الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي-تبسة-
كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

شعرية الحكاية في رواية "شهيا كفِراق"

لأحلام مستغانمي -دراسة بنيوية-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر(ل، م، د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- تواتي سارة
- حلايمية رباب

إشراف الأستاذ:

بوراس عبد الخالق

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
سلطاني رشيد	أستاذ محاضر-أ-	جامعة تبسة	رئيسا
بوراس عبد الخالق	أستاذ محاضر-أ-	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
قاسمية هاشمي	أستاذ محاضر-أ-	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد الله الذي أنعمنا بنعمة العلم وجعلنا من الذين نهتدي بهداه

ونتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف

«د.بوراس عبد الخالق»

والذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة

والذي تابع بحثنا من اللمسة الأول إلى اللمسة الأخيرة

كما نتوجه بالشكر لأعضاء اللجنة الموقرة

على موافقتهم على مناقشة وتقويم هذا البحث وإثرائه

مـــقـــدمـــــة

مقدمة

مقدمة:

شغل موضوع الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا، فعلى الرغم من أنها نظرية أدبية حديثة إلا أن لها جذور ضاربة في عمق التاريخ تعود بنا إلى أفلاطون وأرسطو، كون هذا الأخير واضع أول كتاب منهجي في الشعرية والمعروف بـ "**فن الشعرية**" الذي اقترح من خلاله معالجة الفن الشعري في ذاته، فالشعرية تبحث في معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي، وما يحتويه النص من ابداع طرأ عليه بفعل قوانينها، وهذا ما أخذ عنه الفلاسفة العرب قوانينها ومحدداتها. فهي من أهم الدراسات النقدية المعاصرة التي عنيت بالخطابات الأدبية الإبداعية الفنية من الداخل لتبحث في شعريتها الجمالية، فهي نظرية معرفية ونقدية في آن واحد فكما تعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة، إلا أنها تهتم أيضا بالفنون الأدبية وذلك في إطارها العام.

ومن بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع كون أن الروائية جزائرية وكتاباتها تمتاز بطاقة شعرية هائلة، فروايتها هذه كانت مزيجا بين الشعر والنشر، مما جعلها حقلا للدراسة، واخترناها لتكون موضوعا لمذكرتنا.

وقد وضعنا عنوانا مناسبا يتماشى والمنهجية المتبعة أثناء قراءاتنا وتحليلنا للرواية وكان كالآتي: **(شعرية الحكاية في رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي –دراسة بنيوية–)** وجاء بحثنا للإجابة عن الإشكاليات الآتية:

- كيف وظفت الروائية الزمان والمكان في الرواية؟ وما دلالة ذلك؟
- كيف كان بناء الشخصيات الروائية؟ وكيف ساهمت في أحداث الرواية؟
- إلى أي مدى استطاعات "**أحلام مستغانمي**" إبراز الشعرية في متنها الحكائي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات وضعنا خطة منهجية مكونة من مدخل تحدثنا فيه عن الشعرية، نشأتها، وأصولها عند الغرب والعرب القدامى والمعاصرين، وثلاثة فصول إذ جاء

في الفصل الأول الحديث عن الشعرية والبنيوية كمفهوم من الجانب اللغوي والاصطلاحي، بالإضافة إلى ما تعلق بالبنيوية من حيث الأصول عند الغرب وتلقيها عند العرب.

وانتقلنا في الفصل الثاني إلى دراسة بنية المكان والزمان في الرواية، وكذا بناء الشخصيات فيها وخصصنا الفصل الثالث لدراسة تجليات شعرية الحكاية، من شعرية الأفكار، وشعرية الأسلوب اللغوي، وشعرية التركيب، وجاءت الخاتمة بأهم النتائج المتوصل إليها.

وكما هو الشأن مع كل بحث اعتمدنا على مجموعة من المؤلفات نذكر منها: حميد لحميداني "**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**" ، حسن بحراوي، "**بنية الشكل الروائي**" ، حسن ناظم "**مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج المفاهيم**"، أيمن اللبدي: "**الشعرية والشاعرية**"، سعيد يقطين: "**الخطاب الروائي**" ،حسن الأشلم: "**الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى**"، صلاح فضل :" **أساليب الشعرية المعاصرة** ".

واعتمدنا في هذه الدراسة على آليات المنهج البنيوي للخوض في ميزات المكان والزمان، واستنطاق شخصيات الرواية، كما استعنا بالوصف والتحليل في تعاملنا مع مقاطع الرواية، ودراسة الشخصية واستخراج خصائصها.

ولا شك أن لكل بحث تعترضه صعوبات، وأهمها أن الرواية لا تتوفر على دراسات مسبقة، كما كان لكثرة وتنوع المراجع سببا في تشابهها علينا في إبراز المعلومات، إضافة إلى ضيق الوقت.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد ساهمنا في تسليط الضوء على مضامين هذه المدونة، وما كان توفيقنا إلا من عند الله عز وجل أن منحنا القوة والعزيمة لاستكمال البحث، ونتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل "**د.عبد الخالق بوراس**" على صبره الجميل وارشاداته التي رافقتنا في إنجاز هذا العمل.

المدخل: ماهية الشعرية وأصولها عند الغرب وعند العرب.

1/ أصول الشعرية عند العرب.

أ-تزفيتان تودورف (Tzvetar Todorov).

ب-الشعرية عند رومان جاكسون (Roman Jakson).

ج- الشعرية عند جون كوهين (John Cohen).

2/ الشعرية عند العرب القدامى والمحدثين.

2-1 الشعرية عند العرب القدامى.

أ-الفرابي (339هـ-950هـ).

ب-ابن سينا (428هـ-1037).

ج- ابن رشد (595هـ-1198).

د- عبد القاهر الجرجاني (471هـ).

2-2 الشعرية عند العرب الحداثيين.

أ-أدونيس (علي أحمد السعيد).

ب-كمال أبو ديب.

ج-صلاح فضل.

د-عبد الله الغذامي.

يتاح لكل بحث ان يتناول حقلا من حقول المعرفة إلى تحديد لمفهوم المصطلح، فالدراسة المصطلحية هي الإطار الذي تتحرك فيه المصطلحات كاشفة عن الروح التي تسكن المصطلح وتتحكم فيه تبعا لدلالته.

ويقدم على ذلك محمد صالح بقوله: «**ثمة عدد كبير من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدلالة على تلك السمات الخاصة التي تميز الأعمال الأدبية من غيرها، فإذا كان هناك إجماع على أن تشكيل النص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة لغة الكلام العادي المألوف ومنحرفة عنه، فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة لدلالة فئة من يرى أن السمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشعرية، أو الشاعرية، أو الجمالية، أو الإنشائية، أو الأدبية، وما إلى ذلك**»[1].

بمعنى أن هناك العديد من المصطلحات تحمل دلالة للتعبير عن العمل الأدبي، فيمكن أن تكون لدينا دلالة فتعبر عنها بسمة مختلفة نحو الأدب.

«**ومن بين المبررات القوية التي مهدت لنظريات الشعرية عدم كفاية البلاغة من جهة ومنطق النقود الحدسية والإنطباعية من جهة أخرى**»[2].فعدم كفاية البلاغة ومنطق الحدسية والإنطباعية يعتبران سببان في ظهور نظريات الشعرية.

«**ولعل الإختلاف الأول الذي تراه عند مطالعة ومراجعة هذا المبحث هو ما نشأ أولا عن تعريب المصطلح إن صح القول، فالكلمة الجنبية تم نقلها إلى العربية أولا ترجمة مباشرة قبل أن يتم إخضاعها لمقتضيات علم المصلح Terminology وبذلك كان قد تحصل عدد من الترجمات التي أصر كثير من النقاد إلى الإلتزام بمصطلح الشعرية فقط، فإن نفرا آخر بقي على الإلتزام ما رأى من ترجمة ومن اصطلاح حيث التقى ذلك بما ينظر له من أمر الأدب بعامة ولا يخص الشعر فقط، وهذا وجد تلاقيا وتماثلا مع ما يقدم، ولو استخدم المصطلح الشعرية لحدث بعض التناقض في أمر درسه ونظره وتوجب عليه حل**

[1] أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 20.

[2] المرجع نفسه: ص 19.

ذلك المشكل، فأثر السلامة وابقاء الإصطلاح الذي يستخدم الأدبية بدلا من الشعرية، أما الآخرون ممن ليس لديهم تنظير خاص لم يجدوا حرجا من الإلتفاف حول الشعرية اصطلاحا وترجمة»[1].

فنلاحظ أن كلمة الشعرية قد ترجمت لعدة مصطلحات، ولكن المصطلح الأكثر توافقا مع النقاد هو مصطلح الشعرية ودعوتهم إلى الإلتزام به.

«فالقارئ –أحيانا– يشعر بحمى الشعرية، وهو يتقلب بين مفاهيمها المتلعثمة بضبابية وكثافة مصدرها، المتمثل في الرؤية الحداثية، ومكترثا بفرز المصطلح الأليق بمفهومها نظرا لما يجده من تشويش فيه، حاصل من المعركة النقدية التي أثارها، ثم العشوائية في الإستخدام والترجمة، وخاصة في الخطاب النقدي العربي الجديد»[2].أي أن الشعرية لها العديد من المصطلحات التي تتمحور حول مفهومها وماهيتها.

«فالمفاهيم المتعددة تحيل إلى مصطلح واحد، وهو الشعرية Poetics، وهي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا ابداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، أي أن الشعرية هي شعرية خارجية لا تستنبط قوانين المادة (اللغة في الشعر مثلا) بمثابة الجسر الموصل إلى قوانين التصورات المحمولة عليها (اللغة) أو عليه (الجسر) لا إلى قوانينه بذاتها»[3].

فنصل إلى أن الشعرية هي المادة التي تحمل تصورات اللغة، فالشعرية هنا هي شعرية خارجية.

---

[1] أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، مرجع سابق، ص 20.

[2] بلعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 24، مارس 2016، ص 09.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 05.

«إن الشعرية –عموما– هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات، والحقيقة أن وجود القوانين –أيا كانت نوعيتها– في الخطاب اللغوي أمر بديهي فلابد –في كل خطاب– من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في إستنباطها، كما لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة إلا أن حصرنا الشعرية في العصر الحديث»[1].

أي أنها وضعت نظرية للأدب، باعتبار الخطاب اللغوي وجهة أدبية، فالشعرية تستنبط ماهية القوانين الأدبية.

1/ أصول الشعرية عند الغرب:

«نادى الشكليون الروس بقيام علم (المحاكاة) جديد للأدب (الشعرية)، فهم بدأوا بمهمة بلورة مفاهيم كلية تضم قوانين الأعمال الأدبية تحت مصطلح الشعرية، وإن قصدوا به قوانين الأدب ككل، وكان الأولى لو استخدمت الأدبية هنا، واعترض اللسانيون السيميائيون الذين نادوا بدور التقالية في رسم حدود الأدب، وأن لا خصوصية للخطاب الأدبي»[2].

أي أن الشعرية بدأت مع الشكليون الروس، باعتبارها مصطلح جديد للأدب، على عكس اللسانيون الذين نادوا بدور التقاليد التي تساهم في حدود الأدب.

«حيث استخدم مصطلح الشعرية بداية مع أرسطو في كتابه (فن الشعر) الذي تمت كتابته في القرن الرابع قبل الميلاد، وهذا الكتاب هو المؤسس للنقد ونظرية الأدب والشعرية عند الغرب الحديث والمعاصر، وأصل هذا الكتاب يقع بين جزئين الأول الذي

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص 09.

[2] أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، مرجع سابق، ص 23.

يعالج المسائل المتعلقة بشعر التراجيديا والملحمة، والجزء الثاني يتناول المسائل المتعلقة بشعر الكوميديا»[1].

بمعنى أن الشعرية قد استخدمت منذ أرسطو، وكتابه "**فن الشعر**" انقسم إلى قسمين: الأول يتحدث عن التراجيديا والملحمة، أما الجزء الثاني فهو يتناول شعر الكوميديا.

«إن موضع 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، لهذا تعتبر شعرية أرسطو من أشهر الشعريات، فلذلك تعرف شعرية أرسطو (بشعرية المحاكاة)»[2].

فإن كتاب أرسطو هو كتاب في المحاكاة ولهذا سميت شعرية أرسطو بشعرية المحاكاة **(التمثيل)**.

يقول تودوروف: **«إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لـ "نظرية الأدب" (وقد وضعنا هذه العبارة بين مزدوجتين لتجنب الخلط التاريخي) وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة: فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال) ولا نرى مثالا مشابها لهذه الحالة إلا في نحو بانيني الذي كان في الوقت ذاته أول كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلا دورا ضئيلا في تاريخ العالم)، أو في مثال أقرب، هو منطق أرسطو نفسه»**[3].

---

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 03.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 12.

[3] المرجع نفسه: ص 12.

أكد موضوع الدراسة محدد، وهذا الكتاب تعود نسبته لأرسطو، كما أشار إلى بابنيني بأن كتابه كامل رغم أنه لم يجد عناية كاملة.

أ- تزفيتان تودورف (Tzvetar Todorov):

يمثل تودورف من أهم أعلام الشعرية، حيث أن موضوع الشعرية عند تودورف «**ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل هو ما تستنطقه خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، فليس العمل إلا إنجاز من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن**»[1].

بمعنى أن هذه الخصائص هي التي تستنطق الحدث الأدبي أي الأدبية وموضوع الشعرية هنا هو الخطاب.

«**فالمنظور الذي تندرج ضمنه الشعرية يفقد المأخوذ الأول كل قوته، فالشعرية بالتحديد لا تضيع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي، وهي تؤكد أن هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلا هناك**»[2].أي أن الشعرية تتمسك بالمفاهيم التي تكون موجودة في العمل النوعي، وتكون قد وضعت هذه الأعمال في ذلك الخطاب الأدبي.

ويتحدث غاليري قائلا: «**يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمانه بالعودة إلى معناه الإشتقاقي، أي اسما لكل ماله صلة بإيداع 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 الشعرية.**

[1] تودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه: ص 26.

وستتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[1]. أي أن الشعرية تماثل كلمة الأدب، وللشعرية علاقة وطيدة مع الأعمال النثرية.

وفي ظل التوازي، فقد جاءت الشعرية «**فوضعت حدا للتوازي القائم 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 علم الإجتماع...إلخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»**[2].

أي أن الشعرية لا تبحث في المعنى بل تبحث في القوانين العامة، وكل عمل يتميز عن غيره من الأعمال الأخرى، كما أنها قيدت العلم بالمقاربة الباطنية "**مقاربة الأدب**".

ب- الشعرية عند رومان جاكسون (Roman Jakson):

يقول رومان جاكسون: أن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: «**ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟» وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالإختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»**[3].

فمهما اختلف الاختلاف النوعي للسلوك اللفظي تبقى الشعرية إحدى الأنواع الدراسات الأدبية.

«وتقتضي الرسالة سننا مشتركا كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه وهذه العناصر لا يستغنى عنها التواصل اللفظي وهذا واضح في الخطاطة التالية:

---

[1] تودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 23، 24.

[2] المرجع نفسه: ص 23.

[3] رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

سياق

مرسل--------رسالة--------مرسل إليه»[1]

اتصال

سنن

فهناك تواصل بين المرسل والمرسل إليه وذلك من خلال الرسالة، حيث يقوم المرسل بإرسال رسالة إلى المرسل إليه، فالرسالة هنا بمثابة قناة.

أما الشعرية عند جاكسون فهي: «**تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر**»[2].

اهتمام الشعرية بمعنى الكلمة، أم الوظيفة الشعرية فهي تهتم بالشعر وبما هو خارج الشعر أيضا.

«**فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، فالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع**»[3].

بمعنى أن الوظيفة الشعرية في دراستها اللسانية تفوق حدود الشعر، أي أن هناك علاقة بين التحليل اللساني والوظيفة الشعرية، فالشعرية تهتم بالبنية اللسانية.

---

[1] رومان جاكسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه: ص 24.

[3] المرجع نفسه: ص 32.

«لذلك اهتم رومان بالوظيفة المهيمنة، وكان معياره اللساني الذي يتعرف الوظيفة الشعرية من خلال اسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف»[1]. أي أن جاكسون اعتمد على مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف لتعترف على الوظيفة الشعرية.

فعندما نتحدث عن رومان جاكسون فنحن نتكلم عن الوظائف الستة وهي:

مرجعية

إنفعالية------شعرية------إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

«فكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول، واختلاف الأقوال في طبيعتها وفي جنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه»[2].

أي كل عنصر من هذه العناصر يكون مختلف عن العناصر الآخر، بمعنى أن الأقوال تختلف من حيث الطبيعة.

ج- الشعرية عند جون كوهين (John Cohen):

«بدأ مشروع جان كوهين من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، حيث يتجاوز استقالية الإنزياحات بعضها عن بعض تلك الإستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة»[3].بمعنى أن كوهين تجاوز وتخطى استقلالية الإنزياحات عن طريق البلاغة القديمة.

---

[1] حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: سامح الرواشدة، جامعة مؤقتة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006، ص 13.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، ط4، 1997، ص 09.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 111.

«فيخرق الإنزياح قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الإنزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد، أنه لا يعد شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامة ووظيفته التواصلية»[1].أي أن الانزياح يخرق قانون اللغة لكي يكون شعريا لأنه خاضع لعمليتا التصحيح، وإعادة انسجام الكلام.

«وكون كلمة "شعرية" قد عنت زمنا طويلا معاير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده، بالمقابلة مع البلاغة يشهد حقا بالخطوة التي نعمت بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري»[2].

فالشعرية تقابل البلاغة في نظم الشعر وذلك له أثره في الفن الشعري من خلال الوسائل الصوتية.

«لذا من الممكن أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الإنفعال الشعري»[3].بمعنى أن الشعرية لها تأثيرها في الانفعال الشعري وذلك في جميع الموضوعات.

«فمفهوم الشعرية عند جون كوهين هي "علم موضوعه الشعر" لأن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما، غير أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها»[4].

تبحث الشعرية في الشعر حيث يكون هو موضوعها، ويعيد الشعر بناء اللغة العادية من جديد.

«فيكمن الفرق بين الشعر والنثر حسب كوهين في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية،

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 06.

[2] المرجع نفسه: ص 11.

[3] المرجع نفسه: ص 10.

[4] المرجع نفسه: ص 06.

ويحيل مكمن الفرق هذا على نظرية ياكسون في التماثل equivalabence إلا أن التماثل عند كوهين ذو طبيعة تأثيرية»[1].

فالفرق هنا بين الشعر والنثر عند كوهين يكمن في التماثل وهو أقل حضورا عن الأنواع النثرية الأخرى.

«فإن الشعرية تعبر عن نفسها نثرا –فالشعر هو اللغة– الموضوع للغة واصفة هي النثر، ويبدوا أن هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جوهر موضوعها نفسه»[2].

باعتبار اللغة هي موضوع النثر فهذا جعل الشعرية تفقد جوهر موضوعها.

«وللواقعة الشعرية ينبغي لأجل إثبات أنه ضروري أن نبين أنه لا يوجد شعر يخلو من الانزياح، وينبغي لأجل أن نثبت بأنه كاف، أن ببين أنه لا وجود لانزياح خارج الشعر»[3].

يعني أن للشعر انزياح ولا وجود لشعر دون انزياح ولا انزياح دون شعر.

«فهدف الشعرية إذن بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك»[4].فالشعرية تبحث دائما عن الأساس الموضوعي الذي تندرج ضمنه.

«والشعرية كذلك فرضية تعقد جدلا بين القيمة الجمالية في النص الأدبي والقوانين المستنبطة من النص نفسه، فالشعريات لا تناقش الجمالية بوصفها قانونا يعضد القوانين الأخرى التي يفرزها النص بفعل التحليل»[5].هذا يعني أن الشعرية فرضية لا تناقش الجمالية التي وجدت في النص الأدبي، و إنما تستند إلى التذوق الجمالي و التأمل العلمي.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 112.

[2] جان جوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 15.

[3] المرجع نفسه: ص 192.

[4] المرجع نفسه: ص 14.

[5] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 113.

2/ الشعرية عند العرب القدامى والمحدثين:

2-1 الشعرية عند العرب القدامى:

تعد الشعرية أساس من أسس دراسة الأدب العربي، حيث كانت مفاهيم العرب حول الشعرية منطلقة من فهمهم للشعر الذي لا يستغني عن أركان أربع هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. ويرجع هذا الاهتمام للمكانة الرفيعة التي يحوزها عندهم، وكان له الاهتمام البارز البين منذ القدم، فهو ديوانهم وثقوا فيه تاريخهم وثقافتهم، وكان مصدر حكمتهم، رغم أن هذه المعرفة لم تقدم مصطلحا واضحا "**للشعرية العربية**"، إلا أنها ساهمت وبشكل عظيم في بناء الشعرية المعاصرة.

ولقد ساهم بعض النقاد العرب القدامى في وضع حد للنظرية الشعرية العربية، رغم أن انطلاقتهم كانت من كتاب "**فن الشعر لأرسطو**" فقاموا بترجمته وشرح ما جاء فيه من آراء، ولذلك يعتبرون من المنظرين للشعرية العربية من خلال تعليقاتهم حول آراء أرسطو في الشعر اليوناني.

أ- الفرابي (339هـ-950م):

في قراءته لكتاب "**فن الشعر**" يبدأ بالأقاويل التي يراها مناسبة لمعرفة صناعة الشعر، فهو شارح جيد لما جاء به "**أرسطو**" في الشعر، وبرع في توضيحه وشرحه خاصة فيما يتعلق بالشعر اليوناني، وعن ماهية الشعر يقول: «**الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما إجمالا أو قبحا أو جلال أو هوانا، أو غير ذلك مما يشكل هذه**»[1].حيث يرى أن التخييل عنصرا مهما في بناء الشعر، والتخييل عنده هو التصوير، بحيث أن الشعر يصور الأشياء أفضل أو أخس مما عليه الصورة، ومنه فإن حقيقة الشعر هي التصوير أو التمثيل ونجد مقابله المحاكاة في الشعر اليوناني، كما نوه أيضا إلى عنصر "**الوزن**" ورأى أنه أمر

[1] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، العراق، 2013، ص 43.

مشترك نجده في كل من الشعر العربي واليوناني لأنه أمر طبيعي فيه، فيقول: «**قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء، التي تكون بها المحاكاة وأصغرها الوزن**»[1].

ب- ابن سينا (428هـ-1037):

وكانت رؤية ابن سينا من خلال شرحه لكتاب "**فن الشعر**" لصاحبه "**أرسطو**" تعبر عن تميزه وتوسعه واستقلاليته في بحثه وآرائه، فهو لم يأخذ آراء آرسطو وشرحها فحسب، إنما أضاف عليها آراءه والتي لم تكتفي بالشعر اليوناني فقط، ويرى أن قوانين الشعر وأصنافه تختلف حسب اختلاف الشعوب، والمشترك في ذلك هو صفة الوزن، فهو يعرف الشعر بقوله: «**إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة**»[2].والتخييل عنده هو الكلام الذي يؤثر في النفوس تأثيرا نفسيا لا عقلي فكري، أي أن الكلام الذي يؤثر في النفس ويمنحها شعورا بالأريحية فهو قول شعري، فيقول: «**لا يتم الشعر إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع مناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات والتركيب**»[3]. فالنفس تنفعل لجمال اللغة قبل أي تدخل عقلي سواء كان صادقا أو غير صادق.

كانت آراء ابن سينا حول المتن الأرسطي محاولة لإقامة موازنة بين النظرية الشعرية عند أرسطو ومقابلتها العربية لذلك أعتبر من رواد الشعرية والمؤسسين لها في أصولها الفلسفية والنقدية.

---

[1] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه: ص 46.

[3] المرجع نفسه: ص 47.

ج- ابن رشد (595هـ-1198م):

قدم ابن رشد تعريف للشعر كسابقيه كونه يتفق معهم في مفهومه، فهو أيضا ربط الشعر بالتخييل والتعبير، ويمكن اعتبار رؤيته في الشعرية «**تأسيسا نظريا خارجا عن النص الأرسطي، وتكمن الإضافة التي جاء بها في تركيزه على التغيرات الأسلوبية والتركيبية التي اعتبرها عنصرا إضافيا من عناصر الشعرية إلى جانب المحاكاة**»[1].

ونجد أن الشعرية عنده بمعنى «**الأدوات التي توظف الشعر، لهذا نجده يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن**»[2].فهو يهتم لملامح الشعرية في الكلام ويرى أن الأقاويل المتعلقة بالطبيعيات ليست شعرا وإن كانت منظومة، فهي لا تحمل فيها من صفات الشعر إلا الوزن، يقول: «**كثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنباقليس في الطبيعيات... وأحرى أن يسمى متكلما أفضل من أن يسمى شاعرا**»[3].

د- عبد القاهر الجرجاني (471هـ):

اتضحت الشعرية عند عبد القاهر من خلال فهمه واشتغاله على النص القرآني كونه النموذج الأرقى في البلاغة، وبالمقابل دافع أيضا عن الشعر لأنه سبيل لمعرفة اعجاز القرآن، كما ميز بين اللغة العادية المتداولة يوميا لتؤدي الأغراض الحياتية، وبين اللغة الداخلية أو ما سماه بمعنى المعنى «**الذي تؤديه اللغة الشعرية، كما رأى أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع**»[4]. والنظم عنده «**توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في متون الألفاظ محال**»[5].فبناء النص يقوم على

---

[1] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص 46.

[2] المرجع نفسه : ص 47.

[3] فيسنتي كانتارينو: علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تر: علي بيوض، دار الكتب العلمية، ط1، 2004، ص 48-49.

[4] علاء الدين رمضان: البيوطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد، ج28، مج07، 1998، ص 278.

[5] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: رشيد رضا، دار المعرفة، (د.ط)، بيروت، 1984، ص 359.

علاقات وروابط أثناء التأليف والتركيب ليكون حاملا لدلالة نحوية مضمرة داخله، فالنظم عنده إذا هو تأليف الكلام حسب ما يقتضيه النحو.

والشعر حسب رأيه لا يستمد شعريته من وزن أو قافية أو معانيه، وإنما يكون من خلال النظم، وبرأيه هذا يخرج عن المألوف وما ساد واستقر عند سابقيه، فهو خرج عن معاييرهم ولم يعد للوزن قيمة لديه حيث يقول: «**ليس هو مما لا يكون الكلام كلاما إلا به**»[1].

فنحن حسبه لا نتأثر بالقصيدة أو شعر ما من خلال الوزن والقافية المتبعة، وإنما يكون ذلك مع عمليات التقديم والتأخير، والحذف والإصفار، والتكرار التي وظفها الشاعر، بمعنى أننا نستأثر بمواطن السحر الحقيقي فيها، ونكشف ما الذي يجعل من هذا الكلام شعرا، فهو «**يومئ إلى مواطن الشعرية في النص بدراية وعمق، وهو حين يفعل ذلك يضيء وبسبق زمني، معضلة من أكبر معضلات الحساسية الشعرية تعقيدا (...) نلمس جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري إلا لغته**»[2].

وبذلك كانت الأسبقية لعبد القاهر الجرجاني في الحديث عن الشعر خارج إيطار الوزن والقافية، ودعا إلى التعامل مع النصوص داخليا وذلك من خلال التعمق والتغلغل في تراكيبها، وبذلك يكون قد حرر الشعرية من قبضة الشعر وحده.

2-2 الشعرية عند العرب الحداثيين:

أ- أدونيس (علي أحمد السعيد):

يعتبر من أوائل الباحثين النقاد الذين اهتموا بالقضايا الشعرية، حيث ربط الشعرية «**بالفضاء القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة**»[3].فالقرآن الكريم ساهم في نقل الشعرية

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 364.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص 15.

[3] أدونيس: فن الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص 51.

العربية من الشفوية إلى الكتابة بفعل حركة التدوين أولا، ثم إنه مسؤول على دوران عجلة الحركة الثقافية والإبداعية، من خلال المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري في ذلك الوقت، حيث يقول بخصوص هذا: «**النص القرآني كان في هاتين القراءتين، وفي جميع الحالات، أساس الحركة الثقافية الإبداعية في المجتمع الإسلامي**»[1].

وبالإضافة إلى ذلك يقدم أدونيس مفهوم أوحدا للشعرية فقد «**فسرها أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم بأشيائه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد**»[2].فهو لم يضبط حدا لهذا المصطلح وجعل منه شعريات لا شعرية واحدة، وكان ذلك وفق مراحل ظهورها وتطورها.

