقف، وتكمن جمالية الكلمة الساخرة في أنها كلمة ثنائية الصوت، حيث تعكس طابع السخرية والتهكم في ظاهرها، لكنها تخفي وراءها دلالات عميقة، يكون للقارئ دور في استخراجها وكشفها،ونجد رواية جيلوسيد زاخرة بهذا الأسلوب اللغوي من الكلمات ومن نماذج ذلك نجد:

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوسكوفسكي، دار توبقال للنشر، تر جميل نصيف التريكي، ط1، بغداد، 1986، ص 282- 283.

أ- جاء على لسان البروفيسور الهاشمي في حوار له مع رشيد هذا المقطع «**هاها، نعم الجثة ما بها دبّت الحياة فيها من جديد وهربت منك...موظف تافه، مخبل يفقدني عقلي... أضحك ياسي الهاشمي، أضحك وزيد مع حظك الرابع مع الأطفال، الذين يلتحقون بمصلحتك**»[1].

ومن خلال هذا المقطع نجد أن "السي الهاشمي" يستهزئ برشيد ويحتقره ولا يعترف بإمكانياته المهنية، وهذه السخرية تحمل أبعادا أخرى، فهي تعبر عن الواقع الاجتماعي والحقائق الخفيّة غير الظاهرة، ومنها أن سوء الأوضاع في المجتمع يرجع بالدرجة الأولى للمسؤولين، وقد صوّرها الكاتب من خلال هذا المقطع، الذي جاء على لسان شخصية "رشيد" «**أجل أزمة البلاد تقريبا كلها سببها هؤلاء المسؤولين الصغار، الجالسون فوق الكراسي الجلدية، حجم مكاتبهم وقامتها، التي ضمنتها لهم إمكانيات الدولة**».[2]

فالمسؤول بدل أن يشجع المثقف ويوفر له الدعم المادي والمعنوي، فهو المسؤول الأول على تهميشه وظلمه وذلك من أجل كسر طريق النجاح أمامه، وذلك للحفاظ على مناصبهم، لأن المثقف هو الخطر الذي يهدد المسؤولين الإنتهازيين، الذين لا يبدلون أي خدمة لمصلحة العامة، وقد عبر عنهم رشيد بهذا المقطع: «**إنهم يلعبون خلف أبواب مكاتبهم المبطنة بالجلد المكيفة المؤثثة، المغلفة حيطانها بالقطيفة، إنهم مافيا تهدم وتخرب أكثر مما تصلح وتبني، وتلوث أكثر مما تطهر...**»[3] ، ومن بين مظاهر الهدم التي خلفها هؤلاء المسؤولين هجرة الأدمغة الشابة المثقفة إلى البلاد الغرب ليحضوا بالمكانة التي تليق بهم.

وعليه فإن كلام "السي الهاشمي" الذي جاء بأسلوب السخرية حمل في مضمونه مواقف وحقائق عميقة غير ظاهرة، وهنا تكمن جمالية الكلمة الساخرة المزدوجة الصوت.

---

(1) الرواية: ص 129.

(2) نفسه: ص 104.

(3) نفسه: ص 103.

ب- «**طفق يسأل عن الدكاترة، الذين درسوا في الاتحاد السوفياتي سألهم عن الدكتور عبد الوهاب تحديدا**

**أجابوه:**

**سافر إلى ألمانيا قبل عام**

**والبروفسور محند هاجر بلا رجعة إلى فرنسا دمدم برجاء كله أسف للهجرة المتتابعة للأدمغة الشابة للبلد أكثر من أسفه على هجرة العافية من جسده الشائح**»[1]. وعليه فهذا المقطع حمل طابع السخرية، الطريقة التي أجيب بها جدي الطاهر كانت بلا مبالاة من قبل الموظفين في المصلحة، رغم أن هذا الموضوع هو موضوع مثير للغضب والتأسف على حال البلاد التي أصبحت غير قادرة على الحفاظ على مواردها و كفاءاتها البشرية.

ج- جاء في حوار رشيد مع صديقه رياض، هذا المقطع:

**تهرب من الماضي من إخفاقك في المستقبل.**

**رياض من فضلك انتقي ألفاظك بعناية، خفف من حدة الازدراء في نبرة حديثك.**

**أصارحك بهذا لأنني أعزك.**

**رياض أنت هكذا تستفزني**

**تماما إنني أريد أن أجرحك كي تستيقظ، أتعس الناس من يخدع نفسه بنفسه.** [2]

---

[1] الرواية: ص 88.

[2] نفسه: ص 157.

فمن خلال هذا المقطع الحواري، الذي دار بين رشيد وصديقه رياض، نجد أن هناك أسلوب السخرية لكن هذه السخرية تختلف عن السخرية التي وردت في ما سبق، حيث كانت سخرية "الهاشمي" من رشيد لكي يزعزع ثقة "رشيد" بنفسه، ويحط من قيمته عن طريق احتقاره وبكلماته اللاذعة، أما سخرية الصديق رياض من رشيد واستفزازه له، ليس من أجل التقليل من مكانته، بل لتوعيته وإرشاده ونصحه، فاتخذ أسلوب السخرية كأداة لإثارة انفعال رشيد واتهامه بأن عودته للماضي بسبب فشله في الحاضر، وكل هذا من أجل إيقاظه وتوعيته وتحسيسه بأنه يمضي في طريق خاطئ، وعليه أن يتراجع عن أفكاره. فهذه السخرية سخرية من الأفكار والطريقة التي يفكر بها رشيد، وقد جاءت من أجل النقد البناء، والهدف منها تصويب وتصحيح الأفكار والرؤى الخاطئة.

