الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كليـــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب واللغة العربية

شعرية السرد في رواية
"الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
✷ قطو سلوى

إشراف الدكتورة:
✷ آسيا جريوي

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ
2015 م/ 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

{ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَاب }

الآية رقم 20 من سورة ص

شكر و عرفان

الحمد لله رب العالمين، و الشكر لجلاله سبحانه و تعالى

الذي أعانني على انجاز هذه المذكرة

إذ يطيب لي في هذا المقام أن أتقدم بأسمى عبارات

الشكر و الامتنان و التقدير إلى أستاذتي الكريمة

" آسيا جريوي "

التي أعطتني الكثير من وقتها لتوجيهي، و نصحتني، في تصويب

أخطائي، فقد كانت لي و نعم الأستاذ.

مقدمة

مقدمة

لقد لقيت الرواية الجزائرية إقبالا و رواجا كبيرين من قبل الدارسين؛ حيث تنوعت مواضيعها المعالجة و كثرت الأبحاث، و تعددت الدراسات حولها باعتبارها الجنس الأكثر ثراء، و غنى من الناحية الدلالية و الفنية.

و قد وقع اختياري على أحد الأقلام الجزائرية، الذين تناولوا هذا النوع من الأجناس الأدبية، ألا و هو "عز الدين جلاوجي"، في روايته "الرماد الذي غسل الماء" التي تناولت فيها شعرية السرد. و بذلك كانت الدراسة موسومة: بشعرية السرد في الرواية "الرماد الذي غسل الماء"لعزدين جلاوجي .

و من الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع (شعرية السرد في رواية " الرماد الذي غسل الماء") هو إعجابي بهذه الرواية التي تصور واقعنا، إلى جانب فرادة و تميز "عز الدين جلاوجي" في التقنيات السردية، و احتوائها على الجمالية الشعرية، و تكمن أهمية هذا البحث في تقصي مكامن الشعرية في الرواية، و إبراز جمالياتها الفنية داخل العمل.

أما فيما يخص إشكالية البحث فتتمثل في جملة من الأسئلة:

- ما مفهوم الشعرية؟
- أين تتجلى شعرية السرد في الرواية؟
- كيف يمكن استخلاص الشعرية من البنية السردية في رواية الرماد الذي غسل الماء؟
- ما هي عناصر الجمالية في شعرية السرد؟

و قد اتبعت في هذا البحث المنهج البنيوي مع الاستعانة بالمنهج الوصفي، أو الأسلوبي و للإجابة على الإشكالية المطروحة قسمت بحثي إلى مقدمة، و مدخل و فصلين، ثم خاتمة. كالآتي:

- مدخل: و ورد بعنوان الشعرية السردية بحث في المفاهيم.

- الفصل الأول: جاء بعنوان (شعرية البنية السردية دراسة في الرواية)، و عالجت فيه شعرية البنية السردية و الحوار الوصفي في الرواية، و أدرجت ضمنه ثلاثة عناصر:
- أولا: البنية السردية: و تحدثت فيها عن وصف الشخصيات في الرواية، الزمن والسردي، و الفضاء الروائي و الأمكنة.
- ثانيا: اللغة السردية في الحوار: حيث قمت بتعريف اللغة السردية، ثم الحوار الذي تناولت فيه الحوار الخارجي، والحوار الداخلي.
- ثالثا: السرد الوصفي في بناء الحدث: والذي عالجت فيه السرد والوصف، والسرد الوصفي والحدث.
- الفصل الثاني: و كان بعنوان (جمالية شعرية السرد دراسة في الرواية) تطرقت فيه إلى جمالية شعرية السرد في الرواية ووضعت فيه ثلاث عناصر:
- أولا: العناصر الجمالية في الخطاب السردي: وتعرضت فيه إلى التضمين، والعنصر العجائبي، والمفارقة.
- ثانيا: جمالية توظيف الشعرية: وتحدثت فيه عن التناص الشعري.
- ثالثا: شعرية السرد والمتلقي.
- خاتمة: والتي كانت بمثابة جملة من النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة شعرية السرد في الرواية.

وكما اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر و المراجع، التي ساعدت على إثراء هذا البحث، من بينها:

- عز الدين المناصرة، "علم الشعريات".
- بشير تاوريريت، "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة و النظريات الشعرية (دراسة في الأصول و المفاهيم) ".
- عبد الملك مرتاض، " في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد".
- حسن بحراوي، "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)".

- حميد حميداني، " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي".
- محمد عزام، "شعرية الخطاب السردي – دراسة– ".

و كغيره من البحوث، فقد واجهتني صعوبة في إنجاز هذا البحث الذي يتمثل في استخلاص شعرية السرد بين البنية السردية، و البحث عن الجمالية فيها.

و في الأخير أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتي الفاضلة " آسيا جريوي "، التي أشرفت على هذا العمل، و أعانتني بملاحظاتها و توجيهاتها، و لم تبخل علي بشيء.

كما أتقدم بالشكر إلى وكل من أعانني من قريب أو من بعيد.

مدخل:

"الشعرية السردية بحث في المفاهيم"

- **أولا: مفهوم الشعرية في الفكر الغربي**
- **ثانيا: مفهوم الشعرية في الفكر العربي**
- **ثالثا: الشعرية و الخطاب السردي**

- **أولا: مفهوم الشعرية في الفكر الغربي:**

تعد "الشعرية" من أهم المواضيع، التي اهتم بها الدارسون في الفكر العربي والغربي قديما وحديثا ومن مختلف الزوايا، إذ يعد مصطلح "الشعرية"، من أكثر المصطلحات تغييرا واختلافا بين الأمم، وتعود طبيعة هذا الاختلاف إلى زاوية النظر فيما بينهم؛ حيث أخذ كل واحد منهم يتطرق إليها حسب تصوره الخاص، فمنهم من سماها الإنشائية أو الأدبية، ومنهم من سماها الشعرية، وهناك من أطلق عليها مصطلح الشاعرية.

وفي الدراسات الحديثة، تعتبر "الشعرية" من «أهم مرتكزات المناهج النقدية، التي تحاول استظهار مكونات النص الأدبي، وإبراز وظيفته الاتصالية والجمالية، وتدور أعمالها منذ القديم إلى الآن حول استنباط القوانين، التي يتمكن من خلالها المبدع أن يتحكم في نتاج نصه، وإبراز هويته الجمالية، ومنحه القراءة الأدبية».[1] وبهذا فإن الشعرية، هي التي تحدد جمالية النص الأدبي.

« والشعرية (Poétics) كلمة يونانية أصلا، فهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي تعد نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجمالياته ».[2]

ويمكن« تقسيم لفظة (Poétics)، باعتبارها مفهوما لسانيا حديثا، إلى ثلاث وحدات: (Poèm): وهي وحدة معجمية (lexeme)، وتعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (IC): وهي وحدة مورفولوجية (Morphème) تدل على النسبية، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة (s): الدالة على الجمع هذا المستوى من مستويات التفكيك، وجمعها يعطي علم الشعر (Sciences de la poésie)».[3]

---

[1] جاسم خلف إلياس، شعري القصة القصيرة جدا، دار نينوى، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص13.

[2] محمود درابسة، مفاهيم الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص15.

[3] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص57.

والشعرية لا ترتكز في دراستها على الشعر فحسب، وإنما تستدعي دراسة مكوناته اللغوية، والصوتية، والدلالية، والجمالية.

وتعود أصل الشعرية إلى اليونانيين؛ حيث جاءت مرتبطة بالمحاكاة، وهذا ما سنحاول رصده في التصور الفلسفي عند كل من "أفلاطون"، و "أرسطو".

1. الشعرية في التصور الفلسفي:

1.1. أفلاطون (Platon):*

يعد "أفلاطون" من بين الفلاسفة الذين تطرقوا إلى الشعرية، باعتبارها محاكاة، و«المحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل، استعمله "سقراط"، و"أفلاطون"، فقد قال "سقراط": (إن الرسم، والشعر، والموسيقى، والرقص، والنحت كلها من أنواع التقليد)، ومفهوم التقليد عند "سقراط"، و"أفلاطون" أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى:"عالم المثل"، والثانية "عالم الحس"، والثالثة: "عالم الظلال" والصور والأعمال الفنية»[1]؛ أي أن الأعمال الفنية في نظره هي تقليد التقليد باعتبار الدوائر الثلاث المكونة للوجود، وقد تحدث عن حاجة دولته الأفلاطونية إلى الشعراء، واعتبر أنهم من يكملون دولته فقسمهم إلى أخيار وأشرار، وأسند الخير إلى مدينته، باعتباره نتاجا للحب، والانسجام للشخصية، ونفى الشر باعتباره مشوها لها.

كما تطرق "أفلاطون" إلى قضية الشعر التقليدي، واعتبر أن الشعر محاكاة للمحاكاة: «فالمحاكاة الأولى: تكون لعالم المثل، والمحاكاة الثانية: هي محاكاة الشيء

---

* ولد أفلاطون في "أثينا" أو في "إيجينا" نحو (427 ق.م)، من أسرة أرستقراطية عريقة الأصل في أثينا، (...)، قرأ لشعراء اليونان وعلى الخصوص "هوميروس"، ونظم الشعر المثيلي، ثم أقبل على العلوم، تعلم أفلاطون البلاغة والموسيقى والرياضيات والشعر (...)، ألف مأساة رباعية تمثل في أربع مسرحيات "لا" منها مآس والرابعة هجائية (...)، ألف العديد من الكتب وأشهرها كتابه الجمهورية، ينظر: أحمد بن سعود بن سعد الغامدي، الاتجاهات الفلسفية اليونانية في الإلهيات (دراسة نقدية)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في العقيدة ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013-2014،ص227،(مخطوط).

[1]أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي (مخطوط)، إشراف أ.د: مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2012/2011، ص11.

الذي يقلد عالم المثل».[1] واعتبر أن الشعر التقليدي «مضر بإفهام سامعيه، ولاسيما الذي لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية»؛[2] ومن هذا المفهوم يتضح أن "أفلاطون"، انتقد الشعر التقليدي، وعده ضررا للسامعين له.

كما تعرض أيضا، لقضية موسيقى الشعر أو الإيقاع، الذي أولاه أهمية كبيرة باعتباره أهم مكون يجذب الانتباه إليه؛ أي أن "أفلاطون" أيده على غرار المكونات الأخرى فيقول: «لأني أظن أنك تعرف المظهر الحقيقي، الذي يظهر به الشعر إذا تجرد عن صيغته الموسيقية»[3]؛ أي أن الشعر يصبح لا معنى له إذا تجرد من صيغته الموسيقية.

ومن خلال هذا يتضح، أن "الشعرية" عند "أفلاطون"، ارتبطت بالمحاكاة، وإلى جانب "أفلاطون" نجد "أرسطو" قد تحدث عن "الشعرية"، وربطها بالمحاكاة أيضا، وهذا ما سنوضحه كالآتي:

2.1. أرسطو (Aristote):*

يعد كتاب "فن الشعر" "لأرسطو"، أول كتاب نقدي منهجي؛ حيث عالج فيه بعض جماليات الأجناس الأدبية في عصره كالملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، وتناول فيه موضوع الشعرية، وهي عنده كانت تعني بالضبط: « نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية. أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة من الاختيارات من بين العديد من الاحتمالات، أو تركيبة

---

[1] عز الدين المناصرة، علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص31.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص32.

* ولد "أرسطو" سنة (374 ق.م) في مدينة صغيرة في تراقيا كانت تسمى استاجيرا، أما اسمها الحالي فهو استافرد، قضى "أرسطو" السنوات الأولى من طفولته في بلاط العاصمة بيللا لما بلغ الثامنة عشر رحل إلى أثينا والتحق بأكاديميتها، وأخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول "أفلاطون" (...)، كان "أرسطو" متأثرا بفلسفة "أفلاطون"، ولكنه كان يناقضه في بعض الآراء (...)، ألف العديد من الكتب منها: فن الشعر، وكتاب الخطابة، والسياسة ودستور الدولة الأثينية ...، ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترك إبراهيم حمادة، المكتبة المصرية، مصر، د ط، د ت، ص11.

طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى»؛[1] أي أن الشعرية، عبارة عن إبداع يعتمد على التركيب، والتشكيل، وتحديد بناء العمل الفني.

وكما ربط "أرسطو" المحاكاة بالشعر، وجعلها روحه وجوهره، واعتبرها من أهم خصائصه التي تميزه عن النثر وليس الوزن، « فالشعر عنده محاكاة تقسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تفترق وهي: (الإيقاع، واللغة والانسجام) ».[2]

والشاعر الحقيقي في نظره، هو الذي تتوفر لديه آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، متجاوزا ما هو موجود في الواقع، إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال وذلك ما جسده قوله: إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعه"،[3] والشعر « إما يحاكي الناس خيرا مما هم في الواقع، أو أسر مما هو عليه، أو كما هم في الواقع»،[4] ومن هنا يتضح أن "أرسطو"، قد ربط الشعرية بالمحاكاة مثل أستاذه "أفلاطون"، وبعد التطرق لمفهوم الشعرية في التصور الفلسفي، سنحاول الوقوف عليها في التصور الألسني عند" رومان جاكسون".

2. الشعرية في التصور الألسني.

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص27.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص5.

[3] المرجع نفسه، فن الشعر، ص85.

[4] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم: محمد العمري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص125.

1.2. رومان جاكسبون: (Romaan Jakobson)*

تطرق" رومان جاكبسون" إلى الشعرية، حيث أطلق عليها مصطلح (علم الأدب)، فيرى أن علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، وقد أعاد صياغة الفكرة نفسها في موضع آخر متسائلا: « ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟، فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ».[1] وهذا يعني أن "الشعرية" تعد فرعا من فروع اللسانيات.

وكما اعتبر "جاكبسون" أن الرسالة هي التي تضع الوظيفة الشعرية للغة، وذلك في قوله: «هي الوظيفة التي ترتكز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الأخرى»؛[2] ولا يمكن اقتصار الوظيفة الشعرية على الشعر وإنما هناك وظائف أخرى كالوظيفة الانفعالية والوظيفة ،المرجعية، والوظيفة الإنتباهية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الميتالسانية، والشعرية التي « هي ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة »؛[3] بمعنى ان الشعرية هي جزء من اللسانيات ،وهي تهتم بالوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى.

---

* رومان جاكبسون (1896-1982)، ولد في موسكو، في 11 تشرين الأول من عام (1896)، من عائلة يهودية روسية (...)، أعدّ أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه عام (1930)، سافر إلى الولاية المتحدة الأمريكية، وفي مدينة نيويورك أسس حلقة نيويورك الألسنية التي أصدرت مجلة وورد، ودرس في المعهد الحر للدراسات العليا في نيويورك، وفي جامعة كلومبيا وهارفرد، توفي جاكبسون عام (1982)، ألف العديد من الكتب منها: دراسات في الألسنية العامة، مسائل الشعر، قضايا الشعرية ...، ينظر: فاطمة الطوبال بركة، النظرية الأسنية، رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص15.

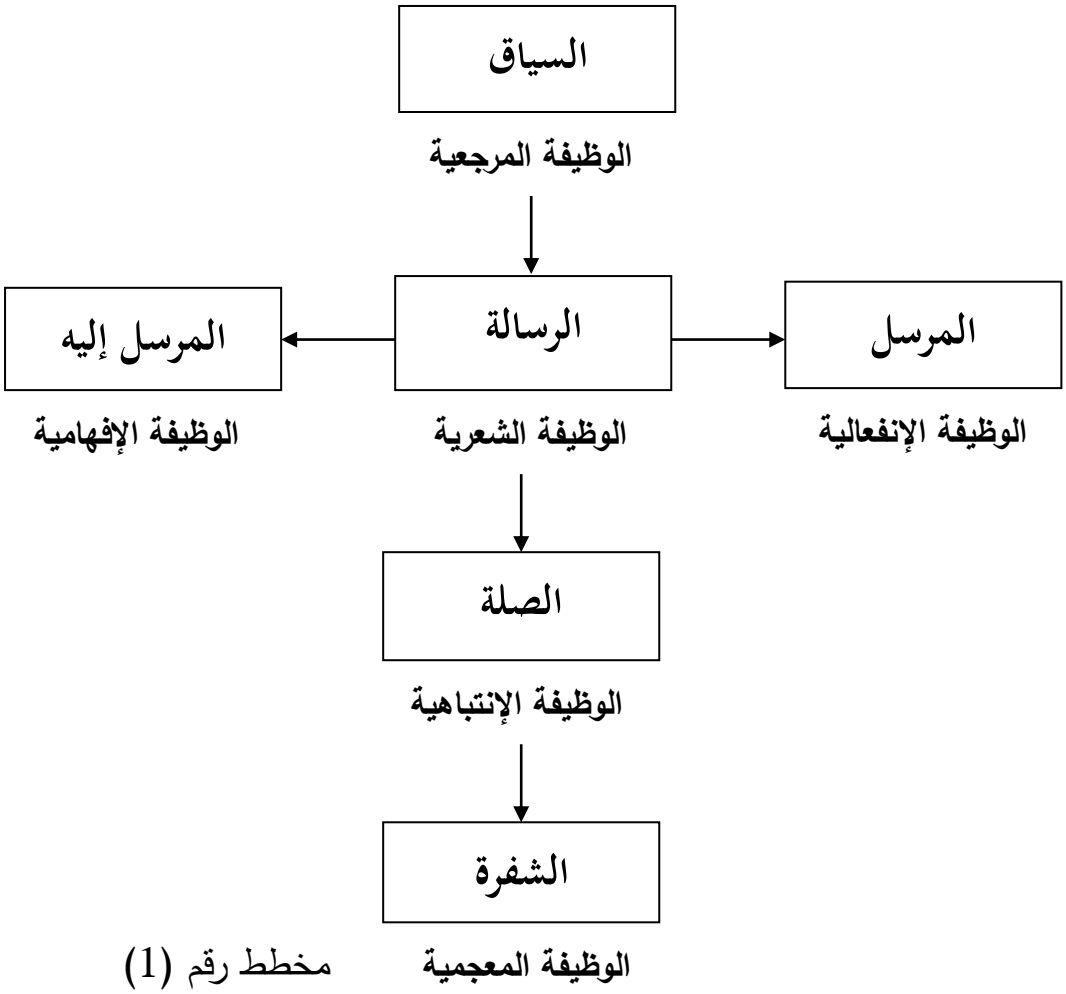
[1] عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ص 281.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، دار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 52.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص298.

ويعتبر"جاكبسون" أنه يمكن أن تعرف الشعرية «بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[1]، وهذا ما يثبت ارتباط الشعرية باللسانيات.

إن تفاعل الوظائف اللغوية يحدد طبيعة القيمة التواصلية والشعرية للشكل الأدبي، والوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، وإنما تكتفي بالهيمنة عليها؛ أي أن الشعرية تهتم بدراسة الوظيفة الشعرية، باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي، مع وجود الوظائف الأخرى للغة، كما في الشكل الآتي:[2]



مخطط رقم (1)

يوضح هذا المخطط وظائف الاتصال عند "رومان جاكبسون"

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص8.

[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، دط، 2006، ص19.

لقد أضفى "جاكبسون" على دراسة الشعرية، الطابع العلمي من خلال توظيفه، لمبادئ اللسانيات، وقد أسقط دراسته على الوظيفة الشعرية، باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى،بعد التطرق لمفهوم الشعرية في التصور الألسني عند "رومان جاكبسون"، سنحاول فيما يأتي تتبع أثرها في التصور النقدي عند "تودوروف".

3. الشعرية في التصور النقدي:

1.3. تزفيطان تودوروف: (Tzvetan Todorov):*

تحدث "تودوروف" في كتابه عن الشعرية، وهي عنده تشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين تجمعهما رابطة أدبية، حيث يقول "تودوروف":« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي(...)، فإن هذا العلم (الشعرية) لا يعني بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن(...)، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة، التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"».[1]

فالشعرية لا تهتم بالأدب، بقدر ما تهتم بالخصائص التي تميزه عن سائر الفنون الأخرى، كما أن هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثم تكسبه صفة الأدبية.

---

* ولد "تزفيطان تودوروف" سنة (1939) بصوفيا في بلغاريا (...)، يعد أحد كبار البنيوية حدد مع جيرار جبيت مجلة الشعرية، وحدد معه المفاهيم الأساسية للسرديات، عنوان أول أعماله "نظرية الأدب نصوص الشكلانيين الروس"، سنة 1966 وفي سنة 1972 أتاح نشر "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" (...)، ترجمت أعماله إلى ما يزيد على 25 لغة، نشر العديد من الكتب منها: (الأدب والدلالة، وأنواع الخطاب، وسعادة عابرة، الشعرية)، ينظر: تزفيطان تودوروف، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تر: محمد الجرطي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، دولة قطر، د ط، د ت، ص15.

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

ويرى "تودوروف"، أن الشعرية لا تهتم بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن أو المتوقع ومجالها: «لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل، إنما يتجاوزه إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه»[1]؛ أي أن مجالها لا يعتمد على ما هو متوقع، بل يقوم على الاحتمال.

وقد أعطى "تودوروف" لمصطلح الشعرية"، مدلولات متنوعة مثلت تلك المدلولات حصرا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية"[2]، ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية (Poetics) يدل على:[3]

أولا: أي نظرية داخلية للأدب.

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

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

والمعنى الأول هو الذي يهم تودوروف».

وهكذا فإن شعريات "تودوروف" بنيوية تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها، مادامت تتقاطع معها في مجال واحد هو الكلام.

وبناء على هذا يمكن القول، أن "أرسطو"، و "أفلاطون"، قد بنيت شعريتهما على المحاكاة، أما الشكلانيون الروس، فقد قاموا بالبحث في الخصائص الشكلية للأدب وصولا للأدبية، مع العلم أن "رومان جاكبسون" حاول دراسة الأدبية الشعرية، وفق المنظور اللساني، أما "تودوروف" فارتبطت شعريته بالخطاب الأدبي بوصفه إبداعا.

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

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص21.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص19.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

- **ثانيا: مفهوم الشعرية في الفكر العربي:**

لقد وردت "الشعرية" عند العرب بمجموعة من المصطلحات، فمنها ما سمي: بصناعة الشعر، أو نظم الكلام، أو عمود الشعر، وسميت أيضا بالأقاويل الشعرية، وقد تطرق إليها العديد من الدارسين مثل: (الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني)، ومن المحدثين نجد: (كمال أبو ديب، وأدونيس).

وسنحاول في هذه الدراسة تحديد مفهوم "الشعرية"، عند العرب القدامى ثم نحددها عند العرب المحدثين:

1. الشعرية عند العرب القدامى:

1.1. الجاحظ:

تحدث "الجاحظ" عن الشعر والشعراء، وقام بتقسيم الشعراء إلى نوعين حسب منظوره الخاص، الشعراء العرب والشعراء المولدين، وهو يرى أن الشعراء العرب أكثر شعرية من الشعراء المولدين؛ حيث يرى أن شعر المولدين مجرد شعر مطبوع، فيقول: «القضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدين والنابتة، ليس ذلك بواجب في كل ما قالوه».[1]

ويقول "الجاحظ": « ثم اعلم – حفظك الله – أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة ».[2]

يبين "الجاحظ" من خلال هذا المفهوم، أن المعاني مفهومة ومعروفة، وواضحة للجميع.

---

[1] عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ص58.

[2] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين (الجزء الأول)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص76.

وفي موضع آخر، يقول: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وحدة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».[1]

يبين "الجاحظ" من خلال هذا المفهوم، أن المعاني واضحة ومعلومة لا أحد يجهلها، ويرى أن الشعر الجيد يكمن في الإجادة، وحسن الصياغة، واعتبر الشعر صناعة مثله مثل سائر الصناعات الأخرى، وأنه جنس من التصوير.

والشعرية في منظور "الجاحظ"، «لم تكن تكمن فيما يشتمل عليه الشعر من معان، ولكنها تمثل في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج».[2]

وفي هذا الكلام يرى "الجاحظ"، «أن الشعر من حيث هو مفهوم، يفضي إلى إفراز الجمال الفني الذي يأسر المتلقي، يقوم على طائفة من الأسس منها:

1. **الوزن:** ونحن نفترض أن "الجاحظ"، كان يريد بهذا الوزن إلى الإيقاع الفني، لا إلى الميزان العروضي الميكانيكي.

