الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكـــــرة

شعرية السرد في رواية "المبـاءة" لعز الدين التـــــازي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معـــاصر

إعداد الطالبتين:

- فوزية بولجـــنوح
- وداد بوقويســـم

إشراف الأستاذة:

- حليمة بولحيـــة

أعضاء لجنة المناقشة:

1-الأستاذ: عباس حشاني..... رئيســــــــــا

2-الأستاذة: حليمة بولحية..... مشرفا ومقررا

3-الأستاذ: محمد بولحيـــــة..... مناقشـــــا

السنة الجامعية:2017-2018م /1438-1439 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

" اللهم علمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علمتنا، وزدنا علما"

الحمد لله الذي أنار درب العلم والمعرفة ووفقنا في إنجاز هذا العمل

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة الكريمة "بولحية حليمة"لإشرافها على هذا البحث، ولما قدمته لنا من توجيهات قيمة وإرشادات سديدة مع عظيم الامتنان لها لما أبدته من صبر، ولما قدمته من نصائح وتشجيع، وكلمة شكر من القلب لأستاذ استحق منا كل التقدير و الاحترام، الدكتور" حشاني عباس" الذي ساعدنا كثيرا في انجاز هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ " محمد بولحية" الذي تحمل عناء دراسة هذا البحث وتقويمه

كما نشكر كل أساتذة كلية الآداب واللغات.

نشكر كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد لإنجاز هذه المذكرة ولو بكلمة طيبة.

وشكرا

مقدمـة

مقدمة

أصبحت الرواية اليوم من أبرز الأجناس الأدبية التي تحتل الصدارة في الدراسات النقدية الحديثة، إن لم نقل أنّها من أبرزها على الإطلاق، فقد اهتم بها العديد من النقاد والدارسين لأنّها تمثل روح العصر واللسان الناطق به، فهي تقدم للقارئ عالما مسكوبا بطابع سردي مشوق ينتقل به الروائي من العالم الواقع إلى عوالم خيالية موازية له، أو بتعبير آخر إنّ الرواية هي المرآة التي تعكس واقعه بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالنص الأدبي إلى درجة تجعلنا نقول إنّه نص مفعم بالجمالية أو الشعرية.

لقد بلغت الرواية اليوم شأنا عظيما بفضل الثراء والنضج والتنوع الذي وصلت إليه، ويرجع ذلك إلى بروز جيل من الروائيين العالميين العارفين بأساليب وتقنيات الرواية الحديثة التي أصبحت تشتغل على الثيمات أو العناصر الجمالية في تشكيلها، كما انكبت أيضا على الاهتمام بتقاطع الشعر والسرد، أو نقل دخول اللّغة الشعرية على السرد، لذا أردنا معالجة هذا الموضوع واخترنا له أحد الأقلام المغربية التي تناولته وهو "محمد عز الدين التازي" في روايته "المباءة" وبذلك كانت الدراسة موسومة ب "شعرية السرد في رواية المباءة لعز الدين التازي".

سنحاول من خلال هذا الموضوع معالجة إشكالية الشعرية والسرد التي تندرج تحتها بعض الأسئلة:

- ما مفهوم الشعرية؟.

- أين تتجلى شعرية السرد في الرواية؟ وما هي العناصر الجمالية في شعرية السرد؟.

- هل استطاع الروائي أن يمزج بين الشكلين بطريقة تمكنه من ترك بصمته الإبداعية التي تتمثل في شعرية الرواية وجمال أسلوبها؟.

لإثراء بحثنا اعتمدنا على مجموعة مراجع ساعدتنا على الإحاطة بالموضوع والتوغل فيه أهمها: "الشعرية" ل"تودوروف"، "قضايا الشعرية" ل "رومان جاكبسون"، "بنية النص السردي" "لحميد لحميداني"، "شعرية السرد" ل "عمر عبد الواحد".

رأينا من أجل حسن تناول هذا الموضوع أن نضع خطة منهجية للإلمام به، حيث قسمناه إلى فصلين: خصصنا الفصل الأول المعنون ب"بين الشعرية والسرد" لتقديم بعض المفاهيم وتحديدها كالشعرية، السرد، شعرية السرد، في حين خصصنا الفصل الثاني المعنون ب" تجليات الشعرية في رواية المباءة لعز الدين التازي" لاستخراج أوجه الشعرية

الكامنة في البنية السردية في الرواية، بالنسبة للمنهج الذي أتبع في هذه الدراسة تمثل في المنهج الوصفي التحليلي لأنّه يتناسب مع موضع دراستنا، أما الخاتمة فألممنا فيها بأهم النتائج لتي توصلنا إليها.

لا ننفي أننا واجهتنا بعض الصعوبات والعقبات، من أبرزها صعوبة استخراج شعرية السرد والبحث عن الجمالية فيها لتعدد أوجه هذه الجمالية في الرواية، كذلك صعوبة الإلمام بكل جوانب الموضوع لاتساعه.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر لأستاذتنا الفاضلة " بولحية حليمة" التي أشرفت على هذا العمل وأعانتنا بملاحظاتها وتوجيهاتها ولم تبخل علينا بشيء، كما نتقدم بالشكر إلى كل من أعاننا من قريب أو بعيد.

الفصل الأول:بين الشعرية والسـرد

أولا: الشعرية

ثانيا: السرد

ثالثا: العلاقة بين الشعرية والسرد

يتميز الأدب بالتعدد في مواضيعه وأجناسه، إذ يختلف من بلد إلى آخر هذا الاختلاف تحكمه ضوابط منها اللغة والثقافة والمجتمع، وتعدّ الرواية الجنس الأدبي الذي يعكس العالم بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالنص الأدبي إلى درجة تجعلنا نقول إنّه نص مفعم بالجمالية أو الشّعرية، ويعدّ عنصر السرد من أهم المقومات التي تُبنى عليها الرواية ومحطّ اهتمام جلّ الدارسين قديما وحديثا، فهو مكون جوهري للرواية ورافد من روافد الشعرية سال في ماهيتهما الكثير من الحبر فما المقصود بكل من الشعرية والسرد؟ وما طبيعة العلاقة بينهما؟

أولا: الشعرية:

1- مفهوم الشعرية"la poetique "

1-1- لغة:

إنّ البحث في الأصل اللغوي لكل لفظة يساهم لا محالة في توصيفها، ومعرفة الدلالة الأصلية للكلمة قبل أن تدخل في المجال الذي انتقلت إليه فيما بعد، فمثلا إذا أردنا أن نعرف معنى مصطلح الشعرية نعود إلى المعاجم العربية، فنجد أنّ أصلها مأخوذ من الجذر الثلاثي (ش.ع.ر) وهو في اللغة « شَعَر به وشَعُرَ يشعُرُ شِعْرًا...كلّهُ: عَلِمَ وليت شعري أي ليت علمي، وليتني علمتُ» [1].

ومنه اصطلح العرب انطلاقا مما سبق عن تسمية الشعر بهذا الاسم، فالشعر عندهم: « القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه شعر مالا يشعر غيره أي يعلم»[2]، فالشاعر مترجم للأحاسيس بامتياز،ولا يخطئ كلامه إذا ما أراد التعبير هدفه.

---

[1] ابن منظور جمال الدين محمد: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت-لبنان، م ج 8، ط1، 2000، ص 88.(مادة ش، ع، ر).

[2] المرجع نفسه، ص 89.

وفي الصحاح: « وشَعَرْتُ بالشّيء بالفتح يشعرُ (شِعرًا) وبالكسر فَطِنَ له ومنه قولهم: ليت شعري أي ليتني علمتُ، قال (سيبويه) أصله شِعْرَةٌ لكنهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم ذهب بعذرها وهو أبو عذرها» [1].

فالشعر هو العلم والفطنة، فمن مفاخر العرب بشخصهم أن يكون الشاعر من بني جلدتهم، ولهذا سموا الشاعر شاعرا لفطنته، يقول "ابن فارس" عن الشاعر: سميّ الشاعر « لأنه يفطن لمالا يفطن غيره، وقالوا: والدليل على ذلك قول (عنترة) على البحر الكامل:

هلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ منْ مُتَرَدِّم أمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بْعَدَ تَوَهُّمِ» [2].

والقصد من "الشعراء لم يغادروا شيئا إلا وتفطنوا له"؛ أي أنّهم سريعو البديهة والذكاء لهم نظرة خاصة أكثر دقة وحساسية من الناس العاديين.

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أن جل المعاجم اللغوية اتفقت على كون الشعر مرتبط بذات الشاعر لأنّه نابع من الوجدان والأحاسيس، وأيضا الشعر هو مجموع الألفاظ والعبارات التي يتواجد بها القوم أو الجماعة مع بعضهم، يتلفظونه عن علمهم وتفطنهم لشيء ما.

1-2- اصطلاحا:

جعلت الطبيعة الزئبقية لمصطلح الشعرية مفهوما يثير كثيرا من الجدل والاختلاف في تعريفه باختلاف الأفكار والتوجهات النقدية التي احتضنته فإنه من الصعوبة الخروج بمفهوم محدد ومدقق له، فمحاولة تحديد مفهوم الشعرية " la poetique " يعدّ من الأمور العسيرة لأنها مُحاطة بتنظيرات هائلة، فإذا أمعنا النظر فيه فإننا نجده

---

[1] اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1979، ص 143، مادة (ش، ع، ر).

[2] بن زكريا أحمد بن فارس: **معجم المقاييس في اللغة**، تحقيق شهاب الدين بن عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ص 528.

يتعدد حتى عند الناقد الواحد، فمصطلح "la poetique" هو: « مصطلح غربي حديث، لمفهوم قديم "النظرية الشعرية"، ترجمه النقد العربي المعاصر إلى الشعرية، فشاع هذا المصطلح واستقام على شيء من الميوعة» [1].

المقصود بالشعرية كما سمتها البنيوية هو العلم الجديد الذي « يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في آن» [2]؛ أيّ تهدف إلى معرفة القوانين التي تتحكم في إنتاج العمل الأدبي، وهذه القوانين تبحث عنها وتستنبطها من خلال العمل في ذاته وليس من خارجه.

صرّح "تزفيطان تودوروف" "**Tzvetan Todorov** (**1939–2017**) بهذا وأكد أنّ الشّعرية علم مستقل بذاته وموضوعه الأدب حين قال: « إننّا إذ نؤسس الشعرية فنًا مستقلا موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن عن باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الإستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية»[3]، فالشعرية لا تتحقق شرعيتها أو علميتها إلا إذا استقلت عن باقي العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وذلك باعتبار الأدب موضوع دراستها.

كما رأى "تودوروف" أنّ العمل الأدبي ليس هو موضوع الشعرية في حد ذاته فما تستنطقه مجموعة « خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجاز من إنجازاتها الممكنة وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية» [4]، فالشعريةإذا لا تُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن؛ أي تعنى بتلك الخصائص والمميزات التي تحكم وتشكل العمل الأدبي، ويقصد بالأدب الحقيقي الإنجاز الأدبي الذي يقوم به المبدع، أما الأدب الممكن هو مجموع القوانين التي تحكم العمل الأدبي، مما يعني أن الأدب الممكن هو الذي يحقق أدبية

---

[1] عبد الملك بومنجل: **تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار– الجزائر، ط1، 2015، ص 34.

[2] جابر عصفور: **نظريات معاصرة**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 279.

[3] تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 84.

[4] تودوروف: **الشعرية**، ص 23.

الأدب؛ فالشعرية تتحقق بالممكن وليس بالحقيقة؛ أي كأننا نجعل الشيء القبيح جميل من خلال المعنى ولذلك قيل أعذب الشعر أكذبه.

يمكن القول أن « الشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغويّ بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تُشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات» [1]، فهي تعني في عمومها قوانين الخطاب الأدبي محاولة البحث عن جماليات العمل الإبداعي بوصفه فنّا من فنون الكلام.

من مفاهيم الشعرية نذكر« النظرية الداخلية للأدب (...) وأيضا الظواهر الأسلوبية التي ترصدها انطلاقا من الاختيارات التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب من مجموعة الإمكانات المتاحة له في الأنظمة الصوتية والتركيبية والدلالية في مستواها اللساني أو النصي الأدبي» [2]، تتجلى الشعرية حسب هذا التعريف بحصر مجال اشتغالها داخل الأدب فقط، والتركيز على الأسلوب الذي يسلكه الكاتب معتمدا في ذلك على المستويات اللغوية المختلفة.

تختص الشعرية إذا بالأدب كله شعرا كان أم نثرا، وتدرس النص الأدبي في نسقه مستبعدة السياقات الخارجية محاولة الكشف عن جمالية كل إبداع في ذاته إذ « ترمي إلى تكوين مقولات تسمح لفهم وحدة وتنوع كافة الأعمال الأدبية في نفس الوقت، وسيكون العمل الفردي بمثابة توضيح لهذه المقولات ويكون بمثابة مثال، إنما بشكل نهائي» [3]، أي تهدف الشعرية إلى تشكيل مقولات ومواضيع لفهم معظم الأعمال الأدبية، وهذه المقولات تتحقق عن طريق الإبداع الفردي وليس الجماعي.

---

[1] حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية (دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 09.

[2] معمر جحيش: **استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنزير والتطبيق)**، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2007، ص 61.

[3] جانايف تادييه: **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1994، ص 331.

كما ترى " يمنى العيد" أن الشّعرية تسعى إلى « إيجاد أدوات مفهوميّة لمقاربة النص وتعيين عناصره البنائية وتنضيد مستوياته، ووصف العلاقات التي تتشارك فيها هذه العناصر» [1]؛ أي أن الشعرية مفهوم نظري يثبت وجود أو غياب تكامل واكتفاء في وحدة النص الداخلية عن طريق تلك الخلفيات الاجتماعية التي جعلت من الأدب أدبا، منطلقة في ذلك من متن النص، وما يشكل هذه الوحدة وطريقة انتظامها

انطلاقا من هذه التعريفات يمكن القول بأن الشعرية علم أو حقل واسع، تعددت تعريفاتها واختلفت بحسب مجال اشتغالها سواء في الحقل النقدي الغربي أم في الحقل النقدي العربي، كما لا تختص بدراسة الشعر فقط كما يوهم الإشتقاق اللفظي لذلك، بل هي علم كما أشرنا يبحث في قوانين إنتاج الأدب بعامة.

2- الشعرية في الحقل النقدي الغربي:

2-1- قديما:

لكل مصطلح جذور وأصول فلسفية ومعرفية، والبحث عن الأصول الأولى للشعرية في الدراسات النقدية يستدعي بالضرورة الوقوف عند الفلاسفة القدمى مما كانت اراء نقدية وإشارات تمس الشعرية.

2-1-1- أفلاطون (platon) (427 ق.م – 347 ق. م):

يُعدّ "أفلاطون" من الذين وطدوا أركان الأدب في الحضارة اليونانية القديمة، وقد نظّر للشعرية من خلال متخيل واسع ومنزه عن كل تزييف، ويمثل الصنع الحقيقي وهو عالم المثل، وبالتالي فمقام الشعرية عنده مقام غير مشرف بالنسبة لجمهوريته الفاضلة التي أقامها على نظام متماسك يعتمد أساسا على عالم المثل مرجعه إلى الصنع الحقيقي المنسوب إلى الله وحده، ويقسم الحقيقة إلى ثلاثة أقسام هي:

1- منزلة الصنع الحقيقي، أي الخلق وهو عمل الله صانع المثال.

[1] يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفرابي، بيروت – لبنان، ط3، 2010، ص 293، 294.

2- الصنع الإنساني وهو وما يقع على أفراد الأشياء المصنوعة.

3- ثم المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق » [1].

يقودنا هذا التصنيف الذي قدمه "أفلاطون" لماهية الحقيقة إلى تحديد مكامن الشعرية التي تقوم على المحاكاة أي تحاكي ما حوكي لعالم المثل، وبالتالي هي محاكاة من الدرجة الثالثة إذ يقول "أفلاطون" متسائلا على لسان أستاذه "سقراط": « سقراط أخبرني باسم الإله زيوس، أليست المحاكاة بعيدة عن الحقيقة بثلاث درجات؟ [ويرد عليه أفلاطون مجيبا] نعم» [2]. ذلك أن الله قد صنع العالم المثالي المنزه عن كل تشويه وتزييف وأبدعه، لذا كان عالما متعاليا عن إدراك الحقيقة وبالتالي فهو الحقيقة المطلقة. أما الإنسان (الصانع، الرّسام، الشاعر) فإنّه مولعا بمحاكاة الأشياء الحقيقية الموجودة في عالم المثل، وبالتالي تزييفها والنزول إلى مرتبة دونية عن تلك الحقيقة العليا.

تطرق "أفلاطون" إلى قضية الشعر التقليدي، واعتبر أن الشعر محاكاة للمحاكاة « فالمحاكاة الأولى: تكون لعالم المثل، والثانية: هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثل» [3]. وبالتالي يصبح الشعر تقليد وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، واعتبر أن الشعر التقليدي « مضر بإفهام سامعيه، ولاسيما الذين لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية» [4].

انتقد "أفلاطون" الشعر التقليدي وعدّه ضررا للسامعين له، كما تعرض أيضا لقضية موسيقى الشعر أو الإيقاع وأولاها أهمية كبيرة يقول: « لأني أظن أنك تعرف المظهر الحقيقي، الذي يظهر به الشعر إذا تجرد عن

---

(1) مصطفى الجوزو: **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 89.

(2) أفلاطون: **جمهورية أفلاطون**، تر: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994، ص 58.

(3) عز الدين المناصرة: **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2008، ص 31.

(4) المرجع نفسه، ص31.

صيغته الموسيقية» [1]؛ أي أن الشعر يصبح لا معنى له إذا تجرد عن صيغته الموسيقية، لأن الإيقاع هو أكثر ما يؤثر في العقول.

من خلال هذا يتضح أن الشعرية عند "أفلاطون" ارتبطت بالمحاكاة فالجمالية تخلق من خلال قدرة المبدع على محاكاة الواقع وما هو موجود في الطبيعة بطريقة فنية، وإن كانت المحاكاتة عنده في منزلة غير مشرفة، وإلى جانبه نجد "أرسطو" قد تحدث عن الشعرية وربطها بالمحاكاة أيضا، وهذا ما سنوضحه فيما يلي:

2-1-2- أرسطو (Aristote) 384 ق.م-322 ق.م):

تتفق كل الدراسات النقدية الحديثة على أن أول ظهور لمصطلح الشعرية كان مع الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، في كتابه "فن الشعر"، إذ وضّح فيه مكامن الشعر التي تكوّن النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية، « أقصد باللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات و استعارات، والحقيقة أن طبيعة اللغة الألغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة، فاستعمال الكلمات العادية أو الدارجة فيها يكسبها الوضوح المستهدف، ولكن ينبغي استخدام مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الإعتدال» [2]، فهو يرى أن اللغة الشعرية هي لغة ملغزة تُمكّن المبدع من التعبير عن مكنوناته، فالشعر عنده محاكاة، و على الشاعر أن ينظم عمله الشعري حتى يكسبه صفة الشعرية مما يضفي عليه طابع الجمالية.

نحا" أرسطو" منحى آخر في عرضه لنظرية المحاكاة، حينما سعى إلى تقويض آراء أستاذه "أفلاطون"، فقد أعطى للمحاكاة بعدا إيجابيا ودافع عنها وعن مستخدميها، لاسيما في الشعر وأرجعها إلى أصل كل إنسان،

---

[1] عز الدين المناصرة: **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، ص 32.

[2] أرسطو طاليس: **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، د ت، ص 190.

«فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان مند طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى» [1].

ولما كانت المحاكاة مقصورة على الشاعر بالدرجة الأولى فعمله «ليس رواية ما وقع فعلا بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إمّا لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية» [2]، نستنتج من خلال هذا القول إيراد عنصر آخر يوفق بين الطبيعة والعمل الشعري هو عنصر الخيال الذي يضفي لمسة جديدة مطورة لما هو صورة في الطبيعة.

أي أن الشاعر حينما يحاكي الطبيعة لا يصورها بحرفيتها بل بواسطة عنصر الخيال الذي ينتج من خلال صورة أخرى مغايرة لها، إذن « فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع، فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها» [3]، وللفنان أو الشاعر له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء لا كما هي موجودة في الواقع، لهذا حدد "أرسطو" ثلاث طرق يسلكها المحاكي « فلما كان الشاعر محاكيا – شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاكٍ آخر- فإنه يجب عليه – بالضرورة – أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الثلاث الممكنة:

أ- أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.

ب- أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون.

ج- أو كما يجب أن تكون» [4].

---

[1] أرسطو: **فن الشعر**، ص79.

[2] المرجع نفسه ، ص 114.

[3] المرجع نفسه، ص 64.

[4] المرجع نفسه، ص 215.

إذا ربطنا هذا القول بالشعر فإنه يضفي عليه ميزة خاصة ذات طابع خيالي، أما من حيث اللغة والوزن "فأرسط" لم يهمل ذلك لأنه يمنح للشاعر حقا في « أن يُجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة»[1]، أي أنه يملك حق الإنزياح باللغة عن مسارها التواصلي إلى مسار جمالي فني يحقق للإبداع هدفه، وهذا الإستخدام الخاص للغة يكون عند الشعراء فقط.

أما من حيث الوزن الذي يخص النظم دون النثر فلم يغفل الخوض فيه إذ يرى: « أن هناك فن آخر يحاكى عن طريق استخدام اللغة وحدها – سواء كانت تلك اللغة نثرا أو شعرا- فإذا كانت شعرا، فإنها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة أو نوعا واحدا منها» [2]، فأوزان الشعر متنوعة ويحق للشاعر أن يختار من بينها ما يناسب موضوع شعره.

إنّ الطرح الذي أسس له "أرسطو" كان بداية لظهور مصطلح الشعرية في شكل بذور صالحة للنماء، ودخلت بذلك الساحة النقدية كنقلة نوعية راح يغذيها مختلف النقاد على مر العصور.

أما حداثة هذا المصطلح فترجع إلى مطلع هذا القرن وبالتحديد عند الشكلانيين الروس وممثلي حلقة براغ، ثم أخذت مكانة مرموقة بين الدراسات النقدية الألسنية والسيميولوجية.

2-2 – حديثا:

2-2-1- رومان جاكبسون (Romman Jakobson) (1896-1982):

بدأ هذا المصطلح في الدراسات الحديثة الغربية مع الناقد الروسي رومان "جاكبسون" الذي أطلق عليها "علم الأدب"، حيث يرى بأن: « موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا» [3].

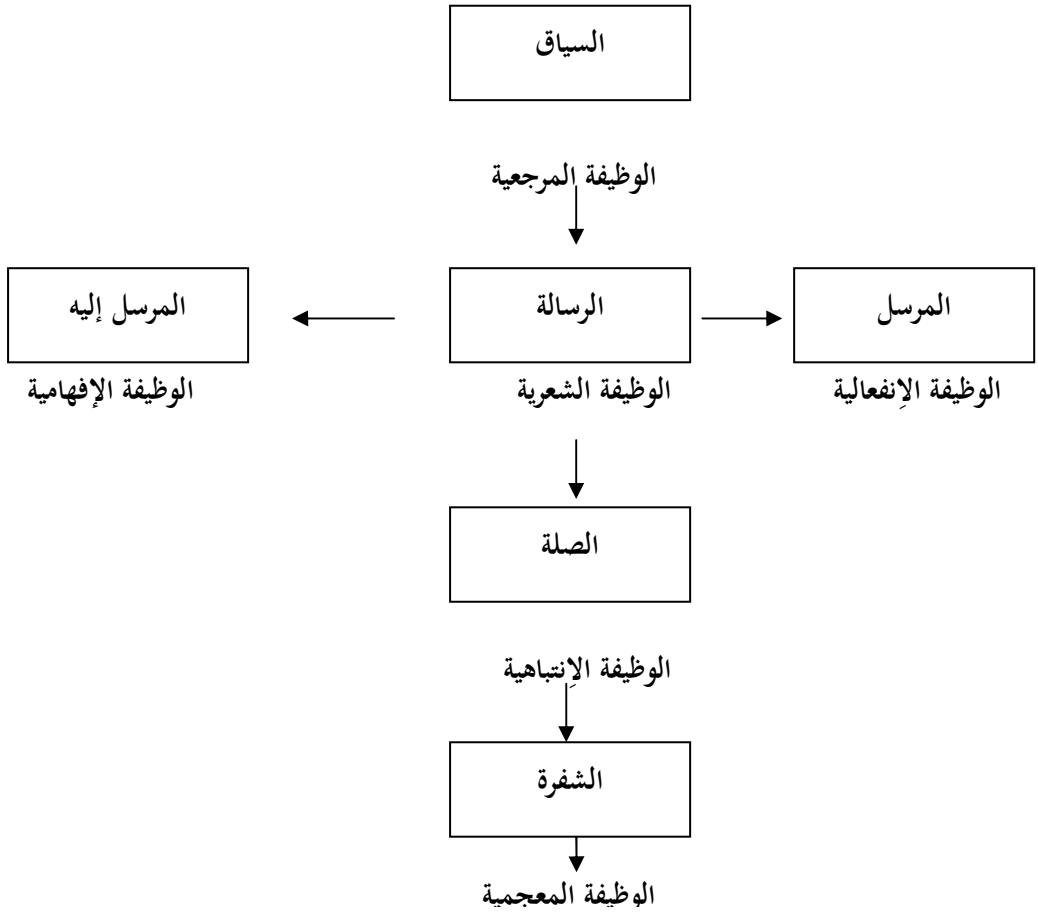
---

[1] أرسطو: **فن الشعر**، ص 215.

