وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵜⵉⵔⵉ ⵓⵙⵙⵏⵎⵓⵜⵉⵜ ⵜ ⵓⵎⴰⵜⵜ ⵓⵙⵙⵏⵎ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵎⵓⵏⵓⵔ ⴰⵜ ⵜⵕⵓⵜⵜⵓⵔⵉ ⵜⵜⴰⵣⵣⴰⵡⵜ
ⵜⴰⵣⴰⵍⵜ ⵏⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: دراسات نقدية
التخصّص: الأدب و الدراسات النقدية المغاربية

العنـــــــوان

- شعرية الرواية النسائية الجزائرية -

إعداد الطالبة: ترجات إيمان **إشراف: أ.د/ مسعودة لعريط**

لجنة المناقشة:

أ.د/ مصطفى درواش، جامعة مولود معمري- تيزي وزو.....رئيسا
أ.د/ مسعودة لعريط، جامعة مولود معمري- تيزي وزو.....مشرفة ومقررة
أ.د/ جيران ميهوب، جامعة عمار ثليجي- الأغواط.....عضوا ممتحنا
أ.د/ نعيمة العقريب، جامعة مولود معمري- تيزي وزو.....عضوا ممتحنا
د/ سكينة زواغي، جامعة باجي مختار-عنابة.....عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 12 / 07 / 2023

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما،

إلى الزوج الفاضل جوادي حمزة،

إلى ولدي الحبيبين وقرة عيني محمد ضياء وإلياس،

إلى إخوتي الأعزاء حسام وحمزة وريمة وملاك وزينب،

إلى كل من علمني حرفا،

إلى كل من ذكرهم قلبي،

إليكم جميعا أهدي هذا العمل.

كلمة شكر وعرفان

الحمد و الشكر لله سبحانه و تعالى الذي وفقني لهذا حمدا كثيرا طيبا مباركا، له الحمد ملء السموات والأرض وما بينهما. وبكل تواضع واحترام أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة لعريط مسعودة التي تحملت مشقّة التأطير العلمي وقدمت كل ما تملك من جهد وكتب ووقت من أجل إنجاح هذا البحث وإتمامه، فكانت لي خير مرجع، ونعم المشرفة، فإليك مني أستاذتي العزيزة ألف تحية وتقدير.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة– كل باسمه– والتي خصت بمناقشة هذا العمل، كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذة تخصص "الأدب والدراسات النقدية المغاربية " الذين ساهموا في تكويني.

مقدّمـــة

عرفت الرواية النسائية الجزائرية تطورا ملحوظا منذ تسعينات القرن الماضي، على مستوى اللغة والاشتغال عليها وكذلك على مستوى المداخل النصية الجديدة، حيث ما فتئت الرواية كجنس أدبي تغري الكاتبات الجزائريات بالتجريب، وهن القادمات إليها من عوالم الشعر والقصة، هذا الانتقال الذي يعلل تنامي الإنتاج الروائي النسائي الجزائري كما وكيفا.

تصيغ الرواية النسائية الجزائرية عالما مسبوكا بطابع سردي مشوق، ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له بطريقة فنية وأدبية، وتنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالأدبية النصية إلى الشعرية النصية.

تهدف دراسة موضوع شعرية الرواية النسائية الجزائرية إلى إدراك المدى الإبداعي والجمالي الذي وصلت إليه بعض الروائيات الجزائريات، حيث اقتحمن مجال الكتابة بجدارة إذ ولجت الكاتبة في السنوات الأخيرة عالم الإبداع الأدبي والروائي من بابه الواسع وتمكنت من صياغة خطاب سردي أنثوي يعكس حضورها ورؤيتها.

من خلال أفكارها وقيمها الاجتماعية والثقافية كامرأة، بالإضافة على ذلك فقد تميزت هذه النصوص بقدر من الشعرية ما يجعلها تكتسي طابعا يميزها ويجعلها موضوعا مهما يستدعي الدراسة.

حظيت الرواية النسائية الجزائرية بالعديد من الدراسات الأكاديمية والصحفية في جوانب متعددة لكن موضوع الشعرية يضل موضوعا حديثا وجديدا لم تقدم فيه الدراسات الكافية وهو بذلك ما يزال حقلا خصبا للدراسة النقدية الاكاديمية، وعليه فقد توجه اهتمامنا للتركيز على هذا الموضوع، إذ وسمنا بحثنا بـ: "**شعرية الرواية النسائية الجزائرية"، دراسة أسلوبية بنيوية**، وانتقينا أكثر النصوص الروائية النسائية الجزائرية التي نفترض أنها أكثر تمثيلا وتجسيدا لهذا الموضوع كمدونة لبحثنا ودراستنا التطبيقية، وهي:

1-"تاء الخجل" لفضيلة الفاروق (2003)

2-"الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي (2012)

3-"عرش معشق" لربيعة جلطي (2013)

إن الهدف من هذا البحث، ليس فقط التعريف بالكتابة الروائية النسائية الجزائرية الجادة وإنما وضعها موضع الدراسة النقدية الأكاديمية الحيادية والبحث عن خصوصياتها وجمالياتها، وهو ما يعلل تركيزنا على مسألة الشعرية في هذه النصوص.

بناء على ما تقدم يتمحور بحثنا حول هذه الإشكالية:

-ماهي مكامن الشعرية في الرواية النسائية الجزائرية؟ كيف تتجلى؟ وماهي خصوصياتها؟

يتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية:

- ماهي الشعرية؟
- ماهي الكتابة النسائية؟
- ماهو مسار الرواية النسائية الجزائرية؟
- كيف تتجلى الشعرية من خلال العتبات النصية والبنية السردية؟

للإحاطة بهذه الإشكالية قمنا بوضع خطة منهجية تنقسم إلى فصلين: الفصل الأول نظري والفصل الثاني تطبيقي:

-الفصل الأول: **الشعرية والكتابة النسائية في الرواية الجزائرية – دراسة نظرية في المفاهيم والنشأة**- تضمن القسم الأول منه الحديث عن الشعرية كمصطلح ومفهوم، إذ قمنا بتتبع مصطلح الشعرية في أصله اليوناني وترجمته إلى العربية، وتطور المفهوم عند أوائل الباحثين الذين قاموا بالاشتغال على هذا المصطلح كالشكلانيين الروس، وجون كوهن، كما تعرضنا لإشكالية مصطلح الشعرية عند الباحثين العرب وحاولنا إبراز الاختلاف الذي وقع بين النقاد العرب حول ضبط هذا المصطلح. ليلتزم البحث بمصطلح ثابت وهو "الشعرية" التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية. أما القسم الثاني فتمحور حول مسألة الكتابة النسائية (النشأة وأسئلة الكتابة) وتناولنا فيه ضبط إشكالية المصطلح والمفهوم، ثم عرجنا إلى إبراز خصوصية هذه الكتابة.

-الفصل الثاني: **شعرية العتبات النصية والبنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية – دراسة تطبيقية**-

حاولنا في هذا الفصل- أولا: استقراء شعرية العتبات الخارجية للروايات المختارة بدء بالغلاف الخارجي و العنوان الرئيسي، واسم المؤلفة، وعتبة التجنيس وصولا إلى الغلاف الخلفي،

باحثين عن إشارات ودلالات هذه التشكيلات وعلاقتها بالمتن الداخلي للرواية. كما تطرقنا إلى شعرية العتبات الداخلية: عتبة الاستهلال وعتبة الاهداء، الدلالة والوظيفة وعلاقتهما بالوحدات السردية على امتداد المتن، ثم العناوين الداخلية لنبحث في توزيعها وعلاقتها بالعتبة الرئيسية للرواية.

ثانيا: استقراء "شعرية المكان والزمان الروائيين" و تناولنا فيه شعرية المكان في الرواية النسائية الجزائرية و شعرية المفارقات الزمنية كالاسترجاع والاستباق والإيقاع السردي بتقنيتيه (التبطيء والتسريع).

ثالثا: دراسة "شعرية الشخصية في الرواية النسائية الجزائرية" فبداية كتمهيد نظري تناولنا مفهوم الشخصية من خلال إلمام سريع لأبرز المحطات التي شكلت الرؤية الشعرية والنقدية للشخصية، و توصلنا على ضوء هذا التمهيد إلى طريقة إجرائية قربتنا من التعرف على طرق تقديم الشخصيات في النماذج المختارة من خلال البناء الخارجي والداخلي للشخصية.

وقد قمنا في الخاتمة بتقديم ما توصل إليه بحثنا و دراستنا من نتائج ورؤى.

اقتضت طبيعة الموضوع أن نعتمد المنهج الأسلوبي البنيوي الذي يسعى إلى مقاربة النصوص من الداخل، فبواسطة ما يمنحه المنهج الأسلوبي كشفنا عن مكامن الشعرية وخصائصها في المكونات الروائية، وبفضل بعض الآليات البنيوية تمكنا من وصف الظاهرة ومن ثم تحليلها ضمن سياقها النصي وكشف خباياها الفنية وملامسة جمالياتها.

وكأي بحث أكاديمي صادفتنا العديد من الصعوبات نذكر منها: أولا – صعوبة الحصول على المراجع المتخصصة التي تخدم الموضوع، خاصة المزاوجة بين موضوع الشعرية وموضوع الكتابة النسائية. ثانيا– صعوبة ضبط إشكالية البحث فاتساع رقعة النسوية عالميا ساهم في ظهور العديد من التنظيرات فاتسعت دائرتها، وصار من الصعب الالمام بها لكثرتها واختلافها وتناقضها، وكذلك تشعب المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالشعرية إلى حد يصعب معه الوصول إلى مصطلحات أو مفاهيم مضبوطة. ومن العقبات أيضا صعوبة انتقاء الأعمال الروائية النسائية الجزائرية التي تتوفر على الشعرية ومن ثم خصوصية الموضوع الذي يملي اختيارا دقيقا لما يتفق

والموضوع، لأن ما يطمح إليه البحث هو أن يكون محتواه مطابقا لعنوانه و أن يكون ملما بكل أجزائه.

ورغم هذا فقد حاولنا الإلمام بالموضوع قدر المستطاع، متسلحين برغبة شديدة في فك طلاسم هذا الموضوع، مع تقديم نتائج تتناسب مع هذا البحث، وقد استعنا ببعض المصادر والمراجع التي تناولت موضوع الشعرية وموضوع الكتابة الروائية النسائية، والتي هونت علينا بعض الصعوبات نذكر منها:

- مفاهيم الشعرية "حسن ناظم"
- شعرية الفضاء السردي "حسن نجمي"
- شعرية الخطاب السردي "محمد عزام"
- الشعرية " تزفيتان تودوروف"
- قضايا الشعرية "رومان جاكبسون"
- الرواية النسائية المغاربية " بوشوشة بن جمعة"
- مدخل في نظرية النقد النسوي" حفناوي بعلي"
- سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية "لعريط مسعودة" .

ولعل أهم ما خلص إليه هذا البحث تأكيده على أن الرواية النسائية الجزائرية تتميز بقدر لافت من الشعرية والجمالية على مستوى اللغة والأسلوب والتقنيات الروائية.

في الأخير يأتي واجب الشكر والحمد لله سبحانه وتعالى أن أعانني على إتمام هذا البحث كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان لأستاذتي لعريط مسعودة التي تحملت مسؤولية الإشراف والمتابعة، وكذلك على منحها مساحة من الحرية للتعبير عن رأيي. كما لا يسعني إلا أن أشكر كل من قدم يد المساعدة من قريب أو بعيد، بشكل أو بآخر.

الفصل الأوّل

الشعرية والكتابة النسائية في الرواية الجزائرية

– دراسة في المفاهيم والنشأة –

أولا: الشعرية

ثانيا: الكتابة النسائية في الرواية الجزائرية

أولا: مفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي

1. مفهوم الشعرية
2. الشعرية في النقد الغربي
3. الشعرية في النقد العربي

1. مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية من أهم المواضيع التي اهتم بها النقاد في الفكر الغربي والعربي قديما وحديثا من مختلف الزوايا، إذ يعد مصطلح "الشعرية" من أكثر المصطلحات تغييرا واختلافا بين الأمم، ولا يمكن أن يكسب هذا المصطلح يقينيته إلا إذا أرجعناه إلى مظانه الأولى التي انصهر فيها؛ من ثم توجب الإلمام بظروف اشتغاله في دائرة الثقافة التي تكون فيها، لذلك توجب معرفة أبعاد تلك الثقافة، وتبين ملابساتها وشروطها وتتبع انشغالاتها، ومراعاة كل جديد أفرزه التراكم المعرفي والبحث المتواصل في عالم دون جدران أو فواصل، إذ "يمثل ظهور المصطلح العلمي في أية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي. فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهر في التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة".[1] فالمصطلح "ليس وثنا"[2] -على رأي- مصطفى ناصف بكل ما تعنيه الكلمة، فهو متعدد زاخر منفتح، فهو مطية الدارس في رحلته إلى منطلق العلم إذ أن "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال".[3]

فإذا تمعنا الرصيد الاصطلاحي للفظة "الشعرية" فإننا نجده متعددا ومختلفا عند النقاد، وتعود طبيعة هذا الاختلاف إلى تباين وجهات النظر فيما بينهم، فأخذ كل واحد منهم يتطرق إلى "الشعرية" حسب تصوره الخاص ذلك "أن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة

[1]- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 170.

[2]- مصطفى ناصف: النقد الأدبي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 255، مارس 2000، ص 09.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة".[1] لذلك نجد عدة مصطلحات لكلمة واحدة ومعنى واحد اختلفت وتباينت فيما بينها، فمنهم من سماها "الإنشائية" أو "الأدبية"، ومنهم من سماها "الشعرية"، وهناك من أطلق عليها مصطلح "الشاعرية"، ويؤكد الناقد حسن ناظم على هذا الاختلاف فذكر أن لمصطلح "Poetics" "الشعرية" مقابلات تنوعت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي، أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي، تختلف تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك أسهمت في تعددها فصار لدينا: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك[2]. فهذا الاختلاف في المصطلح نجده في النقد العربي فقط أما النقد الغربي لم يقع في هذه الإشكالية الاصطلاحية فهم يتفقون على مصطلح واحد وهو الذي وضعه أرسطو في كتابه" poetics "، متجاوزين بذلك الإشكالية التي وقع فيها النقد والنقاد العرب حول ترجمة هذا المصطلح.

وقد عدد يوسف وغليسي في كتابه الموسوم بـ"الشعريات والسرديات" البدائل الاصطلاحية للفظة "Poétique" حيث قام بمسح شامل ومضمن للعديد من الكتب العربية، التي اشتغلت على ترجمة هذه اللفظة وتوصل إلى تجميع ما يزيد عن ثلاثين مصطلحا[3]. لكن وعلى الرغم من اختلاف هذه الأبحاث والدراسات في تحديد النظرية الشعرية في بعض جوانبها، إلا أنها تتفق بشكل عام في تحديد موضوع الشعرية، "حيث يسلّم الجميع صراحة أو ضمنا بأنّ موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميّزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنيّة واللّغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته

[1]- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، يناير 2006، ص 87.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص 15، 16.

[3]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 36-40.

التعبيرية"[1]، إذن فالشعرية تسعى إلى اكتشاف القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، من خلال البحث في الخصائص اللغوية والفنية الكامنة في النص الأدبي، حيث تنطلق منه وتنتهي إليه معتمدة في ذلك على إجراءاتها الخاصة.

وللتوضيح أكثر سنحاول في هذا الفصل مناقشة أهم الآراء النقدية التي سعت إلى التنظير للشعرية وإبراز مفاهيمها وتوجهاتها، وإلى لم أهم البدائل الاصطلاحية من خلال آراء النقاد العرب والغرب.

– التعريف اللغوي لكلمة شعرية:

بالعودة إلى المعنى اللغوي إلى كلمة "شعرية" في لسان العرب فإنها وردت بمعنى "علم (...) وليت شعري: أي ليت علمي أو ليتني علمت (...) وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه. وفي التنزيل: وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون أي وما يدريكم (...) والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا ..."[2]. فمفهوم الشعر لغة يدور حول العلم والدراية بنظم القريض، وهذا العلم يشتمل معرفة قواعد اللغة وتقنياتها لإحداث الأثر لدى القارئ.

نستطيع إذن أن نقول أن "الشعرية" هي العلم المحكم للقول الشعري ولصناعة الشعر عند العرب، و قد وضع العرب عمودا لهذا الشعر يكون بمثابة علم محكم له أسسه وقواعده، لذا فقد كانت " قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري، وربما تكون نظرية النظم الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة"[3]. فقد ارتبط هذا المصطلح قديما بالشعر، حيث تجسد في الكلام الموزون والمقفى الذي كان يمثل أساس التجربة الإبداعية الإنسانية، نظرا للخاصية الجمالية والفنية التي كان يتمتع بها وانعكاسه في النفس البشرية.

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص 62.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة شعر)، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، المجلد الأول، ط4، 2005، ص 442.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 26.

– إشكالية المصطلح:

تعدّ الشعرية "Poetics" كلمة يونانية أصلا، فهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي تعد نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجمالياته[1]. فيذكر إبراهيم حمادة مترجم كتاب " فن الشعر" لأرسطو أن العنوان الأصلي للكتاب الذي بين أيدينا هو: (DE POETICA)، وربما كانت أقرب ترجمة حرفية له: هي: "فيما يتعلق بما هو إنتاجي" أو "ما يختص بعلم الإنتاج" مشيرا إلى أن العلوم بالنسبة لأرسطو كانت تنقسم إلى ثلاثة أنواع: علوم نظرية، وعلوم عملية، وعلوم إنتاجية والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو "أن نعرف" أما العلوم الإنتاجية كالشعر والخطابة؛ فهي تعنى بصنع الأشياء، بما في ذلك بناء البيوت وصناعة الملابس، بل كان ما يمكن أن ينتجه الإنسان كوضع القصائد والخطب، وعلى هذا فكتاب "البويطيقا" يمثل العلوم الإنتاجية في نظام الفلسفة الأرسطية، فهو لا يهتم أساسا بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته، ولا أن يهدف إلى تقديم حقائق علمية ثابتة عن الأشياء كالعلوم النظرية، وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا يمكن أن تدعي لنفسها صفة الجزم النهائي.[2]

و نظر رابح بوحوش إلى مصطلح (Poetics) "على أنه مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات (Poeim)، وهي وحدة معجمية "Lexeme" تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة واللاحقة "ic" وهي وحدة مورفولوجية "Morpheme" تدل على النسبة 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] وكذلك فإنه يترجمها إلى "الشعريات" حين قال والشعريات (Poétics) مفهوم حاول اللسانيون العرب نقله إلى العربية فاختلفوا ولم يتفقوا على تسمية واحدة".[4]

---

[1]- محمود درابسة: مفاهيم الشعرية "دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر، الأردن، ط1، 2010، ص15.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، ص59.

[3]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص 57.

[4]- المرجع نفسه، ص 57.

فإذا تأملنا الأصل اللاتيني ودلالتها في هذه اللغة وهو "(Poetica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poétikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون -خلال القرن 16م- بمعنى كل ما هو مبتكر خلاق "Inventif" أو بصيغة الاسم المؤنث (Poétiké) المتداولة خلال القرن السابع عشر -بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (Poiein) بمعنى: فعل أو صنع".[1]

ونجد عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" قد استعمل كلمة "إنشائية" وليس "شعرية"، وقد استندت ترجمته إلى الدلالة الأصلية التي يشير إليها الفعل الإغريقي الدال على "الصنع والخلق والإنشاء". كما يشير المسدي أن "الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها"[2]. ويتبع المسدي في ترجمته الكثير من النقاد والدارسين التونسيين، ففي معجم السرديات الذي أعده مجموعة الأساتذة الباحثين التونسيين في مجال التأليف المعجمي في حقل السرديات نجد أن (Poétique/Poétics) تترجم إلى "الإنشائية" وهي "تعد علما شاملا يهتم بالسردية بالنسبة إلى الفن القصصي وبالشعرية بالنسبة إلى النص الشعري وبالدرامية (Théâtralité) بالنسبة إلى المسرح"[3]. فالإنشائية عندهم لا تخص جنسا واحدا من أجناس الإبداع الأدبي، بل تتعمم كنظرية إجرائية لتحليل أي نص أدبي بغض النظر عن انتمائه النوعي.

ويرى أيضا المسدي أن ترجمة البعض للفظة (Poétique) إلى "الشعرية" يحد من الحقل الدلالي للفظة الأجنبية ذات الأصل اليوناني ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيستعمل كلمة "بويطيقا"، ويفضلون استعمال هذه الكلمة لتفادي الخروج عن المعنى الأصلي لها وبالتالي تفادي

[1]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، المرجع السابق، ص 14.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص 130.

[3]- مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، لبنان، ط1، 2010، ص 44.

السقوط في أزمة المصطلح[1]. والسبب في ذلك أن هذه اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما.

ويقترح عبد الله الغذامي مصطلح "الشاعرية" الذي يؤسس مفهوما نقديا متطورا في "نظرية البيان" -وحسب رأيه- تؤهلنا هذه النظرية لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم، فمصطلح "الشاعرية" ذو تصدر لغوي مثلما أنه ذو تصدر تراثي، لهذا دعا إلى الأخذ بكلمة "الشاعرية" لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poétics) في نفس الغربي.[2]

أما سعيد يقطين فيترجمها إلى "بويطيقا" لتفادي اختلاط مصطلح الشعريات بالسرديات، فهو يرى أن البويطيقا هي العلم الكلي والأصلي، الذي تندرج ضمنه كل من "السرديات" و"الشعريات" كاختصاصين جزئيين "السرديات" المهتمة بالخطاب السردي، و"الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري.[3] كما يقترح عبد المالك مرتاض مصطلح "الشعريات" -بصيغة الجمع- ليتمخض عنها النظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتخصصة للكتابة الشعرية وذلك لتميزها عن "الشعرية" بصيغة الإفراد، التي تقتصر على النهوض بالوصف التي كانت من أجله، أي تحديد خاصية الموصوف وطبيعته، وقد أعزى مرتاض اصطناعه لهذا المفهوم أي "الشعريات" قياسا ومجاراة لمصطلح "اللسانيات" (Linguistique, Linguistics) الوارد في الفرنسية والإنجليزية فضلا عن أن مصطلح (Poétics) وارد في اللغة الإنجليزية في صورة الجمع أيضا.[4]

أما الترجمة الأكثر انتشارا بين القراء، والتي اجتمع حولها جل الدارسين العرب فهي (الشعرية)، ففي مقدمة الذين ترجموا مصطلح (Queétipo) إلى الشعرية نجد شكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما لكتاب تودوروف (الشعرية)، ومحمد الولي، ومحمد العمري في

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 130.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 22.

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 23.

[4]- عبد المالك مرتاض: من عوائص ترجمة المصطلح النقدي، ضمن: مائة قضية... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة، الجزائر، د ط، ص 371-372.

ترجمتهما لكتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية) وصلاح فضل في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، وحسن ناظم في (مفاهيم الشعرية).

فالباحث يقع في حيرة واضطراب بين بدائلها الاصطلاحية ولاشك "أن الحيرة في التعامل مع المصطلح النقدي الغربي Poétics لم تكن أبدا حيرته وحده، ولكنها حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد"[1]، وتفاديا لهذا فضلنا استعمال المصطلح الأكثر استعمالا وتواترا ، بناء على رأي عبد السلام المسدي الجازم بأن "الاصطلاح يتضمن قانون العقد الذي مستنده مبدأ الاطراد، ومن ذلك يخلص أن الاصطلاح متراهن مع مبدأ الاستعمال والتواتر".[2] فاللفظ الأكثر انتشارا و شيوعا هو "الشعرية" التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية في حقل المعرفة النقدية.

على الرغم من الاختلافات الكبيرة في أنواع الخطابات الأدبية، فإن هذا الاختلاف منظور إليه من جانب الإثراء والإغناء وتفاضل القيم الإبداعية، غير أننا نجد الكثير من الفروقات في وجهات النظر بين أعلام الشعرية الغربية والعربية في تصديهم لها، ويظهر أن ذلك الاختلاف في القناعات ناتج عن الخصوصيات اللغوية المميزة لكل لغة شعرية على حدى؛ "أقول ذلك وأنا أقرأ "الشعرية" وأجد بونا شاسعا بين ما كتبه الغربيون أمثال رومان ياكوبسون في قضايا الشعرية وتزفيتان تودوروف في الشعرية وبين ما يطرحه كمال أبو ديب في الشعرية، وأدونيس في الشعرية العربية وآخرون من ناحية عرض إشكالية الشعرية مفهومها ومقترحات معالجتها"[3]. وهذا من نتاج تأثير الترجمة في "الشعريات"، وعلى العموم فإن الشعرية " تقوم على تشخيص قوانين الأدب في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات، فهي التي تبحث للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، هذا التفلت يمنحها ديناميكية ويضمن لها الاستمرارية"[4]، فالدراسات النقدية واللغوية عملت على توسيع دائرة الشعرية أكثر من خلال إخضاعها لعدة حقول ودراسات.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 272، أوت 2001، ص 156.

[2]- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 149.

[3]- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005، ص 09.

[4]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 47.

سنحاول الانتقال من خلال هذه الآراء النقدية السابقة إلى معابر وجسور نظرية مصوغة ومتداولة في النسق الثقافي، والتي ستساعدنا في المقام الأول في بسط مختلف الآراء والمفاهيم.

2. الشعرية في النقد الغربي:

أ- الشعرية في التصور الفلسفي:

- أفلاطون (Platon):

يعد أفلاطون من بين الفلاسفة الذين تطرقوا إلى الشعرية باعتبارها محاكاة، والمحاكاة "اصطلاح ميتافيزيقي الأصل، استعمله "سقراط"، وأفلاطون، 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، ونفي 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 الذي يقلد عالم المثل"[2]. واعتبر أن الشعر التقليدي "مضر بإفهام سامعيه، ولا سيما الذين لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية"[3]؛ ومن هذا المفهوم يتضح أن أفلاطون انتقد الشعر التقليدي، وعده ضررا للسامعين له.

---

[1]- أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011-2012، ص 11.

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

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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.

– أرسطو (Aristote):

يعد كتاب "فن الشعر" لأرسطو، أول كتاب نقدي منهجي الذي أرسى فيه المبادئ الأولى لـ"نظرية الشعرية"، حيث استنفذ هذا الكتاب الموجز، الذي لم يشغل سوى "خمس عشرة صفحة" بمجموع "عشرة آلاف كلمة" باللغة اليونانية في النسخة المحفوظة بمتحف برلين، والذي شغل من عمره زهاء ثلاث عشرة سنة، فقد ألفه بين سنتي (335 ق م و322 ق م) ، وقد قضى أرسطو هذه السنوات باذلا جهدا منهجيا منظما صارما في التدقيق العلمي، الذي لا نكاد نعثر له على نظير بذله في وصف واستقراء النصوص الأدبية التراثية اليونانية.

وأرسطو أول ناقد دعا إلى القطيعة مع معايير ومفاهيم كانت مكرسة من قبل، وقد تمثلت هذه القطيعة في نقض جل الآراء المثالية لأستاذه أفلاطون الذي تتلمذ على يديه، وكان من مؤيديه عقدين من الزمن، ومنه أخذ مبدأ المحاكاة وغيره.

والمحاكاة عند أرسطو تحوير لمحاكاة أستاذه أفلاطون، فـ"جوهر ذلك التحوير في وجهة النظر بين أفلاطون وأرسطو يفرضه وضع المحاكاة Mimésis، أفلاطون يعتبر أن كل قصيدة هي سرد Diègèsis وإلى جانب السردي الخالص، والمحكي الخالص، يضع السردي المحاكاتي وهو خطاب مباشر يوهم بأن قائله شخص آخر غير الشاعر: وبذلك فإن النص المحاكاتي بصورة تامة بالنسبة له هو النص المسرحي. وأخيرا يميز أفلاطون المحكي المختلط، أي تعاقب السرد الخالص والحوار كما هو الحال عند هوميروس أنموذج الشعراء الملحميين. وعلى العكس من ذلك يرى أرسطو أن المحكي الدرامي والمحكي الملحمي في التراجيديا والملحمة هما صيغتان للمحاكاتي وبعبارة أخرى فإن المحاكاة تحتل في نظامه وعلى عكس أفلاطون مجموع المجال الشعري".[1] ويمكننا القول، أن المحاكاة في الفكر النقدي الأرسطي هي المحك الذي يجب أن يمر عليه الجنس

[1]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 18.

الأدبي؛ كي يثبت وجوده الشرعي في نظريته التحديدية بصرامة والمعيارية بامتياز، فمبدأ المحاكاة عند أرسطو ذو معنى مسرحي أدائي؛ لذا فإن الفنين اللذين يتجليا فيه على أكمل وجه؛ هما الدراما والتراجيديا.

علاوة على أن المحاكاة نزعة بشرية وميل فطري للإبداع، لا يخلوان من قصدية وإرادة، وهذه الصورة المنتجة التي تنزع إليها النفس "تسرّنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها، أو لألوانها أو ما شاكل كل ذلك".[1] فالشعر إذن صناعة ناتجة عن مهارة وإرادة وإدراك، والشعر عند أرسطو هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية. فأرسطو يرفع من شأن الشاعر الذي حرمه أفلاطون من جمهوريته الفاضلة، متهما إياه بالقصور الأخلاقي وقصوره المحاكاتي وهنا تكمن أعلى تجليات معارضة أرسطو لأستاذه.

يشير أرسطو في مؤلفه إلى ظاهرة هامة وهي التطهير "Catarcis" تطهير المتلقي من عنصري الخوف والشفقة، مشيرا إلى التذوق والتحسس الجمالي أي: اللذة والمتعة.

أي أن أرسطو ربط الشعر القائم على مبدأ المحاكاة حتى "لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة، وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر في تأثيره عكس الذي وضعه أفلاطون".[2]

امتدت نظرة أرسطو في موضع آخر حين قال: "أما الفن الذين يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثرا أو شعرا إما مركبا من أنواع أو نوعا واحدا. فليس له اسم حتى يومنا هذا"[3]، هناك ملاحظة تستوقفنا في قوله: "نثرا أو شعرا"، حيث أقرن النثر بالشعر وتجمعهما اللغة معا، فهو بذلك يقرب الشعر من النثر، ويمحو الفوارق التشكيلية المانعة من تماهي الأجناس الأدبية خاصة منها الشعر والنثر، ذلك أن غاية "الشعرية" لا تقتصر على الشعر وحده بل تتجاوز الشعر أو تتجاوزهما معا-

[1]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 12.

[2]- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، د ط، 1996، ص 215.

[3]- أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق، ص 05.

النثر والشعر- في قوله: "... فليس له اسم حتى يومنا هذا"[1]، تعكس هذه الوقفة النقدية أن هناك نوعا آخر، يقوم على اللغة لا ينتمي إلى الصنفين السابقين، فقد تكون قصيدة النثر ربما، أو قصيدة طبيعية بلغة ناطقة أو صامتة.

ويرى تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في فهمه لمغزى "الشعرية" عند أرسطو أن الشعرية لم يكن موضوعها الأدب ولا يعد كتابه كتابا في نظرية الأدب بل هو كتاب في "المحاكاة" إذ يقول: "ليس كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب أو ما ندعوه كذلك، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام".[2] فالناظر في كتاب "ارسطو" يجده قد تحدث عن فنون الشعر من خلال ربطها بالتمثيل والمحاكاة، مع تقديم وصف لخصائص الأجناس والتي حصرها في الملحمة والتراجيديا دون أن يقدم تعريفا محددا للشعر، وهذا ما جعل بعض النقاد يقولون أن هذا الكتاب كتاب في التمثيل والمحاكاة وليس كتابا في الشعر.

يتبين لنا مما سبق أن المحاكاة نظرية فلسفية ظهرت "في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو"[3]، وعلى الرغم من أن أفلاطون هو أول من صاغ مبادئ هذه النظرية إلا أننا نجدها قد ارتبطت بأرسطو أكثر من ارتباطها بأفلاطون وذلك لأهمية ما أنجزه أرسطو من مبادئ نظرية في كتابه "فن الشعر"، فقد شكلت المحاكاة النقطة الأساسية في تحديد مفهوم الشعرية وجوهرها، وبذلك يعد أرسطو أول من وضع أسس مفهوم "الشعرية"، المتداول الآن وبكثرة في الدراسات الحديثة والمعاصرة تحت أسماء ومصطلحات متعددة.

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق ، ص05 .

[2]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامه، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ، ص 12.

[3]- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص17.

ب- الشعرية عند الشكلانيين الروسLes Formalistes Russes :

يتفق الدارسون على أن الشكلانيين الروس- في أواخر القرن العشرين- هم أول من نبّه إلى "أدبية الأدب"، إذ كانت الدراسات الأدبية من قبل خليطا من الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم الجمال ... الخ، لما كانت تهتم به من إظهار صلة الأدب بالمؤلف والبيئة والعصر.

"وبعد ثورة 1905 الروسية، ثورة الخبز ضد النظام القيصري في روسيا وفي غمار سعير الحرب العالمية الأولى، وزمن الإعداد للثورة البلشفية الشيوعية المضفرة، وفي جو استنفاد الحركات الأدبية في روسيا كل إمكانياتها ومع صمود الماركسية التي وعدت فقراء روسيا، بل وفقراء العالم بالجنّة على الأرض"[1]، كما أصبح النقد في روسيا مجرد ملحق للبلاغات السياسية والبيانات العسكرية، وقد ظهرت جماعات صليعية ثورية كـ"المستقبلية والتكعيبية والدادائية والسيريالية"، التي نادت بالقطيعة عن كل ما يمت بصلة إلى التراث الكلاسيكي وما تجسده التقاليد الأدبية و"برزت خطوط المعركة حوالي 1910، فالجمالية والرمزية والماركسية واجهت الواحدة الأخرى بحدة"،[2] مما أدى إلى حدة الجدال بين الأطراف، وفي هذه الظروف التاريخية الثورية الخاصة، نشأت مجموعة من الأذهان الأكاديمية لطلاب شباب باحثين، التقوا ونشطوا بروسيا في مطلع القرن العشرين ابتداء من 1914م، وسميت هذه الجماعة بـ"الشكلانية" قدحا لا مدحا فأعضاؤها أنفسهم ضاقوا بهذه التسمية التي ألصقت بهم في البداية سنة 1924 نكاية من خصومهم التاريخيين والإيديولوجيين المترصدين الذين راهنوا على فشلهم منذ البداية، "وكان الشكلانيون يسمون أنفسهم المورفولوجيين أو التخصيصيين وكانوا ميالين إلى البحث عن الذي يؤسس خصوصية الأدب

[1]- محمد الولي: الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة، مجلة علامات، عدد 28، ص 95. من الموقع الالكتروني: http://www.saidbengrad.com

[2]- رينيه ويليك: الهجوم على الأدب، تر: حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 201.

"أدبيته" أو الشعر "شعريته"".[1] ولكن بعد هذا قبلت الجماعة في شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحدي لخصومهم.[2]

جاءت الشكلانية الروسية بفروعها المختلفة ابتداء:

- **بحلقة موسكو اللسانية Le cercle linguistique de Moscou** التي كانت تطمح -بحكم تخصصها اللغوي- إلى توسيع اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، وكان من أبرز أعضائها المنظر اللغوي "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) (1896-1882)، وامتد نشاطها من 1915 إلى 1920، أي حوالي 05 أعوام، وما لبث عقد الجماعة أن ينفرط بعد انسحاب "رومان جاكبسون" إلى براغ سنة 1920م، هناك أين واصل نشاطه في حلقة براغ اللغوية Le cercle linguistique de prague في "تشيكوسلوفاكيا" مع تطور الفكر الشكلاني.

بالموازاة مع ظهور حلقة موسكو ظهرت جمعية الأبوياز (Apoyaz)[3] التي تأسست سنة 1917م في "بترسبورغ" أثناء الحرب العالمية الأولى، والتي تعني حروفها بالروسية اختصارا لعبارة "جمعية دراسة اللغة الشعرية" والتي ترأسها فيكتور شكلوفسكي Victor chklovski أبرز المنظرين الشكلانيين رفقة بوريس إيخنباوم Boris Echenbaum وقد كانت لها نظرة مغايرة لما كان سائدا حول الأدب، إذ أصبح النص الأدبي "معطى منفصلا عن القارئ، معزولا عن السياق التاريخي الأدبي، الذي هو جزء منه"[4]، لتطرح هذه الجمعية -فيما بعد- تصورات جديدة تقوم على التركيز على الظاهرة الأدبية في حد ذاتها، ويظهر ذلك جليا من خلال أعمال "يوري تينيانوف" (Y. Tynyanov) (1894-1943) الجادة المتميزة والتي يرفض من خلالها التعريف التجريدي

---

[1]- آ.ن إينو: تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، مر: عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، د ط، 2004، ص 90.

[2]- ديفيد بشيندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2005، ص 98.

[3]- وتضم هذه الجمعية إلى جانب زعيمها "شكلوفسكي" كل من "بوريس إيخنباوم" و"أوسيب بريق" و"تينيانوف" وغيرهم، وهم طلاب أدب جمع بينهم استياؤهم من أشكال الدراسة الأدبية السائدة، واهتمام إيجابي بشعر المستقبلين الروس على حد سواء. ينظر: آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1992، ص 17.

[4]- الرود إبش ودورفوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1996، ص 27-28.

للأدب قائلا: "إن وجود واقعة أدبية متعلقة بنوعيتها المميزة (أي بارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية أو السلسلة غير الأدبية) وبعبارة أخرى متعلقة بوظيفتها".[1] وقد كانت "الأبوياز" متعاونة مع "حلقة موسكو" ولم يكن هذين التجمعين العلميين "مجرد إيذان بميلاد علم الشعرية المعاصرة بل كان أيضا إرهاصا بميلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية السردية الحديثة وعلم السيميوطيقا".[2]

ولفهم أعمق لآراء الحركة الشكلية الروسية، لابد من الوقوف عند أهم مبادئها النظرية، والتي كان لها التأثير الواضح في تطور النقد الأدبي -فيما بعد- وكذا في مسار حركة مدرسة النقد الجديدة، والنقد الألسني البنيوي الأوروبي، وخاصة النقد الفرنسي منه.

فقد قام الشكلانيون بإنجاز كثير من الأعمال الريادية، التي تضم كما هاما من النظريات والمصطلحات المثيرة للجدل، في كل من الشعر والسرد والمسرح وسرعان ما انتشرت أفكار هذه المدرسة في "تشيكوسلوفاكيا وبولندا وفرنسا" بفضل حركة روادها وسفرهم إلى تلك البلدان، وترجمة الكثير من أعمالهم إلى لغات عدة، ويشير "جان إيف تاديه Jean yves Tadié" إلى أن الشكلانية "لم تعرف بشكل جيد ولم تأخذ قدرها من التقويم في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة إلا بعد نشر كتابين هامين هما "الشكلية الروسية" لفيكتور إيرليش Victor Erlich (منشورات موتون، 1955) ونظرية الأدب: الذي يضم نصوصا للشكلانيين الروس جمعها وترجمها وقدم لها تزفيتان تودوروف وصدر عن دار سوى عام 1965. في نفس الفترة قام ليفي ستراوس Levi Strauss بعرض أعمال فلاديمير بروب Vladimir Propp وجاكبسون، كما قام نيكولا ريفيه بأول ترجمة لكتاب جاكبسون "دراسات في اللسانيات العامة" إلى اللغة الفرنسية عام 1963".[3]

يرى أحد الشكلانيين في تعريفه بمبادئ الشكلية الروسية أن "كل ما تتميز به هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها

[1]- الرود إبش ودورفوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 28.

[2]- فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 05.

[3]- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 1993، ص 21.

ليس كيف يدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية"[1]، هذا التعريف يجنح إلى إظهار الخصوصية الأدبية، وتحديد ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

وهكذا فإن من أبرز مبادئ هذه الحركة ما يتصل بتعريف الأدب في حد ذاته، فقد لجأ الشكلانيون إلى استبعاد تلك التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير) أو (محاكاة)، وبدل ذلك فهم يعرفون الأدب بأنه "يتكون من الفروق التي بينه وبين نظم الواقع، وأن علمه ودراسته هي مجموعة (الفروق) كما يقول "إيخنباوم Echenbaum" (1886-1956) (الخاصيات) التي تميز الأدب عن أية مادة أخرى".[2]

فقد سعى الشكلانيون من خلال تأسيسهم هذا التيار النقدي، إلى علمنة الدراسات النقدية والثورة على الاتجاهات السياقية، التي كانت تتجاذب العمل الأدبي وتخضعه لقوالبها الجاهزة ولإسقاطات خارجية واقعية دون مراعاة خصوصية جوهره وفرادة مادته، من ثم دعوا إلى ضرورة تأسيس علم أدبي موضوعي مستقل عن الدراسات الأدبية القديمة وهم بذلك قد وضعوا "فاصلا بين التحليل Analyse والتقويم Evaluation وهم يعنون بالتحليل علم الأدب، ويعنون بالتقويم النقد الأدبي، فليست غايتهم الحكم على النصوص وإنما استنباط الآليات التي تعمل وفقها والخصائص التي تتمكن من خلالها من الدخول في حرم الأدب"[3]، للمحافظة على خصوصية وظيفته الفنية. ولم يضع الشكلانيون منهجا معينا ومحددا لدراسة العمل الأدبي، فقد نفى "بوريس إيخنباوم" في مقالته "نظرية المنهج الشكلي" " أن يكون الشكلانيون قد وضعوا منهجا محددا لدراسة العمل الأدبي، فما يستطيع التحدث عنه هو بعض المبادئ التي توصل إليها أعضاء الجماعة في دراستهم للغة كمادة ملموسة، واستجلاء خصائصها النوعية"[4]، وبهذا لم يكن لهم منهج محدد بل بعض المبادئ المعتمدة والتي كانت نتاج دراساتهم للعمل الأدبي.

---

[1]- آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص 37.

[2]- المرجع نفسه، ص 36.

[3]- محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، سلسلة مفاتيح دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1997، ص 14.

[4]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982، ص 30.

ومن أهم المبادئ الشكلانية كذلك مفهوم "الأدبية" الذي اكتسب أهمية كبرى عند جاكبسون بصفة خاصة، فقد ركز خلالها في دراسته لعلم الأدب على (الأدبية)، أي على طرق التأليف والصياغة وآليات التركيب، والخصائص الداخلية للمادة الأدبية بشكل مستقل وبعيدا عن المؤثرات الخارجية، فنجده يؤكد أن "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكنه الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا"[1] أي: العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا، وبهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة، من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والأيديولوجية المنبثقة عنه. فقد أصبحت (الأدبية) أو "علم الأدب" يعنى بالخصائص التي تجعل من الأدب أدبا وقد أفضى ذلك بالشكلانيين إلى الاهتمام بالخصائص الشكلية، وبالأدوات خاصة كالمفردات والبنيات والقافية والإيقاع والجرس واللغة وهي في نظرهم الوسيلة الوحيدة لتحقيق "التغريب"[*]، ومن هنا وكما يقول جاكبسون: "فإذا كان لعلم الأدب أن يغدو علما حقيقيا، فإن عليه أن يعترف بالطريقة (الأداة) باعتبارها شخصيته الوحيدة"[2]، فجاكبسون ينظر إلى الأدب بوصفه عملا لغويا بالدرجة الأولى،" فأنماط الخطاب أو ما يعرف عادة بالأجناس الأدبية تتأسس عند جاكبسون بالنظر إلى امتداد بعض العناصر والمقولات اللغوية في الخطاب الأدبي على حساب مقولات لغوية أخرى"[3].

لقد ميز الشكلانيون بين "اللغة الشعرية" و "اللغة اليومية" وقد تطورت في المقالات الأولى لجماعة "الأبوياز" التي أنجزها ياكوبينسكي" Jakoubinski" فكانت من ثم منطلقا لاشتغال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشعر[4]، وظلت راسخة في كتبهم خلال بقية مشوارهم

---

[1]- آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن، مرجع سابق، ص 37.

[*] - التغريب: مفهوم نقصد منه نزع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لما هو معتاد، في اللغة العادية تلفظ الكلمة بشكل عادي وآلي في حين هي في الشعر محفزة، فاللغة اليومية تتحول في الشعر إلى لغة غريبة. ينظر: عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 ، ص 25.

[2]- رومان جاكبسون: ثمانية قضايا في الشعرية، R.Jakobson:huit question de poétique,collection poelats,1977, p17.

[3]- محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، من الموقع الالكتروني: www. Fikrwanakd .aljabria bed.com

[4]- تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص31.

النقدي. فاللغة "اليومية/العملية" تجد غايتها خارجها لتنفيذ أغراض تواصلية أما "اللغة الشعرية" تجد غايتها داخلها، فهي ذاتية الغاية والقيمة، فالأعمال الأدبية لا تفضي إلى شيء يتجاوز ذاتها. ويؤكد تودوروف على أن هذا التصور للغة الشعرية ليس التصور الوحيد وليس الأول في تاريخ الشكلانية الروسية، فقد ورد ذلك في أول منشور نظري "لشكلوفسكي" "انبعاث الكلمة" سنة 1914م، أي قبل تكون الجماعة الشكلانية[1]. إن ما يمكن رصده من خلال هذا التصور أن اهتمام الشكلانيين بالمادة الفنية للواقعة الأدبية التي هي اللغة ومقابلتها باللغة اليومية الاستعمالية، جعلهم يشتغلون بكثافة في حقل اللسانيات.

يقول تودوروف أن اللغة الشعرية تحقق وظيفتها الذاتية الغائية بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية والعمل الشعري هو خطاب زائد الإنبناء[2]. فالشكلانيون يرون أن اللغة اليومية تتميز عن اللغة الشعرية، عن طريق الاختلافات التي تحدثها الوسائل الفنية بواسطة الفرق الذي تحدثه في مجريات المألوف؛ حينما تغربه؛ وبالتالي تجدده، وهذا الفرق هو ما سماه شكلوفسكي "التغريب" في مقالته الموسومة "الفن باعتباره تقنية"، "ويذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات، فمطالب الوجود العادي تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع "Automatised" (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد، أما رؤية وردزورث البريئة التي تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته" فلا تمثل الوضع المعتاد للوعي الإنساني، ومهمة الفن تحديدا، هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد، ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين في هذا الجانب، وذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها، بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التي تنتج أثر "التغريب""[3]، أي الوسائل التي تشتغل داخل الواقعة الأدبية ذاتها؛ وليس خارجها وفق مبدأ المحايثة. ومن هنا توجب علينا أن ندرك هذه الوسائل وتوجب على الأدباء تجديدها وصياغة المختلف منها، و"لقد كان الشكلانيون، بوصفهم ممثلي الطليعة الأدبية، مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لمفرق القواعد الفنية

[1]- رومان جاكبسون: ثمانية قضايا في الشعرية، مرجع سابق .R.Jakobson:huit question de poétique, p17

[2]- تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، مرجع سابق، ص 26.

[3]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء القاهرة، مصر، د ط، 1988، ص 29.

وللتجديد عامة، وبوصفهم إستيطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الإستيطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف"[1]. وقد حدد "إيرليخ" اشتغال هذا الاختلاف في ثلاث مستويات مختلفة:

1- الاختلاف على مستوى تمثيل الواقع أي المسخ الخلاق له.

2- الاختلاف على مستوى اللغة أي البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع.

3- الاختلاف على مستوى الدينامية الأدبية، ويعني هنا الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار.[2]

فتركيز الكاتب على تكثيف اللغة، بوصفها الأداة الأساس التي يتبين بها العمل الأدبي، والتي تصنع الانحراف على المعيار العملي المألوف هو الذي يلفت انتباه الدراسة الأدبية كي تركز موضوعها على الخصوصية الأدبية والشكلية للعمل فـ"الشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية، ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى، هو أنها "تشوه اللغة العادية بطرق متنوعة، فتحت ضغط الأدوات الأدبية تتكثف اللغة العادية، وتتركز، وتلوى وتنضغط، وتتمدد، وتنقلب على رأسها، إنها لغة "جعلت غريبة": وبسبب هذا الإغراب، يصبح العالم بدوره غير مألوف، فجأة. في روتينيات الحديث اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة متبلدة، أو كما يقول الشكليون "مؤتمتة" "Automatized"، والأدب بإجبارنا على اكتساب وعي درامي باللغة، ينعش هذه الاستجابات المألوفة ويجعل الأشياء أكثر قابلية للإدراك، فمن خلال اضطرارنا للاشتباك مع اللغة بطريقة أشد عسرا ووعيا بذاتها من المعتاد، يتجدد بحيوية ذلك العالم الذي تضمه تلك اللغة".[3] ومن هنا يتمكن النص الأدبي من تحقيق سلطة إبداعية خاصة به.

ومما سبق نستشف مبدأ آخر مهما من مبادئ النظرية الأدبية الشكلانية ألا وهو (العامل المهيمن) أو (القيمة المهيمنة) على حد قول "جاكبسون" والتي تعد بمثابة محاولة علمية لتحديد خصوصية الأدب، وفي نظر "تينيانوف" "Tynyanov" فإن "النص الأدبي يتكون من عناصر

[1]- فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، مرجع سابق، ص 130.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- تيري إيجلتون: نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية11، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د ط، 1991، ص 14-15.

ذات علاقة متبادلة، وتفاعل متبادل فيما بينها، فهناك (عوامل مهيمنة) و(عوامل عادية) في كل نص أدبي وأن النص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط".[1]

فيما يبدو فإنه على الرغم من التأكيد الدائم للشكلانيين الروس على الأدبية إلا أنهم لم يمنعوها من الاتصال مع عناصر غير أدبية، شرط أن لا يجردها هذا الاتصال من خصوصيتها واستقلال الوظيفة الأدبية، والذي من شأنه أن يقيم علما أدبيا وبذلك عمدت الشكلانية إلى إهمال دور المؤلف والواقع وحتى المعنى أو الدلالة، فهذه جماعة (أبوياز) مثلا ترى أنه "لا يوجد شعراء أو شخصيات أدبية بل هناك شعر وأدب"[2]، فالمؤلف والواقع* في نظرهم مجرد أدوات بواسطتها يتطور الأدب، والمعنى مسألة غير مطروحة في عرف الشكلانيين، لكونهم يتعاملون مع الحقائق اللفظية وليس المعنى. ومن هنا أتت فكرة عدم التمييز بين (الشكل والمضمون) عندهم؛ فقد قام الشكلانيون بإلغاء الثنائية التقليدية (الشكل، المضمون) واستبدلت بمصطلحي (المادة، الأداة) "لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة مميزات منهجية، إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية، إذ أن فكرة التعايش في الشيء الجمالي بين عنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال في الظاهر توحي بوجود مرحلتين متعاقبتين في العملية الأدبية، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالي والمرحلة الجمالية، أما في تصور الشكليين، فإن "المادة: تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفني".[3] لتكون لنا الوحدة الكلية وهي "البنية" وما تتكون منه "مادة، أداة" ، "فحينما يستعمل "شكلي" باعتباره مرادفا لـ"استيطيقي" فالأفضل هو الاستغناء عن مفهوم "شكل" الذي يعني في العادة وبصورة ضمنية الجزء، كما يعني الكل

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 26.

[2]- المرجع نفسه، ص 27.

* - فإن الواقع يفقد قيمته عند الشكلانيين الروس، لكونهم يرون أن الأدب إنما ينشأ من الأدب الذي يسبقه وليس من مصدر غير أدبي كالواقع مثلا، إضافة إلى أن الأعمال الفنية في نظرهم لا تستقي مبرر وجودها من صفتها الواقعية، بل تفسر وفق قوانين الفن ذاته. ينظر: المرجع نفسه، ص 27-28.

[3]- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 40.

واستعمال "البنية" بدلا منه"[1]، وقد " تم تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته"[2]، إذ لا يوجد محتوى خارج الشكل ولا يمكن فصل هذه الثنائية، و ما نقول عنه محتوى هو المادة الخام قبل تشكيلها، ومادة الأدب هي اللغة- كما قلنا سابقا – كما اعتبروا شكل العمل الفني نتيجة لتنظيم الوسائل و الاستعمال المتميز للعناصر و الأدوات الفنية التي تؤدي في ترابطها و انسجامها الإستيطيقي وظيفة جمالية، ولابد من التركيز هنا على الاحتفاء الشكلاني الملفت بالأداة ، وفي هذا الصدد يقول فيكتور إيرليخ: " ينبغي أن نعرف أن الأداة كانت شعار الشكلانية الروسية. "الفن باعتباره أداة" و "أداة التغريب" و "الكشف عن الأداة"، "والأثر الأدبي عبارة عن مجموع الأدوات المستخدمة فيه"، يبدو في كل هذه الصيغ الأساسية مفهوم الأداة بوصفه مفتاحا، وهو الوحدة الأساسية للكل الشعري أو هو وسيط الأدبية ".[3]

تلك كانت بعضا من أهم المبادئ النظرية التي ميزت الحركة النقدية للشكلانية الروسية وأثرت بشكل واضح على تطور حقل الدراسات الأدبية، و كانت عاملا فعالا ساعد على ظهور "الشعرية".

ج- اللسانيات والشعرية:

لقد كان للدرس اللساني الأثر البالغ في ظهور عدة مقاربات للنص الأدبي، حاولت كلها تطبيق النموذج العلمي اللساني على الدرس الأدبي، ويرجع كبير الفضل في مقاربة اللغة الأدبية والشعرية بالأخص إلى ما حققته الدراسات اللسانية الحديثة في نقلة نوعية انعكست على الدارس الأدبي بمعرفته لبعض الإجراءات التي تقر به من فهم طبيعة اللغة والأدب.

وقد كانت اللسانيات La Linguistique اللبنة الأولى التي جمعت بين حلقتي "موسكو" و"الأبوياز" وتمخض عنها الكثير من المشاريع الريادية التي فتحت آفاقا جديدة ومهدت دروبا لمقاربة الشعر من صلب مادة تكونه الأولى. وقد كان ف.دي سوسير F. de Saussure- "آدم

[1]- فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، مرجع سابق، ص 32.

[2]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص 41.

[3]- فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، مرجع سابق، ص 35.

اللسانيات المعاصرة ومصدر هذه الخلخلة التي مست الشعريات الحديثة"[1]–، الأثر البالغ في توجيه نزوعهم العلمي وتقعيد مقولاتهم لإنشاء جهاز مفاهيمي في حقل الشعرية، إذ تحدد طموح وسعي الشعرية إلى العلمية؛ عن طريق احتذاء نموذجه اللغوي وذلك راجع لعدة اعتبارات حددها "جابر عصفور" في:

1– أن نموذج دوسوسير اللغوي يرجع الفضل إليه في تبوء العلم منزلة الصدارة من علوم اللسان على أساس قدرته على تنظيم معارفه وتطوير أدواته بما حقق طفرة واعدة في فهم الظواهر اللغوية عامة.

2– ولأنه نموذج يتحدث عن اللغة التي هي مادة الأدب بالقدر الذي هو مستنبط منها.

3– ولأنه ينطوي على قدر من الشمول الواعد ويتطلع إلى أن يحقق في المجال الأدبي ما لم يحققه نموذج منهجي آخر.[2]

حيث يمثل اللسان الجانب الاجتماعي العام الذي يمتلكه الإنسان الناطق المنتمي للمجتمع بغرض التواصل مع الجماعة "وليس في مقدور الفرد وحده، أن يخلقه أو أن يغيره، وهو أساسا عقد جماعي، على كل من يرغب في التواصل أن يخضع له كلية، أضف إلى ذلك أن هذا النتاج المجتمعي مستقل مثل أي لعبة، لها قوانين خاصة، لأنه لا يمكن استعماله إلا بعد تعلمه"[3]، وما يقابله هو الكلام الذي هو فعل المتكلم بالكلام؛ "فلا لسان بدون كلام، ولا كلام خارج اللسان"[4] فالكلام إذن مرتبط بفعل الممارسة الفردية /الأداء (التأليف والاختيار والتركيب) هو الوجود المتحقق بالفعل الذي يغذيه اللسان كوجود متحقق بالقوة.

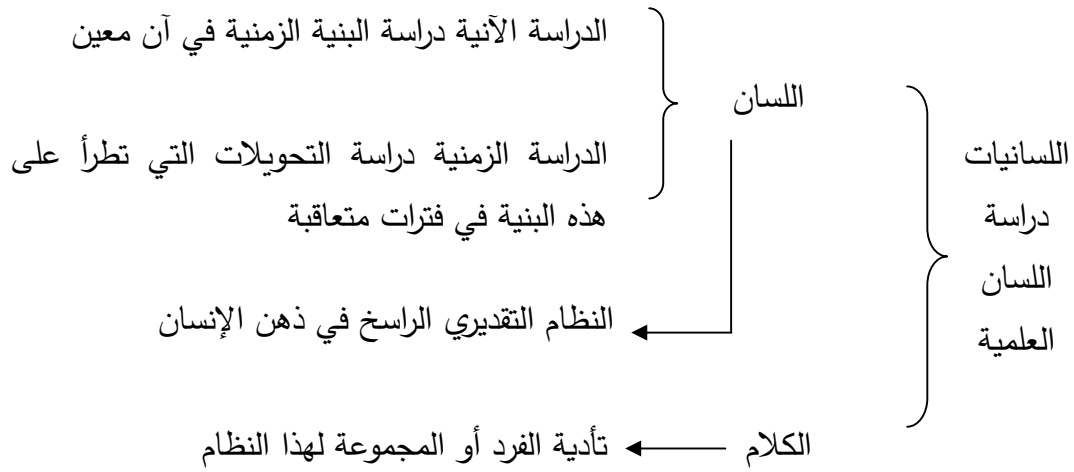
[1]- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 12.

[2]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص 253.

[3]- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1986، ص 34.

[4]- المرجع نفسه، ص 36.

وهذا الرسم البياني يبين لنا حدود الدراسة اللسانية عند "دوسوسير".[1]



لا شك في أن الشعرية في نزوعها إلى الصرامة* العلمية مدينة للسانيات بالكثير إذ "لولا اللسانيات لم يكن بإمكان البويطيقا المعاصرة أن تحدد بشكل مضبوط موضوعها ولا أن تستخلص مقولاتها وقوانينها"[2]، ومن هنا كان لابد لها أن تتوسل بمنجزاتها وتتقاطع معها في كثير من مقولاتها بغية إضفاء صبغة شرعية لقوانينها وإعطاء نوع من الصرامة والتماسك على نسقها المعرفي والمنهجي، لأن "تطور نظرية المعرفة في الفلسفة المعاصرة قد ركز دعائم البحوث الإيبستيمية وأهلها إلى اجتياز عتبات العلوم البشرية صحيحها ونسبيتها وقد كان لنزعة العلوم اللسانية إلى العقلنة والعلمية أثر بالغ في بلورة الدراسة الإيبستيمية المتعلقة بالعلوم الإنسانية نسجا على مثال كثير من العلوم الصحيحة. ولقد مارس كثير من المفكرين في العصر الحديث الطرق المعرفية فيما يتصل بقضايا اللسان بعامة فكان في ممارستهم إخصاب لحقول عملهم"[3]، وكان عليها استضمار

[1]- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص 15.

* - إن الصرامة تتضح أكثر فأكثر في أن اللسانيات تنحو منحى علميا في منهجيتها التحليلية وربما أصبح مسوغا –انطلاقا من تلاحق اللسانيات والأدب- ومكننا في الوقت ذاته اجتماع لفظتي (علم الأدب)-. ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 66.

[2]- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية، مرجع سابق، ص 06.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 26.

مقولات اللسانيات واستعارة أجهزتها الإجرائية ومصطلحاتها لتحليل النصوص قصد توسيع دائرة اشتغالها في حقول اللغة "فكل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعر"[1]؛ حسب تودوروف، كما يصعد هذا الأخير العلاقة بين الشعرية واللسانيات إلى مصاف العلاقة الشاملة بين اللغة والأدب وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة، وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة علما، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات[2]. كما يشير قاموس اللسانيات إلى تجاوز اشتغال الشعرية على اللغة إلى الاشتغال على أنظمتها العلامية الشاملة حين يسجل أن "الشعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات، هو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية بيد أن عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق -عموما- بنظرية العلامات (La Théorie des Signes)"[3]. ولا شك أن النزوع الأساس للدراسات الأدبية النقدية في اشتغالها على اللغة، لخصته البنيوية كحركة علمية وعالمية، خاصة في منطلقها الأوروبي الشرقي، فبعد أن شتت الستالينية جماعة الشكلانية الروسية انتشرت في الخارج بواسطة جماعة أو حلقة "براغ" اللسانية وبثت روح الشكلانية في أعمال عالم اللسانيات، وكان رومان جاكبسون من أهم المؤسسين والمساهمين في إنجازات حلقة براغ إلى جانب تروبتسكوي وآخرين، أسس الحلقة سنة 1926 والتي ركزت اشتغالها في "الصواتة وعلم التشكل والشعرية، وكذا تاريخ اللغات والآداب السلافية".[4]

- رومان جاكبسون:

يرى جاكبسون أن الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا مع المفاهيم اللسانية فهي فرع من فروعها لأنها "تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات

---

[1]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص 27-28.

[3] -Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973, P381.
نقلا عن: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، مرجع سابق، ص 12.

[4]- إلمار هولنشتاين: رومان ياكبسن و البنيوية الظاهراتية، تر: عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 15.

هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات".[1] ويذهب إلى التأكيد على منطقية العلاقة الوطيدة بين الشعرية واللسانيات، حيث يمكن تحديد الشعرية "باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]، فشعرية جاكبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطابات اللغوية والأدبية.