2. **تخيّر اللفظ:** وهو انتقاء اللغة المنسوج بها الشعر؛ بحيث تختلف اختلافا حتميا عن لغة النثر.

3. **سهولة المخرج:** لم يشترط ناقد عربي، في اللغة الشعرية تواجد هذه الصفحة الفنية، ولعل "الجاحظ" كان يقصد بتخيّر اللفظ، ولم يقل باختياره، وبينهما فرق إلى عدم المغالاة في اصطناع اللغة الغريبة في الشعر، والألفاظ المتقعرة التي لا تفهم».[3]

إلى جانب هذه المعطيات، نجد الأسس التي ذكرت آنفا وهي: أن الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير.

---

[1] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978، ص30.

[2] عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة برقة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، جانفي 2007، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص20.

بالإضافة إلى"الجاحظ"، نجد "عبد القاهر الجرجاني" قد تحدث عن "الشعرية"؛ حيث ربطها بنظرية النظم، وسنحاول فيما يأتي أن نرصد مفهومها عنده.

2.1. عبد القاهر الجرجاني:

تناول "الجرجاني" "الشعرية"، في كتابيه: (دلائل الإعجاز)، و (أسرار البلاغة)؛ حيث يرى أن "الشعرية"، هي: «طريقة إثبات المعنى، وأن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده، وإنما يجب النظر إلى النص»[1]؛ أي أن الشعرية هي التي تظهر المعنى وتحدده، وهي لا تكشف بالسمع فقط، وإنما تتضح من خلال التمعن في النص.

وقد وضع "عبد القاهر الجرجاني" نظرية النظم، واعتبرها مصطلحا للشعرية، وهي تعني؛ أي" نظرية النظم" التأليف والنسيج، أي الشعر أو الأدبية وفق " الشكلانيون الروس"، أو "البنيوية الفرنسية"، وقد ورد عن "الجرجاني" :«أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو(...)، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[2]. فالنظم باعتباره جامع للفظ والمعنى، فإن توخي الدقة في صياغة التراكيب النحوية ينتج لا محالة عبارة صحيحة من حيث المعنى.

وقد كان " للجرجاني" موقفا معارضا لعمود الشعر، فالوزن والقافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر؛ لذلك عمل على إسقاطهما فقد نقض «بنظريته النظم الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، وحرر الشعرية العربية من قيده، ولذا يمكننا القول أن "الجرجاني" لا يقف عند حدود النظم، وإنما ميز بين نظم، ونظم».[3]

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعيتها و إبدالاتها النصية، ص24.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004، ص87.

[3] طراد الكبيسي، في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004، ص56.

وذلك يعني، أن النص عبارة عن مجموعة من البنى المترابطة، والمتماسكة فيما بينها، ولا قيمة لإحداها دون الأخرى؛ حيث تربط بين بنية وأخرى علاقة تمثل المنبع الحقيقي للشعرية، فالنظم عنده ليس إلا «توخي معاني النحو في معاني الكلم».[1]

إن مفهوم الشعرية عند "الجرجاني"، يكمن «في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه النظم؛ حيث أنه لابد من ترتيب الألفاظ، وتواليها على النظم الخاص، وعلى نسق المعاني في النفس، وإذا كانت مهمة النظم هي التثبت من صحة الكلام، فإن سر النظم يكمن في الشعرية؛ أي في المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه».[2]

في هذا التعريف تأكيد على ارتباط الشعرية بالنظم، والنظم «ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية، بالاعتماد على خط المعاجم، والنحو؛ حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها».[3]

فالشعرية عند الجرجاني هي شعرية النظم والكتابة.

ويتضح من موقف العرب القدامى وبالأخص "الجاحظ" و "الجرجاني" أن مفهوم الشعرية متعلق بدراساتهم النقدية حول الشعر.

بعد التطرق لمفهوم الشعرية عند العرب القدامى، سنحاول رصد مفهومها عند العرب المحدثين.

2. الشعرية عند العرب المحدثين:

1.2. كمال أبو ديب:

يرى" كمال أبو ديب"، أن الشعرية «خصيصة علائقية؛ أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص97.

[2] طراد الكبيسي، في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، ص 284.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص284.

حركته المتواشجة، مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[1]

إن"الشعرية" في مفهوم "كمال أبو ديب"، « تستند الفجوة، مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "جاكبسون" نظام الترميز (Code) »[2]؛ أي أن "الشعرية" عنده تعتمد على الفجوة، مسافة التوتر، وما يؤكد ذلك هو «مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فالفجوة تميز "الشعرية" تمييزا موضوعيا لا قيميا، إن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم، لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية التنظيم».[3]

إن مسافة التوتر، هي « نتاج للفجوة، أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورية على مستوى المصطلح والمفهوم »[4]، وبالتالي فإن "أبو ديب" لم يقتصر على مصطلح الفجوة، وإنما أسند إليها ما يسمى بمسافة التوتر.

وبهذا فإن "الشعرية" عند "كمال أبو ديب" تتضح من خلال مفهومي:(العلائقية والكلية، ومفهوم التحول)، ويرى أنها وظيفة من وظائف ما يسمى بالفجوة مسافة التوتر، كما نجد أيضا "أدونيس" قد تناول مصطلح الشعرية، وسنحاول فيما يأتي تحديد مفهومها عنده.

---

[1] المرجع السابق، ص 343.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتهاوإبدالاتهاالنصية، ص32.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص343.

[4] المرجع نفسه، ص 345.

2.2. أدونيس:

لقد تطرق "أدونيس" إلى مصطلح "الشعرية"، ولكنه لم يعطي مفهوما محددا لها حيث يرى أن « سر الشعرية، هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ».[1]

وبذلك فإن "للشعرية"، أبعاد مرتبطة ببدايات الشعر، عند العرب وتطوره، كما يرى أن "الشعرية" هي خروج اللغة عن القانون، وتجاوزها لكل ما يمكن أن يجعلها سهلة القراءة، والتأويل، والتناوب، فيقول بأن "الشعرية"، هي:« الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير إلى لغة الإشارة، ومن الجزئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس الشعرية، مبنية على التناوب والبحث، والشكل المتحرك، والإيقاع، والرؤية المتناهية».[2]

نلحظ من هذا التعريف، مجموعة من المفاهيم التي حاول من خلالها "أدونيس"، التأصيل لمفهوم الشعرية، منها: (انفتاح النص، والرؤيا،والغموض...)، ويرى أن الوضوح في النص لم يعد معيارا للجمال في النص، بل أصبح يعد نقيضا للشعرية، فهو يرى أن الجمالية تكمن في الغموض، وذلك في قوله:« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه؛ أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة».[3]

وبهذا فإن الشعرية عنده تكمن في الغموض، الذي يحتمل العديد من التأويلات التي تمنح جمالية للنص الأدبي؛ أي أن النص من خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرموز يصبح النص شعريا.

وبذلك فإن مفهوم الشعرية عند العرب، قد اختلف باختلاف وجهات النظر إليها بين القدامى، وبشكل أخص "الجاحظ"، "والجرجاني"، من خلال ضبط مفهومها ضمن

---

[1] أدونيس الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص78.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص25.

[3] أالمرجع نفسه، ص54.

دراسات حول الشعر، والمحدثين الذين تأثروا بالغرب، فحاولوا توسيع دائرة مفهومها لتشمل جميع أنواع الخطاب الأدبي.

- **ثالثا: الشعرية والخطاب السردي:**

ارتبطت الشعرية بالخطاب السردي، و ذلك من خلال الممارسات الإبداعية التي استطاعت أن تخرق الحدود، فاجتمع الشعر و السرد في خطاب واحد، و الدليل على ذلك هو « أن الممارسة الإبداعية منذ القدم أثبتت التفاعل بين الشعر و السرد ذلك أن الملاحم نظمت شعرا، فهذا يمثل خرق الشعر للسرد أما فيما يخص العصر الحديث نجد هناك تعارض بين الشعر و السرد في القرن التاسع عشر، فقد نشأت أجناس أدبية تأخذ من الشعر بعض خصائصه، و من النثر بعض مميزاته مثل: (قصيدة النثر أو القصة الشعرية)، ونلخص من هذا أنه رغم الحدود الصارمة، التي وضعتها الإنشائية الغربية بين الأجناس إلا أن الممارسة الإبداعية استطاعة خرق الحدود، فاجتمع الشعر و السرد في خطاب واحد».[1]

و« كذلك نجد النقاد العرب، الذين وضعوا خطين متوازيين لا يلتقيان، بين الشعر والنثر، قد أسهموا في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر)، وأصبحت السرديات مولودا علميا تبنته الشعرية وصار صلبها فأصبحت لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموما»،[2]

و بهذا يتضح ارتباط الشعرية بالخطاب السردي، وهو ماسنكشفه في دراستنا لرواية "الرماد الذي غسل الماء" "لعز الدين جلاوجي".

ومما سبق يمكن القول، أن "الشعرية" مصطلح متعدد المفاهيم، و ذلك لاختلاف زوايا النظر بين الدارسين، ففي التصور الفلسفي نجد أن الشعرية قد ارتبطت بالمحاكاة، أما عند "رومان جاكسون" فنجدها قد ارتبطت باللسانيات، و اعتبر أن الوظيفة

[1] سناء غضبان، شعرية السرد في رواية بروج الغدر لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص: أدب حديث ومعاصر، إشراف: طويل سعاد، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013-2014، ص16.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعرية، هي الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى، أما في التصور النقدي عند "تودوروف"، فإنها تهتم بالبنية المجردة للخطاب الأدبي، أما عند العرب القدامى فقد ارتبطت بالشعر، أما عند المحدثين فنجدهم قد تأثروا بالغرب، فحاولوا توسيع دائرة مفهومها لتشمل جميع أنواع الخطاب الأدبي، أما عند العرب القدامى فقد ارتبطت بالشعر، أما عند المحدثين فنجدهم قد تأثروا بالغرب، فحاولوا توسيع دائرة مفهومها لتشمل جميع أنواع الخطاب الأدبي، فنجد "الشعرية" عند " كمال أبو ديب" متعلقة بالفجوة (مسافة التوتر)، أما "أدونيس" فاعتبر أن الغموض هو الذي يحدد جمالية الشعرية في الخطاب السردي.

ومن هذا كله سنحاول تحديد مكامن الشعرية، في البنية السردية في رواية "عز الدين جلاوجي"، وإبراز جماليتها في الخطاب السردي.

الفصل الأول:

"شعرية البنية السردية و الحوار الوصفي – دراسة في الرواية –"

- أولا: البنية السردية:

1- وصف الشخصيات الروائية.

2- الزمن السردي.

3- الفضاء الروائي و الأمكنة.

- ثانيا: اللغة السردية في الحوار الوصفي:

1- اللغة السردية.

2- الحوار الوصفي.

- ثالثا: السرد الوصفي في بناء الحدث:

1-السرد و الوصف.

2-السرد الوصفي و الحدث.

ارتبطت الشعرية بالسرد ارتباطا وثيقا؛ حيث أصبحت توظف في الأعمال الإبداعية، وذلك من خلال اللغة الفنية للمبدع، فأخذت تعنى بالدراسة والتحليل، وسنحاول في هذا الفصل استقصاء الشعرية من البنية السردية وإبراز جماليتها في هذه المدونة.

- **أولا: البنية السردية:**

تقوم البنية السردية على مجموعة من العناصر، والتي يتشكل من خلالها العمل السردي، وهي: (الشخصية، والزمن، والفضاء).

وسنحاول التطرق إلى كل عنصر على حدى، لإبراز دور كل واحد في تشكيل البناء السردي.

1- وصف الشخصيات الروائية:

1-1-مفهوم الشخصية:

يتحدد المفهوم المعجمي للشخصية، في (لسان العرب) "لابن منظور"، نحو قوله: «الشخص جماعة الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخاص والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وتقول: ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه: الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص».[1]

و نلحظ من خلال هذا المفهوم، أن الشخص هو الجسم الذي له شكل وحجم.

أما في المفهوم الاصطلاحي، فقد كانت الشخصية في عصر "أرسطو" تمثل عنصرا ثانويا خاضعا للحدث؛ بحيث أن الحدث هو العنصر الأول للعمل الأدبي، ودور الشخصية يقتصر على ما يفرضه عليها الحدث.

ومن الخلط الحاصل في مفهوم الشخصية، الجمع بين مفهومين مختلفين هما: (الشخص والشخصية)، ولابد من التمييز بينهما، فالشخص كائن حي «ينتمي لما هو

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مادة ، مج2، دار المعارف، القاهرة ،(ش.خ.ص)، (د ط)،(د ت)، ص2211.

واقعي لا متخيل، به تاريخه وماضيه أما الشخصية فهي بلا ماض ولا مستقبل»[1]؛ حيث أن النص الأدبي لا يعطينا من تلك الشخصية سوى ما هو موجود في جوانب تلك الأوراق، والحقيقة أن الشخصية تأخذ مادتها من الواقع فهي تصور الذات الإنسانية بشكل يتفاعل معها المتلقي، ولكنها بعد أن توظف في قالب لغوي تفقد تلك الصلة «فتصبح رمزا لغويا، يعبر عن رؤية فنية ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع».[2] بحيث أن المؤلف عندما يأخذ شخصية من واقعه، ويوظفها في عمله الروائي تفقد واقعيتها؛ لأن الروائي يضيف عليها جانبا من خياله الفني، فتصبح لا قيمة لها خارج الكلمات فهي كما يقول "رولان بارت": «كائنات من ورق».[3]

لقد برزت أهمية الشخصية في القرن 19، ويرى "آلان روب غرييه" (Alain Robbe Grillet) «أن هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن 19 للشخصية، بسبب صعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة».[4]

مما أدى إلى انعكاس قيمة الفرد في المجتمع على الأعمال الروائية، وقد ازدادت أهميتها في القرن 20 لدى العديد من رواد الرواية الجديدة، و« نتيجة لكشوفات علم النفس، تحول الاهتمام من المظهر الخارجي للشخصية إلى دواخلها، ومحاولة تقصي ملامح وعيها الذاتي».[5]

ويرى "لطيف زيتوني" أن الشخصية في العمل الروائي، هي: «كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات

---

[1]عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية، المجلد 14، جزء 54، 2004، ص363.

[2]ينظر: عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1998، ص9.

[3]محمد عزام، شعرية الخطاب السردي– دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005، ص71.

[4]حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص208.

[5]إبراهيم عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1988، ص87.

بل يكون جزءا من الوصف»[1]؛ بمعنى أن الشخصية إذا أظهرت دورا فعالا في الرواية، عدّت شخصية روائية، أما إذا لم تؤد ذلك الدور فهي جزء من الوصف العام لذلك العمل.

وبهذا تكون الشخصية ذات أهمية فعالة في العمل الروائي، إلى جانب العناصر الأخرى.

وفي تقديم الشخصية طريقتان: (طريقة مباشرة، وطريقة غير مباشرة)؛ حيث تتم «الطريقة المباشرة عن طريق الوصف الجسدي والنفسي للشخصية، أما الطريقة غير المباشرة يمدنا فيها الراوي بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي، وهنا تبرز هيمنة الراوي العالم في مجال السرد».[2]

وقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أنماط هي: «الأسلوب التصويري، والأسلوب الاستبطاني، والأسلوب التقريري».[3]

1-2-وصف الشخصية في الرواية:

لقد قام الروائي في هذه المدونة بوصف الشخصيات في ملامحها الخارجية، ورصد دواخلها، مما يدفع المتلقي إلى فهمها، ورصد تحركاتها.

وقد قسمنا دراسة هذه الشخصيات إلى: (رئيسية وثانوية).

1-2-1- الشخصيات الرئيسية:

وهي تلك الشخصيات التي يتمحور حولها الحدث، فهي تعتبر مركز العمل الأدبي، وفي تحديد الصفات الخارجية للشخصية نورد الجدول الآتي:

دراسة الصفات الخارجية للشخصية الرئيسية			
الشخصية	المقطع السردي	الصفحة	الصفات الخارجية

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص113، 114.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي –دراسة–، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

عزيزة الجنرال	«حاولت أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها تختار لنفسها أرقى السيارات وتغير لباسها، وتسريحة شعرها وفق الموضة وتمارس الرياضية مرتين في الأسبوع في قاعة خاصة بالرياضة النسوية، واقتنت منذ سنوات كليا من أصول روسية تشرف على ابتياع طعامه بنفسها وتعرضه للطبيب دوريا بنفسها».	(132)	– الظهور بمظاهر الطبقة الراقية. – اقتناء أفخم السيارات. – السير وراء الموضة. – ممارسة الرياضية. و تتجلى الشعرية من خلال هذه الصفات في قدرة الروائي على اختيار الألفاظ و توظيفها توظيفا محكما ودقيقا.
	« وأعظم ما يشغل عزيزة الجنرال هو أن تظهر أمام الناس في كامل لياقتها أصغر سنا وأكثر تألقا، لذلك فهي حريصة كل الحرص على اقتناء أفخر الملابس، وأرقى مواد التجميل، كما تحرص على الذهاب إلى قاعات الحلاقة وممارسة الرياضة ».	(165)	– الاهتمام بلياقتها حتى تظهر أقل سنا. – اقتناء أفخر الملابس وأرقى مواد التجميل. – الذهاب إلى قاعات الحلاقة وممارسة الرياضة. و تظهر الشعرية في هذه المقاطع من خلال الوصف الدقيق لشخصية .
فاتح اليحياوي	«كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف	(43)	– الشعور بالحماسة. – العمل على محاربة الانحراف لاجتماعي

	الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون».		والسياسي. وتظهر الشعرية من خلال هذا المقطع في قدرة الروائي على رسم الشخصية بطريقة تجعلها وكأنها مرئية في الواقع.
كريم السامعي	«يميل كريم إلى السمرة وفي وجهه تعرق مما يجعل خديه مدببين، وعينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف وفوقهما يقترن الحاجبان الكتان ... وفي اللحية تدبب غير محبب».	(75)	– لون البشرة:اسمر – وصف الوجه: الخدين مدببين والعينين فارغتين، والحاجبان واللحية. و تتجلى الشعرية من خلال هذا المقطع في قدرة الروائي على التصوير.
الضابط سعدون	«حين أسدل الضابط سعدون ذراعيه وغاص في أريكته، وقد ارتفعت صدريته لتغطي رأسه تقريبا، وامتدت ساقاه حتى تجاوزتا لوح المكتب الأمامي لم يكن يحس بالنعاس بقدر ما كان يحس بالتعب الشديد وبدوار قاس يهز رأسه كله».	(63)	– وصف الساقين. – ارتفاع صدريته التي غطت رأسه تقريبا. – أسدل ذراعيه وغاص في أريكته. تظهر الشعرية من خلال هذا المقطع في قدرة الروائي على انتقاء الألفاظ و العبارات

يجسد هذا الجدول الصفات الخارجية، للشخصيات الرئيسية في الرواية؛ حيث تتجلى الشعرية السردية في هذه المقاطع، من خلال الوصف، الذي يظهر ملامح الشخصية، وقد كان الغرض من الوصف الخارجي، هو التعريف بالشخصيات وتوضيحها للمتلقي.

وبعد ضبط الصفات الخارجية للشخصية الرئيسية، نورد الصفات الداخلية لها، كما في الجدول الآتي:

دراسة الصفات الداخلية للشخصية الرئيسية			
الشخصية	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**الصفات الداخلية**
عزيزة الجنرال	«جمعت خيوط المأساة كلها بين أصابعها الصغيرة البريئة، وتوزعتها الدور هنا وهناك، ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرفض والكره».	(46)	– الأحزان والبؤس والمأساة. – تأزم الحال النفسية،من جراء الحادثة التي جرت لوالدتها
فاتح اليحياوي	«تعرض فاتح اليحياوي لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد كل حساباته ويصاب بإحباط رهيب، ويفقد الثقة في الناس جمعا فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع، وقد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم».	(198)	– فقدان الثقة في الناس. – الإصابة بإحباط. – الانطواء على نفسه.
كريم	«في نظرته صرامة وقوة مع طيبة قلب وحب للفن والجمال		– أنها شخصية حساسة. – بسيطة في نظرتها

السامعي	... كثيرا ما ينكسر بسرعة ... لقد تعلم منذ صباه أن يأخذ الأمور ببساط فإذا صعبت عليه أهملها ولو كانت فيها خسارة».	(75)	للأمور.
الضابط سعدون	«عانى سعدون من ظلم المجتمع، ومن التفاوت الطبقي، وهو صغير كما افتقد لحذاء يقي اصابعه الصغيرة برودة الأمطار ولحساء دافئ يلوك به الخبز الجاف، وكم تحمل في سبيل ذلك».	(80)	– انعدام الطمأنينة والراحة النفسية.

نلحظ من خلال هذا الجدول، بعض الصفات الداخلية للشخصية الرئيسية؛ والتي تظهر من خلالها الشعرية السردية، وذلك في طريقة وصفه لدواخل الشخصيات، وقد ساعدت هذه الصفات على تبرير مواقفها ونظرتها للأمور داخل هذه الرواية،فتظهر الشعرية في هذه المقاطع من خلال قدرة الروائي على الوصف،وانتقاء الالفاظ المناسبة.

لقد ساعد الوصف الخارجي والداخلي للشخصية الرئيسية، على فهم القارئ لها ومعرفتها ورصد أفعالها وتحركاتها.

و بعد التطرق للصفات الخارجية والداخلية للشخصية الرئيسية سنحاول أن تناول الشخصية الثانوية من خلال وصف ملامحها ورصد دواخلها.

1-2-2- الشخصيات الثانوية:

وتلعب هذه الشخصية دورا ثانويا في سير الأحداث في العمل الروائي، وهذا الصنف موجود بكثرة في الرواية، وقد وظفها الروائي "عز الدين جلاوجي" من خلال وصف ملامحها ودواخلها، ولتحديد هذه الصفات الخارجية، نقف عند الجدول الآتي:

دراسة الصفات الخارجية للشخصيات الثانوية			
الشخصية	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**الصفات الخارجية**
سالم بوطويل	«وتغيرت حياته كليا فغير ملابسه، وتسريحة شعره واشترى سيارة جديدة لم تعلم أسرته شيئا عنها، حتى إذا ما عاد إلى البيت وغرق في أحلام الشباب».	(231)	– تغيير المظهر الخارجي: الملابس، تسريحة الشعر، اشتراء سيارة.
عزوز المريني	«كان عزوز المريني يشبه أباه نحافة وطولا وبأسا قائما على تضاريس أوجه وسجائر يمتصها حد التقديس والعبادة ... ثم بدأت حياته تتحسن مذ عرف الزربوط وتقرب منه فار واسطته في توزيع المخدرات والترويج لها».	(231)	– وصف المظهر الخارجي من خلال: النحافة، الطول، وصف الوجه.
فواز بوطويل	«في الخامسة والثلاثين من عمره ... معتدل القامة، بهي الطلعة، أنيق اللباس ... يعيش في أسرة ميسورة الحال تملك مزارع شاسعة ... فشل في الباكالوريا ثلاث	(62)	– وصف القامة. – الشكل. – اللباس. – الحياة التي يعيشها.

	مرات ... يقضي معظم وقته في مخالطة أبناء الأثرياء من الجنسين يميل إلى معاشرة الملذات وعلى رأسها الخمرة ... مدلل كثيرا عند أمه».		
عمار كرموسة	«شاب في السابعة والثلاثين من عمره، قصير القامة بدين، تملأ الوشم كثيرا من أنحاء جسده ... نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القصديرية ... تسرب من المدرسة في سنواته الأولى».	(62)	– وصف القامة. – الجسم، بدين، يملأ الوشم كثيرا من أنحاء جسده. – وصف المعيشة.
مراد لعور	«في الثلاثين من العمر ... طويل نحيف، أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة تميل إلى التدين... دخل الجامعة ليدرس الآداب ... تشرد بعد ذلك، تمرد على كل قيم الأسرة والمجتمع دخل السجن مرة بتهمة حيازة وتناول المخدرات».	(62)	– وصف القامة. – الجسم: نحيف. – العينين. –وصف الحالة الاجتماعية.
العطرة	«وأسرعت العطرة تلحق بأخيها دون جدوى، واستدارت عائدة وهي تلم أغمار شعرها الأشقر، وقد كان يغطي جيدها الممتلئ، ثم تجمعه بيدها الصغيرتين المكتنزتين	(38)	– وصف الشعر. – الجسم. – اليدين.

