الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة علي لونيسي البليدة 02
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التجريب في رواية طيور أيلول لإميلي نصر الله

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي (LMD)
تخصص: **أدب عربي حديث ومعاصر**

إعداد الطالبة:
منصوري بشرى

إشراف الأستاذة الدكتورة:
نعيمة بوزيدي

الموسم الجامعي: 2024 /2025م الموافق ل: 1447ه

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة علي لونيسي البليدة 02
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التجريب في رواية طيور أيلول لإميلي نصر الله

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي (LMD)

تخصص: **أدب عربي حديث ومعاصر**

إعداد الطالبة: منصوري بشرى

إشراف الأستاذة الدكتورة: نعيمة بوزيدي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
محمد بلعزوقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	رئيسا
نعيمة بوزيدي	أستاذة التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	مشرفا ومقررا
صليحة لطرش	أستاذة التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج البويرة	عضوا مناقشا
عبد القادر سرير عبد الله	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
نصيرة علاك	أستاذ محاضر أ	جامعة مرسلي عبدالله تيبازة	عضوا مناقشا
وداد طيبي	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2024 /2025م الموافق ل: 1447ه

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

شجر الزيتون ذكرني بك ...

حتى القمح هناك بين ثنايا الأرض الطيبة أعادني إليك

كل الزوايا تذكرني بك...

هل صحيح رحلت ؟ صوت حاضر لم يغب عن مسمعي.

ها هي ذي الدموع تمشي بين سطور هذا البحث لتترك أثرها، معلنة عن نتيجة أنت رسمتها.

أزف الرحيل وافترقنا.

ها قد رحلت كطيور أيلول، لكن إلى الأبد.

دون أن ترى نجاحي...

عد أيها المهاجر.

إلى روح جدّي

سياسي عمار

الشّكر

قال الله تعالى:

﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ ۚ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيد ﴾.

سورة لقمان الآية 12

الشّكر:

بسم الله الرحمن الرحيم، بداية أحمد الله تعالى وأشكره على جزيل نعمه وعظيم فضله،

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذة الدكتورة نعيمة بوزيدي، لما قدّمته لي من دعم وتوجيه طيلة مساري العلمي، ولا يفوتني في هذا المقام أن أعبر عن بالغ الشكر وعظيم الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرّموا بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها، وفي الأخير أعبر عن امتناني العميق لأمي (جدتي) السند الأول والدائم حفظها الله ورعاها.

الملخص

الملخص:

تناول البحث موضُوع التجريب الروائي في نص (طيور أيلول)، بوصفه ظاهرة فنية مكّنت الروائية من قلب الموازين والتحرر من البنى السردية المألوفة وخلخلة الثوابت المعهودة، وقد سعينا من خلال هذا العمل إلى الكشف عن كيفية تأثير التجريب في بناء النص الروائي الحديث، وبيان مدى قدرة إميلي نصر الله في الانفتاح على مدارات التجريب واستثمار إمكاناته الفنية، وكيف أنّ لهذا الأخير دورًا في إبراز القضايا الإنسانية من جهة وإثراء التجربة الأدبية وتوسيع آفاق الكتابة من جهة ثانية، وتأسيسًا على ما سبق، تأتي هذه الدراسة للإجابة عن جملة من الأسئلة، من بينها: هل يمكن اعتبار التجريب وسيلة فعالة اعتمدتها إميلي نصر الله لتحقيق صناعة أدبية جديدة سمتها التّفرد والتميز والاختلاف، وكيف حاولت تجسيده على مستوى نص طيور أيلول؟

إنّ إدراك هذه الجوانب المعرفية لا يتحقق إلاّ عبر الاستعانة بجملةٍ من الأدوات الإجرائية والمناهج النقدية: كالمنهج الأسلوبي الذي يفتح سبيل التفسير والتحليل ويُتيح إمكان اكتشاف المستويات الأسلوبية الجمالية، أيضًا اعتماد المنهج النفسي الذي يُقربنا من الوصول إلى الأسرار التي تقبع خلف جدار الصمت وإمكانية الوصول إلى مستويات الوعي الصادرة عن كل شخصية، زيادة على هذا هناك مناهج أخرى تُمكننا من فهم دلالة العلامات الرمزية كالمنهج السيميائي.

إنّ الهدف من وراء هذه المقاربة تسليط الضوء على أبرز ميكانيزمات وآليات التجريب في الرواية، وقد تم تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة ، خُصص الفصل الأول لدراسة موضوع التجريب الأدبي ودوافعه عند المرأة، على حين جاء الفصل الثاني للكشف عن تجليات التجريب في الرواية من خلال استجلاء دلالات العتبات النصية ووظائفها، والوقوف عند آليات توظيف الشعرية، أما الفصل الثالث فقد انصبّ على دراسة استراتيجيات التجريب عبر تتبع آليات التداخل الأجناسي واستجلاء صور تيار الوعي داخل النص الروائي، بوصفها مناهل ذات طابع تجريبي ساهمت في خدمة المستويات الأسلوبية وخلق قوة تعبيرية فيها إثبات لتلك القدرة على الانتقال من المستوى العادي إلى المستوى الانزياحي.

لِنصل بعد ذلك إلى مجموعة من النتائج منها: أنّ التجريب نسيج فني جمالي يحيط بالنص الروائي ليعطيه فاعلية وروح تأثيرية، فهو مُساءلة ومداهمة تصبغ النص بحالات من التشويق والإثارة والمتعة واللذة الناتجة عن أنساق معرفية لها أبعادها الدالة.

الكلمات المفتاحية: التجريب الروائي، النص الحديث، التحرر، الاستراتيجيات، الوعي، طيور أيلول.

Abstract :

My research deals with the topic of narrative experimentation in the text "Birds of

September," as an artistic phenomenon that enabled the novelist to overturn the balance, free

herself from familiar narrative structures, and disrupt established principles. Through this study, I sought to uncover how experimentation influences the construction of modern narrative texts, and to demonstrate the effectiveness of Emily Nasrallah in opening up to the orbits of experimentation and exploiting its artistic potential.

I also sought to demonstrate how the latter plays a role in highlighting human issues, on the one hand, and enriching the literary experience and expanding the horizons of writing, on the other.

Based on the above, this study aims to answer a number of questions, including: Can

experimentation be considered an effective means adopted by Emily Nasrallah to achieve a new literary production characterized by uniqueness, distinction, and difference? and how did she attempt to embody this in the text "Birds of September" ? Did she succeed? The aim of this approach is to shed light on the most prominent mechanisms of experimentation in the novel.

This research has been divided into three main chapters. The first chapter is devoted to

studying the subject of the Arab feminist novel and experimentation, while the second chapter is devoted to revealing the manifestations of experimentation in the novel by clarifying the

connotations of textual thresholds and their functions, and examining the mechanisms of

employing poetics. The third chapter focuses on monitoring the mechanisms of experimentation employed in the text of the novel by examining the features of openness to other literary genres and images of the stream of consciousness, as these are sources of an experimental nature that have contributed to serving the stylistic levels and creating an expressive force within them that demonstrates this ability to move from the ordinary level to the displacement level. Understanding these cognitive aspects can only be achieved through the use of a set of procedural tools and critical approaches: such as the stylistic approach, which opens the way for interpretation and analysis and allows for the discovery of aesthetic stylistic levels. Moreover, we tried to adopt the psychological approach, which brings us closer to uncovering the secrets that lie behind the wall of silence and the levels of awareness emanating from each character. In addition, other approaches enable us to understand the significance of symbolic signs, such as the semiotic approach.

The study reached a set of results that help us understand this topic related to

experimentation in modern texts. It can be said that experimentation is an aesthetic artistic

fabric surrounding the narrative text, giving it effectiveness and an influential spirit. It is a sort of questioning that imbues the text with states of suspense, excitement, pleasure, and enjoyment resulting from cognitive systems with their own significant dimensions.

Keywords: Narrative experimentation, modern texts, liberation, strategies, awareness , birds of september.

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

الإهداء: 1

الشّكر..... 2

الملخص 4

فهرس المحتويات..... 7

مقدمة: ..... أ

مدخل:إشكالية المصطلح..... 8

1-1التجريب والحداثة: 18

1-2 التجريب والإبداع:..... 20

1-3 التجريب والحساسية الجديدة: 21

1-4 التجريب والخلق:..... 23

1-5 التجريب والتجاوز: 24

الفصل الأول:التجريب الأدبي ودوافعه عند المرأة..... 28

المبحث الأول: دوافع التجريب عند المرأة:..... 29

1- الكتابة لأجل الإبداع:..... 29

2- الانفتاح والتحرر: 31

3- ارتياد آفاق التحديث: 34

4- تحقيق الجمالية:..... 35

5-استشراف المستقبل وكشف الرؤى:..... 37

6- البحث عن الذات:..... 39

المبحث الثاني: دوافع التجريب عند إميلي نصر الله: 43

1- صناعة التفرد والتميز:..... 43

2- المغامرة:..... 45

3- الرغبة في التجاوز والخلق والتنفيس:..... 47

4- مواكبة العصر:..... 51

5- تنمية الوعي، رؤى فنية جديدة:..... 57

6- البحث عن شكل جديد:..... 58

الفصل الثاني: تجليات التجريب بين العتبات النصية والشعرية 62

المبحث الأول: العتبات النصية في رواية طيور أيلول 64

1- العنوان: 64

2- العتبة الثانية (الافتتاحية):..... 81

3- التمهيد: 87

المبحث الثاني: الشعرية في رواية طيور أيلول..... 93

1- مفهوم الشعرية: 93

2- شعرية الإيقاع: 101

3- شعرية اللغة المجازية:..... 112

4- شعرية الوصف: 131

الفصل الثالث: التجريب السردي بين تيار الوعي والتداخل الأجناسي 144

المبحث الأول: تيار الوعي في رواية طيور أيلول 145

1- مفهوم تيار الوعي: 146

2- مظاهر هذا التيار: 149

المبحث الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في نص طيور أيلول. 180

1- الأجناس الأدبية:..... 180

2- ملامح التجنيس الأدبي ودوره في تحقيق التجريب:..... 185

خاتمة..... 224

قائمة المصادر والمراجع 229

الملاحق 240

مُقَدّمَة

مقدمة:

يسعى الروائي في عالمه الإبداعي دومًا لإبهار المتلقي وجذبه إليه، مستعملاً استراتيجيات وتقنيات كفيلة بمنح النص روحًا جمالية وأدبية، فالفن اليوم بأنواعه وأشكاله المختلفة يتطلب أشكالاً جديدة ومضامين نوعية؛ خصوصًا أنّ القارئ أصبح ناقدًا يُفتش في نوعية الأساليب وطرق العرض وأدوات الكتابة.

من هنا بات المبدع مُلزمًا بتوظيف مقاربات فكرية يستطيع من خلالها تجاوز أنواع السرد المألوف، وكان السبيل نحو ذلك استثمار تقنيات التجريب، الذي يعدّ وجهًا آخر من أوجه الكتابة، يحمل معاني مختلفة أولها التّجاوز والكشف والاستشراف، فهو بمثابة جسر حوّل مسار الكتابة من صورة كلاسيكية إلى صور حديثة، ومن ثمّ الإعلان عن بزوغ فجر كتابة جديدة طابعها الإيحاء والخرق وتنمية الوعي الأدبي عموماً.

وقد كان التجريب بمثابة أداة طيعة يستند عليها الروائي لإبداع نصوصٍ مغايرة، فالمبدع وهو ينهل من آلياته الجمالية يُنتج لنا حروفاً لها حضورٌ وتأثيرٌ خاص، ومن ثمة كان التجريب عاملاً هاما من عوامل تطوير الفن الروائي، بحيث جعل النصوص الأدبية تنفتح على الأشكال اللغوية والأسلوبية المتميزة لمسايرة المُتغيرات.

انطلاقاً من هذا نقول إنّ التجريب هو مرحلة مختلفة عما سبق من مراحل الكتابة، يُعنى بتطوير المفاهيم الجمالية الخاصة بالأدب، وإثبات صوّر جديدة تتعلّق بالأبنيّة الداخلية والخارجية للنص الأدبي؛ لأنّ هذه المتغيرات من شأنها أن تمنح الخطاب فُرصًا يتم فيها نفي وتعويض الوسائل المتاحة والمستهلكة مكان أدوات فيها من الفاعلية والوعي بأساليب الكتابة.

ونحن نتتبع هذا المصطلح، نجد أنّ له مسارات متغيّرة، وتطورات متباينة، بالإضافة إلى الاختلافات الموجودة على مستوى البناء المعرفي، إذ نجده قائمًا على أكثر من معنى ودلالة، و تكمن أهمية هذه الدراسة في محاولة جمع شتات النقاط المُتفرقة التي من شأنها أن تفيد القارئ و تُسهل عليه عملية ضبط المفهوم، خصوصًا أن مصطلح التجريب هو مصطلح فضفاض و متشعب يحتاج بدوره إلى عناية و توضيح، وذلك من خلال العودة إلى الآراء النظرية المختلفة التي نفهم بواسطتها حدود هذا الحقل المعرفي، ونفهم بفضلها مدى اتساع حلقات التجريب الذي يتحقق بفعل نوافذ متعددة مع سعينا نحو التأكيد أنّ التجريب هو ميزة لصيقة بالإبداع ، والبحث في أشكال الإبداع هو بحثٌ في مظاهر التجريب ،مادام كلاهما يحكمه طابع الخلق وروح الاكتشاف.

إنَّ ما تهدف إليه هذه الدراسة هو كشف أهم خصوصيات التجريب في نص حديث لم يلق اهتمامًا، والبحث عن جوانب التجريب الغامضة، باعتباره مجالاً واسعًا يتطلب التركيز والتمحيص؛ لأنّ المعرفة الدقيقة تمكننا من فهم كيف يمكن له أن يكون وسيلة فعالة تسهم في خدمة الأدب والأديب.

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع **" التجريب في رواية طيور أيلول لإميلي نصر الله "** نتيجة لتظافر مجموعة من الأسباب الموضوعية والذاتية:

أولا: الأسباب الموضوعية:

- رواية طيور أيلول هي صوت نسوي طاله التهميش، وهو عمل يحمل الكثير من العناصر الإبداعية التي تحتاج إلى اكتشاف وبحث ودراسة.
- الميل إلى الأعمال الصادرة في الستينات، وتحديدًا كتابات إميلي نصر الله التي تنوعت بين ما هو روائي وما هو قصصي، فهي قد جمعت بين المقدرة على خرق صفاء الجنس الواحد، وبين توظيف أشكال تجعل من نصها نصًا مفتوحًا على العوالم الأخرى، والتعبير بصدقٍ وواقعية عن صوت الماضي وصرخة الحاضر، فهي صوت عكس ما هو ما هو محلي ليصل إلى ما هو عالمي وهذا بفضل النزعات الإنسانية الموجودة في هذا العمل.

ثانيا: الأسباب الذاتية:

- الرغبة في جمع الآراء النظرية ومحاولة تقديم مفهوم شامل للتجريب، فهو مثل باقي المفاهيم التي تكتنفها الفوضى والضبابية.
- كما أردنا أيضًا التمعن في نص أدبي حديث ووضعه محل الدراسة، عن طريق تطبيق الاجراءات التي تقربنا إلى معنى التجريب، وذلك بواسطة البحث في الإمكانات اللغوية والوصفية والمجازية التي تمثل خرقاً، والتنقيب عن الاستراتيجيات التي تجعل من الجنس الأدبي نصًا منفتحًا على التجريب.
- محاولة رصد العناصر الجمالية والأدبية التي تمنح النص فرادةً أدبية، ومحاولة التّركيز والاهتمام بالإبداع الذي تكتبه المرأة، وذلك بالبحث في التيمات الموضوعية الخاصة، والرؤى المختلفة التي تعمد إلى صنعها على مستوى اللغة والفكر والأسلوب.

بناءً على ما سبق كانت الإشكالية كالتالي: إلى أي مدى تمكنت الروائية إميلي نصر الله من بلورة خطاب سردي تجريبي، يجمع بين تجاوز الأساليب التقليدية وابتكار أساليب تكسب النصوص فرادة جمالية؟

ومن خلال هذه الإشكالية، تنبثق مجموعة من التساؤلات الفرعية التي تهدف إلى تفكيك أبعاد البحث وتحليلها، أبرزها:

- ما هو التجريب، ما هي أهم المصطلحات المتداخلة في حقله؟
- ما هي أهم الدوافع التي جعلت من الكاتبات بشكل عام، وإميلي نصر الله بشكل خاص، يخضن غمار التجريب؟
- كيف تجسّد التجريب على مستوى نص إميلي نصر الله؟ هل حقّق التجريب طفرة في النص؟
- هل جاء التجريب خادمًا للغة وكاشفًا للنفس وتقلباتها وتعقيداتها أم أنّه مجرد عرض شكلي يطفو على النص لا غير؟

هذه التساؤلات تضعنا أمام مجموعة من الفرضيات تتمثل في:

- التجريب الروائي يظل معلماً فنيًا جماليًا جنحت إليه الروائية لتقديم كتابة جديدة تعكس من خلالها تمثلات الأنا (الذات) والآخر(الواقع)، كما أنها استطاعت بفضله إبراز أدوات تعبيرية فيها تحرر وتمرد، فهي طبعت نصها: بأساليبٍ تجريبية فيها دمج بين العناصر التراثية ومعطيات الحداثة.
- قد يعمل التجريب على خلق نوع روائي فيه حضور وتأثير وهذا ما يمكن اكتشافه في رواية "طيور أيلول" من خلال رصد الأبعاد الجمالية الكامنة وراء توظيف الأساليب والوعي المغاير للذات والمجتمع والواقع بتناول مواضيع إنسانية مختلفة كالهجرة والعلاقات وغيرها من المواضيع الهامة.
- التجريب الروائي أسلوب وبناء يرتبط بمدى انزياح الروائية عن الأساليب السردية الكلاسيكية،وكيفية الانفتاح على الأشكال الجديدة التي تمنح النص فرادة أدبية لها جوانبها التأثيرية،بحيث يمكن رؤية الأدب بوجه جديد مغاير فيه إضفاء لأبعاد متميزة.

أما عن منهج الدراسة فقد اعتمدنا على توليفة منهجية تخدم موضوع البحث: كالمنهج الأسلوبي الذي مكننا من تحليل النص الروائي واستجلاء أهم العناصر التجريبية من خلال البحث في خصوصيات اللغة وبيان مكوناتها وطرق صياغتها ونظمها وما تتمتع به من أساليب جمالية، ويعد هذا المنهج الأنسب لدراسة شعرية اللغة (الاستعارة الكناية التشبيه الرمز) و (الأجزاء المتعلقة بالجانب الإيقاعي كظاهرة التكرار و السجع والجناس و التضاد...)، كما استعنا بمناهج أخرى : كالمنهج النفسي الذي ساعدنا في فك غموض الأحداث والربط بين اللغة و الحوار و أشكال المونولوج، والمنهج السيميائي في دراسة العتبات و الشخصيات ومحاولة الانفتاح على عالم القراءة برصد السمات الرمزية الدلالية التي تعمل على تكثيف التجربة الروائية،فكل هذه المناهج مكنتنا من تأويل الخطاب واستكناه خصوصية العمل الأدبي.

وفي هذا الصدد سنعرض الخطة المعتمدة للإجابة عن الإشكالية المتعلقة بالتجريب الروائي وطرق توظيفه في نص طيور أيلول، وتتضمن هذه الخطة: مقدمة ومدخل، وثلاثة فصول تتفرع بدورها إلى مباحث، وخاتمة، تليها قائمة المصادر والمراجع وبعض الملاحق وفهرس المحتويات.

المدخل: جاء الحديث فيه عن إشكالية المصطلح، واختلاف وجهات النظر وتعددها، وتداخل المصطلحات الخاصة بحقل التجريب (الحداثة، الإبداع، التجاوز، الحساسية الجديدة، الخلق)؛ لأنّ هذه المصطلحات بمثابة بدائل تقربنا من معنى التجريب، وتأتي فيما بعد الفصول الثلاثة التي شملت ما هو نظري وما هو تطبيقي:

جاء **الفصل الأول** بعنوان **التجريب الأدبي ودوافعه عند المرأة**، وفيه تم تسليط الضوء على أهم دوافع التجريب عند المرأة، بحيث وقفنا عند مجمل النقاط التي تخص الدوافع الرئيسة من وراء التجريب،ووجدنا أنّه من الدوافع التي تجعل المرأة تمنح الخطاب روحاً تجريبية: هو السعي نحو مسايرة روح العصر أو الرغبة في التمّيز والتفرد أو تنمية الوعي من خلال بث رؤى فنية جديدة، أو ربما البحث عن شكل جديد أو مضمون جديد، وقد قدّمنا في هذا الفصل مبحثين، وهما كالتالي:

- المبحث الأول: تناولنا فيه دوافع التجريب عند المرأة، وذكرنا هذه الدوافع من خلال العودة إلى مجموعة من النقاط أهمها: أنّ الكتابة عند المرأة هي إرادة وبحث عن الإبداع، كما أنها انفتاح وولادة جديدة يتم فيها التّحرر من القوالب المستهلكة، وقد ترغب أيضًا في تشكيل معالم التجريب لأجل إبراز العناصر الجمالية التي تخدم النص وتمنحه الفرادة الأدبية، مع التأكيد أنّ كتابة المرأة صناعة متفرّدة وإضافة متمّيزة الهدف من ورائها استشراف المستقبل أو كشف الرؤى أو البحث عن الذّات.
- أما المبحث الثاني: فتكلمنا فيه على دوافع التجريب عند إميلي نصر الله، وتمّ تحديد هذه الدوافع في جملة من العناصر أهمها: الرغبة في التجريب لأجل صناعة التميز والتّفرّد، أو خوض روح المغامرة، ودوافع أخرى تتعلق بالرغبة في الخلق والتّجاوز والتّنفيس، مع مواكبة العصر والسعي نحو تنمية الوعي والبحث عن شكل جديد.

أما **الفصل الثاني**، الموسوم بعنوان **تجليات التجريب بين العتبات النصية والشعرية**، فقد جاء ليوضح الدور البارز للعتبات النّصية وكيف أسهمت في تشكيل العالم الروائي وبناء التجريب والإبداع عامة، وكيف قامت بإحداث خلخلة على مستوى البناء السردي من خلال ما أضافته للنص من دلالات إيحائية وجمالية وإغرائية، فهنا قمنا بالتركيز على كيفية تحقيق التجريب بفضل هذه الفضاءات المختلفة التي تتعلق بالعنوان والاستهلال والتمهيد مع بيان الدلالة والوظائف التي اضّطلعت بها.

أيضًا قمنا برصد عوالم الشعرية لفهم تجليات التجريب على مستوى الرواية، إذ تناولنا شعرية الإيقاع بالتركيز على ظواهر متعددة تخدم الجانب الإيقاعي مثل: التكرار والسجع والطباق والمقابلة والجناس، وشعرية اللغة المجازية التي تظهر في الانزياح بتوظيف التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، وشعرية الوصف الكامنة في جمالية تصوير الشخصيات والمكان: فكلها استراتيجيات تؤكد مدى اختلاف النص مع

الأشكال المعهودة، وهنا نجد المبحث الأول معنونًا بالعتبات النصية في الرواية، والمبحث الثاني جاء مخصصًا لعرض عوالم الشعرية في الرواية.

أما في الفصل الثالث فتناولنا **التجريب السردي بين تيار الوعي والتداخل الأجناسي** ، وتم التركيز فيه على تقنية تيار الوعي الذي تجسد من خلال مقدرة الروائية على الخوض في العوالم النفسية الذاتية، وذلك من خلال البحث في التقنيات الأسلوبية والعلاقات النفسية التي تظهر على مستوى الشخصية، ومحاولة تشخيص مظاهر هذا التيار بالوقوف عند ظواهر متعددة أهمها: الكبت والهذيان والأحلام والمونولوج بأشكاله وحتى الموضوع المتمثل في الاغتراب وعلاقته بالوعي، ليتبيّن كيفية تفاعل تيار الوعي مع السرد ليتشكل نصًا تجريبيًا ثريًا.

بالإضافة إلى البحث في تداخل الأجناس الأدبية، إذ تم تشخيص النماذج والعينات التي تُعنى بالتداخل الأجناسي وكيف للجنس الروائي أن ينفتح على أكثر من شكل وفق أساليب متعددة وأدوات مختلفة وذلك باتخاذ الشعر والسيرة والأدب العجائبي والرحلة والرسالة والقصة والحكاية وفن الرسائل ...أسلوباً يُسهم في إبراز وتحقيق صوّر التيار التجريبي وفق مغامرة الشكل المفتوح، وهنا جاءت المباحث موزعة على النحو التالي:

- المبحث الأول: تيار الوعي في رواية طيور أيلول.
- المبحث الثاني: تداخل الأجناس في نص طيور أيلول.

وبعدها تأتي **خاتمة** البحث التي حاولنا فيها جمع النتائج المتوصل إليها، مع التنويه فيها بأهم النقاط التي جاءت في سياق البحث.

إنَّ الانطلاق نحو هذا الموضوع – أقصد التجريب – والاشتغال عليه ليس من العدم أو الفراغ بل بناءً على كتب وقراءات وبحوث سابقة، فكانت هي المُمهد نحو الخوض في هذا الموضوع، وأهم هذه الدراسات تلك التي اتّصلت بالتجريب الروائي نذكر:

- رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014 / 2015.
- حسينة بوعاش استراتيجيات التجريب والتلقي في روايات واسيني الأعرج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، 2020/2019.
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي.
- ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية).

فهذه الدراسات أسهمت في إدخالنا في جو البحث وجعلتنا نكتشف العديد من المعارف التي ساعدتنا على الخوض في البحث، إضافة إلى مراجع البحث الأخرى.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا: فكانت صعوبة تحديد المصطلح الذي يختلف باختلاف الدراسة والبحث والترجمة، فإذا نظرنا إلى آراء النقاد في تأسيس التجريب سنلاحظ تعدد الأطروحات النظرية والتطبيقية وهذا ربما يعود إلى كون المصطلح غربيًا، كما أنّ كثرة المراجع وتنوعها أدخلنا في متاهة تمثلت في صعوبة حصر الموضوع والإلمام بكل العناصر المرتبطة بحقل التجريب، إذ إنّ لكل ناقد استراتيجياته الخاصة التي نشترطها لأجل بلوغ التجديد.

وفي الأخير الشكر أولاً لله الذي وفقني لإنجاز هذه الدراسة، كما أخص بالشكر الأستاذة الدكتورة **نعيمة بوزيدي** التي كانت لي عونًا، من خلال تصحيحها وتوجيهها وتصويبها للبحث، فقد كان لها دور كبير في رسم مسار البحث لينتهي إلى ما هو عليه الآن، كل التقدير لها ولكل من مدّ لي يد المساعدة، ولا يفوتنا أن نتوجه بجزيل الشكر وعظيم التقدير لأعضاء لجنة المناقشة الكرام، الذين تفضلوا بقراءة هذا العمل وتقييمه.

مدخل:

إشكالية المصطلح.

المدخل:

1- إشكالية المصطلح:

تُعدّ مسألة تحديد المصطلح من أهم القضايا التي تُثير جدلاً بين الدارسين، خصوصًا في الجوانب المتعلقة بالإبداع؛ لأنّ في الإبداع الأدبي نلاحظ ورود مصطلحات تتشابه وتختلف من أجل الوصول إلى معنى واحد، لاختلاف الفكر والمرجع والسياق، وهذا ما يفتح نقاشًا حول أهم المصطلحات التي تتكرّر اليوم في الحقل الأدبي: لنقول إنّ التجريب واحد من بين المصطلحات التي تحمل نوعًا من التعقيد والغموض وهذا يعود لارتباطه بمجموعة من المفردات التي تحمل المعنى نفسه، وعليه نتساءل: ما معنى التجريب؟ وهل التجريب يتعلق بمفاهيم الحداثة؟ أم أنّ التجريب هو كلّ ما يحمله النص من إبداع وتجاوز.

وفي إطار تحديد المفاهيم نقول إنّ التجريب (experimentation)هو حقل من حقول المعرفة، يُعنى بتطوير النصوص الأدبية، وذلك عن طريق **" إبتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة "**[1]، وهذا ما دفع الكاتب إلى البحث عن أدوات فنية تجعل من الأدب أدبًا، خصوصًا أنّ المبدع أصبح ملزمًا بتغيير أسلوب الكتابة وطرق عرض الأفكار باللجوء إلى ما هو جديد.

استنادًا إلى هذا الأساس جاء مفهوم التجريب ليعكس **" تلك المحاولات الفنية العامة، وخاصة تلك التي ظهرت في الأدب كأدوات للتّعبير عن معاناة الأديب العربي، تلك المحاولات التي تنساب أو تتجلى بصورة واضحة، أو خفية والتي تمضي عبر منعطفات لغوية، أو بلاغية"**[2]، فهو ظاهرة فنية وتجربة أدبية يتم فيها تصوير أشكال المعاناة وفق أدوات تجعل الكتابة تخرج عن المقاييس المعتادة، إذ يتلخص في تلك التجربة الفنية القائمة على تصوير أشكال المعاناة والوعي الخاص بالأديب، ومحاولة تجسيدها عبر استخدام قوالب لغوية وأخرى بلاغية.

و في تعريف آخر يقال إنَّ التجريب هو **الرغبة في ارتياد آفاق بِكر و استكشاف عوالم مجهولة، والتوق إلى ضخِ دماءٍ جديدة ورؤى جديدة** [3]؛ أي الانطلاق من مبادئ معينة لخلق شيء مختلف و مغاير لما هو سائد ، و النزوع إلى عوالم معرفية لم يسبق التطرق إليها و لا الحديث فيها ، وهاته هي سمة التجريب عامة ؛ أي ابتكار شيء لم يعرف من قبل، أو تطوير شيء معروف، هذه الخصوصية لا تكون إلاّ عبر ملء

---

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

[2] كنزة محمدي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب – سعيد يقطين انموذجا-، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، مجلد 10، العدد1 ،2021، ص 487.

[3] ينظر: صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص45.

النص بمكونات مختلفة تتجاوز القديم و تتقاطع مع مقتضيات العصر، و هذا ما يدفعنا إلى ضرورة " **اكتشاف مستويات لغوية في التّعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد "**[1]، وانطلاقًا من هنا نكتشف طرق التجريب ، و كيفية خلق مستويات تعبيرية جديدة ففي استخدام المواقف التراثية مثلا يتم دعم الآراء الفكرية بصورة حديثة ، مع الآخذ بعين الاعتبار توظيف اللغة الشعبية أو ما يعرف بالدارجة و ذلك لإثارة نوع من الغرابة و الدهشة في نفس القارئ ، و التجريب لا يقف عند حدود توظيف اللغة ، بل يتعدى إلى ما هو أعمق، بحيث يمكن أن نقول إنّه رؤيا قبل كل شيء، هو تصوّر عميق للأشياء من أجل تطوير القدرات وخلق نصوص فيها الكثير من الإبداع .

إذا تكلمنا على حدود هذا المصطلح، يمكن القول إنّ **ايميل زولا، كان أول من أخذ كلمة تجريب واضافها إلى مفهوم الرواية، وكان الأول الذي دخل الميدان التجريبي في الأدب الروائي والقصصي، مع الملاحظة أن هذا الكاتب الروائي كان متأثرًا جدًا. بالعلوم مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، وبذلك استطاع أن يرسي قواعد المذهب الطبيعي المعروف،**[2] وهذا ما يُظهر كيفية تأثر ايميل زولا بحقل العلوم الطبيعية، وما يوجد فيه من أسس تطبيقية: من ملاحظات دقيقة، وافتراضات، وصولاً إلى نتائج دقيقة، فالتجارب الدقيقة وكلّ ما نظر إليه في جانب العلوم الدقيقة حاول من خلاله اضفاء لمسة إبداعية تجعل من الأدب تجريبيًا ، خصوصًا أنّ الأدب في حاجة إلى تطوير وتغيير يتلاءم وحاجيات العصر، عن طريق تقديم إضافات من نوع خاص، على مستوى الشكل أوالمضمون.

و من هنا جاءت الجهود متضافرة لتعلن عن تقديم مشروع جديد يُعنى بتطوير الوسائل الفنية ، و**اميل زولا** سعى جاهدًا إلى تطبيق النظريات التجريبية العلمية على ما هو أدبي، لتظهر في الأخير صعوبات تفيد بأنّ هذا الحقل المعرفي تتخلله تعقيدات على مستوى التحديد والتصنيف، ومن هنا نذهب إلى اعتبار **مقاربة مفهوم التجريب في حقل الكتابة الروائية لا تخلو من عسر نظرًا لتعدد زوايا النظر إليه، بسبب تباين أشكال ممارسته و اختلاف مقاصد الاشتغال عليه** [3]؛ فالتجريب لفظة لها وشائج و ارتباطات علمية ،فهو أقرب إلى المجال العلمي، وحقل التجربة والفرضيات والقوانين العلمية، ووشائج أخرى أدبية جعلت منه

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص5.

[2] ينظر: عز الدين المدنى، الأدب التجريبي، دار الكتب، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، د بلد، د ط، سنة الاستفتاء 1988، ص28.

[3] ينظر: عبد الواحد رحال، سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف، مجلة أبوليوس، جامعة العربي تبسي، المجلد 8، العدد 2، 2021. ص 218.

مصطلحًا فضفاضًا يصعب القبض على حدوده ،إذ تختلف طرق الممارسة و مقاصد الاستعمال، ولا وجود لاشتغال واضح ينبني عليه نستطيع من خلاله فهم حقيقة المصطلح.

لقد أفادت دراسات الباحثين والنقاد بوجود نوع من القلق حول طبيعة المصطلح و سياقات توظيفهِ وتطبيقه، وحتى إميل زولا **لم يرض عن نفسه خصوصًا ما خاضه في تجربته الروائية باسم" الرواية التجريبية " فمع كل محاولاته وجد أنه من غير الممكن أن يصل إلى نتائج في التجارب الأدبية فقد فشل في مشروعه هذا و فشل في إخضاع بلاغة الأدب لدقة العلم** [1]، إذ توصل إلى نتائج تفيد بأنّ حقل التجارب خاص بالميدان العلمي، و تطبيق التجربة على الجوانب الأدبية و إقحام نصوص القوانين العلمية أمر في غاية الصعوبة، إذ يبقى التجريب ميزة علمية تتعلق بدقة و موضوعية العلم.

وفي ظل تأثير هذه الأفكار النظرية حاول **إميل زولا** الاقتراب قليلاً من محاولة إيجاد علاقة مُمكنة تُخضع الأدب للتجريب وقد استطاع تطبيق هذا المذهب التجريبي" **عبر خلق شخصيات روائية يخضعها الكاتب للظروف نفسها التي عايشها في الواقع، مفسرا أفعال وسلوكات هذه الشخصيات بأسباب موضوعية قائمة على الاستنتاجات العلمية."** [2] ومن ثمة استطاع التجريب أن يتسلل إلى حقل الأدب، من خلال إقحام بعض الكُتاب تقنيات التجريب في النصوص الروائية.

هذا ما يدفعنا إلى إثارة التساؤل التالي ما الفرق بين التجريب العلمي والتجريب الأدبي؟

و للإجابة عن هذا نقول: إنّ التجريب الأدبي هو " **تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان او الاديب لرفض ما للثقافة والادب والفن والتقاليد الحضارية من عناصر متعفنة تنافي في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع، و حرية الفرد ، و لتفكيك تراكيبها ، وإبراز هياكلها ، واظهار مميزاتها ثم للدخول في مغامرة فنية و أدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأدران "** [3] ، فمن خلال هذا التعريف نقول إنّ التطبيق الفعلي لا يكون إلاّ من خلال اجراءات المبدع: سواءٌ عن طريق رفض خصوصيات المجتمع من ثقافة أو فن أو عادات أو تقاليد كان يجسدها الأديب لفترات طويلة دون أن ينتبه إلى عدم تناسب هذه المنظومات الفكرية وفكر الانسان المعاصر ، خاصة إذا كان الفرد يبحث عن نص حداثي يجد فيه ما كان يتوقعه ، و يأمل أن يراه، أو من خلال إبراز تلك الرغبة في التمرد و التحرر و الإعلان عنها في لغة صريحة من خلال بناء فني.

---

[1] ينظر: عبد الواحد رحال، سياقات التعريف واستراتيجيات التجريب، مرجع سابق، ص 211.

[2] المرجع نفسه، ص208.

[3] عز الدين المدنى، الأدب التجريبي، مرجع سابق، ص28.

و إذا أردنا التدقيق أكثر في هذا يمكن الاعتراف أنّ **"المبادئ الاساسية التي يعتمدها الأدب التجريبي هي رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تُهيمن على القرائح و المواهب طيلة سنوات، وتعطلها في سيرها نحو الخلق، وتبعث فيها عُقد النقص و مُركبات الاحتقار الذاتي "[1]**،ففي هذا التصريح حديثٌ عن واقع الأدب الذي كان مقيدًا بأفكار قديمة، أفكار مجسدة بتقنيات محدودة كان في غالب الأحيان يلجأ إليها كلّ من يحاول تقديم نص، دون مراعاة حاجيات القارئ و ذائقته الفنية، ومن هنا جاءت الدعوة المُلحة إلى ضرورة النظر إلى الواقع بأسلوبٍ جديد، أي بتلك الرؤية المغايرة للذاتِ و للواقع و للمجتمع التي من شأنها أن ترفع الأدب إلى مستوى أعلى؛ لأنّ **"العدو الألد للتجريب الفني و الأدبي هو التقليد، لا التقليد في ظاهر الانتاج من لفظٍ و معنى و رُبما شكل، بل المحاكاة في الاعماق و الرواسب والارضية التي يحتضنها ذلك الانتاج، و ينسج على منوالها "[2]**، وهذا أمرٌ خاطئ يجعل من الإبداع راسبًا من رواسب الفكر القديم ،وذلك من خلال تقليد النصوص التراثية التي تعكس ثقافة و بيئة معينتين توالت عليهما العصور، ومازال الإنسان يحاول التفتيش فيها بالرغم من قدرته على خلق أشياءٍ جديدة، تتناسب وشريحة القراء والعصر، وفي هذه المحطة بالذات نتعرف على أهم جانب يعيق حركة التجريب، وهو العودة إلى مكتسبات الماضي، والخوض فيها دون معرفة أنّ هذا الماضي يُناسب ثقافة عصر مضى.

هذا ما يستدعي حقًا **"تبصير الكاتب بقضايا الثقافة و الحضارة والفن تبصيرًا كله رؤية و معرفة جيدة بالأصول_ و اطلاع واسع على العلوم الانسانية و اتجاهات الفنون المعاصرة وعيٌ تاريخي للعصر الذي يعيش فيه "[3]**، فكل هذه المكتسبات و أرصدة المؤلف الفكرية والثقافية، والاّطلاعات الواسعة في مختلف الميادين، تجعل الفنون حاملة لرؤى فلسفية جمالية تختلف عن سابقتها ، فالرؤى الواسعة لا تكون ذات قيمة إلاّ بمدى صلتها بالحضارة و العلوم، **هذا الوعي النظري بطبيعة الحال يقود الرواية العربية إلى ضرورة تبنيها و نحتها لشكل روائي عربي جديد[4]**، فكل تغيير يستدعي حقًا حضور درجات من الوعي، بضرورة الخلق و الابتكار و هذا لا يكون إلاّ بوجود كمٍّ هائل من المكتسبات القبلية والأرصدة الفكرية الدّالة على استيعاب الكاتب لها وعلى حضورها الفعلي في ثقافته.

وهذا النوع من التجريب، أقصد التجريب الأدبي يقوم على أُسس فعالة نذكر من بينها:

---

[1] عزالدين المدنى، الأدب التجريبي، مرجع سابق، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

[4] ينظر: عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، المغرب، ط1، 2014، ص 5.

أولًا : **" توسيع ميدان النظريات الجمالية في الأدب و الفن، وتطويره مع تعميق النظر في الأنواع الأدبية و الفنية المختلفة من شعر و قصة و رواية و مسرحية و نقد و سينما و موسيقى و مسرح..."[1]**، إذ لابدّ من تعميق الرؤى و مجالات المعرفة ، فالأديب المبدع لا يتمّيز إلاّ بتحقيق نوع من الانفتاح على الأنواع الأدبية و المذاهب الفكرية ، وتجربة المبدع تنطلق من مرحلة معلومة لاكتشاف عوالم مجهولة، فكلّ كتابة يكتسب الكاتب من خلالها شيئاً جديدًا، وكلّ معرفة تساعد على اثراء المكتسبات القبلية، وهذا ما يجعل عملية الإبداع مسبوقة باطّلاع و اكتشاف قبل كتابة نصوص تجريبية.

ثانيًا : **"اكتساب نظرة نقدية صحيحة (ولو نسبيًا) للتراث والانتاج الأدبي"[2]**، وهذا ما يجب أن يكون؛ إذ لابدّ أن يتعرف كلّ مؤلف على أدوات النقد الصحيحة لكي يستطيع معرفة مواطن الجودة والرداءة، ومعرفة الجديد والقديم، وما هو فني وما هو غير فني؛ لأنّ قراءة التّراث والوقوف عند جزئياته يستدعيان التفتيش جيداً في ثناياه مع مراعاة خصوصيات الفكر الحداثي؛ لأنّ هناك دومًا مجتمعًا يجب الوقوف على تعقيداته ومراعاة خصوصياته.

ثالثًا: **"مزج الأدب بالفن بعد الاستفادة من فنيات مختلف الفنون وادماج العلوم الانسانية أو ربما بعض العلوم الصحيحة في صُلب الأدب بكل ما في ذلك من نظريات و تطبيقات"[3]**، إذ من الأنسب أن تكون هناك إضافات فنية، تزيد من قيمة الأدب، وذلك بالنظر إلى خصائص الأجناس الفنية، أو بالعودة إلى العلوم الانسانية التي تجعل من الإبداع نوعاً خاصًا يتجاوز فيه الواقع، وقدرات الفرد على بلورة نسيج من حقول معرفية مختلفة قاصدًا بذلك تطوير حقل الأدب، فمثلاً في تحليل النصوص الأدبية ومعرفة خصوصياتها لابدّ من العودة إلى بعض العلوم و المعارف التي تفيدنا إلى حد بعيد في فهم المقاصد، كعلم الاجتماع ، أوعلم النفس.

رابعًا: **" التسلح بالوعي التاريخي الذي يشمل مفاهيم المعاصرة والتقدم والاختيارات المصيرية الكبرى وربط عُرى الزمان والحرية "[4]**، وهذه النقطة أساسية لاحتوائها على مقاصد فلسفية، إذ وجب الاستناد إلى التاريخ والأخذ بصور الماضي؛ لأنّ هناك جزئيات فيها من التطور والجديد ما ليس في غيرها أو لابدّ أن يكون الوعي المعاصر حاضرًا بقوة في ثناياها، فهو الذي يُشير إلى تقدم المجتمع؛ لأنّ هناك وصلات تاريخية تحمل في طياتها رؤى عصرية.

---

[1] عزالدين المدنى، الأدب التجريبي، مرجع سابق ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 11.

و**انطلاقا** مما سبق ندرك أنّ حقل التجريب يستدعي أمورًا معرفية تتعلق بثقافة المؤلف ومدى إدراكه لمعطيات التاريخ والفلسفة وغيرهما؛ لأنّ كلّ معرفة تساعده على إعطاء لمسة خاصة، إذ ينتج بذلك نصًا يجمع فيه كلّ المعارف والفنون مع تحكمه فيها واخضاعها لمقتضى الإبداع، وهذا هو التجريب؛ أي إخضاع النص الأدبي لخصائص تجعل الأدب يتمتع بالفرادة، **ليتلقفه النقاد بمهاراتهم المتباينة على فك ألغازه. وجرد خيوط البياض والسواد فيه ويتم بعثه من جديد من قبل القارئ الذي يتحوّل إلى مؤلف جديد له حسب خبرته وفطنته**[1] ، فالمتلقي ملزم بأن يكتب حياة جديدة للنص، بفعل تأويلاته وتفسيراته المفتوحة،وبفضل عودته إلى نقاط الغموض والبحث فيها، والسعي وراء إنتاج دلالات جديدة، وإفراز قراءات نوعية من شأنها أن تصنع الفارق وذلك حسب ما يمتلكه من أرصدة ومعارف.

إنّ النص التجريبي لا يستطيع أن يُشكل نقطة فاصلة إلاّ إذا كانت هناك أمور تتعلق بالفن تستحق ذلك، وزيادة على هذا فإنّ التجريب ليس الابتعاد عن الماضي و عدم الخوض فيه، بل هو ابتعاد عن فلسفات تُعاكس العصر و تجعل الفكر محدودًا ناقصًا ، بل يمكن أن نعود إلى تراثنا السردي والأخذ بمعطياته بشرط بلورته وفق أسس تجريبية ؛ أي الانطلاق من التراث و هيكلته بصورة جديدة ، و استخدام كل ما يتعلق به استخداما هادفاً ، بناءً ، خصوصًا إذا عرفنا أنّ **" أغلب التجريب ينبثق من الأشكال التقليدية للرواية من أجل تفعيل أدوارها و إعادة توظيفها بطريقة جديدة ، من خلال استعمال صهر الأجناس الأدبية في بوتقة الرواية لخلق رواية جديدة تتخلخل فيها المعايير التقليدية و البدء باستهلال جديد"**[2]، إذ تكمن دينامية الخلق و التجاوز في العودة إلى القديم و ما فيه من فنيات خاصة بالأجناس الشعرية أو النثرية ، وإعادة تنميتها و تكثيف مدلولاتها من خلال عملية الجمع بين مختلف الأشكال التي تجعل من الثوابت متغيرات ؛أي خلخلة القيم المضبوطة والأنساق، لتصبح كلاً واحدًا داخل الرواية أو السرد عمومًا.

ونحن هنا نتحدث عن الرواية العربية على ما هي عليه، وما تطمح إليه من خلال خوضها غمار التجريب وتحريك أفق الإبداع، فالرواية العربية وما جاءت به في بدايتها يختلفان تماماً عما هي عليه اليوم، وذلك باللجوء إلى تقنيات تساعد على تطوير اللغة وغيرها، لاستيعاب أكبر قدر من الرؤى والفلسفات؛ لأنّ إدخال التجريب إلى الفن الروائي يستدعي مهارات لا بدّ أن يمتلكها صاحب الابداع: قدرات ذهنية ومعرفية تجعل من الرواية وعاء يستجيب لإفرازات العصر وتداخلات الأجناس المختلفة من شعر ومسرح وغيرهما.

---

[1] ينظر: فريدة نوي، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصـــرة في العقدين الأول و الثاني من القرن الواحد والعشرين، أطروحة الدكتوراه، تخصص الأدب الجزائري، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، 2022،2023، ص 29.

[2] سـعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسـوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016، ص 37، نقلا عن: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002، ص 71،72.

إنّ الرواية في العالم العربي حتى و إن جاءت في وقت متأخر(1914) رواية **زينب** لمحمد حسن هيكل، إلاّ أنّ كلّ الجزئيات و التفاصيل تبّين كيف **"نجحت في اختراق هذه العوالم الحديثة من خلال تطويرها لأدواتها الفنية و تطويعها لجماليات لغتها، وخاصة منها تلك اللغة السردية الراقية، التي جعلت بعض الفنون القديمة أداة طيعة للتوظيف الفني"[1]**، وتمكنت من ابتكار طرق جديدة بعيدة عن الكتابة المألوفة، مًتجاوزة بذلك مظاهر التأليف القديم، و إذا أراد أي مبدع أن يُحدث قفزة نوعية في مجال إبداعه ما عليه إلاّ تقديم أطر ومفاهيم جديدة يحاول من خلالها جاهدًا كسر مظاهر التقليد، وهذا الأمر ليس سهلاً **"لأنّ العملية الإبداعية، جدُ معقدة أصلاً: و قد تستوجب حسن النظر، ودقة الملاحظة في إستخدام الوسائل إذ بقدر ما كان الأديب ذكيا في استلهامها بقدر ما كان النجاح حليفه، وقد يصير متجاوزًا للزمان و للمكان لأن عناصرها تكون حينئذ شبيهة بالأحجار الكريمة التي لا تتأثر بفعل الزمان ، إذ نجد بريقها المشع يحافظ على لمعانه أزليًا"[2]**، وعليه فإنّ عملية إنتاج النصوص وفق آليات تجريبية يتطلب حقًا الملاحظة الجيدة للظواهر و حسن تفسيرها مع توظيفها توظيفًا يتلاءم و حاجيات العصر ؛لأنّ التمّيز يوجد حيثما وُجد التجاوز؛ أي تجاوز المسلمات المعروفة عند كلّ الأفراد، فالعمل الجيد هو شبيه بالأحجار الكريمة التي تبقى لامعة فترات طويلة من الزمن، حتى و إن كانت هناك شوائب تحول دون ذلك.

هذا التحول في نوعية الكتابة هو نتيجة هذه التحولات باعتبار أنّ **"الحياة الفكرية والأدبية تكتسب روافدها ودفقها من خلال هزات تقع في فترات تاريخية معينة، ومن شأن هذه الهزات أو الارتجاجات أن تولد حركية جديدة، حركية تحمل في طياتها بذور التقدم نحو الأفضل والأرقى"[3]**؛فالأدب في تطوره مرهون بتغيرات المجتمع وبإفرازات العصر؛ لأنّ هناك نظما ومبادئ تتغير مع تغير نمط الحياة، وكلّ تحوّل يحدث على أرض الواقع من شأنه أن يُحدث الاختلاف، حتى وإن كان بسيطًا.

وبذلك فإن التّقدم والازدهار لا يحدثان إلاّ بعد مرور مراحل كثيرة، وبعد تفاعل تيارات عديدة تختلف باختلاف المجالات، كل ذلك يُحدث هزات نوعية من شأنها أن تزيل تحكم الفكر القديم، وسلطة الماضي المتشكل من رواسب راسخة.

و**" قد تتشكل هذه الحركية في شاكلة معارك فكرية وأدبية أو في لحظات وعي ذاتي بضرورة تحريك السواكن واختراق المألوف المجتر"[4]**، أي أنّ كلّ هزة معرفية ماهي إلاّ نتاج ذلك الوعي القائم على

---

[1] الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة -جذور السـرد العربي -، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2017، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص 200.

[3] يوسف حناشي، رواد التجاوز في الأدب التونسي الحديث، مطبعة فن الطباعة، تونس، د ط، 2000، ص1.

[4] المرجع نفسه، ص 1.

فكرة التجاوز والخرق، وظهور هذه الحركة لا يكون إلاّ بحدوث ذلك التداخل والصراع بين المفاهيم والمعارف.

وإذا وقفنا عند هذه التحليلات ندرك تمامًا تحولّ أسلوب الكتابة، وتطوّره إلى الأفضل، وذلك بالاعتماد على عناصر تجريبية بإمكانها تغيير نوعية الفن " **فالكتابة الحديثة نظام حقيقي، مستقل، يتنامى حول العمل الأدبي، و يُزخرفه بقيمة غريبة عن مقصده، و يضطره دوما إلى صيغة مزدوجة من صيغ الوجود ويُسقط على محتوى الكلمات علامات كثيفة تحمل داخلها تاريخا** "[1]، وهذا هو الهدف من الإبداع: هو إنتاج نصوص تحمل دلالات مكثفة قريبة من الغرابة بعيدة عن الائتلاف ، و من هنا تظهر أنظمة جديدة تندرج ضمنها ما يسمى بالاستقلالية و النوعية .

ومن هذا المنطلق كان العمل الروائي من أكثر الفنون الأدبية استقطابًا للأدوات التجريبية وهذا ما نراه على مستوى اللغة، إذ تغيّرت وأصبحت حاملة لأجناس متعددة منها ما تعلّق بالشعر ومنها ما كان تجسيدًا لصور مسرحية، كما لا ننسى حضور تلك اللغة العامية التي تعكس ثقافة العامة، إنّه من الجيد أن نرى اليوم رواية عربية مكتوبة بلغة رمزية تهدف إلى التوعية والتثقيف.

هذه الأفكار تجعلنا ندرك ما يجب إدراكه في حقل التجريب ولكن لكي نفهم هذا الحقل المعرفي أكثر لا بدّ من توضيح بعض المعالم الخاصة به، وهذا ما يجعل العديد من الأسئلة تطرح أهمها: ماهي أهم الأدوات التي يجب أن يستعملها الروائي لكي يخلق نصًا تجريبيًا؟

أولًا : "**ابتكار عوالم متخيّلة جديدة ، لا تعرفها الحياة العادية ، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي، و بلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم** "[2]، فما يهمنا الآن هو كيفية تقديم عوالم خيالية، تلك الأنسجة المتخيلة غير المألوفة ، والتي لم يسبق تقديمها من قبل في أي نص روائي كان، مع تحويرها و اخراجها في أسلوب جمالي يزيد من رمزيتها و شعريتها، و بعد فعل الإبداع يأتي دور الناقد الجيد المتفحص لمعاني النص ، إذ يختلف عن ذلك القارئ العادي ،و في نفس هذا السياق نقول إنّه لا بدّ من " **توظيف تقنيات فنية مُحدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، و ربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيّل و تحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية**

[1] رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص111، 112.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص5.

تيار الوعي أو تعدد الأصوات، أو المونتاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة"[1]،إذ إنّ تداخل هذه التقنيات الخاصة بالمونولوج أو طريقة السرد الخاصة بعرض عوالم تخيلية أو تقديم فنون أدبية مختلفة عن الجنس المكتوب من مسرح أو شعر أو رسم أو موسيقى وهذه كلها تسهم في جعل الرواية تجريبية أو نموذجا للتجريب.

وفي صدَد هذا الحديث عن الآليات و التقنيات نقول إنها لازمة وضرورية لتحقيق نوع من الجمالية ، إذ إنّ وجودها في النص يحقق ابتكارًا و تجاوزًا ، وتتضح هذه التقنيات في هذا القول: " **و من هنا تجئ تقنيات الحساسية الجديدة : كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر ، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال، المضارع والماضي و المحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها _ نهائيا _ خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة " الواقع " لكي يعود إليها الحلم و الأسطورة و الشعر"[2]**، نلاحظ مما هو وارد في هذا الكلام أنّ التجاوز لا يكون إلاّ بتحطيم ذلك التتابع السردي المعروف قديمًا كما نجده في "ألف ليلة و ليلة " وحتى ما هو وارد في الرواية الكلاسيكية، مع وُجوب الابتعاد عن الحبكة التقليدية التي تميل إلى التكرار دون فائدة، ثم التعمّق في القضايا المطروحة، إذ يجب تقديم محتويات تتماشى و ذهنيات المجتمع الحديث، وذلك من خلال طرح قضايا إنسانية بعيدة الأهداف، فالإنسان بطبعه يتأثر بالموضوع و القضية خاصة إذا كانت تعكس حاله أو حال مجتمعه و من هنا يسمح له بالتحاور مع هذا النص بالأخذ و الرد دون ملل، أما الكلام على نوعية اللغة فهذا يجرنا إلى حتمية الكتابة بلغة جديدة، لغة إيحائية فيها من الرمز و الدلالات المكثفة ما ليس في غيرها،وهذا لا يعني أنّ اللغة التي كانت تُستعمل هي لغة غير صالحة بل إنها مسألة استهلاك، فما هو مناسب لهذا العصر لا يتناسب مع العصر القادم ، فلكل زمان خصائصه و لكل فن لغته.

إنّ أهم قضية تحكم التجريب هي كيفية سرد الرؤى انطلاقًا من الواقع ، وكيفية تفكير الإنسان في هذه الظواهر و من ثم تدوينها بطرق صحيحة **" بمعنى أنّ الفنان هنا يُقيم تصويرًا للواقع ، و لا يريد أن يعكس الواقع، بل إنه يقيم واقعا فنياً جديدًا له قوانينه و لهُ منطقه الخاص، في هذا الواقع الفني الجديد الموازي – كما يجري التعبير – يُمكن أن نجد أن العقدة أو الحبكة التي تفرش في البداية و تتعقد و تتأزم ثم تُحل في الحساسية التقليدية لم تعد موجودة ، و أنه أصبح من الممكن أن توجد عدة بؤر مختلفة تتناول حبكات متعددة"[3]**، فهو ينطلق من الواقع المعيش محاولاً النظر فيه و التدقيق في تفاصيله وفق آليات جديدة ذات بُعد خاص، وبعد هذه العملية تأتي عملية تصوير الحياة بطريقة مختلفة عما كان سائدًا سواءً كان في

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص 5.

[2] ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 12،11.

[3] المرجع نفسه، ص26.

تغيير أسلوب العرض أو إحداث تناقضات فنية على مستوى السرد من خلال معارضة انتاج الماضي وخلق أحداث مائزة عما كان متداولاً.

إنّ حقل التجريب هو حقل متعدد المعنى والدلالة، كلّ مرة نجد فيه جديدًا وذلك بناءً على ما هو موظف في نصوص الإبداع عامة، سواءً في عالم المسرح بأنواعه أو في عالم الشعر بأشكاله، أو في الرواية التي جمعت كل الخصائص الفنية في بوتقة واحدة، هذا التطور الحاصل في ميدان الأدب ما هو إلاّ نتاج الملكات الفردية الخاصة بالمبدع في حد ذاته، إذ يمتلك هذا الأخير دورًا فعالاً في تسوية حال النصوص ومحاولة نقلها إلى ما هو أرقى وأسمى، أو جعلها ترتقي إلى مصاف العالمية من خلال: المواضيع الانسانية والاختلاف مع ما هو مألوف والبعد عن المعايير التي تحكم النصوص التقليدية وتطوير أدوات الكتابة والسير نحو التقدم وذلك بفهم الظواهر الفلسفية والقضايا التاريخية والاجتماعية والأدبية.

- و بعد محاولة الإجابة عن بعض التساؤلات التي من شأنها أن تؤسس لمفهوم التجريب إلاّ أنّ هناك سؤالاً رئيسيا يساعد على فك الغموض و تحديد و ضبط المصطلح الخاص بتعالق المفاهيم الخاصة بحقل التجريب؛ لأنّ هناك تضاربًا واختلافًا في تحديد وضبط المصطلح فهناك من يستخدم كلمة الابداع، و هناك من يستعمل كلمة التجديد ،أو الاستشراف أو الحداثة أو الحساسية الجديدة، أو الخلق وغيرها من المصطلحات التي شكلت غموضًا حول مسألة فهم التجريب بمعناه الصحيح، فمن شأن هذه الاختلافات أن تُقدم بعض التفسيرات و التحليلات التي تسهم في معرفة كلّ مصطلح ومدى صلته بالتجريب .

1-1 التجريب والحداثة:

في إطار الحديث عن علاقة التجريب بالحداثة وجب علينا أولاً تحديد بعض المفاهيم الخاصة بمصطلح الحداثة، خصوصًا أنّ هذا التحديد يُحيلنا إلى ذلك التقارب الموجود بين هذين المفهومين، ولكن هذا لا يعني أن التجريب هو نفسه الحداثة ، فلفظة الحداثة هي مُستمدة من القاموس اللفظي لكلمة حديث نقيض القديم " **و هكذا نلاحظ أن دلالة الحديث انتقلت من مُجرد الإحالة على ما يقابل القديم ويُرادف الجديد المتسم بقدر من الانتظام في حركة التجديد**"[1]؛ أي أنّ هذه اللفظة لا تقتصر عند حدود ذلك المفهوم الاعتباطي الذي يدل على الاختلاف و عن الماضي، والتقدم عكس مجراه فهو كل جديد فيه نظام و توازن و تماشٍ مع متطلبات العصر من أجل بلوغ الهدف المراد، خصوصًا مع توافد الحركات الفكرية و الفلسفية التي تدعو إلى ضرورة التغيير، ومن هنا تتبيّن الأهمية و الدور الذي تضطلع به لفظة الحداثة فهي" **تُخرج**

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شـركة النشـر والتوزيع _المدارس، الدار البيضـاء، ط1، 2000، ص81.

هذه المجتمعات من دائرة التكرار و الاجترار و المراوحة و تُفجر دينامية التحول "[1]، بعد أن اعتاد الفرد على تكرار ما هو سائد، فهي استطاعت بفضل خصائصها وأفكارها أن تجعل من كلّ مجتمع سيد أمته،وذلك بتحويل المبادئ المستقرة إلى مبادئ غير مستقرة والعمل بالجديد.

إنّ دخول هذا الفكر إلى العالم العربي ساعد على محو تلك الأسس التقليدية والمنظومات الفكرية المعهودة من خلال رفع القواعد والاتيان بطرق معرفية جديدة، وذلك من حيث **"هي دعوة إلى الفاعلية والإسهام الحضاري"[2]**، والتجاوب مع روح العصر لإضفاء نوع من الحيوية على الحياة الأدبية خاصة ولكي يكون الشيء حداثيًا لابدّ من الجاهزية والتحضير الفعلي من خلال اختراع تقنيات وأدوات لم يعتد الإنسان العربي على استعمالها من قبل.

" وعلى هذا الأساس يكون التجريب بهذا المعنى خيار جمالي غايته الانخراط في مشروع تحديثي جديد، هو تجاوز الأشكال النمطية السائدة قصد خلق جو التّغيير والتحوّل وبالتالي الانسلاخ من هيمنة المستهلك الجاهز"[3]؛ فالمبدع هدفه من وراء هذه الأساليب الحداثية تطوير مشروعه الفني، والانتقال من الأشكال المستهلكة إلى ما هو جديد مغاير، لتصبح بذلك روايته عالمًا يمتزج فيه التحديث بالتجريب.

من هنا **أقحمت الحداثة، من حيث هي حركة عاصفة، المجتمعات التقليدية في وضع عسير وخلقت لديها وعياً مخالفًا فيه المطالبة بضرورة الخروج عن الأطر الكلاسيكية[4]**، فهي أحدثت نقلة نوعية على مستوى جميع الأصعدة، فجاءت بمنطلقات فيها الكثير من الوعي تتعارض مع كل ما هو تقليدي لدرجة أنّ الإنسان العربي أصبح في حيرة من أمره، هل يتناسى ماضي وقيم أجداده أم هو مضطر لمسايرة ركب الحداثة واتباعها؛ لأنها مفروضة عليه، ومن هذا المنطلق تعددت الآراء واختلفت بين رافض ومؤيد.

ولكن تبقى الحداثة ذات وجهة واحدة وذات مفهوم مستقر فهي" **تفجر دينامية جديدة في المجتمعات التي تطالها، وتأخذ طابع تيار كاسح يفكك البنيات التقليدية للمجتمعات، ويدخلها في دوامة الحداثة العاتية وذلك على كل المستويات "[5]**، إنّ الحداثة تبحث عن التجديد، والسير عكس التيار التقليدي ، فهي تبحث عن كلّ ما له علاقة بالابتكار والتّحديث و هذا ما نلمس له حضورًا في التجريب أيضًا، فهذا الكلام لا يعني بأنّ

---

[1] محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص124.

[2] المرجع نفسه، ص252.

[3] كنزة محمدي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب – سعيد يقطين انموذجا-، مرجع سابق، ص 489.

[4] ينظر: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، مرجع سابق، ص 130.

[5] المرجع نفسه، ص239.

مفاهيم الحداثة هي نفسها ما نقصده في حقل التجريب، وإنما خصوصية الحداثة القائمة على السير عكس القديم و البحث عن الجديد يجعلهما يلتقيان في طريق واحد .

إنّ أي مبدع في حقل الحداثة أو التجريب هو محتاج إلى تطوير مكتسباته القبلية ، و ذلك من أجل تحقيق الجودة في العمل الأدبي، باتّخاذ سبل الإبداع و الخلق طريقة لإنتاج عمله الفني " **و باختصار فالحداثة هي هذا الوعي لدى الكُتاب و المبدعين و القراء بالحاجة المتواصلة إلى البدائل و الإضافات مع ما يرافق ذلك من شك و قلق و خبرة فنية و جمالية كذلك** "[1]؛ لأن كلّ شك يسهم في تكوين دلائل معرفية كما أنّ احتواء النصوص على جماليات فنية يقتضي حُسن استخدام الأساليب ، والمضامين ؛لأنّ كلّ أسلوب جيد يجعل المضمون يحمل قيمة فكرية ذات تأثير جمالي .

وفي ظل هذه الاهتمامات والتعريفات المتعددة أصبح من الجيّد أن يبدع كلّ فرد وفق آليات حداثية تجريبية تتسم بالخلق والابتكار؛ لأنّ في ذلك خصوصية تقوم على استشراف المستقبل.

2-1 التجريب والإبداع:

الأدب هو محوّر الإبداع، ويوجد الإبداع متى وُجد التجريب، ويُقال إنّ: " **التجريب قرين الإبداع**"[2]،أي أنّ كل كتابة إبداعيّة تستلزم توظيف تقنيات تتعلّق بالتجريب ، أي أنّ المبدع يقف عند حدود التجديد باستخدام طرق غير معهودة ، و لا يمكن أن يكون هناك إبداع إلاّ بإصدار أشكال جديدة ؛ لأنّ من صفات الإبداع هو الخلق و التّغيير بعرض أساليب تعبيرية جمالية، وبطرح قضايا فلسفية فيها الكثير من الرؤى، أو من خلال تناول قضايا اجتماعية تُعبر عن واقع يعيشه المجتمع بصدق، أو بِتناول قضية سياسية يجسد فيها الأديب أوضاع أمته باستخدام رُموز سياسية ملتزما بقضية وطنه ومحاولاً إيجاد حلول .

إنّ كل إبداع هو تعبير عن خوالج الفرد بالنظر إلى قضايا تؤثر فيه، " **فالدافع الأساسي للإبداع هو الباطن وما يختلج فيه**"[3]، فنفسية الإنسان هي مركز الإبداع ومصدر إنتاج الفن، إذ تتشكل من خلالها الأفكار والرؤى والخيالات الفنية التي تمنح العمل الفني فرادته.

المؤكد هو ما نراه اليوم ذلك الاشتغال الكبير على حقل التجريب وذلك لجذب المتلقي، خصوصًا أنّ طبيعة المتلقي هي الملل من القوالب الجاهزة، فكلّ قارئ يبحث اليوم عن مواطن التغيير والخلق من خلال نماذج

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص82.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص3.

[3] يوسف حناشي، رواد التجاوز في الأدب التونسي الحديث، مرجع سابق ص88.

جديدة، فيها الكثير من الشعرية والجمالية، وهذا ما يجب أن نقف عنده طويلا لفهم حقيقة الإبداع، ونوع الأدوات المستخدمة فيه.

إنّ " **معيار الجديد يكمن في الإبداع و التجاوز** "[1]، فكلّ جديد مرهون بطرق الإبداع و كيفية تجاوز القوالب النصية المتوارثة جيلاً عن جيل ، باستخدام ظواهر تتعلق بعلم النفس، أو باستخدام التداخل الأجناسي، فكلّ خاصية تزيد من درجة الإبداع، وكلّ بناء معرفي قائم على الجودة و الاتقان يزيد من درجة التطوّر؛ لأنّ كل اختلاف هو ميزة ، وكل غرابة هي في حد ذاتها فلسفة، وكل تجاوز هو محاولة توطيد العلاقة بين عناصر القديم و الجديد؛ لأنّ هناك أنواعًا من التجاوز، فهناك من الكتاب من ينطلق مثلاً من القديم لينتقل إلى الجديد، وهكذا تسير حركية الانتاج الإبداعي **وبهذا فإننا أمام التجريب الذي يصدر عن ملكة إبداعيّة أصيلة واعية يؤدي إلى التّجاوز الفني و الجمالي و الإبداعي، إذ إننا أمام رؤية جديدة تحتكم إلى التجريب و ما يوجد فيه من استراتيجات؛ لأنّ حدود التجريب تتماهى مع حدود الإبداع، بل يبقى حقل الإبداع الحقل المتاخم للتجريب**[2]، بل هو يتقاطع مع حقل التجريب لدرجة كبيرة، حتى لا نكاد نفرق بينهما، فكل ما هو جمالي فني، يكون في الغالب ناتجا عن استخدام أدوات التجريب، وكل ما يظهر من إبداع على مستوى النصوص ما هو إلا ذلك التطور الحاصل على مدى حسن اختيار الأدوات الخاصة بالكتابة.

إن لفظة التجريب تحيل في أغلب مواقعها إلى معنى الإبداع، أي أنّ " **التجريب هو النبض الحقيقي للإبداع**"[3]، فلا وجود للإبداع خارج حدود التجريب، ولا يمكن للتجريب أن يتحقق ما لم يقترنه الإبداع. فالإبداع في كل صوره يشكل تجريبا للتقنيات والوسائل الجديدة، حاملا روح الابتكار والاختراق، مع ضرورة مراجعة الأشكال القديمة بما يتيح تطوير العمل الفني أو الأدبي وتجديده.

3-1 التجريب والحساسية الجديدة:

الحساسية الجديدة هي مركب لفظي مشكل من كلمتين ، جاء بها إدوارد الخراط وجعلهما عنوانًا لكتابه "الحساسية الجديدة" يقول فيه إنّ **الحساسية هي باختصار كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها .. وهي توحي بمرونة متجددة و تدفق مستمر، ومن الممكن اعتبارها إذا شئنا شكلاً من أشكال البلاغة الجديدة أو الكتابة الجديدة** [4]؛ فالنص أو التعبير الفني منفتح على التأثيرات المختلفة، متجدد في أساليبه، وقادر على الابتكار و التكيف بشكل دائم، كما تدل أيضا على التّجديد و التحوّل المستمر فهي توحي إلى ذلك

[1] محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات الاختلاف اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1995، ص24.

[2] ينظر: سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

[4] ينظر: ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص28.

التضاد وإلى نوع من المفارقة مع التيار التقليدي، " **وإذا كانت الحساسية التقليدية تمثل رافدًا من روافد النظام القيمي السائد فإن " الحساسية الجديدة " تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد، لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي الاجتماعي والتاريخي** "[1] ، وهنا يبدو ذلك الاختلاف والشساعة القائمة بين المذهبين،فلكلّ موضعه و خصائصه، و ما يهمنا نحن هنا هو حقل التجديد الذي يتسم بتوقع و استشراف كلّ أنواع القيم الجديدة، وذلك ليس في الأدب و الفن فقط بل في كل الثقافات مع الأخذ بعين الاعتبار تاريخ المجتمعات وطبيعة كلّ بيئة، و عليه تتكون معالم الجدة و الابتكار بإفرازات العصر و تطورات الحقول التاريخية والاجتماعية والثقافية.

ومن هنا " **تُشير الحساسية الجديدة إلى رفض هذا الواقع ونقضه ومن ثمّ فهي تحمل استشرافًا لنظام قيمي جديد، إجتماعياً وثقافياً على السواء** "[2]، أي عدم تقبل صورة العصر وحالة المجتمع ومحاولة استنهاض الهمم برفض هذه المسلمات المقبولة من البعض، ومن خلال عناصر الرفض هذه تنتج عوالم دلالية استشرافية، تنتظم بقيمها في مجالات مختلفة، هذا من جهة ومن جهة أخرى نقول إنّ الحساسية الجديدة تتوضح معالمها من خلال جانبين كمَا يذهب ادوارد الخراط:

الجانب الأول أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية.

الجانب الآخر في تصوّره أنها ترتبط بنقلة أساسية في التطوّر الاجتماعي والتاريخي[3]، وهنا تتحدّد دلالة هذه اللفظة انطلاقًا من تصورين، إذ يُقال إنّها لا تعني تلك القفزة النوعية من خلال تغيير أشكال التّعبير وأدوات الفن المستخدمة؛ لأنّ ما يهمنا هو تحوّل القيم والمبادئ الخاصة بالمجتمع وتاريخ المجتمع؛ لأنّ أي تغيير لا يكون إلاّ انطلاقًا من تحوّل ذهنيات الطبقات الاجتماعية، مع النظر في ماضي المجتمعات وعلاقات العصر بالتواريخ.

وهذه الأمور النظرية التي تتعلق بكيفيات الإبداع وطرق إنتاج النصوص هي أمور في غاية الأهمية ؛ لأنّها تتحكم بطبيعة الموضوع ، كما أنّها تجعل الأدب يسير وفق أنظمة جمالية ، فنية، وهنا تكمن مواطن الإبداع ، و هذه التعاريف الواردة في كتب أدبية تتفرق لتجتمع تحت إطار واحد و هو أن " **الحساسية الجديدة " نظام قيمي جديد في الفن** "[4]، وذلك لظهور استراتيجيات جديدة أسهمت في نقل الفن من ركب القديم إلى ركب الجديد ، نقل الأدب من دوائر الاستهلاك إلى حيز الانتاج وفق طرق لم يسبق استعمالها من

---

[1] ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص22.

[4] المرجع نفسه، ص14.

قبل في أي نص كان و في هذا السياق تظهر معالم التغيير و طرق الاختلاف بين نصوص الإبداع القديمة و الكتابة الجديدة ، ففي كلّ تعريف نلاحظ علاقة حقل التجريب بحقول الحداثة و الحساسية الجديدة والخلق...؛ لأنها كلّها تصب في معنى واحد و هو ضرورة تحديد المعرفة و الإلحاح على ضرورة تغيير أدوات الإبداع .

صحيح أننا في كل عنصر نحاول إعطاء مفاهيم خاصة، ونحاول فهم معناها، كلّ هذا من أجل توضيح الصورة: التي تقول إن التجريب في حقيقته هو إبداع، وهو كيفية تشكيل نص جمالي يتمتع بالصور الشعرية والأسلوب المنزاح عن غيره من الأساليب؛ لأنّ الإبداع هو في أصله محاولة تجريب طرق جديدة حداثية.

1-4 التجريب والخلق:

إنّ الحديث عن لفظة الخلق يُحيلنا إلى ذلك التفسير بأن الخلق هو ابتكار و هو إعطاء نوع جديد وهو تقديم طرائق و أفكار من نوع خاص ، وهذا الحقل بالذات يقترن بمعنى التجريب إلى حد كبير إذ إنّ الخلق و التجريب لا يكونان إلاّ من خلال تقديم الجديد و الانزياح عما هو مألوف و ذلك عبر استخدام وسائل هادفة و تقنيات تلامس الواقع و تعبّر عن العصر ، فكل خلق لا يكون إلاّ نتاج ذلك التغيير الجذري على مستوى اللغة، وعلى كلّ المستويات، إذ يُقال:" **إنّ الحداثة هي التغاير، وهي الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير"**[1]، وإذا أردنا تحديد مفهوم دقيق للفظة الخلق فيمكن القول إنّها تأخذ معاني كثيرة،فهي ليست التجريب في حد ذاته، وإنما هي خاصية من خاصيات التجريب، فهي استشراف لظواهر المستقبل، كما أنها توحي بتلك البدائل التي تسير وفق نمط معين لتحقيق التميّز والاختلاف، حتى وإن كان هذا الاختلاف جديدًا مغايرًا لِما هو موجود في ثقافتنا العربية المتداولة.

و من ثَمَة وجب " **الانطلاق من المعلوم إلى رحاب المجهول، والانصراف الكلي عن المعروف بعد اكتسابه ، و الخروج تماما عن المألوف ، و التمرّد على المبتذل و كسر المحنط ، و الدخول بكل جسارة في مجازفة أدبية، و مغامرة فنية، وباختصار في مسير وجودي حساس عميق لا يعرف للاطمئنان بابا ولا يعترف للسكينة بمنفذ، ولا يسقط في التبعية، ولا يتقيد بالاستسلام "**[2]، بمعنى الانطلاق من مكتسبات معروفة و رفع رهان التحدي بالخوض في غمار المجهول، و كل ما يتصل بحدود ما هو معروف لدينا لابدّ من تجاوزه لإحداث نوع من التغيير حتى و لو كان بسيطاً، وهنا نلاحظ ذلك التنويه بضرورة التسلح بمختلف المعلومات ووضعها في ذهنية المبدع، مع الحرص على تقديم بدائل فنية جديدة، كما أنّ الفكرة الساذجة

[1] محمد عزام، الحداثة الشعرية، مرجع سابق، ص77.

[2] عز الدين المدنى، الأدب التجريبي، مرجع سابق، ص8.

المعروفة في الميدان الأدبي لا يجب أن نأخذها بعين الاعتبار ولا نُعطيها أهمية أكثر من حجمها وهذا ما يسمى بالمجازفة أو المغامرة أي النزوع نحو فرضيات و فلسفات محاولين تأكيدها والتحقق من صحتها؛لأنّ كلّ فرضية تأتينا بالجديد وعليه **" فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها "**[1]، إذ يتحقق هذا بخلق نصوص فنية لم يسبق لها وجود من حيث الجمالية و الفنية و الشعرية و كلّ نص يتميّز عن غيره ويكتسب مكانته من خلال مجموعة من الآليات الهامة أولها: الثورة والتمرد ومحاولة تقديم معطيات جديدة من خلال الخروج عن المفاهيم الاعتيادية، أو بتوظيف مستويات تعبيرية منزاحة عن الشكل العادي، أو بفضل الرؤيا التي تمنح النص فضاءات مكثفة باعتبارها **" ضربة تزيح كل جاهز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه"**[2]، فهي تجاوز لما هو موجود ونفاذ إلى ما وراء العالم الميتافيزيقي-الطبيعة- ،و تمثيل لمفاهيم الحرية وخلقٌ للموضوعات الجديدة، فالرؤيا استراتيجية فنية نرى لها حضورًا في النص التجريبي فهي تعمل على بناء عناصر سردية تتسم بالخرق و الخلق.

كما نلاحظ في ميدان التجريب كلّ فكرة تتعلق بأخرى وكلّ مصطلح يدل على حقول متعددة، حقول خاصة بمبادئ جمالية، فمثلاً هنا عنصر الرؤيا هو عنصر فعال ومُسهم في تحقيق ما يسمى بالخلق، أي خلق أنواع أدبية فيها الكثير من التميّز، فهذه العناصر تعتبر مكونات رئيسية يتحقق بواسطتها التجريب الفني، الإبداعي.

5-1 التجريب والتجاوز:

إن التحول الجذري على مستوى كتابة النصوص الأدبية يقتضي أن نرى تحديا من خلال إظهار أنواع جديدة و أشكال فنية لم يسبق لها وجود و كلّ تغيير يستدعي الوقوف على عناصر جديدة ، عناصر بنائية تسهم في إيقاظ الفكر و الشعور لدى الفرد، إذ إن كلّ إنجاز معرفي يتطلب **" تجاوز الأشكال و المقاييس و المفاهيم الماضوية التي نشأت كتعبير عن أوضاع و حالات مرتبطة بزمانها و مكانها، وبات من الضروري أن يزول فعلها، لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها "**[3]، بمعنى التخلّي عن كلّ ما هو مرتبط بالعصور السابقة ؛لأنّ لكلّ عصر فلسفته و لكلّ تاريخ خصائصه، و خصائص الماضي تتوقف عند حدود الماضي ولا يمكنها أن تستقر في هذا الزمن الراهن، لكن لا بدّ من بقاء رواسب التراث والماضي في نفس المكان و الزمان التي خلقت فيه، بغض النظر عن وجود بعض اللوازم التي نحتاج إليها من هذا التراث ومن هنا جاءت **ضرورة تأكيد المحاولة الدائمة للخروج من طرق التّعبير المستقرة الثابتة ، أو التي**

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص4.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صـــدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 167.

[3] محمد عزام، الحداثة الشعرية، مرجع سابق، ص45.

أصبحت قوالب و أنماطا مستهلكة، و ابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعياً حركيًا[1]، فهذا التّعبير فيه توكيد وجوب مخالفة أساليب التّعبير السائدة التي تعدّ شبيهة بالمتاحف الأثرية التي ظهرت في فترة من الفترات و استقرّت في ثقافة من الثقافات معلنة عن استخدام قوالب معينة هذا في الماضي، أما المستقبل فهو عصر يقتضي من الفنان استنباط أدوات ممنهجة وآليات توافق محتوى العصر وذلك من خلال تبني أسلوب راق ، و لغة منزاحة عن كلّ أدوات التّعبير المعهودة، مع حسن توظيف الفنون الأدبية، فكلّ فن بإمكانه أن يخدم باقي الفنون وذلك انطلاقا من حسن الاستخدام، أما من ناحية المضمون أوالقضية المراد معالجتها فيجب أن يكون الموضوع إنسانيا عالميا ؛ لأن التجاوز هو حتمية تغيير المواقف والرؤى والانتقال من موضوعات مستنزفة إلى موضوعات تحمل عمقًا فلسفيًا وجماليًا وفنيًا.

و كل تجاوز هو تجديد واكتشاف من خلال **" التمرد على الذهنية التقليدية، فلا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد، أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية، بل إن في ذلك انفصالاً عن الحاضر، والتقليد ثبات والحياة حركة، فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة "**[2]؛ فالكتابة الجديدة تتطلب ضرورة ترك المفاهيم الكلاسيكية التي تحتوي في باطنها على شكلٍ قديم وفكرٍ قديم وأسلوبٍ قديم ينافي الحاضر و متطلباته، ففي التقليد ركود و خروج عن الإبداع ؛ وكلّ هذا يجعلنا نبحث عن وسائل جديدة تمنح نصوصنا التطور و التقدم نحو الأفضل، إننا لا نحتاج خصوصيات ثابتة مستهلكة ، بل نحتاج إلى الحركية والتّجاوز لأجل التغيير **"ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى، فالتجريبية عمل مستمر لتجاوز ما جمد واستقر، وهي تجسيد لإرادة التغيير،"**[3] فمحاولة تجسيد التجريب يكون عبر خطوات أولها: التّجاوز والتخطي لكل المسلمات التي ما زال يؤمن بها الانسان وهذا من خلال البحث الدائم عن بديل قادر على تعويض النقائص في مجال الإبداع والأدب خاصة، ويتمم نُقصها التجاوز الهادف إلى تحويل الرؤى والمفاهيم إلى تعبير إبداعي.