[2] رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 96.

[3] رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

يرى "جاكبسون" بأن كل رسالة يجب أن تتضمن وظيفة أدبية تختلف من شخص لآخر، وقد قام بتحليل الرسالة الشعرية وجعل لها ست وظائف، ثم قام بالكشف عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية للغة من وجهة نظره هو « استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص» [1]، وهذا ما وضحه "يوسف وغليسي" في المخطط الآتي: [2]



مخطط: وظائف الإتصال عند رومان جاكبسون

تنبثق الشعرية عند "جاكبسون" عن اللسانيات حيث يعرفها بأنها: « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا

---

[1] رومان جاكبسون ، **قضايا الشعرية** ، ص 31.

[2] يوسف وغليسي: **الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية** في الحدود **والمفاهيم)**، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2006، ص 19.

خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1]، وفي موضع آخر، يقول عنها : « تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص» [2]، وهذا لا يعني أنّ الشعرية تختص في الشعر فقط بل نجدها أيضا داخل النص السردي، «فالوظيفة الشعرية غير مقصورة على الشعر، وتوجد في غيره، والشعر يستوعب وظائف لغوية مغايرة للوظيفة الشعرية ومناقضة لها في الهدف» [3].

2-2-2- تزفيطان تودوروف (1939-2017Tzvetan Todorov):

يُعدّ "تودوروف" أكثر الدارسين سعيا إلى تحديد مفهوم الشعرية من خلال كتابه "الشعرية" حيث أعطى لمصطلح الشعرية مدلولات متنوعة فصنفها بشكل حصري في ثلاثة تعريفها تتمثل في:

أولا: أيُّ نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية؛ أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية، التي تتخذها مدرسة أدبية ما، مذهبا لها؛ أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا» [4].

يتبين مما سبق أن الشعرية لا تبحث أو تدرس الأدب وإنما تبحث في الأدبية، حيث يقول: « جاءت الشعرية حدا لهذا التوازي القائم على هذا النحو القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات اللغوية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذن

---

[1] رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3] جابر عصفور: **نظريات معاصرة**، ص 231.

[4] تودوروف، **الشعرية**، ص 19.

مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[1]؛ أي أنها تُعنى بالخصائص المجردة التي تسهم في صناعة الخطاب الأدبي، وهكذا فإن شعريات تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها.

رغم هذا التعدد في تعريفات الشعرية إلا أن "تودوروف" يرى أنها « ما تزال إلا حدّ الآن في بداياتها وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى حد الآن غير متفق وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية» [2].

إذن، أحدث "فتودوروف" نقلة نوعية في حقل الدراسات الشعرية في خطها التطوري، فقد قفز بها قفزة نقدية مقارنة مع من سبقه.

2-2-3- جون كوهن (Jean kohen 1919-1994):

وُصفت شعرية "جون كوهن" بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها، وذلك كونها تقتصر فقط على مجال الشعر حيث يقول: « الشعرية علم موضوعه الشعر» [3]؛ أي أن الشعرية تختص بالشعر دون سواه، لأنّه المكان الأنسب للبحث عنها، وباعتباره أيضا نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر والنثر، لكنه مع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواعا أخرى من الفن فيقول: « ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية (...)كتب "فاليري" "Valer" نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة» [4].

فالشعرية في المرحلة الكلاسيكية التي مرّ بها الشعر كانت منحصرة فيه، ثم اتسعت فيما بعد لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

---

[1] تودوروف، **الشعرية** ، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] جون كوهن: **النظرية الشعرية**، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 29.

[4] المرجع نفسه، ص 29.

لعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية "جون كوهن" هو مبدأ الانزياح اللغوي ويتجلى في تعريفه للشعرية بقوله أنها:« الإحساس الجمالي الخاص الناتج في العادة عن القصيدة» [1]، أي أنها مرتبطة بالأثر الجمالي الذي تولده القصيدة.

أما هدفها عنده فهو«البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف النص الروائي وذلك بالإنزياح» [2]؛ بمعنى أنّ مفهوم الشعرية واسع يقتضي توظيف الإنزياح للتمييز بين الكلام الفني أو الجمالي وغير الجمالي.

والمقصود بالانزياح هو «وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند جون كوهن في تميز الأساليب» [3]؛ فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف، ومنه الشعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في اللغة فتكتسب هذه اللغة سمات غير عادية تساهم في تمييز الشعر عن النثر.

يقوم مبدأ الانزياح عنده على « ثلاث مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستوين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين» [4]، ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من مؤشرات الشعرية التي أوردها "جون كوهن" في الجدول التالي: [5]

---

[1] جون كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998، ص 15.

[2] المرجع نفسه ، ص 15.

[3] مرشد الزبيدي: **اتجاهات نقد الشعر في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص 100.

[4] بشير تاوريريت: **رحيق الشعرية الحداثية**، مطبعة مزوار، دط، دت، ص 71.

[5] جون كوهن: **النظرية الشعرية**، ص 32.

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها.

في الأخير وبناء على ما سبق يمكن القول أن "أرسطو"، و"أفلاطون" قد بنيت شعريتهما على المحاكاة، أما "رومان جاكبسون" فقد ارتبطت شعريته بالجانب اللساني، أما "تودوروف" فارتبطت شعريته بالخطاب الأدبي بوصفه إبداعا، أما "جون كوهن" فشعريته تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية.

هذا فيما يخص الشعرية عند الغربيين، أمّا الشعرية العربية الحديثة، فقد استقت من الفكر الغربي من جهة، ومن الفكر العربي من جهة أخرى.

3– الشعرية في الحقل النقدي العربي:

حظيت الشعرية باهتمام النقاد العرب، وكانت حولها آراء نقدية حتى وإن لم ترقَ إلى مستوى النضج الذي أصبحت عليه الآن، إلا أنها لم تخرج عن صميم الموضوع، ولعل من أبرز من اهتم بهذا الموضوع:

3–1– قديما:

3–1–1– عبد القاهر الجرجاني: (1009–1078)

يعد "عبد القاهر الجرجاني" من بين القدامى الذين اهتموا بالشعرية من خلال كتابه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة"، لكن من إطار آخر هو قضية اللّفظ والمعنى حيث يرى أن الألفاظ لا تساوي شيئا من دون المعاني،

فالكلام ليس معنى فقط، وليس بالإمكان أن يكون هناك معنى بدون ألفاظ، ومن هنا كان الجرجاني من الأوائل الذين تطرقوا إلى قضية اللفظ والمعنى، وحرص على عدم الفصل بينهما فوضع نظرية النظم، واعتبرها مصطلحا للشعرية ،وهي تعني التأليف والنسيج،: «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو (...) وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلو بشيء منها» [1].

فإذا توخى النحوي الدقة في صياغة التراكيب فإنّه ينتج لا محالة عبارة صحيحة من حيث المعنى مقبولة المقصد محققة للهدف الخطابي.

كما أنّ النظم أساسه ترتيب المعاني في النفس أولا، قبل تأليفها «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى ببعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك»[2]، وفي هذا تركيز على أهمية مراعاة العلاقات بين اللفظة وجاراتها داخل كل ترتيب؛ فاللفظة لا يُفهم معناها إلا من خلال التركيب الذي وردت فيه، كما أن معناها يختلف باختلاف السياق الذي وُجدت فيه.

يرى "الجرجاني" أن هناك دلالات موسعة للشعر، لا يمكن أن نجعلها خارج إطار الشعرية؛ فالوصول إلى هذه الدلالات والمعاني والإيحاءات وإنما يكون عن طريق الاعتماد على كل من الخطين المعجمي والنحوي، بحيث يتعامل الأول مع المفردات، في حين أن الثاني يتعامل مع المركبات وفي هذا يقول: « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض والمزية في الكلام إنما تتحقق عند التأليف بإحسان الإختيار ومعرفة المواضيع المختلفة» [3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط5، 2004، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ص 304.

إن حسن اختيار هذه الألفاظ في تعالقها وتضامها هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا حسب رأي الجرجاني، ولن يكون هناك قيمة شعرية وجمالية تؤثر في المتلقي إلا « بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين، وقدرته على نقله إلى المتلقي في صورة مغلقة بالنبل والمزية» [1]، فما خلق الشعرية عنده هو تطبيق ما يسمى بالإختيار عند تأليف الأعمال الأدبية فيشكل ذلك مجموعة من العلاقات هذه الأخيرة في تفاعلها فيما بينها تشكل لنا الصورة الشعرية.

لم يقتصر "الجرجاني" على معالجة النظم فحسب، بل اهتم بمواضيع أخرى ذات صلة بالشعرية من بينها الإستعارة والكناية باعتبارها يقومان بدور كبير وفعال في تشكيل البناء الفني والإبداعي، وبالأخص في الشعر، إضافة إلى خلقهما للشعرية داخل النصوص الأدبية « لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعا رئيسيا للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية» [2].

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

وبالتالي فإنّ "الجرجاني" لم يستعمل مصطلح الشعرية بصيغتها الألسنية أو المصدرية بل أعطاها مصطلحا آخر يختلف ولكنه يحمل المعنى الذي تحمله الشعرية، فاختلف الدال وبقي المدلول وهو مصطلح النظم.

3-2-1- حازم القرطاجني (1211-1285):

نجد إلى جانب الجرجاني قامة شامخة من قامات التراث النقدي العربي وهو "حازم القرطاجني" الذي خلّف نصيبا معتبرا من الدراسات النقدية القديمة، وأبرزها ما تعلق بالشعرية فقد اهتم بهذا الحقل النقدي وأولى له الكثير

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، ص 43.

[2] محمد درابسة: **مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 20.

من الأهمية وأقام عدة نظريات تؤسس له، فعدها مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية وتكسبها خاصية وميزتها المحددة، حيث يقول: « أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق (...) وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية» [1]، وعليه فكل عمل لغوي لا يخضع لتلك القوانين يعد في نظره شعرية ولا يتعدى نطاق الكلام العادي وليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية.

والمقوم الذي بنى عليه تأسيساته للشعرية هو عنصر المحاكاة باعتباره ركيزة أساسية في العملية الإبداعية شأنه في ذلك شأن أرسطو، مشيرا إلى عنصرين أساسيين هما: التخييل والنظم إضافة إلى عنصر المحاكاة يقول: « وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها» [2]، إذ ليست المحاكاة وحدها من تحرك في النفس تلك الدقة الشعورية والقيمة الجمالية وإنما تحركها براعة "التخييل" التي يقابلها قوله: "درجة الإبداع فيها"، أما النظم فيقابله قوله "الهيئة النطقية المقترنة بها، وبالتالي فمن هاتين العمليتين تتشكل روح أدبية العمل الأدبي ومن ثمة تتولد الشعرية.

بنى القرطاجني شعريته على عنصر التخييل ولذلك يؤكد أن « المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك» [3]، فالشعر ينبني على التخييل والمحاكاة معا، والتخييل في أبسط تحديداته هو: « أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الإنبساط أو الإنقباض» [4].

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تق وتح: محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] المرجع نفسه ،ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 89.

نلمس في هذا التعريف إشارته إلى العملية التواصلية القائمة بين الملقي والمتلقي ليكون بذلك الخطاب هو "الدال" كصورة سمعية والمعنى هو "المدلول" كصورة ذهنية؛ أي يأخذ المتلقي تلك الأصوات ويتخيل في ذهنه صورا لها كل على حسب ميولاته وأهوائه مما تبعث الإنفعال الذي يتماشى ونفسيته بالإنبساط أو الإنقباض.

مما سبق يمكن الحديث عن مقومات الشعرية عند "حازم القرطاجني" من خلال العناصر المجسدة لها مثل: "المحاكاة" و"التخييل" و"النظم" و الجامع بينها هو التخييل، والعلاقة بينهم هي علاقة تلازمية؛ فالعناصر الثلاثة هي مدار أركان جوهر الوظيفة الشعرية فـ: « التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن» [1].

إذن، يتداخل التخييل في جميع مقومات الشعر وعناصره، ذلك أن الشعر كلام محاكى أو مخيل، فالمعنى والأسلوب والنظم والوزن مقومات في مجملها تشكل عناصر وخصائص الشعرية التي تحدث في المتلقين قيمة جمالية.

نخلص من تنظيرات "حازم" للشعرية إلى أنه كان واعيا بقوانين الصناعة الشعرية وكانت نظرته "للشعرية" تتماشى مع الشعريات المعاصرة فأحاطت شعريته بجوانب العمل الأدبي على مستوييه السطحي والعميق من خلال تناوله لقضايا الوزن والقافية، وقضية النظم والتركيب والأسلوب.

3-2- حديثا:

3-2-1- كمال أبو ديب: (1942

يعد "كمال أبو ديب" من بين النقاد العرب الذين برزوا في مجال الشعرية وأهم المنظرين لها في العصر الحديث، حيث اعتمد في تنظيراته لهذا الحقل النقدي المتشعب على مرجعين أساسيين هما: التراث العربي القديم من جهة وأعمال النقاد الغربيين الذين برزوا فيها من جهة أخرى.

[1] حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 89.

فهو يستخلص مفهوم الشعرية انطلاقا من شبكة العلاقات القائمة في النص الواحد، إذ يقول: « الشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية» [1]، ويقصد بالعلائقية مجموع العلاقات التي تعمل على تنسيق وتنظيم شبكة من الوحدات الدلالية، الصوتية، النحوية، البلاغية، السياقية.

ميّز أبو ديب بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ويؤكد أن التشكيل اللغوي الخاص بالشعر عليه أن يخلق فجوة: مسافة التوتر؛ وهذه المسافة أو الفجوة هي التي تميز الشعر من النثر، « أن الفجوة مسافة التوتر منبع الشعرية»[2]، ومنطلقه في ذلك هو تمييزه بين المحورين الأفقي محو التأليف الذي يستعمله المتكلم العادي بشكل كبير والمحور العمودي محور الإختيار الذي يستعمله المتخصص في فنون الكلام، وكلما كان التقارب بينهما كانت الفجوة منعدمة وتشاكلت اللغة الفنية مع اللغة العادية وانعدمت الشعرية، وكلما ابتعد المحوران كانت الفجوة أكثر اتساعا والشعرية أكثر توهجا.

الشعرية حسبه «ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكبر: لا شيئ شعري؛ لا شيئ يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموقع بين الأشياء: بين شيئين فأكثر ينتظمان، أولا، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم ثانيا، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة بين النص والآخر: الآخر بما هو المبدع، العالم، المتلقي، بتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها » [3]، بمعنى أنّ ما يولد الخاصية الشعرية هو تلك العلاقات التي تربط بين المفردات والجمل في سياق محدد داخل النص.

يعترف "أبو ديب" بأن شعريته شعرية لسانية، لأنه يعتمد في ذلك على البنية اللغوية المكونة في النص، لكنه لا يكتفي بها في تحديده للشعرية بل يتجاوزها إلى الواقع والمحيط الذي ولدت فيه، وكل ما كان له تأثير في شكلها

---

[1] كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 136.

[3] المرجع نفسه ، ص 58.

وهذا ما ذهب إليه بشير تاوريريت في قوله: « وهذا ما يجعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي» [1].

فرغم تجسد شعريته من خلال اللغة، إلا أنها لا تهتم باللغة في حد ذاتها، بل تخرج عما هو مألوف ومتعارف عليه في النصوص اللغوية، كما أشار في الأخير أن الشعرية لا تعني الاكتفاء بحدود الشعر وحده بل تشمل الظاهرة الأدبيةبمفهومها،الواسع(النثروالشعر).

إذن قدم "أبو ديب" الكثير للدراسات الشعرية العربية في العصر الحديث، نظرا للثقافة الواسعة التي يشتمل عليها والتي تراوحت بين التراث العربي القديم والثقافة الغربية الحديثة، كما أنه يعد أبرز من دعا إلى استعمال مصطلح الشعرية بمعناه الشامل، أي كعلم مستقبل له قوانينه وقواعده.

3-2-2- أدونيس:

يعد الشاعر والناقد "أدونيس" شخصية مبدعة سطع نجمه في سماء الشعرية العربية الحديثة، فتأثره بالشعرية العربية القديمة يبدوا واضحا من خلال طرحه لقضايا نقدية شغلت بال النقاد القدامى، مثل قضية اللفظ والمعنى، حيث نجده يقول: « إن الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه» [2].

نلحظ أنّه ينقص ويحط من قيمة المعنى، في حين يرفع ويمجد من شأن اللفظ، وذلك لأن المعاني حسب رأيه موجودة ومتوفرة بكثرة في كل زمان ومكان، أما الألفاظ التي تعبر عنها قليلة، وذلك هو مصدر القيمة الشعرية في النص.

---

[1] بشير تاوريريت: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط1، 2008، ص 93.

[2] أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط3، 2000، ص 34.

يظهر هنا تقاطع "أدونس" مع "الجاحظ" في تقديمه للفظ على المعنى وتفضيله عليه إذ نجد الجاحظ يقول في كتابه "الحيوان": « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي» [1].

حاول "أدونيس" أن يضع للشعرية العربية قوانين وقواعد تجعلها متميزة ومتفردة عن الشعرية الغربية، حيث مهد لظهور شعرية عربية مستقلة، كما تطرق في التأسيس لشعريته إلى المجاز الذي يعد في نظره الأصل الذي يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية، فإنّ « العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى مما يولد اختلافا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم ومن هنا لا يتيح إعطاء جواب نهائي لأنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية» [2].

لم يعط "أدونيس" للشعرية مفهوما محددا بل يرى بأن « سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد» [3]، يتبين أنّ الشعرية عنده لها أبعاد واسعة تعود إلى بدايات ظهور الشعر عند العرب، فهو يرفض أن تكون للشعر قواعد وقوانين ثابتة لأنه متغير بتغير الظروف والشاعر الذي ينتجه حيث يقول: « إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توجه وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر» [4].

وبالتالي فهو يجعل الشعرية بحث عن الذات والعودة إليها من خلال اللغة الشعرية التي تتميز بكونها هي الإنسان.

لعل هذه الرحلة في سبر أغوار الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب تمخضت عنها نتائج أهمها: عدم الاستقرار على مفهوم واحد ودقيق لها، والإختلاف في حصر وجودها في الشعر أم النثر أم فيهما معا، كما أنّها لم

---

[1] الجاحظ: **الحيوان**، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، د ت، ص 131.

[2] أدونيس: **الشعرية العربية**، ص 75.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

[4] المرجع نفسه، ص 31.

تحض بالاهتمام الكبير إلا في النقد المعاصر إذ أصبحت أكثر شمولا وعمقا، لكن هذا لا ينفي وجود إرهاصات واجتهادات للبحث فيها من قبل.

ثانيا: السرد

1: مفهوم السرد

1-1لغـــة:

وردت كلمة سرد في القرآن الكريم حيث قال تعالى في شأن (داوود) عليه السلام: ﴿**وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ** ﴾[1] والسرد هنا كما ورد في تفسير الجلالين« وقلنا (أن اعمل) منه (سابغات) دروعا كوامل يجرها لابسها على الأرض (وقدر في السرد) أي نسج الدروع، قيل لصانعها سراد، أي اجعله بحيث تتناسب حلقه[2].

كما حظي هذا المصطلح باهتمام كبير من طرف اللغويين والباحثين، والسرد من باب سَرَدَ ومن معانيه لغة ما يأتي:

«سَرَدَ القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا وهو اسم جامع للدروع ونحوهما من عمل الحلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا، كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد» [3].

نستخلص من السرد كما ورد في "كتاب العين" بمعناه تتبع الأثر وبالتالي يكون هنا مرتبطا بالحركة، كما يشبه ذلك عندما يثقب لوحة ما بمسمار فنلاحظ عند ذلك تتابع المثقب بعضها ببعض.

---

[1] **سورة سبأ**، الآية: 10.

[2] جلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، مر: عبد الحق زداح وعبد الهادي قطش، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، دط، 2013، ص 474.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، تر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج2، ط1، 2003، ص 235.

وجاء في "لسان العرب" « السرد هو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذن تبعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له» [1].

يبدو أن السرد كما قدمه معجم "لسان العرب" هو إحكام النسج والبناء.

أما في المعجم "الوسيط" فجاء فيه « سَرَد الشيء سردا ثقبه والجلد خرزه والدرع نسجها فشك طرفي كل حلقتن وسمرهما وسَرَدَ سَرْدًا صار يسرِدُ صومه، أسرد الشيء ثقبه وخرزه» [2]، هذا التعريف يكاد يتطابق مع ما ورد في معجم العين أي أن السرد يعني التتابع.

1-2- اصطلاحا:

عُني السرد بدراسات عديدة، لذا يصعب تحديد مفهوم دقيق لِاختلاف المرجعيات الفكرية والمعرفية لكل ناقد، ومما جاء في تعريفه:نجد قول "جرالد برنس" « السرد هو خطاب يقدم حدثا أو أ كثر ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف discription والتعليق Commentary سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه، أو هو إنتاج حكاية وسرد مجموعة من المواقف والأحداث» [3]. إنّ هذا التعريف يجعل السرد مرادفا للخطاب مرتبط بالأحداث أو إعادة إنتاج حكايات وخلق أحداث جديدة.

يستخدم الناقد الأدبي مصطلح السرد ليشير إلى البناء الأساسي للأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في و صف وتصوير العا لم، وبهذا يعود السرد إلى معناه القديم أي النسج، ومن هذا المنطلق فإن السرد « هو فعل وعملية إنتاج النص السردي» [4]؛ حيث تطور هذا المصطلح مع علم السرد القائم عن الشكلانية الروسية

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، ج18، ص: 211، مادة (س، ر، د).

[2] إبراهيم مصطفى: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، دار العودة، مصر، ط4، 2005، ص 269، مادة (س، ر، د).

[3] جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص 122.

[4] ولاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998، ص 208.

والبنيوية ليصبح « عبارة عن رواية للأحداث بدلا من مناقشة تمثيلها» [1]، أي أن السرد كمصطلح أدبي فني هو الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية، أي أنه يقوم بتصوير الأحداث ورواية الأخبار، فهو إذن أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات « وهو أيضا فعلا يقوم بنقل موضوع الحكاية إلى المتلقي، فالسرد والحكاية هما مكونان ضروريان لكل محكي، وهذا الأخير هو خطاب شفوي أو مكتوب يعرض لنا حكاية كما أن السرد هو ما يقوم بإنتاج المحكي» [2].

يتضح لنا مما سبق أن المتلقي أو القارئ يقوم باستقبال الحكاية الناتجة عن المروي فلا يمكن لأي عمل أن يخلو من السرد؛ والحكاية لأنهما ينتجان لنا أحداثا قد تكون مكتوبة وقد تكون شفوية متداولة بين الناس.

إذا انتقلنا إلى الدراسات العربية التي تناولت مفهوم السرد نجدها لا تخرج عما جاءت به التعريفات الغربية، حيث يذهب "لطيف زيتوني" في معجمه "مصطلحات نقد الرواية" إلا أن السرد: « عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب هو السلعة المنتجة» [3].

فمصطلح السرد يشير إلى الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي؛ « فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي مما يعني أنه بإمكان القاص تنظيم مادته وفق النمط الذي يرتئيه في تنسيق الوقائع والأحداث وتوزيعها بين ثنايا نصه الإبداعي وبذلك يؤدي السرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية فضلا عن إضفائه الطابع الجمالي على مجمل نواياها» [4]، أي السرد يشترط إضفاء عنصر آخر إلى جانب الكلام وهو الحكي، وللراوي الحرية في استعمال اللغة وترتيب الأحداث داخل النص الإبداعي من خلال وجهة نظره الخاصة ووفق ما يراه مناسبا، فوظيفة السرد هي إخراج النص في قالب فني معين.

