الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقـــم التسلسلي : .....
رقم التسجيل ط1: 2002475953
رقم التسجيل ط2: 2095364421

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان :

شعرية اللغة في رواية "زهور تاكلها النار" لأمير تاج السر

إعداد الطالبتيـــن:

- عائشة خميسي
- أمال مرنيز

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرتبة	الجامعة	الصفة
بـوزيد رحمـــون	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
نـاصـــر بركـــة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
بوديسة بولنـوار	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 1442-1443 / 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بعد شكرنا لله القدير وحمدنا له أن وفقنا في إتمام هذا البحث، وما كنا لنصل إلى ذلك، لولا فضله وقدرته، ثم الصلاة والسلام على خير سيد الأنام محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام.

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى:

من كان لنا كالشمعة المنيرة التي لا يخب ضوؤها أبدا من توجيهات وإرشادات أنارت درب بحثنا، فكانت بصماته تتخلل البحث في كل كبيرة وصغيرة، ووضع لنا ثقة في البحث وكان سببا في إكمالنا له.

من يستلزم الاعتراف بجهده وتعبه المضني، أستاذنا الفاضل الذي أشرف على بحثنا: ناصر بركة.

إلى كل قريب أو بعيد قدم لنا مساعدة ولو معنوية. وأخص بالذكر الدكتورة سعاد عريوة. كما نرفع عبارات الود والعرفان لعائلتينا اللتين صبرتا معنا.

إهداء

تحية برائحة الأريج المبعثر شذا زكيا، إلى أغلى ما لدي في الدنيا

إلى الصبورة التي اصطبرت... وكافحت.... ونزعت كل الأشواك من قلبي

إلى التي غمرتني ولازالت تغمرني بدعائها وتلفني بحنانها وتسقيني بحبها

قرة العين الغالية أمي.

إلى من عاش وربى وتعب وكد من أجل نجاحي وفرحتي، أبي الغالي رحمه الله وطيب ثراه.

وكل الحب لمن أحاطوني بحبهم وعطفهم، حتى وقفت على قدمي: إخوتي وأخواتي وأبنائهم.

إلى العناقيد الذهبية: عليلو، سمير، أحمد، وأمهم الغالية فضيلة.

إلى فلذة كبدي، ونبض قلبي، ومتنفس حياتي: براء عبد الباري.

إلى رفيقات دربي وأنسي في الحياة: وردة غالية، سامية يتوجي، إيمان خميسي.

عائشة خميسي

إهداء

إلى الإنسان الذي علمني كيف يكون الصبر طريق النجاح السند والقدوة والدي الحبيب أطال الله عمره

الى من رضاها غايتي وطموحي والدتي الحبيبة أطال الله في عمرها

الى من زين حياتي بضياء البدر وشموع الفرح

الى من منحني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب وكان سببا في مواصلتي دراستي

زوجي العزيز حفظه الله

الى فلذات كبدي وقرة عيني: عبد الوهاب، آلاء، رهف، بلقيس

الى إخوتي وأخواتي حفظهم الله

الى كل العائلة الكريم

الى السيد المدير الذي ساعدني في إتمام هذه المرحلة

الى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير

الى كل من نسيه القلم وحفظة القلب

أمال مرنيز

مقدمة

المقدمـــــــة

مقدمة:

ازداد في الفترة الأخيرة الاهتمام باللغة الروائية في مستواها الفني والجمالي، من قبل الروائيين العرب الحداثيين، فبرزت الكثير من الروايات التي شكلت فيها الشعرية، إحدى الجوانب الأساسية في تشكيل اللغة الروائية التي وجدت جذورها في كتاب: فن الشعر لأرسطو، وكتابات بعض العرب من أبرزها: نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، والأقاويل الشعرية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وصولا إلى العصر الحديث، في قضايا الشعرية لرومان جاكبسون، وبنية اللغة الشعرية لجون كوهين، والشعرية لتزفيتان تودوروف، وفي الشعرية لكمال أبو ديب، وغيرها من الأبحاث المبثوثة في الكتب التي اهتمت بالسرديات، وكذلك تلك المنشورة في الدوريات. وقد سارت هذه الدراسة مسترشدة بها وبغيرها جميعا، فكانت السبيل الذي تهتدى به، والأرضية الملائمة التي نهضت عليها.

ولا تزال الرواية العربية بحاجة إلى مزيد من الدراسات التي توظف ما كتب في المجال النظري عن الشعرية ومفاهيمها؛ سعيا إلى تجاوز اللغة السطح النثري البسيط والمباشر في الرواية إلى ما ورائها من شعرية؛ تتقاطع مع الشعر، فتخلق لغة تجسد الجمال الفني، والخيال الراقي الذي تحققه لغة الشعر. وهو أمر يتطلب جهدا من الباحث الذي يتناول الرواية بالتحليل لتبيّنه. وعلى هذا الأساس جاءت هذه الدراسة كمحاولة لتبيّن آثار وجود الشعرية في الرواية الحديثة، من خلال مدونة رواية: زهور تأكلها النار، للكاتب السوداني أمير تاج السر. وعلى ذلك، جاء الموضوع موسوما بـ: شعرية اللغة في رواية زهور تأكلها النار.

ويعود اختيارنا لهذا البحث لأسباب ذاتية، وأخرى موضوعية، فالذاتية تتمثّل في ميلنا إلى دراسة موضوع الشعرية في الرواية، ورغبتنا في التوسع والتعمق فيه أكثر. أما الأسباب الموضوعية فإن أولها يعود إلى موضوع هذه الرواية؛ كونه جميلا وشيقا بالنسبة لنا؛ خصوصا وأنه يعكس ما حدث ويحدث الآن في بعض البقاع في العالم (يعني أنه حديث الساعة). ويضاف إلى ما تزخر به هذه المدونة من قيم لغوية تحفز الباحث على قراءتها، ومن ثم فهي تحفز الرغبة الجامحة لدى الباحث لمعرفة وكشف خبايا وتجليات مواطن الشعرية فيها، دون أن يُنسى في هذا الإطار حداثةُ زهور تأكلها النار، كمتن روائي؛ لم يحظ ـ فيما نعلم ـ بدراسات حوله.

ومن ثم، فقد سعينا من خلال هذه الدراسةإلى الإجابة عن الإشكاليتن التاليتين:

ـ ما هي ملامح الشعرية في رواية زهور تأكلها النار لأمير تاج السر؟

ـ إلى أي مدى وفق أمير تاج السر في توظيفه الشعرية اللغوية في روايته زهور تأكلها النار؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اعتمدنا خطة مكوّنة من مقدمة، ومدخل وفصلين، وخاتمة:

أما المدخل فهو عبارة عن ملخص لموضوع الرواية، حتى يعيش المتلقي أو القارئ في موضوع الرواية وجوّها، خاصة وأن موضوعها يشكل حدثا محوريا في عصرنا؛ يعالج قضية الإرهاب تحت شعار ديني. وهو ما يجعلها أكثر تفاعلا وحيوية مع موضوع الدراسة وهدفها، بما يجعل رؤيتها أكثر وضوحا.

ثم الفصل الأول، ويعدّ من حيث محتواه نظريا؛ خصص لضبط المفاهيم والمصطلحات. وقد بدأنا ذلك بتوطئة عن موضوع الشعرية، ثم تناولنا مدلول الشعرية؛ لغة واصطلاحا، واختتم الفصل بالحديث عن مصطلح الشعرية في الثقافتين العربية والغربية. وقد تطرقنا في ذلك إلى أهم منظريها في الثقافتين.

أما الفصل الثاني، فجاء تطبيقيا حيث تطرقنا إلى ثلاثة عناصر جوهرية:

ـ شعرية اللغة المنزاحة: وقد مهدنا للموضوع بتعريفات مختصرة للانزياح، ثم عرجنا إلى التطبيق على الرواية. وقد ركزنا على المجاز؛ خصوصا الاستعارة. ثم دلالة الألفاظ في الرواية، وهي لافتة بحضورها وكثرتها، ثم ختمنا بالحديث عن شعرية الأسلوب في الرواية، من خلال نماذج منتقاة، من الأساليب الإنشائية، والخبرية فيها على السواء.

ـ شعرية اللغة الواصفة: وقد عرف فيه الوصف وبينت أنواعه، ثم شعرية الوصف للشخصيات فالأمكنة.

ـ شعرية اللغة الحوارية: وقد عرفنا فيه الحوار، وذكرت أنواعه، ثم طبقنا ذلك على مقاطع حوارية مختارة من الرواية، من خلال دراسة الانزياح في بعضها، والإيحاء في بعضها الآخر. وأنهينا بحثنا بخاتمة وقفنا فيها عند أهم النقاط التي استخلصناها كنتائج لهذه الدراسة.

واعتمدنا في إنجاز هذه الدراسة على المنهج الوصفي وآليات التحليل في التعامل مع المدونة التطبيقية، مع السعي إلى إبراز دور العناصر الموظفة في منح الرواية شعريتها وجمالياتها، وإظهار أهمية أبنيتها المختلفة، واستعنا في بحثنا بالعديد من المراجع منها: كتاب مفاهيم الشعرية، ودراسة حسن ناظم وعنوانها "في الأصول والمنهج والمفاهيم وكتاب

المقدمـــــــة

"الشعرية العربية" لأدونيس، إضافة إلى "مناهج النقد الأدبي" لديفيد دينس، و"بلاغة الخطاب وعلم النص" لصلاح فضل، و"بنية اللغة الشعرية" لجان كوهين، و"خطاب الحكاية" لجينيت جيراد.

ولم تكن الرحلة مع الشعرية خالية من المصاعب، وقد واجهنا صعوبات عدة، أهمها اتساع المصطلح النقدي، وتعدد المفاهيم والآراء التي تعاقبت على الشعرية، وهو ما كان له انعكاسه على الساحتين؛ النظرية والتطبيقية، على هيئة جزئيات ومفردات ووسائل أكثر اتساعا وتعددا بين الباحثين ومنظري الشعرية، بالإضافة إلى كثرة المصادر والمراجع التي تناولت الشعرية، بما يصيب الباحث قليل الخبرة مثلي بالحيرة، وهو الأمر الذي دعانا إلى عرض أهم نظرياتها؛ واستخلاص أبرز نقاط التحليل ومحاوره الرئيسة.

ويضاف إلى هذه الصعوبات بنية رواية زهور تأكلها النار، إذ تتسم بعمق نسيجها النصي، الطافح بالشعرية، والقابل للحياة والاستمرارية، على نحو يحتاج معه إلى دقة في التحليل، ورويّة في القراءة.

وختاما كل الاحترام والتقدير والعرفان للأستاذ المشرف ناصر بركة، فقد أشرف على البحث منذ البداية، بدءا من اختيار الموضوع، وصولا إلى مرحلة الإنجاز التام، فوسعنا صبرا وأعاننا علما، وكان لتوجيهاته ونصائحه وملاحظاته ونقده الدقيق، الأثر في تذليل المصاعب التي واجهتنا في أثناء إعداد هذه الدراسة. فإن كنا أصبنا فهذا بتوفيق من المولى عز وجل، وإن أخطأنا فمن الشيطان، ومنا كباحثتين تتلمسان بداية الطريق.

مدخـــــل

الرواية شكل من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية كبيرة وحضور واسع لدى جمهور عريض من القراء، وهي عمل نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور، تقوم بها شخصيات متعددة في زمن أكثر طولا وأماكن متعددة، وعرفها باختين بأنها: فن نثري تخيلي طويل نسبيا وهو فن بسبب طوله، يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة، والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن تفاعلات إنسانية وأدبية مختلفة، ذلك أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصة، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أو غير أدبية دراسات عن السلوكيات نصوص بلاغية وعلمية ودينية[1].وتستحوذ الرواية على مكانة خاصة لدى القارئ والمتلقي، بحسب موضوعها وطريقة تقديمها، عبر الأزمنة المختلفة، فقد اكتسبت خصائص معينة اختلفت من مرحلة إلى أخرى.

بدايتها كانت تقليدية، عمدت إلى نقل الأفكار والعبر، وهي أفكار جاهزة، أو شبه جاهزة (توثيق وتسجيل الوقائع والأحداث)، أكثر من اهتمامها بالشخصيات وقسماتها، فهي وسيلة لا غاية. ثم تحولت فأصبحت تظهر تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة، من دون إغفال التراث، وهي تعبر عن وعي فني متطور، وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية جديدة، تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها، وتسعى إلى خلق علاقات جديدة بين المبدع والمتلقي، وتوليد المتعة والتشويق. وفي الرواية الجديدة أصبحت تثير التساؤلات والانفعالات، والدهشة نظرا لما تحققه من تمرد وخروج عن المألوف، وتزرع الشك وتزعزع اليقين، ولا تدعي إعطاء الحقائق، بل تخرج القارئ وتضعه أمام نفسه، فهي رواية متسائلة.

وتعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي، وهي جسر تواصل بين المبدع والمتلقي، لما تحمله من أفكار ومضامين للنص بكل أبعاده، وهي الأقدر على تصوير الواقع، والارتقاء به عن طريق تنويع لغتها دلالة ورؤى، كما أن التنوع الشكلي للغة الروائية يعد من نتائج التشخيص الأدبي (الكلام الآخر)، لأن هذه الخطابات تثري الشكل الجديد، وتمنحه أصداء خاصة، وتحول الرواية إلى نص ثنائي الصوت[2].

---

[1] ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص21.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سنيقطا السرد)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص32.

فالتعدد اللغوي ميزة خاصة في الرواية، ويعتبره باختين ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى، من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية[1]. ومن هنا يتضح أن اللغة وثيقة الصلة بالواقع الاجتماعي، يتنوع بتنوع فئاته، وهي القالب الذي يحمل إلى المتلقي الفكرة أو العاطفة أو الجمال الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية.

هكذا تمثل اللغة غاية بحد ذاتها، وليست مجرد أداة توصيل، والنص لوحة تتشكل من أصداء مجهولة المصدر، المهم أن الألفاظ تظهر كما لو كانت حديقة أزهار، مختلفة الألوان، تلوح بعبق الروائح الزكية، يبثها الكاتب ويستنشقها المتلقي القارئ. وهكذا لا تكتسب الأحداث أهمية كبرى، إلا بمقدار ما يكشف الاستخدام اللغوي عن هذه الأهمية، وبقدر ما يمنحها صورا متعالية عن اليومي والعابر. وتكتسب اللغة حياة جديدة، وتؤدي دورا في خلق فضاء للسرد يبتعد عن التقريرية، وعن الخبر. فضاء يسمح بتعدد مستويات الحكاية، واللغة، بل مستويات الوجود الإنساني. وهي لا تحاكي بقدر ما تتخيل، وهذه هي إحدى سمات الشعرية التي تكسب المحاكاة طابعا ملتبسا، على عكس العنصر اللغوي في الرواية التقليدية.

لقد أضحى مصطلح (شعرية اللغة)، أكثر المصطلحات ترددا على الساحة الأدبية والنقدية لما له من أهمية في الكشف عن جماليات النص الأدبي والارتفاع بذائقة المتلقي، وقد وجد له صدى كبير لدى الروائيين المعاصرين، حيث نلمسه في رواياتهم، من بينهم الروائي السوداني أمير تاج السر، الذي لنا وقفة معه في روايته "زهور تأكلها النار" بما تتضمنه من فصول تحمل عناوين ذات منحى تسلسلي مأساوي:

_ الفصل الأول: "شغف مدينة" يعدّ فصلا تمهيديا رائعا، رسم فيه الكاتب لوحة فنية تترجم حياة مجتمع يعيش في مدينة تدعى السور التي تحوي العديد من الأجناس، من مسلمين ومسيحيين و أقباط ويهود ...إلخ إنها مدينة، منسجمة هادئة ،أهلها يتقاسمون الحلو والمر، فهم كالأسرة الواحدة، وجعل فيها جزءا صور فيه الحياة التي كانت تعيشها البطلة (خميلة جماري) ووالدها القبطي (جماري عازر) أكبر تاجر للذرة في المدينة كلها، وأمها ذات الأصول الإيطالية، وكانت تعيش في كنف أسرتها في رغد وتحلم أحلام العذارى بالزواج من خطيبها (ميخائيل رجائي) أحد كبار وأثرياء المدينة، ودراستها علم الجمال في مصر، وقد

[1] زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص168.

ركز الروائي على البيئة والفضاء التي تدور فيه الأحداث من العلاقات الوطيدة بين الأقباط والبوذيين والمسلمين وعن العادات الإفريقية بين السكان وأيضا بين النساء فيما بينهن، ويقدم وصفا للمدينة والأعراس، والعلاقات المختلفة والتي كانت مسرحا للتعايش السلمي بين حضارات وأديان وثقافات.

_ **الفصل الثاني: "ليل"** تختلف فيه الأحداث و تتصاعد، بدءا بالخبر الذي ينقله ميخائيل، عن تلك الثورة التي بدأت في مدن قريبة من مدينتهم، وأنها توشك أن تصل إليهم، لتتحول الأخبار إلى حقيقة، حين اجتاح الجهاديون المدينة، وعاثوا فيها فسادا، حيث تطعن جيلال السبعينية الودودة على يد ملثم مجهول، وكيف تم العثور على آتاب عيسى مذبوحا، واغتصاب الرسامة كاترين التي كانوا يعتبرونها امرأة كافرة، فانتهكوا جسدها، والكثير من الرجال مثل التاجر اليهودي، وكذلك فندوري تاجر الخمور، كما يصور لنا الكاتب كيف بدأت المخاوف تتسلل إلى قلوب أهل المدينة بظهور جماعة الذكرى والتاريخ التي أعلنت الثورة على الكفار.

_ **الفصل الثالث والرابع: "النار" و"النار أيضا"** تزداد وتيرة الأحداث في صورة أكثر بشاعة، لقادة ملثمين وزعيم مجهول يدمرون المدينة، ويقتلون رجالها، ويسبون نساءها، وينهبون خزائنها، وتؤخذ خميلة سبية مع باقي السبايا، إلى أماكن خاصة، تديرها نساء يعملن لصالح المتقي وأتباعه، وتتلخص مهمتهن في تغييرهن وتطهيرهن من خلال تغيير معتقداتهن ومظاهرهن ليكن على شاكله نساء المتقي، ومعتقداته المتطرفة، التي تحلل الحرام والمحظور، وتحرم الحلال والجائز. وهذه المرحلة لابد منها حتى يصبحن طاهرات، وتصير الواحدة منهن جاهزة لإرسالها إلى أحد الأمراء كخزان متعة.

وتطول الفترة، وقد اكتسبت خميلة اسما جديدا، إنه اسم النعناعة، هويتها الجديدة، في حياتها الجديدة، وتكون شاهدة على مأساة كثير من رفيقاتها اللاتي عذبن وقتلن، أو دفعن إلى أحد الأمراء. وبينما كانت تتهيأ لتقدم كضحية جديدة للمتقي نفسه، يحتال أحد الحراس الذين كانوا يحرسون النساء، وهو في هيئة شخصية ملثمة فينتشلها، ويفر بها إلى خارج أسوار مدينة السور. لتتفاجأ خميلة بصوت عجوز غاضب يخاطبها من بعيد: _ من لولو يا نعناعة؟ وبذلك تنتهي أحداث الرواية نهاية مفتوحة، تدخل القارئ والمتلقي في دائرة التساؤل، وتترك له حرية اختيار نهايتها.

الفصل الأول

الشعرية: من المعنى اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

أولا: الإطار المفاهيمي لمصطلح الشعرية

1/ حدّ المصطلح لغة

2/ مدلوله اصطلاحا

ثانيا: مصطلح الشعرية في الثقافتين النقديتين الغربية والعربية

1/ عند الغرب

2/ عند العرب

أولا: الإطار المفاهيمي لمصطلح الشعرية

توطئة: يعد الأدب قضية لافتة للدراسة أسالت حبر الدارسين في الشرق والغرب قديما وحديثا، مما ولد تطورا في مضمونه، ومدلوله. فمن الأدب إلى نظرية الأدب إلى مصطلحات أخرى أفرزتها الدراسات الحديثة لدى المدارس والنقاد من غرب وعرب. ومرد كل هذا الاهتمام كون الأدب أفرز لنا النص الأدبي وما يحمله من جمال، ورونق، وتخييل، فتح المجال واسعا أمام الأدباء والنقاد للإبداع على مستوى التنظير والتطبيق بحثا في المفاهيم والمصطلحات وقراءة في الرؤى، والتوجهات من منظور غربي وعربي.

ولعل ما يستوقفنا في هذه الدراسات النقدية للنصوص الأدبية وهويتها الجمالية المتنوعة والمتشعبة: اللغة؛ تلك الملكة الفطرية التي وهبنا إياها سبحانه وتعالى من أجل أن نتواصل بها مع بعضنا، فاللغة ملكة وتحصيلها قرين تعلمها، ولا تعلم إلا بتعلم إرادي أو غير إرادي، وهي متغيرة ذلك لأنها نظام التواصل مرتبطة بأحوال البشر وظروفهم الاجتماعية، والثقافية، والعقلية، باعتبارها ظاهرة اجتماعية، والتغير يصيب كافة مجالات اللغة، بيد أن تأثيره على الجانب الدلالي أكبر من خلال اللغة ، فهي تعدل في استعمالها وفقا لمجموعة من القوانين التي تضبطها، والتي تتجسد في أشكال مختلفة تنعت بأشكال التغير الدلالي،حيث تعدل على هذه الاستعمالات اللغوية الدلالية. وتتراوح من معنى إلى معنى آخر وفق ما يقتضيه سياق الموقف.

وقد بذل الباحثون جهودا كبيرة في دراسة التغير الدلالي* وتميز اللغة بالتوسع والتغير، إذ يكون للمتكلم القدرة على التعبير عن فكرة لم يسبق أن تطرق لها و بإمكانه أن يطلق لفظا لمدلول معين على مدلول آخر له صلة بالمدلول الأول، وهوما يعرف بالمجاز، والذي هو في الحقيقة انزياح دلالي، هذا الأخير هو ظاهرة هامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنها مخالفة للكلام العادي، وهو تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية وله دور جمالي بينهم في لفت انتباه القارئ، ومن ثمة التأثير فيه وإيصاله إلى الإمتاع واللذة وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب. ونتيجة لهذا لم تبق اللغة الشعرية حكرا على الشعر فحسب بل تعداها إلى النثر،

*التغير الدلالي simantic change: هو مصطلح من مصطلحات علم اللغة الحديث، يدل على تغير معنى الكلمة عبر الزمن.

فالروائي أصبح يبحث عن مكامن الإثارة في إبداعه وقد لا تسعفه اللغة المألوفة لتحقيق ذلك، بل تكون عائقا لطاقة النص الانفعالية والجمالية. الأمر الذي اضطره إلى التمرد على قيود اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التي تسمح له بإدراك حقيقة اللغة، وطاقاتها الفنية داخل التجربة الإبداعية. فاللغة داخل التجربة الإبداعية تأخذ أبعادا ومقاليد تبتعد عن كونها أحد ميكانزمات الحكي أو وسيلة تعبيرية ،ولعلنا نجد الرؤية مبتورة عند أبي حيان التوحيدي الذي رأى أن اللغة الإبداعية بشكل عام، أو السردية في شكلها التخصصي المحدد ليست مجرد أداة تعبيرية تخدم غاية مضمونية ما تصبو إليها، بل هي عالم في حد ذاته شديد الالتحام بعالمالنفس، بل إنها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود[1].

ولذلك يمكن القول أن اللغة الإبداعية هي مرآة عاكسة لكوامن الذات الإنسانة، كاشفة خباياها كونها تحمل تجربة جمالية متغيرة بقدر التجاوب الذي يحدث بين القارئ والكاتب من خلال الأثر الأدبي المنتج كالرواية فإذا كان تعريف الرواية أمرا عصيبا يتطلب النظر إلى خلفية نظرية تتسم بالدقة والتجديد حسب ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض (...) في توصيفه له بأنها شكل يكتب في عدة مستويات أو كلام علائقي بامتياز فإن اللغة الأدبية بما تعرفه من تحولات تظل مميزة عن كل اللغات التي يعرفها فضاء ثقافي واجتماعي معين[2] .

1/ حدّ المصطلح لغة

الشعرية لفظ مشتق من الجذر الأصل – شعر – وإذا ما رجعنا إلى متون المعاجم لتحديد مفهوم هذا الجذر وجدنا أنها لا تختلف في تعريفها، وكلها تتفق في أن –شعر– يدل على الدراية والعلم، والمعرفة بالأمر أو الشيء، وهو شديد الصلة بالشعر وقرضه، وأساس المفاضلة بين الشعراء، فيقال فلان أشعر من فلان إذا غلبه، وقال أحسن منه، ويتعلق الأمر بشرف المعنى وحسن ضبط الوزن والقافية. وقد ورد في معجم لسان العرب في باب الشين[3] شعر: شعر به وشعر يشعر شعرا وشعورا أو شعرة ومشعورة وشعورا وشعورة ومشعوراء ومشعورا الأخيرة عن اللحيائي، كله: علم وحكى اللحيائي عن الكسائي أيضا أشعر فلانا ما عمله وأشعر لفلان ما عمله وما شعرت فلانا ما عمله، قال وهو كلام العرب.

---

[1] حسن إبراهيم أحمد، أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي دار التكوين دمشق، سوريا – دط 2009 ص 109.

[2] سعيد كحيل، فنيات اللغة الروائية، 2 03 2011 00-13 www- elrewa-com

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ط3، ج 1، ص: 131،132.

وليت شعري أي ليت علمي أو ليتنيعلمت وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت قال سيبويه: ليت شعرتي فحذفوا التاء مع الإضافة للكثرة كما قالواذهب بعذريها وهو أبو عذرها فحذفوا التاء مع الأب خاصة. وحكى اللحياني عن الكسائي: ليت شعري لفلان ما صنع وليت شعري فلانا ما صنع، وأنشد:

ياليت شعري عن حماري ما صنع وعن أبي زيد، وكم كان اضطجع

وفي الحديث: ليت شعري ما صنع فلان أي ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع، فحذف الخبر، وهو كثير في كلامهم. وأشعره الأمر ،وأشعره به،أعلمه إياه.وفي التنزيل:(وما يشعركم أنها إذاجاءت لا يؤمنون).وما يدريكم وأشعرته فشعر أي أدريته فدرى وشعر به: عقله وحكى اللحياني: أشعرت بفلان اطلعت عليه، وأشعرت به: أطلعت عليه، وشعر لكذا إذا فطن له، وشعر إذا ملك عبدا[1].

والشعر: منظوم القول. غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإذا كان كل علم شعرا، من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المندل والنجم على الثريا ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شعرا، حكاه الأخفش.

أما إذا ذهبنا إلى قاموس المحيط للفيروز أبادي فقدوردت مادة شعر في فصل الشين باب الراء[2]:شعر به كنصر وكرم،شعرا وشعرا وشعرة مثلثة،وشعرى وشعرى وشعورا وشعورة ومشعورا ومشعورة:علم وفطن له،وعقله،وليت شعري فلانا وله وعنه ما صنع أي ليتني شعرت،وأشعره الأمر وبه أعلمه،والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية،وإن كان كل علم شعرا:ج أشعار،وشعر كنصر وكرم ،شعرا وشعرا قاله أو شعر قاله،أو شعر:أجاد.

وكذلك في المعجم الوسيط وردت مادة – شعرفلان –شعرا، وبه شعورا، أحسن به وعلم فلان: غلبه في الشعر.شعر فلان ،شعرا:اكتسب ملكة الشعر فأجاده،أشعر فالنا الأمر بالأمر:أعلمه إياه،شاعره:باراه في الشعر[3].

---

[1]قوله: وشعر إذا ملك إلخ باب فرح بخلاف ما قبله، فبابه نصر وكرم كما في القاموس.

[2]الفيروز بادي، القاموس المحيط، مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقوسي، ج 2، فصل الشين، باب الراء،

[3]المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 4، 2004، ج 3 1979، ص 484 -194.

وجاء في معجم مقاييس اللغة[1] : في باب الشين والعين وما تلتهما.

والباب الآخر: الشعار: الذي يتنادى به القوم في الحربليعرف بعضهم بعضا، والأصل قولهم شعرت بالشيء: إذا علمته، وفطنت له، وليت شعري أي ليتني علمت: قال قوم: أصله من الشعرة كالدربة والفطنة. يقال شعرت شعرة وشعرة، قالوا وسمي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره. قالوا والدليل قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

2/ مدلوله اصطلاحا: مصطلح الشعرية قديم حديث ولا يوجد تحديد شامل، وقاطع له، بل ما يزال خاضعا للمناقشة والطرح باستمرار، فالشعرية ضاربة في القدم، لذا ضروري تأسيس مرجعية تاريخية، وتحديد الأصول المعرفية لها، من خلال العودة إلى منابعها عند الغرب، وبالتحديد عند اليونان كون الشعر بكل خصائصه مثل المرجع، والملهم الأساسي لميلاد، ونضج الشعرية الحديثة، كما عرفت عند النقاد الغربيين الذين اشتغلوا في هذا المجال.

فمن المسلم به أن الشعرية كانت لها إرهاصات في الأدب اليوناني، فقد وجدت عند أفلاطون من خلال كتابه: جمهورية أفلاطون وأرسطو في كتابه: فن الشعر. فأفلاطون في مؤلفه كان موقفه من الشعر والشعراء صارما، حيث شن حملة رأى فيها ضرورة ابتعاد الشعر عن عالم المثل، وعن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة فهو يرى أن الشعر إلهام غير صادر عن العقل بل هو ذو مصدر إلاهي،وتفسير ذلك أن الإله يفقد شعوره فيصبح واسطة وكأنه هو الذي يتحدث، كما أنه يقرن الفضيلة بالشعر ويعتبرها إلهاما وهذا ما دفعه إلى تصنيف الشعراء في المرتبة السادسة مع الرسامين[2]..

بينما نجد أرسطو والذي يجمع جل الدارسين من الباحثين أنه أول من استعمل الشعرية كعنوان لكتابهpoetics أو فن الشعر في القرن الرابع قبل الميلاد، واعتبر كتابه أهم دراسة نقدية ثرية وخصبة أولت اهتماما كبيرا لماهية الأدب وفوائده، وهو لايزال يعتبر أساسا لأي بحث في الشعرية.

---

[1] أبو الحسن حمد بن فارس بن زكرا، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

[2] ينظر أحمد المناوي جمهورية أفلاطون دار الكتاب العربي، ط1 – 2010، دمشق، سوريا، ص174

لقد استقى أرسطو معارفه ومفاهيمه من حضارته اليونانية التي تعتبر . كما سبق الذكر. أصل الحضارة الغربية فقد سبق مرحلة أرسطو في القرن الثالث قبل الميلاد سقراط وأفلاطون وغيرهم من الكتاب والخطباء والمؤرخين الذين تأثر بهم أرسطو حتى أصبح بذلك المثال الأول الذي يجب الاقتداء به[1]، واستقصى فيه الملحمية في الأجناس الأدبية كالملاحم، والدراما الشعر الغنائي[2]، وهو بذلك يكون قد أولى اهتماما كبيرا لماهية الأدب وفوائده، وأعطى مفهوما واضحا للشعر، واعتبر الفن عامة . حسب أرسطو . محاكاة والمحاكاة . أصلا . نظرية أفلاطونية يتبناها أرسطو، ويعطيها طابعا مزدوجا فهي من جهة أولى محاكاة الأشياء، والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعةأي محاكاة الخيالي[3].

إذن استطاع أرسطو في كتابه (فن الشعر)عرض الشعر ليكون أعلى شكلا للفن المنتج، وأبرز قدرة الشعرعلى محاكاة الوقائع الإنسانية،كما رأى أن الشعر أكثر صرامة و فلسفة من التاريخ[4] وأنه صناعة لصناعة العزف بالناي والقيثارة فهذه كلها محاكاة،وهو لم يحدد للمحاكاة مفهوما مما أدى إلى ظهور تأويلات كثيرة لها منها:

أنها تصوير للمواقف الإنسانية وهي تقترب من الحقيقة، ويتضح مفهومها أكثر من خلال تحديده لمفهوم المأساة التي يصفها بأنها محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، اللغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجواء، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهر من هذه الانفعالات. وأقصد بـ (اللغة المزودة بألوان من التزيين) تلك التي فيها إيقاع ولحن، ونشيد،وتختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف لمجرد استخدام الوزن،وبعضها الآخر باستخدام النشيد[5].

---

[1] ديفيد دينش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر محمد يوسف، دار صادر بيروت 1967.

[2] جمهورية أفلاطون ص 174 ،175.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 21.

[4] نقلا عن عبد الرحمان الوهابي القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طالس عالم الكتب الحديث، الأردن، ط5. ارسطو طالس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي ص 18.

[5] المرجع نفسه،18.

فالمحاكاة التي استعملها الشعراء كانت إما عن طريق القصص، أو تحكي الشاعر عن نفسه، أو يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ويربط ذلك بالشعر الملحمي، والشعر الدرامي. ويشترط أرسطو فيالمحاكاة الشعرية عدة خصائص، فاللغة يجب أن تكون واضحة وغير مبتذلة، والألفاظ بسيطة ومألوفة، إضافة إلى استعمال المجاز في الشعر، والنثر فهو يراه نقل اسم للدلالة على معنى إلى معنى آخر، واستعمال التمثيل في الشعر عن طريق علاقة المشابهة بين شيئين كتشبيه الحياة بالفصول الأربعة، واختراع اسم كما في المأساة التي لا تحاكي الناس، بل الأفعال والحياة، والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل[1]. وبالتركيز على الشعر على الشعر يرى أرسطو ضرورة الشعر للنفس الإنسانية، فيردها إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية: النزعة إلى المحاكاة، والنزعة إلى الانسجام والإيقاع، والشاعر هو من يصنع الخرافات والحكايات أكثر من صنعه للشعر، وأن هذين الأخيرين يحججان عظمة الشعر وتجليه، وهما متلازمان فإن تراجعت إحداهما تراجعت الأخرى.

أما المعاني التي تحيل عليها لفظة "الشعرية" في النصوص السابقة المختلفة، فالفارابي يعني بلفظة "الشعرية" السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين حيث تؤدي هذه السمات الى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص. في حين يعني ابن سينا بلفظة "الشعرية" عمل تأليف الشعر التي حصرها بالمتعة والمتأنية من المحاكاة ويتناسب تأليف والموسيقى بمعناها العام.

أما حديثا فيتصدر رومان جاكبسونroman jakobson(1886 . 1982) قائمة النقاد الشكلانيين، نظرا لما قدمه من مفاهيم، واضافات علمية دقيقة حول الشعرية، لأنه أول من حاول تحديد مفهوم الشعرية، وذلك بوضعه للأدوات الخاصة في ميدان الدراسة الشعرية. ولأن الشعرية لا يمكن أن تكون من اكتشاف ناقد أو دارس واحد، بل هي مجموع المخاض والنتاج النقدي والأدبي واللساني والإيديولوجي أيضا. ويعود الفضل لرومان جاكبسون في توحيد الرؤية الشكلانية، وتعميمها ووضعه للأسس النظرية، وتطبيقها على النصوص الأدبية. فما مفهوم الشعرية عند رومان جاكبسون؟ وماهي أهم الأسس، والآليات التي حددها كأسس للنظرية الشعرية الحديثة؟

[1] أرسطو طالس، المرجع نفسه، 19.

