وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس – المدية –
كلية اللغة العربية وآدابها
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية اللغة في الخطاب السردي

- رواية الجازية والدراويش -
لعبد الحميد بن هدوقة - أنموذجا -

مذكرة مقدمة للحصول على شهادة ماستر
تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:
*- أمينة بن شيخ
*- نور الهدى لوناس

- إشراف الأستاذ:
د. توامي محمد

السنة الجامعية:
2015/2016



دعاء

اللهم إني أسألك إيمانا دائما، وقلبا خاشعا وعلما نافعا ويقينا صادقا ودينا قيما، وأسأل دوام النجاة من كل بلية، وأسألك دوام العافية وأسألك الشكر على العافية، وأسألك الغنى عن الناس.

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح، وأن التسامح هو أكبر مراتب القوة، وأن حب الانتقام هو مظاهر الضعف

يا رب إذا أسأت إلى الناس فأعطني شجاعة الاعتذار، وإذا أساء لي الناس فأعطني شجاعة العفو، يا رب إذا جردتني من النجاح فاترك لي قوة الصبر، يا رب العالمين

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد نبي الرحمة وكاشف الغمة وعلى آله وأصحابه وسلم تسليما كثيرا والحمد لله الذي لا إله إلا هو.

© www.celestill.net

كلمة شكر

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي
أعاننا على إنجاز هذه المذكرة، اللهم صلي على محمد وعلى آل محمد وبعد:
فبعد أن أتممنا مذكرتنا استذكرنا الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ
الأمان، ونجد أنفسنا في كلمة لابد أن أن نذكرها:
وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا.
وبفضل الذين كانت لهم الأيادي البيض عليه.
وهذه الكلمة نتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا، وإلى كل من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فأنصحنا وحدثنا فصدقنا، دعاء من القلب بأن يجزيه الله عنا خير الجزاء.
فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية
التي شملنا بها الأستاذ " توامي محمد " حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم
من الظروف والأيام الصعبة التي أحاطت بنا
وإلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث المتواضع.
ونشكر كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد والشكر الجزيل إلى الروح الطيبة التي أنارت لنا الطريق نحو الهدف المنشود الأستاذة لوناس سعيدة.



اهداء

{وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنين} صدق الله العظيم.

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جل جلاله.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة، إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

بأنامل تخط بقلم أفناه كتعب ولا يقوى على الحراك يتكئ على قطرات حبر مملوؤة بالحزن والفرح في آن واحد، حزن يشوبه الفراق بعد تجمع وفرح لبزوغ فجر جديد من حياتي هو يوم تخرجي أتطلع فيه إلى ما هو آت من همسات الدنيا المليئة بالتفاؤل والأمل المشرق والتحديق في سماء مليئة بالغمام بصحبة المزن هي فرص تقتنص ثمرات قد أينعت وهنا أقف لأقطف إحداها في انتظار المزيد بإذن الله.

إلى نبع العطاء والحب، إلى من أشرقت بوجودها الشمس إلى نبع الحنان وفيض الأمان وغايتي لبلوغ الأحلام والأمان، فصورتك ستبقى في حالي ولن تغيب عن حالي أبدا ولن أنسى تعبك مهما طال الزمان، لك أهديك نجاحي... أمي الحبيبة والغالية " خدومة "

إلى من رباني فأحسن تربيتي وتعب لراحتي وأمدني بالقوة والعطف، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار إلى أغلى الناس على قلبي، إلى أبي العزيز وقرة عيني عبد القادر "

إلى اخواني: الطيب، كمال ومحمد وزوجاتهم وتوفيق، مصطفى ومخطار.

إلى أخواتي: سخرية وملخير وأزواجهم وخاصة أختي ونور حياتي " زهرة "

إلى أبناء اخواني وأخواتي خاصة " عائشة " والكتكوت الصغير " محمد الأمين "

إلى روح خالتي "خيرة " إلى رفيقات دربي وصديقاتي: سليمة، فطيمة، وفتيحة ولا أنسى زهرة وفوزية، وسعاد وخدوجة.

إلى من رافقتني في هذا العمل نور الهدى.

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم يسعهم قلمي ومذكرتي

أصيعة





اهداء

قال الله تعالى: (وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا)

أهدي هذا العمل إلى أغلى ما في الوجود التي جعل الله الجنة تحت أقدامهم إلى أعذب كلمة في الوجود وأغلى هبة من الخالق المعبود ريحانة حياتي وبهجتها التي غمرتني بعطفها وحنانها وأنارت لي درب حياتي بحبها ولم تبخل عليا بنصيحة ودعوة صالحة أمي حفظها الله وأطال في عمرها.

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من أكلت أناماله ليقدم لنا لحظة السعادة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم إلى من رباني على الفضيلة والأخلاق وكان لي درع أمان أحتمي بن من نائبات الزمان إلى أبي العزيز حفظه الله وأطال في عمره.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي إلى أخوتي " هند، هناء، بوزيد،

إلى من شاركني أفراحي وكان لي العون وعمل على تدليل العقبات ووفر لي أسباب السكينة والهدوء من حولي حتى أنجزت هذا البحث المتواضع إلى خطيبي حمزة وإلى عائلته " كباش ".

إلى أطيب إنسان حفظك الرحمان يا من كنت حيز سند في هذا الزمان أخي الهادي

إلى كل أعمامي وأخوالي وزوجاتهم وخالاتي وعماتي وجميع أولادهم

إلى باقة الورود عائلة لوناس وقدور وشريف

إلى جدتاي العزيزتان وجدي " الحسين " أطال الله في عمرهم

إلى روح جدي العزيز لوناس بوزيد رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه

إلى صاحبات القلب الطيب: سمية، أمينة، أسماء، حليمة، سهام،

إلى اللواتي عرفتهم في مشواري الدراسي، فيروز، حنان، وردة، فايزة، فطيمة، إلهام، زهرة،

إلى من تقاسمت معها رحلة هذا البحث أمينة.

نور الهدى

مقدمة

المقدمة:

لقد احتلت شعرية اللغة حيزا كبيرا في دائرة اهتمـام النقـاد والبلاغـيين ومنظـري الأدب في العصـر الحـديث، حيث لا زالت تتـولى النظريـات المتعددة التي تحاول رسم حدودها الخفيـة بين عـالمي الشـعر والنـثر، فحين نتحدث عن اللغة الشعرية عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنيـة الـتي من شـأنها أن تثيرهـا بتعمـق مـدلولاتها وتنظيم سـياق ألفاظهـا وجملها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والايحائية ويغني مجالاتهـا التعبيريـة، ولهذا يحرص الدارسـون على تتبـع هـذه الظـاهرة، واسـقاطها على مـا ينتجه الشعراء والأدباء من نظم ومؤلفات نثريـة، لفتـق أسـرار رموزهـا وفـك شـعرائها والوقـوف على جماليتهـا، فهي تقـف على نقيض اللغـة العادية أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات ولغـة إيضـاح، والـذي يجعـل شعرية اللغة تتميز عن غيرها أنها أكثر من وعاء لحمل المعـاني، وأكـثر من وسـيلة للتعبـير عن الأفكـار إذ ترتبـط بثقافـة الكـاتب أو الـروائي وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الموضوعية التي تساهم في تجاربـه الأدبية، فهي ترجمة لتصوراته وأحاسيسـه، كمـا أنهـا صـورة معـبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية والكاتب دائم الاختيـار والانتقـاء بين الألفـاظ سـعيا وراء مـا يمكن أن يخـدم مقصـديته ويقـدم صورة تقريبية لما يحتمل في ذهنه وأعماقه وهكذا تأتي اللغـة الشـعرية منسجمة مع السياق النفسي ومـع التجربـة الداخليـة للمبـدع، وانطلاقـا من اهتمامنا بأدبنـا الجزائـري وإيماننـا القـوي بـدوره في تطـوير حركـة الإبداع الفني العربي، ولم لا، العالمي، ارتأينا تسليط الضوء على إحدى أهم الروايات الجزائرية وهي رواية " الجازية والدراويش " لعبد الحميـد بن هدوقة ولا يخفي على أحد قيمة هـذا المبـدع الجزائـري، يكفي لقبـه أنه " مؤسس أول رواية فنيـة " ريح الجنـوب " ووجـوده ضـمن الجيـل الأول من الكتـاب الـذي تصـدوا بكـل صـرامة لنفـوذ الروايـة الجزائريـة

المكتوبة بالفرنسية، وقد عنونا بحثنا هذا بـ: شعرية اللغـة في الخطـاب السردي فمشروع بحثنا الذي نضـعه بين يـدي القـارئ يسـعى إلى رفـع الستار عن رواية " الجازية والدراويش " لعبد الحميـد بن هدوقـة وهـذا الموضـوع جديـد بالدراسـة كونـه يحمـل الكثـير من الجديـة فمن خلال اطلاعنـا على الدراسـات الـتي تنـاولت هـذا الأديب والكـاتب الجزائـري وجدنا هذا الموضوع لم يـزل محـورا هامـا مشـاعا للنقـاش، وكـان هـذا الأخـير دافعـا أساسـيا حفزنـا على محاولـة الإلمـام ببعض جـوانب هـذه الدراسة حيث تعد الرواية من أكثر الفنون انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى لأنها لا تخضع لأية قيـود كمـا هـو الحـال بالنسـبة للشـعر الـذي يعتمـد بصـورة كبـيرة على موسـيقى الكلمـات وجماليتهـا وقـد استطاعت الروايـة الجزائريـة الحديثـة أن تسـتعير من الشـعر شـعريته وتصهرها في نسيجها مما أضفى عليها جمالية مؤثرة.

وقـد انطلقنـا في دراسـتنا من فرضـية مفادهـا: أن شـعرية اللغـة في الخطاب الروائي، رواية " الجازيـة والـدراويش " تتنـازع صـناعتها عـدة خصائص ومقولات نصية باعتبارها دعائم وأركان جمالية جعلت منها فنـا متفردا وهكذا فالإشكال المطروح في بحثنـا يتجلى في عـدة تسـاؤلات هي:

- ما هي رؤى كل من النقدين المعاصرين الغربي والعربي للشعرية؟

- ما هو مفهوم شعرية اللغة؟

- كيف تجسدت شعرية اللغة من خلال رواية " الجازية والدراويش "؟

- مـا هي التقنيـات النصـية الـتي اسـتعان بهـا الكـاتب عبـد الحميـد بن هدوقة لخلق الشعرية في روايته؟

- ومما لا شك فيه أن كل دراسة تحتاج للوصول إلى مبتغى موجـود من ذلك إلى عدة مناهج، وطبيعة دراستنا مبـدئيا هي محاولـة سـد ثغـرات

البحث، فـإن المنهج الـذي قمنـا بتبنيـة هـو المنهج الوصـفي والمنهج التحليلي.

ولأنه لا يخلو أي بحث من العقبات فقـد اعترضـتنا بعض الصـعوبات في بحثنـا هـذا أهمهـا، قلـة المراجـع والمصـادر، وكـذلك قلـة المراجـع في المكتبة الجامعية كما واجهنا صعوبة من ناحية ضيق الوقت.

وحرصـا منـا على تحقيـق هـذا الهـدف، قمنـا بتقسـيم البحث إلى ثلاثـة فصول ومقدمة وخاتمة.

فأمـا المقدمـة فـذكرنا فيهـا عنـوان بحثنـا ودوافـع اختيـار لمثـل هـذا الموضوع والمناهج المستعملة في تحليل الموضـوع، أمـا الفصـل الأول الموسوم بمدخل إلى النظرية الشعرية وأتبعناه بثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: مفهوم الشعرية.

- المبحث الثاني: الشعرية من منظور غربي حديث.

- المبحث الثالث: الشعرية من منظور عربي حديث.

الفصل الثاني الذي يحمل عنوان شعرية اللغة.

بمبحثين: المبحث الأول عالجنا فيه الشعرية في السرد

المبحث الثاني: تناولنا فيه شعرية العتبات

الفصـل الثـالث الموسـوم بالبنـاء الإيقـاعي والتصـويري وقسـمناه إلى مبحثين:

المبحث الأول: في علاقة الشعرية بالبناء الإيقاعي.

المبحث الثاني: علاقة الشعرية بالبناء التصويري.

وفي الختام نود أن نتقدم بالشكر لله تعالى وللأستاذ الفاضـل " تـوامي محمد " على رعايتـه لهـذا البحث وإلى كـل من مـد لنـا يـد المسـاعدة سواء من قريب أو من بعيد.

الفصل الأول

المبحث الأول: مفهوم الشعرية
المبحث الثاني: الشعرية من منظور غربي حديث
المبحث الثالث: الشعرية من منظور عربي حديث

أولا_ تعريف الشعرية :

- لا تزال قضية الشعرية أو الأدبية من أهم القضايا الهامة التي تثير جدلا في الساحة الأدبية، ومن خلال هذا البحث حاولنا قدر الإمكان الكشف عن ماهية الشعرية ووظيفتها في الأدب الغربي والعربي، ولعل أهم رائد من روادها هو جاكبسون الذي يحاول أن يلخص موضوع الشعرية فيقول: " هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية، أثرا فنيا؟ ".[1]

ويمكن تحديد الشعرية حسب جاكبسون، بأنها: " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة "[2].

وانطلاقا من هذا نرى أن جاكبسون يسعى إلى أن يكسب الشعرية مزية علمية بتشديده على ربطها باللسانيات وجعلها أهم فروعها، ومن هذا يتضح أن مصطلح الشعرية عريق واستلهمه الفكر الغربي ورواده ليعبر عن قضية نقدية محدودة.

وعموما يمكن أن نلحظ شيئا جليا هو أن الشعرية لا تحدها حدود الشعر فحسب، بل تتعدى إلى أنواع القول الأخرى ولكن ربما أهمية الوظيفة تتفاوت، فإن الشعرية تبحث أيضا " في الخصائص التي يقوم عليها ذلك النوع من الخطاب، أعني الخطاب الأدبي "[3]

وهذا يبرز أن وراء الخصائص الأدبية – والتي من شأنها أن تضفي شعرية وجمالية على النص الأدبي – قوانين تتحد وتجتمع لهذه الغاية.

---

[1] - رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر محمد الولي وحنون مبارك(د.ط)، دار توبقال، المغرب،1988، ص26.

[2] - المرجع نفسه، ص35.

[3] - يوسف نور عوض، **نظرية النقد الأدبي**، ط1، دار الميمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 30.

وقد عرف مصطلح الشعرية بدائل لهذا المصطلح مكافئة كالأدبية حيث ارتبط مصطلح الأدبيـة LITTERARITE بصـياغة جاكبسـون، حين قـال: ليس موضوع علم الأدب هـو الأدب، بـل الأدبيـة، أي مـا يجعـل من أثـر معطى، أثرا أدبيا، وهـو مـا يسـمح بتميـيز مـا هـو أدبي من غـير الأدبي، فالأدبية هي موضوع الشعرية.

وقـد ذهب النقـاد العـرب إلى اسـتعمال عـدة مصـطلحات مقابلـة لعلم الشـــعريات هي " علم الأدب، الشـــعرية، الشـــاعرية، علم النظم، الإنشائية، الشعرانية، فن الشعر، صـناعة الأدب، نظريـة الأدب، نظريـة التأليف، علم الشـعر، الجماليـات، البويطيقـا، السـرديات، علم السـرد، نظرية القصة، نظرية الرواية "[1].

إلا أنهم أجمعوا على تفضيل مصطلح الشعرية أي LA POETIQUE.

وعليه "فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة " و" باطنية " في الوقت نفسه وليس العمل الأدبي في حـد ذاتـه، هـو موضـوع الشـعرية، وإنمـا استنطاق الخطاب النوعي، الـذي هـو الخطـاب الأدبي لهـذا فالشـعرية تعـنى بـالأدب الممكن، وليس الأدب الحقيقي، وبعبـارة أخـرى، تعـنى الشعرية بتلك الخصائص المجردة التي تصـنع فـرادة الحـدث الأدبي أي الأدبية "[2]،

أي أن الشعرية تغوص في أعماق الأدب وتمـزج بين مـا هـو خفي وبين ما هو ظاهري.

فمصطلح الشعرية يتساوى مع مصـطلح الأدبيـة (في الشـعر، والسـرد، والدراما) بسبب تداخل الأجناس، والأنواع وتصـل الشـعرية إلى مرحلـة

---

[1] - عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة)**، ط1، دار الراية للنشر، الأردن، 2010، ص73.

[2] - عز الدين المناصرة، **علم الشعريات " قراءة مونتاجية في أدبية الأدب "**، ط1، 2007، ص497.

أعلى من الخطاب نفسه، فهي تشرف على تنظيم آليات لتحليل الخطاب كأداة تحليل.

فالشعرية " تتغلغل في شتى مناحي حركة الحياة، وفي الطبيعة المتحركة والصامتة، تبحث فيها عن المقولات الكلية والفرعية، إضافة إلى الأدب، باعتباره خطابا "[1].

وعليه يمكن حصر مفهوم الشعرية في أنها ماهية وطريقة، تشرف على وصف، وتنظيم الخطابات، والأجناس، والنصوص (الأدبية وغي الأدبية)، فالشعرية هي علم تنظيم الخطابات، تسعى إلى " تحقيق غايات جمالية وفكرية، انفعالية وإبلاغية، بهدف التعبير عن ذات المبدع"[2].

فيلجأ المؤلف أو الكاتب إلى اللغة في جانبها الانفعالي أو الشعوري للتأثير في المتلقي، ويتوسل بها باعتبارها أداة ذات بنية جمالية وعليه يمكننا تعريف الشعر على أنه نوع من اللغة وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع.

والشعرية مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية POETIQUE أو اللفظة الإنجليزية POETIC، وينحصر معناها في اتجاهين، **الأول**: فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور، ومما قيل فيها:

إنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وهي تبحث هذه القوانين داخل الأدب وإنها اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية

[1] - عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة)**، ص77
[2] - المرجع نفسه، ص72.

ذات الصلة بالشعر وإنها علم الأدب وإنها علم موضوعه الشعر، وإنها علم الأسلوب.

والثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر، ومما قيل في هذا الاتجاه: إنها " خصيصة علائقية، أي: أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سباق أخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها وإنها إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر[1] وإنها " إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر "[2] وكما يمكننا القول بأنها وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحينما يكون التطابق، تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص، ويمكننا القول بأن الشعرية الانحراف عن التعبير وإنها " الانزياح الذي هو الشرط الضروري لكل شعر ".[3]

والشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل هذا المصطلح إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وفي تراثنا النقدي العربي نواجه مفهوما واحدا، بمصطلحات مختلفة، ومن هذه المصطلحات: شعرية

---

[1] - كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص14.
[2] - المرجع نفسه، ص16.
[3] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر محمد العمري ومحمد الوالي، ط1، دار توبقال للنشر ،المغرب، 1986، ص20.

أرسطو، نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عن القرطاجي.

وقد استطاع حسن ناظم أن يحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية مشيرا إلى أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وجميع هذه النصوص من تراثنا النقدي، إلا أن المصطلح والمفهوم معا قد ظهرا عند القرطاجني، أما سائر المصطلحات الأخرى فقد أشارت إلى معان مختلفة.

ويرى حسن ناظم أن لفظة الشعرية الواردة في هذه النصوص لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، ولهذا لا يمكن عدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة. فالمعاني التي تحيا عليها لفظة الشعرية عند الفارابي مثلا: السمات التي تظهر في النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، في حين يعني ابن سينا بلفظة الشعرية: علل تأليف الشعرية التي يحصرها بالمتعة المتأنية في المحاكاة، وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا – كما يراه حسن ناظم – يتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر.

وقد وضع ذلك حازم القرطاجني، فقال : وإذا خيل لك الشيء بالأقاويل له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بأقاويل تخيل الواقع وأغراضه....فإذا حوكي الشيء بصفاته أو ما هو مثال لصفاته تصور بما يرجع اليه...واستدل عليه بما هو خارج عنه،ومحصول الاقاويل الشعرية تصوير الاشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الاذهان على ما هي عليه. وبذلك تكون الشعرية تعني التغيير وهو الانحراف عن كل ما هو

مـألوف في اللغـة او الانحـراف عن الـتراكيب اللغويـة المعتـادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة، ومرد ذلـك أن الشـعر يهـدف إلى التخييـل والتخييل يتطلب أن يستخدم المبدع اللغة استخداما خاصا إلى حـد مـا، بحيث يستخدم الإبدالات والتغييرات ما يتحقق معه التخييل.

والشعرية وظيفة من وظائف اللغة تقـوم على تحريـك المشـاعر وتثـير الإيحاءات، تتركز حول انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقـود إليـه المعنى، وهي تجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات الناميـة بين مكوناتهـا وصـفاتها ووقوعهـا في الكلام الـذي قـد لا يكـون شـعرا، كمـا تتصل الشعرية بالإبداع حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة.

وقد خلصت الدراسة إلى أن العناوين الشعرية تمتلـك قابليـة اعتمادهـا مؤشــرا دالا يحيــل على مفهــوم الشــعرية، فعلى الــرغم من التفــاوت الجزئي فإن المنظومة العنونة تتكامل في الاحتفـاء بالوظيفـة التعبيريـة للغة الشعرية، مما عزز أهمية المفاهيم والمصطلحات التقنيـة الدقيقـة الألصق بنظرية الأدب.

وعليه فإن الشعرية من المصطلحات النقديـة الـتي أسـالت الكثـير من الحبر فهي تعني في عمومها (قوانين الخطـاب الأدبي) قـد أحـدث هـذا المفهوم تضاربا في الآراء بين النقاد سواء على مسـتوى ترجمتـه الـتي اتخذت وجوها متعددة – فالشعرية موضوع كثير التشـعب وطيـد الصـلة بسائر علوم اللغة، لذا فهو يسـتدعي منـا تحديـد المصـطلح والمفـاهيم وهذا المسعى محفوف بالمزالق، لأن الشعرية تتضـمن معـاني متعـددة متساوية من حيث الحضور النقدي.

وهذا لأن الشعرية تشـهد خلافـا بين النقـاد على المسـتوى الاصـطلاحي وكذا على المستوى المفاهيمي، فقد اختلف في كونها نظريـة، أم منهج

أو وظيفـة من وظـائف اللغـة...ولهـذا سـنحاول البحث في جـذور هـذا المصطلح.

ثانيا_ تعريف شعرية اللغة:

- تتحقق شعرية اللغـة نتيجـة الانتقـال من المسـتوى الإبلاغي للغـة إلى مستواها العاطفي، فيحدث هناك إزاحة ما داخـل اللغـة وكلمـا اتسـعت تلك الإزاحة اقترب النص أكثر من الشـعرية، فالإزاحـة اللغويـة لا تبتعـد عن الواقع ولكنها تتخلله.

ويمكن أن نعد الشعر لغة داخل اللغة، ولهذا تختلـف وظيفتـه التعبيريـة عن باقي وظائف اللغة الأخرى، وشعرية اللغة تستخدم أسسـا ومبـادئ لغوية للوقوف على جمالية النص، كما انها تدل على السمات الجماليـة التي تميز كل لغـة من غيرهـا وكـذا الوقـوف على الخصـائص الشـعرية للغة داخل الخطاب الشعري.

وتتميز اللغة الشعرية بكونها " انحرافـا عن قـانون اللغـة، عنفـا منظمـا يقترف ضد الخطاب العادي....فتصبح اللغة الشعرية عالمـا أخـر وليس مجرد انعكاس للعالم "[1] وبـذلك نجـد أن هـذه اللغـة تقـوم على الإيقـاع والإنزياح عن اللغة اليومية، كما أن وظيفتها هي السـحر والإشـارة ومن ثم فالشعر " لغـة مسـتقلة عن اللغـة اليوميـة، فاللغـة الشـعرية تمثـل جوهر الشعر، وهي في الوقت نفسه جوهر اللغة في حد ذاتها "[2].

---

[1] - محمد خليل الخلايلة، **بنائية اللغة الشعرية**، (د.ط)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص21.

[2] - المرجع نفسه، ص84.

ولاشك أن اللغة أهم وسيلة للتواصل بين بني الإنسان وأصلها اللغوي وكما هو معروف أن ابن جني يعرف اللغة: بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم أي تفيد تحقيق المنفعة والفائدة من خلال التواصل.

فاللغة الشعرية هي المستخدمة في المجال الأدبي من حيث انها تصبح هدفا بحد ذاتها لهذا نرى أن " اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة "[1].

وهذا ما يشترط في اللغة الشعرية، فهي " لغة ذات أبعاد فنية محملة بدلالات مجازية، أبعدت التقريرية والسطحية عن بنيتها".[2]

فاللغة الشعرية لازمة وليست متعدية باعتبارها لغة خلق وليست لغة تعبير، فهي تتجاوز المعنى المباشر.

بالإضافة إلى أن " للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة ولكونها تؤول وتستعيد الانسجام والمعقولية "[3] بل يمكننا الذهاب إلى حد القول بأنها خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين المكونات الأولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا "[4] وتتحقق اللغة الشعرية في النص الروائي عن طريق انفتاح هذا الأخير على عالم الشعر والخوض في جدليات الممكن واللاممكن ومسائل لا معقولية للكتابة مما يكسب النص الجديد حرية الخروج عن تقاليد الكتابة التقليدية أي إبراز قدرات تعبيرية مختلفة دون فقدان الخصائص الجوهرية الكامنة فيه باعتباره نثرا لا شعرا، فالرواية من خلال محاولاتها الجديدة في فنيات الكتابة وتكتسب عوالم جديدة قريبة من عوالم الشعر بمكونات احتمالية وإمكانات تراثية تأويلية لكنها بالقدر

[1] - أرسطو، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، (د.ط)، المكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص189.
[2] - محمد خليل الخلايلة، **بنائية اللغة الشعرية**، ص21.
[3] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص06.
[4] - كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص15.

ذاته تبتعد عما قد يخرجها من طباعها الأدبية الملتصقة بها كجنس له كيانه المستقل، فبعد أن ثبت للغة النثرية الروائية قدراتها على استيعاب احتواء الفنون الأدبية الأخرى، لم يعد التعامل معها مقتصرا على كونها وسيط ناقل لأفكار المبدع ومعتقداته وانفعالاته فاللغة الروائية في ظل الشعرية اكتسبت شحنات صوتية ودلالية مختلفة تنحاز إلى اللامعقولية في الخطاب وهي شاعرية النص بحسب المصطلح الغذامي، إذ يقول عنها " فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة كتطور الجملة حيث ينحرف معناه الحقيقي إلى معناه المجازي "[1] فقد حققت انحرافية على مستوى الكلمات مشكلة بذلك عالما من العلاقات المختلفة عن العالم الواقعي وهو ما فتح المجال أمام الرواية لخلق علاقات متداخلة على مستوى السرد.

لغة الشعر أو شعرية اللغة عند جون كوهين JEON COHEN هي: الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[2] والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كلما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة "[3] وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد أي أن الشعر نشاط لغوي " ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة "[4] فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالتها ولا تقبل تأويلا ما، بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول

---

[1] - عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التفكيكية،** ط2، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991، ص25.

[2] - جون كوهين، **بناء لغة الشعر**، تر أحمد درويش، (د.ط)، المكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت، ص35.

[3] - جون كوهين، **بناء لغة الشعر**، ص24.

[4] - محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، ط1، سراس للنشر تونس، 1985، ص24.

للسياق، ولهذا"فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر "[1] وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من ثمود النثر ومشاكسة المألوف من طبائعه واتكائه على تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي[2] أو " ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا "[3].

أما أودنيس فقد تعرض للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح، فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي، بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها، وهذا في قوله: " إذا كان الشعر تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله "[4].

ثالثا_ علاقة الشعرية بالسرديات:

- كثيرا ما تثار قضية الأجناس الأدبية والحدود الفاصلة بين جنس أدبي وأخر، ومع أن هذه القضية قد أثارت تحفظات بعض الدارسين وربما اعتراضاتهم، باعتبار أن لكل نوع حدوده القارة التي لا ينبغي أن يتجاوزها إلى غيرها، إلا أنه بات من الواضح الآن أن هذه الحدود بدأت بالتقارب والتداخل، إذا استثمر الشعر كثيرا من عناصر الرواية كالسرد وتعدد الأصوات والمونولوج وغيرها، واستثمرت الرواية _في المقابل_

---

[1] - جون كوهين، **المرجع السابق**، ص64.
[2] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار نوبق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص23.
[3] - رومان جاكوبسون، **قضايا الشعرية**، ص24.
[4] - أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، (د.ط)، دار العودة، بيروت، 1979، ص125-126.

من الشعر بعض عناصره ومرتكزاته النوعية كالصورة والرمـز والإيحـاء والتكـثيف واللغـة الشـعرية المتكئـة على الاسـتعارة والمجـاز والكنايـة وغيرها".[1]

إن مفهـوم الشـعرية لا يقتصـر في الشـعر نفسـه على جـانب الـوزن والقافية كما هو الحال في تصور بعض دارسي الشعر ونقاده"[2]، بـل إن عنصري الوزن والقافية مـا عـادا يشـكلان قيمـة حاسـمة في تقـييم أي قصيدة إذ باتا شرطين ثانويين في الحكم على شعرية النص، لقد توسع هذا المفهوم وأصبح يهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل".[3]

إن العمل الأدبي في حد ذاته ليس هو موضوع الشعرية، فما تسـتنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكـل عمـل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محـددة وعامـة، ليس العمـل إلا إنجـازا من إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بـل بالأدب الممكن، وبعبـارة أخـرى يعـني بتلـك الخصـائص المجـردة الـتي تصــنع فــرادة الحــدث الأدبي، أي الأدبيــة"[4] فمن الواضـح أن مفهــوم الشعرية لم يبق مرتبطا بالشعر وحده أي لم يعـد شـعرا مطلقـا، وإنمـا أصبح قاسما مشتركا بين كثير من الأجناس الأدبية والفنية.

لقد وجـد مفهـوم شـعرية الروايـة اهتمامـا واضـحا من النقـاد، إن على مستوى النظرية أو التطبيق، وتهـدف هـذه الدراسـة إلى الوقـوف على جوانب تطبيقية محددة من شـعرية الروايـة وتختـار – في سـبيل تأكيـد هذه الفرضية – إحدى روايات عبد الحميد بن هدوقة وهي رواية الجازية

---

[1] - علي جعفر العلاق، **سردية النص الشعري في الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، ط1، دار الشروق، عمان، 2002، ص149-150.
[2] - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980، ص64.
[3] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص23.
[4] - نفس المرجع، نفس الصفحة.

والدراويش ولم يأت اختيار هذه الرواية فقط من أجل اختبار فرض جاهز هو تحقق الشعرية في نص روائي ما، وإنما كانت قراءة الرواية في الأساس هي الدافع لاستجلاء موضوع الشعرية ودرسها فيها.

ومن الملاحظ أن شعرية النص الروائي ضلت أمرا مهما أسال الكثير من الحبر، ولاسيما الإشارة على أمرين:

أولهما: أن الرواية – فنا أدبيا – تعد بفضل مكوناتها العامة من مكان وزمان وشخصيات وأحداث...من أكثر الأجناس الأدبية تمكنا في الانفتاح على مختلف الفنون، مع قدرتها – في الوقت ذاته – على المحافظة على حدود النوع"[1] .

وإن بقيت لها – مع ذلك – خصوصيتها التي تميزها جنسا له استقلاله وتفرده الواضحان، فليس من الممكن – مثلا – تطبيق كل المفاهيم المستخلصة من الشعر على الرواية، لأن للرواية شعريتها وقوانينها الخاصة بها.

و**ثانيهما**: أن مفهوم الشعرية في هذه الدراسة سيتجاوز مفهومها العام " بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في آن "[2] فهذا هدف أكبر من مسعى هذه الدراسة وطاقتها وإنما ستقتصر الدراسات الحاضرة على جوانب محددة، لعل في استقرائها مما يؤكد أمر هذه الشعرية ووضحا في هذه الرواية، وهي جوانب كان للغة فيها بما تميزت به من جماليات وتوظيف لافت للمجاز والاستعارة، وميل إلى الإيجاز واللمحة الدالة، مع ما يستنتج ذلك من مشاهد وصفية وإيقاع هندسي، متعمد وموظف في البناء، دور تجاوز الجانب الشكلي

[1] - تزفيتان تودوروف،: مخائيل باختين: **المبدأ الحواري** تر فخري صالح،ط2 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص164-165.
[2] - جابر عصفور، **نظريات معاصرة**، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1998، ص219.

والتوصيلي ليؤدي وظائف فاعلة ومؤثرة في رؤية النص وتشكيله، وهو جانب يستحق وفق تقدير الدارس الحالي، وقفة متأنية تكشف ملامحه وتبين قيمه الدلالية والجمالية.

" فالعمل الأدبي الذي يحمل في مخبوئه الكاظم بذرة الخلود بلا شك هو ذلك النص الذي يتملص من المعنى الواحد والقصد الواحد الذي عول عليه الكاتب حين كان ينشئ خطابه، وحين سلمه في أيدي الكلمات المتأهبة للتمرد، والإزورار "[1] وفي هذه الحالة لا تستطيع أن تتحقق هذه الشعرية إلا ضمن الخطاب، وشعرية اللغة النثرية، وهي تنزاح عن مساراتها الثابتة وأنسجتها الأسلوبية. "فالشعرية لا تتحقق إبداعا أو قراءة أو دراسة، إلا على أطراف النص وفي ظلال النص النثري، بالمعنى بعيدا عن جاهزية التفسير الكلاسيكي، ذلك أن الشعرية هي قراءة خارج قراءة وهي انزياح معرفي يتردد بين ثنائية الفهم والتفسير "[2].

فنحن نعلم أن لكل كاتب أسلوب خاص به، هذا الأسلوب هو الذي يفرض شكل اللغة المستخدمة، ولا نلاحظ هذا الاختلاف بين كاتب واخر فحسب، وإنما قد يظهر بين عمل وعمل أخر للكاتب نفسه، فهو حر في أن يختار أدواته الفنية القادرة على تشكيل مضمون روايته، وبناء الرواية الفني والموضوعي له دور كبير في طريقة استخدام الأدوات، إضافة الى أن ثقافة الكاتب وموقفه يؤثران كذلك وبشكل واضح في هذه الأدوات المستخدمة، فأحيانا نجد عملا يعول الكاتب فيه على العبارة الشعرية وسيلة لسرد الأحداث، فالكاتب يقترب كثيرا في فنه وأدواته المستخدمة من الشعرية، فيستخدم صورا بلاغية كالتشبيه والاستعارة، ويضمن أسطره كثيرا من الرموز إضافة إلى المزاوجة بين

[1] - عميش عبد القادر، **شعرية الخطاب السردي**، ط1، منشورات دار الأديب السانيا، وهران، 2007، ص8.
[2] - نفس المرجع، نفس الصفحة.

العبـارات واختيـار العبـارات المكثفـة والألفـاظ الموحيـة، والتشـكيل الشعري لكثير من فقرات النص الروائي.

وممن حاضرا في هذا المصـطلح كثـيرا نجـد الـدكتور يوسـف وغليسـي يعرفه بأنه كوثر الدلالة وتفجير النظام العـادي للغـة والحيـاد بالكلمـات عما وضعت له أصلا"[1] والمفهـوم المبسـط لهـذه الشـعرية هـو تـداخل السرد والشعر حتى يعسر أحيانا تبيين حدود السرد من تخوم الشعر.

كما يدعو العديد من الكتاب إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع الأدبية أو إلغائها، مثلما باح بذلك (سيبستيان مرسيه) قائلا:

" تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشـاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريتـه سـجينة الأقفـاص، حيث الفن محـدود ومصـغر "[2] ويمكن القـول أن قضـية الأجنـاس الأدبيـة قـد تجـاوزت مفهـوم السـرد التقليـدي، وتعـالت على الفـروق بين الأنـواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد والتطلـع إلى كـل جديد.

" وبهذا فالسرد سياق تبديلي ضد التكرار، كما تمثل جمالية السـرد في حد ذاتها تلذذ المخيلة بمتعة الإنسياب للشريط الزمني بنوعيه (المـادي والنفسي) باعتبار أن الزمان عنصر فعال في عملية السرد "[3].

ويضـيف عبـد السـلام المسـدي في معجمـه السـرديات الـذي أعـده مجموعـة أسـاتذة وبـاحثين تونسـيين في مجـال التـأليف المعجمي في حقل السرديات نجد أن poetics أو poétique تترجم إلى " الإنشـائية " وهي: " تعد علما شـاملا يهتم بالسـردية بالنسـبة إلى الفن القصصـي

---

[1] - يوسف وغليسي، **الشعريات والسرديات قراءة " اصطلاحية في الحدود والمفاهيم**،(د.ط)، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006، ص09.

[2] - بول فان تيغم، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس 1983، ص149.

[3] - عميش عبد القادر، **شعرية الخطاب السردي**، ص20.

وبالشـــعرية بالنســـبة إلى النص الشـــعري وبالدراســـية théatralité بالنسبة إلى المسرح "[1].

أي أن الانشـائية لا تخص جنسـا واحـدا من أجنـاس الإبـداع الأدبي بـل تتعمم كنظريـة إجرائيـة لتحليـل أي نص أدبي بغض النظـر عن انتمائـه النوعي.

لذا فلفظة الشعرية لا تخص الشعر وحده ولا في زمن أرسـطو، ولا في زمننا الذي مازالت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية وظهر من يدعو إلى مفهوم جامع وهو الكتابة، لـذا لفظـة الشـعرية لم ينلهـا التضـييق الـذي توحي له، كما لا يتوانى النقاد عن طرح سؤال إنكاري: "أليست مماثلة الإنشائية بالشعرية مماثلة بحر الإبداع العام إلى إبداع خاص وهو الشعر والحـال أن الشـعر ذات صـار يتغـذى من أنسـاغ ليسـت من مكونـات جسده في الأصل وذلك من قبيل السـرد والفضـاء الطبـاعي والحـوار؟ "[2].

لذا فلفظة " الشعرية " تثير لدى السامع الثنائية المزعجة " شـعر، نـثر " والتي أثارت من التوتر ما أثارته في تاريخ البلاغة العربية، خاصـة في مسألة تصنيف القرآن الكريم، الخطـاب الإلهي المعجـز المتمـيز نوعيـا عن كلام البشر وفي مسألة الخلاف حول هل هو شعر أو نثر، وقد تنبـه " المســدي " بــذكاء أن ترجمــة البعض لفظــة " poétique " إلى الشعرية يحد من العقل الدلالي للفظـة الأجنبيـة ذات الأصـل اليونـاني، ولذلك يعمـد البعض إلى التعـريب فيقـول:" بويطيقـا " ويفضـلون هـذه اللفظة المنقولة عن اليونانية لتفادي الخروج عن المعـنى الأصـلي لهـا، وبالتـالي تفـادي السـقوط في أزمـة المصـطلح. والسـبب في ذلـك أن

[1] - محمد نجيب العمامي، **معجم السرديات**، مجموعة من المؤلفين، إضراف، محمد بلقاضي، ط1، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، لنان، 2010، ص43-44.
[2] - أحمد الجوة، **من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية**، ط1، قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، 2007، ص174.

اللفظة لا تعني الوقوف عند حـدود الشـعر وإنمـا هي شـاملة للظـاهرة الأدبية عموما"[1].

فالشعرية لا تخلو من المراوغة كونهـا تحيـل مباشـرة إلى لفظـة شـعر دون نثر، فمصطلح بويطيقا يدل على تـداخل وتطويـع لغـة للغـة أخـرى وهذا يوحي بتعايش وتصالح لغوي وفكري أيضا "فاللغات البشــرية ذات قابلية اجتماعية للتعايش والتظافر على احتمال معاني المعرفة..."[2].

كمـا يترجمهـا " سـعيد يقطين " إلى بويطيقـا تلافيـا لاختلاط مصـطلح الشــعريات بالســرديات فيمــا يــرى أن البويطيقــا هي العلم الكلي والأصــلي، الــذي تنــدرج ضــمنه كــل من الســرديات والشــعريات كاختصاصين جزئيين.

"السرديات المهتمـة بالخطـاب السـردي، والشـعريات الـتي تبحث في شعرية الخطاب الشعري"[3] وبالتالي فإن " هناك بنية سردية عبـارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الـذي تنتمي إليـه فهنـاك بنيـة سردية روائية وهناك بنية درامية....كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غــير السردية كالبنية الشعرية وبنية المقال"[4].

فلو أردنا أن نلخص العلاقة بين الشعر والسرد في تراثنـا العـربي لقلنـا أنها علاقة مرتبكة، وتعود مسـؤولية هـذه العلاقـة المرتبكـة في تكوينهـا إلى ثلاثة أبعاد: دينية وسياسية وثقافية فـرغم اختلاف حقـول الاشـتغال في هذه الأبعاد فإنها مارست دورا مؤثرا في تحديـد علاقـة التجـاوز بين

---

[1] - عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ط5، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2006، ص130.