---

[1] جيرالد برنس: **علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)**، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د ط، 1971، ص 198.

[2] جرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، دب، ط1، 1989، ص97.

[3] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2001، ص105.

[4] نفلة حسن أحمد العربي: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)**، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص16.

أما الناقد "عبد المالك مرتاض" فيرى بأن السرد هو « بث الصورة والصوت بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي (...) ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا» [1]، وبالتالي فالسرد يعتمد الصوت والصورة معا ولا يمكن فصل أو تجزئة اللغة عنه، ويكون إما خياليا أو حقيقيا، وأن السرد « ليس إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم.» [2]، فهو خطاب شفوي أو مكتوب يحكي قصة مكونة من مجموعة الأحداث المروية تجتمع فيها عدة عناصر، تتفاعل داخل المبنى الحكائي، يحتوي الزمن والمكان وأحداث وفق أنظمة لغوية.

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن مصطلح السرد لا يختلف في معناه العربي عن المعنى الغربي فكلاهما يدل على التتابع والانسجام والإتساق وكذا في كون السرد عملية إنتاجية، ومهما تعددت تعريفاته فإنه لا يخرج عن كونه حكاية أو قص لأحداث قد تحدث في الواقع لشخصيات واقعية فيعاد تمثيلها في العالم المتخيل، وهذه الشخصيات قد تكون وليدة الخيال.

2- أنواع السرد:

تعددت أنواع السرد بحسب تغير حركية الزمن السردي في الرواية أو القصة ولقد ميّز الدارسون بين أربعة أنماط للسرد الروائي تتمثل في:

2-1- السرد التابع: هو نمط من أنماط السرد ويعد « أكثر الأنماط استعمالا في تقنية القصة، على اعتبار أن هذه الأخيرة غالبا ما يكون فيها الحدث بصيغة الماضي على اعتبار أن القصة ارتبطت عموما بالحكاية الشعبية

---

[1] عبد الملك مرتاض: **نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص219.

[2] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1997، ص 34.

والتي عادة ما يستهل بعبارة "كان يا مكان" » [1]، فهذا النوع من السرد يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، أي أنه يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها.

2-2- السرد المتقدم: وهو نوع يأتي في مقابل السرد التابع وهو « السرد الذي يتقدم الأحداث والمواقف زمنيا، كما في السرد الإستطلاعي (الإستشرافي) ويتواجد غالبا بصيغة المستقبل» [2]؛ يكون هذا النوع بصيغة الماضي؛ أي أنه يروي أحداثا قبل وقوعها.

2-3- السرد الآني: ففي هذا النوع يقوم الراوي بسرد الأحداث في نفس وقت حدوثها مستعملا في ذلك صيغة الحاضر وهو « النوع الأكثر بساطة، ففيه تطابق بين الحكاية والسرد، وذلك لأنه يأتي في صيغة الحاضر أو الآن مُعاصرا بذلك زمن الحكاية» [3].

2-4- السرد المدرج: ويعني السرد المتداخل بين مرحلتين من مراحل الأحداث المروية وهذا النوع « هو الأكثر تعقيدا، إذ ينبثق من أطراف عديدة، ويظهر في الرواية ا لقائمة على تبادل الرسائل من شخصيات مختلفة، حيث تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة» [4]. فهذا النوع من السرد يستلزم تعدد في الشخصيات.

نرى من خلال هذه الأنواع أن السرد يختلف من راوٍ إلى آخر، فكل سارد له طريقته الخاصة في سرد أحداث الرواية أو القصة، إلا أنه يمكن القول بأن أفضل نوع في السرد هو السرد التابع أو اللاحق لأنه يعد الأكثر استعمالا في الرواية.

---

[1] مختار ملاس: **تجربة الزمن في الرواية العربية**، رجال في الشمس نموذجا، دار موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص 38.

[2] جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، دب، ط1، 2003، ص 117.

[3] مختار ملاس: **تجربة الزمن في الرواية العربية**، ص 39.

[4] سمير مرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1986، ص 104.

3- مكونات السرد:

3-1- الراوي:

يتكون السرد من الراوي وهو « الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع» [1].

إذن، الراوي هو الذي يقص الحكاية ويرويها بغض النظر عن كون الحكاية قد جرت أحداثها في الواقع أو متخيلة، فلا يشترط في الراوي أن يكون شخصا ما بعينه يحمل اسما معينا فقد يكون هناك صوتا أو ضميرا ينوبه في القص.

وبصفة أخرى هو « الذات الفاعلية لهذا التلفظ الذي يمثله عمل من الأعمال وهو الذي يرتب عمليات الوصف فيضع وصفا قبل آخر على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نسترسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الحكائية أو بعينه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي» [2].

وهذا المفهوم لا يختلف عن سابقه كثيرا حيث أن الراوي هو الذات الفاعلة للقصة أو الحكاية، فهو الذي يرتب عمليات الوصف مقدما أو مؤخرا، ويقدم للقارئ سواء بعينيه أو بعيني الشخصيات الحكائية الموجودة في القصة نسترسل الأحداث سواء عن طريق الحوار بين الشخصيات أو عن طريق الوصف الموضوعي؛ فهو غير مضطر للظهور أمام القراء، لذا يجب التمييز بين الراوي والروائي حتى تتضح الصورة لدى القارئ، فإذا كان الراوي شخصية من ورق فإن الروائي « شخصية واقعية من لحم ودم- وذلك أن الروائي (الكاتب) هو خالق العالم

---

[1] عبد الله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 7.

[2] سعيد لوكيل: **تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 65.

التخييلي الذي تتكون منه روايته... وهو لذلك (أي الروائي) – لا يظهر ظهور مباشرا في بنية الرواية- أو يجب أن لا يظهر وإنما يشار خلف قناع الراوي معبر – من خلاله- عن مواقفه الفنية المختلفة». [1]؛ فالراوي إذن شخصية تعيش في ثنايا القصة أو الرواية، بينما الروائي شخصية واقعية كان لها الفضل في إبداع هذه القصة أو الرواية.

من أجل أن « يوجه رسالة أدبية – بوصفه مرسلا- إلى القارئ الواقعي الذي يعمل بوصفه مرسلا إليه، فالمؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان، إنهما لا ينتميان إذن إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الواقعي حيث يعيشان بمعزل عن النص عيشة مستقلة» [2].

فالروائي أو المؤلف هو الشخص الواقع خارج عمله السردي، يعيش مستقلا في الواقع عن عالمه الروائي المتخيل الذي يوصل من خلال أفكاره المشفرة أو الصريحة إلى القراء.

3-2- المروي:

يعتبر المروي مكونا أساسيا من مكونات السرد وهو « كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله» [3]، فالمروي هو ما رواه الراوي من روايات وقصص وحكايا.

3-3- المروي له:

يتكون السرد أيضا من المروي له، والذي يعتبر « اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق وقد يكون كائنا مجهولا» [4]، وبالتالي فالمروي له هو المرسل إليه الذي يتلقى الرسالة من الراوي أي المرسل، وكلا من الراوي والمروي له شخصيتان ورقيتان.

---

[1] آمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 29.

[2] سعيد لوكيل: **تحليل النص السردي**، ص 60.

[3] عبد الله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**، ص 08.

[4] عبد الله إبراهيم: **السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 5.

4- عناصر البناء الفني:

يعتبر السرد من أبرز الفنون النثرية التي عرفتها الدراسات الأدبية في العصر الحديث، ولقد انفرد هذا اللون بخصائص وسمات ساهمت في بناء مقوماته، هذه الأخيرة التي لا يتحقق إلا بها، ولا يقل أحدها على الآخر، فهي تترابط فيما بينها لتشكل النص السردي.

4-1- الفضاء الروائي أو المكان:

يعد الفضاء من بين المقومات الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، فهو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجرى فيه الأحداث، ويعرف الفضاء على أنّه « المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها، ووظائفها الشوارع، والسيارات ...الخ، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة (...)، والطقس بكل أحواله وتدخل ضمن ا لمكان الأصوات والروائح» [1].

يشير هذا التعريف إلى العلاقة القائمة بين الفضاء، والشخصيات والحدث، وسائر المكونات الحكائية.

يعرّف أيضا "حميد لحميداني" الفضاء على أنّه « مجموع الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة لا متفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفه جميعا إنه العا لم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية» [2].

فالفضاء أعم وأشمل من المكان حيث يسهم في تحديد طبيعة العلاقة بين الشخصيات داخل النص السردي،

---

[1] عمر محمد عبد الواحد، **شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)**، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2003، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

ولا يمكن للأحداث والشخصيات أن تتحرك في فراغ دون مكان في العمل الروائي « فالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي، الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث» [1]، من خلال هذا القول يتبين لنا أن المكان يمكن أن يكون تخييلي غير واقعي، يقوم الروائي بإنتاجه، وبهذا فإن الفضاء، يعتبر مكونا أساسيا قائما بذاته، إلى جانب المكونات الأخرى في السرد الروائي.

4-2- الزمن:

يحظى الزمن بأهمية كبيرة في السرد الروائي « ذلك أن الزمن في الرواية النهرية هو الشخصية الرئيسية وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر وتتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب» [2].

ويميز الباحثون في دراستهم بين مستويين للزمن هما: زمن القصة وزمن السرد، هذا الأخير « يتيح للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته وغاياته الفنية، فيقدم ويؤخر في الأحداث، بما يحقق غاياته الجمالية، فخاصية زمن السرد أن لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث» [3]، فزمن القصة هو ترتيب في الأحداث، أما زمن السرد هو خلخلة ذلك التسلسل.

---

[1] عمر عاشور: **البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 29.

[2] محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 101.

[3] محمد بوعزة: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2010، ص 88.

المفارقة الزمنية:

يلعب الترتيب دورا مهما في العمل السردي، فنجد الزمن تارة يرجع إلى الوراء لِاستحضار الماضي وتارة أخرى يستبق الأحداث وهذا ما سماه "جيرار جنيت" بالمفارقة الزمنية حيث عرّفها بأنها: « دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عبر مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة» [1]، فإذا كان نظام الأحداث في القصة (أ، ب، ج) ففي زمن السرد يتخلخل ذلك النظام (ب، ج، أ) تتحقق المفارقة الزمنية عبر وسيلتين هما: الِاستباق والِاسترجاع.

1- الِاسترجاع (Analepse):

يتم فيه استحضار أحداثا وقعت في الماضي، ويظهر الِاسترجاع للمتلقي من خلال ألفاظ تدل عليه « فالِاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضر السرد، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الِاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة عليه هي صيغة الأفعال الدالة على الماضي مثل (كنت، كانت، تذكرت...)». [2]

2- الِاستباق (Prolepse):

الِاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة، وفيه يقفز الروائي إلى المستقبل بحيث يستبق الحدث قبل وقوعه، إذ يأتي « بمثابة تمهيد أو توطئة الأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة، هي حمل القارئ على توقع حادث أو التنبؤ بإحدى الشخصيات» [3]، وبالتالي يفسح المجال أمام القارئ للتفاعل وتوسيع الخيال لديه من خلال نظرته الِاستشرافية لما سيحدث في المستقبل .

---

[1] جيرار جنييت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: معتصم منشورات الِاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)** المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص 132.

4-3- الشخصيات:

تعد الشخصية الروائية من أبرز مقومات النصوص القصصية وأركانها القاعدية ولقد تعددت تعريفات الشخصية واختلفت حسب تعدد الإختصاصات حيث عرفها "جورج لوكاتش" (J.Lokatche) الشخصية الروائية بأنها: « أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها للإعتراف بكاتب الرواية أنه روائي حقيقي» [1].

أما فيليب هامون (V.Hamoon) فقد عدها: « بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص» [2]؛ فالشخصية من منظوره عبارة عن كائن لغوي خالص.

في حين "رولان بارت" (Rolan Barte) يقول: « إن التحليل البنيوي، وهو يحرص على ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، قد عمل عبر فرضيات متباينة على تحديد الشخصية ليس باعتبارها كائن وإنما بوصفها مشاركا» [3].

نرى أنّ " بارت" يرفض اعتبار الشخصية كائن ذات جوهر نفسي بل اعتبرها مكونا من مكونات النص الروائي، فهي التي تشكل الأحداث، إذ تتحرك داخل الزمان والمكان لتخلق بصراعاتها وتناقضاتها لب الرواية وعنصر التشويق « وليست الشخصية الروائية وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخييلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية» [4]؛ أي أن الشخصية غير حقيقية وإنما مجرد تعريفات وأسماء وصفات تدل عليها.

إذن، فالرواية لا يمكنها أن تقوم بدون شخصيات، فهي العنصر الأكثر فعالية في بنائها، بل إنها المحور الأساسي الذي تدور في فلكه كل النصوص الروائية وهي « جزء من العالم الذي نحياه إما خيرا وإما شرا فكأنها

---

[1] جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، تر: د. ناف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1970، ص 51.

[2] فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، دط، 1990، ص51.

[3] رولان بارت :**التحليل البنيوي للسرد**، تر: حسن بحراوي وآخرون، آفاق اتحاد كتاب المغرب، ا لرباط، دط، 1988، ص19.

[4] محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، ص 9.

مرآة تعكس عصرنا وقيمنا وآمالنا وآلامنا» [1]، ومنه لا نستطيع الإستغناء عنها، فكما لا يمكن للواقع الحقيقي المعيشي الإستغناء عن الأشخاص كذلك النصوص الروائية لا يمكنها الإستغناء عن الشخصية.

4-3- الحدث:

ليس بوسع أي رواية من الروايات أن تتبلور خارج نطاق الحدث أو باستطاعتها الإستغناء عنه، سواء أكان واضحا أم مبهمًا، فالحدث « بمفهومه الأسطوري والواقعي هو رصد للواقع الذي يقضي (بداخل الرواية) في تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية بحد ذاتها» [2]، فالحدث ينقل الوقائع الموجودة داخل الرواية الذي هو نسيجها سواء كانت هذه الأحداث خيالية أم حقيقية.

يعتبر الحدث من أهم العناصر التي تعمل على تكوين الأعمال السردية، حيث يتطلب وجود شخصيات تدير الأحداث، من بين هذه الشخصيات: السارد الذي يكون قريبا من الأحداث، ويمكنه التطلع عليها أثناء وقوعها، فيكون بذلك جزءا في صناعتها، هذه الأحداث تعمل على المشاركة في بناء الرواية، مع كل العناصر السردية الأخرى، وتؤلف في جملتها حبكة الرواية لأن هذه الأخيرة تعتبر « سلسلة من الأحداث تخضع لمنطق السبب والنتيجة» [3]، فالأحداث إذن ضرورية ولابد من وجودها داخل الرواية باعتبارها العنصر الذي يحرك الشخصيات، يتم عرضه من خلال المكان والزمان.

يختلف الحدث في العمل الإبداعي من عمل إلى آخر، وذلك حسب الموضوع الذي يعالجه المبدع؛ فقد يكون حدث حرب أو حدث موت، أو حدث يتعلق عن علاقة حب أو غير ذلك.

---

[1] عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص 79.

[2] عبد الملك مرتاض: **ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية بغداد**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص 15.

[3] نبيل راغب: **فن الرواية عند يوسف السباعي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، د ت، ص 10.

4-4- الحوار:

يعد الحوار كلام الشخصيات مما يحيل إلى وجود علاقة متينة بين هذين العنصرين والحوار في أبسط تعريفاته: « حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه...يفرض منه الإبانة عن الموقف والكشف عن خبايا النفس» [1].

وبالتالي فالحوار يكون بين اثنين أو أكثر، كما يمكن أن يكون كلام يحدث بين الشخص ونفسه أي حوار داخلي، حيث يقتضي الوضوح وكشف حقيقة النفس، ويلعب الحوار دورا كبيرا في العمل السردي، ولهذا عني بالإهتمام من طرف الكتاب، يقول "حسن القباني" في هذا الصدد: « من البديهي أن يكون الحوار أهم العناصر التي تتكون منها القصة القصيرة، والمطولة بطبيعة الحال» [2]

فالحوار هو المسؤول عن تطور الشخصيات والحدث على حد سواء، فمن خلال ما تقوله الشخصية يسير الحدث ويتطور، وهو جزء من السرد كغيره من العناصر السردية الأخرى المكونة للرواية « وربما نعده جزءا من عنصر اللغة أو الأسلوب، أو على الأقل يبقى أن ما فيه لغته» [3].

من خلال ما سبق يمكن القول بأنه إذا كانت الشخصية الروائية ورقية فالحوار كذلك حيث يعتمد على الكلمات لإثبات حضوره عن طريق أقوال الشخصيات.

4-5- الوصف:

يتصل المكان عادة بالوصف، هذا الأخير الذي يقوم بعملية إدراج الفضاء الروائي والوصف في المصطلح الأدبي هو « تصوير العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات وتقوم فيه التشابيه والإستعارات مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقي» [4]. فالوصف يرسم الأشياء ويوهم بواقعيتها.

وينهض الوصف بمجموعة من الوظائف أهمها:

---

[1] عبد النور جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1984، ص 100.

[2] حسن القباني: **فن كتابة القصة**، دار الجيل، بيروت، د ط، 1997، ص 94.

[3] نجم عبد الله كاظم، **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 10.

[4] شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947/1985م)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1985م، ص 29.

- « خلق البيئة التي تري أحداث القصة فيها، وتكوين نسيجها» [1].

- يمكن أن يضطلع الوصف بالوظيفة التفسيرية التوضيحية فيكون دالا على معنى معين في سياق الحكي [2].

حيث يشترط في الوصف وجود وسط بيئي وأن يرتبط بالنمط التفسيري للدلالة على المعنى، وهناك علاقة وطيدة بين الوصف والمكان حيث « إن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان» [3]، كما يقول "حميد لحميداني"، فعن طريق الوصف يشكل القارئ صورة تخييلية للمكان الروائي مما يدل على أن الوصف « وسيط بين عالم الأشياء وفاعلية القراءة، فهو يَعمَدُ إلى رسمها داخل النص والقارئ كفيل بإعادتها إلى الحياة بتحريك دلالتها من خلال عمليات التخيل». [4]؛ فالوصف يأخذ من اللغة وسيلة لتجسيد ما هو خيالي تجريدي في الواقع، إذ يجعل المكان مرئي أمام المتلقي، ويتلخص الهدف الرئيسي لوصف المكان في رصد تفاصيله، فيشكل المكان حاجزا لتطور الحدث، وبالتالي يكون للرواية بعدا « أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث وعن طريق اِلتحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية» [5].

نستنتج من كل ما سبق أن المقومات التي انبنى عليها السرد (المكان، الزمان، الشخصيات، الحوار والوصف) جعلته علما قائما بذاته، حيث استطاع أن يشق طريقه ويحتل البؤرة والصدارة في الآداب العالمية.

ثالثا: العلاقة بين الشعرية والسرد:

من خلال التعرف على مصطلحي كل من الشعرية والسرد بمفهوميهما الغربي والعربي، نخلص إلى أنّ العلاقة التي تربط بينهما مهمة تتمثل في القيمة الجمالية التي تضفيها هذه الأخيرة داخل العمل

---

[1] شريبط أحمد شريبط ، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947/1985م**، ص 29.

[2] حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظرو النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 79.

[3] المرجع نفسه، ص 80.

[4] وافية بن مسعود: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم)**، الوسام العربي، الجزائر، ط1، 2011، ص 334.

[5] حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، ص80.

الروائي « فالرواية أسمى الأشكال التي يمكن أن تكون طريقة لحل الصعوبات وتجاوزها، وأنّها أهل لاقتبال إرث الشعر القديم برمته»[1] ؛ فالوسائل التي يستخدمها الروائي من خيال واسع وموسيقى كلها تتخذ من أجل إخراج عمل روائي نثري، إضافة إلى أننا نجده يخرج أيضا عن هذا المسار لينتقل إلى عالم الشعر؛ فقديما كان النثر منفصلا عن الشعر أما في الدراسات المعاصرة نلاحظ أن لا تمايز بينهما وكل هذا من خلال التمازج بين الأجناس الأدبية والارتقاء باللغة الشعرية داخل الأعمال الروائية.

ارتبطت الشعرية بالخطاب السردي، وذلك من خلال الممارسات الإبداعية التي استطاعت أن تخرق الحدود، فاجتمع الشعر والسرد في خطاب واحد، وهذا التفاعل بين الشعر والنثر كان مند القدم والدليل على ذلك أنّ الملاحم كانت تنظم شعرا، أما في العصر الحديث فنجد تزاوج واضح بين الشعر والنثر، حيث نشأت أجناس أدبية تأخذ من هذا وذاك مثل قصيدة النثر، ومن هذا المنطلق أصبح باستطاعة الروائي أن يعبر عن عالمه الخاص في قالب نثري أو شعري و أن يخترق الفواصل بينهما .

لم يجد هذا الاتجاه الآذان الصاغية في الوطن العربي إلا في الوقت القريب فقط وذلك لأنّ « الذاكرة النقدية العربية التي غالبا ما ترسم الشعر والنثر خطين متوازيين لا يلتقيان، قد أسهمت في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر) الذي انعكس مصطلحه بالغموض على مفهوم الشعريّة بحد ذاته.»[2]، والمقصود بشعرية النثر هو« ما يمكن أن يشاع في لغة النص النثري في وهج شعري »[3] أي أنّ شعرية اللّغة السردية تكون فقط في دراسة واستنباط تقاطع الشعر مع النثر على سطح اللّغة.

---

[1] ميشال بورترو : **بحوث في الرواية الجزائرية**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص16.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص113.

[3] المرجع نفسه، ص114.

طبقت (شعرية السرد) في الرواية بالدرجة الأولى باعتبارها الفضاء الواسع الذي باستطاعته أن يضم عدة أجناس ويجعلها تتعايش فيما بينها، ويكمل كل منها الآخر، حيث يقول "صالح مفقودة": « لم تعد الرواية الجديدة بمنأى عن الخطاب الشعري بل لقد استفادت من الشعر فنجد في الخطاب الروائي والعرض الذي يشمل الوصف والحوار بين الشخصيات ويتم ذلك بطريقة شعريّة، غير أنّ الخطاب الشعري شأنه شأن بقية الخطابات الأخرى، يتداخل معها، وفي بعض الأحيان نجد الكاتب يضع ضمن روايته مقاطع شعرية باللّغة العربية أو بلغة أجنبية وفي الرواية لا يهيمن الطابع السردي بقدر ما يهيمن طابع العرض بطريقة شعرية » [1].

أصبحت الرواية مزيجا متجانسا يضم كلا من الشعر والحوار والوصف، حيث أصبح اهتمام المبدع ينصب على كيفية المزج بين الشعر والنثر بطريقة جمالية فنيّة، أي يعبر عن عالمه الخاص في قالب شعري.

يقول "عبد الملك مرتاض": « فمجال الرواية، على عهدنا الراهن لاحق فيه الشعر إلا من حيث هو تصوير و تشطيل ورؤيا (...) وعلى أنّ كثيرا من الكتابات الروائية لا ينجح للاغتراف من هذه الشعرية ويراها مجرد تمييع للحدث وتمزيق لحبال السرد، إذ غالبا ما تنصرف شعرية الرواية إلى المواقف الوصفية والعاطفية التي تميط متن الرواية اقتصارا واغتفاصا، فتكون مفسدة لرشاقة الحدث، ومرتسل السرد» [2].

يتحدث الناقد من خلال هذا القول عن أغلبية الأعمال الروائية، التي تنبذ وتتجنب التأثر بعوامل الشعر، لكن يوجد الكثير ممن ينجح في الاستقاء من هذه الشعرية، ولا يكون دون تمييع للحدث أو تمزيق لحبال السرد، وإذا كان هناك من الكتاب الروائيين من تتسبب لهم الشعرية بكل تلك المفسدة فإنّه هناك غيرهم ممن تغدو هذه الشعرية، فكان الاغتراف منها أهم ما يميّز كتاباتهم ولب الجمال فيها، وعن إحدى هؤلاء ممن يصبح تكسير السرد وتلك المفسدة أشهى ما في كتاباتهم الروائية.

---

[1] صالح مفقودة: **صورة المرأة في الرواية الجزائرية في الأدب الحديث**، إشراف العربي دحو، جامعة قسنطينة، 1996-1997، ص338.

[2] عبد الملك مرتاض: **الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)**، دار هومة، ط د،2003، ص 81.

يؤكد" تودوروف" ذلك في قوله « يبدو أنّ الشعرية تنطبق على ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، بالعودة إلى المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وستتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثري»، [1]

فالشعرية لا تقتصر على الشعر فحسب، بل تبرز في النثر أكثر.

