الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل

قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

مذكرة بعنوان:

شعرية الخطاب السردي في رواية 'أعوذ بالله' للسعيد بوطاجين

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- أمال العايب
- خالدة العدواني

إشراف الأستاذ:

- أ. بلال لعفيون

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ(ة): ..... رئيسًا

الأستاذ: .... بلال لعفيون .... مشرفا ومقررًا

الأستاذ(ة): ..... مناقشًا

السنة الجامعية 2017م-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

﴿ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴾

ربنا لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا أو باليأس إذا أخفقنا

نسألك اللهم علمًا نافعًا و رزقا طيبًا وعملا صالحًا متقبلا

اللهم نور طريقنا بالعلم .. واجعله شفيعًا لنا يا رب

اللهم إنا نسألك الإخلاص في القول و العمل وطلب العلم

رب تقبل منا .. و ارفعنا بالعلم درجات

ووفقنا اللهم لما تحبه وترضاه

الحمد لله رب العالمين وصل اللهم على النبي خاتم المرسلين

شكر و تقدير

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

نحمد الله تعالى على إتمام هذا العمل المتواضع حمدًا يليق بمقامه وجلاله العظيم.

و بعده تعالى

نتقدم بكلمة شكر وعرفان إلى الأستاذ المشرف " بلال لعفيون " على الإرشادات والنصائح القيمة التي زودنا بها.

كما نتقدم بالشكر إلى جميع الأساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل

شكر للجنة الكريمة لقبولها مناقشة هذا العمل وتصويب ما تخلله من أخطاء.

شكر خاص لطاقم المكتبة

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم في هذا العمل من قريب أو من بعيد.

المقدمة

يعدُّ الخطاب السردي من أهم المواضيع التي أولاها النقاد اهتماما كبيرا بالرّغم من اختلاف آرائهم وتوجهاتهم الفكرية، فهو موضوع يمثّل محور الدراساَت الأدبية والشغل الشاغل للأدباء، والسرد يمثل النسيج الذي تحاك فيه جميع فنون النثر الأدبي، بدء من الأنواع القديمة كالحكاية والقصة والسيرة والخرافة والمقامة، و وصولا إلى الرواية، التي تمثّل أهم نوع أدبي حديث يعالج الخطابات السردية. فالرواية احتلت المرتبة الأولى في الكثير من كتابات الأ دباء، لتكون بذلك النّوع الأدبي المعبر عن مرجعيات الشعوب والأممفي العصور المتأخرة.

وقد شهدت الرواية العربية تطوراً كبيراً، حيث استندت على الواقع بشكل كبير، هذا على الصعيد العربي أمَّا الرواية الجزائرية فهي كغيرها من الَروايات العربية ، فرضت تواجدها بين باقي الأنواع الأدبية الأخرى، كما لها مكانة بارزة في الوسط الروائي العربي والعالمي، وذلك لما تحمله من قضايا مهمة تمسُّ الواقع الاجتماعي، وهذه المكانة التينالتها تعود إلى ترعرعها على يد روائيين كبار ، نسجوا بناءها وحسنوا رونقها، أمثال: "عبد الحميد بن هدوقة"، "واسيني الأعرج"، "رشيد بوجدرة"، "أحلام مستغانمي"، "الطّاهر وطّار" و"سعيد بوطاجين".

ومن بين روايات هذا الأخير نجد رواية " أعوذ بالله"، التي اخترناها لتكون ضمن موضوع بحثنا الذي كان بعنوان " شعرية الخطاب السردي في رواية أعوذ بالله لسعيد بوطاجين "، وهو العنوان الذي حاولنا من خلاله الوقوف على أهم الجوانب الجمالية والفنية التي احتفت بها الرواية لأن أهم ما يقوم عليه تحليل أي خطاب سردي هو الكشف عن هذه الجوانب.

وأول ما جذبنا في هذه الرواية هو عنوانها، والذي يبدو واضحا من الوهلة الأولى أنه عنوان ديني وأخلاقي، وهو ما يدفعه لقراءتها،كما أن العنوان يعكس مضمون الرواية بامتياز.

ونجد رواية "أعوذ بالله" لـ" سعيد بوطاجين" من بين الروايات الجزائرية التي عالجت واحدة من القضايا المهمة في الواقع الجزائري، وهي الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي تعيشها الجزائر في عصر يراه الروائي غارقًا في بحر الفساد والظلم والوحشية، حيث أضفى على روايته هذه طابعا جماليا وشعريا ، زيادة على نقلها جزءا من الواقع.

انطلاقا من هذا احتكمنا إلى إشكالية رئيسية، جوهرها : كيف استطاع الروائي أن يضفي الشعرية على خطابه السردي الروائي؟

وتكمل هذه الإشكالية مجموعة تساؤلات فرعية أبرزها:

- ما هي الشعرية؟ وما أصولها؟ وما علاقتها بالعلوم الأخرى؟
- كيف انعكست الشعرية على عناصر الخطاب السردي في روايةأعوذ بالله"؟
- إلى أي مدَى وفّق "سعيد بوطاجين" في جعل روايته تحمل طابع الجمالية والفنّية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اتّبعنا خطة، كانت دليلاً لنا في بحثنا هذا، حيث بدأنا بمقدمة يليها فصلان الأول تحت عنوان: الشعرية والخطاب السرديفي الرواية الحديثوالمعاصرة، وهو الفصل النظري وفيه وقفنا على تحديد المفاهيم المتعلقة بمصطلح الشعرية، والخطاب والسرد، وأيضا مفهوم الرواية حيث خصصنا بالذكر الرواية الجزائرية.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: قراءة في رواية أعوذ بالله" "لسعيد بوطاجين"، وهو الفصل التطبيقي ومن خلاله حلّلنا عناصر الرواية محاولين الوصول إلى أهم النتائج والنقاط، وهذه العناصر التي وقفنا عندها تمثلت في ملخص الرواية مع لمحة عن الروائي، شعرية العتبات واللّغة، شعرية المكان، إطار الزمن، الشخصيات الروائية، كما لا ننسى عنصري الحوار والوصف.

وقد إعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج البنيوي التكويني؛ الذي ارتأينا أنه الأنسب لمثل هذه الدراسة لكونه يعد من أهم المناهج التي سمحت لنا بتفكيك العناصر السردية للنص الروائي.

أما عن الدراسات السابقة التي خصصت وأفردت الحديث عن موضوعنا هذا، فقد كانت نادرة حيث استعنّا فقط ببعض المواقع الإلكترونية القليلة ، متمثلة في بعض المقالات منها: "الفضاء الحكَائي في رواية أعوذ بالله لسعيد بوطاجين: دراسة بنيوية"، الذي أعاننا على فهم موضوع الرواية.

أمّا عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، فكانت رغبة منا في دراسة الرواية الجزائرية، إضافة إلى حبّ التطلّع واكتشاف لغة الأديب، الذي يعمد إلى إدخال قرّاءه في متاهات وانزياحات من خلال أسلوبه غَير المباشر ولغته الشعرية الخلاّبة، وكان هدفنا من دراسة هذه الرواية هو إعطاء الأدب الجزائري حقّه وإبراز جمالية النص الأدبي، والتي تتجلّى من خلال السرد الروائي، كما أنّ هذا البحث في مجمله يندرج تحت هدف محدّد وهو الكشف عن الحدود الجمالية والشعرية لرواية "أعوذ بالله".

وقد اعتمدنا على مصدر أساسي ممثلاً في رواية "أعوذ بالله" لـ " سعيد بوطاجين"، إضافة إلى مجموعة من المراجع أهمها: البناء السردي في روايات "إلياس الخوري" (عالية محمود صالح) حيث ساعدنا على الوقوف على أهم الجوانب التحليلية للفن الروائي، إضافة إلى مفاهيم في الشعرية –دراسات في النقد العربي القديم– (محمد درابسة ، والذي أعاننا على الإحاطة بمفهوم الشعرية.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، نذكر منها: صعوبة تطبيق تقنيات المنهج البنيوي داخل الرواية، وذلك لطبيعتها الإيحائية المفتوحة على أبواب عديدة من التأويلات والإحتمالات، إلاّ أنّ هذه الصعوبات لم تمنعنا من إنجاز هذا البحث وإتمامه.

وهذا البحث هو عمل أكاديمي، قمنا فيه بمجهودات علمية لأجل الكشف عن الجانب الجمالي في رواية " أعوذ بالله" "لسعيد بوطاجين"، الذي أتممناه برعاية الله وعونه، وكذلك الأستاذ المشرف، وقد سعينا جاهدين في إتمام هذا البحث وإخراجه، ليكون بذلك مرجعا للأجيال القادمة وبصمة مما درسناه في أدبنا الجزائري.

الفصل الأول

الشعرية والخطاب السردي

في الفن العربي الروائي

المبحث الأول: وقفة مع مصطلح الشعرية

1- ماهية الشعرية: تتّضح ماهية الشعرية عند تحديد المعنى اللُّغوي، وكذا المفهوم الاصطلاحي الذي تحمله اللفظة.

أ- الدلالة اللغوية:

الشعرية من المفاهيم النقدية التي شاع تداولها في سماء النقد والأدب خلال العقود الأخيرة، وذلك بسبب التحول الملحوظ في نظرية الأدب وعلوم اللغة ومناهجها، حين أصبح الاهتمام الأكثر مُنصَباً في الكشف عن جمالية الأدب.

وعند البحث عن المعنى اللغوي لمصطلح **"الشعرية"**، نجدها تعود إلى الجذر اللغوي (**ش ع ر)**؛ لأن هذه المعاجم القديمة لم تُقدّم تعريفًا محددًا لمصطلح الشعرية بطرحه الحديث، حيث ورد مصطلح **شِعْر** في كتاب **"العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي"** في: «**شَعَرْتُ بكذا أَشْعُرُ شعرًا، لا يريدون به من الشعر المبيت، إنما معناه: فطنتُ له وعلمتُ به(...) والشِّعْرُ: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها، وسمي شعرًا لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه**»[1].

كما وردت لفظة **شعر** أيضًا في " **معجم لسان العرب لابن منظور**" في: «**شَعَرَ: شَعر: به وشعُر يَشْعُرُ شَعْرًا وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً، وشُعُورًا (...) وحُكي عن الكسائي أيضًا: أشعر ما عمله: قال وهو كلام العرب: وليْت شِعري أي ليت علمي، أو ليتني علمتُ**»[2]؛ إذن فقد ورد مصطلح الشعر في أغلب المعاجم العربية القديمة بمعنى العلم والفطنة والدراية بالشيء.

---

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج 2، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، (ش ع ر)، ص 336 _ 337 .

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 8، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، (ش ع ر)، ص88.

أما في المعاجم العربية الحديثة والمعاصرة، فقد وردت فيها لفظة الشعرية، ومن ذلك ما جاء في "المنجّد في اللغة العربية المعاصرة": «**شِعْرِيَّة: صفة ما يثير الأحاسيس: شعرية منظر** »[1]؛ فقد وردت الشعرية في هذا المعجم بمعنى إثارة العواطف والمشاعر والأحاسيس على خلاف ما ورد في المعاجم العربية القديمة.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

إن منهجية البحث والتنقيب عن مفهوم الشعرية بمعناها الاصطلاحي يبدو للوهلة الأولى من الأمور التي يصعب على أي باحث الإحاطة بها، لأن المنطلق الرئيسي في الشعريات هو الأثر الأدبي، والمتغير هو طبيعة النظر إلى عناصره ، وعليه فإن المفاهيم سوف تتنوع تبعًا لذلك.

- **عند الغرب :**

يعَدّ "**جاكبسون**" واحدًا من أهرامات النقاد الذين اهتموا بمفهوم الشعرية، حيث عدّها: «**جزءًا من اللسانيات (...)، ويظهر هذا التكافؤ في أطروحات جاكبسون بالنسبة للوظيفة الشعرية، حيث الوظيفة الشعرية واحدة من ست وظائف مرتبطة بالعوامل التي تشكل عملية الاتصال، ويأخذ النص سماته من تدرج هذه الوظائف، لا من احتكاره لواحدة منها** »[2]؛ ومن هنا يتضح لنا أنه قد اعتبر الشعرية فرعًا من فروع اللسانيات، هذا الفرع الذي يعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها مع الوظائف الأخرى للغة مجتمعة مع بعضها.

وقد وضع "**جاكبسون**" مجموعة من العناصر المكونة للحدث اللساني، والمتمثلة في: المرسِل الذي يبعث برسالة إلى المرسَل إليه بلغة يفهمها كل منهما، وهذه الرسالة تقتضي بالضرورة وجود المرجع أو ما يعرف بالسياق، ويتم كل ذلك عبر اتصال يدعى القناة، وهذه العناصر تولد مجموعة من الوظائف اللسانية وهي «**الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية، الشعرية، فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف النقدية الأخرى، حيث قال جاكبسون عنها بأنها إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تمامًا، فالوظيفة الشعرية تُدخِل ديناميكية لحياة**

[1] لويس معلوف اليسوعي: المنجّد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001، (**ش، ع، ر**)، ص774.

[2] أحمد حماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2004، ص56.

اللغة»[1]؛ إذن فهذه الأخيرة تختص بالرسالة، كما أنها تنقل اللغة من طابعها العادي إلى طابع الانزياح والجمالية لذلك جعلها أهم الوظائف باعتبارها تضفي على اللغة طابع الحركية والحياة.

كما أكد أيضًا أن الشعرية تختص بالبحث عن البناء اللغوي للنص، ولكنها لا تكتفي بما هو ظاهر بل تتجاوزه إلى ما هو خفي.

نجد كذلك **"توذوروف"** الذي كان من أوائل المهتمين بكتاب **"فن الشعر لأرسطو"**، حيث انطلق منه في تأسيسه للشعرية، هذه الأخيرة التي تعرف بكونها ذات ماهية متغيرة وليست ثابتة، لذلك يصعب وضع تعريف محددٍ لها، والخطاب الأدبي عنده **«خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرًا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف، نرى من خلاله معناه ولان كاد نراه في ذاته (...)، بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنًا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه، قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه »**[2]؛ فالخطاب الأدبي حسبه يختلف عن الخطاب العادي الذي اعتبره خطابًا شفافا، ذلك أن الخطاب الأدبي يتراح عن الاستعمال المألوف للغة، فتطغى فيه الوظيفة الشعرية، ومن ثم فالخطاب الأدبي هو خطاب نوعي يرتكز أساسًا على الانزياح لخلق لغة أدبية تحقق وظيفة شعرية، مما يجعل منه خطابًا ثخنًا.

وفي موضع آخر يحدد موضوع الشعرية في قوله: **«ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محددة وعامة (...) وبعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»**[3]؛ فموضوعها عنده ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي تلك الخصائص النوعية التي تجعل من عمل ما عملا فنيًا جماليًا، وبذلك تجعله متميزًا ومتفردًا عن غيره من الأعمال الأخرى، وقد اعتبر " **توذوروف**" الشعرية قاسمًا مشتركًا بين النصوص الشعرية و النثرية.

---

[1] بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة ــ بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ــ دار رسلان ، دمشق ، ط1، 2008، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] تزفيطان توذوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء ، المغرب، ط 2، 1990، ص 93.

إلى جانب "**توذوروف**" و"**جاكبسون**" نجد أيضًا "**جون كوهين**" قد ساهم في التأسيس لعلم الشعرية متأثرًا في ذلك بمبدأ المحايثة اللساني * **« وشعريته شمولية وعلمية، ذلك أنها تستجيب للمبادئ الأساسية، وهي الشروط المعرفية – التحليلية – التي يجب توافرها في كل نظرية علمية وهي: وضوح البناء النظري، دقة اللغة الواصفة، إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية »**[1]؛ فهو يريد أن يضفي على شعريته طابعًا علميًا، معتمدة في ذلك على قراءة النص قراءةً داخلية بعزله عن السياقات غير اللغوية.

وفي موضع آخر نجدُه «**قد عدّ الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري، ولهذا فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر، فيقول: إنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعًا بل أن لغته شاذة ، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري** »[2] وهذا ما يوضح لنا أن الشعرية نادى بها "**جون كوهين**" هي شعرية أسلوبية تقوم أساسًا على مبدأ الانزياح، هذا الأخير يقوم على ثلاث مستويات وهي المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، ولكي تتحقق الشعرية لابد من تظافر هذه المستويات.

ويبقى الانزياح أحد أهم العناصر التي تولد الغموض في الشعر، فتكون بذلك عناصر الشعرية عناصر مكثفة، تنتقل من الطابع العادي المألوف إلى طابع يحمل الكثير من الدلالات، ولذلك أعطى " **جون كوهين**" لهذا الغموض قيمة إيجابية وجعله أحد الخصائص المميزة للشعر.

- **عند العرب :**

إن الشعرية في النقد العربي هي من المفاهيم التي تختلف ترجمتها من اللغات الغربية إلى العربية، **«ومن أجل تدقيق الاستعمال في عناصر هذه القضية لابد أن يتمخض مصطلح الشعرية (المصطلح في اللغة النقدية**

[1] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول و المقولات–، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص123.*

[2] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية – دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص26.

العربية المعاصرة) لما يقابل في اللغة الفرنسية La Poéticété ، فتكون بمعنى الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية، التي تمثل في نسيج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري»[1].

يُعتبر **"عبد الله الغدامي"** من النقاد العرب الذين اهتموا بمفهوم الشعرية، حيث أطلق عليها مصطلح الشاعرية بدلا من الشعرية، يقول: **« بدلا من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحًا جامحا يصنف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر»**[2]؛ فقد فضل مصطلح الشاعرية لأنها تعنى بدراسة اللغة الأدبية في النثر والشعر، بدلا من الشعرية التي تتجه إلى الشعر فقط.

ونجده في موضع آخر يقول: **«والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي »**[3]؛ حيث وصفها بفنيات التحول الأسلوبي لأن النص يكون بأسلوب مجازي تطغى عليه الاستعارات والرموز، فيبتعد بذلك من معناه العادي ليكتسب طابعًا شعريًا.

ونجد **"أدونيس"** هو الآخر قد اهتم بمفهوم الشعرية، حيث خصص العديد من مؤلفاته للبحث عن موضوعها ومحاولة الفصل فيه، وخاصة في كتابه الشعرية العربية، الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية **«بحيث لا يُعدُ أي كلام شعرا إلا إذا كان على الطريقة الشعرية التي حددها الخليل... بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض.. »**[4]؛ ومن هنا يتضح لنا أنه لا يعتبر الكلام شعريا إلا إذا امتثل إلى القواعد والأوزان التي وضعها الخليل.

وقد حاول **"أدونيس"** الوقوف على أصول الحداثة الشعرية عند العرب وذلك في قوله: **«إن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة، والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت**

---

[1] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة – ، منشورات لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، د ط، د س، ص 12 - 13.

[2] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي ، جدة- السعودية، ط1، 1985، ص25.

[3] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص25.

[4] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1982، ص30.

علما للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[1]؛ ومن هنا يتضح لنا أنه قد رد الجذور الأولى للحداثة الشعرية العربية إلى الدراسات القرآنية، التي كان لها الفضل في إرساء أسس جديدة لدراسة النصوص.

كما أنه «**تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، حيث تجعل منه نصا متعدد التأويلات و الاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه يقول: فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة** »[2]؛ فقد ركز على خاصية الغموض، هذا الغموض هو الذي يجعل النص يحمل معاني ودلالات مختلفة تفتح المجال للقراءة والتأويل، ومن هنا تتحقق شعرية النص وجماليته.

أما عن الشعرية عند "**كمال أبو ديب**"، فقد تأثر بالشعرية الغربية بشكل واضح، وتجلى ذلك في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، حيث أورد في كتابه **"في الشعرية"**: «**أنها خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكنه أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا**»[3]؛ حيث يرى أنه لابد أن تكون هناك علاقة بين مكونات النص وأجزاءه المترابطة حتى يكون هذا النص شعريا.

«**إن الشعرية في مفهوم كمال أبو ديب تستند إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل في التجربة الإنسانية بأكملها ... ويحدد بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز Codé**»[4]؛ فالشعرية في تصوره وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة: مسافة التوتر، وهي تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة.

كما أنه يلحّ «**على مسألة خلق التوتر أو الفجوة كما يسميها، ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول: إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، بين**

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص11.

[2] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص24.

[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، دط، د س، ص14.

[4] مشري بن خليفة: الشعرية العربية–مرجعياتها وإبدلاتها النصية– ، دار مكتبة الحامد، عمان، ط1، 2011، ص32.

اللغة وبين الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية »[1]؛ فهو هنا يؤكد أن اللغة الشعرية هي التي تولد هذه الفجوة، كونها لغة تبتعد عن الطابع العادي لتكتسب معاني ودلالات مختلفة.

وقد تأثر هذا الأخير بمبدأ **"جون كوهين"** في الشعرية، المتمثل في الانزياح والخروج عما هو مألوف ويعتبر وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: **«إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ما ينتجها هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر»**[2]؛ فالشعرية عنده تنتج عن خرق ما هو مألوف وعادي في استخدام اللغة إلى ما هو جمالي ومبتكر.

2: أصول الشعرية :

إن الشعرية Poetik كلمة يونانية الأصل، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته Asthetik .

وقد **«اختلف النقاد العرب المحدثون حول تسميتها ومفهومها، فقد وصفها "محمد الولي"،"محمد العمري"،"شكري المبخوت"، "رجاء بن سلامة"، "المسدي"، "أحمد مطلوب"... بالشعرية، في حين أسماها "توفيق بكار"، "الطيب البكوش"، "حمادي صمود" بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند "سعيد علوش" و"عبد الله الغدامي"، بينما تسمى عند "جابر عصفور" و"محمد الماشطة" بعلم الأدب وعند "خلدون شمعة" البويطيقا، أما عند "توفيق الزيدي" بالأدبية »**[3]؛ فقد تعددت تسميات النقاد للفظ الشعرية باختلاف توجهاتهم، إلا أنها متشابهة من حيث المعنى الذي يراد به دراسة جماليات النصوص الأدبية في تميزها عن باقي النصوص الأخرى، ورغم تعدد هذه المصطلحات إلا أن مصطلح الشعرية يبقى رواجا بين النقاد لأنه الأقرب إلى فهمهم.

---

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص11.

[2] أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس ، رسالة ماجستير، إشراف : مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، ص33.

[3] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص15.

أ- أصولها عند اليونان:

يعتبر" **أرسطو**" هو أول من مهد للشعرية عند الغرب وذلك في كتابه **"الشعرية"**، الذي ترجمه **"عبد الرحمن بدوي"** إلى **"فن الشعر"**، وقد وصف أرسطو الشعر بأنه محاكاة، وهذه الأخيرة عنده ثلاثة أنواع: التراجيديا، الملحمة والمسرحية، وتعتبر المسرحية هي الشكل الأسمى للمحاكاة الشعرية، لأنها تتضمن عناصر كل من التراجيديا والملحمة، كما يمكن أن تقرأ وتشاهد، والمحاكاة عنده لا تتوقف عند ما هو كائن، بل تتعداه إلى ما ينبغي أن يكون.

وقد حدد وظيفة الشعر في كتابه **"فن الشعر"** فقال: **«التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير »**[1]؛ فوظيفة الشعر عنده تطهيرية، وذلك من عرضه لمشاهدة معينة تثير في نفوسنا عاطفة الشفقة والخوف، فيحدث التطهير.

«إن القراءة المتمعنة لهذه الأفكار الإغريقية تظهر لنا مدى الـــتأثير العظيم لشعرية أرسطو في تأسيس الشعرية الأوربية فهو أول من صاغ معنى الشعرية بمفهوم الأدبية، التي هي جوهر الأدب وماهيته فقد ظل النقاد قرونا وما يزالون يناقشون أرسطو وينقدونه ثم يعودون له، فكتاب الشعرية هو الكتاب المقدس في النقد الأوروبي ولابد لأي ناقد مهما تطاول على أرسطو أن يعود إليه »[2]؛ وبذلك يبقى أرسطو هو أول من أرسى معالم الشعرية وهذا ما جعل من الشعرية الإغريقية عامة وشعرية أرسطو خاصة جذورا للشعرية الأوربية وغيرها من الشعريات، لهذا ينبغي على كل دارس أو ناقد أن يعود إلى كتاب فن الشعر لأرسطو باعتباره اللبنة الأساسية للشعرية.

ب- أصولها عند العرب:

إذا عدنا إلى أصول الشعرية في تراثنا العربي فإننا نجدها قد استخدمت بعدة مفاهيم ارتبطت بمفهوم الشعر، ومنها: صناعة الشعر، نظم الكلام، عمود الشعر، الأقاويل الشعرية، حيث جاء في كتاب **"ابن سلام**

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص24.

[2] عز الدين المناصرة: علم الشعريات-قراءة مونتاجية في أدبية الأدب- دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2007، ص47.

الجمحي" "طبقات فحول الشعراء" : «إن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، منها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان.»[1]**؛ "فابن سلام الجمحي"** قد أطلق على مفهوم الشعرية صناعة الشعر، وقد كان السبب في وضعه لكتابه هذا هو التأكيد على صفة الفحولة، والتي هي عنده اكتمال الشعرية عند الشاعر.

وقد وقف أيضا في هذا الكتاب على قضية مهمة كانت سائدة، مرتبطة برواية الشعر و صحته **«وهو يشير إلى الشعر الموضوع المنحول، بل يتساءل على أصالة الشعر العربي و تاريخه، ومن تم يثير هذا السؤال: أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ويرجع أسباب الوضع في الشعر إلى بعض القبائل التي أرادت أن تلحق بمن لهم الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم»**[2]؛ فقد أكد أن أسباب النحل في الشعر تعود إلى الصراعات بين القبائل ومحاولة بعضها تقليد الأخرى، والوصول إلى ما وصلت إليه، حيث قام بانتقاد رواد الشعر الذين كانوا سببا في نحله، بذلك ميز بين الشعر المنحول والشعر الفحل.

ولعل أقرب المصطلحات إلى الشعرية هو مصطلح النظم، الذي جاء به **"عبد القاهر الجرجاني"**، فهو **«يربط بين القدرة على نظم الكلام و القدرة العقلية للمتكلم، وهو يرى أن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة أشبه ما تكون بعلاقة الصانع بمادته الخام، فالشعر يبدأ بالمواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالاتها ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ المتواضع عليها في علاقات جديدة، تليق دلالتها بالغرض المنشود من خطابه الشعري»**[3]؛ فنظرية النظم عنده تقوم أساسًا على التآلف والانسجام بين أجزاء الكلام، ونظريته هذه تقوم على تقديم المعاني وجعل الألفاظ تابعة لها، والنص عنده هو المنطلق الأساسي في نظريته هذه، وما يحقق شعرية هذا النص هو النظم.

أما عن **"حازم القرطاجني"**، فقد استعمل مصطلح الأقاويل الشعرية، وذلك في قوله: **«وإذا خيِّل لك الشيء بالأقاويل المحاكية له، فالمقصود محاكاة ما هو عليه، من حسن أو قبح بأقاويل تخيل لواحقه وأغراضه، فإذا حوكي الشيء بصفاته أو ما هو مثال لصفاته تصور بما يرجع إليه ...، واستدل عليه بما هو خارج عنه، ومحصول الأقاويل الشعرية تصير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه»**[4]؛ فقد تناول

---

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، دط، د س، ص3.

[2] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص47.

[3] الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري– ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2007، ص61.

[4] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة ، ص13.

