الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية السرد في رواية نوار الملح لـ "عبد الغني زهاني"

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر " ل.م.د"

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- أمال عبايدية
- ليلى مباركي

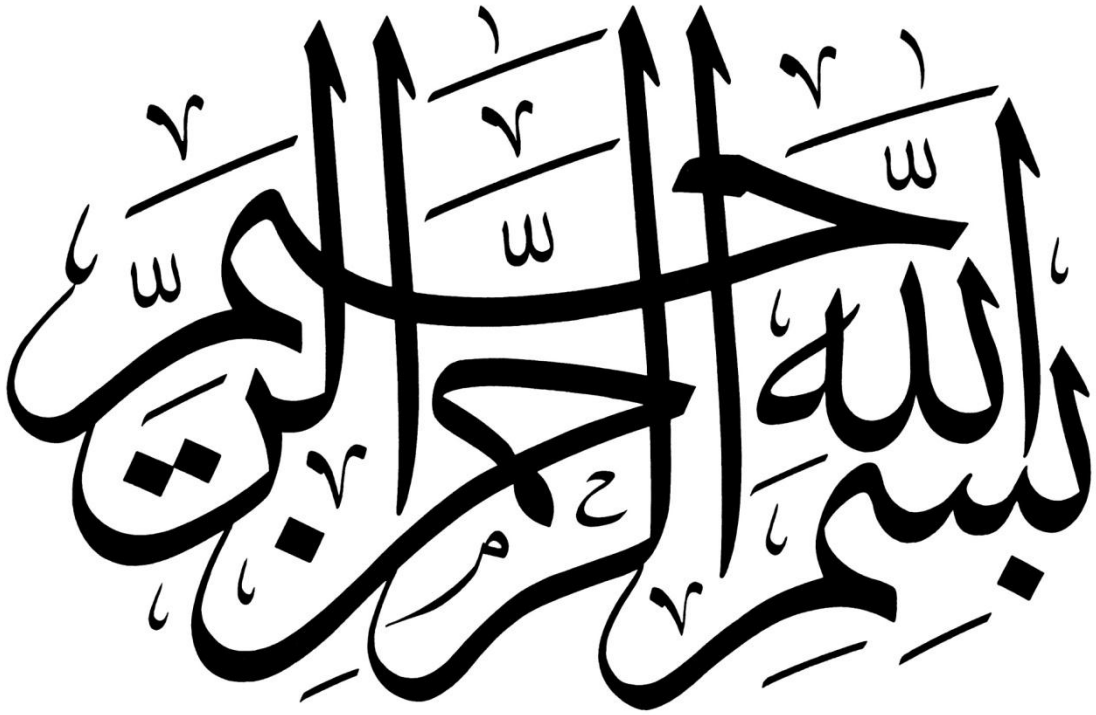
إشراف الأستاذ:

- عبد الله شنيني

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
رشيد موشاة	أستاذ مساعد - أ -	تبسة	رئيسا
عبد الله شنيني	أستاذ مساعد - أ -	تبسة	مشرفا ومقررا
عبد الرزاق يحي الشريف	أستاذ مساعد - أ -	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

وقل
رب زدني علما

كلمة للأستاذ المشرف

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين الذي أحيا قلوب العارفين بنور معرفته، وأحيا نفوس العابدين بنور عبادته، هو العادل الذي لا يجور في حكمه.

وبعد أن وفقنا الله لإتمام هذا البحث المتواضع فإنّنا نتوجه بالعرفان والشكر الجزيل للأستاذ الفاضل والقدير الأستاذ المشرف "شنيني عبد الله" بعد الله سبحانه وتعالى الذي زودّ هذا العمل بمادة علمية قيّمة، ثم رافقه ورعاه إلى أن استوى على سوقه فجناه

له منّا جزيل الشكر وفائق الاحترام والتقدير

ومنا شكر موصول للجنة المناقشة السيد: "رشيد هوشات" رئيسا، والسيد: "عبد الرزاق يحي الشريف" عضوا مناقشا

دون أن ننسى أن نتقدم بالامتنان لكل من قدم لنا النصح والإرشاد والتشجيع ودعا لنا بالتوفيق والنجاح دون ذكر للأسماء حتى لا ننسى أي شخص كان بالفعل يد العون لنا ولو بالدعاء.

ليلى - أمال

إهـــــــداء

بعد الشكر والثّناء للواحد الأحد جل في علاه

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من علّماني النّجاح والصّبر إلى من أفتقدهما في مواجهة الصّعاب ولم تمهلهما الدنيا لأرتوي من حنانهما

أبي الذي رسمني وأمي التي لونتني

إلى من تحمّل مشاق دربي بطيب خاطر إلى من كرس حياته وجهده لأصِل إلى أسمى مراتب العلم والأخلاق إلى خيرة الرجال أبي رحمه الله وجعل مثواه الفردوس الأعلى

إلى أمي الشمعة التي ذابت من أجل أن تضيء لي دربي

إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسما لجراحي

إلى من أرتجي أن يسكنهما الله الفردوس الأعلى

أمي - أبي

إلى إخوتي ملاذي وملجئي لطفي ورمزي وأسامة وزوجاتهم

إلى أختي الصغيرة الشمعة التي تضيء حياتي إلى سندي في الحياة سلمى

إلى صديقتي الغالية التي قاسمتني هذا البحث والتي تشرفت بمعرفتها ليلى وعائلتها الكريمة

وأخص بالشكر والثناء أستاذي الفاضل عبد "الله شنيني" الذي أغدق علينا بكريم صبره وجميل عونه لك مني أستاذ أسمى معاني التقدير والشكر

جزاك الله كل خير

أمـــال

- **مقدمـــــة:**

لطالما كان الأدب ترجمان الإنسانية، على تنوع فكرها وتبيان معتقدها، فهو وثيق الصلة بهذه الحياة الإنسانية منذ عمق التاريخ إلى أزل بقاء الإنسان على هذه السطيحة، نالت منه كل أمة حظّها الذي خلد تاريخها وفكرها، وحفر في وعي البشرية إرثها، فكان بذلك مرآة عاكسة لتطور الوعي البشري عبر حقب الزمان المتعاقبة، وقد كان للأمة العربية والإسلامية حضورها في ساحة الإبداع، بل يمكن القول أنّها تربعت على عرش مملكة الإبداع، فكان الشعر تاجها، هذا الذي اعتبرته ديوانها ومحط أسرارها ومستودع أخبارها، رغم أنّه لم يكن نتاجها الوحيد، ولكنّه كان أكثر دلالة وتمثيلا لأصالة عبقريتها.

أمّا اليوم فلقد احتلت الرواية مكانة هامة لم يبلغها أي فن تعبيري آخر، لما لها من قدرة على استيعاب آلام الإنسان المعاصر وآماله، فأضحت جنسا أدبيا مناسبا لأوسع طبقات القراء، أجمعوا على الاعتراف بها جنسا بأقوى معاني ذلك اللفظ، فتهافت الأدباء على كتابتها فأضحى عدد الروائيين في الوطن العربي الذي كان لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة يعدّ بالآلاف، فاستطاعت بذلك رغم حداثة سنها (الرواية) أن تتخطى الشعر، وتتربع هي مكانه على مقولة ديوان العرب، وبما أنّها تشكل عوالم مختلفة وهي مؤهلة أكثر من غيرها لأن تضم في رحمها كل شيء، راحت تستعير من الشعر شعريته، ذلك لأنّها شديدة الحرص على أن تكون لغتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة فأخذت من عناصره ومرتكزاته: **كالصورة والرمز والإيحاء والتكثيف واللغة الشعرية**، وراح هو بدوره يأخذ من عناصرها **كالسرد وتعدد الأصوات والمونولوج وغيرها**، وهذا ما أدّى إلى تلاشي الحدود الفاصلة بين الجنسين وتداخلهما، وكما أصبح عنصرا **الوزن والقافية** لا يشكلان قيمة حاسمة في تقييم أي قصيدة لم تعد **الأحداث وبناء الشخصيات وتوظيف الزمان والمكان** مقاييس وافية لتقييم أي رواية، فباتت كل هذه العناصر شروط ثانوية في الحكم على شعرية النص، وهو ما أدّى إلى توسع هذا المفهوم (الشعرية)، الذي لم يعد مقتصرا على الشعر وحده، بل تعداه ليشمل الرواية ومنهما إلى الأجناس الأدبية والفنية كافة.

ولقد لاقى موضوع شعرية الرواية على مستوى النظرية والتطبيق اهتمام النقاد، وأثار فضول الدارسين، وقد كنا نحن من بين هؤلاء الذين أثارهم هذا الموضوع وجذبهم فاتخذناه موضوعا للدراسة والبحث، وقد وقع اختيارنا على أحد الأقلام الجزائرية، وهو أحد الشعراء الذين تحولوا عن كتابة الشعر إلى الرواية هو: "**عبد الغني زهاني**" وقد كانت روايته هذه "**نوار الملح**" موضوع الدراسة وهي أول مولود روائي له.

ومسوغ اختيارنا لهذه الرواية دون غيرها هو العنوان نفسه "**نوار الملح**" هذا الذي اجتذبنا من أول وهلة ونحن نتلقاه من فم الأستاذ المشرف كاقتراح منه أن يكون مدونة التطبيق، هذا المزيج بين الموروث الشعبي والصورة البلاغية الذي ترك في أنفسنا حيرة، حيرة لها نكهة خاصة ولذة خاصة جعلتنا نتخذها كمدونة للتطبيق.

أنّها رواية لم تعالج من قبل نقاد أو باحثين من قبل، فهي مولود جديد للروائي صادرة عن دار "**الجزائر تقرأ**" لسنة **2017**.

وقد تمحورت إشكالية بحثنا حول الأسئلة التالية:

- **كيف امتدت مفاهيم الشعرية إلى النصوص الروائية؟**
- **ما مدى استفادة الروائي من طرائق التعبير الشعري على مستوى العبارة والصورة والتشخيص وغيرها من خصائص الكتابة الشعرية؟**
- **ما هي ملامح الشعرية وتجلياتها في رواية نوار الملح؟**

ومن أجل الإجابة على هذه الإشكالية التي ارتكز عليها بحثنا، قمنا بتقسيم البحث إلى فصلين:

الفصل الأول بعنوان: شعرية الخطاب السردي، وقد تطرقنا فيه إلى تطور مفهوم الشعرية في التراث اليوناني القديم وعند النقاد الغرب المحدثين وأيضا في التراث العربي القديم وعند النقاد العرب المعاصرين، كما تطرقنا إلى الشعرية والأجناس الأدبية وفيه درسنا مفهوم الجنس والنوع لغة واصطلاحا والشعرية وتداخل الأجناس الأدبية وشعرية الخطاب السردي.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بملامح الشعرية في رواية "**نوار الملح**" فقد درسنا فيه شعرية العنوان والعناصر، الجمالية للخطاب السردي (التضمين، المفارقة) وشعرية اللغة (الإيقاع، الرمز، الإيحاء) وشعرية الوصف (وتضم كل من المكان والشخصيات).

وقد حرصنا في بداية كل عنصر أن نصدره بتقديم نظري عن المكون السردي وشرح هدفه والغاية منه، ثم قمنا بالإجراءات اللازمة في تحليله جامعين في ذلك بين النظرية والتطبيق في تفكيك البناء السردي لاستجلاء ملامح الشعرية وآلياتها في العمل الأدبي، وإدراك أسراره المنطوية تحت الكلمات والعبارات.

ونظرا لطبيعة الموضوع الذي يقوم أساسا على النظر في العبارة والنص المباشر، فقد اعتمدنا الوصف والتحليل كإجراء عام ضمن إطار مفاهيم الشعرية مع العلم أننا استأنسنا ببعض آليات التحليل السيميائي.

وقد اعتمدنا في بحثنا على الكثير من المراجع منها ما تم إدراجه كمرجع ومنه ما لم يتم اعتماده، إلاّ أنّها ساهمت في رسم فكرة حول الموضوع، ومكنتنا من التعرف على العناصر التي يجب إدراجها في البحث نظرا لأهميتها، نذكر من المراجع المعتمدة:

- **بشير تاوريريت:** الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم).
- **يوسف وغليسي:** الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم).
- **حسن ناظم:** مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم).
- **عز الدين المناصرة:** علم الشعريات.

ومن الطبيعي أن يواجه الباحث الكثير من الصعوبات وهو بصدد إنجاز بحثه إما لضيق الوقت أو قلة المراجع وكثرتها وتعدد الترجمات واختلافها في بعض الأحيان، ولا ننكر أنه كان لنا مما ذكر نصيب إلا أن النصيب الأوفر يعود لضيق الوقت الذي حال دون استكمال الجانب التطبيقي كما تقتضيه الدراسة.

وفي الأخير نرجو أن يكون ما تم التطرق إليه من عناصر قد وُفِيَ حقها من الإبانة والتأويل والتمثيل والتحليل والتعليل.

نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا الفاضل "**عبد الله شنيني**" الذي أشرف على هذا العمل وأعاننا بملاحظاته وتوجيهاته القيمة ولم يبخل علينا بشيء.

I. مفهوم الشعرية

1. الشعرية عند الغرب

1.1. الشعريـــة فـــي التـــراث اليونـــاني القديـــم

1.1.1. أفلاطـــون

2.1.1. أرسطـــــو

2.2. الشعريـة عنـد النقـاد الغـرب المحدثيـن

1.2.1. تـــودوروف

2.2.1. جاكبســون

3.2.1. جان كوهين

2. الشعرية عند العرب

1.2. الشعرية في التراث النقدي القديم

1.1.2. الجاحـــظ

2.1.2. الجرجاني

3.1.2. الآمدي والمرزوقي

4.1.2. ابن المعتز

2.1. الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

1.2.2. عبد الله محمد الغذامي

2.2.2. كمال أبو ديب

3.2.2. أدونيـــــس

II. الشعرية والأجناس الأدبية

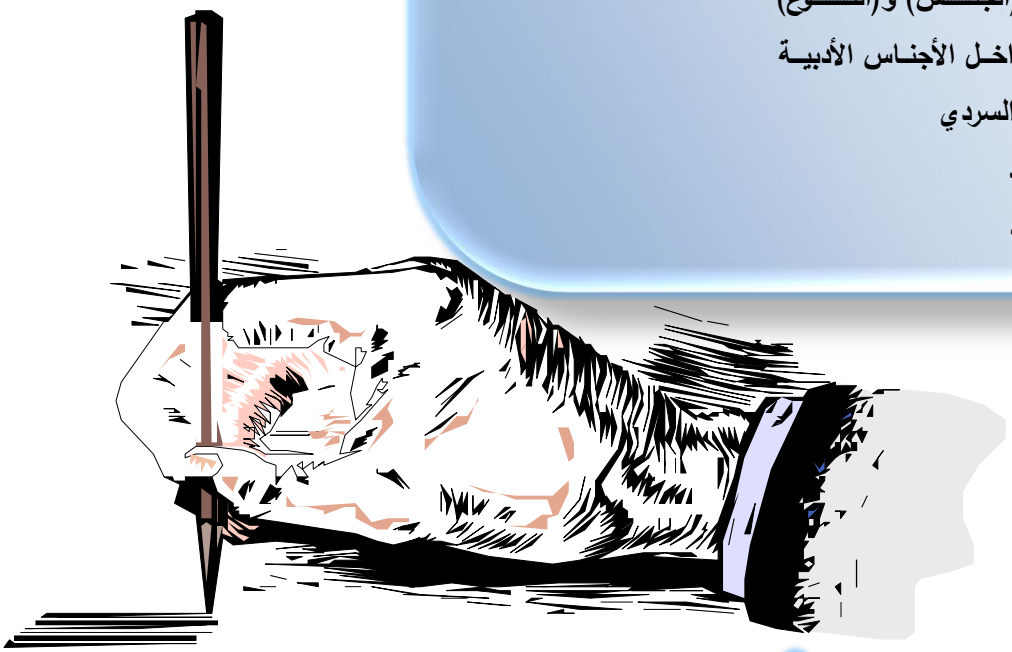
1. مفهـــــوم (الجنـــس) و(النـــــوع)

2. الشعرية وتداخـل الأجنـاس الأدبيـة

III. شعرية الخطاب السردي

1. مفهوم السرد

2. شعرية السرد



I. مفهوم الشعرية:

تعدّ الشعرية من المصطلحات النقدية التي لاقت اهتماما كبيرا من طرف الدارسين في الفكر الغربي على السواء، نظرا لما يحمله هذا المصطلح من تنوع وتعدد في المفاهيم، إذ تعد من المصطلحات المثيرة للجدل والمراوغة والمتغيرة باستمرار، حيث يصعب الإمساك بها نظرا لطبيعتها الزئبقية التي تجعل من مهمة تحديد المفهوم شاقة، بالرغم من أن الفكرة العامة واحدة «**تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع**» [1]، و«**الشعرية هي علم عجوز وحديث السن**» [2] فهي مصطلح ضارب في القدم منذ "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**" مكافئ للمصطلح الفرنسي Poétique أو الإنجليزي Poetics، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية Poetica المشتقة من الكلمة الإغريقية Poièтikos والتي تحمل معنى الابتداع والابتكار والصنع. [3]

وبالرجوع إلى مصطلح الشعرية وترجمته فقد عرف تطورات عدة، إذ أننا نواجه مفهومًا واحدًا بمصطلحات مختلفة فهو: المحاكاة عند **أفلاطون** و**أرسطو**، التماثل عند **جاكسبون**، الانزياح عند **جان كوهين** ونظرية النظم عند **الجرجاني**، والفجوة: مسافة التوتر عند **كمال أبو ديب**، فالوقوف على مصطلح الشعرية من أصعب الأمور وأكثرها تعقيدا بسبب «**اشتباك معانيها وتنوع تعريفاتها واكتنافها كثيرا من الالتباس إذ تعد من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة، التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقق وظيفته الاتصالية والجمالية أي أنّها تعني بشكل عام قوانين الإبداع الفني**» [4]، أو بعبارة أخرى «**تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية**»[5] ويقصد بالأدبية «**تحول**

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:11.

[2]. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت)، ص:80.

[3]. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دار أقطاب الفكر، (د.ط)، 2006، ص:14.

[4]. جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د.ط)، ص:13.

[5]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:17.

عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول» [1]، أي يصبح للكلمة بصفتها اللفظية والشكلية دلالة.

ونظراً لأنّ أي خطاب أدبي يتضمن قوانين تحكمه فالشعرية تبحث عبر إجرائياتها الخاصة عن هذه القوانين، انطلاقا من مرجعها الأول والأخير المتمثل في الخطاب الأدبي، وعلى هذا الأساس فالشعرية «**دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا**» [2]، وهي عموما تسعى «**لوضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية**». [3]

وبما أنّ الشعرية تشهد خلافا بين النقاد على المستوى الاصطلاحي وجب علينا العودة إلى أصلها وتتبع جذور هذا المصطلح، وستكون البداية مع الغرب وبالتحديد في اليونان عند كل من "**أفلاطون**" و"**أرسطو**".

---

[1]. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص:19.

[2]. يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص:10.

[3]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:9.

1. الشعرية عند الغرب:

1.1. الشعرية في التراث اليوناني القديم:

1.1.1. أفلاطون:

تعود جذور الشعرية الغربية إلى العهد اليوناني، حيث برزت مع "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" وارتبطت بنظرية المحاكاة، خاصة فيما يتعلق منها بالشعر، والمحاكاة مصطلح ميتافيزيقي الأصل، استعمله **أفلاطون** قبل أرسطو «**وهو مصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض أو الخلق من جديد وعلى هذا يمكن ترجمته بالمحاكاة**» [1]، وترتبط المحاكاة عند "**أفلاطون**" بعالم المثل «**فالإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة وهذا المثال كامل ومتكامل، ولكننا لا نستطيع أن نلمسه في عالم الواقع، لأن كل ما فيه ما هو إلا تقليد ومحاكاة لما هو كامن في عالم المثل**» [2]، ويوضح ذلك في كتابه العاشر من الجمهورية فيقول: «**أن الله هو الصانع الحقيقي لسرير حقيقي، لا الصانع الجزئي لسرير خاص، فقد خلق سريرا هو السرير الواحد الأساسي**» [3]، وبهذا يكون الله هو المثال الحقيقي الأول والنجار هو المحاكي المقلد لسرير الإله المثالي.

وأساس فلسفة "**أفلاطون**" مبني على مفهوم التقليد، فالشعر والرسم والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومجمل هذا الأساس أن الوجود عنده ينقسم إلى ثلاث دوائر:

- **الأول:** عالم المثل.
- **الثانية:** عالم الحس (وهو صورة للعالم الأول).
- **الثالثة:** عالم الظلال والصور. [4]

---

[1]. أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص: 61.

[2]. المرجع نفسه، ص:61.

[3]. أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 2004، ص:507.

[4]. ينظر، إحسان عبّاس: فن الشعر، دار الثقافة نشر وتوزيع، بيرت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص:14.

«فالشاعـر كالمصور يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد» [1]، وعليه يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة بثلاث مراتب والشاعر في رأي "**أفلاطون**" **«إنسان من نمط خاص، فهو لا يستعمل اللغة استعمالا مألوفا، بل يدخل الإلهام الإلهي إلى طريقته في استعمالها ولا يستطيع أن يبدع الروائع الشعرية إلاّ عندما تحل فيه روح الإله»** [2]، وعليه ذم الشعر، لأنه ناتج عن هذا الإلهام الذي يسلب الشعراء إبداعهم وفنهم.

كما ربط "**أفلاطون**" الشعرية بالأخلاق، لذلك هاجم الشعراء وأقصاهم من عالمه (في الباب العاشر من كتابه الجمهورية) لأنّهم لا يلتزمون بالمُثل الأخلاقية التي وضعها في جمهوريته، وتطرق "**أفلاطون**" أيضا إلى قضية الشعر التقليدي واعتبره **«مضر بإفهام سامعيه، ولا سيما الذي لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية»** [3]، وأعطى أهمية كبيرة لموسيقى الشعر أو الإيقاع لأنّها تعتبر الأساس في الشعر فيقول: **«أظن أنّك تعرف المظهر الحقير الذي يظهر به الشّعر إذا تجرد عن صبغته الموسيقية»** [4]، ومن هنا يمكن القول أنّ "**أفلاطون**" يعدّ نقطة الارتكاز الأولى في تأسيس ماهيات الشعرية.

---

[1]. أرسطو: فن الشعر، ص:61.

[2]. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:21.

[3]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص:31.

[4]. المرجع نفسه، ص:32.

2.1.1. أرسطو طاليس:

على غرار "**أفلاطون**" نجد "**أرسطو**" صاحب كتاب "فن الشعر" الذي ترجمه «**أبو بشر متى بن يونس 328هـ تحت عنوان "أبو طيقا**"» [1]، والذي يعدّ أول كتاب نقدي ومنهجي في الشعرية ، وقد كتبه كناقد أدبي ومؤرخ للشعرية، يقول فيه "**تدوروف**": «**إن مؤلف أرسطو في الشعرية، الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، من أهم ما كتب في الموضوع، فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب**» [2]، وهو بقوله هذا يعطي تصورًا عن نضج واكتمال شعرية **أرسطو**، ويتابع القول: «**ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب لكنه كتاب في التمثل (المحاكاة) عن طريق الكلام**» [3]، فالشعر عند "**أرسطو**" محاكاة تتجلى في التراجيديا والكوميديا والملحمة. فهو وعلى اختلاف أنواعه ما هو إلاّ محاكاة حيث يقول: «**فأنواع الشعر - مهما اختلفت - ليست إلا طرائق للمحاكاة، بل إنّ المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى**» [4]، ولقد خالف "**أرسطو**" أستاذه "**أفلاطون**" وأسقط من حسابه عالم المثل كما استبعد الشعر الغنائي، لأنّه يرى بأنّه خارج عن المحاكاة، وجعل الشعر صنعة فنية واهتم بالناحية الشكلية في الفن الشعري، كما يرى أنّ على الشاعر أن يستند إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر حتى يكتسب عمله الصفة الشعرية. [5]

فـ"**أرسطو**" يرى بأنّ المحاكاة هي أساس الشعر فيقول: «**ويبدو أن الشعر - بوجه عام - قد نشأ عن سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:**

- **فالمحاكاة نظرية يرثها الإنسان منذ طفولته...**
- **كما أنّ الإنسان - على العموم - يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة**». [6]

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:21.

[2]. تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص:1.

[3]. المرجع نفسه، ص:12.

[4]. أرسطو: فن الشعر، ص:24.

[5]. ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر الغربي، ص:27.

[6]. أرسطو: فن الشعر، ص:79.

فالشاعر ينظم الشعر انطلاقا من هذه المحاكاة الفطرية التي جبل عليها الإنسان، وبالتالي يكون محاكاة للأفعال الإنسانية، والمحاكاة عند "**أرسطو**" لا تعني تصوير الواقع بحذافيره، وإنما على الشاعر أن يقدمها في شكل عمل إبداعي جمالي مستمد من الحياة والواقع، وعليه حدد **أرسطو** ثلاث طرق يسلكها المحاكي بصفته فنان محاكاة وهي:

«**1. أن يحاكي الأشياء كما كانت، أو تكون.**

2. أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون.

3. أو كما يجب أن تكون». [1]

وعليه فالشعرية عند "**أرسطو**" مفهوم يرتكز على المحاكاة، محاكاة قد تكون مثالية بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة، فهو يعيد جوهر المحاكاة الأفلاطونية لكن بطريقة مختلفة، فالمحاكاة عنده للطبيعة مباشرة وليست لعالم المثل.

وفي الأخير تعتبر نظرية المحاكاة الشعرية عند كل من "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" هي المصدر الأول الذي تأسست على غراره الشعرية الغربية الحديثة، فلقد لاقى كتاب "**أرسطو**" "**فن الشعر**" اهتماما كبيرا لدى الدارسين الغربيين، فهذا "**جيرار جينيت**" يؤكد القول بأنّنا: «**مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتمييزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألفاه أرسطو من كتابه في الشعرية**». [2]

---

[1]. المرجع السابق، ص:215.

[2]. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص:71.

2.1. الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين:

1.2.1. تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov):

لقد بعثت شعرية "**أرسطو**" من جديد من خلال كتابات "**تودوروف**" و"**رومان جاكبسون**" و"**جان كوهين**" وغيرهم من نقاد العصر الحديث الغربيين، فبدأ التأصيل لها منذ ستينات القرن الماضي مع الناقد البلغاري الأصل "**تزفيطان تودوروف**"، ونجد هذا واضحا من خلال مؤلفاته التي جاءت تحمل مصطلح الشعرية، إذ يعد في طليعة النقاد المهتمين بالشعرية وتحديدا بكتاب أرسطو "**فن الشعر**" الذي «**عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية، بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها**». [1]

وتتحدد الشعرية عند "**تودوروف**" من خلال دراساته النقدية والتنظيرية والتطبيقية، التي أثر فيها التأسيس لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، فحاول إزاحة التناقض بين لفظة (الشعرية) ومفهومها الذي طرحه معتمدا في بلورته على "**بول فاليري Valery**" الذي يقول: «**يبدو لنا أنّ اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة - في آن واحد - الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر**» [2]، فهذا المفهوم الذي توصل إليه **فاليري** يعد الانطلاقة التي بدأ منها "**تودوروف**" تنظيره، فالشعرية لديه هي اسم لكل ما له صلة بالإبداع عامة، حيث تكون اللغة هي الوسيلة والجوهر ولا يهم الأمر إذا كان الإبداع من جنس الشعر أو جنس النثر.

فالشعرية عند "**تودوروف**" تتسع لتشمل كلا من الشعر والنثر، ولا يمثل العمل الأدبي في نظره دائما موضوع الشعرية «**فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... حيث أن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة**

---

[1]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص:212.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:19.

أخرى تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية» [1]، فهي عنده لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بالخصائص التي تميز العمل الإبداعي، وتضفي عليه صفة الأدبية، وعليه يحدد "**تودوروف**" مجالات الشعرية في ثلاث نقاط هي:

«1. **تأسيس نظرية ضمنية للأدب.**

2. **تحليل أساليب النصوص.**

3. **تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي...».** [2]

لقد تباينت المجالات عند "**تودوروف**" بين التأسيس للنظرية والتحليل والاستنباط، لكن ما اهتم به هو المجال الأول لأن النظرية الضمنية للأدب هي التي تأسس للأدب في حد ذاته.

وقد ميز "**تودوروف**" بين موقفين يرى «**أولهما أنّ في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ويسميه التأويل، أو كما يطلق عليه أحيانا التفسير أو التعليق أو شرح النص أو التحليل، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة تندرج في الإطار العام للعلم**»، [3] ومن هنا جاءت الشعرية «**فوضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية... فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل**» [4]، وهكذا فشعرية "**تودوروف**" بنيوية باطنية مجردة ، تشترك مع بقية العلوم في مجال واحد ألا وهو اللغة وتتخذها عونا لها.

هذا فيما يخص الشعرية عند "**تودوروف**"، فيما يأتي سنحاول رصدها عند "**رومان جاكبسون**".

---

[1]. تودوروف: الشعرية، ص:23.

[2]. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:23.

[3]. تودوروف: الشعرية، ص:20.

[4]. المرجع نفسه، ص:23.

2.2.1. رومان جاكبسون (Romaan. Jakobson) :

يعتبر "**رومان جاكبسون**" أحد أهم المفكرين واللسانيين في القرن العشرين ومن أهم رواد الشكلانية الروسية، الذين اهتموا بنظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا على أسس علمية وموضوعية، ومن بين الذين أرسوا دعائم علم الأدب من خلال دراسة الأدبية حيث يقول: «**أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الادب وإنما الأدبية Littérarité، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا**» [1]، بالتركيز على الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تجعل من الأدب أدبا.

ولقد تطور وتوسع مفهوم الشعرية مع بحوث "**جاكبسون**"، خاصة عندما ربط الدراسة اللسانية بالوظيفة الشعرية، ويعرف الشعرية بقوله: «**هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**» [2]، ويتضح لنا من هذا التعريف أنّ "**جاكبسون**" أقام مقارنة بين لغة الشعر ولغة النثر العادية بغية رصد الوظيفة الشعرية التي تتضمن متعة جمالية.

كما يضع تعريفا آخر أكثر إيجازا فيقول فيه: «**ويمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص**» [3]، يوضح من خلال هذا التعريف هيمنة الوظيفة الشعرية في الخطاب الأدبي.

فرؤيته للشعرية مختلفة كونه متأثرا بالمبادئ اللسانية، وينطلق في تحديد موضوع الشعرية من خلال طرحه السؤال التالي: «**ما الذي يجعل من رسالة لفظية، أثرا فنيا**» [4]، ليجيب عليه فيما بعد من خلال كتبه ودراساته.

---

[1]. نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص:35.

[2]. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص:35.

[3]. المرجع نفسه، ص:78.

[4]. المرجع نفسه، ص:24.

كما ربط الشعرية باللسانيات واعتبرها فرع من فروعها «**فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه ويمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات**» [1] وهي بهذا تكتسب صفة العلمية.

ويتبع "**جاكبسون**" سؤاله السابق فيقول: «**أن موضوع الشعرية الرئيسي هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو ظاهر في النص الأدبي وإنما تتجاوزه...**» [2]، وهو بهذا يضع أساس للتفريق بين فئتين لغويتين: «**الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة**» [3]، أي أن الشعرية تتجاوز ظاهر اللغة وتكشف تركيباتها الخفية.

وليحدد موقع الوظيفة الشعرية ضمن الوظائف الأخرى للغة استعان بخطاطة تبسيطية تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية: «**المرسل (Destinateur)، والمرسل إليه (Destinataire)، والرسالة (Message)، والسياق (Contexte)، ووسيلة الاتصال أو الصلة (Contact)، والشفرة (Code)**». [4]

---

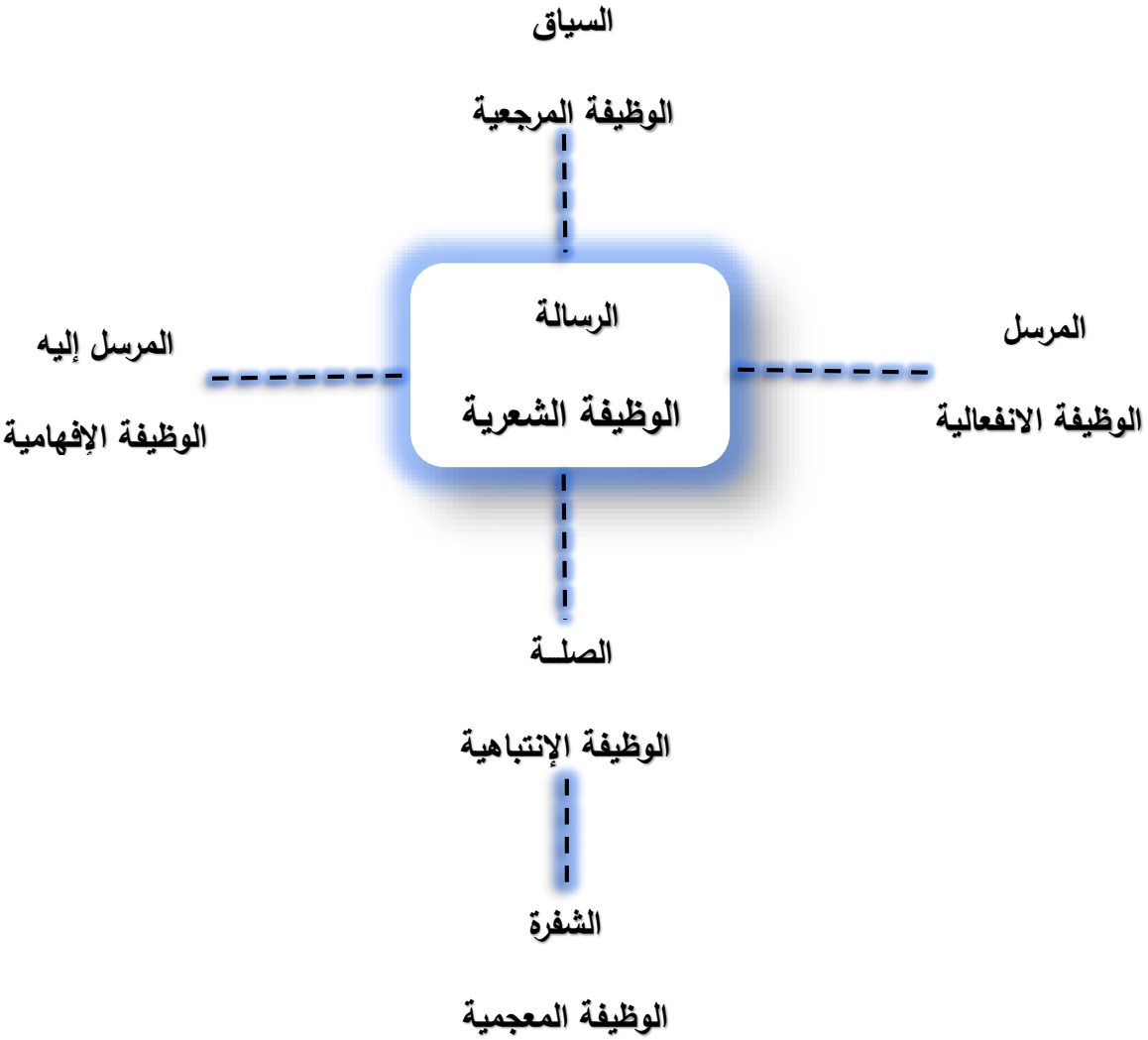
[1]. المرجع السابق، ص:24.

[2]. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:22.

[3]. المرجع نفسه، ص:23.

[4]. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص:19.

وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية، وهذا ما يبرزه مخططه الشهير :[1]



يحدد "**جاكبسون**" انطلاقا من هذه الخطاطة ست وظائف أساسية للفعل التواصلي اللفظي هي: الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الشعرية، الوظيفة الإفهامية، الوظيفة الانتباهية، الوظيفة المعجبية.

وبناء على هذا التحديد ف "**جاكبسون**" يرى بأن الرسالة تؤدي وظائف مختلفة تتصل دائما بالوظيفة المهيمنة، لأن «**الوظيفة الشعرية هي إحدى الوظائف الأساسية للغة الموجودة في**

[1]. المرجع السابق، ص:16.

كل أنواع الكلام، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما» [1]، إلاّ أنّ هيمنة إحدى هذه الوظائف لا تنفي وجود العناصر الأخرى.

ويعتمد "**جاكبسون**" في الوظيفة الشعرية على مبدأين أساسيين هما:

الاختيار والتأليف فالوظيفة الشعرية «**تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب... وبعبارة أخرى هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتخالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاوز المكاني**» [2]، من هنا ينطلق "**جاكبسون**" في وضع تحديدات بين ثنائية اللغة اليومية واللغة الشعرية، ويفترض صيغة عامة هي الاختيار والتأليف من حيث هما مبدآن أساسيان للخطاب، ويحدد البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، وهي هنا تخلق بنية التوازي. [3]

ورغم كل ما قيل آنفًا لا نستطيع إنكار حقيقة أنّ "**جاكبسون**" واحد من أهم مؤسسي الشعرية الغربية الحديثة.

---

[1]. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجماعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:74.

[2]. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص:260.

[3]. ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:99.

3.2.1. جان كوهين (Jean Cohen):

ترتكز الشعرية عند "**جـان كوهيـن**" على مبدأ المحايثة أي «**تفسيـر اللغة باللغـة نفسهـا**» [1]، فهي ذا توجه لساني مصطبغة بصبغة علمية «**تقوم على تناول الوقائع تناولا ملموسا قابلا للتأييد والدحض**». [2]

وينطلق "**كوهين**" في تأسيسه للشعرية من النقطة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ألا وهي التصنيف، «**فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص، ويفترض كوهين - على العكس - أن لها طبيعة متشابهة وجدلية**» [3]، وهو بهذا يتجاوز البلاغة القديمة وتصنيفها، كما قام بتحديد موضوع الشعرية وربطه بالشعر، فهو يضيق من استعمال المصطلح بقوله: «**الشعرية علم موضوعه الشعر**» [4]، ولعل الملاحظ هنا أن شعريته جاءت شبيهة بالشعرية العربية القديمة التي كانت تنحصر في مجال الشعر.

ويرى بأنّ «**كلمة شعريـة قـد عنـت زمنـا طويـلاً معاييـر نظر الشعر ونظم الشعر وحده**» [5]، مبينا أن اللغة قابلة للتحليل في مستويين: صوتي، دلالي وانطلاقا منهما يميز بين ثلاثة أنماط للشعرية:

« **1. القصيدة النثرية: أو (القصدية الدلالية) وتركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.**

2. القصيدة الصوتية: أو (النثر المنظوم) وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.

---

(1). المرجع السابق، ص:113.

(2). جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص:5.

(3). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:111.

(4). جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص:09.

(5). المرجع نفسه، ص:11.

3. الشعر الصوتي/الدلالي: أو (الشعر التام) وهو الذي يتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد». [1]

ويوضح "**كوهين**" هذه الأنماط في الجدول التالي:[2]

السمات الشعرية		
الجنس	**الصوتية**	**الدلالية**
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

من خلال هذا الجدول نرى أنّ تركيزه على الجانب الدلالي دون الصوتي في قصيدة النثر في حين يشتغل الجانب الصوتي وحده في النثر المنظوم، كما أن الشعر التام (الكامل) قد توفر على الجنبين في حين يخلو النثر تماما منها.

أمّا مركز عمل **كوهين** فيتجلى في نظرية الانزياح، التي تعد جوهر عمله «**إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة**» [3]، وانطلاقا من التقابل الذي يقيمه بين الشعر والنثر يصل إلى تحديد مفهوم الانزياح، «**حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسيا إلى اللغة العادية، وعليه يتخذ الانزياح طابع تعميمي حيث يقول بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة**» [4] ومن خلال هذا التعارض بين الشعر والنثر يثبت أنّ الفرق بينهما «**لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية**

---

[1]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:208.

[2]. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص:12.

[3]. المرجع نفسه، ص:6.

[4]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:308.

وإنّما يكمن في نمط العلاقات المخصوص، الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، ليصبح الشعر معه نقيض النثر». [1]

وضِمن مقابلة الشعر بالنثر: «**يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية والثانية عاطفية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه ولكنهما تتعارضان على المستوى النفسي، ويؤكد أيضا أن وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء».** [2]

وما وصل إليه "**كوهين**" هو أنّ الشعرية «**هي أسلوبية الجنس، فنظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية**» [3]، وعليه تكون الشعرية واقعة أسلوبية في معناها العام لأن الأسلوبية هي «**علم الانزياحات اللغوية**» [4]، فهي تبحث عن الانزياح كخاصية جمالية يتميز بها الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

هذا التضييق لمفهوم الشعرية وحصرها في مجال الشعر جعل من شعرية "**كوهين**" شعرية قاصرة متمحورة حول جنس أدبي واحد، لأن الشعرية تتجاوز الشعر لتشمل مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

---

[1]. نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي (مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا)، مجلة مقاليد، جامعة تونس، العدد 6، 2014، ص:188.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:115.

[3]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:308.

[4]. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص:16.

2. الشعرية عند العرب:

يعتبر مصطلح "**الشعرية**" من المصطلحات التي أشكلت على النقاد العرب و«**جعلتهم يدورون في دوامة لا نهائية من التوضيحات والتفاسير، دوامة تسابق فيها الناقد مع الآخر قصد الوصول إلى قاعدة معيارية تعزى إليها جميع الدلالات في ترسيخ مفهوم الشعرية**» [1]، حتى أضحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها صعوبة، «**فمنهم من غاص في جذور النقد العربي القديم قصد النبش والوقوف على بعض ما يسمى شعرية سواء بمعناها دون ذكر المصطلح بحرفيته، أو وقوف على حرفية المصطلح دون توهج لروح معنى المصطلح قائلا إن الشعرية لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل شاعرية، شعر، شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية**» [2]، ولهذا «**لا يمكننا أن نعدّها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة**» [3]، ومنهم «**من أخذ في مقارنة مفهوم المصطلح في العصر الحديث مع الموروث العربي القديم، ومنهم من راح إلى أبعد من ذلك إذ عاد إلى أصول النقد اليوناني القديم منذ أفلاطون وأرسطو معتمدا على تنظيراتهما للمحاكاة وما تقوم عليه كعنصر أساسي وهو التخييل**» [4]، ومنهم من نفى ذلك قائلاً بأن مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة، ولا نستطيع أن نقترح: «**أنّ التاريخ الكلي للشعرية ليس سوى إعادة تفسير للنص الأرسطي**» [5]، مقرا بأنّ «**البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، ومهما نظر المنظرون في الشعرية، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، فسيكون من الأجدى جماليا أن نعد الشعرية قضية مسكوتا عنها لكي تفتح أفقا جديدا للاكتشاف، وتدشن أرضية بكرا لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها**».[6]

---

(1). وليد عثماني: المسارات الإستيمولوجية للشعرية العربية قراءة في المفهوم والمصطلح والتحولات، مجلة دفاتر مخبر الشعرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد الرابع، مارس 2017، ص:150.

(2). المرجع نفسه، ص:151.

(3). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:12.

(4). وليد عثماني: المسارات الإستيمولوجية للشعرية العربية قراءة في المفهوم والمصطلح والتحولات، ص:151.

(5). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:9.

(6). المرجع نفسه، ص:10.

إلاّ أنّه رغم تعدد الآراء التي اكتسحت الساحة النقدية وتضاربها سنحاول الوقوف عند بعض مفاهيم الشعرية كما تعرض لها النقاد العرب الذين نظّروا لها على حقب متفاوتة ونظرا **«للصلة القوية جدا بين هذه الكلمة (شعرية) وبين المصدر (شعر) ونظرا لأنه إذا لجأنا للتراث العربي وجدنا فيه ما يغرينا بالاقتراب من هذا المصدر زيادة»** [1]، فإن أول نقطة نقف عندها هي المعنى المعجمي للمصطلح، ورد في **لسان العرب لابن منظور**:

«شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا (...) وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شَعَرْتُ (...) والشِعْرُ: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية (...) قال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أَشْعَارٌ، وقائله شاعرٌ لأنه يشعُرُ ما لا يشعر غيره أي يعلم، وشَعَرَ الرجل يَشْعُرُ شِعرًا وشَعْرًا. وقيل: شَعَر قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشعْرَ، ورجل شاعر. والجمع شُعراءٌ(...) ويقال شعرْت لفلان أي قلت له شِعْرًا». [2]

ويقال: **«شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْرًا وشِعْرًا، وهو الاسم، وسمي شاعر لفطنته، وما كان شاعرًا، ولقد شَعُرَ، بالضم، وهو يشْعُر، والمُتَشَاعِرُ: الذي يتعاطى قول الشعر، وشاعَره فَشَعَرَه يَشْعُرُه، أي كان أشعر منه وغلبه، وشِعْرُ شاعِر: جيد: قال، سيبويه: أرادوا به المبالغة والإشادة(...) وقال: هذا البيتُ أَشْعَرُ من هذا أي أحسن منه...»** [3]، لكن تبقى الدلالة الاصطلاحية للشعرية متوقفة على ما فصَل فيه نقادنا العرب ومنظرونا.