« تقوم شعرية الخطاب السردي على مجموعة من المقومات فصلها "نبيل سليمان" كالتالي:

-تفكك المادة الحكائية، انكسار الزمن الخطي للسرد (الاسترجاع، الاستباق)، انقسام النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، الإكثار من المشاهد الوصفية المحددة، تصوير الشخصيات بإيحاءات اللّغة المجازية، انزياح اللّغة السردية عن المألوف واحتفائها بلغة الشعر المنثور »[2] .

إذن، بفضل هذه المقومات يمكن للشعرية أن تتقاطع مع السرد تحت نطاق جنس أدبي واحد، فهما يشكلان ثنائيا لا يمكن الفصل بينهما، من أجل تحقيق الجمالية المرجوة من الأدب، وهذه الجمالية تتحقق من خلال العناصر التالية:

1 – عنصر المفارقة:

احتل عنصر المفارقة في الكتابات الروائية مكانة مرموقة، فالروائي أصبح ينتقل من اتجاه يحاكي الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة التي هي« صيغة من التعبير يفترض على المخاطب ازدواجية الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يمكن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى يدرك أنّ هذا المنطوق في هذا السياق بخاصة لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية ويعني ذلك أنّ المنطوق يرمي إلى معنى آخر يحدده الموقف التبليغي

---

[1] تودوروف: الشعرية، ص23،24.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص28-34.

وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفي » [1] ، أي أنّ عنصر المفارقة يحمل معنيين ظاهري (مباشر) و باطني (غير مباشر) وهذا التضاد الموجود في عنصر المفارقة يلحظه المتلقي أثناء عملية القراءة ومن خلال السياق الذي يكون فيه تلحظ هذه المفارقة القائمة على التضاد، ومن بين أشكال المفارقة نجد« المفارقة اللّفظية ومفارقة الموقف »[2] .

- المفارقة اللّفظية: تحمل في الظاهر معنى غير المعنى الموجود في الباطن يقول "محمد العبد" في تعريفها: «هي شكل من أشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد منه آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر » [3] .

- مفارقة الموقف: تظهر فيما تقوم به شخصيات الرواية من أفعال وأقوال، حيث تقوم الشخصيات بهذه الأفعال لكن غايتها من ذلك الوصول إلى أهداف أخرى تصبو إلى الوصول إليها.

2- التضمين:

عرف مصطلح التضمين في السرد العربي القديم كأسلوب سردي في حكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، فهو من الخصائص السردية المتميزة التي تشد انتباه القارئ وهو« أن تكون حكاية أو مجموعة من الحكايات متضمنة داخل الحكاية الأصلية »[4] .

كما تبرز تقنية التضمين في ثلاث صور هي:

- « التضمين التفسيري: وهو ما يأتي به الراوي لتوضيح الأمور التي أشكلت على المروي له.

---

[1] محمد العبد: **المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] **المرجع نفسه**، ص71.

[4] محمد تينفو: **النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا**، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص118.

- التضمين التعارضي: وهو الذي يهدف إلى معارضة حكاية سابقة.

- التعارض الموضوعاتي: الذي يركز على سرد حكاية مختلفة تتقاطع في موضوعات متشابهة » [1].

3- الانزياح:

يعد الانزياح إحدى الموضوعات الأساسية في الدراسة الأسلوبية، إذ تسعى للوصول إلى ما يميز الكلام الفني عن غيره من الخطابات الأخرى وهذا الأخير لا يتحقق عن طريق خرق القواعد المألوفة في اللغة « فالانزياح من بين تلك المفهومات التي صاغتها الأسلوبية المعاصرة لوصف اللّغة وتحديد خاصيتها الثابتة» [2] ، فكلما حصل أكبر قدر من خرق للمعايير اللغوية العادية اقتربت اللّغة من جوهر الشعرية.

كما يتمثل الانزياح أيضا في « الانتقال المفاجئ للمعنى » [3] وبالتالي التركيز على المعنى والتغيّر المفاجئ له.

يمكن القول أنّ الانزياح ظاهرة أسلوبية تساهم في تحقيق جمالية النص بتعدد أوجهه سواء كان شعرا أم نثرا، وعلى الرغم من توفره في الشعر أكثر من النثر إلا أنّ هذا الأخير لا يخلو منه وخصوصا الخطاب الروائي، فالانزياح يسهم فيما يلي:

-« إخراج اللّغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والعبارات المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي.

- استقامة الوزن والقافية وتأدية معاني دلالية أعمق وأبلغ وأشد تأثيرا على النفوس في حالة الخروج عن قواعد اللّغة وضوابطها.

- تحقيق البعد الجمالي في الأدب ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر.

---

[1] محمد تينفو، **النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا** ، ص118.

[2] ناصر يعقوب: **اللّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص73.

[3] يوسف أبو العدوس: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، ط1، 2007، ص176.

– لفت الانتباه ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد، والحرص على عدم تسرب الملل إليه لذلك يعتبره البعض حيلة لجدب انتباه القارئ.

– جوهر الإبداع بل أداة مهمة من أدوات الاتصال اللّغوي الدلالي.

– التأثير في النّص و القائل والمخاطب» [1].

فكل هذه الإسهامات الناتجة عن الانزياح تخلق بعدا جماليا وفنيا داخل الأعمال الأدبية.

4– الجنون:

تعددت تعريفات الجنون كل حسب تخصصه ، لكن بصفة عامة يعرف الجنون بأنّه« مرض نفسي يعتري الإنسان باعتقاد علماء النفس، والمجنون هو المستور العقل، ومن أسمائه: الأحمق، والمعتوه: وهو الذي يولد مجنونا، والأخرق، وهو الذي لا يحسن التقدير والتدبير، والمائق، والرقيع... ويقولون للمبالغ في جنونه: جنونه مجنون، قال:

جنونك مجنون ولست بواحد طبيبا يداوي من جنون جنون.

والمجانين على ضروبهم منهم: المعتوه والمرور: وهو الذي أخرقته المرة... وقد أثارت ظاهرة "عقلاء المجانين" المصنفين فكتبوا عنهم، فقد جمع أخبارهم ابن أبي الأزهر في كتابه (عقلاء المجانين »[2].

ومن هنا تبدو فكرة الجنون ووجود أعلام من المجانين لها صلة بالعقل العربي، وإنّ الذين وصفوا بالجنون والوسواس والجذب وغيرها كانوا على قدر من الوعي.

---

[1] يوسف أبو العدوس: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص176.

[2] قيس كاظم الجنابي: **معجم المجانين من الشعراء**، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص23،24.

5- الاقتباس:

يعد الاقتباس أحد المحسنات البديعية عند أهل البلاغة، وهو من بين الآليات والتقنيات التي من شأنها أن تزيد من جمالية النصوص الأدبية، والاقتباس في أبسط تعريفاته هو« أن يُضمن المتكلم كلامه آية من كتاب اللّه تعالى » [1]، ويمكن أن يكون الاقتباس كذلك من استحضار حكمة أو مثل أو قصة أو إشارة إلى بيت مشهور.

6- التوتر السردي:

يلعب التوتر السردي دورا هاما في بناء النص الروائي وتشييد هيكله الفني، تشكل بنيته ثلاث سمات أساس هي:

- «التصوير الحسي والمجرد.
- حيوية الشعري والسردي.
- بنية الغرابة والسخرية » [2].

أي أنّ التوتر السردي يعني الاضطراب في استعمال اللّغة وكذا الاضطراب المعبر عن توتر الشخصيات.

ختاما يمكن القول بأنّ كل من مصطلح الشعرية والسرد يعدان من أهم مرتكزات النقد الحديث المهمة، التي أثير حول مفهوميهما جدل واسع في أوساط النقاد الغربيين والعرب، لتنوع تعريفاتهما واشتباك معانيهما، وسنحاول في الفصل الثاني إبراز كيفية تجلي الشعرية في السرد من خلال رواية "المباءة" ل "محمد عز الدين التازي" التي نجد فيها مزيج لغة النثر باللغة الشعرية.

---

[1] بدوي طبانة: **السرقات الأدبية**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، دط، دت، ص163.

[2] محمد المسعودي: **بنية التوتر السردي في رواية عز الدين التازي "المباءة"** w.w.w qabaqaosayn.con، 11:00، 2018/4/28.

الفصل الثاني: تجليات شعرية في رواية "المباءة " لعز الدين تازي

1-الغلاف الخارجي

2-المكان

3- الزمن

4- الشخصيات

5-الحوار

6-شعرية اللغة

7-المفارقة

8-التضمين

9-الإنزياح

10-الجنون

11- الاقتباس

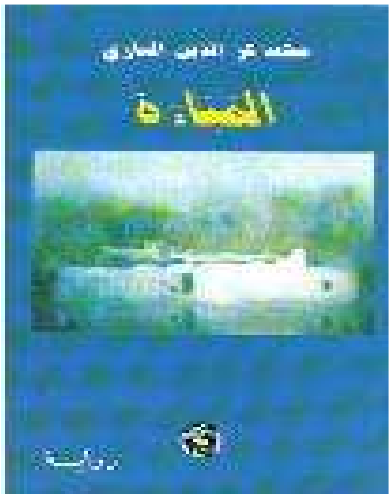
12-التوتر السردي

تعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى، لأنها لا تخضع لأي قيود كما هو الحال بالنسبة إلى الشعر، الذي يعتمد بصورة كبيرة على الإيقاع وموسيقى الكلمات وجمالياتها، وقد استطاعت الرواية الحديثة أن تستعير من الشعر شعريته وأساليبه وتصهرها في نسيجها مما أضفى عليها أبعادا جمالية وفنية.

أمّا إذا خصصنا الحديث عن الرواية المغربية الحديثة فإننا نجدها تتميز بالقدرة الإبداعية على المزاوجة بين لغة السرد ولغة الشعر، ومن بينها رواية "المباءة" "لعز الدين التازي" التي تجاوزت الأداء السردي التقليدي إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية. فكيف تجلت جمالية السرد في هذه الرواية؟.

سنحاول في هذه الدراسة استخراجها وتضمينها في عناصر معينة وهي:

1- الغلاف الخارجي:



يمثل العنوان بداية النص ومنتهاه، وهو بمثابة البوابة التي بواسطتها نلج إلى العمل الروائي، فعنوان الرواية يعد « العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الغلاف كإعلان إشهاري محفز للقراءة، إذ يعتبر المفتاح الإجرائي الذي يمد القارئ بمجموعة من المعاني والإشارات الدالة التي تسهل عليه الدخول في أغوار النص وتشعباته الوعرة، وتعتبر العلاقة بينه وبين النص علاقة جدلية، إذ بدونه يكون النص عرضة للذوبان في نصوص أخرى وبدون نص يكون العنوان عاجز عن تكوين محيطه الدلالي [1]»؛ أي أنّ العنوان بالنسبة للقارئ جوهر النص الأدبي ومفتاحه الذي يلج به إلى داخله

فيتمكن من خلاله أخذ فكرة عامة عن هذا النص.

إنّ أول ما يلمحه القارئ وهو يقتني رواية معينة باعتباره الوسيلة التي يعتمد عليها الكاتب للتأثير في القراء من ثمة كان الغلاف مرتبطا بالشكل الخارجي للرواية لأنّه « العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشاراته إلى

[1] جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع23، مج25، 1997، ص90

اكتشاف النص » [1]، فمن خلال الألوان والأشكال التي تطبع على الغلاف تعطي القارئ فكرة عامة عما يضمه محتواها الدلالي.

نجد غلاف رواية "المباءة" يغرق في لون أزرق داكن ينِمُّ عن كثير من الانسداد وعن محاصرة كل ما من شأنه أن يخترق فضاء مغلقا عاريا من الشفافية والصفاء والضوء، فكان هذا اللون هو الطاغي على الغلاف، ومن دلالاته الحزن والألم والشعور العميق بالاكتئاب كما يدل على المرض والإصابة، ويعتبر لون التشاؤم عند العرب القدماء، وعلى خلاف هذا نجده يحمل دلالات أخرى مثل الحكمة والوعظ والإرشاد والعقل والاتزان، أغلب هذه الصفات تنطبق على شخصية بطل الرواية.

ينطبع على رأس الغلاف اسم المؤلف بلون أبيض وهاج وكأنّه يمثل القبس الهارب من عالم يكاد يكون مظلما قاتما، وتحته مباشرة يأتي العنوان بلون أصفر منسجما مع ما يدل عليه من اعتلال وشحوب باعتباره « الدليل الذي يفضي بالقارئ إلى النص فيتّخذ دور المصيدة التي ينصبها الكاتب لاصطياد القارئ أو دور الثريا التي تضيء دهاليز النص » [2]، فهو يعتبر بطاقة تعريف يمنح النص هويته ويميزه عن غيره. أمّا إذا نظرنا في عنوان الرواية "المباءة" نجد أنّ تركيبها اللّغوي جاء بصيغة المفرد المعرف وهو اسم مكان على صيغة مفعل أضيفت إليها تاء التأنيث، أما من الناحية الدلالية فقد وصف الكاتب "فاس" بالمباءة؛ أي مكانا ينتشر فيه الوباء، وهذا دليل على أنّ المباءة دال على المكان ومباءة الرواية هي فاس التي أصابها مرض الطاعون.

يتوسط فضاء الغلاف لوحة اختلطت في عمقها ألوانا رمادية وخضراء وصفراء، اختلاطا شكل تموجا يوحي بالكثير من الحيرة والاضطراب، هذا العالم المتموج من الألوان الباهتة يحيط ببناء قديم مغلق أبيض محاط بسور عالٍ، لاشيء فيه يدل على الحياة أو الانطلاق والحرية، باب من قضبان حديدية متشابكة ونوافذ صغيرة منغلقة

---

[1] فريد ماهر شفيق: **الإنارة على الحدود**، دراسة في أدب إدوارد الخراط، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003، ص44.

[2] خالد حسن حسن: **سيميائية العنوان القوة والدلالة (النمور في اليوم العاشر لزكريا ثامر نموذجا)**، مجلة جامعة دمشق، ع(3-4)، مج21، 2005، ص349.

بالحديد أو الخشب، يختفي وراءها عالم غامض معتم موحش داكن لا يكشف عما وراءه من مجهول، أما البيت خليط من ألوان كالسراب ينعكس عليها فتحات السور، أما تشكيله ومحيطه يوحيان بالسكون والموت وكآبة لا يطرد غيابها إلا بياضا ناصعا للجير الذي طليت به الجدران، وهو بياض لا يقول شيئا غير فراغ لا منتهي، هذه الألوان تعكس حقيقة ما يتضمنه المتن الروائي.

2- المكان:

أ- الأمكنة الفتوحة:

الأمكنة المفتوحة هي تلك الأمكنة التي « تحتل مساحات واسعة جغرافيا، كالبحر والمدينة والصحراء» [1].

ضمت الرواية فضاء واحدا مفتوحا يتمثل في المدينة نوضح ذلك في الجدول الآتي:

المكان	المقطع السردي	الصفحة	غرض الوصف
مدينة فاس	«ما عادت فاس سوى باب من هذه الأبواب، وملك من أولئك الملوك، وعبد من أولئك العبيد » « فاس مريضة، فقد أصابها مرض كالوباء، والمدينة كلها أصبحت مباءة، فما عاد يمكن لأحد من سكان فاس أن يحتمي بمكان	124	الغرض من هذا الوصف هو تقديم صورة لهذه المدينة التي هي أصل الداء وموطن الوباء، إنها الرمز المصغر لمجتمع فقد صوابه لكثرة ما فيه من فساد مستعص على العلاج، وصفها وصفا دقيقا، وتتجلى الشعرية من خلال الدقة في وصف مرض المدينة، التي

[1] عبيدي مهدي: **جمليات المكان في ثلاثية (حكاية بحار، الدفل، المرفأ البعيد)**، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص 95.

	داخلها من الوباء » « ولكن مرة أخرى استعدت فاس لأن تجري الدماء في طرقاتها ودروبها... عليهم أن يذبحوا ذبائحهم على الأضرحة، لكي تدفع عنهم المرض الفاسي، الوباء الذي جعل من فاسم باءة »	133	تدفع القارئ إلى تخيل حالتها، كما نجد التنسيق في اختيار المفردات التي تبعث قوة التصور الفني.

الجدول–1– المكان المفتوح في الرواية

يوضح هذا الجدول المكان المفتوح في الرواية، إذ تتجلى الشعرية من خلاله في قدرة الروائي على وصفه بأسلوب فني راقي، إضافة إلى بعث الخيال لدى القارئ.

بعد تناول المكان المفتوح سنحاول التعرف على الأمكنة المغلقة في الرواية حيث اعتمد الكاتب على الأماكن المغلقة أكثر من المفتوحة، لأن هذه الأماكن المغلقة خاصة وضيقة ترمز للنفي، والكبت والعزلة والتعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتعامل مع العالم الخارجي، والمكان المغلق يحتضن عددا محدودا من البشر إذ يعرّفه "عبد الحميد بورايو" قائلا:« وأما الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية » [1].

[1] عبد الحميد بورايو: **منطق السرد.دراسة في القصة العربيةالجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص76.

سنحاول توضيح الأماكن المغلقة في الجدول التالي:

المكان	المقطع السردي	الصفحة	غرض الوصف
الضريح والمقبرة	« هذه هي مقبرة القبب صاخبة بالليل والنهار يكثر المقرئون والمتسولون، وبالليل يأتي السكارى »	20	في هذا الوصف نجد أنّ الضريح والمقبرة مكانا للانعزال التام عن الواقع عالم الموتى والمهمشين والمرضى والمخبولين أو المهووسين بمشاكل الواقع للاحتيال على البسطاء
	« القبور القديمة تهدمت، موتى جدد يفدون على المقبرة كل يوم ليواروا التراب وحتى في نفس تلك القبور القديمة التي لم تعد لها معالم والجثث توضع في فراغات قبور هي لأجثاث أناس سابقين »	23	
	« في الضريح دم يسيح على الباحة لم أحب أن أراه، دمي يتوثب في لحظة دموية »	28	
	« جاءوا إلى ساحة الضريح بالذبائح وما كان من القطط إلا أن غادرت المكان تحسبا لدماء سوف تسيل...كانوا يقفون على ذبح الذبائح يتركونها في الباحة قبل أن تسلخ ليغادرو	136	

	المكان » « السجون لن تكون إلا للمجرمين والقتلة وأصحاب الجنايات، ولذلك فحماية المجتمع من أخطارهم، ومحاولة إصلاحهم، هي مهمة السجون، ولم أكن أعلم أنّ السجون بعد استقلال المغرب سوف تصبح لمعتقلي الرأي من حزبيين معارضين للسلطة ومن طلبة ومثقفين »	81	في هذين المقطعين يتضح أنّ السجن مكان مغلق، عالم فقدان الحرية والتناقضات؛ الإجرام إلى جانب السياسة، والثقافة وحماية المجتمع إلى جانب ظلم خيرة أفراده
	« أسكن في السجن والرفاق معتقلون في هذا السجن نفسه »	85	

الجدول–2– الأمكنة المغلقة في الرواية.

يوضح هذا الجدول، وصفا لبعض الأمكنة المغلقة في الرواية، التي كان الغرض من وصفها هو تقديم صورتها للمتلقي، ليتمكن من تتبع مجريات الأحداث، أما الشعرية في وصفها فتتضح من خلال انتقاء الألفاظ المناسبة، وقدرة الروائي على التصوير، بأسلوب سردي فني يدفع إلى التخيل من خلال التنسيق بين المفردات اللغوية.

3– الزمن:

يقوم الزمن كما ذكرنا سابقا على عنصري الترتيب والمدة. أما الترتيب فيتحقق عبر وسيلتين هما الاستباق والاسترجاع يمكن استخلاص هذين العنصرين في الرواية فيما يلي:

توجد بعض الروابط الاستذكارية التي تربط الفصل الأول (الضريح والمقبرة) بالفصل الثاني (السجن)، وهي عبارة عن إشارات استرجاعية داخلية يتذكر من خلالها قاسم الورداني أسرته « كانت لي عائلية وضاعت، امرأة وولدان، ولد وبنت، كانت لي دار وضاعت، جاء نسر واختطف الدار، راح بها إلى الجبل أو الصحراء...» [1].

يعتبر هذا الوصف استرجاع داخلي لأنه يحيلنا على ما هو مفصل في القسم الثاني من الرواية، وإذا ما راعينا الترتيب الزمني الطبيعي فإنّ الأحداث المروية في هذا القسم تمثل الماضي، وأحداث القسم الأول تمثل مرحلة زمنية لاحقة، فابتداء الرواية بأحداث تتجاوز الماضي الماثل في القسم الثاني يعد إجراء زمنيا استباقيا.

ولا نجد في الفصل الثالث (المقبرة و الضريح) إلا إشارة واحدة إلى الماضي المحكي في القسم الثاني (السجن) يتذكر فيها "قاسم" عون السجن الوفي "با إبراهيم"، ويتمنى أن يكون قد نجا من الوباء « تذكر با إبراهيم وقال ليته يكون قد نجا من الإصابة بالوباء » [2]، وهذه إشارة تنتمي أيضا إلى نمط الاسترجاع الداخلي.

لا تتبع الرواية في السرد نسق الترتيب الزمني الطبيعي للأحداث كما يفترض أنها وقعت بالفعل لذا يمكن أن نميز فيها بين زمنين:

- زمن السرد وترتيب الأحداث فيه كالآتي.

القسم الأول / القسم الثاني / القسم الثالث

الضريح والمقبرة / السجن / المقبرة والضريح

- زمن القصة وترتيبها الطبيعي:

القسم الثاني / القسم الأول / القسم الثالث

---

[1] محمد عز الدين التازي: المباءة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005، ص59.

[2] الرواية، ص128.

السجن / الضريح والمقبرة / المقبرة والضريح

تقوم عملية تكسير الترتيب الزمني الطبيعي عادة على مستوى زمن السرد بإبعاد الحكي عن الرتابة المألوفة في نقل الأخبار أو رواية الوقائع، لذا يعتبر هذا التكسير مظهرا من مظاهر جمالية الكتابة الروائية والسردية على العموم كما يكون له دور في الإحساس بالتشويق لدى القارئ، بما يتضمنه من مفارقة زمنية بين ترتيب القصة الطبيعي وطريقة ترتيب أحداثها عندما تحكى.

الغاية من توظيف الروائي للاسترجاع هو العودة إلى الماضي لتبرير مواقف شخصية "قاسم الورداني" في الزمن الحاضر، وتقديم بعض المعلومات عن ماضيها، وتتجلى الشعرية من خلال هذا المقطع في قدرة الروائي على انتقاء الألفاظ والعبارات المناسبة، وللاسترجاع بعد رمزي غير واضح للعيان؛ فالروائي قام باسترجاع شخصية "قاسم" المجنون لأنّه استطاع أن يحمل رسالة مجتمعه ويعبر عنها بحرية عن طريق الرسوم والإشارات، في حين أنّ "قاسم" العاقل لم يستطع التعبير والتمرد عن تلك الأوضاع المزرية. أما الاستباق فقد ساعد على إضفاء طابع جمالي من خلال التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها. وتحققت الجمالية أيضا من خلال استباق الكاتب للفصل الأول الذي كان من المفترض أن يكون الفصل الثاني، هذا ما وضع القارئ في دائرة من الغموض والجنون من كل ناحية (جنون الأحداث وجنون اللّغة من مجازات واستعارات، وشعر غير مفهوم يناجي فيه مجنون الحروف كأنّها شخص يكلمه) وهذا رمز أيضا وتمرير لأفكار "التازي" على أنّ الكتابة والرسم والنقش لها دور في التعبير والتغيير.

أما التسريع الزمني الذي يتضمن تقنيتي الخلاصة والحذف، فقد لجأت الرواية إلى تقنية الحذف أي عدم الإشارة إلى أحداث نعرف ضمنيا أنها وقعت بالضرورة في فترة زمنية محددة، لكن الرواية سكتت عنها لعدم الحاجة الفنية والمدلولية لذكرها ومثال ذلك ما يتعلق بالكيفية التي عاد بها " قاسم" من الرباط إلى فاس بعد أن اختل عقله

وخرج مجردا من ملابسه « فتحت الباب ثم خرجت إلى الممر عاريا، ونزلت الأدراج وأنا أصرخ (...) خرجت من باب الفندق عاريا وجريت في شوارع الرباط» [1] .