[2] - عبد المالك مرتاض، **من عوائص ترجمة المصطلح النقدي، ضمن: مائة قضية...وقضية**، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، ط1، دار هومة، الجزائر، 2012، ص372.

[3] - سعيد يقطين، **الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي،** المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص23.

[4] - عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000، ص16.

الشعر والسرد " وهي نقل الأشياء من حال المعاناة إلى تجسيدها بحيث تغدو ضربا من مشاهدة المشاعر بعد تخييلها، وأبسط الصور تلك الناتجة عن الاستعارة والتشبيه وقوامها جمع أطراف الأشياء بعضها إلى بعض ضمن عملية تركيب مغايرة لأصولها "[1].

وعليه وبعد الجولة الواسعة في رحاب الشعرية وعلاقتها بالسرد توصلنا إلى أن الرواية الجزائرية اتسمت بالمعاصرة وهي كجنس أدبي لا تخضع لقواعد ثابتة ومعيارية، حيث تتميز بالمرونة وهذا ما شهدناه خلال تطرقنا لهذا الموضوع مما يمكن القارئ من تحسسه الوقع الجمالي الخاص عليه في فعل التلقي، ويستمتع بمشهدية رقص السارد على حبل الحكاية وفق إيقاع نظمي أعلى، وهنا مكمن شعرية السرد، فأساس الشعرية هو التحريف، فالانحرافات حريات متملصة من سلطة التقليد، وهذا ما يجعل الكثير من الباحثين والمتابعين للشأن الأدبي المعاصر يلجأون إلى بعض العناصر السردية رفعا لقيمة نصوصهم سعيا وراء التنويع الأدائي، وارتياق آفاق جديدة للرواية بشكل خاص، وإضفاء حركية جمالية وتجاذبية رغبة منهم في انتشالها من التفكك والعادية.

[1] - عميش عبد القادر، **شعرية الخطاب السردي**، ص39.

***الشعرية من منظور غربي حديث:**

- لقد انصهرت هوية الأدب العربي ونقده، في النقد الغربي الذي فرض ذاته، أو فرضت عليه ظروف تاريخية واجتماعية معينة، مما جعل دارس الأدب العربي ونقده ملزم بالتعرض لما سبق إليه النقاد والمفكرون الغربيون.

وعلى ضوء المناخ النقدي والأدبي الحداثي سنحاول أن نتطرق لمقتطفات وجيزة عن موضوع الشعرية عند نقاد الحداثة الغربيين البارزين في هذا الميدان كرائدي المدرسة الشكلانية جاكبسون وتودوروف وجون كوهين.

أولا_ شعرية رومان جاكبسون: يرى أن الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعور وحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1] ومن خلال هذه المقولة نستنتج أن مقصد جاكبسون من الشعرية يتخلص في ثلاثة نقاط هامة و أساسية هي:

*الشعرية فرع من فروع اللسانيات.

*الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية الأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.

*تهتم بالوظيفة الشعرية، ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر وهكذا ينظر إليها – تقريبا – تودوروف بحيث يدرجها ضمن العلوم التي

[1] - رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص35.

تهتم بالخطاب والمنطوق والمكتوب بما فيه الخطاب السياسي والفلسفي لما لهذه الخطابات من الصلة الوطيدة بالخطاب الأدبي"[1].

- وهذا يقودنا إلى أن الشعرية في مفهومها الغربي لا تعتني بالشعر وحده، بل تأخذ أيضا فنون الكلام الأخرى بعين الاعتبار من منطلق أنها ذات صلة بالأدب فالشعر عند جاكبسون لغة ذات وظيفة جمالية، أما الشعرية فتعني حسب الأدبية وموضوعها علم الأدب الذي يعنى بالآليات وطرائق الصياغة والتركيب، من منطلق أن الشعر وفنون النثر عبارة عن تشكيل فني للكلمة في سياقاتها التعبيرية وقد تطور مفهوم الشعرية في أوروبا ولعل من أبرز إفرازاته ظهور التيار البنوي الفرنسي الذي كانت اهتماماته مركزة على كيفية قراءة النصوص باعتبارها بداية جديدة للمرموز الذي صاغ ذلك الأثر وهكذا فملامسة النص لا تكون من طريق الرؤية وإنما من طريق الكتابة والقراءة لأن القراءة عادة ما تتوخى النص"[2]،قد تتخذ اللغة العربية من حيث أنها استخدام خاص بطغيان الشعرية على الوظائف الأخرى.

حيث يحدد جاكبسون الوظيفة الشعرية في أنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد امارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[3].

وتتحقق الوظيفة الشعرية التي لا تعد الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها حسب جاكبسون الوظيفة المهنية والحاسمة لأنها بثور الجانب المحسوس للأدلة في استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها

---

[1] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص06.
[2] - رابح بوحوش، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ط1، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، 2006، ص59.
[3] - رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص19.

لحسابها الخاص وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[4]،هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على حد سواء وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات العلاقة بممارسات دالة متعددة.

يقول جاكبسون: إن الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها تقف عند حدها هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي وإنما تتجاوزه إلى ما هو حفي وضمني ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لا يقتصد انتماؤها على علم اللغة، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات، أي إلى علم السيميولوجيا العام"[2].

- وهكذا يرى جاكبسون أنه لا يوجد حدود فاصلة تخص الشعر، يمكن تبيانها لتمييزه عن غيره من فنون القول، فلا الأدوات الشعرية ولا الجناسات والأدوات التناغمية تستطيع أن تحدد الشعر، فهذه نفسها أدوات تستعملها الخطابة، والكلام اليومي، ويرى كذلك أن اللغة ووظائفها تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسية تتوافر في اتصال لغوي وهي مرسل ومرسل إليه ورسالة.

- والإبداع الشعري يعتبر نتاج صراع يتنازعه الجانب الجمعي في الشاعر والجانب الفردي فيه، بين الوظيفة الشعرية وبقية الوظائف الأخرى، فإنها لن تستطيع تغييبها كليا، ومن هنا فالنص الشعري، إنما يقوم على هذه العلاقة الموجودة بين الوظائف المختلفة فيه لهذا يقول جاكبسون:" لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف

[4] - المرجع نفسه، ص32.

الأخـرى بجـانب الوظيفـة الشـعرية المهيمنـة وذلـك في نظـام هـرمي متنـوع"[1]، وفي هـذا بيـان أن الشـعرية متصـلة بجـذرها اللسـاني الـذي بلورها وأسس لها بوصفها بنية نصية، بإمكانها تحقيـق المعـاني ومعـاني المعاني، أو الانحرافات الدلالية والمتجاوزات كما يسميها جون كوهن.

ومن خلال ما ذهب إليه جاكبسون في مفهوم الشعرية نسـتطيع القـول أن ذلك ينطبق على الأدبية وذلك باعتبار أن الشعرية مشـتقة من جنس الشعر الذي ينتمي إلى حقـل الأدب الواسـع، ولكن لموقـف جاكبسـون هذا ما يبرره من منطلق أن جمهور المثقفين أصبح يرى أن الشـعر هـو كل إحساس جمالي أو عاطفة أو انفعـال إيجـابي يسـببه مـؤثر فـني أو طبيعة ساحرة وخلابة،ولم تعد الشعرية علم موضوعه الشعر حيث كان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي بمعـنى لا لبس فيـه فقـد كـانت تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز بالنظم"[2]، أما وقد وسعت كلمة شـعر أكـثر ممـا يلـزم فقـد اعتراهـا لبس كبـير انعكس على مفهـوم الشعرية.

- هذا غير الاستعمالات الحديثة لمفهوم القصيدة الـتي خص بهـا الشـعر في بادئ الأمر ثم تعدته إلى النثر بقـولهم: " قصـيدة النـثر"، لقـد كـان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم ونثر ما ليس كذلك، غير أن عبـارة " قصـيدة نثرية " الظاهرة التناقض تفـرض علينـا إعـادة تعريفهمـا"[3] ، فيـبرر هـذا الخلط الذي بلغه تطور الشعر، هو ما أدى بجاكبسون إلى تعميم مفهوم الشعرية لتناول الوظيفة الشعرية حتى في مواضع خارج الأدب نفسه.

---

[1] - رومان جاكوبسون، **قضايا الشعرية**، ص32.
[2] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص09.
[3] - المرجع نفسه، ص10.

- من منطلق أن النثر هـو اللغـة الشـائعة أو المعيـار الثـابت المـألوف، والشعر هـو انزيـاح عن المعيـار أو شـذوذ من أجـل تخليـق جمـالي في اللغـة، حيث إن الجمـال المسـتهدف ليس صـفة خاصـة بالشـيء ذاتـه ولكنـه الاسـم الـذي نعطيـه لقدرتـه على إيقـاظ الشـعور الجمـالي في النفوس"[1] وهنا تكمن الوظيفة الشعرية.

ثانيا- شعرية تزفيتان تودوروف:

لا يختلف تودوروف كثيرا عن جاكبسون في مفهومه للشـعرية، إذ يـرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، تهتم بالبنيـات المجـردة للأدب، وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بـالعلوم الأخـرى الـتي تتقـاطع معهـا في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفـاليري للشـعرية"[2] حيث كان فاليري يسر بثوغله في النفس البشـرية من خلال شـفافية وعمـق الكلام، كما يقول جيرار جنيت" وما كـان يمـيز العمـل الأدبي عنـد بـول فاليري هـو كونـه تجليـا للكلام ذاتـه وليس ارتباطـه بالأشـياء"[3] أي لـذة الشعر في ذاته، والعلم الذي يحق له متابعة الشعر هو الشعرية.

- وقـد اسـتقر فهم فـاليري على الشـعرية من منطلـق ابسـتيمولوجي لكلمة شعر حيث يقـول: "يبـدو لنـا أن اسـم الشـعرية ينطبـق عليـه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل مـا لـه صـلة بإبـداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر وأي اسـما لكـل مـا لـه صلة، والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق، الذي يعني مجموعـة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعراء"[4] إن مفهوم الشعرية

---

[1] - المرجع نفسه، ص19.
[2] - عثماني ميلود، **شعرية تودوروف،** (د.ط)،منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، (د.ت)، ص10.
[3] - المرجع نفسه، ص9.
[4] - المرجع نفسه، ص12.

الواسع الذي يتوصل إليه فاليري هو نفسه الذي انطلق منه تودوروف، حيث أن الشعرية لديه هي اسم لكل صلة بالإبداع عامة.

- حيث تكون اللغة هي الوسيلة وأكبرهم ولا يهم الأمر إذا كان الإبداع من جنس الشعر أو جنس النثر وإنما الذي يهم هو أن يكون الإبداع لغويا وذلك لا يخلو من تقاطع عدة ميادين علمية تعمل على الكلام المنطوق والمكتوب، كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبيات. إن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة " الأدب " إلا أن الأدب هو موضوع لكثير من العلوم المشتغلة عليه والموظفة له في حقول اشتغالها..."إن شعرية تودوروف ترى في هذه العلوم عونا لها ما دامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزء من اهتماماتنا"[1].

ونخلص إلى القول: إن تودوروف يعرف الشعريات انطلاقا من دورها في حقل الدراسات الأدبية لتضع حدا للجدل القائم بين التأويل المبني على الانطباعية والذاتية والعلم المبني على الأنظمة والمعايير الصارمة، فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع....تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة وباطنية" في نفس الآن"[2] ،فهي حسب دراسة منهجية للأدب تقوم على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منهما عن جمالية الأخر وهما:

---

[1] - عثماني ميلود،**شعرية تودوروف**، ص10.
[2] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص23.

1- التجريد: ويقوم على الصياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجـردة، من منطلق أن العمل الأدبي ليس هو في حـد ذاتـه موضـوع الشـعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النـوعي الـذي هـو الخطـاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محـددة وعامـة، ليس العمـل إلا إنجاز من إنجازاتها الممكنة، ولكـل ذلـك فـإن هـذا العلم لا يعـني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن بعبارة أخرى يعني "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1] .

2- التوجيه البـاطني: حيث لا يلحـظ أثـر لتلـك القـوانين المجـردة على سطح الخطـاب الأدبي مـع أنهـا لا تغيب عن بنيتـه الداخليـة، فهي الـتي تتحكم في سـيرورة الخطـاب ومسـاره لتنقلـه من حالتـه العاديـة إلى الخطاب النوعي "[2].

والشعرية عند تودوروف تهتم بشق هام من شقي الأدب ألا وهـو البنيـة ولا تعير اهتماما لوظيفة الأدب، حتى وإن كانت الوظيفـة كالظـل للبنيـة داخل الخطاب الأدبي " منظومة ومنثوره " لأن الشعرية عند تـودوروف تتجاوز الأجناس الأدبية ولا تراعي سوى النسق الـذي يشـكل خطاباتهـا، إذ يقول: "إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبـدو في أيامنـا هـذه تزجيـة للقوت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا "[3].

وربما يكون تودوروف قد عمد إلى ذلك من منطلـق كونـه لا يفـرق بين الشعر والنثر – خاصة عندما مسحت القصيدة برياح الحداثة، وأصـبحت ترتدي حلة نثرية – عندها تقريبا زالت الفروقات بين الشعر كما أسـس الأقدمون والنثر لدرجة أنه صار لا يعبأ بالأجناس، فتـودوروف ينظـر إلى أن الجنس الأدبي يشكل في مجتمع ما ترددا لبعض الخصائص الخطابية

---

[1] - عثماني ميلود، **شعرية تودوروف**، ص23.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المرجع نفسه، ص22.

وأن النصـوص الفرديـة تنتج وتـدرك على أسـاس معيـار قبلي للمجتمـع حسب ترميزه الخاص فليس الجنس الأدبي أو غـير ذلـك، إلا هـذا النـثر ميز بخصائص خطابيـة والمقصـود بالخصـائص الخطابيـة هـو تحويـل أي مظهـر خطـابي إلى مظهـر الـزامي " صـوتيا فونولوجيـا أوتوماتيكيـا أو لفظيا كان"[1] ،ففي المقولة تحكم حـول كـون الجنس الأدبي يتبلـور من خصائص خطابية محددة تحكمها معايير متفق عليها سلفا داخل مجتمـع معين.

- وقد كان تودوروف تابعا وليس محدثا لما عمم مفهومه للشـعرية دون الاعتراف بالأجناس الأدبية، في ظـرف شـهد فيـه الأدب تطـورا عظيمـا كسر القيود المعيارية التي ظلت ردها من الزمن تحد من حرية المبـدع وتوجهه وفق مسار ضيق إذ إن تحرر في القصـيدة الجديـدة من النمـط الكلاسـيكي المقيـد بـالوزن الواحـد وقـد منحهـا امكانـات في هيكلهـا وأسلوبها ومضمونها"[2].

- أما فيما يخص علاقة الشعرية بالخطاب الأدبي فإن تـودوروف يصـنف علاقات النص إلى مرتبتين أساسيتين:

1- علاقات حضورية بين عناصر حاضرة.

2- علاقـات غيابيـة بين عناصـر غائبـة ويـرى تـودوروف محدوديـة هـذا التسقيم الذي لا يمكن أن يكون مطلقا"[3].

ويحدد تودوروف مجالات الشعرية في ثلاثة مجالات هي:

1) تأسيس نظرية قيمية للأدب.

2) تعليل أساليب النصوص.

---

[1] - رجاء عيد، **لغة الشعر**، (د.ط)، منشأة المعارف، الإكسندرية، 1985، ص56.
[2] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص26.
[3] - المرجع نفسه، ص30.

3) تسعى الشعرية إلى استنباط الثغرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فإن الشعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب"[1].

- ويقول أن" الشعرية علم يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ودلاة عمل...وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، وهذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن"[2].

ثالثا- شعرية جون كوهين:

_إن الشعرية من حيث كونها تتحدد بالأسلوب فهي خطاب طبع وصنعة، فالأسلوب يشكل صياغة كيفية للغة، ولكنه لن يكتمل من طرف المبدع وحده، بل للمتلقي دور في ذلك وقد أشار رولان بارت إلى أنه لا نص بدون قارئ، فالظاهرة الأدبية كما يراها ريفاتير" تكمن في العلاقات بين النص والقارئ وليس بين النص والمؤلف، وقد بحث جون كوهين الأسلوب مشيرا إلى كونه عدولا للغة الشعرية عن نمطها العادي "[3].

بالواقع وبالأسلوب يتحقق الجمال الشعري " فالأسلوب هو كلام ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما في الأدب، ويحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ ولكنه كما يرى برونو أيضا " خطأ مقصود " إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا، ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن أن الانزياح هو مصطلح أسلوبي يتخذ منه المبدع أو الشاعر وسيلة "[4] على أنواعه جماليا والأخر ليس كذلك، وفيه خرق للمعيار يجعل بخروجه من المألوف جمالية إبداعية بإمكانها تمييز الشعري عن اللاشعري وقد قال كوهين مبينا وظيفة الشعرّ "وظيفة النثر المطابقة ووظيفة الشعر

[1] - عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، ص23.
[2] - تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص23.
[3] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص15.
[4] - جون كوهين،**بنية اللغة الشعرية**، ص15.

الإيحاء الشعرية بارتكازها الجوهري على العدول، ذلك الحدث الأسلوبي المليء باللغة المجازية، المشكلة لبنية اللغة الشعرية، يشكل عنصر المفاجأة لدى المتلقي بقدرته على التحرر من سلطة المكان والزمان، وفتح أفق الخيال على تعدد القراءات وتعدد الصور الفنية " فالشعرية علم موضوعه الشعر، وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لابس أما وقد توسعت كلمة شعر لتشمل قصيدة فيه"[1].

فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم النثر، أي تعدت إلى جنس أخر كان يقابل جنس الشعر، فأصبح للشعرية مفهوم واسع، يعني الأدبية أي العلم الذي يدرس الأدب.

والشعرية عند كوهين تعني – كما حدد – دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية فالاعتماد على جانبها الصوتي والدلالي، "وهدف الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة"[2]، بين كونه شعريا أم نثريا، حيث الفرق بينهما يكمن في " الأسلوب باعتباره انزياحا بالنسبة إلى المعيار "[3].

- ويشير كوهين إلى صعوبة كون الشعرية تعبر عن نفسها نثرا، فالشعر هو اللغة الموضوع للغة واصفة هي النثر...فهي تسطح الشعر تسطيحا بمجرد ما تتحدث عنه نثر"[4] ،حيث أن اللغة تنطوي على مفارقة ،إذ تبدو عند التحليل أنهما مكونة من عناصر هي نفسها غير لغوية، ولمواجهة القصيدة نجدنا أمام طريقتين إحداهما لغوية والأخرى غير لغوية، ونظرا لكون اللغة مكونة من مادتين، أي من حقيقتين توجد كل واحدة منها

[1] - المرجع نفسه، ص196.
[2] - جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص14.
[3] - المرجع نفسه، ص15.
[4] - المرجع نفسه، ص25.

قائمة بنفسها ومستقلة عن الأخرى، تدعيان الـدال والمـدلول " حسـب سوسير " أو العبارة والمحتوى " حسب هي المسليف "[1].

ومن جهة يبين كوهين إلى الدور الذي تلعبه اللسانيات في تفسير اللغة باللغة وذلك ما يتوجب على الشعرية فعله كذلك، لكـون اللسـانيات قـد صارت علما يوم تثبت مع سوسير مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغـة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسـه، فالشـعرية محايثـة للشعر ويجب أن يكـون هـذا مبـدؤها الأساسـي، وهي كاللسـانيات تهتم بالغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغـة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[2].

فقد وصفت شعرية جون كوهين بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها وذلك كونها تقتصر الشعرية فقط على مجال الشعر يقول جون كـوهن: " الشـعرية علم موضـوعه الشـعر"[3] لكنـه مـع ذلـك يـورد نظرة غيره للشعرية الـتي تشـمل أنـواع أخـرى من الفن فيقـول: " ثم أصـبحت كلمـة الشـعر تطلـق على كـل موضـوع يعـالج بطريقـة فنيـة راقية ..."[4].

ولعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جـون كـوهين هـو مبـدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم على " ثلاثة مسـتويات كـبرى هي: المسـتوى التركيبي الصوتي والدلالي، مع الحرص الشديد على تضافر المسـتويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين "[5].

---

[1] - المرجع نفسه، ص27.
[2] -جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**،ص40.
[3] - جون كوهين، ا**لنظرية الشعرية**، ، تر أحمد درويش،ط4، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 29.
[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] - بشير تاوريرت، **رحيق الشعرية**، ط3، الحداثية للنشر والتوزيع، د.ت، ص27.

***الشعرية من منظور عربي حديث:**

تختلف الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مفهوم مصطلح الشعرية، ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى، فالشعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسعت من مجال دراستها ليشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة صناعة الشعر وقوانينه.

- في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي انبهر الأدباء بالمناهج العلمية التي شهدتها مختلف العلوم والتخصصات فحاولوا تطبيقها في ميدان الأدب فنتج عنها نظريات علوم جديدة كاللسانيات....فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشعرية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية وقوانينها ومختلف المراحل التي مرت بها، وحتى نحدد ملامح الشعرية العربية الحديثة سنحاول الوقوف على نظرة بعض النقاد العرب للشعرية وكذا اختلاف منهج وكيفية الدراسة لهذا الموضوع فيما بينهم.

أولا_ الشعرية عند أودنيس (علي أحمد سعيد):

_يعتبر أودنيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه، وقد تجلى ذلك في كتابه "الشعرية العربية" الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية الذي بين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن....

لكن السلبي في هذا الخطاب أنه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظر به للشعر الشفوي " بحيث لا يعد أي كلام إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى....وبذلك استبعد من

مجـــال الشـــعرية كلمـــا تفترضـــه الكتابـــة: التأمـــل، الاستقصـــاء، الغموض..."[1] .

كما تطـرق لعلاقـة الشـعرية بـالنص القـرآني مركـزا على الأفـق الـذي فتحتـه بنيـة هـذا النص المعجـز الكتابيـة أمـام الشـعرية العربيـة يقـول أدونيس: " هكذا كان النص القرآني في تحول جذريا وشـاملا بـه وفيـه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة "[2].

كما دفع هـذا النص القـرآني إلى تـأليف العديـد من الكتب والدراسـات حول مصـدر الإعجـاز فيـه وقـد أفـاد علم اللغـة والأدب كثـيرا من هـذه الدراســات كتلــك الــتي حــاولت المقارنــة بين النص القــرآني والنص الشـعري، وكـذا الـتي بحثت في مصـدر إعجـاز هـذا النص " اللفـظ أو المعنى " وظهور نظرية النظم للجرجاني والأثر الكبير الذي أحدثتـه في علــوم اللغــة، لــذلك يخلص أدونيس إلى أن جــذور الحداثــة الشــعرية العربيــة بخاصــة والحداثــة الكتابيــة بعامــة كامنــة في النص القــرآني، فالدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراســة النص ممهـدة بذلك إلى شـعرية عربيـة جديـدة، نتيجـة لظهـور معـايير جديـدة لكتابـة القصـيدة الشـعرية مـع كلا من: بشـار بن بـرد، مسـلم بن الوليـد، أبـو نواس، أبو تمام....وغـيرهم فـالنص الشـعري مـا هـو إلا مقاربـة فكريـة للأشياء والعالم، والفكر هو مزيج من الحدس والتأمل وقـد قـدم نمـاذج متباينة للوحدة من الشـعرية والفكـر في الكتابـة الإبداعيـة مثـل: النص النواســي " نســبة لأبي نــواس " والنص المعــري "نســبة لأبي العلاء المعري " والنص النقدي " فالفكر هنا شعر خالص والشعر فكر خالص .

[1] - أدونيس، **الشعرية العربية**، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص30.
[2] - المرجع نفسه، ص35.

- ثم يتطرق أدونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة وقد بحث بداية في أصل هذا المصطلح في الثقافة العربية قائلا " كانت السلطة بتعبير أخر تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بـ " أهل الإحداث " نافية عنهم بذلك انتمائهم الإسلامي...فالحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري "[1]، وهنا تظهر الخلفية البنية والسياسية لهذا المصطلح، وقد نتج عن هذه الحداثة في عصر النهضة عند العرب تبعية مزدوجة، الأولى للماضي من خلال الاستعادة والتذكير ومحاولة إحياء القديم، والثانية تبعية للغرب من أجل تعويض النقص من خلال الاقتباس تقنيا وفكريا، ولهذا مثلت " مسألة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي مجاوزة لحدود الشعر بحصر المعنى، مشيرة إلى أزمة ثقافية عامة هي بمعنى ما أزمة هوية "[2] .

لقد نشأت شعرية الحداثة العربية في حركة بثلاث أبعاد " بعد مديني أي الحضر في مقابل الصحراء – شعر أبي نواس مثلا " وبعد لغوي مجازي في مقابل بلاغة الحقيقة ومثل هذا التوجه أبي تمام، وبعد التفاؤل مع ثقافة الأخر. ومن هنا كانت شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة، كما أكد أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية تعاني من مجموعة أوهام لخصها في خمسة أوهام: [الزمنية أي عدم الارتباط فقط باللحظة الراهنة- الاختلاف عن القديم- المماثلة وهو اعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة- التشكيل النثري وعلى العكس فالشعر لا يحدد الوزن ولا النثر– الاستحداث المضموني].

---

[1] - أدونيس، **الشعرية العربية**، ص80.
[2] - المرجع نفسه، ص81.

يرى أدونيس أن الحداثة زمانية ولا زمانية في آن واحد، زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، ولا زمانية لأنها رؤية تحتضن الأزمنة كلها، كما أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها.

- يعتبر كل ما ذكرناه عبارة عن أهم ما ورد في كتاب الشعرية العربية لأدونيس وقد تطرق أيضا إلى موضوع الشعرية في مؤلفاته الأخرى، وهي عنده شعريات وليست واحدة " شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهوية، شعرية التجديد، الاستعادة المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية الرسالة، شعرية الرفض...."[1]

- وبالتالي يرى أدونيس أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه....وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلام من الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة، إذ أن اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، حيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى أخر " [2]

أولا_ الشعرية عند كمال أبو ديب:

يعد كمال أبو ديب من الأساتذة والنقاد المهتمين شديد الاهتمام بموضوع الشعريات لاسيما الحديثة منها، ويتبين ذلك من خلال العديد من أعماله"[3] التي لا نحبذ أن نتطرق لأي منها، لنركز على مداخلة له تحت عنوان: دراسات في بنية القصيدة الحديثة"[4] والتي يشير ضمنها إلى عدد من دراساته السابقة، التي حاول من خلالها بلورة نظرية

---

[1]- -أدونيس، **كلام البدايات**،ط1،دار الآداب،1989،ص44.
[2]- جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، تر مبارك حنون وآخرون،ط1،دار توبقال،المغرب،1996،ص78.
[3] - كمال أبو ديب، **من إصداراته التي تعنى بالشعريات... جدلية الخفاء والتخلي**، (د.ط)، دار العلم للملايين، لبنان، 1987، ص62.
[4] - المرجع نفسه، ص66.

نقدية بنيوية مدارها هو اكتناه البحث في علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا منبع النص الشعري، والبنية اللغوية التي تتمظهر عبر هذه الرؤيا، وتأتي دراسته لمتابعة تطوير النظرية السالفة الذكر.

- كما تتطلع إلى التركيز على بنية القصيدة الحديثة – حسبه – عالما من التشبك والتعقيد والتنوع يجعل تأسيس " شعريات " جديدة نابعة من الشعر الحديث، عملا على درجة كبيرة جدا من الصعوبة من هذا الضرورة القصوى تتناول النماذج الشعرية نموذجا، واكتناه مكوناتها المميزة، وبلورة التناول الفردي الخاص في كل منها، ثم تجاوز ذلك كله إلى تحديد المكونات البنوية أو بعبارة كلور ليفي شتراوس " اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة ثم اكتشاف آليات التغيير المتزامن من على مستوى كلا المضامين والأشكال"[1].

- إن الجديد في رؤية أبو ديب للشعرية يكمن في اعتبارها " إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر "[2] وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كلما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما سمي بـــ " خيبة أفق المتلقي " وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي، والفجوة: مسافة التوتر لدى أبو ديب تتشكل " لا من مكونات البنية اللغوية، وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا "[3]، فلكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع ويظهر أثرها لا محالة في هذا النص وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص " أي من الفجوة: مسافة التوتر " كما أن الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط لهذا " يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدى وعلى أكثر

---

[1] - المرجع نفسه، ص67.
[2] - كمال أبو ديب، **في الشعرية**، (د.ط)، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د.ت، ص21.
[3] - **نفس المرجع**، ص37.

من مستوى معا، ولعل أبرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموقفية "[1].

فالشعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات التي تتكامل فيما بينها وأبو ديب في دراسته هذه قد مثل لكل مستوى من خلال أمثلة تطبيقية فقد جمع في مؤلفه هذا بين الجانبين النظري والتطبيقي، وتقسيمه لهذه المستويات يظهر خلفيته اللسانية التي انطلق منها، كما يظهر تأثر أبو ديب بمبدأ جون كوهين في الشعرية الذي يتمثل في الانزياح والخروج باللغة عما هو مألوف ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: " إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"[2] فالشعرية تتحقق من خلال الخروج باللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني أي خرق المألوف في استخدام اللغة، لكن يختلف أبو ديب في مفهومه للانزياح كونه لا يفاضل بين الشعر والنثر، ولا يعتبر هذا الأخير معيارا لمعرفة مدى انزياح النص باللغة "فوظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الابداع الفردي"[3] فاللغة الشعرية هي التي تحدد فرادة العمل الادبي و تميز طريقة كل أديب عن آخر.

من خلال كل ما سبق نستنتج أن شعرية أبو ديب متميزة من حيث ما هو نظري وما هو تطبيقي، وكذا استخدم مصطلح الفجوة: مسافة التوتر، للتعبير عن مفهوم الشعرية، أما تأثره بالنقاد الغربيين فيظهر في الخلفية اللسانية " رومان جاكبسون " وفي عدم تمييزه بين الشعر

[1] - نفس المرجع، ص51.
[2] - كمال ابو ديب، **في الشعرية**،ص38
[3] - نفس المرجع، نفس الصفحة..

والنثر " مبدأ تودوروف " وفي اعتماده على مبدأ الانزياح الذي كرسه " جون كوهين ".

- كما أن هناك العديد من الكتابات في النقد الحديث التي عنيت بمفهوم الشعرية نذكر منها كتاب جمال الدين بن شيخ " الشعرية العربية " الذي خصصه لدراسة الشعرية في العصر العباسي وقدم من خلاله إحصاءات دقيقة لمختلف المستويات الفنية في بناء القصيدة أفاد منها الكثير من النقاد بعده، لكنه مع هذا لم يتطرق لمفهوم الشعرية أو موضوعها في ثنايا الكتاب، وقد ألفه بداية باللغة الفرنسية ثم ترجم فيما بعد إلى العربية.

كذلك نجد نور الدين السيد الذي يحمل نفس العنوان ويهتم أيضا بالشعر في العصر العباسي مع إيراد مختصر لبناء القصيدة في العصر الجاهلي، أما كتاب الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاها النصية لمشري بن خليفة فهو يتطرق لمراحل الشعرية المختلفة من الشعرية القديمة إلى المعاصرة مع توضيح المرجعيات المختلفة التي أثرت في بنية النص الشعري، كما يتناول في بداية كتابه مفهوم الشعرية والبحث في أصولها منذ عهد أرسطو إلى النقد المعاصر بشكل مختصر، كما يبين أن الشعرية غير مقتصرة على جانب الشعر وإنما هي شاملة لكافة أنواع الخطاب الأدبي " وبذلك ندرك أن الشعرية تنحو في معناها عبارة علم الشعر، على أن كلمة الشعر ليست بالمعنى المتداول أي أنها جوهريا هي علم الإبداع، لأن مصطلح الشعرية يتضمن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر "[1].

[1] - مشري بن خليفة، **الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية**،(د.ط)،مطبعة الابحاث العربية، ص26.

ثالثا_ شعرية جمال الدين بن الشيخ:

_يـرى أن أدب اللغـة العربيـة منـذ العصـر الجـاهلي حـتى بدايـة القـرن العشـرين، هـو أدب شـعري تمامـا اسـتغرقت اسـتمراريته بين خمسـة عشر قرنا، وهي تشهد ثباتا نادرا يستحق الوقوف عليه وتأمله"[1].

- وقد تمكنت الشعرية العربية من بلوغ ذلـك بفضـل الإجمـاع والاتفـاق بين العلماء في عصر التدوين على السـواد الأعظم من الشـعر العـربي كما هو واضح من قـول ابن سـلام: وقـد اختلـف العلمـاء بعـد في بعض الشعر كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقـوا عليـه فليس لأحـد أن يخرج منه"[2] ،وقد كان منهجهم هذا هو المنهج نفس الذي طبق على رواية الحديث.

بحيث روعيت الروايـة والمتن في إطـار حجـاج شـعري ولغـوي وحـتى اجتماعي لبلوغ هدف الشعر المتمثل في ما يقدمه في مجال دراسـات المعجم والنحـو والقـرآن والحـديث"[3] ،وبـذلك فـإن مهمـة الشـاعر هي تأمين خطاب نقدي دائم وتخليد تقليـد ثقـافي"[4] وفي إطـار المسـلمات النظريـة الـتي تؤسـس لطـرق الإبـداع الشـعري وبنايتـه اللغويـة، يـرى الشـاعر يلعب بـأدوات اللغـة والكلام ويخضـع لقواعـد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض... ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متمـاثلا

[1] - جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، ص05.
[2] - المرجع نفسه، ص7.
[3] - المرجع نفسه، ص10.
[4] - المرجع نفسه، ص12.

أو ثابتا، إنما هي مرتبطة ببعضها بعضا تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة.

فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها"[1] فالشاعر يعبر غالبا بالإحالة عن المحيط الذي يثير فيه وعي الكاتب. كما أن المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته"[2] ذلك أن الشاعر يتأثر بالواقع السوسير الثقافي السائد ويلبي حاجة الذائقة من النخبة، أو الخاصة كما يسميهم الجاحظ، وعلى الشاعر – حسب جمال الدين بن شيخ – أن يكون متصلا بالذاكرة الشعرية حيث يتوجب عليه أن يكن متشبعا بالآثار الشعرية للأساتذة الكبار، ماهرا في التحكم بمعجمهم وتنوع صورهم الأسلوبية كما يقررها ابن خلدون، وجملة من النقاد القدامى"[3].

لأن الشعرية في رأيه اكتساب بفضل الصناعة والارتياض شأنها في ذلك شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية. ولا يخفى أن الناقد جمال الدين بن الشيخ في نظرته للشعرية العربية لم يغفل دور أي ناقد من النقاد القدامى وقد سجل إسهاماتهم وآرائهم في كتابه " الشعرية العربية " وقد خلص في أخر بحثه إلى صعوبة الوصول إلى نتائج سريعة ملمحا إلى التكامل الذي أحدثه النقاد القدامى لسد كل الثغرات والخروج بالقصيدة على الوجه الذي عرفناه، والحداثة التي خرج بها المجددون في القرن الثاني الهجري ومدى أحقيتهم فيما ذهبوا إليه، مسايرة للتغيرات والمستجدات التي طرأت على عصرهم.

ومجمل القول حول شعريته هو أنه تطرق للشعرية العربية الأنموذج من خلال أدوات الإبداع فيها، وأنماطه وطبيعته مع الأغراض الشعرية،

---

[1] - جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**،، ص45.
[2] - المرجع نفسه، ص89.
[3] - المرجع نفسه، ص101.

والكافية باعتبارها عاملا صوتيا ودلاليا وبالتالي عمـل على إبـراز نظريـة القصيدة العربية منتهيا إلى خلاصة أسماها تأملات في منهج وفن، وذلك بالجمع بين الإبـداع في القصـيدة العربيـة الـتي وصـلت إلى ذروتهـا مـع محاكاة الدرس النقدي لذلك ودوره التطويري لها، والذي لا يخفى علينا هو أن جمال الدين بن الشـيخ قـد ألـف بحثـه باللغـة الفرنسـية تحديـدا بغـرض تصـدير الـتراث الأدبي والنقـدي العـربي إلى الغـرب في عـز الحركة النقدية الأوروبية.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الشعرية في السرد
المبحث الثاني: شعرية العتبات

اولا_مدخل إلى الرواية الجزائرية:

تعد الرواية من أهم ضـــروب النتـــاج الأدبي، وهي غربية المنشـــأة في أصلها، لكنها سرعان ما ظهرت في الآداب المختلفة، فكـانت لها بـذلك سمات بعضها معقد ائتلاف، وبعضها الآخر مدار اختلاف، ومن ثم تلونت خصائصها بحسب المعطيات الحافة بمسارها.

" إن الرواية نوع من القصة، والقصة لفضل جامع تنطـوي تحته أجنـاس وضروب لا يحصيها عد "[1].

وهي في معناها العـام، موغلة في القـدم، ومعـبرة عن حيـاة الشـعوب المختلفة في تباين رؤاها وشواغلها وطرائق معاشها.

" لكن الرواية قد شـــهدت في ذاتها وفي مســـاراتها اختلافـــات هامة ومشـارب متنوعة بتنـوع الأزمنة والأمكنة كما مارسـها أعلام كثـيرون، فاكتسبت من هذا كله أهمية جعلتها جديرة بالاهتمام والتأمل "[2]

حيث لا نجد السبيل إلى استخلاص مقومـات الرواية وهي نـوع قصصي متعـارف عليه طيلة قـرون، وعرفته جل الحضـارات باختلافها وصـنفت فيه أعمال لا تحصى ولا تعد.

لا منـاص أمـام سـعة المجـال وتعقد المبحث من الاقتصـار على مجـال معين يحصر فيه البـاحث " ومن هـذا المنطلق رأينا إمكـان الاكتفـاء بالرواية الغربية نظرا إلى أهميتها في حداثة الأدب العربي ثانيا ".[3]

باعتبار فرنسا كانت السـباقة في مجـال ظهـور الرواية وهي - من ثم – مهد هذا النوع القصصي الجديد ومصـدر الاسم الـذي أطلق عليـه، كما

---

[1] - R.barthes **:introduction a l'analyse struale des récyi**s, revue .communi cation n-8-1960-p1

[2] - الصادق قسومة، **الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث،(** د.ط)، ، مركز النشر الجامعي، 2000، ص05.

[3] - الصادق قسومة، الرواية **مقوماتها ونشأتها في الادب العربي الحديث**، ص16.

أن الرواية " هي قصة بحث متفسخ، بحث عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ، ولكنه من ناحية أخرى، وطبقا لصيغة مختلفة، بحث في مستوى متقدم ".[1]

كما أن الرواية باعتبارها فن له شـــأن عظيم في مختلف الآداب يكـــاد يكون لها أهمية " وحيث أنها نوع أدبي ملحمي - يمـيزه- بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها، التمزق القـاهر بين البطل والعـالم ".[2]

" تعتـبر الرواية الجزائرية حديثة النشـأة وهي غـير مفصـولة عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله مشرقه ومغربه، سـواء في نشـأتها الأولى المترددة، أو في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية، بأشكال مختلفـة، وهي نشـأة تختلف ظروفها بطبيعة الحـــال من قطر إلى آخر من دون أن تســـهوا عن جـذورها المشـتركة عربيا في القـران الكـريم والسـيرة النبوية و في البذور القصصية الأولى في مقامات الهمذاني[3] والرواية تتنـاول الفـارق بين المظهر الخـارجي والواقع وأن الرواية تشـرح الفـارق بين القصص المخزونة في مؤسسة الأدب والقصص الـــتي نحيا من خلالها حيواتنا اليومية.

" إذا ما كان ذلك صحيح يمكننا أن نقـول " إذا الرواية هي النـوع الأدبي الـذي يقيم أكـبر وزن لتلك القصص الإنسـانية، الاقتصـادية، السياسـية، النفسـية الاجتماعية والعلمية والتاريخيـة، بل والأسـطورية الـتي تقف خارج نطاق القانون الأدبي السائد.[4]

---

[1] - تزفيتان تودروف: **القصة الرواية، المؤلف**، ص109.
[2] - المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] - ? عمر ابن قينة، في **الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعها وقضايا وأعلاما**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ص195.
[4] - تودروف، **القصة الرواية، المؤلف**، ص30.

وما من شك أن تراثنا الجزائـري شـهد أيضا ظهـور هـذا النـوع من الأجنـاس الأدبية على يد العديد من المـؤلفين حيث ولـدت بعد مخـاض عسـير، فكـانت البداية الحقيقية الناضـجة لها مع بداية النهضة الفكرية التي عرفتها الجزائر في بداية السبعينات من القرن العشرين.