موضوع الشعرية من خلال إقراره بأن الجوهر الأساسي للشعر هو التخْييل، يقول: **«إن المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»**[1]؛ فهو يرى أن الشعرية ليست كلامًا عاديًا وإنما هي نسيج فني يمنح الشعر بعدًا جماليًا، فتكون بذلك الشعرية هي جوهر ولب الشعر.

في حين نجد أن **"المرزوقي"** جاء بمصطلح عمود الشعر، حيث يرى أن الشعرية لا تتحقق إلا إذا امتثلت إلى عناصر عمود الشعر والمتمثلة في: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، إصابة الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتدائهما للقافية، **«وتعد نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية، متمثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب (الآمدي، القاضي الجرجاني، المرزوقي)، وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين أن نظرية عمود الشعر تمثل النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة»**[2]؛ وبذلك تبقى نظرية عمود الشعر من أهم النظريات التي أوْلَت أهمية كبيرة للشعرية العربية وأرْسَت معالمها الأولى.

3:موضوع الشعرية :

تمثل الشعرية أحد أهم الخصائص والصفات التي يتميز بها كل نص عن غيره من النصوص الأخرى، والكاتب أو المبدع هو المسؤول عن تفجير هذه الخاصية في النص، وهي لبّ النص وجوهره، حيث تخرج بهذا النص من طابعه العادي المألوف غلى الطابع الشعري الجمالي، وبذلك تنتقل باللغة في النص من معناها المباشر إلى ما لا نهاية له من الدلالات والمعاني.

وقد اختلف النقاد في تحديدهم لموضوع الشعرية، حيث نجد **"جيرار جينيت"** يقول: **« ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية »**[3]؛ فهو هنا يرى أن موضوع الشعرية هو جامع النص أو التعالي النصي الذي يعرف بالتناص Intertextuality عند **"جوليا كريستيفا"**، والذي يعني تداخل نص معين مع غيره من النصوص.

---

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص21.

[2] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص18.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم –، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص33.

وفي موضع آخر نجد **"توذوروف"** يحدد موضوع الشعرية في قوله : **«ليس موضوع الشعرية هو مجموع الأعمال الأدبية ولكنه الخطاب الأولي نفسه، كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص، والشعرية فرع من الدراسة نظري غذي وخصب بالوساطة البحث التجريبي، غير أنه لا يتشكل بها»**[1]؛ وهو هنا يختف مع **"جيرار جينيت"**، في أنه لا يجعل موضوع الشعرية هو جامع النصوص، أو مجموع الأعمال الأدبية، وإنما هو خطاب، لأن هذا الأخير في نظره تشكله مجموعة من النصوص، ثم يعود **"جيرار جينيت"** ليؤكد أن الشعرية تبقى علم نسبي نظرًا لتغير مفاهيمها، يقول: **«إن الشعرية إذًا علم غير واثق من موضوعه إلى حدٍ بعيد ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية ومن ثمة فإن اعتبار وإعادة اعتبارات التحديدات والتقسيمات المتتالية طوال التاريخ للحقل الأدبي يجعلنا مناقدين ثانية إلى التساؤل المثير الذي وضعه "جاكبسون" منذ عهد قريب في صلب كل شعرية وهو: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب»**[2].

لقد وجدت الشعرية صعوبة كبيرة في تحديد مسألة الأدب، فكان لابد لها من العودة إلى المبدأ نفسه الذي اعتمدته اللسانيات، وهو مبدأ اللغة فربطت هذا الأدب بنظام اللغة لتعيد الاعتبار للواقعة الأدبية. **«إذ ليس هدف البويطيقا البحث عن معنى الأعمال المفردة، بل الكشف عن القوانين العامة التي تساعد على إنتاج الأعمال الأدبية»**[3]؛ وهنا يتضح لنا أن الهدف الذي تسعى إليه البويطيقا ليس الأعمال الأدبية وإنما القوانين التي تتحكم فيها، وبذلك رفضت الشعرية ربط النص بسياقاته الخارجية.

«إن الشعرية في أبسط تجلياتها خطاب جمالي يتفرد عن الخطابات الأخرى بنوعية الدلالة التي تشكلها، وإذا كانت الشعرية تطلق على العمل الإبداعي ذاته، أو ترتبط بكل ما له صلة بإبداع فيما يقول له فاليري، فإنها تسعى حسب ما ذهب إليه توذوروف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل »[4]؛ فأهم ما يميز الشعرية هو بحثها في جماليات الخطاب الأدبي ومحاولتها وضع نظرية مجردة ومحايثة للأدب بوصفه أثرًا لفظيًا.

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34.

[2] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، بغداد، د ط، د س، ص18.

[3] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح في جمال العدول، مؤسسة حمادى للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2011، ص154.

[4] فوزي عيسى: تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر– ، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، 1998، ص5.

4: علاقات الشعرية بالعلوم الأخرى:

أ- علاقتها باللسانيات:

يعتبر **"رومان جاكبسون"** من الأوائل الذين اهتموا بالشعرية معتبرا أيها جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات، وقد ظهر هذا الاهتمام من خلال نظريته اللسانية التواصلية، التي اهتم فيها بمفهوم الرسالة التي ترتبط كل الارتباط بالوظيفة الشعرية أو الجمالية، يقول: **«إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية مثل ما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية هي جزء لا يتجزأ من اللسانيات »**[1]؛ فاللسانيات قد أصبحت علما من خلال اعتمادها على مبدأ المحايثة؛ أي لدراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وهو المبدأ نفسه الذي لابد للشعرية أن تعتمده لكي تكون علما، إلا أن هناك فرق جوهر بينهما، ذلك أن الشعرية تعالج أحد أشكال اللغة فقط، بينما تهتم اللسانيات بجميع القضايا اللغوية.

«إن اللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية، لأن مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية، واللسانيات-بوصفها منهجا- كانت منطلقة من التفات جديد إلى طرائق جديدة في دراسة القضايا اللغوية، وهذه الأطروحة أكد عليها جاكبسون»[2]؛ فقد منحت اللسانيات الشعرية منطلقا جديدا من أجل تحديد موضوعها، حيث انطلقت اللسانيات من ثنائية سوسير الشهيرة: اللغة التي تكون مشتركة بين اللغة، والكلام وهو الاستعمال الفردي، ومن هنا ظهرت في الشعرية ثنائية: الأدب الذي يقابل اللغة في ثنائية سوسير، والكلام الأدبي الذي يقابل الكلام.

يقول **"توذوروف"**: **«موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب على الرغم من أن كليهما يعتمد المفاهيم نفسها، وكل منهما يدرج ضمن إطار السميوطيقا، حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها»**[3]؛ فقد حاول هذا الأخير أن يجمع بين اللسانيات والشعرية داخل نظام سميوطيقي واحد، وذلك من خلال توحيد موضوعهما بما يسميه الأنظمة الدالة.

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص24.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص72.

مما لا شك فيه أن الأدب ناتج عن اللغة وكل معرفة بهذه اللغة تعود بالفائدة على كل ما هو لساني شعري ولذلك اعتبر **"توذوروف"** العلاقة بين الشعرية واللسانيات علاقة ضرورية، لكن العلاقة تلك لا تربط بين اللسانيات والشعريات بقدر ما تربط الأدب باللغة، وبالتالي بين الشعريات وكل علوم اللسان.[1]

ب- علاقتها بالأسلوبية:

تهتم الأسلوبية برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، وللأسلوبية علاقة وثيقة بالشعرية ذلك أن كل منهما يهتم بالنص ومختلف القوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي، وبما أن النص هو معطى لغوي فإنه يحتوي على مجموع من الظواهر الأسلوبية، ويتجلى ذلك في الانزياحات والانحرافات اللغوية والشعرية بمباحثها الفنية والجمالية تحاول رصد هذه الظواهر، للتعرف على تجلياتها داخل النص، وتحاول وضع قوانين تتحكم في أدبيتها **«وإذا كان الأسلوب هو طريقة الكتابة أو الإنشاء، أو بتعبير آخر هو مجموع ما يميز نمط كتابي واحد ما عن نمط آخر، كان للشعرية دور الكشف عن الخاصية المشتركة بين هذه الأنماط، ويترتب على هذا أن الانزياح أهم خاصية تجمع الشعرية و الأسلوبية»**[2].

ورغم ارتباط الشعرية بالأسلوبية، في اهتمامهما بالنص إلا أن هناك فروق واختلافات بينهما، «**فالأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما (...) أي ما هو متعين وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي، أو دراسة ما هو متعالي(...) وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ وغم هذا الفرق تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر وخلاصة عصارته الجمالية** »[3] ؛ وهذا يعني أن الأسلوبية تدرس الخصائص الكامنة في نص أدبي موجود، وهي في ذلك تختلف عن الشعرية التي لا تعنى فقط بالنصوص الموجودة، بل تتجاوزها إلى دراسة تلك الخصائص والقوانين الناتجة عن نصوص أدبية في حقب زمنية مختلفة، ومع ذلك لا يمكن أن نغفل حقيقة الترابط الموجود بينهما، في كون كل منهما يشتركان في مجال الدراسة.

---

[1] ينظر رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم ، عنابة، دط، 2006، ص17.

[2] أحمد النجاي سي كبير: شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية ، مذكرة ماجستير في اللغة والأدب، إشراف : عبد الرحمن تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011، ص53.

[3] بشير تاوريريت: الشعرية و الحداثة، ص50.

«ومن هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية، بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص، من دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعرية لدراسة الشفرة لتأسيس السياق»[1]؛ فالأسلوبية تهتم بدراسة الخصائص الكامنة في اللغة والنص وذلك بعزلها عن المتلقي والسياقات الخارجية، كما ترتكز على الشفرة فهي بذلك تخالف الشعرية التي تصب اهتماماتها على الشفرة للوصول إلى السياق، وبذلك تكون الشعرية أعم و أشمل من الأسلوبية.

ج- علاقتها بالسيميائيات :

تعتبر السيميائية من بين المناهج التي تدرس النصوص و الخطابات الأدبية وغير الأدبية، كاللسانية **«لذلك فالدور الأساسي للدراسة السيميائية للعمل الأدبي يبقى هو تبيان انزياح العمل وتفرده وتميزه عما سبقه عن الأعمال الجيدة الداخلة ضمن الزمرة نفسها»**[2].

وعلم السيمياء هو العلم الآخر الذي يتقاطع مع الشعرية، فهو يهتم بدراسة العلامات والإشارات والشعرية في حد ذاتها تقوم بدراسة العلامات، وهذا ما جاء في قاموس اللسانيات **«أن الكثير من الإجراءات التي تتناولها الشعرية متعلقة بنظرية العلامات والشعرية كانت إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الذي يسلط على سائر العلوم»**[3].

ونجد **"توذوروف"** من الذين أكدوا على علاقة الشعرية بالسيميائيات، حيث أنه **«يعترف بأن الشعرية تهتم بإبراز المشروع السيميائي العام، الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقاتها»**[4]؛ فالشعرية كان لها الدور الفعال في إضافة الشيء الجديد إلى مجال السيميائيات حيث ساعدتها على تبني أحد فروعها وهو الاهتمام بجماليات النصوص الأدبية، كما أن السيميائية هي الأخرى قد أضافت عنصر دراسة العلامات داخل الشعرية.

«أما محمد العمري فيرجع العلاقة بين الشعرية والسيميائيات إلى وجهتين: الأولى التداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة العربية، والثانية بنائيّة النص التي تميزها ضمن خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج وترتيبها و صياغتها

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص32.

[2] فيصل الأحمر: السيمائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة ، د ط، ص59.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص301.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

لغويًا صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة إلى حين العرض ثم إلقاؤها إلى المستمعين بطريقة تعبيرية »[1]؛ فالعلاقة بين الشعرية والسيميائية حسبه ترتبط بالدرجة الأولى بالتداولية، التي تصب اهتمامها بعلاقة عواطف وأفكار الكاتب بالخطاب الذي ينتجه، هذا من جهة ومن جهة أخرى ترتبط بطريقة بناء النص من الأفكار الموجودة في ذهن الكاتب وإعادة إخراجها للقارئ في قالب تعبيري.

من خلال ما سبق نصل إلى أن الشعرية تأخذ من كل العلوم المتعلقة بالأدب، ففي علاقتها باللسانيات نجدها قد تأثرت بهذه الأخيرة وأخذت عنها مبدأ المحايثة، وهو ما جعلها جزء لا يتجزأ منها وأحد أهم فروعها وبذلك فإن العلاقة بينهما ضرورية، أما عن علاقتها بالأسلوبية فهي وطيدة أيضًا لأن كل منهما يصب اهتمامه على النص، وما جعلهما يلتقيان هو اعتماد كل منهما على الانزياح، كما تتقاطع الشعرية مع السيميائية في كون كل منهما يختص بدراسة العلامات والرموز، ونقطة التقاء هذه المناهج الثلاثة مع الشعرية أن كلا منها يعتمد على مبدأ المحايثة؛ أي دراسة ما هو داخل النصوص وعزلها عن كا ما هو خارج عنها.

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص302.

المبحث الثاني: في مفهوم الخطاب والسرد:

1 -**مفهوم الخطاب:**إنّ مفهوم الخطاب من المفاهيم النقدية والأدبية التي تتحدد ماهيتها عندما نقف على دلالتها اللغوية والإصطلاحية.

أ-الدلالة اللغوية:

لقد ورد ذكر لفظة الخطاب في القرءان الكريم، وذلك في قوله تعالى: **﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ ﴾**[1]، وأيضًا في قوله: **﴿وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾**[2].

أما في المعاجم العربية فقد ورد ذكره في لسان العرب بمعنى مراجعة الكلام **«خَطَبَ الخطبُ: الشأن أو الأمر، صغُر أو عظُم وقيل: هو سبب الأمر، و الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطابًا، وهما يتخاطبان»**[3].

كما ورد ذكره أيضًا في المعاجم المعاصرة **« خَطَبَ / خَطَب على / خَطَب في يَخْطُبُ، خَطَابَةً و خُطْبَةً، فهو خَطِيب، والمفعول مَخْطوب، وخِطَاب [مفرد]: جمع خطابات (لغير المصدر): مصدر خَاطَبَ: رسالة أرسل إلى صديقه خطابًا مسجلا (...) أو هو كلام يسمعه ويقرؤه كلهم، كلامٌ يوجه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات»**[4].

وإذا عدنا إلى اللغة الفرنسية نجد الخطاب هو: **«Discours وهذه الكلمة مأخوذة من Discurses وهذه بدورها مشتقة من فعل يعني Discurer باللغة اللاتينية التي تعني الحوار ويفترض وجود مخاطب و سامع »**[5]؛ ومن هنا نصل إلى أن الخطاب هو مراجعة الكلام، أو هو الكلام والرسالة أو المواجهة بالكلام أو ما نخاطب به الآخرين، أو هو مقطع من الكلام يرسله المتكلم في شكل رسالة إلى السامع، والأهم في هذا كله أن يتوفر شرط الطرفين وهما المتكلم و السامع.

ب-الدلالة الاصطلاحية :

---

[1] سورة الذاريات: الآية 31.

[2] سورة ص: الآية 20.

[3] ابن منظور: لسان العرب ، (خ ، ط ، ب) ، ص 335 ، 336.

[4] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، مج1، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1،2008، (خ، ط، ب)، ص659-660.

[5] جان نعوم طنوس: تحليل الخطاب – مفاهيم نظرية ونصوص تطبيقية – ، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2014، ص8.

لقد اختلفت تعريفات مصطلح الخطاب من ناقد إلى آخر، وذلك باختلاف التوجهات والرؤى فكل له منطلقه الخاص الذي ينطلق من في تعريفه لهذا الأخير، فنجده عند **"سوسير"** مرادفٌ للكلام Parole ، كما عرفه **"بنفنيست"** (E. Benveniste) بأنه **«ملفوظ موجه من مرسل إلى متلقٍ، ويسعى فيه المرسل إلى التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال»**[1]؛ فالخطاب عنده هو تلفظ آني غير مستقل عن الذات المنتجة وهو عنده يقتضي حضور السياق و لابد من توفر شرطي التأثير و التأثر بين المتكلم والسامع.

أما عند **"هاريس"** (Z. Harris) فهو **«ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»**[2]؛ فالخطاب عنده يتكون من مجموعة من الجمل، يكون منغلقا على الذات التي أنتجته فيقتضي بذلك المحايثة الداخلية وليس الدراسة السياقية، كما يؤكد أنه لابد أن نبقى في مجال لساني خالص دون الاستعانة بآليات خارجية.

في حين نجد **"سعيد يقطين"** يعرف الخطاب ويميز بينه وبين النص في قوله: **« الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطة إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي... في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ»**[3]؛ بمعنى أن الخطاب هنا يختلف عن النص فهو يرتبط بما هو لغوي ونحوي يخضع في شكله وتكوينه لقواعد داخلية، أما النص فهو مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول في ذهن القارئ إلى دلالة.

كما عرّف أيضًا أنه **«مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة؛ أي أنه تتابع مترابط ومن صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق»**[4]؛ أي أن ارتباط مجموعة من النصوص في بينها بصورة متتالية و متتابعة هو الذي يشكل خطابًا معينا.

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتب الحديث، القاهرة، ط1، 2012، ص93.

[2] أحمد مداس: لسانيات النص – نحو منهج تحليل الخطاب الشعري- ، دار الكتاب العالمي، إربد – الأردن، ط1، 2008، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث – دراسة في تحليل الخطاب- ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص41.

من خلال هذه التعريفات نخلص إلى أن الخطاب **«يشغل بنًى قد تتعدى حدود الجملة وهو في الآن نفسه مرتبط بشروط إنتاجه، إن الخطاب نشاط مُبَنْيَن مبدأه حصر القصد التواصلي ومنتهاه تمرير هذا القصد التواصلي في خطاب محدد، إنه شكل من أشكال التأثير على الآخر إذ يهدف إلى التأثير على وضعية معينة وهو محكوم بطبيعته الدينامية وخصائصه التفاعلية، باعتبار أنه يخضع لقطبين أساسيين يمثل أحدهما المتكلم الذي يصوغ قصدًا تواصليًا محددًا وثانيهما المخاطب الذي يبني تأويلا لقصد المتكلم»**[1]؛ أي أن الخطاب يرتبط بسياقه الخارجي وقد يتجاوز حدود الجملة وهو نظام وبناء هدفه الأسمى هو إيصال رسالة من قبل المتكلم إلى السامع؛ المتكلم هو المسؤول عن نقل الرسالة والسامع هو المسؤول عن تلقي الرسالة ولا يتحقق أي خطاب في غياب هذين العنصرين.

1 - اتجاهات الخطاب الأدبي وتطوره في ضوء المناهج الحداثية:

تعددت المناهج النقدية الحديثة اليوم، وتبعا لذلك تعددت أساليب تحليل الخطاب الأدبي نظرا لتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها. و **« تكمن أهمية المنهج في مفهومه الذي فحواه امتلاك المرء الرؤية الواضحة والسليمة، التي يهتدي من خلالها إلى عرض الحقائق من جهة وبلوغ الغايات والأهداف من جهة أخرى، وهذا المفهوم الشامل للمنهج يستغرق المعارف الإنسانية والعلمية بعامة، ويفترض الالتزام به عند دراسة الخطابات الأدبية والشعرية، وتحليلها ونقدها**[2]؛ أي للمناهج دورًا هاما في دراسة وتحليل النصوص الأدبية والشعرية، وما كثرة المناهج إلا دليل على الارتكاز الكبير والأساسي عليها في دراسة النصوص.

أ-الاتجاه اللساني:

تعتبر اللسانيات من المناهج العلمية التي تعكف على دراسة اللغة الإنسانية دراسة محايثة موضوعية تقوم على الوصف بعيدا عن النزعة الذاتية **«والشيء الذي يجعل من اللسانيات علما حديثا في الغرب وإخضاعها**

[1] المؤتمر الدولي الأول: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج1، دار الكنوز للمعرفة العلمية، عمان، ط1، 2013، ص96.

[2] أحمد إسماعيل النعيمي: مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار حجلة، عمان، دط، 2012، ص139.

الظواهر اللغوية لمناهج البحث العلمي، خلافا لما كان عليه الحال من قبل،إذ كانت علوم اللغة في أوروبا تتصف بالذاتية، والتخمين والتأمل العقلي البعيد عن الموضوعية[1] .

يعد **"هاريس"** من ممثلي المدرسة الأمريكية، وهو من اللسانيين الأوائل الذين وسعوا دائرة البحث اللساني ويعود إليه الفضل في تبني مفهوم الخطاب حيث تجاوز في تعريفه لهذا الأخير حدود الجملة وقد «**بدأ بتحليل الخطاب من مسألتين: الأولى تتعلق بتوسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج اللغة، وهي مسألة لسانية محضة، والثانية تتعلق بالعلاقات الموجود بين اللغة والثقافة والمجتمع، وهي مسألة خارج نطاق اللسانيات**»[2] .

نجد إلى جانب **"هاريس" "تشومسكي"** الذي ساهم في مجال اللسانيات، وذلك من خلال وضعه لبعض المفاهيم والمصطلحات التي طعم من خلالها مجال البحث اللساني، كما جعل من التفسير والتعليل أساسا لهذا العلم حيث «**جعل الهدف من النظرية اللسانية التفسير و التعليل أكثر من الوصف والتقرير، فأثرى بذلك البحث اللساني بمصطلحات جديدة مثل: الإبداعية، البنية السطحية والبنية العميقة، الملكة أوالإنجاز، وهي مفاهيم كان لها بالغ الأثر في الدراسات اللسانية فيما بعد**»[3].

ومن هنا نصل إلى أن اللسانيات من خلال دراستها للغة، قد حققت نجاحات كبيرة عادت بالفائدة على الدراسات الأدبية والاجتماعية والإنسانية، وخاصة هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسات الأدبية بشكل كبير.

---

[1] صليحة قصابي: حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف : فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، 2008، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

ب- الاتجاه الأسلوبي:

تعتبر الأسلوبية من المناهج النسقية التي تعتمد على مبدأ المحايثة و **«مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو النفسي، أو الاجتماعي»**[1].

تختص الأسلوبية بدراسة الخطاب الأسلوبي والبحث في جمالياته، هذه الأخيرة لا تتحقق إلا إذا خرج الخطاب عما هو عادي ومألوف و متعارف عليه، كما أنها تعتمد في تحليلها الخطابات الأدبية على ما هو داخل النص بعيدا عن الظروف و الحيثيات الخارجية.

والأسلوبية **«موقف من الخطاب ولغته، ويتجلى هذا الموقف في عمل اللغة نفسه، فالأسلوب نظام لغوي يتأسس على الخطابات ليقيم شكله الخاص، ذلك أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب (...) إن الخطاب الأدبي هو أداة للأسلوب وموضوع، إذ أن توافر الخطاب على هذه الخصائص لأمر يجعل من النص الأدبي حدثا، ويجعل من هذا الحدث شكلا عامًا من أشكال اللغة، وإنتاج المعنى أي أسلوبًا يقوّل الخطاب ويحيله إلى جنسه الأدبي »**[2]؛ بذلك يكون الخطاب متضمنًا للأسلوب، حيث يعمل الأسلوب على دراسة اللغة، وذلك من خلال الخطاب نفسه، وهو ما يجعل من الخطاب موضوعًا للأسلوب وأداة من أدواته فالخطاب إذن شامل للأسلوب.

«استفادت الدراسات الأسلوبية من إنجازات اللسانيين سواء على مستوى المناهج أو على مستوى الرصيد المصطلحاتي وتجلى ذلك في أبحاث الأسلوبية وإذا كانت اللسانيات تحدد موضعها انطلاقا من الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني، فإن موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي »[3]؛ فاللسانيات هي المرجعية التي عادت إليها مختلف العلوم والمناهج وأخذت عنها ومنها الأسلوبية فاللسانيات تركز في اشتغالها

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية-الرؤية والتطبيق- ، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص39.

[2] مهى محمود إبراهيم العتوم: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث ، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، إشراف: سمير قطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004، ص 31.

[3] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006، ص31.

على الجملة حيث تعتبرها مادة أساسية للدراسة، أما الأسلوبية فتصب كل اهتمامها على الخطاب الأدبي والبحث في جماليته وخصوصيته.

ج- الاتجاه البنيوي :

تعتبر البنيوية إلى جانب الأسلوبية من المناهج النسقية، وهي تقوم أساسًا على الموضوعية ومبدأ المحايثة متأثرة في ذلك باللسانيات، وقد **«نشأت البنيوية في فرنسا في منتصف الستينات من القرن العشرين عندما ترجم "توذوروف" أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، فأصبحت أحد مصادر البنيوية»**[1].

إنّ أهم ما يميز البنيوية هو دراستها للنص دراسة داخلية، بمعزل عن السياقات الخارجية حيث **«تنطلق البنيوية Structuralism في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها أو عن طبيعتها»**[2].

كما عُرفت البنيوية بتروعها عن كل ما يتعلق بالذات الإنسانية، ورفضت بذلك أن تكون هذه الأخيرة هي مصدر المعنى الأدبي، **«إن البنيوية تقترض أنه إذا كان هناك فعل إنساني ما أو ظاهرة ذات معنى، فإن ذلك يقتضي بالضرورة وجود (نظام تحتي) يقف خلف هذا الفعل أو هذه الظواهر، ومن هنا فالباحث البنيوي يسعى لاكتشاف (النظام) الكامن خلف الفوضى البادية»**[3].

وقد أشار **"رولان بارت"** في كتابه **"مبادئ السيميولوجيا"** 1967، **«إن الخطاب البنيوي يمكن أن يغدو هو ذاته موضوعًا للتفسير (...) ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ بوصفنا نقادًا لا نستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب (...) مما يعني أن كل ألوان الخطاب – بما فيها التفسيرات النقدية– تستوي في كونها تخييلية، وأنه لا**

---

[1] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة – دراسة في نقد النقد –، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق د ط 2003، ص11.

[2] إبراهيم خليل: النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، د ط ، 2008، ص 82.

[3] محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة – دليل القارئ العام – ، ميرث للنشر والمعلومات ، القاهرة، د ط، 2003، ص52.

يوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة »[1]؛ **"فبارت"** قد جعل من الخطاب البنيوي موضوعًا أساسًا لا نستطيع تجاوزه، وهو خطاب تخييلي بالدرجة الأولى يبتعد عن الحقيقة.

أما في ثقافتنا العربية فقد **«مثل التيار البنيوي منطلقا هامًا لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين في الترجمة و التأليف في المغرب العربي»**[2]؛ وهذا ما يوضح أن تأثير البنيوية امتد حتى إلى الثقافة العربية، فبفضلها أخذ الخطاب النقدي العربي في الانبعاث والتجدد وذلك من خلال مجموعة من الجهود سواء كانت فردية أو جماعية.

3: مفهوم السرد:

أ- الدلالة اللغوية:

يعد السرد من أهم الأدوات التي يستعين بها الروائي لتحميل النصوص بالمضامين والدلالات، حيث يعتبر من أكثر المصطلحات إثارة للنقاش بسبب تعدد وتداخل مفاهيمه، وقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: **﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾**[3] .

أما في لسان العرب فقد وردت لفظة السرد بمعنى **« تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه»**[4]؛ وهنا يتضح أن السرد يعني تتابع الأحداث وتسلسلها وترابطها دون انقطاع.

---

[1] وامان سكون: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء ، القاهرة، د ط، 1998، ص 120.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص107.

[3] سورة سبأ: الآية 11.

[4] ابن منظور: لسان العرب، (س، ر، د)، ص 165.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

«الدراسات السردية أو علم السرد Narratology مجال حديث النشأة، فهو وليد القرن العشرين و لم توت الجهود التي بذلت فيه ثمارها إلا في النصف الثاني من هذا القرن»[1].