نجد الحذف أيضا في قول الكاتب « فما مرت أيام حتى عادت منيرة إلى البيت لتخبرنا بأنّ منير قد اختفى» [2]، نجد في هذا المقطع بأنّ الروائي لم يصرح بعدد الأيام التي غابت فيها منيرة عن البيت، بل أشار إليها بعبارة (مرت أيام)، فالمدة التي غابت فيها عن المنزل تبقى مجهولة، وكذلك قوله « مرّت الأسابيع وأنا لا أنام ولا أكف عن الاتصال بالهاتف، ورقية مكلومة تقرح جفنها من فرط البكاء » [3]، ومرة أخرى لم يحدد لنا الروائي عدد الأسابيع التي لم يكن ينام فيها قاسم مما يبقي المجال مفتوح أمام القارئ لمجموعة من التأويلات.

يمكن أن نقول أنّ " عز الدين التازي" اعتمد على هذه التقنية إما لتجنب التكرار أو لعدم أهمية هذه الأحداث المحذوفة أو لتشويق القارئ وترك الحرية له في التخيل، أما الوظيفة الأساسية لهذه التقنية تتمثل في تسريع السرد والمساهمة في تماسك أحداث الرواية.

4- الشخصيات:

إنّ رسم الصورة الكاملة للشخصية في النص لا يتم إلا بطريقة تدريجية من بداية ظهورها إلى نهايتها، لذا لا يمكن تكوين فكرة واضحة عنها إلا عندما يطلع الفضاء على كل ما تتمظهر به من أقوال وأفعال، وكذلك ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى وما يقوله السارد، من هذا المنظور يمكن تحديد أهم القوى الفاعلة في الرواية والتي ساهمت في إضفاء جمالية على النص من خلال تفرد كل شخصية عن الأخرى وتتمثل هذه الشخصيات في:

---

[1] الرواية، ص104.

[2] الرواية،ص 90.

[3] الرواية، ص91.

أ- قاسم الورداني:

من الطبيعي أن نبدأ بالحديث عن الشخصية الرئيسية في الرواية باعتبارها أبرز ما يمثل القوى الفاعلة في النص وهي ممثلة كما أشرنا في "قاسم الورداني" وتتخذ مركزيتها في كونها:

- تتميز بحضور دائم في مجموع أقسام الرواية.
- تنفرد بالاهتمام المركزي في قسمين من الرواية هما القسم الأول والقسم الثالث ويشكلان أكثر من مائة صفحة من إجمال صفحات الرواية البالغ عددها 153 صفحة، وهذا يعني أنهما يمثلان ثلثي الرواية، مع العلم أنّ لشخصية قاسم حضور بارز أيضا في القسم الثاني إلى جانب الشخصيات الأخرى.
- يتداخل صوتها في كثير من مواقع الرواية مع صوت السارد مما يدل على أنّ زاوية نظره تفرض انحيازا خفيا لمواقف وآراء هذه الشخصية في الرواية، « وقاسم لا يحب الأرقام التي بها يؤرخ للميلاد والوفاة سواء أكانت هجرية أم ميلادية فهو لا يحبها، أنا لا أحبها » [1] ، هذا المزج يبين صوت السارد وصوت الشخصية الرئيسية مؤشر دال على التواطؤ الحاصل بينهما.

أما أهم خصائص هذه الشخصية، التي أضفت على الرواية جمالية خاصة هي:

غرابة الأطوار من جهة: (قاسم يرتدي بذلة من أوراق الجرائد القديمة مطلية بالزعفران ويتجه نحو المدينة تتبع قططه.)

فقد أريد لهذه الشخصية أن تكون غريبة الأطوار، فلا هي بالسوية ولا هي بالمخبولة بشكل تام فالحالتان معا تتناوبان عليها « (قاسم يتبعه شعب من القطط الجائعة وهو يشتري لها اللحم من الجزار ويطعمها)،

[1] الرواية، ص17.

(قاسم يسكن منعزلا بضريح سيدي بوغالب بجوار القبور) »[1] ، حيث تجتمع غرابة الحياة ووحشة المكان، وهنا تلتقي الرواية دون شك مع الصورة المضنية الموحشة المرسومة على غلافها.

- قاسم يرسم على جسده أصناف الصورة: « (رسم على صدره وذراعيه قططا وأفاع وجماجم وتفاحات حمراء وأسماكا وديناصورات وقبورا وأبوابا وسجونا ووجوها بشرية لها وجوه البومي ثم أخد يجول في وسط الساحة مختالا يعظ جسده أمام النساء » [2] ؛ فقاسم يرسم كل مرة أشكالا مختلفة على جسده ثم يمحوها ليرسم أشكالا أخرى، وقد يرمز من خلال هذا إلى العادات والتقاليد الراسخة في المجتمع وأنّه بالإمكان الاستغناء عنها واستبدالها بعادات أخرى، هذا التغيير ليس بالسهل بل يتطلب قوة وشجاعة لإقناع مجتمع ما بالتخلي عن معتقداته.

- الاتزان من جهة أخرى: قاسم نقاش على الرخام، يطوع الحرف ويرسم المعاني والدلالات وينجز المستحيل: « هذه حروفي وأنا أكونها بالإزميل...لا تنسى يقصد الحرف أن تحرك الساكن وتفتح المغلق وتبدأ مما لم يبدأ، وتقول ما لم يقل وتروض لحظة الدهشة » [3]؛ "فقاسم" رغم ما يبدو عليه من جنون إلا أنّ بعض سلوكاته تدل على الحكمة والاتزان، كما أنّ شخصيته قوية لا تخضع إلا لذاتها، قادرة على التحكم وتدبر الأمور من حولها، فيصنع المستحيل وما يعجز غيره عن إنجازه، وهو رمز للشفافية والمسؤولية.

- ازدواجية شخصية قاسم، حيث نجد:

أ- (قاسم الذي راودته عيشة قنديشة عن نفسه في فنادق مدينة الرباط فهرب إلى شارع المدينة)، تكمن الشعرية هنا في القدرة الخيالية "لقاسم" في رسم صورة "عيشة قنديشة" التي لا وجود لها، فهي مجرد وهم عاشه قاسم وكان النقطة التي أفاضت كأس صبره عن الضغوطات التي كان يعيشها.

---

[1] الرواية، ص34-38.

[2] الرواية، ص51.

[3] الرواية، ص09.

ب- (قاسم العاقل الذي يتخذ فقط مظهر المجذوب) و (يكون قادرا على أن يسخر من المقدّم المحتال)؛ فقد ادعى الجنون ليستطيع التعبير بحرية دون أن يتعرض للنقد أو العقاب؛ فالمجنون لا يحاسب على تصرفاته فاستغل هذا الوضع وعبّر عن رأيه في رفد الفساد والسخرية من أصحاب المناصب العليا.

الخاصية الأساسية التي تميز "قاسم إذن هي الانشطار الذاتي وقد صاحبتها هذه الخاصية في مجموع الرواية وانعكست على مواقفها وأحوالها، واللافت للنظر أنّها كانت واعية بانقسامها « أهذا أنا؟ كل هذا في دواخلي وأنا لا أعرف؟ أين يرقد كل هؤلاء الأشخاص في أعماقي؟ الآن أكتشف السفاح وغدا سوف أكتشف أشخاصا آخرين في شخصي... ولكن أحب أن أجد قاسما الطاهر والآخر العاشق، وقاسما الوطني المناضل ضد الاستعمار وقاسما صديق الطيور والحيوان والرسوم والألوان » [1]، هذه السلوكات الغريبة أكسبت هذه الشخصية نوع من الغرابة، ما أعطاها بعدا جماليا حين جعلت القارئ يتجاوب مع مختلف تقلباتها.

ب- منير الورداني:

هو الإبن الوحيد لقاسم الورداني تتميز شخصيته بأنها متقلبة القناعات تفتقد إلى كثير من التماسك الذاتي، فقد انضم إلى تنظيم طلابي ماركسي وكان متعاطفا مع طلبة هذا التنظيم الذين كانوا رهن الاعتقال بالسجن الذي يديره أبوه، كما كان يستقبلهم أحيانا في بيت أبيه سرا.

اختطف "منير" وعذب فبدا أنّه فقد قسطا من كرامته وثقته بنفسه لذا قطع صلته على الفور بالتنظيم الطلابي السابق وانظم إلى تنظيم أصولي يعد نقيضا تاما له، ويتجلى ضعف هذه الشخصية أيضا في محاولة منير قتل أبيه لأسباب غير بارزة في النص، وحين أحبط الوالد محاولته عجز عن النظر في وجهه وأجهش بالبكاء.

يتطور تدهور الشخصية السلبية بسعة كبيرة في الرواية عندما تختفي مرة أخرى ولم يمضي أكثر من شهر واحد

[1] الرواية، ص58.

على انتماءها الجديد، هكذا نراها تعود إلى المنزل مرة أخرى في حالة أسوء مما سبق، فقد تعرضت للتعذيب

من قبل أعضاء التنظيم إلا أن فقدت عقلها وأصبحت عاجزة عن القيام بوظائفها الطبيعية « (وهكذا فقد بقي منير، رقية تلبسه الملابس وأنا أغسل جسده في الحمام منيرة تطعمه بيدها في فمه وهو يجلس معنًا على مائدة الطعام ناظرا نظرته تلك نحو العلاء ووجه مائل إلى اليسار باسما للفراغ) » [1] ، وتبقى حالة منير هكذا إلى نهاية الرواية.

ج- منيرة الورداني:

هي البنت الوحيدة لقاسم الورداني ورغم أنها من الشخصيات الأساسية في الرواية إلا أنها أقل أهمية من الشخصيتين السابقتين، ووجودها في النص له دور في إلقاء مزيد من الضوء على شخصية الأب والإبن وبعض التنظيمات السياسية والطلابية.

- كما أنّها تعرضت هي الأخرى للتحرش من شخص أصولي يدعى "حفصا" يريدها محجبة وزوجة له تحت التهديد.
- مثلت صوتا إيديولوجيا في الرواية عندما تحدثت عن ذكرياتها وإعجابها بشخصية المهدي ابن بركة وتياره الثوري،إنّ شخصية منيرة عل خلاف منير تمثل الإنسان الواقعي الذي يسعى إلى البحث عن العمل والاستقرار بعيدا عن عالم السياسة.

د- رقية زوجة قاسم الورداني:

دور هذه الشخصية باهت في النص، ومع ذلك فهي تمثل الأمومة النموذجية المميزة بميزتين: التضحية ورعاية الأبناء، الإخلاص التام للزوج.

---

[1] الرواية، ص100.

هـ- هناك شخصيات أخرى ثانوية ولكنها تؤدي أدوارا معينة في النص نذكر منها:

- إبراهيم: عون السجن الوفي الحريص على تنفيذ تعليمات رئيسه "قاسم الورداني".
- التهامي: مقدم الضريح الذي يمثل نموذج الإنسان النفعي، فهو يلجأ إلى الحيل بجميعها، ويدعي السحر ومعرفة الغيب ليستفيد من الذبائح، ويحتال على زوار الضريح من البوادي لكي يستولي على أراضيهم الفلاحية.

بالإضافة إلى الجمالية التي أضفتها شخصية قاسم على النص الروائي، كان لكل من رقية ومنير ومنيرة دور في إكمال هذه الجمالية من خلال تجسيد كل واحد منهم لدوره كشخصيات واقعية، من رقية التي مثلت الأم بما تحمله من رقة القلب والعطف على ولديها اللّذان يمثلان شابين مراهقين يتصف سلوكهما بالتمرد ومحاولة إبراز ذاتهما.

من خلال التعرف على هذه الشخصيات الروائية ودورها يمكن القول أنّها حققت الجمالية في الرواية خاصة عندما اجتمع الإنسان العاقل مع المجنون في بوتقة واحدة، "فقاسم" كان عاقلا ملتزما بواجبه أما عندما صار مجنونا أصبح يجادل الشرفاء ويرد عليهم دون خوف، وهذا ما كان يعجز عن فعله من قبل، وبعد ذلك عاد إلى طبيعته عاقلا، وكأنّ هذا التذبذب الحاصل في حياته كان عن وعي منه، فادعى الجنون ليصل إلى غاية كان عاجزا عن الوصول إليها وهو عاقل، أما منير فقد كان شخصية سلبية في الرواية يعبر عن الصمت السلبي الدال على العجز.

5- الحوار:

احتوت الرواية على نوعين من الحوار وهما الحوار الداخلي والحوار الخارجي.

أ- الحوار الداخلي: (المونولوج)

يعرّف الحوار الداخلي بأنّه « كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يلزمه مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس » [1]؛ إذن هذا النوع من الحوار يكون بين الشخصيات ودواخلها ، أي أن الشخصية تتحدث مع نفسها، ويمكن أن نجد ذلك كما في الجدول الآتي:

الشخصية	المقطع السردي	الصفحة	جمالية اللّغة السردية في الحوار
قاسم الورداني	« انسحبوا من أمامه وبقي ينظر إلى ألواح الرخام البيضاء... قال هذه قططي هذا شعبي، نسائي وفحولي، وهي أفضل من شواهد قبورهم ولو كان لهم شيئا من العقل لتركوا شواهد قبور موتاهم بيضاء لتقول شيئا أفضل من الاسم وتاريخ الوفاة »	15	- يصور شخصية قاسم الورداني وكيفية تعامله مع القطط التي يفضلها على شواهد قبور الموتى.
	« أنا الآن أجول في المقبرة فأين هو قبر الفتوح بن دوناس، وهل جفت يده من دم أخيه عجيسة؟ ملكان تحاربا على ملك فاس، أحدهما هو عجيسة باني باب عجيسة ليكون	20	- يصف تاريخ مدينة فاس وملوكها *تتجلى الجمالية هنا في الإيجاز والبساطة والوضوح.

[1] نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص9.

	مدخلا لمملكته وعساكره والثاني هو الفتوح باني باب الفتوح »		
منيرة	« أنا لم أقل له شيء يغضبه في تلك اللّيلة، شتمني ورمى بربطة العنق التي كانت في يده على وجهي، طلبت منه أن ينسى موضوع التقرير الطبي وأن نواجه حالة منير بما نستطيع... ها أنا أرى الوالد في مختلف مراحل عمره فتوة بادية على جسده، ونظرة شجاعة، وهو يرتدي الشورط، ويقف وسط جماعة من رجال جيش التحرير... ها هم المهدي، بقصر قامته كما يظهر في الصورة، بالمقارنة مع صورة الوالد، وبوجهه البشوش، والتقاء شعر الحاجبين، والنظرة الخارقة التي أنا الآن أرى فيها ذكاء ونظرا إلى البعيد، أي بعيد؟ أهو المستقبل،	111 112	- يصور عتاب منيرة لوالدها على تعامله القاسي معها، تتجلى الجمالية من خلال حديثها مع نفسهابطريقة ساردة للأحداث تجعل القارئ يتفاعل معها وكأنّه عايشها

	أهو هذا الحاضر الذي نحن فيه »		
منير	« ياعجب أنا تكلمت؟ أنا سمعت صوتي؟ ياكوا قطعتوا لحمي، قلتم كان يساريا واليساري يتغلغل في قلبه الكفر، ولا يمكن أن يرسو على أرض الإسلام وأين هي قدمي حتى تقف على أرض؟ »	115	- يعبر هذا الحوار عن الحالة المتدهورة التي وصل إليها منير بسبب تعرضه للتعذيب وكيف أنه قد ظلم، كما يصور حالة الحيرة لأنّه تكلم من جديد وكسر حاجز الصمت. تظهر الجمالية في هذا المقطع من خلال انتقاء الروائي الألفاظ المناسبة ووضوحها وبساطتها.
رقية	« أنا عمري ضاع، حياتي ضاعت حرام عليك يا قاسم تمشي وتنسى رقية، حرام عليك يلا ولدنا الأولاد ومعرفناش تكفاش نربيوهم، وضسروا علينا أويلا هكذا منير طلع بحال شي يلا دجاجة باضت بيضة وبيضة خاصرة... آقاسم بغيت غير	114-113	- يصف هذا الحوار لوم وعتاب رقية لزوجها من خلال مخاطبته وهو غائب. تتجلى الجمالية من خلال هذا الحوار في استعمال اللّغة العامية التي وضعت القارئ في جو واقعي.

	نشوفك نظرة فيك أقاسم ونموت، غير نسمعللك تحكي لي مابك غير نسمع صوتك »		

الجدول –3– الحوار الداخلي في الرواية

ب –الحوار الخارجي:

وهو النوع الثاني من الحوار يعرف على أنّه « تبادل الحوار بين شخصيتين وهو نمط تواصلي، حيث يصبح كل شخص باثا ومستقبلا »[1]، هذا النوع من الحوار تظهر من خلاله الفوارق بين الشخصيات المتحاورة خصوصا على مستوى درجة التفكير.

والأمثلة عن الحوار الخارجي في الرواية كثيرة نذكر منها الحوار الذي دار بين "قاسم" و"التهامي": « جاء التهامي في هذا الوقت المتأخر من الليل يطرق باب غرفة "قاسم"، قاسم فتح الباب ورأى وجه التهامي الملثم.

قال التهامي:

- قاسم أنا التهامي.

رد عليه قاسم.

- التهامي؟.

من هو التهامي؟ أنت رجل ملثم.

قال التهامي:

[1] عبد الرحيم عزاب: البناء الروائي عند عبد الملك مرتاض "سورة الكهف نموذجا"، دط، دت، ص103.

- قاسم أنت تعرف أنني أخفي وجهي كما يخفي كل سكان فاس وجوههم، ولكن ألا تسمع ما أريد أن أقول؟
- إن جئت تطالب كراء الغرفة فأنا سأغادر الضريح » [1]، نلحظ من خلال هذا المشهد الحواري وصف حالة الشك التي ارتمت على "قاسم" حول "التهامي" باعتباره رجلا ملثما مجهول الهوية.

كما نجد مشهد حواري بين النسوة في ساحة الضريح: « اعترضت سبيله القطط فانحنى عليها يمسد على ظهورها تكاثرت، وقفز بعضها فوق كتفيه، سمع نساء متجمعات في الساحة يقلن:

- يا لالة ها هو مول القطوط.
- هو؟ هو هذا؟.
- مسكين ماعنده عقل.
- يالالة هو مول العقل، راه مجذوب وبركته ما يعرفها إلا اللّه.
- ومناين تايجيوه الفلوس باش تايشري هذا اللّحم للقطوط » [2] ، يصور هذا المقطع الحواري حالة الحيرة والدهشة التي ارتسمت على وجوه النسوة بسبب تعامل قاسم مع القطط، وتتجلى الشعرية السردية من خلال توظيف الألفاظ العامية المتداولة في المجتمع المغربي من خلال كلام وسوك النسوة.

إلى جانب هذين المثاليين ننتقي مثالا آخر يتضمن حوار دار بين قاسم وزوجته رقية « خرجت رقية من غرفة النوم وقالت:

- صباح الخير آ السي قاسم.
- رقية صباح الخير، علاش فقتي؟.
- نوجدلك الفطور، تفطر قبل ماتخرج.

---

[1] الرواية، ص138، 139.

[2] الرواية، ص 46، 47.

- حتى أنت مانعستيش مزيان.

- أنت بايت تتغوت بحال يلا الاستعمار باقي كاين، وأنت مع الفدائيين» [1] .

هذا الحوار عبارة عن حديث عادي يصور العلاقة الحسنة بين قاسم وزوجته رقية، وتتجلى جمالية اللغة السردية من خلال الحوار في الإيجاز واستعمال جمل قصيرة.

وفي مثال آخر حوار بين "رقية" و"منير": « ... فهمت أنّه كان معبأ بأفكار ليست له وقالت رقية:

- يامنير احترم أباك، فهو يفهم في الحياة فهو أفضل منك، لأنه يوم كان الوطن مستعمرا فهو لم يبع وطنه، بل ضحى بحياته من أجل الاستقلال واليوم هو مدير للسجن فهو لا يرتشي، ولا يشتري الدنيا بالآخرة فهو متدين، مصلي، يصوم رمضان فماذا تريد من أبيك أن يفعل؟.

- أريد أن لا يبقى مديرا للسجن.

- فكيف سيعيل أسرته.

- قلت عليه أن يبحث عن عمل آخر.

أصابته نوبة بكاء قال إنّه سوف يغادر مسكن العائلة في السجن، ولن يعود»[2].

يصور هذا الحوار الجدل القائم بين رقية وابنها منير حول وظيفة والده قاسم، حيث كان منير يريد ترك والده لوظيفته كمدير للسجن، لكن رقية رفضت هذا القرار، وتتجلى الجمالية في هذا الحوار كونه يحمل وظيفة أخرى غير الوظيفة التواصلية، فهو يدل أيضا على أنّ من يستقيم في مبادئه وأفكاره وعمله يتعرض للعقاب، فهنا مفارقة في المبادئ والسلطة .

---

[1] الرواية، ص77.

[2] الرواية، ص87.

6- شعرية اللّغة:

أ- اللّغة الفصحى:

يعد تزاوج السرد والشعر في الرواية مظهرا من مظاهر التجديد، وبادرة ترهص بكتابة جديدة، عملت الرواية على تطويرها للتعبير عن هموم العصر وصروفه، فمرونة لغة الكتابة وتراوحها بين السرد والشعر منح رواية "المباءة" نفسا سرديا مفعما بالتخييل والمشاعر.

يفتح السارد هذه الرواية بلغة شعرية يخاطب فيها الإزميل، الذي يشكل به شواهد القبور، كما يبرز تصوير علاقته بالحروف وما تشكله في حياته، ونكتشف عبر نظرة قاسم للحرف رؤيته للحياة ولذاته وللعالم من حوله، ومن خلال الخطاب الشعري الذي يعبر به السارد عن نظرة قاسم إلى الحرف نذرك السر وراء ذلك العشق الكبير، فلا شيء يمتلكه قاسم لمساعدته في محنته سوى إزميله وهلوساته التي تجعله يرسم عوالم بديلة تعوض حالة الحرمان يقول:

«أنت أصابعي.

أنت يدي وعيني وجسدي أيها الإزميل.

احفر لي طريقا في الحرف، فمع الحروف وفي دروبها أسير» [1] .

ويقول أيضا :

« يحفر حروفا على الرخام .

الحروف تقترب وتبتعد.

[1] الرواية، ص09.

حرف يقترب من الآخر .

حرف يدخل في آخر من خلف أو أمام.

حرف يميل وآخر يسيل.

حرف أشم يرفع هامته فوق كل الحروف.

حرف يشتهي الحرف وحرف هو الاختراق الشبقي المحترق بلذة ألمه الدامي » [1].

تتسم لغة هذا المقطع بالغموض وتكثيف المعاني، كما نجد السجع والجناس منحا النص إيقاعا صوتيا، الذي يتحقق عن طريق التكرار الداخلي المتمثل في تكرار عدد من الكلمات خصوصا، " أنت" و "حرف" و "يقترب".

وفي مقطع آخر يقول قاسم الورداني « حالما يلحون علي في طلبهم أجد نفسي لا أكتب ما في الورقة من معلومات عن الميت، بل أخط كلماتي، كلمات مكونة من حروف، وقد تكون لا معنى لها، فأنا أبحث لها عن المعنى.

أنا أكتب وهم يقرؤون.

تقرأ العيون في الظلام.

تقرأ الدموع.

تقرأ الليالي والنهارات.

تقرأ الشمس بأشعتها الحارقة.

---

[1] الرواية، ص16.

كتابي مفتوح لا يبلله المطر ولا تبهت كلماته حرارة الشمس.

كتاب مفتوح تحت ضوء قمر الليالي، وهم يموتون الواحد بعد الآخر وكتابي لا يموت» [1].

يختتم هذا المقطع بقوله « أنا سأموت القبب عالية في المقبرة...»[2] .

يلاحظ على هذا المقطع أن المبدع أدمج هذا المقطع الشعري دون أن يحدث قطيعة مع السرد، وفي هذا نوع من التداخل لا يحس القارئ بأي شرخ أو قطيعة، ففي البداية نجده يتحدث عن فعل الكتابة ليبدأ أوّل سطر شعري بهذا الفعل (أنا أكتب) ويختم هذا المقطع الشعري بالموت، وهي الكلمة نفسها التي سيبدأ بها في سرد بقية الأحداث وهذا يشير إلى تكامل الجنسين الأدبيين معا في إيصال المعنى، وفي قوله:

« اضحك أيها الإزميل أو ابك، عش أو مت وأنت عارف بأن الحروف لا تموت

طاوعني أيها الإزميل.

كن نهاري وضوء عيني.

كن يدي ولا تتوغل كثيرا حتى لا تخترق هذا الرخام.

مل مع الحرف حيث يميل.

سر في دربك أ وفي مجراك الذي هو مجرى الحروف » [3] .