وقد شـهدت الرواية العربية المعاصـرة تغـيرا جـذريا في مكوناتها ومسـتويات تعبيرها مـوازاة مع حركة المجتمع في مجالاته الفكرية والثقافية والاجتماعية في رؤيتها للعالم.

ولـذلك يعد العمل الـروائي أقـرب منصى للوصـول إلى مرجع الـواقعي لرصده وللأخذ منه ودمج تصوراته ضمن التخيلات السردية.

وبالتالي فإن خطاب الرواية " يستعير مواده من علم الاجتماع والتـاريخ وعلم النفس والأساطير وصولا إلى الفيزياء الحديثة ".[1]

فنشـأة الرواية العربية ومنها الجزائرية لم تـأت من فـراغ إذن فهي تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة تأثيرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحـديث، خصوصا بعد شـيوع مصـطلح الواقعية، منذ أعلنت بلـزاك (1799 إلى 1850) في متقدمة المجموعة الضخمة الملهات الإنسانية، أو الكوميـديا البشـرية ورغم أن المصـطلح أنطلق واسـتثمر كـذلك، فإنه يبقى عموما حصـيلة كل العلاقـات بين الـذات والموضـوع، يتعاهد فيه الماضي والحاضر والمسـتقبل كـذلك والأحـداث والتجـارب والأحلام والأحاسـيس الداخلية والانفعـالات والتحيلات أيضا.[2]

[1] - إيمان مليكي، **الحوارية في الرواية الجزائرية** " الغيث محمد ساري " مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج صالح، باتنة، 2012-2013، ص29.

[2] - عمر ابن قينة، **في الأدب الجزائري تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلام**، ص68

واللافت للنظر أن الرواية الجزائرية بدأت تفرض نفسها على الساحة الأدبية والنقدية بفضل التحولات التي طرأت عليها على مستوى الشكل والمضمون وقد أثبتت وجودها من خلال تنوع مواضيعها وقراءها، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية مختلفة، باعتبارها عملا فنيا جماليا تعتمد على الخيال الفني، كما أنها تنهل من الواقع حتى يمزج بين الفن والحقيقة، ويعمل على جعل المتلقي متعلقا بها ومسايرا لأحداثها، وهذا ما جعلها ميدانا خصبا لانتعاش الدراسات والأبحاث و قد استطاعت الرواية الجزائرية أن تبرز وتحتل مكانة مرموقة في فضاء الأدب، فمن خلال دراستنا للعديد من الروايات كانت مرآة عاكسة لحياة الإنسان ومشكلاته وواقعه الاجتماعي، كما تمكن الانسان من اكتشاف ماضي أجداه وعاداته وتقاليده من خلال هذه الروايات " وهي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعه لتؤلف إطار عالم متخيل، وهذا العالم المتخيل الذي أبدعه الكاتب، ينبغي أن يكون قريبا من العالم المعيش ".[1]

من خلال تصفحنا للرواية الجزائرية يمكننا القول " إن التجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية استمدت نسخها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة "[2]

فهي متعلقة بالواقع وتتميز بالطابع التخلي الجمالي الإنزياحي بالإضافة إلى أنها " الأكثر تعبيرا عن الواقع الجزائري برؤى متعددة وتقنيات فنية متميزة، وصياغات لغوية مبنية، وهناك ارتباطا حتمي داخل نسيج العمل

[1] - أحمد عوين، **دراسات في السرد الحديث والمعاصر**، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

[2] - فهيمة زيادي شيبان، **التجريب والنص الروائي،(البنية التجريبية في رواية الحوت والقصر للطاهر وطار)،مجلة المخبر،جامعة محمد خيضر بسكرة،2010،ص36**

الروائي بين اللحظة التاريخية بتداعياتها السياسية والاجتماعية واللحظة الإبداعية الفنية المميزة لها "[1]

فالرواية هي الواقع الحقيقي بطابع تخيلي فني.

أما بالنسبة لجذورها التاريخية فقد ظهرت الرواية في الجزائر مثلما ظهرت الأجناس الأدبية الأخرى، إذ لها علاقة وثيقة بالمجتمع كونها تنقل آماله وآلامه بصورة فنية جمالية حيث يمتزج الواقع بالخيال في ذهن الراوي ليتشكل النص الروائي في صورة ناضجة.

ومسألة النشأة لم تضبط بصفة نهائية من طرف المؤرخين نتيجة اختلاف الآراء لإختلاف الحجج الداعمة لكل رأي.

وهناك من يرى أن ميلاد الرواية الجزائرية تزامن مع الظروف السياسية الاستعمارية، حيث كانت في بدايتها الأولى تتقفى آثار الحركة الوطنية فبقيت مضامينها من ذلك الحين تحوم حول موضوع الثورة لتدخل في غمار التجارب الإبداعية الحقة، ونظرا لكونها حديثة عهد فقد حاولت تهذيب الواقع والمجتمع الجديد من خلال اطلاعها على مخلقات الماضي لأن أصول الأشياء هي البديل الأمثل لإصلاحها وتهذيبها "[2]

وفي نفس الوقت تحاول مواكبة التغيرات الداخلة على الرواية العالمية مع التشبث بواقع البلد " فالحركة الوطنية هي التي جعلتها تتجه في الغالب اتجاها إصلاحيا، وربما يعود تقيد الرواية بهذه المواضيع الثورية إلى تقيد الكتاب والمبدعين بالجو الاستعماري آنذاك، ومحاولة التحرر من هذه القيود أعطى الضوء الأخضر لإنطلاقه إبداع أدبي عموما، والروائي خصوصا، إلا أنه لا يمكننا ان نسمي إبداعا فنيا

[1] - عبد الله أبو هيف، **الإبداع السردي الجزائري**، دط، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص129-130.

[2] - جعفو بابوش، **الأدب الجزائري الجديد، التجربة والآمال**، د ط، المركز الوطني للبحث في الانتريولوجيا الثقافية والاجتماعية، وهران، الجزائر، ص73.

ما لم يولد تحت ســـقف الحرية بمفهومها السياسي والثقـــافي، لأن خاصية الفن أنه ينفتح على مجالات الحياة المختلفة، وإذا كان مقيـدا أو مكبلا بظروف غير ملائمة فإنه يولد ناقص الأعضاء، وحـتى الكـاتب في خصم تلك الظـروف يـرغم على تنـاول قضـايا لا يختارها بمحض إراداته بمقدار ما تفرضها عليه طبيعة الظروف والمناخ ".[1]

وبـذلك لم تـرق إلى مسـتوى الرواية بمعناها الكامل لافتقارها للحريـة، وعلى العمــوم فــان الرواية الجزائرية حديثة العهد بــالظهور والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة.

" و لاشك أن التطور العسـير لظهـور الرواية الجزائرية هو أنها خـرجت من صــلب التجــارب القصصــية، فكونها أنسب للتعبــير عن اللحظة أو الموقف في أقل عــدد من الصــفحات والكلمــات، بالتــالي فإنها أكــثر ملائمة للظهـور فـوق صـفحات الجرائد خلافا للرواية الـتي تحتـاج إلى طباعة مسـتعملة كما تسـتلزم من ممارسـيها ثقافة واسـعة وتجـارب حياتية غنية".[2]

فهي تعد نهجا بـديل لأنها أكـثر سـعيا وأشد قـوة مقارنة ببقية الأجنـاس الأدبية الأخـرى، فالرواية كـانت ولا تـزال تعـبر عن طموحـات الشـعب الــذي تخــرج من بين ثنايــاه لأن الــروائي يكتب بلســان مجتمعه يحمل همهم ومعاناته كما يحمل طموحاته ويعبر عن هـذا بأسـلوب أدبي راقي وناضج.

من خلال عرضــنا لبــوادر الرواية الجزائرية نســتنتج أنها ظهــرت قبل الاستقلال لكن البداية الفعلية والحقيقية كانت في السبعينات نظرا لأن

---

[1] - جعفر بابوش، **الأدب الجزائري الجديد**، ص73.

[2] - إدريس بودية، **الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار**، (د.ط) ديوان المطبوعات الجامعية، ص25.

ظـروف البلاد لم تكن تسـمح للـروائي أن يطلق فكـره ومخيلته ويكتب بكل حرية.

أما قبل الرواية المعاصرة، وكان أولها " ريح الجنــوب " لعبد الحميد بن هدوقــة، فكـانت مجـرد خربشـات ومحـاولات لم تـرق أن تكـون رواية بامتياز تضع الواقع الجزائري بأسـلوب فـني، فكتـاب الرواية العربية قد أتيح لهم أن يقـــــرؤوا في لغتهم عيونا واســـــعة في الرواية الحديثة والمعاصـرة لكنهم لم يتصـلوا بهـذا الإنتـاج إلا في فـترة قريبة بسـبب الظــروف الــتي عاشــوها وعاشــتها الثقافة القومية في الجزائر فمن شرط الرواية أنها تتطلب لغة طبيعة مرنة قادرة على تصـور بيئة كاملة بكل ما يطرأ فيها من تغيرات نحو الاحسن.

كما أن الرواية " عملت على الانعتــاق من ســلطة المتعاليــات الــتي فرضتها السلطة الأدبية في الحـزب الحـاكم وأسست مشـروع إبـداعي مستقل يعني بمسائل الذات ومواقفها ضد المنظومة المقدسة، وبـذلك تحول الخطاب السـردي إلى خطـاب جمـالي يعـني بمـواطن العبـارات الشعرية الراقية، والتدفق الشعوري المتوهج "[1]

فلم تحترم القدسية لأن كل شيء مباح فيها.

وبــذلك يمكننا أن نقــول أن الرواية الجزائرية ظهــرت متــأخرة لكنها استطاعت أن تصنع لنفسها عمالها الخاص، فعنـدما نتحـدث عن الرواية الجزائرية تتحدث عن التاريخ، تتحدث عن الصـراعات، عن الطموحـات، فهي اشعاعات ضوئية تنير هن المتلقي عن وطنه وعصره وتاريخه.

ثانيا_تجليات شعرية اللغة في الرواية:

[1] - مريم شكالا، **جماليات اللغة في رواية تفنست لعبد الله الحمادي**، دط، دار النر دحلب، 2007، ص25.

اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية... من جهة وعلى مستوى الموضوعات من جهة ثانية، ثم على أنماط إجراءات الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها من ثالثة.

هذا إضافة إلى ما تطعم به هذه اللغة من صور فنية متعددة المنازع والمصادر وقد أدى التنوع النوعي genre داخل البناء الروائي إلى نوع من الفوضى المنظمة لحركة النصوص والمقتبسات في السرد المعاصر وهذا بدوره جعل لزاما على النقاد النظر في محددات جديدة لطبيعة النوع نظرا إلى أن الحدود قد تماهت ليس داخل النص السردي المعاصر فحسب في بل في النصوص الغنية بصفة عامة، وهو ما عبر عنه " جاكوبسون " قائلا إن الحدود الشعر والنثر " أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين ".[1]

ويلعب الانزياح دورا أساسيا في تداخل الحدود بين الخطابات، لاكن لابد أن يكون هذا الانزياح محكوما بقانون فني يجعله مختلفا عن " غير المعقول " ومخققا لبعض شروط التواصل التي لا بد منها، " إن للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤول وتستعيد الانسجام والمعقولية "[2] وبالرغم مما يسببه هذا الانزياح في الشعر من عدم (نقاء) على اعتبار أن الشعر الخالص في نظر " بول فاليري " لا يوجد إلا إذا أظهرت الكلمات انحرافا عن الطريقة المباشرة غير الحساسة في التعبير عن الفكر، مشكلة عالما من العلاقات مختلفا عن العالم العملي[3] فإن الرواية تسعى إلى خلق هذه العلاقات المتداخلة، بل وتؤكد على تأزيمها، فالغاية فنية اجتماعية في

---

[1] - رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص10.
[2] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص06.
[3] - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص63.

آن،من هنا فليست الصـورة المقدمة سـوى جـزء بلاغي من تلك اللـتي على القـارئ اسـتكمالها، لكن طـابع هـذه الصـورة المقدمة يسـمح " بالدوران حول المظاهر مع ترك القارئ يستنتج ما وراؤها بحرية بالرغم مما تؤدي إليه هذه التقنية من احتمـال تعـدد التفسـيرات دون أن يقطع المؤلف بشيء منها، فكل الاحتمالات التي تتأرجح بينها حقيقة الظـاهرة تصبح مشروعة ومثمـرة وبهـذا يلتقي الروائيـون مع كبـار الشـعراء في نــزوعهم لتعــدد المعــنى، بحيث تصــبح الابتســامة في الرواية مثل الاستعارة في القصيدة، ذات دلالات عديدة ".[1]

اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعتمد أنساقا بلاغية فكرية اجتماعية لأن الروائي يلاحظ أمامه عديد السـبل التعبيرية الـتي تشـكل وعيه من جهة وتساعده في الإنشاء من جهة ثانيـة، وتكمن عبقريته في الملاءمة بين سجلات هذه المواد و في " خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضـهما البعض "[2] وهـذا هو سر الحوارية الـتي تتمـيز بها أعمـال ديستوفسـكي، والـتي تمنح النص في شكله النهائي شعرية أسلوبية وبالتالي فالعناصر المتعددة الغربية وغـير المترابطة في إبداعاته وتتوزع على عدد من العوالم وعدد من أشـكال الــوعي الكاملة الحقــوق ومن هنا فهــذه العناصر لم تقــدم من خلال ذهنية واحـدة بل من خلال عـدد من الـذهنيات الكاملة القيمـة. وليست المـادة هي الـتي تنـدمج مباشـرة. بل هـذه العـوالم، هـذه الأشـكال المتعـددة من الـوعي بما فيها من هنيـات هي الـتي تنـدمج في وحـدة سـامية على حد تعبـير البعض، من الدرجة الثانيـة، في وحــدة الرواية المتعددة الأصوات "[3]

---

[1] - محمد عالمى الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي**، في المعاصر، ص50.
[2] - ميخائيل باختين، **شعرية دوستو يفسكي**، تر: د، جميل نصيف الكريشي، ط1، بوقال، 186، ص22.
[3] - نفس المرجع، ص24.

لذا تتعدد مراكز الوعي في الرواية بتعدد الأصوات والمكونـات وهـذا م يفتحها إليها لاحقا على القراءات ،الأمر الـذي يجعلنا ننظر إلى (المعـنى الروائي) بوصفه غير كامن فقـط، في الـدلالات المعجمية ولا حـتى في الجانب الفلسفي من اللغة بقدر ما هو ثـاو في الطبقـات الدلالية الـتي يحملها التـاريخ التـأويلي للنص برمتـه، وهي طبقـات تسـتدعي القـراء والمعـارف وعنـدما تنجح في إقامة حـوار معهم"... يحـدث لقـاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين يمارس تأثيرا جديدا ونوعيا على أسلوبه "[1] هـذا اللقـاء والتفاعل ينقلان السـرد من نثريته اللغوية إلى شـعرية أسـلوبية بنائيــة، كثيفــة، إذ تصــير لكل دال حقــول دلالية متعــددة ينفتح عليها يسـتوعبها وعليه فمن الصـعب ابـان التحصـيل الأسـلوبي التميـيز بين أطراف هذه العلاقات الحوارية تمييز يعزل كلا منها عن الآخر.

إن التركيب الحواري الداخلي للخطاب يعد قـوة خلافـة، وخاصة عنـدما يتم "إخصاب التنافرات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي يؤدي إلى تسرب التناغمات الحوارية إلى طبقـات الخطـاب الدلالية العميقـة، وأيضا لا يمكن أن يصبح قوة خلاقة، إلا حيث يولد حوار الأصـوات تلقائيا من حوار اللغات " الاجتماعي حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يـرن وكأنه لغة أجنبية اجتماعيا، وحيث يصـير الآن توجه الخطـاب وسط الملفوظـات " الأجنبية " توجها وسط اللغات " الأجنبية " اجتماعيـا، داخل حـدود نفس القومية[2] وتنفرد الرواية بقدرتها على هذه الصـياغة الحوارية المكونـات الخطاب الشعري، لأن "... الأسلوب الشـعري هو اصـطلاحا مجـرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل نظرة نحو خطـاب يصـدر عن آخر... " ثم إنه علاوة على ذلك " يجهل (أو يتجاهل) الشعور بوجود حـدود، تاريخية أو تحديد اجتمـاعي أو خصيصة للغة الخاصـة، وإذن فإنه

[1] - محمد سالم محمد الأمين، **مستويات اللغة السرد العربي المعاصر**، ص55.
[2] - محمد سالم محمد الأمين طلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، ص 51.

يجعل كل علاقة نقدية مقيدة، مع لغته الخاصة، باعتبارها إحدى اللغـات الكثيرة، القائمة داخل التعدد اللساني: وبترابط مع هـذه العلاقة النقدية (لو وجـدت) لا يسـلم نفسه كلية ولا يعطي للغة معينة كل معناهـا... بطبيعة الحال لا يسـتطيع أي شـاعر... أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لـذلك موضـعا داخل الأسـلوب الشـعري لأعماله دون أن يحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر.[1]

وخصوصية اللغة الشعرية هذه جعلت الخطابات المتدعمة فيها الـواردة عليها من الخـارج تفقد هويتها وتكتسب قيما جديـدة خاصة بتلك الـتي يحـددها الشـاعر بمفـرده ففي النص الشـعري " تتحقق اللغة كأنها لغة أكيـدة حاسـمة، حاضـنة لمل شـيء، وبواسـطتها، وعن طريق أشـكالها الداخلية، يصـير الشـاعر يفهم ويتأمل وعنـدما يعـبر عن نفسه لا شـيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى اجنبية

لغة الجنس الشـعري هي عـالم بطليموسي واحد وفريد وخارجه لا يوجد شيء ولا تستشعره حاجة، ذلك أن فكرة وجود كـثرة من العـوالم اللسانية الدالة والمعبرة في آن، هي عضويا، في غير متناول الأسـلوب الشعري ".[2]

وهـذا ما حـاولت لغة الرواية عن طريق معارضـتها اللغة الشـعرية تجسـيده من خلال صـراع الخطابـات الأجنبية الحاضـرة عن طريق مستويات التناقص المتعددة وصراعها لا يعني سـلبها جميع خصوصـياتها إذ يحتفظ كل منها " بما يـدل على سـجلاته الدلالية والحضـارية بالتـالي يمكن القـول بمعـنى من المعـاني إن هـذه النصـوص تجـادل أيضـا، من

[1] - نفس المرجع، ص55.
[2] - محمد سالم محمد الأمين طلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، ص 59.

موقعها ثقافة المبـدع الـذي يحتل في تلك اللحظـة، مكانة مضـارعة للقارئ.

إن عدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني الهـدف منه تكـثيف الدلالة ومنح الأصوات مسـاحات ملائمة لكي يعـرض كل منها وجهة نظـره، ولا فرق بين كون هذه الآراء رسمية أو غير ذلك، إذ الأسـاس هو اسـتيعاب أكبر قدر من اللغـات الاجتماعية والحضـارية، يضـاف إلى هـذا أن كتابة الرواية بلغة شـعرية يسم هـذه اللغة المعـبر عنهـا، بطـابع الإشـكالية ويحطم التراثية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية عندما ما يتكلم التاجر إلى جـانب السياسي والفلاح إلى الحـاكم في حـوار جـدلي حجـاجي محتدم.

وخصوصـية اللغة الروائية هنا أنها عنـدما تعـرض أحد هـذه الأصـوات تغـوص فيه وتمسـرح لنا أهم مقوماته البنائيـة، مسـتلهمة " العنصر النـوعي لجنسـها التعبـيري، متلحمة بوجهة نظـره، وبطريقة تناوله وبشـكله في التفكـير "[1] هـذا مع أنها تحافظ على مقامـات هـذه اللغة (الأصوات الممسرحة) سواء كان هذا المقـام قـديما أو معاصـرا، فلكل جيل أو مسـتوى اجتمـاعي ما لغته الخاصة والرواية بتلك الإجـراءات تعمق مضامينها وتؤكد رسالتها، وتضيف أبعـادا جديـدة إلى لغة الشـعر، لأن هـذه الأخـيرة في إطارها الأصـلي، لا تهتم بمقامـات الكلمة ولا بمستوياتها الاجتماعية، إذ هي على حد عبـارة (بـاختين) " تـنزع الصـفة الشخصـية عن الأيـام " هـذا في حين تقـوم الرواية بالتأكيد على هـذه الصفة " وإعطائها مشخصـين مجسـدين تجعلهم متجـابهين حواريا عـبر حوادث روائية درامية "[2]

---

[1] - محمد سالم محمد الأمين طلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، ص 60.

[2] - نفس المرجع، ص61.

شـعرية لغة الروايــة، إذن نابعة من هــذه الحوارية والصــراع الصــوتي الــدائم بين النصــوص المكونة لهــا، وانطلاقا من ذلك كنت لغة الرواية ذات السمة الشـعرية عن الاحتفـاظ بأشـكال وكلما محايـدة " لا تنتمي إلى أحد " لأن هذه اللغة " ليست نسقا مجردا من الأشـكال المعياريـة، وإنما هي رأى متعـدد اللسـان حـول العـالم، وجميع الكلمـات تستحضر مهنة، جنسا تعبيريا، نزعـة، طرفـا، عملا أدبيا محـددا، رجلا معينـا، جيلا، عمــرا، يومــا، ســاعة... وكل كلمة تحيل على ســياق أو عــدة ســياقات داخلها عاشت وجودها المســنود اجتماعيا جميع الكلمــات والأشــكال مســنودة بالنوايــا، لا معز من أن تكــون للكلمة تناغمــات الســياق (تناغمـات الأجنـاس التعبيرية والتوجهـات والأفـراد)،[1] وإذن تكتسب لغة الرواية قــدرا كبــيرا من شــعريتها من ما تمارسه من قــراءات تأويلية للأصــوات والنصــوص من جهة ومن ما تخلقه من علاقــات لم تكن متوقعة بين المكونات من جهة أخرى.

إن المظـاهر الشـعرية في لغة الرواية العربية المعاصـرة لا تتقـاطع مع (الشــعر) إلا في قيم الكثافة البلاغية فالرواية تســعى إلى تحرير اللغة من قبضة الشعر والشاعر، حتى لا يكون هذا الأخير مسـؤولا عنهـا، كما أنها تسعى إلى ابعادها عنه، فإذا كانت المسافة بين الشاعر ولغته تكـاد تكون معدومة، وكلماته تكاد تخلو من نوايا الآخرين ومن ظلال الأجناس التعبيرية الحافة.

ومن رؤى العــالم، على اعتبــار أن" كل ما يــدخل في العمل الشــعري عليه أن يغــرق في نهر ليــثي lethe وأن ينسى حياته الســابقة داخل ســياقات الآخــرين: يجب على اللغة أن تتــذكر فقط حياتها ضــمن

[1] - محمد سالم محمد الأمين، **طلبة مستويات اللغة في السرد، العربي المعاصر**، ص 63.

الســياقات الشــعرية "[2] أما في الرواية فــإن المبــدع مع حفاظه على وحـــدة شخصـــيته كفنـــان " لا ينفي خطاباته من نواياها ومن نـــبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتمـاعي ولا يسـتبعد تلك الوجــوه اللســانية وطرائف الكلام... وإنما يــرتب جميع تلك الخطابــات والأشـــكال على مســـافات مختلفة من النـــواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية ".[2]

أضف إلى ذلك مســـألة مهمة في هـــذه الحوارية الشـــعرية وهي أن المكونات الروائية مع احتفاظها بدلالاتها الايديولجية والخلافية تظل ذات تعــدد لســاني نــابع من أنها عنــدما تــدخل إلى الرواية تصــطحب معها أنســاقها الفكرية والثقافية فيصــير بالتــالي تموضــعها داخل النص فنيا بلاغيا له حدوده ومؤثراته الخاصة في جملة العمل، والمكونات الشعرية عنــدما تتــداخل مع البنيات الروائية تصــبح لغة هــذه الأخــيرة " هائجة مفاجئة مراوغــة، تعج بشــهوة الجسد وبنــاءا الحلم و فوضى الحــواس لكنها فوضى منظمة مقصودة، أساسها التعـدد الأسـلوبي[3] الـذي أشـرنا إليه فما يسميه باختين بالحوارية المطلقة.

- إن " التعددية " تجعل نص الرواية أقـــــرب، إلى نص المجتمع ثم إلى بنيته الداخلية الحميمة ولا يصل النص إلى ذلك إلا بعد أن ينفتح على لغات المجتمع بكل طبقاته وفئاته، وهذا ما نلاحظه في الحضور الكثيف للعديد من مستويات " اللغة اليومية " في النص الروائي المعاصر، وهو بدوره بما تضـيفه الرواية إلى لغتها الشـعرية مخالفة فيه " لغة الأصـل: لأنه إذا كان الشعر قدّ دأب على الانطلاق من المركز " والتمحور حــول

---

[1] - نفس المرجع، ص66.

[2] - محمد سالم محمد الأمين، **طلبة مستويات اللغة في السرد، العربي المعاصر** ، ص 67.

[3] - على جعفر العلاق، **شعرية الرواية**، مجلة علامات في النقد، ط2 ، نادي جدة مارس آذار، 1997، ص108.

التيـارات الجاذبة نحـوه centriped بتوجهاتها الـتي طالما ظلت باللغة الخصوصية " من حيث اللغة والمخاطبون، فـإن الرواية قد سـعت إلى التركيز على تيارات القوى السائدة المعاكسة للمركز centrifuge أملا منها في توسيع المساحة وزيادة حجم المخاطبين.

هـذا التمحـور حـول القـوى الخطابية المعاكسـة، جعل الرواية فضـاء معارضا للنظم الفكرية والأيديولوجية السائدة، وصوتا ناقدا هدفه الحث " الدفع " على الإصلاح والتغيير.

جـانب آخر من شـعرية لغة الرواية نجـده في اسـتغلال اللغة اليومية وإكسـاب خطابها شـرعية معينة عن طريق إدراجه ضـمن شـبكة النص الدلالية الواسعة ذات الأبعاد المعقدة.

ويكتسب اليومي شعريته في الرواية من طبيعة معالجة المبـدع له فهو " لغة غـير محايـدة ولا تصـبح بسـهولة وبحرية ملكية للمتكلم " إنها مسـكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبيـة، والسـيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقدة ".[1]

وهـذه اللهجـات القومية والأسـاليب العامة تفقد كثـيرا من دلالاتها الاجتماعية وأنساقها الفكرية " غـير أن هـذه اللهجـات، من جـانب آخر تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية على مرونتها اللهجويـة، وعلى لغتها (الأخـرى) كما أنها تشـوه اللغة الأدبية الـتي تـدخل إليها واللغة الأدبية بدورها تكن على أن تكون أصلية بعمق "[2] وبالتالي فـإن تـدوين الواقع اليومي داخل النسيج السيميوطيقي للعمل الروائي ينجر انحرافا على مستوى الخصائص التكوينية للموضوع المعروض، إذ يعمد الروائي دوما إلى إعـادة تنظيم المرجع داخل ما يسـمى lane mercier " الامتثالية الحكائية " conformisme diegetique ذلك أن المرجع

[1] - علي جعفر العلاق، **شعرية الرواية**، ص64.
[2] - نفس المرجع، ص64.

يكــون دوما موســطا عــبر فعل الكتابة بواســطة التخيل وبواســطة ايــديولجيا الروايــة، إذ لا يجد تناســقه إلا نســبيا في النسق والوظــائف المملاة عــبر منطق ســارد " ســحب المحاكــاة داخل الترســميات الافتراضية للرؤية الذاتية ".[1]

الخطــاب اليــومي إذن يــدخل إلى الرواية بعد أن يشــحن بطاقة درامية تجعله مفارقا لغــيره من الخطابــات الخاصة به وحصــور اليــومي في الرواية مضــارع لحضــوره في الشــعر وان كــانت له في الأولى أدوار تداولية متعددة لانسجامه الشكلي مع البناء العام للغة المكتوب.

" إن وضع لغة الحيــاة اليومية هو أنسب الأوضــاع جماليا لتخليق التــوتر بين مستويات التعبير الشــعري وإحــداث هــذه الفورية المضــارعة الــتي تتمــيز بها الــدراما باعتبارها لغة تمنع حــدثا حركيا بتموجاتها الصــوتية والدلالية،[2] وبهذه الدرامية وتلك الحركة يمكن على حد تعبير " باختين " لبعض اللهجــات أن تكتسب المشــروعية داخل الأدب، وبــذلك يمكننا لمساهمة إلى حد في اللغة الأدبية "[3] وتكون المساهمة شعرية.

أما التــداخل بين لغــتي الشــعر والرواية (النــثر) فســاعد عليه تلاشي الحــدود الدقيقة بينهما وهي حــدود لم تكن فاصــلة تمامــا، فلقد أشــار القدماء إلى حضور كل منها في الآخر وتوسله بخصائصــه، يقــول حــازم القرطاجني:.. أن صناعة الشعر تســتعمل يســيرا من الأقــوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشــعرية لتعتضد المحاكــاة في هذا الإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة "[4] ولئن حــددت الفــروق بين

---

[1] - عبر الحث البيض، **شعرية الكلام الروائي**، أسئلة الخطاب المباشر ورهانات الحداثة ضمن كتاب: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، ط1، موكن مشترك، دار الثقافة، الرباط، المغرب، 1996، ص116.

[2] - صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر، اغسطس، 1996، ص174.

[3] - نفس المرجع، ص177.

[4] - حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدب**، د.ط، تحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1996، ص293.

الجنسين قديما بالوزن والقافية وغيرهما فـإن هـذه المحـدادات لم تعد كافية نظرا إلى ما أصبحت تعيشه العلـوم الإنسـانية عموما من تـداخل معرفي لا يلتزم فيه بأية حدود. لذا برزت فروق دلاية فنية تتعلق بدائرة كلا الحقلين وبــالظروف المقامية الخاصة بكل منهــا، فصــار " جــوهر التفريق بين الشـعر والنـثر لـدى المدرسـية الشـكلية مثلا منصـبا على المـــراتب الدلالية لكن منها مع إشـــارات إلى تواشح أكيد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية بغية إثراء تركيب كل منها.[1]

ثالثا: المنحنى الجمالي في مفهوم الشعرية والأسلوبية:

من أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين بدائل للبلاغة القديمة واجتهد أصــحابها من خلالها في ســبر أغــوار النص والإحاطة بأبعاده الفنية والجمالية مصطلحي الأسلوبية والشعرية.

جاءت الشعرية، برأي بعض البـاحثين لتسـتكمل النقص الـذي ظهر في الأســلوبية من حيث إن الشــعرية لا تقف عن حد ما هو حاضر وظــاهر من البناء اللغوي في النص الأدبي وإنما تتجـاوزه إلى سـبر ما هو خفي وضمني، كما أنها تقييم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر.[2]

وإذا كانت الأسلوبية، كما يوحي مصطلحا، يمكن أن تتنـاول أي أسـلوب بما في ذلك الأســاليب غــير الأدبيــة، رغم ضــعف هــذا الاتجــاه، فــإن الشــعرية لا يمكن إلا أن تجعل الأدب موضــوعا لها فــأول ســؤال يجب على الشعرية أن تجد له جوابا هو: ما الأدب؟[3].

---

[1] - حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997، ص24.
[2] - قاسم عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ط1، مؤسسة القرآن الإمارات...1412هـ، 1992، ص103-104.
[3] - راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، د.ط، الشركة المصرية العالمين للنشر لونجمان، (د ت)، ص385.

ولذلك فهي، كما يقول تودوروف " لا تسعى إل تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها.. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته.[4]

وقد لاحظ بعض البـاحثين تـأثيرا واضـحا للبلاغة القديمة على الشـعرية الحديثة يقول ايفانكوس : " إن الشعرية عندما تصورت أنها صـارت أما بعد تكون عن علوم البلاغة القديمة، كـانت في رأي ، تـدور داخل نفس الإطار النظري ... بل يمكن القول بأن الصلة بينهما لم تنقطع أبدا.[2]

ولكن إنجازات النظرية الشعرية، مكنت البلاغة من أن تصبح نظرية في الأدب، أو علما للأدب بعد أن كانت مجرد نظرية في الاتصال والتوصـيل لاسـيما في النصف الثـاني من القـرن العشـرين عنـدما ظهر ما عـرف بالبلاغة الجديدة.[3]

بيد أن العوائق التي واجهت العلمـاء من قبل في توصـيف الجمـال هي الـتي واجهتنا الشـعورية في بحثها عن مكمن هـذا الجمـال في العمل الأدبي، فقد وجدنا بعض أعلامها يعترفون بأن " الشعرية لا تسـتطيع أن تطرح على نفسها شـرح الحكم الجمـالي كمهمة أولى".[4] فهـذا طمـوح هـــؤلاء هو أن يمد جسر بين الشـــعرية والجمالية " وعنـــدها يمكن أن يطرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال العمل ".[5]

وإذا كانت الشعرية تحيل من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محـدد هو الشعر، وربما كـانت كـذلك في بـداياتها، فإنها تحـولت بعد ذلك لمتوسع اهتمامها إلى الأدب كلـه، لتصـبح كلمة الشـعر تعـني التـأثير الجمـالي الخـاص الـذي تحدثه القصـيدة[6] أي أن التـأثير الجمـالي أصـبح هو محل

---

[4]- تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص23....

[2] - حوسيس ماريا بتويلو، ايفاكوس، **اللغة الأدبية**، ترجمة حامد أبو أحمد، د.ط، مكتبة غريب القاهرة، ص19-20.

[3] - نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، ص380، المرجع السابق.

[4] - تزفيتان تودوروف ، **الشعرية**، ص84.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] - جون كوهين، **البنية الشعرية**، ص29.

اهتمام الدارسين وما دام التأثير الجمالي ليس مقصور على الشعر، بل هو قابل لأن يوجد في أي أثر أدبي، مهما كان جنسه وطابعه، فإن كلمة الشعر أصبحت بدورها " تطلق على موضـوع يعـالج بطريقة فنية راقية "[1] وهـذه الفكـرة كـان قد عـبر عنها الأديب و الشـاعر الفرنسي بـول فاليري حيث قال:كل كتابة أدبية هي شعرية5

1- الانزياح:

يرى بعض الدارسين أن " ليوسبتزر " هو الذي جـاء بمصـطلح الانزيـاح، حيث لفت انتباهه عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة تلك التعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العـام،[2] غـير أن هـذه الظـاهرة لم تستوقف " سبتزر " وحـده " فتـورن " لاحظ أيضـا- عند تحليله لقصـائد الشعر، أن الملمح الأكثر للنظر فيها هو الأبنية غير النحوية[3] واسـتخلص فتورن أن الإيراد غير العادي أو المغاير للنمط المتصور للغة هو ما يميز لغة الأدب، ولغة الشعر خاصة[4] وهكذا غـدا الانزيـاح دعامة نظرية لعـدد من المـــدارس: بـــرغم ما بينها من اختلاف من حيث المنطلقـــات والمناهج.

غير أن الانزياح لم يكد يسـتقر في مصـطلحه وحـتى في مفهومه لـدى الباحثين فمن حيث المصطلح، أحصى المسدي من الألفـاظ الـتي قصد بها أصحابها التعبير عن الظاهرة اثنتي عشرة لفظة، من قبيل التجـاوز، والانحراف والاختلاف والإطاحة، والمخالفة والشناعة، والانتهاك وخـوف اللحن، والعصيان وغيرها[5] وهذا التعدد ليس ناتج عن مشـكلات الترجمة بقـدر ما هو تعـدد في المصـطلحات المسـتعملة من قبل المنظـرين

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - بوتويلو ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص0
[3] - راضي عبد الحكيم، **نظرية اللغة في النقد العربي**، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص493.
[4] - المرجع نفسه، ص494.
[5] - عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ص99-100.

الغربيين أنفسهم كما أن ما أورده المسدي لا يمثل جميع ما ذكر بهذا الشأن: " فجاكبسون " مثلا جاء بمصطلح آخر هو خيبة الانتظار، يقول صلاح فضل " ومن الطريف أن يلاحظ بعض النقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء بدأ من " بول فاليري " الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها تجاوز، " وبالي " الذي استخدم كلمة خطأ في المعنى ذاته، كما أن سبتزر الأسلوبي الألماني في هو الذي فضل كلمة انحراف ووظفها إلى أقصى مدى، واستخدم جون كوهن ما يقابل في العربية الانتهاك " وبارت " يجعلها فضيحة وتودوروف يصل بها إلى شذوذ، وأراجون يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها جنونا.[1]

وهذه المصطلحات المتعددة إذا كانت لها من دلالة فهي دلالتها على قدر الإستهزاء والاعزاء الذي مارسته الظاهرة على الباحثين بحيث أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها.

ويتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح، وإن اختلفوا في تحليله وقد ذكروا أن الغرابة التي يحققها الانزياح هي مبدأ جملي له أبعاد سيكولوجية هامة، ويرى " جون كوهن " أن الانزياح- ويسميه المجاوزة – له هدفه الخاص، وهو فك بناء اللغة، ورفض الوظيفة الاتصالية لها، والتحويل النوعي للمعنى الموصوف من معنى تصوري إلى معنى شعوري[2] ولكن " جون كوهن "لم يسير في التحليل الجمالي للانزياح إلى نهايته، فهو لم يزد على أن جعل الانزياح الشعري خرقا للغة النثر وفق منهجه الذي اتبعه حيث درس الشعر من منطلق كونه معارض للنثر.

---

[1] - صلاح فضل أساليب، **الشهرية المعاصرة**، ص80.
[2] - جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص29، مرجع سابق.

وحاول عدد من علماء الأسلوب تصنيف أشكال الانزياح، وأشهر تصنيف لها تبعا للمنظـور اللسـاني، هو التصـنيف الـذي قسـمت بموجبه إلى انزياحات صوتية، وتركيبية ودلالية غير أن هناك صعوبة في وضع حـدود، دقيقة بين هذه المستويات لأنها تتقاطع في أغلب الأحيـان " فكثـير من الأشكال النحوية، مثل تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات ".[1]

ويمـيز "سـابورثا " بين انزياحـات ايجابية وهي الصـور والملامح الأدبية الـتي تتضـمن إضـافات أو ملامح تكميليـة، مثل القافية أو الجنس وانزياحيـات سـلبية، وهي تلك الـتي تتضـمن أشـكالا تنتهك قاعـدة من القواعد النحوية والصرفية.[2]

ويفـوق ليفين بين انزياحـات خارجية وأخـرى داخليـة، وهو يقصد الانزياحات الداخلية، ما يكون كذلك بالنسـبة إلى البنية اللغوية السـائدة في نص ما[3] أما ما لم يكن مـدركا بـالنظر إلى بنية النص بل إلى بنية اللغة فهو يصنف ضمن الانزيايحات الخارجية.

أما " جـون كـوهن " فقد قابل بين لـونين من المجـاوزة أو الانزيـاح، مجاوزة بالزيادة، ومجاوزة بالنقص، فالمجاوزة بالزيـادة عنـده نـوع من الانزياح المتمثل في الزيادة والاطناب الـذي يمـيز اللغة الشـعرية، وهو يرى أن النثر الأدبي يطبق هذه الوسيلة بدرجة من الشيوع".[4]

إن ما سماه " كـوهن " مجـاوزة بالزيـادة أو الإطنـاب، يمكن أن تربطه بما يقصـده النحـاة بعـدم القائـدة وذلك في حالة وجـود جملة لا تخبرنا بجديد في الظاهر، كأن نقول: (السماء فوقفـا) وقد ذهب كـوهن " إلى أن الشعر مليئ بمثل هذه العبارات كأن نقول: (الأرض كروية).

---

[1] - نفس المرجع، ص29.
[2] - نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، ص382.
[3] - نفس المرجع، الصفحة نفسها.
[4] - جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص272، مرجع سابق.

ومن أنـواع الانزيـاح الـتي تنبه إليها " كـوهن " واهتم بها ما سـماه اللا توازي، ويقصد به عـدم التناسب بين البنية الصـوتية الـتي تحـددها نهاية البحر الشعري في العـادة والبنية الدلاليـة، حيث لا تكـون نهاية المعـنى مطابقة لنهاية البحر، أو التركيب الشعري، وهو يـرى أن هـذا النـوع من الانزيـاح يلعب دورا مسـاعدا في خدمة التقسـيم العروضي بالتقسـيم التركيبي، وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك.[1]

فالخطاب الشعري، والأدبي عموما، يسير في اتجـاه مخـالف للخطـاب النثري العـادي، حيث يرتكز الثـاني على الوضـوح، والإنسـاق، والترابط المنسجم بين أجزاء الخطاب في حيث يعمل الأول حرف هذه القاعدة.