لقد اعتبر رومان الشعرية peotique فرعا من فروع اللسانيات، ورأى أنها تهتم بقضية البنية اللسانية مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، ولأن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات السامية، فإنه يمكن عد الشعريات جزءا لا يتجزأ من اللسانيات[1] .وقد عرفها بأنها ذلك الفرع اللساني الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة،وأيضا بالوظيفة الشعرية ،ليس داخل الشعر فقط ،بل أيضا *خارجه*[2]. أما عن موضوع الشعرية يقول إن الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي، واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية[3]

فجاكبسون يقصد أن الشعرية تنبع من اللغة لتصنيفها، وبهذا فهي لغة تحتوي اللغة وما وراءها، ورأى أيضا أن قيمة الشعر لا تستخلص من فكر الشاعر وأحاسيسه، بل من خلقه الكلمات أي أن الشاعر لا ينبغي أن ينتج أفكارا، بل كلمات، لأن عبقريته تكمن في إبداعه اللغوي الذي بني على أساس قوانين، وأدوات مهمة في تميز الشكل الفني ورقيه لقوله:إن اختيار الكلمات يحدث على أساس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد.بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاور[4]، وهذا ما يسمى عند بعض النقاد بانتهاك الشاعرية لقوانين العادة، وهذا بدوره ينتج تحويلا للغة من كونها انعكاسا للعالم، أوتعبيرا عنه، أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها، أي اللغة عالم آخر، وربما بديلا عن ذلك العالم. وقد وجه جاكبسوناهتمام المدرسة الشكلية نحو النص في ذاته عندما طرح نظريته، فحدد ست نقاط محورية للرسالة حتى يكون الخطاب تاما، ولا يستغني عن واد منها. هذه النقاط تشكل في مجملها دارة التواصل، ولا يمكن استبعاد نقطة منها، لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماما، والخطاب فيها هو التيار، فلو استقطعنا عنصرا في الدارة انقطع التيار،أو على الأقل تختل الدارة، ويتشوه مخططها البياني، وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية، فغياب عنصر منها يعرقل السير العادي للرسالة، ويحدث على الأقل خللا في

---

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري دار العلوم للنشر والتوزيع الجزائر 2006، ص 16 . 17.

[2] مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 90.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص 25.

المخطط النموذجي[1] وهذا المخطط للدرة أسماه جاكبسون الوظائف اللغوية ، وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية،وعلى هذا النحو الذي يبرزه المخطط الجاكبسوني الشهير. الوظائف الست التي وضعها جاكبسون مثلها في دارة كهربائية:

السياق

وظيفة مرجعية

المرسل	الرسالة	المرسل إليه
وظيفة انفعالية	وظيفة شعرية	وظيفة إفهامية
	الصلة	
وظيفة انتباهيه		
الشفرة		
وظيفة معجمية		

مخطط عوامل التواصل اللفظي

1ـ المرسل :destinateur هو مصدر الخطاب، وهوأساسي في العملية التواصلية، لأنه الباعث الأول للخطاب الموجه إلى المرسل إليه على شكل رسالة.

2 ـ المرسل إليه destinataire: ثناء التخاطب. الطرف المقابل للمرسل في عملية التواصل، أو أثناء التخاطب.

3 ـ الرسالة message: هي الجانب الملموس في العملية التواصلية، تتجسد وتتضح فيها أفكار المرسل في شكل صورة سمعية أو خطية على حسب نوع التخاطب شفهيا كان أو مكتوبا.

4 ـ الشفرة :code له عدة مصطلحات لسانية منها: اللغة langue، النظامsysteme، القدرة competence، وكل هذه المفاهيم تحيل على نظام ترميز مشترك un code كلي أو جزئي بين المرسل والمتلقي.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة وللآداب والفنون، الكويت ط1، 1992، ص 70.

5 . السياق :contexte لكل رسالة مرجع تحيل إليه، وسياق قيلت فيه، بحيث لا يمكن فك رموزها إلا من خلال احالتها على الملابسات التي أنجزت فيها، وقد ركز عليه جاكبسون كثيرا، وعد عاملا فاعلا في الرسالة ويسمى أيضا المرجع le referent.

6 ـ القناة canal: الرسالة تتطلب اتصالا بين المرسل والمرسل إليه، ما يسمح لها بإقامة اتصال والحفاظ عليه أي التأكد من سلامة الممرالذي تنتقل عبره الرسالة.

ومعلوم أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها، وتختلف من نمط كلامي لآخر، حيث تهيمن الوظيفة الإفهامية مثلا على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن الوظيفة الشعرية على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية فكأن الشعرية – إذن – دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما.

إن جاكبسون هو الذي حاول إخراج اللسانيات من ورطة التقوقع على الرموز اللغوية، وما تؤديه من علامات، واشارات محدودة بين المرسل، والمرسل إليه، فحاول أن يضع منهجا لدراسة شعرية اللغة fonction poetique، ولم ينطلق جاكبسون من فراغ، بل كان متأثرا بشكل مباشر بأعمال فرديناند.

ويركز جاكبسون حين يعرف الشعرية التي هي في نظره علم قائم بذاته في حقل اللسانيات ، بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص[1]، وهو يركز على الوظيفة الشعرية للغة وخاصة في مجال الشعر، حيث يذكر الأدوات التي تحقق الشعرية ومنها :القافية والسجع والجناس والمقابلة والتصريع، بالإضافة إلى الصورة الشعرية التي تتضمن التشبيهات والاستعارات والرموز والغموض والموسيقى والأصوات، إلا أنه قصر الاستعارة على الشعر،والكناية على النثر. ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهوم الشعرية عند جاكبسون ، تخصيصه الشعر بالاستعارة(التي تقوم على المشابهة)، والنثر بالكناية التي تقوم على المجاورة[2].

ثانيا: مصطلح الشعرية في الثقافتين النقديتين العربية والغربية

1/ عند الغرب

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص 78.

[2] حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 2003، ص 28

يعدّ تودوروف:tzveltantodorov (1939 – 2017) أحد منظري الشعرية اهتم بالنظرية الأدبية،وقد استطاع استنتاج مفاهيمه من خلال أطروحات الشكلانيين، الروس أو بالتقائه مع بعض النقاد الذين اهتموا بمجال السرديات (رولان بارت) و (غريماس), والسردية هي فرع من فروع الشعرية ، مهمتها دراسة الإبداع النثري (رواية، قصة ، حكاية)، كما لها مسائل مشتركة مع الشعرية خاصة مسألة الأصل والفرع، فالشعرية تهتم أيضا بالنثر ، ولكن السردية أكثر تخصصا منها ، وهو يرى ان الشعرية لاتزال لحد الآن في بدايتها، وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن ، وغير ملائم ، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية، وتنبيهات مفرطة، ولكنها رغم ذلك ضرورية[1] .

إن الحديث عن الشعرية وكيف أنها في بدايتها لا يعني نكرانه هذا الاتجاه، أو حكمه عنه بالفشل وهذا ما أكده من خلال قوله: وأتمنى ألا يعتبر تعثر الخطوات في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ[2]لقد حاول تودوروف تحديد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق بين الأثر الأدبي–الذي هو إنتاج المؤلف الحقيقي– والنص – الذي هو بين إنتاج القارئ لأنه بتوسيعه عن طريق القراءة[3]. وبالتالي هو ينفي أيضا أن يكون الأثر الأدبي موضوع الشعرية، لأنه عمل موجود بينما الشعرية موضوعها عمل محتمل ، أما عن النص فهو يفرق بين النص كبنية معرفية متكاملة يكون قابلا للشرح والتفسير ، وبين النص لبناء مجرد[4] ومن هذا يمكن اعتبار النص الأدبي شكلا من مجموعة أشكال متاحة تنتجها البنية المعينة ووفق تعبير تودوروف ليس لعمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنبطه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ،وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ،ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية[5]. فالشعرية تجعل الأدب محط عنايتها

---

[1]تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، ص 29

[2]المرجع نفسه، ص 29.

[3]مفاهيم الشعرية، ص 34.

[4]بشير ابرير، رحلة البحث عن النص في الدراسات اللبنانية الغربية، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2009، ص 234 – 235.

[5]تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

من حيث الخصائص المميزة وللكشف عن قوانينه في الأعمال المحتملة، والأعمال المتحققة على حد سواء، ولا تسعى إلى تسمية المعنى أو التأويل الصحيح للأعمال الأدبية كعلم الأدب. بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع ...إلخ تبحث عن هذه القوانين، داخل الأدب ذاته. فالشعرية اذن مقاربة للأدب – مجردة –و – باطنية – في الآن نفسه[1]

ويقدم تودوروف في كتابه الشعرية اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة، وسيصبح العمل عندئذ مسقطا على شيء آخر غير ذاته، كما هو الشأن في النقد النفسي، أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها.ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب[2].فعلم الأدب مدعو إلى الاستقلال بموضوعه وتخليصه من التحليلات الاجتماعية والنفسية وغيرها مع الاستعانة بكل معرفة باللغة، وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها ،وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها[3]. وهو بذلك يوسع من دائرة المعارف التي تستثمرها الشعرية لتشمل حقولا معرفية متنوعة، كالتحليل النفسي ،وعلم الخطابات العام، والأنثروبولوجيا .ومن هنا فإن الشعرية تسهم في المشروع الدلالي العام، الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطةانطلاقها[4]. ويرى تودوروف أنه على الشعرية تحديد مسيرتها بين حدين أقصيين:

الحد الخاص الشديد الخصوصية، والحد العام المفرط في العمومية. فهناك سنة عتيقة تضغط عليها وتؤدي دائما عبر استدلالات متنوعة جدا إلى النتيجة نفسها : يجب التخلي عن كل تفكير مجرد والاكتفاء بوصف ما هو خاص، وما هو متفرد[5]. كما أن العلاقة بين

---

[1] المصدر نفسه، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

[4] المصدر نفسه، ص 28

[5] المصدر نفسه، ص 28

الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل ،فكل تأمل نظري في الشعرية لم يغذ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابد أن يكون عقيما وغير إجرائي[1]

ويؤكد تودوروف أنه يجب ألا يحدد معنى الشعرية في مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر وحده، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن نظام معين داخل النص الأدبي شعرا كان أم نثرا.إنه بعد إلمامه بدراسات الباحثين المتعلقة بالشعرية، بدا أكثر انفتاحا من غيره من المنظرين للشعرية حيث تعرض لعلاقة التاريخ بالأدب،وسلطة القارئ على النص، وتحدث عن القيم الجمالية، كما تطرق في كتابه الموسوم بـ "الشعرية" إلى ابراز العلاقة بين الشعرية والبنيوية وبين الشعرية واللسانيات السميائية، وتحدث عن الفرق بين الشعرية والتأويل، وتطرق أيضا إلى الصلة بين الشعرية الحداثية والشعرية الكلاسيكية، وهو لم يفصل الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى الفلسفية، والسياسية، والدينية، والسنما والمسرحكما فعل المنظرون الآخرون، ولا ينساق للدراسات الأسلوبية واللسانية والبنيوية ، ولا ينزع إلى التأويل كل النزوع (وعلى هذا النحو فإن المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الأدبية، أي عدد الكلمات أو المقاطع أو الأصوات، لا تمكننا من استنباط المعنى والعكس الواحد في أي موضوع وبذلك يخالف رجال الأدب في قبولهم التحليل القائم على اتجاهات مختلفة،فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات، وآخر من التحليل النفسي، وثالث مقام على علم الاجتماع ،مع تحليل رابع مبني على تاريخ الأفكار، بنفس رحابة الصدر[2] ويستنتج تودوروف أخيرا بعد تردده في تسليط المناهج العلمية على الشعرية حين تطرق للبحث في العلاقات بين الشعرية والبنيوية ، وبين الشعرية واللسانيات أن الشعرية تستطيعأن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها[3].

فالشعرية وفق مفهوم تودوروف تتحدث عن قوانين الخطاب الأدبي العامة القائمة والممكنة والمحتملة، وعن كلياته النظرية الآنية والمستقبلية الفعلية والتجريدية، وهذا ما يفرق بين عمل الأسلوبية التي تحلل النصوص القائمة عمل الشعرية التي تسعى إلى خلق القوانين العامة التي تصنع فرادة التجربة الأدبية. ولقد ميز بين النقاد بالدقة في اللغة والأسلوب

[1] المصدر نفسه، ص 24

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص27-28.

والمنهج التدريجي الصارم، وقد اكتسب دراساته الشعرية –على وجه الخصوص –قيمة عظمى لكونه ينظر بتفحص وشمولية، ودقة الدراسات الأدبية بشكل عام وهو لا يكتفي بالوصف الذي يعنى بالتفنن للظاهر، بل بالنظر المتعمق للنص الأدبي نظرة تأويلية أو تفسيرية أو نقدية أو تعليقا، ويحاول دائما أن يجعل النص يتكلم بنفسه، وكما يقول الوفاء للموضوع أي الآخر، فالوصف في نظره تكرار العمل.

الشعرية عند كوهين:

أما جون كوهين jean cohen (1919 – 1994) فقد أسس نظريته الشعرية من خلال التفريق بين الشعر والنثر،لذلك يقابل كوهين بين اللغة العلمية بين اللغة العلمية، واللغة الشعرية جاعلا كل واحد منها قطبا مقابلا للآخر في خط مستقيم يمكن من خلاله قياس شاعرية النصوص[1]. فيؤكد أن وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر هي الإيحاء.

إن نظرية الانزياح هي المحور الذي يستند إليه عمل كوهن في خرق الشعر لقانون اللغة، إلا أنه لا يكتفي بالانزياح في لغة الشعر ، فلابد من وجود قابلية لإعادة بناءها على مستوى أعلى[2]. من خلال التفريق بين الشعر والنثر يرى كوهن أن هناك نمطين من الوظائف اللغوية، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية، والثانية هي الوظيفة العاطفية أو الانفعالية، فبينما تحمل الأولى دلالة المطابقة، تحمل الثانية دلالة الإيحاء فالشعر عندنا ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو كأنه سالي تماما[3]. ويتمثل هدف الشعرية لدى كوهن من خلال نظرية الانزياح في البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك ،فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر[4] .

فالانزياح لدى كوهن هو الشعرية، أو شعرية اللغة بمختلف جوانبها، من تصوير ومجاز وجناس ...إلخ. والشعرية بدورها هي علم الأسلوب الشعري، والأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف[5] أي أنه خطأ مقصود ذو قيمة جمالية

---

[1] كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدارالبيضاء، المغرب ط1، ص23,

[2] حسن ناظم، الشعرية، ص 115.

[3] المصدر السابق، ص 49.

[4] المصدر نفسه، ص 14.

[5] المصدر نفسه، ص15.

والشعر لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري[1].

وإذا أثير التساؤل حول المستوى الذي يحدث عنه الانزياح، فإن كوهن يرى أن الفرق بين النثر والشعر كمي أكثر منه مما هو نوعي،إذ إنما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات[2] فليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفا، حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب ،والدرجة القصوى للأسلوب، والفارق بين النثر والشعر، وبين حالة للشعر وأخرى يكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها[3]. ويشير في موقع آخر أن النثر الروائي لا يمثل حقيقة النثر التي هي النثر العلمي أو درجة الصفر في الأسلوب. فكوهن إذن يقارن الشعر بالنثر العلمي الذي يمثل درجة الصفر في الأسلوب، ثم يقترح المبدأ الذي قامت عليه اللسانيات لجعل الشعرية علما، وهو مبدأ المحايثة. هذا المبدأ الذي يقوم على تفسير اللغة باللغة، ويستند على التحليل العلمي الوصفي للغة، مما يجعله خاليا من صفة الجمالية التي يصبح النص من دونها عديم الجدوى حسب الناقد تودوروف و الشعرية التي تهمل القيمة الجمالية تبرهن – – كما سبق أن ألمحنا حسب تودوروف –على عدم جدواها،وأن لغتها الواصفة تقضي إلى تسطيح الشعر[4].

وكوهين حسب الناقد حسن ناظم في كتابه مفاهيم شعرية ،يبتعد عن الأدب بقدر ما يقترب من الشعر، فهو يستند إليه أكثر ،ويتصل به اتصالا وثيقا في دراساته الشعرية، وهو يسعى إلى تأسيس علم جمال علمي على الرغم من تجاوزه للقيمة الجمالية في دراساته العلمية الوصفية للشعرية كما تطمح نظريته إلى الانضواء تحت ما يسمى علم الجمال العلمي على الرغم من أنه يهمل القيمة الجمالية في الشعر[5]، والشعرية عنده علم موضوعه الشعر ،وكلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة[6] وقد أسس شعرية خاصة تقوم على الانزياح deviation الذي هو خرق للغة، وقابله بمصطلحات أخرى:

---

[1] المصدر نفسه، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] المصدر نفسه، ص 142.

[4] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 113.

[5] المصدرالسابق، ص 168.

[6] كوهين جان، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا،تر: أحمددرويش، دار الغريب القاهرة 2000، ص 29.

الانعطاف detour، والمخالفة infraction، والحذف violation، وهو لما تحدث عن الانزياح الذي بنى عليه نظريته الشعرية، وقد اعتمد على بعض العلماء: شارل بالي – شارل برونو – ماروزو . وهو يرى بأن الانزياح ظاهرة فردية خاصة بالمبدع، والانزياح عنده أيضا: هو الانحراف عن الكلام المألوف، ويعتبر كوهين أن الشعر منزاح عن النثر بشكل مطلق، ويقوم بموازنة تفرق بينهما، جاعلا التماثل في الشعر هو العنصر الذي يكسبه قوة الشعرية، بخلاف النثر الذي لا يتوفر فيه هذا العنصر بشكل حضوري واسع، ويتجلى التماثل في التماثل الصوتي، والتجانس والمطابقة النحوية والصرفية، بالإضافة إلى القافية والترادف، وغير ذلك من أشكال التماثل والتجانس والتلازم الشكلي.

ويقصي كوهين الأشكال والأجناس التي تعتمد على وظيفة الشعرية، بينما يلغي من معادلة ماهية الشعريات العناصر الأخرى عدا الشعر، وبالتالي يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل خافت يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف الأخرى، ويقصر بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده[1].

وإذا قارنا رؤيته هذه بما يراه جاكبسون نراه معارضا لهذا الأخير الذي يرى أن كل رسالة تحمل الوظيفة الشعرية ولو بصورة غير مهيمنة. وقد انطلق جان كوهين في شعرية الانزياح من مفهوم البلاغة القديمة المعيارية التي تستند على الأحكام القيمية التطبيقية، ويرى بأن هناك انزياحات متعددة مستقلة عن بعضها بعضا لتشكل من خلالها الشعريات بألوان قزحية وشورية مختلفة،إلا أنه اعتمد في فكرته على الانتقاء والتجزئة في استخلاصه لشعرية الانزياح فهو يعالج بنية محددة في للقصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذين اختارهما للتحليل،فيما اهمل النظرية الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري للشعرية أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع من قصيدة ما،أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك المقاطع[2] ومن ثمة فإن جان كوهين لم يستطع أن يبني شعرية تقوم على استنباط قوانين من شمولية، فالانزياح ممكن الاستنباط في حالة تفكيك القصيدة،أما في حالة النظرة الشمولية – وهذا ما لم يطبقه كوهين أبدا – فإن شعريته تعجز عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين

[1] الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجي في تأصيل الخطاب الشعري، منشوراتالاختلاف، الدار الغربية للعلوم ناشروت، بيروت، ط1 2007، ص 53.

[2] حسن ناظم، مفاهيمالشعرية، ص 111.

المخترقة من الصور ،مادامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة ، ومادام الانزياح غامض التحديد في نطاق البنية الكلية للقصيدة[1]

2/ عند العرب

للشعر مكانة رفيعة عند العرب اذ كانوا يشيدونه في سلمهم وحربهم، في حلمهم وترحالهم، في فرحهم وقرحهم، فالعرب امة شاعرة والشعر ديوانها. وعند متابعة مفهوم الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي العربيين نجد لهما حضورا مميزا في بناء النظرية الشعرية فالتراث النقدي العربي يزخر بالعديد من التجارب النقدية واللغوية القابلة للحياة حتى يومنا هذا. وتحتاج لمزيد من القراءات الفاحصة والمحللة وقد تراوحت في بادئ الامر بين تلميحات ومواقف وآراء وإرشادات تبحث عن الخصائص الفنية التي ينص لها النص الإبداعي. فكانت بعدة مفاهيم أبرزها" صناعة الشعر"" نظم الكلام" " عمود الشعر" " الاقاويل الشعرية".

ويعتبر كتاب أرسطو "فن الشعر" أقدم كتاب يواجهنا بهذا الصدد الذي ترجمه العرب القدماء "ابو بشير منى بن يونس 328هـ" تحت عنوان"بويطيقا" وفي كتاب"عرضالشعر ليكون على شكل الفن المنتج"[2] كما عني أرسطو بقدرة الشعر على أن يولد او يحاكي المواقف الانسانية والوقائع وفرضيته الأساسية طوال كتابه الشعرية هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ"[3]. وذلك أنه ينطوي على تحليل للأنواع الأدبية المعالجة (المأساة، الملحمة). " لقد غير ارسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوظيفي الى تصور آخر مخالف تماما"[4]فالفن عامة عنده محاكاة والمحاكاة هي عبارة عن نظرية أفلاطونية يتبناها أرسطو ويعطيها طابعا مزدوجا، من جهة محاكاة الاشياء والافعال الانسانية في نطاق الطبيعة ومن جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة أي محاكاة الخيالي وبالتالي فإن الشعرية عند أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إن اللفظة غالبا ما استعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلايتون الروس في السابق بعثها وأخيرا تظهر في كتاب رومان باكسيون لنفي علم الأدب[5].

---

[1] المصدر نفسه ص 111 – 112.

[2] المصدر نفسه ص21.

[3] المصدر نفسه ص21.

[4] المصدر نفسه، ص21.

[5] تودوروف، الشعرية ص29.

كان كتاب أرسطو فن الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام. فهو يصف خصائص الأجناس الأدبية المهملة "الملحمة، الدراما" ولم يكن يتناول الشعر وعلى الرغم من ذلك حاول بعض أنصارها زج الشعر الغنائي بالقوة في نطاقها وقد حدث هذا الدمج على يد كتاب القرن الثامن عشر ولاسيما النفس الفنان "باتو" وفي هذا الجانب يؤكد "جينن" أننا مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر أكثر سموا وتميزا. هذا النمط الشعر الذي غناه أرسطو في كتابه فن الشعر[1]، ورغم استثناء أرسطو الشعر الغنائي من كتابه إلا أن المحاكاة تبقى جوهر الشعرية الأرسطية بنيت بعدها. وكانت لبنة سعت الى البناء عليها وتطويرها للشعريات اللاحقة.

لقد كانت فرضية "قدامة بن جعفر(337ه)" في ان الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى منطلقا لتصور الشعرية بوصفها تحدد أركانا لشعر يتمثل اللفظ والمعنى والوزن والقافية. وكان (عمود الشعر ممثلا للأسس الشعرية العربية) وهي:

شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائل الأمثال وشوارب الأبيات والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم وإلتئامها على تخير من لذيذ الوزن. ومناسبة المستعار منه للمستعار له،ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار"[2].

وقد كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري، وربما تكون نظرية النظم الجرجانية أعلي تلك الأسس التي حاولت ان تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة. كما أنها حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة بذلك إشكالية البلاغيين أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى.

كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا. يقول الجرجاني:" وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك ،لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس، فهو اذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم

[1] جينن جيراد1999 مدخل الى جامع النصر، عبد الرحمان ايوب، سلسلة المعرفة الادبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، (د.ط) ص71.

[2] مفاهيم شعرية، ص26.

بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء الى الشيء، كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظم للنسح والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[1].

ويزيد الجرجاني معنى النظم توضيحا فيقول " ليس الغرض بنظم الكلام وإن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل. فالنظم نظم المعاني في النفس والبناء، نسبة معنى صرفي مجرد الى كل معنى. فالنظم عند الجرجاني لا يستقيم الا إذا تحققت العملية الترسبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، بل قوتهما ببعض، والملاحظات الشعرية تكون مقرونة بالنص الإبداعي الأدبي أي "بالشعر وغير الشعر وبالتالي، فالنظم عنده يعني نظام الكتابة والصياغة والتأليف والبناء. المرتكز على المفاهيم والعلاقات، والتناسب والاتساق بينهما والترتيب ، حيث تذوب الأجزاء لتنتج دلالات متعددة"[2].

أضف الى ذلك توخي معاني النحو أنه العمل على وفق قوانين علم النحو وأصوله، وأما مسألة ترتيب المعاني في النفس وعلاقتها بتوخي معاني النحو[3]. فلسنا في ذكر تقويم اللسان وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر الصيغة ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه حتى يشرف موصفه ويصعب الوصول اليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركا حتى يحتاج في التحفظ الى لطف نظر، وفضل رؤية وقوة ذهن، وشدة التحفظ حتى اذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع فضمت الى كل شكل شكله ، قابلته بما هو نظير له وميزت ما الصيغة منه في لفظه مما هي منه في نظمه[4].

إن نظرية النظم الجرجانية تدل باطنيا على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر، فضلا عن أن الجرجاني يصرح بذلك فليس " بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من كلام"[5]، فالشعر لا يستمد تأثيره وجماله من الوزن والقافية بل من النظم، فالمتلقي عند ما ينفعل مع نص شعري معين يكون ذلك لأن الشاعر قدم وأخر، وعرَف ونكَر وحذف وأضم وأعاد وكرر،وتضفي على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضها "علم النحو"

---

[1] المصدرالسابق نفسه، ص53،54.

[2] عز الدين مناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاحية في ادبية الادب، ط1، دار مجدلاوي، 2006، ص96.

[3] مفاهيم شعرية، ص27.

[4] الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ص98.

[5] المصدر نفسه، ص85.

فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة"[1]وعلى مستوى المعنى يلجأ الجرجاني من أجل توضيح شعرية الى التمييز بين المعنيين:

_عقلي وتخيلي يحدد الأول بأنه المعنى الذي يجرى مجرى الأدلة والفوائد، ويصفه بأنه (الثابت) و(الصريح)، ويحدد المعنى التخيلي بأنه " الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي" وأن الشاعر يجد التخيل" سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد، وبأنه كالمستخرج من معدن لا ينتهي"[2].كما رأى ان شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع، فيقول " اعلم ان المزية ليست بواجبة لها في نفسها ولكن تعرف بسبب المعاني والاغراض التي توضع لها في الكلام ثم يحسب موقع بعضها من بعض"[3].

لقد شخص الجرجاني العناصر الداخلية التي تجعل من النص نصا شعريا بعيدا عن العناصر الخارجية كالوزن والقافية، وركز على صياغة النص الشعري بشكل محدد دون سواه. وما دمنا نشرف على ختام نظرية النظم الجرجانية بشموليتها وإثارتها التي كانت مركز الهام وتطوير الكثير من الأفكار اللاحقة. ومن بين تلك الأفكار المحاولة التصريحية لأدونيس للتعرف على شعرية النص الادبي، وتعتمد محاولته على التمييز بين وظائف الكلام التي صنفها الى ثلاث: وهي الإخبارية (الإعلام، الرواية....) والبرهانية (التحليل، التدليل...) والتخيلية (الجمال، الشعر). وتكمن الخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي، والاقتراب من لغة غامضة، وغير منطقية فتتغلب اللغةالأخيرة على محدودية اللغة الأولى من خلال ما سمي بالمجاز، وهذا المجاز "يشحن اللغة بطاقة جديدة وإنه يضفي أسماء، ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وإنه يسمي إلى ذلك أشياء، لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة"[4]

كما نجد حازم القرطاجني الذي تطرق لمفهوم الشعرية في مؤلفة "منهاج البلغاء وسراج الادباء"، وتحلى طرحه لقضية الشعرية من خلال حديثه عن الأهمية التي تكتسيها الأقوال الشعرية عموما، وذلك بعقل التأثير، فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس

---

[1] المصدر نفسه، ص85.

[2] مفاهيم شعرية، ص28-29.

[3] الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص69.

[4] المصدر السابق، ص29.

من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية ،فهو أنه لما كانت النفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عندما يوحي إليها المعنى بإشارة ولا عند تجلية في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الاستبيان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال[1].

ويلتفت عبد الله محمدالغذامي إلى تقاطع نظرية الأقاويل الشعرية مع نظرية جاكسيون" في الوظائف، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة، أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل، التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع الى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له[2].

فهذه أربعة عناصر من عناصر جاكسيون لدى القرطاجني نحددها كالآتي:

- ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة
- ما يرجع إلى القائل: المرسل
- ما يرجع إلى المقول فيه: السياق
- ما يرجع المقول له: المرسل اليه

وعلى الرغم مما سبق فإن الشعرية كمفهوم لم يبرز بشكل لافت للنظر، يجذب إليه الدارسين والباحثين إلا في العصر الحديث، فوضع الدارسون الغربيون العديد من الدراسات التي تتناول الجانبين النظري والتطبيقي لمفهوم الشعرية.

وكان الأساس الذي اعتمد عليه النقاد العرب المحدثين في دراساتهم المختلفة لمفهوم الشعرية، لذا فالحاجة ملحة لتقديم عرض مختصر لآراء النقاد والدارسين لمفهوم الشعرية في الغرب وعند العرب المحدثين.

إن أول قضية يمكن الحديث عنها هي "الحداثة" وهذا لاتصالها بالشعرية بصورة مطلقة، فمعظم الشعريات العربية الحديثة تتبنى أطروحات الحداثة بشكل من الأشكال، وهذا

---

[1] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص118.

[2] الخطيئة والتكفير، ص15،16.

لأن الحداثة تنتقل من ثقافة الى أخرى، بالأحرى من فلسفة الى أخرى، وكذلك من ايديولوجية إلى ثانية مختلفة.

الشعرية عند كمال ابو ديب: شعرية الفجوة، مسافة التوتر

يحدد كمال أبوديب مفهوم الشعرية وموضوعها انطلاقا من أسس غربية، فالشعرية عنده حسب ما أورده في كتابه " في الشعرية" خصوصية علائقية أي "أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي ينمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقة وفي حركته المتواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها"[1].

فشعرية أبو ديب هي التضاد والفجوة، أي مسافة التوتر، وهي المسافة بين البنية العميقة للنص بصورها الشعرية ومكوناتها، والبنية السطحية للنص المبدع.

وقد صرح أبوديب أن الشعرية لسانية، فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النص، أي مادته الصوتية–الدلالية –مبتعدا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع لأي نقد في مستواه الآني، منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى، أو ربطها بعقد القمع والجنسية كما هي عند فرويد ويونغ، أو ربطهما باللمس الديني كما يرى نيتشه.

وينظر أبو ديب الى الشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة، مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل، ويحدد هذه الفجوة مسافة التوتر" بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود أو اللغة أو أي عناصر تنتمي الى ما يسميه جاكسيون "نظام الترميز"(code)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين وهما:

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

2–علاقات تمتلك خاصية اللاتجانس او اللاطبيعية أي أن العلاقات تحديدا هي لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس[2].

---

[1] كمال أبوديب، في الشعرية، مطيعة الأبحاث العربية، لبنان (د.ط)، ص14.

[2] المصدر السابق نفسه، ص21.

وعلى الرغم من أن حديث أبو ديب السابق، يحدد مجال الشعرية بالبنية اللغوية والتركيز عنها من دون العوامل الخارجية، فبداية أبو ديب إذن هي ركيزة غربية رائدها دي سوسير ولكن تأثر أبو ديب بالنظريات الغربية في نظريته لمفهوم الشعرية. ولم يتوقف عند أساسيات سوسير بل نجده قد تأثر بمفهوم الانزياح عند جون كوهين أيضا، إذ أن "التحديد البدئي" الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية، وكذلك لمفهوم الفجوة مسافة التوتر، يحيل على مفهوم الانزياح عند جون كوهين ، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، غير أن أبو ديب ،ومن خلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر فليس النثر معيارا للشعر إنهما أصلان متوازيان"سويان معياران".[1]

ولكن تأثره بكوهين لم يمنعه من انتقاده في جزء من نظريته عن الانزياح خاصة في تمييزه بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، على الرغم من أنهما كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب ويرى ان "مايلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيمية بين الشعر والنثر وإنما يلغى مفهوم(الأصل ـ الانحراف) النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل"[2].

وقد اشار أبو ديب نفسه إلى هذا النمط وحدده ب" أن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدر الشعرية، هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا دلاليا أو تصوريا أو فكريا أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه "ريفاتير" من لا نحوية في النص"[3].

إن الخروج بالكلمات عن طبيعتها، هو انزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة، الأمر الذي يؤدي _حسب "أبوديب" _غالبا الى (كسر بنية التوقعات). ويذكر هنا بما يسميه جاكسون"تابل الشعرية" ويضعه تحت تسميتي:"التوقع الخائب" و"الانتظار المحيط".[4]ويستثمر أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون ويتأكد ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار Selection، وهو المحور الذي بنى عليه جاكبسون _مع محور التأليف _ نظريته في الشعرية _اختيار على محور الاستبدالي واختيار على محور السياقي_ . حيث

[1] مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة الاصول والمنهج والمفاهيم، ص124.

[2] المصدر السابق نفسه، ص124.

[3] المصدر نفسه، ص125.

[4] المصدر نفسه، ص125.

يقابلهما "أبو ديب" على التوالي بالمحور المنسقي والمحور التراصفي، ويشير الى أن الخيارات في المحور المنسقي" الاستبدالي" لانهائية لأنه يصف بنية اللغة الشعرية، في حين كانت الخيارات في هذا المحور محدودة لدى جاكبسون لأنه يصف به اللغة في المستوى العادي[1].

ويتضح مما سبق تأثر ابو ديب لما ورد في نظرية النظم عند الجرجاني، واتفاق نظريته مع الانزياح لدى جان كوهن. ويظهر مما سبق سعي الشعرية الى إيجاد تصور واضح يوحي عن أدبية العمل الأدبي، ويبتعد بالتحليل الأدبي عن الارتباك والمعيارية، ويشمل نشاطه جميع عناصر العمل الأدبي، وما ينشأ بينها من علاقات تمنحه سماته الفنية. ويظهر من خلال العرض السابق لمفهوم الشعرية، صعوبة الإحاطة بالشعرية بشكل كامل، أو حصرها في نظرية، أو منهج نقدي. فهي تتجاوز ذلك إلى تحليل الأعمال الابداعية بغض النظر عن جنسها أو نوعها ، فالكل يحاول تشكيل الشعرية بشكل مستمر، فهي غير ثابتة" بل أداة فقط ووسيلة مؤقتة، سرعان ما تتحطم في نهايتها وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة"علم آخر" فيحدث ما حدث للأولى وهكذا" [2].

-الشعرية عند أدونيس:

يعتبر أدونيس من الباحثين والنقاد السباقين للاهتمام بقضايا الشعرية، فقد خاض مجالاتها واهتم بأصولها المعرفية الابستمولوجية والمنهجية، ويتضح من خلال كتابه "الشعرية العربية". يقدم أدونيس في محاضراته تجديدات دقيقة، ولا تصورات مركزة للشعرية العربية كما هو واضح في العنوان، بل في الحقيقة هي مجموعة تأملات فكرية متفرقة. سنحاول عرض ومناقشة أهم ما طرحه" أدونيس" حول الشعرية وعلاقاتها المختلفة:

أ- الشعرية والشفوية الجاهلية:

حصر أدونيس الشعرية العربية في الشعر، لأن ثقافة العرب في العصر الجاهلي معتمدة عليه، ويتفق مع جون كوهن في تعريفه للشعرية. "علم موضوعه للشعر"[3]. وأيضا لأن الشعرعند العرب نشأ وقام على ثقافة شفوية صوتية وسماعية، وقد وصل إلينا محفوظا غير

---

[1] ابو ديب في الشعرية، ص21.

[2] حنيت جيرار، مدخل الى جامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب (د ط) ص63.

[3] بنية اللغة الشعرية ربية، ص12.

مكتوب، ونقلته ودونته الذاكرة الإنسانية عبر الحفظ والرواية من جيل لآخر، كما يضيف أدونيس أن أبرز ميزة لازمت الشعر الجاهلي الذي نشأ مسموعا لا مقروء، غناء لا كتابة.
كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسم الحي. وكأنه موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام[1]. وهذا يدل على عمق العلاقة وغناها وتعددها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته. فهو يعبر عن ذاتية الشاعر، وانفعالاته الوجدانية النابضة المتداخلة مع مشاعر الجماعة.