وفي محاولة منه لتأصيل مفهوم الشعرية انطلق من «**خصائص تعرف بها شعرية النص، وهي انفتاح النص وتناسل المعنى، الغموض، الفجائية والدهشة، وأيضا الإختلاف والرؤيا، وكذلك حركية الزمن الشعري**»[3].فكل خصيصة من هذه الخصائص تساهم في غموض العملية الإبداعية باستخدام اللغة وتحقيق ما يسمى بتناسل المعاني بواسطة انفتاح النص على نصوص أخرى متعددة الثقافات والمعارف، «**وتلعب الشعرية إلى جانب هذه العوامل دورا رئيسا في استفحال هذه الظاهرة كي تتراءى له السبل لإختراق المجاهيل**»[4]. كما أن «**الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة**»[5].فهو يرى الشعرية من خلال اللغة المجازية، حتى تفتح النص على عدة احتمالات وتأويلات مختلفة، كما أنها منفذ نمر من خلاله إلى أمور ما ورائية شبيهة بالحلم.

---

[1] أدونيس: فن الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 46.

[2] المرجع نفسه: ص 78.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 416.

[4] المرجع نفسه: ص 423.

[5] حسن ناظم: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 46، 47.

ب- كمال أبو ديب:

كانت لجهود أبو ديب مساهمة في تأسيس نظرية عربية في الشعرية، من خلال تنظيره وتطبيقه حول الشعرية، حيث كانت جهوده مختلفة عمن عاصرهم، فهو لم يعتمد على أطروحات النقدية العربية، وإنما كان ذلك «**تجسيد لرؤية شخصية للشعرية**»[1].فأطروحته تؤسس «**لمنهج علمي صارم يقوم على رؤية منطلقها الأساسي الحرية الفكرية**»[2].

فأبو ديب يقدم لنا مفهوم الحداثة، من منطلق أنها الأساس الذي بنى عليه شعريته، لأنها تنقل النقد من الذاتية إلى اللغة، لأنه يتبنى الأطروحات الغربية في تنظيره للشعرية، لأنها تساعد الناقد العربي بطرح مفاهيمه الجديدة التي تعتبر غربية عن العقلية العربية، وفي نفس الوقت تساعده على تغيير الفكر السائد، وينتقل من فكر منغلق منطوي على نفسه متعلق بموروثه إلى فكر منفتح يتقبل الآخر، بهدف إحداث نهضة عربية.

فالشعرية حسب التصور الذي يقدمه أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه **(الفجوة، مسافة التوتر)** فيقول: «**بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن -وقد يكون نقيضا- التجربة أو الرؤية العادية اليومية**»[3].بمعنى أنها خصيصة أساسية تناسب التجارب الإنسانية بصفة عامة ولا تقتصر فعاليتها على التجربة الفنية فقط.

فاللفجوة: مسافة التوتر قدرة على التنقل من مستوى بحثي إلى آخر، فأحيانا نجدها مصاحبة لأفكار المبدع، وتارة في فضاء المكونات اللغوية للنص، وتارة أخرى في آليات التلقي لدى القارئ، فنجده يقول: «**تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من مكونات التصويرية أيضا، أي ليس من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا**»[4].

---

[1] كمال أبوديب: في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية، (د.ط)، بيروت، 1987، ص 07،08.

[2] المرجع نفسه: ص 09، 10.

[3] المرجع نفسه: ص 02.

[4] المرجع نفسه: ص 37.

ومن كان تعريف كمال أبو ديب للشعرية ينطلق من الفجوة حيث اعتبرها وظيفة من وظائفها «**لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية**»[1].

ج- صلاح فضل:

جاءت مساهمات صلاح فضل في الشعرية العربية في مسعاه للوصول إلى تحديد مفهوم الشعرية، كما أنه أحد المهتمين بالحداثة الشعرية حتى غدى من أهم نقاد الحداثة على المستوى العربي، كما أن رأيه في الشعرية العربية «**واقع بين منظر ومطبق للمناهج اللسانية الحديثة التي أقصت كل مقاربة إيديولوجية للنصوص، واستبدالها بمقاربات أخرى ذات منحى أسلوبي تطبيقي له آلياته الخاصة والمناسبة في تحليل النصوص، كل هذا سيقوده إلى اقتراح تنظير خاص به يصنف عمله تحت إطار الشعرية الأسلوبية دون إهمال الجانب الدلالي**»[2].

حيث نجده يقدم تعريفا لمفهوم الشعرية، ولا يخرج هذا التعريف عما جاء به جاكبسون في تعريفه لها، فقد عرفها قائلا: «**الوظيفة الشعرية وهي التي يصبح التركيز فيها على الرسالة ذاتها...أو أدبية الأدب تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا**»[3].فهو لم يخالف تعريف جاكسبون الذي يرى أن الوظيفة الشعرية متعلقة بالرسالة اللفظية، أي ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا، ومدى تحقيقها للوظيفة الجمالية. أما عن هدفها الأساسي للشعرية فيحدده صلاح فضل في قوله: «**تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية**

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص 61.

[2] بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند اعرب (مدخل نظرية ودراسة تطبيقية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص نقد قديم وحديث، جامعة جيلالي لياس سيدي بلعباس، 2018، ص 249.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، (د.ط)، الدار البيضاء، 2013، ص 74.

الفنون ومظاهر السلوك اللغوي»[1].بمعنى أنها ترسم لنفسها حدودا وسط خارطة الفنون حتى لا تتماها معها، أو حتى مع سلوكيات أخرى كالحديث اليومي مثلا، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية.

كما ذكر الناقد أن الشعرية «**جهاز مفاهيميا له خمسة درجات متراكمة: درجة الإيقاع، درجة النحوية، الكثافة، التشتت، التجريد»**[2].فمعظم أدبيات الشعرية العرية تقوم على هذا الجهاز المفاهيمي، ومنه تطورت أساليب الشعرية العربية إلى تنويعات أسلوبية هي:

«**الأسلوب الحسي، ودرس فيه شعر نزار قباني.**

الأسلوب الحيوي ودرس فيه شعر السياب.

الأسلوب الدرامي ودرس فيه شعر صلاح عبد الصبور.

الأسلوب الرؤيوي ودرس فيه شعر البياتي»[3].

ومنه نخلص إلى أن الناقد صلاح فضل قد اهتم وتحدث كثيرا عن الشعرية في كتاباته موظفا المصطلح بشكل موسع، غير أنه في الجانب التنظيري لم ينطلق من التراث العربي ولم يشر إليه في مواضع قليلة، حيث عالج المصطلح من وجهة نظر حداثية معاصرة.

د- عبد الله الغذامي:

نجد عبد الله الغذامي يتوسط الموقف التراث والحداثة في الشعر، ويأخذ من هذا وذاك فلا هو متعصب ولا متنكر للتراث، فهو ينظر للحداثة على أنها «**مفهوم ابستمولوجي، يمكننا من معاينتها وهي منفصلة إلى حد ما عن مفهومي التجديد والمعاصرة»**[4].فهو يرى في الحداثة محاولة لإعادة صياغة المواضيع وطرحها، فهي رؤية جديدة للعالم.

---

[1] صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط2، (د.ب)، 1995، ص 86.

[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص 21.

[3] حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الأدب والنقد، جامعة مؤتة عماد الدراسات العليا، 2006، ص 73.

[4] عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص 13.

ويرى الغذامي أن الشعرية مشروع طموح، ويطلق عليها مصطلح **(لغة اللغة)** فيقول: «**وما ذلك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللغة وهو قمة العطاء الأدبي الجمالي**»[1].

كما جاء حديثه عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، حيث كانت الشاعرية مرتبطة بشعرية المتلقي، ولأن الحداثة تتصف بالتعميم فهي منفتحة على جميع الفضاءات، ولذلك حسب رأيه لا يوجد واقع كامل، فرتبطة الشعرية عنده بالحداثة وروحها، فهي عنده لا تكون حكرا على الشعر فحسب، فيقول: «**فبدل أن يقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسبار الذهن، فبدلا من هذه الملابسة تأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر**»[2].فهو بذلك يجعل الشعرية معممة بين الشعر والنثر وجعلهما في المستوى نفسه.

فنجده يعرف الشعرية بأنها «**الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له**»[3].فالشاعرية من منظوره متعلقة بكسر المألوف وانتهاك القوانين السائدة بمعنى أن روح الشاعرية متمردة لدرجة أنها تحول اللغة «**من كونها انعكاس للعالم أو تعبيرا عنه، أو موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالم آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم**»[4].فهي تملك قوة خارقة بها قدرة على التعبير عن الواقع عن طريق الحلم والخيال.

فاهتمام الفلاسفة والعلماء والنقاد العرب القدامى بالشعر جعلهم يتبنون نظريات غيرهم في الشعرية لدراستها وإثبات شعريتهم العربية، وهذا ما عمل به النقاد حديثا، ونتج عن استقطابهم للتيارات الغربية آراء متعددة احتفت بهذا المفهوم حتى أصبح ضمن المفاهيم

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط1، (د.م)، 2006، ص 87.

[2] المرجع نفسه: ص 21.

[3] المرجع نفسه: ص 23.

[4] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الغربية الأكثر جدلا، واحتل مركزا مرموقا في الخطاب النقدي، مما يدل على أن الشعرية العربية عرفت وعيا بالتلقي منذ القدم كونه يبقى مستلزما من مستلزمات العملية الإبداعية.

الفصل الأول: الشعرية والبنيوية مقاربة دياكرونية

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية.

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

2/ إشكالية تعدد المصطلح "الشعرية".

3/ مفهوم البنية.

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

3-1 الكلية أو الشمولية Globalisme.

3-2 التحولات Transformation.

3-3 التنظيم الذاتي أو الضبط الذاتي L'autoréglage.

4/ البنيوية في الخطاب النقدي.

5/ البنيوية عند الغرب.

5-1 فرد ينان دي سوسير Ferdiand De Saussure والنموذج للغوي.

5-2 ثنائية الدال والمدلول (Signifiant/Signifié).

5-3 ثنائية اللغة والكلام (Langue/Parole).

5-4 ثنائية التزامن والتعاقب (Diachronie/Synchronie).

5-5 الشكلانية الروسية (1915-1930).

6/ البنيوية عند العرب.

7/ تلقي البنيوية عن طريق الترجمة.

8/ اشكالية المصطلح النقدي.

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية:

أ- لغة:

الشعرية مصطلح حديث تعددت معانيه واستعمالاته وتضاربت تعاريفه إلى حد الإضطراب.

ومن هنا فإن الأصل اللغوي لكلمة الشعرية مشتق من لفظة "**الشعر**"، فنجده يرجع إلى الجذر الثلاثي " **ش ع ر**" فقد جاء في قاموس اللغة: « **الشّينْ والْعَيْنُ والرّاءِ ، أَصْلانَ مَعْرُوفَانِ يَدُلُّ أَحَدُهُمَا عَلَى ثَباتٍ والْآخَرُ عَلَى عِلْمٍ وَعِلْمٍ . . . شِعْرِتْ بِالشَّيْءِ إِذَا عَلِمْتُهُ وَفَطِنْتْ لَهُ...**»[1]. بمعنى أن لفظة **(ش ع ر)** تدل على الشعور بالشيء والعلم.

- ووردت كلمة "**شعر**" في قاموس المحيط:

«**شِعْرِيَّةٌ ، كَنَصْرٍ وَكَرَمٍ ، شِعْرًا وَشِعْرًا وَشَعْرَةً ، مُثَلَّثَةٌ وَشِّعْرَى وَشِعْرَى وَشُعورًا ، وشُعورَةً ومَشْعورًا ومَشْعورَةُ وَمَشْعُورَاءَ - عَلِمٌ بِهِ وَفَطِنَ لَهُ ، وَعَقْلِهِ ، وَلِيْتِ شَعْرِيّ فُلَانًا ، وَلَهُ عِنْدَهُ مَا صَنَعَ : لَيْتَنِي شَعَرْتُ الأَمْرُ بِهِ أَعْلَمُهُ ، والشِّعْرُ غَلَبَ عَلَى مَنْظومِ القَوْلِ ، لِشَرَفِهِ بِالْوَزْنِ والْقافيَةِ**»[2]. فالشعر ممارسة ابداعية تختلف من شخص إلى آخر وذلك من خلال العقل والعلم والفطنة.

«**حيث حكى الليحاني عن الكسائي: مَا شَعَرْتُ بمَشْعورِهِ حَتَّى جَاءَهُ فُلانٌ ، وحكي عن الكسائي أيضا: أَشْعُرُ فُلَانًا مَا عَمِلَهُ وَأَشْعُرُ لِفُلَانٍ مَا عَمَلَهُ ، وَمَا شَعَرْتُ فُلَانًا مَا عَمِلَهُ ، قَالَ وَهُوَ كَلامُ العَرَبِ ، وَلَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلْمِيَّ أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ ، وَلَيْتَ شِعْرِي مِنْ ذَلِكَ أَيْ لَيْتَنِي شَعَرْتُ ، فحكى الليحاني عن الكسائي: لَيْتَ شَعْرِي لِفُلَانٍ مَا صَنَعَ ، وَلَيْتَ شِعْرِي عَنْ فُلانٍ مَا صَنَعَ ، وَلَيْتَ شِعْرِي فُلَانًا مَا صَنَعَ وَأَنْشَدَ:**

---

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج3، د.ط، 2002، ص 209.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: قاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، طبعة فنية منقحة مفهرسة، ط8، 2005، ص 416.

يَا لَيْتَ شَعْرِي عَنْ جِمارِي مَا صَنَعَ وَعَنْ أَبِي زَيْدٍ وَكَمْ كَانَ اضْطَجَعَ »[1]

أي أن الشعر هنا يكون مستمد من العلم الذي يكون مختلفا من شخصا إلى آخر.

أما في أساس البلاغة فقد وردت بمعنى:

« الْمَالُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ شَقُّ الأَبْلِمَةِ وَشَقِّ الشَّعْرَةِ ، وَمَا شَعَرْتُ بِهِ ، مَا فَطِنْتُ لَهُ ، وَمَا عَلِمْتُهُ ، وَلَيْتَ شِعْرِي مَا كَانَ مِنْهُ ، وَمَا يَشْعُرُكُمْ ، وَمَا يَدْرِيكُمْ ، وَهُوَ ذَكِيُّ المَشاعِرِ وَهِيَ الحَوَاسُّ ، وَاسْتَشْعَرَتْ البَقَرَةُ : صَوَّتَتْ إِلَى وَلَدِها تَطْلُبُ الشُّعورَ بِحالِهِ ، قَالَ الأَجْعَديُّ :

فَاسْتَشْعَرْتُ وَأَبِي أَنْ يَسْتَجيبَ لَهَا فَأَيْقَنْتُ أَنَّهُ قَدْ مَاتَ أَوْ أَوَكُلَا »[2]

فنلاحظ من خلال البيت الشعري أن الشعور هنا يكون من خلال الحواس والمشاعر.

- وفي جمهرة اللغة جاءت كلمة "**الشعر**" بمعنى:

«فَالشِّعْرُ مَعْروفٌ بِتَحْرِيكِ العَيْنِ وَتَسْكينِها ، وَتَقُولُ (الشِّعْرُ) العَرَبُ ، مَا شَعَرْتُ بِهِ شِعْرًا وَشَعْرَةً وشُعورَةً ، فَالشَّاعِرُ سُمِّيَ شَاعِرًا لِأَنَّهُ يَشْعُرُ لِلْكَلَامِ ، وَقَوْلُهُمْ : لَيْتَ شَعْرِي ، أَيْ لَيْتَنِي أَشْعُرُ بِكَذَا وَكَذَا ، وَشَعيرٌ هوَ حَبٌّ مَعْروفٌ ، أَمَّا شَعائِرُ اللَّهِ فَهِيَ المَناسِكُ وَهِيَ أَنْصابُ الحَرَمِ ، واحِدَتُها شُعَيْرَةٌ ، هَكَذَا يَقُولُ أَبُو عُبَيْدَةَ ، والْمَشاعِرُ اَلَّتِي هِيَ مَناسِكُ الحَجِّ واحِدُها مُشْعِرٌ ، وَهِيَ الأَنْصابُ أَيْضًا»[3]. أما المشاعر هنا فيقصد بها مناسك الحج والأنصاب.

وبالرغم من تعدد المعاني لكلمة "**الشعر**" فإنها تصب في رحيق واحد، وما تناولناه يمثل المعنى اللغوي الذي تنتمي إليه لفظة الشعرية **(ش ع ر)**، فالشعر مفهوما عاما يلامس

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة " ش ع ر"، د.ط، د ت، ج4، ص 408.

[2] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1998، ص 510.

[3] أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، ج3، 1978، ص 726.

كل الفنون بما فيها الشعرية، وكل ما تطرقنا إليه أوضح لنا أن كلمة الشعرية تدل على العلم والفطنة والدراية والشعور....

ب- اصطلاحا:

تعددت مفاهيم مصطلح الشعرية واختلفت، لأنها مثلت مجالا واسعا تدافعت فيه الدراسات والبحوث، وهذا من الجانب الإصطلاحي.

«أخذت بحوث الشعرية تمتد باتساق في شعبتين متوازيتين، بل ومتداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر»[1]. بمعنى أن الشعرية لها جانبان الأول يتمثل في مفاهيم الشعر، والجانب الآخر يتمثل في النماذج الإبداعية.

«فالشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع»[2].

فإن مفهوم الشعرية يكمن في البحث عن القوانين العلمية التي تساهم في سيطرتها على عملية الإبداع.

«ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحد بمصطلحات مختلفة، كما نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، فإن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع)، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، نظرية النظم للجرجاني...أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة مرجع سابق، ص 11.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص 11.

في اطار مصطلح "الشعرية" ذاته ومع اختلاف التصور ونظرية الإنزياح عند جان كوهين، ونظرية الفجوة، ومسافة التوتر عند كمال أبو ديب»[1].

أي أن الشعرية تقوم باستنباط القوانين للوصول إلى الإبداع، فالمهم هنا هو البحث عن ماهية هذه القوانين.

فالشاعر مثلا «**يوظف كل وسائل اللغة واللغة الشعرية لإنجاز برنامج معين، فإن تماسك الغرض وانسجام الكتابة يستخدمان لتحقيق مشروع، فتطويع المقول لإرادة القول يصبح محور الإبداع، وهكذا تستخدم كل مفاهيم الإتصال والإلتحام والإلتئام كأساس لتقويم الآثار الشعرية**»[2].

يعني أن اللغة تدفعنا إلى الكتابة، والإرادة تدفعنا إلى الإبداع، وهذا له أثره في تحقيق الشعرية.

فالشعرية هي: «**محاولة لوضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة الأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما يستنبط القوانين التي يتوجه للخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذا تشخيص قوانين الأدبية في رأي خطاب لغوي، ويصرف النظر عن اختلاف اللغات**»[3].

الشعرية هنا هي استنباط القوانين التي تتجه نحو الخطاب اللغوي، وذلك من خلال تشخيص القوانين الأدبية.

«**ومن بين معالجات المصطلح Poetics معالجة تحاول أن تستفيد من معطيات منطقية لتبرهن على أن هذا المصطلح يدل على "علم الشعر" وليس على "علم الأدب" وذلك عبر السؤال الذي يتمحور حول مشكلة الجنس والنوع، فيكون الأدب خارج تحققاته العينية تجريدا محضا وغير اجرائي، أي أن الجدل هنا واقع بين الشعرية الأرسطية (علم**

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص 11.

[2] جمال الدين ابن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 22.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 09.

الشعر) والشعرية البنيوية (علم الأدب) وتنتهي وجهة نظر هذه المعالجة إلى أن مصطلح Poetics يعني علم الشعر»[1]

هذا يعني أن مصطلح **Poetics** استفاد من معطيات سابقة التي تتمحور في المنطقية والفلسفة، وهذا ما أثبت أن هذه اللفظة تعود إلى علم الشعر لا إلى علم الأدب.

«ومن الطبيعي أن تكون الشعرية بهذا المعنى مفهوما فضفاضا كفضفضة الشعر، ورغم ذلك نصبو لتجلية أسسها مختارين أبوابا ومداخل لم تكن مفتوحة على مصاريعها، ولا نحصر الشعرية في ذلك العلم الذي تحدد بدقة غير متناهية عند الشعريين الأوروبيين منذ اثارته عند جاكسون، فلسنا منصرفين في هذه الدراسة إلى أدبية الأدب وشعرية الشعر، بل إننا نرم ما يصدق أن نسميه مجازيا أرخبيلات الأدب التي منها أرخبيلات الشعر، وبتحديد دقيق أنواعه وتصنيفاته»[2].

فالشعرية مفهومها واسع كمفهوم الشعر، ولا ينحصر معنى الشعرية في أدبية الأدب وشعرية الشعر بل يفوق ذلك، وهناك من يشير إلى أن الشعرية هي: «**مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثل الأول في الشعر، وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور، ويمثل الثاني الطاقة المنفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الإنزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر**»[3].

بمعنى أن للشعرية اتجاهين الأول يمثل الأصول "**فن الشعر**" تكون متجهة إلى الشعر، أما الإتجاه الثاني فهو الوصول إلى هذه الأصول، فالشعرية لا تبحث في المعنى بل في القوانين العامة التي تجعل كل عمل عمل ملموس تميزه عن غيره.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 13-14.

[2] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، افريقيا الشرق، دار البيضاء، ط1، 1991، ص 197.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 16.

«فالشعرية موضوع متشعب له صلات وثيقة بمختلف العلوم لذا فهو يستدعي هنا تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسعى محقوق بالمزالق لأن الشعرية تتضمن معان عديدة متعددة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي»[1].

لهذا نجد معاني الشعرية متعددة لذا لا يمكننا حصرها ودمجها في معنى معين.

وسيبقى البحث في الشعرية «**محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، ومهما نظر في الشعرية، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، سيكون من الأجدى جماليا أن نعد الشعرية قضية تحمل دائما في طياتها المسكوت عنه، لكي نفتح أفقا جديدا للاستكشاف، وندشن أرضا بكرا لا تحدها أية حدود تعسفية تكد حيويتها»**[2].

فالشعرية تبقى من الموضوعات التي اهتم بها الدارسين في دراستهم الأدبية والنقدية، ولهذا تبقى الشعرية قضية تسعى دائما للبحث عن الجديد.

2/ إشكالية تعدد المصطلح "الشعرية":

سنوضح في الجدول الآتي تعدد المصطلح واضطراب المفهوم عند بعض النقاد:

تسمية المصطلح	آراء النقاد	المرجع
الشعرية	حسن ناظم: «إن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1989،ص 16-17.
الشاعرية	«تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية»	عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 21-22.

[1] خديجة عبد الله شهاب: الشعرية "مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، لبنان، بيروت، العدد السابع، 2020، ص 05.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 155.

الأدبية	«الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه...وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.
الشعرية	«الشعرية ليست قضية شكلية، أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر»	نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،د.ط،1995 ، ص 27.
بويتيك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه «البنية القصصية في رسالة الغفران»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
بويطيقا	تبنى هذا المصطلح د.خلدون الشمعة في كتابه «الشمس والعنقاء»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
الشعرية	«الشعرية وظيفة من وظائف ما الإنشائية يسميه الفجوة أو مسافة التوتر»	عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 13.
نظرية الشعر	تبنى هذا المصطلح على الشرع في ترجمة لمقدمة كتاب نور ثروب «تشريح النقد»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية نقلا عن فراي نور ثروب، مقدمة كتاب تشريع النقد، ترد على الشرع في مجلة الأقلام، العدد 09، 1989، ص 66.
الشعرية	«فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا»	كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 35.

فن الشعر	تبنى هذا المصطلح يوسف عزيز بن ترجمة لدراسة ادوارد ستاكيفيبج «عن الشعر النبوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث» علية عزت عياد في «معجم المصطلحات اللغوية والأدبية»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية نقلا عن ستاكيفنج ادوارد: فن الشعر البنيوي وعلم اللغة تريوئيل يوسف عزيز، في مجلة أقلام، ع (12.11)، 1989، ص 28.
الشعرية	«ستر الشعرية هو أن تضل دائما لاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة»	أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 78.
فن النظم	رومان جاكبسون وذلك في كتابه «أفكار وآراء حول اللسانيات والآداب»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.
الشعرية	«هي شعرية الإنفتاح والتجاوز والتغيير»	بشير تاويريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص 179.
علم الأدب	تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب «لاديث كيرزويل» عصر البنيوية ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب فرنس هوكز «البنيوية وعلم الإشارة»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 29.
فن الإبداعي/الإبداع	تبنى هذا المصطلح جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين «شعرية ديستوفسكي»	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.

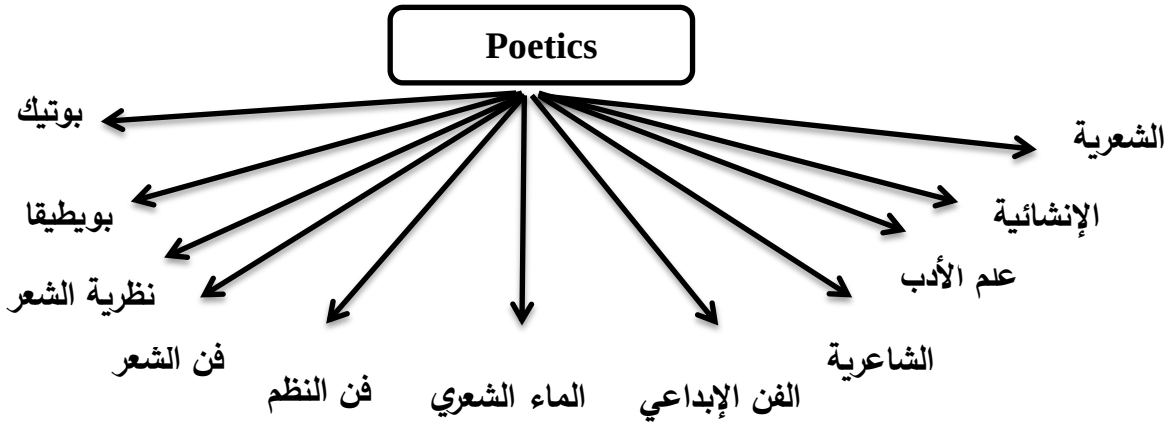
شكل رقم 01: تعدد المصطلح واضطراب المفهوم عند بعض النقاد.[1]

[1] خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 09، 2013، ص 372-373.

ونلاحظ من الشكل **01** أن مصطلح الشعرية لد مصطلحات عديدة تقابله، ولكنه يبقى الأكثر تداولا ورواجا من المصطلحات الأخرى كالأدبية، والشاعرية، بويطيقا...وغيرها من المصطلحات، حيث أن كل مصطلح موجود في الجدول السابق هو الأقل مقارنة من مصطلح الشعرية.

فالكثير من المصطلحات جاءت لتميز الأعمال الأدبية عن غيرها من الأعمال، فسمة الأدب مثلا يمكننا أن نعبر عنها بكلمة الشعرية، أو الأدبية، أو الشاعرية...

«**وهكذا تتوالى المحاولات النقدية وتتعالى الصيحات لفك هذا الغموض، حتى تستقر في أقلبها على مصطلح الشعرية**»[1].لأن مصطلح الشعرية قد تعرض لعدة اضطرابات في المصطلح النقدي، وظهور مصطلحات أخرى للدلالة على ذلك المصطلح "**الشعرية**"، بالرغم من هذا يبقى مصطلح الشعرية هو الذي يحقق هذا المفهوم وهو الأرجح في هذا.



الشكل رقم 02[2]

وما نصل إليه أن مفهوم الشعرية واحد والوجوه الإصطلاحية كثيرة قد تناسلت منها الأدبية والإنشائية وفي النظم وفن الشعر... فكل هذه المصطلحات تصب في رحيق

[1] بلعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مرجع سابق، ص 16.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 18.

الشعرية، لأن الشعرية كما يقول حسن ناظم: «**قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية**»[1].

فالبرغم من وجود مصطلحات كثيرة شاعت في ميدان النقد، إلا نها لم تصل إلى ما وصلت إليه الشعرية، حيث أن للشعرية تميز خاص على غرار المصطلحات الأخرى التي لم تستطع تجاوزه.

3/ مفهوم البنية:

تحمل البنية دلالات واسعة تعبر عن شكل النظام أو الإنتظام، ولمعرفة مفهوم البنية وجب تعريف لها.

وقد وردت كلمة بنيان في القرآن الكريم في أكثر من موقع فيه، «**قال تعالى:﴿ فَقَالُوا أَبِنوا عَلَيْهُمْ بُنْيانًا رَبَّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ ﴾، وقوله تعالى:﴿ وَالَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ فِرَاشًا والسَّماءَ بِناءً﴾، وهنا نجد أن اللغويين العرب قد تصوروا هذا الأصل على أنه الهيكل الثابت للشيء، فالنحاة العرب قد أتو بكلمة: البناء في مقابل الإعراب**»[2].

بمعنى أن من خلال الآيات الكريمة نجد أن معنى البنية يدل على بنية الهيكل، وتمتاز بالثبات والإستقرار، ومنها أخذ لنحاة العرب كلمة البناء مقابل الإعراب، فالبناء يعني عدم تغير شكل الكلمة مهما تغير موقعها في الجملة عكس ما يحدث في الإعراب.