تبدوا اشكالية المصطلح محيرة في نقدنا العربي سواء على صعيد موروثنا النقدي القديم أو حتى على صعيد نقدنا المعاصر. على عكس النقد الغربي الذي تبين من خلال ما سبق ذكره **«أنّه متجاوز إلى حد ما لهذه الاشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه بـ(poetiks)**

---

(1). عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، ص:19.

(2). ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، م4، (مادة شِعْر)، ص:409.

(3). المرجع نفسه، ص: 410.

(فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع في النقد الغربي، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح ذاته». [1]

أمّا في تراثنا النقدي القديم «**فإننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه "الشعرية"، إلاّ أنّ مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام**» [2] وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أنّ لهذه الكلمة "**الشعرية**" دلالات فنية تَفَتَقَتْ بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا العربي القديم، بداية مع **نظرية عمود الشعر** مرورا **بنظرية البيان** وصولا إلى **نظرية النظم** هاته التي تعتبر من أرقى النظريات من حيث دقتها الفنية وأبعادها البيانية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ ما ذكر من مصطلحات كان على سبيل المثال لا الحصر فهناك كما سبق وأشرنا مصطلحات مختلفة اخترنا منها: **عمود الشعر، البيان، النظم** لتكون موضوع بحث لنا في فقرة قادمة من هذا الفصل.

أمّا في نقدنا المعاصر فقد شهد المصطلح Poetics الشعرية «**نقلة نوعية وذلك من خلال ما أحدثته ترجمة هذا المصطلح من ترف وبذخ على مستوى تعدد التعريفات والترجمات، مما أنشأ ثروة مصطلحاتية. صحيح أنّها أثرت الجانب العلمي للسّاحة النقدية من جهة إلاّ أنّها أدخلتها في دوامة من الخلط والتيه يصعب في كثير من الأحيان الخروج منه من جهة أخرى**»، [3] نذكر منها على سبيل المثال أيضا: الإنشائية **(المسدِّي وغيره)**، الشاعرية **(عبد الله محمد الغذامي)**، الفجوة: مسافة التوتر **(كمال أبو ديب)**، الأدبية **(توفيق الزّبدي)** وتجدر الإشارة إلى أن هناك من تقبل المصطلح "**شعرية**" كما هو واكتفى بالتنظير لها دون أي تغيير في الترجمة نذكر منهم "**أدونيس**" والذي يعد من أبرز النقاد الذين تناولوا مصطلح الشعرية بشكل مفصل، وكذلك "**حسن ناظم**" الذي حاول في كتابه **مفاهيم الشعرية**

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:11.

[2]. المرجع نفسه، ص:11.

[3]. وليد عثماني: المسارات الإبستيمولوجية للشعرية العربية قراءة في المفهوم والمصطلح والتحولات، ص:163.

حصر كل الترجمات لهذا المصطلح، محبذا لفظة الشعرية على كل المصطلحات محاولا فك النزاع وإنهاء الجدل الحاصل.

وإذا كانت الساحة النقدية العربية قديما قد شهدت منظرا واحدا للشعرية هو المعلم الأول "**أرسطو**" من خلال كتابه "**فن الشعر**" الذي انطلق منه العرب القدماء في تعريب المصطلح وتعريبهم لم يخرج عن مصطلح واحد هو "**البويطيقا**"، فإنّ الساحة النقدية الغربية حديثا عرفت منظرين كان لهم الأثر البارز فيما اكتسح الساحة النقدية من ثروة مصطلحاتية من جهة وفي تنظير نقادنا العرب من جهة أخرى، هؤلاء الذين لم يقوموا بتبني وتطوير ما توصل له نقادنا القدامى بل راحوا ليتبنوا نظريات غربية مدّعين شرعية ذلك بمبرر أنّ البلاغة العربية القديمة «**لم تكن لتفي بغايات الدراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي**» [1]، فما جاء به بعضهم لم يكن إلاّ اجترارا وتكرارا للغرب مع اختلاف في التسميات، فيما بنى البعض الآخر شعريته على فكر ومنهج غربي حداثي، وفي المقابل نجد أنّ بعض ما توصل إليه "**ياكبسون**" «**لمّح إليه الناقد حازم القرطاجني من قبل ياكبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1285م)** » [2].

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:5.

[2]. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:17.

1.2. الشعرية في التراث النقدي العربي القديم:

1.1.2. الجاحظ (نظرية البيان):

لطالما اعتبر الشعر ديوان العرب ولسان حالهم إذ كان يحتل مكانة هامة عندهم لم يبلغها أي فن تعبيري آخر، وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالشعراء والمفاضلة بينهم، فهذا الجاحظ يقسم الشعراء إلى طبقات مختلفة ويشرح ذلك بقوله: «**القضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب في كل ما قالوه**» [1] فهو يقسّم الشعراء إلى عرب ومولدين ويرى بأن الشعراء العرب أكثر شعرية من الشعراء المولدين.

أمّا فيما يخص مفهوم الشعر عنده فهو: «**صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير**» [2]، فهو يعد من الأوائل الذين أقروا بمذهب الصناعة والافتنان في الصياغة في نقد الأدب العربي.

والشعرية عند **الجاحظ** هي «**شعرية البيان، ذلك أنه أحدث نقلة نوعية في أهم مراكز النقد من خلال تحويل الشعرية العربية في فترتها الشفوية من شعرية الفحولة (الأصمعي - الجمحي) إلى شعرية البيان، أي من البحث عن كليات نابعة من خارج الخطاب إلى إنتاج كليات منبثقة من داخل الخطاب نفسه باعتباره خطابا يهدف إلى الإفصاح بأفضل أسلوب**». [3]

وممّا تطرق إليه **الجاحظ** هو معالجة مشكلة اللفظ والمعنى حيث أعطى أهمية للألفاظ على حساب المعاني فيقول: «**وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي (والمدني)**» [4]، وهو هنا يوضح أنّ المعاني

---

[1]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص:56.

[2]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965، ج3، ص:132.

[3]. بالعجال عبد السلام: فلسفة الشعرية ومعالم النص في التراث النقدي والبلاغي، مجلة مقاليد، جامعة الوادي، الجزائر، جوان 2015، ص:16.

[4]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ص:131.

واضحة وحدودها معلومة وهي معروفة لدى الجميع ويقول في موضع آخر: «**ثم اعلم - حفظك الله - أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة**» [1]، ومن ثمة «**فإن أهمية الشاعر تكون في كيفية صياغة المعاني المعروفة هنا نجد - من زاوية أخرى -، أن الجاحظ يوحد النظر للمعاني بين الجميع توحيدا قسريا، ولكن - من زاوية ثالثة - نرى أن الجاحظ، يحكم على الصيغة المنجزة للمعاني في هيئة قصيدة، وليس على المعاني الخام المستقلة قبل تحولها إلى شعر**» [2] فهو يرى أن على الشاعر أن يجيد صناعة الشعر ويقدم معان جديدة تكون حسنة الصياغة.

و«**شعرية البيان عند الجاحظ تؤدي مهمة واحدة تكمن في البحث عن القواعد التي تتيح الجودة أو الحسن في الكلام، أي البحث عن الوظيفة البلاغية فيه، والابتعاد عن الوظيفة الإبلاغية التي ليس لها أي دور في شعرية القول...**» [3]، لكن إذا تمعنا فيما قاله **الجاحظ** عن البيان والتبيين «**البيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير (...) لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع**» [4].

ومن ثمة فشعرية "**الجاحظ**" النموذجية تتأسس من خلال: «**إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك**» [5].

---

[1]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1، ص:76.

[2]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص:58.

[3]. بالعجال عبد السلام: فلسفة الشعرية ومعالم النص في التراث النقدي والبلاغي، ص:17.

[4]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ص:76.

[5]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ص:131-132.

2.1.2. عبد القاهر الجرجاني (نظرية النظم):

لقد ارتبطت الشعرية عند "**عبد القاهر الجرجاني**" بمصطلح النظم، وقد تعامل مع مصطلح الشعرية من جماليات المعنى «**فرفض فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون) ... كما رفض أن تكون المزية متعلقة بأي منهما دون الآخر ونظر إلى المزية على أنها متعلقة بالجموع المتآلف منهما أي بالتركيب أو النظم**» [1]، ويقول في هذه الفكرة - فصل اللفظ عن المعنى - : «... **أنهم حين رأوهم يفردون "اللفظ" عن "المعنى" ويجعلون له حسنا على حدة، ورأوهم قد قسموا الشعر فقالوا: "إن منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حسن لفظه دون معناه ومنه ما حسن معناه دون لفظه"، ورأوهم يصفون "اللفظ" بأوصاف لا يصفون بها المعنى، ظنوا أن للفظ من حيث هو لفظ حسنا ومزية ونبلا وشرفا...**» [2] فهم هنا يفضلون اللفظ على المعنى ويرون أنه على قدر المعنى في قولهم: «**إنه حُلَى المعنى، وإنّه كالوشيْ عليه، وإنه قد كسب المعنى دَلاً وشِكْلاً، وإنه رشيق أنيق، وإنه متمكن، وإنه على قدر المعنى لا فاضل ولا مقصر**». [3]

وعليه لا تكون هناك مزية إلا إذا اشتمل الشعر على تشبيه غريب ومعنى نادر وأنتج حكمة وأدبا وإن طالب اللفظ بحقه في المزية والفضيلة لم يعط سوى بعض المميزات العدولية، كأن ينتمي إلى الاستعارة دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الاستعارية. [4]

ف"**الجرجاني**" يرفض أن ترجع المزية أو الفضيلة إلى اللفظ دون المعنى أو العكس لأن العلاقة في النظم الشعري هي علاقة تآلف بين اللفظ والمعنى، وفي مقابل شعرية اللفظ عند "**الجاحظ**" يضيف "**الجرجاني**" شعريته في المعنى والتي تنبجس من نظرية "**معنى المعنى**"" حيث: «**المعنى الأول هو ما يفهم من النص عند ذكره والمعنى الثانوي أن يكون المعنى**

---

(1). عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص:83.

(2). عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، ط5، 2004، ص:365.

(3). المرجع نفسه، ص:366.

(4). ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:283.

الأول معبَرا إلى المعنى الثاني، كالكناية والمجاز والتشبيه، وما فيها من صور الجمال والخيال... والفضيلة ترجع إلى المعنى الثانوي عند عبد القاهر الجرجاني» [1]، فمعنى المعنى هنا يقابل أو يشبه محاكاة المحاكاة لدى "**أرسطو**"، وبالإضافة إلى لغة المفارقة تحدث عن الأشكال التعبيرية التي تضفي جمالية وتعبر عناصر مكون لمفهوم الشعرية كالجناس والغموض والحذف هذا الأخير الذي يقول فيه: «**أنه باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِن**» [2].

وعليه تتجلى الشعرية عند "**الجرجاني**" في النظم «**الذي يعبر عن تزاوج خط المعجم بخط النحو مع إعطاء الأولوية لخط النحو في السياق، بهدف الحصول على شعرية حداثية... مشحونة بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف وهو ما يصنع الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني**» [3].

إذن تعتبر جهود "**الجاحظ**" و"**عبد القاهر الجرجاني**" من الجهود القيمة التي أسهمت في التعريف بقيمة الشعرية ورسم معالمها.

---

[1]. عبد السلام بالعجال: فلسفة الشعرية ومعالم النص في التراث النقدي والبلاغي، ص:17.

[2]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:146.

[3]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية: ص:288.

3.1.2. الآمدي والمرزوقي (نظرية عمود الشعر):

تعتبر قضية عمود الشعر واحدة من أهم القضايا النقدية المهمة في أدبنا العربي، والتي لاقت اهتماما كبيرا من طرف عديد النقاد والدارسين، إذ يعد عمود الشعر: «**قوام الشعر الذي لا يستقيم إلاّ به**» [1]، ويعرّف بأنّه: «**التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد قيل عنه إنه التزم عمود الشعر. واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه إنه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب**» [2].

«**وأقدم استخدام لعبارة عمود الشعر ورد في كتاب "الموازنة" للآمدي، وصاحب هذا التعبير هو البحتري، فالمرجح أن عبارة "عمود الشعر" عرفت وشاعت في القرن الرابع، وسجلت للمرة الأولى في "الموازنة"**» [3]، ليأتي "**المرزوقي**" فيما بعد ويحدد مفاهيم الشعر أكثر، «**إذ اشتهر بأنه صاحب نظرية عمود الشعر، وإن طرحها قبله البحتري والآمدي والقاضي الجرجاني، إلا أنه أكثرهم وضوحا وشرحا في مقدمته لديوان الحماسة**» [4].

وبما أنّ "**الآمدي**" و"**المرزوقي**" من أهم النقاد الذين تطرقوا لنظرية عمود الشعر، وجب علينا البحث في مدلولها عند كليهما:

- **الآمـدي:**

هو «**أبا القاسم الحسن بن بشر الآمدي أول ناقد متخصص جعل النقد أهم ميدان لجهوده، وفيه كتب أكثر مؤلفاته ومن ذلك: كتاب معاني شعر البحتري، كتاب الرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام، كتاب في إصلاح ما في عيار الشعر لابن طباطبا... إلخ، فالآمدي سيطر على التراث النقدي حتى عصره، وتصدى بالتعقب لأهم أثرين نقديين ظهرا في أوائل القرن الرابع وهما عيار الشعر، ونقد الشعر ولم يعتمد طريقة المناقشة لأخطاء**

---

[1]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:68.

[2]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 21 ديسمبر 2014، ص:32.

[3]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:68.

[4]. المرجع نفسه، ص:69.

من سبقوه وحسب، بل كان ناقدا بناءً، وكان منهجه واضحا في أكبر أثر نقدي وصل إلينا من آثاره، وذلك هو كتاب "الموازنة بين الطائيين"» [1]، الذي كان موضوعه هو الموازنة بين الشاعرين: **أبا تمام** و**البحتري** المنتسبان كلاهما إلى قبيلة طيء. «**حيث أشتهرا بأنهم ينظمان الشعر بأسلوبين مختلفين ففي حين أفرط أبو تمام في استخدام الاستعارات والتشبيهات والطباق وغيرهما من الأساليب الفنية التي أصابت أسلوبه بالغموض، كان البحتري على النقيض منهما يتبع الأسلوب العربي التقليدي في نظم أشعاره، مما أكسبها سلاسة في الأسلوب، وجمالا في الصياغة**» [2]، هذه الخصومة أثارت خلافا واسعا بين النقاد فأُلفت حول الشاعرين كتب عدة من بينها كان كتابة "الموازنة" «**الذي يعتبر وثبة في تاريخ النقد العربي، بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج**»[3] حاول من خلاله "**الآمدي**" أن يكون منصفا في موازنته إذ يقول في مقدمة الكتاب: «**فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وبين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة...**» [4].

والموازنة في رأي "**الآمدي**" تتم على هذا النحو:

«1. أخذ معنيين في موضعين متشابهين.

2. تبيان الجيد والرديء مع إيراد العلة.

3. تبيان الجيد الرديء دون إيراد علة لأن بعض الجودة والرداءة لا يعلل.

4. إصدار الحكم بأن هذا أشعر من ذاك في هذا المعنى دون إطلاق الحكم النهائي العام». [5]

---

[1]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص:155.

[2]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:65.

[3]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:157.

[4]. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت)، ص:6.

[5]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:181.

«إذن فالاتفاق في المعنى هو المنطقة الصحيحة للموازنة». [1]

ومن بين المصطلحات التي استخدمها "**الآمدي**" في كتابه:

«1. **التكلف:** تأليف الشعر عن عمد، وهو يقابل النظم التلقائي للشعر (الارتجال).

2. **مطبوع:** تلقائي وبسيط وطبيعي.
3. **متكلف:** يفكر في شعره قبل أن ينظمه (المصنوع).
4. **الصنعة:** إبداع الشعر بطريقة واعية.
5. **التعقيد:** صعوبة الفهم أو الأبنية اللغوية الغامضة.
6. **وحشي:** مهجور أو لم يعد يستعمل.
7. **غـــث:** العامي.
8. **ركيـــك:** ضعيف الكلمة والأسلوب.
9. **السبك:** البناء.
10. **الديباجة:** الأسلوب.
11. **عمود الشعر:** المعيار الكلاسيكي للشعر». [2]

ومن الواضح أنّ "**الآمدي**" «**لم يقصد مباشرة إلى تحديد عمود الشعر، لكننا نستطيع أن نعتمد على ما قاله ونتخذ منه قرائن تؤدي بنا إلى التعرف على تصوره له**» [3]، من خلال أقواله والتي تفيد بأنّ عمود الشّعر هو مذهب الأوائل، أمّا فيما يخص « **احتكامه إلى طريقة العرب، فهذا يذكرنا أيضا بالمنهج الذي اختاره ابن طباطبا في عيار الشعر حيث حدد طريقة العرب في التشبيه، إلاّ أنّ الآمدي أربى عليه وكمل عمله، حين اهتم بالاستعارة**» [4]، حيث «**جعلها تقوم على التشبيه لأنه أصلا تشبيه بليغ، فهو يرى بأنه كلما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة وواضحة، كان التشبيه والاستعارة - تبعا له - جيدة، ويمكن ألا**

---

[1]. المرجع السابق، ص:181.

[2]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:66.

[3]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، ص:170.

[4]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:170.

تقوم الاستعارة على التشبيه عند الآمدي، ولكنه يشترط أن يكون في اللفظة المستعارة ما يصلح للمستعار له ويناسبه، ولا يقبل الاستعارة التي تفتقد هذين الشرطين ويحكم عليها بالشذوذ».[1]

وعليه يذم "**أبا تمام**" لاتباعه هذا النادر الضعيف حيث يقول: «**إنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدامى... لا تنتهي في البعد إلى المنزلة فاحتذاها، وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتضب واستكثر منها**» [2]، وهو بهذا يخرج عما نهجه العرب في استعمال الاستعارات «**ولعل هذا ما جعل الآمدي يؤثر طريقة البحتري ويميل إليها ومن أجل ذلك جعلها عمود الشعر ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة**» [3]، لكن هذا لا يعني أن **الآمدي** لم يكن منصفا في موازنته - كما قال عنه البعض - « **فالآمدي ناقد لا يصدر إلا عن ذوقه ومعرفته وأن التعصب لا أثر له في أقواله، روحه روح علمية بمعنى أنه لا يحكم إلاّ على ما أمامه وقد خلت نفسه من كل ميل أو هوى، وهو يقصر أحكامه على التفاصيل التي يعرض لها ويحاول دائما أن يعلل ما يدركه أولا بذوقه**» [4].

- **المرزوقي:**

يعدّ "**المرزوقي**" أحد مؤسسي نظرية عمود الشعر - كما أشرنا سابقا - معه نصل إلى قمة التحديد، فهو أول من أحس بضرورة تحديد عمود الشعر وقصد إلى هذا قصدا وذلك في قوله: «**فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، لتمييز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه،**

---

[1]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، ص:33.

[2]. المرجع نفسه، ص:33.

[3]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:162.

[4]. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، تر: لانسون ومايليه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1996، ص:154.

ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب» [1].

فلقد تعرض للحديث عن عمود الشعر في مقدمة كتابه: شريح ديوان الحماسة «**هذه المقدمة النفيسة الجريئة التي تعد وثيقة هامة في تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر ونقد النثر، ضمنها مسائل شتى تتعلق بموازنة النظم والنثر أيهما أشرف وأعلى قدرا**» [2]، كما عالج فيها ثلاث عناصر مهمة هي:

«1. مشكلة اللفظ والمعنى وأنصار كل منهما.

2. مشكلة الاختيار.

3. مشكلة العلاقة بين النظم والنثر» [3].

اعتبرت هذه العناصر من المشكلات النقدية الكبرى و «**ربما لأول وهلة نجد أن المرزوقي عاد يكرر الثنائيات السابقة من مثل: اللفظ والمعنى والصدق والكذب والطبع والتكلف، لكن هذه الثنائيات كانت تقتضيها طبيعة مقدمته أولا، ثم إنه لم يمض عنها حيث تركها أصحابها، بل أضاف إليها ما أسعفه به فهمه وتصوره**» [4].

أما عناصر عمود الشعر فيحددها كالآتي:

«1. شرف المعنى وصحته.

2. جزالة اللفظ واستقامته.

3. الإصابة في الوصف.

4. المقاربة في التشبيه.

5. التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

---

[1]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، ص:35.

[2]. أبي علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، مج1، ص:17.

[3]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:398.

[4]. المرجع نفسه، ص:398.

6. **مناسبة المستعار منه للمستعار له.**
7. **مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتصائها للقافية حتى لا منافرة بينهما».** [1]

واستغنى عن ذكر" كثرة الأمثال السائرة" و" الأبيات الشاردة" فلقد عدّ هذا العنصر متولد عن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، كما لم يذكر غزارة البديهة لا صراحة ولا ضمنا في عناصر العمود، [2] ومن «**واضح أن المرزوقي فضل التشبيه عن الاستعارة، على حين أن السابقين عليه ربطا بينهما وعدوا قرب العلاقة فيهما عنصرا واحدا**» [3] ومن خلال هذا يبدو لنا أنّ "**المرزوقي**" قد استفاد من كل الآراء النقدية السابقة عليه في تحديده لعناصر عمود الشعر، كما جعل "**المرزوقي**" لكل واحد من العناصر السبعة عيارا يستطيع الشاعر أو الناقد أن يحتكم إليه فيبين جودته أو رداءته:

«1. **عيار المعنى:** العقل الصحيح والفهم الثاقب.

2. **عيار اللفـــظ:** الطبع والرواية والاستعمال.
3. **عيار الوصـف:** الذكاء وحسن التمييز.
4. **عيار التشبيه:** الفطنة وحسن التقدير.
5. **عيار التحام أجزاء النظم:** الطبع واللسان.
6. **عيار الاستعارة:** الذهن والفطنة.
7. **عيار مشاكلة اللفظ للمعنى:** طول الدربة ودوام المدارسة». [4]

وعليه «**فالمعايير هي: العقل، الطبع والرواية، الذكاء، الفطنة وهي لا تختلف عمّا جاء به "الجرجاني"، إلاّ أنّ "الجرجاني" افترض وجود هذه العناصر في الشاعر أمّا "المرزوقي" فإنّه يتحدث عن توفرها في المتلقي أو المتذوق أو الناقد**» [5] ومن الواضح «**أنّ المعايير**

---

[1]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:69.

[2]. ينظر، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:405.

[3]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، ص:35.

[4]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:69.

[5]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:408.

عنده متداخلة، وكثير من الألفاظ مترادفة، بحيث يمكن القول أنّ المعايير عنده هي العقل والطبع والرواية والاستعمال» [1].

في النهاية نجد أنّ نظرية عمود الشعر اتسعت عند "**المرزوقي**" لتشمل الشعر العربي كله «**إذ يعد شرحه أبكر الشروح التي وصلت إلينا، وأكثرها عناية بمعاني الشعر، وبالنقد والموازنة، على حين لم تفته العناية باللغة والاشتقاق، وكذا العناية التي لا إسراف فيها بمسائل النحو والتصريف**» [2].

---

[1]. أحمد بزيو: عمود الشعر (النشأة والتطور)، ص:36.

[2]. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص:16.

4.1.2. عبد الله بن المعتز(البديع):

يعتبر "**ابن المعتز**" شخصية ثرية «**فهو العالم والسياسي والشاعر والبلاغي الناقد كما يعد أديبا شاعرا وناقدا عالما مصنفا يجيد فني النظم والنثر، واسع الثقافة بعدد من فنون المعرفة بصيرا بطبيعة الألحان من أشهر كتبه: فضول التماثيل، طبقات الشعراء المحدثين، أشعار الملوك، سرقات الشعراء، الجامع في الغناء. ولعل أشهرهم "كتاب البديع"**» [1]، «**هذا العمل الذي يعبر حدثا عظيم الأهمية في تاريخ النقد العربي وذلك لأمرين:**

1. **تحديده لخصائص مذهب البديع.**
2. **تأثيره في النقـاد اللاحقيـن له**». [2]

فهو أول مُؤَلَفْ في البديع وصنعة الشعر «**وهو كتاب يكشف عن لون جديد من ألوان البلاغة في البيان والبديه، وفي النثر والشعر، وهذا اللون لم يهتد إليه أحد من قبل ابن المعتز، وهو القائل: "وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد"**». [3]

ويقول "**ابن المعتز**" في مقدمة كتابه: «**قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أنّ بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه**» [4] وهو بكلامه هذا يدل على أن هذا الفن موجود عند العرب منذ القديم في القرآن والحديث وكلام الصحابة وأن المحدثين لم يكونوا أول من ابتكره في قوله: «**ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى**

---

[1]. عبد العزيز شويط: المصطلح النقدي بين ابن المعتز في كتابه البديع والمرزباني في كتابه الموشح (بحث في أثر البيئة في صياغة المصطلح النقدي)، مجلة مقاليد، جامعة جيجل، العدد 2، ديسمبر 2011، ص:77.

[2]. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص:60.

[3]. أبو العباس عبد الله بن المعتز: البديع، تح: عرفان مطوجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص5.

[4]. عبد الله بن المعتز: البديع، تح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص:1.

غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف» [1]، ولعل هذا تأكيد منه على وجود هذا الفن منذ قديم الزمان.

«وقد ألف كتابه سنة 274 وكان أول من نسخه منه هارون بن يحي بن أبي المنصور المنجم» [2]، وفنون البديع عنده خمسة وهي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي.

- **الاستعارة:**

يعطي "**ابن المعتز**" الاستعارة المقام الأول، فالاستعارة هي: «**استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد يعرف بها، من شيء قد عرف بها**» [3]، ويرى "**محمد مندور**" أنّ تعريف "**ابن المعتز**" للاستعارة منقول عن تعريف "**أرسطو**".

- **التجنيس:**

يعرّف "**ابن المعتز**" التجنيس: «**هو أن تجيء الكلمة، تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها مثل: يوم خلجت على الخليج نفوسهم، أن لوم العاشق لوم...**». [4]

- **المطابقة:**

يقول «**ابن المعتز: قال الخليل: يقال طابقة بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد. وقال أبو سعيد القائل لصاحبه (أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدلتنا في ضيق الضمان) قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب**». [5]

---

[1]. المرجع السابق، ص:1.

[2]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:120.

[3]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:62.

[4]. المرجع نفسه، ص: 62

[5]. المرجع نفسه، ص: 63.

- **رد إعجاز الكلام على ما تقدمها:**

يقول «**ابن المعتز: ينقسم هذا الباب على ثلاثة أقسام: ضمن هذا الباب، ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول، مثل قول الشاعر:**

(تلقى إذا ما الأمر كان عرمرما.. في جيش رأي لا يُفل عرمرم)

ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه». [1]

- **المذهب الكلامي:**

يقول «**ابن المعتز وهو مذهب سماه أبو عمر الجاحظ المذهب الكلامي وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن مه شيئا، وهو ينسب إلى التكلف، قال الله عن ذلك علوا كبيرا» مثل:**

(لكل آمر نفسان، نفس كريمة.. وأخرى يعاصيها الفتى ويطيعها)». [2]

هذه كانت نبذة عما قدمه ابن المعتز في الأبواب الخمسة فيقول: «**البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدمناها، وهو اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو، ومن جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين، وأول من نسخة مني علي بن هارون بن يحي بن أبي المنصور المنجم**» [3] وهو بهذا الكلام يقر بأنه أول من جمع فنون البديع ووضعها في كتاب.

«هذا ويقدم ابن المعتز أنواعا أخرى فرعية سماها بمحاسن الكلام وهي:

1. **الالتفات:** هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة.

---

[1]. المرجع السابق، ص:63.

[2]. المرجع نفسه، ص:63.

[3]. عبد الله بن المعتز: البديع، ص:72.

2. **التتميـــم:** من محاسن الكلام، والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه. ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد.
3. **الرجوع:** هو أن يقول شيئا ويرجع عنه.
4. **حسن الخروج:** هو الخروج من معنى إلى معنى.
5. **تأكيد مدح بما يشبه الذم.**
6. **تجاهل التعارف.**
7. **هزل يراد به الجد.**
8. **حسن التضمين.**
9. **التعريض والكناية.**
10. **الإفراط في الصفة.**
11. **حسن التشبيه.**
12. **حسن الابتداءات».** [1]

إذن هذه كانت خلاصة لما جاء في كتاب البديع "**لابن المعتز**".

[1]. عز الدين المناصرة: عالم الشعريات، ص:64.

2.2. الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين:

أمّا في عصرنا «**فقد تسربت الشعرية بمصطلحاتها ومفاهيمها الحداثية إلى فهم النقاد العرب الحداثيين، وإلى تضاعيف كتاباتهم**» [1]، حيث غدا كل ناقد يترجم المصطلح حسب ما يمليه عليه فهمه له، وما يتوافق مع نفسه في الاصطلاح والتواضع، فمنهم من قال **بالإنشائية** مثل "**عبد السلام المسدي**" في كتابه: **الأسلوبية والأسلوب** حيث يرى أنّها أوفق ترجمة لها لأنّ الشعرية حسب رأيه «**لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول: "الإنشائيــة" إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشـاء**» [2] مع الإشارة إلى أنّه يترجم Poetics أيضًا إلى الشعرية، كما يتبنى هذه الترجمة كل من «**توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، والدكتور فهد عكام في ترجمته لكتاب جان لوي كابانس (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية)، والطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان (مفاتيح الألسنية) وحسين الغزي وحمادي صمود في كتابه (التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس)**». [3]

في حين نجد "**عبد الله الغذامي**" في كتابه (**الخطيئة والتكفير**) يصف الترجمات السابقة الذكر القائلة **بالإنشائية** بأنّها ترجمة «**لا تحمل روح المصطلح المذكور، فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي**» [4]، لذلك فقد سعى إلى إعطائها مصطلحا عربيا مقترحًا لها بناءً على ما لمسه فيها من أبعاد توحي بمقابلها العربي، فرأى أنّه بدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر)، «**ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، وتفاديا لهذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا**

---

[1]. بالعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 24، مارس 2016، ص:13.

[2]. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، (د.ت)، ص:171.

[3]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:15.

[4]. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:20.

جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية». [1]

إلاّ أنّه رغم اتشاح **شاعرية** "**الغذامي**" برداء عربي تجلى ذلك في اعتماده على التراث العربي القديم آخذا منه مادة شعر ليبلور من خلالها ما يسميه **بالشاعرية**، إلاّ أنّ هذا الرداء العربي لم يُخفي روح الحداثة فيها «**فلقد تحدث هذا الأخير عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد عرفها بأنّها: " الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"، والشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف**» [2]، و«**انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم. فهي إذن (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف، وما السحر إلاّ تحويل للواقع، وانتهاك له بقلبه إلى (لا واقع)**». [3]

ويبدو أنّ «**من مستلزمات أي شعرية جديدة تأسيس مفهوم جديد للتلقي**» [4] وهذا ما نلاحظه في شعرية "**عبد الله محمد الغذامي**" «**فحديثه عن الشاعرية جاء مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة**» [5]، فلقد أكدّ على فاعلية القراءة وسلطتها على النص ويتجسد ذلك في قوله: «**الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليسوغوها شعرا بيانيا. يسرقون به ما تبقى منا وأخيلتنا، وليس لنا إلاّ أنّ نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...) وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه، ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد بالسياق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة وكأنّ القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية**

---

[1]. المرجع السابق، ص ص:20-19.

[2]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:349.

[3]. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:26.

[4]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:139.

[5]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:348.

المتلقي. وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقا لشيء اسمه القراءة (الصحيحة) أو القراءة الخاطئة، ولا شيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص». [1] وهذا بدوره يؤكد أنه ليس هناك معنى واحد للنص وإنما هناك معان.

ومن هذا المنطلق فإنّ القارئ حسب "**الغذامي**" «**لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه**» [2]، فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد وما القراءة إلاّ كتابة ثانية للنص، وإذا كانت الأولى تمثل الوجود الشكلي للنص، فالثانية تمثل اكتشافا لروحه، ولمّا كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة من هذه الزاوية منح "**الغذامي**" للقارئ سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص وانبجاسها ولا نهائيتها. [3]

وخلاصة القول أنّ ما تقدم من نصوص يكشف لنا أنّ **الشاعرية** عند "**عبد الله محمد الغذامي**" هي «**الانفتاح والتساؤل، انفتاح متن النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة، وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة**». [4]

إلاّ أنّه رغم الطرح الجديد الذي قدمه "**الغذامي**" لنسيج **الشاعرية** تنظيرا وممارسة فإنّ "**حسن ناظم**" انتقد ترجمته Poetics إلى (**شاعرية**) قائلا: «**يبدو لي أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا، فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية بما هي لفظة فحسب لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ(الشاعرية) هي - في الأخير- مشتقة من (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجها - هو الآخر- بحركة زئبقية نافرة**

---

[1]. المرجع السابق، ص ص:351-350.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:139.

[3]. ينظر، بشير تاريريت: الحقيقة الشعرية، ص:351.

[4]. المرجع نفسه، ص:351.

نحو الشعر فينتفي - بهذا - الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية)، ليصبحا - على حد سواء - لصيقين بالشعر من دون النثر» [1]، ومن هنا تكون ترجمة (**Poetics**) بـ(**الشاعرية**) تنحوا منحى **الإنشائية** التي قال بها "**المسدي**" وغيره ممن ذكرنا آنفا.

أمّا "**كمال أبو ديب**" فقد اختار عبارة **الفجوة: مسافة التوتر**، تسمية لشعريته أو لهذه الفاعلية «**ويعلل سبب اختياره وقناعته بهذه العبارة في قوله: " قد تعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية إلى عوامل متعددة: المفاجأة، خلخلة بنية التوقعات... بيد أنني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن ما يخلق الشعرية وحسب... [بل حتى] هذه الفجوة [التي هي] انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر هذا ما يولد الشعرية " في مرحلة حداثية فتقوق في عطائها الجمالي، ما قدمته الصورة الشعرية في مراحلها المبكرة».** [2]

لقد «**حاول كمال أبو ديب أن يمنح مفهوم الفجوة: مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى وتحتويها في آن واحد**» [3]، مستندا في ذلك إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية، والكلية. فالشعرية «"**خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها**"، **ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب... الخ**» [4]، ولهذا فالتحديد هنا يحيلنا مباشرة «**إلى ما أسس له الجرجاني من خلال**

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:15.

[2]. لعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، ص:13.

[3]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:131.

[4]. المرجع نفسه، ص:123.

نظرية النظم التي تعمل هي الأخرى على تنسيق وتنظيم شبكة الوحدات الدلالية، الصوتية، النحوية. البلاغية، السياقية في محتوى له وجوده وكينونته». [1]

وقد صرّح "**أبو ديب**" أنّ شعريته شعرية لسانية «**إلاّ أنّه على الرغم من تصريحه وإقراره بذلك نجده هو نفسه يؤكد في تطبيقاته أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصويرية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"**» [2]، وهو ما يجعلنا «**إزاء شعرية غير لغوية رغم أنها تعاين عبر اللغة ومن خلالها، وهذا ما أوقع أبو ديب في تناقض محير، كان سببه حرصه على منح نظريته شمولية ما، وهذا السبب جعله يتجاوز أحد منطلقاته، وهو أن شعريته شعرية ذات اتجاه لساني**». [3]

لقد حاول "**أبو ديب**" أن ينفرد برؤيا ومفهوم جديد لشعريته، فكان سبيله في ذلك «**اللغة، والتصورات، والمواقف الفكرية، فهو يؤكد: "أن انعدام الشعرية... لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى الدعوة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس؛ أي إلى انتفاء الفجوة مسافة التوتر، وليس أدل على ذلك من أننا حتى إذا وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة" فالشعرية عند كمال أبو ديب مصدرها الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ عن الخروج باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق غير مألوف وليس بالمتجانس**». [4]

«**فالخروج بالكلمات عن طبيعتها هو انزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة. الأمر الذي يؤدي حسب أبو ديب إلى "كسر بنية التوقعات"، ويذكرنا هذا بما يسميه ياكبسون "تابل الشعرية" ويضعه تحت تسميتي: "التوقع الغائب"، و"الانتظار المحبط"**». [5]

---

[1]. وليد عثماني: المسارات الإستيمولوجية للشعرية العربية، ص:161.

[2]. ينظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ص:123-131

[3]. المرجع نفسه، ص ص:123-131.

[4]. بالعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية، ص:13.

[5]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:131.

وما قيل يدعونا إلى الإشارة إلى أنّ هناك «**صلة تربط بين أبو ديب وياكبسون وكذلك كوهين، لكون شعرياتهم ذات اتجاه لساني**» [1]، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن «**التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية أو مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية**». [2]

وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على تأثر "**أبو ديب**" بالنقاد الغربيين في تحليلاته وتعدى ليكون هذا التأثر على صعيد التسمية كذلك «**ففي تسمية كمال أبو ديب، لنظريته إحالة إلى بعض الباحثين الغربيين حيث نعثر على لفظة (الفجوة) عند ولفغانغ ايرز**». [3]

إلاّ أنّ تأثّره بالغرب لم يلغي تأثره بتراثه النقدي القديم، فتأثر "**أبو ديب**" بالناقد الفذ "**عبد القاهر الجرجاني**" يبدو جليا من خلال نظرية النظم، ومن هنا يمكن القول أنّ شعرية "**كمال أبو ديب**" «**هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة**» [4]، ولكن رغم تأثر "**كمال أبو ديب**" الجلي كما سبق ووضحنا إلاّ أنّ ذلك لا يجعلنا نغض عن الجهد النظري التطبيقي الذي وضعه "**أبو ديب**" من أجل «**ترسيخ دعائم نظريته**» [5] كما قال "**حسن ناظم**" ففضله في الاجتهاد مشهود له.

وإذا كان "**الغذامي**" تحدث عن **الشعرية** أو **الشاعرية** في سياق حديثه عن الحداثة، و"**كمال أبو ديب**" هو الآخر بنى عمله "**في الشعرية**" على فكر ومنهج غربي حداثي، فإن "**أدونيس**" «**رائد الحداثة ومنظرها الأكبر، بل وشاعرها الأكثر تجسيدا لها**». [6]

---

[1]. المرجع السابق، ص:125.

[2]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:342.

[3]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:229.

[4]. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص:345.

[5]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:128.

[6]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة وهران01 - أحمد بن بلة -، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الآداب واللغة عربية وآدابها، 2013-2014، ص:1.

كلنّا نعلم أن "**أدونيس**" شاعر - وليس شاعر عادي - بل كان ظاهرة متميزة في الشعر العربي، وإضافة إلى كونه شاعرًا فقد كان أحد المشتغلين في الميدان النقدي - وهنا أيضا لم يكن عاديا - بل كانت له توجهاته النقدية التي تميزه، وسر هذا التميز يكمن في ما اعتمده هذا الأخير كركيزة لتحديد توجهه وتبيين مقصده «**فمـن المعلـوم أن لكـل شاعـر أو ناقـد ركيزة ما**» [1]، و"**أدونيس**" باعتباره كذلك فقد اعتمد في عمله الإبداعي والنقدي على مفهومه للحداثة، فكان بذلك حداثي التوجه في ممارساته النقدية والإبداعية على السواء، إلى حد أصبح «**لا يمكن الحديث عن الحداثة خصوصا - تلك المتعلقة بالشعر- إلا ويحضر إلى ذهننا الشاعر الحداثي الكبير "أدونيس"**»[2] إلاّ أنّ تبنيه للحداثة لم يكن بمفهومها المطلق، وإنما كان لها مفهوما أدونيسيا خاصا، فلم تكن الحداثة عنده مربوطة «**بالعصر، بالراهن من الوقت**»[3] ولم تكن تعني «**التغاير مع القديم، موضوعات وأشكالاً**»،[4] ولا «**مماثلة مع الآخر الغربي**»[5] بل كانت تعني عنده «**التمرد الدائم على ما هو سائد واتباعي، وتوكيد على الفرادة والخصوصية**»،[6] أي أنّ الحداثة «**تقتضي قطعا مع التأسلف، ومع التمغرب في آن. من أجل كتابة الذات الواقعية الحيّة وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتمثلت بنقد جذري إبداعي، أسطورتها التراثية - الأبوية، وتجاوزتها - أي انطلقت، بدءا منها، إلى أبعاد جديدة**» [7] مدركة أنّ «**علم جمال الشعر (...) ليس علم جمال الثابت، وإنما هو علم جمال المتغير**»، [8] وأنّ الإبداع كما أنّه «**التحقيق دون نموذج**» [9] هو «**انبثاق - اكتشاف للأصل لا نهاية له**». [10]

---

(1). المرجع السابق، ص1.

(2). المرجع نفسه، ص3.

(3). أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص:313.

(4). المرجع نفسه، ص:314.

(5). ينظر: المرجع نفسه، ص:315.

(6). أحمد بن محمد ابلبلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص:7.

(7). أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية)، ص:315.

(8). أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب (صدمة الحداثة سلطة الموروث النقدي)، دار الساقي، (د.ط)، (د.ت)، ج4، ص:267.

(9). أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص:330.

(10). المرجع نفسه، ص330.

وقد أقرّ "**أدونيس**" أنّ تعرُّفه إلى الحداثة لم يكن إلاّ باطلاعه على الثقافة الغربية، وهو ما تضمنه قوله: «**أحب هنا أن أعترف بأنّني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنّني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام (...)، وقراءة النقد الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية - التعبيرية**».[1]

إنّ «**البحث عن الحداثة والجِدَّة كان ولا يزال هَمَّ أدونيس الأساس، وقد عبّر عن هذا الهم في شعره بطرق متعددة**» [2]، لكن قبل أن نسترسل في الحديث عن تلك الطرق الأدونيسية من الضروري أن نتعرض لمفهوم الشعر لدى "**أدونيس**"، ومنه مفهومه للقصيدة في الإطار التنظيري العام.

الشعر بالنسبة لـ"**أدونيس**" «**لا يوصف ولا يحدد**»، [3] فهو لا يؤمن بوجود ماهية معينة له ولا بمطلقيته يقول: «**ليس الشعر ماهية. ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر يكون شعريا أو لا يكون، ويحدد الشعري، بدئيا وموضوعيا، بلغته، لا بفكريته. إذ لو**

---

[1]. أدونيس: شعرية العربية محاضرات (ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)، دار الآداب، بيرت، ط2، 1989، ص:86.

[2]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص: 7.

[3]. أسامة أسبر: أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980، جبلة، سوريا، ط2، 2010، ج1، ص:73.

كان يحدد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة، شعرية»، [1] وهو ليس طريقة للتعبير فقط «**إنه وجود وطريقة وجود**». [2]

كما يعرِّفه بأنّه «**حدس أوليّ وأصليّ، ولا يرى بينه وبين العلم تناقضاً، غير أنّ الشعر عنده أوسع من العلم وله القدرة الأكبر على النّفاذ إلى أسرار الوجود كما أن أدونيس يتصور الشعر نبوءة باعتباره يقول الممكن والمحتمل وباعتباره جوهريا من جهة المستقبل، ومن جهة ما يأتي، لذلك نجده ينطلق من كل هذا ليعرّف شعره فيقول: "إن شعري وعد واستشراف، إنه ليس من جهة ما هو كائن، بل من جهة ما يجب أو يحتمل أن يكون، ومعنى ذلك أنه متأصل في التساؤل الذي يدفع إلى التساؤل، وفي الكشف الذي يقوم إلى مزيد من الكشف**». [3]

كان هذا مفهوم الشعر من منظور **أدونيس** الخاص، إلاّ أنّه لم يحدد مفهوم الشِّعر فقط، بل نجده يحدد مهمة الشِّعر ووظيفته ومهمة الشَّاعر أيضا.

أمّا مهمة الشِّعر فيراها «**تنحصر في إنتاج الشِّعر، أي أن يكون الشِّعر مقصودا لذاته كهدف أساس من وراء العملية الإبداعية الشعرية، وفي هذا السياق يقول: "مهمة الشِّعر في الدرجة الأولى هي: الشِّعر**"». [4]

أما عن مهمة الشَّاعر يقول "**أدونيس**": «**مهمتك كشاعر تتلخص في أن تبدع شعرًا عظيمًا (...) مهمة الشّاعر أعود وأكرّر هي أن يبدع الشّعر وأن يكون في هذا الإبداع مختلفًا ومغايرًا**». [5]

وعن مفهومه للقصيدة نجده يقول: «**القصيدة هي وحدة بدئية، هي هذا المركب البنائي الذي ينصهر فيه "الشكل" و "المضمون" في دفعة الابداع، ومن هذه الناحية يصح القول**

---

[1]. أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في البحث الإبداع والاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث النقدي)، ج4، ص:243.