إذن، وبعد هذا التحليل القائم على ذكر مختلف المصطلحات التي تُحيل إلى معنى التجريب، يتبين لنا بأنّ موضوع التجريب ومعناه يختلفان باختلاف توظيفه، فإن كان موضوعا جديدًا خارقًا للعادة فهنا نقول: إنه تجديد وتجاوز، أما إذا كان هناك هُجوم على الماضي والبحث في صور الحاضر فنقول: إنه حداثة، أما موضوع التجريب -بصورة عامة -فهو إبداع يتم فيه رسم الصور والموضوعات بأساليب ممتعة تلتقي فيها وظائف اللغة ليتحقق بذلك التأثير والامتاع.

---

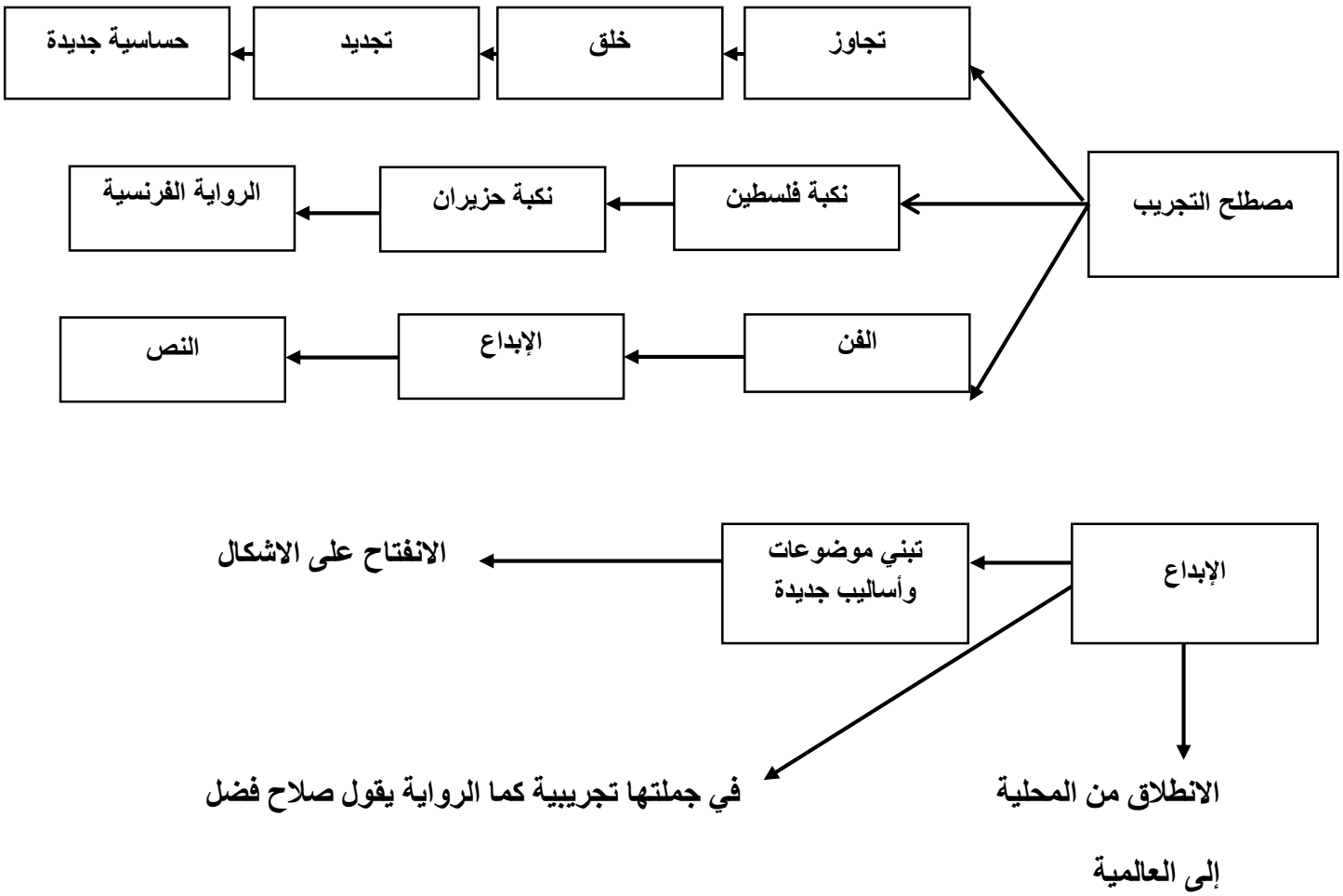
[1] ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، مرجع سابق، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص46.

وبهذا نحن لا نريد بمعنى التجريب ما تم حصره في الجوانب النقدية؛ لأنّ التجريب هو حلقة معرفية واسعة الأقطاب والمدارات فهو ليس فقط ما ارتبط بالدلالات النقدية، ومن ثم جعله محصورًا في هذه الزوايا الضيقة يجعل منه مصطلحًا ضيقًا وعسيرًا ومحدودًا، كما يمكن القول إنّ التجريب ليس مجرد انعكاس لحقبة زمنية؛ لأنّ وضع هذا الاعتبار يجعل النص بعيدًا عن كل ما هو فني وحامل لصور الإبداع، فالتجريب الذي نعنيه هو ضرورة وجود:

- نص متميز حامل لتيمات موضوعية ذات رؤى وجمالية.
- التجريب من حيث استعمال لُغة شعرية مجازية إيحائية.
- التجريب من حيث انفتاح النص على عدد من الإمكانات (الشكل المفتوح، العتبات النصية، الشعرية،تيار الوعي، المفارقات، التناص).
- التجريب من حيث كيفية دراسة الشخصية والعناية بمعالمها.
- القدرة على توظيف العلوم: كتوظيف علم الاجتماع وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة والثقافة وإدراجها في النصوص وفق صور تعمل على تكثيف الدلالات والرؤى والمفاهيم، ليتبين مدى نضج ووعي الكاتب بما يكتب.



شكل رقم: 01 يوضح تعالق التجريب مع المصطلحات الأدبية..

لقد جاء هذا الرسم التخطيطي لإظهار علاقة التجريب بباقي المصطلحات الأدبية، وليؤكد وجود تنوع واختلاف داخل حدود المصطلح الواحد -التجريب -وهذا كما نلاحظ راجع: لاختلاف الآراء والمرجعيات، فهناك من يعتبر التجريب تجاوزًا وخلقًا وتجديدًا وحساسية جديدة وهناك من يقول إنّه إفراز من إفرازات: نكبة فلسطين أو نكبة حزيران أو الرواية الفرنسية، وهي اختلافات تقودنا إلى الوصول إلى نتيجة محورية وهي أن التجريب إبداع وفن يظهران من خلال تبني موضوعات وأساليب جديدة ومن خلال الانفتاح على أشكال الخطاب الأدبي وأنواعه.

الفصل الأول:

التجريب الأدبي ودوافعه عند المرأة.

المبحث الأول: دوافع التجريب عند المرأة.

1) **الكتابة لأجل الإبداع.**
2) **الانفتاح والتحرر.**
3) **ارتياد آفاق التحديث.**
4) **تحقيق الجمالية.**
5) **استشراف المستقبل وكشف الرؤى.**
6) **البحث عن الذات.**

المبحث الثاني: دوافع التجريب عند إميلي نصر الله.

1) **صناعة التميّز والتفرد.**
2) **المغامرة.**
3) **الرغبة في الخلق والتجاوز والتنفيس.**
4) **مواكبة العصر.**
5) **تنمية الوعي (رؤى فنية جديدة).**
6) **البحث عن شكل جديد.**

المبحث الأول: دوافع التجريب عند المرأة:

تمهيد:

يعتبر التجريب الأدبي لدى المرأة ظاهرة معبرة عن سعيها لتوسيع آفاق الإبداع وكسر القيود التقليدية التي لطالما شكلت إطارًا لمكانتها في الأدب والمجتمع، وتنبع دوافع هذا التجريب من الحاجة إلى إعادة صياغة التجربة الشخصية والوجودية بأساليب مبتكرة، ومن الرغبة في إحداث أثر ثقافي وفكري يميز أعمالها عن السائد.

1-الكتابة لأجل الإبداع:

إنّ غاية الكاتبة في ابداعاتها هي رسم خطوط الفن وِفق صورة إبداعية، بمعنى السير نحو تطوير الآليات والأدوات التي هي بصدد توظيفها، فالفنانة مُلزمة بضرورة نحت الحروف والكلمات وفق صور جديدة، تُقدم فيها لمسات إبداعية وتمنحها لونًا خاصا معبرًا وموحيًا.

والخطاب الصادر عن المرأة هو واحد من الخطابات الإبداعية التي نلاحظ فيها انعكاس ملامح التحوّل سواءً على مستوى الموضوع الذي يتميّز بتيمة مختلفة، يتخللها كلّ ما هو فني على مستوى الأداء والعرض وباقي العناصر المكونة له، أو من حيث الأسلوب الذي تتعدّد فيه صور التجنيس و الشعرية والوعي بالحداثة.

ويُعدّ التجريب **" جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويُغامر في قلب المستقبل. مِما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."**[1] فعندما تُريد الكاتبة الوصول إلى نقاط التجريب، فإنها تسعى بذلك إلى تحقيق الإبداع الذي يمثل قطبًا من أقطاب التجاوز، وانطلاقا من هذا نتساءل هل التجريب هو البحث عن الإبداع؟ وهل الإبداع هو سير نحو تحقيق التجريب لتشكيله وتأطيره وبطريقة أخرى لماذا تريد الفنانة في نصها رسم معالم التجريب، هل لأجل الكتابة أم لدوافع الإبداع المتمثلة في تجاوز الأطر المعهودة؟

إنّ موضوع الإبداع ليس متاحًا لجميع الكاتبات؛ لأنّ الشأن في طرق الطرح وتشكيل المفاهيم والرؤى، يأتي لتفجير ما يعرف بالإبداع من خلال التجريب، خاصة عندما ندرك أنّ **" التجريب فعل إبداعي لازم الكتابة الأدبية منذ زمنها الجيني إلى اليوم، ولولا التجريب لاحتفظت تلك النصوص الأدبية الأولى**

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص3.

على شكلها، ولبقي القارئ يتعاطى مع (مومياء الكتابة). وليس إبداع الكتابة "[1]؛ لأنه وحده القادر على تفعيل الإمكانات التركيبية والدلالية لإضفاء الجوانب الأدبية والجمالية على النص، وفي الاستغناء عنه زوال وانتهاء لمعالم الكتابة الاختراقية، فمحطة الإبداع لابد من الوقوف فيها، والتجريب يحتك بالإبداع ويكون رَديفه عندما تكون هناك رغبة في رفض النموذج القديم (شكلاً وموضوعًا ورؤيةً).

فالروائية - وهي تكتب نصها - تسير في خط موازٍ مع التجريب الذي يعدّ إبداعًا، وبهذا يكون الإبداع كامنًا في محاولة القضاء على تلك الأشكال المعهودة، ليتعامل المتلقي مع نص فيه روح الإبداع.

و ليصبح بهذا دافع كل فنانة ليس الكتابة لأجل الكتابة ،بل لأجل الإبداع وتحقيق أكبر قدر من الإثارة، وبذلك **" يصير التجريب مُقترنًا بالإبداع، والمهووس بالتجريب شغوف بالأفضل ويتطلع نحو المُطلق على الدوام، وتأسيسًا على ذلك، يبدو بأن قدر الإبداع الروائي، محكوم عليه بخوض المغامرة واختراق آفاقها، و اكتشاف مجاهلها على الدوام"**[2]، فمن تبحث عن التجريب تُغامر دومًا نحو محاولة خلق نصوص إبداعية، رُوحها التجريب الذي من خلاله تبحث عن الأفضل والأنسب واللّامحدود؛ لأنّ في رِحاب الكتابة الروائية تتسع السطور لاستقبال الجديد و تجاوز السائد و اكتشاف المجهول.

الأصل في الرواية يكمن في السعي نحو كل ما هو جديد، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال الإبداع الخلاق وبناء نماذج سردية غير مسبوقة، ومن هذا المنطلق، يصبح التجريب السردي تعبيرًا عن الرغبة في استكشاف آفاق إبداعية جديدة، يتجلى في محاولة تفكيك النص وتوزيع عناصره الإبداعية في مختلف أركان العمل الأدبي، ولكي تُبدع الكاتبة لابد من وجود المغامرة، فالمغامرة تسوقها إلى الإبداع، إذْ لا يمكن تصور إبداع دون وجودها، فالإبداع **" هو فن المغامرة الجمالية، ويتجلى بأعنف صورة في العملية الشعرية التي تُعبر عن فعل اختراقي من طراز رفيع".**[3] فكل عمل فني نابع من عُمق الرغبة في الإبداع يتسم بطابع الاختراق والابتكار وفق أشكال جمالية تمثل صور المغامرة والإبداع، **فَحدود التجريب تتماهى مع حدود**

[1] عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2014/ 2015، ص 80.

[2] عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، المرجع نفسه، ص 64.

[3] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، إشراف وجدي رزق الله، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2012، ص105.

الإبداع[1] فمتى وُجد التجريب وُجد إبداع، وبهذا تعد الرواية شكلاً من أشكال التعبير الفني التي استطاعت من خلالها الروائية تسطير سبل الإبداع.

إذن فالإبداع هو مشروع كل روائية تحاول تأسيس أنواع جديدة في مجالات مختلفة، عن طريق تطوير مسار الكتابة الإبداعية، بفضل تظافر مجموعة من العوامل تستطيع الكاتبة بواسطتها تحقيق التجريب.

فثقافة الإبداع هي ثقافة تحمل في صُلبها الإرادة والعزم على التطوير والتنقيح ومن ثم التعديل، ورؤية المناسب والأفضل، إننا نبحث بهذا عن ملامح الكتابة التي تسطر الإبداع، وتعمل على الانطلاق نحو إنتاج رواية مكتملة إلى حد ما من خلال طرق العرض وكيفية تقديم العوالم وطرح القضايا.

يستخلص من هذا الكلام أنّ:

- الإبداع هو أن تكتب الروائية وفق أسلوب مقوماته البحث عن الجديد، والابتكار وخلق نصوص فيها اختراق للواقع.
- وأنّ الدافع وراء التجريب هو إبداع أشكال جديدة تتجاوز ما هو سائد.
- والإبداع هو أن تخوض تجربة تتمثل في محاولة تحسين مستويات التعبير:

كتغيير اللغة والبحث عن لغة منزاحة، ونقل الأسلوب من التقليد الى التحديث، عن طريق اختراق وتجاوز الحواجز والأفكار التي تمنع من الوصول إلى القيم والدلالات الرفيعة.

فالإبداع لا يتشكل إلاّ عبر امتداد صور الوعي، وتكثيف التجربة الأدبية بمعانٍ فيها ما يسمى بالنضج الفني أومن خلال استعمال طرق أخرى كفيلة بجعل النص مغامرة فيها تأسيس لمشروع جديد، وذلك بواسطة إعادة النظر في الآليات والطرق التعبيرية المستخدمة.

2- الانفتاح والتحرر:

الخطابات النسائية تهدف إلى تحقيق غايات من بينها تجريب أدوات فنية حاملة للرغبة في التمرد والتحرّر وكلّ تحرر يحمل في ثناياه طبيعة خاصة وهي معرفة الآخر والانفتاح على العالم الخارجي.

والعمل الأدبي عندما يتقاطع مع حُدود التجريب تصبح لديه رغبة في التحرّر والانعتاق من أغلال التقليد وكلّ تحرر ينتج عنه رؤية للآخر، والتفتح على المجالات التي يحتك بها،" **فالرواية إذن – كفن لا ينقطع**

[1] ينظر: سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 38.

عن التجريب – هي رواية الحُرية "[1]، ونفهم من هذا أن العمل السردي لا يزول عنه تيار التجريب، ومن ثَمَة كسر المعروف، فالحرية هي شعار النص التجريبي الذي يُعنى بتطوير أدواته وآلياته، وانفتاحه على الغير، ورؤيته لآفاق واسعة غير محدودة.

وبهذا يكون**" فعل الكتابة عند المرأة تحرر وولادة جديدة..."**[2]، تنعتق فيها من الأغلال وتتحرّر من السطوة بأنواعها، سطوة المجتمع من جهة، وسطوة الكتابة التي تكبح قدرتها على تمثيل زوايا الذات والآخر وفق أسلوب غير معهود من جهة ثانية، وهنا تتحقق خصوصية المرأة التي تطمح إلى تشغيل قلمها نحو خط كتابة جديدة، فالإبداع المنتج من طرف الأنثى تطبعه تلك الاستقلالية المتمثلة في حُب التحرّر وتقديم الجديد، كما أنّ الخطاب الذي تكتبه المرأة فيه شعرية وينبض بروح الجمال، فهو احتواء وارتقاء يحمل بين طياته أسئلة شعارها التميّز.

إنّ هذا التحرّر والانفتاح نقصد بهما: تطوير المفاهيم وتوسيع مدارات التشكيل الإبداعي ، ولفظتا التحرّر و الانفتاح تلتصقان مع طبيعة المرأة التي تريد أحيانا المضي نحو المجهول وحب المغامرة والاكتشاف، فهذا الانفتاح تبتغي من ورائه التجريب وتسعى من خلاله إلى اكتشاف الأشياء وكشفها فالاكتشاف يُعنى بهندسة و تنظيم شكل و مضمون الكتابة، وكيفية تطوير الأساليب وتطويعها إلى طرق فيها ملامح الجدة و التجديد، أما الكشف فهو مرتبط بمدى وعي القارئ و قدرته على تفكيك شفرات النص بواسطة التأويل الذي يعد **إجراء مفتوحا لا تختزله أية رؤية** [3]، وبهذا المفهوم نكتشف أنّ التأويل يتمتع بخاصية الانفتاح، و تقبل أشكال القراءات المختلفة ،بالعودة إلى النص ذاته، مما يؤدي إلى تنوع الآراء واختلافها، فهو يعمل على منح الخطاب أشكالاً متنوعة من التفسير و الفهم و التحليل، عن طريق سدّ الفراغات و إعطائها روحًا جديدة، و**"الكتابة عملية تحرّر من حيث أنها موضعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصوّرات والأحلام، موضعة تبني وتكشف وتعرض المكتوب للنظر العام، للتفاعل والرّد**

[1] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، سلسلة الدراسات (3)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2013، ص8.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د ط ،2012، ص 28.

[3] ينظر: بول ريكور من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، د بلد، ط1، 2001، ص 38.

والاستجابة والنقد والانبناء في بنيان أوسع"[1]. إنّ إنتاج بعض النصوص هو تمثلات للرغبة في التحرّر، خصوصًا أنّ الكُتاب يجدون في الكتابة راحتهم في نقل همومهم وأشكال معاناتهم: بعرض الجوانب النفسية والعلاقات الاجتماعية، وكل التجارب ونقلها في النص باعتباره مكانًا أو حيزًا يتم فيه تفاعل الأصداء، لتعرض بعد ذلك على القارئ أو الناقد، فيتفحصها ويستجلي أهم ما فيها مُكتشفا جوانبها المختلفة.

وإذا أنعمنا النظر **ندرك** مدى ارتباط هذه المصطلحات بعضها ببعض: المرأة والتحرّر والانفتاح والتجريب، فالمرأة تطمح إلى الإبداع وتسطير أفق الإبداع وذلك لا يكون إلاّ بالتحرّر ورفض القيود من خلال الانفتاح على العالم رؤية ووعيا، واستلهام المعطيات والأخذ بما هو لازم لبناء فضاء تجريبي، من أجل كتابة نسوية إبداعية تتسم بالرغبة في الانفتاح والتحرّر (بتوظيف أجناس دخيلة على الجنس المكتوب واستخدام تقنيات كتيار الوعي والاشتغال على الموضوعات الجريئة ...، ومن ثم قطع الصلة بالأشكال المعهودة).

نفهم إذن أنّ **التجريب هو شَكل من أشكال الانفتاح و الانعتاق و التحرّر من القيم الموروثة وهذا التطلّع نحو ضرورة الاختلاف و المغايرة أضفى على الكتابة الروائية ملامح الجدة الذي وسع من مساحة الابداع، وخلق حُرية في تجسيد كتابة روائية، طلائعية وعصرية جديدة ومستقبلية في مظاهر لها حضور في الجانب الابداعي الهادِف إلى تطوير الشكل الروائي و تقديم قراءات له وفق مناهج نقدية معاصرة**[2] والتجريب يُشبه عملية البحث التي يسعى فيها الباحث إلى إيجاد مراجع و مصادر تساعده في مجاله، وهذا هو أيضًا حَال الروائية التي تحاول التطلّع إلى ما هو جديد عن طريق الانفتاح والرؤية لتشكل في النهاية نصاً مرصّعًا بصور الحرية ،فكلّما ابتعدت عن الموروثات زادت مظاهر الاختلاف، و تشكلّت عندها كتابة متفردة و متميزة، فالوصول إلى التجريب يستدعي التفتيش عن حلقات المعرفة التي يكون الدافع من ورائها هو الانفتاح على الجديد .

هذا **الاختلاف** مع القديم هو تطلع نحو الابتكار وهذا ما يضفي طابع الجدة على التركيب الروائي؛ لأنّ الرواية تحتاج إلى ذلك العناء الخاص بالمستويات والتراكيب والدلالات التي تزيد من فرص الإبداع وتُوسع

[1] خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، تر: فاطمة الزهراء ازرويل، إشراف: فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، الدار البيضاء، د ط، 1991، ص 87.

[2] ينظر: نسـرين عطية، متاهات التجريب وآفاق التجديد في الإبداع الروائي الجديد، مجلة دراسـات، جامعة أدرا، المجلد 12، العدد 1، 2023، ص 85.

من مجالات الكتابة وفق أسلوب متميّز، هذا ما يسهم في تشكيل نص حداثي يتماشى والتطورات الحاصلة من خلال النظرة الاستشرافية.

يظهر من خلال ما سبق ذكره أنّ الخطابات النسائية هي خطابات مُفعمة بالحرية والانفتاح القادر على رسم جماليات وهذا لا يكون إلاّ بارتياد آفاق التجريب القادرة على تكوين النص وفق بناء فيه مغامرة تجريبية وحركة يكتنفها الغموض والسير نحو المجهول، ومحاولة تأطير معالم ذات أبعاد مختلفة.

3- ارتياد آفاق التحديث:

لكل كاتبة رغبة تسعى إلى تحقيقها ، ورغبة الروائية في نصوصها وعالمها الخاص هي ارتياد آفاق جديدة وهي التحديث، أي مناهضة القديم ولفظة التحديث مأخوذة من الحداثة؛ وتحمل في طياتها دلالات التجديد ومسايرة التطورّات، ففي المجال الأدبي**" منطق التحديث، يَقتضي بأنْ يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتميز"**[1]، وهذا شرط من شروط بلوغ التّحديث، إذ يستلزم حضور الاختلاف؛ أي الاختلاف مع الماضي بمُخالفته ومُعارضته، وعدم تقبله حتى وإن كان في بعض الأحيان من الجيد الانطلاق منه والعودة إليه، هذه المخالفة هي شكل من أشكال التمرّد الذي يسهم في بناء نص غني تظهر فيه الحداثة شكلاً و مضمونًا.

والبحث عن التميّز هو بحث و ارتياد لآفاق التجريب؛ لأنّ التجريب **" مازال يبحث عن الاختلاف والخصوصية، فهو وَعي متحوّل، يَمر بمراحِل منها : مرحلة التأسيس، ومرحلة الوعي الذاتي بكينونة التجريب، للحصول على النُضج الفني و ظهور الجماليات الفنية المتعددة الدّلالة للتعبير بأساليب مغايرة ومرحلة الإنجاز"**[2]، فضروري جدًا معرفة هذا الوعي ومواطنه وكيفيه تشكيله ، بُغية الوصول إلى ما يُعرف بالنضج ، وهذا الوعي يرتبط بخطوات هامة، أولها البناء ومن ثم إدراك المفاهيم المُتعلقة بالتجريب، وصولاً إلى الرواية الفنية الجمالية.

فالانسياق إلى التجريب هو في ذاته بحثٌ وإرادة ساعية إلى ترسيخ مبادئ وآفاق التحديث؛ لأنّ كليهما يَحملان رغبة مطلقة في الاختلاف مع المألوف، والاعتناء بإيجاد ميزات يتفرّد بها النص وهذا لا يكون إلاّ بالمرور على مراحل مُهمة: أولها الإقرار والفهم بوجوب التجريب، وأنّ التجريب دافع صادر عن الذات التي تُريد تَحصيل ما يُعرف بالنضج الفني، والحصول على خصائص ذات أَبعاد جمالية ليكتمل بها النص ويظهر في صورة نهائية.

---

[1] عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص62.

[2] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 38.

يمثل الانخراط في التجريب لدى الكاتبات رغبة في إنتاج نصوص مبتكرة تحمل شعار التحديث وتسعى لبناء نص ناضج يتميز بملامح خاصة تتضح في جميع أجزائه، ومن هذا المنطلق سعت الأقلام النسائية إلى إثبات وجودها من خلال ممارسة فنية تتسم بطابع التمرد والمخالفة.

كما لا ننسى بأنّ هذا الأفق الخاص بالتحديث لا يكون إلاّ بوجود الحرية والتمرّد والثورة، والمقدرة على التّخلي والاستغناء،" **فإن شرط الإبداع إذا هو الارتكان إلى الحرية بمعناها الواسع، الذي لا تشله القوانين و الإيديولوجيات، الحرية التي تتحرك في أحواز النص، وتمتلك سلطة العبور من الشكل إلى المضمون، ومن الأهداف المخطط لها، إلى التحديث الفكري كضرورة للتطور"**[1]، فالإبداع هو رديف الحرية بمفهومها العام ،فهي التي تستطيع من خلالها كاتبة النص الانفلات من قبضة الشكل والمضمون الواحد، وبهذا يتم العبور ويكون الانتقال إلى التميّز في رسم النص و من ثم تحقيق الأهداف التي سعت إليها الكاتبة في بداية مسارها، و من غير هذا يصعب تكوين عمل متميز.

فالتعبيرية والإيحائية والرمزية هي من نتائج ارتياد آفاق التحديث فمثلاً:

- توظيف الأسطورة المُوحية هو شَكلٌ من أشكال التحديث.
- استخدام الرموز البنائية تزيد في كثافة الدّلالات وعمق المعاني وهي شكلٌ من أشكال التحديث.
- وجود لغة مشحونة بِتراكيب فعالة ودلالات مُكثفة يعد شكلاً من أشكال التحديث، و" **الشكل الحديث يَصدم لِجدته، وهو بجدته نفسها، تجاوز للراهن، واحتجاج على الصورة الثابتة"**[2]، فمعالم الجدة تُمثل وجهًا من أوجه مخالفة الكتابة الثابتة.

4- تحقيق الجمالية:

تعتبر الجمالية " **نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني"**[3]، إذ تتمثل في الظواهر التي تحكم الشكل العام للفن؛ أي النظر في ما يحيط بالشكل العام للنص، ومحاولة رصد أهم النزعات الجمالية التي تتخلّل العمل ذاته، " **وترمي (النزعة الجمالية)، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة (الفن للفن)** "[4]؛ أي العودة إلى النص باعتباره بناءً واسعًا نفتش فيه عن الملامح الجمالية لا غير، دون النظر أو التمعن في الخلفيات المحيطة بالنص أو

[1] عبد الواحد رحال، التجريب في النص الجزائري، مرجع سابق، ص 65.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، مرجع سابق، ص248.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 62.

[4] المرجع نفسه، ص 62.

التأثيرات الخارجية، أو ما تعلق بالجانب الأخلاقي، أي العودة إلى النص في ذاتِه و لِذاته، والبحث عن أُسسه الفنية وملامحه الأدبية.

وتعاملنا مع بعض الخطابات النسائية يجعلنا ندرك الجمالية التي تطمح الكاتبة إلى تحقيقها، إذ نجدها تسعى إلى ارتياد آفاق التجريب الذي تتحقق من ورائه الأبعاد الجمالية، هذه الأبعاد نلمح لها حضورًا في نزعات ذات توجه خاص نكتشفها بالعودة إلى (الموضوع المُتناول، واللغة المكتوبة بها، والصور التعبيرية والشعرية والبلاغية، بالإضافة إلى طرق العناية بالأساليب).

بناءً على هذا الطرح نستطيع القول، إنّ ترسيخ المفاهيم الجمالية والعمل على تحقيقها يتطلبان تحديث الأدوات والاستراتيجيات عن طريق توظيف إمكانات وطاقات تزيد من فرص شحن النص بميزات نوعية ذات كثافة دلالية إيحائية فنية، فالجمالية هي القدرة على العناية بالشكل والمضمون وهي أسلوب وفكر وسعي مستمر نحو الاهتمام بالفن لأجل الفن لا غير.

والجمالية تتخذ أبعادًا ودلالات مختلفة، إذ كثيرًا ما تتحدد هذه المفردة على أنها" **تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل** "[1]؛ أي التفريق ومحاولة وضع حدود فاصلة بين كل ما هو واقعي وما هو مزيف في الفن، وفهم هذه المواطن الجمالية يقتضي حقًا طرح سُؤال جوهري وهو: كيف ندرك بأنّ هذا العمل يتوفر في شكله أو مضمونه على تلك المؤهلات التي تجعل منه رِسالة ذات منحى جمالي.

يبدُو بصورة واضحة من خلال هذه التوجهات المعرفية المقصد من وراء الكتابة الجمالية، التي تعني في كل صورها ذلك السعي نحو توسيع خصائص وأفق الإبداع بغية تحقيق الإضافة أو الإفادة في بناءِ النص بناءً يحمل روحاً وفلسفة وذوقاً جمالياً وحساً فنياً راقياً يتلذذُ ويتمتع به القارئ.

إنّ النزوع نحو ترسيخ الصور الجمالية يعني ضرورة تشكيل نص جديد، شعاره الحرية، وغايته تجديد المفاهيم التقليدية ووضع مفاهيم أخرى أقرب إلى تشكيل ملامح الخلق والتجريب.

إذن، الجمالية كما قلنا سابقًا هي وَعي وفن، أو تيار أو رُؤية الدافع من إليها هو إيصال فكرة أوصورة ذات معنى ودلالة، ورصد هذا المحتوى الجمالي يحتاج إلى كاتبة تتجه إلى الرغبة في تحقيق هذه الصورة الحاملة للتحرّر، وهذا ما يُثبت كيف" **تُمثل الأنثى طاقة توليدية لِحركة التداعي والتفاعل والتحول، كمَا تتحول في النص إلى طاقة لا تكتفي بالدلالة الواحدة. بل تتعداه إلى طاقة تفجيرية مُحملة بِدلالات مضاعفة**

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص 51.

تُسافر في الرؤيا، تمسح فضاءات النص؛ لِتضيئه بشعلة الشعر ووهجه"[1]، إذ تملك القدرة على توليد الأفكار والمعاني والتحوّل من أفق إلى آفاق أخرى، فهدفها هو خلق بنيات متعددة ذات دلالات متنوعة وبهذا تتضاعف المدلولات لتشكل ما يُعرف بالرؤية، ليصبح النص فضاءً واسعًا بلمسة جمالية.

وحديثنا عن الكتابة النسائية، هو نزوع إلى محاولة فهم ما تريد الكاتبة ترسيخه من خلال قدرتها على الانتقال بأساليب التّعبير من مستويات عادية إلى مستويات شَديدة التكثيف والعُمق الدلالي، وهذه هي الطاقة التي تُشكل الصور والأبعاد الجمالية.

بناءً على هذه المسلمة، - وفي إطار الحديث عن خُصوصية الروائية والطاقة التوليدية الكامنة فيها- ، يقول أحد الدّارسين" **لقد غَدت الكتابة عند المرأة فعلاً وخلقاً وولادة، وفي الوقت نفسه، تَواصلاً، وتَجاوزًا وعبورًا. لكن الذي تكتبه المرأة لم يكن – بالضرورة – احتواء للتام والجاهز والمتيسر، بلْ كان انفتاحًا على القصي والهارب والآتي "**[2]، إذ توالت النصوص لتؤكد وجود ذلك الشكل المتميّز بالفعل والخَلق؛ أي العمل على بناء النص الروائي بصورة تُبرز خصوصية المرأة، وهذا التوجه بقدر ما يثبت أن كتابات المرأة هي تطلعات نحو التغيير، يُحاول أيضًا التأكيد أنّ ليس كل فن تُنتجه المرأة هو فنٌ مكتمل أو جاهز.

5- استشراف المستقبل وكشف الرؤى:

الاستشراف في الرواية **"العربية الحديثة هو قدرة المُؤلف على استِباق الأحداث قَبل وقوعها وبَراعتِه في تَصور التحوّلات الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية المحتملة و استكشاف آثارها"**[3]، فهو حَالة معرفية تُحاول فيها الكاتبة أن تقيم تصورًا مبدئياً ، أو تخيلاً حول ما سيحدث، كأن ترصد ظاهرة أو تتوقع فكرة وكل توقع هو بناء لفرضيات يمكن أن تتحقق أو يستحيل تحققها، وهذا المصطلح عندما يرتبط بالبناء الروائي يُصبح دعامة من دعائم التميّز ومؤهلا يشير إلى وجود عناصر جديدة تسهم في تحقيق الانسجام و الترابط و إطلاق إمكانات فعلية لإظهار الأدبية في النص .

هكذا يمثل الاستشراف حركة واعية بما هو كائن أو يَكون على مستويات عدة: على مستوى المضامين والأشكال، وعلى مستوى الرسالة المُراد إيصالها، وتتمرد أطر الاستشراف بتوزيع منطق التجريب في

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، مرجع سابق، ص154.

[2] المرجع نفسه ، ص25.

[3] مامة بونصـــبية، الاســـتشـــراف في الرواية العربية الجزائرية، رواية " جلالته الأب الأعظم" للحبيب مونســـي، مجلة الموروث جامعة عبد الحميد بن باديس، المجلد 11، العدد 1، 2024، ص203.

كامل النص و**" كُلما كان التجريب الفني في الرواية مُرتبطا بأفق التَحوّلات المعرفية والتكنولوجية كَان أكثر استشرافًا للمستقبل و أقدرْ على تمثيل وَعي الإنسان بحركة التطور و تأهيله للإسهام الخلاّق فيها"**[1] إذ يُشير هذا المحتوى إلى تلك العلاقة الوطيدة بين التجريب والاستشراف فكلما زادت الأفكار المُعبرة عن التغيرات الطارئة على مستوى العلم و التكنولوجيا كان الوعي بالواقع أكثر تمثيلاً و استشرافا للمستقبل كما يزيد أيضًا تمثيل ما يحمله الإنسان من وعي حضاري وتطوّر فكري يعمل على الخَلق.

وفي هذا الجانب الخاص بالاستشراف تزيد فرص تكوين الرؤى والكشف عنها من خلال توسيع دوائر الخيال وتفعيلها، وزيادة شحن المعطيات بالعمق الدلالي المركب من رؤى جمالية، هذه الرؤى تقترب _إلى حد ما _من الفلسفة والحكمة أو هي أَشبه بالأجوبة التي تتحول في كلّ مرة إلى تساؤلات منطقية فيها الدهشة والاحتمالات والفرضيات.

إنّ العديد من الخطابات النسائية تسعى إلى تقويض المفاهيم السابقة عن طريق رفع اللّبس والستار والتحرّر من أسوار الفكر القديم والإفصاح عن المشاغل والتوقعات ومحاولة رصدها بصورة حاملة لمعانٍ فلسفية، بأبعاد جمالية فيها محاولة لتجاوز الواقع.

" لِذا فالتجريب وَسيلة للكشف عن رُؤى جديدة، كمَا أنه تقنية فنية توغل في فضاءات جديدة في وحدة أجزاء الرواية وعناصرها الداخلية وبنيتها وشكلها لتحقيق مستوى جديد للانحراف المعرفي والتأسيس لِبنى نوعية قائمة على التجديد في تكنيك متطور يقوم على الرّصد والكشف"[2]، فهو محاولة ساعية نحو إيجاد بدائل وصيغ تعبيرية جديدة، فيها تمثيل للوجه الحداثي والوعي الحامل لصور النضج، إذ يستدعي حقل التجريب إقامة فضاءات فيها ابتعاد عن الصورة النمطية المستهلكة.

فالتجريب**" الذي نعتبره نتاج الوعي الحداثي هو الذي يتبلور صلب صياغة مفهوم جديد للإنسان من خلال ترسيم علاقة جديدة بالمجتمع والكون وهو إعادة النظر في الأدوات والمعايير"**[3]، فهو سعي دَؤوب نحو تغيير المفاهيم وإعادة بلورتها وفق ما يتماشى مع الواقع والمجتمع والكون، فهو بناء مغاير ورؤية مختلفة ومحاولة ترسيخ آليات جديدة من خلال إعادة النظر والبحث والتمحيص والتدقيق.

---

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص 12.

[2] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 19.

[3] كنزة محمدي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب – سعيد يقطين انموذجا-، مرجع سابق، ص 489.

وبوساطة هذه الطرق يتم التخلص من الذاتية أو الانطباعية والتطلع إلى ما هو أسمى وهو بلوغ الرؤى التي تعكس مفاهيم عامة وفلسفات بما يتيح للنص تحقيق عمق فكري وجمالي، فانعكاس هذه الأدوات الضرورية وتطبيقها لا يكونان إلاّ عند الوصول إلى الغاية وهي بلوغ التحديث وتحصيل المعرفة الشاملة.

ومن الجدير ذكر ما يعدُ هامًا في تكوين العوالم الإبداعية المليئة بالتجريب، خصوصًا أننا نحتاج اليوم إلى نصوص تحاكي العصر وقابلة للقراءة مع مرور الزمان:

- كروح الاكتشاف والبحث عن الجديد، ومحاولة قراءة الحاضر والمستقبل بفكر واع ونظرة استشرافية كل ذلك يُساعد على إعطاء النص قِيمته المعنوية ومكانته؛ لأن هذه المنطلقات تسهم في تطور الكتابة وانفتاحها على المعارف.

و " **المعرفة قائمة على التبدل والتجدّد وهي بحاجة إلى استكشاف ولا يكون ذلك إلا بالتجريب المستمر للحصول على متغيرات عبر استقصاء ومحاولة بين النتاج الروائي السابق واللاحق وتبيان الصراع بين القيم المختلفة لينتهي الجدل الدائر بينهما إلى تصحيح في المضامين والرؤى وينتهي التجريب بالفكر لا بالتكرار**"[1]؛ لأنّ النصوص لا تتحقق في الموضوع أو الشكل أو الأسلوب المُكرر بل في الأفكار، وأشكال الوعي والمستويات الموجودة فيه، بالإضافة إلى تجسيد المعرفة المنقولة وفق آليات هادفة نحو التجدد والتغير.

وعليه فإنّنا من خلال اطلاعنا نُدرك حجم الاختلاف بين الوعي والفكر الموجودين في الإبداعات السابقة واللاّحقة، ونتمكن من التمييز بينهما ومعرفة الفروق وملامح الإبداع ومواطن التجديد.

6-1 البحث عن الذات:

إن المرأة عمومًا بوصفها كيانًا يحمل الكثير من الخصوصيات و التفاصيل و الجزئيات ،فهي تَتَمتع بالعديد من الخصائص التي تجعل منها كائناً مختلفًا ومتميّزًا، ونظرًا إلى هذه الطبيعة المتفرّدة، سعت المرأة إلى اجتهاد ذاتي للبحث عن وسائل جديدة تُمكنها من التعبير عن ذاتها وإثراء تجربتها الأدبية بما يتجاوز الأنماط المألوفة، و في طريقها نحو التجاوز وَجدت في كنف التجريب والحداثة ما يسد حاجاتها و يُلبي رغباتها وطموحها من خلال رصد صورها و تشخيص علامات التمرّد و محاولات الانعتاق من الأسوار التقليدية، خصوصًا أنّ طبيعة المرأة و التجريب تحكمهما عناصر متشابهة من حيث الأسس و المبادئ والطبيعة و الخصوصية فهما يلتقيان في البحث المتواصل، والاكتشاف اللامتناهي لتعرية الجوانب

[1] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 85.

الغامضة، والرغبة في الحرية و التجديد و التغيير وبناء أسس قائمة على الاختلاف والمغامرة من خلال تطوير الأبنية و الأساليب والدلالات...؟

فركوب موجة التجريب من شأنها أن تصنع لنا نصًا فريدًا ، يتمتع بروح المغامرة والاختلاف، وتحقيق هذه الخصوصية لا يكون إلاّ عبر الانفتاح على الذات و ما يعتليها من ضبابية معتمة تعتم المشاهد و الصورة، ومدى مرئيتها للآخر، لأنّ الوضوح ينبغي أن يكون، ليتم فتح فرص وإعطاء دلالات جديدة تعني بإمكان حدوث قراءات نوعية ،و من ثمّ تكوين معارف متميزة، و ذلك لاعتبارات هامة، ومنها أنّ الذات النسوية هي تركيبة متفاعلة غنية بالطاقات التي تمنح النصوص السردية وعيا ورؤية ذات منحى يفيد زعزعة المفاهيم السابقة، لتظهر دينامية قائمة على التحول والتغير، فالحضور الأنثوي يتمتع بتلك الحيوية والجرأة من حيث الانفتاح على لُغة منزاحة وأساليب منحرفة و صور ورموز فيها ذلك العمق الدلالي المُكثف، وهذا ما يجعل كتابة المرأة تَنحرف من اللغة السردية العادية إلى اللغة الإيحائية التي تثبت فيها الذات وجودها، لِتعلن عن آفاق جديدة في النص تلك الآفاق ما هي إلاّ برهنة على وجود وعي بالذات و الآخر و الواقع و النص المكتوب.

وفي إطار اعتماد التجريب بوصفه استراتيجية بناءة تهدف إلى تغيير معالم الإبداع، استندت المرأة باعتبارها قطبًا فاعلاً في حركية الإبداع إلى مثل هذه التقنية لإفراز نصوصٍ متميّزة فيها رفض لكل تهميش، وإثباتٌ لحضورها بعد غياب طويل، وهذا ما يجعل للكتابة النسائية بصمة راسخة في الذهن والتاريخ تبرهن من خلالها على ضرورة وجود مكان لها في الساحة الفنية.

و من ثمة فإنّ السعي نحو التجريب هو أيضًا رغبةً في عكس حقائق الذات و ما يوجد فيها من أسئلة طالها الخفاء، فهذا الخفاء الناتج عن حِرمان المرأة من الكتابة، جاء بعده انفجار عميق على مستوى البوح عن المكنونات ليحدث بعد ذلك ثورة في مجال الكتابة ،لتنتقل من الكتابة في كلّ الأشكال والأجناس إلى كتابة الذات و الغوص في الروح الداخلية و معالمها و ذلك عن طريق تشخيصها و بثها على مستوى كلّ الحروف و الكلمات و صُور اللغة المفروضة في النص" **فحين تتحرّر المرأة الروائية من الداخل ،من داخلها هي ، حينها فقط بإمكانها أن تُبدع نصوصًا جميلة تصنع خصوصيتها و تميّزها ،و تحقق تراكما يغري القارئ باستمرارية العلاقة بينه و بين إبداعاتها"**[1].هنا وبعد سنوات من الغياب، يُمكننا أن نرى بزوغ فجر كتابة جديدة، الآن فقط يمكننا النظر إلى كتابة تجريبية استشرافية معالمها التحول، وصوتها هو إرادة الانتقال ممّا هو عادي مألوف إلى ما هو اختراقي غير مجتر، كل هذا وغيره نتجت عنه بداية تحوّل

[1] سعيدة بن بوزة، الهوية و الاختلاف في الرواية النسوية العربية دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013 ، ص146 .

وظهور ملامح يتخللها حضور صوت المرأة من خلال صدور الانفعالات والنزعات باختلافها والخيال الواسع والتحرر.

علاوة على ذلك، تتسم الكتابة الأدبية بتعمقها في معالجة القضايا الاجتماعية والثقافية، من خلال تناول مسائل تتعلق بالمساواة والعدل والظلم والقهر والعنف، فضلاً عن التعليم وحرية التعبير وكل الممارسات الظالمة الموجهة ضد المرأة. وقد فرضت هذه المشكلات ضرورة اعتماد أنساق وسياقات سردية جديدة، مثل اللجوء إلى المذكرات أو السيرة الذاتية أو الرسائل، إذ تمنح هذه الأجناس الأدبية الكتابة السردية القدرة على التجديد وإعادة تشكيل التجربة الأدبية بما يعكس روح العصر ويمكّن النص من التعبير عن قضايا المرأة بأسلوب متميز وفعال.

إنّ هذا الوعي الجديد بِضرورة التجريب شجّع المرأة على إعادة التفكير، وإعادة النظر في مستويات الإبداع والفن والنقد للتفكير في قضايا من شأنها أن تحقق تلك الرغبة في التخلص والانعتاق من التبعية،فالتجريب حقل معرفي وسع كل دوائر النقاش والمعرفة، وأثرى القضايا باختلافها، وجعل المرأة تُعيد قراءة وفهم الإبداع والكتابة وفق وجهة نظر مختلفة، والسُؤال المطروح: كيف يُمكن أن تحقق المرأة نفسها وتثبت ذاتها؟ وما هي أهم الاستراتيجيات التي تستطيع بواسطتها صناعة ذاتها وتمثيلها وبلورة نفسها في الكتابة السردية؟ وهل الرغبة في تحقيق الذات ونسْج معالمها يسهم في بناء النصوص وفق معالم متميزة أم العكس؟

إنّ الذات هي كيان فاعل يؤثر ويتأثر بفعل إمكانات وطاقات وأدوات، فالذات الأنثوية تتحقق فعلاً حضورًا وقولاً من خلال:

1- إثبات الهوية النسائية وصب الوعي الخاص بها وفق قالب تجريبي، من خلال تحريك وتنشيط حسها المرهف وفكرها العميق الذي فيه خصوصية من خُصوصيات تَجريب طرق حديثة للوصول إلى محاولة كسر الصورة النمطية بالثورة على التقليد، فالمرأة تُحب التجديد والتحديث.
2- التحرر من صُور الماضي، وبناء الذات بناءً يتوافق مع روح العصر ومَع ما يتناسب مع العالم الخارجي، فالمرأة اتجّهت في الرواية للتجريب لتغيير واقعها من خلال نقده وتقديم بدائل تظهر قدرتها على استيعاب القضايا التي يشهدها العصر.
3- هناك ضرورة داخلية وأُخرى خارجية تتطلبان إقامة مبانٍ جديدة تخص تجريب هياكل جديدة تتعلق بالذات عامة والذات المبدعة خاصة.

4- تحقيق الذات من خلال تبني شِعار المخالفة والمغايرة، والتّجاوز وتخطي الأساليب والمضامين والمعارف المعهودة وتحقيق الأهداف والحاجات وعكس المكبوتات وبثها على أرض الواقع لِتعطي صرخةً جديدة في النص السردي.

5- انعكاس العوالم المتخيلة التي توجد في ذهنية المرأة من أفكار وخيالات وآفاق وتصورات،وعوالم نفسية ترفع من نبضات الأنين والصرخات والوجع الداخلي وصُور الكبت والمعاناة وتصويرها في قوالب ليراها القارئ وينظر فيها وينفعل بأجزائها؛ لتتمكن في الأخير من تعرية ذاتها وكشفها للآخر لينظر فيها وتؤثر فيه وتلامس قلبه وتحرك ذائقته الفنية.

6- تأكيد الكينونة الذاتية التي تتحقق من خلال القدرة على ملامسة الصوت الدّاخلي والخارجي: فالدّاخلي وهو المرتبط بالمرأة المبدعة والخارجي ما تعلق بواقع الأديبة وما يوجد في عوالمها.

7- إشراك القارئ: لأنّ الكتابة لم تعد خاصة بصاحبها، بل يجب إقحامه من خلال البحث عن آرائه وحضوره وتفاعلاته من خلال إقامة تواصل عاطفي، ثقافي، اجتماعي.

8- استخدام الأسلوب التجريبي في الكتابة النسائية، من خلال رمزية الكلمات وإيحائية الصورة الشعرية، وكثافة اللغة التصويرية، وجَمالية اللغة الإيقاعية والخيال الذي يساعد على بث الأفكار الشخصية.

إذن للمرأة دَافع يقودها نحو تفعيل دِينامية التجديد، وهو تلك الرغبة المُلحة نحو إبراز الذات المغيبة في فضاءات إبداعية مُواتية، لهذا نجدها تسير نحو التجريب وهي تبحث في كل ما تعلق بها لتعزيز الوعي الثقافي والاجتماعي، فهي تريد استعادة صوتها أولاً، والبحث عن التميز في مجال الكتابة.

المبحث الثاني: دوافع التجريب عند إميلي نصر الله:

كانت الأديبة العربية في ظل التقليد، تلجأ إلى قوالب جاهزة تستمدها من التراث العربي، ومن الفنون القائمة آنذاك، في حين أنّ كتاباتها في العصر الحديث جَاءت رد فعل على التقليد، لِتعالج موضوعات تحمل رُؤى مختلفة بأسلوب جديد، وكلّ هذا التغيير الذي طرأ على مستوى الكتابة كان نِتاجًا لدوافع نفسية تتعلق بالذات، ودوافع أُخرى موضوعية تتعلق بالمجتمع، بالإضافة إلى حَاجات العصر التي تتطلب إحداث تغيير جذري في الميدان الأدبي، ومن دوافع التجريب عند الروائية نذكر ما يلي:

1- صناعة التفرّد والتميز:

لقد استطاعت "إميلي نصر الله" تجسيد المقولة القائلة بأنّ " **مَشروع المُبدع هو التفرد** "[1]، فَهدفها الأساسي هو رسم الخصوصية القائمة على الفرادة الأدبية، وذلك عن طريق المخالفة المبنية على تقديم بدائل جديدة تؤسس نصًا يتخلّله الابتكار وَالتّجاوز، فهي عَمِلت على إضفاء لمسة خاصة، تجعل القارئ باحثًا عن مواطن الأدبية، وكان هذا بتجسيد:

موضوعات متميّزة تعكس روح العصر، فيها ملامسة للمجتمعات العربية، من خلال اختيار أفكار تعبّر عنها بلغة عميقة قادرة على التأثير في مشاعر المتلقي وذوقه، فهي عالجت موضوع الهجرة والاغتراب بأسلوب أدبي جديد له ما يميزه.

وكانت في كتاباتها تستعين بتقنيات مختلفة منها الانفتاح على العديد من الأجناس الأدبية: بظهور الشعر تارة لخدمة الجانب الإيقاعي، والرسالة تارة أخرى لنقل مشاغل وهموم الأفراد، وأدب الرحلة لإظهار الأوصاف العامة والخاصة والتعريف بالأماكن واستخدام السيرة الذاتية والحكاية والقص كأسلوب للعرض لتقترب بذلك من صورة المعرض الفني الذي يجمع المحتويات والأقطاب باختلافها، لأجل تقديم فن روائي متميّز.

إنّ الكتابة وصناعة التّفرد يحتاجان إلى توظيف مصادر متنوعة تُمثل تعريفًا بالثقافات وأشكال الوعي، من خلال الاعتماد على العلوم المختلفة، كعلم النفس مثلاً الذي يكون موضُوعه الأول هو الاهتمام بالذات، وعلم الاجتماع الذي يربط العمل وموضوعه بالعلاقات مع الآخر، والفلسفة وغيرها.

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1986، ص9.

فعلى سبيل المثال: نجد استحضار تيار الوعي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقًا بعلم النفس، من خلال الإعلان عن شواغل الذات (من بوح كامن تحت جدار الكبت، ليطفو ويظهر في شكل أحلام وهفوات وزلات اللسان).

أما من الناحية الاجتماعية، فتعد هذه الرواية بمثابة نص يعبّر عن مجتمع لبناني عبر الزمن، يحكمه نظام من العادات والتقاليد يبرز خصوصية البلدان العربية، كما تمثل الرواية مرآة ثقافية ومجتمعية يمكن من خلالها التعرف على صور الفرد والمجتمع في هذا السياق، إضافة إلى الدور الذي يلعبه الدين المسيحي في توجيه الأفراد من خلال النصح والإرشاد، وتقديم مبادئ تعد ركائز أساسية لا جدال فيها بالنسبة للمنتمين إليه.

واحتفاء نص (طيور أيلول) بهذه العلوم يجعلنا أمَام: ثقافة وفلسفة وغيرهما نفهم من خلالها الذات ونَلِج إلى عالم الآخر، وندرك العلاقات المختلفة والممكنة التي تستطيع الرواية حملها في أجزائها، كما نصل إلى معرفة الخاصية الانفتاحية التي تقوم عليها الأجناس الأدبية.

ومن هنا تصبح الرواية **فناً مستقطبًا لأشكال** وأنواع مختلفة من الأجناس والعلوم الأخرى، وهذا يعد تجريباً في حدِ ذاته؛ لأنّ هذا التنويع المُتجانس إلى حد بعيد يَخلق لوحةً متنوعة.

هذه كلها رغبات يتم من خلالها النُزوع نحو التغيير ، مما يجعلنا ندرك حَاجة كل مبدع إلى أدوات فيها ابتكار، وهذا ما تمنحه و تصنعه الرواية التجريبية ؛ لأنّ التجريب هو رُواية الحرية، واملي نصر الله حَاولت التعبير عن هذه الرغبة في الحرية باستعمال أدوات مختلفة من بينها ما تمّ ذكره على مستوى الشكل (باتخاذ الشكل المفتوح أسلوبًا) والمضمون من خلال: (الموضوع العام ، ما هو مُستجد داخل النص من الأفكار و الدّلالات)، لتأتي بعد ذلك اللّغة التي تعد محورًا هامًا و أساساً فاعلاً، تظهر عبرها الوظائف ومظاهر التحوّل و التجديد، ولذلك فإنّ " **الإبداع معركة داخل ساحة اللغة و الموروث، محاولة للقفز بعيدًا لقسر اللغة على التجدد** "[1]، ومن هنا يَكمن الخلق والابتكار في كيفية استخدام اللغة والانتقال بها من المعيار السائد إلى مَا هو جديد ، ففاعلية النص و جماليته لا تكونان إلاّ بالنظر في طرق استعمال اللغة و كيفية ظهورها على مستوى النص كله .

واللغة في رواية (طيور أيلول) جاءت حاملة لِواء الشعرية: التي تجعل من الرسالة عملاً أدبيًا جمالياً،إذ نلاحظ بروز الشعرية من خلال وصف الشخصيات والأماكن، وأيضًا في جوانب الإيقاع المُتمثل في التكرار

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، مرجع سابق، ص 9.

وصُوره والجناس وأثره الموسيقي، واللغة المجازية المحتفية بالرمز الذي يعمل على تشفير معاني النص وخلق الانزياح كما سنوضحه فيما بعد.

فهي استطاعت بث دينامية الاختراق من خلال الجُنوح إلى لغة شِعرية أدبية وكأننا أمام جنس شعري، هذا الإمكان يُتيح استيعاب هذا التوظيف وفائدته الكامنة في زيادة النص قوة جمالية وبلاغية وإنشائية.

إنّ تحويل المفاهيم السائدة لا يتم إلاّ عبر شروط أولها الاختلاف ثُم الانزياح ، ثُم العمل على تطوير أشكال ومضامين النص، ورصد المعلومات بِصيغ تعبيرية غير مَألوفة باستعمال أساليب رمزية وأخرى أسطورية،وباقي الأشكال التعبيرية النوعية التي تدل على ذلك الوعي الخاص بمن كتب النص، ومن هنا يكون التجريب موجودًا متى كان هناك أسلوب جديد، وفكر مغاير، فالتجريب لا يحتاج إلى جمع أشياء خارقة، بل يحتاج إلى من يتفنن في الكتابة، وفق معايير تكمن فيها الخصائص الأدبية التي يوجد فيها ذلك الأسلوب الجمالي التأثيري ، فكل نص لا يتميز إلاّ من خلال سلطته على ذات القارئ بالتأثير فيه.

2- المغامرة:

الحياة كلّها مغامرة، والخوض في الكتابة هو دخول في عوالم مجهولة مرتبطة بفرضيات قد تتحقق أو ربّما يصعب تحقيقها؛ لأنّ نتائجها غير معروفة، ومغامرة الكتابة هل هي محاولة لإيجاد شكل ومضمون جديدين يختلفان عن السابق؟ أم هي نشاط وحركة غامضة تجعل المبدع يجتهد في إعمال فكره وخياله منطلقا من واقعه، محاولاً رسم آفاق التحول والتغيير؟

إنّ حُب الاكتشاف والمعرفة من طبائع الإنسان الباحث عن الجديد، ومن ثمة يمكن اعتبار كُتاب الرواية هم أيضا من المغامرين؛ لأنهم اتخذُوا شكلاً غريبا، أي أنهم قاموا باستيراد نوع جديد من ثقافة وحضارة وتقاليد وبيئة غربية، فحاولوا التأثر به والكتابة فيه.

حقيقة إنّ هذا الاستلهام في مجال الرواية أول مغامرة في الكتابة؛ لأنها جنس أدبي جديد، واستحضار نوع دخيل ليس بالأمر السهل، لا في طريقة الكتابة ولا في الطرح، وبهذا يمكن اعتبار الرواية منذ بدايتها مغامرة وتجريبًا لأساليب جديدة خاصة عند المرأة، باتخاذها من الوسائل المختلفة المتاحة ما يساعدها على ذلك ومن هذه الوسائل:

- ارتياد آفاق خاصة بموضوعات تنمي الوعي بوقائع مختلفة كواقع الاغتراب مثلا.

- النهوض بأفكار حديثة شعارها التخلي عن السائد، والجنوح إلى ربط الرواية بالعصر وأدوات العصر، وتجريب أنماط متعددة في اللغة والأسلوب والشكل عامة.

وإذا تتبعنا دوافع المرأة عامة التي جعلتها تدخل في غمار التجريب يمكن القول؛ إنّه" **الانفتاح الجديد من الحرية والتخلص من سطوة السلطة القامعة، والدفع بالنتاج الأدبي بصورة عامة والنتاج النسوي خاصة إلى ضرورة المغايرة** "[1]، وهذا ما خاضت فيه إميلي نصر الله بفضل تحررها من الأطر المعرفية الساعية إلى كبح أفكارها وجعلها تميل إلى التقليد؛ بسبب السلطة القمعية التي تميل إلى الاحتكارية والظلم والاستبداد وبهذا جاء: الوعي بالذات وحرية التعبير والخوض في الموضوعات الحساسة ردًا على ذلك.

إنّ كل تجريب لا يتشكل من العدم، والانتقال والتغيير في الأساليب وتجديد طرق الكتابة ضروري فإميلي نصر الله بحثت عن شكل جديد ورؤى مغايرة؛ لأنّ التيار التقليدي لم يَعد يفي بالغرض عندها، وجاءت فكرة الانطلاق نحو التغيير من خلال التخلي عن تلك الأفكار المحدودة، بالنزوع إلى تيارات فكرية تجعل النص يتماشى مع الأقطاب التي تنادي بفكرة التحديث والبناء الجديد.

و كلّما كانت الكتابة تتشكل وفق صور الإبداع ،حاملة الاختلاف و التجاوز والرغبة في التحرر زادت درجات الخلق، و تجلت الخصوصية الأدبية ، خاصة **فعل الكتابة لدى النساء بشكل أخص عملية تحرر من حيث إنه وعي وموضعة و كشف تجارب ومعانيات و تصوّرات و حاجات و أحلام طال عهدها بالصمت و الخفاء؛ و الكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العام، تسمح بتشكل خصوصياتها تشكلا مبتدعا داخل قوانين العالم كمتخيل جماعي و فضاء جماعي و قضايا و لغة و تصورات و منظومة إشارية قيمية وموروثات** [2]،فميدان الكتابة وجدت فيه إميلي نصر الله فضاءً رحبًا لتلبية الحاجيات التي عاشتها في صمت و خفاء، و بهذا كانت الرواية عندها وسيلة للتعريف بمختلف الانشغالات ، و تفجيرًا لطاقات كامنة في الذات الفردية ، فمثلت بذلك الخصوصيات الموجودة في الكتابات النسائية المعلنة عن الرغبة في التحرّر والخروج عن المألوف ،ففي " **سماء الفن الروائي النسائي ، تُسافر المبدعة بقلمها إلى مرافىء الإبداع و بنكهة مغايرة ، تحمل بصمة (أنثى) ، تتأسس لذة الاختراق و الالتحام**" [3]، فهذه الخاصية تحملها الروائية في كتاباتها ،و تُعلن عنها بشكل مختلف عما كان سائدًا، ليتشكل الشعور باللذة.

[1] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 25.

[2] ينظر: خالدة سعيد، المرأة والتحرر والإبداع، مرجع سابق، ص87.

[3] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص 370.

فالمرأة تحب الاختلاف وتحب الجديد: في موضوعاتها وفي طرق الطرح وفي المناقشة وفي الأساليب المستعملة كذلك، و" **من هنا كانت الكتابة لدى النساء، وكلّ تعبير صادر عن النساء. كتطلع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيله (أي كفن) هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية، أو خروج إلى المشترك والعام "**[1]، وبهذا كان كل تعبير صادر عن المرأة ما هو إلا محاولة جادة نحو تجاوز السائد.

وإميلي نصـــر الله بدأت من الواقع، محاولة تجاوزه من خلال معالجة موضـــوع الهجرة ومحاولة إيجاد الحلول، وكان طرحها هذا قائما على أدوات اســـتحضـــرتها: الذاكرة، الحلم والهذيان، الكبت والبوح واستحضار نقاط تمثل مفارقة تتحقق من ورائها الفاعلية أولاً ومن ثم التفاعل معها.

هذه الأشكال و الصور والمفارقات، وخصوصًا أنّ " **صوت الذاكرة واضح في السرد النسائي العربي،وقد منح هذا الصوت للسرد النسائي العربي إمكانية التنويع و التكسير في زمن السرد، و إمكانية إدراج أصوات سردية متخللة كالبوح و الاعتراف و التدفق الشعوري و الانتقاد و السخرية والحكي السير ذاتي"**[2]، فجاء هذا النوع متداخلاً من حيث الخصائص و هذا ما نلمس وجوده في نصوص الروائية إذ نلاحظ ذلك التنويع في الأشكال التعبيرية و كسر خطية الزمن من خلال استخدام تقنيات مختلفة كالاستباق والاسترجاع ، كما نجد أيضًا ذلك الحضور المتنوع لأصوات مختلفة فيها الحلم و الشعور و الهذيان والقص بالإضافة إلى طُغيان الاعتراف الذي يولد عاطفة و شعورًا بالآخر. إنّ هذا التداخل يجعلنا أمام جسر لغوي فيه ذلك التفاعل بين الأساليب وطرق الكتابة الفعالة، التي تثبت حضورها بوضوح.

3- الرغبة في التجاوز والخلق والتنفيس:

الرغبة: هي كل ما تتطلع إليه الذات، وعندما تكون الرغبة مرتبطة بالإبداع، فهنا يطمح مُنتج النص إلى كتابة عمل فني ناضج حامل لروح التمرّد والتّجاوز.

إذن رغبة المبدعة هي:

- **التّجاوز والخلق.**
- **التنفيس.**

[1] خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، مرجع سابق، ص87.

[2] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، 2004، ص 12.

1-3 الرغبة في التجاوز والخلق:

لا تتأسس نظرية الخلق إلاّ بتغيير المفاهيم، وتحريك الذائقة الإبداعية التي ظلت حبيسة أفكار مَحدودة، وفلسفة التغيير تتطلب استنباط أدوات مُنهجة واستراتيجيات جديدة، والمرأة مشدودة إلى العملية الإبداعية، وكل إبداع هو ملازم للتحديث والتغيير،" **لِذلك فالكتابة الحداثية والاختراقية من مُميزات الكتابة عند المرأة عامة** "[1]، إذ نلمس هذا الاختراق عند إميلي نصر الله، لأنّها هي أصلاً ذات فردية باحثة عن الجديد وكل ما يُلازم التطور الحاصل في العصر.

وبذلك يُصبح المبنى الروائي الذي تصنعه الروائية صورة تعكس الفكر المتجاوز للبنى التقليدية والنماذج المعهودة وهذه تجربة تدخل في إطار التجريب، لأنّ " **مغامرة التجريب هي حركة فنية متمردة تسعى إلى تجاوز الثابت والنموذج وتروم التجديد في البنى والدّلالات والرؤى**"[2]، وهذا التطلع إلى بِناء أعمال فنية هو ضرورة تبحث عنها كل روائية لأجل ترسيخ الطابع الجمالي من خلال:

- خلق موضوعات إنسانية تمس الذات الفردية، فيها ترسيخ لذلك الطابع الجمالي، وتغيير في طريقة طرح المواضيع، فحتى وإن كان الموضوع مطروحا من قبل، فالكاتبة تبحث عن طريقة جديدة مفعمة بالإثراء والإغراء والإمتاع والإبداع، بحيث تكون حاملة لرسالة ذات معنى.
- تغيير ملامح اللغة والانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية المبنية على الانزياح واللغة المجازية والرمزية.

فالنص الحامل للتجريب هو مغامرة تدخلها الروائية محاولة إرساء معالم فكر جديد ومضمون تتجاوز به كل الأُسس المعروفة وهذا يكون في:

- **البنية النصية**: وهذا بشحن العمل بِطاقات حاملة للوعي والنُضج في طرق تركيب الألفاظ، أو في عملية ربطها بعضها ببعض أو كيفية بنائها والتّجاوز في البناء النصي هو السعي إلى تقديم هيكل غير معروف، بمعنى ظهور شكل فيه صفات وملامح الجدة.
- **البنية الدلالية**: إنّ البناء الكامل للنص يدفعنا إلى رؤية داخل النص من خلال تفحص مُجمل المعاني والدلالات المبنية عليها، مع البحث في أعماق الحقول الدلالية وأبعادها.

---

[1] محمد معتصم، المرأة والسرد، مرجع سابق، ص 133.

[2] دليلة شــقرون، الرحلة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني، مكتبة علاء الدين، صــفاقس، تونس، د ط،2020، ص 23.

- **البنية الحاملة للرؤى**: الاختلاف الناجم عن تغيير الرؤى والمفاهيم يسهم في تقديم صور غير مألوفة فيها رُوح التجاوز وحب الخلق.

ويمكن تحديد لفظة التجاوز أيضًا: بأنه" **تلك العملية الفنية التي يقوم بها الأديب لِرفض ما تنتجه الثقافة والفن والتقاليد الحضارية التي تُنافي في جوهرها روح العصر وتطور المجتمع وحرية الفرد "**[1]، فالإنسان قديما -وهو ينتج نصه -كانَ محكوما بتلك المعارف والثقافات التي تُحيط به ومربوطا بتقاليده وبيئته ولكن سُرعان ما تجاوز الأديب هذه الأطر ورفضها وحاول إنتاج نصوص تتماشى وروح العصر والمجتمع وتتلاءم معه.

فالتّجاوز يقتضي وجود الرفض و عدم التقبل ،فالكاتبة تأتي بوسائل مختلفة تندرج في إطار التجريب بدافع تحقيق رغبة في التجاوز و الخلق ، و بهذا يكون التجريب منطلقا تسير وفقه الروائية لخدمة نصها و لعرض الجديد ، فهنا **يَسير التجريب الفني في محاذاة الفكر الروائي ، و يُلازم مخيلة الروائي في عمله الإبداعي،بلْ يبقى في علاقة مُحفزة تدفع بالأديب إلى ارتياد طرق جديدة تتجاوز المألوف أو تتقاطع**[2] ففكر المبدع مشغول بالتجريب ، إذ نجده مندفعا دومًا إلى دخول محطات فيها خلق المباني الفكرية الحديثة لدفع الصور القديمة و مُحاورة الأساليب الجديدة.

والروائية **إميلي نصر الله** حَاولت تطبيق بعض الأساليب التي تُسهم في إثراء الشكل الروائي من خلال الصُور التي عمدت إلى بنائها وخلقت منها جسرًا تتواصل به الذات مع الآخر، ومن ثُم حاولت ترسيخ فلسفات متنوعة تحمل أبعادًا موضوعية لمعالجة موضوع الغربة مثلاً، وهو أحد الموضوعات الهامة التي تبنت فيها قيما إنسانية، محاورة أجناسًا متعددة بهدف تحقيق الإبداع الفني.

" إذًا فكتابة المرأة إضافة مُتميزة للأدب، حِين امتلاك المرأة لإمكاناتها وأدواتها ووُضوح الرؤية والهدف. وغالبا ما يميز كتابة المرأة في الإبداع " الصِدق الأدبي" في معالجة الموضوعات و القضايا الكبرى والقضايا الخاصة ، الذاتية "[3] ،إذ استطاعت الروائية بناء عمل متميز ينفتح على أجواء الكتابة الجديدة فبفضل هذه الأدوات و هذه الرؤية العميقة التي شدت المتلقي، لم يَعُد " **الشكل الأدبي مُجرد انعكاس موحد و مكثف للشكل السائد في المجتمع، على نحو ما كان يذهب لوكاتش، و إنما هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع و للحيلولة دون عودة الاستبصارات الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة**

[1] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، مرجع سابق، ص 43.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[3] محمد معتصم، المرأة والسرد، مرجع سابق، ص 132.

المستهلكة"[1]، فمحاكاة الواقع لا تعني بناء شكل أدبي ذي قيمة جمالية ، لأنّ تكوين هذه القيم الجمالية والأطر المعرفية، لا يتَأتى إلاّ عبْر تجاوز هذا الواقع و إعادة تشكيله و بَلورته وفق أُسلوب مختلف فيه معانٍ تدل على المخالفة و التغيير.

والخطاب الذي جاءت به الروائية خِطاب قائم على التجاوز والخرق؛ لأنّ أي تجاوز يستدعي ذلك التحوّل الفكري والنفسي والانتقال من مرحلة الضعف إلى مرحلة القوة، كل هذا استدعى استحضار تقنيات جمالية جديدة تتجاوز القديم، وتتماشى مع العصر الحديث. فهي جنحت إلى تصوير الواقع ولكنها أضافت وغيرت وعدّلت الكثير من المفاهيم لِتُخرج الرواية بحلة جديدة كما سنوضح.

3 - 2 الرغبة في التنفيس:

لقد وجدت إميلي نصر الله في الكتابة الروائية متنفسًا تُعبر من خلاله عن رغباتها ومكبوتاتها بأسلوب حداثي فني، ومن ثمة **دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع ، و هذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى ، و من هنا فإن الكتابة بالنسبة إلى المرأة هي منفى و معتزل .حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك هو(الكتابة)** [2]، فالمرأة كانت لفترات طويلة في جو حافل بالأفكار التي تجعلها مجرد كائن قابل لأنواع الظلم و القهر و الاستبداد ، والإبداع هو الملجأ الوحيد الذي تهرب إليه المرأة من واقعها محاولة رسم مخيالها، الذي تتجسد فيه ذهنيتها الراغبة في الرفض و التمرد و التحرّر .

إن فعل التجريب تَجِدُ فيه المرأة المبدعة لَذة، لأنه أولاً فعل الإبداع فهو عملية تفريغ يجعلها ترتاح من كلّ الأزمات التي تُصادفها في حياتها، وتجريب وسائِل جديدة من تقنيات حديثة تجعلها تَرصد الأشياء وتعبر عن الموضوعات وفق فلسفة جمالية خاصة.

و قد دخلت إميلي نصر الله عالم الكتابة الروائية لتعبّر عن كل ما هو صادر عن النفس البشرية، من كبْت و صِراع، و رغبة و صدمات، وكل الحالات والانفعالات وجدت لها شكلاً يحتويها هو الرواية، وبهذا **صَارت الرواية نصاً مُفعما بالانفعالات ومَوضوعها الجوهري الحياة الانسانية بِكل انشغالاتها، وهنا وَجدت الرواية المعاصرة في ظاهرة التجريب مَا يُشبع نَهمها الفني و الثقافي**[3] ،فإذَا أردنا تحليل الظواهر النفسية

[1] رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998، ص 62.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 135.

[3] ينظر: نسرين عطية، متاهات التجريب وآفاق التجديد في الإبداع الروائي الجديد، مرجع سابق، ص 86.

فمَا علينا سِوى الانطلاق من نص الرواية الذي أصبح حاملاً للانفعالات باختلافاتها، وَالمشاغل بتنوعها، ومن هنا وَجدت الروائية في التجريب مَا يُشبع أهدافها ورغباتها.

فمثلاً إذَا عدنا إلى نص الرواية نُلاحظ وجود ملامح نفسية هامة تَمْلأ الصفحات، لتعبر عن حالات تعيشها الشخصيات، حالات من القلق واللااستقرار والعجز والضياع والغربة والكآبة والحزن...، فهي كلّها تُمثل رؤى ذات أبعاد سيكولوجية.

هذا الوعي الصادر عن الروائية ذاتها جَعلها تستنجد بأدوات فيها عُدول عن الواقع، كاستخدام تقنية تيار الوعي الذي يُعد ملمحًا من ملامح التجريب، وهو تقنية يتم فيها التعبير بطريقة غير مباشرة عن ظواهر نفسية بالإضافة إلى ما يتعلق بذاكرة الفرد الحاملة لمواقف شخصية. ومن هنا جاء هذا الاستخدام صادرًا عن رغبة الكاتبة في البوح عن رواسب راسخة في ذَاتها، وكان التعبير عن ذلك بطريقة رمزية إيحائية محققا جماليات دلالية، فالرمز لهُ قدرة على حمل أعباء النفس البشرية.

هنا نصل إلى خلاصة مفادها أن التنفيس هو ترويح عن الذات بواسطة اتخاذ الرواية شكلاً للتعبير، بالإضافة إلى استعانتها بأشكال أخرى كالقصة.

4- مواكبة العصر:

إنَّ طبيعة الفرد تَدفعه دومًا إلى السعي إلى مواكبة المتغيّرات، بِحكم أن الإنسان ابن بيئته، وإميلي نصر الله بوصفها كاتبة و مُبدعة تمكنت - في نصوصها بشكل عام - من محاكاة الوقائع السائدة و مسايرة الأحداث و الأزمات و صبها في قوالب ذات شكل و مضمون يُناسبانها، و هذا ما منحها خصوصية.

فالكاتبة هي لسان حَال قومها، فهي قطب فاعل بإمكانها التأثير في الآخر، عن طريق رِسالة تحملها، مسايرة لحاجات العصر، من خلال التركيز على هموم وطنها ومعايشة أوضاعه مُستخدمة أساليب فيها من الإبداع الشيء الكثير.

وإميلي نصر الله قد حاكت واقعًا ، مُستخلصة منه تجارب عميقة المعنى، خاصة واقع الإنسان المغترب وحاله الاجتماعي و الثقافي وهاجسه النفسي ،حاملة بذلك الثقافة الخاصة بلبنان، ونقل الوعي النابع عن الشخصيات التي تطمح إلى تحقيق الحرية الفردية ، لتكون " **غاية هذه الرواية إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان ، و التأكيد على قيم الحرية و الاختيار و الإرادة**"[1] ،فالحرية مَطلب كلِّ إنسان مقيد و محروم، فمن حقه اختيار حياته ، تمثيلاً لإرادته و فلسفته ، و غاية إميلي نصر الله في (طيور أيلول) الإعلان عن أزمات

[1] عبد الواحد رحال، التجريب الروائي " سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف"، مرجع سابق، ص 212.

عصرية تَمس الفرد العربي عمومًا و اللبناني خصوصًا، واقع الهروب من الوطن الأم ، إلى وطن آخر مجهول، و قد تمكنت بالكتابة من اتخاذ الشكل المَفتوح أسلوبًا ، لطرح موضوعها العام؛ الذي تم فيه الإفصاح عن الرغبة في الحرية ، و الإرادة الساعية إلى تحقيق الأهداف ، والانعتاق من الحواجز والقواعد الثابتة في القرية.

واستنادًا إلى هذا البناء المعرفي، - وبِصورة إجمالية- ، **" كانت الرواية التجريبية العربية شَغوفة بالتمرد والمساءَلة الدائمة لِما هو واقعي وفني، رغبة منها في تخليق المنجز الأقدرْ على الانسجام مع سياقات العصر والإجابة عن انتظاراته "[1]**، فالرواية العربية النِسائية هي طُموح وسيرٌ نحو المستقبل، فهي تمثيلٌ للإرادة والحافز القوي الذي يسير في خط موازٍ للعصر.

هذا الإبداع الستيني الذي جاءت به إميلي نصر الله هو بداية موفقة لتكوين سَردٍ ملامحه العامة هي تمثيل مفاهيم جديدة، فهذه الفترة -أقصد الستينات - مثلت حقبة طلائعية، لِشكل يَسير نحو ضرورة تحويل بعض المفاهيم الشكلية والمضمونية." **وبامكاننا أن نذهب إلى حَد القول بأنّ الكتابة الأدبية عُموما قدْ بدأت تثور من الخمسينات وإلى حُدود الستينات نتيجة لعوامل عدة "[2]**، فثورة الكتابة تَجُرّنا إلى الحديث عن سياقات العصر والمؤثرات الخارجية، التي خلقَتْ نصوصًا ذات منحى خاص؛ لأنه من أسباب اتخاذ هذا التيار الجديد في الكتابة هو الرغبة في مواكبة متطلبات العصر.

و الرؤية النقدية ، تُؤكد تَحوّل مسار الكتابة فهناك آراء مُتنوعة تفيد بأنّه " **منذ مَطلع الستينات – بدأت حركة التجريب الفني تنمو و تتشكل وفق نُزوع ذاتي في الرواية العربية، ومن رحِم التجريب تولّد جدل تناسلي حيوي في الرواية، اتخذ في الستينات بداية تحول جديد تخلت الرواية بموجبه عن تقاليد الواقعية بأنماطها الاربعينية والخمسنية بصيغة الانقطاع، وتحركت بآلية شكلية في البحث عن أفق روائي جديد"[3]** ،فخلال هذه الفترة تحديدًا زادت حدة هذه الحركة ،و تَطورت وَ نمت لتنبثق نصوص و تزدهر أعمال كثيرة ،ففيها تم التخلي عن رِيفية زينب لحسين هيكل ،وَواقعية نجيب محفوظ وغيره، ومن ثم البحث عن آفاق جديدة.

[1] عبد الواحد رحال، التجريب الروائي" سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف"، مرجع سابق، ص 214.

[2] منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، تونس، ط1، 2013، ص83.

[3] عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط2، 2013، ص 72.

ومن هنا بدأ السعي نحو استلهام طرق مُغايرة من شأنها أن تنتج رواية فنية تجريبية تتماشى وفلسفة العصر، كما أنَّ فترة الستينات هي مرحلة عَرفت بُروز تيارات متنوعة أسهمت في إثراء الأدب وتطويره، مع محاولة إعطائه نفسًا جديدًا :" **فقد شهدت مرحلة الستينات الأدبية: وجودية سارتر،واغترابية كامو، و عبثية البرتو مورافيا، و شيئية ناتالي ساروت، وآلان روب جرييه، و ميشيل بوتور،وأمواج فرجينيا وولف اللاشعورية، و تيار اللاوعي لجيمس جويس**" [1]،فهذه المذاهب الوجودية والعبثية ...، كُلها مَوجات تَحرّر بفضلها الفكر العربي من سُلطة الأفكار المعهودة، وهذه كلها عبارة عن إرهاصات وَدوافع جَعلت من الفرد العربي يُغير مفهومه ويَنظر إلى الحياة بوعي آخر، وبرؤية مغايرة مخالفة.

إنَّ أي نص من النصوص تحكمه خلفيات لها علاقة بروح العصر والنشاط السائد فيه، وأزمة المجتمع هي قضية الأديب، ومعظم النتاجات العربية هي مُنجز حامل لطاقات يتطلبها العصر، والكتابة في الخمسينات والستينات هي حقا تمثيلٌ لوجه آخر وفلسفة أخرى من خلال مواكبة موجات الحداثة، مما يجعلنا في غنى عن أساليب وأشكال السرد السابقة، وبهذا كانت هذه الفترات تدفع بالمبدعات نَحو محاولة إبداع نص روائي فيه تأسيس للمفاهيم الجمالية، التي تَجعل الخطاب الأدبي فنًا راقيًا يتخطى كل الموروثات والمعتقدات.

كان الاهتمام منصبًا على بداية مشروع جديد مبدأه العام هو إقامة نص ثري وغني بالطاقات الإبداعية مع ضرورة مواكبة المتغيرات، وذلك لأنَّ " **فلسفة الحياة والعصر لا تتوقف عن طرح مواضعاتها ولا يتوقف الفن عن التجريب، طارحًا رِهاناته على وعي الإنسان ولا تتوقف الرواية عن طَرح جمالياتها الخاصة الداعمة للوعي البشري**"[2]، فالفن هو استثمار أو هو عبارة عن مصنع يُجرب فيه الجديد، وتُقدّم فيه الإضافة، والفن يجنح إلى التجريب من خلال تقديم وعي الإنسان والاهتمام بمشاغله ودعم فكره وطرح واقعه وآفاقه بمنظور جمالي.

والذين ساهموا في إعمال هذه الخصوصيات و تطبيق هذه النظريات هُم المبدعون فخالفوا وأضافوا مع احترام النص الروائي السائد وعليه ففضل الروائي هو تقديم إضافة أو تكميل ناقص أي مواصلة مسيرة التنويع و التغيير على النموذج الواقعي، لِيعطي لمسة خاصة و صوتا جديدًا يُضاف إلى الأصوات

[1] عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 72.

[2] نجاة صادق الجشعمى، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "جزء2" سيد حافظ انموذجا، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ط1، 2017، ص 27.

العالمية [1].فالتجريب هو العمل على التجنيس و التغيير مع إعطاء صبغة نوعية ذات خصوصية فيها تثبت الكاتبة شرعية نصها، ومدى إتقانها و تميزها و تفردها عن الباقين، فمبدأ المخالفة وحده كفيل بتحقيق درجات التجريب حتى و إن كان بنسبة ضئيلة، مع العمل أيضًا على إضافة الجديد أو سَدّ الثغرات الناقصة ،كل هذا يسهم في منح النص حضورًا فنيًا.