ونلاحظ أن أهم شـكل انزيـاحي اسـترعى نظر الدراسـين هو الانزيـاح التركيبي، وأهم تقنياته الحذف والزيادة وتغيير الرتب واستبدالها، وتقنية الاستبدال هذه هي التي درسها البلاغيون القدماء تحت مسـمى المجـاز والاستعارة وأنواعه.[2]

وبناء على ذلك، قسم " جاكبسـون " الانزياحـات إلى انزياحـات تركيبية وأخـــرى اســـتبدالية، الانزياحـــات التركيبية تتصل بالسلســـلة الخطية للإشـــارات اللغوية عنـــدما تخـــرج عن قواعد النظم والـــتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانزياحات الاستبدالية تخـرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصـوف، أو اللفظ الغـريب بـدل المـألوف،[3] وإن كـان الفصل بين نـــوعي الانزيـــاح التركيـــبي والاســـتبدالي ليس الأمر الممكن في كل الأحوال.

---

[1] - بوتويلو ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص245.
[2] - نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] - عبد المجيد هنداوي، **الاعجاز الصوفي في القرآن**، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423هـ-2002، ص17.

بيد أن الانزيـــاح الاســـتبدالي حظي باهتمـــام أكـــبر من قبل دارسي الأسلوب ف "كوهن "درس في هـذا البـاب ما سـماه عـدم الملاءمة أو المنـافرة، وهو يـرى أن أكـثر صـور عـدم الملاءم تتم من خلال اسـناد خواص مادية الى ذوات روحية او العكس و في الحـالتين يمـزج الشـعر الأناسي بالأشـياء[1] وهـذا من أهم مـداخل الاسـتعارة بنوعيهـا، اسـتعارة المحسـوس إلى المعنـوي واسـتعارة المعنـوي إلى المحسـوس، حيث ينطبق عـدم الملاءمة على جـزء واحد من وحـدتي المعـنى، أو طـرفي الاســناد، ويكــون أكــثر من ذلك من خلال عــدم الملاءمة بين الصــفة والموصوف، كما في قولنا: (عشب من) (زمرد أخضر) أو قولنا: (صـلاة زرقاء) و اللـذي يبتدعه الشـاعر عنـدما يخلق اسـتعارة مبتكـرة بحسب كوهن انما هو الوحدات وليس العلاقة، وابتكاره الشعري يكمن في أنه يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا[2] ولكننا – في الغـالب – لا يمكن أن نفصل الوحدات نفسها عن الشكل بصفة عامـة- فالوحـدات والعلاقـات هي كلها ما يكون الشكل، وليس الوحدات فحسب.

- ومما زاد في ترسـيخ الانزيـاح مبـدأ ومفهومـا، ما جـاءت به المدرسة التوليدية التحويلية من مبادئ تقوم على التميـيز في الجملة بين ظـاهر وبــاطن، أو بين البنية الســطحية والبنية العميقة باصــطلاح التحــويلين، حيث تمثل البنية العميقة الصــورة المثالية الكاملة للجملة كما تحــددها شـرائط الصـحة النحويـة، ولا تظهر هـذه البنية ولا يلفظ بهـا، وإنما هي تكــوين تقــديري يحمل معــنى الجملة وصــورتها المثالية من الناحية التركيبية والدلاليــة، أما البنية الظــاهرة أو الســطحية، فهي الصــورة الفعلية المحسوسة للجملة وهي محولة عن البنية العميقة.[3]

---

[1]- جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص196.
[2] - المرجع نفسه، ص67.
[3] - راضي عبد الحكيم، **نظرية اللغة في النقد العربي**، ص488.

وبناء على هذا المبدأ فسرت النظرية التوليدية اللغة الادبية بانها انزياح كما وظفت مصطلحات ومبادئ تحويلية من قبيل الصحة وعدم الصحة في فهم التعارض بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية.

وإذا كان بعض الأسلوبيين مثل "أوهمان " تحدثوا عن " معنى واحد " تقدم من خلاله اختيارات مختلفة للتحويل التركيبي وكأن هذه الاختيارات ذات دلالة لا تتغير أو كأنها تعبيرات مختلفة عن المضمون نفسه ".[1]

فإن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ كيف يمكن أن تتغير الاختيارات الأسلوبية ولا تتغير الدلالة؟ ولعل محاولة " هوكيث " التفريق بين التعبيرات الأسلوبية المتماثلة يبدوا أقرب إلى القبول فهو يذهب إلى أن أي تعبيرين في لغة واحدة ينقلان معلومات متماثلة تقريبا، ويتميزان في التركيب اللغوي، يعدان مختلفين أسلوبيا.[2]

ومعنى ذلك في النحو التوليدي كما يقول " تشبلنر " أن الجملتين تتمايزان أسلوبيا حينما تنحرف كل منهما عن الأخرى في التركيب السطحي، وإن كانت تتشابهان في التركيب العميق،[3] فبين الجملتين تشابه فحسب، وليس بينهما تماثل تام، على أن القول بأن الأسلوب هو انزياح عن معيار محدد تترتب عليه ضرورة البحث عن هذا المعيار وطبيعته وخصائصه، وإن كان هذا التحديد يخضع بلا شك للمفاهيم المختلفة التي أعطيت للأسلوب ذاته، فالذين يرون في الأسلوب خروجا عن القاعدة اللغوية، يعودون إلى " ما هو موجود في اللغة فعلا، كي يقابلوا التراكيب اللغوية الطبيعية والأساسية بخصائص اللغة الفنية

---

[1] - ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص41.
[2] - برند سبلز، **علم اللغة والدارسات الأدبية**، ترجمة: منذرعياش، د.ط، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ت، ص42.
[3]- برند شبلنر، **علم اللغة والدارسات الأدبية**، ص42.

"[1] وجــون كــوهن، الــذي جعل اللغة الأدبية والشــعرية انتهاكا ونقضا لقانون النثر، يجعل لغة النثر هي المعيار الذي يقاس إليه الانزياح.

أما ميشــال ريفــاتير فإنه أراد أن يتخلص من المشــكلات الــتي تواجه تحديد المعيــار، والانتقــادات الــتي وجه بهــا، بعد عــدم الاتفــاق على ما يمكن أن يتخذ معيارا أو قاعدة صالحة لأن يقاس الانزيــاح إليهــا، فكــان أن استبدل السياق بالمعيار، وهو لا ينكر وجود معيار أصلا، ولكنه " يرى أن اللغة الأدبية بإجراءاتها الأسلوبية قادرة على خلق سياقات خاصة أي معــايير ظرفية وخرقها في نفس الــوقت[2] وهنا يصــبح الســياق نفسه قاعدة لقياس الانزياح.

كما جــاء ريفــاتير لتــدعيم رأيه بفكــرة القــارئ النمــوذجي، الــذي يمتلك كسـياق خلفية ملموسة دائمــة،[3] ويقــاس الانزيــاح في هــذه الحالة على ردود أفعــال هــذا القــارئ النمــوذجي ذي الخلفية المعرفية المتغــيرة، وبذلك نتجنب محاكمة اللغة الأدبية غير الثابتة إلى معيار ثابت محدد.

- ومع ذلك ووجهت نظرية الانزيــاح ببعض النقد الــذي لم يبطل جــدواها ولكنه لفت النظر إلى مواضع قصورها.

ومن أهم ما وجه إلى نظرية الانزيــاح من نقد أن الانزيــاح ليس ملازما لجميع النصوص والأســاليب، إذ يمكن أن تكــون هنــاك نصــوص من دون انزيـــاح،[4] بل إن الانزيـــاح في حالة تحققه ليس بالضـــرورة خاصـــية أسلوبية، فلا يكفي انتهاك القــانون اللغــوي لكي تكتب قصــيدة،[5] كما أن

---

[1] - فيلي ساندرس، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة: خالد محمد جمعة، ط1، دار الفكر، دمشق، 1424هـ-2003، ص61.

[2] - ميشال ريفاتير، **معايير التحليل الأسلوبي**، ترجمة، حميد لحمداني، ط2، منشورات اتصال الدار البيض، 1999، ص10.

[3] - ميشال ريفاتير، **معايير التحليل الأسلوبي** ، ص54.

[4] - جون كوهن، **النظرية**، ص255.

[5] - نفس المرجع، ص280.

الانزيــاح لا يمكن أن يعم النص جميعــه، فهو لابد أن يكــون في مواضع محددة.

وعلى الــرغم مكن تعــدد وجهــات نظر الأســلوبية للأســلوب إلا أنها قد اتخــذت من الانزيــاح كوســيلة وكآلية إجرائية لرصد نفــرد النصــوص وتميزها عن طريق خرق القواعد العامة والخاصة والــدخول في تحــدي للاواقع وللمألوف، فاللغة تمتلك ثروة هائلة من الإمكانــات والاحتمــالات اللغوية الــتي تســمح بشــكل أو بــآخر من الوصــول إلى كم هائل من الدلالات والإيحاءات التي تسهم في تحقيق الجمالي وهو ما يسـعى إليه كل الإبداع ولا يتم ذلك إلا بإعطاء الحرية للمبدع في الاختيــار والتــأليف تبعا لمقاصده واعتقاداته للتوظيف اللغوي.

ثانيا: التوازي:

يعد التوازي من بين أهم مقومات الأدبية عند علماء الأســلوب ومنظريه إذ لا يقل أهمية عن مبدأ الانزياح.

والحــديث عن التــوازي يعــود بنا إلى المبــادئ الــتي أشــار إليها علمــاء الجمــال وركــزوا عليها في تفســير الظــاهرة الجماليــة، وأهمها على الإطلاق مبدأ التناسب أو الوحدة في التنوع وقد حافظ هذا المبــدأ على حضــوره عن دارسي الأســلوب والأدب حيث لاحظ هــؤلاء أن العناصر اللغوية في النصــوص الأدبية تتشــكل وفق علاقــات شــتى في قــوام الأسلوب يقول شبلنر:

" من الواضح أن الأسس الأسلوبية " التطابق والتقابل " ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسيين من الجمال، وهما الانسجام والاختلاف.[1]

ويمثل ما تعددت المصطلحات وتنــوعت على ظــاهرة واحــدة عامة هي الانزياح تنوعت المصطلحات الــدائرة في ذلك التناسب أيضــا، من قبيل

[1] - برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص117.

الايقاع، والتكرار، والموازنات والتوازي وغيرها، " جون كوهن اعتبر الموازنات من الوزن أحد مستوى بنيته اللغة الشعرية ويوري لوثمان جعل التكرار أحد ركني البنية الشعرية والبنية الفنية كلها "[1] غير أن المصطلح الذي نال مكانة خاصة بين الأسلوبية هو مصطلح التوازي الذي جاء به " جاكبسون " وقصد به تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة.[2]

ويعرفه ايفانوكس بأنه: " شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي.[3]

لقد رأى " جاكبسون " في التوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرسالة الشعرية، وأكد على هذا المبدأ بعد تحليل مئات من القصائد في خمس عشرة لغة مختلفة فتوصل إلى التوازي ليس ظاهرة بلاغية خارجية وإنما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كل دلالات النص.[4]

ولكن التوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية أو متشابهة فحسب، وإنما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا، حيث تحكمه المشابهة وعدم المشابهة والترادف والتخالف،[5] فالأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتراكيب العناصر النحوية المتشابهة أو المتعاكسة كلها يمكن أن تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه.

---

[1] - محمد العمري، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2001، ص12.
[2] - عبد الواحد خسن، **البديع والتوازي**، ط1، مكتبة الإشعاع، القاهرة، 1419هـ-1999م.
[3] - ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص201.
[4] - نفس المرجع، ص53.
[5] - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

ومما لا شك فيه أن التـوازي هو أحد أوجه الانزيـاح الـذي يتـوخى فيه شكل خاص للنص، يبتعد من خلاله عن الشكل التواصلي العادي، ابتغـاء الشـكل الفـني الجمـالي، وقد لاحظ ليفين أن أهلية الشـعر للبقـاء في الـــذاكرة بكلماته نفســـها، والوحـــدة الـــتي لا تنقصم بين الشـــكل والمضمون، إنما يتحقق عن طريق التوازي، أو ما سماه التزاوج.[1]

ومن أهم الظواهر المجسـدة للتـوازي، لا سـيما في مظهـره الصـوتي، ظـاهرة التكـرار الـذي هو أخص من التـوازي، بـالنظر إلى أنه " يتطلب التماثل فقط "[2] ويركز على العناصر المتشابهة، سواء كـانت صـوتية أم دلاليــة، وقد انتبه عــدد من دارسي الأســلوب إلى أهمية التكــرار في التشكيل الأدبي والشعري بالخصوص إذ الشـعر يقـوم على أسـاس من تماثل البنى الصوتية والتركيبية، ويعتمد على التكرار بشكل لافت يقـول "جــون كــوهن " لا شــيء يظهر الطبيعة اللا تأثيرية للنــثر في مقابل الشعر، أفضل من ظاهرة التكرار، الذي هو محظور بشـدة في النـثر... شائع في الشعر.[3]

ومن بين أهم مظاهر التكرار الـوزن والقافية والجنـاس والسـجع وغـير ذلك من الظواهر التي قد تكون صـوتية خالصـة، أو صـوتية دلالية معـا، ينتج عنها الإيقــاع من حيث إنــه: " الإعــادة المنتظمة داخل السلســلة المنطوقة لإحساســات ســمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية ."[4]

---

[1] - ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية** ، ص226.
[2] - عبد الواحد حسني، **البديع والتوازي**، ص18.
[3] - جون كوهن، **النظرية الشعرية**، ص456.
[4] - الزيدي توفيق، **اللسانيات في النقد العربي الحديث**، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص85.

والوزن والقافية ينفردان من بين مظاهر التكرار الأخرى بأنهما قوام الشعر، ويعزو " كوهن " ذلك إلى أنهما يعملان على " تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر ".[1]

حيث إن الانتظام الصوتي هو أهم ما يميز الشعر عن النثر، ولذلك كان الوزن هو الوسيلة التي تجعل اللغة شعر كما يقول " كوهن ".[2]

ويتناول " كوهن " مسألة ما يسمى قصيدة النثر، فيرى أنها ولكونها لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر- أي الوزن والقافية- تبذو دائما كالشعر[3] ويستدل على ذلك بندرة هذه القصيدة النثرية، فرغم نجاحها ظلت في الأدب ظاهرة استثنائية.[4]

أما الأثر الجمالي للوزن والقافية، فيرد إلى ذلك التزيين الصوتي القادر على إحداث تأثير جمالي خالص[5] كما قال " كوهن " ولكن رد كل مزية الوزن الشعري إلى الجانب الموسيقي الخالص، لا يبدو مقنعا، فهل يمكن فصل الجانب الصوتي عن المعنى والمضمون؟ هنا يستدرك " كوهن " بأن القيمة الموسيقية لا تمثل وظيفة الوزن الوحيدة، ولا حتى أكثر وظائف أهمية،[6] ذلك أن الوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى[7] وكان المحتوى الذي يساق موزونا مختلف عن ذلك الذي يؤدى مجردا من الوزن.

أما القافية فيعلل هو بكنز جماليتها بما يمكن أن نتصوره نوعا من الجناس، حيث يتشابه أو يتطابق الصوت، ويختلف المعنى.[8]

---

[1] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص244.
[2] - المرجع نفسه، ص74.
[3] - نفس المرجع، نفس الصفحة.
[4] - نفس المرجع، نفس الصفحة.
[5] - نفس المرجع، ص51.
[6] - جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية** ، ص52.
[7] - نفس المرجع، ص55.
[8] - نفس المرجع، ص361.

وهكذا يعد التوازي جزء لا يتجـزأ من مقومـات اللغة الشـعرية باعتبارها جمالية فنية.

ج: الإيحاء:

الإيحاء مقوم آخر هـام من مقومـات الجمـال الفـني للأسـاليب الأدبيـة، وهو لا ينفصل عن المقومين اللذين سـبق الحـديث عنهمـا، فمن جهـة، يعد الايحاء أهم أغراض الانزياح، من حيث إن كل انزياح إنما يهدف إلى الانتقال من مسـتوى اللغة الاشـاري إلى المسـتوى الايحـائي ومن جهة أخرى تساهم أشكال التناسب المختلفة في توليد الايحاء.[1]

ويعـرف المسـدي سـمة الايحـاء بأنها حضـور دلالة في الكلام ليس في عناصره ما يرتبط بها مباشرة،[2] فالإيحاء بهذا المعنى تعبير غير مباشــر، أو معـنى ضـمني يسـتنف من ثنايا النص: ذلك أن اللغة لا تعين فقط أو تشـير، وإنما هي تـوحي أيضـا، وتمـدنا بقيم مكملة للدلالة المباشـرة،[3] وهــذه الخاصــية هي السر في الطــابع الجمــالي للأدب بــرأي بعض الدارسين، كجوهانسن الـذي يـرى أن من الممكن الحـديث عن الـدليل الجمـالي أو الأدبي، بوصـفه مكافئا للـدليل الإيحـائي، فهو يطـابق بين الدليل اللغوي، والدليل الجمالي الأدب.[4]

كما أن هناك اتجاها هاما يرى أصحابه أن المدخل المناسب لدراسة لغة الأدب هو ظلال المعنى، أو الايحاء، وحجتهم في ذلك أن العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد في المعاني والعلاقات،[5] وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدلالات المعبر عنها مباشرة فحسب، بل مراعاة تلك

---

[1] - نفس المرجع، نفس الصفحة.
[2] - عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص174.
[3] - ايفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص62.
[4] - نفس المرجع، ص65-66.
[5] - أو ستين وراين وبليك، **نظرية الأدب**، ترجمة، محي الدين صبحي، د.ط، الأعلى، لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972، ص29.

الايحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات، وإذا كان الأسلوبين قد تساءلوا عن الحدث الأدبي هل يكمن " فيما يعبر عنه الأثر، أم فيما يوعي به دون أن يعبر، فإنهم يتفقون على الاعتراف بقيمة الايحاء وحضوره الدائم في الأساليب الأدبية، هذا على الرغم من استعصاء ظاهره على الدراسة أحيانا وفق المنهج الأسلوبي الذي يتوسل باللغة، ويرتكز على وحداتها ذات الدلالة المباشرة، واستناد إلى هذا وجد تقسيم الدلالة المتعارف عند علماء اللغة والأسلوب إلى دلالة المطابقة أو التعيين ودلالة الإيحاء.

إن الإيحاء- كما ذكرنا- ينتج عادة من الانزياح- حيث تنشأ علاقات جديدة بين المفـــردات ليست مطروقة أو شـــعائة- وإنما هي علاقة جديـــدة أصلية، هي المولدة للصورة ذات طابع الجمالي،[1] ويشرح "جون كـوهن " آلية الايحاء الذي يأخذ مكـان الإشـارة بعد عملية الانزيـاح في الـوقت الــذي يتبقى فيه الرســالة قابلة للفهم لكن هــذه القابلية للفهم لم تعد على نفس النمط الذي كان، والسبب في ذلك أن الدال (س1) يرسـلنا إلى مدلول آخواس لهما مرجع واحـد، أو دال واحـد، ولكن دالا واحـدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحـدهما الآخـر، وهنا نقطع علاقة الـدال بالمدلول، لتبدل بالإيحاء،[2] ولذلك يربط كوهن الوظيفة الايحائية بالشعر بينما ينسب إلى النثر وظيفة إدراكية.[3]

بيد أن أشكال الايحاء تتعدد، فقد يكون ايحاء ذا طابع صـوتي، وقد يرجع إلى اســتعمال مفــردات خاصة في ســياقات بعينهــا، وقد يعــود إلى الــتركيب من خلال إحــداث انزيــاح في العلاقة التركيبية بين الكلمــات، بالحــذف أو الزيــادة أو التقــديم والتــأخير أو بإحــداث علاقة ترابط بين

[1] - اينفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ص203.
[2] - جون كوهن، **النظرية الشعرية**، ص234، وينط رص ص246.
[3] - نفس المرجع، ص228.

كلمتين تبدوان غير متلائمين، وهذا الشكل الأخير هو الذي تنشأ وفقه الاستعارة.

وبالنسبة إلى الايحاء الصوتي، نجد إشارة إليه من قبل دوسو سير حينما تحدث عن الترابط بين بعض الكلمات في الذهن، ترابط يقوم على تشابه المدلولات، أو على تشابه الصور السمعية أو الأصوات[1] فتشابه الصور السمعية نوع من الإيحاء الصوتي الذي ينتج من تشابه أصوات الدوال، ويؤدي إلى أن يستدعي الذهن مجموعها.

ما دامت مترابطة، ومن هذه القيم الصوتية في تصوير الانفعالات الإنسانية على نحو إيحائي.[2]

ويعد الوزن أحد العناصر الصوتيية المساهمة في الايحاء، فهذا العنصر الذي ذكرنا سابقا أنه أحد أهم ظواهر التناسب والتوازي، لا يمكن تجاهل دوره الايحائي، لا سيما أنه جزء من المعنى الشعري لا ينفصل عنه، ولا يقل دوره في تحقيق الايحاء، عن أهميته في تحقيق التناسب.

أما الايحاء الطبيعة التركيبية، فهو ينتج أيضا عن أشكال الانزياح التي تمس هذا المستوى، عندما يحدث نوع من كسر الأنماط النحوية المقررة بما يجعلها غير نحوية، أو غير قاعدية بمصطلح النحو التوليدي، وعدم نحويتها لا يتأتى من انعدام البنية التركيبية، وإنما من كونها ذات بنية تركيبية تختلف عن تلك التي تكون عليها الجمل الكاملة التكوين.[3]

والحق أن الاستعارة شغلت حيزا غير يسير من أعمال المنظرين وعلماء الأسلوب لا سيما ما تعلق من هذه الأعمال بمبدأ الايحاء.

---

[1] - فردينان دوسوير، **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: يوسف، غازي ومجيد نصر، ط، المؤسسة الجزائرية، للطباعة، الجزائر، 1986، ص152.
[2]- قاسم عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي**، 169.
[3] - نفس المرجع، نفس الصفحة.

ويـرى بـول ريكو أن الاسـتعادة لا يمكن أن تخصر في اسـتبدال بسـيط الكلمة بأخرى، بل هي ثوتو بين الألفاظ يجعل الاستعادة حيـة،[1] ويـترتب على هــذا ضــرورة أن يهتم في دراسة الاســتعارة بدلالة الجملة بجميع مكوناتها، بدل الاكتفاء بدلالة المفردة،[2] ويلتقي بول ريكـور في هـذا مع جون كوهن " الذي رأى أن الاستعارة تقيم علاقات بين ألفاظ متنـافرة تمنع من التأويل الحــرفي، والغاية من ذلك أن يثــير الكــاتب الصــورة العاطفية للأشياء، ويكشف عن الوجه المثير للعالم، وهذا هو المعنى أو الـدور الايحـائي للاسـتعارة الـذي يمثل عند بـول ريكـور فـائض معـنى وظيفته انفتـاح النص على عوامل جديـدة وطـرق جديـدة للوجـود، في العالم... لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجريبها بعد.[3]

ومن بين أهم وسائل الايحاء أيضـا، تعـدد معـاني النص، من خلال تعـدد معـاني الـدال الواحـد، وقد قصر بعض النظرية مجـال الأسـلوبية على الأسلوب ذي المعنى المتعدد الاحتمالي،[4] إذ إن معــنى النص ليس واحد بالضرورة بل هو متعدد، وهو وفق ذلك ليس شيئا جوهريا يلبس لبــوس اللفظ فحسب، بل يغدو هو اللفظ شيئا واحـدا، وعلى ضـوء هـذا يمكن أن نفهم تشبيه رولان بارث النص بفص البصل، حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من الأغشـبة متتالية بعضـها نـوف بعض، ونـزع الغشـاء يكشف عن غشـاء مماثل حـتى النهايـة،[5] وكـذلك النص الأدبي من حيث تعدد معانيه واختلاف تأويلاته بـاختلاف متلقيـه، فما دام قراؤه مختلفون فستكون التفسيرات والانطباعات أيضا مختلفة متلقية،

---

[1] - بو ريكو، **نظرية التأويل،** تر: سعيد الغانمي، د.ط، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص93.

[2] - بو ريكو، **نظرية التأويل**، ص90.

[3] - جون كوهن، **النظرية الشعرية**، ص246-247.

[4] - أحمد درويش، **دراسة الأسلوب المعاصرة والتراث**، دط، دار غريب، القاهر، (دت)، ص22-23.

[5]- قاسم عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ص164.

فما دام قـراؤه مختلفـون " فسـتكون التفسـيرات والانطباعـات أيضا مختلفة على حسب خبراتهم وثقافاتهم.[6]

وهكذا يمكن القول أن الايحـاء هو أبـرز المقومـات الجماليـة، وإذا كـان الايحاء بالأصل ذا غايات دلالية، فإن أشكاله وظواهره تتعدد، فقد يكـون ايحاء الأصوات، وقد يكون بـالتراكيب وما يعـثر بها من تغيـير وتصـرف، وقد يكـون بالصـور المجازيـة، الـتي تمثل الاسـتعارة أشـهرها وأوفاها بـذلك، وإن الغمـوض أكـثر مظـاهر الايحـاء بما ينجز عن من اشـتراك وتعدد للمعاني، وانفتاح الدلالات النص.

وخلاصة القول أن " الشعرية " هو مصطلح ذات منحـنى جمـالي واضح من حيث أنها تهتم بـــالبحث في الاســـتعمال الفـــني للغة والتوظيف المقصود لتقنياتها بغية توليد الانطباع الجمالي، ويتجلى هذا في مفهـوم الأسلوب الذي يرتبط الاستحسان ويهتم بجمال العبارة وبنيتها.

[6] - مسعود عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في الشعر العربي**، ص164.

أولا_ شعرية العنوان:

يعتبر العنوان بأشكاله الثلاثة: الرئيسي، الثانوي والفرعي العتبة المركزية في جملة عتبات النص الموازي، وهو عبارة عن علامة لسانية تشخص المضمون وتقدم معنى عن النص بوصفها أول مفتاح إجرائي تفتح به مغاليق النص"[1].

لهذا أصبح منذ أخصب الحقول الدراسية اللسانية والسيميائية والشعرية التي نالت اهتمام عدد من الدارسين أمثال: بارت، غريفل، دوشي، ميترون وتناوله أيضا الدراسات العربية الحديثة بأقلام محمد عويس وعثمان بدري وبعض المقالات المتفرقة في المجلات كمجلة عالم الفكر، اللغة والأدب...

ولقد حضي العنوان بمقولات هامة، منها ما أورده رولان بارت قائلا: " إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"[2]، أو ما قاله لويس بورخيس معتبرا العنوان " مثابة البهو الذي من خلاله نتجاوز مع المؤلف الحقيقي والمتخيل " والعنوان كعلامة هامة من بين العلامات التي برزت في فضاء الكتابة الروائية، حيث يؤدي وظيفة سيميولوجية كبيرة في مفهوم الشعرية بحيث يؤديها كثقافة في التواصل الحضاري والثقافي ذلك أن النص كل لا يتجزأ من العنوان إلى الخاتمة، ويعد العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي وأصبح بالإمكان أن تتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعده"[3]، فلكل كتابة أدبية شعرية، والعنوان في الرواية كتابة إذا له شعرية، وربما

---

[1] - محمد عز الدين التاري، **حلقة الشعرية المغاربية**، جامعة الجزائر المركزية، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، إنجاز وإعداد طلبة الماجستير، دفعة، 2009/2010.

[2] - جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع 23، يناير، مارس سنة 1997.

[3] - رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)**، افريقيا المشرق، ط1، سنة 1981، المغرب، ص 110.

شعريته في المقام الأول عند القراءة، هو فاتحة نصية بامتياز تجذب القارئ من منطقة الدال إلى مناطق المدلولات التي يزخر بها متن أي عمل أدبي ،كما أنه يحفزنا للاقتراب من مؤدبته.

ويعرفه "ليوهوك" تعريفا وظيفيا ذاهبا إلى أن " العنوان مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة "[1] ويرتبط الفهم العام للعنوان بكونه " مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[2] إذ أن العناوين سواء كانت عامة أم كانت عناوين مؤلفات علمية أم عناوين لنصوص إبداعية أو عناوين لأي نشاط إنساني، تشكل بنى حاملة لدلالة قصوى تقوم على جمع دلالة المعنون عامة، بحيث بإمكاننا-في ظل هذه الدراسة- القول بأن العنوان وقراءته أصبحت عبارة مختصرة للمدون ككل صيغة (ما قل ودل) والعنوان في العصر الحديث قد شرع بفعل التطور التاريخي يشهد تحولا على مستوى بنائه ووظائفه بشكل ملفت للنظر"[3].

وهكذا لم يعد عنصرا زائدا يعلو نصه، وان اغرى حجمه وموقعه باعتباره كذلك، وهذا يعني أن العنوان قد بدا يستقل عما يعنون على المستوى الوظيفي، ويسعى إلى أن يضاهي نصه، أو يشاكله من حيث اعتماد الجمالية في البناء والدلالة بل ربما كان أكثر جمالية ودلالة من عمله وهذا ما تؤشره كثرة العناوين المعتنى بها جماليا ودلاليا والتي تعنون كتبا تمتاز بطابعها العلمي بحيث يخلق حال تلقيه ايهاما قد لا يحل القارئ إلى مضمون المتن المندرج تحته.

---

[1] - محمد الهادي المطوي، **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، 1999، ص456.

[2] - عبد الرحمان طنكول، **خطاب الكتابة والخطاب في رواية مجنون الألم**، مجلة الأداب والعلوم الإنسانية، ع9، 1987، ص135.

[3] - محمد الهادي المطوي، **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، ص457.

إن سعي العنوان الأدبي إلى التعتيم في الإحالة إلى المعنون قياسا بالعنوان العلمي جراء طبيعة التوظيف الأدبي للغة، بمعنى أن شعرية العنوان ليست رهينة بما يتوفر عليه من مجاز بقدر ما هي رهينة بمقدار ما يقيم العنوان من علاقة بنصه وهذا ما يجعله عنوانا شعريا بامتياز حتى وإن كان هذا العنوان مبنيا على اختيار دال مفرد.

ولعل العصر الحديث هو عصر علم العلامات الذي يبدو أنه من المعالم العلمية والمعرفية التي حولت آفاق العولمة في الألفية الثالثة، إذ صح ذلك فإن الاحتفاء بتفكيك العنونة، والتفنن في انتقاد دوالها ومدلولاتها من بين أهم ما تميزت به الدراسات النقدية النصية ذات المنزع التطبيقي، سواء كان ذلك من موقع أسلوبي أو كان من موقع سيميولوجي تأويلي.

حيث "لم تبقى عناوين الأعمال الفنية والأدبية - وحتى الفكرية والنقدية- مجرد أوعية ومؤشرات خارجية تخضع لوظائف تعليمية أو معلوماتية مبنية على رؤية مفككة للمعرفة والحياة والكون والإنسان، وإنما صارت تؤدي وظائف مهمة وأساسية في تفسير النص من الداخل، سواء كان قصيدة شعرية أو مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة أو سيرة ذاتية، كما تؤدي وظائف مهمة وأساسية فيما يتعلق بالمحيط الخارجي الذي ينتمي إليه هذا النص أو المحيط العالمي الوافد على هذا النحو أو ذاك "[1].

كما أن من المؤكد أن الوعي بوظيفة العناوين في الأعمال الإبداعية لا يمكن أن يتم إلا إذا فهمت في الإطار الكمي والنوعي للغة المهيمنة في النص الأدبي، ولذلك كانت العناوين الكلية أو الجزئية ألصق بالكلمات أو التعابير أو العبارات التي تدعى نقديا بـ: " الكلمات

[1] - نجيب محفوظ،،**وظيفة العناوين الروائية الواقعية بين السياق الخارجي والداخلي**، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، ع1، جامعة الجزائر، 1992، ص81-82.

المفاتيح "[2] التي تأسست عليها ما يعرف بالقراءة المفتاحية وبذلك " عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما، ويصبح الشروع في تحليل العنوان، عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة "[2].

ولعل هذه التحديدات لم تتجاوز دائرة الوعي النظري الإجمالي بالمظهر البلاغي والدلالي للعنوان في مجال الخطاب الروائي، في حين أن الأهم هو كيفية انزياح العنوان بذهن المتلقي ووجدانه وخياله من دائرة إحالة المعلوم على المعلوم إلى دائرة إحالة المعلوم على المجهول وإحالة المجهول على المجهول، الذي تمثل النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة مجاله الخصب، فالعنوان هو بطاقة تعريف النص، وواجهته الاشهارية والمميز له عن بقية النصوص، والحافظ له من الذوبان في النصوص الأخرى والحافظ له من فقدان هويته الخاصة.

ومن هنا فالعنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية، وكليتها الفنية والمجازية لا يتم إلا بجمع الصور المشتتة وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي وتسميه بالتواتر والتكرار والتوارد، فهو الكلية الدلالية التي يستحضرها القارئ " إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي "[3].

وعليه فإن القارئ لروايات "عبد الحميد بن هدوقة " يدرك منذ الوهلة الأولى أنه أمام كاتب متميز، كرس حياته وفنه لتتبع مختلف المراحل

---

[1] - مصطفى ناصف، **اللغة والتفسير والتواصل**، مجلة عالم المعرفة، 193، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1995، ص41.

[2] - صلاح فصل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، 164، الكويت، 1992، ص229.

[3] - شعيب خليفي، **النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان**، مجلة الترمل، ع46، 1996، ص84-85.

التي مر بها المجتمع الجزائري، فعمل على الالتزام بخدمة قضايا هذا المجتمع، فكان بن هدوقة " معلما أحيانا، وفنانا أحيانا كثيرة، وفي ذلك كان رائده خدمة الأدب والمجتمع "[1] وإذا كان هذا حال شعرية العنوان فرواية " الجازية والدراويش " عبارة عن مشروع لزمن النكسة، "إذ يتشكل العنوان من ملفوظين، تنفتحان على الزمن المطلق أو الزمن الخرافي، فالجازية هي امرأة مستمدة من أعماق التراث العربي حيث تحيلنا على الجازية الهلالية ذات الجمال الفتان والتي تعيش في المخيال الجمعي دون زمن، أي في الزمن المطلق كزمن للفتنة والجمال الفتان، أما الدراويش فهي إحالة على مجموعة بشرية يعيشون طقوسا غيبية تغيبهم عن الزمن وتجعلهم يعيشون أزمنة غرائبية مطلقة، بما يعانون من ذهول عن واقعهم وهيامهم بالغيب وبالزمن الغائب "[2].

ولعل هذا ما يجعل العنوان في هذه الرواية يختلف عن العديد من عناوين الروايات، بحيث أنها كانت تنحوا نحوا واقعيا يرتبط بالواقع وإن كنت تحمل من دلالات الشيء الكثير.

والملاحظ في العنوان أن لفظتي "الجازية والدرويش" يتوسطها حرف عطف " الواو " كما يقول الجرجاني في دلائله لا يتصور إشراك شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه. فإن ذلك يستوجب منا البحث عن العلاقة الجامعة بين الحدين المتعاطفين، " الجازية " و "الدراويش ".

هل هي علاقة صراع أم تضاد؟ أم على هي علاقة تلاحم وانسجام؟ ولا شك أن مثل هذا البحث قد يحتاج إلى تفكير وتأمل عميقين للكشف عن هذه العلاقة.

---

[1] - عبد الله الركيبي، **تطور السرد الجزائري الحديث**، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص213.
[2] - عثمان رواق، **النص الموازي قراءة في عناوين روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسات أدبية**، ص370.

ولننظـر الآن في طـرفي العلاقـة: الجازيـة والـدراويش مسـتعينين بالمعارف الخلفية، فبالنسبة للكلمة الأولى وهي "الجازية" نجدها تحمل من الناحية اللغوية معنى " الجزاء" حيث جاء في لسان العرب وتحديدا في مادة (ج، ز، ي) أن الجازية تعني الجزاء"[1].

أمـا من الناحيـة الدلاليـة، فيحيلنـا هـذا الاسـم على مرجعيـة تاريخيـة ملحمية، ضاربة بجذورها في عمـق تـاريخ الشـمال الإفـريقي، وتحديـدا تاريخ السيرة الهلالية و " يذكرنا ببطلة السيرة الهلالية المشهورة، تلـك المرأة التي خلـدتها الـذاكرة الشـعبية، وصـنعت منهـا أسـطورة تناقلهـا الأجيال، وجعلت منها مثالا نادرا في الجمال والذكاء وسداد الرأي"[2]. أما كلمة "الدراويش" فهي جمع "درويش" و " يفسر عادة معنى الدرويش على أنه مشتق من الفارسـية، ويـدل على من يسـعى لطـرق الأبـواب بمعنى المتسول، وتستعمل هذه الكلمة في الإسلام غالبا بمعنى العضـو في الجمعية الدينية "[3].

ومما لا شك فيه أننا بصدد الإجابـة عن السـؤالين السـابقين، المتعلقين بالصلة الجامعـة بين الحـدين المتعـاطفين في العنـوان وعلاقتـه بـالنص ككل، وبالنظر إلى حرف " الواو " يحتمل العنوان قراءتين:

القراءة الأولى:

إن العلاقـة بين لفظـتي " الجازيـة " و " الـدراويش " علاقـة تلاحم أو تشابه:

تعتبر هذه العلاقة نوعا من أنواع التضام النفسي الذي يجمـع الإسـمين، وذلك بناءا على ارتباطهـا بـالنص ومن مـواطن التشـابه بينهمـا " صـفة القدسية " فالجازية اكتسبت بمرور الـزمن هالـة من التقـديس وصـلت

[1] - ابن منظور، **لسان العرب، مادة (ج، ز، ي)** إعداد وتصنيف يوسف خياط، بيروت، المجلد الثالث، ص456.
[2] - أحمد منور، **ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية**، دار الساحل، 2008، ص119.
[3] - عبد الحميد بوسماحة، **الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، دار سبيل، 2008، ص84-85.

إلى درجة الأسطورة " تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة- الحلم "[1].

أما " الدراويش" فسلطتهم غيبية روحية، ومعرفتهم للغيبيات أكسبتهم نوعا من الإجلال والتعظيم والتقديس في عيون سكان الدشرة، كما أنهم يرتبطون ويتماهون مع عالم روحي وسماوي، والأمر نفسه ينطبق على الجازية، فالجازية رمز للأرض، وارتباط الدروايش بالأرض رسالة من الكاتب وتأكيدا منه على قداسة هذه الأرض، وطهرها، فالجازية وبالرغم من تكالب الجميع عليها ظلت بكرا حرة طاهرة، وكل من حاول التقرب منها كان مصيره الهاوية.

أما القراءة الثانية:

العلاقة بينهما هي علاقة تضاد وصراع، فالدراويش رمز الفكر الغيبي العقيم الذي يحاول إغراق الدشرة في جملة من الخرافات ليسيطروا على أذهان سكانها، ويتركونهم في حالة من التخلف والجهل، وهذه السلبية التي اتصف بها الدراويش هي التي غذت علاقة الصراع بينهم وبين الجازية، والشيء غير المصرح به هو وجود أطراف أخرى في الصراع لم يذكرها العنوان، بالإضافة إلى أن جوهر الاختلاف بين هاذين الإسمين هو الطريقة التي كان ينظر بها كل طرف إلى الجازية، فالدراويش يريدون بسط نفوذهم عليها وجعلها تحت هيمنتهم لما يعلمون من مكانتها عند الناس، ومن خلالها يمكنهم السيطرة على الناس كذلك.

وعليه يمكننا القول أن العنوان بمثابة علامة وإعلان، وهو مصطلح من مصطلحات النقد الحديث المعاصر، وهو من جهة بمكانة هوية النص،

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص23.

وهـو آخـر مـا يكتب من النص، ولـذلك فهـو قـراءة شخصـية يقـوم بهـا المؤلف لنصه، وقد يكـون بـؤرة من بـؤر النص أو نـواة من نواتـه، وفي هذا السـياق فـإن " علم اللغـة النصـي يبحث في العلاقـة بين مضـمون النص وعنوانه، وينطلق في ذلك من أن عنـوان النص تـأثر باعتبـارات " سـيكولوجية " و "دلاليـة " و " براجماتيـة "، فللعنـوان- بمـا في ذلـك العناوين الفرعية- قيمة سيميولوجية، أو إشارية، تفيـد في وصـف النص ذاته"[1].

ومن هنا يمكننا القول بأن العنـوان مصـطلح إجـرائي نـاجع في مقاربـة النص الأدبي ومفتـاح أساسـي للولـوج إلى أغـوار النص الأدبي قصـد استنطاقها وتأويلها.