د- نجد في حوار "رشيد" مع "نانة مبروكة"، الذي طبع بطابع السخرية فجاء في قول"رشيد": «**نعم المفكرة العظيمة الدكتورة نانة مبروكة، واش تاني عندك أفكار أخرى، أواه نديرك كاتبة المخرج، أو مساعدة، إنك منجم للأفكار، منبع لا ينضب من الأفكار، والحكم والقصص والأشعار... أنت موسوعة تاريخية منتقلة موسوعة لا نهائية، التراث غير المادي**»[1].

فمن خلال هذا المقطع نجد أن" رشيد" يسخر من "نانة مبروكة"، ويقترح عليها أن يجعلها كاتبة المخرج لأنها لها قدرات خارقة، فهو يسخر منها من خلال الحوار، لكن هذه السخرية تحمل لنا مدلولات أخرى، وهي أن أجدادنا هم بمثابة التراث العريق للأمة، يتميزون بالحكمة والنباهة، والمنطق والخبرة، والمعرفة، فهم يحملون قصصا يؤرخون بها للتاريخ وحكما ينقلون بها نصائح وإرشادات لأحفادهم ومجتمعهم، فهم يعتبرون القوة المركزية التي تحيا بها المجتمعات...

[1] الرواية: ص 41.

مما سبق يمكن القول أن الكلمة الساخرة حملت بعدا جماليا عن النص، وذلك لأنها كلمة ثنائية الصوت تحمل معنى ظاهرا ومعنى خفيا، يتركه المؤلف للقارئ، وهنا يُثار انفعال القارئ وتشوقه لمعرفة الدلالات الخفية وراء أسلوب السخرية الموظف في النص.

## رابعا– التهجين:

عرّف ميخائيل باختين التهجين فقال: «**هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويتين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أن يكون التهجين قصديا** »[1].

وقد عرفه حميد لحميداني في كتابه أسلوبية الرواية «**إن صورة اللغة بوصفها هجنة قصدية، هي قبل كل شيء هجنة واعية بخلاف الهجنة التاريخية الفوضوية الغامضة لسانيا، إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنه النور الذي، يلقيه عليها وعي لساني آخر**»[2].

من خلال هذين التعريفين نستنتج أن التهجين هو أسلوب لغوي يتم فيه المزج بين لغتين اجتماعيتين وينتج عن هذا المزج التقاء وعيين مختلفين، ويُشترط أن يكون ثريا، واعيا، قصديا من المؤلف.

ومصطلح التهجين أتى به باختين في حديثه عن الكلمة في الرواية، وعدّه بين الأنماط المختلفة، التي تخلق تنوعا لغويا، فكريا، ثقافيا، إيدولوجيا.

وإذا أردنا تقصي مدى حضور هذه الظاهرة في نموذجنا المطروح للدراسة –رواية جيلوسيد– نجدها حافلة بهذا النمط اللغوي، الذي رأى فيه باختين جوهر العمل الروائي،وقد تجلى لنا التهجين في رواية جيلوسيد بأشكال مختلفة ،وسنحاول الكشف عنها وإبرازها من خلال مقاطع في الرواية:

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد إبراهيم برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 18.

(2) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص 86.

أ- **المزج بين اللغة الفصحى واللغة المعربة:** في رواية جيلوسيد نجد لغة السرد جاءت باللغة العربية الفصحى إلا أن ما نلاحظه هو الحضور المكثف للغة المعربة (لغة فرنسية مكتوبة بحرف عربي) وهذا ما نستشفه من الدول التالي:

| الكلمة | ترجمتها | الصفحة |
|---|---|---|
| كريز كارديالك | سكتة قلبية | 31 |
| لامورق | المشرحة | 27 |
| بسيكياتر | طبيب نفساني | 51 |
| باترونات | نماذج جاهزة من الورق | 67 |
| أوزين | مصنع | 94 |
| مونطو | معطف | 106 |
| فوطوكوبي | صورة طبق الأصل | 136 |
| سي فيني | انتهى | 210 |
| كونتوار | حاوية | 254 |
| بيسطون | وساطة | 317 |
| البولونجي | خبّاز | 371 |
| أوريجينال | الأصل | 190 |
| البيكترولوجي | علم البيكتيريا | 177 |
| البورت مونطو | حامل المعطف | 392 |

الشكل 1

وعليه، فالمؤلف استعار ملفوظات تنتمي إلى "اللسان الأجنبي للغة الفرنسية" ،وهو يدرك مدى قدرة هذه الكلمات على إضاءة اللغة العربية الفصحى «تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية إذا حدث ذلك في العمل الأدبي في عملية الخلق الأدبي على تأكيد إدراك العالم في اللغتين »[1]، وهذا المزج بين اللغتين كان عن قصد ووعي من المؤلف، والدليل على ذلك هو لجوؤه إلى الهامش وإعطاء ترجمة لها، أي مدلولتها ومعناها في اللغة العربية، وهذا الالتقاء بين اللغتين الاجتماعيتين نتج عنه التقاء وعيين وعي باللسان العربي (**اللغة العربية الفصحى**) ووعي لساني باللغة الفرنسية، كما يحيلنا هذا التهجين على معاني أخرى منها، أي وجود اللغة الفرنسية بجانب اللغة العربية الأم، وهو أن الجزائر لم تستقل استقلالا تاما بل مازالت تابعة لفرنسا ثقافيا، وفرنسا استطاعت أن تفرض لغتها على اللسان الجزائري، وهي بهذا استطاعت تحقيق هدفها في القضاء على الهوية العربية، وهذا ما نلحظه في المجتمع الجزائري الذي أصبح يولي أهمية للغة الفرنسية، هذه اللغة، التي أصبحت لغة العلم والتواصل والتحضر... ومن جهة أخرى يحيل هذا التهجين إلى انفتاح الشعب الجزائري على الآخر، وتقبله، والاحتكاك به من باب الانفتاح والمثقافة خاصة، وأن الله عز وجل أمرنا بالتعارف.