نجد أن صيغة الأمر تتكرر تقريبا في كل سطر، إضافة إلى النداء في السطرين الأول والثاني، ومن وظائف هذا التكرار التنبيه وتوليد الإيقاع، لإبراز قيم شعورية وذلك لتحقيق أبعاد جمالية، كما يعبر هذا التكرار عن رسوخ العبارة في نفس قائلها وإصراره على إيصالها إلى ذهن المتلقي. فالإيقاع في الرواية غير مشروط بالوزن، وإنّما يتجسد

---

[1] الرواية، ص18، 19.

[2] الرواية، ص19.

[3] الرواية، ص45.

هذا الإيقاع في ظاهرة التكرار بمختلف أشكاله: حروف وكلمات وجمل وصيغ صرفية إضافة إلى ذلك اللجوء أحيانا إلى السجع الذي يعد حلقة بين الشعر والنثر المرسل.

بجعل السارد الإزميل ناطقا بما يعانيه في أثناء النحت على الرخام لينوب عن "قاسم" في الكلام، مطالبا إياه بالمطاوعة وأن يصبح يدا يزرع بها حروفه لتكبر.

يختم السارد الفصل الأول بمقطع شعري يحضر فيه كل من الإزميل والحرف، وقد ارتبط هذا المقطع كأغلب المقاطع الواردة في النص بحالة الشرود التي تعتري قاسم، فنجد في الرواية: « يغسل أماكن الرسوم على جسده ثم يعود إلى الغرفة مدثرا بفوطة ليرتدي ثيابا نظيفة، وهو يعرف أنّه في الغد سوف يرسم على جسده رسوما أخرى، ينام، لكنّه ينهض من نومه ويصرخ:

إليَّ بالمشانق والمزهريات ومواقد الحطب.

إليَّ بأسرة الدعة والمناغات بين رجال ونساء.

أعطوني السيف والميزانن.

(...)

خذوا الميزان واعطوني السيف.

لا

بل خذوا السيف واعطوني الميزان.

قلت لكم خذوهما معا فأنا لم أختر بعد.

لا مكان لي.

سوف أدعو شعبي ليتبعني وأغادر هذه الأرض » [1].

[1] الرواية، ص69.

وظف السارد في هذا المقطع انزياحات لغوية، فالمراد بالشعب في قوله (سوف أدعو شعبي ليتبعني وأغادر هذه الأرض) هي تلك القطط التي تتبعه دائما ويكن لها محبة غير محدودة، كما يتميز هذا المقطع بمعجم ينتمي لحقل الوجدان بهدف التأثير في المتلقي والتعاطف مع هذه الشخصية وذلك في جمل قصيرة، وإيقاع متسارع تكشف عن عمق معانات بطل الرواية وإحساسه بهول ما يعيشه وبمدى الاختلال في مجتمعه.

يتبين لنا إذا انتقلنا إلى الفصل الثالث المعنون بالمقبرة والضريح أنّ الرواية تعود في حركة دائرية إلى مجريات الفصل الأول الذي ركز على حياة "قاسم" بعد مغادرته الضريح وتجواله في شوارع فاس وأزقتها، فقد تذكر "قاسم" المقبرة وقال: « مقبرة القبب منفاي والرخام ضريحي والحروف أنهاري منها يتدفق الماء.

أنهار حروفي.

حرف ضاحك وحرف عابس.

ظهرت لي السين.

وحفرت الباء بالإزميل.

وتطلعت إلى الراء.

ثم حفرت بالإزميل التاء والحاء.

وجاء نهوض الألف من الغفوة، فقد حلمت فيما يشبه اليقظة بوعل نافر في البراري.

قلت هي الحروف أصوات ومعان.

هي البراري وهذا الوعل.

والوعل هو الطليق تحضنه البراري. » [1].

عاد قاسم ليرسم حوارا بينه وبين الحروف، ويتضمن هذا المقطع إيقاعا داخليا تمثل في تكرار مجموعة من الكلمات: "الحروف" و "البراري" إضافة إلى تكرار الصيغة الصرفية (فاعل): ضاحك/ عابس. والتجانسات

[1] الرواية، ص 132.

الصوتية: الراء/ الحاء، كما وظف مجموعة من الصور الشعرية التي ارتبطت بأنسة الحروف فهي حروف ضاحكة وأخرى عابسة.

يقول:

حرف يرحل.

وقمر يطل.

حرف يغيب.

وشمس تشرق » [1].

هذا بالنسبة للغة الفصحى في الشعر، أما تجليها في السرد فقد طغى أكثر ومن أمثلة ذلك « سأسكب من لهب الإزميل بعضا من حروف وأنتهي، هذا هو اسمه، اسمه... اسمه فوق كل الأسماء، اسمه الحي وهو حي وباق، حي بين الناس وفي المقبرة حي في الحياة والموت وأنا أخط حروف اسمه دون تصنع... أحبه، فهو صاحب الاسم المكون من أجمل الحروف لأنها حروف مضيئة، متوهجة حتى في الظلام تشع في النفس، وكما له النار والجنة فحروف اسمه من نار ونور» [2] يجمع الكاتب بين ضمير المتكلم (أنا) وضمير الغائب (هو)، معتمدا على التناقضات (الحياة والموت/ النار والجنة) مما زادت قوة وجمالا في المعنى من خلال التضاد، كما تتسم لغة هذا المقتطف السردي بنوع من البساطة وسلاسة في اللغة، من خلال وصف الحروف ومناجاتها بطريقة فنية.

وفي مثال آخر « نشر الجرائد المطلية بالزعفران فوق بعضها البعض حتى تيبس وأخرج مقصا، وأخذ ينظر إليه، ثم وضعه فوق الجرائد. في الصباح جاءت ثلاث نساء لتستجرن بالضريح، وجوههن ملثمة لا يظهر منها شيء، ونادين التهامي فلم يخرج، خرجت امرأته ملثمة الوجه، لتقدم إلى النساء الثلاث مفتاح غرفة وتأخذ منهن أجرة

[1] الرواية، ص142.

[2] الرواية، ص16.

ثلاثة أيام » [1] ، هنا انتقال من الحديث عن الجرائد المطلية إلى الحديث عن الناس المرضى الملثمين بطريقة فجائية لم يكن القارئ يتوقع هذا الانتقال بهذه الطريقة التي كسرت تركيزه مع المقطع الأول، فيجد نفسه داخل قصة جديدة لا صلة لها بسابقتها ولم يتحدث عنها الكاتب من قبل مما خلق حالة تعجب واستغراب لدى المتلقي. وفي موضع آخر « هذا ليس شأني، فأنا قاسم ولا شأن لي إلا بالنسر والثعبان وكلاهما مرسوم على جسدي وأحدهما يحارب الآخر، الثعبان يستعد لأن يلدغ النسر، والنسر يشحذ منقاره ليقطع الثعبان قطعا قبل أن يطير، الثعبان يفح فحيحا يرعب النسر ويشعره بأنه سوف يخرج نارا من تحت لسانه يمكن أن تحرق جناحي النسر فلا يقوى على الطيران » [2] ؛ فالكاتب هنا يرسم خيالا وأوهاما لا وجود لها في الواقع لأنّ البطل هو من رسم هذه الحيوانات على جسده ثم وضع أحداثا من مخيلته وبدأ بوصفها وسرد المعركة التي جرت بينها بلغة تتسم بالبساطة والابتعاد عن التكلف والغموض، لكنها في الوقت نفسه لغة رمزية توحي بالصراع القائم في المجتمع المغربي بين مختلف الطوائف والمسؤولين للوصول إلى السلطة.

ب- اللغة العامية:

لم يقتصر اهتمام الرواية المغربية على اللغة الفصحى فقط، بل أولت عنايتها أيضا باللغة العامية من أجل إيصال الفكرة إلى القارئ في قالب لغوي متنوع وممتع في آن واحد إذ « تعتبر اللغة العامية لغة الحياة اليومية المتداولة على لسان شخصية ما »[3]، لذا كان الهدف من استعمالها هو بث الروح الواقعية في الحوار وإظهار التباين الثقافي الذي تلعب المفردات العامية دورا هاما في إضفاء الجو الشعبي على الرواية لتكون في متناول القارئ، كما تكشف عن هوية مستعملها وعن أصوله وعروقه.

---

[1] الرواية، ص130.

[2] الرواية، ص131.

[3] روجروب هيكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر و تق و تع: صالح رازق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص232.

نجد الغاية ذاتها في استعمال اللغة العامية في رواية "المباءة" حيث تركز حضورها في الفصل الأول والثاني ومن أمثلة ذلك في الفصل الأول (الضريح والمقبرة) قول النساء:

« يالالة هاهو مول القطوط.

– هو يا لالة ما شفتي والو، الناس تيعطيو للقطوط الرية والكرشة وهو تيعطهم الكفتة والبوفتيك وشي هبيرات ما تشهيتهم غير فشي طاجين .

– يا لالة هو مول العقل ، راه مجذوب وبركته ما يعرفها إلا الله.

– ومناين تيجيوه الفلوس باش تايشري هاد اللحم للقطوط؟

ومسمي القطوط بمسمياتهم

– عنده جعفر وميمون، وسامية، جمال ونعيمة عاكف وعنده شي تسميات ديال النصارى والنصرنيات، ياأختي تيعيط ليهم بسمياتهم تيجيو لعنده » [1].

نلاحظ أن الكاتب وظف اللغة العامية حين تعلق الأمر بالنساء وحديثهن لينقل صورة حية تصف بواقعية حال النساء ونظرتهن الاستغرابية لحال "قاسم" وسلوكه، حيث ترى فيه نوعا من الجنون.

قد يكون الكاتب عمد إلى نقل حديث النساء باللغة العامية لا الفصحى ليعبر عن مدى جهلهن وعيشهن في ظروف اجتماعية وسياسية صعبة جعلت مستواهم الثقافي والأخلاقي منحطا .

وفي موقف آخر يستعمل اللغة العامية مرة أخرى من خلال الحوار العائلي الذي دار بين "قاسم" الورداني وزوجته "رقية".

– « صباح الخير آ السي قاسم.

[1] الرواية، ص46-48.

- رقية صباح الخير، علاش فقتي؟.
- نوجدلك الفطور، تفطر قبل ماتخرج.
- حتى أنت مانعستيش مزيان.
- أنت بايت تتغوت بحال يلا الاستعمار باقي كاين، وأنت مع الفدائيين » [1].

وفي موقف آخر لرقية تعاتب وتلوم فيه "قاسم" في حديث مع نفسها استعمل الكاتب اللغة العامية ومن ذلك قولها:

« اللّه يسامحك آ قاسم، كن غير قلتي لي نمشي معاك للرباط فهداك الصباح، أو كن غير حتى ماللي أنت بغيتي تغيب قل لي آ رقية آجي نغيبوا أنا وأياك، أنت عارف رقية بل قاسم ماعندها حياة»[2] .

نستنتج من خلال هذه النماذج المقدمة أن لغة الحياة اليومية كباقي اللغات فيها الجميل الرقيق وفيها الخشن الذي يبدو فضا غليظا، فقيمة اللغة وجمالها تعود دائما إلى طريقة استخدامها وتوظيفها فهي أداة تتلون وتتشكل بطابع الإنسان الذي يستخدمها ويصنعها إن صح التعبير، ونحن في حياتنا العادية كثيرا ما نميز بين الناس على أساس اللغة، وتبرز جمالية التعايش بين الفصحى والعامية في توزيع العامية في الخطاب الروائي وهذا الدليل على استعمال العامية في الخطاب الفصيح يساعد على بقاءها ويخلق تمازج فني وانتقال جمالي بين أجزاء الرواية.

يتولى الروائي صياغة هذا العالم بلغة شعرية تمتاز بالاقتصاد والتكثيف، وتستخدم الرمز والإشارة والصورة، وتصطبغ بمستويات متعددة متداخلة من التراث الأدبي والشعري والشفوي والدارج، لا تقول كل شيء بل تترك فراغات يستطيع عبرها القارئ أن يشارك في الإبداع عن طريق تفسير الأحلام وتأويل الرموز وملأ الفراغات كل بطريقته الخاصة.

---

[1] الرواية،ص76، 77.

[2] الرواية، ص113.

7- المفارقة:

تلعب المفارقة دورا مهما في إضفاء الشعرية أو الجمالية على النص وقد اتضحت من خلال عدة مواقف أو أفعال قامت بها الشخصية وهي:

1- موقف المتسولون: يقوم المتسولون بأفعال أظهرت من خلالها مواقف تخفي ورائها أشياء أخرى وتمثل هذا الموقف في: قراءة القرآن على أموات الأغنياء، لكن غايتهم من ذلك ليست القراءة، بل كان هدفهم الحصول على المال الذي سيعطيهم الأغنياء « يقرؤون القرآن ترحما على الموتى مقابل قطعة نقدية تلقيها يد متعجرفة من العلاء لتسقط في يد سفلى... » [1] .

2- موقف المرأة من ختان ولدها: يتمثل هذا الموقف في إحضار المرأة ابنها من أجل ختانه رغم معرفتها بأنّه خنثى، حيث كانت تدعي أنّها تريد أن تدخله الدين « قالت تريد أن تدخله في الدين والحقيقة أنّها كانت تبكي على ماضاع منها من الزيت والسكر » [2]؛ فالهدف الحقيقي وراء ما قامت به هو الحصول على الهبة التي يقدمها الشرفاء لأهالي الأولاد، ففي الشريعة الإسلامية يعتبر ختان الأولاد واجب ولابد منه، فاستغلت المرأة ذلك من أجل الحصول على الهبة، لكن الكاتب عبّر عن ذلك بطريقة هزلية.

3- موقف رغبة زواج حفص من منيرة: في هذا الموقف كان حفصا يطمح إلى الزواج من منيرة ولو بعدم رضاها، ولكن هدفه لم يكن الزواج فقط، بل إرغامها على وضع الحجاب وضمها إلى ملته ودينه، حيث تقول منيرة : « يدعوني إلى الزواج منه وإلى أن أضع الحجاب » [3]؛ إذن فهو يسعى إلى وضعها الحجاب بالقوة وبالتالي يريد طرح قضية الجماعة السلفية ويبسط الهيمنة والسيطرة.

---

(1) الرواية، ص21.

(2) الرواية، ص67.

(3) الرواية، ص95.

4- موقف التهامي من الضريح: كان يدعي السحر ومعرفة الغيب والتكهن « ...يدعي السحر والتكهن لإقناع المجتمعين في الساحة بنبوءة من النبوءات، بينما هو لم يكن يعرف شيئا عن المزولة... بدا التهامي مخادعا وهو يخطط لحصول الضريح على أكبر الذبائح في منافسة محمومة مع أضرحة أخرى »[1]؛ فالتهامي لم يكن يعرف شيئا عن هذه الأمور لكنه كان يدعيها ليستفيد الضريح من الذبائح.

ويمكن أن نلخص مفارقة الموقف في الجدول الآتي:

مفارقة الموقف		
الموقف	**المعنى المباشر**	**المعنى غير المباشر**
موقف المتسولون	قراءة القرآن والترحم على الموتى	الحصول على المال
موقف المرأة من ختان ولدها	ختان ولدها وإدخاله في الدين	الحصول على الزيت والسكر
موقف رغبة زواج حفص من منيرة	الزواج	وضع الحجاب وإخضاعها لسلطته ودیانته
موقف التهامي من الضريح	السحر والنبوءة	استفادة الضريح من الذبائح

الجدول- 4 - المفارقات في الرواية

نلحظ من خلال هذا الجدول أن مفارقة الموقف تحمل دلالة مباشرة، ودلالة غير مباشرو، الدلالة المباشرة هي الدلالة الظاهرة التي تحاول الشخصيات إظهارها من خلال مواقفها، أما الدلالة غير المباشرة هي المعنى الخفي وراء

[1] الرواية، ص134.

هذه المواقف التي تصدرها هذه الشخصيات، من هذا كله نجد أن الروائي قد برع في توظيفه للمفارقة في الرواية، حيث حققت وظيفتها الجمالية والفنية في الخطاب السردي من خلال الوصف.

8- التضمين:

يلعب التضمين دورا كبيرا في إبراز جمالية النص وذلك من خلال الحكايات المتشعبة التي تدخل في إطار الحكاية الرئيسية، فتكثيف الحكي يعمل على إضفاء المتعة للقارئ من جهة ومن جهة أخرى -كما ورد في هذه الرواية- يدخل القارئ في متاهة عدم الفهم لأنّ السارد يذكر الحكايات فجأة وينتقل بينها عشوائيا.

لدراسة التضمين في الرواية نقف على تحديد الحكاية الإطار والحكايات المتضمنة:

1- الحكاية الإطار: حكاية مجنون يرعى قطيعا من القطط:

تدور أحداث الرواية حول شخصية محورية في النص هي قاسم الورداني، كان هذا الأخير مديرا للسجن غير أنّه جنّ تحت تأثير تحولات أسرية و مجتمعية عنيفة، مما جعله ينتهي إلى العيش مجنونا مجذوبا في ذات الوقت داخل غرفة من قبر ونصف قبر مجاورة لغرف في ضريح يقصده الناس البسطاء للتبرك والعلاج، وقد آثر أن يعيش وحيدا منعزلا ولا صديق له غير القطط أو شعب القطط كما كان ينعتها في مملكته مملكة الجنون، ولم يكن يتحرك إلا إلى مقبرة القبب وبدافع من عمله المتمثل في كتابة شواهد القبور، وقد كان يكره ما يعطى له ليكتبه وينقشه بإزميله على الألواح البيضاء، بل ينقش حروفا حسب خياله هو إذ يعتبرها عوالم خلاص ووطنا بديلا له، هذه الحروف التي يقول عنها السارد:

« يحفر حروفا على الرخام.

الحروف تقترب وتبتعد.

حرف يقترب من الآخر.

حرف يدخل في آخر من خلف أو أمام.

حرف يميل وآخر يسيل.

حرف أشمٌ يرفع هامته فوق كل الحروف.

حرف يشتهي الحرف وحرف هو الاختراق الشبقي المحترق بلذة ألمه الدامي »[1].

ضمت هذه الأبيات صورا بيانية كالمجاز في قوله (الحروف تقترب وتبتعد) فقد شبهها بإنسان أو حيوان يمشي فهو يستعمل الحروف وكأنها في علاقة جنسية حميمية، ليوضح أهمية الكتابة وارتباط الحروف ببعضها والمعاني الكثيرة التي تؤديها

2- الحكايات المتضمنة:

وهي الحكايات التي تندرج ضمن الحكاية الإطار، وقد احتوت هذه الرواية على حكايات أخرى ضمن حكاية جنون "قاسم "نذكر منها:

2-1- حكاية المتسولون:

تضمنت الحكاية الأولى حكاية المتسولون الذين كانوا يأتون إلى الضريح، كما نجد في المقطع« المتسولون يقرؤون القرآن ترحما على الموتى مقابل حفنة من التين المجفف وكسرة خبز وقطعة نقدية تلقيها يد متعجرفة من العلاء لتسقط في يد سفلى، واللسان ينطق بدعاء جاهز محفوظ ولا دمعة في العين تذرف على الميت... بينما أهل الميت ينظرون إلى بلغاتهم الزوانية التي تبللت قليلا بالماء مع شيء من وحل التراب حتى وقد ابتعدوا قليلا لكي لا يصيبها ما أصاب، وهم يسرعون في التلاوة لتلك الآيات البيّنات ويسرعون في تقبل التعازي، كما يسرعون في الإنسحاب من المقبرة، ثم بعد أيام يأتون طالبين شاهدة لقبر الميت، وهاهي الورقة وقد كتبوا عليها اسم الميت وتاريخ الوفاة، وهم متعجلون قالوا: والميت لا ينتظر مقبرة القبب »[2].

---

[1] الرواية، ص16.

[2] الرواية، ص22.

يصف هذا المقطع الأجواء التي كانت تجري في المقبرة أثناء دفن الميت، كما يصف حال الناس (المتسولون والأهالي)، وتتجلى الشعرية من خلال هذا المقطع في دقة الوصف بطريقة هزلية معبرة عن سذاجة الناس وطمعهم ونفاقهم الذي يخفونه، في حين يتظاهرون بالإنسانية.

2- 2- حكاية الفتوح بن دوناس:

إلى جانب الحكاية المتضمنة الأولى نجد حكاية الفتوح بن دوناس الذي قتل أخاه عجيسة «أين هو قبر الفتوح بن دوناس، وهل جفّت يده من دم أخيه عجيسة؟ ملكان تحاربا على ملك فاس، أحدهما هو عجيسة باني باب عجيسة ليكون مدخلا لمملكته وعساكره، والثاني هو الفتوح باني باب الفتوح... بحثت عن قبر الفتوح بن دوناس باني باب الفتوح بين المقابر فلم أجده، ثم بحثت عن القبر الذي وارى فيه الفتوح جثة أخيه عجيسة، بعد أن قتله بيده، فلم أجده... باب المدينة المسمى باسمك للدخول إلى المدينة وللخروج منها إلى المقبرة التي فيها مثواك، أهذا هو الباب الذي عرف البناء ثم الهدم ثم البناء؟ ولماذا؟ أنت بنيت الباب وأخوك هدمه وبنى بابا آخر للمدينة سماه باسمه وهو باب عجيسة، لكن كلاهما يكون قد مات الآن ولم يبق سوى البابين وهما من بين أبواب أخرى للمدينة أهمها هو باب أبو الجنود، وله قصة طويلة لا تعجب الموتى في ليل المقبرة هذا، كما لا تعجبه قصة باب المحروق وقصة باب المسافرين، وقصة أخرى لأبواب المدينة » [1].

يصور هذا المقطع أبواب المدينة وحاكمها في فترة زمنية مضت، فالكاتب استحضر هذه الحكاية التاريخية الملائمة للواقع الذي يعيشه لأنّ البناء الروائي القصصي يتسم بخاصية السرد المتعدد الذي يستطيع الكاتب من خلاله أن يتلاعب بالشخصيات والزمان والمكان، بالتالي تشكيل سرد حكائي جديد خارج عن التأليف التقليدي الذي كان سائدا في العصور السابقة، فهذا النوع من الاستحضار التاريخي يقطع الرواية عن وظيفتها التوثيقية والوصفية لتؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالكاتب هنا لا يحيل على حقائق الماضي ولا يروّج لها وإنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه.

---

[1] الرواية، ص20-25.

2-3- حكاية تعذيب وجنون منير:

ترد هذه الحكاية في الرواية كما في النص « جاء منير من غرفته إلى جلستنا في الصالون وبدا عليه أنّه كان يصغي إلى حديثنا، ارتبكت رقية ومنيرة لما ظهر على سحنته من انفعال، جلس وهو متشنج عضلات الوجه راعش أطراف الأصابع ولم يسأل هل اقترب موعد تناول الطعام على المائدة كعادته... أصابته نوبة بكاء قال أنه سوف يغادر مسكن العائلة في السجن ولن يعود، فهو سوف يقيم مع طلبة في شقة بالأطلس... مرّت أيام حتى عادت منيرة إلى البيت لتخبرنا بأنّ منيرا قد اختفى ولا أثر له في الكلية ولا في تلك الشقة الواقعة في حي الأطلس، تحدثت عن طلبة كثرين مختفين، ومن غير شك فقد طالتهم الاعتقالات، قالت يختطفونهم من الشوارع والمقاهي بعيدا عن الكلية حتى لا يعرف أحد مصيرهم ... بعد حوالي شهر عاد منير وهو يطرق الباب وما رأته رقية حتى عانقته وبكت، وسرعان ما انتبهت إلى أنّها أمام منير آخر، يشبه حطبة يابسة وأنه يكاد يسقط من ذراعيها، شاهدنا آثار التعذيب على جسده وكان لا يتكلم... اختفى مرة ثانية ومضى أكثر من شهر على اختفائه، سمعت رقية طرقا على الباب فتحت ورأت منير وهو لا ينظر إليها كان قد صار على نحول وهو ذاهل... صار لا يتكلم ينظر إلى الأعلى وهو ذاهل أحيانا يبتسم »[1].

يصف هذا المقطع الأجواء التي جرت فيها هذه الحادثة وتتجلى الشعرية من خلاله في الوصف حيث ساهمت في التصوير وجعل القارئ قادرا على تخيل الحادثة كما لو أنه عايشها، فهذه الحكاية لها بعد رمزي يتمثل في الصراع القائم بين مختلف الطوائف .

2-4- حكاية رجل أصيب بالوباء:

ترد هذه الحكاية في الرواية « في البداية خرج رجل من أحد الدروب، وهو يشعر أن وجهه ليس كما كان، ولما مرّ بأمله على خذيه، وجد شيئا خشنا يغطيهما، حاول أن ينتزعه فكان نابتا في الوجه، قشرة كبشر السمك، والرجل احتار فقد كان من عادته أن يتأنق في مشيته وهو يرتدي جلبابه الحريري وبلغته التي يضع فيها رؤوس

[1] الرواية، ص85-99.