	وتعصمه كحبة الطماطم في أعلى الرأس فيستوي وقد طاب له الارتقاء تاجا على رأس أميرة».		
سمير المريني	«كان سمير واسطة العقد أحب إخوته إلى أمه، طويل القامة، أسمر اللون، في ملامحه ملاحة ووسامة وفي عينيه دعج محبب وهو أقرب شكلا إلى أخواله»	(34)	– وصف القامة. – لون البشرة. – ملامح وجهه.

نلحظ من خلال هذا الجدول توظيف الروائي للوصف الخارجي الذي ساعد القارئ على التعرف على الشخصي وكأنها مجسدة أمامه في الواقع، وتتجلى الشعرية السردية في هذه المقاطع من خلال الوصف الذي عمل على تقديم الشخصية بطريقة تصويرية، والغاية من هذا الوصف هو تقديم صورة موضحة عن الشخصيات، كما تتجلى الشعرية ايضا في هذه المقاطع من خلال توظيف العبارات المناسبة و التخييل.

إلى جانب الوصف الخارجي للشخصيات الثانوية، نجد أيضا وصفا لدواخلها، وهذا ما سنوضحه في الجدول الآتي:

دراسة الصفات الداخلية للشخصيات الثانوية			
الشخصية	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**الصفات الداخلية**
سالم بوطويل	«بدأ الأب سالم غاضبا لا يكاد يهدأ في مكان واحد، يذرع البيت الفسيح من غرفة لأخرى (...) يضغط ربطة العنق ثم يرخيها يمد أصابعه المرتجفة إلى رقبته يمسدها بعنف يمرر على وجهه مدخرا من جبهته إلى حنجرته	(63)	– يصور هذا المقطع الحالة النفسية لسالم بوطويل التي تتصف بالقلق والنفور من الحياة، وعدم الاستقرار والطمأنينة والراحة

	ضاغطا على عينيه (...) تمنى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود ... ما معنى أن تملك المال والعقار والمزارع ثم تمنى لو لم يكن يكن؟ ما معنى أن تأكل ما لذ وطاب وتلبس أجمل الثياب (...) لم أنت مضطرب الروح والنفس».		النفسية.
عزوز المرنيني	«وعزوز المرنيني هو بكر أبويه، لم يذق طعما للسعادة منذ تنسم الحياة ... لقد ولد قبل الأوان ... وعاش طفولته يعاني من نقص التغذية، ودخل المدرسة سنواته الأولى ثم غادرها ناقما إلى غير رجعة».	(80)	– وصف المعاناة التي يعيشها عزوز المرنيني.
فواز بوطويل	«وطال انتظاره في المكتب الضيق ... وأحس بالقلق يمد أصابعه ويضغط على أوداجه فتح أزرار قميصه بعصبية وأشعل سيجارته الثانية ... وضع رجلا على رجل وراح يتأمل ضفائر حذائه البني وقد لمعت تعكس ضوء الكهرباء... أعاد ساقيه إلى وضعهما الطبيعي وبدأ يخض ركبتيه ذات اليمين وذات الشمال ... ويمناه تعبت بمفاتيح السيارة».	(108)	– هذا المقطع صور حالة القلق التي انتابت نفسية فواز وهو داخل مركز الشرطة.

عمار كرموسة	«وأحس قلبه ينفلق قسمين ... أحس خنجرا حادا يشقه في لمح البصر من أعلى إلى أسفل ... هو ذا الحلم البعيد .... والأمنية التي يستحيل تحقيقها... العطرة بالنسبة إليه نجم لا يمكن بلوغه جوهرة في أعماق قاهرة يستحيل بلوغها»	(75)	– هذا المقطع يصور الحالة النفسية لعمار كرموسة بعد أن أخبره سمير المرنيني أن يزوجه العطرة التي أحبها، ولكن حبه كان مستحيلا.
مراد لعور	«عندما وصل استدعاء الشرطة إلى بيت مراد لعور تزوبعت الجدران من حوله ... وامتدت الأسئلة سياطا تجلده من كل حدب وصوب ...»	(75)	– يصور هذا المقطع حالة الخوف والحزن والريبة التي انتابت كل من مراد وعائلته.
العطرة	« أم تستطع العطرة أن تنهي المعركة لصالحها، وتقلبت في فراشها مرارا فارتفع أنين سريرها الحديدي مزعجا عمتها التي تنام قبالتها، فأخرجت رأسها من تحت الغطاء الوبري الأخضر بدرا يضيء في سماء مكفهرة وقالت: لم تنامي بعد واستوت العطرة على سريرها الذي ازداد أ ... وضعت مخدتها واتكأت عليها ... تثاءبت بعمق وقالت: حيرني رئيس البلدية ... حمم الخبث تتطاير من عينيه».	(113)	– يصور هذا المقطع حالة القلق والحيرة التي انتابت العطرة.
سمير	«حين رجع سمير إلى البيت والليل		– يصور هذا المقطع

المرنيني	يزحف على الحارة، كان كئيبا أكثر من المعتاد، صار مزاحه هذه الأيام أشد تقلبا، ما يكاد شعاع الأمل يبزغ على روابيه حتى تهاجمه جحافل اليأس، والقنوط، وصار الخوف كخلية نحل تسكن أعماقه».	(135)	حالة الخوف واليأس والقنوط التي ارتسمت على سمير، ولذلك من جراء زيارة دورية الشرطة إلى الحي.

يوضح هذا الجدول، الصفات الداخلية للشخصيات الثانوية، والتي من خلالها يمكن للقارئ أن يتعرف على أفعالها وتقلباتها المزاجية، ومن خلال خاصية الوصف تبرز الشعرية السردية، وكذلك قدرة الروائي على التعبير والتخييل.

بعد التطرق لوصف الشخصية في هذه المدونة، سنحاول الوقوف على عنصر آخر من عناصر البنية السردية ألا وهو الزمن السردي.

2- الزمن السردي:

2-1-المفهوم اللغوي و الإصطلاحي:

يمثل الزمن أحد المكونات الأساسية، التي يقوم عليها العمل السردي، إذ بدونه يصعب علينا تصور حدث سواء كان واقعيا أم تخييليا خارج نطاق الزمن، ولتحديد المصطلح نقف على المفهوم اللغوي و الإصطلاحي، كالآتي:

2-1-1- المفهوم اللغوي:

يعرف "ابن منظور" الزمن بأنه: «اسم لقليل من الوقت أو كثير... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية النحل، وما أشبهه و أزمن الشيء: طال عليه الزمان، و أزمن بالمكان، أقام به زمانا».[1]

[1]ابن منظور، لسان العرب، مادة (ز.م.ن)، دار صادر، لبنان، مج6، ط7، 2000، ص20.

ونلحظ من خلال المفهوم اللغوي، أن الزمن هنا زمن مطلق غير محدد.

2-1-2-المفهوم الإصطلاحي:

يرتبط الزمن ارتباطا وثيقا بالذات الإنسانية، وهو يتميز بسيرورة ذاته، إذ يعد مظهرا فنيا يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر.[1]

فالزمن الروائي «يعمق الإحساس بالحدث، و بالشخصيات لدى المتلقي».[2]

ويرى "تودوروف" أن هناك نوعين من الأزمنة: (أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية)، وكل منهما يشمل أنواعا من الأزمنة: [3]

– **الأزمنة الخارجية:** وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود؛ حيث تعيد القراءة بناء النص وترتيب أحداثه وأشخاصه، ويختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان.

– **الأزمنة الداخلية:** وتتمثل في زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الأحداث في الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

– بمعنى أن "تودوروف" يحدد الزمن من خلال نوعين: (زمن داخلي): ويشمل زمن النص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، و(زمن خارجي): ويشمل زمن السرد، وزمن الكاتب، وزمن القارئ.

ويميز الباحثون في دراستهم بين مستويين للزمن: (زمن القصة)، وزمن السرد، وهذا الأخير « يتيح للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 73.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2010، ص87.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي –دراسة–، ص 106.

اختياراته وغاياته الفنية، فيقدم ويؤخر في الأحداث، بما يحقق غاياته الجمالية، فخاصية زمن السرد أن لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث».[1]

ويعتبر زمن القصة هوترتيب في الأحداث، أما زمن السرد هو خلخلة ذلك التسلسل. ويقوم زمن السرد على ثلاثة عناصر: (الترتيب، والمدة، والتواتر).

2-2-الترتيب: (Ordre):

لقد ميز "جيرار جينيت" بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذ يرى أن الأول يعد زمنا طبيعيا تقع فيه الأحداث متسلسلة، أما الثاني فهو يختلف عن الأول في كونه يخضع لرؤية السارد؛ إذ نراه تارة يرجع إلى الوراء لاستحضار الماضي، وتارة أخرى نجده يستبق الأحداث وهذا ما يسمى بالمفارقة الزمنية؛ حيث يعرفها "جيرار جينيت" بأنها: «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عبر مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة».[2]

فإذا كان نظام الأحداث في القصة (أ.ب.ج) ففي زمن السرد يتخلخل ذلك النظام (ب.ج.أ)، (ج.أ.ب)، (ب.أ.ج).

وتتحقق المفارقات الزمنية عبر وسيلتين هما: الاسترجاع والاستباق.

2-2-1- الاسترجاع (Analepse):

يعد الاسترجاع من بين العناصر التي تقوم عليها المفارقة الزمنية؛ حيث يتم فيه استحضار أحداث وقعت في الماضي، ويظهر الاسترجاع للمتلقي من خلال ألفاظ وعبارات تدل عليه. «فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضر السرد، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة عليه

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص88.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

هي صيغة الأفعال الدالة على الماضي مثل: (كنت، كانت، تذكرت...)»[1]، وللاسترجاع نوعين وهما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي.

- **الإسترجاع الخارجي: (Analepse externe):**

وهو عندما يعود السارد إلى الخلف، «ليسرد أحداثا سابقة لبداية الرواية، ويسمى هذا النوع من العودة استرجاعا خارجيا»[2].

- **الإسترجاع الداخلي: (Analepse interne):**

وهو الإسترجاع «الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها»؛ أي أنه يعود بذاكرته إلى أحداث وقعت، ضمن إطار الفن السردي ليكرر ذكرها.

والغاية من توظيف هذه التقنية، هو تحقيق الغرض الفني الجمالي في الوقت نفسه، فهو يسهم في سد الثغرات، ويساعد على فهم الأحداث، وتفسير دلالاتها مثل تبرير موقف إحدى الشخصيات، يحتاج ذلك العودة إلى الماضي وإيضاح أسباب ذلك الموقف.

ويمكن استخلاص الإسترجاع في الرواية، كما في الجدول الآتي:

دراسة الإسترجاع في الرواية			
المقطع السردي	**الصفحة**	**نوع الإسترجاع**	**غرض الإسترجاع**
« تغوص في تلافيف الذاكرة، تقلب صفحات الطفولة ... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق	(11)	استرجاع داخلي	– لقد كان الغرض من هذا الاسترجاع هو تسليط الضوء على ماضي عزيزة المليء بالأحزان، محيطا بكل الظروف والأزمات النفسية التي تأثرت بها الشخصية، وذلك حتى يزيل الغموض

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص89.

ساحقة ... ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد، ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه، وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع».			عنها ويبين سبب عدوانيتها وانحرافها في الوقت الحاضر، ويظهر أيضا سبب كرهها للرجال.
« وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى البيت القزديري المعزول، تذكر حين إلتقتهما السيدة جميلة وكيف راحت تحدق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدر بالمزابل وتدثرينه بالخرق البالية؟ عقابل عند الله عسير، بيعني الفتاة ومدت يدها فأمسكتها، ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين	(13)	داخلي	لقد كانت الغاية من هذا الاسترجاع هو توضيح سبب اكتساب لعلوعة لهذه المهنة، فقد كانت الصفقة التي جرت بين الأم والسيدة جميلة بداية لدخولها هذا المجال.

كل شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع وكانت لعلوعة في ثيابها البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بالكآبة».			
« وأغمض عينيه وراح يتلاعب بإبهاميه، وقد عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر، ثم عبست ملامح وجهه وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب والموكب يخرج بذهبية لتزف عروسا لرجل آخر لم يعرفها ولم تعرفه ».	(25)	خارجي	يسترجع لنا الروائي في هذا المقطع الماضي الجميل الذي كان يعيشه سالم مع الذهبية المليء بالصفاء، الحب ولكن سرعان ما تتلاشى هذه السعادة حين تزف ذهبية لرجل آخر، مما عكر صفو حياته.

يوضح هذا الجدول مجموعة من الإسترجاعات التي وظفها الروائي، وقد كانت الغاية منها هو العودة إلى الماضي لتبرير مواقف الشخصيات في الزمن الحاضر، وتقديم بعض المعلومات عن ماضيها وتتجلى الشعرية من خلال هذه المقاطع في قدرة الروائي على انتقاء الالفاظ والعبارات المناسبة. وبعد دراسة الإسترجاع، وأنواعه تنتقل إلى دراسة الإستباق في الرواية.

2-2-2- الإستباق (Prolepse):

الإستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة، وفيه يقفز الروائي إلى المستقبل؛ بحيث يستبق الحدث قبل وقوعه، إذ يأتي «بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة؛ هي حمل القارئ على توقع حادث أو التنبؤ بمستقبل إحدى الشخصيات».[1]

وللإستباق نوعين هما:

- **الاستباق التمهيدي:**
- ويتجلى هذا الاستباق «في إشارات، أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا».[2]
- **الاستباق الإعلاني:**

يختلف هذا الاستباق عن الأول في كونه «يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السارد في وقت لاحق، ونقول صراحة، لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراف او استباق تمهيدي».[3]

ويرد في هذه الرواية بكثرة، ويمكن تحديد الاستباق في الجدول الآتي:

دراسة الإستباق في الرواية			
المقطع السردي	**الصفحة**	**نوع الإستباق**	**غرض الإستباق**
«عزوز لم يظهر لا هو، ولا الأمانة (...) اندفع سمير كالآتي يدفع الثمن ويفتح الجريدة على عنوان كبير	(33)	إعلاني	يدل هذا الاستباق على استباق محقق، لآن السرد سيتوالى معلنا عن كون الجثة هي فعلا جثة عزوز،

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص213.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص137.

اختفاء جثة لشاب قتل في ظروف غامضة (...)؛ وسأل عمار كرموسة بحيرة، ولمن تتصور الجثة؟ هل يمكن أن تكون لعزوز؟»			والغرض منه هو التصريح بصاحب هذه الجثة.
« لم يجدوا الجثة حتى الآن، لكنهم يرجحون أنها لعزوز لأن الذي اختطف الجثة ترك فردا من حذائه».	(53)	إعلاني	هذا المثال يتحقق في الأخير، حيث يكتشف أن الجثة لعزوز والدليل على ذلك هو حذاءه. والغرض منه توضيح الصورة المتلقي.
«كان كل منهما يسبح في افتراضات لا حد لها، كلاهما كان يخمن أن واحدا من شلة المخدرات هي التي قتلت عزوز.. قد يكون فريد لعور...أو عمار كرموسة وقد يكون الزربوط...وقد يكونون جميعا مشتركين في الجريمة النكراء».	(47)	تمهيدي	هذا المقطع عبارة عن احتمالات وتأويلات وضعها كل من "سمير" المرنيني ووالده حول قاتل "عزوز"، وهذه التخمينات تبقى بعيدة كل البعد عن التحقق لأن الجاني الحقيقي خارج هذه المجموعة.

يوضح هذا الجدول بعض الإستباقات التي وظفها الروائي، حيث نلحظ من خلالها، أنه هناك ما اعلن عنه ومنها ما لم يعلن عنها،وقد ساعدت هذه الإستباقات على إضفاء طابع جمالي من خلال التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها.

وبعد دراسة المفارقات الزمنية نحاول استخلاص العنصر الثاني من عناصر الزمن السردي، وهو المدة.

2–3–المدة: (Durée)

وهي الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي، في رواية ما يرويه للمروي له، ويطلق عليها بمصطلحات أخرى: (كالديمومة، والسرعة، والإيقاع، والحركة السردية)؛ وتعني «سرعة القص، ويتم تحديدها بالنظر إلى العلاقة القائمة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته».[1]

ويشير "حسن بحراوي" للمدة على أنها: «وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها وبطئها»[2]، وتدرس المدة حسب "جيرار جينيت"، وفق أربع حركات تتمثل في: (الخلاصة، والحذف، والوقفة، والمشهد)، وهي ترتبط بتسريع السرد وإبطائه، إذ تندرج ضمن حركة تسريع السرد تقنيتي الخلاصة والحذف، وتندرج ضمن حركة إبطاء السرد تقنيتي الوقفة والمشهد.

2–3–1– تسريع السرد: ويتضمن تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ– الخلاصة (Sommaire):

تقنية زمنية تحقق تسارع السرد، ولكن بدرجة أقل من الحذف، ويقصد بها: «استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة، لا تراعي التفاصيل والجزئيات بل تقوم على النظرة العابرة، والعرض المختزل، فيتم بواسطتها سرد أحداث ووقائع، يفترض أنها جرت في سنوات، أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، إذ هي كما يقول "تودوروف" وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة».[3]

---

[1]ينظر: يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص82.

[2]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص119.

[3]عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2003، ص57.

وتظهر هذه التقنية بقوة في الرواية، ومن الأمثلة الدالة على ذلك نجد تلخيص الروائي لماضي "شيخ البلدية": «ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة ومقربا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا لانتخابات البلدية».[1]

وقف الروائي في هذا المقطع السردي، على أبرز محطات من حياة "شيخ البلدية" بطريقة موجزة، والهدف منها هو تسريع السرد، وقد استطاع أن يلخص حياة هذه الشخصية بطريقة لم تخل بعمله، بل أكسبته طابعا جماليا من خلال قدرته على اختيار الألفاظ.

إلى جانب هذا المقطع، نجد مقطعا آخرا تناول فيه تلخيصا لحياة "مراد لعور" كما في الرواية: «وهو "مراد لعور" في الثلاثين من العمر طويل القامة، نحيف... أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة الحال تميل إلى التدين... معظم أفرادها يحفظون القرآن الكريم، أبوه من مجاهدي ثورة التحرير... قضى سنوات نشيط صفوف الجماعات الإسلامية، يحضر نشاطاتها، ويحضر حلقات توجيهاتها وذكرها... دخل الجامعة ليدرس الآداب ... وقع في شباك حب زميلة له، نافسها عليه أستاذه وظفر بها... تمرد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة... تشرد بعد ذلك وتمرد على كل قيم الأسرة والمجتمع، دخل السجن مرة بتهمة حيازة وتناول المخدرات».[2]

في هذا المثال تلخيص لحياة "مراد لعور"، تناولها الكاتب في بضعة أسطر، تحدث من خلالها عن حالة الضياع التي خاضتها الشخصية دون الخوض في تفاصيلها، وتبرز هذه الأمثلة الشعرية السردية من خلال قدرة الروائي على انتقاء الألفاظ والعبارات وتوظيفها في تصوير الأحداث، والتعبير عنها بلغته المتميزة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010، ص40.

[2] الرواية، ص62.

إلى جانب الخلاصة نجد تقنية الحذف.

ب– الحذف: (Ellipse):

يعتبر الحذف تقنية زمنية، «تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، وهي كما يقول "تودوروف"، وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة».[1]

ويقسم الحذف إلى:

أ– **الحذف المعلن:** ويتم فيه «تحديد المدة المسكوت عنها من السرد، بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل: (ومرت، بضع أسابيع، أو مضت سنوات ...)»[2] وفي الرواية نجد المقطع السردي الآتي: «ويحكم عليهن بعشرين سنة ،تخرج فتيحة بعد عامينتتقاذفها الشوارع ويعبث بها الأطفال».[3]

في هذا المثال جاء الحذف محددا بالفترة الزمنية (بعد عامين)، فالروائي هنا لم يخبرنا عن حالتها، وعن الأحداث التي جرت لها في تلك الفترة.

ب– الحذف الضمني: وهو الحذف «الذي لا يصرح فيه الروائي، بالمدة الزمنية المتجاوزة على نحو محدد وبدقة، مثال قوله: بعد سنوات طويلة بعد عدة أشهر، بعد مدة، برهة ...الخ».[4]

ومن الرواية نورد المثال الآتي: «وتتناقل بعض الألسنة أن صالح الميقري قد كان عميلا أثناء الثورة، وأن سبب هجرته التي كانت بعد خروج الاستعمار كانت خوفا من الانتقام، ليعود بعدها بسنوات فيتزوج لكنه ظل يعمل بفرنسا وكون ثروة طائلة».[5]

---

[1] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص63، 64.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] الرواية، ص35.

[4] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص64.

[5] الرواية، ص67.

وفي هذا المقطع، نجد أن الروائي لم يصرح بعدد السنوات، التي قضاها صالح في فرنسا، بل أشار إليها بعبارة (بعدها بسنوات)، فهذه المدة التي عاشها في فرنسا، تبقى مجهولة، والحذف هنا غير محدد، مما يبقي المجال مفتوحا أمام القارئ لمجموعة من التأويلات.

بعد أن تناولنا حركة تسريع السرد، سنقوم الآن بتحديد الحركة الثانية، وهي تعطيل السرد أو إبطائه.

2–3–2– إبطاء السرد: وتندرج ضمنه تقنيتي: الوقفة والمشهد.

أ–الوقفة: (Pause):

تمثل الوقفة: «أقصى بطء يصيب السرد، إذ تتعطل حركته تماما، وتتوقف القصة عن التنامي، وتعلق الأحداث إلى حين انتهائها، وهو ما عبر عنه "تودوروف"، بقوله: إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر من زمن الكتابة».[1]

والوقفة أو الاستراحة، «ملفوظ روائي، مهمته هي تقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر النص، وهي تقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات».[2]

ونجد في الرواية توظيف هذه التقنية في وصف الأمكنة، ومن ذلك وصف "مدينة عين الرماد": «تتشكل عين الرماد من جملة من الأحياء الفقيرة المتراصة التي يصعب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينهما، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكواخا قزديرية، ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة، وحيث ترتكز المؤسسات العمومية وبيوت علية الناس ... وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المرنيني، وعمار كرموسة (...)، ويمتاز هذا الحي بضيق أزقته حتى ليتراءى بيتا واحدا كبيرا... تمثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوت

[1] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص76.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

محكمة النسيج وتتدفق مياهه القذرة طول العام ورغم أن مسكن سمير يقع في طرفه إلا أن الشمس يصعب عليها الوصول إليه».[1]

يبرز الوصف هنا من خلال هذا المقطع وظيفة تفسيرية، يوضح من خلالها التصوير الدقيق لهذه المدينة.

ونجد أيضا وصف الشخصيات كما في المقطع السردي: «وقبل أن تتفتح أكمام العطرة ظلت كوثر آلهة للجمال ممشرقة القد، خضراء العينين، شقراء الشعر، بلورية الجيد، رمانية الصدر، وظل الجميع تحسدون كل من يتقدم لخطبتها، يتمناها الشباب ويحلم الكبار بموت زوجاتهم لاقتران بها، وظل فدور الخبزة بلباسه الأنيق يوقف سيارته قريبا من بيتهم منصتا لعبد الحليم حافظ: عيناها سبحان المعبود، فمها كالعنقود ... ويضيف: خدها زهر وورود ... وظل إمام المسجد يدرس عن تعدد الزوجات وعن الطلاق تمهيدا لخطبتها، فلما رفضته راح يلح في قراءة إنا أعطيناك الكوثر في كل صلواته».[2]

نلحظ أن الوصف، في هذا المثال، قد أبرز وظيفة جمالية، وهو يوضح مدى جمال كوث لدرجة أنه أصبح الكبير والصغير يطلبها،وتتجلى الشعرية في هذا المقطع من خلال الالفاظ و العبارات التي وظفها الروائي.