[2]. أسامة أسبر: أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980، ج1، ص:73.

[3]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص: 26.

[4]. المرجع نفسه، ص:26.

[5]. المرجع نفسه، ص:26.

أنّ "شكل" القصيدة هو "مضمونها" وأنّ "مضمونها" هو كذلك "شكلها"» [1]، ومن خلال هذا النص يتضح لنا أن القصيدة لدى "**أدونيس**" ليس لها قالب محدد، ففيها لا يمكن أن نفصل بين الشكل والمضمون إلى درجة يمكن اعتبارهما واحد.

وكنتيجة لذلك أسقط "**أدونيس**" من اعتباره الوزن، فلم يعد الشعر بحسبه كل كلام موزون مقفى، أو بتعبير آخر، لم يعد الوزن والتقفية بالضرورة معيارًا نوعيًا للشِّعر، كما أنَّه لم يعد **«مقياسًا وافيًا أو حاسمًا للتمييز بين النثر والشِّعر، وإنّما المقياس بحسبه كامن في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية»** [2]، فتمخض عن رأيه هذا إبداع هجين كما يحلو للبعض تسميته جمع بين خصائص هذين اللونين المختلفين من ألوان الإبداع هو: **قصيدة النثر**.

وقد كان "**أدونيس**" إضافة إلى أنّه من **«أبرز روادها (قصيدة النثر) في الأدب العربي كان أول من ذهب إلى إطلاق هذه التسمية في مجلة شعر في صيف 1955 إيذانا منه على مشروعيتها»** [3]، ونجده يزعم ذلك بنفسه قائلا: **«ولعلنا نعرف جميعا أنّ قصيدة النثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر»** [4]، كان هذا الاعتراف في كتابه "**فاتحة لنهايات القرن**"، وهذا يؤكد أن الشعرية عند "**أدونيس**" لم تعد قائمة على الوزن، وإنما في طريقة التعبير أي في كيفية استخدام اللغة، فـ "**أدونيس**" **«ينطلق في مسيرته الإبداعية من رغبة ملحة في تجديد اللغة، كي يجعلها تقول ما لم تتعوّد أن تقوله، فهو يمارس الكتابة كثورة مستمرة على اللغة، تظهر هذه الثورة في الخروج عن نظام العلاقات التي يتحكم بالمفردات ومعانيها أو بالدلالات والمدلولات، وقد تناغم أدونيس مع الواقعية اللغوية وحاول أن يدخل بعض المفردات العامية في السياق الرؤيوي للغته الشعرية العليا، بل واخترق جريا على ما كان شائعا في محيط الشعر الرمزي، بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى مثل: إدخاله (يا) على الاسم المعرّف بـ"الـ" مثل: يالجراح، فالعامية هي التي تستخدم "ألـ" بدلا عن الأسماء الموصولة**

---

[1]. أسامة أسبر: أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980، ج1، ص:106.

[2]. أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص:25.

[3]. ينظر، أحمد بن ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص:27.

[4]. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص316.

(...) بل إنه حاول في شعره وتنظيره معا أن يضع حدا فاصلا بين الواقعية اللغوية وبين اللغة العليا الرؤيوية». [1]

وتجدر الإشارة أنّ "**أدونيس**" في الجانب الإجرائي المتعلق بقصديته النثرية كما يكتبها بلغة مختلفة، كذلك يصورها بشكل مختلف عما هو مألوف. فكما قلنا آنفا "**أدونيس**" واحد من كبار قصيدة النثر الذين «**يهدفون إلى زلزلة كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ، ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة، والانزياح عن السبل الفنية الشائعة، ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفا مفارقا للأشكال الشعرية الأخرى، بما يجعل ذلك الاشتغال عنصرا بانيا وهداما في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحية، ويهدم الشكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى**» [2]، وهذا ما نجده عند "**أدونيس**" خاصة «**وكل هذا الصنيع إنما يراد به زلزلة اليقين الجمالي لدى المتلقي، لكي يتحول من متلق سلبي يستهلك وفق طرائق محددة، إلى قارئ إيجابي يبني، وهو يتلقى أسئلته المستمرة ليطرح عليه بدوره أسئلة أخرى فيحدث بذلك حوار لا ينتهي**» [3] ومعنى هذا أنّ "**أدونيس**" يريد أن يصدم القارئ أو المتلقي من خلال شكل القصيدة أولا قبل فعل القراءة، ولعل هذا هو كل ما يصبو إليه "**أدونيس**". وهو ما تحقق له فعلا حتى صار يقال: «**بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها**» [4]، فكان "**أدونيس**" بذلك أحد مهندسي القصيدة الحديثة ليس وفقط. بل وشاعر «**الدهشة وكثافة الكلمة**» * أيضا.

وإن لم يتحقق ما سبق ذكره فبالنسبة لـ "**أدونيس**" فلا «**للشِّعر ولا للقصيدة، ولا للغتها ولا لشكلها، ولا لكلِّ هذه العناصر مجتمعة من قيمة في نظره واعتقاده**». [5]

---

[1]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص:28.

[2]. المرجع نفسه، ص:30.

[3]. المرجع نفسه، ص:31.

[4]. المرجع نفسه، ص:31.

*. كان هذا عنوان لكتاب سمّى به "**هاني الخير**" كتابا له عن أدونيس.

[5]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص31.

لذا ومواصلة للكلام السابق، فإننّا نجد "**أدونيس**" «**يحصر أهمية النص الشعري الإبداعي وحداثته في ثلاثة أمور أساسية هي:**

الأول: أن ألمس فيه (أي في النص) شيئا لا أعرفه في الشعر الذي قرأته سابقا، بمعنى أن يضعني هذا النص أمام المجهول.

الثاني: هو أن يكون هذا المجهول الذي يضعني أمامه محققا قطيعة معرفية وجمالية مع الماضي التقليدي.

الثالث: هو أن ينقل إليّ هذا الذي قُلته بلغة شعرية جديدة.

النص الذي يستوفي هذه الأمور أعتبره في رأيي نصا أساسيا ومهمًا في إضافته وحداثته الإبداعية، وهو بالضرورة يتكامل مع القامة الإبداعية الحضارية لتراثنا العظيم». [1]

ويبدوا أن "**أدونيس**" لم يكن له رأي خاص في الحكم على الأثر المبدع فقط، بل تجاوزه. فكان له منظاره الخاص الذي على أساسه يفاضل بين شاعر وشاعر آخر ويتضح لنا ذلك من خلال تصريحه «**أميز بين نوعين من الشعراء:**

الأول: يمكن القول بأنّ اللغة هي التي تكتبه، وهو من يكون قابلا، بتبنى الموروث بمقوماته وقيمه، وطرائق تعبيره، لا يطرح حولها أيَّ سؤال، ولا يثير أيَّ اعتراض.

الثاني: يمكن وصفه بأنه هو الذي يكتب اللغة يحاول أن يقول شيئًا لم يقله بطرق لم نألفها، فهو يتساءل دائما ويبحث.

وهذا الثاني هو من يمكن القول عنه بأنه يغير طرق الكتابة، ويمارسها في الوقت نفسه قراءة مغايرة لنتاج الماضي. وهو، في ذلك، يغير الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر.

---

[1]. المرجع السابق، ص ص:9-10.

وهنا ينحصر الدور التعبيري للشّعر فيما يغيّر الشّاعر أشكال التعبير، يغير طرق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن». [1]

من خلال ما سبق ذكره يمكننا القول إذا كان كل ناقد صرَّح أو اصطلح لشعريته اسم خاص يتناسب وتوجهه ومقصده، فبإمكاننا أن نستحضر من خلال ما تقدم ذكره اسما لشعرية "**أدونيس**" ونقول: **شعرية الحداثة**، فشعرية "**أدونيس**" تكمن في حداثته، وإذا كانت الحداثة تنشد دوما التجاوز والخرق وتحطيم الأصل. فيمكن أن نقول أنّ شعرية "**أدونيس**" شعرية تجاوز وخرق وتحطيم للأصل لكن بمبر الوصول لكشف الخارق والمجهول غير المعروف.

ودافعه في ذلك كلّه هو استشراف ما سيأتي به المستقبل وقد أفصح عن ذلك في قوله: **«أكتب لكي أزداد معرفة بهذا الغيب. أو بهذا المجهول غير المعروف، لهذا السبب أكتب (...) أنا أكتب لكي أزداد معرفة بنفسي، أي أزداد معرفة بهذا الغيب، وبهذا المجهول الذي يقف أمام الإنسان»** [2]، بل إننا نجد "**أدونيس**" ينسب إنتاجه وإبداعه كله للاستشراف قائلا: **«(...) إن شعري وعد واستشراف، إنه ليس من جملة ما هو كائن بل من جملة ما يجب أو يحتمل أن يكون».** [3]

إنّ عملية الاستشراف عند "**أدونيس**" تلتقي مع شعريته الحداثية، فبالنسبة له النّظر إلى المستقبل والتطلع لما سيأتي هو مظهر من مظاهر الحداثة بل هو الحداثة عينها، وهو ما عبّر عنه "**أدونيس**" بقوله: **«مفهوم الشعر، إذا تجاوز مجرد الوزن، وتجاوز مجرد كتابة القصيدة، الشعر صار يرتبط بنوع النظر إلى العالم، اليوم الحدوس العلمية هي بمعنى ما حدوس شعرية لأنها قائمة على تخيلات وقائمة على افتراضات تخيلية، الشعرية إذا من هذه الزاوية هي كل ما يريك العالم والأشياء في حالة دائمة من التغير والتجدد (...) وإذا جوهريا الشعر والفكر واحد».** [4]

---

[1]. أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص:166.

[2]. أحمد بن محمد ابليلة: شعرية الحداثة عند أدونيس، ص32.

[3]. المرجع نفسه، ص:33.

[4]. المرجع نفسه، ص33.

وإذا تمعنا في هذا قول نجد "**أدونيس**" يربط بين شعرية الحداثة والاستشراف، وعليه يمكن القول أنّ شعرية "**أدونيس**" تخطت أن تكون شعرية حداثة وفقط إلى **شعرية حداثة واستشراف.**

إلاّ أنّ "**توفيق الزبدي**" **يختلف كل الاختلاف عن مفاهيم الشعرية السّابقة انطلاقا من اختلافه في اصطلاحها بالأدبية، فهو يقرّ ويعترف بزئبقيتها وضبابيتها؛ ذلك أنّها "مفهوم غامض إلى حد الحيرة مجرد إلى حد الاستعصاء " وحتى يصل إلى مفهوم شبه مؤكد وواضح، يميز بينها وبين الأدب، معتبرا إيّاه "الظاهر وهي الباطن، هو التجلي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون" الذي يحكمه ويؤسس لشعريته».** [1]

كانت هذه التسميات على سبيل المثال لا الحصر، فهناك العديد غيرها قد يتعذر علينا حصرها نظرا لكثرتها، إلاّ أنّه يمكن القول أنّ كل ما قيل من تعريبات وترجمات ينحوا منحى واحد وهو جملة الخصائص والمميزات التي تجعل من العمل الأدبي أدبا، ومثل هذه الترجمات والتسميات جعلت الأمر يزداد سوءا وتدهورا، وهذا ما عبّر عنه "**حسن ناظم**" بقوله: «**وعلى أيّة حال، فإنّ هذه الترجمات المتعددة المتباينة تسهم - من دون ريب - في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق من دون أية مماكحة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستهما**» [2]، لذلك فهو يرى «**أن لفظة (الشعرية) مقابلا مناسبا لـ"Poetics" من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة فقط وببساطة إلى أنّ لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى**».[3]

---

[1]. بالعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية (مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفموم والإشكالية)، ص:14.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:17.

[3]. المرجع نفسه، ص:17.

II. الشعرية والأجناس الأدبيــة:

1. مفهوم (الجنس) و(النوع):

1.1. لغـة:

1.1.1. في النقد العربي:

وردت كلمة "جنس" في معظم المعاجم العربية واستعملت في مواضع عديدة، حيث جاءت في معجم لسان العرب "**لابن منظور**" بمعنى: «**الجنس: الضرب من كل شيء وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة... والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس**». [1]

أما في معجم الوسيط: «**الجنس: الأصل والنوع وفي (اصطلاح المنطقيين) ما يدل على كثيرين مختلفين بالأنواع، فهو أعم من النوع فالحيوان جنس والإنسان نوع**». [2]

وجاء في معجم مقاييس اللغة: «**جنس: الجيم والنون والسين أصل واحد وهو الضرب من الشيء. قال الخليل: كل ضرب جنس، وهو من الناس والطير والأشياء جملة، والجمع أجناس**». [3]

أما معجم التعريفات فوردت: «**الجنس: كُلى مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكُلِّى جنس، وقوله: "مختلفين بالحقيقة"، يخرج النوع والخاصة والفصل القريب**». [4]

---

[1]. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي: لسان العرب، مج6، (مادة جنس)، ص:43.

[2]. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص:140.

[3]. أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 1979، (مادة جنس)، ص:486.

[4]. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص:70.

أما فيما يخص "النوع" ورد في لسان العرب: «**النوع: أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء... والجمع أنواع، قل أو كثر...**». [1]

وفي معجم التعريفات: النوع: «**اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص**». [2]

«**أمّا دلالتها المختلفة حسب الاشتقاق فيمكن حصرها في معنى "التمايل" أو "التذبذب" وهو ما يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس، لذلك يقال: ناع الغصن ينوع، واستناع وتنوع: أي تمايل وتحرك بتأثير الرياح، وناع الشيء نوعا: ترجح. والتنوع: التذبذب**». [3]

إذن الجنس باتفاق جامع بين المعاجم هو الضرب من الشيء والنوع لا يكاد يختلف عنه وإن كان أخص فهو أيضا الضرب من الشيء أو الصنف منه.

1.2.2. في النقد الغربي:

يعود مفهوم "النوع "Genre في أصله إلى مصطلح لغوي ألسني حديث نسبيا في الخطاب النقدي. «**ويستمد المصطلح Genre أصله من الكلمة اللاتينية Genus التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind أو sort أو Specie... وهي مصطلحات مستمدة بالطبع من نفس المصطلحات الجذرية مثل Gender والارتباط بين Genre وGender يوحي بأن المصطلح كان يقوم على معنى التقسيم أو التصنيف**». [4]

«**والمفردة Gender تعني أيضا النوع أو الجنس، ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية: كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفريعات السلالية المعروفة**» [5]، ولعل «**مصطلحات من قبيل نوع Genre وصيغة Mode ونمط Type**

---

(1). ابن منظور الأفريقي: لسان العرب، مج، ص:433.

(2). علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص:208.

(3). عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص:144.

(4). تدوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف "دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، تر: خيري دومة، مر: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص:25.

(5). ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص:150.

وصنف Class... إلخ، تشير إلى سمات نوعية متباينة يتكون منها مفهوم النوع الأدبي وكلها يمكن أن تستخدم على نحو يجعل منها مصطلحات مترادفة أحيانا ومتباينة أحيانا أخرى» [1]، لذلك نجد كل ناقد يستعمل المصطلح على نحوه الخاص.

«والأنواع من حيث الجنس: ذكر - أنثى، لا تتضمن فقط مجرد معنى التصنيف بل تتضمن أيضا معنى الهيراركية* أو سيادة جنس منهما على الآخر، وكانت الأنواع في العصر الإغريقي تتضمن القصائد المكتوبة في بحر معين، مثل شعر الرثاء أو شعر الهجاء»، [2] وعليه جاء مصطلح النوع Genre بمعنى التقسيم والتصنيف وهو مصطلح مترادف ومتباين يوحي بمبدأ التحول والتغير والتنوع.

هذا بالنسبة للمصطلح في معناه اللغوي، أما اصطلاحا فهو كالتالي:

2.1. اصطلاحا:

إنّ مفهوم "الجنس" في معناه الاصطلاحي كان ولا يزال محل خلاف دائم هذا وإن اتفقت المعاجم حول دلالة اللفظتين اللغوية، إذ من الصعب التوصل لتعريف دقيق للجنس والنوع.

فهذا "**سعيد علوش**" يرى بأنّ «**النوع أو الجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية كما يمكن تمييز الأنواع الكبرى عن الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية التي تقوم على محورين متمايزين:**

أ. مفهوم كلاسيكي يقوم على تعريف غير علمي لـ (الشكل/المضمون) ولبعض طبقات الخطاب الأدبي كـ (الكوميديا/التراجيديا).

ب. مفهوم "واقع" الأصالة، التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردي». [3]

---

[1]. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القديمة (1960-1990) - دراسات أدبية -، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص:35.

*. الهيراركية: تدرج الرتب، تدرج هرمي، تسلسل هرمي.

[2]. تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف، ص:25.

[3]. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:223.

إذن هو يعتمد في تعريفه للنوع على الشكل الداخلي أو الجوهري ويضع تمييز بين الأنواع الكبرى والصغرى.

أمّا "**الآمدي**" فالجنس عنده عبارة عن «**ذكر أعم كليين مقولين في جواب: ما هو كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان**». [1]

في حين يكتفي "**الخوارزمي**" بتعريفه بكونه «**ما هو أعم من النوع، مثل الحي**». [2]

من ذلك أيضا أنّ "**حازم القرطاجني**" يعرّف الجنس بأنّه: «**لفظ حكمي من اصطلاحات المناطقة، وهو الاسم الدال على كثيرين مختلفين بالأنواع. هو كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك**». [3]

ومن هنا يبقى الاتفاق قائم حول شمولية الجنس وتعميمه على النوع، ولتحديد المصطلح وجب التمييز بين مفهومي الجنس والنوع. فالأدب يحوي جنسين هما: الشعر والنثر. وعليه يقسم الجنس إلى أنواع لكل نوع نواته الداخلية وسماته وخصائصه، [4] و«**ليس لفظ الجنس (Genre) حكرا على ميدان الجماليات ولا على الأدب، فهو لفظ من ألفاظ المعجم يدل بصورة عامة على معنى الأصل، وتلك الدلالة هي التي احتفظ بها اللفظ في المركب الحديث "الجنس البشري" وهي عبارة يراد منها أن تشمل جملة البشر بغض النظر عن جنسهم وعرقهم وبلدهم**» [5]، وهذا يعني ضم الأفراد الذين يشتركون في سمات واحدة، كما جاء في

---

(1). عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص:146.

(2). المرجع نفسه، ص:146.

(3). أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص:361.

(4). ينظر: مها حسن القصراوي: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي "نظرية الرواية نموذجا" ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، مج2، ص:727.

(5). إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مر: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص:17.

التعريف الذي اقترحه **لالاند Lalande** «**يكون الشيئان من جنس واحد إذا كانا مشتركين في بضع سمات مهمة**». [1]

كما ينتمي مصطلح النوع إلى العلوم الطبيعية، ويؤدي في هذه العلوم وظيفة كلية بينما يقتصر دوره في الأدب على تطوير مجموعة من التقاليد وعليه فهو يؤدي دور جزئي. [2] يقول: **رينيه ويليك**: «**النوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها والأنواع الأدبية تقاليد إستطيقية (في الأساليب والمواضيع)**» [3]، أي أنّ المبدع يعمل في إطار يضمن لعمله القبول.

«**وبقدر تفصيل المناطقة الحديث عن الماهيات، بترتيبها إلى جنس ونوع فإنهم يرتبون أصناف الدلالات في شكل قائمة يتصدر أعلاها "جنس الأجناس" الذي لا جنس أعم منه، ويتربع على قاعدتها "نوع الأنواع" وهو مالا نوع أخص منه**». [4]

وبهذا نخلص إلى أنّه لا يوجد اتفاق بين الباحثين حول مفهوم الجنس والنوع الأدبي فلكل باحث نظرته الخاصة.

---

[1]. المرجع السابق، ص:18.

[2]. ينظر، مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص:646.

[3]. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، فبراير 1987، ص:311.

[4]. عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص:147.

II. الشعرية وتداخل الأجناس:

لقد تعددت الدراسات والآراء حول قضية الأجناس الأدبية واختلفت التوجهات وتنوعت عبر العصور، وتعود بداية الاهتمام بنظرية الأنواع الأدبية إلى "**أرسطو**" إذ يعتبر المؤسس الأول لهذه النظرية «**حيث قسم الأدب في كتابه "فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا والكوميديا والملحمة، وقد حرص أن يبين أن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة ولذلك ينبغي أن يبقى منفصلا عن الآخر وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع**». [1]

ولقد امتدت آراؤه عصورًا طويلة «**تنوعت فيها المقاربات والتقسيمات والتصنيفات دون أن تخرج بشكل سافر عن التقسيم الثلاثي الذي اقترحه المعلم الأول**» [2] وظلت آراؤه سائدة حتى القرن السابع عشر، لكن مع ظهور الرومانسية التي رفضت هذا التقييم وأقرت بواقعة التداخل بين الأجناس «**حيث أنتجت نصوصا تمزج فيها بين (المأساة) و(الملهاة) بعد أن كانت نصوص المرحلة الكلاسيكية تحافظ على الحدود القائمة بينهما، باعتبارها حدود اجتماعية أيضا تفصل النبلاء عن العامة**». [3]

«**حتىّ أنّه قد تولد اتجاه آخر ثار على الأجناس ورفض التقسيمات المعلنة دعمه "فيكتور هوغو" وبلغ أوجه مع "بنديتو كروتشه" الذي أعلن موت الأجناس وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي**» [4]، ثم مع النصف الأول من القرن العشرين عاد الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية ليشغل النقد الغربي على اختلاف مدارسه، فهذا "**رينيه ويليك**" يقر بأنّ «**الحدود بين الأجناس تُعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك**». [5]

---

[1]. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ردمك، ط4، 2013، ص:82.

[2]. عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص:6.

[3]. لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة "دراسة في تداخل الأنواع" ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص:160.

[4]. عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية، ص ص:6-7.

[5]. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص:311.

إذن فقضية تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها كانت موجودة منذ القدم والمقصود بتداخل الأجناس أو امتزاجها هو «**صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنواعها وأنماطها وأشكالها عن أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات دالة على الجنس الآخر أو دالة على العرق الأجناسي الذي ينتظم جملة الأجناس برمتها**» [1]، ومن هذا التصور إن الأصل في الأجناس واحد وهي على علاقة ببعضها البعض تمارس التأثير والتأثر «**ونظرا للتقارب والتأثير المتبادل بين الأجناس الأدبية والفنية فقد يتم إبداع جنس أدبي أو فني هجين من جنسين أو أكثر من أشكال الإبداع وهو ما يمكن أن نسميه وحدة أجناس الإبداع، غير أن ولادة جنس إبداعي جديد يجب أن يأخذ اسمه الخاص وشكله المميز، دون أن ننسبه إلى أحد الأجناس المقاربة أو المجاورة حتى لا تضيع هوية العمل المبدع**» [2]، فالنص عند كتابته ينسب إلى جنس معين لكنه يتبادل مكونات وعناصر من أجناس أخرى بطريقة تحافظ على العمل الإبداعي.

«**أما عن مصطلح الشعرية فهو وليد تداخل الأجناس، وهو نتيجة ذكية في النظر إلى السمة الفنية الشعرية التي قد تكون في الأساليب النثرية ذات المستوى الفني العالي. كما تكون في الشعر الذي تنطبق عليه سمات الشعرية، وتعزله عمن يدعي الشعر. ويفتقد إلى فنية التعبير، فالشعرية نفسها تؤكد ما استقر في الأذهان من فروق بين الأجناس، تتلخص في طريقة استعمال اللغة والأساليب والخصائص الأسلوبية والبنيات الداخلية**». [3]

ومن تعريفات الشعرية أيضا أنّها تمثل قوانين الكتابة الإبداعية، هذا التعريف يوسع مفهوم الشعرية ليوحد الأجناس الأدبية في مصطلح الكتابة، باعتبار أن الحدود بين الأنواع الأدبية بما فيها الفنون قد بدأت تتلاشى، فالسينما والمسرح والرسم والنحت والقصيدة والرواية لها شعريتها ولها ميزاتها وسماتها المميزة لكل منها. [4]

---

[1]. بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجري)، مؤسسة الانتشار العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص:130.

[2]. فيصل حسين طحيمر غوادرة: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص:76.

[3]. ابتسام مرهون الصغار: تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص:7.

[4]. فيصل حسين طحيمر غوادرة: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، ضمن كتاب تداخل الأنواع، مج2، ص:76.

ولعل ما يؤكد تداخل الأجناس الأدبية إشارات كثير من الدارسين أنّ الراوية هي ملتقى الأنواع الأدبية أو هي «**ثمرة مزج جديد ومعاصر لكل الأنواع الشعرية فهي تتقبل - على قدم المساواة - عناصر ملحمية ودرامية وغنائية غير أن العنصر المهيمن هو الذي يعطي للراوية خاصيتها كرواية**» [1]، فالرواية تمثل نصا تتصهر فيه العديد من الأجناس الأدبية ويمكن أن «**تتضمن جميع الأنواع فمنذ القرن الثامن عشر أي فترة معاصرة لميلاد مفهوم Littérature ومع بزوغ الرومانسية أخذت الرواية تشق طريقها شيئا فشيئا إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل ويمكن أن تستوعب حتى الشعر**». [2]

وبالتالي تستطيع الرواية بما تملكه من قدرات أن تستوعب أكبر عدد ممكن من الأجناس «**حيث كانت تبدو في القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح لكنها اليوم لا تجلس في الصف الأمامي فقط، بل إنها امتصت كل الأجناس الأخرى إنها تنافس الشعر مستخدمة وسائله. عندما تمتلئ بالاستعارة أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتأخذ من المسرح المونولوج والحوار وتستعير من النقد غاياته ووسائله**» [3] وعليه فالشعرية صفة جمالية تشمل كافة الأجناس الأدبية.

---

[1]. نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكل، ص:121.

[2]. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص:22.

[3]. جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد غير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص:159.

III. شعرية الخطاب السردي:

تعتبر السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية وتحدد خصائصها وسماتها، كما تعنى بمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أو اعتمادا على رأي "**تودوروف**" الذي يقول: إنّ الشعرية هي نظرية الأدب. هذه النظرية التي «**تعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية وتميزت بمناخ يقول على رفض التقليد، وقيود التجنيس القديمة وظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتاب بقواعد معينة فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج أنواع جديدة وهذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر وعن الشعرية في السرد... إلخ**» [1]، هذه الأخيرة التي تمثل محور بحثنا لكن قبل أن نتطرق إلى شعرية السرد وجب علينا تقديم مفهوم بسيط عن علم السرد.

1. مفهوم السرد:

«**كلمة السرد Narration مشتقة من الفعل اللاتيني Narrare الذي يعني روى وسرد وكلمة Re'cit الذي يعني قرأ وتلا بصوت عال، وهما تستخدمان للدلالة على نوعية الخطاب الناتجة عن فعل السرد والرواية، ويقابلهما في اللغة العربية السرد والقص والرواية**». [2]

ويعرفه "**سعيد يقطين**" بقوله: «**السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، يصرح رولان بارت قائلا: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة... إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة...**». [3]

---

[1]. صبحة أحمد علقم: السرد في مسرحية الأيام المخمورة لـ "سعد الله ونوس"، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص:562.

[2]. المرجع نفسه، ص:562.

[3]. سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص:19.

ويضيف "**بارت**" قائلا: «**إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة**»، [1] فالسرد أداة من أدوات التعبير الإنساني، وقد عني بدراسة العديد من النقاد الأوروبيين والعرب.

«**وترجع بداية الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس وبالتحديد فلاديمير بروب في عملـه الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي حلل فيه تراكيـب القصـص إلى أجـزاء ووظائـف**» [2]، وأيضا "**ايخنباوم**" في دراسته حول نظرية النثر و"**ميخائيل باختين**" و"**جيرار جينيت**" و"**روبـرت شولـز**" و"**جوناثـان كيلـر**" وغيرهم ممن أسهمت دراساتهم في إغناء نظرية السرد الحديثة. [3]

«**ويعد مصطلح علم السرد أو السردية (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية(...) كما يعتبر تودوروف أول من صاغ مصطلح علم السرد عام 1969 في كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرّفه بعلم القصة**» [4] ويعتبر علم السرد «**دراسة للقص واستنباط للأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه (...) وهو لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل: الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة... وغير ذلك**». [5]

ومن خلال ما سبق ذكره نخلص إلى أنّ السرد لا ينحصر في مجال الأدب فقط بل يتعدى ذلك إلى كتب التاريخ والذين والتربية والسياسة إلى آخره.

---

(1). رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص:9.

(2). يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص:7.

(3). ينظر، صبحة أحمد علقم: السرد في مسرحية الأيام المخمورة، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، ص ص: 562-563.

(4). يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص:7.

(5). ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص:174.

2. شعرية السرد:

كثيرا ما تثار «**قضية الأجناس الأدبية والحدود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر، ومع أنّ هذه القضية قد أثارت تحفظات بعض الدارسين باعتبار أنّ لكل نوع حدود قارة لا ينبغي أن يتجاوزها إلى غيرها، إلاّ أنّه بات من الواضح الآن أنّ هذه الحدود بدأت بالتقارب والتداخل إذ استثمر الشعر كثيرا من عناصر الرواية كالسرد وتعدد الأصوات والمونولوج وغيرها واستثمرت الرواية - في المقابل - من الشعر بعض عناصره كالصورة والرمز والإيحاء والتكثيف واللغة الشعرية المتكئة على الاستعارة والمجاز والكناية وغيرها**».[1]

ولا يقتصر «**الحضور الشعري هنا على المستوى اللغوي بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لتسرباته وتحولاته ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي**» [2]، كي لا تنهار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

ولأنّ « **الرواية هي الفضاء الشاسع الأكبر المؤهل لاحتضان مثل هذا التعايش الجنسي فقد شكلت معبرا أثيرا للحديث عن "شعرية السرد"**» [3]، ففي الرواية يمتزج النثر باللغة الشعرية هذه اللغة تضفي جمالية داخل المتن الروائي فتكسبه عمقا وتعطيه قيمة فنية، فاللغة الشعرية لغة ملغزة على حد قول "**أرسطو**": «**أقصد باللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات والحقيقة أن طبيعة اللغة الألغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة، فاستعمال الكلمات العادية أو الدارجة فيها يكسبها الوضوح المستهدف... ولكن ينبغي استخدام مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال**».[4]

---

[1]. مفلح الحويطات: شعرية السرد (دراسة في رواية "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ)، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العقبة، الأردن، مجو، العدد 2، يونيو 2012، ص:122.

[2]. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص:128.

[3]. المرجع نفسه، ص ص: 128-129.

[4]. أرسطو: فن الشعر، ص ص:189-190.

فهو يرى بأنّ اللغة الشعرية هي لغة مليئة بالألغاز يعبر من خلالها المبدع عن مكنوناته في عمل ذو طابع جمالي محاولا إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل.

«**وتندرج السرديات باعتبارها اختصاص جزئي يهتم بسردية الخطاب السردي فمن علم كلي هو البويطيقا (الشعرية) التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب**» [1]، لكنها تطورت بعد ذلك وأصبحت اختصاص عاما يشمل اختصاصات مختلفة وبالتالي تنوعت وأصبحت هناك أكثر من شعرية كشعرية السرد السينمائي وشعرية السرد الخطابي... إلخ.

وتعني شعرية السرد «**أنّ الروائي الذي يكتب سردا يُشَعْرِنُ هذا السرد متوسلا في ذلك بمميزات اللغة الشعرية، وتتمفصل هذه الشعرنَة على محاور شتى: شعرية العنوان الذي يتشظى إلى عناوين مقطعية فرعية، شعرية الزمن، شعرية الوصف، شعرية اللغة، شعرية المحكي**» [2] هذه المحاور تتألف لتنتج لنا عمل إبداعي متجاوز للنقل البلاغي بالاعتماد على الإيحاء والابتكار والخلق وهي بهذا «**لا تضحي بالسردي لصالح ما هو شعري، وإنما تستند إلى ما هو شعري من أجل تكثيف دلالة وإيحاء السردي**». [3]

وعليه فإنّ علاقة التقاطع بين الشعرية والسرد تنتج لنا نصا جديدا له صفاته الخاصة به تتمثل في القيمة الجمالية التي تضفيها هذه الأخيرة على العمل الأدبي، «**فالسرد بوصفه خصيصة قصصية أو روائية له تقنياته الخاصة به من الشخوص والراوي والزمان والمكان والحبكة، والشعرية بوصفها سمة أساسية ومالها من خصائص تؤشر إلى النص بوصفه نصا شعريا له إيقاعه، ووزنه، وكثافته التعبيرية وبعده عن الواقعية القصصية أو الروائيــة**». [4]

---

[1]. سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص:23.

[2]. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص:129.

[3]. المرجع نفسه، ص:130.

[4]. فايز عارف القرعان: بلاغة تقاطع الخطابين (السردي والشعري)، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص:47.

فالروائي بما يستخدمه من خيال وعاطفة وغير ذلك من الوسائل في إنتاج عمل روائي نجده في الوقت نفسه يضفي عليه لمسة شعرية تجعله يرتقي بالعمل ويسمو باللغة في قالب فني جمالي.

«فالنثر يعتبر وسيلة تعبيرية غير منفصلة عن الشعر وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي ولا شيء يمنع الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به» [1]، لأن الشعرية لا تنحصر عند الشعر بل تتعداه إلى النثر يقول "**تودوروف**": **«يبدو أن الشعرية تنطبق على ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، بالعودة إلى المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وتستعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية».** [2]

ولشعرية الخطاب السردي مقومات يمكن تجميعها فيما يلي:

- **«تفكك المادة الحكائية بفعل انفراط حبكتها وتشظي أحداثها.**
- **انكسار الزمن الخطي للسرد، أو تحطيم عمود السرد (بلغة يقطين) بفعل التداعيات الحرة في استرجاعها واستشرافاتها.**
- **تمفصل النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.**
- **الإغراق في المشاهد الوصفية.**
- **تعدد الرواة وتمازج الضمائر السردية**
- **هيمنة السرد بضمير المتكلم، وتغليب الرؤية السردية المتصاحبة.**
- **صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.**
- **تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.**

---

[1]. خديجة ميلودي: شعرية السرد الروائي في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة التعليمية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج4، العدد11، جوان 2017، ص:370.

[2]. تودوروف: الشعرية، ص ص:23-24.

- **انزياح اللغة السردية عن المألوف السردي واحتفاؤها بلغة الشعر المنثور».** [1]

من خلال هذه العناصر تنهض شعرية الخطاب السردي التي تكسب النص قوة وتضفي عليه جمالية خاصة فكسر خطية الزمن وتشظي الأحداث وفك العقدة التقليدية واستخدام صيغة الأنا والانزياح وغيرها من العناصر تميز النص وتعمل على شد انتباه المتلقي وتجعله يغوص في المتن الروائي.

«وعموما فإنّ شعرية السرد هي وقفات وصفية عابرة على تسلل الأساليب الشعرية إلى نصوص سردية تميزت بانفتاحها على لغة الشعر، كأن تكون روايات أو قصص» [2]، مستلهمة تقنيات السرد لإنتاج شعرية خصبة من خلال فضاء نصي واسع ورؤى مكانية متحفزة لاكتناه أسرار الواقع.

---

[1]. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص ص: 133-134.

[2]. المرجع نفسه، ص:127.

I. شعرية العنوان

1. العنوان

2. صورة الغلاف

3. كلمة الناشر

II. العناصر الجمالية في الخطاب السردي

1. التضمين

2. المفارقة

III. شعرية اللغـة

1. الإيقاع

2. الرمــز

3. الإيحاء

4. لغة السرد (الفصحى، العامية، الأجنبية)

IV. شعرية الوصف

1. وصف المكان

2. وصف الشخصيات

موضوع هذه الدراسة هو الشعرية وتجلياتها في النصوص الروائية، لذلك اخترنا عمل روائي بكر لأحد الأقلام الجزائرية الشّابة وهو "**عبد الغني زهاني**"*هذا الذي عهدناه شاعراً، والذي أثبت في مولوده الأول "**نوار الملح**" - مدونة التطبيق - أنّه إذا كان «**الشعر - كما يقال - رقصًا فإن النثر مشي له مستويات عديدة، من بينه أنّه يمكن أن يكون مشوباً بالرقص**» [1]، وذلك بما اشتملت عليه من تشكيلات إبداعية كثيرة تستدعي الدراسة وتستحقها، من أجلّ مظاهرها: **التّناص، والمفارقة، والانزياح، والتضمين، والرمز، والإيحاء، والايقاع، وتعددية اللغات، والحس الدرامي المأساوي، والطابع الرومانسي للحكي، المونولوج الداخلي، العرض المفصل والتشخيص والتحليل والتصوير الدقيق، والتخلي عن الخطية الزمنية..**

لذلك فإنّ المراد من هذا الفصل هو رصد هذه العناصر - الشعرية - وتجالياتها في هذه الرواية ونظرا لأهمية العنوان الذّي إضافة إلى أنّه يمثل «**أوّل علامة وأكبرها في متن الخطاب وكل حيثياته ودقائقه، فهو أيضا علامة ضامة لجماليات المعجم والتركيب والدلالة والصيغة الصرفية والمعنى النحوي والتصوير والايقاع**» [2] ارتئينا أن نستهل به الدرّاسة.

---

*. ينظر، الملحق رقم (01)، ص:162.

[1]. حسين مناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012. ص:7.

[2]. ينظر، محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الغلاف والمتن (مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي/ اللاز نموذجا)، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار" يومي 23 و24/ فيفري 2011، ص:30.

I. شعرية العنوان:

1. العنوان:

يؤدي العنوان دورا مهما في الكتابات الأدبية باعتباره بوابة يعبُر من خلالها القارئ للنص، فهو عتبة جمالية له وظيفته المرتبطة بالنص، بداية لا يجوز تخطيها لكونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي، و« **يعَّد من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا، ومن ثم فإن العنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه**» [1]، وعليه يذهب **جاك فونتاني** «**إلى أنّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص موازي له**»، [2] ويقدم "**لوي هويك**" تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه "**سمة العنوان**" «**مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**» [3]، فالعنوان عند **لوي هويك** بالغ الأهمية يحتل الصدارة ويعتبر عامل جذب للقراء فهو « **الذي يسم النص، ويعينه، ويصفه، ويثبته، ويؤكده، ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل غموض وإبهام**». [4]

والمتأمل في عنوان رواية "**نوار الملح**" للكاتب **عبد الغني زهاني** لابد أن يشدّه هذا العنوان الذي يبدو للوهلة الأولى ملفتا للنظر، لأنّ الكاتب تناصّ فيه مع الموروث الشعبي وبالتحديد الأمثال الشعبية، هاته التي تعتبر «**مرآة صافية لحياة الشعوب، تنعكس عليها عاداتها وتقاليدها وعقائدها. وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لرقيها وانحطاطها وبؤسها**

---

[1]. جميل حمداوي: سيموطيقا العنوان، ط1، 2015، ص:8.

[2]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تد: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، ط1، 2008، ص:67.

[3]. المرجع نفسه، ص:67.

[4]. جميل حمداوي: سيموطيقا العنوان، ص:9.

ونعيمها، وآدابها ولغاتها وقد وصفها ابن عبد ربه في كتابه "العقد الفريد": "هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ وحلي المعاني... تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسري شيء سيرها، ولا عم عمومها حتى قيل: أيسر من مثل"». [1]

وقد «**بلغت العرب في ضرب الأمثال شئوًا لا يدرك، فسلكوا فيها كل مسلك، ولم يخلُ كلام لهم من مثل في تضاعيفه، كما زينوا بها فنون القول وتصاريفه**» [2]، فلا عجب أن يهتم بها القدامى لغويون وبلاغيون وحتى المحدثين نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

يقول "**المبرد**": «**المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه**» [3]، ومعنى هذا الكلام أن المثل يقوم على التشبيه أي تشبيه حالة بأخرى أو حادثة بأخرى فيكون ذلك موقع لضرب المثل ولهذا عدَّ التشبيه شرط أساسي لتحقق المثل.

وقال عنه **إبراهيم النظام**: «**ويجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة**». [4]

أمّا من المحدثين يعرّفه **عز الدين جلاوجي** بقوله «**هو عبارة موجزة لطيفة اللفظ والمعنى، يصدر عن عامة الشعب ليكون مرآة صادقة له، يعبر عن مخزونه الحضاري وواقعه المعيش وآماله وتطلعاته المستقبلية، وهو مرتبط غالبا بحكاية وقعت سواء عرفنا قائله أم جهلناه**». [5]

وباستجماع ما تم تقديمه من تعريفات قديمة وحديثة نستخلص أنّ المثل: تركيب، ثابت، شائع، موجز، يستخدم مجازيا، صائب المعنى، خلاصة للتجربة، يقوم أساسا على التشبيه،

---

(1). رودلف زلهايم: الأمثال العربية القديمة، تر: رمضان عبد التواب، دار الأمانة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص:7.

(2). المرجع نفسه، ص:8.

(3). كمال خلايلي: (مقدمة كتاب معجم الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: هـ.

(4). المرجع نفسه (مقدمة الكتاب)، ص: هـ.

(5). قاسمي كهينة: الأمثال الشعبية لمنطقة المهير (دراسة تاريخية وصفية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الآداب واللغة العربية وآدابها، 2008-2009، ص:73.

يتسم بهذه السّمات: الإيجاز البليغ، جمال اللغة، الاستعمال المجازي، التشبيه، جودة الكناية وهو ما أدّى إلى استعماله الشائع وتداوله وثباته، وقابليته للاستخدام في سياقات مختلفة، على أن علاقته بتلك السياقات يجب أن تكون خاضعة لقواعد دلالية خاصة.

ومن هذا المنطلق كانت الأمثال الشعبية مصدرا «**يستمد منه الروائي أدواته الفنية والإجرائية، وما يزال إذ هي منبع استلهامه سواء على مستوى اللغة أم على مستوى الخيال، ولحضور النص الشعبي أثر بليغ في عملية الاتصال والتواصل بين الكاتب والقارئ، فهو تعبير عن واقع الشعب وهمومه ومشاكله وكذا أفكاره**». [1]

وقد كان الروائي "**عبد الغني زهاني**" كغيره من الروائيين معتزا بهذا الإرث فخورا به غير مستغنٍ عنه، إلى درجة أنّه سمّى أول مولود له (عمل روائي) بمثل شعبي جزائري كثير التردد، معروف في جل ولاياته، مستوحى من لغة البيت والشارع والمجتمع، لغة الأمي والمتعلم، الغني والفقير، وكما نعلم أن لكل منطقة في الجزائر لهجة خاصة بها، وكنتاج لهذا كانت هذه المادة الخام قابلة للتصرف في الأداء فورد:

- **كـــي ينـور الملح.**
- **حتى ينـور الملح.**
- **منين ينور الملح.**

و(كي، حتى، منين، حين أو عندما) أي: أبدا أو هيهات...، ويروى المثل على الوجه الآتي: «**منين ينبت الملح وينور الفحم**». [2]

وقد استمد هذا المثل من قصة قديمة وقعت، تقول القصة: «**أن أحد المحاربين خرج للحرب وترك طفلا صغيرا، ولكنه توفي في المعركة وكان الطفل دوما يسأل عن أبيه متى يعود، ولما علمت الزوجة بوفاة زوجها في الحرب، عجزت عن مصارحة طفلها، وأخفت عنه**

---

[1]. رفيقة سماحي: "التناص في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، موقع مجلة مسارب الإلكترونية، 10 أفريل 2014، الرابط: http://massareb.com/?p=6315، تاريخ الاطلاع: 9 أفريل 2018، 10:30.

[2]. قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية (بالأمثال يتضح المقال)، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:242.

الحقيقة. وظلّ الطفل يسأل ويسأل ويلح في سؤاله متى يعود أبي؟ لم تجد الأم من حيلة لتسكت طفلها إلاّ بأن تخترع هذه الكذبة وتقول له اصبر يا ولدي، فعندما يزهر الملح يعود أبوك إلى البيت...