ثانيا_ شعرية الفضاء:

يعد مصطلح الفضاء " l'espace " واحدا من أكثر المصطلحات النقدية إشكالا وجـدلا في الأوسـاط النقديـة العربيـة المعاصـرة، الـتي تداولتـه بغموض حاد ومفاهيم متعارضة، ويكفي دليلا عليهـا هـذا الخلاف الكبـير بين البـاحثين والنقـاد العـرب في تـرجمتهم لهـذا المصـطلح الأجنـبي، فمنهم من يقترح ترجمته بـ " المكان " أو " الفضاء " ومنهم من يقـترح " الحيز " أو " الفضاء المكاني ".... إلخ وقد حاول عبد المالـك مرتـاض اقتراح مصطلح " الحيز " في الأخير فالحيز حسبه " عـالم دون حـدود، وبحر دون ساحل إنه امتـداد مسـتمر ومفتـوح على جميـع الاتجهاهـات، وفي كل الآفاق "[2] بل راح يؤكد أن " الحيز " الفضـاء هـو ذلـك " الـذي يبقى من آثار قراءتها لأي عمـل أدبي يتمثـل غالبـا في أمـرين مركـزين أولهما الحيز، وأخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز، بكل مـا

[1] - محمد العبد، **اللغة الإبداع الأدبي**، (د.ط)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص48.
[2] - عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص157.

يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج والحدث الذي ينجز والحوار (...) والزمن الذي فيه نعيش "[1].

وبالرغم من كل هذه الجهود، فإن المصطلح الذي لقي رواجا كبيرا وإجماعا شبه كامل بين جمهور النقاد العرب يبقى مصطلح "الفضاء" فقد ظل هذا المفهوم أحد أعقد المفاهيم التي واجهها النقد العربي المعاصر، لغموضه وتضارب دلالاته، واختلاف اتجاهات الدارسين في التعامل معه أو الاشغال عليه، أما الدراسات الغربية فقد كان لها الفضل الأول في اجتراح المفهوم واستغلال طاقاته الإجرائية في النقد الروائي خصوصا منذ أن أرسى خليفته الفلسفية الفيلسوف الفرنسي " غاستون باشلار"Gaston BACHLARD" بكتابه الرائد في هذا المجال " شعرية الفضاء " بحيث أصبح الوعي به يشكل أحد مكونات الوعي بشرط الكتابة جماليا وتكوينيا.

وأصبح الفضاء يلعب دورا هاما في مغامرة الكتابة، لذا لا يستطيع أي محكي التخلي عن الفضاء كمكون جوهري يلعب دورا هاما في مغامرة الكتابة، لذا لا يستطيع أي محكي التخلي عن الفضاء كمكون جوهري، وهذا ما أكد عليه قول " ميشيل رايمونMichel RAIMON حيث قال أن " لكل رواية صلة نسبية بالفضاء، فحتى عندما ما يضرب الروائي عن الوصف، فإن الفضاء يكون على كل حال متضمنا في المحكي ومهما بلغت الجملة من البساطة كأن تكون على منوال من القراءة: " يفر بيير" فإنها تكون تتضمن فضاء هو، هاهنا فرار بيير" [2] ،وبذلك نستطيع القول أن المبدعون- عن طريق الأمكنة- ينتقلون إلى العوالم الرمزية والأماكن الغريبة باعتبارها عوالم تخيلية يشترعها العمل الأدبي متنكرة ومفارقة لعوالم الواقع، وقد استخلص جيرار جينت "Gerard

[1] - عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص155.

[2] - ميشيل رايمون، **التعبير عن الفضاء، ضمن الفضاء الروائي**، مجموعة من المؤلفين، تر: عبد الحليم،(د.ط)، حزل افريقيا الشرق، المغرب 2000، بيروت، لبنان، ص63.

GENETTE" من التقليد الأدبي الكلاسيكي وظيفتين للفضاء متمـايزتين نسبيا هما:

1- وظيفــة ذات طـابع تزيينـي: يكـون فيهـا الوصـف بمثابـة وقفـة أو استراحة في مضمار السرد ويكون لها دور جمالي مثـل دور النحت في الصروح الكلاسيكية.

2- وظيفــة تفسـيرية ورمزيــة: فالصــور الجسـدية وأوصـاف اللبـاس والتأثيث تتوخى عند " بلزاك " وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في آن واحد "[1].

وبالإضافة إلى ذلـك يجب الإشـارة إلى وجـود مصـطلح أخـر قـد عـادل مصطلح "الفضاء" وهـو "المكـان " فهـو عنـد " هـنري مـتران " الـذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهـر مماثـل لمظهـر الحقيقة "[2] ،والمكان في العمـل الـروائي هـو أحـد العناصـر الأساسـية ذلك أنه قلما نعثر على رواية تهمل عنصرا المكان، فالشخصيات تحتاج مكانا لتحركها، والأحداث مثلما تحتاج إلى زمـان فإنهـا أيضـا تحتـاج إلى مكان يؤطرها لأنهـا لا تحـدث في فـراغ " المكـان هـو الإطـار المحـدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجـة، فالحـدث لا يكـون في لا مكـان، إنه مكان محدد يحدث كـذا بين الشخصـيات، وهنـا يكشـف المكـان عن وظيفتـه الأساسـية "[3] ومـع اختلاف الدارسـين لهـذا العنصـر السـردي اختلفت تسـمياتهم، فـالبعض أطلـق عليـه اسـم " الحـيز المكـاني " والبعض أطلـق عليـه اسـم " الفضـاء " وراح كـل دارس يـدافع على تسميته ويبرز دلالتها الأدبية.

---

[1] - جيرار جينيت، **حدود السرد**: تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص76-77.

[2] - حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991، الدار البيضاء، المغرب، ص65.

[3] - مدحت الجيار، **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور**، جماعة من الباحثين، عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء المغرب، 1998، ص22.

ومصطلح الفضاء " أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان هو مكـون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتـة، فإن فضاء الرواية يلذها جميعا فهو العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشـارع أو السـاحة، كـل منهـا يعتبر مكان محددا، ولكن إذا كـانت الروايـة تشـمل هـذه الأمـاكن كلهـا فإنها جميعا تشكل فضاء الروايـة"[1]، ورغم الاختلاف في اسـتخدام هـذه المصطلحات إلا أن الشائع في الساحة الأدبية هو مصطلح الفضاء الذي دخـل نتيجـة للترجمـة وخاصـة من الفرنسـية"[2] ،وراح كـل دارس يـبرز مصطلحه ويدافع عنه بإظهار وجوه دقته، وكيفية توظيفه في النصـوص الأدبية، ولكن رغم هذا التمايز إلا أن المعـنى يتشـابه، وعليـه فـإذا شـاء الروائي أن يصف منزلا يرغب في أن يضع فيه أشخاصا يتحلون بالـذكاء والذوق، كان عليه أن يجعله نموذجيا، فيصور مـنزل أحـد أصـدقائه مثلا، قطعة قطعة، ويغـير في تـرتيب الأثـاث بحيث يبـدو المـنزل وكأنـه أحـد القصور.

ويمكن تقسيم " الفضاء " إلى خمسة أنواع هي:

1- الفضـاء الـروائي: هـو فضـاء لفظي يختلـف عن الأمـاكن المدركـة بالسمع أو بالبصر وتشـكله من الكلمـات يجعلـه يتضـمن كـل المشـاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ويتكون من التقـاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية وهو المظهر التخييلي أو الحكائي ويرتبط بزمان القصـة وبالحـدث الـروائي وبالشخصـيات التخيليـة وهـذا

[1] - حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، عالم الفكر، الكويت، مج 25 ع 23 سنة،، 1997، ص 63.

[2] - عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،سلسلة عالم الفكر، الكويت، ع240، ديسمبر 1998، ص142.

الارتبـاط بين الفضـاء الـروائي والحـدث هـو الـذي يعطي الروايـة تماكسها"[1].

2- الفضاء النصي: هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتهـا باعتبارهـا أحرفـا طباعيـة على مسـاحة الـورق، وتشـمل ذلـك: تصـميم الغلاف ووضـع المقدمة وتنظيم الفصول... وعليه فهو المكـان الـذي تتحـرك فيـه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة لـه بالمكـان الـذي يتحـرك فيه الأبطال"[2].

3- الفضـاء الـدلالي: وقـد تحـدث عنـه، "جـيرار جينت"Gerard GENETTE" فرأى أن لغة الأدب لا تقـوم بوظيفتهـا بطريقـة بسـيطة، حيث يتأسس بين المدلول الحقيقي والمـدلول المجـازي ولكن الفضـاء الدلالي إذا كانت له علاقة وطيدة بالشعر، فإنه ليس مبحثا ضـروريا في السرد.

4- الفضـاء كمنظـور أو كرؤيـا: وقـد تحـدثت عنـه " جوليـا كريسـتيفا " فرأت أن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، فالعالم الروائي بما فيه من أبطـال وأشـياء يبـدو مشـهودا إلى محركـات خفيـة يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة وهذا يشبه مـا يسـمى بزاويـة رؤيـة الراوي أو المنظور الروائي.

5- الفضاء الجغرافي: وهو الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال"[3].

أما الفضاء في رواية " الجازيـة والـدراويش " تمثـل في ثنائيـة المدينـة والريف وهو الفضاء المفتوح.

*** المدينـــــــــــــــــة:**

---

[1] - محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، (د.ط)، دراسة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص74.

[2] - المرجع نفسه، ص75.

[3] - محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص75.

المدينة هي ذلك الفضاء الاجتماعي الثقافي الحميمي الذي تتفاعل فيه العديد من الخصائص والمميزات لتكون عالما مبحوثا عنه من طرف النفس البشرية الطامحة إلى السهولة والبساطة في العيش بعيدا عن قساوة الريف وبدويته فهي مسكن الإنسان الطبيعي، وفي رواية " الجازية والدراويش " شكل هذا الفضاء المفتوح بالنسبة للبعض أو الطلاب المتطوعين- بصفة خاصة- ميزة هامة بين مجموع الأمكنة، فالمدينة نقيض الريف وما تزال تحمل تلك القيمة والخصوصية نظرا لطبيعتها المختلفة، فطريقة عيش الناس ونمط حياتهم تجعل كل الأنظار متجهة إليها " جاء من المدينة جماعة من الناس زعموا أنهم جاؤوا لمساعدة السكان "[1] فهي ملتقى الأحلام والطموحات وأصبح الطلاب المتطوعين يحثون أهل الدشرة على روعة المدينة فهي موطن الأحلام الذي يفتقد إليه الريف والمجتمع الريفوي ما زال يحمل تلك الأفكار البدائية القديمة غير المتحضرة التي تنفر الإنسان في غالب الأحيان " المنطق الجبلي لا تعرف صرامته آذان المدينة، خلق من الصخر، نحتته قرون التعب والجوع والضباب... "[2] كما يصور لنا الروائي نظرة أهل الدشرة إلى المدينة باعتبارها مصدر للفسق والرذيلة انطلاقا من " أبونا عندما يتحدث عن المدينة، يقول: " نهبط " يعني: نتضع ! دشرتنا جد عالية "[3] لكن كان هم الطلبة الأعظم هو زرع فكرة التمدن في أذهان أهل القرية أو الانتقال من الأفكار القديمة " الطلبة لم يكن يهمهم انتقال السكان من قرية إلى أخرى، بقدر ما كان يهمهم انتقالهم من الماضي إلى المستقبل "[4].

***الريـــــــــــــــف:**

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص32.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص20.
[3] - المصدر نفسه، ص16.
[4] - المصدر نفسه، ص54.

إن الحديث عن الريف قد حظي بهذه الكثافة من الحضـور في المنجـز الروائي الجزائري، فإنه في المقابل لم يظفـر بدراسـة مسـتقلة كاملـة تعرض طبيعته وتلملم خيوط صورته، والتغيرات التي عرفهـا منـذ فـترة الاحتلال إلى زمن التحـولات عـبر محطـات تاريخيـة مختلفـة (من فـترة الاحتلال إلى عهد التعددية السياسية) لذلك فإن الرواية " تعد الخطـاب الأدبي الملائم والأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسـرعة والنص المفتـوح الـذي لم يسـتنفد بعـد عناصـر جدتـه، والـذي لم يبلـغ حـدود تشـكله النهائي"[1] ،حيث تناول الكتاب الجزائريين الريف كمنهج تبنوه ليرصـدون من خلال واقعه بكل حيثياتـه، وكين تشـكل هـذا الريـف من خلال عـدة عناصر منها التشكيل الواقعي والرمز والأسطورة. ورواية الريـف تعتـبر نتاج طبيعي لاحساس الروائي العميق بالانتماء إلى الأرض وإلى القريـة الهادئـة الوادعـة الـتي ظلت تحافـظ على نقائهـا، وعلى بسـاطتها فلم تطلها المدينة بحضارتها فتفسدها، هذا العالم المليء بالمشـاعر النقيـة والنبيلة وهو كإطار لم يمثل سوى الحنين إلى الأرستقراطية، "ذلـك لأن الريف يعتبر مركزا حضـاريا وليس مركـزا مهنيـا فحسـب، أي أن الفلاح هـو حامـل للثقافـة الريفيـة وليس مجـرد شـخص يمتهن الزراعـة لأن الزراعة ليست مهنة وإنمـا هي كـل ثقـافي متكامـل"[2]، وقـد كـان "بن هدوقة " ينتمي إلى ثلة المثقفين المنحدرين من أصول ريفية الحـاملين على عـاتقهم مسـؤولية ثقيلـة، تتمثـل في مشـاريع إصـلاح شـاملة لمجتمعاتهم التي كانت تحت ربقة الاستدمار القديم وبـاتت تحت رحمـة استدمار جديد ألعن وأخطر.

[1] - الطاهر روابنية، **تظافر الشعري والأسطوري قراءة في رواية العشاء السفلي**، تجليات الحداثـة، ع3، جـوان 1994، ص77.

[2] - مبارك العمراني، **دور الثقافة في التنمية الاقتصادية**، مجلة الفكر، الشركة التونسية لفنون الرسم، عدد7، 1986، ص75.

وتظهـر أهميـة الريـف في الروايـة من خلال تمسـك أهـل الدشـرة بدشرتهم " الشجرة لا تهرب من عروقها "[1].

" لو أكون في السماء لكفـاني أن أغمض عيـني لأجـد نفسـي هنـا، في الجبل! أنت وأمثالك لا تفهمون شيئا لحياتنـا.... للإنسـان جـذور تربطـه بالأرض كالشجرة، هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور؟ "[2] ويظهر أيضـا هذا التعلق في قول " حتى شهداء الدشرة دفنوا في مقبرتها مع آبائهم وأمهاتهم وإخوانهم رفض ذووهم أن يدفنوا على حدة، أليسـوا أبنـائهم؟ "[3].

ثالث_ الصراع بين الريف والمدينة:

تعتبر القيم الاجتماعية أحد الأركان الأساسية لثقافة المجتمـع، فلا يمكن أن يكون هناك مجتمع دون ان تكون هناك مجموعـة منتظمـة من القيم الاجتماعية الموجهة لسلوك أعضـائه والـتي تحقـق وحـدة الفكـر داخـل المجتمع"[4] ،وعلى هذا الأساس فإن القيم هي مستوى أو معيار الانتقـاء من بين بـدائل أو ممكنـات اجتماعيـة أمـام الشـخص الاجتمـاعي في الموقف الاجتماعي، فالمستوى أو المعيار يعني وجود مقياس يقيس به الشخص ويضاهن من خلاله بين الأشياء من حيث فاعليتهـا ودورهـا في تحقيق مصالحه، أما بالنسبة لصراع القيم فيقصد به عدم وجود انسجام داخـل نسـق القيم ينتج عن تباينهـا وتضـادها إذا كـان نسـق القيم هـو

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص15.
[2] - المصدر نفسه، ص14.
[3] - المصدر نفسه، ص37.
[4] - عبد الباسط محمد حسن، **عرض تحليلي لمفهوم القيمة في علم الاجتماع**، المحلية الاجتماعية القومية، مجلد 7، ع1، القاهرة، 1971.

مجموعة من القيم المتساندة بنائيا والمتباينة وظيفيا في إطـار ينظمهـا ويشملها ويرسم لها تدرجا خاصا.

فصراع القيم يقصد به وجود اتجاهين متعارضـين كوجـود اتجـاه تقليـدي محافظ في مقابل اتجـاه حـديث تحـوري يميـل إلى التجديـد والموازنـة العقليـة كـأن يـأتي فـرد مـدني إلى الريـف حـاملا معـه قيم المجتمـع الحضري ولذلك يقع الريفي أو الحضاري فريسة وسط شبكة من القيم المتصارعة.

فإن المتأمل في روايات عبـد الحميـد بن هدوقـة، يـرى أن الكـاتب قـد جعل من فضاء الريف إطارا أساسيا ومسرحا هامـا لأحـداثها، فـالريف الجزائري وتحديدا في مرحلة البناء بـات يتخبـط في أمـراض ومشـاكل سياسية واجتماعية وثقافية لا حصـر لهـا وهـذا مـا أغـرى كتـاب الجيـل الأول على تسليط عدستهم الفنية عليه، وعبد الحميد بن هدوقـة واحـدا من هؤلاء فقد ظل "مرتبطا به ارتباطا صـادقا، حـتى كـدنا نمـيز داخـل نصه نثرا ريفيا "[1]، فإذا نظرنا في رواياته السابقة نجـدها تحـاول النفـاذ إلى قلب الحيـاة الريفيـة، بسـذاجتها وروحانياتهـا، بدراويشـها وأوليائهـا، بعاداتها وتقاليدها وبالنظر إلى رواية الريف في الجزائـر، فإنهـا ارتبطت بأحداث الثورة حتى أن الناتج الروائي بعـد الاسـتقلال يكـاد ينحصـر في هذه الموضوعات ذلك أن "الصراع مع الاسـتعمار لا يكلفهم عنـاء اتخـاذ الموقف الواضح من مختلف القضايا الملحة المطرحة أمامهم "[2] ،وهـذا ما ذهب إليه الروائي الطاهر وطار بقوله:

" لقد عبر الأدب الجزائري قصة وروايـة عن الحـرب التحريريـة أحسـن تعبير في عالم واحد هو عالم الريف حتى لكأن الريف وحـده هـو الـذي

[1] - أمين الزاوي، **صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة**،(د.ط)، دار النشر راجعي، 2008، ص 98.

[2] - واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص277.

خاض الثورة ولأن لمدينة ظلت طوال تلك الفترة قائمة تحي سلبا ولا ايجابا، وقد ظل هذا نقطة ضعف أدبنا"[1] كما ظل الريف فضاء ضاغطا حتى حين عرفت الجزائر جملة من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن الطبيعي أن تحاول الرواية فهم هذه المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن الطبيعي أن تحاول الرواية فهم هذه المتغيرات والمشاكل التي تطرحها كالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي، مسألة الأرض، العادات والتقاليد، النزوح الريفي... ومن بين الروايات التي عالجت مشكلة الصراع القيمي بين الريف المتشبث بأعرافه وقيمه، وبين المدينة بكل ما تحمله من تنوع جنسي واثني وطبقي وفكري... حيث تلعب الفضاءات المفتوحة دورا بارزا في الرواية، ومن أهم هذه الفضاءات المدينة والقرية، ففي هذه الرواية تظهر المدينة كمكان ثانوي، جاءت صورتها باهتة كما لو أنها فقدت ارتباطها بالشخصيات فعلى الرغم من أنها أمكنة حضارية لها ثقافتها وتاريخها، كونها ارتبطت بقيم العلم والثقافة. إلا أنها فقدت الكثير من القيم الإنسانية، فقد جاء ذكرها كعالم مقابل لعالم الدشرة، حيث تتشكل صورة المدينة في أذهان القرويين من خلال ما يرد منها من أفكار ومشاريع عن طريق الوافدين إلى الدشرة كالطلاب المتطوعين، خاصة الطالب " الأحمر " الذي تنم سلوكاته عن التطرف الذي لم يألفه أهل القرية مما جعلهم ينفرون منه " قال له أحد الدراويش: الماء يهبط من الجبل لا يصعد إليه ! رد عليه الأحمر: " أنتم صعدتم إلى الفقر لم يصعد إليكم "[2] كما أثار لباس صافية الفاضح _على حد تعبيرهم_ وجرأتها على التدخين حفيظة أهل الدشرة، فبدأوا ينسجون حكايات حول حياة المدن وسكانها، وقولهم أن النساء في المدينة كانو يتزوجن بستة رجال، وبالإجمال لم تنل المدينة ولا أهلها استحسان أهل

[1] - عثمان عبد الفتاح، **الرواية العربية الجزائرية**، (د.ط)، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص86.
[2] -عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص20.

القرية، فقد كان هؤلاء يعارضون مشروع الطلبة المتطوعين الهادفين إلى ترحيل السكان عن الدشرة وبناء قرية سهلية تجعل الدشرويين أكثر اتصالا بالحياة الحديثة ويمكن " الشامبيط " من تسليك بضائعه التي تأتيه من أمريكا وكان من الصعب إيصالها إلى الدشرة وهي على تلك الحالة، ويمثل الرحيل إلى القرية الجديدة في نظر " الجبايلي " حالة هبوط وهو يستعمل هذه الكلمة للدلالة على التخلي عن قيم مثالية عالية من أجل أمور دنيوية تافهة، وفي المقابل يهيمن الفضاء القروي بحضوره المكثف والمتألق، حيث ينقلنا السارد إلى الدشرة المجال الطبيعي للمجتمع الزراعي، حيث المناظر الأخاذة من جبال وأشجار ومياه وسماء.... وصف له دلالته الظاهرة والخفية، فمن جهة يظهر الطامعين ممثلين في " الشامبيط " ومن جهة أخرى تعلق أهل الدشرة بدشرتهم " والشامبيط " يمثل الأطماع الخارجية القادمة من أمريكا حيث يسعى بالتعاون مع شركة أجنبية في بناء سد وترحيل السكان إلى قرية جديدة، وهذا المشروع يمثل قمة الانسلاخ عن الماضي والارتماء في أحضان التبعية للأجنبي، ويمثل الحكومة الطالب " الأحمر" والذي أرسل في مهمة إقناع سكان الدشرة بتركها إلى قرية سهلية حيث المرافق الحياتية العصرية، نقلة نحو الحاضر، فهو يكره العلو حيث الحصانة والرفعة والسمو، كما يمقت كل ما يمثل هذه القيم (الجامع، الجبل، الصفصاف) والتي تمثل الدين، الماضي والفطرة، نظرة تخالفه فيها "صافية" التي ترى فيها الجمال وحقيقة الحياة. "والطيب" الشخصية التي تمثل الشعب يفكر في مشروع آخر تتشاطره فيه "صافية"، مشروع قرية جديدة تجمع بين الماضي والحاضر، فهو يرى الصفصاف الذي ترك يعلو على راحته، يحجب النور على القرية فينبغي قص أطرافه ولكن دون اجتثاثه من الأرض، ويرى الخرافات وقد تمكنت من عقول الناس بسبب ممارسات الدراويش

والتي سمحت لهم ببسط سلطتهم عليهم، فيقرر محاربة كل أشكال البدع وغرس مبادئ الدين الصحيحة في عقول أهل الدشرة، وكان عليه أيضا أن يقنعهم بضرورة التمسك بالتاريخ لأنه أساس وجودهم كما ينبغي عليهم أن يعيشوا حاضرهم بكل التزاماته.

"اتخذت القرية إذن في هذه الرواية صورة الصراع مع المدينة، فهي تجسد القيم الإنسانية والأخلاقية بكل أبعادها، في المقابل تبدو ملامح المدينة-وقد انسلخت من تلك القيم- مثقلة بأوهام الحضارة الوافدة، والتي كرست شهوة التملك والسيطرة فأحدثت خراب الروح والإنسان"[1].

فرواية الريف منتوج ثقافي، تاريخي يرصد واقع الريف وقضاياه، ويستمد مواضيعه من نسيج المجتمع الريفي، وإذا كانت هذه الرواية في السابق قد عالجت قضايا مصيرية كبرى للأمة كمواضيع الاحتلال والتحولات الجذرية التي شهدها الريف بعد الاستقلال، فإن الروائي اختار قرية " الدشرة " لتمثل الريف الجزائري، وجعلها المكان الذي تدور فيه وعليه الأحداث.

فالدشرة ليست مكانا جغرافيا فحسب، بل هو ماضي الجزائر، وهذا الماضي ليس مجرد زمن مضى، بل هو العادات والتقاليد والمعتقدات التي انتقلت إلى سكان الدشرة جيلا بعد جيل بحيث تمثل التراث في عدة أشياء منها:(الجامع والأولياء السبعة والزردة)حيث حضي التراث الذي تحمله القرية بكثير من القداسة من جل السكان حيث تعرض لقدوم امتحان قاسي وهو الثورة، ودخول الأفكار الجديدة إلى الجزائر ما بعد الاستقلال، وقد صور ابن هدوقة هذا الوضع الجديد وعبر فنيا عن الصراع الذي دار بين فئة مشدودة إلى الماضي وأخرى تتطلع إلى

[1] - مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، 2009، **رواية الريف، بين الواقع واليوتيوب.**

المستقبل، بين فئة تتمسك بالقديم، وتريد المحافظة عليه، وفئة أخرى ترفض القديم وتعتبره خرافة، فقد بنى بن هدوقة روايته على ثنائية ضدية طرفهاها:

أ- متمسكون: بتراث الجيل القديم، جيل الأباء الذين أظهروا تمسكهم بالدشرة منطلقين من أن " الإنسان كالشجرة، تربطها بالأرض جذور، وإذا اجتثت جذورها ماتت "[1].

لذا رفض هؤلاء المشروع الجديد الرامي إلى بناء دشرة جديدة، وتهجير السكان إليها، يقول الأخضر بن الجبايلي: " الدشرة هي جذتنا، وهي سجننا! لا يستطيع أحد أن يخرجنا منها "[2].

ب- رافضون: لتراث جيل الأبناء والطلاب الذين جاؤوا من المدينة لزيادة الدشرة وإعداد دراسة ميدانية، من أجل إقامة مشروع تحديثي، ونقل سكان الدشرة من حياة الماضي إلى الحاضر والمستقبل، لقد رفضت " حجيلة " أن تكون حياتها نسخة طبق الأصل عن حياة أبيها وأمها، وتحدت القيم والعادات والتقاليد التي يقدسها الجيل القديم في الدشرة، وراحت تتطلع إلى المستقبل وضرورة بناء قرية جديدة، تقول لأخيها: "سمعت ما قال لك أبي لا تهتم كثيرا بحديثه، هو يريد منا أن تعيد أنت حياته، وأعيد أنا حياة أمي أنا أحيا حياتي ولو كانت سوداء "[3].

لقد بدا التيار المحافظ على القديم في عالم الرواية موحدا، لأنه تيار مرهون للماضي، أما التيار الرافض فبدا متعددا لأن المشروع التحديثي الذي يروم إنجازه يتعلق بالمستقبل والجديد الذي يأخذ أشكالا متعددة، وقد عرض الكاتب لهذه الأشكال والاتجاهات والرؤى من خلال الشخصيات التي بدت متنوعة بدقة متناهية، ومجرد أفكار أكثر منها

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص106.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه، ص133.

شخصيات تنبض بالحياة، وهذا ما عبر عنه الطالب "الأحمر" حين قال: " الدشرة لا تستطيع أن تفعل شيئا ضدي، أنا فكرة !"[1].

في ضوء هذه العلاقة الضدية، أصبح لا ينظر للمدينة إلا أنها عالم الفساد الذي يفضحه الروائي في علائم تبدو في سلوكات الطلبة الوافدين من المدينة، فهذه الأخيرة تبدو مجمع للصفات السلبية ومساحة لتفسخ الأخلاق والتجرد من القيم، ولعل مقارنة عالم القرية بعالم الريف تبين طبيعة الرؤية لهذه الثنائية الضدية، وخصائص الصورة التي كونوها عنها وجسدوا من خلالها أبعاده الاجتماعية والثقافية والنفسية. وقد جسد الروائي ثنائيتي "المرتفع والمنخفض" أو "القرية والمدينة" باعتبار فضاء القرية معروف بأبعاده الطبيعية و التاريخية والميتولوجية المتميزة، فهو فضاء تقليدي يمسك بجذور الماضي، وفضاء المدينة أو فضاء المنخفض يبدو غائبا حيث يرد ذكر المدينة في الرواية إلا عرضا.

وعليه فإن الصراع في الرواية صراع مصالح، المتمثل في مصالح الشامبيط وابنه ومخططاتهما الشخصية الاحتكارية وبين أعلام الدشرة الذين كانوا يهدفون إلى المصالح العامة أي صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع وحب الاستغلال والرغبة في الإبقاء على ما كان، وتمثل النزعة الأخرى العمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري "أتتذكرين؟ يوم أن كان الشامبيط والسوط لفظين لحقيقة واحدة !"[2].

وهكذا فإن الدشرة تمثل القيم التقليدية والارتباط بالسلوكات القديمة وعدم قبول فكرة التجديد على الرغم من انفتاحها الضيق على بعض

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص120.
[2] - المصدر نفسه، ص13.

العناصر القادمة من خارج الدشرة، كما ترمز الدشرة إلى الأصالة والدفاع عن الشخصية الاجتماعية الريفية والارتباط بالجذور التاريخية والثقافية"[1].

[1] - عبد الحميد بورايو، **منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص122.

الفصل الثالث

المبحث الأول: علاقة الشعرية بالبناء التصويري
المبحث الثاني: علاقة الشعرية بالبناء الإيقاعي

إن القارئ لرواية " الجازية والدراويش " ينجذب لا شعوريا نحو لغتها الشعرية الراقية فهي لغة مكثفة، موجوزة مفعمة بالإيحاء، وهذا ما أسهم في تقبلها واستحسانها، فقد تجنب فيها بن هدوقة التقريرية المباشرة، والثرثرة الزائدة عند حدها التي تشتت ذهن القارئ عن المضمون الأساسي.

وتعد الرواية، أكثر الفنون انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى، لأنها لا تخضع لأية قيود كما هو الحال بالنسبة للشعر الذي يعتمد بصورة كبيرة على موسيقى الكلمات وجماليتها وقد استطاعت الرواية الحديثة أن تستعير من الشعر شعريته لتصهرها في نسيجها مما أضفى عليها جمالية مؤثرة.

تعد " الشعرية " ملمحا بارزا من ملامح الرواية الحديثة، وهي في مفهومها العام تشير إلى البحث عن الخصائص النوعية والقوانين العامة التي تمنح الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية اللغوية الاخرى، خصوصية تتميز بأنها تنبثق من الادب ذاته، ومائلة في أبنيته اللغوية التي تشترك الرواية فيها مع الشعر،"[1] لم تعد مهمة الشعرية محصورة في النصوص الشعرية فحسب، بلب النصوص الأدبية جميعها لذلك أمكن الحديث عن شعرية الرواية والمسرحية والمقالة والسيرة الذاتية.

وفي محاولة الروائيين الجدد لتطوير أدواتهم الفنية الروائية، اتجهوا إلى إضفاء جو من الشعر على لغة الرواية عن طريق استثمار امكانات اللغة، بوصفها عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الفنية للرواية، ودعا بعض النقاد إلى العناية بلغة الرواية الحديثة عناية تقترب بها من

[1]- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص73.

جماليات لغة الشعر، وطالب أحدهم بتبني لغة شعرية في روايـة، ولكن ليست كالشعر ولغة عالية المستوى وتأسيسا على ذلك.[1]

غدت اللغة الشعرية معلما بارزا من معالم الحداثة في الرواية العربيـة، وتجلى ذلـك في اقـتراب اللغـة في هـذه الروايـة من لغـة الشـعر، فاسـتعارت طرائفـه وتقنياتـه الـتي اسـتخدمت هـذا النمـط من اللغـة لسحرها وجماليتها وتوترها، بهدف التأثير في الـذات المتلقيـة من خلال السحر الذي تمارسه اللغة الشـعرية وتجلياتهـا في الروايـة، إلى درجـة يمكن النظر إليها، وكأنها نصوص شعرية، وقد تعـددت مظـاهر الحضـور الشعري فيها ما بين لغة تصويرية ولغـة وصـفية وإيقاعيـة ولغـة غنائيـة انفعالية ولغة رمزية واستخدام واسع للمجاز وخـروج عن المـألوف في **أساليب** الربط، وتكوين العلاقات وغير ذلك من سمات الشعر الفنية.[2]

الـدارس لروايـة الجازيـة والـدراويش يتـبين لـه أنهـا تنتمي إلى الكتابـة الروائية الجديدة إلى تبني حداثتها عبر أصالة فنها، واستكشـاف الهويـة واختلاف الجنس الابـداعي، وقـد حظيت من بين الروايـات الجزائريـة الحديثة بنصيب وافر من مظاهر اللغـة الشـعرية وخصائصـها الرئيسـية، وهذه اللغة تعد الركيزة الأساسية التي يتكئ عليهـا الكـاتب في روايتـه، وتأسيسـا على ذلـك يمكن رصـد جـانبين تجسـدت فيهم السـمات الأساسية، للغة الشعرية هما جانب تصويري وجانب ايقاعي.

الجانب التصويري هو تلـك الصـورة البلاغيـة الـتي تعتمـد على صـور البيان (التشبيه، الاستعارة، والمجـاز المرسـل والكنايـة...)، وعلى وجـه العموم، تحيل كلمة الصورة على التصوير والتمثيل والمحاكـاة ومن ثم، فالصورة هي التي تمثل لنا العـالم إمـا بطريقـة وحرفيـة مباشـرة وإمـا

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**،(دط)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ص1998، ص115.

[2]- نبيلة إبراهيم، **قص الحداثة**، فصول، الهيئة المصرية العامة ل لكتاب، القاهرة، ع4، 1986، ص100.

بطريقة فنية جمالية، أي: أن الصورة تلقط ماله صلة بالواقع أو الممكن أو المستحيل، والآتي، أن الصورة قد تكون لغوية بيانية المذكورة أعلاه.

أما الجانب الإيقاعي: هو عبارة عن محسنات بديعية (الطباق، التكرار، الجناس، السجع، والمقابلة...) وهي من الوسائل التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه، وللتأثير في النفس ودراستها تؤدي إلى تزيين المعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي.

بعد قراءتنا المتمهنة، وغوصنا في أعماق سطور الرواية وما بين سطورها، أدركنا أن الكاتب " الأديب " وإن كان أسلوبه بسيطا وكلماته العامية تجتاح النص إلا أن روايته من بدايتها إلى نهايتها قد استقطبت خاصية بالتصوير الفني وبكل أنواعه، من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز، ففي كل مرة يريد الأديب فيها أن يمرر رسائل سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية كان يختار لذلك الأسلوب غير المباشر، لما في ذلك من بعد معنوي وقوة تعبيرية وزينة أسلوبية.

وبذلك أتضح جليا أسلوب الأديب وأدبيته المشرقة فرغم بساطة كلماته إلا أنه استطاع أن يفعمها بالايحاءات المختلفة، من خلال " البيان " أو ما يسمى بالتصوير الفني والذي نحاول من خلال هذه النفحات قراءة بعضها ،وتعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري والكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له جان، ايف تادين " g.y.v.todiet "[1] ويعني أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير

[1]- aregarder :j-y-tadie ‘’ le récit poétique. Edition pul.1978.

للرمـوز والألفـاظ الموحيـة المعـبرة وتـأنيث القـاموس وتكينـه باللغـة الشعرية النابضة بإيقاع التلـوين البيـاني واسـتخدام الكلمـات المتعـددة الـدلالات واسـتثمار اللغـة الشـعرية الانزياحيـة والايحائيـة قصـد خلـق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة ".[1]

أولا- الكنايـــــــــــــة:

الكناية في **اللغة**: مصدر كـني يكنـو، أو كـني يكـني، والكـني أو الكنـو، معناه الشر، والكناية، ستر المقصود وراء لفظ، أو عبارة، أو تـركيب.... وبذلك تدخل الكنية في باب الكناية، فقولنـا، أبـو محمـد لرجـل اسـمه، صالح كنية وكناية فأبو محمـد كنيتـه صـالح، وهـو كنايـة عنـه، وذكـر ابن منظور في لسان العرب أن الكنية هي على ثلاثة أوجه:

أحدهم: أن يكني عن الشيء الذي يستفحش ذكره.

والثاني: أن يكني الرجل بسمه توقيرا وتعظيما.

والثالث: أن تقوم الكنية مقام الإسـم فيعـرف بهـا كمـا يعـرف باسـمه كأبي لهب اسمه عبد العزى عرن بكنيته فسماه اللـه بهـا. والكنايـة أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكنى عنـه الأمـر بغـيره يكـني كنايـة يعـني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه ... "[2]

والكناية في **الاصطلاح**: لفـظ أطلـق وأريـد بـه لازم معنـاه، مـع جـواز إرادة ذلـك المعـنى أو هي اللفـظ الـدال على معـنين مختلفين: حقيقـة ومجازا من غير واسطة.[3]

والمراد بالكناية: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعـاني، فلا يـذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معـنى هـو تاليـه وردفـه

[1]- د، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ط1، **منشورات دراسات سال**، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1989، ص72.
[2]- يوسف أبو العدس، **المجاز المرسل الكناية**، ط1، الأبعاد المعرفية والجمالية، لبنان، 1991، ص141.
[3]- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: " هو طويل النجاد " يريدون طويل القامة، و "كثير ماء القدر " يعنون كثير القرى "[1]

تنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام:

1- الكناية عن صفة: وهي التي يطلب بها نفس الصفة والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال، لا النعت المعروف في علم النحو، وفي هذا النوع من الكناية يذكر الموصوف وتستر الصفة مع أنها هي المقصورة ومن أمثلة ذلك قوله تعالى " إلا متخوفا لقتال أو متحيزا، إلى فئة " (سورة الأنفال الآية 16)، بالتحيز عن الهزيمة، وقوله تعالى " □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□" (سورة المدثر الآية 4)، كناية عن عفة النفس.[2]

ومن خلال عودتنا إلى رواية الجازية والدروايش نجد أن الكاتب بن " هدوقة " وظف هذا النوع من الكناية في قوله:

" حسنها يملأ المراح " كناية عن جمال الفتاة حجيلة وحسنها الباهي فهو يصف حجيلة بالفتاة الجميلة.[3]

وفي مقطع أخر يقول: " تتكشف سحب الماضي في نفسي " كناية جميلة عن تدفق الذكريات الحزينة في نفس البطل هنا أراد الكاتب أن يصف ذكرياته بصفة الحزن "[4]

وفي قوله: " الماضي الطويل أحدث ثقوبا في ذاكرة الدشرة " أراد الأديب بهذه العبارة أن سكان الدشرة يتشبثون بماضيهم الطويل لا

---

[1]- نفس المرجع، ص156.
[2]- يوسف أبو العدوس، **المجاز المرسل والكناية**، ص165.
[3]- عبد الحميد بن هدوقة، ص46.
[4]- نفس المصدر، ص35.

يريدون نسيانه والأدهى أنه أصبح كله أساطير، فهي كناية عن التخلف والانغماس في الخرافات فوصف سكان الدشرة بالمتخلفين "[1]

ولا يخفى أن الكناية أبلغ من التصريح وذلك لأنها تفيد عدة أمور منها القوة في المعنى والإبهام على السامع وما نص عليه الجرجاني في خبايا الكتاب دلائل الإعجاز يثبت أن معنى الإيماء الوراد والتعريف لا يحتمل المعنى الحقيقي أو المصرح به الذي توهمه العلوي، فقد نص الجرجاني أن الكناية أبلغ من التصريح ".[2]

2- الكناية عن موصوف:

وبها تذكر الصفة، ويستر الموصوف مع أنه هو المقصود والصفة هي اللازم من الموصوف، ومنها تنتقل إليه ومن أمثلة ذلك في القرآن الكريم قوله تعالى:

" أم اتخذ مما يخلق بنات وأصفاكم بالبنين، وإذا بشر أحدهم بما ضرب للرحمان مثلا ظل وجهه مسودا وهو كظيم أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين " سورة الزخرف، الأيات 16-17، فالله سبحانه وتعالى يستنكر من الكافرين زعمهم حين جعلوا الملائكة بنات الله، واختار لهم البنين، والعرب يتشاءمون بالأنثى، فعبر الله بهذا القول وأراد المرأة، والمرأة موصوف، فالآية كناية عن موصوف.

وقد برز ذلك في الرواية من خلال هذه الجمل والتراكيب في قوله:

" وتضع مصيره بين يديه " كناية يراد بها الواقع المعيشي [3]

" ينبغي إغراق الماضي، إغراق الدراويش " كناية عن الأعدام فالكاتب يريد إنهاء كل ماله علاقة بما يعيشه وكل ما هو سبب في تعاسته ".[4]

---

[1]- نفس المصدر، ص103.
[2]- الجرجاني أبو بكر عبد الرحمان بن محمد، **دلائل الإعجاز**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط 1، المكتبة العلمية، 2001، ص54.
[3]- عبد الحميد بن هدوقة، ص11.
[4]- نفس المصدر، ص54.

" انتقالهم من الماضي إلى المستقبل " عبارة أراد بها السير قدما نحو التقدم ونبذ التخلف على سبيل الكناية ".[1]

" الجو تجاوز الواقع إلى اللاواقع " الواقع كناية عن الخرافة والأساطير التي تشيع بها أهل الدشرة والدراويش، فعبر بهذا القول فالخرافة موصوف[2] وفي قوله: " اشرأبت الأعناق تتنسم أخبار الزردة "، هنا كناية عن الرغبة الشديدة في استطلاع الأمور والفضول في معرفتها ويقصد بذلك الكاتب أن كل الناس مهتمون بأمر الزردة ".[3]

والمتتابع للجمل والتراكيب السابقة يدرك مدى اتكاء الكاتب على توظيف هذا النوع من الكناية.