أ- لغة:

جاء في لسان العرب: « **البُنَى ، نَقيضُ الهَدْمِ بَنَى البِناءِ ، بُنَيًا وَبَنَى وَبُنْيانًا وَبِنْيَةً ، والْبِناءُ جَمَعَهُ أَبْنيَةٌ وَأَبْنَيَاتُ جَمْعِ الجَمْعِ ، والْبِنْيَةُ والْبِنْيَةُ : مَا بِنيَّتُهُ ، وَهُوَ البُنَى والْبِنَى ، وَيُقَالُ البُنَى مِنْ الكَرْمِ .**

[1] خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص 375.

[2] جمعة العربي الفرجاني: «أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية»، المجلة الجامعية، يناير 2016، https://bulletin.zu.edu.lylissue-n18-1/conents/A-01.pdf، 2011/02/01.

ويقال فلان صحيح البنية: أي الفطرة، وسمي البناء بناء من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره»[1].

فالمقصود بالبنية هنا هو الفطرة السليمة، ويقصد بها أيضا إقامة الأشياء أو البناء في أماكن لا تتحول عنها إلى غيرها، بمعنى أنها تمتاز بالثبات.

«وقد تكون البناية في الشرف والفعل كالفعل، قال لبيد:

فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سُمْكَهُ فَسَمَا إِلَيْهُ كَهَلِها وَغُلامِها»[2]

وورد في معجم المحيط: « **بَنَى البَيْتُ يَبْنيه بُنَيًّا وَبِناءً وَبُنْيانًا وَبِنْيَةً وَبِنايَةً يَأْتي بقبْضِ هَدْمِهِ والْأَرْضِ بَنَى فِيهَا دَارًا أَوْ نَحْوَها**»[3].

ويعني أن البنية مأخوذة من البناء كبناء الديار ونحوها، نقيضها الهدم.

وجاء في معجم البستان: « **بِنْيَةُ الكَلِمَةِ صِيغَتْهَا والْمادَّةُ اَلَّتِي تُبْنَى مِنْهَا** »[4]. **بمعنى أن البنية كلمة هي أصلها الذي بنيت منه أي جوهرها، وكلمة بنية في اللغة العربية تعني «كل ما هو أصل فيه وجوهري، وثابت لا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات»**[5].

أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة بنية **Structure** «**تشتق من الأصل اللاتيني " Struere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي**»[6].

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مرجع سابق، ص 160.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] بطرس البستاني: معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت، 1987، ص 56.

[4] عبد الله السعدني: معجم البستن، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1996، ص 89.

[5] مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف للنشر، (د.ط)، الإسكندرية، 1987، ص 11.

[6] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص 120.

وهذا يعني أن أصل الكلمة يدل على التشيد والبناء، ومنه فأصل الكلمة في كل من اللغة العربية واللغة اللاتينية يشتركان في معنى البناء.

ب- اصطلاحا:

إذا تعرضنا لمفهوم البنية ستواجهنا مجموعة من الإختلافات، كونها في أشكال متنوعة، وهذا لا يتيح لنا الفرصة لحصر قاسم مشترك واحد، لذلك يقول جان بياجه في كتابه **(البنيوية)** أن تقديم تعريف موحد للبنية مرتبط بالتميز «**بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلفة أنواع البنيات، والنوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم**»[1].

ويقصد من وراء كلامه هذا التميز بين الفكر المثالية التي جاءت منها البنية أي منذ إنطلاقتها وبين إستعمالها في الجانب النقدي لأننا نلفيها محاطة بهذه العوامل في خارطة النقد بصفة عامة، وحاول إعطاء تعريف شامل فيقول: «**تبدو البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تتغير بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية**»[2].

ومن تعريفه هذا يمكن القول أن البنية مجموعة من العناصر تتآلف فيما بينها بجملة من العلاقات خاضعة لقوانين، بحيث تكون منغلقة على نفسها ولا تستدعي وجود عناصر خارجية بمعنى أنها مكتفية بذاتها، وهذا ما يعتبره بياجيه المثل الأعلى للبنيوية.

واعتمدنا هذا التعريف لأنه يحمل الخصائص الأساسية لمفهوم البنية وهي كالآتي:

---

[1] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت، 1985، ص 07.

[2] المرجع نفسه: ص 08.

3-1 الكلية أو الشمولية Globalisme:

تتشكل البنية «**من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة وهذه القوانين المسمة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها تضفي كل الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر**»[1].

بمعنى أن البنية في تشكيلها تخضع للنظام، مما يحقق تماسكها الداخلي بين عناصرها بفعل قوانينها الذاتية الداخلية فالبنية «تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت مع قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها»[2]. ومنه فالكلية هي خصيصة داخلية تحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين أجزاء البنية، وذلك ما يجعلها متماسكة.

3-2 التحولات Transformation:

أما التحولات فهو: «**أن "المجاميع الكلية" تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة التغيرات الباطنية التي تحدث داخل "النسق" أو "المنظومة"، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين "البنية" الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية**»[3].

فالبنية لا يمكن أن تكون دائمة السكون، وإنما تتغير حاجاتها المحددة، حسب ما يحتاجه النسق، وذلك لتتحول البنية إلى بنية ايجابية فاعلة. «**فإذا كانت اللغة على سبيل المثال: بوصفها نظاما تتصف بمحدودية القوانين والقواعد، فإن الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة غير محدود، وهذا الفارق المهم بين اللغة والكلام**»[4].

---

[1] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، مرجع سابق، ص 09.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002، ص 71.

[3] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أويري، مرجع سابق، ص 12.

[4] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص 125.

3-3 التنظيم الذاتي أو الضبط الذاتي L'autoréglage:

«إن الميزة الأساسية الثالثة للبنيات هي أنها تستطيع أن تضبط نفسها، هذا الضبط الذات، يؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الإنغلاق»[1].

ومقصد ذلك أن البنية منغلقة على نفسها لا تحتاج إلى شيء يحيل عليها من الخارج حتى نفهمها ونتذوقها، فهي دائما تحمي نفسها وتحافظ عليها بتوليد عناصر تنتمي دائما، لذلك لا يحتاج الدارس أو الملتقي الإستعانة بأشياء خارجها، فهو سينطلق منها ويعود إليها، ومنه فالبنية تنظم نفسها بنفسها لتحافظ على وحدتها، « **و معنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد "مجموعات" ناتجة عن تراكمات عرضية أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها»**[2]. فالبنية تنظم ذاتها بطريقة منظمة تحت رقابة قواعد معينة، وهذا ما يحقق لها إنغلاقا ذاتيا.

ومنه نخلص إلى السمات التي صرح بها **(جان بياجيه)** في تعريفه للبنية تتكيف وتتعامل معا، فالكلية تبقى البنية مكتفية بذاتها غنية عن الوسائط الخارجية، والتحول الذي ينفي عن البنية الثبوت والجمود فهي دائمة التغير، أما فيما يخص التنظيم والضبط الذاتي به تتمكن البنية من الإنغلاق على نفسها لتضمن استمراريتها.

كما عرف البنية العديد من العلماء تعريفات مختلفة، فكل منهم نجده يتعرض لمعنى من معانيها ويغفل آخر، فنجد العالم اللساني **(اميل بنفست)** يعرفها بقوله: «**البنية هي ذلك النظام المنسق الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة منتظمة من الوحدات، أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل**»[3].

---

[1] جان بياجيه: البنيوية، مرجع سابق، ص 13.

[2] زكريا ابراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، (د.ط)، مصر، (د.س)، ص 31.

[3] مصطفى السعداني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف للنشر، ط2، بيروت، 1980، ص 12.

ومعنى ذلك أن النظام اللغوي مسيطر على عناصره، بحيث أن كل عنصر داخل هذا النظام مرتبط ببقية العناصر الأخرى، ولا يمكن له أن يكون إلا بعلاقته به، كما أن الأجزاء لا يمكن إدراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، وهذا ما يجعل من اللغة مجموعة منتظمة متفاعلة فيما بينها من أجل تحقيق هدف التواصل. «**فالبنية إذن هي كل مكون من مظاهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون كما هو إلا بفضل علاقته بما عداه**»[1].

وعرفها العالم اللغوي **(لالاند)** بقوله: «**إن البنية هي كل مكون من ظواهر تماسكة، أو متضمنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة في نطاق هذا الكل**»[2]. ويقصد بذلك أن البنية عبارة عن ظواهر متماسكة بعضها ببعض، ويكون ذلك بشكل متعالق وكأنها نسيج واحد لا يبرز معناها إلا بالعناصر التي تليها وتسبقها، أي أنها لا تعبر عن ذاتها إلا في نطاق كليتها.

ويعرفها علماء اللسانيات بأنها «**جهاز يعمل حسب قوانين تحكمه، ولا نمو لهذه البنية ولا بقائها إلا بفضل القوانين نفسها فالبنية عالم مكتف بذاته وهي ليست ركاما من العناصر التي يجمعها جامع، فالعناصر المكونة للبنية إنما هي كل تشكيلة ظواهر متضامنة ...معنى ذلك أن معطيات اللغة لا يتسنى لها أن تدرس بإعتبارها ظواهر منعزلة ذلك أنها تأبي إلا أن تحدد داخل جهاز الذي ينظمها ويخضعها لقوانينه**»[3].

فالبنية كيان يعمل وفق قوانينه التي تحكمه وتبقيها، كما أنها مكتفية بذاتها لا تحتاج لعناصر خارجية لتبرزها وتشرحها، بالإضافة إلى ذلك أنها ليست مجرد جمع بين هذه العناصر، إنما هي مجموع الظواهر أو العناصر المترابطة فيما بينها يستند فيها كل منها إلى

---

[1] سامي الوافي: «محاضرات في مادة النقد»، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، ص 16.

[2] عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1993، ص 16.

[3] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة، ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعة، (د.ط)، الإسكندرية، 2000، ص 103.

الآخر، وبهذا التماسك يحقق كل عنصر من هذه العناصر هدفه المتمثل في الإنغلاق على نفسها مما يضمن لها الإستمرارية.

ومن خلال ما سبق فالبنيوية «**منهج فكري نقدي مادي غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت، أم أدبية تشكل بنية لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتم ذلك دون تدخل فكري للمحلل أو عقيدته الخاصة، ونقطة الإرتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية في هذا الإطار هي محل الدراسة، والبنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها**»[1].

فالبنيوية بمجرد ظهورها طغت جميع نواحي الحياة وأصبحت أدات لتحليل الظواهر سواء منها الإنسانية أو الأدبية، وأحاطت بجميع المعارف الإنسانية قائمة بدرجة أولى على فكرة الكلية، أي أنها تسير بشكل منتظم لا تحيد عنه.

كما وردت في المعاجم العربية بأنها «**مذهب في علوم اللغة والفلسفة مؤداه الإهتمام أولا بالنظام العام لفكرة ولعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض. وقد امتد هذا المذهب إلى علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة ويعرف أحيانا باسم البنائية والتركيبية**»[2].

4/ البنيوية في الخطاب النقدي:

طغت البنيوية وتجلت في جميع نواحي الحياة بيد أن ما يهمنا هو متى وأين كان ظهورها على مستوى النقد الأدبي، فالمدرسة «البنيوية أو المنهج البنيوي لم يظهر في الساحة النقدية الأدبية واللغوية إلا في منتصف القرن العشرين، وتحديدا في فرنسا في عقد الستينيات من القرن العشرين، وذلك عندما قام **(تودوروف)** بترجمة أعمال الشكلانيين الروس»[3].

---

[1] جمعة العربي الفرجاني: «أسس النظرية البنيوية»، مرجع سابق.

[2] أحمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، (د.ط)، (د.س)، ص 179.

[3] عمر السنوي: «المنهج البنيوي في النقد الأدبي»، موقع البوابة، 22 أكتوبر 2017، 2021/02/09، أدب –وثقافة/ البنيوية البنيون التعريف–النشأة–الرواد–الصعود–الإنهيار–www.albawaba.com/ar/1037272.

5/ البنيوية عند الغرب:

5-1 فرد ينان دي سوسير Ferdiand De Saussure والنموذج للغوي:

كانت الإنطلاقة والبداية الفعلية للنظرية البنيوية مع محاضرات دي سوسير (**Cours de Lenguistique Générale**)، كونه «**الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث...فقد كانت محاضراته فاتحة عهد جديد في مضمار العلوم اللسانية والعلوم الإنسانية بصفة عامة**»[1].

ومن خلال دراسته التي قدمها توصل إلى اكتشافات اعتمد فيها على الثنائيات أقيم عليها الدرس اللساني نذكر منها:

5-2 ثنائية الدال والمدلول (Signifiant/Signifié):

كان دي سوسير أول من دعى إلى عزل اللغة عن المؤثرات الخارجية ودراستها دراسة لذاتها و«**انتقد الرأي الذي يرى أن اللغة ليست إلا عملية لتسمية الأشياء مقدما تعريفا بديلا يرى فيه أن الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة والصورة الصوتية وليس بين الشيء والتسمية، ولا يقصد بالصورة الصوتية الناحية الفيزياوية للصوت بل الصورة السيكولوجية له أي الإنطباع والأثر الذي يتركه في الحواس**»[2].

يفند دي سوسير الفكرة الشائعة بأن اللغة لست سوى آلية لوضع تسميات الأشياء، وإنما العلامة اللغوية هي عبارة عن فكرة على مستوى الذهن، وصورة صوتية، إذا فهي ذو وجهين هما: التصور وأطلق عليه مصطلح الدال، والصورة الصوتية وأطلق عليها مصطلح المدلول، فلكل دال مدلول، ومن هنا تتحقق العلامة اللغوية. وقال بأن «**العلامة تنشأ عن علاقة اعتباطية بين دالها ومدلولها**»[3] ويخلص إلى أن التعالق الموجودة بين العلامة ومدلولها اعتباطيا.

---

[1] زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، مرجع سابق، ص 43.

[2] فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يرئيل يوسف عزيز، دار آفاق العربية، (د.ط)، بغداد، 1985، ص 48.

[3] المرجع نفسه: ص 86.

5-3 ثنائية اللغة والكلام (Langue/Parole):

يرى دي سوسير أن اللغة نتاج إجتماعي تم التواضع عليها لتسهيل ممارسة هذه الملكة، أما الكلام فهو ما يتلفظ به الفرد كإنجاز فردي لقواعد اللغة، فهو بذلك يميز بين كل من اللغة والكلام، كما يعتبر أن الإرتباط الحاصل بينهما يعتبر وثيقا، «**فاللغة ضرورة إذا أريد للكلام أن يكون مفهومه يحقق الغاية المتوخاة منه ثم إن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة**»[1].

5-4 ثنائية التزامن والتعاقب (Diachronie/Synchronie):

قدم دي سوسير الفرق بين محوري هذه الثناية بقوله: «**وجهة النظر "التزامنية" تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين "الأشياء المتواجدة" (أو "المتواقتة") على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل، نجد أن وجهة النظر "التعاقبية" تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقة بين الأشياء المتتابعة على أساس التغير الزمني أو التاريخي**»[2].

فالتزامنية تمثل المحور الأفقي الذي يستبعد كل تدخل زمني، كونه مرتبط بعلاقات قائمة بين أشياء متواجدة، أي على أساس ثابت لا يتدخل الزمن فيه، أما التعاقبية فتمثل المحور الأساسي والتي تتسم بالتغير، لأن العلاقة فيها تقوم على الأشياء المتتابعة، ويكمن اهتمامه الأول في دراسة تغيرات وتطورات الظاهرة.

إلا أن دي سوسير يهتم في دراسة اللغة على ما هو تزامني آني، لأنها تساعد في دراسة اللغة دراسة وصفية فيقول: «**وعلى من يريد أن يدرس حالة معينة آنية أن يلغي من ذهنه التعاقب التاريخي، لأنه يحجب عنه الرؤية**»[3].

---

[1] فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، مرجع سابق، ص 38.

[2] زكريا ابراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، مرجع سابق، ص 48.

[3] فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صلاح العزماوي وآخرون، الدار العربية للكتابة، (د.ط)، تونس، 1985، ص 110.

لقد قدم دي سوسير جهدا علميا كبيرا، حيث كانت دراساته الداعم الأكبر والركيزة الأساس في المنهج البنيوي، رغم المآخذ التي طالت آراءه، إلا أنها تبقى منطلقا لجميع الدراسات اللسانية، مما جعل العالم اللغوي الأمريكي بلوفيد يقول عنه: «**كان أول من زود علم اللغة بأسس نظرية سليمة**»[1].

5-5 الشكلانية الروسية (1915-1930):

تعد المدرسة الشكلانية من أهم المدارس التي ساعدت في تشكل الفكر البنيوي محتلة بذلك مكانة في تاريخ النقد الأدبي فيعود الفضل لها «**في ارساء بعض المفاهيم التي كانت تدور في الحقل الأدبي، والنقدي، إذ عرفت بالبنيوية السوفياتية، أو الروسية، أي نسبة للحيز الجغرافي الذي ظهرت فيه**»[2].

وتكونت عن تجمعين علميين روسيين هما:

❖ **حلقة موسكو (1915-1920):**

«**تأسست في آذار 1915، بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون الذي يعزى إليه تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة، ومن أعضائها: عالم الفلكلور السلافي بيوتر بوغاتريف (P.Bogatyrev) والعالم اللغوي غروغوري فينوكور (G.Vinokur)، ومنظر الأدب ومؤرخاه، أوسيب بيرك (O.Birk)، وبوريس توماشبفسكي (B.Tomashevsky)، وقد نذكر كذلك ميخائيل باختين (M.Bakhtine) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري...تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل)**»[3]، وأخذ

[1] زكريا ابراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مرجع سابق، ص 52.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: أليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002، ص 12.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2007، ص 66.

جاكسون «**مع رفاقه في بلورة بعض الأفكار المنهجية الهامة عن لغة الشعر وأسلوب دراستها في حوالي عشرين مقالا كانت تكتب وتقرأ وتناقش وتنشر كلها بصفة جماعية**»[1].

❖ **جمعية الدراسات اللغوية (1916):**

وتعرف أيضا بـ **(OPOJAZ)** وهي: «**اختصار لعبارة باللغة الروسية وتعني جمعية دراسة اللغة الشعرية**»[2]، التي تأسست سنة **1916** بمدينة سان بترسبوغ من أعضائها: فيكتور شكلوفسكي **(V.Chklovsky)**، وبوريس ايخنباوم **(B-Echenbaum)**، وليف جاكو بنسكي **(I.Jakubinsky)**، وهي «**في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب.**

وتقوم الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما:

1-التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

2-**الإلحاح على استقلال علم الأدب**»[3].

جاءت الدراسة الشكلانية لبناء علم للأدب وفصله عن العلوم الأخرى لما يشوب ذلك من خلط منهجي في الدراسات الأدبية وآن «**الأوان لدراسة الأدب، الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك، أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث**»[4].

❖ **حلقة براغ (1926-1948):**

«**وقد تسمى كذلك البنيوية التشكيلية، تأسست بمبادرة من زعيمها فليم ماتيسيوس، من أعضائها التشيكو سلوفاكين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي)، فضلا عن رينيه ويليك...وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروبتسكوي الفارين من روسيا.**

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 67.

[2] وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات أنموذجا)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009، ص 34.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 66،67.

[4] المرجع نفسه: ص 67.

وعلى العموم فإن الشكلانية الروسية في ارتباطها بأبحاث حلقة براغ، قد رفعت أساسا مبدأ محايثة (Immanence) النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية، وأنها أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية»[1].

❖ **جماعة تال كل Tel Quel (1960):**

وتسمى أيضا بالبنيوية الفرنسية نسبة للمكان الذي تطورت فيه، حيث كان ظهور **«الحركة البنيوية في فرنسا لم تزدهر إلا خلال الستينات مع الجهود الرائدة لجماعة (Tel Quel)، التي تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فيليب صولر، وضمنت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد، كزوجته جوليا كرستيفا Julia Kristeva، ورولان بارت Roland BarthesK، وميشال فوكو Michel Foucault، وجاك ديريدا Jacques Derrida»**[2]**.«الذين دعوا إلى نظرية جديدة وهي ليست انعكاسا للواقع (كما هي الحال في المناهج السياقية) لكنها إنتاج له»**[3].

ولم تأخذ الروافد سابقة الذكر صيغتها النهائية المنهجية النقدية المنظمة إلا مع المدرسة الفرنسية المتمثلة في جماعة **Tel Quel**، حيث إهتمت هذه الجماعة **«بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانية... وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة»**[4].

ومنه نخلص إلى أن من أهم المآخذ والروافد الكبرى التي عرفتها البنيوية في مسارها التاريخي هي: الشكلانية الروسية وجمعية الدراسات اللغوية، حلقة براغ، وجماعة تال كل، حيث كان لها الدور الفعال مجتمعة في التأسيس للبنيوية وتطورها بشكل متدرج حتى وصلت ذروتها، إضافة إلى علمائها ومنظريها الكثر الذين ساهموا في بلورة أفكارها وتنوع اتجاهاتها.

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 68.

[2] المرجع نفسه: ص 69.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألنسية، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، (د.ط)، الجزائر، 2002، ص 119.

[4] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص 69.

6/ البنيوية عند العرب:

بحكم التطور الحاصل بفعل الإحتكاك بين الحضارات، تأثر العالم العربي بالعالم الغربي في جميع المجالات، فإذا تكلمنا عن الجانب الأدبي وتتبعنا حركة الخطاب النقدي خاصة في فترة النصف الثاني من القرن العشرين نلاحظ إقبال العقل العربي على الدراسات الغربية خاصة الأوروبية بانبهار كبير. «**فكانت البنيوية الوافد الجديد الذي أغرس الخطاب النقدي العربي المعاصر فأدخله في حالة من الإنبهار، ويبدو أن البنيوية قد حضرت في الوقت الذي أصبح فيه النقد العربي بحاجة إلى الإنفتاح على كل جديد... وتعود البدايات الأولى للبنيوية في الثقافة العربية المعاصرة إلى أواسط الستينيات، ومن أوائل ما كتب في هذا السياق مقالات نشرها محمود أمين العالم حول هذا الإتجاه في مجلة المصور المصري مطلقا عليها اسم الهيكلية**»[1].

وإذا كان التقليد والإتباع حبا في الإستكشاف مثلا أو محاكاة وتجريب كل ما هو دارج وحديث، بات لزاما على الذات المبدعة أن تواكبها وتمضي نحوها قدما، فإن إستقبال «**التيار البنيوي في البلاد العربية مختلفا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تجمع كل بلد عربي بالبلدان الغربية، وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد (صلاح فضل) من خلال كتابه (النظرية البنائية في النقد الأدبي) عام 1988 وفي سوريا أعطى الناقد (كمال أبو ديب) دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) عام 1984**»[2] وفي تونس نجد عبد السلام المسدي.

فاستقبل الشعوب العربية لهذا التيار الفكري كان مختلفا كلا حسب علاقاته التاريخية التي تربط البلد العربي بنظيره الغربي، ونشأت هذه العلاقة عن طريق الإستعمار انطلاقا من العقلية المهيمنة التي تدعي المركزية، ألا وهي العقلية الغربية أمام العقلية التابعة المقهورة المتمثلة في العقلية العربية.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البارعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002، ص 386.

[2] المرجع نفسه: ص 386.

«أما في المغرب فنجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة لـ (بارت وباختين وتودروف وجنيت) ومقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، ومن هؤلاء (محمد برادة) و(محمد بينس)، أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يمنى العيد وخالدة سعيد»[1].

وهذا ما انجز عنه اختلال وعدم توازن في تطور البنيوية في البلاد العربية، نتيجة تعدد مآخذ ومنه تعدد الترجمات، «**لتعدد مشاربهم ومآخذهم عن النقد الغربي فبعضها يرجع إلى ترجمات عن الإنجليزية كـ(كمال أبو ديب) وإسبانية مثل صلاح فضل والبعض إلى نصوص فرنسية وهو الأكثر**»[2].

كما نجد مجلة فصول التي لعبت دورا أساسيا في طرح وتقديم المناهج الأدبية الجديدة خاصة في «**إطار التنوع المنهجي الذي قدمت فيه الأسلوبية والبنيوية والسيموطيقا والمنهج النفسي، سواء في نظرية الأدب أو في الأنواع الأدبية المختلفة**»[3].

فمجلة فصول ساهمت وبشكل كبير في تقديم مناهج النقد الأدبي الجديدة بهدف فك الإنغلاق النقدي على المناهج السابقة، حيث كانت هذه الإختبارات موجهة للمثقفين العرب. تزودهم بها حسب احتياجاتهم، بمعنى «**أن الحل التقني الذي قدمته (فصول) كان هو بالفعل الحل في الحقيقة على وعي زائف بالأزمة ومن ثم ساهم في تكريسها وزيادتها**»[4].

7/ تلقي البنيوية عن طريق الترجمة:

تمثل الترجمة هنا دور الوسيط بين الفكر الغربي والعربي من خلال نقل الإنجازات الفكرية من لغتها الأصلية إلى لغة المستهلك للتعرف على الآخر، فمثلت «**ترجمة الدراسات**

---

[1] محمد ولد بولعيبة: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص 57.

[2] المرجع نفسه: ص 58.

[3] سيد بحرواي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1993، ص 107.

[4] المرجع نفسه: ص 108.

المنجزة حول موضوع البنيوية في الغرب ومحاولة نقل طروحاتها اتجاها أساسيا لتلقي البنيوية الغربية ومحاولة التمكين لها في النقد العربي»[1].

حيث سارع النقاد العرب إلى ترجمة الفكر الغربي في محاولة منه للأخذ من هذه الثقافة من باب الإنبهار والتصديق بكل ما يأتي منها، ومن جملة ذلك المنهج البنيوي لكن لم يكن تبنيهم لهذا المنهج مع بداية ظهوره إنما كان ذلك بعد أن لاق عزلة في منشئه الأول، ونجد أن «**الدراسات العربية المهتمة بالفكر يكاد يكون أكثر مما كتب عنها في الغرب، ومرد ذلك هو بحث الناقد العربي عن العملية في مقاربة النص الأدبي وحرصه على استفراغ الشحنات التي تمنحها البنيوية في هذا لمضمار أكثر مما هو مفترض**»[2].

بمعنى أنه حتى يستطيع الناقد العربي من التمكن من هذا المنهج وكوافد جديد وجب الأخذ بأطروحاتها واتجاهاته من منشأها بكل ما تحويه من معنى، مشيرا إلى أن العرب أقبلوا على البنيوية بعد أن أستهلكت وثم تجاوزها في عقر دارها ومن طرف منظريها ومؤسسيها، وكذلك مع اختلاف وتعدد مشارب النقاد العرب جعل منه يكتب ويستفيض حرضا منه على الأخذ بجميع أطرافها أثناء عملية المقاربة كونه لا يملك إطارا منهجيا يسير عليه غير الذي قدمته له البنيوية.

ومن أهم الدراسات المترجمة نشير إلى:

1-(الدرجة الصفر في الكتابة) (لرولان بارت) الذي قام بترجمته **(محمد برادة)**.

2-كذلك كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد) الذي ترجمته وقدمه **(أحمد المريني)**، وهو كتاب يمثل جملة أصول الخطاب النقدي: لتزفتان تودوروف، رولاف بارت، أمبيرتوايكو، مارك انجينو.

3-كتاب **(الشكلانية الروسية) (لفيكنورايريليخ)** وقام بترجمته **(محمد الوالي)**.

---

[1] حكيم دهيمي: «أسس النظرية البنيوية في النقد العربي الحديث»، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2012، ص 251.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

4-كتاب (**الأدب عند رولان بارت**) لـ (**فانسان جوف**) الذي قام (**عبد الرحمان بوعلى**) بترجمته.

5-كتاب (**علم النص**) لـ (**جوليا كرستيفا**) وترمجه (**فريد الزاهي**) ويعد من الكتب المهمة التي تبحث في النص وتمنح موقفها من البنيوية.