**ب- المزج بين الفصحى والعامية:**

يتجلى لنا التهجين أيضا في الرواية، من خلال المزج بين العامية (اللهجة الجيجلية) والفصحى، حيث تجلت لنا اللغة الفصحى من خلال السرد، أما اللغة العامية فتجلت لنا من خلال حوار الشخصيات، ولعل اعتماد هذا التهجين هو عن وعي وقصد من الكاتب، لأنه يرى أن اللغة العامية من شأنها أن تضفي على النص مسحة جمالية، فالعامية هي من أكثر المستويات اللغوية التصاقا بالرواية المعاصرة، وآلية من آليات التجريب، وتوظيفها في المتن السردي للرواية يوحي بحمولتها وكثافتها الدلالية، فرواية "جيلوسيد" رواية معاصرة جاء فيها الحوار مشبعا بالعامية، والجدول الآتي يكشف حضور العامية في نص رواية جيلوسيد:

[1] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري ، ص122.

| العبارة العامية | الصفحة |
|---|---|
| يا ولد واش كاين؟ فهمني. | 30 |
| رشيد رجع من الغربة وأنت قاعدة تتفرجي على الحيطان. | 09 |
| يا سعدك يا مسعود كيترجع هاد لعشية تلقى وليدك رشيد رجع من الغربة. | 11 |
| والله فكرة هايلة نانا مبروكة...ما تخافيش ما نطولش عليك. | 39 |
| أووه سي مسعود اللي ما عندوش الشاهد يموت كاذب. | 55 |
| هيا حبسي السماطة أنتاعك هذي اخليني نكمل شغلي يرحم والديك. | 76 |
| هشوف هذا المونطو يجي عليك حطة أنتاع الصح. | 107 |
| أخطيني يرحم والديك، لا دقيقة لا أختها ولا ابنة عمها. | 120 |
| يا أخّاه ميمي عليّ واش ديرت في روحك؟ | 199 |
| اسكت الله يعطيك غمّة النواح انتاعك هذا كرهنا حياتنا. | 231 |
| أعطينا خلعة أنتاع الصح قلنا واش من مصيبة هبطت على رأسها. | 250 |
| كان فالماريكان عندو الحق يتكبر علينا ويزيد. | 312 |
| رشيد! رشيد وين راك رايح لفطور جاهز. | 352 |
| خويا لعزيز ربي يعيشك ما تخلينيش وحدي. | 386 |

**الشكل2**

من خلال الجدول، نجد أن العامية أضفت تنوعا لغويا وكشفت عن مجموعة من المواقف وتوجهات الشخصيات، والعامية من خلال المقاطع المذكورة سابقا، لم يقتصر استعمالها على فئة معينة، هذا يجعلنا نقول أن العامية لا تعكس المستوى الثقافي للشخص، فكل شخصية مهما كان مستواها (طبيب، فنان، فلاح، مثقف...)

تتكلم اللغة العامية، فهي ليست حكرا على فرد دون آخر، بل لكل واحد له الحق أن يكون له نصيب منها، فهي لغة التواصل والتخاطب في الحيز الاجتماعي، وتعبير عن البيئة، التي تضم الأفراد على اختلافهم.

ولعل اعتماد الكاتب على العامية إشارة منه إلى انه يتوجه بنصه هذا إلى المجتمع، وتوظيف اللهجة العامية (الجيجلية) في الرواية هو نقل للثقافة المحلية الجيجلية بكل أبعادها عن طريق حوار الشخصيات.

كما أن توظيف اللهجة العامية فيه إشارة إلى انتماء الروائي، والبيئة التي نشأ فيها، فهي

ليست عبارة عن ثقافة اكتسبها وإنما هي لغة متداولة بين أفراد المجتمع الجيجلي، والكاتب لم يقتصر اعتماده على اللغة العامية البسيطة بل نجده ينزع إلى اعتماد العامية المبتذلة السوقية.

فمن خلال الرواية نجد أمثلة كثيرة عنها، منها :

**افتحوا الباب...يا الطحانين أولاد الطحانين...**

.....

**افتحوا الباب...يا العزارن أولاد العزارن**

**افتحوا الباب...يا كلاب ولاد الكلاب**

**افتحوا الباب... يا ولاد لحلالف.** [1]

من خلال هذه المقاطع، نجد أن الكاتب اعتمد على كلمات نبيّة قبيحة تجعلنا ننفر منها، لكننا لا يمكننا أن ننفي أنها يمكن أن تضفي قيمة جمالية ،ذلك أن الأديب فنّان يمكن أن يصنع من الشيء الدنيء شيئا جميلا

[1] الرواية: ص 306.

وهذا ما أشار إليه "صلاح فضل" في كتابه التجريب الروائي أن الأديب هو فنان وهو كفيل بأن يحيل المواد المبتذلة في الحياة اليومية إلى موضوع جمالي مثير للتأمل.

### ج- الكلمة المزدوجة الصوت:

الكلمة المزدوجة الصوت هي نمط من أنماط التهجين، التي أشار إليها باختين وهي كلمة تحمل صوتين، أو موقفين أو اتجاهين...

وقد عرفها باختين: «**هجنة ثنائية الصوت، القصدية المصاغة في الحوار الداخلي، بنية تركيبية ذات خصوصية تامة، نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد يتحدد ملفوظات لحوار ممكن، صحيح أن هذين الحوارين لم يستطيعا أن يتحيلا كلية وأن يتكونا في ملفوظات متناهية، إلا أننا يتبين شكليهما الناقصين داخل الجملة في الهجنة الثنائية الصوت**».[1]

من خلال هذا القول، نستنتج أن هذا النوع من التهجين (كلمة ثنائية الصوت) لن يكون مباشرا، فإن القارئ هو الذي يستخرج، ويستنتج هذه الهجنة ومن أمثلة هذا في الرواية، قول "سي مسعود": «**راق محتال طلب من ضحية شابة قصد رقيتها أن تشرب محلول غامض، محلول به منوم، بعد أن تجرعته على بركة الله،قام بالاعتداء عليها المعتوهة، كررت عليها الفعلة عدة مرات، إلى أن انتفخ بطنها، الجامعية بعد أن حملت بحرز من الشيخ رابح، يتيح لها شهادة ماجستير، إنها الآن حامل، إنه الجهل الذي أصيب جامعتنا**».[2]

---

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 121.