3- الكناية عن نسبة:

وبها يذكر الموصوف، ويذكر معه شيء ملازم له وتذكر الصفة، ثم تنسب هذه الصفة إلى الشيء الملازم للموصوف، فهي اذن تخصيص الصفة بالموصوف أو إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه و من كنايات النسبة قوله " أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله" وما أشبه ذلك، لأنه إذا أثبت التفريط في جنب الله، وهذا لا يجوز حيث أنه جهة محسوسة، فقد أراد أن ينتقل منه إلى ما يصح وقوع التفريط فيه، وهو حقوق الله التي أمره باتباعها "[4]لقد اعتمد الكاتب في تشكيل روايته على هذا النوع من الكناية واتضح جليا في العبارات التالية في قوله:

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص54.
[2]- نفس المصدر، ص81.
[3]- نفس المصدر، ص177.
[4]- يوسف أبو العدوس ،**المجاز المرسل والكناية**، ص176.

" رغم عمر آلامك الطويل الممتد في أعماق الـزمن الماضـي... "[1] هنـا كناية أراد بها الكاتب نسب أحزانهـا الدفينـة الـتي تنتهي إلى زمن بعيـد هنا كناية عن نسبة.

وفي قولـه: " حياتنـا في دشـرتنا صـعود، ليسـت هبـوط "[2] كنايـة عن التطور والازدهار والتخلف والتقهقر فقـد نسـب الصـعود " إلى التطـور والازدهار " ونسب الهبوط " إلى التخلف والتقهقر.

وفي عبارة أخرى يقول:

" عرفته شمس الجبـال لم تشـرب بعـد مـاء شـبابها "[3]كنايـة عن فـترة الصبا والمراهقة التي تسبق فترة الشباب.

وفي قوله: " عيون ثرارة تنفتح في السماء فجـأة ! "[4] كنايـة عن انهمـا المطـر بغـزارة الخطـة الـرقص والفـرق في الخرافـات فقـد نسـب " العيون " إلى المطر الذي يسقط بشدة.

إن هذه العبارات كلها تعتبر من أساليب الإبداع الأدبي في التعبـير لـدى الكاتب والأديب " بن هدوقة " فقد جـاء بـالمعنى في سـياق الـتراكيب البيانية المتجددة وصياغات والصور الخياليـة المتمـيزة، الـتي تخفي في نصوصها معاني إنسانية عميقة أو أغراض فنية متداولة، ومن هنا تعمل على تشويق السامع وجذب الانتباه وإذكاء العقول فالكناية تعتبر اللـون البيـاني في البلاغـة التصـويرية المتضـمن على الحجـة في الكلام فهي تسوق المعنى مدعما بالإثبات والدليل، وهذه صيغة فنية مؤشرة وميزة في بلاغة القول، يـأتي بهـا نسـق الكنايـة فضـلا عن غيرهـا من الألـوان البيانيـة، فالقـارئ الناقـد " يعلم إذا رجـع إلى نفسـه، أن إثبـات الصـفة كإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، أكد وأبلـغ في الـدعوى

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص13.
[2]- نفس المصدر، ص25.
[3]- نفس المصدر، ص17.
[4]- نفس المصدر، 84.

من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا عقلا وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة، ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط "[1] ومن هنا يمكن القول بأن الأديب ابن هدوقة أبدع في لغته الجميلة فقد عمل على شد القارئ وإغرائه بالمتابعة دون الجنوح نحو الغموض والابهام أو التعقيد اللفظي أو المعنوي فاللغة في هذه الرواية لغة شعرية.

والكناية من تلك الأساليب التي توفر للنظم خلابة التعبير وفصاحة القول إذا تنحي بالأديب والقارئ عن قبح المعاني، وسفاسف التصريح ورداءة النسج، وسوء النظم، وهذه غايات معنوية ولفظية، يأخذ أسلوب الكناية في البلاغة العربية بطرف كبير ومؤثر منها فيما يعرض له من صور معنوية وأغراض فنية، وأوصاف شعرية، فإصطلاحه في فن البيان ينص على " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه "[2]

ثانيا_ الاستعـــــــــــارة:

علم البيان من العلوم الأكثر استخداما وتوظيفا في الأعمال الأدبية فيمكن لنا القول إنه لا يخلوا عمل أدبي مهما كان جنسه من تشبيه أو استعارة أو... إلخ فتلك العلوم تشكل الركيزة الأساسية في بناء النص الأدبي فعملية التخييل لا تتحقق إلا بتحقق تلك الفنون، ولذلك فالمبدع يجد ملاذا ومأوى لحرية التعبير عما في نفس الأديب وانفعالاته وأحاسيسه.

---

[1]- محمد جابر فياض، **الكناية**، ط1، دار المنار، 1409، ص84.
[2]- الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص65.

ان العلوم البيانية كالاستعارة تمثل البناء الأساسي الذي يرتكز عليه المبدع في تحقيق لغته الجديدة الممثلة بدلالتها الفكرية والعاطفة والوجدانية التي بدورها ستخلق حالة من الانفعال للتأثير على المتلقي الذي يحقق الانشطار في الدلالات السابقة لتوليد دلالات جديدة تعبر عن مشاعره وعواطفه وأفكاره، وبذلك يصبح المتلقي متلقيا ومنتجا في أن، ومن هنا فإن الصورة ستصبح تعبيرا صادقا عن الشعور أو الفكرة... والتصوير غير المباشر الذي يحدث الاستجابة المطلوبة، ويثير الدهشة ويمنحها معرفة جديدة إنما هو الذي يقوم، كما يقول أدمان، على الربط غير المتوقع، الذي يملك أفئد تنا ويسحر أبصارنا.[1]

ومن أسباب جمال الصورة الاستعارية تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر[2] وإن كان ذلك مستوى من الأداء الفني والتعبير المعنوي والصياغة الأسلوبية لا يكاد يظهرإلا نزرا في رواية بن هدوقة، إلا أنه يعتبر أسلوبا تعبيريا، وصياغة تصويرية تظهر بين حين وآخر في روايته، لتبنى عن شخصيته الإنسانية وقدرته التخيلية.

وأخيرا فإن الاستعارة هي " إدعاء معنى الاسم لشيء "[3]

فالاستعارة من الأساليب الأدبية التي تخالط النفس والوجدان، وتعبر عن أحواله وتتمثل تقلبات الفكر منطقية الرأي والتوجهات، فتباين أساليبها ومستويات أدائها إنما ينشأ من تباين الأفكار، والانفعالات والرؤى.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في دراسات المستشرقين**، ط1، عمان الأهلية للنشر والتوزيع، 1998، ص235.

[2]- القاضي أبو علي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصوصه**، تحقيق محمد، أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البحاري، ط2، مطبعة عيسى السيابي، الجلي، ص41.

[3]- أبو علي الجرجاني، **دلائل الحجاز**، ص434.

والاستعارة من أكثر الأساليب البلاغية بلاغة وأصالة، فلهما وقع مميز على النفس، وهي أسلوب لا يستغني عنه شاعر من الشعراء أو أديب من الأدباء فهي تشكل محور الدراسات، البلاغية قديما والدراسات الأسلوبية حديثا، والاستعارة فن راق، لما تقدمه من خدمة للمبدعين الذين يجدون ضالتهم بالاستعارة فهي تصل إلى درجة من الايحاءات والدلالات يستطيع بها المبدع أن يعبر عن حالته الانفعالية بدقة.[1]

وفي الحق إننا عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم وهو يتلفظ بها أن يعينه بطريقة تبتعد عما تعينه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع إننا نتحدث عن النوايا الممكنة للمتكلم.[2]

إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد في مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلثم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية بين الذات والموضوع، ومن الطبيعي، في مثل هذه الحالة، أن تظهر صفتا الوضوح والتمايز، ويمثل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضربا من سوء فهم الطبيعة الاستعارية ذاتها، ولعلي لست في حاجة إلى تأكيد أن الاستعارة لا تعتمد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها.[3]

والاستعارة كما عرفها البلاغيون هي تشبيه حذف أحد طرفيه.[4]

---

[1]- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في دراسات المستشرقين**، ص226.
[2]- محمد الولي، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، دار المعارف، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، ص28.
[3]- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، ص272.

أنواع الاستعارة:

الاستعارة **المكنية**: هي في اصطلاح جمهور البيانين: " لفظ المشبه به المستعار في النفس للمشبه والمحذوف المرموز إليه بإثبات شيء من لوازمه للمشبه " وهي كثيرة في الأساليب العربية نظما ونثرا.[1]

كقولـه تعـالى (□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□) الإسراء آية 24، فقد شبه الـذل بالطائر، وحذف المشبه بن ولكن رمز إليه شيء من

لوازمه وهو الجناح فلم يذكر من أركان التشبيه إلا الذل وهو المشبه.

وكقول الرسول صلى اللـه عليـه وسـلم: " بـني الإسـلام على خمس " فقد شبه الإسـلام بـالبيت، ولكن حـذف المشـبه بـه وهـو الـبيت وأبقى بعضا من لوازمه الجوهرية وهو البناء.

ومن خلال عودتنا إلى الرواية نجد ابن هدوقة قد زين أسلوبه بهذا النوع من التصوير الفني والعبارات التالية توضح لنا مجموعة من الاسـتعارات المكنية في قوله:

" أقتلـع الـذكريات من رأسـي وأرمي بهـا على السـرير المقابـل "[2] اسـتعارة مكنيـة تنبـه فيهـا الكـاتب " الـذكريات " وهي شـيء معنـوي بمشبه بـه محـذوف وليكن " الشـجرة " أو أي شـيء لـه جـذور، وأبقى على لازمه من لوازمه هي " أقتلع " و" أرمي ".

وقد أدت الاستعارة معنى إذا قوة يريـد بـه الكـاتب نسـيان الماضـي أو تناسبه عنوة وتكلفا.

وفي قوله:

---

[4]- أمين أبو ليل، **علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، ط1، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 1427ه، 2006م، ص188.

[1]- نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ص08.

" أحاول أن أمسح ببصري الجدران مكن كل رسومها "

أسلوب غير مباشر على سبيل الاستعارة المكنية حيث شبه " البصر " أو " الرؤية" بممسحة وترك لازمة من لوازمها هي " المسح " أو " المحو" والمراد بها الرغبة في عدم رؤية ما يرى يريد رؤية أحلامه نقط " القرية " وفي مثال أخر نجدها تجسدت في قوله:

" كانت عيناك يتجلى فيهما شبابك الغض عندما تضحكين ويغمرهما حزن رهيب عندما تفكرين"[1] شبه الكاتب الشباب وهو " معنوي " عبارة عن فترة زمنية من عمر الإنسان بالغض وهو شيء مادي، فحذف المشبه به وابقى على قرينتة هي " الغض " الطري، يريد الكاتب بذلك أن فترة الشباب هي فترة جميلة في حياة الإنسان حياة الصبا واللهو مثلما يكون الغض طريا زاهيا.

وفي عبارة أخرى نحو قوله:

" فاض جمالها على الساحة"[2] استعارة مكنية شبه فيها الأديب جمال الجازية وهو شيء حي بشيء حسي هو النهر، وترك لنا لازمة من لوازمه هي "فاض " يريد بذلك ابنهار الحضور بها.

لقد شكلت الاستعارة المكنية لغة انفعالية لأن اللغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية مهمتها التعبير عن المواقف العاطفية عن طريق الإيحاء ولذلك فإن الاستعارة الايحائية هي الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية، وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة[3]لذا وظف الكاتب هذا النوع من الاستعارة التي تحلق بك في عالم الخيال، وتعرض عليك أشكالا من الصور البيانية الرائعة.

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص13.
[2]- نفس المصدر، ص80.
[3]- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في دراسات المستشرقين**، ص226، مرجع سابق ".

الاستعارة **التصريحية**: أن يكون الطرف المذكور من طـرفي التشـبيه هـو المشـبه به[1] كقولـه تعـالى ([illegible]) (سـورة الفاتحة، أية6). والصراط الطريـق، فقـد شـبه الـدين بالصـراط بجـامع التوصيل إلى الهدف في كل منهما وحذف المشبه وهـو الإسـلام وأبقى المشبه به.

وقولـه تعـالى: ([illegible]) (إبراهيم الآية 1)، فقد شبه الكفر بالظلمات والإيمان بالنور

وحذف المشبة وأبقى المشبه به.

ومن خلال دراسـتنا للروايـة تـبين لنـا وجـود هـذا النـوع من الاسـتعارة التصريحية في قوله:

" تقـاطر الأطفـال والبنـات والعجـائز والشـيوخ والنسـاء على السـاحة أفواجا "[2]

استعارة تصريحية شبه فيهما الأديب مجيء النـاس والتحـاقهم بالموعـد بشيء يتقاطر وليكن سائلا، وبين بذلك توافد المدعوين أو الراغبين في حضور الزردة بشكل مستمر.

وفي مثال آخر يقول:

" وأؤمن بما يؤمن به الضعفاء أمثالي وأرى الآمال الزرقاء، تنطلــق من عينيـك "[3] اسـتعارة تصـريحية حيث شـبه الكـاتب المسـتقبل الجميـل والحافل بالأمنيات بشيء حسي وهو " أرى " ليبين مدى تشـوقه برؤيـة المستقبل.

1- أبي يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**،(دط)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د ت)، 373.
2- عبد الحميد بن هدوقة، ص180
3- عبد الحميد بن هدوقة، ص12.

وبتضح لنا من خلال هذه المقولات حول الاستعارة أن الاستعارة تشكل ركنا أساسيا من أركان النص الأدبي، لأنها الأسلوب الأنجح في تحقيق المراد من قبل الأديب، فيها يأخذ الأديب راحته في التعبير عن كثير من كوامن نفسية من انفعالات وعواطف ومشاعر في كل ما يدور في الفكر والعقل.

ثالثا-التشبيـــــــــــــــه:

التشبيه هو فن من فنون البيان خاصة والبلاغة عامة، لما في ألفاظه من طاقة، إيحائية وما في تراكيبه من قدرة تصويرية معبرة ومؤثرة إذ أنه بتراكيبه التصويرية يخلق عملية التخيل لدى المتلقي فيجعله يتصور ما يقرأ أو ما يسمع وبهذا تحصل لديه متعة القراءة أو الاستماع والتشبيه بأبسط معانيه يعني " الدلالة على مشاركة أمر لأخر في معنى "[1]

أي أن يجمع بين أمرين يشتركان بصفة وأكثر فعندما نقول " أنت كالجبل " تكون قد أضيفت صفة الجبل وهي " الثبات " على الموصوف به وهو المشبه.

ان التشبيه الذي تحذف فيه الأداة ووجه الشبه ما هو إلا " التشبيه البليغ "وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة، لما فيه من ادعاء أن المشبه به ولما فيه من الايجاز الناشئ عن حذف الأداة والوجه معا هذا الإيجاز الذي يجعل نفس السامع تذهب كل مذهب، ويوحي لها بصور شتى من وجوه التشبيه "[2]

فالتشبيه عند عبد الحميد بن هدوقة بأركانه المعروفة من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه وما وظف من الكلمات في تحقيق ذلك

[1]- الخطيب القزويني ،**الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق لجنة من أساتذة الأزهر، (دط)، القاهرة، مطبعة والمحمدية، 793هـ-ص213.

[2]- عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دت)، ص104-105.

الأسلوب، ما هو إلا من آليات الإبداع الفني واللغـوي، ونـذكر أمثلـة عن التشبيه البليغ في قوله:

" حسنها تيار متموج يهز القلوب "[1] تشبيه بليغ حذفت فيـه الأداة ووجـه الشبه صورة يريد بها الكاتب إظهـار جمـال الفتـاة جازيـة الفـاتن الـذي يجلب إليه العقول والقلوب.

وفي مثال آخر يقول:

" تصير الحياة عجوزا " تشبيه بليغ شبه به حيـاة الشـباب الـذي لا يحلم ولا يطمح ولا يأمل في غد أفضل بالعجوز الذي ينتظر الأجل وهـو كنايـة أيضا عن اليأس.

وفي قوله: "المدرسة وطن ثاني "[2] شبه الكاتب المدرسة بالوطن على سبيل التشبيه البليغ ليؤكد بذلك أن المدرسة تلتقي فيها جميـع العقـول والطبائع والفئات الاجتماعية تماما مثل الوطن.

فالعملية الفنية تشير على دمج تلك المعطيات من التشـبيه مـع الإطـار العام لخصوصـيات المبـدع أي أن هنـاك رابـط بين الطـرف الأول وهـو أسلوب التشبيه والطرف الثاني وهو خصوصيات المبدع وهذا الأسـلوب في اشتغال التشبيه يخضع لحالات الانفعـال والمشـاعر والعواطـف اتي تحكم سيطرتها على عملية الإبـداع، ومن ذلـك نـرى " أنـه على الـرغم من سهولة الكلمات في تركيبها التشـبيهي إلا أنهـا حققت غايـة وأنتجت دلالة وفق أحاسيسه ومشاعر المبدع "[3]

معاني الكاف في التشبيه:

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص80.
[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ص103.
[3]- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر، محمد براد ، ط3، دار الفكرة للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص44.

كان ورود الكاف في الرواية لأغراض تخدم السياق فالتشبيه فيها يكون واضحا ولا يحتاج إلى عناء وتفكير فجاءت حاملـة معـاني رئيسـية هي " التساوي والايضاح والتوكيد " وفيما يأتي في تفصيل ذلك" :

1- **التساوي**: جاءت الكاف حاملة معنى الشاوي بين المشبه والمشبه به وهذا ما يسمى السكاكي بالتشابه " وهو إذ تساوي الطرفان المشبه والمشبه به من جهة التشبيه فالأحسن ترك التشبيه إلى التشابه ليكون كـل واحـد من الطـرفين مشـبها ومشـبها بـه تفاديـا من تـرجيح أحـر المتساويين "[1]

2- **الايضـــــــــــــاح**:

قد تأتي الكـاف لا للتشـبيه ولا للتشـابه بـل بمعـنى " مثـل " وهي بهـذا تكون وسيلة إيضاح لما تقدمها من كلام.[2]

3- **التأكيـــــــــــــــد**:

قد تأتي وسيلة لتأكيد الأمر وتحقيقه كما في قوله تعالى (□□□□□□ □□□ □□□□□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□ □ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□) (سورة يوسـف/24) فجاءت تأكيـد لعصـمته عليـه السـلام وعفتـه،[3] وليس فيهـا من التشـبيه شيء والتقدير " الأمر أو عصمته مثل ذلك ".[4]

أي تحقيق لعصمته وتأكيدا لها أنه يصرف عنـه السـوء وليس هـو الـذي يصرف عن السوء وهكذا تأتي الكاف حاملة معـاني مختلفـة تهـدف من ورائها أغراض تخدم الكلام.

والتشبيه ترك أثر في إضفاء لمحة فنية بلاغية على طابعها العام، سواء أكـان مصـرحا بـه أم ضـمنيا أو بالاعتمـاد على آداتـه الـتي تجمـع بين

[1]- ابي يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص164.
[2]- شهاب الدين السيد محمود، ألوس البغدادي، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والبديع المثالي**، (دط)، دار الطباعة الميزية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص95.
[3]- أحمد أحمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ط3، مكتبة النهضة، الفجالة، مصر، 1950، ص216.
[4]- شهاب الدين ألوسي، **روح المعاني**، ص216.

المتشابهين لغرض معين خادمة بـذلك سـياقها العـام ومتسـمة معانيهـا اللطيفة وألفاظها المتماسكة.

وعند رجوعنا للرواية نجد أن التشبيه عند عبد الحميد بن هدوقة شـكل" ظاهرة فنية " لا يمكن لدارس لغوي أن يغفلها أو أن يتركها وراءه، فهو النسق الذي يمكن لنا أن نعتبره لمحمة النسيج ويتضح ذلك في قوله:

" للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشـجرة " شـبه الكـاتب الإنسـان في تعلقه بالأرض وبالوطن وحنينه الـدائم إليهـا بالشـجرة الـتي لا يمكن أن ترتبط جذور من إلا بالأرض وربط بين المشبه والمشبه بـه بـأداة هي " الكاف " أما وجه الشبه محذوف.

فالتشبيه هنا تشبيه مجمـل باعتبـار حـذف وجـه الشـبه، غـير أننـا يمكن تأويله بالرابطة القوية لكليها بالأرض.

وفي قوله:

" حسـنها يملأ المـراح، يفيض عليهـا كمـا يفيض النـور "[1] شـبه الكـاتب جمال الفتاة وحسنها بالنور ووجه الشـبه هـو الانتشـار في كليهمـا فهـو تشبيه مفصل.

وهناك عدة أمثلة في التشبيه نذكر هذه العبارات في قوله:

" الهاويـة الحقيقـة هي أفكـار النـاس "[2] شـبه جهنم والحيـاة القاسـية بأفكار الناس، أفكار القرويين البسيطة الساذجة وإنكـار الـذين يريـدون النزوح الريفي.

" إنها تشبه أن تكون مسافة بين زمانين، لا بين مكـانين "[3] شـبه الأديب المسـافة بين الطريـق المعبـدة بالمسـافة بين زمـانين لا بين مكـانين

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص46.
[2]- عبد الحميد بن هدوقة ، ص48.
[3]- نفس المصدر، ص52.

فالتشبيه هنا تشبيه مجمل باعتبار حذف وجه الشبه الذي يتمثل في ذلك الفارق الذي تحدثه المدينة والريف فالمدنية والريف مكانين والأديب شبه الفرق بينهما بالفرق بين زمانين وكأنه يريد بذلك أن المدنية زمن للتحضر والتقدم أما الريف " الدشرة " فهو زمن للتخلف والحرمان، وجعل أداة التشبيه فعلا هو تشبيه.

"أرسلتهم المدنية في كالعطر يدغدغ الأنوف بينما البطون جائعة " تشبيه تام حيث شبه الأديب المدينة بالعطر وربط فيهما بأداة هي الكاف.

ووجه الشبه يدغدغ الأنوف، ويريد به النفع والاستماع، وكأنه أراد أن يقول بأن هؤلاء المدنيين لا ينفعون إلا كما ينفع العطر، فلا حاجة سكان الدشرة بهم.[1]

" حبي أنا لك لا ينضب كهذه العين.... "[2] شبه الكاتب الحب بعين الماء على سبيل التشبيه التام باعتبار أطرافه الأربعة فالحب مشبه والعين مشبه به والأداة هي " الكاف " ووجه الشبه " لا ينضب " أي الموجود الدائم الذي لا ينتهي يوما وهو باعتبار ذ كروجه الشبيه هو تشبيه مفصل ومن هنا نرى أن التشبيه بوصفه أسلوبا بلاغيا، حقق لابن هدوقة مطالبه وذلك للتعبير عما يدور به ويدعو له، هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد عبر عن عالمه البشع، الذي كان المؤشر الأساسي على ذاته وأسلوب التشبيه جعله الدلالة المطلوبة في النص.

رابعا-المجاز المرسل:

يعرف المجاز المرسل بأنه مجاز لغوي يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي بعلاقة هي غير المشابهة، وسمي بالمرسل، لأنه غير مقيد بعلاقة المشابهة إذ إن الارسال في اللغة الاطلاق، وقيل إنما

[1]- نفس المصدر، ص73.
[2]- نفس المصدر، ص123.

سمي مرسلا لأنه لم يقيد بعلاقة مخصوصة بل ردّد بين علاقات كثيرة، قال سبويه، ومما جاء على اتساع الكلام والاختصار في قوله تعالى ([illegible]) (سورة يوسف/82) إن المجاز المرسل مبني على العلاقة بين الشيء المسمى والشيء المراد إفادته فعلا، إلا أن العرب لا يذهبون إلى التمييز في هذه العلاقات بين ما هو عضوي وما هو متبادل."[1]

إن المجاز المرسل من الوسائل التي تساعد على بلاغة التعبير وعلى جمال وقعه في نفوس المتذوقين، ذلك أن المعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد هو أكثر اتساعا، وأبعد أفقا، وأدعى إلى التأمل، فيه نخلص من قيد العبارة وضيقها، وشّعور بحرية الشاعر أو الأديب لأن يضع المعاني في القوالب التي يتصورها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه، وهذا العمل مرتبط بما عند الأديب من تفنن وابتكار، والقدرة على الربط بين مختلف المعاني والصور وهو من قبيل الإغناء للألفاظ، إذ يمنحها قدرة على تجاوز معانيها الأصلية إلى معان أخرى تستوحى من سياق الكلام.[2]

ويحدد السكاكي المجاز المرسل، الذي لم يسمه باسمه، بقول: " هو أن تتعدى الكلمة عن مفهومها الأصلي، بمعونة القرينة إلى غيره للملاحظة، بينهما ونوع التعلق ."[3]

وفي روايتنا نجد أن الروائي ابن هدوقة، وظف عدة تقنيات فنية حديثة في بناء المعمار الفني للرواية ووظف هذا النوع من المجاز المرسل للإيجاز والدقة وإيراد المعنى في صورة دقيقة مقربة إلى الذهن فقد قال:

---

[1]- يوسف أبو العدوس، **المجاز المرسل و الكناية**، ص40.
[2]- يوسف أبو العدوس، **المجاز المرسل و الكناية** ، ص103.
[3]- أبي يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص124، مرجع سابق.

" الماضي الطويل أحدث ثقوبا ذاكرة الدشرة "[1] جاء الأديب بلفظة الدشرة على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته المحلية حيث ذكر الدشرة وهي مكان وأراد به الحال فيها وهم السكان حيث كان يريد أن يقول :في ذاكرة سكان الدشرة وفي قوله نحو:

" أقول كل شيء للشارع الطويل "[2] أراد الكاتب بهذه العبارة أن يقول أقول كل شيء لمن هم في الشارع الطويل، على سبيل المجاز المرسل وعلاقته المكانية " المحلية " حيث ذكر المكان وقصد به كل الناس الذين هم في الشارع من متسولون وعاطلين...

ومن ها نلاحظ أن المجاز المرسل يضفي رونقا وايحاء على الصورة ومن ثم يكمل الوظيفة المرجعية الطبيعية للكلام بإضافته إلى تعيين الواقع المصور خبرا عن الطريقة الخاصة التي يرى من خلالها القارئ هذا الواقع، فالمجاز المرسل يستعمل للتعبير عن طريقة في الرؤية.

خامسا- الأسطورة:

الأسطورة نص أدبي فني يحمل سمات النصوص الأدبية القديمة، ولكن قبل أن يكون ذلك كان نصا شعائريا دينيا يميل إلى المقدس أكثر من إلى الدنيوي، مما جعله على مر العصور يحمل الوجهين المقدس واللامقدس العاكسين لمراحل التطور الفكري التي عرفها العنصر البشري داخل الإطار العام للحياة.[3]

يقول جيمس فريزر " من أجل أن يكون تاريخ الفلسفة كاملا غير منقوص ومن أجل أن يكون تاريخ العلم كاملا غير منقوص، ينبغي علينا أن نبدأ بعرض للميثولوجيا، فأهمية الأساطير مسألة معترف بها على أساس أنها وثائق عن التفكير الإنساني وهو لا يزال في حالة الجنين،

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص53.
[2]- نفس المصدر، ص110.
[3]- محمد عزوي، **الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية**، ط1، دار ميم للنشر، 2013، ص27.

ونحن لا نتقبلها لأنها تشبع في نفوسنا تسلية عابثة، ولكن لأنها تلقي ضوءا ينير لنا طريق التطور الفكري الذي سار عليه جنسنا البشري "[1]

والأسطورة من السطر وأسطار وأساطير وهو الخط والكتابة كما جاء في المعاجم العربية، كلمة ليست مستحدثة في اللغة العربية، بل كانت معروفة وقت نزول القرآن الكريم، وتحمل مضمونا يقارب المضمون الاصطلاحي لها، إذ تدل قصص الأولين المكتوبة التي استلهمها الرسول صلى الله عليه وسلم من التراث المحكي القديم المتداول بين الكهان ورجال الدين وكتبهم في رأي المعارضين له من قريش، وهذا ما دلت عليه الآية الكريمة في قوله تعالى (□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□)"[2] الفرقان آية5، ولكون الأسطورة ظهرت حين وقف الإنسان حائرا يلفه الغموض، وهو محاط بظواهر أفقدته راحته الفكرية، كان لزاما عليه أن يبدأ مغامرة مع الكون لفك أسراره، وكشف الحجب الفاصلة بينه وبين المعرفة التي ينشدها ،فكانت الأسطورة التي شكلت لديه جملة من المعارف والمعالم، كانت تأملاته وحكمته وسيلته في التفسير والتحليل، كانت أدبه وفنه.

من هنا نجد، أن أكثر الحضارات تملك قصص نشأة الأساطير، فهي تروي تاريخا مقدسا تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، وبعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من النبات أو مسلكا يسلكه الإنسان، إذن هي دائما

---

[1]- جيمس فريزر، **أساطير في أصل النار**، تر: يوسف شلب الشام،(د.ط)، دار الكندي، دمشق، 2015، ص6.

[2]- محمد غزوي، **الرمز و دلالته في القصة الشعبةالجزائرية**، ص27.

سـوء لحكايـة " غلـق " تحكي لنـا كيـف كـان إنتـاج بشـيء، كيـف بـدأ وجوده.[1]

وتعد الملامح الأسطورية للشخصيات الأدبية في الرواية موضوعا شـيقا بالنسبة للكاتب، لأن الأسطورة تزيد الإبداع جمالا وقـوة، لقـد اسـتطاع الإنسان المعاصر أن يبلغ مستويات كبيرة في مجال الحضـارة والتقـدم متجاوز المستوى البدائي حيث حقق تقدما هائلا في التفكير والمنطق،[2] ولكن ذلك لم يمنع أن "تعيش الأسطورة في عصـر العقـل"[3] فالقـارئ يستمتع أيما اسـتمتاع حينمـا يلمس الموضـوعات الأسـطورية ومحاولـة ربطها بالراهن أو بـالواقع الاجتمـاعي إن المقارنـة البسـيطة أحيانـا بين نص إبداعي استخدم الأسطورة أو الخرافـة القديمـة وبين نص إبـداعي أخر لم يلجأ إلى هذا الاستخدام تجعلنا نقتنـع أن الإبـداع الـذي اسـتقبل الملامح الأسطورية يكون أكثر جمالا و إبداعا وإثــارة في ذهن المتلقي " فإن يكن عصـرنا قـد عنـا بالأسـطورة واتجـه إليهـا الفنـانون والأدبـاء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى وإنما في الحقيقة قد تفهمـوا روح هـذه الأسـاطير... ومن ثم بـرز في أعمـالهم منهج الأسـطورة القديمـة وإن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الأسطورة ".[4]

ونسـتطيع القـول بـأن الأسـطورة قـد شـكلت فضـاء الأدب الحـديث بأجناسه المختلفة بل امتد أثرها إلى علم النفس وكذلك نجـد كثـيرا من النقـاد المحـدثين يـرون أن جماليـات الروايـة الحديثـة أن تبـنى بنـاءا أسطوريا.

---

[1]- ميرسيا الياد، **ملامح من الأسطورة**، تر :حسيب كاسوحة، (د.ط)، منشور وزارة الثقافة ، دمشق 1995، ص11.

[2]- عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية**، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص226.

[3]- المرجع نفسه، ص228.

[4]- المرجع نفسه، ص225.

وبناء على ذلك نستطيع القول أن عبد الحميد بن هدوقة أفلح في بناء روايته على مجموعة من الأساطير، وفي ما يلي، سنحاول رصد مختلف هذه الأنواع من الأساطير.

1-الجمال الأسطوري لشخصية الجازية:

لقد كانت الجازية من الناحية الجمالية امرأة جميلة جدا فقد كانت أسطورية إلى أبعد الحدود جعلت تستقطب كل الشخصيات الروائية وجعلت كثيرا من الشباب يحملون إلى التقرب من جمالها الخلاب، وقد قيل عنها بأنها أسطورة والذي جعل الجازية تكون متميزة على أنها ابنة شهيد فهو رمز التضحية والكفاح، " والجازية في التصور الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا يحد، قد تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكاية الخرافية مثل " أميرة الجن" و"لونجا " في صفة الجمال، غير أنها تظل متميزة تميز العناصر التي تعود من مراحل تاريخية قريبة إلينا نسبيا.. إن شخصية الجازية التي تحيا هنا تحمل ملامح الشخصية الملحمية والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء الحياة بجميع معانيها ".[1]

ويشير الباحث عمر أوهادي في البحث الذي أجراه حول رواية " الجازية الدراويش " أن شخصية الجازية اختارها المؤلف من السيرة الهلالية يقول: " إن هذه المرأة الإمبراطورية، الغريبة والمعقدة تجسد الجزائر، لقد اختار المؤلف " الجازية " اسم بطلة السيرة الهلالية، من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية (المركزية) ليستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة ".[2]

---

[1]- عبد الحميد بورايو، **منطق السرد**، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، (دط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص119.

[2]- جيلالي خلاص، عبد الحميد بن هدوقة، الملتقي الوطني الأول، 1997، هذا الكتاب تضمن دراسة بعنوان : الكتابة الروائية في الجازية والدراويش ،للباحث عمر أوهادي ،تر : عبد الحميد

وقد أشار هذا النص أن الجازية هي شخصية من أدب السيرة الشعبية " السيرة الهلالية " فقد أشار الأديب بن هدوقة في أول جزء من الرواية إلى الجازية الهلالية " لكي يبين للقارئ بأن هناك نفس الملامح الأسطورية لشخصية الجازية في السيرة الهلالية والملامح الأسطورية لشخصية الجازية في رواية الجازية والدراويش " لعل أهم أهداف التوظيف للأسطورة يتمثل في إعادة تفسير العالم الذي يعتقد أنه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة كالواقع والمثال ... فيحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق النموذج المراد ".[1]

وتقول الرواية:

" الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة"

تضحك صباحا فتنشر ضحكتها أغاني عذبا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة ويعلم الناس أن الجازية ضحكت !.

إذا اسكتت هب الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافا ! ".

"أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية "[2]

ومن خلال هذا المقطع يتضح لنا بأن عبد الحميد بن هدوقة، وظف في متن الرواية " الجازية الهلالية " فهي بمثابة بطلة عربية شجاعة ومقدامة، وهناك امتداد حضاري بين الجازية والوطن الجزائر، ولأن السيرة الهلالية هي رحلة الهلاليين إلى الشمال الإفريقي، لذلك فقد كان اختياره سليم وجيد.

بورايو، ص43.

[1]- عبد الحميد بوسماحة، **توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، رسالة ماجستير، معبد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1991،ص122.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ص24.

وقد أشار الباحث عبد الحميد بوسماحة في دراسته لرواية الجازية والدراويش من منظور التراث إلى أن شخصية الجازية كان لها بعدية أساسين:

1- أحدهما خيالي من خلال السيرة الهلالية.

2- والثاني واقعي من خلال اسمها.[1]

وتكمن مظاهر الاتفاق عند الجازية عند بني هلال والجازية في الرواية في الجمال المطلق من خلال مجموعة من الصفات[2] إلى جانب هذا أيضا الحكمة قامت الجازية الهلالية بدور حاسم في ظروف الحرب من أجل انتصار قبيلتها على الأعداء[3] " وظهرت الجازية الأسطورة في الرواية أيضا على أنها امرأة تحسن الاختيار في أمر الزواج بين الحب الحقيقي وأغراض الأعداء القائمة على الخداع والغموض والمنفعة المحدودة "[4] تم فكرة الميلاد المتميزة بالغرابة.[5]

وقد ذكر عبد الحميد بواريو زمن الأحداث الروائية نذكر منها:

" الزمن المطلق، و نقصد به ذلك الزمن الذي ينسب وقوع أحداثه بشكل محدد، يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت.."[6]

" الزمن التاريخي: يمثل هذا الزمن اللإطار الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية المتعلقة بثورة التحرير سواء منها ما يشير إلى بطولات الثوار والشهداء المناضلين أو إلى انتهازية الوصولين وظلم المستعمرين ".[7]

---

[1]- عبد الحميد بوسماحة، **توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، ص13.
[2]- نفس المرجع، ص124.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- عبد الحميد بوسماحة، **توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة** ، ص124.
[5]- نفس المرجع، الصفحة نفسها.
[6]- عبد الحميد بورايو، **منطق السرد**، ص133.
[7]- نفس المرجع، ص134.

فالجازية الهلالية هي رمز للمرأة العربية الشجاعة والمقاومة فأثناء رحلة الهلالين إلى الغرب وقعت عدة معارك بينهم وبين الزناتي خليفة، فوقفت الجازية الهلالية، بجانب قومها فقد كانت تحفزهم على المقاومة ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع.

" فقام أبو زيد في عزم الركاب وضرب بالهصيص في الرمح، فشك ذراعه ورماه على الأرض فهجمت عليه قومه وخلصوه صار طعن يفك زرد الحديد والبنات تفادي وتنحي قوم أبي زيد وتزغرد لهمو أبو زيد في أولهم، فولى قوم الهصيص شرايد وأخذ منهم بنو هلال خيلهم وأموالهم وخلصوا البنات وعادوا إلى أهلهم فلاقتهم الأولاد والبنات بالدفوف والضجات وراح قوم الهصيص شتات وأما بنو هلال فاجتمعوا في صيوان الأمير حسن وصارت الجازية تشتم وتوبخ من هرب، وتمدح من ثبت ".[1]

2-**أسطورة أو ديب**:

إن الروائي عبد الحميد بن هدوقة عمل على الاستفادة بالأدب الغربي " الأساطير اليونانية".

" لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت منظور... جاءت إلى البيت وأنا صغيرة، امرأة غريبة الأطوار، تقرأ اليد... وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين سيكونون أزواجا حراما ".[2]

من خلال هذا المقطع نلاحظ بأن الأديب تأثر بأسطورة " أوديب " فهناك عدة روابط واعلانات نلاحظها بين شخصية الجازية وشخصية

[1]- ليلا قريش، **تغريبة بني هلال**، (د.ط)، موقع النشر، الجزائر، 1989، ص181.
[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ص71

أوديب، فقد اشتركا في نفس الحياة الأليمة والصعبة، فالجازية قالت لها تلك المرأة الغريبة بأن أزواجها الأولين كلهم سيكونون حرام ولن يكونوا شرعيين و أوديب كذلك قالت له تلك المرأة بأنه سيتزوج زواجا حارما.

كذلك نجد "الجازية" و " أوديب " اتصفا بالشخصية الشجاعة والقوية رغم الظروف المعيشية الصعبة، "فالجازية أخرجت الدشرة من التخلف والسبات فقد أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة[1] أما أوديب فقد أنقذ مدينة " طيبة " من " الوحش " سفنكس " الذي ظل جاثما على سكانها ردحا من الزمن.

كما نرى بأن هاتين الشخصيتين لهما ميزة خاصة وشخصية فريدة جعلت كل من حولهم يمدونهم اهتماما، فهم لافتين للأنظار، من لا يعرف قيمة الجازية، لا يعرف شيئا أو صرح قائلا :

الجازية أكثر من امرأة !...

كل الناس يعرفونها !.

هل هي جميلة إلى درجة اقتتال الناس عليها [2]

3-أسطورة آساف ونائله:

لقد اتضحت هذه الأسطورة بشكل واضح في القسم الخامس من الرواية " أرى زردة " ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وأساف العشيقين اللذين كتب عليهما المسخ، ثم القداسة وتبدو لي نايلة في صورة الجازية وآساف ظهر في صورة الأحمر..."[3] وأسطورة نايلة وأساف " إنه الثنائي المعروف عند العرب بعلاقة الحب التي

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص77.
[2]- نفس المصدر، ص33.
[3]- نفس المصدر، ص121

تسببت في مسخها وقد تم هذا الاستخدام عند الحديث عن علاقة الأحمر بالجازية ".[1]

من هنا نرى بأن ابن هدوقة في توظيفه لهذه الأسطورة لم يكن يريد إجراء محاكاة مباشرة بين شخصيتي الجازية والأحمر ونائلة وآساف، لأننا لا نحس بوجود التشابه في هذه الرواية، فالجازية رمز للعفة والطهارة والأحمر رمز للتعبير والتقدم أما نائلة وآساف فهما يرمزان للفسق والفجور وبهذا نحن نتقرب من الجازية والأحمر وننفر من نائله وآساف، فقد أراد الكاتب أن يربط بين الشيء المقدس بالشيء المحرم.