المشهد: (Scène):

ويقصد به، «المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، ويقع المشهد على طرف نقيض مع الخلاصة، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل حقائقه، وقد عرفه "تودوروف" بقوله: وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة».[3]

---

[1] الرواية، ص136.

[2] الرواية، ص61.

[3] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص67.

وقد وظف الروائي هذه التقنية بكثرة، وتتجلى من خلال الحوار القائم بين الشخصيات، وهي تتراوح بين المشاهد الطويلة والقصيرة، ومن الأمثلة نجد الحوار الآتي: «... وأن الباب القديم أنة طويلة فزع لها الجميع، وهرعا إليه وتحاملت سليمة على عكاز مرضها ولحقتهما:

– سمير ما الذي وقع؟ ما بك؟

سألت العطرة وقد لمحت على وجهه حزنا شديدا.

– أين هي أمي؟

سألها وهو يتفقد الرواق بعينيه، وسأل الأب وقد أطلت الحيرة من عينيه.

– ما الذي أخبرك به الضابط؟

لم يجدوا الجثة حتى الآن، لكنهم يرجحون أنها لعزوز لأن الذي اختطف الجثة ترك فردا من حذائه، ولقد أرانيه الضابط ...

وقبل أن يكمل كلامه أو يتلقى سؤالا من أحدهما تناهت إلى آذانهم صرخة الأم وقد سقطت أرضا فهرعوا إلى الغرفة ... كانت الأم ممتدة على ظهرها مفتوحة الفم والعنين، ممتدة الذراعين كأنها صلبت لتوها وكانت صفراء ممتقة وكانت ساقاها متراكبتين ...

صرخت العطرة بأعلى صوتها، وراحت تصيح ... تنادي أمها ... تعمل على أن تعيدها إلى وعيها ... وأسرع سمير يضع يده على شرايين الرقبة وأذنه على قلبها يتأكد من دقات القلب، وصاح الأب يجب أن نتصل بالإسعاف.

وخرج فلحقه سمير عارضا رأيا آخر.

الإسعاف لن يصل إلينا حتى تلفظ أنفاسها، فلنتصل بقدور الخبزة.

قد تتوقف سيارته الملعونة في الطريق.

ولكنها أسرع من الإسعاف».[1]

[1] الرواية، ص52.

لقد عمل هذا المشهد على إبطاء حركة السرد، حيث نجد أن الروائي قد ذكر فيه أدق التفاصيل، وقد أبرز هذا الحوار الشعرية السردية، وذلك من خلال اختيار الكلمات والتنسيق بينها، ونلحظ من خلال هذا المقطع إبراز الجانب التصويري للسرد.

و بد دراسة المدة و الحركات السردية، سنحاول رصد ثالث عنصر الزمن السردي، وهو التواتر.

2-4- التواتر:

يتحدد التواتر، في «العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث، وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة أخرى».[1]

وينتج من خلال هذه العلاقة أربع حالات هي:

2-4-1- التواتر التفردي أو المفرد:

ويقصد به «أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة».[2]

ومن الرواية نجد: «لأول مرة مذ بدأت هذه المهنة يزورني ولي تلميذ».[3]

حيث نلحظ بأن زيارة ولي التلميذ "لبدرة السامعي" حدث مرة واحدة وفي السرد ورد مرة واحدة أيضا.

2-4-2- التواتر التفردي الترجيعي:

وهو أن «يروى مرات لا متناهية ما حدث مرات لا متناهية».[4] وفي الرواية نجد ذهاب "كريم السامعي"، وأبوه "خليفة" إلى بيت "عبد الله المرنيني"، فهذا تكرر مرات عديدة، وقد ورد مرات لا متناهية، كما في المقاطع السردية: «وفي مساء ذلك اليوم زار كريم رفقة أبيه خليفة بيت عبد الله المرنيني»[5]، «وحين عادوا إلى البيت وجدوا كريم

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص129.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص130.

[3] الرواية، ص128.

[4] ينظر: يمنى اليعد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص130.

[5] الرواية، ص53.

السامعي وأباه الشيخ خليفة في انتظارهم أمام الباب».[1](...)، «حتى عندما زارهم هذا الصباح كريم السامعي برفقة أبيه واستقبلهما سمير عند الباب».[2]

2-4-3- التواتر التكرري:

وهو أن «يروى مرات لا متناهية ما حدث مرة واحدة».[3] ومن ذلك نجد: «صدقت... سليمة المرنيني... إن لله وإن إليه راجعون».[4](...)، «تعانق أعينهم الصورة التي علقتها العائلة بعد رحيل سليمة المرنيني عن الفانية».[5]

وتتحدث هذه الأمثلة عن شيء واحد وهو موت "سليمة المرنيني" الذي حدث مرة واحدة ولكن نجد أن الروائي قد ذكر هذا الحدث اكثر من مرة.

2-4-4- التواتر الترددي:

وهو أن «يرى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية».[6] ومثال ذلك نجد: «لقد رأى فريدة عشرات المرات، وكان كلما رآها تحرك شيء في قلبه».[7] يشير هذا المقطع إلى طول زمن الحكاية، ولكن الراوي جاء مختصرا للأحداث تاركا مؤشرا يدل على أن هذا الحدث وقع عدة مرات، وهو الملفوظ (عشرات المرات).

ونلاحظ من خلال دراسة الزمن السردي، بأن الروائي استطاع أن يتلاعب بالزمن في هذه الرواية، باستخدامه المفارقات الزمنية كالإسترجاع، الذي ورد بكثرة، والاستباق الذي ورد على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات، كما وظف الحركات السردية التي ساعدت على تسريع السرد مرة وتعطيله مرة أخرى، وأيضا استعماله لتقنية التواتر بأنماطها الأربعة، مما يدل على البراعة في سرد أحداث الرواية.

---

[1] الرواية، ص67.

[2] الرواية، ص92.

[3] ينظر: يمنى اليعد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص130.

[4] الرواية، ص 94.

[5] الرواية، ص137.

[6] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص130.

[7] الرواية، ص77.

وبعد دراسة الزمن السردي تنتقل إلى دراسة الفضاء الروائي والأمكنة في الرواية.

3– الفضاء الروائي والأمكنة:

3–1– مفهومه:

يعد الفضاء، من بين المكونات الأساسية، التي يقوم عليها العمل السردي، فهو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجري فيه الأحداث، ويشير الفضاء إلى؛ «المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها، ووظائفها والشوارع، والسيارات... الخ، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة...، والطقس بكل أحواله وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح».[1]

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

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

ولا يمكن للأحداث والشخصيات، أن تتحرك في فراغ دون مكان في العمل الروائي: «فالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي، الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث».[3]

---

[1] عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للنسر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص29.

وبهذا فإن الفضاء، يعتبر مكونا أساسيا قائما بذاته، إلى جانب المكونات الأخرى في السرد الروائي. ويتخذ الفضاء أربعة أشكال تتمثل في: (الفضاء الجغرافي، فضاء النص، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور)، والفضاء الذي تدور حوله أحداث هذه الرواية، هو فضاء المدينة والمدينة هي فضاء واسع يشمل العديد من الأمكنة، والمدينة هنا هي "عين الرماد" فهي مركز الأحداث، وتتجلى الشعرية السردية، من خلال وصف الفضاء في التعبير وطريقة التصوير، وسنحاول في هذه الدراسة التركيز على الفضاء الجغرافي، «الذي يعد مقابلا المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه».[1]

ومن هنا يمكن تقسيم الأمكنة، إلى: أمكنة مفتوحة، وأمكنة مغلقة.

3-2- تصنيف الأمكنة في الرواية:

3-2-1- الأمكنة المفتوحة:

الأمكنة المفتوحة، هي تلك الأمكنة التي «تحتل مساحات واسعة جغرافيا، كالبحر، والمدينة، والصحراء».[2] دراسة ذلك في الرواية، الجدول الآتي:

والجدول الآتي يوضح هذه الأمكنة:

دراسة الأمكنة المفتوحة في الرواية			
المكان	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**غرض الوصف**
عين الرماد	« ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز يتفرج على ضفتي نهر اجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس وتتقاذفها	(13)	الغرض من هذا الوصف تقديم صورة لهذه المدينة من خلال وصف شوارعها وبناياتها وصفا دقيقا، وتتجلى الشعرية

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص62.

[2] عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية (حكاية بحار، الدفل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص95.

	الرياح ... تندرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تنز قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل إن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا ... وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة ... وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر، وببرك المياه القذرة، يتوسطها سوق منهار السور تتولى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام ... إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة ...».		من خلال جمالية وصف المدينة. التي تدفع القارئ إلى التخيل كما نجد التنسيق في اختيار المفردات التي تبعث قوة التصوير الفني.
الغابة	«ترجل من سيارة التاكسي، وراحا يتوغلان في أحشاء الغابة ... تعرجا في الدرب الباهت لتتكشف		نلحظ في هذا المقطع وصف السارد للغابة، بصورة دقيقة تناول فيها جميع محتوياتها.

	أمامهما ساحة فسيحة أعدها نزلاء هذا المكان خصيصا لنشاطهم ... دخان الشواء يدغدغ الأنوف ... سيارات كثيرة تعانقت هنا وهناك على اختلاف ألوانها وأشكالها ... عشرات الشباب والكهول (...) وتحت الأشجار يعاقرون زجاجات خمرهم ...»	(115)	والغرض من هذا الوصف هو تقديم صورة مفصلة للمكان. بأسلوب فني إبداعي و انتقاء المفردات بإيجاز
الحديقة	« وحديقة الأمير عبد القادر التي تتوسط المدينة كانت تحفتها وعروسها تتربع على مشاحة مستطيلة تملؤها أشجار الزان والفلين والزينة من كل نوع ... وتزينها أشكال وأنواع من الأزهار ... وتضحك في جنباتها برك فوارة تقذف بابتساماتها في أوجه الزوار ... وفيها الممرات الاسفلتية والحجرية التي تناثرت عليها كراس حديدية مزخرفة هنا وهناك ... ووقفت في كل زاوية منها تماثيل رومانية تذكر الجميع بالحضارات والشعوب التي مرت	(65)	في هذا المقطع وصف دقيق لهذا المكان، حيث أبرز فيه السارد مدى روعة هذه الحديقة. كما اعتمد على الزخرف اللفظي في الوصف و بعث خيال لدى القارئ.

	على المدينة ...»		
المقهى	« رغم الديكور الجديد الذي أدخل على مقهى الشروق إلا أن الناس ظلوا يطلقون عليها مقهى المتقاعدين، لأن كل الذين يقصدونها كبارا وصغارا يغرفون في القمار منذ الصباح حتى منتصف الليل لا هم يشغلهم إلا الاستمتاع بلذة الانتصار والانكسار، وقد كانت المقهى عهد الاستعمار مخمرة للمعمرين والموالين لهم واستطاع المجاهدون اختراقها مرارا لزرع قنابل داخلها ولكنها كانت كل مرة تبعث من جديد.		هذا الوصف يوضح أن المقهى مكان لمعاقرة القمار، ومركزا للصفقات والاتفاقيات في عروض البيع والشراء بالنسبة لمروجي المخدرات. و تتميز اللغة السردية في الوصف بالإيجاز.

يوضح هذا الجذول الامكنة المفتوحة في الرواية، اذ تتجلى الشعرية من خلالها ، اي الامكنة ، في قدرة الروائي على الوصف باسلوب فني راقي ، اضافة الى بعث الخيال لدى القارئ .

بعد تناول الأمكنة المفتوحة، سنحاول التعرف على بعض الأمكنة المغلقة في الروايةننت

3-2-2- الأمكنة المغلقة:

و هي تلك الأمكنة المؤطرة، و المحددة بمساحة جغرافية معينة: (كالبيوت، والقصور، والمدارس...)، وعادة ما تحتوي هذه الفضاءات فردا أو عدة أفراد تربط، بينهم قواسم مشتركة.

وسنحاول توضيح الأمكنة المغلقة، في الجدول الآتي:

دراسة الأمكنة المغلقة في الرواية			
المكان	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**غرض الوصف**
البيت	« لم يعد سالم بوطويل إلى فراشه، ولم يغير حتى ثيابه، بل ولم يستطع حتى أن يجلس ... عشرات الأسئلة كانت تدور في خلده، ويجب أن يطرحها على زوجته لكنه لم يكن ليجرؤ، يعرف أنها قد تفور كالبركان، وتقلب ليلهم كوابيس مزعجة»	(17)	يدل البيت على أنه مكان للراحة، والطمأنينة لكنه في هذا المقطع السردي يوضح عكس ذلك، فهو مكان تنعدم فيه هذه الصفات.
المقبرة	«تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها إسكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة، حيث كان يمثل دورها تحفة رائعة، وتمثل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة ومثلت القبور الرخامية تحفا مختلفة الأشكال والألوان. وما كادت فرنسا تنسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر، فسلب شباك المقبرة وهدم سورها، ونبشت	(108)	ففي هذا الوصف نجد أن المقابر كانت بيتا للموتى له حرمته، ولكن سرعان ما تغير كل شيء وأصبحت مكانا يحتضن الشواذ.

	قبورها، وتحولت صحراء قاحلة تحتضن السكارى والشواذ».		
الملهى	«يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحتضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع، كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة... وصار بعد الاستقلال مركزا البحوث الزراعة... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم و ساداتهم، ولا يدري الناس، لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبته للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم لون الخمرة وحمرة لياليها؟ ...»	(12)	إن هذا المكان يعد أساسا لمجرى الأحداث في الرواية، فمنه كانت بداية وقوع الجريمة.
السجن	«وفي السجن تغير كريم كلية... صار منطويا على نفسه يقضي الساعات الطوال لا يكلم أحدا، ينسج أفكارا ثم ينكثها... بعيد إلى مخيلته كل محطات حياته التي كانت رتيبة عادية»	(213)	في هذا المقطع يتضح أن السجن مكان مغلق تتم فيه سلب حرية الإنسان، وهو يرمز للنفي والعزلة ومصدر للألم والمرارة. وهذا ما جعل كريم ينطوي على نفسه.

يوضح هذا الجدول، وصفا لبعض الأمكنة المغلقة في الرواية، وقد كان الغرض من وصفها تقديم صورة عنها للمتلقي، حتى يتمكن من تتبع مجريات الأحداث في الرواية داخل هذه الأمكنة، وتتضح الشعرية السردية في وصف الأمكنة من خلال انتقاء الألفاظ

المناسبة، وقدرة الروائي على التصوير. بأسلوب سردي فني يدفع إلى التخيل، من خلال الاختيار و التنسيق بين المفردات اللغوية.

و بعد أن تناولنا البنية السردية في هذه الرواية، سنحاول التحدث عن اللغة السردية في الحوار الوصفي.

ثانيا: اللغة السردية في الحوار.

1– اللغة السردية:

تعتبر اللغة من أهم العناصر والعوامل، التي تساعد على بناء الرواية، حيث تعد الركيزة الأولى والأساس في بناءها، فاللغة تصف الشخصية أو تمكنها من وصف شيء ما، واللغة هي التي تحدد، وتبني غيرها من عناصر الرواية كحيزي (الزمان والمكان)، وهي التي تحدد وتبني الحدث الذي يجري في هذين الحيزين.

وباللغة يسمو العمل الأدبي ويرتقي، فهي بمثابة المقياس لتوثيق أي عمل إبداعي؛ «لأن اللغة هي التفكير، وهي التخيل إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إلا في داخلها أو بواسطتها»[1]، فاللغة إذا هي التي تحدد جمالية العمل الأدبي وبدونها لا يمكن أن يكون فن راقي.

إن « اللغة، هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها».[2]

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص93.

[2] محمد العيد تاوزنة، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 27، 2004، ص52.

وهكذا فإن اللغة، تساعد المتلقي على التعرف على الشخصية الروائية، وما تحمله من أفكار ورؤى، التي يعمد الكاتب على طرحها، والتعرف أيضا على دورها وعملها داخل العمل الروائي، فتكشف له الجو العام، الذي يطرح من خلاله الموضوع في الرواية.

ولهذا تعد اللغة، «مادة الأديب ووسيلة في التعبير، فبقدر اتقانه الفني لها يكمن سر نجاحه، لأن الكتابة الروائية هي أقرب الأعمال الأدبية ملامسة للواقع؛ حيث تفظ عناصرها من الحياة ثم تحاول إعادة بناء ذلك الواقع، مما يبقيها في عالم التجريب الذي يبحث عن لغته الخاصة، فالكتاب العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق لسان حالها، والأدب الحث هو الذي يستهدف تصوير حقائق الواقع، وليست اللغة إلا وسيلة للتعبير، والأديب يختار الوسيلة الأكثر إسعافا في صدق هذا التصوير».[1]

ومن هنا فإن اللغة، عبارة عن وسيلة يستخدمها الأديب للتعبير عن ظاهرة معينة؛ حيث يستخدم اللغة المناسبة للموضوع، الذي يطرحه إن « لغة الرواية هي التي تجعل منها فنا متميزا، وتجعل قراءتها عملا عميقا على صعيد الفكر والروح معا، فالرواية لا يجذب القارئ بعناصر فلسفية أو تاريخية أو اجتماعية أو فنية فقط، إنما هناك شيء آخر إضافي يجعل من العمل الروائي عن طريق عبقرية اللغة، أو عن طريق التفجير اللغوي والوهج اللغوي، شيئا قائما بحد ذاته كعمل تنظر إليه وتتأمل وتتعلق به وتتغنى روحا وفكرا، ويصبح في النهاية جزءا من عصره».[2] بمعنى أن الرواية لا تؤثر في قارئها من خلال مواضيعها فقط، وإنما تؤثر فيه من خلال اللغة السردية التي تتجلى في الرواية، في سرد الأحداث، ووصف الأمكنة والزمن والشخصية والحوار.

2- الحوار:

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص173.

[2] عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعية الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، المجلد 16، العدد 2، 2008، ص104.

يعد الحوار، من بين العناصر التي يقوم عليها العمل الإبداعي، إلى جانب السرد والوصف، فإذا كان السرد هو حكاية الأحداث، والوصف حكاية الحالات والسيمات، فإن الحوار هو حكاية الأقوال.

ويعرف الحوار بأنه: « محادثة بين شخصين أو أكثر، وهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافا لمقاطع التحليل أو السرد والوصف، هو شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال».[1]

ويرى "لطيف زيتوني"، أن الحوار: «هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع».[2]

من خلال المفهومين يتضح أن الحوار هو عبارة عن كلام يجري بين شخصين أو أكثر.

والحوار وسيلة «للكشف عن الشخصيات؛ ورصد مواقفها وتحركاتها، كما يعمل أيضا على كشف عنصري الزمان والمكان، بوصفهما إطار للحدث والشخصية، ويعمل كذلك على تسخين الأحداث في العمل الروائي وتقديمها، ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها».[3]

وينقسم الحوار إلى نوعين: حوار خارجي، وحوار داخلي.

2-1- الحوار الخارجي:

[1]قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، د ط، 2000، ص212.

[2]لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص79.

[3]بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية)، مجلة العلوم الإسلامية، المجلد السابع، العدد 13، 2013.

وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين، أو أكثر داخل العمل السردي بطريقة مباشرة، والأمثلة عن هذا النوع في الرواية كثيرة، نذكر منها الحوار الذي دار بين "بدرة" و"نوارة": «... أعادت زوجته نوارة النظر من النافذة، ودققت بصرها في فجاج الشارع، ثم عادت للجلوس قريبا من بدرة وقد رفعت رأسها إلى الساعة الحائطية.

- ما العمل الآن؟ مضى منتصف الليل ولم يعد.
- وردت بدرة وهي ترمي ببصرها إلى الشارع.
- منذ ساعتين لم تمر سيارة واحدة في هذا الشارع.
- الناس ينقطعون عن التنقل بعد العاشرة إلا للضرورة القصوى.

وسكتا والخوف يلف على عنقيهما حباله الغليظة... فهما تدركان أن ظروف البلاد تحت ظروف حالة الطوارئ واشتداد هول الإرهاب أصبحت صعبة جدا وأن التنقل ليلا يعد مخاطرة خطيرة العواقب... وكثيرا ما حصد الرصاص أرواحا بريئة ليست في الحابل ولا في النابل... وليست في العير ولا في النفير، ولكن ساقها قدرها إلى موت ظالم».[1]

يصور هذا الحوار حالة الحيرة، التي ارتسمت على كل من "بدرة" و "نوارة" وذلك بسبب تأخر كريم بالعودة إلى المنزل، وتتجلى الشعرية السردية من خلال الحذف وتوظيف الألفاظ البسيطة البعيدة عن الغموض.

كما نجد مشهد حواري بين "كريم"، و"سمير"، و" العطرة": «حتى عندما زارهم هذا الصباح كريم السامعي برفقة أبيه، واستقبلهما سمير عند الباب، أسرع بإدخالهما إلى البيت، وقد بدا الارتباك عليه، ليس كون كريم متهما يقتل عزوز ولكن البيت الذي يقطنونه ليس في المستوى.

ودار الحديث مقتضيا بينهما وبين عبد الله المرنيني (...) ووجد كريم الفرصة فيعيد حكاية عثوره على الجثة في تلك الليلة الماطرة وختم كلامه بقوله:

[1] الرواية، ص20.

– أتعبتنا الشرطة يا عمي عبد الله، وصار من اللازم علينا الذهاب إلى المركز بين يوم وآخر للخضوع إلى تحقيق روتيني لا معنى له. ومهما يكن فإننا نسأل الله أن يكشف القاتل.

وعلق سمير وهو يقدم فنجاني القهوة لهما وفي عينيه شك وريبة:

– يا قاتل الروح أين تروح؟ ».[1]

نلحظ من خلال هذا المشهد الحواري، وصف حالة الشك التي ارتمت على "العطرة" وأخوها "سمير" حول "كريم" باعتباره قاتل أخيهم "عزوز"، وتتجلى جمالية اللغة السردية من خلال الحوار في تصويرها لنوع من الدهشة، ونجد فيها الحذف والبساطة.

إلى جانب هذين المثالين، نجد مثالا آخر تضمن حوارا دار بين "كريم السامعي" وزوجته "نوارة": «وفتح عينيه، وقد عاد إلى الغرفة على زوجته تسد الباب المفتوح وقد ارتفع تصفيقها برافو. برافو. برافو.

ولم يقف كريم من مكانه بل امتد متكئا يظهره على الجدار، وقد أحس أنه تنفس كل تعاسات الدنيا:

– حقا الموسيقى لغة الطهارة.

وأحس بقربها فسأل ممهدا:

– هل أحسن العزف؟

– وتحسن الغناء أيضا، أنسيت أنك فنان؟

واستغل هو الفرصة فسأل:

– وهل توافقين إذا عدت للغناء؟

وكمن لسعت ... ثارت من مكانها وسألت:

– وما تغني؟ السوق اليوم يملأه العفن...وأذواق الناس أردأ من أذواق البهائم وأسرع».[2]

---

[1] الرواية، ص98.

[2] الرواية، ص197.

إن هذا الحوار يصور الجدل القائم بين "كريم السامعي"، وزوجته حول الفن "فكريم السامعي" كان راغبا في العودة إلى الفن لكن زوجته رفضت هذا القرار، وتتجلى اللغة السردية من خلال الحوار في الإيجاز، والحذف ونجد فيها نوعا من البساطة.

إن الحوار الخارجي يرد بكثرة في الرواية، وقد تنوعت اللغة السردية فيه حيث تراوحت بين الفصحى والتي كانت بطريقة مباشرة بين الشخصيات، واللغة العامية، والتي تتمثل في استعمال الروائي للأمثال الشعبية في الكثير من المقاطع وكذلك استعماله لبعض العبارات والأغاني الشعبية، مما يعكس ذلك بيئتها وثقافتها، كما نجده أيضا قد وظف مصطلحات معربة من اللغة الفرنسية.

إلى جانب الحوار الخارجي بين الشخصيات نجد الحوار الداخلي في الرواية.