ويشير أدونيس أيضا الى علاقة الشاعر بصوته أنها علاقة نابعة من الذات يصعب الكشف عن أعماقها، فمثلا عند سماعنا للشعر انشادا لا نسمع للحروف وحدها، و إنما نسمع كذلك الكيان، الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح[2].
وتكمن خصائص أدونيس فيأن النشيد جسد مفاصله، الوزن، والايقاع والنغم، فالنشيد فن في الصوت، يفترض فنا يقابله هو فن الإصغاء او السماع. فحرصه على تجويد شعره وتحسين قراءته الإنشادية هدفه التأثير في السامع وجذبه وإشراكه في التجربة المتداخلة بين الذاتي والجماعي، من خلال تصوير الشاعر للحياة الجاهلية بكل قسماتها وأقراحها وانتصاراتها العربية وانهزاماتها الدامية.

ويذكر أدونيس أن العمل بدأ مع أبو الأسود الدؤلي، و الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ألف كتاب (العين)، والذي حصر فيه مركبات الحروف، ويعتبره كذلك أول من قام بإعراب القرآن، وكذلك الفراهيدي[3].والايقاع بدأ في الشعر الجاهلي، فقد بدأ سجعا فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية، أي للكلام الشعري المستوي على نسق واحد، وتلاه الرجز الذي كان يقال إما شطر واحد كالسجع وإما شطرين. والقصيد هو اكمال التطور الايقاعي وهو شطران متوازنان موزونان، حلا محل سجعتين متوازنتين. وهذا أحسن وجوه السجع، كما يقول البلاغيون، شريطة ان يسلم من الاستكراه. ولم تعد مقبولة في المنظور الإسلامي، ولعل ذلك عائد كما قيل إلى ارتباطه بالكهانة والكهان في العصر الجاهلي خصوصا، أن النبي صلي الله عليه وسلم ينهى عنه في حديث مأثور " اياكم وسجع الكهان"،

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط3، سنة2000، ص5.
[2] المصدر نفسه، ص6.
[3] بنظر المصدر نفسه، ص16.

غير أنه ظهر في العصور التالية، واستعمل بخاصة في أشكال النثر الأدبي من خطب ورسائل ومقامات. ووصل هذا الاستعمال في مراحل متأخرة الى درجة من الافراط والتكلف[1].

الشعرية والحداثة:

يعدّ هذا المبحث أهم ما جاء في كتاب " الشعرية العربية" لأدونيس فهو يرى أن الحداثة الشعرية قد ظهرت في القرن الثامن ميلادي مع أبي نواس وأبي تمام لغة وشعرية، وابن الراوندي والرازي وجابر بن حيان فكرا واستبصارا[2]،ولكنها سرعان ما تتراجع مع سقوط "بغداد" على يد المغول واشتداد حملات الصليبيين، وسيطرة العثمانيين على الحكم في مختلف الاقطار العربية.

ويرى أدونيس أن فهم الشعرية للحداثة العربية لا يتأتى إلا بالعودة الى تاريخ، أي بمعنى أوضح، هذه الحداثة في السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية. ونجد في الحياة العربية الإسلامية اليوم امتدادا قويا لهذه الظاهرة التاريخية، مما يؤكد ما يذهب إليه.

اتصلت الحداثة بالثورات المطالبة بالتحرر والعدل، وكذا عدم التفريق بين المسلمين على أساس الأجناس والألوان، ولهذا فقد ظهرت حركات فكرية أعادت النظر في هذا الوضع الثقافي والديني أيضا، والذي مثل قوام الدولة الإسلامية أنذاك.فقد كانت مضطربة على إثر ثورات الخلافة والإجماع في الدين والسياسة، والتي كانت السلطة الحاكمة تواجهها ،فلا تبقي على أي حركة تعارضها سياسيا، فتعتبر خارجة عن الدين، ملحدة بعيدة عن السنة والشريعة وبالتالي، سمت السلطة جميع من لا يفكر بتفكيرها من ،هل الاحداث وغير المنتمين للإسلام وعليه انتقلت هذه الصفة "الاحداث" الذي يخالف القيم ويهتم البدعة او الهرطقة يدرك ايضا الاسباب التي جعلت الفاظا مثل"الحديث" و "المحدث" " الاحداث" [3]،والتي هي مصطلحات رتيبة تنتقل الى مجال الشعر.

---

[1] ادونيس، الشعرية العربية، نفس المصدر، ص12.

[2] المصر السابق نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص83.

الفصل الثاني

تمظهرات شعرية اللغة في رواية "زهور تأكلها النار"

أولا: شعرية اللغة المنزاحة

1ـ مفهوم الانزياح

2ـ الانزياح المجازي

أـ الاستعارة ب ـ دلالة الألفاظ ج-الانزياح

3- جمالية الإنشاء وحضوره السردي

أ-مفهومه الاصطلاحي ب-أقسامه الوظيفية

4- الأسلوب الخبري وشعرية اللغة

ثانيا: شعرية اللغة الواصفة

1-شعرية وصف الشخصيات

2-شعرية التوظيف المكاني

أ-أنواع الأمكنة: -المكان المفتوح -المكان المغلق

ثالثا: شعرية اللغة الحوارية

أولا: شعرية اللغة المنزاحة

توطئة:

تعد اللغة من أهم المباحث الشعرية دراسة وتحليلا، فاللغة المتميزة بإيقاعاتها وانزياحاتها من شأنها أن تضفي على النثر إبداعية فنية. وأكثر النصوص التي طبقت، عليها دراسات الشعرية وآلياتها هو النص الروائي المعاصر، الذي عادة ما يكون مفعما بالدلالات، زاخرا بالمعاني، متشبعا بالرموز من خلال لغة شعرية انزياحية تخاطب الوجدان، وتخرج باللفظ عن حقيقته التواضعية طلبا لسعة التعبير، وتقوية لدلالته، وتمثيله في ذهن المتلقي. فالكلمات في النص تعني فوق ما تعنيه، من دلالات ظاهرة، وهذا أمر طبيعي في كل الأعمال الأدبية، ذات الصفة التخييلية المحكمة البناء[1] وتتجلى شعرية اللغة في الرواية المعاصرة، من خلال الانزياح. فالروائي يلجأ عادة كما يرى – جبرا إبراهيم جبرا – إلى شعرية النص الروائي للتخلص من نثرية عالم الواقع، هذه النثرية التي تعني الملل، والغثيان وكذلك، يلجأ إليها ليكثف العالم الخارجي_ خارج الذات المبدعة للقارئ_ وهذا بالضرورة ما يخلق تكثيفا للعالم الداخلي لهما[2].

أما ميشال بوتور فقد ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين قال عن الرواية الحديثة أنها أهل لاقتبال ارث الشعر القديم برمته[3]. ويرى كذلك، أن شاعرية الرواية لا تكون، بمقاطعتها فحسب، بل بمجموعها أيضا[4]ويقول ديها ميل، مخاطبا الروائيين: ليكن اللحن في أول كتبكم رائعا، يجب أن تجذبوا القارئ في غير تعثر، ولا مشقة، وهو لم يعرف شخصياتكم الروائية، ولا تملكته وقائع قصتكم، أو قوة تصوركم، أو صدق نظركم النفسي...ليكن في الأسلوب ما يسهل له الأخذ في المعاصرة، أجيدوا الغناء، كي تأسروا تلك النفوس الشاردة التي تريدون أن تستولوا عليها[5]. فالأديب البارع هو من يسلب العقول بأسلوبه المشوق ولغته الشعرية الآسرة، بانزياحاتها وايحائها، ودلالاتها. وفي سياق الحديث عن شعرية اللغة، يتبادر الى اذهاننا هذا

---

[1]. حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص 241.

[2]. جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الفكر العربي المعاصر، مقال بعنوان: الشعر والفن العربي، العدد 45.44، 1987م، ص20.19.

[3]. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الحديثة، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص16.

[4]. المرجع نفسه، ص34.

[5]. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط7، 1979، ص16.

التساؤل: ما المظهر العام لشعرية اللغة (السردية) وما مظاهر المجاز فيها؟ ماذا نعني بالانزياح؟ ما هي أهم عناصره؟

1ـ مفهوم الانزياح

اختلف اللسانيون في تحديد مصطلح الانزياح ذلك أن هذا الأخير يستعمل في اللسانيات للدلالة على معنيين: المعنى الأول هو الدلالة على الفجوة بين استعمالين لغويين، قديم وحديث، أو بين عامي وفصيح. أما المعنى الثاني لهذا المصطلح فإنه يرتبط بعلم الأسلوب، ويعني الخروج عن أصول اللغة، وإعطاء الكلمات ابعادا دلالية غير متوقعة.

واشتهر مفهوم الانزياح وانتشر في الدراسات النقدية والأسلوبية، وكان السبب في الاهتمام بهذا المفهوم يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائص مميزة للغة الأدبية عموما والشعرية خصوصا. وهكذا فالانزياح كما في دلالته اللغوية، هو الخروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوز للسائد والمتعارف عليه، والعادي وهو في الوقت نفسه، إضافة الى جمالية يمارسها المبدع لنقل تجربته الشعورية، للمتلقي والتأثير فيه، ومن ذلك لا يعد أي خروج عن المألوف، وتجاوز للسائد وخرق للنظام انزياحا إلا إذا حقق قيمة جمالية تعبيرية ويرى فاليري أن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما[1]،بينما رفاتير يقول بأن الانزياح يكون في خرق القواعد حينا واللجوء إلى ما ندري حينا آخر. فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذا تقييما بالاعتماد على احكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات العامة والاسلوبية خاصة.

أما قاموس جون ديبو فيشير إلى أن: الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارا يتحدد بالاستعمال العام للغة مشتركة بين مجموع المتخاطبين بها[2] كما يتميز بالتعقيد مثلما يقر جون كوهين أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط، ولهذا كنا نعمل بدءا من أجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية فنطلب من اللغة التي يكتبها أن تكون مرجعا لنا[3] ومن أهم عناصرها الاستعارة. فكيف عرفها اللغويون؟

2ـ الانزياح المجازي

---

[1]ـ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص103.

[2]ـ سامية محصول، مجلة دراسات أدبية العدد الخامس، فبراير 2010.

[3]ـ احمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2005، ط1، ص103.

أ- الاستعارة

تحظى الاستعارة بأهمية خاصة، بوصفها جزءا من المجاز ومكونا بنائيا جوهريا من مكونات الشعرية، لأنها تعمل على تكثيف الدلالة، وتسهم في تعددها، وتعطيك الكثير من المعاني بالسير من اللفظ حتى تخرج، من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. وقد اختلفت آراء علماء اللغة والبلاغة العرب، وتباينت توجهاتهم، وزوايا نظرهم، حول تحديد مفهوم الاستعارة. فقد عرفها القزويني بأنها مجاز لغوي، كونها موضوعة للمشبه به، لا للمشبه، ولا لأمر أعم منها، كالأسد فإنه موضوع للسبع المخصوص، لا للرجل الشجاع، ولا الشجاع مطلقا، لأنه لو كان موضوعا لأحدهما، لكان استعماله في الرجل الشجاع، من جهة التحقيق، لا من جهة التشبيه، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقا، لكان وصفا لا اسم جنس[1] وهو يرى ان موضوع الاستعارة في اللغة هو المشبه به، وليس المشبه، فإسناد موضوع الاستعارة الى المشبه به، يحيل الى وجود علاقة مشابهة، لا مطابقة بين الأسد كلفظ يحمل دلالات معينة، كالقوة والشراسة، وبين الرجل الشجاع، والمقدام، كجنس بشري مستقل عنه، فلفظة الأسد مثلا في عبارة_ رأيت اسدا في ساحة الوغى_ اسم لجنس من الاجناس الحيوانية المفترسة، التي ألصقت بالرجل الشجاع، بسبب وجود بعض الخصائص، والمميزات غير الجسمانية التي تجمع بينهما، كالقوة والجرأة، والتربص (بالطريدة او العدو)، وهو ما يجعل من استعارة لفظ الأسد، والصاقها بالرجل الشجاع مجازا لغويا.

ويعرفها الجرجاني فيقول: الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبتت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليقّ العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه[2]. فالاستعارة إذا ليست نقل المعنى الحقيقي للشيء، إنما هي إيماء وادعاء، للمعنى الحقيقي للشيء. ويعرفها السكاكي فيقول: الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه،

[1]. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003، ص216.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي. مطبعة المدني، ص 437

ما يخص المشبه به[1] فهو هنا يربطها بالعلاقة بين المشبه والمشبه به في الحضور والغياب لأحد الطرفين، فيدل الطرف الحاضر على الطرف المحذوف على صفة من صفاته أو أكثر الآليات الهامة في تشكيل اللغة الشعرية، بوصفها أسلوبا مجازيا، يتفق أغلب النقاد على أهميته لتجليه في تقنية التصوير الشعري. ونتلمس كل هذا من خلال دراسة نماذج منها، في رواية زهور تأكلها النار. على سبيل الذكر، لا الحصر لأنها كثيرة.

ما الذي يعنيه وجود كل هذه الاستعارات؟ وما تكوينها البنائي والأسلوبي؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال من خلال النماذج التالية التي نجد الكاتب في كل مرة يضع المتلقي امام القراءات المتعددة لها، والتي يتطلبها الموقف، مثل قوله: أزعم أنها اتقدت بيننا صداقة عظيمة[2]ان الاتقاد فعل تتصف به النار، ويتمثل في الاشتعال. وقد ورد في لسان العرب، في مادة وقد، والوقود ما توقد به النار، وكل ما اوقدت به فهو وقود، والموقد موضع النار، وتوقد الشيء وتلألأ[3] (2). إذن فهو يحمل معنى الالتهاب والاشتعال، ويكون عادة مرتبط بالنار عندما تلتهم الحطب، لكن الاتقاد هنا يرد ملازما لعلاقة خميلة مع أبيها، وهي تعبر عن شدة تقربهما، وتعلقهما ببعضهما، فمشاعر المحبة ملتهبة في قلبيهما. ولو نمعن النظر في هذا الملفوظ السردي: كان ريماس مجنونا بلا شك، وما يكتبه يشبه مزاجي ورغباتي النارية، بصورة مرعبة، كنت أحاول أن أشم قصائده، أتذوق طعمها، أمرر أصابع لهفتي، على أماكن اللذة فيها[4] .

إن الطريقة التي نسج بها الروائي هذا المقطع، مزج فيه بين عناصر النثر والشعر، فهو عندما يقول (أن أشم قصائده، أتذوق طعمها، أماكن اللذة فيها) فهو يضع الألفاظ: (أشم، أتذوق، أماكن اللذة) في غير موضعها الأصلي للدلالة على معنى أراده الكاتب. فالشم والتذوق واللذة ليست لها علاقة بالقصائد، وانما بالطعام، لكنها اسندت مجازا إلى القصائد، لتضفي عليها الجمالية والشعرية، كما الطعام اللذيذ والرائحة الزكية التي تأسر المتذوق. ثم يتابع بعد ذلك في إبراز مدى شاعرية هذه القصائد، بقوله: أمرر أصابع لهفتي، على أماكن اللذة فيها، كل هذه الكلمات تحمل دلالات رامزة لجمالية هذه القصائد.

---

[1]- أبو يعقوب يوسف بن محمد علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، ص477.

[2]- أمير تاج السر، زهور تأكلها النار، مكتبة الرمحي أحمد دار الساقي 2016، ص14

[3]- لسان العرب، ص 362.

[4]- المصدر السابق، ص31.

لقد جعل الروائي للغة في هذا الموقف، دلالات متنوعة تسبح بخيال القارئ، في فضاء واسع حين يحاول أن يولد لغة أخرى من داخل الدلالي المعروف لهذه الكلمات، ويتجاوز ما قاله الشهرستاني حين قال: لكل عبارة خاصة مدلول خاص متميز عن سائر المدلولات[1] ، لتصبح الصورة الحسية للكلمة، أو وجودها الفيزيائي بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ أو استطالة، صورة مرئية لما نريد التعبير عنه[2]. إضافة إلى ذلك يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الألفاظ، واستثمارها جماليا، لتؤثر في نفسية المتلقين. فهو حين يقول: عدت إلى بيتي مرهقة، وقلقة أكثر، تتعرى أسئلة الوجود في السوء والعدم في ذهني، وتستتر، ألملم ذكريات جيدة، وأخرى غاية في السوء، من الماضي، وأبعثرها مرة أخرى[3] . فالساردة تحاول تفريغ شحنات من المشاعر القلقة داخلها، تفرغ قلقها داخل الكلمات، فلفظة تتعرى تحمل شحنة كبيرة سواء على مستوى اللفظة، أو على مستوى الصوت الذي نظمته هذه اللفظة من أبعاد دلالية، موضوعية هكذا تتحول اللفظة عند الكاتب إلى اشارة لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها، صورا لا يمكن حصرها[4]. وكذلك لفظة ذكريات ربطت بين الذكريات الجميلة والسيئة، إذ أحدثت تشابكا بين الماضي والحاضر، ليزيد ذلك من تكثيف المعاني داخل الكلمات لخدمة حالتها الشعورية والنفسية، وبذلك يشد ذهن المتلقي، ويطبع فيه عنصر التشويق.

ويبقى النص الروائي يؤسس جمالياته الخاصة، من خلال الشعرية المكثفة، واللفظة ذات الدلالة العميقة. فالمفردة خارج السياق غير قادرة على أداء محمول فكري أو نفسي، أو فني بالدرجة التي تكون فيها المفردة داخل السياق. مثلما هو في الملفوظ السردي التالي: ... بتصنيف الحرب في مدينة توشك أقدام الحرب أن تطأها، لا نعرف بالضبط ماذا حدث، ولا كيف حدث، وهل ذلك الهرج الكثيف، وتلك الفوضى التي شممنا أنفاسها أولا، قبل أن ندخل فيها حقيقة، أم مجرد حلم من أحلام القهر، التي ما فارقت مخيلة السور، مذ عرفوا أن المدينة، أضحت مستهدفة من قوى وصفت بانها قوى شر ولعنة[5].

---

[1]. عدنان قاسم، الاتجاه الأسلوبي والبنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، 2000، ص169.

[2]. علي جعفر العلاف، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص146

[3]. زهور تأكلها النار، ص78

[4]. الخطيئة والتكفير، ص25.

[5]المصدر السابق، ص81.

لقد استخدم الروائي مجموعة من الألفاظ داخل السياق مثل: أقدام، الهرج، الفوضى، أحلام، السور، شر ولعنة. واستطاع أن ينفث فيها، ضمن تراكيبها اللغوية روحا حية، حملت دلالات خرجت عن منحاها، وحفلت ببعد موقفي يتماشى وموضوع الرواية، والذي يحمل دلالات نفسية واجتماعية يحملها جميعا محور واحد هو المحور السياسي. والنص الأدبي عموما هو تجربة الأديب ومعاناته في مختلف مستوياتها... على اعتبار أن النص، بمضامينه وأشكاله ما هو إلا موقف أبدعها المبدع . في ظل شروط اجتماعية وسياسية وحضارية . من أجل تبليغ رسالة ما، ومن أجل إحداث تأثير ما، كما أنه رؤيا تحاول تجاوز واقع مكرس[1] فما يحدث في السور والمدن المجاورة، ما هو إلا مرآة عاكسة لما يحدث الآن في كثير من مناطق في العالم ولو تأملنا المقطع التالي: كنت محبطة إلى أقصى حد، وجائعة ليس للأكل، ولكن للحب حب نفسي، وحب مدينتي، وحب قمر بعيد في سماء بعيدة. يقول ريماس في احدى قصائده:

كوني دخيلة على الفرح، وهو مستاء

كوني عاشقة لقلبك، تجدي قلبك يعشقك

..يساعد في دفني أكثر من منحي رماد الحياة[2]

نجد أن الروائي شكل مجموعة من الصور، شكلت لنا صورة تراكمية هي صورة جسدت لنا نفسية خميلة، التي يلفها الإحباط، وقد تكدست فيها مجموعة من مفردات الصورة الواحدة، والصور المختلفة، إضافة إلى إيقاع تصويري سريع ومتسارع ((صورة خميلة)) الفتاة القلقة المحبطة، وصورتها في الماضي حين كانت قوية، وصورة الجوع النفسي، وصورة الواقع الرمادي، هذه كلها مفردات لصور تراكمية متجاورة تعبر عن دلالتها الشعرية، والفكرية الرامزة في كثير من الأحيان. ومثل هذه الصورة ترتكز على تشابك اللغة في شذرات تصويرية من شأنها أن تبسط المنطويات المترسبة، داخل الشعور واللاشعور، إضافة إلى شحناتها المكثفة كما في العبارات: منحني رماد الحياة، كوني دخيلة على الفرح، يساعد في دفني. لقد كان للكاتب قدرة على خلق لغة تصويرية، تومئ إلى المضمر الخبيء داخل جسد الصورة الكلية، ليصنع بذلك نوعا من التوحد، بين المعطى الفكري، والتوهم الوجداني،

---

[1]. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر. دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص207.

[2]. زهور تأكلها النار، ص84.

الذي يرتكز على إحساس القلق، والتوق إلى الحب الذي يزرع فيها الإحساس بالأمان والاستقرار، وطعم الحياة. والذي كانت عليه من قبل، على عكس ماهي عليه اليوم. فتقول: وحين ابتدأنا نتحسس زماننا، وخطوات المعنى في أدمغتنا المعطوبة، كان كل شيء قد انتهى، بمعنى أن كل شيء قديم مزهر قد يبس، وثمة شيء جديد غالبا، ما يكون خرابا شاملا، قد ابتدأ[1]

إن الصورة الفنية في النص تمتاز في معظمها بانتحائها الرامز، بأنها لا تقف قبالة الأشياء المادية، لمجرد تصويرها، بل تتعداها لتوقظ حالة شعورية، ولحظة انفعالية لتمتزج بالموقف الفكري، وتبقى بعيدة عن الذاتية. ولو تأملنا الملفوظ السردي السابق، نجد هذه الاستعارات: نتحسس زماننا، وخطوات المعنى، أدمغتنا المعطوبة، داخل هذا النص الروائي، تعبر في مجملها عن رؤية الكاتب، للجهاديين كما يزعمون، فالمقطع يتوجه من خلاله نحو الواقع المعيش والحالة التي آل إليها أهل السور، لذلك نقول إن الصورة الاستعارية داخل هذه الصورة قد تجاوزت الجمالية الشعرية إلى نوع آخر هو الكشف، ونعني بالكشف أن تتجاوز فلسفة مهمتها التقليدية في النسخ، إلى مهمتها الجديدة في التعرية[2].

إن التكوين الموضوعي لهذه الاستعارات تقوم على مدخلين أرادهما النص: مدخل نفسي يعمد فيه الكاتب من خلال هذه الصورة إلى اثارة مجموعة من المشاعر، والانفعالات تجاه الجهاديين، ومن أمثلتها: كانت الهمة الوحيدة هي همة الموت، والخطوات المتثاقلة في الحياة تركض إليه ركضا، أفقد شهية العشق، كنا نتودد للأمل كثيرا...ابتسامة واهنة، فوق لجة القلق. أما المدخل الثاني، فهو الصورة البشعة لهذا المحتل التي أراد الكاتب رسمها له، والمنزع الايديولوجي تجاهه، ومن أمثلة ذلك: ثمة شهوات مراقة هنا وهناك، تفتك بآفات الأرض، في تغلغلها الفوضوي، مصاص جسد مهووس، يرتدي عمامة التقوى[3].

إن التشكيلات البنائية لهذه الاستعارات الجميلة، تسرع في التجلي كأوعية دقيقة تصب في منابع ثانوية خاصة بكل دال، وتتجمع بعدها الدوال الثانوية مشكلة معاني، وإيحاءات كبرى تعطي في النهاية الصورة الحقيقة لهؤلاء الجهاديين رجال المتقي. ولو تأملنا بعض العبارات الواردة في هذا المقطع، إذا ما عمد الى استباق الوصف، وخطف الدلالة في موقعها الذي

---

[1]. المصدر نفسه، ص 90.

[2]– نعيم الباقي، الصورة في القصيدة المعاصرة، القاهرة، دار الأوبرا، 1992، ص31.

[3]–زهور تأكلها النار، ص93.

جاءت فيه، وربط ذلك بالمعنى العام للرواية، تتجاوز البعد البلاغي لتقدم دلالات تكشف عن جوانب من الرؤية التي ينطلق منها النص، فالدلالات المستخلصة من مثل قوله: ممزقة روحا وجسدا، أتأمل سطوع المأساة، أنقل بصري المشوش في الحياة الهادرة[1]. تحيل بطريقة أو بأخرى إلى شدة المعاناة، وقسوة هؤلاء الجهاديين وجبروتهم وتسلطهم، تحت شعار ديني - حتى يزكون أعمالهم - وهي صورة تدل على حقيقتهم المزيفة، وتزيل عنهم قناع الإنسانية والدين. وإذا كانت هذه الثورة متواصلة، لتطهير ما سموهن بالكافرات، حتى يصبحن على دينهم ظاهرا، ولكن في الباطن يجهزنهن ليصبحن مادة صالحة للمتعة، أو خزانات يفرغون فيها شهواتهم الحيوانية - إن صح التعبير.

لقد أصبحت خميلة مهووسة بمستقبلها المجهول، مما جعلها تفضل الموت، على ما قد يحدث لها. فتقول: الأن انتهى زمن وابتدأ زمن، وآمل أشد الأمل أن تتاح لي فرصة، أن أموت مبكرا جدا، وقبل أن أصبح عبدة لمصاص جسد مهووس...ربما تباع لتاجر يرتدي عمامة التقوى[2] أفضل كثيرا من جارية أو سبية، أو خزان متعة تدخله الشهوات كلها[3]لابد ينتهي شبقا عند النساء، اشتهاء مجنونا للنساء، تعاسة مؤلمة تطأ النساء، ما شاهدته في السوق، من نزيف غرائزي، ونحن سبايا نعرض ممزقات بعيدات عن أي إغواء أنثوي[4]

من الواضح أن توظيف المجاز في هذه المقتطفات وفر للغة الروائية الفاعلية والقدرة على جمع المتباعدات، وتجسيد الأشياء المجردة، والتعبير بأشكال متنوعة، رغبة في الانطلاق إلى آفاق جديدة بغية التعبير المثمر الخلاق، مكن من كشف حقيقة هؤلاء الذين يدعون التقوى. من خلال هذه الصور: لمصاص جسد مهووس، يرتدي عمامة التقوى، تطأه شهوة عربيد يرتدي التقوى، خزان متعة، نزيف غرائزي، نعرض ممزقات بعيدات عن أي إغواء أنثوي. فقد تجلت في هذه الصور، وقفات وصفية في الرواية، تثير ثراء جماليا في المشاهد الموصوفة، وفيها تشخيص وتجسيد لحقيقة الأمور. ضف إلى ذلك انطوائها على رؤية يحرص السارد على تقديمها من خلال التشكيل الصوري فانتقل بنا من مستوى نفعي براغماتي، إلى مستوى ثاني تجسيدي تشخيصي كشف فيه حقيقة رجال المتقي، وفضح

---

[1]– المصدر نفسه، ص92.

[2]–المصدر نفسه، ص93.

[3]– المصدر نفسه، ص103.

[4]– المصدر نفسه، ص107

نواياهم الحقيقية، وشعاراتهم المزيفة. فاللغة الشعرية المجازية هنا تجاوزت المستوى المباشر للكلام وصولا إلى دلالات وإيحاءات غنية يمكنها أن تنقل في هذا السياق الحالة الشعورية للسارد على نحو أكثر تأثيرا أو فاعلية. وتواصل الساردة تصوير حالة الهلع التي هي فيها، بقولها: كلما سمعت خطوات تترنح خارج الغرفة، أو شممت عطرا حساسا شهوانيا، أو تخيلت ظلا ماردا يستعد ليبرك على عذريتي[1].

أخذت اللغة في هذا المقطع السردي بعدا انفعاليا، لتصور لنا مشهدا مرعبا عار من الإنسانية، للسبايا من خلال لغة تصويرية تكشف عن بوح ذاتي، ينم عن دلالات تحمل معاني الأسى، والشجن والخوف والرعب، نتيجة ما يثيره موقف الأسر والاستعباد ـ إن صح التعبير ـ من مشاعر مؤثرة طاغية، مما يعطي للموقف عنده عمقا أكثر، فهو اختار ألفاظا اختيارا دقيقا، ودالا، فلفظتا: شهوات، نزوات، هما رمزا الإثارة التي لا يحكمها العقل، بل الغريزة الهمجية، والتي هي أقرب للحيوان من الإنسان لتوحي بالبعد اللاإنساني لرجال المتقي. وقد اعتمد الكاتب هنا تكثيفا لغويا مجازيا دالا، يحيل القارئ على عدة قراءات، مما يفتح معاني تخييلية تحملها هذه الصور. وتتنوع ضروب التخييل ، وتتسع مسالكه، وهذا ما عبر عنه الجرجاني: هناك ضروب من التخييل* هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق[2]تجعله مشدودا إلى اكتشاف خبايا هؤلاء الذين لبسوا قناعا مزيفا لإشباع شهواتهم، نذكر منها: خطوت تترنح، عطرا حساسا شهوانيا، ليبرك على عذريتي، نار الهلوسة، بخطوات النزوات، تأكلها النار، تتربع على النار، نتبادل الوجع، الطرح المؤلم المرح. هذه الصور دلت على قدرة الكاتب على استخدام اللغة بطاقتها اللفظية الايحائية، لتعطي مدلولات تتلاءم والحديث الروائي.

ثم راح ينقلنا إلى مشهد من مشاهد الواقع الحياتي الأليم فيقول: ودحرجنا الى الغرف بصوت عنيف، ويدين خشنتين، لا تفرقان بين اللحم والصخر[3] إن هذا الملفوظ السردي على ما فيه من غرابة، ينقل المتلقي إلى جو جديد. لم يتعود عليه من قبل. فالمستوى الفكري والثقافي الذي شكل هذه الصورة ينم عن حاجات جديدة أخرى، فهو الانسان، بشحمه ولحمه

---

[1]– المصدر نفسه، ص111.

[2]– مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، كلية الآداب، جامعة البصرة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص198. 199..

[3]– زهور تأكلها النار، ص119.

كأنه صخرة تدحرج، وبخشونة وعنف لتدل على مدى قساوة المعاملة، فاستعمل لفظة تدحرج استعمالا مجازيا، كسرت به البلاغة وجاهزية التعبير.

ويسترسل الروائي في لغته الشعرية، التي تشغل ذهن القارئ، وتجعله يحلق بخياله، كونها انحرافا عن مسار اللغة في التعبير المباشر، لأن التجربة تجعل النص الروائي المعاصر اختراقا للغة، ذلك أن الاختراقات لم تقتصر على أشكال التعبير، وإعادة رسم خارطة الأنواع التي بلغت جسد الإشارات اللغوية، واخترقت حدود الأبجدية...لأن حضوره توكيد على الصفة الكتابية للنص، وعلى اعتباره حيزا للتلاقيات، واستقطابا لأي دال بما يقتضيه النص الكلي.[1] وعلى هذا الأساس فإن فضاء اللغة الشعرية في النص المعاصر يتمتع بذاتية وكيان مستقل. ونلمس ذلك في هذا الملفوظ السردي: وأكاد أتنفس سخطا على ميخائيل[2]وكنت سأشتري الغزل من شفتيه، أو انتزعه بالقوة إن لم يستجب، وكان أن استجاب[3].

الصور المتعددة في هذا المقطع، تنقل المتلقي من جو حكائي إلى جو آخر، وهي تعبر في مجملها عن الحالة النفسية التي كانت عليها خميلة من خطيبها، وما كانت تتمناه بشغف، لأنه ملك قلبها، وسكن عقلها، لكنه تخلى عنها في أحلك الظروف، فالكاتب نقلها من واقع حالم إلى واقع معيش وحاول أن يداعب مخيلتنا برسم لوحة فنية لحقيقة هؤلاء الجهاديين في هذا الملفوظ السردي الذي لم يصرح فيه انما استعمل الابداع اللغوي فيقول: كانت بيوت متعددة في السور، بمثابة مضخات جيدة تضخ النزوات لقادة لا نعرف حجم تقواهم[4]. ان الضخ فعل تتصف به المياه، ويتمثل في تدفق المياه أو أي شيء سائل، ويكون عادة مرتبط بالمضخات، لكن الضخ هنا ورد ملازما للنزوات(القادة) فيبرز حقيقة هؤلاء الذين يدعون التقوى والدين الذي حملوه على رؤوس السيوف. ودكوا به أهل السور، وسبوا بناتها فبرهنوا على أنهم بعيدون تماما عن تلك التقوى الواضحة معناها. وتتابع رسم مأساتها قائلة: لم يمهلني...أي وقت لألملم ذكريات جيدة، من بيت أم الطيبات، أربيها جيدا وأتذكرها

[1]– خالد سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش، مجلة مواقف، خريف وصيف 1984، بيروت، ع5251، ص45.

[2]–زهور تأكلها النار، ص132.

[3]–المصدر نفسه، ص133.

[4]– المصدر نفسه، ص142.

في عزلتي القادمة، ولا حتى أبكي بتأن موت صديقتي...الزهرة الأجمل في النار...لتخبرني، وأشم رائحة النشوة في صوتها، كان بلا عنف...وخلته يرقص وهو يروي التفاصيل[1].

ان الدارس لهذا المقطع يلمس تكثيفا لغويا، فيه تلميح أكثر منه تصريح، ويكشف بأسلوب غير مباشر أكثر مما ينطق به ظاهر الكلمات، فاستخدامه لفظة ذكريات . وهي شيء معنوي شبهها بشيء مادي يمكن أن نلملمه، ويمكن أن نرتبه . إذ أراد أن يحدث بها فجوة في اللغة والدلالة، وكسرا لأفق توقع المتلقي، حتى يعطي دلالة أبعد، تتمثل في توصيف الحالة النفسية، والجانب الشعوري في نفس البطلة، تجاه ما تعيشه وما تعايشه، لتزيد معاناتها حينما تحس بتخلي خطيبها عنها ، فينهار حبه في قلبها، فتقول : بالنسبة لميخائيل...لقد تهدم قصر الحب تهدم تماما، عندي دكة صغيرة، ومغبرة سأجعل الغازي لولو يجلس عليها فيما تبقى من العمر[2].

إن صدمة الانسان من إدراك حقيقة مرة، كان يراها جميلة يجعل كل هذا الجميل يتهدم في لحظة، وهذا ما حدث لخميلة التي انتابها الشعور بالانهيار والهدم لقصر الحب الذي عاشت في كنفه في مرحلة ماضية. لذلك جاءت لغة هذا المقطع مثقلة بالحزن والخيبة في بعض ألفاظها مثل: تهدم، مغبرة، متلونة بحالتها النفسية، ومصطبغة بصبغتها لتؤدي وظيفتها في التعبير عن العوامل النفسية التي تعيشها. وقد تملكها الندم، وقد انعكس ذلك في مستويات التشكيل اللغوي في المقطع التالي: ليتني مت أثناء الغيبوبة، ليتني لم أتبع الأمل، واحتفي بلهفة لولو، وهو يخنقني بحلم الفرار أيام كنت سجينة، في بيت أم الطيبات، تحركني منحدرة، وأتحرك، أو ترصني في ركن مظلم، وانكمش[3]،فالكاتب مال في رسم لوحته الفنية إلى تشخيص الجامد: أتبع الأمل، يخنقني بحلم الفرار، ترصني في ركن مظلم. إن الذي يجعل الوصف يكتسي بغلالة وجدانية، تلون الكلمات بتلاوين المشاعر، فتسري في مفاصل المقطع السردي روح اليأس والندم والحسرة. فقد أسقطت الساردة حالتها النفسية على مكان سجنها (بيت أم الطيبات). فأضحت تتمنى الموت، وأصبحت تعض على أناملها ندما لتتبعها الأمل في النجاة.

ب ـ **دلالة الألفاظ:**

---

[1]–المصدر نفسه، ص163.

[2]– المصدر نفسه، ص175.

[3]– المصدر نفسه، ص183.

