

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 02 - لونيسي علي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية اللغة في رواية "الحالم"

لسمير قسيمي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ل.م.د.

تخصص: تحليل الخطاب

إشراف:

إعداد الطالبة:

د. محجوب بلمحجوب

- ريحانة حلاب

عوضا عن أ. د إبراهيم فضالة (رحمه الله)

السنة الجامعية 2021 / 2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 02 - لونيبي علي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية اللغة في رواية الحالم لسمير قسيبي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ل.م.د.

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: ربحانة حلاب

أمام اللجنة المشكلة من:

رئيسا	لونيبي علي البليدة-02	أستاذ التعليم العالي	امحمد العماري
ممتحنا	لونيبي علي البليدة -02	أستاذ محاضر أ	علي محجوب
ممتحنا	لونيبي علي البليدة -02	أستاذ محاضر أ	عيسى بكوش
ممتحنا	المركز الجامعي -تيزازة-	أستاذ محاضر أ	نصيرة علاك
ممتحنا	جامعة الشلف	أستاذ محاضر أ	باية غيبوب

السنة الجامعية 2021 / 2022

الملخص:

اشتهر الفن الروائي بأنه من أقرب أبواب الأدب إلى الواقع وألصقها بالحياة، وأغلب المنظرين للرواية وأغلب كتابها يعتبرون بأنها هي المعادل الفني للواقع، وقد شهدت الآونة الأخيرة اهتمام الدراسات النقدية بالنصوص الأدبية سواء كانت شعرا أو نثرا، وتعتبر الأعمال الجزائرية من أهمها.

لذلك وقع اختياري على رواية جزائرية متميزة لكاتب جزائري بدأ مشواره الإبداعي كشاعر ثم بعدها انتقل إلى الكتابة الروائية، حيث أَلَفَ العديد من الروايات، وكانت روايته الخامسة "الحالم" تجربة إبداعية جديرة بالاهتمام، وذلك لغموضها وثراء لغتها وعمق تشكيلها الفني، ومن هنا وقع اختياري عليها لدراستها دراسة أسلوبية فكان البحث موسوما بـ "شعرية اللغة في رواية الحالم لسمير قسيبي".

ومطمح البحث دراسة نقدية، ترصد العناصر المكونة للنص (المعجم، التركيب، الانزياح) وتحليلها وتفسيرها، وتعيد تجميع العناصر في بناء يستطيع المتلقي استيعاب مضامينه، وفهم معنى الأدب وفحواه، وهذه العناصر هي التي تحقق له أدبيته.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الشعرية، الحالم، الانزياح، التركيب، المعجم.

شكر وتقدير

الحمد لله ربّ العالمين حمدا كثيرا مباركا فيه، أشكر نعمه التي لا تعدّ ولا تحصى ومنها توفيقه في إتمام هذا العمل المتواضع.

إلى أستاذي المشرف رحمه الله: إبراهيم فضالة جزيل شكري وامتناني ومودتي، على صبره معي ونصحه وثقته

اللهم اغفر له وارحمه وتجاوز عن سيئاته

كما أتقدم بجزيل شكري إلى أستاذي المعوض الأستاذ "محجوب بلمحجوب" وأقول له شكرا جزيلا على إكمال ما تركه أستاذي الراحل "الأستاذ فضالة"

كما أقدم شكري إلى كل من علمني حرفا، وإلى كل من يحمل مشعل العلم ولم يبخل علينا في مد يد العون في سبيل العلم والمعرفة.

إهداء

إلى روحك الزكية النقية الطاهرة

أستاذي الفاضل "إبراهيم فضالة"

رحمك الله وأسكنك فسيح جناته

فهرس المحتويات

	الملخص
	شكر وتقدير
	إهداء
10	مقدمة
	تمهيد: مفهوم الشعرية
17	مفهوم الشعرية
18	الشعرية عند الغرب
18	1- عند أرسطو
20	2- عند تودوروف
21	3- عند جاكبسون
23	4- عند جان كوهين
24	الشعرية عند العرب
25	1- عند كمال أبو ديب
27	2- عند عز الدين اسماعيل
27	3- عند عبد الله الغدامي
29	الفصل الأول: اللغة والخطاب والأسلوبية
31	1- مفهوم اللغة