تمسك الطفل بحلم العودة، وظل ينتظر وينتظر، وفي كل موسم يذهب إلى برك الملح علّه يرى زهرة بدأت تظهر على السطح كما هو في النبات ولكن في كل مرة يعود الطفل خائباً، ويسأل الطفل أمه، متى يزهر الملح، يا أمي، كل النباتات أزهرت إلا الملح؟ لا تجد الأم جوابا، ما عساها أن تقول له، وبقيت حائرة إلى أن اهتدت إلى حيلة أخرى، فقالت له للملح موسم خاص يزهر فيه، انتظر موسمه، وصار الطفل يخرج خلسة في كل الفصول يرقب موسم إزهار الملح، يقف بالساعات لعل زهرة تخرج من ذلك البياض الساطع، ولا يعود إلا في نهاية اليوم متعب ومحبط، ولكن هيهات كما يقال: كبر الطفل وأصبح رجلا والملح لم يزهر وأدرك أن موسم إزهار الملح أكبر أكذوبة، وأن والده لن يعود، لم يتقبل عقله المجهول». [1]

ومن هنا كان هذا المثل «**غالبا ردًا على سؤال يطرحه بإلحاح واستعجال الأطفال أو الأبله الضعيف العقل**». [2]

وقد وظف "**عبد الغني زهاني**" هذا المثل في روايته توظيفا خاصا فهو لم يجعله عنصرا زائدا في المتن وإنما جعله عتبة أولى تسلمنا إلى البيت (النص)، وبدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت (نص الرواية)، كمصباح من الواجب إضاءته تفاديا للتعثر بين شفراته ورموزه ودواله، لم يكن مجرد حِلْية ووسيلة للإغراء والإشهار... فحسب، بل كان الخيط المستخدم في نظم أجزاء تلك الحِلْية، جعله مفتاح فقده قد يفقدنا المتن كله.

---

[1]. علجية عيش: عندما يزهر الملح، صحيفة المثقف، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي، العدد1605، الإثنين 2010/12/13، (صحيفة إلكترونية) الرابط: http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=41312&catid=207&Itemid=53، تاريخ الاطلاع : 1 أفريل 2018، 15:00.

[2]. قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص:242.

"**كي ينور الملح**" هذا الإرث المشاع للجميع، كان لابد أن يستثمر فيه الروائي وهو يحاول صناعة فرادته فقام بكسر اللغة محاولا تفادي الخروج عن نسقها، مركبا منه ما به يؤسس فرادته فأسقط الأداة وأبدل الفعل اسما محافظا على فحوى الكلام "**نوار الملح**"، تجاوزا لم يكن من باب الخلق فحسب بل لغاية في نفسه - نقصد الكاتب -.

صحيح أنّ المثل الشعبي ولد من رحم اللغة العامية، لغة البيت والشارع والمجتمع عامة، من طرف مؤلفه المجهول، إلاّ أن مؤلفنا **عبد الغني زهاني** شاعر قبل أن يكون كاتب والأكيد أنه عارف بقواعد اللغة ومن هنا ولد أول سؤال:

لماذا أسقط الأداة؟ ولماذا أبدل الاسم فعل؟

"**نوار الملح**" عنوان الرواية أو الأثر المبدع، اجتذبنا من أول وهلة وبشدّة، هذا الخليط أو المزيج من الموروث الشعبي والصورة البلاغية، تلقيناه كالمتعطش لمعرفة الأثر الذي يلقيه الملح في أثر متذوقه، هذا الذي عبر عنه بلفظ النوار، ليحضر سؤال آخر:

لماذا لم تكن أزهار الملح مثلا أو وروده أو بتلاته؟

ولأنّ من سمات المثل الشعبي أنّه قيل بلغة الحياة اليومية، لغة الشعب والمجتمع وهي العامية، جعلنا نسقط هذا السؤال من الاعتبار، بل ونتراجع عنه لأن اعتماده سيكون بمثابة خدش لقداسة هذا الإرث.

فالنُوّار هو **الزهر** نقول: **نور النبات بمعنى خرج نوّاره.**

تجاذبنا العنوان بين قراءات نفسية وسيميائية كبيرة، رغم أنّ للمثل الشعبي سلطة استطاعت أن تفلت مقود خيالنا للحظة من بين أيدينا وتجنح به في طريق معين، وكأنّ الكاتب أراد توحيد الرؤية القائلة باستحالة شيء معين في متن الرواية، هذه الاستحالة المعبر عنها في أدبياتنا الشعبية بقولنا: **ذاك الأمر لن يتحقق حتى ينور الملح**، استحالة تحمل في طياتها تحدي وتهكم وسخرية واستهزاء، بل ودعابة.

وبما أنّ العنوان «**يعد نصا موازيا له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية ونظرا لطبيعة الإحالية والمرجعية، فهو إذن يتضمن أبعادا تناصية استنساخا واستلهاما أو تحاورا، يقول ميشال فوكو: ... خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى**». [1]

وعليه كان لابد لنا من «**التسلح باستراتيجية سيميائية، أو بحيل تكتيكية خاصة - حسب محمد مفتاح - للظفر بمغزى العنوان، وجس نبضه والاقتراب من جمرته ومحاولة فتح مغاليقه وتفكيك مكوناته قصد إعادة بناءها من جديد، والمفهوم الذي سنستخدمه لهذا الغرض هو من القاعدة إلى القمة ومن القمة إلى القاعدة**»،[2] بدءا بفهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة ومعناها المركب إلى المعنى البلاغي وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يعلوها من جمل، وذلك بالعودة إلى عمق الذاكرة التراثية والانسانية، والبحث عن دلالات قد تمكننا من استنطاق هذا العنوان ورسم مسارات ودروب لنلج من خلالها إلى دواخل النص وأقاصيه.

- **المعنى المعجمي للمفردات:**

- **تعريف ومعنى نوار في معجم المعاني الجامع:**

«الكلمة: نوار، الجذر: نور، الوزن: فعّال.

نُوَّار: اسم.

نُوَّار: جمع نُوَّارَة.

النُوَّار: الزهر واحدته نُوَّارَة مثال: امتلأ الحقل بالنُوَّار: بالزهر.

نَوَّار: امرأة فاضلة شريفة.

---

[1]. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص:45.

[2]. ينظر، المرجع نفسه، ص:45.

النَوَّار: المَرأة النَّفُورُ من الرِيبة». [1]

- **تعريف ومعنى الملح:**

الملح (اسم) ورد في معجم المعاني الجامع:

«المِلْحُ: مِلْح: كلوريد الصوديوم يستخرج من ماء البحر بعد ترقيده وتبخيره في الملاحات ويمكن استخراجه من طبقات الأرض الملحية ملح الطعام.

ماء مِلْحٌ: خلاف العذب.

وبئرٌ مِلْحٌ: ليست عذبة.

سمك مِلْحٌ، مليح: مقدد.

فلان مِلْحُه على ركبتيه: لا وفاء له أو سيء الخلق.

الملح: الحسن.

الملح: الحرمة والذِمام». [2]

وفي "**اللسان**" و"**القاموس**" و"**التاج**" وردت كلمة ملح بنفس المعاني المذكورة آنفا «**فالملح بالكسر ما يؤتدم به، والرضاع والحرمة... والذمام وضد العذب من الماء».** [3]

جاء العنوان جملة اسمية وكما هو معلوم الاسم يدل على الثبات ولعله إعلان مباشر من الكاتب من البداية على ثبات الوضع وقطع الأمل والعجز على التغيير، وهذا ما جعل الكاتب يسقط الأداة (**كي، منين**) ويستبدل الفعل اسم.

---

[1]. معجم المعاني الجامع: الرابط: /الملح/https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، تاريخ الاطلاع: 10 أفريل 2018، 09:00.

[2]. المرجع نفسه، الرابط: /نوار/https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، تاريخ الاطلاع: 10 أفريل 2018، 12:00.

[3]. أحمد محمد قدور: مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1996، ص: 110.

"**نوار الملح**" كلام قليل إلاّ أنّه يدل على الكثير، تركيب مكون من كلمتين هما كالشيء الواحد، مضاف ومضاف إليه، وهي إن نظرنا إليها من الوجهة النحوية البسيطة فهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره: **هذا**، أي: **هذا نوار الملح** وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف، الملح مضاف إليه مجرور بالإضافة والمبتدأ هنا هو: **هذا** المحذوف.

أمّا إذا نظرنا إليها من وجهة نحو النص فإنّها مبتدأ معرف بالإضافة خبره في المتن تم من خلاله تسريب حالة من اليأس والعجز والخيبة وقطع الرجاء. فوصف ذلك بـ "**نوار الملح**" أي حتى يزهر الملح فمعلوم أن الملح لا يزهر، بل وإنه إذا خالط التراب يضر الزرع ويتلفه فكيف تكون حياته بذرات تزهر، فجعل الملح يزهر (من باب تعليق الأمر بالمحال) وهذا ما ولد لنا استعارة، وإخفاء التشبيه فيها وجعلها مكنية زاد من حسنها وشعريتها، وجعلها أقوى من الحقيقة، بل ومن التشبيه الصريح فلو أظهر التشبيه لاحتاج إلى زيادة في الشرح، بل وتغيير في النظم فنقول على سبيل المثال: **لن يحدث المرغوب فيه أبدا أو المرجو منه كالملح لا يزهر أبدا أو لا يزهر أبدا**، فالعدول عن التشبيه إلى الاستعارة غير واضحة وجه الشبه بين المشبه والمشبه به المحذوف، بهذه الصورة أحدث ما أحدث من جمال في الصياغة والمعنى.

ولعلّ جمال الاستعارة يرجع إلى جمال حسن الصياغة وهو ما أدّى إلى اكتمال حسنها فوقعت بذلك موقعها وأصابت غرضها، فعلى غرابة هذه الاستعارة إلاّ أنّها أصابت الغرض المنشود، وزادت القول حسنا وقد اجتمع في هذه الاستعارة صفتين هما:

- **أنّها من الكلام العامي الذي شاع استعماله بين الناس.**
- **كما فيها من الخاص النادر الغريب الذي لا نجده إلا في كلام الحكماء والبلغاء.**

فكان أن حصلت الغرابة بتصرف في العامية، وبنقل لفظ من معنى إلى معنى، ولكن معنى هذا النقل لم ولن يتحقق إلاّ بعد وضع اللفظة في جملة فكانت صلة الاستعارة بالتركيب هنا قوية لأنّها لا تتحقق بدونه، فهي ليست جزءا من الكلام باعتبار معناها، وتحتاج إلى الكلام ليتحقق هذا المعنى، فكانت بذلك معنى زائدًا في البنية، لكنّها أضفت على الكلام حسنا وجمالا.

وتظهر غرابة الاستعارة هنا في أنّ الروائي أصحبها مجازًا لا منطقيا أي لا عقلي "**وأليس العقلي ما شهد له العقل بالصحة**" حيث أسند النوار إلى الملح ليدل على استحالة الشيء وحذف الشجرة وأبقى على شيء من جنسها وأصلها يدل عليها وهي النوار أي: الزهر، فارتقت هذه الاستعارة من البعد إلى القرب، فكان ذلك نوع من الابتكار والاختراع، حيث عمد الروائي إلى الانحراف بالألفاظ عن عمد وقصد إلى مجال آخر، وهي صفة تقاس بها قدرة الروائي ومهارته ورغم أنّ هذه الاستعارة شائعة ومعروفة إلاّ أنّ طريقة استثمار الروائي لها زاد من شعريتها وجمالها.

- **المستعار لــه:** المشبه هو: الملح.
- **المستعار منه:** المشبه به هو: الشجرة.
- **الجامـــــع:** وجه الشبه، الأزهار (أزهرت الشجرة، أزهر الملح) نوّار.
- **المستعــار:** لفظ المشبه به وإن كان محذوفا في نظرنا وهو: الشجرة.

إذن هي باعتبار **المستعار منه** استعارة مكنية، ذكر **المشبه/ الملح**، وأراد به **المشبه به/ الشجرة**، دالا على ذلك بنصب قرينة نصبها وهي **النوار** أي **الزهر**، **فالمستعار منه محذوف** وكني عليه بشيء من خصائصه **النوار** أي **الورد**، والمستعار له **(الملح)** مذكور، القرينة **(نوار)** والجامع بينهما هو الازهار **(أزهرت الشجرة، أزهر الملح)**.

وقد فجّر الكاتب مفارقة في هذا العنوان "**نوار الملح**" الذي اختاره كعتبة لولوج نصه نظرا **«لما للمفارقة من أهمية لا تنكر في مجال الأدب، والتي قد تعدت أن تكون ميزة أسلوبية أو مهارة لغوية فحسب، إلى فعل ذهني مرتبط بأساس جوهري وعميق في النفس التي تصوغـه»**. [1]

فبالمفارقة عَبَّر الكاتب **" عبد الغني زهاني "** عن استحالة أمر ما على نحو لفت انتباهنا إلى مقصدية أخرى قائمة على السخرية والتي هي عبارة عن **«طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، وهذا الفهم يعني فيما يعنيه معاني متعددة منها:**

---

[1]. ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية (دراسات في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إبرد، عمان، (د.ط)، (د.ت)، ص:14.

الهجاء المستور، أو التوبيخ، والازدراء والرياء، والتصنع، وتجريد الخصم من مميزاته على نحو مغري». [1]

والمفارقة كما يفهم من موقف "**ديمان**" «**تقوم عادة على الضدية الظاهرية، لأنّها تعتمد على وجود الضد، وتقر - في الوقت نفسه - بضرورة المعنى الحرفي، أو الادعاء بالصدق ضمن الإيماءة المفارقة نفسها وهذه الرؤية يؤيدها "ميويك" الذي يرى أن بنية المتنافرات تعد جزءا من بنية الوجود كله**».[2]

وهذا ما حدث على مستوى العتبة - عنوان الرواية "**نوار الملح**" - فعلى الرغم من إقرارنا بالمعنى الحرفي له والقائل بالاستحالة والتعجيز كما سبق ووضحنا، إلاَّ أن الجمع بين مفردتين كل منها من سياق مختلف والتأليف بينهما في سياق واحد، وجعل هذا التأليف عتبة للنص دفعنا إلى « **التأمل فيما تقع عليه أعيننا، وينتبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير...، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا وما بينهما من اتساق وتنافر**» [3]، وأول ما لاحظناه هو اختلاف الحقل الدلالي لكل مفردة، فكما نعلم أن **النوار** من الشجر: أي من التراب، و**الملح** من البحر: أي من الماء، واختلاط **التراب** مع **الماء** ينتج عنه **الطين** (الوحل أو الطمي)، والطين يحيل عادة إلى الاحتقار والذل والمهانة، ومن هنا قد يحيل في متن الرواية إلى **الأصل المهين والمنبت الوضيع**.

«**وتتفاوت المفارقة في جمعها المتناقضين - الضدين - معا، إذ يبدو أبسطها الضدية اللغوية - اللفظية - أو ما سماه علي عشري زايد المقابلة، أو الطباق في اللغة العربية قديما، كاجتماع اللونين الأبيض والأسود في صورة واحدة**» [4]، ومنها ما يختفي وراء اللغة ليتجلى عبر الدلالة والمعنى، وهذا ما نجده على مستوى عتبة (العنوان) "**نوار الملح**" فالضدية هنا لم تكن لغوية لفظية ظاهرة وإنما دلالية يمكن أن نستشفها من المعنى، يمكن أن ندركها فيما

---

[1]. المرجع السابق، ص:13.

[2]. المرجع نفسه، ص:14.

[3]. المرجع نفسه، ص:14.

[4]. المرجع نفسه، ص ص:13-14.

ينفلت منها من تنافر في المعنى بين مفهوم **النوار** أي **الورد** ودلالته على **الحب والحياة الجميلة**، وبين ما يدل عليه **الملح** هذا الذي يرمز إلى **الجدب والفناء**، وكثيرا ما يرمز به إلى **الوطن المفقود**.

وإذا تأملنا أكثر في العبارة نفسها "**نوار الملح**" نجد أنّ الضدية تعدَّت أن تكون بين **النُوَّار** و**الملح** إلى ضدية على مستوى المفردة نفسها، فإذا كان **للنوار** أي الورد قدرة رمزية في استيعاب المعاني والتعبير عن متناقضاتها كجمعه بين **الحب** و**الحرب** في إطار واحد، كذلك الملح يمكن أن يجمع بين **الخير** و**الشر**، ولأنّ ما ألفناه عن الروح المبدعة أنّها لم تتوانى عن الانزياح بصورة مفردة عن معناها لِتُدْرَكَ معانٍ خفية يخلقها من ذاته، ولأنّ غايتنا هي الوصول إلى هذا المعنى الخفي ارتأينا أن نبحث عن دلالات هاتين المفردتين **(نوار - الملح)** وذلك بالعودة إلى عمق الذاكرة التراثية والتاريخية من أجل استنطاق هذا العنوان علَّنا نفك هذا اللغز.

- **دلالة النوار في الذاكرة التاريخية:**

«تعكس الورود في حياتنا جملة معانٍ ودلالات رقيقة وفريدة وكثيرا ما يعجز الباحث والمتخصص عن الإلمام بتفاصيلها، ويكفي أن نعلم أنّها تعادل الحياة الجميلة ولا أحد يستطيع أن يقاوم منظرها، مهما كان قاسي القلب، حتى أن أشدَّ الرجال وأخطرهم يتوقف مبتسما عندما يرى الورد والزهور» [1]، وقد **«لعبت الزهور دورا كبيرا وخطيرا في حياة الشعوب ولونت نفوس الناس بألوان من الحب والبغضاء والشّجاعة والجبن والإقدام والخوف، فلم تكن الأزهار نباتات تنبت ويتناساها الناس بل هي تنبض بالحياة فتحيي مشاعرهم وتهز أفئدتهم وتشرق في قلوبهم شموسا، وأقمارا، لتضيء لهم دروب العلم والمعرفة والجمال والفن وهي غذاء للروح والعقل، ومصدر روحي، وهي زينة للطبيعة وشذاها، وهي كلمة وقصيدة شعر، وترجمة لما في القلب»**، [2] من محبة ووفاء وولاء وإخلاص...

---

[1]. شاكر خري: «الزهور... حضور بهي في الأسطورة والتراث»، موقع البيان، 23 أكتوبر 2011، الرابط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852، تاريخ الاطلاع: 06 أفريل 2018، 13:15.

[2]. المرجع نفسه، الرابط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852.

وكما أنّ للورود أشكال، ولألوانها معاني ودلالات فللورود أسرار قد تخفى على الكثير سنحاول فيما يلي الكشف عن بعضها:

- **الشـرف والعـــزة:**

كان «**أباطرة الرومان يسمحون للقادة المنتصرين بإضافة ورود إلى نياشينهم ومنذ ذلك الوقت من أهم شعارات العائلات الأوروبية القديمة، وقيل أنّ البابا الكسندر الثالث أهدى ويليم ملك سكوتلاندا وردة ذهبية، حيث تعبر عن أبدية الروح وطهارتها، ولهذا كانت الورود الذهبية لا تهدى إلا لحكام البلاد**». [1]

- **التضحية والعطاء:**

زعم القدماء «**أن الأصل في الورد كان أبيض اللون، وتحول لونه إلى اللون الأحمر «حين تلونت من دماء الآلهة الإغريقية فينوس التي جرحت قدماها من أشواك الورد، بينما كانت تحمي حبيبها الشاب الجميل من غضب مارس (إله الحرب)**» [2]، حتى أن هناك من الأزهار ما يرمز إلى «**الشهادة كزهرة شقائق النعمان**». [3]

- **القوة والسيطرة:**

عندما نتكلم عن ارتباط الورد بتاريخ القوة والسيطرة قد يبدو الأمر محمولا على المجاز أكثر ممّا هو محمول على الواقع لكنّها حقيقة، حروب نشبت وصراعات احتدمت وخبت، كان الورد السبب الأول والأخير فيها، نذكر منها «**حرب الوردتين التي استمرت ثلاثين عاما بإنجلترا أثناء حكم هنري السادس، وإدوارد الرابع وريشارد الثالث بين أمراء أسرة لانكستر وشعارهم "الوردة الحمراء"، وبورك "الوردة البيضاء" وانتهت عام 1476 بزواج إليزابيث**

---

[1]. المرجع السابق، الرابـط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852.

[2]. المرجع نفسه، الرابـــط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852.

[3]. المرجع نفسه، الرابـــط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852.

سليلة أسرة بورك وابنة الملك إدوارد الرابع بالملك هنري السابع سليل أسرة لانكستر الذي أطلق عليه لقب ملك الأزهار».[1]

- **النرجسية:**

من الأقوال الشهيرة في هذا المضمار قول الخليفة **جعفر المتوكل:** «"**أنا ملك السلاطين والورد ملك الرياحين، وكل أولى بصاحبه"، قال الخليفة ذلك وحرم الورد على النّاس (الرعية) فلا يرى الورد إلا في مجلسه».** [2]

- **السريـــة:**

تحدثنا الأساطير القديمة «**بأن "كيبويد" أهدى وردة إلى هيريوقراط إله الصمت كرشوة له حتى لا يذيع أسراره وكانوا في أوروبا إذا أرادوا أن يعبروا عن سرية ما يقال في جلسة حول مائدة، يعلقون وردة في السقف عند نهاية المائدة».** [3]

- **التعدد والاختلاف:**

فكما للزهور أسرار ومعان لها أيضا أشكال وألوان متعددة، وقد ذكر أنّ «**الوزير الشيرازي مدّ على هامش وليمته للسلطان البويهي، الحبال على عرض دجلة بين الرصافة والكرخ، ونثر الورد بكميات غطت الماء، فمنعته الحبال من الحركة، وقال التنوخي أنه رأى ورداً أصفر عدد ورق ورده ألف ورقة، ورأى ورداً أسود حالك اللون له رائحة زكية، ورأى بالبصرة وردة نصفها أحمر ونصفها الآخر أبيض».** [4]

---

(1). ينظر: المرجع السابق، الموقع: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852. وينظر: خيرة مباركي: الورد بين الثقافة الناعمة والرمز الفني، ج1، موقع الصدى نت، 28 أكتوبر 2017، الرابط: http://elsada.net/63720 ، تاريخ الاطلاع: 8 أفريل 2018، 14:10.

(2). الورد عند العرب لغة وجمالا، www.yabeyeynouth.com، تاريخ الاطلاع: 2 أفريل 2018، 15:15.

(3). شاكر خري: «الزهور... حضور بهي في الأسطورة والتراث»، الرابط: www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852.

(4). الورد عند العرب لغة وجمالا، الرابط: www.yabeyeynouth.com.

من خلال الدلالات التي ذكرت آنفا نخلص إلى أنّ الزهور تجاوزت أن تكون مجرد نبات يقطف لننعم بجماله السّاحر الأخاذ وروائحه العطرة الزكية «**ليتخذ أبعادا رمزية ذات دلالات ومعانٍ مختلفة، حسب المقام الحضاري والتاريخي والمناسبات الخاصة والعامة في العلاقات الإنسانية، تجسدت من خلالها رمزية الانسان في تعامله مع الطبيعة، فالزهور لم تغب عن حياة الشعوب، وأمام هذه "الثقافة الناعمة" تطلق النفس عنانها لتعبر عن أعماقها، ولئن عبّر الورد عن معانٍ كثيرة، فإن هذه المعاني أظهرت الاختلاف من خلال النوع واللون وارتباط كل ذلك بالحضارة والثقافة، فالورد حاضر في العقل الجمعي، في المشاعر والتفكير بل في العقائد، بهذا فهو يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالمناسبات التي تشرعه رمزاً حضارياَ حتى نكاد لا نرى المكان والناس إلاّ به**» [1]، والدليل على ذلك أنّ هناك العديد من الأوطان اقترن وجودها بالورد أو «**ارتبط الورد فيها بالمكان في علاقة جدلية مثل زهرة اللوتس التي اشتهرت بها مصر منذ العهد القديم أو الورد البلدي في المغرب، الدمشقي والبنفسج والسوسن والخرم والنيلوفر والأقحوان وشقائق النعمان في الأندلس وغيرها والفل والياسمين في تونس**». [2]

بل إنّ هناك من الشعوب من اتخذت من الزهور شعارا لها، فكان بذلك لكل شعب شعارا بهذا الشأن «**فالأقحوان والكاميليا شعار لليابان، والباسيفلورا شعار للصين، وزهرة الرمان شعار لألمانيا، والآبرس لفرنسا، والتيوليب لهولندا، والورد لأنجلترا، والبنفسج لليونان، واللوتس لمصر**» [3]، أمّا العرب فالزهور والنوار تحديدا فتعني النباتات والأشجار المثمرة، لهذا كان شعارهم **النخلة** (شجرتهم المقدسة).

وبهذا كانت الزهور وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي والإنساني والتعبير عن الشعور الوجداني، هذا الذي يراوح بين ألم وأمل، خيبة ورجاء...

ها هنا «**قالت الزهور كلمتها، لكنها لم تعلم أنها ستدخل التاريخ كرمز للأرض والممالك ولم تعلم أنها ستكون لها لغة تتغنى بها الشعوب والمحبين، ولم تعلم أنها في الماضي**

---

(1). خيرة مباركي: الورد بين الثقافة الناعمة والرمز الفني، ج1، الرابط: http://elsada.net/63720.

(2). المرجع نفسه، الرابط: http://elsada.net/63720.

(3). الورد عند العرب لغة وجمالا، الرابط: www.yabeyeynouth.com.

والحاضر، كان لها دور ولا يزال في صياغة أفكار الناس وعقائدهم ومعتقداتهم حتى أضحت رمزاً للأرض والواقع». [1]

- **دلالة الملح في الذاكرة التراثية والتاريخية:**

- **الخلود:**

«الملح من أطول الموجودات عمرا في الكون، لكنه مع ذلك لم يهرم ولم تخفت الرغبة فيه، لقد مرّت حياته من العصر البرونزي إلى القديم إلى الحديث إلى الآن وعَبَر من الأسطورة إلى التاريخ، وجاء من البدائية إلى الحضارة، وانتقل من الكهف إلى المدينة، لقد عاصرته كائنات وزالت، ولم يزل، وعرفته الحضارات جميعها ومنذ أن اكتشفه الإنسان ما تركه». [2]

- **الثبات:**

كان الملح ولا يزال وسيبقى مسحوقا أبيض أو بلورات بيضاء.

- **اللـذة:**

لذة هو ومذاق ممتع يزيد الأطعمة شهية ويحفظها، **«من دونه لا يكون الطعام طعامًا متى لم يزد عن المقدار، كمية قليلة قد تملح طعاما كثيرا يذوب ويتلاشى ويختفي لكنه يؤثر تأثيرا قويا».** [3]

---

[1]. خيرة مباركي: الورد بين الثقافة الناعمة والرمز الفني، ج1، الرابط: http://elsada.net/63720.

[2]. أمجد ناصر: "إذا فسد الملح"، موقع الجزيرة نت، 2011/10/29، الرابط: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح، تاريخ الاطلاع: 28 مارس 2018، 10:30.

[3]. مصطفى القلعي: " الملح... الوجود استعارة"، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3727، 2012/05/14، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=307633، تاريخ الاطلاع: 29 مارس 2018، 17:30.

- **العـزة:**

وقد «**اقترن الملح بالمعبد كما اقترن بموائد الأباطرة والأثرياء كيل بالذهب مرة وقويض بالمعادن النفيسة مرة أخرى**». [1]

بسبب هذا المسحوق الأبيض: «**حروب نشبت، طرق شقت، صراعات احتدمت، وخبت، أرض اكتشفت، قوافل سيرت، مواكب مخرت عباب البحار، قصائد وأعمال أدبية، طقوس دينية أديت، رسائل دبلوماسية بين ملوك وأباطرة كتبت كان الملح سببها الأول**». [2]

- **المذلة:**

مادة قد لا نصادف العناء في الحصول عليها أو شرائها، فلا يوجد اليوم أكثر شيوعا ورخصا من الملح.

«**سلاح رخيص لكنه مهلك مبيد، استعملت الرومان القدامى في الحروب البونية، حيث قاموا برشه على أرض قرطاج لخصيها من أن تلد حنبعل آخر**». [3]

- **دواء:**

مطهر ومعقم ضد الجراثيم «**ووسيلة نافعة لإيقاف نزيف الجروح**». [4]

- **داء:**

«**للملح مقامه الأسود في الطب الحديث، فهو سبب لأخطر الأمراض وأشدها فتكا بالإنسان: كأمراض الضغط، والقلب والشرايين**». [5]

---

[1]. أمجد ناصر: "إذا فسد الملح"، الرابط:
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح

[2]. المرجع نفسه، الرابط:
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح

[3]. مصطفى القلعي: " الملح... الوجود استعارة"، الرابط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763

[4]. المرجع نفسه، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763.

[5]. المرجع نفسه، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763.

- **العقاب:**

للملح حضور في الطقوس الدينية «**للإغريق واليونان واليهود والمسيحيين فهو يحضر في بعضها حضور العقاب من ذلك زوجة النبي لوط (عليه السلام) مسخت عمودا من الملح حين خالفت الأوامر، وأصرت على الالتفات وراءها حين الفرار من سدوم الموعودة بالويل والخراب**». [1]

«**كما كان يذر الملح فوق المدينة المهزومة وعندئذ لن يخرج منها شيء من العشب**». [2]

- **المكافأة:**

«**كان الجنود الرومان يتقاضون رواتبهم - أحيانا - على شكل حفنات من الملح**».[3]

- **الخيـــر:**

للملح منزلة رفيعة، ويظهر ذلك من خلال وصف «**يسوع أصحابه بأنهم ملح الأرض، فقد كان يقول لهم: أنتم نلح الأرض فإذا فسد الملح فبأي شيء نملحه ولهذا الوصف أكثر من تأويل، فهم لا يفسدون ولا يطال أخلاقهم الخلل في الحياة وهم خالدون لا يطال النسيان ذكراهم، وهم فاكهة الأرض يعني توابلها المطيبة حياة غيرهم، وهم ملحها المقيم في أعماقها لا يقتلع ولا ينضب**»، [4] والتأويلات كلّها تذهب في اتجاه الاعلاء من شأن الملح.

---

(1). المرجع السابق، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763.

(2). المرجع نفسه، الرابـط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763

(3). أمجد ناصر: إذا فسد الملح، الرابـط:

http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح

(4). ينظـر، الأب لويـس حـزيـون: "هويـــة المسيحييـــن: ملـح الأرض ونـور العالـــم"، 2017/06/04، الـرابـــط: هوية-المسيحيين-ملح-الأرض-ونور-العالم/http://www.abouna.org/content، تاريخ الاطلاع:30 مارس2018، 19:30.

- **الشـــر:**

غير أنّ هذه المكانة الرفيعة للملح نجد لها منزلة مناقضة تماما في معتقدات المسلمين الشيعة فقد صار عندهم رمزاً للشر «**من ذلك أنّ المُغيريّة من "غلاة" الشيعة - من أصحاب المغيرة بن سعيد العجلي - يرون أنّ الباري لمّا رأى أعمال العباد في كفّه "غضب من المعاصي فعرق فاجتمع من عرقه بحران أحدهما مالح والآخر عذب والمالح مظلم والعذب نيّر"، (...) فالكفّار من البحر المالح المظلم، والمؤمنون من البحر النيّر العذب (...) فمن الماء العذب خلق الله الجنّة وأهل الطاعة، ومن الملح خلق النّار وأهل المعصية(...)**»، [1] وما يعنينا من هذا المعتقد، في هذا المقام، أنّ الملح عنصر من العناصر الرئيسيّة المشكّلة للكون وأنّه دالّ على الشرّ.

- **المقدّس:**

للملح «**علاقة بالمقدس ففي الأديان السماوية الثلاثة ذكر الملح، كما انه موضع اعتبار في الأديان الوثنية، وذكره واعتباره مقترن غالبا بالطّهارة والنقاء**» [2]، وقد كانت «**العرب قديما تحلف بالملح والماء تعظيماً لهما**». [3]

«**وينسب البغوي في تفسيره إلى عبد الله بن عمر هذا القول "أن الله أنزل أربع بركات من السماء إلى الأرض: الحديد والنار والماء والملح"**». [4]

- **عهد وميثاق:**

من المعلوم بالضرورة للشعوب العربية كافة رمزية الملح في الأمثال الشعبية الراسخة في الوجدان العربي، «**فالملح في القيم الشعبيّة مَثل يضرب في الدلالة على الميثاق الشفويّ**

---

(1). مصطفى القلعي: " الملح... الوجود استعارة"، الرابـط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763

(2). المرجع نفسه، الرابـط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763.

(3). أحمد محمد قدور: مصنفات اللحن والتثقيف حتى القرن الرابع هجري، ص: 110.

(4). مصطفى القلعي: " الملح... الوجود استعارة"، الرابـط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763

الذي يبرم رمزيّا بين من يتناولون الطعام معا لأوّل مرّة، فلكأنّ الطّاعمين والمطعمين بتناولهم الطعام المملّح معا أمضوا على عهد رمزيّ بالوفاء والإخلاص وحسن المعاشرة. وهو عهد أوثق من العهود المكتوبة. ثمّ إنّ الملح شكّل مخرجا لقيم الجماعة التي لم تجد صيغة مكتوبة لعهد قد يكتب في الالتزام بالوفاء والإخلاص. فكان عهد الملح بديلا عن هذا العهد الذي لا يكتب فيما النّاس في حاجة إليه لتنظيم حياتهم». [1]

- **القوة والسيطرة:**

للملح «**تاريخ عريق من القوة والطبقية الاجتماعية عبر مسيرة التحضر الإنساني، بل يمكن القول أنّ تاريخ الملح هو نفسه تاريخ الانسان، تجاوز الحجة إلى شيء من الرفاهية، وسجلات التاريخ تحفظ لنا سجلات عميقة لهذا المسحوق الأبيض في هذا الصدد نذكر منها ما جرى في بلاط أباطرة الصين في عهد كونفشيوس**». [2]

وقد كان كونفشيوس وأتباعه من بعده يركزون على الجانب الأخلاقي للحكم فيما ظهرت مدرسة فكرية جديدة ذات طابع عملي سميت "الالتزام بحرفية القانون" وكان أن دار صراع بين الكونفوشيين وهذه الأخيرة على الملح، فتصدى أتباع كونفوشيوس لهؤلاء عندما طرحوا أمام الامبراطور مشروع قرار تأميم الملح، بدا الصراع شاقا كالعادة بين الأخلاق والواقعي، ورجحت الكفة في هذا الصراع للواقعيين كالعادة، فكان أول عمل احتكاري تقوم به الدولة عبر التاريخ في تأميم واحدة من المواد الحيوية، واحتكار الدولة للملح درَّ عليها عائدات كبيرة مكنتها من بناء جيش ضخم وشق الطرق التي جمعت بين أرجاء الصين المترامية وبناء سور الصين العظيم، إلاّ أنه كما شكلت ضريبة الملح مصدرًا ماليا يماثل مصادر الدول العربية الخليجية اليوم من البترول، صنع طبقة أغنياء مقابل إفقار شامل للشعب. [3]

---

[1]. المرجع السابق، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30763.

[2]. أمجد ناصر: إذا فسد الملح، الرابط:

http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح

[3]. ينظر، المرجع نفسه، الرابط:

http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح

كما كان للملح أهمية مماثلة في الإمبراطورية الرومانية، حيث أنّ تاريخ تأسيس المدن الرومانية مرتبط بالملح أيضا. فقد بنيت معظم هذه المدن بالقرب من الملاحات، بما في ذلك عاصمة الإمبراطورية "روما". [1]

- **الأرض:**

«كان للملح ارتباط خاص بالقضية الفلسطينية، ارتباط جعله شريان الحياة الأخير الذي يبقى عليه الأسرى نابضا». [2]

كان استجماعنا لهذه الدلالات بمثابة حل لكلمة السر أو الكلمات المتقاطعة للوصول إلى المعنى الخفي الكامن وراء هذا العنوان، فمن خلال هذه الدلالات السابقة الكامنة وراء لفظة الورد يمكن القول أنّ المقصود بالنوار في الرواية هي المرأة، هذه التي كثيرا ما كانت قناع تلبسه الذات المبدعة للتغني بالوطن والإشادة به أو العكس، وعليه فالمرأة هي المعنى الظاهر إلاّ أنّ المعنى العميق والخفي هو الوطن (الجزائر).

ومن خلال الدلالات التي تم استخلاصها عن الملح، هذا الذي اقترن بالخير تارة وبالشر تارة أخرى، بالعزة حينا والمذلة حينا آخر، كان هو العقاب وهو المكافأة، هو الدّاء والدواء في آن واحد...، لكن أي شيء فيه كل هذه الصفات وكان الملح إشارة إليه في الرواية، أي شيء يمثل للإنسان الخير، العزة، القوة، والمكافأة وبفقده يحلّ الشر والمذلة والعقاب، أي شيء يمكن أن يفقد الانسان لذة الحياة الجميلة، أي شيء تعدّى كل هذا ليكون ثابتا، خالداً، أزلياً مرتبط بوجود الانسان على هذه السطيحة.

هو الدّاء والضرورة، والدّاء كما هو فساد في جسم الإنسان هو فساد في الأرض التي لا يطهرها ويعيد لها عافيتها سوى العرض والشرف، وهو المقصود من كلمة **الملح**.

---

[1]. ينظر، المرجع السابق، الرابط:
أمجد_ناصر_يكتب_إذا_فسد_الملح/http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29

[2]. إلهامي لمليحي: "حصوة ملح العرب التي ذابت في أكواب المعتقلين" 2017/05/25، الرابط: حصوة_ملح_العرب_التي_ذابت_في_أكواب_المعتقلين/www.almaydeen.net/articles/blog/756421، تاريخ الاطلاع: 2018/04/01، 20:00.

كانت هذه قراءة للعتبة "**نوار الملح**" عنوان الرواية اشتملت على توقعات منّا عن مضمون المتن، لكن هذه التوقعات إذا راح القارئ يقترب من النص الأكبر ويقلب صفحاته شرع في تحقيق تلك التوقعات، سيجد أنّ الروائي "**عبد الغني الزهاني**" ينطلق من تفاصيل صغيرة ليظهر معنى المثل القائل بالاستحالة في أبسط الأمور، أبرزها:

- **عندما يزهر الملح تعتذر فرنسا عن جرائمها البشعة للجزائر.**

سيرى أنّ المقصود بالنوار هي "**زهية**" المرأة العفيفة الطاهرة، هذه التي انتهك عرضها واغتصبت من طرف معمر فرنسي لتنجب منه ولد (لقيط) وهنا يتجسد ما قلناه آنفا عن الأصل المهين والمنبت الوضيع، وبإنهائه الرواية سيتأكد أنّ "**زهية**" تلك المرأة العفيفة الطاهرة كانت صورة مموهة من الكاتب، أراد من خلالها الحديث عن الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، هذا الاحتلال الذي مارس أبشع صور الاضطهاد على الشعب الجزائري، محاولا طمس هويته ومحو ثقافته ولغته وتاريخه بأبشع وأشنع الجرائم التي يندى لها جبين البشرية.

فيما مثّل الملح العرض الذي انتهك وكما كان انتهاك لعرض زهية المرأة الطاهرة العفيفة هو انتهاك واغتصاب للأرض، هذه الأرض التي شهدت مدى وحشية المحتل الفرنسي، الذي حاول الاستحواذ عليها عنوة بشتى الطرق، إلاّ أنّه فشل في ذلك.

في الأخير نخلص إلى أنّ العنوان شكّل دوامة لغوية حافلة بالدلالات والايحاءات، فهذا الكلام المقتضب "**نوار الملح**" تعددت فيه ملامح الشعرية، وفي محاولتنا لاستجلائها وقفنا على عناصر مهمة هي: **التناص، الصورة البيانية، الرمز، المفارقة** والتي من خلالها جمع الكاتب بين الشيء ونقيضه في سياق واحد متسق، ممّا أخرجها من حدودها اللغوية البسيطة لتصبح أداة من أدوات الكاتب في خلق نصه والتعبير عن واقع يعيشه من خلال السخرية والتي كانت بدورها أسلوب فني مناسب يليق بهذا الواقع المزرى المليء بالتناقضات.

ومن هنا يمكن القول أنّ الروائي أحسن بالفعل اختيار العتبة، فقد استطاع وببراعة أن يجعل من هذا العنوان واجهة مغرية ومثيرة، فكان علامة مكثفة، منضغطة، ساحرة، جاذبة، ومحيرة في آن واحد أثارت شهيتنا لتقليب صفحات الرواية لمعرفة ما هو المقصود من وراء

هذا المثل، ما هو الشيء المستحيل الذي لا يمكن تحقيقه، ذلك لأنّ العنوان «**هو كل شيء من حيث أنّه لا شيء فيه يشفي الغليل إلاّ بتصفح الرواية**» [1].

[1]. محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الغلاف والمتن (مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي/ اللاز نموذجا)، ص:34.

2. صورة الغلاف:

لقد شكل **عنوان الرواية**، و**صورة الغلاف**، و**كلمة الناشر** دلالة كانت بمثابة أرضية سائحة للفهم، حائلة دون تخطي المقصد المنشئ مهما اختلفت القراءة، دلالة يفهم منها القارئ العادي ما أراد، ويفهم منها القارئ المتمرس ما أراد، دلالة كانت استشرافا ونصف جواب على سؤال المتن.

كان عنوان الرواية "**نوار الملح**" قد أفصح عن استحالة شيء معين تضمنه المتن، فإن الصورة المرسومة على غلاف الرواية الأمامي أخذت فضاءً معادلاً وظهيرًا ليكمل دلالة العنوان المكتوب، فكانت بذلك «**ترداد بياني بالمعنى أدت ابلاغية مقصودة وإرسالية وظيفية إضافة إلى كونها تجذب القارئ فهي تساعد في تسريع الرصد الدلالي لمحتوى العنوان ولقطة مشهدية تُدرك بالعين القارئة قبل تقليب صفحات الرواية وتأمل مشاهدها المكتوبة بالحرف والحركات ودلائل الكلمة والجمل...**». [1]

إضافة إلى ذلك فهي تعتبر شاهدًا فنيًا معرفيًا دالاً على أنّ الرسام متلق ناجح إلى حد ما، إذ يبدوا أنّه تملى المتن واستوعبه، فقد حاول جادا وجاهدا أن تكون الصورة الغلافية مكملة للعنوان الذي يسم الرواية وسما مخصوصا وفق الغاية التي هدف إليها الروائي/المرسل، فكانت بذلك مؤشرا للمحتوى ونص موازي اختزل فيه أهم النقاط التي تناولها المتن.

نلاحظ في صورة الغلاف * فتاة يافعة في مقتبل العمر، تبدوا ملامح وجهها واضحة ومتناسقة ومحددة بالرغم من أنّه لا يظهر بالكامل، سمراء البشرة ذات عينين سوداوين، وشعر أسود ناعم مجدل، أسدلت عليه وشاح زهري اللون حاصرة إياه حتى يبدوا شيء منه، تناثرت منه بعض الخصلات التي عبث بها الهواء ليتركها مبعثرة على جانبيه دون تنسيق، فتاة متوثبة مشدودة النظرة إلى المجهول، نظرة المصدوم الخائف والمرعوب من هول ما يرى، أو ما هو فيه، نظرة تخفي التوقع الخطير والمفاجآت الأليمة.

---

[1]. المرجع السابق، ص:32.

*. ينظر، الملحق رقم (03)، ص:165.

ترتدي زيا أحمر قانٍ تبعثر عليه بعض الأخضر الذي بدا وكأنه أوراق شجر متناثرة، وكأن هذه الفتاة هي الشجرة التي أسقطها الروائي عمدا من العنوان لتعوض بهذه الفتاة وكأنّها هي الجذع الذي تتفرع منه غصون (أحداث) الرواية.

من المؤكد أنّ القراءة الشمولية ومعرفة كل السياقات ضرب من المستحيل، إلاّ أنّ حضور هذين اللونين المتنافضين **(الأحمر، الأخضر)** بدلالتهما السميولوجية لافت للانتباه، بل فاتح لشهية التأويل.

إنّ الزي الأحمر قانٍ الذي تناثر عليه بعض الأخضر بدا وكأنه خريطة لوطن أو منطقة ما فيه، حرم فيها أهلها طعم السلام والأمان والاستقرار فعاشوا فيها معنى الفقدان والتشتت عبر الجغرافيا.

فإذا كان الأخضر لون الربيع أي لون الحياة ورمز الاستقرار والتوازن والتناغم يعطي شعورا بالأمان، فالأحمر لون الدّم والجراح والألم، لون التنبيه والتحذير من وجود خطر معين، وإذا كان الأخضر لون الجنة فالأحمر لون الجحيم وغلبة الأحمر على الأخضر دليل على عدم الاستقرار وانعدام الأمن والأمان، ومن هنا يمكن القول أنّ الرواية قطعة من سنين الجمر من زمن الحقبة الاستعمارية للجزائر.

وقد يكون الأحمر دليلاً على حب كبير تكنه هذه الفتاة لأحدهم، والأخضر إشارة للخصب والنّماء أي الرجل، رجل هذه الفتاة، الذي يبدو أنّها فقدته ليس بموت وإنّما بسبب تشتت ورحيل هذا الأخير لمكان غير محدد أو معروف وهذا بالفعل ما كانت تعانيه النساء إبان الاحتلال، حيث كان الرجال يذهبون بعيدا بحثا عن العمل والأمن وتبقى النساء منتظرات وهذا ما عكسته نظرة الفتاة القابعة على الغلاف فقد كانت بالإضافة إلى ما ذكر آنفا نظرة المترقب المنتظر.

ليكون الفضاء المتبقي من الغلاف الأمامي الذي يصعب تحديد لونه صراحة أكان أسودا قاتما أم أسود فاتح، أم رمادي، أو بني قاتم إلاّ أنّه قد يحيل إلى جدار والذي بدوره يحيل إلى العجز وانسداد الأفق.