6-كتاب (**اللغة والخطاب الأدبي**) لـ (**سعيد الغانمي**) بيروت **1993**، ويحوي جملة من المقالات المترجمة لكل من: ادوارد سابير، تودوروف، رولان بارت، روجر فاولز، جي بي ثورن، يجيب على أسئلة ترتبط بماهية علاقة اللغة بالأدب.[1]

8/ اشكالية المصطلح النقدي:

بما أن جميع المناهج المعتمدة في النقد العربي مستوردة فمن الطبيعي سيطفوا إلى السطح مشكلة نقدية تعرف بأزمة المصطلح، كما أننا لا نستطيع أن «**نفصل الغموض المعتمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية عن أزمة المصطلح**»[2]، لأن ذلك مرتبط بترجمته المصطلح ونقله إلى العربية، فكل مصطلح ينشأ في بيئة بثقافة وحضارة وفكر خاص، أي أنه يحمل خلفياتها في طياته وذلك ما يمثل جوهره، فإذا استبدلت بيئته تغير معناه وتشوه، وهذا يعني أن هذه الأزمة قد تطال أيضا ثقافة أخرى لأن «**الأزمة ليست أزمة مصطلح وترجمته ونقله إلى العربية، بل –أزمة ثقافة– الثقافات التي أفرزت ذلك المصطلح، أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى**»[3]. ويصل المتلقي إلى درجة التشويش والتشتت بسبب هذا التعدد حيث يفقد صفة الوحدة فكل باحث صار يمثل و«**يشكل مدرسة نقدية قائمة بذاتها معزولة كليا عما يجري حولها من المدارس الأخرى، رغم اعتمادهم جميعا على خلفيات مرجعية نظرية غربية مشتركة...نظرا للإضطراب الهائل**

[1] حكيم دهيمي: «أسس النظرية البنيوية في النقد العربي الحديث»، مرجع سابق، ص 251، 252، 253.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 272، 2001، ص 111.

[3] المرجع نفسه: ص 53.

الحاصل في ترجمة المصطلحات النقدية وهذا ما يحول حتما دون تطوير معارفنا العلمية»[1].

كما أن الأمر يزداد تعقيدا عندما «**يحاول الحداثيون العرب تثبيت دلالات المصطلح المستعارة أو المنقولة، وحينما يواجهون بقصور المصطلح وفوضى دلالته يسارعون إلى إلقاء اللوم على القارئ غير الحداثي واتهامه بالجهل تارة وقصور قدراته على الفهم تارة أخرى أو الرجعية والأصولية والإنعزالية تارة أخرى**»[2].

كما أن «**فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه يعاني نسبية الدلالة والإختلاف**»[3].

ومن جهة أخرى يجب الإعتراف بأن الترجمة كانت محدودة وضيقة في الفكر العربي يعود إلى «**غياب المترجمين المتخصصين في المجالات النقدية، وتشابه الإهتمامات وغياب معاهد ومراكز خاصة للترجمة العلمية في البلاد العربية يدفع في اتجاه كونها عمل أفراد، كما أن غياب التنسيق والعمل المنظم والموجه على صعيد استثمار عملية الترجمة في تحقيق التواصل والتفاعل يجعل دورها يتقلص بشكل كبير، ويطلع الترجمان الموجودة حاليا بالكثير من التكرار أو قلة الفائدة**»[4].

---

[1] عناد غزوان: المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 06، http://aljasra.org/archive/cms/?p:508.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مرجع سابق، ص 97.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003، ص 55، 56.

الفصل الثاني: شعرية البناء المكاني والزماني في الرواية.

1/ شعرية البناء المكاني.

1-1مفهوم المكان(Endroit).

أ-لغة. ب-اصطلاحا.

1-2التشكلات المكانية.

أ-الأماكن المغلقة (Lieux fermés).

1-المطعم. 2-المطبخ. 3-البيت. 4-السجن. 5-الخزانة.

ب-الأماكن المفتوحة.

1-الحديقة. 2-الوطن. 3-مدينة "بيروت."

2 /شعرية البناء الزماني.

2-1 مفهوم الزمن.

أ-لغة. ب-اصطلاحا.

2-2أقسام الزمن في الرواية.

أ/ الإستباق/ الإستشراق (Anticipation / Orientalisme).

ب/ الإسترجاع/ الإستذكار(Rappel / rappel).

3/ بناء الشخصيات في الرواية.

أ-لغة. ب-اصطلاحا.

3-1مظاهر الشخصية.

-2 تصنيف الشخصيات.

أ-تصنيف "فلاديمير بروب" Vladimir Propp.

ب-تصنيف غريماس A.J Greimas.

ج- تصنيف "تزفيتان تودورف" T.Todorov.

د- تصنيف "فيليب هامون" F.Hamon.

هـ-تصنيف "ادوين موير" Edwin Muir.

3-3 أنواع الشخصيات في رواية شهيا كفراق.

أ-الشخصية الرئيسية ب-الشخصيات الثانوية. ج- الشخصيات الثانوية الإستذكارية.

1/ شعرية البناء المكاني:

يعتبر المكان من أهم العناصر التي تشكل بها بنية النص الروائي، لأن باقي العناصر الأخرى لا يمكنها أن تكون في الساحة إلا بحضور المكان الذي يجمع بين هذه الأركان أو العناصر مع بعضها البعض.

1-1 مفهوم المكان(Endroit):

أ- لغة:

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا15**﴾ **سورة مريم الآية 16.**

للمكان مفاهيم متعددة ومختلفة، منها ما جاء في جمهرة اللغة:

«يقال: أمكن المكان، إذا أنبت المكنان، والمكان: هو مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة، ورجل مكين من قوم مكناء عند السلطان، وتمكنت من كذا وكذا تمكنا، واستمكنت منه استمكانا»[1].

وهذا يعني أن المكان هو المقر الذي يعيش فيه الإنسان، والمكان أيضا هنا يعني الاستمكان.

وفي قاموس المحكم والمحيط الأعظم بمعنى:

«المكان هو الموضع والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن هي جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون "مكان" فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مقامك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من: كان، أو موضع منه، فقال: وإنما جمع: أمكنة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة الزائدة معاملة الأصلية، لأن العرب تشبه الحرف بالحرف»[2].

فالمكان جمعه أمكنة، ومن مصدر "**كان**" الذي يمثل ذلك الموضع، كما أن العرب عاملوا الميم معاملة أصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف.

---

[1] أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، ج3، مرجع سابق، ص 983.

[2] علي بن إسماعيل بن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، تح: عائشة عبد الرحمان، ط1، ج7، 1958، ص 56.

ووردت في أساس البلاغة بمعنى:

«مكنته من الشيء وأمكنته منه، فتمكن منه، واستمكن، ويقول المصارع لصاحبه: مكني من ظهرك، وأما أمكنني الأمر فمعناه: أمكنني من نفسه، وهو مكين عند السلطان، وهم مكناء عنده، وقد مكن عنده مكانة، وهو أمكن من غيره، والمكان هو الموضع»[1].فالمكان هنا هو المنزلة عند السلطان التي تعني الموضع.

أما في قاموس تاج العروس وردت الكلمة بمعنى:

«المكان هو الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض وهو اجتماع جسمين، حاو، ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين»[2].المكان يعني الموضع الذي يكون حاوي للشيء، أو الإلتقاء بين جسمين.

حيث نلاحظ من هذه المعاني أن المكان هو الموضع الذي يكون فيه الإنسان أو الشيء وجاءت الكلمة "**المكان**" بمعنى الاستمكان، وغيرها من المعاني.

ب-اصطلاحا:

يمثل المكان احدى المكونات الأساسية والهامة في النص الروائي، فهو ذلك المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، وقد تعددت واختلفت معانيه ومفاهيمه.

فيبقى **«المكان أمر ضروري لكل فرد في حياته، حيث أن الكون قد أحبط بالمكان، فعندما يعايش المرء مكانا جميلا تبقى في ذهنه ذكريات جميلة والعكس صحيح»**[3].بمعنى أن المكان الذي يعيش فيه الإنسان تكون له دلالات نفسية وإجتماعية تؤثر فيه.

---

[1] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، مرجع سابق، ص 223.

[2] للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، مؤسسة الكويت للتقديم العلمي، الكويت، ط1، ج36، 2001، ص 1419.

[3] فاطمة شيرزاده: التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد التاسع، 2012، ص 56.

«وإذا كان أفلاطون هو أول من استعمل "المكان" استعمالا اصطلاحيا عندما عدة حاويا قابلا للشيء، حيث احتل مفهوم المكان مكانة ومكانا واسعين في أعمال الفلاسفة، حيث اختلف مفهوم المكان فيما بينهم حسب رؤيتهم المختلفة للأشياء والعالم، وكان من شأنها إغناء هذا المفهوم»[1].فاختلاف الفلاسفة حول هذا المصطلح نتج عنه صفات متعددة وتوجهات مختلفة.

حيث يعرفه العالم لالاند بقوله: «**المكان وسط مثالي يتميز بخارجية أجزائه، وجميع تمثلاتنا للأشياء موضوعة فيه، وبالتالي هو يحوي جميع الإمتدادات المتناهية، ويصفه بأنه متجانس بمعنى أن عناصره غير متمايزة**»[2].من خلال هذا نستنتج أن لالاند اعتبر المكان هو الحاوي للشيء، ووصفه كذلك بأنه متجانس.

«كما رأى (أفلاطون) أن المكان هو الخلاء المطلق، والمكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم، إذا المكان غير مستقل عن الأشياء ويشكل من خلالها، ويرى (أرسطو) أن المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه»[3].أي أن المكان عند أفلاطون يتعلق بالأشياء وينشأ من خلالها، أما أرسطو فالمكان عنده موجود.

«فالمكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي»[4].يعني أن المكان هو العنصر الأول الذي يتم تعيينه في الرواية، وهو الذي يدعم العمل التخيلي في الرواية.

«إن مصطلح المكان الروائي في النقد البنيوي يدل على مكان محدد هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي

---

[1] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2018، ص 42.

[2] المرجع نفسه: ص 42.

[3] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 28.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 29.

وحاجاته، ولعل هذا التحديد للمكان، هو أبرز ما قدمه البنيويون الذين جهدوا في تحديد أدبية المكان أو شعريته»[1].أي أن المكان في النقد البنيوي هو المكان المحدد الذي تصنعه اللغة لتحديد هدف التخيل.

«كما يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، حيث يحتوي على الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[2]. بمعنى أن المكان هو المقر الذي تقع فيه أحداث الرواية، فلا حدث بدون مكان في الرواية.

ويعلن شارل غريقل بأن: «**المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به الشيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»**[3].أي لكل حدث روائي مكانه الذي يجري فيه، فالمكان والحدث مرتبطان مع بعضها في النص الروائي.

«والمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى لذلك فهو يؤثر ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه»[4].

فالمكان يمثل احدى عناصر الرواية الذي يكون مرتبا ومنظما فيها، وأي تغيير فيه سيؤدي إلى تحول الحبكة في داخل النص الروائي.

وهناك علاقة بين الشخصيات والمكان، وهنا يرجع الفضل إلى بوري لوتمان عندما أشار إلى العلاقة التي تنسجها الشخصية مع المكان الذي تخترقه وتأتي: «**في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث**

---

[1] عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، نقد أدبي حديث ومعاصر، د.ت، ص 122.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، 1978، ص 106.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 30.

[4] المرجع نفسه: ص 32.

عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث»[1].أي أن المكانية هي المحور الأساسي التي تشترك فيها الشخصيات مع أماكن أحداث الرواية، فلا وجود لحدث دون مكان.

والخلاصة أن: «**الحضور الإنساني في المكان يعتب عاملا أساسيا في مقروئية النص، فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن...بل إن النسق الوظيفي لا يفعل في بعض الأحيان، سوى أن يربط بين وصف الشخصيات المهملة الدلالة والأماكن التي توجد فيها بحيث يعطي لتواجد الشخصيات الدلالة الكامنة في تلك الأماكن**»[2].بمعنى أن الأماكن في الرواية تتدخل مع الشخصيات الرواية من خلال الدلالة على المكان الذي وقع فيه الحدث.

1-2 التشكلات المكانية:

هي أنواع الأماكن التي نجدها في النص الروائي حيث تساهم في تشكل أحداث الرواية، فنجد في رواية أحلام مستغانم شهيا كفراق نوعان من الأمكنة.

ومن هنا فقد «**أمكننا أن نميز مبدئيا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الإنتقال لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة**»[3].أي هناك ثنائية عكسية بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، وهذا ما سنعالجه في هذه الرواية.

أ- الأماكن المغلقة (Lieux fermés):

هي تلك الأماكن التي حددت مساحته ومكوناته، «**كغرف البيوت، والقصور فهو المأوى الإختياري وللضرورة الإجتماعية، فالمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن**»[4].أي أن المكان المغلق تكون مساحته محدودة، وهو المكان إختياري غير ضروري.

---

[1] عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 38.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 54.

[3] المرجع نفسه: ص 40.

[4] مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنامينه، مرجع سابق، ص 43، 44.

ومن الأماكن المغلقة التي كانت موجودة في رواية أحلام مستغانم "**شهيا كفراق**" هي كالآتي:

1-المطعم: هو إحدى الأماكن المغلقة، فهو المكان الذي يذهب إليه الأشخاص لتناول الأطعمة والمشروبات، وعادة ما يكون فيه عدة وجبات وأطعمة سريعة تقدم للزبائن، كما وجدناه في الرواية حيث دعا الناشر الكاتبة أحلام مستغانم لتناول الغداء «**دعاني ناشري إلى الغداء شاب أربعيني، يرأس أكبر جمهورية لبنانية للكتب، بحكم شراكته مع مجموعة "هاشيت" الفرنسية الشهيرة، فعندما بلغنا القهوة، أفصح الرجل عن سبب دعوته قال منذ خمس سنوات لم تصدري عملا روائيا...ما الذي تحتاجين إليه بالضبط لإنجاز رواية جديدة؟ هل ثمة شيء يمكن أن نوفره لك لتكتبي**»[1].

فالناشر هنا أراد أن يسأل أحلام عن سبب انقطاعها عن الكتابة لأنها لمدة خمس سنوات لم تصدر أي عمل، لذلك دعاها للغداء لكي يعرف سبب انقطاعها عن الإنتاج، فمن خلال تساءلاته أثبت للكاتبة أنه أراد أن يعرف ما الذي تحتاجه لإنجاز رواية جديدة.

فهنا كان المطعم بمثابة المكان الذي جرى فيه الحديث بين الناشر وأحلام مستغانم والذي كان حول معرفة انقطاع أحلام هذه المدة عن الكتابة.

2-المطبخ: هو الغرفة التي توجد فيها أدوات يدوية وأجهزة مخصصة للطبخ، فهو المكان الذي نعد فيه الطعام.

فقد ورد المطبخ في الرواية كذريعة تستعملها الكاتبة والكتاب للهروب من الكتابة.

«**...فيتجهون إلى المطبخ، وهناك تفاجئهم رغبة في الأكل لا علاقة لها بالجوع، فيفتحون البراد بحثا عن شيء يؤكل، يزورونه دون وعي، ذلك أنهم على أهبة نص لا يدرون بعد ما هو، وهم هناك للبحث عن الإلهام ...في البراد**»[2].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، نوفل، دمغة لناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص 21.

[2] المرجع نفسه: ص 27.

وقولها أيضا: «**...كلما قفزت ليلا من سريري نحو المطبخ بحثا عن شيء شهي يمكنني إلتهامه من مواجهة الكتابة...أو بالأخرى هو هروبا من لحظة الجلوس للكتابة**»[1].

فهم اتجهوا إلى المطبخ ليس لتناول الطعام، ولكن سببا للهروب من الكتابة من جهة، والبحث عن الإلهام والوحي من جهة أخرى، كما يمثل العجز أيضا سببا في الهروب من لحظة الجلوس أمام الكتابة.

فالمطبخ هنا بمثابة المكان الذي يبحث فيه الكُتاب عن الإبداع.

3-البيت:

وهو «**المكان الذي يحمل صفة الألفة، وانبعاث الدفئ العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، أي المسكن الذي يقطنه الإنسان، ويقيه حر الصيف وبرد الشتاء**»[2].فهو مكان العاطفة والإستقرار بين أفراد العائلة.

ففي الرواية نجد أحلام تقول: «**غالبا ما ينزل علي الإلهام عندما أكون منهمكة في الأعمال المنزلية، وخاصة أثناء الأشغال التي يتكرر فيها الفعل نفسه، كجلي الصحون أو تنقية البقدونس، أو مسح النوافذ وترتيب خزائن الأولاد، أو شطف الفيرالندا بخرطوم المياه**»[3].

بمعنى أن البيت هنا بمثابة الوسيلة التي تبحث عنها الكاتبة من أجل الوصول إلى الإلهام، لذلك فهي تبقى تعمل على تنظيف البيت من مسح النوافذ وترتيب خزائن الأولاد وغيرها من الأعمال المنزلية التي تجعلها منهمكة من التعب، وبالتالي فهي تعتبر البيت مصدرا في البحث عن الإلهام.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 27.

[2] مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنامينه، مرجع سابق، ص 47.

[3] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 44.

وتقول أيضا: «..**وقبل الحليب تنتابني رغبة في ترتيب البيت المرتب أصلا، والقيام بكل ما ليس ضروريا ولا مستعجلا كإعادة ترتيب الخزائن...هروبا من مقالي الأسبوعي الضروري والمستعجل**»[1].

فالكاتبة هنا فضلت تنظيف البيت وترتيب الخزائن على أن تكتب مقالها الأسبوعي المستعجل، فهذا الدليل على الهروب من الكتابة والبحث عن الإلهام الذي تريده من أجل البداية في كتابة ذلك المقال.

4-السجن:

وهو أحد الأماكن المغلقة، «**فهو مكان للإقامة الجبرية شديد الإنغلاق فهي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل**»[2].والإبتعاد عن الحرية.

والسجن المقصود في الرواية هو سجن السويد حيث تقول أحلام مستغانمي: «...**كم أتمنى زيارة السويد، كتبت قبل سنوات مقالا ساخرا بعنوان "من يسوقني إلى سجن السويد" لفرط خدماته وإقامته المريحة في غرف جميلة، يتوفر فيها الأنترنت، ويمكنك فيها أن تستقبل أحبتك، وتمارس الرياضة، وتتقاضى دخلا شهريا، ويبدوا أن السجن هناك هو المكان المثالي لمن يريد أن يتفرغ للكتابة...**»[3].

فالكاتبة هنا أعجبت بسجن السويد وذلك لما يوفره من ظروف وخدمات مريحة، فهي اعتبرت السجن هنا هو المكان المثالي لمن يريد ويبحث عن الكتابة، أي أن السجن هنا هو ذلك الفضاء المريح والهادئ التي تبحث عنه الكاتبة للكتابة وفي جو يلائمها.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 28.

[2] مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنامينه، مرجع سابق، ص 74.

[3] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 140.

5-الخزانة:

هي إحدى الأثاث المنزلية تكون عادة مصنوعة من الخشب، فهي قطعة صغيرة توضع فيها الملابس والأشياء.

فقد وردت الخزانة في الرواية بشكل ضئيل ويتجلى ذلك في قولها: «**قررت أن أتوقف عن القراءة، فيكفيني ما عرفت! فكنت أستعد لإعادة الرسائل إلى حيث كانت رابضة أعلى خزانتي**»[1].فالخزانة جاءت كمكان وموضع تخبئ فيه الكاتبة رسائل كاميليا من صديقها السابق في أعلى الخزانة.

كما جاء قولها أيضا: «**لمحت كيس الرسائل كما وضعته على الطاولة في انتظار أن أعيده إلى مخبئه، فقلت لأقرأ هذه الرسائل لعلها تفتح شهيتي للكتابة هذه الليلة**»[2].

أي أن الكاتبة أحلام استعملت الخزانة هنا كمخبئ آمن تحفظ فيه هذه الرسائل التي تذكرها بغياب صديقتها كاميليا.

ب-الأماكن المفتوحة:

هي تلك الأماكن التي تكون مساحتها غير محدودة على عكس الأماكن المغلقة، فالمكان المفتوح له دور هام في حركة الشخصيات وأيضا في تطور أحداث الرواية.

«**فالأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية والإجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، فالحديث عن الأمكنة المفتوحة هو الحديث عن أماكن ذات مساحات هائلة ومتوسطة وصغيرة...**»[3].بمعنى أن المكان المفتوح هو نقطة اتصال مع الآخرين، فهو يمتاز بأفق واسعة ترمي إلى الإنفتاح.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 235.

[2] المرجع نفسه: ص 227.

[3] مهدي عبيدي: جمالية المكان، مرجع سابق، ص 95.

1-الحديقة:

تمثل احدى الأماكن المفتوحة والمعروف أنها مساحة من الأرض مزروعة فيها عدد من الأشجار، أما الحديقة في الرواية فهي حديقة الحيوانات، حيث تقول: «**الكتابة تنهب ولا توهب، فعليك أن تهرب لمواعدتها في الأماكن التي لن يفاجئك فيها أحد، حتى وإن كان الموعد في حديقة الحيوانات، مثل ذلك الكاتب الفرنسي الذي انتقل للعيش في حديقة حيوانات آميانس وأغلق على نفسية في قفص بحثا عن الوحي كي يتمكن من كتابة مسرحية، فقال جملة لا تخلو من الحكمة: «كي تكتب عن الوجود عليك أن تقيم في قفص أصغر منه**»[1].

حديقة الحيوانات كانت المخبئ الذي لجأ إليه الكاتب الفرنسي من أجل الكتابة، حيث فضل أن يقفل عليه في قفص من أجل البحث عن الوحي الذي يريده لكتابة مسرحيته، فإذا كانت الكتابة تنهب فلا بد لك أن تبحث عن المكان الذي لا يفاجئك فيه أحد، وهذا حتى تتمكن من كتابة الشيء الذي تريده.

2-الوطن:

هو المكان الذي يوجد فيه المرء وينتمي إليه، فهو مسقط رأسه، حيث يعيش الإنسان في وطنه بكل فخر وعزة.

«**...يوم غادر الجزائر إلى لندن بعد تعرضه لمحاولتي إغتيال في تسعينيات القرن الماضي، في تلك العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر، وقتل فيها الإرهابيون على مدى عشر سنوات، في مذابح شنيعة ما يقارب مئتي ألف جزائري، من بينهم سبعون كاتبا ومثقفا من خيرة رجالاتنا**»[2].

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 24.

[2] المرجع نفسه: ص 191، 192.

حققت هذه المقولة تذكرنا ما حدث في وطننا الجزائر، وما عاشته بلادنا من اغتيال واحتلال، والطريقة السيئة والشنيعة التي قتل بها أبناء الجزائر، ومن بين الذين قتلوا المثقف والإعلامي والكاتب.

وتذكر لنا أيضا قولها: «**فهو مازال يتذكر كل تفاصيل ما عاشه، ولحظة مغادرته الجزائر، وذلك الفراق الذي انقض عليه**»[1].

ونجد ذلك أيضا: «**ألم تشعر بالحنين إلى الجزائر؟ وأنت تغادر؟ أتعنين الجزائر التي في قلبي أم تلك التي كانت تسكن ذاكرتي بأشباحها وجثثها؟ تفارق من؟ تفارق لماذا؟ وكثيرك يبقى مع كثير مما فارقت، فكثيرك لا يمكنك التنازل عنه، وذلك هو الوطن**»[2].

فالبعد عن الوطن هو الذي يجعله يشعر بالحنين إلى وطنه الجزائر، فالبرغم مما عاشه الوطن من كوابيس واحتلال فإن صديق الروائية لن يستطيع التخلي عن الجزائر لأنه وطنه الأول.

فأحلام مستغانمي هنا تتذكر هي كذلك حنينها إلى وطنها الجزائر، والفراق الذي تعانيه.

3-مدينة "بيروت":

هي «**مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم، وتختلف المدن عن بعضها البعض فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها**»[3].فهي المكان الذي يعيش فيه الإنسان وتكون مسكنه.

قالت أحلام: «**لمن غير هؤلاء يكتب الكاتب؟ ومن سواهم يستحق إهداءه فأول نسخة من "فوضى الحواس" أهديتها سنة 1998 لسائق أجرى سوري في بيروت، كان قد رافقني**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 192.

[2] المرجع نفسه: ص 194.

[3] مهدي عبيدي: جمالية المكان، مرجع سابق، ص 96.

إلى المطبعة...هذه أول نسخة من هذا الكتاب يسعدني أن تكون أول من يقرأها فلك كنت أكتب»[1].

أي أن أحلام مستغانمي تعد من الكتاب الذين يكتبون لقراءهم وللشخصيات الموجودة في رواياتهم، حيث أهدت أول نسخة لها من "فوضى الحواس" لسائق في بيروت الذي يمثل أحد شخصياتها.

«كانت كاميليا على الخط، قبل أن تنسب بكلمة صحت:

- **جميل أنك مازلت تتذكرينني.**
- **طبعا ولو...المهم أن تكوني بخير.**
- **تمام الحمد لله...أنا بلبنان.**
- **ما هذه المفاجأة الجميلة...شو جابك ع ديرتنا؟!»**[2].

ومن خلال هذا الحوار المتبادل بين الكاتبة وصديقتها كاميليا تبينت أن مدينة بيروت هي المدينة التي تقيم فيها أحلام مستغانمي، وصديقتها كاميليا جاءت إلى لبنان لزيارة أهلها .

إضافة إلى هذا حديث أحلام مع صديقتها:

- **«أتمنى أن تكوني افتقدتني...**
- **لوقع المفجأة ألقيت نظرة على الساعة، لم تكن التاسعة تماما كآخر مرة هاتفيني، أجبت ملمحة لثلاثة أسابيع من الإنقطاع:**
- **بين التاسعة...والتاسعة وأربعين دقيقة حدث أن تذكرتك!**
- **رد ممازحا.**
- **حسنا، ما دمت دقيقة في الوقت...احجزي لي موعدا للغداء أو لفنجان قهوة...سأكون في بيروت بعد عشرة أيام»**[1].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 127.

[2] المرجع نفسه: ص 204.

فهنا نلاحظ أن مدينة بيروت لها حضورها في الأحداث التي جرت في هذه الرواية، كما تمثل بيروت مقرا ومكانا مهما للكاتبة أحلام مستغانمي، واعتبارها مدينة إلتقاء الكاتبة مع صديقها، وأيضا إلتقاء صديقتها كاميليا.

2/ شعرية البناء الزماني:

الزمن مقترنا بالرواية لأنه يمثل احدى العناصر التي ترتكز عليها أحداث الرواية فلكل حدث روائي زمنه الخاص.

2-1 مفهوم الزمن:

أ- لغة:

وردت في القرآن الكريم هذه اللفظة في قوله تعالى: ﴿ **هوَ اَلَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءَ والْقَمَرَ نُورًا ، وَقَدْرُهُ مَنازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ والْحِسابِ مَا خَلَقَ إِلَّا بِالْحَقِّ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾. سورة يونس الآية: 05.

-فجاءت كلمة "ز م ن" في معجم تاج العروس:

«(الزَّمَنُ ، مُحَرِّكُهُ ، وَكَسَحابِ العَصْرِ) كَمَا فِي المُحْكَمِ ، قَالَ شِمْرٌ : الزَّمانُ وَالدَّهْرُ واحِدٌ ، قَالَ أَبُو الهَيْثَمِ ، أَخْطَأَ شِمْرٌ ، الزَّمانُ زَمانُ الفاكِهَةِ أَوْ الرُّطَبُ ، والزَّمانُ زَمانُ الحَرِّ والْبَرْدُ ، قَالَ : وَيَكُونُ الزَّمانُ شَهْرَيْنِ إِلَى سِتَّةِ أَشْهُرٍ ، وَالجَمْعُ (زَمانٌ ، وَأَزْمِنَةٌ ، وَأَزْمِنُ) يَضُمُّ المِيمَ ، وَفِي الحَدِيثِ " كَانَتْ تَأْتينا أَزْمانُ خَدِيجَةَ " أَيْ حَياتِها ، قَالَ :

أَزْمانُ سَلْمَى لَا يَرَى مِثْلُها اَلْرُ رَاؤُونَ فِي شَامٍ وَلَا فِي عِراقٍ

كَمَا يُقالُ : لَقيتُهُ ذَاتُ الْعُوِيمِ أَيْ بَيْنَ الأَعْوَامِ»[2].

ومن خلال هذا نفهم أن الزمن هو الدهر، وهو يقابل حركة السحاب أما في جمهرة اللغة فهي بمعنى:

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 208.

[2] للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، ج35، مرجع سابق، ص 151، 152.

«زَمَن الرَّجُل بِزَمَن زَمَانِه ، وَهُوَ عَدَمُ بَعْضُ أَعْضَائِهِ أَوْ تَعْطِيلِ قُوَاه ، وَالزَّمَان ، مَعْرُوفٌ ، وَالْجَمْع أَزْمِنَة وأزمن ، وأزمن الشَّيْء ، إِذَا أَتَى عَلَيْهِ الزَّمَانُ ، فَهُو مُزْمِنٌ ، وَالزَّمِن فِي مَعْنَى الزَّمَان . وَيَقُول الرَّجُلِ لِلرَّجُلِ : لَقِيتُك ذَات الزَّمِين ، فَهُوَ يُرِيدُ بِذَلِكَ تَرَاخِي الْمُدَّة»[1].

فالزمن جمعه أزمنة وأزمن، والزمن في معنى الزمان، فلكل شيء زمانه.