لقد ربط رومان جاكبسون "مصطلح الشعرية بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا، وخاصة فيما يتعلق بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ والتواصل"[3]. فرومان جاكبسون لم يعثر على القوانين العامة الصالحة للوحدة البنيوية إلا عند هوسرل Edmund Husserl الذي وجد في مباحثه التأملات الأساسية للبنيوية، وقد عزز تأثر الفكر البنيوي بالفكر الهوسرلي الظاهراتي اشتغال العديد من تلامذة هوسرل داخل حلقة براغ اللسانية، إضافة إلى المحاضرات التي ألقاها هو نفسه أمام الحلقة سنة 1925م"[4]، والتي أسهمت في استثمار مقولات المدرسة الشكلانية وتجاوزها وإغناء النظرية النقدية بما استجد في الساحة الثقافية من بحوث علمية جادة تلتقي لتؤسس علما للأدب، وقد تحقق هذا الملتقى (Carrefour) في تلك الندوة العالمية التي انعقدت سنة 1960 في جامعة إنديانا (Université d'Indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ضمت أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وكان محورها (الأسلوب) ألقى فيها "رومان جاكبسون" محاضراته حول "اللسانيات والشعرية" فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

[2]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص35.

[3]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، 2008، ص 275.

[4]- إلمار هولنشتاين: رومان ياكبسن و البنيوية الظاهراتية، مرجع سابق، ص 12.

والأدب[1]، وفي هذه المحاضرة يعرض جاكبسون نظريته في الوظائف والتي "تحولت إلى ما يشبه النص المقدس الذي ينطلق منه كافة النقاد الذين يرغبون على أثر "الشكلانيين الروس"، في الاقتراب من مناهج اللسانيات"[2]؛ حيث تعد "الوظيفة الشعرية" فيها قسما من الوظائف المتنوعة للغة؛ باعتبارها سيرورة لسانية يشترك فيها ستة عوامل مشكلة للفعل اللغوي التواصلي.

ولقد أورد رومان جاكبسون مخططا توضيحيا شرح فيه عوامل التواصل اللفظي حتى تكون الرسالة من خلال مظاهرها التركيبية ذات فعالية، وعليه فإن "إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه وهو يدعى أيضا المرجع، باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سننا مشتركة، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه (...) وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه".[3]

ويمثل ذلك في الخطاطة التالية:[4]

سياق Cotexte

المرسل Addresser — رسالة Message — المرسل إليه Addresser

اتصال Contact

سنن Code

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 23.

[2]- برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، باريس، د ط، 1992، ص 72.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 90.

[4]- المرجع نفسه، ص 90

وهذه وظيفة كل عنصر من هذه العناصر:

1- المرسل Adresser :

هو من يقوم بتصدير الرسالة ويولد الوظيفة التعبيرية La Fonction Référentielle وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية La fonction émotive وهذا العنصر يدور حول تعبير المرسل عن عواطفه وما يصاحبه من انفعالات كالتعجب والانزعاج أثناء بث الرسالة، وقد تداول اللسانيون هذا العامل في قوالب اصطلاحية متباينة مثل: الباث[1] والمخاطب[2] أو الناقل[3] أو المتحدث[4].

2- المرسل إليه Récepteur :

الذي يستقبل الرسالة وتنتج عنه الوظيفة الإفهامية والتأثيرية La fonction conative التي تميز الرسالة بقصد جعلها فاعلة في المرسل إليه، وبالطبع يهدف المرسل من ورائها إلى التأثير على مواقف أو سلوكيات وأفكار المرسل إليه وقد أطلق عليه دي سوسير مصطلح "المتحدث"[5] ذلك أن المتحدث عندما يرسل خطابا معينا إلى المرسل إليه، أي المتحدث يكون هذا الأخير هو مستقبل الرسالة بينما لحظة الرد على الرسالة التي استقبلها (تعقيب، إضافة، تساؤل ...) يصير المتحدث الأول هو المستمع والمستقبل هو المتحدث.

3- الرسالة Message :

فالرسالة هي القول اللغوي واللفظ في الاتصال المباشر ووظيفته الأساسية هي نقل الفكرة وتنتهي وظيفتها بفهم المرسل إليه لها لأن اتجاه الاتصال هو من المرسل إلى المرسل إليه ولكن حين تنحرف الرسالة من جملة خبرية تحمل فكرة إلى قصيدة شعرية يلقيها شاعر أمام أحدهم فإن وظيفتها تصبح شعرية وبلك تكون الرسالة غاية في حد ذاتها لا تعبر إلا عن نفسها فتصبح هي المعنية بالدراسات وهي اتجاه الاتصال بل وهناك من قال بأن أي رسالة خبرية بها شيء من

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 137.

[2]- عبد القادر الفهري: علم أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، دار الكتب اللبناني، د ط، د ت، ص 43.

[3]- عبد الرحمان طه: في أصول الحوار وتجديد أصول علم الكلام، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص 33.

[4]- فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1986، ص 23.

[5]- المرجع نفسه، ص40.

الشعرية، وقد صاغ جاكبسون السؤال التالي: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ ثم راح يجيب عليه في كل ما كتب[1]، وهذه هي القضية الأساسية التي اجتمع فيها النقد الأدبي البنيوي مع علم اللسانيات.

4- الشفرة Code:

ولها وظيفة وصفية أو ميتالغوية (La fonction méta-linguistique) ، هي اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه سواء كانت لفظية أو غير لفظية ووظيفتها تكمن في وصف اللغة المشتركة وصفا من داخل اللغة نفسها لأن أي لغة يكون لديها بالضرورة مخزن لغوي لوصف أي مفردة أو إشارة وتكون لغوية مثلا حين يقول المرسل(لا ناقة لي في هذا الأمر ولا جمل) فإنه بالتأكيد لا يقصد الجمل الحقيقي ولكن يقصد أن لا دخل له وهكذا فإن المرسل إليه يفك شفرة هذا المثل من المخزون اللغوي المشترك بينهما، وتعمل الشفرة على إنجاح العملية الإبلاغية في وضع تخاطبي ما بحيث تجد "لكل جماعة لسانية ولكل ذات متكلمة لغة موحدة، إلا أن هذا السنن الشمولي يمثل نسقا من الأنواع السننية الفرعية في التواصل المتبادل، فكل لغة تشمل العديد من الأنساق المتزامنة التي يتميز كل نسق منها بوظيفة مختلفة"[2]، فاللغة عند جاكبسون عبارة عن نظام كلي يتواجد ضمنه عدد هائل من نظم صغرى فرعية.

5- السياق Cotexte :

الوظيفة المرجعية La fonction référentielle وهي المرجع الذي يحال إليه المرسل إليه ليستطيع إدراك مفهوم الرسالة، ولا تفهم مكوناتها الجزئية أو تفكك رموزها السننية إلا بالإحالة على الملابسات التي أنجزت فيها هذه الرسالة قصد إدراك القيمة الإخبارية للخطاب، ولهذا أصر جاكبسون على السياق باعتباره العامل المفعل للرسالة بما يمدها من توضيحات، ويسمى أيضا Le référent.[3]

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 22.

[2]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 26-27.

[3]- المرجع نفسه، ص 27.

6- القناة Canal :

وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.[1]

وحسب جاكبسون فإن كل عامل يولد وظيفته الخاصة، ومن الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير وإنما نجد الاختلاف في هيمنة وظيفة على الوظائف الأخرى مع ضرورة أخذ إسهام الوظائف الثانوية بعين الاعتبار، ويمثل لها بالخطاطة التالية: [2]

مرجعية référentiel

انفعالية émotive — شعرية Poetic — إفهامية Conative

انتباهية Phatic

ميتالسانية Métalinguistic

1- الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية La fonction émotive :

التي ترتكز على المرسل، وتعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه وربما تنزع هذه الوظيفة إلى تقديم انطباع عن انفعال صادق أو خادع، ويعتقد أن الفعل اللغوي المحدد إذا ما تركز على المتكلم تكون وظيفة الكلام عاطفية.[3]

2- الوظيفة الإفهامية La fonction conative :

التي تأتي بالتوجه نحو المرسل إليه فتكون في التعبير النحوي أكثر خلوصا في النداء والأمر.[4]

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص27.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 91.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 28.

[4]- المرجع نفسه، ص 28-29.

3- الوظيفة المرجعية أو الإدراكية La fonction référentielle :

وتتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع والتوجه نحو السياق[1]، وترجمت هذه الوظيفة باصطلاحات أخرى إلى جانب المرجعية مثل: معرفية (Congnitive) وإيحائية (Démotive)[2] غير أن هذه المصطلحات تشترك في كونها تشير إلى الوظيفة المهيمنة عندما تتجه الرسالة إلى السياق وتركز عليه، وتتلون كل رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار الواردة فيها "باعتبار أن اللغة فيها تحيلنا على أشياء وموجودات تتحدث عنها وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغة".[3]

4- الوظيفة الإنتباهية La fonction Phatique:

هنالك رسائل توظف لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه (ألو، هل تسمعني) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب، والتأكد من أن انتباهه لم يرتخ، وهذه الوظيفة تشترك فيها الطيور الناطقة مع الإنسان وهي أيضا الوظيفة التي يكتسبها الأطفال.[4]

5- الوظيفة الميتاليسانية La fonction Métalinguistique:

يميز جاكبسون بين مستويين للغة "اللغة الموضوع" المتحدثة عن الأشياء، و"اللغة الواصفة" المتحدثة عن اللغة نفسها، ولا يخدم اللغة الواصفة المناطقة واللسانيين فحسب، بل تلعب دورا هاما في اللغة اليومية أيضا، حينما يركز الخطاب على السنن ويلجأ الطفل إليها في مرحلة اكتسابه اللغة الأم.[5]

6- الوظيفة الشعرية La fonction Poétique:

وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتركز عليها لذاتها ويتطلب التحليل الدقيق للغة جدية الاعتبار، كما أن محاولة اختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر وقصرها على الوظيفة لا تكون

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 159.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 45.

[4]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 30-31.

[5]- المرجع نفسه، ص 31.

إلا للتبسيط وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي.[1]

فالوظيفة الشعرية كما يراها جاكبسون هي التي تمنح للرسالة اللغوية سمة الأدبية التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجه من مرسل إلى متلق إلى نص أدبي قائم بذاته ويحدث هذا من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها... فيتحول بذلك الدال إلى المدلول بذاته، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها. وتلغي المدلولات القديمة للكلمات... ويتوحد عندئذ الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر والجوهر هو الشكل".[2]

لقد كان الاهتمام الأكبر لجاكبسون بالوظيفة الشعرية للخطاب الأدبي "وقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية (الشعرية) ليست موجودة في الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ ذلك في درجة الصفر"[3] فالخطاب الأدبي ووظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي وما يميز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشعرية عليه وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر وتبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يعتبر الأكثر انحرافا عن معايير اللغة العادية.

و اهتم جاكبسون أيضا بالوظيفة المهيمنة وقد عرفها: "باعتبارها عنصر بؤريا focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية".[4]

ويؤكد في مقاله "ما الشعر؟" على استقلالية الوظيفة الجمالية للفن،[5] أو الوظيفة الشعرية التي ينبغي تعريفها والكشف عن استقلاليتها، كما يلفت الانتباه إلى أن الشاعرية ما هي إلا مكون مع بنية مركبة تتحكم في مجموع العناصر الأخرى وتأثيرها كتأثير الزيت في وجبة السمك، ومن هنا

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق ، ص 31.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص08.

[3]- المرجع نفسه، ص 08.

[4]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، المرجع السابق، ص81.

[5]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 19.

تتحدد القيمة المهيمنة في أثر أدبي ويمكننا فيها أن نتحدث عن الشعر، كما أن الوظيفة الشعرية يمكن أن تتجاوز حدود الشعر.[1]

أما عن المسار الذي نكشف من خلاله عن الوظيفة الشعرية فيقول جاكبسون: "وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[2]. ويتطرق إلى شرح هذه المعادلة اللغوية قائلا "وسنضرب على ذلك مثلا بكلمة "طفل" ولتكن هي موضوع الرسالة فالمتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء الموجودة والمتشابهة تقريبا، مثل طفل، صغير، وليد، رضيع، وتتعادل هذه الكلمات كلها تقريبا من بعض وجهات النظر، ولكي يعلق فيما بعد على هذا الموضوع فإنه يقوم بعملية اختيار الفعل من الأفعال الدلالية المناسبة مثل: نام، نعس، رقد، غفا، وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلاسيكية"[3]. فعند تشكيل متوالية نحقق وظيفة شعرية فنقول غفا الغلام وهو التأليف. إن عملية الاختيار قائمة على إسقاط الاستبدالات الممكنة والمتقاربة من الناحية الدلالية، ومن ثم المجاورة بينهما، هذه المجاورة التي تخدم بدورها محور التأليف لأن الاختيار "ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة".[4] فالمقصود إذن هو قدرة المبدع على انتقاء المفردات اللغوية من مجموعات مختلفة وبطرق شتى، ثم العمل على الجمع والتأليف بينها لإعطائها المعنى أو الدلالة المناسبة.

والحقيقة أن جاكبسون على الرغم من أنه لم يصرح بحضور الوظيفة الشعرية في جنس الشعر أكثر من غيرها من الأعمال الأدبية إلا أنه أسقط جل مقارباته على قصائد الشعر المنظوم وقد تحدث "ريفاتير" عن هذه الفكرة مشيرا إلى أن جاكبسون وبالرغم من تأكده التام بحضور الوظيفة الشعرية في شتى أنواع الفنون فإنه استمر في إنصاف الشعر المنظوم مقارنة بالأعمال

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 19.

[2]- فاطمة الطوبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون –دراسة ونصوص، المؤسسات الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 74.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 33.

[4]- المرجع نفسه ، ص33.

الأدبية الأخرى[1]، فالوظيفة الشعرية في نظر جاكبسون تكون حاضرة في الرسائل اللفظية بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص، لأنها تحظى بالاهتمام في النص الشعري في المرتبة الأولى.

وبما أن الشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، فإنه لم يقتصر الاهتمام على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى. وهذا يحيلنا إلى فكرة زوال الفروق بين الأجناس الأدبية حينما يتراسل الشعر مع النثر، مما يسوغ للدارس أن يتخذ الوظيفة الشعرية كأداة إجرائية للكشف عن شعرية اللغة في نص سردي.

د- الشعرية عند تودوروف Tzvetant Todorov :

تشكل أعمال المنظر تزفيتان تودوروف منعرجا هاما في مسار الدراسات الشعرية التي سبقته، حيث قام بتأسيس معرفة شاملة لتفسير الأعمال الأدبية، مستفيدا من الجهد التراكمي النظري والتطبيقي الذي حصّله البحث النقدي، ولا سيما الإرث الشكلاني الذي تشبع به، فقد "ظل تزفيتان تودوروف أحد أكثر تلامذة الشكليين الروس وفاء ولمدة طويلة خصوصا بعد ترجمته لنصوصهم ونشرها في كتاب "نظرية الأدب سنة 1965""[2]، فإليه يرجع الفضل الكبير في نقل الشكلانية في صيغتها البنيوية إلى فرنسا فقد افتتن مبكرا بأعمال الشكلانيين الروس في سعيهم لمعالجة التقنية الأدبية بطريقة مبكرة ومبتكرة، لذا فهو لم يدخر جهدا في ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، مما أسهم بقسط وافر في نشر تأملاتهم النظرية في العالم ككل.

و تخرج على يد عميد البنيويين "رولان بارت" Roland Barthes الذي أشرف عليه في رسالة الدكتوراه، وهذا ما دفع "بول دي مان" بأن يطلق عليه لقب "السيد: بنيوية"[3].

لقد ركز تودوروف في تناوله للشعرية على الخطاب الأدبي أو العمل الأدبي بكل أنواعه مدققا النظر في مفهوم "الشعرية": "نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 95.

[2]- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 347.

[3]-مجموعة من المؤلفين: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر، مصر، ط1، 1997، ص 144.

وقد سماها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا: يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[1]. وتتعلق كلمة "شعرية" في هذا النص بالأدب كله "سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[2]، إنها شعرية تهتم بالأدب برمته المنظوم والمنثور عكس ما كان سائدا من قبل، فقد اهتم تودوروف ببنية الخطاب الأدبي بصفة عامة مغيرا بذلك النظرة الأحادية والجزئية لمفهوم الشعرية.

وبغية ضبط "تودوروف" لماهية الشعرية بضوابط علمية انطلق من فلسفة الجدل القائم بين التأويل القائم على النزعة الذاتية والعلم القائم على مبدأ استنباط قوانين الإبداع، وجاءت الشعرية "فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه".[3] حيث تكمن مقاربة العمل في صميم وجوهر نسيجه وتركيبه.

كما نجده ينفي الأثر الأدبي عن الشعرية، لأن العمل الأدبي موجود، لكن موضوع الشعرية أو الأدبية هو المحتمل أي: ذلك العمل الذي ينتج نصوصا غير منتهية "فليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي؛ وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[4]، فالشعرية لا تنحصر

[1]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

حسب رأيه في فضاء ضيق بل تتجاوز حدود العادي والمألوف إلى الفضاء غير المتوقع، فتبحث في ثنايا النص الأدبي عن تلك الخصائص والميزات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا فنيا يستحق الاهتمام.

يذهب تودوروف إلى أن حقول المعرفة الإنسانية، تسعى إلى تحويل الشعر إلى أداة ولا تقر بأن وصف العمل هو العمل، فهي إذن "تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو الفكر الإنساني أيضا... فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري".[1]

ولا يخفي تودوروف تأثره بآراء "بول فاليري" الذي شغل في فرنسا كرسي الشعر المستحدث في "الكوليج دي فرانس" من عام 1937 حتى عام 1945، والذي بادر إلى إنعاش الشعرية بمفاهيم تشبه شبها مثيرا للدهشة مفاهيم الروس التي لم يكن يعرف عنها شيئا.[2]

ويؤكد الباحث جان ماري كلينكنبرغ Jean Marie Kkinkberg على أن بول فاليري Paul Valéry ولئن كان ليس له صلة باللسانيات " "كثيرا من أفكاره لا تخلو من حداثة أكيدة، حيث إن ما يستأثر اهتمامه هو المعضلة العامة للغة الشعرية، بغض النظر عن تحققاتها"[3]، حيث سعى "بول فاليري" في الكثير من أبحاثه إلى إضاءة الخلق الشعري عن طريق إرساء نوع من القواعد تقاس بالنسبة لها بالقيمة الجمالية للأعمال الأدبية، وهو علم خلاق لقوانين تمر من الفن العلمي للكلمة إلى المعنى الشعري، وتخضع الشاعر لقيد جديد مخصب لينتج المادة الحساسة التي هي الفن الذي يهدف إلى جوهر الخلق[4]، الذي هو نتيجة أعمال وقدح للقريحة وليس وحيا يوهب جزافا ومجانا وفي هذا المعنى تصب دلالة الشعرية عند تودوروف، والتي تصطلح بدراسة "الخلق

[1]- تزفيطان طودوروف: الشعرية ، مرجع سابق، ص 22.

[2]- ينظر: رينيه ويليك: الهجوم على الأدب، مرجع سابق، ص 64.

[3]- جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تر وتقديم: فريدة الكتاني، من الموقع الإلكتروني: www.aljabriabed.net

[4]- ينظر: : فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فرد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 294- 295.

الكلامي الذي يستخدم تقنيات لسانية خاصة"[1]. وتكون بذلك الشعرية ذاك الإطار النظري المحكم للممارسات الكلامية الخلاقة في النص الأدبي.

فالشعرية إذن حسب رأي تودوروف بحث نظري في طرائق الكلام الخاص المتميز عن الكلام العام أو الكلام الأكثر صنعة من الكلام العادي وهي مقاربة وصفية لا تتجهز بأدوات دخيلة على الخطاب بل تتخذ اللغة لنفسها وسيلة للاشتغال الإجرائي على الأعمال المحتملة والممكنة فالنظرية لا تلبث متجاوزة العمل الفعلي لتستقل بذاتها مؤسسة بناها المجردة ونظمها التصويرية.

وهكذا فإن المسار الذي اتبعته النظرية الأدبية منذ القديم ينحو إلى التخصص والدقة العلمية والتحديد، " وكما حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلانيين الروس موضوعها وطرائق تحليلها حددت البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين بشكل أدق موضوع "الأدبية" الذي سيصبح هو "الخطاب الأدبي بوجه عام".[2]

هـ- الشعرية عند جون كوهن Jean Cohen :

حدد جون كوهن الشعرية من خلال مفهوم الانزياح Déviation، فالشعر عنده انزياح عن معيار قوانين اللغة، فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا فالشعرية:" علم موضعه الشعر"[3] أي: كيفية تحقيق الخطاب الشعري لوظيفته الشعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا النظام، مركزا كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره "هو علم الانزياح اللغوية"[4] وعليه فدراسة النص الأدبي تنصب كلها على اللغة كنظام.

نظر جون كوهن للشعرية باعتبارها انزياحا وخروجا عن المعيار، هذا الانزياح الذي عده أسلوبا يتميز به كاتب دون سواه، والتي تتيح للشاعر خرق القواعد اللغوية والعدول بها نحو

---

[1]- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007، ص 177.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص14.

[3]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 16 .

[4]- المرجع نفسه: ص16.

المباغتة والإبهار، وليس المقصود بخرق اللغة، قواعد النحو والقفز عليها، وإنما ما « يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقطة والفاصلة] فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية و التضمينية، وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير »[1].

نصل من خلال ما تقدم إلى أن الشعرية عند "جون كوهن" بحث عن و في الخصائص المميزة للشعر مقارنة مع النثر. هي بحث في الأسلوب، في الانزياح عن اللغة العادية وهذا ما قام به في مؤلفه (بنية اللغة الشعرية)، هي "... أسلوبية النوع –يقصد الشعر– إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية".[2] ولما كان الأسلوب عنده يعني الانزياح فإن معدل شاعرية النص يتحدد وفقا لمتوسط انزياحه، وهذا ما يصل إليه عن طريق اعتماده على علم الإحصاء، وبذلك اندرج عمله ضمن (علم الجمال العلمي) مقابل (علم الجمال الفلسفي)، وهو كذلك في هذه الدراسة يفرق بين اللغة النثرية واللغة الشعرية، فاللغة النثرية في نظره هي لغة عادية نجدها في الاستعمال اليومي لها في حين أن اللغة الشعرية ناتجة عن الإبداع أو الانحراف أو الانزياح عما هو مألوف، وبالتالي حصر صفة الشعرية في الشعر دون النثر.

انطلاقا مما سبق ذكره حول تحديد مفهوم الشعرية عند الغرب فإنه من الصعوبة بما كان إيجاد مصطلح واضح ودقيق خصت به الشعرية، فقد نجد مصطلحا واحدا يحمل مفاهيم عديدة تتشابك في داخلها مصطلحات أخرى، تتفق أحيانا وتختلف أحيانا أخرى، وكخلاصة على ضوء ما جاء سابقا فإنه يمكننا القول أن أرسطو قد جعل اهتمامه في "المحاكاة "على أثر الشعر في وجدان المتلقي (الاجتماعي)، في حين بحث الشكلانيون الروس في الخصائص الشكلية للأدب والأدبية

[1]- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بنية الأفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص55.

[2]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص16.

محاولا بعد ذلك جاكبسون دراسة الأدبية لسانيا، لترتبط الشعرية بعد ذلك بالخطاب الأدبي عند تودوروف بخلاف جون كوهين الذي قال بارتباط الشعرية بالشعر.

3. الشعرية في النقد العربي:

أ- الأصول الفلسفية للشعرية العربية:

حظي تراثنا الفلسفي والنقدي العربيين باهتمام نقادنا المعاصرين، نظرا لزخمه المعرفي الأصيل وقيمته العلمية، الكامنة في الإبداع والابتكار والتأسيس الفلسفي والنقدي في إطار العلاقة الجدلية بين الإبداع الشعري والتأسيس النقدي خاصة وأن الخطاب النقدي يستمد شرعيته وأهميته من واقعه الإبداعي والفلسفي، حيث طفق مفهوم الشعرية في التبلور متأثرين بالثقافة الغربية التي مارست حضورها في النقد العربي، وتأثيرها على النقاد العرب الذين حاولوا بناء تصورات خاصة حول الشعرية، إذ نقل إلينا هذا المصطلح بمفهوم واحد غالبا لكنه عرف عدة مصطلحات عند العرب ربما لتطور العقل العربي، وربما لخصوصيته الثقافية العربية، ولعل أقدم صورة لهذا الاهتمام المنظم للشعرية "تلك التي نصادفها في كتابات الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد».[1] والذي ظهر بعد منتصف القرن الثالث للهجرة.

- **عند الفارابي:** "أبو نصر محمد بن محمد بن أوزغان بن طرخان" (260هـ-339هـ).

ضمن "الفارابي" شرحه لكتاب أرسطو بعض من آرائه ووجهات نظره الشعرية، غير أن جل تلك الآراء قد تناولها في مؤلفاته، والدراسات النقدية تبين أن "الشعرية" كمصطلح قد "عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشاعرية وشعر شاعر والقول الشعري والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثم شاع استحداث اللفظة في الدراسات الحديثة".[2]

وقد أعطى الفارابي وصفا شعريا جديرا بالتأمل حين قال:« والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا

[1]- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002، ص07.

[2]- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص261.

قليلا».[1] نجد في هذا المقطع أن الفارابي قد أورد مصطلح "الشعرية" في كتابه "الحروف" مع أنه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشعرية، فهو ينطلق في هذه المقولة من كون الشعر أرقى درجات الإبداع الأدبي، لأن الشاعر لا يكتسب القدرة على نظم الشعر إلا بعد الدربة المستمرة كما أنه يعلي من شأن الشعر كونه نابع من نفس الإنسان وما ذلك التنظيم الذي يحويه إلا انعكاس لفطرة الإنسان التي جبلت على حب الترتيب والنظام سواء في نظمه أو حتى في سماعه، فتلك الأنغام والأوزان المنتظمة للشعر تحدث لا محالة راحة واطمئنان في النفس البشرية.

- **عند ابن سينا:** (أبو علي الحسين ابن عبد الله بن الحسن بن علي ت 428هـ)

يرى ابن سينا أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما الالتذاذ للمحاكاة والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته بسبب خلقه وعادته.[2]

فابن سينا يعني بلفظة الشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، فيجعل المتعة والتناسب المحفزين عن تأليف الشعر ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة[3].

وقد تميزت رؤية ابن سينا للشعرية بالاستقلالية في طرح آرائه ووجهات نظره، فلم يكن يتحدد موقفه النقدي أو الفكري "بمعطيات النص الأرسطي ومنطلقاته الفكرية والجمالية، نظرا لما يتمتع به من فهم نافذ وقدرة على التحليل والاستنباط، فضلا عن استيعابه الأسس النفسية للأثر

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص12.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعري، وهذا ما مكنه من رسم نظرية شعرية لها ملامحها النظرية وإطارها الفكري الخاص بتمييزه بين ما هو مطلق من القوانين الشعرية وما هو نسبي خاص بأشعار اليونانيين".[1]

تكشف رؤية ابن سينا هذه على الأساس النفسي الذي تقوم عليه نظرية الشعر الحديثة القائلة بأن: مدخل الشعر هو القلب والعاطفة وليس العقل أو الفكر وكما توحي بما له علاقة بحقيقة الشعر وماهيته في نظرية الشعر المعاصرة، القائمة على أساس أن الشعر لا يصف الأشياء وإنما ينقل أثرها في النفس.[2] فالشعر هو استجابة شعورية نفسية لأثر الأشياء في النفس الشاعرة ولذلك يكون الشعر استجابة انفعالية للعالم، وليس وعيا وإدراكا يحكمه منطق العالم، ولم يقتصر التفسير النفسي عند ابن سينا على الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية وإنما تعداه إلى بنية الشعر نفسها انطلاقا من الرؤية النفسية الغريزية ذاتها، ذلك أن« الناس أطوع للتخييل، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها»[3].

ما يمكن استخلاصه من استقراء آراء ابن سينا في فنايا قراءته للنص الأرسطي أنه قد كان بصدد إقامة موازنة بين نظرية الشعر الأرسطية والشعرية العربية، من وجهة نظر واعية تنحو منحا تأسيسيا فيه من الأصالة ما يجعله جديرا بأن يوصف، بأنه المشروع الرائد للشعرية العربية بأصولها الفلسفية وإطارها النقدي، ذلك أنه تخطى عبر ذلك مشروع النص الأرسطي في أبرز مرتكزاته الفلسفية والفكرية.[4]

- **عند ابن رشد:** "أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (ت595هـ)"

شعرية التخييل، شعرية الخروج عن المألوف اللغوي، شعرية استنبطها ابن رشد بفعل قدرته التمييزية بين القوانين التي تحكم الشعرية اليونانية والشعرية العربية، إذ أدرك أن ما جاء في كتاب "فن الشعر" لأرسطو يحتوي على أسس معرفية صالحة لكل الأمم، لكن أكثر ما جاء فيه يخص

[1]- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص46.

[2]- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص119.

[3]- أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق، ص162.

[4]- سعد بوفلاقة: الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة، ط1، 2008، ص66.

الشعر اليوناني «إذ كثيرا مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيه إما تكون نسبيا موجودة في كلام العرب أو موجودة في غيره من الألسنة»[1].

لقد تجلت يقظة العقل الفلسفي العربي الشارح للنص الأرسطي، فيما لاحظناه من مظاهر التخطي التنظيري، لمنطوق ذلك النص كما عند الفارابي وابن سينا ومنح الاستقلالية في التنظير للشعرية العربية المعتمدة على ضرورة الوزن والقافية، وقد تميز ابن رشد بفهمه الدقيق لمصطلح المحاكاة المقترن (بالتمثيل)، حين قرن المحاكاة بالقصص والحكايات التي عدّها من العناصر الجوهرية، التي تمثل صلب الشعرية اليونانية في الملحمة والدراما «فالقصاصون والمحدثون بالجملة هم الذين لهم القدرة على محاكاة العادات والاعتقادات»[2]. كما أن ابن رشد قد فهم بنية التراجيديا وعناصرها الستة التي ذكرها أرسطو، وإن سماها هو (صناعة المديح) وقد أصاب في فهم أربعة عناصر منها هي: (الأقاويل الخرافية) و (الوزن) و(الاعتقادات) و(اللحن) وهي تقابل عند أرسطو (الخرافة) و (الوزن) و(الفكر) و(النشيد) و(الموسيقى). وأخطأ في فهم اثنين منها وهما: (العادات) و(النظر)، وهو عند أرسطو (الفعل) و(المنظر المسرحي).[3]

لا يكاد يختلف مفهوم الشعر في جوهره عند ابن رشد عن مفهومه عند الفارابي وابن سينا وإن لم يكن في مستوى الدقة الاصطلاحية التي نجدها عند هاذين الفيلسوفين، ذلك أنه يقرن الشعر بالتخييل والتغيير أي: الأقوال المغيرة كالتشبيه والاستعارة والكناية والتشخيص، ويعلق على ذلك المفهوم بقوله:" وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال وماعدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط"[4]، ويتوسع ابن رشد كذلك في بيان أنواع المحاكاة ضاربا لها أمثلة من الشعر العربي على سبيل المقارنة معتبرا أن المحاكاة الأرسطية هي تشبيه أو تمثيل كما هو عليه الشعر العربي.

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق، ص201.

[2]- المرجع نفسه، ص201.

[3]- المرجع نفسه، ص209.

[4]- المرجع نفسه، ص243.

وتندرج عند" ابن رشد" ضمن إطار الشعرية مجمل التغيرات التي يسميها (الحيل التركيبية) التي تكون «بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

وعلى الرغم من أن هذه التغييرات من شأنها أن تدخل القول في فضاء الشعرية لما فيها من طاقة تخييلية فإن «الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن»[2]. فما يفهم من هذا النص أن القول لا يكون شعرا إذا خلا من الوزن، لكنه عندما يكون مخيلا فإنه يكتسب طاقة تأثير عالية شأنه في ذلك شأن الأقاويل الشعرية في قدرتها على تحريك النفس.

ب- مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم:

لقد أفرزت وجهات نظر النقاد العرب القدامى وآرائهم، تأصيل النظرية النقدية في قضايا الأدب، وتأسيسها وفق ذوقهم الجمالي ومؤشرات لغتهم ومؤطرات فكرهم، ولما كان إنتاجهم الغالب شعريا، فإن نظريتهم نظرية شعرية، وسنحاول في هذا المقام استقراء نظرية نقدية وجمالية في بناء الشعرية في تراثنا النقدي انطلاقا من مفهوم تباين اللغة والاتجاهات عند مجموعة من النقاد العرب القدامى.

- عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ):

تمثلت الشعرية العربية في تراثنا العربي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يعد أول من وضع علم العروض« وابتكره وشرح أصوله ومقاييسه ومصطلحاته ووضع أسماء بحوره فالعروض علم نظري يتحدث عن قواعد الأوزان قياسا على الشارد والمتدارك في الشعر العربي من قوالب موسيقية، كان الشعراء يعرفونها بالسليقية»[3]. وكانت كلمة العروض تطلق في اللغة على أكثر من

[1]- أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق، ص243.

[2]- المرجع نفسه، ص214.

[3]- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص07.

معنى « ومن معانيها مكة لاعتراضها وسط البلاد وقد كان هذا اسمها وكان الخليل مقيما بها حيث ألف كتابه فأطلق عليه اسم العروض تيمنا ببيئته مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري»[1]

وعلم العروض هو دراسة لأوزان الأبيات « داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر صيغت على تفعيلاتها ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات البحر الشعري وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعني من زيادة أو نقص لا تتأثر بها موسيقاه وما يمتنع من بخل بالموسيقى»[2]، ويقصد من هذا أن البحور الشعرية ميزان للشعر سمي به لتبيان المتزن من الشعر من المنكسر أي بيان لما هو شعر مما ليس شعرا، ومن جهة أن الحكم على بيت شعر أنه موزون أو غير موزون« محتاج إلى ممارسة علنية تبدأ بتقطيع البيت إلى أصوات بعضها متحرك وبعضها ساكن وإلى رموز كتابية تمثل الأصوات والتفعيلات وأخيرا معرفة الوزن والبحر»[3]. إذا تعد بحور الشعر القاعدة أو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة العربية في نظر الخليل بن أحمد الفراهيدي فهو بهذه البحور يضبط البيت الشعري ضبطا تاما اعتمادا على العروض ومعرفة المحقق بالوزن تجنبا الوقوع في مجاز الإيقاع.

- عند الجاحظ (ت255هـ):

يعد الجاحظ أول من قام بمحاولة تأسيس نظرية شعرية عربية، إذ أنه يتمتع بأهمية كبرى في تاريخ نقدنا التراثي، إذ يشهد له "عبد المالك مرتاض" بمقولته المشهورة:« كل جملة في كلام الجاحظ التي استشهدنا بها يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها»[4]، فإليه تعزى أول المحاولات الموضوعية في تحديد الشعرية، بوصفها وليدة التمخضات الأسلوبية بالدرجة الأولى أكثر منها انعكاسا للمعاني والأفكار، حيث يقول:« والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص05.

[2]- شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 2007، ص11.

[3]- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، مرجع سابق، ص07.

[4]- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة، أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص05.

والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1].

ركز الجاحظ في تحديد بنية الشعر على الشكل اللغوي، هذه البنية تنتج وظيفتها الشعرية من خلال "الوزن" "وتخير اللفظ" ثم خص الشعرية في خصائص أسلوبها على "السبك" و"التصوير".

– عند ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

يبدأ كتاب ابن طباطبا (عيار الشعر) بالتعريف، وذلك أمر طبيعي، فتعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيته. وتعريف الشعر عند ابن طباطبا يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر، فهو يلتقي مع الخليل في إبراز الخاصية الأساسية للشعر وهي عنصر "الإيقاع" الذي يفصل بين النظم والنثر في تعريفه بقوله «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[2]

وأهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظار الخارجي للكلمات صحيح أن هذا التعريف أهمل فيه "ابن طباطبا" عنصر الخيال من حيث مصدره وتأثيره في تشكيل الصورة الشعرية، أو تأسيس المتخيل الشعري الذي يحفز لاستجماع الصورة في ذهن المتلقي فإنه اهتم بالشعر ذاته، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفنيين، ولقد استقر في عصر 'ابن طباطبا" تعريف الشعر عند الفلاسفة على أنه "الكلام المخيل"، والذي ينشأ عن فاعلية "المخيلة" عند المبدع ويحدث تأثيره بتحريك قوة المخيلة عند المتلقي، لكن "ابن طباطبا" لا يلجأ إلى هذا التعريف الفلسفي، ربما لأنه فهم "التخيل" باعتباره خاصية أساسية في الفن الأدبي بعامة يمكن أن ينطوي عليها الشعر والنثر على السواء، وبذلك يظل أساس التمييز في الشعر هو الانتظام

[1]- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، ط2، د ت، ص131-132.

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجزي ومحمد السلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1965، ص3-4.

اللغوي المميز للشكل، ويربط "ابن طباطبا" الشعر بصحة "الطبع والذوق"، كأنه يشير إلى أن الشعر لا يمكن تعلمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم.[1]

كما اشترط على الشاعر جملة من المعايير ضبطها في الصنعة المتقنة التي يستلطفها المتلقي والتي من شأنها أن تصير مدعاة لتأمله في محاسنها وبدائع تشكلها، كما أضاف عنصر الصدق في العمل الشعري وكذا الحرص على اختزال المعارف المرجعية المكتسبة من تجارب الشاعر السابقة، يبسط هذا التصور في قوله:« واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجلبة لحب السامع له والناظر بعقله إليه... أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى ويسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا ويحسن صورته إصابة ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويعلم أنه ثمرة لبّه وصورة علمه والحاكم عليه أوله»[2]، وبهذا الفهم تصبح الأداة الشعرية واسطة ناجحة بين المبدع والمتلقي، فتقوم بعملية توصيل المعنى الشعري على أحسن وجه، وبالتالي تحدث الصنعة أثرها المطلوب، وتؤثر في أكثر من مجال إدراكي في الإنسان فيلتذ الفهم بحسن معاني الشعر كما يلتذ السمع برونق لفظه، والنتيجة الطبيعية لذلك هي الفهم الآلي لعملية الإبداع، وتصورها باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة، أولاهما مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة:« فإذ أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل كل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في جعل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامحا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجه فكرته فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص29-30.

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، مرجع سابق، ص203-204.

قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله»[1] .

وبقدر ما يحمل هذا التصور شروط الإبداع عند ابن طباطبا يحمل شروط الصنعة فالنص منذ بدايته يتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ، في البداية يفكر الشاعر في قصيدته نثرا، أو يتأمل فيها قبل الاهتداء إليها، ويحدد ما يرغب أن يفعله قبل الشروع في الفعل ذاته، وبالتالي يتصور النتيجة التي يمكن أن يحصل عليها سلفا. وتترابط الأداة والغاية ترابطا عكسيا ما بين التخطيط والتنفيذ، في حالة التخطيط تسبق الغاية الأداة مادام الشاعر يمخض المعنى في فكره نثرا ثم يفكر في الأداة بعد ذلك، وفي حالة التنفيذ تسبق الأداة الغاية، ويعاد النظر إلى الغاية من خلالها خاصة عندما يستقصي الشاعر النظر إلى الأداة ويرم ما وهى من جوانبها، ويغير من قوافيها مؤكدا المعنى الأجود. ومن الواضح أن المعنى الذي محض في الفكر نثرا لن يتغير جوهره، كل ما يطرأ عليه هو تقبله للصياغة الجديدة، وظهوره من خلال شكل متميز، لكن المعنى في ذاته يظل متصف بالحياد، بدليل إمكان التفكير فيه نثرا مرة أخرى، ثم تحويله إلى صياغة أخرى أو شكل آخر وإلى ما لا نهاية أي أن المعنى يظل متماثلا في الفكر النثري والصياغة الشعرية على السواء.[2]

- عند قدامة بن جعفر (ت337هـ):

ومن بين أهم كتب التراث البلاغي العربي التي تدخل في صميم (علم الشعر)، كتاب "نقد الشعر" لـ قدامة بن جعفر، وهو كتاب يمزج بين قوانين الشعر، وبين النقد الأدبي. فقد استخلص (قدامة) كثيرا من القوانين الشعرية، ثم رتبها ترتيبا من حيث التعريف، وما يجب قوله، وما لا يجب، وذلك من التراث الشعري العربي.

فقد افترض قدامة أن الشعرية تتحدد في أربعة عناصر بسيطة هي: (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، تترتب عنها أربعة تركيبات، يجملها في عبارته النقدية التي تقول إن الشعر:« قول

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، مرجع سابق، ص05.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص34-35.

موزون مقفى يدل على معنى».[1] اتسم تعريفه هذا بالعلمية، وذلك لتركيزه على ضرورة توفر أدوات وآليات الكتاب الشعرية في العمل الشعري، مع إهمال عناصر أخرى لها قيمتها في القول الشعري كالخيال والتصوير، وغيرها من العناصر التي تكسب العمل الشعري خصوصيته الإبداعية. وهذه المقولة المشهورة التي ترددت في نقد عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، تعد ارهاصا متميزا في تصور الشعرية ومعيار لتقويم شعرية النص، تبعا للعناصر المركبة. إن الشعرية ليست هنا مجرد مفردات تنتظم للدلالة على معان قد تكون سابقة ومتعارف عليها، إنما هي نظام تأليفي يختلف عن أنساق الكلام الجاري.

الشعر لغة لها مكمّلات يضبطها الوزن والقافية التي تفرضها الشعرية، لا الضّرورة:« الوزن والقوافي وإن خصا بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليها لسهولة وجودها في طباع أكثر الناس من غير تعلم»[2]. ويمكن وصف ذلك بأنه رسالة دلالية تكون في اللغة (اللفظ) نتاجا للقول الشعري وأداة له، والأسلوب هو الذي يحدد موطن الجمال وهكذا فإن الشعرية في تصور "قدامة" تكمن في دراسة عناصر الشعر، التي تعود إلى الأسلوب، مما يتيح للشاعر طرق أي موضوع يشاء، إذ العمدة في (الاختيار والتأليف، الفاعلية اللفظية داخل التركيب)، والشعر يقوم وفق صيغة في تآلفها، وهنا تتجلّى دلالة الصورة في مقولات "قدامة" النقدية، التي يفهم منها أيضا أن أي حكم خارج على موضوع الشعر وطبيعته لا قيمة له في منطق الشعرية، وهو ما تدعو إليه الشعرية الحديثة ذات المرجع الأرسطي، استنادا إلى قول تودوروف «إن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر».[3]

وليس هذا فقط بل يبدو أن "قدامة" سبق المحدثين في القول بكون الشعر صناعة وما الشعرية إلا ذلك العلم الذي يتم به تمييز جيّد هذه الصناعة من رديئها، أو على حدّ تعبير "كوهن" « يتميز الشعر من النثر بوضعها في طرفين متضادين مثل خط مستقيم، أحد قطبيه يمثل الشعر

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط) ،(د.ت)، ص64.

[2]- المرجع نفسه، ص61-62.

[3]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص24.

الذي بلغ أقصى درجة من الانزياح عن اللغة المعيارية، والطرف الثاني يمثل النثر الخالي من كلّ انزياح، وبين القطبين تتراوح أقدار الأنماط التعبيرية اللفظية الأخرى».[1]

إن هذا الكلام –على حداثتة– شبيه بما ورد عند "قدامة" قبل قرون خلت، حينما قال:« ولما كان للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التّجويد والكمال... له طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط».[2]

خلاصة القول أن "قدامة" كان يمتلك من النظرات النقدية ما جعله ناقدا متمرسا، فهو "ناقد يولي الشكل اهتماما متميزا، ويرّد علة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء وهو يحاول بالتركيز على الصناعة تبرير قيمة الشعر. تلك القيمة التي ترتد إلى صورة القصيدة التي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والتي يحددها أخيرا، علم يميز الجيد من الرديء في الشعر[3]. فالشعر عند أهل العلم ما هو إلا اختيار الكلام وقرب المأخذ، وتلك صفات تلتصق بالمبنى والشكل.

يرى بعض الدارسين أن «النزعة التي سيطرت على النقد العربي منذ "قدامة" إنما هي نزعة الفن للفن إذ أردنا أن نعبّر بصيغة معاصرة عن تصور عربي قديم للعمل الشعري»[4]. فقيمة الشعر تأتي من داخل النص وما يجمع بنياته من علاقات تنتظم لتشكل نصا، لا من المعاني، أي أن الأولوية كانت للبنية على حساب المرجع.

- عند عبد القاهر الجرجاني (ت471):

تناول عبد القاهر 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

---

[1]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص34-35.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص16.

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

[4] أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر: ادريس بلميح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1993، ص122.

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، و"نظرية النظم" تعني التأليف والنسيج، أي الشعرية أو الأدبية وفق "الشكلانيين 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، 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»[3].

وقد كان " للجرجاني" موقف معارض 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»[4]، فقد رفض في نظريته أن يقوم الشعر على أساس النظرة التقليدية التي تركز على الوزن والقافية واستبدلها بمسألة اللفظ والمعنى.

إن مفهوم الشعرية عند "الجرجاني" يكمن «في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه النظم حيث أنه لا بد من ترتيب الألفاظ، وتواليها على النظم الخاص، وعلى نسق المعاني في النفس

[1]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 24.

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

[3]- المرجع نفسه، ص97.

[4]- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، مرجع سابق، ص56.

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»[1].

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»[2]. على الرغم أن الجرجاني لم يستعمل كلمة شعرية صراحة، إلا أنه تعامل معه بمدلوله من خلال نظرية النظم فنجد أنه قد ركز على الإنتاج الدلالي الذي ينتمي إلى الأدبية، مبينا طريقة نشأته من خلال التفاعل الحاصل بين خط المعاجم والنحو، وقد تعلقت الشعرية عنده بالشعر كباقي النقاد العرب القدامى.

- عند حازم القرطاجني (ت684هـ):

تتشكل رؤية حازم القرطاجني للشعرية العربية بالموضوعية، وذلك من خلال بنية اللغة وأساليبها التعبيرية، على نحو بدت فيها الشعرية تكاملا فنيا بين المباني والمعاني، ومن ثمة أتى كتابه الموسوم بـــ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" متميزا في آراءه النقدية بل إنه «قمة من قمم النقد الأدبي العربي»[3].

إن مفهوم الشعر لدى حازم القرطاجني يتجلى من خلال التعريف الذي وضعه له في كتابه "المنهاج" والذي ينحصر في أنه: «كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس، ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، مرجع سابق، ص97.

[2] طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، مرجع سابق، ص284.

[3] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1994، ص 71.

انفعالها وتأثرها»[1]، إن أول ما يستدعي الانتباه في تعريف "حازم القرطاجني" هو اعتبار الشعر الكلام المخيل أو القائم على التخييل بالإضافة إلى قيامه أيضا على الوزن، وهو تعريف يتكئ على المعنى اللغوي المستمد من لسان العرب، وما يستدعي الانتباه أيضا عدم اشتراطه للمقدمات الشعرية الكاذبة أو الصادقة. بل هي مقدمات مخيلة لا يشترط فيها غير التخييل. و يشخص الشعر من جانبه الشكلي ومن جانبه المضموني، وهنا يبدو أن القرطاجني قد استفاد من الذين خاضوا في مفهوم الشعر من قبله نقادا وفلاسفة، فيحيلنا قوله "الشعر كلام موزون مقفى" إلى تعريف "قدامة بن جعفر" للشعر، كما يحيلنا حديثه عن التخييل والمحاكاة إلى تعريفات الفلاسفة للشعر لتعريف "ارسطو" و"الفارابي" و"ابن سينا" وغيرهم، وبهذه التعريفات قد نفى "القرطاجني" أن يكون الشعر موزون مقفى فقط، وإلا أصبح الناظم شاعرا أعمى، فشبه القرطاجني من يظن أن الشعر كل كلام موزون ومقفى بالأعمى فقال: «أعمى أنس قوم يلقطون درا في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يعني نفسه في لفظ الحصباء على أنها در، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو صفة أخرى غير التي أدرك»[2].

لم يتعامل حازم القرطاجني مع مصطلح الشعرية بصفتها منهجا نقديا بطريقة مباشرة، وإنما لكونها مكونا شعريا، وظاهرة فنية لصناعة اللغة الشعرية، فقد نظر إلى الشعرية على أنها مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، وتكسبها خاصيتها وسماتها المحددة وكل عمل لغوي لا يخضع لتلك القوانين إنما هو كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية، فهو لا يشتغل في القصيدة انطلاقا من شكلها ومظهرها فقط، بل بما هو داخلي ويظهر أثره في نفس المتلقي (التخييل وحسن التأليف) وهنا يعاتب القرطاجني شعراء زمانه لعدم فهمهم الشعرية وحقيقة الأقاويل الشعرية وأخذهم على ظنهم بأن «الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق نظمه وتضمينه أي غرض كيف اتفق، على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية، فلا يزيد بما يصنعه من

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص27-28.

ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»[1]. فالقصيدة عنده ليست أغراض وليست نظم الألفاظ بل لها قوانين تصوغها.

ج- الشعرية في النقد العربي الحديث:

- عند أدونيس: (علي أحمد السعيد):

يعتبر أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه، وقد تجلى ذلك في كتابه "الشعرية العربية" الذي تناول فيه الشعرية الشفوية الجاهلية والذي بين فيه أثر الشفوية على النقد، من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن... «بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض...»[2].

ويعتبر أدونيس أن الشعرية «ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء، الذي يفرده عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»[3]. ويرفض أدونيس لغة الموروث الشعري، ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة علما أن اللغة «ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي... اللغة دائما تخص زمانا، بنية اجتماعية ما، إنها تجيء من الماضي حين يأخذها الشاعر كما هي كما تجيئه، لا يكتب بل ينسخ... اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها. فاللغة الشعرية هي دائما

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص28.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1984، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص34.

ابتداء»[1]. اللغة عند أدونيس علاقة ثقافية واجتماعية ولا يتحقق الإبداع فيها إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة.

تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية للأشياء فعلاقة الشاعر باللغة غير علاقة الإنسان العادي بها، فالأول يرتبط بتصور مخيل والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، الأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع، لهذا نجده يقول: «إن اللغة الشعرية إذا لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء بل عن علاقة ذاتية، وهي علاقة احتمال وتخييل. والأشياء فيها لا تنفذ إلا وعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرية لغة مجاز لا حقيقة»[2]. فالشعرية من هنا صفة لاحقة لا سابقة وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعها في تشكيل القصيدة، حيث ينحرف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معان جديدة عن طرائق تأسيس علاقات لغوية جديدة نتيجة رؤية جديدة للحياة وأشيائها.

يرى أدونيس أن الحداثة في الشعرية العربية «تمثل البعد الإنساني الحضاري الذي أخذ يتأسس في بغداد مع بدايات القرن الثامن، تمثل وعيا وحساسية في آن. فاستخدام اللغة العربية شعريا بطرق تحتضن هذا التمثل، وتفصح عنه، وقد نشأت بنوع من التعارض مع القديم، أو تجاوز أشكاله، وفي الوقت نفسه بنوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم، أي غير عربية»[3]. وهنا تظهر الخلفية الدينية والسياسية لهذا المصطلح وقد نتج عن هذه الحداثة في عصر النهضة عند العرب تبعية مزدوجة، الأولى للماضي من خلال الاستعادة والتذكر ومحاولة إحياء القديم والثانية تبعية للغرب من أجل تعويض النقص من خلال الاقتباس تقنيا وفكريا، ولهذا مثلت «مسألة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي مجاوزة لحدود الشعر بحصر المعنى، مشيرة إلى أزمة ثقافية هي بمعنى ما، أزمة هوية»[4]. فلم تعد الشعرية الحديثة مقيدة بنسق نظرية "عمود الشعر" ولم يصبح

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص78.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص111.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص56.

[4] المرجع نفسه، ص81.

المنطلق والمرجع، إن جدل التغيير كان يعبر عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية القديمة منذ أن جعل النقد العربي حدود مقدسة للمفاهيم المتوارثة تاريخيا، وكان خروج عن تلك السلطة هو خروج عن القبلية أو الأمة، ويمكن أن يحدد الاختلاف ما بين النظرية الشعرية القديمة، والحديثة هو اختلاف في النسق والنظام.

يعتبر كل ما ذكرناه عبارة عن أهم ما ورد في كتاب الشعرية لأدونيس وقد تطرق أيضا إلى موضوع الشعرية في مؤلفاته الأخرى، ونظرة أدونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر، كما أنه لا يتطرق في كتابه الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه، وإنما تتبع فقط للحركة الشعرية والابدالات النصية التي ميزتها.

- عند كمال أبو ديب:

إن الأثر الغربي في شعرية "كمال أبو ديب" يبدو جليا في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه (في الشعرية) فهو يرى في مؤلفه هذا أن الشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو من مكونات أولية سيمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق لشعرية ومؤشر على وجودها"[1]. في هذا التعريف التركيز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميز اللفظ وهي منفردة وإنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية وهنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريف أبو ديب للشعرية، «فالشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات»[2]. فالشعرية على حسب قوله لا تقوم على

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص123.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، (ط1)، 1987، ص58.

أساس الظاهرة الأحادية المبنية على الإيقاع الداخلي، فهي لا تتوقف عند حدود الوزن والقافية وإنما هي تجسيد يتم من خلال العلاقات المتفاعلة لبناء النص وهذا لتحقيق النظام.

إن الشعرية في نظر "كمال أبو ديب" تعد وظيفة من وظائف الفجوة/مسافة التوتر، والتي تمثل عنده خاصية فنية مميزة "ذلك أن فاعلية الفجوة تنطلق من داخل النص، ليمنح المتلقي القدرة على المشاركة في إنتاج النص الشعري وتخصيبه برؤى الحضور والغياب المتعددة»[1].

فتحديد مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، يحيل على تحديد مفهوم الانزياح "عند جون كوهين" إلا أن أبا ديب من خلال مفهومه يلغي قانون المعيار الكوهيني، ومعه الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب.

وكان وصف الشعرية «من منطلق تجليها في إطار الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري»[2]، إن هذه البنى التي يتحدث عنها أبو ديب، لا تشكل شعرية إلا من خلال نظام من العلاقات المطردة والتي تتسم بخصائص انزياحية تجعلها مخالفة للمألوف، وهذه السمات هي التي تخلق الفجوة/ مسافة التوتر والتي لا ينظر إليها بشكل متجزئ، بل في إطار كلي وشمولي مرتبط بالمجتمع والثقافة.

سمح استغلال «مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في تحليل الشعرية وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشعر وإعادة صياغتها في إطار معطيات جديدة تقصي عن الشعرية ما حددت به من ملامح عرضية أحيانا، وتلغي ما كان يبدو تضاربا أحيانا أو تفسر ما هو مقبول بداهة تقريبا دون أن يكون ثمة من تعليل نقدي صارم لقبوله»[3].

ويخلص كمال أبو ديب إلى أن «مسافة التوتر هي منبع الشعرية»[4]، وهو بذلك يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية. إذ يؤكد أن التشكيل اللغوي الخاص بالشعر يجب أن

---

[1] عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005، ص317.

[2] كمال ابو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص84.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص136.

يخلق فجوة/ مسافة توتر؛ هذه المسافة أو الفجوة، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر فقط بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها هذه الفجوة /مسافة التوتر هي الفضاء الذي «ينشأ من اقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

-علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

-علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي -تحديدا- لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس »[1]. إنها علاقات يحددها السياق بين المكونات اللغوية التي تخلق انحرافا لغويا، أي لغة شعرية غير مألوفة، تتأطر في مفهومين مركزيين الشمولية والكلية، غير أنه لا يكتفي بهذه العناصر، بل تتضمن شعريته عناصر خارج نصية تتعلق بالفكر والثقافة بصفة عامة.

من خلال كل ما سبق نستنتج أن الشعرية عند كمال أبو ديب متميزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وكذلك استخدام مصطلح الفجوة/ مسافة التوتر، للتعبير عن مفهوم الشعرية، أما تأثره بالنقاد الغربيين فيظهر في الخلفية اللسانية لرومان جاكسون وفي عدم تمييزه بين الشعر والنثر اعتمادا على مبدأ تودوروف، وفي اعتماده على مبدأ الانزياح الذي كرسه جون كوهن.

كما أن هناك العديد من الكتب في النقد الحديث التي عنيت بمفهوم الشعرية نذكر منها كتاب جمال الدين بن الشيخ "الشعرية العربية " الذي خصصه لدراسة الشعرية في العصر العباسي وقدم من خلاله إحصاءات دقيقة لمختلف المستويات الفنية في بناء القصيدة أفاد منها الكثير من النقاد بعده، لكنه مع هذا لم يتطرق لمفهوم الشعرية أو موضوعها في ثنايا الكتاب، وقد ألفه بداية باللغة الفرنسية ثم ترجم فيما بعد إلى العربية. كذلك نجد كتاب نور الدين السد الذي يحمل نفس العنوان ويهتم أيضا بالشعر في العصر العباسي مع إيراد مختصر لبناء القصيدة للعصر الجاهلي

[1] كمال ابو ديب: في الشعرية ، مرجع سابق، ص21.

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

وخلاصة القول من بعد رحلةِ سبر أغوار الشعريّة عند الغرب والعرب، أنه لا يوجد مفهوم محدّد وثابت ومصطلح مضبوطٍ للشعريّة، وكذلك الاختلاف في موضوعها وهل هي متعلّقة بالشعر فقط أم تتعدّاه إلى النثر، أم هي موجودة ومتولّدة عن الخطاب الأدبي ككل، فمصطلح الشعريّة من أبرز المصطلحات التي بقيت مثارًا للجدل بين النّقاد والمترجمين. وأنّ الشعريّة هي مجموعة الخصائص التي تخوّل للعمل الأدبي أن يكون أدبيًّا متفردًا، متميّزًا عن الأعمال الأخرى.

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، مرجع سابق، ص26.

الفصل الأول

ثانيا: الكتابة النسائية في الرواية الجزائرية

1. إشكالية المصطلح: النسائي، النسوي، الأنثوي
2. الأدب النسائي وتعددية القراءة: بين الرفض والقبول
3. الرواية النسائية الجزائرية، خلفيات التشكل وسياق التكوين
4. خصوصية اللغة وصدى الأنوثة في الرواية النسائية الجزائرية

انتقل مصطلح ((الأدب النسائي)) إلى الأدب العربي عن طريق التأثر بما استحدثه الغربيون من أطروحات فكرية ومفاهيم ومصطلحات في مختلف الحقول المعرفية. فقد برزت الكتابة النسائية عندهم منذ القرن الثامن عشر، إذ شهد العهد الفيكتوري ببريطانيا أعمالا نسائية معتبرة للأخوات "برونتي" "Bronté "و"جورج إليوت" "George Eliot "سبقت نصوص "ماري إليزابيث بوستون"" Mary Elisabeth Bouston" و "روندا براوتو""Rhonda Broughto " و غيرهما. منذ ذلك العهد لم تتوقف الكتابة النسائية في الغرب عن التطور إلى أن بلغت اليوم حدا ملفتا للانتباه من التبلور داخل تيارات واضحة المعالم، في حين تأخر الحديث عن الأدب النسائي ولاسيما عن الرواية النسائية عند العرب إلى بداية القرن العشرين حيث بدأت تظهر النصوص الروائية الأولى بنسبة متفاوتة من بلد عربي إلى آخر[1].

إن الحديث عن أدب المرأة في الوطن العربي يثير العديد من الأسئلة النقدية، أبرزها إشكالية المصطلح وتلقي أدب المرأة في الساحة النقدية العربية.

1. إشكالية المصطلح: (النسائي، النسوي، الأنثوي).

إن قضية ضبط المصطلح وتحديد مفهومه، من القضايا الجوهرية التي تثير إشكالات عدة في النقد لا سيما العربي منه، فغموض المصطلح هو ما يسم المشهد النقدي العربي عامة، وهي مسألة ترتبط بوضعية المصطلح بشكل عام، وليس هذا المصطلح بالتحديد.

لقد أدى الاختلاف في تحديد المصطلح وتداخل المفاهيم في ظل غياب البعد النظري المصاحب لها، دورا جوهريا في تعميق الإشكال، مما زاد الأمر غموضا ولبسا فظهرت على إثر ذلك مصطلحات عدة منها: أدب المرأة، الأدب النسوي، الأدب النسائي، أدب الحريم، الأدب المؤنث.

[1]- مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص9.

وأيا كانت التسمية، فقد دخلت "حقل التداول الثقافي العربي والنقدي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي".[1]

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المصطلح إما أنه لم يأخذ النصيب الكافي من الدراسة أو تم تجاهله بتاتا، ومع نهاية التسعينات وبداية القرن الحادي والعشرين، بدأ المصطلح يدخل حيز الدراسة بشكل أشمل وأوسع وظهرت في الساحة الثقافية والنقدية مجموعة من الأبحاث والدراسات أخذت من الأدب الذي تنتجه المرأة بالتحديد موضوعا للدراسة والتمحيص.

ولعل أول مشكلة واجهت النقاد هي قضية المصطلح التي يمكن من خلالها تصنيف هذه الكتابات، حيث لم يكن هناك اتفاق على المصطلح، إلى جانب الغياب المسبق للمرجعيات النظرية لها، الأمر الذي يجعلها مجرد آراء تفتقر إلى الموضوعية ولا تخضع لتحديد علمي مبني على قاعدة نظرية ينطلق منها ويستأنس بها لتأكيدها، فهي تظل مجرد آراء متفرقة ومعظمها بخلفيات إيديولوجية يقترن المصطلح فيها بنوع الجنس، وسنتناول هنا أكثر المصطلحات تداولا في النقد العربي وهي: النسائي، النسوي، المؤنث.

أ– الأدب النسائي:

إن الاقتراب من مفهوم مصطلح الأدب النسائي يستدعي طرح بعض الآراء التي تناولت المصطلح وإن كانت قليلة.