تعدُّ اللغة العربية من أوسع لغات العالم إذ تمنحُ الكاتب قدرةً كبيرة على الولوج في غيابات النص والتحكم بالتعابير والمعاني بما تحتويه من أسرار وعجائب وهبها إياها الله تعالى بما فضَّلها على غيرها من لغاتِ الأرض، ومن الأساليب اللغوية التي تتميَّز بها اللغة العربية هي لغة الإيحاء. وهو أحد مقومات الأسلوب الفني عند القدماء والمحدثين على السواء. وهو من حيث المفهوم، يمكن أن نعده إشارة إلى معنى غير مباشر، والتعريض والكتابة والرمز وما تحمله الكلمات من تاريخ نفسي أو دلالي، يفضي إلى معان وصور في ذهن المتلقي، بطريق التذكر والتداعي، هي غير المعاني الحرفية التي تدل عليها هذه الكلمات[1]. ويدلُّ هذا المصطلح على استخدام الكلمات أو الجمل للتعبير عن معنى معيَّن غير المعنى الواضح من الكلام نفسه، فقد يردُ الكلام ظاهريًّا بمعنى غير المعنى المقصود به وهذا ما يُسمَّى الإيحاء في اللغة العربية، ويتمُّ من خلاله بثُّ المعلومات أو الأفكار على حسب قوة خيال المتلقي وبما تحمله الكلمات الموحية من معاني عديدة كبيرة لا تقتصر على ظاهر الكلام، بل تحمل معاني أكبر من مكانها الثابت في المعجم. ونجد الجاحظ يشير إلى إيحاء اللغة كقوله: أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره[2].

والإيحاء خاصية ترتبط أشد الارتباط بخاصية الإبداع، وهو من أهم المقومات الجمالية التي تنبه إليها البلاغيون، وبرزت عندهم تنظيرا وتطبيقا، ويبدو هذا من بعض تعريفات البلاغة التي ركزت على الإيجاز والمجاز وتكثيف الدلالة، ومن خلال المصطلحات الدالة عليه كالتلميح والتخييل والتضمين والإيماء والإشارة. وله أشكال مختلفة منها: التشبيه والاستعارة والكناية. فما مدى تواجده في الرواية محل الدراسة (زهور تأكلها النار)؟

وأول ما يستوقفنا هذا المقطع من الرواية: بالغت في لهفتي لدرجة أنني اقتربت في أحد الأيام من حي ونسة المختص في تجارة الجسد، لعل جامع الثروات يكون في مهمة هناك. كنت على ظهر فرسي الأليفة شهرزاد، وأغطي وجهي لكني لم أدخل، كانت ركبتاي ترتعشان، وألمح من بعيد رجالا ضامرين، ومحنيي الظهور، يقفون في صفوف، قطعا تؤدي في النهاية لأحضان النساء التعيسات[3]

---

[1]– عبد المالك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر 2004، ص536

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1986، ص61.

[3]– زهور تأكلها النار، ص31.

إن المتمعن لدلالات بعض الألفاظ في هذا المقطع في سياق النص الكلي يستشف خوف خميلة من اكتشاف أمرها من خلال قولها: وأغطي وجهي، تجارة الجسد، حيث ساعدت هتان العبارتان على تعزيز التخييل عند القارئ، مما يجعل ذهنه أكثر فهما وإدراكا، لما يحدث للبطلة. فهي ذهبت إلى مكان مشبوه للبحث عن ميخائيل، مما يدل على وقوعها في شباك حبه. فقد تكبدت عناء البحث عنه، في مكان لا يليق بمكانتها الاجتماعية، متبعة عواطفها، وشغفها به. ويبدو انها لم تكن ترغب في التصريح بحبها، أو اعجابها به فروت المشهد بطريقة مشوقه ألبستها لغة الإيماء، والتلميح اللذان أكسباها جمالية تحلق في فضاء الشعرية. ويبدو أن كل المواصفات كانت تؤهلها لأن تظفر بحبه، فتقول: هو تجاوز الثلاثين... وانتفخ كثيرا بوظيفته، وانا بأنوثة مكتملة وواضحة، أخطو إلى سن العشرين[1].

لو تأملنا العبارتين: وانتفخ كثيرا، بأنوثة مكتملة، نلاحظ أنهما ذاتا حمولة ايحائية بجاذبية خميلة المفعمة بالأنوثة التي هي عليها من جهة. وميخائيل الذي لبس ثوب الغرور والتكبر بسبب الوظيفة من جهة أخرى. وقبل ذلك كانت مضطربة العواطف، وهذا ما نستنتجه من هذا المقطع:

ارتعشت أمام مسنين مهدمين...ساعدني حين تعثرت بحجر وسقطت في الطريق...وظللت هائمة في دفء ابتسامته ...واقلعت عن رعشتي في حضرته[2] تعمدت الساردة من خلال هذه العبارات: ــ ارتعشت، هائمة، أرقني، انتهى كل شيء ــ إلى إثارة مجموعة من المشاعر، والانفعالات تجاه من قدموا لها مساعدة، أو خدمة، أو ربطتها بهم علاقة ما. فقد جاءت جماليات الإيحاء، لتعبر عن مدى اضطراب وتأرجح عواطف خميلة في كل موقف تمر به، وهذا يترجم أن لعنة الحب كانت في كل مرة تصيبها، وهذا طبيعي لأنه يبدو أنها كانت في مرحلة عمرية تتطلب ذلك وهو سن المراهقة. وكانت أمها متيقظة لها، وتتابع تصرفاتها، فالأم ترعى أولادها كرعاية المزارع لمزرعته. لكن في الأخير استقرت عواطفها، وتعلق قلبها برجل يليق بمكانتها الاجتماعية، وقد سكن خيالها وتربع على عرش قلبها، وتتمنى وصاله لها، تقول في هذا الملفوظ السردي: صورة راكب الفرس الطويل، الموصوف بخيال متوهج، في قصيدة ريماس، هزتني، وأظنني ابتسمت، وأشرت بيدي لراكب الفرس، إشارة مشجعة ...لأن حزمة ورد أحمر وبنفسجي وصلتني...لقد شممت زهور تلك

[1]– المصدر نفسه، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص16.

الباقة بعنف، شممتها، وردة وردة، ياسمينا وقرنفلا وجوريا... وكأنني أبحث عن شفرة ما كان زمن تخلف، وفوضى، ونزق كبير، وفكرة إرسال باقة ورد لطيف، زاهي الألوان، لفتاة جميلة، لا تبدو مألوفة على الإطلاق أظنني بالغت في التفكير وتطرفه... جامع الثروات القبطي، لأنني أردته راقيا[1]

كان للإيحاء حضوره البارز في هذا المقطع، رغم وجود بعض التصريح، فاختيار الألفاظ: (خيال متوهج، هزتني، إشارة مشجعة، عامرة، بعنف). توحي بانصياع النسيج اللغوي إلى حقل معين هو حقل الحب، كوحدات مؤسسة تعبر عن الهوس به، هوس التعلق بالطرف الآخر، عن سابق إقرار، واعتراف بعدم وجوده، إنه نشدان الغائب، أو نشدان الحلم، أو نشدان البعيد الذي تتمنى قربه. لم يكتف النص بذلك، بل راح يصور حقيقة أهل السور الذين يبدو أنهم لا يمتلكون فنون التعبير عنه (زمن التخلف، فوضى، نزق كبير) مما جعلها تتعجب من أمر هذه الباقة، ولكن حبها لرجائي جعلها تتوهم أنه هو صاحب هذه الباقة المفعمة بالحب وراحت تشمها بشغف وتقول: نسبت هدية الرقي تلك لميخائيل رجائي. لقد دل هذا على إيمانها بالحب، وأنها تواقة له، خصوصا إذا كان رجائي هو صاحب الأمر: أردته راقيا.

وأحيانا يضفي الكاتب على ملامح خميلة دلالات التميز، فيبرزها في صورة المعشوقة، التي تأسر نظر كل من يراها فيقول: كنت أتجول بعيني، بلا تركيز...وأحس أن ثمة أربع عيون تلحسني، وتكاد تذيبني، الذي يتوقع أن تشتري بنت تاجر الذرة، تشتري ترفا جديدا من عنده، وعينا واحد آخر، ربما كان ميخائيل رجائي...يمتع نظره بمظهر فتاة راقية، داخل فستان شديد الرقي ... وجلست أحصي ما ردمتني به الذاكرة من عدد الرجال الذين طرقوا الباب، طلبا للزواج...أغلب الظن أن من جاؤوا كانوا مجرد طامحين فقراء، أو لصوص جمال، فكروا في سرقة جمال زهرة[2].

مثل هذه الصياغة اللغوية دلت ان اللغة أداة للتفكير، ونظام كلي بعام على وجه مخصوص توخيا للتواصل بين الأفراد، ويوافق هذا المنحى ما ذهب إليه ستيفن أولدمان في بيان تلازم الدال مع مدلوله. أن العلاقة علاقة متبادلة، فليس اللفظ وحده، هو الذي يستدعي

[1]– المصدر نفسه، ص 24.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.29.

المدلول، بل إن المدلول أيضا يمكن أن يستدعي اللفظ[1] ففي هذه الألفاظ التي ذكرها الكاتب : **عيون تلحسني، تذيبني، يمتع نظره، فستان شديد الرقي.** اكتست هذه الصفات التي أضفاها على أبعاد شخصية خميلة صورة تجعل المتلقي يفكر في خميلة، أنها فتاة تلبس ثوب الأنوثة، بكل مقاييسها التي جعلت الأعين تتبعها، وتترصدها، ويتمتع ناظروها برؤيتها. فالعلاقة هنا بين الدال (ما ذكر)، والمدلول، علاقة متبادلة، قوية، تشد ذهن القارئ، وتثير ذهنه.

وتكشف القراءة للعبارات: ـ بنت تاجر الذرة، تشتري ترفا جديدا، طامحين فقراء، لصوص جمال ـ في سياقها النصي أنها ساهمت في رسم لوحة فنية توحي بجمال خميلة الآسر من جهة وثرائها الفاحش فهي ابنة أكبر تاجر ذرة في السور كلها ورقيها الذي تمتلكه، وجسدته بطريقه آسرة، خصوصا وأنها درست علم الجمال، وانعكس ذلك عليها شكلا ومضمونا. لذلك كانت مطمع الكثيرين على اختلاف أصنافهم. فقد جمعت بين الجمال والرقي والثراء، والثقافة. لكنه لم يأسر قلبها سوى رجل واحد من أهل السور إنه ميخائيل رجائي الذي تصفه في هذا المقطع: راكب الفرس الطويل الأسطوري... أوسم رجل، وغصبا عن رجال الأقباط بالتحديد، صاحب أعلى المراكز في الحكومة...أظنني طعنته في جزء حساس من جسد معنوياته، بدا حزينا وواجما للحظات، ثم ارتد إلى طبيعته...خفت من امتداد الخدش المعنوي إلى قلبه الذي يعشقني[2]

تكشف القراءة هنا، ومن خلال بعض الألفاظ (أوسم رجل، أعلى المراكز، الفرس الأسطوري) على قدرة الكاتب في استعماله للغة ايحائية تجعل القارئ يسبح بخياله إلى ما وراء اللغة، وما وراء الواقع في أحداث الرواية. ربما الكاتب يحاول امتلاك قرَاءه من خلال السيطرة على أفكارهم بقوالب لغوية تتخذ لها تشكيلات لغوية، وصور أسلوبية مختلفة، ويعد الإيحاء اللفظي أحد تلك البؤر التي اعتمدها لإعطاء صورة واضحة عن ميخائيل رجائي الذي جمع بين الوسامة، والثراء، والمكانة الاجتماعية. فكان فارس أحلام خميلة، رغم أنه كان يتمناها الكثيرون. وتواصل في وصفه ولكن هذه المرة ليس كفارس أحلام، ولا كرجل قوي، بل كرجل تملكه الخوف والرعب نتيجة ما يشاع، وما قد يحدث:

---

[1]– ستيفن أولدمان، دور الكلمة في اللغة، تر: الدكتور محمد يشير، مكتبة الشباب، 1975، ص64.

[2]–زهور تأكلها النار، ص51. 52

هذه المرة بدا ميخائيل مضطربا، قلقا، وقد وضع على شفتيه ابتسامة واهية[1] في هذا المقطع نقلنا الكاتب من المستوى التواصلي النفعي، إلى مستوى ثاني إيحائي، دل على شدة الخوف والهلع الذي تملك ميخائيل، نتيجة ما سمع من أخبار عما قام به الجهاديون في المدن المجاورة. وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على بشاعة ما يقومون به، والذي استباحوه وألبسوه ثوب الشرعية ، وهذا ما توحي به العبارات التالية: بيع الذنوب في سوق الآخرة، وأنهم ذاهبون ليشتروا الغفران بالدم[2].

ينقلنا الروائي هنا من المعنى الحرفي إلى المعنى الملفوظ الذي يوحي ببشاعة الموقف، فهم يرفعون رايات مغمسة بالدماء، تحت غطاء الدين، حتى يلتمسوا الغفران ، ويعطون الشرعية لأعمالهم، تجنبا للحساب والعقاب برغم انتهاكاتهم اللاإنسانية بهمجيتهم ، وقسوتهم ، واغتصابهم للنساء من أجل اشباع غرائزهم الحيوانية، وبأبشع الطرق وهذا ما أوحى به الملفوظ السردي الآتي: عادت عمياء كسيحة، وقد نبت في جسدها الطحالب، من جراء مئات الشهوات التي اريقت عليها[3].

لقد انجر عن كل هذه الأحداث آثار نفسية وجسدية، وتدهور الحالة الاقتصادية إن لم نقل انعدمت، فأصبح الناس يفكرون في الفرار بأي طريقة كانت ـ وان بدت مستحيلة في كثير من الأحيان ـ فذهب بعضهم، كما يقول الكاتب: يبحث عن خشب من النار، لبناء سفينة نوح[4] وظف هنا الرمز، والذي يعتبر أداة تعبيرية له قدرة كبيرة على الإيحاء والتكثيف، بما يحمل من دلالات وإيحاءات على معان ، وحالات نفسية مثلما هو الحال في توظيف لفظة سفينة نوح للدلالة على النجاة من الهلاك ومن هول الكارثة التي قد ألحقها ويلحقها الجهاديون بأهل السور، إذ أضحت حياتهم جحيما أو نارا متقدة، فراحوا يبحثون عن النجاة في قلب النار. التي حولت مدينتهم إلى خراب ودمار، مثلما يظهر في هذا المقطع أن...المدينة في مجملها، تبدو بائسة وممعنة في البؤس، واختلط فيها الخراب بالخراب، والوحل بالوحل، ولم يعد ثمة فرق واضح بين حي كاهير الراقي، وحي ونسة حيث بيوت الاثم، أو أرض الكوثر العشوائي الذي يسكنه المهاجرون من الأطراف[5].

---

[1]– المصدر نفسه، ص58.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص64 . 65.

[4]– المصدر نفسه، ص91.

[5]– المصدر نفسه، ص97.

مثل هذه الصياغة اللغوية أعانت الكاتب على توصيل المغزى الذي يريد الوصول إليه بملفوظات غاية في الإيحاء والدلالة منها: بائسة، ممعنة في البؤس، الخراب، الوحل. إن كل صيغة من الصيغ التي اعتمدها لها دلالتها، ولكن في الأخير كلها صبت في حقل واحد دل على الدمار الذي مس مدينة السور، وهدم معالمها، فأضحت مدينة تحت الأنقاض، عجز حتى ساكنوها من تحديد أحيائها. وقد طالت الكارثة حتى الأطفال والشيوخ والنساء اللاتي تملكهن الخوف وها هي خميلة تصف حالها وحال صديقاتها فتقول:

وأنا أرتجف أن ثمة وردة ربما تكون أكلتها النار بالفعل[1].عبارة، وردة أكلتها النار*تحمل دلالات وإيحاءات منها أن الوردة تحيل على المرأة. فهي رمز الأنوثة المشرقة المزهرة في بساتين الحياة، ومن الوردة يأتي العطر والأريج، ولا تبقى في ألقها، ولا تظل في عنفوانها إلا إذا كانت يانعة لم تقطف ولم تدنس بتلاتها أو تمس بسوء، حتى إذا قدر وقطفت تكون هدية للحبيب لتعيش بذلك، وهي في خريف يباسها، عيشا رمزيا في القلب كما الحب. قطف الوردة إذن مثل قطف الأنوثة، قطف عذرية تسهر عليها الحدائق والربى والأمهات. أما النار فهي رمز الموت والعقاب والتشوه والعذاب، كونها ترتبط بأفعال الاشعال والقصف والقذف والرمي بالرصاص وايقاد الثورة والتفحيم والكي وغيرها. والمؤدي في النهاية إلى الألم (واللذة أحيانا، باعتبار النار رمزا للساخن في الفعل الجنسي)، وتغدو كذلك في الطقوس والمعتقدات أداة للتطهير والتعميد كما عند الصابئة والمجوس... وهكذا تقوم العبارة بشقيها (الوردة\ فعل النار)، وبمعناه الإيحائي، على ثنائيات: الحياة\الموت، الجمال\التشوه، الأريج\رائحة الشواظ، الهدية\العقاب، العفة\الشهوة... ليفضي في الأخير إلى دلالات كثيرة هذه أهمها ـ

لقد اختلط الحابل بالنابل، والحق بالباطل، والطهارة بالرجس بسبب الشعارات المزيفة التي يحملها المتقي ورجاله والتي ألبسوها ثوب الدين، العفة، والحق ...إلخ فأصبح الناس لا يعون حقيقة الأمور، ولا يميزون صحيحها من زيفها ولا وجودها من عدمه. لقد صارت خميلة تتأرجح بين ماض جميل، وحاضر تعيس، فتقول:

كان الليل قد تقدم كثيرا، وحساء اليقطين مشعل التقوى، قد يرد وما زلنا نتجول في الماضي، بأقدام الحاضر، ونسعى للتجول في المستقبل بأجنحة لا نمتلكها، ولا نعرف إن كنا سنملكها ذات يوم أم لا[2].

---

[1]– المصدر نفسه، ص113.

[2]– المصدر نفسه، ص134.

أخذت اللغة في هذا المقاطع السردية بعدا انفعاليا يعبر عن الحالة النفسية المزرية لخميلة وصديقاتها، وهن في الأسر، ليرسم لنا حالتهن النفسية المزرية دون أن يصرح بموضوعه تماما، فيداعب مخيلة القارئ بتصوير مشهد يوحي بحياة خميلة ومن معها، وهن تعشن هاجس الطهارة التي قد تطالهن في أي لحظة، مما أدخلها في عالم الفراغ والخوف والوساوس التي رسمت لها سعادة باكية، كونها لم تطهر بعد.

3ـ جمالية الإنشاء وحضوره السردي:

اهتم البلاغيون بدراسة الإنشاء الطلبي، ووجههم في ذلك: أنه غني بالاعتبارات والملاحظات البلاغية، وأن أساليبه هي: الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، قد ترد ويراد بها غير معانيها، وهذا بخلاف الإنشاء غير الطلبي، فأساليبه أكثرها في الأصل أخبار تقلب إلى معنى الإنشاء، وهي لا تستعمل إلا في معانيها التي وضعت لها، فالقسم هو القسم، والتعجب كذلك. وصيغ المدح والذم... وهذا لا يعني أن تلك الأساليب خالية من الاعتبارات البلاغية، والمزايا الجمالية.

أ ـ مفهومه اصطلاحي:

إن حقيقة الإنشاء في الاصطلاح هو "ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته نحو: اغفر، ارحم" فلا يبين إلى قائله صدق أو كذب أو ما يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به".[1] كما يأتي بمعنى "الكلام الذي ينشؤه صاحبه ابتداء دون أن تكون له حقيقة خارجية يطابقها أو يخالفها، فلا يحتمل لذلك الصدق أو الكذب".[2] ويعرفه البلاغيون أنه ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به".[3]

ب ـ تفريعات أقسامه: ينشطر هذا الفرع من فروع علم المعاني بدوره إلى شطرين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، على حد قول "القزويني": "الإنشاء ضربان طلب وغير طلب".[4]

ـ الانشاء الطلبي:

هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، فعند ما نقول للآخر أكتب، تطلب منه أم يقوم بإنشاء الكتابة التي لم تكن موجودة عندما طلبنا منه ذلك.

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999، ص69.

[2] الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص107.

[3] عين على العاكوب، علي سعيد الشيري، الكافي في علوم العربية، الجامعة المفتوحة، مصر، د ط، 1993، ص250.

[4] عبده عبد العزيز قليقة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص148.

صيغه: يأتي الإنشاء الطلبي بصيغ الأمر والنهي، الاستفهام، التمني، الرجاء، والنداء،[1] وهناك من اقتصر على خمس صيغ "الأمر ، النهي، الاستفهام، والتمني، والنداء".[2]

ونحاول في الرواية التي بين أيدينا أن ندرس بعض الأساليب التي تنوعت بين الخبرية والإنشائية بحسب أهمية الأحداث وتسلسلها، والتي تحمل في طياتها ومجملها إيحاءات ودلالات متنوعة، بحسب ما يتطلبه الموقف. تقول خميلة: "كنت أحيط معصمي بإسورة من نقشة المسماة 'بركة القمر' ولا أدري لم بركة القمر وليس بركة الشمس أو بركة النجوم ولم بركة أصلا".[3]

إن التساؤلات التي طرحتها البطلة حول التسمية الغريبة للإسورة تلفت انتباه القارئ، وتشغل ذهنه وتداعب خياله. فعبارة بركة القمر تنطوي على حمولة لها خصوصية وهي فاعلة عاطفيا من لدن صاحبتها في المتلقي، وتحمل دلالات منها ما له علاقة بالخرافة، إذ أن بعضهم يعتقدون أنها ستحميهم من أي شر أو مكروه، وخميلة ترفض هذه المعتقدات والأفكار الغربية التي لا ترقى لمستواها التعليمي والثقافي. فهي امرأة متحضرة درست علم الجمال الذي زاد من أنوثتها، ونضجها ورقي تفكيرها، فأصبحت تطمح إلى الحياة كفتاة تريد أن تعيش الحب، فراحت تسأل من تتوسم فيهم حسن الرأي: وها هي تسأل مارتا:

"هل سبق أن أحبك رجل، وبادلته الحب، يا مارتا؟".

يثير هذا التساؤل في القارئ بعض القراءات والدلالات التي تحيله إلى أن خميلة قد بدأ الحب يطرق بابها، وربما طرق فعلا من طرف ميخائيل رجائي، وهذا ما نستشفه من الملفوظ السردي: [4]

"مساء الخير... هل تتزوجيني يا خميلة؟".[5]

لقد اشتغل الروائي على طريقة سرد بسيطة، لكنها بلغة تصويرية تجعل القارئ ينتقل من مشهد إلى آخر دون ملل، ويعيش أحداثها بشغف كأنه فرد منها. وينقلنا إلى مشهد آخر يوحي بأن خميلة برغم أنوثتها وجمالها وثرائها، والحالة العاطفية التي تعيشها، إذ يسيطر على تفكيرها هواجس الحب، وفارس الأحلام، وسكن قلبها رجل مميز، تتمناه كل فتاة في

---

[1] نايف معروف، الموجز الكافي في علوم العربية والعروض، دار بيروت المحروسة، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص97

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص70.

[3] زهور تأكلها، ص27.

[4] المصدر نفسه، ص29.

[5] المصدر نفسه، ص45.

مدينة السور، إلا أنها تولي اهتماما لعائلتها، بل تحمل الكثير من الاهتمام والحيرة والأنس والمحبة. فهي تبدو قلقة على الحالة المرضية لأمها، نفسية كانت أو جسدية، والتي بدت ملامحها عليها واضحة للعيان لذلك راحت تسألها: "تشتكين الآن من شيء أمي فاليرينا؟ تشتكين شيء حبيبتي فالي".[1] ولم يبق خوفها واضطرابها في حيز بيتها الصغير، بل تعداه إلى بيتها الكبير، إنها مدينتها التي تعني لها الكثير، إنها موطن الحبيب ، إنها الاستقرار والطمأنينة، إنها الأهل والأحباب والأصدقاء، إنها الوطن بما تحمل الكلمة من معنى.

ويبدو أن الخطر بدأت تلوح بوادره، فالمتقي ورجاله على مشارف المدينة، والهلع والفزع بدأ يدب في القلوب ويشغل الأذهان، ووتيرة الأحداث بدأت تتصاعد: تصرخ خميلة: "أمي ..... أبي ..... هل حدث شيء؟

لا، ليست أمك، وليس أباك

ماذا إذن واحد من أهلك؟

لا

ماذا إذن؟

إنها مدينة السور يا جميلة، إنه الوطن كله".[2]

تداخل في هذا المقطع الاستفهام مع النداء لضرورة الموقف، مكن الروائي ببراعته من المزج بينهما، إيحاء على هول المصيبة والكارثة التي حلت بالمدينة الصغيرة الهادئة التي كان أهلها يعيشون أفراحهم وأقراحهم كالأسرة الواحدة، ويعطي للنص القدرة والتحفيز ليرتفع من النثرية السردية إلى الشعرية العليا، فيضفي عنصر التشويق على القارئ لمتابعة الأحداث بلغة _ رغم بساطتها_ استطاعت خلق معادلات روحية ونفسية وفكرية، وأدت وظيفتها الأدبية والإنسانية.

لقد استطاع الروائي أن ينقل القارئ دون عناء إلى مشهد أكثر إثارة حيث تغير كل شيء في المدينة وعم القلق والتوتر بسبب ما أقدم عليه الجهاديون من دمار وخراب، ونهب وتشريد ووو...فكان لزاما اتخاذ تدابير مناسبة لمواجهة المصيبة التي أصبحت واقعا، بعدما كانت مجرد أقاويل لما يحدث في المدن المجاورة. وأولها أمر المؤونة التي تضمن لهم العيش والمواجهة، إذ طلب الحاكم التركي الأصل يوسف داماير من تجارها التصرف فيها

---

[1] المصدر نفسه، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص58-59.

بحسب ما يقتضيه الأمر: افعلوا ما ترونه مناسبا".[1]خاصة وأن الجهاديين قد ضيقوا الخناق من خلال قرصنة القوافل التجارية التي تدخل وتخرج من مدينة السور، و التي كانت بمثابة رباط مع العالم ، والشريان الذي يعطي الحياة: "ماذا عن القوافل التجارية يا ميخائيل؟".[2]فهذا التساؤل يشد انتباه القارئ لمعرفة حقيقة المتقي ورجاله، ويزيح الستار عن شعاراتهم المزيفة التي صبغوها بطابع ديني انساني.

دوام الحال من المحال، هذا ما يبدو ظاهرا فقد بدأت الرغبة في الحياة تزول والخطوات أصبحت متثاقلة، "فلا شيء إضافي غير مرتبط بالموت لا كلاما سوى الكلام عن الموت ولوم الموت".[3]ولا شيء أنيسهم سوى التساؤلات، والأحلام والبحث في المجهول، مثلما هو حال خميلة التي اصبح المتقي ورجاله، وما يقومون به هاجسها، خصوصا وأنها انقلبت حالها من سيدة مجتمع ، إلى سبية قد تطأها غريزة عربيد في أي لحظة وتملكتها عديد التساؤلات:

لماذا كل هذا؟

لما هناك في الدنيا من يتبنى التدمير، والخراب، وسحل الدم ...آلاف الحيل لصناعة ضحكة، لاختراع ابتسامة، لردم سكة موحلة؟

لماذا لن تكون هناك تجارة ولا زراعة.... ولا فصول دراسية... ولا أي لمسة رائعة من لمسات الحياة الرغدة؟

لماذا لسنا في بيوتنا الآن؟

"لماذا أعيننا مفتوحة عن آخرها، ولا نعاس فيها، وقد أصبح نومنا المستقبلي بيد غريبة قد تسمح به، وقد لا تسمح، وقد تحيله نوما أبديا؟

وفي النهاية... من هو المتقي...؟ [4]

يلاحظ المتلقي أن الروائي من خلال بعض العبارات في هذا المقتطف الحواري، خلق نوعا من الوعي عما يحدث لخميلة خاصة، وأهل السور عامة، ومثال ذلك: يتبنى التدمير، الخراب، سحل الدم. فلغة هذه الألفاظ تطفح بدلالات المعاناة، وعدم التقبل للآخر بسبب

---

[1]المصدرنفسه، ص68.

[2]المصدر نفسه، ص69.

[3]–المصدر نفسه، ص70.

[4]–المصدر نفسه، ص82.

بشاعة ما يقوم به، وقد تراكمت في مخيلتها. وتزاحمت أملا في قطع رأس الحية. لأن الحياة لا تستدعي كل هذه المعاناة والسيطرة، فهم قادرون على التعايش معهم في أنس ودعة وسلام.

ولكي يحقق كل هدا قدم صورا منها: صناعة ضحكة، اختراع ابتسامة، ردم سكة موحلة. هذه العبارات نقلت المقاطع الأسلوبية من السطح اللغوي المباشر، إلى آخر أكثر عمقا وإيحاء من خلال هذه التشكيلات المجازية والجمالية التي دلت على الأمل الذي يحذوها في تحقيق حياة فيها حب وهدوء وسكينة، على خلاف الواقع القاسي التعيس الذي تعيشه رفقة أهل السور. ويسترسل السرد مطولا مكبلا بتساؤلات أضفت في الأخير إلى البحث عن حقيقة المتقي الذي لم تره العين فهو مجرد اسم، أسكن الرعب والخوف في القلوب: "هل شاهد أحد المتقي؟ هل يعرفه أحد؟".[1] ثم يأتي التساؤل عن المصير المجهول لكثير من النسوة وسط هذا الهول الذي عاشته المدينة على يد ثوار مزيفين : "الأم جويرية نفسها هل نجت؟"[2]، وكذلك مصير والدها الذي لم يظهر ولم تره أو تسمع عنه كبقية أهل المدينة "خميلة هل تعرفين أين والدك؟"[3] يا إلهي هل من الممكن أن يكون مات فعلا؟"

هنا حاول الروائي المزج بين أسلوبي النداء والاستفهام في مشهد تصويري أقرب إلى الواقع ليرصد لنا مآسي الرجال والنساء والأطفال.

فالروائي اشتغل على لغة بسيطة سلسة رسمت لنا لوحة فنية تترجم معاناة أهل السور بمختلف طبقاتهم، وكان اختياره للبطلة اختيارا فنيا ذكيا، جعل الأفكار تتدفق على لسانها بمنطقية لا يمكن الاحتجاج عليها، فقد رصدت ما يحدث في محيطها الذي أصبح ضيقا ومحدودا، وسردت لنا حالة رفيقاتها ومآسيهن ومآلهن على يد المتقي ورجاله، ونلمس ذلك في قولها:"

قل من تريد من بناتي يا واسطة الخير؟"[4]

الحامل؟

لكنها لا تصلح زوجة ولا جارية لماذا يريدها الامير؟

---

[1]–المصدر نفسه، ص77.

[2]–المصدر نفسه، ص99.

[3]–المصدر نفسه، ص102.

[4]–المصدر نفسه، ص124.

في طيات هذه الأساليب التي امتزج فيها الأمر بالاستفهام إيماء بأن السبايا قد سلبن هويتهن، وانتسابهن لأهلهن، فأصبحن بناتا للأم جويرية، فهي من تقرر مصيرهن. وأي مصير؟ مصير مظلم تكن فيه أدوات متعة، وخزانات يفرغون فيهن غريزتهن الحيوانية، دون أي رادع ، وقد أثر ذلك على نفسيتهن عامة، وخميلة خاصة فتقول : "يا إلهي، كان رعبا مضاعفا، وقد أوشكت أن أفقد حواسي، وفقدت فتيات عدة حواسهن بالفعل".[1]

ثم يحيلنا الروائي إلى مقطع آخر كان الغازي لولو يسأل عن فتاة شدت انتباهه:

"من هي السبية الفاخرة، أمي جويرية؟

–هل ستهدى لأحد؟

–من هو أمي جويرية؟".[2]

لقد استخدم الروائي عبارة: السبية الفاخرة لإبراز تميز خميلة، والتي تبدو أنها تلبس الأنوثة الآسرة لكل من يراها، وهي حلم كل رجل. كما اتخذ من الهدية رمزا يحيل إلى أن خميلة صارت مسلوبة الحرية، ومصيرها مجهول ومقرون بقرارات لا دخل لها فيها.

4 ـ الأسلوب الخبري وشعرية اللغة:

تعددت تعريفات الخبر في المؤلفات العربية منها قولهم: "لفظ مجرد من العوامل اللفظية من مسند إلى ما تقدمه لفظا.... الخبر ما يصح السكوت عليه".[3]وقول "الزمخشري" الذي عرفه في معجم أساس البلاغة : "خبر بالرجال خبر أو خبرة واستخبرت عن كذا فأخبرني به وخبرني" فالخبر هو الذي يقبل الصدق والكذب، وابن فارس عرفه أيضا: "الكلام الذي يمكن تصديق قائله أو تكذيبه"[4]، أما الجاحظ فلم يحصر الخبر في معيار الصدق والكذب، فهو يستبعد انحسار الخبر في الصدق والكذب.

ـ أضرب الأسلوب الخبري:

أ – **خبر ابتدائي:** والمقصود به الخبر الذي يوجه إلى المتلقي دون دراية، ولا يحتاج إلى تأكيد.

---

[1]–المصدر نفسه، ص149.

[2]–المصدر نفسه، ص165.

[3]–الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، ص84.

[4]–الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، مادة الشعر، ص229.

ب- الخبر الطلبي: وفي هذا القسم يكون المتلقي حائرا ومترددا في قبول الخبر مما يستلزم من المتكلم استعمال أدوات التوكيد لتأكيد خبره وإقناع المستمع لهذا القول.

ج- الخبر الانكاري: المقصود به هو ذلك الخبر الذي يوجه إلى المخاطب ويقوم هذا الأخير بإنكاره ولا يعترف به، مما يستدعي من المخاطب تأكيد كلامه أكثر بأكثر من جملة، وذلك حسب درجة إنكار المستمع ولهذا يقول القزويني: "إن كان حاكما بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار".[1]

وقد كان الأسلوب الخبري هو الغالب في الرواية، وذلك بهدف تصوير الأحداث وحركة الناس وعلاقاتهم، والتحول المأساوي الذي تعرضت له مدينة السور وأهلها، والذي مس كل شرائح المجتمع. ومن أمثلة ذلك قوله: "إيزاك موسى وكان يهوديا مؤسسا منذ ولادته لصياغة الذهب وبيعه من دون أدنى تعاطف مع الدنيا وتقلباتها".[2]إذ جعل الكاتب من عبارة: من دون أدنى تعاطف مع الدنيا وتقلباتها. بندا محوريا تدور حوله طريقته في ممارسة التجارة، لأن همه الوحيد هو جمع النقود دون مراعاة لمن يطرق بابه للشراء. ربما لكونه يهوديا فلا يحب إلا نفسه، ولبراعته وتميزه في نقش الذهب وصناعته، كالإسورة التي كانت تلبسها خميلة (بركة القمر).

وتحاول خميلة رسم صور فنية متباينة لأهل السور: شاهدت العم مفكر فندوري، وزوجته كاميليا، يمشيان ببطء بسبب مسكنة العمر الهرم... شاهدت إيزاك موسى، صائغ الذهب، ويبدو مكبلا بثوب أسود جنائزي، غالبا ما يدخره للمناسبات، السعيدة والحزينة على حد سواء...وعبيد المشاء...ويغشى الأعراس كلها، ليسرد مغامراته، إن عثر على فرصة، شاهدت ولهان الخمري... يتحاوم من بعيد بجسده المائع الضخم... وأمهات وقورات جامدات، وأخريات امتلأن بالزينة والمرح".[3] استطاع الكاتب أن يصوغ لنا هذا المقطع السردي بأسلوب خبري، تزاحمت فيه عديد الصور واقعية كانت أو مجازية، معتمدا على المؤثرات الحركية في تصوير ما شاهد من أهل السور، مستعملا بعض العبارات ذات دلالات عميقة تشغل ذهن المتلقي، وتأسر تفكيره بصور متزاحمة، فقد سار العم مفكر وزوجته بخطى متثاقلة لأن السنين تسارعت فسرقت شبابهما: يمشيان ببطء بسبب مسكنة

---

[1]-الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة العربية. ص28.