فالجازية كانت ترمز للقداسة والشرف، بارتباطها بالأحمر الذي اعتبر رمز من رموز التغيير في الدشرة،[2] ومن هنا يمكن القول أن عبد الحميد بن هدوقة تغلغل في عمق الأسطورة ليعكسها على المحور الأساسي الذي يناسب الرواية فقد وضعنا أمام اشكالية صعبة وهي: " الجازية " المقدس والأحمر " المحرم " ومن هنا نستخلص لحظة " قيام الساعة".

إن استعمال الأسطورة يمثل محاولة لإعطاء دلالة أكثر للرواية، هذا يعني أن الرواية موجهة لقارئ منتبه يجب أن يكون على علم بالأساطير المستخدمة من أجل أم يفهم العمل في مجمله.[3]

فقد ورد في لسان العرب قصة أساف ونائله، قال ابن منظور:

إساف ونائله صنمان كانا لقريش وضعهما عمروا بن يحي على الصفا والمروة، وكان بذبح عليهما تجاه الكعبة، ورغم بعضهم أنهما كانا من جرهم، إساف بن عمر ونائله بنت سهل ففجرا في الكعبة فمسخا

[1]- جيلالي خلاص، عبد الحميد بن هدوقة (أنظر إلى مقالة عمر أو هادي)ص53.
[2]- صالح مفقودة، **المرأة في الرواية الجزائرية**،(د.ط)، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص205.
[3]- جيلالي خلاف، عبد الحميد بن هدوقة، أنظر إلى مقالة عمر أو هادي، ص54.

حجرين عبدتهما قريش، وقيل كان رجلا وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة فوثب اساف على نائله، وقيل فأحدثا فمسخهما الله حجرين "[1]

وقد تنبه إلى هذه الأسطورة صالح مفقودة وقال: " هذه الأسطورة لها دلالة في ربط أماكن العبادة بالحب والاتصال الجنسي ..."[2]

" واستعادة هذه الأسطورة هذه الأسطورة وتوظيفها في الانتقال بالواقع الى الأسطورة يوثق الروابط القائمة بين الجازية رمز المثالية والتحول والروحانية بالأحمر رمز المادية والتخطيط كما يربط بين العصر الذي تعيشه الفردية والعصور الغابرة، عصور الطقوس والشعائر البدائية ... "[3]

وقد وظف الكاتب هذه الأسطورة إلا أنه لم يتوسع في استغلالها استغلالا جيدا على الرغم من أنها ثرية بأبعادها ومعانيها وكان ورودها في النص للتدليل على وجود التطابق بين ما هو واقعي وما هو تراثي أسطوري متخيل.[4]

بالإضافة إلى أن أسطورة أنساف ونائله هي أسطورة من العصر الجاهلي فقد قارنها عبد الحميد بن هدوقة بنوع أخر من الجاهلية والتخلف، كان فضاؤها دشرة السبعة وروادها الدروايش وأهل الدشرة والأولياء السبعة، وبناء على هذا أستطيع القول بأن الكاتب والأديب قد استفاد من توظيف الأسطورة في عمله الروائي " الجازية والدراويش " ولعل استخدام مصطلح " البناء الأسطوري " من باب الاستخدام المجازي، ويمكن القول بأن جملة العلاقات والصراعات لا تتحكم بها قوى خارقة، إنما يتحكم بها العلم الذي بات يصنع المعجزات في

---

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء 9 ،دار صادر، بيروت، ص06.
[2]- صالح مفقودة، **المرأة في الرواية الجزائرية**، ص198.
[3]- نفس المرجع، الصفحة نفسها.
[4]- نفس المرجع، ص199.

عصرنا، فعبد الحميد بن هدوقة كان يعلم بأن تطعيم النص الروائي بالعناصر الأسطورية يزيد الإبداع جمالا و إثارة و قوة عند المتلقي.

سادسا:الرمـــــــــــــــــــــز:

أن مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات تعددت تعريفاته ومفاهيمه عند الباحثين والدارسين وورد في لسان العرب لابن منظور:

" الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم وباللفظ من غير إبانة الصوت، إنما هو إشارة بالشفتين وقيل، الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو بعين ".[1]

والرمز يرمز كما في قوله تعالى (... وآيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا) أي إيماء فقط، ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزا أي غمزته ويعرف " أرسطو " الرمز على أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس إذ يقول: " ان الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ".[2]

ويقول أيضا: " إن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية ".[3]

فهي عند " أرسطو " مجرد إشارات باعتباره إشارة مطلقة أما " أوبستر " فيحدد الرمز بأنه: " ما يعني أو ما يومي إلى شيء عن

---

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، الفصل الخامس، حرف الزاي، فصل الراء، دار صادر، لبنان، ص 356.

[2]- محمد أحمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط3، دار المعارف، مصر، 1984، ص351.

[3]- نفس المرجع، ص35.

طريق علاقة بينهما مجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود ".[1]

يمثل الرمز قيمة فنية كبرى في الأدب، ويعرف مصطلح " الرمز " وفقا لمذهب الرمزية، بأنه " تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور الحسية،[2] ويتسم الرمز بمجموعة من الخصائص الفنية التي يحسن حصرها كالآتي:

1- أنه علاقة بين مستويين: أحدهما محسوس، والآخر معنوي، فيلزم من هذا ألا يكون المرموز شيئا حسيا، وإنما هو حالة تجريدية، بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت الحالات المعنوية التي ترمز إليها.[3]

2- أن تلك العلاقة حدسية، أي لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والمرموز إليه ولا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز إليه أساسها تشابه الواقع النفسي فيهما.[4]

ولم تقتصر مدرسة أي تمام على تجديد اللغة الشعرية وحدها، بل اشتملت جوانبها على محاولات تجديدية لعناصر فنية أخرى، كان من بينها محاولة تجديد التصوير البياني ويرى، د، شوقي ضيف أن أبي تمام لم يقف بفنه عند الألوان القديمة من التصنيع ،بل نفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل كان مردها إلى اعتماده على الغموض الفني الذي كان يلتف كالثياب حول أفكاره وصوره[5] كما ذكرنا أن أبا تمام قد نجح في المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة، فاستخدم الرمز واستعان

---

[1]- نفس المرجع، ص34.
[2]-نفس المرجع، ص202.
[3]- محمد أحمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، ص203.
[4]- نفس المرجع، ص 40-203.
[5]- شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط13، دار المعارف، القاهرة (دت)، ص239.

على إحكامه بصبغين مهمين من أصباغ التصوبر وهما: التجسيم والتدبيج.[1]

ومن خصائص اللغة الشعرية في رواية الجازية والدراويش استخدام الكاتب ابن هدوقة اللغة الرمزية الموحية، فالرمز هو الأداة التعبيرية، بما يحمل من دلالات وإيحاءات على معان وحالات نفسية، والرموز من أقرب الوسائل التي تستعين بها اللغة الشعرية للتعبير عن روى الكاتب وتجربته.

ومن أبرز الرموز اللفظية التي وردت في رواية " الجازية والدروايش " واستخدمت كثيرا هي:

السجن: هو رمز للضياع والتشتت وعدم الاستقرار والقلق والفقد وهذه الألفاظ " غليظا- متهكما، بعنف، يسجنون، عصا، جلاد، عنيفا، الترهيب، الدماء، الظلم ،مرغمة" في طليعة هذه الرموز التي تقترن بتجربة الروائي الذاتية في السجن " فهذه الألفاظ كلها دالة على القمع والتعسف والقهر، وهذه الرؤية تتجدد بدءا من أول صفحة في الرواية والصفحات التي تليها وحتى تتحقق أحلامهم في وطن تنعدم فيه الحرية والإحساس بالدفئ والراحة ويتضح ذلك في العبارات التالية في قوله:

" أدار السجان مفتاحا غليظا في القفل ".

" يغلق الباب عن ورائه بعنف كما فتحه "[2]

" الأبرياء والشعراء يسجنون "[3]

" يتشكل اهتزازه الجاف صوتا لجلاد لا أعرفه ".

" ثم أراه يقودني إلى الدرك ".[4]

---

[1]- نفس المرجع، ص247.
[2]-عبد الحميدبن هدوقة، ص07.
[3]- نفس المصدر، ص8.
[4]- نفس المصدر، ص09.

" متتابعة تتابع المساجين أثناء الحركة الرياضية اليومية "[1]

الجازية: هي رمـز للصـمود والتحـدي والشـجاعة والقـوة والصـرامة فبرغم من أنها عاشت يتيمة الأبوين إلا أنها كانت دائمـا صـبورة وقويـة، وهذه الألفاظ تـدل على التحـدي " يتحـدى، الحـرب التحريـر، كـافحت، استشـهد، صـمدت، بطـولات، شـهداء، رفضـوا، حـاربوا، الـنيف، أرض، جلمد، الشرف، المقاومين ،جاهدت... ".

ونجد ذلك في قوله:

" الجازيـة أخـرجت الدشـرة من سـبات القـرون، أعطتهـا حيـاة حافلـة خصبة بدل حياتها الميتة "[2]

" الجازية أكثر من امرأة ".

" الناس يقتتلون على صيانة شرفهم ".[3]

" كانت غريبة الأطوار، لا تستقر على حال عيونها تعد وتتوعـد! بسـمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها محرق ".[4]

الشامبيط: هو رمز السلطة والتلسط والمكر والخبث و هـذه الـداول مقترنة بهذا الرمز " الرعـاة، أشـراك، أحابيـل، خيـوط، كـذاب، سـاخر، ماكر، إغراء، خبيث، تحريض " فهذه المصطلحات ترتبط بأحاسيس أهل الدشرة بـالظلم والمكـر من قبـل الشـامبيط المتسـلط على حقـوقهم الشخصية والغرض من هذا الرمز هو إعادة تشـكيل الواقـع وفـق أحلام

[1]- عبد الحميد بن هدوقة ، ص10.
[2]- نفس المصدر، ص24.
[3]- نفس المصدر، ص33.
[4]- نفس المصدر، ص58.

السكان وتطلعاتهم إلى عالم مفعم بالبراءة، والقداسة والطهر تخلو منها كل أشكال المكر و الحيلة، ونجد ذلك في قوله:

" أراد أن يخطبها لي أبي ألا يتزوجها ابن الشامبيط... الطالب الحالم لا يعرف أشراك الشامبيط "

" تخطر بذهني أية عظيمة عن قرآن عظيم ".

"لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت "[1]

ما أروعها أية !تعلن للدنيا أن القدر لا يكتب أبدا قبل وقوعه تعطي للإنسان حريته وتضم مصيره بين يديه تسموبه إلعظمة المسؤولية لابد أن تقاوم "[2]

" نقاوم من؟ الشامبيط يمثل الحكومة "[3]

" هل طلب الشامبيط إقامة هذه الزردة خدعة للناس وتلهيتهم "[4]

فقد وظف الكاتب عبد احميد بن هدوقة عدة رموز فقد أعطى لوحات عريضة عما يجري في الدشرة بأسلوب فني جميل أضفى عليه عنصري التشويق الإثارة ونجد كذلك هذه الرموز.

الجبل: يرمز للعلو والشموخ فالأخضر بن الجبالي وصف هذا الجبل وهو ينفث فيه أحاسيسه ويبث حمولاته الفكرية والنفسية، فالجبل هو المعادل الموضوعي للصمود والخلود والشموخ ومنه يستمد الإنسان الريفي في الدشرة قوته وطاقته فلأخضر بين الجبالي وصفه في قوله " أنظري إلى الجبل، إنه عالي، أليس كذلك؟ " [5]

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ص10.
[2]- نفس المصدر، ص11.
[3]- نفس المصدر، ص167.
[4]- نفس المصدر، ص185.
[5] - عبد الحميد بن هدوقة، ص16

الدشرة: هي رمز للتكافل والصمود، والكفاح بين سكانها في مختلف مسارات حياتهم الطويلة فكل شيء فيها مزال يحيا في طفولته الأولى " هذه الدشرة الحلم ،عين جارية، أشجار من كل نوع، صفصاف يتحدى الهاوية الدشرة وجناتها، تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف ".[1]

البندقية: بني رمز للموت وهو الوسيلة المثلى للقتل " أخذ أبي بندقية المعلقة بالحائط فتحها نسف في فوهتيها ثم أغلها وأعادها إلى مكانها ".[2]

الزردة: رمز للنشاط الذي يمارسه أهل الدشرة في الريف من خلال أنماط سلوكية للتعبير عن قيمتها ورموزها وطقوسها فصور لنا عمق الحياة الاجتماعية في الريف الجزائري، الذي يندرج تحت وطأة الأفكار الدينية العميقة والمتخلفة.

السبعة: رمز ديني ويمثل بعد اجتماعي وثقافي في ضوء الذهنية السائدة لدى سكان الدشرة بعامة وفي الثقافة الدينية " سبع سموات " أيام الأسبوع والسبعة في الرواية هم أولياء الله

الصالحين المرتبطين بمكان الدشرة حيث تؤكد هذه الرواية بقوله " يقال عن الجامع انه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة يعبر المكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم " سبعة يغباو وسبعة ينباو "[3]

الدراويش: هم رمز للسذاجة وعدم القدرة على التفكير حيث كانوا يمثلون المديرين والأنصار لشيوخ الصوفية وكأن الدراويش يصبحون خدما لشيوخ الزوايا وأثرهم يتجلى في الذهنية الشعبية التي تنطق بها أفعال واعتقادات باقي الشخصيات والدراويش يتمثلون البعد الخرافي.

---

[1] - نفس المصدر، ص 36-37.
[2] - نفس المصدر، ص15.
[3] 1- عبد الحميد بن هدوقة، ص100.

*** الجانب الإيقاعي:**

إن المتصفح للروايـة يجـد أن معظمهـا يعتمـد على اللغـة الشـعرية، ومن ملامح اللغة الشعرية في هذه الرواية الإيقاع المتولـد من التكـرار والسجع والجناس.

أما الأمر الذي دعانا إلى الاهتمام بمثل هذا النوع من الربط فهو طبيعـة المدونة في حد ذاتها فعلى الرغم من أنها مدونـة نثريـة، فإنهـا لم تخـل من الإيقــاع والموســيقى، فليس الســجع والإيقــاع ســمة من ســمات الخطاب الشعري فقط، فهما يمثلان أيضا مكانة مرموقـة في كثـير من أنماط النثر على اختلاف العصور والأدوات"[1].

أولا_ السجع:

السـجع هـو توافـق الفاصـلتين من النـثر على حـرف واحـد في الآخـر، والفاصلة هي الكلمة الأخـيرة من جملـة مقارنـة لأخـرى، ويسـمى كـل واحدة من هاتين الجملتين قرينة لمقارنتهـا لأخـرى، كمـا تسـمى فقـرة وهو على ثلاثة أنواع:

المطرف: ما اختلف فيه الفاصلتين في الـوزن مـع الاتفـاق في التقفيـة كما في قوله تعالى: [ ] (سورة نوح، الآيـة 13-14) " فوقـارا" فاصـلة القرينـة الأولى لأن الكلمة الأخيرة منهـا (أطـوارا) فاصـلة القرينـة الثانيـة، وقـد اختلفتا في الوزن لأن ثاني " وقارا " متحرك، وثاني " أطـوارا " سـاكن وكلتا القافيتين الراء"[2].

[1] - أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة** ، د.ط، المكتبة العصرية، 1999، ص297.
[2] - حامد عوني، **مذكرة في البلاغة**، (د.ط)، دار الكتب العربي بمصر، 1952، ص172-174.

التصريع: ما كان فيه إحدى القرينتين كلها أو جلها مثل ما قابلها من الفقرة الأخرى في الوزن والتقفية كما في قول الحريري: " فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظها.

المتوازي: هو ما لا يكون جميع ما في القرينة، ولا أكثره مثل ما يقابل من الأخرى"[1] ومثال ذلك قوله تعالى: [□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□] (سورة الغاشية، الآية 13-14) والقرينة هما: (سرر مرفوعة، وأكواب موضوعة) وإذا عدنا إلى الرواية – موضوع الدراسة – نجد عبد الحميد بن هدوقة وظف مختلف أقسام السجع وهي:

السجع المطرف: نحو قوله: " يا أهل الدشرة الأخيار والسبعة الكبار يا للي الناس تزوركم من كل الأقطار، نهار الخميس، اللي جاء بغرارة يروح بتليس! على خاطر شبان ضياف. هم الراس واحنا الأكتاف!"[2]، فالكلمات: الخيار، الكبار، الخميس، بتليس، ضياف، الأكتاف، تتفق كلها في الروي وتختلف من حيث الوزن، والقول نفسه ينطبق على المثال التالي:

" ماء من العين ودعوة من الصالحين لأبناء المدينة المتطوعين"[3] فتكرار الياء والنون في الكلمات: العين، الصالحين، المتطوعين، أضفى على المقطع نوعا من الاتساق الصوتي وأدى في إثراء القيم الصوتية.

التصريع: وينقسم إلى ثلاثة أنواع:

الموازي: هو أن يتفق أخر القرينة منه لأخر نظيرتها في الوزن والروي"[4]

---

[1] - المرجع نفسه، ص174.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص64.
[3] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص59.
[4] - ناصر الدين محمد بن قرقماس، **زهر الربيع في شواهد البديع**، تحقيق مهدي أسعد عرار، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ص103.

نحو قوله: " لا تعرف الزردة؟ أكباش تذبح، ومناجل تضبح وزرنة وبنادير تصدح "[1] وفي الموازي، يتراوح السجع بين السجع الطويل نسبيا كما هو الحال بالنسبة للمثال السابق والسجع القصير نحو قوله: " زردة ووعدة " " الكفرة والفجرة ".

التوازن: لا يشترط فيه الروي وإنما كلمات تتفق من حيث الوزن فقط"[2]، نحو: رقراقة، شعشاعة.

المطرف: هو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة، مع نظيرتها دون الوزن"[3]

نحو قوله: " مزوق، منمق، مرونق، على شكل وبألوان راية السبعة "[4].

فالقاف هو صوت مغلغل أحدث تأثير في نفسية المتلقي حيث جعلته يحس بفخامة الثور وعظمته في نفوس السكان المتواجدين في قرية السبعة.

أنواع السجع: له عدة أنواع نذكر منها:

1- القصير: قد يكون السجع قصيرا وهو أصعب أنواع السجع مسلكا وأطيبها على السمع وأخفها على القلب لأن الألفاظ إذا كانت قليلة فهي أحسن وأرق بقرب فواصلها والتحام أطرافها، مثلا في قوله تعالى: [ ].(سورة المدثر، الآية 1-2-3).

2- المتوسط: قال الله تعالى: [ ]. (سورة الأعلى، الآية 1-2-3-4)

---

[1] - المصدر نفسه، ص65-66.
[2] - المرجع السابق، ص100.
[3] - المرجع نفسه، ص102.
[4] - المصدر نفسه، ص77.

3- الطويل: قال الله تعالى: [ ]. (سورة هود، الآية 9-10).

والمتتابع للجمل المتواجدة في الرواية يـدرك مـدى اتكـاء الكـاتب على توظيف أنواع السجع ويتوضح لنا ذلك في الفقرات التالية:

1/ القصير: وظف الكاتب هذا النوع من السجع في العبارة التالية:

" يا ويل الويل والسروال الطويل ".،"جواد وحصاد و سبع شداد"

آنذلك وظف هذا النوع في الفقرة التالية:

" صفقات تعقد، وأموال تعد "

" الأبطال هربوا والأنذال غلبوا "[1].

2/ المتوسط: نجده في قول الكاتب:

" أذنها أذن فيل، وقرنها قرن أيل، وعنقهـا عنـق نعامـة، وصـدرها صـدر سبع، ولونها لون نمر وخاصرتها خاصرة هر"

"يديه البهلوانية الجميلة، وأصابعه البيضاء الطويلة"[2]

3/ الطويل: اعتمد الكاتب في تشكيل روايته على هـذا النـوع ويتمـيز بعباراتـه الطويلـة مثـل: "جيبهـا من روس الجبـال العاليـة، واللي عنـده صفصاف يغرس قدامـه داليـة، في البدايـة كـانت الحفلـة عاديـة، رقص وأركان فلكلورية"[3]

وفي عبارة أخرى: يقول:

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ، ص66-78-80.
[2] -المصدر نفسه ، ص81-109.
[3] _المصدر نفسه، ص78.

"يرجوا الناس في الشيء اللي ما يبلغوهش ويتبعـوني في الشـيء الي ما ينالوهش، ويعملوا في الشي الي ما ياكلوهش "[1]

لقد استخدم الكاتب هذه الجمل والتراكيب من صور صـوتية أو إيقاعيـة وتوصل إلى تحقيق الإيقاع النغمي فقـد اضـطلع السـجع دورا بـارزا في إثراء الإيقاع وهو يتردد في الرواية بصورة لافتة.

وعلى هـذا النسـق أدى السـجع دورا مهمـا في إثـراء القيم الصـوتية، والتعبير عن الجو النفسي فهو يعطينـا جرسـا موسـيقيا وإيقاعـا يجـذب انتباه السامع ويجعل للتعبير قوة وتأثيرا ووضـوحا وسـاعد على ترسـيخ الفكـرة لـذلك يسـتعمل بكـثرة في القـرآن الكـريم والحـديث النبـوي والحكم والأمثال.

ثانيا_الجناس:

الجناس هو من الصناعات البديعيـة الـذي يجعـل الكلام أكـثر تـأثيرا على النفوس، وهو من أجمل المحسنات اللفظية وأكثرها اشـتهارا فهـو يضفي نوع من الشعرية، فالجنـاس لـه أساسـه في اللغـة وأصـالته في الذوق العربي وله دوافعـه في الربـط والتصـور النفسـي ومن وظائفـه الأساسية إيجاد الموسيقى في الكلام.

الجنـاس هـو أن تتشـابه اللفظتـان في الشـكل الخـارجي وتختلـف في المعنى وإنما يأتي الأديب بهما هكذا كثير السامع مع مرتين: أولهما حين يوهمه للوهلة الأولى بأن المعنى فيهما لواحد والثانيـة كمعرفـة المعـنى المراد من الكلمة الثانية، عندما يدرك أن المقصود بها معنى أخر"[2].

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص81.
[2] - محمد علي السلطاني، **البلاغة العربية في فنونها (البيان والبديع)**، ط1، دار العصماء، 2004، ص53.

يعد الجناس وظيفة من وظائف شعرية اللغـة فهـو من الحلي الجماليـة التي لها تأثير بليغ تجـذب السـامع وتحـدث في نفسـه ميلا إلى الاصـغاء حيث تجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة وهو ينقسم إلى:

1- الجناس التام: من أنواع الجناس، الجناس التام وهـذا من أفضـل أنواع الجناس"[1] وهو جناس يوافق فيـه اللفظـان المتجانسـان في نـوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها ويسميه عبد القاهر الجرجاني جناسـا مستوفيا"[2]

2- الجناس المتماثل: إن كـان اللفظـان من نـوع واحـد كاسـمين"[3] نحو [□ □□□□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□] (سورة الروم، الآية 55.).

2- الجناس المشرفي: إن كان اللفظان من نوعين مختلفين كاسـم وفعل مثل: " يحيا لدى يحي بن عبد الله ".[4]

3- الجناس المحرف: هو ما اتفق فيـه ركنـا الجنـاس أي لفظـاه في عدد الحروف وترتيبها واختلافها في الحركات فقط.

إليكم أمثلة عن الجناس المحرف:

1. " فإن التقوى في اليوم الحرز والجنة في وعد الطريق إلى الجنة "[5] الاختلاف هنا بين اللفظين (جُنة) و(جَنة) في الحركات فقط.

وهناك مثال أخر:

---

[1] - صلاح الدين الصفدي، **جنان الجناس في علم البديع**، ط1، مطبعة الجوانب، قسنطينة، 1299هـ، ص20.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هلموت ريتر، ط2، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول 1954، ص22.
[3] - الخطيب القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، د.ط، دار الكتب العلمية، لبنان، ص102.
[4] - الخطيب القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص103.
[5] - علي ابن أبي طالب، **نهج البلاغة**، تحقيق وشرحه: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الجيل، بيروت، ص74.

2. " فإن شبهته بما أنبتت الأرض، قلت جني جني من زهرة كل ربيع "[1] الاختلاف هنا بين اللفظين (جَني) و(جُني) في الحركات فقط.

- وبالعودة إلى الرواية: نجد تنوعا في توظيف ابن هدوقة للجناس، فنجد:

الجناس التام: على نحو ما نجد كلمة الساعة التي مثلت دلالات مختلفة، فتارة نجدها تدل على الزمن كما في قوله: " الساعة توشك أن تسجل الثانية عشرة "[2] وتارة أخرى مثل على

القيامة كما في قوله " والساعة كيفاش أشراطها ".[3]

الجناس المستوفي: ويتمثل في قوله: " الألف عصا لمن عصا "[4] بالإضافة إلى الرباط الصوتي الذي أحدثه في الكلمتين: عصا، عصى في السياق ذاته، فإن هاتين الكلمتين حدثان نوعا آخر من الربط الدلالي، من خلال الربط بين الفعل والنتيجة، على اعتبار أن العصيان فعل سيء يستوجب الضرب والتقريع بالعصا نتيجة لهذا الفعل.

الجناس المحرف: نحو قوله: " ألم تفهم بعد أننا في بلد المستعمِل في مستعمَل "[5] الاختلاف هنا بين اللفظين المستعمِل " بالكسرة " والمستعمَل " بالفتحة " هذا الاختلاف يكمن في الحركات فقط.

الجناس الناقص: هو جناس لا يوافق فيه اللفظان المتجانسان في نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها توافقا تاما بل يختلفان في واحد أو أكثر من واحد من هذه الأمور"[6].

---

[1] - المرجع نفسه، ص391.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص33.
[3] - علي ابن أبي طالب، **نهج البلاغة** ، ص34.
[4] - عبد الحميد بن هدوقة، ص8.
[5] - المصدر نفسه، ص83.
[6] - أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط6، مركز النشر والتوزيع التابع للمكتب العلمي، لبنان، ص104.

وفيه يختلف اللفظ أن من حيث العدد ويكون إما بالزيادة وهذه الزيـادة تقع في أول الكلمة بزيـادة حـرف واحـد نحـو قولـه: " أولاد قـديش مـا يبقى فيهم ريش "[1] أو زيـادة حـرف في الوسـط "فيهـا صـفقات تعقـد وأمـوال تعـد"[2] أو بزيـادة حـرف أو أكـثر ويسـمى جناسـا مـنيلا ويـذهب السـيوطي إلى أن الاختلاف بين الكلمـتين في الجنـاس المنيـل يكـون بإضـافة حـرف أو أكـثر في منتهى الكلمـة"[3] ويتوضـح ذلـك في قولـه " عيون تعد وتتوعد"[4] ويسمى في هذه الحالة منيلا، وهو بين فعلين هنا[5]

أما من حيث تباعد الأصوات في المخرج فنجد:

الجنـاس اللاحـق: وينقسـم إلى ثلاثـة أنـواع من حيث رتبـة الوحـدات الصـوتية حيث تختلـف الوحـدات الصـوتية في الأول نحـو: " يـأجوج ومـأجوج "[6] وقـد تختلـف في الوسـط نحـو " اختلـط الحابـل بالنابـل "[7] وقوله: " ساد الهرج والمرج "[8].

والعجز على الصدر: وهو من الفنـون البديعـة الـتي فطن لهـا القـدماء، فهو جعل أحد اللفظين المكررين، المتجانسين في أول الفقـرة والآخـر في أخرها"[9] ومثال ذلك في قوله " البرق يواصل برقه والرعـد يواصـل رعدة "[10].

من أبرز سمات شعرية اللغة هو توظيف الجناس فالكـاتب في مقـاطع كثيرة من الرواية وظف عنصر الجناس وهو مظهر من مظاهر الشعرية

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص45.
[2] - المصدر نفسه، ص47.
[3] - جلال الدين عبد الرحمن بن بكر السيوطي، **الاتقان في علوم القرآن**، تحقيق وشرحه: محمد أبو الفاضل إبراهيم، مطبعة المشهد الخميسي، القاهرة، 1967، ص244.
[4] - عبد الحميد بن هدوقة، ص80.
[5] - ناصر الدين بن قرقماس، **زهر الربيع في شواهد البديع**، ص68-69.
[6] - المصدر نفسه، ص66.
[7] - المصدر نفسه، ص83.
[8] - المصدر نفسه،ص101.
[9] - الخطيب القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، ص104.
[10] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص27.

فهو يضفي زخرفة لفظية ويضفي على النص رونقا وطلاوة، ويوفده بجناس موسيقي دقيق، فهو أسلوب جميل في نظم الكلام يتطلب مهارة خاصة، لأنه صورة من صور الإيقاع المتناغم الذي يكسوا الكلام جمالا، ويزيد المعنى بموسيقاه استقرارًا في النفس، وتأثيرًا فيها وهو يؤدي أيضا دلالة تعبيرية تساهم في تقرير المعنى في ذهن المتلقي.

وصفوة الكلام: أن الجناس صورة من صور الإيقاع المتناغم الذي يكسوا النص الذي يرد فيه جمالا، ويزيده قوة في الرنين، بسبب تعاقب المقاطع على نحو منتظم فيشتد وقعها ويتلاحق تأثيرها ولا تعرف قيمته إلا إذا جاء منقادًا للمعنى، وفي ذلك يكون الجناس قد بلغ غايته في التأثير والإثارة.

ثالثا- التـــــــــــــــــوازي:

التوازي هو التشابه القائم على تماثل بنوي في بيت شعري أو أبيات شعرية، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين من حيث الشكل والتسلسل والترتيب"[1] ومن تطبيقات جاكبسون التي تقتصر على الشعر المنظوم، فتبين أن التوازي عنصر شعري في المقام الأول، حيث تشكل القافية حالة خاصة ومكثفة " للمسألة الأساسية للشعرية هي التوازي "[2] ومن هنا تبين أن التوزاي يتضمن خاصيتين متلازمتين:

أولا: إنه عبارة عن علاقة تماثل – تتم على مستوى أو مستويات لسانية- بين طرفين أو أكثر.

---

[1] - سليمة بونعيجة، **الترابط والاتساق في قصيدة رسالة من المنفى لمحمود درويش**، مجلة التواصل، العدد 19 سبتمبر 2007، ص122.
[2] - رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص47.

ثانيا: إن العلاقة القائمة بين الطرفين تنبني على مبدأين هما التشابه والتضاد، ما دام كل طرف يحتفظ -رغم التشابه- بما يتميز به عن الأخر. ويعتبر التوازي " خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها شفوية أم مكتوبة ،إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"[1]، وبصفة عامة هو تلك الظواهر البديعية التي تحدث إيقاعا صوتيا من خلال اتفاق أواخرها في آخر الجمل في السجع والتصريع، أو ما تعتري بنيتها من اختلاف حروف في ترتيبها وشكلها كما في الجناس.

و في محاولة تأصيل المفهوم في النقد الغربي، أجمع الدارسون على أنه مفهوم جديد إذا ما قورن بالمفاهيم المتواضع عليها في البلاغة الغربية"[2] وهو بديل لساني حل محل المفاهيم التي تختزل كل أشكال التوازن والتناظر[3] ومن تطبيقات جاكبسون التي تقتصر على الشعر المنظوم، نتبين أن التوازي عنصر شعري في المقام الأول حيث تشكل القافية حالة خاصة ومكثفة للمسألة الأساسية للشعر هي التوازي"[4] ومن هنا يتبين أن التوازي يتضمنه خاصيتين متلازمتين:

أولا: انه عبارة عن علاقة تماثل، تتم على مستوى أو مستويات لسانية، بين طرفين أو أكثر.

ثانيا: إن العلاقة القائمة بين الطرفين تنبنى على مبدأين هما التشابه والتضاد، مادام كل الطرف يحتفظ رغم التشابه بما يتميز به عن الآخر.

---

[1] - محمد مفتاح، **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي والعربي،(د.ط)، الدار البضاء، 2001، ص140.

[2] -**Presses universitaires de France**, paris 1982, a l’analyse de la poésie introduction molino-joélle, tomine jean, p211.

[3] Larousse**, langue et language**, linguistique et poétique, j. fill, d. delas, _ .paris, 1973, p73

[4] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص47.

- والتوازي على الرغم من أنه ظاهرة صوتية متعلقة بلغة الشعر، فهو كذلك له علاقة وهو مرتبط بلغة النثر ونجد ذلك في رواية " الجازية والدراويش" حيث نجده في عدة عبارات وظف فيها الكاتب هذا النوع، في قوله:" الأبطال هربوا والأنذال غلبوا"[1] تتكرر هنا البنية النحوية " مبتدأ، خبر" في الجملتين فالمبتدأ في " الأبطال والأنذال " أما الخبر فهو (غلبوا وهربوا) وقد جاء في الحالتين على شكل جملة فعلية.

- ويتحقق الثراء الإيقاعي كذلك من خلال مزاوجة الكاتب " عبد الحميد بن هدوقة " بين التوازي والتكرار، فيعملان التكرار والتوازي في جعل المقطع أكثر قوة وتماسكا واتساقا من الناحية الصوتية، حيث يغرس في نفس القارئ إحساس باستمرار الحالة الشعورية نحو قوله:

" تصبح الأرض عارية وتصبح الأشجار وعارية ويصبح السكان عراة "[2] .

- فالتوازي حاصل هنا، من خلال استمرار البنية النحوية في التراكيب الثلاثة وهي الفعل المضارع أصبح، اسم أصبح، خبر أصبح، أما التكرار فنجد في الفعل أصبح وغيره (عارية- عراة) فالمحافظة على البنية النحوية مع ملئها في كل مرة بمحتوى مغاير، يجعل هذه البنية المتوازية تتنامى شيئا فشيئا، والأمر ذاته ينطبق على المثالين التاليين " اشتد العزف، واشتد الرقص"[3] وقوله : يشتد قصف الرعد، تشتد صيحات الدراويش "[4] ففي المثال الأول: تتكرر البنية النحوية: فعل وفاعل، أما في الثاني فيتكرر التركيب فعل وفاعل ومضاف إليه ومضاف.

وهناك أمثلة عديدة نذكر بعضها:

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص102.
[2] - المصدر نفسه، ص113.
[3] - عبد الحميد بن هدوقة، ص44.
[4] _ المصدر نفسه، ص65.

" ينبغي إغراق الماضي أولا، إغراق الدراويش، إغـراق السـبعة، إغـراق القرية بسد تبنيه الأيدي العارية، كذلك " لكي تبدأ حياة أخرى في قـرى أخرى "، " تتراكم الذكريات تتراكم المسـاهر "، " اقتلـع الـذكريات من كل خلية في رأسي، من الحرية في دمي، أقتلع معهـا المشـاعر، أقتلـع أحلام الماضي "[1]

في هذه الأمثلـة اتكـأ الكـاتب على توظيـف ومـزج مصـطلحي التكـرار والتوازي وهناك أمثلة أخرى نحو قوله:

" كنت صغيرة، وكنت صغير، كنت صغيرة "[2]

"واصلت رفضها واصلت شفاءها[3]

- " سـمعوا بسـجن الطيب بن الأخضـر الجبـايلي، سـمعوا بـاعتزام الشامبيط خطبة الجازية لابنه الذي يقرأ بأمريكا"[4].

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن التوازي، يعد مقوما آخـر من المقومـات الجمالية، وهو – إن تعددت مظاهره – يبقى متعلقا بـأي عنصـر أو يـبين إن أمكن أن يوجـد لهـا نظـير مشـابه أو مخـالف في النص، وهـو أكـثر حضـورا وتحققـا في الشـعر، بـل إن مفهـوم الشـعر نفسـه ينبـني على أساس من مبدأ التوازي والتناسب، ممثلا في عنصري الـوزن والقافيـة، وهما أجلى ما يتجلى فيه هذا المبدأ.

ومن هنـا أسـهم التـوازي في تنـاغم المقـاطع الروائيـة، وجـاءت اللغـة الإيقاعية أقرب إلى الشعر.

رابعا_ التكـــــــــــــــــــــــرار:

[1] - المصدر نفسه، ص88.
[2] - المصدر نفسه، ص95.
[3] - عبد الحميد بن هدوقة، ص50.
[4] - المصدر نفسه، ص104.

يعد التكرار ملمحا بارزا ومظهرا من مظاهر الأسلوبية في الاعمال الابداعية وهو يقوم بدور رئيس في عملية نسيج النص الادبي، فهو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه "[1] .

لقد استخدم " عبد الحميد بن هدوقة " التكرار في روايته " الجازية والدراويش " ،فنجد التكرار على مستوى الكلمة الواحدة، ومثال ذلك في كلمة " سبعة "

" رقمي سبعة، رقم الحجرة أيضا سبعة بالقرية جامع يدعى السبعة "[2]

وقد نجد التكرار في مثال أخر:

"وتتراكم الذكريات، تتراكم المشاهد....."[3]

وفي قوله: " يجب أن أقتلع الذكريات من كل خلية في رأسي، من كل الحرية في دمي، أقتلع معها المشاعر، أقتلع أحلام الماضي "[4] هنا الكلمة المكررة هي أقتلع.

ونجد التكرار على مستوى الجملة، نحو قوله:

" كنت صغيرة، وكنت صغيرا، كنت صغيرة "[5] وفي قوله:

" الشامبيط مات، الشامبيط مات، الشامبيط مات "[6]

- وظاهرة التكرار في النص المنجز تعمل على استحضار الطاقات الانفعالية والتأثير به لدى المرسل، وهي بدورها تقوم على إثارة

---

[1] - يوسف محمد الكرفي، اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية (أعمال جبران خليل جبران العربية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 1432-2001، ص15.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، السابق، ص07.
[3] - نفس المصدر، ص7.
[4] - المصدر نفسه، ص11.
[5] - نفس المصدر، ص13.
[6] - نفس المصدر، ص152.

المتلقي وانفعاله، ولذلك يعد التكرار من أهم الأساليب التي تـؤدي إلى وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص، إذ أنـه يـوحي بشـكل أولي بسـيطرة فكرة النص المكررة على فكرة السبات أو على شعوره "[1].

وفي روايتنا سـاهم التكـرار في إثـراء النص بالعديـد من المعـاني، ومن بينها:

أ) التأكيد والتعويد:

جاء في مطلع الرواية: " قبل ميلاد الزمن كان الجبل

وكانت العين

وكان الصفصاف "[2]

نلاحظ أن في هذا المقطع تكرر الفعل " كان " وهو فعـل مـاض نـاقص وقد ذكر الكلمات "الجبل، العين، الصفصاف " فهي تدل على الطبيعـة، وهـذا الفعـل يـدل على الوجـود والكينونـة وجـاء ليعـبر عن الطبيعـة الموجودة قبل ميلاد الزمن ففي هذا الزمن كانت الطبيعة تنعم بالهـدوء والطمأنينة وقد أكد الفعل " كان " هـذا الأمـر وقـام بتقريرهـا في ذهن القارئ ونجد أيضا هذا النوع من التكرار في قوله:

" بالحجرة سريران قذران

أجلس على أحدهما

لا أفكر

أصبحت سجينا لي رقم، أقيم بحجرة لها رقم...

رقمي سبعة، رقم الحجرة أيضا سبعة!

بالقرية جامع يدعى " السبعة "!

---

[1] - يوسف محمد الكوفحي، **اللغة الإبداعية**، ص15.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص05.

لا أفكر

أنا محظوظ، رقمي يعد أولياء الجامع وأيام الأسبوع!

أقيم في حجرة مع شاعر

الأبرياء والشعراء يسجنون! لكن من قال بأني بريء ؟ أنا وحدي...

لا أفكر

أتأمل الجدران، السقف، القاعة...

المستقبل هنا هو النظر إلى الوراء

على الجدران المقابل لسريري نقشت أرقام و...

تبتدئ الألفات العصي من الجهة اليمنى للباب...

أتأمل الرسوم البورنوغرافية "...

شمس بلا سماء أحاول أن لا أفكر"[1]

ومن هنا نجد أن التكرار ظاهرة نفسية مرتبطة ارتباطا وثيقا بعملية اللاشعور عند المرسل فتكرار كلمة أو جملة أو عبارة ما هو إلا سلسلة من التداعيات التي تلحق بالبات في أثناء عملية الإبداع فتنقله من حدث إلى حدث، أو من نص إلى نص، فتقول عنده عملية التداعي التي تخرجه من الوعي إلى اللاوعي.

وكما هو مقرر في علم النفس أن المكرر ينطبع في تجاويف الملكات اللاشعورية التي تختمر فيها أسباب أفعال الإنسان ودوافعها، ولاشك أن تكرار القول لا يقل تأثيرا في إثارة الانفعال وتكوين العواطف من تكرار الفعل، بل إن التكرار في القول مما يدفع إلى الفعل"[2]

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص07-08.

[2] - قاسم محمد، **التكرار في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1995، ص10.

وفي المثال السابق نجد اللازمة "لا أفكر" تكررت مرات عديدة والسر وراء هذا التكرار يكمن في أن "الطيب بن الأخضر الجبايلي"، وجد نفسه في مكان مغلق وهو السجن الذي ينعدم فيه شروط الحياة، فيصاب بالإحباط والانهيار النفسي والشعور بالقلق، من هنا ينمو عنده نوع من التداعي لكي يستطيع أن يحرر نفسه من هذا الشعور السيء والتوتر، ونجده في كل مرة يكرر كلمة " لا أفكر" فهي عبارة عن الاستراحة التي تخفف عنه وطأة هذه التداعيات.