2-2- الحوار الداخلي:

وهو الحوار الذي يكون بين الشخصيات ودواخلها؛ أي أن الشخصية تتحدث في داخلها وتفصح فيه الأشياء، ويمكن أن نجد ذلك كما في الجدول الآتي:

دراسة الحوار الداخلي في الرواية			
الشخصية	**المقطع السردي**	**الصفحة**	**اللغة السردية**
كريم السامعي	« ظل كريم يغالب ظنا يلح على نفسه إلحاحا مقلقا... ما الذي رآه ممتدا على الطريق؟ أهو جثة إنسان طرحت به سيارة مجنونة أم غدر به ورمي على قارعة الطريق؟ أم هو حيان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدي فتلقم ضربة قاتلة؟ أو ربما لا	(14)	يصور هذا الحوار حالة القلق والشك التي ارتسمت على "كريم السامعي"، وتتجلى اللغة من خلال هذا المقطع في الإيجاز والبساطة والوضوح.

	يعدو ما رأى أن يكون كيسا تافها لا معنى له لكن صورة الإنسان ظلت تسيطر على نفسه، وتكاد تكون يقينا لا يقبل النقاش...»		
سالم بوطويل	« واسترخى سالم على الكرسي فمد رجليه إلى الأمام وضاعا اليمنى على اليسرى مشبكا أصابعه عند أسفل بطنه، وأغمض عينيه وراح يتلاعب بإبهاميه وقد عادت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب، والموكب يخرج بذهبية لتزف عروسا لرجل لم يعرفها ولم تعرفه ... وحن قلبه لرؤية ذهبية الأرملة، أين هي الآن؟ وماذا فعل القدر بها؟ هل تزوجت؟ أم ما زالت؟ وهل هي تعيش مع أهلها، أم هي في بيتها مع ابنتيها؟ وماذا ... فاغتالت أحلامه».	(25)	يصف هذا الحوار القلق الذي ظهر على سالم من خلال التساؤلات التي طرحها، وتتجلى اللغة من خلال هذا الحوار في الوضوح والدقة.
الضابط سعدون	«ورفع سعدون الضابط ناظريه يتأمل الربوة السوداء، وقد		يصف هذا الحوار حالة الحيرة التي رسم حولها الضابط

	شـــمخت علـــى قمتهـــا ســـر يتيمتـان ... وراح ينحـدر ببصـره حتى قدميه ثم، استدار وراح يمد بصره إلى المنتهى: من أين جاء القتيـل؟ وإلـى أيـن كـان يـود الـذهاب؟ ولمـاذا اختـار هـذا الطريـق دون غيـره؟ ومـا المهمـة التـي كـان بصـددها؟ ومـن هـو بالضبط وأين ذهب جثته؟».	(29)	مكـان اختفـاء الجثـة وتظهـر جماليـة اللغـة فـي هذا المقطـع مـن خـلال انتقـاء الروائـي الألفـاظ المناسـبة ووضـوحه وبساطتها.

ثالثا: السرد الوصفي في بناء الحدث:

1- السرد والوصف:

يعد كل من السرد والوصف عنصران متداخلان، حيث أن السرد يحتوي أفعالا وأحداثا تشكلان السرد بمعناه الخاص، ويحتوي أيضا عروضا لأشياء ولشخصيات وهي نتاج ما ندعوه اليوم بالوصف، وهذا الأخير يجعل من الجنس الإبداعي قائما عليه بامتياز، دون أن نلغي الطرف الآخر وهو السرد، و ويرى "جيرار جينيت": «أن السرد يرتبط بالأفعال، فتحمل الأحداث على أنها محض تحقيق ويبرز بهذه الطريقة مظهر الحكاية الزمني والدرامي أما الوصف فلأنه على خلاف ذلك يتباطأ أمام الأشياء والكائنات باعتبار تزامنها ولأنه يتناول التحقيقات كما لو كانت فإنه يبدو كما لو أنه يعلق سير الزمن ويسهم في نشر الحكاية داخل الفضاء الروائي».[1] أي أن الوصف حسب جيرار جينيت يعمل على تعطيل الحكاية وتعليقها حيث بقدر ما يتسع حجم الخطاب يتسع حجم الموصوفات.

[1] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص130-131.

فالوصف عنصر مطور للحدث وخادم له، مزين للنص الروائي، ومكون رئيسي أساسي في إنتاج السرد، فبدون الوصف لا يكون هناك سرد وهو موجود في جل الأعمال الإبداعية فلا يكاد أي نص يخلو منه وهذا ما يؤكده "بارون" (Barron)«إن الوصف موجود في كل نوع من أنواع المصنفات، ولا يكاد سبيل اجتنابه».[1]

ويعد الوصف من العناصر المكونة للنص السردي، الذي غالبا ما تهيمن عليه اللغة التصويرية فيتعايش بذلك مع السرد في المقطوعة النصية الواحدة، وهذا ما يبينه "فيليب هامون" الذي نفى وجود حد فاصل بين السرد والوصف قائلا: « ليس الوصف إذا منسوبا أكثر إلى الأشياء بالمقابلة مع الأعمال، وليس هو منسوبا إلى الاسم أو الصفة، والسرد منسوب بالأحرى إلى الفعل بحسب تفريقات سطحية فيها شيء من السذاجة، وهي التي غالبا ما تعرض هنا أو هناك، ثم إنه إذا كان من المفيد أن تقابل بين الوصف والسرد لأسباب استكشافية في مرحلة أولى فإنهما يقتضيان دون شك أن نعتبرهما بالأحرى نمطين بنيويين يتفاعلان بصفة دائمة،وثمة دائما نصيب من السرد فيما هو وصفي والعكس صحيح، وهذا يصوغ لنا رفض كل ترتيب أحادي للنمطين الاثنين، كما يجب أن نعتبرها نمطين متكاملين علينا ان ننشأهما بصفة نظرية، أو وجهين نصيين من العبث دون شك أن نبحث عن تجنيسات مثالية كاملة».[2]

يبين "هامون" من خلال هذا المفهوم تكامل السرد، والوصف في الخطاب السردي.

ومن هنا يتضح أن السرد والوصف عنصران متكاملان متلازمان في العملية الإبداعية.

2– السرد الوصفي والحدث:

يعتبر الحدث من بين المكونات التي يقوم عليها العمل الروائي، فهو: «كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء»[2].

---

[1]الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، دط، 2000، ص167.

[2]محمد الخيو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصر، المطبعة المغاربية للطباعة والاشهار الشرقية، تونس، ط1، 2003، ص157.

والروائي ليس مطالبا بنقل الأحداث الحياتية، غير مجازها بالخيال كما هي في العمل الروائي، وإنما له الحرية في إضافة الأحداث التي يراها مناسبة لإبداعه عير مزجها بالخيال.

والحدث في العمل الإبداعي، يختلف من عمل إلى آخر، وذلك حسب الموضوع الذي يعالجه المبدع؛ فقد يكون حدث حرب أو حدث موت، أو حدث يتحدث عن علاقة حب، أو غير ذلك ولكن المهم في كل ذلك أن تساهم اللغة والسرد والوصف في خدمة المدن وتطوره.

وفي هذه المدونة، نجد أن الحدث فيها يتمحور حول جريمة القتل، الجريمة التي ارتكبها فواز بوطويل، وذهب ضحيتها "عزوز المرنيني" واشتبه فيها "كريم السامعي"، وينقسم هذا الحدث إلى ثلاث مراحل وهو:

2-1- حدث الجريمة:

يعد حدث الجريمة، الحدث الرئيسي والمحوري الذي تقوم عليه الرواية، ويتمثل هذا الحدث في الجريمة، التي ارتكبها "فواز بوطويل" عند خروجه من الملهى فيقول: «حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا، كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد(...)، وبدأت الخمرة تسدل ستائرها على عينيه ... فخفف من السرعة وهو يدخل من منعرجات رأس العين الخطيرة ... كان الطريق مقفرا وموحشا، لم تستطع الأضواء الكاشفة أن تهتك حجية الكثيفة ... دار يمينا لتشق به السيارة طريق الغابة الصغير ... أحس جسدا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم ... ضغط على المكبح ... صدمه ... سقط بعيدا ... انحرفت السيارة ... وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة (...) نزل من السيارة ... فجأة اندفع يعدو هائجا باتجاه الجسد الممد بعيدا ... مد يده إلى فواز يطلب المساعدة ... صفعه فواز على قفاه (...) عاد إلى

السيارة ... فتح الباب ... حمل هراوة وعاد حيث الجسد مسجى يئن وراح يضرب به على رأسه حتى هدأت حركته ...».[1]

إن المتأمل لهذا المقطع، يتضح له أن السارد قد مزج بين السرد والوصف، ففي الوقت الذي كان يسرد فيه هذه الحادثة، نجده يصف الأجواء التي جرت فيها؛ حيث كان الوقت متأخرا والجو عاصفا، وحين خرج "فواز" من الملهى كان ثملا غير واعي، هذا ما أدى به إلى ارتكاب هذه الجريمة، وكما يبرز وصف شعرية اللغة السردية في التنسيق اللفظي لسرد الحدث ثم تنتقل الرواية إلى رصد الطرق، التي سعت أمه "عزيزة الجنرال" إليها، لتخلصه من هاجس السجن، والمحافظة على سمعة العائلة حتى لا يدنس شرفها، وذلك بكل ما يملك من سلطة حيث تواطأت مع الطبيب "فيصل" بالدخول معه في علاقة غراميةٌ، لإبعاد التهمة عن ابنها: «عادت عزيزة الجنرال إلى مصحة الشفاء حيث تركت زوجها بانتظارها ... كانت ثيابها مبللة، ودون مبالاة دخلت المصحة متجهة مباشرة إلى مكتب الطبيب الذي وجدته بانتظارها مع زوجها ...وهب يستقبلها وقد امتلأ دهشة:

– ما الذي وقع لك؟ كأنك عائدة من معركة ولم تشأ أن تعلق على كلامه بل راحت تستعجله.

– فواز متعب... أصابه بلل شديد... ويظهر أنه تناول كمية كبيرة من الخمر، وهم سالم أن يعلق فرفعت فيه عينين مخيفتين، فتراجع إلى حمى الصمت فواصلت:

– أرجو أن تذهب معنا في سيارة الإسعاف لمعاينته وحمله إلى المصحة... هو بحاجة إلى الراحة والمتابعة.

(...) وطلبت منه في الأخير أن يراعى ذلك فيشهد أن فواز قد دخل المصحة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا على عدم ارتكابه الجرم.

ما إن أكمل الطبيب فحص فواز حتى أمر بحمله إلى سيارة الإسعاف وعجل الممرضات إلى نقله على المحمل».[1]

[1] الرواية، ص9.

ونلحظ في المقطع السردي، تآمر "عزيزة" مع "الطبيب" الذي شهد زورا إلى جانبها، وذلك من أجل التقرب منها كونها وليمة نعمة، وصاحبة فضل لما وصل إليه.

2-2- حدث اختفاء الجثة:

ارتبط حادث اختفاء الجثة بحكاية "كريم السامعي"، الذي عثر على الجثة على قارعة الطريق في الغابة: «...كانت الأمطار تلهث منحدرة – وكانت حواف الطريق قد جرت بماء غزير يتحول سيولا عارمة ... وصدق ظنه كان ما رأى جثة شاب ملتوي الرجلين مهشم الرأس ينكفئ على وجهه كأنما يحاول الفرار من الموت ... عند رأسه حبا ... ومد إصبعين مرتجفتين إلى رقبته ... ثم دس يمناه فوضعها على صدره يتحسس نبضات قلبه».[2]

إن رؤيته كريم السامعي لهذه الجثة غيّر من مجرى حياته كليا، حيث ذهب إلى مركز الشرطة للإبلاغ عنها، فاتجهوا جميعا إلى المكان الذي وجدها فيها ليتفاجأ باختفائها«...سأل الضابط سعدون كريم السامعي الذي كان معهم في سيارة الشرطة عن مكان الجثة، فراح يندفع إلى المكان مشيرا بيمناه متلفتا ذات اليمين وذات الشمال، وقد عرشت الدهشة على ملامحه:

– كانت هنا أقسم أنها كانت هنا ... سبحان الله! وتفرق جمع من الشرطة يبحثون في كل الأنحاء مستعملين الأضواء الكاشفة في حين قام بعضهم بمهمة الحراسة.

قال الضابط وقد يئس من وجود الجثة:

– هذا تبليغ كاذب يا سي كريم ... وإزعاج شنيع للسلطة ... وعقابه وخيم».[3]

فيصبح الجاني الوحيد في ارتكاب هذه الجريمة، مما أدى إلى سجنه «في السجن تغير كريم كلية ... صار منطويا على نفسه يقضي الساعات الطوال لا يكلم أحدا ... ينسج أفكارا ثم ينكشها ... يعيد إلى مخيلته كل محطات حياته ... وفجأة تحداه الزمان ليصير

---

[1] الرواية، ص17.

[2] الرواية، ص14.

[3] الرواية، ص19.

متهما بجريمة قتل، ثم تثبت التهمة فيزج به في السجن عشرين سنة كاملة مع غرامة مالية تزيد عن عشرة ملايين».[1]

وقد ارتبطت حادثة اختفاء الجثة أيضا باختفاء عزوز المرنيني الذي لم يعد إلى البيت لعدة أيام، هذا الأمر الذي جعل سمير المرنيني أخ عزوز عند قراءته للجريدة في المقهى، والتي كتب فيها: «اختفاء جثة شاب قتيل في ظروف غامضة»[2]، أن يربطها بها ظنا منه أن هذه الجثة قد تكون لأخيه، فذهب وأبلغ عنها إلى مركز الشرطة.

2-3- حادثة اكتشاف الجثة:

لقد حاولت عزيزة بكل ما تملك إبعاد الشكوك عن ابنها، مسلطة التهمة على كريم السامعي، وذلك بدس كيس يضمن بصماته وهراوة عليها دم عزوز في مزرعة والده أثناء انشغاله بالسهرات وعودته متأخرا إلى البيت وتثبت عليه الجريمة. ولكن إرادة الضابط سعدون القوية في إحلال العدل بيد نظيفة وذلك بسعيه الحثيث إلى الكشف عن الجاني الحقيقي للجريمة على الرغم من العراقيل التي تعرض لها من قبل المعارضين لنزاهته أمثال: عزيزة الجنرال، الطبيب فيصل، مختار الداية ... من أجل فشله في تحقيق العدالة، استطاع في الأخير أن يظهر حقيقة الأمر وذلك من خلال الخطة المحكمة التي قام بها، والمتمثلة في وضع مقلب يدعي فيه ظهور عزوز المرنيني، هذا الأمر الذي أدخل الشك في قلب عزيزة مما أدى بها إلى الذهاب إلى مكان دفنها للجثة ليكتشف أمرها كون الإشاعة مجرد مقلب لاكتشاف المجرم الحقيقي كما في المقطع: «فاجأها جمع غفير، الضابط سعدون، بدرة، نوارة، سمير و... فاضطربت وراحت تمسك بيديها المرتجفتين تحاول تسوية شعرها وهندامها مبللة ريقها بلسانها التي ظلت تمرره على شفتيها.

[1] الرواية، ص213.

[2] الرواية، ص39.

وراح المحيطون بها ينبشون القبر وراحت تدفعهم بقوة نائحة باكية مهددة الجميع بأسوأ العقاب ... ولم تمض إلا ساعة من زمن حتى ارتخت عزيزة تعبة عاجزة عن فك الحبال التي عقلت رجليها ويديها وتسلل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمدها على الأرض».[1]

وتتجلى الشعرية السردية في الحدث من خلال الوصف الذي يتتبع مسار الأحداث الواقعة في الرواية، وقد أكسبها –الوصف– طابعا جماليا، مما يدفع بالقارئ إلى تتبع الأحداث.

وختاما يمكن القول أن البنية السردية تقوم على مجموعة من العناصر التي تساعد على قيام العمل السردي، وقد اكتست هذه العناصر طابع الشعرية السردية من خلال تقنية الوصف، وتتمثل هذه العناصر في:

الشخصيات: حيث قام الروائي بتقديمها من خلال وصف ملامحها، ورصد دواخلها، وإلى جانب هذا العنصر نجد الزمن السردي، الذي قوم على مجموعة من التقنيات وهي المفارقات والتي تتمثل في الاسترجاع وذلك بالعودة إلى ماضي الشخصيات للتعريف ورصد تحركاتها، وتوضيح أفعالها، والاستباق وذلك عن طريق التنبؤ بمستقبل الشخصيات، إلى جانب الحركات السردية التي تقوم على تسريع السرد وتعطيله، والتواتر الذي يعتمد على رواية الأحداث كما قام أيضا بوصف الأمكنة في الرواية وقد تنوعت إلى أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، كما قام بوصف الأحداث وزمن وقوعها، أما فيما يخص لغة الروائي فقد كانت لغة بسبطة واضحة تراوحت بين اللغة العامية والفصحى في الحوار.

بعد دراسة الشغرية في البنية السردية في الرواية، سنجاول التطرق الى جمالية الشعرية فيها,

[1] الرواية، ص258.

الفصل الثاني:

"جمالية شعرية السرد" – دراسة في الرواية–

أولا: العناصر الجمالية في الخطاب السردي

1- التضمين

2- العنصر العجائبي

3- المفارقة

ثانيا: جمالية توظيف الشعرية

4- توظيف اللغة الشعرية للكاتب

5- توظيف التناص الشعري

ثالثا: شعرية السرد و المتلقي

لقد عرفت الجمالية بمصطلح آخر و هو الجمال، إذ يرى "**أفلاطون**" « أنه ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عد جميلا، و إذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا، و هكذا تفاوتت نسبة الجمل في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد ».[1]

فالجمال حسب " **أفلاطون** " يستمد من الوحي و الإلهام، فهو يربط العالم الواقع بعالم المثل، كما يشترط فيه مقاييس تبرر مدى جمالية الشيء.

و يعتقد " **باو مجارتن** "أن **(الجمالية)** أو **(الإستيطيقا)** كما سماها « يجب أن تتخلص من الميتا فيزيقيا فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي و يتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أي فكرة، و هذا اللون هو الجمال، و هكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانيا للإستيطيقيا ».[2]

فمن هذا القول يتضح ان الجمالية عند " **باو مجارتن** " مرتبطة بالإدراك الحسي. إن « العمل الأدبي كيف ما كان هيكل أو جسد له مضمون و شكل يتصل بالواقع، و تربطه وشائج بالحياة الأخلاقية و السياسية و الجمالية **(فنية)**، فهو كل متكامل و إن لم تظهر في الشكل، فإنها قائمة في المضمون – بلا شك– لأن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل و المضمون، و هذا التفاعل ينتج عنه ما يسمى بالتجربة الجمالية ».[3]

و من هنا يمكن القول أن « الجمالية تقوم على الشكل و المضمون، إذ يستحيل الفصل بينهما لأن العمل الأدبي عبارة عن كائن حي لا تستطيع بتر أحد أجزائه، إلا

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] سواعدية عائشة، جماليات التناص في شعر أمل دنقل (ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب عربي حديث، إشراف طيفور شاذلي بن جديد، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014–2015، ص 12، (مخطوط).

أصبح مشوها و ناقصا فلا الشكل يمكن أن يستقل و لا المضمونان ينفرد ، إذ لكل منهما وزن و قيمة في العمل الأدبي، فهما الوسيلة و الغاية في اللحظة نفسها ».[1]

و من هنا فإن الجمالية على قدر اهتمامها بالشكل، فإنها تحترم الموضوع و تمنحه قيمته المستحقة، فالأديب البارع هو الذي يحسن استخدام أدواته و أفكاره فالكلمات لا قيمة لها إلا إذا انتظمت في قالب محكم يتوافق من خلاله بين المضمون المنطقي، و الشكل الفني، و هذا الانسجام بين الشكل و المضمون يحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية.[2]

و من هنا سنحاول التطرق إلى أهم العناصر الجمالية في الخطاب السردي، و جمالية توظيف الشعرية، إلى جانب تأثير السرد على المتلقي من خلال هذا النص السردي.

أولا: العناصر الجمالية في الخطاب السردي

تضمنت الرواية مجموعة من العناصر التي عملت على إكساب النص الجمالية الشعرية، و هذه العناصر هي: (التضمين، العجائية، و المفارقة) و سنحاول في هذه الدراسة: تحديد مفهوم هذه العناصر، و إبراز مكامن الشعرية فيها.

1. التضمين:

1.1. مفهومه:

عرف مصطلح (التضمين) في السرد العربي القديم، كتقنية و أسلوب سردي في حكايات "ألف ليلة و ليلة" و "كليلة و دمنة"، فهو من الخصائص السردية المتميزة التي تشد انتباه القارئ. و نجد لمصطلح (التضمين) العديد من التسميات منها: (التسلسل، و التداخل السردي).

[1] المرجع السابق، ص 12.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و التضمين هو « أن تكون حكاية أو مجموعة من الحكايات متضمنة داخل الحكاية الأصلية »[1]، أو بتعبير آخر « هو وصل عدة حكايات الواحدة بالأخرى، بحيث تبدأ الحكاية الثانية بعد انتهاء الحكاية الأولى »[2] بمعنى أن التضمين يعتمد فيه احتواء الحكاية الإطار مجموعة من الحكايات و تتبدى تقنية التضمين في أربع صور هي:[3]

- **التضمين التفسيري:** و هو ما يأتي به الراوي لتوضيح الأمور التي أشكلت على المروي له.
- **التضمين التعارضي:** و هو الذي يهدف إلى معارضة حكاية سابقة.
- **التعارض الموضوعاتي:** الذي يركز على سرد حكايات مختلفة تتقاطع في موضوعات متشابهة.

و لدراسة التضمين نقف على تحديد الحكاية الإطار، و الحكايات المتضمنة في الرواية.

2.1. الحكاية الإطار:

و هي الحكاية التي تدور حولها الرواية، و هي: **(جريمة القتل)** التي ارتكبها "**فواز بوطويل**" بعد خروجه من الملهى و هو في حالة سكر، و قد حاولت أمه "**عزيزة الجنرال**" بكل ما تملك من سلطة إبعاد ابنها من الشكوك، و هي جريمة أتهم بارتكابها "**كريم السامعي**" الذي رأى الجثة مرمية على قارعة الطريق فذهب للإبلاغ عنها، فتسلط عليه التهمة و يزج به في السجن، و قد ارتبطت هذه الجثة باختفاء "**عزوز المرنيني**"، مما أدخل الشك في قلب أخيه "**سمير المرنيني**" الذي أعتبر هذه الجثة قد تعود لأخيه الذي لم يعد منذ أيام إلى المنزل، فذهب إلى مركز الشرطة و أبلغ عنها كما في المقطع: « كان سمير قد وصل إلى مركز الشرطة، و جثم في قاعة الانتظار يترقب وصول الضابط سعدون الذي ما كاد يعود إلى مركز الشرطة حتى أسر إليه الحاجب أن شابا جاء يبلغ

---

[1] محمد تنفو، النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 118.

[2] لطيف زيتزني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 52.

[3] ينظر: محمد تنفو، النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا، ص 118.

عن اختفاء أخيه (...)، حيث فتح الشرطي الباب دخل سمير المكتب يسير على مهل بخطوات مرتبكة، و في نفسه يدور شعور غريب بالخوف الشديد كأنما يخشى أن توجه إليه تهمة قتل أخيه (...)؛

– أنا سمير المرنيني، أخو عزوز المرنيني الذي لم يعد إلى البيت منذ أيام و قرأت في الجريدة أن الشرطة وجدت جثة ».[1]

3.1. الحكايات المتضمنة:

و هي الحكايات التي تندرج ضمن الحكاية الإطار، و قد احتوت هذه الرواية على حكايات أخرى ضمن حكاية جريمة القتل نذكر منها:

1.3.1. الحكايات المتضمنة رقم (01): (حكاية وفاة والدة "عزيزة الجنرال"):

تضمنت الحكاية الإطار حكاية "عزيزة الجنرال" حيث فقدت أمها في ظروف قاسية، كما في المقطع: « كان الليل حالكا، و كانت الأمطار غزيرة حيث عاد يوسف ثملا... دق الباب بعنف... فتحت عرجونة ترتجف... انهال عليها صفعا و شتما و بصاقا... صرخت مستنجدة... زاد غضبه... أمسكها من شعرها و راح يجرها خارج البيت... مازالت الأم تصرخ بأعلى صوتها و مازالت الأمطار تتهاطل و الليل يئن في عباءته السوداء... و وحدها الطفلة عزيزة ذات الخمسة أعوام تقف باكية عند الباب تدعوها صرخات أمها إلى النجدة و يكبلها خوف أبيها... يربطها الأب إلى جذع شجرة في حديقة البيت يحمل عزيزة الصغيرة كما يحمل النسر كتكوتا صغيرا غير مبالي بصياحها و انتحابها الذي راح يهدأ رويدا رويدا كأنما تبتلعه من شدة الخوف ».[2]

يصف هذا المقطع الجو الذي جرت فيه هذه الحادثة، كما يصف الحالة النفسية للشخصيات ("**عزيزة**" و أمها "**عرجونة**" و "**يوسف**")، و تتجلى الشعرية من خلال هذا المقطع في الوصف و الحذف.