[2]-ا- زهور تأكلها النار، ص26.

[3]-المصدر نفسه، ص44.

العمر الهرم، فمن صورة الشيخوخة إلى صورة مخالفة يطبعها التفكير المادي، جسدها من خلال الملفوظ التالي: إيزاك ... ويبدو مكبلا بثوب أسود جنائزي، فقد كشفت عن قوة التعبير الدالة على شدة البخل، الذي بطنه بشغفه المادي.

إن الوظيفة الإيحائية لبعض الصور ليست جزئية منفردة، بقدر ما ترتبط بطبيعة الحياة في السور التي تكبلها العادات والتقاليد التي جعلتهم أسرة واحدة يتقاسمون الأفراح والأقراح. وقد كشفت عن قوة تعبيرية كامنة في جمالية تشغل ذهن المتلقي منها: يتحاوم من بعيد بجسده المائع الضخم، وأمهات وقورات جامدات، وأخريات امتلأن بالزينة والمرح، إذ ترتسم صورة الضخامة المقززة لولهان الخمري، الذي يبدو غريب الاسم والشكل، وصورة أمهات ارتسمت ملامح الوقار على وجوههن، على خلاف أخريات اهتممن بأنوثتهن التي رسمت فانعكس ذلك على طباعهن فكن تبثثن المرح فتطرب النفوس وتؤنس القلوب. وفي خضم كل هذا الهدوء والتلاحم يزور الحب قلب خميلة، ويسيطر على عقلها ويشغل تفكيرها، فتبني صرحا من الأحلام في عش الزوجية، لكن سرعان ما تنهار قبل أن يوضع لها الحجر الأساس، حين يجتاح الجهاديون مدينة السور، وتصبح الإشاعات حقيقة، فتنقلب الحياة رأسا على عقب، وتغمس أحلام البطلة بالعلقم، ويجتاح الرعب والتوتر قلبها، فيزاحم الحب وقد يزيله كليا عن عرش الأحلام الوردية: "أحس بالمغص، وبكثير من الغرابة، ومرارة الطعم وأنا أتحدث عن تلك الأيام السيئة، التي قضيتها، وقضاها أبي وميخائيل وسكان السور كلهم، تتحرى وتنظر ما يأتي من المجهول".[1]

يختزل هذا المقتطف الواقع المر في شكل نسيج مرصع بعبارات مكثفة مختصرة راصدة الجو النفسي الذي آلت إليه خميلة، إذ ارتسمت ملامح الغرابة على وجهها ولازمتها مرارة الطعم وشدة المغص التي تحيل إلى قوة الصدمة، وعدم التقبل لما يحدث، فقد صارت حياتها تسير في طريق مجهول محفوف بالمفاجآت، ولكن أي مفاجآت وهي المجردة من كل المغريات، فأضحت فواجعا تمزق أحشاءها مغصا، وحياتها مرارة. فكل شيء جميل صار قبيحا حتى الأماكن، كما هو الحال في ساحة المجد التي كانت مأوى للراحة والأمان والفرح، يتعانق فها الاخضرار مع جمال الورود بألوانها المختلفة وروائحا الزكية التي تنعش زائرها. فساحة المجد كانت لهم الابن البار بوالديه، والأم الحنون الحاضنة أولادها، تزيل عنهم الهم والغم وقت الرخاء، وتحميهم من الخطر وقت الشدائد والخوف لتصبح المأوى والملجأ:

[1]–المصدر نفسه، ص64.

"حولت ساحة المجد التي كانت حديقة وارفة وخضراء ومزدانة بالورد في وسط السور وما حولها من الأراضي الخالية إلى سرداب كبير".[1]

تتسارع الأحداث داخل مدينة السور كأنها شريط سينمائي صورها الروائي لحظة بلحظة حاول من خلالها اقحام القارئ دون أن يشعر ليعيش الأحداث بحلوها ومرها.

ويكمل لنا رسم تفاصيل ما يحدث في ساحة المجد وفي مدينة السور بأكملها التي كانت تسمى مدينة الأمن والأمان والراحة والهدوء، مدينة السلام وسط أناس بجنسيات وديانات مختلفة وعادات وتقاليد متباينة أصبحت من الماضي، فصارت دون ذلك، وحل القتل والذبح والخراب وابيح كل ما هو محرم باسم الدين، الذي هو بريء من هذه التصرفات والمعتقدات التي أراد المنفي وثواره ترسيخها في المدينة وفرضها على أهلها : "كان يبدو أن مجد الثورة أو مجد الخراب قد اكتمل، ولا بد من أنفاس النساء لمضاعفة النشوات كلها: نشوة أن تدك بلدا آمنا مطمئنا، ان تقتل أشخاصا بأي طموح أو غير طموح... وأن تسود كخفاش في خرائب مؤسفة".[2]

خلف هذه البساطة في اللغة ترتسم لنا صورة الجهاديين كخفافيش ظلام، ليس لهم سوى الزيف شعارا، لتحقيق طموحهم المادي الغريزي الذي فتك بمكاسب المدينة، وقضى على معالها فأضحت خرابا، وسبا نساءها فصرن خزانات متعة، فقدن بريقهن الأنثوي، إنها عجلة الحياة التي لا تبقى على وتيرة واحدة.

وفي محاولة لإكمال اللوحة الفنية التي رسمها للجهاديين، نقلنا إلى مشهد آخر:" ولأنني تدرجت في التعب، وانتهاك حياتي، وأصبح بإمكاني أن أجن وأعود إلى عقلي بمزاجي الشخصي، لم أعد بحاجة لخدمات جويرية، إلا لو كان في خفايا زيارتها باب قد ينفتح وأفر عبره".[3]

رغم بساطة التعبير في هذال الملفوظ السردي، إلا أنه يوجد خيط شعوري يؤثر في الذات المتلقية، تعاطفا مع خميلة، التي لبست حلم التحرر ثوبا، بات ينغص صفو تفكيرها، ويعكر راحة بالها، والتي فقدتها منذ أسرها، وتكشف الأحداث أن التعب أرهق جسدها، وانتهك حياتها، فأوشكت على الجنون، فمصيرها المجهول، وهاجس التطهير يداعبان مخيلتها

[1]–المصدر نفسه، ص70.

[2]–المصدر نفسه، ص122.

[3]–المصدر نفسه، 161.

على الدوام، ما لم تتحرر لذلك أصبح فتح الباب رمز الحياة، رمز الوجود، رمز التحرر. والحالة النفسية التي تعيشها من خوف وفزع وهلع وتفكير مضني فيما هو قادم أثقل كاهلها، لكنه بالمقابل أكسبها إرادة وشجاعة للتفكير بجدية للفرار. خصوصا وأنها فقدت كل شيء، فقدت الحرية والثراء والوالد والخطيب وحتى الذكريات، فقد باتت من الماضي، وتبخرت مع الأحداث: "لقد تهدم قصر الحب، تهدم تماما".[1]

تظافرت الأحداث وتسارعت وما كانت تتمناه قد يتحقق وهو هروبها من معسكرات المتقي، فصار هاجسا وحلما يراودها في النوم واليقظة: تجرجرت مبتعدة عن الباب لأرقد على الحصير، وأتسلى بمفردات اليأس كلها، أغزلها، وأبعثر غزلها في اللحظة التي سمعت فيها صرخات متتالية وانفتح الباب بصورة خشنة"[2].

يحفل هذا المقطع السردي بعبارات متعالقة مع الحالة النفسية للبطلة: أتسلى بمفردات اليأس كلها، أغزلها، أبعثر غزلها. هذه الألفاظ تبدو لغتها انزياحية، تعددت دلالاتها المعجمية، لتكتسب دلالات أخرى تحقق عنصر المفاجأة لدى المتلقي، فلم تجد أنيسا لما هي عليه سوى أحلامها التي باتت خيوطا تغزلها، وتعيد بعثرتها لتبني أضغان أحلام باتت شبه مستحيلة أن تتحقق، لكنها لم تفقد الأمل، الذي لاحت بوادره: (انفتح الباب). إن الفكرة التي تحملها هي أملها في انتزاع الأسر والعبودية – إن صح التعبير – من الأم جويرية (مسؤولة على بيوت الأسر التابعة للمتقي) وتحقيق الحرية، ولو كان ثمن ذلك العيش خارج السور.

وتنتهي أحداث هذه المحاولة المشوقة والمتعبة في الأخير بنجاحها وخروجها من أسرها، فتعود للحياة من جديد : أعادني لولو للحياة، وأراه يجر ناقة واسعة الظهر لا بد استعارها من الحراس الهادرين، الخائفين من الرجس، بركت، وجلسنا على ظهرها، ولكزها الخصي لتعدوا بعيدا".[3]

ثانيا ـ شعرية اللغة الواصفة:

الوصف جزء من تفاصيل وتعاملات وتفكير الانسان، يستعمله كثيرا في أقواله وتصريحاته وأحاديثه ويحب التعبير عما يراه، وما يسمعه وما يحيط به من كائنات وأشياء حية أو جامدة وهو جزء من منطق الانسان لأن النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما

---

[1]–المصدر نفسه، ص175.

[2]–المصدر نفسه، ص179.

[3]–المصدر نفسه، ص188.

يكشف لها الموجودات ويكشف للموجودات منها ولا يكون ذلك إلا بتمثيل الحقيقة وتأديتها إلى التصور عن طريق السمع والبصر والفؤاد[1].والوصف قد يكون من ضروريات منطق الانسان، وينتج من أجل الشيء وكشف الشيء للشيء، فالإنسان قد يصف لغيره ليعبر ولطرف آخر لإيصال فكرة أو تصور. وقد ارتبط الوصف إبداعا ودراسة في أدبنا العربي بالشعر. منذ العصر الجاهلي ـ فاستعمله الشعراء في وصف الطبيعة، والوقوف على الأطلال، كما استعمله شعراء الغرب في ملاحمهم.

وتنوعت تعريفات الوصف. فقد عرّفه قديما قدامة بن جعفر، بقوله: إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات[2]. أما في النقد الأدبي الحديث لدى النقاد العرب، فهو يعرف عادة بأنه ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيء أو مظهري أو فيزيونومي. ويمكن أن يحضر مجسدا في دليل منفرد أو مركب[3]. وهو في المصطلح الأدبي تصوير العالم الخارجي، أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقي[4].

وقد أولى نقاد الغرب اهتماما كبيرا به، فيعرفه غريماس* الوصف مقطع من الحيز النصي يقابل الحوار الذي هو حكاية قول السرد الذي هو حكاية أعمال[5]. فهو يرى من خلال هذا التعريف أن الوصف يمكن من الوصول إلى المعنى، وذلك عن طريق المقاطع الوصفية التي تعطي صورا للموصوف والشخصيات التي تقوم بعملية الحوار الذي يؤدي إلى توقيف عملية السرد ليسمح للمتلقي باستيعاب دلالة المعاني وتوظيفها. ويعرفه جيرار جنيت بأنه كل حي يتضمن ـ سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير ـ أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث، تكوّن ما يوصف بالتحديد سرد Darption هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء، أو لأشخاص، وهو ما تدعوه في يومنا هذا وصفا **Description.**[6] من ناحية أخرى. ويوسّع جيرالد برنس Gerald burusمن دائرة الوصف في تعريفه له بأنه عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية

---

[1]. التويجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج 2، ص864.

[2]. ابن جعفر أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت لبنان، 1956، ص160.

[3]. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف ط1، 2009 ص 13.

[4]. شريط أحمد شريط، تطور البنية في القصة الجزائرية، المعاصرة، دار القصبة الجزائر، 2009، ص 41

[5]– صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ط1، 2000، ص 163.

[6]– حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ط1 المركز الثقافي بيروت 1991، ص 78.

والقصد) في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية[1]. مخالفا في ذلك جيرار جنيت في أن الوصف يخرج إلى إمكانية وصف الحوادث على الرغم من اتفاقهما في الوقت ذاته من أن للوصف أهمية مضمونيه في العمل السردي فقط.

من خلال هذه التعريفات يمكن للباحث أن يستنتج أن الوصف من فنون الاتصال اللغوي، والروائي يدرجه في نصه ليصور المشاهد، ويقدم الشخصيات ويعبر عن المواقف والمشاعر والانفعالات، إذ يمكنه من رسم صور الأشياء بقلم الفن والحياة وهو الإيضاح والإظهار والكشف والتصوير، ويعبر عن المادي واللامادي، ويستعمل لرسم الصورة بكلمات تتحول إلى ألوان وأشكال في مخيلة القارئ، وبهذا تصل الفكرة المرادة للمتلقي فيتفاعل مع الموضوع ويتعلق به، وترتسم الأفكار لديه بطريقة ملموسة فكريا في ذهن القارئ فيحس نفسه داخل أحداث الرواية بسبب التصوير الثلاثي للوصف وبهذا يظن أن ما يقرأه يراه رأي العين.

وتعتبر الرواية المضمار أو الأرضية الخصبة التي ينشأ فيها الوصف ويترعرع، فالوصف يتنقل بين صفحات الرواية بسلاسة ومرونة، وقد قيل عنه في الرواية الحديثة والمعاصرة بأنه سلطانها، وحاضر بآلياته واستراتيجياته البناءة إضافة إلى أنه ملمح من أبرز ملامح التجديد في التعبير غايتها المحاكاة، وتمثيل المرئيات واللامرئيات تمثيلا حسيا[2]. يؤدي في الأعمال السردية دورا عضويا، إذ لا يخلو منه أي عمل روائي. بل يذهب بعض النقاد إلى منحه دورا أوليا مقدما على السرد، يتوقف السرد عليه. ولعل العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد هي تلك العلاقة اللاملموسة التي يبدو فيها الوصف كأنه شبه منعدم إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة العادية، وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد[3]، يصنفه جنيت جيرار ضمن واحدة من أربعة أشكال أساسية للحركة السردية أو ما أطلق عليها الحركات السردية الأربع[4]

---

[1]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خاندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة رقم 368 القاهرة، 2003 مادة Description ص 58.

[2]– محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص306.

[3]– عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص49.

[4]– أنظر جنيت جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ص 108.

ومن ثم يعول على الوصف كثيرا لما له من دور في النص السردي، فهو يقر بداية أنه لا وجود لفعل منزه كليا عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف لزوما للنص السردي ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف[1]. وعليه يحدد جنيت للوصف وظيفتين رئيسيتين الأولى ذات طابع تزييني ودور جمالي يلتصق فيها الوصف بمستوى الخطاب، أما الثانية فهي وظيفة تفسيرية ورمزية (دلالية) يلتصق بالمستوى التاريخي[2]. وغالبا ما ألحق العلاقة بين السرد والوصف على الدراسات التي رأت صعوبة في تفكيك الخطاب إلى (سرد، وصف) للتداخل التلاحمي بينهما في البناء النصي، وكلاهما عمليتان متشابهتان فهما يظهران بواسطة مقاطع كلامية، لكن الفرق بينهما في الوظيفة، فالسرد يعمل على إعادة التتابع الزمني للأحداث، أما الوصف فيمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان[3].وقد أخذ الوصف في الرواية الحديثة منحى آخر اقترن بالشعرية ، لذلك ارتقى عن الوصف العادي ليطبع الموصوف بتميز خاص وتفرد داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه فمن الشغف باللغة في تيار شعرية الحداثة يتبلور النمط الوصفي الذي يهدف إلى تمثيل عالم متخيل على وجه الإطلاق، لأن يتوافر على درجة انتظام عالية لتكون عملية التمثيل ممكنة، وإن الغموض الذي ينزاح على مستوى الأداء اللغوي ليكتفي *العمل*بغموض ما يمثله التتابع التصويري[4].

يدخل كل من السرد والوصف والحوار في تشكيل متخيل الرواية، رغم جنوح الرواية في مجملها إلى السرد انسياقا مع تنامي الأحداث وما تفرضه القصة من سلطة المؤلف. وقد استغل المؤلف آلية الوصف لخدمة الوظيفة التصويرية للغة، ومما يميز الوصف في رواية زهور تأكلها النار، أنه وصف غير خالص تماما إذ يقوم كمحفز سردي يساهم في خلق دينامية سردية يستشعرها القارئ، وهو ينتقل من مقطع إلى مقطع، ومن فصل إلى آخر على امتداد فصول الرواية الأربع.

---

[1]– هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص138.

[2]– رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، 1988، ص111.

[3]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية ودراسة سيميائية في ثلاثية أرض سوداء، عبد الرحمان مشق، دار مجدلاوي ط1، 2010، ص 212.

[4]– عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ط1، 2012، ص115.

ففي الملفوظ السردي اللاحق، اتحد الوصف مع السرد، مرتبطا بمرجعيات اجتماعية وثقافية، ليصور لنا الحياة البسيطة الهادئة التي يعيشها أهل السور من أقباط ويهود وبوذيين وقلة من المسلمين، فالأعياد كلها واحدة، حفلات الأعياد والأعراس تقام غالبا في العراء ويحضرها هؤلاء وأولئك، إنهم كالأسرة الواحدة، يقول: كان ثمة عمال يصنعون مظلة كبيرة من الخشب، وبروش السعف وتحتها فراغات عريضة تكفي لجلوس جميع النساء في السور إن فكرن في بيع الطحين[1].

لكن في خضم كل هذه الدعة والاستقرار والأمان قد يتعكر صفو حياتهم أحيانا في بعض الشهور ويتحسن في أخرى، لكن يبقى شهر نوفمبر من الشهور التي ينتظرها أهل السور بشغف ولهفة وهذا ما نتحسسه في هذا الملفوظ السردي: إنه شهر نوفمبر، أحد الشهور الجيدة نسبيا، في مدينة معظم أشهرها جيدة على الإطلاق. توجد أشهر لظهور الملل، والاكتئاب، والوساوس المختلفة، وأشهر يتكاثر فيها الذباب، والقمل والمرض وينتشر داء (البرقة) الذي يسبب التعب وتلاشي الهمة وفقدان البصر وأحيانا الموت من طول ساعات النوم... كان شهر نوفمبر شهر بناء المحبة[2]

هذا المقطع في ظاهره وصفي لكننا نلمس فيه شيئا من السرد، يضطلع برسم أحد الأشهر في المدينة، والذي يعد حسب رأيه من أفضل الشهور فهو شهر المحبة، فثمة خرافة بأن كل شخص ينبغي أن يصنع فيه عطره الخاص ويهديه لمن يحب، ففيه تصنع عطور نباتية وتقدم هدايا للأحباب والأصدقاء، على خلاف بعض الشهور التي تكثر فيها الأمراض والحشرات، وكل ما يعكر صفو الحياة في هذه المدينة الصغيرة الآمنة .التي بدأ يطالها اللاَاستقرار والخراب فتغيرت معالمها نتيجة ما أقدم عليه من يدعون بالجهاديين الذين استباحوا أهلها رجالا ونساء باسم الشريعة والدين، فعاثوا فيها فسادا ونهبا وقتلا :...كان ثمة ثورة كبيرة في مكان قريب من السور، وجياع سموا بالجهاديين، أحججهم من سمي بالمتقي،...كانوا ينتهكون القرى، بيوتا وحقولا ومساحات رعي. ثمة قتل وذبح، وشهوات مراقة هنا وهناك[3] لقد نهبوا كل ما هو ثمين يجلب لهم المكسب والمال .و طال ذلك حتى أبواب البيوت ونلتمس ذلك في هذا الملفوظ:...كان ثمة باب من الشب البسيط غير المصقول، قد

---

[1]- زهور تأكلها النار، ص25.

[2]-المصدر نفسه، ص47.

[3]-المصدر نفسه، ص 59

وضع الآن مكان ذلك الباب الكبير المصنوع من خشب المهوقي، الذي لابد أنه اقتلع لاستثماره في جني ربح ما[1] ولم يكتفوا بهذا بل طالت وحشيتهم حتى النساء الذين سبوهم بدعوى تطهيرهن من الكفر ولكن في حقيقة الأمر أخذوهن للمتعة و إشباع غرائزهم الحيوانية إذ يقول: ...لابد ينتهي شبقا عند النساء، اشتهاء مجنونا للنساء، تعاسة مؤلمة تطأ النساء ، وما شاهدته في السوق الكبير من نزيف غرائزي ،ونحن سبايا نعرض ممزقات وبعيدات عن أي إغواء أنثوي[2] ولنتأمل الملفوظ السردي الآتي: فجأة تذكرت شيئا مرعبا، وارتعدت أكثر، تذكرت أن صديقتي ماريكار، كانت وشمت ظهرها ، منذ أشهر قليلة ، رسمت في وسطه، زهورا ملونة تأكلها نار كثيفة.[3]

يكشف هذا المقطع السردي عن مأساة هؤلاء النساء (حطب الثورة)، إذ هم زهور سيصرن سبايا عالقات في شرك المتقي وزبانياته الذين لم يكونوا أهل تقوى، شرَك لا علاقة له بالعقائد. هؤلاء منهن من ستقتل، والبقية ستحملن خسارتهن على أجسادهن. وما يمكن استنتاجه من كل هذه الأحداث التي قام بها الجهاديون تحت غطاء ديني، أنه يمكن أن يكون إحالة إلى عصرنا هذا الذي اندلعت فيه ثورات، وطغت فيه الجماعات الإرهابية والجهادية في أماكن كثيرة في افريقيا والمشرق العربي وغيرهم تحت شعار ديني، وأخذت تسميات عدة، منها داعش، الهجرة والتكفير...إلخ..

لقد جنح الروائي في مجمل روايته إلى السرد انسياقا مع تنامي الأحداث وما تفرضه القصة من سلطة على المؤلف، فقد تم تشغيل آلية الوصف لخدمة الوظيفة التصويرية للغة ولنقل الأحداث التي دارت في أماكن متعددة وأدتها شخصيات متباينة الأدوار بحسب الأحداث ومدى أهميتها، وهو ما يجعل الوصف مقترنا بالشخصيات ومرتبطا به، على النحو الذي يتضح في الدراسة، فيما يلي:

1ـ شعرية وصف الشخصيات:

من المعروف أن الرواية المعاصرة عنيت عناية كبيرة بالشخصية، لا سيما في رسم ملامحها الخارجية، لما لها من فضل في الكشف عن طبقتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين بهدف جعلها كالإنسان في عالم الواقع. والشخصية في التكوين السردي كائن

[1]–المصدر نفسه، ص167

[2]–المصدر نفسه، ص107

[3]–المصدر نفسه، ص112

حركي ينهض بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه؛ ولا يمكن تصور شبكة سردية بدون شخصية أو شخصيات، والشخصية السردية الورقية تعكس الواقعّ الاجتماعي وتمثل في العمل الروائي أو السردي، ويرى حميد الحمداني أن الشخصية هي "الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبره به الراوي آو ما تخبر به الشخصية ذاتها أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1]". فالشخصية يمكن أن تكون هي من تصنع السرد في الرواية وهي من تتبنى سرد الأحداث والتفاصيل، وفي هذه الأحداث تقوم شخصيات بأفعال وحركات تشكل أحداثا ومشاهد ومقاطع سردية وبالتالي فإن العلاقة بُين السرد والشخصية علاقة اعتباطية ضرورية. وقد اكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة. فهي القطب الذي يتمحور حول الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه[2]

ومن ذلك يتضح أن الشخصية هي الركيزة الأساسية. وقد اختلفت النظرة إليها باختلاف مذاهب الكتابة القصصية. وقد كانت الرواية الواقعية هي منطلق التصور. وقد كانت _الخرافة_ كما حللها فلاديمير بروب منطلقا للتصور الذي يرى في الشخصية دورا. وكان القصص الأسطوري منهلا استقى منه غريماس تصوره السنيمائي. وتوافر الشخصية في النص السردي رهين تظافر أدوار ثلاثة هي الدور الفاعلي _ وفيه ينظر في انتماء الشخصية إلى أحد الفواعل الستة _، والدور التمثيلي _ وفيه يرى من ينهض بهذا الدور الفاعلي أو ذاك بغض النظر عن الشكل الإنساني أو عدد الممثلين الفعلي _ والدور العرضي _ وفيه يحدد الدور الاجتماعي الثقافي النفسي للشخصية. وتعرف أيضا بأن الشخصية تقع في صميم الوجود الروائي ذاته، إذ لا توجد رواية دون شخصيات تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، لذلك فإن الشخصية اكتسبت أهميتها عند باختين...كونها تمثل رؤية للعالم ولذاتها، وليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم بقدر ما يمثله العالم للشخصية، ولما تمثله لنفسها، لذلك فهو يقول في طريقة تحليل الشخصية ووصفها: ليس

[1]–بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 51.

[2]–جميلة قسوم، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة قسنطينة، العدد 6، 2006 ص 195.

الوجود المعطي للشخصية، ولا صورتها المعدة بصراحة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، إنما وعيها وادراكها للعالم، ولذاتها، أو تلمتها الأخيرة حول العالم نفسها[1].

وفي هذه الرواية (زهور تأكلها النار)، عمل المؤلف على تقسيم الأدوار بين الشخصيات بحسب الأهمية بين شخصيات رئيسة تتمحور حولها الأحداث، وشخصيات ثانوية ساهمت في تنامي الأحداث وتفاعلها. أما من ناحية العرض والنوعية فكانت مختلفة بين الشخصيات، وهذه الشخصيات العديدة التي وظفها الكاتب جاءت مختلفة الأشكال والألوان تبعا لما هي عليه الحياة، فمنها الصريح الواضح، ومنها الغامض المبهم. وسندرجها بحسب الأدوار لنقف عند:

أ ــ الشخصيات الرئيسة:

ـ خميلة: تعد خميلة جماري شخصية رئيسة في الرواية، وهي شخصية دينامية نامية، والتي نقصد بها الشخصية التي تقود إلى الفعل السردي، وتدفعه إلى الأمام[2]. الأكثر بروزا من بين كل الشخصيات، حيث سيطرت على معظم أحداث الرواية، وهي شخصية مزدوجة تنهض بصياغة الأحداث أحيانا، وتدخل بالسرد أحيانا أخرى، وتكون في بعض الأحيان موضوعا للسرد، وهي بمثابة الخيط الذي يربط مشاهد الرواية وأحداثها، كما تتعدد وتتنوع علاقتها بالشخصيات أي أنها تسرع من وتيرة العمل السردي، وتقدم به إلى الأمام، ويتمحور حولها كل من السرد والأحداث.[3] إنها الفتاة التي عرفت برقيها وجمالها الذي ورثته عن أمها الطليانية المتحضرة، وهذا ما نستشفه من الملفوظ السردي: فساتيني طويلة ومحتشمة، إلا من بعض فتوحات الإغواء العادية، الضرورية للأنثى. شعري جميل، مرتب ومزخرف بعناية، وملفوف بالأشرطة وعندي أطواق ملونة أضعها عليه وأستبدلها بحسب المزاج. وجلستي في أي مكان، أضطر للجلوس فيه، جلسة امرأة لها كيان واضح غير مهتز[4].

يتداعى الوصف متحدرا مع ذكريات خميلة عن حياتها السابقة بعد سنوات من المأساة التي أصابتها، فتصف وضعيتها كابنة وحيدة لتاجر كبير ذي نفوذ واسع، يوفر لها كل أسباب الراحة فضلا عن العلاقة المتينة التي كانت بينهما. وهذا ما نلمسه في المقطع

---

[1]– عبد الرحمان الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، الإسكندرية، دط، 2012، ص 89 . 90.

[2]– بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014، ص80.

[3]– المرجع نفسه، ص80

[4]–زهور تأكلها النار، ص14.

السردي التالي: كان والدي جماري عازر هو تاجر الذرة الأكثر شهرة وثراء في المنطقة، (جماري الزعيم) كما يلقبه التجار، زملاء النفوذ وجمع المال، وأبي الرائع كما أحسه دائما، حتى وهو في قمة السخط: أتقاسم معه الأحلام الجيدة، والأحلام المزعجة، على حد سواء، وأزعم أنها اتقدت بيننا صداقة عظيمة، حافظنا كلانا على ابقائها كذلك[1]. برغم ما حظيت به من حب وعناية وحياة مستقرة، إلا أنها كانت مضطربة العواطف، فكانت تعجب بكل من يقدم لها مساعدة أو يولي لها عناية، فقد أعجبت حتى بالمسنين وبالمدرسين إذ تقول: كانت أمي تعرف تقلبات مزاجي، وعاطفتي جيدا، وتعرف أنني أرتبك وأمعن في الارتباك، في الأيام التي تصيبني فيها لعنة الحب الأبله العابر، والتي تأتيني من حين لآخر كما ذكرت[2].

فالموصوف هنا في حالة حركة ملتحمة مع السرد إذ تظهر أنها سيدة مجتمع راقية يتمناها ويعشقها كل من يراها، لكنها لا تهتم إلا لرجل واحد اسمه ميخائيل رجائي. فقد استقرت عواطفها أخيرا بعد الاضطراب الذي عاشته من قبل، حيث تعلق قلبها به: كنت أرى ميخائيل أحيانا، أراه عابرا في طريق أسلكها، واقفا في متجر...لكن هناك مرتين لصقت فيهما صورته بذهني بشدة. مرة حين رأيته وكان على ظهر جواد أسود مرتفع، وفي يده اليسرى مروحة من القماش الأحمر، المذهب، يهزها بتناغم ... بدا لي أخاذا في ذلك اليوم، وخارجا لتوه من قصيدة إغواء... نعم لقد علق بذهني في تلك المرة، وكنت أتوقع أنه تعلق الاضطراب القديم، ذي الرعشات البلهاء[3] يبدو أنها وقعت فعلا في شباك حب هذا الرجل الذي أغواها بوسامته وأناقته، بكبريائه وثروته خصوصا وأنها بدأت تنضج وتعي ما حولها، بعدما عادت من مصر، التي درست فيها علم الجمال وجسدته من خلال شكلها وتصرفاتها فتقول: "الآن أخطو إلى العشرين، وعدت من مصر، أحمل عالما جميلا أحاول رسمه هنا، وقد توردت خداي أكثر، والتهبت مشيتي أكثر، وأمتلك جسدي شخصية مميزة ، وأحمل حقيبة جلد تمساح حر على كتفي، معبأة بأدوات زينتي، وأحس بأن ثمة حليبا دفئا مطمورا في صدري، وأستطيع بلا مشقة كبيرة أن أقيم حوارا بناء مع القبح، وأقنعه بضرورة أن لا يظل قبحا[4].لقد أصبحت ترى كل شيء بمنظار الجمال، حتى القبح أرادت أن تلبسه ثوب الجمال

---

[1]–المصدر نفسه، ص14.

[2]–المصدر نفسه، ص16.

[3]–المصدر نفسه، ص21، 22.

[4]المصدر نفسه، ص22/23.

،فهي تلك الفتاة التي نضجت ،وأصبحت سيدة مجتمع تهتم بزينتها وثيابها، تربع على قلبها ذلك الشاب الوسيم جامع الثروات، ويبدو أنها هي الأخرى لفتت انتباهه وشتت ذهنه لما مرت في أحد المرات في السوق بفستان راق يجلب الأنظار، فلحقتها عيناه إلى محل بائع الذهب، فتقول: شاهدني ، كما يبدو ،وكنت أرتدي فستانا اسود مطرزا بالأحمر والأزرق والذهبي، أنا من اخترع تفاصيله، وخاطه بإرشاد من علم الجمال[1]

يبدو أن القلبين بدءا يتبادلان العواطف، فقد شغل بالها بعدما أسر قلبها وأصبحت تتمنى لقاءه في كل لحظة لقضاء وقت جميل يتبادلان فيه المشاعر والنظرات والحب، خصوصا وأنه طلب يدها للزواج، ونجد ذلك في قولها: فجأة وقبل أن أخطو...ظهر احتمالي الذي عضضت عليه، وتمنيت أن يحدث، ظهر ميخائيل رجائي ظهورا مبجلا وكبيرا...لم يتردد على الإطلاق، أو يفكر فيما سيقوله لي: مساء الخير... هل تتزوجينني يا خميلة جماري عازر؟[2] لقد تحققت أمنية خميلة وأصبحا خطيبين يلتقيان ويتحدثان في أمور زواجهما الذي يبدو قريبا. ويخططان لحياتهما الجديدة معا، ويبدو أن العلاقة بينهما توطدت كثيرا وأصبحا حبيبين يعيشان مناسبات بعضهما ويحتفلان بها ،فقد أهداها في عيد ميلادها زجاجة عطر فاخرة، وخاتم ذهب رفيع ،فتقول: وفي أول عيد ميلاد لي وميخائيل في حياتي، حين بلغت العشرين، فاجأني بزجاجة عطر من ماركة (ليغانس) الفرنسية الغالية، وبخاتم ذهبي ذي فواريص خضراء...كان أجمل خاتم أراه في حياتي، وضعته في أصبعي الثالث في اليد اليمنى[3] لقد اصبح كل شيء حقيقة وهما يستعدان للزواج، كنا نستعد لليلة عرسنا المرتقب، نجهز بيتا مستقبليا، في واحد من أحياء السور الرائعة[4].

يسترسل السرد مع الوصف مطولا ليحيط بكل ملامح الخطيبين وما يخططان له بعد زواجهما من جهة، وبكل ملامح المدينة قبل الاجتياح من جهة أخرى. لكن حدث ما قد يعكر صفو حياتهما، وحياة اهل السور كلها، فما يحدث في المدن المجاورة، قد بدأ ينشر الرعب في المدينة، نتيجة ما سمعوه عن هؤلاء المتطرفين، حيث اندلعت ثورة كبيرة وقيل إن جياعا سموا بالجهاديين يقودهم أمير يدعى المتقي، قد يصل المدينة في أي لحظة. لذلك

---

[1]–المصدر نفسه، ص26.

[2]–المصدر نفسه، ص45.

[3]–المصدر نفسه، ص52.

[4]–المصدر نفسه، ص50.

تمكن الخوف من رجائي وخميلة أيضا. لقد انهارت أحلامهما، وما كانا يرسمانه من حياة جميلة في أسرة صغيرة وضعوا فيها حتى أسماء لأبنائهم قبل مجيئهم. لقد تملكهما الذعر والهلع والهوس، وفي هذا تقول: عدت إلى بيتي مرهقة وقلقة أكثر، تتعرى أسئلة الوجود والعدم في ذهني، وتستر، ألملم ذكريات جيدة، وأخرى غاية في السوء، من الماضي، وأبعثرها مرة أخرى، ولم أستطع أن أغفو، أو أغمض عيني حتى، إلا بعد أن ذهبت برفقة خادمة البيت، إلى حيث تسكن مارتا، القبطية العجوز، وأحضرتها لتجلس معي[1]

يتداعى الوصف مع السرد في هذا المقطع، ليرسم لنا حالة الذعر والوحدة والفزع التي تعيشها خميلة. فلا الوالد بجنبها ولا الخطيب، ولا، الأم إنها وحيدة تكابد الخوف والمخاطر فهي في أصعب أيامها، لأنها تعودت على الحياة الارستقراطية. يحيط بها الخدم والحشم من كل جانب، وتقضي أوقاتها في التجول والتنزه ولقاء خطيبها لتقضي معه امتع اللحظات، يبدو أنها وصلت اللحظة الحاسمة التي سيتغير فيها كل شيء إذ لاحت بوادر الغزو، ونتحسس ذلك في هذا الملفوظ السردي: الآن فارقني ميخائيل ليواصل نشاطه المشع من أجل المدينة، ولم أر أبي الذي لم أره حقيقة، بصورة جيدة، وأتحدث معه بعمق، منذ أن قويت إرهاصات الحرب. وتلفت حولي أبحث عن ألفة بين الضعفاء[2] لذلك وتحسبا لما قد يحدث في المستقبل، وضعت النساء، وكبار السن في سراديب في ساحة المجد، وما حولها من أماكن، واتجه الشباب للحراسة وحماية المدينة وأطرافها.