وهذا هو جوهر **" الفن كما يقول علماء الثقافة هو الذي يستطيع أنْ يستنفذ الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير المَاثلة في حيوات ملايين الناس، في أماكن مُحددة حيث يُلقيها في بُوتقة التخييل المتجسد فنيا ولغويا في الأدب ليمنحها الخلود والشعرية"**[2]، فحقيقة الفن نابعة من جوهر التجريب ووجوده، ذلك الوجود القائِم على الغوص في الأعماق، والقدرة على التمثيل في لغة فنية إيحائية رمزية.

والحديث عن الكتابة الأدبية النسائية والروائية تحديدًا، وأسلوب التجريب فيها، يَجرنا إلى الكلام على أهم الحِقب التي وَاكبت المتغيرات والتفاعلات، وعكست صورًا من صور التاريخ الابدعي، ومن ثَمّة تمثيل هذه التّوجهات الخاصّة بالإبداع الروائي وكيفية تشكيله وبنائه في كل فترة.

- **الحقبة الأولى:**

بداية الإنجاز الروائي سنة 1914 الذي كَان يُمثل بداية مولود جديد -هو رواية زينب- ، و بداية لأسلوب وشكل جديد في الكتابة ، فيه تجريب لأدوات مختلفة مغايرة ، وما يُؤكده صلاح فضل من خلال بداية هذا الشكل من الكتابة ، قوله إنَّ الرواية العربية جُمْلةً و تفصيلاً تجريبية، يقول مُوَضحا فِكرة هامة ،وهي أنَّ:" **فن الرواية في جُملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص ،لأنَّه كانَ يتداخل مع أنواع السرد التاريخي و الشعبي، الديني و العجائبي ،و يُشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار و الآثار من ناحية و اختلاق الأكاذيب المتخيلة كما يُشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى .**"[3] ممّا يعني أن دائرة التجريب وَسعت كل الأعمال الأدبية، خُصوصًا الروائية، التي اتخذت طُرقا وَوسائل جديدة تَجمع فيها بين المقدرة على السرد والجمع بين الأنواع والأشكال المختلفة وهذا تَجريبٌ في حد ذاته.

[1] ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2004، ص 137.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص 7.

[3] المرجع نفسه، ص 3.

إذًا فالتجريب لا يُمكننا حصره لا بشكل ولا بميزة ما، ولا بِلُغة مُحددة، ولا بمضمون معين، بل ما يمكننا فهمه هو ضروري أن نَنظر إلى النص ونبحث فيه عن روحه قبل أن نبحث عن سنة الظهور.

مع التنويه إلى حقيقة هامة وهي أنَّه في ظل حدوث هذا التغيير و التجريب ، يظل النص العربي محافظا على هويته و هيكله العام ، بمعنى أنَّ الفن الروائي في ظل تَطوراته و تغيراته مازال يَحتكم إلى شروط الكتابة الروائية الأولى،**" إذْ يُصبح من الجائز القول إنَّ التجريب يَكتسي طابع الامتداد التاريخي وهو تَملك للذاكرة الثقافية، ومَا نجده من عناصر على مستوى البنية السردية لرواية دُونكيشوت، نجده في المِعمار الروائي المعاصر، ومهما طرأت اختلافات وانتهاكات إلاّ أنّ الحدود الرّسمية للجنس لا تَفقد خطوطها "**[1] ، ومن ثمة فإنَّ أشكال الكتابة الروائية الأولى لا تُنافي كليًا وجود التجريب ؛ لأنَّ جوهر التجريب كَامن في طريقة العرض والأساليب المُوظفة والأفكار المَطروحة ، فهو أسلوب وَوعي وامتداد لِحركية هَدفها التحول عن الأنساق المعهودة (مع بقاء البنية الخاصة بالرواية).

- **الحقبة الثانية:**

واقعية العمل الأدبي التي تمثلت في روايات نجيب محفوظ (الثلاثينيات والأربعينيات)، هنا نلمس ذلك الحِس التصويري الصّادق والنابع من الواقع.

- **الحقبة الثالثة:**

النصف الثاني من القرن العشرين ، كانت الرواية فَاتحة لاستكمال شروط التجديد، ومتطلبات التغيير، مُواكبة لأصداء الحداثة ، وَ أمواج التحرر، وكانت هذه التيارات وَليدة دوافع سياسية و إيديولوجية، **"كَضعف الأنظمة السياسية ،و انتشار المَد التحرري و تصاعد موجة الانقلابات في الأقطار العربية ،مُؤكدين على أن نَكبة فلسطين 1948م، وهزيمة حزيران 1967 كحدثين حارقين قدْ سَاهما في خلخلة الواقع العربي"**[2]،فالانطلاق لم يَكن من العدم، بل كان بالتوازي مع أحداث استطاعت قلب المفاهيم و الآراء وتنشيط الوعي بالذات و الآخر، ومن ثم كان السعي إلى :

- مُساءلة الواقع.
- بثْ روح الحرية، وجَعل الأعمال الصادرة في هذه الفترات إعلانًا للرغبة في التمرد.

[1] عبد الواحد رحال، التجريب الروائي سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف، مرجع سابق، ص 216

[2] المرجع نفسه، ص 213.

- إعطاء الموضوع شكلاً فلسفيًا وحضاريًا وثقافيًا يتماشى مع متطلبات الحداثة، ومع ذوق القارئ المنفتح على العصر.
- العمل على بناء نص مكثّف بالدّلالات والإيحاءات الجمالية.

إنَّ العودة إلى هذه الحِقب والفترات هو محاولة مِنّا نحو تأصيل الوقائع وصُوَر الإنتاج الروائي، وإدراك لحقائق التجريب الكامنة في العصر ومَا يُوجد فيه من خصوصيات، لنصل بعد التحليل المتعلق بنظريات الكتابة وأُفق التجريب إلى مجموعة من النقاط أهمها:

عندما نقول إنَّ التجريب هو وليد نكبة من النكبات فإننا بهذا نعطي للزمن أولوية على حساب النص كما أنَّ هذا يختلف فيه الكثير ،لأنَّ قضية التأسيس للمصطلح تَأتي دومًا متأخرة في ظل وجود الظاهرة ، حتى و إن لم تكن مكتملة و ناضجة ،إلاّ أنَّ لها ملامحها و صورها ، فكل مصطلح له ظهور سابق، فعلى سبيل المثال **ظاهرة الحساسية الجديدة التي ترسخت في الستينات لها بذور مخصبة كانت قد تفجرت منذ الأربعينات - 40 سنة**ـ [1] ، وعليه فالتجريب مُمارسة و تشكيل و إن جعلناه قرين حقبة مَا ، كأن نقول هو ما جاء في 60/50/40، فهذا يحيلنا مباشرة إلى أن مَلمح التجريب ظهر و اكتمل، و كان واضحًا ،في حين أن التجريب إلى يومنا هذا ما زال مستمرًا نحو تشكيل وعي مغاير.

وعليه، فإنَّ" **المعيار الممكن، الوحيد، هو في الاحتكام إلى النص، لا في الرجوع إلى معيار التأريخية، وحده**"[2]، فالقول بأنّ خصوصية العمل الروائي تَرجع إلى فترة الستينيات أو الخمسينيات أو الأربعينيات هو قول يقصي العديد من الأعمال التي أثبتت جماليتها بالصور والطاقات الإيحائية المفعمة وبواسطة مختلف التقنيات المعروضة في الساحة الأدبية.

إذًا هذه الخلفيات و المرجعيات المتعلقة بالأحداث و النكبات و الحقب الزمنية من شأنها أنْ تضع الإبداع داخل إطار محدود أو حيز مغلق ؛ و هذا انتهاك و ظُلم و انتقاص من قيمة العمل ،هذا التضارب في التحديد موجود بقوة في الدراسات العربية، ومرّد هذه **الإشكاليات التصنيفية عائد إلى تباين مرجعيات النقاد و فهمهم و اطلاعهم على المذهب المستهدف ،فالواقعية مثلا تحتوي أنواعا عدة،وجُلها موضع اختلاف في تعريفها ورسم حدودها** [3] ، فالأزمة هي أزمة تباين آراء و أفكار ووجهات نظر، فما قدّمه

[1] ينظر: عبد الواحد رحال، سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف، ص 216، نقلا عن فخري صالح، أفول المعنى في الرواية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 173.

[2] ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص 15.

[3] ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008، ص 14.

صلاح فضل من نظريات في مجال التجريب يختلف عما جاء به إدوارد الخراط في كتابه" الحساسية الجديدة" ،فكل واحد له مناهج معينة يَنظر بها إلى النص و الإبداع عامة ،ففي موضوع تحديد وتصنيف الأعمال الأدبية تختلف زوايا النظر، حسب الأفكار ،فمثلاً في قضية تصنيف المذاهب "**فقد تصنف رواية ما على أنها "واقعية " بالنظر إلى العمل بكليته ،فيما يراها آخرون بأنها "واقعية طبيعية " بالنظر إلى جزئية من أجزاء الرواية ،التي تعني عند الآخر « واقعية علمية » نظرا لاختلاف المصطلح، أو قد تصنف "واقعية اجتماعية " بالنظر إلى جزئية أخرى...و هكذا."**[1] وهذا حال تصنيف التيار التجريبي، فوجوده من عدمه عائد إلى مرجعيات النقاد، ونظرتهم للإبداع.

5- تنمية الوعي، رؤى فنية جديدة:

كَان هدف إميلي نصر الله من وَراء كتابة رِواية (طيور أيلول)، تقديم نزَعات الفرد وذاته وأهوائه وأفكاره، من خلال طرح قضايا إنسانية يتسرب فيها ذلك الوعي بالواقع و أَبعاده، و يَمتد فيها ذلك التيار الفني الحامل لتراكيب ذات دّلالات رَمزية و إيحائية، و يتشكل" **ذلك من خلال إعادة للصياغات المعروفة بِرؤى فنية مُبتكرة، من خلال التجريب بِخامات مُختلفة، مِما يُحدث تفاعل بين تعدد المستويات "**[2] ، ممّا يَعني ضرورة العناية بطرق الصياغة ،و التنظيم وكيفية هندسة القوالب المتداولة،وتَحميلها صور و دعائم الخلق و الابتكار، فمسألة الطرح الموضوعي، و كتابة رواية تقتضي تدعيمها بوعي له أبعاد ، و تصوّرات ذات حضور فني سمته الحرية ، و الاختلاف و عدم قبول الواقع كما هو، ليأتي ما يعرف بالرفض المتمرد.

إذن تتأتى تنمية أساليب الوعي وتطويرها، عن طريق الاضطلاع بأدوار هامة: أولها الموضوع نفسه، أي النظر في القضية المتناولة، وكيفية طرح الموضوع، وطرق تشكيل دلالاته وإيحاءاته.

فمثلا: الموضوع الذي أَثار إميلي نصر الله هو: مَوضوع الهجرة وهو مَوضوع هام يشكل حضورًا ووعياً و فلسفة ؛ لأنّهُ سؤالٌ و هاجس يؤرق شعوبا، ويجعلها تعيش في متاهات ومساءلة الواقع، **لقد أسهمت الروايات التي تناولت مسألة الرحلة إلى الغرب مساهمة فعالة في تشكيل المسار الفكري في الوطن العربي،كما أسهمت في تطوير الرواية العربية شكلاً و مضموناً** [3] ، فالقضية ليست مُجرد انتقال

[1] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، مرجع سابق، ص14.

[2] عبد الإله تاجوري، الفكر التجريبي في الفن التشـكيلي الجزائري رؤية ومنهج، مجلة سـداسـية محكمة الحوار الثقافي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الحجم: 8، الرقم: 1 ،2019، ص 224.

[3] ينظر: منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، مرجع سابق، ص 113.

وارتحال،بل هي تأثر حضاري، و تعلق، و اضْطراب، وامتداد لِوعي مَوجود في ثقافة مغايرة، إلى بلد آخر و حضارة أخرى ، ومن ثمة رسم هذا المسار في الرواية العربية هو مُحاولة يبتغي من ورائها المُبدع :

- التعريف بأشكال الوعي الاجتماعي، وحال الفرد المغترب المرفوض.
- جعل الجنس الروائي مفتوحا على غيره من الأنواع الأدبية كالرحلة مثلاً.
- تبني فلسفة الحضور من خلال إثبات وجود الذات الفاعلة، الناقلة لرؤى متعددة.
- تحقيق الفلسفة الجمالية من خلال إبداع تراكيب ذات أبعاد استشرافية.

6- البحث عن شكل جديد:

يعتبر الشكل "**مفهوم يحدد الرواية من حيث مظهرها وجوهرها و مكوناتها المختلفة ووفق هذا المنظور فالرواية تتحدد بشكلها أولاً، وهذا الشكل هو الذي يجعلنا نتعرف عليها باعتبارها كذلك**"[1]، فهو الإطار العام وظاهر الكتابة، وشكل النص هو ما يبدو أو يظهر عليه ، و نُحدد الشكل بناءً على ما نراه ، و انطلاقا من الصورة المرسومة و الموجهة إلينا، و الشكلُ عامة يتخذ أبعادًا وأنواعا انطلاقا من المبدع ذَاته ،الذي يُوظف شكلاً خاصا حسب المضمون و الحاجة و الرغبة.

لقد حاولت الروائية إميلي نصر الله التفرد في إبداعها بخلق مضمون وشكل متميزين، فهي خالفت ذلك الشكل المبني على الأطر الكلاسيكية من خلال اعتماد ما يعرف (بالعتبات النصية ووضع تمهيد في نصها كما لو أننا أمام قراءة خطبة أو عرض مسرحي، وتقديم غلاف الرواية الذي يوحي بمعان)، وهذا ما سنؤكده من خلال رصد ملامح التجريب في الرواية.

وفي اتجاهها نَحو شكل جديد اعتمدت وسائط جديدة تُسهم في تطوير شَكل العمل الروائي ، فاختلفت هذه الوسائط باختلاف الدوافع و الحاجة إليها، وارتباطها بتحوّلات و آفاق العصر، إذ" **كثيرًا ما يُوصف ذلك التحوّل الروائي الذي أخذت الرواية العربية تنحو معه منحى تجريبيا واضحا منذ ستينات القرن الماضي (ق20) ، بأنه تحوّل شكلي ، يتعلّق بمستوى شكل العمل الأدبي بالدرجة الأولى**"[2] ،فالرواية الصادرة في الستينات بشكل عام هي رواية نزعت نحو تغيير الجوانب الشكلية، باستعمال تقنيات حديثة: الشكل

[1] عبد الرحمن علي، تحولات الشـــكل، الدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الواحد والعشـــرين، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد1، المجلد16، 2021.

[2] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونســية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص 181.

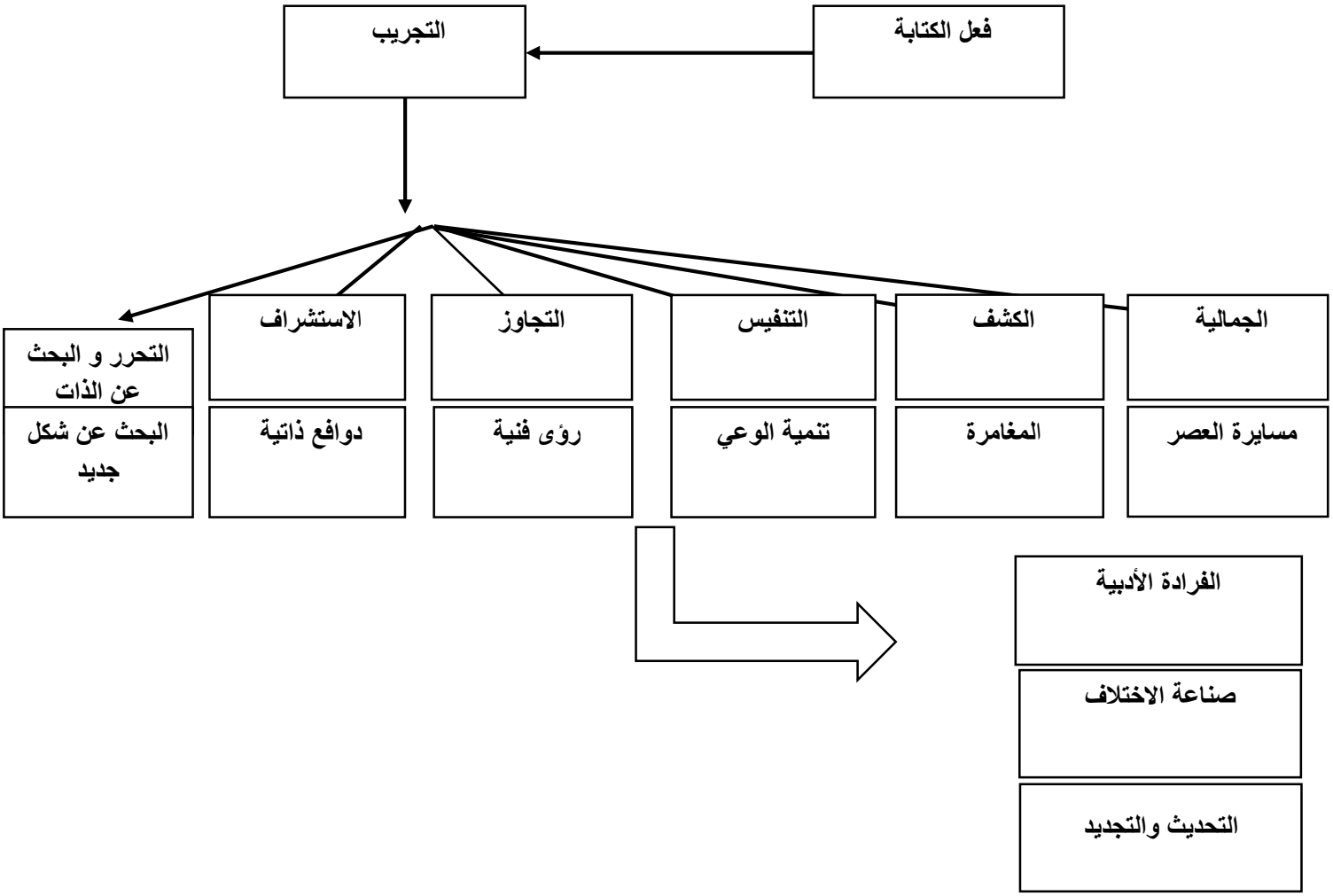
المفتوح،العتبات النصية...ووسائط أخرى تُعنى بطرق توظيف الأساليب الشعرية، والرسائل الأدبية، ممَا يجعل العمل حاملاً لصبغة فلسفية شعرية.

وهذا البحث و السعي إلى إيجاد إطار مُناسب يَضم العمل كله ، جاء نتيجة لِعدم الرضا و الاكتفاء بالصورة الشكلية للخطابات القديمة المعهودة ،التي حتى و إنْ أسهمت في إعطاء نفس وروح للأدب عامة، لكن التطور الحاصل والتغيرات الطارئة دَعت إلى ضرورة البحث عن أسلوب جديد في الكتابة،أسلوب يُغنينا عما عهدناه سابقا " **فالإبداع في تَعالق مُستمر مع التجريب لِيصير كل منهُما صانعًا للآخر**" [1]، فالبحث عن أدوات جديدة و تجريبها و جعلها ظاهرة تُميز الأعمال و تصنع آفاق التجريب، ليأتي القارئ في الأخير شارحاً و مفسرًا هذه المفاتيح النصية عن طريق التأويل، هذا كله ما سعت الروائية إلى تحقيقه.

بعد هذا الكلام نصل إلى خلاصة مفادها أنّ:

- فترة الكتابة التي أصدرت فيها إميلي نصر الله العديد من الأعمال يُمكن أن نُسميها بالفترة الذهبية التي يَستطيع فيها كل أديب أن يَتواصل مع الماضي الذي يُمثل التراث، وينظر إليه بعين جديدة.
- إميلي نصر الله واحدة من النساء اللّواتي أبدعن في كتابة نصوص إنسانية قائمة على مبدأ رفض الواقع ونقده وهذا ما يتجلى عندها في الفكر الرافض لكل الحدود المعروفة.
- إميلي نصر الله سَارت نحو التجريب، من خلال مُمارسة عملية الكتابة التي تُعد خلقا، من خلال الاعتماد على لُغة تسهل عملية تشكيل عوالم دَلالية مُتجانسة، بالإضافة إلى تَبني رُؤى وصُور فكرية تعكس مَدى وعي الروائية بحالها وحال غيرها.
- إنّ كُل نِتاج ترسمه الكاتبة وفق فَلسفتها وتحاكيه، وتقوم بتفعيله يُمثل عملية الهروب من القيود والرغبة في التحرّر، أي الانفلات من القواعد الصارمة الثَّابتة التي تكرس بفعل خصائصها الأطر الكلاسيكية، ومن هنا نَحصل على عمل جديد يتمتع بخصوصيات أهمها التميّز.

[1] عبد الواحد رحال، التجريب الروائي سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف، مرجع سابق، ص 215.



شكل رقم:02 يُوضح دوافع التجريب عند الكاتبة (الغاية من التجريب).

يأتي هذا الشكل لبيان الدوافع الرئيسية التي تجعل من الكاتبة تَخوض مسار الإبداع وفق استعمال آليات التجريب.

- إذ يبدو من خلال الشكل الموضح، أنَّ كُلّ كتابة تستلزم حُضور التجريب وذلك بُغية تحقيق جملة من الأهداف والسمات على مستوى الخطاب.
- فالكاتبة تَنهل من حقل التجريب لِتُحقق أغراضا فنية وجمالية وأُخرى تتعلق بالرغبة في التجاوز والكشف والاستشراف.

- وقد تجنح إلى اعتماد التجريب لأَجل المُغامرة في قلب المجهول، أو لتنمية الوعي أو لمسايرة العصر أو لأجل البحث عن شَكل جديد، وهناك دَوافع أخرى تتعلق بالعالم النفسي، فالكاتبة لها حاجَات ورغبات أهمها: الرغبة في التنفيس من خلال التحرّر والبحث عن الذات.
- هذه الدوافع تُعطي للكتابة طابعا خاصًا تجعل منها صوتًا مُعبرًا يَكتنفه الاختلاف والتحديث، وصولاً إلى الفرادة الأدبية.

الفصل الثاني:

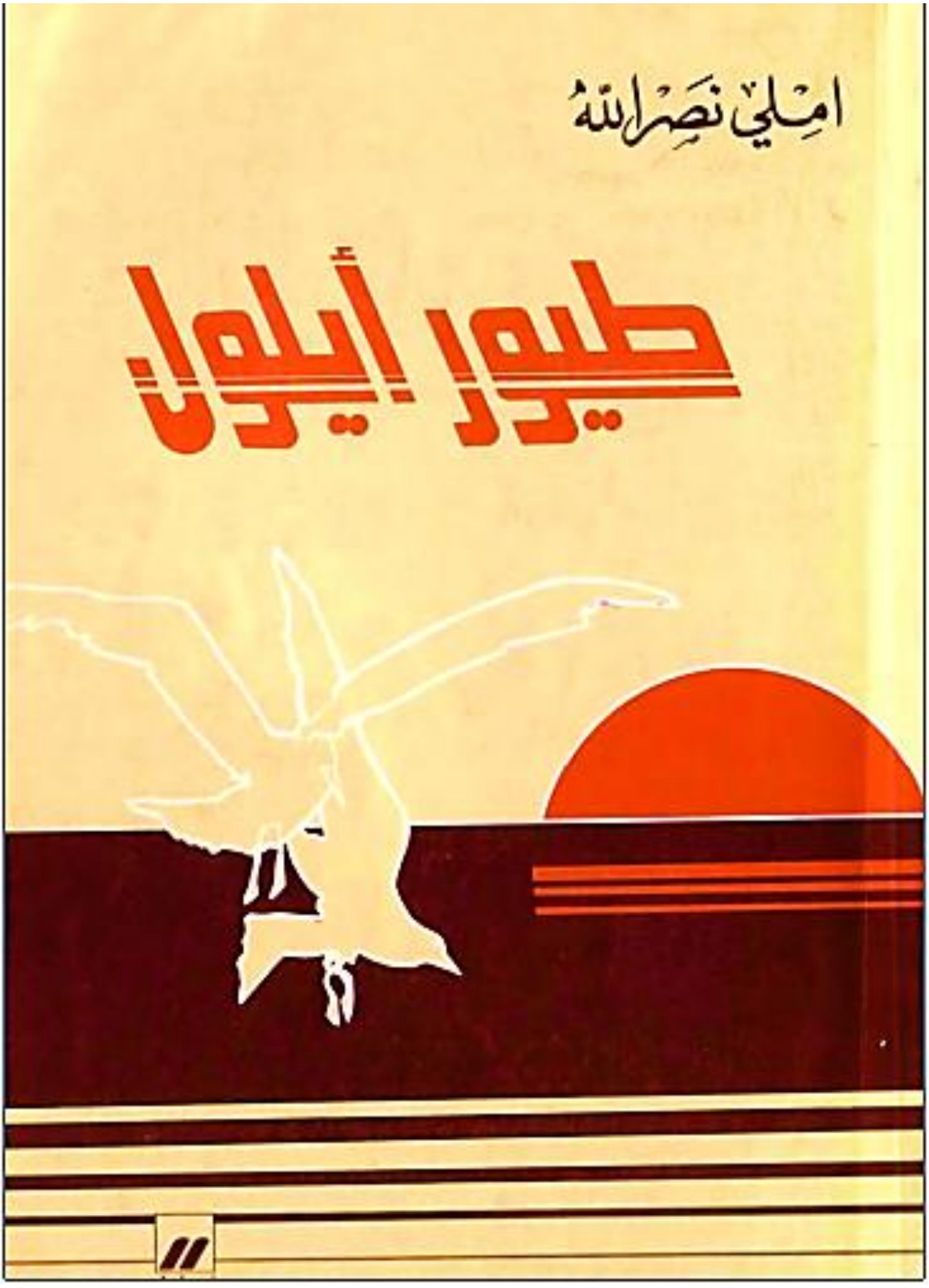
تجليات التجريب بين العتبات النصية والشعرية

المبحث الأول: العتبات النصية في رواية طيور أيلول.

1) **العنوان: الغلاف / الألوان/ مدلولات العنوان.**
2) **الافتتاحية: الوظيفة / الدلالة.**
3) **التمهيد: الوظيفة / الدلالة.**

المبحث الثاني: الشعرية في رواية طيور أيلول.

1) **مفهوم الشعرية.**
2) **شعرية الإيقاع:**
    - **2-1) التكرار.**
    - **2-2) السجع.**
    - **2-3) الطباق.**
    - **2-4) المقابلة.**
    - **2-5) الجناس.**
3) **شعرية اللغة المجازية :**
    - **3-1) التشبيه.**
    - **3-2) الاستعارة.**
    - **3-3) الكناية.**
    - **3-4) الرمز.**
4) **شعرية الوصف :**
    - **4-1) شعرية وصف الشخصيات.**
    - **4-2) شعرية وصف المكان.**


أمِلي نصرالله
طيور أيلول

المبحث الأول: العتبات النصية في رواية طيور أيلول

تمهيد:

إنَّ للإبداع الفني منطلقات وأسسًا ينبني عليها، إذ يتشكل وفق جُزئياتٍ قادرة على رسم الخطوط الجمالية للنص ،كالعتبات النصية مثلاً بوصفها : " **علامات وإشارات دلالية تفتح أبواب النص أمام المتلقي/القارئ و تزوّده بطاقات يكتسح من خلالها ميادين النص، وهي شفرات تفك رموز النصوص وتجذب القارئ نحو القراءة "**[1]، فهي مجموعة من الدّوال التي تُعبر عن روح النص، ومن ثمة تكون تأويلات القارئ المُنفتحة اتجاه العنوان وباقي العتبات، فهذه الشفرات الدلالية تسهم في تزويد القارئ بمفاتيح مختلفة تساعد على تيسير عملية الفهم و التفسير، وفهم الأنساق الموجودة داخل النص أو خارجه.

1- العنوان:

إنَّ أول ما يقابل القارئ قبل قراءة سطور العمل الفني العنوان، فهو مَعلم لفظي " **يُحيل على مرجعية النص ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته "**[2]، باعتباره علامة دالّة تشير إلى مكامن النص العامة والخاصة، والعنوان لفظة تتخّذ أبعادًا هامة أهمها: البعد النفسي والجمالي والرمزي...

وبما أنَّه أوّل إشارة تفتح للقارئ أبواب النص: فقد يَأتي لأجل التعريف بموضوع ما أو خلق فكرة جمالية ذات بعد تأثيري، أو رسم صورة لمكان ما وزمان ما، أو ربما هو تشخيص لحالة أو أزمة أو حادثة، أو تعبير عن معنى فيه سمة من سمات التجريب من خلال اتخاذ أدوات غير متداولة.

وهذا النص الموازي للعمل الأدبي، نعني" **عنوان الرواية هو جزء من نصها -أول جزء يصادفه القارئ في الواقع - و لذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه و يشكّله"**[3] فهو فاتحة كلّ عمل يأتي ليبيّن طبيعة و خصوصية كلّ نص أدبي، إذ بواسطته يتميّز هذا النص عن ذاك ، و به يتم ضبط النص.

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، سلسلة دراسات، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المملكة المغربية فاس، ط1، 2018، ص 62.

[2] عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، د ط، 2002، ص 9.

[3] ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة إشراف جابر عصفور، القاهرة، ط1، 2002، العدد: 288، ص218.

وفي تحديد لماهية العنوان، نقول إنّه **" أول مفتاح إجرائي نَخترق به مغالق النص سيموطيقيا بهدف تفكيك عناصره ومن ثمّ إعادة بنائها مرة أخرى "**[1]، وهذا الكلام واضح، فمن خلال الغوص في معالم العنوان، نتعرف على محتوى العمل الفني ومضمونه، وذلك بعد مراحل مختلفة، أولها تفكيك الجزئيات القائم عليها بناء العنوان، ثم إعادة البناء والتركيب وجمع الأفكار وذلك بغية الوصول إلى خفايا النص ومعانيه.

1-1 الغلاف:

هو الواجهة، هو أول صورة بصرية يراها القارئ، وبهذا **" فهو العتبة الأساسية التي تخاطب العين"**[2]، فعندما نتجه للعمل الأدبي أيًا كان نوعه، نجد غلافًا يميزه، يحدد عناصر عمله، ويضم فيه عناصر هامة أولها عنوانٌ واسم المؤلف، ودار النشر، وفي بعض الأحيان يتم تحديد نوع العمل رواية أو شعر أو مسرحية أو قصة، مرفوقًا بصورة ذات أبعاد وألوان يختارها في الغالب صاحب العمل وفي الأحيان الأخرى دُور النشر هي التي تقوم بذلك، وفي الرواية الموجودة بين أيدينا نلاحظ بروز عناصر وغياب عناصر أخرى.

1-1-1 الوصف العام للغلاف:

نجد على الغلاف مجموعة من العناصر: يتقدم اسم المؤلفة باللون البني على الجهة اليمنى، وفي وسط الصفحة يأتي العنوان واضحاً، وبصورة بارزة وبخط عريض " طيور أيلول" وباللون الأحمر، وفي كتابة العنوان نلاحظ خطًا يقطع شق العنوان ليجعل النقاط وحدها وأجزاء الحروف وحدها.

لقد جاء غلاف رواية (طيور أيلول) حاملاً لصور لها معانٍ ومفاهيم، تحيل بصورة مباشرة إلى موضوع النص، فالروائية اختارت مجموعة من الصور الفنية التي تمثل عتبة خارجية تُمهد لموضوع وخصوصية العمل، والغلاف كلّه تحكمه صور وألوان كما قلنا سابقا فالألوان البارزة هي اللون الأحمر واللون الأصفر والأبيض والبنّي، أما الصورة فهي مجسدة للشمس.

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص 9.

[2] هانية دهيني، شـعرية العتبات النصـية في رواية سـفاية موسـم لمحمد مفلاح أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، المجلد 13، العدد 1، 2021، ص 1887.

2-1-1 وصف الصورة:

تعدّ الصورة عتبة نصية، وعنصرًا فاعلاً يُساعد على قراءة العمل وفهمه، فهي أول العناصر التي تُصادف عين القارئ لتجذبه وتغويه، ويمكن تحديد الصورة وتعريفها على أنها " **تلك الظاهرة الطبيعية أو الشيء المصنع الذي ينقل معلومات حول العالم – هي غرض بصري كسائر الأغراض**"[1]، فهي تمثيل لمجموعة من المعطيات التي تعكس رُوح النص، والصورة هي إبداع يتفنن المبدع في صنعها محاولاً ترسيخ فكرة أو تقريب معنى من المعاني، أو لغرض الإحالة، وتجلت صورة هذا الغلاف على شكل رسومات متنوعة حاملة لأشكال مختلفة.

أولاً: صورة الطائرين -عالم الطيور -:

تعمدت الروائية هذا التوظيف ربما لتحقيق نوع من الاتساق بين العنوان والصورة التي تمثل انعكاسًا وتجسيدًا له، فهي استندت إلى عالم الطيور لتحقيق أبعاد جمالية وأُخرى تأثيرية، وسنحاول فهم دلالة الصورة الموجودة في هذا العمل ومدى ارتباط هذه اللوحة الفنية بالموضوع العام والعنوان، وهذا ما يجعلنا نتساءَل حول طبيعة هذه الطيور؟ فهل هي نُسور أو حمام أو غربان، وما دلالة النوع المُوَّظف؟

هذه الصورة المعروضة تجعلنا في حيرة أمام تحديد صنف الطير؛ لأنَّه يقترب من الحمامة أحيانًا، ومن السنونو أحيانًا، ويبتعد عن النسر والبوم والغراب؛ لأنّ النسر من الجوارح، والغراب أسود، وليست بُومًا،ربما طائر السنونو أو الوروار؛ لأنَّ الروائية ذكرتهما أكثر من مرة داخل الرواية، إذ تقول:

" **تتميز طيور السنونو بأحجامها الصغيرة وأجنحتها الضيقة المدببة وأقدامها الصغيرة الضعيفة،ويقضي السنونو معظم الوقت بالتحليق في الهواء**"[2]، وهذا هو الوصف الخارجي لطائر السنونو وهو يقترب من سمات الصورة المعروضة، لذلك يمكن القول إنّ نوع الطائر المُوَّظف هو أحد هذه الطيور التي تعدّ رمزًا من رموز الهجرة والترحال.

و نحن هنا نقترب من علماء الطيور الذين يدرسون الأنشطة المختلفة من تزاوج، وإقامة الأعشاش والغذاء، والطيران والإبحار والهجرة[3]، وفي هذا الشأن يهمنا نحن موضوع الهجرة الذي يُعد نشاطًا هامًا

[1] جاك أومون، الصـــورة، تر: ريتا الخوري، مكتبة الفكر الجديد، مراجعة جوزيف شـــريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص 143.

[2] سارة رفان، عالم الطيور، سلسلة الموسوعة المبسطة، زهرة للنشر، الجزائر، د ط، د ت، ص 8.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 2.

في حياة الطيور، ومعرفة هذا الأمر يجعلنا ندرك بعض العلاقات و الخصوصيات التي تربط الأنسجة النصية بالغلاف و الصورة الخارجية له.

إننا ندرك من خلال هذه الاستنتاجات وجود علاقات مهمة تربط الموضوع بالعنوان والغلاف بالصورة إذ نلمس حسن التنسيق و الانسجام و الربط بين اللوحة المعروضة والمتن المكتوب، فالصورة جاءت خادمة للعمل كلّه، فهي تكمله و تضفي عليه صبغة نوعية من خلال:

التأثير في المشاهد :"**تهدف الصورة إلى إثارة إعجاب المشاهد، وإلى جعله يشعر بأحاسيس معينة؛**"[1] فهي تغريه من خلال ما تقدمه من معطيات ومعلومات ذات بناء وشكل خاصين، لتجعله يحاول استنطاقها وقراءتها قراءة صحيحة، وفي بعض الأحيان تترك فيه انطباعًا يجعله يتلذذ بمحتوى الصورة حتى وإن كانت الصورة بسيطة، إلاّ أنّ طرق القراءة وفحص الصورة ومدى نجاح القارئ في ربط عناصرها وفهمها هو ما يجعلها ذات قيمة جمالية.

إنَّ للصورة وظائف مختلفة فالصورة" **تؤثر في حواسنا، ونفوسنا، وخيالنا، وأحاسيسنا، وذوقنا**"[2]، فهي تُسهم في التأثير في القارئ، من خلال ترك انطباعات متنوعة، قد تكون إثارة أو إغراء أو تنفيسًا أو إمتاعًا أو إبداعًا، أو تُحدث لذة أو اختصارًا واختزالاً لمحتوى النص.

إذن موضوع الرواية هو الهجرة والصورة الموظفة هي الطيور وجاء هذا الجنوح إلى عالم الحيوان وتحديدًا الطيور؛ لأنّ لها القدرة على الانتقال والترحال، كما أنها في رحلة دائمة باحثة عن الاستقرار والأمان، إذ " **تُهاجر الطيور بدافع غريزي قوي، وهي قادرة على قطع آلاف الأميال حيث تعبر القارات والمحيطات في اتجاهات محددة ودون توقف، وهذا الدافع قد يكون البحث عن الدفء**"[3]،وهذا ما ينطبق على(طيور أيلول) فهي تملك من القوة ما يجعلها قادرة على الهجرة من أرض إلى أرض أخرى باحثة عن الدفء والأمان والراحة، أو ربما كان ذلك سعيًا منها إلى إيجاد حياة تناسب طموحها وطبيعتها.

- قراءة في وصف صورة الطيور على الغلاف:

[1] جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص 219.

[2] المرجع نفسه، ص 219.

[3] محمد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطيور، الدار الذهبية، د بلد، د ط، 2004، ص110.

جاءت حاملة للونين الأصفر وهو لَون غالب على صفحة الغلاف، ومَحفوفة بالبياض وكأنّ هذه الطيور لا تحمل لونا أو هوية خاصة، وفي بحث عن دلالة هذا، يقال إنّ" **اللون الأصفر المخلوط بالأبيض يُعتبر مريحًا للنظر ومهدئًا للأعصاب ويكسب النفس السرور"**[1]، وهذه الدلالة الخاصة باللون الأصفر يمكن أن نُرجعها إلى عنصرين الأول وهو سَعادة المهاجرين في بداية رِحلتهم وهم ينظرون إلى المستقبل بعيون مُتفائلة. أما الدلالة الثانية فهي كامنة في اللون الأصفر الذي يمكن أن يكون تمثيلاً للغصة الموجودة في قلوب المهاجرين الذين يسيرون في طريق مجهول، لا يملكون حتى مخطط واضح لِحياتهم، كما أنّ الصورة فيها طائران، بمعنى أن الهجرة ليست فردية بل جماعية، لتدل على واقع متأزم.

وفي صورة الطيور نرى: الطائر الأول وهو يختفي ورَاء التلال، ورَاء الغروب، بجناح بارز ومُرتفع، أما الجناح الآخر فهو غير بارز وكأنه يسقط، فالأول البارز هو دلالة على القوة والسيطرة والطاقة الإيجابية والتفاؤل، والثاني دلالة على العثرات واللامقدرة، كأن هناك انكسارًا أو خوفًا، أو ألمًا أو تعبًا من الهجرة.

أما الطائر الثاني، فنرى فيه القوة والدلالة الإيحائية الكامنة في المقدرة والقوة وكأنّه يمثّل صُورة للشباب ذوي العزيمة والطموح، كأنه تَمثيل للتفاؤل، إنّ هذه العناصر البنائية؛ أقصد الغلاف والعنوان والصورة تلتحم لترسم ذلك التلاؤم والتداخل لنتساءَل في الأخير عن ماهية الموضوع، وماذا تريد ترسيخه في ذهنية القارئ.

الصورة التي على غلاف الرواية تُترجم و تَعكس ما في المتن ، فلاَ يُمكننا أنْ نفصل بين المتن والصورة الفوتوغرافية التي تُمثل الأيقونة المهمة، حيث تَحتل دائما المساحة الكبيرة في الغلاف وهي لغة بصرية حيث من خلالها تُحكى الفكرة المقصودة بلغة الشكل فهي عبارة عن لغة تَهتم بنقل الأفكار والدّلالات وتنقل التجربة الكتابية للروائي أو الكاتب إلى تجربة بصرية يُجسدها الرسام[2]، فالعلاقة التي تربط الصورة بالمحتوى الروائي هي علاقة اتصالية لا يُمكن عزل طرف عن الآخر، فبالغلاف تتبين طبيعة الموضوع وبالمتن تَرتسم الصورة التي من الضروري تَشكيلها على الغلاف، و كل من صورة الطير والألوان يأخذ جزءًا كبيرًا بل كليًا في العتبة الأولى ، فالصورة تَعكس فكرة و لغزًا و مُحتوى متعدد الأبعاد يتطلب ذهنًا مُتفحصًا مُدركا لحقيقة التجارب .

[1] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين، لبنان، ط1، 2012، ص 53.

[2] ينظر: هانية دهيني، شعرية العتبات النصية في رواية سفاية موسم لمحمد مفلاح أنموذجا، مرجع سابق، ص 1889.

وفي الأخير نؤكد أنَّ الصورة هي تشكيل معرفي لموضوع هام: هو الاغتراب عند الفرد اللبناني.

ثانيا: صورة غروب الشمس:

جاءت حاملة للون الأحمر وهو أحمر بارز ليس داكنًا ليصف واقع الشمس وهي في طور غروبها، بالإضافة إلى هذا جاءت حاملة معها صُوَر الالتهاب والاحتراق والحرارة وهذا ربّما للدلالة على الشوق الجارف والاشتياق وما تحمله قلوب الكثير من الناس من الحب والتعلّق، وغُروب الشمس يَعني بداية اختفائها لِيَحِلّ ظلام الليل، للدلالة على وجود تحوّل أو حركية، وإذَا حاولنا ربطها بالرواية نقول إنها جاءت للدلالة على تَبدل الحال وتغيره أو ربما لتفسير صور الانتقال والهجرة وملامح الطموح، ومساعي التغيير.

إنَّ اختفاء الشمس وغُروبها ربما كانا انعكاسًا لسوداوية المستقبل المجهول، أو كانا دالين على صعوبات ستواجه المهاجرين، فالشمس لا تظهر بصورة كاملة، بل يظهر النصف منها فقط، **كما** يمكن قراءة هذا الغروب على أنه راحة وسكينة ويدل كذلك على أنّ حال المهاجرين سيتغير من واقع إلى واقع آخر...، أو ربما يدل على أن النعم التي كانوا فيها ستختفي وتزول، والشمس هي القرية ونعمها والغروب واختفاء الشمس هو الهجرة ونتائجها.

2-1 الألوان:

تعتبر الألوان مادة أساسية استندت عليها الروائية لبناء الدلالات العميقة، وكشف الحقائق بطريقة رمزية لتترك فينا انطباعات حسية وفكرية و**" يُعرف اللون بأنه الانطباع الذي يولده النور على العين "**[1]، فهو يشبه إلى حد ما ذلك الطيف أو الوميض أو النور الذي يترك أثره على مستوى البصر والألوان كثيرة، لكن لكلّ لون إيحاء خاص، والروائية اعتمدت في عملها على مجموعة من الألوان أهمها ما يظهر على صورة الغلاف.

- **اللون الأحمر**: هو لون عميق، بارز، واضح الظهور واتخاذه لونا لرسم العنوان جاء بطريقة متعمدة لإظهار متن الرواية، واللون الأحمر في دلالته العامة يرمز إلى: الحب، العشق، الالتهاب، الشرارة، الدم، النار، الدمار، الاحتراق، وهذا اللون واستخدامه في صفحة العنوان ربّما جاء لعرض المشكلات التي يعيشها المهاجر في حياته.

[1] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، مرجع سابق، ص 37.

وإذَا حاولنا تفسير دلالات اللون الأحمر الموجود على الغلاف يمكن ربطها أولاً بالجانب العاطفي" **فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب و التفاؤل و القوة و الشباب**" [1]، فاللون الأحمر يرتبط بذلك الشعور الناتج عن الحب و العشق و الهيام ،كما أنه يرتبط بالموضوع المعالج الذي يَخص فئة الشباب تلك الفئة المتفائلة بغدٍ أجمل وواقع أفضل ،كما أنّ الرواية ناقشت فكرة الاغتراب ،اغتراب الشباب الذين يمثلون حلقة محورية و رمزًا للقوة و الحركة و الطموح ،فهذا اللون هو لون القوة و الحياة و الحركة فقد جاء اعتماده بناءً على محاولة ربط العنوان و موضوع الرواية بحيوية اللون الدّال على وجود قوة، وحتى و إن كان اللون فيه درجات من الإيحاء إلى أنّه يحمل إشارات إلى قوة الدلالة وتأثيرات تجعل القارئ يتمعن حدود اللون و دوائره و كيف يتوزع هنا و هناك.

- **اللون الأصفر**:

اتخذ المساحة بنسبة 65%من صفحة الغلاف، و" **للون الأصفر بعض الدّلالات: كإدخال السرور على من ينظر إلى هذا اللون إذَا كان في الحيوان، ويُشير إلى الإفساد و الدمار إذا كان في الريح، والفناء واليبوسة و التّهشم إذا كان في الزروع** "[2] ، وهنا نجده ظاهرًا عند الطير ليمثل أبعادًا دالة على البهجة والسعادة و ربما سعادة المهاجرين و حبهم للهجرة و رغبتهم في التغيير و التحول و طاقة الشباب و طموحهم و السعي و التفاؤل ، فعندما نربط اللون الأصفر الموجود عند الحيوان ندرك أنه يحمل دلالات إيجابية،أما اللون الأصفر المنتشر في ثنايا الغلاف فربما هو دلالة على سلبية الاغتراب، وتعاسة الأهل و الأصدقاء وكل الأفراد الذين غادرهم الأحباب و تركوهم بين جدران القرية يبكون على الأطلال.

هذا اللون له من التحديدات السلبية نسبة كبيرة فمثلاً في النص القرآني قال الله تعالى"**وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّظَلُّوا مِن بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ** " [3]، فنفهم من هذا أنّ الاصفرار هو نذير الشؤم و الشر كما أنه يدل على الكراهية و القلق والانكسار والمرض والضعف ، و إذَا ربطناه بالرواية نقول: إن هذا اللون جاء ليعبر عن الاغتراب الذي يولّد اغترابًا نفسيا ، فيه ذلك الإحساس بالعجز، والسير نحو المجهول.

" **ويعتبر اللون الأصفر عند اكتساب لون أوراق الشجر المتساقطة في فصل الخريف**"[4]، وهذا أهم عنصر نريد توضيحه، إذ أنّ اختيار اللون الأصفر هو العمل على تحقيق التطابق بين الطيور التي تهاجر في هذا

[1] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، مرجع سابق ص64.

[2] المرجع نفسه، ص 49.

[3] سورة الروم، الآية 51.

[4] هانية دهيني، شعرية العتبات النصية في رواية سفاية موسم لمحمد مفلاح أنموذجا، مرجع سابق، ص 1896.

الشهر شهر **"أيلول"**، ويأتي هذا اللون ليعرفنا بفصل **" الخريف"** وهو فصل له ارتباطه بالطير هو إعلان عن موضوع الغربة في الرواية، ثم تستخدم **اللون البني** القريب من السواد وهو لون فيه كآبة، فيه نظرة سوداوية، فيه تشاؤم وبؤس ربّما هذا ما تخلفه هذه الهجرة من قلق روحي.

-اللون الأبيض جاء مرسومًا بطريقة فنية على الأجنحة وعلى محيط الطيور واللون الأبيض في عموميته ينقل سلاما وبهاءً ونقاءً ووضوحا وطمأنينة وروحًا نقية، وجاء مقترنا بالطير لتأكيد مغادرة هذه الأرواح الطيبة الحاملة للهدوء والسكينة الكامنة في الفرد وأرض الوطن.

إنّ الروائية استطاعت تحقيق التناسق وذلك باختيار ألوان متقاربة تعكس من خلالها مختلف الصُوّر الجمالية المُفعمة بالأحاسيس والحالات الشعورية، كما أنها نجحت في تحقيق التفاعل بفضل هذا التشكيل اللّوني الذي أسهم في منح النص الروائي والفضاء الخارجي للغلاف طاقات إيحائية ورمزية مختلفة، ووقوفًا عند إشكالية العنوان باعتباره العتبة الأولى كان لابد من أن نطرح بعض الأسئلة التي من شأنها أن تُفيد في فهم العلاقات الموجودة بين العنوان والنص، وأول هذه الأسئلة ماهي أهم المدلولات التي تقف عندها لفظة طيور أيلول؟ وماهي أهم الدلائل التي تستوعب العنوان وجماليته؟

3-1 مدلولات العنوان:

1-3-1 المدلول التركيبي للعنوان:

إنّ صيغة العنوان " طيور أيلول" جاءت مركبة من لفظتين (طيور+ أيلول) ،اللفظة الأولى يُقصد بها : **" الطائر جمعه طير، مثل صَاحب وصحب، و جمع الطير طيور، و أطيار مثل فرخ وأفراخ"** [1]،وهذه الكلمة الطيور جاءت في صيغة الجمع للفظة طير، بمعنى أنّ هناك عددا كبيرًا من الطيور، والطير كما نعرف يحمل رَمزيات كثيرة ، تختلف باختلاف السياق، فمثلاً إذَا عُدنا إلى القرآن الكريم في سورة النور نجد أنّ لفظة الطير وردت على النحو الآتي:" **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ "**[2] ، فالطير هنا له عدة دلالات أهمها: التسبيح،الإيمان الروح المؤمنة النقية، التعبد ...، فالطيور هنا تم تشخيصها و ذلك من خلال قدرتها على أداء العبادات...مثل غيرها من المخلوقات.

أما إذا عدنا إلى موضوع الرواية (المتن)، فندرك الدّلالات والمعاني التي تقصدها الروائية من وراء هذا التوظيف فهي تقصد: الحرية، الهجرة، التفاؤل، الحب، القوة، وعدم الخضوع وعدم الانقياد وعدم الاستسلام والطموح ، تقول **منى**:

" للقرية عطفٌ خاص على طيور أيلول، رحيلها يُعيد إلى الذاكرة صور الطيور الكثيرة المهاجرة. طيور صغيرة أو كبيرة الحجم أو متوسطة الحجم، ثقبت الجدران، وفتحت فيها كوى تكاد لا تتسع لأحجامها، ثم رّفت بأجنحتها وأفلتت لتحلّق في أجواء بعيدة. والسكان لا يحفلون بعودة الطيور في مطلع الربيع ."[3]،فمن خلال التأمل في هذا الفضاء النصي لرواية (طيور أيلول) ندرك مدى ارتباط لفظة الطير بقضية الهجرة التي تجلت بشكل واضح في الكلمات الآتية: رحيلها، الطيور المهاجرة، رفت بأجنحتها، أجواء بعيدة، فهذه المفردات تساعدنا على معرفة الأبنية الخاصة بالعنوان، فهنا استعمال لفظة الطيور جاء لتصوير الهجرة والنتائج الناجمة عنها: من شعور بضياعٍ وتيهٍ وهروب نحو المجهول.

أما أيلول فيقال :" **وأيلول : شَهرٌ من شُهور الروم "**[4] ، فهو شهر من شهور السنة، ويُعادل شهر (سبتمبر) وهو بداية موسم الهجرة و الانتقال من مناطق إلى مناطق أخرى ، و هذا الشهر هو نقطة فاصلة بين أجواء

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة تحقيق عبد الله على الكبير، مادة (ط ي ر)، ص 2735.

[2] سورة النور، الآية 41.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، دار نوفل، بيروت ط7، 1991، ص10/9.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة (أيل)، ص 191.

الصيف و حره، والشتاء و قساوته، ففي هذا الموسم بالتحديد **تكون الهجرة أكثر رؤية وتركيزًا و سرعة وتكون في الربيع أكثر تشتتا**[1]، فهو شهر تزداد فيه دفعات الارتحال و الاغتراب ،وربطه بالطيور لم يكن مصادفة أو عنصرًا مفاجئا بل ليؤكد أنّ هجرة الطيور تتعلّق بحلول هذا الفصل الخريفي، ففي هذا التحديد نوع من التخصيص و الانتساب، كأنّ الطيور هي ملك لشهر أيلول ، و لا وجود لهذا النوع من الطيور إلاّ في هذا الشهر.

وفي هذا الصدد تقول الروائية:**" عندما يحل أيلول، تاسع أشهر السنة، تمر فوق قريتنا أسراب كثيرة من طيور كبيرة الحجم، قوية الجناحين، يعرفها السكان ب "طيور أيلول". ويتلفّت الناس نحو الفضاء الموشّح ببواكير الغمام، يراقبون الطيور، وفي صدورهم غصّات انفعال. إنّ هذه الطيور المهاجرة تسجّل نقطة جديدة في دائرة الزمن "**[2]

إذن أيلول يقابله العديد من الدلالات أهمها:

- أنه كلمة تحمل صورة من صور الإخفاق الناتج عن هجرة الأفراد مع مجيء هذا الشهر وعودته دونهم.
- هو كلمة تؤكد وجود حالات تمثل عجزًا واغترابًا، وعودة المعاناة واللااستقرار، فأيلول يدل على تبدل الحال وتغيّره، كأن فيها عمقًا روحيًا يَنم عن استدراك الواقع والوضع المأزوم.

إنّ محاولة شرح معاني لفظة أيلول تضعنا أمام صعوبة القبض على المعنى المراد، الذي تبتغيه الروائية، لكن مع الرجوع إلى سياق التوظيف وطرق الاستعمال ندرك بأنّ إميلي نصر الله حاولت التّعبير عن حقيقة الاغتراب وهاجس الهجرة وواقع الأفراد المهزومين مع عودة هذا الشهر، فأيلول كلمة تحمل طاقات سلبية وشحنات عاطفية لها وقعها الحزين، فهي عودة لا تحمل الخير، بل تعني الشتات والضياع والدمار.

ونُلاحظ بأن اللفظتين جاءتا معرفتين الأولى بالإضافة (مبتدأ معرف بالإضافة) والثانية بالعلمية، الخبر هو محتوى الرواية في محل رفع، يحكي قصة الخريف، وقصة الاغتراب، والبعد والهجران، والانتقال من موطن الدفء إلى موطن آخر يسوده ذلك الإحساس بالنقص وعدم الراحة.

بالإضافة إلى هذا، هناك تفصيل يتعلق بطبيعة اللغة التي تم نسج العنوان بها وكأنها لغة تقترب من الحلم فعندما نقول (طيور أيلول) يتكون لدينا انطباع وتأثير خاص على مستوى النفس، فالعنوان مركب بسيط

[1] ينظر: محمد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطيور، مرجع سابق، ص 118.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص7.

المعنى إلاّ أنه يأخذنا بعيدًا، فيجعلنا نحلق في أجواء القرية الحنون المحبة، وطقوس المدينة الغريبة العاجزة عن حمل هموم وأعباء هؤلاء المهاجرين.

فالانطباع الذي يتركه فينا هذا الموجز يَكتنفه الطابع الحزين جراء مغادرة أبناء القرية، كما نشعر أيضًا ونحن نربطه بأجواء يسودها الحزن والقلق والكآبة والانكسار والآسى والوحدة، بالمعاناة والأذى والمستقبل المجهول والفقد والحنين، وهذه كلها ألفاظ تقربنا من دلالة العنوان القادرة على احتواء مجموعة من العواطف والأحاسيس.

هذا البناء يأسرنا ويترك فينا نقاطًا هامة: أولها الرغبة في معرفة ما يوجد وراء العنوان، وحب قراءة المتن الذي بإمكانه أن يُساعدنا على ربط الفواصل المبهمة، وهذه هي إحدى وظائف العنوان الذي يعمل على تكوين**" فضاءات تخلق الرابط الانفعالي والتأثيري وتخلق الصلة الوثيقة بين المتن القصصي والمرسل إليه عبر قناة المرسل الذي يتقن فن ترويض المتون "**[1]، فهو عبارة عن خيط فاعل يُسهم في تحقيق الجوانب الانفعالية والتأثيرية، فالانفعالية تكون من خلال فتح مجال التساؤل وأفق التأويل، أما التأثيرية فتكون من خلال ترك بصمات في نفس القارئ، من خلال إثارة أحاسيسه، أو تنشيط. مخيلته، أو جذبه إلى عوالم النص الداخلية والخارجية ، نتائج ما بعد القراءة.

وفي بحثنا عن كيفية تركيب العنوان، كان لابد من الرجوع إلى أهم هذه العناصر لإدراك حقيقته أولها:

- **نص الرواية**: إنّ الرجوع إلى موضوع الرواية، وفهم العلاقات الموجودة في النص يكشف محتوى العنوان، وما فيه من غموض ومجاز، فكل صفحات الرواية تِكرار للفظة الطيور للتعبير عن حالة الفرد وواقعه المتأزم وكيف يسعى باحثًا عن واقع مريح، يتلاءم وطموحه.

نلاحظ في قولها هذا: "**أهو طائر غريب، لاجيء، ينشد الدفء على الأشرعة المصفّقة فوق الرمال الحمراء؟ أم هو طائر مهاجر واحد من طيور أيلول، تلك التي عرفتها في سماءِ قريتنا؟**"[2]، للدلالة أولاً على حقيقة الاغتراب وثانيًا نقد الواقع وثالثاً صورة الفرد بين حنين العودة وغُصة الوداع.

- أما إذا عدنا إلى أهم **الحقول الدلالية** الواردة في النص فنجدها تُعبر عن ظاهرة الاغتراب والحنين إلى الوطن، ومن أهم هذه الحقول نذكر: حقل الاحساس بالوجع وحقل الرحلة والسفر وحقل الفرد

[1] محمد دخيسي أبو أسامة (الصورة والخيال) قراءة في السرد القصير للكاتب الجزائري محمد الكامل بن زايد، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص 17.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 14.

الراغب في حياة أفضل وحقل الندم وحقل العجز وحقل القدرة؛ هذه الحقول موضوعها العام هو الإنسان العربي في لبنان بطموحه وأماله وبانكساره وآلامه وبرغبته وسؤاله عن المجهول.

(طيور أيلول) عنوان عكسَ موضوعًا إنسانيًا فيه الكثير من الوعي والفكر الطامح إلى غد جديد، وطريقة نسج العنوان تَهدف إلى إثارة بعض النقاط، كأن نقول: ما مرجعية العنوان (هل له خلفيات)، ما علاقة المتن باختيار هذا العنوان.

إنَّ هذا العنوان فيه قدر كبير من الجمالية لِما يعطيه من انطباعات فنية، وصور حسية، وكثافة دلالية ليكون بذلك من أهم العتبات النصية التي تستطيع ربط المرسل إليه أو المتلقي بالبنية النصية، بحثًا عن الإيحاءات والدّلالات التي تختفي وراء السطور، محاولاً فك الغموض وإزالة الإبهام، فعنوان (طيور أيلول) هو مجموعة من الشفرات التي تجمع خُلاصة النص وتحتويه، بطريقة تُمثل خصوصية قائمة على اختزال المعالم الرمزية والإيحائية.

هنا يتوضح أنّ العنوان حقلٌ مُكثف **" يُحدد هوية نص من النصوص، ويُميزها عن هويات أخرى، كما أنه اختزال وتجميع وإظهارٌ لما هو مطوي، وخافٍ من المقاصد"**[1]، إذ تكمن درجة الإبداع هنا في تركيب مقاصد تعبيرية وأساليب تمثل مفارقات لمعانٍ متعدّدة تعمل على توليد الأفكار الهادفة، كما أنّ رسم هذا النص وتسطيره وفق لفظتين هما عنوانه تجعلانه محددًا وخاصًا ومميزًا؛ لأنه يمثل صياغة فنية.

1-3-2 المدلول الاجتماعي للعنوان:

إنَّ **"العنوان يحمل إرهاصات المعنى"**[2]، إذ يُعد محطة إنتاجية؛ تعمل على توليد الدلالات والمعاني وتشكيل رُؤى بعيدة المدى، و(طيور أيلول) هي صورة للإنسان المغترب، البعيد، المفارق، المهاجر الذي ظل يعيش بين صفحات الوهم والخيال بين مفارقات الحياة المليئة بالدهشة والاستغراب، وانطلاقًا من هذا السياق تُثار مجموعة من المفارقات التي تمثل الحضور والغياب والريف والمدينة والحضارة والتخلف وما تشكله للفرد.

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 14.

[2] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص110.

هذا العنوان يحمل في بعده الدلالي تصويرًا للمجتمع وحجم المعاناة التي يتلقاها الفرد في حب البقاء في قريته مع انكسار الطموح، أو في رغبة تتعالى نحو تحقيق الآمال والأهداف مع فهم هذا الواقع، واقع الرحلة والترحال والهرب من واقع بائس بحثاً عن واقع مثالي.

صحيح أنَّ العنوان هو رصد الصورة الاجتماعية بطريقة إيحائية، لابدّ من البحث عنها ومعرفتها فهذا الاختيار كان بسبب أزمة يعيشها المجتمع ومن ثم محاولة نقلها إلى القارئ بالإحالة دون ذكرها بصورة مباشرة ، وهنا كان إعمال الخيال مساعدًا على إيجاد ما يطابق الحقيقة من ألفاظ مجازية **"فالكتابة ،كل كتابة تنهض على مستوى المتخيل ،بمعنى أنَّ الكاتب ، حين يكتب ، لا يتعامل مباشرة مع الواقع ،بل مع ما يرتسم في ذهنه ، أو في مخيلته ، من صُور تخص هذا الواقع ،أو تُمثله و تعنيه"** [1]،إذ ينزع في عكس عوالمه الواقعية إلى مبدأ التخييل ،لذَا وجب التدقيق في العنوان و خلفياته التي يقف عليها ،مع طرح العديد من التساؤلات التي تسهم في الكشف عن مقاصد النص، لأنَّ التساؤلات هي وحدها القادرة على السماح بمعرفة الخصائص النوعية التي يقف عليها هذا العنوان.

إنَّ هذا المدلول الاجتماعي ارتبط إلى حد بعيد بالمدلول الواقعي الحامل فواصل القرية وحدودها وأزماتها ومشكلاتها وأوصافها ومعالمها وكل ما يوجد فيها من قضايا وعوالم استطاع العنوان أن يبثها في هيئة واحدة، وبهذا يصبح قريبا من اللوحة التي يختارها الفنان ويبث فيها طاقته ليعلن عن شيء ما.

3-3-1 المدلول النفسي للعنوان:

"طيور أيلول" خلقت إطارًا للتعبير أولاً ومن ثم للتنفيس ثانياً وللبوح ثالثاً، فالروائية احتاجت إلى هذا المركب الدلالي لِتُعرفنا بنزعات النفس المضطربة المتمثلة في مجموعة من الرغبات وهي: الرغبة في الابتعاد والرغبة في تغيير الأوضاع والرغبة في التمرّد وكسر الطبيعة الإنسانية المألوفة.

تُمثل هذه العتبة حُمولة مشحونة بالرغبة في الانعتاق من الوجود، والوعي الكامل بضرورة التغيير والانتقال من نُقطة العجز إلى نقاط القدرة والتجاوز، لرسم نموذج فاعل وهو الإرادة القوية التي تتخذها النفس البشرية طريقًا نحو التغيير والانتقال من الصُورة النمطية إلى الصورة المُراد تشكيلها، ولتأكيد التصدي والمواجهة من خلال معارضة الرقيب وهو المجتمع والعادات والتقاليد المعروفة في القرية التي تَأبى دومًا ترك الأفراد يعيشون وفق ما يُريدون ويطمحون.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص27.

لقد عكست الروائية من خلال العنوان بعض الحقائق النفسية المتعلقة بالذات ومتاهات النفس وأوجه الصراع والكبت الناتج عن الهجرة التي باتت حقيقة حتمية وواقعًا مفروضًا، وأصبحت بديلاً وحلاً لكل من يبحث عن التغيير والنجاح، فمثلا تقول **منى**: **" وراء كل سهل إنسان مهاجر. وفي كل غصن، متهدل فوق شجرة حزينة، شوق الى السواعد السمر المفتولة تفتّت التراب، وتشذّب الشجر، وتعيد الى الأرض شبابها. والسواعد تتلاشى. تلوّح بالمناديل من نوافذ العربات المستعجلة. عربات تزحف في كل يوم وتهرب في دروب لا حدود لها "**[1]، فهذا الشكل من الاغتراب له أبعادٌ نفسية تظهر في ما يحس به الفرد من اضطراب وقلق وحزن، ففي قولها: إنسان مهاجر، شوق، تتلاشى، تعيد، تهرب، تشذب...، تصوير للأشواق الموجودة في قلوب وصدور العائلات القروية، والمتتبع لموضوع الرواية يلمس بوضوح حجم الأزمة التي يعيشها الفرد من خلال مواجهته للصراعات الدائمة بين تقاليد القرية وأعرافها ومغريات الحداثة.

4-3-1 المدلول الرمزي:

كُتِبَ العنوان بطريقة رمزية إذ جاء فيه اختيار لنوع من الطيور وإضافتها إلى شهر أيلول للإشارة إلى تلك الرغبة في الحرية والتمرد، فالجناح هو وسيلة الطير للانتقال من بيئة إلى أخرى على حين أنّ وسيلة الإنسان هي نوع آخر.

والألفاظ الموجودة في النص توضح شدة الترابط بين رمزية العنوان وسياق الموضوع العام:

الجناح ⟵ له صلة وطيدة بالصورة الكُلية للعنوان، إذ تكرّر في أكثر من مرة للتعريف بموضوع الرواية العام.

التمرد ⟵ التمرد له وسائله، ووسيلته في طيور أيلول هي الجناحان اللّذان يُعتبران وسيلة للهروب من قيود القرية.

الهرب ⟵ الهروب لا يكون إلاّ عن طريق وجود شخص حر متمرد على كلّ القواعد الصارمة، التي تجعل منه محجوزًا، عاجزًا، مكبلاً بقيود تعوقه عن تحقيق أهدافه وطموحاته.

العواصف ⟵ في ظل ركوب موجة الهجرة والاغتراب يُصادف الفرد المهاجر عواصف، ولفحات قاسية تُعيق طريقه نحو الوصول إلى هدفه، فهل يجد إلى ذلك سبيلا؟

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 171.

الغربة ←صور الغربة والحنين إلى أيام مضت هي مقاطع تم استعمالها وتكرارها بقوة داخل النص لتظهر أحيانا بصورة مباشرة، ومرات تبدو في شكل لوحات إيحائية للتلميح دون التصريح، بغية إقحام المتلقي في اكتشافها.

- هذا الموجز التحليلي لعلاقات العُنوان الروائي وفضاء النص يثبت فاعلية التراكيب الموجودة داخل المتن، لأنَّها تعرض خبايَا وأسرار العنوان.
- جاءت هذه المفردات للإحالة والإشارة ومن ثمة نقول إنّ الغرض العام من وراء توظيف رمزية الطير هو الإشارة إلى **"وظيفة موضوعية معرفية تتركز في موضوع الرسالة ومركزها الواقع المادي أو المرجع النصي"**[1]، فمن أجل معرفة مضامين العنوان القائمة على مبدأ الإحالة لابدّ من العودة إلى المرجع النص، أي الانطلاق من النص ذاته ولذاته من أجل إيجاد بعض الإجابات التي تقترب من فهم العنوان.

هذه الرمزية القائمة على معاني الهروب و النزوع من واقع بائس إلى واقع مرغوب فيه هي أيضًا تنطق بمعانٍ هدفها التنفيس عن مطالب الروح، والإفصاح عن مشاغل الحياة و همومها ،في بادئ الأمر كان اختيار العنوان ذَا منطلقات رمزية جمالية و تأثيرية، وعندما تصل " **المادة اللغوية التي تشكل منها تكون لدى المتلقي فُروضا استكشافية بناءً على ما تثير لديه من تخمينات وحدوس؛ فكل كلمة تخلق فضاء تصوريًا و أفقًا للتوقعات** " [2]، فهذا أمر طبيعي إذ لابد من سَبر أغوار العنوان لفهم مقاصده ،وهذا من خلال القراءة الأولية التي تفتح آفاقًا مختلفة وتصورات متعددة تزيد من فرص الفهم، وتؤكد مدى حضور القارئ ذلك الحضور الفعلي الذي يتبيّن من خلاله كيفية التحليل و التأويل.

- جاء التجريب هنا كما نلاحظ من خلال إبداع عنوان فيه إعلان عن الحرية، ورَفض للواقع والهروب منه، فهذه الصور هي منطلق لتحقيق الإبداع بتطوير الأساليب التعبيرية، ورُوح التجريب تكمن في كيفية الانطلاق والرغبة في ارتياد آفاق جديدة.

- **ولفظة الطير رمز:**

والرمز يأخذ أشكالاً متنوعة للدلالة على شيء ما، إذ نجد له حضورًا في النص القرآني للدلالة على حمل الرسالة، فمثلاً طائر الهدهد كان رسولا بين النبي سليمان وملكة سبأ.

[1] عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص 29.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، مرجع سابق، ص19.

أما في النصوص الأدبية، فيتخذ هذا الطائر حضورًا واسعًا بين أعمال الكثير من المبدعين، فالطائر كان بمثابة أسطورة، وبمثابة رمزٍ، وواقعٍ، ومن ثمة توظيفه يرسم صورة جميلة فيها انعكاس لشعرية الوصف والتصوير، مما يمنح الخطاب الأدبي رُوحًا جديدة مكثفة بالعمق الدلالي.

وهناك أيضًا العديد من الأعمال التي جاءت مُعنونة بلفظة الطير، منها:

- (طيور الحذر لابراهيم نصر الله، طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، طيور من لهب لأحمد التميمى، طيور المساء لأسمهان خلايلة، طيور الهوليداى لربيع جابر، سَبعة طيور لمحمد بنيس ديوان الطيور لأحمد شوقي، طيور النبع لعبد الله ولد محمدي).
- **فالطير** يمنح الخطاب رَمزية فهو مادة ثرية يستقي منها الفنان، لإبداع نصوص حَاملة لرسائل تتغنى بمواضيع الحرية ورفع شعار التمرد، وموضوعات أخرى.

اهتمت **إميلي** نصر الله بتوظيف الطير، وهو ما جعلنا نتساءَل عن خلفياته أولاً وعن طرق توظيفه ثانيًا،فمثلا في نص الرهينة تقول:" **الحُرية أينَ هي؟ هل أبصرها إنسان؟ هي كَلام يَتسلى به المحرومون. طيف يُداعب مخيلة السجناء، طائر يُرفرف بين الأجيال. ولم يستطع واحد الإدعاء عليه بالقبض عليه وامتلاكه. الامتلاك عكس طبيعة الحرية** "[1]، فالطير عند الروائية يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالحرية والقدرة والمحاولة والعزم والاستمرارية، فالطير هو رمز يتم من خلاله التعبير عن تلك الإمكانية في التحرر من الضغوطات والصعوبات، والقدرة على الانعتاق من القيود واجتياز الحدود.

وفي إطار الحديث عن هذا الارتباط تقول:

"لا مثلي أنت، أيها الطائر الوحيد. تعال.

اقترب لنترافق، ونسافر معا. نتنزه فوق سطح الخيمة الزرقاء.

لماذا نبقى داخل الحدود المقفلة؟ حدود الخوف، والمسؤولية، والإرتهان والماضي؟ كم جيل سبقك وسبقني؟ كم مرة ولدنا قبل أن نولد اليوم؟ "[2] فالطائر عنوانه السفر، وفضاؤه السماء والغيمات، وحُدوده هي ما يصادفه من أجواء تُعيقه عن مواصلة سيره، هكذا هو الفرد شعاره الحرية، وفضاؤُه حب الراحة والسعادة وتحقيق الأهداف، أما عن حدوده فهي المجتمع والعادات والتقاليد وما هو موجود في بيئته.

وقولها: تأكيد وجود تشابه بين الفرد والطير، ففي بوحها هذا إفادة بوجوده.

---

[1] املي نصر الله، الرهينة، دار نوفل، بيروت، ط 4، 1992، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص173 .

يتجلى مما سبق أنّ هذا النص:

- جاء متشابهًا مع نص طيور أيلول، وهذا ما يمنحها خصوصية التجريب.
- يبقى هذا الرمز مُوَّظفا في أعمالها، مُشكلاً صورة وتيمة ونزوعًا نحو تحقيق الحرية.
- نصوص إميلي نصر الله انعكاس لصور الطير في رحلاته.

2- العتبة الثانية (الافتتاحية):

تعمل كل روائية على إضفاء لون جديد، وفق إطار مخالف للسابق، وقد تكون هذه الإضافات على شكل مجموعة من العتبات لكونها مفاتيح تُوضح نقاط الغموض أو تزيد منها بصيغة تكون مفرداتها قائمة على المخالفة.

وتُعدّ " **العتبات مشروع قراءة استكشافية جديدة يقوم بها القارئ في زمان ومكان معينين"**[1]، فهي أشبه بالإنجاز الذي يتطلب تلك الرحلة الشاقة التي تكشف الأسرار، والمُطالب بمعرفة هذه الأسرار هو القارئ المُتفحص لكل الإضافات الجديدة، وفعل القراءة هو الأقدر على استخراج مكامن الإبداع وأجزائه والعتبات هي مُثيرات وإيحاءات تشتغل وِفق آليات تتطلب درجة وعي كبيرة تَصدر من ذات القارئ، فمثل هذه السُطور العريضة التي نلاحظها في فاتحة الرواية تذهب بنا بعيدًا نحو تحديد مفهوم الكلمات.

فأول صفحة يتصدرها خطاب أقرب إلى الشعر تقول فيه:

" إلى قريتي الطيبة حيث امتزجت

ذرات كياني بذرات ترابها الأحمر" [2]

يمثل هذا المستوى من التّعبير عتبة نصية تدخل في إطار المخالفة، والسير نحو بناء أنموذج يميل إلى الحداثة والتجديد، إذ لم نعهد في الأعمال الكلاسيكية مثل هذه العتبات الأشبه بالافتتاح أو التقديم، ومثل هذه الأبنية يجعلنا نقترب من فهم المعاني المتعلقة بكيفية إبداع نص مُغاير يَسوده التجريب، باعتماد أُسلوب شعري، وهذه كلها عبارات تمثل محطات للانعتاق من النماذج القديمة.

- وإذا أردنا وصف هذه العتبة قلنا إنّها:

مجموعة من الألفاظ، تبدأ بشبه جملة وتنتهي بتمثيل وصفي (اللون الأحمر)، هذه المفردات يحكمها الطابع الشعري، إذ نلمس ذلك التجانس والتداخل بين ما هو شعري وما هو روائي، وهذا التلاقح يُؤكد وجود نوع جديد تتقاطع فيه أشكال مختلفة بصيغ تعبيرية مختلفة، وزيادة على هذا نلاحظ أنَّ هذه الافتتاحية هي رسالة تريد إيصال معنى أو فكرة أو محتوى.

---

[1] حسينة بوعاش، استراتيجيات التجريب والتلقي في روايات واسيني، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2020/2019، مرجع سابق، ص 56.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، د ص.

ويمكن القول - من خلال العودة إلى السياق التركيبي للعتبة- : إنّ العتبة عبارة عن موجز يعرفنا بطبيعة العلاقة الموجودة بين الذات المقهورة والقرية، إذ يتبيّن أنّ هناك عاطفة تشدها إليها، تخضعها دون وعي منها لدرجة حدوث اتصال وثيق يجمعهما (وأهم ما يدل على ذلك شعورها بالامتزاج، فحصول ذلك جعلهما كلاً واحدًا).

كما أنَّ هذا الموجز فيه من المجاز والخيال ما يجعلنا نُقر بفنيته، فالقرية تُمثل محطة مكانية، فهي تراب منطقة، حيز وليست شخصًا يُسند إليه من الصفات المعنوية كالطيبة والحنان والحب، فهي ترمي إلى المعنى البعيد وهو تعلق القرية بأبنائها، وتعلق الأبناء بها كأنّها كائن حي.

يُعد هذا الاستهلال مقطعًا حاملاً لمعانٍ مجازية، تبتعد عن الحقيقة، فعندما تقول ذرات كياني تمتزج بذرات التراب تريد من خلال تعبيرها هذا إيصال شُعورٍ وإحساسٍ خاصين يتمثلان في وصف درجات حبها للقرية فهي تريد أن تقول إنّها كائن له جُذور مرتبطة بتراب القرية.

- **"إلى قريتي الطيبة"**:

فكأنها تبعث برسالة أو خطاب أو تريد أن يكون بينها وبين قريتها جسر لتصف المكان وهو القرية بصفات الكائن الحي الذي يحمل هذه السمات المعنوية، فالطيبة والحنان والعطف كلها سمات ترتبط بالإنسان لا غير.

نجد أيضًا في قولها قريتي هنا وكأنَّها تُحيل إلى ملكيتها وكأنّ القرية شيء خاص بها تمتلكه هي لا غيرها، فإضافة الياء إلى لفظة القرية تدل على الانتماء والكينونة والعلاقة الوطيدة القائمة على تشبث الروائية بترابها.

وفي تعبيرها هذا ندرك مدى ارتباطها بالقرية وحقولها وكل ما يوجد فيها، فهي عندما أرادت التعبير لم تقل أمي أو أخي بلْ قالت قريتي؛ لأنَّ قريتها هي موطن جميع ذكرياتها وأحبابها وعائلتها فعندما تقول قريتي فهي تجمع كل الأشخاص والأماكن والصور والذكريات الطيبة.

أيضًا نُحس في هذا الموجز الكلامي - إلى قريتي الطيبة - وجود غضب ،صد ،تخلٍ ، و في المقابل بحث ورغبة في العودة ،فالغضب هو ما تحمله القرية من شعور اتجاه هؤلاء المهاجرين الذين تركوها، وتخلّوا عنها أما البحث فهو الشعور الذي تحمله الروائية التي رحلت و تخلت عن الأم (القرية) بعد أن كانت تحميهم و تحبهم و تقدم لهم كل ما هو جميل حتى و إن كان بسيطًا ،فالإنسان لا يُدرك النعم حتى يفقدها و هكذا حال الروائية فعندما أحست بالفقد و الخذلان و الانكسار و الوحدة عادت إلى ملجئها و موطنها و المصدر الذي كان يعطفُ عليها و هو القرية.

- **"حيث امتزجت":**

الامتزاج هنا يدل على وجود ترابط وتعالق وتداخل بين الروائية والقرية، امتزاج ذراتها بذرات ترابها الأحمر: هنا شبهت كيانها ووجودها بالذرات ونفس الشيء مع القرية فهي أيضًا في نظرها ذرات والذرة كما نعرف لا يمكن فصلها عندما تلتقي مع ذرات أخرى.

- **"التراب الأحمر":**

هنا ربما يدل على الحرارة والالتهاب الناتج عن رغبة القرية في ضَم أبنائها من جديد، فهي تُؤكد - بوصف هذا التراب بالأحمر- وُجود صلة مبنية على عطف القرية واستمرارها في تقديم الحنان والحب لَهم، في هذهِ المقتطفات عبّرت الروائية عن ارتباط وتعلق الأفراد بقريتهم، وحتى وإن تكلمت بأسلوب أو صيغة المفرد فهي تعني نفسها وهؤلاء الذين غادروا القرية معها.

إنَّ الروائية جنحت إلى استخدام عنصر المكان؛ لأنَّه يُمثل ذاكرة وصورة، فهو الذي يَجمع صور المغتربين ويعكس مختلف الأحداث والأزمات والقضايا المتمثلة في الحب والعادات والتقاليد، فالمكان هو معرض لأحزان الفرد وآماله...، ففي وصف المكان نلمسُ ذلك الإحساس الخاص، فهو يمثل مَوقعًا يستدعيه الأفراد لوصف معاناتهم وانكساراتهم وخلجاتهم.

كما أنَّ لفظة **التُراب** عميقة الدلالة تَجمع بين حقيقة الموت التي لابد منها وبين القرية التي حتى وإن طال الغياب عنها أنّ العودة لابد منها، وربما تعمدت اختيار هذه الكلمة وضمها إلى القرية؛ لأنّها محطة فاصلة تؤكد أن الإنسان خُلِق من طين وتراب وفي نهاية المطاف يعود إلى هذا التراب، فالاختلاف هنا هو في الموضوع الذي لابد من ربطه بالسياق العام وهو أنّ المُسافر حتى وإن طَالت به المسافات وفرقته ظروف الحياة، إلاّ أنّ الحنين يُرجعه إلى الأصل.

هذا ما أسهم في تحقيق ذلك الجانب **الانفعالي** النابع من صِدق الشعور، كما أنَّ الوقوف عند حدود هذا التعبير يكشف العمق الراسخ في جذور القرية، فهي المَصدر والأصل فيها يترعرع الإنسان ويُؤثر ويتأثّر والإنسان عمومًا يُحب الترحال والسفر والاكتشاف ولكن دومًا تبقى العلاقة مع الوطن الحبيب علاقة مد وجزر، أخذ وعَطاء، فالأرض التي نُولد عليها لا يُمكن أن ننساها.

وبهذا يكون هذا المبنى الدلالي موسوما بصور فيها الكثير من الخصوصية الجمالية، فهنا تتفاعل المشاعر والعواطف ليتشكل منها عالم قريب من العالم الشعري وذلك من حيث البوح والاعتراف واستعمال المجاز، فالكيان هو شيء نُحس به يكون حاضرًا دومًا، أما أن نقول ذرات كياني فهنا تكمن الادبية.

وأما من ناحية أخرى فنلاحظ أنّ لهذا الكلام حضورًا قويًا في الرسائل الأدبية، عندما يوجه المرسل رسالته ويقول **إلى** ...، فهذا الأسلوب مَعروف في فن الرسالة العربية وهذا يعني أنّ هذا العمل رسالة موجهة للقرية وأصحابها.