يتوسط الغلاف عنوان الرواية "**نوار الملح**" مكتوب بخط عريض متناسق الأجزاء (الطول، العرض، المسافة) ومن تحته اسم الروائي "**عبد الغني زهاني**" بخط رقيق ثم نجد كلمة رواية وهي إشارة إلى نوع هذا العمل الأدبي. أمّا عن الألوان فلقد كتب العنوان باللون الأبيض محددًا الحواف باللون الأسود، فالأبيض يفرض على القارئ أن يدخل في مجال تأملي محمل بالدلالات التي تفيد: الوضوح، الصفاء، الطهارة، النقاء والعفة. فضلا عن الصمت والتأمل، أما التحديد الذي جاء باللون الأسود هذا اللون البارز الذي يحمل الشيء وضده حيث يرمز للحياة والموت معا، ولعله هنا (في الرواية) أقرب إلى الحداد والحزن والهم والفقدان، وعليه فإن اللونين الأبيض والأسود تجتمع فيهما الضدية وهذه الطبيعة المزدوجة هي ذاتها التي وسم بها الروائي عالم روايته الأولى.

3. كلمة الناشر (الغلاف الخلفي):

على لون القحط والجفاف، وصمت قفار الصحراء الموحش الذي بدا به الغلاف الخلفي* للرواية كتبت هذه العبارات التي تحمل معاني الفقر والفقد والوحدة والتشتت والضياع: «**خلف هذه الجدران الطينية المتلاصقة، قصص متشابهة للنسوة غدون وحيدات، لولا مجاورة الحيوانات في الزرائب اللصيقة، ثغاء الماعز في الغروب، نهيق الحمار لأسباب مجهولة، نوم الحمام في الظهيرة وآثاره التي يتركها على الأرضية المتربة، نوع القط تحت قربة الماء، والصمت الكاسح في الليل وعواء الذئاب البعيدة، تتقلب زهية في فراشها على السدّة والهواء قليل وساخن والصهد يتصاعد من الأرض المالحة والآفاق المسدودة بسحاب ثقيل متقطع يحبس الهواء في الليل والنهار**». [1]

يبدوا لنا من خلال هذه العبارات أنّ الناشر تجنب وضع ملخص أو رأي له في الرواية فقد كانت الكلمة كما قلنا عبارة عن فقرة منتقاة من الرواية نفسها توخى الناشر من خلالها تقريب محتوى الرواية من القارئ وجذبه إليها، كنوع من الدعاية ودغدغة شهية القراءة لديه، وقد توافقت هذه العبارات مع لون الغلاف الذي بدا وكأنه مساحة من الرمل والذي ساعد بدوره في تحديد المنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية وهي الجنوب الجزائري.

*. ينظر، الملحق رقم (03)، ص:165.

[1]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، دار الجزائر تقرأ، 2017، ص:67.

II. العناصر الجمالية في الخطاب السردي:

1. التضمين:

يعتبر التضمين من أكثر الأساليب انتشارا في التراث العربي، «**وهم إقحام حكاية داخل حكاية أخرى**» [1]، بمعنى أن الإطار الحكائي العام تتفرع منه عدة حكايات أخرى فنجد «**حدثا يتضمن حدثا آخر وهو مختلف عنه زمنيا وسرديا**» [2]، «**فالتضمين الحكائي يمنح الرواية شكلا زمنيا جديدا، يقوم على تداخل الحكايات وجدل حاضرها مع ماضيها بصورة تتيح لهذا البناء المحكم أن يتجاوز الحدود الفاصلة بين القصص والحكايات التي يتضمها**» [3]، ولا يتوانى الراوي وهو بإزاء هذا التضمين من العودة إلى الحكاية الإطار أو مغادرتها للحظات سابقة ليعود بنا مجددا.

وفي روايتنا "**نوار الملح**" يحضر نسق التضمين بشكل كبير، ففي فلك الإطار الحكائي العام وفي سياق الأحداث تتفرع قصص عديدة لقصة مقتل "**العم مسعود**" وهروب "**عيسى**" وقصص المجاهدين ورحلة تعذيبهم من طرف المستعمر لتزيد من تشويق القارئ وتكشف لديه حالة من الوعي بالأوضاع الإنسانية والاجتماعية التي كان يعيشها الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار.

وباستخدام الراوي لهذا النسق يحفز القارئ على البحث فيما يدور بين الشخصيات، وبالرّغم من أنّ هذه القصص تبطئ من الحدث الأكبر إلاّ أنّها ترقى بالفكرة الأساس للرواية.

---

[1]. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص:56.

[2]. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص:163.

[3]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية (1960-2000)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الأردن، 2002، ص:94.

وبما أنّ التضمين من العناصر الجمالية في الخطاب السردي التي تكسب العمل الروائي قوة، وتعمل على شد انتباه المتلقي، وبما أنّ كاتبنا استخدمه لإثراء عمله سنقوم بدراسته والبداية مع تحديد الإطار الحكائي العام للرواية.

الحكاية الإطار: وهي الحكاية التي تدور حولها رواية "**نوار الملح**" وتتمثل في أن أحد أبناء المعمرين يدعى أندريه يقرر العودة إلى الجزائر بعد أكثر من أربعين سنة للبحث عن ولد يعتقد أنه من صلبه ولدته امرأة جزائرية اغتصبها في زمن الثورة «**كان أندريه يحاول أن يتذكر بداية هذه الحكاية التي تجعله يقطع البحر المتوسط باحثا عن خيوطها المتلاشية بأمل ضئيل...**». [1]

المرأة "**زهية**" كانت قد تزوجت قبل الحادثة من ابن عمتها الجزائري المدعو "**عيسى**" الذي يفر بعد ليلة واحدة من زواجه لأنه كان مطلوبا من السلطات الفرنسية، يبدأ **أندريه** رحلة البحث في المدينة التي كانت تقيم بها عائلته بالجنوب الشرقي بين من بقي من الذين كان يعرفهم، وعندما ينال منه اليأس يجد ملصقاً لحملة انتخابية لأحد المترشحين للانتخابات البرلمانية وتشدّه صورة المترشح الذي يكاد يكون صورة منه وعندما يذهب إلى مقر التجمع الذي يقيمه المترشح تحدث المفاجأة إذ يجتمع الثلاثة الأب "**عيسى**" والمعمر "**أندريه**" والولد "**أسعد**" لتكون النهاية بحوار بينهم.

- **الحكايات المتضمنة:**

- **الحكاية رقم (01):**

حكاية "**أندريه**" و"**رحيلا** "- قصة حبه الأول - الفتاة اليهودية الجزائرية التي عشقها من أول نظرة، والتي كانت تقطن مدينة قسنطينة «**... يوم رآها أول مرة في مسرح المدينة وهي تقرأ أشعرا لبودلير سلبيت لبه... كانت بداية قصة جميلة بين فرنسي مسيحي ويهودية**

---

[1]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:5.

جزائرية...» [1]، لكنها لم تكتمل «**أنت لن تتزوجها ستحتاج لبعض الوقت لنسيانها...**»،[2] كان هذا قرار "**لالو**" والد "**أندريه**".

عبر الروائي بلغة شعرية جميلة عن قصة حب "**أندريه**" و"**رحيلا**" بالرغم من أنّها لم تأخذ حيزا كبيرا في الرواية إلاّ أنّها أضفت جمالية خاصة في دقة التعبير والوصف.

- **الحكاية رقم (02):**

زواج "**عيسى**" من "**زهية**" ابنة خاله بطلب من أمه:

«ما رأيك أن نزوج عيسى؟

- **ماذا تقولين؟**
- **نخطب له الآن ونزوجه لاحقا...**
- **نخطب له زهية بنت أخي مسعود هي أنسب واحدة...».** [3]

قصة "**زهية**" و"**عيسى**" كأي قصة حب عذرية تدور في وسط عائلة محافظة «**إذ لا تنفك أمه تردد زهية لعيسى وعيسى لزهية، وربما بسبب ذلك نشأت تلك المودة الغريبة بينهما وهما لا يزالان صبيان يتسابقان بين الدروب ويعفران بعضهما بالتراب، واستمرا وهما فتيان يتناوشان بسبب أو بدون سبب حتى انتبه مسعود إلى أن ابنته لم تعد صغيرة ويجب إبعادها عن ابن عمتها حتى لا يقعا في المحظور، لكن البنت ظلت تختلف الأعذار للذهاب إلى بيت عمتها علّها تصادفه داخلا أو خارجا أو على أي حال كان... وكثيرا ما كان يحدث ذلك فيتبادلان كلمات قليلة تخفي وراءها أشواق هادرة».**[4]

تتم الخطبة بين "**زهية**" و"**عيسى**" حسب التقاليد المتبعة «**بعد أيام قليلة أعدت حدة قفة مليئة بالسكر والشاي والحلوى والحناء وقصدت بيت أخيها الذين كانوا على علم بمقدمها،**

---

[1]. المصدر السابق، ص:9.

[2]. المصدر نفسه، ص:10.

[3]. المصدر نفسه، ص:13.

[4]. المصدر نفسه، ص:15.

فرائحة الخطبة تسري بين الجدران...» [1]، لتتوالى الأحداث بعد ذلك ويتم الزواج على مضض هذا كان شرط "**حدة**" أم "**عيسى**"، وقد كان ذلك بسبب موت أخيها وزوجها «... **عند غروب الشمس من يوم الخميس تحرك موكب البنات من بيت السي الطيب لجلب العروس مع بضعة رجال من أقرباء العريس وأصدقائه، قال عيسى وهو يشد على يد أمه (سنذهب أولا إلى سيدي سالم نشعل شمعة ونقرأ الفاتحة ثم نأخذ العروس، وسار الركب...».**[2]

إذن تصف لنا هذه المقاطع من الرواية بالمختصر حكاية "**عيسى**" و"**زهية**" وقصة حبهما الطاهر والحقيق، بلغة شعرية استعملها الراوي لينة ورقيقة فيها انزياح عن المألوف فالخطبة ليست لها رائحة ولا تسري بين الجدران، لتتجلى الشعرية في هذا المقطع في دقة الوصف والتعبير.

- **الحكاية رقم (03):**

حكاية مقتل "**مسعود**" والد "**زهية**" على يد أحد أبناء المعمرين، فتى طائش يدعى **مارك** ابن الفرنسي **ريشار** «**مال إلى الطريق المحفوف بالنخيل من جانبيه وقد صارت محطة القطار وراء ظهره، راح يدندن لحنا رتيبا ويقود دراجته بسرعة أكبر، رأى في الجهة المقابلة سيارة جيب قادمة بسرعة فمال إلى يمينه حتى لامس بدرّاجته الجدار الطيني لأحد البساتين، وكاد يقع، رأى أن السيارة قادمة نحوه لا محالة، في لحظة لاح له وجهه مارك ابن الفرنسي (ريشار) كان يقود السيارة وهو يقهقه، واصل مارك طريقه بالسرعة ذاتها وكأن شيئا لم يكن، تاركا وراءه مسعود مرميا تحت دراجته والدّم يجري من كل مكان في جسده، بينما كانت عجلة الدراجة الأمامية ما تزال تواصل سيرها وسط الطريق».**[3]

اعتمد الكاتب في هذا المقطع دقة تصوير عالية لدرجة جعلت من المشهد حيا حاضرا أمامنا.

---

[1]. المصدر السابق، ص:15.

[2]. المصدر نفسه، ص:62.

[3]. المصدر نفسه، ص:28.

قتل "**مسعود**" واحتسبت الجريمة المتعمدة على أنها قتل خطأ وقبلت الدّية «**تفرق الجمع وقد أجمعوا على أن يقبل أهل مسعود الدّية على اعتبار أن مارك قتل مسعود خطأ، رضي الجميع رغم أنه بقي في النفوس شيء**». [1]

"**مسعود**" لا يمثل إلا شخص من بين آلاف الأشخاص الذين قتلوا بنفس الطريقة وأسوأ، وتقبل الأهالي للجريمة ما هو إلا خضوع للأمر الواقع الذي كان يفرض عليهم من قبل المستعمر، لكن الوضع لم يستمر فكانت هذه القطرة التي أفاضت الكأس.

استعمل الكاتب في هذا المقطع لغة شعرية تلمس المتلقي لدقة الوصف والتعبير لدرجة جعلت من المشهد يتحرك أمامنا كأننا نشاهد فلما.

- **الحكاية رقم (04):**

تتضمن الحكاية الإطار أيضا قصص استشهاد الثوار والتعذيب الذي لحقهم من المستعمر يسردها الروائي ضمن الحدث الكبير في سلسلة تتابع وتضمين ومن بين هذه القصص، قصة "**السي لخضر**" واعتقاله من طرف السلطات الفرنسية «**في برج كورنو السجن المحلي بجامعة خيمة كبيرة وسط الفناء زج بكل الذين جمعوا من القرى الست من الذين ثبت تورطهم في الثورة أو حامت حولهم شبهة بذلك، الحراسة مشدّدة ولا زيارات، الجنوب منتشرون في كل مكان داخل المبنى وخارجه، فرقة خاصة تصل المدينة للاستنطاق والقضاء على الثورة الوليدة في المنطقة**». [2]

في هذا السجن (**برج كورنو**) كانت فرنسا تمارس شتى أنواع التعذيب على الأسرى وإعدامهم بطريقة بشعة ولعل التاريخ يشهد على ذلك، وكان المساجين ينتظرون المجهول مع حلول كل ظلام «... **فذلك إيذان ببدء رحلة العذاب الليلية من كان عليه الدور يودّع البقية وداع الموقن من الموت، يشيّعه الرجال بنظراتهم كأنما يرثون أنفسهم**». [3]

---

[1]. المصدر السابق، ص:29.

[2]. المصدر نفسه، ص:57.

[3]. المصدر نفسه، ص:58-57.

«وحده السي لخضر لم يشعر بذلك الأمل ظل واقفا عند باب الخيمة ينتظر اللحظة التي تفتح فيها البوابة ويدخل ريمون...»، [1] كان "**السي لخضر**" مثال الرجل المجاهد الشجاع الذي كان مستعدا للتضحية بروحه دفاعا عن وطنه الجزائر من جبروت المستعمر أراد غرس جذوره في هذا الوطن.

«خبرة الكورونال ريمون في الاستجوابات كبيرة في الجزائر وفي فرنسا لذا هو يعرف قيمة الكلمة الأولى من خلالها يزن الرجل ونوعية العذاب المجدي معه، نظر مليا في السي لخضر الواقف بثقة بوجه شامخ ونظرة ثابتة هادئة رأى أن الرجل لن يتكلم بأكثر من ذلك، لكن قرر أن يمضي في تعذيبه حفاظا على هيبته وهيبة سجن كورنو...». [2]

يصور لنا هذا المقطع كيفية تعذيب الكورونال "**ريمون**" للمجاهد "**السي لخضر**" هذا المجاهد الذي وبالرغم من كل شيء وقف شامخا واثقا لدرجة استفزت الكورونال وجعلته يمارس عليه شتّى أنواع التعذيب، وهذا إن دلّ فإنّه يدل على فظاعة وبشاعة المستعمر الذي استعمل كل الطرق لتعذيب المجاهدين «**طارت حمامات من النخل القريب من الطريق عندما أطلق الجنديان النار على الأسيرين ثم انطلقت العربة عائدة إلى السجن، ظلت جثة السي لخضر ورفيقه مرميتين حتى منتصف النهار فحملها بعض الرجال إلى المسجد ودفنا عصر ذلك اليوم**». [3]

جمال الوصف في هذا المقطع يجعل المشهد مؤثرا يخز في نفس القارئ، قتل **السي لخضر** ولعل اسمه لم يذكر في أرشيف تاريخ ثورتنا غير أن دوره كان جد فعال في تحقيق النصر الذي ننعم به اليوم.

---

[1]. المصدر السابق، ص:58.

[2]. المصدر نفسه، ص:59.

[3]. المصدر نفسه، ص:60.

- **الحكاية رقم (05):**

ومن بين الحكايات المتضمن حكاية "**السي مصطفى**" رجل وحيد «**فقد أسرته كاملة بعد مسيرات 8 ماي 1945 في مأساة شخصية تزامنت مع المجزرة الوطنية**» [1]، وكغيره من المواطنين الجزائريين الذين خرجوا في مسيرات مطالبين الحكومة الفرنسية بالاستقلال الذي كانت قد وعدتهم به، يجد "**السي مصطفى**" نفسه مساقا إلى السجن مع المئات من الشعب «**لبث في سجن لمباز شهرا قبل أن يسمع أن الطائرات قصفت القرية التي يقطن بها وأزالتها من على وجه الأرض، أخذ يصرخ ويلعن فرنسا فوضع في زنزانة انفرادية لأيام بوجبة واحدة حقيرة والماء البارد يصب عليه في كل ساعة ليلاً ونهارًا حتى سأله الضابط بارزي ذات يوم متى تكف عن كره فرنسا؟ لم يجد السي مصطفى من الكلام ما يصلح للرد على هذه البلاهة فقال: (يوم أكف عن كوني رجلا) ...**». [2]

كان رد "**السي مصطفى**" على الضابط "**ريمون**" رد كل جزائري حر أبي النفس لا يرضخ ولا يتنازل أمام محاولات المستعمر لذله واستضعافه، وهذا ما جعل الضابط "**ريمون**" ينتقم منه بطريقة بشعة ظنا منه أنّه انتصر عليه «... **فسحب السي مصطفى من زنزانته الانفرادية وأدخله غرفة التعذيب وأوصد الباب، لم يسمع السجناء إلا صيحة واحدة مدوية بدا لهم أنهم سمعوا صداها يتردد في الجبال المحيطة بالسجن، ولم يروا السي مصطفى إلا بعد أيام وهو يجر رجله اليسرى لا ينظر إلا عند قدميه ولا يكلم أحدا...**». [3]

كما هو ملاحظ أنّ الشعرية تجلت في هذه المقاطع من خلال دقة الوصف والتعبير في تصوير معاناة الشعب الجزائري أيام الاستعمار الفرنسي.

إذن لم تكن هاتين القصتين إلاّ جزءا من آلاف القصص الأليمة التي عاشها الشعب الجزائري جراء الاستعمار، والتي ستظل راسخة في أذهانهم جيلا بعد جيل، ولعل تضمين الكاتب لهذه القصص أبرز دليل على ذلك فالتاريخ ليس أسماء محددة، بل هناك أسماء لم

---

[1]. المصدر السابق، ص:70.

[2]. المصدر نفسه، ص:71.

[3]. المصدر نفسه، ص:71.

يذكرهم التاريخ لكنهم أدوا أدوارا لا يستهان بها في تحقيق النصر، غير أنها لم تدون في الكتب لكنّها مدونة في ذاكرة كل فرد جزائري.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ رواية "**نوار الملح**" احتوت وتضمنت داخل الإطار الحكائي العام العديد من الحكايات التي كان لها دورها في سرد الأحداث والتي أضفت جمالية وشعرية عن طريق الانتقال بنا من حدث لآخر مما يزيدنا تشويقا لمعرفة ما يخفيه المتن الروائي، في حركة انتقال زمنية بين الماضي والحاضر، كتقنية استخدمها الروائي لتضفي على العمل سحرا خاصا. كما برزت شعرية السرد من خلال دقة الوصف في سرده للأحداث بطريقة جعلت من المشهد كأنه يتحرك أمامنا. مع دقة التعبير مما زادها جمالية خاصة.

2. المفارقة:

تعدّ المفارقة من المفاهيم التي لاقت اهتمامًا كبيرًا من قبل النقاد والمبدعين، وهي **«مصطلح نقدي عُرف منذ القديم، عصي الفهم والتحديد ليس لها تعريف محدد، تتخذ معانٍ مغايرة في كل مرة ولعلّ أقرب تعريف لها أنّها تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنّها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة»** [1] معنى ذلك **«أنّ هذا التناقض الظاهري يوهم المتلقي أنّه يواجه موقفا غير متسق، مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه، ومحاولة سبر أغواره، ليكشف له عالم من المفارقة والغرابة، فالمفارقة إذا تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدخول في آفاق الضبابية الجمالية، والشفافية البعيدة».** [2]

وقد تجلت المفارقة في الرواية في عدد من المظاهر والمواقف والتشكيلات، وسنحاول استجلائها وتقديم أمثلة عليها من متن الرواية، وتجدر الإشارة إلى أن التقييم الذي اعتمدناه في استجلائها صادر عن دلالات المفارقة وما تحمله من مواقف ومعان.

- **مفارقة الأضداد:**

«وهو نمط لصيق بالمباشرة أو ما سماه علي عشري زايد - المقابلة - دون أن نلغي ارتباطه الوثيق بالموقف العميق الذي يعبر عنه ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية». [3]

ومن الأمثلة الدالة على هذا النمط في الرواية نجده يقول: **«يتخيلون النعيم والدعة التي تغمر تلك البيوت ويتذكرون جدران بيوتهم المسودة بالفخم والأحزان والشظف».** [4]

---

[1]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية (دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل)، ص:13.

[2]. المرجع نفسه، ص:13.

[3]. المرجع نفسه، ص:15.

[4]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:38.

تبدو المفارقة في عبارة "**النعيم والدعة التي تغمر تلك البيوت**" وفي عبارة "**الأحزان والشظف الذي يؤثث بيوتهم**"، وهي مفارقة واضحة في الدلالة والتي تتمثل بالترف والرخاء والرغد والرفاهية فيما يعيش ابن الجزائر ظروف قاسية وفقر مدقع وبؤس وشقاء في بيوت تفتقر لأدنى مقومات الحياة.

- **مفارقة المخادعة:**

«يكشف هذا النوع من المفارقة خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكرانا وجحودا». [1]

ومن الأمثلة ما قالته "**قمرة**" في الجزء **(23)**:

«أنا التي فعلت ذلك، إكراما لصديقتي المرأة الطاهرة التي لم تخن زوجها ولكنها وقعت فريسة لذلك الوحش الفرنسي، الله وحده يعلم الظرف الذي كانت فيه، وأشهد أمام الله أنّها أطهر امرأة عرفتها، ثم ماذا كنتم تريدونني أن أفعل؟ ألحق العار بصاحبتي، كنتَ زوجها وكان يجب أن يسجّل الولد باسمك وهذا ما فعلت». [2]

فرغم إيجابية ما فعلته "**قمرة**" تجاه هذا الولد "**الأسعد**" الذي نسبته إلى زوج المرحومة "**زهية**" وذلك حفاظا على كرامة هذه الأخيرة والتي هي زوجته، والذي كان من المفروض رغم مرارة الوضع وقسوته أن يستر عليها، وأن يشكر "**قمرة**" لإيوائها لها وفعلها ما فعلته، إلا أن موقف "**عيسى**" جاء معاكسا لما توقعته "**قمرة**" وذلك من خلال مطالبته باسترجاع اسمه قائلا: **«... أنا غير ساخط عليك، ولكني أريد اسمي».** [3]

هذا ما جعل "**قمرة**" تشعر بالمسؤولية بل بالأسى والحسرة، وهذا ما يؤكده قول الروائي في الرواية "**نوار الملح**" **«أحسّت قمرة بالمسؤولية لأنّها هي من أعطت اسم هذا الرجل**

---

[1]. المصدر السابق، ص:17.

[2]. المصدر نفسه، ص: 115.

[3]. المصدر نفسه، ص:114.

للمولود» [1]، إنها حالة من الخديعة حين اعتقدت بأنّها تخفي ماضيا لتصلح الحاضر وتضمن المستقبل، إلاّ أنّها تتفاجأ بأنّ كل ما فعلته ذهب هباءً وما أخفته لسنوات كشف في لحظة، وأنّ ما فعلته لتضمن حياة هذا الإنسان **(الأسعد)** الذي لا ذنب له سوى أنّه وجد في هذه الحياة، كان تحطيماً وضياعاً له، فالمفارقة تقوم على حضور الماضي على الرغم من قسوته وغياب الحاضر على الرغم من فاعليته.

- **مفارقة السخرية:**

«ويبنى هذا النوع على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما، إذ يأتي فعل مغايراً تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون رد فعل من اغتصب حقه - مثلاً - الرضا بالذل والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفة بُعد المفارقة». [2]

ومن الأمثلة على ذلك قول "**أندريه**": «**لا... أحقاد الماضي ماتت وأنا لم أَظْلِم أحدا**» [3]، فقول "**أندريه**" هذا ينافي ما ينتظر منه، وإن كان فعلا لم يظلم أحدا كما يقول فلماذا يقطع كل هذه الأميال وهذه المسافة بحثا عن ذلك الماضي.

والحقيقة أنّ الغرابة ليست فيما قاله "**أندريه**" فهو فرنسي في النهاية ويمثل العدو فرنسا، فما قاله يعتبر عاديا، مقابل الجرائم الشنيعة التي ارتكبتها فرنسا في حق الجزائر من دون حتى أن تكلف نفسها وتعتذر، لكن الغرابة تبدوا أكثر في تفكيره في العودة بحثا عن ذلك الماضي، كان هذا في الجزء الأول من الرواية.

والمفارقة لا تنتهي هنا، بل تستمر في الجزء **(23)** عندما قال "**أندريه**" «**اعذرني يا سيد عيسى، إذا كان هذا الولد من صلبي فالأصح أن يأخذ اسمي**»، [4] فقول "**أندريه**" هذا يدل على السخرية بل والوقاحة، فهو لم يحاول أن يعتذر من "**عيسى**" على فعلته، أو من الابن

---

[1]. المصدر السابق، ص:114.

[2]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:18.

[3]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:7.

[4]. المصدر نفسه، ص:115.

على هذا الموقف الذي وضعه فيه، ومن هنا يأتي السؤال: هل انتظر كل هذه السنين وقطع البحر ليقول هذا الكلام؟

هو حتى لم يحاول تبرير الأمر للابن وهو الأهم في هذه الحالة أو على الأقل أن يبدي أسفه لذلك، أن يعترف بالجرم الذي فعله، أن يبرئ "**زهية**" ويعيد لها كرامتها، أن يقول بأنه خدعها وأخذ ذلك عنوة وقهراً، لكن هيهات أن يفعل.

والمفارقة تبدو كذلك في الوجه الآخر، في سخرية "**عيسى**" من "**أندريه**" قائلا: «**ظننتك جئت لتعتذر أيها المحترم، بينما أنت قطعت كل تلك المسافة لتقول لنا هذا الهراء، وكأنك لم تفعل شيئا**». [1]

فـ"**عيسى**" رغم أنّه يعلم أنّ "**أندريه**" يمثل عدوه - يمثل فرنسا - فرنسا المغتصبة لأرضه، والتي كانت سببا في تشرده وتشتته عبر الجغرافيا، في فقده لوالده الذي مات دون أن يحضر جنازته، وكذلك أمه التي قضت آخر أيامها وحيدة في مشفى بارد، وخسارته للمرأة التي أحبها.

هو يعلم أنّ "**أندريه**" عديم الإحساس بل والإنسانية، هو يعلم أنّ الحوار معه غير مجدٍ، فكان من المنتظر أن يقتص منه ثمن السنين التي ضاعت من عمره وهو بعيد عن أهله وبلده ثمن انتهاكه لعرضه - اغتصابه لزوجته "**زهية**" -، كان من المفروض أن يمرغ كرامة من اعتدى على زوجته بالتراب ويرد اعتباره، غير أنّ المفارقة تبدو في نوع الرد المعاصر، إنّه رد يتناسب وهمة صاحبه، كشف به عن ضآلة السلطة المعاصرة وقلة غيرتها على أبناء الأمة.

كشف رد "**عيسى**" على "**أندريه**" مبلغ سخرية الروائي من السلطة الهرمة المتقاسعة، التي لا تقوم بالرد المناسب على أعداء الأمة وتساهلها مع الذين يقومون بامتهان كرامة الإنسان واغتصاب قيمته.

كما يمكن القول هنا أنّ الكاتب من خلال "**زهية**" رمز المرأة الشريفة العفيفة، أراد أن يقدم نظرة المجتمع العربي للمرأة إذا ما تعرضت للاغتصاب، حيث تعامل الضحية على أنّها مذنبة

---

[1]. المصدر السابق، ص:115.

وينظر إليها على أنّها مسؤولة من دون النظر إلى الجاني، أراد أن يقول أنّ بلدنا غير عادل في التصرف مع المغتصب وأنّ المجتمع عامة لا يرحم.

- **مفارقة التحول:**

«تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة، لما بدأت به كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إيجابية». [1]

أمّا **مفارقة (السلبي - الايجابي)** فإن الصورة تكون في بدايتها سيئة الدلالة، لكنها تنقلب بعد ذلك إلى دلالة حسنة، فتسلب معاني الشر منها، وهذا ما دلّ عليه موقف "**زهية**" وهي تفكر في التخلص من ابنها قبل أن يعلم أحد، رغم علمها أن ذلك حرام «**بمضي الأيام إزداد الثقل في بطنها وكبر الهم في قلبها، تقلب الأفكار في رأسها وهي تتقلب بصعوبة في فراشها، هل تتخلص من هذا الكائن الذي يتكور في بطنها قبل أن يعلم أحد؟ يتحول الظلام حولها إلى أفكار ووساوس لا تنتهي تنازع قلبها وفكرها**» [2]، لكنها سرعان ما تجاوزت هذه الأفكار والوساوس وانتهت باستشارة رجل الدين (الإمام) "**الطالب المكي**" والذي نصحها بأن تزيل هذه الفكرة من رأسها قائلا: «**لا لا يا ابنتي، استغفري ربك... هذه روح لا ذنب لها، هذا الولد سيولد وسيعيش ما شاء الله له أن يعيش**». [3]

أما **مفارقة (إيجابي - سلبي)** فإنّ الصورة تكون حسنة الدلالة، لكنّها تنقلب بعد ذلك إلى دلالة سيئة، فتسلب معاني الخير منها، وتبدوا هذه المفارقة عندما يتحول هذا الكائن عارا تحمله معها إلى قبرها، خسرت بسببه أمها، زوجها، ليس هذا فحسب بل دمرت كائنًا لا ذنب له، ولم يخير على فكرة وجوده في هذه الحياة. فهذه الدلالة التي كلها إيجابية وحاملة لمعاني الإنسانية والعطاء والتضحية، كانت نتيجتها إنسان لا يعلم من هو ضائع مغترب منقسم على نفسه لا يدري ماذا يفعل، وإلى أي وطن ينتمي ملتبسة لديه فكرة الوطن الحقيقي، هل الذي أمضى ريعان شبابه به ورضع من حليبه، وطعم من طعامه، ومشى فوق ترابه وكبر في

---

[1]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:22.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:87-88.

[3]. المصدر نفسه، ص:88

أرجائه، أم وطن لا يربطه به شيء غير الدم الذي يجري في عروقه، والذي كما كان سببا في منحه الحياة، كان سببا في تدميره وموته بالحياة.

وقد كانت هذه المفارقة وسيلة مموهة من الكاتب حاول من خلالها طرح قضية مهمة وعويصة هي مساءلة فكرة الوطن الحقيقي من موقع هامشي متزعزع بطريقة تنطوي على سخرية لاذعة.

- **مفارقة الاستحقاق:**

«وفي هذا المنحى تبدو المفارقة في أن الحق لا يؤول لأصحابه أو من هو جدير به، لكنه يؤول إلى أقل الناس جدارة به كأن يحصل السّارق على المال، أو تصبح السلامة حقا للجبناء» [1]، ومن الأمثلة على ذلك في الرواية:

«يكبرون فيعرفوا أن حياة أخرى لا صلة لها بحياتهم على الرغم من أنهم يرون أنوارها تلمع من سطوح الطين، يتخيلون النعيم والدعة التي تغمر تلك البيوت ويتذكرون جدران بيوتهم المسودة بالفحم والأحزان والشظف الذي يؤثث بيوتهم ويرسم ملامحهم، وقد يستغرقون وقتا طويلا كي يفهموا أنّ ذلك النعيم من أرضهم وجهدهم وعرقهم، وأنّ هذا الرجل النظيف الظريف هو سارق ومحتال ومغتصب يتظاهر بالمدنية، ويبدوا أنهم استغرقوا وقتا أطول كي يشرعوا في استرداد حقهم من ذلك الرجل» [2]، (وهنا للإشارة فقط أنّ جزء من هذا المقطع تم ذكره آنفا في مفارقة الأضداد وذلك لأنّ هذا المقطع يحمل مفارقة ذات دلالة ثنائية).

تبدوا هنا المفارقة واضحة جلية، حيث أنّ ابن هذه الأرض يعيش الفقر المدقع والحرمان، في حين أن الغريب المغتصب يتمرغ في خيراتها، ليس هذا فحسب، بل إنّ راحة هذا المغتصب الغاشم قائمة على ذل وقهر وإهانة صاحبها هذا الذي جرد منها عنوة ليسخر أجيرا فيها، كذلك غنوة مقابل أجر زهيد وأحيانا أخرى من دون أجر حتى يغرس نخل المعمرين والقياد، ويسقيها ويجني ثمرها ثم يفرزه إلى أنواع، ثم يحمل هذا المنتوج إلى أوروبا عبر القطارات والبواخر.

---

[1]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص27.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:38.

فهذا المنتوج يغرسه ويسقيه ويرعاه صاحب الأرض حتى يجني ثمره وهذا طبيعي، لكن ما ليس طبيعي أن يساق هذا المنتوج إلى غير البلد ليأكله من لا يستحقه ومن ليس جدير به والذي لم يقم بأدنى جهد من أجله.

ومن الأمثلة أيضا التي توضح هذه المفارقة - مفارقة الاستحقاق -: «**أيها السادة، هذه المرأة السعيدة هي التي ربت المحترم الأسعد ورعته بعد موت والده وتغرب والده، ولعلكم لا تعرفون أنها تسكن في أحقر بيت في جامعة، لم يفكر سيدنا أن يقدم لها بيتا لائقا، بل أكثر من هذا هو لم يزرها منذ أن أصبح رجلا وصار له جاه ونفوذ، وهو لا يعرف عنها شيئا وهو لا يعرف أنّها لا تراه الآن وهي جالسة هنا**». [1]

تبدوا في هذا النص مفارقة استحقاق واضحة وجلية من خلال ما قدمته "**قمرة**" لـ "**الأسعد**" لكي يصل إلى ما هو عليه منذ كان في رحم أمه حتى وجد على قيد الحياة، لتكون له بعد وفاتها «**أمه وأبوه وكل أهله يراها الناس تذهب به إلى المدرسة وتعود به، تركض به إلى المستشفى إذا مرض، تشتري له لباس العيد، لقد صار عالمها**» [2]، بل أكثر من ذلك كانت كل ما يعود الأسعد باكيا وشاكيا من مناداة أولاد الجيران إياه بـ "ولد الرومي" «**ركضت خلف أولئك الأولاد في الدروب أكثر من مرة وحذائها في يدها**»[3] وردة فعل "**الأسعد**" الذي قابل كل هذا الجهد والتعب والتضحية بالنكران والجحود والجفاء، فهي تستحق الكثير والكثير، كان أقل شيء يقدمه لها أن يأخذ بيدها في كبرها خاصة بعد فقدانها لبصرها، لكنّه لم يفكر حتى زيارتها رغم علمه أنّها وحيدة، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على قلة الأصل ونكران الجميل وقلة الوفاء وعدم الاحترام.

صحيح أنّ هذه المفارقة هي مفارقة استحقاق إلاّ أنّها تحمل في طياتها مفارقة سخرية جسدت سخرية الكاتب العميقة من العلاقات الاجتماعية المشوهة.

---

[1]. المصدر السابق، ص:113.

[2]. المصدر نفسه، ص:106.

[3]. المصدر نفسه، ص:106.

- **مفارقة الفجاءة:**

«تقوم المفارقة هنا على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموفق الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه وسميت بالمفاجأة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة» [1]، ومن أمثلتها:

«اجتمع كل المحبوسين في دار الشيخ مسعود حول عيسى وهو يهز أباه ظانا أنه أغمي عليه، راح يرشه بالماء بينما جنديان يقفان على مقربة يراقبان الحدث ويدخنان، وقف أمامهما الطالب مكي وقال: (الرجل توفي ويجب إخراجه من هنا).

سمح ضابط لبضعة رجال أن يحملوا الجثة ويخرجوها بينما أمسك عيسى من ذراعه وقال: (لالا أنت لا تستطيع الذهاب نحن نحتاجك هنا...)». [2]

فما نتوقعه هنا هو أن يسمح الضابط للابن بأن يحضر جنازة والده إلاّ أنّنا نتفاجأ بعكس ذلك عندما يسمح الضابط لبضعة رجال أن يحملوا الجثّة، ويمنع الابن "**عيسى**" من حضور مراسيم الدفن.

يبدوا أنّ الكاتب من خلال هذا الموقف أراد أن يصور بشاعة الاستعمار الفرنسي الذي كان لا يضيع أي فرصة يجدها ليستمتع بتعذيب الجزائري وإهانته حتى في أبسط الأمور.

- **مفارقة التقابل:**

«يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضادين تماما، يتبنى كل واحد منهما نظرة تنقض النظرة الأخرى وتلغيها». [3]

وكمثال عن هذه المفارقة نذكر موقف "**عامر عمراني**" صديق عيسى القديم وهو رجل متدين تلقى تعليمه بالزيتونة بتونس، ذو تاريخ نضالي عريق وممثل عن حزب الكرامة الإسلامي التوجه والشعارات، وتتجلى المفارقة هنا من موقف عامر عندما عرض عليه مدير حملته

---

[1]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:28.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:54-55.

[3]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:25.

الانتخابية "**يحي**" فكرته الشيطانية للقضاء على منافسة القوي "**الأسعد**" وإخراجه من الانتخابات والمتمثلة في فضح هذا الاخير وتأكيد الشكوك والأقاويل السائدة حول صحة نسبه، ففي البداية نلاحظ أنّه رفض الفكرة قائلا: «**لا يا يحي لن نسلك هذا الطريق...**». [1]

وتبدوا المفارقة عندما تتجسد الفكرة على أرض الواقع في الجزء **(23)** عندما يحضر "**عامر عمراني**" مع "**يحي**" مكان الحملة الانتخابية الخاصة بـ "**الأسعد**" ويقف "**يحي**" وهو يصيح قائلا: «**اسمحوا لي أيها السادة أتمنى من السي لسعد أن يحدثنا عن تاريخ عائلته النضالي فهي عائلة عريضة في الحرب على الاستعمار وقد كانت معاناتها في ذلك كبيرة ثم التفت إلى الجمهور (واش رايكم يا الخاوة؟)**». [2]

وتتضح المفارقة أكثر عندما نقرأ: «**كان عامر ويحي يتابعان ذلك بحماسة منتظرين اللحظة الحاسمة لكي يتلقى فيها الأسعد الضربة القاضية التي تأتي على مستقبله السياسي وكان كلما سمعوه لم يكن كافيا**». [3]

إنّ من يمعن النظر في النص السابق يجد نفسه أمام موقفين متضادين تماما موقف "**عامرعمراني**" الأول الرافض للفكرة كما سبق ووضحنا، لتأتي العبارة السابقة مناقضة تماما، لموقفه القائل بالرفض، حيث كان يتابع مع مدير حملته الانتخابية بحماسة ما يحدث لـ "**الأسعد**" منتظرا الضربة القاضية على مستقبله السياسي ككل، إذ يبدوا أنّه لم يكن ليرضيه مجرد خروجه من هذه الانتخابات فحسب، بل أن تكون هذه الضربة حائلة بأن يرشح نفسه في انتخابات أخرى لا أن ينجح فيها.

وهنا أيضا نجد أنّ الموقف نفسه احتمل أكثر من دلالة، فمن ناحية يمكن الحكم عليها أنّها **مفارقة تقابل** كما سبق ووضحنا، وإذا نظرنا إليه - الموقف - من زاوية أخرى نقول أنّها **مفارقة أدوار** وسنحاول فيما يلي توضيحها:

---

[1]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:110.

[2]. المصدر نفسه، ص:112.

[3]. المصدر نفسه، ص:116.

- **مفارقة الأدوار:**

«يقوم هذا الضرب على تخلي صاحب الموقف الطيب، عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة. ليؤدي دورا جديدا مفارقا لما عرف به». [1]

وكمثال على هذا النوع نذكر من الرواية **(نوار الملح)** موقف "**عامر عمراني**" و"**يحي**" (مدير حملته الانتخابية) ممثلي حزب الكرامة الاسلامي التوجه والشعارات، فالبديهي والمتعارف عليه أن حزب كهذا ذو توجه ديني يُفترض به أن يتبنى تعاليم الدين ويأخذ بأسباب ذلك، لا أن يسلك طرقا وسُبلا غير شرعية في سبيل الحصول على منصب سياسي.

وقد حاول الروائي من خلال هذه المفارقة أن يكشف زيف الواقع الاجتماعي من خلال حزب الكرامة ذي التوجه الإسلامي، حيث جعله رمزا لإخفاق الخطاب السياسي الديني في الرواية، فأظهر من خلاله المساحة الشاسعة بين المثال والواقع حين يتعلق الأمر بالمصالح الشخصية، حيث يغدوا المنصب السياسي أهم مما جاء به الاسلام كما يظهر في رد "**يحي**" على "**عامر**" عندما أبدى رفضه لاقتراحه: «**بل هذا هو الطريق الذي سنسلكه، الضرورات تبيح المحظورات مشروعنا لابد أن يصل إلى السلطة وهذه هي فرصتنا السانحة**» [2]، وكأن الدين أصبح مجرد مظاهر لا أفعال وأقوال، وكأنّ الدين أختزل في الشكليات فقط، كلحي طويلة وأناشيد إسلامية لم يعد دين يحمله القلب فينعكس على المظهر، أصبح مجرد مظهر وقناع يلبس لخداع الآخرين.

- **مفارقة الزمان:**

«وفي هذا النوع من المفارقة يختل توقعنا للزمان، فبدلا من أن تنتظر الزهر في فصل الربيع، والثمار في الصيف والمطر في الشتاء، ننتظرها في غير أوانها، فتختلط الأزمنة، ولا تعود الأمور خاضعة لمنطق زمني سليم». [3]

---

[1]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:23.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:110.

[3]. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص:29.

وكمثال على هذا النوع من المفارقة في رواية "**نوار الملح**" نذكر: «... **كانت السماء مغيمة من بداية اليوم وهواء غريب يهب بغير إيقاع ثم تحول إلى رياح حقيقية ثم بدأ يحمل الأتربة وأي شيء يصادفه في طريقه حتى استحالت الرؤية، قال السي المبروك لأندريه الذي دخل لتوه إلى المفرز (هذا أمر غير معتاد في هذا الفصل من السنة)**». [1]

كان هذا الانقلاب الجوي أو انقلاب الزمان إيذانا بانقلاب معطيات الحياة عنوانا، زمنيا يشي بالانتهاء والموت، فزهية بدل أن تجني مالا في آخر يوم لجني التمر يقيها شظف العيش ويكفيها الحاجة، تتفاجأ بأنها هي من تدفع الثمن، وأي ثمن كان سيرضي وحش فرنسي مغتصب للأرض والحقوق، غير امتهان كرامة الانسان واغتصاب قيمته.

في المحصلة، يمكننا القول أنّ رواية "**نوار الملح**" اتكأت على منظومة من المفارقات السردية المتشكلة من خلال السخرية والترميز وثنائية الدلالة، حيث أنّنا نجد أنفسنا نقرأ عالما مليئًا بالمفارقات والتناقضات والثنائيات، وهذا ما أدى بدوره إلى تعددية القراءات والإيحاءات، ومن هنا ما يُعتقد أنّه فهم على نحو معين يمكن النظر إليه من زاوية أخرى، لنجد أنّ تلك المفارقة نفسها تحتمل دلالتين وأكثر، فما يعتقد أنّه ندم يغدوا مكرا، وما يعتقد أنّه وعي يغدوا تخلفا، وما يعتقد أنّه حق يغدوا باطلا، وما يعتقد أنّه عدل يغدوا ظلما، وما يعتقد أنّه حماية يغدوا تحطيما وهدما، وما هو سلام يغدوا ذلاً ومهانة واستسلامًا.

وقد كان لهذه المفارقات والتناقضات دورا استراتيجيا حاسما في توجيه النص بما قدمته لنا من الإشارات ما قد يبنى عليه كونًا تخيليا، ويبدوا أن الفاتحة النصية تنعكس على نص الرواية أو متنها، فإذا كان الروائي أراد أسر القارئ في العتبة بما تحمله من معنى وهو الاستحالة، فقد ترك الحبل على غاربه في المتن للقارئ من خلال هذه المفارقات التي كثيرا ما تحمل دلالتين فأكثر.

كانت الرواية عالم سرد مكتنز بالمفارقات واستجلائها كلّها قد يحتاج إلى صفحات كثيرة والحقيقة، أنّنا لو تتبعنا إشكالية المفارقة في ثنائية اللفظة أو الجملة لما انتهينا من كتابة مجمل

---

[1]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:79.