وتواصل سردها فتقول: كنا في سراديب ساحة المجد، وما حولها من أماكن، كان ثمة خلق كثير، نفس فئات ،مجتمع السور المعروفة، نفس التنوع الذي اعتدنا عليه طوال حياتنا ، وتحولت ساحة المجد وما حولها فجأة ، إلى سور صغيرة ، تأوي التناقضات كما كانت السور الكبيرة تفعل في كل حين.[3]

لقد انصرف السرد الذي تخلله الوصف إلى رسم حالة السور وأهلها ومآسيهم، إذ تحولت الحياة فجأة إلى ضجيج وفوضى وخوف ،وتفكير في المجهول فعصفت ثورة المتقي بكل ما رسمته خميلة وميخائيل في ذاكرتهما لمستقبلهما في العش الزوجية، لأن خميلة صارت سبية بين السبايا، ووضعت في منزل محروس مع عدد من سبايا المدينة تديره نساء

---

[1]–المصدر نفسه، ص78.

[2]–المصدر نفسه، ص79.

[3]–المصدر نفسه، ص79.

متجهمات يعملن لصالح المتقي، لقد أصبحن زهورا تأكلها النار، نار المتقي وأتباعه لأنهن سيصبحن آلات متعة، ووجبات شهية لنزواتهم الحيوانية، بعد تطهيرهن وتغيير هيئتهن ليكن على شاكلة نساء المتقي وأتباعهن لتصبح الواحدة منهن جاهزة لإرسالها إلى أحد أمراء الحرب الذين يملئون أرجاء المدينة، ويعثون في الأرض فسادا باسم الدين ظاهرا، وباسم المتقي ومعتقداته الإجرامية باطنا.

وتطول فترة تطهير خميلة التي اكتسبت هناك اسما جديدا هو _ نعناعة _ هذا الاسم الذي فصل على مقياسهم فتحول اسمها من اسم هادئ مفعم بالرقي ينم عن الجمال والتحضر إلى اسم يذكر نطقه بقعقعة السلاح، وصلصلة السلاسل، وضحالة الفكر، والذوق، وتنتظر أن تزف إلى أمير من أمراء الثورة، لعله المتقي نفسه. لقد وجدت نفسها رفقة رفيقاتها من أهل السور في مكان غريب، _في حالة رثة يندى لها الجبين _ مع وجوه غريبة، يحرسهن، خصيان يحملان حربتين على أيديهما، وفي هذا تقول: ...وبرغم الخوف والغم، كدت أضحك من كلمة ثياب، فلم تكن هناك ثياب أكثر من تلك التي توشك أن تذوب على جلودنا. وشخصيا كان قميصي الذي علي، هو قميص اللسان الغجرية، وقد استبدلته معها بقميصي الغالي، ساعة كنت في سرداب ساحة المجد.[1]

لقد برع الروائي في تصوير حالة خميلة التي أصبحت تعاني الأمرين في أسرها فتدخل في مخاض الولادة، ولادة خميلة جديدة من رحم المعاناة، تطلع علينا من الرماد، ونار أسرها المطهرة، وتحلم أحلاما ساذجة بالتحرر من الأسر. لقد كان هذا الأمر المفاجئ الذي تعرضت له، مع ما رافقها من وحدة، نمَت لديها حسن التأمل، وتكشَف عورات انخداعها الواهم لخطيبها، بعد أن تكشفت برودته، ولامبالاته تجاهها، وافتقدت اليد الحانية. هكذا تسترسل في وصف حالها فتقول: وقفت ممزقة جدا، ممزقة روحا وجسدا، أتأمل سطوع المأساة، ذلك الذي لن يستطيع أحد وصفه. أنقل بصري المشوش في الحياة الهادرة من جانب، والمميتة من جانب آخر أسد أذني ولا أسمع...ولا أريد أن أسمع، سقط بصري الذي مددته أكثر على صف من الرجال البؤساء، كانوا يقفون بخضوع، وقد تلوثت قمصانهم بالدم. هذا إيزاك.... وهذا .... يا إلهي، إنه ميخائيل، إنه ينادي...خميلة...خميلة، وثمة يد خشنة تشدني، وأصوات متداخلة، وعنيفة: أيتها السبية الكافرة[2].

---

[1]. المصدر نفسه، ص99.

[2]المصدر نفسه، ص9392.

في هذا الملفوظ السردي يتبين أن خميلة صارت سبية _على غرار كثير من نساء السور _ تتعرض للظلم والقهر، وتبحث على خطيبها، أو على من يخرجها من هذا الجحيم، ربما يكون والدها، وربما خطيبها. لكن أصيبت بخيبة أمل، وربما صدمة قوية لأنها شاهدت رجائي وسط هذا الجمع، وكان تحت رحمة رجال المتقي. ولا يستطيع حتى رفع صوته أثناء مناداتها. لقد انقطع أملها في خطيبها. لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فقد لاحت لها بعض العلامات التي تنبأ بالحرية، حين تطوع لها الغازي، وهو أحد الخصيان والذي يكنونه لولو، وتحسم قرارها العاطفي فتقول: بالنسبة لميخائيل رجائي، راكب الفرس الأسطوري، الموصوف في قصيدة ريماس، لم يكن ثمة مكان له الآن، لقد تهدم قصر الحب، تهدم تماما. عندي دكة حب صغيرة ومغبرة سأجعل الغازي لولو، يجلس عليها فيما تبقى من العمر[1]. لقد أيقنت خميلة أن حبها الحقيقي ليس رجائي، إنما هو لولو، الذي يخاف عليها، وضحى بحياته من أجل إنقاذها.

وتواصل قولها: الغازي كان خصيا بلا رجولة...وحتى أعانقه معانقة تليق بما قدمه... لقد وعدني بتهدج وإصرار، ونحن سجينات أمي، أم الطيبات... لكنه لم يتركني، تبعني كما يبدو، وكان اللهاث الذي شممته في الطريق، وأنا أتبع أمي جويرية، حقيقيا إذن...لهاث محب يسعى لإنقاذ محبوبه[2] بعد فترة قصيرة أعادني لولو للحياة بركت، وجلسنا على ظهرها، ولكزها الخصي لتعدو بعيدا.

ـ نجحنا يا نعناعة نجحنا

أصرخ: خميلة يا لولو...خميلة يا لولو[3]

تداخل الحلم بالحقيقة، ولا تعرف خميلة هل مازالت أسيرة في أرض المتقي، أم أنها حقا نجت، وقد وجدت نفسها مع الغازي لولو، على ظهر ناقة، توغلت بهما في الصحراء، بعيدا عن المدينة. ولكن أي مصير لقيته، وهي تتجاوز أسوار السور؟

لقد وقع القارئ في حيرة من أمره، واشتدت بسبب هذه النهاية المفتوحة، على كل الاحتمالات. تداخل فيها الحلم بالواقع فأصبح تحرير البطلة حلما كأنه الواقع، أو واقعا كأنه الحلم.

---

[1]. المصدر نفسه، ص157.

[2]. المصدر نفسه، ص173.

[3]. المصدر نفسه، ص188، 189.

ـ ماريكار فندوري:

تعدّ أهم شخصيات الرواية، حيث كانت مواكبة لأبرز الأحداث في الرواية، وقد حظيت باهتمام الكاتب. ولم تكن واضحة الشخصية، بل كانت الشخصية التي تمر بعقبات ومطبات، بالنسبة لماريكار فندوري، فقد كان حظها هو الأسوأ بين الحظوظ التي قسمت لنا، حتى الآن كما أعتقد[1]. فالشخصية الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة، وليست نماذج بسيطة[2]. فطريقها كان غير سهل، وهي كانت من أوائل الشخصيات المستهدفة من طرف المتقي، فكانت ضحية أفكار عقائدية متطرفة. وكل شيء كان مرتبطا بها، حتى الوشم الموجود داخل جسدها، كان انعكاسا لما تعيشه مدينة السور: تذكرت وشم ماريكار، وأنا في نار الهلوسة...شعار الخسارات ... يا إلهي...الزهور التي تأكلها النار...لكن هل فعلا ستأكلنا النار كلنا؟ أن ماريكار فندوري، قد تموت بلا معنى[3]. وقد كانت تمثل الشخصية القوية، وتعرضت للكثير من المصاعب على رغم قوتها، أين ذهبت ماريكار؟ وهل ماتزال طموحة، وقوية، وتحتفظ بجسدها ناضجا، ام أنها لم تعد كذلك.

مهما يكن، فقد كنت أثق في قدرة ماريكار على صياغة حلولها الشخصية...وظلت ماريكار نفسها في زمن لم يعد أي شخص هو نفسه[4]. إلا أن ظروف الحرب قد غيرت من شكلها وملامحها، وكانت من أكثر الشخصيات النسائية المستهدفة، والتي استطاع الكاتب تصوير معاناتها بكل تفاصيلها.

ب ـ الشخصيات الثانوية:

هي التي تقوم بدور المساعد، لتسيير بعض أحداث الرواية، وهي عضو فاعل في العمل الروائي، إذ تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة معينة...وتقوم بدور تكميلي مساعد أو معيق[5].

ـ ميخائيل رجائي:

لقد اهتم الروائي في رسم شخصية خطيب البطلة، في ظاهره، وباطنه. ونستشف ذلك من خلال لغة شعرية واصفة في الملفوظ السردي: "كان ميخائيل رجائي محاسبا في مجلس

---

[1]. المصدر نفسه، ص142. 143.

[2]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010ص56.

[3]. المصدر السابق، ص113

[4]. المصدر نفسه، ص151.

[5]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57.

المدينة...وكان معينا من قبل الشرطة المركزية، وجامع ثروات خشن، ومزعجا للمعنيين بالأمر"[1] كان على ظهر جواد أسود مرتفع، وفي يده اليسرى مروحة من القماش الأحمر، المذهب، يهزها بتناغم، كان شعره طويلا، لكنه مهذب، حذاؤه من جلد بني، بسيور تمتد حتى منتصف الساقين، وقد ترك قميصه مفتوحا قليلا، وثمة شعر أسود داكن، يرقد في الصدر، ويتنفس عبر فتحات القميص. بدا لي أخاذا في ذلك اليوم، وخارجا لتوه من قصيدة إغواء...[2]

إن القارئ لهذين الملفوظين السرديين، يلمح وصفا دقيقا، ينم عن وسامة مخائيل، وتميزه بالأناقة، والثراء، تجعله محل أحلام كثير من فتيات أهل السور. وقد كان محبوبا من طرف الجميع، فكانوا ينادونه ميخائيل بيك، وهذا الاسم يدل على الهيبة والوقار ونلمس ذلك في هذا في المقطع: ظهر ميخائيل رجائي ظهورا مبجلا، وكبيرا...لم يتردد على الإطلاق، واتجه نحونا مباشرة، أمسك بيدي أمي، وأجلسها على مقعد واسع، في صدر المكان، وردد وهو يبتسم في وجهي، وكانت ابتسامة جيدة، وأسنانه بيضاء كاملة، ومازال شاربه أسود غزيرا، وطربوشه جديدا ويلمع، ولا بدا متوترا أو متعجلا، أو يفكر فيما سيقوله لي[3].

لقد استخدم الكاتب مصطلحات وصفية إيحائية نستشعر من خلالها، أن رجائي من طبقة أرستقراطية، ومنظره ملفت للانتباه بمنظره الأنيق إذ ينبهر به كل من يراه. وقد انبهرت به خميلة التي لا تقل عنه، رقة، وأناقة، وثراء فهي سيدة مجتمع بامتياز... بدا لي ميخائيل في تلك الفترة، ليس جذابا فقط، ولكن مبتلا بالجاذبية...راكب الفرس الأسطوري الذي صنفته في السابق خاليا من الوسامة، الآن غصبا عن السور، وأهلها كلهم، أوسم رجل، وغصبا عن رجال الأقباط بالتحديد، صاحب أعلى المراكز في الحكومة.[4]

نستشف من هذا الملفوظ السردي، أن الراوي بين مدى حنكة ميخائيل، وذكائه، وقدرته على إدارة الأمور ببراعة خدمة لأهل السور. إلا أن هذه الشخصية القوية الأنيقة، الذي كان يبدو فيها سيد مجتمع، سرعان ما يتملكها الذعر، والإحساس بالقلق: هذه المرة بدا ميخائيل مضطربا، قلقا، وقد وضع على شفتيه ابتسامة واهنة، حاول أن يطفو بها، فوق لجة القلق، كما بدا لي[5].

---

[1]. زهور تأكلها النار، ص13.

[2]المصدر نفسه، ص21.

[3]. المصدر نفسه، ص45.

[4]. المصدر نفسه، ص51.

[5]المصدر نفسه، ص58.

حدث له كل هذا بسبب ما يحدث من أحداث مرعبة خارج أسوار السور بسبب ما أقدم عليه من يسمون برجال المتقي، من قتل وذبح وحرق...إلخ، فتملك الخوف والهلع السور وأهلها لأن دورهم قريب لا محالة. ولم يكن حكي ميخائيل حكي خطيب لخطيبته، ولكن حكي مذعور، لواحدة أشد ذعرا منه. كانت ثمة ثورة كبيرة قد اندلعت، في مكان ما قريب من السور، وجياع سموا جهاديين...كانوا ينتهكون القرى...ثمة قتل وذبح، وشهوات مراقة هنا وهناك[1]. لقد ساءت الحالة النفسية لأهل السور الذين أصبحوا يعيشون المجهول، ولا يعرفون ما ينتظرهم. ولم يجدوا غير الخوف والذعر أنيسا لهم. لقد تغير الحال للأسوأ بعد الغزو فصار الأسياد عبيدا، والسيدات سبايا، وآلات متعة للمتقي ورجاله، يفرغون فيهم نزواتهم الحيوانية. ولم تكن حال رجائي أفضل، وهذا ما نلحظه في هذا الملفوظ السردي.:.. كان ميخائيل ذليلا جدا، وواقفا وسط ذليلين، ورأسه في الأرض، وحتى حين انتبه لي في اللجة، وناداني، كان صوته منخفضا جدا، صوت نسمة ضئيلة، أخفقت في هز فرع شجرة ضئيل، صوت عبد يخاف سيده[2].

فعلا دوام الحال من المحال، فالرياح قد تجري بما لا تشتهي السفن، وهذاما حدث لميخائيل، فبعدما كان رجلا يحسب له ألف حساب، هو الآمر الناهي كما يبدو في هذا القول: ... كان يأمر عاملا بالإسراع في العمل، أو يزجر آخر على وشك أن ينام...[3] تغير حاله فأصبح ذليلا مسلوب الحرية، يعني أصبح عبدا، بعدما كان سيدا، ومأمورا بعدما كان آمرا. فعلا تحول الرجل الارستقراطي جامع الثروات، إلى رجل ذليل لا يقدر حتى مناداة خطيبته بصوت مسموع.

ـ فاليرينا اسبرجان ماير (والدة خميلة):

هي احدى الشخصيات المهمة في الرواية، إلا أنها لم تكن صانعة للأحداث، سوى أنها والدة البطلة، هذه المرأة المتحضرة، الطليانية الأصل، التي وقعت في حب رجل قبطي، وتزوجت به ونجد ذلك في هذا المقطع السردي: لا أعرف لماذا تزوجت فاليرينا اسبرجان ماير، الطليانية، الرسامة الجميلة، التي تنتمي إلى أسرة عادية، لكنها متحضرة، بقبطي من بلد أفريقي بعيد وعشوائي، لن تصل إليه إلا مغامرة على ظهر الإبل، ولن تغادره إلا نادرا

---

[1]. المصدر نفسه، ص59.

[2]. المصدر نفسه، ص132.

[3]. المصدر نفسه، ص25.

بسبب المشقة وطول السفر، ولماذا غازل القبطي، الصبي الطامح ليصبح تاجرا، في ذلك الوقت، فتاة من ضواحي مدينة فلورنسا، صادف والتقاها في مصر[1] ورغم أن الزواج كان عن حب، وأثمر بإنجاب فتاة جميلة، إلا أنها كانت قليلة الكلام، هادئة، لا تتكلم إلا للضرورة ، ربما لأنها انتقلت من مجتمع ومكان فيهما كل ما يتيح لها الحركية، والحيوية، إلى آخر مخالف تماما مما أثر عليها، وانعكس في تصرفاتها، فالحب يجعل المرأة تضحي كثيرا من أجله. وهذا ما يمكن أن نتحسسه من هذا الملفوظ السردي:

لم تكن أمي تتحدث كثيرا، حقيقة لم تكن تهوى الحديث بلغة المكان الذي نعيش فيه، برغم إجادتها للغة.

هي عبارات قليلة تضم مفردات السوق، وأسماء الأغراض البيتية، والسلع الاستهلاكية اليومية، وقليل من لغة الحوارات والعواطف، تنتقيها بتأن، وتستخدمها، حين لا يكون ثمة مفر من استخدامها[2]. ربما أثر عليها المكان والجو، وتركيبة المجتمع، ولكن بقيت محافظة على هوايتها، كرسامة، والتي مزجت فيه معالم حضارتها ولمسات الشرق، فجسدته في لوحات فنية جميلة وهذا ما نتوسمه في هذا المقتطف: كانت رسامة هاوية، تحاول الاستفادة من عبق الشرق وتنوعه، تنقشه في لوحات من الخشب، والقماش، حين صادفها أبي في رحلة كان قام بها لمصر، ذات يوم[3] لقد عاشت حياتها بهدوء، ودعة، مع أسرتها الصغيرة، إلا أن هناك ما كان يعكر صفو حياتها، إنه المرض الذي كان يداعب جسدها بين الفينة والأخرى. وبدأت تظهر عليها علامات أمراض غريبة، فقد كانت تردد هذه المرة، أن ظهرها يتكسر يوما إلى قطع صغيرة، تستطيع أن تمسكها بيدها، ويلتم بعد ذلك مرة أخرى. كانت تبدو محنية الظهر بصفة شبه دائمة، وقد تقلص وجهها الطلياني الصغير، وضاع من ملاحتها القديمة، ولم تكن تسمح لأحد يلمس ظهرها قط[4] لقد ذهب المرض ببعض ملامح أنوثتها ربما بسبب نفسيتها، وانطوائها، وانشغال زوجها بالتجارة أكثر من انشغاله بها، رغم حبه المجنون لها، إلا أنه كان يرى مرضها مجرد هلوسات، ووساوس فقط. لكن الأمور تعقدت، وازداد مرضها، وأصبح العلاج ضروريا. وسمح لعدد كبير من حكماء السور

---

[1]. المصدر نفسه، ص15.

[2]. المصدر نفسه، ص 14

[3]. المصدر نفسه، ص15

[4]. المصدر نفسه، ص38..

وضواحيها، أن يدخلوا البيت لكن شيئا لم يتغير في شكوى الظهر الذي يتمزق إلى قطع، ويلتم. وفكرنا كلانا، أبي وأنا، بإرسالها إلى العاصمة ليشاهدها أكبر عدد من حكماء العاصمة، ويرمموا ظهرها[1].

بالفعل سافرت الأم، وبدأت العلاج، وقيل إنها بدأت تتعافى. لكن في هذه الأثناء، حدث مالم يكن في الحسبان، إذ غزا الجهاديون المدينة، وفعلوا ما فعلوه. وربما هذا أفضل، لأنها أضحت بعيدة عن الخطر وهذا ما أراح خميلة من جانب، وأحزنها من جانب آخر، لأنها بحاجة إلى حنان أمها وعطفها.

ـ جماري عازر (والد خميلة):

لقد كان محركا للأحداث رغم أنه لم يكن مشاركا فيها بالقدر الكافي ففي معظم الأحداث ـ خصوصا بعد الغزو ـ كان شخصية غائبة حاضرة. غائبة في الأحداث، حاضرة في ذهن خميلة، التي كانت تتنظر قدومه لإنقاذها، فهو بطل أفكارها، ومصدر فخرها أيام الرخاء والاستقرار. لأن علاقتها به كانت متينة، بالرغم من عمل التجارة الذي يأخذ الكثير من وقته، فقد كان تاجرا كبيرا، وهذا ما نستشفه من الملفوظ السردي التالي: كان والدي جماري عازر، هو تاجر الذرة الأكثر شهرة وثراء في المنطقة، (جماري الزعيم) كما يلقبه التجار، زملاء النفوذ وجمع المال. وأبي الرائع كما أحسه دائما، حتى وهو في قمة السخط. أتقاسم معه الأحلام الجيدة، والأحلام المزعجة، على حد سواء، وأزعم أنه اتقدت بيننا صداقة عظيمة، حافظ كلانا على إبقائها كذلك[2]، وقد بدا اهتمامه بالعمل الذي أخذ معظم وقته، لدرجة فتور العلاقة بينه وبين فاليرينا التي أحبها بجنون. فقد باتت علاقة سطحية. ونجد ذلك في قولها: وبدا أبي برغم ما أعرفه من حب مجنون لها جرجرها به من وطن بعيد إلى وطن بعيد آخر، عاديا جدا، يمارس تجارة بيع الذرة، يوميا، في السوق، بلا انقطاع ويعود إلى البيت، يسأل عن أخبارها باختصار، وينزوي في غرفة أخرى من غرف البيت الكبير.[3] لقد حير هذا الأمر خميلة، التي باتت أفكارها تتزاحم في طرح الكثير من التساؤلات. يسألها جماري الزعيم، أبي الذي كان يودعنا ونحن ننطلق...

ـ لا ... يا سيدي، بخير، شكرا لك.

---

[1]. المصدر نفسه، ص38. 39.

[2]. المصدر نفسه، ص14.

[3]. المصدر نفسه، ص38.

تقول له سيدي، ولا أستطيع الفهم، أو التوقف عن إبداء الاستياء، كلما سمعت تلك الكلمة. كيف يصبح ما بين الحبيبين، حبا، وهناك سيادة يملكها طرف، هو الرجل، ضد طرف آخر هو المرأة؟[1]

يبدو أن سطوة الرجل على المرأة قائمة حتى بين الحبيبين، والزوجين، وربما يعود هذا إلى اهتمامه بعمله أكثر من اللازم، وهو ما جعل عاطفته جافة مع زوجته بصفة خاصة، والعامة بصفة عامة. وقد أثار هذا استياء خميلة، واستغرابها. وزاد استغرابها أكثر، تصرفات والدها هذه المرة، من محصول الذرة، حيث وضعه في المخازن، استغلالا للظرف الذي تمر به السور، والملفوظ السردي يترجم ذلك: باغت أبي في قيلولة مضطربة من قيلولته التي باتت كذلك منذ إرهاصات الحرب، وأعلم أنه أحد الذين استثمروا الهلع، لصالح الكسب، كان يأكل قليلا، ويجلس على مقعد دوار وربما ينهض فجأة، يقفز على ظهر حصانه القوي وينطلق ليغيب ساعات، ويأتي من دون أن يسأل عن أحد وقفت أمامه أبكي، أطلب منه وسط دموعي، أن يفرج عن محصوله المكدس في المخازن، أو لعله مخبأ في أماكن لا يعرفها أحد، لأن الناس جاعوا موسم الزعزعة، يعني طفرة في الكسب.

قال هامسا:

ـ الحرب لها قوانينها يا خميلة.

فهمت بمرارة[2].

لقد انهارت تلك الصورة الشامخة التي كانت تسكن مخيلة خميلة عن أبيها، بأنه أبو الفقراء، لقد سيطرت عليه غشاوة مادية، من أجل الربح الوفير، استغلالا للظرف، حتى يبقى الرجل الأول في تجارة الذرة التي طالما حاول الكثيرون منافسته فيها وفشلوا:

كان أبي، هو تاجر الذرة الرئيسي في المنطقة، له مزارع شاسعة حول السور، يعمل فيها مئات العمال، ومخازن بلا حصر، تسكن فيها سلعته لفترة، وتعبأ في جوالات من الخيش، قبل انتقالها للتجار الصغار، أو تجار القوافل ... وقد حاول كثيرون منافسته في تلك الزعامة التجارية، ولم يقدروا[3] إنه زعيم حقا, ولكن هذه المرة في جمع الثروة، وفي تعريه من الإنسانية، التي لبستها ابنته خميلة، و التي طالما بكت لأبيها ليرأف بأهل السور،

---

[1]. المصدر نفسه، ص40.

[2]. المصدر نفسه، ص67. 68.

[3]. المصدر نفسه، ص67.

وينقذهم من جوعهم، الذي بات يهددهم. لكن يبدو أن هذه الكارثة التي طالت أهل السور، قد خدشت قلب خميلة مرات، آخرها اختفاء رجائي الزعيم بصورة مفاجئة، وغريبة. فهو لم يظهر بعد الأحداث التي حدثت نتيجة الغزو، ولم يول اهتماما لحماية ابنته الوحيدة، فأثر ذلك في نفسيتها، وعمق الفجوة بينهما، خصوصا بعدما سلبت حريتها، وصارت سبية. ورغم ذلك لم تقطع الأمل، وتمنت حضوره الذي كان يسكن طيفها، من أجل إنقاذها من هذا الكابوس:

...الآن أريد أبي، أريده بأي طريقة، ولا أعرف صدقا ولا أظنني سأعرف في الوقت الحالي، إن كان أحد تلك الحيات التي قصت رؤوسها، أم سنعود ونلتقي من جديد، يحدثني عن بيعه وعراكه، وجداله في السوق، وأحدثه عن توافه البنات، ورغباتهن المدفونة[1]

لقد اختفى فجأة، وأصبحت حقيقة حياته أو موته مجهولة. رغم قدرة الكاتب على جمع خطوط شخصيات الرواية، المنهمرة علينا كالمطر، أثناء تصفحنا لأحداث الرواية، وإن بدت خميلة هي الشخصية الرئيسة رفقة عائلتها، وميخائيل خطيبها. هذه الشخصيات التي سلط عليها الكاتب الأضواء، فإن كثرتها، التي تظهر بين الفينة والأخرى، والتي تبدو للوهلة الأولى، دخيلة على السرد القصصي، إلا أنها سرعان ما تندمج مع نسيج الأحداث، وتسهم في تناميها، وتطورها، فتصبح مهمة لنواته المؤسسة للمستقبل، والخاصة لرؤى جديدة. لذلك فإن هذه الشخصيات، قد صنعت البنية القصصية، نتيجة خبرة القاص، وحنكته، واسهمت في توسيع قاعدة البناء الروائي المتعاظم مع تقلبات الصفحات فيها، ليعكس السرعة المتزايدة، في حركية المشهد الروائي. ونذكر أهمها فيما يلي:

ـ الشاعر ريماس:

احتلت شخصية الشاعر ريماس مكانة مساعدة في أحداث الرواية، حيث يعتبر ملهم أفكار البطلة، ويساعدها على استخلاص أفكار جديدة، وتصورها بما يدور في بالها (شخصية مساعدة للبطلة) تعلقت خميلة بأشعاره. خاصة وأنه يلملم أفكارها: كان ريماس مجنونا بلا شك، وما يكتبه يشبه مزاجي، ورغباتي النارية، بصورة مرعبة. كنت أحاول أن أشم قصائده، أتذوق طعمها، أمرر أماكن اللذة فيها، ودائما ما أنتشي[2]. فهو يبدو رومنسي، واسع الخيال، ومفعم بالعاطفة، وطغيان الجانب الذاتي، والنزعة التشاؤمية، وهو يلملم أفكارها، لذلك كان يقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص31.

كوني دخيلة على الفرح، حتى وهو مستاء
كوني عاشقة لقلبك، تجدي قلبك يعشقك[1]

شخصيات من أهل السور:

يوسف دامير: رجل متغطرس، كان حاكما للسور.

مرتضى جول: رجل تركي متخصص في بيع الماء، وهو قريب حاكم السور.

إيزاك موسى: رجل يهودي، مؤسس لصياغة الذهب.

باسيلي: رجل قبطي مميز من مدينة السور، في منتصف الأربعينيات، عاشق للحرية.

مارتا صامويل: عجوز قبطية، تفاخر بعيالها.

طرطور القبطي: شيخ عجوز في الثمانين.

طاووس: من شخصيات الأقباط المنتشرة، بركاكة في مجتمع السور، وكان شاعرا، من أقرباء ميخائيل.

ـ **شخصيات تعمل لصالح المتقي:** هن نسوة وجدن كعاملات، يشرفن على السبايا في المكان الذي اقتيدت إليه خميلة ومن معها، إنهن عاملات لدى المتقي، كن غريبات اللباس والشكل. ونذكر منهن:

ـ **أم الطيبات:** امرأة عجوز، منحنية الظهر، أخذ منها الدهر الكثير من فتوتها.

-**الخالة منحدرة:** اسم كبير ومخيف، تبدو عليها ملامح الفقر، مكدودة الوجه.

ـ **نجيمات:** فتاة عشرينية، تبدو أفضل منهن حالا، وهيئتها تدل على أنها من طبقة أعلى

ـ **ضحايا المتقي:** هم كذلك ضحايا المتقي سرق منهم رجولتهم، ليصبحوا حراسا لهؤلاء النسوة، أو يقومون بأعمال أخرى.

ـ **الغازي لولو:** وهو رجل مجهول، لطيف وسخي

ـ **المتقي:** من خلال مطالعة الأحداث، ومتابعتها يبدو أن المتقي شخصية معيقة لشخصية البطلة، وهذا من خلال أفعاله التي قام بها في الرواية ككل.

سبايا المتقي من نساء السور: ـ **أمبيكا بسواس:** مؤلفة كتب، تزوجت من باسيلي كانت اسمها أمبيكا بسواس.

ـ **حسناء:** فتاة تعرفت عليها خميلة، في سرداب ساحة المجد، قبل الغزو، والتقتها مرة أخرى في بيت أم الطيبات.

---

[1]. المصدر نفسه، ص84.

ـ **رقية:** تغير اسمها إلى طائعة، بعدما وقعت سبية، حاولت الهرب ولم تنجح.

ـ **الأم جوبرية:** تعرفت عليها خميلة في سرداب ساحة المجد، والتقت بها في بيت أم الطيبات، ولكن ليست كسبية، إنما كامرأة من نساء المتقي، وهذا ما أدهش خميلة لحظة اكتشافها الحقيقة، لقد انحدرت منحدرة برغم ما نعرفه عنها من عدم لياقة، وقبلت يدها في شغف، وبركت أم الطيبات العجوز، على ركبتيها النحيلتين، المجعدتين، وقبلت رأسها.

تلك اللحظة عرفت أن جوبرية، كانت في الواقع، مشرفة بيوت الغنائم كله[1]

2ـ شعرية التوظيف المكاني:

يعد المكان من بين أهم الأركان التي تشكل بنية النص الروائي، لأن باقي عناصر الرواية، لا يمكنها أن تقوم إلا بحضور مكان يجمعها، ليكون النص أكثر مصداقية، وإبلاغا. ولقد نشأ الاهتمام بالمكان الروائي الفني، نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان يحدد أبعاده تحديدا معينا، والفن الروائي هو أكثر الفنون التصاقا بالزمان والمكان.

أ ـ اصطلاحا:

اختلفت التعريفات الاصطلاحية والآراء حول مفهوم المكان، فراح كل دارس يدافع عن تعريفه، ويبرز دلالته الأدبية، فيعرفه ياسين النصير قائلا: " المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس خارجا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيب غرفة و أسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما"[2]، ويعرفه غاستون باشلار أنه: "ما عيش به بشكل موضوعي بل بكل ما للخيال من جبر، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم".[3] و "المكان في الرواية بناء رمزي تخيلي وليس تسجيلا للحياة أو صورة فوتوغرافية لها".[4] فهو مخلوق فني وأدبي يعد بتقسيماته من أهم العناصر في بناء النص الروائي، وعندما يوائم المبدع بين شكل المكان وما يجري فيه من أحداث يكون قد حقق إحدى ملامح الشعرية.

---

[1]ـ المصدر السابق، ص161.

[2]ياسين النصير، الرواية والمكان الروائي، دار يتوى، دمشق، سوريا ط2، 2010، ص75.

[3]باشلار غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سنة 1980، ص179.

[4]سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص76.

والمكان في الرواية الحديثة "معنى" قد ينزاح مفهومه ودلالته بدرجة كبيرة ومن خلال هذا الانزياح، يظهر ساكنوه حقائقهم الداخلية، ومواقفهم منه، بالإضافة إلى الإيهام بالواقع. ولم يكن المكان في النص الروائي حياديا من حيث التعبير عنه، بل تجسيدا فكريا أو أدبيا أو فنيا بصورة خاصة، فقد يضفي عليه المبدع أبعادا نفسية ويوضح من خلاله القيم والعادات والثقافا.

إن شعرية المكان في النص الروائي تجرده مما هو فيزيائي أو طبيعي، وتصنع منه مكانا بأبعاد ومقاسات وهيئات لا حدود لها، وغنى عن البيان أن اللغة المجازية تقوم بدور كبير في ذلك، مما يؤدي إلى انفتاح النص وتعدد التأويلات، "لأنه مكان غير عادي يعيش في ذهن الكاتب وتصبح صورته متكاملة لدى القارئ من خلال النص"[1]، لذلك يصبح بمثابة "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض"[2]

ب ـ أنواع الأمكنة ـ الأماكن المفتوحة:

سجلت حضورا بارزا في هذه المدونة، باعتبارها الفضاء الذي يساهم في تفاعلات الأبطال، والمكان الممتد الفسيح اللانهائي، ويعتمد مدى انفتاحه على الحالة النفسية للشخصية، فتراه حينا لا نهائيا، وتراه حينا آخر مغلقا، وهي التي تسبغ عليه لونه فتجعل القبيح حسنا، والصحراء جنة، فشكل الأمكنة نابع من الإحساس بها وينعكس بدوره على النظرة إليها، وفي كثير من الاحيان يقل شعور الآخرين وكيفية نظرتهم إلى مدة الأمكنة، كما يرتبط المكان "بالإدراك الحسي فهو ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف".[3]وتحتل المدينة باعتبارها مكانا مفتوحا مساحة واسعة في هذا النص الروائي: ونعني بها تلك التجمعات السكانية الكبرى التي تجمع مختلف شرائح المجتمع، يمارسون فيها مختلف الأنشطة والوظائف، ، وهي تعكس حياتهم ليلا نهارا، و" المدينة صاخية ثائرة تقوم الإنسان وتختصر وجوده، الليل فيها صاخب، وكذلك نهارها".[4]

---

[1] ينظر: شجاع مسلم، البناء الفني للرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، سنة 1994، ص258.

[2] هلسا غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني ...، دمشق، ط1، ص9.

[3] بناء الرواية، ص76.

[4] حنان محمد موسى محمودة، الزمكانية وبنية الشعر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2006، ص18.

وجرت أحداث الرواية (زهور تأكلها النار)، في كثير من المدن والأحياء، فهناك من تقطن فيها الشخصيات الرئيسية، وهناك من تنقل إليها كل من ميخائيل رجائي وخميلة، وقد شغلت حيزا من الفضاء المكاني، من بينها:

_ مدينة السور: مدينة تقع بالقرب من مصر، شكل الكاتب معالمها من خلال عين راصدة، خبيرة بتفاصيلها، إنها عين بطلته خميلة التي تقول عنها: "مدينة السور في غرب البلاد التي لم تكن كبيرة ولا معقدة، ولا تضيع فيها القرابة والصداقة، وحتى مجرد المعرفة السطحية إلا نادرا."[1]

تبدو أنها مدينة لم تكن بالكبيرة ولا المعقدة، تحتل موقعا استراتيجيا محاطة بكثير من القرى المتناثرة، تعيش فيها أجناس عدة مختلفة في عاداتها وتقاليدها واتجاهاتها الدينية من مسلمين و مسيحيين وأقباط وأسر يهودية، وبعض المهاجرين من الهنود البوذيين، و الأفارقة الزنوج، وعلاقتهم جميعا ممتازة ومنسجمة، "فالأعياد كلها واحدة، حفلات الأعراس، والختان، تقام كلها في العراء، ويحضرها هؤلاء و أولئك"[2].وهي مدينة غير معروفة وتصلح أن تكون في أي بلد عربي، يحكمها وال تركي متجهم: "يحكمها بضواحيها، التركي العجوز المتغطرس يوسف دامير"[3].