ويعتبر السرد من بين الآليات التي يتخذها المبدعين في تقديم مادتهم الحكائية، وقد اختلفت تعريفاته من ناقد إلى آخر حيث يعرفه **"مجدي وهبة"** في قوله: **«السرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو حوادث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال»**[2]؛ فالسرد هو إستراتيجية فنية يقوم من خلالها الراوي بتقديم وعرض الأحداث والأخبار التي قد تكون حقيقية أو خيالية.

ونجد في موضع آخر **"حميد لحميداني"** يعرفه في قوله: **«هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق براوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، والقصة لا تحدد بمضمونها فقط ولكن بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون »**[3]؛ فالسرد عنده هو التقنية التي يخرج بها الروائي قصته، وهذه القصة تعرف من خلال مضمونها وبناءها معا، فيكون بذلك قناة اتصال بين الراوي والمروي له.

هذا عند العرب أما عند الغرب فقد عرفه **"رولان بارت"** بأنه: **«رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسرد لديه حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة - وهي شعر غالبا- والتاريخ والمأساة والكوميديا»**[4].

أما عن أنواع السرد فقد قسمه **"موريس إيخنباوم"** إلى نوعين **«مباشر وغير مباشر، فأما المباشر فهو الذي يتصدى فيه الراوي ليروي لنا ما يحدث، والسرد التمثيلي(غير المباشر) أو التشخيصي، وهو الذي يغلب فيه تدخل شخصيات الرواية أو القصة فتنبئ عن أفعالها أو أجواءها عن طريق الحوار مع بعضها البعض »**[5]

---

[1] عبد الرحمن الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2004، ص81.

[2] مجدي وهبة، كمال مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص192.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص46.

[4] عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2012، ص6.

[5] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص176.

فالنوع الأول يكون فيه الراوي هو مسؤول عن رواية الأحداث بطريقة مباشرة، أما الثاني فرواية الأحداث تكون من مهمة الشخصيات بطريقة غير مباشرة.

« وترجع أهمية السرد إلى أنه أكثر العناصر أهمية في النص الروائي وأقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، ومن ثم فإن دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات »[1] فأهميته إذا تكمن في أنه من أبرز عناصر النص الروائي، فهو المسؤول عن إنشاء الدلالات الكامنة فيه، وبذلك تكون مهمته هي الكشف عن تلك التقنيات والوسائل التي يعتمدها الروائي في تكثيف نصه بالدلالات والمعاني.

ونظرا لأهميته هذه يبقى السرد حاضر في كل الثقافات والحضارات، لأن الإنسان لجأ منذ القديم إلى التعبير عن ما يجول في خاطره بالاعتماد عليه و لايزال إلى اليوم ساري المفعول.

4: المصطلحات الدالة على السرد:

يعد السرد أحد الفنون الأدبية، وهو بعناصره المختلفة إحدى وسائل تقديم الأفكار، وأداة من أدوات التواصل بين الأفراد، التي تنتمي إلى مجتمع واحد في العلاقات القائمة في ما بينهم وبين الآخرين، وللسرد عدة مصطلحات تدل عليه، ولها نفس معناه وهي **« القص أو القصص والحكي والإخبار»**[2].

وسنفصل في هذه المصطلحات الدالة على السرد كل واحدة على حدا، فيما يلي:

أ-القص أو القصص :

ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى **﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾**[3].

---

[1] نورة بن محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية ، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: محمد صالح بن جمال البدوي، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية، 2008، ص9.

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم-الأنواع ،الوظائف ،البنيات-، منشورات الاختلاف، الدار العربية ناشرون، الجزائر، ط 1، 2008، ص25.

[3] سورة يوسف: الآية 3.

والقصص لغة: « **قَصَصَ: القَصُّ: قَصُّ الشاة وهو مشاش صدرها والمغروزة فيه شراسيف الأضلاع وهو القصص أيضا (...)، والقَاصُ يقُصُّ القَصَصَ قَصًّا، والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة أي جملة من الكلام ونحوه، (...) واسْتَقَصَّ منه؛ أي طلب أن يقص منه وأقصه به، وأحسن القصص القرآن**»[1].

يعرف "**إبراهيم صحراوي**" القص أو القصص في قوله « **هو رواية الحديث أو الخبر وبيانه والإعلام به، وتتبع أجزاءه جزءا من بدايته حتى نهايته يغلب عليه أن يكون متعلقا بماضين سالفين، كما يغلب عليه الامتداد الزمني نسبة إلى غيره من أنواع السرد الأخرى(...)، والحديث أو الخبر المقصوص هو القصة، وعلى ذكر القصة نشير إلى أن بعض القواميس الحديثة تطلق هذه اللفظة (وجمعها: قصص) على المكتوب من الحكايات والأخبار**»[2]؛ فالقصص إذا هو عرض الأحداث بكل تفاصيله هو عرض الأحداث بكل تفاصيلها حيث تكون متصلة بالماضي، ويطلق عليها ما هو منظوم من الأحاديث والأخبار كما يهيمن عليه الفضاء الزمني.

ب- الرواية:

تعتبر الرواية من الفنون النثرية التي سطع نجمها في سماء الأدب، فحضيت باهتمام كبير من قبل النقاد وذلك لتصويرها الواقع المعيش بكل حيثياته «**فسطوع الفن الروائي – في الأدب العربي أو الغربي- كان مرتبطا بسطوع البورجوازية وقد غدت الرواية – في إطار ذلك - فن هذه الطبقة ، حيث تبحث من خلالها عن إجابة لأسئلة متصلة بالجماعة وبالوعي الفردي الذي لا ينفصل–بالضرورة- عن الوعي العام الذي ينتمي إليه هذا الفرد**»[3]؛ فقد ارتبط ظهور هذا الفن بالطبقة البورجوازية، حيث سعى إلى تصوير كل ما يخص هذه الطبقة.

و«**تقوم الرواية على عناصر متعددة ومختلفة، تلك العناصر هي التي تحددها كجنس وتميزها عن أجناس أخرى كالشعر أو المسرحية رغم احتوائها مكونات منها، وهي بذلك تنبني على دقائق لا يمكن تجاهلها** »[4]؛ فالرواية تتكون من مجموعة من العناصر التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، كالشخصيات

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (ق، ص، ص)، ص 395- 396.

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص28.

[3] عادل ضرغام: في السرد الروائي، مشورات الاختلاف، الدار العربية ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص17.

[4] محمد معتصم: بنية السرد العربي – من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير – ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2010، ص49.

والزمان والمكان وتتابع الأحداث وقد تشترك في أحد هذه العناصر مع الأجناس الأخرى كون الرواية هي النوع السردي الحاضن لمختلف الأنواع الأدبية الأخرى.

ج- الحـــــــــــكي :

ورد في لسان العرب تعريف الحكي في قول ابن منظور **« حَكِيَ : الحكاية : كقولك حكيت فلانًا أو حاكيته، فعلت مثل فعلته أو قلت مثل قوله، سواءً لم أجاوزه، وحيت عن الحديث حكاية**[1] .

وقد علّق إبراهيم صحراوي عن هذا التعريف اللغوي في قوله: **« فالحكاية إذن هي حسب اللسان نقل الحديث وتقليده ومحاكاته لكن عن مصدرٍ ومثال سابق ونقله كما هو دون تجاوزه؛ أي دون زيادة أو نقصان أي النقل بأمانة»**[2].

والحكاية بمفهومها الاصطلاحي هي **«لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءًا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر، كما يدل على أي سرد منسوب إلى راوٍ»**[3]؛ فالحكاية إذن هي نوع من أنواع السرد تعتمد على نقل الأحداث والأخبار سواء كانت حقيقية أو خيالية ونقل هذه الحكاية يكون من مهام الراوي دون غيره.

د – الإخبار :

يعد الإخبار أيضًا من المصطلحات الدالة على السرد و **«تدور معظم مشتقات الخبر حول العلم بالشيء، ومنه فالإخبار هو الإعلام أو الإنباء أو توصيل الحديث، ومنه فقد تحددت معاني الخبر ومنها: الوقائع والقول المروي (...)، وهي إضافة إلى غيرها من الأنواع السردية مصدر تلذذ عن ناقلها ومتلقيها**[4] .

إن السرد والقصة والرواية والحكي والإخبار تؤدي نفس الدلالة وتتشابك في معناها على النقل وكل منها له تعريف خاص به، ورغم تعدد هذه المصطلحات إلا أن لفظة السرد هي المهيمنة في العمل الأدبي

[1] ابن منظور: لسان العرب (ح، ك، ي)، ص 179.

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص33.

[3] مجدي وهبة، كمال مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب ، ص 153.

[4] المرجع السابق، ص33.

الحديث، وهذه المصطلحات لها أهمية في نقل الأحداث وإنباء الآخرين بها، وإبرازها بما يؤدي إلى سرعة رواجها ويجعلها معلومة لدى الناس[1] .

ويبقى السرد أحد أهم التقنيات و الوسائل المعتمد في العمل الروائي، فضلا عن كونه المصطلح الأكثر تداولا وشيوعًا بين النقاد والدارسين.

[1] ينظر: إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص 33.

المبحث الثالث: في مفهوم الرواية الجزائرية وتطورها:

1: تعـــريف الـــرواية: تعد الرواية أحد أهم الفنون النثرية التي تسعى إلى تصوير الواقع والتعبير عنه، ونظرا لأهميتها فقد وقفنا على دلالتها اللغوية والإصطلاحية.

أ-الدلالة اللغوية:

نجد في اللغة: «**الرواية: [رواية]: الشعر والحديث، ورجل راوية: كثير الرواية والجمع رواة، فأما الرجل الراوية فالذي تمت روايته، واستحق هذا النعت استحقاق الاسم، وفي هذا المعنى يدخلون الهاء في نعت المذكر، فإذا أردت وجه الفعل من غير مبالغته قلت: هو راوي هذا الشيء** »[1]؛ فالرواية حسب هذا التعريف تدل على صفة يتصف بها الرجل الذي يروي الحديث.

ب-الدلالة الاصطلاحية:

يعرفها "**طه وادي**" في قوله: «**هي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل، وهذا العالم المتَخيَل الذي أبدعه الكاتب ينبغي أن يكون قريبًا مما يحدث في الواقع المعيش، بمعنى أن حياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب** »[2]؛ فالرواية من وجهة نظره إبداع فني للأديب، حيث ينتج من خلاله شخصيات تتناسب مع خياله والواقع في آن واحد، ويبدو أن طه وادي في تعريفه هذا ركز على ثلاثة عناصر: الواقع، الخيال والشخصيات، وهو ما يوضح لنا أن هذه الشخصيات تكون قريبة من الواقع على عكس ما كانت عليه قديمًا، كالملاحم مثلا التي كانت الشخصيات فيها عبارة عن آلهة أو أنصاف آلهة تبتعد كل البعد عن الواقع.

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ص322.

[2] أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء، ط1، 2009، ص8.

2-نشأة الرواية الجزائرية :

تعد الرواية من الفنون النثرية وأول ما ظهرت ظهرت في فرنسا في القرن الثاني عشر، وفي ذلك يقول أحد الباحثين **«إن الرواية من حيث هي جنس حديث (...) قد نشأت في الغرب، في فرنسا على وجه الخصوص»**[1].

أما في أدبنا العربي فقد ارتبط ظهور الرواية بعصر النهضة الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر عن طريق الاتصال بالغرب والأخذ عنهم، وكان للصحافة والترجمة أثر كبير في ظهور هذا الفن حيث لجأ أغلب الأدباء العرب إلى ترجمة الروايات الغربية، **« وقد كانت مصر رائدة في هذا الميدان، حيث استطاعت أن تنتبه إلى هذا الفن الجديد، ثم نبّهت إلى ضرورة خلق مثله في مصر والعالم العربي »**[2]؛ ذلك من خلال كوكبة من الأدباء و الروائيين الذين أثْرَوا الأدب العربي عامة و المصري خاصة بمجموعة من الأعمال الروائية العظيمة، **«فنجد "محمد حسين هيكل" الذي أصدر "رواية زينب" عام 1914، وإن كان كتبها قبل هذا التاريخ، حيث كان في باريس، وتدور أحداثها في الريف المصري، الذي قصد الكاتب عرض مناظره فيها، أكثر من العناية بفن الرواية ذاتها»**[3].

ثم توالت بعده مجموعة من الأعمال، كرواية "الأرواح المتمردة" ، "الأجنحة المنكسرة" **"لجبران خليل جبران"**، إضافة إلى "شجرة البؤس"، "الفردوس" **"لطه حسين"**، وتلاه " **توفيق الحكيم**" في رواية "عصفور من الشرق". **« وفي عام، 1929 أصدر " محمود تيمور " رواية نداء المجهول، الذي استمد موضوعاته من الروحانية الشرقية في مصيف لبناني وإن وشحها لبعض الأحداث الخيالية، و " للمازني " محاولات عديدة منها إبراهيم الكاتب ، ثلاث رجال و امرأة»**[4] .

---

[1] نسيمة بلعيدي ، كريمة بلخن: شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف : محمد العبد تاورتة، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2011، ص21.

[2] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط ، 1997، ص 15.

[3] المرجع السابق ، ص 28.

[4] المرجع نفسه ، ص ن.

إضافة إلى هؤلاء الكتاب يوجد العديد من المبدعين أيضا الذين دفعوا بعجلة هذا الفن إلى الأمام، ولعل أبرزهم الكاتب الروائي الكبير الذي ذاع صيته في الوطن العربي وفي العالم وهو رائد الرواية المصرية **"نجيب محفوظ"**.

وقد حاز هذا الأخير على جائزة نوبل للآداب، ومن رواياته: "بداية ونهاية"، "الطريق"، "الكرنك"، "اللص والكلاب" ... **« وقدرة نجيب محفوظ على تجاوز عمارته الكلاسيكية هي التي تجعل تناول عمله إشكالا والجيل الجديد من كتاب الرواية العربية يجد نفسه منتسبًا لنص محفوظ ، لا بالأسبقية فقط أو بمغايرة النصوص الروائية الجديدة لشكل روايات محفوظ و رؤيته للعالم، بل بالانتماء إلى الأفق نفسه من قلق وصف العالم و محاولة البحث عن معنى لحركته »**[1]؛ أي أن أهم ما يميز رواياته هو انطلاقه من الواقع وتصويره له تصويرًا صادقا.

لذلك فقد **«حفلت رواياته بعدد ضخم جدًا من القضايا الاجتماعية والسياسية، لم يكن تناولها نابعًا من فكر واعٍ فقط، بقدر ما كان مزيجًا من الفكر والفن، فلم تخل بهذا أعماله من سحر اللمسة الفنية والإحساس اللغوي»**[2]؛ ومن هنا يتضح لنا أن الرواية العربية كانت امتدادًا للرواية الغربية وذلك من خلال الاحتكاك بالغرب والأخذ عنهم.

أما عن الرواية الجزائرية فقد عرف ظهورها تأخرًا مقارنة مع البلدان العربية الأخرى ولكن رغم ذلك لم يخل الأدب الجزائري من الفن الروائي، حيث لجأ الكتّاب الجزائريين إلى التعبير عن واقعهم بالاعتماد عن الرواية، وخاصة في ظل الظروف التي عاشتها الجزائر في ظل الثورة وحتى الاستقلال، و هي الظروف و الأوضاع التي عبر عنها الأدباء الفرانكفونيين، فظهرت بذلك العديد من الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية على يد كوكبة من الأسماء اللامعة التي كتبت بهذه اللغة ومنهم **"الكاتب ياسين"** في روايته المشهورة "نجمة"، **"محمد ديب"** في ثلاثيته : "الحريق"، "الدار الكبيرة"، "النول"، إضافة إلى **"مالك حداد"** و**" آسيا جبار"**، وقد كان لهذه الأعمال أثر و وقع كبير في نفوس الناس.

وقد اهتم العديد من النقاد بهذا الأدب **«حتى إن بعض الدارسين للأدب الجزائري الحديث في البلاد العربية حين عرضوا لهذا الأدب درسوا الآثار المكتوبة باللغة الأجنبية، و لم ينشروا من قريب أو من بعيد إلى من**

[1] فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص12.

[2] حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص178.

يكتب باللغة القومية، فضلا عن الباحثين في البيئات الأوروبية شرقا وغربًا الذين احتفوا بالأدب المكتوب بالفرنسية في الجزائر، حتى أن بعضهم اعتبر الكتاب الفرنسيين الذين ولدوا فوق التراب الجزائري من الكتاب الجزائريين»[1]؛ وهذا ما يؤكد لنا أن الاستعمار الفرنسي في الجزائر حتى وإن كانت له آثار سلبية كبيرة إلا أن ذلك لم يمنع من أن يكون له تأثير إيجابي أيضًا، فقد أسهم في ظهور تلك الأسماء اللامعة التي سطع نجمها في سماء الجزائر خاصة والوطن العربي عامة.

هذا عن الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية أما المكتوبة باللغة العربية فترجع ملامحها الأولى إلى رواية "ريح الجنوب" **"لعبد الحميد بن هدوقة"** ، لتليها مجموعة من الأعمال الأخرى منها : "غادة أم القرى" **"لأحمد رضا حوحو"**، "الطالب المنكوب" **"لعبد المجيد الشافعي"**، "الحريق" **"لنور الدين بوجدرة"**.

و بالرغم من اهتمام الكتاب الجزائريين بكتابة الرواية بشكل كبير إلى أن عددها ضئيل جدًا، وهذا راجع إلى الظروف الثقافية ؛ أي تراجع نسبة المثقفين منذ أن تحررت الجزائر من الاستعمار، ورغم ذلك فهناك نخبة اتجهت إلى العناية بالأدب الجزائري والاختصاص به كالدراسات القيمة التي نشرت في شكل كتب منها: الرواية العربية الجزائرية الحديثة **"لمحمد مصايف"** و اتجاهات الرواية العربية في الجزائر **" لواسيني الأعرج"**[2].

من خلال هذا يمكن القول أن الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة يبقى لها حضورها الواسع في الوطن العربي والعالم وذلك نتيجة الإسهامات والجهود التي قام بها كتابها، حيث أثرى هؤلاء المجال الفني الروائي وحملوا رايته فجعلوه بذلك يتطور ويرتقي ويتصدر باقي الفنون الأدبية الأخرى.

3- مواضيع الرواية الجزائرية:

إن لكل عمل أدبي موضوع يعالجه باعتبار أن الأدب هو مرآة عاكسة للواقع، وتعتبر الرواية من الفنون النثرية التي تسلط الضوء على مختلف القضايا الاجتماعية منها والتاريخية وحتى النفسية.

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983، ص 132.

[2] ينظر: مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة ، الجزائر، د ط، دس، ص 3، 4، 5.

يغلب على الرواية الجزائرية طابع التعدد في المواضيع، فأغلب هذه الروايات تعالج موضوع معين، ومن بين هذه المواضيع: الثورة المسلحة، الآثار الاجتماعية والنفسية، البحث في شؤون الفكر والموت والحياة والخلود والحب، أو شؤون الاستعمار و الحضارات، ومن بين هذه الروايات التي تعالج هذه المواضيع نجد[1]:

« "اللاز" و"نار ونور" و"الطموح"، إلى حد تهتم فيه بالثورة وأحداثها اهتماما أساسيا وإن كانت الثورة في آخر الأمر إنما هي إطار زماني أو اجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقف إيديولوجي، كما فعل الطاهر وطار في رواية "اللاز"، أو يبحث في شؤون الفكر والحياة والموت والخلود والحب، كما فعل محمد عرعار في رواية "الطموح"، أو شؤون الاستعمار والحضارات كما حاول ذلك عبد المالك مرتاض في رواية "نار ونور"»[2].

وهذا ما يؤكد أن أغلب الأدباء والكتاب الجزائريين قد مالوا إلى كتابة الرواية باعتبارها أكثر الفنون الأدبية تعبيرا عن الواقع وتصويرًا له، وقد عالجت الرواية الجزائرية قضايا ومواضيع معينة اختلفت باختلاف الظروف التي عاشتها الجزائر منذ الثورة وحتى الاستقلال، حيث صورت الواقع الجزائري المرير إبان الثورة التحريرية بما فيه من معاناة وظلم وحرمان واضطهاد، كما كتبوا عن الاستقلال وما صاحبه من أمن و استقرار وانتصار، وهذا ما جعل الرواية تتصدر المراتب الأولى من حيث معالجتها للواقع الاجتماعي، وتحظى باهتمام أغلب الأدباء والدارسين.

4- اتجاهات الرواية الجزائرية:

أ- الاتجاه الإصلاحي:

يعتبر الاتجاه الإصلاحي أحد أهم اتجاهات الرواية الجزائرية، وهو شديد الصلة بالحركة الدينية حيث بدأ مع هذه الأخيرة **« التي كانت تدعو إلى تضامن المسلمين من أجل تحقيق الوحدة والقوة بينهم في وجه توسع**

[1] ينظر: محمد مصايف: الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1983، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص8-9.

البرجوازية الفرنسية، بدأت هذه الدعوة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وأصحاب هذا المبدأ هم: محمد عبده (1849-1905)، رشيد رضا(1865-1935) وآخرون طبعا»[1].

تعتبر جمعية العلماء المسلمين خير ما يمثل هذا الاتجاه **« فصحافة الجمعية كانت الصدر الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية التي كانت تؤمن بالخطوط العريضة لشعارات الجمعية ولاغرو أن نجد أكثر من تسعون بالمائة من الكتابات الإبداعية ذات التعبير العربي قبل الاستقلال وبعده بقليل ذات نزعات إصلاحية إلا في ما نذر»**[2]؛ وقد ظهرت ضمن هذا الاتجاه مجموعة من الروايات: غادة أم القرى **"لأحمد رضا حوحو"**، "الطالب المنكوب" "**لعبد الحميد الشافعي**"، "صوت الغرام" "لمحمد المنيع".

ومعظم روايات هذا الاتجاه قد **« تأثرت بالأدب العربي القديم أقوى بكثير من تأثرها من الأدب العربي الحديث، وقد اتخذ معظمها شكلا قريبا من الشكل التقليدي(المقامات) لكن يكفيها فخرا أنها أسست للرواية العربية في الجزائر»**[3]؛ ورغم أن هذه الروايات لم تكن مكتملة العناصر الفنية من زمان ومكان وشخصيات إلا أنها ساهمت بشكل كبير في إرساء معالم الرواية العربية في الجزائر.

ب- الاتجاه الرومانتيكي:

إن الرومانتيكية من المذاهب الأدبية التي ظهرت كرد فعل على الكلاسيكية، فجاءت لتمجد العواطف والانفعالات وقامت أساسا على الفردية والذاتية، فرفضت الظلم والاستبداد ودعت إلى العدالة **«لهذا كله يمكننا أن نزعم أن الرومانتيكية تجد تفسيرها الموضوعي كتيار جديد بدأ ينمو في الأدب الجزائري في الواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه البلد آنذاك-فترة الاستعمار واقع كان ينذر ببداية تحول نحو رأسمالية تبعية، وقد جسد الأدب الشعبي هذا التحول بشكل جيد»**[4]؛ وهذا ما يؤكد أن الرومانتيكية ورغم أنها ولدت ونشأت في رحم بيئة غربية إلا أن تأثيرها امتد ليشمل الأدب العربي عامة، والجزائري خاصة، حيث لم يخل هذا الأخير من ملامح وخصائص الرومانسية، وخاصة في فترة الاستعمار.

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص120-121.

[2] المرجع نفسه: ص126.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] المرجع نفسه، ص221.

ومن بين الروايات ذات الطابع الرومانسي في الأدب الجزائري: "ما لا تذروه الرياح" " **لمحمد عرعار**"، "نهاية الأمس" "**لعبد الحميد بن هدوقة**"، "دماء ودموع" "**لعبد المالك مرتاض**".

ج- الاتجاه الواقعي النقدي:

ظهرت الواقعية كرد فعل عن الرومانسية التي أسرفت في الذاتية والخيال، والواقعية تقوم أساسا على تصوير الواقع كما هو تصويرا صادقا بعيدا عن الذاتية والميول والأهواء؛ أي أنها تعتمد على الموضوعية ومن أنواع الواقعية نجد الواقعية الطبيعية، و الاشتراكية، والنقدية التي تقوم على نقد الواقع، هذا الأخير التي تغلب عليه نزعة التشاؤم وما يبدو فيه خيرا ليس في جوهره إلا كذبا وزيفا، ومثل ما أثرت الواقعية في الأدب الغربي فقد كان لها أيضا ملامح وتأثير في الأدب العربي عامة والأدب الجزائري خاصة.

«صحيح أن العملية الاستعمارية أثرت كثيرا في التطور التاريخي في الأدب الجزائري، وصحيح كذلك أنه لم ينتج عندنا أدب واقعي نقدي بالمعنى الأوروبي للكلمة، ولكن في ضل هذه الأوضاع المنسجمة أحيانا و المتناقض أحيانا أخرى، بدأت تنمو على الساحة الثقافية بخجل كتابات سواء بالعربية أو باللغة الفرنسية ذات بذور واقعية تدين الاستعمار وتحاول أن تحقق شرطها الإنساني للعيش، وهذه الظروف والأوضاع مجتمعة إذ لم تتوصل إلى خلق نضج أدبي متكامل، فقد وجهت الأدب بمختلف عناصره نحو مصيره الثوري الديمقراطي»[1].

ومن بين الروايات التي تنتمي إلى هذا الاتجاه نجد: رواية الحريق " **لنور الدين بوجدرة**"، ريح الجنوب " **لعبد الحميد بن هدوقة**"، طيور في الظهيرة "**لمرزاق بقطاش**"، وبذلك يبقى هذا التراث لروائي الواقعي الجزائري أحد أهم المرجعيات التي أثرت في الأدب الجزائري، واستقى منها الأدباء إنتاجاتهم الروائية بعد الاستقلال.

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص367.

الفصل الثاني

قراءة في رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين

المبحث الأول: لمحة عن الكاتب والرواية

01 -التعريف بالسعيد بوطاجين:

هو كاتب وقاص وروائي، وناقد ومترجم وأكاديمي جزائري، من مواليد "تاكسنة" من ولاية "جيجل" في 06 جانفي 1958، تحصل على ليسانس الأدب من جامعة الجزائر، سنة 1981 ثم على ديبلوم الدراسات المعمقة من جامعة "السربون" في فرنسا عام 1982، حصل على شهادة الماجيستير (نقد أدبي) من "جامعة الجزائر" سنة 1997، وشهادة الدكتوراه في المصطلح النقدي والترجمة من نفس الجامعة سنة 2007.

"السعيد بوطاجين" عضو في إتحاد الكُتّاب الجزائريين، وعضو في إتحاد الكُتّاب العرب، كما أنه عضو مؤسس في إتحاد المترجمين الجزائريين، وعضو مؤسس للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدُوقة.

لديه مجموعة من الأعمال القصصية من بينها: " **وفاة الرجل الميت**" منشورات دار الاختلاف 2000 "**ماذا حدث لي غدا**" 2002، "**اللعنة عليكم جميعا**"، "**حذائي وجواربي وأنتم**"، "**تاكسنة، بداية الزعتر، آخر الجنة**"، "**جلالة عبد المجيب**" 2017.

إضافة إلى رواياته: "**أعوذ بالله**"، دار الاختلاف 2016.

ومن بين الأعمال التي ترجمها: **"الانطباع الأخير"** في كتاب " **مالك حداد** " la derniére impression منشورات دار الاختلاف بالجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان 2008.