إنَّ هذه **العتبة النصية** انطلقت بحرف الجر للدلالة على الغَاية المكانية والمكان هنا هو القرية، الريف، ثم تتبع الروائية كلامها بقولها الطيبة وهي صفة مسندة للقرية، ثم نُلاحظ اقتران أو مقابلة الكيان الأول وهو الجسد بالكيان الثاني وهو التربة، ويلتقي هذا الموجز التعبيري بالعنوان ليُكمله ويَضبط ملامحه ويُعرفنا بأسرار لم نتمكن من فهمها، فطيور أيلول إذن تتجسد في كل شخص هاجرَ، ورَحل عن القرية.

إنَّ بروز العناصر الجمالية في العتبات يؤكد:

- أنّ مثل هذه الأساليب التعبيرية القريبة من الشعر تضفي على الإبداع نوعًا من التجانس والتلاقح.
- إنَّ استعمال اللغة المنزاحة يُزوّد القارئ بشحنات عاطفية، تجعلهُ أحيانا يُحاول رفع رهان التحدي من خلال محاولة فهم الأطر الفنية التي يقف عند مستواها كلّ تعبير.

مثل هذه الجوانب الجمالية ضرورية في كل نص من النصوص الإبداعية سواءً على مستوى النص ذاته، أو على مستوى العتبات النصية، فمثل هذه المختصرات الفنية تُعبر عن كلّ ما يصب في العمل الروائي. ولهذا نؤكد أنَّ الفنان "– **أي فنان في أي مجال فني – يجب أن يلتزم بتلك الأطر الجمالية أو فنيات التعبير الفني، ذلك أنَّ مُخالفة تلك الأطر الجمالية العامة والخروج على مَقولاتها ومُقرراتها يخرج بالفن عن قيمته ويسلبه جوهره ويهدم الأسس الفنية التي يقوم عليها الفن من جذوره** " [1]، فكلّ مبدع ملزم بتقديم كل ما يتعلق بالجمال لغاية التأثير وتحقيق التفاعل، والعتبة المذكورة تقوم على ذلك العنصر الذي يُضفي نوعًا من الإثارة على موضوع الغربة والحنين، فمثل هذه التعابير تُوقظ فينا الاحاسيس لنعيش الحالة نفسها التي تعيشها الروائية ونتأثّر بها، ومن هنا تتشكل لدى القارئ مجموعة من الصُور التي تجعله حزينًا على حالة كل فرد يعيش في الهجرة وفقد الأحباب.

وهذه السلطة التأثيرية التي تُمَارس "**هي أيضًا وظيفة ذاتية و مَركزها المتلقي و هَدفها تَحريضه و إثارة انتباهه**"[2] ، فالقارئ هو مُحور كل عملية إبداعية؛ لأنَّه يملأ الفجوات ، و لذلك فإنَّ السعي إلى تحريك ذَائقته أمرٌ واجب اتجاه كل نص تجريبي يضم ما يعرف بالعتبات النصية فهي القادرة على أن تفتح " **آفاقًا رَحِبة للقارئ تُمكنه من التحرك في سماء التوقعات و التأويلات للنصوص بما يتوافق معها ، وتعمل على تشويق**

[1] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1986، ص48.

[2] عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص 29.

المتلقي على إنتاج الدلالة و خرق أسوار النص اللغوية غير مكتفية بذاتها ، إذْ تُحيل على قرائن تُعبّد مسار التأويل في غالب الأحيان ، و تسهل الوصول لجمالية النص" [1]

هذه المؤشرات الكلامية تعني أنَّ العَتبات تَعمل على:

- إعطاء مساحات يعمل القارئ على ملء فجواتها.
- إضفاء التشويق من خلال إنتاج المعاني وكسر الأطر المحدودة، فهي تستهوي القارئ وتُحرك فكره وعقله لرصد وإنتاج الدّلالات، إذ يثير فينا هذا الاستهلال وظائف مُختلفة منها ما هو نفسي ومنها ما هو جمالي.
- **ما هو نفسي:**

وهو ما يرتسم لدى القارئ من تأثيرات عاطفية شُعورية، يُحس بها ويُدركها ليتفاعل معها ومن ثمّ تَترك فيه بَصمته الخاصة، وقدْ تمثلت هذه العواطف في التأثيرات التالية:

- إثارة عاطفة الحنين والاشتياق: فهذه البداية هي عرض أولي لموضوع النص، كما أنّها تمثيلٌ لحمولة من العواطف المشحونة بحب العودة إلى القرية، والرغبة في التمسك بالأرض التي تعدّ موطنهم الأصلي (الأم)، فهذه العواطف التي تشكلت جاءت نتيجة لحرمان طالَ سنوات، فرحيلُ الأبناء وهروبهم من القرية ومصادفتهم لواقع غريب بعكس ما ألفوه، ولّد لديهم صدمة كان علاجها العودة إلى ديار القرية.
- إثارة عاطفة الندم والحسرة: صحيح أنَّ هذا الخطاب في مجمله يظهر الحُب والوصال والوِد والعلاقة الطيبة، لكنه في الوقت نفسه يؤكد حسرتهم على مفارقة القرية.
- عاطفة التعلّق: تبرز هذه العاطفة عند الروائية التي هاجرت وبقي جسدها وذكرياتها حبيسة التراب الأحمر، ما جعلها محصورة بين واقع لا تُريده وماضٍ تبحث عنه، وعلاج هذا التعلّق هو إما بالنسيان والتجاوز أو بالعودة إلى أحضان القرية.
- عاطفة الحزن والأسى: الحزن والأسى كلاهما نلمس لهما حضورًا، يلوّن أحاسيس موجودة أولاً عند الروائية التي عبّرت بشوق وحزن، وكآبة وثانياً هذه العواطف تُثير لدى المتلقي انفعالات تجعله يُدرك الواقع المأزوم الذي يَصل إليه الإنسان الذي يتخلّى عن أهله وأحبابه وأصحابه.

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مرجع سابق، ص 31.

- **الوظيفة الجمالية:**

تحققت الجمالية في هذه العتبة من خِلال قُدرة الروائية على جمع العديد من النقاط الأساسية، أهمها وصف المكان بتعابير مجازية لتنزاح بذلك عما هو مُعتاد ومألوف، أيضًا جاء المبنى الكلامي عاكسًا لمستويات شعورية.

3- التمهيد:

لقد تلونت رواية (طيور أيلول) بالعديد من الأنسجة الخطابية، وفَاتحة الخطاب فيها كانت العنوان لكونه البوابة المُستقبلة، ومن ثم الشكل الشعري (المقطع) الافتتاحي للنص، وبعد هذَا جاء التمهيد، وهو يقترب من المدخل أو المقدمة، أو أي عُنصر آخر نَفتتح به موضوع الخطاب.

والخِطاب التمهيدي أو " **الخِطاب الافتتاحي، من هذا المنظور، يَنأى عن كونه ملحقا زائدًا، أو وقفة مجانية إنَّه لوحةً وصفية تستضمر إيحاءات خفية تستحث المتلقي على مُقاربتها بعمق بُغية الكشف عمّا تحجب منها وما ظهر** "[1]، وهذا ما نراه حاضرًا في نص إميلي نصر الله، وفي التمهيد خاصة، فهو ليس مُجرد إضَافة، بل هو بناء مُكتمل يعمل على تقديم صورة وصفية حافلة بالإيحاءات التي من خلالها يتوصل القارئ إلى أفكار ومنطلقات يبني عليها مخياله.

وهذَا الاستهلال (المقطع الفني) **يقع في بدايات النص، وفي بعض المرات في نهاياته، أي في آخر أسطره**[2]، وهنا نُلاحظ في نص رواية (طيور أيلول) أنَّه ارتسم في بداية النص، ليمهدّ بذلك الطريق إلى تمهيد غني بالإشارات الجمالية، فكما نرى وُرود لفظة التمهيد جاءت بخط غليظ ليثبت وجوده، وجاء في وسط الصفحة بوصفها عتبة تُصادفنا أثناء فعل القراءة، هذا المقطع جاء عنصرًا مفاجئًا؛ لأنَّ التمهيد في العادة لا يمكن كتابته وعنونته بكلمة "تمهيد"، وهذا ما يجعل عمل الروائية ذَا أبعاد متميزة، إذ يدخل بهذه الأفكار الجديدة حيز التجريب.

ففي إطار السعي إلى التجريب حاولت إميلي نصر الله التجديد في تقديم النص الروائي، لنتمكن من معرفة موضوع الرواية من خلال اختصارات معبرة، إذ إننا نقف هنَا أمام مبحث أو فصل يشبه ديباجة، أو تقديمًا. **فهذا المفتتح الذي تصدّر الرواية جمع شذرات النص الروائي و كشف عن بعض ما سيأتي في الفصول الأخرى ، و أجْلى بعضًا من الشخصية التي ستمسك بِزمام السرد و مسار الرواية**[3] ، يُعد عتبة هامة تُسهم في بناء الوعي القرائي ،و تَزيد أيضًا من القيمة الدّلالية للنص، فهذا الشكل غير المألوف يجعلنا نتساءَل عن المساحات الرمزية و الإيحاءات التي يكتسيها هذا المُفتتح، ومن جهة أخرى يُعد وجوده محاولة

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سورية، ط1، 2009، ص 191.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشــوات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 114.

[3] ينظر: حسينة بوعاش، استراتيجيات التجريب والتلقي في روايات واسيني، مرجع سابق، ص 109.

هادفة نحو إرباك القارئ و جَس نبضه و معرفة نقاط الغموض ، و منه يكون ارتياد سُبل أخرى لفهم هذه الإشارات وكأنَّ الروائية تعمدت هذا وأرادت منَا الوقوف طويلا عنده لفك هذه الشفرات.

عندما نَتفحص السياق الروائي، نقول إننا أمام عتبة أساسية جاءت في خمس صَفحات لتعكس:

- الصُورة الوصفية لأسراب الطيور وهي تَرتحل تاركة وراءها العديد من الأشخاص مُتأثرين بها ينظرون إليها، وفي ذاكرتهم الكثير من الحكايات.
- الصُورة التعبيرية عن موضوع الاغتراب وهاجس الذَات الإنسانية وهي عبارة عن علامات وتَساؤلات.
- الشخصيات على اختلافها، الشباب والصبية والأُمهات كلّها شخصيات عرّفنا عليها التمهيد، ومع قراءة العمل كله، سنلمح لها حضورًا بصفة كلية في البناء النصي، وإن جاءت هنا بوصف عام فإن باقي الفصول الروائية ستعمل على تعميق صورها وأبعادها.

" وهذا ما يجعل من التركيز على هذه العتبات تركيزا على كوى النص المستورة، والتي تسمح لنا بالنفاذ عميقا إلى عوالم النص الداخلية، لأنها تجلي لنا أهمية التفاعل بين النصين الاستهلالين والخطاب السردي اللاحق (النص الروائي) "[1]، فإذا أردنا معرفة الجوانب النفسية مثلاً، كان لابدّ من تفحص العتبات لزيادة فهم المعنى المراد، فالنص الروائي في علاقة متواصلة مع النص الاستهلالي.

فمثلاً: في حديثها عن المشاعر الفردية من انفعال وصدمات وتوتر وأمل وصمت، وحزن، وفراق كلّها انفعالات يضيق بها صدر الإنسان وهي صُور صادقة لشعور الأنا العاجزة، والنَاقمة على الواقع المرفوض. وهذه المظاهر تجسدت بصور واضحة في التمهيد لتبرهن على أنَّ العتبة التمهيدية تعمل على تسطير الملامح، وإظهارها في شكل بارز، فهي تَحمل خُلاصة تجارب.

لقد تشكل هذا التمهيد من حُقول دلالية مختلفة أهمها حقل الهجرة وحقل الاغتراب وحقل الحنين وحقل العودة وحقل الألم وحقل الشعور بالعجز. كما عكس أيضًا مفارقات الحياة المبنية على الرفض والقبول والفرح والحزن والقرية والمدينة والصبايا والشباب والشيوخ، فالرفض تمثّل في صورة المدينة الناقمة، والقبول تجلّى في صورة القرية العاجزة عن صدهم، أما الشباب فهم صورة الطموح والإرادة وأما الشيوخ فهم الحلقة العاجزة.

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق ،191.

تؤكد المعطيات إذن بأنَّ: " **الخطاب المُقدماتي بوصفه أكثر الهَوامش الشكلية يَسعى إلى خَلق علاقة مُمكنة بين النص والمُتلقي والتحفيز على القراءة، فهو يَعضد النص السردي، يُقويه، ويُثريه فنيًا وفكريًا وجماليًا ويشع دينامية عالية في جسد النص تستدعي قارئًا نوعيًا ويقظاً يتفاعل معه موقعيًا وتاريخيًا ونفسيًا**"[1] إذ يمثل شكلاً فنيا يهدف إلى تكوين أكبر قدر من العلاقات والتفاعلات بين القارئ والرواية، وفي سبيل الوصول إلى معرفة مضامين هذا الشكل المفتوح، سَنُحاول تقديم أهم الظواهر البارزة فيه، مثل:

الانطلاق في هذا التمهيد كان باختيار لفظة "عندما "وكأنَّها تفرض على القارئ ضَرورة الانغماس مباشرة في جو الحكاية، تُريد ذلك التفاعل غير المباشر مع هذا الحدث الهَامّ الذي يُمثل نقطة فاصلة في مجرى الزمن وهو الانتقال والاغتراب، ومادام الموضوع هو الانتقال والتحوّل، كان ضروريًا اختيار ألفاظ أخرى تدلُ على الحركية وعدم الثبات والسكون كقولها:(**يتلفت/يراقبون).**

ثم تنتقل لتعود لإثبات شيء ما وتوكيده بقولها: (إنَّ هذه الطيور المُهاجرة تُسجل نقطة جديدة في دائرة الزمن)، فهي تؤكد وجود أزمة، إذْ نفهم من هذا وجود صُورة حسية موضوعها ينقلنا عبر أجواء الإحساس بهؤلاء الذين تركونا ورَحلوا عنا مُخَلفين وراءهم الأحزان والأوجاع.

- وُجود صور شخصيات عوّلت على رسمهما في مطلع الكتابة وأهمها صُورة الشيخ وهو يَرتكز على عصا وهو في منتصف الطريق وكأنَّها تشير إلى الوحدة، والإحساس بالخيبة، ربما هناك عملية تشغيل واستحضار لذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، فقد يكون إحدى الشخصيات المُهاجرة والعائدة بعد فشل التجربة (يُدغدغ حلمًا عزيزًا)، رسمت أيضًا صُورة الطيور وهي تُحلق لتمهد بذلك إلى الاغتراب عن الأهل والأحباب تقول مثلا :(رفت بأجنحتها، طعم الهجر، أسرابها تتفرق، تقذفها، تتحطم أجنحتها)، لتعبر بوعي عن واقع الرحلة المُر.

فالصُورة العامة لهذا التمهيد تَتمحور حول وصف الشخصيات، ورصد ملامح التغير الحادثة في القرية التي تُعتبر نقاط تحول تنقلنا معها، لنحس ونتفاعل معها، بالإضافة إلى ذِكر حالات الفرد العاجز عن مواجهة هذا الواقع الكئيب الذي يَحول بين الشخصية والوطن، ويقضي على طموحها، كما تقف مدلولات هذا التمهيد حول العرض الفني الذي قامت الروائية برسمه، بعناية تجعلنا ندرك من خلاله، ملامح الوعي المنقولة إلينا وفق العديد من الصُور الجمالية التي أسهمت في:

- تكثيف وتعميق الرُؤى من خلال فهم الأفكار الموجودة.

[1] ميلود عبيد منقور، استراتيجية العتبات النصية، البنية والدلالة في الرواية الجزائرية المعاصرة، جسور المعرفة، جامعة بلحاج شعيب عين تيموشنت، الجزائر، المجلد 9، العدد 2، 2023، ص 24.

- العتبة التمهيدية هي عتبة تَمد أجزاءها لتحقيق ذلك الجِسر التواصلي بين النص وقارئه.
- تُسهم العتبات في كشف الخبايا المستورة.
- نستخلص من هذا المنجز التمهيدي بأنَّ هناك علاقات ترابطية، أي وجود تداخل وترابط بين العنوان والتمهيد من جهة، وبين العنوان والافتتاحية والتمهيد من جهة ثانية.

لقد حقق هذا التمهيد وظائف مختلفة أهمها:

- **الوظيفة الوصفية**: جاءت صَفحات التمهيد عرضًا وصفيًا لِما يوجد في القرية من أحداث وأمكنة وأزمنة ومُختلف الشخصيات لتشبه بذلك اللوحة الفنية، أو المعرض الذي يتم فيه رَصف الصور المَليئة بالإيحاءات والدّلالات، ففي هذا التمهيد رَسمت حياة وثَقافة وعادات وطقوسًا خاصة بالمجتمع العربي وفق لُغة وصفية تتمتع بجمالية الأسلوب، لهدف التأثير في القارئ.

وبهذا الوصف لخصت الروائية الموضوع بطريقة شيّقة جمعت فيها بين ما هو واقعي وما خيالي،وإذَا تعمقنا جيدًا في مختلف الأنسجة التعبيرية، وَجدنا ذلك الجمع بين العوالم النفسية والعوالم الاجتماعية المُصورة بطريقة فنية، فهي نقلت صُور الفرح والحزن والتعب والمعاناة، وحَالات القلق والضياع في نفوس المغتربين، وباقي الانشغالات التي تُمثل عادات وتقاليد خاصة بالمجتمع.

كما يُمكن اختصار دَلالة هذا الوصف فيما يضفيه من تأثير في القارئ، إذ نجده يجذبه إلى متابعة باقي السرد، فهذه الصفحات المملوءة بعنصر الوصف استطاعت نقل القارئ إلى مستويات تعبيرية ذات معنى فهي تعبير وصفي فيه درجات من الوعي، الوعي بالأنا والوعي بالآخر والوعي بالواقع، وفي ظل هذا الوعي نُحس بتلك الطاقة والحيوية اللتين ظهرت فيهما قدرة كبيرة على احتواء مشاغل الذات وصور الذاكرة المكتنزة بالفواصل الصغيرة والكبيرة.

قامَ أيضًا هذا الوصف بأدوار محورية من خلال القدرة على التفصيل في القَضايا وبنائها بناءً تأثيريًا جماليًا يترك أثرًا في قارئ النص، كقولها: " **ويسيرون في الأرض ، في كلّ بقاع الأرض، غرباء فيها، يبحثون عن الكنز الضائع، المدفون في ركن عميقمن صدورهم.**

ويشعرون أنّ هناك يدًا ، أعجز من أن يصدّوها، تعمل على تفرقتهم، وذرّهم في عيون الكون، غرباء فيه،يدورون في حلقات مفرّغة يبحثون عن أنفسهم و عن الكنز المفقود."[1] تَكمن هنا الجمالية في شعرية

[1] املي نصرالله، طيور أيلول، ص 11.

التصوير، ودِقة التعبير وفق اختيار أدوات فيها فن وإبداع، فالروائية أضافت إلى نصّها ما يلزم من مُحسنات تجعل اللغة أكثر إثارة وشعرية وتجريبا.

زِيادة على هذا نقول إنَّ ما يُعرض في النص نجد له وجها آخر في التمهيد، كما أنَّ قراءة التمهيد يَترك فينا انطباعًا يحفزنا على القراءة ومواصلة تفكيك خصائص الأبنية الفكرية واللغوية المعروضة، لندرك بعد عملية القراءة أنّه شعور إنساني.

- **الوظيفة الإغرائية**:

الإغراء هو كيفية الاستحواذ على عقل القارئ وفِكره، أي كيفية استقطابه وجَذبه؛ لأنه ليست جميع السياقات والأنسجة التعبيرية تُغرينا بها، بل الإغراء كامن أيضًا في اختيار الموضوع، وحسن استعمال الأساليب والوصف واللغة، إذن هو ما نجده مُنعكِسًا على مستوى التعبير وطرق العرض.

فهذا التمهيد يُغرينا فعلاً بفعل إمكاناته التعبيرية وطاقاته الدلالية، فالإغراء هنا واضح في أسلوب الحكي وطريقة السرد، وكيفية مشاركة القارئ في المشاعر المختلفة لتجعله في الأخير مشاركًا.

كما تحقق أيضًا الاغراء بفعل واقعية الأحداث التي يضاف إليها أحيانا لمسات رمزية وأخرى خيالية بواسطة استخدام اللغة المجازية وتفعيل الصور التي تمنح النص أسلوبًا منزاحًا ليتشكل في الأخير ما يعرف بالتجريب.

- **الوظيفة الإيحائية:**

تتضح هذه الوظيفة من خلال وجود الكثير من المقاطع التي تم فيها الإشارة والإيحاء دون التصريح بشكل مباشر، وأول مؤشر إيحائي هو لفظة (**طيور أيلول**) التي جاءت متكررة أكثر من مرة وفق صور مختلفة للإحالة إلى الأشخاص الذين هاجروا، وفهم هذا الإيحاء لا يكون إلاّ بشد القارئ إلى فهم سياقات النص ومواصلة تفحص الأبنية الدلالية والظواهر الأسلوبية التي تعمل على تعزيز الفهم وتعميقه.

في الأخير يمكننا القول إنّ هذه العتبات النصية المُوظّفة في نص (طيور أيلول) تمثيلٌ **لتجربة متميزة في منحاها الفني وشكلها الأسلوبي ومغزاها الدلالي، ولا تقف عند حد رصد الواقع المعاش، بل ترتقي إلى حيز المغامرة والإثارة بفضاءاتها التأملية والثورية والوعي بقضايا الأمة لتعكس بذلك رؤى ومداليل**

شعرية [1]، فالروائية نجحت في تقديم تأملاتها وأفكارها بوعي كامل من خلال صياغة أساليب فنية مبتكرة تتسم بجماليات التوظيف الدلالي والإيحائي مِما جعل العمل يتحوّل إلى نوع أدبي ينتمي إلى الكتابة التجريبية.

[1] ينظر: عصام الشرتح، مظفر النواب، شعرية النفي والاغتراب، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، سوريا، د ط، 2018، ص41.

المبحث الثاني: الشعرية في الرواية

إنَّ الروائية وهي بصدد كتابة نصها عليها أن تقدم قوالب جديدة تجعل رسالتها أكثر حضورًا وتميزًا، لتستطيع بذلك ربط عالمها الخاص بعالم التجريب (بمعنى السعي نحو خلق وعي وفكر مغاير ورؤيا)، أما في الطرف الموازي؛ أي عند الحديث عن متلقي النص، فضروري جدًا أن يتحكم في الشفرات النوعية التي من شأنها أن تعرفنا بأدبية النص، هذا الطرح يؤدي بنا إلى تقديم بعض الأسئلة التي تُفيدنا في إيجاد بعض الإجابات الخاصة بحقل الشعرية:

أولاً: ما مَعنى الشعرية؟

ثانيًا: ما عَلاقة الشعرية بالتجريب؟

ثالثًا: ما هي مَلامح الشعرية على مُستوى نص طيور أيلول؟

1- مفهوم الشعرية:

إنَّ مُحاولة تحديد المفهوم الخاص بالشعرية يَجعلنا نقف على مجموعة من التعريفات؛ إذ من الجائز القول إنَّها مُصطلح متعدد الدَّلالات، فالأول يوحي بتعدد الحقول الموازية للفظة الشعرية، فهي الأدبية والإنشائية والجمالية والبلاغية...، أما عن الشطر الثاني فهو بمعنى وجود العديد من الأوجه والعلائق الدلالية التي تُفيد في فهم وضبط مصطلح الشعرية، حتى وإن تَعددت واختلفت.

وتأكيدًا لهذا الطرح النظري، " **فالشعرية مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي،وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيًا"**[1]، وانطلاقًا من هذا ندرك أنّ ميدان الشعرية لا يتحقق إلاّ بواسطة مجموعة من الآليات والإمكانات التي يتم تفعيلها داخل النص (على مستوى البنية الداخلية) وخارجه (من خلال الأثر الذي يتم تركه لدى القارئ).

والشعرية بدورها لا تقف عند جزء واحد، بل تتحدّد عن طريق امتزاج العديد من النقاط، تشترك وتتفاعل لإنتاج نصٍ شعري مكتمل في الرواية من حيث الصورة والفكرة والعرض، وفي تَعريف آخر، يُقال إنَّ

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك، دار جرير، عمان، ط 1، 2010، ص 16.

الشعرية هي " **البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"**[1]، ففي ضَوء هذا التصور، نعرف أنّ هناك مجموعة من الشفرات الموجودة داخل النص، لابد من البَحث عنها، لإدراك معنى الأدبية، وكُلما كانت مكتسبات القارئ ثرية، ومتنوعة زَاد فهم النص بطريقة مختلفة، فتأويلات المتلقي وطرق قراءاته هي وحدها القادرة على برهنة حُضور الشعرية من غيابها.

تؤكد هذه المفاهيم النظرية مدى ثراء هذا النوع المعرفي ، و من جهة ثانية تظافر الجهود التي تهتم بتحديد المفهوم، الذي يذهب فيه الكثير إلى اعتبار أنَّ**" الشعرية خِصيصة علائقية تَمنح النص الأدبي فرادته الجمالية ، فهي صفة لا تنفرد بها المفردة وحدها بل النظم المُتكامل"** [2]، بمعنى أنَّ الشعرية تقف عند ما تَمنحه للنص من فرادة أدبية ، فهناك الكثير من الملامح التي تجعل من النص متميزًا عن غيره، وهذا بالذات لا يَظهر عند تشكيل المُفردة الواحدة ، بل يتعدى ذلك إلى النص كله، فالعنوان مثلاً لا تتجلى فيه الشعرية إلاّ عند ربطه بأجزاء النص ، فهو وحده لا يُعبر و لا يُوحي، فخصوصية الألفاظ لا تَكتمل فاعليتها إلاّ بانسجامها و الأقطاب الأخرى.

1-1 الشعرية عند أرسطو aristotle :

اهتم أرسطو aristotle بالمجال الشعري ، و أَعطى مفاتيح هامة سَاعدت على فهم كل الخواص المتعلقة بالإبداع عامة و الشعر خاصة ، تَكلم في كتابه الشهير "فن الشعر" على طبيعة الإبداع ووظيفته و عَلاقته بالمحاكاة ، و بذلك يُصبح " **الفن عامة – حسب أرسطو – مُحاكاة ، و المُحاكاة – أصلاً – نظرية أفلاطونية،يتبناها أرسطو و يُعطيها طابعا مزدوجًا ، فهي – من جهة أولى – مُحاكاة الأشياء و الأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة ، و هي – من جهة ثانية – مُحاكاة خارج نطاق الطبيعة ، أي مُحاكاة الخيالي"**[3]، و هذا يُشير إلى ارتباط المحاكاة بأفلاطون **platon**، و المُختلف فيها هو الطابع الذي تبناه أرسطو ،فهو يرى أنَّ المحاكاة ذات وجهين مختلفين ، فهي أولاً الانطلاق من محاولة عكس كل ما هو صادر عن الإنسان من أفعال، وهي مَظهر من مظاهر الطبيعة ، و هي ثانيًا تُؤكد مدى ارتباط المحاكاة بالجوانب التَخيلية،تلك المتعلقة بما ورَاء الطبيعة ، و بِهذا هي كلّ تصوّر عميق خارج عن نطاق الطبيعة.

[1] حسـن ناظم، مفاهيم الشـعرية – دراسـة مقارنة في الأصـول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1994، ص 11.

[2] عبد اللطيف حمودة دانا، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا"، دار زهدي، عمان، ط1، 2016، ص 8.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 21.

ومبدأ أرسطو واضح وقانونه المتحكم في الابداع أيضًا ينبثق من المحاكاة نفسها، فهي مصدر الإبداع وآلة تتحكم في خلق دوائر الفن عامة " **فتصبح المحاكاة عنده هي قانون الفن. بمعنى أن الفنون تختلف وفقا لخصائص المحاكاة نفسها، فتختلف بحسب وسائل المحاكاة: الايقاع واللغة والانسجام. وتختلف بحسب موضوع المحاكاة"**[1]، فهي عُنصر فاعل من خِلال تحكمها في الفنون عامة، وتتفاوت خصائص الأعمال من حيث القيمة والتأثّير لاعتبارات، من بينها: خصوصية المحاكاة، أساليب المحاكاة من خلال النظر في الجوانب المتعلقة بالإيقاع واللغة والانسجام، أيضًا بالعودة إلى الموضوع الخاص بالمحاكاة.

و كل المُحاولات و الآراء التي جَاء بها أرسطو هي مَواقف أكدّت توضيح مبادئ و أساسيات الإنتاج الفني و**" يُبين أرسطو أولاً ضرورة الشِعر للنفس الانسانية، فيردها إلى نَزعتين راسختين في الطبيعة الانسانية: النزعة إلى المحاكاة ، و النزعة إلى الانسجام و الايقاع"** [2]، فطبيعة الفرد و خُصوصيته تَجعلانه يَنزع في كل مرة إلى محاكاة الأشياء و التأثّر بما حوله من مَصادر الطبيعة أو غير الطبيعة ، فمثلاً الشعر هو نَوع أدبي تحتاجه النفس المبدعة لتحقيق أغراض هامة: من بينها تَطهير الجوانب النفسية ، والإفصاح عن المَشاغل الفردية ، ومن ثَمة تكون مُحاكاة الأشياء منطلقا فاعلاً في تحريك دوائر الذات ومحاولة إفراغ الشحنات الانفعالية عن طريق التأثر و التأثير.

وهنا تتضح بعض النقاط المشتركة بين حقل الشعرية وما قدّمه أرسطو، فما جاء به من توضيحات واستنباطات عامة لقواعد الابداع هي بحد ذاتها شعرية؛ لأنَّ كلّ محاولة تأتي من أجل تبيان ما يحكم الابداع من قواعد هي شعرية.

2-1 الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson :

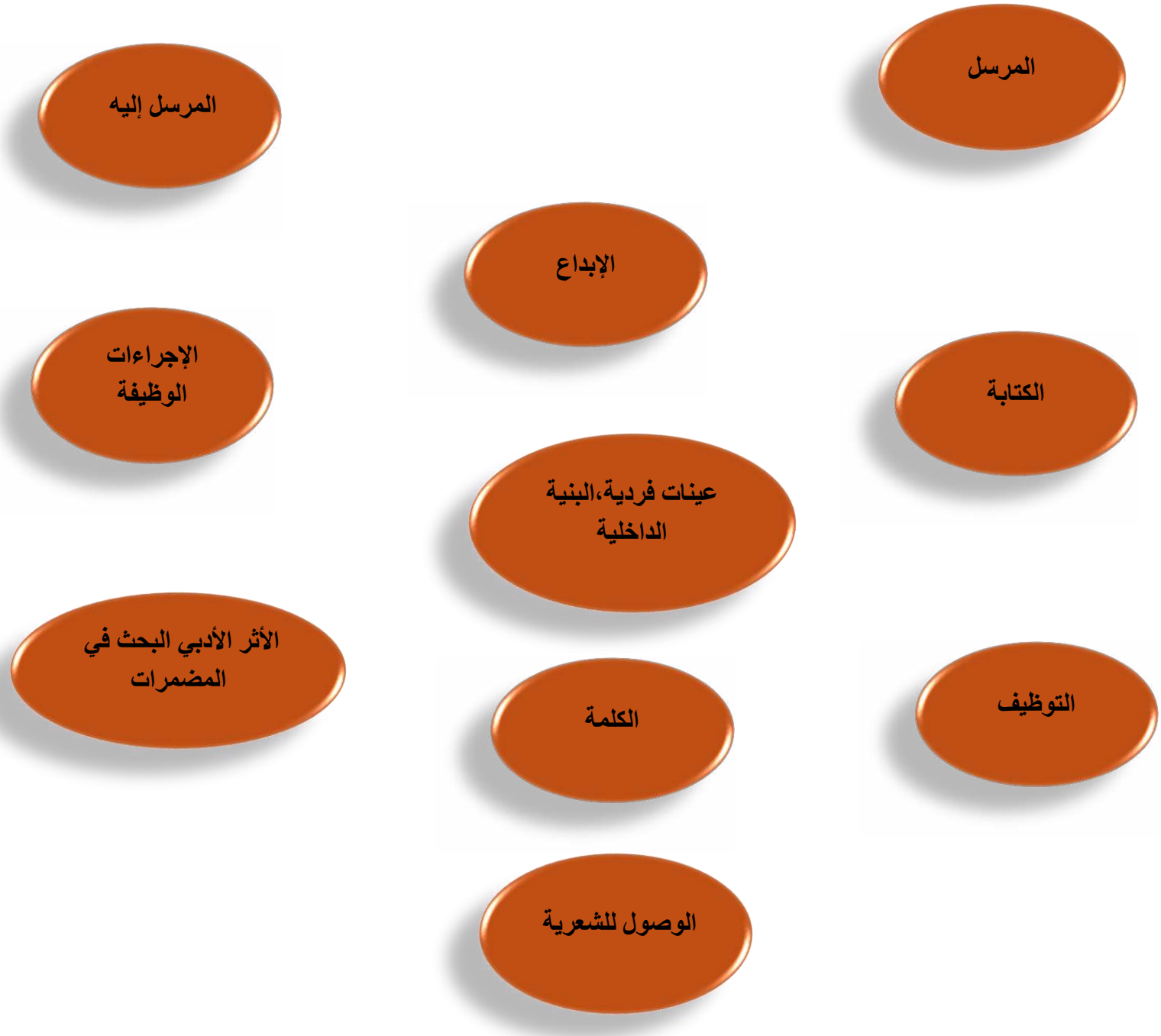
أفادَ في تقديم بعض الدروس المتعلقة بنظام الرسالة الأدبية، واعترف بوجود وَظائف مختلفة تتعلق بأثر اللغة داخل النص، وما تتركه في ذات القارئ، ومن ضمن هذه الوظائف تَكلم عن: الوظيفة الشعرية التي تتحقق من خلال المفردات والبناء النصي، وإضافة إلى هذه الوظائف تكلم أيضًا عن الوظيفة التأثيرية، والوظيفة الجمالية، فهي ككل تسهم في تفعيل نشاط النص وزيادته حيوية.

وفي توضيحه لهذه الوظيفة يقول **"ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة. بالوظيفة**

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: عيد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط ، 1953، ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة"[1]، فالشعرية هي جانب من اللسانيات يدرس الوظيفة الشعرية للغة وعلاقتها بالوظائف الأخرى، ولا تقتصر على الشعر فقط، بل تشمل أي استخدام لغوي يبرز بعده الجمالي والتعبيري.



شكل رقم:03 يُوضح كيفية تحقيق الشعرية على مستوى النص.

[1] ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص35.

- انطلاقا من هذا الشكل نقول بـأن الشعرية تتأسس بناءً على حضور مجموعة من الآليات، من بينها ضرورة وجود عينات وبنى سردية، لها طابعها التأثيري والجمالي.
- اكتشاف هذه المستويات المعروضة على مستوى كلّ خطاب يتطلب وجود قارئ متفحص، له إجراءات يقوم بتفعيلها لأجل معرفة ما يقوم عليه النص من مُضمرات وتلميحات.
- وبعد طول الفحص والتدقيق يتم الوصول إلى ما يُعرف بالشعرية.

إنَّ الكلمة تقف عند إيحاءات وأشكال مختلفة من الوعي، والدّلالات، وفي بعض الأحيان بَلاغة الكلمة تُفيد أكثر من نص كامل في سياقها، خصوصًا إن كانت مشحونة برموز دَلالية وصُورٍ تعبيرية، فعند كل قراءة يتوجب علينا معرفة ما وراء الكلمة؛ لأنَّ الكلمة هي شكلٌ من أشكال التعبير وصُورة محمّلة بفكر واعٍ.

وفضاء الشعرية يتجسد عند حدود النص والكلمة؛ لأنّ معرفة الكل وفهم الجزء لا يكون إلاّ انطلاقا من الاجزاء المصغرة، وجاكبسون في كتابه "**قضايا** الشعرية"، سَاعد على بناء نظريات تفيد في فهم النص والإبداع عامة محاولاً رصد صور الانفعال النابعة من الفرد في السرد.

3-1 الشعرية عند تودوروف Tzvetan Todorov :

لقد اكتسبت الشعرية طابعًا جديدًا مع تودوروف، إذ تم الانتقال من التركيز على النص إلى الاهتمام بمعرفة القوانين التي تتحكم في بناء النص، من خلال البحث على المعنى وما يختفي وراء الدّلالات، ومن ثمة فإن الشعرية هي رصد للسمات والعلاقات والتوقعات الموجودة داخل الخطاب، وهي" **بَحث في القوانين الداخلية للخِطابات الأدبية قَصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص، في ذلك، إلاّ أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مُضمرة في بنية الخطاب الأدبي.**"[1] فهي سعي مُستمر لاكتشاف العلاقات والخصائص التي تبني وتحكم الخطاب بشكل عام، والوصول إلى معرفة هذه المواطن يكون بالانطلاق من بنية النص وصولاً إلى القوانين العامة.

إنَّ الشعرية هي بحثٌ في أشكال وأنواع الخطاب، وتفتيش عن كل القوانين التي تحكم الأدب عامة، بعد أن اقتصرت على نوع واحد دون آخر، خصوصًا أنَّ " **في بداية القرن العشرين أعطى الشكلانيون الروس دفعاً جديدًا للشعرية، من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب، تكون مبادئه مستمدة من الأدب نفسه،لتكون هذه المبادئ المنطلق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي**"[2].

فقد أسهموا في إعطاء نفسٍ جديدٍ يُنمّي ويَزيد في روح الشعرية، من خلال تعميق الرؤى والتصورات التي تُعنى بتكوين فلسفات تُساعد على معرفة الأدب وخصوصياته المختلفة، وهذا انطلاقًا من الأدب ذاته بحثاً في شكله ومضمونه، وكل هذا مَكنهم من ضبط المبادئ الأساسية التي تحكم الابداع عامة والشعرية خاصةً.

" **و بذلك وسعوا مفهوم الشعرية ليشمل كامل الأدب شعرًا و نثرًا، و كل الأجناس و الأنواع، خلافا لشعرية أرسطو التي كانت مركزة على جزء منه فقط** "[3]؛ لأنَّ أرسطو ركز في كتبه - خاصة كتاب فن الشعر- على الحديث عن الملحمة و الأسطورة و الشعر و استثنى لفظة الشعرية ورَبطها بالشعر وحده،وهذه المجهودات حتى - و إنْ أسهمت في إقامة علم خاص بالشعر- فإنّ باقي الأنواع هُمشت و لم تجد حياة لها .

---

[1] الميلود عثماني، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 64.

[2] فيروز رشام ، قضايا الشعرية وإشكالاتها، مجلة معارف، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، العدد 15 ،2014، ص 155.

[3] المرجع نفسه، ص 156.

يقول تودوروف todorov في كتابه الشعرية " **ليسَ العمل الأدبي في حدِ ذاته هو موضوع الشعرية،فما تَستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"**[1]، فالشعرية ليسَت هي النص في حد ذاته، بل هي تلك الخصائص والعلائق المُركبة التي تحكم جُل الخطاب الأدبي، فهناك جملة من الأساليب، والأفكار والرؤى التي تستدعي بحثا فيها وصولاً إلى منطلق الشعرية.

وبناءً على هذه التحديدات، فإنّ **" هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بلْ الأدب الممكن. وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تَصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"**[2]؛ أي ضروري جدًا السعي إلى الاحتمالات التي تُفيد -ولو قليلاً -في فهم الأدب، فهذه الاحتمالات تتشكل من افتراضات نابعة من تأويلات تُصدرها الذات المنفعلة.

إذن الأدب الحقيقي هو الأدب الذي أُدركه أنا وأنت، أمَا الأدب المُمكن فهو ذلك الذي يصل إلى غماره كل قارئ مُتسلح بأدوات وتقنيات واعية؛ أي البحث عما لم يُفصح عنه النص.

هذه بعض المحاولات الغربية الأولى التي سَاعدت في معرفة أشكال وقوانين الابداع وأهمية الشعرية، وفي المقابل نجد مجهودات عربية قديمة سَاعدت على فهم حال الفنون وخصوصية كل نوع، فهناك العديد من النقاد الذين أفادوا في تحديد مفهوم الشعرية، وكان ذلك انطلاقًا من محاولة رصد العناصر الهامة التي تَحكم حدود الإبداع الشعري.

ونَرى هذه الاهتمامات والدراسات مُتمثلة عند كل من: قُدامة بن جعفر والمرزوقي وعبد القاهر الجُرجاني وحازم القرطّاجني وغيرهم من الذين أسهموا في تأسيس قوانين تحكم النص الإبداعي فالشعرية عندهم تنحصر في كونها: ما يختفي وراء الأثر الأدبي من جمالية وفرادة أدبية، فهي نصٌ ثريٌ مفعمٌ بالعناصر البلاغية وهي نظام يتركب من حسن ترتيب واختيار الألفاظ والمعاني.

4-1 وقد وضع المرزوقي بعض القوانين العامة التي تُسهم في بناء النص بناءً شعريًا، وقد حدّدها في شكل عناصر، أهمها:

- **شَرف المعنى وصحَته، مُشاكلة اللفظ للمعنى، جَزالة اللفظ واستقامته.**
- **الإصابَة في الوصف، المُقاربة في التشبيه.**

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

- **التحام أجزَاء النظم والتئامها.**
- **الأوزان الشعرية، العَروض، القافية، الإيقاع، الضَرورات الشعرية.**
- **عمُود الشعر.**[1]

كلها عبارة عن معايير سَاعدت على فهم الشعر ومَلامحه، ومعرفة ما يجعل من الكلمة صُورة معبرة موحية، هناك أيضًا عناصر بنائية أُخرى تسهم في بناء الشعرية، فالشعرية عند العرب تُبنى على كيفية جمع الألفاظ و كيفية توليد المعاني ونظمها، فنظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني مثلاً تُعدّ قاعدة فعالة يلجأ إليها الباحث عن الشعرية لبناء النص بطريقة إبداعية جمالية ؛لأنَّ بها **" تَتحد أجزاء الكَلام و يَدخل بعضها في بعض ، و يَشتد ارتباط ثان منها بِأول ،و أن تحتاج في الجملة إلى أنْ تضعها في النفس وضعا واحدًا ،و أنْ يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك."**[2]فبِها يتميز الكلام و ينتظم، وعن طريقها تلتحم أجزاء النص و تتناسق ليعطي في الأخير صورة أدبية شعرية .

مؤكدًا بذلك **"أنّ الشعرية لا تكون في اللفظة المُجردة بل يحكم عليها عند دُخولها في السياق وبروز المعنى على وجه يقتضيه العقل، وبترابط الألفاظ يَحدث النَظم، فالنظم عند الجُرجاني هو جوهر الشعرية"**[3]، فهي نَظرية هامة حدّدها الجرجاني ، فمن خلالها يكون حُسن الترابط بين الألفاظ ، وهي مُؤشر على انسجام و اتساق التراكيب الموجودة داخل السياق النصي، فَحضور الشعرية يَرتبط بنظرية النَظم ، إذ كلما أجاد المُبدع رسم الصور و طرحها بصورة منسجمة زَاد إعلان النص عن وجود الشعرية،ومن ثَمة لا تَهمنا الكلمة الواحدة وحدها بل ما يَهمنا هو مَدى حسن استخدام المبدع لهذه الكلمة في سياقها.

لقد انبثق الكثير من البُحوث والدراسات من الأسس المعرفية التي أَعطت أهمية بَالغة للغة ومجال استعمالها وباقي الظواهر المتعلقة بالوضوح والغموض وجزالة الألفاظ وبساطتها .

---

[1] ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين/ عبد السلام هارون، المجلد 1، القسم الأول، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 9.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تعليق محمود محمد شـــاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، د ط، د ت، ص 93.

[3] عبد اللطيف حمودة دانا، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا، مرجع سابق، ص 11.

هنا تناول حازم القرطّاجني نظرية التخييل التي تقترب من نظرية المحاكاة عند أرسطو **فلا يُمكن الحديث عن التخييل دُون الحديث عن المحاكاة عند حازم؛ لأنهما مُصطلحان مُتلازمان في نظريته الشعرية**[1] فَهُما مُفردتان تؤكدان معنى واحد هو تصوير الشيء ونقله مما هو عليه إلى صورة أقرب وأَوضح.

فهو " **يُحدد طرق وقوع التخييل في النفس بأن يتصور في الذهن شيء عن الأفكار أو خطرات البال التي تَطرأ عليه أو بالتذكر، أو بأن يُحاكي الشيء لها عن طريق النحت أو الخط أو ما يشبههما** "[2] فالتخييل هو نتاج تَصور يَقع في فكر الفرد عن طريق العودة إلى الذاكرة التي تُسهم في تفعيل صور موجودة من قبل.

وبناءً على ما سبق يتبين أن الشعرية حقل يتسم بالغموض، فهي مستعصية على الضبط لتشعب المعارف والآراء حَولها، وأهم ما يُساعدنا في القبض عليها هو البحث أولاً والقراءة العميقة والنشاط التأويلي؛ لأنَّ " **وجه التكامل بين الشعرية والتأويلية يَكمن في وجهين أساسيين لكل عملية معرفية، وهما المستوى النظري والمستوى الإجرائي**"[3]، أي لا بد في بداية الأمر من ضبط بعض الأمور النظرية، ومن ثم محاولة التطبيق واستنتاج كل الظواهر المُتحكمة في إنتاج نصوص شعرية.

إذن البحث في الشعرية هو بَحثٌ في كل الفضاءات المُتعلقة بداخل وخارج النص، كالبحث في اللغة باعتبارها مَظهر النص وصورته التعبيرية (شعرية الإيقاع، شعرية اللغة المجازية، شعرية الوصف ...).

2- شعرية الإيقاع:

تمهيد:

النص عالمٌ حافل بالجماليات، وتتحدد هذه الجماليات وفق خصوصيات يُبنى عليها النص، والإيقاع أحد هذه الركائز الضرورية التي تَعمل على تحقيق ذلك الجانب الشعري من خلال الأبنية والتفاعلات التي يرصفها المبدع ويُحققها على مستوى النصوص.

[1] ينظر: علي حبيب الله علي إبراهيم، بحوث ومقالات، الشعر عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة كلية الآداب، جامعة ام درمان الإسلامية، دار المنظومة، العدد 2 ،2010، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 38.

" و نَستطيع تعريف الإيقاع بأنَّه الانتظام ، أو هو الحركة المنظمة، أو هو الائتلاف الذي يَتحرك في نسقٍ و نظامٍ واحد " [1]، فهو صُورة تظهر منظمة و تسير في حركة ذات نسق و ذات بنية مستقيمة يَسودها الائتلاف أو التشابه، والإيقاع يُوجد في الرواية مثلما يُوجد في الشعر، خاصة أنَّ الرواية أصبحت نصًا تصب فيه الروائية كلماتها و روحها و أفكارها بطريقة فيها ذلك الجانب من الخيال الموسيقي الذي يطرب النص و يزيد من درجة الإمتاع ، وهذا الكلام يجعلنا ننفي تلك المسلّمة المطلقة القائلة بأنَّ الإيقاع زاوية من زوايا العمل الشعري فقط و جزئية خاصة به، والأعمال الروائية فيها العديد من الأصوات الإيقاعية خصوصًا ما يُعرف بالموسيقى الداخلية و هي التي ترتبط بالسرد.

" ودِراسة الإيقاع أو التشكيل الصوتي لا تَقف عند عروض الخليل وزنًا وقافية، إنَما تتجاوزه إلى ألوان البديع المختلفة في النص من جناس، وترصيع ومقابلة، وتكرار...الخ"[2]، وهذا كله نَجد له انعكاسًا في صُلب الموسيقى الدّاخلية التي تَتحدد خواصها بظاهرة التكرار أو ظواهر السجع والجناس وباقي الألوان البديعية.

فالمُوسيقى الدّاخلية **" هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن "**[3]، فأصوات الحروف والكلمات وطرق تأليفها يضعنا أمام إيقاعٍ ذي أبعاد دلالية نفسية تترك بصمتها في القارئ.

2-1 التكرار:

يُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية المستعملة بكثرة، للتعريف بالشيء أو تأكيده، وهو **عُنصر أساسي من العناصر التي تقوم عليها الموسيقى الدّاخلية، بحيث يُسهم في تشكيلها وبنائها الصوتي، وفي مَنح الروائي القدرة على تنويع معانيه بصورة متنوعة، ليكشف عن الأبعاد الدلالية التي تسهم في خدمة أغراضه وحاجاته النفسية الملحة**[4]، إذ يُمثل نقطة من نقاط تشكيل الموسيقى الدّاخلية، يَبنيها ويمنحها دلالة

[1] راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبيتي، مؤسسة أروقة، القاهرة، ط 1، 2014، ص 46.

[2] محمد علوان سالمان، إلايقاع في شعر الحداثة، (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان، الاسكنرية، ط1، 2008، ص 56.

[3] عبد الرحمن الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار حصاء، دمشق، ط1، 1989، ص 74.

[4] ينظر: نرجس خوخة، جمالية التشكيل الإيقاعي في أناشيد الأطفال (أنشودة أهازيج الفرح " لحسن دواس أنموذجا، مجلة جامعة الأمير عبد القادر العلوم الاسلامية، قسنطينة، المجلد 36، العدد: 1، 2022، ص 823.

ذات معانٍ وأبعاد متنوعة، لإظهار حالات نفسية، أو لترسيخ ملامح جمالية من خلال تكرار الكلمات أو الجمل.

- **تكرار الكلمات:**

يتجلى تكرار الكلمات بقوة بين أجزاء الرواية، فمثلاً في الصفحة الثامنة من التمهيد تعبر عن موضوع الرواية:**نَحو الطيور، وتَشيع الطيور، يترّبصون بالطيور المهاجرة ليقنصوا واحدًا منها،ويرشقون الطيور بالحصى من مقلاع أعمى في أيديهم، الطيور المهاجرة، الطيور الراحلة...**[1]،تكررت كلمة الطيور أكثر من مرة لتؤكد في كلّ سطر: تساؤلات عميقة تطرحها النفس،وتُضيء مكنونات تَعلق بها الفرد لسنوات، فالطيور هي سُؤال، ورحلة، وتعب ونظرة حنين وأمل واشتياق، وبحث عن العودة في ظل الغياب.

هذَا **التكرار يؤكد – أحيانا – على قِيمة الدال اللغوي ودَوره في بناء النص والخطاب عامة وفتح آفاق جديدة نَحو إطلاق إمكاناته النغمية والصوتية والدلالية**[2]، فكلمة الطيور لها طاقات تُحدث نغمًا إمتاعيًا، وصوتًا إيقاعيًا ودلالة يتخللها الطابع الحسي والشعور بالاغتراب.

أما في قولها:

" ها أنَا أعطيك الجَواب:

لا، ان الحب لا يَموت،

الحُب مجموعة حِبال سحرية تتدلىّ من أبراج الحياة. وكلّنا يمسك بطرف الحبل إلى حين.

وتهبّ العواصف، تتلاعب بالحبال، ويرى الناس أنفسهم عبيدًا معلّقين في الهواء. "[3] فالأمر نفسه في تكرار كلمة الحب التي تكررت مرتين، لتفتح إمكانات دَلالية تتجلى في:

علاقة الحُب بالموت، فالحُب شُعور إنساني وعاطفة حَافلة بالصدق والعُمق، يموت ولا ينتهي، فَهو عبارة عن مجموعة من المَشاعر التي تَزيد درجتها وتَقل حسب الأزمات التي تُصادفه، هو إحساس بالتعلق والهيام

[1] ينظر: املي نصر الله، طيور أيلول، ص8.

[2] ينظر: محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 120.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 238.

كما أنّه يبعث ذلك الإحساس بالتيه والضياع في ظل الانتظار والرغبة في بقائه أو زَواله، فعندما تقول الحب لا يموت تؤكد وجوده وبقاءه.

وفي موضع آخر تقول:" **ربما أحبني راجي، بمقدار حبي له. ولكن حبنا رهن بذلك المكان والزمان، ورضيع صدر لا يعرف الغش، صدر قريتنا.**

والآن، لقد انصهر كلانا بنيران الغربة، ومرّ كل منا في تجارب كثيرة، وحقق كلانا بعضًا من الأحلام "[1] تريد أن تؤكد فكرة أنّ الحب هو تمسك وتعلق وارتباط وثيق وميثاق لا يمكن أن يندثر، وارتبط بلفظة الصدر ليثبت وجود علاقة وطيدة بين القرية وأبنائها، مثل العلاقة الموجودة بين الأم ورضيعها.

وتقول في موضع آخر:

" وعَاد السؤال الملح يطرق أذني:

- **والآن، ماذا ستفعلين يا منى؟**

السؤال نفسه، السؤال الذي يُواجهني عند منعطف كل درب: ماذا سأفعل؟ .

لست أدري. لم أكن أدري شيئا. كان الغد سَحابة تائهة في سماء حياتي.

أذكر الآن تلك اللحظات الشريدة من حياتي.

إنّ عروقها تمتد حتى الساعة. وتطن في أذني أصوات الفراغ و الهروب و الألم ، مغمّسة بأحلام اليقظة وشوق الانتظار. "[2] تأخذنا أجواء هذا المعلم الدلالي بتكرار كلمة (السؤال أكثر من مرة)، و(صيغة السؤال ماذا مرتين) و(لست أدري، لم أكن أدري...) إلى وجود أسئلة تعكس الحيرة والاستغراب والدهشة التي تسيطر على " **منى**" لِتضفي حسًا من القلق، وردت لفظة "السؤال" ثم صيغة السؤال وهي "ماذا" لتضعنا أمام جو حافل باللامعرفة والعجز أمام واقع غني بعلامات الاستفهام، فهي تُخاطب نفسها بلفظة (ماذا ستفعلين يا **منى**) كأنها تطلب المساعدة، تبحث عن حلول تريد التغيير والانتقال من المحطات التي هي فيها إلى محطات أخرى.

ثم تَعود لتطفيء هذه الأسئلة بقولها "لست أدري " وتكررها ثانية لتثبت الغرق في المجهول والحيرة من اليوم والغد والمستقبل، كأنها تقول أنا ضائعة، أنا مشتتة، أنا أعيش في غموض يكتنف حياتي، لدرجة وجود

[1] املي نصرالله، طيور أيلول، ص 237.

[2] المصدر نفسه، ص 230-231.

سحابة عميقة كثيفة تغطي أمال المستقبل، هذه السحابة هي أزمات نفسية تعيش في داخلها وتأمل أن تُمطر فترتاح من عناء وجودها، وقد ركزنا على أمثلة ساد فيها الشعور النفسي؛ لأنّ الإيقاع هو ترتيل وإعادة لأصوات ذاتية، فيها من الرتابة والانكسار أبعاد دلالية.

كما شكلّ التكرار في الرواية نوعًا من الإيقاع الدّاخلي، لأنّه" **يَنساب في اللفظة والتركيب فيُعطي إشراقة ووقدة، توميء إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها** "[1]، بمعنى أنه يتسرب في الكلمات فيعطيها جمالاً ينبهر به القارئ، وعبّرت عنه الروائية من خلال رصد مشاعر تعد خلجات خفية كان من الضروري إظهارها.

وبهذا شّكل التِّكرار في الرواية" **نمطًا إيقاعيًا بارزًا في التعبير عن كوامن النفس لما له من قدرة في زيادة الوضوح السمعي في ذهن المتلقي**"[2]، فهو شكل من أشكال تشخيص مضمرات الذات، لتتجلى في شكل مقاطع كلامية فيها من البوح والإفصاح، لتصبح بذلك صورة سمعية واضحة نراها بأعيننا ونحس بوقعها ونتفاعل بأصدائها.

إضافة إلى ظاهرة التكرار التي خدمت مقصدية النص وسَاعدت على تعميق البنى الدلالية وتوضيحها، نجد أيضًا مجموعة من المحسنات البديعية التي أثْرت السياق الروائي بالنغمات الموسيقية، ومنها:

2-2 السجع:

وهو ظاهرة إيقاعية تَعمل على تَحسين النصوص مُوسيقيًا، كما أنها تجعل من الأسلوب يَسير في تيار ايقاعي، و" **السجع من الفنون التي حَفل بها الأسلوب، وهو يَعتمد على توافق الإيقاع والتلاؤم والإستواء والمشابهة**"[3]، فهو مَظهر خادم للأسلوب من خلال ما يَضطلع به من مهمات: أولها العمل على تحقيق التشابه والائتلاف بين المفردات، ثانيها هذا الائتلاف يُؤدي بدوره الى التلاؤم والتوافق وفي الأخير يحقق ما يعرف بالإيقاع.

تقول الروائية: " **ويتعلق بها أطفال يسح المخاط من أنوفهم، ويأكل العمش عيونهم، ويلتصق الذباب بشفاههم**"[4]، جمالية هذا الاستعمال كامنة في مَا تعرفه هذه الألفاظ من تناسب وتناسق وتوازٍ (أنوفهم عيونهم،

[1] عبد الرحمن الوجي، الايقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 79.

[2] علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء، عمان، ط1 ،2015، ص271.

[3] مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، دريم للطباعة، دار الكتب المصرية، دبلد، ط 4، 2007، ص 133.

[4] املي نصر الله، طيور أيلول، 203.

شفاهم)، إذ نرى مفردات مَبنية على نفس ترتيب الحروف، وفق أسلوب واحد وموسيقى واحدة كأنها نفس الكلمة تتكرر أكثر من مرة.

ويُمكننا معرفة خصوصية هذا المبنى الكلامي، من خلال انعام النَظر في تركيبة الحروف، واختيارها وصولاً إلى تشكيل الكلمة، في هذا الجزء امتزج الوصف الدقيق للأطفال مع انتهاء الفواصل بحرفين: الهاء والميم ما حقق ما يعرف بشعرية الإيقاع.

أما في قولها: **" كان ينتفض كل لحظة، ويوجه بصره صوب الباب ليعود فيتابع اللعبة، وقد أطبق فمه تحت ثقل الخيبة"[1]**، يعمل هنا السجع على خلق نغمة انسيابية تضفي على النص تفاعلية وتشويقا أثناء القراءة ، ويجمع البعد النفسي للشخصية والبعد الفني البلاغي.

ويَظهر الإيقاع الخاص بالسجع في الألفاظ التالية (لحظة، اللعبة، الخيبة)، فهنا تكرار الحرف نفسه وهو التاء المربوطة ، هذا ما أدى إلى خَلق تأثير في النفس من خلال توافق الكلمات من ناحية الوزن، كما جاء هذا المحسن البديعي خَادما للمعنى.

وقد تحققت أيضًا ظاهرة السجع من خلال قولها:**" لقد زَادت سَنوات الرفاه سُمنته، فاستدار بَطنه، وتقلص شعره عن صلعة داكنة، وتهدل خداه، وبهتت نظراته. حتى صَوته كان صوت شخص غريب أتعرف إليه للمرة الأولى."**[2] جاءَ هذا الكلام مبنيًا على مجموعة من النَغمات المتواصلة المتوافقة، للتعبير عن صورة **"راجي"**، فشعرية هذا الوصف جاءت قائمة على ظاهرة السجع التي تُعد شكلاً من أشكال الإيقاع، فإذا لاحظنا نجد ذلك التوازن بين الفواصل (سمنته، شعره، بطنه، خداه، نظراته)، ليتحقق بذلك نوع من التشابه والتناسب الخادم للدلالة والجمالية.

" وعلى رغم أن السجع يخلو من الوزن الذي يعرفه الشعر فإن فيه وزنا على نحو ما "[3]، وهذا لأنَّ الوزن الموجود في الشعر هو انعكاس لقافية وصوت الروي أما الوزن الموجود في النثر فهو تفاعل وتشابه مجموعة من الكلمات في أواخرها ليظهر في النهاية ما يعرف بالسجع.

---

[1] املي نصرالله، طيور أيلول، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص 235.

[3] ديڤين ج ستيوارت، السجع في القرآن، تر وتعليق ودراسة إبراهيم عوض، شركة الأهرام للدعاية والنش، السعودية، ط1، 1995، ص 33.

وجاء في موضع آخر قولها: **"أما الآن، وقد جلس أمام أبو الياس، يسمع دبيب الزمن ويلعق غبار الأيام، فقد شعر بعجز كلّي عن شق السبيل الى تلك الأحلام."**[1] يبدو جليًا وبشكل واضح صورة السجع العاملة على تزيين وتحسين صورة الكلمات، وهذا لأجل إحداث نغم موسيقي يعرفنا بصدق الشعور، وبحالات العجز والضعف واللامقدرة.

وطبيعة المفردات (الأيام ، الأحلام) هي تمثيل لهذا النوع البديعي العاكس لتوافق وتماثل وتوازٍ حاصل على مستوى المفردات التي تخدم الموضوع والجو النفسي، ومن ثم السرد، والإيقاع الجمالي الذي ينبني وفقًا لهذه التراكيب وكيفية توظيفها.

وتقول أيضًا: **"لقد خارت قواها في تلك المرة، وكشفت عن وجهها القناع ، ثم أعادته، مغلوبة على أمرها لتعيش خلفه بقية أيامها، ترتديه كالأديم الملتصق بلحمها وعظامها "**[2]، هو سجع قصير استطاعت الروائية بهِ رسم حالة **نجلاء** الضائعة المغلوبة على أمرها، المقيّدة إذ هي مجبرة على ارتداء قناع يخفي ملامح تعبها وحزنها، يخفي مأساة لعينة حلّت بها، فهذا القناع ستبقى وراءه وتعيش به، إنَّ هذه اللغة المسجوعة بكلمات إيقاعية تُسهم في زيادة معنى المفردات وتأكيدها، كما تعمل أيضًا على تفعيل حركة الأوزان القائمة على الانتهاء بالحرف نفسه (أيامها، عظامها).

2-3 الطباق:

إذا كان السجع ظاهرة تبني إيقاع النص النثري ،فإن الطباق هو بناء و تأكيد و توضيح للمعاني ،إذ يُبنى على أساس" **الجمع بين مُتضادين أي مَعنيين متقابلين في الجملة، و يَكون بلفظين من نوع اسمين نحو: و تحسبهم أيقاظاً و هم رقود، أو فعلين نحو : يُحي و يُميت: أو حرفين، نَحو لها ما اكتسَبت و عليها ما اكتسبت أو من نوعين نحو: أومن كان ميتًا فأحييناه"** [3]، فهو ضَرب من ضروب البديع ، فهو حصول التضاد بين لفظة و أخرى لدرجة توضيحها و زيادة المعنى قوةً و جمالاً، ويقع بين حدود الجملة الواحدة،وهو إما أن يكون تضادًا بين اسمين أو يكون بين فعلين أو بين حرفين.

ومن الأمثلة التي وَردت في الرواية قولها:

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 142.

[2] المصدر نفسه، ص 225.

[3] محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص 349/348.

" كنت صغيرة، عَديمة الخبرة، وكان في يدي دلو صغير وَددت لو أرميه في بئر الحياة، الحياة الكبيرة المجلجلة في عالم خيالي"[1]، لفظة الصغيرة والكبيرة هما لفظتان واضحتَا المعنى، تُخبرنا من خلالهما بذلك الوعي الموجود لديها منذ أن كانت صغيرة، فهي فتاة تملك خيالاً واسعًا اتجاه حياة لا تعرف مسارها.

فالروائية ترسم صورة أو تعرض فكرة وتعمق الوصف، لتترك من ورائه إيقاعًا شعريًا **كقولها:" الأصباح السعيدة والأمسيات الحالمة"[2]**، فالطباق بين الأصباح والأمسيات وهو طباق الايجاب.

وقولها: **" كان ترحيبهم بي شبيهًا بالصفعات العنيفة.**

وُجوههم أكدت لي الرَفض أكثر من القبول

لقد رفضتني القرية لحظة انسحبت من وجودها، لأغرس قدميّ في تربة غير تربتها"[3]

الترحيب، والصفعات العنيفة، والرفض والقبول، كلها معانٍ تضفي نوعًا من الاستغراب والدهشة إزاءَ عالم المدينة الغريب، وكأنها فضاء جديد حامل لخصوصيات غير موجودة في قرية منسية بالنسبة إليهم،وغزارة هذا الوصف تتأكد بألفاظ تعمل على توسيع الدّلالات مثل الرفض والقبول، فبوجود مثل هذه الثنائيات نُدرك المعنى، وماذا تريد قوله من خلال هذه الصور التعبيرية.

فالطباق إن كان يُؤكد المعاني ويسعى إلى تكثيفها، فإنه أيضًا يَزيد اللغة إيقاعًا وجمالية، إنَّ الطباق يُعد من الأشكال الخادمة للشكل والمضمون، ويتضح في صورة أخرى من خلال قولها: **" وبقيت ألواح الخشب تتقارب وتتدافع لتشق الهوة العميقة بين عالمي الحياة والموت.**

وظلّ النعش يحفر في عيني، فوق الأرض الفسيحة، تحت شجرة السنديان، وبين المقابر الرهيبة. "[4] تحقق الطباق هنا بين (الحياة/ الموت)، وتدور دلالته حول فلسفة الحياة وحقيقة الموت، فهذه الصيغة البنائية انتظمت وفق نهج جمالي له أثره الخاص، بحيث أضاف قيمة جمالية وخصوصية قائمة على تأكيد المعنى وتقويته.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 227.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص 244.

[4] المصدر نفسه، ص51.

تضيف أيضًا في قولها: **"كان الرجال يتوزعون فرقًا، ويطوفون في صحن الدار، والساحة القريبة يُرددون ألحان الحداء الحزين، وتتلاقى أصواتهم أو تتنافر."**[1] تتوزع دلالات هذه الكلمات لتُعبر عن مقاصد متنوعة أهمها: العمل على تصوير المشهد لبث نوع من التلقائية ولرصد صور الواقع كما هي، وكأننا نعيش هذه الأحداث وهذا ما يمنح النص طاقات مفعمة بالتكثيف الدلالي، فالطباق هنا جاء بين لفظتي (تتلاقى/تتنافر) وقد جنحت الروائية إلى استعماله بُغية كشف العمق الدلالي، ليكون بذلك المعنى أبلَغ وأوضح وأكثر أدبية.

4-2 المقابلة.

المقابلة، **وهي أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يُؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب** [2] فالاختلاف هنا هو كامن في عدد المفردات، إذ إن المقابلة يكون فيها معنيان، وأكثر من تضاد واحد، كما جاء في الرواية: **" فرح العودة في غُصة الوداع "**[3]، هنا نلمح ما يعرف بالتقابل والتوازي بين أكثر من لفظة واحدة فكلمة الفرح تقابل الغُصة والعودة تتنافى مع الوداع والعكس صحيح، فبالأضداد تفهم المعاني وتزداد وضوحًا.

هذه الصورة ترسيخ لإيقاع جمالي مبني على عبارات مُتضادة مرتبة في سياق كلامي بديعي، وهذا الترتيب أسهم في تحقيق ثراء موسيقي يستأنس به القارئ.

5-2 الجناس:

يُعد الجناس من المحسنات البديعية اللفظية الفاعلة في تكوين الإيقاع، باعتباره مُكونًا من مكونات النص يُحدث تناسقًا كبيرًا بين عناصر العمل الفني، إذ " **يقوم الجناس فضلاً عن توسيع المعنى إلى تنويع الإيقاع فيكون عندها صورة من صُور الزخرفة الإيقاعية تؤدي إلى قوة الإيقاع وتنبيه ذهن المتلقي وتُثير انتباهه"** [4]، فالجناس له آثار مهمة يُحدثها على مستوى الخطاب الأدبي، فهو يسهم في إثراء الإيقاع الموسيقي، كما أنَّه يقوم بسحر القارئ و تَحريك عواطفه، لما يحتويه من نغم يُؤثر في أذن السامع، ومن الأمثلة التي وردت في الرواية قولها:" **رَأيت فوازًا، في حلقة الشباب شريدًا طريدًا**"[5]، هنا يتمثل ذلك

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 49.

[2] ينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993، 322.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 10.

[4] علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص 295.

[5] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 44.

الاختلاف الموجود بين اللفظتين ، حتى وإن كان هناك نوع من التقارب بينهما ، فعند الاستماع لأول وهلة نُحس و كأنها نفس الكلمة، تحملان المعنى نفسه والدلالة نفسها، و لكن مع عمق النظر ندرك أنّ الأولى تعني التشرد و حالة الضياع أما الثانية فهي مأخوذة من فعل الطرد بصيغة المبالغة .

وفي قولها: **" اسمعي يا منى! بالك مشغول، فيه قضية محيرتك. شخص غَريب... ممكن يصير قَريب..."**[1]، يظهر الجناس هنَا بين لفظتي "غريب وقريب" للدلالة على وجود تنافر واختلاف من حيث المعنى وتقارب من حيث الكتابة والميزان الصرفي، هذا الأخير يُبين كيفية اشتغال الروائية على توظيفه لرسم شكل فني مُتميز فيه خدمة للبناء الروائي؛ ففي استثماره تأسيس لمعالم الكتابة الشعرية.

يمكننا أيضًا من خلال فقرات أُخرى أن نَرى صورة الجناس الجمالية، وكيف أسهمت في إثراء الإيقاع، تقول الروائية: **" ويا أمي، انها مشيئتي أنا. أنا أقرر غدي. وبهذه الأنامل النحيلة سوف أبني حياتي، أقلع شوكي بيدي، أتعثر بين أكوام الحجارة، في الدروب الموحشة ثم أنهض"**[2]. إنّ استعمال الجناس يجعلنا نحس وكأننا أمام نفس اللفظة، إلاّ أنّ الأمر يختلف تمامًا، فمع عمق الملاحظة والقراءة نعي بأنَّ هناك اختلافًا في المعنى، إلاّ أنّ وقعًا خاصًا تدركه الأذن، تُحس وكأنها أمام معنى واحد.

هذه المفردات الموجودة في الرواية عملت على إضفاء صوتٍ إيقاعي يطرب له السامع، ويحس بجمالية المعنى الحامل لمظاهر الشعرية و الأدبية التي تعمل على التأثير و إمتاع القارئ ،و بالانتقال إلى اقتباس آخر ، نجد في قولها: **" كانت الدموع الحارة تحرق خدي ، و تتدحرج فوق يدي ،فتبلل الثوب أمامي "** [3] فبروز ظاهرة الجناس في عمل إميلي نصر الله لتأكيد تميز الأسلوب الروائي موسيقيًا بفعل النغمات الصوتية المحدثة من وَراء تكرار الكلمات الحاملة لمعنى مختلف، و هذا الأمر يزيد من ترابط أجزاء النص و تَلاحمها لحد اقترابها الوثيق بعضها من بعض.

وبهذا: **" تَقوم فاعلية الجناس على تَوسيع المعنى في النصوص الشعرية وذلك من خلال الجمع بين المستوى الصَوتي والدَلالي بين الكلمتين المتجانستين فيُقوي دَلالة النص ويؤكد معناه من خلال التأكيد الإيقاعي الحادث بين الكلمتين"**[4]، فالجناس إذَا كان أقرب إلى الإيقاع الموسيقي، فهو أيضًا خدمة للأفكار

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص 291.

والمعاني من ناحية إثرائها بمقاصد متنوعة؛ لأنَّ اجتماع الأنساق الموسيقية والدلالية يزيدان من تأكيد فاعلية الخطاب الروائي.

3- شعرية اللغة المجازية:

تمهيد:

تتنوع صُور اللغة وتنتقل من وظيفة إلى أخرى، فاللغة العادية هي تلك المستعملة في حياتنا اليومية بغية إيصال رِسالة، أو إلقاء فكرة، أما اللغة الثانية؛ فهي تلك اللغة المائزة عن غيرها المؤثرة في مُستمعيها وقرائها تلك التي نَجد لها حضورًا في شعرية يَطغى عليها الجانب المجازي الإيقاعي،والتصويري بأساليب أكثر وأبلغ من حيث التعبير العادي ولما كانت اللغة المَعروضة في الشعر تحمل في ثناياها عناصر تحقق الإبداع والإمتاع، لَجأ الروائي أيضا إليها، وسعى إلى توظيفها.

فاللغة" **نفسها في جميع مظاهرها إنما هي تعبير خالص، ومن ثم فهي علم جمالي، وهي أصوات منظمة مهيأة من أجل التعبير..**"[1]؛ لأنها تَعمل على صناعة السرد و الشعر فهي أداته ووسيلته المُعبرة عن المكنونات و مشاغل الحياة ، فهي مَظهر النص، وحُلته المعلنة عنه، فبِها يَظهر وبها يتكلم وبها يتّأثر القارئ فلاَ وُجود للإبداع في الأدب دُون لغة و حتى الميزة الشعرية و ظواهرها لا يمكن معرفتها و اكتشافها إلاّ في حدود اللغة" **والذي ينبغي قوله هو أنَّ الأشياء ليست شعرية إلاّ بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام ، يَضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعريًا إن كانت شعرًا، ونثريًا إن كان نثرًا**"[2]، ومن الجيد أن ندرك اللغة و حدودها و كل تفاصيلها، وما تقوم به من إفرزات تُسهم في بناء نصٍ فيه من الأدبية ما لا نجده في غيره، ومن ثمة فهي المتحكم في تحديد جمالية الإبداع وفق ما تختاره من أساليب و رموز، وانزياحات تبتعد عن العادي لتدخل في إطار التحديث والتجديد،و بهذا تلتقي هذه العناصر مُحدثة نقلةً في مجال الكتابة الأدبية.

فاللغة نجد لها " **دورًا رئيسًا في إيصال الرسالة السردية، وتَختلف اللغة الأدبية عن غير الأدبية فاللغة الأدبية تنزاح انزياحًا دلاليًا عن اللغة اليومية، وتَخرج عن المألوف، ويؤدي المجاز دورًا حاسما في تشكيل هذه اللغة بوسائله المتعددة من تشبيه واستعارة وكناية**"[3]، فمدارات اللغة تتوسع وتتجه نحو إحداث أكبر قدر من التفاعل، ولكن ما يَهمنا أكثر هو ما تَضطلع به اللغة الأدبية، تلك التي تخرج عن كلّ ما هو عادي مفجرة بذلك كل الطاقات المولدة لإنتاج نصوصٍ تتميز بالشعرية.

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب -مبادئُه واجراءاتُه-، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص44.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشـــعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، مكتبة الأدب العربي، المغرب، ط1، 1986، ص 37.

[3] عبد اللطيف دانا حمودة، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا، مرجع سابق، ص 99، 100.

إنّ الانتقال نحو فضاءات الشعرية، يُؤكد ضرورة حُضور لغة أدبية فيها ترسيخ لمَفاهيم التجاوز والخلق وذلك باختيار الرُموز وسيلةً، والمجاز آليةً لبناء الرؤى الحداثية لتتشكل في الأخير **لغةً شعرية، تخرج عن المألوف العادي، وتسمو بذلك وترتفع، وكأنَّ هناك لوحة نابضة بالحياة** [1]، وهنا يشبه المبدع ذلك الرسام المتفنن في رسم لوحته، الذي يختار لها ألوانا جديدة، وأدوات حديثة يمزجها بغيرها وينتقل بها من نقطة إلى أخرى محددًا بذلك نزعته الفردية، ليخرج في الأخير صُورة نابضة بالحياة، فالرسام الحقيقي ليس من يقدم صورة من صور العالم الخارجي، وإنما من يَقدر على توفير كل الوسائل لأجل جعل الصورة حية وإن كانت تحمل قدرًا كبيرًا من البساطة، وهذا هو حال المُبدع الذي ينطلق من عوالمه النفسية والطبيعية محاولاً رسم نزعاته الروحية بطريقة تفيد في فهم ما يحس به أو ما يريد إيصاله.

فالبحث في شعرية اللغة يعني رَصد الملامح الخاصة بالضُروب المجازية التي تعد انزياحًا، كما أن تحديد الشعرية يعني توضيحا لطريقة الوصف وكيفية إقامة تصوير متعلق بالمظاهر الحياتية...

3-1 التشبيه:

التشبيه شكلٌ من أشكال البيان يَعمل على تجاوز القوالب الجاهزة من خلال الخروج عن الاستعمال العادي للغة والدخول في إطار التعبير المجازي، وبهذا تُصبح " **غاية التشبيه هي المبالغة والخروج عن الحقيقة والمألوف في القياس اللغوي**"[2]، فالهدف واضح، إذ نقول إنَّ كل سياق فيه ضروب التشبيه هو انزياح عما هو مألوف.

ومن الأمثلة ما جاء في قولها: " **ارتفعت العروس فوق الحشايا والطراريح، وقد بَدت كالحمامة في ثوب الزفاف، والنقاب الأبيض منسدل على وجهها وكتفيها.** "[3] إذَا نظرنا في هذه الصُورة التعبيرية نرى التشابه بين **ليلى** والحمامة فكل واحدة منهما ظاهريًا تتسم بالهدوء والجمال فكل العناصر التشبيهية المتوافرة يُكمل بعضها بعضًا وتُحيل إلى توضيح المعنى الظاهر، لكن باطن هذا الكلام يُوحي بوجود أحزان تتراكم في نفس ليلى.

كما أنّ السياق هنا خادم للغة النص من حيث رَبط المعاني بعضها ببعض وتِبيان كيف يخدم التشبيه دَلالات النص ويَزيده وضوحًا، وفي قولها:" **بَدت المدينة كالحوت الجائع يفتح فمه ويغلقه. وبين الفتح**

[1] ينظر: عبد اللطيف دانا حمودة، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا، مرجع سابق، ص 100.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص 156.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 111/112.

والإغلاق، يدخل الناس ويخرجون، وقد علت وجوههم إمارات الذعر."[1]، إنَّ الدول التي يُهاجر إليها الآلاف من الأشخاص هي مثل الحُوت الذي يَملأ بطنه بكل شيء ولا يمتلئ ، فالهجرة وَواقعها المأساوي يُكرسان صُورة الفرد وما يعيشه في الغربة، **فالمدينة** وبالهجرة إليها يُدرك كل شخص سلبياتها، فهي عند الروائية: تُشبه الحوت الجائع في أساليب تعاملها مع الأشخاص، إذ تُقابلهم أولاً بالقبول ثم بعد ذلك تَستنزف طاقاتهم وتكبح قدراتهم وتستهين بهم، إذ لا حضورَ ولا حظوظَ لهم فهم مجرد نقاط منسية في حدود المدينة.

أما قولها: **"وأخيرًا اقترب من أبيه، وارتمى على صَدره كالعصفور الهَارب مِن العاصفة. وبقي وجه الوالد يرتعد فوق كتف الشاب"**[2]، فالوداع له حزنه الخاص خُصوصًا وداع الأب لابنه، وهو مُتوجه نحو أرض الغربة لا يعرف إن كان وداعًا مطولاً، أم أنه وداع سيجره مجددًا نحو العودة إلى القرية والرجوع إلى أحضان أبيه، وتوظيف العصفور دليل على خوف المهاجر وضُعفه فراجي يُشبه العصفور في وجع الهجرة، ووجع الفراق ولفظة العاصفة هنا والهروب هما لفظتان تدلان على ذلك الأفق المجهول، فالمعروف هنا هو الهجرة لكن المجهول هو مصيره.

وعندما نُحاول ربط الأنساق الدلالية التشبيهية وعَلاقتها بنص الرواية نُدرك " **أنَّ الدلالة "الحسية " في التشبيه ليست عملية إشارة أو عملية تعبير وإنما هي عملية خلاقة أو عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه. وكلما أمعنا في قيمة الدلالة الحسية للأشياء ضربنا في أعماق النشاط الأدبي للتشبيه"**[3]، فالغرض من التشبيه في الرواية ليس التمثيل للأشياء أو الإشارة إليها فقط، بل مُحاولة رسم المعنى في صورة فاعلة لها دَورها في تعميق الدلالة، وإضافة مَسحة جمالية إلى النص، وكأننا أمام لوحة فنية نتفاعل وخصوصيتها،والنشاط العميق الذي تَضطلع به طرق القراءة والكفيل برسم صور المعاني والإيحاءات،فكلما زاد عمق القراءة، زَاد الوعي والفهم، والتعرف على ملامح الشعرية، أي ما يَجعل من التشبيه صُورة شعرية.

أما قولها:

" نظرات تحوم كالأشباح المخيفة في شوارع المدينة "[4]، إنَّ لقاء المدينة عند المهاجر يُولد نزعات يسودها القلق الروحي؛ لأنَّ طرق العيش تختلف (عاداتهم، تقاليدهم، ثقافتهم، دينهم)، أساليب العيش كلها غريبة

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

[3] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سورية، ط1، 1983، ص 264.

[4] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 131.

دخيلة عليه لا وجود لها في قاموسه، هنا يتساءَل عن كيفية التعوّد وهل يقدر على مواجهة هذا التضارب العميق بين الحضارتين المختلفتين، حضارة عربية محافظة وحضارة غربية فيها من التفتح والتعقيد الشيء الكثير.

" فالشعرية من خلال هذه الأنماط البيانية تحدث خلخلة في بنية التوقعات لدى المتلقي، حيث تجعل المتلقي ينتظر اللاّمنتظر ويتوقع اللاّمتوقع في العمل الإبداعي "[1]، فهذا الحقل يَعمل إذن على توزيع العديد من الأنواع والظواهر التي تُسهم بفضل تراكيبها اللغوية والدلالية في وضع القارئ أمام إجراءات أهمها فتح الدلالات التي تطفو فوق النص وفك تشفيرها.

وبهذا يُمكننا اعتبار الصور البيانية في نص (طيور أيلول) من العناصر **التي جَعلت من العمل الإبداعي عملا إبداعيًا، لأنها تمثل الانحراف الحقيقي عن المألوف في استخدام اللغة عند الانسان [2]**،فهذه الصور البلاغية جَعلت الرواية تتمتع بما يسمى بالأدبية، إذ أسهمت في تعزيز الجمالية اللغوية من خلال التعمق في المعاني، مما يرفع من قيمة النص.

2-3 الاستعارة.