يصنع الروائي هنا من معالم المكان، وحركة الناس مشاهد متتابعة كأنها شريط سنمائي، يدور أمام عيني القارئ، ما يعطي للعواطف والميول النفسية، والعلاقات الاجتماعية للمدينة، مرتكزا ومرجعيات تتأسس عليه، وتؤول إليه.ويسترسل السرد مطولا ليحيط بكل ملامح المدينة قبل أن يصل إلى اللحظة الحاسمة التي تغير فيها كل شيء عندما اجتاحها أتباع "المتقي" المتطرفون، فدمروا المدينة، وقتلوا رجالها، وسبوا نساءها، ونهبوا خزائنها، "فلم تكن المسألة، تفكيرا محدودا في خراب بيت محتمل، أو ضياع أهل وعيال، ومنصب أو جاه، ومحاسن ومساوئ، ولكن في موت السور كلها"[4]. فقد تغير المكان من مكان آسر، رغم بساطته، وتخلفه، إلى آخر موحش ، يبعث الخوف والرعب، ولا يصلح للحياة حتى، فقد أضحت المدينة، كأنها تعرضت لإعصار جاء على الأخضر واليابس، لدرجة أصبح أهلها لا

---

[1] زهور تأكلها النار، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص65

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص65.

يفرقون بين أحيائهم : "كثيرات منا خرجن إلى شوارع السور، وشاهدن الوجع مباشرة من دون وصف وسيط، شاهدن البيوت المهدمة، والأشجار المجتثة من عروقها والحرائق التي ما زال رمادها يتجدد باستمرار".[1]

حاول الروائي أن يشغل حواسّ القارئ بما يملأها، من مناظر وألوان ورائحة وطعم وملمس، فلم يترك شيئا من ذلك إلا وظفه ببراعة، وفنية مدروسة، تبهر قارئه، وبلغة سلسة جميلة، فلم يكتف بسرد بعض من وقائع أحداثه في هذه المدينة، بل انتقل إلى مكان آخر شارك أهل السور أفراحها وأحزانها هو:

_ ساحة المجد:

هي ذاكرة أفراح أهل السور وأحزانهم، إنها أنسهم وملجأهم في السراء والضراء، فقد صنعت مجدهم سابقا، وكانت ملتقى الأحبة والعشاق، مفعمة بحركة أهلها، وضيوفها، وتجلب الأنظار بهدوئها وسكينتها وأمانها. لله درها من ساحة تداعب ريشة الأديب، وتفجر قريحة الشاعر، إنها مصدر إلهام وحب وأمان، فقد ربط الإنسان عبر الزمان إبداعاته الأدبية ربطا شديد الأحكام بالزمكان ويتجلى المكان من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ويكتسب قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية العامة، وهو ظاهرة فيها سمات عامة".[2]

إن هذا الوصف للمدينة يصلح أن يكون مؤشرا قد يفسر تلائم المواطن العربي، وتلك الخصال التي يحملها عميقا في ذاته والتي تكاد تكون سمة ملازمة له في كل الظروف والمواقف الصعبة. وها هي اليوم تأويهم وتخبأهم في سراديبها، خوفا من بطش المتقي ورجاله رغم صغرها، وعدم أمنها، لكنها فتحت أحضانها للنساء والأطفال والشيوخ: "لم يكن سرداب ساحة المجد يكفي الجميع بالطبع ولا حتى نصفهم أو ربعهم، ولا يبدو آمنا".[3]

_ السوق الكبيرة:

يعتبر هذا المكان مجالا مفتوحا تمارس فيه الشخصيات الحياة الطبيعية، والاجتماعية، وهو المقصد لعامة الناس، لهدف تحقيق احتياجاتهم، وهو المكان الذي فيه أصناف مختلفة من الناس، وتزخر بكثافة الحركة: "نحن في السوق الكبير، في الساحة

---

[1] المصدر نفسه، ص141.

[2] الباردي، محسن، الرواية العربية الحديثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ص232.

[3] زهور تأكلها النار، ص73.

الواسعة، حيث تعرض خضروات المواسم، وبضائع الهنود الجوالين"[1]، فهو مجال التقائها و تقاربها وتعارضها، لأنه يشكل مكان عملها، فالروائي حاول أن يعطينا صورة للحالة الاقتصادية، يصف فيها هذا السوق الكبير الذي يصنع من خلاله معالم المكان وحركة الناس فيه وتداعيات علاقاتهم من خلاله. فهو يعج بالباعة والمشترين والتجار القادمين من القرى المجاورة

ـ الصحراء :

تعتبر من الأمكنة الأكثر انفتاحا، لا تقيدها قيود، وبالنسبة لخميلة جحيم الحرية، فلا سبيل للنجاة من أسرها إلا من خلالها رغم قسوتها وأخطارها التي تتربص بها. فإن أرادت أن تعيش حرة عليها أن تقبل بالحياة في الجحيم، هروبا من الجحيم.

وقد سجلت بعض الأماكن حضورا في هذه المدونة، إلا أنها لم تكن المحور البارز، ولم تشكل بداخلها أحداثا واضحة، وحضورها كان شكليا، بمعنى وظفت لأغراض فنية، وجمالية لإثراء الرواية بأمكنة متعددة ومتنوعة، منها: "حي كاهير، وحي لونا، وراجيف، وحي الظلال".[2]".

ب ـ المكان المغلق:

هي أماكن إقامة الشخصية وتحركها، وتعود أهميتها في هذه الرواية إلى اشتغال الأحداث وتحرك الأشخاص وفق أماكن محددة، وضعها الكاتب للإشارة إلى أبعاد يكشفها القارئ، كونها أماكن يجتازها الإنسان حسب ذوقه وشخصيته، وتزداد أهميتها بحسب الحاجة إليها، والمكان المغلق هو: هو ذلك المكان الذي تحده حدود معينة، كأن تضرب عليه الجدران والأسوار، وتحده جميع الاتجاهات ، وهو "يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه، ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا، واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان، والانفصال والاَ توازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا"[3]. وينقسم من حيث الحالة الشعورية والنفسية إلى مكان معادي وآخر أليف، فالنفس البشرية تشعر بالضيق والخوف في مكان مغلق معادي حينما تلج إليه، وتكون عدائيتها مأخوذة من تلك الجدران التي تضرب

---

[1] المصدر نفسه، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، اشراف عبد القادر، هي رسالة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2004/2003، ص77.

عليه طوقا من اليأس والحرمان. كما نجد أماكن مغلقة أليفة وعادة ما تكون تحظى بتكوين علاقة من الألفة والحميمية بينها وبين ساكنيها كالبيت مثلا، فهذا الأخير يعتبر مهد الحلم والذكريات لمن يقطنه. ومن الأماكن المغلقة في روايتنا نذكر:

_البيت:

للبيت دلالات متنوعة ومهمة في العمل الروائي، ترتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الذي يسكنه، و يعيش فيه حياته بحلوه ومره، لذلك جعل باشلار" البيت ديناميكية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان أخرى ينشط بعضها في حياة الإنسان ، يمنح البيت عوامل المفاجئة، ويخلق الاستمرارية، فبدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا، فالبيت هو الذي يحفظه عبر عواصف السماء، واهوال الأرض"[1]وقد مثل المكان في هذه الرواية و الذي جرت فيه أحداث كثيرة، وتحركت فيه شخصيات متنوعة كل و نظرتها للبيت الذي هو بؤرة إشعاع، قائمة على تشكيل الجانب النفسي للإنسان بآماله، وطموحاته وأهدافه، وتميزه عن الآخر. والبيت في مجمله يوفر لنا الحماية والأمان والطمأنينة. فيه وبه نحقق أحلامنا ونعيش فيه حياتنا بحلوها ومرها، وترسم فيه ذكرياتنا، وفي هذه الرواية تباينت دلالاته:

ـ بيت أهل خميلة:

كان بيتا منسجما يعمه الهدوء، والراحة، والمتعة وهذا ما يبدو في قولها: "كنت أجلس بقرب أمي، وكان أبي يواجهني في الجنب الآخر من صالوننا الكبير، المفروش بمقاعد من الخشب الصلد صيغت بخبرة جيدة"[2]

فصورة البيت التي رسمها لنا الروائي، تنسجم وحالة الهدوء والمتعة التي كانت تعيشها البطلة وعائلتها، وما زاد في راحتها، الثراء والجاه وفخامة أهله ومكانتهم الاجتماعية الراقية في المدينة، فهي متحف أثري يحكي قصة إنسان بين ساكن الدار وكل قطعة فيها ، لكنه لم يبق على هذه الحال، فقد أصبح مبعثا للقلق و التوتر، بسبب مرض الأم فاليرينا، و مصدر خوف وهلع ، كون المتقي ورجاله اجتاحوا المدينة وعاثوا فيها نهبا وقتلا وتشريدا واغتصابا...إلخ ، وتحول البيت إلى بيت مغاير تماما، حيث تقول: "كانت الغرفة تتأرجح يمينا ويسارا" . حاول الكاتب تصوير الحالة النفسية لخميلة، بعد دخولها لبيتهم، وبالتحديد

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص204.

[2] زهور تأكلها النار، ص46.

لغرفتها التي كانت مرتبة، فيها كل ما يوحي بأنوثتها ورقيها وثرائها، أضحت مبعثرة ومغبرة تثير الرعب والخوف، وقد زال منها كل شيء، حتى الذكريات سرقت منها في همجية الجهاديين الذين حولوا البيت إلى مكان للرذيلة والفساد: "كان بيت أم الطيات، أعني بيتنا وكذا بيوت متعددة في السور، بمثابة مضخات جيدة تضخ الثروات لقادة لا تعرف حجم تقواهم."[1]

_ بيوت أهل السور:

على غرار بيت خميلة، أصبحت كثير من بيوت أهل السور خالية من أهلها، منهم من شرد ومنهم من قتل ومنهم من سجن، فتقول: "بيوت كثيرة في أحياء عديدة، كانت خلت فجأة من الرجال وبعضها خلت من النساء"[2]، فهي حية بماضيها و مخيفة بحاضرها، غاب منها كل سمات الثراء والغنى والمتعة والحياة التي كانت تعيشها من قبل فالمكان تحول من مصدر أمان وراحة إلى مكان للخوف والريبة والوحشة.

_ الغرفة:

هي أحد الأمكنة التي حظيت بحضور قوي في النص، سواء في جانبه المادي أو المعنوي: "غرفة ضيقة بعض الشيء، رائحة الطين فيها أشد عنفا، وفي وسطها حصير قذر من سعف الدوم الملون، مفروش على الأرض، ولا وسادة فوقه، وثمة مرآة كبيرة مشققة، متكئة على الحائط، في أحد الأركان، خمنت بأنها لمراجعة الزينة، قبل لقاء المحظوظين"[3]فهي رمز القهر والاَ حرية، وشكلت نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، من الحرية إلى السبي، ومن العالم الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوى بالإفراج عنه.[4]

وهذا ما حدث لخميلة وصديقاتها من بنات أهل السور، إذ وجدن أنفسهن سجينات في غرف بيت أم الطيبات، كسبايا، يتحولن بعد تطهيرهن إلى المتقي ورجاله، لسد رغباتهن الجنسية المتوحشة: ودحرجنا إلى الغرف، بصوت عنيف، ويدين خشنتين.

---

[1] المصدر نفسه، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص148.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص 55.

إن الغاية الجوهرية التي تكمن وراء هذه الممارسات التي يتعرضن لها، هو تخويفهن وترهيبهن حتى يخضعن بسهولة لما يريده المتقي ورجاله منهن. وفي روايتنا الغرفة دلالة الظلم والقهر والاغتصاب، الذي تعرضت إليه نسوة مدينة السور من طرق المتقي ورجاله.

_ المقهى:

تشغل المقهى في الرواية العربية الحديثة موقعا مميزا فاعلا، بوصفها رمزا ومؤسسة وبنية ثقافية واجتماعية مولدة، ومن هنا لا تظل مجرد مكان للسمر، بل تتحول إلى بؤرة اجتماعية، وفضاء للاتصال بالتحولات الفكرية، والمادية في الحياة، ففي مدينة السور، المقهى ليس مكانا زائدا في حياة الناس، بل أساسي رغم صغر حجمه، وقد تحولت إلى موطن صغير يلتقون فيه للسمر، وتبادل الأخبار، ومعالجة قضيتهم الجوهرية وهي كيفية مواجهة زحف الجهاديين، وحتى مناقشة الصفقات التجارية.

_ نادي يوتوبيا:

فضاء النادي في كثير من الروايات العربية الحديثة، فضاء تمارس فيه الحريات ويروح عن النفس، فضاء المتعة والانسجام، فالشخصية تنصاع لمكنوناتها، ورغباتها، فتعطي لنفسها نوعا من الحرية، وتبعثها على الانطلاق، مما يولد في نفسها الرغبة الجامحة للمتعة، وقد كان نادي يوتوبيا في مدينة السور، "النادي الارستقراطي القديم الذي أنشئ في زمن بعيد، كان يجمع من يستطيع دخوله من أهل السور، والأقباط، كانوا يدخلون إما بنفوذهم وثرواتهم الكبيرة، وإما بوظائف يحصلون عليها في المكان كمحاسبين ...".[1]

لقد دل هذا المقطع على بعض التمييز والطبقية، فالنادي لا يدخله كل الناس، إنما المترفون وذوو النفوذ، أما العامة فلا يدخلونه إلا عمالا أو طباخين أو ندل. بالإضافة إلى بعض الأماكن التي ذكرها الكاتب كالمعابد والكنائس ، والتي كانت تمثل تاريخ وعراقة مدينة السور في ذلك الزمن: "معابد كبيرة ومزخرفة تلفت النظر... كنائس مشيدة منذ عقود ما زالت حجارتها تقاوم الدك".[2]و الخندق وهو نقطة البداية التي انطلق منها أهل السور لمد جسر نحو مقاومة الجهاديين ومواجهتهم، هذا "الخندق الكبير الذي حفر بسواعد نصفها مرتعش ونصفها واهن في مدخل بوادر الأكثر أهمية والذي يتوقع أن تسلكه الجموع الغازية".[3]

---

[1] زهور تأكلها النار، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص76.

هذا المشهد السردي يرمز إلى الاتحاد والتعاون والتماسك بين أبناء المدينة لمواجهة هذا العدو أو هؤلاء الجهاديين إذ شارك الكبير والصغير، الضعيف والقوي في بنائه وانجازه ليحوي عددا كبيرا من أبناء المدينة. وبعد حدوث الكارثة، سكن الهلع والخوف النفوس، و أجبر الناس على الفرار والاختباء من شر هؤلاء وبطشهم في سراديب ساحة المجد: "كنا في سراديب ساحة المجد وما حولها من أماكن كان المكان ضيقا بالنسبة لعدد من طرقوه".[1]

الوصف في هذا الملفوظ السردي يندرج تحت ما سمته سيزا قاسم (الوظيفة التعبيرية)[2]، وتمثل ألفاظ الوصف هنا تحليلا للنظرة السوداوية المتحكمة في تلك الشخصيات المتشظية بين الرغبة والوعي من جهة، والعجز وعدم القدرة نتيجة الحصار من جهة أخرى. فالروائي استطاع أن يضفي طابع المعقولية على الفضاء المكاني بفضل مقولة التراتبية، وبالأخص في توزيعه، وتقسيمه للأماكن المختلفة.

ثالثا ـ شعرية اللغة الحوارية

يعد الحوار نمطا من أنماط التعبير الفني، وعنصرا هاما يشترك مع السرد والوصف في بناء النص الروائي، كما يشغل حيزا هاما، ويكتسي أهمية قصوى بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي، حيث يوظفه الأديب ليعبر عن رؤاه، وتجربته الشعورية والجمالية، كما يمثل بيئة نفسية في باطن الكائن الإنساني؛ إذ هو الآلية التي يعمد إليها الإنسان بوصفها حقيقة وجودية، تحيل لحقيقة الحضور المادي له، بوصفه كينونة مقابل حقيقة غياب الآخر.

وللحوار في الاصطلاح تعريفات كثيرة، قد تختلف أنماطها لكنها تتشابه في مضامينها، فيعرفه عبد المالك مرتاض بأنه: اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية.[3]ويصطلح عليه أيضا أنه حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه، يفرض منه الابانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص79.

[2] بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص39.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص176.

[4] ينظر، نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، الأردن (د، ط)، (د، ت) ص09.

ويعرفه فاتح عبد السلام بأنه بنية تواصلية حاضرة تمد جسورا بين الماضي والمستقبل، أو بين الكينونة والهوية، أو بين الذات والآخر، فالكائن البشري ذاته غير متجانس، ولا يمتلك لغة وحيدة، بل هو لا يوجد إلا حوار، لأن في داخله يوجد الآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيرته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر.[1]

ويرتبط الحوار كثيرا بالفنون السردية، كالرواية والقصة والقصة القصيرة والمسرحية، وهو عنصر مهم في الرواية لأنه يوهمنا بأننا نعيش القصة المتخيلة؛ إذ يرى فاتح عبد السلام أن الحوار الأدبي، وإن بدا في الظاهر حوارا بين شخصين، فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابرا إلى المتلقي، الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين.[2] ومن ثم، فإن تقنية الحوار عنصر تكويني في البناء السردي، وهو وسيلة بيد الروائي المقتدر، تجسّد رؤيته للكون، وإحساسه بالحياة، من خلال مهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية، وإمكاناته الفكرية، وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على جاذبية الحوار وقدرته على الإقناع، والإثارة على مهارة البناء في الحوار. ومن هنا يتنوع الحوار السردي، ويتمدد وفقا لقربه من الحدث، أو بعده عنه ووفقا للوظيفة البنيوية التي يؤديها في السرد، ويتمظهر الحوار في الرواية، في أنماط عديدة منها:

ـ الحوار الخارجي:

هذا النوع من الحوار، هو الأكثر انتشارا وتداولا في النصوص القصصية، وهو يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي، بطريقة مباشرة، حيث يتبادلان الكلام دون تدخل الراوي، ويحقق المتحاوران اتصالا لفظيا كاملا، أو ناقصا عن طريق دلالات التوقف أو الصمت والايماءات، وتظهر علاقات ردود الأفعال من خلال دلالة المفردات. ويستعمله الروائيون للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات الروائية، وهذا ما أشار إليه، فاتح عبد السلام قائلا: وبتحديد علاقة زمنية ظاهرة المشهد، من خلال وضع الشخصيات، في إطار الفعل، والحركة والنطق.[3]

ـ الحوار الداخلي:

---

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 1999، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص44.

وهو حوار يجري داخل الشخصية، ومجاله النفس، أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي.[1]دون أن تجهر بها الشخصية في كلام منطوق. وينقسم إلى قسمين، المباشر وغير المباشر. والفرق الأساسي بينهما أن المنولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية، أو على نحو واضح. وهذا الفرق يتصل بدوره بفوارق أخرى خاصة، مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب، بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر.[2]

وفيما يلي تحقيق لهذين النوعين من الحوار في الرواية من خلال:

1- المعطى الانزياحي للغة:

أ -الحوار الخارجي:

استعمل الكاتب الحوار الخارجي وأبدع في تشكيله داخل الرواية، معتمدا على حوار الشخصيات، للوصول إلى واقع مراد توصيل معناه، مبتدأ بالتفكير والتأمل الذي تمليه شخصية البطلة، وآثار الحزن والحسرة التي سكنت نفسها وسيطرت على تفكيرها، ولنقف فيما يلي على بعض المقاطع الحوارية التي تترجم واقعا مريرا عاشته البطلة خاصة، ورفيقاها في الأسر، وأهل السور عامة: شاهدتني نساء من أقارب أبي المصريين، وأقارب أمي الطليانية... وانبهرن من ملاحة تلك الاسورة، وبثها للشغف غير المحدود. قلت لهن إنها نقشة_ بركة القمر_ ودونَ الاسم ليسألن عنها هنا وهناك، ولم تكن موجودة في الحقيقة إلا عند مبتكرها إيزاك.[3]

الملاحظ أن اللغة في هذا الملفوظ الحواري تتسم بالشفافية المتناهية، فهي لغة تعبر عن محمولاتها بوضوح ويسر، ولا تعتمد في جاذبيتها على شعرية تكوين الجمل، عدا عبارة بركة القمر التي تطرح تساؤلا، وتحيل إلى مدى تميز هذه الإسوارة، فقد لفتت انتباه قريباتها. لكن خميلة كانت تدرك بينها وبين نفسها أنها لم تكن موجودة في الحقيقة، إلا عند مبتكرها إيزاك. وربما يفرحها ذلك لأنها تحب التميز، خاصة وأنها درست علم الجمال في مصر، لكن يبدو

---

[1] بنية الشكل الروائي، ص166.

[2] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، 1975 م، ص66.

[3] زهور تأكلها النار، ص27.

أن فرصة تطبيقه في مدينة السور، أصبح شبه مستحيل نتيجة ما يشاع عن المتقي ورجاله، من أعمال إجرامية والتي قد تطال السور وأهلها. وهوما يترجمه هذا المقطع:

سألت في ذعر: ماذا عن القوافل التجارية يا ميخائيل؟

رد ميخائيل بأسى، إن الطرق المؤدية لأي مكان، مغلقة تماما بالنيران المشتعلة، كما وصف من خرجوا واستطلعوا وعادوا، والجهاديون ثوار المتقي، يسنون سيوفهم ورماحهم على ظهور الإبل، التي كانت قوافل تجارية قادمة للسور وتم انتهاكها، وقرصنة محتوياتها.[1]

إن المتمعن لغة هذا المقطع، يجدها تتميز بتلقائية آسرة في ظاهرها تجعل المتلقي ترتسم لديه صورة الجهاديين الذين صاروا لصوص طرق، يقرنصون كل ما يمر من قوافل. إلا أنه في باطنه يحوي تكثيفا لغويا مثل قوله: يسنون سيوفهم ورماحهم إذ يبرز فيها مدى بشاعة هؤلاء القراصنة في نهب قوت المارة، فيزيدونهم شقاء وفقرا وتشريدا. إنها لغة الشعارات المزينة لتحقيق المآرب على حساب الأخرين بلغة قانون الغاب. القوي يأكل الضعيف.

لقد صارت الأقاويل حقيقة، وأصبح السور على غرار المدن المجاورة تحت رحمة المتقي ورجاله، ينكلون بأهلها ويسبون بناتها تحت شعار التطهير، وهذا حال خميلة ومن معها، ولم تنج منهن حتى الحوامل كحال أمبيكا. التي تتجاذب أطراف الحديث مع خميلة في هذا النص:

اقتربت من السيدة أمبيكا بسواس ...سألتها عن نوع الصلوات التي تؤديها، فقالت ليست صلوات ولكن رياضة للذهن. عن باسيلي، وأين يوجد الآن؟ فردت أنه غائب منذ أكثر من شهرين، وتظنه مع الذين يتكدسون عن الحدود، يدافعون عن السور. سألتها عن حملها، وإن كان يسير بلا منغصات، فأجابت بثبات أنه مستقبلها الذي ستقاتل من أجله ألف مريض شبقي يقترب منها.[2]

تتخمر الصورة في جسد هذا النص الحواري بين أمبيكا وخميلة لترسم لنا لغة التخاطب، ومسالك التواصل بينهما، لتصوير العالم الحسي الذي يعيشانه، خصوصا أمبيكا هذه المرأة الحامل، التي قد تطأها حيونتهم الجنسية في أية لحظة، لكنها مصممة على الدفاع عن حملها ولو على جثتها. إنه إصرار المرأة رغم الصعاب، ورغم مصيرها المجهول. وهذا

[1] المصدر السابق، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص80.

المقطع يغمر القارئ بشحنة القصدية التي تختبئ خلف نبوءات تمتد في رحلة بحث عن المخبوء، وما قد يحدث لهذه المرأة الحامل.

يبدو أن خميلة ايقنت بأنه لا خلاص مما هي فيه لذلك أرادت أن تتطلع أكثر على شريعة الجهاديين فراحت تطلب من أم الطيبات أن تزودها بما يساعدها على ما تريد:

أمي، أريد كتابا في الشريعة، أريد ان أفهم أكثر. لم أحس بها انشرحت لطلب من المفترض أنه طلب جيد للغاية...لم أحس بها انشرحت ... أو تشكرني على حسن طهوري بعد تلك المدة القصيرة نسبيا... ولم أحسها استاءت أو تكدرت، أو أظهرت أنياب الضبع الأسطوري.

الذي حدث أنها قالت، وبصوت خفيض للغاية:

يكفي ما نعلمك إياه... يا نعناعة ... اذهبي... اذهبي.

وذهبت ... إلى الفراغ، إلى الوساوس، إلى القيد المضني العنيف.[1]

يتجلى المظهر اللغوي في هذا النص الحواري في مستويين، أحدهما بسيط يقترب فيه الكاتب من لغة التعبير المباشر، فهي تكاد تخلو من البريق اللغوي في بداية الحوار، إذ وظف اللغة كعامل نفعي هدفه الايصال والتبليغ. أما المستوى الثاني والذي نجده في الجزء الثاني من الحوار، شكلت فيه اللغة التجسيدية الإيحائية محورا بارزا، وهي سمة مستحدثة في لغة الرواية الحديثة بعامة. فقد استعار بعض الصور الخيالية الجميلة، في لغة تميل إلى الإكثار والامتلاء، نذكر على سبيل المثال:

حسن طهوري، تكدرت، أظهرت، أنياب الضبع ذهبت إلى الفراغ، إلى الوساوس، إلى القيد المضني. فمن يتأمل هذه الصور ترتسم في مخيلته الحالة المزرية لخميلة، وهي في الأسر، لا أنيس لها سوى الفراغ، والوساوس لأن حياتها مفتوحة على المفاجآت، ولا ملاذ من كل هذا سوى مضاجعة القيد المضني، وكل هذا جعل حياتها مفتوحة على المجهول المحزن والمخيف. ولا خلاص لها من كل هذا سوى الفرار من مصيرها المحتوم، وقد فتح لها باب الأمل في تحريرها مما هي فيه الخصي لولو:

... بدا لي أشبه بوجه صخرة، أو وجه أغنية جنائزية...

ثقي بي حبيبتي النعناعة... ثقي بي أرجوك.

خميلة يا لولو. قلتها بمغص وتشف، وعداء كبير لجميع الأيام التي كنت فيها نكرة...أشد أهمية من إرضاء مشته.

---

[1] المصدر السابق، ص136.

يا إلهي... ابتدأت رعشتي مرة أخرى. والسؤال القديم نفسه، يتكرر:
من هو المتقي؟ وهل فعلا يوجد كائن بهذا القلب، وكان من الممكن أن أكون الآن في فراشه؟[1]

ينهج الحوار في هذا المقطع، في غالبيته أسلوبا مباشرا مضمونه البحث في قضية أسر خميلة، وحقيقة المتقي، هل هو موجود أم أنه مجرد اسم اسكن الخوف، وبث الرعب في النفوس. وداخل هذا النسيج عبارات: مغص وتشف، عداء كبير، نكرة، رعشتي. حملت الكثير من الدلالات ناتجة عن الخوف الذي سيطر عليها بسبب ما عانته حاملة آلام الأسر، وآمال التحرر منه، والذي بثه فيها الخصي لولو:

ثقي بي حبيبتي النعناعة... ثقي بي أرجوك.

لكن اسم النعناعة هو رمز هويتها في بيت أم الطيبات، لذلك تريد التخلص منه حتى يبعث فيها الأمل في استرجاع هويتها المسلوبة (خميلة). ويبدو أن بصيص الأمل قد لاح:

كان ثمة حوار ضاج بين أمي جويرية، ورجل كان موجودا في بيتها:

نحن متعجلون أمي، متى تسلمين النعناعة؟

كان يسأل. والأم المبجلة ترد: إنها مرهقة يا واسطة الخير... إنها نائمة.

هل هي طاهرة أمي؟ نعم طاهرة... كما فهمت من بيت أمك، أم الطيبات.

تخيلت واسطة الخير يلعق شفتيه بلذة، ويصر على أسنان ناتئة صفراء... ما دامت النعناعة ستزين فراش قائد الثورة. إذن هل نأتي غدا؟

نعم يا أمير، تعالى غدا، وتجد كل خير.[2]

عمد الراوي هنا إلى إقامة تفاعل حواري بين جويرية ورجل كان موجودا في بيتها، والذي كشف لنا على لسانه، أنه كان يريد النعناعة، لأنها المتعة المميزة، والتي يتمناها الكثير، ولكن ردة فعل جويرية ربما تدل على أنها تحتكرها لأحد أحبتها، تعبيرا عن محبة كبيرة له، أو مجازاة له صنيع عمل ما قدم لها، لذلك تظاهرت بأن خميلة متعبة رغم أنها أصبحت طاهرة، يعني جاهزة لأن تكون آلة متعة لأحد القادة، وقد يكون المتقي. وزحزحته بطريقة ذكية. لكنه لم يتحقق لجويرية ما أرادت فقد تمكن أحد الملثمين من أخذ خميلة خارج أسرها:

---

[1] المصدر نفسه، ص127.

[2] المصدر نفسه، ص178 . 179.

كان أحد الملثمين يحمل سيفا ملونا بالدم... كان متعجلا جدا، اقتلعني من وقفتي الواجفة، هرول بي إلى الخارج، وضعني على ظهر ناقة باركة، وركب، وأحاول الصراخ، ويهمس:

لا تصرخي يا نعناعة ... لا تصرخي، نحن في الطريق إلى التحرر. سنخرج حالا. أعدك بذلك.

ـ خميلة يا

غازي، خميلة يا لولو.[1]

يكشف المشهد الحواري عن حالة الهلع والرعب الذي تملك خميلة من أن تكون قد تعرضت للخطف وما ينجر عنه (أحاول الصراخ)، فلا يكون حالها أفضل من حال بعض صديقاتها من قبل، فمنهن من قتلت وبأبشع الطرق، ومنهن من اغتصبت، ثم قتلت. لكن الملثم طمأنها بأنه يسعى لتحريرها ليس إلا. وقد أحدث هذا نوعا من الفضول والتشويق، لما قد يحدث. هل ستنجو، وتعانق الحرية من جديد؟

هل تسترجع هويتها وتتخلص من اسم النعناعة، الذي صار هاجسها، الذي يذكرها بمعاناتها وما هي عليه: ـ خميلة يا غازي، خميلة يا لولو.

وتواصل سرد مأساتها، وهي في طريقها إلى التحرر:

كنت أستدعي الأمل الذي كان في الحلم ... أسأل والناقة الآن تراوغ الفخاخ كلها، وتواجه الصحراء:

من هو المتقي يا لولو. المتقي فكرة يا نعناعة، وليس شخصا بعينه، هل تفهمين؟

خميلة يا لولو... خميلة ...

كنت أفكر، أفكر بلا ضغينة... يتمدد شعار الخسارات الذي طمسته الغرابة، على ظهر ماريكار... ولو صادف والتقيت المتقي ... سأتحول إلى قاتلة ... قاتلة أفكار ... قاتلة للعقول التي تستخدم الأفكار، وتظل بها.

هل تراني زهرة أخي لولو؟ كان الخصي الغازي، منتبها للطريق

هل تراني زهرة أفلتت من النار يا لولو؟ نعم يا نعناعة ... لكن النار ماتزال متقدة، وفيها زهور حية. خميلة يا لولو ... خميلة ... خميلة.[2]

---

[1] المصدر السابق، ص179.

[2] المصدر نفسه، ص180.

أدت اللغة في هذا المقطع دورا متميزا جليا في انتقاء المفردة العامرة بالإيحاء، والجملة التصويرية الوصفية، والتراكيب المجازية، واستخدام اللفظة في غير ما وضعت له أصلا، استخداما استعاريا: استدعي الأمل، يعدو معه الأمل، تراوغ الفخاخ، تواجه الصحراء. هذه اللغة عبرت عن حلم خميلة الذي طالما صاحبها في الفرار من الأسر، والتخلص مما هي فيه، والذي صار شبه مستحيل، وكحقيقة أدخلها في متاهة التفكير المضني، الذي جعلها تبحث عن حقيقة المتقي، الذي لم تره العين، لكنه سكن العقل.

ويواصل الروائي في انتقاءه للألفاظ الدالة، التي أسهمت في تشكيل جمل مكثفة، تراوحت بين التشخيص والتجسيد لتدخل خميلة في هوس، وتفكير مضني في شعار أمبيكا المرسوم على ظهرها (زهور تأكلها النار) والذي لم يغادر مخيلتها، جعلها تبكي ماضيها وحاضرها لهول ما هي فيه، وما قد يحدث لها وفي هذا تقول: ضغينة، طمسته الغرابة، قاتلة أفكار، تراني زهرة، متقدة. هذه العبارات ما فتئت تتكرر في تفكير خميلة، لأنها لا تصدق أنها قد تخرج من نار المتقي وجبروته، وتصير حرة وقد أخذت اللغة بعدا انفعاليا، يعبر عن أحاسيس البطلة ومشاعرها، والتوترات النفسية التي تعيشها. وتؤدي وظيفتها في التعبير عن تلك العواطف والانفعالات، واثارة مشاعر الآخرين. فتقول:

فجأة تذكرت النبع الكبير، وأنني قد أساق إليه، وعاودني الخوف من الموت مرة أخرى، بعد أن طردته. هممت أن أسأل الخصي، سألته بالفعل، وصوتي بعيد في حلقي:

– هل تأخذني إلى أم الطيبات ومنحدرة؟

– لا ...

ب ـ الحوار الداخلي:

شكل الحوار الداخلي في هذه الرواية، أهم مكوناتها السردية، لأنه يمثل أصوات الشخصيات بما فيها الساردة، وله وظائف عدة أهمها: الكشف عن خبايا الذات للشخصية، والتصريح بما ينتابها من هواجس ووساوس، وأفكار مدفونة لا يمكن أن تصرح بها إلا في لحظة معينة[1] وهذا ما يؤكده المقطع الحواري الآتي:

كانت ثمة أسئلة كثيرة، ممغوصة، وتخرج من الكبد والأحشاء، كنا نتشاركها ولا نمل مشاركتها:

[1] ينظر: أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف بن عيسى، جامعة وهران، 201/ 2015، ص228.

لماذا كل هذا؟ لماذا هناك في الدنيا، من يتبنى التدمير، والخراب وسحل الدم، وتوجد آلاف الطرق التي يمكن أن تسلك من أجل تعمير المدمر أصلا، آلاف الحيل لصناعة ضحكة، لاختراع ابتسامة، لردم سكة موحلة؟

لماذا ستموت تلك الشجرة الوارفة الظليلة، ويمتلئ بالدم ذلك الوعاء النظيف، ويذوي جمال تلك الحسناء، وتتهدم بقسوة تلك الجدران التي شيدها أجدادنا حين بنوا السور إحدى أهم المدن تجاريا واقتصاديا في البلاد كلها؟

لماذا لن تكون هناك تجارة، ولا زراعة، ولا رعي، ولا فصول دراسية، ولا قوافل تجارية تدخل المدينة، وتخرج، ولا أي لمسة رائعة من لمسات الحياة الرغدة؟

لماذا لسنا في بيوتنا الآن؟ ولماذا أعيننا مفتوحة عن آخرها، ولا نعاس فيها، وقد أصبح نوما المستقبلي بيد غريبة قد تسمح به، وقد لا تسمح، وقد تحيله نوما أبديا؟

وفي النهاية، وبجدية كبيرة، نعم بجدية مذهلة، ومرهقة: من هو ذلك المتقي قائد الثورة كما يسمونه؟ وكيف نبع فجأة، ونبعت فكرته المدمرة، وانضم إليه كل هؤلاء الأتباع الذين وصفوا بالجبروت، وأنهم يتبعونه بتفان، لو دخل النار، دخلوها، ولو سقط من جبل، ولو مات في أي لحظة... ماتوا؟.[1]

يتجه الحوار الداخلي في هذه الرواية، إلى صراع ضمني بين البطلة من رؤية ذاتية، وتطلع إلى الغد الزاهر، المنبعث من روح علم الجمال، الذي درسته، ومن الحياة الثرية المترفة المرتاحة التي كانت تعيشها. لذلك تراها رافضة للواقع المؤلم الذي هي عليه رفقة أهل السور، تزاحمت الكثير من الأسئلة في ذاكرتها، علها تجد لها جوابا، فتقول:

كانت ثمة أسئلة كثيرة، ممغوصة، وتخرج من الكبد والأحشاء.