"**عش يومك قبل ليلك**" وهي ترجمة لكتاب **"حميد قرين"** Cueille le jour avant la nuit منشورات ألفا (الجزائر).

"**قصص جزائرية** " وهي ترجمة لموسوعة Nouvelles algériennes " **لكريستيان عاشور** "، منشورات ألفا (الجزائر)، و"**نجمة**": Nedjma وهي ترجمة لكتاب "**كاتب ياسين**" 2013.

ومن أعماله الأكاديمية: الكتب: **"الاشتغال العاملي"، (دراسة سيميائية "لرواية غدا يوم جميل")، "لعبد الحميد بن هدوقة"، "السرد ووهم المرجع"، (مقاربات في السرد الجزائري الحديث)**2006.

"الترجمة والمصطلح: دراسة في إشكالية المصطلح النقدي الجديد" 2008.

ومن الجوائز والتكريمات التي تحصل عليها: وسام الاستحقاق الثقافي الوطني، قسنطينة 1991، البرنس الأدبي الجزائري، الجلفة 2004، الدرع الوطني للثقافة البويرة 2006، تكريم المؤسسة الثقافية وفنون من مدينة الجزائر 2008، تكريم من جامعة خنشلة حول مجمل أعماله خنشلة 2009.

-ملخص الرواية:

يبدأ الرّوائي **"سعيد بوطاجين"** في سرد أحداث روايته " **أعوذ بالله"** من الصحراء الجزائرية حول منطقة **"العين"** التي أطلق عليها (**بنوعريان)** لأسباب تخصه والتي مرت عليها حضارات وعصور مختلفة من بينها **'الوندال' و'البربر' و'بنوهلال' و'البيزنطيون' و'الطراطير' و'العرب' و'المسلمون' و'المسيحيون' و'الفرنسيين'**وقد عانى أهل هذه المنطقة كثيرا إزاء الاستعمار الفرنسي، عند مقتل أحد علماءها الذي حظي بالعظمة والتقدير وهو ما جعله وليًا صالحًا في نظرهم، حيث هوجم أثناء صلاة التراويح فقطع رأسه نتفًا وبقي الجذع ساجدًا، وذلك بعد تهديده من قبل **"الباش أغا صالح بن مسروق** " بضرورة مغادرة القبّة، التي مكث فيها عدة سنين وفتح حانة بطلب من السيد **"فرانسوا"** وإبنته **"فرانسواز"**، فرفض عرضهم هذا وأقسم أن لا يترككم يه نأون في أرض لا يستحقونها لأنهم خانوا العهد وباعوها إلى الأعداء فأصبحوا أسوء من الأعداء، إضافة إلى فضح حقائقهم وجرائمهم الشنيعة، ممّا أدّى إلى قتله.

وهؤلاء الخائنين هم من الشمال، حيث كانت بينهم وبين الجنوب حرب أهلية شبهها الكاتب الر اوي بحرب داحس والغبراء، التي دامت أربعين سنة.

ولأنه لم يعد يطيق دياثة الشمال وخيانتهم وغدرهم، رحل بنا إلى عمق الصحراء رفقة شخصياته الثلاثة **"هدى نون"، "عبدو الجرّاح"، "الكاهنة بنت الإمام"** ، فكانوا أربعة وخامسهم الدليل **"إبراهيم اليتيم"**، الذي كان أحد علماء العين، و لم تكن رحلتهم هذه إلى الصحراء من أجل السياحة، بل لأنه أراد أن يقطع صلته بالشمال الذي أتعبه و لم يعد موطنًا للحياة وقبل أن يصل **"الكاتب"** إلى العين كانت له أجوبة مهمة تطيح بالجمهورية **"جمهورية الخنازير"**كما سمّاها **والسياسيون والأشكونيين والطراطير والقلابق وماسحو الأحذية وذو الأمعاء الطويلة آكلو النفط**، حيث أنهم ضيّعوا التراث الصحراوي والتاريخ القديم والمجيد فهرّبوها عبر ميناء ومصانع العاصمة **"أشكون"** ألا وهي الجزائر.

وقد شرح **"أحمد الكافر"** لـ**"لكاتب الراوي"** كل ما يتعلق بهذه المنطقة والتضحيات التي قدّمها **"أسعد"** وذلك بعدما إلتقى بـــ **"إبراهيم اليتيم"** في مقهى الموت طارحًا له أسئلة عن حرب داحس والغبراء والمقبرة الأولى والثانية والقبة الأسعدية ونفق الأنفاق.

كما إلتقى أيضا بـــ**"إسحاق"** الملقب بـــ**"الغراب"**، وإستمرار المشي والتأمل وطرح الأسئلة حتى تكلّما مع **"الطرطور الصغير"**، الذي قيل أنه السبب الرئيسي في إشعال الحرب، لأنه كان يخبّئ العدو في منزله، رغم أنه كان يتظاهر بالتقى والطيبة، ثم يخبر **"إسحاق" "أحمد"** أنه سيلتقي بشخص يلقّب بـــ **"حجر على حجر"**،

الذي يرحّب بـ"**الكاتب**" ويخبره بأنه يعرف كل شيء عنه وسبب مجيئه لتنفيذ وصيّة تركها له جدّه "**عزرائيل**" كما كانت تسميه جدته، وهو صندوق يحتوي على مخطوطات وعن أسرار **سلطنة بنو عريان** التي أدخلتهم في حرب أهلية، حيث أمرها أن تقدمه له وتدله عليه ليقرأها في كبره، بعد أن زرع له أشياء كثيرة في رأسه، التي كانت هي والمخطوطات سببًا رئيسيا في إنهياراته العصبية، وعندما كبر فتح الصندوق المقفل وأخذ المخطوطات مع شخصياته إلى الصحراء، وهي المخطوطات التي بدأت تتضح له بعدما عرف من يكون " **حجر بن حجر**"ألا وهو "**يوسف الحاج**".

وما يمكن القول عن رواية "**أعوذ بالله**" أنها رسمت تجربة أهل "**العين**" من الحياة فتعالج قضية وفاة وليّهم الصالح "**أسعد**"، وتصوير عاداتهم، وإحتفالهم بالمناسبات التي تبدو غريبة، وتقديسهم لأوليائهم الصالحين قداسة فاقت التصور، فشخصية "**أسعد**" مثلاً، إتخذوا منها قداسة فوق الحاجة، حتى أنهم يرجعون إليه في أوقات الشدة والرّخاء، فكانوا يلبسون لباسه الغريب، ويقومون بترتيل ما لا يشبه القرآن، ولا الإنجيل، ولا النشيد، هذا ما جعل "**الكاتب الرّاوي**" يتعجّب من عاداتهم، وبذلك لم يستطع تحديد مذهبهم الديني الذي ينتمون إليه.

المبحث الثاني: شعرية العتبات واللّغة

01 -شعرية العنوان:

يعدّ العنوان أهم العتبات التي تساعد القارئ في الولوج داخل النّص، الذي يريد قراءته، ذلك أن العنوان يعكس تمامًا مضمون هذا العمل، وبدونه يكون النص عرضة للتلاشي والذوبان في نصوص أخرى، إذ أنه يعتبر **«كالاسم للشئ به يعرف وبفضله يتداول، يُشار به إليه ويدل عليه»** [1]؛ أي أنه المفتاح الرئيسي الذي من خلاله تُعرف الكتب وتتداول بين القرّاء.

كما أنّ الدخول إلى عالم النصّ يتطلّب التطرق إلى العنوان، فالكاتب يكتب مؤلّفا ما سواء أكان قصّة أو رواية أو مدوّنة شعرية، ويُوجز مضمونه في هذا العنوان الذي قد يكون طويلا أو قصيرا، واضحًا أو غامضًا وبذلك يكون أوّل ما يقوم به الباحث هو **«إستنطاق العنوان وإستقراءه بصريًا ولسانيا، أفقيا وعموديًا»** [2] فالعنوان إذن هو أوّل ما يستوقف القارئ ويشُد إنتباهه من أجل قراءة النص.

والعنوان عند **"جيرارجينيت"** هو«**مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس نص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير إلى محتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف**»[3] ، أي أنّه العتبة التي تجذب القرّاء للنص ممّا يحتويه من دلالات تشير إلى محتواه بالدّرجة الأولى.

وإذا عدنا إلى ظاهرة العنونة عند **"سعيد بوطاجين"**، وجدنا أنّ أغلب أعماله تحمل عناوين خارجة عن المألوف ولافتة للانتباه، تحتمل التأويل، وهي التي تحفّز القارئ على ضرورة قراءة النصّ لمعرفة ما يقصده بهذا العنوان الفلسفي.

ورواية **"أعوذ بالله"** التي نحن بصدد دراستها لا تبتعد عن طريقته هذه في العنونة رغم أنّه يبدو لنا عنوانًا واضحًا لأنّه مأخوذ من التراث الإسلامي، حيث أنه لم يورد العبارة كاملة **"أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"**، بل إكتفى فقط بذكر الشق الأول منها **"أعوذ بالله"**، لأن الباقي معروف ومتداول.

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص15.

[2] جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور، ط1، 2015، ص8.

[3] عبد الحق بلعباد: عتبات [جيرارجينيت] من النص إلى المنّاص، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص67.

وعنوان **"أعوذ بالله"** لا يعني أنّنا أمام نص مقدّس، وإنما ذكر هذه اللفظة لأنّ الإنسان يلجأ إليها عند تعرضه لمواقف مؤذية، أو رؤيته لأناس طغاة تدخل أعمالهم في باب الشر والشيطنة، فلا يملك الإنسان سوى التعوذ بالله ممّا يرى فيستعين ويحتمي به.

ويبدو واضحا من خلال عنوان **"أعوذ بالله"** أنه يعكس تمامًا مضمون الرواية، فمن خلاله عبّر الروائي عن أولئك الذين يدّعون ويظهرون حماية البلاد وخدمتها، إلا أنّهم يهدفون إلى السّلب والنّهب وسرقة أموال الشعب والرّعية، حيث نلمس ذلك في قوله «**أعوذ بالله من صندوق الكذب، أعوذ بالله من الطراطير. أعوذ بالله من القلابق. أعوذ بالله من الدايات والبشوات وأنصار الأعداء. أعوذ بالله من الأمعاء التي لا تستحي. أعوذ بالله من الكرش الذي جعل أعلاها سافلها. أعوذ بالله من الرّأس إذا أصبح معدّة. أعوذ بالله من شمال يأكل الجنوب**» [1]؛ عليه فإن هناك فريقين في الرواية، فريق يتعوذ بالله ويلجأ إليه، وهو ما مثّله **"الكاتب"** وأهل الجنوب، وفريق آخر يستعاذ منه، الذي ذكره في هذا القول، حيث يمثله الشمال، وبذلك بنيت الرواية على هذين النقيضين من البداية إلى النهاية.

02-شعرية اللغة:

تعد اللغة النواة التي تقوم عليها الرواية، وهي ما يتواصل به الناس بين بعضهم بعض فهي أداة اِتصال وتواصل وهذه الأخيرة هي الذي ينسج من خلالها الروائي روايته في أحسن قالب.

وتعرف اللغة في الأدب بأنها «**ليست مجرد تعبير عن معنى محدّد من خلال ألفاظ مرصوصة أو قولب لغوية جاهزة، بل هي خلايا لفظية ومعنوية وعقلية ووجدانية، تتفاعل داخل الجسم الحسي للعمل الأدبي، ولا تملك لنفسها حياةً فعليةً خارج هذا الجسم**» [2]؛ فاللغة إذًا هي تلك الأداة التي يتخذها الأديب من أجل صياغة عمله وبناءه بطريقة فنية.

ونجد اللغة الروائية بارزة بشكل كبير لدى الأدباء والدارسون، حيث أصبحت الرواية جنسًا أدبيًا احتل مركز الصدارة في تصنيف الأجناس الأدبية، إذ كانت تكتسب دلالة فنية وجمالية بارزة داخل العمل الروائي.

---

[1] سعيد بوطاجين: أعوذ بالله، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص248.

[2] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط، 1996، ص290.

أ -شعرية المعجم اللغوي:

•الفصحى:

تهيمن اللغة العربية الفصحى على مساحة من حجم المعجم اللغوي وهي اللغة الأم، لغة القرآن الكريم

التي يعسر فهمها إلاّ باللجوء إلى شرحها وكشف إبهامها من خلال المعاجم اللّغوية.

ورواية **"أعوذ بالله"** التي نحن بصدد دراستها إحتوت على لغة فنية راقية أضفت عليها لمسة الجمالية والشعرية، فاحتوت هذه الرواية على نسبة كبيرة جدًا من الألفاظ والعبارات الفصيحة والغامضة في الآن نفسه والتي يتعذر على القارئ معرفتها وفهمها إذا لم يلجأ إلى القواميس العربية، ذلك أنها تصبح غريبة إذا عزلناها عن السياق الذي وضعت فيه، ويصعب حتى على المثقف فهمها إلاّ إذا كانت لديه ثقافة لغوية واسعة.

ونجد أن **"سعيد بوطاجين"** كان من بين الروائيين الذين لجئوا إلى إستعمال اللغة الفصحى، وذلك لتحفيز القارئ على الرغبة في البحث والتقصي لكشف اللبس والغموض، كما أنه بتوظيفه للفصحى أكسب لغته شعرية وجمالية وفنية. ولأن البساطة تؤدي إلى الضّعف والملل لدى القارئ، فهو لجأ إلى اللغة الفصحى التي أكسبتها طابع فلسفي منحها غموضًا وذلك لإثراء معجمه اللغوي وجعل لغته شعرية.

ورغم أن الرواية تحمل طابع سياسي وفلسفي غامض يصعب فهمها أثناء قراءتها للوهلة الأولى، إلاّ أنّ إعادة قراءتها وشرح معانيها تكشف لنا ما تحمله في طياتها من أرقى وأجلّ المعاني والدّلالات التي صاغها في قالب أدبي فنّي جمالي ، حيث أوصل من خلالها رسالة عن الواقع الذي تعيشه البلاد بطريقة غير مباشرة، فخير الأعمال تلك التي تعبّر عن الواقع الاجتماعي بإمتياز، فالقارئ لرواية **"أعوذ بالله"** يدرك تمام الإدراك ما هو حاصل في واقعنا ومجتمعنا لأن الكاتب ركّز على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي عاشتها الجزائر من ظلم وفساد وخيانة وذلك من خلال قالب لغوي قوي وموحي ومعبّر وفصيح، أضفى على الرواية طابع الجمالية.

•العامية:

هي اللغة الدارجة، العادية التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية، والتي يتواصل بها الفرد وهي اللغة المتداولة بين كافة الناس، تكون واضحة وسهلة المخرج، وقد وظّفها الكاتب لأنه لا يكتب للمثّقف فقط، وإنما لجميع الطبقات.

ونجد رواية **"أعوذ بالله"**، قد تخللتها العامية مع الفصحى، حيث كان للعامية حضور لا بأس به، ومن بين ماورد نجد **«زريعة مرّة»** [1]؛ هذه العبارة تقال لتلك الفئة من الناس القليلة الأصل والنخوة، حيث وظّفها الروائي لذمّ أولئك الخائنين الذين باعوا الأرض ووقفوا في صفّ الأعداء، لذلك أطلق عليهم **ماسحي الأحذية**.

كما وردت العامية أيضا في **«كولوا وقيّلوا»** [2]؛ حيث وردت هذه العبارة للدلالة على الجود والكرم الذي يتمتع به ناس الجنوب وعلى رأسهم **"أسعد"**، الذي أوصى بإكرام الضيف سواءً في المأكل أو النوم والرّاحة وهو ما جاء على لسان **"إبراهيم"** في حديثه عن **"أسعد"**، إضافة إلى ما جاء في قوله «**أفليها ذرّة فذرّة** »[3]؛ وهي العبارة التي تدل على التدقيق والتمحيص أثناء البحث عن الشيء، وقد وردت في حديث **"الكاتب"** عن "**إبراهيم اليتيم**"، بنفس المعنى.

ونجد أيضا **«قبالة الدّالية»** [4]؛ ويقصد بالدّالية شجرة العنب، ولعلّه اِستّعملها ليقرّب الفهم ويوضّحه أكثر للقارئ، حيث ذكرها **"الكاتب"** أثناء حديثه عن جدّته، وكيف كانت تحب الجلوس تحت هذه الشجرة التي تذكّرها بزوجها.

ومن بين ما ورد أيضا نذكر **«هاهم قدامكم»**[5] ؛ وتعني أمامكم، وقد وردت في حديث ذلك الشاب الأسمر عن علماء العين، حيث أشاد بهم ومدحهم، وذلك لتلك الدرجة والمكانة التي اِحتلوها هؤلاء من العلم والمعرفة فأخذ يذمّ كل من يحاول أذيتهم.

نجد أيضا «**هبل**» [6]وتعني بالفصحى الجنون، وقد وردت في ذلك الحوار الذي دار بين **"أحمد الكافر"** والظّل وهذه الحالة تصيب الإنسان بسبب الظروف القاسية والمزرية التي يعيشها، وهي خلل يصيب العقل البشري الذي يخرج من الحالة الطبيعية اِلى حالة الجنون، التي يصبح الإنسان فيها غير قادر على التحكم في أقواله وأفعاله.

---

[1] الرواية، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص49.

[4] المصدر نفسه، ص64.

[5] المصدر نفسه، ص89.

[6] المصدر نفسه، ص135.

إضافة إلى «**يعطيك مصيبة**» [1] وتستعمل هذه العبارة كثيرًا في الكلام اليومي، وتقال عادة للدعا ء على شخص مَا بأن يصيبه مكروه أو أذىً، وقد وردت في الحوار الذي دار بين **"أحمد الكافر"** وأحد الموتى حين تجاوز حدّ اللّياقة والاحترام معه.

ونجد أيضًا « **قدّام الجبّانة**» [2] والجبّانة هي ذلك المكان الذي يدفن فيه الموتى، وتسمّى بالعربية الفصحى المقبرة وذكرت هذه العبارة في حديث "**أحمد الكافر**" عن أولئك الذين قتلوا ظلما من طرف القلابق، فكان مصيرهم الموت والدفن في هذه المقبرة.

ورغم أن رواية **"أعوذ بالله"** لـ**"سعيد بوطاجين"** قد تخلّلتها العاميّة والفصحى ، إلاّ أنّ النصيب الأكبر والأوفر كان للّغة العربية الفصحى التي اِستقاها من القرآن الكريم وأيضًا من المعاجم العربية الفصيحة، وهو ما ساهم في تماسك الرواية وإضفاء طابع الجمالية والفنية عليها.

ب- شعرية التناص:

يعد التناص Intertextualite من أهم مكوّنات تشكيل الأعمال الروائية، ذلك أنّ النص الروائي وليد تحاور مجموعة من النصوص مع بعضها بعض، وهو مصطلح نقدي جاءت به الناقدة البلغارية **"جوليا كريستيفا"**، ويعرف في النقد الحديث بأنه «**تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة**» [3]، إذ أنه حضور نص مع نصوص أخرى، وبهذا فهو «**حضور نصّي في نص آخر كالاستشهاد والسرقة وغيرهما**» [4]، فالكاتب أثناء كتابته لنص يرجع إلى نصوص أخرى ويتّخذ منها منطلقًا له، وهذا التلاقح والتداخل بين النصوص، يكون إمّا عن طريق الاقتباس من القرآن أو الشعر أو الأمثال والأقوال الشعبية أو الأساطير.

•التناص القرآني:

إنّ القرآن الكريم هو المصدر الوحيد والأول الذي يعتمده المسلم أو ينهل منه عباراته وألفاظه؛ لأنه كلام بليغ ومنزه عن الخطأ والتحريف، وهو أصدق كلام من كلام الناس ولذلك عدّه الأدباء والدارس ون من أهم المصادر التي يستقون منها لإثبات صدق ألفاظهم والتأكيد عليها، وهو العنصر الأساسي في التناص الديني.

---

[1] الرواية، ص212.

[2] المصدر نفسه، ص218.

[3] سعيد سلام: التّناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2010، ص43.

[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005ص117.

ونلمس هذا النوع من التناص القرآني في رواية **"أعوذ بالله"** جليًّا بشكل كبير، حيث وظف الروائي آيات قرآنية دون الإشارة إلى ذلك، حيث نجد أنها متضمنة في النص الروائي ولكن ليست حرفيًا وبذلك فالكاتب **"سعيد بوطاجين"** لم يذكر أنّ هذا كلام الله، حتى أنه لم يحيل إليه في الهامش، وترك للقارئ فرصة الكشف عن هذه الآيات.

ويتجلى هذا النوع من التناص في قوله «**تبّت يدا كلّ من إدعى معرفته** » ، [1] وهو تناص من قوله تعالى ﴿ **تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ** ﴾[2]، حيث وردت هذه العبارة على لسان **"إبراهيم اليتيم"** عن **"أسعد"** الذي كان يحترمه ويقدّره، ويذم كل من يذكره بالسوء أو يدّعي عليه شيئا دون معرفته.

كذلك قوله «**أقسم بالشفع والوتر**» [3]، وهو تناص لقوله تعالى ﴿ **وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ** ﴾[4]، وقد ورد ذلك على لسان **"الكاتب"** عندما أقسم أن التاريخ هو مجرد كيسٍ من الزّبل، وذلك في حديثه عن أولائك القادة والسّاسة والخونة الذين باعوا البلاد من أجل تحقيق مصالحهم الخاصة.

إضافة إلى قوله «**حاسبًا أنّ ماله أخلده** » [5]، فهو اقتبس ذلك من قوله تعالى: ﴿ **يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُ أَخْلَدَهُ**﴾[6]، حيث ذكرها **"الكاتب"** في ذمه لـ**"القائمقام"** الذين كان يسلب وينهب ويسرق الأموال ويجمعها في في خزينته وهذه الأموال ليست من حقّه بل من حقّ الشعب والرعيّة، وهو يحسب أن هذه الأموال يأخذها معه ولن تفنى ولكنه مخطئ في حسبانه، لأن الإنسان لا يأخذ شيئًا في هذه الدنيا سوى أعماله.

كذلك نجد التناص في قوله: « **وأقسم بالتّين والزّيتون** »[7]، حيث أخذها من قوله تعالى ﴿**وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ**﴾ [8]، وهو قسم أقسمه **"الكاتب"** بأن لا يولي اهتمامًا بشخصية **"السائق"** ولا يقحمه في روايته التي يريد كتابتها، لأنه من الشمال، كما عدّه أيضًا خائنًا ومغرور.

---

[1] الرواية، ص17.

[2] سورة المسد، الآية01.

[3] الرواية، ص15.

[4] سورة الفجر، الآية 3.

[5] الرواية، ص19.

[6] سورة الهمزة، الآية 3.

[7] الرواية، ص 28.

[8] سورة التين، الآية 1.

ونجد اِقتباسًا آخر أيضًا في قوله: «**إنه لا يحب المسرفين**» [1]، وهو تناص من قوله تعالى ﴿ **يَا بَنِي آَدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ** ﴾ [2]، وهي العبارة التي وردت في حديث "**أحمد الكافر**" مع ظلّه، عندما أخبره بألّا يسرف في فهمه الزائد، لأن الله عدّ المسرفين والمبذّرين إخوان الشيطان.

كما نجد أيضا قوله «**ترى الناس سكارى وما هم بسكارى**» [3]، وقد اقتبس ذلك من قوله تعالى ﴿**وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ** ﴾[4]، وجاء هذا القول في حوار "**إسحاق**" مع "**حجر على حجر**" حول ضرورة التظاهر بالغباء وعدم معرفة أي شيء لأن ذلك ما يوصلهم إلى الحقيقة.

هذا عن الآيات المذكورة في الرواية والتي وظفها بشكل غير مباشر و لم يحيل إليها، ويشير إلى أنها من قوله تعالى وقد اكتسحت مساحة واسعة في الرواية فوظفها بكثرة.

أمّا عن الآيات القرآنية التي وظفها بشكل مباشر، فكانت لا تتعدّى أية واحدة، حيث وضعها بين شولتين للإشارة على أنها من القرآن الكريم، مع العلم أنه لم يحل إليها في الهامش، وقد ردد ذلك في قوله «**وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اِقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ**» [5]، حيث وردت الآية كاملة في سورة الحجرات في قوله تعالى ﴿ **وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا فَإِنْ بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الْأُخْرَى فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ فَإِنْ فَاءَتْ فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ** [6]، وهي الآية التي وردت في تلك الرّسالة التي بعثها "**أسعد**" إلى "**أبي مصران العبسي**" عندما أخبره بأن يعدل وأن لا يحكم بالظلم والفتنة لأن ذلك باطل وحرام.

ومن هنا يتضح لنا أنّ القرآن الكريم هو ما جعل الرواية أقوى وقعًا وأثرا، فكما طبعت روايته بطبع سياسي فقد طبعت أيضا بطابع ديني أخلاقي تخللته الآيات، لأنّ كتاب الله كتاب أحكمت آياته، وهذه الآيات إذا ما وظّفت في أي عمل فإنها تضفي عليه تماسكًا وانسجامًا وقوة، وهو ما أضفى عليها طابع الفنيّة والجمالية.

- **التناص مع الأمثال:**

---

[1] الرواية، ص139.

[2] سورة الأعراف، الآية31.

[3] الرواية، ص157.

[4] سورة الحج، الآية 02.

[5] الرواية ، ص183.

[6] سورة الحجرات، الآية 09.

تعد الأمثال الشعبية جنس من الأجناس الأدبية، نشأ من الموروث العربي عامة والجزائري خاصة، وقد كانت متداولة بين الأجداد قديمًا، فكانا بذلك من مظاهر التراث والأصالة وفصاحة اللسان، وحادثتها وسبب قولها مستقاة من الواقع، وهذه الأمثال تكون أحيانًا غامضة ومُلغّزة يصعب فهم مضمونها، وأحيانا أخرى تكون بسيطة وواضحة وهي في أغلب الأحيان تقال بالعامية، لذلك يسهل على العامي فهمها «**ويعرف حقيقتها ويتأثر بمضمونها، وهو ما يجعلها قابلة لأن تخضع للمعايير الجمالية والنقدية التي يخضع لها غيرها من فنون القول**» [1] ؛ فورودها بالعامية هو الذي جعلها واضحة المعالم وسهلة الفهم والإدراك.

ونجد أن القائل لهذه الأمثال يكون على دراية ومعرفة بها لفظًا ومعنًى، لذلك يتفنّن في إلقاءها على السامع ورغم أنّ المثل من الأجناس الأدبية إلاّ أنه لم يلق الاهتمام «**فقد أهمله الدارسون والباحثون، واتّجهوا إلى دراسة أجناس أخرى، بينما هو الجنس (المصدر) الذي من خلاله نكشف البناء الاجتماعي والنفسي والتاريخي للمجتمعات**» [2].

ويعرّف المثل بأنه «**فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمرُّ بها من تجارب وما نؤمن به من معتقدات، فالأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها وسلوك أفرادها** » [3]

فالمثل إذن هو عبارة عن تجربة عاشها شعب من الشعوب وفي أمة تختلف عن أمّة أخرى، وبذلك يكون عبارة عن خلاصة تحمل حكمة يستفيد منها القارئ ويتخذ منها عبرة في حياته.

ونجد أنّ الروائي "**سعيد بوطاجين**" وظّف الأمثال الشعبية، ليعيد بنا الذاكرة إلى الوراء قليلاً؛ أي إلى ما كان يتداوله الأجداد، وهي الأمثال والأقوال المأثورة التي تحمل في طياتها معانٍ ودلالات موحية ومعبّرة، ونجد هذا التوظيف من الأمثال في بعض مقاطع الرواية، ومن ذلك: « **احنايا نحارب والقادة تصافح العدا**» [4]، وقد وظّفها من أجل الحديث عن أولئك الخائنين الذين باعوا أرض الوطن في سبيل المصلحة، ووقفوا إلى جانب

---

[1] محمد عيلان: معالم نحوية وأسلوبية في الأمثال الشعبية الجزائرية، دار العلوم للنشر، الجزائر، د.ط، 2013، ص7.