تستعمل الكاتبة "يمنى العيد" مصطلح "الأدب النسائي" ولكن بعيدا عن الإشكالية المطروحة فهي ترى أن المصطلح وليد النتاج الأدبي الوفير للمرأة، وهذا يعيد للمرأة مكانتها، واعتبارها وليس من باب الثنائية الجنسية "إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي–ذكوري".[2]

[1]- مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمبر 2005، ص 162.

[2]- يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 137.

والرواية النسائية عند الباحث التونسي "محمود طرشونة" "هي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة أو إيديولوجية ما"[1]، ومن خلال هذا القول يظهر أن المصطلح حسب "طرشونة" يحيل مباشرة إلى جنس كاتبه (المرأة)، وبهذا نخلص إلى أنه يعرفها ببساطة وبعيدا عن أي حمولة إيديولوجية قد تطرحها مسألة المصطلح والإشكالية التي يتخبط فيها النقد العربي، وعن أي التباس وغموض قد يتعرض له المصطلح، ودون خلفيات مهما كانت، وبعيدا عن الموضوعات التي تطرحها والقضايا التي تعالجها.

و من جهة أخرى يتساءل الباحث المغربي "محمد معتصم" في كتابه "المرأة والسرد" عن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الكتابة النسائية، وقد حدده في ثلاث نقاط رئيسية هي:

– هل هناك معايير تميز كتابات المرأة عن الرجل، ويمكن الاحتكام لها لتحديد جودة النص؟.

– هل نطلق مصطلح الكتابة النسائية على كل ما تكتبه المرأة؟

– هل يمكن اعتبار بعض كتابات الرجل التي تكون حول قضايا المرأة كتابة نسائية؟.

هذه أبرز الإشكالات التي قد يثيرها مصطلح الكتابة النسائية حسبه، يقول: "وإذا كان التعبير التالي (كتابة نسائية) يثير الكثير من القضايا مثل: هل هناك معايير خاصة نقدية تميز في الكتابة بين ما هو نسائي وبين ما هو رجالي؟ هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صادرة عن امرأة كتابة؟ ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية هامة للمرأة؟ سواء أكانت المرأة شخصية محورية أم شخصية ثانوية وهامشية ...".[2]

ويضيف مؤكدا أن المصطلح لا يقتصر على مجال محدد، بل يساق على كل أنماط الكتابة من نقدي وإبداعي واجتماعي وغيره "أقول: إذا كان هذا التعبير "الكتابة النسوية" يحتاج في حد ذاته إلى تحديد حتى يصبح إجرائيا، فإنني أرجح إرساله على كل أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكا فاعلا أو منفعلا أو متفاعلا، وذلك من خلال الكتابة النقدية والإبداعية أو الاجتماعية والحقوقية .. إلى آخره".[3]

---

[1]- محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003، ص 06.

[2]- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 18-19.

[3]- المرجع نفسه، ص 19.

وتدخل في هذا الباب الكتابة التي يكتبها الرجل وذلك حين يوزع الكتابة النسائية على ثلاثة محاور تتحدد بها وهي: الكتابة كإقرار بوضع عام، والكتابة لتخطيب وعي قائم ومظاهر سائدة والكتابة كإنتاج وعي مغاير، وبالضبط تدخل في المحور الأول "الكتابة كإقرار بوضع قائم" التي تندرج تحتها الكتابات التي تنقل وضع المرأة العام، وذلك حين يشيد بالجهود النسائية والرجالية في هذا الجانب "... ونشيد هنا بمجموعة من الفعاليات النسائية والذكورية المغربية ...".[1]

ونلفي الباحث "محمد معتصم" بعد مدّة يفصّل في كلامه عن مصطلح "النسائي" ويضيف له مصطلح الكتابة النسوية، بل نجد كلاما مغايرا عما قاله من قبل، وهذا بلا شك نتيجة بحثه الدائم والمستمر، ففي مقدمة كتابه "بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي" تصبح الكتابة النسائية عنده مفهوما شاملا وعاما، يقول: "مفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي، بمعنى أنه يضم أشكالا وأساليب وأنواعا من الكتابة عند المرأة"،[2] وهي التي تكتبها المرأة لا غير "الكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما"[3]، وبالتالي كتابة الرجل تخرج عن هذا المصطلح، وإلى جانب هذا المصطلح كما قال به في كتابه الأول "المرأة والسرد" يذكر مصطلح الكتابة النسوية بوصفه جزء من المصطلح العام "الكتابة النسائية" وينبثق منه.

ب- الأدب النسوي:

هو أكثر المصطلحات شيوعا، ربما لأنه ظهر في وقت كانت المرأة فيه ما تزال تعاني من وطأة المجتمع الذكوري، أو لأن المجتمع كان ينظر للمرأة تلك النظرة الدونية. ويكتسب هذا المصطلح مشروعيته النقدية عند بعضهم انطلاقا من المواضيع التي يطرحها وتكون خاصة بالمرأة ومشكلاتها، فنجد مثلا "محمود طرشونة" يعرف الرواية النسوية بالتعريف الآتي: "الرواية النسوية وهي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب

[1]- محمد معتصم: المرأة والسرد، مرجع سابق، ص19.

[2]- محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007، ص 07.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

الأحيان"[1]، يرى الكاتب أن الرواية النسوية تحمل خطابا ورسالة موجهة للدفاع عن حقوق المرأة غير أن هذا النص يتخذ شكلا خطابيا ينطلق من المطالبة بالحقوق ثم يتدرج إلى المطالبة بالمساواة مع الرجل، ثم التفوق عليه.

يميز الناقد "محمد معتصم" –كما مر بنا– بين الكتابة النسائية والنسوية، حيث عد الكتابة النسوية بمثابة جزء من الأولى وقد وجد من الضرورة حيال ذلك تقديم مفهوم جديد يتباين معه في جزئية مركزية في قوله: "الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية، تنصب على المرأة الكاتبة وقد يكون الرجل أيضا فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة، كالميدان الاجتماعي، السياسي، والحقوقي ... وتندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرية، واليوميات، والتقارير الصحافية والتحقيقات والاستجوابات، وبعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية".[2]

إنه يستخدم مفهوما واحدا لمصطلحين، فالنسائي في كتابه "المرأة والسرد" مصطلح يدخل ضمنه كتابات المرأة والرجل المطالبة بحقوق المرأة وقضاياها، والنسوية في كتابه "بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي" تعني المفهوم ذاته أي الكتابات المدافعة والمطالبة بحقوق المرأة سواء أكان كاتبها رجلا أم امرأة.

ويصر الناقد "نزيه أبو نضال" على وجود الأدب النسوي، لكنه لا يقتصر على كتابات المرأة بل أيضا ما يكتبه الرجل، ويحدد المعايير الواجب توفرها في الرواية النسوية حتى يطلق عليها مصطلح الرواية النسوية: "إن الرواية لا تكون نسوية بمجرد أن كاتبتها امرأة، بل لابد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معينة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري[3]، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي

[1]- محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مرجع سابق، ص 05.

[2]- محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، مرجع سابق، ص 7-8.

[3]- الجنس (Sex): بيولوجي يرتبط بالطبيعة، وجندر (Gender): الهوية الجنسية وترتبط بتصورات المجتمع وخطاباته السائدة.

ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية"[1]، والكلام ذاته يعيده في كتابه "حدائق الأنثى"[2]، ووفق هذا الرأي تسقط بعض الروايات التي كتبتها المرأة من خانة الأدب النسوي مثل: روايات يسمينة صالح "بحر الصمت" و"وطن من زجاج" ورواية حسيبة موساوي "حلم على الضفاف" كونها لا تحمل قضايا تخص المرأة بالتحديد رغم أن أبرز شخصياتها من النساء.

أما الكتابة النسوية عند الروائية "سحر خليفة" فهي كما تقول: "تعبر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة وعن التمييز، لكن السؤال هو حول ما إذا كانت هذه الكتابة مقتصرة على المرأة نفسها، والجواب هو قطعا النفي، تاريخيا الرجال هم أول من بدأ بالكتابة عن العدالة التي تخص المرأة. الكتابة النسوية يكتبها الرجل أيضا، كما أنه يمكن للمرأة أن تكتب كتابة شوفنية ذكورية تحاول خلالها إظهار تفوقها على بنات جنسها والتشبه بالذكور"[3]، ولعل في نهاية قولها ما يماثل قول "زهرة الجلاصي" في "النص المؤنث" حول "الثنائية الجنسية" وبأن الإنسان ينتصر أحيانا لقطبه الآخر، كما سنتطرق له في مصطلح الأدب الأنثوي.

ج- الأدب الأنثوي:

إنه يقر بوجود أدب أنثوي يتكلم عن المرأة ومشاعرها وقضاياها، يكتبه كل من المرأة والرجل والمفهوم نفسه يحمله مصطلح الأدب النسوي كما مر بنا من قبل، ترى المرأة فيه هي الأقدر على التعبير عما يخصها والأعرف بأحوال بنات جنسها، أكثر من الرجل، مقابل ذلك ترفض الأدب النسائي لأنه يقوم في نظرها على التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، وفي الأدب لا يوجد تمييز عنصري، وبالتالي ليس هناك أدب نسائي وأدب رجالي.

[1]- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 11.

[2]- ينظر: نزيه أبو نضال: حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 11.

[3]- رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 93.

أما الأدب الأنثوي عند "محمد جلاء إدريس" فهو كل ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل كما يذكر "أفضل مصطلح الأدب الأنثوي وأعني به تحديدا، ما كتبته المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تلي أو تحط من قدره، فتلك قضية أخرى يخضع لمعايير النقد الأدبي التي يخضع لها سائر صنوف الأدب"[1]. وهو يفضله على باقي المصطلحات "فاستخدام مصطلح النسوية أو النسوي لوصف هذا الأدب يربط معناه تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة
نفسها ... واستخدام أدب النساء يوقع خلطا في المفهوم، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجد في أدب الأطفال".[2]

ونجد أن الباحثة التونسية "زهرة الجلاصي" تكاد تنفرد باستخدام مصطلح الأدب الأنثوي أو بدقة "النص المؤنث"، وهي تقر بأنه الأوسع والأشمل والأدق والأصح مقارنة بمصطلح النسائي الذي يحيل مباشرة إلى جنس صاحبته في حين "أن حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء هناك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستوى الرمز والعلامة".[3]

ومع يقين الكاتبة منذ البداية بأن المصطلح يدخلها في مزالق عدة، فهي تقر إلى جانب ذلك بقصور مصطلح المؤنث في تأدية المفهوم الذي ترومه، وذلك انطلاقا من النظرة البيولوجية التي يحملها "إن المؤنث يبدو أقرب إلى البيولوجي"[4]، ذلك أن "المؤنث علامة جنسية محملة بإيحاءات ومحمولات إيديولوجية صادمة تستنفر الجميع"[5].

---

[1]- محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2003، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، ص 14-15.

[3]- زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000، ص 13.

[4]- المرجع نفسه، ص 13.

[5]- المرجع نفسه، ص 9.

ولقد حاولت الكاتبة أن تحدد المفاهيم المتصلة بالمصطلح في مناح كثيرة بذلت فيها جهدا علميا يحتذى به، والزاوية العلمية التي تنطلق منها لتأكيد دقة نظرتها وعمقها هي زاوية نفسية بالتحديد، وتنطلق بالذات مما أكده عالم النفس وتلميذ "سيغموند فرويد" "Sigmund Freud" كارل يونغ" "Carl Jung" وهو مبدأ "الثنائية الجنسية"، فكل جنس يتجاوز حدود جنسه في بعض الأحيان وهو ما يعرف "بالاختراق المتبادل"، وهي تحاول بذلك "تخفيف لفظة مؤنث من كل إيديولوجيا الجنساوية التي رزحت تحتها"[1]،ويتأتى ذلك حسبها بالتغاضي عن الجانب الإيديولوجي المحمل بالنظرة الدونية لجنس الأنثى والحديث عن الثنائية الجنسية، فالنص المؤنث ليس رهين جنس صاحبه، فهو عندها لا ينحصر في دائرة جنس المرأة فقط، بل قد يكتبه الرجل أيضا، ومعيار ذلك يبوح به النص في حد ذاته، وذلك حين ينتقل فيه المذكر من منطقة الحياد ليدخل دائرة المؤنث "إن النص المؤنث الذي يعرف نفسه كنص مؤنث؟ هذا النص لا يمتلك تصنيفا مسبقا أو مكونات نظرية محددة لأن في ممارسته فعل الكتابة ولا يكتسب صفة مؤنث إلا بواسطة طاقاته الكامنة، تلك التي يسائلها التحليل"[2]، فالنص المؤنث لا يكون مؤنثا إلا إذا كانت هناك علامات تدل عليه ومنها انحرافه إلى زاوية المؤنث بصفة جلية واضحة، إذ "هناك مؤنث يسري في النص عندما ينحرف عن منطقة الحياد، لماذا نسميه مؤنثا؟ من المؤكد أن هذا الخيار ليس خيارا جنسيا محضا، إنه خيار استعاري وجمالي، لذلك سنحتاج لغاية مقاربته إلى منهج أدبي لا إلى تحليل بيولوجي أو إيديولوجي (...) وإذا باح النص المؤنث بأسراره الجنسية، فغايتنا لن تتجه إلى وسمه كجنس محدد بل الإصغاء إلى إيحاءاته".[3] ولكل فرد إذا معيار معين من الأنوثة والذكورة فليس هناك أنوثة ورجولة بصفة مطلقة، وإنما هي نسب تتآلف وتختلف مقاديرها.

إذن وبعد عرض أهم المصطلحات تداولا في النقد العربي نجد أن الإشكالية لازالت قائمة إلى يومنا هذا بين مصطلح نسائي/نسوي/أنثوي، والتي لا يمكن التخلص منها إلا إذا ربطنا هذه المصطلحات بمجالاتها المحددة والتي تتمثل في الخصائص البيولوجية والاجتماعية والثقافية

[1]- زهرة الجلاصي: النص المؤنث، مرجع سابق، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 14-15.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

الخاصة بالمرأة، وكذلك الرؤية الخاصة بها وما تمثله من أفكار وقيم لمناهضة السلطة الذكورية. ولكن وعلى الرغم من اختلاف الرؤى في تحديد المصطلح إلا أن التركيز يكمن في إبداع المرأة الكاتبة في حد ذاته دون الخوض في الإشكالية الاصطلاحية.

2. الأدب النسائي وتعددية القراءة: (بين الرفض والقبول)

لقد احتفت الساحة النقدية العربية بخطاب المرأة تحليلا ودراسة، رغم غياب الإطار النظري الذي يحدده، كما أن المصطلح لا يزال يتأرجح بين الرفض والقبول، هذه بعض النقاط المهمة التي سيتم توضيحها عبر تناول مجموعة من الآراء النقدية.

أ– الموقف الأول (الرفض):

يرفض أنصار هذا الموقف تقسيم الأدب، ومهما كانت التسمية التي تطلق على المنجز الأدبي للمرأة، لاعتبارات منها أن الأدب عام لا يتجزأ وليس له جنس، وأخرى أنه يكرس لمزيد من دونية المرأة، فلا جنس للكتابة ولا يمكن أن نقول أن هناك أدب نسائي وآخر رجالي.

فمصطلح الأدب النسائي "يضع هذا الإنتاج في علاقة اختلاف ضدي– تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي"[1]، حيث تغلب الهوية الجنسية "ذكر/أنثى" على النص الإبداعي، وهو بلا شك يحط من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة، فالقول بأدب نسائي يفضي في المقابل إلى أدب ذكوري الأمر الذي يسقط العمل الإبداعي في فخ الهوية الجنسية.

إن رفض المصطلح من قبلهن، بحجة أنه يقوم على أساس الجنس النوعي لمبدعه ذكر/أنثى، هو انتقاص لقيمة أدب المرأة، وذلك انطلاقا من مرجعية المجتمع التي ستنتصر لا محالة إلى القطب المذكر.

ترفض "زهرة الجلاصي" المصطلح لأنه ليس له قاعدة علمية، الأمر الذي جعل الآراء في نظرها تنطلق من الخلفية البيولوجية ذات النظرة الإيديولوجية التي تضع المرأة في مرتبة أدنى من الرجل، والأمر ذاته لا محالة سينعكس على الأدب "في غياب المفاهيم الواضحة وطغيان

[1]- يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص 137.

التصنيفات الإيديولوجية المشبعة بنظرة دونية تتميز بالإقصاء، يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع، أطلق عليه تسمية الأدب النسائي، فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تربأ المرأة الكاتبة بنفسها بأن تصنف في مرتبة دنيا، فتجهد للإفلات من الشرك، فقد أثار مصطلح أدب نسائي –وما يزال– سجالات وصلت إلى حد الاجترار والاستنزاف"[1]. ترفض الكاتبة مصطلح الأدب النسائي لأنه مصطلح يحيل مباشرة إلى جنس الكاتبة فهو يحمل صفة بيولوجية، وبالتالي يدفع بوسم نصها بالهامش والدونية كما هي المرأة في الواقع، وفيه انتقاص للمرأة ومن ثمة إلى أدبها كما ترى كثير من الأديبات "تعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالة مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن"[2]. حيث "أكدت أكثر من كاتبة وبإصرار شديد، أن فعل الكتابة واحد لا يتجزأ، وأن لا معنى للفروق الجنسية بين المذكر والمؤنث لأن الذات الكاتبة تمثل الإنسان بغض النظر عن جنسه، ومن تبريرات هذا الرفض أنهن لا يرغبن في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية منغلقة على ذاتها أو كمنزلة سوسيوثقافية هامشية، لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على أنها كائن "لا جنسي" أو محايد، وعندما يدعوها داعي الكتابة تنسى أنها امرأة".[3]

والأمر ذاته تؤكده الروائية "أحلام مستغانمي"، فيما يخص تصنيف الأدب، لأنها لا تزيد من قيمة الأدب، فالأهم ما يقدمه النص الأدبي كما تقول: "فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية، في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته فيما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط".[4]

---

[1]- زهر الجلاصي: النص المؤنث، مرجع سابق، ص 10.

[2]- رشيد بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص 82.

[3]- زهر الجلاصي: النص المؤنث، مرجع سابق، ص 09.

[4]- حوار مع أحلام مستغانمي، أجرته حورية ميسوم، الخبر الأسبوعي، العدد 03، من 14 إلى 30 مارس 1990، ص16. نقلا عن: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، د ط، 2008، ص 23.

إن القبول بهذا التصنيف يضفي "إلى ثنائية ضدية بين كتابة الرجال والنساء وكأن لكل هاتين الكتابتين بنية خاصة، بنية روائية نسائية وبنية روائية ذكورية، محددتين بالفروقات البيولوجية بين الكاتب والكاتبة، في حين أن النص الروائي نظريا عبارة عن بنية لا هوية جنسية لها، والكلام على بنية نص ما يعني الكلام عن نظام تتوازن فيه العناصر المكونة للبنية بحركتها وعلاقتها توازن يحفظ استمرارية النسق الخاص بهذه البنية أو تلك، إذ أن لكل بنية نسقها الذي شكل انتظام العناصر وترابطها في زمن احد هو زمن نظامها، إن النص الروائي كبنية مستقلة يشكل من عناصر أهمها اللغة، الزمان، المكان، عالم الشخصيات، الرؤية ... وهذه العناصر ليست لها طبيعة جنسية، إنها عناصر محايدة".[1]

إن الاختلاف الجنسي لا يؤدي بالضرورة إلى أساليب وبنى لغوية وآليات سردية تشهر اختلافا بائنا وصريحا بين الجنسين.

ويرفض "نزيه أبو نضال" التسمية والتقسيم على الأساس الجنسي، مع الإقرار بقدرة كل من المرأة والرجل على التعبير في أمور معينة و"الأدب لا يمكن أن يكون نسائيا أو ذكوريا، غير أن أديبا ما سواء أكان رجلا أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمية أو الخاصة بها"[2]. فلكل منهما تجاربه الخاصة وأحاسيسه الذاتية، لا أحد يعيش إحساس وشعور ومعاناة الآخر، فلكل واحد المقدرة على التعبير عن معاناته وهواجسه الذاتية أكثر من غيره، وإذا ما كتب أحدهما عن الآخر فهذا انطلاقا من الفكرة التي يحملها ولن يصل إلى شعور غيره لأن الشعور ذاتي.

ولعل المتتبع يلفي كتابة المرأة ترتبط بقضية مركزية تخص جنسها الأنثوي وهمومها في الحياة، وكل ما تعيشه من مشاكل وما يشغلها من مشاغل نسوية، موقف أدى بكثير من النقاد إلى نعت "كتابة المرأة بأنها عبارة عن كتابة سير ذاتية وليست سوى اعترافات لا تتجاوز ما يخامر الذات في لحظات ضعفها، وفي سطوة غرائزها وشهواتها، ووصفت كتاباتها بأنها رومانسية مغرقة

[1]- رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، مرجع سابق، ص 17.

[2]- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، مرجع سابق، ص 11.

في عتمة الذات المنعزلة عن العالم والناس والمحيط، وأن كتاباتها لا ترقى إلى كتابات الرجل الذي خبر الحياة ووقف على مكانتها وخباياها".[1] وبالتالي فهي تقصيها مسبقا وتعطيها حكما بالنقص والقصور، وتهمشها وتعدمها في المهد، فهي آراء ترى إبداع المرأة مبعثرا بين همومها ومشاغلها الأنثوية التافهة والهامشية، وقد غاب على الرجل صاحب هذه الآراء بأن "قهر المرأة المثقفة اجتماعيا ونفسيا بشكل أساسي هو الذي أشبع الكتابة بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي".[2]

ما يلاحظ على هذه الآراء هو قصور الدراسات النقدية في هذا المجال وإن وجدت فهي لا تشكل بحثا فعليا، وفي مجملها آراء تنطلق من رؤية جنسوية ذات معايير وأحكام جاهزة "تكرس سلطة الرجل -في الأغلب- وتنظر بشيء من الدونية إلى تجليات فعل الكتابة لدى المرأة إن لم تعد أحيانا إلى قمع أصوات انعتاقها عبر مختلف أشكال التعبير التي يطبعها الرفض السائد والثورة عليه والتطلع إلى واقع أفضل ووجود أكثر تكاملا"[3]، وكأنها تقرأ نص المرأة وتدينه مسبقا وتتهجم عليه انطلقا من صورة المرأة في الفكر الجمعي.

يمارس المجتمع هيمنة ذكورية على المرأة في جوانب عدة "هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل، ترى دونية نفسها كبديهية مطلقة"[4]، لقد برمج وعي المرأة فنشأت وهي تتعلم وتنهل من الفكر ذاته وكأنها تتبنى وجهة نظر الرجل وهي وجهة نظر طبيعية بحسب ما وعت عليه من البداية، وهنا تصبح أنثى ضد أنوثتها، تفضل إنجاب الولد على البنت وتنظر للأنثى بالعار كما في روايات "فضيلة الفاروق" صوت المرأة صوت خافت، بل حضور له في ظل الحضور الأحادي والسائد للإبداع الذكوري، والخطاب الفحولي المتسيد للرجال وثقافة المجتمع عامة، والمنبنية على دونية المرأة، فحسبه تحاول المرأة عبثا تفكيك الخطاب السائد وتجاوز الواقع والتمرد عليه، وباستخدام لغة

[1]- محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، مرجع سابق، ص 22.

[2]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 75.

[3]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003، ص38

[4]- حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص وتقويض الخطاب، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 166.

سن قوانينها الرجل، فهي حينما تكتب كما يقول الغذامي: "تدخل مستعمرة ذكورية يحتكر فيها الرجل سيادة النص وتكون المرأة مجرد إنتاج ثقافي جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر وشرط المذكر، فيكون إلزاما عليها أن تقرأ وتكتب وفق شروط الرجل، ومن هنا تعيش المرأة الكاتبة صراعا آخر مع اللغة"[1]. وإن حاولت عن طريق اللغة تغيير شيء من واقعها فلن تستطيع ولن تحقق بها التحرر والاختلاف التي تبحث عنه، عليها أن تغير الأنظمة والأبنية الكلاسيكية التي أدخلت المرأة ضمن أدوار بعينها (جسد، متعة، إنجاب، منزل، زوجة ...).

إذا كانت المرأة لا تكتب إلا عن ذاتها وواقعها، وهو الواقع الذي يسيطر عليه الرجل وبلغة ليست ملكها وإنما صاغ خطابها الرجل، وهي لغة "تحدد مسبقا موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن فإن اللغة تقدم له ما يرقو إليه. المرأة إذن حضور كائن ينحصر دوره في الإشباع الجنسي والعطالة وترتيب شؤون المؤسسة والنوع والنظام العام الذي يحكمه الرجل"[2]، فكيف تكتب المرأة بحرية وخارج أسوار الذات المقيدة وهي محاصرة ومكبلة، لا يمكنها أن تكتب خارج سياقها الاجتماعي والثقافي الذي تعيشه والذي أوجده الرجل ووضع قالبه، فالرجل هو من فرض عليها مواضيع إبداعاتها.

ب- الموقف الثاني: (القبول)

يقر أصحاب هذا الموقف بوجود الأدب النسائي وباستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجل وذلك بما يمتلكه من خصوصية وحضور مميز، "يبرر محمد برادة مصطلح الأدب النسائي مؤكدا على حضور خصوصية معينة في لغة الكتابة عند المرأة ترتبط بالبعد الميثولوجي للذات، رغم اشتراكها مع الرجل في اللغة التعبيرية والإيديولوجية. إن هذا الرأي تكرره بثينة شعبان حيث تقول إن: (النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتب الاستراليون والإفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون بالطريقة نفسها)

[1]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 47.

[2]- محمد نور الدين أفايه: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 32.

إذ أن هناك (خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال، ومميزات أخرى تميز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء ويجب ألا يجري تفضيل أي منهما، طبعا بسبب جنس الكاتب)" [1].

أما "محمد معتصم" فيقر بخصوصية كتابات المرأة ومن ثمة بقبولها، ولعله رأي انطلق من الاختلافات البيولوجية التي أقرتها الطبيعة بين الجنسين، ثم الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الديني إذ "هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة تميز أولا من حيث موضوعاتها والأساليب والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة".[2]

ويضيف مؤكدا "أن المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهووسة بنفسها إنها تنتقد وتشرح وتحلل دقائق الأمور، ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصصا وأشعارا لكت ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية الشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة ورجل في آن".[3]

إن الإقرار بإبداع المرأة هو إثبات لذاتها في واقع حاول تغييبها بشكل كلي، وسعى إلى ترسيخ أسس حكمت المرأة بالتهميش والإقصاء، والمرأة عبر كتاباتها كما يرى "حسين المناصرة" " تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم، وعلى أساليبهم المألوفة والمهيمنة في كتاباتهم"،[4] لإرساء كتابة خاصة بها، وإبراز صوتها، وتأكيد حضورها، كما أنها عبر هذه النماذج تثور على ذاتها المستكينة الخاضعة وعلى وضعها المزري.

وتقوم كتابة المرأة أساسا وفق رؤية رفض السائد وتفكيكه، وتدمير الخطاب التقليدي، وفضح السلطة الذكورية وتعريتها، ومن ثمة إعادة بناء الخطاب بما يعيد للمرأة مكانتها في ظل الفعل الإبداعي الذي يغلب عليه الطابع الذكوري الذي سيطر ردحا من الزمن فهن" يكتبن ليتخلصن من

[1]- مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص20-21.

[2]- محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي، مرجع سابق، ص7.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص66.

ثقل المعاناة التي تراكمت عليهن عبر تفاصيل حياتهن في المجتمع الذكوري المهيمن عليهن، ومن ثم فإنهن كتبن ليمارسن التحدي والمقاومة والتمرد والتغيير."[1]

ولكن إبداعا كهذا يحيى لأجل قضية ذاتية ومحدودة لا تخرج عن الذاتية الأنثوية الفردية ومطالبها وأفكارها إلى القضايا العامة والشاملة، فهو أدب ضيق الرؤية لا يتسع أفقه إلى قضايا أعم وأشمل.

ومن خلال هذه الآراء كلها، تبرز إشكالية ضبط المصطلح داخل حقل الممارسة النقدية، إذ لم يأخذ تصورا مكتملا، كما أن طرح المصطلحات من قبل النقاد هو طرح في معظمه لا يستند إلى مبررات موضوعية علمية، بل تحكمه في الأغلب مرجعيات إيديولوجية وخلفيات مسبقة جاهزة عن المرأة.

والمفهوم والمعنى العام لمصطلح الأدب النسائي والنسوي والأنثوي وجميع التسميات الأخرى كأدب الحريم، أدب المرأة... تصب كلها في بوتقة واحدة وهو الأدب الذي تنتجه المرأة، ودليل ذلك أن هذه التسمية والإشكالية لم تظهر إلا مع ظهور المرأة على الساحة الأدبية وأصبح إنتاجها ظاهرة وحالة تثير الفضول في الكم أولا، ثم النوع، لأنها دخلت ساحة لم يعتد على حضورها وقد سيطر عليها الرجل زمنا، وإن كان قبلها قد كتب الرجل عن المرأة وأثار مواضيعا تدافع عن قضاياها والإشكالية إلى حد الساعة لا يزال السجال فيها مشحونا باختلاف الآراء حولها والتي تتأرجح بين مؤيد ومعارض لجميع التسميات في حد ذاتها انطلاقا من خلفيات متعددة.

نخلص من خلال هذين الموقفين، إلى أن ما تكتبه المرأة يظل أولا وأخيرا أدبا إنسانيا بالدرجة الأولى بعيدا عن التصنيفات الجنسوية أو التحيزات الإيديولوجية والثقافية، فالكتابة في حد ذاتها ليست بالتحديد نسائية أو ذكورية وإنما دراستها تكون بالبحث في الابداع الكامن فيها.

[1]- رفيف صيداوي: الكتابة وخطاب الذات، مرجع سابق، ص56.

3. الرواية النسائية الجزائرية، خلفيات التشكل وسياق التكوين:

إن المتتبع للنشاط الأدبي وحركة التأليف القصصي والروائي النسائي في الجزائر، يجده لا يختلف عن وضع الكتابة النسائية في المغرب العربي ككل، كون العملية الإبداعية مشروطة بتوافر الموهبة أولا والحرية ثانيا، وإن وجدنا مواهب كثيرة أنجبتها الجزائر في فترات لم تنعم فيها بالاستقلال، ممثلا في الأدب المنجز إبان الحقبة الاستعمارية، فقد كان الوضع الاجتماعي المعقد الذي كرس سيطرة القيم الذكورية آنذاك سببا في قمع حرية المرأة المبدعة في التعبير عن ذاتها "فكانت المرأة أكثر تضررا، وأشد تخلفا، بسبب حرمانها من التعليم ووضعها على هامش الحياة العامة، وبسبب عنترة الرجل وانحراف فهمه لقواعد الإسلام وقيمه الحقيقية التي حددت بوضوح وظيفة الرجل والمرأة معا، إن أكبر آفة أصابت المرأة العربية عموما والجزائرية على الخصـوص هو الجهل والأمية اللذان فرضا وحصرا وظيفتها في متعة الفراش، والإنجاب، والتربية والطهي وأدى ذلك إلى شل وظيفتها التربوية، وتخلفها الفكري والذهني وإلى تدهور الأسرة والمجتمع ككل"[1].

في المقابل نجد أن الروائية العربية في المشرق قطعت أشواطا في التأليف الروائي مع بواكير النتاج الروائي المتمثل في كتابات "لبيبة هاشم" (1882-1952) التي أصدرت رواية عام 1904 بعنوان "قلب الرجل" و"عفيفة كرم" (1883-1924) التي كتبت رواية حملت عنوان "بديعة وفؤاد" عام 1906[2]، ويمكن أن تدرج روايتا "زينب فواز" و"لبيبة هاشم" السباقتان في قائمة الكتابة النسائية التاريخية.

أما الرواية النسائية الجزائرية فيعود ظهورها إلى الخمسينات من القرن الماضي، وكانت البدايات باللغة الفرنسية التي لقيت رواجا كبيرا كونها اللغة الرسمية آنذاك، وكان لزاما عليهم التدريس بها في المدارس الحكومية وقتها في حين أن اللغة العربية لم تتجاوز الإصلاحيين في النوادي والجمعيات الإصلاحية وعلى صفحات الجرائد التي أصدرتها جمعية العلماء المسلمين وهذا يرجع بالدرجة الأولى إلى الظلم الاستعماري المسلط على اللغة العربية، محاولا محاصرتها

[1]- يحيى بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2001، ص 04.

[2]- رفيف صيداوي: الكتابة وخطاب الذات، مرجع سابق، ص 22.

ومنع انتشارها، وفي الدرجة الثانية أن المرأة الجزائرية آنذاك كانت تشكل وضعا منغلق، فلا يسمح لها بأن تشارك ولا أن تؤثر في الحياة الاجتماعية، ناهيك عن السياسية والثقافية، كما ضيّق الخناق على الأديب والمثقف فلا يتناولها ولا يتحدث عنها سواء شعرا أو نثرا، حتى أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين "اعتبرت الحديث عن الحب والمرأة ترفا محظورا يفسد أخلاق الشباب ولذلك يحسن اجتنابه"[1].

تشكلت الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي على يد كوكبة من الروائيات الجزائريات اللواتي حصلن على نصيب وافر من التعليم في المدارس الفرنسية، وامتلكن رصيدا ثقافيا ووعيا فكريا بالقضية الوطنية وإحساسا مرهفا بحياة مجتمع يعاني من الحيف والاضطهاد على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، فبرزت أصوات أدبية أمثال: "جميلة دباش" رواية "عزيزة" عام 1947 ثم "ليلى صبار" رواية "آنسة الجزائر" عام 1959، وكذا "يمينة مشاكر" رواية "الغار المتفجر" و"صفية كتو" ... وغيرهن من الأديبات[2].

وكان الصوت النسائي الأكثر تألقا في سماء الإبداع النسوي قبل الاستقلال الروائية: "آسيا جبار"[3] التي نشرت روايتها الأولى "العطش" سنة 1957، "أطفال العالم الجديد" سنة 1962 وتوالت أعمالها الروائية بعد الاستقلال "القبرات الساذجات" سنة 1967 و"نساء الجزائر" سنة 1980، "الحب، الفانتازيا" سنة 1985[4].

إن كاتبات الرواية بالفرنسية في تلك الفترة المبكرة لميلاد الرواية الجزائرية قد تحدثن بكثير من الصدق عن معاناة الإنسان الجزائري وطموحاته، ونقلن مشاكله اليومية من فقر وتشريد وهجرة ... فعلى الرغم من ثقافتهن الفرنسية إلا أن أعمالهن تفيض بالوطنية، تنطق بصوت الهم العربي وتؤرخ للمشهد السياسي الجزائري ماضيه وحاضره بآلامه وآماله، وبالتالي فإن المتن الروائي تميز

[1]- أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1989، ص48.

[2]- أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيونقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 36.

[3]- فاطمة الزهراء إيمالا: لجأت إلى نشر روايتها الأولى (العطش) تحت اسم مستعار "آسيا جبار" الذي أصبح اسم الشهرة فيما بعد.

[4]- موقع إلكتروني: www.m.youm.com.

بمعايشة الواقع الاجتماعي الجزائري وإشكالاته حيث أنهم لم يمارسوا الأدب إلا بعد التجارب التي اقتنوها.

في مقابل ذلك نجد أن الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية كان نموها أبطأ وأقل نصيبا من المكتوبة باللغة الفرنسية، فبينما كانت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في هذه المرحلة تقطع أشواطا ملموسة على يد أديبات جزائريات، كانت نظيرتها لا تزال تبحث عن أرضية لتؤسس وجودها، باعتبار أن الإنتاج الروائي يرتبط في الأساس بحجم التراكم والتطور المعرفي، لذا لم تظهر بوادرها الحقيقية إلا مع تلك الصور القصصية التي نشرت على صفحات البصائر قبل الاستقلال، وفي نهاية السبعينات بدأت المرحلة الفعلية التي شهدت قفزة حقيقية للنهوض بالرواية النسائية في الجزائر، فالكاتبة "زهور ونيسي" كانت لها الريادة الأدبية في مجال المقال الاجتماعي والقصة القصيرة والرواية النسوية، لكن الريادة –كيف كان الأمر– تبقى لها من بين بنات جنسها في الجزائر[1].

هذا ما دفع أحد النقاد إلى القول بأن "هذا الأدب وليد الستينات بصورة أدق هو من مواليد السبعينات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية "من يوميات مدرسة حرة" ... كان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة "زوليخة السعودي" إلا أن رحيلها حال دون ذلك".[2]

ويمكن القول أن "زهور ونيسي" هي أول أديبة قاصة كتبت باللغة العربية في الجزائر استنادا إلى الصور القصصية التي نشرتها قبل الاستقلال ومجموعتها القصصية الأولى "الرصيف النائم" سنة 1967، وإن كانت "زهور ونيسي" قد برزت في فترة ما قبل الاستقلال متخذة العربية والواقع الثوري والبعد الإصلاحي أدوات لتقديم مجموعتها القصصية، وقد ظهرت أديبة أخرى يمكن عدها من اللواتي خضن الكتابة القصصية، هي "زوليخة السعودي" صوت نسائي آخر سخر قلمه للإبداع الرفيع الذي تتجلى فيه القيم الوطنية السامية والمبادئ الأخلاقية.

[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 96.

[2]- أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص 08.

من خلال رصدنا لمسار حركة ونشأة وتطور النص الروائي النسوي في الجزائر، تبين لنا كيف بدأ ظهوره محتشما في محاولات قصصية للعديد من القاصات، ليتطور فيما بعد ليشمل نصوصا روائية لكاتبات أديبات أخريات سرن على الدرب الذي رسمت معالمه "زهور ونيسي: فأثرين بها المشهد الأدبي والثقافي الجزائري.

4. خصوصية اللغة و صدى الأنوثة في الرواية النسائية الجزائرية:

إن التجربة النسائية في مجال الإبداع الروائي تتميز بهيمنة وطغيان اللغة الشعرية، فهذه الخاصية تجد مبرراتها الموضوعية في طبيعة هذه الكتابة الخاصة، وما يلائمها من وسائل تعبيرية للدفاع عن قضيتها، وهذا لن يكون إلا بالبحث عن لغة مميزة، وإظهار عبقرية خالدة للبناء النسوي المتفرد تثبت من خلالها مشروعية مطلبها في المساواة مع الرجل،

" ففعالية الكاتبة الجزائرية في عملية الإبداع، واشتراكها مع الرجل في مواضيع عامة، وكذا تفردها بكتابة خاصة بها ميزتها عن الكتابة الذكورية، يعني أنها تحررت من القيم الموروثة التي جعلتها منذ زمن طويل كائنا تبعيا وغير منتج، بل إن ما أضافته المرأة الجزائرية من إبداع خاص، ساهم في إثراء الكتابة العربية ككل، وعززها بلمسة أنثوية جمالية وبمواضيع أدبية ولغة خاصة و بتيمات جديدة مستمدة من عالمها الذاتي ومن تجربتها النفسية والحياتية." [1]

إن شعرية الرواية النسائية واضحة وجلية من خلال نصوص مبدعات جزائريات نذكر على سبيل المثال لا الحصر (أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ربيعة جلطي، يسمينة...)، فهن يدركن ذوق المتلقي فيجعلن لغتهن تداعب إحساسه وتلامس مشاعره " فملامسة الكلمات هنا توحي بالثقة الاستعداد، الإصرار، الانتباه، الشعور بالراحة و الاطمئنان، التذوق، الخوف، الحذر، فاللغة كما يقول "هيدجر" تعمل بشكل واع أولا وواعي على صياغة هويته و إعلان ذاته للآخر و للآخرين" [2].

[1]- إيمان مليكي: أساليب الرواية النسائية الجزائرية بين الواقعية والتجديد، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2017-2018، ص49.

[2]- محمد نور الدين آفاية: الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص36.

إن الرواية النسائية تعد كتابة إبداعية تبنى على ثقافة المرأة الفكرية والاجتماعية، تستدعي من خلالها البوح بمكابدة تطمح فيها الذات الأنثوية إلى إبراز قدرتها المعرفية على السلطة الفكرية والثقافية الذكورية، فتظهر شعرية روايتها في الطرق والأساليب الفنية الكامنة في لغتها المبهرة الجميلة التي تلامس فيها كلماتها الروح والجسد، وتوظيفها لقاموس من الجمل المغرية والأساليب الراقية، والتي عكست بها هواجسها وشواغلها الذاتية والقومية والانسانية.

على ضوء ما سبق تقوم دراسة هذا الموضوع بالبحث في شعرية الرواية النسائية الجزائرية والتي تعكس مدى قدرة الكاتبة على إقامة بناء فني جمالي عن طريق الإمكانات الدلالية غير المحدودة التي توفرها اللغة، كما تتصف هذه الكتابة بامتلاكها لخصائص تؤهلها لإبراز مكامن الوعي والنضج الروائي التي تدل عن مرجعية ثقافية وفكرية رائدة، فالكتابة النسائية تمتاز بجرأتها وتحديها للواقع وإبراز ذاتها ككيان مختلف وفق وعي كتابي ورؤية خاصة جعل إبداعها متميزا محتضنا لاستعمالات فنية جديدة، وذلك ما سنقف عنده في الباب الثاني التطبيقي من خلال دراسة شعرية العتبات النصية وشعرية البنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية، حيث انتقينا أكثر النصوص تمثيلا وتجسيدا لهذا الموضوع كمدونة لبحثنا ودراستنا التطبيقية، وهي: "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، و"الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، و "عرش معشق" لربيعة جلطي.

الفصل الثاني

شعرية العتبات النصية والبنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية

– دراسة تطبيقية–

أولا: شعرية العتبات النصية

ثانيا: شعرية المكان والزمان الروائيين

ثالثا: شعرية الشخصية الروائية

الفصل الثاني

أولا: شعرية العتبات النصية

I. شعرية العتبات الخارجية

1. تشكيل الغلاف وشعرية خطاب الصورة
2. اسم المؤلفة بين المعلن والمستعار
3. العنوان بين الإغراء والتشويق
4. عتبة التجنيس
5. عتبة دار النشر
6. عتبة الغلاف الخلفي

II. شعرية العتبات الداخلية

1. عتبة الاستهلال وتشكيل أفق القراءة
2. عتبة الإهداء
3. استراتيجية البناء النصي للعنونة الداخلية

يهدف هذا الفصل لقراءة الخطاب الروائي ضمن سلسلة الإحالات النصية المحيطة، ونقصد بذلك عتبة الغلاف، اسم المؤلف، والعنوان، والتجنيس، ودار النشر، بالإضافة إلى العتبات الداخلية كالإهداء والعناوين الداخلية الروائية "أحلام مستغانمي" في رواية الأسود يليق بك والروائية "فضيلة الفاروق"، و"ربيعة جلطي" حيث نسعى إلى الكشف عنها وعن العلائق النصية التفاعلية بينها وبين المتن الروائي، والكشف كذلك عن تعالقات هذه العتبات مع بعضها البعض. فموضوع العتبات اليوم يشكل موضوعا أساسيا في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث سعى كبار المنظرين والنقاد أمثال: "جيرار جينيت" (GERARD GENETTE) و"ليو هوك" (LEO HOOK) و"هنري ميتران" (HENRIS METTERAND) وغيرهم من الباحثين إلى "ضبط حدودها النظرية وبلورة صور علاقتها بالمتن الروائي من جهة وبالقارئ من جهة ثانية، وإبراز مختلف الوظائف الإشهارية، والإغرائية، والتفسيرية، والإفهامية، والرمزية التي تضطلع بها خدمة للنص الروائي في بعديه: الجمالي والدلالي ".[1]

وكان رائد هذا المجال "جيرار جينيت" الذي ركز في كتابه "عتبات" (SEUILS) الصادر عام 1987 على المناص أو العتبات كأفق أكثر شساعة وتعقيدا و تنويعا لمداخل الشعرية، موسعا من حدود مشروع الشعرية "إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص، لأنه رأى بأن النص/ الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين، والإهداء...، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح المناص(Paratexte) ، أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي ، فالمناص نص ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله ".[2]

وقد أطلق "جيرار جينيت" على العتبات تسمية" النصوص الموازية" (Paratexte) وقسمها إلى ضربين: وسم أولهما بـ "النص المحيط" (Péritexte) ويتضمن: العنوان الأساسي، والعنوان

[1]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في روايةّ الأسود يليق بكّ لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللسان ، العددان الخامس والسادس، جوان 2014، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط، ص83.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص ص27- 28.

الفرعي، والعناوين الداخلية للفصول (intertitres)، والمقدمات والملحقات، والفاتحة، والملاحظات الهامشية في أسفل الصفحات، والنهايات، والمنقوشات وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، ومقطع من الرواية، فيما وسم ثانيهما بـ "النص الفوقي" (epitexte) ويفيد تلك الخطابات الموجودة خارج الكتاب، والمتعلقة به، والدائرة في فلكه، مثل الحوارات والمراسلات، والشهادات، فضلا عن التعليقات، والقراءات المتصلة بالنص الروائي.[1]

انطلاقا من هذا تشكل العتبات النصية "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة".[2]

I. شعرية العتبات الخارجية:

1. تشكيل الغلاف و شعرية خطاب الصورة:

تعتبر عتبة الغلاف لوحة فنية ذات دلالة إيحائية، تلتقي فيها الإشارات اللغوية وغير اللغوية، متراصة لتشييد العالم السردي فتعمل على تحفيز المتخيل الذهني الذي يجبر القارئ على تركيب مشاهدة النص الأولية، وهذا بالكشف عن حيز ما من مضمون النص السردي بصفة قصدية فالغلاف الخارجي يفرض وجوده في العمل الأدبي ويدعو إلى الوقوف عنده واستنطاقه في إطاره الإبداعي وفي ظل علاقته بأطراف الرواية بداية من عنوانها إلى مضمونها، فهو بوابة أساسية للعبور إلى النص والولوج إلى أعماقه قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والجمالية والدلالية.

يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية ورسوما كلاسيكية واقعية ورومانسية وأشكالا تجريدية ولوحات فنية لفنانين مرموقين في عالم التشكيل البصري أو فن

[1]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في روايةّ الأسود يليق بكّ لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص83 - 84.

[2]- نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011-2012، ص13.

الرسم، للتأثير في المتلقي والقارئ المستهلك، ويعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره، وتشفيره.[1]

فصورة الغلاف أصبحت ضرورة من ضرورات النص الروائي، مثل التحكم في التخيل والاستهلال، والدقة النحوية، وعلامات الترقيم، والسيطرة على اللغة، سردا وحوارا ووصفا، وعلى التقنيات الحداثية التي هي سلاح ذو حدين؛ قد ترتقي بالعمل أو تهدمه في آن. وضرورات النص الروائي هنا بعضها يخص الكاتب لإنجاز بناء حكائي ذي فنيات خاصة وبعضها يخص الكاتب والمتلقي معا، وصورة الغلاف واحدة من الضرورات التي تخص الاثنين معا، يحتاج إليها المتلقي بنفس درجة حاجة الكاتب لها؛ فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركا فعالا في كتابة النص الذي يأبى –الآن– أن يأتي كاملا من مؤلفه، ويصر على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلق قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب، الكاتب الذي أرى حرفيته أصبحت تكمن في مدى استغلاله طاقات المتلقي الذهنية والتذوقية.[2]

ويتكون الغلاف الخارجي من واجهتين أساسيتين (أمامية وخلفية)، " حيث نستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي وحيثيات النشر، والرسوم والصور الشكلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنلفي الصورة الفوتوغرافية للمبدع وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر".[3]

فكل من هذه الأيقونات الموجودة في الغلاف الخارجي تدخل في" تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية

[1]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص117، كتاب إلكتروني: www.alukah.net

[2]- أبو المعاطي الرمادي: سيمائية الغلاف... تفضح استلاب شخصيات المحيميد جسديا ونفسيا، نشر في الحياة يوم 28-09-2010 http://www.sauress.com/alhayat/185739.

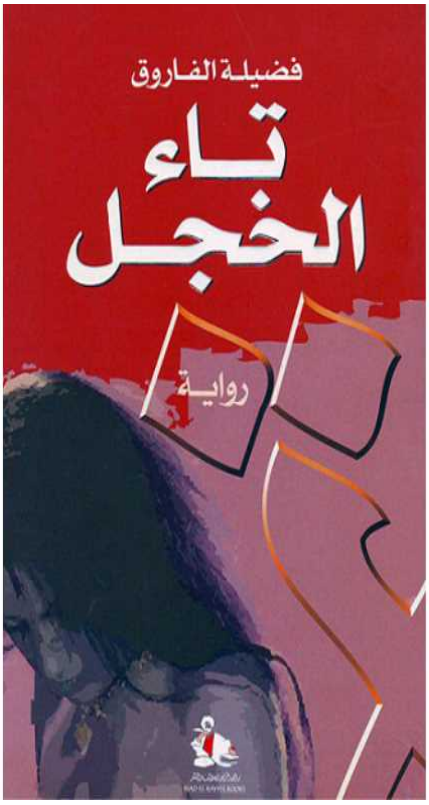
[3]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، مرجع سابق، ص116.

فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراءة، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية" [1].

وسنقوم بدراسة العتبات التي وجدناها على غلاف رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق ورواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، و رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي، من خلال التركيز على العلامات الدالة على شعريتها، فعتبة الغلاف في الرواية النسائية تعكس جانبا فنيا جماليا تميزه الصورة الشعرية والاغرائية، إذ يظهر جانبا من المكامن اللاشعورية لنفسية المرأة كما يفصح عن عدة مكبوتات نافست بها الرجل الروائي نفسه.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 1991، ص60.

– عتبة الغلاف في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق[1]:



***شعرية الصورة:**

تعد الصورة عتبة مهمة في الغلاف الخارجي للرواية " فقد أسهمت في إضافة دلالات جديدة للنص السردي إذ تعجز اللغة في كثير من الأحيان عن التعبير عما يفصح عنه خاصة أمام العجز في التحكم فيها زمكانيا بعدما استباحها الجميع، يشاهدها الداني والقاصي، والكبير والصغير والمثقف ، والحدود الثقافية قياسا بالنص الملفوظ الذي تتحكم فيه زمكانية إلقائه، أو قياسا بالنص المكتوب الذي يتوجه إلى النخبة القارئة فلا يكاد يتعدى فعل القراءة"[2]، فالصورة عتبة أساسية لما تحمله من مؤشرات موحية بعوالم النص الروائي نستمد منها أبعادها الجمالية/ الرمزية والدلالية في آن، ذلك أن دلالة الصورة في سيمائية تشارلز سندرس بيرس charledsenders pires هي:"

[1]- ينظر: فضيلة الفاروق : تاء الخجل، دار رياض الريس للكتب والنشر، أريس، الجزائر، 2003.

[2]- وفنادة مفيدة: عتبة الغلاف الروائي ، صورة للجسد الأنثوي في رواية " شهقة الفرس" للروائية" سارة حيدر" ، مجلة الباحث ، العدد 17، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، ص105.

أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه ، بفضل صفات تمتلكها ، خاصة لها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية".[1]

نجد في غلاف رواية: تاء الخجل" صورة لامرأة يظهر الشق العلوي لجسدها عاريا وربما كان تجريدها من ثيابها غصبا، فلباسها يعتبر حشمتها وحياءها وشرفها وعفتها وتجريدها منه يعني تجريدها من شرفها وعفتها وممارسة القهر والظلم والاغتصاب الجسدي والنفسي عليها، ومن شدة خجل هذه الفتاة تظهر مطأطأة رأسها فلا يظهر منها إلا الجانب الأيسر من وجهها، فوضعية وقوف هذه الفتاة يندرج ضمن تقنيات الجسد الإنساني التي تعد" البوابة للولوج إلى العالم العميق للذات. فهي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية، كأشكال الوضعة والاستخدام الاستعاري لليدين ودلالة النظرة ونبرة الصوت وشكل الجلوس..."[2]

فالروائية فضيلة الفاروق أرادات من خلال صورة الفتاة أن توصل للقارئ أن المرأة صوت يطلب منه أن يبقى منخفضا ورأس يرى كثيرون أنه يجب أن يكون مطأطأ ومجبورا على الطاعة ولا يرتفع لتحد وعصيان، هي جسد حرام ينظر كثيرون أنه خلق فقط للمتعة هذه الصورة التي استقرت في أذهان الكثيرين رجالا ونساء منذ قرون.

والقارئ لن يفهم الصورة إلا بعد اطلاعه على العنوان والمتن الروائي استنادا إلى ما ذهب إليه عبد المالك أشبهون بقوله:" لا بد من التأكيد على أن صورة الغلاف لا تفصح عن ذاتها كشكل تصويري تجريدي لموجود ما، إلا بعد قراءة العنوان، فالصورة أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض"[3].

[1]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في روايةّ الأسود يليق بكّ لأحلام مستغانمي، مرجع سابق،ص93- 94.

[2]- سعيد بن كراد: سيمائية الصورة الإشهارية، إفريقيا، الشرق ، الدار البيضاء،(د ط)، 2006، ص88.

[3]- عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص146.

*** دلالة الأوان:**

يؤدي اللون دورا مهما في فهم مضمون النص الروائي مثل الصورة تماما التي ترتبط ارتباطا وثيقا به، لأنها لا تتأسس– في أغلبها– إلا باللون الذي بجلب نظر المتلقي إليها، فضلا عن أن تحليله جزء لا يتجزأ منها، فلا يمكن للقارئ الذي يقرأ الصورة قراءتين وصفية ودلالية أن يتجاهل اللون، بل يخصص له مساحة لكي يقف عند دلالته هو الآخر.[1] والألوان "ترتبط بأحاسيس الإنسان وحالته النفسية وأنماط سلوكه وردود فعله الواعية واللاواعية، ما جعلها تكون من خصائص وجوده لما تتضمنه من أبعاد مختلفة متعالقة ومتكاملة من طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقتها في ما بينها وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها".[2]

تزخر رواية" تاء الخجل" بمجمــوعة من الألوان وهي: الأحمر، والبنفسجي والأبيض والأسود ، والرمادي تنوعت بين ألوان ساخنة وألوان باردة، وعندما تستخدم" الألوان المضيئة والمعتمة في الوقت نفسه على نحو متعارض، فقد يرمز هذا إلى التجسد أو الحقائق الكلية التي تبرز فجأة أو تحضر على نحو مهيمن: الحياة والموت، الخير والشر ، البداية والنهاية...إلخ" [3]. واللون الواحد قد تكون له " دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة، دلالات الموت، ودلالات الحياة في الوقت نفسه، فطاقات اللون هائلة غير محدودة ورمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه "[4].

[1]- بن عيسى أسماء : العتبات النصية ودلالتها في النص الروائي للطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، الجزائر، 2019-2020، ص53.

[2]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في روايةّ الأسود يليق بكّ لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص95.

[3]- عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مجلة عالم المعرفة)، الكويت، العدد267، مارس 2001، ص282.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها

اللون الأحمر:

يغطي اللون الأحمر الجزء العلوي من الغلاف، والذي يعتبر من الألوان النارية وكغيره من الألوان يحمل دلالات عديدة تختلف حسب سياقات استخدامه، فاللون الأحمر يحمل دلالة متضادة(حب/عنف) فهو لون الحب والجرأة والقوة والجاذبية والإغراء والعاطفة والرغبة والحساسية والرومانسية والفرح ويعطي الثقة للأشخاص الخجولين أو الذين يفتقرون إلى قوة الإرادة ، ووجد علماء الطاقة" أن اللون الأحمر له تأثير على الجهاز العصبي وأيضا يقوى روح الانتماء، ودائما ما نرى أن الأشخاص الذين يعانون من المشاكل الأسرية أو الذين يعانون من المشاكل النفسية مثال الوحدة والانعزال يحتاجون إلى وجود اللون الأحمر في حياتهم"[1]

وقد يرتبط اللون الأحمر كذلك بالموت فهو لون الدم والنار والخطر والعنف والعدوانية والغضب والتمرد والوحشية والحقد.

وقد ارتبط في الرواية بالموت وإراقة الدماء خلال فترة العشرية السوداء، وما تعرض له الجزائريون سنوات التسعينات خاصة النساء من اختطاف واغتصاب بطرق وحشية وهمجية، فقد عبرت عنها الروائية من خلال العبارة التالية :" سنة العار...سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداء من 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة في بيانها رقم28 الصادر في 30 أفريل أنها قد وسعت دائرة معركتها:" للانتصار للشرف بقتل نسائهم ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها".[2]

[1]- ينظر: دلالة اللون الأحمر في موقع: فنون-وتسلية/فنون/الفن/دلالة- اللون- الأحمرhttps://e3arabi.com

[2]- فضيلة الفاروق : تاء الخجل، مصدر سابق، ص36.

اللون البنفسجي:

يغطي اللون البنفسجي الفاتح الجزء السفلي للغلاف ، فنجده في الجهة اليمنى المقابلة لرسم الفتاة ويحمل كذلك دلالات عديدة منها:" أنه يعد من : "الألوان البهيجة"، وهو" لون قوي" ؛ يتواصل مع الحدس والخيال ، إنه لون تحول ، لون سلام يحارب الخوف"، ويرى علماء النفس" أن الشخصيات التي تفضل اللون البنفسجي خيالية تبدو وكأنها تنتمي إلى عالم آخر غير الذي نعيش فيه، هي شخصية خلاقة ومبتكرة تتسم بقدر من الروحانية والحساسية ، وتعرف كيف تهرب من الواقع عن طريق الأحلام"[1] .

ويدل اللون البنفسجي من جهة أخرى على الحداد أو النصف حداد في المجتمعات الغربية فهو يستحضر أيضا فكرة الموت، وربما هذا ما أرادت الروائية التعبير عنه من خلال ثنائية اللون الأحمر والبنفسجي.

اللون الأبيض:

اللون الأبيض من أكثر الألوان سطوعا ووضوحا، ومن مميزاته التي يمتلكها هو قدرته الخارقة على خفض قوة أي لون آخر بجانبه، ولهذا نرى في الرسم وعند خلط اللون الأبيض مع أي لون آخر فإنه يخفض من بريق وسطوع هذا اللون، ويحوله إلى لون ضبابي ومعتم، ويعبر اللون الأبيض عن النقاء والصفاء والوضوح، ويوحي لنا بالسكينة والطمأنينة والسلام.[2] فقد ظهر اللون الأبيض في: عنوان الرواية والإشارات اللغوية الأخرى على الغلاف وذلك ربما لإبرازها وإظهارها.

[1]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في رواية" الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 97-98.

[2]- ينظر: دلالة اللون الأبيض في موقع: فنون-وتسلية/فنون/الفن/دلالة- اللون- الأبيض https://e3arabi.com

اللون الأسود:

نجده في الخطوط السفلية للتاء المربوطة وكذلك نجده في شعر الفتاة، يقوم اللون الأسود بوظيفة مزدوجة، فهو لون دافئ يقترن بالحياة وهو لون بارد يرتبط بالموت والحداد.

وهو في الغلاف يدل على الحزن والخوف والانغلاق من جهة ومن جهة أخرى الحداد على الوطن زمن العشرية السوداء.

اللون الرمادي:

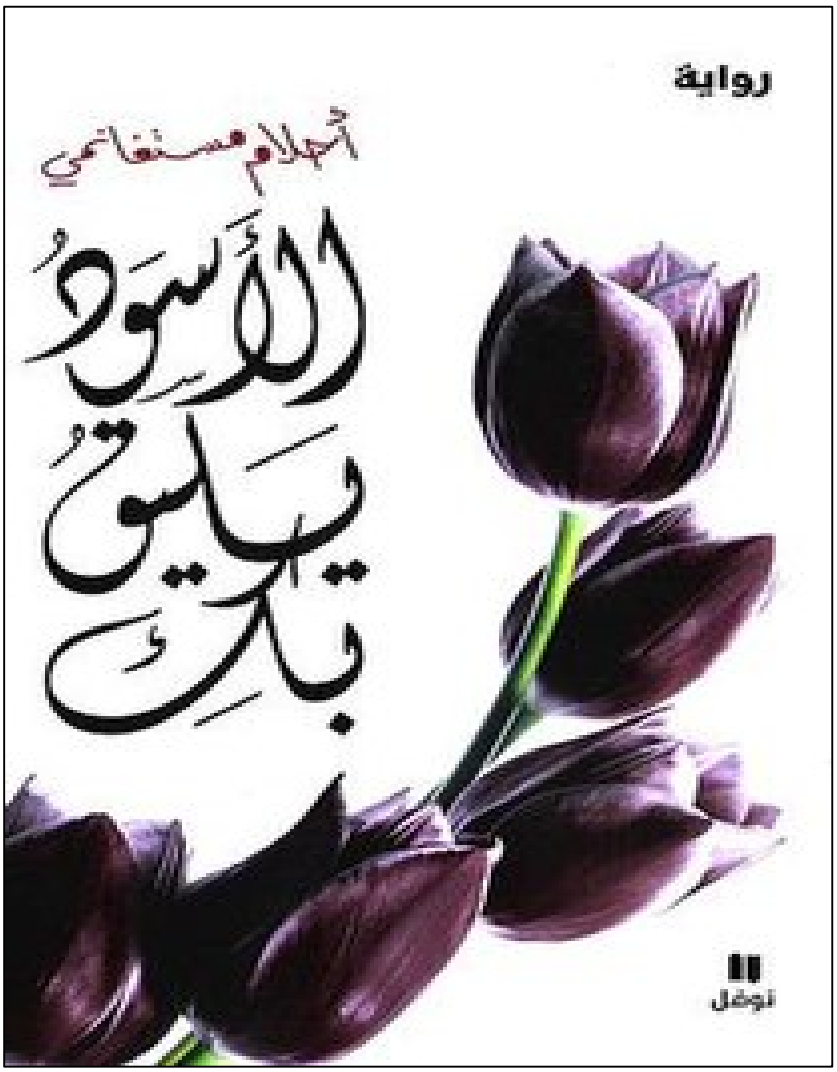
وهو لون صورة الفتاة، ففي أماكن نجد اللون الرمادي الفاتح ويميل إلى القاتم في أماكن أخرى. ويعد اللون الرمادي من " الألوان المحايدة كونه لا أبيض ولا أسود، بل إنه ناتج عن دمجهما معا، ويرمز الرمادي الغامق المائل إلى السواد إلى الغموض والمأساة بينما يرمز الرمادي الفاتح المائل إلى البياض إلى الحيوية والنور، وكونه ساكنا وخاليا من المشاعر على حد سواء. يعتبر لونا مستقرا مما يخلق لنا إحساسا بالهدوء"[1]

وقد اختير اللون الرمادي ليدل على القهر الذي تعانيه الفتاة من الناحية الاجتماعية والجسدية والنفسية.