هي وَجه من أوجه التعبير المجازي، التي تُفيد في رسم بعض الصور لتجسيدها أو تشخيصها ووجودها في النصوص هو إيحاء بوجود شعرية على مستوى اللغة، بهدف التأثير في نفس القارئ.

ونَصّ (طيور أيلول) حَافل بالجانب الاستعاري، إذ يتمتع بخدمة الاستعارة للجانب اللغوي من خلال بَثْ الروح الابداعية، وتتجلى هذه الصور في قولها: **" ويَنحدر فرح العودة في غُصة الوداع، وتَغمر دُموع الشوق الحزين الدَمعات الشحيحة في أعراس الفرح "[3]**، هذا المَلمح التصويري أَشبه برسم لَوحة فنية ترسخ فكرة الوداع والحزن العميق الذي يملأ روح الإنسان، ولكن في جزيئات هذا التعبير تتقاطع الحقيقة بالمجاز لتتشكل عوالم جديدة فيها من سمات الغرابة الكثير، إذ نتساءَل هنا: هل الفرح ينحدر؟ هل تلتقي لفظة الفرح مع الغُصة، العودة والوداع هي رسم لمفارقات الحياة.

نفهم من خلال هذه المقطع أنّ اللغة تسير وفق الاستعارة؛ لأنّ الانحدار أو لفظة ينحدر تشير إلى حقول دلالية تدور نحو: الماء، النهر، الانسياب، السقوط، و عليه لا علاقة بين لفظة ينحدر و لفظة الفرح فالعلاقة

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص49.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص10.

التي تجمعهما هنا هي علاقة اللاّمشابهة اللاّتوافق، وإنمَا هو معنى تُريد الروائية إيصاله وهو: للهجرة أوجاعها، ولفراق الأحباب آلام، والفرح يزول مع فراق هؤلاء الذين عاشوا معها فترة من السنين، و بهذا تتلاشى أحاسيس الفرح أمام وداع الآحبة، والبكاء على فراقهم و هي دموع تسير وفق اتجاه تترسخ فيه علامات الحنين و الشوق إلى أيام طوتها الحياة، وفي قولها:

" **انتهت الأحلام التي غرسناها في الحقل المُجاور لبيتنا"[1]**، هنا تَقف الكلمات لتوحي بشيء من الانكسار والعجز، عن تحقيق ذلك الحلم الذي استمر في القرية، بين أشجار الزيتون والحقول والبيوت، فالأحلام هنا ترتبط بالمكان الذي عاش فيه الإنسان، ومن ثمة يكون الانطلاق محطة يبتدئ فيها الحلم، وهذا للتلميح بأنّ كلّ هجرة هي انتهاء وزوال للآمال التي يغرسها الفرد سنوات طوالا.

فاللغة المجازية في هذه الأبنية حققت" **طاقة فنية مدهشة ومستفزة للمتلقي، وهذا ما يحدث اللذة والمتعة لديه من خلال الطاقة الفنية الغنية بالإشارات والصور والإيحاءات، وتعدد القراءات والتأويلات"[2]**، ومن ثمة فهي لغة قائمة على تحريك فكر القارئ، من خلال تفاعله والنص لتُحقق بذلك لذة القراءة؛ لأنّ كلّ استعارة تعمل على الترميز والايحاء، لتجعل بذلك القارئ ينشط ويحاول قراءة النص بأوجه مختلفة، تسمح له باستخلاص جمالية المعنى.

وتقول في موضع آخر:" **سيتعالى صَوتي، و يخبط جُدران صدري، و يُمزق أعصابي و قَلبي ، و لن أسمح لأحدهم بأن يسمعني . حتى أمي لن تسمع صوتي، أمي التي حملتني احشاؤها تسعة أشهر، ونام قلبي في جوار قلبها، طوال تلك المدة"[3]**، إنّ الصَدمات النفسية وطرق البوح عنها في بعض الأحيان تلزمها كلمات مشفرة لا يفهمها إلاّ صاحبها، فهذا الكلام هو نتاج إحساس بالخوف و القلق اتجاه قرار صادر ليس من الذات نفسها، بل من الطرف الآخر الذي يتحكم في مصير الفرد وعلاقاته، فكلمة يخبط، ويمزق كلّها وقرائن لغوية تسمح بمعرفة أنّ شدة التأثير قوية، لدرجة المساس بأعصابها و قلبها، خصوصًا أنَّ القلب هو مصدر نبض الحياة و أما الأعصاب فهي وسيلة للتفكير و إعمال العقل.

وأما قولها:**" ويبقى القلم يسير. أسمع صريره، الآن، وهو يسجل ذكرياتهم، والصور الحلوة الهاربة بين المنحدرين هناك، عند فتحة الوادي"[4]**، فمعناه أنّ الحياة تستمر، ولهفة الهجرة تبقى بصماتها تُلون الأفق

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 18.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص 37.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 215.

[4] المصدر نفسه، ص 99.

البعيد، ذلك الأفق المجهول، الذي يبحث عنه كل فرد عاش الحرمان والاضطهاد، وما يرسم هذه اللحظات ويرسخها هو القلم الذي يعمل على تَصوير اللحظات الحلوة ونقلها، والذكريات التي عاشها الفرد هناك في القرية، وكيف هجرها دون مبالاة.

3-3 الكناية.

الكناية كما يقول الشيخ الإمام هي" **أن يُريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومى به إليه ويجعله دليلاً عليه."**[1] ويتم استخدامها لرسم لغة فيها جوانب من العُمق الدلالي، كما تستعمل لغرض تأكيد الألفاظ والمعاني، وتتوضح هذه الخاصية البلاغية من خلال نص (طيور أيلول) في كلامها الآتي: " **والنساء في القرية ينتظرن المواسم التي تجمعهن حلقات تتعانق فيها الأيدي وتعمل، بينما تمضي الالسن في تنميق الاخبار"**[2]، يحمل هذا المُؤشر الدلالي صورتين من التعبير:

فالأولى: تَدل على صفة المساندة والتعاون والاتحاد بين نسوة القرية فالأيدي وهي تتعانق فيها تأكيد وجود حلقة متماسكة، لدرجة عدم معرفة يد من؟ فالأيدي عندما تتعانق تصبح يدًا واحدة، وهذه الصورة هي تعميق لمفهوم التلاحم والصلة الموجودة بين شخصيات القرية، فالكل يعمل معا والكل يساند الآخر.

و**الثانية:** تحيل من خلال هذا المؤشر " تمضي الالسن" إلى النَميمة والثرثرة وكثرة الكلام، ففي هذه المواسم والحلقات التي تجتمع فيها النسوة يَكثر الحديث والكلام فيما يخص العلاقات، وطبيعة القرية واهتماماتها الزواج، الطلاق، الأخلاق، الأبناء، الهجرة كُلها مَوضوعات تفتح باب النقاش لملء ساعات الفراغ والصورة الاجمالية هي التعريف بأجواء القرية ومحاولة تجسيدها للقارئ.

" **وتسم وجوههم بقبلة عميقة "**[3]، كناية عن شدة التعلق بالقرية وما هو موجود فيها، فالقرية تضع بصماتها على أوجه سكانها لتذكرهم بشدة الحب، العشق وتوثيق علاقات الارتباط بين الفرد وأرضه، حتى وإن رحل عنها، فالقبلة العميقة مَلمح من ملامح: البقاء والوجود، وجود القرية في أوجه هؤلاء وفي تصرفاتهم وفي أفعالهم أوهي كلها، فالعمق هذا هو انعكاس لِما تُبقيه القرية على أوجه هؤلاء السكان.

---

[1] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، د بلد، ط1 ، 1904، ص 338.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 58.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

أما قولها: " **إنّه يزرع أيامي بالأحلام الوردية"**[1]، فالحُب يجعلنا ننظر إلى الحياة بصورة مختلفة، حياة وردية جميلة، حياة سعيدة، مزدهرة، فالحب ينقل الفرد من نقاط التعاسة إلى نقاط البهجة والسرور.

فبالحب تزيد الآمال وتتوسع النظرات إلى ما هو أجمل **"هذه الأنواع البيانية تشكل انحرافًا عن اللغة العادية المألوفة إلى اللغة ذات المستوى الفني التي تتجسد في العمل الإبداعي"**[2]، واللغة في رواية (طيور أيلول) كثيرًا ما تأتي ببعض الومضات الابداعية التي تحّول نطاق الكلمة من الاستعمال العادي إلى المنزاح ومن ثمة تُصبح اللغة أكثر أدبية، كما في قولها أيضًا: **"وقد علقت عيناها بالدوالي المجاورة"**[3]، كناية عن طول التفكير والتعلق بالآخر، والنظر في الأفق البعيد، والإشارة إلى وجود تساؤلات كثيرة.

وهذا الجزء من الرواية جاء لتصوير الحالات التي يعيشها الانسان المتعلق بالآخر، لتتولد في الأخير حلقات شعورية غير واعية، فيها من الصمت واللابوح الكثير، كقولها:**" أنت تعرفين ذلك من الكتب يا منى،من حكايات قرأتِها، وها أنَا افتح لك كتابًا جديدًا "**[4]، كناية على بِداية حكاية جديدة وهي حكاية **مرسال** تلك الحكاية التي لم تكتمل مع وُجود راجي في حياتها، فهنا لا تقصد مُجرد فتح الكتاب، بل هي تريد استكمال عرض حكاية عنوانها الخذلان، فهي بقولها هذا تريد البوح والإفصاح عن مجموعة من الأسرار.

3-4 الرمز:

يسعى المبدع في نصه إلى تعميق الرؤى، مُستخدمًا في ذلك تقنية الترميز، الذي يُعد " **أسلوبًا يلجأ إليه المبدع، لِيعبر عمَا في وجدانه، بطريقة إيحائية بعيدة عن التقريرية"**[5]، فهو وسيلة يتم بها نقل الأشياء من الصور المباشرة إلى الصورة الايحائية.

ولما كان هذا الأسلوب وسيطًا يتم من خلاله نقل الخلجات النفسية، زَادت دَرجات توظيفه، وتنوعت طرق استخدامه فهناك من استنجد بعناصر الطبيعة لِوصف نزعات الذات وهناك من عاد إلى القاموس الديني وغيره، وتنوعت هذه الرموز واختلفت باختلاف السياق والمعنى المراد فمثلاً نجد:

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 26.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص 49.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 30.

[5] عبد اللطيف دانا حمودة، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا، مرجع سابق، ص 76.

3-4-1 الرمز الطبيعي:

يُعد الرمز الطبيعي من أكثر الأنواع حضورًا، فالطبيعة مَصدر رَئيس لتفاؤل الفرد وتَشاؤمه، هي انعكاس لمكبوتاته، **ومَبعثٌ لحنينه واحساسه بالجمال ورمزًا لتشوقه إلى المطلق السامي البعيد** [1]، فهو أشبه بالمتحف الزاخر باللوحات والآثار، والمخطوطات، التي يعود إليها الانسان في كل مرة ليحاول إيجاد فيه ما يتلاءم ورغبته.

وإذا عدنا إلى نص (طيور أيلول) نجده حافلاً بالدلالات الرمزية الطبيعية، كقولها: **" وتُتابع القافلة سيرها صَوب السُهول الدافئة في الجنوب. إنَّها تهرب من أذى الصقيع في البلاد الشمالية.**

تهرب من نفح العواصف الثلجية، من شحّ الأرض، وتنشد الدفء في مطارح بعيدة. و تعاود الرحلة في كل عام، تسير على درب الآباء والأجداد. "[2] هذا البناء الدلالي يُوحي بوجود مفارقة بين القرية والمدينة،فكلّ من **السهول والصقيع** رموز تحيل إلى نظرة الروائية إلى القرية والمدينة، فلكل منهما قوانين تحكمه واختيار لفظة السهول يُرافق صفة الدفء، أما الصقيع فيتوازى مع حُدود القرية للتعبير عن الأزمات التي يلقاها الفرد في قريته في الرواية.

وفي قولها:" **وفي كلّ عام، يتطلّع من تبقى منهم مرّة صوب الفضاء، يراقب الغيوم الرمادية، بواكير غيوم الخريف، ويتابع عدّ الطيور الراحلة"**[3]، الغيوم عادة تأتي بالأمطار والخير والرزق، والغيوم الرمادية المُوَّظفة في هذا السياق على وجه التحديد هي رمزٌ لاقتراب فصل الخريف الدّال على التّحول والتبدل من حال إلى حال أفضل، أو رُبما قد تكون دلالة على التحولات وتقلبات العوالم النفسية للشخصيات من الأسوء إلى الأحسن.

أما في تركيب آخر فتقول: **الأمْواج الزاخرة، الأمْواج الفضية، البَحر الرهيب...**[4]، فتتلون حالات الأمواج باختلاف الصُور النفسية، وتنتقل الروائية من حالة إلى أخرى عاكسةً أجواء القرية، ومقاطع من الذاكرة بتوظيف رموز طبيعية قادرة على تجسيد المعاناة فالبحر عادة ما يكون رمزًا حيويًا، رمزًا للطاقة

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1990، ص 63.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص13.

لما يضفيه من نشاط وحركية، حتى إنّ الجلوس والنظر في أعماقه هو تفريغ، فالبحر يشبه المدينة في رهبته فهو يأخذ بالأمواج ويَدفنها، كما تدفن المدينة حياة الفرد وذاكرته.

وعليه **فالبحر** هنا يحمل دَلالات تشاؤمية لما يُشكله من مَعاني الخوف والاضطراب والقلق النفسي، كما أنه يُرسخ ذكريات تُضفي على النفس جوانب من الحنين والندم جراء العودة إلى الماضي واستنطاق ملامح الذاكرة الغائبة عن الوجود.

وفي قولها:" **أجل ، كان ذلك في القرية حيث جمعتنا عربة الزمن، وسرنا فيها خطى بعيدة عميقة. ومن ثم هبّت رياح الخريف وذَرّتنا كُلاً في اتّجاه لم يحلم به يومًا "[1]**، فالخريف والرياح جاءت مُقترنة بعضها ببعض لِتحيل إلى وجود تغير، وانتقال وتَحوّل، والمعروف عن الخريف تلك التغيرات التي يُحدثها في بعض عناصر الطبيعة، والمَقصد هنا هو كيف غيرت الهجرة مواطن الأفراد بعد أن كانوا كلاً واحدًا،فما رياح الخريف إلاّ رمزٌ للهجرة وما تخلفه من تفرق بين الأفراد.

تُضيف أيضًا:**" والشمسُ تولد من جديد، في ذلك الصباح، فَتهزم اللسعات الباردة التي خلفتها ليلة أمس"[2]**،الشمس تتسم بالضياء والنُور وبها يَحل النهار، أمَا في هذا السياق فهي تَعبير وإيحاء لما تُضفيه الشمس من تغير وانتقال من حال إلى حال، بمعنى أنها هي نفسها التي ترى الوجود جميلا، بعد أن كان الأمس حالكًا وصعبًا، ومن ثمة لا تدوم اللسعات الموحشة التي تجعل الإنسان غارقًا في الهموم والنكبات بل تَجيء الاشراقة والسعادة مع بزوغ اليوم الجديد، فالشمس رمزٌ للسعادة، وبهذا يكون نص (طيور أيلول) **"رمزي في مُحصلته النهائية، ورَمزي، أيضًا في حلقاته الجزئية النامية؛ اي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت، حيوية وفرادة، من شاعر إلى آخر "[3]**، والرمز الطبيعي رمزٌ حيوي لما يَستنطقه من مظاهر الطبيعة ذاتها، ويُحاول ترسيخها في تعبيرات الفرد، وبهذا تتلاقح الرموز والمكبوتات لتصبح رمزية الكلمات تعبيرًا عن رواسب الذات، كقولها:

" ورَاحت الأشجار في الكروم والبساتين تتعرى من اوراقها"[4]، الكروم والبساتين يَحملان الخير والثمار والآخر يتغذى ويستهلك، لكن هذه الموجودات الطبيعية تتجرد من الأوراق، وتتعرى هنا رمزية على ما أصبحت عليه القرية اليوم، بعدما هجروها وبقيت وحدها.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، مرجع سابق، ص 55.

[4] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 23.

وفي قولها: " **ألونها بالشعاعات الدافئة التي يبثها وجوده "**[1]، فَهذه الأشعة رمزٌ للأمان والأمل التي تنشده **"مرسال"** في ظل وجود راجي، فهي مُرتبطة بالحب والعشق ومن ثمة تَكون دافئة عند وجوده،فَبِحضوره تتلون الحياة و" **الرمز ليسَ محاكاة للواقع الجامد، بل هو استِكنَاه له، وتحطيم لعلاقات الطبيعة، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وايحاؤه"**[2]، فالأخذ بالرموز وتوظيفها لا يعني محاكاتها كما هي، بل استدراجها إلى النص وجعلها متغيرًا يفيد في حيوية وحركة المعنى، وبذلك تزيد درجات الإيحاء عمقًا وفهمًا للحياة.

والعودة إلى الطبيعة لا يعني الأخذ بعناصرها وكفى، بل ضروري جدًا فهم السياق والعودة إلى ما يحيط بالمعنى الخفي وهذا ما يتضح في قول إميلي نصر الله: " **وها أنَا أرى اليوم السُحب الكثيفة السوداء تَمسح وَجه الكون"**[3]، تتكرر لَفظة السحب لِتدل على القيمة التي تضفيها على الحياة فالسُحب هنا كثيفة لتدل على مشاكل وعراقيل موجودة في حياتها، كما أنّها سوداء تعبر عن صعوبة الواقع الذي تعيشه، برغم أنّ السحب الكثيفة فَأل خير.

كما جاء في قولها: **"وهكذا تهب عليهم العواصف، ويلسع البرد أجسادهم، وينصب الماء فوق رؤوسهم، وتبقى الايدي متعلقة بقرامي السنديان الصغيرة. "**[4] تنهض هذه الألفاظ: العواصف، يلسع، البرد على رَمزية المقاومة والتحدي والنضال أمَا لفظة التعلق فترمز إلى الانتصار والتشبث بالحياة.

- **رمزية الطير**:

هو رمز طبيعي، وَظّفته الروائية في نصها لتقديم صُور عميقة الدلالة، إذ جاء استخدامه وفق أشكال متنوعة -حسب السياق الذي هي بصدد تناوله - و أسماء مختلفة .

أولا: استعملت كلمة الطيور مَرفوقة بأيلول للدلالة على الموضوع العام وهو الاغتراب، فالرمزية تَكمن هنا في توظيف صورة الطير للدلالة على صور أخرى وهي:

- صورة الهجرة والأفراد الراحلين المهاجرين سمير، منى، راجي، مرسال.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 29.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص41/ 42.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 53.

[4] المصدر نفسه، ص 68.

- طيور أيلول مُركب دلالي يَحكي عن ظاهرة الرحيل عن الوطن والاتجاه نحو أوطان أخرى بحثًا عن سُبل الراحة والأمان، فهذا البناء الرمزي جاء كاشفًا لخبايا النص وأسراره، إنَّ هذا الاستخدام الخاص بتوظيف لفظة الطير أسهم في الإحالة بنجاح إلى الموضوع العام، ليصبح الرمز قادرًا على احتواء أسرار وخَفايا النص فهنا يكون" **الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء"**[1]، ففي بعض الأحيان ما لا تقدر على قوله اللغة العادية تقوله اللغة الإيحائية الرمزية؛ لأنَّ فيها تكمن قوة الإيحاء، وقوة الإشارة وفَاعلية الدلالة، ففيها شُحنات قادرة على استيعاب مكامن الأشياء وأسرارها.

وفي جوانب أخرى، يظهر كيفية توظيف الروائية لأنواع أخرى من الطيور مع إعطاءها أسماء وصفات ودلالات، إذ يتبين من خلال كلّ توظيف معان وأغراض تريد الإحالة إليها فوظفت مثلا:

طير الوَرْوَار، تقول: **" وأصوات طير الورور " تُمزق السكون من حولي، و هي تتناغى فوق شجرة التين ،تُمارس حياتها ، تَنقر حبات التين، تَتزود بِجرعات من الدفء و الحُب ،قبل أن تهبط عليها عواصف الشتاء"**[2] ، هي هنا تختفي وراء استعمال طير الورور لتتحدث عن حياة الفرد اللبناني وكيف كانت تتسم بالهدوء، فكانت حياته ضاحكةً باسمةً ممتعةً مريحةً إلى أن جاءته عاصفة الهجرة وهبت عليه وأخذت منه كلّ سبل السعادة، فهنا هذا الطير استعمل رمزًا لتشخيص التحولات الطارئة على أبناء القرية الذين تحّول واقعهم من واقع إيجابي فيه رُوح التفاؤل و الأمل إلى واقع آخر فيه التشاؤم و القلق و اليأس.

طير الورور يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالرمز الأول (طيور أيلول) الدّال على حياة الاغتراب والهجرة والضياع، وهذا التوظيف ما هو إلاّ تشخيص و محاولة لرصد الحالات النفسية الشعورية الكامنة في نفس الروائية، لنستنتج في الأخير بأنَّ **الروائي الحديث عِندما يجنح إلى تَوظيف عناصر الطبيعة كاستخدام لفظة الطير مثلاً، انما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي من مَدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يُحاول أن يشحن اللفظة بمدلولات شعورية خاصة وجديدة...**[3]، والمُتتبع لِخصوصية الرمز في الرواية يُدرك ذلك، فوراء هذا التوظيف هو الانتقال باللفظة من مُستواها العادي المعروف إلى المستوى الرمزي المشحون والمُكثف بالدلالات العميقة.

---

[1] انطوان عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، د ط، 1949، ص 12.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 31.

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د ت، ص 219.

- **رَمزية الشجرة**:

لقد تَجلت مظاهر أُخرى للرمز الطبيعي في الرواية منها رمزية شجرة الصفصاف للدلالة على أبعاد مختلفة، كقولها: " **وثَورات أشجار الصفصاف على ضفاف أنهارنا**"[1]، يتبيّن من خلال هذا الموجز وُجود تلك الرغبة في التمرّد الثورة، والاستعانة بشجرة الصفصاف جاء لأنّها الأقرب لتمثيل حالات عدم الاستسلام والرضوخ؛ لأنّ فيها روح المقاومة والتصدي والتحدي.

فهي انطلقت في البداية واصفة الحبيب متغزلة به، ثم تعود لتدرك من جديد أنّ هناك واقعًا وأزمة يَمسان كيانها ويهزان مشاعرها ليحدثا ضياعًا وشتاتًا، فهي لجأت إلى شجرة الصفصاف؛ لأنّ بواسطتها تقترب من وصف تمردها تارة وانكسارها وانهيارها العاطفي تارة أخرى، والروائية ربطت في تعبيرها الثورات بشجرة الصفصاف لتنقل أبعادًا مهمة متمثلة في:

- كيف يمكن أن يواجه الفرد واقع الهجرة المزيف دون خوف كما عبرت عنه شخصية " **مرسال**".
- شجرة الصفصاف هي تمثيل لأعباء النفس وأسرارها الراغبة في التمرد والتحرر .

2-4-3 الرمز الأسطوري:

يعرف على أنَّه " **الفُتحة السحرية التي تنطلق من خلالها طاقات الكون اللانهائية إلى صور الحياة الإنسانية**"[2]، فالرمز الأسطوري هو علامة دلالية مُكثفة بالتجربة الشعورية يتم استعماله للتعبير عن قوة وعمق المعنى.

وقد اعتمدت الروائية في بناء نَصّها على الرمز الأسطوري، باعتباره علامة دالة إيحائية، بحيث اتخذت من موضوع الأسطورة بناءً لها، خصوصًا باعتبارها " **مصدرًا لالهام الفنان و الشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فاعلية و نشاطا منها في عصور مضت**"[3]، فهي مادة غنية بالطاقات الإبداعية يستلهمها المُبدعون لتحقيق صورًا جمالية وأدبية وشعرية داخل النص، وإميلي نصر الله وظفت مجموعة

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 17.

[2] السعيد لراوي، الرمز الأسطوري ودلالته في شعر بدر شاكر السياب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السادس،2004 ص 412، نقلاً عن: رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، دار المعارف الاسكندرية، مصر، ص 204.

[3] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 223.

من العناصر المتعلقة بالأسطورة اليونانية، و تحديدًا أسطورة سيزيف و هذا ما نلاحظه من خلال تكرار لفظة الصخور بين صفحات الرواية أكثر من مرة.

تقول الروائية:" **مَسحت هذه الخواطر المزعجة، وشيعت الحقول بنظرات عاشقة، وأنا أتمنى لو أبقى مُعلقة هناك، في ذلك الوجود المنفصل، أعيش مع الصخرة وأطياف الأساطير القديمة ."**[1] أَليس هذا البناء الدلالي يمثل وجهًا من أوجه العناء والشقاء والتعب الروحي، أليست هي تمثيل للعبثية؟ ولماذا لجأت إلى الصخرة تحديدًا؟ هل لفظة الصخرة تحمل في طياتها أملاً ومصدرًا لانبعاث حياة جديدة؟

لقد لجأت الروائية إميلي نصر الله - إلى توظيف لفظة الصخرة التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأسطورة سيزيف- للتعبير عن مجموعة من الوقائع و الانفعالات، وقد جنحت إلى استخدام هذا النوع بغرض تقريب المعنى أكثر وتقويته، فالإيحاء هنا جاء عن طريق رمز الصخرة للدلالة على وجود صراع وتعب ونضال، فشخصية **منى** تعيش شكلاً من الصراع النفسي سببه وجع الانفصال عن القرية التي تعلقت بها، فهي تريد أن تعيش في ذلك الوهم والخيال الذي يربطها بالقرية و ما فيها، وهي لجأت إلى الصخرة لتسأنس بها ، فهي تعرف بأنّ سبيلها نحو الخلاص هو العودة إلى الصخرة والارتكان إليها مثلما كان سيزيف متشبثاً بها باعتبارها أملاً بالنسبة إليه في النجاة، تُضيف:" **والصخرة تضاعف سرعة انطلاقها"**[2]، فإميلي نصر الله وجدت في الصخرة أملاً وحياة جديدة إذ نلمس روح نضالها وسعيها لتحقيق النجاح والاستقرار والسعادة، وتشبثها بهذه الصخرة هو محاولة منها لتحقيق الأمل في الانتصار أخيرًا.

واستكمالاً لما سبق، ننتقل إلى مثال آخر تقول فيه الروائية:" **نَسيت خشونة الصخرة ونواتئها المنغرزة في ساقي. نسيت البرودة الناعمة المستقوية على شمس الربيع. احسستني جسما اثيريا يحلق ويصعد منعتقا من كل قيد.**"[3]هنا تظهر صُور التحدي والمقاومة والإرادة القوية ورغبتها في التخلص من الأغلال والقيود فهي لا تعرف الاستسلام بل تأمل في إيجاد سبل للخلاص من واقع لا تريده، وفي المفردات التالية: خشونة الصخرة، نواتئها المنغرزة، المستقوية، تمثيلٌ لمظاهر البؤس والشقاء والعذاب الناجم عن تحمل خشونة الصخرة لأجل تحقيق ما تريد.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 171

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 169.

تضيف أيضًا في صورة أخرى:" **انحنيت اتلمس النواتئ الحادّة على وجه الصخرة، وأجرح أناملي بملامستها. ثم جلست عليها، ومددت رجلي، ورفعت ساعدي في محاولة للطيران.وحرّكني شعور غريب، قد يحسّه الانسان عندما يتحرّر من جاذبيّة الأرض ، والثقل المادي.** "[1] هنا نجد صورتين:

- الصورة الأولى: تتعلق بالصخرة التي تتسم بالخشونة، والقساوة تلحق ألمًا وشقاء لمجرد ملامستها.
- الصورة الثانية: في ظل هذا العذاب والإحساس بالوجع والمعاناة تجد أنّ الرغبة في الهجرة والاغتراب لا يزالان هدفين تريد الوصول إليهما.

إنَّ أوجه التشابه مع أسطورة سيزيف واضحة من خلال: لفظة الصخرة التي استعملت في وجه آخر وسياق مختلف، للدلالة على وجود عذاب ومعاناة وفي المقابل وجود رغبة في تحقيق الهدف، **فشخصية سيزيف تعبر عن الوجود الإنساني، عن العجز الذي لا يعيق استمرار المحاولة أو الاجتهاد في سبيل الحياة والكفاح** [2]، فهي تتلخص في الكفاح والجهد المبذول في سبيل تحقيق الأهداف والطموحات، فالفرد في صراع دائم مع الحياة، إذ يحاول دومًا التمرّد على القوانين المستبدة، والتحرر من أشكال الظلم التي تجعل منه كائنًا عاجزًا يحتكم إلى الآخر في تسيير شؤونه.

هذا الشكل من الأسطورة تم توظيفه في النص للإعلان عن التجارب التي خاضتها " **فالمنهج الأسطوري هو تقديم التجربة في صورة رمزية. وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الانسان، وما تزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير .**"[3] فالأسطورة هي خُلاصة تجارب، يتم اختزالها واختصارها ومن ثم توظيفها في قوالب رمزية، لتصبح فلسفة يلجأ الإنسان إليها للتعبير عن مواقف وأحداث مختلفة، وفق أساليب متباينة، فأسطورة سيزيف الأصلية وطرق توظيفها هنا فيها اختلاف وتباين حتى وإن كان الجوهر والمعنى يصب في سياق واحد، هُناك أيضًا جوانب رمزية في الرواية لَها علاقة بالجانب الأسطوري، إذ اتخذت الروائية من عوالم الجن والأشباح أحداثا سردية ومقاطع وصفية، خصوصًا أنّ" **حكاية الجن تَحكي عن المخلوقات والأحداث الخارقة، وهي في هذه الناحية تُشبه الأسطورة أيضًا.**"[4] فالعجيب والخارق والخيالي سِمات تشترك فيها كل من حكايات الجن

---

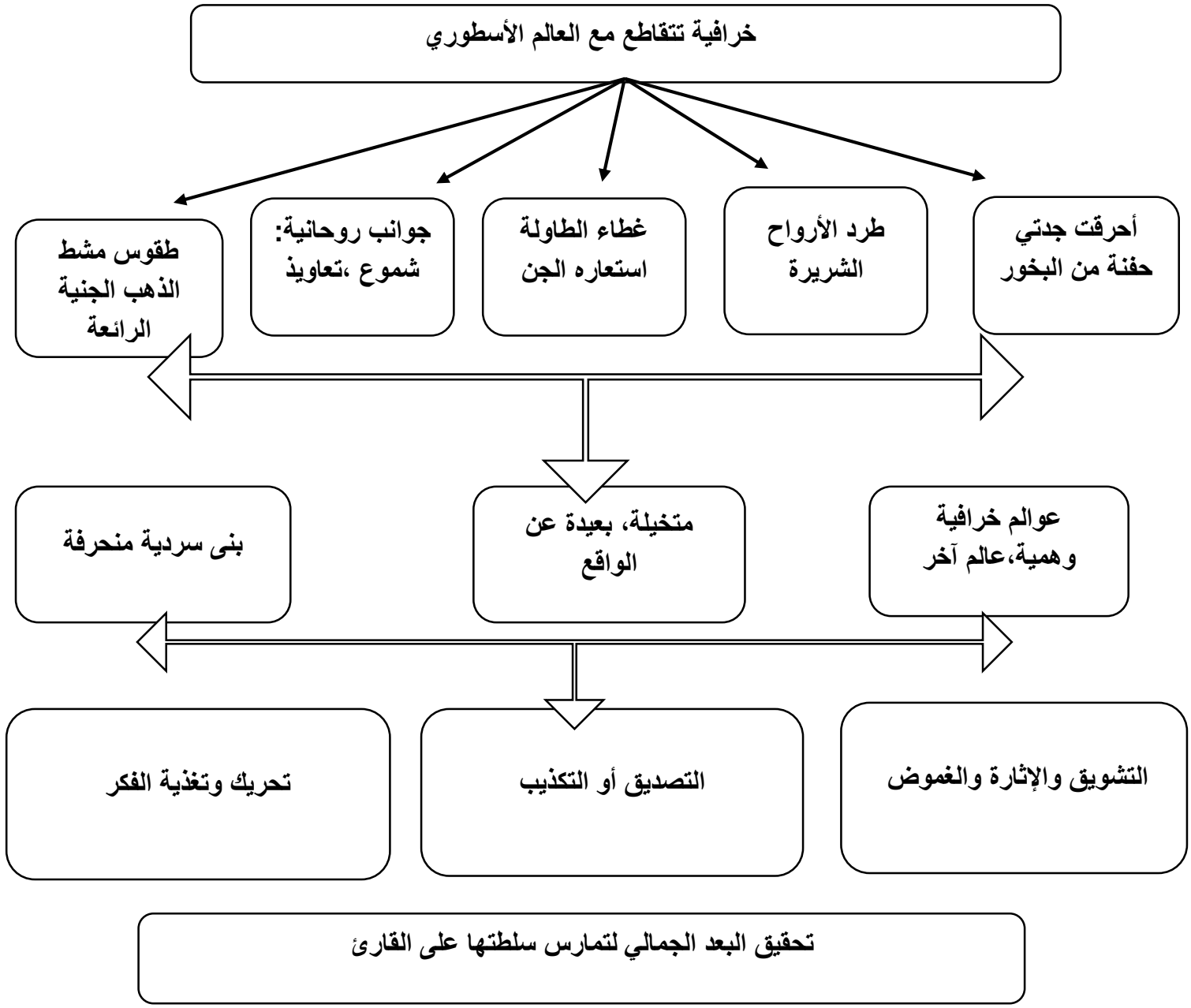
[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 169/168.

[2] ينظر: ليلى دعدي، فلسفة الحضور الأسطوري في النص الشعري الجزائري المعاصر، أسطورة سيزيفوس أنموذجا، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، الجزائر، المجلد12، العدد1، 2024،ص278.

[3] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 226.

[4] كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، ط1، د بلد، 2007، ص 103.

وعوالم الأسطورة فمثلا نوضح بهذه الرموز التي تقترب أحيانا من الفلسفة الأسطورية، وأحيانا تبقى حكايات جن تتعلق بالخرافة لا غير.



شكل رقم:04 يوضح العوالم الخرافية (الأسطورية) وأثرها على القارئ.

"وعليه فالرمز إيحائي بجوهره، واعني بإيحائي انه لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس "[1]، وهذا ما يعكس حقيقة الرمز و دوره من خلال العمل على التلميح و الإشارة، فهو لا يقف عند سطح الأشياء بل يتجاوزها، ليحدث في النفس خلخلةً و تأثيرًا.

3-4-3 الرمز الديني:

ما يُعرف عن الرمز الديني هو ما يَستقيه الكاتب من النصوص الدينية، ويُوظفه في نصوص يبدعها محاولاً الايحاء إليها دون التصريح مباشرة بالشيء المُراد التعبير عنه، فالرمز الديني قد يُوظف لدلالات – دلالة على عُمق الصلة بين كاتب النص وثَقافته الدينية، كما أنه تأكيد لمكتسبات ورصيد المبدع، أو رُبما لغرض التعريف بالديانات، أو لرسم صورة التأثر بالدين.

وفي مسارات القراءة، - ونحن نتأمل في ثنايا هذا النص- نلمس وجود حقول دلالية مبثوثة في الرواية،**فمثلا** في هذا الحقل الدلالي الموجود في الصفحة 74(الكاهن، المذبح الصلوات، البخور، الدخان، الهيكل)،إشارة إلى الديانة المسيحية متبوعة بالطقوس التي يجربها الكاهن فكل من البخور والدخان هي من الممارسات التي تساعد الكهنة في أداء الواجب الديني، حتى أنّ لفظة الكهنة ترتبط بضرورة حضور الصلوات.

لقد جاء توظيف الهيكل باعتباره رمزًا مقدسًا، والكاهن يَعود إلى الهيكل لأداء عباداته، فهذه اللفظة لها علاقة بالمعتقد والعبادة **" والهيكل عند اليهود هو بيت الإله ومكان العبادة وباعتراف اليهود البدو الرحل أنفسهم أنه لم يكن لديهم مكان عبادة مقدس ثابت"[2]**، فهو رمز ديني يُشير إلى حلقات العبادة، ودليل على ممارسة الطقوس الدينية، وعندما نعود إلى سياق توظيف الرمز في الرواية ندرك أنّ الهيكل كان مَلجأ كل من **منى ونجلاء** للإفصاح عن أسرارهم وهُمومهم ومَكبوتاتهم.

هذا النسيج التعبيري الذي استخدمت فيه رمزية الهيكل له أهمية بالغة من حيث تعزيز السرد وتكثيف دلالته بالمقاطع الخاصة بالدين، فهو سعي منها إلى محاولة تعريف القارئ بقدسية المكان الذي يجد فيه الإنسان الراحة و الطمأنينة، ومن هنا ندرك كيف**" تَنبع أهمية الفكر الديني من طبيعة تفكير الإنسان الذي يبحث دائما عن قوة عظيمة تفوق قدراته، وتستطيع تأمين متطلباته الحياتية و الروحية،فعبر العصور تعددت المعتقدات ،و تعددت الديانات ، ولهذا تأثير في الرواسب الثقافية التي تنتقل عبر الأجيال**

[1] انطون عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 12.

[2] جلال زناتى، هيكل سليمان/ الحقيقة والأسطورة، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، الإسكندرية، د ط، 2010، ص 8.

و تشارك في تكوين الفكر و الثقافة"[1]، فالفكر الذي تحمله الديانات فيه قُوة قادرة على حمل المشاغل الانسانية ، و كل فكر ديني ما هو إلاّ صورة من صور الروح المؤمنة الصادقة التي تؤمن بالحقائق الثابتة المطلقة .

وأحيانا يتقاطع الرمز الديني بالفلسفي؛ لأنه في ظل حضور الوازع الديني تنتشر أفكار يؤمن بها الانسان فمثلاً هنا في قول **الكاهن**:

" ومواعظ الكاهن؟

كانت عباراته تتلبس الشكل الفلسفي، " الانسان مَخلوق دنس، والحُب خطيئة مُميتة "[2]، شذرات الفكر الفلسفي واضحة والموعظة تقترب من النصح والارشاد والكاهن دَوره توجيه المجتمع وارشاده، فهذه المسلمة تعبر عن منطق الكاهن فكل إنسان عنده دنس، والحُب عنده شكل من أشكال الخطأ الذي يقع فيه الإنسان.

تقول **منى**:

" ويغشاني الحزن العميق وأنا اراها لا طعم لها ولا لون...

وأحاول طويلا ... أن أصب فيها الحياة.

وأجتلي السر الذي حولها، كما كنت أحاول تماما أن أنزع الأسرار من وجه مرسال في تلك الصبيحة البعيدة، ونحن جنبا إلى جنب في محراب الصلاة."[3] فمحراب الصلاة هو مكان للعبادة، كما أنه يعد رمزًا دينيًا دالاً على الخير والرزق والبركة، فهو موضعٌ يشعر فيه الفرد بالسلام والطمأنينة، وملجأ له قدسيته الخاصة، ففيهِ تحققت معجزات عظيمة، كمعجزة زكريا عليه السلام الذي استجاب الله له ومنحه يحي.

و"محراب الصلاة" عادت إليه كل من شخصية **منى** و**مرسال** للبوح بالأسرار وإطلاق العنان للأفكار والأحاسيس الكامنة في الذات من خلال حلقات الاسترسال التي يفصح عنها الكلام، فهو مكانٌ يبعث الراحة لحدِ الإفصاح عن كل المشاغل النفسية والفكرية، **ومنى** كانت تسعى وهي في المحراب إلى بث حياة جديدة في نفس **مرسال** منتظرة نزول معجزة تجعل من **مرسال** شخصًا متفائلاً بعد فقدانها الأمل في الحياة ونظرتها

[1] رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور) أنموذجا أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2013، ص39.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

للمستقبل بعين متشائمة نتيجة اليأس من حالتها، وهذا ما يظهر بشكل جلي على شكلها الخارجي الذي استحوذت عليه ملامح الضعف والبؤس.

و"محراب الصلاة" يرتبط بلفظة مريم العذراء التي جاء توظيفها في النص الروائي رمزًا للخلاص والنفاذ فهي تمثل معجزة، ورمزًا دينيا يحيل إلى النقاء والعفة والطهارة، تقول الروائية:" **وأم الياس نذرت أن تقدم للعذراء دزينة شموع، إذا وجدت غطاء الطاولة 'استعاره الجن'،**

أكدت أنجلينا، ليفرشوه في العرس.

والعين الفارغة!

جف الحليب في ضرع البقرة ،فهرعت أم سليم إلى سعدى ،و طلبت إليها أن تطرد العين."[1]هنا هي تحاول إظهار عظمة ومكانة العذراء، لدرجة التضرع والابتهال و تقديم أشياء هدايا لها في سبيل تحقيق ما تريد،فهي مصدر الحماية ومصدر الرجاء، وطلب الاستغاثة، فمريم التصقت بها لفظة العذراء لوصف مكانتها و نُبل أخلاقها، فقد" **هيأها الله منذ الأزل، وميّزها بإنعامات فريدة، وقد حملت في أحشائها أمل البشرية و رَجاء العالم (يسوع المسيح) و بإستثناء فريد عصمت من الخطيئة الأصلية التي اجتاحت الأرض كلها، فلا خلاص إلاّ لمن يلجأ إليها**"[2]، فهي بالنسبة إليهم مصدر الأمان والتقرب من الله ؛لأنّها تحمل طبيعة مختلفة ومغايرة، فهي على خلاف كل النساء، ميّزها الله بعفتها وطهارتها، وكرامتها فهي ترمز لكل ما هو طاهر عفيف وتوصف بالبتول، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة ال عمران: "**وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِين**"[3] فهي رمزٌ للأمان الروحي، فقد ميّزها الله عن سائر النساء ورفع مكانتها، ويأتي تكرار لفظة "اصطفاك" في الآية الكريمة تأكيدًا على منزلتها الرفيعة وصُورتها الحسنة، لتكون بذلك مثالاً للصفاء والروح النقية.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 167

[2] باسيلي فانوس، مريم العذراء المنزهة عن الخطيئة الأصلية، دراسات عقائدية، بطرير كية الأقباط الكاثوليك، الإسكندرية، د ط، 1991، 48.

[3] سورة ال عمران، الآية 45.

3-4-4 الرمز التراثي:

عادةً ما يعود الإنسان إلى ماضيه مُستنجدًا بتراثه؛ لأنَّ ما يوجد في هذا التراث من عادات وتقاليد، وثقافات ورموز وعينات تشهد على تاريخ الفرد وحضارته؛ فكل هذه التمثلات هي عبارة عن رواسب تتعلق بالإنسان حتى وإن افترق عن البيئة التي عاش فيها، فهي بهذا انعكاس للماضي البعيد وترسيخ له.

والروائية في كلّ مرة تعود إلى التراث، لتستلهم، وتحرك ما فيه من رموز، فمثلا **تقول**: **" كان شوق غريب يقودهم أسرابًا، في الأصباح الباكرة، في الضباب و قد لفوا رؤوسهم بقبعات من الصوف حاكتها أم لهم أو أخت، وحمل كل محفظة من قماش، تحوي الكتب والاقلام، واحتفظ بيد فارغة لتحمل قرمية السنديان"**[1]،الثقافة العربية حاضرة هنا، فهذا المقطع التركيبي يُعرفنا ببعض الأعمال أو الأشغال الخاصة بالمرأة كالحياكة، والتطريز، فهي تمثل خصوصياتها، وتعبر عن إرث ثقافي ترثه البنت على أمها أو جدتها، وفي قولها:**" سكبتها في معاصر القرية، في خوابي الفخار الكبيرة "**[2]، فصناعة الفخار إبداع وفن ترسمه المرأة، ليتخذ في الأخير شكلاً جميلاً فيه مَسحة منها، إنّ صناعة **الفخار** هي رمزية للحِرفة والإرث الذي تناقله الأفراد، خصوصًا النساء باعتبارهن مبدعات، يجتمعن في الساحات ويتخذن من الطين جزئيات ويقمن بتركيبها ويتغنين بها، بالإضافة إلى المُتعة التي تجدها النساء في هذه الحرفة.

وتبرز الأشكال الابداعية قدرة الكاتبة على محاكاة الواقع واتخاذ من البساطة وسيلة لخلق أشكالٍ تمتع الناظرين إليها، وتُحفز الآخر على تعلمها، أما قولها:**" وتمسح امرأة يديها المبللتين بالماء على جانبي ثوبها، وتَنفض منديل الرأس لِتعيد حزمه من جديد حول شعرها، وتَشيع الطيور بنظرات الحنين."**[3]، لفظة المنديل تُمثل صورة المرأة اللبنانية التي مازالت مُحافظة، تَحترم خصوصية الثقافة الشرقية، فالمنديل هو غِطاء رأسها ورمز سترتها، كما أنّه يزيدها جمالاً؛ لأنَّ طريقة وضعه وكيفية الاشتغال عليه تحملان معاني كثيرة.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 67،68.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 8.

4 - شعرية الوصف:

تمهيد:

يُعد الوصف مكونًا رئيسيًا لبناء النص الروائي، فهو الوسيلة التي تعمل على عكس العالم الخاص بالشخصيات ومختلف الأمكنة، فبه تتحدد الأشكال وتَرتسم المواضيع، فالوصف في مُجمله وسيلة حيوية تنقل ما في الواقع،" **فالوصف أسلوب انشائي يَتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدّمها للعين"[1]**، تأخذنا هذه الفكرة إلى معنى الوصف الذي يُعتبرطريقة يتفنن فيها مستعملها في رسم الأشياء وعرضها على الآخر، أي نقلها من المظهر المرئي إلى المتلقي ليحس بها ويعرفها.

إنَّ لفظة شعرية الوصف تُوحي إلى ما يحمله الوصف من جَاذبية أدبية جمالية، هي ما يَجعل من الأسلوب الوصفي أسلوبًا أدبيًا مميزًا، و معرفة كلّ هذا يستدعي فحص النص و استخراج السمات الخاصة به؛ لأنه يَختلف" **اختلافا جذريًا في العملية الروائية تبعًا لاستراتيجية الكاتب ونظرته لفن الرواية و طريقة تعامله معه، بمعنى أنّ كتاب الرواية الجديدة يطمحون و يهدفون إلى نسف التقاليد الروائية الكلاسيكية"[2]** فالروائية هَمها هو البحث عما يُقنعها ويجعلها تُحس بأنّ هذا النص فيه من السمات الكفيلة التي تُثري معانيها و مقاصدها، وهي تَكتب نصها لا تُريد تصوير المعالم و كأنها آثار أو تَصوير بل هي تريد إيصال فكر واعٍ ووصف راقٍ تُحس فيه بطعم الاختلاف والتغيير، خاصة وأنّ " **الوصف تعرض لتغيير كبير مع الرواية التجريبية ، و ظهور النظريات النفسية ..مما ترتب عليه تغير فيه على صعيدي الرؤيا و التشكيل، فأصابه تغير في خصائصه، و مواضيعه، ووظائفه، وبالتالي أهميته"[3]**، و مع ظهور النظريات و المناهج والدراسات كان من الضروري مواكبة تغيرات النقد و العصر، و منه ملاحظة التغيير عبر الانتقال من بنية عادية يسودها العرض والترتيب إلى بنية يكتنفها التجديد والتلاعب بالتقنيات التجريبية فالتجريب كان حافزًا لتطوير الأدوات التي يُبنى عليها النص الروائي من بينها الوصف، إذا حمل لواء الفكر الواعي المشكّل بوصف الملامح الخاصة و العامة، والجزئية والكلية، وتتأسس السمات الشعرية للوصف من خلال وصف الشخصيات ووصف المشاهد والأمكنة.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في الثلاثية) نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، د ط ، 2004، ص 111.

[2] نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، دراسات، جرش مدينة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2015، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

1-4 شعرية وصف الشخصيات.

تلتحق الشخصية بباقي العناصر، لِتضفي رونقًا مفعمًا بالتميّز، فهي تُمثل مركز انطلاق الحدث لما تَضطلع به من أدوار متباينة، والشخصية باعتبارها كائنا موجودًا في الرواية كان من اللازم العناية بها سواءً في طريقة التوظيف أو العرض لإثبات حضورها ولترسيخها ولتصويرها وكأنّنا نعرفها.

هذا التأكيد والإثبات لا يكونان إلاّ عبر تقنيات توزعها الروائية لِخط مسار يسمى الشعرية، عبر لغة إبداعية تحمل حروفًا وكلمات تنطق بما لا ينطق وتعبّر عما يختفي وراء الكيان الشخصي، وفي رواية (طيورأيلول) تتوزع الشخصيات عبر محاور مُتعددة بوصف يُلازمها ويُصاحبها، ومن ثم تظهر وفق صُورة كلية نعرف من خلالها: الأوصاف العامة والخاصة، الأدوار التي تَضطلع عليها وطرق وكيفية ظهورها.

4-1-1 شخصية مرسال:

مرسال واحدة من أهم الشخصيات التي أغنت العالم الروائي بشعرية فيها ما يُعرف بذلك الوصف الرقيق لصُور نفسية، يتم فيها رصد ملامح الكبت والانكسار، إضافة إلى الانفعالات الشعورية، والحديث عن علاقات ومشاهد الحياة في ظل أزمات يُواجهها المرء مع غيره، وهذه المواطن الخاصة بالشعرية والشخصية والوصف تتطلب العودة إلى الألفاظ والحقول التي من شأنها أن تُساعد في معرفة هذه الأسرار. وبحثًا في هذه الخفايا سنسعى إلى ضبط الأشكال المتعلقة بوصف الشخصية، من خلال الأمثلة الآتية:

تقول **مرسال**:

"نظرة واحدة، يا منى ، كانت حرّية بأن تخطّ فصولاً طويلة في حياتي . وأنا ؟ قلت له كل شيء.

اخبرته بالشوق المضطرم بين أضلعي، بالرعشة اليائسة في يدي، بالعاطفة المحترقة فوق شفتي ...

أنت تعرفين ذلك من الكتب يا منى، من حكايات قرأتها، وها أنا افتح لك كتابا جديدا، فأقرأي ..."[1]، (الشوق والاضطرام والرعشة اليائسة والعاطفة والاحتراق)، كلّها كلمات تعمل على تصوير الذات المشوهة جراء غصات الحب الناتجة عن صدق الشعور والحس المرهف.

فالشعرية تترسخ هنا من خلال مونولوج الشخصية المباشر والمعلن عنه وهو ظاهر بين كلمات تبدو سطحية المعنى إلاّ أنّ الرسالة المراد كشفها: هي وجود رغبة وكبت وشهوة وحب والبحث عن جواب تنقطع

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 30.

عن الكلام ومن ثم تعاود الاتصال بخيوطه لتشبه حياتها وواقعها بذلك الكتاب المقروء الذي يروي حكايات لا تنتهي.

وتقول **منى** في وصف الأثر الذي تتركه رسالة **مرسال**: " **أتوقف امام أوراقها الآن، وقد اعترضتني كلمة محتها دمعة، أو أسيء رصف حروفها، ويغشاني الحزن العميق وأنا اراها لا طعمَ لها ولا لون...**

وأحاول طويلاً أن أصبّ فيها الحياة، وأجتلي السر الذي حوّلها، كما كنت أحاول تمامًا ان أنزع الأسرار من وجه مرسال في تلك الصبيحة البعيدة "[1]، نلاحظ هنا بروز لغة وصفية حاملة لصور الإحساس **(بمرسال)** من خلال ظهور ملامح الشتات والضياع والحزن، وهذا الاحساس ناتج عن ذلك التفاعل مع الرسالة التي تقرأها **منى**، وتترصد حروفها، وكان الانطلاق من وصف الأوراق والكلمات التي تركت وراءها ذكريات ودموع، ذكريات وصوت وحياة "**مرسال** " بكل أسرارها.

وفي زاوية أخرى من زوايا الوصف **تقول**: " **كانت أسنانها تصطك، وأناملها ترتجف، كأنها سعت الى البحث عن شيء تتعلق به، ثم ترددت فبقيت معلقة، في الهواء، سؤالاً حائرًا على شفاه المجهول**"[2] ،جاء هذا التصوير لِعكس الملامح الجسدية بأبعادها المختلفة، لتدل على قساوة الحياة ومرارتها،وما تتركه من صدمات مُؤلمة تجعل الفرد مرهونًا بواقع لا يعرف أين مكانه فيه، إذ نجده يعيش دومًا في حيرة تسير به في دوائر مجهولة.

- 2-1-4 شخصية منى:

منى من الأسماء المتكررة داخل الفضاء الروائي، فهي موجودة بأفكارها وصفاتها وصورها، فكلامها هو تبليغ للآخرين وتنفيس عن جوانب مختلفة من نفسها، إذ نجدها تسير في خط قائم على سرد الأحداث المتعلقة بالشخصيات، فهي تتحدث وتصور الجميع، وتقدم أصواتهم على شكل لوحات فنية.

كقولها: " **واختلج حنو غريب بين أضلعي في تلك اللحظات النادرة، حنو يشدني الى الارض فأندفع لأسجد فوق التراب، أحس لهاث الأرض يغمر جسدي، وحصاها تغوص في ركبتي.**" [3] "**فمنى** "صَوت انعكس في سطور الرواية، بأوصاف تَمتزج فيها مشاعر الاشتياق والاعتراف.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص69،70.

[2] المصدر نفسه، ص 128.

[3] المصدر نفسه، ص131.

فمفارقات الغربة وألم الهجر والفراق تترك غُصة تظهر وتختفي في حالات شعورية مختلفة، واللغة المستعملة حملت وراءها أصواتًا كئيبة، حزينة، مؤلمة، فيها من المعاناة الكثير، فيها صراع الذات مع الذات صراع الأنا مع الآخر، كلها ثنائيات تمثل الشعور والإحساس بالوحدة والعزلة، فيها حس جمالي حَافل بالرغبة في التحرر، والعودة إلى أيام مضت.

إذن فالوصف كان عند الروائية **وَسيلة مُهمة تقدم بواسطته شخصياتها، مُظهرة أبعادها: المادية و الجسدية و الاجتماعية، و حتى النفسية و الأيديولوجية، مُتنقلة في عوالمها منتقلة من شكلها الخارجي إلى روحها وعالمها الباطني في محاولة لسبر أغوارها، وكشف أسرارها، ومتابعة لها في نموها ومواقفها؛ مما يُحولها إلى لوحة نابضة وصورة حية يتمكن كل منا من رسم ملامحها، خاصة الداخلية بالصورة التي يريد و بطريقة فهمه الخاصة، وبذا يبني عالم الشخصية الخاص به .**[1] ، فالمهم هنا هو كيفية رسم عالم الشخصية في شكل لوحة حية، وكيفية رصد مظاهر الشخصية وأبعادها وأسرارها،ومكنوناتها باختلافاتها وصولاً إلى اكتمال ملامحها وتشكيلها .

وتقول **منى** في موضع آخر: **" وكنت أحس بما يشبه الانعتاق من أغلال الكيان البشري. وحلقت نفسي مع الأبخرة المتصاعدة من باطن الأرض، من التراب الرطب، مع اللحن الشرقي الحبيب الذي حفر وجوده كياني "**[2]، إنَّ كل شعور إنساني يَتخلله الحب يعكس صدقًا فنيا ذا شعرية خالصة، وهذه الشعرية تبوح بهذه المفردات الموجودة في مثل هذه النماذج فهي عبارات تَطول وتسير نحو الإفصاح عن مشاغل ومتاعب الحياة، والتشاؤمية هي انعكاس لِحيرة نفسية" كانت تعاني منها **منى**".

وهذا التداخل بين المفردات ورصف هذه المشاعر يُصوران وعيًا بالمصير الذي يلحق الفرد بعد غربته وبعد فشل حبه، وتضيف **منى**:

" كيف تفهم أن عيني شاردتان الى آفاق بعيدة...

بعيدة عن حدود القرية؟ وان قدمي تتحفزان الى الهرب، الى حيث لا أجد من يخطط مصيري؟ "[3]، نُلاحظ هنا بُروز لوحات وصفية تتعلق بأحوال الشخصية (تتجسد في حالات الانفعال والاضطراب والقلق نتيجة

[1] ينظر: نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، مرجع سابق، ص 26.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص 62.

وجود أفكار مشتتة وانطباعات تجعلها في حيرة من أمرها)، وهذا الرسم والعناية الخاصة بوصف الشخصية جعلها تبدو وكأنها صورة حية واقعية تنطق بما تريد أن تحققه من أحلام ورغبات.

فكل من شخصية **مرسال ومنى** استطاعت أن تُمثل أرضيةً خصبة لتصوير الأوجه المُتعلقة بالقرية وأوهام الهجرة، وبها ندرك نقاط التحول والبقاء؛ لأنَّ كل شخصية منهما جسدت حوارات وتمظهرات إيحائية مبنية على معانٍ هادفة، نعرف بها الأزمات والحلول والآمال والرغبات والحب والكره والرفض والقبول والصدق والكذب أي كلّ المشاعر والنزعات باختلافها، فهي أصوات نسائية رَسمتها الروائية وأبدَعت في تصوير طموحها، وغاصت في عوالمها الذاتية.

3-1-4 شخصية فواز وراجي:

من بين الشخصيات الخادمة للبناء الروائي، شَخصية راجي وفواز، اللذين يُمثلان صُورة للشباب الطموح المثابر، الحَاملين لرؤى مختلفة، **فراجي** مثلاً هو ذلك الشاب الذي يسعى إلى تحقيق أهداف تتعدى حدود القرية، أما **فواز** فهو فَرد يُريد إثبات حضوره، وإثبات اسمه بين أبناء قريته.

- **شخصية فواز:**

ففي وصف **فواز** تقول:

" رأيت فوازا، في حلقة الشباب، شريدًا طريدًا.

كان يحاول أن يَفرض نفسه ويُثبت وجوده بينهم.

وبقيت الحلقة تَبصقه، والجماعة تَسلخُ كيانه عن وجودها،

وَعيون الصَبايا تتغامز عليه بِخبث مفضوح:

" أين مريم؟

" عقبال فرحتك يا فواز! "

شد الهمة يا فواز" [1]

هنا تتبين الهيئة الإجمالية التي يظهر عليها **فواز**: ففي تكرار اسمه دلالة على الاستهزاء به والسخرية منه والنظرة الدونية إليه، تلك هي النظرة الحاملة للتهميش والإقصاء بين هؤلاء الشباب، ووصفه هنا جاء

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 44/ 45.

حاملاً لأبعاد قاسية عليه: تقول " شريد" " طريد " فملامح الرفض واضحة، مما يجعل **فواز** يُعاني في صمت من رفض المجتمع وهو يسعى إلى فرض حاله؛ لأنّ نظرة الاحتقار تأخذه إلى التيه والمجهول وهو لا يريد ذلك.

هنا، - وفي ضوء هذه العلامات الموجودة في الرواية- " **يُقيم الوصف، باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي علاقات متعددة مع مُجمل عناصر الكتابة الروائية، فَهو إلى جانب كونه يَسم كل ما هو موجود بمَيسم خاص ومُميز، يُحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية**" [1]،فعن طريق تزويد التركيب الروائي بأوصاف أصبحت الدلالة واضحة وعميقة، وتبيّنت أيضًا العلاقات الموجودة بين الوصف واللغة والشخصية، إذ إنّ اللغة شُحنت بأوصاف شخصية ذات دلالة، كما أنّ هذا الوصف جاءَ خادمًا لطبيعة التفكير التي تحكم المجتمعات، وكيف تعيش الشخصية التي نحن بصدد وصفها وكيف تتكون العلامات النفسية بالنسبة إلى من يَصف أو من يُوصف لهم.

إذًا، يتبين هنا أنَّ كل كتابة كان هَدفها رسم الخطوط العريضة للإبداع والخلق **لا تَقوم بالوصف لمجرد الوصف وبفعل نزوة أو من أجل مُتعة بلاغية**[2]، بل الهدف هو استجلاء عناصر كامنة في الذات أو المجتمع ومُحاولة التعرف على المكامن النفسية وقراءة الأفكار ومحاورة الآخر، وبعد هذا يمكن الوصول إلى المتعة البلاغية بالتفتيش في شكل الأسلوب وطرق الكتابة.

وتتقاطع أيضًا بعض المشاهد المُتعلقة بالمكان ووصف الشخصية لتعزيز شعرية الوصف وتكثيف ملامحها،والمشهد هو " **المَقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد** "[3]، فهو وارد في الأعمال الأدبية وهو أَشبه بالمقطع الحواري الذي يتشكل لأجل بِناء العناصر الروائية الخادمة للنص، فمثلا نجد في هذا المشهد:" **فواز يئس من الانتظار، فقد اتّزانه في حفلة الزفاف، فانطلق يدور حول منزل مريم ويدور ...**" [4]، وتضيف الروائية:" **رَوى الذين شاهدوه أنه كان يلطم وجهه ويبكي، ويَضرب**

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص23.

[2] ينظر: إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى مقالات نقدية، تر: حسين عجة، مراجعة كاظم جهاد، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة مشروع " كلمة"، الإمارات، ط1، 2015، ص 48.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 78.

[4] املي نصرالله، طيور أيلول، ص 45.

جدران المنزل بقبضتيه،ويُمرغ وجهه بالنتوء الصخرية القاسية." [1] جاءَ المشهد هنا في شكل تَصريحات لها دوافع نفسية سببها الاحتقار والنظرة الظالمة له ، ممّا شكل له الإحساس بعقدة النقص، هذا ما عَمِلَ على توليد هذه الانفعالات المتمثلة في عدم الاتزان، والالتفاف هنا و هناك، و البكاء والضرب، لحد فقدان وعيه و التصرف بطريقة إجرامية و قتل حبيبته.

وبهذا جاءت هذه الأوصاف مرافقة لأزماته وحالاته المضطربة لتعبر عن سلوكيات ناتجة عن ما تولده العقد المختلفة الراسبة في الذات الإنسانية" **فالرواية بتفاصيلها تنصرف إلى تشخيص المُعتمات الداخلية للشخوص و تعريتها بطريقة فنية. وهي تطمح في كلّ لحظة، عَبْر التأمل العميق للأنا في علاقتها بالآخر،إلى تَجريد الشخصية والمكان والزمان من الأقنعة الرمزية التي تعتمها وتغمم أفقها الدلالي لتبدو واضحة مكشوفة في الحقول اللغوية التي يغلب عليها الوصف على حساب السرد. العباءة"**[2]، فالرواية التي تسير نَحو سرد وَوصف الخبايا النفسية هي رواية مكتملة فكرًا ووعيًا ومضموناً؛ لأنّها تحصيل يَكشف مُعتمات باطنية كانت محفورة في زوايا غير مكشوفة.

- **شخصية راجي:**

ذكر **راجي** يأخذنا إلى الحديث عن علاقات الحب والطموح، وراجي هو صُورة أحد الطيور التي تأخذنا عبر رحلة الحُب والفقد والهجران، كما جاء في هذا القول: **" وكان وهج شَبابه يلفح هذه الربى، يَلفح وجهي، فأعود أحيا شبابي في سمرة وجنتيه. لقد ضاقت به هذه الارض. ضاقت بطموحه"**[3]، **فراجي** هو وَحيد أَبيه، وَرفيقه، بل وسنده، فوجه راجي وضياؤه وشُعاعه كان يَمد الأب بطاقة، وحيوية يستطيع بها مواجهة الحياة وصعوباتها، والشيء الذي زَاد من حِدة هذا الحب المُشتعل هو المعاناة الناجمة عنه.

وكلّ هذه الأوصاف جاءت لتظهر آثار الفراق والابتعاد، وكل صُورة مرسومة هنا هي بناء وترسيخ وتفعيل لحالات نَفهم من خلالها العديد من المواقف: **" إذن، فليست الكتابة الروائية مُجرد تقديم رسوم تمثل مناظر،ولا مُجرد عرض لأحداث وشخصيات، ولا مُجرد وَصف لأمكنة أو أزمنة؛ ولكنها أهم**

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 46.

[2] ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، مكتبة قطر الوطنية، الناشر AlNAYA، سورية، ط1، 2014، ص 251.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 81.

من ذلك، "[1] إذ لا تعني الكتابة عند الروائية مُجرد نُزوع ورصف للحروف والكلمات وإنما هي تقديم لوعي وثقافة وصورة وغير ذلك، هي تجاوز، أو ابتكار.

تضيف الروائية في وصف الأب **لراجي،** فتقول **" وإذا به يتَحول، فجأة، الى نِسر قوي، يَستخدم قوته للتحليق في الآفاق البعيدة."**[2] نُلاحظ من خلال هذا المركب الدلالي وجود صورة وصفية تُحيل إلى الهيئة الأولى التي كان عليها راجي، بحيث كان طائرًا مسالمًا محبا معطاءً، وبعد أن كبر طموحه وارادته ورغبته في الهجرة والتخلي عن القرية أصبح نسرًا فتاكا قويا لا يستند على غيره، شامخا لا يَنظر وراءه.

وجاءت لفظة **النسر** لتمثل تجاوزًا لتلك الصورة الأولى المتمثلة في الطير العادي (المُسالم) إلى ذلك النسر القوي وهنا تكمن نقطة التحوّل والتغير، **راجي** شخصية لعبت دورها من خلال طرح علاقات متنوعة في سطور مختلفة، ومن بين هذه العلاقات تلك المرتبطة **بمرسال،** وكيف انتهت بالإخفاق والانكسار.

تصف **مرسال** راجي قائلة:

تقول: " طموح؟

يا لهذه الكلمة الزائفة!

انها خيانة.

الخائن! لماذا خدعني؟ "[3]، تَرتبط هنا الأوصاف بالأوجاع الفردية، ومن ثمة هي نِتاج رَواسب ذاتية، ممّا يجعل من هذا الوصف وتكرار لفظة الخِيانة عمقًا دلاليًا مبنيا على إيحاءات، وعليه" **تَظهر أهمية الوصف أكثر في الكتابة النسوية حينما يتعلق الأمر بالخوض في أمور تَخص الذات الأنثوية "**[4]، فالإبداع الخاص بالمرأة له أهمية بالغة، وتزداد قيمته عندما يتعلق بالأنثى ذاتاً وشعورًا مما يجعل لها حضورًا خاصًا، ومن الوصف ما يتعلق بالشكل الخارجي للشخصية، كأن يتم ذكر لون الشعر، واللباس أو أشياء أخرى، كقولها:

" كان يرتدي بذلة جديدة تلف قامته بأناقة غريبة عن جو القرية، وقد ثارت خصلة من شعره الفاحم الكث على الجبين العريض تسطر تحديا لا واعيا "[5]، في طيّات هذا الوصف هناك دلالات تختفي، لابدّ من

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 254.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 82.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

[4] أحلام مناصرية، لغة الوصف في الرواية النسوية الجزائرية، مرجع سابق، ص 218.

[5] املي نصر الله، طيور أيلول، 89.

استجلائها، من بينها: بروز ملامح التغيير والتجديد وارتياد سبلٍ عنوانها التحدي وخوض مغامرة جديدة في الحياة، والروح المتفائلة الراغبة في نحت مستقبل زاهر.

وفي نهاية كلّ محطة، ننتهي إلى الاعتراف بأنَّ " **الرواية التجريبية هي الرواية التي تَحيد بشكل ظاهر عن الطرق المَألوفة لتصوير الواقع – إما في تنظيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما – من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك "**[1]، فالنص القائم على التجريب هو نص يحمل في ثناياه أوجهًا وصورًا غير متداولة في كيفية رسم الواقع، وهذا ما نراه في أسلوب السرد في رواية (طيور أيلول) بالإضافة إلى ما سيتم ذكره.

2-4 شعرية وصف المكان:

المكان به تُعرف الأشياء وتَتَحدد، إذ " **يُمثل الخلفية التي تَقع فيها أحداث الرواية**"[2]، فبه تظهر الأحداث وتكون، فالحدث عُنصر مُلازم للمكان لا يتشكل إلاّ فيه وانطلاقا منه، وتختلف طرق تشكيل المكان حسب الحدث والشخصية والموضوع، ويزيد العمق الدلالي للمكان انطلاقا من طريقة وصفه،ورسمه،خصوصًا أنّ المكان يَحتاج إلى ذلك الرسم الدقيق والإيحاء الرمزي والتشفير المرئي ليصل بنا إلى معنى الشعرية.

فشعرية المكان تتحقق عندما يَعمل الأديب على نَقل صُورة المكان بطريقة جمالية يسير نحو الاختلاف، كأن يُضيف ويُغير ويُعدل لإنشاء مبنى ومَعلم مكاني فيه من الحيوية والرمزية ما ليس لغيره، والروائية - وهي تنقل هذه الخلفيات المكانية- من واجبها أن تُزينها وتنحتها وفق قوالب ذات عناية خاصة، توافق ما هو موجود مع إضفاء لمسة شاعرية. وهذا ما يتضح في قولها في أحد مقاطع الرواية :

" ماذا نفعل نحن هنا؟

الأرض؟ هذه الأرض نُقطة منسية في دُنيا الوجود، من يعرف شيئًا عنا. عن أرضنا؟ من ذاق طعم الملح في العرق المتصبب من وجوهنا "[3]، هنا استهلت كلامها بِمجموعة من الأسئلة التي تبحث من خلالها عن: أجوبة تتعلق بمصير الفرد، وتَطلعات الذات وأسئلة تَخص حقيقة الوجود، تكررت صورة المكان أكثر من مرة (الأرض ، هذه الأرض ، أرضنا) لتشير بذلك إلى الصدمة و الانفعال و الحيرة، أما فيما يلي من

[1] ديفيد لودج، الفن الروائي تر: ماهر البطوطى، المشـروع القومي للترجمة، إشـراف جابر عصـفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، د ت، العدد 288، 2002، ص 122.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 106.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 92.

السرد، فهي تُشير إلى وجود الأرض و نسيانها ، هنا تحضر الأرض و تغيب في ظل الانكسار وفُقدان الأمل، في ظل التأثر بالحضارة و المدينة ، في ظل المقارنة بينهما ، أما في الأخير فتريد القول أنّها مهمشة لا حضور لها ، ففي قولها هذا هي تتحدث عن طعم الملح المُتصبب من شدة العرق، هي تبحث عن صورتها، وصورة الأفراد الذين يُعانون من الطبيعة وقساوتها، من عادات القرية وتقاليدها التي تمثل أسوارًا تمنعهم و تحد من إرادتهم و رَغبتهم و أملهم في بناء غد تتجسد فيه صوَر الحضارة و الرقي والازدهار.

كما نجد أيضًا وصف بعض الأماكن بأسلوب بلاغي شعري مثل قولها :" **المَدينة الجَبارة تَفتح سَواعدها العملاقة تَضم إليها لحظات الزمن ، و تَصهرها في أتونها الملتهب بالشهوة ...هذه هي المدينة في لحظات انتصارها وأنانيتها** "[1]، لَعلّ أول السِمات الخاصة بشعرية المكان تَبدأ في طريقة عرضها للمدينة، كأن المدينة كائن حَي يتحرك ، يتفاعل بين الأخذ و العطاء، فهي جَعلت من المدينة الجامدة ، صُورة تتحرك، المدينة كأنّها إنسان ذو كيان وحشي ، كأنها مَصدر صراع يُهدد الإنسان ، المدينة هنا هي كلّ ما تشكله وتخلفه من أزمات و صراعات تهدد حياة الإنسان ، في هذه الصور الشعرية تظهر أيضًا ملامح الزمن وسرعة الوقت ، وكيف تنقضي الأحداث في لمح البصر في المدينة، فجاء الوصف هنا لرسم المدينة و هي تضلل الإنسان و تأخذ منه كل ما هو ممتع .

والمدينة في الرواية هي أحد مظاهر المكان، وأي مكان، هي ذلك المكان الذي يمثل الضجيج الازدحام ومرور الوقت دون الشعور به، الفردانية، الوحدة، القلق الروحي؛ لأنّ الإنسان فيها يُغلَب على أمره، أما في الشق الآخر فالروائية تربط المدينة بفساد الأخلاق، تصرح بخطرها الذي يُهدد الشباب الذين يهربون من وطن يحبهم إلى مدينة تَرفضهم ولا تقبلهم، لتشكل ثنائية تتمثل في الحُضور والغياب، ففي ظل حضور المدينة التي تُمثل للمهاجرين صُورة الحضارة والوجود والمركز، والطموح والكره والرفض والقوة والصمود، في المقابل نجد القرية التي تحمل دَلالات تتوزع بين صورة: الأرض والغياب والهامش والانكسار والحب والقبول والبحث عن الحلول والضعف، هذه المفارقة تُقدم صورة شعرية وَصفية للمكان. هذه الثنائيات تُعرفنا بذلك الحس الشعوري، وصِدق الروائية في اختيار الكلمات التي تُعرفنا بالفوارق الموجودة في صُوَر وصفية، تصل بنا إلى الذروة الجمالية، المَشحونة بأسئلة الوجود وفرضيات حاضرة في النفوس.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 148.

" إنَّ شرود المحكي الروائي في لحظات وَاصفة للمكان والشخصيات ورؤاها للواقع، هو شيء يُعزز الرغبة في الرصد الدّاخلي الانفعالي للفَواعل داخل العالم الروائي"[1]. فالسير نحو هذا الإفصاح والإظهار هو كشف لرغبات وانفعالات مَوجودة في ثنايا الرواية، وكُل وصف لها هو ضرورة لا بد منها للقبض على المغزى العام والمعنى المُراد؛ لأنَّ ما نريده نحن هو ليس الرواية أو قراءة العمل بحد ذاته بل كيف تمّ عرض هذا الفن بطرق مُجدية فيها من الانفعال والتصوير والتشويق ما لا يوجد في غيرها.

و تتخلل الرواية مقاطع أخرى فيها مزج من التصوير و التعريف بالمدينة بوصف شوارعها، كقولها: **" كلما صَفقت قَدماي فوق أَرصفة الإسفلت المائع في شوارع المدينة ، يَزداد قرع الطبول في أذني...طبول غربتي الدائمة و أمضي في ترنحي أبحث عن وجه الماضي، يشقّ سبيله في أمواج الوجوه المتدفقة بين المساكن الكبيرة الضيّقة حيث تصغر الاحجام البشرية حتى تحشر في علب مقفلة متجهّمة"**[2]،هنا نلمس حُضور ألفاظ عديدة لها دلالات بعيدة: (صفقت، طيور، أذني، قرع) كأننا نسمع شيئًا ما، مُوسيقى لحن الأصوات كلها مفردات ارتبطت بشوارع المدينة لتحاول عن طريقها نقل الاصطدام الناجم عن اختلاف الريف عن المدينة، هذا ما يمكن تسميته بالصدمة والخوف ومن جهة ثانية الاحساس بالغربة والابتعاد والفراق والهجر والوحدة، مقابلة صُورة الحاضر في ظل تذكر الماضي وأجزائه حتى وإن كانت صُور المدينة تقابلها، إلاّ أنَّ الحنين والتوق إلى الشعور بالفردانية ظاهران .

هنا **" يَتمكن المُبدع الروائي من خلال تقنية الوصف من إكساب نُصوصه دلالات كثيرة وأبعاد متنوعة تفوق أحيانا ما تكسبه إياه التقنيات الأخرى المُعتمدة في بِناء صرحه"**[3]، فهي السبيل نحو إيراد الأفكار والمعاني بطريقة مُختصرة مُعبرة، ذات أبعاد متنوعة، وهذا يَعني ضرورة وجود الوصف، لأنّه يَزيد من دِقة الصُورة خصوصًا عندما يبني الصرح بناءً مرصعًا، بالاحتمالات والإمكانات، أي نَفهم به ما لا يُفهم ونُدرك ما لا يُدرك.

وبعد عرضنا ملامح المدينة نعود إلى بعض النقاط والأمكنة التي من خلالها نعرف بعض السمات الخاصة بحدود القرية وتفاصيلها الممكنة، كَوصف الحقول والأشجار باعتبارها جزءًا مكانيا يُمثل حيزًا تقع فيه الأحداث تقول الروائية:" **مَدت الكرمة أثداءها المكتنزة ، تَدلت الأثداء، مُتورمة فوق الحديقة**

[1] ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، مرجع سابق، ص 252.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 32.

[3] أحلام مناصــرية، لغة الوصــف في الرواية النســوية الجزائرية (دراســة نماذج مختارة)، المدونة، المجلد 7، العدد 1 ، 2020، ص 215.

الملاصقة لبيت مرسال و لوحت الشمس الحبات فحولتها إلى لَون وَردي ضاحك، وظلت الأوراق الخضر تنصب خيامها، ترد الوهج المحرق عن الحبات الغالية"[1]، الحركية و التغير هي لصيقة بوصف الكروم لِحد تشبيههما بالمرأة ذات الأثداء هنا أو بالأحرى تطلعنا هذه السطور بخيرات القرية و ما تقدمه لأولادها من ثمار وهي شجرة تعيش سنينًا، ربما لتدل بأنّ القرية هي الدائمة و هي الأصل ، فهذا التعبير يَرمز إلى العطاء و المنح ، كما أنها ترمز إلى التّعمير و البقاء و الوجود .

أيضًا تتحول الصورة وتظهر الألوان، لِتحيل إلى لَوحة مَمزوجة بالأمل والتفاؤل وحب التغيير، هو تحليل للنفسية التي ترى الوجود وهو يضفي لونًا جديدًا، كأنّ هذا اللون الوردي هو انبعاث لحياة جديدة.

فمن وظائف الوصف، الوظيفة الجمالية، **والوصف يَقوم في هذه الحالة بِعمل تزييني وهو يُشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، كما أنَهُ يُعطي مِساحات حَاملة لِصور عميقة المَبنى والمَعنى.**[2] فمن الجيد إدراك هذه الوظائف التي يَضطلع بها الوصف في كل بناء روائي، إذ يعمل على:

- تلوين السرد عن طريق تزيينه.
- ويعمل أيضًا على جعل الاستراحة تكون ضِمن أحداث متعاقبة.

كما تقول الروائية في وَصف **الزيتون:" كانت أشجار الزيتون مُستسلمة بكآبة لرشق المطر، و لم تخف سطوح القرميد الحمراء بريق ارتياح للغسل الصباحي"** [3]، فالزيتون مَحطة و ما يختلف فيه الزيتون عن الكروم هو طريقة وَصفه و بِنائه ، إذ تَصفه بالاستسلام و الخضوع و رُبما للتعبير عن ابتعاد أصحابه عنه لدرجة ذبوله أو مَوته حتى وإن كان المطر يُسهم في إنعاشه وزيادة قُوته.

هذه السلسلة الكلامية تُعرّفنا بخصوصية الوصف القائم على دلالات إشارية، تُشير إلى مفاهيم تَخص الأرض والزيتون والحياة وكيف تنقضي هذه الأصالة في ظل الاستسلام والخضوع.

فالكآبة والرشق والبريق والارتياح كلها تحيل إلى خصائص وعوالم الذات التي تجمع بين أزمات تُحاول النفس مواجهتها، حتى في حالات العجز وعدم القدرة.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 222.

[2] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص الســـردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص 79.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 48.

وتُضيف أيضًا قائلة" **تربعت فوق التراب الناعم، و رُحت أجرد الكرمة من العناقيد الذهبية، وأَرصفها في السلة، و يدا مرسال تَعملان مَعي و قد علقت عيناها بالدوالي المُجاورة**"[1]، نَعرف جيدًا بأنّ التراب والأرض يُمثلان موطن الإنسان ،فهو يرتبط به ارتباطًا وثيقًا؛ لأنّه مكان عيشه ومَصدر قوته ،لما يُمثله من أمان، والتربة الناعمة تدل على راحة الإنسان النفسية، وهي تَمثيل لما يراه الإنسان في محيطه وبيئته، في أصالته ، في درجات حُبه لمنطقته وتربته، هذا التعبير يَمنح النص الصِدق الفني والشُعور الجَمالي الناتج عن البوح والإقرار بعلاقة الإنسان بالأرض.

هذه الأوصَاف موجودة على مُستوى اللغة التي تُعتبركما قال عبد المالك مرتاض" **سَيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق من منظور تَصورنا على الأقل. وإذا سَلمنا بِسيادة هذه اللغة: فإنه علينا التسليم بِطفور لقطات من السرد موصُوفة، في لغة مرْصُوفة.**"[2] فهي أساس تقوم عليه وَوجود شذرات متنوعة من الوصف أمر يُساعد اللغة على اكتساب إمكانات دلالية تأثيرية؛ لأنَّ هذه الأشكال الوصفية تَمنح الأساليب التعبيرية طاقات لها من الإغراء والجذب ما ليس لغيرها.

[1] املي نصر الله ، طيور أيلول، ص 27.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط،1998، ص 254.

الفصل الثالث

التجريب السردي بين تيار الوعي والتداخل الأجناسي

المبحث الأول: تيار الوعي في رواية طيور أيلول.

1) مفهوم تيار الوعي.
2) مظاهر هذا التيار:
2-1 الوعي والشخصية (الكبت، الهذيان...).
2-2 الشخوص الروائية والأحلام.
2-3 المونولوج بأشكاله.
2-4 الوعي بموضوع الاغتراب: الاغتراب النفسي والاجتماعي وحلقات الوعي.

المبحث الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في نص طيور أيلول:

1) الأجناس الأدبية:

1-1 مفهوم الجنس.

1-2 مفهوم النوع.

2) ملامح التجنيس الأدبي ودوره في تحقيق التجريب:
2-1 الرواية.
2-2 الشعر .
2-3 السيرة الذاتية.
2-4 الأدب العجائبي.
2-5 أدب الرحلة.
2-6 القصة والحكاية.
2-7 فن الرسائل.