ووردت كلمة "زمن" في أساس البلاغة بمعنى:

«خلا زمن فزمن، "وخرجنا ذات الزمين" وأنشد أبو زيد لمعقل بن ريحان:

فَكَأَنَّ دَمْعَكَ إِذْ عُرِفَتْ مَحَلَّها ذَاتُ الزُمينِ فَضا جُمانٍ مُرْسَلٌ

الفضا: هو المتبدد، وأزمن الشيء، مضى عليه الزمان، فهو مزمن، وأزمن الله فلانا فهو زمن وزمين، وهم زمنة وزمنى، وقد زمنا وزمانة، وتقول: معي نكايات الزمن، وشكايات الزمن»[2].

فالزمن هو ذلك الزمن الذي تجري فيه الأحداث والشكايات التي تكون قد وقعت في زمن معين.

ومن هنا نفهم أن كلمة الزمن من معنى الزمان، وهي مرتبطة بكلمة الحركة، لأن الزمن ليس له بداية ولا نهاية لذا ربطنا الزمن بالحركة لأنه قابل للتغيير والتجديد، لذا نستطيع القول أن لكل شيء زمانه.

ب-اصطلاحا:

يعد الزمن عنصر مهم من عناصر الرواية، فهو يقدم الأحداث ويقوم بتسلسلها الماضي والحاضر والمستقبل في بناء النص الروائي.

فالزمن يعتبر من المفاهيم الكبرى التي اختلفت تعاريفه وتعددت ومنها نذكر:

---

[1] أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، ج1، مرجع سابق، ص 828.

[2] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، مرجع سابق، ص 423.

«ينطلق الروائي في بنية نصه زمنيا، من مرجعية معينة، وعند توغله في النص، وتسارع الأحداث، قد تهتز هذه المرجعية أو المرجعيات، وتنحو بشكل أو بآخر نحو الوهمي...فجمالية الزمن الروائي، تكمن في تخييلته اعتمادا على شبكة من التقسيمات الزمنية المعقدة»[1].

حيث يبدأ الزمن الروائي من مرجعية تكون موجودة في التخييل، فتصبح هذه المرجعية مرجعية وهمية.

«ويرى "أفلاطون" أن الزمن ليس إلا انعكاسا للزمن الحقيقي الأزلي الأبدي، أما زماننا هذا فهو أرضي، ومن ثم غير حقيقي، أما بالنسبة "لأرسطو" فهو مرتبط بالحركة، ولا يمكن قياسه إلا من خلال الحركة نفسها»[2].

فالزمن عند أفلاطون هو ذلك الزمن الأبدي الحقيقي، أما أرسطو فالزمن عنده ارتباط بالحركة.

«فالزمن يؤول لكي يمكن قياسه، فبدون الحركة لا يمكننا معرفة أو إدراك سريان الزمن، فلهذا يمكن اعتبار الزمن كجريان سيل مستمر، ويمكن أيضا اسناده إلى الحركة المستمرة، كحركة القمر...»[3].

أي أن مصطلح الزمن قد ارتبط بكلمة الحركة التي تمثل مصدر مهم للزمن.

«إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ بيه اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتجدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، أنه نسبي حسي يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»[4].

---

[1] رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، سطيف، مارس 2006، ص 08.

[2] عبد اللطيف الصديقي: الزمان وأبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص 98.

[3] المرجع نفسه: ص 29.

[4] عبد اللطيف الصديقي: الزمان وأبعاده وبنيته، مرجع سابق، ص 103.

فهنا يقصد بالزمن التجديد أي البحث عن جديد وقائع الحدث، فالحدث ينسجم ويتداخل مع الحدث في الرواية.

«والزمن في الرواية الدرامية هو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبإنحلال الحدث يأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا»[1].

أي أن حركة الزمن في الرواية تتمثل في تحرك الشخصيات والأحداث وبدون تلك الحركة يبقى الزمن خاليا.

«حيث يعالج جان بويون في كتابه "الزمن والرواية" قضية الزمن من منطلق سيكولوجي بحكم تصوره في معالجة الشخصيات وأحداث الرواية، وبما يرتبط بالرواية بشكل عام»[2].

فالزمن في نظره عنصر سيكولوجي يتحكم في الشخصيات الموجودة في الرواية، ويتحكم أيضا في أحداثها.

«وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا سوى مؤخرا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي»[3].أي أن الروائيين قد اهتموا بعنصر الزمن منذ الوهلة الأولى، حيث اعتمدوا في ذلك على تقنية التركيب والتحليل في بناء النص الروائي.

فنجد سعيد يقطين في مفهوم الزمن الروائي يقول: **«يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز يفرض النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا»**[4].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 108.

[2] سعيد يقطين: الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 81.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 39.

[4] سعيد يقطين: الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 89.

فنفهم من هذا القول أن الحكاية لها زمن معين تدور فيه الأحداث، فالحكاية نقطة انطلاق ونهاية، أما زمن الخطاب فهو الذي يكون داخل تلك الحكاية التي يصنعها الكاتب.

أما الزمن عند أندري لالاند بقوله: «**متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر**»[1].

الزمن عند لالاند يتمثل في الحركة التي تكون متعلقة مع الأحداث.

على حين أن غيو ينظر إلى الزمن على أنه: «**لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد، هو الطول**»[2].

والزمن عند غيو لا يمكنه أن يتشكل إلا بوجود الأشياء وحضورها.

وهكذا «**قد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم، فنلفيه مذكورا لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى نقاد الأدب بمعنى...**»[3].

يعني أن مصطلح الزمن من المصطلحات التي اهتم بها العلماء واختلفوا مفاهيمه، إذ لكل فئة علمية مفهومها الخاص بالزمن.

2-2 أقسام الزمن في الرواية:

2-2-1 المفارقة الزمنية (Le paradoxe du temps):

هي «**دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**»[4].

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، علم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص 172.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 178.

[4] جيرار جينايت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر خلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 1997، ص 47.

فيقصد جيرار جينيت بقوله هذا أن المفارقة الزمنية هي التي تقوم بدراسة ترتيب الزمن لأحداث ماضية أو استباقها في النص الروائي.

فإن المفارقات الزمنية نوعين إما أن تكون إستباقا أو إسترجاعا وهذا ما سنتناوله في رواية أحلام مستغانمي.

أ/ الإستباق/ الإستشراق (Anticipation / Orientalisme):

يقول حسن بحراوي: «**نستعمل مفهوم الإستشراق للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها**»[1].أي أن معنى الإستشراق هو الدلالة على حدث حكائي معين أو التوقع لإمكانية حدوث الحدث.

وعرفه أيضا بأنه: «**مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إل ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشراقات بأنواعها المختلفة**»[2].بمعنى يستعمل الإستشراق لإستباق واحتمال توقع الزمن الذي من خلاله يمكن التعرف على حدوث الحدث في عالم المحكي.

وقد ظهر ذلك في رواية "شهيا كفراق" في بعض المواضع نكر منها: قولها: «**أتصور أحدهم يسأل أولادي: "وين أمكم؟" فيجيبونه: "ماما فوق الشجرة...قاعة عم تكتب"، أو أن يكون السائل أمي مثلا، من الأفضل لي حينها أن أبقى حيث أنا، فهي ستعثر على المناسبة المثالية لتغيرني وتعيد علي قولها "لما شاب أخذوه للكتاب" أي بعدما شاب أخذوه إلى المدرسة...فكلما رأتني أكتب حتى ساعة متأخرة من الليل، قالت متحسرة ومشفقة على حال: "يا بنتي كبرتي إرتاحي من الكتيبة**»[3].

نجد هنا أحلام تطرح تساؤلات من الطرف الآخر **(الأم مثلا)**، فتستبق الأحداث إلى الأمام لو أنها اتخذت الشجرة ملجئ للكتابة.

---

[1] حسن بحراوي: بينة الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 132.

[2] المرجع نفسه: ص 133.

[3] أحلام مستغانمي: شهيا فراق، مرجع سابق، ص 26.

وقولها أيضا: «...**وزيادة وزني وأنا ألتهم ليلا ما يصادفني، سأغدوا رشيقة كسالف الأزمان، لأني على مدى الليل والنهار، سأكون "طالعة نازلة" على شجرة الإلهام أو على الأدق "طالعة من بيت أبوها رايحة لبين الجيران" وأعني بالجيران "القمر"، جار فيروز الذي سيغدو جاري بحكم وجودي "فوق"، وسيصبح له واجب الجيرة، وعلى أن أسايره كل ليلة قبل الكتابة...**»[1].

فهذا المقطع هو استباق تمهيدي، حيث نلاحظ أن الروائية قد استكملت أحداثا تتوقع حدوثها لاحقا أو مستقبلا، فهي اعتمدت على التسلسل الزمني بين المقطع الأول (**أتصور أحدهم يسأل أولادي...**) والمقطع الثاني (...**سأغدوا رشيقة كسالف الأزمان...**).

وقولها: «**أخشى أن أعثر على فكرة جميلة أبدأ بها هذا الكتاب، وتغمرني الفرحة وتأخذني الحال، فأروح أصدق وأرقص فوق الشجرة، وينتهي بي الأمر في المستشفى، ملفوفة بالجبس كموميا، أو ربما تفتح لي أبواب السماء ، ويضحك لي القدر،وبدل الغناء للقمر ينصحني أحد الجيران بالإنضمام لبرنامج "الرقص مع النجوم" أو بالإلتحاق بربع "آراب آيدول" ويتشاجر كبار المطربين ليتبنوا موهبتي**»[2].

فهنا أحست بإحساس غريب جعلها ترقص فرحا إذا عثرت على بداية جميلة تبدأ بها كتابها، فمن شدة الفرح تستبق حدوث إصابة تؤدي بها إلى المستشفى أو انضمامها إلى مسابقة الغناء.

وفي موضوع آخر تقول: «**ستظن أن لا قلبك ولا قلمك سيشفيان من الحبيب الأول، وأنك أسير قصتك الأولى، وأنك لن تعيش ولن تكتب أجمل منها، لكن الحياة ستكذبك، والأدب يسخر منك كثيرا، إن إختصرت الحياة في قصة واحدة، ذات يوم ستفتح قلبك مجددا لذلك الفضول الجميل لمعرفة أبطال يتسللون تدريجيا إلى حياتك وإلى أوراقك**»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 28.

[2] المرجع نفسه: ص 28.

[3] المرجع نفسه: ص 39، 40.

فالساردة هنا تحدثت عن بعدها عن حبيبها الأول الذي تقصد به أحد أبطال روايتها السابقة، وأن عباء الوحدة هذا سيخلق لها حتما لحظات جديدة مع أبطال الرواية الجديدة.

قولها: «**تقول القصة إنه كان هناك عاشق شاب ظل يتردد على تمثال القديس فالنتاين شفيع العشاق، ويشكو له عذابه بعد أن غادرت حبيبته مع أهليها إلى بعد بعيد، طالبا منه أن يعيدها إليه، لأنه فقير ولا يملك امكانية السفر إليها، إلى أن ضاق التمثال ذرعا شكوى العاشق وحزنه ونواحه، فنطق يوما وقال له ما معناه (روح أكتب لها رسالة...وحل عني!) ومن يومها عثر العشاق على وسيلة تقصر المسافة بينهم**»[1].

فالكاتبة هنا بينت لقرائها عن الإنطلاقة الأولى التي انبثقت منها الرسالة وأصبحت أداة تواصل بين العشاق، وسبب ظهور الرسالة هو القديس فالنتاين وذلك واضح من خلال القصة الملخصة التي حدثتنا عنها أحلام.

وقولها أيضا: «**سألني الصكّار بدوره متأثرا بعد أن سمع كلمتي في رثاء الدكتور سهيل إدريس وماذا ستقولين يوم أموت؟ قلت له سأقول اليوم رحل الرجل النبيل، الوحيد الذي اطلع على مخطوط "ذاكرة الجسد" وقام بتنقيحه من دون أن يخبر أحدا أو يباهي بذلك**»[2].

فالساردة هنا تتقمص حدث وهمي ما زال لم يحدث حدوثه، حيث تقول كلام افتراضي وهو إذا توفي محمد سعيد الصكار، أي الإستباق لحدث لم يحدث بعد.

وقولها: «**...قلت له هناك رجل أعمال جاد يريد أن يتزوجني وإذا به ركب عقله وقال لي (الله يهنيك بيه) ومضى، ترك حتى الجريدة التي كنا نعمل فيها معا حتى لا يلتقيني، ثم سمعت أنه غادر إلى الخارج، تعذبت كثيرا...كنت قد كذبت عليه...والحياة عملت الكذبة حقيقة، فقد خطبني رجل أعمال فتزوجته لأخلص من هذه القصة...وأنا عن جد سعيدة معه، ألم تقولي "دعي الله يقرر عنك"...لقد تزوجت رجلا اختاره الله لي**»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه: ص 112.

[3] المرجع نفسه: ص 242.

نجد كاميليا هنا استبقت أحداث لم تكن موجودة في الأصل، ولكن مع مرور الزمن أصبحت هذه الافتراضات الوهمية حقيقية، وكأنها تنبأت لما سيحدث لها في المستقبل المجهول.

ب/ الاسترجاع/ الاستذكار(Rappel / rappel):

هو «**أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، فالماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب**»[1].فيعني الاسترجاع هو العودة إلى الأحداث التي جرت في الماضي، وإعادة استذكارها.

«**فإن العودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة**»[2].أي الرجوع إلى الماضي يعد بالنسبة للسرد استذكار لأحداث القصة.

وقد جسدت أيضا أحلام مستغانمي تقنية الاستراجاع في كثير من المواضع نذكر منها:

«**أندم لأنني ما كنت من أتباع أبي فارس الحمداني، ولا كنت يوما عصية الدمع، ولا شيمتي الصبر...وأن يسأل دموع عيني...ويسأل مخدتي، وكل المواويل وأغاني العويل التي تربيت عليها في مراهقتي العاطفية والسياسية الأولى، إذ بسبب كم الدموع التي ذرفتها آنذاك أمام الأفلام المصرية و...حتى إن طبيب العيون فاجأني بأن وصف لي دمعا اصطناعيا لعلاج مرض نشاق الدمع!**»[3].إن الساردة هنا سترجع ذكرياتها السابقة حيث أعطت لنا معلومات وإشارات كانت تتصف بها في سن المراهقة في زمنها الماضي.

وقولها أيضا: «**أعرف نقطة ضعف أمي، سأقول لها وأنا انتحب: سامحيني يا أمي، لم أخبرك أنني عندما كنت أدرس في ثانوية عائشة أم المؤمنين، ذهبت يوما مع اثنين من**

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 58.

[2] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، مرجع سابق، ص 239.

[3] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 22.

أترابي إلى الإذاعة لنغني في برنامج عمر البرناوي رحمه الله، تدبرنا ثمن الحافلة، وأعطينا المعدين أسماء وهمية كنا عن مزحة نريد أن نعرف من فينا صوتها أجمل، كانت واحدة تخال نفسها أم كلثوم فغنت مقطعا من "أروح لمين"، والثانية غنت "يا دبلة الخطوبة" مقتنعة تماما بأنها شادية، أما أنا ففشلت في اقناعهم بأنني فيروز، ولفرط خجلي وخوفي من أن يعرف أبي بأمري، اختفى صوتي تماما، وانقطع نفسي، وما استطعت أن أنطق بكلمة برغم وجودنا بمفردنا في الأستوديو»[1].

في هذا المقطع الروائية أحلام تسرد لنا أحداث ماضية جرت لها مع صديقاتها أيام الثانوية، وبينت لنا أنها خائفة وخجولة من ذلك الموقف التي كانت فيه، وأن قدرتها على مواجهة المصاعب والخوف قد تغيرت لأنها أصبحت ناضجة وقوية مقارنة بزمنها الماضي.

وقولها أيضا: «**حضرت محاضرة ألقيتها في مدينة صيدا بعد صدور "فوضى الحواس"، أثناء نقاشي مع القراء احتجت السيدة على قول حياة وهي تتحدث مع المصور (الذي كانت تحبه) إن خالد بن طوبال لم يوجد يوما وإنه محض خيال روائي، قالت لي: (ليس حقك أن تقولي هذا، خالد بن طوبال ملك لنا نحن القراء ولا يمكن أن تلغي بجملة بطلا تعلقنا به ويعني لنا الكثير) أجبتها معتذرة بأن لا إمكانية لإعادة كتابة النص، ولا لإلغاء هذه الفكرة التي تقوم عليها الرواية...وأنهت جدلها بقولها: "أنت روائية بإمكانك أن تكتبي رواية أخرى تفندين فيها ما قلته، وإلا اعتقدنا أن لا أمل من مصادفة خالد بن طوبال ولا أمثاله في الحياة»**[2].

الساردة هنا تسترجع الموقف الذي حدث معها في مدينة صيدا مع السيدة التي ناقشتها حول شخصية أحد أبطالها وهو خالد بن طوبال، بأنه شخصية وهمية في عالم افتراضي، وهذا ما جعل أحلام تبعث خالد بن طوبال بطريقة منطقية حيا في روايتها الجديدة.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 30.

[2] المرجع نفسه: ص 34.

وقولها: «**طبيبتي، التي قصدتها قبل فترة لأسألها عن سبب نومي كلما جلست (في السرير!) للكتابة، نصحتني بممارسة الرياضة بانتظام، حفاظا على صحتي، خاصة "أنني أقيم في أماكن جميلة تساعد على المشي...فهي أقنعتني عندما قالت إن المجهود الفكري يتغذى من المجهود الجسدي، ولأن الرياضة تزود الدماغ بالأكسجين**»[1].

نجد أحلام تروي لنا الحالة التي عاشتها مع الطبيبة التي نصحتها بممارسة الرياضة، فالاسترجاع هنا هو استرجاع قريب المدى.

وقولها أيضا: «**وقد تغيرت حياتها يوم 08 يناير 1981 عندما علمت بوفاة جدها، وما استطاعت، بسبب االإنقلاب العسكري، العودة إلى التشيلي لتودعه، فراحت على مدى سنة تكتب له رسالة طويلة من 500 صفحة، لم تكن تدري أنها بين الدموع والأرق وما يشبه الجنون، كانت تكتب روايتها الأولى**»[2].

هنا كانت الكاتبة تحن إلى مقابلة جدها المتوفي، وبسبب هذا الحزن كانت البدائية لكتابة روايتها الأولى، فعادة ما يكون الألم والوجع سبب في الإبداع.

وقولها: «**في سنة 1995، اتصل بي ناشري آنذاك، الدكتور سهيل إدريس رحمه الله، ليخبرني أن نزار قباني في بيروت، وأنه يتمنى لقائي، واقترح أن أحضر أمسية شعرية سيقدمها في برمانا، علمت في ما بعد أنه قبل الدعوة لأنها كانت من مدرسة "برمانا هانا سكول" التي درس فيها ابنه توفيق رحمه الله.**

لم أكن قد التقيت نزار منذ سنة 1975 يوم زرت بيروت لأول مرة في ذلك الزمن الجميل، شاعرة في العشرين من العمر، قادمة من الجزائر، وها أنا ألتقيه روائية، لم يسمع بعد بعملي الأول إلا من الدكتور سهيل إدريس سعدت بالدعوة، لكني وصلت متأخرة بعض

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 41.

[2] المرجع نفسه: ص 60.

الشيء...وصلت وكان نزار يقرأ شعرا...وبعد عشرين سنة من الغياب كانت أول جملة قالها لي رأيت برقا...فقلت هذه أنت»[1].

حدثنا أحلام عن اللقاء الذي حصل بينها وبين نزار قباني بعد مرور عشرين سنة من الغياب، فهي هنا تدفع قراءها إلى الانجذاب إلى سيرتها الأدبية وذلك من خلال ذكرياتها والأحداث الماضية السعيدة.

وقولها أيضا: «**لن تتصوري كم بكيت على موت خالد في "عابر سرير" رحت ألتحت حين تلقيت خبر موته من الممرضة في المستشفى، كما لو أنني لست من أختار له تلك الميتة، وواصلت البكاء طوال كتابتي الفصل الأخير، إلى حين وصول جثمانه إلى قسنطينة، حيث لم يجدوا له في المدينة التي عشقها وخلدوها قبرا يدفن فيه!**»[2].

تروي لنا الكاتبة حزنها الشديد على وفاة بطلها خالد بن طبال، والمعاناة التي تلقاها عند وصول جثمانه إلى أرض وطنه، بالرغم من أنها هي من كتبت له هذه الميتة، وهذا ما يدل على أن أحلام متعلقة بأبطال رواياتها.

3/ بناء الشخصيات في الرواية:

الشخصية مكون أساس يسهم في تشكيل بنية العمل الروائي، تولد على يد الأديب حيث يصقلها كما يتطلب البعد الإنساني والأدبي، ممزوجة بخيالاته وأفكاره ففي النهاية هي عبارة عن صورة تخيلية وضعها الكاتب في قالب زماني ومكاني معين لتتناسب والظروف المحيطة بحياتها، لتصل في الأخير للمتلقي في صورتها الأخيرة محملة بوظيفتها التي خلقت وألفت لأجلها.

وقبل الحديث عن الشخصية وشخصيات الرواية وجب أولا تحديد مصطلح الشخصية لغة واصطلاحا.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 60.

[2] المرجع نفسه: ص 93.

أ- الشخصية لغة:

ورد مصطلح الشخصية في القرآن الكريم، وذلك في قوله سبحانه وتعالى: ﴿ **إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ**﴾ . **سورة ابراهيم، الآية :42.**

وقوله أيضا: ﴿ **وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾ .**سورة الأنبياء : 47.**

ومن الآيتين الكريمتين شخوص البصر يعني أن تكون الأبصار شاخصة مفتوحة كما لم تفتح من قبل بفعل شدة هول يوم القيامة، كما ورد مصطلح الشخصية في القرآن الكريم بلفظ «**(المرء) الذي بمعنى الرجل والإنسان**»[1].

وجاء في لسان العرب في مادة [**ش.خ.ص**] « **الشَّخْصُ : جَماعَةُ شَخْصِ الإِنْسانِ وَغَيْرُهُ مَذْكورُهُ ، وَجَمْعُهُ أَشْخاصٌ وَشَخْصٌ وشِخاصٌ ، وَكُلُّ شَيْءٍ رَأَيْتَ جُسْمَانِهَ كَذَا والشَّخْصُ كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفاعٌ وَظُهورٌ ، وَالمُرَادُ بِهِ إِثْباتُ الذّاتِ فَاسْتُعيرَ لَهُ لَفْظُ الشَّخْصِ**»[2].

جاء مفهوم الشخصية هنا ليدل على الشخص أو الإنسان أو كل جسم له ارتفاع وظهور أي كل جسم له علامات مادية بارزة ترى بالعين المجردة، والمراد به إثبات الذات برؤية مادية خالصة.

كما جاء ذكر المصطلح في المعجم الوسيط بأن الشخصية: «**صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية، و(الشخص): كل جسم له ارتفاع وظهور وغلب في الإنسان، و(عند الفلاسفة): الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها، ومنه "الشخص الأخلاقي" وهو من توافرت صفات تؤهلها للمشاركة العقلية والأخلاقية في مجتمع إنساني (مج).(ج) أشخاص وشخوص**»[3].فالشخصية هنا تعني الشخص أو الفرد الفاعل في

---

[1] محمد طول: البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، (د.ت)، ص 56.

[2] ابن منظور جمال الدين: لسان العرب، ج2، مادة (ش.خ.ص)، ص 280، 281.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، اسطنبول، (د.ت)، ج1، ص 475.

مجتمعه، فهنا جمع بين الشخصية وفاعليتها في المجتمع، وكذا هي عند الفلاسفة تعرف بالذات الواعية بكينونتها، بها مجموعة من المؤهلات تمكنها من التأثير في المجتمع بشكل إيجابي.

جاء في مقاييس اللغة «**(الشخص) الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في الشيء، ومن ذلك الشخص، وهو سواء الإنسان إذا سمالك من بعد، ومنه شخوص البصر، ويقال رجل شخيص وامرأة شخصية**»[1].

فقد جاء هنا بمعنى الرفعة والارتفاع والسمو أي الارتفاع في الشيء، فالمعنى لم يختلف كثيرا عما جاء في لسان العرب فكلاهما دال على الارتفاع في الشيء.

كما تشير الدلالة اللغوية لمفهوم الشخص بصفة عامة إلى أنه: «**الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر**»[2].فالشخص من منظور واقعي اجتماعي هو الإنسان المتواجد والفاعل في مجتمعه، والشخصية إذا هي «**مجموعة من الصفات التي تميز الشخص عن غيره**»[3].ومنه فالشخصية في الأصل اللغوي تعني الذات المادية الظاهرة كما دلت أيضا على الارتفاع والعلو.

ب-الشخصية اصطلاحا:

تمثل الشخصية إحدى المكونات الأساسية للنص الروائي، فنجد معانيها متعددة ومختلفة. حيث «يعود مصطلح الشخصية Personnalité إلى كلمة Persona اللاتينية، التي كانت متداولة في العصور الوسطى، واستخدمت للإشارة إلى القناع الذي كان يرتديه الممثلون على المسرح...وبهذا تكون الشخصية، ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة»[4].

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تج: عبد السلام محمد هارون، م3، مرجع سابق، ص 254.

[2] نبيل سليمان، جماليات الشكل الروائي، دار الحوار، ط1، (د.ب)، 2008، ص 171.

[3] المنجد في اللغة العربي المعاصرة، دار المشرق، ط1، لبنان، 2000، ص 751.

[4] سعيد رياض: الشخصية (أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، ط1، القاهرة، (د.ت)، ص 11.

فالشخصية من خلال هذا التعريف هي من تعرفنا بصفات الفرد من خلال الآداء وسلوكها، والأحداث المرتبطة بها، حيث تقبع داخل الكلمات بوصفها عنصرا سرديا.

كما نلفي تدوروف يعرفها بقوله: «**الشخصية هي مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم**»[1].فالشخصية من منظوره ليست إلا قضية لسانية، بمعنى أنها ليست موجودة واقعيا إنما يجسدها الراوي على أوراقه والممثل في الواقع.

إضافة إلى ذلك فإن الشخصية مجرد خيال من طرف الذات المبدعة يضعها حسب غاية محددة، «**فالشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا إتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية**»[2].فهي عبارة عن مجموعة كلمات بين يدي المبدع يختلقها حتى يقدم بنا شخصية تتناسب مع الأحداث.

ويرى فيليب هامون أن الشخصية «**تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص**»[3].وهنا يعطي هامون الضوء الأخضر للقارئ بأن يتدخل ويركب لنا صورة مختلفة عن التي قدمها لنا السارد، بمجموعة تصوراته السابقة وثقافته، بمعنى حسب خلفياته المعرفية، بحيث ينظر للشخصية من زاوية لم ينظرها المبدع.

ويعتبرها رولان بارت أنها «**كائن من ورق ذلك لأنها شخص يتميز في وصفها بالخيال الفني للروائي الكاتب وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب**»[4].ومعنى ذلك أن الشخصية «**نتاج عمل تأليفي**»[5]موزعة في النص بأوصافها

---

[1] تزفيتان تدوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، ط1، (د.ب)، 2005، ص 74.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 2013.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2002، ص 50.

[4] المرجع نفسه: ص 51، 52.

[5] محمد غرام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005، ص 11.

وصفاتها حسب متطلبات العمل الحكائي، وإن كانت تحمل أوصافا لا علاقة لها بالواقع فهي تبقى دائما شخصية مخترعة، أي تحمل تخيلات الكاتب وأفكاره، فهي مجرد مساهم في تكوين بنية النص، بوصفها كائن من ورق.

«**والتحليل البنيوي يعتبر الشخصية علامة فغريماس مثلا يرى بأن الشخصية كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها**»[1].بمعنى أن السرد البنيوي نزع من الشخصية جانبتها السيكولوجي وطبيعتها النفسية ومزاجها كونها كائنات خيالية. ويتضح من كل سبق أن الشخصية عنصر فعال وأساسي في العمل الفني خاصة في سير الأحداث، على الرغم من الإختلاف التي طالت ماهيتها، يبقى الكاتب هو المتحكم فيها حسب قيمتها ودورها وما يناسب أفكاره، فالعمل الأدبي يركز أساسا على الشخصية بإعتبارها كائن سواء كان إنساني أو ورقي –**كما وصفت**– يحرك سياق الأحداث.

3-1 مظاهر الشخصية:

نتعرف على مظاهر الشخصية إنطلاقا من بنيتها، سواء كان ذلك من خلال صفاتها وأفعالها أو من طرف السارد نفسه، ومن هنا يمكننا التمييز بين ثلاث مواصفات هي:

- «**مواصفات سيكولوجية: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...).**
- **مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...).**
- **مواصفات إجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الإجتماعية، وايدولوجيتها، وعلاقاتها الإجتماعية (المهنة، طبقتها الإجتماعية: عامل /طبقة**

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، ط1، الرباط، (د.ت)، ص 39.

متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الإجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...»[1].