[2] الرواية: ص 347.

يشير هذا المقطع إلى وجود صوتين (صوت الراقي المحتال)، هذا الأخير الذي يظهر مالا يخفي، حيث يخدع الناس بمظهره، لأنه يخفي خبثه ووساخته، فهذا الراقي يمثل الصوت **الخائن لمهنته، والمستغل لكلام الله لتلبية رغباته وشهواته**، أما الصوت الثاني هو (صوت الفتاة) التي تعرضت للاعتداء، وهي الأخرى تمثل صوت الغش والخيانة، حيث تحاول بمختلف الطرق الملتوية الحصول على شهادة جامعية تؤهلها على حساب شرفها، الذي يعتبر بمثابة كنز تمتلكه المرأة.

من خلال هذا القول، يحاول الروائي تمرير فكرة سائدة في المجتمع، وهي فساد الأخلاق وضياع المبادئ عند الأفراد على اختلاف جنسهم ومستواهم الثقافي.

وختاما لهذا المبحث، يمكن القول أن رواية جيلوسيد هي نص لغوي في المقام الأول، حيث لجأ المؤلف إلى توظيف لغات كثيرة، ممّا خلق هجنة لغوية داخل الخطاب الروائي.

والتنوع اللغوي تجلى لنا بشكل واضح في الرواية وذلك عن طريق مزج الكاتب بين عدة لغات لسانية (الفصحى/ الفرنسية/ اللغة اليومية)، حيث نلاحظ أنه استعمل اللهجة العامية

في مقاطع الحوار إلى جانب اللغة الفصحى، التي طغت على السرد وكان هذا عن قصد ووعي من المؤلف فارس كبيش، لأن توظيف اللهجة العامية غدت من أساسيات الكتابة الروائية المعاصرة، فأصبح الروائيون يعتبرون اللغة اليومية هي اللغة القادرة على تصوير الواقع وتقريبه إلى ذهن المتلقي بكل صدق وموضوعية، «**فالرواية أصبحت أشد ارتباطا بمشاكلنا وأزماتنا المتنوعة التي نعانيها وعلى وجه أخص فيما يتعلق بقيمنا و....العقائدية والتراثية**»[1]، كما تجسّد التنوع اللغوي في الرواية من خلال تعدد الأصوات والشخصيات، فلكل شخصية لغتها التي تميزها عن بقية الشخصيات الأخرى ،وذلك بما يتناسب مع موقعها مستواها فئتها ثقافتها

[1] بلحيا الطاهر: الرواية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، حدود السرد العربي الثقافية، ناشرون، ط1، لبنان، 2017، ص 18.

،وعليه فإن التهجين أو التنوع اللغوي يسهم في إضفاء البعد الواقعي وإيهام المتلقي بحقيقة الشخصيات والأحداث والأفعال.

وفي نهاية هذا الفصل، يمكن القول أن "فارس كبيش" ، على الرغم من أنه روائي غير معروف، إلا أنه ساهم بروايته جيلوسيد في الارتقاء بالكتابة الروائية الجزائرية، وذلك لما تحمله هذه الرواية من خصائص فنّية قد لا تنحصر عليها في الكثير في مؤلفات روائيين مشهورين، ومن بين الخصائص والسمات التي أضفت على رواية جيلوسيد قيمة فنّية إغراقها في المحلية، فالمحلية كانت حاضرة في رواية جيلوسيد بشكل مكثف، وقد تجلت لنا من خلال عدة عناصر، من بينها الأحداث الروائية.

ورواية جيلوسيد تدور حول حدث رئيسي وهو قضية التفجيرات النووية في صحراء الجزائر، "ففارس كبيش" تناول جانبا من تاريخ الجزائر الحديث، واتخذ من جنس الرواية وسيلة للتعبير عن قضية وطنية، وذلك لإعادة إحياء التاريخ من جديد وترميمه في وعي الذات الجزائرية المعاصرة من جهة، ومحاسبة فرنسا عن جرائمها التي مازالت تأثيراتها إلى يومنا من جهة أخرى.

كما تظهر لنا المحلية في من خلال لغة الرواية، حيث عمد المؤلف إلى توظيف اللهجة العامية التي كانت أداة اعتمدها من أجل نقل ملامح الواقع الجزائري، وتصويره عن طريق تفاعل الشخصيات فيما بينها ،فصور لنا انتشار الظلم وانقسام المجتمع إلى فئتين ؛ **الفئة الظالمة والفئة المظلومة والمهزومة**، كما صوّر لنا معاناة المثقف والتهميش الذي يتلقاه من قبل المسؤولين، وعدم الاعتراف بكفاءاتهم المهنية والفكرية، ممّا أدى إلى نشوء آفات اجتماعية والهجرة غير الشرعية والانهزام والفشل واليأس من الحياة.

أما حضور المحلية في الرواية فما هو إلا دليل على أصالة المؤلف وتمسكه ببيئته المحلية و عن وعيه أن الطريق إلى العالمية يبدأ من المحلية، فالكاتب الذي يسعى إلى الوصول إلى أعلى درجات الشهرة وأن تلقى كتاباته النجاح أن ينطلق من بيئته ومحليته.

**«الطريق إلى الإنسانية يبدأ من الحارة الشارع، القريب الجار، والوطن والثقافة والدين ثم يتصاعد حتى يصل إلى الإنسان في كل زمان ومكان والعالمية تبدأ من هذا الطريق ولا تستطيع أن تقفز فوق هذا الطريق يصبح هلاميا لا طعم له وتتحول إنسانية عظام معرقة لا تسمن ولا تعني من جوع»**[1].