من هنا نستنتج أن الألوان عتبة أساسية من عتبات النص، تضفي شعرية وجمالية للنص فهي تمنح الغلاف بعدا جماليا وفنيا شأنها شأن الصورة التي لا تنفصل عنها. فالكاتبة الجزائرية لم تضع هاته الألوان عبثا أو اعتباطا بل وضعتها بقصدية تامة، حتى تعكس مضمون عملها الروائي، وتكسب القارئ وتستميل قلبه، وكأن الكاتبة بهذه الألوان تحثه على الدخول إلى متن نصها الروائي.

[1]- ينظر: دلالة اللون الرمادي في موقع: فنون-وتسلية/فنون/الفن/دلالة- اللون- الرماديhttps://e3arabi.com

– عتبة الغلاف في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي[1]:



اختارت الكاتبة الروائية "أحلام مستغانمي" لروايتها "الأسود يليق بك" غلافا متميزا يستند إلى خلفية واسعة البياض مغرية تستفز القارئ والكاتب بالكتابة والتلوين، متبعة هندسة موضعية

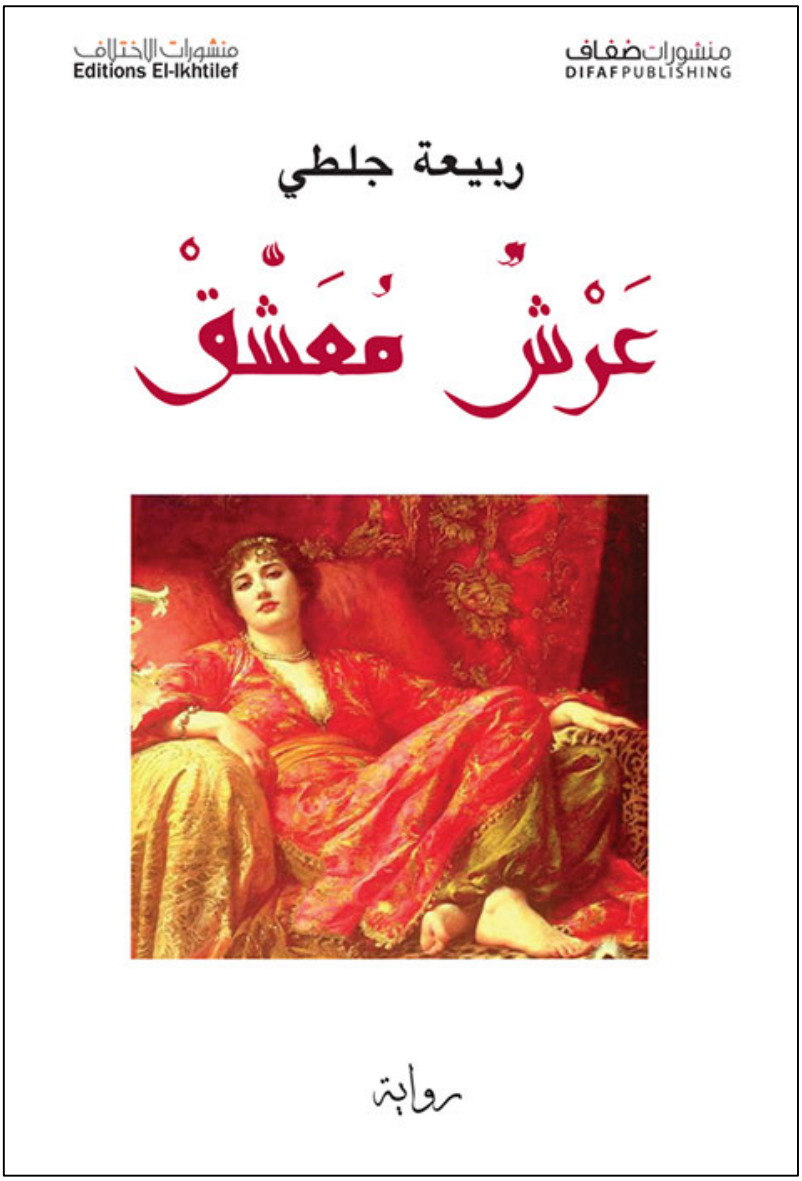
[1]- ينظر: أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت– لبنان، ط1، 2012.

لمحتويات الغلاف التي رتبت ترتيبا تنازليا، فجاءت بسيطة من غير حشو لأقوال أو معلومات أنيقة بمساحة تركت للتأويل من غير فرض، وقد جاءت بالترتيب التالي:

من الجهة اليمنى أعلى الغلاف كتب جنس العمل (رواية) بلون أسود بحجم صغير، تحته في أقصى اليسار نجد اسم الكاتبة (أحلام مستغانمي) كتب باللون الأحمر بخط أكبر حجما من جنس الرواية، وتحته مباشرة في نفس المستوى، تموضع العنوان (الأسود يليق بك) فبدى كأيقونة لسانية وتشكيلية تتكون من حروف غليظة مائلة كتبت بخط عربي جميل وهو الخط الديواني، وقد شغل حيزا نصيا كبيرا إذا ما تمت مقارنته مع العناصر الأخرى المكونة للغلاف، مما جعله يبدو بارزا وواضحا ويكمن دور هذا الوضوح في احتلاله موقع إخباري من حيث تصدره للواجهة الأمامية للغلاف إخبارا عن مضمون الرواية، وإقناعي من حيث البنية التشكيلية التي تدل على هدف المؤلفة الضمني المتمثل في إثارة انتباه المتلقي ثم حثه وتحريضه على قراءة مضمون الرواية ومن خلال صورة الغلاف نلاحظ وجود خمس ورود من نوع زهر التوليب تنبثق من أسفل الغلاف إلى أعلاه تضم أوراقها وبتلاتها في خجل لتنثني في غنج ودلال، وقد جاءت بارزة من حيث الملمس ليستشعر المتلقي بوجود انثناءات ونتوءات تحدد ملامح الوردة وغصنها ما يوحي بواقعيتها ووجودها الحقيقي على وجه الغلاف حرصا من مصمم الغلاف الإيهام بواقعية الملمس بعناصر الصورة بصريا في المتلقي وتشركه في عملية إنتاج المعنى وتداوله وقد جاءت صورة الغلاف متناغمة ومنسجمة مع العنوان حيث لعبت باقة التوليب دورا هاما في تصوير العوالم السردية التي تشمل حركة الأحداث ودور الشخصيات في ضبط إيقاعها، لترمز هذه الصورة إلى العديد من الدلالات، كرمز الأنوثة والحب والإخلاص والخجل وهي صفات لصيقة بالكيان الأنثوي دون غيرها، ويتكرس هذا الطابع الأنثوي من خلال تشكل الباقة من خمس ورود ملونة بالأرجواني المشوب بالأسود يتسلقن بالترتيب واحدة فوق الأخرى يضممن بعضهن بعض على غصن أخضر يرمز للحماية والألفة.

لم تكن صورة ورود التوليب الخمس ذات اللون البنفسجي رسما تشكيليا، وإنما هي صورة فوتوغرافية، أثبتتها الكاتبة (أو الناشر على لوحة غلاف الرواية للإيحاء بعوالمها).[1]

- عتبة الغلاف في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي[2]:



تقدم الكاتبة "ربيعة جلطي" للقارئ رواية تحت عنوان "عرش معشق" بغلاف متميز خطت معلوماته على خلفية بيضاء، بدأته بذكر داري النشر على يمين وعلى يسار الغلاف بلون أسود

[1]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات النصية في رواية" الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص94.

[2]- ينظر: ربيعة جلطي: عرش معشق، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2013.

تحته في الأعلى وسط الغلاف كتب اسم المؤلفة "ربيعة جلطي" بلون اسود داكن بحجم أقل من العنوان الذي جاء تحته مباشرة كتب باللون الأحمر بخط عريض وبارز الحامل لدلالة متضادة الحب/ العنف. وأسفله نجد صورة فوتوغرافية ملتقطة بتقنية التصوير السينمائي، والتي تعمل على جذب فكر المتلقي كما تثير فيه العديد من الأسئلة، فالصورة عموما مرتبطة بالنص فهي بدونه كعقيدة بدون تعاليم، وعليه نجد في هذه الصورة امرأة تجلس على كرسي أشبه بعرش ملكي اجتمع فيها اللون الأحمر والأصفر والأخضر و الأسود، وقد طغى اللون الأحمر على الصورة والذي يحمل كما قلنا سابقا دلالة الحب والعشق والعنف.

أما اللون الأخضر: يدل على البدايات الجديدة، والكثرة، والصحة الجيدة، والأرض، والنقاء والطبيعة، والنمو، والتفاؤل، والتجديد المستمر، والقوة، والنشاط، والحيوية، والخير، والسلام بالإضافة الى الحب فكل ما هو أخضر يدخل إلى قلب الإنسان ونفسه بسهولة. كما يدل في بعض الأحيان على الغيرة والحسد. [1]

– اللون الأصفر: الأصفر هو لون الاشراق والأمل والسعادة، ولكن لديه أيضا دلالات ومعان متناقضة، فمن جهة هو لون يعطي النضارة والفرح والإيجابية، والتفاؤل، والبهجة، والولاء، ومن جهة أخرى فالدرجة الباهتة منه تعني الحذر والمرض، والغيرة. [2]

إن شعرية الغلاف تظهر في تفاعل الأشكال والرسومات والألوان التي انتقتها الكاتبة بعناية تامة لتعبر عن ابداعها كامرأة، فيظهر غلافها كفسيفساء فنية وجمالية تتداخل فيها مكونات عديدة لإنتاج الدلالة ورسم خريطة المتخيل النسائي. وهذا ما ظهر على أغلفة روايات كل من تاء الخجل وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، فقد كانت بصمة المرأة الكاتبة حاضرة في أعمالهن والتي امتازت بالإبداع والجرأة في وضع أغلفتهن.

[1]- ينظر: دلالة اللون الأخضر في موقع: فنون-وتسلية/فنون/الفن/دلالة- اللون- الأخضرhttps://e3arabi.com

[2]- ينظر: دلالة اللون الأصفر في موقع: فنون-وتسلية/فنون/الفن/دلالة- اللون- الأصفرhttps://e3arabi.com

2. اسم المؤلفة بين المعلن والمستعار:

يوضح " جيرار جينيت" أهمية اسم الكاتب والوظائف التي يؤديها حيث يقول:" ... لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا" .[1]

ويتموضع اسم الكاتب " في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب"[2]، وهذا من شأنه خلق بعد جمالي وإيحائي للغلاف، فوضع اسم الكاتب في الأعلى لا يوحي بالدلالة نفسها مع تموضعه في أسفل الصفحة.[3]

- **عتبة المؤلفة في رواية "تاء الخجل":**

ورد اسم المؤلفة "فضيلة الفاروق" في رواية "تاء الخجل" في أعلى الغلاف، كتب بخط أبيض واضح وبارز. وورود اسمها في صدارة الغلاف جاء ليحقق وظيفتي" التسمية" و"الملكية" مما يعني أن الناشر كان عادلا حين وضع اسمها في المقدمة باعتبارها المالك الحقيقي للرواية، وليس هذا فحسب، بل اختياره للموقع يوحي باستشعار المنزلة التي تتمتع بها المؤلفة لدى قرائها فتتحقق "الوظيفة الإشهارية"، لأن المتلقي حين يرى اسم" فضيلة الفاروق" على رأس الغلاف، سيقبل على العمل وكله شغف لمعرفة ما يجرى بداخله نظرا للطابع التأليفي الذي تتمير به الروائية، كما يبني جملة من الأفكار المسبقة على الرواية.

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق،ص63

[2]- المرجع نفسه، ص 63-64.

[3]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2006-2007، ص50.

ومن ثم فإن هذه العتبة" تسهم وبشكل كبير في تشكيل التصور القبلي لدى القارئ حين يتواصل أول مرة مع العمل الإبداعي، وهو لأجل ذلك لا يعبأ لأي مظهر من مظاهر النصوص المحيطة بقدر ما يركز نظره على اسم المؤلف.[1]

وتجدر الإشارة أن اسم " فضيلة الفاروق" ليس اسمها الحقيقي بل هو اسمها المستعار، أو اسم الشهرة الذي اختارته ليكون هويتها الفنية في رواياتها، حيث أن اسمها الحقيقي هو (فضيلة ملكمي) أما لقب (الفاروق) فهو مستعار يقول" فيليب لوجون" على الاسم المستعار أنه" اسم يختلف عن الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كل كتاباته أو بعضها. فالاسم المستعار اسم المؤلف، فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثان(...) إن الأسماء الأدبية المستعارة على العموم، ليست سرا خفيا، ولا خداعا، فالاسم الثاني حقيقي كالأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...) إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغير شيئا في الهوية".[2]

ولقد عالجت " فضيلة الفاروق" قضية الكتابة باسم مستعار في رواية "مزاج مراهقة" من وجهات نظر مختلفة ، حيث كانت "لويزا" توقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفا من العائلة ومن المجتمع، ولهذا كانت تصر على عدم ذكر اسمها الحقيقي فاللجوء إلى الاسم المستعار عند المرأة /الكاتبة يكون قصد التخفي خوفا من انتقادات الأسرة والمجتمع وربما عدم الثقة بالنفس أو الرغبة في الانتقام أو الكتابة عندما تصبح ممارسة لفعل العري وكشف الجسد وإعلان الصوت، عكس الرجل/ الكاتب الذي يلجأ للتخفي وراء الاسم المستعار خوفا من المشاكل السياسية حين يشعر أن رأيه لا يتوافق والآراء السياسية العامة.

[1]- نجاة عرب الشعبة: قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد 12، ديسمبر 2015، ص79.

[2]- فليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 35- 36.

وهذا ما أكدته" فضيلة الفاروق" في حوار مع قناة يورو نيوز نت حيث قالت:" اضطررت لتغيير اسمي لأنني تعرضت لمضايقات، بعد أن فضحت المستور، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية، بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع، حتى عائلتي لم تنج من المضايقات، لأنني تحدثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحركهم وانتصرت للمظلومين، تغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفا من عائلتي والمقربين".[1]

من هذا الحوار نستنتج أن" فضيلة الفاروق" لجأت للاسم المستعار لاعتبارات سياسية بالنظر إلى المواضيع الحساسة التي تعرضت لها بكل جرأة وشجاعة.

- **عتبة المؤلفة في رواية "الأسود يليق بك":**

أما في رواية "الأسود يليق بك" يتراءى للقارئ اسم المؤلفة (أحلام مستغانمي) وقد خط باللون الأحمر وسط خلفية بيضاء للفت انتباه المتلقي لما لهذا اللون من حمولة دلالية ورمزية عميقة، فقد تم توظيف هذا اللون لكتابة اسم الروائية ليعمق الإحساس بعلو المكانة والوقار والرزانة وللتعبير عن البهجة والقوة والامتلاء بالحياة، وإثارة مشاعر الشهوة والتمرد والانتقام، وهي المعالم الكبرى التي تناولتها رواية (الأسود يليق بك)، كما يوظف للفت الانتباه السريع فاللون الأحمر لون الجاذبية والإغراء.

وقد جاء اسم المؤلفة في رواية "الأسود يليق بك" بشكل مباشر وصريح، أي أنها دلت على حالتها المدنية، فأحلام مستغانمي هو اسمها الحقيقي وهذا لتبرز سلطتها على الرواية فوجود اسمها على الرواية دلالة على مصداقية الكاتبة في ملكيتها الأدبية والقانونية.

[1]- فضيلة الفاروق ليورو نيوز نت:
http://arabic.euronews.com/2011/09/19Fadela-alfarouk-litterature-algeria-womens-rights.

- **عتبة المؤلفة في رواية "عرش معشق":**

لقد جاء اسم المؤلفة "ربيعة جلطي" أعلى صفحة الغلاف مباشرة تحت داري النشر وفوق العنوان وهذا لقيمته المتعالية، وقد كتب باللون الأسود الداكن لإثارة انتباه القارئ.

وقد جاء اسم المؤلفة "ربيعة جلطي" باسمها الحقيقي الشخصي الحقيقي غير المستعار.

نستنتج اذن أن كل من الكاتبات الثلاثة لم يقمن بإخفاء حقيقتهن باعتبارهن نسوة، سواء بذكر أسمائهن الحقيقية أو المستعارة مثل فضيلة الفاروق أو طبع صورهن على الغلاف، فكانت المرأة الكاتبة التي عبرت عن أنوثتها بجمالية وبشعرية مطلقة وبحرية تامة، متحدية بذلك كل الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة.

3. العنوان بين الإغراء والتشويق:

يعتبر العنوان أحد العتبات الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فالصورة التي يظهر بها العنوان على الغلاف تجعل منه "خطابا قصيرا"، يحمل طاقة دلالية كثيفة شحنت وضغطت فيه ليصبح ذو قابلية لاحتواء عناصر الرواية على تنوعها وربما أكثر من هذا بالإحالة إلى ما لم يقله النص ليؤدي بذلك " دورا في التدليل والمساهمة في فهم الدلالة، لأن العنوان هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، وتشعباته الوعرة"[1]، فالعنوان المثير هو الذي يجذب القارئ، فالناس في أغلبهم قراء عناوين وعليه، فهو أول وسيلة اتصال بين القارئ والمتن الروائي إذ "تقدم العناوين نقطة انطلاق ناجحة لفهم النصوص".[2]

فالعنوان عتبة أساسية لأنه يتعدى كونه تشكيلا بصريا فحسب بل يعد من أهم المفاتيح التأويلية التي تتيح للقارئ استنطاق معاني النص ودلالاته فهو من العتبات النصية التي تحدد هوية النص" إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية(...) من هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ (المعني)، إنه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية "argumentative façade " للنص كما أنه من

[1]- جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج25 ، ع3، مارس 1997، الكويت ، ص90.

[2]- ج. بول براون: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير تريكي، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997، ص281.

أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ "conditionnement du lecture"، وتهيئته للطرح المقدم أضف إلى ذلك أن نصية العنوان ومحمولاته تدل على مستوى وعي الكاتب بروافده التناصية من جهة وبدرجة مخاطبية من جهة ثانية، وهذا الأخير أمر مهم"[1]

وعليه فالعنوان أهم عتبة يلجأ إليها القارئ قبل الولوج إلى المتن الروائي فقد عده "ليو هوك" أهم عتبات النص، باعتباره "مجموع العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص، لتدل عليه، وتعينه، لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره، المستهدف".[2]ولتقر به من مكنونات النص، وتفتح له باب بناء آفاق تخيلية في إطار هذه العتبة، وصورتها وطبيعة علاقتها بالنص في ظل الانفتاح الدلالي للعنوان ولهذا يكون العنوان نواة دلالية تؤسس للنص.

أما "جيرار جينيت" فقد اعتبره نصا موازيا، شأنه شأن العتبات الدالة على غلاف الكتاب على الهوية الأجناسية وهوية المؤلف، وهوية الناشر فضلا عن عتبة الصورة يضاف إليها مجموعة العتبات الداخلية، وهو بذلك العتبة التي تمهد للدخول إلى عالم النص الروائي[3].

فالعنوان عبارة عن:" نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية، وبنيته الدلالية العميقة"[4]، فوظيفة العنوان تعتبر أحد المباحث المعقدة للمناص والتي استوقفت الدارسين أثناء تحليلهم، فاتجهوا إلى ما قدمه (ر.جاكسون) (r.jakobson) من وظائف لغوية تواصلية واعتمدوها سبيلا للمقاربة، ووجد السيميائيون في الوظائف التي قدمها مجالا للبحث رغم تعقيدها، واختلاف وجهات مقاربها، وممن تعاملوا مع الوظائف(شارل غريفل) الذي حصرها في ثلاث هي:

[1]- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص135.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص67.

[3]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات النصية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص89.

[4]- بودربالة الطيب: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، 15 أفريل 2002، منشورات الجامعة، ص25.

1– تسمية النص/الكتاب.

2– تعيين مضمونه.

3– وضعه في القيمة أو الاعتبار.

في حين يختصر " جيرار جينيت" وظائف العنوان في العناصر الأربعة التالية:

1– **وظيفية تعيينية**"f.désignation" من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يميزه بين الكتب الأخرى.

2– **وظيفة وصفية**"f.description" يتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا، أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا.

3– **وظيفة إيحائية**" f.connotation" ترتهن بالطريقة أو الأسلوب، أو الأسلوب الذي يعين العنوان به هذا الكتاب.

4– **وظيفة إغرائية**" f.séduction " تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.[1]

ويتطلب العنوان من المؤلف وقتا واسعا من التأمل والتدبر لتوليده وتحويله ليصبح بنية دلالية وإشهارية عامة للنص الروائي، فكل عنوان يلصقه الكاتب على ظهر روايته أو يعلقه كالثريا في رأس الصفحة أو يموقعه في وسط كل فصل أو قسم لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا وتطلب منه اختياره؛ لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، وعلى المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء، لأنه جماع النص وملخصه.[2]

[1]-ينظر: عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 15- 19.

[2]- جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، إلكترونية للشعر المترجم الموقع الإلكتروني:
Httpm:// www.araicnadwah.com

وقد تميزت الرواية النسائية الجزائرية بتحولات العنونة واختلاف تشكيلاتها من رواية إلى أخرى في أعمالهن، لأن النص عند الروائية الجزائرية حالة متغيرة باستمرار لها خصوصياتها، لأنها تحاول تجديد متنها الذي تشتغل عليه في كل مرحلة، فعلى اختلاف الكاتبات تعددت النصوص والعناوين، التي عكست تجربة كل روائية ومحاولتها تأسيس لغة روائية مختلفة ونمط سردي قائم على الثراء الفكري والثقافي والمعرفي الذي يجعل من أعمالها الروائية تجربة فنية مفتوحة توظف كل المكتسبات والتجارب للخروج بنص غير منمط عنونة ولغة ومعمارا.

إن الدارس للعنوان يجب أن يقف على تركيبة العنوان ودلالته لفهم هذه الرسالة الملفوظية التي تتكون من مستوى سطحي هو التركيبة –النحوية والصرفية–ومستوى عميق هو المعنى المحمل فيها، فالعنوان " أول علامة وأكبرها في متن الخطاب وكل حيثياته ودقائقه، وهي العلامة الضامة لجمالية المعجم والتركيب والدلالة والصيغة الصرفية والمعنى النحوي والتصوير"[1]، فهو يشكل العلامة المميزة والهوية الدالة على النص الذي " تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا".[2]

وسنحاول إبراز خصوصية العنوان من خلال النماذج الروائية المختارة السابقة.

– شعرية العنوان في رواية "تاء الخجل":

اختارت فضيلة الفاروق " تاء الخجل" عنوانا لروايتها الذي تموضع تحت اسم المؤلفة، وقد كتب باللون الأبيض بخط واضح وسميك، وهذا يدل على اهتمام الكاتبة بإظهار العنوان وإبرازه لأنه يعكس مضمون النص .

[1]- محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الخلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي، اللاز أنموذجا، مجلة الأثر، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، يومي 23 و24 فيفري 2011، ص30.

[2]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مرجع سابق، ص115.

وقد جاء العنوان جملة اسمية في صيغة مركب إضافي ينقسم إلى شطرين:

– " تاء": خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي وهو مضاف.

– " الخجل " : مضاف إليه مجرور بالكسرة .

ومن الناحية الدلالية : دلت " التاء" على تاء التأنيث، و" الخجل" ربطته الروائية بالعنصر النسوي والخجل حالة نفسية مرضية داخلية تؤدي بالإنسان بكتمان مكبوتاته والانطواء على ذاته، وقد عرفت إحدى الدراسات المبكرة الخجل على أنه: " حالة من الكف السلوكي الزائد تصاحبها عادة جملة من أعراض جسمية مثل احمرار الوجه والتلعثم والعرق والارتجاف وشحوب الوجه وبعض الحركات الجسمية غير المبررة التي لا هدف لها، مع زيادة في الشعور بالرغبة في التبول والتبرز وتصاحب ذلك حالة ذهنية أهم خصائصها شعور الفرد بالدونية وبأنه غير مرغوب فيه و بأنه متطفل، مع عدم قدرته على النطق بالكلام المناسب في الوقت المناسب".[1]

وهذه الحالة النفسية هي التي أسقطتها الروائية فضيلة الفاروق على المرأة تحت " تاء الخجل"، فتلك الصورة المتدنية للمرأة أدى إلى تعرضها للكثير من الاعتداءات والانتهاكات والقهر والظلم بمختلف أشكاله فكريا وجسديا من طرف الأسرة والمجتمع وهو ما صرحت به فضيلة الفاروق في هذا المقتطف من الرواية:

" منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل

كل شيء عنهن تاء للخجل

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة(...)

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما(...)

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه(...)

إليّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.

[1]- راي كروزير: الخجل، تر: معتز سيد عبد الله، عالم المعرفة، الكويت ، مارس، 2009، ص31.

لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثير ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة".[1]

فالرفض والاحتقار يبدأ من العائلة والعادات والتقاليد التي تحط من قيمة الأنثى بدءا من ولادتها (فالمجتمع يفضل إنجاب الذكور على الإناث)، وضعف المرأة وقهر الرجل لها، جعلها رمز للخجل والعار، وتحولت إلى كائن مقهور ومضطهد. إن عنوان الرواية ماهو إلا امتداد للمتن و" تاء الخجل" إن جاءت في العنوان مفتوحة، إلا أنها في المتن وردت مربوطة ، فقد بينت الروائية في عنوان الفصل الثالث أن التاء المقصودة هي " تاء مربوطة لا غير"، وسبب ربطها الخوف من العار والقهر والظلم، فكل ما يرتبط بالمؤنث يشكل عقدة نفسية تجعل من المرأة تعاني من الخجل لأنها تجد نفسها مرفوضة لا لشيء إلا لأنها أنثى.

- شعرية العنوان في رواية" الأسود يليق بك":

من خلال دراستنا لعنوان "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي نلاحظ أنه جاء جملة اسمية حيث يرى شعيب حليفي" أن العنوان الذي يتكون من جملة إسمية يأتي في ثلاث أوجه اسم موصوف، اسم علم، اسم عدد".[2] وقد تكون من ثلاث وحدات لغوية "الأسود" "يليق" "بك"، وهي ثلاث علامات ركبت وفق نسيج دلالي معين اختزلت دلالات النص فكأنه نص صغير اشتق منه آخر أكبر منه. وقد جاء هذا العنوان مخالفا لما اعتادت عليه الروائية في عنونة رواياتها، فجميع عناوين رواياتها تتكون غالبا من مفردتين: "ذاكرة الجسد"، "عابر سرير"...إلخ.

اختارت أحلام مستغانمي اللون "الأسود" كأول كلمة في عنوان روايتها، فجاء دلالة على الحداد الذاتي الذي أعلنته الأنثى المقيمة في ذات الروائية، أما الجزء الثاني من العنوان فجاء جملة فعلية يتكون من علامتين لغويتين أولهما (يليق): وهو فعل جاء بصيغة المضارع يتضمن امتداد زمنيا واستمرارية على أن حداد الكاتبة سيظل متواصلا، والعلامة الثانية (بك): عبارة عن حرف جر وضمير متصل، وهو يحمل معنى الإلصاق، أي أن هذا الحداد شديد الالتصاق بالكاتبة

[1] - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص11.

[2]- شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع46، 1 أكتوبر 1992، ص93.

والفاعل جاء ضمير مستتر (أنت)، لأن الكاتبة كانت تحاول إخفاء حالة الحداد التي تمر بها ذاتها.

إن المتطلع إلى عنوان الرواية، يجد أن لفظة "الأسود" ستجعلك تتوقف للحظة، فقد بدأت الكاتبة عنوانها بلون من الألوان، فكل لون في الطبيعة إلا ويحمل جانبا دلاليا اجتماعيا ونفسيا فهي تستخدم "لأغراض وظيفية تملأ علينا حياتنا، حتى قال بعضهم بحق من المستحيل أن نتصور عالمنا بدون ألوان"[1]، فقد اختارت الروائية أحلام مستغانمي اللون الأسود من بين جملة الألوان الموجودة في الطبيعة والذي ارتبط منذ القديم" بالحزن والألم والموت. كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم وهو يدل على العدمية والفناء".[2]

وقد ورد ذكره في القرآن الكريم سبع مرات، قال الله تعالى:{**يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ** } سورة (آل عمران الآية 106)، وفي قوله أيضا: { **وَإِذا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ * يَتَوارى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ ما بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرابِ أَلا ساءَ ما يَحْكُمُونَ} (سورة النحل الآية 58).**

وفي لسان العرب لابن منظور فإن:" الأسود: نقيض البياض، سَوِدَ، وَسَادَ، وأسْودَّ، وهو أسود، والجمع سود وسودان، الأسود، العظيم من الحيات وفيه سواد..."[3]

وقد ارتبط "الأسود" كذلك بالقوة والصرامة والتجلد والعمق وهو صفة ملفوظ لوني ينفتح على أكثر من أفق تأويلي وبعد دلالي، باعتباره لونا ملتبسا إذ يحيل إلى الشيء وضده، إلى الحياة/ والموت في آن.[4]

[1]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص147.

[2]- المرجع نفسه، ص186.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، حرف السين، مصدر سابق، ص446.

[4]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات النصية في رواية" الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص91.

– الفعل(يليق): فعل ثلاثي من الفعل" لاق، يليق، ليقا، لاق الشيء بقلبي ليقا ولياقة، ما يليق هذا بفلان، أي ليس أهلا أن ينسب إليه، تقول العرب: هذا الأمر لا يليق بك"[1] وحسن له وراقه، ولاق: فعل يأتي ملازما بصفة تحمل معنى الجمال، والحسن والنظارة والانبهار وإعطاء الرأي حول موضوع معين، نحو اللباس أو التصرف أو السلوك أو غيره.

– ِبكِ): علامة لغوية، جاءت لتخصص طبيعة المخاطب في كونه أنثى من خلال حركة الكسرة تحت حرف الكاف.

اكتسى ملفوظ "الأسود يليق بك" من الناحية التواصلية التداولية " إهابا عشقيا، إذ يستحضر الأنثى ويحمل بعدا إيروسيا(Erotique) وهو عنوان يدفع القارئ نحو التأويل بفعل غموضه والتباسه وكثافة إيحائه في كنف إشارته إلى قيمة الرواية، لينتمي بذلك إلى ما أطلق عليه جيرار جينيت تسمية عناوين تيمية(titres thématiques)، ويكون نجاح الكاتبة في إيقاع متلقي روايتها في شركها: اقتناء فقراءة، بعد أن اجتذبته صيغة العنوان الذي وضعته لها، والتي تستفزه وتغريه بالاكتشاف، لما تبطنه من متعة وهي علامة دالة على حذف الكاتبة لأفانين لعبة التجلي /والتخفي، والإغراء /والتمتع، التي تمارسها مع متلقي روايتها"[2]

فالروائية أحلام مستغانمي قد خصصت بكلامها الأنثى ونسبت لها اللون الأسود وهو ما يعني أنها تعكس شخصيتها بطريقة غير مباشرة فهي تريد أن تبين للقارئ الجانب العاطفي الخفي عندها، الذي وضعته على غلاف كتابها، وهي بذلك توحي بمدى تأثرها حيال ما شهدته الجزائر من معاناة رسخت في ذاكرة أحلام مستغانمي.

وقد ارتبط عنوان رواية" الأسود يليق بك" بالنص الروائي فهو في الأصل مقتطف من مقطع حواري دار بين (هالة الوافي) و(طلال هاشم) فـ" الأسود يليق بك" هي عبارة كتبها (طلال هاشم)

[1]- ابن منظور: لسان العرب، حرف اللام، مصدر سابق، ص 294

[2]- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات النصية في رواية" الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص90.

على بطاقة ورد أرسلها لـ"هالة" معبرا عن إعجابه بها بعد الاحتفال الذي أقامته بدمشق وهذا ما يبينه هذا المقطع الحواري الذي دار بينهما:

"علقت ممازحة:

ظننتك أحببت حدادي حين كتبت لي "الأسود يليق بك" ربما كان علي أن أقول: إنك تلقين به؛ الأسود، يا سيدتي يختار سادته"[1]، وفي مقطع آخر تقول:" تدرين... أول باقة بعث لي بها كتب على بطاقتها "الأسود يليق بك"".[2]

ويعبر الأسود عند "هالة الوافي" عن العشرية السوداء، فهو يمثل حدادها على أبيها وأخيها وحتى على وطنها المجروح التي لم تشأ التخلي عنه: "يسألها مقدم البرنامج:

لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود... إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

– الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه، إنه يكمن في نظرتنا إلى الأشياء بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد... ولا أحد يدري بذلك".[3]

وكذلك يظهر اللون الأسود في هذا المقطع عندما سألها "طلال هاشم" عن سبب عدم خلعها للباسها الأسود فأجابت بقولها:" الأسود "محرمي" مذ لم يُبق لي الموت محرما. إنني أُنسب إليه أشعر أنه يحميني ويميزني عن غيري من المطربات. ثم أنا بطبعي أحب الأسود منذ أيام التعليم".[4]

على هذا الأساس يظل الأسود يليق بالحب ويليق بالحياة التي تتلون بمشاعرنا وأحزاننا، يليق بهزائمنا العشقية والوجودية، يليق بانكسارات الأوطان والذات العربية التي تشظى كيانها بالصراعات

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص115.

[3]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 15-16.

[4]- المصدر نفسه، ص115.

والحروب الأهلية والتكالب الإرهابي والاستعماري، فاللون الأسود لم يتمظهر في العنوان والنص الروائي (لم يكن مجرد لون)، بل برز كفلسفة خاصة استوعبت العمل الروائي وبنيت عليه، حيث يبدو للقارئ من خلال اقتران هذا اللون بالمرأة وعوالمها الجمالية باعتباره رمز لإبراز أنوثتها وكمالها الجسدي.

لكن النص الروائي انقلب على العنوان وتمرد عليه فهذه هالة تبشر بنهاية هذا الليل وانجلائه، من خلال تمردها على اللون الأسود لتلبس اللون اللازوردي في آخر الرواية عند إقامتها حفل ميونيخ رغم تعلقها باللون الأسود وهذا ما يبنيه هذا المقطع:" "لكل طائر لون صيحته "ارتدت لون العصيان، أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه وهي في ثوبها اللازوردي".[1]

لقد مثل عنوان رواية:" الأسود يليق بك" علامة إجرائية على قدر من التوفيق في مقاربة النص الروائي بغية استقرائه، وتأويله، وذلك في ضوء الوظائف الأساسية، التي تحدث عنها رومان جاكبسون: المرجعية والإفهامية والتناصية، التي تربطه بالنص الروائي وبالقارئ، فكان بذلك "مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[2]، وبهذا يتسنى للقارئ الناقد مقاربته في الرواية، ويدرك تجليات العلاقة بين العنوان والنص" لقد انعكس وعي ونضج الروائيين في تصورهم لدور العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، فلم يعد العنوان ذا دلالة سطحية مباشرة مع النص، وإنما أصبح يمتاز بعلاقة عميقة مع النص، حتى أصبح العنوان بنية موازية للنص في علاقة تشابكية وأصبحت لغة العنوان تضيف إلى دلالتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعاليقها في سياق النص اللغوي والجمالي، من خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح، مما ولد حافزا لدى المتلقي في البحث والتأمل في كشف المعنى، وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان".[3]

---

[1]- المصدر نفسه، ص328.

[2]-بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات النصية في رواية" الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص93.

[3]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، سنة 2004، ص156.

– شعرية العنوان في رواية" عرش معشق":

اختارت الكاتبة "ربيعة جلطي" "عرش معشق" عنوانا لروايتها وقد تموضع تحت اسم المؤلفة، وقد كتب باللون الأحمر بخط واضح وعريض وهذا لإبراز العنوان وجذب انتباه المتلقي.

وقد جاء العنوان جملة اسمية في صيغة مركب صفة ينقسم إلى شطرين "عرش" و"معشق"، وحتى تتضح الدلالة أكثر في الفضاء النصي لابد من اعراب الجملة:

– عرش: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

– معشق: نعت مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

والكاتبة قامت بتجريد طرفي الجملة من "ال" التعريف، لتفسح المجال للنكرة لتعبر عن حالة الغموض التي تترك القارئ في حيرة من أمره، فيقذف به العنوان إلى عدة تأويلات دلالية لا يجد تفسيرها إلا عند قراءته للرواية، وربما هذا ما كانت تعمد إليه الروائية.

الدلالة المعجمية للعنوان:

– **عرش:** فلانا، بنى عَريشًا و والكَرَم: رفع قضبانه على الخشب، والبيت: سقفه، العرش: الملك وسرير الملك في القرآن الكريم (ولها عرش عظيم).

وقوام الأمر: يقال: استوى الملك على عرشه وهي أمرُهُ وذهب عزُه، والسقف وما يُدعَم به الكرمُ من خشب ليقوم عليه وتستر سبيل عليه قصبانُه (ج) عُرُوشٌ[1].

عرش: العَرشُ: سرير الملك، يدلُّك على ذلك سرير ملكة سبإ، سماه الله عز وجل عرشا، فقال عز من قائل: إنّي وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيئ، ولها عرش عظيمٌ؛ وقد يستعار لغيره وعرض الباري سبحانه ولا يحدّ، والجمع أعراش وعروش وعرَشَةٌ[2].

المعشق

– **المعشق:** العشقُ: وقال الأعشى: مابي من سُقمَ ومَابي مَعشَق والعشق: فرط الحب، وقيل: هو عُجبُ المحبّ بالمحبوب يكون في عفاف الحبّ و دعارته، عَشقَهُ يَعشَقُهُ عشقًا وعَشقًا وتعَشَّقَهُ وقيل التَّعَشُقُ تكلُّف العشق، وقيل: الاسم والعَشَقُ المصدر.[3]

[1]- معجم الوجيز: معجم اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصدر، (د ط)، 1994، ص413.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ع، ر،ش)، مصدر سابق، ص92.

[3]- المصدر نفسه، مادة (ع، ش، ق)، ص161.

إذن يحيلنا العنوان الذي بين أيدينا من الناحية المعجمية إلى الكثير من المعاني المختلفة والذي يصعب القبض على معناه إلا بقراءة محتوى الرواية ومعرفة ماهية هذا العرش، وهو ما نفهمه من خلال قول الساردة: " في صباح اليوم التالي تفاجأت نورة بقدوم **المريد** مبتسما وهو يحمل شيئا غريبا بين ذراعيه، يقترب منها ثم يضع أمامه تحفة فنية ما يشبه مرآة واقفة، أو هيكل من خشب رفيع منحوت ومنقوش بعناية فائقة"[1]، وتقدم كذلك الساردة صورة مفصلة عن هذا الهيكل حيث تقول:" أقف أمامه أطيل النظر فيه، سلطان مصنوع من خشب منقوش تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجد ثماني أضلع وتملأ مساحاته زجاجات معشقة بمختلف الأحجام والألوان"[2].

قدمت لنا الساردة صورة وصفية عن العرش المعشق. والذي من خلاله يفهم القارئ معنى العنوان الذي اختارته الكاتبة لروايتها، فـ"العرش المعشق" عبارة عن قطعة خشبية مزينة بالزجاج له مكانة عالية وقيمة فنية وجمالية عند عائلة "نجود" تقول الساردة:" ولعل أقوى اللحظات وأعمقها حين لمست بيدي الهيكل العجيب، الذي يتوسط مدخل البيت مثل سلطان مهيب. تؤثره خالتي حدهم وزوجها بوعلام على كل ما عداه مما يزخر به البيت"[3]. وربطته كذلك الكاتبة بفكرة تصالح الأديان فقد مثل قضية التسامح الديني بين المسلمين والمسيحيين، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: " ويؤكد بوعلام أن الهيكل العجيب ذا الزجاج المعشق كان في أصله من بين الهدايا الثمينة الرمزية التي قدمت للأمير عبد القادر، وأن الهيكل أعلى من كل تقدير بل إن قيمته التاريخية، والرمزية استثنائية وكبيرة جدا، فوق الأثمان لأنها هدية اشترك في صنعها المسيحيون والمسلمون معا"[4]. وكذلك ربطته "نجود" بأختها المتوفاة التي كانت ترى أن روح أختها تخرج من الهيكل المعشق لترشدها وتكمل لها النقائص التي كانت تعاني منها.

عمدت الكاتبة الجزائرية من خلال ما استنتجناه في النماذج الروائية المختارة إلى إبراز الوظيفة الإغرائية والشعرية لعنوان روايتها وفق ما يتلاءم مع أنوثتها، فقد حرصت الروائية الجزائرية

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

[3]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ،ص24.

[4]- المصدر نفسه، ص34.

على إيجاد لغة خاصة بها تميزها عن لغة الرجل، فتميزت عناوينها بالشعرية والمرونة والسلاسة وقوة الإقناع بشكل يستفز القارئ للدخول في متن روايتها.

4. التجنيس بين الواقعي والخيالي:

يعرف جميل حمداوي على أن مقولة (الجنس /genre) " مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية كالمضمون والأسلوب، والسجل، والشكل ... وغالبا ما يتمظهر ذلك بشكل جلي في عتبة التجنيس أو التعيين التي تتربع في وسط صفحة الغلاف الخارجي أو الداخلي من الكتاب وهذه العتبة بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي، ومن ثم يهتدي القارئ إلى التعامل مع العمل على هدي ذلك التجنيس الذي أقره المبدع، فيعتبره عملا واقعيا أو عملا تخيليا"[1].

وردت عتبة التجنيس أو المؤشر الجنسي في رواية " تاء الخجل" أسفل العنوان لتحيطنا علما بجنس العمل الذي بين أيدينا ألا وهو" الرواية"، كتب بنفس الخط واللون الذي كتب به اسم الروائية وهو خط عادي متوسط الحجم، وقد كتب داخل النقطة اليسرى للتاء المربوطة، ربما أرادت الروائية بذلك أن تبرز أهمية العنوان.

أما في رواية "الأسود يليق بك" فقد اشتغل التجنيس اشتغالا ملفتا للنظر فقد كتب في أعلى الغلاف في أقصى اليمين بخط اسود بارز فوق خلفية ناصعة البياض، كإعلان صريح عن طبيعة العمل الذي صنعته الروائية مما يهيئ نفسية المتلقي لاستقباله، وعليه يمكن القول أن أحلام مستغانمي تميل إلى الوضوح لأنها أبعدت القارئ عن دائرة التخمين، إذ يعد المؤشر الذي اختارته في محله لكون الرواية تحسن التعبير عن ارتباط المبدع بالواقع مقارنة بالأجناس الأخرى.

[1]- جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، موقع الكتروني:
الدكتور جميل حمداوي ht ml/ القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس /www.nouh word.com/article

إن المتصفح للمتن الروائي النسائي يجد الكثير من النصوص تدعي مؤلفاتها أنها عبارة عن روايات أي أنها تنتمي إلى جنس الرواية، ولكن لا يمتلكن الجرأة لكتابة كلمة رواية على غلاف النص، وذلك خوفا من القارئ وخاصة القارئ الناقد لاسيما بالنسبة للكاتبات المبتدئات.

فنجد أن كل من أحلام مستغانمي وربيعة جلطي وفضيلة الفاروق قمن بالتأكيد على أن النص المقدم هو نص روائي، وبالتالي نجد على أغلفة نصوصهن كلمة "رواية" واضحة وصريحة وهو ما يعبر على الثقة والجرأة في اقتحام هذا الجنس الأدبي.

5. عتبة دار النشر:

ورد اسم دار النشر في رواية "تاء الخجل" أسفل الغلاف، (دار رياض الريس للكتب والنشر)[1].

أما في رواية "الأسود يليق بك" ورد أيضا أسفل الغلاف دار(نوفل) [2].

أما في رواية "عرش معشق" فقد ورد في الأعلى على يمين ويسار الغلاف دارين للنشر:(منشورات ضفاف) و (منشورات الاختلاف) [3].

نلاحظ أن كل من أحلام وربيعة وفضيلة نشرن نصوصهن أولا في دور نشر من لبنان ثم بعد ذلك في دور نشر جزائرية، وهذا يشير أن الصيت الإذاعي لهؤلاء الكاتبات ذاع في البلدان العربية أولا ثم في الجزائر، ونستنتج أن تلك البلدان تعطي أهمية أكبر للكتابة النسائية في حين يظل تشجيعها في الجزائر يحتاج إلى المزيد من الجهود. وأيضا حين يجد القارئ رواية جزائرية منشورة خارج الوطن يجعله يربط بين تاريخ التأليف والسياق التاريخي، فمثل هذه الروايات قد يجد مؤلفها صعوبة في نشرها؛ لأنها تدخل فيما يسمى بالمحظور.

[1]- ينظر: غلاف رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق .

[2]- ينظر : غلاف رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

[3]- ينظر: غلاف رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي.

6. عتبة الغلاف الخلفي:

إن الغلاف الخلفي هو" العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي"[1]

- **الواجهة الخلفية لغلاف رواية تاء الخجل:**

حمل ظهر الغلاف في رواية "تاء الخجل" مجموعة من العلامات اللغوية منها ما قد ذكر سابقا في الواجهة الأمامية مثل: اسم الروائية والعنوان ودار النشر ومنها ما لم يذكر كالمقتطف الذي أخذ من نص الرواية وقد تمت الإشارة إلى ذلك بكتابة عبارة (من الكتاب) بين قوسين في آخر المقتطف:

" منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،
منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة ، وأغمض القانون عنه عينيه،

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إليّ أنا ، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.
لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة".

[1]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص137.

ونلاحظ أن العناوين كتبت بنفس اللون وبنفس خط الواجهة الأمامية[1].

- **الواجهة الخلفية لغلاف رواية "الأسود يليق بك"[2]:**

كتب عنوان الرواية "الأسود يليق بك" في أقصى اليمين وفي الأعلى بنفس لون ونفس خط الواجهة الأمامية، وفي أقصى اليسار بجانب العنوان جزء دال من النص مختار بعناية موجه للقارئ، إذ يتم تحفيزه إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للنص والذي تقول فيه أحلام مستغانمي:

" ما من قصّة حبّ إلاّ وتبدأ بحركة موسيقيّة، قائد الأوركسترا فيها ليس قلبك، إنّما القدر الذي يخفي عنك عصاه، بها يقودك نحو سلّم موسيقيّ لا درج له، ما دمت لا تمتلك من سمفونية العمر لا "مفتاح صول"... ولا القفلة الموسيقيّة.

الموسيقى لا تمهلك، إنها تمضي بك سراعًا كما الحياة، جدولا طربًا، أو شلالا هادرا يلقي بك إلى المصبّ، تدور بك كفالس محموم على إيقاعه تبدأ قصص الحب... وتنتهي.

حاذر أن تغادر حلبة الرقص كي لا تغادرك الحياة.

لا تكترث للنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فما هي إلا نوتات...

أحلام

فكأن أحلام تلخص الرواية في بضع كلمات موسيقية ونوتات لغوية كتبت بلغة شعرية، وهذا لإغراء القارئ وجذبه لقراءة الرواية. وتحت العنوان استشهدت الروائية بشهادة الرئيس السابق أحمد بن بلة الذي قال:" إنّ أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي"، وهنا هو يشيد بأعمالها الفنية ويصرح بالإضافات التي قدمتها للأدب العربي.

[1]- ينظر: الغلاف الخلفي لرواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق.

[2]- ينظر: الغلاف الخلفي لرواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

تحته مباشرة على اليمين وضعت صورة فوتوغرافية للروائية أحلام مستغانمي، وهو لا يخدم دلالة النص في شيء وإنما يخدم عتبة اسم المؤلف، تقابلها على اليسار تقديم موجز حول الروائية وأبرز مؤلفاتها وتصنيفها في مجلة فوربس الأميركية عام 2006.

وفي الأخير أسفل الغلاف نجد دار النشر التي صدر عنها هذا العمل[1].

- **الواجهة الخلفية لغلاف رواية "عرش معشق":**

كتب عنوان رواية "عرش معشق"، في أقصى اليمين وفي أعلى الصفحة بنفس لون الواجهة الأمامية تحته صورة فتوغرافية للكاتبة "ربيعة جلطي"، وتحته مباشرة اسم الكاتبة ثم أهم أعمالها الأدبية والدار الصادرة منها، أما الجهة اليسرى للغلاف نجد مقتطفا من الصفحة الأولى للرواية. وفي أسفل الصفحة إعادة التذكير بداري النشر بالعربية والفرنسية[2].

من خلال استقرائنا لشعرية العتبات النصية الخارجية في النماذج الروائية النسائية المختارة نجد أنها عبارة عن واجهة تكتسي صبغة جمالية وفنية تستهدف القارئ من خلال الطرح الصريح والذي نلمحه من أول عتبة إلى آخرها، فقد تمتعت الأغلفة في الروايات النسائية بقوة جذب قرائية بناء على الصور والألوان والعناوين المختارة بدقة، حيث تنسج علاقات رمزية مع متون الأعمال التي تتصدرها وكلها تعبر عن قضية واحدة وهي قضية المرأة، فقد عبرت عن آلامها ومرارة ما عاشته بشاعرية بعيدة عن الغموض.

[1]- ينظر: الغلاف الخلفي لرواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

[2]- ينظر: الغلاف الخلفي لرواية "عرش معشق" لربيعة جلطي.

II. شعرية العتبات الداخلية:

1. عتبة الاستهلال وتشكيل أفق القراءة:

الاستهلال هو عتبة مهمة من عتبات النص وهو:" كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي/ liminaire (بدئيا / préliminaire كان ، أو ختميا /postliminaire) والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص ، لاحقا به أو سابقا له"[1].

لقد استهلت فضيلة الفاروق روايتها بتقديم جميل، بأبيات شعرية " لاليوت توماس ستيرنز" (شاعر ومسرحي وناقد أمريكي) والتي كتبت باللغة الفرنسية وترجمت إلى اللغة العربية:

« Toute horreur se pouvait définir
Tout chagrin connaissait une quelconque fin
Dans la vie pas de temps à consacrer
Au long chagrin »

T.S.Eliot

"كل هول بالإمكان تحديده
كل حزن يعرف بشكل ما نهاية
في الحياة، لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة

ت.س.إليوت[2]

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 112.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص09.

فقد استهلت فضيلة الفاروق روايتها بأبيات شعرية للشاعر إليوت، وكأنه إجابة على تلك الأحزان والقهر الذي تسرده الكاتبة على لسان شخصياتها، فالحزن زائل مهما طال، والحياة قصيرة لا ينبغي أن تذهب في البكاء على الأطلال، فلا معنى للحياة بدون تفاؤل وأمل ومهما كانت الحياة مليئة بالمصاعب والأحداث إلا أن الغد ينتظرنا والماضي قد رحل. وهذه المقولة التقديمية هي التي "تدعم الحدث، وتفسر الكثير من سلوكيات الشخصيات الروائية"[1].

2. عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء عتبة من العتبات النصية، يندرج ضمن " خطاب المجاملات، ويفترض أن يتضمن لونا من ألوان الاعتراف والبوح والتقدير لفرد أو جماعة أو هيئة واقعية أو رمزية"[2].

ويوجد عادة في الصفحة الثانية بعد الغلاف، وهو جزأ لا يتجزأ من تصدير الرواية ذلك أن :" القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها ربما وبفاعلية متفاوتة لفك مغاليق الرواية"[3]، لذلك يظل الإهداء ترجيحا لدلالة النص الأساسية، واختزالا للقراءات العديدة واستخلاصا لدلالات القول في الرواية، فالكاتب "بهذا الإهداء أو ذاك، يحاول خلق جسر من التواصل بين النص والقارئ، هذا الجسر وإن كان واهيا كما يظهر من الوهلة الأولى ولا يتعدى بضعة أسطر لدى البعض، بل بضع كلمات لدى البعض الآخر، إلا أنه يظل موجها إضافيا من موجهات معرفة الكاتب والنص على حد سواء"[4]. والإهداء عموما هو" تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام يكون في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل /الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة".[5]

---

[1]- محمد صابر عبيد: التشكيل السردي المصطلح والاجراء، دار تيتوى، دمشق، سورية، 2011، ص135.

[2]- طاهر روابنية: شعرية العتبات وتفاعل الخطابات في رواية ففي مكتبي جثة) لـ(فرج الحوار)، مجلة سيمائيات، مج3، ع77، ص3.

[3]- باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، جدة، مج16، ع61، 2007، ص76.

[4]- عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص203.

[5]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص93.

وللإهداء وظيفتين أساسيتين هما:

1– **الوظيفة الدلالية:** هي الوظيفة التي تبحث في دلالة الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سيقوم بنسجها من خلاله.

2– **الوظيفة التداولية:** مهمة جدا لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه[1].

فعتبة الإهداء إذا لا تقل أهمية عن العتبات الأخرى، بل تؤدي دورا مساعدا في دخول المتلقي إلى فضاء النص، ومن ثم استكشاف دلالته واستقراء بنياته وتحديد مقاصده.

حاولت أغلب الروائيات الجزائريات توظيف عتبة الإهداء كخطاب شكلي وسياقي يخالف التوظيف السائد له، فتجلت الصيغة الشكلية في تنوع الأشكال الخطية والموضعية لنص الإهداء الذي حاكى في أغلبه النصوص الشعرية (نظام المقطوعات والأبيات العمودية)، ما سمح بوجود أشكال نصية جديدة لم يألفها القارئ، وهذا ما سنراه في عتبة الإهداء لرواية أحلام مستغانمي.

– عتبة الإهداء في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تقول أحلام مستغانمي في إهدائها:

"سألتها:

– والآن.. أتندمين على عشق التهم تلابيب شبابك؟

ردّت بمزاج غائب:

– كانت سعادة فائقة الاشتعال، لا يمكن إطالة عمرها، كل ما استطعته إبقاء المزيد من النار.. لأطيل عمر الرماد من بعده.

[1]- المرجع نفسه، ص99.

من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذهبي لسعادة غابرة وترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرت كل هذه النوتات الموسيقية في كتاب.. لعلّى أعلمها الرقص على الرماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.

كفى مكابرة.. قومي للرقص"

أحلام[1]

جاء الإهداء في الرواية على شكل حوار افتتحته الروائية بصيغة الاستفهام (سألتها والآن.. أتندمين على عشق التهم تلابيب شبابك؟ ورد الإجابة (ردت بمزاج غائب(...)).

نلاحظ أن الإهداء في الرواية موجه لصديقتها التي لم تذكر فيها اسمها(من أجل صديقتي الجميلة)، ولا نعلم إن كانت هذه الصديقة حقيقية أو مفترضة، فربما عدم ذكرها لأسم صديقتها أرادت به عدم التخصيص وهذا لكثرة صديقاتها ومعجبيها، فتترك للقارئ حب الاطلاع والتشويق لقراءة الرواية ويمعن النظر جيدا ويقوم بعدة قراءات لهذا الإهداء الذي يعتبر" غرضا من الأغراض التلميحية التي تخرق أفق القارئ وتدفعه لقراءة الرواية، التي تقدم احتمالات أخرى لتأويلاته وتعاليقه، أي أن الإهداء: بعبارة أخرى، قد لا تتضح لغته التفسيرية بصفة مباشرة فهو يدفع القارئ على غرار العنوان وصورة الغلاف، لإنتاج لغة أو خطاب واصف"[2].

وعند التمعن في إهداء أحلام مستغانمي يتضح ربما أنها تهدي روايتها "الأسود يليق بك" إلى الإنسان العربي عموما والمرأة خصوصا، فهي رواية تدافع عن البهجة والحق في الحياة، وتحمل الأوجاع العربية منذ منتصف خمسينيات القرن العشرين وحتى وقتنا الحاضر، مشيرة إلى أن شعار الكتاب الذي اختارته هو" حاذري أن تغادري حلبة الرقص " كدعوة لكل النساء أن يحتفين بالحياة

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص05.

[2]- حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية مستغانمي (ذاكرة الجسد- عابر سرير – فوضى الحواس)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، 2012، جامعة تيزي وزو، ص70.

والسعادة لأننا تعبنا من المآسي والحداد الذي لم يعد فيما نرتديه بل في ما نراه من حولنا. مختتمة إهداءها بصيغة الأمر " كفي مكابرة.. قومي للرقص" .

وفي الأخير قامت بذكر اسمها(أحلام)

فأحلام مستغانمي استطاعت بحنكتها المعهودة أن تسمح للقارئ بالولوج إلى نصها الروائي انطلاقا من الإهداء الذي جاء بلغة شعرية مكثفة، فكانت هذه العتبة على اختصارها، بمثابة عد تنازلي لأحداث متتالية، ستجعل القارئ متشوقا للدخول في متنها.

لقد ذهبت أغلب الكاتبات الجزائريات في الروايات الحديثة إلى تجاوز الدور الكلاسيكي للإهداء من خلال إنشاء عتبة إهدائية تعتمد على الميثاق العائلي والإنساني، بل حاولن تغليب الدور الوظيفي لعتبة الإهداء لتقوم بعمليات استباقية لطرح عالم الشخصية وحيثياتها ومجريات أحداثها ، من خلال طرح نصوص إهدائية تثير القارئ لتحديد دلالة النص الروائي.

ونجد أن الإهداء عند الروائيتين "فضيلة الفاروق" و "ربيعة جلطي"، يظهر مغيبا على مستوى عملهما الروائي، وذلك ربما راجع لأسباب ذاتية أو موضوعية لدى المؤلفتين، أو هكذا تبلور عملهما دونه، مع هذا لا يجعل من عملهما الأدبي ناقصا أو مختلفا مقارنة برواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، لكن هذا لا يمنع القول بأن حضور الإهداء في الخطاب الروائي يظهر البصمة الإبداعية والفنية للكاتبة وذلك باعتباره من أبرز مباحث العتبات التي يقوم عليها النص الروائي النسائي بصفة عامة.

3. استراتيجية البناء النصي للعنونة الداخلية:

تعتبر عتبة العناوين الداخلية عتبة أساسية كغيرها من عتبات النص، فوظيفتها لا تقل أهمية عن وظيفة العنوان الرئيسي، لكونها تساعد على فك شفرات العمل الأدبي، وتسهم بفعالية في توضيح معنى الرواية ومضمونها، إنها تشكل دلالات ينجذب إليها المتلقي متلهفا لقراءة المتن مع الحبكة والجمالية في توظيفها، فالعناوين الداخلية "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص/الكتاب أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص والمنخرطون فعلا في قراءته"[1].

– العناوين الداخلية في رواية "تاء الخجل":

قسمت فضيلة الفاروق روايتها" تاء الخجل" إلى ثمانية فصول وردت في الظاهر مستقلة عن بعضها، إلا أنها في الحقيقة مترادفة ومترابطة ومتكاملة في بناء النسيج الحكائي للنص الروائي وقد قسمتها تحت العناوين التالية:

الفصل الأول: أنا وأنت...(ص11)

الفصل الثاني: أنا ورجال العائلة (ص25)

الفصل الثالث: تاء" مربوطة" لا غير (ص33)

الفصل الرابع: يمينة (ص43)

الفصل الخامس: دعاء الكارثة (51)

الفصل السادس: الموت والأرق يتسامران (63)

[1]- حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية مستغانمي (ذاكرة الجسد- عابر سرير – فوضى الحواس)، ص 124- 125.

الفصل السابع: جولات الموت (ص73)

الفصل الثامن: الطيور تختبئ لتموت (ص81)[1]

بدأت فضيلة الفاروق حديثها في الفصل الأول عن تجربة عاطفية مرت بها مع شاب من نفس منطقتها (أريس) والتي لم تكتمل فصورت لنا مرارة الفراق وألم الحب ، وأبدت رغبتها في التحرر من العادات والتقاليد التي كانت سائدة في عائلتها ومجتمعها والتي تحرم علاقات الحب وتجرمها فهي تعبر عن كرهها وتمردها على تقاليد العائلة البالية التي سنها العقل الرجالي ، فلا يحق للمرأة أن تسبق الرجل في شيء حتى في تناول الطعام لأن ذلك يقلل من قيمة الرجل فهو الذي يحتل مركز القوة والثقل، بمقدار ما تتحول المرأة إلى مركز الضعف والهوان " أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء ، كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية"[2]، وكذلك رفض المجتمع والسلطة الذكورية للمرأة المتعلمة والمثقفة فهم ينظرون إلى (الجامعة) أنها فضاء للانحلال الخلقي، وأن كل بنات الجامعة يعدن حبالى. فالمرأة المثقفة في نظر الرجل هي قليلة الحياء وعرضة للفساد الأخلاقي، وهذا ما تناولته فضيلة الفاروق في الفصل الثاني، أما الفصل الثالث فقد كان إجابة على تساؤل القراء إن كانت " التاء " الواردة في العنوان مفتوحة أو مربوطة، فكانت الإجابة صريحة ومباشرة " أنها مربوطة لا غير"، وهي دليل على الهيمنة الذكورية التي جعلت المرأة تعيش تحت الربط والتقييد.