هذه المفارقات، هذا لأنّ الرواية "**نوار الملح**" يمكن إدراجها ضمن فن السخرية السوداء وهو ما جعل منها مستودع مفارقات عديدة، هي في الحقيقة تبيان لمصير سارد مثقف واعي بما يدور حوله، يشعر في داخله بالغرابة والغربة في عالم مليء بالمتناقضات المشبعة بالسخرية السوداء، إلى حد يصير فيه الدين عباءة يمكن ارتدائها ونزعها إذا ما تعرض الأمر بالمصالح الشخصية تحت شعار **الضّرورات تبيح المحضورات**، فتقصد الوسائل المحرمة وتستخدم الحيل للوصول إلى الغاية، فأراد الكاتب التعبير عن هذا الزمن الصعب الذي عزّ فيه الوفاء حتى مع الذين حملوا راية الدفاع عن حقوق النّاس، زمن أصبحت فيه المصالح الدنيوية هي ميزان لجميع تعاملاتنا.

ومن هنا يمكن القول أنّ المفارقة في رواية "**نوار الملح**" تجاوزت أن تكون ميزة أسلوبية استغلّها الكاتب "**عبد الغني زهاني**" لإبراز عضلاته اللغوية ومهارته في جعل اللغة عبداً طيعا يبين من خلاله ثراء معجمه اللغوي إلى رسالة ترميزية محمّلة بدلالات معينة بثّها الكاتب في أثره المبدع، أراد من خلالها تعرية الواقع الجزائري وإبراز التناقض والاختلاف الذي يعتريه.

III. شعرية اللغة:

تعتبر اللغة الأداة التي يعبر بها كل روائي عن أفكاره، وعادة ما تكون هذه اللغة الروائية بسيطة، لأنّها عبارة عن خطاب موجه لشرائح متنوعة من المجتمع، إلا أن الروائي العربي المعاصر أصبح يوظفها بطريقة فنية جديدة وجميلة، حيث أنحرف بها عن مسارها التقليدي إلى مسار أكثر إبداع وفنية.

«وبما أنّ اللغة تشكل اللبنة الأساسية في الخطاب الأدبي، فهي ليست وسيلة اتصال فحسب، بل وسيلة جمالية للتأثير في المتلقي، ومنها تنبع الشعرية» [1]، التي هي عبارة عن **«مغامرة في اللغة ومعها، وهي أيضا انحراف بأساليب القول عن شيوعه ومألوفيته إلى أفق نختلف يتأسس عن لذة الغرابة وصدمة المفاجأة»**. [2]

«فشعرية اللغة تعني أن تكون لغة القاص تصويرية ليست جافة خشنة، كما تعني أن تكون الألفاظ محملة بشحنات عاطفية تنفثها في تراكيب الجمل، وتحملها الجمل أيضا حينما تتراوح بين القصر والطول والأساليب الخبرية - والأساليب الإنشائية وأن تشي الجمل أحيانا، وتصرح أحيانا أخرى حسب حاجة فعل القص». [3]

وإذا تأملنا رواية "**نوار الملح**" نجد أنّها تتمتع بجماليات الرواية الحديثة وملامحها العصرية، وذلك بحكم اشتغالها وتركيزها على اللغة الشعرية التي اكسبتها خصوصية فنية متميزة، من خلال خرقها لقانون اللغة العادية بحيث تعددت فيها مظاهر الحضور الشعري بين اللغة الوصفية والتصويرية والانفعالية والرمزية، فلقد بدت عناية الروائي "**عبد الغني زهاني**" باللغة في هذه الرواية واضحة جلية، وهي عناية بلغت به أن يحَمِّل لغته من ملامح الشعر الكثير، فجنحت في كثير من المواضع إلى المجاز والاستعارة والتشبيه ومارست انزياحا ملحوظا

---

(1). ابراهيم منصور الياسين: اللغة الشعرية في الرسالة الجدية لابن زيدون، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص:25.

(2). المرجع نفسه، ص25

(3). حسين علي محمد: جماليات القصة القصيرة (دراسة نصية)، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص:67.

ويعتبر هذا الأخير سمة من سمات الشعر الفنية، ولا يعني هذا أن الخطاب الشعري هو المهيمن في "**نوار الملح**" لأنه خطاب متضمن وغير مصرح به يتخلل السرد الروائي دون التأثير على أبعاده السردية.

ولعلّ ما يؤكد حضور ملامح الشعرية في هذه الرواية هو انحراف وتكثيف لغتها وجماليتها، بحيث أصبحت لغة جذابة آسرة قادرة على جعل القارئ يمضي في متابعة جماليتها وإشاراتها وانزياحاتها، وليس جل همه متابعة الحكاية فقط، مع قدرتها على المحافظة على جنسها الأدبي، ولعلّ هذه أبرز سمة تميزت بها الرواية حيث استطاع الروائي أن يقدم سردا مميزا بلغة شعرية مميزة، وقدرته على تصوير الشخصيات والمواقف بشكل جاذب للقارئ.

ولعلّ ما دفع الروائي إلى استخدام هذه اللغة هو أنه في الأساس شاعر قبل أن يكون روائيا، ولهذا جاءت لغته وصفية لها جمالية خاصة وشعرية ذات تقنية عالية.

وقد اعتمد الروائي في "**نوار الملح**" على مجموعة من الانزياحيات: كالمجاز والتشبيه والاستعارة، ولأنّ التشبيه «**ضرب من المجاز**» [1]، كما أنّه يعوض التكثيف الموجود في اللغة الروائية لذا نجده حاضرا بقوة في الرواية، فهو «**يعد من المنابع الأساسية للشعرية، وهذا يعني أن وجوده في أي نص نثري يمنحه شعرية**». [2]

والملاحظ أنّ رواية "**نوار الملح**" تعتمد على التشبيه في الكثير من صورها ومن الأمثلة على ذلك: «**أبناء القرى والمداشر الصغيرة التي تنتشر تجفان فارغة مرمية في الشمس**» [3]، في هذا المقطع تشبيه حيث شبّه الروائي "**أبناء القرى**" بـ "**الجفان الفارغة**" وهذا إن دلّ فهو يدل على صعوبة العيش لدرجة أنّهم لا يدرون ما يفعلون بحياتهم، لكن الواقع يفرض عليهم أن يكونوا مجرد أيادٍ مسخرة لدى المستعمر.

---

[1]. ابراهيم منصور الياسين: اللغة الشعرية في الرسالة الجدية لابن زيدون، ص:30.

[2]. المرجع نفسه، ص:31.

[3]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:38.

وفي مقطع آخر نجده يعبر بلغة شعرية عن النساء الثلاث (**زهية، حدة، نجمة**) بقوله: «**تتناول النسوة الثلاث طعام العشاء في صمت كامل تحت ضوء (الكانكي) الخافت كأشباح تلتهم فريسة هزيلة**». [1]

في هذا المقطع انزياح حيث شبه النسوة بالأشباح التي تلتهم فريسة هزيلة ومقصده من كلمة أشباح هي الحالة والوضع المزري الذي تعيشه أولئك النسوة، حالة من الفقر والجوع الشديد، فهم لا يجدون طعاما يسدون به رمقهم وقد لا يأكلون ليومين، والفريسة الهزيلة هي التمر، الغذاء الوحيد الذي كان يساعدهم على العيش.

وتتجلى جمالية اللغة الشعرية في هذه العبارة من خلال دقة الوصف والتعبير وقدرة الروائي على تصوير المعاني وتوضيحها وتبنيها وذلك باستخدامه التشبيه الذي أضفى عليها ألوان من المشاعر والعواطف ذات الحس المأساوي.

ويتعمق الروائي في التشبيه أكثر لأنه يناسب الوصف الجميل الذي اعتمده للتعبير عن جمال المنطقة بقوله: «**في الخريف يدب نشاط عظيم في هذه الرقعة العجيبة التي تبدو لمن يراها من علٍ مثل وردة طالعة وسط الملح يحيط بها حزام أخضر متين...**». [2]

والملاحظ هنا أنه **تشبيه مركب** (تمثيلي) حيث شبه المنطقة (**الرقعة العجيبة**) **كالوردة الطالعة وسط الملح**، ونلمس هنا انزياح في علاقة المشبه بالمشبه به.

وعلى خلاف التشبيه نجد الكثير من الاستعارات - والتي أضفت جمالية شعرية - كان هدف الروائي من ورائها الارتقاء بروايته إلى لغة مؤثرة ومن بين الأمثلة الكثيرة نذكر ما يلي: «**وتبقى النسوة ممسكات على جمر الصبر حتى تسأم منهم الحياة فتسلّمهن الموت**». [3]

ينزاح الروائي في عبارة "**جمر الصبر**" فالصبر شيء معنوي كيف يكون له جمر، وهنا نلمس **استعارة مكنية** فهو يشبه انتظار النسوة كمن يمسك بالجمر وحذف **المشبه به النار**

---

[1]. المصدر السابق، ص:66.

[2]. المصدر نفسه، ص:12.

[3]. المصدر نفسه، ص:15.

وترك شيء من لوازمه **(الجمر)**، فهذه **الاستعارة** أراد من خلالها الروائي أن يعبر عن الحياة القاسية التي تعيشها النسوة الجزائريات يكابدن المشقة والفقر والعوز في غياب **رجالهم** الذين فرضت عليهم الحياة أن يخرجوا إما بحثا عن العمل أو الأمن بالجهاد من أجل تحقيق الحرية.

يقول أيضا: «**كانت بدايات الشتاء والذي يتسلل في الليل...**» [1] في هذا المقطع يرسم صورة شعرية رائعة استخدم فيها **الاستعارة المكنية** حيث **شبه فصل الشتاء وكذا الندى** بالإنسان الذي يستطيع أن يمشي وينتقل حيث **حذف المشبه به** الإنسان وترك لازمة من لوازمه للدلالة عليه وهو **فعل التسلل.**

أيضا نلمس استعارة في قوله: «... **فيغدو للبرد أنياب وإبر يتجاوز اللحم ويصيب العظم مباشرة**» [2] فعبارة "**يغدو للبرد أنياب**" **استعارة مكنية** حيث **شبه البرد بالحيوان** الذي له أنياب ويستطيع أن ينهش ضحيته **فحذف المشبه به الحيوان** وترك لازمة تدل عليه وهي **الأنياب،** وكان هذا تعبير عن قمة الألم والمعاناة التي يعيشها الشعب من فقر وحرمان.

وتمضي الرواية في شعريتها اللغوية من خلال **الكناية عن موصوف** فنجد "**أندريه**" يعود بذاكرته للأيام الخوالي عند نزوله في الجزائر، فيتعجب لما يراه، جزائر الحاضر والجزائر الفرنسية التي يذكرها: «... **لم يعد لتلك الوجوه المكدودة الساذجة وجود في شوارع العاصمة، تلك الثياب الرثة العيون المستجدية المرعوبة الشرقات التي كانت تطل منها وجوه يعرفها وتتسرب منها في الأماسي أغاني إديت بياف وشارل تروني...**». [3]

تظهر **الكناية** هنا من خلال وصفه لنوعين من الناس:

- **النوع الأول:** أناس بوجوه مغلوبة متعبة ترتسم عليها ملامح الذل والرعب.
- **والنوع الثاني:** أناس بوجوه يعرفها أي تشبهه، لا شيء يؤرقهم والدليل على ذلك سماعهم للأغاني، هذا المعنى الظاهر، بينما المعنى الخفي هو أن النوع الأول يتمثل في الشعب الجزائري المُسْتَعْمَرْ والنوع الثاني هم المعمرين الذين كانوا

---

[1]. المصدر السابق، ص:52.

[2]. المصدر نفسه، ص:52.

[3]. المصدر نفسه، ص:6.

يعيشون بحرية في أرض ليست أرضهم، معتقدين أن لهم الحق كل الحق في امتلاكها، إذن فهو ذكر الصفات وأخفى الموصوف المتمثل في (الجزائريين، المعمرين).

وهناك المزيد والمزيد من الجمل الشعرية في الرواية والأمثلة السابقة ما هي إلا مجرد شواهد فقط للتوضيح، وذلك حرصا منا على عدم إثقال البحث بالأمثلة وإلا لطالت القائمة.

1. الإيقاع:

«الإيقاع هو المعنى الواسع للصورة أو الشكل المتكرر، وهذا التكرار لا يعني التشابه التام وهذا ما يعنيه كثيرون في الإيقاع النثري أو الإيقاع التصويري، فهو تكرار مقصود موظف لغايات فنية ونفسية وجمالية في العمل الفني الإبداعي». [1]

وفي رواية "**نوار الملح**" يشكّل الإيقاع حضورا لافتا، قد يبدوا خافتا وقليل الظهور إلا أنه موجود ومن الأمثلة على ذلك ما يلي:

«شكرا لك... أحب القرنفل... كيف عرفت أني أحب القرنفل؟

- **أنا؟ لا أعرف أنك تحبين القرنفل... أنا أحب القرنفل... فاشتريت لك القرنفل**
- **أنا أيضا أحب القرنفل...».** [2]

يظهر الإيقاع جليا في هذا المقطع، حيث تكررت كلمة "**قرنفل**" التي تعني تلك الوردة الجميلة والتي ترمز عادة إلى الحب، ومع استخدام الروائي لضمير المتكلم "**أنا**" ليثبت صدق مشاعر "**أندريه**" اتجاه "**رحيلا**" فالتكرار هنا زاد من جمال العبارة ومنها إيقاع جميل.

---

[1]. أحمد الزعبي: الإيقاع الروائي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة اليرموك، العدد السادس عشر، 1993، ص:74.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص: 9.

ومن الأمثلة أيضا: «**أنباء القرى والمداشر... يهيمون في الدروب... يصنعون لعبهم بأنفسهم... يقتلون بعضهم ولا أحد يرضى أن يموت... يتزحلقون على الرمل... يلعبون الغميضة راجين أن يفتحوا عيونهم على حياة جديرة بالحياة**». [1]

الملاحظ هنا إيقاع رنّان جميل بين الكلمات من خلال تكرار الحروف والتشابه في الألفاظ فيما يعرف بالسجع «**يهيمون، يصنعون، يقتلون، يتزحلقون، يلعبون**»، تشكيل صوتي جميل يناسب الحالة التي يعيشها هؤلاء الأطفال من أمل ويأس وحرمان وضياع.

إنّ الإيقاع عنصر يميز أي رواية عن غيرها، وبما أنّ الإيقاعات مختلفة في كل رواية: كإيقاع الأحداث وإيقاع الشخصيات وإيقاع الزمان والمكان.

نلمح في رواية "**نوّار الملح**" إيقاعًا زمنيًا لافت فـ "**أندريه**" مثلا ينتقل عبْر أزمنة مختلفة بين الماضي والحاضر عن طريق تقنية الاسترجاع التي استخدمها الروائي وفي إيقاع متناغم، حيث يذهب ويجيء بنا في سلسلة من الأحداث المتشابكة بين الماضي والحاضر، مما يجعل من هذا الإيقاع الزمني متفردا وخاصا، فـ "**أندريه**" العائد بعد سنوات طويلة إلى البلد الذي كان يظنه يوما ما أنّه بلده أو بالأحرى جزء من ممتلكاته، عند نزوله من المطار يبدأ في رحلة الاسترجاع، استرجاع ذكرياته في هذا البلد الذي خرج منه يومًا مطرودًا، فيتحول بذلك إيقاع عالمه السابق نظرا لتغيير إيقاع عالمه الجديد.

إذن شكَّل الإيقاع منهجًا سرديًا جميلا في روايتنا، سواءً على مستوى الألفاظ والكلمات أو على مستوى الأحداث والأزمنة والأمكنة وعلاقة الشخصيات ببعضها، كما منح الرواية شكلاً خاصاً مميزاً.

---

[1]. المصدر السابق، ص: 38.

2. الرمز:

«يعدُّ الرمز من أرقى أشكال اللغة المجازية، لأنه يمتلك طاقة إيجابية كبيرة يبثها في أنحاء النص الروائي بما يحمله من معان متعددة، وبما يوحي من آفاق جديدة للكلام، كما أن الأدب العظيم هو ببساطة لغة مشحونة بالمعنى إلى الحد الأقصى». [1]

فالرمز عبارة عن تكثيف دلالي إيحائي يعطي النص بعدا عميقا ويعبر عن فكرة يطرحا المؤلف، لذلك نجده حاضرًا في الرواية "**نوار الملح**" بألفاظ متعددة تحمل معاني عميقة ومن أمثلة ذلك:

وردة القرنفل: التي ترمز عادة للعشق والوله، يقدمها "**أندريه**" لـ"**رحيلا**" حبه الأول تعبيرا منه عن الحب والإعجاب وكانت بيضاء بالتحديد لأن القرنفل الأبيض عادة ما يرمز على البراءة والطهارة والنقاء والإخلاص في العلاقة هذا كان مقصد "**أندريه**" من وراء تقديمه لهذه الزهرة بالذات.

شجرة المشمش: نجد الروائي يذكرها لأكثر من مرة في الرواية، تتخلل الأحداث وكأنها جزء من حياة عيسى (لأنها كانت تتوسط فناء منزله):

«شجرة المشمش التي تتوسط الفناء وقد بدت جرداء لا حياة فيها بعد أن سقطت أوراقها...». [2]

«تحاول حدة أن تغفو قليلا... تسمع جلبة خفيفة في الفناء فتظنه عيسى، تسير في غبش الفجر محاذرة أن تصطدم بشجرة المشمش». [3]

---

[1]. حورية حمو ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 33، العدد 2، 2011، ص:90.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:13.

[3]. المصدر نفسه، ص:53.

«... كانت الدار خلاء وأبواب الغرف مفتوحة، أوراق شجرة المشمش اليابسة تملأ فناء البيت...». [1]

من المعروف أنّ **شجرة المشمش** شجرة مثمرة، جميلة وجذابة ذات أزهار ربيعية ساحرة، لكن الدلالة التي حمَّلها الروائي لهذه الشجرة في الرواية هي دلالة سلبية فهي جرداء لا حياة فيها يابسة، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على المعنى العميق الذي أراد الروائي أن يوصله من خلال هذه الشجرة فبالرّغم من حقيقتها الجميلة إلاّ أنّها جرداء لا حياء فيها كذلك حياة عيسى فهو ابن بار بوالديه، يحمل في داخله طموحات وأحلام لكن واقعه كان عكس ذلك فرضت عليه حياة غير الحياة التي يريدها.

النخلة: أيضا من بين الرموز التي كانت تحمل معنى عميق في الرواية، هذه الشجرة المقدّسة، التي هي أساس الحياة الصحراوية والتي ترمز للخصب والنّماء، سيّدة الشّجر، رمز العطاء والكرم، فالنّخلة أمن وأمان معطاءة كريمة، غذاء ودواء ومادة الحياة والاهتمام بها اهتمام بالماضي والحاضر والمستقبل، لذلك نجدها تحمل معنى عميق في الرواية كانت أساس الحياة لدى الشّعب الجزائري، كما استفاد من خيراتها المستعمر أيضا.

[1]. المصدر السابق، ص:102.

3. لغة السرد (الفصحى، والعامية، والأجنبية):

«إن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية، فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها، ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية». [1]

وبما أنّ اللهجة العامية هي اللهجة المحكية للشخوص فقد حاول الروائي أن يوظّفها في المتن بطريقة جميلة لا تُخِلْ بالرواية وإنّما جاءت في السياق كتعبير منه على الانتماء الحقيقي للشخصيات ومن الأمثلة على ذلك:

- **الألفاظ العامية في السرد:**

نلاحظ حضور طاغي للألفاظ العامية في الرواية، منها ما تخللت الحوار ووضعت بين قوسين للدلالة على عاميتها، ومنها من فسّر معناها في الحاشية ومثال ذلك:

«**أنت مرتاح بجوار القاورية والبرانية؟**»، [2] والمقصود بكلمة القاورية والبرانية هي المرأة الفرنسية أو الأجنبية عامة وهو لفظ يطلقه الجزائريون على الفرنسي بلهجة العامية.

ومن بين أيضا الألفاظ التي وجدت في السرد دون أن يفسّر معناها، كلمة "**الكورفي**": «... **هذه المسيرة من أجل الخاوة الذين يأخذونهم كل يوم للكورفي عند الفرنسيس**»، [3] والمقصود بهذه الكلمة هي الخدمة عند المُسْتَعْمِرْ، طبعا هي ليست كأي خدمة فهي خدمة شاقة ومتعبة، حيث كانوا يسَّخرون ويعملون على غرس نخل المعمرين والقيّاد وكذا سقيه وجني ثمره والمستفيد من هذا الخير والرزق كله هو المستعمر.

---

[1]. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، أكتوبر 1997، ص:626.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:22.

[3]. المصدر نفسه، ص:23.

أيضا من الأمثلة: «**أولاد الكلب ما عادوش يحشموا**»، «**لازم يخفوا شوية باش يربي أولاد الكلب هادو**» [1] فالعبارة الأولى كان المقصود منها مواساة السي مبروك للقايد الذي تعرض لمضايقات من الأهالي، فقال "**ما عادوش يحشموا**" والتي هي بمعنى غياب الحياء والخجل في تجرئهم على القايد، أمّا عبارة "**يخفوا شوية باش يربو أولاد الكلب هادو**" والقصد منها: يجب أن يسرعوا قليلا كي يؤدبوا الشعب، وذلك عن طريق السجن.

وهناك ألفاظ فسرها الروائي في الحاشية من الأمثلة:

- «**اللاقمي: شراب يستخلص من لحاء النخل يكون حلو في أول الأمر لكنه يتحول سريعا بفعل الهواء ويتخمر فيغدوا مسكرا**». [2]
- «**الكانكي: السِّراج**». [3]
- «**اللّحاف: هو الحايك وهو يشبه العباية تلبسه النسوة في المنطقة إذا أردن الخروج من البيت**». [4]

هذه كانت بعض الأمثلة عن اللغة العامية التي تخللت السرد والتي كانت بالتحديد باللهجة الجزائرية، وهذا طبعا لأن الروائي جزائري الأصل.

- **الألفاظ الأجنبية في السرد:**

بالنسبة للألفاظ الأجنبية نجد معظمها على هيئة أسماء لأن جزء من الأحداث يتعلق بالمعمرين الفرنسيين فمن الطبيعي أن يحملوا أسماء أجنبية ومن أمثلة ذلك: **أندريه** (شخصية رئيسية في رواية "**نوار الملح**")، **كارمن، كوزيت، ريشار، مارك، ريمون، موريس لابا** ... وغيرهم.

---

[1]. المصدر السابق، ص:36.

[2]. المصدر نفسه، ص:23.

[3]. المصدر نفسه، ص:66.

[4]. المصدر نفسه، ص:88.

ألفاظ لم يفسر معناها من مثل: **(شارجور نوكيا)** [1]، والمقصود به شاحن الهاتف أيضا كلمة **(بون جور)** [2] والتي تعني يومك جميل، أصلها فرنسي إلاّ أنّها متداولة بين الجزائريين إلى اليوم، والقصد من الكاتب هنا أنّها كلمات تستخدم بين العامة.

وتخلل الرواية "**نوار الملح**" أيضا جمل بالفرنسية من بينها:

- « **tout va bien**»[3]: كل شيء على ما يرام

كان هذا رد "**أندريه**" على أسئلة ابنته "**كارمن**" التي كانت تحاول الاطمئنان عليه بعد سفره إلى الجزائر. ومن الطبيعي أن يكون رده بالفرنسية.

أيضا تم ذكر كلمات أغنية فرنسية كان قد سمعها "**أندريه**" في بهو الفندق الذي يقيم فيه، كانت كلماتها مؤثرة استوقفته ليسمعها: الأغنية لـ "**Enrico Macias**".

« **J'ai quitté mon pays**

J'ai quitté ma maison

Ma vie, ma triste vie

Se traine sans raison

J'ai quitté mon soleil...»[4]

---

[1]. المصدر السابق، ص:48.

[2]. المصدر نفسه، ص:50.

[3]. المصدر نفسه، ص:11.

[4]. المصدر نفسه، ص:107.

غادرت بلدي

غادرت منزلي

حياتي، حياتي الحزينة

تشدني بلا سبب

غادرت شمسي

كانت كلمات هذه الأغنية تعبر عن شعور "**أندريه**"، حيث أعجبته وجرحته وأعادت له ذكريات أليمة، هذه الأغنية تحبها الأقدام السوداء الذين كانوا يسكنون الجزائر كانت هذه عبارة عن حوارات قصيرة تخللت الرواية، فجاءت مزيجاً بين الأجنبية والعامية والتي تناسبت مع الموقف ومع المستوى الثقافي للشخصيات.

والهدف من توظيفها هو إضفاء العنصر الإنساني والواقعي، خاصة أن الرواية تحكي عن زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، هذه الفترة التي كانت ينتشر فيها الجهل والأمية، بهذا نجد توظيف الروائي للعامية قد خدم موضوع الرواية وناسب الشخصيات ومستواها الثقافي.

4. الإيحاء / التلميح:

«يقوم الإيحاء بدور لا يستهان به في إكساب اللغة الروائية بعدا مجازيا، كما يبعد لغة الرواية عن التقريرية والمباشرة في الطرح، وينطلق بها إلى آفاق رحبة واسعة من المعاني التي توحي بها مفردات العمل الروائي». [1]

«والإيحاء على صعيد اللغة هو عملية انزياح تقوم بها الصورة الشعرية بمفرداتها ودلالاتها» [2]، وذلك من خلال خرقها للغة العادية، كما يعد الإيحاء عنصرا أساسياً من عناصر الشعرية.

وقد اعتمد "**عبد الغني زهاني**" في رواية "**نوار الملح**" على الإيحاء، فَضَمَّن إشارات تدل على أحداث تاريخية، لمّح لها من خلال الشخصيات من بينها إشارته إلى الثورة في تونس (الربيع العربي) حيث يقول في المقطع التالي من "**الجزء 17**".

«كانت الساعة تقترب من الثانية، طلب كعكا محلى مع زجاجة ماء معدني وراح يتابع البرنامج الذي تبثه قنات الجزيرة عن الثورة في تونس وفرار زين العابدين بن علي، لم يكن يفهم كل ما يقال لكن صور الحشود في الميادين وصور الرئيس الممزقة والتي تداس بالأقدام جعلته يكوّن فكرة عما يحدث في ذلك البلد الجميل». [3]

«آب أندريه إلى حاضره فوجد نفسه مادًّا رجليه على كرسي أمامه لم يذكر متى رفع رجليه إليه، كانت القناة الإخبارية تواصل تقريرها عن الثورة في تونس وتقول إن ابن علي فرَّ إلى السعودية» [4] كان القصد من وراء هذا التلميح والذي تمثل في ذكر الثورة التونسية (والتي تعرف أيضا بثورة الحرية والكرامة أو ثورة 17 ديسمبر أو ثورة 14 جانفي) هو تحديد

---

[1]. حورية حمو ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، ص:92.

[2]. المرجع نفسه، ص:93.

[3]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:79.

[4]. المصدر نفسه، ص:82.

الفترة الزمنية التي وصل فيها "**أندريه**" إلى الجزائر، كذلك من خلال هذا التلميح نلمس تحسر الروائي على الوضع في تونس بقوله: «**ما يحدث في ذلك البلد الجميل**». [1]

أيضا من بين الأمثلة على الإيحاء إشارة الروائي إلى الأنبياء في المقطع التالي:

«**جلس عيسى يتأمل رسماً على الورق لسفينة نوح وقد حشر فيها كل أصناف الحيوانات وإلى جوارها رسم آدم وحواء وهما يستتران بورق الجنة، يصب عامر الشاي وينظر إلى صاحبه ويبتسم (هل أعجبتك؟) التفت إليه عيسى وقال: (هل كان الأنبياء سعداء حقا؟**» [2] فمن المعروف عن الأنبياء أن لكل منهم قصة عظيمة مع أقوامهم، فيها من الابتلاء والصبر والعِظة الشيء الكثير فمثلا إشارته لسفينة نوح - عليه السلام - بالتحديد هذه القصة التي تحمل معنى النجاة من الطوفان، كان كتلميح منه أو كتعبير عن الوضع الذي تعيشه الجزائر مع الاستعمار الفرنسي، فالاستعمار الفرنسي كان بمثابة الطوفان الذي اجتاح كل شيء الأخضر واليابس، كما أنّه استمر لسنوات لدرجة أنّ هناك من كان يراه قضاءً وقدرًا، وعليه من خلال هذا التلميح طرح "**عيسى**" سؤاله على صديقه "**عامر**": «**هل الأنبياء كانوا سعداء حقا؟ هل أنت راضٍ بالاستعمار**» [3]، فأجابه صديقه "**عامر**": «**إنّ الاستعمار ابتلاء وفيه اختبار لمدى قوة إيمان الإنسان المؤمن، الله يبتلينا ليرى ما نفعل، وأنت ترى النّاس يختلفون إذا ابتلوا، وهو ظاهر اليوم هناك من هو في صف الثورة وهناك من هو صف الاستعمار وهناك المتردد**». [4]

إذن كانت الإيحاءات في رواية "**نوار الملح**" تتسم بالغموض، حيث لم تعطي معانيها مباشرة للقارئ، وذلك من خلال احتوائها على دلالات أعمق ولا يتوقف الإيحاء في الرواية عند استدعاء قصص من التاريخ وشواهد دينية، وإنّما نجد فيها الإيحاء الرمزي الذي كنّا قد تطرقنا له سابقا.

---

[1]. المصدر السابق، ص:78.

[2]. المصدر نفسه، ص:45.

[3]. المصدر نفسه، ص:45.

[4]. المصدر نفسه، ص:45.

IV. شعرية الوصف:

تعدّدت آراء الدارسين وتضاربت في العصر الحديث في تحديد مفهوم الوصف بتعدّد المذاهب ووجهات النظر، فهناك من يعرِّفه على أنّه «**نقل صورة العالم الخارجي من خلال الألفاظ والعبارات والتشبيهات والاستعارات التي تقوم مقام الألوان لدى الرّسام والنغم لدى الموسيقي**» [1] معنى ذلك أنّ الكاتب يستطيع بالوصف أن ينقل صورة العالم الخارجي «**نقلا أمينا بديعا في أسلوب رشيق، وفي تصوير رقيق وفي نسج أنيق ليقترب القريب من البعيد، وليشبه الداخل الخارج، وليلتحق عبر ذهن المتلقي ما هو غير مرئي بالمرئي، أو ما هو مرئي بالذهن، فكأن الوصف مُمَاثِل "Icon" مُزَود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة**» [2]، وقد ورد في **معجم السرديات** على أنّه «**نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالاً لغوية كمفردة، والمركب نحوي والمقطع، وأيا كان شكله اللغوي فهو يخضع لبنية أساسية**». [3]

كما يعرّف بأنّه "**الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه بمعنى أن الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القراء**». [4]

---

[1]. محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص:306.

[2]. عبد الملك مرتاض: في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكوت، (د.ط)، 1998، ص:264.

[3]. مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص: 472.

[4]. نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011، ص:100.

ويمكن أن يقال عن أي وصف أنّه «**يتألف من مضمون تيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث (منزلاً مثلا) ومجموعة من التيمات الفرعية تشير إلى الأجزاء المقابلة (باب، غرفة، نافذة...)**». [1]

ومهما تعددت التعريفات واختلفت وجهات النظر في تقديم تعريف محدد للوصف وتحديد غايته، إلاّ أنّها تتفق على أهمية وضرورة وجود هذا العنصر أثناء عملية السرد فلا يمكن «**أن يوجد هذا الأخير من دون وصف غير أنّ هذا الارتباط العضوي لا يَحْظُرّ عليه أن يكون ذا بال في المقام الأول من النص، إذ أنّ كل الأجناس السردية les genres narratifs كالملحمة، والحكاية، والقصة، والرواية... لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف بل إنّك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة**» [2] ومن هنا يمكن أن نعدّ السرد والوصف «**صنوين متظافرين، ونظيرين متظاهرين**» [3] فلا يمكن «**للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف، أو يصف فلا يسرد، إن الوصف ملازم لكلّ الكتابات الأدبية (الشعر، القصة، المقالة، المقامة، الرواية... إلخ)** » [4] وذلك لأنّ الوصف قادر على منح «**أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، ويجعله يتخذ شكل أروع، وصورة أبدع في ذهن المتلقي**» [5] لهذا قد يكون «**تقدم السرد دونما وصف فِجا فطيرا، ومبسترًا حسيرا، وقد لا يعدم اتساقا بالعَجَلة والاغتفاص، حتى كأنّه جنين مجهض، وتدبير مقحم، وإذن فلا السرد بقادر على الاستغناء عن الوصف، ولا الوصف بقادر على أن يحل محل السرد فيقوم مقامه لكن بالرّغم ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورًا للحدث ملقيا عليه شيئا من الضياء، ممكنا للنص الروائي من الارتشاش بمسحات من الجمال الفني بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا تجاوز الحد**» [6] وهذا راجع إلى اصطناع اللغة غالبا وقدرة الكاتب على ترويضها وجعلها عبدًا طيّعا، وأداة تحسب له، لا

---

(1). جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص:58.

(2). عبد الملك مرتاض: في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد)، ص:250.

(3). المرجع نفسه، ص: 252.

(4). المرجع نفسه، ص: 252.

(5). المرجع نفسه، ص: 252-253.

(6). المرجع نفسه، ص: 253.

عليه، وإذا لم يمتلك الكاتب هذه القدرة استحال النص السردي «**إلى قطع لغوية تشبه القطع الميكانيكية في جفافها و أدائها، فإذا هي لا تحتمل من الأدبية، ولا من الجمالية، ولا من الفنية، إلا تلك الشخصيات الورقية الشاحبة الملامح والذابلة القسمات، وهي تتحرك فيها كالجثث المحرّكة أو تلك الأحداث الواهية التي تضطرب عبرها، أو معها، ثمّ لا شيء من وراء ذلك**» [1] ومن هنا يمكن القول أنّ الكتابة الروائية ليست مجرّد «**تقديم رسوم تمثل مناظر، ولا مجرد وصف للأمكنة أو الأزمنة، ولكنّها أهم من ذلك، فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق(...) لذلك وجب التسليم بسيادة هذه اللغة، ومن ثم التسليم بطفور لقطات في السرد موصوفة، في لغة مرصوفة**» [2] ذلك لأنّ الوصف «**ابن اللغة، والأناقة التعبيرية ابنتها والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيبة من ثمراتها وذلك لأن اللغة في الكتابة الروائية: هي كل شيء، فهي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه إذا نزعناها، أو نزعت شيئا منه، هار البناء، وتهاوت أركانه شظايا**» [3] وهو ما جعل «**الروائية الفرنسية ناطالي صاروط (Nathalie sarroute 1900 تقول في بعض كتاباتها النقدية "لا شيء يوجد خارج اللغة**». [4]

إذن «**الرواية، لغة، واللغة إذن أناقة، والأناقة هنا هي وصف تجميلي بالضرورة، وهو تجميلي حتى في حال التطلع إلى الوصف التقبيحي والاشرِئباب إلى الذم التهجيني، فليس الوصف، لدى نهاية الأمر، إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ، فالسرد من حيث هو، لا يكون إلاّ باللّغة، والوصف من حيث هو، لا يكون إلاّ في اللّغة**». [5]

---

(1). المرجع السابق، ص:254.

(2). المرجع نفسه، ص:254.

(3). المرجع نفسه، ص:255.

(4). المرجع نفسه. ص:257.

(5). المرجع نفسه، ص:257.

1. وصف المكان:

يعتبر المكان مكون أساسي في أي عمل أدبي، له أهميته في علاقاته بالعناصر الأخرى، أدواره ومميزاته «**حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهو مرتبط بالإدراك الحسي ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف**». [1]

كما يعتبر المكان عنصرا محوريا في بنية السرد، «**بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين**». [2]

ويعرّف الباحث السيمائي "**لوتمان**" المكان بقوله: «**هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال) المسافة...**». [3]

ويكاد يتفق الباحثون في مجال النقد الأدبي أن المكان الروائي هو مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته يمثل «**العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثراً**». [4]

إذن فالمكان من العناصر الأولية التي يقوم عليها البناء السردي، أيا كان هذا السرد.

---

[1]. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:106.

[2]. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:99.

[3]. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد 8، 1987، ص:69، نقلا عن محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:99.

[4]. جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب جزائري، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، سنة 2013/2012، ص:33-34.

و«**يعدُّ الوصف دعامة أساسية من الدعامات التي تقام بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ**» [1]، وغالبا ما يتوسل الروائي بالوصف ليرسي هذه الدعائم «**فالوصف أداة فاعلة في التعريف بالمكان واستقصاء جوهره وتجسيد عمقه الحضاري**». [2]

«**ويمثل الوصف بنية تصويرية، وأحد الأساليب التي يتبعها الكاتب في تقديم المكان وقد نوه جون ريكاردو إلى أهميته وأكد إدراجه ضمن فعل الكتابة، كما أشار إلى حركته الخلاقة المولدة للمعنى، فهو إجراء فني لا غنى للأديب عنه إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح**». [3]

فالوصف يرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان، ويمنحه أبعادا جمالية وشكلية، وهذا ما نجده حاضرًا بقوة في رواية "**نوار الملح**"، حيث يصف الروائي الأماكن بطريقة جميلة وبلغة وصفية شعرية ذات منحى مجازي وإيحائي، لدرجة أن كل من يقرأ الرواية يحب الأماكن ويتعلق بها لشدة جمال وصفها.

ولأنّ الرواية تدور في جغرافيا محددة ومعروفة وهي منطقة "**جامعة**" و"**تقديدين**" خصوصا والصحراء عموما، لذلك كان حديثه عن الأمكنة نقلاً دقيقاً بلمسات فنية تتخلل هذا التصوير كما أنه لم يُهمل للحظة مرجعيات المكان ومحمولاته العاطفية انطلاقاً من المدينة والصحراء إلى البيت فقد تعامل الروائي "**عبد الغني زهاني**" مع أمكنة الرواية من حيث محمولاتها ومدلولاتها وجمالياتها.

---

[1]. المرجع السابق، ص:211.

[2]. المرجع نفســه، ص:211.

[3]. المرجع نفســه، ص:213.

1.1. الأماكن المفتوحة:

الأمكنة المفتوحة «**عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، والحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو الحديث عن الأماكن ذات مساحات هائلة توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي توحي بالألفة والمحبة، وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الانسان الموجود فيها**». [1]

ومن بين الأماكن المفتوحة التي وصفها في الرواية "**نوار الملح**" وبلغة شعرية دالة هي المدينة:

«**في الخريف يدب نشاط عظيم في هذه الرقعة العجيبة التي تبدو لمن يراها من عل مثل وردة طالعة نفس الملح يحيط بها حزام أخضر متين، ففي هذا الفصل ينضج التمر فتأخذ البساتين لونا أصفر يخالط خضرة جريد النخيل فتزدهر سوق العمل ويعم الخير والصخب وتبدأ الأفراح والأعراس فعادة الناس في هذه البلاد أن يؤجلوا الكثير من خططهم في الحياة، سواء كان بناء بيت أو زواج أو غيره إلى هذا الفصل حيث يعم الرّخاء بعد بيع محاصيل التمر وفي هذه المنطقة التي تغمرها بساتين النخيل من بلاد الزاب شمالاً إلى وادي ريغ نزولاً إلى ورقلة وبعض الرقع الأخرى المنتشرة في الصحراء، استوطن معمرون كثر و أقاموا لهم ضياعا و أملاكاً وحازوا بساتين عظيمة وعملوا على انشاء بعضها بتسخير الفلاحين والضعفاء وعمدوا إلى حمل منتوج هذه البلاد إلى أوروبا عبر القطارات والبواخر**». [2]

يرد هذا المقطع في بداية الرواية عندما يبدأ السرد بالاسترجاع، وبلغة شعرية جميلة يبدع الروائي في وصف مدينة جامعة فيشبّهها بالوردة المتفتحة لشدّة جمالها

---

[1]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار- الدقل - المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2011، ص:95.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:12.

كما يصف لنا طبيعة هذه المنطقة المليئة بالخيرات، والمزينة بأشجار النخيل المنتشرة على طول الصحراء، ويحدد الفصل الذي هو الخريف والذي فيه تزدهر سوق العمل وتعم الأفراح والمسرات.

لكنّه في نفس الوقت يشير إلى أنّ المستفيد الأكبر من هذه الخيرات والثروات هم المعمرون وما الشعب الجزائري إلا مسّخر لخدمتهم.

والمتأمل لهذا الوصف يلمس أُلفة بين الروائي والمكان وهذا عائد إلى كونه ابن المنطقة، لذا كان وصفه أقرب إلى الحقيقة لدرجة تجعل القارئ يتلذذ بقراءة هذا الوصف ودقة التعبير.

في مقطع آخر من الرواية يصف الروائي "جامعة الجديدة فيقول: «...**جامعة الجديدة التي أقامها المعمرون على أكتاف الضعفاء الذين سُخّروا لكل الأعباء لكي تقوم هذه المباني، لقد جعلوا منها قطعة من بلادهم التي خلّفوها وراءهم فأنشأوا دورا حديثة ومهدوا الشوارع وأقاموا كنيسة وخمّارة وكل ما يجعل حياتهم سهلة في هذه البلاد**» [1] يصف لنا السارد في هذا المقطع جامعة الجديدة، ويقصد بالجديدة أن المعمرين أعادوا بناءها وترميمها ولم يكن هذا عن حسن نية طبعا، فالمقصود هو غرس جذورهم في هذا البلد (الجزائر) واستيطانهم بالقوة وباستخدام كل الطرق والوسائل، وتتجلّى الشعرية في هذا المقطع من خلال دقة وصف المكان وتنوع موجوداته .ويقول في مقطع آخر: **يتذكر أهالي جامعة القديمة أن القايد السي المشري هو أول من جاور الفرنسيس في جامعة الجديدة قرب محطة القطار ثم استقدم المبروك، وظلّ يُرغب النّاس في ذلك ويغريهم ولكنّهم أبو أن يغادروا البيوت التي ألفوها والقريبة من بساتينهم وقبور أسلافهم، ليجاوروا الفرنسيين حيث المدينة الحديثة والمستشفى وعديد المرافق، ومع ذلك يحب الشباب من سكان البلدة القديمة أن يقضوا صباحاتهم يتسكعون في جامعة**» [2] من خلال هذا الوصف يقدم لنا الروائي مقارنة بين جامعة القديمة وجامعة الجديدة، وكيف أنّ النّاس وبالرّغم من حداثة المدينة الجديدة إلاّ أنّهم يرفضون العيش فيها والانتماء إليها ومجاورة من يستعمرهم.

---

[1]. المصدر السابق، ص:22.

[2]. المصدر نفســه، ص:37.

- **الحقل:**

يصف الرّوائي بلغة شعرية جميلة هذا المكان المليء بالحياة فيقول: «**كلما تشرق الشمس تجد عيسى مع والده في الحقل، اذ يسوقان حمارهما بعربته العتيقة التي تصدر صريرها الرتيب في دروب القرية الغارقة في غبش الفجر الملتفة على بعضها كقبضة يد مسدّدة نحو المجهول، يقودهما الحمار الذي يعرف الطريق بين النخيل الممتد على مرمى البصر منحدرا نحو الوادي الكبير حيث يستمران في العمل حتى الظهيرة...** [1]

نجد في هذا المقطع وصفا شاعريا، خرجت فيه اللغة عمّا هو مألوف، فالسارد من خلال هذا الوصف حرك مخيلتنا، وقدّم لنا لوحة وصفية ناطقة مستثمرا عناصر الصوت (تصدر صريرها الرتيب)، والحركة (يسوقان حمارهما، يقودهما الحمار) هذه العناصر التي أضفت حركة وإثارة زادت من جمال المقطع وحيويته.

- **الواحة:**

بتعبير جميل يصف الروائي الواحة هذا المكان الساحر فيقول: «... **بعد لحظات وجدوا أنفسهم أمام واحة هادئة، ابتسم عيسى وهو يراقب عجوزا تسير خلف خرافها وهي تغني، أحسّ أن كل من في القافلة كانوا يصغون لإنشاد تلك العجوز الآسر...** [2]

يأخذ الوصف في هذا المقطع منحى شعري جمالي، يتسم بالهدوء ويحرك المشاعر، ويجعل لهذا المكان نكهة ورائحة.

«**عندما بدأت رياح الربيع تثقل الهواء بحبوب الطلع، وتنقلها بين النباتات وتزرع بذور الحياة في الكثير من أصناف النبات في هذه الواحة...** [3]

---

[1]. المصدر السابق، ص:14.

[2]. المصدر نفسه، ص:73.

[3]. المصدر نفسه، ص:87.

نلاحظ أنّ الروائي قد استثمر لغتة الشعرية للتعبير عن مأساة ومعاناة " **زهية**" التي كانت تعيش أتعس أيّام حياتها بعد تلك الحادثة الأليمة التي عايشتها، فتبدو المعاني محمّلة بالكثير من الدلالات وهذا ما زاد من جمال الوصف.

- **السوق:**

يأخذنا الروائي في جولة عبر الرواية وبالتحديد إلى السوق هذا المكان المليء بالحركة : «في **طريق خطته البغال والحمير وعجلات العربات العتيقة التي تحمل الناس والمواشي والتمر إلى سوق المدينة يقود مسعود دراجته القديمة محاذرا أن يسقط في الطمي والوحل الذي يجعل الأرض زلجة والهواء أكثر برودة فيلفّ برنوسه بإحكام ويشدّ على المقود وهو يعبر خطي السكّة الحديدية.**

تتعالى ضجة خفيفة في السوق صباح الأحد لكنّها لا تلبث أن تزول سريعا كزوبعة عابرة، بائع الفول يبتعد وهو يصيح بعد أن مرّ بالدكاكين القليلة منحدرا إلى الجهة الغربية من المدينة ليبيع ما تبقى في القدر.