[2] محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، دط،2013، ج1،ص87.

[3] طلال حرب: ألوية النص، (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية ل لدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص142.

[4] الرواية، ص17.

الأعداء، أما الفئة الأخرى التي حافظت على وطنها وأرضها، فنجدها تحارب وتكافح وتناضل من أجل بناء ورفع رايته.

كما ورد تناص آخر مع المثل الشعبي وذلك في قوله «**لا يعرف كوعه من بوعه**» [1] ؛ حيث وردت العبارة في حديث "**الكاتب**" عن "**السائق**" القادم من الشمال وهو إنسان خائن وغدار لا يعرف ولا يفقه شيئًا.

إضافة إلى المثل السائد المذكور في قوله: «**سيدي مليح وزاده لهوا والريح**[2]» ؛ وقد وردت في حوار "**الكاتب**" مع الذبابة، وهو مثل شعبي يتداوله الناس عادة ويقصد به أن الإنسان إذا وقع في مصيبة ما تأتي مصيبة أخرى لتزيد الأمور أكثر سوءًا وتعقيدًا.

كذلك قوله: «**شوفوا شلة من الأعداء واقفة فالبيبان**

القلوب القاسية ما خلاّت حدّ يبان» [3].

وهو ما جاء في حديث الرجل الأسمر مع "**إبراهيم**" عندما أخبره أنه سيأتي رجل إليه وعليه أن يقول له هذا الكلام، ويقصد بهذا المثل أن الأعداء الذين استعمروا الأرض واستولوا على كل شيء فيها و لم يتركوا شيئًا للشعب والرعية فأصبح حق الظهور والبروز من حقّ هؤلاء الأعداء، وليس من حقّ الشعب والرعية.

وكذلك نجد هذا النوع من التناص في قوله: «**ارشم وخلف يا الماشي**

ولو بالشوق

كلامك دام، غير ارشم

إياك تامن فالكلام الراشي

وترمي شبابك

ما بين الجبال قاسية ما ترحم» [4].

وهي العبارة التي سيردّ بها "**إبراهيم**" على الرجل "**الغراب**" عندما سيلتقيه؛ وتعني أن الإنسان لا يجب عليه أن يثق في كلام الآخرين، لأنه غالبًا ما يكون كلامًا فارغًا لا فائدة منه.

---

[1] الرواية، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص144.

[4] المصدر نفسه، ص144.

كذلك ورد التناص مع الأمثال في قوله «**الكلام معاك والمعنى على جارتي**» [1]، وقد جاءت هذه العبارة في الحوار الذي دار بين **"الكاتب"** و**"إسحاق"** و**"حجر على حجر"**؛ فـــ**"الكاتب الراوي"** هنا يتحدث عن "إسحاق" ولكنه لا يقصده هو بل يقصد "حجر على حجر"؛ فهو مثل وقول سائر يقال كإيحاء وتلميح لشخص ما دون التصريح بذلك مباشرة، لدرجة أن المعني بالأمر قد لا ينتبه لذلك ولا يفهم أن الكلام موجه له دون غيره.

إذا فتوظيف الكاتب للأمثال الشعبية إن دلّ على شيء فإنه يدل على ذلك الارتباط الشديد والحميم بروح التراث؛ لأنه يريد التعبير عمّا يحدث في الواقع في قالب شعبيّ مختصر ومعبّر ومباشر، وهذا التناص مع الأمثال والأقوال الشعبية قد أضفى هو الآخر على الرواية طابع الشعرية والفنية والجمالية.

[1] الرواية، ص157.

المبحث الثالث: شعرية المـــكان

يعد المكان ذلك المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، وهو من بين المقومات الأساسية في تشكيل المنظومة المعرفيّة المعقّدة لهذا الإنسان، فيبني فيها تصوراته إزاء العالم الذي يعيش فيه «**وإذا كان المكان على هذا المستوى من الأهمية في الوعي الإنساني الكلّي، فإنّه على مستوى آخر لم ينَلْ ما يكفي من الاهتمام على صعيد النظرية الأدبية، من حيث التنظير النقدي إلّا مؤخرا وعلى إستحياء**» [1]، ورغم أنه أحد الركائز التي تقوم عليها الرواية شأنها شأن المكونات الأخرى، إلاّ أنه لم يلق الإهتمام إلاّ في وقت متأخر.

كما يعدّ المكان من العناصر الأساسية المكونة للبنية السردية في أيّ خطاب روائي، فضلا عن كونه الوعاء الذي تصب فيه أحداث الرواية، إذْ أنّ هذه الأخيرة تكاد تكون فنًّا تشكيليًا في رسمها للمكان وتشكيله، فهذا الفضاء المكاني سواءً كان إيجابي أو سلبي يعدُّ بنية يمكن إستثمارها لفهم النص الأدبي.

والمكان ليس مرتبطا بالمحيط الجغرافي فقط في الأعمال الأدبية، فإذا كان زمن الرواية ليس زمن الساعة كذلك فإنّ مكان الرواية ليس فقط المكان الطبيعي، ذلك أن الخطاب الروائي له القدرة على الخلق وإبداع مكان خيالي، له مقوّماته الخاصة به وأبعاده المميّزة، ويتم ذلك عن طريق الكلمات، إذ أنّ المكان يأخذ «**في أي عمل أدبي بعد الإمتداد اللاّنهائي، ويحقق وحدة التلاحم مع الزمان، عندما تستطيع الفاعلية الذهنية لدى المبدع تفكيك أجزاء العالم وإعادة صياغتها وتركيبها بصورة خلّاقة تُثري الإدراك الوجداني للأفكار**» [2]؛ فالمكان يمثل دورًا بارزا في النّص، وتكون بينه وبين الزمان علاقة وطيدة، رغم أنّ كلاهما منفصل عن الآخر.

«**ولعلّ بداية الإهتمام بالمكان يتجلّى في وصف المكان بإعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب بل والإطار الذي يحتويها، والمكان هو عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها ويعطيها فالشخصيات التي تعيش في الجبل، يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثرها في طباع السكانوسلوكهم والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها**»[3]، أي أنّ أهميّته بالغة فلولاه لما إستطاعت الشخصيات الواردة في الرواية أن تتحرّك

---

[1] محمد مصطفى علي حسنيين: إستعادة المكان، – دراسة في آليات السرد والتأويل (رواية السفينة)– ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، د.ط، 2004، ص6.

[2] صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص65.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص70.

وتستمرّ، وبعد ذلك يعمّ الركود والجمود، فالمكان هو الذي يدفع بعجلة الرواية إلى الأمام ويمنحها طابع الحركية والإستمرار.

وهناك عدّة تعريفات للمكان، حيث عرّفه "**هنري متران**" بأنه: «**العنصر الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة**» [1]؛ أي المكان هو الذي يجعل الأحداث الخياليّة قريبة للواقع أو حتّى مماثلة له، فهو الذي يخرجها من الطابع الخيالي إلى الطابع الحقيقي، وهنا تكمن أهميته القصوى، حيث يتكون من خلاله الفضاء الروائي.

أمّا "**حورية الظّل**" فقد عرفته في كتابها " **الفضاء في الرواية العربية الجديدة** "، بقولها: «**الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر**» [2]، فالمكان هنا عبارة عن إطار يرى بالعين المجرّدة، حيث يكون ثابت، وهذا الإطار هو الذي يتضمن الأشياء المختلفة.

ويعرّف أيضا بأنه «**مقابل للفضاء الجغرافي، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنه المساحة التي يتحرّك فيها الأبطال، أو يفترض أنهم يتحرّكون فيها**»[3]؛ فالمكان له صلة حميمة بالشخصية التي تتحرك فيه، وتعيش فيه حيث لا يمكنها أن تستقلّ عنه، فلا وجود لها بدونه.

من هنا يمكن أن نقول أنه لا يمكن لأيّة رواية مهما كانت أن تخلو من المكان؛ وهو ذلك الإطار أو كما يمكن أن نطلق عليه المسرح الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك عليه الشخصيات، ولذلك لابد من الإهتمام به بإعتباره إلى جانب الزمان والشخصيات والحوار واللغة من بين المقوّمات والرّكائز التي تقوم عليها الرواية، وبذلك تظهر الرواية في أحسن قالب يجعلها تخرج إلى الوجود والعلن، وتحقّق شهرة واسعة ورواجًا كبيرًا من قبل القرّاء.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000، ص 65.

[2] حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لادوارد الخرّاط انموذجًا، دار نينوي للدراسات والنشر، سوريًا، دط، دس، ص25.

[3] إبراهيم عبّاس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005، ص217.

لقد اِشتملت رواية " **أعوذ بالله**" لـــ"**سعيد بوطاجين**" على أماكن عدّة، تنوّعت في كل أجزاء الرواية وأضفت جمالية خاصة اِختصت بها هذه الأخيرة، كما أعطت لها تماسكًا وانسجامًا وقد تراوحت هذه الرواية بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.

أمّا عن الوثائق المفتوحة، فيتمثل في العالم الخارجي الذي يلتقي فيه مجموعة من الناس، يتناقشون فيه ويكوّنون علاقات متراصّة تربط بينهم، وهذه الأمكنة توحي إلى الانفتاح على هذا العالم ومعرفة كل حيثياته، كما توحي أيضا بالاِنطلاق والشّغف والحرّية.

وأمّا الأمكنة المغلقة، فتوحي إلى العزلة الشخصية، والدخول في عالم خاص والاِبتعاد عن العالم الخارجي وهي أماكن خاصة وضيّقة ترمز للنفي والكبت والعزلة، والتعبير عن العجز، وعدم القدرة على الفعل والتعامل مع العالم الخارجي، وهذه الأمكنة تتضمّن عددًا محدودًا من البشر، حيث يعرّفها " **عبد الحميد بورايو** " في قوله: «**وأمّا الإنغلاق، فنعني به خصوصية المكان واِحتضانه لنوع من العلاقات البشرية**»[1] .

01 -الأماكن المفتوحة:

- **الصحراء:**

تعدّ الصحراء شديدة الصلة بالفرد العربي منذ القدم، فهي «**عمق ثقافي ومعتقدي لأبناء المنطقة العربية لذلك تعاملت معها الرواية العربية بعمق وشمولية**»[2]، فجلّ الأعمال السردية تتّخذ منها فضاء مكاني تصب فيه مختلف الأحداث التي تضمها.

والكاتب الراوي " **سعيد بوطاجين**" قد ذكر الصحراء الجزائرية كثيرا في رواية " **أعوذ بالله**"، وجعلها مركز الأحداث، وبالذّات منطقة العين، وهي المكان الذي اِختاره الكاتب ليكون سردًا لأحداث الرّواية حيث تميّزت الصحراء بالراحة والسكينة والطمأنينة والهدوء، وحتّى التأمل، وهذا ما ورد ذكره في الرواية «**الصحراء أيضًا هي لَيْلُهَا الذي يكتب المواويل بلغات الأمم المجتمعة من غير المواويل بلغات الأمم مجتمعة من غير ظهور من غير أبّهة، يؤلف دواوينه ويعرضها على الخليقة الصاخبة ولا يقول شيئا، وهكذا منذ غار البحر وليل**

---

[1] عبد الحميد بورايو: دراسة في القصّة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، د.ط، 1994، ص25.

[2] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ، ص14.

الصحراء يؤلف، يرسم لوحاته الحزينة، ذكرى أمجاده التي هوت يومًا آخذة معها السفن وعرائس البحر التي رافقت السماء في رحلتها الطويلة»[1].

فالعين رغم قساوة مناخها وصعوبة العيش فيها إلاّ أنّ أشهر ما يميّزها هو طيبة سكانها واشتهارهم بالجود والكرم والبساطة والتواضع. كما ورد ذلك في الرواية على لسان " **إبراهيم اليتيم**" «**إنّ الطعام الموجود على المائدة أعدّ إكرامًا لكم لأنّ سكان العين يحسنون إلى عابري السبيل واليتامى والضيوف والمساكين والموتى والمؤلفات قلوبهم**»[2]، وخير ما يمثّل ذلك الكاتب الرّاوي " **سعيد بوطاجين**" الذي ترك الشمال لما فيه من غدر وخيانة متّجها إلى الصحراء حيث الراحة والطمأنينة محاولاً التعرف على عادات وتقاليد هذه المنطقة إضافة إلى معرفة سر هذه المخطوطات.

- **المقهى:**

ململا شكّ فيه أنّ المقهى هي مكان «**انتقال خصوصي وبتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تتغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدة نفسها على هامش الحياةالاجتماعية الصادرة فهناك دائمًا سبب ظاهر يفضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما...**» [3]، فالمقهى إضافة إلى كونها تقدم القهوة إلاّ أنها مكان يحدث فيه الاحتكاك الاجتماعي والثقافي فيجتمع فيه الناس يتبادلون أطراف الحديث والترفيه عن النفس.

إضافة إلى أنه المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات عندما تلتقي مع بعضها بعض معبّرة عمّا يدور داخلها من هموم ومشاكل، كما يجتمع فيها البطالون والعاطلون عن العمل لملئ فراغهم، وهذا ما ذكره "**الكاتب الرّاوي**" في روايته عن حديثه عن المقهى الذي أطلق عليه "مقهى الموت" «**لم أعرف أيّ أحد من الجالسين في مقهى الموتى كانوا يحتسون الشاي ويدخّنون هادئين غير مبالين، لعلهم صنعوا للجلوس هناك على تلك الكراسي المكسورة إلى أن يأتيهم الموت ويقول لمن وصل أجله: أعتذر يا سيدي الكريم أنا لا أريد الإساءة إليك** »[4].

وقد سمّاه "مقهى الموت" لأن الموت يخاطب الناس فيه وكأنهم ينتظرونه، كما نلمس ذلك في قوله «**دقائق معدودة وألج المقهى كانت هناك مخلوقات تنتظر قدوم الموت ببذلة خضراء قائلاً لأحدها: حان دورك**

---

[1] الرواية، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص91.

[4] المصدر السابق، ص116.

أتمنى أن لا أكون أَطَلْتُ عليك كثيرًا، أعرف أنك قلقت لم تجد ما تفعله بعد أن اِغبرّ وجهك وساخت كالأرض العطشى» [1]، وكأنّ هذا المقهى أصبح يلجأ إليه كل من يرغب في اِنقضاء حياته.

ثم يأخذ الكاتب الرّاوي في لحظة وصف الحوار الذي يجريه الشخص المعني مع الموت «**يتكأ المعني على الكرسي مرتبطًا جدا ويطلب شايًا وسيجارة، مقترحا على الموت التمتع بنكهة الشاي.... شاكرًا إيّاه على خدمته الجليلة التي جاءت في وقتها، إلاّ أنّ الموت يعتذر خجلاً من تفهمه، لأن هناك من يقضون أعمارهم ويطمعون في أعمار غيرهم** »[2]، فالبعض أصبح يرغب في الموت عكس البعض الآخر الذي اِستهوته الحياة وأراد المكوث طويلا فيها، راغبًا في زيادة عمره من أعمار غيره، وكأنه يشير هنا إلى "**القلابق والطراطير**" الذين غرّتهم الحياة بكل زينتها.

- **المقبرة:**

تعد المقبرة رمزًا للماضي والحنين إليه، إذ أنّ كل من يلجأ إليها لديه تاريخ وماضي حزين، والذي يظل يرافق الشخص حتى بعد موته في شكل ذكريات، والمقبرة مكان يدل على الاتساع والرحابة وفيه يجتمع الموتى بعد أن كانوا أحياءًا في هذه الحياة يهنئون ويأكلون ويشربون، ولكنهم في نهاية المطاف يستقرون في مكانٍ واحدٍ دون غيره، ألا وهو المقبرة التي يدفن فيها الإنسان خاوي اليدين، فقط يدفن المرء رفقة أعماله حسنة كانت أم سيئة هذه الأعمال هي التي ستنير قبره وتضيئه أو تظلمه وتحلكه.

وهناك يتفرغ الإنسان وحده مع ربه أين يحاسب على كل كبيرة وصغيرة اِرتكبها في حياته، فالمقبرة مكان يحيل إلى الوحدة والعزلة والسكون والموت والنهاية، نهاية المشوار الحياتي والدنيوي للبشر، لأن هذه الدنيا لها بداية ونهاية، ونهاية كل منا هي الموت لا محالة، الموت الذي لا مفرّ منه.

ولأن الكاتب " **سعيد بوطاجين** " كان متشبعا بالثقافة الإسلامية والدين الإسلامي وهو ما اِنعكس في روايته هذه، وما تخللها من آيات وأحاديث شريفة، وحتى العنوان يدل على ذلك، إلى جانب كل هذا فقد وظف المقبرة وهي مكان مفتوح، وهناك مقبرتان حيث «**كان يدفنون العلماء أحياءًا في المقبرة الأولى ويمرون على الثانية ليبصروا الحماقة، ثم ينتقلوا إلى المخبر وقد فهموا أسرار اللعبة**»[3] ،كما أن غرفة "**الكاتب الراوي**"

---

[1] الرواية، ص141.

[2] المصدر نفسه ، ص 141.

[3] المصدر نفسه ، ص249.

كانت مطلّة على مقبرة، وهذا ما لمسناه في قوله «**لما صعدت إلى الطّابق الثاني، حيث تطل غرفتي على كامل المقبرة تذكرت أن الأستاذ عبدو نصحني بعدم تناول دوائي هذه الليلة**»[1].

ونجد كذلك " **يوسف الحاج**" والملقب بـــ" **حجر على حجر** " قد تولى حراسة المقبرة وقد ورد ذلك في قوله: «**الآن عرفت من هو حجر على حجر، حارس المقبرة الحاج يوسف الذي لم يذهب إلى الحج**»[2] .

إضافة إلى " **أحمد الكافر**" الذي ذهب في إحدى المرات إلى المقبرة، وهناك تخيّل نفسه وهو يتحاور مع الموتى، وذلك في قوله «**خرجت لأتجول في المقبرة قليلاً، لم أشعل أيّة سجارة كما كنت أفعل سابقًا (...) كانت المقبرة صغيرة، وتصورت نفسي حاملاً قائمة بأسماء الموتى، ورحت أناديهم، حتى إذا أطلّوا بجماجمهم العارية قلت لهم: لا يا سادتي بهدوء الواحد وراء الآخر، قليلاً من الاحترام، هل تعتقدون أنكم في الغابة، أم في سلطة بني عريان؟ قتلوكم و لم تتأدبوا يلزمكم الحبس**» [3] ، هذه هي المقبرة إذا مكان النهاية والأبد والذهاب الذي لا رجوع منه.

- **جبل الأوحال:**

وهو من بين الأماكن المفتوحة، ويعد الشاهد الوحيد على ما جرى ويجري في منطقة العين الصحراوية، فقد سجلّ أبشع الجرائم وأشكال الخبث والظلم والِاضطهاد، فهو مكان الفتن، لا يدخله إلاّ من عاش الفتنة وعرّفها وقد ورد ذلك في قوله «**لا يوجد ربّ في جبل الأوحال، هناك شياطين وحمقى، هناك نوّاب الشياطين ونوّاب الحمقى، شيطان برتبة نيّ وأحمق برتبة رسول، حمقى طيّبون، يستحقون الشفقة وأنا واحد من هؤلاء الفرق بيني وبينهم أني كنت أشكك في طبيعة الحرب وخاتمتها**» [4] ، فهو الجبل الذي اِجتمعت فيه كل من الفئتين الشريرة المتمثلة في "القلابق والطراطير"، والفئة الطيّبة التي وصفها " **أحمد الكافر**"بالحمقى الطيبين وجعل نفسه ضمنها.

وجبل الأوحال هو المكان الذي اِلتقى فيه " **أحمد الكافر**" مع الشاعر الذي كان شاهدًا على كل تلك الجرائم التي كانت تحدث هناك وأخذ في وصفه، وذلك في قوله: «**كانت له بندقية ولحية حمراء، ومن مخبأ إلى مخبأ من قصف إلى قصف، كان يكتب أشعارًا لذيذة، اِكتشف اللعبة متأخرا، قال لي: تحت هذه الشجرة**

---

[1] الرواية، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص162.

[3] المصدر نفسه، ص209- 210.

[4] المصدر نفسه، ص242.

وتحت هذه، في هذه المغارة التي ترى، هنا وهناك، كتبت هاربا. هذه تأملاتي، وهذه حكايات جبل الأوحال.» [1]

وهو الشاعر الذي كان على علم ودراية بكل خفايا وجرائم "القلابق والطراطير"، وقد دوّن ذلك في مذكّراته، مثل ما ورد ذلك في الرواية على لسان " **أحمد الكافر**" «**وجدت في مذكرات الشاعر الذي رأى الطرطور الصغير أقام مخابئ كان يدسّ فيها معجون الأسنان خوفا من مفعوله الكاسح (...) في هذه المخابئ كان يؤوي من أشعلوا النار في عظام الحفاة العراة، يصلّي صباحًا، ويسكر في الظهيرة، يشتم الرّب ليلاً، وفي الصباح الباكر يحمل سجادة ممتلئة بالموت.كان الطرطور الصغير يرسل إلى جبل الأوحال فرق الضغينة**»[2].

كما أنه المكان الذي دفنت فيه مخطوطات ورسائل " **أسعد**" التي فضح فيها "القلابق والطراطير" وكان هذا الجبل مسرحًا لأبشع الجرائم «**تذكّرت رسائل أسعد، مازلت أحتفظ بها، دفنتها في جبل الأوحال الذي غرقت فيه آلاف الحقائق والرؤوس البائسة التي كانت تقتل نفسها**» [3] ، ففي هذا الجبل كان " **الطرطور الصغير**" يخبأ الفئة الشريرة الممثلة في "الطراطير والقلابق" أين كانوا يخططون مع بعضهم بعض إلى تلك الجرائم البشعة والشنيعة التي حصدوا من وراءها الكثير من الأرواح، ولعل سبب تسمية "جبل الأوحال" يعود إلى ذلك، إنه الجبل الذي شهد الكثير من الانتقام والقتل والغدر، لذلك آن له أن يتخلّص من تلك الجرائم والفتن.

02– الأماكن المغلقة:

- **الغرفة:**

تعد من أكثر الأماكن خصوصية وإمتلاكًا للفرد، كما أنها تُؤدي دلالة المزج بين الإنغلاق على الأنا والحرية الفردية لصاحبها، والضرورية في الإحتفاظ بأسراره بعيدًا عن الآخرين ، ولذلك نجدها الحجرة الأساسية التي يلجأ إليها " **الكاتب**" لأخذ قسط من الرّاحة والاختلاء بنفسه، وهذا ما يجعلها تحمل دلالات خاصة بها، فمع أنها غرفة للنوم إلاّ أنّ لها دور تؤديه وهو حفظ أسرار " **الكاتب**"، كما ورد ذلك في قوله: «**في الخامسة**

[1] الرواية، ص233.

[2] المصدر نفسه، ص240.

[3] المصدرنفسه، ص241.

إستيقظ جميعهم من قيلولة قطنية إلاّ أنا، لم أستيقظ، وما كان في نيتي أن أفق لأنّي لم أنم، ومن لا ينام لا يستيقظ طبعًا، يتجول أو يقرأ أو يكتب أو يسمع ألم البدو وأغانيهم النّحاسقي»[1] .

كما أن هذه الغرفة كانت مكانًا مساعدًا له على تأليف رواية وكتابة ما رآه وما عاشه في منطقة العين وذلك في «**أغلقت النافذة بإحكام. أخذت كراستي ودوّنت ملاحظة: المقبرة الثانية غريبة، ثم شطّبت الملاحظة وسجّلتها مشفّرة حتى لا يفهم ه١ أحد»**[2] ، والسبب في تحفظ الكاتب وتشفير ملاحظته هو الأوضاع التي كان يعيشها سكان العين مع "القلابق والطراطير"، وهذا لكي لا يتمكن أحد من فهمها وفكّ شفرتها.

إضافة إلى أن الغرفة كانت تمثل مكان العزلة بالنسبة لصاحبها **الكاتب**، ففيها تخيّل وأخذ بمخاطبة ظله، كما جاء ذلك في الرواية: «**قرفصت في زاوية غرفتي بالمقبرة الثانية بعد أن أطفأت الأضواء وأشعلت نصف شمعة كانت ملقاة تحت الطاولة... »**[3] .

وإلى جانب غرفة " **الكاتب**" نجد أيضًا غرفة " **الحاج يوسف**" التي جعلها مكانا خاصًا به، حاول من خلاله فكّ تلك الرموز والدلالات التي كانت واردة في المخطوطات التي كانت في جعبته، وقد ورد ذلك في الرواية «**شربتُ القهوة بسرعة، خبّأت الأظرف بإحكام إلى أن بلغت الحيّ القديم، حيث اِكْترتِ لي السيّدة مونيكا غرفة صغيرة، ومطبخا بمبلغ زهيد نثرت الأوراق كلها على الأرضية، وتمدّدت قربها محاولاً فكّ الرموز**»[4] .

ورغم أنّ هذه الغرفة قد ورد ذكرها في الرواية في عدة مواضع، اِلا أن الكاتب الروائي " **سعيد بوطاجين**" كان متحفظا في وصفه لها حيث أنه لم يدقق ويفصل كثيرًا في ذلك.

- **القـــــــــــبّة:**

وهي مكان مغلق وصغير جدّا بناه الشّيخ " **أسعد**" وعاش فيه بعيدًا عن العالم الخارجي، صاحب فيه الجدران والرمال، وهو مكان بسيط لا يحتوي على أيّ من مغريات الحياة، أو وسائل العيش الضرورية كالكهرباء مثلا، كما جاء ذكره في الرواية «**قال الدليل إن الولي أسعد مكث في قبته الصغيرة عدة سنين لا**

---

[1] الرواية، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص97.

[4] المصدر نفسه، ص174.

يرى سوى نور الصباح المتلصص من خلال منور ضيق في أعلى القبة التي بناها لنفسه في هذه البقاع التي أصبحت جزءًا من رملها وترابها»[1] .

فـــ"**أسعد**" مكث فيها عدة سنين ورغم صغر حجمها، إلاّ أنها صمدت أمام الرياح القوية والمطر الغزير، وقد ورد ذلك في قوله «**إنّ القبة ظلّت تنتظره مذ طار رأسه نتفًا، دون أن تمل أو تأفل، هي التي صمدت أمام الرياح العاتية والمطر المدرار، إذ يجيء حاجًّا ثم يغيب أعواماً غير مكترث بمصائر سكان العين وأنعامهم»** [2] فرغم موته بقيت هذه القبة تدل عليه وكأنها تنتظره في كل يوم.

دافع "**أسعد**" عن قبته بكل ما أوتي من قوة رافضًا عرض " **الباش آغا صالح**" عندما طلب منه أن يبني في مكان هذه القبة حانة للسيد " **فرانسوا**" وابنته "**فرونسواز**"، وذلك بسبب الموقع الخلاب التي تقع فيه هذه القبة. وهو ما ورد في قول "**الباش آغا صالح**": «**هذا المكان ليس للعبادة، إنه جميل ومطل على الكثبان الجميلة، السيد فرانسوا يحب الكثبان، ابنته فرانسواز تكاد تجن عند رؤية هذه القبة في غير موضعها.**» [3] وقد تعرض "**أسعد**" لأبشع جرائم التعذيب عندما رفض عرض " **الباشا آغا صالح**". كما ورد ذلك في الرواية على لسان "**أسعد**": «**لم يكلّف العسس عناء الإهتمام بي، بل كلّف نفسه مشقّة إحضار الماء والصابون وأمواس الحلاقة والسياط والفلفل وخيوط الكهرباء، وكل أدوات التعذيب التي لم أرها منذ عرفت الأعداء وعرفوني**» [4] ، فهذه القبة في المكان التي جسّدت روح "**أسعد**" دافع عنها بكل ما أوتي من قوة إلى غاية اِغتياله.