فالروائي يقتني لشخصايته أوصافا غاية في الدقة لتتميز كل شخصية عن غيرها، فتكون لكل منها مظاهر أو صفات داخلية نفسية تتعلق بالمشاعر والأفكار، وأخرى خارجية تصف المظاهر، مثل: القامة، الوجه، العمر، وأخيرا مواصفات إجتماعية تنقل المستوى المعيشي للشخصية ووضعها الإجتماعي.

3-2 تصنيف الشخصيات:

تعددت المفاهيم حول الشخصية بحسب الدارسين لها، ومنه جاء تنوع في تصنيفاتها، ومن بينها نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

أ- تصنيف "فلاديمير بروب" Vladimir Propp:

«حدد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية العجيبة في واحدة وثلاثين وظيفة...وقام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات:

1-المعتدي أو الشرير Agresseur ou méchant.

2-الواهب Donateur.

3-المساعد Ausciliaire.

4-الأميرة Princesse.

5-الباعث Mandateur.

6-البطل Héros.

7-البطل الزائف Faux Héros»[2].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 40.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 25.

حيث حصر بروب الوظائف التي ترد في الحكاية العجيبة في المتن الفلكلوري الروسي في احدى وثلاثين وظيفة، ووزعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية، بمعنى أنه وزع الوظائف حسب الحقول التي تنتمي إليها، ليسلط الضوء على مسألة ازدواجية الدلالة للوظيفة الواحدة، ومنه فالشخصية عنده تحدد بالوظائف التي تقوم بها داخل النص.

ب- تصنيف غريماس A.J Greimas:

انطلق غريماس في بناء نظريته السميائية السردية من مجهودات بروب، ليقدم عملا مكتملا ناضجا حيث توصل إلى ما يسمى بـ «**النموذج العاملي، أين أطلق على الشخصية مسمى العامل، وحددها في ستة عوامل هي:**

1-المرسل Destinateur.

2-المرسل إليه Destinataire.

3-الذات Sujet.

4-الموضوع Objet.

5-المساعد Ajwant.

6-المعارض L'opposant»[1].

ويتبين من ذلك أنه إنطلق من مجهودات بروب لتطوير النموذج العاملي وغير ما يسمه بروب بالوظائف أو العوامل وأطلق عليه مصطلح العامل، حيث يتشكل نموذجه هذا عن طريق العلاقة التي تجمع بين العوامل الستة التي حددها غريماس.

ج- تصنيف "تزفيتان تودورف" T.Todorov:

ويقوم هذا التصنيف على الشكل الآتي:

«**الشخصية العميقة: تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها، وتبدو أكثر حيوية، وأكثر حركية.**

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 34، 35، 36.

الشخصية المسطحة: وهي شخصيات خافتة لا تظهر إلا قليلا، ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية.

الشخصية الهامشية: وهي غير حاضرة فيزيولوجيا في عالم الرواية، لكن حضورها هو حضور فكري، أي بأطروحتها الفكرية»[1].

فالشخصية العميقة تمتاز بالحيوية لذلك نجدها متطورة بفعل تناغمها مع العناصر السردية، بينما نجد الشخصية المسطحة قليلة الظهور فهي ثابتة لا تتغير، أما الشخصية الهامشية نجدها حاضرة على المستوى الفكري.

د- تصنيف "فيليب هامون" F.Hamon:

صنف فيليب هامون الشخصيات الروائية إلى ثلاثية فئات هي:

«فئة الشخصيات المرجعية: وتشمل الشخصيات التاريخية والإجتماعية والدينية والأسطورية، وهذه الشخصيات في معظمها تحيل إلى معنى محدد وثابت تحدده ثقافة ما وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة»[2].أي أن مرجعيات هذه الشخصية مختلفة مرتبطة بالقارئ على حسب معارفه ومكتسباته القبلية.

«فئة الشخصيات الواصلة: تضم الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والشخصيات المرتحلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب الثرنارين والفنانين وتكون علامة حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عليهما»[3].أي أن الشخصيات الواصلة هي عبارة عن حلقة وصل بين المؤلف والقارئ، فالمؤلف يعبر عما يحول بخاطره عن طريقها، فهيم الناطق باسم المؤلف، والأدباء والفنانين...

---

[1] أمال منصور: بنية الخطاب في أدب محمد جبريل (جدل الواقع والذات)، (د.ط)، (د.ت)، ص 78، 79.

[2] عدنان علي محمد الشريف: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2005، ص 99.

[3] فيليب هامون: سميلوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن راد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، (د.ط)، الجزائر، ص 120.

فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة):

«تقوم هذه الشخصيات بوظيفة تنظيمية داخل المتن الروائي، وقد تشكل علامة مقوية لذاكرة القارئ عن الشخصيات التي تبشر بخير أو تنذر في الحلم...»[1].

هـ- تصنيف "ادوين موير" Edwin Muir:

جعل للشخصيات تصنيف على حسب علاقتها بالحدث، فرأى أن هناك ثلاثة أنواع من الروايات:

«رواية الحدث: التي تكون فيها السيادة على حساب الشخصية. ورواية الشخصية: حيث تكون كل المواقف مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات.

رواية الدرامية: التي تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فتكون اسمة الشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها»[2].

يعني أن درجة قوة حضور الشخصية وطريقة ربطها بالأحداث سبب في تقسيم الرواية إلى هكذا أنواع، لذلك تصنف الشخصية لديه على حسب «**الدور الذي تقوم به في السرد، فتكون إما رئيسية أو محورية، وإما شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية»**[3].

فإذا كانت الشخصية ذات حضور قوي كثيف داخل العمل الأدبي كان لها الدور الرئيسي، أما إذا إكتفت بحضور ضئيل وفي لحظات معينة كان دورها ثانوي.

يتضح من خلال التصنيفات السابقة أن الدارسين قدموا لنا وصفا دقيقا لخصائص الشخصية، كخاصيتي الثبات والتغير، فالشخصية السكونية هي الثابتة تسير على نسق واحد لا تتغير زمن السرد، أما الديناميكية شخصية نامية لا تثبت على حال معين فميزتها التغير داخل البنية الحكائية، والشخصية تأخذ دورها حسب قيمتها في الحكي، فمنها من يقوم بالدور الرئيسي، ومن يقوم بالدور الثانوي.

---

[1] محمد غزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 13.

[2] حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، (د.ط)، سرت، 2006، ص 48.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 215.

ولأن الشخصية من أهم مكونات العمل الحكائي، كونها محرك الأحداث في جملة الترابط والتناسق، على يد الكاتب مجسدا إياها على حسب ما يناسب أهدافه أو القضية المطروحة، وكذا على حسب مكونات وخبايا الشخصية في حد ذاتها، أما بخصوص شخصيات رواية "**شهيا كفراق لأحلام مستغانمي**" وبما أن أغلب شخصياتها واقعية فقد تنوعت بين رئيسية وثانوية، ولنتمكن من دراستها توجب علينا اختيار تصنيف "**ادوين موير**"، لأنه يقسمها حسب أهمية الشخصيات، علما أن الرواية تنطوي داخل رواية الشخصية لأنها تزودنا بمعلومات حول شخصياتها.

3-3 أنواع الشخصيات في رواية شهيا كفراق:

وجاء تصنيف شخصيات الرواية على النحو الآتي:

أ- **الشخصية الرئيسية:**

«تتمتع هذه الشخصيات من مساحة أكبر على مستوى العمل الأدبي محتلة مركز حولها اهتمام القارئ كليا حضورها السردي طويل وأهم ما توصف به هذه الشخصية هو أنها التي تقود العمل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والروايات.

وتعد هذه الشخصيات هي المحور الذي حوله خيوط الحبكة وتتجمع عندها أحداث الرواية من العقدة إلى النهاية»[1].

فالشخصية الرئيسة هي المحور والعنصر الأساسي في الرواية، بحيث تجذب انتباه القارئ لقوتها وفعاليتها داخل الأحداث، وهي سبب نجاح العمل الروائي لهذا لا يمكن الاستغناء عنها.

❖ **الراوي:**

في الرواية نجد أن "**أحلام مستغانمي**" الراوية شخصية رئيسية نالت القسط الكبر من أحداث الرواية، اتخذت مكانة بالغة الأهمية فيها لأنها كانت على دراية بمجمل الأحداث،

[1] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط4، سوريا، 2012، ص 40.

وكانت «**راو مشارك، متماه بشخصياته فهو يمتلك إمكانات فائقة في التعبير عن الشخصية وتقديمها وتقديم كل ما يخصها من قريب أو بعيد**».[1] كونها حلقة وصل بين مختلف الشخصيات والمتلقي، فمنها كانت انطلاقة الأحداث وجل شخصياتها على علاقة بها سواء كان من قريب أو بعيد، فالرواية كانت تسير وفق تصوراتها ومتطلباتها للأحداث لأنها كانت عليمة بمكونات وانفعلات شخصياتها.

ولم يأتي ذكر اسم أحلام في الرواية إنما دل عليها قرائن ارتبطن بمعنى اسمها فأحلام معناه الأناة والصبر وكل ما يعبر عن الصفات المميزة، وهذا ما نلمحه في شخصية أحلام في الرواية، فهي شخصية محبوبة يعتمد عليه، فتقول عن إحدى المواقف التي مرت بها: «**اتصلت بي صبية من سوريا تطلب مني أن أقنع حبيبها الذي أصيب بورم خبيث بإجراء جراحة، كان الشاب يرفض تماما فكرة العلاج، وانقطع عنها تماما حتى لا تعرف أخباره...هاتفت الشاب الذي لم يصدق أن أكون أنا**»[2].

ومن صفاتها أيضا وبحكم مجالها الأدبي فهي شخصية محبة للفن «**أنني كاتبة فالكتابة هي ما أتقنه حقا**»[3].مثقفة محبة للقراءة حيث ذكرت العديد من مقولات العظماء. «**أما قالت الكاتبة جوانا ترولوب "مأساة العالم هي أن الرجال يحبون النساء، والنساء يحبون الأطفال، والأطفال يحبون القطط؟**"»[4].كما أنها الزوجة الصالحة والأم والصديقة الوفية، وإمرأة بالدرجة الأولى فاختلطت عليها المشاعر والعواطف بين الضعف والقوة والأحلام وخيبات الآمل مترددة بين عقلها وقلبها «**هذا الكتاب تخطيط طبي لقلب متعب، تعلو وتهبط خطوطه قناعاته وتتسارع وتتعطل نبضاته**»[5].

---

[1] محمد صبير عبيد وسوسن البياتي: جماليات السرد التشكيلي الروائي، (دراسة في الملحقة الروائية ومدارات الشروق)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012، ص 151.

[2] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 155.

[3] المرجع نفسه: ص 08.

[4] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه: ص 12.

كما كان تطور شخصياتها متلازما وتطور الأحداث بداية مع أزمتها الإبداعية التي مرت بها، وعلاقتها بقرائها خاصة في زمن الثورة الرقمية، وسرد ذكرياتها العائلية، ومواقف ولحظات عاشتها مع من عاصرتهم من شخصيات معروفة وأدباء كمحمد سعيد الصكار، ونزار قباني وغازي القصبي، متحدثة بين كل هذا شخص غامض أسرها بكتاباته وكأنه خرج من رواياتها حتى أنه يتكلم بكلماتها فتقول: «**هذا الرجل المتخفي خلف رجولته، الذي يتحداني بأسلحتي، يأسرني غموضه**»[1].مما جعلها تأخذ منحى آخر في تفكيرها وطغى الجانب العاطفي الوجداني على كتاباتها حتى تنقل شعورها بألفاظ ذات بعد معنوي معتمدة في ذلك على المناجاة النفسية «**في كل حب، لا تفارقك الكلمات الأولى، تتشبث بك عند النهايات كالأعشاب البحرية، فالنهايات خرساء نكدية، تذكرك بما قاله لك الحب أول مرة**»[2].

كما أن أحلام شخصية إجتماعية بإمتياز حيث نجدها واعية بما يدور حولها تحب من يشاركها في تبادل الآراء والأفكار، فهي المثقفة والدارسة لكل موضوع ودليل ذلك أنها ذكرت في فصول روايتها العديد من الأدباء والمفكرين والشعراء كفولتير، سيوران، منصور الرحباني، جورج إليوت، العقاد، ابراهيم بن أدهم وغيرهم، كما أنها شخص وفي لصداقاته ولعل أقرب وأبرز صديقة لها هي "**كاميليا**" «**كل عام وأنت حبيبتي...وفأرتي الصغيرة البيضاء التي أختبر فيها كل نظرياتي النسائية**»[3] وتخاطبها في موضع آخر فتقول: «**ربما بالمقياس نفسه قد تكونين اخترت بعقلك صديقة جيدة لغربتك أما أنا فما زال قلبي يتحكم في اختياراتي لذا لم أصادق أحدا بعدك**»[4].

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 135.

[2] المرجع نفسه: ص 203.

[3] المرجع نفسه: ص 87.

[4] المرجع نفسه: ص 89.

كما نلمس في شخصيتها المرأة الحكيمة التي أخذت حكمتها من خلال عدة اجارب في الحياة بحلوها ومرها. بحكم أنها امرأة اجتماعية بالإضافة إلى أنها كاتبة ما يتيح لها أكثر فرص التقرب والتعرف على العديد من الأفراد، مما أضاف هذه الصفة لشخصيتها، فكلما تزداد عمرا كلما تعلمنا وصادفتنا أشياء جديدة، فتقول: «**لتنجو في هذه الحياة عليك أن تكون خفيفا أن لا تتعلق بشيء ولا بأحد ما دام ما ينال منك وما تملكه تشقى به فبعض الشقاء يسبب الجشع حين تخلق لدينا هوس جمع المزيد منها**»[1].

ومنه فشخصية أحلام شخصية إجتماعية جمعت بين الأدبية والأم والصديقة والحكيمة مجسدة بها كل من الحب والجمال والحياة والإنسانية.

❖ **كاميليا:**

كاميليا هي صديقة أحلام المقربة وتعتبر من الشخصيات المركزية في الرواية، ظهرت من خلال ذكر الساردة للعلاقة التي تجمع بينهما، كما أنها بطلة روايتها "**نسيان كم**"، حيث جاء ذكرها وبشكل مكثف في الجزء الثاني وهو عبارة عن رسائل بعنوان "**ما جدوى رسائل حب تصل متأخرة لحب ما عاد له من صندوق بريد**" لتبعث بروح جديدة وتحقق نجاحات عظيمة «**سألتها عن حياتها الجديدة فقالت أنها سعيدة لكتها تشتاق كثيرا لبيروت فلقد استقرت مع زوجها في نيجيريا**»[2].موجهة هذه الرسائل إليها، لتظهر تحول وتطور شخصية كاميليا من حالها الضعيف ودور الضحية في رواية "**نسيان كم**" إلى كاميليا القوية رواية "**شهيا كفراق**" حتى نلحظ التوافق بين هذا التحول وبين اسم كاميليا الذي يرمز إلى التفاؤل والخير ويعني الشجرة دائمة الإخضرار.

كما يظهر أهمية دور كاميليا في متن الرواية من خلال إختصار اسمها في "**كامي**" اسم قطة أحلام التي أعانتها ورافقتها في كتابة هذه الرواية، واكتشفت أن الكلاب أصدقاء السياسيين، وأما القطط فهي صديقة للكتاب، حيث تقول: «**من أجل كتاب أحتاج أولا إلى**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 96.

[2] المرجع نفسه: ص 116.

قطة»[1].كما أن كاميليا جاءتها ذات صباح قائلة: «**جئتك بشيء يمكن أن يعيش أكثر من الورد كي تتذكرينني!**

- **أجبتها وأنا أضمها وآخذ منها:**

لا حاجة لي بشيء يذكرني بك أنت تشاركني البيت حتى أني أطلقت اسمك على قطتي»[2].

فشخصية كاميليا شخصية ترمز إلى المرأة المحبة القوية التي تغير مصيرها بنفسها، فرغم ضعفها وانكسارها أمام خسارة حبيبها "**عماد**" إلا أنها عادت من جديد وتخلصت من شخصية الضحية، حتى أنها أصبحت هي من تسدي النصائح والإرشادات لأحلام، بعد أن قضت عليها قصة الرجل الذي وقعت في حبه، بعد أن كانت هي في السابق طبيتها النفسية وانقلبت الأدوار في هذه اللحظة «**أريدك فقط أن تحذريه فالقلب دائم التقلب.**

ابتسمت ها قد تحولت كاميلا التي قضيت سنوات في نصحها إلى مرشدة عاطفية تسدي لي النصائح»[3].حيث أصبحت شخصية رصينة تختار الأفضل لنفسها تتمتع بالقوة والراحة والهدوء.

❖ **عماد:**

يشارك أيضا عماد أحلام وكاميليا كشخصية في تطور ونمو الأحداث، فهو يجسد الرجل الغامض الذي وقعت الرواية في غرامه، كما جسد دور حبيب كاميليا السابق، وهو رجل في العقد الخامس من العمر هادئ الطباع يحب العزلة والانطواء، وهو كاتب ومراسل حربي «**عمري خمسون لهفة...ميزتي الأنفة، وعلامتي الفارقة انشغلاتي بك»**[4].يظهر لنا بشخصية الصارمة وكلمات مستقرة ساخرة يدفعك للقراءة داخل الرواية بشغف حتى تعرف

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 49.

[2] المرجع نفسه: ص 116.

[3] المرجع نفسه: ص 224.

[4] المرجع نفسه: ص129.

مقصد كلامه ومن هذا الشخص فهو لم يكن غامضا بالنسبة لأحلام فقط «**هذا رجل ليس على ما يرام ثمة امرأة تركت ندوب في قلبه في كل ما يكتبه يثأر لكرامته**»[1].

ومن مميزاته أيضا الشجاعة والإصرار، فلقد فارق حبيبته من أجل إصراراه على عدم تغيير مهنته «**افترقنا لأنه ما كان يريد أن يغير منهته، لقد خطفوه مرتين، وظل يعمل مراسلا حربيا، تصوري**»[2].كما نجده محبا للوحدة والبعد والانطواء.

«**سألته اليوم:**

- **هل في السويد جالية عربية...على الأقل كي لا تشعر بالوحد هناك؟**
- **أجاب: النسر بمفرده...وحدها الطيور الصغيرة تحتاج إلى رفقة!**

كان علي أن أفهم أنه بفضل الوحدة وأنه من فصيلة الطيور التي لا تنقسم سمائها مع أحد»[3].

كما لمست الرواية فيه صفتي الشهامة والفصاحة فتقول: «**أي رجل هذا من أين له هذه اللغة حتى أنه بدالي أفصح مني فهو يملك ثقافة الرجولة بكل شهامتها وعنف قراراتها نبل تصرفاتها**»[4].كل هذه الصفات كانت كافية بأن تجعل من أحلام معجبة به ثم في طريقها للوقوع في حبه دون أن تدرك ذلك، كأنه خرج من فصول رواياتها فـ «**هذا الرجل المتخفي خلف رجولته، الذي يتحداني بأسلحتي يأسرني غموضه ولن أرتاح حتى أفك شيفرته...البارحة مساء 20 جانفي قبل منتصف الليل دخل الرجل إلى حياتي**»[5].حيث كان عماد البطل الذي لا طالما بحثت عنه لتجد فيه الشيء بعيدها للكتابه، وكان له دور كبير في دفع الأحداث وتنشيط حركة الشخصيات خاصة أحلام.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق ص 136.

[2] المرجع نفسه: ص 242.

[3] المرجع نفسه: ص 146.

[4] المرجع نفسه: ص 147.

[5] المرجع نفسه: ص 135، 139.

ب- الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية أقل قيمة من الشخصيات الرئيسية، لكن لديها دور كبير في الترابط داخل النص الروائي، وكانت هذه الشخصيات في رواية شهيا كفراق على النحو الآتي:

❖ **الناشر:**

وهو شاب في العقد الرابع يترأس أكبر جمهورية لبنانية للكتب، فهو شخصية مثقفة ولديه علاقاته «**دعاني ناشري إلى الغداء شاب أربعيني يرأس أكبر جمهورية لبنانية للكتب بحكم شراكته مع مجموعة "هاشيت" الفرنسية الشهيرة**»[1]

❖ **الأم:**

وهي والدة البطلة أحلام، حيث ظهرت في صورة مارست من خلا لها سلطة المجتمع على المرأة المثقفة وتنظر إليها بنظرة دونية «**فهي ستعثر على المناسبة المثالية لتعايرني وتعيد علي قولها: "لما شاب ودور للكتاب". أمي تعتقد أن الكتابة بالنسبة للنساء...تنتهي في الثلاثين**»[2].فكما أن الأم تمارس مع ابنتها السلطة الأخلاقية منذ الصغر إلا أنها مارست عليها سلطة المجتمع المحتقر للمرأة خاصة إذا كانت متعلمة.

❖ **صاحب المقعد A7:**

وهو رجل أربعيني باحث يقيم في أمريكا يبدو بمظاهر رصين ومطالعات جادة، التقى أحلام بالطائرة وجلس بجانبها حيث جمعت بينهما هذه الرحلة ليتبادلا فيها أطراف الحديث حول الحب و الوفاء، فنجده شخص يؤمن بالحب، ليبوح كل منهما للآخر عن تجارب عاطفية مر بها «**عندما قلت للمسافر الجالس في جواري في الطائرة أننا في السماء بلا أسماء و أنه ليس مهما ان يعرف إسمي أو يقرا كتبي، اطمأن لفسحة البوح في الجو لامرأة لا تعرفه و لا يعرفها و راح يروي لي كيف غادر بيروت منتصرا، بعد أن أخذ عهدا على نفسه ألا يلتقي بالمرأة التي أحبها مصرا في كل تنقلاته على ان تدري أنها لم تعد**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 22.

[2] المرجع نفسه: ص 26.

موجودة بالنسبة إليه»[1].فنجده يعيش صراعا نفسيا بين ضعفه وكبريائه من خلال إظهاره قوة وكبرياء تجاه هذا الحب.

❖ **غسان:**

هو إبن الساردة أحلام مستغانمي ذكرته هنا وهو يحمل صفة الأنانية، فتقول: «**غسان الذي إعتاد على أن يكون هو من ينهي أي علاقة**»[2].كما جاءت على ذكره لتستهزئ وتسخر على الإشاعات التي قيلت عنها «**كنت محتاجة منذ عصور إلى خبر يجعلني أضحك، حاجة نزار في الماضي إلى إمرأة تجعله يبكي، إلى أن أهدى إلي المعنيون جدا بشأني ما جعلني أقهقهه**»[3].

❖ **الصديق الإعلامي:**

لم تأتي الرواية على ذكر صفاته الخارجية أو ملامحه الجسمانية له، إنما اكتفت بذكر وظيفته وبأنه شخصية مثقفة، وهو من الأشخاص الذين عايشوا فترة العشرية السوداء في الجزائر حيث اضطر للهروب حفاظا على حياته بعد أن تعرض في العديد من امرات للاغتيال، ليعاني مرة أخرى من أزمة الغربة واللجوء في لندن، ليعيش مرة أخرى كوبيس ويمر بآلام في غربته. «**قاطعته مندهشة:**

- **أعايشت كل هذا؟**
- **طبعا عرفته، وعايشته. في الحروب، المفارق يغادر وهو يجر جثته، لكن الوكن يصنفه من الأحياء، أو من الخونة المغادرين، أو من الخونة المغادرين، وقد يحسبه على تيار لا يعرفه، ولن يستطيع نفي الشبهة عنه فهو لا يعرف من هذا الذي يصنفه. كنت حسب المثل الجزائري كالهارب من الموت فوق قباض الأرواح. لم أكن**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق: ص 164.

[2] المرجع نفسه: ص 173.

[3] المرجع نفسه: ص 171.

مهاجرا، كنت "مهاربا"»[1].حيث نقلت لنا الرواية خوف وضعف وغضب المجتمع الجزائري من خلال صديقها الإعلامي، بسبب العشرية الدموية التي مر بها كل جزائري، وهذه صورة عاشها الجزائري واقعا متأزما مليء بالخوف والقمع، وهذا ما جعل هذا الشخص يحمل هذه الصورة السلبية في بلاد أجنبية ما جعله يعاني في بلاده وغربته.

ج- الشخصيات الثانوية الاستذكارية:

احتوت الرواية أيضا على شخصيات استذكارية منها من وظفتها الروائية حتى تعود بنا إلى رواياتها، ومنها ما ورد لتستعيد وتوقظ به ذاكراتها، وحتى تقوم بوظيفتها التنظيمية داخل المتن الحكائي، وقد وردت هذه الشخصيات كالتالي:

❖ **ماريو:**

شخصية استذكارية ذكورية في الستينيات من العمر من أصول إيطالية يزاول مهنة التجارة، ذكرت الكاتبة أن أصبعه المبتورة كما شبهته بزوربا بأصبعه المبتورة وافتتانه بالحياة فكان إلهاما لها يدفعها لكتابة رواية مستلهمة من أفكاره، كونه يحمل شخصية متزنة تتصف بالحكمة والرصانة، فتكلمنا الكاتبة عنها فتقول: «**لعلها كانت إحدى خسارتي الأدبية فقد كنت مسكونة آنذاك بخالد بن طوبال وما كان لي من أذن إلا لمن يحدثني عن قسنطينة لكنني مازلت أطمح إلى كتابة رواية من وحي ماريو**»[2].

❖ **الطبيبة:**

لم تتطرق الكاتبة لأي وصف بخصوص هذه الشخصية، إلا أنها قصدتها لتعرف سبب نومها عند الجلوس في السرير أثناء الكتابة.

❖ **خالد بن طوبال:**

وهو أحد أبطال رواياتها الشهير، استذكرته في روايتها هذه لأنه كان الأكثر تأثيرا على كتاباتها فاكتسب شرعية لم يحظ بها أقرب الناس إليها، حتى كاد أن يبدو حقيقة لدى القراء

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق: ص 193.

[2] المرجع نفسه: ص 33.

لتنقله بين «"**ذاكرة الجسد و"فوضى الحواس" و"عابر سرير" كنت قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد. غدا "محرمي الأدبي" أسافر معه، أنسب إليه، يرافقني إلى مواعيدي، يتحكم في خياراتي العاطفية، أستشيره في قراراتي السياسية وكل ما يرفضه أيترفع عنه، ما كنت لأقبل به هكذا، تسبب خالد بن طوبال بكثير من خساراتي مقابل إرتفاع في منسوب كرامتي**»[1].

❖ **سهيل إدريس:**

استذكرته الكاتبة لأنه الناشر السابق لها، وكان صاحب دار الآداب، والصديق الأكبر لنزار قباني، وهو في زمن السرد متوفي «**سنة 1995، اتصل بي ناشري آنذاك، الدكتور سهيل إدريس رحمه الله، ليخبرني أن نزار قباني في بيروت**»[2].

❖ **الجد أحمد:**

شخصية استذكاره متوفية أيضا تمثل في جد الكاتبة، قدمته لنا بوصف خارجي من خلال صورة له برنس أبيض، وعمامة بيضاء، وشارب مفتول إلى الأعلى، وسلسلة ذهبية تتدلى من جيب صدريته في طرفها ساعة مستديرة، واصفة ملامحه بالصارمة، صورته لنا على أنه ذا هبية وجلال، حيث وقعت في إيصال صورته لذهن متقيها، إضافة إلى ذلك فهي تقول عنه: أنه خلاصة «**انصهار أندلسي قسنطيني، يحتاج إلى كتاب كامل له وحده، فمجرد نظرته الصارمة، التي توجه بها إلى عدسة المصور، تصيب قلمي بالشلل**»[3].

❖ **السيدة خديجة :**

و هي شخصية انثوية كانت خادمة الراوية السابقة، لم ترد فيها اوصاف او علاقات سوى أنها متزوجة بفرنسي، و لقد بقيا على اتصال حتى بعد تركها العمل عندها و نستنشف ذلك من خلال قول الراوية، «**لذا إعتدت ان أبدأ صباح العيد بمهاتفة خديجة، سيدة**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق: ص 35.

[2] المرجع نفسه: ص 65.

[3] المرجع نفسه: ص 69.

متزوجة بفرنسي، كانت تساعدني في الماضي في الأشغال المنزلية" كان هاتفي لسنوات يصنع عيدها، و كان إحتفاؤها بي عيديتي»[1].

❖ **محمد سعيد الصكار :**

و هو أحد أصدقاء الراوية الراحلين، و جاءت أوصافه على أنه كان ذا وجه شاحب، و ملمح هزيل كما أنه نبيل من نبلاء البصرة يمتاز بالشهامة و التواضع.

«**سألني الصكار (....) ماذا ستقولين سوم أموت قلت له سأقول " اليوم رحل الرجل النبيل، الوحيد الذي إطلع على مخطوط " ذاكرة الجسد" و قام بتنقيحه من دون أن يخبر أحدا او يباهي بذلك**»[2].