[1] الرواية، ص 39.

[2] الرواية، ص 72.

2.3.1. الحكاية المتضمنة رقم (02): (حكاية جنون " فتيحة "):

إلى جانب الحكاية المتضمنة الأولى نجد حكاية فتيحة الطارتا و سبب جنونها في الرواية: « كانت فتيحة الطارتا تسكن هي و أخواتها و أمها في إحدى القرى القريبة من المدينة و كان أبوهن مغتربا، و حدث أن عاد بأموال طائلة و كانت هذه العودة نقمة على الجميع فلا هو أغدق بخيره عليهن، و لا هو سمح لهن بالخروج إلى المدينة، و حدث صراع شفوي أول الأمر، تحول إلى عراك و ضرب بالأيدي بين الزوج و زوجته تدعمها بنتاه الكبيرتان حتى ضقن به ذرعا فقررن التخلص منه.

حين خلد الشيخ إلى النوم عمدت الزوجة إلى هراوة أعدتها خصيصا، و راحت تضرب بها رأسه المرات المتتالية حتى تأكدت من مفارقته للحياة، عندها شمرت البنتان مع أمهما على تقطيع الجثة و تفريقها في أماكن متفرقة.. و عمدن كل يوم بعدها إلى حرق بعض أجزائها، و مرت أيام عدة من التكتم إلى أن استطاع كلب الاستيلاء على ذراع الشيخ و الفرار به بعيدا لالتهامها و كانت الذراع المكشوفة بداية الكشف عن الجريمة النكراء ليحال الجميع على المحكمة، و يحكم عليهن بالسجن عشرين سنة، تخرج فتيحة بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشوارع و يعبث بها الأطفال ».[1]

يصور هذا المقطع الجريمة التي ارتكبتها "فتيحة" مع أمها و أختيها، و تتجلى الشعرية فيه من خلال الوصف و الدقة في التعبير.

3.3.1. الحكاية المتضمنة رقم (03): (حكاية الراقصة "لعلوعة"):

تتحدث هذه الحكاية عن سبب وصول "لعلوعة" إلى مكانة مرموقة في المجتمع. كما في الرواية: « لا أحد يدري بالضبط من أين جاءت لعلوعة، و لم يكلف أحد نفسه طرح هذا السؤال فقد ملكت على الجميع قلوبهم و نفوسهم، و شغلتهم بجمالها فصارت حديث مجالسهم و سمرهم، و لكنها هي تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد، و تذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت فيه برفقة أمها في

[1] الرواية، ص 72.

السوق تجمعان فضلات الخضر و الفواكه لتعودا بها مساءا إلى بيتها القزديري المعزول، تذكر حين إلتقتهما السيدة جميلة و كيف راحت تحدق في الصبية و في عينيها دهشة قائلة: ترمين الدر في المزابل و تدثرينه بالخرق البالية؟ عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة، و مدت يدها فأمسكتها، و دق قلب الأم خوفا فتشبثت بها... و اتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كل شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع و كانت لعلوعة في ثيابها البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بكآبة.

و لم تمض إلا أشهر حتى صارت لعلوعة حديث الناس و القصور و الجرائد و القنوات، و صارت لعلوعة الراقصة محج الولاة و الوزراء و الجنرالات و الأثرياء، و تحدث عنها مسؤول كبير قائلا: لقد رفعت راية الوطن في دول العالم... و قبل ممثل الثقافة جبينها [1].»

يبرز هذا المقطع الشعرية السردية من خلال الوصف، واختيار الألفاظ المناسبة.

4.3.1. الحكاية المتضمنة رقم (04): (حكاية فقدان " عمار كرموسة " لوالديه):

والتي ترد في المقطع: « طالما تجنب عمار كرموسة الخوض في تجاعيد أسرته... فهو لا يعرف لأبيه ملمحا... قيل أنه سافر إلى بلاد الغربة ولم يعد... وقيل أنه مات... وجد جثة هامدة في صباح يوم شتوي قارس... لم يقتله البرد ولكن قتله الكحول الذي غدا أسير مخالبه...

لكنه كان يعرف أمه ... زهرة الزينة، هكذا كان عمار كرموسة يسمع الجميع ينادونها دون أن يعرف هل الزينة لقب لها أم وصف لجمالها الفاتن...؟

كانت أمه ربعة القامة... بيضاء متألقة كصفحة بدر مشرق... وكان خداها حب رمان حلو... وكان شعرها خروبيا يتهدل أغمارا على كتفيها... وكانت تعمد الى كحل عينها فتسور به قلوب الرجال... وكانت تقضي نهارها وجزء من الليل تشتغل وحين تعود وقد ظمئ إلى دفء صدرها... تضغطه إليها... تحضنه بكلتا يديها، ويحس بدفء أنفاسها

[1] الرواية، ص 73.

تهدهده... ويحس بدموعها تنساب متلصصة كي لا توقظه... ويدس رأسه الصغير بين نهديها وينام... كان صدر أمه أرجوحة، سلة من ورد... سحابة ماطرة... خميلة في ربوة... بورقا... جنة خلد... ذات ليل حزين كئيب بارد مرتعش الأضلاع... وقد طردته الطفولة من رحابها... وصله نبأ موت أمه... كان يقف وسط الجميع كجرة مهشمة وكانت تعاليقهم تصله سهاما صدئة».[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع توظيف الروائي لتقنية الوصف، و كذلك توظيف الحذف بكثرة؛ بالإضافة إلى قدرته في التعبير و انتقاء الألفاظ و العبارات المناسبة، و من هنا تبرز الشعرية السردية.

5.3.1. الحكاية المتضمنة رقم (05): (حكاية وفاة "فتيحة الطارتا"):

و ترد هذه الحكاية في الرواية كما في النص: « كان الليل بهيما... يغط في ربعه الأخير... و كان الجميع قد اندسوا داخل قوقعاتهم كحلازين بليدة... وحده الخبطة كان يذرع الأزقة و قد اشتد سعاره، و يتمرغ على الأرض كبهيمة أصابها الجرب(...) على ضوء القمر لملم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت على الأرض... اقترب منه و قد إلتمعت عيناه... اتسعت حدقتاه و منخراه... قام الجسد من مكانه و استوى قبالته(...) و تب عليه أسدا ينقض على فريسته... صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة، حاصرها بنبال الرعب و مخالب الترهيب(...) بعد أشهر لاحظ الناس انتفاخ بطن فتيحة الطارتا غير المألوف قال على الخضار:

– سبحان الله مجنونة ! تحبل مجنونة زانية(...)

و بعد أشهر رأى الناس صباحا فتيحة الطارتا مضطجعة كالميتة في بركة دم و بالقرب منها وليدها صغير يسبح في غيبوبة.

حمل المهتمون هذه الأم و الطفل إلى المشفى... ».[2]

[1] الرواية، ص 35.

[2] الرواية، ص 80.

يصف هذا المقطع الأجواء التي جرت فيها هذه الحادثة، و تتجلى الشعرية السردية من خلاله في الوصف، و التوظيف الروائي للحذف، حيث ساهمت الشعرية السردية في التصوير و التخييل و لفت انتباه القارئ.

و يمكن توضيح الحكاية الإطار و الحكايات المتضمنة كما في الجدول الآتي:

دراسة التضمين في الرواية		
الحكاية الإطار	**الحكايات المتضمنة**	**نوع التضمين**
– حكاية جريمة القتل	– حكاية وفاة والدة عزيزة الجنرال	التعارض الموضوعاتي لأنها تحكي قصة قتل مثلها مثل الحكاية الإطار
	– حكاية جنون فتيحة الطارتا	التعارض الموضوعاتي
	– حكاية الراقصة لعلوعة	التضمين التفسيري
	– حكاية فقدان عمار كرموسة لوالديه	التضمين التفسيري
	– حكاية وفاة فتيحة الطارتا	التضمين التفسيري

نلحظ من خلال هذا الجدول أن الحكاية الإطار احتوت العديد من الحكايات المتضمنة وذلك عن طريق تقنية التضمين، هذه التقنية التي ساعدت في كسر الرتابة في النص حتى لا يشعر القارئ بالملل والضجر، كما ساهمت أيضا على تكسير الزمن؛ حيث نجد الروائي يحكي قصة، ثم يتوقف ليحكي قصة أخرى، قد تكون هذه القصة تتحدث عن ماضي شخصية من الشخصيات وذلك بالرجوع للوراء، أو التنبؤ بمستقبلها حيث يتم تقديم حدث لم يحن وقته كما كان لها الدور في إبراز شعرية السرد من خلال الوصف، والتعبير عن الأحداث.

بعد التطرق لعنصر التضمين، سنحاول دراسة العنصر العجائبي في الرواية.

2. العنصر العجائبي:

1.2. مفهومه:

لقد حضي العنصر العجائبي باهتمام الدارسين العرب و الغربيين، حيث تعاملت الدراسات النقدية العربية مع التنظيرات الغربية بطريقة عمياء فتناولوه في دراساتهم، فأصبح من بين الدراسات المتناولة في الأعمال الأدبية، و هو مصطلح يأخذ دلالات كثيرة، و ذلك حسب رؤية كل ناقد له، فهناك من يعتبره مرادفا للمدهش، و هناك من جعله مرادفا للخارق، كما يعد أيضا مرادفا لمصطلحات أخرى مثل: (الخارج عن المألوف، و غير الواقعي، و فوق الطبيعي) إذ العجائبي في أصله – عند الغربيين– « مأخوذ من الكلمة اليونانية (Fantasticos). و نجد أن المعاجم الفرنسية تأخذ (Fantasticos) كمصطلح مرادف للمدهش تارة، و للخارق الخارج عن العادة تارة أخرى».[1]

و مصطلح العجائبي، مصطلح متعدد الأشكال و الأنواع، لذا يصعب تحديد مفهومه تحديدا مانعا جامعا، بالتالي يمكن اختزال دراسته في اتجاهين هما:[2]

- **الأول:** هناك من عده جنسا أدبيا يتضمن ظواهر غير طبيعية و أحداث خارقة.
- **الثاني:** و هناك من يعتبره طريقة في الحكي.

و لكي يتحقق الجنس العجائبي في العمل الأدبي، اقترح "**تودوروف**" ثلاثة شروط يجب أن تتوفر فيه، و هذه الشروط تمثلت في:[3]

- لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء، و على التردد بين تفسير طبيعي، و تفسير غير طبيعي للأحداث المروية.

---

[1] نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر، قسم الآداب و اللغة، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 08، 2012، ص 146.

[2] محمد تينفو، النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا"، ص 95.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

- قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف الشخصية، و لذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى الشخصية، و في نفس الوقت يوجد التردد ممثلا؛ حيث يصير واحد من موضوعات الأثر، و يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة.
- ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا اتجاه النص، حيث يرفض التأويل الفوري، والتأويل الشعري للأحداث.

وهذا يعني أن العجائبي هو حيرة، وتردد يحس بها كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية أمام واقعة غير مألوفة، وهو يفترض ثلاثة شروط متفاوتة في قيمتها « الأول والثالث: يشكلان الأثر حقا، أما الثاني فيمكن أن تكون غير ملبى، فالعجائبي لا يدوم إلا لحظة التردد المشترك بين الشخصية والقارئ ».[1]

ويرى " تودوروف " أن القارئ هو الفاعل الحاسم في وجود العجائبي أو غيابه وقد تحضر الشخصية إلى جانبه، ولكن دورها يبقى غير أساسي، كما جعل سمة الحيرة أو التردد من السمات الأساسية للعجائبي، «فالنص العجائبي يستدعي قارئا مفترضا يمنحه الحياة عبر خلق حيرة، قد يطول زمانها أو يقصر، وخلق تماه مع الشخصية داخل العمل الأدبي يجعلهما يعيشان التجربة نفسها والإحساس عينه ».[2]

2.2. أشكال العجائبية في الرواية:

لقد أدرج الروائي في روايته العنصر العجائبي، ومن أشكاله نذكر:

1.2.2. مكان (عين الماء):

إن المتأمل في هذا المكان يتضح له أنه قد اتسم بسمات عجائبية، عملت على خلق التردد وهو الشرط الذي اعتبره " تودوروف" ما يحقق العجائبية في العمل الأدبي كما في الرواية: « عندما تخرج من مدينة عين الرماد جنوبا، تنهض غابة الصنوبر في وجهك تدثر ضفتي الجبلين الصغيرين... شجرة هنا، وأخرى هناك، وربوة صغيرة عليها شجرة

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 31.
[2] محمد تنفو، النص العجائبي مائة ليلو وليلة، ص 77.

يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي، ولا في أي زمان غرست، و تحتها تنبع عين ماء شحيحة، قيل إنها مربض أحد الصالحين منها يرتوي و بفيء الشجرة يستظل، و من ثمارها مختلفة الألوان و الأشكال يأكل... ثم تكاثر الناس حوله، و دب الفساد بينهم، فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، و قيل إنه غار في عين الماء، و مذ ذاك جفت المياه المتدفقة و حال لون الشجرة العجيبة، و فقدت ثمارها إلى الأبد... و قيل إن العين رمته بحمم من الرماد أياما و ليالي حتى انفضوا من حولها و أقاموا مدينتهم عن العين التي استمرت تدمع تحت الشجرة الحزينة، استمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، و مذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد».[1]

إن المتأمل لهذا المثال يرى أن المكان يبدو واقعيا، لكن هذه الواقعية تتغير ملامحها لتظهر ملامح أخرى عجائبية تبعد المكان عن واقعيته، و يظهر هذا الاختلاف في طبيعة المكان الذي يحوي عينا تصفح رمادا، و قدرة هذه العين على احتواء الأشخاص، و تتجلى الشعرية السردية من خلال هذا المقطع في قدرة الروائي على التصوير و التخييل، وتوظيف اللغة المناسبة، و الوصف، بالإضافة إلى الحذف في بعض المقاطع.

2.2.2. الشجرة العجيبة:

و تظهر العجائبية أيضا في عنصر آخر، و هو الشجرة العجيبة التي كانت تهب أشكالا عجيبة من الثمار بأشكال مختلفة، فالجانب العجائبي فيها هو قدرة شجرة واحدة على إخراج أنواع كثيرة من الثمار، فالواقع أنه لكل شجرة ثمارها «... و بفيء الشجرة يستظل، و من ثمارها المختلفة الألوان و الأشكال يأكل...».[2]

و تتجلى الشعرية السردية في هذا المقطع من خلال الدقة في التصوير، وكما طبعت العجائبية اللغة السردية، بطابع فني خيالي يلفت انتباه القارئ ليستمتع بجمالية الحكي.

[1] الرواية، ص 36.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

3.2.2. الشيخ الصالح:

و يعد هذا "الشيخ" عنصرا من عناصر العجائبية في الرواية، و ذلك من خلال المقطع السردي «... فاختفى الشيخ الصالح، قيل أنهم رأوه يعرج إلى السماء و قيل إنه غار في عين الماء، و منذ ذاك جفت المياه المتدفقة و حال لون الشجرة العجيبة...».[1]

يظهر الجانب العجائبي في هذا المثال من خلال عروج "الشيخ" إلى السماء، و من خلال قولهم أنه غار في عين الماء، فكيف يمكن لإنسان أن يغور في عين الماء؟

و تظهر العجائبية أيضا في مثال آخر من الرواية « فقد قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، و إن منبع العين تدفق رمادا أسودا حارا الأيام و الليالي حتى ردمها، و قتل كل من فيها، و لم ينج إلا من نجاه الله».[2]

تتجلى الشعرية السردية من خلال هذه المقاطع في الوصف، وفي دقة انتقاء المفردات والنسيج الجيد في سرد الحكاية باسلوب فني.

بعد دراستنا للعنصر العجائبي، و سننتقل لتسليط الضوء على عنصر آخر من العناصر الجمالية في الرواية ألا و هو المفارقة.

3. المفارقة:

1.3. مفهوم المفارقة:

و لقد أصبحت المفارقة عنصرا مهيمنا على الكتابة الروائية، بحيث تحولت الكتابة الروائية من اتجاه يحاكي الواقع، إلى اتجاه يقوم على المفارقة.

و تحتاج المفارقة في دراستها إلى مهارة لغوية خاصة، كما يحتاج إلى أحكام بالغة الدقة للعلاقة بين الشكل و الوظيفة، « و المفارقة واحدة من الإمكانات الأسلوبية التي

[1] الرواية، ص 36.

[2] الرواية، ص 258.

تقدمها خطابات مختلفة في التواصل اللغوي، فهي تعرض طريقة من طرائق استخدام اللغة في السياق النصي، و السياق الخارج عن النص».[1]

إن المفارقة « صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع؛ بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يمكن فيه من ناحية، و من ناحية أخرى فإنه يدرك أن هذا المنطوق – في هذا السياق بخاصة- لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية؛ و يعني ذلك أن ها المنطوق يرمي إلى معنى آخر، يحدده الموقف التبليغي، و هو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفي ».[2]

و هذا يعني أن المفارقة عبارة عن نوع من التضاد بين معنيين، معنى مباشر (السطحي)، و معنى غير مباشر (العميق).

و هذا التضاد يلحظه المخاطب من خلال السياق، و بمعنى آخر المفارقة تقوم على علاقة التضاد أو الازدواجية بين المنطوق اللفظي، و بين الدلالة التي يرسخها السياق.

و يعد مجال المفارقة في الأدب أكثر اتساعا، فالأدب مثل جميع الفنون يستطيع أن يحاكى بأسلوب ساخر، أسلوب فان آخر أو حقبة أخرى، و يستطيع مثل الفنون التخطيطية أن يصور مواقف ساخرة، لكن لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون و من ثم تناول الفرق بين ما يقول الناس و ما يفكرون، و بين ما يعتقد، و ما هو واقع الحال و هذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة؛[3] بمعنى أن المفارقة مجالها هو الكشف عن المعاني و الدلالات المتخفية و غير الظاهرة.

---

[1] بن صالح نوال، حياد السارد و الرؤيا المفارقة في الرواية (l'attentat) لياسمينة الخضراء، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، كلية الآداب و اللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 7، جوان 2010، ص 15.

[2] محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006، ص 15.

[3] جون.د.جمب، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة، المفارقة و صفاتها، الترميز، الرعوية)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، م4، ط1، 1993، ص 17.

2.3. أشكال المفارقة:

من بين أشكال المفارقة نجد: المفارقة اللفظية، و مفارقة الموقف.

1.2.3. المفارقة اللفظية:

و يقصد بها أن ظاهر الكلام الذي تفرضه المفارقة اللفظية، يختلف عن المعنى الضمني المراد.

و يذهب إليها "محمد العبد" « بأنها في أبسط تعريف لها، هي شكل من أشكال القول، سياق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر ».[1]

أما "ميويك" فيرى « بأن المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالات، و هي مفارقة يصفها صاحبها فيتعمد هذه المفارقة ».[2]

و تتجلى من خلال عنوان الرواية؛ حيث يعتبر العنوان مجموع الدلائل اللسانية التي تتكون من كلمة أو جملة مركبة تظهر على رأس النص لتدل عليه، و تشير إلى محتواه الكلي لجذب انتباه القارئ.[3]

و بالتالي فإن أهمية النص لا تكمن في معرفة صاحبه، و إنما معرفة ما يحمله العنوان من أهمية فهو يجذب المتلقي، و يفتح إرادته لمتابعة النص.

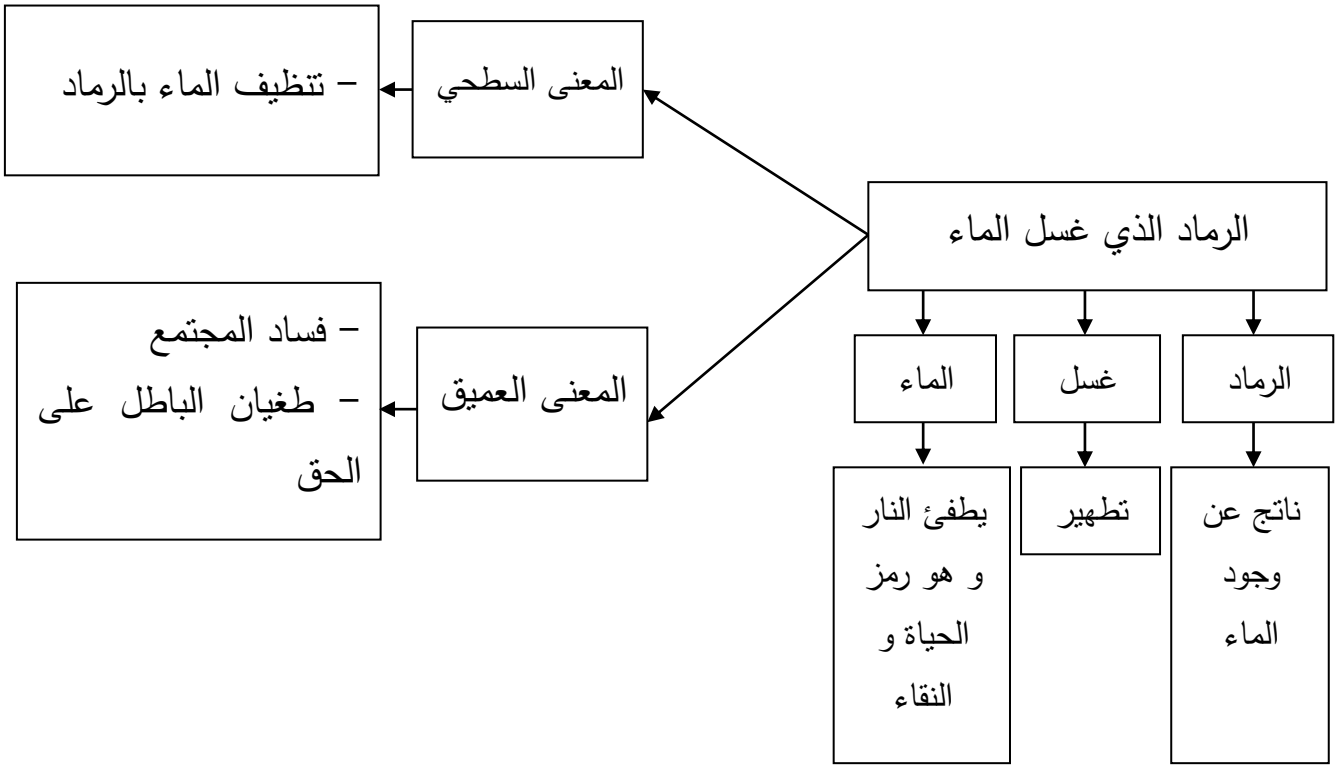
و عنوان الرواية "الرماد الذي غسل الماء" يحمل مفارقة لفظية كالآتي:

---

[1] محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص 71.

[2] جون.د.جمب، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة، و صفاتها، الترميز، الرعوية)، ص 43.

[3] ينظر، رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسات في المنجز النصي)، إفريقيا الشرط الأوسط، دط، دت، ص 115.



نلحظ من خلال هذا المخطط وجود مفارقة لفظية من خلال عنوان الرواية "الرماد الذي غسل الماء"، فالمعنى السطحي لهذا العنوان هو(تنظيف الماء بالرماد) أما المعنى العميق فهو: (فساد المجتمع، طغيان الباطل على الحق)، و وظيفة العنوان هنا هي وصفيةتضمينية واغرائية.