- **الكـــــــــــوخ:**

وهو عبارة عن مكان مغلق يتميّز بالبساطة، بني بالطين، عاش فيه " **الكاتب**" في صغره مع جدّه وجدّته ببساطة وسعادة، تجتمع فيه ذكريات كثيرة ربطت "**الكاتب**" بجديه، كما نلمس ذلك في قوله «**أذكر أني كنت في ضيعتنا عندما طرح عليّ جدي سؤالاً مملاً أصغر مني سنًا**»[5] ، كما أنه المكان الذي يجمعهم في كل وقت وحين، رغم أنه مكان متواضع ويفتقر إلى أبسط وسائل العيش الضرورية، إلاّ أنه علّم " **الكاتب**" الكثير من الأمور، ففيه أخذ العبر والحكم من جدّه، فكان غالبًا ما يسأله ويعلّمه، وقد ورد ذلك في الرواية «**تعال**

---

[1] الرواية، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه ، ص 130.

[4] المصدر نفسه، ص131.

[5] المصدر نفسه، ص61.

يا ولد: اقرأ سورة الضحى، يا ولد تعال: الناس أنواع: هناك من له عيون للزينة، وهناك من له عيون للنظر وهناك من له عيون للجريمة وهناك من له عيون للهمز واللّمز»[1] .

وهذا المكان رغم بساطته أدّى دورًا هامًا في تشكيل شخصية " **الكاتب الراوي**" التي لاحظناها داخل الرواية، وجعله ذا عقلٍ متّزن، وقوة شخصية تحمّل بها مشاق الحياة وتغلّب على الظلم السائد، واكتسب حكمة وخبرة كبيرة ولهذا تعلق الكاتب بهذا الكوخ «**أسلّم على كوخنا كلّما دخلته و لم أجد سوى فراش الحلفاء واقفًا في الزّاوية مثلهم، كان ينظر إليّ معاتبًا، وكنت أقول له السلام عليك أنت كذلك، وإلى اللقاء، إنّي خارج لأسقي الكروم حتى لا تقنط، وإن كان أحد بداخلك فبلّغه سلامي الحار وشوقي إليه**» [2] ، فهذا الكوخ هو منبته الأصلي فيه تعلّم وكبر، وقد ربطته علاقة وثيقة به.

- **القـــــصر:**

هو من بين الأمكنة المغلقة، كان شاهدًا على مختلف الجرائم الشنيعة في منطقة العين، وهو المكان الذي يوجد به قبر الشيخ " **أسعد**"، حيث دفن فيه وكل أفراد عائلته وعشيرته في الليلة التي أحرقوه فيها، تلك الليلة الشنيعة والحزينة أودت بحياتهم، فكانت تلك الليلة غير كل الليالي ملتصقة في ذاكرة أهل العين.

جاء على لسان " **الكاتب**" «**رافقوني إلى القصر العتيق ودخلنا القبة المظلمة، نظرت إلى ضريح أسعد وربطت بينه وبين الخطاب الذي أرسله إلىّ الشاعر في جبل الأوحالمعاتبًا إياه على الخطأ**»[3] ف"**الكاتب**" أراد زيارة القصر لمعرفة وتخيل تلك الأحداث، وزيارة ضريح "**أسعد**".

ومن بين الأماكن المغلقة التي ذكرت بشكل نادر نجد " **المسجد**" وهو مكان للعبادة، ويعتبر من المعالم الدينية البارزة في الحضارة الإسلامية، له وجود عريق منذ القدم، وهو فضاء يلتقي فيه المسلمون لأداء الصلوات المرتبطة بالدين الإسلامي، وقد ورد ذلك في الرواية في تخريب "القلابق والطراطير" للمسجد في قوله «**ها هنا**

---

[1] الرواية، ص73.

[2] المصدر نفسه ، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص206.

خرائب المسجد الأثري الذي قرر أحد العارفين شراءها وتسييجها (...) اهتم المثقفون بترميم المسجد مجانًا لأنهم رأوا فيه منقدا يجمعهم»[1] .

إضافة إلى "**المشفى**" الذي نقل إليه "**الكاتب**" بعد أن تعبت أعصابه من وراء ما عاشه، وهذا ما نلمسه في قوله «**أيها الكاتب الممدد على سرير المشفى سأقول لك الحقيقة كاملة: أغمي عليك في الواحدة صباحًا عندما كنت جالسا في زاوية الغرفة بتلك المقبرة التي لم تعد غامضة**»[2]، وهناك في المشفى أكمل ما تبقّى من كتابة أجزاء روايته.

[1] الرواية، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص230.

المبحث الرابع: إطار الزمان

يُعدّ الزمن أحد أهمّ المقومات التي تقوم عليها الرواية، فكان هذا الأخير وما يزال يلقى الكثير من الاهتمام من قبل النقاد والدّارسين، حيث عدّه هؤلاء النواة التي تقوم عليها الرواية، وهو الذي يُحَرّك الرّواية ويبين ملامحها وطبيعتها.

يُعرف "**توماس مان**" في مقولته الشهيرة الزمن في قوله «**هو وسيط للرواية، كمَا هو وسيط للحياة**»[1] أي أنه يربط تلك الأحداث الموجودة في الواقع والحياة مع أحداث الرواية، وبذلك يكون أحد أهم مقومات الرواية.

إنّ للزمن أهمّية بالغة في الرواية، فهو بمثابة الروح بالنسبة لها حيث يضفي عليها طابع الحركية والحياة، و«**لا يقدّم لنا الزمن فقط كزمن لجريان الأحداث وتقديمها، ولكن يقدّم أيضًا كتيمة مركزية** » [2] ؛ أي أنّه عندما نقول الزمن فإنّ ذلك لا يقترن فقط بالأحداث والوقائع، وإنّما لكون هذا الأخير خاصية لابدّ أن تتوفّر عليها كلّ رواية.

كمَا أنّه من القضايا الشّائكة التي لفتت اِنتباه الدارسين والباحثين، فأولوها أهمية وعناية كبيرة ليس في مجال الأدب فحسب، وإنّما في جميع مجالات المعرفة، حيث ورد مفهومه في مجال الفلسفة والفيزياء، والفلك والخرافة حتى في مجال الدّين وهذا ما يبين أهميته.

لقد اِختلف التعامل مع مفهوم الزمن بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، حيث كان في الخطاب الأدبي التقليدي يعني التسلسل والتتابع المنطقي في سرد الأحداث وعرضها، وورودها متتالية في مسارها الزمني [3] فكان يسير على وتيرة واحدة بطريقة متسلسلة ومترابطة، تبدأ من الماضي إلى الحاضر لتصل إلى المستقبل.

أما في الرواية الجديدة فقد تغير هذا المفهوم، حيث لم يكن «**الروائي صورة مطابقة للزمن الواقعي فالروائيون الجدد يمارسون نوعًا من التجارب حطّم قداسة تسلسل الأحداث التي عمّرت طويلا في النصوص**

---

[1] أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005، ص154.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص166.

[3] ينظر: عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وفن الخطاب في جيل الثمانينات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، ص107.

الروائية التقليدية»[1] ، وبذلك أصبح الروائي لا يتقيد بتلك الطبيعة والسيرورة الزمنية التي كانت سائدة في الرواية التقليدية.

اختلفت تعريفات الزّمن من ناقد إلى آخر، حيث يعرّف بأنّه «**المادة المعنوية المجرّدة التي يتشكّل منها إطار كل حياة، وحيّز كلّ فعل وكل حركة، بل إنّها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها**»[2] ، فليس المقصود بالزمن السنوات والشهور والأيّام والساعات....، وإنما هو ذلك الإطار الذي تتشكل من خلاله الحياة.

ونظرًا لأهمية الزّمان ومكانته في الأعمال الروائية، فإنه يمكن «**أن نروي قصّة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزّمني الذي ينظّم عملية السرد فلابدّ لنا من أن نحكي القصّة في زمن معيّن: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل... ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزّمنية بالنسبة لمقتضيات السرد**» [3] ؛ أي أنه لا وجود لأي قصّة أو رواية بدون عنصر الزمن لأنّ الأحداث التي ترد في رواية ما لابد أن تكون قد حدثت في الماضي أو الحاضر، أو ستحدث مستقبلاً، وعليه يجب توفّر الرواية على أحد هذه الأزمنة لا محالة.

يُعدّ عنصريّ "الاستباق والاسترجاع" من أبرز تقنيات الزمن في الرواية الجديدة، حيث أصبح بإمكان الروائي استفادة الأحداث الماضية، والتنبؤ بما سيحدث مستقبلاً، وهو ما بدا واضحًا في رواية " **أعوذ بالله**" "**لسعيد بوطاجين**".

1 - الاسترجاع Analepsis:

يعرف بأنه «**سرد حدث في نقطة ما في الرواية، بعد أن يتمّ سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث**»[4]، أي أنه عودة الرّاوي إلى حدث سابق من أجل تسليط الضوء على ما مضى وفات من حياة شخصية مَا، ويعرف أيضًا "بالاستعادة، والعودة إلى الوراء".

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، ط1، 2010، ص43.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص39.

[3] مشتاق عباس معن: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001، ص25.

[4] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرّواية العربية المعاصرة، دار الفارس، الأردن، ط1، 2004، ص33.

ومن بين الاسترجاعات الواردة في رواية "**أعوذ بالله**" لـــ"**سعيد بوطاجين**" ما جاء في حديث "**الكاتب**" عن الولي الصالح " **أسعد**"، هذا الرجل الذي عرف بطيبته وكرمه حيث كان يُوصي بإكرام الضيف وهو الاسترجاع الذي ورد في قوله «**أوصانا جدنا أسعد بالضيف خيرًا، كولوا وقيلوا، الشمس هنا ليست كالشمس المعروضة في حوانيت أشكون، تلك الشمس الطيبة**»[1]، كما أوصى بالضيف خيرًا فقد أوصى أيضا بالتكاثر حيث استرجع ذلك في قوله «**نعم ولي سبعة أبناء، أوصانا أسعد بالتكاثر، ولما سُئل عن السبب قال لإصلاح العوج العام**»[2] .

إنّه شخص عظيم يناضل في سبيل الحرية متحمسًا بانيًا لمجتمع جديد، يملك نفسًا جريئة لا يخيفها شيء حتى الموت، حيث دافع عن وطنه وقدّم حياته من أجل قضيته وساعد الآخرين من أجل الإستمرار في الحياة والنضال، «**كان الجدّ أسعد ذكيا لما جمع العلماء حوله، لّما جاء رفقتهم إلى المقصورة ليتأملوا الغروب كانوا لا يشرعون في أمر جديد إلاّ بعد المجيء إلى هذا المقام ليتأملوا نفوسهم، ليعرفوا من هو الآخر**»[3] ؛ ولأنّه عالم فقد كان يحب مخالطة العلماء ومجالستهم والتحاور معهم في أمور تخص المنطقة ومصلحتها.

هذا فيما يخص الاسترجاع الذي ورد في تلك المقاطع الخاصة بالرجل الصالح " **أسعد**"، أما في حديث "**الكاتب**" عن الجدّ والجدة، فقد استرجعه في عدة مقاطع وهو ما بدا واضحًا في قوله «**كم من مرّة قلت لك لا تنخدع بالشكل، اترك المظهر وتأمّل الجواهر، أنت اليوم صغير وغدًا تكبر وتفسدك الشوارع التي حفظتها قبلك هذه الشوارع لا معنى لها (...) كم يجب أن يعيش جدّك ليعلمك النظر**» [4] ، وهي النصائح التي قدمها الجد لحفيده ليرسم له مستقبلاً منيرًا.

كما اِستذكر أيضا تلك الأيام التي عاشها مع جدّه في صغره، حيث كان يأخذه معه، إلى السوق وذلك في قوله «**هو الذي كان يأخذني إلى السوق، يجلسني في المقاهي الشعبية، رفقة ناسٍ تقادموا كثيرًا لأسمع موضوعات غامضة، أكان يفعل ذلك لتعليمي**»[5] ، كما استرجع ذكرياته مع جدته التي كان متعلّقًا بها كثيرًا وذلك في قوله «**يا لتلك المخلوقة التي بلون العفوية، التي تقاعدت مذ فاجأتني مدن الدياثة، كانت جدتي**

---

[1] الرواية، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص51.

[4] المصدر نفسه، ص62.

[5] المصدر نفسه، ص63.

مراياي أيّة بهجة كانت ترفرف على وجهها المجلل بالقناعة وبوقار صفصافن ا» [1] ، ولأنه كان قريبا من جدته فقد كان يُكِنُ لها المحبة والإخلاص، فوصفها بأجمل وأجلّ الأوصاف.

ومن أهمّ ما استرجعه أيضًا تلك الوصية التي خلّفها له جدّه، وذلك في قوله «**أوصاني جدي بالمجيء إلى هنا فجئْتُ حتى لا يضيق عليه قبره، قال لي ما كنت صغيرًا إنّ الصحراء أستاذة كبيرة فتعرف عليها ولّما كبُرت وقرأت المخطوط الذي خبأه في صندوق في الغابة هناك بالشرق**»[2] ، لأنّ هذه الوصية هي ما تدور حوله جلّ أحداث الرواية.

02 -الاستباق (prolepsis):

يُعرّف على أنه «**تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع، وإستبقها الراوي في الزمن الحاضر أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبًا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد**»[3] ؛ وكأن الراوي يتنبّأ ويتكهن بما سيحدث مستقبلاً، ونجد من تسمياته أيضًا "الإستشراف التوقع".

وهي السّمة التي كانت واضحة في حديث " **الكاتب**" عن "**إبراهيم اليتيم**" و"**أسعد**" وما سيحدث لهما لاحقا «**سيجيء أسعد آخر إلى العين، يجيء إبراهيم آخر، كاتب آخر أو سائح آخر من قارة مَا، وسيجد إبراهيم ما يرتدي ملابس الآخرين، وبعد لأيّ سيكتشف أنّ الصحراء في الرأس وليست في المساحة سيُدركُ أنّ هذا الإبراهيم يبكي لأن الآخر سعيد بما فيه الكفاية: فائض سعادة، فائض أمعاء، فائض حماقة، فائض جنون، فائض رحمة** [4]ولأن "**الكاتب**" كان متأثرا بما حدث في الجنوب، فقد تنبّأ حول ما سيحدث مستقبلا، لذلك قال بحضور "**أسعد**" آخر و"**إبراهيم**" آخر إلى هذه المنطقة، وهو الشيء الذي أراد تدوينه في روايته.

كما نجد من الإستباقات المذكورة أيضا ذلك الحوار الذي دار بين " **إبراهيم**" والشاب الأسمر عندما أخبره أنه سيلتقي بشخص يدعى الغراب، وذلك في «**قالوا لك يا إبراهيم إذا وجدت الغراب في طريقك مرتديًا عمامة أكبر منه لا تسلم عليه، إقترب من إلى أن تحاذيه، فإذا نظر إليك مبتسمًا وحيّاك بثلاث أصابع لا**

---

[1] الرواية، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] عروان نمر عروان : تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، مذكرة لنيل الماجستير،إشراف: عادل أبوعمشة ، فلسطين، 2001، ص17.

[4] المصدر السابق، ص44.

تردّ التحيّة. أهمل تحيّته وقل له بصوت واضح: «شوفوا شلّة من الأعداء واقفة فالبيبان القلوب القاسية ما خلات حد يبان»

أمّا هو فيردّ عليك بعد أن يترع العمامة ويرميها، ثم يحكّ أذنه بالسبابة، بالسبابة وليس بالخنصر.

«أرشم وخلّف يا الماشي

ولو بالشوق (...)» [1] .

إضافة إلى إخبار " **السائق**" "**الكاتب**" بأنه سيلتقي بالمجنون، وكيفية التصرف والحديث معه، وذلك في قوله: «**قال لي السائق لما اِقتربنا من الإقامة (...) ستجد شخصًا كثّ الشعر رثّ الملابس، لا تعتقد أنه مجنون إن سمعته يُغنّي ويرقص أو يتحدث بألغاز يفهمها إلاّ هو** » [2]، وبالفعل حدث ما تنبّأ به كل من "**الشاب الأسمر**" و"**السائق**" فقد اِلتقى كل من "**إبراهيم اليتيم**" و"**الكاتب**" بالشخصين المذكورين.

كذلك نجد من الإستباقات المذكورة أيضا حديث " **الكاتب**" عن "**هدى**" وما سترسمه من لوحات، وذلك في قوله «**إنّ هدى نون سترسم كبرياء النساء البدويات وحزنهن على أسعد، وعن أعمارهنّ التي اِنتزعت منهن غدرا، على خيراتهن التي حرّف اِتجاهها كما يُحرّف مجرى النهر، ذهبت الخيرات إلى هنا وهناك وبقين في الهمّ صابرات اِحترامًا لجدّهن أسعد** [3] » . فـ"**هدى**" أرادت رسم هذه اللوحات وذلك لتأثرها بما شهدته في الجنوب من عادات وتقاليد، وتعلّق النساء والرجال بجدّهم أسعد.

نجد من الإستباقات الواردة أيضا ذلك الحوار الذي دار بين " **الكاتب**" والموت، وذلك في قوله «**آسف ستذهب روحك إلى السماء هذه الجمعة في التاسعة تماما- التاسعة صباحًا حتى لا تنسى- قل لهم يشترون لك كفنًا يليق بك- نسيت- أوصهم بدفنك لعلهم ينسوك لأنّك لا تملك ثمن قبر** »[4] ، حيث حدّد الموت للكاتب أجله باليوم والساعة وأخبره بذلك قبل مجيئه.

---

[1] الرواية، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص164.

[3] المصدر نفسه، ص192.

[4] المصدر نفسه، ص116.

ومن خلال ما ورد في هذه الرواية من استباق واسترجاع، نلاحظ أن الكاتب قد مزج بين الأزمنة الثلاثة وإذا لم نتأمل الرواية جيّداً فإننا سنقع في اللبس والغموض وعدم القدرة على الفصل بين هذه الأزمنة، فقد مزج بينها بطريقة بارعة وذكية تدفع القارئ إلى التأمل والتقصي، وهذا ما يسمّى بالتلاعب بالزمن «**في مثل هذه الحال نقول أن الراوي يكسر زمن قصه (...) وقد يتفنّن في هذه اللعبة فيداخل بين عدّة أزمنة. ليخلق فضاءًا لعالم قصّه، وليحقق غايات فنية أخرى منها التشويق، التماسك والإيهام بالحقيقي** »[1] ، هذا التلاعب بالأزمنة هو الذي أضفى طابع الفنية والجمالية على الرواية فرغم أنه لم يستعمل ذلك الزمن الطبيعي الذي كان متعارفًا عليه في الرّوايات التقليدية إلاّ أنه جمع بين هذه الأزمنة ورأى بضرورة عدم الفصل بينها، لأن كل زمن يكمل الآخر ويرتبط معه اِرتباطا وثيقًا، فلا حاضر بدون ماضي، ولا ماضي بدون مستقبل.

03 - الحذف:

عرّفه "**حميد لحميداني**" بأنه «**تجاوز لبعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا (مرت سنتان) أو اِنقضى (زمن طويل) فعاد البطل من غيبته ويسمى هذا قطعًا**»[2] ؛ حيث تكمن أهميته في كونه يعمل على تسريع السرد وذلك من خلال حذف وإسقاط فترة زمنية معينة، سواء كانت قصيرة أم طويلة وعدم التحدث عن تفاصيلها.

هناك نوعين للحذف وهما «**الحذف المعلن: الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مُشيرًا إلى الفترة الزمنية بالتحديد مثل (مرت ثلاث أسابيع)، الحذف الضمني: وفيه يسكت الكاتب عن المدة المحذوفة، ويكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها (مرت عدة شهور)**»[3] .

لقد حفلت رواية أعوذ بالله " **لسعيد بوطاجين**" التي نحن بصدد دراستها، على هذه التقنية المعروفة في الزمن، بنوعيه المعلن والضمني، أمّا الضمني فنجده في «**قال الدليل إن الوليّ أسعد مكث في قبّته الصغيرة عدة**

---

[1] يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990 ص113.

[2] حيور دلال: بنية النص السردي في معارج اِبن عربي ، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف: رشيد قريبع، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2005-2006، ص86.

[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص168.

سنين لا يرى سوى نور الصباح » [1] ، حيث نجده هنا أشار إلى المدة المقدّرة بسنين، ولكنه لم يصرّح و لم يحدّد هذه المدة.

كما ورد هذا النوع من الحذف أيضا في قوله «**وبعد قرون ستدور الأرض، يجيء الغروب ستغرب أيضًا**» [2] ، وذلك في حديث الكاتب مع " **الجرّاح**" و"**إبراهيم اليتيم**" عن ما يتوقّعه ممّا سيحدث بعد سنين وقرون.

نجده أيضا في حديث " **الأستاذ عبدو**" نفسه، وذلك في قوله «**بعد سنين من التأمل غدوت صغيرا جدًا، كان عليّ أن أبدأ دائمًا أُعيد بناء الأستاذ عبدو** »[3] ، حيث تحدّث عن نفسه وعن غروره عندما كان طبيبًا، ولكنه مع مرور السنوات اِكتشف أنه إنسان عادي لابد أن يعيد بناء شخصيته من جديد، عندما قرّر الذهاب إلى الصحراء رفقة الكاتب.

وقد ورد هذا الأخير أيضا في تلك المقاطع التي تحدّث فيها " **الكاتب**" عن جدّه وذلك في قوله «**وبعد وقت طويل اِكتشفنا قيمته وندمنا**» [4] ؛ **وكذلك ما جاء في «أقسم بالغدير الزرقاء التي آوتني في الحرّ أني لم أفهم ما قلته لجدّي وما قاله لي إلا بعد سنين**» [5] ، فـ"**الكاتب**" قد وصف جدّه وقيمة المعلومات التي كان يعطيها إياه والتي لم يفهمها إلا عندما كبُر، و لم يدرك أهميتها حتى بعد موته.

ونجد هذا النوع أيضا في حديث " **هدى**" وهو ما ورد في «**مرّت الدّقائق مثل قيامة صغيرة ملوّنة**» [6] حيث وصفت عرس الماء وما حدث هناك.

هذا عن الحذف الضمني أما الحذف المعلن، فنجده هو الآخر قد ورد في هذه الرواية، في قوله «**وهكذا... ليلة كاملة والرّمال تشرب معزوفات الهزيمة**»[7] ، فهو هنا قد صرّح بالمدّة وذكرها بالتحديد، وذلك في وصفه للصحراء وما جرى لـ"**أسعد**" وبني عريان.

---

[1] الرواية، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

[4] المصدر نفسه ، ص 74.

[5] المصدر نفسه، ص78.

[6] المصدر نفسه، ص95.

[7] المصدر نفسه، ص17.

كما ورد هذا النوع من الحذف في قوله «**ولدت هنا قبل أربعين سنة تقريبًا**» [1]، وهو حديث "**إبراهيم اليتيم**" عن نفسه، حيث صرّح وأعلن عن المدة التي عاشها في الصحراء والمدة التي كان يدلّ الناس فيها على أمكنتها وهذا ما أكده الكاتب في قوله «**ثلاثون سنة وأنت دليل، أضأت الصحراء للغرباء**» [2] ، وذلك للإشادة بفضل "**إبراهيم اليتيم**" في إنارة درب الغرباء في الصحراء.

إنّ الحذف إذاً يساعد على اِختصار الأحداث وتسريعها، ولذلك عدّ أحد أهم التقنيات والآليات الزمنية في تسريع السرد.

المبحث الخامس: الشخصيات الروائية

تعدّ الشخصية من المقومات الأساسية للنصوص الروائية، وأركانها القاعدية، وذلك للدور الهام الذي تؤديه في إدارة الأحداث، وتحركها في زمان ومكان، وتشكّل مصارعاتها وتناقضاتها مضمون الرواية، إضافة إلى عنصري التشويق والعقدة، كما تعد «**القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي وهي عموده الفقري، الذي يرتكز عليه**» [3] .

لقد تعددت مفاهيم الشخصية نظرًا للتطورات التي شهدتها الساحة الأدبية والنقدية، بالإضافة إلى اِختلاف الرؤى والمناهج التي اِعتمدها المنظّرون والدارسون في بحثهم عنها، وهذا ما جعل مفهومها يتباين، ممّا أدّى إلى تأخر ظهور تعريف شامل وموحّد للشخصية كبنية مستقلة في الرواية، فقد كان الروائيون التقليديون يعاملونها بِاعتبارها «**كائن حي له وجود فيزيقي، وتوصف ملامحها، وقامتها، وصورتها، وملابسها.. .**» [4] ، ونظرًا لأهميتها فإنه لا يمكن لأي عمل روائي أن يخلو من وجود الشخصيات، إذ أنها «**في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء بحيث لا يمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة، يقحمها الرّوائي فيها** » [5]، هذا عن الشخصية عند الروائيين التقليديين الذين قدسوها، وأولوها أهمية كبيرة، فجعلوها بذلك النواة التي تقوم عليها كل رواية، ولذلك لابد من ضرورة وجود وحضور الشخصية داخل أي عمل روائي.

---

[1] الرواية، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2000، ع13، ص195.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص76.

[5] المرجع نفسه، ص.ن.

أما إذا اِنتقلنا إلى العصر الحديث، نجد أن مفهوم الشخصية يختلف بِاختلاف الدّارسين «**فثمّة من يعرف الشخصية بالنظر إلى الصحة النفسية، التي توافق الفرد مع ذاته ومع غيره، أمّا السلوكيون، فاعتمدوا المظاهر الخارجية للشخص، على اِعتبار أنّ الشخص مجموعة من العادات السلوكية للفرد، الذي يمارسها في أوجه النشاطات المختلفة، في حين يرى علماء التحليل النفسي أن الشخصية قوة داخلية توجّه الفرد في تصرفاته**» [1]، فيمكن أن تكون خارجية ترتبط بالصفات الظاهرية للشخص، أو تكون داخلية تتعلّق بنفسيته وتصرفاته.

يعد الروائي هو المسؤول عن خلق الشخصيات، داخل أي عمل سردي، حيث يعمد في هذا الخلق إلى الإبداع دون التقليد، مع الحرص على إعطاء هذه الشخصية خصوصية تميزها عن غيرها، وهذه الأخيرة هي التي تصنع الحياة داخل الرّواية، فبدونها تخلو الرواية من طابع الحركية والاستمرار.

كما أن رواية " **أعوذ بالله**" لـــ"**سعيد بوطاجين**" من أنضج الروايات التي كتبها، وقد اِحتوت على خصائص جماليّة وفنّية تنهل من جماليات الرواية الجديدة، التي قامت على أنقاض الرواية التقليدية، وقد اِحتوت هذه الرواية على عدّة بنيات لعلّ أهمّها هي بنية الشخصيات، حيث أن لكل شخصية داخل هذا العمل الفنّي وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء النص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أيّة شخصية إلاّ بعلاقتها بالشّخصيات الأخرى، ويمكن تقسيم الشخصيات الواردة في هذه الرواية إلى:

01 الشخصيات الرئيسية:

نجد من أبرز الشخصيات الواردة في رواية "**أعوذ بالله**" لـ"**سعيد بوطاجين**":

- **الكاتب/ الرّاوي:**

وهو الشخصية الفاعلة في النص، غادر إلى الجنوب حيث الهدوء والإستقرار وبالذات إلى أحد مناطق الصحراء وهي "العين"، وهناك سلّط الضوء على جلّ تلك الوقائع والأحداث التي وقعت فيها هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد سعى جاهدًا إلى تقصّي ومعرفة تلك الوصيّة التي تركها له جدّه في صغره والمتمثلة في جملة من المخطوطات المحتواة في صندوق، حيث كان مضمون الوصيّة هو ذلك الدّمار والخراب الذي تعرضت

[1] ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي العربي، الرياض، ط 1، 2009، ص54-55.