والفصل الرابع جاء تحت عنوان (يمينة) الدال على اليمن والخير والبركة لم تضعه الكاتبة اعتباطا، وإنما جاء لتشويق القارئ للتعرف على قصة هذه المرأة التي كانت ضحية الإرهاب

[1]- ينظر: فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق.

[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص24.

والعائلة والمجتمع فقد مثلت (يمينة) شخصية المرأة المغتصبة من قبل الجماعة الإسلامية والعذاب والقهر الذي تعرضت له ، ورفض العائلة والمجتمع لها.

لتنتقل الروائية إلى (دعاء الكارثة)، فالدعاء هو التضرع إلى الله قصد التفريج وإبعاد الكوارث والكرب، لكن الكاتبة اختارت في روايتها أن يكون الموت نهاية للكارثة، فالخجل الذي يجعل المرأة تصمت على جميع أنواع العنف والقهر ينتهي بها إلى مصير واحد هو الموت.

– العناوين الداخلية في رواية "الاسود يليق بك":

حرصت أحلام مستغانمي أن تكون العناوين الداخلية لرواية "الأسود يليق بك" على شكل سمفونية موسيقية أطلقت عليها اسم(حركة)، حيث قامت بتوزيع روايتها على أربع حركات جاءت مليئة بمفردات الموسيقى ومشاغلها، وكل حركة من هذه الحركات الأربعة تضم ثلاثة فصول، وقد ساهم هذا التقسيم للرواية في تسهيل عملية القراءة، وكذا اكتشاف خبايا النص، فالروائية وظفت قدراتها الأدبية المتميزة معتمدة في المقاطع النثرية على أسلوب الحكي المدعم بأسلوب الإقناع المستوحى من التجارب الواقعية التي عاشتها الكاتبة.

وقد تصدر كل جزء من أجزاء هذه الحركات الأربعة تصدير خاص به، وفي كل حركة تصدير ذاتي أو تصدير مقتبس، زينته بمقاطع شعرية ومقولات لبعض عظماء الثقافة والأدب والفن والفلسفة، موظفة إياها بغرض استمالة مشاعر وأحاسيس القارئ وتنوير نصها بمفاتيح ملفوظية امتزج فيها اللون والإيقاع[1].

تحضر العناوين الداخلية في رواية "الأسود يليق بك"، بقوة ففي هذا العمل الأدبي نجد اثنا عشر عنوانا فرعيا على امتداد 331 صفحة شكلت العدد الكلي لصفحات الرواية.

[1]- ينظر: أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق.

ونكتفي بذكر العناوين الداخلية لأن التفصيل فيها يحتاج إلى كتاب كامل، فقد تداخلت الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية من فلسفة وتاريخ وشعر وتصوف وفن، وموسيقى ورواية أيضا، ونظرا لمحدودية الفصل فلا نستطيع التعليق على كل عنوان في الرواية على حدى.

وقد قسمت أحلام مستغانمي روايتها تحت العناوين الموضحة في المخطط التالي:

الحركة الأولى:

1- "الاعجاب هو التوأم الوسيم للحبّ.(ص09)"

2- تراك استمعت إلى حكايات الناي وأنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق، (يقول):" إنني مذ قطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح، لذا ترى الناس رجالا ونساء يبكون لبكائي، فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار." مولانا جلال الدين الرومي(ص41).

3- "حيثما أمت، فسأموت وأنا أغني." فلاديمير مایاكوفسكي.(ص81)

الحركة الثانية:

1- "من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرا؟" نيتشه لحظة رأى " لو" أول مرة (ص101).

2- "حين تخجل المرأة، تفوح عطرا جميلا لا يخطئه أنف رجل."(ص143).

3- "ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا" عمرو بن معد يكرب(ص191).[1]

الحركة الثالثة:

1- " الحب هو عدم حصول المرء فورا على ما يشتهيه" ألفرد كابوس (ص201)

2- "لا نراقص عملاقا من دون أن يدوس على أقدامنا." كلود لولوش (ص225)

3- "المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية." (ص239)

[1]- ينظر: أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق.

–الحركة الرابعة:

1– " لم أنلها مرة بكاملها، كانت تشبه الحياة " مارسيل بروست(ص265).

2– " أحب من شئت فأنت مفارقه " الإمام علي بن أبي طالب(ص293).

3– " الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة." نيتشه(ص317)[1] .

إن اختيار الحركة لم يكن اعتباطيا فالحركة تدل وتفسر السياق العام لرواية "الأسود يليق بك" التي تحيل على أجواء مفعمة بالفن والجمال، فالحركة مرتبطة بالجسد من خلال انتقاله من موضع إلى موضع، ولأن الرواية لها علاقة بالفن والموسيقى والرقص الذي يتعلق بشخصية البطلة(هالة) التي عارضت العادات والتقاليد لخوض هذا المجال والاحتراف فيه، لتعيش مغامرة عاطفية ومحنة إنسانية نثرت أحزانها وآلامها في نغمات موسيقية ضمها عالم روائي مشوب بسرد سمفونية العمر الحزين التي اكتمل بناءها.

لقد حاولنا في هذه المقاربة أن نقدم دراسة لشعرية العتبات النصية، وإظهار وظائفها ودلالتها وطرق الاستفادة منها في قراءة النصوص التي بين أيدينا وهي رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق ورواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، ورواية "عرش معشق" للروائية "ربيعة جلطي" فقد استطاعت الروائيات توظيف عناصر العمل السردي الإبداعي جميعها للوصول إلى غايتهم وهي جلب انتباه القارئ وضمان قراءة أعمالهن من خلال استدراجه وتشويقه. فالعتبات النصية لها أهمية بالغة في منح لغة الحكي قيمتها ودلالتها الخاصة بها، ولهذا لا يمكن الوصول إلى عبق الشعرية في الرواية النسائية، إلا إذا تم التمعن وفهم المشاهد والعتبات النصية للإمساك بفاعليتها وقيمتها الجمالية، التي تشوق القارئ وتستدرجه للدخول في متن روايتها واكتشاف شعرية باقي العناصر السردية الأخرى المتمثلة في المكان والزمان والشخصيات التي تضيئ النص وتعطيه ابعادا دلالية وفنية، فلا يمكن فهم النص الروائي بمعزل عن هذه المكونات والعناصر الذي يحتاج فيه إلى

[1]- ينظر: أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق.

شخصيات لتمارس حركتها ووجودها، كما يحتاج فيه إلى زمن ليحل فيه، والأحداث أيضا لا يمكنها أن تحدث في فراغ. وهذا ما سنبحث فيه في الفصل الثاني والثالث من هذا الباب.

الفصل الثاني

ثانيا: شعرية المكان والزمان الروائيين

I. شعرية المكان

5. شعرية المكان في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق
2. شعرية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
3. شعرية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي

II. شعرية الزمان

1. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " تاء الخجل " لفضيلة الفاروق
2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي
3. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي

I– شعرية المكان:

انبثقت الشعرية من كونها تيارا جديدا ومنهجا مستحدثا من تصادم الآراء النقدية والنظريات اللسانية العديدة، التي شكلت جدلا واسعا لاختلاف مناهجها وأسسها التطبيقية، فالشعرية كمنطلق جديد ورؤية واسعة ومفهوم حديث تخلصت من عجزها المنهجي فاستفادت من السيميائية والعلوم الإنسانية وأصبحت ذات وجهة نظر جديدة للمكان، الذي عرف التهميش فيما سبق عن الدراسات النقدية السالفة، فقد أعادت إليه الالتفاتة فلا يمكننا أن نتصور قصة في الفراغ فـ" لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان. ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي"[1]. وقد تهاطلت الآراء بصورة كبيرة في هذا الشأن ومن بين الذين أسالوا حبرهم حول علاقة المكان بالشعرية نجد "حسن بحراوي" في كتابه بنية الشكل الروائي قائلا:"... وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث"[2]، فلولا أن الشعرية جاءت بالجديد لما كان الإصلاح مس المكان وأضفى عليه روح القيمة والثبات والأساس فأصبح من المعيار الثقيل، فهي تنظر إلى الفضاء الروائي بطريقة جديدة ذات أبعاد مستقبلية هادفة تخدمه وتخدم السرد عامة، فأعادت إليه الحضور والوجود على مستوى التحليل والبحث الذي يخضع له أي عمل أدبي إبداعي.

لقد اعتبرت البنيوية المكان الروائي ذا مفهوم محدد بمقاسات محدودة معتبرة إذ هو ينحصر حسبها على التخييل، أي المكان الذي تشكله اللغة وتصنعه كمفهوم يخدم أولا وآخرا أغراض التخييل الروائي وحاجاته،" إن مصطلح المكان الروائي في النقد البنيوي يدل على مفهوم محدد هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة التناص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص67.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 27.

وحاجاته، ولعل هذا التحديد لمفهوم المكان الروائي هو أبرز ما قدمه البنيويون الذين اجتهدوا في تحديد أدبية المكان أو شعريته، ذلك لأنهم ربطوا المكان الروائي بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية..."[1].

إذ أن البنيوية سعت بشكل كبير وواضح في تحديد أدبية الأدب وبالتالي إبراز شعرية المكان وجمالياته باعتباره عنصرا مهما في البنية السردية، إذ ربطوا المكان الروائي باللغة على أساس أن هذه الأخيرة تصنع المكان اعتمادا على التخييل الروائي بتجسيد المشاعر والتصورات المكانية بالتعبير عنها ورسمها على شكل أعمال روائية هادفة.

يزخر المكان بشحنة دلالية تبرزها الإطلالات المستمرة له عبر المساحات النصية مما يستلزم من المتلقي أن يتوقف أمام هذا الصرح الذي شيدته الكاتبة متأملا ومحللا، لأن المكان يتجلى كـ" وظيفة حكائية، ومكون مهم في الآلة الحكائية، ففي حيز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته حيث ينشط الخيال السردي ببوحه النازف، ويغدو التخيل والتذكر والنجوى فضاء تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب"[2]

ظهر فكرة تأثيث المكان في الروايات المنتقاة من بداية العمل إلى نهايته، فقد اهتمت الكاتبات بالمكان وتجهيزه بصورة لا تقل أهمية عن باقي العناصر السردية الأخرى التي ساهمت في إثراء العمل السردي. فحضور أشياء وغياب أخرى يكون ناتج عن زاوية نظر الكاتبة فالأشياء في العمل الإبداعي لها "سلطة خفية أو سلطة من نوع خاص(...) فالشخصيات تقدم من خلال وصف دقيق لأشيائها و أثاثها لا من خلال الحركة والفعل "[3]، ومن ثم فهي تخلق شعرية الكتابة الروائية من تواجد هذه الأشياء في العوالم التخييلية.

---

[1]- سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي (الرواية السورية أنموذجا)، موقع الكتروني:
https://www.startimes.com/f.aspx?t=12063599

[2]- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، (د ط)، 2008، الجزائر، ص 349.

[3]- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008، الكويت، ص 127.

وسنوسع الفكرة في هذا العمل لدراسة المكان في هذه الروايات، وما يحمله من شحونات شعرية في علاقاته بعناصر السرد الأخرى، مركزين على الدلالات والأبعاد المختلفة التي يهيمن عليها المكان الروائي، ولأن تقسيم الأماكن متعدد ومتشعب بحيث يمكن أن نعثر في المكان الواحد على تقاطبات متعددة وجديدة، مما يصعب عملية متابعتها وتحديدها والإمساك بها، فإننا نحاول حصرها في نموذج واحد وهو ثنائية الأماكن المغلقة والمفتوحة، وسنحاول أن نبين دلالة الأماكن المذكورة اعتمادا على ما تؤديه تلك الإشارات في النص من جهة ومن جهة أخرى، فإننا سنعتمد على علاقة المكان بالشخصية التي تشغله.

1. شعرية المكان في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق:

تنوعت الأماكن في رواية " تاء الخجل " بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة، وأماكن الراحة وأماكن القلق وذلك لإضفاء نوع من الحيوية والجمالية في الرواية والتي سنحاول تناولها كالآتي:

1.1. الأماكن المغلقة/الألفة والخوف:

" ويقصد بهذه الأماكن تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن وتنشئ بينهما جدلية قائمة على التأثر والتأثير، وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقفها "[1]، فاستغلها الإنسان حسب حاجاته فيستخدم بعضها للسكن والراحة كالبيت وأخرى لكسب الرزق أو العلاج أو الترفيه.

سنتطرق إلى رسم ملامح الأماكن المغلقة في رواية "تاء الخجل" عن طريق رصد هذه الأمكنة الموجودة فيها، وكيفية تعبير ونقل الساردة لها، وإبرازها لنا والتعريف على وظائفها في الرواية والتي وجدناها تتمثل في:

البيت/القيد: يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية أي أعماقه ودواخله النفسية، ففي البيت ينطوي على نفسه لأنه يمنحه شعورا بالهناء والطمأنينة فهو يشكل إذا مستودع ذكريات الإنسان [2]، فالبيت إذن مكان أساسي يشعر الإنسان بالراحة والسلامة غالبا، ولا يقارن البيت بأي مكان آخر، وذلك

[1]- محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص57.

[2]- ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص99.

لما يحويه من خصوصية تعبر عن من فيه، ويذكر " شاكر النابلسي " في دراسته للمكان الروائي العربي من خلال روايات " هلسا السبع " أن البيت هو أقل حجما من الدار ويطلق على بيوت العامة من الناس، وإن كانت هذه المفاهيم قد تغيرت الآن في غمرة المصطلحات والمسميات العربية [1] فنقول البيت ونقول الشقة كما نقول أيضا الدار، وكلها مصطلحات نعبر بها عن أمكنة للإقامة وتعتبر مأوى ضروري للإنسان، ويضيف " شاكر النابلسي " « فإن كان البيت لعدد معين من الحجرات واقعا في عمارة سمي شقة، وإن كان واقعا في أرض وحده وبنفس عدد الحجرات سمي بيتا أو فيلا... »[2] .

غير أن الروائية وظفت هنا البيت لا لتدلنا على الراحة والاطمئنان بل لتخبرنا عن معاني التعاسة وعدم الطمأنينة وحمل الهموم فقد كانت " خالدة " مهمومة فيه وتعاني من ظلم الأقارب هي وأمها، وهذا ما كان يجعلها متوترة وغير مستقرة في ذلك البيت، بيت بني مقران تقول: " ألانني من بني مقران، من ذلك البيت المليء بالخيبات المغلقة والبريق الزائف"[3] ، كما أنها قدمت وصفا هندسيا لهذا البيت تقول: «إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى الحوش... »[4]، فعلى اتساع هذا البيت الذي يتكون من طابقين وست عشرة غرفة ويتوشح ببساط أخضر فإن الحياة تنحسر فيه وتضيق قمصان الحرية على أفراده، وخاصة " خالدة " التي حاولت أن تتسلق أسرار الحرية لتخرج من سجن هذا البيت العتيق «فهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي»[5]

وهنا نلفي البيت وقد تجاوز بسلطانه على الواقع الملموس ليمتد إلى تضريس الواقع النفسي في دواخل البطلة خالدة.

---

[1]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994،ص142.

[2]- المرجع نفسه، ص142.

[3]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص16.

[5]– المصدر نفسه، ص نفسها.

- **الغرفة:** " إن الغرفة هي المكان الأكثر احتواء للإنسان، والأكثر خصوصية، وفيها يمارس الإنسان حياته، ويحمي نفسه وتصبح غطاء له" [1]، تشكل الغرفة جزءا هاما من الأماكن المغلقة، فهي التي تحتوي الإنسان بكل آماله وتطلعاته فضلا عن البعد النفسي والاجتماعي الذي تدل عليه، لما توفره لساكنها من أمن واستقرار.

لقد تجسدت الغرفة في الرواية بكثرة إذ أنها تمثل مكان الخلوة والحركية الفردية، فقد كانت "خالدة " تجد راحتها في غرفتها إذ أنها تعتبرها مكان استرجاع ذكرياتها وأحداث يومها خاصة مع "نصر الدين"، فهي ملجأها الوحيد الذي تهرب إليه لأنها وجدت فيها الراحة والهدوء وحريتها، إذا حاولت الهروب من واقعها إلى عالم الأحلام فيها تقول: "يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيجة بالماضي كله"[2]. وقد حملت الغرفة في نفس الوقت أوجاع كثيرة لخالدة فتقول "غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات"[3]

نجد في هذه الرواية أن الغرفة عند " خالدة" حملت دلالتين أو معنيين، ففي بداية الرواية كانت تتحدث عن غرفتها التي تعني الخلوة والحرية واسترجاع الذكريات، أما في نهايتها تحمل معنى المعاناة والمرض واليأس والموت، وغرفة يمينة كانت تعني لها المعاناة والمرض "فتحت باب غرفتها، لم أجد أحدا، كان السرير فارغا ومرتبا، دقت أجراس قلبي دقات هادئة ومتباعدة..."[4]

- **المستشفى/الموت:** هو" مكان للعلاج لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء ثم يغادرونه، فهو في النص الروائي يكتسب تشكيلا جماليا خاصا بتموقع دائم على طرف المدينة حيث السكون والهدوء لأنه وجد أساسا لتقديم الراحة والاطمئنان من أجل الشفاء ".[5]

---

[1]- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2006ص97.

[2]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق ، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

[4]- المصدر نفسه، ص90.

[5]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص238.

غير أننا في الرواية نجدها قد وظفت على عكس ذلك، فقد حمل دلالة سلبية هي دلالة الاستنزاف والموت وليس دلالة الحياة والشفاء، فالبطلة كانت تروي لنا قصة "يمينة" التي عانت هي وصديقاتها اللواتي اختطفن من طرف الإرهاب وتعرضن للاغتصاب، ويتجلى ذلك من خلال قولها «لكني عرفت من مصادر خاصة أن مجموعة من الفتيات حرّرن منذ ساعات من أيدي الإرهاب بعضهن في المستشفى الجامعي في جناح خاص »[1]، وقد بدأت البطلة زيارتها لهذا المكان عندما طلب منها رئيس التحرير في الجريدة التي تعمل بها أن تحقق في موضوع الفتيات اللواتي اغتصبن من طرف الإرهاب حينما قال "في المستشفى الجامعي في جناح خاص، أريد أن تتحدثي معهن باكرا ..."[2]، وفي قول الساردة : "... ولهذا تنام يمينة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير" [3]

– **الجامعة/العلم:** تعد من الأماكن المغلقة إذ تسهم بشكل كبير في تثقيف وتعليم الطلبة، كذلك تفتح أفكارهم على عوالم أخرى، ومن خلالها يتم التبادل والتواصل بين مختلف الأشخاص من مختلف الجنسيات، حيث تقول الساردة " في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء " [4] و كانت خالدة تتذكر الأيام مع " نصر الدين " وتعود بالحنين للماضي عندما كانوا في جامعة قسنطينة أيام الشتاء، فقد قالت " كنا في الجامعة، وكان رذاذ شباط (فيفري) يلبس قسنطينة فستان الزفاف" [5]

2.1. الأماكن المفتوحة/الحرية و القيد:

يوحي المكان المفتوح بالاتساع والتحرر، ولا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف ولاسيما إذا كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات والمنافي والمخيمات، ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا ولعل حلقة الوصل بينهما هي الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح توافقا مع طبيعته الراغبة دائما في الانطلاق والتحرر، وهذا لا يتوفر إلا في المكان المفتوح. [6]

---

[1]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص43.
[2]- المصدر نفسه، ص43.
[3]- المصدر نفسه، ص52.
[4]- المصدر نفسه، ص14.
[5]- المصدر نفسه، ص18.
[6]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص166.

المدينة/الحرية: نال الحديث عن الفضاء المديني أو الفضاء الحضري داخل الرواية عناية و اهتماما خاصا من قبل الروائيين والنقاد سواء على مستوى هندسة الفضاء النصي أو على مستوى فضاء المتخيل السردي أو فضاء المحتوى، حيث تلعب الروابط الطوبوغرافية للفضاء النصي أو للحدث المتخيل دورا هاما في إضفاء خاصية الفضاء على البنى المكانية للرواية، وذلك أن الرواية تقترح على القارئ عالما أو كونا، حيث يتحول المكان إلى فضاء تتداعى خلاله الأماكن، لتتجاوز وتتقاطع، أو يحتوي بعضها بعضا، ويحكمها نظام من العلاقات الفضائية المخططة بين الأماكن والبيئة وديكور الأحداث والأشخاص الذين يقتضيهم فضاء الرواية.[1]

ارتمت خالدة في أحضان المدينة لتعيش فصول حياة مختلفة تتنفس فيها مناخ الحرية، بعيدا عن وباء التقاليد الموروثة، الذي أفشل كل مشاريعها كأنثى وككاتبة وكإنسانة تعشق الحياة والانطلاق، فالمدينة على الرغم من كونها "صاخبة ثائرة تقزم الإنسان وتختصر وجوده، الليل فيها صاخب، وكذلك نهارها، فالمدينة تملكك، ولذلك يعاني فيها الناس القلق والتوتر، والفراغ "[2]، ولكن خالدة تجد فيها الحرية والأمان، تطرق كل أحيائها وشوارعها لتعلق كل آمالها وآلامها.

ومن بين المدن التي ذكرت في الرواية نجد:

– **العاصمة:** مثلت نقطت افتراقها عن " نصر الدين "، فقد سافر إلى العاصمة لإكمال دراسته تقول: " كنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها، عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي في (بن عكنون) ثم تحدثني عن البحر، كنت تقول لي إنّ العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل... "[3].

– **قسنطينة:** لقد مثلت مدينة قسنطينة رمز الحضارة والثقافة والتمدن، وهي المكان الذي تهرب إليه "خالدة" رافضة الزواج من أحد أقاربها وقد وصفتها الروائية تارة بالإعجاب والاستحسان وتارة أخرة بالاستهجان والغضب تقول: "وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد، كانت مدينة على

[1]- الطاهر روابنية: الفضاء والدلالة، اشتغال مدينة قسنطينة في رواية " الزلزال " للطاهر وطار. مجلة إنسانيات http://insaniyat.revue.org/3194

[2]- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي أنموذجا، مرجع سابق، ص50.

[3]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، مصدر سابق، ص13.

مقاسات القلب.»[1] ، وقولها : " في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم." [2]، فقد ظنت " خالدة " أن ذهابها إلى قسنطينة سينسيها هموم بيت بني آل مقران إلا أنها صادفت ما يؤلمها أكثر في هذه المدينة" تقول: "تبدو قسنطينة أكثر بلاغة فاتنة كما لم تكن من قبل، شاعرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر، وقبلتها، هزت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر هكذا هي قسنطينة، تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار للتخلي عنك وتحتمي دوما بالصمت.»[3] وتقول أيضا :"كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق، قسنطينة ليست سوى صخرتين، صلصال وكلس وحرارة عواطفها انحسرت مع البحر الذي كان يغطيها منذ مئة وخمسين مليون سنة »[4]

بعد الآلام التي عانت منها "خالدة" تمنت لو أنها هربت من بني مقران إلى القالة وليس إلى قسنطينة، فالحياة التي عاشتها في قسنطينة لم تنسها جرحها، بل زرعت فيها جرحا آخر تقول: " كان يجب أن تكون القالة وليس قسنطينة، لكن قسنطينة أكثر تعقيدا وأكثر إثارة ".[5]

– **القالة:** ورد ذكرها في أواخر الرواية فبعد الآلام التي لحقت بـ" خالدة " في قسنطينة تمنت لو أنها هربت إلى القالة وعاشت عيشة بسيطة وعادية تقول: " كان يجب على (خالدتي) أن تكون من (القالة)، كان يجب ألاّ تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها كبساطة القالة " [6]

[1]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص68-69.

[4]- المصدر نفسه، ص88.

[5]- المصدر نفسه، ص89.

[6]- المصدر نفسه، ص88.

– القرية:

كانت القرية أكثر ثراء فنيا في الرواية العربية المعاصرة بالرغم من قلة الدراسات النقدية والجمالية العربية حولها، والقرية هي "ذلك المكان (الجغرافي) الخصب الذي يؤثر في الإنسان وتشده إلى الأرض، وتتميز جغرافيا بامتداد حقولها وبساطة أبنيتها التي تعكس حياة أصحابها"[1]

وتحضر القرية كما كان في بنية النص الروائي الجزائري المعاصر بدلالات اجتماعية وسياسية يكثف السرد حضورها في المستوى اللساني متناثرة عبر النص لتحتضن الموقف الدرامي الذي يعيشه، المكان في المستويين، " المستوى الاجتماعي الناتج عن القهر، والمستوى الأمني حينما تحولت القرية إلى فضاء تباح فيها أرواح الناس "[2].

– **آريس:** هو المكان الذي ولدت فيه "خالدة" غير أنها كانت تنزعج كثيرا لانتمائها لهذه البيئة الجبلية القاسية واعتبرتها السبب الأكبر في فشل حبها هي ونصر الدين، تقول: " يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة"[3]، لكنها هربت منها وذهبت لقسنطينة وذلك رفضا للزواج من أحد أبناء أعمامها، وهي تراها مكانا موحشا لا يحلو لها العيش فيه، إذ تشعر فيه بالملل والانزعاج، تقول: " أريس مزعجة كثيرا ما قلت لك ذلك، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون " [4]

كانت " خالدة " ترى أريس ظالمة للأنثى، فكل بناتها لا يدرسن ولا يتمتعن بأبسط حقوقهن لأن البنات عندهم كالعبيد لخدمة الرجال فقط، وعندما رفضت "خالدة" أن تكون مثلهن ولم تقبل الخضوع لسيطرة أي أحد منهم قالوا أنها ستجلب العار بمجرد أنها أرادت الدراسة والالتحاق بالجامعة لذلك غادرت هاربة إلى قسنطينة.

[1]- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص29.

[2]- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1، ص49.

[3]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص34.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

وفي آخر الرواية تتحدث عنها بعد موت " يمينة " البنت المغتصبة، فهي أيضا ضحية لهذه المنطقة، بحيث تقول: " (أريس) في حداد عليك،(...) لا مكان للإناث هنا، إلا وهن (نائمات). نامي... " [1]

– الجسور:

سميت قسنطينة بمدينة الجسور المعلقة لوجود سبعة جسور فيها، وفي روايتنا ذكرت ثلاثة جسور منها: جسر سيدي مسيد، جسر سيدي راشد، جسر ملاح سليمان، وقد كانت أمنية " يمينة " عبور هذه الجسور الثلاثة، فقد كانت تحمل هذه الجسور دلالات الجمال من خلال الصور الرائعة والمدهشة التي جاءت في الرواية: " كانت الشمس قد دغدغت كل الجسور، " وسيدة السلام" حتما تثاءبت وفتحت جناحيها للربيع ويمينة حتما قد بدأت تحلم بعبور جسر يهتز... " [2]، لقد تمنت " يمينة " العبور على جسر سيدي مسيد، "ويسمى أيضا بالجسر المعلق وهو أعلى الجسور في المدينة والأعلى في إفريقيا، وجسر ملاح سليمان وهو ممر حديدي خصص للراجلين فقط يربط بين شارع السكك الحديدية ووسط المدينة " [3] ، حينما قالت: " إنه جميل جدا، أتمنى أن أمر عليه ويهتز"[4]، قالت لها خالدة: "حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على (جسر ملاح سليمان)، إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه" [5].

كما حملت أيضا هذه الجسور دلالة الموت والانتحار أثناء حديثها عن موت الطفلة (ريمة النجار) " كانت حكاية "ريمة النجار" طفلة في الثامنة رمت نفسها من جسر سيدي مسيد، لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر" [6] ، وهنا انزاح الجسر عن معناه المتعالي المتسامي الشامخ ليتحول إلى سكين حاد يقطع أوردة الحياة.

---

[1]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص94.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

[3]- جيمي ويلز ولاري سانجر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، مقال قسنطينة، 15 يناير2005، ص6.

[4]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص86.

[5]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[6]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص42.

احتضن الجسر موتا رمزيا آخر هو موت الفن ويتجسد هذا في شخصية "كنزة" صديقة "خالدة" وهي ممثلة مسرحية موهوبة، كان قرار اعتزالها للفن والعودة إلى مدينتها سكيكدة بعدما بات الحديث عن الفن مشكلة ثقافية واجتماعية ونفسية في مجتمع يحتكر كل شيء باسم السلطة الذكورية، تقول "كنزة" "إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفّق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا "[1]، مشكلة " كنزة " وهي تحمل موهبتها في كفن الموت كان قرار الاعتزال أثناء تمشيها على جسر سيدي راشد وهي تتجاذب أطراف الحديث مع "خالدة" التي تقول: " استوقفتنا امرأة تلتحف الملاءة السوداء أخرجت زجاجة عطر وراحت ترش بقايا المزار وضريح الولي الصالح "سيدي راشد" تحت الجسر، وتتمتم بدعاء حرك فينا الرغبة في الكلام... " [2]، والرغبة في القول أن هذا المكان قد التقت على مساحته صراعات بين ثقافة " كنزة " التي قررت كبت موهبتها، وقتل روح الإبداع فيها، وبين ثقافة بالية تمثلها تلك المرأة بملاءتها السوداء وهي تجني ثقافة ميتة سائرة في مجتمع فيه البكاء على الطلل والتبرك بالأضرحة.

– الشارع/الخوف:

يمثل الشارع الشريان الذي يضخ الحياة في قلب أي مدينة فما بالك بمدينة قسنطينة التي تتقاطع في أزقة ذاكرتها كل من التاريخ والحضارة والعراقة والعلم، والفن والكثافة السكانية لكن الشارع في (تاء الخجل) يرتجف من الخوف والهلع، يلبس غلالة من الحزن الذي يطوقه ويجعل الناس فيه يتسابقون لحظر تجوالهم والاختباء في منازلهم طلبا للأمن والأمان، بعدما تحولت الشوارع إلى مسارح للعنف الإرهابي " كان الليل في أوله، لكن الخارج كان يغط في نوم عميق. فالخوف روض الناس على نمط حياتي جديد " [3]، فالأضواء صارت وحيدة ترتجف بعد أن هجر الناس مساحات السهر وأسدلوا الستائر عن رؤية القمر، وتقول " خالدة " « أسدل الستائر باكرا وأتحاشى رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء »[4] وتتعمق أكثر في وصف المكان حيث تقول :

[1]- المصدر السابق، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص33.

[4]- فضيلة الفاروق: تاءالخجل، مصدر سابق، ص 33،

"في المساء، وقفت طويل أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد الشارع seul le silence à du talent" [1]، وهي اللغة البليغة التي أتقنتها الشوارع الجزائرية طيلة عشرية كاملة من الزمن.

2. شعرية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

إن رواية " الأسود يليق بك " غنية بالأماكن، حيث أن الساردة ذكرت ثلاث بيئات مختلفة تدور فيها الأحداث: الجزائر (مروانة، قسنطينة، العاصمة)، الشام (سوريا ولبنان)، أوربا (باريس وفيينا).

وقد اختلفت هذه الأمكنة في الرواية ما بين مكان مغلق وآخر مفتوح، وأماكن الراحة والحنين وأماكن الخوف والقلق، ولكل منها أبعاده الدلالية، فمثلا البيت يعد مكانا أليفا بصفة عامة، ومكان إقامة اختياري، إذا كان في الوطن ولكن يصبح مكانا باردا ومكان إقامة جبرية إذا كان في المنفى.

1.2. الأماكن المغلقة/الألفة و الخوف:

- **البيت/الخوف:** البيت من أهم الأماكن في حياة الإنسان، إن لم يكن هو الأهم، فهو مكان لا يستغني عنه أي إنسان، وقد وصفه " غاستون باشلار " بقوله: "البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول "[2]. تمثل البيوت أو الغرف عموما نموذجا للألفة ومظاهر الحياة الداخلية ذلك أن البيت يمثل امتداد للإنسان كما يقول " ويلك " :" فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه "[3].

إن البيت ليس مجرد مكان نولد فيه ونأوي إليه محتمين بين أحضانه، بل إنه امتداد لأجزاء هامة تكون شخصيتنا، إذ أن حضوره فيها يأخذ معان عدة تمتد امتداد الزمان. فكما سبق الذكر فإن البيت مكان للراحة وهو مكان نأوي إليه وهذا ما يتجلى في قول الكاتبة: " عاد إلى البيت بعد

---

[1]- المصدر نفسه، ص68.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، بيروت، لبنان، ص38.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص43.

انتهائه من عشاء عمل طويل. كان متعبا من السفر والاجتماعات المتواصلة حتى المساء. انتهت أعماله تقريبا لكنه يحتاج إلى تمديد إقامته ليرتاح بعض الوقت في باريس." [1]، فالبيت بالنسبة لـ " طلال هاشم " يمثل مكان للراحة بعد جهد كبير من العمل، وقد جعله آخر محطات يومه « ثم عند منتصف الليل قرّر العودة إلى البيت »[2]، وهو يمثل له أيضا الاستقرار والطمأنينة خاصة أنه هو من يقوم بوضع التصاميم الهندسية لبيوته حيث تقول الساردة في وصفها لأحد بيوته " كما في البيت الذي اشتراه في ((كان))، وأصرّ على أن يستحدث في حديقته هضبة صخريّة ينزل منها شلاّل اصطناعي يعبر تحت جسر خشبيّ. هو مهووس بالنوافير الرومانيّة والأندلسيّة، الجداريّة منها والدائريّة. يحتاج إلى بهجة منظرها، وصوت خرير الماء، كإحدى سمفونيات الكون، كي يستعيد طمأنينته في عالم صاخب." [3]

وبما أن البيوت تعبر على المستوى المعيشي والاجتماعي لأصحابها، فإنها تدل في الرواية على المستوى الراقي الذي ينتمي إليه " طلال " في وصف الساردة: " أتوقع أن يكون بيتك فائق الجمال، ما دمت تفضّله على بيت في هذه المنطقة."[4]

وقولها أيضا: " وراحت هي تتأمّل الشقّة، في أناقة أثاثها القليل والمنتقى بذوق عصري راق. كلّ شيء شفّاف من الزجاج السميك الفاخر، الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجيّة بقواعد ذهبيّة. حتّى الكراسي بلون عاجيّ غير مثقلة بالزخرفات. إنّه فنّ المساحة. لا شيء يثقل فضاء الرؤية، والسجّاد يبدو لوحة حريريّة بألوان ناعمة مُدّت على الأرض."[5]

وكذلك دخول " هالة " إلى شقة " طلال " الموجودة في باريس واندهاشها بما رأته وذلك ما يدل عليه هذا المقطع السردي « للشقة مدخل خاصّ بالخدم. في البيت أربع غرف نوم مرفقة بحماماتها »[6]

---

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص146-147.

[4]- المصدر نفسه، ص179.

[5]- المصدر نفسه، ص 206-207.

[6]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص208.

إن الشقق والبيوت التي يمتلكها " طلال هاشم " والأثاث الموجود فيها واختياره للمكان الذي توجد فيه يدل على المستوى الراقي الذي ينتمي إليه، حيث كان له تقريبا في كل بلد من البلدان بيت بحكم عمله الذي يستدعي تنقله من بلد إلى آخر، يلجأ إليه كبديل للإقامة المؤقتة عن بيته الموجود في بيروت.

هذا بالنسبة لـ " طلال " على خلاف " هالة " التي تركت بيتها في قرية مروانة مجبرة نظرا للظروف السياسية والأمنية التي كانت تعيشها الجزائر خلال تلك الفترة، مما أجبرها على الانتقال هي ووالدتها إلى الشام، فقد كان بيتها الموجود في الشام كبديل عن بيتها الذي تركته في الجزائر ويتجلى ذلك في قول الكاتبة: « جاءت العمة محمّلة بما طلبت منها أمّها إحضاره، حاجات تعزّ عليها، وما استطاعت حملها يوم غادروا، أشياء لها قيمة عاطفيّة، أما ما عداها فما عاد يعنيها. لقد تركت البيت على حاله لأخي زوجها. ثمّة خسارات كبيرة إلى حدّ لا خسارة ما بعدها تستحق الحزن. قالت أمها وهي تأخذ قرارها((البيت برجاله لا بجدرانه، ومن كانوا يصنعون بهجة البيت غادروه، فما نفعه بعدهم))، كان عمّها منصفا، أبى إلّا أن يدفع ثمن البيت، بما ادّخر من مال أثناء عمله في فرنسا. هكذا تمكنوا من شراء شقّة في الشام.»[1] نستنتج أن الإنسان يضطر في بعض الأحيان بسبب الظروف إلى هجر بيته إلى المنفى وهذا ما فعلته أم هالة.

وكذلك بيت عمها في فرنسا الذي كان له أثر كبير على نفسيتها فهو يمثل ذكرى أليمة مرتبطة بوالدها وأخيها ، عندما عادت لزيارة بيت عمها دونهما «عبثا هربت من ذلك البيت، لا تريد أن ترى أطياف علاء ووالدها.. في الصالون وحول مائدة الطعام. وخاصّة، لا تريد الردّ على تلك الأسئلة التي توقظ المواجع. »[2]

وقول الساردة أيضا: " كانت ستردّ بأن الذاكرة وحدها هي ما تطاردها.. كما هي في هذا البيت. "[3]

ومن جهة أخرى وبحكم تواجد " طلال " في بيروت أرادت " هالة " استئجار شقة في بيروت لتتمكن من رؤيته ولتكون أقرب إليه « لذا اختارت أن تقيم في شقة في أفخم أحياء بيروت. أبراج فاخرة في

[1]- المصدر نفسه، ص193.

[2]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص86.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

الرملة البيضاء تطلّ على البحر. سكّانها غرباء وأغنى من أن يبقوا دوما في بيوتهم، أو يملكوا وقتا للفضول.»[1] ، فقد بذلت كل ما بوسعها لاستئجار هذه الشقة حتى لا تبدو أمامه مقيمة في حي متواضع فيحتقرها.

إن البيت لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة ساكنيه الذين يقطنونه انسجاما أو تنافرا، فالبيت يكون له معنى نفسي لمن يسكنون فيه وهو ما يدل عليه الملفوظ في قول الكاتبة " البيت يصنع جماله من يقاسموننا الإقامة فيه. "[2]، وبحكم الصلة الوشيجة التي تربط المكان بالشخصيات، فإن البيت كفضاء للإقامة والثبوت هو العالم الذي يحدد علاقة الفرد بالفضاء، إنه مبعث الراحة والطمأنينة النفسية فيه يمارس الإنسان سلطته ويبيح تصرفاته دون تدخل أي سلطة لفرض وجودها في هذا الإطار.

نستنتج مما سبق أن البيت في الخطاب الروائي لم يعد ركنا من الجدران تزينه مجموعة من الأثاث، يصفها بدقة دون أن يتجاوزها إلى الحضر الإنساني والوصول إلى اللمسات الموحية بالروح التي تسكنه، لقد أصبح البيت ذا دلالة بالتأثير الجدلي بين المكان والشخصية، إنها علاقة بإمكانها الكشف عن حياة كاملة لأناس عاشوا تحت سقف هذا البيت أو ذاك، نجد أن الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها هذه قد ركزت على البعد النفسي وماله من دلالة وتأثير على نفسية الشخصية حيث تختلف نظرة الشخصية وإحساسها بالمكان حسب نفسيتها.

- **الغرفة:**

إن الغرفة التي أشارت إليها الساردة والتي كانت تقيم فيها "هالة" هي غرفة موجودة في الفندق لا الغرفة الموجودة في البيت، والتي كانت بمثابة المكان الوحيد الذي يمكن لهالة الانزواء فيه في تلك المدينة الواسعة في قولها "اجتاحها الأسى. كحزن بيانو مركون ومغلق على موسيقى لن يعزفها أحد. انتهت ليلتها وحيدة في غرفة في ذلك الفندق الفاخر"[3]، وقد قامت بوصف الغرفة

[1]- المصدر نفسه، ص227.

[2]- المصدر نفسه، ص179.

[3]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص132.

تقول الساردة: " تأمّلت الغرفة على جمالها هي أصغر من أن تليق برجل يحجز قاعة كاملة ليجلس على مقعد واحد!

لا تملك لاستقباله سوى أريكتين، وطاولة في زاوية من الغرفة، على شكل صالون. شعرت أنّ الطاولة فارغة وأن سلّة الفواكه تحتاج لإعادة ترتيب، وضعت مكانها على الطاولة مزهرية كي تبدو الغرفة أجمل"[1].

والغرفة بالنسبة لهالة المكان الوحيد الذي تستطيع أن تفعل فيه ما تشاء دون أن يراها أحد في قول الساردة: " عادت سندريلا إلى الغرفة تخلع بهجتها، وتغسل مساحيق أوهامها"[2] وتضيف قائلة: "بكت كثيرا في غرفتها تلك. كانت تحتاج إلى هذا المكان الصغير لتستعيد حقّها في البكاء"[3]، فالغرفة أكثر اتساعا من هذا العالم الضيق بمآسيه وآلامه.

- **الفندق:**

هو مكان إقامة مؤقتة للإنسان وخصوصا أثناء السفر من بلد إلى آخر وهو ما يدل عليه قول الكاتبة" سأرافقك إلى فندقك لتجمعي حاجاتك." [4] وتضيف " صباحا، قبل مغادرة الفندق طلبت فاتورة إقامتها ".[5] وبحكم مهنة هالة فإنها دائمة التنقل من بلد إلى آخر لذا فهي تقيم في الفنادق " عندما انسحبت قبل قليل. كنت أريد التأكّد من وجود غرفة شاغرة هذا المساء. تدرين هذا الفندق هو أحد أعرق فنادق باريس، لجماله. طلب أحد النبلاء في القرن التاسع عشر أن يقضي فيه ليلته الأخيرة "[6]، وتضيف الساردة حين دخلت هالة إلى غرفة نومها الموجودة في الفندق ومن شدة انبهارها بالمكان لم تستطع النوم تلك الليلة، " كانت تطوقها الجدران المذهبة ورأس السرير في ضخامته والسقف والثريات والستائر" [7].

---

[1]- المصدر نفسه، ص135- 136.

[2]- المصدر نفسه، ص173.

[3]- المصدر نفسه، ص287.

[4]- المصدر نفسه، ص 168.

[5]- المصدر نفسه، ص 290.

[6]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 167.

[7]- المصدر نفسه، ص 255.

وفي وصف الكاتبة للفندق الموجود في مدينة فيينا تقول "توقفت السّيارة أمام مبنى في فخامة قصر عريق من الزمن الجميل، مطوّقا بالحدائق. ما توقعت أن يكون فندقا"[1] وتضيف " كان قد حجز جناحين متصلين بباب. الجناح شقة من عدة صالونات، وسرير ملكي شاسع، ومغطس حمام دائري، وستائر تنزل من علوّ خمسة أمتار أو أكثر. لاحقا ستعلم أنه قصر حول إلى فندق."[2]

- **السجن/العقاب:**

يعد السجن " على مر العصور مكانا للظلمة المتمخضة عن النور، وهي ثغور للطاقات المتخزنة والصرخات الداخلية، وظلت السجون خزائن الذكريات المغلقة بألم وحزن وعناء شبحي موحش يتناغم مع الألم الذي يعانيه السجناء".[3]

فالسجن إذن مكان تقيد فيه حرية الإنسان وفي رواية " الأسود يليق بك" تقدم لنا الساردة السجن كمؤسسة للعقاب سواء للرجال أو النساء، في حين كان الإرهابيون يغادرونه بحجة العفو عنهم، " في نوبة من نوبات العفة، ألقي القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شابا وصبيّة معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا" [4]، فقوات الأمن قامت بإلقاء القبض على العشرات في جامعة قسنطينة، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أنه في هذه الفترة كان يتم القبض على الناس وفي كل الأماكن العامة حيث تكون التجمعات " ثم حدث على أيام الرئيس بوضياف، أن دهمت السلطات الجامعة، وقبضت على عشرات الإسلاميّين وأرسلتهم إلى معتقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها "[5]. ومن كثرة الاعتقالات امتلأت السجون في المدينة مما اضطره إلى إرسال البعض منهم إلى المعتقلات في الصحراء على الرغم من براءة الكثير منهم" كانت معتقلات الصحراء تضم عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم

[1]- المصدر نفسه، ص 246.

[2]- المصدر نفسه، ص 247.

[3]- ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، 2010، (د ط)، ص33.

[4]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 26.

[5]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 68.

الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم لانشغالها بمن احتلوا الغابات والجبال وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد" .[1]

ومن بين الذين تم اعتقالهم " علاء " أخ " هالة " و الذي كان يدرس الطب في جامعة قسنطينة عندما "قرر علاء أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة(...) لكن القدر كان أسرع منه، ما مر أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن، واقتادوه مع اثنين آخرين " [2]

وللسجن دلالة سلبية بوصفه مكانا مغلقا، فانغلاقه يشكل مزيدا من الخوف والتقيد، لأنه بأنواعه المختلفة صورة حية لمصادرة الحرية بأوضح معانيها، ذلك أن المكان، كما يقول" يوري لوتمان " يرتبط "ارتباطا لصيقا بمفهوم الحركة، ويمكن القول أن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية " [3].

فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان آخر مغلق يقيم فيه مجبرا هو السجن، الذي يشكل عالم متناقضا لعالم الحرية تنتقل إليه الشخصية مكرهة تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعدما كانت منفتحة على المجتمع والوجود و تكتشف فيه حياة جديدة تقيد انطلاق الإنسان ومحظورات تمنع أشياء كانت في متناوله ويتخذ السجن دلالات مختلفة منها أنه يرمز للقهر والكبت والعذاب ويقف نقيضا للحرية " وجد علاء نفسه متعاطفا مع الأسرى، بعدما رآه من مظالم و تعذيب، وما عاشه من قهر وهو يحاول عبثا إثبات براءته" [4]، فالمدة التي قضاها علاء في السجن كانت ثمن حبه لزميلته "هدى" بعد أن وشى به أحدهم زورا " مازال يباهي بينه وبين نفسه أنه دخل السجون بسبب شبهة عشقية غير معلنة! هل كانوا سيضربونه ويعذّبونه لو عرفوا أنه مجرد عاشق ضحيّة مكيدة شاب لا ضمير له لم تمنعه لحيته من الكيد لإنسان بريء؟ لكنّهم تمادوا، وهو الذي لم يتعاطف يوما مع الإسلاميين لفرط ما رآهم يعذّبون على أيدي الجيش، غادر السجن وهو إسلامي". [5]

[1]- المصدر نفسه، ص 69.
[2]- المصدر نفسه، ص68-69.
[3]- المصدر نفسه، ص151.
[4]- المصدر نفسه، ص69.
[5]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص95.

بعد ما أطلق سراح "علاء"، وبعد كل ما رآه من تعذيب، أغراه الإسلاميون بالالتحاق بالجبل لنصرة المجاهدين ومعالجة الجرحى من الإسلاميين في الجبل واستطاعوا إقناعه بذلك، ولكن كانت شكوكهم في أنه أرسل من طرف الجيش ليتجسس عليهم، وأمام هول هذا الاختيار ساومهم على حياة والده ببقائه معهم، فأبدوا موافقتهم على ذلك وأثناء تواجده معهم أرسلوا من يقتل والده. ولا يقل العذاب الذي رآه علاء في الجبل عن سجن المدينة ولهول ما رأى نزل بعد أشهر نصف مجنون.

" فمن حيث جاء، شهد من صنوف التعذيب أهوالا واجتهادات لا يمكن لنفس بشرية أن تتصورها.. أرحمها، جعل سجين يحفر قبره بنفسه، وإجباره على التمدد فيه، ثم تغطيته بالتراب ومشاهدته وهو يعطس ويبصق، وخلال لحظة يسود الصمت، فيطؤون التراب فوقه بأقدامهم ثم يرحلون. بعض من وقع في الأسر، لتهمة لا يدري ما هي، اختار الإسراع بالانتحار حتى لا يتعرض للتعذيب، شاهد أحدهم يخنق نفسه عبر أكل الرمل الممزوج بالأرض الممتدة حول الشجرة التي كان مربوطا إليها فعلى مرأى منه كان يُسلخ أسير من جلده، ويُترك لأيام يحتضر إلى أن يفرغ دمه ".[1]

والسجن لا يقتصر على الأمكنة الضيقة المحدودة المساحة، إنما تتعدى هذه الأبعاد الهندسية لتشمل كل السجون المتعلقة بالحياة المعاشة، والسجن نوعان سجن سياسي هو شكل من أشكال الإقامة الجبرية يزج فيه الشخص مرغما لمواقفه السياسية والفكرية المناوئة للسلطة، وهناك سجن اجتماعي، ومن أمثلة السجن الأول إضافة إلى سجن علاء سجن " سهى بشارة " من طرف الإسرائيليين نتيجة مواقفها المعادية لهم، "ذات يوم.. ساق الإسرائيليون سهى بشارة بطلة المقاومة اللبنانية إلى ساحة الإعدام.. أوهموها أنهم سيعدمونها، قيدوا يديها ورجليها وصوبوا فوهة المسدس إلى رأسها وسألوها عن أمنيتها الأخيرة في الحياة. ((ردت أريد أن أغنّي)) وراح صوتها يترنّم بموّال من العتابا الجبلية:

((هيهات يا بو الزلف عيني يا موليّ

محلا الهوى والهنا والعيشة بحرّية))

[1]- المصدر نفسه، ص89.

أشبعوها ضربًا وعادوا بها إلى الزنزانة. وواصلت سهى بشار الغناء. على مدى أعوام، اعتاد أسرى سجن الخيام سماع غنائها. صوتها البعيد الواهن، القادم من خلف قضبان زنزانتها، أبقاهم أشدّاء»[1]. كما أشارت الساردة إلى سجن آخر في بلد آخر وهو سجن " أبو غريب بالعراق"، وعن قسوة التعذيب فيه« كانت تتحدث عن سجن أبو غريب، وفضيحة تعذيب الجيش الأميركي للأسرى العراقيّين»[2].

لقد استطاعت الكاتبة "أحلام مستغانمي" نقل صورة السجون والمعتقلات وصور التعذيب فيها أثناء فترة العشرية السوداء.

– المقبرة:

تعد المقبرة المآل الأخير للإنسان الذي سينتقل فيه إلى الحياة البرزخية هناك يتحدد مصيره بحسب ما قدم من عمل في الحياة، فإما نعيما أو عذابا أبديا ويؤكد ذلك " ياسين النصر " القبر – والما تحت – المكان الرمزي الواقعي، وهو بيت البيوت ونهاية مرحلة الحياة وانغلاقه يعني الأبدية وانفتاحه يعني العلاقة بالمافوق عالمه الداخلي منفتح على الأعماق». [3]

فالمقبرة هي بيت الغني والفقير على السواء، وهي بيت يتساوى فيه الجميع، كما أن المقبرة تتخذ بعدا نفسيا وفكريا، يحفل بدلالات مختلفة تتوحد في سياق أساسي يعكس مدى حضور الماضي في نفوس الشخصيات.

ونجد في رواية "الأسود يليق بك" إشارة واحدة من الكاتبة للمقبرة عندما ذكرت تلك المرأة التي قتل أحد الباشاغات زوجها وولدها لأنها رفضت الزواج منه فماتت من شدة صراخها على وفاة ابنها الرضيع حتى لحقت به «ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت ترابا طريا لقبر صغير، فأدركت أنه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر ((وتعدّد)) بالشاوية بما يشبه الغناء ((آاا عيّاش يا ممّي)). فأقبل الناس عند سماعها تنادي((ياعيّاش يا ابني)) يسألون ما الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فلقد لزمت القبر الصغير

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص76.
[2]- المصدر نفسه، ص231.
[3]- الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص72.

وظلت تغني حتى لحقت بوليدها و زوجها»[1]. على الرغم من أنه لم يتم ذكر هذا المكان إلا في موضع واحد إلا أن دلالته كانت واضحة إذ دلت على أنه مكان مغلق وهو نهاية حياة كل إنسان.

– المطعم:

كانت بداية عمل "طلال" بافتتاحه لمطعم صغير للوجبات اللبنانية في البرازيل، فكانت بداية موفقه تمكن بعدها من كسب سلسلة مطاعم كبرى وهو ما يدل عليه قول الساردة: «في ذلك المطعم ولد حلمه بامتلاك مطعم للوجبات اللبنانية السريعة. يكون مشروع سلسلة مطاعم عصريّة، على الطريقة الأمريكيّة تتمركز حول الأحياء الجامعيّة. الوجبات فيها مصوّرة ومعلنة برقمها»[2]، وفي وصف أحد المطاعم الفاخرة التي يمتلكها " طلال "تقول الساردة: «مطعم أقدامه في البحر، وجدرانه أكواريوم تسبح فيها أسماك بلوحات لونية مبهجة، أما الأرضية فيتصورها كثبانا رملية منخفضة تتناثر عليها الأصداف المختلفة الأشكال، يرتفع فوقها على علو نصف متر زجاج يميل إلى الزرقة يوحي لمن يمشي فوقه أنه يمشي على البحر»[3].

وكذلك المطعم الذي عزم إليه "طلال" "هالة" والذي يتميز بأطباقه الراقية التي يقدمها وهو ما يدل عليه هذا المقطع السردي: « كانت جائعة، لكن ما أوصى به مسبقا للعشاء، لم يتضمّن شيئا تعرفه، كانت الأطباق راقية إلى حدّ لا تدري معه ماذا تأكل، فكبار الطهاة ما عادوا طباخين، بل أصبحوا كيميائيين يختبرون في كبار القوم أطباقا تزاوج بين مذاقات ومكوّنات غريبة، للتميّز عمّا خلقته الطبيعة من مذاق»[4].

– البلاتو:

ذكرت الكاتبة البلاتو بوصفه المكان الذي أقيم فيه الاحتفال بعيد العشاق، حيث لبت "هالة" الدعوة من قبل معد البرنامج و وصفته الكاتبة بقولها «بدا الجو على البلاتو احتفاليًا: قلوب حمراء

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص29-30.
[2]- المصدر نفسه، ص148.
[3]- المصدر نفسه، ص146.
[4]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص251.

وسائد حمراء، ورود حمراء، علب وهدايا بشرائط حمراء. هل أجمل من الأسود لونا يعقد عليه الأحمر قرانه في عيد الحب!»[1].

كما ذكرت الكاتبة أماكن أخرى مغلقة في الرواية، نذكر منها، محطة الحافلة، المدرسة المقصورة، المسرح... الخ.

نستنتج أن توظيف الروائية أحلام مستغانمي للأماكن المغلقة في رواية "الأسود يليق بك" قد زودتها بطاقة فنية جمالية تزيد في إثرائها وتمنح الخطاب خصوصيته المكانية، ونذكر على سبيل المثال أهم الأماكن التي كانت فعالة في هذا العمل الروائي (البيت، الفندق، المطعم) ومن هنا يمكننا القول أن هناك ثراء نسبي في الأمكنة، وتعددها ينعكس على وظائفها، فضلا عن الدلالات التي تعكسها هذه الأمكنة على نفسية الشخصيات.

2.2. الأماكن المفتوحة/الحرية و القيد:

وتتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها، وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى.[2]

– المدينة/القرية:

الرواية كفن يمتد نسيجه في الزمان والمكان حتى يشمل حيوات أشخاص متعددين ويستمد قدرا من حيويته من المقابلة بين الطبائع واختلاف الظروف التي تميل حين تصور الحياة في الريف إلى عدم إهمال المدينة، (...)، ولأنه لا شيء يوجد في عزلة، فكل شيء مرتبط بكل شيء في الحقيقة، والقرية أو الريف كبيئة نعرف أن إيقاع الحياة بها نتيجة للعزلة بطيء، ومن ثم يحتاج إلى ما يقاس به ويوضح موقعه من حركة الحياة المحكومة بالمدينة، لكل هذه الأسباب يندر أن نجد رواية تجري بكاملها في الريف دون ربط ما بالمدينة أو إشارة لحد ما معاصر يجري في المدينة. [3]

[1]- المصدر نفسه، ص32.
[2]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص244.
[3]- ينظر: محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم 143، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1989، ص100.

بعد قراءة رواية "الأسود يليق بك" نجد أنها غنية بالأماكن المفتوحة حيث نجد أن الكاتبة ذكرت العديد من المدن وهي (قسنطينة، الشام، حلب، بيروت، القاهرة، بغداد، باريس، فيينا)

المدينة الأولى التي تحدثت عنها هي "**قسنطينة**"، وهي مكان دراسة "علاء" أخ هالة وهو ما يدل عليه المقطع السردي« ما ارتاحت أبدا لقراره الإقامة في قسنطينة لمتابعة دراسته في الطب. كان عذره أنها أكبر الجامعات في الشرق الجزائري، وكان مأخذها أنه ذاهب إلى بؤرة الأصولية محملا بعقيدة الحياة».[1] كما كانت جامعة قسنطينة في فترة العشرية السوداء ممرا لكل الفتن« صدق حدس أمومتها. كانت جامعة قسنطينة ممرا إجباريا لكل الفتن، ومختبرا مفتوحا على كل التطرفات»[2] إضافة إلى كونها مسرح أحداث اعتقال "علاء" «ما مر أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن واقتادوه مع اثنين آخرين»[3].

إن الكاتبة في بنائها لخطابها الروائي اعتمدت على رؤيتها للحياة الواقعية الحقيقية التي عاشتها قسنطينة في فترة العشرية السوداء والواقع الأمني الرهيب الذي كان سائدا في هذه الفترة.

أما "**الشام**" المركز المكاني الثاني في الرواية، هو المكان الذي لجأت إليه هالة ووالدتها باعتبار أنه المكان الذي يبعث فيها الحياة، هروبا من الموت في مروانة « إن امرأة واقفة في حلبة ملاكمة دون أن يحمي ظهرها رجل، ودون أن تضع قفازات الملاكم، أو تحمل في جيبها المنديل الذي يلقى لإعلان الاستسلام، احتمال الخسارة غير وارد بالنسبة لها، لذا تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها، هذا ما أخاف والدتي وجعلها تصر على أن نغادر الجزائر إلى الشام بحكم أنها سورية »[4]، فنظرا للأوضاع الأمنية المضطربة في قرية مروانة واغتيال والد "هالة" وأخيها وفصلها عن العمل كمعلمة رأت أمها أنه إنذار لها من طرف الإرهابيين، وهو ما يدل عليه قول الكاتبة "رأت أمها في قرار طردها إنذارا أوّل، سيليه ما لا تحمد عقباه. ولأنها لم تشأ أن تترك قبرا ثالثا في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية »[5]

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص68.
[2]- المصدر نفسه، ص68.
[3]- المصدر نفسه، ص69.
[4]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 17.
[5]- المصدر نفسه، ص 80.

وعليه فإن الشام تعتبر المفر الوحيد الذي لجأت إليه هالة ووالدتها للابتعاد عما كان يدور في قريتها مروانة والتحرر من قيودها رغم شدة تعلقها بها، فالشام كانت المدينة التي احتضنت هالة بعد ما أجبرها إرهاب مروانة على المغادرة.

أما مدينة "**حلب**" فهي المدينة السورية التي درس فيها والد هالة الموسيقى في قول الكاتبة: «في الثمانينيات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرج من مدرسة الحياة "[1]. كما أنها المدينة التي ولدت وتربت فيها والدتها، ولكنها غادرتها فيما بعد مع زوجها إلى الجزائر «كانت في السابق قوية إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنة، والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا، والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية »[2].

و"**بيروت**" كانت تمثل بالنسبة لهالة بداية مشوارها الغنائي، فقد حظيت باهتمام كبير من طرف الإعلام " – وبيروت تحبك.. لقد خصص لك إعلامها استقبالا جميلا.

– صحيح.. أنا مدينة لها بانطلاقتي".[3]

فبيروت كانت المدينة التي تسجل فيها هالة أغانيها وتطلق منها ألبوماتها «سآتي إلى بيروت الأسبوع المقبل بدعوة من شركة الإنتاج لإطلاق ألبومي الجديد ».[4]

و"**القاهرة**" كانت أول مكان تقيم فيه "هالة" حفلها، رغم عدم سماح أمها لها بالسفر إلى مصر خوفا عليها «وصلتها دعوة لإقامة حفل في القاهرة. راحت تفاوض والدتها للسماح لها بالسفر إلى مصر وكأنها تفاوضها على قضية الشرق الأوسط. ففي القاهرة ليس لها أهل»[5]

باريس: كانت كذلك مكان لإحياء حفل من طرف هالة وقد حضره الكثير من الجزائريين المقيمين هناك، «هذه أول مرة تغني في باريس. ينتظرها جمهور جزائري وفرنسيون من المتعاطفين مع الجزائر، فقد غطى الإعلام حدث حفلها ضمن المتابعة اليومية لما درج على تسميته ((المذابح الجزائرية))»[6]

[1]- المصدر نفسه، ص60.
[2]- المصدر نفسه، ص67.
[3]- المصدر نفسه، ص49.
[4]- المصدر نفسه، ص129.
[5]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص103.
[6]- المصدر نفسه، ص73.

فهناك كانت دائما تردد «أنها خارج الجزائر جزائرية فحسب»[1] فمدينة باريس كانت منفى وغربة لهالة والكثير من الجزائريين إبان العشرية السوداء. كما مثلت لها كذلك لقاء آخر بينها وبين طلال «حين أخبرته أنها ستقيم حفلا في باريس عرض عليها أن يلتقيا هناك، متذرعا بكونها مشهورة في بيروت، ولن يكون سهلا أن يلتقيا في مدينة عربية، مدعيا أن سفرها يوافق وجوده في أوروبا». [2]

فيينا: كانت فيينا مكان نهاية قصة "هالة الوافي" و"طلال هاشم" هذا بعد أن كان طلال قد دعاها للعشاء في هذه المدينة «أنتظرك هذا المساء على العشاء في فيينا.. عندي لك مفاجأة جميلة»[3] وعند وصولها إلى هذه المدينة، كانت فرحة جدا، "حطت في مطار فيينا مشيا على سولفيح الأحلام. كما لو كانت تقفز على نوتات بيانو، بخفي راقصة باليه. »[4]

كما ذكرت عدة مدن أخرى في مدينة ميونخ الألمانية والتي أقامت فيها هالة حفلا لفائدة اللاجئين العراقيين.