أصابع قدميه... وهو في ذلك الصباح الذي أحس فيه بالشيء الخشن يعلو وجهه، لم يقدر على أن يستمر في مضيه كعادته، يطرق بابا بعد باب... فاتسع الأمر وشمل هذا وذاك، وهذه وتلك، وأصبح الوباء باديا للعيان يراه الجار في وجه جاره ويراه الحبيب في وجه حبيبته ويراه الصناع والعلماء في وجوههم » [1].

يصف هذا المقطع حالة رجل أصيب بالمرض وبداية انتشاره بين سكان مدينة فاس، فهو يصف حالة القبح التي صار عليها وجه الرجل بعد ما كان متأنقا في مشيته ولباسه، فصور لنا الكاتب هذا التحول بطريقة فنية جمالية.

يمكن توضيح الحكاية الإطار والحكايات المتضمنة كما في الجدول الآتي:

دراسة التضمين في الرواية		
الحكاية الإطار	**الحكايات المتضمنة**	**نوع التضمين**
حكاية مجنون يرعى قطيعا من القطط	حكاية المتسولون	التضمين التفسيري
	حكاية الفتوح بن دوناس	التضمين التفسيري
	حكاية تعذيب وجنون منير	التعارض الموضوعاتي لأنها تحكي قصة جنون مثلها مثل الحكاية الإطار
	حكاية رجل أصيب بالوباء	التضمين التفسيري

الجدول– 5– التضمين في الرواية.

[1] الرواية،125، 126.

نلحظ من خلال هذا الجدول أنّ الحكاية الإطار احتوت بعض الحكايات المتضمنة وذلك عن طريق تقنية التضمين، هذه التقنية التي ساعدت على كسر الرتابة في النص حتى لا يشعر القارئ بالملل والضجر، كما ساهمت أيضا على تكسير الزمن، حيث نجد الروائي يحكي قصة، ثم يتوقف ليحكي قصة أخرى، قد تكون هذه القصة تتحدث عن ماضي شخصية من الشخصيات وذلك بالرجوع للوراء، أو التنبؤ بمستقبلها كما كان لها الدور في إبراز شعرية السرد من خلال الوصف والتعبير عن الأحداث. فالحكاية الأولى (حكاية المتسولون) عبارة عن تضمين تفسيري لأنها تفسر لنا سلوكهم وسبب سذاجتهم، وكذا الأمر بالنسبة لحكاية "الفتوح ابن دوناس" لأنها تنقل تاريخ مدينة فاس وملوكها وقصة أبوابها التي سميت باسم ملوكها (باب عجيسة وباب الفتوح ابن دوناس)، كما هو الحال في حكاية الرجل الذي أصيب بالوباء التي توضح لنا كيف بدأ المرض بالظهور والانتشار بين سكان مدينة فاس، أما حكاية تعذيب وجنون منير عبارة عن تعارض موضوعاتي لأنّها تشبه إلى حد كبير الحكاية الإطار، فكل من بطل الرواية ومنير أصيبا بالجنون نتيجة الظروف القاسية التي كانت تحيط بهما.

9- الانزياح:

تعد الرواية من بين النصوص التي تميزت باستعمالاتها الواسعة لهذه الآلية التعبيرية التي كان لها وقع مميز على الخطاب الروائي، وسنحاول في الرواية التي بين أيدينا استخراج بعض النماذج التي وظفها "عز الدين التازي" وتوصيفها في الجدول الآتي:

الانزياح	الصفحة
-احفر باللهب والشهوة والدم	10
- الرخام حساس ورقيق، لا يحب الكذب والنفاق قلبه أبيض وظاهره أبيض، قلبه نابض بالحياة وشرايين	18

دمه تنبض بالحياة.	
- تقرأ العيون تقرأ الليالي.	18
- الميت يأتي إلى هنا للراحة.	24
- اسألوا القبب كم انتظرت وهي تعيش في الفراغ.	24
- تعالوا أيها الموتى.	25
- هل تريدون أن تسمعوا كلام الموتى؟.	27
- تهاجر القطط.	28
- المدينة غرقت في الدم.	28
- ستعود القطط من الحج.	32
- الميتان القديم والجديد يتحاوران.	23
- جاء نسر اختطف الدار ثم راح بها إلى الجبل أو الصحراء.	59
- تعالي يا حروفي.	70
- الألوان تلعب لعبتها .	130
- الحروف أنهار منها يتدفق الماء.	132
-ينهض السور	136

الجدول– 6– مواضع الانزياح في الرواية

يتبين لنا من خلال هذا الجدول المقدم وجود مكثف لظاهرة الانزياح، والتي تحيل إلى مدى أهميتها عند الروائي المغربي" عز الدين التازي"، وذلك لخلقها نمطا شعريا جماليا راقيا يحدث متعة فنية لدى القارئ، وسنكتفي بتحليل بض النماذج منها لأجل توضيح الجمالية الكامنة والحاصلة.

يبدأ الكاتب وصفه للانزياح بأبعاد وأنواع مختلفة فمن خلال مخاطبته الإزميل يقول: « احفر باللهب والشهوة والد » [1]؛ فالمتمعن لهذه العبارة مباشرة يعتقد أن ما يأتي بعد فعل الأمر (احفر) شيء مادي بالضرورة، ولكنه اصطدم بكلمات (اللهب ، الشهوة، الدم) وهي كلها أشياء معنوية، لأن الحفر يكون بالفأس فأحدث في نفسه خيبة انتظار مما أدى إلى كسر أفق التوقع لديه، وكل هذا راجع إلى قدرة الكاتب الإبداعية والفنية في خلق نوع من الصورة الفنية المتمثلة في الكناية، حيث استعمل هذه الكلمات كناية عن القوة والشدة، فهذا النوع من الانزياح أعطى نوعا جديدا وخلق تميزا فنيا، فالكاتب هنا أمدنا بصورة غريبة وغير مألوفة فكل هذا خرج بنا إلى صيغة لها تأثير كبير على القارئ، والمتمثلة في إحداث نوع من الجمالية.

أما في قوله « اسألوا القبب كم انتظرت وهي تعيش في الفراغ » [2] هنا انزياح بارز تمثل في المجاز المرسل، حيث اعتمد الروائي على تشخيص القبب، فالقبب لا تسأل وإنّما الإنسان هو الذي يسأل، وبالتالي فهو يتجاوز الدلالة المعجمية للكلمة إلى دلالات إيحائية تعمل على استفزاز القارئ.

وفي موضع آخر يقول: « الرخام حساس ورقيق لا يحب الكذب والنفاق، قلبه أبيض وظاهره أبيض، قلبه نابض بالحياة وشرايين دمه تنبض»[3]. في هذه العبارة انزياح يتمثل في الاستعارة المكنية فإذا تمعنا في هذه المفردات كلمة كلمة وأخرجناها من السياق تبدو لنا ألفاظ عادية لا غرابة فيها، لكن نسجها على هذا المنوال وظهورها بهذا الشكل لا يكون بالشيء العادي، وهو خرق المألوف أو كسر أفق التوقع، لأن الإبداع لا يكون إلا

(1) الرواية، ص10.
(2) الرواية، ص24.
(3) الرواية، ص18.

في الشيء الجميل حين شبه الرخام بالإنسان من حيث طهارة القلب ونبضه بالحياة، فالروائي من خلال هذا الانزياح ينحت الألفاظ نحتا في قالب جمالي.

وفي مثال آخر قوله « اختطف الدار » [1]. هنا مجاز كلي إذ غلب الكل على الجزء، فالمختطف هم أهل الدار فقط وليست الدار كلها، والمتمعن في هذه الجملة في البداية يتضح له طغيان نوع من الغرابة والغموض لما تحويه من علاقة غير طبيعية، وهذه الصورة الفنية غالبا ماتحدث على مستوى اللغة خاصة اللغة الشعرية، فقد أحدثت لدى القارئ خيبة انتظار وكل هذا أدى إلى إلغاء المدلول القديم الموجود في ذهنه، حيث صيغت الألفاظ صياغة جميلة ورائعة تحدث لدى المستمع متعة وجمالية.

وفي قوله « الحروف أنها منها يتدفق الماء » [2]. تشبيه بليغ حيث شبه الحروف التي تستحضره بقوة في كل وقت وحين بالنهر المتدفق الوفير الذي لا ينقطع جريان المياه فيه، مما زاد المعنى قوة وجمالا.

10- الجنون:

يعد الجنون من بين العناصر التي تحقق الجمالية في النص الروائي، وكثيرا ما يلجأ الكتاب إلى جعل أبطال رواياتهم شخصيات مجنونة يمررون من خلالها رسائلهم المختلفة كل حسب هدفه وأفكاره.

من بين الروائيين الذين جعلوا بطل رواياتهم مجنون نجد "عز الدين التازي" في روايته "المباءة"، فجعل قاسم رجلا مجنونا مخبولا يتصف بغرابة الأطوار، لكنهه يتصف بنوع من الحكمة ونظرته الدقيقة للأمور، هذه الشخصية المجنونة التي سعى الكاتب من خلالها إلى الكشف وإزاحة الستار عن أمور

---

(1) الرواية، ص59.

(2) الرواية، ص132.

خفية تقع في مجتمعه، ويمرر رسالة من خلاله لم يكن الإنسان العاقل باستطاعته التعبير عنها أو لديه الحرية لذلك، لكن هذا الرجل المجنون عبر عن معارضته ورفضه للأوضاع السياسية والاجتماعية التي يعيشها سكان فاس من فقر وأمراض، وتسلط الأغنياء واستغلالهم للبسطاء.

هرب "قاسم" من واقعه المرير الذي كان يعيشه وهو مدير للسجن ليختار العزلة والعيش في الضريح، ويبتعد عن ماضيه الذي لا يخلو من الصراعات داخل أسرته أو خارجها بين مختلف القوى السياسية والطوائف الدينية.

جعل الكاتب من "قاسم" رئيسا لشعب من القطط يعتني بهم ويطعمهم اللحم ويوفر لهم الحماية « القطط تحب اللحم، ستعود قططي من الحج، شعبي أنا لن يبقى جائعا ولن أدعه يغادر أرضه تحت تأثير الجوع لينتشر في الأرض باحثا عما يسد الرمق لا يمكن أبدا، وهو أن يتغدى شعب القطط في مأدبة جماعية تاريخية بأفضل اللحوم ومن عند أفضل جزار في الحي وما علي سوى أن أتدبر المال لذلك » [1].

قد يكون الكاتب هنا يرمز إلى الوضع الذي يجب أن تكون عليه السلطة والعمل على خدمة الناس، وتوفير أدنى متطلبات الحياة من رعاية وأمن واستقرار.

يشير أيضا إلى إمكانية التعايش السلمي بين جميع الناس باختلاف جنسياتهم ودياناتهم، فعبر عن ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال تجنيس القطط بمختلف الجنسيات وإظهار تعايشها السلمي مع بعضها « ضحك قاسم وهو يتوجه نحو الشرفاء وقال: حاضر ولكن أحب أن أخبركم بأن من بين قططي قططا شريفة، قطط عربية وبربرية وفارسية، ومنها قطط تتدين باليهودية والمسيحية والإسلام، وهي تعيش فيما بينها بسلام » [2].

---

[1] الرواية، ص 32، 33.

[2] الرواية، ص37.

نجد أيضا بنية زمن الرواية جنوني (لا منطقي يرتبط بشخصية قاسم، وبالزمن التاريخي المصاحب لتلك الشخصية حيث تتداخل الأزمنة في جنون أيضا، على امتداد ذلك الزمن التاريخي (الاستعمار- الاستقلال- الفتوح بن دوناس) والزمن الاجتماعي (وباء فاس) وغيرها من الأزمنة التي تعرف نفس الصراع فيما بينها، وهو الصراع الذي تعيشه الشخصية الروائية نفيها قصد تحقيق ذاتها داخل هذا العالم الروائي الذي يتميز بانعدام الاستقرار وكثرة التحول وتعدد شخصياته « أهذا أنا؟ أكل هذا في دواخلي وأنا لا أعرف؟ أين يرقد كل هؤلاء الأشخاص في أعماقي، الآن أكتشف السفاح وغدا سوف أكتشف أشخاصا آخرين في شخصيتي سوف أقتلهم جميعا، لا أمازح نفسي بمثل هذا المزاح ولكني أحب أن أجد قاسم الطاهر والآخر العاشق وقاسم الوطني، وقاسما المناضل ضد الاستعمار، وقاسما صديق الطير والحيوان والرسوم والألوان » [1].

هناك تشابه بين شخصية الكاتب وشخصية بطل روايته، فالكاتب "عز الدين التازي" معروف بعشقه للكتابة كذلك هو الحال بالنسبة ل"قاسم" الذي يعشق هو الآخر الحروف وكتابتها على الرخام والرسم على جسده «نشرت ألواني التي على جسدي في فضاء المقبرة، خطوت خطواتي ونزعت عني العباءة الخضراء الواسعة التي كانت إذا ما تحركت الريح تنفخ فيها فأصير وكأني سوف أطير، فتحت ذراعي وأنا أنشر ألواني وحروفي التي كتبتها على جسدي، وليت الإزميل كان يقوى على حفرها على الجسد كما يحفر على الرخام »[2]، فهو يريد جعل الألوان والحروف تقول ما لا يقوله الكلام وفي مثال آخر «رسم على صدره وذراعيه قططا وأفاع وجماجم وتفاحات حمراء وأسماكا وديناصورات وقبورا وأبوابا للمدن وسجونا ووجوها بشرية لها وجوه البوم، ثم أخد يجول في وسط الساحة مختالا وكأنه يعرض جسده أمام النساء »[3] .

---

[1] الرواية، 57، 58.

[2] الرواية، ص30.

[3] الرواية، ص51.

تبرز الجمالية من خلال هذا الجنون في قدرة الكاتب على إيصال رسالة من خلال هذه الشخصية المجنونة التي أزالت الستار عن وقائع خفية بالنسبة للقارئ، فأصبح المجنون هو من يبسط الأمور ويفسرها للإنسان السليم.

11- الاقتباس:

يستهل الكاتب فصول الرواية أو أقسامها الثلاثة الكبرى بمقتبسات توضيحية، ففي بداية الفصل الأول نجد مقتبسا صوفيا "لابن ضربان الشرياقي" يتحدث فيه عن الإنسان العارف والفقيه المجذوب والرجل المتنور في عصرنا حيث يقول: «... وإذا رأيت أعمى يسير في الظلماء وفي يده فانوس، فاعلم أن من وراء سعيد لذّة الوصول إلى ساعة المشاهدة، واعلم أنّه يرى أكثر مما يسمع وأنّ عينيه تنظران إلى مسافة أبعد مما يضيء فانوسه، فما أجمل العمى إذا كان على هذه الحال وما أعزه في هذا العصر، وإذا رأيت رجلا انقطع عن الكلام وما هو بأخرس فاعلم أنّه لا يكف عن الكلام، فما أحوجنا إلى حاسة بها نسمع..» [1].

فالعارف في زمن "المباءة" هو رجل الوجدان والحال وصاحب المقامات على الرغم من عماه وسكوته، فالمعرفة لا تتم بالمحسوس المادي ولا بالعقل، بل بالقلب والمشاهدة الروحية، وبعد ذلك، يتحدث الكاتب عن الكأس الصوفية وانتقال قاسم من عالم الرؤيا إلى عالم الغياب والأحوال والمقامات الوجدانية، إذ يقول: « هذه الكأس تريد أن تطفح ثانية وقاسم يريد أن يعود إنسانا وهكذا بدأ جنوحه نحو المغيب » [2] .

يعقب هذا المقتبس الصوفي مقتبس فلسفي ل"نيتشه" فيلسوف القوة والوجود والرفض الذي أقر فيه بأنّ الإنسان المتفوق هو الذي ابتلاه الجنون والاشتغال الوجداني حيث يقول: « ها أنا ذا أنبئكم عن الإنسان المتفوق، إن هو إلا ذلك اللهب وذلك الجنون» [3]، فهو هنا يجعل المجنون متفوقا عن الإنسان العاقل وله القدرة على القيام

---

[1] الرواية،ص03.

[2] الرواية،ص 05.

[3] الرواية،ص07.

بما لايستطيع هذا العاقل القيام به، وهذا ما جسده الكاتب في رواية المباءة حيث جعل من قاسم كمجنون شخصية تتسم بالحكمة والذكاء والنظرة الواعية لأحوال الواقع الذي كانت تعيشه فاس.

يستهل الكاتب الفصل الثاني (السجن) بمقتبس ل"نيتشه" وهو مأخوذ من كتابه (هكذا تكلم زرادشت) طالبا فيه الرفاق أن يقتنعوا بمبادئهم ومواقفهم ويصلوا إليها عبر الإبداع والمغامرة الشخصية، لا أن يكونوا نسخا مستنسخة أو عقولا مطبوعة بمواقف الآخرين يقول: « إليّ بالرفاق، إنني أطلبهم مبدعين، ولا أطلبهم جثثا وقطعانا تابعين » [1].

تجسد شخصية بطل الرواية صفات الإنسان المنعزل المنطوي على نفسه لا يسمع كلام الآخرين، فرغم اشتغاله كناحت لأسماء الموتى على الرخام، إلا أنّه كان يرفض الخضوع لطلب أهالي الموتى فلا يكتب أسماءهم كما يطلب منه، بل كان يكتب ما يجول في ذهنه وما يراه مناسبا، وإن كانت حروفا ورموزا مبهمة لا يفهمها غيره من الناس فيصنع بها شخصية مبدعة منفردة ليس لها نسخة أخرى.

ينهي الكاتب الرواية بمقتبس فلسفي آخر ل"نيتشه" يضعه في مستهل الفصل الأخير (المقبرة والضريح)، ليتحدث بلسان الشعب التزاما وتعبيرا عن قضاياهم في مواجهة تأنق البرجوازيين ونفاق الأسياد حيث يقول: « ليس في فمي إلا الشعب، فكلماتي قاسية تخدش أسماع المتأنقين » [2].

وهكذا نجد الكاتب يمزج الخطاب الفلسفي بالخطاب الصوفي، وما هو وجداني بما هو عقلاني على مستوى المقتبسات النصية استشهادا وتوضيحا وبيانا وتأكيدا وإحالة وترميزا، علاوة على جمعه بين خطاب الروح وخطاب القوة الوجودية، مما خلق جمالية من خلال جعل القارئ يتعمق في دلالات هذه المقتبسات ويحاول ربطها بأحداث الرواية.

---

[1] الرواية،ص73.

[2] الرواية، ص117.

12- التوتر السردي:

كما ذكرنا سابقا أنّ التوتر السردي تشكله ثلاث سمات تبين علاقته بالواقعين الاجتماعي والسياسي في المغرب المعاصر، فكيف نتبين عبر هذه السمات جمالية البناء الفني وخصائص التوتر السردي في "المباءة"؟ وكيف تتداخل عناصر الحسي والمجرد والشعري والسردي وملامح الغرابة والسخرية في تشكيل هذا النص الروائي؟ وكيف تجسد هذه الخصائص الفنية الأبعاد الاجتماعية والسياسية في الرواية؟

1- التصوير الحسي والمجرد:

ينبني التصوير السردي في "المباءة" على تضافر عناصر الحسي والمجرد، وتداخلها بسمات اللغة الشعرية وخصائصها لتتجسد رؤى السارد وتتشكل بنية الأحداث وتتتابع الوقائع وتتوتر.

إنّ تصوير معاناة بطل الرواية اقتضى من السارد أن يستثمر سمات حسية لتقريب الدلالة كما جعله في الآن نفسه يجنح نحو المجرد للكشف عن معاناة بطله ومن هنا يتميز التصوير السردي بتواتر هذه السمات وتراكبها، إنّ أول ما يلفت نظر قارئ الرواية ذلك الحضور الرمزي للحروف والكلمات وطبيعة علاقة قاسم بها، فحديث البطل عن الحروف والكلمات يتحول إلى نوع من الخطاب الخيالي، يقول "قاسم": « الحروف غابة والغابة لا يدخلها إلا من يخاطر بضوء عينيه، فإن رأى فقد تفجعه الرؤية، وإن لم يرى فسيفجعه العمى، أقصد رؤية حروف الغابة وما تفصح عنه من معانٍ... هذا الصباح لك أيها الإزميل في المنام رأيتك وأنت تكتب على السماء، وكانت سماء زرقاء تملأتها بالحروف والكلمات، قلت لي أتعبتني صلابة الرخام وها أنا أكتب على رخاوة الغيم حروفا لابد أنها تتساقط مع المطر لتمطر العالم بالحروف والكلمات » [1].

[1] الرواية، ص43، 44.

يكشف المقطع علاقة البطل بالحروف التي لم يعد الإزميل يسعفه على نقشها في رخامات شواهد القبور، لذلك فهو يحلم بنقش حروفه في مكان أقل صلابة وأكثر قدرة على العطاء.

يجعل السارد الإزميل ناطقا بما يعانيه أثناء النحت على الرخام لينوب عن البطل الكلام ويفصح عن معانات الأخير، هكذا نلمس في هذه اللوحة التصويرية تداخل عناصر محسوسة بمعطيات مجردة (معنوية) تتصل بالمعاني والدلالات التي يرمي قاسم إلى التعبير عنها عبر الكتابة، وبهذا يتحول المقطع التصويري إلى طاقة رمزية توحي بظلال معاني مكثفة يمكن تأويلها بأوجه عديدة داخل النص، لكنها على الرغم من إمكاناتها المنفتحة على التأويل المتنوع تكشف عن عمق معانات بطل الرواية، فهو يخاطب المجرد الحروف والكلمات كما يخاطب القطط والموتى هاربا من أزمة انتشرت بين الناس يقول: « أيها الحرف علمني... تعالوا أيها الموتى ادخلو المدينة من أحد أبوابها وانسوا قصة الباب، اشتروا الأباريز والبهارات من سوق العطارين » [1].

عبر هذا التوتر في بنية السرد بين الحسي والمجرد تتبين طبيعة "قاسم"، وتتبين حيوية التصوير الروائي الذي استطاع كشف توزع بطل الرواية بين الواقع الحسي وتناقضاته وعالم الحلم المجرد بانسجامه وتناغمه، وهذا هو مكمن الداء بالنسبة لشخصية قاسم الذي يبدو غريبا في عالم الناس بسلوكه ومواقفه كما يظهر من خلال الرواية.

يحقق تداخل التصوير الحسي الواقعي الذي يحيل على الوضع الاجتماعي المتخيل في الرواية كما تكشف الوقائع السردية عن نفور قاسم من ممارسات اجتماعية تجري وسط الضريح، ويعبر قاسم عن رفضه بالصمت الناطق الدال أحيانا أخرى وأحيان أخرى يهرب من بشاعة الواقع المحدق به عن طريق الخيال.

---

[1] الرواية، ص9-15.

2- حيوية الشعري والسردي:

إنّ حيوية اللغة وتراوحها بين الشعري والسردي الخالص يمنحان رواية المباءة نفسا سرديا يسهم بحظ وافر في تشكيل بنيتها المتوترة، لا تخلو لغة النص من جنوح شعري تخييلي يقول السارد في مقطع من مقاطع الرواية يصور شخصية قاسم واضطرابها النفسي « في أية أرض، في أية لحظة من الزمن أو في أي صوت عابر يمكن أن أجد حروفي؟ سأكسر كل ألواح الرخام كي تعود الحروف إليّ كسرتها واسترحت، ها الشظايا، لتذهب القطط إلى سطوح المنازل كي تسرق مصارين الخراف المنشورة على حبال الغسيل، ولتسرق ما أراده الناس لحم قديد. لتذهب ولتتركني أفكر في حروفي التي لم أحفرها بعد على الرخام، دعوني أبكي يدي وهمت وساعدي انهد، والرخام تكسر والإزميل لا يطاوعني.

اشتعلت ناري.

هذه هي النار وأجنحة الحروف تحترق ولا زهور في القبور تزهر في نهاري »[1]، هكذا تتوتر لغة الحكي عبر توتر الجمل السردية في اقاعها الشعري المتسارع، وفي تشكل عوالمها السردية، عبر جنوح خيال السارد عبر الخارج ليعبر عن مكنونات الذات ولعل هذا الجدل القائم بين ذات البطل والآخر والعالم الذي يكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وإحساسه بوضاعة ما يعيشه وبمدى الاختلال في مجتمعه، بل إن هذا الاختلال يمضي إلى أبعد من ذلك ليشمل نظرته إلى العالم والوجود، وبهذا تصبح البنية الشعرية لغة ورؤية، تركيبا ودلالة، بنية حيوية في تشكيل جمالية رواية "المباءة" ومن خلالها تتضح مواقف السارد وسلوكاته.