له منطقة الصحراء، التي تحدّث عنها في قوله «**صعد إلى النخلة و لم يترل** » [1] وأيضًا «**الريح، الكثبان أو الرمل...**»[2] . كما تضمنت الوصيّة أيضا جهود وتضحيات علماء العين الأجلاّء، وكيف أنّ هؤلاء اِغتيلوا وقتِلوا غدرًا، حيث كان يحمل كراسًا وقلمًا في يدِه، وذلك لتدوين المعطيات والمعلومات الجديدة بغرض كتابة رواية، مع حرصه الشديد على تغيير أسماء بعض الشخصيات، التي يريد إقحامها في تلك الرّواية التي يريد تأليفها.

وقد صوّر "**الكاتب/ الرّاوي**" الواقع السياسي والاجتماعي المزري، الذي يعيشه السكان من حياة بائسة وهذه الشخصية جاءت بسيطة، تأخذ الأمور بتفاهة وتكتب بسخرية، حيث صوّر الواقع السياسي ساخرًا فيه من الطبقة الحاكمة في منطقة الشمال، فاعترف أنه لم يعد يطيق دياثة هذه المنطقة، و لم يعد يريد أن يبق في موقع حلّ فيه السّياسي المتهوّر محلّ الكاتب الأنيق، وتأزّمت فيه الأوضاع السياسية يقول «**هل هذه السياسة؟... اللّعنة... اللّعنة...اللّعنة. ها قد حلّ السياسي المتهور محلّ الكاتب الأنيق، ساستنا أكياس من الزّبل، أمّا الكاتب أي أنا، فلا علاقة لي بأكياس الزبل**»[3].

كما صوّر أيضًا الواقع الإجتماعي الذي سيطر فيه القادة والحكّام على الضعفاء من الناس وجعلهم عبيدا أو ماسحيّ أحذية، فالحياة كما رسمتها هذه الشخصية مبنية كلها على المصالح، وهو ما جعل أسلوبه مليئًا بالسخرية والتهكم من هذه الأوضاع، وهذا ما هو معروف عند "**بوطاجين**" الرّافض لعدم الخضوع لأيّ سلطة معيّنة أو سيطرة ما، ولذلك دعا إلى عزّة النفس ورفض المذلّة، يقول «**إشتريت لهم سراويل ليصبحوا رجالاً ولو قليلاً، ليعرفوا أن أيًّا كان، مهما كانت صفاته، مهما كان لونه، مهما كانت سيطرته له والدة تبكيه في جهة ما تلبس الأسود أو تخرج من الحياة نهائيا** » [4]لذلك تظهر شخصية الكاتب أنها مُصلحة صوّرت ما يعيشه النّاس وهذا ما جعلها محبوبة لدى أهل الجنوب، فمنحوه ثقتهم رغم أنه من أهل الشمال، وذلك في قوله «**أمور قد لا تعني القارئ، إنْ أنا كتبت رواية بعد التخلص من الهرج والمرج وسعال الشمال**» [5] .

---

[1] الرواية، ص246.

[2] المصدر نفسه، ص252.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص137.

[5] المصدر نفسه، ص31.

ومن الواضح جدًّا أن هذه الشخصية متأثرة أيّما تأثر بالدين الإسلامي، وهو ما يبدو واضحًا في الرّواية حيث وظّف العديد من الآيات، ومنها « **كل من عليها فانٍ**»[1]، «**ترى الناس سكارى وما هم بسكارى**» [2] وخير ما يوضّح لنا تأثّره بالدين الإسلامي، وتشبّعه بالثقافة الإسلامية، هو عنوان الرواية " **أعوذ بالله**"، وهي العبارة التي نفتتح بها عند قراءة القرآن الكريم.

- **الشيخ أسعد:**

نجده أيضا شخصية فاعلة إلى جانب "**الكاتب**"، وهو شيخ معروف عند أهل المنطقة، اِغتاله "القلابق" وقتلوه عندما كان يصلّي التراويح، ونجد ذلك في قوله « **عندما هوجم الوليّ أثناء صلاة التراويح طار رأسه نتفًا وبقي الجذع ساجدًا**» [3] حتى أنهم عذّبوه بأبشع الوسائل والطّرق، وهذا ما ورد على لسان " **أسعد**" نفسه في قوله « **لم يكلّف العسس عناء الإهتمام بي ، بل كلّف نفسه مشقّة إحضار الماء والصابون وأمواس الحلاقة والسّياط والفلفل وخيوط الكهرباء، وكل أدوات التعذيب التي لم أرها منذ أن عرفت الأعداء وعرفوني**» [4] حيث قتل لأنه أراد فضح الحقائق والجرائم الشنيعة .

ونظرًا لمكانته وهيبته فقد أطلقوا عليه " **الولي الصالح**"، وله جهود وأعمال بارزة تمثّلت في حفره لنفق الأنفاق، ووقوفه في وجه "**الباش آغا صالح بن مسروق**"، الذي أراد أن يحوّل القبّة التي مكث فيها عدّة سنين إلى حانة بطلب من السيد "**فرانسوا**" وإبنته "**فرانسواز**".

إضافة إلى تأسيسه لكتاب غريب في علم طبقات الأرض وفيزيائها وشكالاتها ومنظرها، و لم يكن عالما فقط، بل كان محاربًا أيضًا، كما بنى مدرسة للتحفيز على القراءة والتعلم، وليس هذا فحسب، بل كان غالبًا ما يوصي بالتكاثر وإكرام الضيف، كما عُرف أيضا بفطنته وذكاءه وتميّزه وهو ما جعله مثلا يحتذى به، ذلك أنه عاش في هذه الحياة الكثير من التجارب والخبرات التي تعلّم منها وأخذ بها، كما ورد ذلك في الرواية « **قال**

---

[1] الرواية ، ص206.

[2] المصدر نفسه، ص183.

[3] المصدر نفسه، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص 131.

جدّنا أسعد هناك في الكون بشر يقتاتون بالسعادة، ولكنهم ناذرون ومقهورون، يولدون مهمشين ويموتون كذلك لو رسمت لهم تفاحًا على سعف النخيل لقنعوا بالصورة» [1].

كما كان سببًا في نشر السعادة وزرع الإبتسامة لدى سكّان العين بأعماله المختلفة، والتي كسب بها محبّة الناس، وهذا ما أكّده "**إبراهيم**" (الدليل) لـ"**لكاتب**" عندما سأله عن "**الجد أسعد**" فكان جوابه أنه السبب في سعادتهم، وذلك في قوله: «**ما رأيكم في أسعد؟ سأل إبراهيم فقال أسعدنا**» [2].

كما سجّلنا أثناء قراءتنا لهذه الرّواية ميزة التدين التي اِختصّ بها " **أسعد**"، حيث لاحظنا أنه ينتمي إلى مذهب ديني إسلامي هو المذهب الصّوفي.

- **الأستاذ عبدو:**

هو أحد الشخصيات الأساسية الملقّب بـ" **الجرّاح**"، و"**الكاتب**" هو من أطلق عليه اسم " **الأستاذ عبدو**" كما ورد ذلك في الرواية «**صحّح الجراح والذي سأسميه بداية من الآن عبدو**» [3] ؛ وقد كان شغوفا بالأديان والحضارات وحروب بني عريان إضافة إلى تخصصه في جراحة الأعصاب وميالاً إلى الفلسفة والمنطق كما عرف بثقافته الواسعة، وهذا ما قاله في الرواية : «**أنا يكفيني الطب وبعض القراءات جئت إلى هناك لأفتح عيني جيّدًا**» [4].

كما عرف بتفاؤله وطموحه وتطلعه إلى غدٍ أفضل، وقد كان مثله مثل " **الكاتب**" يسخر من تلك الأوضاع والظروف التي كانت سائدة إلى درجة الغرور بنفسه كما ورد ذلك في قوله «**أنا عبدو الجرّاح بعد أن تخرّجت من الجامعة كبيرًا بأجنحة من الغرور البشري، قطعت علاقاتي مع البساطة وحلقت في الحلم. ظننت المئزر الأبيض خاتمة المعرفة. ولما توطدت علاقاتي بجراحة الأعصاب أصبحت رضيعًا يمصّ إبهامه. هذه حقيقة، صعقت ووجدت نفسي رافعًا سبابتي لأسأل**»[5] .

---

[1] الرواية، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص22.

[4] المصدر نفسه، ص29.

[5] المصدر نفسه، ص50.

رافق "**الكاتب**" إلى جانب الشخصيات الأخرى إلى الصحراء، وهناك أقرّ بإعادة بناء شخصية جديدة له، وذلك في قوله «**بعد سنين من التأمل غدوت صغيرا جدًا، كان عليّ أن أبدأ دائما، أعيد بناء الأستاذ عبدو، أمنحه عيني وديعتين أضع الرأس في مكانه، أضع الرجل في المساحة اللاّزمة، أغسل شفتيه من بؤس الأمكنة من شظايا العلم، من سعال الحروف والآراء التي لا ترى، لم أبح بهذه الإعترافات في وقت سابق في مكان آخر، وهكذا لمّا اقترحت عليّ مرافقتك إلى الصحراء لأمر يهمك لم أتردد أحضرت معي اللوحة والطباشير وها إني تلميذ في الصف الأول**»[1]، وكل هذه التصريحات لم يعترف بها " **عبدو**"من قبل بل أقرّ بها عندما عرف "**الكاتب**" وقرّر مرافقته إلى الصحراء حيث التأمل والإستقرار والهدوء والسكينة.

- **إبراهيم اليتيم:**

شخص قوي وشجاع وطيب عاش الكثير من التجارب في حياته، وهي التي علمته أمورًا كثيرة، وهو عازف على العود عاش في الصحراء مدّة أربعين سنة، أين كان يدلّ السيّاح على طريقهم «**قال إبراهيم مجيبًا هدى التي بدت ملحاحة: أنا أيضا تعلمت بالتجربة كأهلي وعشيرتي... أنا عازف على العود أكرم الضيف جاري أخي هذا أنا إبراهيم اليتيم لا أب لي ولا أم ولا إخوة، قُتلوا جميعًا، لا أقول من وكيف ومتى، وُلدت هنا قبل أربعين سنة تقريبًا، ومنذ ثلاثين سنة وأنا أشرح الصحراء للسياح**»[2] .

عُرِفَ بإكرام الضيف الذي أوصاه به " **أسعد**"، كما أوصاه أيضا بالتكاثر، سمي بـ" **اليتيم**" لأنه يتيم الأب والأم والإخوة، وهو رجل شهم يفتخر بأصله ولا ينكره، يقول «**يجب أن تعرف أننا أهل العين نحفظ البردة المعلقات، الحديث، الأحزاب نعرف القراءات السبع والسماوات السبع، نحفظ خطبة طارق، وخطبة القائد الأعظم التي يكرّرها في مناسبات غير مناسبة، وينقلها صندوق الكذب دون حياء، هكذا كل يوم أنتم في الشمال تعتقدون أننا أغبياء وهذا شأنكم**»[3] ، إنه رجل أصيل وكريم مثله مثل باقي رجال الصحراء لأنّ أهم ما يميّز أهل هذه المنطقة هو الجود والكرم والمعاملة الحسنة والطيبة للناس.

كما طلب من "**الكاتب**" أن يقحمه في الرواية التي يريد كتابتها مع حرصه الشديد على عدم تغيير اِسمه «**إذا حدث أن كتبت رواية هل ستشركين فيها؟ تعطيني اسمًا ودورًا أمثلهكما في الأفلام؟**

- **طبعا أجبته(...) أما اِسمك فقد أُغيّره.**

---

[1] الرواية، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص47.

- **رجاء أتركه كما هو، إبراهيم، لقد أخذوا من من كل شيء و لم يبق سوى الاسم** [1].

فقد سلبوه كل شيء الأب، والأم، والإخوة، و لم يبقى سوى شيء وحيد دون غيره ألا وهو اسمه "**إبراهيم**".

01-الشخصيات الثانوية:

• أحمد الكافر:

إسمه الحقيقي "**أحمد الجعدي**" عُرف هو الآخر بسعة اِطّلاعه وقراءته، لأنه كان غالبًا ما يتواجد بين الكتب والجرائد والمخطوطات، وقد ورد ذلك في الرواية «**رأيت أحمد الكافر مقرفصًا قربه كما تركته، كان وسط الأوراق والرّسائل والمخطوطات والملاحظات والمذكّرات والجرائد القديمة والقصاصات**» [2].

يتمثل دوره الرّئيسي في حديثه عن ما دار في منطقة "العين"، وما أصابها من غدرٍ وخيانة وطمع " **الباش آغا صالح**" في الزواج من " **فرانسواز**" اِبنة " " **فرانسوا**"، كما ساعد " **الكاتب**" على تقصّي ومعرفة بعض من تلك الحقائق التي كانت موجودة في "العين"، وقد أطلق عليه الكاتب اِسم " **الكافر**"، وذلك في «**أما صفة الكافر فقد زدتها أنت لأسباب لا علاقة لها بالعقيدة، والحقيقة أنه ليس كافرًا،أحببتُ التمويه ونجحت**» [3].

كما أنّه تنكّر في زيّ مجنون لـ"الكاتب" وكان بارعًا في ذلك، لِدرجة أن " **الكاتب**" لم يعرفه لو لم يترع ملابس المجانين وتصريحه عن ذلك بنفسه، كانت مهمّته هي حراسة المخطوطات، وجاء ذلك في «**رأيت المجنون واقفا يضحك بلا سبب (...) كان يضحك ويقفز غير آبهٍ بالواحدة ليلاً (...)، جلَس على الكرسيفي وسط الغرفة، نزع الشعر المستعار، نزع اللّحية، نزع الملابس التي اِرتداها فوق ملابسه...** » [4]، كمَا ذهب إلى المقبرة وهناك تخيّل نفسه وهو يتحاور مع الموتى، وفي يده قائمة بأسمائهم.

• الحاج يوسف:

من بين الشخصيات الثانوية، من أهل منطقة العين وعُلمَاءها، عرف بجوده وكرمه، لُقّبَ بـ" **حجر على الحجر**"، كان حارس مقبرة، يتميّز بسعة اِطلاعه وهو من محبي الجدّ أسعد والمتأثرين به، كان شخصًا مريضًا

---

[1] الرواية، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص201.

[3] المصدر نفسه، 150.

[4] المصدر نفسه، ص188-189.

بسبب تلك الفئة الشريرة (الطراطير)، حيث ورد ذلك في قوله «**إنه مريض وكفى، ولّما ألحّ الناس أجابهم بأنه مصاب بوجود الطراطير الذين يعيثون فسادًا**» [1].

عاش الكثير من التجارب التي جعلته يحب الخير ويكره الشر وهو من حاول فكّ الألغاز الموجودة في تلك المخطوطات «**نثرت الأوراق كلها على الأرضية وتمدّدت قربها محاولاً فكّ الرموز** »[2]، حيث كان همّه الوحيد هو إعادة الإعتبار لسكان "العين" وتخليصهم من المذلّة والإهانة التي مرّوا بها، وأهم ما ميّز هذه الشخصية قناعتها حيث ورد ذلك في «**كأنه لا يملك معدة كالناس يأكل مع النمل على مائدة واحد يشبع قبل النّمل ويمْسحُ فمه بالكمّ شاكرا حامدًا، قال جدّنا أسعد هناك في الكون بشر يقتاتون بابتسامة، ولكنهم ناذرون ومقهورون يولدون مهمّشين ويموتون كذلك لو رسمت لهم تفاحة على سعف النخيل لقنعوابالصورة**» [3]، كما كان يحظى بمكانة عالية من قبل سكان المنطقة، وذلك نظرًا لطيبته وجرأته وجوده وكرمه.

- **شخصية الجد والجدّة:**

إن شخصية "**الجد**" لها مكانة وقيمة كبيرة لدى " **الكاتب**"، حيث كان فخورًا شديد الفخر به، ونلمس ذلك في قوله «**ولكنه فخور بأسعد وبجدّه الذي ذهب إلى الحج راجلاً، الذي جاء إلى الصحراء، إلى العين بالضبط، ثمّ قضى عمره يقرأ ويكتب ويطعم عابري السبيل، وذات يومٍ في خريف مَا، مات فقيرًا وعابر سبيل**»[4]، حيث كان "**الجدّ**" شديد الحرص على تقديم النصائح لـ "**الكاتب**" ولغيره من الناس، ساعيًا من وراء ذلك إلى التوعية، ففي أحد المرّات وجّه حفيده " **الكاتب**" في قوله «**كم من مرّة قلت لك لا تنخدع بالشكل أترك المظهر وتأمل الجواهر، أنت اليوم صغير وغدًا تكبر وتفسدك الشوارع التي حفظتها قبلك، هذه الشوارع لا معنى لها**» [5] .

---

[1] الرواية، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص174.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] المصدر نفسه ، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص62.

كان "**الجدّ**" يتذكّر ابنه المتوفى عندما ينظر إلى حفيده " **الكاتب**"، ونجد ذلك في «**أنت بهجتي عوّضت والدك الذي قتله الأعداء والآن لّما أراك أراه جالسًا قربي، أرى إبني، أرى الماضي**» [1]، كما أن تلك الوصية التي تركها له عندما كان صغيرا، ليحل لغزها عندما يكبر هي ما تدور حوله الرواية، والتي كان مضمونها الدّمار والخراب الذي أصاب الصحراء، وأيضا جهود وتضحيات علماء هذه المنطقة، وذلك في قوله «**قال لي لّما كنتُ صغيرا إنّ الصحراء أستاذة كبيرة، فتعرّف عليها، وعندما كبرت وقرأت المخطوط الذي خبّأه في صندوق في الغابة، هناك بالشرق...**»[2] .

كمَا أن "**الجدّ**" غالبًا ما يصطحب معه حفيده "**الكاتب**" إلى المقاهي الشعبية، ليتعرّف على الناس ويتعلّم منهم أشياء جديدة، ولكنه كان دائما يشعر بالملل والضجر ويريد اللعب واللهو مع أقرانه ويظهر هذا في «**هو الذي كان يأخذني إلى السوق، يجلسني في المقاهي الشعبية رفقة أناس تقادموا كثيرًا لأسمع موضوعات غامضة أكان يفعل ذلك لتعليمي! أما أنا فكنت أشعر بالملل وكنت أقول له في سرّي: أحب أن ألعب. أتعبتني أتعبتني كثيرًا**» [3] ؛ فجُلُّ تلك النصائح والتوجيهات التي كان يُقدّمها له، من أجل أن يرسم له مستقبلا خيراً ومتفائلا، وهي النصائح التي بقيت راسخة في ذهن "**الكاتب**" إلى الأبد.

أما "**الجدّة**"، فقد حظيت هي الأخرى بمكانة وقيمة في نفس "**الكاتب**" وذلك في «**كانت جدّتي مراياي، أيّة بهجة كانت ترفرف على وجهها المجلل بالقناعة وبوقار صفصافنا، وكم من الوقت بذرت لإقناعي بإحترام الكائنات الصغيرة التي تقاسمنا الضيعة**» [4]، وهذه "**الجدة**" هي التي أكملت ما تركه الجدّ ناقصًا، حيث أثرته هي الأخرى بجملة من النصائح التي تعلّم منها وأخذ بها في جميع محطّات حياته، فكانت تقول له «**إسمع كلامي جيّدًا، وأحفظه، خذ ورقه واكتب ما تسمعه حرفًا حرفًا، نقطة فنقطة** » [5]، وقد عرفت بحبّها وإخلاصها ووفاءها لزوجها، وإهتمامها الشديد به، حتى أنها أطلقت عليه اسم"عزرائيل".

---

[1] الرواية، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] المصدر نفسه، ص65.

[5] المصدر نفسه، ص ن.

كل تلك النصائح والتوجيهات التي أخذ بها " **الكاتب**" هي التي جعلته يصل إلى هذا المستوى من العلم والمعرفة، لأنه في هذه الحياة لابد من العودة إلى ما خلّفه الأجداد من نصائح قيّمة وسديدة تعود بالخير والفائدة على الأجيال اللاحقة وتعينهم في حياتهم.

- **هدى نون:**

فتاة طيبة، رسّامة تخرّجت من معهد الفنون الجميلة، عُرفت بقلّة كلامها وثقافتها الواسعة، كانت تحسن الوصف جيّداً، ولذلك كلّفها الكاتب بعدّة مهام، وقد ورد ذلك في:

« ولكنّك نسيتَ شخصية مهمة تعرف الوصف أحسن منّا.

تقصد هدى؛ أعرف، سأكلفها بتنقيح المقاطع التصويرية وإختيار الألوان، سأشتري لها الذهن إن شاءت، أقلام، رصاص، قماشًا، حطبًا، سأكلفها بإعداد مشروع أولي حول هذا الحاج يوسف، لمحة عامة، بإمكانها فقط أن ترسم، وسنقوم بالتأويل»[1] .

ولأنها رسامة أخذها "**الكاتب**" معه إلى عرس الماء، لتصف له طريقة لباسهم وعاداتهم وتقاليدهم، وذلك في **«حضر رجال العين ونسوتها وأطفالها وصباياها إلى ساحة النافورة مرتدين أجمل االلباس والحلي الفضية مزهوين بعرس الماء الذي إنتظروه عاماً (...) قالت هدى نون كانت النسوة حدائق مزهوّة بالسّعف الطّري»**[2]، حيث أنه حرصت على رسم لوحة زيتية جسّدت من خلالها سكان العين من رجال ونساء وأطفال وصبايا وشيوخ، وأيضا الطبيعة وما تزخر به من نخيل ورمال وكثبان وهواء وواحات....

كما صورت أيضا حزن أهل المنطقة على موت " **أسعد**" وذلك في قوله: «**ردّدت الأغنية مرّات بلحن حزين مؤثر وأنا جامدة لا يقرّ لي قرار. ولكني تأكدت من ذوق الكاتب الذي ما فتئ يسمع مغنية قال إنها تشبه بؤس نساء العين وصباياها المهزومات اللائي كلما وصلن إلى المقطع الأخير خ دشن خدودهن بأظافر كالندابات قائلات إنّهن يذكّرن بعضهنّ بعضا بحكاية موت أسعد التي أقامت في قلوبهن ولن تهاجر ... »** [3]

فالجد "**أسعد**" كان إنسانا طيبا وصالحًا، ولذلك ترك وجعًا وحزنا وفراغًا كبيرا في قلوب سكان المنطقة.

---

[1] الرواية، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص95.

إضافة إلى الشخصيات التي ورد ذكرها نجد أيضا " **الكاهنة بنت الإمام**" التي كانت طبيبة وتتميز بالطيبة والهدوء ولقبت بهذا اللقب – **بنت الإمام**– لأنّ أباها كان من حكماء بني عريان، وقد ورد ذلك في قوله: «**كانت من تلك التربة الطيبة التي لا يتردد الإنس والجن على حملها على الأكتاف في أحلك الفصول قيضًا وسرد لها أجمل مواويل الدّف والنّاي**» [1] .

ونجد أيضا "**السائق**" الذي أغفله "**الكاتب**" لأسباب تخصه في قوله «**أهمل سائق السيارة لأنه مهدار قدم من الشمال مدججًا بلغة الأشكونيين التي لا تقول شيئا مبينا أو أنه يتكلم بلا سبب، لذلك عافه وأقسم بالتين والزيتون ألا يحصل له شرف المبيت في كراسته ليلة واحدة عقابا له على غروره، لن ينام لا في سطر ولا في لفظة حتى لا ينقض وضوء القلم، أو يبتزّ الحبر القليل الذي أعدّ خصيصًا لتدوين الأهم**»[2] .

وهناك شخصيات أخرى كان حضورها نادر جدًا في الرواية مثل "**إسحاق، شعبان، ندى، سعيد**".

المبحث السادس: شعرية السرد:

1 – الحوار:

إن الحوار من بين أهم التقنيات المعتمدة في كل عمل روائي، ومن النادر جدًا أن نجد رواية أو قصّة تخلو من هذا الأخير، فالحوار هو الذي يضفي على الرواية طابع المتعة والحيوية، وبما أنه يتم بين الشخصيات، فإنه يؤدي بالضرورة إلى تحريك الأحداث واستمرارها وتطورها، وهذا ما جعله ذا أهمية بالغة، إذْ لابد من حضوره داخل أيّ رواية.

يعرف الحوار على أنه ذلك «**المردود العقلي والنفسي للشخصية، فهو الذي يرسم ملامحها، وهو وسيلة الكاتب في رسم الشخصية، وهو مصدر المتعة، إذْ من خلاله تتصل الأشخاص وتتفاعل**» [3]، إذن فالحوار هو المسؤول عن تفجير تلك الطاقة الكامنة في روح الشخصيات، والكشف عن كل ما تتمتع به هذه الأخيرة، فمن خلاله يحصل التفاعل والتواصل، ومن خلاله أيضا نستطيع فهم ما يميّز كل شخصية عن الأخرى.

---

[1] الرواية، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] نادر أحمد عبد الخالق: الرواية الجديدة، – بحوث ودراسات تطبيقية – ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق.شارع الشركات، ميدان المحطّة، د.ط، 2010، ص94.

ونظرا لأهمية الحوار، فإنه يعتبر «**جزءًا من البناء العضوي للرواية، له ضرورته وحيويته وقيمته، فهو يدل على الشخصية، ويحرّك الحدث، ويساعد على حيوية المواقف، ومن ثمّ فإنه يلزم أن يكون دقيقا هادفًا إلى غاية مرسومة ومحدّدة بحيث يكون بالفعل عاملاً هاماً من عوامل الكشف عن كل أبعاد الشخصية، أو التطور بالمواقف أو تجلية النفس الغامضة، أو الوصول بالفكرة المراد التعبيرعنها**» [1]، إذن فله أهمية بالغة لأنه المسؤول عن الحركية والإستمرار وكذلك الحيوية والتشويق.

وللحوار نوعان، حوار داخلي وآخر خارجي، أمّا الداخلي أو المونولوج فهو «**خطاب غير مسموع، وغير منطوق، تعبر فيه شخصية مَا عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاّوعي**» [2]، أي أنه الحوار الذي يكون بين الشخص ونفسه، حيث يعبر فيه عن كل ما يدور في نفسه.

أما الخارجي أو الديالوج «**فيتطلّب أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما يظهر كل واحد موضوعه بجلاء، وبلغته الخاصة**» [3]، وهو الذي لابد أن يحضر فيه طرفان فأكثر، وفيه يعبّر كل واحد عن أفكاره وآراءه.

لقد ورد هذين النوعين من الحوار في رواية " **أعوذ بالله**"، أما عن الحوار الداخلي فنجده في حديث "**أحمد الكافر**" مع الموتى، وذلك في قوله:

«– سيدي. انا أريد ان أقول كلمة حق أريد بها باطلاً. قال لي أحدهم وهويرفع عظام سبابته

– من قال لك قل كلمة حق؟ ولماذا تريد أن تقول كلمة حق؟ وهل هناك حق في السلطنة؟ قل.

– العسس هو الذين قتلوني بمسدساتهم.

–يعطيك مصيبة. قلت له. يسلّط عليك البواسير يا وجه الميت. لن أنتظر أن يأتوا إليك. سآتي أنا شخصيًا وأعلمك كيف تتجاوز حدود اللياقة، ثم تختفي بسرعة البرق» [4]، حيث دار الحوار في تلك المقبرة التي ذهب إليها "**أحمد الكافر**" وهناك تخيّل نفسه وهو يجريه مع الموتى واحدًا تلو الآخر.