2.2.3. مفارقة الموقف:

تتمثل هذه المفارقة في أفعال الشخصيات، و من بين هذه المفارقات نذكر:

1.2.2.3. موقف عزيزة الجنرال:

لقد قامت "عزيزة الجنرال" بأفعال أظهرت من خلالها مواقف تخفي ورائها أشياء أخرى، و تمثلت هذه المواقف في:

أ- موقف ترميم المقبرة:

سعت "عزيزة" إلى القيام بعمل خيري، وهو ترميم مقبرة النصارى، و ذلك في قولها: « كونت جمعية خيرية هدفها إعادة ترميم مقبرة النصارى و الحفاظ على حرمة المقابر...

سألت الإمام فأخبرني أن الإسلام يدعونا إلى احترام الموتى، و حماية قبورهم مهما كانت دياناتهم، و أخبرني أن هذا الفعل أعظم من الحج ذاته و هو صدقة جارية ».[1]

في هذا المثال نوع من المفارقة، و هو أن عزيزة كانت تصبو وراء هذا العمل إلى شيء آخر؛ بحيث لم يكن هدفها من ترميم المقبرة أن تعيد لها حرمتها، و إنما سعت إلى شيء آخر و هو الخداع و التحايل، و قد قامت بدفن الجثة في هذه المقبرة حتى لا يكشف أمرها و إبعاد ابنها من هذه التهمة.

ب-موقف عودة "كريم" إلى الفن:

حاولت عزيزة الجنرال أن ترجع "كريم السامعي" إلى عالم الفن الذي تركه بعد أن تزوج فقد « كان يحب الموسيقى مذ كان صغيرا و أتقن العزف على العود، و كثيرا ما كان يخرج مع "فاتح اليحياوي" إلى غابة المدينة يستمتعان بوحي الأوتار الساعات الطوال، و منذ أن تزوج كريم اشتغل بأمور الأسرة تاركا فاتح اليحياوي يعيش عالمه وحيدا ».[2]

حيث قامت بإغوائه على الشهرة و المال اللذان سيجنيهما بعودته إلى الفن، و المفارقة في هذا المثال هي(الخداع، و المكيدة، و الاحتيال)، حيث لم تكن غايتها إرجاع كريم إلى الفن، و اكتسابه المال، و الشهرة من هذا العمل، و إنما كان شيء خفي وراء ذلك ألا و هو تسليط التهمة عليه، فقد اشتغل بالفن و ترك العمل في المزرعة، و هذا ما كانت تصبو إليه "عزيزة الجنرال" فهذه كانت فرصة للقيام بعملها على أكمل وجه، حيث تركت في المزرعة هراوة، حذاء "عزوز" و وضعت فيهما بصمات "كريم" مما يثبت التهمة عليه.

[1] الرواية، ص 103.

[2] الرواية، ص 198.

2.2.2.3. موقف المختار من توظيف العطرة:

الى جانب "عزيزة الجنرال"، نجد شخصية أخرى و هي "مختار الدابة" كما في النص « و هو شيخ البلدية و رئيسها، بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب، و ممولا رئيسا لفريق نجوم المدينة، و مقربا من الإعلام و رجال الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية ».[1]

و قد حاول "مختار الدابة" أن يقدم يد العون لعائلة فقيرة فيقول: «... يا أخي عبد الله نحن ندرك حالتكم المزرية و خصوصا بعد فقدكم عزوز، و مرض سليمة الشديد نرجو الشفاء العاجل... سنجد لك و لسمير عملا، و بالبنت يمكنها أن تعمل مكان أمها.

و اندفع عبد الله دون أن يحول بصره عن الفناجين يذيب فيها السكر:

– كيف يمكن أن تعمل ابنتي موظفة و هي متخرجة و هي متخرجة من الثانوية؟

– يا عمي عبد الله حاشا الله، بنت ستعمل موظفة معززة مكرمة و قاطعه نصير الجان مواصلا كلامه و هو يتذوق القهوة:

– و في البلدية منصب واحد إن ضيعته ابنتك الآلاف يلهبون وراءه، و أنتم أهل به من كل الجوانب ».[2]

و في هذا المثال نجد مفارقة تدل على الخداع، حيث نجد "مختار الدابة" قد أظهر عطفه على عائلة "عبد الله المرنيني" من خلال تقديم وظيفة لابنته " العطرة " و هو ما يدل في الظاهر على طيبة قلبه، و لكن وراء هذا العطف و طيبة القلب شيء آخر يطمح إليه، و هو الحصول على " العطرة " لإشباع رغباته و بهذه الوظيفة ستكون قريبة منه، و يراها في أي وقت يريد.

و يمكن أن نلخص مفارقة الموقف في الجدول الآتي:

[1] الرواية، ص 40.

[2] الرواية، ص 83.

مفارقة الموقف		
الموقف	**المعنى السطحي**	**المعنى العميق**
– **موقف "عزيزة الجنرال" من ترميم المقبرة.**	– ترميم المقبرة بهدف إعادة حرمتها.	– دفن الجثة التي عمدت على إخفائها لإبعاد ابنها من التهمة.
– **موقف "عزيزة" من عودة "كريم السامعي" إلى الفن.**	– اكتساب الشهرة و الحصول على المال.	– تسليط التهمة عليه.
– **موقف "مختار الدابة" من توظيف العطرة.**	– مد يد العون للعطرة.	– التقرب من العطرة.

نلحظ من خلال هذا الجدول أن مفارقة الموقف تحمل دلالة سطحية، و دلالة عميقة، الدلالة السطحية هي الدلالة الظاهرة التي تحاول الشخصيات إظهارها من خلال مواقفها، أما الدلالة العميقة هي المعنى الخفي وراء هذه المواقف التي تصدرها هذه الشخصيات.

و من هذا كله نجد أن الروائي قد برع في توظيفه للمفارقة في الرواية، حيث حققت وظيفتها الجمالية و الفنية في الخطاب السردي، من خلال الوصف.

بعد دراسة العناصر الجمالية في الخطاب السردي، سننتقل لدراسة جمالية توظيف الشعرية.

ثانيا: جمالية توظيف الشعرية

تتجلى جمالية توظيف الشعرية، من خلال اللغة الشعرية للكاتب، بالإضافة إلى توظيف التناص الشعري في الرواية.

1. توظيف اللغة الشعرية للكاتب:

استطاع الروائي أن يعبر بلغته الشعرية في سرد أحداث روايته ببناء فني محكم، فلغته تعد أساس العمل الإبداعي، إذ تتميز بسحر و تفنن في السرد، و هذا ما يجعلها تأسر القارئ و تدفعه إلى الولوج في عوالمها.

إن القارئ للرواية يجد أن الروائي استطاع أن يتلاعب بالألفاظ و العبارات بقدرة لغوية أكسبت النص إيقاعا فريدا من نوعه، و الذي بدوره حقق شعرية النص و جماليته.

و من الأمثلة الدالة على ذلك نجد المقطع الآتي: «... قال فاتح اليحياوي و هو يسحب رأسه داخل غرفته كسلحفاة: عليها اللعنة، لو بعثت فيهم الأنبياء لقتلوهم... لو كان أبو حيان حيا يرزق لأحرق كل كتبه... لو كان المتنبي في هذا الزمن لردد:

أنا في أمة تداركها الله * * * غريب كصالح في ثمود».[1]

يعبر هذا البيت الشعري عن مدى يأس و انزعاج فاتح اليحياوي من هذا المجتمع الفاسد، نلاحظ في هذا المقطع أن جمالية اللغة الشعرية تتجلي في قدرة الروائي على التعبير، و مهارته في اختيار الألفاظ و العبارات.

إلى جانب هذا المثال نجد مقطعا آخر يعبر عن توظيف اللغة الشعرية: « على إيقاع ارتطام الصحون و الملاعق و الكؤوس، كانت نوارة كالنحلة تنتقل من مكان إلى آخر تعد طعام العشاء، و قريبا منها جلست بدرة تعالج ما تكوم أمامها من رز ملفوفة بخمار صمتها، و أحست نوارة بالضجر... فعمدت إلى إحداث ضجة... علها تثير قلق بدرة فتنطق لكنها استمرت جامدة في مكانها... فالتفتت إليها قائلة:

– لما أنت صامتة كأنما ابتلعني لسانك؟

[1] الرواية، ص 86.

و رفعت بدرة عينين ذابلتين، و زحزحت بحتة اعترضت خطوات كلماتها قالت:

– لو وجدت خيرا من الصمت لفعلت. و صمتت.

لم تفتح بدرة فاها، و اشتغلت بصب الرز في الطنجرة و وضعه على الفرن ليس لأي شيء طعم في الحياة، و هي لا تستحق منا كل هذا العناء، ورددت دون شعور منها:

تعب كلها الحياة فما أعجب * * * إلا من راغب في ازدياد ».[1]

هذا البيت يعبر عن مدى استياء بدرة من هذه الحياة التي أصبحت لا معنى لها ولا طعم لأي شيء فيها، وتتجلى الجمالية الشعرية من خلال اختيار الألفاظ.

وفي موضع آخر يقول: «... ولم يعر كلامها اهتماما ولم يرد عليها حتى... فقد أخرجها من عصمته من زمن، وتشبثت به وردة لا ترغب في إفلاته، وتقدم فواز في ثيابه الأنيقة، ومد يده فأمسك بيد ابنته وجرها إليه بلطف، و حين انفلتت منه سار بها عنوة يغادر البيت... لم يتحرك سالم من مكانه... و راحت عزيزة ترمقه و قد بدا أمامها أصغر بكثير مما كان عليه رغم الشيب الذي عاث فسادا في شعره، و بدت على مظهره عناية قسوة لم تعهدها فيه من قبل، و دار في خلدها سريعا أنه عاشق، أو أنه

يتطلع للزواج من أخرى ثم ما فتئت أن صرفت الأمر عنها و هي تردد:

إذا قل مال المرء أو شاب * * * رأسه فليس له في ودهن نصيب».[2]

لقد رددت " عزيزة الجنرال " هذا البيت للاستهزاء بزجها سالم الذي تغيرت طباعة، وحتى شكله الخارجي، منذ أن التقى بابنة الذهبية التي كان يحلم الزواج بها، وهذا البيت يوضح أن المرأة تطمح إلى الرجل الذي يملك المال، فالرجل الذي يفتقد للمال والشباب لا تطمح إليه، وتتجلى جمالية اللغة الشعرية في هذا المقطع من خلال قدرة الروائي في اختيار الألفاظ المناسبة، وحسن توظيفها.

[1] الرواية، ص 111.

[2] الرواية، ص 235.

بعد دراسة توظيف اللغة الشعرية للروائي وإبراز جماليتها في الرواية، سنتناول عنصر التناص الشعري.

2. توظيف التناص الشعري:

قبل التطرق لتوظيف التناص في الرواية، سنحاول ضبط مفهومه اللغوي والاصطلاحي أولا.

1.2. التناص بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1.1.2. التناص لغة:

جاء في لسان العرب: « نصص المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونص الحديث إلى صاحبه: رفعه وأسنده إلى من أحدثه، ونصصت الرجل: استقصي مسألته حتى استخرج ما عنده ».[1]

نلحظ من خلال هذا المفهوم اللغوي، أن التناص بدل على الرفع، والإظهار والمفاعلة في الشيء، مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء

2.2.2. التناص اصطلاحا:

هو تعالق النصوص، بحيث يستحضر نص غائب في نص حاضر، وهو يعتبر من بين المصطلحات التي حظيت باهتمام الدارسين حيث ترى " جوليا كريستيفا " بأن النص عبارة « عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة »[2]؛ أي أنه تعالق النصوص، وتقاطعها.

لقد عرف مصطلح التناص بالعديد من التسميات: كالمناص، والتفاعل النصي، والتناصية...، ولكن المصطلح الأكثر شيوعا هو مصطلح التناص.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 4442.

[2] فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثي أرض السواد لعبد الرحمان منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 234.

أما " جيرارجنيت " جاء بمصطلح التناص الذي يعني عنده « كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمني ».[1]

وقد حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية، وتتمثل في:[2]

1- التناص: وهو حضور نصي في نص آخر كالاستشهاد، والسرقة وغيرهما.

2- المناص (Paratexte): ويوجد في العناوين، والعناوين الفرعية والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور.

3- الميتانص (Metatexte): وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- النص اللاحق: ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.

5- معمارية النص: وهي علاقة صماء أكثر تجريدا أو تضمنا، وتأخذ بعدا مناصيا.

أما في الخطاب النقدي العربي التراثي، فإن مصطلح التناص كان موجودا ولكن تحت أسماء أخرى: (كالاقتباس، والسرقات، والتضمين...)، أما في خطابنا المعاصر فقد تناوله العديد من النقاد، من بينهم " سعيد يقطين " الذي يرى أن التناص هو « مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الحاضر ».[3]

إلى جانب هذا المفهوم نجد تعريف " محمد مفتاح " إذ يقول: « إن التناص هو تعالق النصوص (دخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة ».[4]

أما " محمد بنيس " فيرى أن استخدام التناص يتراوح بين ثلاثة طرق وهي: (التناص الإجتزاري، التناص الحواري، و التناص الامتصاصي).

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي – دراسة–، ص 117.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطبع، الجزائر، د ط، د ت، ص 108..

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، د ط، 1992، ص 119.

2.2. أشكال توظيف التناص الشعري:

سنستعين في هذه الدراسة التطبيقية على تقسيم " محمد بنيس " للتناص، والمتمثلة في (التناص الإجترازي، التناص الحواري، و التناص الامتصاصي)، وسنركز في هذا الدراسة على التناص الحواري، و التناص الإجترازي، لوجودهما في الرواية.

1.2.2. التناص الامتصاصي:

وفيه يعيد المبدع « كتابة النص وفق متطلبات تجربته و وعيه الفني، بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا وهذا يمثل مرحلة أعلى قراءة النص الغائب وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد »[1]، وهذا النوع من التناص لا يتوفر في هذه الرواية.

2.2.2. التناص الحواري:

وهو « أعلى مرحلة من مراحل القراءة لاعتماده على النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره ».[2]

ومن الأمثلة الدالة على هذا النوع من التناص نجد المقطع السردي الآتي:

«... وقاطعته أمه مواصلة:

– الفن لا يعرف سنا... ومن الخسارة أن تضيع موهبتك في هذا الوطن الذي لا يحسن إلا قتل المواهب... لكن... الدنيا تأخذها...

ورفعت رأسها إلى زوجها تستنجد به ففهم قصدها، فاستوى في جلسته وهو يقول:

– قال شوقي:

..... **** إنما تأخذ الدنيا غلابا

---

[1] زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص: أدب عربي، إشراف: علي بولنوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2007–2008، ص 44، مخطوط.

[2] زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، ص 44.

وردد الشطر مرارا يبحث عن أوله فلم يفلح فتدخل فواز مكملا:

على قدر أهل العظائم ...

وانفجر الجميع ضاحكين فتدخلت بدرة منقذة الموقف، وقد تغير مزاجها:

وما نيل المطالب بالتمني **** ولكن تؤخذ الدنيا غلابا».[1]

لقد استحضر الروائي هذا البيت الشعري من قصيدة "أحمد شوقي" (سلو قلبي)، و قد وظفه للتعبير على أن الإنسان لا يحقق الأشياء التي يطلبها بالتمني، و إنما بالعمل و الجد ليكسب الشيء، الذي يريده، و هذا ما طمحت إليه "عزيزة الجنرال"، حيث سعت بكل ما تملك لإرجاع "كريم السامعي" إلى عالم الفن، لتحقق ما تصبو إليه، و في هذا المقطع نجد توظيف الروائي للتناص الحواري من خلال، الحوار الذي دار بين الشخصيات لاستحضار بيت أحمد شوقي.

3.2.2. التناص الإجترازي:

و فيه يعيد المبدع « كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، و قد أشار الباحث "محمد بنيس" إلى أن الاجترار إنما يسود في عصور الانحطاط على الأخص، حيث يتعامل المبدع نع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، و بذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية و الخارجية، و في انفصالها عن البنية العامة للنص محركة و صيرورة، كانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له ».[2]

و من الأمثلة على هذا التناص نجد المقطع السردي: « و الحاج حشحوش و جهان لعملة واحدة، مثلما يسعى للمسجد و يتصدر الصف الأول، و مثلما يحج كل عام و ينفق على الفقراء و المساكين الملايين من ثروته الطائلة، يسعى أيضا إلى مجالس

[1] الرواية، ص 109.

[2] زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، ص 44.

اللهو التي يقيمها المسؤولون و الأثرياء أمثاله، فيعربد و يلهو، و يدفع من ماله من يحتاجهم عونا له، و هو دائم الترديد في قول بديع الزمان الذي لم يحفظ من دراسته غيره:

اعمل لرزقك كل آلة * * * لا تقعدن بذل حالة

و انهض لكل عزيمة * * * فالمرء ينجز لا محالة ».[1]

أخذ الروائي هذين البيتين من المقامة البغدادية، حيث نجد أنه أخذ البيتين كما وردا في المقامة، و وظفهما في هذه الرواية، و يصف من خلالها مدى جشاعة و طمع "الحاج حشحوش" للوصول إلى غايته.

كما نجد مثالا آخر و ذلك في الرواية: «... و جلست نوارة إلى جوارها تعصر يدها من الماء، و تعيد مد كميها قائلة:

إن شر النفوس نفسى يؤوس * * * يتمنى قبل الرحيل الرحيلا ».[2]

في هذا المقطع نجد تناص اجتراري؛ حيث نجد الروائي استحضر بيت إيليا أبي ماضي من قصيدة (أيها المشتكي)، فقد رددته "نوارة" لتخفف من حزن "بدرة".

و في مقطع آخر نجد الروائي يقول: « عقارب الساعة تلهت لتتعانق عند منتصف النهار.. غبش في جو الحجرة يكاد يخنق الأنفاس (...) و جلست بدرة إلى المكتب تنتظر دق الجرس كسجين ينتظر إطلاق سراحه.. و تراءت لها رؤوس الطلاب كرؤوس حيات تتعالى و تمتد نحوها لتخنقها (...) و تذكرت قول "طوقان":

يا من يرد الانتحار وجدتها * * * إن المعلم لا يعيش طويلا ».[3]

استحضر الروائي هذا البيت الشعري من قصيدة "طوقان" التي كتبها ردا على "أحمد شوقي" الذي قال: قم للمعلم و فه تبجيلا * * * كاد المعلم أن يكون رسولا

و التي مطلعها شوقي يقول: و ما درى بمصيبتي * * * قم للمعلم و فه التبجيلا

[1] الرواية، ص 177.

[2] الرواية، ص 111.

[3] الرواية، ص 127.

و هو يعبر من خلال الأبيات التي استحضرها، عن صعوبة مهنة التعليم، و مدى المعانات التي يواجهها المعلم في تنشئة الناشئة، و هذا البيت الشعري يصف لنا المعاناة التي تواجهها بدرة داخل قاعة الدراسة.

و يقول السارد أيضا: « و وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة(ثم وجد نفسه يذبحج، بين الوتين إلى الوتين بتنازل مختار الدابة عن حقوقه ضد فاتح اليحياوي الذي ظل يجتر في خلوته قول المتنبي.

و ما قتل الأحرار كالعفو عنهم * * * و من لك بالحر الذي يحفظ اليدا ؟

و قوله:

العبد الحر ليس صالح بأخ * * * لو أنه في ثياب الحر مولود

لا تستر العبد إلا و العصا معه * * * إن العبيد لأنجاس مناكيد

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن * * * يسيء لي فيه كلب و هو محمود ».[1]

نلحظ في هذا المقطع السردي، أن الروائي استحضر أبيات شعرية من قصيدتين للمتنبي، البيت الأول أخذه من قصيدة (لكل امرئ من دهره ما تعودا)، و الأبيات الثاني أخذها من قصيدة (عيد بأي حال عدت يا عيد)، و قد وظفها السارد على لسان شخصية "فاتح اليحياوي" إذ تعبر عن مدى يؤسه و انزعاجه من هذا الشعب الذي أعطى السلطة لأشخاص لا يستحقونها.

و بهذا يكون التناص الشعري قد أضفى جمالية شعرية في الرواية من خلال استحضار أبيات شعرية غائبة في النص السردي الحاضر، تعبر عن حالة الشخصيات الروائية، و تتجلى الشعرية السردية من التناص في إضفاء هذه الأبيات الشعرية لإيقاع موسيقى في النص، إلى جانب إحداث تأثير في المتلقي.

بعد هذه الدراسة حول التناص سنلجأ إلى دراسة شعرية السرد و المتلقي.

[1] الرواية، ص 161.

ثالثا: شعرية السرد و المتلقي:

لقد عمل الروائي في هذه الرواية على تعداد مظاهر الفساد في المجتمع، فتناول الفساد الأخلاقي، و الديني و السياسي، و قد عبر عنها بلغة شعرية استطاع من خلالها أن يؤثر في المتلقي، و قد ساهم الروائي على إحداث التأثير في نفسية المتلقي من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها في حركاتها، و سكناتها، و عواطفها، و كثيرا ما لجأ إلى تقديم هذه المظاهر في عدد من الحواشي التي لعبت دور وثائق تعريف خاصة بالشخصيات أو الأحداث.

من بين المقاطع السردية التي صور من خلالها الروائي مظاهر الفساد، و التي عمد من خلالها على التأثير في المتلقي، نجد المقطع السردي الآتي: « و أول من أوحى لمختار الدابة بالترشح هو الخبطة، و ضمن له رضا الكبار، و ما هي إلا أيام حتى كان مختار الدابة يجتمع مع الجنرال ثم مع عزيزة ليلقى لديها القبول التام ... و اشترط الخبطة أن يكون نصير الجان الثاني في ترتيب القائمة استطاعوا ملئ القائمة بأسماء أخرى (...) معلم، و إمام و موظفين... و أستاذ جامعي وجد نفسه في ذيل القائمة، و كلف بالقيام بالحملة الانتخابية، أما مختار الدابة فكان يقول دائما أنا أمي حقيقة و لا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميا غير أني أفهم السياسة و سأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الكريم الناس من الظلمات إلى النور (...) ».[1]

صور الروائي من خلال هذا المقطع، الأساليب التي يلجأ إليها بعض الأشخاص الذين لا يمتلكون المؤهلات اللازمة للوصول إلى كراسي الحكم عبر تلاعبات سياسية أفلحوا فيها لتحقيق مصالحهم، و قد جسد الروائي هذا الفساد على شخصية "مختار الدابة" الذي جمع فيه صفات الجهل، و الأمية، و الطمع، و تني الأخلاق التي أهلته بفضل شخصيات تشاركه هذه الصفات إلى رئاسة البلدية، و ذلك ليصور به الفساد الذي يشعشع في مدينة

[1] الرواية، ص 161.

(عين الرماد)، و قد ترك هذا الفساد أثرا في المتلقي من خلال رفضه هذا النوع من المظاهر السلبية.

و في مقطع آخر نجد الروائي قد صور نوعا آخر من المظاهر السلبية عبر شخصية "الحاج حشحوش"، إذ يقول: « و الحاج حشحوش و جهان لعملة واحدة، مثلما يسعى للمسجد و يتصدر الصف الأول، و مثلما يحج كل عام و ينفق على الفقراء و المساكين الملايين من ثروته الطائلة، يسعى أيضا إلى مجالس اللهو التي يقيمها المسؤولون و الأثرياء أمثاله، فيعربد و يلهو، و يدفع من ماله من يحتاجهم عونا له ».[1]

لقد صور الروائي من خلال هذا المقطع الفساد الديني، و ذلك عبر شخصية "الحاج حشحوش"، إذ عمل هذا التصوير على إرساء مشاعر النفور و الرفض لدى القارئ لذلك النوع من الزيف و النفاق الذي تمتاز به تلك الفئة، و تجعله يرفضها في شخصية الرواية، و في الشخصيات المشابهة.

و هذه المقاطع تؤثر في المتلقي من خلال شد انتباهه بمواصلة القراءة و في هذا الصدد سنحاول تطبيق وظائف التواصل عند "رومان جاكيسون"، حيث يستند التواصل اللساني عنده إلى ستة عناصر أساسية هي: المرسل، و المرسل إليه، و الرسالة، و القناة، و المرجع و السنن، و لتوضيح أكثر نقول: « يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، و تكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل و المتلقي، و لكل رسالة قناة حافظة (...)