- ونلاحظ أيضا في بداية المقطع أن "الطيب" وصف الحجرة والسريران القذران حيث تصاعدت وتيرة التداعي فوصف السجن والقرية والجامع، ثم انتقل للحديث عن الشاعر الذي كان يقيم معه في تلك الحجرة، ثم يكرر كلمة " لا أفكر" محاولا نسيان الواقع المؤلم الذي كان يعيشه في تلك اللحظة الصعبة المليئة بالمآسي، وكان دائما يعود إلى موضوع التداعي في وصفه للجدران والسقف والقاعة ليضيف جملة أخرى إلى الفعل المكرر وهي " أحاول أن لا أفكر" وهذه الجملة تعبر عن مدى معاناته النفسية والقلق الدائم الذي كان يسوده.

ب) التوضيح والتعريف والوصف:

إن التكرار ظاهرة حيوية عامة، إنها موجودة في الحياة في صور متعددة، وقد يأتي التكرار من أجل التوضيح أو التعريف أو الوصف نجد ذلك في العبارة: " أصبحت سجينا لي رقم، أقيم بحجرة لها رقم...رقمي سبعة، رقم الحجرة أيضا سبعة "[1]، في هذا المثال تكررت كلمة "رقم وحجرة " من هنا نلاحظ بأن هذا التكرار جاء ليوضح ويزيل الغموض والإبهام، ليوضح للقارئ بأن رقم السجين والحجرة هو الرقم سبعة.

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص7.

وقد نجد ذلك في تعريف شيء ما في عبارة:

" من الجازية

هذه؟ ومن يريد خطفها

- الجازية خطيبة الطيب "[1] هنا جاءت للتعريف " بالجازية ".

ونجده كذلك في الوصف في قوله: " أتأمل الرسوم " البورنوغرافية ": قلب يخترقه سهم. قلب تعصره أصابع. قلب يتقاطر دما"[2] فتكرار كلمة "قلب" جاءت عبارة عن وصف لتلك الموصوفات.

ج) التنبيـــــــــــــــه: فهـو يعكس جانبـا من الموقـف النفسـي والانفعالي في قوله:

" الحضرة بلغت أوجها...لحظات جد متوترة تعيشـها رحبـة الجـامع وإذا براعي السبعة يقبل لاهثـا مستصـرخا النـاس بـأعلى صـوته: الشـامبيط مات ! الشامبيط مات !

- الشامبيط مات !

- الشامبيط مات !

- الشامبيط مات ! "[3]

هــذا التكــرار جــاء لتنبيــه الحاضــرين والمتواجــدين في الســاحة من الدراويش وسكان القرية بـالخبر المفـاجئ وهـو مـوت الشـامبيط، في حين كانوا كلهم مشغولين بالزردة، وقد كرر هذه العبـارة خمس مـرات للإحساس بالمصيبة التي حلت عليهم في ذلك اليوم لأن الشخص الـذي

[1] - نفس المصدر، ص15.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص8.
[3] - نفس المصدر، ص29.

مات ليس شخص عادي إنـه الشـامبيط لأن الخـبر لم يكن متوقـع على بال أي أحد من السكان.

د) التهويـل والـترهيب: التكـرار لا يقـوم فقـط على مجـرد تكـرار اللفظة في السياق، وإنما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعـالي في نفس المتلقي"[1] ونجد ذلك في قوله:

" في غمرة الرعد والرقص. أخذ أحد الدراويش يبكي بكاء عاليا ويقول: يا ويلي، يا ويلي ! السباع تخاف من الكلاب. والأعداء صـاروا أحبـاب يـا ويلي يا ويلي ! الأبطال هربوا والأنذال غلبـوا يـا ويلي. يـا ويلي السـاعة جات. وفرات ! الساعة جات. واللي ما عاش في الحيـاة مـا يعيش في الممات !"[2].

نجـد في هـذا المقطـع تكـررت عبـارة " يـا ويلي " سـت مـرات. وقـد تكـررت لتهويـل وتـرهيب الحاضـرين من أهـل القريـة وزرع الخـوف والرعب في أنفسهم.

هـ) الاندهاش والتعجب: قد يأتي التكرار بمعنى حـدوث شـيء من الاندهاش والتعجب والتكرار يحمـل في ثنايـاه دلالات نفسـية وانفعاليـة مختلفـة تفرضـها طبيعـة السـياق، وهـو إحـدى الأدوات الجماليـة الـتي تساعد على فهم المشهد، صورة أو موقف ما ونجد ذلك في قوله:

" أأنت جلاب؟ جلاب ماذا ؟ "[3]

هذا الحوار جـاء بين "الـراعي" و"عايـد"، فـالراعي تفاجـأ حين قـال لـه "عايـد" مهنتـه الحقيقيـة على الـرغم من أنـه شـخص غـريب، فأبـدى

---

[1] - عبد الوهاب إبراهيم، **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص " الرؤى والدلالة "**، ط1، الدار البيض، المغرب، بيروت، لبنان، 1990، ص8.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص80.
[3] - المصدر نفسه، ص62.

اندهاشه وتعجبه من خلال الكلمة المكررة "جلاب " وهناك أمثلة عديدة حدث فيها الاندهاش مثلا:

هذا القطيع الذي ترعاه إذن للسبعة !

للسبعة. من تكون أنت؟ "[1] وقوله:

و " ربما ليوهم الناس أن الأرواح تخاطبه. فيؤمنون بدروشته...

الأرواح تخاطبه، أرواح من؟

الأرواح ألا تعرف الأرواح ؟ "[2]

"....من أبو الجازية هذه ؟

شهيد قتل بألف بندقية !

بألف بندقية !"[3].

في هذا المثال الأخير تفاجأ "عايد" بمقتل والد "الجازية" وأثار اندهاشه وقد تكررت عبارة "ألف بندقية " لتوضّح ذلك الاندهاش والتعجب.

من المعلـوم أن الفن وجـد كي يوظـف فينـا الشـعور بالجمـال، وعلى أسـاس هـذا الافـتراض يكـون للشـعور مظهـر خـاص، هـو مظهـر حس الجمال، ومن بين هذه الفنون " التكرار" له فوائد كثيرة فهو أداة أدبيـة لها دور جمالي في النص مثل كل الأساليب البلاغية الأخرى، بشـرط أن يأتي التكرار في مكانـه في النص، لكي يقـوم بـدوره السـحري الخفي، والتكـرار علاوة على دوره في تأكيـد بعض المعـاني، والإلحـاح عليهـا، لتأكيد رؤية محددة في النهاية، ويمكن للتكرار أن يضيف البعـد الغنـائي أو الروح الغنائية للنص، لأنه يشـبه القافيـة في الشـعر بشـكل أو بـآخر فهو يساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص122.
[2] - المصدر نفسه، ص50.
[3] - المصدر نفسه، ص89.

خامسا_ الطباق:

الطباق في اللغـة: الجمـع بين الشـيئين، يقـال: طـابَق بين الشـيئين أي جَعلهما على حذو واحد، وألصقهما، ويقـال: طـابق بين ثـوبين: أي جمـع بينهما.

وفي اصطلاح علماء البلاغة " الجمع بين المتضادين في الكلام "[1].

أنواعه:

الطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق سلب.

أما طباق الإيجـاب، فهـو " مـا لم يختلـف فيـه الضـدان إيجابـا وسـلبا " ويكون بلفظين من نوع واحد، فقد يكونان اسمين. كقوله تعالى: [[illegible] (سورة الأحزاب، الآيـة 43) وقولـه تعالى: [[illegible] الكهف 18[2].

وأما طباق السلب فهو: " الجمع بين فعلي مصدر واحـد، أحـدهما مثبت والآخر منفي، أو أحدهما أمر، والآخر نهي كقوله تعالى: [[illegible] الروم 6-7 وقوله تعالى: [illegible] الفرقان 3، وقوله تعالى: [illegible] (سورة النساء، الآية 108)[3].

ونلاحظ في الرواية أن "عبد الحميـد بن هدوقـة" وظـف الطبـاق ليزيـد المعنى وضوحا ودقة ونجـد ذلـك في قولـه: " وقـع بين السـكان غـبيهم وعاقلهم "[4]

---

[1] - أمين أبو ليل، **علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع**، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ-2006م، ص214.
[2] - أمين أبو ليل، **علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع** ، ص214.
[3] - نفس المرجع، ص215-216.
[4] - عبد الحميد بن هدوقة، ص53.

" يصعب معه الهبوط والصعود، وعلى من لم يتعوده "[1]

فهـو يقـوم على اللفـظ وضـده في المعـنى وذلـك في قولـه " غـبيهم وعاقلهم " و " الهبوط والصعود " وهذا يسمى طباق الإيجاب.

وفي قوله: " المدرسة التي كنت أظن أنها تقويك أضعفتك "[2].

" وحياة الجبل ما قيمتها تطول أو تقصر "[3].

أما طباق السلب جاء في كلام موجز حمل في طياتـه معـنى غزيـر عن طريق استخدام طباق (السـلب) الفعـل ومنفيـه وبصـيغة الأمـر والنهي وكلاهما أسلوب إنشائي خرج للنصح والإرشاد ونجد ذلك في قوله:

" الماء يهبط من الجبل لا يصعد إليه ".[4]

" أنتم صعدتم إلى الفقر لم يصعد إليكم ".[5]

" إنها تشبه أن تكون مسافة بين زمانين لا بين مكانين "[6]

" والذي يريد مساعدتنا يبكر لا يتأخر "[7]

" هم إذن أذكياء لا أغبياء "[8]

" ستأتي أو لا تأتي إلى الحضرة بصفة يقينية ؟[9]

" يقاسم الناس سروره لا أخوانه "[10]

---

[1] - المصدر نفسه، ص95.
[2] - عبد الحميد بن هدوقة، ص21.
[3] - نفس المصدر، ص22.
[4] - نفس المصدر، ص20.
[5] - نفس المصدر، الصفحة نفسها.
[6] - نفس المصدر، ص52.
[7] - نفس المصدر، ص152.
[8] - نفس المصدر، ص174.
[9] - نفس المصدر، ص178.
[10] - عبد الحميد بن هدوقة، ص195.

فالطباق أثر فني في النصوص الأدبية سواء كانت هذه النصوص شعرية أم نثرية، ويضيف للنص جمالية رائعة في ظاهرة اللفظ والثقة في المعنى، ويجعل للنص روحا ناطقة تؤثر في سامعيه وقارئيه وهذا الأثر لمسناه في الرواية.

سادسا_ المقابلة:

التقابل أو المقابلة أسلوب تعبيري يقوم على مبدأ التضاد بين المعاني والألفاظ والأفكار والصور من أجل غايات بلاغية وفكرية، وهي طريقة في أداء المعنى وإبراز تضادها وتناقضها، وتعود إلى قابل الشيء بالشيء إذا واجهه من ذلك يصبح لها معنى المواجهة، المقابلة فن من فنون البلاغة العربية ولهذا الفن عدة تعريفات تشترك في التأكيد على أن المقابلة هي الاتيان بمعنيين متوافقين، ثم بما يقابلها على الترتيب.

وإن كان البلاغيون القدامى قد ميزوا بين الطباق والمقابلة بغاية التدقيق، "فالسكاكي" وكثيرا من البلاغيين قد فصلوا بينهما وأطلقوا على كل منها تسمية خاصة به ،فالمقابلة هي " أن تجمع شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديها"[1] وإذا عدنا إلى الرواية نجد أن الكاتب وظف المقابلة وهناك عدة أنواع وأشكال في المقابلة، منه ما يقع على مستوى الجملة في قوله: "كل جبل أفرع فيه أتراحه وأفراحه"[2] وقد يكون مدى الربط متوسط في قوله " في نقشة تلك " العصي " المتتابعة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار "[3] وفي قوله " جاء بالأحلام ويعود بالصداع " وقد يكون مدى الربط طويل أي على مستوى جملتين ويظهر ذلك في قوله " الناس يزدادون تعقلا وأنت تزاد

[1] - أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص324.
[2] - المصدر نفسه، ص36.
[3] - عبد الحميد بن هدوقة، ص161.

طيشـــا..."[4] وفي قولـــه: " رآه الرعـــاة في المســـاء داخلا، ورأوه في الصباح خارجا "[2] كذلك نحو: " جاء بالأحلام ويعود بالصراع "[3]

فقد نوع الكاتب بشكل واضح في صور التقابل ففي بعض الأحيان نجده يستعمل الربط لإضـفاء نغمـة وإثـارة الانتبـاه في نفس القـارئ ويتضـح ذلك في قوله: " الاشتراكيون والرجعيون، الـدراويش، والعقلاء، الرعـاة وأربــاب المناصــب "[4] وفي قولــه " النــديات موجــودات في الــداخل والخارج "[5] وفي قوله "لم تعد منـذ تلـك الليلـة الحمـراء حيـاتهن رتيبـة متكررة كلياليهن وأيامهن وأصباحهن وعشاياهن "[6]

وقد يكون التقابل بين اسمين في وقوله " كلمـة عليهـا ملـك " وأخـرى عليها شيطان "[7] و"تعرف نضالها وجهادها العدو والصديق "[8] وفي قولـه " بدراويشـها وسـبعتها "[9] وقـد يكـون بين فعلين في قولـه " عـوض أن يعينني أشقاني"[10] وفي قوله " يصعب معه الهبـوط والصـعود"[11] كـذلك نحو " والذي يريد مساعدتنا يبكر لا يتأخر"[12]

التقابل والدلالة:

في روايـة " الجازيـة والـدراويش " نجـد أن "عبـد الحميـد بن هدوقـة" وظف المقابلـة بشـكل ملحـوظ وكـانت لهـا دلالـة معـبرة عن قصـد أو مقصدية وهذا أدى إلى إبراز المعنى وتقويته وإيضـاحه، ونـذكر منهـا مـا يدل على حالة نفسـية غامضـة في نفسـية الشـخص، كمـا في قولـه: "

[1] - المصدر نفسه، ص 144.
[2] - المصدر نفسه، ص 154.
[3] - المصدر نفسه، ص 178.
[4] - المصدر نفسه، ص 187.
[5] - المصدر نفسه ، ص 188.
[6] - المصدر نفسه ، ص 144.
[7] - ، نفس المصدر، ص182.
[8] - نفس المصدر ، ص85.
[9] - نفس المصدر، ص60.
[10] - عبد الحميد بن هدوقة، ص20.
[11] - نفس المصدر، ص95.
[12] - نفس المصدر، ص152.

رجلاه تتقــدمان في اتجــاه الدشــرة وقلبــه يتــأخر في اتجــاه العين "[1] فالمقابلة في هذه العبارة تعبر عن الحالة النفسية المضـطربة والقلقـة عندما رأى "عايد" تلـك الفتـاة أمـام العين فكـان يظن بأنهـا "الجازيـة" التي كان متشوقا لرؤيتها.

وقد يدل التقابل على القهر والتسلط والشعور بسلب الحرية التي كان يعيشها سكان الدشرة فقد كـان يمـارَس ضـدهم مختلـف أنـواع الظلم والقهر ويظهر ذلك في قوله: " ما أنت فيه هو سجن صـغير في سـجن كبير"[2] " لا تظن أن هنا السجن وفي مكان آخر الحرية "[3]

" تأفف الناس من رفضها علانية، فرحوا سرا "[4]

ففي هذه الأمثلة ندرك أن التقابل فيه يُظهر الحالة النفسـية المقهـورة من شخصية "الشامبيط" الإنسان المتسلط والمخيف في نظـر سـكان الدشرة.

كما أن الكاتب وظف التقابل الزمني بشكل واضح ونعـني بـه أن يقابـل بين زمنين لا يمكن أن يلتقيان ويتضح ذلك في مطلع الرواية في قوله:

" قبل ميلاد الزمن كان الجبل
وكانت العين
وكان الصفصاف
ومع ميلاد الزمن
ولدت الجازية
والدراويش
والسبعة
والرعاة

[1] - نفس المصدر، ص82.
[2] - نفس المصدر، ص130.
[3] - نفس المصدر، ص65.
[4] - نفس المصدر، ص30.

والشامبيط "[1]

وفي هذا المقطع وظف الكاتب الروابط الزمنية وهي " قبل ومع " وهذا يدل على وجود تحول ما، ويظهر التقابل بين المقطعين من خلال تغير ظروف الحياة الهادئة والمستقرة في الجملة الأولى أي (الجبل والعين والصفصاف) إلى حياة مضطربة ومشوشة مع (ميلاد الجازية والدراويش والسبعة والرعاة والشامبيط.)

من هنا نقول بأن المقابلة هي مظهر من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني، والتقابل هو ظاهرة نسبية سياقية، فالأساس في التقابل بشكل واضح هو تقويم الخصائص أو طرائق السلوك حسب معيار اجتماعي أو جمالي"[2] وأهميته تكمن في إبراز المعنى وتقويته وإيضاحه وإثارة الانتباه عن طريق ذكر الشيء.

[1] - عبد الحميد بن هدوقة، ص5.
[2] - جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر**، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، (د.ط)، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975م.

خاتمة

خاتمة:

لقد أتممنا هذا البحث بحمد الله وشكره والذي كـان موضـوعه شـعرية اللغة في الخطاب الروائي السردي في روايـة " الجازيـة والـدراويش " لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا وحاولنا في هـذا البحث البسـيط أن نلم بجـوانب مهمـة في الحيـاة الأدبيـة الجزائريـة، ألا وهي شـعرية اللغـة واستعمالاته في الرواية فإن استخدام الـروائي عبـد الحميـد بن هدوقـة لغة جميلة تلامس شواطئ الشعر، وتسـتعير الصـور الخياليـة الجميلـة، بشيء بمهاراته وهيمنته على أدواته التعبيرية إنه كاتب محـترف يمسـك بزمام اللغـة فلا يفلتهـا، إذ لم يكن أمامـه من سـبيل إلى الاعتمـاد على الشعرية، بوصفها الوسـيلة الأكـثر أمانـا للتعبـير عن التجربـة الإنسـانية والرؤية الوجدانية الذاتيـة فالمضـمون العـاطفي الانفعـالي تناسـبه لغـة شـعرية تتكئ على التجسـيد والتشـخيص وتراسـل الحـواس من خلال المؤثرات الصوتية واللونية والحركية كافة، ولأنهـا القـادرة على التعبـير عن مكنونات النفس البشرية وإتاحة الفرصة أمام الكاتب للغـوص في أعماق الشخصيات ومعرفتها عن قـرب، فضـلا عن اللغـة الشـعرية بمـا تملكه من ظلال وإيحاءات وخيال قد ساعدت الكـاتب، وقـد أفضـت بنـا هذه الدراسة إلى استخلاص مجموعة من النتائج أهمها:

- إن الروايـة تعـد جنسـا من الأجنـاس الأدبيـة الـتي تعمـل على تصـوير الواقع والتعبير عن مشكلات الإنسان في شتى المجالات.

- اللغة الشعرية تستعمل استعمالا جماليا وظيفيـا عكس اللغـة العاديـة التي تهتم بالإبلاغ فقط.

- في دراستنا للغة الشـعرية المعاصـرة فهي الـتي مـيزت الكـاتب عبـد الحميد بن هدوقة في غالب رواياته وجعلت منه أديبا وكاتبا عالميا ذلــك من خلال تعامله الدقيق مع اللغة.

- إن اللغة هي الحجارة التي تبـنى بهـا أفكارنـا أمـا الشـعرية فهي ذلـك الفن الهندسي الذي يحول الحجارة إلى قصور.

- اللغة الشعرية والكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا في بيوتنا ومقاهينا لا الكلمة المدونة في أحشاء القاموس.

- الفن الشـعري ليس مجموعـة حـروف مجموعـة مـع بعضـها لتشـكل كلمة، إنهم مجموعة من الأرواح المتشابكة تبعث فينا الروح والثورة.

- لا يوجد في اللغة كلمة غير شعرية لكن هناك حقيقية يجب أن نعرفهـا هي أن الكلمة إذا كانت شعرية، فقد كونهـا الشـعر وصـقلها الشـاعر أو الكاتب بخبرته وتجربته إلا لما تفـاوت كـاتب عن آخـر وشـاعر عن أخـر مثيله، وما يجب أن نعرفه ايضا أن لكل كلمـة في اللغـة طاقـة شـعرية تطلب منا أن نثورها لنخرجها إلى أفق الوجود.

- من مهـام الكـاتب أو الأديب الأساسـية في الحيـاة أن يحـرر اللغـة بمقاييس نظامها الخارجي والدخول إلى عالمها الذاتي، ومن هنا يكـون الأديب غواصـا يبحث عن مكنونـات اللغـة ويثورهـا من خلال إحساسـه وتصوراته وتخيلاته.

لقد أماتعنا عبد الحميد بن هدوقة بروايته، فكان نعم المفيد والمسـتفيد أيضا عن هذه الرواية.

- وبالتالي فإن شعرية اللغة قد أعطت لوحات عريضـة كمـا يجـري في المجتمع الجزائـري بأسـلوب في جميـل أضـفى عليـه عنصـر التشـويق والإثارة.

ملاحق

لمحة حول رواية " الجازية والدراويش ":

تعتبر رواية " الجازية والدراويش " بمثابة تجسيد لقصة عربية حقيقية تدخل في إطار ما يسمى بالقصص الشعبي والدراويش هي فئة تنتمي إلى المجتمع الجزائري البربري حيث تمارس فيه طقوسا غريبة مجسدة في نوع من الغناء والرقص الشعبي البربري ويسمى " الحضرة وعادة ما كانت هذه المناسبة تنظم في 27 من رمضان في قرية الكاتب " الحمراء " بلدية المنصورة أي ليلة القدر... تنظم هذه الحضرة لمدة 3 أيام حيث يقوم الدراويش قبل هذا الموعد بشهر بالانتشار في جميع القرى والمدن الجزائرية لجمع الأموال من أجل شراء الذبائح لهذه المناسبة وكذا من له طلب في حق مريض بمجنون أو طلب في حق امرأة عاقر أو طلب في القضاء على السحر أو طلب قضاء حاجة كعودة المسافر... وبهذا يكون الناس على علم بهذه المناسبة وعندما يفرغ من رحلتهم المكوكية... تذبح الذبائح وتنصب عشرات القدر العملاقة ويفتل الكسكس بالقناطير فتتولى أمهر العجائز والنسوة بهذه المهمة وفي المقابل يقوم الدراويش بتفريش الغرف بالزرابي والأغطية وتحضير أجمل البنادير وأمهر درويش يحسن الضرب على البندير وأمهر درويش يحسن النفخ في الزرنة أو الغيطة كما تسمى في بعض المناطق الجزائرية وتحضر المناجيل وكوانين النار وساحة الحضرة وعندما يتجمع الزوار من كل حدب وصوب تبدأ الحفلة في الليلة الموعودة أي ليلة القدر تخمر المناجيل وتبدأ البنادير بالزرنة ويدخل الدراويش في قصة مجنونة، بوثابتهم وصيحاتهم وجنونهم بحيث يخرجون من عالمهم الحقيقي ويدخلون في عالم آخر نسميه عالم الغيب... عالم الشرك وعالم الجنون وهم يرقصون ويصيحون المنجل... المنجل... أين المنجل.... تسلم لهم المناجيل وهي حمراء ويهوي عليها الدراويش بالحسن ويخان الألسنة يتصاعد منها الخان... في هذه اللحظة يبدأ المرضى المجانين فيحملون على ظهور الدراويش ثم يتحولون إلى رقص مع الدراويش إلى أن يقسط الدرويش منهكا فيحضر الماء ويرش به على الدرويش الساقط فينهض ثم يمسك يد مريضة وهو يرسل صيحات مدوية... خرج الجن خرج الجن... في طقوس وثنية شبيهة بما كان يحدث في العصر الروماني مختلطة بالدعاء للمريض المصاب بالشفاء وطرد الجن منه أو بقضاء حاجة امرأة عاقر كل ذلك يتم في جو تراجيدي غريب الأطوار

يجعـل من الإنسـان العـادي أمـام مشـهد بعيـد كـل البعـد عن الواقـع المعـاش... باختصار هي أعمال ممزوجة بالدعاء لله وبـأمر الجن أن يخـرج من صـاحبه تحت ضربات الدراويش للمريض ومن هنا الكاتب عبد الحميـد رحمـة اللـه عليـه تمكن من توظيف الجانب الأسطوري في روايتـه " الجازيـة والـدراويش " أي أنـه مـزج بين تراث ديني عربي أصـيل والـتي جـاءت بـه قبيلـة بـني هلال للمغـرب وخاصـة الجزائر المتمثلة في قصة الجازية والتراث البربري المتمثـل في العـادات الوثنيـة أو ما يسمى " بالحضرة ".

سيرة الروائي عبد الحميد بن هدوقة:

ولد الكاتب والمسـرحي والمخـرج والـروائي عبـد الحميـد بن هدوقـة في 9 ينـاير 1925 بالمنصـورة ولايـة بـرج بـوعريريج، تلقى علومـه الابتدائيـة والتمثيليـة في قسنطينة بمعهد الكتانية ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس لتلقي علومه الثانويـة ثم عاد إلى الجزائر، نضاله ضد المستعمر الفرنسي الذي كان له بالمرصـاد دفعـه

إلى مغادرة التراب الوطني مرة أخرى نحو فرنسا ثم يتجه عام 1958 إلى تونس، علم الأدب العربي بالمعهد الكتاني بين 1954-1955 ثم التحق بالقسم العربي في الإذاعة العربية بباريس حيث عمل كمخرج إذاعي، ومنها انتقل إلى تونس ليعمل في الإذاعة منتجا ومخرجا، وبعد عودته إلى الجزائر عمل في الإذاعتين الجزائرية والأمازيغية لأربع سنوات ورأس بعدها لجنة إدارة الإخراج بالإذاعة والتلفزيون والسينما وأصبح سنة 1970 مديرا في الإذاعة والتلفزيون الجزائري.

أمه بربرية {من بنات آل ناصر} وابوه عربي{من مشايخ أهل الحمرا} مما أتاح له أن يتمتع بتلك الخلفيتين اللتين تمتاز بها الجزائر وأن يتقن العربية والأمازيغية بالإضافة إلى الفرنسية التي تعلمها في المدارس رغم أن الفرنسية في تلك الحقبة من تاريخ الجزائر كانت ممقوتة لأنها لغة المستعمر، خصوصا لدى سكان الريف الذي اعتبروا المتكلمين بها والدارسين لها بمثابة التجنيس، من هنا جاء قرار والده بإرساله إلى المعد الكتاني الذي كان فرعا للزيتونة في تونس وكان أساتذة هذا المعهد من الأزهرين أو ممن تخرجوا من المدرسة العربية الإسلامية العليا بالجزائر ذهب سنة 1945 إلى مرسيليا بفرنسا حيث عمل بمعمل تحويل المواد البلاستيكية ومنها انتقل إلى غرونوبل غير أن غربته الفرنسية لم تطل إذ عاد إلى الجزائر ومنها إلى تونس واستأنف تحصيله العلمي في مدرسة جامع الزيتونة حيث انخرط في شعبه الآداب للتعليم العالي، كما درس خلال إقامته في تونس التمثيل العربي أربع سنوات، رجع بن هدوقة بعد تخرجه إلى الجزائر التي كانت تعيش ثورة الاستقلال ومنها سافر إلى فرنسا باسم مستعار وعمل بالإذاعة وبعد الاستقلال عاد إلى الجزائر ليلتحق بإذاعة الوطنية.

توفي في أكتوبر عام 1996م، تقلد عدة مناصب منها: مدير المؤسسة الوطنية للكتاب، رئيس المجلس الأعلى للثقافة، عضو المجلس الاستشاري الوطني ونائب رئيسه له مؤلفات شعرية ومسرحية وروائية عديدة ترجمت لعدت لغات اكسبته نشأته في الأوساط الريفية معرفة واسعة بنفسية الفلاحين وحياتهم، ما جسده في عدة روايات تناولتها الإذاعات العربية، بالإضافة إلى أنه أول من كتب الرواية الجزائرية باللغة العربية.

كتاباته:

- كتب تمثيليات إذاعية أذيع أكثرها من تونس والجزائر وصوت العـرب، كمـا ألـف في القصة والرواية ولد مجموعة شعرية، من مؤلفاته:

* الجزائر بين الأمس واليوم، دراسة نشرت تحمـل اسـم وزارة الأخبـار للحكومـة الجزائرية المؤقتة سنة 1959.

* ظلال جزائرية (مجموعة قصص) نشرت في بيروت عن دار الحياة سنة 1960.

* الأشـعة السـبعة (مجموعـة قصـص) صـدرت في تـونس عن الشـركة القوميـة للتوزيع والنشر عام 1962.

* الأرواح الشاغرة (ديوان شعر) صـدر في الجزائـر عن الشـركة الوطنيـة للنشـر والتوزيع عام 1967.

* ريح الجنوب (رواية) صدرت في الجزائر عن الشـركة الوطنيـة للنشـر والتوزيـع عام 1971.

* الكـاتب وقصـص أخـرى (مجموعـة قصـص) صـدرت في الجزائـر عن الشـركة الوطنية للنشر والتوزيع عام 1974.

* نهاية الأمس (رواية) صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنيـة للنشـر والتوزيـع عام 1975.

* بان الصبح (رواية) صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع عام 1980.

*الجازية والـدراويش (روايـة) صـدرت في الجزائـر عن الشـركة الوطنيـة للنشـر والتوزيع عام 1983.

* قصص من الأدب العالمي (مجموعة قصص ترجمها الكاتب واختارهـا من الأدب العالمي) صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1983.

* النسـر والعقـاب (قصـة للأطفـال بـالألوان) صـدرت في الجزائـر عن الشـركة الوطنية للنشر والتوزيع عام 1985.

* قصـة في ايركوتسـك (مسـرحية سـوفياتية مترجمـة) صـدرت في الجزائـر عن الشركة الوطنية عام 1986.

* دفاع عن الفدائيين (دراسة مترجمة عن عمل قام به المحامي فيرجس) نشرت في بيروت، سنة 1975.

وسلمت هذه الدراسة إلى منظمة التحرير الفلسطينة.

* غدا يوم جديد (رواية) صدرت في الجزائر عام 1992 في بيروت عن دار الأدب سنة 1997.

* أمثال جزائرية، صدر في الجزائر، عن الجمعية الجزائرية، للطفولة عام 1993.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر

- القرآن الكريم برواية حفص.
- الحديث النبوي الشريف.
- ابن منظور، لسان العرب، ج9، دار صادر بيروت.
- عبد الحميد ابن هدوقة، الجازية والدراويش، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012.

ثانيا المراجع:

- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، دط، مطبعة مصطفى البالي الحلبي، مصر.
- أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، ط3، مكتبة النهضة الفجالة، مصر، 1950.
- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1، قرطاج للنشر، صفاقس، تونس، 2007.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغي، دط، المكتبة العصرية، 1994.
- أحمد رويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب، القاهرة.
- أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، 2008.
- إدريس بوديبة، الرؤية والبنية، في رواية الطاهر وطار، دط، ديوان المطبوعات الجامعية.
- أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دط، دار العودة، بيروت، 1974.
- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادى، دط، مكتبة الأنلجو المصرية.
- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، دط، مركز النشر الجامعي، 2000.
- القاضي أبو علي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو القفل إبراهيم، ط2، مطبعة عيسى السيابي
- أمين أبو الليل، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية المفهوم والممارسة، دط، دار النشر، راجعي، 2008.
- أوستين وراين وزينيا ويليك، نظرية الأدب تر: محي الدين صبحي، دط، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972.
- برند شيبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: منذر العياشي، دط، مركز الإنماء القومي، لبنان.
- بشير تاوريت، رحيق الشعرية، ط3، حديثة للنشر والتوزيع.
- بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، دط، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب.
- بول فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، باريس 1983.
- تز فيتان تودروف، القصة الرواية المؤلف، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
- تزفيتان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990.

- توفيـق الزيـدي، أثـر اللسـانيات في النقـد العـربي الحـديث، دط، دار العربيـة للكتاب، تونس، 1984.
- جابر عصفور، الصورة الفنيـة في الـتراث النقـدي والبلاغي، دط، دار المعـارف، القاهرة.
- جعفر بابوش، الأدب الجزائـري الجديـد، التجربـة والآمـال، دط، مركـز الوطـني للبحث في الأنثربولوجية الثقافية والاجتماعية، وهران، الجزائر.
- جلال الدين السيوطي، أشباه والنظائر، تح: طه عبد الرؤوف سـعد، دط، مكتبـة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975.
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، المغرب، 1996.
- جميل حمـداوي، السـيميوطيقا والعنونـة، عـالم الفكـر، الكـويت، مج 25، ع23، 1997.
- جون كوهين، النظرية الشـعرية، ط4، تـر: أحمـد درويش، دار غـريب، القـاهرة، 2000.
- جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دط، مكتبة الزهراء، القاهرة.
- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمـد العمـري ومحمـد الـوالي، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986.
- جيمس فـويزر، أسـاطير في أصـل النـار، تـر: يوسـف شـلب الشـام، دط، دار الكندي، دمشق، 1988.
- حـازم القرطـاجني، منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، دط، تح: محمـد الحـبيب بن خوجة، تونس، 1966.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.
- حميد عوني، مذكرة في البلاغة، دط، دار الكتب العربي، مصر، 1952.
- خطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنـداوي، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان.
- خويسه ماريا بوتويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامـد أبـو أحمـد، دط، مكتبة غريب القاهرة، 1992.
- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، منشورات جامعة عنابة، 2006.
- راضـي عبـد الحكيم، نظريـة اللغـة، في النقـد الغـربي، ط1، مكتبـة الخـانجي، القاهرة.
- رجاء عيد، لغة الشعر، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.
- رشيد يحياوي، الشـعر العـربي الحـديث، (دراسـة في المنجـز النصـي)، إفريقيـا الشرق، ط1، المغرب، 1998.
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمـد الـوالي، وحنـون مبـارك، دط، دار توبقال المغرب، 1988.
- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، دار البيضاء، المغرب، 1997.
- شهاب الدين السيد محمود، ألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسـير القـرآن العظيم، والسبع المثالي، دط، دار الطباعة الميزية، بيروت، لبنان، دت.
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط13، دار المعارف، القاهرة.
- صلاح الدين الصفدي، الجناس في علم البديع، ط1، مطبعة الجوانب، قسنطينة.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996.

- عبد الباصط محمد حسن، عرض تحليلي لمفهوم القيمة في علم الاجتماع، المحلية الاجتماعية القومية، مجلد 07، ع1، القاهرة، 1971.
- عبد الحق لبيض، شعرية الكلام الروائي ضمن كتاب الرواية المغربية، ط1، دار الثقافة، الرباط، المغرب، 1996.
- عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات بن هدوقة، دار السبيل، 2008.
- عبد الحميد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2002.
- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، دط، مكتبة الأداب القاهرة، 2000.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتب الوطنية بن غازي، ليبيا، 2006.
- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، لبنان.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص الرؤى والدلالة، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1990.
- عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، دط، عن وزارة الثقافة الطباعة والشعبية للجيش، الجزائر، 2007.
- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، ط1، المركزالثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2008.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التفكيكية، ط2، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- عبد المالك مرتاض، من عوائص ترجمة المصطلح النقدي، ضمن مائة قضية... وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، ط1، دار الهومة، الجزائر، 2012.
- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع وتوازيه، ط1، مكتبة الإشعار، القاهرة، 1999.
- عثماني ميلود، شعرية تودروف، منشورات عيون المقالات، دار البيضاء، المغرب.
- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، ط1، دار الراية للنشر، الأردن، 2010.
- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، 2007.
- علي جعفر علاق، سردية النص الشعري في الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002.
- عمر ابن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلام، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية.
- عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، ط1، منشورات دار الأديب السانيا، وهران، 2007.

- فردينان دو سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد نصر، ط2، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
- فيلي ساندرس، نحو نظرية الأسلوبية اللسانية، تر: خالد محمد الجمحي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2003.
- قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعري العربي، ط1، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، 1992.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، دط، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
- كمال أبو ديب، من إصداراته التي تعني بالشعرية... جدلية الخفاء والتجلي، دط، دار العلم للملايين، لبنان، 1987.
- محمد أحمد فتوح الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، مصر، 1984.
- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دط، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.
- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط2،المركز الثقافي العربي، بيروت.
- محمد خليل الخلايلة، بنائية اللغة الشعرية، دط، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.
- محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
- محمد عز الدين التازي، حلقة الشعرية المغاربية، جامعة الجزائر المركزية، كلية الأداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دط، دراسة عن منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2005.
- محمد عزوي، الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ط1، دار ميم للنشٍ، 2013.
- محمد علي سلطاني، البلاغة العربية في فنونها الباين والبديع، ط1، دار العصماء، 2004.
- محمد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار البيضاء، 1991.
- محمد لطفي يوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط1، سارس للنشر والتوزيع، تونس.
- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 2001.
- مدحت الجبار، جماليات المكان في المسرح صلاح عبد الصبور، جماعة من الباحثين، عيون المقالات، ط2، دار البيضاء، المغرب، 1988.
- مريم شكاظ، جماليات اللغة في رواية تفناست، عبد الله الحمادي، دط، دار النشر، دحلب، 2007.

- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، 2010.
- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دط، دار الآداب، بيروت، لبنان.
- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986.
- ميشال رايمون، التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي، مجموعة من المؤلفين، تر: عبد الرحيم، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- ميشال ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد الحمداني، ط2، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
- ناصر الدين، محمد بن قرطوناس، زهر الربيع في شواهد البديع، تح: مهدي أسعد عرار، دط، دار الكتب العلمي، بيروت، 2007.
- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دط، الشركة المصرية العالمية، للنشر.
- نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع4، 1986.
- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، دط، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر، 1993.
- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في دراسات المستشرقين، ط1، عمان الأهلية للنشر والتوزيع، 1998.
- يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية، ط1، الأبعاد المعرفية والجمالية، لبنان، 1991.
- يوسف محمد الكوفحي، اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، ط1، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع.
- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي، ط1، دار الميمة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دط، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006.
-أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.
-جابر عصفور، نظريات معاصرة، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1998.
الطاهر روابنية، تظافر الشعري والأسطوري، قراءة في رواية العشاء السفلي، تجليات حداثة، ع3، جوان، 1994.

ثالثا - المراجع باللغة الأجنبية:

rolland bar thes, introduction a l’analyse structurale des récits - .revue n8-1960
presse universitaires de France paris a l’analyse de la poésie - . introduction molino – joélle
larousse langue et language linguistique- paris -

الفهرس

الفهـــرس:

العنـــــــوان	الصفحة
دعـــــاء	
شكـــــــر	
إهـــــداء	
مقدمـــــة.....	أ
الفصـــل الأول:.....	05
المبحث الأول: مفهوم الشعرية.....	06
- أولا: تعريف الشعرية.....	06
- ثانيا: تعريف شعرية اللغة.....	13
- ثالثا: علاقة الشعرية بالسرديات.....	17
المبحث الثاني: الشعرية من منظور غربي حديث.....	26
- أولا: شعرية رومان جاكبسون.....	26
- ثانيا: شعرية تزفيتان تودوروف.....	30
ثالثا: شعرية جون كوهين.....	35
المبحث الثالث: الشعرية من منظور عربي حديث.....	39
- أولا: الشعرية عند أدونيس (علي أحمد سعيد).....	39
- ثانيا: الشعرية عند كمال أبو ديب.....	43
ثالثا: الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ.....	47
الفصـــل الثاني:.....	50

المبحث الأول: الشعرية في السرد.....	51
- أولا: مدخل إلى الرواية الجزائرية.....	51
- ثانيا: تجليات شعرية اللغة في الرواية.....	59
المبحث الثاني: شعرية العتبات.....	90
- أولا: شعرية العنوان.....	90
- ثانيا: شعرية الفضاء.....	98
- ثالثا: الصراع بين الريف والمدينة.....	106
الفصـــــل الثالث:.....	114
المبحث الأول: علاقة الشعرية بالبناء التصويري.....	115
- أولا: الكناية.....	118
- ثانيا: الاستعارة.....	125
- ثالثا: التشبيه.....	131
- رابعا: المجاز المرسل.....	137
- خامسا: الأسطورة.....	139
- سادسا: الرمز.....	150
المبحث الثاني: علاقة الشعرية بالبناء الإيقاعي.....	158
- أولا: السجع.....	158
- ثانيا: الجناس.....	163

- ثالثا: التوازي.....	168
- رابعا: التكرار.....	172
- خامسا: الطباق.....	181
- سادسا: المقابلة.....	184
خاتمـــــــة	
ملاحـــــــق	
قائمة المصادر والمراجع	
الفهـــــرس	