– قرية مروانة:

نجد أن حضور القرية في رواية "الأسود يليق بك" تجسد في صور ذكريات البطلة "هالة" التي تحملها في مخيلتها، حيث كانت تقارن أي شيء يصادفها في حياتها بما كان يوجد في قريتها مروانة، فهي المكان الذي ولدت فيه وعاشت فيه طفولتها، منطقة جبلية تقع في ولاية باتنة في جبال الأوراس التي انطلقت منها شرارة التحرير.

ولعل أهم ما يميز هذه القرية هي خصوصية غناء أهل مروانة "بالناي" حيث كانوا يغنون غناء كله نحيب ويتجلى ذلك في قول الكاتبة «لعل شجن مروانة جاءها من ((القصبة)) التي لم تعرف آلة سواها»[5] ، فقد شبهت هذه الآلة بآلة بوح، وذلك في قولها «أدركت أن غناء رجال مروانة كان امتدادا لأنين الناي، فـ((القصبة)) آلة بوح لا تكف عن النواح، كطفل تاه عن أمه، ويروي قصته لكل من يستمع إليه فيبكيه»[6].

---

[1]- المصدر نفسه، ص75.
[2]- المصدر نفسه، ص54.
[3]- المصدر نفسه، ص241.
[4]- المصدر نفسه، ص 245.
[5]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص64.
[6]- المصدر نفسه، ص65.

تمثل قرية مروانة بالنسبة لهالة مكان النشأة، حياة الطفولة، وسنوات الصبا، لذا فالبطلة "هالة" لم تتمكن من التحرر تماما من سيطرة القرية، ورغم انتقالها للعيش في الشام إلا أن الذاكرة الأولى في وعيها تتحكم بها وبأفكارها، وهذه القرية ماهي إلا عينة من القرى الجزائرية التي كانت تحت سيطرة المستعمر.

تجمع الكاتبة في روايتها الأمكنة المتعلقة ببعضها البعض لدرجة يرى فيها القارئ تحرك الأمكنة بتحرك الشخصيات، وامتدادها في الماضي السحيق، ومحافظتها على خصوصيتها وصوتها التقليدي، فالكاتبة تولي الاهتمام بالمكان الريفي المنغلق على نفسه، وتستثمره لبناء حكيها وطرح رؤيتها الضدية التي تبدأ بتأثيث الأمكنة الخادمة، وإظهار المفتوحة أكثر بروزا في العمل من تلك المغلقة التي تنعزل فيها الشخصيات لممارسة حريتها مما يعلم على استمرار خجل السرد النسائي واختبائه في المناطق المغلقة خوفا من الرقابة الاجتماعية.

3. شعرية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

جسد المكان بتشكيلاته المختلفة وأنماطه المتنوعة مسرحا لاحتضان الشخصيات والأحداث ومختلف التفاعلات الحياتية، كما مثل دليلا على مضي الزمن ومروره، وقد وظفت الروائية " ربيعة جلطي" المكان بشتى صوره سواء ما تعلق بالأمكنة المفتوحة أو المغلقة أو الرمزية أو النفسية وحتى الطوبوغرافية، و المكان في رواية " عرش معشق " تنوعت توزيعاته وطرق الربط والاتساق بينها، ووفق صيغ متنوعة في التمثيل، ما جعل التشكيل اللغوي للمكان بمثابة الاسمنت المسلح الذي يربط بين وحدات البناء ومواده.

وصورة المكان في الواقع شيء وفي الرواية شيء آخر فهو كصيغة تشكيلية تخييلية نابعة من الرؤية التصويرية للمبدعة المعتمدة على طاقات الخيال، وفيما يلي نذكر بعض الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية ودلالاتها.

1.3. الأماكن المغلقة/الألفة و الخوف:

– **البيت/مكان الألفة:** إن دراسة البيت كفضاء روائي، يحتم علينا الإلمام بجميع أجزائه، ودلالته المرتبطة به بغرض الدراسة لشموليته وتعقيداته، لأن الاقتصار على جانب من جوانب فضاء البيت يجعل الرؤية قاصرة، لا تستقيم فيه الصورة التكاملية. وفي رواية " عرش معشق " يصادفنا بعض النماذج عن فضاء البيت، تقول الساردة " نجود ": «بيت خالتي كبير، سقوفه عالية ومؤثث بشكل فخم.. »[1] ، وتصفه أيضا من الخارج فتقول: «شقة خالتي تحتل كل الجهة الغربية، لذلك فهي تطل على الشارع العام من جهة ومن جهة الشمال تظهر مياه البحر في عناقها المشبوب مع الأفق ... »[2]

إن هذين المقطعين يمنح أذهاننا تصورا شموليا، لهذا البيت الذي هو بيت خالة " نجود" الذي كبرت وترعرعت فيه بعد وفاة والديها، إنه بيت كبير وفخم يحتل مكانا استراتيجيا فهو يطل على الشارع العام من الجهة الغربية ويطل على البحر من الجهة الشمالية، ويحتل البيت في هذه الرواية مكانة سامية في نفس الساردة " نجود " إذ أنه المكان الأول الذي احتضنها بعد ولادتها، وهو شاهد على كل مراحل عمرها ومجريات حياتها وهو الذي أعطاها الدفء والأمان وحنان الأسرة فهو يعني الراحة والاستقرار لـ " نجود ".

ونورد مقطعا آخر لفضاء البيت، وهو بيت والدة " بوعلام " فنجده يقول: « تملك أمي أيضا هذه الشقة الجميلة في وسط المدينة البحرية في أكبر شارع. كانت سابقا ملكا لمدام دوبون التي أشرفت بنفسها بعد ثلاثين سنة من احتفال الاستعمار بمئويته الأولى على بناء العمارة الكبيرة التي تملكها كلها »[3]، وقوله أيضا « الشقة الكبيرة العجيبة المزينة جدرانها بالزليج الأصلي المدهش لن تظل سوى باسم أمي المجاهدة الكبيرة نورة التي شغلت عليه القوم »[4]

وفي مقطع آخر يقف عند ما يحتويه هذا البيت من أشياء قائلا :« في مكتبة البيت كنز كبير من الأسطوانات والكتب، أخبرني يزيد أن جميع ما يملأ البيت من أثاث وكتب ولوحات وأسطوانات

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص21.
[2]- المصدر نفسه، ص131.
[3]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص148.
[4]- المصدر نفسه، ص144.

وأجهزة وغيره وجدته أمي بداخله حيث انتقلت إليه لتسكنه بعد رحيل الفرنسية مدام دوبون بعد الاستقلال.. قال إن أمي لم تضف له سوى الهيكل ذي الزجاج المعشق الذي حذرني يزيد من لمسه خشية أن يحدث له مكروه »[1] يعتبر هذا البيت بالنسبة لـ " بوعلام " أيضا مكان حنيني لأنه يذكره بالماضي أكثر مما يذكره بنفسه لأنه قد ورثه من أمه.

فالمكان الذي وقفت عنده الكاتبة ليس من باب الصدفة، بل تصبو من ورائه إلى ذكر أجزاء وإخفاء أخرى، وفي المذكورة منها دور فعال في التكوين الفكري والثقافي لمن سيسكنه أو يمر به إذ أن المتلقي يلمس من وراء هذا التراكم الثقافي الفرنسي المتمثل في الأشياء الظاهرة غياب الهوية الجزائرية وحضور قوى للهوية فرنسية، ويؤكد ذلك بقاء المكان على حالته الأولى دون إحداث تغيير فيه، عدا (هيكل الزجاج المعشق) الذي أضافته والدة " بوعلام ".

في المقاطع السردية السابقة نجد أن الكاتبة قد أثثت المكان وفق رؤية شعرية تجمع بين التاريخي، والفكري، والفني والحضاري ضمن نطاق مكاني واحد، وقد مثل هذا البيت مركز التقاء أحاسيس جميع ساكنيه وبين جدرانه يحمل هذا الهيكل المادي صورة ومعنى حسيا، يحمل كل أسرارهم وذكرياتهم ويحافظ عليها، فهو المكان الوحيد للقاء الأسرة الواحدة، لهذا نجد الساردة البطلة " نجود " وأسرتها المتمثلة في خالتها وزوجها " بوعلام " متعلقون ومتمسكون بهذا البيت ولكل منهم أسبابه لكن القاسم المشترك بينهم هو أنه جمعهم وكان مصدر الدفء والأمان الذي وجد لأجله ويحمل ذكريات كل واحد منهم.

أما " نجود " فتتخذ من الغرفة مكانا حرا يسمح لها بإعادة ترتيب أحلامها وأحزانها، وتجاوز عاهة القبح التي تلاحقها، وتعكر عليها صفو حياتها وتجبرها على المكوث في الأمكنة المغلقة بداية بالمنزل الذي تعيش فيه رفقة خالتها " حدهم " إلى غرفه المتعددة، ثم بيت الجارة الذي تدخله بعد وفاتها لتقديم يد العون لـ"عبدقا " وبذلك تغلب الأمكنة المغلقة على المفتوحة في الرواية، وتؤطر حركية البطلة ضمن هذه الزوايا المغلقة على دواخلها انغلاق البطلة على ذاتها، ليكون المكان امتدادا لصور الذات والذات صورة مصغرة للمكان.

[1]- المصدر نفسه، ص152.

تدقق الكاتبة في وصف أحد الأشياء المتواجد بالبيت، وذلك لأهميته وقداسته، وهو الأمر الذي يظهره انطباع الشخصيات ونظرتهم إلى هذا المجسم الذي يوجد قرب باب البيت الذي تقيم به البطلة " نجود " حيث تقول: «في كل بيوت الناس توجد نقطة مركز الثقل، يكتشفها سكانه أحيانا آجلا وأخرى عاجلا، وهناك من سوء طالعهم لا يكتشفونها أبدا. نقطة ارتكاز لا يظل السقف معلقا دونها، ولا الجدران واقفة. نقطة ارتكاز تنظم مجرى الهواء والمزاج، وانسكاب الضوء والظلمة.. تربط المكان بالنجوم وحسابات الفلك المعقدة، وتضبط التوازن واللاتوازن وتحصي دخول وخروج الفصول وأشياء غريبة مدهشة.

أما نحن فعيون الزجاج المعشق هي نقطة ارتكاز بيتنا، فكأنما هي بمثابة الشمس وجميع سكانه وأثاثه وموجوداته تدور حولها أتخيل أننا سنفقد الوزن والتوازن إن نحن ابتعدنا عنها، وإذا نحن اقتربنا كثيرا نحترق. أنا وخالتي وبوعلام، ثلاثتنا تربطنا بها وتشدنا جميعا إليها بحبل سري خفي، فلا نطيق لها فراقا». [1]

تضع الكاتبة (الهيكل المعشق) في مقدمة الأشياء المتواجدة في البيت وأكثرها بروزا مرد ذلك إلى القيمة التاريخية التي يحملها، فوجوده في البيت يمثل نقطة التقاء وتجمع الرؤى الظاهرة واختلافها داخليا على قدر القيمة الدلالية التي تقرنها الشخصية به.

– الملهى:

هو المكان الذي تلجأ إليه فئة من أفراد المجتمع المنحرفين أخلاقيا، فترى أن هذا الفضاء متنفس لها وتجد حريتها فيه والترويح عن نفسها لإشباع حاجاتها ورغباتها. والملهى في رواية " عرش معشق " ينقل لنا الحياة الاجتماعية المعاصرة للمجتمع الجزائري ممثلة في الشاب "عبدقا" حيث يقول: «منذ وقت قريب مثلا قضيت السهرة في ملهى العيون. كانت ليلة حمراء بامتياز كما يقولون. وككل سهرة يزداد شغفي بمعرفة هذا العالم السفلي واكتشافه (...) نأخذ مكاننا وسط الموائد الكثيرة المنصوبة باعتناء، حيث يجلس رجال من شتى الأعمار والأوساط الاجتماعية يبدو على

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص27.

بعضهم الثراء الفاحش. (...) ومع موسيقى صاخبة لأغاني الراي والبدوي والشعبي. تعلو سحب كثيفة من دخان السجائر تلف فضاء المكان مثل سماء تهدد بالرعود»[1].

2. الأماكن المفتوحة/الحرية والقيد:

- المدينة:

لعبت المدينة دورا كبيرا في الرواية لاحتلالها مساحة واسعة، تقع أغلب الأحداث في المدينة باعتبارها مكانا مفتوحا تسمح للشخصيات بالتحرك فيها بحرية تامة، مما يمكنها الاتصال بالعالم الخارجي، ويأتي هذا الفضاء في العمل الروائي لعكس أو تصوير مظاهر اجتماعية سائدة في زمن معين.

أما في رواية " عرش معشق " فإننا نجد الساردة البطلة "نجود" تتحدث عن مدينتها التي ولدت وعاشت فيها ألا وهي مدينة وهران، حيث كانت مسرحا لأحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

تصف " نجود " مدينة وهران جغرافيا التي تعتبر مدينة ساحلية حيث تقول: " ولدت بقرب هذا الأبيض المتوسط الذي يسند المدينة من شمالها وكأنه جدارها الرابع "[2]، كما تتغنى البطلة بجمال وبهاء المناظر الخلابة والمعالم والتضاريس المتواجدة في مدينة وهران، تقول: «عادة ما تغويني مشاهدة البحر من أعلى ممر جبهة البحر وأنا أقبض على شباكه الأخضر الغامق. وكأنه حزام يزين خصر المدينة. ومنه أشاهد جبل المرجاجو يتراءى من بعيد، يطل على وهران من جهة اليسار، ويظهر معلم سانتا كروز شامخا، يتلألأ وكأنه طائر أسطوري الجمال يتهيأ للطيران.(...) كانت السيارة تتسلق الجبل مثل نملة نشطة وسط الغابات الكثيفة المترامية التي عادت إلى النمو والاخضرار بعد فترة احتراق الأخضر واليابس أثناء عشرية الإرهاب السوداء (...) من جبل المرجاجو يبدو جبل السّباع على مدّ العين ويظهر المرسى وهو يعانق مياه المتوسط ...»[3]

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص117.
[2]- المصدر نفسه، ص 75.
[3]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص76، 77.

هذه هي إذن مواصفات مدينة وهران التي هي مجرى أحداث رواية " عرش معشق " وقد شهدت هذه المدينة أيضا سنوات صعبة ومريرة بعد سنوات الحرب و سنوات الإرهاب الدموي، الذي ساد كل ربوع الوطن وليس وهران فحسب.

– البحر:

يعتبر البحر مكانا للترويح عن النفس، وملجأ لبعض الناس للاستشفاء من ترسبات النفس وأوجاعها وهمومها، وهو بمثابة المؤنس لبعض الأشخاص على غرار بطلة الرواية "نجود" التي تحب البحر كثيرا، وهذا ما صرحت به في الرواية بقولها: «كلما طلبت مني خالتي حدهم أن أقوم بشيء خارج البيت إلا وأختار الطريق المقابل للبحر (...) كنت أفضل أن آخذ الطريق الذي يطل عليه أجري وأسمع قرقعة أدواتي المدرسية (...) إذ ولدت بقرب البحر وأقطن في مواجهته. البحر مبتغاي ومهربي، كأنه أبي وأمي أو توأمي. وبيني وبينه تواطؤ وتوارد أفكار وخواطر. كثيرا ما تخليل إلي أننا نتشابه (...) ولأن البحر يؤنسني فلطالما هرعت إليه كلما أحسست بضيق (...) ثم لا أعود إلا وأنا بقلب خفيف طائر أدندن أغنية مرحة.. أرجع مختلفة تماما مرتاحة بمزاج شفاف، رائق، بعد أن أقضي ساعات أتأمل أثناءها بساطه الأزرق »[1]

نجد إذن أن البحر بالنسبة لنجود هو مهربها ومبتغاها، تلجأ إليه عندما تحس بالضيق والحزن والألم، وعندما تجلس بالقرب منه تعتبره مؤنسها فهو بمثابة الطبيب الذي يسمع المريض ويحاول علاج أسقامه، وهو أيضا بمثابة المرآة العاكسة لنفسية كل شخص، فالبحر مهرب ومبتغى كل شخص يعاني في أغوار نفسه الضيق والحزن واليأس والوحدة.

نستنتج مما تقدم في هذا الفصل أن عنصر المكان في الروايات النسائية التي شكلت مدونة هذا البحث تجسد بأشكال مختلفة، كما ساهم التفاعل والتضاد بين الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة في تطوير أحداث الرواية، وبلورة قيمها الفكرية والجمالية؛ بمعنى أن تشكيل الأمكنة في النص الروائي يبقى خاضعا لسلطة المبدع، الذي يتفنن في صياغتها وتشكيلها من خلال الانزياحات والإيحاءات التي تكون محملة بها، ليترك بذلك للمتلقي الفرصة للكشف عن دلالات

[1]- المصدر نفسه، ص75.

الأمكنة الروائية وأبعادها، ومن ثم استكشاف مواطن الجمال التي تميزها، فتكون الأمكنة المغلقة أو المفتوحة همزة وصل بين المبدع والمتلقي.

وبذلك فقد جسد المكان في الرواية النسائية الجزائرية بؤرة شعرية اعتمادا على التقابل الضدي الذي تبنته الشعرية في دراستها بين أماكن مفتوحة: والتي تظهر في أماكن متعددة تختلف من رواية إلى أخرى، وقد لعبت دورا هاما في الكشف عن العلاقات الاجتماعية السائدة في كل مجتمع والتي تكاد تكون متشابهة في الروايات الثلاثة من سلطة الأب وسلطة المجتمع وصورة المرأة الضعيفة المهمشة في المجتمعات الجزائرية، و أماكن مغلقة: مثلتها أماكن كثيرة في الروايات الثلاثة كالبيت والغرفة والجامعة وغيرها، والتي تختلف خصائصها من رواية إلى أخرى، فالمكان يكتسب شعريته من خلال القيمة المعنوية التي تحملها إياه الكاتبة الجزائرية على حساب القيمة العمرانية، فتارة يأخذ صفة المكان الأليف من خلال العلاقات الحميمة مع الشخصيات وتارة يأخذ صفة المكان المعادي حين يتحول إلى ما يشبه السجن بالنسبة للشخصية البطلة.

إن المكان باعتباره عنصرا سرديا يرتبط ارتباطا شديدا بمصير الشخصيات وفق الإطار الذي تتحرك فيه، على امتداد زمني تتلاعب به الروائيات تقديما وتأخيرا لاعتبارات تقنية وفنية وجمالية سعيا لتشويق القارئ وإثارته لتحقيق شعرية الكتابة، ما يدفعنا إلى تتبع شعرية المفارقات الزمنية في الرواية النسائية الجزائرية ورصد أبعادها الدلالية والجمالية.

II. شعرية الزمان:

تنطلق الرواية النسوية الجزائرية في تعاملها مع المستوى الزمني من مبدأ خرق المبادئ المتعارف عليها " وتحطيم الزمن السائر"[1]، ورصد التحريفات الزمنية الناتجة عن طبيعة هذه العلاقات، فقد أثبتت الكاتبة تميزها ونجاحها في تشكيل أحداث روايتها برؤية خاصة مستفيدة من تقنيات الرواية الحديثة، فقد اتخذت من الزمن أولى عتبات الخرق والتجاوز وذلك بكسر خطيته "و

[1]- غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1981، ص12.

مساءلة أبنيتها السردية التي تحولت من الاتساق إلى التشظي... من التوحد إلى التعدد"[1]، فمضت تسمو بخطابها عن طريق تداخل الأزمنة وتشابك الحاضر مع الماضي لينفتح على المستقبل، من خلال تكسير خطية ورتابة الزمن وقطع وتيرة وتتابع الأحداث. فتجسد الكاتبة هذه الأحداث برؤية شعرية وفنية وجمالية مميزة يجتمع فيها التخيلي بالواقعي، هذه الرؤية التي تظهر مدى وعي هذه المرأة بمتطلبات الواقع وتغيرات الزمن وقدرتها على إبراز الجمال حولها ورصد المشاعر، والدفاع عن وجهة نظر المرأة وإبراز هموم الوطن عامة وهمومها الخاصة، من خلال استخدام التقنيات السردية الحديثة.

1. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " تاء الخجل " لفضيلة الفاروق:

1.1. الترتيب الزمني:

"تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي، و ترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية "[2].

إن الترتيب الزمني في رواية أو قصة ما، ليس من الضروري أن تتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع ، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنين و هما زمن القصة و زمن السرد، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ،بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، فعندما لا يتطابق هذين الزمنين فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية [3] والتي تكون تارة استرجاع و تارة أخرى استباق.

إن القارئ لرواية " تاء الخجل " يلحظ فيها فعلا ظهور العناصر الزمنية بشكل واضح من استرجاع واستباق، فأول ما يلفت الانتباه هو أن الرواية تبدأ بالعودة إلى الماضي الذي يمثل أزمة

[1]- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص47.

[2]- سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، (د.ط)،(د.ت)، ص79.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص74.

معقدة في نفسية البطلة نظرا لما مر عليها من أحداث وصراعات، كما أن هذا الماضي جاء يحمل بين طياته كل معاني التعثر والموت والهروب من كل العادات والتقاليد البائسة والظالمة.

أ. الاسترجاع:

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته، و هو مخالفة لسير السرد تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق، و يعتبرونه سيد أنماط السرد جميعا.

و فيها يترك للكاتب مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ليفسرها في ضوء المواقف المتغيرة، مما يعطي بعض المعاني الجديدة، إذ كلما تقادمت الذكريات تغيرت النظرة إليها، وبالتالي يتغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث ،إذ "أننا نعاكس في سيرنا مجرى الزمن، و نغوص في أعماق الماضي أكثر فأكثر، كما يفعل علماء الآثار و علماء طبقات الأرض الذين يقعون أولا على الطبقات الحديثة في أثناء تنقيبهم، ثم يقتربون شيئا فشيئا من الطبقات القديمة التكوين"[1].

و لتلبية بواعث جمالية و فنية خالصة في النص السردي، تحقق الاسترجاعات عددا من المقاعد الحكائية مثل "ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، و هاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت من أهم الوظائف التقليدية لهذه المقارنة الزمنية "[2].

وهو من أهم التقنيات الزمنية الذي اعتمدته " فضيلة الفاروق " في روايتها " تاء الخجل " وكأنها تسعى إلى بناء عملها على اشتغال الذاكرة، والعودة إلى الوراء، وأمثلة الاسترجاع كثيرة نذكر منها قولها: «أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغرمنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟ أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟ »[3]، تعود الساردة في هذا المقطع الحكائي إلى الماضي

[1]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 48.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص121- 122.
[3]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، المصدر السابق، ص12.

لتسترجع مرحلة المراهقة التي شهدت ميلاد حب لها مع " نصر الدين " التي لم تستطع البطلة أن تنسى حبها له طيلة عدة سنوات. وقد وظفت الساردة الاسترجاع بنوعيه، الداخلي والخارجي.

– **الاسترجاع الداخلي:** وهو الاسترجاع الذي تقع فيه الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول[1]، و منه يتوقف تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل "ليعود بذاكرته إلى الماضي، فالاسترجاع –مثلي القصة– يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[2]، و هنا يكون خطر التداخل واضحا ، بل محتوما في الظاهر ، و يميز "جينيت" بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية :

– أولها "استرجاعات تكميلية ،أو إحالات ، تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية "[3].

– و ثانيها "استرجاعات تكرارية أو تذكيرات لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا"[4].

كما أكد أن" وظيفة التذكيرات الأكثر ثباتا ...أن تأتي لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، و ذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، و إما بأن تدحض تأويلا أولا و تعوضه بتأويل جديد"[5]

و يستخدم الكاتب الاسترجاع الداخلي إما ليعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة حيث تحتم خطية الكتابة على أسطر الرواية ، تعليق حدث لتناول حدثا آخر معاصرا له ، و إما لعرض حوادثها بأكملها (قد تمتد عدة أيام بعد وقوعها) ، أو "لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة له ، ولم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد "[6]

توجد أمثلة كثيرة من الاسترجاع الداخلي في الرواية منها:

---

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص70.

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص62.

[4]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، مرجع سابق، ص64.

[5]- المرجع نفسه، ص66.

[6]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص42.

▪ " وضع في يدي (تكليفا بمهمة) ودلف في سيارته ومضى. ساعتها لم أكن أعرف أنني سأسلك منعرجا جديدا في حياتي، وأنني بشكل ما سأخاصمك، وسأكتبك بشكل لا يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة. وفي الحقيقة لم أكن واعية تماما بما كنت أحسه تجاهك، كانت مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة (يمينة)، شدتني جثتها التي تئن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع كانت إلى جانبها فتاة أخرى، ظلت تنظر إلي بعينين جامدتين وضعت أوراقي جانبا، ومددت لها يدي لأسلم عليها، لم تتحرك، سألتني بجمودها ذاك:

– من أنت؟

كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية ومخيفة، وكان يجب أن أتصرف معها بشكل لا يثير عدائيتها أكثر " [1]

▪ "في المساء، وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة والصمت سيد الشارع(...) لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة كما لم تكن من قبل شاعرة كما لم تكن أبدا اقتربت من الزجاج أكثر وقبلتها، هزت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر، هكذا هي قسنطينة(...) قلبت الصفحات الكثيرة التي كانت تنام على طاولتي، وتوقفت عند صفحة البارحة"[2]

▪ «لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنه يستحوذ على أعضائها عضوا، عضوا، يجالسها، يلاعبها يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متسعا من التوجع (...) صمتت، ثم بدأت أنفاسها تتسارع ثم صارت ترتجف، وركضت نحو الطبيب، وتركته يعالجها. بقيت أنتظر في الصالون »[3]

إن كل هذه المقاطع الحكائية تدل على أحداث وقعت أثناء الستة أيام التي جرت فيها أحداث الرواية الأساسية وهي تأثر البطلة بحالة " يمينة " تأثرا شديدا، تلك المرأة التي كانت تلفظ أنفاسها

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص43- 44.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص68- 69.
[3]- المصدر نفسه، ص76.

الأخيرة على فراش الموت وهو ما شكل هاجسا قويا في نفس الروائية، وجعلها تسرد بدقة ما جرى في ذلك الأسبوع قبل وفاة " يمينة ".

– **الاسترجاع الخارجي:** يفسره "جينيت" على أنه "مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية "[1]. وتتناول وفق تصوره "مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى ، إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدا – شخصية يتم إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها"[2].

فالاسترجاع الخارجي إذا تقنية يلجأ إليها الكاتب لملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث أو "لإعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات ،أو يستخدمها عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية و لم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها "[3].

نقف في الرواية عند الأمثلة التالية:

▪ " منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة،

وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم،

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، مرجع سابق ، ص70

[2]- المرجع نفسه، ص61

[3]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 40- 41.

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن... إلي أنا " [1]

▪ « عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر،

ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال،

لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك،

أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة، لم أكن أعلم يومها أنني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك »[2]

▪ «وأنا طفلة سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس أني "خفيفة" ولهذا سأجد متاعب مع رجال العائلة، لكن العمة تونس لم تهتم، سارعت إلى طنجرة الكسكسي، وقلبت(الكسكاس) الذي يتصاعد منه البخار على قصعة خشب، وراحت تفرك الكسكسي الساخن بيديها، ظننت أنها نسيت الموضوع، لكنها قالت بتأن:

– إنها طفلة

العمة كلثوم أصرت:

– إنها تختلف عن بناتنا.

والحقيقة أنني لم أكن مختلفة في شيء عن بنات العائلة، كانت والدتي هي المختلفة »[3]

لقد عادت الروائية "فضيلة الفاروق" في كل هذه المقاطع من رواية تاء الخجل إلى ما قبل بداية الرواية، لذلك تجاوزت نقطة الانطلاق الأحداث الأساسية التي تبدأ في الجبل، عندما يطلق الإرهابيون سراح الفتيات اللاتي كن في الجبل وتتعرف بعد ذلك على "يمينة ".

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص11- 12.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص12.
[3]- المصدر نفسه، ص15.

ومن خلال التطرق لمثل هذه المقاطع السردية التي تشرح لنا معنى تقنية الاسترجاع نستنتج أن الروائية "فضيلة الفاروق" كانت تحاول خلخلة النظام الزمني للأحداث معتمدة في سيرورة أحداثها على تقنية الاسترجاع بصورة كبيرة، كما قدمت المؤلفة من خلال كل المقاطع السابقة مساعدات كثيرة تجعل المتلقي يفهم الأحداث والمواقف، والشخصيات، وذلك عن طريق تقديم شخصيات جديدة بغرض التعريف بماضيها، وطبيعة علاقتها بشخصية البطلة، أو علاقتها بأي شخصية أخرى.

ب. الاستباق:

و هي إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، و هكذا فإن المفارقة إما تكون استرجاعا أو استباقا[1].

و الاستباق في مفهومه الفني يعني "تقديم الأحداث اللاحقة و المتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد لا يتحقق" [2]، كما يستخدم الاستباق، لتوقع ما سيحدث في المستقبل ، و لا يهم الكاتب الزمان بقدر ما تهمه دلالته الذاتية و الاجتماعية ، التي تخرج بنا من دائرة التصور السكوني للزمان إلى آفاق مستقبلية جديدة.

و نلفي "جينيت" يميز بين صنفين من الاستباقات "سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية و أخرى خارجية "[3].

إن استخدام الروائية " فضيلة الفاروق " لهذه التقنية في روايتها (تاء الخجل) ضئيل مقارنة بتقنية الاسترجاع، وهذا دليل على أن الروائية تستمد أحداث رواياتها من الواقع المعاش فعلا والذي هو من الماضي، دون التطلع المبالغ فيه إلى المستقبل.

ونظرا للأهمية التي تحظى بها آلية –الاستشراق– يجدر بنا التعرض إليها بالتمثيل من خلال رواية (تاء الخجل)، مفصلين أيضا في أنواعها (الداخلية والخارجية).

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص74.
[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد، في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص71.
[3]- جيرارجينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص77.

– **الاستباق الداخلي:** إن الاستباق الداخلي أكثر توظيفا في النصوص الروائية ، و يتميز بكونه "يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه ، كما أنه يعترض القص كالاسترجاع الداخلي لخطر التداخل و التكرار بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي"[1].

من أمثلته في رواية (تاء الخجل):

- « لن أكتب عن يمينة، ولن أسمح للمصور أن يأخذ صورة لحزنها، ويغطي عينيها لئلا يتعرف إليها أحد »[2]
- « غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي: ((هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدا منا)) »[3].
- « حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على " جسر ملاح سليمان " إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه (...) غدا سأسرد لك المزيد عنها»[4].

هذه المقاطع السردية عبارة عن استباق زمني، تتوقع فيه البطلة " خالدة " ما سيحدث بينها وبين أقاربها، وبينها وبين " يمينة " وكل ما تحكيه في هذه المقاطع من أحداث يدخل في باب المتوقع، والمتخيل حيث تطلق العنان لخيالها ليستشرف المجهول، ويتوقع أحداثا على سبيل الافتراض (غدا سيقول الأقارب)، (حين تشفين تماما، سأمر أنا وأنت وستشعرين بلذة)، (غدا سأسرد لك المزيد).

[1]- المرجع نفسه، ص79.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص55.
[3]- المصدر نفسه، ص57.
[4]- المصدر نفسه، ص86.

فحالة الانتظار العبثي التي تعاني منها البطلة، هي الدافع وراء هذا الاستباق، بحيث تصبح وظيفة السرد الاستباقي بالنسبة للبطلة عبارة عن محاولة تجاوز حالة القلق الناتجة عن انتظار شفاء "يمينة"، فتكون الاستباقات بمثابة ترويح عن النفس، والتأمل فيما هو أفضل.

– **الاستباق الخارجي:** تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي "خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى و تكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان ، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية "[1].

نقف في رواية (تاء الخجل) عند المثالين التاليين:

- « وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين»[2]
- « حين يبدأ العام الجديد بيوم الاثنين، سيكثر الموتى من الشباب»[3]

ففي هذين المقطعين يظهر الاستشراف من خلال التوقعات المستقبلية، حيث كانت البطلة تدرس كل الاحتمالات المتعلقة بمصير علاقتها مع حبيبها، فيطمئنها هو بأنه لن يحب غيرها وبأنه حتى وإن مات سيكون رجاؤه الوحيد من الله أن يبقيه إلى جانبها بدل حور العين، أما المقطع الثاني فيعبر عن وجود شيء من التكهن، أو التنبؤ بما هو آت في المستقبل البعيد، وهو كثر الموتى من الشباب، لأن العام الجديد سيبدأ بيوم الاثنين، وهذا على حد قول "للاعشية" إحدى نساء عائلة بني مقران.

خلاصة القول أن الاستباقات تعمل على تورط القارئ، على حد تعبير "واسيني الأعرج" فهي كما يرى: "تسند عليك إلى مغامرة أنت تعرف بعض علاماتها، لكنك لا تعرف لا كيف بنيت ولا كيف تنتهي، هي تضعك في الطريق الآمن، ولكنها أحيانا تكون علامات مضللة، تلعب معك لعبة القط والفأر، تخبرك أنه سيحدث كذا وكذا، ولكنه لا يحدث، إلا في الفصل الموالي".[4] وهذا ما يزيد

[1]- جيرارجينيت: خطاب الحكاية ، مرجع سابق، ص77.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص23.
[3]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص37.
[4]-كمال الرياحي: حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان (حوارات ثقافية في الرواية، والنقد، والقصة، والفكر والفلسفة)،ع26، تونس، ص31.

النص القصصي تشويقا، وإثارة على عكس القصص التي تتبع الخطية في تسلسل أحداثها، فيمل القارئ منها، ولا تجذبه نحوها.

من خلال تحليل هذه التقنية الزمنية، المتمثلة في الترتيب، أو النظام الزمني، نخلص إلى القول أنها أخذت شكلين في رواية (تاء الخجل)، وهما السوابق واللواحق. وهاتان التقنيتان تعدان من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الرواية، وبتخللهما للنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية يحدث خرق في أفق التوقع عند القارئ، وينفتح الذهن لتأمل التلاعبات الزمنية، المقترنة بالعبقرية الإبداعية.

فإذا تتبعنا حركة زمن السرد في علاقته بنظام توارد الأحداث في زمن الحكاية، يتبين أن زمن القصة متباين عن زمن الخطاب، فالرواية لم تتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث، وخطيتها، بل كسرتها مستعينة بتقنيات ساعدتها على ذلك وهي الاسترجاع والاستباق.

2.1. الديمومة أو المدة La Durée:

هي التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة و زمن السرد ، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، و ذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب. [1]

لقد أقر"جيرار جينيت" :"بأن المفارقة بين مدة الحكاية و مدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة ، و ذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات ، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية. "[2]

و اقترح جيرار جينيت أن تدرس المدة من خلال تقنيات أربعة و هي : المجمل، الوقفة الحذف، المشهد، لان اشتغال هذه التقنيات يبرز من خلال تأثيرها في تحديد سرعة السرد و هو مختلف من تقنية إلى أخرى، و سنقوم بدراستها وفق مستويين : تسريع الحكي و تبطئة الحكي.

أ. تسريع الحكي:

– **التلخيص:** هي تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[3]، و فيها يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام، أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأعمال أو الأقوال[4].

و يكمن دور التلخيص في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، أو المرور عبر سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات[5].

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص74-75.
[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص101.
[3]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص145.
[4]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص109.
[5]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص:56- 57 .

من هذا الطرح نلفي سيزا قاسم قدمت عدة وظائف للتلخيص ، أوجزتها فيما يلي:

– المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

– تقديم عام لشخصية جديدة.

– عرض الشخصيات الثانوية ، التي يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية.

– الاشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية و ما وقع فيها من أحداث.

– تقديم الاسترجاع [1].

إن مثل هذه التقنية نجدها متوفرة وبصورة مكثفة في الرواية من أمثلتها:

▪ « منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن؟ إثر الضرب الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه »[2]

لقد استعملت " فضيلة الفاروق " تقنية الخلاصة السردية في هذا المقطع من أجل تلخيص فترات زمنية طويلة، تمتد إلى نصف قرن من الزمن، وذلك لأن الرواية تتناول حكايات عن شخصية الجدة، التي هي من جيل آخر، وهنا يظهر استخدام الروائية للخلاصة الاسترجاعية في هذا المقطع الذي يكشف شعورها تجاه الماضي فتجسد بذلك ماضي جدتها التعيس، من خلال استرجاعه، وتلخيصه في بضعة أسطر.

▪ « أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟ أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

– وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة وأنا سافرت إلى قسنطينة. لم أكن أعلم يومها أنني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك، وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد،

كانت مدينة على مقاسات القلب»[3]

[1]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص56.
[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص11.
[3]- المصدر نفسه، ص12.

في هذا المقطع قامت الروائية باستعراض سريع لأحداث يفترض أنها استغرقت مدة طويلة وهي عدة سنوات فقد لخصتها في بضعة أسطر، لا تساوي دقائق من الزمن، إنها سنوات عديدة تبادلت فيها الحب مع حبيبها قبل حصولها على شهادة البكالوريا، وواصلت ذلك حتى بعد نجاحها فيها لكنها لم تخض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال والأفعال التي كانت بينهما بل اكتفت بتقديم عام للمشاهد وحاولت الربط بينها مثل مشهد وقوعها في الحب، وكيف ربطته بنجاحها في البكالوريا، ثم سفرها إلى قسنطينة، وسفر حبيبها إلى العاصمة، فأشارت بذلك إلى ثغرات زمنية وقع فيها الكثير من الأحداث.

▪ « والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات.

قد تفهمني بعد أن أسرد لك وجعي كله،

وقد لن تفهمني، لكني أكون قد وجدت مبررا لنفسي لأني غادرت. فكل شيء صار أزرقا وكبيرا وتستحيل السباحة فيه، بما في ذلك وظيفتي وعلاقتي مع الناس، وعلاقتي مع الكتابة»[1]

لقد لخصت الكاتبة في هذا المقطع، حالة الشعب الجزائري أثناء تلك الفترة حين كان يشيع أبناءه يوما بعد يوم، وربطت هذه المشاهد بمشاهد أخرى أكثر ألما مثل اغتصاب الفتيات وحرقهن، وجاء ذلك في عدة أسطر فقط، مع أن القارئ أثناء قراءته يحس بفقدان سلسلة من الزمن الفائت ذكرت أحداثها، لكن ليس بشيء من التفصيل والتخصيص مما يدفع به إلى ضرورة تخمين المدى الزمني للتلخيص، ولو بشكل تقريبي إذ يمكن القول إن هذه الأحداث جرت في عدة سنوات (سنوات الإرهاب).

– **الحذف:** وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث، لا يذكر عنها السارد شيئا و يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير إليها فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل ومرت أسابيع أو مضت سنتان.[2]

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص15.
[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص74.

و يرى جان ريكاردو أن الحذف : " هو نوع من القفز على فترات زمنية و السكوت على وقائعها من زمن القص هذا نوع و نوع يلحق القصة و السرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث يحدث فجوة في القصة "[1]، و ذلك عندما يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لابد أن تقع بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها.

- **الصريح:** إن هذا النوع من الحذف هو الأكثر في رواية (تاء الخجل) وربما هذا يرجع أساسا إلى أنها رواية أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال.

نجد مثل قولها:

- « بعدك حادت الدنيا قليلا عن مسارها

صارت أكثر حدة

بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا،

صارت الأنوثة مدججة بالفجائع

بعدك، بعد الثلاثين أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة.

أصبحت الأيام موجعة»[2]

- « أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه قدر. يتوقف البيت عند منبع النبض، وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته، ويقول: لقد تأخرت اليوم

أجيبه: يجب أن نركض حتى لا نتأخر أكثر.

وننطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين »[3]

تحذف الساردة في المقطع الأول من زمنية السرد فترة ثلاثين سنة، التي سبقت سفر فارس الأحلام، ولا تذكر عنها شيئا، وهذا المثال نموذج للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة، بشكل صريح (ثلاثون سنة) فثلاثون سنة لا تمضي هكذا دوما دون أحداث، فلا بد أنها كانت حافلة بالأحداث التي عاشتها البطلة " خالدة " مع حبيبها قبل سفره، وهذا الحذف له

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص231.
[2]- فضيلة الفارق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص17- 18.

دلالته، إذ تدرك الساردة أن تلك الأحداث الواقعة في تلك الفترة الزمنية المحذوفة، تجعل الراوية تستغني عنها باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف، واللاحقة له تكفي للتعبير عن الرؤيا.

وفي المقطع الحكائي الثاني يتسارع زمن السرد بشكل كبير، حيث أعلنت الساردة عن فترة طويلة من الزمن حذفتها بأحداثها الكثيرة من زمن الخطاب، وهذه الفترة تقدر (بخمسة عشرة سنة أو أكثر) لأن الساردة كانت تتحدث عن مرحلة طفولتها التي أمضتها في بيت العائلة، ثم قفزت مباشرة إلى سن الثلاثين فبعد مرحلة الطفولة، هناك مرحلة المراهقة، التي لم تتحدث عنها الروائية لذلك من السهل تقدير الفترة الزمنية المفقودة، وكون الساردة أشارت إلى السن الذي وصلت عنده وهي (الثلاثين)، وبإجراء عملية حسابية بسيطة، حيث ينقص القارئ عمر الطفولة من عمر الثلاثين، يدرك مدى الفترة الزمنية التي لم تتحدث الراوية عما جرى فيها.

- **الضمني:** نقف في الحذف الضمني عند المثال التالي: "في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع، إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادرا ما يتمكن الضوء من اختراقه.

لم أكن أدري أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق "[1]

يعكس هذا القول مرور الأيام دون تحديدها، فبمجرد قول الساردة (إلى اليوم) نفهم ضمنا أن العلاقة بين البطلة " خالدة " وحبيبها، تمشي إلى الأسوأ مع حركة الزمن، ولكن دون إشارات زمنية إلى عدد تلك الأيام، لكن القارئ لهذا المقطع ينتبه إلى المدة الزمنية المسقطة، ويقدرها بعدة سنوات كونها محصورة بين أيام الجامعة، وبين أيام عملها في الصحافة، حيث كانت بصدد تذكر تلك الأحداث، بينها وبين حبيبها.

ب. تبطئة الحكي: إن إبطاء السرد، أو تعطيله، يتوقف على استعمال الروائية لتقنيات زمنية، تؤدي إلى جعل إيقاع السرد بطيئا.

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص14.

– **المشهد:** فالمشهد هو المقطع الحواري ،حيث يتوقف السرد و يسند السارد الكلام للشخصيات فتتكلم و تتجاوز فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي[1].

وهو الذي يتعادل فيه الزمنان : زمن الحكاية و زمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته لا طبقا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة فهو نسبي ولا يجدي قياسه ، ولا للوقت الذي تشغله القراءة لأنه أيضا مطاط نسبي يعسر القياس عليه، لكنه يتجلى في عدد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمن في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها [2].

نلاحظ وجود هذه التقنية بكثرة في رواية (تاء الخجل) ومن أمثلتها مايلي:

- « ... ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له:

– كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟

قال والدي غاضبا ورد عليه:

– إلى هنا، وتنتهي أخوتنا

– يا رجل، لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة.

وكأن والدي أراد الدفاع عني:

– ولكن أبناء مسعودة في العاصمة..

فيقاطعه عمي الماكر:

– إنه يأتي من العاصمة خصيصا لرؤيتها.

انسحبت من الشرفة، ودخلت غرفة الجلوس، كانت والدتي تشاهد التلفزيون، جلست بقربها وضحكت ساخرة:

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص75.

[2]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص107.

– هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسج الدسائس للآخرين؟

– كنت تتنصتين كعادتك؟

– لا شيء يخفى عليّ في هذا البيت.

بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موقع القلب لتهدئته.

– يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة

– سأرى من سينكسر أنا أم هم »[1]

لقد توقفت الساردة في هذا المقطع الحواري وأسندت الكلام للشخصيات، والمتمثلة في (الأب، العم، الأم، البطلة) فتكلمت بألسنتها وتحاورت فيما بينها مباشرة، قدم لنا هذا المشهد حوارا بين (العم) و(الأب)، يعكس توترا وتباعدا بين موقف (الأب)، الذي يرى أنه لابد لابنته أن تكمل دراستها في الجامعة، وموقف (العم) الذي يرى عكس ذلك بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى، ثم الحوار الذي دار بين (الوالدة) و(البطلة)، حيث كانت " خالدة " تتمتع بكثير من القوة والتحدي أمام رجال العائلة وهذا ما جعل الأم تخاف على ابنتها منهم.

وتقول فضيلة الفاروق في مقطع آخر: «خفت أن أتأخر أكثر، كان الليل قد بدأ يحط أشياءه على سطوح قسنطينة، وعيونها بدأت تتأهب للسهر، فاستأذنتها، ووعدتها أن أحضر لها مخطوطي في الغد، وقبل أخرج سألتني:

– ما اسم هذا التمثال في القمة؟

أجبتها:

– هذه قمة (سيدي مسيد) وهذا تمثال (سيدة السلام).

أردفت:

– والجسر؟

أجبتها:

[1]- فضيلة الفارق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص28، 29.

– جسر (سيدي مسيد)

سألتني مرة أخرى:

– وهل يتحرك حين يمر عليه الناس؟

– قليلا

– هل هو مرتفع كثيرا؟

– أظن أن ارتفاعه أكثر من 170 مترا

– إنه جميل جدا، أتمنى أن أمر عليه، ويهتز.

– حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على (جسر ملاح سليمان) إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه.

وسأريك تمثال (قسطنطين) في شارع محطة السكك الحديدية، منذ عهده سنة 313 قبل الميلاد »[1]

إن هذا المشهد هو عبارة عن مشهد حواري آني، كونه تم في زمن الحاضر السردي، وفيه يتحقق التوازن النسبي بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، فحين تلتقي البطلة " خالدة " في حاضرها السردي مع " يمينة " إحدى ضحايا الإرهاب في المستشفى لتلقي العلاج، يدور حوار بينهما، يمتد إلى وقت طويل، فتتحدث " يمينة " عن أمانيها الأخيرة في الحياة وهي على فراش الموت، كمثل رؤيتها لجسر (سيدي مسيد)، والمشي عليه وهو يهتز بها، ولم يقتصر هذا المشهد على الكلام المتبادل بين الطرفين وإنما امتزج بالوصف والسرد، واستعمال بعض الألفاظ الدالة على التحاور مثل (سألتني، أجبتها).

– **الوقفة:**

وهي إحدى التقنيات السردية التي يستخدمها الراوي لتعطيل الزمن وهو توقف لفترة من الزمن :" و يتمثل في تلك اللحظات التي تؤثر في الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق في وصف خواطرها النفسية و لمحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية ،و يدخل في هذا النطاق أيضا قطع الوصف المكاني التي لا ترتبط

[1]- فضيلة الفارق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص85- 86.

بوعي الشخصيات فلا يبدو أنها تشغل حينئذ مساحة زمنية في بنية النص ... ، وتتحقق عندما يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب ، و تصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر و يسميها جيرار جينيت :"الوقفات الوصفية "[1]

اعتمدت " فضيلة الفاروق " في روايتها على الوقفة بصورة كبيرة فقد كانت واضحة الحضور إذ أنها في كل مرة تلجأ إلى إبطاء وتعطيل السرد بغرض تقديم أوصاف تمحورت أساسا بين وصف الأشخاص ووصف الأماكن.

نقف في رواية (تاء الخجل) عند المثالين التاليين:

« لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي.

إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى (الحوش).

كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل

وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار، غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع وفي كل غرفة أنثى، لا تشبه الأخريات... »[2]

إن المتأمل لهذا المقطع الوصفي لبيت البطلة " خالدة " يجده مقطعا منفصلا عن السرد، حيث يأتي السرد بعد الانتهاء من الوقفة الوصفية، وقد أرادت الساردة أن تستحضر صورة ذلك البيت من بعيد، وصورة هذا البيت تمتزج فيه العاطفة والشعور بما فيه من طوابق وغرف وساحة وسور وأشجار، أي بالصورة الخارجية له، وكذا الصورة النفسية الداخلية كالأسرار والمواجع وغير ذلك، فقد أسقطت على ذلك البيت ومكوناته ما كان يعتريها من حالات نفسية يائسة.

وتقول في مقطع آخر: « عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة، كنت قد انبعثت من كل الفجوات، وقد أبصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة التي تخيم على الغرفة، كنت قريبا مني، فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي الـ: (NIKE) ببنطلونك (الجينز) الباهت اللون، بقميصك الرياضي

[1]- إدريس بودبية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000 ، ص106

[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص16-17.

الأبيض، برائحة (FA) المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة، تعيد لي دفتري الذي استلفته مني، قلت لي:

– تأكدي من أنّ دفترك عاد إليك سالما »[1]

هذا المقطع عبارة عن مقطع وصفي لمظهر الشاب الذي أحبته البطلة " خالدة " في الماضي، فقد أثارت ذكريات الماضي، وإلى جانب هذا التداعي للذكريات، فإن الساردة عملت على إبطاء السرد، وكان هدفها من ذلك كشف ما يختلج في نفسها اتجاهه من خلال مظهره الخارجي، من مثل (الحذاء الرياضي، القميص الأبيض، الرائحة المنبعثة ...) وغير ذلك مما يدل على شخصية هذا الشخص.

2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي:

1.2. الترتيب الزمني:

انطلاقا من المدونة الروائية (الأسود يليق بك)، سنحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي ينتجها عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببية التي هي قانون الطبيعة وزمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها جماليا، فينتج معمارا فنيا يصر من خلاله في أكثر من موضع على منح القارئ بعض القرائن الزمنية، التي تسهم في إضاءة التشكيل الزمني للرواية، كما سيتضح من خلال العناصر الزمنية التالية:

أ. الاسترجاع:

– الاسترجاع الداخلي:

مثال هذا النوع في رواية (الأسود يليق بك) لأحلام مستغانمي ما يلي:

"لعلها كانت التاسعة مساء حين رآها أول مرة. كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكا في جمع أوراقه استعدادا للسفر صباحا، حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري (...) يذكر طلتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها "[2]

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص69.

[2]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص15،14.

من خلال هذا المقطع نستطيع القول أن الروائية قامت باستذكار حدث مرت عليه في نفس سياق الحكاية ويتمثل هذا الحدث في مشاهدة " طلال " لأول مرة وهو في مكتبه الحوار التلفزيوني الذي تحدثت فيه " هالة "، وهذا يعتبر استرجاع داخلي.

وفي مقطع آخر: « تتذكر أنه قال لها مرة، وهما يتنزهان في غابة بولونيا بعد قطيعة: "الفراق من المواد العضوية التي تتغذى بها شجرة الحب "»[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع أن " هالة " قامت باسترجاع أحداث ماضية، تمثلت في الأيام التي كانت تقضيها مع حبيبها " طلال " في الغابة.

– الاسترجاع الخارجي:

نقف في الرواية على الأمثلة التالية:

▪ «لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982 يوم غادرت حماه وهي صبية مع والدتها وإخوتها، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرّة. سمعوا صوته وهو يستجدي قتلته، ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض عندما غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضا وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، ولحيته مخضبة بدمه. كانت لحيتيه هي شبهته، فقد دخل الجيش إلى حماه لينظفها من الإسلاميين فمحاها من الوجود »[2].

قام هذا المقطع الاسترجاعي بوصف الأحداث التي مرت بها سوريا آنذاك حين كانت مدينة حماه تعيش مسلسل قتل الأبرياء في كل ليلة، وصورت لنا الروائية الفاجعة التي ألمت بوالدتها إثر مقتل جدها والد أمها قبل ثلاثين سنة.

وفي مقطع آخر:

▪ « في طفولتها، كثيرا ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلق معه الجبل ممسكة بيده أو بتلابيب برنسه إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه اللتان تربّتا على تسلق الجبال »[3]

[1]- المصدر نفسه، ص310.
[2]- المصدر نفسه، ص194.
[3]- المصدر نفسه أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص63.

يمثل هذا المقطع استرجاعا لأحداث ماضية تمثلت في أيام طفولة " هالة " مع جدها "أحمد"

لقد عادت الروائية " أحلام مستغانمي" في هذين المقطعين من رواية (الأسود يليق بك) "إلى ما قبل الرواية فقد تجاوزت أحداثا تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى.

ب. الاستباق:

– الاستباق الداخلي:

كان أكثر توظيفا في الرواية ومن أمثلته:

- دعوة "طلال" "هالة" للعشاء حيث قالت نجلاء: « أنت مدعوة للعشاء غدا في مطعم على ظهر مركب عائم في النيل »[1].

وما كتبه لها طلال على البطاقة المغمورة بباقة الأزهار« هل تقبلين دعوتي غدا للعشاء؟ حتما ستتعرفين إلي هذه المرة. أنتظرك عند الثامنة مساء على مركب الباشا»[2].

وهنا يكون القارئ مجبرا على انتظار فعل قبول الدعوة أو رفضها، وهنا يدخل عنصر التوقع الذي يعمد القص إلى خلقه عن طريق مقاطع استباقية، " تؤدي وظيفة الإعلان annonce، تأتي في شكل تلميحات وجيزة، فهي ترجع مقدما إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل"[3].

إن حالة الانتظار هذه قد تطول تبعا للمسافة التي يقطعها القص، ابتداء من موقع الإعلان وانتهاء بمكان تحققه، ذلك الشخص الذي اكتشفت أنه من يلاحقها بباقات التوليب منذ أشهر هو نفسه من أجبرها اليوم أن تغني له بمفرده.

– الاستباق الخارجي:

ومن الأمثلة التي تضمنتها رواية (الأسود يليق بك)، توقع مستقبل إحدى الشخصيات وهي شخصية "طلال هاشم"، فبعدما وصفت الكاتبة حكمه على جميع النساء بالخيانة الأكيدة، تحكم بدورها عليه بأنه سيستمر في شكوكه هذه طوال حياته، كما يتضح في هذا المقطع: " هو نفسه لا يدري لماذا فعل ذلك بكل امرأة أحبّها أو توهّم حبّها، كان يعاني عجزًا عاطفيًا يحول دون تسليم قلبه

[1]- المصدر نفسه، ص114.
[2]- المصدر نفسه، ص114،115 .
[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق، ص81.

حقا لامرأة. ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره. طوال عمره، سيشك في صدق النساء وسيتخلى عنهن خشية أن يتخلين عنه. كشهريار، سيعاقبهن على جريمة لا علم لهنّ بها»[1]

فالروائية هنا تستند إلى ماضيه الأليم، وتعرضه للخيانة لتؤسس رأيها في مستقبله.

كما ورد استباق خارجي كذلك عندما روت الكاتبة تخلي " هالة " عن الأسود فكان تخليها عن هذا اللون إعلانا عن تخليها عن كل ما يربطها بـ " طلال " فقد قال لها يوما: «سأظل أتعرف إليك مادام الأسود لونك.. أعني لوننا »[2].

وتخليها عنه لا يتوقف على زمن الرواية فحسب بل كان فراقهما أبديا حسب الرواية فهي تجزم أن ما عاشته معه لن يتكرر أبدا، الأمر الذي نبينه في المقطع التالي: «الأحلام التي تبقى أحلاما لا تؤلمنا، نحن لا نحزن على شيء تمنيناه ولم يحدث، الألم العميق هو على ما حدث مرة واحدة، وما كنا ندري أنه لن يتكرر. الأكثر وجعا، ليس ما لم يكن يوما لنا، بل ما امتلكناه برهة من الزمن، وسيظل ينقصنا إلى الأبد. إنه الحنين لما تركناه خلفنا ولن نعود إليه »[3]، فالروائية لم تورد أي إشارة توحي بأمل لقائهما في المستقبل.

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص145.
[2]- المصدر نفسه، ص298.
[3]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص309.

2.2 الديمومة:

أ. تسريع الحكي:

– **التلخيص:** من أمثلة هذه التقنية في الرواية ما يلي: « ثلاثة أشهر وهو يتقدم نحوها بتأنّ كما على رقعة شطرنج. تصلها باقات وروده إلى أيّ مسرح تغني عليه، وأيّ برنامج تطل فيه »[1].

من خلال هذا المقطع، لجأت الكاتبة إلى تلخيص فترة زمنية مدتها ثلاثة أشهر في كلمات قليلة، وذلك دون التعرض لتفاصيل الأحداث التي لا أهمية من ذكرها لتسريع السرد.

وفي مقطع آخر، تتجسد الخلاصة من خلال قولها: " لزمن طويل، اعتقدت أنه ينادي أحدا وأن ذلك الشخص يردّ عليه من بعيد لاستحالة مجيئه بسبب الوادي الذي يباعد بينهما"[2]، في هذا المقطع نجد أنه مرت فترة زمنية طويلة دون ذكر الأحداث المفصلة التي مرت بها هذه الفترة وأشارت إليها بكلمة واحد " زمن طويل " وقامت باختزال ما حدث في هذا الزمن، لأنها ترى بأنها ليست ذات أهمية.

– **الحذف:** من أمثلة هذا النوع في رواية (الأسود يليق بك) مايلي:

▪ « ثم إن بيروت السبعينيّات كانت مهووسة بالثقافة والتنظير. الكل كان فيلسوفا على طريقته جاهزا أيا تكن مهنته. لأن يصبح كاتبا، أو صحافيا، أو شاعرا..»[3]

من خلال هذا المقطع نجد حذف الأحداث التي مرت بها بيروت خلال مرحلة السبعينيات التي سكتت عنها الكاتبة، واكتفت فقط بالإشارة لها دون تفصيل.

○ **الحذف المعلن:**

ونجد هذا النوع في رواية (الأسود يليق بك) كما يلي:

▪ « انقضت ثلاثة أسابيع قبل أن تأتي أول مناسبة. حفل علم أنها ستشارك فيه مع مجموعة من المطربين في سورية»[4]

---

[1]- المصدر نفسه، ص44.
[2]- المصدر نفسه، ص63.
[3]- المصدر نفسه، ص147.
[4]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص46.

من خلال هذا المقطع نجد المدة المحذوفة وهي " ثلاثة أسابيع " حيث حذفت الرواية الأحداث التي جرت في تلك الفترة واكتفت فقط بالإشارة لها.

كذلك نجد حذف معلن في هذا المقطع " بعد انقضاء ثلاثة أيام دون أن يأتيه اتصال منها، بدأ يشك في نظرياته "[1]

وفي هذا المقطع أيضا نجد أن الكاتبة صرحت بالمدة الزمنية، وهذا حذف معلن والذي تمثل في " ثلاثة أيام ".

وفي مقطع آخر يظهر حذف معلن آخر: " كل ما حدث إذا على مدى عشر سنوات لم يكن. ليس عليك أن تسأل كيف مات المئتا ألف قتيل..."[2]

نجد في هذا المقطع حذف معلن، وهو مدة طويلة مدتها " عشر سنوات " دون ذكر الأحداث بالتفصيل.

- **الحذف غير المعلن:**

من أمثلة هذا النوع في رواية (الأسود يليق بك) ما يلي:

- «... وواصلت سهى بشارة الغناء. على مدى أعوام، اعتاد أسرى سجن الخيام سماع
- غنائها. صوتها البعيد الواهن، القادم من خلف قضبان زنزانتها »[3]

في هذا المقطع نجد أن الكاتبة لم تصرح بالمدة المحذوفة واكتفت فقط بالإشارة إليها من خلال قولها (على مدى أعوام) كذلك لم تشرح تفاصيل الأحداث في هذه الأعوام.

- «ليس لدي أي فكرة عن هذه المدينة.. لكنني شاهدت قبل سنوات فيلم " الإمبراطورة سيسي ". أتمنى أن أزور المكان الذي عاشت فيه..»[4]

من خلال هذا المقطع السردية نجد بأنها لم تصرح بعدد السنوات التي حذفتها، ولم تقم بذكر الأحداث التي حصلت في تلك السنوات.

---

[1]- المصدر نفسه، ص50.
[2]- المصدر نفسه، ص197.
[3]- المصدر نفسه، ص76.
[4]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق ، ص256.

ب. تبطئة الحكي:

– **المشهد:** نذكر بعض المقاطع السردية في رواية (الأسود يليق بك) التي تظهر فيها هذه التقنية كما يلي:

▪ « يسألها مقدم البرنامج:

– لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود.. إلى متى سترتدين الحداد؟(...)

– الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه. إنه يكمن في نظرتنا إلى الأشياء...

– يوم أخذت قرار اعتلاء منصة لأول مرة، هل توقعت نجاحا كهذا؟

– هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ (...)

– أما خفت أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

– لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي.(...)

– أتعتقدين أن قصتك الشخصية أسهمت في رواج أغانيك؟

– حتما استفدت من تعاطف الجمهور»[1]

من خلال هذا المشهد، والذي هو عبارة عن حوار دار بين مقدم البرنامج و " هالة " والذي كان موضوعه سبب ارتداء " هالة " الحداد، هذا الأمر الذي أثار تساؤل مقدم البرنامج لذا حاول أن يفهم سبب ارتداءها دائما الثوب الأسود، غير أن هالة قدمت له وجهة نظرها من خلال قولها: بأن الحداد ليس في ما ترتديه وإنما من خلال رؤيتها للأشياء.

كما نجد مقطع آخر من الرواية:

▪ «– والحب؟

ردت على استحياء:

– الحب ليس ضمن أولوياتي.

– برغم ذلك كل أغاني ألبومك أغان عاطفية؟

ردت ضاحكة:

[1]- المصدر نفسه، ص 15، 16.

– في انتظار الحبيب، أغني الحب!

– أنت إذا تتحرشين بالحب كي يأتي

– بل أتجاهله كي يجيء! »[1]

وفي مقطع آخر أيضا:

▪ «– ألو..