المبحث الأول: تيار الوعي في رواية طيور أيلول

تمهيد:

إنَّ النُّصوص الروائية تتطوّر وتَزدهر بفعل فلسفات مختلفة، وذِهنيات متنوعة، أو بمعنى آخر يتم هذا التغيير بفعل وَسائط نوعية تستعمل عن طريق مبدع يحاول ترسيخ آليات جديدة في نصه الإبداعي، ومن بين هذه الوسائل نذكر مَا **يُعرف بتيار الوعي**، باعتباره إحدى التقنيات القريبة من العالم السِيكولوجي، فهي أداة عاكسة لما تَحمله الذات البشرية من انكسارات وأحلام ومَكبوتات، فبعد أن كان الانسان يَحبس مشاعره في نفسه مدة طويلة، لم يلبث هذا الحال طويلاً، حتى جاء الفنان في مجال الإبداع الروائي والشعري ليفصح عن كل ما يجول في عُقول ونَفسيات الأشخاص، ومن ثمة أصبح كل فن يَسير وفق كل خط يعمل على الإفصاح عن الفجوات العالقة في ذوات الأفراد.

وكلّ هذا التنويع الناتج عن استخدام طرق نفسية في التعبير تَعود لحالات الفرد المتذبذبة، فالإنسان يعيش حالات متنوعة، حالات شُعورية تختلف، باختلاف المكان والزمان والأشخاص، وفي كلّ مرة يجد نفسه صامتًا لخوف أو قلق أو صدمة وقعت له أو يتوقعها، وكلّ هذا يجعله مُتقوقعا في إشكالات معقدة أو أمراض نفسية، ومع تنوع الفنون أصبح كل فرد يجد في عمل ما أو حرفة ما متنفسًا له، من مسرح أو رواية، أو شعر، أو رقص ، أو غيرها من الفنون التي تُبعد الغموض عن صاحبها وتكشف نقاط الغموض الموجودة في حياته.

وعلى سبيل المثال إذَا عُدنا إلى الأعمال الروائية الحديثة نرى هذا التوظيف -لأسلوب تيار الوعي -لِهدف تقديم الجوانب النفسية المظلمة والخفية، فالأديب يلجأ إلى استخدام هذه الطرق التعبيرية، أولاً من أجل: التعبير عما يجول في خواطره النفسية والعقلية، ثانيًا: من أجل إيصال صور جمالية إلى القارئ، ثالثا: جعل العمل الأدبي يتسم بالصدق الفني.

وبناءً على هذا أصبح كل محتوى تركيبي يَنهل من منابع ثرية، والعالم النفسي هو من هذه المَنابع،فكلّ السطور المكتوبة اليوم تتضمن هذا التعبير المَملوء بالقلق والشَغف وحُب التغيير والرغبة وهذه كلها مظاهر تكشف عن حالات من الوعي، اتجاه الحياة والمجتمع والعالم كله.

1- مفهوم تيار الوعي:

إنَّ تيار الوعي حتى و إن وضعنا له مُقدمات لابد من تعميق و تقريب فَحواه بالعودة إلى كُتب علم النفس التحليلي الذي جَاء به **سيغموند فرويد** والذي طّور مفاهيمه ووضح كلّ ما يتعلق بالنفس البشرية، فهذا الباحث حاول إظهار الكثير من الحالات و المُشكلات المتعلقة بالفرد محاولاً إيجاد حلول و طرق عِلاجية تُساعد الانسان في حياته اليومية، فتعرف على الأجزاء الباطنية (الأنا ، الأنا الأعلى، الهو ، الشُعور، اللاّشعور ، الرغبات ، الأحلام ، الهفوات ،زَلات القلم)، و كل الجوانب المظلمة التي ظلت تُشكل عقدًا للإنسان.

إنَّ " **مُصطلح " تيار الوعي " من المُصطلحات الخَداعة التي يستخدمها الكُتاب والنُقاد. إنه خداع لأنه يَظهر على أنه مُحدد، ومَع ذلك يستخدم على نحو متنوع وغامض كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات أخرى مثل " الرُومانتيكية " و " الرَمزية " و " السريالية " "**[1]. وهذا المعنى يُحيلنا إلى إشكالية تحديد المصطلح فهو وإن كان وَاضح الدلالة إلى أنّه من الصَعب تحديده، حتى وإن كانت أغلب التعريفات تُحدده على أنه ظاهر وبيّن، فهو مِثله مثل الكثير من المصطلحات، فمثلاً إذا قلنا الرَمزية أول ما يَرتسم لدينا هو الحضور القوي لمادة الرَّمز، لكن هذا ليس هو الصواب، بل هناك العديد من الفلسفات التي تختفي وَراء المفهوم الواحد.

و في توضيح آخر يُقال إنَّ " **أدب " تَيار الوعي "أدب سِيكولوجي، ولكنه ينبغي أن يدرس عند النقطة التي يَختلط فيها علم النفس بِعلم المعرفة العقلية "**[2]، وهذا واضح فكلمة الوعي تَحمل مدلولات تتعلق بالكثير من الجوانب النفسية حتى وإن اختلفت معها في بعض النقاط، فهي تُشير مثلاً إلى المعرفة، الانتباه، الوعي بالشيء ، كلّ هذه المفردات تقترب من الحُدود النفسية الداخلية، ومن ثمة هناك أدب يحمل في ثناياه ما يُسمى بتيار الوعي يمكن أن نطلق عليه تسمية الأدب السيكولوجي؛ لأنَّ هناك نقاط تداخل و تقاطع بينهما .

وَهذا التوظيف وهذا الاستخدام رَاجعان إلى خلفيات إذ " **لا شك أنَّ كُل مؤلفي " تيار الوعي " كانوا على مَعرفة ما بنظريات التحليل النفسي، وبنظرية الشخصية التي ظهرت من جَديد في القرن**

---

[1] همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

العشرين"[1]، فهذه الإحاطة الوَاسعة والإلمام الخاص بالمعارف السِيكولوجية سَاعدا على إظهار خبايا النفس، ومن ثمة كل قِراءة نفسية وكل عودة إلى الكتب النفسية أفادت المبدعين في تحليل تصرفات الشخصية وتوضيح الانطباعات الفردية، لأنَّ لكل تصرف مرجعية، ولكل فعل سببا أدى إلى ظهوره.

فتيار الوعي يُمكن تحديده باختصار على أنَّه، أُعتبر **" نمطًا سرديًا يتم بواسطته تقديم المحتوى النفسي والذهني للشخصية، وفق جُملة من التقنيات والأساليب الخاصة، مثل المُونولوج الداخلي"**[2]، فهو تكنيك يَستخدمه الكاتب لِتشخيص الحالات النفسية والذهنية، وذلك باستعمال طرق خاصة، كاللجوء إلى المُونولوج بأشكاله مثل المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، أو الجنوح إلى أسلوب التداعي الحُر ومناجاة النفس .

كل هذه الأشكال هي عوالم باطنية يتم تَرجمتها على شكل تَصرفات وسُلوكات، ويتم توظيفها في البناء الروائي لتجسيد مختلف الملامح النفسية التي تَصدر من الشخصية، ومن هنا يَجيء الإبداع معبرًا عن كل ما يعيشه الإنسان من صراعات دَاخلية وخارجية.

إذًا استجلاء معالم تيار الوعي وأشكاله يستدعي ضرورة التنقيب في الأساليب وتقنيات الحوار والأفكار المنسابة، إلى جانب التركيز على عنصر الشخصية بوصفها محورًا مركزيا في هذا النمط السردي.

أولاً: الشخصية:

هي كَائن يتفاعل داخل مَجموعة من الأبنية، إذ من خلالها تَبرز الأفعال والأدوار والسلوكات

وبهذا تُعد **الشخصية في النص السردي كيانًا مصنوعًا من الكلمات**[3]، فهي من بين أهم العناصر التي يَظهر على مستواها ما يُعرف بتيار الوعي و ذلك من خلال الأفعال والتصرفات الإرادية واللاّإرادية، الشُعورية واللاّشعورية،**" حيثُ تتوسل الشخصيات في التعبير ببعض تقنيات تيار الوعي ، من مثل مُناجاة النفس و التداعيات و الرُؤى، و حيث يتوسل المؤلف في الغالب بتقنية المونتاج أو التوليف**

[1] همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق ، ص 36.

[2] سليمة خليل، تيار الوعي (الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، مليلة، عدد 33، 2013، ص 70.

[3] ينظر: ثائر زين الدين، في دروب السـرد، دراسـات تطبيقية في القصـة والرواية، دار ليندا للطباعة والنشـر، سوريا، ط2، 2011، ص 62.

لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها "[1]، فكل شخصية تُعلن بكلامها على مُستويات مختلفة من عوالم النفس الظاهرة وغير الظاهرة ، و كل رُوائي يَعمد إلى توظيف بعض الشخصيات من أجل تحقيق بعض الأهداف، ربما لكشف رغبات الإنسان أو لتوضيح أمور يخجل الإنسان من الاعتراف بها، فكلّ تصرف نابع من ذات الشخصية ما هو إلاّ صَدى لرغبات نفسية تأثّر بها الإنسان في مرحلة من مراحل حياته، ففي بعض الأحيان تصدر عن الإنسان تصرفات غريبة، تُثير الحيرة والشك والارتباك.

فكل هذه المظاهر من تداعيات وهذيان ورُؤى تشكل نقاطًا فاصلة في حياة الإنسان وماهي إلاّ تفسير طبيعي لظروف الإنسان ومشكلاته، لأنَّ كل هذه الأمور تعد مكبوتات مستقرة في نفس الإنسان وعلاقة الكبت بالإنسان هي علاقة وطيدة ارتبطت به منذ أن تعلق الإنسان بأمور ووجد في الحقيقة أمورًا معاكسة لتوقعاته.

إنَّ الشخصية عالم حافل بالتوترات والصراعات والأزمات وهذا ما تُظهره العوالم الروائية والشعرية، فاليوم نحن نرى حجم التصدع في مختلف الفنون الأدبية، وهذا ما يتضح من خلال صراع الفرد مع ذاته، وهذا وارد بقوة في تصريحات الفرد وبوحه وانفعالاته ومختلف الأزمات النفسية.

وإذَا أردنا الكشف عن البشرية نَذهب إلى الأدب؛ لأنّه الأنسب فهو مَادة خِصبة يتم فيها عرض مجموعة من النماذج المختلفة، ولكلّ نموذج طبيعة خاصة ونفسية خاصة، وما يسمح باكتشاف هذه الأنواع هو العودة إلى مختلف الأعمال التي بإمكاننا أن نلاحظ من خلالها تلك الشوائب والعلل التي تظهر على مستوى كل شخصية.

فخير كاشف لهذه التفاعلات هو الفنون الأدبية بجميع أنواعها، فمثلاً إذا ذهبنا إلى الفن المسرحي ونظرنا في وجه الشخصية المجسِدة للدور نلاحظ تلك العلامات والإيحاءات التي يُمكن أن تُقرأ دون صعوبات، فنكشف بذلك الستار الذي يحجب النفس وأجزاءها، أما إذا عدنا إلى الشعر والرواية فهي أيضًا أنواع تعبيرية يتم فيها التنفيس عن خواطر وتصدعات ورواسب الذات.

وعلى هذا الأساس يُمكننا اعتبار **النواتج الإبداعية بِمثابة تجليات واشباعات رمزية للرغبات والتخييلات fantasies اللاشعورية** [2]، فالخطابات الأدبية في مُجملها قائمة على إشباع مجموعة من الرغبات والتخييلات المَكبوتة التي يتم التعبير عنها بلغة رمزية فيها التلميح أكثر من التصريح.

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص 39.

[2] ينظر: مارتن ليندار، الدراسة النفسية للأدب، تر: شاكر عبد الحميد، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، جدة، ط1، 1993، ص 40.

لقد حاول فرويد استنباط بعض التفسيرات الخاصة بالسلوك الإنساني، وتوضيح الظواهر التي تعتري النفس البشرية، وقد انطلق من الأدب مُركزًا على الشخصية بوصفها ذاتًا إنسانية تؤثر في العالم الخارجي وتتأثر به ومن ثم تتركز على مستوى النفس لتتشكل مشكلات وأزمات تسمى أمراضًا نفسية.

فمن خلال تحليله للفعل الإبداعي، استطاع أن **يستمد العديد من مقولاته ومُصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض العقد النفسية – مثلاً – بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة " أُوديب"، وعقدة " إلكترا " ...وغيرها** [1]، فكل هذه الاستنباطات والتفسيرات جاءت مُعتمدة على نصوص أدبية ونماذج مسرحية ،ورسومات عالمية ،وهذا لأنَّ الفنون وعاء يستوعب قدرًا كبيرًا من النزعات النفسية، والتفاعلات الذهنية، لتكون بعد ذلك محل اهتمام الباحثين في مجال علم النفس، فمثلاً إذا ذهبنا إلى الأدب و تاريخه في اليونان نكشف حجم الصراع الذي عاشته الشخصيات، فمثلاً عقدة أوديب أصبحت تستعمل رمزًا للدلالة على شخص معقد هو أوديب، ظل ضميره النفسي يعذبه سَنوات جراء قتل أبيه و بعدها زواجه من أمه و انجابه منها كلّ هذا جعل من أوديب شخصًا مريضًا نفسيًا تظهر عليه ملامح البؤس و الصراع و الكبت و غير ذلك.

هذه الأفكار والمعارف أثبتت بأنّ خير كاشف للأزمات النفسية و**الصِراعات الانفعالية والمَوضوعات أو " التيمات " الكامنة themes latent والتأثيرات التي تَحدث عند عتبة الوعي وأفكار الكاتب الخبيئة في نفسه** [2]، هو الأدب باعتباره مَادة ثرية وغنية يهتم بتوظيف شخصيات ينتج عنها تصرفات وسُلوكات شعورية وأخرى لا شعورية، مما يحتاج فعلاً إلى دِراسة وفَهمٍ وتَحليلٍ.

2- مظاهر هذا التيار:

2-1 الوعي والشخصية.

نُريد من خلال هذا العنوان مَعرفة بعض الخُصوصيات التي تقف عليها بعض الشخصيات وهذا من خلال البحث في صُوَر النفس وأجزائها، خصوصًا تلك النقاط التي تختفي وراء اللاّشعور، فالوقوف عند معرفة هذه الفواصل الدقيقة الكامنة في ذات الفرد يَجعلنا نتمكن من خلال الدراسة من إدراك فلسفة الشخصية الواعية وما يُحيط بها من صُور الحياة، ويكون من الضروري استدعاء بعض

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص 68.

[2] ينظر: مارتن ليندار، الدراسة النفسية للأدب، مرجع سابق، ص 39.

المؤشرات الدالة على وجود هذه العناصر التي تخفي في باطنها فكرًا وشعورًا، وقبل الإفصاح عن هذه المظاهر لابدّ أولاً من معرفة ما معنى اللاّشعور؟ وكيف نتعرف عليه؟

إنَّ الحياة النفسية تنقسم إلى ثنائية: أولها الشعور الذي يُعتبر شكلاً ظاهرًا نُدركه ونُحس به، واللاّشعور الذي يُعد صُورة عميقة تتسم بالغموض والإبهام، ويُنظر إلى اللاشعور بوصفه **تعبير عن منطقتين اثنتين لا يخرج عن حدودهما: أولاهما اللاشعور الشخصي ،واللاشعور الجمعي ، وهناك منطقة أخرى إضافية تسمى بما قبل الشعور وهو مستوى يكمن وراء الشعور مباشرة بحيث لا يشعر الفرد بما يستتر فيه في اللحظة الحاضرة ولكنه يستطيع أن يستحضر محتوياته إذا بذل جهدًا** [1] فالشخصية تَحمل وَجهين مختلفين، الوجه الأول هو ما يُظهره الشعور بشكل واضح من خلال ذكر المشاعر والأحاسيس، أما الوجه الثاني وهو الغامض وهو اللاّشعور، إذ يعدّ واقعًا تعيشه الذات لكن بطريقة خاصة، بحيث يختفي ولا يبرز إلاّ أنه يكون مصدرًا فاعلاً في تصرفات وسلوكات غريبة كالهفوات مثلاً التي تصدر عن دفع اللاّشعور لها، والتداعي الحُر الذي يعمل على إخراج كل ما تحمله النفس البشرية بأسلوب صريح.

إنَّ هذه الأشكال والأمراض النفسية، تدخل كلها ضمن دوائر اللاشعور، وهي من بين أصدق وسائل التعبير فمن خلالها نتعرف على حياة الإنسان غير الظاهرة اللاشعورية، وما يُعاني منه في ظل هذا السكوت وعدم الاعتراف.

ولرصد هذا الجانب العميق من الحياة النفسية، نذكر على سبيل المثال ما جاء على لسان شخصية **منى** في رواية (طيور أيلول):

تقول (**منى**):

" لقد أحببت كثيرا يا مرسال.

كان الحُب مَصدر قُوّتي التي تعجبك.

إنّ معاصر العنب تَعج بالحياة في فصل الخريف، ولكن للحب معصرة

دائمة في قلبي.

[1] ينظر: عبد العزيز جادو، الشـــعور واللاشـــعور عند فرويد وآدلر ويونج في ضـــوء علم النفس الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، د ت، ص85-86.

إنما كنا نختلف في أسلوب الحُب يا مرسال "[1]، يقترب هذا الكلام من الاعتراف، أو بالأحرى يمكن القول إنَّ الشكل الأقرب إلى هذا هو **التداعي الحُر**: من خلال استرسال الأفكار دون انقطاع، فهذه الكلمات فيها ترسيخ لشعور إنساني ظل مكبوتًا حتى وصل إلى نقطة كان لا بد فيها من الاعتراف بهذه الخوالج التي تعتري نفسيتها.

هنا نجد **منى** تتكلم بأسلوب صريح، ومَوضُوعها التي تعترف به هنا هو الحب، وما يدل على ذلك هو تكرار لفظة الحُب أكثر من مرة، للإعلان وتأكيد وجود هذا الحب في حياتها، تعيشه هي بشكل مختلف، وبشكل دائم، لدرجة أنه يضع بصماته في نفسها.

- إن علاقة **منى** بالحب راسخة بين ثنايا اللاّشعور، وحديثها هذا هو خاطرة تُعلن فيها عن نقاط تختفي في اللاشعور.
- هذا الاسترسال أو الاندفاع القوي نحو نقل هذه المشاعر القوية يوحي بوجود حالة كحالة تنويم مغناطيسي، يعمل على كشف الأسرار الفردية، التي تبقى غامضة في منطقة بعيدة عن الرؤية والظهور.

وفي مظهر آخر من مظاهر بروز هذا المعلم اللاّشعوري وجود مثل هذا المنطلق الدلالي:

تقول **مرسال:" أحُبه يا منى، أحُبه، انه يزرع أيامي بالأحلام الوردية. الأحلام فقط يا منى، فأنا لا أقدر على أن أحدثه، أو أبادله الكلام، أنت تعرفين قساوة أبي "**[2]، تَختفي وراء هذه الألفاظ معانٍ ودلالات من بينها: وُجود رغبة ترقد في اللاّشعور وهي تلك الرغبة المتمثلة في الحديث مع **رَاجي**،ومبادلته أطراف الحديث، هي تريد أن تحكي له وتخبره بمشاعرها اتجاهه، لكن الواقع المتأزم فرض عليها كبت مشاعرها، فأسوار القرية وعاداتها بالإضافة إلى قسوة الأب ورفضه مثل هذه السلوكات التي بوصفها غير أخلاقية، هنا تتعرض رغبة **مرسال** للكبت جراء الخوف من المشكلات وهذا يؤكد المعاناة التي ستتلقاها من المجتمع (خصوصًا أبيها).

إنَّ الإعلان عن الحب هو تصوير لصدق الشعور وما تحمله الذات، لكن يزول هذا الحب مع وجود مجتمع رافض للعلاقات ويبقى في اللاشعور، والفتاة تبحث عن وسيلة تلجأ إليها ليعرف الطرف الآخر هذا الشكل من الحب.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

ما يهم من خلال قراءة هذه السطور هو ذلك الإحساس عند **منى** التي تعكس اعترافاتها هذه مجموعة من المشكلات النفسية التي تشكلت بسبب وُجود رغبة غير مُتحققة، فهي كما نلاحظ في أغلب صفحات الرواية تهذي باسم راجي، وبحبه لدرجة الجنون، وعليه يمكننا التأكيد أنّ كلّ كبت هو ظهور لمشكلة نفسية، حتى وإن كانت هذه المشكلة النفسية لا تظهر بصورة مباشرة، إلا أنّها تتجسد في أشكال التعبير: من تداعيات ومناجاة نفسية، وهذيان بسبب تعرضها للكبت.

ونكتشف في هذا النص الروائي عناصر تتعلق بالحياة النفسية وهي: الهو، الأنا، الأنا الأعلى، فالأنا الأعلى هو ما يتم تجسيده في صورة الأب وقسوته، ومعارضته لكل فعل لا يتماشى والأخلاق، أما الهو فهو تلك الرغبة في الالتقاء براجي والحديث معه عن المشاعر التي تفيض منها نحوه، وبهذا **"تُعبّر قوة الهو عن الغاية الحقيقية لحياة الكائن العضوي. وتنحصر هذه الغاية في إشباع حاجاته الفطرية"[1]**، وكل نفس تخضع إلى ثلاثية هذه العناصر وما يوجد فيها من تعارضات تفرضها الحياة وطبيعة المجتمع، والحديث عن الهو هو كلام يعبر عن قوة كامنة في الفرد تدفعه نحو تحقيق غاياته وحاجاته المختلفة.

لكن سرعان ما تصطدم هذه الحقيقة الكامنة في الرغبة، بالواقع الذي يقف أمامها جدارًا يمنع من استمرارية الحلم نحو تحقيق الهدف، وهذا ما هو واضح عند كل شخصية، فالرغبات كثيرة وإن تحققت واحدة فإن هنالك الكثير من الرغبات التى تبقى حبيسة في النفس، لتشغل بذلك الذهن بين محاولة التحقيق والخوف.

نستطيع أيضًا أن نضيف أشكالاً أخرى من التعبير لكشف بعض المجاهيل المتعلقة بالنفس و ما فيها من عوالم كثيفة، فمثلا تقدم الروائية هنا في هذا القول:

" كلنا نعيش في هرب دائم.واذَا حاول الانسان أن يعد سبل هربه يقف مشلول الحركة، خائر التفكير.

نهرب من الفراغ ونحتمي بالعمل، ونهرب من العمل إلى المتعة.وحين يطاردنا الحر في الصيف نغرق في لجة الأمواج.

[1] فرويد سيغموند، الموجز في التحليل النفسي، تقديم عثمان نجاتى، تر: سامى محمود على و آخرون، هيئة الكتاب، د بلد، د ط، 2000، ص 29.

وبعض الناس ينجحون في الهرب، فيدعون ذلك سعادة". [1] هذه مجموعة من الأفكار المُسترسلة الدّالة على حجم الوعي والنضـج، ومدى معرفتها لعلاقات الإنسـان بنفسـه وواقعه ومجتمعه، فهي عبّرت عن واقع الفرد الذي يُحاول دومًا تجنب الواقع والهروب منه، لأسـباب: ربما الخوف من خيبات الأمل، أو الحزن، أو المشاكل التي قد تواجهه أو ربما الشعور بعدم الرضا.

وفي نفس السياق تواصل طرح هذه الفكرة قائلة: **"لقد خلق الإنسان كلّ شيء استجابة لرغبة الهرب في نفسه.الهرب من الفكرة التي تطارده عبر العصور، تطالعه في التراب، في نعيق البوم، في أنفاس المقابر"**[2]، فالهرب إذًا فكرة أو حالة تلازم الإنسان، لضعف في ذاته، فالإنسان خُلِق ضعيفًا. إنّ هذا البناء كما نلاحظ أسهم في إثراء المعنى وتقويته، وذلك لاحتوائه على صُوَر عميقة الدلالة تساعد على تعزيز الوعي وتمكين الفرد من فهم حالات الإنسان المختلفة.

1-1-2 الكبت:

يُعد وسيلة تمكننا أيضًا من معرفة امتدادات الوعي، فظاهرة الكبت مثلاً تحمل في أبعادها أوجها متعددة للصراع، والتعارض، بمعنى وُجود نزاع داخلي يتولد عنه البحث عن تحقيق جملة من الأهداف والرغبات، وفي هذه النقطة بالذات تُثار أمامنا مجموعة من الأسئلة تثير نقاشًا حول أسباب ودوافع الكبت وكيف تظهر أفكار الفرد ووعيه من خلال كلامه.

إنَّ دراسة الحياة البشرية هي دِراسة معقدة، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بما يجري في الحياة النفسية من ظواهر متنوعة، تتطلب بحثًا عميقًا نتمكن من خلاله من معرفة ما يوجد فيها من جزئيات، فالفرد كما نعرف يحتكم إلى مجتمع ذي طبيعة وتقاليد وأخلاق، وفي ظل هذا المجتمع تحدث صراعات وأزمات أحيانا يبوح بها الفرد، وأحيانا يجعل لها مكانًا في نفسه تسكن فيه وتفعل فعلها.

و بهذا يجيء الكبت متجسدًا في نص إميلي نصر الله، نتيجة تحققت **عن صِراع الأنا و مشتقات هذه الدوافع الغريزية التي ظلت في المؤخرة**[3]، إذ إنّ النفس فيها أجزاء و عناصر حاضرة عند كل الأفراد (الأنا ، الهو ، الأنا الأعلى) و دومًا تتعارض تلك الأهواء و الرغبات و الشعور و الأحاسيس (الهو) مع مسلمات و قواعد ثابتة لا يستطيع أي فرد أن يمسها كالدين والعادات وتقاليد المجتمع وحرية الرأي، فأي شكل من أشكال المساس بها يعد تمردًا، وعليه يبقى الفرد صامتًا، لا يستطيع أن يبوح

[1] املي نصر، طيور أيلول، ص 178.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] ينظر: فرويد سيغموند، الموجز في التحليل النفسي، مرجع سابق، ص 142.

بهذه الأشياء؛ لأنّ التصريح بها يَخلق مشكلات و صراعات مع المجتمع، وهنا يلجأ هذا الأخير إلى كبتها و تحقيقها على مُستويات مختلفة "الحلم، الهذيان، الهفوات"، وعليه فإنَّ البحث في الكبت يدفعنا إلى البحث في مظاهره و مستلزماته.

ومن هنا يبدأ النزاع " **فتتصارع الذات مع ما ينبغي أن يكون لتستكين في الأخير إلى واقع الكبت الذي أصبح في نظر هذه الذات عبارة عن ملجأ تحقق فيه نزواتها ورغباتها تجاه حيز العالم الشعوري مما يترتب عنه مشاعر عدوانية ضد كلّ ما هو خارج الذات**"[1]، وهذا واقع لا مفر منه إذ لابدّ منه، فالكبت موجود، والصراع أيضًا مَوجود ولحل هذا الصراع لابد من أن تبقى على مستوى النفس، فالذات غالبا ما تحاول البوح، وتتجاوز الآلآم، بالإعلان أو التعبير المباشر، لكن الواقع يحول دون ذلك خوفًا من النتائج.

وتتضح أمثلة الصراع من خلال هذا الملمح الدلالي، الذي تقول فيه الكاتبة:

" **كانت آفاق القرية تَحد أحلامي وأفكاري، وتَقاليدها القاسية تضرب أسوارًا منيعة حول أفعالي، فأسيرُ كما يشاؤون، وأفعل ما يريدون** " [2]، هذا البوح فيه اعتراف بوجود صِراع بسبب تلك القيود المفروضة من القرية نفسها، فكلّ العادات والتقاليد المكرسة هناك لا تتماشى مع رغباتها، فهي مثل الأسوار الشائكة التي تعمل على كبح التصرفات والسلوكات، ومن ثمة يعمل هذا المثال على عكس الحياة النفسية و أوجه الصراع فيها، من خلال تقاطع الأحلام والأفكار مع التقاليد، ونشأة النزاع الداخلي الذي يجعل الفرد صامتًا، خاضعًا لظروف الحياة.

والمعجم الدلالي (**آفاق القرية، تحدُّ، القاسية، تضرب، أسير**) يقف عند تشخيص معالم الوعي وإظهاره بشكل واضح، إذ يتبيّن مدى إدراك الشخصية بنتائج الخضوع لعادات وتقاليد القرية، ففي هذه الكلمات: القاسية، مَنيعة، كما يشاؤون، يُريدون، احتواء لمجموعة من المكبوتات، فهي عُنصر من عناصر الكشف داخل المتن الروائي.

إنَّ هذه الألفاظ أمثلة تحمل في ثناياها الأحلام والأفكار التي يريد الفرد بلوغها، ولكن هناك دومًا حواجز تَحول دون تحقق ذلك، وحواجز هذه الأحلام ما يوجد في هذه القرية من فكر تقليدي يتعارض وتحقيق الطموحات، لدرجة أن تفرض على الأفراد السير وفق ما تُمليه القواعد الصارمة دون رَفض أو تمرد عنها.

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء، القاهرة، ط3، 1989، ص 177.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 21.

وجَمالية الشُّعور، والإحساس بواقع القرية يتجسد هنا في كيفية بناء العلاقات النفسية، وبث الوقائع السيكولوجية المَوجودة في (طيور أيلول)، تقول **منى** بعد عودتها إلى القرية متحسرة على حالها **"وهكذا احتضنتنا القرية حفنة من السنوات، فلما انحنينا نقبل جدرانها قبلات الوداع، طوت أسماءنا في سجلاتها القديمة، ووسمت قلوبنا بمياسم نارية كالتي كانت تستخدمها الداية أم منصور لشفاء الأمراض المستعصية عند أطفال القرية ونسائها "**.[1] صور الخيبة والخذلان ومَلامح الحزن والتعب ظاهرة في تعبيرها للدلالة على وُجود مشاعر مؤلمة ومُوجعة أرهقتها إلى حد الاعتراف والبوح بهذا التعب الناتج عن رفض القرية لها، فهذا هو حال المهاجر الذي يُصاب بالصدمة بعد العودة، إذ يلقى صُورَة جديدة واستقبالاً غريبًا ونفورًا حادًّا، هنا تزداد أوجاعه النفسية، إذ يصبح فردًا حساسًا مدركًا لغرابة الأشياء واختلافها، فالقرية تطوي الأسماء وتتركهم بعيدًا عنها؛ لأنَّ الوطن الذي تتركه رغبة منك لن يرحب بك متى شئت.

ومن ثمة يَكون استعمال اللغة على هذا النمط بِمثابة مؤشر مثالي لما يَجول في وجدان الكاتب وهو ما يُعطي عَلاقات ضمنية توطد العلاقة بين ايقاع النفس ومَنطوق الكلمة، أو بين استعمال اللغة كرمز، والتفاعل معها بانفعال[2]، فاللغة تَعمل على إظهار بيانات النفس المُثيرة للجدل، من خلال تراكيبها وحُروفها التي تدل في عمومها على هموم وانفعالات الذات، وهذا ما يجعل الكلمة وَسيلة صَادقة لتعرية الذات، حتى وإن كانت اللغة موظفة بطريقة رَمزية إلاّ أنّ التفاعل مع النفس يتجسد بوضوح من خلالها.

2-1-2 **الهذيان**:

يُعد حالة غير عادية، من خلال ما ينتجه الفرد من كلمات يَغيب فيها الوعي، ففي بعض الأحيان نجد أشخاصا مثلاً يُطلقون ألفاظًا غريبة، ينتابنا اتجاهها الشك والحيرة، ولكن هو في الحقيقة **" اعتقاد مرضي في وقائع غير حقيقية أو في تصورات خيالية لا أساس لها من الواقع "**[3]، فَهو نتاج أحداث لا أساس لها من الصحة، فَهي واردة من عالم اللاّشعور، إذ يذهب صاحبها في عالم جديد يرى فيه أمورًا غير موجودة أساسًا وعليه تصبح الألفاظ وسيلته لإطلاق العنان لحالته هذه.

ويُعد الهذيان مستوى من مستويات التّعبير غير الوَاعية، لا يعرف فيها الإنسان ماذا يقول ولا حتى ماذا يريد أن يقول **" فالهذيان ينتمي أولاً، إلى تلك الفئة من الأمراض التي لا تأثير مباشرًا لها على**

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص19.

[2] ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي، مرجع سابق، ص 108.

[3] فرويد سيغموند، الموجز في التحليل النفسي، مرجع سابق، ص165.

البدن والتي لا تتظاهر إلا بأعراض نفسية"[1]، فهو غير واضح، بمعنى لا يُحدث مُشكلات على مستوى الجسم، بل كلّ ما في الأمر هو ظهوره عن طريق أعراض نفسية.

ومثالنا ما جاء في الرواية:" كنتُ أرسم له صُورة بين الصُور الكَثيرة المَرصوفة في خَيالي، حتى بات هذا الرسم الوهمي هواية اجتهدت في إتقانها لأفرغ إليها كلما ضاقت أنفاسي، ومَات الامل الأخضر في عيني"[2]، هذا الوَهم والخيال نابعان من مشاعر عاشتها، وهي تبوح بها لتعترف بِصدق حبها، ودرجة تعلقها بهذا الحبيب، هذا نوع من الهذيان الذي يُترجم الاحساسات الواعية إلى تصرفات غريبة وتعبيرات غير مألوفة.

فهذه الصُورَ الموجودة على مُستوى الخيال ترسخ بدرجة عالية مستوى من مستويات الهَذيان، الذي يكمن في طريقة الاعتراف دُون مبالاة أو خوف، حتى إنَّ قولها هذا انعكاس لمظاهر التعبير عن مواقف من العشق، لدرجة هذيانها بصور من مصادر وهمية لا أساس لها من الحقيقة، تقترب كل كلماتها لتبوح بنوع من الجنون الفكري الذي تريد أن تعترف بوجود صورة لعشيقها، بمعنى أنها ترسم له صورًا في خيالها، وكل هذه الرُّسومات بالنسبة إليها مَصدر أمل وقوة تلجأ إليها كلما ضاقت بها سبل الحياة.

إنَّ هذه الصور غائبة تمامًا عن كل وجود واقعي، وتعبيرها هذا ما هو إلاّ ضَربٌ يتنافى مع كل حقيقة موجودة، وعليه فالهذيان هو إحالة مُباشرة إلى الخروج عن اليقين والمعرفة الصحيحة والدخول في عالم الأوهام، وبحثنا فيه جاء لغرض الإفصاح عن بعض النقاط التي تقترب من مقاطع الحياة النفسية؛ لأنَّ كل تفكير وتخمين هو انعكاس لمشاغل الذات، حتى وإن كان في ذلك ابتعاد عن الواقع.

هذهِ المعالم النفسية تجسد فكرًا جماليًا، من خلال عرض صُور وحالات نابعة من الذات الفردية سواءً كان ذلك كبتا أو حلمًا أو شكلاً من أشكال الهذيان، حتى إنَّ أصدق الكلمات هي ما تبوح به النفس في غياب وعيها لتفصح بذلك عن رواسب عميقة تعيش على مستوى كل حياة شخصية في هذا الوضع.

[1] فرويد سيغموند، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص50.
[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 34.

2-2 الشخوص الروائية والأحلام.

يُشكل الحلم دَاخل رواية إميلي نصر الله معلمًا من معالم الحياة النفسية، فلا يُوجد فرد طبيعي يعيش دون أحلام ، فكل فرد يعيش حياة منقسمة إلى شطرين النهار يكون فيه يقظًا فطنًا لما حوله، أما في رِحلة نومه فيغوص في عالم الأحلام، وانطلاقًا من هذا المبدأ حاول فرويد تقديم بعض التحليلات والتفسيرات لكشف مختلف الرواسب العالقة في النفس بحيث **كان اهتمامه منصبًا -في الدرجة الأولى – على تفسير الأحلام و اعتبارها النافذة التي يُطل منها اللاشعور ، و باعتبارها الطريقة التي تُعبر بها الشخصية عن ذاتها ، و تلتف حول قوانين الكبت و المنع الاجتماعيين** [1] ، فالجانب اللاّشعوري يحمل متناقضات تعيشها النفس، وهي تَختلف من شخص إلى آخر، لكن يبقى الحلم في هذا العمل الروائي ظاهرة تتشكل عند كل شخصية لتعكس بذلك رَغبات وطموحات تريدها أن تتحقق،فالحلم خير وسيلة لكشف مكنونات الذات و تحقيقها.

إنَّ رواية (طيور أيلول) ومن خلال مقاطعها، تبرز ملامح الحلم وذلك من خلال ما تعيشه الشخصيات من آلالام وصِراعات كقولها:

" واقتربت مِنها ذات صبيحة، أروي لها حلمًا غريبًا: كنت واقفة قُرب نهر، أتأمل مياهه الدافئة والمُروج المنبسطة على ضفتيه، وأعيش لحظات نشوة لا يعرفها الواقع"[2]، هذا البوح الناتج عن الأحلام هو انعكاس لِرغبة مكبوتة، تتمثل في حب التغيير، تغيير الواقع، ورفض صور الحياة المألوفة في القرية، **فمنى** دون وعي منها وجدت في مداعبة الحلم سبيلاً لتحقيق المتعة والراحة النفسية التي كانت تبحث عنها في واقعها ولم تجدها.

وهذا يعد انتقالاً من الحياة الواقعية المؤلمة التي ترسخ كلّ القيود والحواجز إلى الحياة الحافلة بالفرح التي تتجسد بأشكالها على مستوى الحلم، إنَّ الذات البشرية تعيش مشكلات مختلفة من بينها المشكلات النفسية كالمكبوتات والهفوات والزلات، وكلّها علل تتراكم وتتضخم لتبقى نقطة من نقاط حياة الشخصية.

إنَّ هذا المقطع الدلالي يُوضح بشدة ما تعيشه الشخوص في حياتها من قلق وألم وجروح قارة على مستوى النفس، وهذا الحلم تَشخيص لمعاناة الإنسان اتجاه ماضيه وحاضره ومستقبله، ومن جهة ثانية هو تنفيس للنفس حتى وإن كان وقته وجيزًا.

---

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 67.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 102.

وبالعودة إلى الحُلم نجده يقوم على مَجموعة من الصُوَر والرُموز المستخرجة من الطبيعة ذاتها (المروج، المياه ...)، هذهِ الفُسحات تعمل على نقل الفرد من دوائر القلق والكآبة والحزن إلى مركز الفرح والسعادة والتفاؤل، والصورة المهمة هنا هي تلك الحياة المملوءة بالحلم، إذ تتشكل فلسفة الحياة لتظهر صورًا من المعاناة وعدم تحقيق الرغبات وإبراز المكبوتات.

وعليه نقول إنَّ هذا الشكل غير الشعوري يخدم الإنسان أولاً، ونص الرواية ثانياً على مستوى الكثير من المحطات، وبهذا تكون " **الأحلام وَظيفتها تَحقيق الرغبات والشَهوات**"[1]، فعملها كعمل باقي الأدوات النفسية التي تعمل على جَعل نفسية الإنسان مُرتاحة، ومنها البوح اللاإرادي، والحُلم أيضًا يعمل العمل نَفسه، فهو يُزيل مشكلات النفس ويُترجمها إلى أفعال غير واعية يحس صاحبها بالراحة والطمأنينة.

والحُلم طريقة نلاحظ من خلالها رَغبات النفس وطموحاتها وعليه " **يُمكن أنْ نعتبر الأحلام خير وَسائل البحث التي يُمكن أنْ نأمن إليها في الكشف عن عمليات النفس العميقة** "[2]، فهي الكاشف الحقيقي لأسرار النفس، وإذا أرَدنا معرفة كل جُزء من أجزاء الذات وَجب العودة إلى هذا الجانب من الحياة، فمثلا تُضيف **منى** في قولها:" **وفَجأة نبت لِي جناحان، فَرحت أطير وأعلو، والنشوة العارمة ترتفع في صدري. ثُم اذا بي أهوي الى عالم اليقظة**"[3]، إذا بَحثنا في دلالة هذا التعبير، أمكننا أن نفسره بأنه تَصريح دون وعي بوجود قيود ومن ثمة كانت الأجنحة في المنام وسيلة لتحقيق تلك الرغبة في الهرب أو الحُرية، وعندما نواصل القراءة و نحاول ملء الفجوات ندرك أنّ في هذا التحليق والطيران؛ (أي في هجرتها هذه كما تقصد) تحقيقًا لأحلامها، وتفريجًا عن همومها، وحلولاً لمشكلاتها و انقضاءً لمتاعبها.

إنَّ كل حُلم ما هو إلاّ ترجمة غير واعية لتصدع الذات، وكل مُحاولة نطمح فيها إلى معرفة ما جاء به الحلم، ما هي إلاّ محاولة لمعرفة ما تريده الذات، وفي كل مرة نرى فيها الحلم، نذهب بسرعة مُحاولين معرفة معناه، والمَقصد منه؛ لأننا مُدركون تمامًا أنه حقيقة لابدّ من معرفتها، فهو شيء نعيشه في الحياة الثانية لتجسيد رغبات الحياة الأولى (الواقع).

إنَّ تتبع ما ذكر في الرواية يَجعلنا نُحس بحجم الكبت الذي تَعيشه كلّ شخصية من الشخصيات ، **فمنى** تعيش في عالم مُقيد، و**مرسال** هي فتاة جُرحت جراء هجرة راجي عشيقها، أما نساء القرية فلكلّ

[1] فرويد سيغموند، ما فوق مبدأ اللذة، تر: إسحق رمزي، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1952، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 102.

واحدة أسرارها عالمها الخاص الذي تعاني فيه بصمت، إنّ هذا القلق هو نتاج خوف تعيشه شخصيات الرواية ، والخوف يُعد مظهرًا من مظاهر تَرسب الأحلام، فالخوف من عدم تحقيق أفعال على مستوى الواقع يَدفع بالشخصيات إلى تحقيقها في الأحلام، وهذا أمر لا يخفى ، ففي كل حُلم هدف وصُورَة يريد فيها الفرد تحقيق رَغبته ، تقول **مرسال** مثلاً:**" رَاجي سَيهجر القرية .سيهجرني يا منى، وابقى أتلمس الجدران التي بنيتها بأحلامي، وأحيا في هيكل الوَهم و الخيال "[1]، فمرسال** تُريد أن تكون على علاقة براجي تنتهي بالزواج منه ،و تطمح إلى أن تكون فردًا من عائلته ، لكن موضوع هجرة **راجي** غيّر مجرى الأحداث و حوّلها إلى إطار سلبي، إذ نجد هنا شخصًا يعاني وفي المقابل شخصا لا يُبالي بهذه المعاناة، بل تركيزه كله يتمحور حول الهجرة والبحث عن حياة أفضل .

في هذه السطور بُكائية على الأطلال، من خلال قولها أتلمس الجدران، جرَاء فقدان الحبيب الذي سَيسير نحو المجهول، تاركًا وراءه فتاة تجمع أحلامها الملتصقة بالجدران متذكرة حياة عاشتها وبنتها على حُب نتيجته الزوال والانتهاء.

إنَّ وراء كل حزن، تفعيلاً للطاقات الخيالية؛ فبواسطتها تَنشأ الصُور والذكريات، ومن ثم تتشكل المخاوف والقلق، ويبدأ الإنسان رحلته نحو البحث عن إجابات، وهذه الإجابات سَيكون لها مكان تسكنه وتستقر فيه، هذا المكان هو النفس البشرية.

بالاستناد إلى ما تقدّم يُمكن ربط الحلم بالمخاوف التي تَزداد وتكثر، فالفرد يَجد نفسه -وهو لا يشعر بذلك -في متاهات الحلم يُحاول أن يخرج بصمته وسكوته، نحو رفض الواقع ورفع التحدي لتحقيق المراد، وصولاً إلى المُبتغى، ومن ثمة يتحدد الحلم عند الرجوع إلى مَصادر الخوف نفسها، إنّ التعرف على الخوف، ومَواطنه يكون من خلال تَحديده، إذ يُعرّف على أنه: **" حَالة يبعث إليها أنْ يُصادف المرء خطرًا واقعيًا "[2]**، بمعنى وُجود مشكلة تتسبب في خلق نوع من الخوف.

وَتتمظهر صُور الخوف هذه مثلاً في قولها: **"عانقتني مرسال، وضغطت يدي بيديها، فسرت اليّ رعشة باردة يشوبها القلق والخوف. ولبثت واقفة امامي.**

[1] املي نصرالله، طيور أيلول، ص53.

[2] فرويد سيغموند، ما فوق مبدأ اللذة، مرجع سابق، ص 32.

وهبّت علينا من النافذة نسمات باردة ، تحمل عويل النسوة."[1] هذه الاحساسات المَوجودة انتقلت من **مرسال** إلى **منى**، لتستجيب لها من خلال مُساندتها شُعوريًا، فهذا الضغط هو وَليد بُركان خامد هو وَعي **منى** بأنَّ هناك قلقًا وغضباً وخوفًا.

وَتحديد خُصوصية تيار الوعي تكون أيضًا من خلال الانطلاق من الأفكار والأسَاليب والصُور المتنوعة التي يتم عرضها في مُستويات الكلام التي تظهر عبّر التداعي الحُر والمناجاة النفسية، فكيف استخدمت الروائية هذه الأساليب التعبيرية، ولأجل ماذا؟ **هل** لبناء خُصوصية سردية أم لِتطوير البنى الأسلوبية من خلال الاعتماد على الأحاسيس والمشاعر والوجدان والذات كلها.

2-2-1التداعي الحر:

إنَّ المُتتبع لأسلوب السرد، لغة وأسلوبًا يجد أنّ نص إميلي نصر الله مَشحون بألوان التعبير والتحليل النفسي، لإظهار نقاط لا شعورية، كما جاء في الأشكال التالية:

إذ تعبر **منى** قائلة:

" لماذا تَمتد الأفكار والأحاسيس عبر وَاقعها، فلا تنتهي في مكان حدوثها وزمانه؟

لماذا يَحمل الانسان هذا الكابوس على ظهره، ويروح يقطع السُبل الوعرة، يسبح في عرق الإرهاق، في بخار الكلل، ويمشي؟

لماذا؟ "[2]

كشفت الروائية في هذا المقطع عن مَجموعة من الأحاسيس والمَشاعر التي يضيق صَدر **منى** بها قائلة إنَّ الأيام تَمضي وتسير والأزمة تكمن في كومة الأفكار التي تُرافق الفرد في كل حياته، ربما التذكر والعودة بالأحداث إلى الماضي هو ما يجعل الشخص يُحس بمثل هذا الشعور وكأنه كابوس يرافقه في الليل، هذا التداعي هو تداعٍ حر لذكريات مَضت، يتم فيها أولاً الرجوع بالأحداث إلى الخلف ومن ثم وصف هذه المظاهر والأحداث وتقديمها وفق تصوير فني.

لقد شكّل هذا المقتطف انعكاسًا لذاكرة **منى**، من خلال الانتقال بين مُجريات الواقع والخيال تَحكي واقعًا وتجربة، تَرصد الواقع الذي تترتب عنه المعاناة، والعجز اتجاه سبل الحياة، وترصد

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص48-49.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

أيضًا الآفاق من خلال شحن مفرداتها برؤى تتساءَل فيها عن طبيعة هذا الشعور وإلى ماذا يفضي؟ هل سينتهي أم سيعيش في وجدانها ليواكب مسارها وتحولاتها إلى آخر حياتها.

فالإنسان عاجز عندما يبقى محصورًا بين صور الماضي وذكرياته، والحاضر ورهانه، والمُستقبل وما هو مَجهول فيه، ويمكن تحديد هذا الشُعور بالقول إنّه نِتاج حلقات من الصُوَر الموجودة في الذاكرة وكل ظاهرة من ظواهر **التداعي أو التذكر تُحددها وجدانات الفرد واتجاهاته وَحالته النفسية؛ أي أنَّ هذه الحالات النفسية الدّاخلية وهذه الاتجاهات هي التي تُحدد استجابات الفرد**[1]، فهذا الشكل من التداعي والانسياب للوجدان والعواطف هو تَحديد لمكامن وصُوَر وأجزاء النفس، فالفواصل الشعورية الداخلية هي التي تَجعل الشخصية تُعبر وتتكلم وتستجيب لدوافع وحواجز غير ظاهرة للعلن.

وفي سياق مشابه تقول **منى**:

" لمْ تفرحني الجائزة ولا أغراني النَجاح.

وَددت لو أنام بين ذِراعين تحنوان علي، لو أعود إلى لَحظة من لحظات الطُفولة استشعر الدفء والاستكانة في حُضن أمي، أو أسير فَوق التراب الدافئ في الحقل المُجاور لبيتنا

تمنّيت لو ينفتح باب غرفتي ويدخل منه فارس أحلامي، فأرتمي بين ذراعيه، أبدّد قلقي ومخاوفي."[2]، لقد تخللت الرواية هذه المعالم لتمثل انسيابًا لأفكار متمثلة في:

- عدم تذوق حَلاوة الحياة لدرجة عَدم الإحساس بطعم النجاح.
- الرغبة في العودة إلى ذكريات الماضي، والحياة التي عاشتها في الطفولة.
- الحاضر وما فيه من نَجاحات لم يعد يهمها، ولم يَعد ينفع في ظل غياب حنان الأم، وحُب الوطن، وصُور الطفولة.
- هذا التَصريح هو عِلاج لذاتها وشخصيتها المُحطمة التي تعاني في صمت.
- هذه الأفكار خامدة غير ظاهرة بقيت مَركونة بين ذكريات الماضي وبالضبط في محطات الطفولة ومع تراكمها واصطدام الفرد بوقائع صادمة يُصبح البوح بها ضرورة حتمية.
- هذا التداعي له مُثير وهو الغربة التي تَعود بها مباشرة إلى الماضي والحياة القديمة.

[1] ينظر: فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990، ص 103.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 230.

- في هذا الشكل تفريغٌ للعواطف السلبية وتطهيرٌ لها والعمل على التخفيف من قلق الاغتراب وَعجز الشخصية.
- هذا الاندفاع نَحو إطلاق العنان للأفكار يُمثل استجابة لصُور الذاكرة باعتبارها مثيرًا يجعلها تعود إلى محطات طوتها الأيام، فالجائزة التي أخذتها بين أهلها وصديقاتها هي ذات طعم ولون مختلف و**"على هذا الأساس تُعتبر استجابة التداعي لها جانبها التذكري"**[1]، وهذا مُؤكد فالانطلاق كان من عنصر الذاكرة مرورًا بالأحداث التي تعيشها في الحاضر.

انطلاقًا من هذه العينات والنماذج المَعروضة، نُدرك أنَّ:" **مُهمة الروائي فتح تلك الأبواب المُغلقة وَرصد ما يختلج في وعي الشخصية"**[2]، وهذا ما يُعطي العمل بعدًا جماليًا، من خلال إضفاء العنصر النفسي على جوانب اللغة لتأخذ شكلاً تحليليًا ورؤية اكتشافية لِما يُوجد في الشخصية من شُعور ولا شعور.

فالتداعي - وإن كان تقنية علاجية نفسية- ، فإنه عندما يتقاطع مع الأدب يُصبح:

- كشفًا للشخصية وإظهارًا لها.
- تأخذُ اللغة طابعًا له أكثر من دلالة: الأولى تتعلق بالسرد وجماليته، والثانية بالنفس ومُضمراتها.
- يُساعد التداعي الحر في الأدب على تفعيل جوانب التخييل من خلال المزج بين الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة لإضفاء نَوع من المسحة الإيحائية.
- يصبح التداعي الحر ذاكرة، وأسلوبًا، وحكاية شخصية لها جَوانبها الغامضة.

وقد عبّرت عن ذلك أيضًا، باستخدام نفس الأسلوب، قائلة:**" كان الحب الدرس الأول الذي فتحت عينيّ عليه، وسوف يبقى آخر رفيق لي الى اللحد.**

وَحين وَقفت أمام راجي، ليلة أمس، تلقيت الصَدمة التي يُخلفها انقطاع الحبل، ولكن الخيوط السحرية لاتزال مُتصلة بشرايين دمي"[3]، هذا البناء يضعنا أمام تلك الأفكار الحزينة التي تشخص صدمات الشخصية، فالدرس الذي أخذته **مرسال** من الحياة لم يكن سهلاً عليها، ومن ثمة وُجود هذا الحجم من الألم في قلبها أمر وارد واختفاؤه بين أجزاء ذاتها مَوجود تتجرع مرارته طويلاً.

[1] فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية، مرجع سابق، ص 103.

[2] سليمة خليل، تيار الوعي (الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة)، مرجع سابق، ص 66.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 239.

فهنا التداعي ظاهر في الجُزء الثاني من قولها: (**تلقيت الصدمة، ولكن الخيوط السحرية لا تزال متصلة بشرايين دمي**)، ففي الأول تُقر بوجود الأزمة، التي تُمثل نقطة سوداء لها، وفي الثاني تبقى مُتصلة بوهم الخيال الذي يرتبط براجي وذكرياته والحب الأول.

فالصدمة ووجودها جَعلاها تعبر عن ذلك الشعور الذي تكنه لراجي، قائلة بطريقة غير مباشرة: إنّ لراجي مكاناً في قلبها وبالضبط في شرايين الدم التي لا يمكن أن يعيش الفرد منقطعًا عنها، هذا التداعي حامل لتناقض فكري، ففي البداية تُعلن عن انفصال وانقطاع لكل علاقات الحب مع راجي وفي الأخير تُصرح بوجود ذلك العالم المتخيل الذي مازال يربطها به ويجعلها تتصل به، فهذا المحتوى التركيبي نحس به وكأنها تعيش بين عالمين عالم واقعي فيه صدمة، وعالم سحري فيه حُب وعشق.

إنَّ هذه الاستجابة التي تجعلها تقدم فكرًا وتصورًا وخيالاً، هي " **اسْتجابة الشَخص في تداعيه للمثير، الكلمات، باستجابات معينة ليس أمرًا عفوياً عابرًا، بل تَدل أو تُعبر عن حالة فكرية أو وجدانية ذاتية تتعلق بشخصية الفرد بكل مكوناته**"[1]، لذلك فَكلّ استجابة هي رَد فعل لصور على مستوى وجدان الشخصية، فكل الخلجات والتعبيرات وأشكال الاعتراف لها مَصدر قد يكون واضحًا مباشرًا أو عفويا عابرًا.

2-2-2 مناجاة النفس:

تُعدّ الحياة النفسية مجالاً واسعًا، لما فيها من جوانب الوعي وأشكاله (الشعورية واللاّشعورية)،(مستويات الكلام وما قبل الكلام)، الاضطرابات والانفعالات والهَواجس والكَوابيس والزلات والأحلام والهفوات وباقي الأشكال، وَمناجاة النفس هي واحدة من أهم تلك المُكونات التي تَصنع النفس وأجزاءها، وسنسعى إلى تحديد ملامح ظهورها، انطلاقا من لغة السرد، وعالم الشخصية تحديدًا، مع إظهار الخصوصية الجمالية التجريبية التي جاءت بناءً على توظيف هذا الأسلوب - مناجاة النفس -

- تقول **منى**:

" مَن أكون في نظرك؟ مَن أنا؟ امرأة، عَالة، مُصيبة،

لعنة الضُعف؟

[1] فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية، مرجع سابق، ص 97.

كنت أعرف انك تُحبني كثيرًا كثيرًا...ثم ماذا؟."[1]

هذه الجزئيات تَكشف عن وعي الروائية، التي اختارت هذا المستوى التعبيري المُكثف بدلالات حَاملة لأجزاء الذات، مع استخدام لغة قادرة على احتواء:

- مَجموعة من التساؤلات، التي تشكلت وتجمعت على مستوى الذهن.
- تضمن هذا الخطاب الجانب الانفعالي للدلالة على مُعطيات كامنة على مستوى فكرها.

جاءت هذه اللغة عرضًا للعواطف و الأحاسيس، فتكرار حرف من، و سُؤالها المتكرر عن كيانها ووجودها ، عكسَ مجموعة من العناصر الداخلية (رُبما احتقار الذات، أو نَظرة دونية تحس بها اتجاه نفسها – أي عدم الرضا – وَوجود نوع من الاعتراف) ؛ ففي بداية النص هناك تشكيك بحب أبيها لها و من ثم تعود للاعتراف بحقيقة وجود هذا الحب، وهذا الظن رَاجع ربما إلى وجود إحساس رَاودها نتيجة موقف حدث لها جعلها تقول أشياء وهمية، هذا الاعتراف هو سعي من **منى** نحو التغيير فهي عبّرت بصدق عن شُعور يختفي في نفسها، لتبحث من وراء ذلك عن إجابات لنفسها، عن إثبات لوجودها عن وُجود مكانة لها ، هذه المعاني جاءت للإحالة على رَواسب دفينة تَعود ربما ،لخجل الطفولة و نتيجة هذا الشعور كان الاختفاء وراء الأقنعة و الأوهام ، إذن هذه المناجاة هي بحث عن جواب ، هي انبعاث لشعور مُستقر على مستوى الفكر و الذهن).

ومن خلال هذا نفهم أنَّ هذا الأسلوب من المناجاة النفسية جاءَ في رواية (طيور أيلول) بوصفه **"تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتا."**[2] إذ عمل على استخراج واستنطاق ما يوجد في الذهن لكشف الخبايا، من اضطرابات وانفعالات، فمناجاة النفس هي أسلوب استدعته الضرورة أو الحالة للبوح بطريقة مباشرة عن ذلك الباب المغلق، الذي يصدنا عن معرفة ما يوجد في الذات من خبايا تُمكننا من الوصول إلى فهم الجوانب الداخلية.

وتُصور أيضًا شخصية **منى** بعض التفاصيل الغامضة، ففي قولها:" **أسئلة، وأسئلة، كانت تقض مضجعي، وأتمنى لو أخرجها فيمنعني، خجل الطفولة، وأتوارى وراء قناع وهمي، وأبقى أعيش في القلق، في دوامة من الحيرة والهروب"**[3] ، هذا القالب في بعض جزئياته يتقاطع مع

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص103-104.

[2] روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 74.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص،103/104.

الخاطرة،وكأنها مجموعة من الأفكار المنسابة، المُنبعثة، من رسالة ذهنية غامضة إلى رِسالة حسية واضحة لتأخذ بذلك شكلاً فنيًا، ومشروعاً له دلالته البعيدة التي تذهب بنا إلى النفاذ إلى أعماق النفس البشرية ومحاولة فهمها.

هذا الالتقاء والتواصل مع النفس باستخدام لغة وكأنّها شعرية تنبثق منها العواطف والمشاعر،يجعل من الروائية فنانة تُحسن تجريب آليات جديدة في التعبير، من خلال ربط السطور الذاتية الخيالية بسطور الواقع المعيش، ليكون بذلك كل سطر من سطور الإبداع الروائي إعلانًا وإفصاحًا لما في ذهن الشخصيات.

وترد أيضًا مُقتطفات أخرى تمثل صور المعاناة والأوجاع النفسية، كقولها:" **وشعرت بغصة تعض بصدري، وتتغلغل في حنايا نفسي، إن هذا الشعور يعاودني كلما لمحت الأوراق الصفراء تترنخ مغلوبة على أمرها، وتدوسها الاقدام.**

أهذا مصيرنا يوما؟ "[1]، هذا النموذج يَحمل في طياته بُذور التعبير المجازي، **" تَعض صدري "** للدلالة على تلك العاطفة القوية، الجياشة، الأوراق الصَفراء مَغلوبة على أمرها، فالأوراق لا تُغلب على أمرها فإما أن تَسقط أو تأخذ مجرى آخر هو الزوال، هذا التصوير الذي يأخذ بعدًا مجازيًا هو انعكاس لخوالج ذاتها المكسورة، المحطمة، اتجاه مصير لم تتوقعه، ولم تنتظره.

ففي قولها **" أهذا مَصيرنا يوما؟ "**، هو إدراك لِحجم المأساة التي تُعاني منها، إدراك واقع الغربة وشُعور تندثر فيه نفسها معلنّة عن صدمتها وخوفها وضياعها، وحتمية مآلها إلى ذلك المصير كان سبَبَها واقع مُر.

عندما يكون في الكلام عاطفة ووجدان نُحس وكأننا أمام مَقطوعات شعرية الهدف منها إيصال الخوالج النفسية والأحاسيس" **فتوصيل المشاعر يجعل من قالب مناجاة النفس قالبًا قريبًا من الشعر في خصائصه المُكثفة (الوجدان خاصة)."**[2] وهذا مُؤكد ومَفهوم، إذ إنَّ في كل مناجاة وجدانًا شعريًا وصورًا للأحاسيس والعواطف تَجعل الفرد يعبر عن ذاته وفق قالب شعري، ويُناجي خواطره ويعكس أصداء الانفعالات، فالفرد عندما يعيش لحظات تؤثر فيه يلجأ إلى القالب الشعري لمناجاة خواطره، والتأثير في سير الانفعالات وتحويلها كيفما يريد.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 23.

[2] الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص 65.

سنقف هنا عند هذه الاستدلالات التي تُعد عرضًا لمستويات كلامية، يتم فيها بث أشكال تعبيرية تمثل وعيًا لمكبوتات صَامدة وصامتة على مستوى النفس البشرية.

ففي قول **منى**:

" لماذا لا أعود إليها، وأضع حدا لهذه الغربة الدائمة، وهذه الوحدة التي تأكل أحشائي؟"[1] المناجاة جاءت هنا حَاملة لذهنية تفكر في سبل العودة إلى القرية، وكان الدافع وراء هذه الرغبة:

- مرارة الاغتراب والإحساس بوجع الوحدة.
- الإحساس بالعجز وعدم قدرتها على وضع حد لهذه الهجرة.

هي مستويات تعبيرية تتكلم فيها **منى** مع ذاتها، دون أن تُعلن عن هذه الخلفيات النفسية بصورة مباشرة، بل جاء الاعتراف بعد طُول غربتها، وتَراكم أوجاعها، وبعد أن أدركت وجود تحوّل سلبي في حياتها، كلّ هذا شكّل لَها صدمةً وعائقًا وهاجسًا نفسيًا، **إنَّ** في هذا الوجه من أوجه مناجاة النفس ندرك رَفضها ومحاولة انعتاقها من مُعاناة الوحدة التي تُدمرها وتجعلها مقيدة بين حنين الماضي وقلق الحاضر.

لقد جَاء استخدام هذه الوسائل التعبيرية من إميلي نصر الله لتمثيل أوجه الصِراع النفسي، ف" **حياة الفنان – كما يرى" ينغ" _لا يمكن إلاّ أن تكون مليئة بألوان الصراع؛ لأنَّ في داخله قوتين تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة و الرضاء و الاطمئنان في الحياة من جهة ، و شوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيدًا إلى حد أن يتغلب عن كل رغبة شخصية ،من جهة أخرى"**[2]، فإميلي نصر الله تتصارع بين ثنائيتين:

الأولى السعي إلى تشخيص صُورة **منى** الراغبة في العودة إلى القرية وأجوائها السعيدة التي تُحس فيها بالرضا والراحة والطمأنينة، أما الثانية فهي ذلك الدافع الذي يجعل الروائية تُبدع وتطور من ذاتها، وذلك في ظل الصراع، فكل نص إبداعي يقف وَراءه أزمات تتصارع بحثًا عن تحقيق نَوع من التوازن الفكري النفسي، بالإضافة إلى ذلك السعي إلى تعويض ذلك الجانب من الإهمال والنقص الذي عاشه الفرد وهو يصطدم بواقع يتعارض ورغباته.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 242.

[2] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، د ت، ص 38.

أيضًا في قولها:" **كيف يكون الإنسان دنسًا؟ كيف أكون أنا كذلك، ورُكبتاي تعانقان البلاط المثلج وقلبي ينفطر، يتعبد ببراءة، يطلب الارتفاع الى فوق، الى السماء؟"**[1] تمكنت إميلي نصر الله من خلال هذا البوح والاسترسال في عَرض الأجزاء المُمكنة والموجودة في النفس، فهي تُثير إشكالية هَامة، تُثبت من خلالها عِفتها ونقاءها، إذ تتعبد ببراءة لتسمو بأخلاقها وصِفاتها، لتحقق بهذا عمقا دلاليا يعزز الأسلوب ويبني العلاقات السردية بناءً يؤثر في القارئ.

ففي قولها (**كيف يكون الإنسان دنسًا**) فهي عبّرت بِجُرأة عن حيرة و قلق ينتابانها، وأسلوب أدبي إنشائي باستعمال المناجاة وفق قالب تَصويري تجنح فيه الى اعتماد المَلكات الخيالية ، والانطلاق من الواقع إلى الخيال، فعندما تقول رُكبتاي تعانقان ، قلبي ينفطر ، يطلب الارتفاع الى السماء، هنا نُدرك كيف تمكنت من إسناد الجانب الخيالي غير الممكن إلى ما هو حقيقي نحس به و نعرفه، وهذا التعبير له خلفيته و دَوافعه، فمن الناحية الأدبية نجد أنَّ" **رَغبة الفنان في الهروب من الواقع هي التي تَدفعه إلى الإبداع الفني من حيث إن هذا الهُروب من الواقع يَكون إلى عالم خيالي و من حيث إن الخيال عُنصر لازم في الإبداع الفني"**[2]، ففي الخيال تجد الروائية مكانًا، وحياةً تعبر من خلالهما بكلّ طلاقة عن جوانب تتعلّق بها، وهذا ما يَجعل التصوير يقترب أحيانًا إلى الواقع، ويبتعد أحيانًا أخرى من الذات إلى الخيال.

نضيف أيضًا قولها:" **هذه البيوت عاشت في قلبي، تَغذت من أضلعي، نحتها من المرمر والرخام. وها أنا أراها غبراء، دَكناء، ترتدي ثوبًا من الغبار والدخان، وقد طليت جدران بعضها بالزبل والسواد"**[3]، توجد أيضًا هنا جَوانب مُفعمة بالطاقات الخيالية التأثيرية، لتدل على وُجود علاقة وطيدة بينها وبين البيوت المَوجودة في قريتها، تقول: تغذت من أضلعي فهنا حتى وإن كان الأسلوب مجازيًا إلاّ أنه جاء للدلالة على ارتباطها بأرضها، وعلى وقف رُوحها لبناء قريتها.

ما يعطي هذا البناء صُورة جمالية إيحائية هو قِيامه على أوصاف متعددة: غَبراء، دَكناء، السواد، مع إضفاء ثنائية الحضور والغياب التي نُدرك من خلالها وُجود اختلاف (فعندما كانت في قريتها، منحتها رُوحها وقلبها وكل ما لديها، لتظهر في حُلة بهية، لكن مع غيابها تغيرت صُورة القرية الجميلة لتظهر شاحبة يسودها الغبار والدخان وأشكال أخرى، فتقول: وَقد طليت جدران بعضها بالزبل والسواد للدلالة على ما وَصلت إليه القرية من سُوء.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 36.

[2] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص 36.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 244.

وفي تحليلنا لهذه الزوايا النفسية ندرك كيف" **تَغير اهتمام الكُتاب من الجوانب الخَارجية للشخصية إلى الجوانب المُظلمة والخفية التي لا يُمكن التعبير عنها.**"[1]، فبعد أن كانت الروائية تعتمد في تقديم نصوصها على وَصف الجوانب الخارجية للشخصيات، أصبحت تشتغل على ما هو أعمق وما هو مُهم، وهو الجانب المعتم في داخل الشخصية وهذا يحقق التجريب.

إنَّ البحث في تيار الوعي وامتداده في النصوص الأدبية يتطلب وَسائل وإمكانيات وغوصًا في المضمون والشخصية تحديدًا، و" **أسرع ما يتعرف به على رواية" تيار الوعي " هو مَضمونها فذلك هو ما يُميزها، لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها، ولا مَوضوعها، ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يُقال عنها إنها تستخدم تكنيك" تيار الوعي" بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مَضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، أي أن الوعي المصوّر يخدمنا باعتباره" شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات"**[2]، نفهم من هذا أنّ الرواية القائمة على تقنية تيار الوعي تعرَف أساسًا من خلال بناء الشخصية وعمقها النفسي، فالشخصية هي الأساس حيث تنعكس من خلالها التجربة الإنسانية بكل ما تحمله من قلق، كبت ، اغتراب ، طموح ، وهذا ما يجعل هذا النوع من الرواية يتجاوز العوالم الخارجية إلى محاولة التركيز على الذات .

[1] سليمة خليل، تيار الوعي (الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة)، مرجع سابق، ص 66.

[2] همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 22.

2-3 المونولوج بأشكاله.

إنَّ مَرحلة الإبداع الأدبي ، تتطلب حضور الوَعي الفني ،من خلال استخدام الروائية طرقًا و تقنيات جديدة ، ومن بين هذه التقنيات توظيف المُونولوج الداخلي، الذي يُعد وسيلة نفسية يحاكي بها الفرد واقعه عن طريق مناجاته الداخلية ،التي يتم فيها تفعيل المشاعر وتبادل الحوار معها، فالمُونولوج الداخلي **"هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بُغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نَحو كلى أو جزئي – و ذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعى قبل أنْ تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مَقصود "**[1]، وهذا النوع من الطرق المُستخدمة لإظهار عوالم النفس المختفية وراء كل شخصية، وكلّ لجوء إلى مثل هذا الأسلوب هو اعتراف بضرورة تشخيص تصدعات الذات المستقرة.

ومن صُور المونولوج:

2-3-1 المونولوج الداخلي المباشر:

هو إحدى الصُور التي يَظهر من خلالها الخطاب الأدبي في صُورة نفسية ما، فيها معرفة وَإدراك للواقع، بأسلوب واضح **فالمُونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعًا**[2]، فهو شكل يتم فيه تجاهل المُؤلف بالإضافة إلى غياب سَامع يُنصت إلى هذا الخطاب، فالبطل يُعبر عن خَوالجه النفسية دون اعتبارات خاصة بالمؤلف نفسه أو طرف آخر يُشارك في هذا الحوار، فهو وحده من يتعامل مع أفكاره ويطرحها ويناقشها.

وتنكشف خُصوصية هذا الشكل من المونولوج في رواية (طيور أيلول) من خلال قول **منى**:

" لماذا أبقى أنا، بين هذه الجدران الضيقة، أدوس آمالي، وامرغ طموحي بقدمي، أمسح به ارض الغرفة الضيقة" [3]

---

[1] همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 59.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص22.

هذه التساؤلات القائمة على رَفض هذا الواقع، جَاءت مَعروضة وفق آليات أولها استخدام ضمير المتكلم " أنا " من البطلة **منى** للحديث عن طُموحات في نظرها مُحال أن تتحقق، وكما نرى هي تتكلم وتعترف بالضِيق الموجود في صدرها دون وجود سَامع يُحاورها، أو معلق يرافق حديثها هذا.

هذا الاعتراف سَيبقى يسير دون توقف لغياب من يقاطعها أو يرفض كلامها هذا، فهي تجد راحة نفسية تجعلها تواصل بوحها هذا دون خوف من مواجهة طرف آخر.

في هذا الأسلوب حضور لضمير المتكلم وغياب لسامع يتلقى ويتفاعل مع هذا الحديث، كما أنَّ هذا المونولوج التعبيري يفصل في موضوع الهجرة ومن ثم الحديث عن نقطة فاصلة في حياة البطلة تولد عنها الإحساس بالضيق والتوتر.

أما الكلام المسترسل بعد هذا المونولوج الداخلي المباشر فهو حَديث عن قراءة الكتب والاستعداد إلى القيام بأشغال المنزل، هذا كله يمثل انتقال الحالات الشُعورية واختلافها، فبعد رحلة الأخ ومغادرته، والاحساس بوجع الهجرة يأتي المونولوج الداخلي لنقل ذلك الاحساس بالاغتراب النفسي والرُوحي، فالحياة تضيق بالإخفاق في تحقيق الآمال والطموحات، وملامح البؤس واضحة هنا من خلال رسمها صورًا متعددة تتشارك في إيصال فكرة واحدة هي: القلق اتجاه الحاضر.

وباقي الفقرات تثبت أيضًا كيف تعمل الروائية على شَحن نصها باستدعاء هذا النوع من الوعي لأجل إثبات مَعرفتها، وطرق تفاعلها مع الواقع بحوار داخلي، لا يسمعه أحد، وهذا الملمح الدلالي يُؤكد ذلك:

" وَعاد السُؤال الملح يطرق اذني:

والآن، ماذا ستفعلين يا منى؟ _

السؤال نفسه، السؤال الذي يُواجهني عند منعطف كل درب: ماذا سَأفعل؟

لست أدري. لم أكن أدري شيئا، كان الغد سحابة تائهة في سماء حياتي ..."[1]

كل الدلالات المَوجودة في هذا الكلام تُثبت وجود خطاب صريح مباشر مع الذات، **فمنى** وفي تعبيرها هذا تطرح مجموعة من الأسئلة: فِيها حيرة وغموض، وجَهل بما تحمله الحياة من صِراعات، وهذا السؤال المركزي يتكرر بصورة دائمة، ومختلفة مشكلاً قلقًا وتوترًا يُعيقان مسارها وفهمها لهذه الحياة هذا من جهة، ومن الوجهة الثانية، نقول إنَّ هذه التساؤلات هي عرض لمنطق يدور في ذهن **منى**

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 231.

أساسه البحث والتفتيش في مظاهر الحياة من أجل فهمها فهمًا صحيحًا، وهذه الأسئلة مصدرها إعمال العقل والتأمل في الماضي وصُور الحاضر.

عندما ننعم النظر في فواصل هذه الجمل، نَجد حضور الأنا للتعريف بمشكلاتها، كما أن طرح هذه الفلسفات هو سؤال الفرد وغياب الحوار وحضور الآخر، فكل لفظة من هذه الألفاظ: (**لست أدري، لم أكن أدري، السؤال الذي يُواجهني، ماذا سأفعل**)، تدل على أزمة تعتري النفس وتتخلل أطرافها، كما أن فيها سعيًا لإيجاد حلول طال التفكير فيها.

هذه المقاطع تفصل جزأين من التعبير لتستقل بذلك عنهما: فالتعبير الأول فيه حديث عن الذكريات الراسخة مع أفراد العائلة والشخصيات الموجودة في القرية، أما التعبير الذي يأتي بعد هذا المقطع فهو حديث عن عواطف **مرســـال** ونَظراتها ومُعاناتها وعَجزها، من خلال ما تحمله رســـالتها التي كتبتها إلى **منى**.

إنَّ هذا الشكل من المونولوج الداخلي عند الشخصية يعكس:

- مشاعر الخَوف والقلق من مصير مجهول، يمنعها من التقدم.
- فلسفة الحياة وتناقضاتها، التي تجعل الفرد مجبرًا على البقاء في مكان ما وهو يعرف أنّ هذا الطريق لن يؤدي به إلى النجاح، بل السير فيه إعلان عن اخفاق، وانتهاء لمسيرة كانت حافلة بالطموح والآمال.
- يُصور اعتراض الفرد على ما يَفرضه البقاء في القرية، وحصيلة الهروب إلى المدينة،فهذه عبارة عن عقبات تجعل الفرد سائرًا نحو الضياع، وتشتت الأحلام وسيرها نحو الزوال، فالشيء الصعب في الحياة هو عدم القدرة على الاختيار بين شيئين أحلاهما مر؛ وهما: المواصلة أو البقاء.

فكل مُونولوج في الرواية يَحمل مشاعر فردية، فيها ثنائيات حاضرة وأخرى غائبة، فالحيرة والضَياع والغُربة والصِراع، كلها حلقات ترسخ تلك الأحاسيس الحاضرة في النفوس وفي المقابل غياب الرَاحة التي تضمن للإنسان سعادته.

2-3-2 المونولوج الداخلي غير المباشر:

يمثل هذا الشكل جانبًا آخر من الحوار، لِما فيه من نقاط تختلف عن الشكل السَابق من الحوار مع النفس **فالمونولوج الداخلي غير المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يُقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، و يُقدمها كما لو أنها كانت تأتى من وَعى شخصية**

ما.هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة ، وذلك عن طريق التعليق والوصف[1]،يندرج هذا أولاً ضمن أنواع المونولوج الداخلي، و يتم فيه التعبير عن الأشياء كأنها تَنبع من وعي ومعرفة بكل أسرار النفس، لدرجة مَعرفة حال الشخصيات المتحدث عنها، هذا الأسلوب فيه وَعي بالطرف الآخر (نفسيته ومُشكلاته و مُعاناته و أفكاره ومكبوتاته).

وَتكمن نقاط الاختلاف مع المُونولوج الداخلي المباشر في بَعض النقاط التي تَحضر في هذا الأسلوب وتغيب في الأسلوب الآخر: من ضَمائر وطرق العرض، وانطلاقا من هذا نقول، إنَّ**"أحَد أوجه الخِلاف الأساسية بين المونولوج الداخلي المُباشر وبين غير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم في أحدهما وضَمير الغائب أو المخاطب في الآخر"**[2]، فالاختلاف يكون من خلال توظيف الضمائر، وكيف يتم عرض وعي الشخصية بالاستناد إلى هذه الضمائر المختلفة.

ومثالنا ما جاء في الرواية على لسان **منى**:

" مسكينة مرسال! كانت تحفظ أناشيد كثيرة

ترنمها في جلساتنا الهادئة، وتبثها آهات شوق تهينم في جنبات الوادي القريب"[3].

فمنى، تُشفق على مرسال من خلال اتباع أسلوب غير ظاهر، وغير مَكشوف للآخر، فهنا لا وجود لطرف يتأثر سوى القارئ الذي يتعب في التعليق على صُورة **مرسال**: المُحزنة، وكل هذا الحزن ينتقل إلى القارئ من خلال آهَات وأشواق تعرفها الروائية.

أما الحديث عن الضمائر: فهنا تختلف طرق التوظيف؛ لأنَّ ما عهدناه في المونولوج الداخلي المُباشر هو توظيف ضمير المتكلم الأنا، لننتقل بذلك إلى ضمير آخر هو ضمير الغائب: فهنا يَدور الكلام حول **مِرسال** وهي غائبة مع توظيف ضمير الغائب (هي) للإشارة إليها، ففي هذه الكلمات: (مسكينة)،(تبثها آهات)، (ترنمها) ، تُشير إلى حضور ضمير الغائب وتأكيد نقل وعي خاص بشخصية (**مرسال**)، مع الروائية طبعًا التي تسير نحو الإفصاح عن مكنونات وذهنية صديقتها، والقارئ الذي يتفاعل مع طرق التعبير، هذا المثال يقف عند مظاهر النفس وتَحولاتها، ويعكس مجموعة من القراءات المتمثلة في:وجود حالة تعيسة تعيشها **مرسال** جراء وقوعها في خيبة أمل، مع تَصوير كيفية التعاطف معها ومشاركتها هذا الحزن.

---

[1] ينظر: روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 18.

وإثارة الوجدان، خصوصًا عندما يتم تلقي هذه المفردات يُصبح هناك تبادل وتفاعل من أجل فهم مَصدر هذا القلق، ونتائج هذه الخيبة.

وَيلجأ الشخص الحزين إلى وَسائل تُساعده على مُحاكاة الواقع، وَرفع الحزن عنه، عن طريق التغني بالأشعار، فهي طرق فَعالة للتنفيس والترويح عن الذات وصولاً إلى مُتعة تنسينا الحزن، كما أنّ في اللجوء إلى الطبيعة تأملاً يبعث نفسًا عميقاً من شأنه إخراج ما هو عالق في الذات الحزينة.

وتتشكل أيضًا أجزاء أخرى من هذا المونولوج الداخلي غير المباشر في الرواية عبر مؤشرات دالة على وجود درجات من الوعي، إذ يمتد هذا عبر مجموعة من المفردات التي نجد فيها استرسالاً للفكر الغائب، ويتمثل هذا في القول التالي:

" وفي لَحظة، لَمعت أفكار كثيرة وَاضحة في رأسها، وشعرت بأنها أضعف من أن تواجه العاصفة، وتقف أمام العنف الناري"[1]، هذه المستويات التعبيرية تُعرفنا بأشكال المونولوج الذي يتم فيه الإفصاح عن مَشاغل الشخصيات، فالروائية تُدرك تمامًا ما يجول في فكر (**نجلاء**)، من مَشاغل وهُموم وشتات للذهن، وهذا الشكل يُجسد خصائص تتعلق بالفكر الحامل لوعي جمالي.

من تصوير للآخر ووصف لحالات الشخصية التي تعيش بين أحلام تتعاكس والواقع الموجود، ففي كل مرة نقاش حول موضوع الشعور الإنساني، والإحساس الذي يولد شعورًا بالاغتراب، والشتات والوحدة، والقلق، والكبت، كلها مَظاهر تَبدو وتختفي في كل نفس تعاني مرارة الحُب والفراق.

إنَّ هذه المقاطع وما فيها من إبراز لحياة الشخوص الروائية تعريف بالحب، وأزمات العشق، ومشاعر الفرد المتمرد، وهذا التعريف كان بواسطة ضمير الغائب الذي أسهم في نقل الصورة بدقة؛ لأنَّ شخصية (**نجلاء**) ليست هي المُتحدث هنا، بل هناك شَخص آخر يعمل على إيصال الرسالة على لسانه، من خلال استعمال ألفاظ توحي بذلك:(لمعت، رأسها، شعرت، بأنها، تواجه)، فكما نلاحظ هنا وجود شعور بالآخر، ومعرفة تامة بحاله، ووصف دقيق لما يحمله من قضايا تشغل باله.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 158.

4-2 الوعي بموضوع الاغتراب:

يُشكل مَوضوع الرواية جزءًا هامًا من فكر وَوعي الروائية، فَكل موضوع أو قضية تطرح داخل نسق لغوي هي عبارة عن مزيج من الرُؤى التي بفضلها يتحقق ما يُعرف بتيار الوعي وسنتحدث هنا عن موضوع **الاغتراب** الذي شكّل دائرة محورية تتقاطع فيها أشكال من التفكير المَمزوج بالخيال والتصوير والانفعال، حتى إنَّ هذه الظاهرة هي أقرب الموضوعات التي تتداخل مع الفكر الواعي لأنَّ ما يحس به الفرد ويتعرض له أثناء اغترابه يَجعله يُفكر بطريقة جديدة، يتخللها الوعي بالحياة وما فيها من إيجابيات وسلبيات.