و من هنا يمكن القول أن المرسل هو الكاتب أو المؤلف، إذ يعد صاحب الوظيفة التعبيرية، و المرسل في هذه الرواية هو الروائي "عز الدين جلاوجي"، أما المرسل إليه فهو القارئ أو المتلقي الذي يستقبل الرسالة التي يطرحها المرسل و الرسالة هي الكتاب الذي بين يدي القارئ، و هي في هذه الرواية "**الرماد الذي غسل الماء**".

وتحتوي الوظيفة الاتصالية في الرواية على:

[1] الرواية، ص 177.

-المرسل:وهو"عز الدين جلاوجي".

-الرسالة:وهي النص السردي"الرماد الذي غسل الماء".

-المرسل إليه:وهو المتلقي.

-السياق:المرجعية التاريخية.

-الوسيلة:وتشمل اللغة.

-الشفرة:وهي المضمون الذي تحمله الرواية(الفساد)

ونجد أن :-وظيفة المرسل هي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية؛حيث يعبر عن الوظيفة الشعرية أو الجمالية والتي تتمثل في قدرة الروائي على التعبير على هذه القضية التي يطرحها بأسلوب راقي.

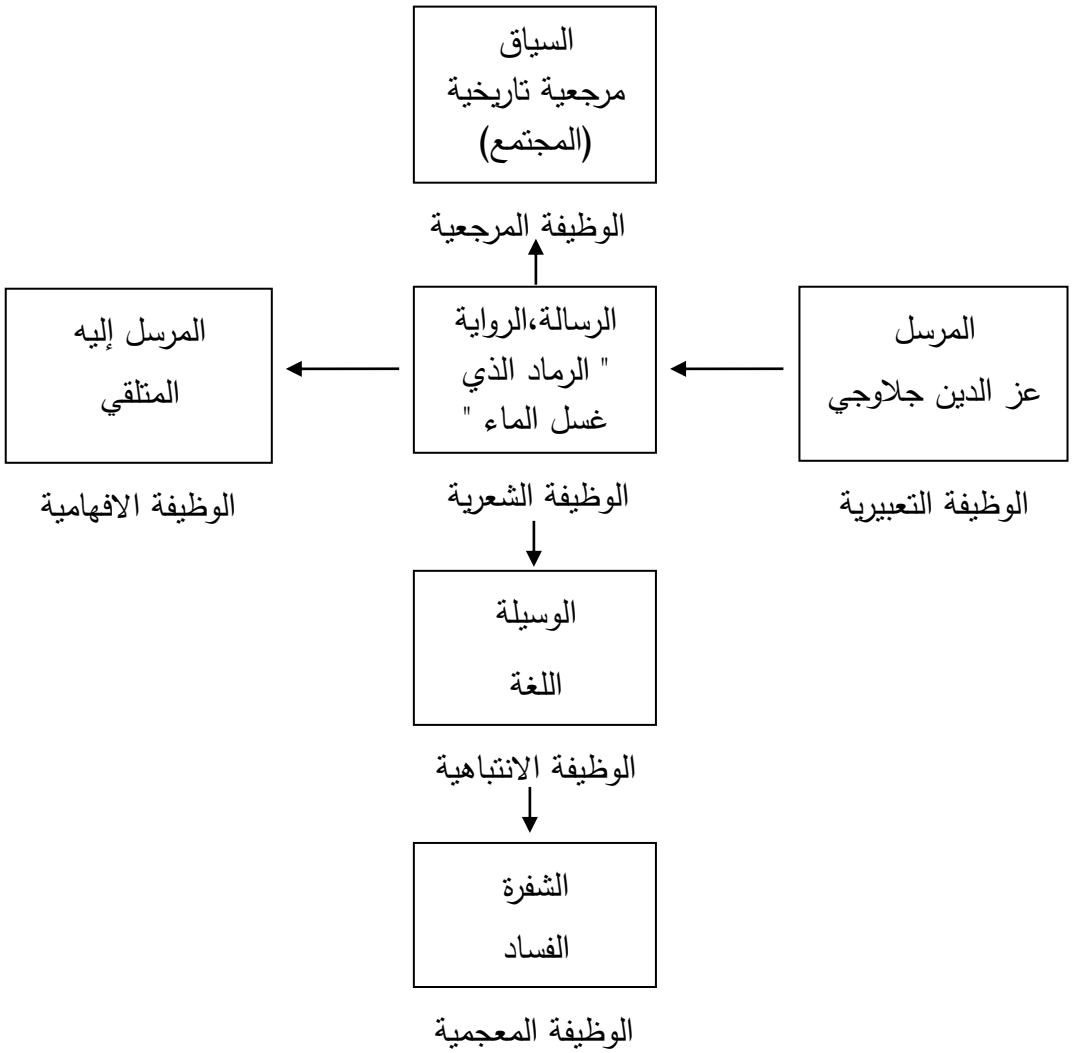
-أما الرسالة : تحمل الوظيفة الشعرية أو الجمالية ،والتي تتمثل في قدرة الروائي على التعبير عن هذه المشكلة بلغة فنيه جمالية،وذالك من خلال الألفاظ و العبارات التي وظفها ، والدقة في التصوير ،وانتقاء الكلمات الناسبة التي استطاع الروائي أن يعبرعن هذه القضية بطريقة تبرز جمالية هذا العمل الفني.

*المرسل إليه والذي يحمل الوظيفة التأثيرية أو الإفهامية وهو العنصر الذي يتلقى الرسالة من المرسل إليه، يتأثر بها أما بطريقة سلبية،أو بطريقة ايجابية،وذلك من خلال الموضوع الذي تطرحه الرسالة

-السياق ويحمل الو ضيفة المرجعية،إذا على المتلقي أن يلجا إلى المرجعية التاريخية ،حتى يتمكن من فهم الموضوع الذي تطرحه الرسالة.

-أما الوسيلة فهي اللغة السردية التي تتجلى في الرواية من خلال الشعرية السردية في انتقاء المفردات وبعث التخيل لدى القارئ فيتأثر بها.

-الشفرة ويشمل الوظيفة المعجمية، وهو المضمون الذي تحمله الرسالة ،و يتمثل في التعبير عن الوضع المزري للمجتمع،من خلال تفشي الفساد ، والرغبة في تحقيق العدالة ولتوضيح ذلك تورد المخطط الأتي:



المخطط رقم (2)

نلحظ من خلال هذا المخطط ،وظائف التواصل التي حددها "رومان جاكسون"وتتمثل في المرسل : وهو"عزالدين جلاوجي" الذي بعث الرسالة (الرماد الذي غسل الماء) والتي تحمل جمالية شعرية من خلال براعة الروائي في تصوير الظاهرة التي يطرحها ،إلى المتلقي ، والذي بدور يتأثر بهذه الرسالة التي يقدمها المرسل إليه، ولفهم الرسالة يلجا المتلقي إلى المرجعية التاريخية ، أما الوسيلة فتتمثل في اللغة السردية التي تعمل على شد انتباه القارئ ،وذلك من خلال قدرة الروائي على انتقاء الألفاظ و العبارات المناسبة ،

والشفرة التي تشمل الوظيفةالمعجمية ، والتي بعمد المتلقي إلى فكها للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي تحمله الرواية، إلا وهو الفساد.

لقد تركت السردية ،أثرا أجابيا في المتلقي وذلك من خلال شد انتباهه ، ودفعه لمواصلة تتبع إحداث هذه الرواية وبناء على ما سبق يمكن القول ، ان الروائي وظف مجموعة من العناصر ساعدت على توظيف شعرية السرد توظفا جماليا، وهي " التضمين" الذي ساعد على إكساب النص تنويعا في الحكايات وأيضا توظيف عنصر "العجائبية" الذي اكسب المكان طابعا عجائبيا أبعده عن واقعيته ، الى جانب توظيفه لعنصر " المفارقة"، التي أظهرت من خلالها الشخصيات الروائية مواقف سعت من ورائها إلى أشياء أخرى متخفية كما نجد الزوائي قد استحضر بعض الأبيات الشعرية الغائبة في الرواية، فكان توظيف " التناص الشعري" واضحا في القاطع السردية، وذلك لجلب انتباه القارئ بواسطة وقعها وموسيقاها والتي تدفعه لتتبع إحداث الرواية.

–

خاتمة

خاتمة

بعد دراستي لهذه المدونة بالقراءة و التحليل توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- أن الشعرية مصطلح متعدد المفاهيم، و ذلك لاختلاف وجهات النظر بين الدارسين.
- لقد الروائي إلى تقديم الشخصية عن طريق وصف ملامحها، بحيث لا يترك القارئ فرصة لتأويل ، فهو ما إن يقدم شخصية حتى يسحبها بجملة من الأوصاف تجعلها مجسدة أمام القارئ وكأنه يراها.
- وظف الروائي تقنيتي الاسترجاع و الاستباق ، اذ نجذ هيمنت تقنية الاسترجاع على تقنية الاستباق ، فنجد إن الاسترجاع قد حملت مجموعة من الدلالات منها تقسي مواقف الشخصيات ، أو التعريف بها، إما الاستباق فقد جاء على شكل تنبوءات بمستقبل الشخصيات.
- اشتملت المدة على أربع حركات سردية، ساعدت على تسريع السرد تارة ، وإبطاءه تارة أخرى كالخلاصة التي ساهمت في اختزال فترات طويلة من حياة الشخصيات في بضعت اسطر،والحذف الذي ساهم في اقتضاب الإحداث، والمشهد الذي ورد بكثرة في الرواية، ومثل على شكل حوار بين الشخصيات ،والقفة التي عمد فيها الروائي في وصف الشخصيات والأمكنة ،والإحداث.
- لقد تنوعت اللغة السردية في الحوار؛ حيث نجد الروائي لم يكشف بالتعبير عن الأحداث بلغة فصيحة، و إنما لجأ أيضا إلى اللغة العامية و ذلك باستخدام الأمثال و الأغاني الشعبية، و الألفاظ المتداولة في أوساط المجتمع، و قد امتازت اللغة السردية بالوضوح و البساطة في التعبير، و اختيار الألفاظ المناسبة.
- لقد دار الحدث في الرواية حول جريمة القتل، و البحث عن مرتكبيها و قد ساعد هذا الحدث على تحريك الشخصيات، و تبرز الشعرية من خلال الحدث في الإيحاء و الوصف.

- تضمنت الرواية مجموعة من العناصر الجمالية، و المتمثلة في التضمين السردي الذي لعب دورا كبيرا في الرواية، من خلال تنويع الروائي في الحكايات لإبعاد القارئ من الملل، إذ نجده بعد الانتهاء من حكاية يبدأ في سرد حكاية أخرى جديدة، و قد عمل هذا العنصر على التعريف بماضي الشخصيات، و المفارقة التي تعتمد على إظهار معنى يخفي معنى آخر عميق، و قد تجلى هذا العنصر في العنوان، و في مواقف الشخصيات، إلى جانب عنصر العجائبي الذي يتحقق بفعل التردد و الحيرة، و تبرز الشعرية السردية من خلال هذه العناصر في الرمز، و الإيحاء، و الغموض.
- لقد استحضر الروائي بعض الأبيات الشعرية لمجموعة من الشعراء ساعدت على إثراء النص، و إكسابه إيقاعا موسيقيا.

و أخيرا يمكن القول أن مجال البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحا أمام المزيد من الإسهامات، و القراءات الجديدة، و الموسعة، و التي تتجاوز الحدود التي وقفنا عندها في هذه الرواية.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1. عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2010.

ثانيا:المراجع

ا.المراجع بالعربية:

1. ابن منظور جمال الدين محمد، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مج 6، ط 1، 2000.
2. لطيف زيتوني، معجم السرديات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

ثالثا: المراجع بالعربية

1. أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 2، 1989.
2. إبراهيم عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1، 1988.
3. بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة و النشر، ط1، 2006.
4. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة و النظريات الشعرية (دراسة في الأصول و المفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
5. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي دمشق، سوريا، د ط، 2010.
6. حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
7. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.
8. حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

9. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتب العرب، سوريا، ط1، 2004.
10. جميل حمداوي، التواصل اللساني و السيميائي و التربوي، دار الألوكة، ط1، 2015.
11. رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، د ط، د ت.
12. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسات في المنجز النصي)، إفريقيا الشرط الأوسط، د ط، د ت.
13. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
14. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
15. طراد الكبيسي، في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2004.
16. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
17. محمد تنفو، النص العجائبي مائة ليلة و ليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
18. محمد الخبو، الخطاب القصي في الرواية العربية المعاصرة، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و التوزيع، تونس، ط1، 2003.
19. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعاتها و إبداعاتها النصية، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
20. محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006.
21. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005.

22. محمود درابسة، مفاهيم الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2010.
23. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، د ط، 1992.
24. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
25. نجوى الريحاني القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
26. نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطبع، الجزائر، د ط، 2000.
27. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر و التوزيع، تونس، دط، د ت.
28. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط7، 2006.
29. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974.
30. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، ط7، 1998.
31. عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدفل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.
32. عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر و التوزيع، د ب، ط1، 2003.

33. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط، 1998.
34. عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
35. عبد الغفار المكاوي، قصيدة و صورة (الشعر و التصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978.
36. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب الصالح (البنية الزمانية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 2010.
37. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998.
38. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004.
39. عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.
40. فاطمة الطوبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكيسون دراسة و نصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
41. فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان ضيف، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
42. يمين العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
43. يوسف وغليسي، الشعريات و السرديات قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2006.

ب.المراجع المترجمة

44. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1953.
45. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.
46. تزفيطان تودوروف، تأملات في الحضارة و الديمقراطية و الخيرية، تر: محمد الجرطي، وزارة الثقافة و الفنون و التراث، دولة قطر، د ط، د ت.
47. جون.د.جمب، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة، المفارقة و صفاتها، الترميز، الرعوية)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، م4، ط7، 1993.
48. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
49. رومان جاكيسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

ج. الرسائل الجامعية

50. أحمد بن بلة سعود بن سعد الغامدي، الاتجاهات الفلسفية اليونانية في الإلهيات دراسة نقدية، دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في العقيدة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013– 2014، (مخطوط).
51. أبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد لنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، إشراف أ.د: مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011 – 2012، (مخطوط).
52. زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص: أدب عربي، إشراف: علي بولنوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2007– 2008، (مخطوط).

53. سواعدية عائشة، جماليات التناص في شعر أمل دنقل (ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب عربي حديث، إشراف طيفور شاذلي بن جديد، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014-2015، (مخطوط).
54. سناء غضبان، شعرية السرد في رواية بروج القدر لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب و اللغة العربية، تخصص: أدب حديث و معاصر، إشراف: طويل سعاد جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013 – 2014، (مخطوط).
55. نعيم قعر المثرد، إستراتيجية التناص في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: الأدب الجزائري المعاصر، إشراف د: العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010-2011، (مخطوط).

د. المجلات

56. بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار و المئذنة لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية)، مجلة العلوم الإسلامية، المجلد السابع، العدد13.
57. عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، المجلد 16، العدد2، 2008.
58. محمد العيد تاورتة، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 21، 2004.
59. عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث و الدراسات، العددان (7-8)، جانفي 2007.
60. نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر، قسم الآداب و اللغة، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 08، 2012.
61. بن صالح نوال، حياد السارد و الرؤيا المفارقة في الرواية (l'attentat) لياسمينة الخضراء، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، كلية الآداب و اللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 7، جوان 2010.

62. عبد العالي بو طيب، الشخصية الروائية بين الأمس و اليوم، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية، المجلد 14، جزء 54، 2004.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	(أ_ب)
مدخل "الشعرية السردية بحث في المفاهيم"	(20_5)
أولا:مفهوم الشعرية في الفكر الغربي	(12_5)
الشعرية في التصور الفلسفي	(8_6)
أفلاطون(PLATON)	ص(6)
أرسطو(ARISTOT)	ص(7)
الشعرية في التصور الالسني	(12_11)
رومان جاكسبون	ص(9)
الشعرية في التصور النقدي	(12_11)
تزفيطان تودوروف	ص(11)
مفهوم الشعرية في الفكر الغربي	(18_13)
الشعرية عند العرب القدامى	(16_13)
الجاحظ	ص13
عبد القاهر الجرجاني	ص15
الشعرية عند العرب المحدثين	(18_16)
كمال أبو ديب	ص16
أدونيس	ص18
ثانيا: الشعرية والخطاب السردي	ص19
الفصل الأول":شعرية البنية السردية والحوار الوصفي –دراسة في الرواية"	(70_22)
أولا:البنية السردية	(56_22)
• وصف الشخصيات الروائية	ص22
مفهوم الشخصية	ص22
وصف الشخصية في الرواية	ص24
الشخصيات الرئيسية	ص24
الشخصيات الثانوية	ص30
• الزمن السردي	ص34
المفهوم اللغوي والاصطلاحي	ص34
المفهوم اللغوي	ص34
المفهوم الاصطلاحي	ص34

الترتيب	ص35
الاسترجاع	ص36
الاستباق	ص39
المدة	ص41
تسريع السرد	ص42
الخلاصة	ص42
الحذف	ص43
الحذف المعلن	ص44
الحذف الضمني	ص44
إبطاء السرد	ص44
الوقفة	ص44
المشهد	ص46
التواتر	ص47
التواتر ألتفردي أو المفرد	ص48
التواتر ألتفردي ألترجيعي	ص48
التواتر التكرري	ص48
التواتر التردي	ص49
الفضاء الروائي والأمكنة	ص49
مفهومه	ص49
تصنيف الأمكنة في الرواية	ص51
الأمكنة المفتوحة	ص51
الأمكنة المغلقة	ص54
اللغة السردية في الحوار	ص56
اللغة السردية	ص56
الحوار	ص58
الحوار الخارجي	ص59
الحوار الداخلي	ص62
ثالثا:السرد الوصفي في بناء الحدث	ص64
السرد و الوصف	ص64
السرد والوصف والحدث	ص65
حدث الجريمة	ص65
حدث اختفاء الجثة	ص67
حادثة اكتشاف الجثة	ص68

الفصل الثاني:"جمالية شعرية السرد-دراسة في الرواية-"	(102_72)
أولا:العناصر الجمالية في الخطاب السردي	(89_73)
التضمين	ص73
مفهومه	ص73
الحكاية الإطار	ص74
الحكايات المتضمنة	ص75
الحكاية المتضمنة رقم(01)(حكاية وفاة والدة"عزيزة الجنرال"	ص75
الحكاية المتضمنة رقم (02)(حكاية جنون "فتيحة")	ص75
الحكاية المتضمنة رقم (03)(حكاية الراقصة لعلوعة)	ص76
الحكاية المتضمنة رقم (04)(حكاية فقدان عمار كرموشة لوالديه)	ص76
الحكاية المتضمنة رقم (05)(حكاية وفاة وفاة فتيحة لطارتا)	ص78
العنصر العجائمي	ص79
مفهومه	ص79
أشكال العجائبية في الرواية	ص81
مكان (عين الماء)	ص81
الشجرة العجيبة	ص82
الشيخ الصالح	ص82
المفارقة	ص83
مفهوم المفارقة	ص83
إشكال المفارقة	ص84
المفارقة اللفظية	ص84
مفارقة الموقف	ص86
موقف عزيزة الجنرال	ص86
موقف ترميم المقبرة	ص86
موقف عودة "كريم" إلى الفن	ص87
موقف المختار من توظيف العطرة	ص87
ثانيا:جمالية توظيف الشعرية	(102_90)
توظيف اللغة الشعرية للكاتب	ص90
توظيف التناصب الشعري	ص92
التناص بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي	ص92
التناص لغة	ص92
التناص اصطلاحا	ص92
أشكال توظيف التناص الشعري	ص94
التناص الامتصاصي	ص94

التناص الحواري	ص 94
التناص آلاجتراري	ص95
ثالثا شعرية السرد المتلقى	ص98
الخاتمة	ص114
قائمة المصادر والمراجع	ص107
الفهرس	ص115

ملخص المذكرة

تهدف هذه الدراسة، إلى البحث عن شعرية السرد ،في رواية ("الرماد الذي غسل الماء")"لعز الدين جلاوجي "،وقد وقع اختياري على هذه المدونة لاحتوائها على العناصر الجمالية و الفنية.

وتستند هذه المذكرة إلى المنهج بين البنيوي مع الاستعانة بالمنهج الوصفي ، الذي يبحث في بنية العمل السردي و علاقاته الداخلية ،والبحث على مدى توظيف التقنيات السردية في الرواية،واستنباط الدلالات التي ينتجها النص ، من خلال هذه التقنيات، وقد سار هذا البحث على خطة اشتملت على مدخل ،وفصلين،كالأتي:

--مدخل:كان بعنوان:"الشعرية السردية بحث في المفاهيم"،تناولت الملامح الشعرية عند الغربيين في التصور الفلسفي عند"أرسطو"،و"أفلاطون"،وفي التصور الفلسفي عند "رومان جاكسون"،وفي التصور النقدي عند"تودوروف"،ثم انتقلت إلى ملامحها عند العرب القدامى"الجاحظ"،و"الجرجاني"

والمحدثين "كمال أبوديب"،و"أدونيس".

الفصل الأول:وعنونته ب"شعرية البنية السردية دراسة في الرواية "،تناولت فيه البنية السردية من شخصيات ،وزمن ، وفضاء،وتحدثت عن اللغة السردية في الحوار،الذي تناولت فيه أنواع الحوار ، وجمالية اللغة فيه ، وتكلمت عن السرد الوصفي،والحدث

الفصل الثاني:فكان بعنوان: "الجمالية الشعرية السردية دراسة في الرواية"، تحدثت فيه عن أهم العناصر الجمالية ، في الخطاب السردي كالتضمين والعجائبية، و المفارقة ،إلى جانب توظيف الروائي للتناص الشعري " كذا دراسة شعرية السرد و المتلقي.

وفي الأخير توصلت إلى ضبط أهم النتائج، منها :إن الروائي استطاع إن يوظف الشعرية السردية في روايته وذلك من خلال الوصف،والدقة في التعبير ، وحسن اختيار ألفاظ والعبارات .

وأخيرا ان أرجو تفتح هذه الدراسة افقاً للبحث ،وتسليط الضوء على أعمال "عز الدين جلاوجي".

Résumé du mémoire

Le but de cette étude est la recherche dans la poétique du roman:

الرماد الذي غسل الماء(les cendres qui ont lavé l'eau) de azzedine djlouadji.

J'ai choisi ce roman pour ses éléments esthétiques et artistiques. Ce mémoire s'appuie sure le côté compositionnel à l'aide du programme descriptif dans la composition du travail descriptif et ses relations internes. ANSI que la recherche de la façon de placement travail descriptif et ses relation internes .Ainsi que la recherche de la façon de placement des technique .Cette recherche inclus une introduction et deux chapitres:

Introduction:

Ayant pour titre>>la narration poétique: recherche dans les conception >>j'ai souligné les traits et les caractéristique poétiques chez les occidentaux, l'linguistique chez <<Roman Jacobesen>>et la conception critique chez <<Todorov>>puis la transmission de ces traits les anciens araes:>>Alja'hidh>>et <<Jorjani>>et chez les modernistes comme<<kamala bu dib>>et <<adonis(ali ahmad said>>.

Chapitre premier:

A pour titre <<composition de la narration poétique>>étude dans la langue de narration dans le dialogue du point de vue esthétique j' ai aussi parlé de la narration descriptive et de l' incidence

Chapitre2:a pour titre <<etude du roman:esthétique de la narration poétique>>j'ai parlé des principaux éléments du discours:modulation, émerveillement, anachronisme, et en plus ,le placement de l'harmonie poétique par l' écrivain et la narration poétique pour la personne qui reçoit.

En fin ,je suis arrivée au résultat que l' écrivain a pu introduire et employer la narration poétique dans son roman à partir de la description , le choix des mots, la finesse et l'exactitude des expressions.

Je souhaite que cette étude ouvre des horizons dans la recherche et la projection sur travaux d'Azzdine Djelouadji.