رد صوت رجل على الطرف الآخر:

– أهلا.

ساد بينهما للحظات صمت البدايات. قال فاتحا باب الكلام:

– سعيد بالتحدث إليك..

وجد نفسه يواصل:

– كنت أستعجل هذه اللحظة.

– ظننتك تملك كل الوقت!

– أن أملك الوقت لا يعني أني أملك الصبر..

– شكرا على الورود.. أسعدتني التفاتتك كثيرا»[2]

هذا المقطع هو حوار دار بين " طلال " و " هالة " موضوعه هو اتصال "هالة" بـ "طلال" أرادت أن تشكره على باقة الورود التي أرسلها لها، بعدما شاهدها في الحفل على شاشة التلفزيون.

– **الوقفة:** إلى جانب المشهد نجد تقنية الوقفة والتي تعمل كذلك على تعطيل السرد كما ذكرنا سابقا ومن أمثلة هذا النوع في رواية (الأسود يليق بك) ما يلي:

▪ « كانت على قرب مقعدين منه، لكن أبعد من يوم شاهدها على شاشة التلفزيون. إنها أبهى من الشاشة، لكنها ليست طويلة كما كانت تبدو، وهذه أول مرة يراها في معطف أسود. معطف أنيق

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص48.

دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب، يزينه شعرها المنسدل على كتفيها.»[1] هذا المقطع عبارة عن وقفة وصفية، تمثل في توقيف السرد من خلال وصف "طلال" لـ "هالة" وهذا من خلال مشاهدته لها في أول يوم على شاشة التلفزيون.

كما نجد مثالا آخر من الرواية:« كان جدها بسيطا، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهدا في بهارج الحياة وقشورها. يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحظر الأعراس يستمتع بالولائم ينشد مع المنشدين، ويغني مع المغنين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي. لكنه لا يقبل مالا من أحد، ولا حتى من أبنائه »[2]

استوقفت الروائية " أحلام مستغانمي " السرد وهذا لتصف لنا شخصية روائية تمثلت في جد " هالة " الجد " أحمد " ووصف حياته البسيطة.

وفي مقطع آخر تصف الساردة مدينة " مروانة " وهو وصف مرتبط بإطار مكاني معين حيث تقف أمامه متأملة تفاصيله بلغة شعرية جميلة تقول: «كيف ومروانة اسم أنثوي كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئية، كنوتة موسيقية، لا توجد على خرائط المدن الجزائرية، بل على خريطة السولفيح.

كل صباح يصعد رعاتها السلم الموسيقي، أثناء تسلقهم مع أغنامهم جبالها. يطلقون حناجرهم بالغناء، فيحمل الصدى مواويلهم عابرا الأودية إلى الجبال الأخرى، لذا منذ الأزل يباهي رجالها بحناجرهم لا بما يملكون »[3]

وقفت الساردة عند هذا المقطع واصفة مدينة " مروانة " العظيمة الشأن على الرغم من صغرها وعدم وجودها على الخريطة، إلا أنها تملك حناجرا ذهبية ساعدت على نقل الثورة من جبل إلى آخر.

وقد عطلت الساردة السرد أيضا في مثال آخر حين وصل " طلال هاشم " إلى فندق " بيروت "، فقامت بوصف غرفته قائلة: «تأملت الغرفة على جمالها هي أصغر من أن تليق برجل

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق ،ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

يحجز قاعة كاملة، ليجلس على مقعد واحد! لا تملك لاستقباله سوى أريكتين، وطاولة في زاوية من الغرفة، على شكل صالون »[1].

وظفت الروائية الوقفة الوصفية في هذه المقاطع السردية لتعبر عن مجموعة الأوصاف للحالات النفسية والملامح الشكلية و الخارجية للأشياء والأماكن والشخصيات في عبارت دقيقة موحية وألفاظ وتعابير متناسقة وجميلة، لتصبح هذه الصور الوقفية جزء من بنية كلية هي الرواية أدمجت فيها بطريقة فنية محكمة ورائعة.

3. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي:

1.3. الترتيب الزمني:

أ. الاسترجاع: سنعمل في رواية " عرش معشق " على إيراد صور الاسترجاع من خلال عرض أمثلة تدلل على حضور هذه التشكيلة الصورية الزمنية ضمن متن الرواية، ونبدأها مع صورة الاسترجاع الداخلي حيث تقول الساردة: « عيناي مسمرتان على السقف أسترجع شريط حكايات صديقاتي اللواتي أصابتهن لوعة العشق من قبل (...) أستعيد ذلك الإحساس بالاستنكار الذي كان ينتابني إشفاقا على حالهن.. كم طبطبت على أكتافهن، وظهورهن. كم مسحت من دموع ساخنة سخية، كما حاولت تهدئة صدور مجهشة يكاد النفس ينقطع فيها..»[2]، لجأت الساردة هنا إلى إيراد معلومات تخص صديقاتها اللاتي وقعن في نفس ما أصابها من لوعة العشق، وذلك من خلال تقنية الاستذكار حيث نلاحظ أن الساردة " نجود " قد اعتمدت على ذاكرتها كمصدر للمعلومات في سرد أحداث قصتها.

أما فيما يخص صور الاسترجاع الخارجي فنورد الأمثلة التالية:

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص135.

[2]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص84.

▪ « قربني من وجهه كثيرا، ابتسمت له فابتسم لي بحيث غاب بؤبؤا عينيه البراقين بين ثنيات وتغضنات التجاعيد تحت نتوئي حاجبيه. ثم قبلني.. كم كان وسيما.. كم أحببت رائحته.. كان أول رجل يقبلني»[1]

في هذا المقطع توظف الساردة " نجود " تقنية الاسترجاع الخارجي لتروي لنا حدثا سابقا عن طريق العودة إلى اللحظات التي حملها فيها جدها أول مرة بين يديه ليقبلها، فبفضل هذا الاسترجاع الذي لجأت إليه الساردة، استطعنا رسم صورة تقريبية لجدها أنه كان كبيرا في السن والتجاعيد تملأ وجهه إلا أنه كان وسيما ذو رائحة طيبة.

كما نجد في هذا المقطع الذي تتحدث فيه الساردة عن الزمن الذي ولدت فيه تقول: « كل ما أعرفه أنني ولدت زمن الإرهاب الأعمى كان الموت خلال عشريته السوداء يخيم على كل شيء فلا يستثني أحدا »[2]، فالاسترجاع هنا يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر (حاضر السرد)، فقد رجعت الساردة " نجود " إلى الوراء لتتحدث عن الوقت الذي ولدت فيه، فهي تريد أن تبين لنا أن كل ما يتعلق بها مشؤوم حتى الوقت التي ولدت فيه.

وتبدأ رواية "عرش معشق" باستذكار خارجي افتتاحي يضيء الماضي فنجد مثال هذا المقطع الذي يكشف لنا سر الهيكل الزجاجي ومن صاحبها الحقيقي "قص سيدي علي على أهله ما حدث ذات صباح دمشقي –يقول بوعلام – حيث قدم إلى بيت الأمير رجال أنيقون، جميلون، جليلون بوجوه سمحة، رؤوس بعضهم تعلوها عمامات، ورؤوس أخرى عليها قلنسوات، إنهم رجال دين وحكمة، مسلمون ومسيحيون معروفون في بلاد الشام جاؤو يظللهم الهدوء و السكينة وجو من الأخوة والتسامح.. كانوا يرغبون في رؤية عبد القادر بن محي الدين"[3].

يعود بنا "بوعلام" زوج خالة "نجود" إلى الماضي ليسترجع لنا قصة هيكل الزجاج المعشق ويبين لنا صاحب هذا الهيكل وهو "الأمير عبد القادر الجزائري"، الذي أهدي له بدوره من طرف

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص24.

مجموعة من المسلمين والمسحيين اللذين قدموه له شكرا وعرفانا على مجهوداته التاريخية لحقن الدماء.

تنتشر هذه الاسترجاعات بصورة لا بأس بها عبر كامل صفحات الرواية، وعلى مستوى كامل مفاصل البنية السردية مساهمة في تطعيم السرد بجرعات من الدينامية والفاعلية والطاقة اللازمة للمواصلة في عملية التحبيك والنسج والسير بالأحداث إلى نهايتها المرجوة، وقد لعبت هذه الاسترجاعات دورا هاما سردا وتصويرا ودلالة، ففي هذا النوع من الخطابات « توظف الرواية النسائية خلفيتها التاريخية وترهن مرجعيتها المستمدة من الماضي لتغذية السرد، وتفعيله بالوقائع والأحداث الراسخة في ذاكرة المتلقي، المثيرة لمخياله، واقتناص المادة الحكائية، وتشغيلها لغة ورؤية وبناء يجعل الاحتماء بأحداث الماضي من الحوافز المؤسسة للسردية النسائية، فيكشف نكهة المرأة وإيقاعها وتضخ دما جديدا في شراييها، وتسمها بحس مطبوع، يكشف نكهة المرأة وإيقاعها الدافئ، سواء أكان من حيث تعاملها مع المادة اللغوية بوصفها (ملفوظا) أم من حيث تعاملها مع المادة الحكائية، (بوصفها) موقفا».[1]

ب. الاستباق: إذا رصدنا اشتغال الاستباقات في رواية " عرش معشق " فإننا نجدها أقل تواترا من الاسترجاعات وهذا وفقا لطبيعة البناء السردي لهذه الرواية، لكن هذا لا يمنع وروده أحيانا في بعض المقاطع.

ونبدأها مع صورة الاستباق الداخلي حيث تقول الساردة " نجود " «ماذا لو أخبرت خالتي بأنني رأيت أختي نجود بأم عيني(...) ماذا لو أخبرت خالتي عن سرعة الضوء(...) ماذا لو حدثتها عن الهنا والهناك، وعن الماوراء، وعن حقيقة الأديان، وعن اللاشيء أو العدم، وعن كل الغرائب التي كلمتني عنها نجود »[2]

ففي هذا المقطع الاستباقي نجد أن الساردة تمهد لحدث وهو إخبار خالتها عن لقائها بأختها وهذا ما يجعل القارئ في حالة توقع لحدوث هذا الأمر أملا، ولكن هذا الأمر لم يتحقق لأن "نجود"

[1]- الأخضر بن السايح: سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص247.

[2]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص56.

قررت عدم البوح لخالتها بهذا الأمر، وهذا ما نجده في قولها: « لا.. من الأحسن أن أغلق فمي وأترك سري في مخبئه وإلا فسوف تحدث حالة الطوارئ في البيت »[1]

أما فيما يخص صور الاستباق الخارجي فنورد المثال التالي:

« من غير كلفة تواصل حديثها عن العقل وقدراته وعما يستطيع فعله. حدثتني عن الضوء.. وعن سرعة أخرى فوق سرعته، تلك القوة التي ستقرب بين العالم الذي تتحرك هي فيه والعالم الذي نعيش فيه نحن (...) قالت أيضا إن البشر جشعون وقد يسبب الجشع نهاية كل شيء(...) لقد خربت أنانية البشر نظام الأرض، فارتبك الطقس وذاب الثلج وضاعت المخلوقات التي لا تعرف العيش إلا به وفيه، ستغرق مناطق وتزول بما فيها ومن فيها »[2]

في هذا المقطع الذي يدل على هذه الصورة الزمنية الاستباقية إشارة تنبه فيها "نجود" على الحوادث التي ستقع في المستقبل القريب إذا بقي البشر على أنانيتهم وتسلطهم ومكرهم، فقد أعلنت البطلة " نجود " عن حدث سيقع مستقبلا وهو زوال الأرض بما فيها ومن فيها واصفة ما حدث فعلا وما سيحدث يقينا بطريقة مباشرة ومحددة.

[1]- المصدر نفسه، ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

2.3 الديمومة:

أ. تسريع الحكي:

– التلخيص:

من أمثله هذه التقنية داخل رواية " عرش معشق " ما جاء على لسان الساردة "نجود" حيث تقول: « هكذا جئت.. لو أنني خيرت لكنت اخترت أن أجيء في زمن جميل ولما أتيت سنوات القتل والمحنة والإرهاب، سنوات كانت سوداء على البلاد والعباد »[1]

فقد عبرت الساردة من خلال هذه الكلمات القليلة على المعاناة التي لحقت بالبلاد والعباد بسبب الإرهاب لسنوات عديدة دون أن تفصل فيها وفي مجرياتها مع تحديدها للمدى الزمني بالسنوات.

وفي مقطع آخر تقول الساردة: «مع أيام، تعاقبت لياليها ونهاراتها كنت أعتني بعبدقا وأتقرب منه، تفطنت أنه أكثر مني وحدة، ولعله يحتاج لأنس من ينصت إليه. لعل الناس جميعا وحيدون مثلي ويحتاجون لمن ينصت إليهم »[2]

قامت الساردة في هذا المقطع بالقفز عبر الزمن، حيث لخصت كل الأحداث التي وقعت خلال أيام كثيرة بلياليها ونهاراتها بشكل سريع، حيث لم تذكر لنا تفاصيل ما جرى في تلك الأيام التي مضت وكيف تقربت من " عبدقا " فالساردة اكتفت فقط بذكر أنها كانت تعتني به طيلة هذه الأيام.

– الحذف:

o الحذف المحدد:

توظف الراوية كلمات تدلل على الحذف والإيجاز الزمني الشديد على مستوى الحكاية ولتتوضح الرؤية أكثر نمثل له من الرواية بما يلي: «وبعد حوالي شهر أقبل الرجل نفسه إلينا ذات عصر ليكلم خالتي بنبرة فيها قلق واضح فيعلمها أن زوجها قد انتحر»[3]

---

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص166.

[3]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص137.

قامت الساردة (البطلة) باستخدام تقنية الحذف المحدد في هذا المقطع من الرواية، حيث تحددت مدة الحذف في شهر، فالساردة ألغت كل ما سبق هذه المدة من أحداث وغيرها واكتفت فقط بذكر المدة، هذا الفعل المستند إلى آلية الحذف المحدد ساهم في تجاوز التفاصيل غير الضرورية ضمن سياق الكلام، لأنها لا تقدم فائدة للسرد عموما ولعملية التصوير الزمني خصوصا، زيادة على دوره في إضفاء التفاعل بين وحدات النص الروائي وتنويع الريتم الإيقاعي لخط سير الأحداث.

o حذف غير معلن:

وقد حضر هذا النوع بشكل واضح في الرواية ومن أمثلته:

▪ « أيام مرت أقلعت خلالها على مضض عن عادتي للتحايل تلك.. لم تعد ضرورية بعد الذي حدث »[1]، لم تحدد الساردة مدة الحذف بل ورد هكذا على الإطلاق فلا ندري كم هي الأيام التي مرت خلالها هذه الأحداث وماذا جرى في هذه الأيام، هذه المدة المحذوفة من السرد لأسباب معينة قد تكون غير مهمة أو طويلة بحيث لا يستطيع الكاتب سردها كلها.

▪ « شهور طويلة مرت تناقصت زيارات بوعلام. كأن خالتي من فرط العادة قل استياؤها من غيابه. لم يعد الأمر يؤثر فيها مثل ذي قبل. أضحت تتفادى أي حديث عنه»[2] نقف مرة أخرى أمام مقطع يتضمن هذا النوع من الحذف غير المحدد، حيث أن الساردة لم تذكر أي حدث جرى خلال هذه المدة بحيث حذفت كل الأحداث التي جرت في هذه الشهور الطويلة ، ولم تقم بتحديد هذه المدة (مدة الشهور) واكتفت بذكر " شهور طويلة ".

– حذف ضمني:

▪ «كانت السيارة تتسلق الجبل مثل نملة نشطة وسط الغابات الكثيفة المترامية التي عادت إلى النمو والاخضرار بعد فترة احتراق الأخضر واليابس أثناء عشرية الإرهاب السوداء.. الجبل هذا

[1]- المصدر نفسه، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص137.

الكائن الأخضر يعود إلى وقفته بشموخ من جديد يؤكد أن الحياة تنتصر. حين وصلنا أخيرا اقترحت أن نجلس قليلا بمقهى يطل على المدينة»[1]

يبدو أن هذا المقطع متماسك لا حذف فيه، لكن عند التمعن والقراءة نجد أن هناك أحداث محذوفة لم تقم الساردة بالإعلان عنها بل جاءت ضمنية، فقد تركت الساردة الباب مفتوحا على التأويل وعلى القارئ الجد والاجتهاد لمعرفتها، ومن بين هذه الأحداث المحذوفة مثل أهم الأماكن التي مرت بها أثناء رحلتها، كما أنها لم تشر إلى المدة التي استغرقتها بالسيارة للوصول إلى المكان الذي كانت تريد الذهاب إليه هي وصديقتها " مهدية " وهذا الحذف يسمى بالحذف الضمني غير المحدد.

ب. تبطئة السرد:

– **المشهد:** لا يظهر المشهد بكثرة في رواية " عرش معشق " حيث نجد بعض المقاطع الحوارية القليلة فقط التي تخللت الرواية ومن أمثلتها:

- « – وعلاش مجيتش هذا شهر يا راجل..

– كنت نخدم.. عييت نفهم فيك وراسك قاسح.. قتلك منخليهومش ياخذولي القرية الاشتراكية نتاع الثورة الزراعية أنا اللي نستاهلها بالسيف وإلا بالخاطر..

– واش من اشتراكية، باقي شي اشتراكية.. بركة ما تخرط.

– جوستومون.. بصح انتي ما تفهميش.. الأرض هاذيك غادي نديها ونبني فيها العجب»[2]

كشفت هذه الصورة الحوارية طبيعة الانتقال من مستوى الذات إلى الانفتاح على الآخر، كما كشفت عن قيمة المشهد الدلالية والجمالية إذ يسهم بدرجة كبيرة في نمو الأحداث ورسم ملامح الشخصيات، وتنويع وجهات النظر، كما يمنح للقارئ فرصة التقاط أنفاسه ومتابعة ما يجري بين الشخصيات على مهل وروية كطرف ثالث مراقب عن كثب لما يحدث، وتوقع نهايات لبعض المواقف والحالات، فقد دار هذا المشهد الحواري بين " حدهم " خالة " نجود " وزوجها " بوعلام "

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص135.

وعمل على تصوير خصام بينهما بسب غياب " بوعلام " الطويل عن البيت وهو يحاول تبرير ذلك الغياب أنه بسبب العمل.

ونذكر مثالا آخر عن المشهد الحواري:

- « مشي غناء جميل فقط يا بوعلام.. أحمد صابر يغني ويحتج ويقول الحق ويدافع على المظلوم.

– الحق؟

– واه.. أحمد صابر يقول الحق يا بوعلام واللي يقول الحق ما يحبوهش.. راهو ممنوع؟

– ممنوع؟ (...)

– يا بوعلام ها ذوك أحمد صابر وغيرهم بزاف، كي يغنيوا يا وليدي يقولوا الحكمة."[1]

دار هذا المقطع الحواري بين "يزيد" زوج والدة "بوعلام" و "بوعلام" فقد كان يخبره أن الذي يقول الحق لا يحبه أحد وهذا ما يجده في أغنياته المفضلة لـ " أحمد صابر " وكان "يزيد" يشكو لـ " بوعلام " عن ما يشعر به إزاء جفاء زوجته " نورة " له.

ومما سبق ذكره، فالمشاهد السردية تشير إلى تعطيل الزمن الروائي وتعلن عن إيقافه إلى حين انتهاء المشهد، واستعادة السرد لوتيرته وبإمكان القارئ أن يلاحظ ذلك من خلال التوافق القائم بين زمن القصة وزمن الخطاب.

– **الوقفة:** تحتوي رواية " عرش معشق " على بعض المواقف الوصفية، وذلك لتجسيد الأماكن في مواقف معينة أو وصف بعض الشخصيات البارزة في الرواية، ومن أمثلة هذه التقنية في الرواية:

- « أقف أمامه أطيل النظر فيه، سلطان مصنوع من خشب منقوش تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجم ثماني الأضلاع وتملأ مساحاته زجاجات معشقة بمختلف الأحجام والألوان (...) زجيجاته الملونة ذات الأشكال الهندسية المتقنة، النجم ثماني الأضلاع ذو اللون الأحمر القاني، تحيط به أحد عشر قطعة زجاج هلالية صفراء زعفرانية، وتحيط بقطع الزجاج الهلالية أحد عشر قطعة

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص154.

زجاجية خماسية، زرقاء، مصفوفة كأنها تسندها، ثم تأتي أحد عشر قطعة زجاجية مغروسة بدقة في واجهة الهيكل يجمع الكل في إطار فاخر من الخشب الأحمر الراقي »[1].

وظفت الروائية في هذه الصورة الوقفية الوصفية مجموعة من المواصفات لهيكل الزجاج المعشق وذلك من أجل التعريف به وإعطاء صورة واضحة أكثر عنه للقارئ.

وفي مثال آخر للوقفة الوصفية: « كل يوم يخيل إلي أن نجود تزداد طولا بشكل جنوني حتى انحنت منها الرقبة وما علا من الظهر، تكاد عظمتا ركبتيها تنفران بفجاجة وخشونة إلى خارج جلدها البني الغامق وكأنهما حجرتا تيمم، ويبدو لي أن كمشة الشعيرات التي تختبئ تحت ذقنها ما انفكت تزداد كثافة وسوادا ». [2]

وصف هذا المقطع الحكائي شخصية " نجود " فذكر لنا مجموعة من سماتها وصفاتها وكان ذلك قصد التعريف بها فمثل هذه الصور الوقفية لا تقوم بمهمة واحدة فقط بل تؤدي وظائفا وأدوارا عدة كمثل شبكة العنكبوت تتفرع في كل الجهات دلاليا وتشكيليا وجماليا وتعمل على إضاءة العتمات السردية وتحقق للرواية فردانيتها وخصوصيتها الأسلوبية والتصويرية والوصفية.

نستنتج من خلال ما سبق أن الروائيات الثلاثة وظفن الزمن في نصوصهن الروائية بصور عديدة ومختلفة، من بينها المفارقات الزمنية التي ساهمت في تحريك وتيرة السرد من خلال العودة إلى الوراء عن طريق الاسترجاع أو القفز إلى المستقبل واستباق أحداث لم تقع بعد، وكذلك علاقات الديمومة أو إيقاع السرد والتي تمثلت في الحذف والتلخيص والمشهد والوقفة. هذه التحريفات الزمنية أكسبت الرواية النسائية جمالية شعرية، فتنوعت بذلك تشكيلات الزمن من رواية إلى رواية ومن مبدعة إلى أخرى، فمن الزمن الطبيعي إلى النفسي إلى الاسترجاعي إلى الاستشرافي. كما نستنتج أن استعمال الكاتبة للزمن النفسي بقوة يعد بمثابة غوص في أعماق الذات لاستكشاف المسكوت عنه الذي تعيشه الشخصية من صراع داخلي نتيجة سلطة العادات والتقاليد في بعض المجتمعات الجزائرية. بالإضافة إلى ذلك اتضح لنا أن الشخصية الروائية في السرد

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص72.

النسائي الجزائري متأثرة بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفيزيولوجية للكاتبات ما أدى إلى بروز عدة دلالات وإيحاءات، جعلت هذا العنصر الفعال يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث، ويرسم معالم الفكرة التي تنطق بها الرواية ولذلك سنقوم في الفصل الثالث من هذا الباب بدراسة تموقع الشخصية الروائية في مدونتنا من حيث الأسماء والأدوار والصفات والوظائف وما تفرزه من دلالات شعرية.

الفصل الثاني

ثالثا: شعرية الشخصية في الرواية النسائية الجزائرية

I. تموقع الشخصية في الرواية

II. **تموقع الشخصيات في الروايات المختارة**

1. تموقع الشخصيات في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق
2. تموقع الشخصيات في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
3. تموقع الشخصيات في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي

I. تموقع الشخصية في الرواية:

تشكل الشخصية أحد أهم العناصر الأساسية المكونة للخطاب السردي الروائي لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث، فهي تمثل وفي كل الحالات موضوع اهتمام كبير لكثير من النقاد بل إن البعض يذهب إلى أن الرواية هي" فن الشخصية " تعددت معها الكتابات التنظيرية والبحوث التنظيمية التي تناولتها، فغني عن القول أن الشخصية من أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي فهي الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها النص السردي، بل حتى إن هناك من يقيس قدرة الروائي وتمكنه من خلال قدرته على خلق الشخصيات.

والكاتبة أثناء بنائها للعالم السردي، تسعى من ورائه لإيصال فكرة ما إلى المتلقي واقناعه بمضمونها، عبر ما يتخيله وهو يقرا الرواية، ويتتبع تحركات الشخصيات داخلها حاملة لأسماء ومؤدية لوظائف، وظاهرة بطباع تتواشج ودلالة الاسم؛ " فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر دلالتها في الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجي" [1] كما "يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته، فلا يسمى (الأمين) مثلا ب(الخائن)، ولا (الكذاب) ب(الصادق) إلا إذا أراد المفارقة " [2]، فما يوضع للشخصيات من أسماء، وصفات، ووظائف، يكون بعد تخطيط محكم وحسن تدبر تقوم به الكاتبة، ليناسب دورها وتفاعلها مع باقي الشخصيات التي تجمع بينها علاقات تتأرجح بين التوافق والتضاد، أو السكون حسب المقام السردي الذي تظهر فيه. والأسماء في الرواية تختلف عن تلك المتواجدة في الواقع لأن الأولى تبقى ورقية، تصنع لتحمل دلالات فنية، تشحن بها لتؤدي الدور المنوط بها.

[1]- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 2000 ، ص51.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص18.

ومن الأسماء إلى الأدوار التي تلبسها كل شخصية في الرواية تختار الكاتبة كلمات ستقال على لسان شخصيات أو سارد ستتحول إلى" (إشارة) لا لتدل على معنى، وانما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها" [1]

II. تموقع الشخصيات في الروايات المختارة:

1. تموقع الشخصيات في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق:

1.1 البناء الخارجي للشخصيات:

يكاد يسقط البناء الخارجي في رواية " تاء الخجل " باستثناء بعض الشواهد السردية، فقد ركزت " فضيلة فاروق " في بنائها للشخصية على الوصف الداخلي أكثر من الوصف الخارجي فـ" في الوصف الظاهري ينصرف المؤلف إلى رسم الصورة الخارجية للشخصية بكل مكوناتها، الهندام، الهيئة، العلامات الخصوصية، وما إلى ذلك "[2]، إلا أنه وفي بعض الأحيان قد يلجأ " الكاتب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ، فهناك من جهة الروائيون الذي يرسمون شخصياتهم بأدق التفاصيل، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري"[3] ولعل هذا ما ميز رواية تاء الخجل، فما يمكن ملاحظته هو شح المعطيات في الأفكار المقدمة عن الشخصية، والتي تظهر " تارة في شكل إحالات على المظهر الخارجي، وتارة أخرى مؤشرة على الطبائع والأمزجة التي تتسم بها الشخصيات " [4]

يتجلى البعد الفيزيولوجي بصفة محتشمة، فلم تعطه " فضيلة الفاروق " أهمية بالغة، ولم تعطه الحظ الأوفر من حيث الوصف فقلما نجد وصفا أو وصفين لحالة فيزيولوجية متعلقة بشخص ما في الرواية، فشخصية "خالدة" مثلت الراوي في الآن ذاته، فهي الشخصية المهيمنة إن صح القول جاءت مجهولة الاسم في معظم أجزاء الرواية، حيث لم نتعرف على اسمها سوى في الأخير

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص26.

[2]- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص72.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص223.

[4]- المرجع نفسه، ص227.

وربما كان اختيارها لهذا الاسم " خالدة " على القصد من أنها ستبقى طيلة أحداث الرواية. تشبه خالدة أمها كثيرا فهي نحيفة وطويلة تقول: « نحيفة وساقاي طويلتان مثل أمي... »[1]، تنتمي إلى بني مقران فقد ولدت في آريس غير أنها كانت تنزعج كثيرا لانتمائها لهذه البيئة، فقد اعتبرتها السبب الأكبر في فشل حبها هي و" نصر الدين " تقول: «يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة.. »[2] لكنها لم تبق بها فقد عادت هاربة رفضا للزواج من أحد أبناء عمها وهناك تمكنت من إكمال دراستها وعملت بحقل الصحافة تقول: «انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة الرأي الآخر »[3]

وهنا وصف آخر نجده في الرواية هو لوالدة " خالدة " " زهية " حيث تقول: «والدتي إذن طويلة وجميلة »[4]

ويظهر البناء الخارجي أيضا في وصف المغتصب «اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع الحلوى و(البسكويت) والعلكة»[5]

وهناك مقاطع سردية لملامح وجه الناشر الذي يلاحظ نفور " خالدة " منه، فهي ترى أنه لا يصلح لهذه المهنة بسبب مظهره «سألته ورحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل، كان يمكن أن يكون أي شيء إلا ناشرا، رغم بذلته المستوردة والأنيقة»[6]

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص34

[4]- المصدر نفسه، ص16.

[5]- المصدر نفسه، ص40.

[6]- المصدر نفسه، ص82.

وفي مقطع آخر نجد وصفا للإرهابيين « كان الليل مخيفا، وعيونهم شرسة لحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في أنفي، شبيهة برائحة المرض، عرق ووسخ »[1] يتضح من خلال هذا المقطع السردي صورة الإرهابيين المقززة والمنفرة.

اعتمدت " فضيلة الفاروق " على البناء الداخلي للشخصيات على حساب البناء الخارجي فقد ركزت على البعد النفسي للشخصية وهذا لطبيعة الموضوع الذي تناولته "فضيلة الفاروق " والذي كان يدور حول الاغتصاب.

2.1 البناء الداخلي للشخصيات:

يعد الاغتصاب أحد أنواع العنف الموجه ضد المرأة، فهو مشكلة ذات أبعاد نفسية واجتماعية على المرأة والمجتمع الذي تعيش فيه مما قد يخلفه من آثار سلبية، استطاعت "فضيلة الفاروق" من خلال روايتها " تاء الخجل " أن توظف عددا معتبرا من الشخصيات النسائية والتي على الرغم من انتماءاتهم المختلفة إلا أنهن يشتركن في نفس المعاناة والتي تتمثل في القهر والاضطهاد الاجتماعي في ظل غياب للرقابة الحكومية ومن خلال هذه النماذج النسائية صورت الروائية الحالة النفسية لهن وما عانيناه.

– خالدة:

هي نموذج للمرأة المتمردة التي تسعى للتحرر من السلطة الذكورية ومن تلك الأعراف والتقاليد السائدة في منطقتها، فهي شخصية تتسم بالجرأة وقوى التحدي، ترفض أن تصنف في المرتبة الثانية بعد الرجل، ويظهر ذلك جليا من خلال هذا المقطع السردي "كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض »[2]، يوضح هذا المقطع سلطة الرجل وأن المرأة وجدت لخدمة الرجل وأن تظاهرها بالمرض هو نوع من الهروب والرفض

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق ، ص76.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

فالعدل والمساواة التي تبحث عنهما المرأة لا وجود لهما في وطن استبيحت فيه أعراض النساء، ولم يعد أمامها سوى الفرار من ذلك الوطن الذي تعود على رائحة الموت «ها هي حقيبتي في انتظاري حصتي في الوطن ها هي أقلامي في انتظاري، أوراقي في انتظاري، ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن»[1] لم يعد أمام " خالدة " مكان في وطن تحول إلى مقبرة، خصوصا بعد أن استقر في قرارة نفسها أن البقاء هو بمثابة الانتحار.

– للاعيشة:

جسدت فضيلة الفاروق صورة المرأة القوية من خلال شخصية "للاعيشة" فوحدها « (للاعيشة) كان لها سلطة من نوع آخر... كانت امرأة قوية تجالس الرجال وتشاركهم أحاديثهم السياسية، وقد أخبرتني ذات يوم أنها كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة... كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل للاعيشة »[2] فهي امرأة قوية، كانت منخرطة في الحزب أيام الثورة، فلها سلطة في المنطقة، وهي امرأة طيبة وكانت "خالدة" تود أن تكون قوية مثل " للاعيشة ".

– زهية:

هي أم " خالدة " فقد تزوجت بعبد الحفيظ بعد ما طلق زوجته الأولى " جوهرة " ثم أنجبا بنتا واحدة وهي " خالدة "، تقول " خالدة " في هذا المقطع « منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك»[3] وتظهر أم البطلة مضطهدة مغلوب على أمرها، وذلك لأن المجتمع يفضل إنجاب الذكور على الإناث والذي ليس للمرأة يد في ذلك، تقول الساردة: "أما أمي فقد ظلت صامتة، وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي"[4].

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص94.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- المصدر نفسه، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص20.

– كنزة:

شخصية تعشق التمثيل والمسرح، اضطرت إلى قتل حلمها والتخلي عما تحب فعله، لأن في هذا البلد لا يسمح للمرأة بالإبداع وتكوين نفسها لأنه مجتمع معرض للاحتكار والخطف، وكل أشكال العنف الذي يهتك بالمرأة ويحط من قيمتها، ولهذا فعليها كتم رغبتها وحلمها ودفنها وأن ترضخ لتلك التقاليد، وبدل من التمثيل يصبح لديها وظائف أخرى من إنجاب وتربية الأولاد ومسؤولية البيت كلها، وهو ما تكشف عنه خلال الحوار الذي جرى بينها وبين البطلة الرئيسية " خالدة " « أنا عن نفسي وجدت الحل، سأترك المسرح، وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي

– كنت أنتظر أي شيء إلا هذه المفاجأة.

– يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟

– إنك موهبة يا كنزة.

– ربما، لكن ليس في هذا البلد.

– عندنا فقط، تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ.

– خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تضنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟ »[1] وبهذا تكون " كنزة " أسيرة تلك العادات والتقاليد القديمة.

– ريمة النجار:

هي " فتاة في الثامنة من عمرها رمت بنفسها من على جسر "سيدي مسيد" لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص38، 39.

يفكرون بريمة، قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت " [1] قتل الوالد ابنته بحجة أنه غسلها من العار، وقد كانت ضحية العادات والتقاليد كباقي الشخصيات.

- رزيقة:

هي أيضا من الشخصيات المعذبة من طرف الإرهاب بسبب الخطف والاغتصاب وهو ما كشف عنه هذا المقطع السردي "... رزيقة، كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة، وخدشت وجهه وكادت تعمي إحدى عينيه. لقد تركت له ندبة فوق العينين تماما " [2]

وقد انتهى بها الأمر بالانتحار والتخلص من نفسها ومن ذلك الطفل الذي كانت تحمله في أحشائها، و قبل انتحارها تركت رسالة توصي بالتبرع بأعضائها للمرضى المحتاجين، لذلك نجد الساردة تقول " تركت رسالة باسمي، توصي بالتبرع بكل أعضائها للمرضى المحتاجين لذلك، يبدو أنها متعلمة، حتما جامعية، لتتصرف هذا التصرف " [3]

- يمينة:

هي فتاة أوراسية، تعد هذه الشخصية من الشخصيات الثانوية التي أسهمت في سير الأحداث، فقد كانت الفتاة البريئة والبسيطة والضحية التي عانت من وحشية الإرهاب المتسلط، وهو ما يثبته هذا المقطع السردي «انظري ... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة »[4] نقلت لنا " فضيلة الفاروق " من خلال هذه الشخصية مدى معاناتها والقهر الذي تعرضت له، فكانت خير كفيل لنقل وقائع ما جرى، هي لا تدري ما حصل لها، ولماذا؟ كل ما تعلمه هو تخلي عائلتها بجريمة لم ترتكبها هي، لأجل ذلك وعندما جاءتها " خالدة " فرحت بها كونهما يعيشان في نفس البلدة، وهو ما كشف عنه هذا المقطع السردي « ابتسمت لها، واقتربت منها أكثر وحدثتها بالشاوية.

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق ، ص39.
[2]- المصدر نفسه، ص85.
[3]- المصدر نفسه، ص80.
[4]- المصدر نفسه، ص45.

– وأنا أيضا من آريس.

قلت لها ذلك، فإذا بها تجهش بالبكاء، فسألتها:

ما بك، لماذا تبكين؟

– تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب، جئت أنت

سالت دموعي دفعة واحدة، وأنا أرى ذلك الفرح الأخير في عينيها، اقتربت منها أكثر وهمست لها:

– لن أتركك أبدا، سأظل بجانبك، وأي شيء تحتاجين له أطلبيه مني»[1]

بقيت يمينة تعاني من آلامها الجسدية ومعاناتها النفسية ووحدتها إلى أن أخذها الموت لترتاح من شدة القهر والتهميش، تقول خالدة في هذا المقطع «كم بكيت يمينة. كم بكيت ربيعها الذي غادر مستعجلا ... نامي " يمينة "... كانت " آريس " هادئة وحزينة، كانت جبالها تقيم الصلاة أشجار الصفصاف ترتل، والبيوت في سجود خاشع. نامي "يمينة"... لو لم تموتي عضوا عضوا لو لوم تموتي بالتقسيط، لو لم تموتي بالتقسيط، لو لم تنتحر " رزيقة "، لو لم تجن "راوية" لقلت إن الربيع في الجزائر بخير. لا أزهار في الجزائر بعد اليوم. لا حقول. الأرض مغروسة ببنادق " محشوشة الماسورة "، الأشجار تثمر حبات من الرصاص، كل شيء في هذي الجبال تعود الحرب والقتال. الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال، القتال صار عادتها السيئة صار فطرتها السيئة. نامي يمينة...»[2]

– راوية:

هي الأخرى ضحية الاغتصاب، فلم تتحمل ما حصل لها، لهذا فقد أصيبت بالجنون وفقدان عقلها، ونقلت إلى مستشفى المجانين، فالإرهاب سلبوا منهن كل شيء يملكونه، ودفعوا بهن إلى الجنون والموت.

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص47- 48.

[2]- المصدر نفسه، ص92-93.

– العمة كلثوم:

امرأة متعجرفة، تكره والدة " خالدة " وكما تكره خالدة لأنها متفوقة في دراستها، ولهذا تغار منها ومن أمها تقول الساردة: "أذكر أني عدت ذات يوم من المدرسة، فلم أجد أمي بالبيت، نزلت عند العمة تونس أسألها عنها، فإذا بالعمة كلثوم تنادي عليّ من فوق، إذ كنا نقتسم معها الطابق العلوي: – أمك غادرت، ولن تعود! (ثم ابتسمت ابتسامة ماكرة)." [1]

– العمة تونس:

امرأة طيبة، ربة بيت، تعامل والدة خالدة بلطف وتدافع عنها، وتحب "خالدة" " كل نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن، كن يعاقبنها بشكل ما لأنها أساءت لإحداهن. إلاّ العمة تونس، كانت تحبها، ولا تتجرأ نساء العائلة أمامها على أن يقلن شيئا عن أمي. "[2]

– عبد الحفيظ:

هو والد " خالدة "، تزوج ثلاث مرات، المرة الأولى مع ابنة عمه ثم طلقها من أجل " زهية " وبعدها طلق زهية وتزوج مرة أخرى من أجل أن تنجب له الأولاد (ذكورا) وهذا ما أشرنا إليه سابقا.

–سيدي إبراهيم:

هو رجل دين، إمام مسجد، ورجل سلطة في بيت الأسرة الكبيرة، وكان يتحكم في أمور البيت كلها، ويعرف قيمة تعليم المرأة، وإبراز الفارق بين التسامح والتعصب، لكن بالرغم من سلطته وقوته لم يكن إنسانا سيئا، بل كان يحب عائلته، ويريدها أن تكون متماسكة ومتوحدة وفي هذا المقطع ينصح " خالدة " فيقول «لا أريدك أن تكوني مثل نساء العائلة، أريدك أن تكوني مثل تونس يهمك هذا (وأشار إلى أنفه) »[3]، يقصد من هذا المقطع أن سيدي ابراهيم يوجه "خالدة" بأن تكون امرأة قوية وطيبة لا أن تكون مثل باقي نساء العائلة.

وما يمكن استنتاجه من ملاحظة في رواية " تاء الخجل " لـ " فضيلة الفاروق " أن الحضور الفيزيولوجي يكاد يختفي، لتبقى الصورة الداخلية للشخصية هي الطاغية على العمل الروائي.

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص19، 20.
[2]- المصدر نفسه، ص16.
[3]- المصدر نفسه، ص21.

1. تموقع الشخصيات في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تنوعت شخصيات رواية " الأسود يليق بك " بين الشخصيات الرئيسية وأخرى ثانوية، مع وجود شخصيات هامشية كونها تضيف لمسة في بناء الرواية، فأما الشخصيات الرئيسية فتتجسد في شخصية البطلة " هالة الوافي " ذات الحضور البارز في الرواية، من جهتها يقابلها البطل "طلال هاشم" بالإضافة إلى تواجد شخصيات أخرى ذات الحضور الثانوي هذا بالقياس إلى الشخصيات الرئيسية، فتظهر شخصية " هند " والدة " هالة " و " علاء الوافي " أخوها، وشخصية "نجلاء" بنت خالتها وغيرها من الشخصيات الثانوية.

1.2 البناء الخارجي للشخصيات:

تتجسد الشخصية الرئيسية من خلال " **هالة الوافي** " معلمة، ابنة مغن من مروانة بنت الأوراس، فصلت من عملها بحجة أن الأهالي لا يريدون أن تدرس أولادهم مغنية، ويتحدد البناء الخارجي لها من خلال المقاطع السردية التالية: فتاة جزائرية " في السابعة والعشرين من العمر "[1] هي " ليست طويلة "[2] توحي بأنها متوسطة الطول، لعل ما يميزها " ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ، منحها إطلالة تتجاوز ميزانيتها " [3] ما يعني أنها " ليست ثرية "[4]، و " شعر أسود مرفوع إلى أعلى. إنها الفتنة في بساطتها العصية "[5].

فهذا الرسم الدقيق للشخصية يعطي صورة واضحة ومتكاملة عن شكلها ومظهرها الخارجي والتي توحي بأن " هالة " لم تكن ذات جمال باهر، إنما هي فتاة عادية. تعتمد على اللون الأسود في مختلف طلاتها وقد تكرر ذلك في أكثر من مقطع سردي، " تجلس بجواره في السيارة بكعب عال وشعر مبعثر على كتفيها، وفستان أسود طويل" [6] وفي مقطع آخر " أطلت كبجعة سوداء داخل ثوب أسود من الموسلين"[7]، يحيل اللون الأسود إلى المظهر الخارجي للبلطة لدى ارتدائها

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص13.
[2]- المصدر نفسه، ص57.
[3]- المصدر نفسه، ص32.
[4]- المصدر نفسه، ص184.
[5]- المصدر نفسه، ص107.
[6]- المصدر نفسه، ص73.
[7]- المصدر نفسه، ص107.

لهذا اللون، لكنه في الوقت ذاته يشير إلى دلالات عديدة، فهو يجمع بين الأناقة والبساطة ويرمز في نفس الوقت إلى الحزن والحداد على والدها وأخيها ووطنها.

أما البطل " **طلال هاشم** " هو لبناني مغترب لربع قرن في البرازيل، رجل أعمال ثري، يمتلك سلسلة مطاعم عصرية، لم يتحصل على شهادة جامعية سوى شهادة كبرى من مدرسة الحياة. يتجسد البناء المورفولوجي من خلال هذه المقاطع السردية " رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سببا، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة"[1] وفي مقطع آخر" كان رجل أنيق المظهر"[2]، تقول الروائية أيضا " بأناقته الفائقة. بتفاصيله المنتقاة بعناية ككلماته. بابتسامته الغامضة"[3] وأيضا " لم يكن جميلا، بل أكثر " [4] توحي هذه المقاطع السردية بأن "طلال هاشم" يجمع بين الأناقة والوسامة، رجل أعمال من بيروت، دائم الانشغال، حياته كلها سفر واجتماعات متواصلة، بلغ من الحكمة عمراً، هو ذكي صقلته تجارب الحياة لما هو عليه.

من صفاته الصرامة والإرادة فـ" الإرادة هي صفته الأولى. بإمكانه أن يأخذ قرارا ضد رغباته وأن يلتزم به كما لو كان قانونا صادرا في حقه، لا مجال لمخالفته. ذلك أنه عنيد وصارم، صفتان دفع ثمنهما باهظا، لكنهما كانتا خلف الكثير من مكاسبه، فهو في الأعمال كما في الحياة، لا يقبل الخسارة "[5]، يتجلى من خلال هذا المقطع السردي السمات التي يتحلى بها " طلال هاشم" والتي تكمن في الإرادة، الحزم في أخذ القرارات، ويتصف بالعناد والصرامة، عدا عن ذلك يمتاز أيضا بالغموض " يبدو رصينا وصارما في قراراته، بقدر مكر مناوراته. رجل في كل غموضه الآسر غموضه المرعب " [6]

أما هواياته فكان " يمارس رياضة المشي السريع في زمن مفتوح بين طفولته العادية في بيروت ونجاحاته الخارقة في كبرى عواصم العالم "[7].

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص119.
[2]- المصدر نفسه، ص107.
[3]- المصدر نفسه، ص138.
[4]- المصدر نفسه، ص140.
[5]- المصدر نفسه، ص20.
[6]- المصدر نفسه، ص66.
[7]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص45.

أما الشخصيات الثانوية تتمثل في:

- الجد أحمد:

من " أولاد سلطان " الذين يقال عنهم " سلاطين بما ملكوا لسخائهم بل إنهم سلاطين بما وهبوا لا بما كسبوا، هو رجل بسيط حكيم، زاهد في بهارج الحياة وقشورها " [1]، يحضر الأعراس و " يغني مع المغنيين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي " [2]، لا يقبل مالا حتى من أبنائه، كل ما يحتاجه يوجد في مزرعته " عاش متصوفا على طريقته، لم يستهلك يوما بذلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة ولا حتى أدوية " [3]، يلبس اللباس الشعبي البرنس، توفي قبل عيد ميلاد حفيدته " هالة " السابع عشر " في طفولتها كثيرا ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلق معه الجبل " [4]، وعندما يصل ويجلس تحت الشجرة يأخذ نايه المعلق إلى ظهر برنسه ويشرع بالغناء، غناء كأنه نواح.

- علاء:

يتجسد المظهر الخارجي لـ" علاء الوافي " أخ " هالة " من خلال هذه المقاطع السردية " غير أن لعنة علاء كانت بالذات في وسامته وحسن خلقه " [5]. درس علاء الطب، إلا أن أصحاب اللحى لم يغفروا له خطوته مع بنات الجامعة في زمن العشرية السوداء، ذنبه الوحيد هو حب " هدى " فاعتقل في الصحراء، وبعد إخلاء سبيله بعد مرور خمسة أشهر التحق بالجبال بصفة طبيب، كنّي بـ " أبي إسحاق " " قضى أكثر من عامين متنقلا بين المخابئ في الجبال، يعالج الجرحى ويولد النساء المغتصبات اللائي ((سباهن)) الإرهابيون بذريعة أنهن بنات وزوجات موظفين أو عاملين ((دولة الطاغوت)) ". [6]

[1]- المصدر نفسه، ص61.
[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.
[4]- المصدر نفسه، ص63.
[5]- المصدر نفسه، ص68.
[6]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق ، ص87.

قرروا أن يختبروه إن كان قد اعتنق الجهاد حقا أم أنه مجرد جاسوس أرسله الجيش، وكان اختبارهم له أن طلبوا منه أن يقتل والده المغني للتخلص من مزامير الشيطان، ولكنه أبى وطلب بالبقاء معهم شرط ألا يقتلوا والده إلا أنهم أرسلوا من يقضي عليه، وبعد رجوعه تائبا من الجبل في إطار قانون العفو والمصالحة الوطنية، وصل لأهله نصف مجنون من هول ما رأى من طرق التعذيب، وقد بقي بنظر الإرهابيين الموجودين في الجبال خائنا، من الممكن أن يشي بأمكنتهم للجيش، فأرسلوا من يقتله بعد شهرين من وجوده مع أهله.

– نجلاء:

هي ابنة خالة " هالة " ، تقوم بدور الأخت والصديقة التي لا تبخل عليها بإعطائها النصائح ومشاركتها مختلف أحاسيسها من فرح أو حزن، وقد تجسد ذلك من خلال المقاطع السردية التالية: " كان الوقت قد تأخر كثيرا للذهاب إلى الحلاق، انتهى بها الأمر إلى الاستنجاد بنجلاء أيضا لتصفّف لها شعرها بالسشوار مستفيدة من وجودها تحت رحمتها على كرسي " [1]، وفي ومقطع آخر " أما الحجز فستتكفل به نجلاء، وكذلك إلغاء التزاماتها الأخرى " [2]، تحيل هذه المقاطع السردية على الدور الذي تقوم به " نجلاء " مع " هالة ". ولم نجد أي وصف خارجي لنجلاء.

– مصطفى:

يظهر البناء الخارجي لشخصية مصطفى زميل هالة في التدريس من خلال هذا المقطع السردي " كانت تحب طلته المميزة، أناقته هيأته " [3]

[1]- المصدر نفسه، ص244.
[2]- المصدر نفسه، ص243.
[3]- المصدر نفسه، ص24.

الشخصيات الهامشية:

اختزلت " أحلام مستغانمي " بعض الشخصيات في الأدوار المهنية التي يقومون بها كشخصية " هدى، عز الدين، نذير، فراس "، أما " زوجة طلال " و " جمال " فلم تحظى بما حظيت به الشخصيات السابقة من وصف خارجي وقد اختزلها النص في أقل من سطرين.

–**هدى:** صحافية مقدمة أخبار في التلفزيون الجزائري ثم في الجزيرة بالخليج " مقدمة أخبار في التلفزيون "[1] أما ما ورد من خلال هذا المقطع السردي " أن يغطي التراب عينيها الجميلتين "[2] فتوحي بأن " هدى " كانت جميلة.

في حين تميز " **عز الدين** " بالدور الإنساني الذي يقوم به، والذي يتجلى في تقديم يد العون للاجئين الفارين من العراق " أعمل في الأمم المتحدة " [3]، ودل هذا المقطع السردي " رجل أربعين رصين، أنيق دون جهد واضح " [4] على أن عز الدين لا يبذل الكثير من الجهد لأجل الظهور بمظهر أنيق فهو معتاد دوما على ذلك، فيما يوحي سن الأربعين على مرحلة القوة والشدة والنضج عند الرجل.

أما " **نذير** " فهو شقيق " هدى " وصديق " علاء "، شاب عاطل عن العمل وعلى الرغم من حصوله على مؤهلات علمية إلا أنه لا يملك وظيفة، وهو ما دفعه إلى الهجرة غير الشرعية، وقد تجلى من خلال هذا المقطع السردي " كان ندير في السابق سيد التأنق والبهجة "[5]، وفي مقطع آخر " بحكم دراسته في مجال المعلوماتية. إنه خرّيج الحياة الافتراضية!(...) الندير يتكلم بقهر شاب تخرج ولم يجد وظيفة منذ سنتين" [6]. "مسكينة.. هاذيك الزينة اللي تقدم الأخبار.. خوها مات

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص91.
[2]- المصدر نفسه، ص96.
[3]- المصدر نفسه، ص258.
[4]- المصدر نفسه، ص304.
[5]- المصدر نفسه، ص92.
[6]- المصدر نفسه، ص92-93.

مع الحراقة هاج عليهم البحر مساكين.. ما نجاو منهم غير زوج.. " [1] لينتهي به المطاف بالموت غرقا.

أما " **فراس** " فهو صديق " هالة " " صديق يحترف العزف " [2] من حلب عاشق للموسيقى وآلتها.

أما " **زوجة طلال** " فتشير المقاطع السردية أنها فتاة لبنانية عشرينية أنيقة ورصينة «تلك الفتاة اللبنانية اللافتة الجمال»[3] وفي مقطع آخر «كانت تدرس حقوق وتحلم في الواقع أن تعمل في المسرح. فتاة أنيقة رصينة في بلاد السامبا »[4] تعرف عليها طلال في البرازيل، تزوجا عن حب حين كانت إمكانياته المادية متواضعة، أما هي فمن عائلة عريقة، ورغم أن والدها عارض الزواج لكنه وافق حين رأى في ذلك الشاب المغترب حسن أخلاقه العربية.

أما " **جمال** " ابن عمها " شاب عصري، أنيق، متفتح " [5] للحياة وهو مختلف عن أبيه.

إن الملامح الخارجية للشخصيات ليست مجرد ملامح قائمة بحد بذاتها، بل على العكس من ذلك فهمي بمثابة مرآة تكشف أغوارها النفسية وحتى الفكرية، فهيئة ومظاهر الشخصية ماهي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانية.

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص233.
[2]- المصدر نفسه، ص152.
[3]- المصدر نفسه، ص148.
[4]- المصدر نفسه، ص148.
[5]- المصدر نفسه، ص73.

2.2 البناء الداخلي للشخصيات:

- هالة:

مما تقدم في الرواية يتضح لنا أن شخصية " هالة الوافي " قوية، مثابرة، صبورة ومتحدية للصعاب، حيث شقت طريقها وحدها بدون رجل تستند إليه، وقد تكفلت برعاية أمها، فهي ذات نفسية قوية لا يوجد مكان للخوف في قلبها هذا ما يتجلى في قولها: «إن امرأة واقفة في حلبة ملاكمة، دون أن يحمي ظهرها رجل، ودون أن تضع قفازات الملاكم، أو تحمل في جيبها المنديل الذي يلقى لإعلان الاستسلام، احتمال الخسارة غير وارد بالنسبة لها»[1]، ويبين كذلك هذا المقطع أنها امرأة لا تخشى الموت، «أما خفت أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟»[2]، ويدل على مدى قوة نفسية " هالة " التي تتحدى الصعاب رغم ضعفها ووحدتها إلا أنها تحمل من الكبرياء ما لم يستطع الكثير من الناس الحصول عليه «أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء؟ »[3]

تحب " هالة " فعل الخير حيث كانت في الكثير من الأحيان تؤدي حفلا غنائيا دون مقابل، لأنه يقام على شرف جمعيات خيرية مثل ذلك الحفل الذي أقيم في القاهرة على شرف مستشفى الأطفال، فبنفسيتها المثابرة استطاعت أن تتحدى وتتخطى كل الأمور السيئة التي حصلت لها لا سيما مقتل والدها وأخيها "علاء". وتتجلى قوة هالة أيضا في مشاعرها اتجاه " طلال " فهي تحاول أن تبرز له مدى قوتها فهي «لا تريد أن تعطيه انطباعا بأنها على عجلة لملاقاته»[4] ، وفي مقطع آخر يبين قوتها اتجاه مشاعرها أمام طلال: «تود أن يتوهم أنها لم تذرف دمعة منذ غادرته »[5] وأيضا «راحت تتظاهر بتصفح إحدى المجلات كما لو أنها لا تدري بوجوده »[6]

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص17.
[2]- المصدر نفسه، ص16.
[3]- المصدر نفسه، ص18.
[4]- المصدر نفسه، ص132.
[5]- المصدر نفسه، ص296.
[6]- المصدر نفسه، ص297.

- طلال:

تتصف شخصيته بشيء من التعالي والتكبر، اعتاد أن يحصل على كل ما يريده بماله يحب الحياة كثيرا، « أحب أن أنفق ثروتي في إغراء الحياة »[1]، شاب طموح سافر إلى البرازيل واستطاع أن يؤسس حياته هناك وأصبح من كبار رجال الأعمال، متقلب المزاج، كان حزينا لعدم إنجابه طفلا يحمل اسمه وماله «ما أريده هو صبي.. صبي يحمل اسمي، يرث ثروتي، يحرس شرفي.. لكنها مستحيلة. زوجتي لا تستطيع أن ترزق طفلا ثالثا »[2]. غيور جدا، يحب التملك أو كما يسمى التسلط «تناهى إلى سمعه حديثها على الهاتف بلهجة جزائرية، لم يفهم منها إلا الجملة الأخيرة. بقي واقفا مكانه للحظات، كما لو أنه أمسك بها بالجرم المشهود »[3]. فمن شدة غيرته عليها توهم بأن " هالة " تخونه مع رجل آخر، فهو يشك في أن كل النساء خائنات.

- عم هالة:

يتجسد البناء الداخلي لعم هالة بأنه «كان واضحا أنه رأى في احتراف أخيه للغناء ارتكابا لفعل مستهجن يقارب الحرام »[4]، والتي نستنتج منها أن شخصية العم كانت عصبية، وهو يرى أن الغناء فعل محرم، وحسب رأيه هو تطاول على شرف العائلة، وعلى الدور الأخلاقي والاجتماعي له.

- الجد:

أما الجد فقد «روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل " البلاندي " والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبها أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيين »[5] يوحي لنا هذا المقطع مدى الشجاعة والدور البطولي الذي قام به الجد أثناء حرب التحرير، وفي مقطع آخر «في بيته لا ينام إلا الضيوف، يستبقيهم ثلاثة أيام

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص270.
[2]- المصدر نفسه، ص276.
[3]- المصدر نفسه، ص283.
[4]- المصدر نفسه، ص61.
[5]- المصدر نفسه، ص 64-65.

حسب أصول الضيافة، وفي اليوم الثالث يقسم ألا يغادروا بيته إلا محملين بالسمن والفريك والكسكسي. ذات مرة احتجّت زوجته لأنه أعطى الضيوف جل مؤونتهم. ردّ عليها ((يا مرا.. الكرم يغطي العيوب.. يمكن شافوا منا شي ما شفناهاش.. خلينا نستر حالنا بالجود))»[1]. ومن جهة أخرى هو «لا يقبل مالا من أحد، ولا حتى أبنائه »[2] تجسد هذه المقاطع السردية مدى الحكمة والجود وعزة النفس التي كان يتحلى بها الجد أحمد.

– والدة هالة:

عاشت فاجعة نتيجة الحرب الأهلية سنة 1982، في زمن الرئيس حافظ الأسد، غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها مدينة "حماه"، لتقيم لدى أخوالها في "حلب" فما عادوا يستطيعون العيش في بيت ذبح فيه والدهم وهم مختبئون تحت الأسرة. تزوجت والدة هالة قبل ثلاثين سنة وهربت إلى أبعد مكان عن رائحة الموت إلى الجزائر واستقرت فيها، لكن الموت عاد بالأم الهاربة مرة أخرى لكن بصورة أخرى ليس من شبهة الجيش الذين يقتلون الأبرياء بشبهة الإسلام، بل من الإرهابيين الذين يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاما، فقد قتل الإرهابيون زوجها وابنها علاء وعاشت الأم المأساة من جديد. وهذا ما جعلها تغادر الجزائر وترجع إلى سورية، «طلبت أمها تطمئنها، وإلا فلن تنام هي أيضا وستؤلف في ليلة كل سيناريوهات المصائب. هكذا هي، ما عادت تتوقع خيرا من الحياة، أحيانا كثيرة ينتابها الإحساس أنها غدت والدة أمها، لقد هدّ الألم تلك المرأة التي كانت في السابق قوية »[3] وفي مقطع آخر «لأنها لم تشأ أن تترك قبرا ثالثا في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية »[4]، تصف هذه المقاطع السردية الحالة النفسية لشخصية الأم والتي تتعلق بالخوف والقلق من الموت.

– علاء:

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص62.
[2]- المصدر نفسه، ص61
[3]- المصدر نفسه، ص67.
[4]- المصدر نفسه، ص80.

كان ذا شخصية طيبة، متخلق، ذكي، لا يحب المشاكل والاختلاط الزائد، حيث كان يذهب للجامعة من أجل الدراسة، مبتعدا عن كل الطوائف، سواء أصحاب اللحية أو البدلة الأنيقة.

– مصطفى:

رجل طيب، كان يحب " هالة " مليء بروح الدعابة، لدرجة أنها لا تميز بين جده وهزله

حيث قال لها مرة وهو يطمئنها: "لا تخافي، نحن هنا في عصمة المجانين.. إذا دهمتنا الشرطة فسأتظاهر بالجنون وأضربك فينصرفون عنا.. إنهم لا يتدخلون إلا إذا قبّلتك!"[1]

3. تموقع الشخصيات في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي:

تختلف رواية " عرش معشق " عن الأعمال التي سبقتها من حيث الشخصية التي أسندت لها الروائية دور البطولة، فالبطلة لا تتمتع بمقاييس الجمال التي اعتدنا عليها سابقا بل على العكس، وهو ما جاء على لسان البطلة "أنا لست كذلك.. ليس من باب التواضع الكاذب أقول هذا.. أبدا. بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة، ذميمة. قبيحة!"[2]

أرادت الكاتبة ربيعة جلطي أن تكون بطلة " عرش معشق " مختلفة عن ما عهدناه في معظم الروايات، فهناك بعض النصوص الروائية "تعني بإبراز الطابع المأساوي لحياة الإنسان المبتلى ونظرة المجتمع إليه، إذ تظل الحواجز قائمة بينهم كاشفا عن الهوة بين الإنساني المبتلى وسائر أفراد المجتمع وتظهر تفكك العلاقات الاجتماعية وعيوب الأفراد "[3] ، فـ" نجود " فتاة قبيحة الشكل تثير الانتباه لمن حولها ليس لجمالها وإنما لبشاعتها التي ميزتها، والتي كانت تتمنى اخفاءها "لا رغبة لي في إثارة انتباه أحد.. ليت لي طاقية إخفاء. كيف يمكنني أن أختبئ، كيف يمكنني أن أسلم من عيون الآخرين (...) أحاول جاهدة ألا أحدث حركة أو صوتا، ولكن بمجرد مروري أشعر أنني أوقع خللا في منطق الأشياء، مثل ناقلة نفط طويلة حمراء فاقعة اللون أخطأت طريقها

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، مصدر سابق ، ص26.
[2]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص40.
[3]- فاطمة حسن السراحنة: بناء الشخصية في نثر أبي العلاء المعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، ص108.

الصحراوي المزدوج فوجدت نفسها محصورة تحاول أن تقطع سوق خضار مأهول في وسط المدينة»[1].