31	1-1 مفهوم اللغة لغة
31	2-1 مفهوم اللغة اصطلاحا
43	3-1 وظائفها
47	4-1 علاقة اللغة بالخطاب الأدبي.
50	2- الأسلوبية
53	1-2 تعريف الأسلوبية..
54	1-1-2 من زاوية المتكلم
55	2-1-2 من زاوية المخاطب.
56	3-1-2 من زاوية الخطاب (أي النص نفسه)
60	2-2 الأسلوبية البنيوية
62	3-2 إجراءات التحليل الأسلوبي.
68	الفصل الثاني: دراسة المعجم في الرواية
69	1- شعرية العنوان وأهميته..
74	2- التضام في الرواية (الألفاظ المتضامنة دلاليا)
78	3- ملاءمة الألفاظ للمعاني
92	الفصل الثالث: التركيب
93	1- التركيب
93	1-1 ثنائية الكلام والجملة

96	2-1 اتجاهاتها
97	2- دراسة التركيب
99	1-2 التكرار
114	2-2 أنماط الجمل المستخدمة بكثرة
150	3-2 ربط الجمل، أنواع الروابط .
162	الفصل الرابع: الصورة الأدبية في الرواية
172	1- التقديم والتأخير في رواية "الحالم" لسمير قسيبي
183	2- التشكيل المجازي والاستعاري والكنائي...
183	1-2 التشكيل المجازي
194	2-2 الاستعارة، الكناية، التشبيه
204	3- سجلات الكلام
205	1-3 مستوى العامية
206	2-3 مستوى اللغة الأجنبية
211	الخاتمة
217	قائمة المصادر والمراجع
	الملاحق
	ملخص باللغة الأجنبية

مقدمة

مقدمة

اشتغل الدارسون والنقاد المحدثون في الدراسات الأدبية على النصوص الأدبية الشعرية والنثرية، فقد قاموا بدراسة مختلف عناصر الرواية من فضاء وزمان ومكان وحدث وشخصية ولغة، وتعتبر اللغة من أهم العناصر التي تعطي للرواية وعيا لغويا فنيا وجماليا، بحيث ينطلق من الخطاب الروائي الحديث ومن الواقع المعيش، فيقدمها في شكل لغوي يتميز بالشعرية والجمالية الفنية فتتحول من وظيفة النثر من مباشرة عادية إلى إيحائية شعرية.

وقد اقترن ظهور اللغة الشعرية في الرواية العربية بظهور الرواية الحديثة، التي جعلت من هذه اللغة وسيلة للتأثير في المتلقي، وميزة هذه الرواية أنها قابلة لاحتواء أجناس أخرى، فهي عالم يفتح على السرد والخطاب غير المباشر كالحكاية الخرافية، على عكس السرد التاريخي والمقال الصحفي..

وقد وقف العديد من الدارسين عند الظاهرة التي يتزاج فيها الشعر مع السرد، واعتبروها جوهر الرواية المعاصرة، وهنا يمكن الحديث عن شعرية اللغة الروائية أو الرواية الشعرية، التي ارتقت لغتها إلى لغة الشعر، محاولة تحقيق مطلب فني جمالي، بتسخير أدوات الشعر لخدمتها وأصبح التساؤل يطرح حول طبيعة التعامل مع هذا الخطاب النثري الشعري الجديد، وكيفية قياس شعريته في ظل المفاهيم الحديثة التي تعمل

على محو الحدود بين الأجناس الأدبية، خاصة بين الشعر والنثر، مما يقودنا إلى البحث عن كيفية وصل النثر بالشعر، أو استثمار الشعر في النثر وخاصة في المجال الروائي.

ومن هنا وقع اختيارنا على رواية جزائرية، وهذه الرواية أقرب ما يقال عنها أنها رواية جامحة في الخيال، ودراستها دراسة شعرية لغوية، فكان البحث موسوماً بـ "شعرية اللغة في رواية الحالم لسمير قسيبي"، وحاولت بذلك تقفي شعرية اللغة في الرواية، أما أسباب اختياري لهذا الموضوع فتعود إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية.

أما الذاتية منها فهو اهتمامي بقراءة الروايات وحيي لاكتشاف شخصية الكاتب "سمير قسيبي" والغموض الذي يكتنف رواياته وبالأخص روايته "الحالم".