يجلس مسعود على كرسي خشبي قرب محل الحدادة الذي ورثه عن والده، يأخذ رشفة من شاي منعنع ويمضغ الفول مستمتعا بخلو الشارع من الفرنسيين...» [1]

يحدّد لنا السارد في هذا المقطع ويرسم جمال المكان بطريقة ملموسة، ليتبدى لنا لوهلة أنّنا نعرف هذا المكان أو أنّنا في قلب الحدث، نعيش مع الأبطال، كل هذا من خلال توظيف الوصف بطريقة أخاذة واستخدام عناصر الحركة والصوت التي ساعدت على بث الحياة في هذا المشهد.

- **الشارع:**

نجد للشارع حضورا كبيرا في الرواية نظرا لأنّه يعتبر مكان انتقال الشخصيات، ومن مثال ذلك: «...**لم يكن له هدف واضح وهو يسير في الشارع العمومي بجامعة عابرا**

---

[1]. المصدر السابق، ص:21.

بالمحلات الحديثة التي احتلت مكانا كان خاليا تماما عندما غادرها، لم يجد ملامح المدينة التي نشأ بها، سار بضع خطوات ثم وقف أمام بناء جديد عال وحاول تهجئة اللافتة العربية (أمن الدائرة) حكّ رأسه قليلا محاذرًا على الشعرات البيضاء المتبقية فيه ثم رفع رأسه مرة أخرى إلى اللافتة متذكرا أنّ على هذه الأرض تحديدا كان يقوم بناء عظيم وجميل هو مستشفى جامعة... » [1]

من خلال" **أندريه**" يصف لنا الروائي الشارع والمحلات الموجودة فيه، وكيف أن المدينة تغيرت ولم تعد كما كانت عليه في وقت الاستعمار، كيف أن هذا الشارع (الشارع العمومي بجامعة) كان خاليا تماما عندما غادر **الجزائر** وكيف أصبح الآن.

بدا وصف السارد للمكان واضحا بكل جزئياته، حيث قدّم لنا صورة وصفية رائعة لهذا الشارع بكل تفصيلاته.

[1]. المصدر السابق، ص:47.

1.2. الأماكن المغلقة:

«إنّ الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذّي حدّدت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضّرورة الاجتماعية أو كأسجية السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف. [1]

ومن بين الأمكنة أيضا التي تم وصفها بطريقة جميلة وبلغة شعرية موحية هو **البيت** الذي حمّله مدلولات الأُنس والحميمية ومن الأمثلة على ذلك بيت" **أندريه**": «**في السنوات التالية صار يشكو من الوحدة في هذا البيت الواسع، يتنقل بين طوابقه بلا هدف ويستمع إلى موسيقى شوبان عندما تكون كارمن في عملها ...كانت خيالات الماضي تصحو وتتجول في البيت، كان يحس بدبيبهم، وكان يؤنسه ذلك في غيابها، كانت زوجته (إليسا) أول الراحلين بعد أن وضعت ابنتها كارمن مباشرة عندما يستمع إلى معزوفة ...Ballades يحسها في المطبخ تطهو طبق الدجاج مع البطاطس الذي يفضله في آحاد الخريف حيث بإمكانه أن يأكله وهو يرى من خلال الزجاج أوراق العنب المتساقطة في حديقة البيت**». [2]

يصف لنا هذا المقطع منزل" **أندريه**" الذي هو عبارة عن بيت واسع كبير به طوابق، لكن الوصف هنا ارتبط بالحالة الشعورية " **لأندريه**"، فهو وبالرغم من اتساع مساحة هذا البيت إلاّ أنّه يشعر فيه بالوحدة، كان يعيش وحده مع ابنته " **كارمن**"، لكن في نفس الوقت كان يشعر فيه بالحميمية يستمع إلى الموسيقى ويسترجع ذكرياته مع زوجته وابنته اللّتان رحلتا تباعا، فكان البيت هنا خاليا من أي مظهر من مظاهر الحياة ما عدا "**أندريه**" وذكرياته، وقد تجلت الشعرية هنا في دقة وصف الروائي للمكان وربطه بالشخصية في تعبير جميل، هذا كان بالنسبة لبيت " **أندريه**" في فرنسا.

---

[1]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار- الدقل - المرفأ البعيد)، ص:43.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:8.

نذكر نوعا آخر من البيوت وهو بيت " **عيسى**": «**في الأسبوع الثاني من غياب عيسى عن البيت غابت الحياة، تنتقل زهية كآلة فيه بين غرفتها والمبطخ وقد بدأ الزاد ينفذ لولا التمر المحشو في أكياس الخريف كان يعدّه السي الطيب للأيام الصعبة وقليل من الحليب تذرّه العنزات بشح**». [1]

يعود بنا الروائي في وصف استرجاعي إلى بيت " **عيسى**" أيام الثورة، والواضح هنا أن الوصف الهندسي للبيت غائب، لأن الوصف هنا عكس نفسية " **زهية**" الداخلية التي كانت تعاني من الفقر والجوع والحرمان العاطفي، فغياب زوجها عن البيت جعله يفتقر إلى الحياة، والواضح من الوصف أنّ هذا البيت صغير يحتوي كل مظاهر الفقر الشديد، يشير إلى الوحشة والقلق.

كما يصف لنا الروائي أحد غرف هذا البيت فيقول: «**تتلمس حدة طريقها في ظلام الغرفة حتى تبلغ الرف، تسحب الزربية التي حاكتها العام الماضي وتضعها برفق فوق غطاء السي الطيب الذي أخذ مرضه يشتد مع زيادة البرد**». [2]

الواضح من هذا الوصف أنّ هذا البيت تفوح منه رائحة الفقر والبؤس، فهو بيت انعدمت فيه كل سُبُل الرّاحة، فلا كهرباء ولا تدفئة، وهذا البيت وهذه الحياة البائسة لم تقتصر على عائلة "**عيسى**" فقط بل كانت تمثل كل البيوت الجزائرية.

لقد أبدع الكاتب في وصف هذا المكان بلغة مباشرة تحمل أدق التفاصيل.

- **السجن:**

يرمز السجن في هذه الرواية إلى الجبروت والتسلط وسطوة السلطة الفرنسية التي كانت تستعمله كعقاب ضد الشعب الجزائري، ولقد كانت الرواية حافلة بهذا المكان نظرا لطبيعة الحياة التي كان يعيشها الشعب تحت سلطة ظالمة، مستعبدة لهذا الشعب فكانت تبني هذه

---

[1]. المصدر السابق، ص:65.

[2]. المصدر نفسه، ص:52.

السجون كما تستعمل منازل الأهالي أيضا كمكان لتمارس فيه وحشيتها ضد هذا الشعب وبأبشع الطرق.

ففي الرواية نجد مثلا أن دار" **الشيخ مسعود**" قد تحولت إلى سجن: «**كانت دار الشيخ مسعود بتقددين الجديدة تعج بالرجال، انتصف النهار ولا أحد يدري ما سيفعل بهذه الجموع، العربات العسكرية متوقفة عند مدخل البيت، الجنود في كل مكان على الأرض وأمام النوافذ والأبواب وفوق السطوح...**

اجتمع كل المحبوسين في دار الشيخ مسعود حول عيسى وهو يهز أباه ظانّا أنه أغمي عليه، راح يرشه بالماء بينما جنديان يقفان على مقربة يراقبان الحدث ويدخنان، وقف أمامهما الطالب المكي وقال (الرجل توفي ويجب إخراجه من هنا).

...وقف الضابط الفرنسي صباح اليوم التالي وشرع يقرأ قائمة في يده، كل من يسمع أسمه يسحبه جنديان بعنف إلى الغرفة الكبيرة في أقصى الدار كان الشيخ مسعود يعدّها لتخزين التمر» [1] يصف لنا المقطع ظلم واستبداد الاستعمار الفرنسي الذي كان يمارس سطوته على الشعب الجزائري، فكان يستخدم أتفه الأسباب ليجرهم إلى السجن ويمارس عليهم أبشع أنواع التعذيب وكل هذا من أجل التخلص منهم، ومن خلال هذا الوصف يتضح لنا أن المنزل كبير وبه غرف عديدة ومن بين هذه الغرف، غرفة ذات مساحة كبيرة اختيرت كمكان للتعذيب، وعليه تجلت الشعرية في هذا المقطع في دقة الوصف والتعبير عما يعانيه الشعب الجزائري مع هذا الاستعمار الغاشم المتسلط.

ننتقل إلى مكان آخر أو بالأحرى سجن آخر لكن هذه المرّة لم يكن مجرد منزل بل هو أحد السجون التي شيّدتها **فرنسا** في **الجزائر** وهو **برج كورنو** السجن المحلي بجامعة فيقول في الجزء **(12)**: «**في برج كورنو السجن المحلي بجامعة خيمة كبيرة وسط الفناء زج بكل الذين جُمعوا من القرى الستّ من الذين ثبت تورطهم في الثورة أو حامت حولهم شبهة**

[1]. المصدر السابق، ص:54-55.

بذلك، الحراسة مشدّدة ولا زيارات، الجنود منتشرون في كل مكان داخل المبنى وخارجه، فرقة خاصة تصل المدينة للاستنطاق والقضاء على الثورة الوليدة في المنطقة.

اكتفى المساجين بالنظرات ولم تدر بينهم أحاديث فنفوسهم المكلومة التي كسرها التعذيب والقهر...

الكورونال ريمون يروح يجيء في الساحة قبل أن يغادر منزله، يقضي جلّ يومه مع عائلته ليبدأ عمله في استنطاق المساجين ليلا..كل ليلة يدخل بسيارته السجن فيحدث ذلك رعبا كبيرا في قلوب المساجين». [1]

يصور لنا المقطع تفاصيل هذا السجن المحلي الذي يدعى **برج كورنو**، ووسائل القمع والتعذيب المعتمدة فيه، وكيف أنّ السلطات الفرنسية كانت تزج بكل مشتبه فيه أو متورط وله علاقة بالثورة ظنّا منها أنّها تستطيع القضاء عليها واخمادها.

كما يصف لنا حالة المساجين المتعبة من جرّاء التعذيب النفسي والجسدي وانتظارهم لرحلة العذاب اليومية التي غالبا ما تنتهي بالموت.

لقد كان غرض الروائي من هذا الوصف هو تصوير بشاعة الاستعمار الفرنسي، فاعتمد على أدّق التفاصيل، من صورة وحركة، محاولا منه تقريب المشهد القاسي والعذاب الذي كان يعانيه الشعب الجزائري أيام الاستعمار الظالم المستبد.

ولقد تم ذكر العديد من السجون في هذه الرواية، ولكي لا نثقل المتن سنكتفي بما ذكرناه سابقا.

- **الفندق:**

يعتبر الفندق مكان مغلق وهو يشبه البيت الكبير، ونجده حاضرا في الرواية ويتعلق بـ "**أندريه**" نظرًا إلى أنّ هذا الأخير عاد الجزائر لكنّه لم يعد يملك فيها بيتا كما في السابق : **«في المساء جلس في شرفة غرفته بالفندق يشرب شايًا منعنعًا ويتأمل الشمس تنحدر من**

---

[1]. المصدر السابق ص:57.

خلف النخيل، مشهد يعيده إلى طفولته الغاربة في هذه الديار لحظات الغروب ما تزال تسلب لبه وتبقيه مخذرا ومنتشيا لساعات، حين أقترب موعد عشائه نزل البهو فسمع أغنية فرنسية في هاتف رجل الاستقبال». [1]

استخدم الروائي في هذا المقطع لغة واصفة جميلة، عبر عن جمال المكان واطلالته الساحرة، وصف يبعث على الخيال ليحرك مخيّلة القارئ ويجعله يستمتع وهو يقرأ عن هذه المدينة وتفاصيلها الجميلة، كما ربط هذا الوصف بالشخصية **(أندريه)** الذي كان متحسرا على ضياع هذا البلد الجميل والذي كان يظنه جزءا من ممتلكاتهم في يوم ما.

- **مقر الحملة الانتخابية:**

«في مقر الحملة الانتخابية لعامر عمراني مرشح حزب الكرامة يجلس عامر ورجل ضخم بلحية طويلة يفركها وينظر إلى رجال يقفون أمام باب المكتب عند المدخل معظمهم كانوا بلحى وصوت الأناشيد الإسلامية يتعالى في الأروقة وخارج المبنى». [2]

يمثل هذا المقر مكان للعمل السياسي، وهو حزب ذو توجه إسلامي والوصف في هذا المقطع أكبر دليل على ذلك، هذا الحزب الذي مرشحه "**عامر عمراني**" الذي كان منافسا "**للأسعد**" في الحملة الانتخابية.

---

[1]. المصدر السابق، ص:107.

[2]. المصدر نفسه، ص:107.

2. وصف الشخصيات:

«تمثل الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات» [1]، ولهذا لا يكاد **«ينفصل تأسيس المتخيل السردي عن مفهوم الشخصية بوصفه عنصرا بانيا للخطاب الروائي، بل يمكن القول أنّ النظريات السردية القديمة والحديثة على السواء جعلت من الشخصية لب أو دعامة السرد الذي لا يمكن مجابهة أو مقاربة المحكي دون التعرف الدقيق عليها، على أن السرد في مظهره الأبرز يعبر عن فن التشخيص بامتياز»**. [2]

ونظرا لهذه الأهمية التي تحتلها الشخصية في الرواية نجد أنّ هناك من الروائيين **«من لا يبرح يمنح للشخصية الروائية أهمية كبرى، ويبوئها منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا»** [3]، بل إن كثيرا منهم **«من يركزون ذكائهم وعبقريتهم على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها والسعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي»** [4]، ومن هنا يتبين لنا أنّ "**عبد الغني زهاني**" حسب متن الرواية روائي تقليدي واقعي من خلال اهتمامه بالشخصية الروائية واعطاءها السلطة في العمل الروائي.

نوار الملح رواية استلهم فيها الكاتب "**عبد الغني زهاني**" التاريخ فصورت جزء من أحداثه و أشخاصه ، إلاّ أنّه حين كتب عن الثورة لم ينسى البتة أنّه يكتب رواية، فشخصياته لم تكن كلّها خيالية، بل كانت مزيج بين الواقعي والخيالي، فقد أقرّ هو نفسه (الكاتب) أنّ شخصيات المجاهدين شخصيات حقيقية واقعية، وفي هذا السياق يمكن القول أنّ الكاتب "**عبد الغني زهاني**" حاول من خلال شخصيات المجاهدين في هذه الرواية "**نوار الملح**" ردم الهوّة بين الأبطال التاريخيين وأفراد الشّعب الذّين لم ينالوا حقهم من التأْريخ، فأهملهم التاريخ ونسيتهم

---

(1). محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص:39.

(2). محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل، "رواية السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا "نموذجا")، www.Kotobarabia.com، (د.ط)، (د.ت)، ص:31.

(3). عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 79.

(4). المرجع نفسه، ص:76.

الأجيال على الرغم من أنّهم صانعوه الحقيقيين وبفضلهم تمّ تحرير البلاد ونيل الاستقلال والحرية ففي الرواية منظومة من الأسماء لمجموعة من المجاهدين نذكر منهم: **السي الطاهر العلواني، المجاهد عبد الحميد سلطاني، ومحمد بن علي، محمد الأمين مقدم...**

إلاّ أنّ شخصيات الرواية الأخرى هي من صنع خياله، ومن المتعارف عليه أنّ تقديم الشخصية يكون بطريقتين: إمّا بطريقة مباشرة وذلك عن طريق «**الوصف الجسدي والنفسي للشخصية، وإما بطريقة غير مباشرة حيث يمدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الراوي، وهنا تبرز هيمنة الراوي العليم في مجال السرد**». [1]

ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب هي :

«1. **أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.**

2. **أسلوب استنباطي: يلم فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات (تيار الوعي) التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية.**

3. **أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها وأسلوب الحكاية ويحللها**». [2]

وقد جمعت رواية "**نوار الملح**" موضوع الدراسة هذه الطرق والأساليب في رسم الشخصيات، حيث نجد فيها من الأسلوب التصويري الذي يرسم فيه الروائي الشخصية وعوالمها الخارجية، وفيها من الجانب الاستنباطي الذي يلم فيه الروائي بالعالم الداخلي

---

[1]. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005. ص: 19.

[2]. المرجع نفسه، ص:19-20.

للشخصية الروائية، وفيه من الأسلوب التقريري الذي يحلل عواطفها ليعلل أفعال الشخصية، كما نجده يعتمد الطريقتين في تقديم الشخصيات المباشرة والغير مباشرة.

ولقد تعددت الشخصيات في الرواية، وتنوع الوصف من شخصية إلى أخرى إلاّ أن الروائي من خلال الرواية نلاحظ أنه ركز عدسته على شخصية "**أندريه**"، "**عيسى**"،" **زهية**"، "**الأسعد** " باعتبارهم شخصيات رئيسية، كما نلاحظ أن الكاتب لم يغفل عن وصف الشخصيات الثانوية باعتبارها تلعب أحيانا دورا بارزا في تحريك الأحداث مثل: "**قمرة**"، "**عامر عمراني**" سنحاول فيما يلي التعرف عليها حسب تقديمها لنا من طرف الروائي.

1.2. الشخصيات الرئيسية:

- **أندريه:**

هو أول من سمي، وأول من يوصف، اختاره الكاتب من بين كل الشخصيات لتدشين الرواية - بداية الحكي - فيتعرف عليه القارئ من اللحظة الأولى لحظة البداية وانطلاق القصة بخلاف الشخصيات الأخرى التي يتأخر حضورها، له قصة يتخذها الكاتب مرجعا للحكي، والتي هي مدار الشخصيات الأخرى، كما نلاحظ من خلال المتن أنّ الكاتب يخصه بوظيفة لا تسند للشخصيات الأخرى، وهذه كلّها مؤشرات من الكاتب تؤكد أنّ "أندريه" شخصية محورية تخضع لها الحبكة، يمكن تصنيفها حسب رأي **تودوروف** «**شخصية عميقة لما تتوفر عليه من أنساق متناقضة فهي شبيهة بالشخصية الدينامية**» [1] وحسب **فوستر** «**شخصية معقدة متعددة الأبعاد**» [2] كما يمكن تصنيفها حسب **حسن بحراوي** «**شخصية موهوبة تتمثل في المستعمر**»، [3] أما حسب تصنيف **بروب** «**يمكن أن نطلق عليه البطل المغتصب**». [4]

---

[1]. حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص:116.

[2]. المرجع نفسه، ص:115-116.

[3]. محمد عزّام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص:88.

[4]. المرجع نفسه، ص:87.

ولأنّ الاسم هو «**الذي يحدد الشخصية ويجعلها معروفة ويختزل صفاتها**»، [1] حاول الروائي " **عبد الغني زهاني**" أن يكون اسم الشخصية معبّرًا عن دورها ووظيفتها، اسم الشخصية هنا هو " **أندريه**"، والذي إضافة إلى أنّه اسم غربي أوروبي فإنّه يعني «**الجمال كما يعني الرجل الشجاع المقدام**» [2]، رغم المعنى السلبي للشجاعة هنا والتي تبدو وقاحة.

يمثل "**أندريه**" في الرواية الأقدام السوداء "**Les pieds noir**" وهم المستوطنون الأوروبيون، الذين سكنوا في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي (1930-1962) وغادروها غداة استقلالها، هؤلاء الذين حولتهم فرنسا من حفاة عراة في بلدانهم إلى أسياد في الجزائر، فحازت لهم ضياعا وأملاكا وبساتين عظيمة، و"**أندريه** " هو ابن أحد هؤلاء المستوطنين ذوي الأصول الفرنسية، استوطنوا في الجزائر بالضبط في الجنوب الجزائري، وأقاموا لهم ضياعا وأملاكا وعملوا في إنشاء بعضها بتسخير الفلاحين والضعفاء، الرجال في غرس النخيل وسقيه وجني ثمره، والنساء لفرز التمر حسب أصنافه، ليحمل هذا المنتوج إلى أوروبا عبر القطارات والبواخر، وقد كانت " **زهية**" الشخصية الرئيسية في الرواية واحدة من النساء اللاتي دفعتهن الفاقة والعوز والضنك إلى العمل عند هؤلاء المعمرين لاتقاء المسغبة المقيتة التي تكتسح هذه المنطقة، وهنا أعجب" **أندريه**" بـ "**زهية**"، وصار يتحرش بها كل ما سنحت له الفرصة إلى أن قام باغتصابها، وقد تواكب هذا الحدث مع بداية الاستفتاء حول فكرة الاستقلال، والذي كان سببا في مغادرة هذا الأخير الجزائر مع عائلته عائدين إلى فرنسا، وطنهم الأصلي تاركا هذه الأخيرة حاملا دون أن يعلم بذلك، ليعود إلى الجزائر بعد قرابة نصف قرن باحثا عن هذا الماضي، عن "**زهية**" وابنها، رغم أنه لم يكن يعلم أنّها حامل، وهنا تكمن شجاعته التي قلنا أنّها من معاني الاسم، فرغم الجرم الذي ارتكبه هذا الأخير في حق هذه الفتاة المتزوجة، التي دمرّ حياتها، يعود هذا الأخير بكل جرأة ليبحث عنها ليس للاعتذار فمن المعروف عن الأقدام السوداء رفضها المطلق لأي اعتذار عن الجرائم التي ارتكبتها فرنسا بالجزائر أو حتى الاعتراف بها كحل وسط، وهذه من الأمور أو الأفكار التي جَسَّدَها الروائي في رواية "**نوار الملح**"

---

[1]. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص:18.

[2]. معنى اسم أندريه، الرابط: http://www.al-abraj.com/Name-Meaning/andre، تاريخ الاطلاع: 2018/04/15، 20:00.

(موضوع الدراسة)، وقد قُدِّمت الشخصية عبر وساطة الروائي من خلال رآه ووجهة نظره وصوته، فنجده يقدمها من مختلف النّواحي :الجسمية ،والخلقية، والوجدانية (المونولوج الداخلي) ، وميولاتها، أهوائها، عاداتها ...

فمثلا من الناحية الجسمية نجده يصفه (**أندريه**) قائلا: «**وجهه الطويل الحاد ونظرته الثاقبة، ورغم تقدم العمر، ما يزال متماسكا وعوده مستقيما لولا تلك الشعرات البيضاء المتناثرة في أعلى رأسه التي يتفقدها في كل حين ليعيدها إلى مكانها كلما عبث بها الهواء**». [1]

نلاحظ في هذا المقطع دقة في التصوير بدا من خلاله تمتع الروائي بحس فوتوغرافي مكنّه من تسليمنا صورة ناجحة ومثالية لهذه الشخصية، استطاع أن يلتقط فيها حتى الحركات.

نجده في مقطع آخر يذكر لنا بعض صفاته بقوله: «**ورث عن والده لالو صلفه وعنـاده**» [2]، ويقول في جزء آخر من الرواية واصفًا إيّاه: «**وهو يمشي مشيته الوئيدة الواثقة يستنشقن عطره الذي يتضوع في هذا الفضاء**». [3]

وفي مقطع آخر نجده يصف ميولاته وأهوائه ورغباته في النساء: «**رغم أن مغامرات أندريه النسائية غير رائجة إلاّ أن ّله رغبات غامضة في النّساء، فمنذ أن حال والده بينه وبين حبه لرحيلا صار عنده ميل إلى نوع خاص من النساء لم يدر كيف نما لديه هذا الميل نحو الفتيات الخجولات اللواتي يتجاهلنه ذوات الحياء الآسر**». [4]

ويذكر في مقطع آخر بعض عاداته: «**ويستمع إلى موسيقى شوبان عندما تكون كارمن في عملها...لكن أندريه يحب في شوبان حرارته العاطفية وحفره في الذكريات الحميمية وشاعريته وبإمكانه أن يمضي ساعات وهو يصغي لمعزوفاته دون ملل**». [5]

---

[1] . عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:6.

[2]. المصدر نفسه، ص:76.

[3]. المصدر نفسه، ص:76.

[4]. المصدر نفسه، ص:76.

[5]. المصدر نفسه، ص:8.

وفي مقطع آخر «**تعود كارمن من العمل تجده جالسا في الصالون يتابع أخبار الظهيرة**». [1]

يبدوا من خلال متن الرواية أنّ الكاتب منح شخصية "**أندريه**" أهمية كبرى وبوئها منزلة عظمى في الحياة الفكرية والاجتماعية والجمالية معًا، وجعلها قادرة على ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر من المتشكلات السردية وهذه القدرة التي منحها الكاتب لها جعلها في وضع ممتاز حقا، فبواسطتها تمكّن من تعرية الواقع الجزائري المزري وإظهار نقائصه وعيوبه فكان ذلك على لسان الآخر الفرنسي هذا المعمر المغتصب بالأمس عن طريق السخرية فكان النقد لاذع، فنجد "**أندريه**" يقارن بين الجزائر الفرنسية (إبان الاحتلال) وجزائر الحاضر، كان يتساءل عن بقاء الوضع على حاله فما قامت فرنسا بإنشائه وتشييده في الجزائر قبل قرابة خمسين عام أو أكثر لا يزال على حاله إلى اليوم رغم ما يشوبه من عجز، وكأنّه يقول أنّ حال الجزائر وهي مستعمرة وتحت وطأة الاستعمار أفضل بكثير من وضعها الآن من حيث التجهيزات.

يقول: «...**فضّل أن يستقل القطار مع علمه أنّه مازال بطيئًا كعهده به**» [2] في هذا المقطع نجد " **أندريه**" ينتقد القطار الذي كانت فرنسا من وضعته وخطت سكته متعجبا أن يظل على حاله رغم المدّة الزمنية الكبيرة التي مرت على استقلال البلاد .

«... **فالقطار الذي يأتي من العاصمة إلى الشرق لا يذهب إلى الجنوب تذكر أن ذلك ما كان يحدث قبل الاستقلال فتعجب أن يتم الاحتفاظ بذلك النظام إلى اليوم**». [3]

إنّ الكاتب يلفت انتباهنا إلى شيء ألفناه وأضحى واقعا نعيشه إلاّ أنّه بتسليط الضوء عليه، أضحى هذا الواقع المألوف ضدَّ الواقع، وإثارة مثل هذه الأسئلة الغائرة الغير مباشرة من ذات المبدع، كما تفصح عن ذاتيته الواعية تجاه العالم الذي نعيش فيه، فهي أيضا تعبر عن غربته في هذا العالم، وهي لا تبحث عن الإجابة، بقدر كونها تثير حقيقة المواجهة، وأي

---

[1]. المصدر السابق، ص:8.

[2]. المصدر نفسه، ص:7.

[3]. المصدر نفسه، ص:9.

مواجهة، مواجهة بين مغتصب للأرض والحقوق بالأمس، وسبطة تتربع على بلد يتمتع الحرية الكاملة والسيادة المطلقة في الوقت الحاضر، وهو نقد موجّه إلى السلطة والجهات المسؤولة بالدّرجة الأولى.

كما «**نلفيها (الشخصية) قادرة على تعرية أجزاء منّا نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا، والتي ما كانت لتكشف فينا لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه**». [1]

وكمثال على ذلك نجد الروائي يقول على لسان "**أندريه**": «**الجمال يكون أولوية عند من نشأ في وسط جميل يقدّر الجمال ويعمل على نشره بين الناس، ويكون المساس به عنده مساسا بالحياة نفسها، ولا يمكن الدفاع عن الجمال والقيم بالقوة، الجمال يجب أن يكون شجرة حية دائمة الخضرة في قلب كل مواطن فيها إذا استطاعت أن تزرع بذرته في نشئها لن تكون محتاجا إلى شن حرب من أجل الجمال وحينها لن يفكر مسؤول مهما كان منصبه أن يقدم على قرار يمس بالجمال وإن هو أقدم على ذلك هناك ألوف من النّاس التي ترعرعت فيها تلك البذرة ونمت سوف تقف له بالمرصاد وترده عن قراره أو تعزله**». [2]

قام الكاتب من خلال "**أندريه**" بتعرية جانب كامن في كل واحد منآ نحن الشعب الجزائري دون أي إنكار كاذب، لا نجهله، ولكنّنا نتجاهله، كشف عن قلة وعينا وتخلف بعضنا وسذاجته، كشف عن استكانتنا، ولا مبالاتنا، ورضائنا بما نحن فيه حتى لو كان خطأ، كشف عن تخلف بعض المسؤولين وسوء تسييرهم وتقديرهم للجمال هؤلاء الذين بدل أن يحافظوا على الجمال نجدهم هم من يقومون بتخريبه وتدميره وإزالته.

كشف عن مشاعرنا المصادرة، عن عدم تأثرنا إن حدث ذلك، وحتى وإن حصل وتَأثرنا لا نفعل شيء، باختصار كشف الكاتب عن هون ما نحن فيه.

---

[1]. ينظر، عبد الملك مرتاض: في نظرية الأدب، ص:79.

[2]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:48.

- **زهيـة:**

هي شخصية رئيسية (مركزية) تدور حولها معظم الأحداث في الرواية، يمكن أن نطلق عليها نموذج الشخصية الجاذبة (حسب تصنيف حسن بحراوي) ولأنّ الاسم هو الذي يحدّد الشخصية ويجعلها معروفة ويختزل صفاتها كما سبق ووضّحنا، فإنّ الروائي **عبد الغني زهاني** اختار للشّخصية اسما مطابقا لتصرفاتها وسلوكاتها، وطبيعتها، كشخصية روائية، فمن صفات حامل هذا الاسم "**زهية**" أن يتصف «**بالجمال والبراءة والاحتواء والحب والحنان والعطف والنية الصافية والمشاعر الرقيقة واللطافة والإحساس المرهف، والعفة والطهارة والتسامح والوداعة والسخاء والخير والرأفة والرحمة والهدوء والتعقل والثبات والعطاء بلا حدود والأنوثة والتميز والتفرد وقوة الشخصية ومواجهة المشاكل بكل ثبات ووضوح**». [1]

والمتتبع للشخصية ونموها من خلال الوقائع والأحداث يجد أن كل هذه الصفات تنطبق على" **زهية**"، لهذا يمكن القول أنّ اختيار الروائي لهذا الاسم دون غيره ليميز به الشخصية يعد في حد ذاته شعرية.

"**زهية**" هي فتاة يافعة في مقتبل العمر تعيش في قرية في الريف في الجنوب الجزائري وبالتحديد في منطقة **تقديدين** تتزوج من ابن عمتها وجارها في نفس الوقت، تمضي معه ليلة واحدة ليتركها بعد ذلك هربا من الاستعمار الفرنسي وإثر غيابه تتدهور حالتهم ويزدادوا فقرًا، فتضطر هذه الأخيرة للخروج إلى العمل في مفرز للتمر عند أحد المعمرين الأوروبيين الذين استوطنوا تلك المنطقة إبان الاحتلال الفرنسي، ومن سوء حظها يعجب بها ابن صاحب هذا المفرز "**أندريه**" الذي يقوم باغتصابها وتحمل منه وتنجب طفلا لينسب إلى زوجها الغائب ثم تموت وهو في عامه الرابع لتكفله صديقتها قمرة.

وانطلاقا من مصدر المعلومات عن الشخصيات قدِّمت هذه الشخصية "**زهية**" بطريقة غير مباشرة عبر وساطة السارد، عبر منظوره وصوته تارة وكمثال عن ذلك نذكر قوله: «**وهي**

---

[1]. معنى اسم زهية Zaheya Name، 2016/04/13، الرابط: http://safhaa.com/post/1000004044، تاريخ الاطلاع:2018/04/20، 22:00.

فتاة يافعة تأتي إلى بيت السي المبروك مع الفتيات والنسوة للعمل في فرز التمر أيام الخريف وتَذَكر عينيها السوداوين وهما ترمشان من وراء شالها الأخضر الذي تتنقب به ... ضحكتها المهموسة» [1]، وفي مقطع آخر يقول: «**يتأمل أصابعها الرفيعة**». [2]

وتارة أخرى نجد الروائي يقدمها على لسان أحد الشخصيات مثال تقول "**قمرة**": «**(...) لصديقتي المرأة الطاهرة التي لم تخن زوجها (...) وأشهد أمام الله أنّها أطهر امرأة عرفتها**». [3]

مصدر المعلومات في هذا المقطع من الرواية عن شخصية "**زهية**" هي "قمرة" وهي شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية "**زهية**"، تجمع بينهما صداقة قوية «**فتقديم الشخصية من طرف شخصية أخرى مشاركة لها في نفس الحدث، يعكس منظورا ذاتيًا هو موقف الشخصية المنجزة للتقديم من الشخصية موضوع التقديم، والذي يتحدد ويتأثر بشكل العلاقة التي تجمع بينهما**». [4]

وقد كان وصف هذه الشخصية وتقديمها في صورتها الجمالية يختلف من مقطع إلى آخر نظرا لاختلاف المواقف والأحداث والحالات الشعورية التي تعيشها، ويمكن أن نمثل ذلك بـ: «**حدثته نفسه أن يمر ببيت خاله مسعود ويطمئن على زهية بعد مرور شهر على آخر زيارة له حيث بدت له هزيلة وكئيبة وقد ازدادت سمرة وانكسارا وحاول أن يجد علاقة بين هذه الصفات التي غالبا ما تأتي مجتمعة فلم يجد إلاّ الحزن والكآبة وأسبابها متوفرة في بيت خاله الفقر والفقد والوحدة**» [5]، وفي مقطع آخر يقول: «**بينما استمرت زهية في الذبول والتحول ولم تعد قادرة على إعانة الولد**». [6]

---

[1]. عبد الغني الزهاني: نوار الملح، ص:34.

[2]. المصدر نفسه، ص:77.

[3]. المصدر نفسه، ص:115.

[4]. أحمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:47.

[5]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:44-45.

[6]. المصدر نفسه، ص:105.

والمتأمل في هذه المقاطع وفي هذا التقديم للشخصية يجد أن تصوير الشخصية من الجانب الشكلي لم يكن دقيقا وشافي، ويبدوا أنّ السبب في ذلك هو أن الهدف من الوصف هنا، لم يكن إظهار الملامح الخارجية بقدر ما هو وسيلة لنقل معاناة "**زهية**" على اختلاف الأحداث والوقائع التي مرّت بها إلاّ أنّه أبدع في تشخيص أحوالها وعواطفها وأفكارها وتحليلها وتعليلها، يقول: «**كانت زهية غارقة في الألم والحزن في إحساس عجيب لم يسبق لها أن اختبرته، الآلام والتقلصات الشديدة في بطنها، والحزن الغامض في قلبها**». [1]

«**وضعته على سريرها وواصلت التحديق فيه، كأنّما هو ابن امرأة أخرى، لم تشعر في داخلها بذلك الشعور الذي حدثتها عنه أمها مرارًا، كيف أنّ المرأة ترى في ولدها قطعة منها حقيقةً لا مجازًا، أنّها قد تموت إذا أخِذ منها، نظرت إليه وتحسّست قلبها فلم تشعر بشيء، عندما حرك يديه ورجليه في الهواء وسمعت أول صيحة له من فمه الصغير، مالت نحوه وحملته وضمته إلى صدرها دون وعي فسخرت من نفسها**» [2] استطاع الكاتب من خلال هذا المقطع أن ينقل لنا تلك اللحظة الشاعرية - أم وابنها بعد الولادة مباشرة - اللّحظة التي تنتظرها وتتشوق لها كل امرأة، أن تضم ابنها إلى صدرها، استطاع أن ينقل لنا ذلك الشعور بل تلك المشاعر المتضاربة، مشاعر الأمومة، ومشاعر أنثى مجروعة تشعر بالعار والغبن، وكيف انتصرت مشاعر الأمومة كل ذلك بلغة شعرية وتصوير رقيق ينم عن حس مرهف جعلنا نتعاطف معها.

ولم يفلت الكاتب حتى تلك التفاصيل الصغيرة فنراه يقوم بتسليط الضياء عليها، يقول: «**وهو يسحب أول جرعات من صدرها أحسّت بتلك الشفتين الصغيرتين وقوتهما الماصة العجيبة**» [3] قد يبدوا هذا الوصف زائدا يمكن الاستغناء عنه من الناحية السردية إلاّ أنّه من النّاحية الفنيّة مكّن النّص من الارتشاش بمسحات من الجمال الفني.

---

[1]. المصدر السابق، ص:91.

[2]. المصدر نفسه، ص:92.

[3]. المصدر نفسه، ص:92.

- **عيسى:**

يعتبر "**عيسى**" أيضا من الشخصيات الرئيسية (المركزية) في الرواية "**نوار الملح**" وهو زوج "**زهية**" وابن عمها وهو وحيد أمه وأبيه، والده إمام قديم من أهل الحل والعقد في شؤون الدشرة، عاش هذا الأخير معنى الغربة والتشتت والضياع عبر الجغرافيا بسبب ملاحقة فرنسا له، وذلك لتورطه في إدخال عنصر خطير (مجاهد) - في نظر الاستعمار الفرنسي - مات والده أمام عينيه ولم يستطع أن يحضر حتى جنازته وتموت أمه إثر غيابه، وحيدة في مشفى بارد، وينتهك عرضها حيث تغتصب " **زهية** " زوجته ، وتنجب طفلا من غيره، ويسجل باسمه، غيابا أكره عليه إلاّ أنّ ضريبته كانت كبيرة، دفعها من حياته وعمره ، قرابة نصف قرن قدِّرت بتسعة وأربعين سنة.

وقد قُدِّمت هذه الشخصية أيضا بطريقة غير مباشرة عبر وساطة الراوي / المبدع، الذي قام بتسليط العدسة على ملمح الوجه، واصفا إياه: «**عيسى رجل أسمر، بادي السمرة، شعره أجعد وقد نبتت في أسفل وجهه شعرات بيضاء مجعدة متناثرة فبدا كأحد سجناء الأبرتايد، خرج لتوه من سجن (بلوسمور)**». [1]

يبدوا من خلال هذا المقطع أن الغاية من هذا الوصف هو تصوير الحالة المزرية التي آل لها عيسى وتشبيهه بأحد سجناء الأبرتايد كان بمثابة تشغيل للزوم على هذه الصورة.

والظاهر من خلال الرواية أن عدسته لم تفلت حتى مشاعره فراحت تقتطع لنا بعض المشاهد رغم قصرها في كثير من الأحيان، إلاّ أنّها كانت محمّلة بكم هائل من الآهات والآنات والآلام التي تتخللها آمال في بعض الأحيان، ونجدها تتحول خيبات أحيانا أخرى، وفيما يلي توضيح لذلك:

«في الشارع وقد حل الظلام لم يشعر عيسى بشيء، لا بالفقد ولا بالحزن، كان شعورا غير مسبوق، كان يرى رجليه تتحركان أمامه لا يعلم من يدفعهما ويمنحهما القوة على

---

[1]. المصدر السابق، ص:114.

المضي، لا يعرف أين ينظر لكن قدماه تحملانه وتسيران به، ظل ينظر إليهما آملا أن تتوقفا وأن يسقط على الأرض». [1]

شخص لنا هذا المقطع ما يسميه الطب النفسي حالة من الانهيار العصبي، حالة هستيرية، حالة من الضياع، ... شعور قد يصعب وصفه كما قال المبدع، إلاّ أنّه حاول الاقتراب منه وترجمته لنا عبر كلمات بسيطة إلاّ أنّها لم تخلوا من الشعرية فكان ناقلا أمينا للحدث وبديعا في الوقت ذاته.

يقول في مقطع آخر:

«كانت زهية جالسة تهدهد ابنها حين دخل غرفتها، وضعت الولد على الفراش وقامت إليه تعانقه، دفعها وسار نحو الولد، حمله عاليا ونظر إليه كمن يفحص ورقة نقدية مشكوك في صحتها، شدّه اللون الأخضر في عينيه أكثر من أي شيء آخر، وضعه في فراشه من جديد ووقف أمام زهية وهي مطأطئة الرأس منتظرا منها تفسيرا ...كلمة، أمسكها من ذراعيها وهزها هزا عنيفا فبدت بين يديه كدمية من قماش وصرخ حتى انثنت تحاول أن تسد أذنيها بكتفيها، (أهذا ابني يا زهية)». [2]

تشخيص دقيق خاصة عندما قال: «**حمله عاليا ونظر إليه كمن يفحص ورقة نقدية مشكوك في صحتها**» تشخيص وفق أعلى درجات الذّكاء، في اختيار الرمز المناسب لتحقيق دلالة معينة هي صحة النسب.

كذلك في قوله: «**وهزها هزا عنيفا، فبدت بين يديه كدمية من قماش**» تشخيص لحالة من الضعف والهون والاستسلام بأسلوب رشيق ونسيج أليف.

---

[1]. المصدر السابق، ص:103.

[2]. المصدر نفسه، ص:104-105.

- **الأسعد:**

هو نقطة الالتقاء و القاسم المشترك بين كل هؤلاء، فهو الضحية في هذه الرواية أمه " **زهية** "، أمّا "**أندريه**" فهو الذي اغتصب أمه وهو الذي كان سببا في وجوده في هذه الحياة، قامت " **قمرة** " صديقة أمه بتسجيله على اسم زوجها "**عيسى**" إثر اختفائه، تموت أمه وتتركه وهو في عامه الرابع فتصبح " **قمرة** " أمه وأباه وكل أهله، ورغم العوز والفاقة والضنك التي كان يعيشها وهو في كنف هذه الأخيرة، إضافة إلى معاناته الكبيرة بسبب سحنته الغربيّة، وكثرة الأقاويل حول صحة نسبه، إلاّ أنّه استطاع أن يصمد ويصل وينجح، ويصبح سياسيا ناجحا ذا جاه ونفوذ، وهنا يمكن القول أن الكاتب أحسن اختيار الاسم المناسب لهذه الشخصية فـ "**الأسعد**" يعني: «**المحظوظ، صاحب اليُمْن الموقف**».[1]

يدخل هذا الأخير الانتخابات عن حزب التنوير، وهنا تحدث المفاجأة، حيث يكون ضحية لمؤامرة دنيئة الهدف منها الإطاحة به أعدّها منافسه في الانتخابات "**عامر عمراني**"، الذي يقوم رفقة مدير حملته الانتخابية "**يحي**" في اليوم الأخير من الحملة الانتخابية بكشف سره علنا أمام كل الحضور ليؤكد صحة تلك الإشاعات، وقد كان حضور كل من "**عيسى**"، "**قمرة**"، "**أندريه**"، عاملا مساعدا في نجاح هذه المؤامرة التي كانت ضربة قاضية لـ "**لأسعد**"، فيتحول على وقعها من شخص أو شاب له جاه ونفوذ ومستقبل مشرق إلى لقيط فاقد للهوية. منقسم على نفسه، ومن شاب كان يظن نفسه ابنا لأسرة لها تاريخ نضالي عريق في الحرب على الاستعمار كانت معاناتها في ذلك كبيرة، إلى شاب ابن لهذا الاستعمار، وبالتالي جزء من معاناة أسرته، وبالتالي إلى شخص منبوذ سلب منه كل شيء في رمشة عين: هويته، انتماؤه إلى هذا الوطن، عزته، شرفه، صورته أمام الناس، نجاحه، إنجازاته، قيمه، تحولت لحظة إثبات الذات إلى لحظة ضياع الذات جملة واحدة. وقد حاول الكاتب من خلال هذه

---

[1]. أحمد الراوي: أسماء الذكور، الرابط: https://books.google.dz/books?id=cSYiDgAAQBAJ، تاريخ الاطلاع: 2018/10/14، 09:00.

الشخصية طرح قضايا وإشكالات مهمة وعويصة في آن واحد، منها إشكالية الهوية في مرحلة ما بعد الكولونيالية، ومساءلة فكرة الوطن الحقيقي.

و" **الأسعد** " شخصية مدورة يمكن تصنيفها حسب **حسن بحراوي** ضمن نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية والمتمثلة في اللقيط، وهي مناسبة لتمثيل البعد الدرامي المأساوي، فهي تمثل في الرواية حالة درامية معقدة ومركبة تثير الاهتمام، ورغم أن حضورها كان ضمنيا أي أنّ الإشارة إليها إمّا بالوصف أو التشخيص في معظم أجزاء الرواية تكون في سياق الحديث عن الشخصيات المحورية وأحوالها يقول: «**كانت زهية جالسة تهدهد ابنها حين دخل غرفتها، وضعت الولد على الفراش وقامت إليه تعانقه دفعها وسار نحو الولد حمله عاليا ونظر إليه كمن يفحص ورقة نقدية مشكوك في صحتها شدّه اللون الأخضر في عينيه أكثر من أي شيء آخر**» [1]، يقول في مقطع آخر: «**طفقت قمرة ترشها بالماء حتى شعرت باضطرابها بين يديها وشرع الطفل يبكي فأخذ عيسى يتأمل شعره الأملس يديه وساقيه البيضاوين وهو يلوح بهما في الهواء**» [2] نلاحظ في هذه المقتطفات من الرواية أنّ الإشارة إلى " **الأسعد** " أو وصفه كان في سياق الحديث عن الشخصيات الرئيسية **(زهية، عيسى)**، وهكذا فلا نجد له حضورا مستقلا على الرغم من أنّها شخصية رئيسية أيضا، فقد ساعدت في فهم العمل الروائي، أو بالأحرى يتوقف عليها فهم العمل الروائي رغم حضورها الضمني إلاّ أنّه لا يمكن الاستغناء عنها، يمكن القول أنّها تمثل في الرواية أو حسب ما ترمي له الرواية " **نوار الملح** " البطل المؤجل والحقيقي ونتبين ذلك من خلال الجزء الأخير الذي وسم بالعدد **(23)** والذي جعله الكاتب يتمحور حول هذه الشخصية **(الأسعد)**، ويمكن القول أنّها شخصية صامتة لا نسمع لها صوت داخلّ الحكي إلاّ أنه رغم حالة الصمت المتشكلة على المستوى الظاهري فقد كانت صاخبة في الأعماق النفسية أو المخيلة.