❖ **نزار قباني:**

هو الكاتب و الشاعر السوري الغني عن التعريف، لذلك لم تأتي الرواية على ذكر أوصافه الخارجية، سوى أنه صديقها القديم واصفة إياه بأنه ذو الطبع الساخر و الشاعري في الوقت نفسه، و ظفته الساردة للحديث عن الفقد و الفراق، مستغلة قصة مرضه لتبعث رسالة مضمرة المعاني لنقادها، «**قلت له مواسية عزيزي هذا ما يحدث دوما، أنت تعرف هذه الأمة أكثر مني. إن الوضعيتين سيطلقون عليك صفاتهم و لو بعد حين . أنت غنيمة لكل نكرة تريد الشهرة**»"[3].

❖ **غازي القصيبي:**

هو شخصية استذكارية متوفية، كان سفير للسعودية، و شاعرا لالتفاتات الفريد، تربطه و الراوية علاقة وطيدة، فهو يمثل لها الرفيق المشجع و الناصح وقت الحاجة «**يجب ان يهدي ما لم يسبقه إليه أحد يوقع هداياه بسخريته ليحمي بضحكته حياءه..**»[4].و يبدو أن هذه

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق ،ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

[3] المرجع نفسه: ص 112.

[4] المرجع نفسه: ص 110.

الشخصية لديها تأثير في نفسية الراوية مما جعلها تستدعيه في فصل من فصول روايتها و هي تتحدث عن الفراق.

❖ **مازن:**

هو شاب سوري في العقد الثالث من العمر يعمل سائق أجرة رغم أنه مثقف، مصاب بورم خبيث، من صفاته الكرامة و عزة النفس و الفصاحة «**أخبرني أنه يتكلم مع زبائنه بلغة إيطالي**»[1] من فرط مطالعاته الادبية و خاصة كتابات احلام. فصفاته التي امتاز بها جعلت من الراوية تشبهه ببطل روايتها " **ذاكرة الجسد**" " **خالد طوبال** " في عنفوانه فهو رفض المساعدة التي قدمتها له، فتقول عنه : «**ذلك الذي لا يشبه الحياة، كلما ناقشته أجابني بكبريائهم و سخريتهم، كأولئك البسطاء الذين لا يملكون إلا كرامتهم، و بإمكانهم أن يلقنوا كاتبا درسا في عزة الأنفس، لأنهم أصبحوا يشبهون أبطاله أكثر منه**»[2].

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 155.

[2] المرجع نفسه: ص 156.

الفصل الثالث: تجليات شعرية الحكاية في الرواية.

1/ شعرية الأفكار.

أ-الحب.

ب-الموت.

ج-الشعر.

2/ شعر التركيب.

3/ بنية الجملة.

3-1التقديم والتأخير.

أ-تقديم اسم الإستفهام على الفعل والفاعل والمفعول به.

ب-تقديم شبه جملة عن الفعل والفاعل.

ج-تأخير الفاعل عن المفعول به.

د-تقديم المفعول به عن الفعل والفاعل.

هـ-تأخير الخبر.

و-تقديم الفعل والفاعل على الخبر الناسخ.

ي-تأخير الخبر عن المضاف إليه.

3-2 تركيب المقطع.

4/ شعرية الأسلوب اللغوي.

4-1 المعجم اللغوي وظاهرة التكرار.

أ-تكرار الصيغ.

ب-تكرار كلمة واحدة.

1/ شعرية الأفكار:

تعتبر شعرية الحكاية في رواية ما من الموضوعات التي تكون فيها العديد من التساؤلات والإشكاليات، وهذا ما جعل الآراء والأفكار حول هذا الموضوع تكون مختلفة، كما أن الشعرية لا تتحقق إلا من خلال اللغة التي تجعلها شعرية حقة.

كما «**تحيل اللغة على الأشياء ولا تملك خارج موسيقتها الخاصة التي بينا حدودها إلا ما تعيرها هذه الأشياء، والذي ينبغي قوله لو أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعريا إن كانت شعرا، ونثريا إن كانت نثرا**»[1]. بمعنى أن اللغة هي التي تحقق شعرية الكلام.

وهنا تساءل: «**أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات، أي السير من الكلمات إلى الأشياء، و بإختصار فصل المحتوى عن العبارة الخاصة به**»[2].

أي أن اللغة هي التي تجعلك تفهم الكلمات، والكلمات تؤدي بك إلى فهم النص، بمعنى أن اللغة حاملة للفكر.

إن الحب والموت يعتبران من الموضوعات الموجودة في الرواية، حيث نجدهما في كثير من القصائد الشعرية، منها ذكر الحبيب، أو تذكره، والحنين إليه، فالحب والموت هما موضوعان شعريان، موجودان في رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي.

أ- الحب:

تقوم رواية شهيا كفراق على حكاية حب تجمع بين "**كاميليا**" وصديقها عماد التي تربطهما علاقة حب قوية، فعماد كان مراسلا حربيا، مما أدى الى التشاجر حول العمل، لأن كاميليا تريده أن يغير عمله فهو قد تعرض للخطف مرتين، فهي تريد أن تعيش معه في

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

هناء وإطمئنان، وذات مرة قالت له بأن هناك رجلا يريد أن يتزوجها، فقال لها: «**الله يهنيك بيه**»[1].

وسبب غيرته على كاميليا ترك الجريدة التي كان يعمل فيها، حتى لا يلتقي بكاميليا، وبعد مدة سافر عماد إلى الخارج، وبقيت كاميليا تتعذب على فراقه، وابتعادها عنه لأنها كذبت عليه بخصوص الرجل الذي يريد الزواج منها، ومع مرور الوقت أصبحت تلك الكذبة حقيقة وخطبها رجل أعمال فتزوجته وهي سعيدة معه، وتنتظر مولود منه، ولكن كاميليا ما زالت تحب عماد وتحتفظ برسائله التي كان يرسلها إليها سابقا، وكانت تخبئها عند أحلام، ومن بين الرسائل التي كتبها عماد إلى كاميليا قوله:

«**لو أنك جئت.**

لو أنك شيئا منك جاء هذا المساء.

لتوقف المطر.

لنقص عدد ضحايا الحروب.

لأمطرت السماء معاطف.

على كل مشردي العالم»[2].

والأمر الذي جعلها تعجز على نسيانه هي أخلاقه النبيلة بقولها: «**لكن أعترف بأنه كان نبيلا في انسحابه، فهو لم يأت على ذكري أمام أحد، ولا انتقم بتشويه سمعتي أو ايصال حديث ما لزوجي، وهذا بالذات ما جعلني عاجزة عن نسيانه، فالنبيل عندما ينسحب يجرحك بنبله!**»[3].

وهكذا انتهت قصة حب عماد وكاميليا التي دامت لثلاثة سنوات بسبب كذبة أدت إلى فراقهما وإلى نهاية حبهما، ونجد قصتهما كاملة في روايتها نسيان دوت كوم .

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 242.

[2] المرجع نفسه: ص 221.

[3] المرجع نفسه: ص 242.

ب- الموت:

نجد كلمة الموت موجودة في بعض المواضع في رواية شهيا كفراق لأحلام ، فإن حكاية الموت قد حولت الرواية على شكل رموز، بمعنى أن موت كل شخص في الرواية يمثل رمزا معنويا بالنسبة للكاتبة.

حيث وجدنا الروائية تذكر في روايتها موت جدها أحمد الذي توفي في وقت الحروب الكبرى، وبسبب الحزن والألم الذي عاشته لوفاة جدها دفع بها الأمر إلى كتابة شيء جديد عن ذلك الفراق الذي عاشته، بالرغم من أنها لم ترى جدها إلا في الصورة وهذا ما يحزنها، بقولها: «**والله يا جدي أحمد، لا نحسد على ما نحن فيه من نعمة، فقد زاد الأمر عن الحد، حتى غدونا نغبطكم على رسائلكم القليلة، وصوركم النادرة، وقصص حبكم الفريدة...**»[1].

فالكاتبة نجدها في روايتها دائما تتألم وتبكي على موت أبطالها، وحزنها الشديد عليهم، بالرغم من أنها هي من صنعت تلك الشخصيات وموتهم كان على يدها بقولها: «**لا أتشبث بهم، أو أمنحهم فرصة حياة في جزء ثان لرواية، ولا أبكيهم إن ماتوا كما كنت أفعل فقد أصبحت هناك زحمة موت، تجعل من البكاء على كائن حبري اهانة لمن يموتون حقا كل يوم**»[2].

ولطالما بكيت أحلام وحزنت على موت بطلها خالد بن طوبال من بداية كتابتها لرواية "**عابر سرير**" إلى غاية نهايتها بقولها: «**لن تتصوري كم بكيت موت خالد، فرحت انتحب حين تلقيت خبر موته من الممرضة في المستشفى، كما لو أنني لست من أختار له تلك الميتة، وواصلت البكاء طوال كتابتي إلى الفصل الأخير**»[3].

وهنا يعد الحزن والأم سببا في الإبداع والتألق، وربما هذا ما جعل أحلام تمتاز بكتابتها وتألقها.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق ،مرجع سابق، ص 70.

[2] المرجع نفسه: ص 93.

[3] المرجع نفسه: ص 93.

وبهذا نقول أن الحب والموت عنصران لهما دورهما في الرواية من خلال الأحداث، فهما متعلقان بالذات والوجدان وكثيرا ما نجدهما داخل الروايات .

ج- الشعر:

إن شعرية الحكاية في "**شهيا كفراق**" قد استدعت نوعا من الشعر ليكون حاضرا في النص الروائي وذلك لقولها:

«القمر ارتمى على ظهره من الضحك

ماذا تراه يرى

ليضحك

كلما جئت على ذكرك؟»[1].

فالنص الروائي يعتبر نصا شعريا لأنه احتوى على أبياتا من الشعر، حتى ولو كان بيتا واحدا من الشعر.

« هَلّا سَأَلْتْ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مالِكٍ إِنْ كُنْتَ جاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْمَلِي»[2]

وقول جميل لبثينة:

« بِمَوْتِ الهَوَى مِنّي إِذَا لَاقَيتَهَا وَيَحْيا إِذَا فارِقَتَها فَيَعُودُ»[3]

فالشعر هنا هو يعبر عن ذات الإنسان وعاطفته، ويكون تعبيرا عما يجول في خاطره من حب ومشاعر وحزن وألم وفراق.

حيث «**نجد الشعر في غياب الحبيبة، والحبيب، والصديق الأليف الوقتي، الذي يرافق صاحبه في ترحاله ووقوفه على الأطلال، وهو الشاهد على غزواته وعلى ميلاد أشعاره**»[4].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 31.

[2] المرجع نفسه: ص 53.

[3] المرجع نفسه: ص 53.

[4] المرجع نفسه: ص 53.

كما نجد في الرواية أكثر من شاعر يغني بشعره، وعلى ذلك قول الشاعر الألماني غونتر غراس:

«لا تكتب رسالة

ستؤول الرسالة إلى الأرشيف

ومن يكتب رسالة

يوقع على بقاياه»[1].

وبهذا تكون المراسلة بين العشاق متاعا للحب وسببا في التوصل كما أنشد ابراهيم بن أدهم قائلا:

« وَإِذَا غَلا شَيْءٌ عَليَّ تَرَكْتُهُ فَيَكُونُ أَرْخَصُ مَا يَكونُ إِذَا غَلا»[2]

فنفهم من هذا البيت الشعري أنه يمكننا إسترخاص الشيء بالإستغناء عنه، لأننا نحن من نصنع للأشياء قيمتها وثمنها وليس العكس.

تمثل أحلام المرأة العاطفية التي تدفعنا دائما إلى عالم العشق المثير، فنجدها تسرد لنا ذكرياتها مع نزار قباني بقولها:

«تعلمت من نزار أن الحب يستنفد الطاقة الإبداعية، وأنه مؤامرة ضد الإبداع، يجردك من وقتك فلا تعود منهتك الكتابة...بل القلق والإنتظار...»[3]. أي أن الحب لا يدفعك للإبداع بل للإضطراب والقلق النفسي.

فيقول نزار:

«ولست أحبك

كي تتكاثر ذريتي

ولكن أحبك

---

[1] أحلام مستغانمي : شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 79-80.

[2] المرجع نفسه: ص 136.

[3] المرجع نفسه: ص 184.

كي تتكاثر ذرية الكلمات»[1].

فما نلاحظه من هذه الأبيات الشعرية المتنوعة هو أن بطلة الرواية أحلام مستغانمي كانت تستعمل مقاطع شعرية مختلفة في نصها الروائي من حين إلى آخر، وهذا ما يساهم في تدعيم شعرية الرواية، حيث يصبح الشعر هنا مرتبطا بشعرية الرواية ولا يمكن فصله عنها، وهذا ما جعل أحلام تستدعي حضور الشعر في روايتها.

2/ شعرية التركيب:

يختلف التركيب من حيث الدلالة والنحو وقواعده، فإذا نظرنا إليه من زاوية الدلالة فنجد أن الألفاظ «**قد تركب بعضها البعض فنرى فيه تركيب مجازيا، وقد وسم جان كوهين هذا النوع من التركيب بالإنزياح الإستدلالي**»[2].أما فيما يخص النظر إليه من زاوية النحو- **وهذا ما سندرسه في هذا الفصل**- سنجد فيه انحرافا وعدولا عن القاعدة النحوية السائدة والمعروفة.

حيث تكون دراسة شعرية التركيب من زاوية النحو وقواعده في مستويين: يكون أولهما في تركيب الكلمات في جملة واحدة، وثانيهما يتمثل في تركيب الجمل في مقطع واحد، ومن خلالهما سنبين مواطن الإنحراف التي ساهمت في بروز شعرية الرواية، حيث أصبحت لغة الشعرية لغة الخروج عن الشائع والمألوف، وذلك من خلال خرق القوانين بقصدية وتعمد وبالمقابل نجده يحمل قيمة جمالية تخدم العمل الفني.

3/ بنية الجملة:

3-1 التقديم والتأخير:

يكون التقديم والتأخير بنقل لفظ عن رتبة أو مكانته في الجملة العربية حسب ما عرف عن بنيته النحوية، فالفاعل مثلا رتبته قبل المفعول، والمبتدأ قبل الخبر باستثناء بعض حالات التي يقع فيها وجوبا، بمعنى أن النحاة قد وجدوا بعض الجمل والتراكيب لا تتوافق

[1] أحلام مستغانمي : شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 185.

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 205.

وقواعدهم وأطلقوا عليها مسمى التقديم والتأخير، كما نجدهم امتدحوا هذه الظاهرة، ومن بينهم عبد القاهر الجرجاني الذي قال فيها: «**هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن...ثم ننظر فنجد أن الذي راقك لطفه عندك أن قدم فيه شيئا وحول اللفظ عن مكان إلى مكان**»[1].

كما أن ظاهرة التقديم والتأخير ليست حكرا على الشعر فقط بل إنها تقع في بقية الأجناس الأدبية الأخرى، كونها تحمل قيمة جمالية فنية، ومنه فإن هذه الظاهرة تعد سمة للغة الشعرية، كما أنها خصيصة من خصائص الشعر التي تظفي عليه قيمة جمالية تحقق شعرية الشعر.

عند تتبعنا لبناء الجملة في رواية "**شهيا كفراق**" لاحظنا أنها كثيرا ما تعرضت لخرقات لغوية على مستوى الرتيب المعتاد لبنية الجملة، أي أنها كثيرا ما خضعت لظاهرة التقديم والتأخير، جاء حضورها مكثفا مقصودا من طرف الراوية المعروفة أصلا بلغتها الشعرية محاولين استخراج بعض الشواهد والأمثلة على ذلك لإبراز جمالية وشعرية هذه الظاهرة، وهي كما يلي:

أ- تقديم اسم الإستفهام على الفعل والفاعل والمفعول به:

وذلك في قولها:

« **كَيْفَ تُصْبِحُ ثَرِياً ؟**

كَيْفَ تَتَعَلَّمُ الإنْجِليزيَّةُ ؟

كَيْفَ تُقَوّي جِهازَ مَناعَتِكَ ؟

كَيْفَ تُدِيرُ وَقْتَكَ ؟

كَيْفَ تَفوزُ بِقَلْبِ حَبيبَتِكَ ؟»[2]

فنلاحظ في المثال الأول "**كيف تصبح ثريا؟**" أن اسم الإستفهام " **كَيْفَ** " قد تقدم على الفعل (**تُصْبِحُ**)، والفاعل ضمير مستتر تقديره "**هي**"، وكذلك تقدمت على المفعول به (**ثَرِياً**)،

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 33.

[2] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 07.

حيث جاءت كلمة " **كَيْفَ**" في محل نصب حال، وهذا ربما قد خلق صورة من التساؤل في ذهن القارئ عن ماهية الشخص الذي تقصده الكاتبة، وهذا ما يدفع القارئ لمواصلة القراءة. وما نلاحظه في باقي الأمثلة الأخرى أن حرف الإستفهام " **كَيْفَ**" أتت في بداية الجملة وتقدمت على الفعل والفاعل والمفعول به، لأنها لها حق الصدارة في الكلام.

ب-تقديم شبه جملة عن الفعل والفاعل:

كما في قولها:

« **فِي الحَياةِ نَتَعَلَّمُ** »[1].

فقد تقدمت شبه الجملة المتكونة من حرف واسم مجرور **(فِي الحَياةِ)** عن الجملة الفعلية **(نَتَعَلَّمُ)** الواقعة فعلا، والفاعل ضمير مستتر الذي يقدر بـ " **نَحْنُ**"، وهذا ما أضفى قربا للحقيقة ومعنى قويا.

ج-تأخير الفاعل عن المفعول به:

كما في قولها:

« **عَلَّمْتَني إيَّاه الحَياةُ**»[2].

حيث جاء الفاعل **(الحَياةُ)** متأخرا عن المفعول به الأول **(عَلَّمْتَني)** والياء هنا هي ضمير متكلم مبنية على السكون في محل نصب مفعول به، ثم تأتي كلمة **(إيَّاه)** فتعرب **(إيَّا)** ضمير منفصل في محل نصب مفعول به ثان، والهاء حرف دال على الغيبة لا محل له من الإعراب.

د-تقديم المفعول به عن الفعل والفاعل:

وذلك في قولها:

« **القَليلُ اَلَّذِي تَعَلَّمْتُهُ**»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 08.

[2] المرجع نفسه: ص 07.

[3] المرجع نفسه: ص 07.

فجاء المفعول به **(اَلَّذِي)** متقدما عن الفعل والفاعل معا **(تَعَلَّمْتُهُ)** وهذا ما يجعل القارئ يبحث عن المعنى المقصود من هذا التقديم.

هـ-تأخير الخبر:

كما في قولها:

« **ثَمَّةَ دَائِمًا أَمْرٌ**»[1]

فلقد جاءت هذه الجملة مبتدئة بظرف مكان **(ثَمَّةَ)** حيث تعرب مبتدأ أما بالنسبة للخبر **(أَمْرٌ)** فقد جاء مؤخرا في الجملة، فعادة ما تحتوي الجملة على التقديم والتأخير كعنصر يشوش عناصر الجملة المتبقية.

و-تقديم الفعل والفاعل على الخبر الناسخ:

وهذا في قولها:

« **أَنَّ الرِّجالَ يُحِبُّونَ النِّساءَ**»[2].

فنلاحظ هنا أن الفعل **(يُحِبُّونَ)** قد تقدم على الجملة الفعلية التي كونت من فعل وفاعل ومفعول به **(يُحِبُّونَ النِّساءَ)** وبهذا جاءت هذه الجملة في محل رفع خبر " **أَنَّ**".

ي-تأخير الخبر عن المضاف إليه:

وذلك في قولها:

« **مَأْساةُ العِلْمِ هِيَ**»[3].

فهنا نلاحظ أن المبتدأ قد أتى في بداية الجملة، لكن الخبر قد جاء متأخرا عن مبتدئه **(هِيَ)** وذلك بسبب تقديم المضاف إليه وهو **(العِلْمِ)**، فتأخير الخبر عن المضاف منح الصورة الشعرية بعدا جماليا.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 07.

[2] المرجع نفسه: ص 08.

[3] المرجع نفسه: ص 08.

3-2 تركيب المقطع:

تعد ظاهرة تركيب المقطع انزياحا كون الشعر خاضع لتواتر الخواطر، وتتجسد هذه الظاهرة من خلال «**وصل فكرتين لا تتوافقان على أية علاقة منطقية بينهما بالإنقطاع**»[1]. فعلى الرغم من أن النص يبدو منفصلا منفكا إلا أنه يكسب النثر والشعر درجات من الشعرية.

ومن الملاحظ في مقاطع الرواية أن الكاتبة أخذت بمنطق السرد في تتالي الجمل، إلا أنها كثيرا ما تنزاح عنه إلى مبدأ الشعر، فكان الإنفصال بين الجمل، وانعدام الربط المنطقي بينها وأصبحت المقاطع منفصلة كما في الشعر.

- ومن أمثلة ذلك نذكر:

1-«مشغولة بالكتابة، سأقنع القلم الذي لا يثق بوفاء الورقة، بأنني لن أسلم حبره للممحاة، وأقنع الممحاة بألا تتألم ما دام في طرفها الآخر قلما، وأقنع القلم بأن ما نكتبه في الروايات ضرب من الحلم، ذلك أنني وثقت دوما بالحب لا بالمحبين»[2].

بدت الجمل في هذا المقطع طويلة خاضعة لمنطق السرد من خلال التسلسل والترابط اللفظي والمعنوي للكلام بأدوات الربط كالواو الذي تكرر مرتين في هذه الأسطر.

2-ويقول عماد في أحد رسائله إلى كاميليا:

«مذ أخطأني الموت ولم تدري بذلك...مت.

أحبيني كما لو أن كل الإحتمالات انتهت

وكل المصادفات على وجه الأرض ماتت.

أحبيني بحجم ما سيعيش في قلبك من قهر

عند الغياب الكبير

أحبيني كما لو أنك لن تريني بعد الآن أبدا

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 163.

[2] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 237.

لن تسمعيني أبدا

لن يجمعنا بيت ولن تحملي اسمي أبدا

و "لن..."

كما لو أن من بين 28 حرفا

لم يترك لنا القدر سوى هذين الحرفين...»[1]

3-«نهجر عندما يزيد الحب عن حده..

ونهجر عندما ينقص منسوب الحب داخل الحب.

نهجر عندما يصبح حبنا خطرا علينا، خشية أن نموت بصاعقته.

ونهجر لأن التيار الكهربائي بيننا انطفأ.

نهجر لفرط الشوق الذي يجرفنا تياره ولا مصب لشلاله.

ونهجر لموت الشوق حين يجف تدريجيا نبعه.

نهجر لفرط الحرية...كما لفرط العبودية.

لفرط الوفاء...كما لفرط الخيانة.

لفرط حاجتنا...كما لفرط استغنائنا»[2].

نلاحظ أن جمل كل من المقطعين الثاني والثالث بدت قصيرة غير مترابطة، كما لو أنها مقاطع شعر تشبه الشعر الحديث، يغلب فيها البياض على السواد تماما كتوزع الأسطر الشعرية في الشعر الحديث، على عكس المثال الأول الذي لم يحتكم لهذه التقنية التي تعتبر من بين مقومات الشعر الحديث، و«**بهذه الوضعية صار الخطاب في الواقع مفككا تماما فالتماسك الدلالي للوحدات الذي تؤمنه عادة المجاورة المكانية مفقودة هنا ربما بدون رجعة**»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 233.

[2] المرجع نفسه: ص 244.

[3] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 98.

ومنه نخلص إلى أن أحلام مستغانمي في روايتها "شهيا كفراق" استجابت لمنطق السرد الروائي، إلا أنها كثيرا ما بنت مقاطعها بناء يشبه بناء الشعر، ويعود السبب في ذلك إلى أنها شاعرة قبل أن تمارس فعل الكتابة، حيث كان لتدخل شخصها كشاعرة في نصها السردي دورا في تعميق الدلالة داخل الرواية، من خلال بناء أحداثها بلغة شعرية ممتازة.

4/ شعرية الأسلوب اللغوي:

4-1 المعجم اللغوي وظاهرة التكرار:

لما كانت اللغة هي المحدد لشعرية الشعر، فإن المشتغل على النص الشعري خاصة فيما يتعلق بالسرديات سيوجه اهتمامه البالغ نحو اللغة، التي يكون من أصغر مكوناتها لفظ مفرد قبل دخوله في نظام الجملة. أما المعجم المستخدم من طرف الرواية في رواية "**شهيا كفراق**" كان ينطوي تحت معاني الفراق، ملتف بأثواب رمزية حتى تكشف عن العلاقات الرابطة بين الألفاظ، لمد جسور بين الواقع والخطاب الروائي، «**فالألفاظ لا تكون شعرية لوحدها إنما تكتسب ذلك من خلال مجاورتها للفظة الأخرى، فالشعرية شعرية التركيب لا شعرية اللفظية الواحدة، فالمعجم واحد في النثر والشعر، فلغة الذات ينقلها الشعر، ولغة الرواية هي لغة الموضوع، لأن الرواية سرد لحكاية المرجع والواقع**»[1]

فمعجم هذه الرواية يلفت الإنتباه للغة الكتابة حيث عمدت الروائية إلى تكرار مفردات بعينها، وهذا لا يعني أنها غير مطلعة وتعاني من نقص في العجم وهذا غير وارد لأنها روائية وأدبية إنما يعود ذلك إلى تكرار قصدي متعمد منها، علما أن ألفاظها مختارة ومنتقات بعناية من حقل الوجدان والمشاعر لتحقق لنا لغة شعرية كعادتها.

والتكرار هو أن يعمد المبدع شاعرا كان أو أدبيا إلى إعادة حرف أو كلمة أو عبارة ليشد إنتباه المتلقي حول هذا الدال الذي يمتاز بكثافته خاصة الصوتية، فالتكرار ظاهرة لغوية أسلوبية تحضر في الخطاب الأدبي كونها خصيصة من خصائصه للتأثير على المتلقي

[1] أنظر زهرة كمون: الشعري في رواية أحلام مستغانمي، صامد للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2007، ص 46.

والدفع به نحو فكرة ما بواسطة ذلك الإلحاح والتكرير، فهو بنية لغوية تحيل إلى أخرى موسيقية في الآن ذاته لأن «**قيمة كل عنصر (مكرر) بنائيا، تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه...إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصوري للقصيدة**»[1]. فالتكرار لمسات يضيفها على الأداء مانحا إياها تلاحما وتناسقا.

أ- تكرار الصيغ:

ويكمن دوره في إثراء الشواهد ويضيف إلى العمل السردي حركة وحيوية، منبها القارئ إلى المعنى المقصود، ويظهر ذلك من خلال قول الساردة:

«**كيف جعلت "إلى الأبد" وتد خيمتك...بوعودهم بالبقاء مع المحبوب إلى الأبد...الذين رسبوا في امتحان "إلى الأبد". ذلك أن كل مناهج الحب اعتمدت "إلى الأبد" أول درس في أبجدية العواطف....**

وكم من الطغيان في كلمتي "إلى الأبد". فهل يولد الحب طاغية؟

من أجل الراسبين القابعين "إلى الأبد" على المقاعد المدرسية»[2].

فما علاقة هذا اللفظ بوتد الخيمة، ووعود الأحبة، والطغيان، والراسبين في المقاعد الدراسية؟ إن التكرار هنا جاء لتغيير الحاضر لأن من مظاهر الحياة التجدد المستمر، بتغيير فكرة أن الحب أبدي، بينما هو مدة زمنية وينتهي بين اللهفة والفتور.

كما تكررت الصيغة " **إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا** " مرتان في الصفحة **(18)**. في قولها: «وبعد كل عسر وعدنا الله بيسر، بل وكرر سبحانه وعده مرتين "**فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا**"».

---

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 275.

[2] المرجع نفسه: ص 15،16.

لتدل على الإنفراج بعد الشدة، والفرح بعد الأحزان، فهناك بداية بعد كل نهاية، فبعد الفراق ستهدينا الحياة بداية جديدة كانت مجهولة بالنسبة لنا، ومنه فالتكرار جاء تأكيدا للمعنى.

كما تكررت صيغة "**فاغفري لي**" مرتان في الصفحة **(145)**، في قولها: «**أنا مذنب، فاغفري لي، اغفري لي**»، تكررت الصيغة تأكيدا على طلب المغفرة من نب مرتكب، ومنه فهي تأكيدا للمعنى وترسيخه في الذهن .