وهذا ما أكده "عبد الحميد هدوقة": **«عالميتي تنطلق من محليتي، فهناك قدر مشترك في الثقافة العالمية ولكن في هذه الثقافة خصوصيات ومن خلال الثقافة العالمية أحاول أن أصل بمحليتي ذات الخصوصيات»**[2].

وعليه فرواية جيلوسيد رواية انطلقت من المحلية ليصل بها الكاتب إلى أبعاد الآفاق ويحقق بخصوصيته ومحليته العالمية.

(1) عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي مقدمة وتطبيق، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997، ص6.

(2) يوسف وغليسي: المحلية والعالمية في الرواية المغاربية المعاصرة، للدكتور بوشوشة بوجمعة، مجلة السرديات، العدد1، جامعة منتوري، قسنطينة 2014، ص 131.

# الخاتمـــة

## الخاتمة:

وفي الأخير نقول أنّ هذه الدراسة سمحت لنا بتحصيل مجموعة من النتائج والاستنتاجات، تمثل محصلة بحثنا نذكرها مجتمعة فيما يلي:

- اختلفت الآراء والمواقف حول علم الجمال من عصر لآخر ،حيث نجد فلاسفة الغرب أعطوه حظا وافرا من الدّراسة قديما وحديثا، ففي القديم نجد "أفلاطون" قد ربط الجمال بعالم المثل أمّا "أرسطو" فربطه بالطبيعة، في حين نجد فلاسفة الغرب في العصر الحديث قد وقفوا منه موقفا مغايرا، حيث عمد "هيجل" إلى الاهتمام بالجمال الفنّي واستطاع "كانط" أن يحدّد الشروط الأساسية في الحكم على الشّيء الجميل، غير أنّ فلاسفة العرب قد كانت آراؤهم حول علم الجمال تحتكم إلى نزعتهم الدينية.

- إن علم الجمال أو الجمالية أول ما نشأ نشأ في مجال الفلسفة لكنّه لم يبق محصورا في مجالها ، بل توسّع ليشتمل العديد من المجالات المعرفية كالأدب والنّقد، حيث نجد النّقاد والأدباء على اختلاف تخصّصاتهم ومجالاتهم المعرفية اعتنوا بالجمال فكان الجمال في النّقد يتجلّى انطلاقا من مجموع القواعد والمعايير النّقدية التي يحتكم إليها النّقاد في إصدار القيمة الجمالية للنّص الأدبي، أمّا الجمال في الأدب فيكمن في مجموع التّقنيات والآليات الشّكلية والموضوعية، التي يوظّفها المبدع في نصّه الأدبي خاصّة فيما يتعلّق بالتّلاعبات الأسلوبية، التي تمنح للنّص الأدبي خصوصيته الفنّية **كالانزياح، التناص، تداخل الأجناس....إلخ.**

- إنّ الجمالية في الرّواية الجديدة انعكست في العناصر المختلفة للخطاب السّردي: **كالزّمن الشخصيات المكان واللّغة،** إلاّ أنّ اللّغة هي العنصر الأساسي الذي يمنح الرواية البعد الجمالي والفنّي، وذلك لأنّها تضم جميع العناصر السّردية.

## الخاتمة:

– جاءت رواية "جيلوسيد" رواية لغوية في المقام الأوّل وذلك لما حملته هذه اللغة من تقنيات حداثية أضفت على الرّواية صبغة فنّية تكشف عن براعة الرّوائي "فارس كبيش" وتمكّنه من الكتابة الرّوائية، حيث استطاع التّحكّم في لغة الرّواية وجعلها تتوزّع على مستويات مختلفة، وهذا دون أن نشعر بخلل في تركيب هذه المستويات اللّغوية داخل الرّواية، إذ جاءت هذه المستويات( **اللّغة البومية، اللّغة الشّعرية، اللّغة الفصحى، اللّغة التّراثية التّاريخية**)، كلّها منسجمة ومترابطة ومنسجمة توحي على أنّها بنية لغوية موحّدة فاستطاع الرّوائي من خلال هذا الإلمام رسم لوحة فنّية جميلة تعك القدرة الإبداعية لدى الرّوائي.

– من مظاهر تحقّق الجمالية في رواية جيلويد التي تلمسناها في الرّواية نذكر:

– استطاع الروائي أن يخلف لغة زاوجت بين التّاريخ عمادة خام وبين الفنّيات السّردية التي تحتاجها الرّواية كقالب تتمحور فيه الأحداث، فشحنت اللّغة بطابع الواقعية من خلال العودة إلى التّاريخ هنا من جهة، ومن جهة أخرى استطاع بعودته إلى التّاريخ أن يمنح للفرد عدّة وظائف لغوية؛ منها **الوظيفة التخييلية** التي ظهرت من خلال التّداخل الحاصل بين الفنّي ( **المتخيّل**) والواقعي ( **التّاريخ**) من خلال المزاوجة والتّشخيص الفنّي إضافة إلى الوظيفة التخييلية نجد **الوظيفة التّعبيرية،والوظيفة التنبيهية**.

– تحقّقت لنا جمالية اللّغة أيضا في رواية "حيلوسيد "من خلال الكم الهائل من اللّغات التي تضمّنته هذه الرّواية وقد اتّبعنا في دراستنا للتنوع اللّغوي فيها منهج النّاقد الروسي "ميخائيل باختين" في دراسته للتّنوع اللّغوي في الرّواية حيث وضع له أربعة آليات تحقّق هذا التّنوّع وهي: **التّهجين، الأسلبة، تعدّد الأصوات، الكلمة السّاخرة** فهذه العناصر مجتمعة حسب "باختين "تعطي للرّواية تنوّعا لغويا.