ويُقال بأنَّ **الاغتراب هو العجز، واللامعنى، وَالعُزلة الاجتماعية، واغتراب الذات**[1]، فهو يُوصف بذلك الإحساس بالعجز الذي يُولد احساسًا غريبًا لدى الفرد، فالاغتراب هو شكل من أشكال الوحدة والعزلة، وهناك أشكال للاغتراب منها: الاغتراب النفسي، الاغتراب الاجتماعي.

إنَّ في الاغتراب قلقًا، وتطلعًا نحو تغيير الآفاق، وهي كلها حالات نابعة من رُؤية الفرد، ولهذا نحن نبحث عن هذه الأزمات في النفس والمجتمع وما تحدثه من اغتراب، حين " **يُصبح الاغتراب حقيقة إنسانية عامة وصراعًا خفيا تقتضيه طبيعة الوجود، لكن الإنسان يبقى ضَحية هذا الصراع حيث يتجرع الألم والنكبات**"[2]، وهذا ما يَهمنا في إطار بحثنا، أنّ مُشكلة الاغتراب تشتغل على تحديد أوجه الصراع الكامنة في ذات الفرد، فهذه القضية بالذات تُعد أزمةً أثبتت حضورها في الوجود عامة وحياة الانسان خاصة؛ لأنَّ من يتجرع الهموم والمآسي هو الإنسان وحده، إذ نجده يعيش في بيئة ما وَسط تأثيرات متعددة، ينتج عنها ما يُسمى بالانقطاع عن الآخر، واللجوء إلى نقطة يصبح يحس فيها بآلام الغربة.

وأي مشكلة في الحياة، تظهر نتائجها على الذات من خلال أوجه النزاع التي تبدو واضحة المعالم وتَستقر هذه المشكلة في مراكز نفسية وتثبت هناك لتتحول إلى حالة شُعورية غريبة، هناك من يُسميها بعدم المقدرة وهناك من يُسميها بالوحدة وهناك من يُعطيها مفهوما دقيقًا هو الاغتراب.

---

[1] ينظر: عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب، القاهرة، د ط،2003 ص35 .

[2] أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري دراسة اجتماعية نفسية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص142.

ولا يُمكن فهم هذا الكلام إلاَّ بتحديد صور الاغتراب وعلاقته بموضوع الوعي وثانيًا إظهار هذه الحالات وما يُوجد فيها من أزمات وهي إثبات لوجود درجات من الوعي، تختلف باختلاف التأثيرات الخارجية، وبالواقع الذي يعيشه كل إنسان.

هذا التمثيل سيكون من خلال عَرض حالات من الاغتراب النفسي والاغتراب الاجتماعي؛ لأنّها الأقرب إلى استخلاص ما يستقر في النفسيات من مَعارف واعية أو غير واعية، ومواقف تثبت حقًا وجود ذلك الإحساس الصادر عن فعل الآنا.

2-4-1 الاغتراب النفسي والاجتماعي وحلقات الوعي:

عند مُحاولة تحديد هذه الألفاظ نُلاحظ ذلك الارتباط الوثيق بين الشعور بالاغتراب والواقع النفسي الاجتماعي، فالشعور بالاغتراب هو ما يتولد من أحاسيس يعيشها الفرد، وهذا له مكان مُحدد في الحياة النفسية بأحزانها.

ويتحدد هذا التعريف، إذ يُقال إنَّ الاغتراب النفسي هو " **أضطراب الوظائف العقلية، مَرض نفسي**"[1] وهذا أمر مؤكد لأنَّ الأزمات التي يعيشها الانسان والتصرفات التي يُبديها هي إعلان عن وجود مشكلة نفسية، حتى إنَّ السلوكات والأقوال ومختلف التعبيرات والانفعالات تصبح ذات طابع نفسي لأنَّ فيها غرابة وفيها صورًا تعكس حياة ثانية فيها ما يعرف: باللااستقرار واللاّمقدرة والتوتر، كل هذا نجد له ملامح في رواية موضوعها الاغتراب وما يمثل هذه التصدعات، هو قولها فيما يلي: **"أجل. كان ذلك في القرية حيثُ جمعتنا عَربة الزمن، وسرنا فيها خطى بعيدة عميقة ومن ثم هبت رِياح الخريف وذَرتنا كلا في اتجاه لم يحلم به يوما"**[2]، هذا الكلام يقف عند البوح بتداخل عالمين مختلفين، العالم الأول هو تلك الذكريات التي عاشتها **منى** في القرية وجمعتها بأصدقاء عايشوا معها أحداث الطفولة، أما العالم الثاني فهو وَصف تلك الموجة الخَريفية التي عصفت بأفراد القرية.

إذًا هذا الحديث فيه الكثير من العلامات الدالة على الاغتراب:

- فالذكريات والعودة إلى الماضي هي إحساس واعٍ بالابتعاد عن الأشخاص والقرية المألوفة والانتقال من حياة إلى حَياة ثانية مختلفة وطرق عيش جديدة يحس فيها الإنسان بالوحدة والعزلة.

[1] إيغوركون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية ووعي الذات، تر: غسان نصر، دار معد، دمشق، د ط، 1992، ص 180.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 14.

- والتعامل مع هذا السياق الدلالي يدخلنا في ثنائية القرية وما فيها في وقت ماض والمدينة وما فيها من فراق وهجرة وابتعاد عن الأهل والمجتمع.
- والانطلاق من الذاكرة ونقل صُوَر القرية هما دليل على استيقاظ الحنين وعلى وجود أوجاع تنغرس في نفسها، تداعبها يوميا فتتذكرها لتحس بالاقتراب منها برغم البعد والهجران.

إنَّ في التذكر استنطاقًا لمعلومات ورُؤى رَاسخة في النفس والفكر، وانعكاسًا على مستوى التعبير هو ترسيخ لوجود صراع نفسي بين رغبة وحلم لم يتحققا، والدليل على هذا ما تقول **منى (وذرتنا كلا في اتجاه لم يَحلم به يوما)**، فالحُلم عبارة عن رَغبة تحققت بشكل مختلف، غير متوقع، هنا يشيع عنصر الغرابة والمفاجأة جراء تناقض حدث على مستوى اللاشعور؛ لأنَّ الحُلم الذي تحقق لم يكن ضمن رغبات تبحث فيها **منى** عن تحققها.

وهذا " **الابداع الفني نوع من الصراع بين الذات / الطبيعة من جِهة، والثقافة / المجتمع، من جِهة ثانية، انه تَوكيد للطبيعة الذاتية الداخلية، ازاءَ الحياة اليومية. وهو اجمالاً، رَفض للثقافة السائدة أي رَفض لكل ما لا يتلاءم مع المُضمر اللاشعوري**"[1]، فهو إفراز لمتغيرات الشعور الذاتي، وفن يقوم على تصوير العالم الداخلي وما يحويه من أزمات فيها تمثيل لأوجه الصراع، حتى وإن كان التعبير يتمثل بطريقة عادية، إلا أنَّ البحث في ثناياه وخلفياته هو إثبات لوجود تأثير للطبيعة وما فيها من عناصر، ومن ثم يتشكل شعورٌ يمثل رفضًا لواقع لا يتماشى مع مضمرات اللاشعور.

كل تعابير الاغتراب تقريبًا فيها تشخيص لعوالم الشعور واللاشعور، وإظهار لخفايا تسكت النفس عن كشفها؛ لأنَّ في ذلك تعارضًا مع الواقع وما فيه، ومن هنا يأتي الإبداع الروائي محاولاً كشف هذه التناقضات التي يَتمثل من خلالها حجم المعاناة والآلآم، والقلق الروحي، وتذبذبات النفس المكبوتة، وعليه يكون الفن عمومًا صُورة من صُور إخراج تصدعات الذات ومعالجتها، فمثلاً عندما تبوح **منى**، فهي تعكس وعاءً نفسيًا مليئًا بأشكال الصراع، هذه التلميحات هي عَرض لمحتوى نفسي يتم فيه مزج لعناصر خيالية، وذكريات مع أصداء النفس وأوجه التناقض فيها، كلّ ذلك يُكوّن شخصًا مغتربًا بعيدًا عن الحياة الواقعية.

ينقل هذا الموضوع نزعات رُوحية نُحس فيها بالإحساس نفسه الذي تتجرّعه هي، فالماضي والحنين إليه، والصدق الذي تفرضه الحياة، كلّ هذا يجعلنا نُدرك معنى الطبيعة والمجتمع، والثقافة والذات الفردية تحديدًا كلّها فواصل تزيدنا وعيًا وإدراكًا بالحياة.

[1] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 121.

تقول الروائية" **وَيشعرون أن هناك يدًا، أعجز من أن يصدوها، تَعمل على تفرقتهم، وذرهم في عيون الكون، غرباء فيه، يدورون في حلقات مفرغة يبحثون عن أنفسهم وعن الكنز المفقود** "[1] معاني الاغتراب واضحة من خلال هذه الإشارات، فالشُعور والعَجز والتفرقة والغربة،والبحث عن الذات المفقودة، كلّها ألفاظ تُؤكد حالات تعتري النفس، فهي وعي بوجود شعور يكتسح النفس وهذا الشعور يتمثل في العجز واللامقدرة.

والاغتراب مَظهره واضح، وصُورته متشكلة في الرواية بأدق التفاصيل، فالشعور لا يكون إلاّ بوجود تأثير، أو أزمة وهذا التعبير عن أوجه الشُعور فيه إحالة لما يُحس به الإنسان الغريب عن الوطن؛ لأنَّ الشيء المُؤكد هو اختلاف في الإحساس بين شخص يعيش في وطنه الأم وشَخص انتقل إلى وطن فَضَّل فيه الغربة عن الأهل، والأفراد وكلّ المظاهر التي تفرضها القرية.

الغُربة وما فيها تجعل الأفراد يُحسون بقيمتهم، وحُب الآخرين لهم؛ لأنَّ الحديث عن الهجرة والعيش في أوطان غريبة كلاهما تعبير عن مشاعر يَسودها البحث عن الذات؛ لأنَّ الشتات والانتباذ والاهانة وما يتعرض له كل شخص، يَجعله يعيد ترتيب حساباته، كما يجعله أيضًا يُقارن بين قرية تُحبه وغربة تكرهه.

أليس هذا الإدراك لِسلبيات الغربة هو وَعي بما يَجب أن يكون وَوعي بما هو موجود؛ لأنَّ هناك اختلافًا دومًا في الحياة التي نعيشها، وهذا ما يَجعلنا نبحث عن طريق يُسهل علينا طرق التعامل مع الوضع الجديد والتعايش معه.

إنَّ هذه الحياة النفسية ترسم كلّ التصرفات التي يعيشها الإنسان في ظل حاضر مجهول ،فهذه الأوجه المُتنافرة الموجودة في النفسيات لم تبق حَبيسة الكبت و اللاّشعور ، بل وجدت وسيلة أخرى للتعبير عنها و هي البوح ، وجعل الآخر يعرف هذه الوقائع، و" **يَبدو أنَّ للإخفاقات التي تصيب النفس أثرًا في تشعب حلقات الاغتراب ، حيث تتوالى زَفرات الصِراع داخل النفس لتشكل واقعا مأزومًا يدفع النفس نحو الحيرة و الاغتراب**"[2]، وبهذا المعنى تتأكد تلك الحالات التي تُصيب النفس و ما تعمل عليه من خلق الاغتراب ، فالأزمات التي تتشكل في النفس تتحول بصورة طبيعية إلى حيرة و قلق واغتراب ، و هذا ما يُحس به كل فرد خضع لهذه الوضعية.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 11.

[2] أحمد على الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري دراسة اجتماعية نفسية، مرجع سابق، ص 129.

فالإحساس بالاغتراب وَليد تراكمات غير واضحة الأسباب على مُستوى النفس البشرية، ومن ثمة يتولد وَعي بوجود نوع من الشتات، ومن ثمّ الإفصاح عنها بواسطة البوح، وعَرض الأفكار بشكل مُسترسل، كقول الروائية في نص الرواية: **" إنها تَحضنهم ولا تَدري. تتحكم بِمصائرهم دون إرادة منها. تذري أرواحهم كما يذري الفلاحون القمح على البيادر. وتَسم وُجوههم بقبلة عميقة. ويَحملون قبلاتهم كبصمات القدر فَوق جِباههم، ويَسيرون في الارض، في كل بقاع الارض، غُرباء فيها،يبحثون عن الكنز الضَائع المدفون في رُكن عميق من صدورهم "**[1]، تتكلم إميلي نصر الله هنا بضمير الغائب لوصف حالات تعرفها، وتعرف أسبابها، فهي تتكلم على الافتراق والهَجر والبعد والسير في أماكن مختلفة، وهذا الأمر لا يمنع من تولد أحاسيس فيها خوف من هذا الواقع، بل تأكيد وجود هذا الإحساس.

تتحدث الروائية أيضًا عن تحديد مصير هؤلاء الذين يَعيشون هناك في القرية نفسها، وهذا ما ينشأ عنه - بدون وَعي- هُروب من واقع لا يريدونه بل تحتمه عليهم القرية وتَدفعهم نحو الخضوع والانقياد إلى ما تشاء هي، وبسبب هذه القيود يلجأ الأشخاص باختلاف أعمارهم إلى اتخاذ الهجرة سبيلاً نحو الحرية والعيش كما يحبون.

وفي جزء آخر من الرواية، فقرات تُؤكد وجود ما يعرف بالصراع النفسي، والوعي الذاتي تقول **منى: " والسُكان لا يَحفلون بعودة الطيور في مَطلع الربيع، إن أسرابها تتفرق، فمنها ما يستطيب الدفء في البلاد الجنوبية، فَيقيم هناك مسكنه، ومنها ما يعود وحيدًا بلا رفقاء "**[2]، إنَّ هذا البناء لا يَختلف في تراكيبه عما ذُكر سابقا، هناك مفردات تَدلُّ على العجز والاغتراب، تُعرفنا بحالات الوعي وصراعات النفس.

وهذا الخطاب فيه علاقات تُثبت كيف يرتبط الفرد بوطنه، وكيف يعيش في ظل الابتعاد عن وطنه وكلّ هذه الأحاسيس التي تتكون مع الهجرة هي إثبات لحالات من التوتر الناتج عن تناقضات تحدث بين واقع مرفوض وهجرة لا يَسود فيها إلاَّ الوحدة والعزلة.

وهنا يمكن أن نعد هذا الإفصاح نوعًا من الحوار الذهني فهي تتحدث إلى نفسها وتنقل حالات تخص غيرها وقد لجأت إلى ذكر أفكار مسترسلة بغرض عرض ما يوجد في الفكر والذهن، هذه تسمى بالتقلبات، يحدث هنا تفاعل بين مقابلة الماضي ورفض الحاضر.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

نستنتج أن للتجريب الفني، **" دورًا نشطًا في رواية" تيار الوعي " فقد اقتضى تصوير الوعي على نحو مُناسب اختراع أنواع جديدة من " التكنيك " القصصي، وإعادة تَسليط الأضواء على الأنواع القديمة"**[1]، فهذه الحركة أسهمت في تطوير الوسائل عن طريق إيجاد تقنيات مختلفة نستطيع من خلالها توظيف أفكار وصُور متعددة تجلي خصوصيات التيار النفسي.

فالتجريب وَجد في تيار الوعي أَداة طيّعة لنقل كُل المستويات التعبيرية الخامدة في ذات الانسان، وحتى المُبدع عندما جنح إلى استخدام مثل هذه الأدوات لأغراض مُختلفة منها: إخراج المكبوتات وإطلاق العنان للأفكار والمشاعر والبحث عن الحرية والهروب من الواقع الأليم والمعاناة.

[1] همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 57.

المبحث الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في نص طيور أيلول.

الأجناس الأدبية:

إنَّ تحقيق التجريب على مستوى النصوص السردية يَستدعي حضور أدوات وَتقنيات مُستحدثة، من بينها ما يُعرف: بالتفاعل الأدبي وتداخل الأجناس وامتزاج الأنواع الأدبية والتلاقح الأجناسي، فالساحة الأدبية تحتاج إلى كم هائل من المعلومات والوسائل ذات الطابع النوعي، التي تبرهن بدورها على كفاءة المبدع وجدارته في هذا الميدان الواسع، إذ تختلف التقنيات المستعملة من كاتب إلى آخر، فهناك من يعتمد الرمز وهناك من يعتمد الاسطورة، أما النوع الثالث فهو ذلك الكاتب الذي يتخذ من كل نوع أدبي سطورًا متنوعة، و يُوظفها و يشكل من خلالها نصًا واحدًا تندرج ضمنه أنواع أخرى كدليل على خلفيته الثقافية الواسعة و أطره المعرفية المختلفة .

وفي حديثنا عن هذه الخصائص السردية، لابد من تعريف لفظة الجنس وتوضيحها وتبيان كيف تجلت لتكون خاصية تجريبية على مستوى النص الأدبي؟

1-1 مفهوم الجنس:

إنَّ لفظة الجنس تَحتاج إلى مفاهيم نَستنبط من خلالها المعنى والخصائص وَالدلالة، وأول تعريف يمكن الاستدلال به هو هذا القول الذي يوحي بأنَّ:

الجنس: **"الجنس صُورة من صور التعدد"[1]**، فالتعدد بمعنى أنَّ هناك أوجهًا مختلفة، أي هناك اختلاف وتنوع، ولفظة الجنس لا نلمس لها حضورًا فقط في مجال الأدب، بل هي موجودة في كل الميادين، ويتم توظيف هذه الكلمة للدلالة على الصنف أو النوع، فمثلا:

نَجد جنس الرواية والشعر، ونَجد في كل جنس اختلافات من حيث (الطبيعة وَالخصوصية)،فالرواية وطرق كتابتها تَختلف عن الشعر وضَوابطه. **" فلكي يَكون الجنس لابد من انضمام قائم على معايير المشابهة، لعناصر فردية عددها غير مَحدود "[2]**، وهذه الاعتبارات من شأنها أن تُحدد معنى لفظة الجنس، التي تُحيل في مجملها على ضرورة وُجود تشابه واقتران وتشابك.

---

[1] إيف سـتالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مراجعة حسـن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

وفي إطار الحديث عن مَسألة التجنيس، لا بد من الإشارة إلى أنَّ مُقابلة جنسين مختلفين، تُحدد خصوصية الجنس الآخر، فمثلاً كتابة الشعر والاحتكام إلى قواعده المعروفة: الوزن والقافية والموسيقى والغرض الشعري تَجعلنا نكتشف أن الشعر هو نص مختلف عن نص الرواية، حتى وإن وَجدنا لهمَا حضورًا داخل النوع الواحد.

ففي مَجال الأدب يتم " **صَرف لفظ "الجنس" للدلالة على " الأصناف الأدبية حقًّا"**[1]، وبذلك يكون الجنس الأدبي إحالة للفنون المتنوعة، وتعريف بالأشكال المختلفة المُتمثلة في: عوالم الكتابة الشعرية والروائية والمسرحية أو القصصية، وغيرها من الأصناف .

1-2 مفهوم النوع:

تتضارب مَع لفظة الجنس مَجموعة من الكلمات فهناك من يقول الصنف والنوع، وغيرهما من المفاهيم التي تقترب نوعًا ما من هذا المصطلح ، فمثلا لفظة النوع تَصب **"حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل و التغيّر المرتبط بمبدإ التعيين والتخصيص"**[2]،وهذا المدلول يَبتعد نوعًا ما عما قُلناه سابقًا أو يتنافى مع ما تم ذكره سابقًا، فإذا قلنا إنَّ الجنس هو ما يدل على التشابه و التماثل، فالنوع يدل على كم هائل و اختلاف كبير موجودين داخل الصنف الواحد، فلفظة النوع تحيل مباشرة إلى اختلافات و تغيرات داخل الشكل الواحد .

تبقى لفظة النوع تشترك مع لفظة الجنس في أمور عِدة، فنفس المفهوم ونفس التأثير يقع على أذهاننا حتى و إن وُجدت بعض النقائص والاختلافات التي تُحدد طبيعتهما، فمثلاً عند الحديث عن كيفية بناء كل مصطلح و خصوصيته، يُقال إنه: **" يَعتمد النوع في تعريفه على : العروض ، أوالشكل الداخلي أو الشكل الجوهري، أو جَوهر طريقة التقديم، أو سِمات مفردة، أو سِمات عائلية،أوالقوافي، أو الأعراف، أو الاتفاقات ..تلك المُصطلحات التي يمكن الاعتداد بها"** [3]، وهذا ما ينطبق تمامًا على لفظة الجنس ، فإذَا حاولنا تحديد النوع أو الجنس وَجب علينا النظر في: الشكل الداخلي أوالخارجي وَوجب العودة إلى ما هو مُتفق عليه من خلال النقاد، ومن ثمة إذَا تكلمنا على

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 40.

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص 145.

[3] تودوروف و آخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مراجعة : سيد البحراوي ، دار شرقيات ،القاهرة ، ط1 ، 1997، ص 25.

الجنس أو النوع يمكن القول إنّهما يَحتكمان إلى تحديدات و ضوابط دقيقة لا بد من العودة إليها لاقتفاء أثر النوع الأدبي .

لقد تطورت الأعمال الأدبية وأصبحت حَاملة لمبادئ متنوعة، أولها المبدأ المُتمثل في خَرق صفاء النوع، كضرورة حتمية، لما يقتضيه الأدب من تطوير لأساليب السرد، خصوصًا أنَّ **الأدب مَجال، مَفتوح، بِحاجة دائمة للإضافة والتجديد**[1]، فالمجال الأدبي مَجال واسع ومفتوح على توظيف العديد من الاستراتيجيات، من خلال اختيار وسائل وآليات متنوعة، يتم إضافتها عند كتابة شكل من الأشكال، والحديث عن هذا التوظيف يَجرنا إلى الكلام على دوافع المزج بين الأنواع المختلفة، وكيفية استقطاب الأشكال وجعلها دخيلة؛ لأنَّ في استخدام هذه التقنيات، أي استعمال أكثر من شكل واحد رَغبة في تحقيق جمالية لغوية أو فكرية، أو رُبما إثراء وتكثيف لدلالات النوع الواحد، أو رُبما " **لتلبية الحاجات النفسية للمبدع ومُحيطه، وأنّ المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية يتعلق أساسًا بتطور المجتمعات. حيث تنتج كل مرحلة عند كل مجتمع، النَوع المُناسب لتطلعاتها و حاجاتها الفكرية و الجمالية و الرُوحية**" [2]،ومن ثمة فإن توظيف جنس ما هو وليد حاجة في نفس المبدع،ربما هو تمثيل لحرية الفرد و رغبته في تحقيق صورة ما، لا يمكن أن تتجسد إلاَّ من خلال اختيار نوع دخيل، أو قد يكون هذا التلاقح للأجناس مُسايرة لحياة المجتمع، و مواكبة لمراحل مختلفة تتطلب أشكالاً مغايرة، خصوصًا عندما ندرك أنّ كل فترة أو حقبة مرهونة بتغيرات، وهذه التغيرات تفرز لا محالة شكلاً واعيًا بحقيقة هذا التطور الذي يستدعي اختلافًا مع أساليب وطرق التعبير المألوفة.

بالاستناد إلى ما سبق يمكننا إثبات أنَّ "**النوع الأدبي مَحكوم في نَشأته وتاريخه بوضع اجتماعي مُحدد، تَحكمه تلك القوانين الاجتماعية المُتسببة في تطوره، كما أنَّ "المواقف" ثابتة،لكنها متداخلة. أما "الأنواع" فمتغيرة، لكنها "مُتمايزة."**[3] وعليه فوجود هذا التحوّل على مستوى النصوص، وبروز ظواهر مختلفة متمثلة في أشكال متباينة من الأجناس هو احتكام إلى أوضاع اجتماعية أو قوانين أو مواقف ما، وهذا ما يستدعي نوعًا مغايرًا، متميزًا عن الأنواع الأخرى من حيث طرق وأدوات التعبير.

[1] ينظر: فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نوار قباني)، دار فضاءات، ط1، عمان، 2017، ص 61.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجا، الجزء الأول، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ط1، 2017، ص116.

إنَّ " **عمليات التجنيس هذه ليست جديدة، بل هي مَوجودة منذ أن تجاوزت أشكال الإبداع، لكنّها تعاظمت يقينا في نهايات القرن العشرين.. مع انفجار زمن العولمة وسَطوة الصُورة وحرية المبدعين والناس، بمغادرة السائد، نحو حقول الريادة والتجريب والتجنيس"**[1]، فبوجود التجنيس تتشكل علامات الشكل التجريبي الذي يتم فيه اختراق واستقطاب أكثر من أسلوب، وفق لغة لها ضوابطها وخصائصها؛ لأنَّ هذا الأخير هو تمثيل لشكل وصور متعددة فيها اختلاف واختراق وتجاوز.

وعليه جاءت بعض النصوص الحديثة عاكسة لصُور التجريب، ومُسهمة في تحقيق رغبة المبدع الكامنة في تلبية الحاجات النفسية، ربما تحقيقًا لحرية أو تجسيدًا لنزعة من نزعاته الفكرية والروحية.

وهذا هو حال المبدع، الذي **يَبحث عن مخارج للتجديد والتجريب في بناء نصوصه، وهو ما يحتم عليه اللجوء للاجناس المجاورة والاستعانة بتقنياتها في بناء نصه الذي ينتمي اساسًا لجنس ما محدد المعالم مسبقا.**[2] وعليه فإنَّ الوصول إلى التجريب لا يكون إلاّ باختيار إمكانات وطرق متعددة، من بينها اللجوء إلى التداخل الأجناسي، والاقرار بضرورة النزوع إلى استخدام أكثر من جنس واحد؛ لأنَّ في هذا التنوع جمالية تتمثل في إضفاء معارف وصُوَر وإيحاءات ودلالات مكثفة.

فالمُبدع بات لا يقدر على إخراج ما يراه من صُوَر إلاّ عندما يعود إلى توظيف مختلف الأنسجة الخطابية، إذ نراه يأخذُ من الشعر ومن الأسطورة، وتارة يعود إلى عالم الرواية باعتبارها جنسًا مفتوحًا، يتم فيها استقطاب الأشكال المتنوعة ذات البنى والخصائص المختلفة، ليُظهر بذلك مختلف العوالم الخاصة به وبعالمه وفق جماليات العرض ودقة التفاصيل.

وبالنظر إلى موضوع الأجناس الأدبية، نَجد بُروز مجموعة من العلامات التي تُعنى بتحديد الجنس الأدبي وفق معايير مُحددة، وهذا ما جاء تأكيده **في ميدان الأدب الذي طاوع الرَغبة نفسها في التصنيف، فاجتهد في ترتيب الأعمال والمَواضيع بناء على معايير خاصة، أسلوبية كانت أم خِطابية**

[1] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة (التجنيس الإبداعي بين مختبر الذات والشرط الثقافي) نزيه أبو نضال، دار ورد الأردنية، الأردن، ط1، 2008، ص 13.

[2] ينظر: حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار مجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص 121.

أم موضوعاتية أم غير ذلك، هذا المجال هو مجال الأجناس الأدبية [1]، فكل صنف أجناسي تم تحديده وفق عناصر هامة أولها:

- عناصر أسلوبية: البحث في طرق الكتابة والقرائن اللغوية والانزياح والصُور الشعرية التي تَظهر على مُستوى كل أسلوب، فمن خلال طريقة الحكي يظهر الأسلوب المُستعمل.
- خِطابية: من خلال محتوى الخطاب المُجسد داخل النوع الأدبي، والأدوات الخطابية المستعملة.
- مَوضوعاتية: الموضوع المتناول، يعني التيمة الموزعة بين النصوص، حتى وإن كانت مؤشرًا غير كاف لتحديد الجنس الأدبي.

وهناك عناصر أخرى من شأنها أن تظهر دلائل النوع الواحد، كالشكل: فالإطار الذي يُكتب فيه النوع الأدبي هو عنصر هام لمعرفة: هل نحن بصدد دراسة رواية أو مسرحية مثلا.

[1] ينظر، إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 20.

2- ملامح التجنيس الأدبي ودوره في تحقيق التجريب:

يُعد التجنيس الأدبي قضية إبداعية مَيزت الخطاب الروائي من خلال العمل على خرق القواعد الكلاسيكية المُتعارف عليها، مُشكلة بذلك انزياحًا على مستوى الشكل والمضمون، ومن هنا نصل إلى طرح سُؤال مفاده: ما مدى تحقيق التجريب داخل نص طيور أيلول؟

2-1 الرواية (العمل بوصفه رواية فنية):

تُعد رواية (طيور أيلول) من الأعمال الأدبية، التي عبّرت عن قضايا مهمة، أبرزها القضايا الاجتماعية: من خلال عرض طبيعة العلاقات بين مختلف الأفراد، فكل من" **مرسال**" و" **منى** " و"**سمير**" و" **راجي**" و" **الأمهات**" و" **الآباء** "و "**الشيوخ**"، وباقي الشخصيات تَحكمهم علاقات ورِهانات وعادات وتقاليد القرية، والاغتراب والحُب والوعي، كلّ هذا عبارة عن محطات تمحورت حولها الكتابة الروائية، وقضايا أخرى ثقافية وفلسفية وتاريخية، فمن خلالها يمتد وَعي المؤلف إلى الواقع.

وبهذا جاءت رواية إميلي نصر الله تشخيصًا لتحوّلات المجتمع وتغيراته، والجميل في الأمر هو استحواذ هذا العمل الأدبي على أجناس أخرى مختلفة البنى والمحتوى والخصائص، نسجل مثلا العديد من القضايا المكتوبة وفق تعبير خاص، فأحيانا نجد سطورًا شعرية ذات بناء إيقاعي، وأحيانا نجد للسيرة الذاتية مكانًا، ومع الاقتراب أكثر وتفحص التيمة نجدها تقترب من أدب الرّحلة، فهي أجناس أدبية انفتح عليها نص (طيور أيلول...).

تعدّ" **الرواية أكثر الأنواع الأدبية قابلية وقُدرة لامتصاص الأنواع الأدبية الآخرى بسبب مساحة الحُرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الآخرى، بكونها مفهوما مرنًا ومفتوحًا، يسمح بالتداخل والتعدد.**"[1] فهذه القدرة المتمثلة في احتواء الأجناس الأدبية رَاجعة إلى مرونتها وخصوصية تفاعلها، مما سَّهل عليها عملية استقطاب الوسائل من هنا وهناك، لتصبح بذلك خليطًا حاملاً لنصوص فيها: التعدد الأسلوبي.

هنا نقف عند هذه الرواية التي مَزجت بين أساليب التعبير وطرق الحكي مُعلنة بذلك شكلاً جديدًا تَصب فيه قوالب مختلفة حتى وإن كانت قريبة نوعًا ما، فهنا الجنس الغالب هو الرواية، الجنس

[1] نجاة صادق الجشعمى، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجا، مرجع سابق،ص 117.

المُسيطر حتى وإن جاء فيها بعض ملامح النوع الآخر من أساليب الحكي، فالشكل هو شكل روائي،بما في ذلك من شخصيات وَحوار ومفارقات زمنية، حتى التحديد يؤكد أنّها رواية.

هذا العمل السردي كما نرى استوفى العناصر الخاصة بالفن الروائي من سرد ولُغة، وما انبنت عليه من صُوَر وخصائص، وعندما نعود إلى الرواية نلاحظ ذلك المزج، والاختراق الواضح لخصائص الفنون الأخرى وذلك من خلال التوظيف المباشر لأجناس تندرج ضمن إطارات أخرى مثل: الشعر والرحلة وغيرهما.

إنَّ رواية إميلي نصر الله استطاعت أن تَستقطب الأجناس مُشكلة بذلك خليطًا من الخطابات الخطابات التحليلية والتفاعلية، داخل نص واحد وهذا يعود لحاجة الروائية إلى أساليب فنية مُتنوعة تعكس خلجاتها النفسية ومكبوتاتها، وهذا التداخل ساعد على تصوير الانفعالات والحالات والسلوكات بصورة دقيقة وأسلوب مُفصل، كما أنه أسهم في إثراء البناء الدلالي من خلال العودة إلى الأعماق النفسية.

وبالعودة إلى الرواية وعوالمها الخاصة، نُدرك بأنَّ الروائية استثمرت في هذا الجنس الأدبي لِتمنح الكتابة خصوصية فنية، فالرواية هي الأقدر على تصوير واقع المجتمعات والأمثل من ناحية التعبير عن التجربة الذاتية، إذ نجد فيها تصويرًا لحالات القلق والتوتر الروحي، هذا ما يمنحها أسلوبًا جماليًا شيّقًا فيه من الإبداع والإمتاع، فالنّص عندما يستفيد من أساليب وتقنيات وأبنية السرد الروائي يخرج من المستوى العادي في التعبير إلى مستويات أخرى تتسم بالانفتاح على كلّ ما هو جميل.

والتطور الحاصل في فصول الرواية، أثبت حقًا أنّه " **لم يَعد السرد تقليديا بل أصبح ثَوريا وانقلابيا بمعنى أن المحكي لم يَعد هو المحكي التقليدي، بل أصبح محكيا متغيرًا**"[1]، وهذا هو التجريب لم تَعد الرواية مُجرد أسلوب حكي، وعرض أحداث متسلسلة، مُتناسقة ضمن إطار زمان ومكان محددين بل أعلنت نوعًا من التغير عن طريق اللجوء إلى طرق ذات خصوصيات جمالية، يمكن أن نعدّها دوائر فنية استطاعت بفعل أدواتها تحويل طرق الحكي من التقليد إلى التجاوز والخرق وهذا أمر يجعل القارئ يتساءَل عن ماهية هذا التحول وعن جماليته.

إنَّ هذا الانتقال أو الثورة الجديدة على مستوى البنى السردية جعل القارئ يجتهد و يقرأ و يطالع لكي يستطيع كشف المستور، و معرفة المتغيرات على مستوى النص الواحد ، فإن كان هم المبدع الإبداع و خلق طرق جديدة في التعبير، فإنَّ هم القارئ أصبح مساعدة المبدع ذاته لفك الشفرات

[1] ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص 344.

المُستعصية عن الفهم و التفسير، خصوصًا إذا كان هذا النص يحمل أبعادًا ، و من ثمة " **أصبحت سَاحة اللغة سَاحة مُغامرة مفتوحة يتوقف التوفيق فيها على مدى موهبة الكاتب و مقدرته على الاقتحام و الغوص و الاكتشاف و الخلق و التجديد في اللغة**"[1]،وهذا من الجهتين جهة المبدع وجهة المتلقي، فحتى القارئ محتكم إلى ضرورات لا بدّ منها وهي: تطوير قدراته وفك شفرات النصوص الرمزية بطريقة محكمة و متطورة تظهر كفاءته و مَقدرته على التحليل.

صحيح أنَّ العمل الروائي هو كامل بذاته، وبخصائصه وبأحداثه، إلاّ أنَّ جلب طرق وأدوات نوعية هو أمر جيد يزيد من قوة العمل ومن صِدقه الفني، وليس هذا فقط فهذا التداخل والتمازج ما هو إلاّ دليل على ثراء الكم المعلوماتي، كما أنَّ التنويع هو صورة من صُور التجريب الفني على مستوى اللغة.

إنَّ ما يُعرف بالتميّز لا يتحقق إلاّ بالتجاوز، والتجاوز لا يكون إلاّ بمخالفة ما هو معروف، فالسرد النمطي لم يَعد يفي بأغراض العصر وحاجياته، وكل ما نحتاجه اليوم هو تلك الزيادة في النوع؛ لأنَّ البيئة تتغير والظروف المحيطة بالإبداع هي أيضًا تتغير حسب ما يتاح للفرد من امكانات.

و**المُتتبع** لمسار هذا التجاوز سيعرف أنَّ رواية "طيور أيلول" نَجحت في تحقيق هذا الاختراق من خلال تجسيد ملامح التلاقح بين الأجناس الأدبية، وذلك بِجعلها تنطوي وتندرج في بُوتقة واحدة،فالجنس الجامع هو الرواية، أما الأجناس الخادمة فهي متعددة ومختلفة من سياق إلى آخر حسب موضوع النص وحالة الشخصية المختلفة.

وما سَاعد في تحقيق هذه العملية: اللغة المُنسابة التي نَجحت في التوفيق بين الأنواع الموجودة في الأدب، فهي اقتطفت من كل جذع نَوعًا مُتميزًا قائمًا بذاته لتحقق ما يُسمى بشعرية الأجناس،أوالجمالية الفنية.

إنّ التوفيق والجمع بين هذه العناصر المختلفة من حيث خصائصها يمثل أمرًا صعبا، إلا أنّ براعة المؤلفة أظهرت قدرتها على توظيف كل عنصر في مكانه وزمانه المناسب، مع مراعاة السياق الذي يحدد وظيفة كل عنصر، فأن تقول شعرًا وأنت بصدد عرض مشهد تراجيدي هذا خاطئ، هنا من الأحسن وَضع المسرح مكان الشعر؛ لأنّ المشاهد الدرامية لا تكون إلاّ في المقاطع الخاصة بالأفلام، أو في خشبات المسرح، ومن ثمة فلكل موضوع مكانه ولكل سياق مناسبة يحتفي بها.

[1] ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص 341.

والرواية جاءت مُحتفية بأحداث تدور حول الهجرة والغربة وللتعبير عن هذه الموضوعات الحساسة نَجد الاستئناس المتواصل بمقاطع فنية تؤدي دورًا تعبيريًا في تجسيد حالات الكبت، والقلق والكراهية، ونبذ الفكر السُلطوي، ونبذ العادات والتقاليد، كما نَجد أيضًا مقاطع فيها الكثير من أساليب الحكي والسرد لأنها هي المناسبة لبناء الأحداث بوضوح وبسهولة في ظل العمل الروائي.

ومثالاً على ذلك ، وأثناء معالجتها لهذه القضايا الحساسة –أقصد قضية الاغتراب والهجرة-، تصرح الروائية بقولها : **كانت مرسال تتوق إلى الهرب من القرية ، علّ السبل المنفتحة عبر البحار توصلها إلى نقطة الاستقرار ، وتضع خاتمة للدوامة التي تدور فيها ، وتفتح لها الحياة صدرها من جديد"**[1] هذا التصريح يكشف عن خطاب يقوم على تصوير مشاعر التوتر و الكبت والاغتراب الداخلي، وهي مشاعر تدفع الشخصية إلى البحث عن الخلاص بالهرب، و بهذا يشكل السرد محاولة لتجسيد البنية النفسية العميقة للشخصية، حيث يوظّف الخطاب الروائي كأداة تعبيرية تخدم المستويات الدلالية المختلفة للنص ، وتضفي عليه أبعادًا تتجاوز البنية السطحية للغة، لترسخ في النهاية المعاناة كعنصر مركزي في النسيج الروائي.

وفي موضع آخر من الرواية، توظف الروائية خطابًا مشحوناً بالدلالات الإيحائية لتكثيف التجربة الشعورية وتعزيز البناء الروائي عبر مضامين جمالية تثري النص وتعكس عمقه الفني

" لا الأرزاق الواسعة لم تعد تعجب راجي، لم تعد تكفي جيل راجي ، الجيل الذي أطلّ من نافذة القرية على حياة المدينة، على ترف العصر، و عاد يتراجع الى واقعه. فإذا الأرض تشرق بخيراتها،وتختنق في نار جدبها، واذا ضروع الكرمة تجفّ، وإن هي أعطت، فالعطاء الشحيح لا يشفي الغصص المحشرجة في صدور يدقها الطموح في كل لحظة"[2]، يتجلى في هذا المقطع الروائي تمثيلٌ واضح للتحول الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه جيل راجي، حيث تنكشف ملامح التوتر وذلك الشعور بعدم الرضا رغم توفر الكثير من الخيرات " الأرزاق الواسعة"، فهذا الجيل لم تعد تكفيه هذه الأرزاق لإشباع طموحاته.

كونَه تأثر بمغريات الحداثة والمدينة وانفتح على آفاق العصر، ليجد في المدينة موطناً بديلاً لتحقيق الآمال والأهداف، في مقابل عجز القرية التي تحولت إلى رمز للجمود، لا توفر لهم سوى العمل المضني الذي يسلب منهم الحرية والراحة والطمأنينة.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 179.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

من خلال هذه المقاربة، يتضح كيف تصوّر الروائية الواقع بكل تناقضاته، وتبرز الآمال والطموحات المتولدة عن وعي جديد بضرورة تغييره، عبر السعي إلى بناء حياة مستقرة وتشكيل معالم حياة جديدة أكثر كرامة وإنسانية.

2-2 الشعر:

إنَّ كل تعبير هو مِرآة صاحبه، فالشعر" **هو الصُورة التعبيرية الأدبية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى ، و هذه الأقدمية التي للشعر ترجع إلى أنه كان في تلك العصور ضرورة حيوية بيولوجية"**[1]، فأول جنس اتخذه الكتاب للبوح عن مَكنوناتهم وواقعهم هو النص الشعري، لما يمكن أن يحويه من جماليات تعبيرية و ثقافات فلسفية وانشغالات ذاتية تتعلق بالفرد وطبيعة عيشه، ونظرًا إلى هذه الطبيعة التي يختلف فيها الشعر عن النثر كان مناسبًا للكتابة التي عرفها الإنسان في حياته، وبعد فترات من الزمن ظهر ما يُنافسه في الميدان و هو عالم النثر وعلى وجه الخصوص عالم الرواية.

وهكذا تَوالت الأعمال الروائية مُعبرة عن متغيرات المجتمع وما يَشهده الفرد من تحولات وفي ظل هذا التحول والهيمنة، جاءت الرواية لِتعلن عن نوع من الابتكار والتجديد داخل النص الواحد بإعطاء لمسة فنية من خلال التنويع في الأساليب والأصوات، والحوار وحتى طرق اختيار الشخصيات أصبح مختلفًا، وكان الشعر من بين الأساليب التي استعملت في النصوص الروائية ليشكل نصًا روائيًا شعريًا.

إنَّ المُتأمل في بنية النص الروائي لإميلي نصر الله يُلاحظ ذلك الجمع بين الأجناس الأدبية بما في ذلك الشعر الذي تتضح ملامحه في هذه السطور، تقول" **منى**": " تتهادى إلى سمعي الآن إحدى قصائدها:

" حبيبي أسمر وحلو،

ليس بين الرجال مثل حبيبي،

في عينيه تَعيش حِكايات الربيع،

وَثورات أشجار الصفصاف على ضِفاف أنهارنا،

في سَاعدي حبيبي عَزم الجبال، وصَلابة السنديان

[1] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9 ،2013، ص 75.

وقلبُه الطفل يُحبني "[1]

هنا نقف على ملامح شعر التفعيلة الذي تتضح خصائصه من خلال السطور المتمردة، السطور الحاملة لثورة التغيير في إطار النوع الواحد، فالروائية دخلت في ساحة التجاوز من خلال التنويع في طرق الكتابة، فهي تَنهل من هنا وهناك مُشكِّلة نصًا روائيًا يستفيد من الشعر.

هذا الكلام جاء لكي يُعلن عن رِهانات الذات وتحدياتها، من خلال سرد قصص الحب، فالمَوضوع هنا موضوع حامل لقضية عاطفية فيها مشاعر وآلالام وحالات من الهيام التي تعيشها **مرسال**، وهي التي قدمت سطورًا شعرية خالصة أسهم الخيال في تأليفها.

إنَّ هذا التعبير يُمكن أن نُسميه مغامرة، من حيث اتخاذ أسلوب جديد في الكتابة وهو الأسلوب الشعري، ومن حيث جرأة المَوضوع وكيفية طرح الفكرة بأسلوب صريح بعيد عن الغموض.

المؤكد أنّ حاجة الروائية هي التي جَعلتها تختار هذا الأسلوب الذي يُعد ملائمًا للموضوع، فمثل هذه المشاعر والأحاسيس المُتدفقة يجب استعمال ما يُناسبها من طرق تعبيرية فيها الكثير من الحرية،حتى لا تكبح مشاعر الفرد وأهوائه.

ومثل هذه القوالب الشعرية تتناسب والكتابة الروائية، حتى إننا لا نُحس بوجود تباعد بين هذين الأسلوبين، وإن كان لكل واحد منهما خصائص يقوم عليها، وهذا ما نحتاج إليه اليوم؛ فالأساليب المتنوعة تجعلنا نرى طرق حكي جديدة، وأغراضا متنوعة، وبوحًا مختلفًا، حتى إنَّ اللغة تنزاح عن العادي، لتنحرف بذلك في اتجاهات مختلفة.

إنَّ هذا المسار الذي اتخذته الروائية يندرج ضمن حقل " **التَجنيس الإبداعي ، ونَعني به عناصر التأثير المُتبادلة بين الأنواع الأدبية و الفنية ، كالشعر و الرَسم و المُوسيقى و السرد و السينما والدراما المسرحية "[2]**، ففي ضوء هذا الكلام -وبناءً على ما تقدم -، نلاحظ التأثّر و التأثير الموجودين بين نوعين مُختلفين لكلّ واحد منهما خصوصيته، من حيث الموضوع و التّركيب، فالجنس الروائي أدخل في بنيته تراكيب نوعية تظهر على مستوى كلّ خطاب وبِهذا تزول فكرة نقاء الجنس الأدبي التي كانت في وقت سابق.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 18/17.

[2] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، مرجع سابق، ص 11.

إذن، نقول إنَّ ظاهرة تداخل الأجناس تخللت الرواية، وهذا ما نراه من خلال التبادل الموجود بين الشعر والرواية، فهذا التنويع أسهم في تشكيل ما يسمى بالتفاعلية، أي تلاقح الأعمال المختلفة.

ومثالنا أيضًا قول **مرسال**:

" أرَاه...

أرَى حبيبي كإله،

يَسير في أرض مُلكه،

أرَاه فوق ذرى حرمون،

في أنفاس الرَبيع وهي تمر على ازهار اللوز والتفاح،

في امتداد الاخضر فوق السهول،

في زهر الأقحوان.

حُبي في كل ذرات وجودي.

واسمعك يا حبيبي.

في زَغردات الطيور،

في همس السنونو،

في تبسمات الشمس فوق ارضنا،

في هدير المِياه بين منحدرات الوادي،

في كُل وجودي ..."[1]

إنَّ مثل هذا البناء يعطي انطباعًا جماليًا، فقوة التعبير هنا لا تتأتى إلاّ من صِدق الكلمة التي تصدر عن معاناة الذات، ووحي الخيال الذي يُسهم في ابتكار الفكرة وتصويرها، هذه التفاصيل التي تصفها هي بمثابة حلقات محورية تُشير إلى خواطر ذاتية، مصدرها الحُب وأوجاعه.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 116.

إنَّ هذا الملمح الشعري مَبني على فنيات مختلفة: أولها تقنية البياض، أو استخدام نقاط متتالية أو فاصلة وهي عبارة عن رُموز تُخفي في جوهرها كلامًا، وتُعطي انطباعًا آخر يشير إلى أنّ هناك غموضا، هناك كلام .

ثانيها: توظيف المجاز، وهذه الخاصية يقوم عليها الشِعر،" **فالشعر في جوهره وفي جُل معانيه الموسعة، اتصال بالعالم الخارجي أو هو اتصال بعوالم الوجود الواقعية والخيالية منها، هو اتصال بعوالم الواقع والحلم، وهو إحساس بذلك الوُجود والتفاعل معه، وتعبير عنه بطرق حِسية وعقلية وتَجريدية** "[1]، وهذا ما تجسد بِصورة واضحة في هذا النص الشعري الذي يَدل على أنَّ هناك علاقة موجودة بين الروائية ونصها والعالم الخارجي، ومن هنا كان تعبيرها عن الواقع وحالة الحُب هذه منطلقا من الصور الشعرية التي أسهم الخيال في تفعيلها وتنميتها.

أما في قولها: (الزغردات، هَمس السنونو، هَدير المياه) هذا دليل على التفاعل مع مثل هذه المؤثرات الخارجية وتوظيفها بأسلوب فني هو تعبير عن حالات انتقالية، يتم فيها الانتقال من الأنا إلى الآخر،وهذا الآخر قد يكون شخصًا أو عنصرًا من عناصر الطبيعة.

وتندرج هذه النصوص ضمن الصور التعبيرية التي تقوم على بساطة الوصف والتشبيه، بما يسهم في تقريب المعنى وإضفاء قدر من الوضوح على الخطاب النصي، تقول أرَى حبيبي كإله، هنا تقديس ناتج عن درجة كبيرة من الحب، فهي تراه في كلّ زاوية وفي كل صوت، وتراه في نفسها أيضًا لحد قولها: في كلّ وجودي.

يُلاحظ كذلك استعمال اللغة الانزياحية، ممّا يضفي على النص قِيمة فنية وجمالية، فمثلاً عندما تقول: " **تَبسمت الشمس**"، " **زَغردات الطيور**" ، " **ذرات وجودي**"، فهي تُضفي صِفات وعلاقات لا ارتباط بينها - فالوُجود والكيان والحضور لا يمثل ذرات ولا يقاس -. فهذا الشكل التعبيري يُسهم في خدمة الحس الإبداعي عن طريق شحن الكلمات بدلالات مكثفة.

وفي النموذج الثاني: تبسمت الشمس مثلاً فهي تريد أنسنة الأشياء الطبيعية وتشخيصها، وهذا ربما للدلالة على وجود بريق الأمل، أو شُعاع التفاؤل أو التغيير أو التحول.

- **أما فيما يتعلق بالجانب الإيقاعي**: الذي نرى له حضورا في الشعر فقط فقد انتهى، إذ صرنا نرى ذلك الصوت المُؤثر الحامل لأنغام موسيقية في الرواية أيضًا، وهذا ما تُمثله الجمل

[1] منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الدار التونسية للكتاب، د بلد، ط1، 2013، ص25.

التعبيرية التي سبق ذكرها، كما أنّ هذه المقاطع فيها رؤيا جمالية تجعلنا نحس بالآخر وندرك حجم مآسيه.

ومن هنا تتأكد المسلمات القائلة:**" أنَّ المواصفات التقليدية والحدود القاطعة بين كل نوع ونوع بل بين كل فن وفن قد تهاوت ... وانّه من المُمكن أن يفيد كلّ نوع وكلّ فن من منجزات الفنون الأخرى"**[1]، فالنص الروائي أصبح يحتضن العديد من الجُزئيات الخاصة بالنوع الآخر، كتوظيف اللغة الشعرية في الرواية مثلاً، وهذا النوع من الكتابة كسر تلك الرتابة التقليدية القائمة على نقاء الجنس ووحدته، وضرورة تبني أسلوب واحد، شعرًا أو نثرًا.

هذه الأشكال الجديدة أفَادت من تغير أسلوب الكتابة، فالشعر مثلاً كما هو مُوظف في هذه السياقات زَاد النص قيمة جمالية، حتى إنَّ القارئ عندما يقرأ هذه السطور لا يَمل، بل يجد في النص روحًا جديدة، جاءت من حُسن توظيف الروائية للشعر.

فالرواية عندما تخرج عن حُدود دوائرها التي تُعرف بها تتمايز وتتطور خصوصًا إذا تلاقحت فيها أجناس متعددة، فهذا إثراء لها وإضافة من حيث الرؤيا التي تتجسد من خلال الأنواع الأخرى أومن خلال صُور التعبير العميقة التي جاءت عن طريقها كما سبق ذكره.

وهناك أيضًا صُور شعرية أخرى تكشف حجم هذا التداخل وكيف تلتقي الأشكال التعبيرية المختلفة من حيث النوع والخصوصية، تقول:

ويعود صوتك ينساب في مسمعي:

" اعصفي يا ريح الجنوب،

احمليني إلى حيث يقيم حبيبي.

ويا طيور أيلول، إلى أين تحملك الاجنحة؟

هل صادفت حبي في رحلتك؟

وأنت أيتها الأشرعة المسافرة،

[1] ادوارد الخراط، مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار المدى للثقافة و النشر، سوريا، ط1، 1996، ص 113.

ارفعيني فوق صواريك إلى بلاد نائية!" [1]

إننا كما نُلاحظ، استخدمت رواية (طيور أيلول) في اتجاهها نحو التجريب مجموعة من الاستراتيجيات، أهمها مزج النثر بالشعر ، إذ نجد الشعر هنا في خدمة الرواية ، من خلال زِيادة اللغة تهذيبًا و إضفاء الصُّوَر الشعرية المتداخلة مع الإيقاع الموسيقي، ونحن بصدد قراءة نص روائي يشعرنا بجو حافل بالشعر و الكلام المعبّر عن الدواخل الخاصة بالفرد، وبهذا يُصبح الشعر من أكثر الأجناس التعبيرية توظيفا، إذ يعمل على توليد طاقات إيجابية، يكون فيها الخيال عنصرًا فاعلاً لنقل الرواية من دائرة السكون إلى دائرة الحركة، خصوصًا أنَّ " **طاقة الشعر : تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسية ، لتنغمر واياها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة و الجمال"**[2]، فغالبًا ما يعمل الشعر في حلقة دؤُوبة نحو الانتقال من المعروف و المُتداول إلى ابتكار دلالات جديدة منحرفة، وهذا التوظيف وليد ثقافة الروائية، و كل نزعة تنزع فيها نحو توظيف القوالب الشعرية ما هي إلاَّ نِتاج معرفة و ثقافة ووعي ، وتكمن جمالية هذه القوالب في طريقة توظيفها، فمثل هذه التعبيرات - حتى و إن كانت بسيطة - إلاّ أنها تختلف مع كلّ الأساليب اللغوية التي وَجدت في النماذج الأخرى في الرواية، و هذا رُبما يعود لطبيعة الموضوع الذي تعالجه بصدق ووعي بالظروف و تصوير لقلب مكسور ورُوح تحس باغتراب اتجاه الوطن و الأشخاص الموجودين فيه.

إنَّ مثل هذا الخلق والتنسيق الصادر عن الروائية جعل الرواية تتحرك وفق أطر فنية، كل ذلك جعلنا نُحس بالشخصيات والأحداث، ونستوعب ما تريد قوله، وهذا يَجعلنا نعيش الموقف ذاته الذي عاشته الروائية.

يتبين من خلال هذه النصوص الشعرية، أنَّها الأقدر على استيعاب مشاعر الناس،باختلافها؛فعندما تقول الروائية: (**يا طيور أيلول، إلى أين تحملك الأجنحة، احمليني، ارفعيني، اعصفي...)**، هي كلها مَقولات ترددها لتبث من خلالها ذلك الحِس الاغترابي، والعَجز الذاتي المتجسد في حالات المعاناة التي يحس فيها الفرد بالقلق والألم والانكسار.

ومن خلال تتبع مَسار هذه السطور الشعرية نحس: بوُجود تجربة عميقة، عُمق الأحاسيس المُمتلئة بالإيقاع الصاخب الذي نجده في قولها: ارفعيني، احمليني، اعصفي، لتكسر بذلك الرتابة

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 115.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، مرجع سابق، ص 15.

الإيقاعية من خلال تنويعها للأساليب والانتقال من الأسلوب الروائي إلى الأسلوب الشعري الذي يتم من خلاله إطلاق العنان للشُعور والاعتراف بما يُوجد في النفس من أسئلة ومكبوتات.

فالشعر هنا يُمثل لحظة اعتراف، وكأنه أسلوب نفسي يُشبه إلى حد ما الهذيان من حيث الاسترسال وطريقة البوح، ومن هنا تجيء تقنيات الشعر في مقاطع الرواية:

- وسيلة لتفجير كلّ الحمولة الراسبة في الذات.
- العمل على التأثير في ذات القارئ، وجَعله يُحس بحجم الأوجاع الكامنة في الذات جراء وجود الاغتراب.

3-2 السيرة الذاتية

تُعدّ السيرة الذاتية تصويرًا لتجارب الذات، وتمثيلاً لخبراتها وقدراتها وكل ما يدور حولها من مشكلات وأزمات وحلول، هي عرض لكلّ ما يتعلق بالحياة الشخصية (المُحيط والتنشئة الاجتماعية الواقع المَعيش والمستوى الثقافي العلمي ومُعطيات الشخصية)، وبتعبير آخر هي مِرآة عاكسة لكاتبها أو صَاحبها.

ولذلك ف" **السيرة الذاتية عمل أدبي، رِواية، سواءَ كان قصيدة أم مقالة فلسفية، الخ...قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رِواية حياته وعرض أفكاره"**[1]، إذ يتم من خلالها تَصوير حياة الفرد بشكل مباشر أو غير مباشر وتَقديم علاقاته وخُصوصياته وأفكاره وكلّ ما يتعلق به، أي عرض مجموعة من الدلائل التي ترتبط بشخصه ارتباطًا وثيقًا.

يُقال : **" السيرة الذاتية جنس أدبي آخر خاص بمجتمعنا ، نَال من الوصف الدقيق قدرًا يسمح لنا بأن نسائله من منظورنا الراهن ، و لكي نعبر ببساطة ، نقول : إنَّ السيرة الذاتية تتحدد بهويتين اثنتين : - هوية الكاتب مع السارد – و هوية السارد مع الشخصية الرئيسية "**[2]،فهي مثلها مثل باقي الأجناس الأخرى مع اختلاف الضوابط و الخصائص، و عرف هذا النوع حضورًا قويًا في مجتمعنا العربي تمّ فيها تجسيد واقع كُتابها و حَياتهم ، إذ يمكن أن نُحدد السيرة الذاتية انطلاقا من عنصرين، أولاً: التعرف على حياة الكاتب و النظر فيها ،ثم العودة إلى علاقتها بالسارد، أو البحث عن أصول

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، (الميثاق و التاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1994، ص 10.

[2] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، د بلد، ط1 ،2016، ص 42.

السارد و ما يُحيط به مع النظر في الشخصيات، و هذا التنبيه الوَارد هنا يعود إلى تلك الأخطاء التي كرستها دراسات مختلفة من خلال الهفوات التي وَقعوا فيها، (و يجب التفريق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية التي تحتمل الصِدق أو الكذب في نقل الحياة الخاصة بالكاتب).

وانطلاقا من هذا العرض سنُحاول توضيح ذلك من خلال استخراج العلاقات الموجودة بين الرواية والسيرة الذاتية للروائية:

تقول **منى** في سردها:

" وتَحسست ثورة عَتية تجتاح كيانِي في تلك اللحظة. تذكرت أنّ

أخي يحزم حقائبه استعدادًا للذهاب إلى المدرسة.

لماذا؟

لماذا سَمحوا له بأن يطير، هكذا، وبدون سؤال؟ "[1]

هذه المفردات: تحسست، تذكرت، كياني هي معطيات تعود إلى الساردة نفسها، كأنها تريد إثبات حضورها، وفي ظل وجود هذه الإحالات غير المباشرة التي تدل على وجود أنا متكلمة، نعرف أنّ هناك تطابقًا بين الساردة وبين الشخصية الرئيسية، إذ **"غالبًا ما يتحدد تطابق السارد والشخصية الرئيسية الذي تفترضه السيرة الذاتية، من خلال استعمال ضمير المتكلم"**[2]، فهو مُؤشر أسلوبي يَعمل على الإشارة إلى وُجود علاقات تربط السارد بالشخصية المحورية.

وبالعودة إلى الكلمات نَجد أنها جاءت مُعبرة عن أوجه التشابه بين الشخصية وحياة إميلي نصر الله الحقيقية، فهذه العناصر موجودة في حياتها، وهي لجأت إليها واستخدمتها لتحقيق قدرٍ من الحيوية ومن أجل توليد طاقات تأثيرية، وإذَا عُدنا إلى حواراتها وباقي نصوصها، وصور من حياتها لمسنا حضور:

- القرية (الأشجار، الحُقول، بَساطة الأفراد، الطبيعة، العادات والتقاليد).
- الرُموز المختلفة، خاصة لفظة الطيور التي تلمّح من خِلالها دون أن تصرح إلى موضوع الاغتراب، فالطيور هي أجزاء منها، هي إخوتها، وأصدقاؤها.
- الهجرة والترحال يُمثلان تيمة في الرواية.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 21،22.

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، مرجع سابق، ص 24.

ولتوثيق صحة هذا الكلام نَستعين برواية الرهينة التي نجد فيها أيضًا العناصر نفسها، حتى إنها توثق كلامها بصورة شمسية لها ولإخوتها وتكتب عليها "طيور أيلول"، وهذا يدل على أن ما تكتبه حول قضية الطيور والهجرة ما هو إلاّ انعكاس لمظاهر حياتها.

إنَّ البحث في مجال السيرة الذاتية يجعل الدارس يبحث في حياة الروائية ومؤلفاتها وقريتها التي

مع «طيور ايلول» الإخوة المغتربين .

وُلِدت فيها، لعلّ ذلك يظهر بعض الأسرار في رواية (طيور أيلول) مثل تطابق أحداث الرواية وشخصياتها بحياة الروائية **فمنى** التي تحكي حياتها و تُصور واقعها هي نفسها إميلي نصر الله، مع وجود القليل من الاختلافات و الجزئيات، ومن هنا ندرك كيف" **تترك السيرة الذاتية مكانًا واسعًا للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزما البتة بأن يكون دقيقا حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات"**[1]، وهذا ما يجعل عنصر الشك قائما خصوصًا في رواية السيرة الذاتية التي تضعنا في حيرة من أمرنا، نظرًا إلى عدم الوصول إلى الحياة الشخصية الخاصة بالمؤلفة، ومن هنا وَجب الاطلاع على حياة المؤلفة، ففي نص السيرة الذاتية وَجب دِراسة حياة المؤلفة، قبل الشروع في دراسة العمل الأدبي وذلك للوصول إلى نتائج تُؤكد صحة الفرضية أو خطئها .

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 11.

وَ بالإضافة إلى هذا يَأتي اكتشاف هذا النوع انطلاقا من مُؤشرات:" **فهوية الجنس تأتي إليه من فِعل الكلام الذي هو في أساسه الحَكي عن الذات"**[1]، ومعرفة ذلك تتطلب إدراكًا تامًا لأساليب الحكي فالحكي عن الذات يختلف عن الحكي عن الآخر، وهناك أيضًا ملامح من شأنها أن تَجعل القارئ يفهم و يَعرف الجنس المُراد قراءته: فالضمير أنا مثلاً، يحيل إلى الهوية ،الخصوصية و الذات و الفرد وأيضًا التطابق بين المؤلف و السارد و ما هو مَوجود في الحكي، وهناك أمور أخرى تتعلق بالواقع و المُتخيل وغير ذلك من الأمور التي تُساعد في عملية القراءة، لذلك من الضروري الاحتكام إلى النص و قوانينه، والرجوع إليه، إذ **"يَعمل الكيان الأدبي ضِمن علاقات شَخصية مُتداخلة، كما يَعمل ضمن علاقات اجتماعية"**[2] ، ومن ثم يتطلب النص بِعلاقاته وعَلاماته الشخصية فحصًا طويلاً،يتنهي بالقارئ في نِهاية المطاف إلى إثبات وُجود التطابق من عَدمه (بين الروائية والساردة).

وفي رواية إميلي نصر الله (طيور أيلول) تَتوضح هذه العلاقات، وتَنعكس الآفاق الواقعية الحقيقية المُرتبطة بالذات الفردية، لنستنتج ظهور قالب جديد وهو السِيرة الذاتية على مستوى فُصول الرواية.

هنا نتساءل**:** هل القارئ يتفاجأ بمثل هذه القوالب المتنوعة أم لا؟ نعم إنَّ مثل هذه الافرازات الناتجة عن انفتاح النص على العديد من الأشكال تجعل القارئ يثير تساؤلات بإمكانها أن تحقق ما يسمى بالجمالية، استنادًا إلى الأثر الأدبي الذي يثيره في القارئ.

إذن نقول: إنَّ هذا الأثر الأدبي جَعل حياة الروائية موضوعًا لروايتها وتصويرها بطريقة فنية،فاللغة التي كُتبت بها هذه الرواية نجحت في عرض كلّ الجزئيات والتفاصيل الخاصة بإميلي نصر الله، ومن المقاطع الدالة على هذا التوافق نذكر:

" حِين أجلس، هنا، على الشُرفة الخضراء، المُطلة على الشاطئ الذهبي الدَافيء، أفكر في اولئِك الأحباء الذين عاشُوا معي فترة من العمر"[3]، هذه الفكرة يتم عَرضها في كلّ مرة وهذا ما سهل علينا معرفة موضوعها، وهواجسها الذاتية المتشبثة بها في كلّ مرة، وهذا حدث راسخ في مخيالها وتكراره في كلّ مرة دليل على وجود ألم وعجز ناتج عن فراق الأحبة الذين عاشت معهم سنين، جمعتهم القرية وفرقتهم الظروف.

[1] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، مرجع سابق، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 13.

إنَّ مثل هذه التعبيرات هي رصد لتصدعات الذات و صِراعاتها و هذا هو **" حَال الرواية النسائية المُرتبطة بالذات ، لم يكن صمام الأمان فيها سوى الانفتاح على الداخل، بعالمه و طبيعة طقوسه وكأنها تعود إلى الرحم، الأم "**[1]،هنا تتوزع الدلالات نَحو الغوص في معالم الذات، والعيش داخل أسوارها ومُحاولة معرفة جوهرها، ومن ثمة يكون تجسيد السيرة الذاتية واضحًا في (طيور أيلول)؛لأنَّ إميلي نصر الله عندما بدأت الكتابة انطلقت من ذاتها، بلغة تنفتح على عوالم مختلفة، فكلّ تعبير وبوح، تتخلله رَواسب الذات و ما يُوجد فيها، وهذا الأمر يُعد انفتاحًا من خلال الربط بين الرواية وما تعكسه معطيات الذات، وهذا ما يتجلى بوضوح عندما نتابع القراءة ، إذ نحس بأنَّ شخصية إميلي نصر الله حاضرة و بقوة، ففي قولها السابق نُلاحظ حجم الحُب لقريتها، ولأفراد قريتها الذين عاشوا وترعرعوا معها، ففي كلماتها حَنين و شوق ، إنها تتذكر و تتألم، و تَستحضر الأماكن للتعبير عن حزنها .

تقول أيضًا:**" ويَبقى طعم الهجر يَتململ في أجواء القرية أيامًا، إنه يعشش في الكوى، في شقوق السطوح الواطئة، في المسام الصغيرة بين أوراق الزيتون والسنديان، في دُموع تفلت من المآقي، في آهات حرى تندفع من صدور الأمهات "**[2]، حياة إميلي نصر الله هي عبارة عن اغتراب وهجرة من موطن إلى آخر، ومن ثمة كان سردها هذا أسلوبًا مميزًا في الرواية تتقاطع فيه حقائق السرد الذاتي بعوالم السرد الروائي.

وما يُميز الحكي السير ذاتي هو الاحساس بذلك الصِدق الفني، الصِدق في التّعبير، فكل مظاهر التّكلف والتّصنع لا وجود لها بين السطور، فهي تُعبر لتعكس صورًا بقيت راسخة في ذاتها وهي لا تقول لكي تُعبر وكفى، بل تُعبر بغية إيصَال صوتها، لكلّ من يقرأ روايتها.

إذن، نقول إنَّ إميلي نصر الله تُحاول في رِوايتها رسم معالم حياتها بطريقة خاصة، فهي تكتب مشروع حياتها لِتعلن به عن خصوصية تتفرد بها وحدها، حتى وإن كان هذا الأمر عفويًا بالنسبة إليها.

ومن ثمة نذهب إلى القول إنَّ ما يَجعل رِواية (طيور أيلول) تتداخل مع السيرة، هو طبيعة إميلي نصر الله المختلفة التي تَجعلها تكتب وفق طابع خاص، فانطلاقا من مَكبوتاتها وحجم معاناتها أو حتى بالعودة إلى وَاقعها، تكتب سيرتها الخاصة، وفق أسلوب جديد وحديث**" فالمَرأة المُبدعة تستأنس بعالمها الداخلي حين تُناجي ذاتها؛ بالنظر إلى وَاقعها، وفق تعالق الداخل و الخارج، مُعتمدة**

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص 99.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص9.

على الانجذاب الوجداني و العاطفي في ترحال الذوات و متاهاتها "[1]، فهي عندما تشرع في عملية الكتابة و الإبداع لا تبتعد كثيرًا عن عالمها الداخلي، إذ تعبر عن حُبها و كُرهها وحُزنها و سَعادتها.

إنَّ هذا النص الروائي يجعل القارئ يحس بذلك التقارب الموجود بين سيرة الروائية والنص المؤلف، وذلك بالعودة إلى موضوع الرواية الذي يَدور حول الهجرة، فهي ظاهرة موجودة حقًا،فإميلي نصر الله اغتربت عن وَطنها هي وإخوتها، وخرجت عن حُدود قريتها، ومن ثمة كان هذا النص حاملاً لتجاربها، من خلال حديثها عن الغربة، والمُقاربة بين المدينة والريف والاشتياق إلى الأهل.

إنَّ هذا التحليل جَعلنا نُدرك تلك الإضافة التي قدّمتها السيرة الذاتية للنص الروائي؛ فقد أسهمت في بناء النص بناءً واعيًا، بطريقة تمّ فيها استحضار الذاكرة الفردية وإعادة بلورتها في قوالب جمالية عن طريق تقديم صُور الذات ومظاهرها وأهم أسرارها، لتكون بذلك جنسًا أدبيًا قادرًا على إظهار واقع إميلي نصر الله في قريتها وصُور الفرد والهجرة والابتعاد وغيرها.

4-2 الأدب العجائبي:

العجيب أو الغريب أو الخَارق أو المُدهش، كلّها مُصطلحات تُشير إلى عوالم ميتافيزيقية خيالية، يَغيب فيها المنطق والتفكير الصحيح، ويَحضر فيها السُؤال والغموض، ولتحديد مَعنى العجائبي نقول **" هو إبراز لِما لا يُصدق وإظهار لِما هو غير قابل للتفسير"[2]**، وبهذا يكون الابتعاد عن كلّ أشكال الحقيقة من خلال تسريب الأفكار الغريبة التي تَمتد عبر جُذور المخيال لتتصادم أخيرًا بوعي الفرد.

والحديث عن العجائبية يَجرنا إلى ضرورة التلميح إلى تاريخ هذا النوع الذي يتصل اتصالاً وثيقًا بالفكر اليوناني مثلاً والهندي، هنا وفي هذه المناطق بالتحديد استقرت ونَضجت الأساطير بفعل استخدام الفرد لهَا وتفسير الظواهر انطلاقا منها، ففي كلّ بحث مُتعلق بالدين والمسائل الإلهية والظواهر الطبيعية، كانوا يُرجعون أصلها إلى قوى الهية، كآلهة الجَمال، الخصب، المطر...الخ.

لقد لجأ المُبدع إلى توظيف هذه الاساطير وتفعيلها على مستوى النص الأدبي، كملحمة جلجامش،ومَلحمة المهابهاراتا وغيرهما، إذ نَجد فيها ذلك النِزاع حول الخير والشر، تحول

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص 56/55.

[2] عبد الحي عباس، المصـــطلح (العجيب والغريب، والخارق والفانطســتيك) بين قيود المعجم وقلق الاســتعمال، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2007، ص99.

القوى،قضية المسخ، وتحول الكائن البشري من الطبيعة البشرية إلى الطبيعة الحيوانية، هي قضايا تستدعي حقًا الإعجاب بها وتوظيفها فنيًا.

فملامح العجائبي في أي نص تكمن في توظيف مجموعة من العناصر منها: الأسطورة، الخرافة، الأدب الشعبي.

2-4-1: الأسطورة

يَذهب الكثير من الدَارسين إلى إرجاع أصلها ومَعناها إلى الإنسان البدائي، و**: " الأسطورة هي مُحاولة لتفسير ظواهر الوُجود ورَبط الإنسان بها "**[1]، ففي هذا الكون مَسائل تحتاج إلى توضيح وتفسير، ونجد أن الكثير من هذه الموضوعات اعتمد الإنسان في تحليلها على الأسطورة وإرجاع كل مظهر من مظاهر الحياة اليها.

إنَّ فحص نص (طيور أيلول) يَجعلنا نقف على محطات مختلفة، تم فيها تعالق الشكل الروائي بالشكل الأسطوري، ومثالنا على ذلك قولها: **" وأبُو نواف، صاحب الطاحونة، كان يلتقي، كل ليلة بعد انصراف الزبائن، جماعة الجن الذين اختاروا الطاحونة لإقامة حفلات الزفاف.**

وهذه أمتع اسطورة.

الاساطير، والجن، والتعاويذ..." [2]

تتخلل هذه السطور حكاية تدور حول مَسألة الجن والتعاويذ، وهي تمثل وجهًا أسطوريًا، فيه سرد لأحداث خيالية، غير حقيقية، لها بُعد خيالي أسطوري، فكل الألفاظ الموجودة في السياق: الالتقاء بالجن، والتعاويذ، وجَماعة الجن، تُحيل إلى ما هو غريب عجيب، يمثل انحرافًا وانتقالاً من ما هو طبيعي عادي إلى ما هو خارق غير مألوف.

مثل هذا التوظيف يَزيد من فاعلية النص الأدبي، فوجود مثل هذه الأحداث تجعل القارئ متأثرًا بها، ومندهشًا، مستفسرًا حول حقيقة وجودها من عدمها، إنَّ هذا الجانب الأسطوري يدخل في الأدب عامة ليحقق إثارةً وتشويقًا وليزيد من حِدة الغموض، أو لِغرض آخر.

---

[1] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، مطابع السياسة، 2002، ص 20.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول ،167/166.

" وبالتالي فإنه من المُمكن جدًا اعتبار العجائبي جزءًا من المظهر التركيبي للحكاية. أي أنّه يُمكن أن يَدخل في بنية أية حكاية أو رواية أو قصة بتوظيفه كعنصر جمالي، تمامًا كما توظف الصور البلاغية في النصوص عامة"[1]، ففي توظيف الأسطورة وملامحها تشبيه بتوظيف الصُور الشعرية والبلاغية في النصوص الأدبية جميعها، وهذا التوظيف العجائبي يُسهم في بناء الحكاية أو الرواية لتحقيق جماليات مختلفة.

وقد تمّ توظيف ألوان أخرى فيها تفسير لقواعد الطبيعة وما تحتكم إليه من ظواهر، خاصة عندما نعرف بأنَّ الطبيعة هي مصدر محاكاة الفرد، وهي سطح تشكل فيها وعلى مستواها ظواهر سعى من خلالها الإنسان إلى تفسيرها، فهنا وفي هذه الجمل التي تذكر فيها الطبيعة وبعض الرموز قائلة:

" إنّ للطبيعة سُلطانها البدائي هناك.

الناس يَضحكون مع الشمس، ويرتعدون مع الرعد، وتذوب أجسادهم

في عَواصف الغبار، ويَمسحون قلوبهم بنقاوة الثلوج "[2]

نُلاحظ هنا ذلك الإيمان بارتباط الإنسان بالطبيعة وخَلقاتها، فالناس يَتبسمون للشمس كأنَّ هناك علاقة تربطهم، كأنها إله يُضفي السعادة على قلوبهم وهي الطمأنينة ومصدر إلهام وطاقة، تتشكل دلالات ومعاني هذه السُطور من خلال ما يتم رَسمه في الذهن من صُور فيها فلسفة، تقول بأنَّ وراء كل هذه المتغيرات الطبيعية مصادر إلهية.

وَعند النظر في قَولها للطبيعة سُلطانها، نتساءَل: ماذا تقصد؟ هل هي تشير إلى أنَّ هناك ملكًا يحكم هذه الطبيعة ويتصرف فيها، أم أنها تتحدث عن علاقة الطبيعة بالآلهة وكيف تَحتكم إلى قرارات الآلهة.

أما في قولها: وَيمسحون قُلوبهم بنقاوة الثلوج فهي تُشير إلى أنَّ في هذه القلوب وسخًا، ودنسًا، ربما هي أخطاء أو ذنوب وبمجرد استعمال هذه القطع الثلجية تزول هذه البقايا العالقة في القلوب.

إنَّ هذا التوظيف لمثل هذه المعتقدات هو انعكاس ودليل على أنّ **"العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مَصدر الهام للفنان والشَاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية**

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 37.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 100.

ما هو إلاّ صِياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة "[1]، فطالما كان الفنان يُعمِل عقله ويستخدم الأسطورة معتمدًا عليها في عرض أحداثه وحكايته، حتى وإن كانت بأسلوب جديد، ففي بعض الأحيان يأخذ الأسطورة وبنيتها، ويغير في جزئياتها ما يجب تغييره لكي يتماشى وطبيعة النص المُتناول.

لقد أسهمت الأسطورة - بشكل أو بآخر- في خلق العوالم الروائية وإعطائها نفسًا جديدًا من خلال ما تُضفيه عليها من غرابة وتشويق وإثارة، لتجعل بذلك مُتلقيها يتساءلون حول: خصوصية هذا التوظيف، وجمالية عرضها على مستوى النص الروائي.

وفي المحور نفسه - وفي إطار تفعيل الأسطورة داخل النص الروائي -، نجد أنَّ مقاطع سردية أخرى تَحتفي بمثل هذا الشكل، تقول **منى** مثلا:

" وَتذكرت أسطورة قديمة عن التنين الجائع وابنة الملك الصبية الحلوة.

وقعت القُرعة على الأميرة الجميلة لِتقف على الشاطيء، تنتظر مُرور التنين الذي يلتهم أجمل فتيات المدينة كل سنة .

وبقيت الصبيّة تنتظر، وقد عقدت يديها فوق صدرها، وارتسمت على وجهها مسحة استسلام هادئ،وتهدلت رموش عينيها في ذّلة الانكسار.

وبقيت مستسلمة، والتنين يزحف نحوها، ويزحف..." [2]

يتجلى في هذا المشهد استحضار مُباشر لأسطورة التنين الجائع؛ لأجل تصوير ونقد الواقع وما يعتريه من ظواهر اجتماعية تمس الفرد، إذ يحتفي هذا المعلم الفني بصور الظلم والاضطهاد التي تبدو بشكلٍ جلي في معاناة **ليلى** بوصفها فتاة ضعيفة، عاجزة تضحي بحياتها بغية إنقاذ عائلتها من الفقر، وفي المقابل يظهر التنين كرمز للقوة والجبروت يتمتع بقدرات خارقة كقدرته على التهام ما طاب له من الفرائس، لقد وُظِفت هذه الأسطورة، لِتلخص قضية باتت عادية وهي قضية استغلال الفتيات اللواتي يعشن تحت وطأة الاضطهاد والفقر والحرمان.

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د ت، ص 222.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 112.

تأتي هذه التوظيفات المختلفة للتعبير عن حالات غير منطقية يقع فيها الإنسان، فهي تعبر بطريقة مباشرة عن طريق حضور الأسطورة التي ترمز إلى وضعية اجتماعية تخص الشخصية في العمل الروائي.

إنَّ هذا العالم الأسطوري هو عالم حافل بالدلالات المدهشة التي تجعل الفرد يغرق في وحلها،ليفسر تارة و يتعجب تارة أخرى، ويتأمل في قصص الحكي المبنية على السرد العجائبي فالأسطورة في (طيور أيلول) يمكن اعتبارها شكلاً جماليًا ومعلمًا فنيًا قائمًا على **كلمة يَحوطها سِحر خاص ..، فهي امتداد للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات...إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان و الزمان ...تُوحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني و للوجدان الإنساني ...تُوحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، و بالخيال و هو يُثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه**[1] ،فهي فن يَعتري الكلمة والتركيب ويتخللهما معبرًا عن محتوى فكري بنائي ، يختزل تجربة ما، شخصية أو اجتماعية بأسلوب سحري يلون محتواها و يزيدها وضوحًا ، وَيجعل هذه الكلمة تتسع لتشمل دائرة الحياة من خلال سيرها في طريق يضمن لها البقاء في ظل وجود العديد من الكلمات المعبرة، فهي تمتد من الماضي لتبنى من جديد وفق رهانات الحاضر، بفكر جديد و صورة غير مألوفة نجد فيها مظاهر الحس و الوعي الفردي كما جاء في الرواية.

2-4-2 الأدب الشعبي:

يهتم هذا العنصر، بوضع مجموعة من المفاهيم والخصائص المُتعلقة بالأدب الشعبي والفنون المندرجة ضمنه، من خلال طرح مجموعة من الأسس المعرفية والخطوط العريضة التي تُسهم في فهم هذا النوع الأدبي، وكيف تتجلى خيوطه على مستوى كل فن تعبيري، وبالضبط في نص إميلي نصر الله الروائي.

إنَّ طبيعة الأدب الشعبي تكمن باعتباره " **فن التعبير بالكلمة عن وَاقع و أحلام الجماعة الشعبية،والذي صَاغته في مراحل تطوّرها في أشكال عدة هي الأسطورة ، و السير الشعبية أو الملحمة ، فالحكايات الشعبية ، فالأغاني فالأمثال فالألغاز ...الخ لتضمنها رؤيتها الآتية – لحظة الابداع – وتحملها برؤية مستقبلية** "[2]، فهو لفظة فيها اختزال و اختصار لتجربة عاشها الفرد و هي في مُجملها العام انعكاس لثقافة شعب من الشعوب من خلال طرح اختلافاتهم و عاداتهم وتقاليدهم،وهذا

[1] ينظر: فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، مرجع سابق، ص 19.

[2] كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، د ط، 2001، ص 13.

يكون عبر أساليب قولية تتجلى في الحكاية الشعبية، أو الأمثال أو الألغاز باعتبارها أشكالاً تحمل رؤية وفكرة شعب ما .

في هذا النص نَرصد استعمالات ظاهرة للأمثال الشعبية التي تتداخل وتمتزج بالنص الروائي لتصبح محركا يُساعد على تفعيل الأحداث الروائية، وعليه تحضرنا مجموعة من الأسئلة منها: ما هي أهم المفاهيم التي تُفيد في معرفة معنى المثل؟ أين تظهر ملامحه؟ هل حقق في هذا النص خُصوصية متفردة؟

لقد عمل المثل في نص إميلي نصر الله على تجسيد " **تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية**"[1] ففي إلقائه تأثير، وفي ثَناياه تفسير، وفي مُحتواه عرض لرُؤى فلسفية منطقية، فحياة الناس عبارة عن صور متعددة تحتاج إلى تصويب وتعديل والمثل هو الأنسب في هذا الموضع.