أما الموضوعية منها فلأن الرواية جمعت بين عدة لغات في رواية واحدة ألا وهي "الحالم" والتنوع الحاصل داخلها، وكذا في كيفية الانتقال من لغة إلى لغة أخرى "العربية إلى الفرنسية" أو العكس، وكذلك عكس عدة جوانب اجتماعية مما جعل ذلك يكون الدافع الأكبر للتوغل في غمار هذه الرواية، كما أنها تمتلك عدّة خصائص فنية مرتبطة بجانبها الشكلي تؤهلها لأن تكون أنموذجاً صالحاً للدراسة والتحليل.

وقد قامت استراتيجية هذه الدراسة على البحث في مكونات اللغة الشعرية، وحتى

تتضح المعالم أكثر ارتأيت طرح الإشكالية التالية:

* كيف تتجسد شعرية اللغة في رواية "الحالم" لسمير قسيمي؟ وما نوع اللغة التي وظفها في خطابه الروائي؟

وقد تفرعت عنها عدة أسئلة ثانوية وهي:

* هل هو تنوع عفوي تلقائي أم أنه استراتيجية من قبل المؤلف قصد كسر الرتابة عند المتلقي؟

* هل هو تنوع تفرضه الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية؟

* أم أن هذا التنوع نتيجة التطور الفني عند الكاتب؟ فينوع في اللغة تبعا لتعدد الأصوات في الرواية حسب ما يقول ميخائيل باختين.

ولتحقيق الهدف المنشود تبين المنهج الأسلوبي الذي رأيت أنه أداة قرائية ملائمة لإبراز خصوصية اللغة في العمل الأدبي، فالنص الأدبي نسيج من الأداء اللغوي، وهو الذي يتكلم على حدّ تعبير "رولان بارت"، فهذا الكلام تنتجه اللغة كأداة تحدد تشكيله ومعماريتة، وكآلية لإنتاج المعنى، ومن هنا كان لزاما الانطلاق من هذه الأداة بهدف الوصول إلى الدلالة، والأسلوبية إحدى المناهج التي تحقق هذه الغاية، كما استأنست بمنهج آخر بحيث اقتضى الأمر ذلك كالمناهج السيميائية.

وهذه الدراسة تسعى إلى أن تدرس شعرية اللغة في رواية "الحالم" لسمير قسيمي، ويبدو لي هذا النموذج كاف للكشف عن نوعية اللغة المستعملة، أي أن اللغة التي

استعملها الكاتب تعبر عن الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، كما أنها تصوّر تفاعل الكاتب مع التطورات الفنية للإبداع الأدبي.

ولتحقيق هذا المبتغى قسّمت الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول:

أما التمهيد فقد تناولنا فيه مفهوم الشعرية عند الغرب والعرب.

والفصل الأول تناولنا فيه بعض المفاهيم النظرية، فقمنا بتعريف اللغة وأهم وظائفها ثم علاقة اللغة بالخطاب الأدبي، وتطرّقنا فيه أيضا إلى مفهوم الأسلوبية، الأسلوبية البنيوية وأخيرا إلى إجراءات التحليل الأسلوبي البنيوي، بحيث تضيء هذه الدراسة النظرية إلى الوصول إلى اللغة الشعرية عند "سمير قسيمي".

أما الفصل الثاني فتطرّقنا فيه إلى دراسة المعجم في الرواية، وذلك بهدف الكشف عن السمات الأدبية في اللفظ، فتناولنا فيه: شعرية العنوان وأهميته، التضام في الرواية أو (الألفاظ المتضامنة دلاليا)، وبعدها إلى ملائمة الألفاظ للمعاني.

أما الفصل الثالث فقد خصصناه لدراسة التركيب، فتناولنا فيه التكرار، وأنماط الجمل المستخدمة (الجمل الفعلية والاسمية) ومعرفة أيهما يطغى على الآخر في الرواية، وأخيرا الربط بين الجمل وأنواع الروابط.

وفي الفصل الرابع تناولنا شعرية الصورة الأدبية في الرواية أو ما يعرف بالانزياح، فقد قمنا في هذا الفصل بدراسة شعرية الصورة الأدبية في رواية "الحالم" لسمير قسيمي

وذلك من خلال دراسة التقديم والتأخير، والتشكيل المجازي والاستعاري والكنائي وكذا التشبيه، وبعدها سجلات الكلام.