– جاءت لغة الرّواية حافلة ومكثّفة باللّغة التّصويرية الانزياحية والتي حمّلها الكاتب شحنات دلالية معتبرة دفع القارئ في البحث والتفتيش عن الخفية.

# الملحق

## الملحق:

تدور أحداث رواية "جيلوسيد" حول التفجيرات النووية التي قامت بها فرنسا في الصحراء الجزائرية، وما خلفته من آثار شنيعة، حيث تمثل هذه الواقعة التاريخية بثورة الحكي، والمحور الرئيسي الذي تبنى عليه، وتعد شخصية البطل رشيد الشخصية المحورية، والتي ترتبط هي وأفراد عائلية ارتباط وثيقا.

تنطلق أحداث الرواية مع البطل رشيد الطبيب الجراح ، الذي يعمل في المستشفى حين يتعرض للظلم والابتزاز من قبل البروفيسور الهاشمي رئيس مصلحة الجراحة، الذي كان يعامل رشيد بطريقة سيئة، فبالرغم من مكانة رشيد إلا انه يمنحه وظيفة حراسة الموتى في المشرحة ليتكفل بجثة جدّه سي الطاهر المجاهد والمناضل، الذي أصيب بمرض السرطان الخبيث، الذي كان سببه التفجيرات النووية، وما تخلفه من إشعاعات، فلقد تطل الأمر سفر الجد إلى فرنسا لكي يتلقى العلاج لكنه لم يذهب بسبب رشيد الذي يكن حقدا لفرنسا.

فبالرغم من مهنة رشيد (الطب)، إلا أنه رسم حلما آخر، استحوذ عليه كلية، ويتمثل هذا الحلم في إنجاز فيلم سينمائي يدور حول التفجيرات النووية، التي قامت بها فرنسا في الصحراء الجزائري الكبرى، فهي وضعت الشعب بمثابة فئران تجارب لمخططها، وبالتحديد في منطقة "رقان" تمضي الأيام ليصير هذا الحلم الشغل الشاغل لفكر رشيد، والذي يهدف من خلاله إلى تحسيس الرأي العالمي العام، والضغط على فرنسا من أجل التعويض كما فعلته من خسائر مادية وبشرية، وكذا الاعتراف بجريمتها الوحشية، وهذا من خلال مغادرة بلاده والسفر لتحقيق حلمه، وإنجاز الفيلم، فبقدر ما كان هذا الفيلم الحلم الكبير لرشيد إلا أن أفراد عائلته لم يتقبّلوا هذا إبتداءا من أبيه، الذي كان يعترض شديد الاعتراض على سفره، وإنجاز هذا الفيلم السينمائي، لكن هذا لم يكن عائقا أمام رشيد بل زاد حلمه اتساعا، وكخطوة أولى قام بها سافر إلى الصحراء، وهناك التقى بصديق ساعده في الحصول على الصور الفوتوغرافية، والتسجيلات الصوتية الدالة على التفجيرات النووية، واعتبارها دليلا قاطعا يؤهله ويحفزه على تحقيق حلمه.

في عام 1988، بالتحديد في شهر أكتوبر يرد بين رشيد وأبه خلاف كبير حول حلمه في إنجاز الفيلم لأن الأب لم يعد يتحمل ما يفكر فيه رشيد، ولا يشاطره الرأي، ففي لحظة غضب يقوم الأب بتوجيه كلام جارح لابنه، فكانت ردة فعل رشيد الخروج من البيت ليجد نفسه مشاركا في أعمال الشغب، التي تواصلت لأيام وخلالها يصاب ساقه برصاصة، ولحسن الحظ استطاعت جدّته مبروكة أن تنزع الرصاصة، وأن تقدّم له الإسعافات اللازمة، تعافى رشيد وصار بصحة جيدة، ومازال الحلم في إنجاز الفيلم يسيطر عليه، ومحاولته في السفر باءت بالفشل، وهذا ما دفعه إلى الهجرة أي السفر بطريقة غير شرعية.

غاب رشيد عن عائلته وتركهم في حالة من الحزن والأسى، فانقطعت أخباره وزادت مرارة الشوق لعودته حيث انقلبت أوضاع العائلة إلى الأسوء، حصل ما لم يكن في الحسبان، حتى زواج أخته ميمي ألغي بسبب غيابه.

مع هذه الحالة المتدهورة قام جمال (الأخ الأصغر لرشيد) بسند من أخته ميمي في تنفيذ خطة من اجل تخفيف الحزن والألم عن العائلة لانقطاع أخبار رشيد، فقاما بكتابة الرسائل باسمه.

في عام 2003، وبالتحديد في فصل الشتاء، غادر رشيد إلى البيت دون سابق إنذار، فكانت عودته بمثابة فرحة عارمة هزّت أرجاء البيت، ومنفيه لكنه عاد في حالة يرثى لها، في هيئة متشردة بعد أن أعيد قسرا من المطار في أمريكا للاشتباه به كونه جزائريا، ومع عودته شرع الضيوف في المجيء فبالرغم من أن الوضع المادي للعائلة متردي، إلا أن الأم قامت باستقبالهم بكل فرح وسرور، واستطاعت أن تخلق ألف عذر لهم بخصوص الهدايا والأشياء، التي جلبها رشيد معه من بلاد الغربة.

حدث ما كان يتوقعه الأب عندما حذر رشيد من الهجرة، أصبح في وضع مزرٍ، وفي حالة منحطة بين أقرانه، هذا مع تعرض الأب لعدة مضايقات في قهوة السعادة بخصوص رشيد.