نجد كذلك ذلك الحوار الذي دار بين "**أحمد الكافر**" وظلّه، وذلك في قوله:

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق: الرواية الجديدة، ص94.

[2] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب للحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006، ص179.

[3] المرجع نفسه، ص178.

[4] الرواية، ص212.

«- ما بك يا سيدي؟ هل تزوجت حتى تحزن هكذا؟.

- لا يجيبه الظل. لم أفهم ما حدث وما يحدث من حولي.

- ولماذا لا تفهم ما يجري من حولك؟ ألَست رجلاً؟ ألست جامعيًا؟ ولماذا تريد أن تفهم؟ أليس ذلك أفضل؟. لا أدري بالضبط؟.

- وهل أنت ميّت حتى لا تدري بالضبط؟.

- لا لست ميتًا يا أحمد الكافر. لستميتًا، وربما كنت ميتًا دون أن أعلم» [1] .

إنّ هذا النوع من الحوار أو ما يعرف بالمونولوج يساعد القارئ على الغوص في أعماق الشخصية ومعرفتها والكشف عن مكنوناتها.

هذا عن الحوار الداخلي، أما الحوار الخارجي فقد برز في الرواية بشكل كبير، ومن ذلك ما دار بين "**هدى**" و"**إبراهيم**" وذلك في قوله:

«-أين ولدت رحمك الله؟ سألته هدى.

- إبراهيم اليتيم ولد هنا.

- تسكن هنا؟.

- نعم ولي سبعة أبناء، أوصانا جدناأسعد بالتكاثر» [2] .

كمَا نجد أيضًا حوار "**الكاتب**" مع "**ابراهيم اليتيم**" وذلك في قوله:

«- هل تعرف هذا المخلوق الذي أكرمنا؟.

- نعم ولا.

- يبدو أنّي أعرفه – اِلتقيتُ به في جهة مَا – عندمَا رأيته صباحًا خُيّل إليّ أنّي شاهدته لا أدري أين.

- في العين أو في أولاد الجيب هناك في أوروبا. من العين إلى أوروبا إلى العين...

- واِسمه؟.

- يوسف. » [1] .

---

[1] الرواية، ص134.

[2] المصدر نفسه، ص19.

إضافة إلى الحوار الذي دار بين " **الكاتب**" و"**جده**" عندما كان صغيرًا، حيث سأله فقال: **«- كم نحن في رأيك؟ سأل دون أن يلتفت إلي.**

- أنا وأنت اثنان أجبت دون أن ألتفت إليه حتى يوليني أهمية أكبر.

- لا، علّق بهدوء. خطأ.

- فكرت قليلا ثم صححت: ثلاثة.

- كيف عرفت ذلك ومن هو ثالثنا؟.

- أنا وأنت ولحيتك البيضاء التي لم تحلقها منذ ولادتك» [2] .

وغيرها من الحوارات التي دارت بين الشخصيات الواردة في هذه الرواية.

2- الوصف:

يُعدَ الوصف أحد أهم التّقنيات التي لابد أن تحضر في أي عمل أدبي، حيث لا تكاد تخلو منه أي رواية وللوصف أهمية بالغة حيث يتّخذه الروائي كأداة ووسيلة تساعده على الكشف عن ملامح الشخصية وطبيعتها ذلك أن الوصف يؤدي «**دورًا مهمًا في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة إذ يدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، فيزيد من أحاسيس القارئ بواقعية الفن**» [3]، فمن خلال الوصف يتوهّم القارئ أن عالم الرواية هو عالم واقعي وحقيقي، وهو ما يزيد من متعة وحيوية الرواية.

وإذا تأمّلنا رواية " **أعوذ بالله**" فإننا نجدها لا تخلو من الوصف المتعلق بالأمكنة أو الشخصيات التي قد يصفها الكاتب الراوي نفسه، وقد يُسند هذه المهمة لإحدى الشخصيات للقيام بذلك.

أما عن وصفه للأمكنة فنجد ذلك في قوله: «**كانت الدّكة مرتفعة على الأرض قليلاً، مُستطيلة ملساء لعلّه إستعملها سجّادة وسريرا وكرسيّا ومكتبا في المنزلة التي أنزل فيها نفسه بعد أن تخلّص من المسافة الخارجية التي شتّتت بصيرته وأقعدته، كانت هناك تصدّعات محشوّة بالتمر وقطع الخبز والقماش والصوف والخيط** [4]، وهي الدّكة التي كان يجلس عليها الجد "**أسعد**".

---

[1] الرواية، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس الخوري، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص51.

[4] المصدر السابق، ص16.

ونجده في موضع آخر إستوقف ليصف الجنوب ويتحدّث عنه، لأنه معجب به أيّما إعجاب، فرغم أنّه من أهل الشّمال إلاّ أنه يَذمّهم ويمدح أهل الجنوب، وذلك في قوله **«لا الكلأ في الجنوب كلأ ولا الماء ماء، إنهما شيء آخر، لغة أخرى، رقصة ولادة خالدة في آثار الحياة، في خرائبها القادرة على مواجهة السكون اللاّنهائي للمدّ المخيف، للمدّ المرعب، مدّ نهاية العالم الذي يُعَلّقه السّياح في البطاقات البريدية والمصوّرات البلهاء»** [1]، حيث مدحه بأبهى وأجلّ الصفات والسّمات.

ولأنّ الصحراء في الجنوب فقد وصفها هي الأخرى بأحسن الأوصاف وذلك في قوله: **«الصحراء أيضًا هي ليلها الذي يكتب المواويل بلغات الأمم مجتمعة، من غير ظهور من غير أبّهة، يؤلف دواوينه ويعرضها على الخليقة الصاخبة ولا يقول شيئًا، وهكذا مذ غار البحر وليل الصحراء يؤلفّ، يرسم لوحاته الحزينة ذكرى أمجاده التي هوت يومًا آخذةً معها السفن وعرائس البحر التي رافقت السماء في رحلتها الطويلة»** [2]، حيث أُعْجب بها أشدّ الإعجاب.

كما استوقفته تلك المناظر الموجودة في الصحراء ومن بينها البحيرة وذلك في قوله **«كانت البحيرة على يساري إمتدادا لليل. ليست ماءًا وليست رملاً وليست سرابًا وليست شبحًا وليست ضبابًا. كانت كل هذه الأشياء متّحدة في تناغم عجيب، يولد فيك إحساسًا خليطًا من الخوف والإحترام، لأنّ الصحراء إلهة غامضة تعزف معجزة وراء معجزة»** [3]، وهذا الوصف للصحراء هو ما يؤكد لنا إعجابه الشديد وتعلقه بها وبأناسها الطيبون، وكذلك بمناظرها الخلابة ومناطقها الجميلة.

هذا في ما يخصّ ذلك الوصف الخاصّ بالأمكنة التي أعجب بها "**الكاتب**" فقام بوصفها والوقوف عندها، أمّا وصفه للشخصيات فنجده هو الطّاغي والمهيمن في الرّواية، فنجده يصف عدّة شخصيات، ومن ذلك ما ورد في قوله **«كاهنة بنت الإمام كانت من تلك التربة الطيّبة التي لا يتردّد الإنس والجنّ عن حملها على الأكتاف في أحلكِ الفصول قيظًا وسرد لها أجمل مواويل الدّف والنّاي. يا لتلك الأصابع الدّافئة الهادئة التي تخرج القلب القعيد من حزنه، تجتثّ داءه وترجعه إلى مثواه مُطمئنا رضيًّا »** [4]، حيث وصف "**الكاهنة بنت الإمام**" وهي إحدى الشخصيات الواردة.

---

[1] الرواية، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] المصدر نفسه ، ص146.

[4] المصدر نفسه، ص21.

كذلك وصف "**إبراهيم الدليل**" في قوله «**هزيل، متوسط القامة، أنف لم يكتمل بعد، جبهة جالسة في مكانها، وهاتان العينان الغائرتان ! لماذا؟ مسحة كآبة على الوجه المستدير، تدخن كثيراً(...) ويبتسم كثيرا**» [1]، إنّه الرجل الطيب الذي يعيش في الصحراء ويدلّ الناس، وهو الذي اِستضافهم فيها.

ولشدّة تعلّقه بـ"**الجدّ والجدّة**"، فقد وصفهما بأحسن وأجلّ الأوصاف وذلك في قوله «**يا لتلك المخلوقة التي بلون العفويّة التي تقاعدت مذ فاجأتني مدن الدياثة كانت جدّتي مراياي، أيّة بهجة كانت ترفرف على وجهها المجلل بالقناعة وبوقار صفصافنا**»[2] ، هذا عن الجدّة، أمّا الجدّ فوصفه في قوله «**فهمت لِما ظلّ جدّي يسيرُ متّئدًا، ربّى خطاه تربية قاسية حتّى لا تطأ قدماه الكائنات المجهرية التي ترافقنا. لم يعد يتحدّث، نسيَ الكلام والأعراس والخصومات وعباد السوء وصام كثيرا، رمضان نفسه لم يكن لم يكن يصوم مثله، لذلك صنع رمضانه الخاص به، وإذا كان يبصر ما لا يعجبه يستعيذ يرفع عينيه إلى السماء ويتمتم**» [3] .

ونجد أنّ "**الكاتب**" لم يصف الشخصيات وحده فقط، بل أعطى فرصة الوصف أيضا " **لهدى**"، وهي تلك الرّسامة البارعة في الرسم والوصف والتصوير، التي تخرّجت من معهد الفنون الجميلة، حيث نجدها وصفت ما حدث في النّافورة في قولها «**كانت النسوة حدائق مزهوّة بالسّعف الطّري، الفساتين الملوّنة على أجسادهنّ المنهكة وعلى رؤوسهن أوشحة تظلل وجوههن التي لفحها القيظ وصيّرها زيتونا برّقاً محمولاً على أكتاف محنية شبيهة بفواصل مقلوبة**» [4]، فلأنها عاشت وعايشت هذا الحدث فقد اِستطاعت وصف ما حصل في النّافورة بأدق التفاصيل من نسوة وعجائز وأطفال ورجال...اِلخ.

إذن فالوصف يؤدي دورًا هامًا «**على مستوى التلقّي، بحيث يُزوّد المتلقّي بالمعرفة اللاّزمة التي تساعده على اِكتشاف هندسة الأمكنة وأبعادها المادية، وعبرها يكشف ملامح الشخصيات، مايعمّق لديه الإيهام بواقعية المحكي، كما يمثّل له اِستراحة وتوقف عن متابعة السّرد وتعويضه بالوقفات الوصفية** » [5]، إنه يؤدي

---

[1] الرواية، ص40-41.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص78.

[4] المصدر نفسه، ص.86.

[5] عيسى بلخيط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر، إشراف: سليم بتقة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015، ص113.

أهمية بالغة حيث أنّه لا يكشف ملامح الشخصيات وأبعادها فحسب بل يكشف أيضًا كل ما يتعّلق بالأمكنة، وهذا ما يؤكّد للقارئ ذلك التوهم بالواقع إلى جانب كل هذا، فإنه يفسح المجال للقارئ من أجل الرّاحة، وذلك من خلال تلك الوقفات التي يقفها "**الكاتب**" في وصفه للأشياء.

الخاتمة

خاتمة:

ومن خلال دراستنا لهذا الموضوع والوقوف على أهم الجوانب التحليلية في الرواية، فقد توصلنا إلى مجموعة من النقاط:

إن الشعرية من المصطلحات التي سطع نجمها في سماء الأدب والنقد، حيث لاقت اهتمام الدارسين، وأهم ما يميزها هو البحث في أدبية الأدب.

الشعرية مصطلح غربي المنبت والجذور، إلاّ أنّه تموقع في الأدب العربي، فأصبحنا نلمحه في أغلب الأعمال الأدبية.

ومصطلح الشعرية لم يرد قديما بهذه اللفظة ، وإنّما كانت هناك مصطلحات تدل عليها، اختلفت من ناقد إلى آخر.

أما حديثا فنجد مجموعة من النقاد الغربيين والعرب الذين اهتموا بمفهوم الشعرية، حيث ربطها كل واحد منهم بمجال بحثه، فنجد مثلا " **جاكبسون**" عدها جزء من اللسانيات، أما "**أدونيس**" فالشعرية عنده لاتتحقق إلا إذا خضعت لأوزان الخليل.

إنّ الشعرية علاقة بغيرها من العلوم الأخرى، فهي تفيدها وتستفيد منها في الآن نفسه، حيث تتقاطع مع اللسانيات والأسلوبية وعلم السيمياء.

يُعدُّ الخطاب من المفاهيم النقدية والأدبية، والذي اِختلفت تعريفاته من دارس إلى آخر، كل حسب توجّهه إلاّ أنّ ما يمكن قوله عن الخطاب، أنه أشمل من النص، ذلك أنه لا يتوقف على حدود النص الواحد، وإنما يتجاوزه إلى مجموعة من النصوص وارتباطها.

تعدّدت إتجاهات الخطاب الأدبي بين الاتجاه اللساني والأسلوبي والبنيوي، فقد اشتركت هذه الإتجاهات فيما بينها في الوقوف على مفهوم الخطاب،إلا أنها اختلفت في دراستها له وذلك لاِختلاف الرؤى والمناهج .

إنّ العنوان هو المدخل الذي نمرُّ عبره إلى الرواية، حيث يعكس هذا الأخير تَمامًا مضمونها وموضوعها، وهو ما بدا واضحا في رواية "**أعوذ بالله**"، والتي عبّر عنوانها خير تعبير عن ما تحمله من دلالات ومعانٍ تعكس الواقع الذي تعيشه البلاد.

تعدُّ اللغة هي الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الرواية، فمن خلالها تكمن براعة الروائي، لأنها تعكس أسلوبه وقدرته على نسج عمله وبناءه، وهو ما لمسناه في رواية "**أعوذ بالله**" لـــ "**سعيد بوطاجين**"، حيث صاغ روايته في قالب لغوي فنّي جمالي، فكانت لغته متميّزة وقويّة، فرغم أنّ الرواية تخلّلتها العامية والفصحى، إلاّ أنّ النصيب الأكبر كان للّغة العربية الفصحى، التي أضفت على الرواية الشعرية والجمالية.

نجد كذلك التّناص الذي اِستعان به "**سعيد بوطاجين**" في روايته، وقد تراوح هذا الأخير بين التناص مع القرآن الكريم، الذي كان حضوره واسعًا في الرواية، إضافة إلى التناص مع الأمثال الشعبية الذي كان قليل ونادر، وقد أضفى هذا التناص بنوعيه فنّية وجمالية جعلت الرواية أكثر قوة وتماسكًا واِنسجامًا، كما جعلتها مرتبطة بروح التراث .

لقد تعدّدت وتنوعت الأمكنة في رواية "**أعوذ بالله**" بين المغلقة التي وظّفها بشكل قليل وبين المفتوحة التي كان لها النصيب الأكبر في الرواية، وخير ما مثل هذه الأماكن المفتوحة منْطقة الصحراء الجزائرية، التي أعجب بها الكاتب أشدّ الإعجاب، ولذلك جعلها المسرح الذي تدور عليه أحداث الرواية.

نجد أيضا إلى جانب المكان، الزّمان الذي أضفى على الرواية طابع الحركية والاِستمرار، وقد وظّف "**سعيد بوطاجين**" عدّة تقنيات زمنية منها الاسترجاع، الذي يسترجع من خلاله ما مضى من الوقائع والأحداث والاستباق الذي يتنبّأ من خلاله بما سيحدث مستقبلاً ، كما وظّف أيضا تقنية الحذف بنوعيه المعلن والضمني.

تساهم الشخصيات كثيرا في دفع عجلة الرواية إلى الأمام، فمن خلالها تتحرّك الأحداث وتستمر، وقد وظّف "**سعيد بوطاجين**" الشخصيات في روايته بنوعيها الأساسية أو المركزية، التي كان حضورها بشكل واسع مقارنة بالثانوية، ولكنّ هذه الشخصيات بتفاعلها مع بعضها بعضا أدّت دورًا فعّالاً في بناء الرّواية.

وقد اِعتمد "**سعيد بوطاجين**" على عنصري الحوار والوصف، أمّا عن الحوار الذي وظّفه بنوعيه الداخلي والخارجي، فقد أضفى على الرّواية طابع الحركية والحيوية والمتعة، وبذلك يُبعد القارئ عن الملل والنفور من ها، وأمّا الوصف، فقد أدّى دورًا فعّالاً، حيث ساعد على كشف ملامح الرّواية من خلال وصف الأمكنة والشخصيات.

وما يمكن قوله عن رواية "**أعوذ بالله**" ل"**سعيد بوطاجين**"، التي تلبّسها شيء من الغموض والإبهام في البداية جعلنا نجد صعوبة فيها ، إلاّ أنّ إعادة قراءتها، والوقوف على أهم الألفاظ الصعبة أزال عنها ذلك اللّبس والغموض، وبذلك يبقى "**سعيد بوطاجين**" من خلال روايته هذه وغيرها من الأعمال الأخرى علمًا من أعلام الأدب الجزائري، من خلال أسلوبه المراوغ والأدبي الرّاقي، وكذا لغته الفنّية الجمالية التي يُبدع فيها ويتصرّف كمَا يشاء، فقد كا ن بارعًا كل البراعة في بناء روايته وصياغتها، وإلباسها ثوبًا شعريا جماليًا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

المعاجم والموسوعات:

1 - اِبن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، مج8، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

2 - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2008.

3 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج 2، منشورات محمد عليّ بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

4 - لويس معلوف اليَسوعي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار النشر، بيروت، ط2، 2001.

5 - مجدي وهبة، كمال مهندس، معجم المصطلحات العربية والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصالح، ط2، 1984.

6 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط1996.

المصادر:

7 - السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

المراجع:

8 - إبراهيم خليل، النقد والنقد الألسوني، منشورات أمانة، عمان الكبرى، دط2008.

9 - إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع، الوظائف، البنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

10 - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

11 - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكا ة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003.

12 - إبن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.س.

13 - **أحمد إسماعيل** النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات معاصرة، دار حجلة ناشرون وموزعون، عمان، دط، 2012.

14 - أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسيّة للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005.

15 - أحمد حماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة بالقاهرة، ط1، 2004.

16 - أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، الأردن، ط1، 2004.

17 - أحمد عوين، دراسة في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، ط1، 2009.

18 - أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج تحليل الخطاب ال شعري، جدار للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديثة، عمان، ط1، 2008.

19 - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988.

20 - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة ، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

21 - جان نعوم طنوس، تحليل الخطاب ، مفاهيم نظرية ونصوص تطبيقية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1،2014 .

22 - جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، بالناظور، ط1، 2015.

23 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

24 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

25 - حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

26 - حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000.

27 - حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة للإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوي للدراسات والنشر، سوريا، دط، دس.

28 - خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح في جمال العدول، جامعة وهران، مؤسسة حمادى للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

29 - رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، دط، 2006.

30 - السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1997.

31 - سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

32 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1997.

33 - الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الك يلاني، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010.

34 - صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمَان مُنيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.

35 - صالح ولعة، المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمان مني ف، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2010.

36 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2002.

37 - الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية ، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

38 - طلال حرب، أولوية النص ، (نظرات في النقد، القصة، الأسطورة، الأدب الشعبي) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999.

39 - عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2010.

40 - عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2005.

41 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت) من النص إلى المناص، تق : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

42 - عبد الحميد بورايو، دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994.

43 - عبد الرحمان الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2004.

44 - عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط 1، 2012.

45 - عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات إتحاد العرب، دمشق، دط، 2005.

46 - عبد القادر بن سالم، مكوّنات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب في جيل الثمانينات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009.

47 - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

48 - عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، دط،1983 .

49 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية، ط1، 1985.

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

51 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كليات الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، دط، دس.

52 - عز الدين المناصرة، علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

53 - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2012.

54 - فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، دار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

55 - فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003.

56 - فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعَارف، الإسكندرية، دط، 1998.

57 - فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، دط، دس.

58 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط 1، 2010.

59 - قاسم المومني، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دا ر الفاس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

60 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، دط، دس.

61 - محمد العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ميرث للنشر والمعلومات، دط، 2003.

62 - محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية ، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

63 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

64 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

65 - محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ج 1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، دط، 2013.

66 - محمد عيلان، معالم نحوية وأسلوبية في الأمثال الشعبية الجزائرية، دار العلوم للنشر، الجزائر، دط، 2013.

67 - محمد فكري الجزار، عنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب مصر، دط، 1998.

68 - محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، دط، 1983.

69 - محمد مصطفى علي حسن بين، إستعادة المكان، دراسة في آليات السرد والتأويل (رواية السفينة) ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، 2004.

70 - محمد معتصم، بنية السرد العربي، من مس اءلة الواقع إلى السؤال المصير، منشورات الاختلاف دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

71 - مشتاق عبّاس معن، حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001.

72 - مشري بن خليفة، الشعرية العربية ، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

73 - مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، دس.

74 - نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، بحوث ودراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، شارع الشركات، ميدان المحطّة، د.ط، 2010.

75 - ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي العربي، الريّاض، ط1، 2009.

76 - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.

77 - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

78 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

79 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط 1، 2007.

80 - يوسف إسكندر، إتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 2008.

الكتب المترجمة:

81 - تيزفيطان توذورف، الشعرية، تر : شكري المبخوت ورجاء سلاّمة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

82 - جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، تر : عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، د.ط، دس.

83 - رامان سكون، النظرية الأدبية المعاصرة، تر :جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة، د.ط، 1998.

84 - رولان بارث، تيزفيطان تو دوروف، جيرار جينيت، ولغ كانغ كايزير، إمبرتو إيكو، آن با تقليد جان لينتفلت، غريماس، ميشال رايمون، فلاديمير كريز نسكي: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

85 - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر : محمد الوالي ومبارك حنّون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1998.

المذكرات:

86 - أحمد النّجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن ه ينة، مذكّرة ماجستير في اللّغة والأدب العربي، إشراف عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2010-2011.

87 - أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنّيس، رسالة ماجستير، تخصّص أدب عربي، إشراف مشري بن خليفة، قاصدي مرباح، ورقلة، 2011-20122.

88 - دلال حيّور، بنية النص السردي في معار ج ابن عربي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف رشيد قريبع، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2005، 2006.

89 - صليحة قصّابي، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، 2008.

90 - عروان نمر عروان، تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، مذكرة لنيل الماجستير، إشراف: عادل أبو عمشة، فلسطين، 2001.

91 - عيسى بلخبّاط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج ، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف سليم بتقة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014، 2015.

92 - مهى محمود إبراهيم الع ّوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، أطروحة للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف سمير قطّامي، الجامعة الأردنية، 2004.

93 - نسيمة بلعيدي، كريمة بلخن، شعرية اللغة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2011.

المجلاّت والمؤتمرات:

94 - جميلة قيسمون، الشخصية في القصّة، مجلة العلوم الإنسانيّة، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، ع.13. 2000.

95 - المؤتمر الدولي الأول، لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج 1، دار الكنوز للمعرفة العالمية والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
المقدمة.....	أ – ب-ج
الفصل الأول: الشعرية والخطاب السردي في الفن الروائي العربي	5-39
المبحث الأول: وقفة مع مصطلح الشعرية.....	5-19
1- ماهية الشعرية.....	5-11
2- أصول الشعرية.....	11-14
3- موضوع الشعرية.....	14-15
4- علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى.....	16-19
أ- علاقتها باللسانيات.....	16-17
ب- علاقتها بالأسلوبية.....	17-18
ج- علاقتها بالسيميائيات.....	18-19
المبحث الثاني: في مفهوم الخطاب والسرد.....	20-31
1- مفهوم الخطاب.....	20-22
2- إتجاهات الخطاب الأدبي وتطوره في ضوء المناهج الحداثية.....	22-26
أ- الإتجاه اللساني.....	23
ب- الإتجاه الأسلوبي.....	24-25
ج- الإتجاه البنيوي.....	25-26
3- مفهوم السرد.....	26-28
4- المصطلحات الدالة على السرد.....	28-31

أ- القص.....	29-28
ب- الرواية.....	30-29
ج- الحكي.....	30
د- الإخبار.....	31-30
المبحث الثالث: في مفهوم الرواية الجزائرية وتطورها.....	39-32
1- تعريف الرواية.....	32
2- نشأة الرواية الجزائرية.....	35-33
3- مواضيع الرواية الجزائرية.....	36-35
4- إتجاهات الرواية الجزائرية.....	39-37
أ- الإتجاه الإصلاحي.....	37
ب- الإتجاه الرومانتيكي.....	38-37
ج- الإتجاه الواقعي النقدي.....	39-38
الفصل الثاني: قراءة في رواية أعوذ بالله لسعيد بوطاجين.....	88-41
المبحث الأول: لمحة عن الكاتب والرواية.....	43-41
1- التعريف بسعيد بوطاجين.....	41
2- ملخص رواية أعوذ بالله.....	43-42
المبحث الثاني: شعرية العتبات واللغة.....	53-44
1- شعرية العنوان.....	45-44
2- شعرية اللغة.....	53-45
أ- شعرية المعجم اللغوي.....	48-46
ب- شعرية التناص.....	53-48
المبحث الثالث: شعرية المكان.....	64-54
1- الأماكن المفتوحة.....	60-56
2- الأماكن المغلقة.....	64-60

المبحث الرابع: إطار الزمن.....	72-65
1- الإسترجاع.....	68-66
2- الإستباق.....	70-68
3- الحذف.....	72-70
المبحث الخامس: الشخصيات الروائية.....	82-72
1- الشخصيات الرئيسية.....	78-73
2- الشخصيات الثانوية.....	82-78
المبحث السادس: شعرية السرد.....	88-83
1- الحوار.....	86-83
2- الوصف.....	88-86
خاتمة.....	92-90
قائمة المصادر والمراجع.....	101-94
فهرس المحتويات.....	105-103

الملخص:

تعد الشعرية أحد أهم الخصائص والصفات التي يتميز بها كل نص عن غيره من النصوص الأخرى، والمسؤول عن تفجير هذه الخاصية في النص هو الكاتب أو المبدع، والشعرية هي جوهر النص، حيث تخرجه من طابعه العادي إلى الطابع الشعري الجمالي.

ونجد الشعرية حاضرة في جميع الفنون والألوان الأدبية شعرية كانت أم نثرية وعلى رأسها الرواية، التي تعد فضاء نصيا رحبا يمكّن المبدع من التعبير عن ذاته واستقراء مجتمعه وتصوير الحياة وهموم الإنسانية.

وإذا عدنا إلى الرواية الجزائرية نجدها كغيرها من الروايات العربية قد فرضت تواجدها بين باقي الأنواع الأدبية الأخرى، كما كان لها مكانة بارزة في الوسط الروائي العربي العالمي، وقد نالت هذه المكانة لترعرعها على يد روائيين كبار أمثال "عبد الحميد بن هدوقة"، "واسيني الأعرج"، "الطاهر وطار"، "السعيد بوطاجين".

ومن بين روايات هذا الأخير "أعوذ بالله" التي اخترناها لتكون موضوع بحثنا بعنوان "شعرية الخطاب السردي في رواية أعوذ بالله"، وهي من الروايات الجزائرية التي عالجت قضية مهمة تمثلت في تلك الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي تعيشها الجزائر في عصر يراه الروائي غارقا في بحر الفساد والظلم والوحشية.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية، الخطاب، السرد، الرواية.