---

[1]. عبد الغني زهاني: نوار الملح، ص:104-105.

[2]. المصدر نفسه، ص:105.

نجدها تقدم عبر وساطة إحدى الشخصيات أو عبر وساطة الكاتب، هذا الذي نجده يستخدم الوصف التمثيلي الصامت لسلوك هذه الشخصية، حيث يصف حركاتها، إيماءاتها، مشاعرها، أحاسيسها، تداعياتها المونولوجية...

نذكر على سبيل المثال هذا المقطع من الرواية "**نوار الملح**": «**كان الأسعد يعدل هندامه وتسريحة شعره، على مرآة طويلة في غرفة الضيوف**» [1]، «**ظهر الأسعد على المنصة فران صمت مباغت على القاعة لم يعد يسمع غير هدير المركبات البعيدة، تأمل الحشد ويده على الورقة التي سجل فيها نقاط كلمته**» [2] نلاحظ في هذه المقاطع أن الكاتب يصف أو يشخص حركات الأسعد وأفعاله فيما نجده في مقاطع أخرى، يشخص مشاعره وأحاسيسه يقول: «**حيث صار في مواجهة الجماهير شعر باضطراب مفاجئ رغم تعوده على حضور التجمعات والمحافل، كان قلبه منقبضا بشكل غريب، أرخى ربطة عنقه قليلا فلم يساعده ذلك كثيرا، تقدم أكثر نحو الميكروفون محاولا أن يبدأ كلامه فشعر بجفاف في حلقه**». [3]

وقد استخدم الكاتب في هذا الجزء (الجزء الأخير من الرواية) ما يشبه عين الكاميرا، في فِلم وكأنّه يقدم مسحا متتابعا لمشهد معين فنجده يصوب عدسة الكاميرا مرة صوب "**الأسعد**" وتارة إلى الحضور وأخرى إلى "**عيسى**"، ثم "**قمرة**"، ثم **أندريه**، ثم يعيدها إلى "**الأسعد**"، وقد تمكن الروائي من خلال هذه التقنية أن يقدم نظرة شاملة للحدث، دون أن يهمل التفاصيل الدقيقة، وكمثال عن ذلك نذكر: «**نزل الأسعد من المنصة وسار نحو عيسى، كان الرجل يقف جامدا وكأنّه لا يراه، لم يحرك ساكنا ولم يلتفت إليه ظلت عيناه على المنصة جامدتان، يقترب منه الأسعد أكثر وينظر إليه من كل الجهات راجيا أن تتلاقى نظراتهما فيعرف ما الذي يحمله له هذا الرجل في قلبه**» [4]، ثم صوّبها نحو الجمهور يقول: «**بعض الناس بدأوا يغادرون القاعة لكن الفضوليين تشبثوا بأماكنهم أو بحثوا عن أماكن أقرب لكي يشهدوا هذا**

---

[1]. المصدر السابق، ص:111.

[2]. المصدر نفسه، ص:111.

[3]. المصدر نفسه، ص:112.

[4]. المصدر نفسه، ص:114.

الحدث عن كثب...» [1]، ثم يديرها صوب "**أندريه**": «**ظهر اندريه من بين الجموع وهو يخطو خطوات ثقيلة نحو الصفوف الأمامية حتى أصبح أمام عيسى والأسعد**»، [2] ثم يعيدها إلى "**الأسعد**": «**تراجع الأسعد قليلا كي يرى الرجل الواقف أمامه جيدا**». [3]

كان هذا مقتطف من مشهد النهاية، نهاية الرواية نقله لنا الروائي بصورة رائعة، بدت وكأنّنا نشاهد مشهد من فيلم سينمائي لمخرج أبدع في استخدام كل التقنيات، من توالي صور، ولقطات، وقطع، ولصق، وارتداد، تصوير فني صادق جعلنا نعيش الحدث في خيالنا وكأنّنا حاضرين معهم جعلنا نتعاطف مع "**عيسى**" رغم أنّه ساهم في كسر هذا الأخير "**الأسعد**" الضحية، ونشفق على "**قمرة**" ممّا عانت من جفاء ونكران من "**الأسعد**" الذي راعته واعتنت به واعتبرته ابنا لها، ونعذر "**الأسعد**" نظرا لمعاناته هو الآخر من وراء سحنته الأوروبية، فلعلّ ما فعله كان هروبا وليس تنكرًا لها، ونحقد ونحتقر "**أندريه**" هذا الوحش الفرنسي المجرم المغتصب...

---

[1]. المصدر السابق، ص:114.

[2]. المصدر نفسه، ص:115.

[3]. المصدر نفسه، ص:115.

2.2. شخصيات ثانوية:

- **قمرة:**

هي شخصية مساعدة (ثانوية) ساعدت في نمو الحدث الروائي وبلورت معناه والإسهام في تصوير الحدث، قامت بأدوار مصيرية في حياة الشخصية الرئيسية **(زهية)**، فكما سبق ووضحنا أن "**قمرة**" هي صديقة مقربة لـ "**زهية**"، كانت هي من وقفت إلى جانبها وساندتها في محنتها، أوتها هي وابنها وتكفلت بهما رغم فقرها وعوزها وبعد وفاة "**زهية**" كانت "**قمرة**" هي من كفلت ابنها واعتنت به.

وهنا أيضا كان اختيار الاسم للشخصية من قبل الروائي صائب، فمعنى اسم " **قمرة** " يتوافق ومواقفها المذكورة آنفا، فقد كانت ضياء ونور أضاء حياة "**زهية**" في الوقت الذي أظلمت الدنيا في وجهها، لتكون بعد ذلك أيضا نور يضيء حياة ابنها "**الأسعد**".

حتى "**قمرة**" قدمت معلومات عنها بطريقة غير مباشرة من خلال الراوي/المبدع «**كانت قمرة ما تزال على قيد الحياة تقيم وحيدة في بيت قريب من السوق، مات كل ذويها وكف بصرها منذ سنوات، ولم تكن يوما على ذمة رجل مصرة على الحياة كنملة**». [1]

شبّه السارد "**قمرة** " بالنّملة ليؤكد على صمودها رغم العوز والفاقة، والضنك لنجده في مقطع آخر يقرب عدسته منها ليصف لنا شكلها وهيئتها يقول: «**أطلت منه عجوز نحيلة تحدق إلى الأعلى بنظرة بيضاء**». [2]

كان إيراد هذا المقاطع عبارة عن تكثيف من الكاتب لتعزيز الدلالة، دلالة ما جاء في المقطع الذي ذكرناه آنفا.

نجده في مقطع آخر يرسم صورة تشكيلية لها، واحدة وهي شابة يافعة وأخرى وهي عجوز، وكانت ريشته من أرقى الأنواع هي اللغة، فعبر وساطة اللغة تشكلت أمامنا هذه الصورة بألوانها وتفاصيلها الدقيقة بدت وكأنّها ماثلة بين أيدينا نبصرها بأعيننا، وكأنّه يريد

---

[1]. المصدر السابق، ص:50.

[2]. المصدر نفسه، ص:50.

منّا أن نحصي الفارق الزمني لهذا اللّقاء «**كان أندريه يجاهد كي يسترجع صورة الشابة التي عرفها في الماضي، خصلة الشعر السوداء، التي كانت تطل من وراء شالها، عيناها السوداوين الحادتين، حاجبيها المتصلين كهلال، كل ذلك انسحب وراء تجاعيد كثيرة وشعر أبيض، صبغته بالحناء...**». [1]

نجده في مقطع آخر يقرب العدسة أكثر ليصور لنا عضلات وجهها ويشخص لنا صدمتها مما سمعته، يقول: «**تقلص وجهها أكثر وارتجفت عدة عضلات وجهها وتراجعت حتى لامست الباب، رفعت بصرها كأنّها تبحث عن شيء أكثر صدقا مما تسمع، محدقة في السواد الذي تسبح فيه منذ عقدين من الزمن مصغية إلى صوتها يتردد (أندري.. أندري)**» [2]، يقول في مقطع آخر «**همَّ أندريه بالمغادرة ثم التفت إلى العجوز فجأة وقال (كيف يبدو ابنها؟) ظهر على وجه قمرة ذلك الارتجاج مرة أخرى ولكنَّها أشاحت بوجهها وهي تلوح بيدها في الهواء، نزلت الدرجة الوحيدة داخل البيت ودفعت الباب**». [3]

يتضح من خلال هذه المقاطع دقة التصوير للموقف ونقله لنا بأدق أدق تفاصيله، لم يهمل شيء كل ذلك في نسيج بسيط جمع بين كلمات وعبارات متناهية الأناقة الغاية منها تصوير صدمة قمرة وعدم تصديقها لما تسمع.

- **عامر عمراني:**

قبل تحديد الشخصية رئيسية كانت أم ثانوية، مسطحة أم مدورة سنقدم ملخصا لمحكي هذه الشخصية.

"**عامر عمراني**" هو رجل دين تلقى تعليمه بالزيتونة إبان الثورة وعاد إلى الجزائر وهو صديق قديم لعيسى، بعد الاستقلال يرشح نفسه للانتخابات عن حزب الكرامة الإسلامي وهو منافس لـ "**لأسعد**"، ليسلك هذا الأخير سبل غير شرعية للإطاحة بـ "**الأسعد**" وإخراجه من

---

[1]. المصدر السابق، ص:50.

[2]. المصدر نفسه، ص:50.

[3]. المصدر نفسه، ص:51.

الانتخابات حيث يقبل بعرض مساعده والمتمثل في فضح "**الأسعد**" وتأكيد الشكوك والأقاويل السائدة حول صحة نسبه وينجح في ذلك وقد حاول الكاتب من خلال هذه الشخصية أن يكشف زيف الواقع وظلاميته، وأظهر من خلاله المساحة الشاسعة بين المثال والواقع في الممارسات الدينية حيث يغدو الكرسي أهم مما جاء به الإسلام.

هو شخصية ثانوية مسطحة غير موصوفة لا جسديا ولا سيكولوجيا، ظهورها في الحكي يكون على فترات، يستدعيها الكاتب كعامل مساعد أحيانا، وعامل معيق أحيانا أخرى وهو كما قلنا آنفا صديق الشخصية الرئيسية "**عيسى**" لذلك نجده يقوم بدور تكميلي ومساعد له، فيما نجده يكون معيق "**للأسعد**"، ومساعد "**لأندريه**" لتحقيق هدفه الذي عاد من أجله بطريقة غير مباشرة ورغم أنّها رسمت بشكل سطحي إلاّ أنّها شخصية مركبة تتحكم في أفعالها وسلوكها المصالح، فتتصارع في داخله المتناقضات: الحلال، الحرام، الطموح، والتهور، وهذه التركيبة المتناقضة تجعله يقدم على فعل يتعارض ومبادئه وأخلاقه، حيث يتحول من رجل دين ورع وحافظ لكتاب الله إلى رجل يبيع كل ذلك في لحظة من أجل الحصول على الكرسي والوصول إليه ومن هنا فهي شخصية متغيرة حسب تطور الأحداث وتناميها تساعد في أداء دور حاسم في الحكي.

صحيح أنّها شخصية غير موصوفة لا جسديا ولا سيكولوجيا كما سبق وقلنا إلاّ أنّ الكاتب لم يهملها من ناحية التشخيص يقول: «**تراجع عامر في كرسيه مسندا مرفقه على المكتب وماسحا على رأسه**». [1]

استطاع الكاتب هنا أن يشخص لنا "**عامر**" ومشاعره المتضاربة بين مؤيد للفكرة ومعارض لها من خلال حركته فمن دون أن يُنطِق الكاتب هذا الأخير بالموافقة أو الرفض للفكرة، استطاع أن يوحي لنا من خلال حركات جسده بجواب هذا الأخير والمتمثل في الموافقة على الفكرة، رغم أنّها تتعارض ومبادئه، وقد كان للوصف هنا تأثير في تطوير العقدة، هذا الذي سيؤثر بطبيعة الحال على إيقاع الرواية.

---

[1]. المصدر السابق، ص:110.

هكذا وصف لنا الروائي "**عبد الغني زهاني**" الشخصيات التي كان لها دورا في تحريك الأحداث حتى شعرنا من خلال كلماته أنّها «**ليست مجرّد كائنات ورقية بسيطة**»، [1] ومصطنعة تجوب ذلك الفضاء الذي اختاره مسرحا للأحداثّ وهنا يجدر بنا الاعتراف أن هذه ميزة لا يملكها أيا كان، هي ميزة لا نعثر عليها إلاّ عند من كان على قدر من الجديّة والوعي وعلى دراية باللغة وآلياتها.

ونغتنم هذا السياق لننوه إلى أنّ الروائي لم يهمل حتى **الشخصيات الهامشية** فنجده يسلط عدسته عليها ويصورها لنا أيمّا تصوير، وكمثال على ذلك نذكر: «**كان يراقب كلامه وهو يخرج من فمه حرفا فقد كانت الشفة السفلى مائلة إلى الأسفل بشكل ملفت فيبدو كأنه يأكل شيء وهو يتكلم**» [2]، نلاحظ في هذا المقتطف من الرواية "**نوار الملح**" براعة في التصوير، حيث صور لنا الروائي عيب هذا الشخص بدقة متناهية وكأنّنا نراه.

وفي المحصلة، يمكن القول "**نوار الملح**" رواية لعب الوصف فيها دورا مهما، تقنية استغلها الروائي "**عبد الغني زهاني**" أيّما استغلال، من وصف البيئة التي اختارها مسرحا للأحداث والشخصيات إلى تسليط الضوء على الأحوال والمواقف والمشاهد والعواطف والملامح والروائح والأصوات والحركات، والآهات، واللذات، والآلام، والآمال، والأفضية، والسهول والواحات، والشعاب، الجو (حر، برد)، المنحدرات أو المسافات. سلط عدسته على كل نظرة حائرة، حركة مشي، هيئة من الصمت، لحظة من الوجوم، لم يفلت ولم يهمل أي عنصر أعطى لكل نصيبه وحقه من الوصف، وصف ألبس الرواية ثوب التخييل رغم واقعيتها، والأسلوب جمالية رغم سلاسته، واللغة أناقة رغم بساطتها، كل ذلك بتصوير رقيق نَم عن حس مرهف جعلنا نتعمق في الحدث ونعيشه، صحيح أن أسلوبه كان سهلا بسيطا قريبا من المباشرة، يدخل في ذهن المتلقي دون عثرات، إلاّ أنّه رغم ذلك لم يكن سطحيا بل كان عميقا في تجسيده لرآه، كان واعيا بالآليات التي تجعل من كلامه العادي كلام غير عادي فكان بذلك السهل الممتنع، سهل فهمه إذا ما طفونا على سطحه، صعب إذا أردنا الغوص في عمقه لاستجلاء

---

[1]. ينظر، عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:76.

[2]. عبد الغني الزهاني: نوار الملح، ص:16-17.

الدلالة أو المعنى الماوراء النص، عمق يكشف للقارئ أنّه داخل أفق دلالي احتمالي مفتوح قابل لمستويات متعددة من التأويل، تبين من خلاله تمكنّه من الأدوات وآليات الشعرية وقدرته على الاختيار الماهر الصائب والدال وهذا كشف بدوره عن وعيه.

ومن هنا يمكن القول أنّ "**عبد الغني زهاني**" جمع بين البساطة والشعرية في عمل واحد "**نوار الملح**" البساطة التي تعني المباشرة، والشعرية التي تعني العمق وتعدد التأويلات وعمق الدلالات وخصبها، التي أظهر من خلالها تشكيلات لغوية مبتكرة من أجلِّ مظاهرها: **طرح المتناقضات والمتضادات، التضمين، الانزياح، الرمز، الإيحاء والإيقاع واعتماده المونولوج الداخلي كما اعتمد العرض المفصل والتشخيص والتحليل والتصوير الدقيق وتخلى عن الخطية الزمنية...**

استطاع "**عبد الغني زهاني**" أن يجمع المتضادين المتناقضين معًا، البساطة والشعرية في آن واحد، وهذه في حد ذاتها مفارقة، مفارقة حقق من خلالها شعرية خصبة، احتفظ في ظلِّها بالبساطة وسهولة الرسالة، وهذا ما يجعلنا نعلن أول مولود له رواية "**نوار الملح**" ابنا شرعيا للفن الذي تنتسب له (الرواية).

- **خاتمـــــة:**

بعد الدراسة والتحليل لهذه المدونة الموسومة بـ "**نوار الملح**" ورصد ملامح شعرية السرد فيها توصلنا إلى عدة نتائج هي كالآتي:

- الشعرية مصطلح ضارب في القدم منذ أفلاطون وأرسطو، مثير للجدل متنوع ومتعدد المفاهيم نتيجة لتغير دلالته و اختلاف وجهات النّظر بين الدارسين.
- إشكالية ضبط مصطلح الشعرية في النّقد العربي، إذ عرف المصطلح ترجمات مختلفة وكثيرة منها: الإنشائية **(عبد السّلام المسدّي)** ، الشاعرية **(عبد الله الغذامي)**، الفجوة: مسافة التوتر **(كمال أبو ديب)**، الأدبية **(توفيق الزّبدي)**... وغيرهم، بينما كان القد الغربي متجاوزا إلى حد لهذه الإشكالية.
- الرواية هي ملتقى الأنواع الأدبية، تستطيع بما تملكه من قدرات أن تستوعب أكبر عدد ممكن من الأجناس، حيث أصبحت تنافس الشّعر مستخدمة وسائله.
- تعد رواية "**نوار الملح**" إحدى الأعمال الروائية الجزائرية التي استلهمت التاريخ الجزائري فصورت جزءا من أحداثه وأشخاصه، وهي قطعة من سنين الجمر في زمن الحقبة الاستعمارية، اعتمد فيها الكاتب على الوثيقة التاريخية دون أن يلتزم بها تماما، وهنا تكمن ميزة الروائي الناجح حيث جعل التاريخ منطلقا له، لكنه لم يجعله أغلالا تحد من حرية حركته في الزمن، وقد تجاوز بذلك زمن الثورة إلى ما بعد الاستقلال فكان تحديده حسب الرواية قرابة تسعة وأربعين سنة، فصور الأحداث والأشخاص تخيليا جامعا بين التاريخ والتخييل، وبين الماضي والحاضر ليجسد واقعا نعيشه.
- تميز عنوان الرواية "**نوار الملح**" بالاختصار والشمولية، عنوان ملفت للنظر يظهر فيه تناص مع التراث الشعبي وبالتحديد مع المثل.
- جمع الكاتب من خلال العنوان بين الشيء ونقيضه في سياق واحد متسق ما جعله يتجاوز الحدود اللغوية البسيطة ليصبح أداة من أدوات الروائي في خلق نصه والتعبير عن واقع قائم على التناقض والخلاف والغرابة.

- تكمن شعرية العنوان في براعة الروائي في توظيف المثل الشعبي وفق ما يخدم مضمون الرواية عن طريق دلالات وإيحاءات تضمنها هذا المثل، كما اختزل العنوان جملة من المعاني والدلالات المهمة وهذا ما زاد من شعريته.
- احتوت الرواية مجموعة من العناصر الجمالية والتي تمثلت في التضمين السردي الذي أضفى على أحداث الرواية وأكسبها شعرية وسحر خاص عن طريق الانتهاء من حكاية والبدء في حكاية أخرى، في حركة انتقال زمنية بين الماضي والحاضر.
- نجد في الرواية حضورًا مكثف للمفارقات السردية بأنواعها المختلفة، انطلاقا من العنوان الذي يحمل دلالات إيحائية متضادة، وقد كان لهذه المفارقات دورا استراتيجيا حاسما في توجيه النص، كما أن اعتماد الروائي على المفارقة كان لزيادة الشغف لدى القارئ لولوج عالم الرواية "**نوار الملح**" واكتشاف المضمر فيها.
- اعتمد الروائي اللغة الشعرية التي عبّر من خلالها عن أفكاره، فجاءت بسيطة موظفة بطريقة فنية جميلة، تصورية وصفية محملة بشحنات عاطفية تعبر عن شخصيات الرواية وصدق مشاعرهم والعذاب الذي عانوه جراء الاستعمار المستبد الظالم، ولغة إيحائية اتكئ فيها على الرمز والإيحاء والتأويل.
- يمكن القول أن رواية "نوار الملح" ذات بنية لغوية متعددة في الظاهر، لأن"ها تمزج بين الفصحى والعامية (الدارجة) واللغة الأجنبية (الفرنسية) لغة المستعمر، كما أنّها ذات بنية لغوية متعددة على المستوى العميق وهي تمزج بين ثلاث لغات: اللغة المباشرة التقريرية، واللغة الشعرية، واللغة الحكواتية التي هيمنت على السرد، وهذا ما أدّى بدوره إلى قلة الحوارات التي كانت عبارة عن قفزات سريعة، كما أدّى بدوره إلى هيمنة صوت السارد ولغته وهو ما أضفى جمالية على الرواية، حيث غدت أشبه بقصيدة عبر فيها السارد بشاعرية عالية عن نفسية الشخصيات المأزومة، فقد أحسن الروائي توظيف اللغة واستثمار إمكانياتها الجمالية والتعبيرية في خدمة نص رؤية وتشكيلا.

- احتل الوصف حيزا مهما في الرواية ومن خلاله أضفى الروائي على الأماكن أبعاد جمالية وشكلية، كما لم يهمل مرجعيات المكان ومحمولاته العاطفية فوصف المكان بطريقة ساحرة وجميلة نتج عنها جمالية شعرية.
- أعطى الروائي وصفا دقيقا لبعض الشخصيات لكنه ركز أكثر على الوصف الداخلي الذي كان عميقا دقيقا ليظهر طبيعة الشخصيات التي كانت تعيش أزمة الاستعمار.
- كان الوصف في هذه الرواية "نوار الملح" نافعا في السرد مطورا للأحداث ملقيا عليها الضوء، وصف بدا من خلاله إتقان الروائي للغة إتقانا عاليا فلم يطغى أحدهما على الآخر ليشكل نشازا، بل كانا في هذه الرواية صنوين متظافرين في المكان الملائم والموقف المناسب، تمثلت من خلاله اللغة السردية كاللغة السينمائية.

ومن خلال بحثنا يتضح أن الرواية تفيض بالشعرية، إذ تبدت ملامحها بشكل واضح انطلاقا من العنوان مرورا بالمتن وصولا إلى نهايتها، كما وظف الروائي الوصف بطريقة مثيرة شيع منها وهج الشعرية، اعتمد آلية التضاد باستخدام شتى أنواع المفارقات، كما صور الأماكن أحسن تصوير، تصوير نابض بالحياة عن طريق اللغة التي شكلت نظرة متكاملة للشعرية في الرواية.

الملحـــق

1. التعريــف بالروائـــي
2. ملخـــص الروايـــة
3. صـــــورة الغـــلاف

1. التعريـف بالكاتـب:

"**عبد الغني زهاني**" شاعر وقاص من مواليد **1972** بجامعة ولاية الوادي، متحصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة قسنطينة **1997**، وماجستير في الأدب الصوفي من جامعة يوسف بن خدة بالجزائر **2014**. وهو حاليا بصدد التحضير لشهادة الدكتوراه.

- متزوج وأب لولدين وبنت.
- أستاذ تعليم ثانوي للغة العربية وآدابها منذ سنة **2000**.
- نشرت له عدة قصائد بجرائد وطنية ومواقع إلكترونية مختلفة.
- حصل على الجائزة الأولى للتأليف المسرحي ضمن مسابقة ابن شنب للآداب والفنون لولاية المدية موسم **2015**.
- له مجموعة شعرية بعنوان تفاصيل الغواية صادرة عن مديرية الثقافة لولاية الوادي **2015**.
- صدرت له رواية "**نوار الملح**" عن دار الجزائر تقرأ لسنة **2017** وهي موضوع الدراسة.

2. ملخـص الروايـة:

تبدأ أحداث رواية "**نوار الملح**" بعودة "**أندريه**" أحد أبناء المعمرين (وهو شخصية رئيسية في الرواية) إلى الجزائر بعد أكثر من أربعين سنة. تهم الطائرة بالهبوط، يعتدل أندريه في جلسته ويتنفس بعمق، تظهر الجزائر العاصمة غارقة في ضباب شتائي، ويبدأ أندريه في استرجاع رحلة ذكرياته.

ينزل من الطائرة ويستقل القطار ليتوجه مباشرة إلى الصحراء ومن هنا تبدأ أحداث الرواية، لنتعرف على "**عيسى**" (بطل الرواية) وعائلته المتمثلة في "**السي الطيب**" إمام قديم من أهل الحل والعقد، وأمه "**حدة**"، كان "**عيسى**" شابا بار بوالديه، حافظ للقرآن الكريم ولطالما أراد أن يتم دراسته بتونس كغيره من أبناء جلدته الذين كانوا يذهبون للدراسة في تونس، تقرر أمه تزويجه من ابنة خاله التي تربى معها منذ الصغر، والتي تدعى "**زهية**" وهي بطلة الرواية. وبالفعل يتم الزواج ليفر "**عيسى**" بعد ليلة واحدة من زواجه لأنه كان مطلوبا من السلطات الفرنسية، لمساعدته الثوار، وقبل فراره وأثناء رحلة هربه تنتقل بنا الرواية، وترحل بين ذكريات "**أندريه**" إلى أحداث كثيرة وشخصيات تماشت مع هذه الأحداث، أحداث يسردها علينا الروائي بطريقة مشوقة ما بين استرجاع للماضي والحاضر، يستدعي أحداث وقعت في تاريخ الجزائر أيام الاستعمار الفرنسي، كيف عاش أهالي المداشر والصحاري أيام الاحتلال التي سبقت اندلاع الثورة التحريرية، كيف كانت معاناة الطبقة الكادحة من الفلاحين والبسطاء إبّان الاحتلال الفرنسي (بعد أحداث 8 ماي 1945)، كيف كانت فرنسا تعذب الداعمين للثورة والمجاهدين وأي جحيم كانت تغرق فيه زوجات المجاهدين وأخواتهم وبناتهم، كيف كانت تقام الأعراس في فترة الاحتلال، وعائلة العريسين تعاني فقد الأحبة وتوالي الجراح والفقر.

كل هذه الأحداث تخللت الرواية في سرد ووصف أقل ما يقال عنه رائع؛ ليصل بنا الروائي إلى عقدة الحدث وبؤرة التأزم، أين تتم الفاجعة ويقع المحظور وذلك بتعدي **أندريه** على "**زهية**"، وهي تعمل في المفرز من أجل قوت يومها، ليرحل بعدها **أندريه** مع استقلال الجزائر أو بالأحرى يطرد وتبقى "**زهية**" حاملة لهذا العار وحدها في مواجهة مع المجتمع الذي

لا يرحم، وعلى إثر هذه الحادثة يعود "**أندريه**" أدراجه إلى الجزائر ليبحث عن هذا الولد، فيبدأ رحلة البحث في المدينة التي تقيم بها عائلته بالجنوب الشرقي بين من بقي من الذين كان يعرفهم، وعندما ينال منه اليأس يجد ملصقا لحملة انتخابية لأحد المترشحين للانتخابات البرلمانية، وتشده صورة المترشح الذي يكاد يكون صورة منه، وعندما ذهب إلى مقر التجمع الذي يقيمه المترشح تحدث المفاجأة، إذ يجتمع الثلاثة الأب "**عيسى**"، والمعمر "**أندريه**" والولد "**الأسعد**" لتكون النهاية بحوار مطول بينهم.

3. صـورة الغـلاف:

قائمة المصادر والمراجع

• أولا: المصـــادر:

أ. الروايــة:

1. **زهاني (عبد الغنــي)**: نوار الملح، دار الجزائر تقرأ، 2017.

ب. المعاجـم:

2. **ابن منظور (محمد بن مكرم)**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، مج4، (مادة شعر).
3. ـــــــــــــــــــــــ لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، مج6، (مادة جنس).
4. **أحمد بن فارس بن زكريا (أبو الحسين)**: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 1979، (مادة جنس).
5. **علي بن محمد السيد (الشريف الجرجاني)**: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
6. **مجمع اللغة العربية**: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.

• ثانيا: المراجـــع:

أ. المـراجع العربي:

7. **ابن المعتز (عبد الله)**: البديع، تح: عرفان مطوجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
8. ـــــــــــــــــــــــ البديع، تح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

9. **أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي)**: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت).
10. **أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)**: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1.
11. ـــــــــــــــــــــــــــــ الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965، ج3.
12. **أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (المرزوقي)**: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، مج1.
13. **أحمد الحميري (عبد الواسع)**: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
14. **أدونيس**: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب (صدمة الحداثة سلطة الموروث النقدي)، دار الساقي، (د.ط)، (د.ت)، مج4.
15. ـــــــــ سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
16. ـــــــ فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
17. ـــــــ كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989،
18. **أسبر(أسامة)**: أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980، جبلة، سوريا، ط2، 2010، ج1.
19. **إسكندر(يوسف)**: اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.
20. **بحراوي (حسن)**: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
21. **بلعابد (عبد الحق)**: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تد: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، ط1، 2008.

22. **بوزواوي (محمد)**: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2009.
23. **بوعـــزة (محمد)**: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
24. **تاوريريت (بشير)**: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
25. **الجرجاني (عبد القاهر)**: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، ط5، 2004.
26. **حازم القرطاجني (أبو الحسن)**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
27. **حسانين (محمد مصطفى علي)**: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل، "رواية السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا "نموذجا")، www.Kotobarabia.com، (د.ط)، (د.ت).
28. **حسن أحمد العزي (نفلة)**: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011.
29. **حسين علي (محمد)**: جماليات القصة القصيرة (دراسة نصية)، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.
30. **حمداوي (جميل)**: سيموطيقا العنوان، ط1، 2015،
31. **خلايلي (كمال)**: معجم الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
32. **خلف إلياس (جاسم)**: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د.ط).
33. **دومة (خيري)**: تداخل الأنواع في القصة المصرية القديمة (1960-1990) - دراسات أدبية -، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
34. **رواشدة (سامح)**: فضاءات الشعرية (دراسات في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، (د.ط)، (د.ت).

35. **رولان (بارت) وآخرون:** طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
36. **الرويلي (ميجان) واليازعي (سعد):** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
37. **الزعبي (أحمد):** الإيقاع الروائي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة اليرموك، العدد السادس عشر، 1993.
38. **زيتوني (لطيف):** معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.
39. **شبيل (عبد العزيز):** نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.
40. **الصباغ (رمضان):** في نقد الشعر العربي (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
41. **الطبال بركة (فاطمة):** النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجماعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
42. **عباس (إحسان):** تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
43. ـــــــــــــ فن الشعر، دار الثقافة نشر وتوزيع، بيرت، لبنان، ط3، (د.ت)،
44. **عبيدي (مهدي):** جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار- الدقل - المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2011.
45. **عروس (بسمة):** التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجري)، مؤسسة الانتشار العربي، (د.ط)، (د.ت).
46. **عــزّام (محمد):** شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.
47. ـــــــــــــ فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

48. **علوش (سعيد)**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
49. **غنيمي هلال (محمد)**: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، أكتوبر 1997.
50. **فضل (صلاح)**: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
51. **قاسم (سيـزا)**: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
52. **قدور (أحمد محمد)**: مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط).
53. **قطوس (بسام موسى)**: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001،
54. **كيليطو (عبد الفتـاح)**: الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
55. **ماضي (شكري عزيز)**: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ردمك، ط4، 2013.
56. **مجموعة من المؤلفين**: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، مج1.
   - **أحمـد علقـم (صبحـة)**: السرد في مسرحية الأيام المخمورة لـ "سعد الله ونوس" (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج1).
   - **حسـن القصـراوي (مهـا)**: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي "نظرية الرواية نموذجا" (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج1).
   - **مرهون الصغار (ابتسام)**: تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج1).

57. **مجموعة من المؤلفين:** تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، مج2.

- **حسين طحيمر غوادرة (فيصل):** تداخل الأدب مع الفنون الأخرى (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج2).
- **الضبع (مصطفى):** تداخل الأنواع في الرواية العربية (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج2).
- **علي خليل (لؤي):** نص السيولة والصلابة "دراسة في تداخل الأنواع" (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج2).
- **القرعان (فايز عارف):** بلاغة تقاطع الخطابين (السردي والشعري)، (ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مج2).
- **منصور الياسين (إبراهيم):** اللغة الشعرية في الرسالة الجدية لابن زيدون (ضمن كتاب تداخل الأنواع مج2).

58. **مجموعة من المؤلفين:** معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

59. **محمد الغذامي (عبد الله):** الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

60. **مرتاض (عبد الملك):** في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكوت، (د.ط)، 1998.

61. **المسدّي (عبد السلام):** الأسلوبية والأسلوب (طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، (د.ت).

62. **مناصرة (حسين):** مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012.

63. **المناصرة (عز الدين):** علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

64. **ناظم (حسن):** مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

65. **وغليسي (يوسف)**: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دار أقطاب الفكر، (د.ط)، 2006.
66. **يقطين (سعيد)**: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص:19.
67. ـــــــــــــ تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

ب. المـراجـع المترجمـة:

68. **أرسطـو**: فن الشعر، تر: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).
69. **أفلاطون**: جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 2004.
70. **برنس (جيرالد)**: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
71. **بوتـارن (قادة)**: الأمثال الشعبية الجزائرية (بالأمثال يتضح المقال)، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
72. **تاديـيه (جان - إيف)**: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد غير البقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
73. **تدوروف وآخـــرون**: القصة، الرواية، المؤلف "دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، تر: خيري دومة، مر: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
74. **جينيت (جيـــرار)**: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت).
75. **رومان (ياكبسون)**: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
76. **رينيـه (ويليـك)**: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، فبراير 1987.

77. **زلهايم (رودلف)**: الأمثال العربية القديمة، تر: رمضان عبد التواب، دار الأمانة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
78. **ستالونـــي (إيـــف)**: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مر: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
79. **طودوروف (تزفيطان)**: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
80. **كوهيـن (جان)**: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
81. **مانفريد (يان)**: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
82. **مندور (محمد)**: النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، تر: لانسون ومايبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1996.
83. **نصوص الشكلانيين الروس**: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

ج. الدوريات والمجلات:

84. **مجلة الأثر**، جامعة باتنة، الجزائر، العدد21، ديسمبر 2014.
85. ـــــــــ جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد **24**، مارس 2016.
86. ـــــــــ عدد خاص، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار" يومي 23 و24/ فيفري 2011.
87. **مجلة التعليمية**، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج4، العدد**11**، جوان 2017.
88. **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، مج33، العدد2، 2011.
89. **مجلة جامعة الشارقة للعلـــوم الإنسانيـــة والاجتماعيـــة**، العقبـة، الأردن، مج9، العـدد2، يونيو 2012.

90. **مجلة الحوار المتمدن**، العدد 3727، 2012/05/14 (مجلة إلكترونية)، الرابط:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=307633

91. **مجلة دفاتر مخبر الشعرية**، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد4، مارس 2017.

92. **مجلة عيون المقالات**، العدد8، 1987.

93. **صحيفة المثقف**، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي، العدد1605، الإثنين 2010/12/13، (صحيفة إلكترونية) الرابط:

http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=41312&catid=207&Itemid=53

94. **مجلة مسارب**، 10 أفريل 2014 (مجلة إلكترونية)، الرابط:

http://massareb.com/?p=6315

95. **مجلة مقاليد**، جامعة جيجل، العدد2، ديسمبر 2011.

96. ـــــــــــ جامعة تونس، العدد6، 2014.

97. ـــــــــــ جامعة الوادي، الجزائر، العدد8، جوان 2015.

د. الرسائل والأطروحات الجامعية:

98. **ابن محمد ابليلة (أحمد)**: شعرية الحداثة عند أدونيس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة وهران01 - أحمد بن بلة -، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الآداب واللغة عربية وآدابها، 2013-2014.

99. **جوادي (هنية)**: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب جزائري، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، سنة 2012-2013.

100. **قاسمي (كهينة)**: الأمثال الشعبية لمنطقة المهير (دراسة تاريخية وصفية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الآداب واللغة العربية وآدابها، 2008-2009.

101. **القصراوي (مها)**: الزمن في الرواية العربية (1960-2000)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الأردن، 2002.

ح. المواقع الإلكترونية:

102. **حزيون (لويس)**: "هوية المسيحيين: ملح الأرض ونور العالم"، 2017/06/04، الرابـط:

http://www.abouna.org/content/هوية-المسيحيين-ملح-الأرض-ونور-العالم

103. **خيري (شاكر)**: "الزهور... حضور بهي في الأسطورة والتراث"، موقع البيان، 23 أكتوبر 2011، الرابـط:

www.albayan.ae/paths/life/2011-10-23.1524852

104. **الراوي (أحمد)**: أسماء الذكور، الرابـط:

https://books.google.dz/books?id=cSYiDgAAQBAJ

105. **مباركي (خيرة)**: "الورد بين الثقافة الناعمة والرمز الفني"، ج1، موقع الصدى نت، 28 أكتوبر 2017، الرابط:

http://elsada.net/63720

106. **معجم المعاني الجامع**: الرابط:

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/الملح/

107. **معنى اسم أندريه**، الرابـط:

http://www.al-abraj.com/Name-Meaning/andre

108. **معنى اسم زهية Zaheya Name**، 2016/04/13، الرابط:
http://safhaa.com/post/1000004044

109. **ناصر (أمجد)**: "إذا فسد الملح"، موقع الجزيرة نت، 2011/10/29، الرابط:
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/29/أمجد-ناصر-يكتب-إذا-فسد-الملح

110. الورد عند العرب لغة وجمالا، الرابـط:
www.yabeyeynouth.com

فـــــهرس الموضوعـــــات

- مقدمـــــــــــة: .....أ

الفصـــل الأول، شعرية الخطاب السردي

I. مفهوم الشعرية: 01

1. الشعرية عند الغرب: 04

1.1. الشعرية في التراث اليوناني القديم: 04

1.1.1. أفلاطـــــون: 04

2.1.1. أرسطو طاليس: 06

2.1. الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين: 08

1.2.1. طزفيطان تودوروف: 08

2.2.1. رومان جاكوبسون: 10

1.2.1. جـــان كوهيـــــن: 14

2. الشعرية عند العرب: 17

1.2. الشعرية في التراث النقدي العربي القديم: 21

1.1.2. الجاحـــظ: 21

2.1.2. الجرجانـــي: 23

3.1.2. الآمدي والمرزوقي: 36

4.1.2. ابن المعتز: 32

2.2. الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين: 36

1.2.2. عبد الله الغذامي: 36

2.2.2. كمال أبو ديـــب: 39

3.2.2. أدونيـــــــــس: 41

II. الشعرية والأجناس الأدبية: 50

1. مفهوم (الجنس) و(النوع): 50

1.1. لغة: 50

1.1.1. في النقد العربي: 50

2.1.1. في النقد الغربي: 51

2.2. اصطلاحا: 52

2. الشعرية وتداخل الأجناس: 55

III. شعريــة الخطاب السـردي: 58

1. مفهوم السرد: 58

2. شعرية السرد: 60

الفصـــل الثانـــي: ملامح الشعرية في رواية "نوار الملح"

I. شعرية العنوان: 66

1. العنوان: 66

2. صورة الغلاف: 88

3. كلمة الناشر (الغلاف الخلفي): 91

II. العناصر الجمالية في الخطاب السردي: 92

1. التضمين: 92

2. المفارقـة: 100

III. شعرية اللغة: 112

1. الإيقاع: 116

2. الرمــز: 118
3. الإيحاء/ التلميح: 120
4. لغة السرد (الفصحى والعامية والأجنبية): 124
IV. شعرية الوصف: 126
1. وصف المكان: 131
1.1. أماكن مفتوحة: 136
2.1. أماكن مغلقــة: 136
3. وصف الشخصيات: 141
1.2. الشخصيات الرئيسية: 143
2.2. الشخصيات الثانوية: 157
- خاتمــة: 162
- الملحـق: 165
1. التعريــف بالروائـــي: 166
2. ملخص الروايـــــة: 167
3. صورة الغـــــــلاف: 169
- قائمة المصادر والمراجـع: 170
- فهرس الموضوعـــــات: 180

ملخـــــص:

حاولت هذه الدراسة أن نقدم قراءة لمفهوم ومصطلح وتحولات الشعرية، وأن نبحث كيف امتدت مفاهيم هذه الأخيرة – الشعرية – إلى النصوص الروائية، ومدى استفادة الروائي من طرائق التعبير الشعري على مستوى العبارة والصورة والتشخيص وغيرها من خصائص الكتابة الشعرية، لذلك وقع اختيارنا على أحد الأقلام الجزائرية الشابة وهو أحد الشعراء الذين تحولوا عن كتابة الشعر إلى الرواية هو: "**عبد الغني زهاني**" وقد كانت روايته هذه "**نوار الملح**" موضوع الدراسة أول عمل روائي له، أثبت فيه بجدارة أنّه إذا كان كما قال الدكتور "**حسين المناصرة**" «**الشعر رقصًا فإن النثر مشي له مستويات عديدة، من بينه أنّه يمكن أن يكون مشوباً بالرقص**» وذلك لما اشتملت عليه من تشكيلات إبداعية كثيرة تستدعي الدراسة وتستحقها من أجلّ مظاهرها: **التّناص، والمفارقة، والانزياح، والتضمين، والرمز، والإيحاء، والايقاع، وتعددية اللغات، والحس الدرامي المأساوي، والطابع الرومانسي للحكي، المونولوج الداخلي، العرض المفصل والتشخيص والتحليل والتصوير الدقيق، والتخلي عن الخطية الزمنية**..

كل هذه العناصر حقق من خلالها "**عبد الغني زهاني**" شعرية خصبة احتفظ في ظلها بالبساطة وسهولة الرسالة وهذا ما يجعلنا نعلن أول مولود له رواية "**نوار الملح**' ابنا شرعيا للفن الذي تنتمي له (الرواية).

ورغم أنّ كل عنصر من هذه العناصر يصلح أن يكون بحثا مستقلا آثارنا الكلية في استجلائها، إلاّ أنّه لم يتسنى لنا رصدها كاملة فسقط ممّا ذكر آنفا: **شعرية الزمن، الحس الدرامي المأساوي، الطابع الرومانسي للحكي، شعرية الصمت (المونولوج)** تاركين الباب مفتوحا لدراسات أخرى آملين أن يكملوا هذا العمل الذي يشوبه النقص لا محالة، فنحن على النقص جبلنا، وعلى غير الكمال طبعنا.

Résumé :

Ce modeste travail a essayé de donner une lecture et explications des termes concernant la transformation dans la poésie arabe, et de comprendre comment ces concepts poétiques se sont développer en romans, et comment le romancier s'est inspiré et profiter des méthodes de l'expression poétique concernant les caractéristiques de l'écriture scripturaire dans le roman, A partir de tout ces données, et pour approfondir nos connaissances, on a choisi un jeune poète algérien "**Abdelghani Zahani**" qui s' est lancé dans l'écriture des romans "**Nouar El Melh**" est son premier romans et essai, et c'est notre thème de recherche, et d'après le docteur "**Houssein El Menasra**" « **la poésie est une dance**, **mais la prose a plusieurs niveaux et peut contenir aussi de la dance** », ce roman contient des sens artistiques comme par exemple : **la corrélation de texte**, **le paradoxe** , **l' écart dans la poésie et la citation**, **le symbole**, **le rythme**, **le multilinguisme**, **les sens dramatique**, **le monologue interne**, **le spectacle détaillé**, **la scripturaire**, **l'analyse exacte**, **le renoncement du temps**...

Tout ces éléments ont été utilisés par "**Abdelghani Zahani**" dans ces poésie qui se coroctérise par la simplicité et la son ambiguïté du message, et qui s'est soldé par la publication de premier romans " **Nouar El Melh** ".

Et malgré que chaque élément citer peut faire l'objet d'une recherche indépendante , nous n' avons pas eu l'occasion d' établir les éléments citer en haut : **le temps poétique**, **le sens dramatique**, **le caractère romantique de l' histoire**, **le monologue**, laissant la porte ouverte a d'autre recherche.