واجه رشيد السير وراء تحقيق حلمه ففي إنجاز الفيلم، لكن خيبة الأمل كانت كبيرة في نهاية المطاف، لأنه لم يجد له منتجا، فحاول بعدها أن يخرجه في صيغة رقمية من خلال اشتغاله على الحاسوب، كل هذا وذاك أدى برشيد إلى التخلي عن حلمه الكبير، الذي لا طالما سعى من أجل تحقيقه بأي طريقة، فخيبة الأمل هته جعلته يحرق النسخ الورقية، التي جد واجتهد حتى أعدّها، كما حذف مع الحاسوب كل ملفاته، ليؤكد حقّا أن حلمه تبخر وصار لا شيء.

يضع رشيد نفسه أمام الأمر الواقع، ليعود إلى ممارسة مهنة الطب في نفس المستشفى، فالبروفيسور الذي كان سابقا رئيس مصلحة، أصبح مديرا لكن رشيد لم يستطع أن يتقبل حالة المستشفى والأوضاع السائدة فيه من تسيب وتعفن وتركه للمرة الثانية، ليعود إلى فكرته في الهجرة مجددا، فيصاب بخيبة أمل كبيرة لم تحقق ما أراد فعله فلن يهاجر بالتأشيرة، ولا عن طريق الهجرة.

تطلب الأم من رشيد الزواج، أما الأب فيقف موقفا مخالفا لما كان عليه سابقا، إذ يحفز رشيد على المغادرة لكنه أصيب بمرض جراء عدم قدرته على الهجرة، ويدخل المستشفى ففي اليوم الثاني يفر منه هاربا مختفيا حتى عائلته لم تجد له أثرا، كموت الجدة مبروكة، ويموت صديق رشيد في حادث سير، فتجن مسكية وتدخل مصلحة الطب العقلي، لأنها كانت على علاقة عاطفية معه، فيقوم جمال بامتهان الطب، من سوء الحظ عمل في المستشفى الذي كان يعمل فيه رشيد، ليرتكب جريمة قتل البروفيسور، لاعتقاد جمال أنه السبب الرئيسي في تدهور حالة العائلة، لينتهي به المطاف غارقا في البحر.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### أولا: المصادر:

1- فارس كبيش: جيلوسيد إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق، دار فيسيرا، ط1، الجزائر، 2013.

### ثانيا: المراجع بالعربية:

2-إبراهيم عباس: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، دط، الجزائر، دت.

3-أبي حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان 2005

4-أبي حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، القاهرة، دت.

5-أحمد أمين النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن 2004.

6-أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العملية، ط4، بيروت، لبنان 2002.

7-إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.

8-أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء، دط، القاهرة، 1998.

9-أيمن تعيلب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، دسوق 2010.

10-بشير لكحل: الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2004.

11-بلحيا الطاهر: الرواية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، حدود السرد العربي الثقافية، ناشرون، ط1 لبنان، 2017.

12-بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة، ط1، لبنان، 2008.

13-جاسم سلطان: التراث وإشكاليته الكبرى نحو وعي جيد بأزمتنا الحضارية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر،الدار البيضاء، بيروت، 2015.

14-حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010.

15-حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، ط1، سوريا 2003.

16-حسين بحراوي: بينية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990.

17-حكمت النوايسة، وعلي الكتابة: دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية، أمانة عمان، ط1، 2008.

18-حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، ط1، الدار البيضاء، 1989.

19-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، بيروت، ط1، بيروت، 1991.

20-سعد سليمان حمودة: دروس في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، دط، الأزرايطية، 1999.

21-سعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، إ.منى بشلم، دار الألفية للنشر والتوزيع ط1، الجزائر ، 2014.

22-سعيد سلام: التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2010.

23-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة، 2006.

24-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النسق والسياق، الدار البيضاء، ط2، د ب، 2001.

25-السيد نبيل الحسني: الجمال في عاشوراء، دراسة جمالية وصفية لواقعة تستمد رؤيتها من القرآن والسنة والتاريخ، وعلم المعرفة الحسية (الاستطيقا)، وحدة الدراسات التخصصية، ط2، كربلاء، 2013.

26-شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، دط، دب، 2001.

27-شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع،ط1، عمان، 2014.

28-شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى 1967، دار الفكر العربي، ط3، مصر 1996.

29-شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، عالم المعرفة، دط، الكويت، 2008.

30-صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

31-عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي مقدمة وتطبيق، دار الشروق، ط1، القاهرة 1997.

32-عبد العزيز إبراهيم: الشعرية والحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2005.

33-عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 1998.

34-عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.

35-عبد الفتاح فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتب العرب، 1999.

36-عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998.

37-عبد المنعم شلبي: تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2002.

38-عدنان ذريل: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دب، 2000.

39-عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض تفسير مقارنة،دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992.

40-عزالدين مناصرة: الهويات التعددية اللغوية قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2013.

41-علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، ط1 الجزائر، 2000.

42-محسن محمد عطية: اتجاهات في الفن الحديث، جامعة حلوان، دط، دب، دت.

43-محمد أبو زيان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، دط، جامعة الإسكندرية، دت.

44-محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، دراسة نقدية، اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، الجزائر، 2005.

45-محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت . 1991

46-محمد عبد المطلب: مكتبة البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة العالمية للنشر لونجمال، ط1، بيروت، 1994.

47-محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1981.

48-محمد منذور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة، مصر، دط، دت.

49-محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، لبنان، 1979.

50-محمود البستاني: الإسلام والفن، مجتمع البحوث الإسلامية، ط1، د.ب، 1992.

51-محمود درياسة: مفاهيم في الشعرية، دار جوير، ط1، الأردن، 2010.

52-مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث، دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيظاني (2005- 1969)، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، سورية، دمشق، 2008.

53-مصطفى مجبل متعب: جماليات اللغة السردية (القصة العراقية السبعينية مثالا)، مكتبة المجتمع العربي، ط1 عمان، 2015.

54-مندر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، دب، 2002.

55-نادر عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني – دراسة موضوعية وفنية-، العلم للإيمان والنشر والتوزيع، دط، دب، دت.