ومن الأمثال التي تُوضح علاقة المثل الشعبي بحياة المجتمع، وكيف يتم استنطاقه وتوظيفه مع ما يتلاءَم وسياق النص الروائي، قولها:" **وبهذه الأنامل النحيلة سوف أبني حياتي. أقلع شوكي بيدي**"[2]،تتمحور صورة المثل في معنى قولها: **أقلع شوكي بيدي**، هذا النوع كثيرًا ما يتردد في ثقافتنا الشعبية، إذ نجد له حضورا واسعًا على ألسنة المتكلمين للدلالة على حدوث مشكلة ووجود أزمة مع ضرورة تحمل المسؤولية، هنا نجد أنفسنا أمام ثنائية هي: المشكلة مع وجوب البحث عن حل شخصي لها ولا تنتظر من الآخر حلاً لها.

وإذا وقفنا عند ملامح كل مثل شعبي عربي وخصوصيته ندرك أن لكل مثل خصوصية يَحملها،انطلاقا من البيئة التي يعرض فيها، والسياق الذي يطرح فيه، فمثلاً في مجمع الأمثال للميداني، المثل يرد على هذا النحو:

"ما حَك ظهري مثل يدي "

يضرب في ترك الاتكال على الناس "[3]

[1] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة، القاهرة، د ط، د ت، ص 138.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 62.

[3] الإمام أبو الفضل الميدانى، مجمع الأمثال الجزء الثاني، مكتبة مشكاة الإسلامية، قسم الأدب، د ط، 2015، ص 262.

هنا أسلوب الطرح يختلف (اللهجة)، لكن المعنى واحد، والحكاية نفسها المحملة بين هذه السطور،وإذا حاولنا إدراك دلالات وأبعاد هذا المثل، أمكننا القول إنه يُستعمل لضرورة تحمل المسؤولية، أي الاعتماد على النفس في قضاء الحوائج وحل الأزمات، أي عدم الاتكال على الآخر.

لقد جاء هذا المثل ليعكس:

أولا: خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.

ثانيا: معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم.

ثالثا: جمالية الإيجاز وجمال البلاغة [1]

ففي صور هذا المثل تترسخ فكرة محورية تدور حول تجربة تتخللها خبرة، فكل الأمثال هي نِتاج،صِراعات الحياة، خصوصًا تلك الفئات: التي عايشت وقائع مختلفة واستطاعت من خلالها استخلاص كيفية التعامل مع مثل هذه الأوضاع، وتركوا في أقوالهم حكمة ونصيحة يقف عندها كل شخص، إذن يتم عرض الأمثال في كل محطة تستدعي ذلك، لتلخيص معرفة الفرد ووعيه بما يحدث له.

ويُتيح المثل من خلال خصوصياته القائم عليها إيجاز التعبير، بصورة واضحة تجعل أسلوب الكلام راقيًا لما يحمله من بَلاغة وتصوير؛ حيث تستقر أيضًا ملامح المثل الشعبي في قولها:

" وردّت سعدى تتابع سلسلة الأحاديث: " بنات اليوم ماعادوا يتهدّوا. ما كنا نتجرأ نفتح سيرة الحب. بهالايام ما عاد حدن يستحي."

وقالت أنجلينا: " عش كثير بتسمع كثير!"[2]، هذا المثل هو من التَعابير الشعبية التي تُوحي بأن خبرة الحياة، والسنين المتتالية تتيح للفرد سماع الكثير من الأشياء، هذا الكلام يجمع بين شيئين أولاً: غرابة الحياة، ومواقفها التي تجعل من الإنسان يتيه فيها، وفي فلسفاتها، حتى إنّ تغير أحوال الدنيا والمحطات الانتقالية التي يعيشها الفرد تجعله يفهم كثيرا ويدرك كثيرًا ويسمع أشياء يستغربها تارة ويتقبلها تارة أخرى.

فصور الحياة والتفاصيل التي نصادفها تجعلنا نُدرك جزئياتها ونلم بحوادثها، مستخلصين من ذلك حكمة أو مثلا يقوم على تشخيص الوقائع والتجارب التي مضت.

[1] ينظر: نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص139.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 135.

إنَّ فلسفة المثل تُبنى على الألفاظ المختزلة، حتى إنه يُمثل صورة من صور الحكمة الانسانية،والمعرفة الفردية بالذات والواقع والأفراد، ولو لم يكن هكذا لما تعمدت الروائية بناء فقراتها على عالم الأمثال، ففيها صدق ونصح وجمال لا ينتهي.

فالمثل يعمل كغيره من الأشكال الشعبية على تطوير أساليب التعبير من خلال شحنها برموز متنوعة و هكذا مثلما "**غدت الحكايات الشعبية مادة أولية ، تستثمرها كثير من الأشكال و الأنواع الأدبية و الفنية، تستلهمها ، و تبنى عليها أغنيات و مسرحيات و روايات و تمثيليات و برامج شتى**"[1]، أيضًا بات المثل حاضرًا في بعض الأجناس التعبيرية للتعريف بالثقافات و الجماليات التي يَضطلع بها دون غيره، فهو يعمل على تحقيق أكبر قدر من الفاعلية التي تحقق تجاوب الإنسان مع أفراد مجتمعه إذ يتأثر بهم و يؤثر فيهم بأسلوب يتقاطع فيه التراث مع ما هو جمالي حضاري حديث فالمثل يُعد أبسط وسائل التعبير و لكنه الأقدر على حمل تجارب الواقع، هذا المحتوى الجمالي يجعلنا نركز على المثل ونقف عند كل مثل (فيه احتواء للصورة والفكرة والحكمة).

وجاء في الرواية أيضًا قولها:**" وأضافت" انجلينا ":" يا بنتي، عجوز يدلل، ولا شاب يهين"**[2] مفارقة تعبيرية فيها رمز لتلك الحياة المختلفة التي تعيش في ظلها كل فتاة: إذ ما يعرف في عالمنا هو أنَّ المرأة عندما تتزوج بشخص يَفوقها سنًا ، سَتحظى باهتمام و حُب و احترام على عكس ما تلقاه في زواجها من شاب يُساويها سنًا أو تكبره سنًا، هذه الحياة و الاختلاف الموجود فيها جعل انجلينا تلخصها في قولها هذا ، معتبرة أن في الزواج من الكبير خيرًا و بركة و سعادة، و انجلينا قالت هذا لخبرتها و تجربتها في الحياة التي عاشتها و التي أدركت من خلالها معاناة المرأة، إذ لا بدّ من أن تتخلص من النظرة المحدودة و تتجاوز الأفق المعتاد لإرضاء الأخر.

إنَّ مثل هذا التنويع في أسلوب التعبير: تارة أسلوب الرواية وتارة أسلوب الأمثال الشعبية، هذا التقاطع يقوم بكسر رتابة القراءة، إذ يَحدُث هنا انتقال من نمط تعبيري إلى نمط آخر.

كما لا ننسى الجانب الخاص باللغة ، فهنا تم عرض الأمثال وفق لهجة عامية (لبنانية) لتحقيق ذلك التفاعل بين كل الأفراد ،و تماشيًا مع مستوياتهم ،فهي إذا تحدثت بلغة فصيحة هناك من يفهمها وهناك من يجدها غامضة، إضافة إلى أن لغة المثل تكون عامية لتداولها من أشخاص كبار لا يعرفون من اللغة الفصحى إلاَّ القليل، وهذه اللغة تسير وفق خطوط تنحرف عن اللغة الفصحى لتحقيق قدر

[1] أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005، ص 33.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 109.

من التأثير و الإيحاء، هذا الخرق في لغة التعبير يعد تجاوزًا و إبداعًا من خلال إضافة اللهجة العامية إلى جانب اللغة الفصحى، وهذا كله لحاجة الروائية إلى مثل هذه الأقوال التي تشكل من خلالها صورًا غير مألوفة.

هذا فيما يخص المثل الشعبي، أما في حديثنا عن الأغاني الشعبية فهناك إضفاء لنفس آخر،خصوصًا عندما يلتقي المثل والأغنية الشعبية يصبح النص أشبه بالعالم السحري من خلال لغة العرض، وصُور التلقي، وجمالية الفكر المطروح بأكثر من أسلوب واحد.

نُمثل لذلك بقول إحدى **الجدات " رزق الله على أيام زمان! "**[1] هذا المقطع الصوتي الغنائي، يذكرنا بمقطع يتردد في الوسط اللبناني، إذ يُقال في سياق الأغنية رزق الله على العربيات وعلى أيام العربيات، هي عبارة تقليدية قريبة من اللحن الغنائي الموسيقي، فيها ثناء وشكر لتلك الأيام المملوءة بالرزق الكثير والكرم غير المحدود وهي تذكر للحياة الماضية الجميلة التي يجد فيها الإنسان راحته،فأيام زمان مختلفة تمامًا عن أيامنا هذه لما فيها من بركة ورضاء وقناعة، وهذا ما لا نجده في الوقت الحالي، إنَّ هذا الحنين شكل من أشكال الحُب لحياة لم تَعد موجودة ولا تتكرر ثانية.

في هذه الأغنية الشعبية تَرويح عن خواطر الذات و ما يَجول فيها من اختلافات الأحاسيس هذه الأغنية الشعبية تتشكل من صُور الماضي القريب، إذ كانت تعيش الجدات بساطة، يكتفين فيها بما هو موجود مع حب الآخر، و حب الحياة دون رفض أو إنكار، وفي نص (طيور أيلول) تم الجنوح إلى الأغاني الشعبية للهروب من هذه الضغوطات المؤلمة ، والمعروف أن الجنس الأقرب إلى الجدات هو الأمثال و الحكم و توظيف إميلي نصر الله الأغنية الشعبية أسهم في تقريب صور الحياة بأسلوب بلاغي فيه من الشاعرية قدر كبير، فتوظيف هذا الجنس الأدبي يجعل الأسلوب الروائي أقدر على تمثيل حياة الأفراد و الجماعات.

وفي الأخير، نقول إنَّ هذه **" الأغاني الشعبية، هي التي تُساير دَورة حياة الانسان من الميلاد إلى نهاية العمر، وهي التي تعينه في العمل، وتدعو إلى السمر، وتعبر عن الجانبين الروحي والمادي من حياة الانسان"**[2]، فحقيقة نجد في هذه الأغنية مسايرة للماضي والحاضر والمستقبل، فانطلاقا من الحاضر نعود إلى الماضي، من خلال ذاكرة جابت الماضي موغلة في تصدعات الحياة ينتابها الشوق إليه.

[1] املي نصرالله، طيور أيلول، 206.

[2] كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 13.

2-5 أدب الرحلة.

أسهم أدب الرحلة في بناء النص وتشكيله فكريًا وجماليًا من خلال العمل على تشكيل مفردات النص الروائي وبلورة المفاهيم والخصوصيات المتعلقة بهذا النوع من الأدب، وسنحاول تتبع المفاهيم المرتبطة بأدب الرحلة، مع استخراج العناصر الهامة التي تبين حدود هذا الجنس الأدبي.

نُمهد لكلامنا هذا بقوله عز وجل" **وَجَعَلْنَـٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ**"[1]، فمحاولة معرفة الآخر لابدّ منها، وإقامة علاقات بين الأفراد والشعوب شيء يعمل على تعزيز التفاهم والانفتاح على الآخر،وَتبادل التجارب والخبرات، فالإنسان لم يُخلق وحده في هذه الأرض، بل خُلق مع غيره من أجل التعايش، والتأثير والتأثر، فهو بحاجة مستمرة إلى رحلة تُعرفه بالحياة وشؤونها، وما يوجد فيها من مُتغيرات، فالرحلة سلوك إنساني يسلكه الفرد قصد إحداث تغيير، أو اكتشاف مجهول أو لأغراض مختلفة تتنوع حسب حاجة الفرد.

فالإنسان " **مُنذ أن يُولد حتى يَموت في رحلات دائبة، تتعدد أشكالها بِمرور الأيام وبتغير الظروف والأحوال، بل إن لَحظات ميلاده تُعد رِحلة من رَحم الأم إلى دُنيا البشر**"[2]، فالرحلة تُشكل حلقة محورية في حياة الإنسان لِمَا تتمتع به من طابع مُميز يسمح لها بأن تكون في طريق واحد مع الفرد، تسير معه وَتُتِيح له فرصًا مختلفة، ما يسمح له بشكل كبير بمعرفة هذا الواقع وتناقضاته المختلفة.

إنَّ أدب الرحلة في طابعه العام "**هو الأدب الذي يكتب فيه الإنسان عن البلدان التي زارها ، و لهذا الأدب سِمة علمية اجتماعية جغرافية أكثر مما هي أدبية**"[3]، بمعنى أن كل تعبير فيه ملامح السفر وخصوصية الحركة و الانتقال، هو أدب يُصور رحلة ما، و في وقت مَضى كانت وسيلة الانسان في رصد ثقافة أو حضارة أمة من الأمم هي الرحلة ، لما فيها من وصف وملاحظات دقيقة ، وهذا النوع تتقاطع فيه العديد من الصفات، أولها يُمكن أن نقول إن الرحلة ذات طابع علمي؛ لأنّ غرضها هو الاكتشاف و تحقيق المعرفة، وثانيها إنها ذات طابع اجتماعي فهذا يعود لكيفية تشخيص العادات وثقافة شعب من الشعوب، وأما السِمة الأخيرة – فجغرافية – و هذا لارتباطها بحدود المكان.

---

[1] سورة الحجرات، الآية 13.

[2] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002، ص 18.

[3] عبير خالد يحيي، أدب الرحلات المعاصر بمنظور ذرائعي، دار الحكمة، القاهرة، ط1، 2021، ص25.

أما الخوض في موضوع الرحلة وعلاقتها بالأدب، فهذا حديث آخر؛ لأن للرحلة مظاهرها في العديد من الكتابات الأدبية، إذ لجأ الكثير من المبدعين إلى كتابة نصوصهم وفق خصوصية قائمة على أساليب الرحلة، فهؤلاء وَجدوا فيها متنفسًا وراحة من خلال التعبير عن الاختلافات، والمفارقات التي تقف عليها الحياة.

فهي تقوم على تحقيق درجات مُتفاوتة من الإبداع والامتاع، إذ إن الإمتاع يكون من خلال التحول والسير في دوائر مختلفة، مما يتيح للنفس اكتشاف مظاهر مختلفة، أما الإبداع فيكون من خلال مزج عناصر الرواية بعالم الرحلة وملامحها، من خلال سرد صُوَر متعددة بطرق متنوعة من شأنها أن تضفي جمالية على النص المقروء؛ لأنّ النص المبني على جزئيات الرحلة يتيح إمكانية السفر بين سطور النص والتحليق في الآفاق البعيدة: المعرفية والجمالية والجغرافية والتاريخية.

إنَّ صُوَر الرحلة يتم معرفتها من خلال الوقوف على النص ذاته، ونص (طيور أيلول) تتخلله مقاطع يظهر من خلالها أشكال السفر (الانتقال والهجرة والرحلة).

فمثلاً: في أثناء البحث عن العناصر التركيبية لهذه الرواية، وجدنا أن العنوان هو أبرز هذه العناصر (طيور أيلول) بأنه يوحي بوجود هجرة ورحلة، فالطيور من سماتها الانتقال من منطقة إلى أخرى بحثًا عن الجديد وتلبية لحاجياتهم، فالرحلة هنا هي رحلة أشخاصٍ انتقلوا من بيئة إلى أخرى، من القرية إلى المدينة، هم أشخاص وأفراد قيدتهم حدود القرية ومشكلاتها، إذ جعلتهم يحسون بضيق الأطر ومحدودية الآفاق، فكانت الهجرة هي الحل لضمان سبل الحياة ولتغيير طريقة العيش المبنية على معتقدات خاطئة راسبة في أذهان الكبار.

إنَّ هذه الرواية جاءت حاملة لخُصوصية هذا الأدب الرّحلي من خلال تكرار ألفاظ ومقاطع متباينة، مثلت أغلب صفحات الرواية، إذ تكررت فيها ألفاظ تدل على وجود الهجرة والفراق والارتحال.

تقول أيضًا **"وكثير من الطيور تتحطم أجنحتها في عاصفة مفاجئة تهب عليها خلال الرحلة وتقذفها على النتوء الصخرية أو تبلل أجنحتها، وتهد قواها "**[1]، فصورة الأشخاص، وآثار الرحلة موجودة بين هذه السطور للإعلان عن الانتقال من حال إلى حال آخر، قد يكون هذا الرحيل أفضل بالنسبة إليهم وسيئًا بالنسبة إلى عائلاتهم، وفي رحلتهم هذه قد لا تكتمل فرحتهم جراء ما يحدث لهم من معاناة أثناء سفرهم.

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص10.

فالطيور والأجنحة والرحلة كلها مفردات تتداخل لتشير بصورة واضحة إلى وجود حركة انتقالية في حياة الشخصيات من خلال تغيير أوطانهم والسير بحثًا عن مناطق أخرى تناسبهم.

وتُضيف في مقطع آخر، قائلة: " **انسلخ رَاجي عن الصدر المُرتعد، وهرب إلى العربة المنتظرة على جانب الطريق، وَراحت الآلة النارية تلتهم الدرب البعيد، وظلت يد راجي تلوح بالمنديل الأبيض،حتى غاب وراء التلال.**

وبقي الأب مسمّرًا الى الأرض، وقد رزحت قدماه تحت ثقل الهمّ، وغارتا في التراب الرطب .

وظلّت دمعات متحجّرة تجول في مؤقيه..." [1]، هذا المثال يعكس الرحلة والمُعاناة بعد الرحلة، نظرًا إلى ما تخلفه من أوجاع تستمر وقتًا طويلاً ،" **فأبو راجي**" واحد من الآباء الذين رفضوا فكرة الهجرة و ما فيها من سلبيات، فهو بقي واقفا ينظر إلى هذا المشهد ويتساءَل: كيف يستطيع الفرد أن يبتعد عن وطنه و قريته وعائلته دون شعور.

هنا تتأرجح صُورة "**راجي**" بين الحضور والغياب، فالحضور تمثله تلك المقاطع التي تُعلن عن بداية رِحلته بواسطة العربة واتجاهها نحو طريق مجهول، أما الغياب فيكمن في اختفائه لتبقى بذلك في أذهاننا صورة الأب الموجوع الذي يعاني في صمت جراء بقائه وحده في قرية كان يستأنس فيها بإبنه.

إذًا رواية إميلي نصر الله جاءت حاملة لصور الترحال، ليكون " **نص الرحلة بهذا المعنى، هو نص حامل للسيري وهو نصيصات في شكل حكايات مشاهدة أو مسموعة ومقروءة**"[2]، إذ يُعد التعبير عن تفاصيل تخص الحياة وما فيها، أشبه بعرض سيرة حياة الشخص وما فيها من أحداث وحكايات.

وما تعكسه هذه الفقرات من معانٍ خاصة، تدل على أن الرحلة تقترب في العديد من أبنيتها من الأنواع الأخرى كالسيرة والرواية في طرق عرض المشاهد والأحداث، فهناك العديد من أوجه التشابه.

ومن المقاطع التي تُعرفنا بحجم التعالق الموجود بين الجنسين الرواية والرحلة، قولها: **"هكذا يَقف الناس في المدينة متقابلين، يَقفون أغرابا، يحدقون إلى وجوه غريبة، وجوه ربما التقوها في عالم سابق، أو لم يعرفوها عمرهم "**[3].

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص124-125.

[2] دليلة شـقرون، الرحلة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني، مكتبة علاء صـفاقس، تونس، ط1، 2020، ص 59.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 66.

فالحديث عن المدينة - وما هو موجود فيها - جاء تعبيرًا عفويًا من شخص أحس بالغربة، بين أشخاص وطرقات وشوارع وجدها مختلفة عما ألفه في حياته، وهذا ما يولد إحساسًا بالحنين إلى الأفراد والقرية البسيطة التي كانت تحمل سكانها بينها دون تمييز أحد عن الآخر.

إنَّ تذكر القرية ومواجهة المدينة يجعلنا ندرك كيف يعيش الشخص المغترب وكيف تتولد في نفسه انطباعات وأحاسيس غريبة، تجعله أحيانا في دهشة وغرابة وأحيانا في اشتياق وحنين ومرات في وحدة يتذكر فيها قرب القرية من نفسه.

و هذا ما نلاحظه في نص (طيور أيلول)، إذ **حرّك الحنين إلى الوطن أحاسيس الروائية،فجعلها تصف ما ترى، و تقارن، و تحلل، و يبدو ذلك عند حديثها عن الطقوس،والعادات،والسلوك، فكثيرًا ما تذكر استياءها، و تصف شعورها، ومكنوناتها الداخلية**[1]،فالمُرتحل من القرية إلى المدينة ، أو من بلد إلى آخر، إحساسه بالغربة و الحنين يزيد يومًا بعد يوم خصوصًا عندما يجد نفسه منبوذًا في المجتمع الجديد، فيحاول وصف ما يراه من خلال المقارنة بين حياته السابقة وحياته الحاضرة، خصوصًا فيما يتعلق بالثقافات و اختلافها، والمعاملة بأشكالها، التي تعد مظهرًا من مظاهر الحياة التي تجعله يعيد النظر وسط هذه الأجواء المغايرة.

6-2 القص والحكاية.

إنّ أول ما نتطلع إليه عند قراءة عمل ما، هو النظر في هويته من خلال البحث في مكوناته وخصائصه التي تمكننا من تحديد جنسه أو صنفه، وفي هذا الباب سنقف عند قضية انفتاح الجنس الروائي على النوع القصصي والحكائي، والبحث عن مدى جاهزية كل من الحكاية والقصة إلى الانتماء والدخول في أجناس أخرى.

يُمثل هذا التداخل بين القص والحكاية وجنس الرواية قدرة فنية، من خلال تمكن الروائية من إلقاء شحناتها وصبها في قوالب مختلفة.

ومن جهة القارئ ، قد يتساءل منذ البداية: **كيف** استطاعت المبدعة التوحيد بين جنسين أدبيين وجعلهما يندمجان ليصبحا بذلك جنسا واحدًا؟ **هل** حضور هذه الأبنية يُشكل خصوصية إبداعية تمنح العمل رونقًا خاصًا أم العكس؟

[1] ينظر: نهلة شـقرون، خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري دراسـة، الآن ناشـرون وموزعون، عمان، ط1، 2015، ص 19.

ضـــمن هذا الإطـار، تبرز إشـــكاليـة تتعلق بكيفيـة تمييز القـارئ لملامح الانتقـال من جنس إلى آخر،خاصـــةً في الرواية التي تتسـم بمرونة تسـمح لها باسـتيعاب سـمات من أجناس أدبية أخرى " **فـالمُتلقي يـدخـل عـالم هـذه الروايـة وَلـديـه توجـه بـأنـه يتلقى عملاً روائيًـا،لأنّ الغلاف مَكتوب عليه "رواية "، ولكن هذا التوجه لا يلبث أن يَجد ما يناوئه في متنها حتى يصـل المتلقي إلى سؤال مشروع. وهو هل هذا العمل يُعد رواية بالمعنى المكرس له في الأدب ؟."**[1] فهل نحن أمام رواية تحتفظ بخصوصية الجنس الواحد، أم أننا بصدد عمل أدبي هجين يتجاوز التصنيفات التقليدية؟ تتقبل المفاهيم القائمة على ضـــرورة وجود التداخل والتنوع والاســـتقبال لروح الأنواع الأخرى وأشكالها.

كإجابة أولية يمكن القول إنّ "**الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل "**[2]، فهذه هي طبيعة الرواية، كونها جنسًا مرنًا يجعلها قابلة للانفتاح على غيرها من الأشكال،وإذا بَحثنا في خصوصية الأعمال الحديثة نرى أنها استطاعت أن تضم أجناسًا متنوعة منها القصة والحكاية، والسيرة والرحلة والشعر وأجناسا أخرى.

في رحلتنا نحو تتبع مسار السرد وطرق الحكي في رواية (طيور أيلول) لاحظنا تداخل أجناس أخرى تتمثل في القصة والحكاية.

2-6-1 القصة:

يُقال بأنها " **سيدة الأدب المنثور دون شك ،ولهذا اتخذها كبار الكُتاب وسيلة للتعبير"** [3]،و اتخذها آخرون لشحن أعمالهم بطاقات فاعلة ،فهناك من وظفها إلى جانب الرواية لحسن فَواصلها ،و أجزائها إذ نجد فيها تلك القدرة على تصوير العلاقات و الثقافات و أشكال الوعي وفق أسلوب تشخيصي من خلال إعطاء الصور أبعادًا ذات قيمة، وذات أسلوب تجسيدي من خلال ظهور ذلك العمق في رسم الأحداث و الوقائع و كأننا نراها و نعيشها، وحضور النوع القصصي في الرواية ،لأنها تقترب منها في طريقة الطرح و البناء، وهذا ما يؤدي في الغالب إلى تسربها في أحضان الرواية دون أن نحس

[1] نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، السيد حافظ نموذجا، جزء2، مركز الوطن العربي " رؤيا"، القاهرة، ط1، 2017، ص 270.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص 12.

[3] محمد زعلول ســـلام، دراســـات في القصـــة العربية الحديثة وأصـــولها، اتحاهاتها، أعلامها، منشـــأة المعارف الاسكندرية، كتب القصة والمسرح 3، جامعة الاسكندرية، ط1، د ت، ص 3.

بالفرق وهذا كله يرجع لتداخلهما و تشابه خصوصياتهما (تقريبا يملكان العناصر نفسها التي تحكمهما و تضبطهما).

"ولأنّ القصة أقرب الأشكال الأدبية للرواية فمن اليَسير أن نلحظ أن عناصر القصة الأساسية هي تقريبا عناصر الرواية "[1]، وهذا ما سهل عملية انتقال النوع الأول "القصة " إلى النوع الآخر (الرواية) دون عقبات أو عوائق تحد من اتصال بعضهما ببعض، فهما يشتركان في:

1. **الرؤية**
2. **الموضوع**
3. **اللغة**
4. **الشخصية**
5. **البناء**
6. **الأسلوب الفني**[2]

فكلاهما يَحتكمان، بل يخضغان لضرورة وجود هذه العناصر، فبدون الاستناد إلى تلك الأساسيات يكون الفن ناقصًا مُشوها، فالقص الروائي يتحكم بموضوع عام أساسه فكرة ينطلق منها، ويفعلها وينشطها بواسطة إعمال الخيال، ليجعلها ذات طابع فني حامل لمنظور له أبعاده الفلسفية الثقافية،الحضارية، وهذا طبعا يكون وفق لغة جمالية تحاكي الوقائع، وتعمل على رسمها بأصوات وحروف مُؤثرة، تتناقل على ألسنة الشخصيات مع حضور الحوار الذي يعمل على تفعيلها، وكل هذه الأجزاء تسهم في بنائها.

وفي هذا السياق يمكننا عرض **قصة نجلا وكمال**: وهي قصة تدور حول الحب والعشق، فموضوعها العام هو علاقة نجلا بكمال، والروائية بدورها حاولت ترسيخ حالات الحب، وتقديمها في إطار موضوعي له أبعاده الخاصة.

تقول: **" وخرّ أمامها على ركبتيه ، غير عابئ بالتراب الرطب ، وأخذ يديها الباردتين وانحنى فوقهما يجرحهما بقبلاته، يعيد إليهما الحرارة، وينفث فيهما شوقه وحرمانه.**

[1] فؤاد قنديل، فن كتابة القصــة، الهيئة العامة لقصــور الثقافة، كتابات نقدية شــهرية 123)، التدقيق اللغوي: ممدوح بدران، رئيس التحرير: مجدي توفيق، مدير التحرير: رضا العربي، د بلد، د ط ،2002، ص 81.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

ولم تقاوم نجلا ولم تتحرك."[1] لقد تم هنا الارتكاز على ألفاظ تبين من خلالها محتوى القصة ومضمونها (وجود الحب)، وفي المقابل رفض المجتمع له، من خلال صدّه والعمل على تفريقهما،ليصبح بذلك حبًا عابرًا وسائرًا نحو المجهول.

لقد جاء هذا النسق السردي بأفكار ذات أبعاد دلالية اجتماعية،**" ومن الموضوعات الهامة، بل على رأسها موضوع الحب، تلك العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي يطلق عليها أحيانا إسم الجنس"**[2] فقصص الحب جزء لا يتجزأ من موضوعات اليوم، إذ نجد لها حضورًا واسعًا، وفضاء تشتغل عليه الروائية لأغراض متعددة، رُبما لتوعية الآخر، أو للتأثير فيه، أو لحاجة كامنة في ذاتها.

لقد جاءت طريقة طرح قصة **"كمال ونجلا"** وفق أسلوب فني خاص فيه اختراق لموضوع حساس وجريء إلى حد ما: باعتماد التجنيس القصصي أسلوبا وتقنية، فهو أداة لها صبغتها الخاصة، وأثرها العميق ففي قولها: **فأخذ يديها الباردتين، وتقبيلهما، وجعلهما يتدفقان بحرارة الحب والشوق،** هذه الألفاظ تمارس سلطتها على القارئ وتجعله يحس بالغرابة، اتجاه هذه العلاقات الدخيلة على ثقافتنا ومجتمعنا.

فمثلاً عند حديثها عن التقبيل، باعتباره شكلاً من أشكال العلاقة الحميمية، تريد من خلاله إضفاء دلالات تقتضي تأويلات وتفسيرات وتنشيطًا للعقل الباطن:

- ربما كان ذلك إفصاحًا أو قدرة منها أو سيطرة على دوائر الخوف التي لازمت المُبدعة العربية لسنين.
- كلمات هذا الموجز التعبيري تَعتريه جمالية روحية، نحس فيها بالآخر، وتأثيرية لِما تتركه في نفس المتلقي من إمتاع ترسمه من خلال هذه الصورة، صورة المفارقة (إذ نجد العنف في قولها أخذ، يجرحهما، الناتج عن الحرمان و ...)، أما في الجهة الثانية فنجد الضعف والاستسلام؛ لأن الأخذ والاستلاب لا يكون إلاّ بالاستسلام والإحساس بالرضوخ.

إذن جاءت معالم القص في رواية (طيور أيلول) لتعلن عن أدوار، اشتغلت عليها وعَمدت إلى بِنائها، **فهنا نُؤكد على أن القصة كُتبت وفق أسلوب جمالي، من خلال استعمال لغة لها وظائف مُتعددة، لا**

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 159.

[2] محمد زعلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة وأصولها، أعلامها، مرجع سابق، ص 98.

تقتصر على الوظيفة الاتصالية أو البلاغية بل تتعدى ذلك إلى ما هو إمتاعي [1]، فهي تَسم الكلام بأنّه: تحقيق التأثير والانفعال والترغيب من خلال مشاركة الحدث والتفاعل معه وإبداء وجهات نظر تتعلق بالموضوع ذاته.

تُضيف أيضًا في السياق نفسه قولها، وهي تُمثل المشهد وتَصف الحدث" **هرعت نجلا الى غرفتها وارتمت على السرير، ترتاح من هول الصدمة، وتَتحسّس شفتيها بأنامل وَاجهة لتتأكد أن الدم لم ينزف منهما، وأنهما لم تنتفخا من حمل التجربة**."[2] هذا السرد المبني على القص، احتفى بمجموعة من الدلالات والخصوصيات الفنية:

إذ استطاعت الروائية من خلال هذه الألفاظ (الشفتين، ونزيف الدم...، أن تعكس أسلوبًا فيه جرأة فهي سعت إلى كسر القواعد لتنتج خطابًا فيه تمرد، وخُروج على كل سلطة احتكارية: احتكار الفكر،الإحساس والعلاقات والوجدان والحب بجميع أشكاله.

في الموضوع نفسه، وفي إطار الحديث عن العلاقات والمجتمع، وحُدود القرية، وعواقب الحب، نجد فصولاً متنوعة، استغلتها الروائية لعرض الكثير من القصص، نذكر قولها:

"**مَريم لم تَشهد الفصل الأخير من مَأساتها. أمَا أنا ...**" [3]، فالفصل الذي نَقف عِنده هو العرض الأخير، المُتمثل في الجانب التراجيدي من القصة: كيف انتهت حياة مريم ومَاتت على يد عشيقها المَنبوذ **فواز**، إذ تلّقت منه رصاصة قاتلة، وبهذا هي لم تَشهد نهاية **قصتها** كما شهدتها **مرسال**؛ لأنّ **مرسال** كانت مأساتها أعمق و أقوى من موت مريم، فهي تكبدت عناء الحب، وعايشت أزمة الفراق فراق راجي العزيز، الذي أحبته بصدق ومَلك قلبها و من ثم غادرها ليتركها وَحيدة، حزينة ،كئيبة بين بقايا ذكريات تُريد التخلص منها ،لتتزوج في الأخير من رجل لا تُحبه تقدم له جسدها، أما روحها فتبقى مرهونة بالماضي.

لقد تشكلت من ملامح هذه **القصص**، مُفارقة يتم فيها بِناء نوعين من العلاقات، النوع الأول وجود حُب مكتمل بين طرفين (**نجلا وكمال**)، مع رفض المجتمع، أما النوع الثاني فوجود حب من طرف واحد (**مرسال**) ولا وجود لرفض المجتمع.

---

[1] ينظر: حسـين عبير د الله، جماليات القصـة القصـيرة، قراءة في تجربة إلياس فركوح، دار أزمنة، عمان، ط1، 2008، ص130.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص160-161.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

وفي نهاية تحليلنا لملامح القصة في هذا النص الروائي:

نقول أن عالم الرواية يزداد جمالاً وبهاء من خلال اتخاذ باب التجنيس مكونًا من مكوناتها، وبهذَا يَصير **التجريب** مُحققًا عن طريق اعتماد القصة طريقة للسرد، فهي نَوع أدبي يَخدم الجنس الروائي من خلال تقديم المساعدة عبر استنطاق أدوات خامدة تحت رِداء الحكي وحُسن التعبير والتأليف.

2-6-2 الحكاية:

هي لون من ألوان السرد، وهي" **مَجموعة أحداث مُرتبة تَرتيبا سببيا، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة. هذه الأحداث المُرتبة تَدور حول موضوع عام** "[1]، فهي عدد من الأحداث المُتعلقة بعضها ببعض لها بداية ونهاية وبينهما موضوع هام له تفاصيله وشكله الخاص.

في رواية (طيور أيلول) تَنتشر مقاطع حكائية، إذ نلاحظ لها وجودًا ونلمس لها حضورًا في صفحات عديدة، لذكر موضوعات هَدفها التشويق والإثارة، مُستعينة بأساليب ولغة واضحة تشير إلى وجود هذا النوع الحكائي.

الحكي بواسطة لفظة روى" **رَوى لي أبو الياس، ذات مَرة، أسطورة "القرقار " الذي عاش في القرية منذ مئات السنين.**

كان ناسكًا يسكن كوخًا صغيرًا منعزلاً عن الناس. وكان يقضي أيامه متربعًا على عتبة الباب، وبين يديه كتاب قديم."[2]، وهو شخص كان منعزلاً، يعيش وحده، يُعاني مشكلاته في صمت، يتحدث لنفسه مكررًا كلمات يفهمها وَحده، وعزلته هذه وسكنه في كوخ كأنه مُتصوف، وزاهدٌ في الحياة،(طعامه،يحفظ مدة طويلة حتى يتعفن، له كتاب قديم...)، كما أن له سرًا ومع اكتشاف الأطفال هذا السر فرَّ ولم يبق له أثر.

جاءت هذه الحكاية بلفظة "رَوى" كشكل من أشكال العودة للتراث الذي لطالما تكرر وجودها واستعمالها فيه، ولكن الجديد هو في كيفية إخراجها في إطار تجنيسي جمالي خاص.

هذه الإضافة التي دخلت على الشكل الروائي تُعد تكثيفًا و"**عملية التكثيف تُشبه بالضبط حَبة الدواء التي صَنعها العلماء من عِدة مَواد طبيعية وصناعية وصبوا فيها كل ما يمكن صبه من قوة ضاربة**

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط،1997، ص 504.
[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 165.

لتسقط على الميكروب فَتدفعه خارج الجسم أو تضربه ضربة قوية، تمهيدًا لقتله"[1]، الروائية هي شبيهة العالِم فهي التي صنعت فنًا تقترب فيه من قلب القارئ وخياله، بِواسطة حُسن استخدامها للوسائل والطرق الأدبية التي تَمنح النص روحًا وطاقةً وبهاءً.

جاءت الرواية قائمة على اختراق القوانين، بالرجوع إلى التراث من حيث اعتماد لفظة **روى** وصبها في إطار حكائي سماته الغرائبية أو العجائبية، ليكون بذلك التجنيس ظاهرًا، ومن الأمثلة أيضًا قولها: **"روى الذين شاهدوه"**[2]، فهي تحكي عن شخصية ثائرة وتَصفها، مُستخدمة لفظة **" روى"** لنفهم من خلالها بأنَّ هناك نقلاً للفعل السردي، من لسان لآخر لتأكيد وجود حكاية وموضوع يتم الاشتغال عليهما.

وقد تعمدنا ذكر لفظة رَوى دون العودة إلى نص الحكاية كاملاً، لأنَّ هذه اللفظة تعني الحكاية،وإذَا أردنا ذكر الحكاية بشكل مُفصل، يمكن الاستدلال بحكاية أسما: "و **الحكاية أن " أسمَا " زَوجة " فريد " ، كانت تَمر قُرب مَنزل نَجية حَيث لمحت شبحا يَخرج من بَابها، مُلتحفا بالظلام ، ثم يَقفز إلى الزقاق بسرعة.**

كان الضباب يفرش قناعه الكثيف فوق المساكن" [3]هنا تَحكي بأسلوبٍ عجائبي يُدهشنا ،فوجود الأشباح والظلام والقفز من مكان إلى آخر هو رَسم لجمالية يتم فيها الالتقاء بين ما هو حكائي وعجائبي، ورسم لعلاقات موجودة بين الأفراد، وهذا المزج بين الجنسين الروائي والحكائي وتوظيف العجائبي هو خَرق لِخصوصية النوع وكشف و تَعرية لِحدود و فواصل الأنواع، وهذا التلاقح الموجود في نص إميلي نصر الله يُعد **سردًا قصصيًا يَروي تفصيلات حَدث واقعي أو متخيل** [4]، فهو يترجح بين أحداث واقعية و خَيالية، فعندما ندرك حيثيات القصة جملةً و تفصيلاً فهي واقعية و خيالية وعنده نتبيّن حُدود الألفاظ المتمثلة في الظلام و الشبح، و كل ما له صله بالعالم العجيب .

هناك شكل آخر للحكاية متمثل في قول الروائية: **"كيف أنسى حِكايتك يا مريم؟ كانت حلمًا مزعجًا رافق حداثتي وشبابي. وها أنا أحَاول أن أعيد الحكاية، أن ارسم وجهك من جديد، أن أعرف**

---

[1] فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، مرجع سابق، ص 58.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] ينظر: زهور سرحان القرشي، الحكاية النقدية دراسة و تحليل، رسالة لنيل الماجستير، المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى، 2008، ص 11، نقلا عن معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1 ، 2000، ص 105.

الناس اليه، علّ مشاركتهم تريحني."[1] هذا السؤال هو جواب لحكاية طالت الفكر، وسَارت في حركة مستمرة لتمثل كابوسًا وحلمًا؛ لأن شخصية مريم عايشت الآلام من خلال تجرع مرارة الحب والموت،ومن ثمة تذكرها من طرف الساردة يشكل أزمة وضياعًا، مريم هي واحدة من أصوات القرية التي كان لها أثرها البالغ في هؤلاء الذين عاشوا معها فترة من الزمن.

جاءت **حكاية مريم** في فصول الكتابة الروائية، لتبني مشاهد وحلقات يَظهر فيها التجنيس، الذي يُعتبر **" عَلامة كاشفة عن سَعي مُبدعي هذه الأجناس إلى تَوسيع الآفاق الوجدانية و الثقافية و الاجتماعية له من نَاحية ، بما يجعل الأجناس الأدبية قادرة على استيعاب المُتغيرات الجديدة الناتجة عن تغير علاقات أفراد المجتمع بمعالمهم، وإلى تطوير عناصرها الجمالية من نَاحية أخرى"**[2]، فكلما كان الانطلاق للبحث عن مُلامسة الوجدان و المجتمع ، كان الطريق الممهد لذلك هو التنويع في استخدام الأجناس ، لِيأتي بعد هذا الهدف ؛ الجانب الجمالي و العمل على تطويره وهو المطلوب الوصول إليه و تحقيقه ،فكل مبدع هدفه السعي إلى مواكبة التحولات و رَصد المُتغيرات ، و ترسيخ المعالم الداخلية والثقافية و الاجتماعية.

وفي مواطن أخرى، تم ترسيخ الشكل الحكائي، من خلال الاعتراف بسلوكات وتصرفات تلتصق بالمجتمع وعاداته، وثقافته، للدلالة على وُجود وعي خاص، ومنظور له أصول؛ تقول الروائية: **" وَقفت أمها وقد رَفعت بين يديها" القميص " المُلوث بالدماء، ورسمت فوق شفتيها ابتسامة الفخر : " تعالي يا أم سمعان ...تعالي قبّلي كنتك..."**[3]، تَنبني حِكاية **أم ليلى** على الوقوف عند شكل تلميحي وفي الوقت نفسه تَصريحي لملامح العادات التي تَحكم القرية التي ترسخ صُوَر الشرف والأصالة والأخلاق، بِعرض قطعة قماش حاملة للدم فيها إثبات لعذرية ابنتها ليلى ونبل أخلاقها وحيائها.

مثّل هذا السرد هو مَقطع حامل لخصوصية فكرية، عن طريق الاشتغال على موضوع جَريء حساس، وخُصوصية بلاغية من خلال القدرة التي تضطلع بها الأنسجة الحكائية الروائية، وكان لها تأثير من خلال اللغة الجمالية القائمة على البوح مع وجود الإيحاء والتلميح.

---

[1] املي نصر الله، طيور أيلول،38.

[2] خديجة بصالح، تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم (القصة أنموذجا)، مجلة إشكالات، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت، مجلة إشكالات، تامنغست، العدد العاشر ،2016، ص 92.

[3] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 113.

7-2 فن الرسائل:

الرسالة هي خطاب يتوجه به المرسل إلى المرسل إليه، طارحًا بواسطتها موضوعًا، فكرة، وفق لغة إبلاغيه، إقناعية، ويتم استخدام هذا النوع لحاجة، ربما لأجل إيصال قضية أو طرح انشغال أو تأسيس موضوع أو تعريف بشيء ما، والرسالة نوعان؛ رسالة اخوانية يتم عرضها وفق وسائط لُغوية فنية،فيها طغيان للطابع الذاتي مما يَمنحها خُصوصية شعرية، ورسالة ديوانية لها ما يميزها شكلاً ومضمونًا لها علاقة بالإدارة.

ففي بداية هذا العمل الروائي، وفي أول لقاء مع مضمون العمل، نلمح هذه العتبة المبنية على أحد أساليب الرسالة الأدبية، تقول الروائية (**إلى قريتي الطيبة...**)، هذه العتبة الثانية التي تَلي العنوان مباشرة تُمثل وجهًا من أوجه الرسالة، وكأنها مُرسلة من طرف الروائية إلى القرية، فجاء الأسلوب هنا ليحمل في طياته بُذور الرسالة وَوسيلة لنقل الخلجات النفسية والوجدانية وبَث ملامح الواقعية برصد واقع الاغتراب، إذ نُلاحظ - بصيغة مباشرة- كيف يَطفو هذا النوع على سطح الرواية ليحقق ذلك الجانب التأثيري التفاعلي...

وَيتجلى بناء الرواية على فن الرسائل في هذه الأمثلة:

" أمك ستموت قريبًا يا بني. فرّح قلبها، وتعال

يَا حبيبي، فَتيات القرية بِانتظار قدومك

اختر لك عَروسا تُعجبك.

يا بني، أشم رائحتك في الرسالة، أُخفيها في طيات ثَوبي، بَين ثديي، فوق قلبي."[1]

الواقع هنا، تَجسد في ظاهرة الاغتراب، ومُعاناة الأم جراء ابتعاد ابنها عنها، فهذه الرِسالة عبارة عن أصوات وحروف نطقت بها **أم سمعان**، باعثة بها إلى ولدها، مُعلنة عن عاطفة جياشة تحمل ذلك الشعور بالحنين، والخوف، وفي نفس الوقت عتاب وهذا كله نتيجة قوة الشوق.

نفهم من هذا أنَّ الرَسائل جاءت خادمة لغرض خاص وهو نقل حالات نفسية وأوجاع أُمّ عانت من الغربة ومرارتها، مثل هذه الرسائل تجعل من اللغة كيانًا يَستفز الآخر (القارئ)، ليتأثر بصورها وأفكارها ويتعايش مع حقيقة هذا الحدث، ومثل هذه الأصناف التعبيرية تعكس حسًا، ووجودًا، من خلال تشخيص العوالم الداخلية والخارجية، لتظهر بذلك خُصوصية اللغة والجنس، فالأجناس الأدبية

[1] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 107.

"هي اختزال الكِتابة وتشكلها على مَدى العصور، إضافة إلى تَحديد مَزايا وحُدود اللغة الأدبية"[1] فالرواية عندما ضمّت الرسالة إلى كيانها وَجعلتها لَصيقة بها تمكنت من إضافة شيء جديد، على مُستوى خصوصية اللغة الأدبية ؛ لأنَّ اللغة بهذا الشكل تتوزع وتنتقل من مستوى لآخر، حسب نوعية الجنس وموضوعه، فالرسالة الاخوانية لها طابعُها الذي يأسر القلوب ويَدفع الآخر إلى التأثر بمحتوى الفكر المعروض والإحساس الموجود.

فمثلاً، نجد شكلاً آخر للرسالة في قولها: **يَا حبيب أمك، يا سَمعان، طالت الغيبة، والغُربة قاسية...** "[2]

هذا التعبير له أثره من خلال بَلاغته المُفعمة بطاقة التأثير، إذ يَتحطم قلبه ويَنكسِر ويَنفطر لِشعور الأم الحزين، فيتفاعل معها، ويتأثّر لتأثرها، فيحزن، فبقولها يا حبيب، طالت الغيبة تتدفق المشاعر التي يكمن فيها ذلك الإحساس بمرارة الفقد والغياب والاشتياق، فالروائية عملت على هندسة هذه الكلمات لأجل خلخلة الذات المغتربة، وجعلها كيانًا يتوزع بين ضرورة الإحساس بصوت الأم الكئيب، وقساوة الاغتراب الأليم.

هي مثل كلّ الرسائل تحتوي على مظاهر اغتراب الفرد عن وطنه وأهله وأصدقائه وبلده،لتصور ذلك الشعور بالعجز اتجاه الواقع الذي لا يستطيع الإنسان تَغييره أو عكس مَساره.

وفي وجه آخر من أوجه الرسالة، الحاملة لاختصارات الحياة، نجد رسالة شفيق لأبيه وأمه يقول فيها: **" عِلمي يَخدمني هنا يا أبي. لا أدري ماذا أفعل حِين أرجع الى القرية. ولكن سوف أزوركم، يا أمي،في مَطلع كل صيف ..."**[3]، تنفتح مدلولات هذا النص على مجموعة من الأفكار، وذلك باتخاذ الرسالة شكلاً ووسيلةً وغايةً، ولتأكيد وُجود ترابط وعلاقة وطيدة بين الابن ووالديه، ولتمثيل قدرة الروائية التي استطاعت أن تجمع بين أجناس مختلفة.

إنَّ في هذا المقطع كلامًا فيه جفاء وبُرودة وحيرة وقلق وسؤال اتجاه ضرورة اتخاذ قرار مصيري نحو أولوية العودة إلى الأهل، أو السير نحو تحقيق الحلم، مع التخلي عن العواطف التي تأسره دون وعي منه إلى وطنه الأم، ليختار في الأخير غربته التي تخدمه وتخدم علمه.

---

[1] عوادي صالحة، تداخل الأجناس الأدبية في الخطاب الروائي العربي قراءة في رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي، مجلة الكلم ، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، المجلد7، العدد 1، 2022، ص 336.

[2] املي نصر الله، طيور أيلول، ص 107.

[3] المصدر نفسه، ص 121.

يتحدد التجريب هنا أولاً من خلال إقحام أجناسٍ متنوعة دَاخل البناء الروائي، وهذا ما يُعطيها فنية من خلال ضم إمكانات أسلوبية متنوعة، ومختلفة تشمل الأسلوب والمضمون.

إنَّ استخدام اللهجة العامية في بعض الأجناس يُعد جزئية هامة في تَفعيل مسار التجريب وإعطاء العمل رونقًا حداثيًا، لأنَّ في هذا **" اكتشاف مُستويات لُغوية في التعبير تَتجاوز نِطاق المألوف في الإبداع السائد، و يتم ذلك عبر شبكة من التَعالقات النصية التي تتراسل مع تَوظيف لُغة التراث السردي أو الشعري أو اللهَجات الدَارجة"** [1]، فاللهجة العَامية قادرَة على حمل مُميزات لا مُتناهية لا تَقدر اللغة الأخرى (الفُصحى) على تحقيقها، فاللغة العامية التي تَظهر على مستوى الفنون تنقل معاني ثَقافية وصُورًا فكرية ذات بُعد تراثي أصيل.

فمن الجيد أن يكون العمل فيه احتواء لِملامح التلاقح الأجناسي، لتظهر على مُستواه جمالية اللغة المَنحوتة باللهجة العامية (كإثبات لِوجود تَغير وتَطور على مستوى الجانب الشكلي والمضموني لعناصر اللغة).

وهذا ما يَجعل رواية إميلي نصر الله **" تَتميز بِقدرتها على استيعاب كُل الأخبار الأدبية والمعارف والفنون"**[2]، بمعنى أنها صارت خطابًا مفتوحًا يستقبل العلوم والمعارف والفنون أي كان نوعها، وهذا ما جعلها مادة ثرية تُغنينا عن البحث عن هذه الأشكال في مَواطن أخرى فهي تمكنت من حَصر الأجناس داخلها، وبَث الرُوح فيها، بُغية هندسة فضاء جديد تمتزج فيه الحلقات المعرفية والدوائر الفكرية.

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مرجع سابق، ص 5.

[2] عوادي صـــالحة، تداخل الأجناس الأدبية في الخطاب الروائي العربي قراءة في رواية حائط المبكى، لعزالدين جلاوجي،مرجع سابق، ص 338.

خاتمة

خاتمة

تمحورت دراستنا حول الكشف عن مظاهر التجريب في رواية طيور أيلول لإميلي نصر الله، و أسفرت عن مجموعة من النتائج التي توضح آليات بناء الرواية للتجريب السردي، وتشير الدراسة أيضا إلى أن مصطلح التجريب experimentation ، رغم أصله الغربي، دخل النقد العربي محملا بالالتباس الدلالي وصعوبة التحديد،فلكل ناقد زاويته الإجرائية ورؤيته الخاصة في توظيفه، مما يجعل التجريب مفهوما متعدد القراءات لا ينحصر في تعريف واحد.

- يتضح من خلال النص أنّ التجريب عند إميلي نصر الله ممارسة واعية تتجاوز حدود الشكل التقليدي للرواية، فالتجريب ليس ظاهرة عابرة، بل خيار فني يستهدف إعادة صياغة العلاقة بين الموضوع والأسلوب، والانفتاح على آفاق تأويلية تعالج أسئلة الفرد والمجتمع معا.
- التجريب ميزة وإضافة جعلت الأدب يتجه نحو تطوير الأبنية والأساليب، وقد لجأت إليه الروائية لدوافع متعددة، تنوعت بين ما هو ذاتي نفسي (يتعلق بالرغبة في التنفيس عن طريق الانفتاح على الأشكال المختلفة)، وبين ما هو مرتبط بالشكل والإطار العام للموضوع (مُحاولة بناء عناصر جديدة في النص يكتسيها التكثيف الدلالي والنضج الفني)، ليأتي بعدها القارئ متسائلاً حول هذه الفُسحات الجمالية محاولاً فهم طبيعتها وكيفية بنائها.
- **لقد** وظفت الروائية جملة من الإمكانيات الفنية، منها ما تعلق بالتيمة الموضوعية، ومنها ما ارتبط بالأساليب واللغة الجمالية، لتنتج نصًا روائيًا فيه ثورة وابتكار على مستوى العالم السردي.
- إميلي نصر الله عكست من خلال عملها موضوعًا حساسًا حاملاً لرؤى جمالية، شعارها **الحرية** والحرية هي تيمة من تيمات التجريب من خلال اعتماد موضوع فيه بوادر الرفض وعدم الاستسلام والنظر إلى المستقبل بعين متفائلة.
- **تمثل** التجريب بصورة ظاهرة من خلال الموضوع الذي يترك أثرًا ووقعًا على مستوى النفس، ومن خلال الأسلوب الذي جمع في ثناياه الكثير من الطاقات الإيحائية القائمة على التلميح دون التصريح.
- **اعتماد الثنائيات** (الاغتراب، والحنين والريف والمدينة والقبول والرفض والحضارة والتخلف والعجز والقدرة والقيود والتحرّر)، أسهم في خلق موضوع إنساني فيه إحساس بالآخر، ووعي بمعاناة الإنسان ليكون بذلك الفرد محور اهتمام من خلال التركيز على قضاياه وقيمه ونزعاته الفردية، وعلاقته بالذات والمجتمع.
- يظهر الانفتاح الخاص بالشكل من خلال توظيف العتبات النصية فهي جنحت إلى استخدام استهلال أو خطاب مقدماتي بالإضافة إلى التمهيد وهي كلها تمثل أسلوبًا حديثًا، تجاوزت به الشكل الروائي الكلاسيكي المعروف، وحققت وظائف إيحائية إغرائية زادت الرواية عمقًا وثراءً وإبداعًا.

- إنَّ صُور هذه العتبات وعلى وجه الخصوص الخطاب المقدماتي عَمِل على تقريب الجنس الروائي من الجنس الشعري بفضل الصُور الغنائية الإيقاعية واللغة الشعرية.
- **تُعد اللغة** أساسًا فاعلاً ينبني عليها الأدب عامة والتجريب خاصة، فإذا أردنا بناء لغة تجريبية ما علينا سوى استخدام: صِيغ استعارية وتشبيهية ورمزية وإيقاعية؛ لأنّ بواسطتها ترتسم اللغة الشعرية الحاملة لصدق التصوير المُكثف بالدلالات الإيحائية، وهذا يعدّ استثمارًا لوسائل تجريبية.
- اعتماد الشعرية كآلية فنية تنتقل بواسطتها إميلي نصر الله من المستوى العادي المألوف إلى المستوى الجمالي الأدبي الذي يعتبر أقرب إلى تحقيق الفُرادة الأدبية، من خلال تجسيد تراكيب وأبنية جديدة لها فاعليتها في الخطاب الروائي.
- اعتماد اللغة الوصفية التي أثبتت من خلالها عمق التصوير والدّقة في تشخيص الظواهر، لتعطي بذلك جمالاً خاصاً، وإيحاء مفعمًا بتحريك سواكن المتلقي.
- اللغة الإيقاعية جاءت في الرواية لتعبر عن أبعاد فكرية ومحتويات نفسية وفق وتيرة متنامية نُحس فيها بطغيان الجانب الشعري الحامل لنغمات موسيقية تطرب القارئ وتؤثر فيه، ليتجاوب وينفعل معها.
- وظفت الروائية وسائل لغوية تعبيرية من شأنها أن تحدث تغييرًا على مستوى القالب الروائي،كاللغة الرمزية التي كان لها حضورًا وعناية خاصة، فالموضوع باعتباره أساس الرواية جاء قائمًا على العنصر الرمزي، فهي أحسنت التوظيف من خلال عودتها إلى الطير مثلاً للتعبير عن تلك الرغبة المتأرجحة بين الثورة والسعي نحو الهروب من الواقع الأليم.
- توظيف تيار الوعي أثبت بأنّ الرواية عالم يحتاج إلى باقي العلوم أهمها العالم النفسي الذي يعكس صوت الحوارات الداخلية وأشكال المونولوج العالقة في الدواخل النفسية.
- تيار الوعي أسلوب جمالي في الكتابة فبفضل أدواته وآلياته استطعنا مقاربة النظريات النفسية وتطبيقها على النفس البشرية لندرك في الأخير فواصل الذات ومكنوناتها وما يعتليها من ضبابية غير مفهومة الأسباب.
- تفعيل الروائية دينامية الشكل المفتوح، الذي يُعطي بعدًا حيويًا لروح النص، فهي انطلقت من تشكيل عوالمها الروائية بناءً على توظيف التداخل الأجناسي من خلال الرجوع إلى (عناصر الحكاية والقصة، والسيرة الذاتية) مُستندة إلى الذاكرة والخيال لتمنح بذلك نصها رؤية جمالية.
- التنويع بين استخدام الأدب الرّحلي والأدب الشعبي، فالأول أسهم في تصوير الأحداث وتطويرها،وفي التعريف بالتجربة الذاتية، فهو وسيلة تعبيرية تسهم في إنتاج الصُور والدّلالات والمعاني القائمة على الكشف والاكتشاف، أما الأدب الشعبي فكان وسيلة لجمع الخبرات وللتعبير عن الأحاسيس والمشاعر المتدفقة بأسلوب عفوي، بعيدا عن التكلف والتصنع.

- حضور اللغة العامية (التهجين) هو دليل على تنوع المستويات اللغوية وهذا التنوع هو صورة تعكس قدرة الروائية على المزج والتنويع في أساليب التعبير، لِغايات متنوعة: ربما لتبليغ الرسالة بأسلوب سهل وبسيط، أو لزيادة متن النص قوةً، أو لإثبات بأنّ هناك وجودًا لصوت يكاد يغيب،ولتزيد من آفاق تجريب مستويات جديدة تنزاح عن التعبير العادي المألوف.
- بعض العوالم الأسطورية التي اتخذتها وسيلة لبناء متنها السردي زادت النص ميزات فنية، كما أنّها لوّنت محتوى الخطاب بنوع من الإثارة والتشويق، وهذا بحكم طبيعتها الغامضة التي تطرح عدد من الأسئلة والتأويلات.
- استخدام تداخل الأجناس الأدبية مثلَّ إحدى صُور التجريب في الرواية، فبفضلها تم تحقيق التفاعل بين العديد من الأبنية والأساليب المختلفة التي من شأنها أن تمنح النص مساحة جمالية، وتجعل من الخطاب الروائي يتطور ويتغير ليدل على مرونة الرواية وقدرتها على التكيف مع باقي الأشكال وهذا ما نسميه بالخرق والتجاوز والاستشراف وتحقيق الأطر الجمالية.
- لقد استطاعت إميلي نصر الله بفضل التجريب قلب موازين البنية السردية التقليدية التي اتسمت بالثبات ومحاكاة النهج القديم، وهي بنية ظلت سائدة لسنوات، غير أنّ هذا التوجه الحديث أتاح فرصة التحرر من القيود، فمع مجيء هذا التيار الجديد تم خلق أفق مفتوح نحو استعمال آليات حديثة تواكب العصر.
- استطاعت إميلي نصر الله مواكبة هذه التغيرات ومسايرة هذه التحولات، من خلال اعتمادها طرقًا وإمكانات تجريبية متنوعة، أن تمنح نصها طابع الاستمرارية والتميز.
- وفي الختام يمكن القول إنّ الروائية إميلي نصر الله قد اعتمدت في روايتها على أسلوب التجريب للنهوض بشكل ومضمون مميزين، من خلال محاولة الرقي بالمحتويات والرؤى الفكرية المعروضة، وذلك بتبني مستويات جمالية فيها الكثير من الوعي والنضج الفني، وبهذا صارت رواية (طيور أيلول) حاملة لخصائص التجريب.

قائمة المصادر والمراجع

- **القران الكريم برواية حفص عن عاصم.**

المصادر

1. املي نصر الله، طيور أيلول، دار نوفل، بيروت، ط7، 1991.

المعاجم

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

الكتب العربية

1. ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، مكتبة قطرالوطنية، الناشر AlNAYA، سورية، ط1، 2014.
2. أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005.
3. أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري دراسة اجتماعية نفسية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
4. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993.
5. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د ط ،2012.
6. ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993،
7. ادوارد الخراط، مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1996.

8. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
9. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
10. الإمام أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، مكتبة مشكاة الإسلامية، الجزء الثاني، قسم الأدب 2015،
11. املي نصر الله، الرهينة، دار نوفل، بيروت، ط4، 1992.
12. انطوان عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، د ط، 1949.
13. باسيلي فانوس، مريم العذراء المنزهة عن الخطيئة الأصلية، دراسات عقائدية، بطريركية الأقباط الكاثوليك، الإسكندرية، د ط، 1991.
14. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سورية، ط1، 1983.
15. ثائر زين الدين، في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندا للطباعة والنشر، سوريا، ط2، 2011.
16. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، د بلد، ط1، 1904.
17. جلال زناتى، هيكل سليمان/ الحقيقة والأسطورة، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، الإسكندرية، د ط، 2010.
18. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.
19. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1994.
20. حسين عبير دالله، جماليات القصة القصيرة، قراءة في تجربة إلياس فركوح، دار أزمنة، عمان، ط1، 2008.
21. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
22. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

23.حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار مجد للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2019.
24.خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط3، بيروت،1986.
.
25. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1 ،2012.
26.دليلة شقرون، الرحلة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني، مكتبة علاء صفاقس، تونس، ط1 ، 2020.
27.راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبيتي، مؤسسة أروقة، القاهرة، ط1، 2014.
28.سارة رفان، عالم الطيور، سلسلة الموسوعة المبسطة، زهرة للنشر الجزائر ،دط، دت
29.ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008
30.سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016.
31.السعيد لراوي، الرمز الأسطوري ودلالته في شعر بدر شاكر السياب، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، دم، العدد6 ، 2004.
32.سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، دار التنوير، دبلد، ط 1،2013 .
33.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في الثلاثية) نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، د ط، 2004.
34.صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984.
35.صلاح فضل، علم الأسلوب-مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
36.صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
37.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.
38.الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة -جذور السرد العربي -، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2017.
39.عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط2، 2013.

40.عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
41.عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
42.عبد الحي عباس، المصطلح (العجيب والغريب، والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2007.
43.عبد الرحمن الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار حصاء، دمشق، ط1، 1989.
44.عبد العزيز جادو، الشعور واللاشعور عند فرويد وآدلر ويونغ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، د ت.
45.عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.
46.عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، المغرب، ط1، 2014.
47.عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء، القاهرة، ط3، 1989.
48.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، د ط، د ت.
49.عبد اللطيف حمودة دانا، شعرية النثر " طوق الحمامة أنموذجا"، دار زهدي، عمان، ط1، 2016.
50.عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2009.
51.عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب، القاهرة، د ط،2003.
52. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.
53.عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009.
54.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة)، الكويت، د ط، 1998.
55.عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

56.عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، د بلد، د ط، 2002.

57.عبير خالد يحيي، أدب الرحلات المعاصر بمنظور ذرائعي، دارالحكمة، القاهرة، ط1، 2021.

58.عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.

59.عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط 4، د ت.

60.عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د ت.

61.عز الدين المدنى، الأدب التجريبي، دار الكتب، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، د بلد، د ط، سنة الاستفتاء 1988.

62.عصام الشرتح، مظفر النواب شعرية النفي والاغتراب، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، سوريا، د ط، 2008.

63.علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء، عمان، ط1 ،2015.

64.علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

65.فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، 2002.

66.فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة (التجنيس الإبداعي بين مختبر الذات والشرط الثقافي) نزيه أبو نضال، دار ورد الأردنية، الأردن، ط 1، 2008.

67.فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002.

68.فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، (كتابات نقدية شهرية 123)، التدقيق اللغوي: ممدوح بدران، رئيس التحرير مجدي توفيق، مدير التحرير: رضا العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د بلد، د ط، 2002.

69.فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني) دار فضاءات، عمان، ط1، 2017.

70.فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990.

71.كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، د بلد، ط1، 2007.

72.كريم شلال الخفاجي، سيمائية الألوان في القرآن، دار المتقين، لبنان، ط1، 2012.
73.كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، د ط، 2001.
74.ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، سلسلة دراسات، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المملكة المغربية فاس، ط1، 2018.
75. محمد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطيور، الدار الذهبية، د بلد، د ط، 2004.
76.محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط ، 2004.
77.محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
78.محمد دخيسي أبو أسامة (الصورة والخيال) قراءة في السرد القصير للكاتب الجزائري محمد الكامل بن زايد، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2019.
79.محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، سلسلة الدراسات (3)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2013.
80.محمد زعلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة وأصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف الاسكندرية، كتب القصة والمسرح 3، جامعة الاسكندرية، د ط، د ت، ط1.
81.محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009.
82.محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، إشراف وجدي رزق الله، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط 1، 2012.
83.محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995.
84.محمد علوان سالمان، إلايقاع في شعر الحداثة، (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان، الاسكندرية، ط1، 2008.
85.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع هلال، مصر، د ط، 1997.
86.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1984.
87.محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، دار البيضاء، ط 1، 2004.
88. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك، دار جرير، عمان، ط1، 2010.

89. المرزوقي أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين/ عبد السلام هارون، المجلد 1، القسم الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
90.مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، دريم للطباعة، دار الكتب المصرية، د بلد، ط4، 2007.
91.منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، تونس، ط 1، 2013.
92.منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الدار التونسية للكتاب، د بلد، ط 1، 2013.
93.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987.
94.الميلود عثماني، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990
95.نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت.
96.نجاة صادق الجشعمى، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجا، الجزء الأول، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ط1، 2017.
97.نجاة صادق الجشعمى، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "جزء2" سيد حافظ انموذجا، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ط1، 2017.
98.نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، دراسات، جرش مدينة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2015.
99.نهلة شقرون، خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري دراسة، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ط 1، 2015.
100.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1 ،1990
101. يوسف حناشي، رواد التجاوز في الأدب التونسي الحديث، مطبعة فن الطباعة، تونس، د ط، 2000.
102.يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، مصر، د ط، 1986.

الكتب المترجمة

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: عيد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1953.

2. إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى مقالات نقدية، تر: حسين عجة، مراجعة كاظم جهاد، هيئة "أبو ظبي" للسياحة والثقافة مشروع " كلمة"، الإمارات، ط1، 2015.
3. إيغوركون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية ووعي الذات، تر: غسان نصر، دار معد، دمشق، د ط، 1992.
4. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014.
5. بول ريكور من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، د بلد، ط 1، 2001.
6. تزفيطان تودوروف ، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، د بلد، ط1، 2016.
7. تزفيطان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.
8. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر؛ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990.
9. جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مكتبة الفكر الجديد، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013.
10. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، مكتبة الأدب العربي، المغرب، ط1، 1986.
11. خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، تر: فاطمة الزهراء ازروبل، إشراف: فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، الدار البيضاء، د ط،1991.
12. ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة إشراف جابر عصفور، القاهرة، ط 1، 2002.
13. ديڤين ج ستيوارت، السجع في القرآن، تر وتعليق ودراسة إبراهيم عوض، شركة الأهرام للدعاية والنشر، السعودية، ط1، 1995.
14. رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998.

15.رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1، 2002.
16. فرويد سيغموند ، ما فوق مبدأ اللذة، تر إسحق رمزي، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1952.
17. فرويد سيغموند، الموجز في التحليل النفسي، تقديم عثمان نجاتى، تر: سامى محمود على وآخرون، هيئة الكتاب، د بلد، د ط، 2000.
18.فرويد سيغموند، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
19.فيليب لوجون، السيرة الذاتية، (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
20.مارتن ليندوار، الدراسة النفسية للأدب، تر: شاكر عبد الحميد، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، جدة، ط1، 1993.
21.همفرى روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000.
22.ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

الرسائل العلمية

1. حسينة بوعاش استراتيجيات التجريب والتلقي في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، مولود معمري تيزي وزو، 2020/2019.
2 . رلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فوازعيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور) أنموذجا، أطروحة دكتوراه، اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة الجامعة الأردنية، 2013.
3 .زهور سرحان القرشي، الحكاية النقدية دراسة وتحليل، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى،2008.
4 .الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012/2011. .
5 . عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014/ 2015.

6 . فريدة نوي، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد و العشرين، أطروحة دكتوره، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، 2022،2023.

المجلات

1. أحلام مناصرية، لغة الوصف في الرواية النسوية الجزائرية (دراسة نماذج مختارة)، المدونة، المجلد 7، العدد 1، 2020.
2. خديجة بصالح، تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم (القصة أنموذجا)، مجلة إشكالات، تامنغست، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت، العدد 10، 2016.
3. سليمة خليل، تيار الوعي (الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة)، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، مليلة، عدد 33، مارس، 2013.
4. عبد الإله تاجوري، الفكر التجريبي في الفن التشكيلي الجزائري رؤية ومنهج، مجلة الحوار الثقافي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، (د المجلد والعدد)، 2019.
5. عبد الرحمن علي، تحولات الشكل، الدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الواحد والعشرين، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 16، العدد1،.2020.
6. عبد الواحد رحال، التجريب الروائي " سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف، مجلة أبوليوس، جامعة العربي التبسي الجزائر، المجلد 8، العدد 2، 2021.
7. علي حبيب الله علي إبراهيم، بحوث ومقالات، الشعر عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة كلية الآداب دار المنظومة، جامعة أم درمان، العدد 2، 2010.
8. عوادي صالحة، تداخل الأجناس الأدبية في الخطاب الروائي العربي قراءة في رواية حائط المبكى، لعزالدين جلاوجي، مجلة الكلم، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجلد 7، العدد 1 ،2022.
9. فيروز رشام، قضايا الشعرية وإشكالاتها، مجلة معارف، قسم الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، (العدد: 15)، 2014.
10. كنزة محمدي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب –سعيد يقطين انموذجا-، مجلة إشكالات، جامعة تامنغست، العدد1 ، المجلد 10، 2021.
11. ليلى دعدي، فلسفة الحضور الأسطوري في النص الشعري الجزائري المعاصر، أسطورة سيزيفوس أنموذجًا، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، جامعة الجزائر، المجلد12 ، العدد1، 2024.

12.مامة بونصيبة، الاستشراف في الرواية العربية الجزائرية، رواية جلالته الأعظم للحبيب مونسي، مجلة الموروث، جامعة عبد الحميد بن باديس، المجلد 11، العدد1 ، 2024.
13.ميلود عبيد منقور، استراتيجية العتبات النصية، البنية والدلالة في الرواية الجزائرية المعاصرة جسور المعرفة، جامعة بلحاج شعيب، عين تيموشنت، المجلد 9، العدد 2،2023.
14.نرجس خوخة، جمالية التشكيل الإيقاعي في أناشيد الأطفال (أنشودة أهازيج الفرح " لحسن دواس انموذجا، مجلة جامعة الأمير عبد القادر العلوم الاسلامية، قسنطينة، المجلد 36، العدد: 1، 2022.
15. نسرين عطية، متاهات التجريب وآفاق التجديد في الإبداع الروائي الجديد، مجلة دراسات، المجلد 12، العدد: 1 ماي 2023.
16.هانية دهيني، شعرية العتبات النصية في رواية سفاية موسم لمحمد مفلاح أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، المجلد 13، العدد 1، 2021.

المواقع الالكترونية:

1- تبريز منصور، اميلي نصر الله، قلم يرشح نضارة وجمرًاً، موقع الجيش، العدد252 ، حزيران 2006.https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content

الملاحق

ملحق رقم 01 إميلي نصر الله Emily Nasrallah

الاسم الكامل: إميلي نصر الله (أبي راشد).

الولادة: 1931 في بلدة كوكبا الجنوبية.

الوفاة: توفيت في 2018.

المهنة: روائية، قاصة، صحافية، كاتبة للأطفال، ناشطة في مجال حقوق المرأة العربية.

أعمالها:

- في الإبداع الروائي: طيور أيلول، الرهينة، الجمر الغافي، شجرة الدفلى، تلك الذكريات، الإقلاع عكس الزمن.
- في الإبداعي القصصي: جزيرة الوهم، الينبوع، الطاحونة الضائعة ، خبزنا اليومي، الليالي الغجرية، رياح جنوبية.
- في الإبداع الموجه للطفل: شادي الصغير، يوميات هر، أندا الخوتا، على بساط الثلج، الباهرة،
- كتاب: الزمن الجميل.

الجوائز: جائزة الشاعرسعيد عقل، جائزة مجلة فيروز، وسام الأرز، جائزة جبران خليل جبران من رابطة التراث العربي في أستراليا، وسام معهد **"غوته"**، وجائزة لكتب الأولاد على رواية "يوميات هرّ"، أيضا ترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات من بينها اللغة الانجليزية والألمانية والهولندية والدانماركية والفنلندية والايطالية ...

عالجت قضايا هامة: الحرية، الاغتراب، الواقع ونقده، نضال المرأة في سبيل المساواة والتحرر، الذكريات بصورها المختلفة، القرية والمدينة، العجز والقدرة، والبساطة والترف والحضارة والتخلف، هي صوت مميز ترك بصمته من خلال الصدق في التعبير وحسن التصوير، والمقدرة على استلهام أحداث الطفولة وصبّها في القصة والرواية.[1]

[1] تبريز منصور ، اميلي نصر الله، قلم يرشح نضارة و جمرا، موقع جيش، عدد252، حزيران2006 . https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content

ملحق رقم 02.

ملخص الرواية:

تُعدّ رواية "طيور أيلول "من الروايات العربية التي عبّرت بصدق فني عن قضايا لامست الفرد العربي،طارحةً بذلك أسئلة ورهانات تتعلق بمختلف التحوّلات والأزمات التي يواجهها الإنسان، مُركزةً على هواجسه النفسية وانفعالاته الداخلية وما يعيشه من صراعات ناجمة عن آفاق القرية المحدودة العاجزة ومُغريات المدينة التي تمثل وجهًا حضاريًا.

رواية (طيور أيلول) هي عبارة عن رحلة صوّرت مظاهر الاغتراب والهجرة وجسدت معالم الترحال،كما أنّها تمثل خطابًا نوعيًا يجمع بين أشكال الصراع الحضاري والاختلاف الثقافي، فالروائية وصفت الآخر الغربي معتمدة على المفارقات التي عكست من خلالها أبعادًا فكرية وجمالية متعددة.

وتدور أحداث هذه الرواية حول قضايا المرأة، و**إميلي** نصر الله صوتٌ نسويٌ عبّر عن مختلف الرغبات والهواجس والخيبات والشهوات والثورات وأنواع القهر لتبيّن واقع المرأة الذي لا زال خاضعًا لسطوة المجتمع المنغلق، فهي أرادت من خلال عملها هذا رفع صوتها المكبوت الباحث عن التحرر والانفتاح على العالم، و**منى** هي صوت مثّل هذا التوجه الساعي إلى تغيير الواقع وتحسين شروط الحياة، وتطوير الذات والبحث عن نمط عيش جديد لتحقيق الأهداف والآمال والطموحات، فالرواية عبّرت عن أزمة المرأة التي مازالت تتعرض للقهر والظلم والحرمان.

وشخصية **منى** أعطت للمرأة أملاً من خلال الحث على التغيير واستنهاض الهمم، فهي شخصية تتمتع بالقوة والقدرة على العيش دون وجود الآخر "الرجل"، فهي تمتلك طموحات بعيدة عن تلك التي كانت تعيشها باقي الفتيات، فهي تسعى وراء أهدافها لتحقيق العديد من الطموحات والنجاحات، على عكس **مرسال** و**مريم** اللتين كانتا ضحيتين من ضحايا الحب المستحيل...

أيضًا نلاحظ تسليط الضوء على قضية الشباب بالتركيز على محنة الهجرة والاغتراب، ومثّل هذا التوجه كل من **راجي** و**سمير** و**منى** وغيرهم...، فصوّرت طموحهم، آمالهم، وكيف لقضية الهجرة أن تنهش عقولهم وتنخر أجسادهم، فهي عبّرت وحاكت التطلعات القائمة على رغبة الشباب في الهروب من القرية بغية التخلص من الواقع المعيش والانعتاق من الأجواء الريفية التي تكاد تخنقهم.

ملحق رقم 03.

طيور أيلول كما أوضح النقاد هي عبارة عن عمل إبداعي وفضاء روائي:

- استطاعت الروائية أن تبيّن قدرتها على التصوير الفني وعكس جميع مظاهر الحياة.
- انطلقت من رصد صور القرية المحلية لتسير نحو العالمية، وكل هذا بفضل صدقها الفني وحسها المرهف ونزعتها الإنسانية التأثيرية.
- الجمع بين التراث السردي من خلال توظيف الأدب الشعبي واللغة العامية وعكس روح العصر.
- هي حكاية قصة وشعر وفن ورسالة دخلت من خلالها إلى عالم المغامرة.
- تشخيص الوعي الاجتماعي الحامل لرؤى المجتمع والفرد والآخر.
- حققت إطارًا جديدًا من خلال هندسة الرواية.

طيور أيلول
في ميزان الأدباء

معرض فني للقرية اللبنانية في شتى مظاهرها... إنه لكسب كبير للقصة في لبنان.

ميخائيل نعيمه

حكاية قروية من قرانا. مؤلف غير عادي، يغني أدبنا القصصي الفتي: الأرض تعيش وتتألم كامرأة تحب، والبشر يرتطمون بقدرهم، مقدمًا، قبل أن ينشطوا بعيدًا في قلب المغامرة.

سعيد عقل

واحدة من أفضل الروايات الحديثة التي كتبت بالعربية حتى الآن... تجمع المؤلفة المقدرة الفنية في التعبير والوعي الاجتماعي.

يارد... من مستشرق هولندي

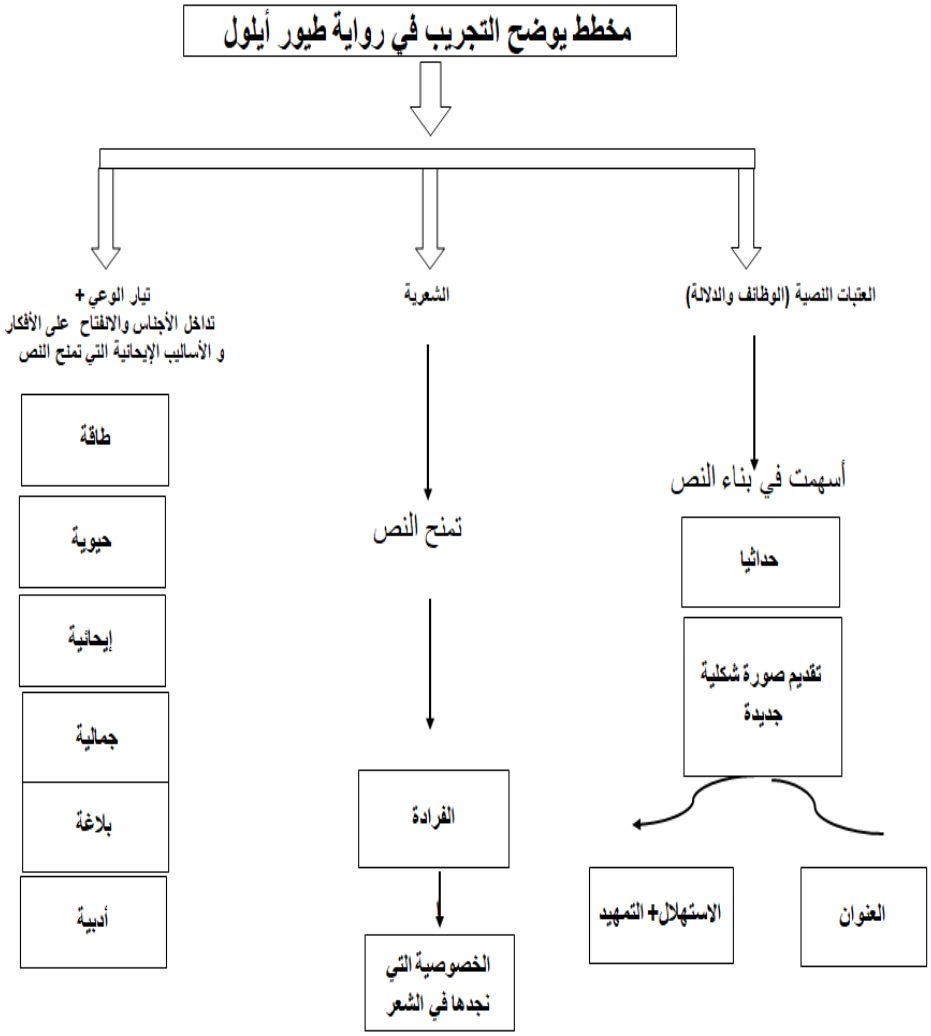
إنها قصة الشباب يطموحه وآماله، والشيخوخة برضاها واستسلامها... موطن الجمال في طيور أيلول أنها ارتفعت على السقوط في التقليد الأعمى.

أمينة السعيد

... ألوان في يد فنانة عرف كيف يمزج بينها وبينها ويضيء ويظلل، ليخرج الصورة في أبهى إطار.

د. سهير القلماوي

ملحق رقم 04.



عنوان الشكل: مخطط يوضح استراتيجيات التجريب وآلياته داخل النص.

يأتي هذا الشكل مبينًا كيفية بروز هذا التيار الفني (التجريب) في رواية طيور أيلول الذي تحقق بفضل تفاعل مجموعة من الآليات أهمها:

- توظيف العتبات النصية.
- الشعرية.
- تيار الوعي.
- تداخل الأجناس الأدبية.

فهذه الميكانيزمات أسهمت في زيادة النص طاقة إيحائية وجمالية، كما أضفت أيضًا بعدًا حداثيا من خلال تقديم عملاً فنيًا جديدًا.