ب-تكرار كلمة واحدة:

تكررت العديد من الكلمات بشكل لافت في الرواية، حتى أنها بلغت قرابة العشر مرات في الصفحة الواحدة، معبرة عن أغراض متنوعة، كالحب، والشوق، والألم، والمناجاة ومن بين هذه الألفاظ نذكر: "**شهيا**" كما في قولها: «**خالد هو البطل المشتهي...وما عاداه افتراضي. أبيا، عصيا، شهيا في عنفوانه الأخير**»[1]، وكذلك لفظ "**فراق**" في قولها: «**كلما تماديت في اشتياقه، غدا شهيا كفراق، وهل أشهى من مفارق؟!**»[2]، كما نجد لفظ "**الكتابة**" تكررت بكثرة من بينها ما قالت عن طقوس الكتابة: «**...كما لو أنها قصتك الأولى، أن تنظف غرفة الكتابة من آثار الكتاب السابق**»[3].وتكررت لفظة "**الحب**" ومن بين ما قالت: «**الحب الكبير لا يغفر، الغفران ليس دليلا على الحب**»[4]، وكذلك لفظة "**العشق**" حيث تقول: «**ذلك أن الكتاب يشقون بقصص ما توقعوا نهايتها، ولا يدرون لم انتهت، لأنهم كما العشاق في الحياة، افترقوا مع أبطالهم دون أن يفوزوا بفرصة المواجهة الأخيرة!**»[5]. فهذه الألفاظ وغيرها لم ترد هكذا بشكل اعتباطي، وإنما هي صوت صدى ما بقي عالقا داخل النفس، لتنغمس في شكل ظاهرة إبداعية تحقق الشعرية.

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 36.

[2] المرجع نفسه: ص 37.

[3] المرجع نفسه: ص 39.

[4] المرجع نفسه: ص 177.

[5] المرجع نفسه: ص 37.

وباقي التكرارات نذكر منها قولها متحدثة عن الأرقام وما آلت إليه أنفسنا عندما فقدنا بركة القليل: «**هل بدأت مأساتنا يوم فقدنا بركة القليل، ووقعنا في قبضة الأرقام؟ أرقام الأعوام، وأرقام الأعمار، وأرقام متابعينا، وأرقام الأرصدة، وأرقام الهواتف، وأرقام الشيفرات لفك كل ما حولنا من أجهزة، وإذا بمصيرنا تحكمه سلسة أرقام حولتنا إلى رقم في سلسلة بشرية يرعبها فقدان رقم ما...حدث لي كل هذا، فما عرفت رقما إلا خانني!**»[1].

إن تكرار لفظة "**أرقام**" جاء موزعا في هذه الفقرة بشكل جعل كل لفظة تسلمنا للأخرى في حضرة موقف شعوري واحد. وجاء هذا التكرار تأكيدا على أن سلطة الأرقام أغرقتنا في وحلها وتحكمت بنا، فكل ما حولنا مشفر لا يعرف إلا الأرقام. لذلك كررته الساردة بكثرة للتأكيد على أن الأرقام أصبحت كذلك، في نفس الوقت لإثارة التوقع لدى المتلقي لأنها ستكشف لنا موقفها من الأرقام.

ونجد كذلك حضورا لظاهرة التكرار في قولها: «**هل هناك "لا وقت" نسرقه من وقت سارق؟**

اللاوقت، زمن بلا ماض...الوقت جامح...الوقت فاضح...الوقت صارخ، حصان لا لجام لصهيله.

الوقت صهيل الذكريات، وكل ما كان جميلا وفات.

الوقت ما كناه يوما...الوقت ما لم نعده اليوم...

الوقت واعظ...الوقت باهظ...

الوقت أسود...الوقت أبيض، نلون صفحات مفكرته كل صباح بمزاج ألواننا...

لا أمنية لنا إلا الوقت إلا أن ينسانا الوقت...لبعض الوقت!»[2].

تكررت هذه اللفظة وبكثة في الرسالة رقم **08** تحت عنوان "**أيها الوقت...ألا نسيتنا لبعض الوقت!**".

---

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 103.

[2] المرجع نفسه: ص 117، 118، 119.

حيث كانت تتحدث عن الماضي عن الوقت الذي غادرنا وانتهى تاركا لنا فقط ذكرياته، ناصحة إيانا بعدم الإلتفات له لأنه هدر الحاضر، يحمل صفات متباينة بين الجيدة والسيئة جعلته يكتسب ميزة الظالم العادل في الوقت نفسه، لذلك كررته للتنبيه وإثارة التوقع عند المتلقي.

كما جاء حضور هذه الظاهرة في بطاقة معايدة قدمت للساردة من "غازي القصبي" والذي جاء فيه: «**أيتها الكسولة...**

والكسول...

والمكسال...

والكسلانة...

متى تنجزين الرواية الجديدة؟

هذا العام!

كل عام وأنت بخير»[1]

فقد جاء في هذه البطاقة تكرار لفظة "كسول" على أوزان مختلفة وهي بالترتيب كالآتي: **(فَعولَةٌ / فَعَوَّلَ / مِفْعالٌ / فَعْلانَةٌ)**، ذكرتها الكاتبة على وقع السجال اللغوي الذي حدث بينهما حول الكلمة وأنه لا يقال في اللغة العربية كسولة بل كسول، حيث خلق تكرار أحرف على أوزان مختلفة إيقاعا موسيقيا، إلى جانب ذلك وظيفة التكرار تتمثل في تأكيد المعنى وتوضيحه.

ومن الألفاظ التي تكررت أيضا ما جاء في قولها: «**لكن اليتم ما عاد حالة إبداعية بل حالة عربية، بين يتامى الأوطان، ويتامى الأمكنة، ويتامى الأصوات، ويتامى الأمنيات،**

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 144..

ويتامى الإنتماء، ويتامى الأحلام، غدونا أمة الأيتام. أيكون شقائي في كوني يتيمة مرتين؟!»[1].

تكررت لفظة "**اليتم**" لتغير نظرتنا العادية لليتم، وحاله في الأمة العربية، فلم يعد اليتيم الذي فقد إحدى والديه أو كلاهما، إنما هو من فقد وطنه، ومكان إقامته، فقد حتى صوته الذي يعبر عنه في مجتمعه وكذلك أمنياته وانتمائه وأحلامه، كل هذا لتأكد أن لليتم حالات أخرى ربما غفل المتلقي عنها، وهذا مما يحقق الشعرية.

فالتكرار عنصر مهم يحقق ووظائفه شعرية خطاب ما، غير أنه يبقى سلاح ذو حدين، يتوقف نجاحه على وعي المبدع، وكيفية توظيفه حتى يحقق أكبر قدر ممكن من الشعرية في نصوصه.

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، مرجع سابق، ص 207.

مـلـخـص الـروايـة

ملخص الرواية:

تعد رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي بمثابة ملخص عن حياتها وهمومها وانشغالاتها، حيث تسرد لنا الأحداث التي عاشتها في الماضي، إضافة إلى هذا تناولت الكاتبة حزن وهموم الآخرين، وظروفهم سواء كانت عاطفية أو إجتماعية أو وطنية.

ففي بداية هذه الرواية كتبت أحلام إهداءها إلى الأشخاص الذين لم تعد تستطيع التكلم معهم، "**وما دام سعاة البريد جميعهم قد خانوا صندوق بريدنا، هذه رسائل لا صندوق بريد لوجهتها، غدا البحر أبعثها في زجاجة إلى الذين لم يعد لهم من عنوان لنكتب إليهم**"، فتناولت الكاتبة في هذا العمل خمسة أجزاء:

فيأتي الجزء الأول "**أكتب كأن لا أحد سيقرأك**" ليتحدث عن كيفية انجاز هذا العمل الأدبي، والظروف الإنتاجية التي ولدت هذا العمل، وتحدثت الكاتبة هنا عن حياة الكتابة من قبل بعض الكتاب ودورهم في الكتابة مثل: غازي القصبي، ومنصور الرحباني اللذان اتفقا على أن الكسل هو أبو الإبداع، "**بهذا المقياس بإمكاني أن أدعي أنني مبدعة، فعكس ما شيء به الكسل من إنشغال عن الكتابة. هو دليلها وذبذباتها التي لا تخطئ**"، وغيرهم من الكتاب، فالروائية تحدثت عن ظروف الكتابة والأماكن التي تساعد عن الإلهام فالمكان مرتبط بالإبداع. فتقول أحلام **(ما أحتاج إليه للكتابة، هو بطل يقلب قناعتي رأسا على عقب، فيلهمني أروع الكتب)** فهي ذكرت أحد أبطالها وهو خالد بن طوبال، إضافة إلى الشخصيات المختلفة الموجودة في رواياتها وشدة تعلقهابهم، "**فكيف للروائي أن يفارق أبطالا عاش معهم على مدى سنوات قضاها في كتابة تلك الرواية؟**"، فالساردة عايشت أبطال روايتها وجعلتهم أبطالا خالدين في ذاكراتها، فلا يخفف ألم فراق بطل في رواية إلا بظهور بطل جديد "**لتشفى من بطل، عليك أن تقع في حب غيره**"، فإن فراق أبطال الرواية هي مشكلة بالنسبة لأحلام مستغانم ولا يعوضها إلا وجود بطل آخر.

مـلـخـص الـروايـة

ويأتي الجزء الثاني الذي عنوانه "**ما جدوى رسائل حب تصل متأخرة لحب ما عاد له من صندوق بريد**" ففي هذا الجزء تحدثت أحلام عن الظروف المأللمة التي تجعلك تكتب كتابا أو عملا جديدا "**عندما علمت بوفاة جدها وما استطاعت، بين الإنقلاب العسكري لتودعه... لم تكن تدري أنها بين الدموع والأرق وما يشبه الجنون كانت تكتب روايتها الأولى**"، كما تحدثت عن نزار قباني واستح ضرت اللقاء الذي جمعها معه في بيروت، كما تكلمت عن رسائل الحب التي تكون بين العشاق، وعلى هذا نأتي على ذكر رسائل كاميليا التي كان يرسلها عماد إليها، وكانت كاميليا تخبئ هذه الرسائل عند صديقتها الراوية لكي تنسى الماضي وتكمل حياتها مع شخص آخر، وأما الجزء الثالث فقد تناولت فيه الكاتبة **26 رسالة** والذي عنوانه "**رسائل لن تقرأها كاميليا**" حيث يتمحور هذا الجزء حول الرسائل التي كانت تتلقاها أحلام من شخص مجهول كان يرسل لها دوما رسائل ويتابعها على صفحتها في الفايسبوك، وصار الفضول يلاحقها لأن رسائله النصية قد جعلت قلبها يدق، وصارت تنتظر منه رسالة أو مكالمة، وهكذا تتواصل أحداث هذه الرسائل مع الجزء الرابع الذي يحمل عنوان "**الغربة تأخذ منك ما جئت تطلب منها**" فتروي لنا أحلام عن كتابتها لكتابها الفراق، فهو كتاب عاطفي يحمل ألم فراق أحد متابعيها على الفايسبوك فكلاهما لم يلتقي بالآخر، ففرصة لقاءهما كانت مستحيلة، وبعد هذا يأتي الجزء الخامس وهو الجزء الأخير والمعنون "**نحب الحب لكن الفراق يحبنا أكثر**" ليكشف لنا هذا الجزء حقيقة ذلك الشخص المجهول الذي كان يرسل رسائله إلى أحلام، فكان ذاك الشخص عماد حبيب كاميليا السابق، ولطالما كانت أحلام تشعر بشيء غريب في حديث هذا الرجل من خلال رسائله لأنها كانت تشبه أحاديث عماد مع كاميليا في الرسائل التي كان يرسلها إليها سابقا، وهكذا قد اكتشفت الحقيقة التي كانت متسترة وراء هذا التواصل.

ومنه فرواية شهيا كفراق تكون فيها أحلام بطلة الرواية وفي نفس الوقت راوي لها .

الخاتمـــــــة

الـــخـــاتـــمـــة

الخاتمة:

تحتل الرواية في عصرنا الحاضر مكانة مرموقة بين سائر الفنون الأدبية النثرية، وهي كجنس أدبي حاز على اهتمام العديد من الأدباء والنقاد من مختلف الثقافات، لهذا تبقى الرواية في تطور مستمر ودائم.

فلقد حاولنا من خلال هذه الدراسة الوقوف على أهم جوانب شعرية الحكاية في رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي، فلا طالما اعتمدت الروائية الجزائرية أحلام على مصادر مختلفة في بناءها لقصائدها الشعرية، وبهذا جاءت رواية شهيا كفراق على شكل دراسة سردية تحتوي على العديد من الدلالات والأبعاد.

ومن أهم النتائج المستخلصة من دراسة هذه الرواية هي:

- تناولت الرواية موضوع الفراق وهذا قد ساعد في إثراء النص، وهنا تأتي بذكر قصة حب عماد وكاميليا وفراقهما.
- استحضار الكاتبة أحلام العديد من المواقف التي عاشتها سابقا في حياتها اليومية، ووظفتها داخل روايتها هذه.
- تمثل أحلام مستغانمي بطلة الرواية الأساسية لأنها دائما كانت تربط أحداث القصة بها، وهذا واضح من خلال علاقتها مع الشخصيات المختلفة الموجودة في الرواية.
- وجود شخصيات رئيسية وثانوية واستذكارية في الرواية، حيث أن كل شخصية من هذه الشخصيات لها دلالتها الخاصة من خلال الحدث الذي عاشته في الرواية **(وصف الشخصيات)**.
- وظفت أحلام العديد من نماذج تقنيتي الإسترجاع والإستباق، فنجد الكاتبة تعود إلى ذكرياتها السابقة وربطها مع أحداث ووقائع الرواية فنجد مثلا: الحوار المطول بين أحلام وصديقتها كاميليا.

الــخــاتــمــة

- تكمن شعرية الحكاية في "**شهيا كفراق**" في طريقة أحلام في الكتابة ولغتها الشعرية التي طالما تميزت بها أحلام في كتاباتها.
- مزجت لنا الكاتبة بين الحب والموت والشعر، إضافة إلى الأفكار والتراكيب والإيقاع، والتكرار، وهذا ما جعلها تتصف بلغة شعرية.
- اعتمدت أحلام في روايتها هذه على السرد.

وهذه جملة ما وقف عندها بحثنا، فنرجوا أن يكون بحثنا مفيدا ولو بالقليل، فهو موضوع يبقى مفتوحا أمام القراءات الجديدة، والله المستعان.

قـــائـــمـــة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**

أولا: المصادر:

1-أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، نوفل دمغة لناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ط01، 2019.

المراجع:

أولا: المعاجم والقواميس:

1-السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، مؤسسة الكويت للتقديم العلمي، الكويت، ط1، ج36، 2001.

2-المنجد في اللغة العربي المعاصرة، دار المشرق، ط1، لبنان، 2000.

3-ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، اسطنبول، (د.ت)، ج1.

4-ابن منظور جمال الدين: لسان العرب، ج2، مادة (ش.خ.ص).

5-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج3، د.ط، 2002.

6-أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة " ش ع ر"، د.ط، د ت، ج4.

7-أحمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، (د.ط)، (د.س).

8-بطرس البستاني: معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت، 1987.

9-عبد الله السعدني: معجم البستان، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1996.

10- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: قاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، طبعة فنية منقحة مفهرسة، ط8، 2005.

ثانيا: الكتب:

1-أدونيس: فن الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.

2-أمال منصور: بنية الخطاب في أدب محمد جبريل (جدل الواقع والذات)، (د.ط)، (د.ت).

3-أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

4-بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006.

5-بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

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

7-حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، (د.ط)، سرت، 2006.

8-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

9-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2002.

10- رشيد يحياوي: الشعرية العربية، افريقيا الشرق، دار البيضاء، ط1، 1991.

11- زكريا ابراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، (د.ط)، مصر، (د.س).

12- زهرة كمون: الشعري في رواية أحلام مستغانمي، صامد للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2007.

13- سعيد رياض: الشخصية (أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، ط1، القاهرة، (د.ت).

14- سعيد يقطين: الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

15- سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003.

16- سيد بحرواي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1993.

17- سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط،1978.

18- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.

19- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

20- صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط2، (د.ب)، 1995.

21- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، (د.ط)، الدار البيضاء، 2013.

22- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

23- عبد السلام بلعجال: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 24، مارس 2016.

24- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: رشيد رضا، دار المعرفة، (د.ط)، بيروت، 1984.

25- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، علم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

26- عبد اللطيف الصديقي: الزمان وأبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995.

27- عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006.

28- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1997.

29- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط1، (د.م)، 2006.

30- عدنان علي محمد الشريف: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2005.

31- علاء الدين رمضان: البيوطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد، ج28، مج07، 1998.

32- عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1993.

33- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، ط1، الرباط، (د.ت).

34- محمد صبير عبيد وسوسن البياتي: جماليات السرد التشكيلي الروائي، (دراسة في الملحقة الروائية ومدارات الشروق)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012.

35- محمد طول: البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، (د.ت).

36- محمد غرام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005.

37- محمد ولد بولعيبة: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

38- مراد عبد الرحمان مبروك: أليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002.

39- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، العراق، 2013.

40- مصطفى السعداني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف للنشر، ط2، بيروت، 1980.

41- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف للنشر، (د.ط)، الإسكندرية، 1987.

42- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2018.

43- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

44- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002.

45- نبيل سليمان، جماليات الشكل الروائي، دار الحوار، ط1، (د.ب)، 2008.

46- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة، ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعة، (د.ط)، الإسكندرية، 2000.

47- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987.

48- كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط4، سوريا، 2012.

49- وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات أنموذجا)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009.

50- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألنسية، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، (د.ط)، الجزائر، 2002.

51- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2007.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1-أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

2-تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

3-تزفيتان تدوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، ط1، (د.ب)، 2005.

4-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

5-جمال الدين ابن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

6-جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت، 1985.

7-جيرار جينايت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر خلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 1997.

8-رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

9-فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يرئيل يوسف عزيز، دار آفاق العربية، (د.ط)، بغداد، 1985.

10- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صلاح العزماوي وآخرون، الدار العربية للكتابة، (د.ط)، تونس، 1985، ص 110.

11- فيسنتي كانتارينو: علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تر: علي بيوض، دار الكتب العلمية، ط1، 2004.

12- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن راد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، (د.ط)، الجزائر.

رابعا: الكتب المحققة:

1-أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، ج3، 1978.

2-أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1998.

3-علي بن إسماعيل بن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، تح: عائشة عبد الرحمان، ط1، ج7، 1958.

خامسا: المجلات:

1-جمعة العربي الفرجاني: «أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية»، المجلة الجامعية، يناير2016،https://bulletin.zu.edu.lylissue-n18-1/conents/A-01.pdf، 01/02/2011.

2-خديجة عبد الله شهاب: الشعرية "مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، لبنان، بيروت، العدد السابع، 2020.

3-خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 09، 2013.

4-رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، سطيف، مارس 2006.

5-فاطمة شيرزاده: التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد التاسع، 2012.

6-عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 272، 2001.

7-عناد غزوان: المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 06، http://aljasra.org/archive/cms/?p:508.

سادسا: المذكرات:

1-حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الأدب والنقد، جامعة مؤتة عماد الدراسات العليا، 2006.

2-حكيم دهيمي: «أسس النظرية البنيوية في النقد العربي الحديث»، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2012.

3-عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، نقد أدبي حديث ومعاصر، د.ت.

4-يوسف بغداد: الشعرية والنقد الأدبي عند اعرب (مدخل نظرية ودراسة تطبيقية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص نقد قديم وحديث، جامعة جيلالي لياس سيدي بلعباس، 2018.

سابعا: محاضرات:

1-سامي الوافي: «محاضرات في مادة النقد»، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.

ثامنا: مواقع إلكترونية:

1-عمر السنوي: «المنهج البنيوي في النقد الأدبي»، موقع البوابة، 22 أكتوبر 2017، 2021/02/09، أدب -وثقافة/ البنيوية البنيويون التعريف-النشأة-الرواد-الصعود-الإنهيار-1037272.ar/www.albawaba.com/

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنــوان	رقم الصفحة
بسملـــــــة	/
شكر وعرفان	/
مقدمـــــــة	**أ-ب**
مدخل: ماهية الشعرية وأصولها عند الغرب وعند العرب	**23-04**
1/ أصول الشعرية عند الغرب	**13-04**
أ- تزفيتان تودورف (Tzvetar Todorov).	**09-08**
ب-الشعرية عند رومان جاكسون (Roman Jakson).	**11-09**
ج- الشعرية عند جون كوهين (John Cohen).	**13-11**
2/ الشعرية عند العرب القدامى والمحدثين.	**17-14**
2-1 الشعرية عند العرب القدامى.	**17-14**
أ- الفرابي (339هـ-950هـ).	**15-14**
ب-ابن سينا (428هـ-1037).	**15**
ج- ابن رشد (595هـ-1198).	**16**
د- عبد القاهر الجرجاني (471هـ).	**17-16**
2-2 الشعرية عند العرب الحداثيين.	**23-17**
أ- أدونيس (علي أحمد السعيد).	**18-17**
ب-كمال أبو ديب.	**20-19**
ج-صلاح فضل.	**21-20**
د-عبد الله الغذامي.	**23-21**
الفصل الأول: الشعرية والبنيوية مقاربة دياكرونية	**50-25**
1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية.	**30-25**
أ- لغة.	**27-25**

فهرس المحتويات

ب-اصطلاحا.	**30-27**
2/ إشكالية تعدد المصطلح "الشعرية".	**34-30**
3/ مفهوم البنية.	**36-34**
أ- لغة.	**36-34**
ب-اصطلاحا.	**36**
3-1 الكلية أو الشمولية Globalisme.	**37**
3-2 التحولات Transformation.	**37**
3-3 التنظيم الذاتي أو الضبط الذاتي L'autoréglage.	**40-38**
4/ البنيوية في الخطاب النقدي.	**40**
5/ البنيوية عند الغرب.	**45-41**
5-1 فرد ينان دي سوسير Ferdiand De Saussure والنموذج للغوي.	**41**
5-2 ثنائية الدال والمدلول (Signifiant/Signifié).	**41**
5-3 ثنائية اللغة والكلام (Langue/Parole).	**42**
5-4 ثنائية التزامن والتعاقب (Diachronie/Synchronie).	**43-42**
5-5 الشكلانية الروسية (1915-1930).	**45-43**
6/ البنيوية عند العرب.	**47-46**
7/ تلقي البنيوية عن طريق الترجمة.	**49-47**
8/ اشكالية المصطلح النقدي.	**50-49**
الفصل الثاني: شعرية البناء المكاني والزماني في الرواية.	**95-52**
1/ شعرية البناء المكاني.	**64-52**
1-1 مفهوم المكان(Endroit).	**56-52**
أ- لغة.	**53-52**
ب-اصطلاحا.	**56-53**
1-2 التشكلات المكانية.	**64-56**

فهرس المحتويات

أ- **الأماكن المغلقة (Lieux fermés).**	**60-56**
1-المطعم.	**57**
2-المطبخ.	**58-57**
3-البيت.	**59-58**
4-السجن.	**59**
5-الخزانة.	**60**
ب-الأماكن المفتوحة.	**64-60**
1-الحديقة.	**61**
2-الوطن.	**62-61**
3-مدينة "بيروت".	**64-62**
2/شعرية البناء الزماني.	**75-64**
2-1 مفهوم الزمن.	**68-64**
أ- لغة.	**65-64**
ب-اصطلاحا.	**68-65**
2-2 أقسام الزمن في الرواية.	**75-68**
2-2-1 المفارقة الزمنية (Le paradoxe du temps).	**75-68**
أ/ الإستباق/ الإستشراق (Anticipation / Orientalisme).	**72-69**
ب/ الإسترجاع/ الإستذكار(Rappel / rappel).	**75-72**
3/ بناء الشخصيات في الرواية.	**95-75**
أ- الشخصية لغة.	**77-76**
ب-الشخصية اصطلاحا.	**79-77**
3-1 مظاهر الشخصية.	**80-79**
3-2 تصنيف الشخصيات.	**84-80**
أ- تصنيف "فلاديمير بروب" Vladimir Propp.	**81-80**

فهرس المحتويات

ب-تصنيف غريماس A.J Greimas.	**81**
ج- تصنيف "تزفيتان تودورف" T.Todorov.	**82-81**
د- تصنيف "فيليب هامون" F.Hamon.	**82**
هـ-تصنيف "ادوين موير" Edwin Muir.	**84-83**
3-3 أنواع الشخصيات في رواية شهيا كفراق.	**95-84**
أ- الشخصية الرئيسية.	**89-84**
ب-الشخصيات الثانوية.	**92-90**
ج- الشخصيات الثانوية الإستذكارية.	**95-92**
الفصل الثالث: تجليات شعرية الحكاية في الرواية.	**113-97**
1/ شعرية الأفكار.	**102-97**
أ- الحب.	**98-97**
ب-الموت.	**100-99**
ج-الشعر.	**102-100**
2/ شعرية التركيب.	**102**
3/ بنية الجملة.	**108-102**
3-1 التقديم والتأخير.	**105-102**
أ- تقديم اسم الإستفهام على الفعل والفاعل والمفعول به.	**104-103**
ب-تقديم شبه جملة عن الفعل والفاعل.	**104**
ج-تأخير الفاعل عن المفعول به.	**104**
د-تقديم المفعول به عن الفعل والفاعل.	**105-104**
هـ-تأخير الخبر.	**105**
و-تقديم الفعل والفاعل على الخبر الناسخ.	**105**
ي-تأخير الخبر عن المضاف إليه.	**105**
3-2 تركيب المقطع.	**108-106**

فهرس المحتويات

4/ شعرية الأسلوب اللغوي.	**113-108**
4-1 المعجم اللغوي وظاهرة التكرار.	**113-108**
أ- تكرار الصيغ.	**110-109**
ب-تكرار كلمة واحدة.	**113-110**
ملخص الرواية	**115-114**
الخاتمة	**118-117**
قائمة المصادر والمراجع	**128-120**
فهرس المحتويات	/
ملخص البحث	/

ملخص البحث:

تهدف من هذه الدراسة إلى البحث عن شعرية الحكاية في رواية "**شهيا كفراق**" لأحلام مستغانمي، وقد جاء اختيارنا لهذه المدونة لأنها امتازت بلغة شعرية تحمل مختلف العناصر الجمالية والفنية.

وقد كانت دراسة بنيوية مكنتنا من الخوض في ميزات المكان والزمان، واستنطاق شخصيات هذه الرواية، مستعينين بآليات كالوصف والتحليل أثناء التعامل مع مقاطع الرواية و دراستنا للشخصيات، وخصائصها، وكانت خطة البحث مكونة من مدخل، مقدمة، وثلاثة فصول منتهية بخاتمة تحمل أهم ما توصلنا إليه.

حيث درسنا مفهوم الشعرية، نشأتها وأصولها عند الغرب وعند العرب وقدمنا في الفصل الأول المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية وإشكالية تعدد المصطلح إضافة إلى مفهوم البنيوية وما تعلق بأصولها عند الغرب وعند العرب.

بينما قاربنا في الفصل الثاني شعرية البناء المكاني والزماني للرواية، وكذا بناء الشخصيات فيها، وكانت البداية مع بنية المكان وجاء فيه عرض لأنواعه المفتوحة والمغلقة ودلالتها في الرواية، ثم تطرقنا لبنية الزمان بدراسة المفارقات الزمنية في الرواية، وأخيرا دراسة لبنية الشخصيات بأنواعها الرئيسية والثانوية ولاستذكاريه.

والفصل الثالث في تجليات شعرية الحكاية حول شعرية الأفكار، وشعرية التركيب وشعرية الأسلوب اللغوي، ومن أهم النتائج المتوصل إليها:

أن الراوية أحلام مستغانمي تمكنت من توظيف جماليات السرد ممزوجة بشعريتها الأخاذة، ويبرز ذلك من خلال وصفها الدقيق، وحسن تعبيرها وانتقائها للعبارات والألفاظ.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في تسليط الضوء على هذه المدونة، ونكون أيضا قد فتحنا وساهمنا بها في آفاق البحث والعمل.

Research Summary:

The aim of this study is to search for the poetry of the story in Ahlam Mosteghanemi's novel "**Shahya ka forak**". We chose this blog because it was characterized by a poetic language that carries various aesthetic and artistic elements.

It was a structural study that enabled us to delve into the features of place and time, and to interrogate the characters of this novel, using mechanisms such as description and analysis while dealing with the sections of the novel and our study of the characters and their characteristics, and the research plan consisted of an introduction, an introduction, and three chapters ending with a conclusion bearing the most important findings we have reached.

Where we studied the concept of poetry, its origins and origins in the West and among the Arabs, and in the first chapter we presented the linguistic and idiomatic concept of poetry and the problem of the multiplicity of the term in addition to the concept of structuralism and what is related to its origins in the West and among the Arabs.

Whereas in the second chapter we approached the poetry of the spatial and temporal structure of the novel, as well as the construction of characters in it, and the beginning was with the structure of space and in it there was a presentation of its open and closed types and their connotations in the novel, then we dealt with the structure of time by studying the temporal paradoxes in the novel, and finally a study of the structure of the characters in their main, secondary and memorial types.

The third chapter deals with the poetic manifestations of the story about the poetry of ideas, the poetic composition and the poetry of the linguistic style, and among the most important findings:

The narrator, Ahlam Mosteghanemi, was able to employ the aesthetics of the narrative mixed with her captivating poetry, and this is evident through her accurate description, good expression and selection of phrases and words.