56-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث-للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2006.

57-نفوسه زكريا سعيد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار المعارف، ط2، الإسكندرية، 1980.

58- نواف أبو ساري: الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، رواد وروايات، دراسة تحليلية تطبيقية نقدية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، دط، قسنطينة، 2003.

59-وفاء محمد إبراهيم: الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، دط، فجالة، دت.

60-يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم البنيان، علم البديع، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، عمان،2007 .

61-يوسف أبو القدوس: الأسلوبية –الرؤية والتطبيق-، دار االمسيرية، ط1، عمان، 2007.

62-يوسف الشاروني: تحولات السرد، نقلا عن دراسات أدبية، مكتبة النهضة المصرية، دط، دت.

63-يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءات اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار قضايا الفكر، دط قسنطينة، 2007.

**ثالثا: المراجع المترجمة بالعربية:**

64-آرثر أيزر برجد، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 القاهرة، 2003.

65-انست فشنر: ضرورة الفن، ت أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

66-إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

67-تزفينان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، منتديات مكتبة العرب،ط2، عمان 1996.

68-فريديريك هيجل: المدخل على علم الجمال، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت لبنان، 1988.

69-لويس جان كاليفي: حرب اللغات والسياسات اللغوية، تر حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 لبنان، 2008.

70-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد إبراهيم برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 القاهرة 1987.

71-ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988.

72-ميخائيل باختين: شعرية دوسكوفسكي، تر جميل نصيف التريكي، دار توبقال للنشر، ط1، بغداد 1986.

**رابعا: المعاجم:**

73-ابن منظور: لسان العرب، مادة جمل، مج 6، ت عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1- بيروت، 2005.

74-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، تح إبراهيم شمس الدين، مج1، دار الكتب العلمية ط1، بيروت، 1971.

75-جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية ج1، الشركة العالمية للكتاب ش م ل طباعة نشر توزيع، بيروت، لبنان، 1994

76-جيرالد برنس : قاموس السرديات، ت. السيد إمام، بيروت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003.

77-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2002.

78-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

**خامسا: المجلات:**

79-إبراهيم كايد محمود: الفصحى بين الإزدواجية والثناية اللغوية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية المجلد3، العدد1، 2002.

80-بشير بهادي، جمالية الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، (قراءة في رواية تتروفت بحث عن الظل لعبد القادر ضيف الله)، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، العدد 11، الجزائر، 2017.

81-بوجمعة بوشوشة: المحلية والعالمية في الرواية المغاربية المعاصرة، مجلة السرديات، ع1، جامعة منتوري، قسنطينة 2014.

82-خالد علي مصطفى، ربي عبد الرضا عبد الرزاق:مفهومات نظرية القراءة والتلقي، بحث مستل من أطروحة دكتوراه، مجلة ديالي، جامعة ديالي، كلية العلوم الإنسانية.

83-سامية إدريس:صورة الروائية في رواية جيلوسيد لفارس كبيش، صورة الغلاف والسارد، مجلة الخطاب عدد22 ، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، دت.

84- عباس المصري: وعماد أبو حسن: الإزدواجية اللغوية في اللغة العربية، مجلة المجمع، عدد8، 2014.

85- محمد العيد تاورته: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية عدد 21 جوان 2009.

86- محمدعلي الغوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، ع 18، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، 2011.

87-نجار فوزي: مستويات اللغة السردية في الرواية- مجلة المقال، العدد 5، جامعة عباس لغرور، خنشلة، دت.

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات:

**فهرس الموضوع:**


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة** | أ-ب-ج |
| **الفصل الأول: جمالية اللّغة في الرّواية الجديدة** | |
| **المبحث الأوّل: في مفهوم الجمالية** | 1- 32 |
| أولا: لغة | 1 |
| ثانيا: اصطلاحا | 2 |
| I- الجمالية في الفلسفة | 2 |
| 1- عند فلاسفة الغرب | 4 |
| 1-1: في القديم | 4 |
| - أفلاطون | 4 |
| - أرسطو | 6 |
| 1-2: في العصر الحديث | 8 |
| - إيمانويل كانط | 9 |
| - فريد ريك هيجل | 11 |
| 2- عند العرب (عند فلاسفة الإسلام) | 15 |
| - أبي حامد الغزالي | 16 |
| - أبي حيان التوحيدي | 18 |
| II- الجمالية في الأدب والنقد | 21 |

## فهرس الموضوعات:


| | |
|---|---|
| 1- الجمال في النقد | 21 |
| 2- الجمالية في الأدب | 26 |
| **المبحث الثاني: مستويات اللّغة في الرّواية الجديدة** | 33- 50 |
| أوّلا: اللّغة التّراثية | 34 |
| ثانيا: اللّغة الشعرية | 38 |
| ثالثا: الازدواجية اللّغوية | 42 |
| **الفصل الثاني: جمالية توظيف اللّغة في رواية جيلوسيد** | |
| **المبحث الأول: جمالية توظيف التاريخ** | 51-68 |
| أولا: قراءة في عنوان الرّواية | 53 |
| ثانيا: الجدل ما بين الفني والتاريخي | 55 |
| **المبحث الثاني: جمالية اللّغة الشعرية** | 69-78 |
| أولا: التشبيه | 70 |
| ثانيا: الاستعارة | 73 |
| ثالثا: الكناية | 76 |
| **المبحث الثالث: جمالية التّنوع اللّغوي** | 79-107 |
| أولا: تعدّد الأصوات | 80 |
| ثانيا: الأسلبة | 93 |
| ثالثا: الكلام الساخر | 95 |
| رابعا: التّهجين | 99 |

## فهرس الموضوعات:


| | |
|---|---|
| **الخاتمة** | 108 |
| **الملحق** | 110 |
| **قائمة المصادر والمراجع** | 113 |