هنا كانت أولى محطات صراع الأسئلة الداخلي، والحوار الضمني الذي تجريه مع نصفها الآخر، محاولة فهم ما يجري، فتتساءل بصوت عال، على الرغم من أنها كانت توجه السؤال لأي شخص آخر: آلاف الحيل لصناعة ضحكة، لاختراع ابتسامة، لردم سكة موحلة؟ لقد أرادت لهؤلاء أن يكونوا انسانيين، يبعثون الفرح والسعادة في أنفس، فلماذا لا يقومون بذلك يا ترى؟ لماذا لا تكون الحياة عادية، ويعيشون في المدينة، فتدب فيها الحياة الاقتصادية التي ترجع لها الضوضاء والجلبة، التي تبعث الحياة في الأجساد...وما زادها حسرة، تشريدهم، واخراجهم عنوة من ديارهم والتي حولوها خرابا. وهن إلى سبايا، وهم إلى محبوسين.

---

[1] زهور تأكلها النار، ص82.

لعل من أبرز السمات الأسلوبية توهجا في هذا المونولوج الذي تزاحمت فيه الأسئلة التي لبست ثوب الإنسانية الصادرة عن خميلة، ولكنها تندرج في الإطار الجمعي العام، فهي تريد لهؤلاء أن يكونوا انسانيين، وقد انعكس ذلك في مضمون الحديث: ستموت تلك الشجرة الوارفة الظليلة، ويمتلئ بالدم ذلك الوعاء النظيف، ويذوي جمال تلك الحسناء، وتتهدم بقسوة تلك الجدران. تزاحمت كل هذه الصور لترسم لنا صورة مفزعة لأناس متعطشين للدم، وقتل كل ما هو جميل، فقد طالت أيديهم حتى القلوب إذ أسكنوها الخوف والقسوة والكره، لهؤلاء الذين تجردوا من كل ما يمت للإنسانية بصلة، في ثوب ديني، استباحوا به أفعالهم وأعطوها جواز سفر تحت غطاء الشرعية التي تبيح لهم كل شيء.

ينطلق الروائي في تعامله مع اللغة في هذا الملفوظ السردي الحواري، من بعد واقعي تعبيرا عن الواقع الذي تجسده هذه الأحداث، إلا أنه أكسبها بعدا جماليا، يقوم على الإيحاء، والتخييل الذي صنعته بعض الصور المجازية بصفة عامة منها: صوت متشنج، الحيات قصت رؤوسها، معمعمة بليدة، أماكن المأساة. ففي هذه العبارات بعض التدفق اللغوي الذي كان مشبعا بالعمق والإيحاء وقوة التأثير، وصولا إلى كشف الغطاء اللاإنساني للمتقي ورجاله، الذين استباحوا كل ما يخدم رسالتهم المزيفة، من ذبح وقتل ونهب وتشريد، وما زاد من زيفهم وبشاعتهم حيونتهم الجنسية التي لا حدود لها. وقتلهم العشوائي، والمرعب على مرأى حشود من الناس، والمحبوسين والسبايا والمشردين، كوسيلة للتخويف، ورسالة صريحة أن من يخالف أوامر المتقي ورجاله، هكذا يكون جزاءه، مثلما هو مصير طائعة، الذي يوضحه النص الحواري التالي:

وشخصيا أصبت بما يشبه شلل المخ، لدقائق، ثم استوعبت: البيت الطاهر؟، يا إلهي إذن تلك التي ذبحت بالسيف، لا بد فرت من بيت شبيه ببيت أم الطيبات، وسمعت واحدة اسمها ثريا، ويلقبونها بالقصبة لشدة نحافتها، وهي أيضا مسلمة، ماتزال ملطخة بالشوائب حسب تفسير نص المتقي، سمعتها تهمس ووصلني همسها كأنه رصاص:

إنها طائعة، أختنا التي فرت منذ ثلاثة أيام.

طائعة؟ حتى استغرابي كان مرهقا، مكدودا ... طائعة؟

نعم للأسف..... ردت الفتاة، ووجهها ميت

لابد أنها ذهبت تبحث عن أهلها، وعثروا عليها أثناء بحثها، وجاؤوا بوالدها العجوز، مجبرا ليوافق على ذبحها. أضافت، وقد أصبح صوتها، سراب صوت.

هل هذا معقول؟ هل هذا ممكن؟ هل هي فكرة من سمي المتقي، لتطهير المكان من الشرك، وبذر المساواة والعدل؟ أم فكرة منحرفة، استخدمها أشخاص غير مؤهلين لتلقي الأفكار، وذبحوا بها فتاة من ملتهم، ولا ندري من ذبح غيرها؟

كنت أفكر أفكاري وتساؤلاتي ولا أستطيع إلا تكرارها، لمئات المرات، حتى تحين لحظة الخلاص.[1]

رصد الروائي في هذا المقتطف الحواري الدلالات النفسية لخميلة: أصبت بما يشبه شلل المخ، هذه العبارة تحيلنا إلى عدة احتمالات، دالة على الصدمة القوية التي تعرضت لها، وبها اختزل واقع خميلة، وما هي فيه وعليه، خصوصا أنها أيقنت من خلال ما سمعت، أن الفتاة التي قطع رأسها تكون صديقتها طائعة، مما زاد في تدهور حالتها النفسية، وقد ظهر عليها ذلك:

استغرابي كان مرهقا، مكدودا، سراب صوت.

فالروائي انتقى كلمات ذات حمولة مكثفة، ليجعل حالتها ومشاعرها مجسدة لردة فعلها، وللمعنى الفكري المحتضن لهذا الانفعال الخاص، فالصوت مرهق ومكدود، وصار سرابا إذ أعطاها صفات تخييلية، وإيحائية غنية دلت على هول الخبر الي وقع على سمعها كالصاعقة، أثر عليها نفسيا وفكريا أدخلها في هوس وهلوسة، فعقلها لم يستوعب ما أقدم عليه المتقي ورجاله، مما جعلها تعيش صراعا داخليا: هل هذا معقول؟ هل هذا ممكن؟ هل هي فكرة من سمي المتقي، لتطهير المكان من الشرك، وبذر المساواة والعدل؟ أم فكرة منحرفة، استخدمها أشخاص غير مؤهلين لتلقي الأفكار، وذبحوا بها فتاة من ملتهم، ولا ندري من ذبح غيرها؟ ربما هذا التزاحم في الأفكار والتساؤلات التي لم يستوعبها العقل ولا يتقبلها الشرع والمنطق نتيجة التناقضات الصاخبة التي يحملها، كانت ملاذا ومتنفسا يشغلها عما هي فيه، خصوصا وأنها أيقنت أنه لا خلاص من أسرها سوى القتل، أو أخذها آلة متعة لأحدهم.

2- المعطى الايحائي في اللغة:

أ ـ الحوار الخارجي:

[1] المصدر السابق، ص150.

استخدم الروائي في هذه الرواية الحوار بنوعيه بطريقة إبداعية وبلغة جمالية راقية تجعل من القارئ أو المتلقي يكشف عن العلاقة القائمة بين شخصيات الرواية ونلحظ ذلك في عبارة تبين لنا مدى نضج خميلة البطلة وبداية تعلق ميخائيل بها:

كان تمييز زجاجاتي جدا، ولا يخلطها جيدا، ولا يخلطها بزجاجات الآخرين وطلب مني مرة أن أسأل علم الجمال الذي درسته، إن كان يسمح بحدوث مثل هذا التقليد الغريب؟

قلت له كاذبة وأضحك:

علم الجمال يعتبر هذا التقليد شيئا رائعا، وينصح الجميع باستخدامه.

ضحك بدوره لكنه لم يطرح سؤالا آخر.[1]

في هذا المقطع جعل الروائي البطلة تبدو مميزة وفي شهر أكثر تميزا، فجاءت لغتها انفعالية ورغبتها جامحة في الاستيلاء على قلب ميخائيل الذي يرى أن هذا التقليد ليس ناجعا للتعبير عن المشاعر، ربما تلمس ذلك في علم الجمال الذي درسته، فكانت ردة فعلها توحي على مدى إعجابها وسعادتها بما قام به ميخائيل، والذي يترجم مدى حبه لها ورغبته في الارتباط بها.

ويظهر لنا مقطعا آخر يصور لنا فيه الروائي الحوار الساخن بين خميلة وماريكار فندوري في قولها:

لم أنم يا خميلة، لم أنم أبدا. لماذا؟

كنت أفكر في جمعة العائد واسطة الخير الذي أخذ أمبيكا. لماذا تفكرين فيه؟ هل عشقته من النظرة الأولى؟ قلت بتثاقل، وأعرف أن طرحي غير ملائم ولا حتى طريف.[2]

ويبين لنا مقطع آخر في حوار بين أم الطيات وأحد ثوار المتقي: قل من تريد من يأتي يا واسطة الخير. قال وكان صوته ضخما، أو ربما ضخم خصيصا لهذه الغاية:

أريد الخنساء. كان يتحدث عن أمبيكا بسواس بالطبع.

أم الطيات صرخت بصوتها الواهن: الحامل؟ نعم

لكنها لا تصلح زوجة ولا جارية، لماذا يريدها الامير؟ لا أعرف... أنا واسطة خير مبعث ليس إلا.[1]

---

[1] المصدر السابق، ص52-53.

[2] المصدر نفسه، ص128

هذا الحوار قائم على الوصف والتحليل، فلكل متحاور وجهة نظر خاصة وموقف خاص من القضية التي يتحاور فيها، والتي يبرز لنا من خلالها دهشة واستغراب أم الطيات لطلب أحد الثوار. واعتمدت جمل هذا الحوار على المباشرة القائمة على الطلب والجواب، ودلت على همجية الجهاديين التي لم يسلم منها حتى الحوامل. كحال الخنساء المتعبة والواهنة والتي لا يمكنها أن تلبي رغبات أحد الأمراء أو تكون له كما يريد. لكن أم الطيبات بطلبها تتفاجأ للمتعة، رغم الحالة التي هي عليها، وهذا يطرح الكثير من التساؤلات، والتي نجد إجابة لها فيما بعد، إذ يتضح أن هذا الرجل انتحل شخصية أحد رجال المتقي لإنقاذها، وقد كان له ذلك فعلا لأنه زوجها.

يواصل الروائي سرد مآسي نساء مدينة السور، ليوقف محطته هذه المرة عند أهم زهرة من الزهور التي قد تأكلها نار المتقي أو أحد رجاله، من خلال هذا المقتطف الحواري:

ستزفين لإمام المتقين، أبشري يا نعناعة أبشري.

وبهت ... إمام المتقين؟ المتقي مشعل الثورة؟ غير ممكن؟

وتعود وتسألها:

- ما الذي يبكيك يا نعناعة؟ ألست سعيدة؟ ألست راضية؟
- لا شيء أمي.

وحقيقة لا شيء محددا، فكل شيء غدا مأتما، وكل شيء يبكي حتى ولو كان من المضحكات.

- ما الذي يبكيك؟
- لا شيء أمي.[2]

يبدو أن حياة خميلة بدأ تدرجها بالعكس فمن خميلة الفتاة الجميلة الثرية الطامحة، والتي يحذوها الأمل في حياة سعيدة رسمت معالمها رفقة خطيبها، إلى النعناعة الفتاة التي سرقت منها حياتها وهويتها فأصبحت سبية تعيش مرحلة التطهير لتصبح جاهزة كآلة متعة للمتقي أو أحد رجاله. ويبدو. أن اللحظة قدا حانت، وردة فعلها بالبكاء توحي بذلك، إنها لحظة موتها وهي حية. هذه الصورة العكسية حاول الكاتب من خلالها إبراز حجم المعاناة

---

[1] المصدر السابق، ص125

[2] المصدر نفسه، ص169

التي عاشتها البطلة أثناء الأسر في مشهد سردي حواري يجعل المتلقي جزءا من هذا الحدث، ومتشوق لمعرفة نهاية الحدث.

ينتقل بنا الروائي إلى مقطع حواري آخر مباشر بين النعناعة (خميلة) والغازي لولو:

لا تخافي يا نعناعة... نحن خارج السور... نحن في عراء كبير ممتد وسننجو ... كما وعدتك.

وتعود وتسأل:

ماذا حدث يا غازي؟ ماذا حدث أخي لولو؟

كان صوته هادئا ومتألقا وبدا لي الصوت المناسب حد الإعلان أنباء جيدة:

حررتك من بيت أم الكبيرة، ومن السور كلها... قتلت كثيرين وجرحت كثيرين، لكني حررتك لا تخافي... لست قاتلا لكن الضرورة.[1]

النص يحيلنا إلى أن شمس أحلام النعناعة بالحرية قد بدأت خيوطه الأولى تعانقها كواقع، قد يسافر بها إلى خرج أسوار السور، في رحلة إلى جنة جحيم جديدة ثمنا لحريتها، هذه الرحلة محفوفة بالخوف والمخاطر، وبحالة نفسية سيئة للنعناعة يبطنها الخوف من العودة إلى بيت أم الطيبات مرة أخرى، لكن الغازي لولو راح يطمئنها ، ويؤكد لها انها صارت خميلة، هذا الاسم الذي يمثل الماضي بكل تفاصيله، يمثل استرجاع الهوية ، فوق كل هذا يمثل المستقبل الذي ستجتمع فيه الأضداد، تجتمع الحرية مع الغربة، والسعادة مع الحزن، والأمل مع اليأس...إلخ.

ويتواصل سرد سيناريو الهروب، للخروج من النار التي أحرقت كل ما هو جميل في النفس، وها هو لولو يوشك على الخروج من دائرة العبودية إلى الحرية رفقة خميلة في مقطع ينهي بها الأحداث:

كان يبكي، ابكي معه: شعرا يا لولو...

أقول من بين دموعي ما زلنا داخل النار.....

ثم يكمل، ودموعه تنهمر: ما زلنا داخل النار يا نعناعة، وأنا أبكي برعونة: خميلة يا لولو.[2]

إن البكاء في مثل هذا الموقف، يوحي بشدة الخوف، من عدم النجاة من النار، هذه الأخيرة سرقت من خميلة أنوثتها، وهويتها، وحريتها، وسرقت من لولو حريته وذكوريته. ولا

---

[1] المصدرالسابق، ص171.

[2] المصدرالسابق ، ص187.

يبدو حاله أفضل من حالها، ولربما هو أسوأ، ولهذا أصر على الهروب، وأنقذ معه السبية المميزة، التي يمكن أن يكون قد أعجب بها. وتواصل سرد مسرحية فرارها فتقول:

بعد مسافة ليست طويلة، وليست قصيرة، سمعته يتحدث:

السلام على أهل الهداية والتقوى.

رد صوت:

وعليكم السلام، ماذا لديك؟

جسد ملعون لملحد نحيس، قتلوه في السور هذا الصباح وأمرني رسول سيدنا المتقي أعزه الله وأكرمه بأن أدفنه في الصحراء بعيدا عن الحضر، منعا للنجاسة.

ابتعدوا .... ابتعدوا.

سمعت أصواتا عدة تهدر:

أعز الله المتقي وأكرمه، أسرع به... أسرع لعنة الله

بعد فترة صغيرة بدأ يصرخ

نجحنا يا نعناعة.... نجحنا.[1]

استعمل لولو المراوغة من أجل إتمام تمثيليته، إذ جعل خميلة جثة ملعونة فوق ظهر الإبل، قتلت من طرف الجهاديين، ربما ارتكبت ذنبا مخالفا لدينهم، أو خالفت قانونا من قوانينهم المسنونة حسب شريعتهم. ويبدو أنه نجح في ذلك وتم خروجهما بنجاح من النار، وأنهى مسرحيته من خلال تظاهره بأنه أحد رجاله.

كان لهذا الحوار دور بارز وهام في الكشف عن أغوار الشخصية وأعماقها ويحمل دلالات واسعة ومعان متعددة، ساهم من خلاله في تعميق المعنى وتجسيده لحظة هروب وفرار خميلة من الأسر بمساعدة "لولو الخصي" الذي لم تعرف هويته والذي انتشلها وأنقذها بعدما فقدت الأمل في لحظة من اللحظات.

ب _الحوار الداخلي:

وظفه الروائي بنوعيه، خاصة في المقاطع التي تتصف بالطبيعة الوجدانية الذاتية، كاشفا من خلاله الحالة الشعورية لكل شخصية، ومثال ذلك هذا المقطع:

"لم أفكر في ذلك الأمر حقيقة ولم أسأل أبي وأمي وظللت أردد بيني وبين نفسي دائما: إنها سطوة كيوبيد، إله العشق حين يؤسس العواطف، ويبينها ويجعلها متاحة لمن يريد".[1]

[1] المصدر نفسه، ص188.

الظاهر أن خميلة، وقع لها ارتداد في تفكيرها، فبعد استغرابها من زواج أمها، المرأة الجميلة الراقية المتحضرة، بأبيها الرجل القبطي، الذي هو عكسها في كل شيء، بدأ الخوف يزورها من أن يكون حالها كحال أمها في الحب. فالحب كما يبدو من خلال هذا المقطع، لا يعترف بالقوانين ولا المعايير، فهو يدخل القلوب دون استئذان، ولا قواعد وشروط، وهذا ما زاد في خوفها، من أن تقع في حب لا يتلاءم وشخصيتها، ومستواها الاجتماعي والفكري.

وربما هذا الحب غير المتكافئ أثر بعد ذلك على فاليرينا، التي اختارت العزلة الداخلية، فصارت غائبة وهي موجودة، إذ كانت قليلة الكلام، تحدث نفسها في الغالب فأصبح الصمت أنيسها، والمرض صديقها، وبهذا يكشف لنا عن المعاناة النفسية السيئة لها.

وربما حال خميلة وهي في الأسر لم تكن تختلف كثيرا عما مرت به أمها من قبل، فهي تصارع تفكيرها في حقيقة حياتها أو موتها:

"الحقيقة لا أستطيع الجزم بأنني كنت حية، حين اشتد الهدير وامتلأت سراديب ساحة المجد بالدم، لم أكن أرى جيدا، وأحسست بأنني أطير أو أركض أو أدفن في حفرة عميقة لا أدري بالتحديد".[2]

إن الحالة النفسية التي هي عليها سيطرت على مخيلة خميلة بهواجس وخيالات وظنون حول ما قام به الجهاديون الملثمون بالمدينة واستباحوا أهلها، وقتلوا رجالها وسبوا نساءها باسم الشريعة والدين، يوحي بدينامية سردية، اختلطت فيها حواسها من شدة الرعب والخوف كاشفا مما قد يحدث لها، وعن الحالة الشعورية لها. بالإضافة الى محاولة تصوير حجم الكارثة التي أصبحت بها مدينة السور من خلال هذا الحوار الداخلي الذي يلامس نفسيتها فقد استطاع الكاتب اقحام القارئ ليغوص في أغوارها.

وفي موقع آخر تحاور خميلة نفسها، في قولها:

"ترى ماذا حل باللسان الغجرية؟ وماذا حل بفستاني البنفسجي، الغالي الذي ترتديه؟ لقد صارحتني بوقاحة، ونحن في جمر السرداب بأنها ستبيعه، إن نجت وتشتري بسعره أغناما ونعاجا، ولن تتسول أو تقلم أظافر الحمير بعد الآن لتعيش، لكن كان حلما مجهضا، مثلما أحلام السور كلها في تلك الأيام، أحلاما خارج سياق الأحلام".[3]

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص15.

[2] المصدر السابق نفسه، ص90.

[3] المصدر السابق، ص99

إن المتمعن في هذا النص الحواري، يلحظ أن الكاتب أقدم فيه على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها وتساؤلاتها بشكل مباشر، فالبطلة تسترجع ذكريات ماضية أيام كانت في سرداب ساحة المجد:

"ماذا حل بفستاني البنفسجي الغالي الذي ترتديه؟"

هذا الاسترجاع يوحي بالحالة المزرية التي آلت إليها، وهي ابنة أكبر تاجر ذرة في المدينة وأحد أثريائها، صارت في أسوء حال، ثيابها رثة لا تليق بها، وتتساءل عن مصيرها. يتحول الحوار الداخلي فجأة إلى ذكريات وتداعيات، فهي ترى أن أحلامها تتبخر مثلما تبخرت أحلامها قبلا في مدينة السور وقت عزها، فقدت كل ما كانت تتمتع به سابقا حتى هويتها واسمها وتحولت إلى شخصية أخرى مهمشة لا قيمة لها حتما، وهي الآن سبية في يد جنود المتقي وقد أعطوها اسما جديدا "نعناعة" ويتم تطهيرها باسم الشريعة والدين فتقول:

"هل سأحمل ذلك الاسم الغريب فعلا؟، هل سأنسى اسم خميلة الذي أحبه؟ وجماري، وميخائيل، وماريا، وأمي الايطالية الجميلة".[1]

كل هذا يساعد المتلقي على معرفة الشخصية، وفهم تصرفاتها واستيعاب أفعالها. وتخيل صورتها الجديدة كأحد السبايا.

[1] المصدر نفسه، ص109.

الخاتمـــــة

في ختام هذه الدراسة توصلنا إلى النتائج التالية:

ـ اختلف النقاد من العرب والغرب حول وضع مفهوم محدد للشعرية، إلا أنهم اتفقوا حول اعتبارها أساس بناء الإبداع في سعيها إلى التحكم في قوانينه وآليات الإبداع فيه، أثناء الممارسة الفنية، وذلك بوجود قارئ فاعل يكشف خبايا النص وجمالياته.

ـ الشعرية وظيفة من وظائف اللغة، تقوم على تحريك المشاعر وإثارة الإيحاءات المختلفة عن طريق التلاعب الانزياح.

ـ إن التنويع في الخصائص الفنية التي استخدمها الروائي في عرض أحداث روايته، والتي منها: الحوار، الوصف، المجاز، الدلالة والإيحاء، الأساليب الإنشائية والخبرية، عمق أدبية الرواية وأرسى في أحداثها معالم الشعرية.

ـ أثار العنوان لدى أمير تاج السر الكثير من التأويلات، وحفل بالرمزية والإيحائية والتكثيف، فقد شكل العنوان الرئيس لديه البؤرة النصية التي تتمحور حولها الرواية، ومن ثم كان العنوان نفسه وسيلة اتصال بين الرواية والمتلقي.

ـ يحيل العنوان الرئيس في الرواية أيضا إلى المحور الرئيس الذي يدور حوله النص، فكان تأثيره واضحا في الرواية بشكل عام من بدايتها وحتى نهايتها، وهذا الترابط العضوي بين العنوان ونصه يولد دلالة كل منهما.

ـ يتكامل العنوان الرئيس مع العناوين الفرعية، كما تكاملت العناوين الفرعية فيما بينها، فاتصلت على المستويين الكلي والجزئي ببعضها، سواء من حيث انتشارها الأفقي في نسق الصياغة، أو في المجال الموضوعي الذي تتوالد فيه من بعضها.

ـ كان للمكان حضور بارز؛ دلاليا وعلاميا، في فضاء زهور تأكلها النار، فالعلامات اللغوية التي تخص المكان بأبعاده المختلفة تغطي مساحة واسعة من النص، وقد أدت دورا رئيسا في تماسك البنى العلائقية بين مكوناته وتمتينها.

ـ يتجدد المكان ويكتسب مساحة أكثر من الفاعلية من خلال ما تقوم به شخصيات الرواية من أفعال تؤثّر على أحداثها، كما في نموذج شخصية المتقي ورجاله، الذين قاموا في حدث الرواية بأعمال هدم وتخريب للمكان الأليف. وبناء أماكن جديدة للأسر، والسجن...إلخ.

ـ نجح تاج السر في خلق نوع من الألفة بين المكان والمتلقي، وذلك من خلال تعميق إحساس المتلقي بالأماكن التي اختبأ فيها أهل السور من بيوت الأسر، خصوصا أماكن

تواجد النساء كسبايا من أجل تطهيرهن. وقد نقل المؤلف ذلك بكل تفاصيله، من خلال المشاهد الوصفية بشكل عام، والمشاهد التي وردت على لسان السارد بوجه الخصوص فرسم لمكانه لوحة فنية لغوية، ضاجة بالحركة والحياة، فخرجت لغته من المستوى التوصيلي إلى المستوى المجازي، مما جعل للوصف دورا بالغا في تحقيق شعرية المكان.

ـ تزاحمت أسماء شخصيات كثيرة في الرواية فزاحمت الوصف، وشوّشت على تفاصيله. وكان من الأفضل لو أن الكاتب ركز على شخصيات معينة مثل ماريكار أو أمبيكا الحامل أو حتى الغجرية وعمّق أكثر تفاصيل ماضيهم، ليكونوا أقرب إلى المتلقي، فيتعلّق بالشخصيات ويشعر بهم.

المراجع والمصادر

المصادر:

1. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط3، سنة2000.
2. أمير تاج السر، زهور تأكلها النار، مكتبة الرمحي أحمد دار الساقي 2016، ص14
3. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 2003.
4. حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
5. عبد الدين مناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاحية في ادبية الادب، ط1، دار مجدلاوي، 2006.
6. كمال أبوديب، في الشعرية، مطيعة الأبحاث العربية، لبنان (د.ط)، ص14.
7. مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، كلية الآداب، جامعة البصرة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

الكتب المترجمة:

8. أرسطو طالس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، الناشر مكتبة أنجلو المصرية (د ط).
9. باشلارغاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سنة 1980.
10. تزفيتان تودوروف، الشعرية،تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2.
11. جنيت جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1.
12. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خاندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة رقم 368 القاهرة، 2003 مادة Description.
13. جينت جيراد1999 مدخل الى جامع النصر، عبد الرحمان ايوب، سلسلة المعرفة الادبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار تويفال، دار البيضاء، المغرب، (د.ط).
14. ديفيد دينش،مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،تر محمد يوسف،دار صادر بيروت 1967.
15. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، 1975 م.
16. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، 1988.
17. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988.
18. ستيفن أولدمان، دور الكلمة في اللغة، تر: الدكتور محمد يشير، مكتبة الشباب، 1975.
19. كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب ط1,
20. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الحديثة، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت، لبنان، ط1 1997.

المعاجم:

21. ابن منظور،لسان العرب، ج 1، دار إحياء التراث العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1999

22. أبو الحسن حمد بن فارس بن زكرا،معجم مقاييس اللغة،تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

23. التويجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج 2

24. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، ص84.

25. شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية،جمهورية مصر العربية،ط 4، 2004، ج 3 1979.

26. الفيروز بادي،القاموس المحيط،مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقوسي،ج 2، فصل الشين،باب الراء،

27. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009،

المراجع:

28. ابن جعفر أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت لبنان، 1956.

29. أبو يعقوب يوسف بن محمد علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان.

30. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999.

31. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ط1.

32. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

33. الباردي، محسن، الرواية العربية الحديثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

34. بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014.

35. بشير ابرير،رحلة البحث عن النص في الدراسات اللبنانية الغربية،اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2009.

36. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1986، ص61.

37. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.

38. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
39. حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
40. حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ط1 المركز الثقافي بيروت 1991.
41. حنان محمد موسى محمودة، الزمكانية وبنية الشعر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2006.
42. خالد سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش، مجلة مواقف، خريف وصيف 1984، بيروت، ع5251.
43. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003.
44. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري دار العلوم للنشر والتوزيع الجزائر 2006.
45. الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، مادة الشعر.
46. زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
47. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
48. شريط أحمد شريط، تطور البنية في القصة الجزائرية، المعاصرة، دار القصبة الجزائر، 2009.
49. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
50. ص107.
51. صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ط1، 2000، ص 163.
52. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة وللآداب والفنون، الكويت ط1، 1992،
53. الطاهر بومزبر ،أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجي في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار الغربية للعلوم ناشروت، بيروت، ط1 2007.
54. عبد الرحمان الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، الإسكندرية، دط، 2012.
55. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.
56. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي. مطبعة المدني.
57. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
58. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006.

59. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
60. عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ط1، 2012.
61. عبده عبد العزيز قليقة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.
62. عدنان قاسم، الاتجاه الأسلوبي والبنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، 2000.
63. علي جعفر العلاف، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
64. عين على العاكوب، علي سعيد الشيري، الكافي في علوم العربية، الجامعة المفتوحة، مصر، د ط، 1993، ص250.
65. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 1999.
66. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية ودراسة سيميائية في ثلاثية أرض سوداء، عبد الرحمان مشق، دار مجدلاوي ط1، 2010.
67. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر. دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
68. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
69. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سنيقطا السرد)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
70. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط7، 1979.
71. نايف معروف، الموجز الكافي في علوم العربية والعروض، دار بيروت المحروسة، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص97 بتصرف.
72. نعيم الباقي، الصورة في القصيدة المعاصرة، القاهرة، دار الأوبرا، 1992.
73. نقلا عن عبد الرحمان الوهابي القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طالس عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 [5]2011.
74. هلسا غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني ...، دمشق، ط1.
75. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.
76. ياسين النصير، الرواية والمكان الروائي، دار يتوى، دمشق، سوريا ط2، 2010، ص75.
77. ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، سوريا، ط1، 1997.

78. ينظر: شجاع مسلم، البناء الفني للرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، سنة 1994.

79. ينظر، نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، الأردن (د، ط)، (د، ت).

المجلات:

80. جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الفكر العربي المعاصر، مقال بعنوان: الشعر والفن العربي، العدد 45.44، 1987م، ص20.19.

81. جميلة قسوم، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 6، 2006، ص195.

82. سامية محصول، مجلة دراسات أدبية العدد الخامس، فبراير 2010.

83. **الرسائل:**

1. أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، اشراف عبد القادر، هي رسالة ماجيستير، جامعة ورقلة، 2004/2003.

2. عبد المالك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر 2004.

3. ينظر: أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف بن عيسى، جامعة وهران، 201/ 2015.

مواقعالأنترنت:

4. سعيد كحيل، فنيات اللغة الروائية، 2 03 2011 00-13 www- elrewa-com

الملاحق

التعريف بالروائي أمير تاج السر:

أمير تاج السر طبيب وروائي سوداني ولد سنة 1960 شمال السودان، تلقى تعليمه الأولهناك، وعاش بمصر، تخرج منكلية الطب بجامعة طنطا، وهو يعمل حاليا طبيبا باطنيا بالعاصمة القطرية بالدوحة، بدأ ممارسة الكتابة في مراحل مبكرة من حياته حيث كان يكتب القصص البوليسية، ثم الشعر بالعامية في المرحلة المتوسطة، واستمر في كتابة الشعر خلال دراسته للطب، وفي عام 1985 بدأ يكتب الشعر بالفصحى وكانت قصائده تنشر في مجلات كبيرة، ثم انتقل إلى كتابة الروايات فكانت أولى أعماله الروائية "كرمكول" الصادرة عام 1988.

نالت أعماله اهتماما كبيرا في الأوساط الأدبية، والنقدية، وترجمت بعض رواياته إلى اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية واللغة الايطالية، من أهم أعماله: "العطر الفرنسي" التي صدرت كلها عام (2010)، "زحف النحل" (2010) و"صائد اليرقات" (2010)، ترشحت رواية "366" (2013) في القائمة الطويلة كجائزة العام 2014، وكانت ضمن الروايات الفائزة بجائزة كتاب الرواية العربية للعام 2015، وصلت رواية "منتجع الساحرات" إلى القائمة الطويلة لجائزة العام 2017 بالإضافة الى رواية "زهور تأكلها النار" التي قمنا بدراستها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): حسيني عائشة الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 891271 والصادرة بتاريخ 2013/11/06 بدائرة المسيلة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي** أدب جزائري معاصر

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

تمثلات الأنثى في رواية ذاكرة الجسد

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في 06 جوان 2022

إمضاء المعني

نظر وصدق على التوقيع
06 جوان 2022

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: ٩٣٣ المؤرخ في ٢٨ -٠٧- ٢٠١٦، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): أحلام مرسلي الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 2043000228 والصادرة بتاريخ: 19/12/27 بدائرة المسيلة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي** أدب جزائري معاصر

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

نظرية الحجاج في رواية زهور تأكلها النار

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة

في: 2022/6/1

إمضاء المعني

تم التوقيع وصادق عليه بالمسيلة في: 06 جوان 2022
رئيس المجلس الشعبي البلدي

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: ٩٣٣ المؤرخ في: ٢٨ -٠٧- ٢٠١٦، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان 3

الإهداء 4

مقدمة ..... أ–ت

مدخل 05

الفصل الأول: الشعرية: من المعنى اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

أولا: الإطار المفاهيمي لمصطلح الشعرية 21

توطئة 21

1/ حدّ المصطلح لغة ..... **Error! Bookmark not defined.**22

2/ مدلوله اصطلاحا ..... **Error! Bookmark not defined.**24

ثانيا: مصطلح الشعرية في الثقافتين النقديتين العربية والغربية 29

1/ عند الغرب 29

2/ عند العرب ..... **Error! Bookmark not defined.**36

الفصل الثاني: تمظهرات شعرية اللغة في رواية "زهور تأكلها النار"

أولا: شعرية اللغة المنزاحة 47

توطئة 47

1ـ مفهوم الانزياح 48

2ـ الانزياح المجازي 48

أ ـ الاستعارة 49

ب ـ دلالة الألفاظ 57

3ـ جمالية الإنشاء وحضوره السردي 64

أ ـ مفهومه اصطلاحي 64

ب ـ أقسامه 64

4 ـ الأسلوب الخبري وشعرية اللغة..... 69
ثانيا ـ شعرية اللغة الواصفة..... 73
1ـ شعرية وصف الشخصيات..... 78
2ـ شعرية التوظيف المكاني..... 94
ثالثا ـ شعرية اللغة الحوارية.....102
1- المعطى الانزياحي للغة.....104
أ -الحوار الخارجي.....104
ب ـ الحوار الداخلي 109
2- المعطى الايحائي في اللغة 112
أ ـ الحوار الخارجي.....112
ب _الحوار الداخلي 116
الخاتمة.....142
قائمة المراجع و المصادر.....145
الملاحـــق 151
فهرس المحتويات.....
ملخص البحث .....

الملخص

الملخص: –باللغتين: العربية والإنجليزية.

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن شعرية اللغة في رواية "زهور تأكلها النار" للكاتب أمير تاج السر، وهي الرواية التي تعدّ من الأعمال الروائية المتميّزة بسحر لغتها وانزياح عباراتها وإيحاء مدلولاتها من جهة، وخصوصية توظيف الشخصيات والمكان والأحداث ضمن فضاءات السرد وجمالية اللغة وصفا وحوارا من جهة أخرى.

هكذا، يتأسس توظيف اللغة على ما لها من أبعاد جمالية وتمظهرات نصية وحضور في الملفوظ السردي الروائي، وهي ملامح فنية تستدعي مراعاة قدرتها على التشكل والتأثير والتفاعل بمنأى عن وظيفتها التواصلية الإفهامية.

وعليه، يبدو ضروريا مراعاة العناصر البؤرية المحددة للأجناس الأدبية سواء أكانت شعرا أم نثرا عند استلهام اللغة الروائية للمعطى الشعري وخروجها عن مألوف الاستعمال.

الكلمات المفتاحية: شعرية اللغة، الانزياح، المجاز، جمالية الإنشاء، شعرية الوصف، الشخوص، الأمكنة، الحوار.

The English summary

This study aims at discovering the poetics of the language in the novel " flowers eaten by fire' written by the author Amir Tadjeddine. It is a novel that is distinguished by the magic of its language, and the displacement of its phrases and the inspiration of its connotations on the one hand. And its privacy of employing of characters, places and events within the spaces of narrative and aesthetic language, description and dialogue on the other hand.

So, the use of language is based on its aesthetic dimensions, texts looks and attendance in the narrative file. They are technical features that require consideration of its ability to shape, influence and benefit from their communication function. Therefore, it seems necessary to take into account the specific focal elements of the novelist race whether poetry or prose when inspiring the novel language of the poetic characteristic and the exit from the common usage.

Key word :

Poetic language. The displacement ،metaphor ،aesthetic language ،poetic description ،characters. Places dialogue

تم بحمد الله