تحضر هذه السمة الفنية من بداية الرواية إلى خاتمتها كلما كان الخطاب متمحورا حول "قاسم" ومعاناته مع أسرته، أو مع وظيفته كسجان أو مع ممارسات الناس في الحياة الاجتماعية، وعبر هذه التقنية الفنية يتمكن السارد من الوقوف على وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية يعيشها الوطن، يقف السارد عند تقلب الشباب وتوزعه بين انتماءات إيديولوجية متنوعة عبر متابعة توتر علاقة البطل بابنه "منير"، الذي

[1] الرواية، ص54، 55.

تعرض للاختطاف مرتين عاد منهما منكسر محطم، لم يعد الابن من تجربته الأولى مع الحركات اليسارية- الشيوعية- سوى بالخيبة وانكسار الأحلام، لكنه في تجربته مع الحركات الأصولية كما يسميها السارد انفلت به العقل وقد غرق في ظلام جنون دامس.

3- بنية الغرابة والسخرية:

من سمات التصوير المتوتر في الرواية استثمار ملامح الغرابة والسخرية التي تميز الشخصية وتحدد مواقفها وسلوكاتها وتطبع أفعالها، إن غرابة "قاسم" تتضح عبر مواقف لا تخلو من شحن النص بسمات السخرية التي تولد توترا حيويا داخل النص.

لا يخلو النص من حضور للسخرية والدعابة على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه، تجري وقائع الرواية ما بين المقبرة والضريح والسجن، ترسم الواقع المضطرب وتقف عند اختلالات المجتمع عبر التصوير السردي، ففي مشهد من مشاهد الرواية يقف السارد عند لقطة مفارقة ساخرة بينما يسأل الشرفاء قاسما عن شاهدة القبر التي طلبوا منه كتابتها لتؤرخ لشريفهم المتوفى صار فجأة يحدثهم عن شعب القطط بأعراقه المتنوعة ودياناته المختلفة وعن سلامة النادر في لفتة غير متوقعة جسدت غرابة قاسم وكشفت عن موقف ساخر يختزل قدرا هاما من المفارقة:

« قال أحد الشرفاء:

- هل نذهب للمقبرة لتسليم الشاهدة.

قال قاسم:

- قلت لكم شعب من القطط، قطط كثيرة إيطالية، وقط من النمسا وآخر من الدنمارك وآخر من هولندا، وبعد

حين سوف تخرج تلك القطط الصينية ولكن لا تنسوا أنّها جميعا من أحفاد النمور» [1] ، تمضي الوقائع مصورة السلوك الغريب للشخصية منتقضة بعض الأعراف الاجتماعية في سخرية لاذعة بلغة سوية غير مباشرة أو في شكل حوار مباشر.

كما نجد السارد في مشهد اخر يصور غرابة "قاسم" وسخريته لبعض المعتقدات الشعبية « كان في ختام الحفل يختلس الطست في غفلة عن الممرضين، ويذهب إلى غرفته، ثم يعود ليسمع إلى ما يقوله التهامي عن السيد الذي خرج دون أن يراه أحد من مقامه، وأخذ جلود ذكورة الأطفال، وكان الممرضون يعتقدون أنّ التهامي هو من يسرق الطست، أما قاسم فقد كان في ليلة يوم الاحتفال، والأطفال يتأملون في بيوتهم يريد أن يريحهم من ألم ذلك الموضع في أجسادهم فيخرج إلى باحة الضريح وفي يده الطست ليفرغ ما فيه قبالة القطط ثم يعود إلى غرفته » [2].

يكشف النص من جهة غرابة "قاسم" الذي يأبى إلى أن يطعم قططه اللحم في كل وقت، فإذا كان سابقا يطعم شعبه من القطط لحم البقر والغنم الذي يشتريه من الجزار، فإنّه في هذا المشهد نراه يطعم قططه ما يتخلف من أقلاف الصبيان الذين يختتنون في الضريح ساخرا بالممرضين، وبهذا الطقس الجماعي يتحول عن وظيفته الدينية ليصير وسيلة للتباهي عند بعض فئات المجتمع، أو فرصة للحصول على الصدقة عند فئات أخرى، ومن جهة ثانية يمتد المشهد ليكشف كذب التهامي القائم على الضريح ويبرز طابعه اللصوصي لأنّه يسرق هدايا الأطفال.

بهذه الطريقة يسهم التصوير الساخر من الواقع إلى جانب إلقاء الضوء على غرابة شخصية "قاسم" عن مفارقة الواقع وتناقضاته، وعبر تضافر هذه السمة الفنية مع سمات الحسي والمجرد وحيوية اللغة السردية واللغة الشعرية وتداخلها في توتر بنية السرد في رواية "المباءة".

---

[1] الرواية، ص38.

[2] الرواية، ص68.

بناء على ما سبق يمكن القول أنّ الروائي وظف مجموعة من العناصر ساهمت في بناء شعرية السرد وإكساب الرواية بعدا جماليا،لعل من أهمها: الغلاف الخارجي الذي يعتبر العتبة الأولى التي يصادفها القارئ قبل أن يلج في صلب النص، والتضمين الذي ساعد على إكساب النص الروائي تنوعا في الحكايات، إلى جانب ذلك وظف عنصر المفارقة، التي أظهرت من خلالها الشخصيات الروائية مواقف سعت من ورائها الوصول إلى أهداف أخرى متخفية، والحضور الفعّال للغة الشعرية التي لعبت دورا في جلب انتباه القارئ بواسطة وقعها وموسيقاها التي تدفعه لتتبع أحداث الرواية، كما نجد الروائي استحضر بعض المقولات الفلسفية ل"نتشه"، فكان توظيف الاقتباس واضحا في بداية فصول الرواية.

خاتمـة

خاتمة:

بعد الانتهاء من البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

– أنّ الشعرية مصطلح متعدد المفاهيم، وذلك لاختلاف الرؤى ووجهات النظر بين الدارسين.

– إنّ الشعرية هي المصباح الذي يضيء أغوار النصوص في ليل السرد الحالك، وهي من أبرز الخصائص التي تميز النص وتفرّده عن غيره من الأعمال الأدبية من خلال كشفها عن باطن الأشياء .

– لقد كان حضور الشعرية مكثف في رواية المباءة إذ تعتبر من أهم التقنيات المستخدمة التي دخلت عالم الكتابة السردية من خلال حضور الشخصيات التي جاء بناؤها منسجما بشكل متميز للتعبير عن الواقع.

– تخوض رواية المباءة في أعماق الواقع المعاش الذي تعانيه الطبقة البسيطة، حيث جسدت مشهدا لهموم المجتمع وسياسته وواقعه المزري.

– من خلال القراءة التي قدمناها حول العنوان والغلاف نجد أنّهما مفتاحان للغوص في أعماق الرواية، كما نجد أنّهما العتبة التي نتخطاها لتسهيل عملية فهم الرواية لأنّ لها دورا أساسيا فيها.

– الحضور المكاني في الرواية كان له الأثر البالغ في تعميق الفهم وتقريب الصورة وخلق التوالد الدلالي؛ فالسجن مثلا مكان للعزلة وفقدان الحرية التي عاشها الفرد المغربي.

– يعد الزمن عنصرا فنيا مهما في النص السردي بتقنيتيه الاستباق والاسترجاع، وهو ما لاحظناه بجلاء في ثنايا الرواية.

– حضور اللّغة الشعرية وهي لغة تميز كل عمل روائي عن الآخر، فهي لغة انزياحية تختلف عن العادية التي نتواصل بها في حياتنا اليومية.

– من خلال ما قدمناه حول الانزياح في الرواية نجد أنّها تزخر بكم هائل من الصور البيانية سواء استعارات أو كنايات أو تشبيهات وهذا ما أكسبها شحنة دلالية.

– تنوعت اللّغة السردية في الحوار، حيث نجد الروائي لم يكشف بالتعبير عن الأحداث بلغة فصيحة، وإنّما لجأ أيضا إلى اللّغة العامية وذلك باستخدام الألفاظ المتداولة في أوساط المجتمع .

- تضمنت الرواية مجموعة من العناصر الجمالية المتمثلة في التضمين السردي الذي لعب دورا كبيرا في الرواية من خلال تنويع الروائي في الحكايات لإبعاد القارئ عن الملل، إذ نجده بعد الانتهاء من حكاية يبدأ في سرد حكاية أخرى جديدة، والمفارقة التي تعتمد على إظهار معنى يخفي معنى آخر عميق والجنون الذي كان يهدف الكاتب من ورائه إلى إيصال رسالة تحمل حالة المجتمع المغربي والتمرد على أوضاعه، حيث تبرز الشعرية السردية من خلال هذه العناصر في الرمز والإيحاء والغموض.

- استحضر الروائي بعض المقتبسات الفلسفية لنتشه ساعدت على إثراء النص ودعمه.

- أنّ "محمد عز الدين التازي"، خلق لنفسه مكانة بين الروائيين المغربيين، ومن خلال روايته هذه أبدع في سرد الأحداث، فكان سرده فنيا وذكيا وممتعا، مصبوغا بلمسة فنية وأسلوبية بلغت مصاف الشعرية، كما استطاع أن يمزج إبداعه اللّغوي في شكله السردي الشاعري.

- اختار الروائي هذه التقنيات التي تصنع الجمالية في النص من بين العديد منها، لأنها تتوافق وموضوع الرواية الذي يعالج قضايا تهم المجتمع المغربي من سلطة وظروف اجتماعية وظروف وعادات وتقاليد بالية عملت على تصغير عقل الإنسان.

يبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا أمام المزيد من الإسهامات والقراءات الجديدة والموسعة، والتي تتجاوز الحدود التي وقفنا عندها في هذه الرواية.

ملاحـــق

ملخص رواية المباءة:

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، يحمل القسم الأول والأخير منها اسما مشتركا (الضريح والمقبرة أو المقبرة والضريح) بينما ينفرد القسم الثاني باسم (السجن)، وبين القسم وبين القسم الأول والثالث تتوزع مشاهد حياة البطل"قاسم" الموزعة بين المقبرة والضريح.

تبدأ الرواية في قسمها الأول بسرد علاقة قاسم بالإزميل الذي يشكل به شواهد القبور الرخامية وتصوير علاقته بالحروف وما تشكله في حياته؛ وعبر نظرة قاسم للحروف نكتشف رؤيته للحياة ولذاته وللعالم من حوله.

اتخذ "قاسم" غرفة في ضريح الولي سيدي علي بوغالب مكانا لإقامته بعدما ترك بيته، وفي الضريح صار يعيش بين القطط والقبور والزوار وبعض الشخصيات الأخرى منقطعا عن أسرته منعزلا في عالمه الغريب.

وإذا كان القسمان الأول والأخير يركزان على حياة " قاسم" في الحاضر وهو يعيش بين الضريح والمقبرة، فإنّ القسم الأوسط يعود إلى عمق إشكالية الشخصية ومكمن أزمتها الإنسانية، في هذا القسم يضطلع "قاسم" بالحكي عن أزمته، ثم تليه ابنته "منيرة" وزوجته "رقية" وأخيرا ابنه "منير"، وعبر رؤى الشخصيات الأخرى نكتشف حقيقة معاناة "قاسم" وسر لجوئه إلى الضريح.

إنّ "قاسما" مدير سجن "عين قادوس" عانى مما عانى منه السجناء من قهر وتسلط واضطهاد عن طريق اختطاف ولده "منير" وتعرضه للتعذيب والإكراه البدني، فكان الحدث القطرة التي أفاضت كأس صبره وتحمله فاتجه صوب الضريح والمقبرة مخلفا وراءه السجن والأسرة مؤكدا في تخيلاته وأوهامه أنّ (النسر) اختطف منه أسرته ومسكنه.

وفي هذا القسم نقف عند حكاية "منير" و "منيرة" وسر التوتر في حياة مدير السجن الذي أدى به الاضطراب النفسي والقلق الروحي الذين انتهيا به إلى العيش بين القطط والضريح، تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج من ذلك من واقع

ومواقف، كان الأب يصرُّ على الحصول على تقرير طبي عن حالة منير حتى يتمكن من الاتصال ببعض المنظمات الدولية ليطلعها على صور التعذيب والتشويه الذي أصاب جسد ولده، وكانت "منيرة" ترى لا جدوى من هذا التقرير بأنّ منيرا تعرض للخطف مرتين عذب خلالهما ولا سبيل لإثبات شيء ضد أحد، وفي الليلة التي سبقت سفر "قاسم" إلى الرباط وانقطاع أخباره نهائيا عن أسرته، كان قاسم في حالة غضب وانفعال شديدين بحيث شتم ابنته ورمى ربطة العنق التي كانت بيده على وجهها، امتد غياب الأب سنتين –حتى اللّحظة التي تروي فيها منيرة هذه الوقائع– لم تعرف عنه الأسرة شيئا سوى أنّه ترك سيارة الدولة في مرآب الفندق بالرباط، كما ترك ملابسه وحقيبة أعماله، سوى إفادة حارس الفندق اللّيلي التي ذكر فيها أنّ قاسما أخد يصرخ في غرفته، ثم اندفع نازلا الأدراج وهو عار وخرج يجري في حتى الشوارع حتى اختفى نظره.

وإذا كان القسم الأول من الرواية يركز على حياة قاسم في الضريح والمقبرة، فإنّ القسم الثالث يعود إلى حركة دائرية إلى "قاسم" الذي صنع رداءا من الحروف، أو بالأحرى من ورق الجرائد ارتداه وغادر الضريح ليجول في شوارع فاس وأزقتها، وفي أثناء جولاته كان يثير استغراب الناس ويفزعهم بهيئته الغريبة، وفي وسط الزحام في حي من أحياء المدينة يسمع قاسم فتاة تخاطب امرأة قائلة: هاهو مول القطوط. وحينما يمعن النظر في وجه الشابة يتعرف على ابنته "منيرة" وعندما يتأمل المرأة يدرك أنّها زوجته "رقية" فيندفع نحو المرأة ليعانقها الدموع تطفر من عينيه مخبرا إياها أنّه "قاسم"، في هذه اللقطة الدالة تنتهي الرواية بما يؤشر على أنّ حالة "قاسم" الغريبة وحياته العجيبة التي قضاها بين الضريح والمقبرة وبين شعبه من القطط قد انتهتا، وأنّه عاد في النهاية إلى أسرته ليؤدي دوره كزوج وأب صالح حتى وإن كان قد فقد وظيفته، لكن قاسما على الرغم من الاهتزازات التي تعرض إليها ظل قوي الشخصية يأبى كل السلوكات الزائفة في المجتمع ويرفضها.

نبذة عن حياة "محمد عز الدين التازي".

يعد محمد عز الدين التازي من أبرز الروائيين المغاربة الذين حملوا لواء التجديد، ولد بفاس سنة 1948، وتلقى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الأميرية إحدى مدارسا لحركة الوطنية، ثم انتقل للدراسة في ثانوية القرويين فحصل على البكالوريا سنة 1967 والتحق بكلية الآداب بفاس التي جعلته يلتقي مع أساتذة حداثيين "كمحمد برادة" و "حسن المنيعي" و "أحمد يبوري"، ومع جيل جديد من الطلبة المبدعين آنذاك، ومن بينهم "محمد بنيس" و "أحمد المديني" و "محمد بنطلحة" وغيرهم ممن رسخوا اليوم في الأدب المغربي تجربة الامتداد والتحول.

عمل منذ سنة 1970 في مختلف أسلاك التدريس وهو يعمل حاليا، أستاذ للتعليم العالي بالمدرسة العليا للأساتذة بتطوان، حصل على الدكتراه في لأدب الحديث.

بدأ الكتابة والنشر وهو تلميذ بالثانوي، فنشر أول نص له سنة 1966، وداوم على الكتابة والنشر فأصدر لحد الآن ست عشرة رواية من بينها: "رحيل البحر، "أيام الرماد"، "مغارات"، "خفق أجنحة"، "الخفافيش"، "كائنات محتملة"، "زهرة الآس"، وسبع مجموعات قصصية كانت أولها: "أوصال الشجر المقطوعة"، التي صدرت سنة1975، بتقديم الأستاذ "محمد برادة، ثم أصدر بعدها "النداء بالأسماء"، "مترل اليمام"، " الشبابيك، "يتعرى القلب"، "شيء من رائحته"، و "شمس سوداء.

نشرت وزارة الثقافة أعماله الروائية في ثلاثة مجلدات، كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرح وقصص الأطفال وعدّة سيناريوهات عن أعماله، منها: "رحيل البحر"، الذي قدمته التلفزة المغربية كشريط تلفزي، كما كتب الدراسة الأدبية.

حاصل على جائزة الإتحاد الوطني لطلبة المغرب في القصة القصيرة 1968، وجائزة جمعية البحث الثقافي بمكناس 1969، وجائزة فاس للثقافة الإعلام 1996، وجائزة المغرب للكتاب في1997.

أنجزت حوله أعمال عدة بحوث ورسائل جامعية في المغرب وخارجه، وترجمت بعض نصوصه إلى عدّة لغات، شارك في عدّة ندوات عربية ودولية وهو عضو في اتحاد كتّاب المغرب، واتحاد الأدباء العرب بدمشق، وهيئات أخرى.[1]

---

[1] الرواية، ص155-157.

قائمـــة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

– **سورة سبأ**، عن رواية ورش.

قائمة المصادر

- محمد عز الدين التازي: المباءة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

قائمة المراجع العربية

- أبو الحسن حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تق وتح: محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981
- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، دار فاس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط3، 2000.
- آمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 29.
- بدوي طبانة: **السرقات الأدبية**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، دط، دت.
- بشير تاورريت: **رحيق الشعرية الحداثية**، مطبعة مزوار، دط، دت.
- بشير تاوريريت: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط1، 2008.
- جابر عصفور: **نظريات معاصرة**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.
- الجاحظ: **الحيوان**، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، د ت.

- جلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، مر: عبد الحق زداح وعبد الهادي قطش، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، دط، 201
- حسن القباني: **فن كتابة القصة**، دار الجيل، بيروت، د ط، 1997.
- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)** المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.
- حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية (دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظرو النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.
- سعيد لوكيل: **تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1997.
- سمير مرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1986.
- شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947/1985م)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1985م.
- عبد الحميد بورايو: **منطق السرد.دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.

- عبد الرحيم عزاب: **البناء الروائي عند عبد الملك مرتاض "سورة الكهف نموذجا"**، دط، دت.
- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط5، 2004.
- عبد الله إبراهيم: **السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.
- عبد الله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
- عبد الملك بومنجل: **تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار- الجزائر، ط1، 2015.
- عبد الملك مرتاض: **الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)**، دار هومة، ط د،2003ص 81
- عبد الملك مرتاض: **نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- عبد النور جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1984.
- عبيدي مهدي: **جمليات المكان في ثلاثية** (حكاية بحار، الدفل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.
- عز الدين المناصرة: **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2008.
- عمر عاشور: **البنية السردية عند الطبيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.

- عمر محمد عبد الواحد، **شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)**، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2003.
- فريد ماهر شفيق: **الإنارة على الحدود، دراسة في أدب إدوارد الخراط**، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003.
- قيس كا ظم الجنابي: **معجم المجانين من الشعراء**، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.
- كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
- لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2001.
- محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة) مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.
- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2010.
- محمد تينفو: **النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا**، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
- محمد درابسة: **مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.
- محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.
- مختار ملاس: **تجربة الزمن في الرواية العربية**، رجال في الشمس نموذجا، دار موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2007.
- مرشد الزبيدي: **اتجاهات نقد الشعر في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999.
- مصطفى الجوزو: **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

- معمر جحيش: **استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنزير والتطبيق)**، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2007.
- ناصر يعقوب: **اللّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- نجم عبد اللّه كاظم: **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.
- نفلة حسن أحمد العربي: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)**، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- وافية بن مسعود: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم)**، الوسام العربي، الجزائر، ط1، 2011.
- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفرابي، بيروت – لبنان، ط3، 2010.
- يوسف أبو العدوس: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، ط1، 2007.
- يوسف وغليسي: **الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)**، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2006 .

المراجع المترجمة

- أرسطو طاليس: **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، د ت.
- أفلاطون: **جمهورية أفلاطون**، تر: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994.

- تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- جانايف تادييه: **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1994.
- جرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، دب، ط1، 1989.
- جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، تر: د. ناف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1970.
- جون كوهن: **النظرية الشعرية**، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.
- جون كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998.
- جيرار جنيبت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: معتصم منشورات الإختلاف، الجزائر، ط3،
- جيرالد برنس: **علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)**، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د ط، 1971.
- جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.
- جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، دب، ط1، 2003.
- روجروب هيكل: **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، تر و تق و تع: صالح رازق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
- رولان بارت :**التحليل البنيوي للسرد**، تر: حسن بحراوي وآخرون، آفاق اتحاد كتاب المغرب، ا لرباط، دط، 1988.
- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، دط، 1990.
- ميشال بورترو : **بحوث في الرواية الجزائرية**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.
- ولاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998.

- **المعاجم**

- إبراهيم مصطفى: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، دار العودة، مصر، ط4، 2005.
- ابن منظور، جمال الدين محمد: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت-لبنان، م ج 8، ط1، 2000.
- اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح: **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1979.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، تر: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج2، ط1، 2003.
- زكريا أحمد بن فارس: **معجم المقاييس في اللغة**، تحقيق شهاب الدين بن عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1994.

المجلات

- جميل حمداوي : **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع23، مج25، 1997.
- خالد حسن حسن: **سيميائية العنوان القوة والدلالة** (النمور في اليوم العاشر لزكريا ثامر نموذجا)، مجلة جامعة دمشق، ع(3-4)، مج21، 2005.

الرسائل الجامعية

- صالح مفقودة: **صورة المرأة في الرواية الجزائرية، رسالة الدكتراه في الأدب الحديث**، إشراف العربي دحو، جامعة قسنطينة، 1996-1997.

المواقع الالكترونية

- محمد المسعودي: **بنية التوتر السردي في رواية عز الدين التازي "المباءة"** w.w.w qabaqaosayn.con، 10،10، 2014.

فهرس الموضوعات

العنـــــوان الصفحة

شكر وعرفان
مقدمة .... أ–ب

الفصل الأول: بين الشعرية والسرد

أولا: الشعرية..... 4
1- مفهوم الشعرية..... 4
1-1- لغة..... 4
1-2- اصطلاحا..... 5
2- الشعرية في الحقل النقدي الغربي..... 8
2-1- قديما..... 8
2-1-1- أفلاطون..... 8
2-1-2- أرسطو..... 10
2-2- حديثا..... 12
2-2-1- رومان جاكسون..... 12
2-2-2- تودروف..... 14
2-2-3- جون كوهن..... 15
3- الشعرية في الحقل النقدي العربي..... 17
3-1- قديما 17
3-1-1- عبد القاهر الجرجاني..... 17
3-1-2 حازم القرطاجني 19
3-2- حديثا 21
3-2-1- كمال أبو ديب..... 21
3-2-2- أدونيس..... 23
ثانيا: السرد 25
1- مفهوم السرد 25
1-1- لغة..... 25
1-2- اصطلاحا 26
2- أنواع السرد 28

3- مكونات السرد 30
4- عناصر البناء الفني..... 32
4-1- الفضاء الروائي أو المكان 32
4-2- الزمن..... 33
4-3- الشخصيات 35
4-4- الحدث..... 36
4-5- الحوار 37
4-6- الوصف 37
ثالثا: العلاقة بين الشعرية والسرد 38
- العناصر الجمالية..... 41
1- المفارقة..... 41
2- التضمين 42
3- الانزياح 43
4- الجنون 44
5- الاقتباس..... 45
6- التوتر السردي..... 45

الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "المباءة" لعز الدين النازي

1- الغلاف الخارجي..... 48
2- المكان 50
3- الزمن..... 23
4- الشخصيات..... 56
5- الحوار 61
6- شعرية اللغة..... 68
7- المفارقة..... 77
8- التضمين..... 79
9- الانزياح..... 84
10- الجنون..... 87
11- الاقتباس 90

12- التوتر السردي 92
خاتمة..... 99
ملاحق..... 102
قائمة المصادر والمراجع 106
فهرس الموضوعات..... 115

ملخص المذكرة والكلمات المفتاحية

يعد تجاوز السرد والشعر في الرواية مظهرا من مظاهر التجديد، وبادرة ترهص بكتابة جديدة، عملت الرواية على تطويرها للتعبير عن هموم العصر وصروفه، ويعد الروائي المغربي "عزالدين التازي" أحد الروائيين الذين حملوا لواء التجديد من خلال كتاباته ويظهر ذلك جليا في روايته "المباءة" التي جمعت بين الشعر والسرد فخلقت ما يسمى بشعرية السردي وذلك من خلال مجموعة من العناصر التي حققت الجمالية.

الشعرية، السرد، شعرية السرد