1.3 البناء الخارجي للشخصيات:

– نجود – زليخة:

تستحوذ شخصية " نجود " في رواية " عرش معشق " على حيز مهم وعلى مساحة كبيرة من الأحداث في الرواية، فهي الشخصية الرئيسية، شخصية " نجود " فتاة قبيحة الشكل لا تتمتع بالجمال، وقد ثبت ذلك من خلال العديد من المشاهد السردية: «أتأمل قبحي في المرآة » [2] ، وفي مشهد آخر ثان «وجهي القبيح » [3]، ومن نحو ذلك «رؤية وجهي لا تسعدني » [4] ثم تضيف «لا شيء في سيعجب عبدقا، لن يغريه وجهي الخطأ هذا. الذي يشبه ثوبا مبلولا نسي معصورا ملموما في ركن رطب حتى جف.. هكذا. يبس بعد أن نشف مكوما معوجا.. هكذا »[5]، وفي موقع آخر «جربت الابتسامة بكل أنواعها أمام المرآة إلا أنها تجعل ملامحي تبدو أكثر غرابة، بحيث إنني حين أفتح فمي فإن عظمي فكي يبدوان شديدي الضخامة والبروز، بينما تختفي شفتاي تحتهما إلى ما لا نهاية.. لا لا هناك خطأ ما.. هناك خطأ ما في التركيب.. ثم إن أنفي الكبير دقيق الأرنبة المعقوف يزيد الطين بلة»[6]، تحيلنا هذه المقاطع السردية على المظهر الخارجي للبطلة ، بالتالي يكمن أول اتصال بالشخصية الروائية " نجود "، فهي فتاة ذميمة الشكل سيطرت البشاعة على مختلف ملامحها، وعند التقدم في القراءة، يتم التعرف على المظاهر المتبقية، عدا عن القبح الذي ميز ملامحها، فإن "نجود" تمتاز بطول خارق للعادة، وهو ما جاء على لسان البطلة «هذا الجسد المتناهي في الطول والبشاعة»[7]، وقد تكررت معاناة الطول لدى "نجود" في أكثر من موضع «قامتي

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص41.
[2]- المصدر نفسه، ص40.
[3]- المصدر نفسه، ص76.
[4]- المصدر نفسه، ص40.
[5]- المصدر نفسه، ص104.
[6]- المصدر نفسه، ص104.
[7]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص129.

تطول فتصير مصدر توتري. بدأ الهلع يدب في قلبي يوم تبدي لي أنني صرت أطول من هيكل الزجاج المعشق، وهذا يعني أنني أطول من خالتي بل وأطول من بوعلام نفسه»[1] وفي نموذج ثان « كل يوم يخيل إلي أن نجود تزداد طولا بشكل جنوني، حتى انحنت منها الرقبة وما علا من الظهر»[2].

بحثت "نجود" عن طرق للحد من طولها فاستعانت بشرب الخل ظنا منها أنه" يحد من استطالة العظام، لم أتردد أن أجربه فشربت منه كمية كل صباح على الريق، لكن دون جدوى" [3] وهذا بغية الوصول إلى الطول المثالي.

إن قضية الطول ليست وحدها ما تزعج "نجود" بل ترى حظها من" الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل" [4] ثم تصف نفسها في مشهد آخر معاناة حول كبر حجم رجليها «يتدحرج نظر بوعلام نحو رجلي الكبيرتين»[5] وما زاد في بشاعتها أيضا أن «كمشة الشعيرات التي تختبئ تحت ذقنها ما انفكت تزداد كثافة وسوادا»[6] أما فيما يتعلق بالبشرة، فقد ورد في مقطع سردي «جلدها البني الغامق»[7]

من هذه المقاطع السردية التي أوردناها يستطيع المتلقي تصور الشكل الخارجي لشخصية " نجود " التي توحي إلى مدى بشاعتها وقبحها.

[1]- المصدر نفسه، ص24.
[2]- المصدر نفسه، ص72.
[3]- المصدر نفسه، ص25.
[4]- المصدر نفسه، ص40.
[5]- المصدر نفسه، ص44.
[6]- المصدر نفسه، ص40.
[7]- المصدر نفسه، ص72.

أما الشخصيات الثانوية تتمثل في:

– حدهم:

هي خالة " نجود " التي ربتها منذ ولادتها، علاقتها " بنجود " كعلاقة الأم بابنتها، فقد منحتها الحب والحنان الذي كانت تبحث عنه. كانت " حدهم " هي الخامسة في أخواتها، أطلق عليها والدها هذا الاسم أملا ان تكون حدا لولادة البنات تبعا لعادة قديمة في التبرك بالأسماء، ففي هذا المقطع السردي توضح الكاتبة سبب هذه التسمية، تقول «" حدهم " اسم ألصقه جدي على جبين ابنته الخامسة، أملا أن تكون "حدا" لولادة البنات تبعا لعادة قديمة في التبرك بالأسماء. تيمنا وأملا من جدي أن تكون " حدهم " الحد الفاصل بين الإناث اللواتي ولدن له، والذكور الكثر القادمين. لعل وعسى يأتي بعدها مباشرة ولد ذكر، مرفوع بالتنوين الظاهر في وسطه. إلا أن السفن لم تجر رياحها بما يشتهي جدي الحاج التقي، ولم تكن خالتي حدهم مدخلا لسلسة من الذكور.»[1]

و" حدهم " هي التي ربت " نجود " بعد وفاة أمها لأنها كانت عاقرا «أنا أيضا لم أختر أن أكون عاقرا »[2]، كما أنها الوحيدة التي بقيت " لنجود " بعد وفاة والديها وأختها «أنا فعلا أحب خالتي، إنها "حدهم" التي بقيت لي.. إنها كل عائلتي هي كل نسبي وحسَبي»[3].

كما جاءت أوصاف " حدهم " على لسان الساردة " نجود " حيث تذكر أن لها حاجبين رقيقين أسودين، وتلمح إلى لون بشرتها الأبيض، وفي وصفها لجزء محدد من جسم خالتها ألا وهو الوجه، حيث تقول: «تتأملني وترفع حاجبيها الرقيقين مثل هلالين أسودين في سماء بيضاء »[4].

كما تصف " نجود " أحد ألبسة خالتها المعروف باسم " القفطان " وهو لباس تقليدي تلبسه النسوة الجزائريات في الحفلات والأعراس فتقول: «فتحت خزانة ألبستها التقليدية.. حرت في اختيار ما يمكن أن يناسبني. وبعد تردد، رسوت على أجمل قفطان مطرز بالخيوط الذهبية الفاخرة، زين

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ، ص20.
[2]- المصدر نفسه، ص59.
[3]- المصدر نفسه، ص56.
[4]- المصدر نفسه، ص51.

صدره ورصعت أكمامه باللؤلؤ»[1]، جاء هذا الوصف لجزء من لباس " حدهم " ليظهر جانبا من حياتها الاجتماعية حيث يظهر أنها امرأة تعيش في رخاء مادي.

– بوعلام:

هو زوج حدهم خالة نجود، جاء وصف الملامح الخارجية لـ " بوعلام " على لسان البطلة "نجود "، والتي تقول: « ليس أكثر حظا مني في حظه من الوسامة.. وهكذا نتساوى في شيء ما. حتى وإن لم نتساو فإننا شركاء في المجال نفسه على الأقل »[2] ما يعني أنه رجل يفتقد للوسامة حيث تصفه الساردة نجود فتقول: «عينيه الصغيرتين المحفورتين في جبهته الضخمة النافرة تشبهان مغارتين من عصر ما قبل التاريخ، تحتهما يربض أنفه الأفطس العريض يطل منه الشعر وترتجف أرنبتاه، وكأنهما تتشوكان من شاربه الكث الذي يعيقه عن التنفس »[3]، ثم يصف النص تارة أخرى لبعض هذه الصفات «ذي العينين الغائرتين والابتسامة الماكرة الساخرة؟ »[4] وفي موضع آخر «حاجبيه الغزيرين المتداخلين نظرة توجس مع شبه ابتسامة ماكرة»[5].

أما صوته فكان مزعجا فتصفه "نجود" أنه لا يرتاح الذوق لسماعه فتقول: « ما أبشع صوت بوعلام، حين يخرج من بين شفتيه غامقتي السمرة، تضيع الجمل منه، وتتكسر في الهواء قبل أن تقع محدثة قرقعة مزعجة تؤذي أذن سامعها.. صوته يشبه ضجيج انزلاق صينية من النحاس على البلاط العاري »[6].

وما هذا إلى جانب صغير وقليل من المواصفات الخارجية الكثيرة لشخصية "بوعلام" في الرواية من ناحية الشكل، أما عن حياته وعمله فقد علمنا أنه تاجر، يملك ثروة طائلة، وهو يعمل

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص89.
[2]- المصدر نفسه، ص42.
[3]- المصدر نفسه، ص42.
[4]- المصدر نفسه، ص45.
[5]- المصدر نفسه، ص44.
[6]- المصدر نفسه، ص42.

أيضا في مجال غير قانوني حسب ما جاء على لسانه «أنا مستثمر كبير، لدي مجموعة من السيارات ذات الخزانات الكبيرة من نوع الدفع الرباعي لتهريب الغاز عبر الحدود »[1]

– عبدقا " عبد القادر ":

ابن جارة نجود، جاء على لسان الساردة " نجود "، أنه شاب وسيم المظهر ومؤدب فتقول «شاب وسيم ومؤدب لا أتصور البتة أنه يشبه هذه الفصيلة»[2] ، ثم تؤكد " هل عبدقا شاب مليح فحسب؟؟ لا لا لا.. بل وسيم جدا. يسلم على الناس بكل أدب مبتسما، يضيء مبسمه مثل مصباح تتناطح سكرى مبتهجة.. آه.. ولا تراه أو تسمعه يثرثر مثل الآخرين، ولا تراه آتيا أو آيبا إلا وهو يحتضن كتبا أو محفظة جهاز الكمبيوتر»[3]. وورد في وصف يديه «أسترق النظر إلى أصابعه المستقيمة النظيفة وإلى يديه الرجوليتين »[4]، وفيما يتعلق بالقامة «الحقيقة أن قامته كانت تبدو طبيعية لم يكن قصيرا أبدا»[5]، مما يعني أنه يمتاز بطول طبيعي، إن هذه أهم المواصفات الخارجية التي جاءت بها الساردة عن " عبدقا ".

أما عن حياته " عبدقا " شاب أنهى دراسته الجامعية وحالته المادية صعبة للغاية فهو عاطل عن العمل بعد فشل كل محاولاته بالظفر بفرصة عمل واحدة، تقول " نجود ": «ما يشغلني ويقض مضجعي هو شعور عبدقا بالضيق وهو يفكر في مستقبله المهني»[6].

– نجود شقيقة البطلة نجود – زليخة:

تجدر الإشارة فيما يخص هذه الشخصية أنها شخصية وهمية ليس لها وجود في الواقع بل أتى حضورها داخل السرد في هذه الرواية عبر مخيلة أختها البطلة والساردة " نجود " فهي قد توفيت قبل ولادة أختها بطلة الرواية قبل خمس سنوات تقول الساردة " سأكون نجود إذن.. "نجود"

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص144.
[2]- المصدر نفسه، ص80.
[3]- المصدر نفسه، ص81.
[4]- المصدر نفسه، ص94.
[5]- المصدر نفسه، ص105.
[6]- المصدر نفسه، ص176.

اسم أختي التي سبقتني إلى الحياة.. سبقتني إلى هذا العالم بخمس سنوات، إلا أنها توفيت بعد شهور من ولادتها"[1].

جاء على لسان شقيقتها أنها فتاة في غاية الجمال، لها شعر حريري وعينان واسعتان وبشرة بيضاء صافية وأنف صغير، وفي وصفها لجانب من شكل أختها الخارجي تقول: «شعرها الحريري وعيونها الواسعة، وأنفها الصغير، وشفتيها المكتنزتين، وبشرتها الصافية وصوتها الدافئ »[2] وتضيف: " شعرها الأشقر، وعيونها الخضراء، وبياضها الأنصع من الضوء" [3]. نجود هذه الفتاة الجميلة ليس لها وجود واقعي في الرواية لأنها متوفاة وحضورها كما أسلفنا جاء من مخيلة أختها " نجود " لهذا لا نعثر لها في داخل الرواية عن مواصفات داخلية تميزها.

- مهدية:

مهدية هي فتاة جميلة ومثقفة تقول الساردة عنها: "مهدية جميلة جدا بل فاتنة وملامحها المتناغمة تدخل السرور في النفس، وجسدها الأنثوي المتناسق يدعو كل ذكر قد يمر بالصدفة على بعد أمتار عديدة، فيربكه، ويجذب انتباهه"[4]، فمهدية فاتنة وجميلة، تجمعها بنجود علاقة صداقة قوية.

وهي طالبة تدرس بالجامعة وتتهيأ للتخرج منها "اقترحت علي أن أرافقها لكي تتم مذكرة تخرجها الجامعي، فهي تدرس التاريخ وتهيء بحثا أكاديميا عن سانتا كروز."[5]

- شخصية المجاهدة نورة:

هي أم بوعلام، جاء وصف " نورة " على لسان ابنها " بوعلام " فيصفها بقوله: "كم كانت تبدو جميلة في كل الحالات، في لباسها العسكري أو في لباسها المدني بشعرها الأسود القصير

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص21-22. .
[2]- المصدر نفسه، ص103.
[3]- المصدر نفسه، ص47..
[4]- المصدر نفسه، ص88.
[5]- المصدر نفسه، ص77.

الذي يبدو غزيرا، تتمرد خصلاته مطلة من تحت القبعة ".[1] ويدل هذا اللباس العسكري على الجهاد والنضال الذي قامت به " نورة ". كما كان وجهها دائم السرور والبهجة، حيث يقول: " كنت أرى أمي في غاية الأناقة والبهجة والسعادة " [2]، لكن تغيرت الأحوال، فتقدمت في السن وأصبحت تشيخ وتعاني من الأمراض، يقول: " لم أعد أرى شعرها الأسود الجميل المقصوص على طريقة تسريحة مارلين مونرو إلا مغموسا في خليط من الحنة والحبة السوداء " [3].

" نورة " كانت زوجة لرجل وأم لطفل وأرملة لشهيد وليست مجاهدة فحسب وهذا ما نجده في الرواية: " لم ينجب يزيد من نورة أطفالا. ارتأى عن طيب خاطر أن يبحث عن ابنها بوعلام من زوجها السابق الذي استشهد في السنة الثانية من الثورة " [4]

وقد كانت " نورة " امرأة شجاعة وجميلة وذكية وهذا ما ورد في هذا المقطع " نورة امرأة من الطراز النادر، جمعت بين الجمال والذكاء والشجاعة " [5]

- شخصية يزيد:

أما " يزيد " زوج " نورة " فلم يحظ بما حظيت به الشخصيات السابقة من الوصف، ويتصف يزيد بالوسامة والأناقة فهو يمتلك شعرا أسودا كثيفا وناعما، وبشرة صافية وهذا ما قاله "بوعلام " أثناء رؤيته ليزيد أول مرة يقول: " ذات صباح شتائي بارد رأيت في مدخل المأوى رجلا بمعطف طويل وبذلة وشعر أسود غزير، وبشرة صافية "[6]، ومن خلال المظهر الخارجي ليزيد يظهر أنه من طبقة راقية ومن أهل نخبة المجتمع وهذا بالفعل ما نستشفه من خلال الرواية، " فيزيد " رجل إعلام يعمل كمذيع ويكتب المقالات، تقول الساردة " نجود ": «يزيد لم يشارك في الثورة من الداخل فقد كان من تلك النخبة التي هاجرت إلى تونس لطلب العلم، وهناك أسره العمل الإذاعي والرسم وكتابة

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص157.
[2]- المصدر نفسه، ص150.
[3]- المصدر نفسه ، ص156.
[4]- المصدر نفسه، ص134.
[5]- المصدر نفسه، ص132.
[6]- المصدر نفسه، ص147.

المقالات حول الثورة، فدعمها بطريقته الخاصة بحيث كان يذيع ويكتب ويرسم عن قضية بلاده والدعوة إلى الاستقلال»[1].

- شخصية حليمة:

خادمة نورة، تظهر في الرواية من خلال وصف " بوعلام " لها أنها تتصف بالحياء والخجل وفيما يخص شكلها لم ترد مواصفات كافية لها فـ"بوعلام" اكتفى بوصف بشرتها وجسمها النحيل يقول «حليمة هذه المرأة النحيفة البيضاء الصموت»[2]، ويضيف أيضا : «كانت حليمة خجولة ونحيفة وجميلة»[3] و" حليمة " كانت تعمل خادمة في المنازل ومن بينها منزل " نورة " و " بوعلام " يقول «عملت حليمة خادمة في بيوت كثيرة »[4]

هناك شخصيات عرضية لا يأتي على ذكرها إلا مرة واحدة كشخصية:

- جد نجود:

إن أهم الملامح الخارجية لجد نجود تظهر من خلال هذه المقاطع السردية «يدان حانيتان اقتربتا مني بغتة وحملتاني.. إنه جدي التقي، كان يبدو عليه الحزن العميق.. عيناه النديتان المتورمتان تؤكدان أن دمعا غزيرا سال منها.. قربني من وجهه نظر إلي مليا، أجل.. أطال النظر.. ربما كان يبحث عن ابنته في.. ربما كان يريد أن يقول شيء ما، أن يفضي بما في قلبه ولكنه لم يفعل »[5]

وفي مشهد آخر «غاب بؤبؤا عينيه البراقين بين ثنيات وتغضنات التجاعيد تحت نتوئي حاجبيه»[6] وأيضا تقول الساردة: «كم كان يبدو وسيما.. كم أحببت رائحته »[7]، ترتسم الملامح الخارجية للشيخ

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص134.
[2]- المصدر نفسه، ص159.
[3]- المصدر نفسه، ص160.
[4]- المصدر نفسه، ص159.
[5]- المصدر نفسه، ص19.
[6]- المصدر نفسه، ص نفسها.
[7]- المصدر نفسه، ص نفسها.

" صالح " جد " نجود " من خلال المقاطع السردية التي بينت أنه كان مسنا وعلى قدر من الوسامة.

- شخصية القابلة:

ليس هناك وصف دقيق لهذه الشخصية فقد اكتفت الساردة بذكر صوتها وأصابع يديها. تقول عنها: "يصيح صوت القابلة المتهدج، بينما أصابعها الخشنة تطبق على مؤخرة رأسي "[1] وفي وصف آخر: " القابلة الضخمة الشرسة "[2].

أما شخصية العجوز "طيطمة"، الدلالة "هوارية"، الجارة "خيرة"، الطالب "حمو قاسم"، الجارة "مرسم" و"كلثوم"، والد ووالدة عبدقا... وغيرهم من الشخصيات فلم نجد لهم أي وصف خارجي في النص.

2.3 البناء الداخلي للشخصيات:

- نجود – زليخة:

أما الأوصاف الداخلية لبطلة الرواية نجود فهي شخصية مضطربة ومحبطة ويائسة وتائهة في عزلة عن العالم، ها هي ذي تصف الهناء الذي كانت تتمتع به في بطن أمها: " مرتاحة كنت.. مرتاحة والله. أستلقي بملء أطرافي، مثل أميرة، أنام وأصحو كما يحلو لي، أحلم أحيانا وأحيانا أخرى أصغي للعالم الخارجي وضجيجه المبهم(...) أعوم في سائلي أتقلب وألعب وبأصابعي أمسك الحبل السري أنيسي، أو أداعبه بقدمي.. أتقلب سابحة لاهية»[3]، فهي تعبر عن شوقها إلى عالمها الأول والوحيد الذي كانت تنعم فيه بالهناء والراحة التي افتقدتهما بمجرد خروجها منه من جهة، ومن جهة أخرى نراه يعكس حرمانها وافتقادها للهناء في حياتها، فقد ولدت في ظروف صعبة حيث فقدت أمها مصدر العطف والحنان عند ولادتها، وأبوها هو الآخر اغتيل في

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ، ص10.
[2]- المصدر نفسه، ص 19.
[3]- المصدر نفسه، ص16.

نفس ليلة مولدها وهو ما جاء على لسانها: «اغتيل أبي الذي كان شرطيا آنئذ »[1]، فهي ترى في ذاتها أنها نذير شؤم فقد عرف ميلادها أحزان كثيرة عدا عن وفاة والديها، فـ "نجود" ولدت في زمن العشرية السوداء وهو ما جاء في هذا المقطع السردي: «لو أنني خيرت لكنت اخترت أن أجيء في زمن جميل ولما أتيت في سنوات القتل والمحنة والإرهاب، سنوات كانت سوداء على البلاد والعباد»[2].

أثرت البشاعة التي ميزت ملامح " نجود " على نفسيتها، وهو ما جعلها تعيش حالة من القلق والتوتر تقول: « ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل »[3].

كما أن نجود تعيش في داخلها حالة من الشك وفقدان الثقة بنفسها وبمن حولها، حتى أقرب الناس إليها خاصة بعدما انتبهت أنهم يبتعدون عنها عنوة بسبب شكلها، ومنهم خالتها حدهم تقول: «ألم تعد خالتي تحبني مثل الأول؟»[4]، وتضيف: « لم تعد مثل سابق عهدها معي، قريبة مني تحضنني وتغمرني بحنانها وعطفها، ما هذه المسافة التي ما تفتأ تحفرها بيني وبينها يا ربي؟»[5].

وأيضا بوعلام زوج خالتها الذي تغيرت معاملته لها تقول: "لم يعد يعاملني مثلما كان يفعل أحيانا في طفولتي. لم يعد يبتسم في وجهي.."[6].هذا البعد والنفور الذي فرضه عليها مجتمعها بسبب شكلها الذميم جعلها تحيى وحيدة في عزلة عن الجميع، أثقل روحها وأتعبها الحزن والوحدة والخوف والاحتقار والتهميش المفروض عليها. كانت تلك هي روح ونفسية البطلة " نجود" داخل الرواية حيث كانت كل المشاعر الباعثة على الإحباط واليأس في الحياة قاسية عليها كظل لصيق لها لا يفارقها أبدا وكانت المعاناة عنوانا لحياتها.

[1]- ربيعةجلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص21.
[2]- المصدر نفسه، ص22.
[3]- المصدر نفسه، ص40.
[4]- المصدر نفسه، ص25.
[5]- المصدر نفسه، ص42.
[6]- المصدر نفسه، ص44.

مقابل البشاعة يكمن جمالها الداخلي في أنها " طيبة ولطيفة وذكية"[1]، والتي لم يتفطن لها أحد ما عدا عبدقا، والتي جعلته يغرم بها على الرغم من بشاعة شكلها، وهو ما زادها ثقة بالنفس وهو ما جاء على لسان البطلة " أصبحت أقبل على الحياة بنهم كبير " [2] ثم تضيف" أصبح بين ذراعيه ملكة على عرش الجمال، ملكة جمال قلبه وعمارتنا وحينا وبلدنا والعالم "[3].

– شخصية حدهم:

" حدهم " امرأة طيبة تقول عنها الساردة " خالتي العزيزة الطيبة "[4]، كما تظهر في الرواية قلقة على الدوام بخصوص ابنة أختها نجود، وعن مصيرها ومستقبلها، وتلاحظ أن شكلها يزداد بشاعة يوما بعد يوم، تقول " كلما وقعت عيناي عليها وهي ذاهبة أو آيبة في البيت ينقبض قلبي وأشعر بالضيق لما هي عليه من بشاعة الشكل" [5]، فحال نجود وشكلها يبعث في نفسها الخوف عليها.

هي أيضا دائمة التفكير بخصوص زوجها بوعلام الذي يطول غيابه عن البيت مما يجعلها في شوق دائم له تقول نجود: " أما خالتي فلا تترك أية علامة تدل على ريبة تتسرب من صمتها حنينها إليه وحده فقط يفضحها أحيانا "[6] ، كما تظهر لنا شخصية حدهم من الداخل مثقلة بالهموم والحسرة على حالها جراء إحساسها بالنقص لأنها لا تنجب، ويظهر ذلك جليا في قولها في هذا المقطع الذي افتتحته بلفظة " آه " للحسرة على نفسها وعلى وحدتها: " آه.. لست أدري ما كنت فاعلة لولا بنت أختي نجود. إنها فعلا تؤنسني وتملأ حياتي بالرغم من كل شيء.(...) أنا أيضا لم

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص63.
[2]- المصدر نفسه، ص172.
[3]- المصدر نفسه، ص175.
[4]- المصدر نفسه، ص57.
[5]- المصدر نفسه، ص62.
[6]- المصدر نفسه، ص135.

أختر أن أكون عاقرا" [1]، فبالرغم من المعاناة التي تعيشها بينها وبين نفسها إلا أنها راضية وقانعة بنصيبها في الحياة، "وكان علي كي أعيش في سلام أن أقبل حظي ونصيبي " [2].

– بوعلام:

يظهر بوعلام في هذا الشق كشخصية تغلب عليها طباع الخداع والخبث والكذب الذي يجيده يقول " بدأت بكذبات صغيرة عجفاء لكن الآن الحمد لله اشتدت طاقتي الخيالية ودربتني على إنشاء ضرب من الكذب العظيم "[3]، ففي نظره أن هذه الصفات السلبية التي يتحلى بها هي بمثابة السلاح القوي له من أجل البقاء والاستمرار. فقد كانت الحياة قاسية عليه حيث ولد يتيم الأبوين رغم وجود أمه إلا أنها رمت به في مأوى الأيتام تحت وطأة الظروف الصعبة التي كانت تواجهها، وربما اكتسب هذه الطباع السيئة لأنه لم يجد من يأخذ بيديه ويوجهه في حياته، لأنه كان يفتقد لدفء الأسرة والأمان الذي لم يجده في ذلك المأوى الذي هو مصدر وسبب نفسيته المريضة وطباعه السلبية، يقول: « كل كذبة جديدة ناجحة هي وسام على صدري (...) لعلها متعتي الأعظم والألذ بعد متعتي في جمع المال، (...) اكتشفت متعتي هذه وقدراتي الخارقة على نسجها من زمن مأوى الأيتام»[4].

– عبدقا:

شاب يفضل حياة العزلة ويرى في تأتأته نعمة تجنبه العلاقات التي لا طائل منها يقول: « أرأيتم؟ التأتأة نعمة أحيانا.. فهي لا تضر أحدا. ثم إنها تنفعني »[5]، وهو شخصية لطيفة وخجولة وذو خلق رفيع، تقول فيه نجود: « يبدو شابا خجولا ولطيفا وخلوقا »[6].

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص59.
[2]- المصدر نفسه، ص60.
[3]- المصدر نفسه، ص143.
[4]- المصدر نفسه، ص143.
[5]- المصدر نفسه، ص111.
[6]- المصدر نفسه، ص128.

من اهتمامات " عبدقا " مطالعة الكتب وهو ما جاء على لسانه: «لم أترك كتب الفلسفة ولا مؤلفات علم الاجتماع ولا التاريخ ولا التصوف ولا الأدب ولا غيرها »[1]

كان " عبدقا " دائم الحيرة اتجاه مستقبله المهني، تقول الساردة: «فبقدر ثقافة ومعارف عبدقا الواسعة وأحلامه الكبيرة، يتنامي شعوره بالخوف على مستقبله إن هو بقي في البلد »[2] فالضغط على سوق العمل يغذي بالنزوح إلى الهجرة غير الشرعية الذي كان الحل النهائي لـ " عبدقا " والذي مآله إما الغرق أو الموت.

– مهدية:

هي فتاة متقلبة الأحوال حزينة تارة وسعيدة تارة أخرى، تقول عنها " نجود " « أحار في أمر مهدية ولا أدري إن كانت تعيسة أو في أعلى ذروة من السعادة. يحدث أن تضحك وتبكي في الوقت نفسه، فلا تهدأ ملامح وجهها على أي شكل ولا تستقر »[3]، ذلك أنها لا تتوقف عن الخوض في تجارب الحب التي كانت تتكلل بالفشل دائما، فهي دائما في حالة من عدم الاستقرار النفسي جراء إتباعها لعواطفها التي كانت سببا في تعاستها في الحياة.

– المجاهدة نورة:

تتميز " نورة " بطبعها القلق والحاد وذلك راجع إلى ما عانته إبان حرب التحرير، يقول ابنها " بوعلام " «اكتشفت أن أمي ذات طبع قلق جدا ربما نتيجة ما عانته خلال الحرب»[4]، كانت في السابق تملك روحا مرحة وطموحة وشغوفة لكسب الأراضي والممتلكات والمعارف « طموحها السياسي والمصلحي الكبير الذي يزداد يوما بعد يوم »[5] لكن سرعان ما تغير كل شيء حيث سلبت من " نورة " ثروتها وأراضيها وغادرها أصدقاؤها فأصبحت تعيش في حزن وعزلة ووحدة.

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق ، ص115.
[2]- المصدر نفسه، ص176.
[3]- المصدر نفسه، ص87.
[4]- المصدر نفسه، ص150.
[5]- المصدر نفسه، ص نفسها.

– يزيد:

تبعث شخصية " يزيد " على الارتياح، وهو ما جاء على لسان " بوعلام " «منذ النظرة الأولى ارتاحت نفسي لهذا الرجل، كان وقع نظره حنونا»[1] فهو شخصية هادئة تشعر كل من يتعامل معها بالارتياح.

– حليمة:

امرأة قليلة الكلام نادرا ما تتكلم، امرأة كتوم، ويتجلى في هذا المقطع «لا تحدث أحدا فكثيرا ما أباغتها تتحدث إلى نفسها وهي تقوم بأعمالها المنزلية »[2] تتصف حليمة ببعض السرية والغموض لكنها تتصف بالوفاء، وهذا ما يؤكده " بوعلام " «لم تنس حليمة هذا الجميل الذي جعلها تسعد كثيرا وتشعر بالزهو ، ظلت وفية لأمي»[3]، ورغم حياة البؤس التي تعيشها بسبب الظروف القاسية إلا أنها تظهر في الرواية قانعة صبورة، "حليمة لا تشتكي أبدا"[4].

– الجد:

يعيش جد نجود حالة من الحزن على وفاة ابنته " صفية " كما أوردت لنا الساردة «كان يبدو عليه الحزن العميق.. عيناه النديتان المتورمتان تؤكدان أن دمعا غزيرا سال منهما»[5]، ولم يكن في نفسه أي لوم على " نجود " لوفاة أمها، ويتضح ذلك من خلال قوله إنها: «وليدة ولن تفهم شيئا... لا ذنب لها فيما يحدث»[6]، وقد مات من شدة ألمه وحزنه على فقده لابنته.

كانت إذن هذه مواصفات شخصيات رواية " عرش معشق " من الداخل والخارج، حيث أنها تختلف وتتأرجح بين مواصفات جميلة وبين مواصفات قبيحة في ظاهرها وباطنها. ونلاحظ أن أهم

[1]- ربيعة جلطي: عرش معشق، مصدر سابق، ص147.
[2]- المصدر نفسه، ص159.
[3]- المصدر نفسه، ص160.
[4]- المصدر نفسه، ص159.
[5]- المصدر نفسه، ص19.
[6]- المصدر نفسه، ص نفسها.

ما يميز طريقة تقديم الروائية " ربيعة جلطي " لشخصياتها في هذه الرواية هو جعل نهاية كل فصل بمثابة إعلان ضمني عن ظهور شخصية جديدة، فتقوم بتشويق القارئ لاكتشافها وتحليلها.

نستخلص مما جاء في هذا الفصل الأخير ومن خلال تقديم الشخصيات في الروايات المدروسة أن الأعداد و الأسماء اختلفت من روائية إلى أخرى، ، فقد كانت "فضيلة الفاروق" أكثر الروائيات استعمالا للشخصيات من حيث العدد، فنجد أنها وظفت في روايتها "تاء الخجل" حوالي (اثنين وثلاثين شخصية)، أما "أحلام مستغانمي" فقد وظفت في روايتها " الأسود يليق بك" حوالي (ثمانية عشرة شخصية)، "وربيعة جلطي" وظفت (تسعة عشرة شخصية) في روايتها "عرش معشق". هذا التنوع في الشخصيات أضفى على هذه الروايات جمالية و شعرية، فبعد تحليل هذه النماذج الروائية وعرض صفاتها، ومواقفها و سلوكاتها، نجد أنها لعبت دورا هاما في بناء المتن الروائي النسائي الجزائري بصفة فنية و إبداعية، مما يمكنه التأثير على القارئ وجعله يتوهم واقعيتها و قربها الشديد من الحقيقة.

خاتمة

خاتمة

توصلنا في هذا البحث بفضل الدراسة النظرية للمفاهيم الشعرية وبفضل الدراسة التطبيقية الأسلوبية البنيوية لموضوع "شعرية الرواية النسائية الجزائرية" إلى جملة من النتائج الهامة، نرصدها فيما يلي:

– يعد مصطلح الشعريّة من أبرز المصطلحات النقدية التي ماتزال تثير الجدل والنقاش بين النّقاد والمترجمين العرب، حيث لا يوجد مفهوم محدّد وثابت ومصطلح مضبوطٌ للشعريّة، فقد تباينت المصطلحات واختلفت فيما بينها، فمنهم من سماها الانشائية أو الأدبية ومنهم من سماها الشعرية أو الشاعرية. وهذا الاختلاف في المصطلح نجده في النقد العربي، ولانجده في النقد الغربي، إذ تمّ الاتفاق على مصطلح واحد وهو مصطلح (poétics) الذي وضعه أرسطو.

– إنّ الشعريّة التي قصدنا إليها في بحثنا هي مجموعة الخصائص التي تخوّل للعمل الأدبي أن يكون أدبيًّا متفردًا، متميّزًا عن الأعمال الأخرى. فالشعرية تسعى لاكتشاف القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، من خلال البحث في الخصائص اللغوية والفنية الكامنة في النص الأدبي، حيث تنطلق منه وتنتهي إليه معتمدة في ذلك على إجراءاتها الخاصة، وهو ما ركزنا عليه في دراستنا للمتن النسائي الجزائري.

– تعتبر النصوص الروائية التي قدمتها فضيلة الفاروق و أحلام مستغانمي وربيعة جلطي نصوصا رائدة ومتميزة على مستوى اللغة والأسلوب، وتعتبر أيضا نصوصا تجسد نضج الرواية النسائية الجزائرية.

– تتجسد مظاهر الشعرية في الرواية النسائية الجزائرية وتحديدا في نص "الأسود يليق بك" ونص "تاء الخجل" ونص "عرش معشق" من خلال عتبة الغلاف بما يحمله من صور تعد لوحات فنية و ألوان مختارة بدقة، كل ذلك يعكس جانبا فنيا جماليا يجعل هذه النصوص الروائية تتميز بالشعرية الاغرائية التي تعمد إلى جذب القارئ، وشد انتباهه و تحريك عواطفه.

– تمنح ألوان الغلاف بعدا جماليا وشعريا وقد تم وضعها بعناية وقصدية من أجل دعوة القارئ واستدراجه إلى المتن.

– تميزت عناوين الروايات النسائية الجزائرية التي قمنا بدراستها بالإغراء والجاذبية، فقد حرصت الروائيات الثلاثة على إيجاد لغة خاصة بهن تميزهن عن لغة الرجل، فتميزت عناوينهن بالشعرية والمرونة والسلاسة وقوة الإقناع.

– تميزت النصوص الروائية النسائية الجزائرية التي شكلت مدونتنا بشعرية العناوين الداخلية للفصول. فمثلا العناوين الداخلية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي كانت عبارة عن مقاطع شعرية ومقولات لبعض عظماء الثقافة والأدب والفن والفلسفة، وهذا ما اضفى على الرواية نوعا من الجمال والشعرية.

– بالإضافة إلى هذا يجسد المكان الروائي في هذه النصوص بؤرة شعرية مهمة نهضت بأدوار هامة في الكشف عن العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع مثل سلطة الأب وسلطة المجتمع مقابل صورة المرأة الضعيفة المهمشة في بعض المجتمعات الجزائرية. كما وظفت الشعرية في عنصر الزمان، إذ تنوعت تشكيلاته من رواية إلى رواية أخرى، ساهمت، بذلك، البنية الزمنية في تحريك وتيرة السرد، لاسيما من خلال الاسترجاع أو القفز إلى المستقبل واستباق أحداث لم تقع بعد، حيث أكسبت هذه التحريفات الزمنية النصوص الروائية جمالية شعرية. أما فيما يخص علاقات الديمومة أو إيقاع السرد الذي تمتد دراسته من خلال العلاقات الأربع التي ذكرناها وهي الحذف والتلخيص والمشهد والوقفة نجد أن هذه الحركات قد وظفت بشكل كبير، وهي تؤدي وظائفا وأدوارا عدة دلاليا وتشكيليا وجماليا وتعمل على إضاءة العتمات السردية وتحقق للرواية فردانيتها وخصوصيتها الأسلوبية والتصويرية والوصفية.

– نلمس أيضا الشعرية في شخوص المتون الروائية و هي شخوص تبدو متأثرة بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفيزيولوجية للروائيات.

– ينبغي، في الأخير، أن نؤكد في ظل هذه النتائج التي توصلنا إليها إلى أن الرواية النسائية الجزائرية قد حققت قدرا لافتا من الجمال والإبداع والشعرية التي تمنحها نوعا من الخصوصية والتميز.

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر:

أ . المدونة:

- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت- لبنان، ط1، 2012.
- ربيعة جلطي: عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.
- فضيلة الفاروق : تاء الخجل، دار رياض الريس للكتب والنشر، أريس، الجزائر، 2003.

ب. القواميس والمعاجم:

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، المجلد الأول، ط4، 2005.
- أوزفالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007.
- معجم الوجيز: معجم اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصدر، (د ط)، 1994.

2.المراجع باللغة لعربية:

أ. الكتب:

- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجزي ومحمد السلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1965.
- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، د ط، 1996.
- أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982.

- أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1989.
- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1984.
- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط.
- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، (د ط)، 2008.
- الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، ط2، د ت.
- الرود إبش ودور فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1996.
- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010م.
- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010 .
- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- إلمارهو لنشتاين: رومان جاكبسون أو البنيوية الظاهراتية، تر: عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

– أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

– أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر: ادريس بلميح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1993.

– آمنة يوسف: تقنيات السرد، في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

– آن إينو: تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، مر: عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، د ط، 2004.

– آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1992.

– برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، باريس، دط، 1992.

– بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بنية الأفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

– بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

– بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

– بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

– تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامه، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- تيري إيجلتون: نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية11، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د ط، 1991.

- ج. بول براون: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير تريكي، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997.

- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998.

- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 1993.

- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- جوزيف كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن آحمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، لبنان، 2003.

- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1994.
- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.
- حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص وتقويض الخطاب، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.
- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، فلسطين، ط1، 2007.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 1991.
- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2006.
- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.
- ديفيد بشيندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2005.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباءالقاهرة، مصر، دط، 1988.
- راي كروزير: الخجل، تر: معتز سيد عبد الله، عالم المعرفة، الكويت ، مارس، 2009.
- رشيد بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994.
- رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

– مجموعة من المؤلفين: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر، مصر، ط1، 1997.

– رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1986.

– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988.

– رينيه ويليك: الهجوم على الأدب، تر: حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

– زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000.

– سعد بوفلاقة: الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة، ط1، 2008.

– سعيد بن كراد: سيمائية الصورة الإشهارية، إفريقيا، الشرق ، الدار البيضاء، (دط)، 2006.

– سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، دار البيض : المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

– سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

–سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، (د.ط)،(د.ت).

– سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

– شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994.

– شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 2007.

– شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2008.

– شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

– صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992.

– ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، 2010، دط.

– طراد الكبيسي: في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004.

– عباس العقاد: ساعات بين الكتب، ج1، ص 18. نقلا عن: أحمد سيد أحمد: المرأة في أدب العقاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، د ط، د ت.

– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2008.

– عبد الحميد بورايو: منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

– عبد الرحمان طه: في أصول الحوار وتجديد أصول علم الكلام، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984.

– عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.

- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، يناير 2006.

- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005.

- عبد القادر الفهري: علم أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، دار الكتب اللبناني، د ط، د ت.

- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004.

- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

- عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011.

- عبد المالك مرتاض: من عوائص ترجمة المصطلح النقدي، ضمن: مائة قضية... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة، الجزائر، د ط.

- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة، أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2000 .

- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

– عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

– عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

– عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية: دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005.

– عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

– غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1981.

– فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

– فاطمة الطوبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون–دراسة ونصوص، المؤسسات الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

– فاطمة حسن السراحنة: بناء الشخصية في نثر أبي العلاء المعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1.

– فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1986.

– فليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

– فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

- فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فرد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، باريس،، ط3، 1983.
- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)،(د.ت).
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، (ط1)، 1987.
- مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، لبنان، ط1، 2010.
- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982.
- محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.
- محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، سلسلة مفاتيح دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1997.
- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2003.
- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم 143، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1989.

- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.
- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- محمد صابر عبيد: التشكيل السردي المصطلح والاجراء، دار تيتوى، دمشق، سورية، 2011.
- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة التناص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007.
- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة، مصر، القاهرة، د ط، د ت.
- محمد نور الدين أفايه: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
- محمود درابسة: مفاهيم الشعرية "دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر، الأردن، ط1، 2010.
- محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003.
- مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.
- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعيتها وإبداعاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

- مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004.

- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الإشكالية والأصول والامتداد دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، سنة 2004.

- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

- نزيه أبو نضال: حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

- يحيى بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2001.

- يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1994.

- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، 2008.

- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، د ط، 2008.

ب- المجلات و الدوريات:

- إدريس بودیبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

- باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، جدة، مج16، ع61، 2007.

- بودربالة الطيب: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، 15 أفريل 2002، منشورات الجامعة.

- بوشوشة بن جمعة: شعرية العتبات في روايةّ "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللسان ، العددان الخامس والسادس، جوان 2014، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط.

- جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25 ، ع3، مارس 1997.

- جيمي ويلز ولاري سانجر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، مقال قسنطينة، 15 يناير 2005.

- حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية مستغانمي(ذاكرة الجسد- عابر سرير - فوضى الحواس)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، 2012، جامعة تيزي وزو.

- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

- شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع46، 1 أكتوبر، 1992.

- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

- طاهر روابنية: شعرية العتبات وتفاعل الخطابات في رواية ففي مكتبي جثة) لـ(فرج الحوار)، مجلة سيمائيات، مج3، ع77.

- عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولجية التذوق الفني، مجلة عالم المعرفة)، الكويت، العدد267، مارس 2001.

– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 272، أوت 2001.

– كمال الرياحي: حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان (حوارات ثقافية في الرواية، والنقد، والقصة، والفكر والفلسفة)،ع26، تونس.

– محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الخلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي، اللاز أنموذجا، مجلة الأثر، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، يومي 23 و24 فيفري 2011.

– محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم 143، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1989.

– مصطفى ناصف: النقد الأدبي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 255، مارس 2000.

– مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمبر 2005.

– نجاة عرب الشعبة: قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد 12، ديسمبر 2015.

– وفنادة مفيدة: عتبة الغلاف الروائي ، صورة للجسد الأنثوي في رواية " شهقة الفرس" للروائية" سارة حيدر" ، مجلة الباحث ، العدد 17، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1.

– يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة 2007.

ج- الأطروحات:

- أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011-2012.

- إيمان مليكي: أساليب الرواية النسائية الجزائرية بين الواقعية والتجديد، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2017-2018.

- بايزيد فطيمة الزهراء: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2011- 2012.

- بن عيسى أسماء : العتبات النصية ودلالتها في النص الروائي للطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، الجزائر، 2019-2020.

- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2006-2007.

- نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة ماجستير ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011-2012.

3- المراجع بالأجنبية:

-Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973.

- R.Jakobson: Huit questions de poétique, collection poelats,1977.

4- المواقع الإلكترونية:

- أبو المعاطي الرمادي: سيمائية الغلاف... تفضح استلاب شخصيات المحيميد جسديا ونفسيا، نشر في الحياة يوم 28-09-2010 http://www.sauress.com/alhayat/185739

- الطاهر روايتية: الفضاء والدلالة، اشتغال مدينة قسنطينة في رواية " الزلزال " للطاهر وطار، مجلة انسانيات. ? Lang=arhttp://insaniyat.revue.org/3194

- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، كتاب إلكتروني: www.alukah.net.

- جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تر وتقديم: فريدة الكتاني، من الموقع الإلكتروني: www.aljabriabed.net

- جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، إلكترونية للشعر المترجم الموقع الإلكتروني: Httpm:// www.araicnadwah.com

- جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس

الدكتور جميل حمداوي ht ml/ القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيسwww.nouh word.com/article/

- دلالة اللون الأبيض في موقع: فنون–وتسلية/فنون/الفن/دلالة– اللون– الأبيض https://e3arabi.com

- دلالة اللون الأحمر في موقع: فنون–وتسلية/فنون/الفن/دلالة– اللون– الأحمر https://e3arabi.com

- دلالة اللون الأخضر في موقع: فنون–وتسلية/فنون/الفن/دلالة– اللون– الأخضر https://e3arabi.com

- دلالة اللون الأصفر في موقع: فنون–وتسلية/فنون/الفن/دلالة– اللون– الأصفر https://e3arabi.com

- دلالة اللون الرمادي في موقع: فنون–وتسلية/فنون/الفن/دلالة– اللون– الرماديhttps://e3arabi.com

- سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي (الرواية السورية أنموذجا)، https://www.startimes.com/f.aspx?t=12063599

- فضيلة الفاروق ليورو نيوز نت:

http://arabic.euronews.com/2011/09/19Fadela/alfarouk/litterature/algeria-womens/rights.

- محمد الولي: الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة، مجلة علامات، عدد 28، ص 95. من الموقع الالكتروني: http://www.saidbengrad.com

- محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد،من الموقع الالكتروني:

www. Fikrwanakd .aljabria bed.com

- موقع إلكتروني: www.m.youm.com.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ – د
الفصل الأول: الشعرية والكتابة النسائية في الرواية الجزائرية– دراسة نظرية في المفاهيم والنشأة–	
أولا: الشعرية	06
1. مفهوم الشعرية	07
2. الشعرية في النقد الغربي	14
3. الشعرية في النقد العربي	43
ثانيا: الكتابة النسائية في الرواية الجزائرية	63
1. إشكالية المصطلح: النسائي، النسوي، الأنثوي	64
2. الأدب النسائي وتعددية القراءة: (بين الرفض والقبول)	72
3. الرواية النسائية الجزائرية، خلفيات التشكل وسياق التكوين	79
4. خصوصية اللغة وصدى الأنوثة في الرواية النسائية الجزائرية	82
الفصل الثاني: شعرية العتبات النصية والبنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية – دراسة تطبيقية–	
أولا: شعرية العتبات النصية	85
I. شعرية العتبات الخارجية	87
1. تشكيل الغلاف وشعرية خطاب الصورة	87
2. اسم المؤلفة بين المعلن والمستعار	100
3. العنوان بين الإغراء والتشويق	103
4. التجنيس بين الواقعي و الخيالي	115
5. عتبة دار النشر	116
6. عتبة الغلاف الخلفي	117

II. شعرية العتبات الداخلية	120
1. عتبة الاستهلال وتشكيل أفق القراءة	120
2. عتبة الإهداء	121
3. استراتيجية البناء النصي للعنونة الداخلية	125
ثانيا: شعرية المكان والزمان الروائيين	131
I. شعرية المكان	132
1. شعرية المكان في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق	134
1.1 الأماكن المغلقة/الألفة والخوف	134
2.1 الأماكن المفتوحة/الحرية والقيد	137
2. شعرية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	143
1.2 الأماكن المغلقة/الألفة والخوف	143
2.2 الأماكن المفتوحة/الحرية والقيد	153
3. شعرية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	157
1.3 الأماكن المغلقة/الألفة والخوف	158
2.3 الأماكن المفتوحة/ الحرية والقيد	161
II. شعرية الزمان	164
1. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " تاء الخجل " لفضيلة الفاروق	164
1.1 الترتيب الزمني	164
2.1 الديمومة أو المدة	174
2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي	183
1.2 الترتيب الزمني	183
2.2 الديمومة	187
3. شعرية المفارقات الزمنية في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي	192

1.3 الترتيب الزمني	192
2.3 الديمومة	196
ثالثا: شعرية الشخصية الروائية	202
I. تموقع الشخصية في الرواية	203
II. **تموقع الشخصيات في الروايات المختارة**	204
1. تموقع الشخصيات في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق	204
1.1 البناء الخارجي للشخصيات	204
2.1 البناء الداخلي للشخصيات	206
2. تموقع الشخصيات في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	212
1.2 البناء الخارجي للشخصيات	212
2.2 البناء الداخلي للشخصيات	218
3. تموقع الشخصيات في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي	221
1.3 البناء الخارجي للشخصيات	222
2.3 البناء الداخلي للشخصيات	230
خاتمة	237
قائمة المصادر والمراجع	241
فهرس الموضوعات	259
ملخص البحث	0

ملخص البحث

إن الكتابة النسائية كتابة رمزية تستدعي المتراكم عبر الزمن، فتحدث في اللغة شفافية فيغدو بذلك عالمها الروائي مميزا بهندسة كتابتها الواعية واللاواعية، فهي تنطلق من لغة الحواس في شاعرية لتوحي بمدى العلائقية بينها وبين الكتابة كقيمة تجسد فعل مواجهة الاحتفاء بالذات وإثبات الحضور، وإدانة الاقصاء والتهميش بكل أنواعه.

عرفت الرواية النسائية الجزائرية تطورا كبيرا منذ تسعينات القرن الماضي إلى يومنا هذا لاسيما، على مستوى الاشتغال على اللغة وعلى مستوى المداخل النصية الجديدة، حيث ما فتئت الرواية كجنس أدبي تغري الكاتبات الجزائريات بالتجريب، وهن القادمات إليها من عوالم الشعر والقصة، خاصة، القصيرة منها، هذا الانتقال الذي يعلل تنامي الإنتاج الروائي النسائي الجزائري كما وكيفا في الصوغ السردي.

تصيغ الرواية النسائية الجزائرية للقارئ عالما مسبوكا بطابع سردي مشوق، ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له بطريقة فنية وأدبية، تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالأدبية النصية إلى الشعرية النصية.

تتمثل أهمية دراسة موضوع الرواية النسائية الجزائرية في محاولة إدراك المدى الإبداعي والجمالي الذي وصلت إليه حيث اقتحمت الروائيات الجزائريات مجال الكتابة بجدارة وتمكنت في السنوات الأخيرة من صياغة خطاب سردي أنثوي يعكس حضورها ورؤيتها من خلال أفكارها وقيمها الاجتماعية والثقافية كامرأة، بالإضافة إلى ذلك فقد تميزت نصوصهن بقدر من الشعرية ما يجعلها تكتسي طابعا يميزها ويجعلها موضوعا يستدعي الدراسة.

لقد حظيت الرواية النسائية بالعديد من الدراسات الاكاديمية والصحفية في جوانب متعددة لكن موضوع الشعرية يضل موضوعا حديثا وجديدا لم تقدم فيه الدراسات الكافية وهو بذلك ما يزال حقلا خصبا للدراسة النقدية الاكاديمية. وعليه فقد توجه اهتمامنا للتركيز على هذا الموضوع الذي وسمناه بـ: "شعرية الرواية النسائية الجزائرية"، حيث انتقينا أكثر النصوص الروائية النسائية الجزائرية التي قد تتوفر فيها صفة الشعرية كمدونة لبحثنا ودراستنا التطبيقية، وهي:

1- "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق (2003)

2- "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي (2012)

3- "عرش معشق" لربيعة جلطي (2013)

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن نعمد إلى توسل المنهج الأسلوبي والمنهج البنيوي من أجل مقاربة داخلية نصية. فالمنهج الأسلوبي كشفنا من خلاله عن مكامن الشعرية وخصائصها في المكونات الروائية، أما المنهج البنيوي ونظرا لتماشيه مع الوصف والتحليل فقد استعملناه في وصف الظاهرة ومن ثم تحليلها فنيا وموضوعيا، فكان للمنهج البنيوي الدور الرائد في الوقوف على النصوص وكشف خباياها وملامسة جمالياتها.

إن الهدف من هذا البحث، ليس فقط التعريف بالكتابة الروائية النسائية الجزائرية الجادة وإنما وضعها موضع الدراسة النقدية الاكاديمية الحيادية والبحث عن خصوصياتها وجمالياتها، وهو ما يعلل تركيزنا على مسألة الشعرية في هذه النصوص.

بناء على ذلك يتمحور بحثنا حول هذه الإشكالية:

-ماهي مكامن الشعرية في الرواية النسائية الجزائرية؟ كيف تتجلى؟ وماهي خصوصياتها؟

يتفرع عن هذه الأشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية:

- ماهي الشعرية؟
- ماهي الكتابة النسائية؟
- ماهو مسار الرواية النسائية الجزائرية؟
- كيف تتجلى الشعرية من خلال العتبات النصية والبنية السردية؟

للإحاطة بهذا السؤال الذي يتمحور حوله بحثنا الموسوم بـ" شعرية الرواية النسائية الجزائرية" قمنا بوضع هذه الخطة المنهجية التي تنقسم إلى بابين: الباب الأول نظري والباب الثاني تطبيقي:

- **الفصل الأول:** "**الشعرية والكتابة النسائية في الرواية الجزائرية –دراسة نظرية في المفاهيم والنشأة–**" تضمن القسم الأول منه الحديث عن الشعرية كمصطلح ومفهوم، اذ قمنا بتتبع مصطلح الشعرية في أصله اليوناني وترجمته إلى العربية، وتطور المفهوم عند أوائل الباحثين الذين قاموا بالاشتغال على هذا المصطلح كالشكلانيين الروس، و"جون كوهن"، كما تعرضنا لإشكالية مصطلح الشعرية عند الباحثين العرب وحاولنا إبراز الاختلاف الذي وقع بين النقاد العرب حول ظبطه، ليلتزم البحث بمصطلح ثابت وهو "الشعرية" التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية. وتضمن القسم الثاني الكتابة النسائية (النشأة وأسئلة الكتابة) وتناولنا فيه أيضا ضبط إشكالية المصطلح والمفهوم، ثم عرجنا إلى إبراز خصوصية هذه الكتابة.

أما في الفصل الثاني: "**شعرية العتبات النصية والبنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية – دراسة تطبيقية–**" فقد جعلنا الشق الأول منه لإستقراء شعرية العتبات الخارجية للروايات المختارة بدء بالغلاف الخارجي و العنوان الرئيسي، واسم المؤلفة، وعتبة التجنيس وصولا إلى الغلاف الخلفي، باحثين عن إشارات ودلالات هذه التشكيلات وعلاقتها بالمتن الداخلي للرواية. كما تطرقنا فيه إلى شعرية العتبات الداخلية: عتبة الاستهلال وعتبة الاهداء، الدلالة والوظيفة، وعلاقتهما بالوحدات السردية على امتداد المتن، ثم ولجنا إلى العناوين الداخلية وبحثنا في توزيعها وعلاقتها بالعتبة الرئيسية للرواية.

ركزنا في الشق الثاني: "**شعرية المكان والزمان الروائيين**" على دراسة شعرية المكان وشعرية المفارقات الزمنية: الاسترجاع، الاستباق، والإيقاع السردي بتقنيتيه (التبطيء والتسريع) في النصوص الروائية المختارة.

أما الشق الثالث: "**شعرية الشخصية في الرواية النسائية الجزائرية**"، بداية كتمهيد نظري حول مفهوم الشخصية من خلال إلمام سريع لأبرز المحطات التي شكلت الرؤية الشعرية والنقدية للشخصية، وعلى ضوء هذا التمهيد توصلنا إلى طريقة إجرائية قربتنا من التعرف على طرق تقديم الشخصيات في النماذج المختارة من خلال البناء الخارجي والداخلي للشخصية.

أما أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج فقد لخصت في الخاتمة وضمت أهم ما انبثق عن مقاربتنا النظرية والتطبيقية من أفكار ورؤى، ونذكر من بينها ما يلي:

– يعد مصطلح الشعريّة من أبرز المصطلحات التي بقيت مثيرة للجدل بين النّقاد والمترجمين العرب، حيث لا يوجد مفهوم محدّد وثابت ومصطلح مضبوطٍ للشعريّة فقد تباينت المصطلحات واختلفت فيما بينها، فمنهم من سماها الانشائية أو الأدبية ومنهم من سماها الشعرية أو الشاعرية. وهذا الاختلاف في المصطلح لا نجده الا في النقد العربي، أما في النقد الغربي فقد تمّ الاتفاق على مصطلح واحد وهو مصطلح (poétics) الذي وضعه أرسطو.

– إنّ الشعريّة التي قصدنا إليها في بحثنا هي مجموعة الخصائص التي تخوّل للعمل الأدبي أن يكون أدبيًّا متفردًا، متميّزًا عن الأعمال الأخرى. فالشعرية تسعى لاكتشاف القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، من خلال البحث في الخصائص اللغوية والفنية الكامنة في النص الأدبي، حيث تنطلق منه وتنتهي إليه معتمدة في ذلك على إجراءاتها الخاصة، وهو الأمر الذي ركزنا عليه في المتن النسائي الجزائري.

–تعتبر النصوص الروائية التي قدمتها كل من فضيلة الفاروق و أحلام مستغانمي وربيعة جلطي نصوصا رائدة ومتميزة على مستوى اللغة والأسلوب، وتعتبر أيضا نصوصا تجسد نضج الرواية النسائية الجزائرية.

تتجسد مظاهر الشعرية في الرواية النسائية الجزائرية في نصوص "الأسود يليق بك" و "تاء الخجل" و"عرش معشق" من خلال عتبة الغلاف بما يحمله من صور تعد لوحات فنية و ألوان مختارة بدقة، كل ذلك يعكس جانبا فنيا جماليا يجعل هذه النصوص الروائية تتميز بالشعرية الاغرائية التي تعمد إلى جذب القارئ، وشد انتباهه و تحريك عواطفه.

–تمنح ألوان الغلاف بعدا جماليا وشعريا وقد تم وضعها بعناية وقصدية من أجل دعوة القارئ واستدراجه إلى المتن.

– تميزت عناوين الروايات النسائية الجزائرية التي قمنا بدراستها بالإغراء والجاذبية، فقد حرصت الروائيات الثلاثة على إيجاد لغة خاصة بهن تميزهن عن لغة الرجل، فتميزت عناوينهن بالشعرية والمرونة والسلاسة وقوة الإقناع.

– تميزت النصوص الروائية النسائية الجزائرية التي شكلت مدونتنا بشعرية العناوين الداخلية للفصول. فمثلا العناوين الداخلية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي كانت عبارة عن مقاطع شعرية ومقولات لبعض عظماء الثقافة والأدب والفن والفلسفة، وهذا ما اضفى على الرواية نوعا من الجمال والشعرية.

– بالإضافة إلى هذا يجسد المكان الروائي في هذه النصوص بؤرة شعرية مهمة نهضت بأدوار هامة في الكشف عن العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع مثل سلطة الأب وسلطة المجتمع مقابل صورة المرأة الضعيفة المهمشة في بعض المجتمعات الجزائرية. كما وظفت الشعرية في عنصر الزمان، إذ تنوعت تشكيلاته من رواية إلى رواية أخرى، ساهمت، بذلك، البنية الزمنية في تحريك وتيرة السرد، لاسيما من خلال الاسترجاع أو القفز إلى المستقبل واستباق أحداث لم تقع بعد، حيث أكسبت هذه التحريفات الزمنية النصوص الروائية جمالية شعرية. أما فيما يخص علاقات الديمومة أو إيقاع السرد الذي تمتد دراسته من خلال العلاقات الأربع التي ذكرناها وهي الحذف والتلخيص والمشهد والوقفة نجد أن هذه الحركات قد وظفت بشكل كبير، وهي تؤدي وظائفا وأدوارا عدة دلاليا وتشكيليا وجماليا وتعمل على إضاءة العتمات السردية وتحقق للرواية فردانيتها وخصوصيتها الأسلوبية والتصويرية والوصفية.

– نلمس أيضا الشعرية في شخوص المتون الروائية و هي شخوص تبدو متأثرة بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفيزيولوجية للروائيات.

– و نؤكد في الأخير و في ظل هذه النتائج التي توصلنا إليها إلى أن الرواية النسائية الجزائرية قد حققت قدرا لافتا من الجمال والإبداع والشعرية التي تمنحها نوعا من الخصوصية والتميز.

ملخص:

عمدنا في أطروحة بحثتا الموسومة بـ " شعرية الرواية النسائية الجزائرية" إلى مقاربة النص الروائي النسائي الجزائري، مركزينا في ذلك على مسألة الشعرية، التي تكتسي أهمية بالغة من حيث حداثة هذا النوع من الدراسات، إذ تضع النص الروائي النسائي في مركز النقد الجمالي، الذي يسمح بتلمس قيمة هذه النصوص وتحديد خصوصياتها الشعرية بحيادية وموضوعية وعلمية. ومن تم فقد توسلنا المنهج البنيوي والأسلوبي لمقاربة المدونة المعتمدة، والتي تمثلت في بعض المتون الروائية النسائية الجزائرية:

- "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق
- "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
- "عرش معشق" لربيعة جلطي.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الكتابة النسائية، العتبات النصية، البنية السردية الروائية.

In our research thesis, entitled "The Poetics of the Algerian Women's Novel", we approached the Algerian women's novel, focusing on the issue of poetics, which is of great importance in terms of the novelty of this type of studies, as it puts the women's novel text at the center of aesthetic criticism, which allows By touching the value of these texts and defining their poetic specificities impartially, objectively and scientifically. Hence, we sought the structural and stylistic approach to approach the approved blog, which was represented in some of the texts of the Algerian women's novel:

- "Taa Al-Khajal" by Fadhila El-Farouk

- " Al-Assouad yaliquou biki " by Ahlam Mosteghanemi

- "Arch maâchaq" by Rabia Djelti

Keywords: poetics, women's writing, textual thresholds, novelist narrative structure.