ثم ذيلنا البحث بخاتمة، ضمناها أبرز النتائج المتوصل إليها.

وعن مصادر الدراسة ومراجعها، فقد اعتمدت كتباً عديدة أذكر منها:

- رواية الحالم لسمير قسيبي.

- اللغة والخطاب لعمر أوكان.

- محاضرات في الألسنية العامة لفرديناند دوسوسيير.

- علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات لمحمد كريم الكواز.

- مفاهيم الشعرية لحسن ناظم

- اللسانيات وتحليل الخطاب لرابع بوحوش

وقد واجهتنا في هذه الدراسة بعض العوائق بعضها نشأ من تعدد وجهات النظر

في ترجمة المصطلح الغربي، وهي مشكلة المباحث النقدية جميعاً، إضافة إلى افتقارنا

لبعض المراجع الأجنبية المهمة، مما حثَّ علينا الاعتماد عليها مترجمة.

وفي الختام نسال الله أن يبلغنا شكر نعمته على ما منّ به علينا من تيسيره وتوفيقه، ونستغفره من كلّ زلل وخطأ لا منجاة منها لبشر ولو حرص وبذل الجهد على ذلك، فإن الكمال لله وحده.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف "رحمه الله" الذي كان لي خير معين بنصائحه وتوجيهاته السديدة كلّما تقدمت في البحث أو اعترضني ابهام فقد كان لي الأستاذ والموجه، أستاذي ووالدي الأستاذ الدكتور "إبراهيم فضالة" اللهم ارحمه واغفر له وتجاوز له عن سيئاته.

كما لا يفوتني أن أتقدم كذلك بكامل شكري وامتناني إلى أستاذي المعوض الأستاذ "محبوب بلمحجوب" فله مني فائق الشكر والتقدير.

تمهيد: مفهوم الشعرية

1- عند الغرب

1-1 عند أرسطو

2-1 عند تودوروف

3-1 عند جاكبسون

4-1 عند جان كوهين

2- عند العرب

1-2 عند كمال أبو ديب

2-2 عند عز الدين اسماعيل

3-2 عند عبد الله الغذامي

مفهوم الشعرية

لقد شغل مصطلح الشعرية عددا من النقاد العرب والغرب، واختلفت آراؤهم في إعطاء مفهوم دقيق وشامل له، فقد كان في القديم يختص بدراسة الشعر ليتطور بعد ذلك ويشمل النثر مثل: القصة القصيرة، الرواية... الخ، هذا المصطلح الذي يكمن في معالجة الخصائص الجمالية والإبداعية للنص الأدبي، حيث يجعل النص يكتسب عناصر جمالية وفنية خاصة تحقق وجوده "وإذا كانت الشعرية قد تكونت عبر التاريخ بارتباطها بالشعر خاصة، فإن النقد الحديث قد قام بتطوير مفهومها وارتداد آفاق جديدة حتى أصبح المفهوم الجوهري لها يؤدي بنا إلى اعتماد معناها المتمثل في النهاية بمجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية التي لا ترتبط بالشعر وحده، وإنما بالأدب كله على أساس قوانين كل نوع منه"¹، إذن فقد كانت الشعرية في القديم مختصة بدراسة الشعر وحده ثم انتقلت لدراسة الأدب ككل.

عرف مصطلح الشعرية كغيره من المصطلحات الأدبية الأخرى عدة مفاهيم واختلفت الآراء من ناقد إلى آخر، وسنرصد في البداية مفاهيم الشعرية عند الغرب لكونهم لهم الأولوية والأسبقية في دراسة هذا المصطلح.

¹ - أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، فلسطين، ص12.

الشعرية عند الغرب

يعتبر الغربيون دائما السباقون إلى معظم الدراسات التي تنتشر ويصل صداها إلى مختلف بقاع العالم، فحتى وإن لمَّح إليها العرب قبلهم لكن يبقى التوغل في التحليل والدراسة هم الأسبق لها، فنجدهم الأسبق تقريبا في النقد وفي دراسة مختلف العلوم، ففي الشعرية نجد مثلا أرسطو مثلا من الأوائل الذين قاموا بشرح المفهوم والتعمق في دراسته بالرغم من أن عبد القاهر الجرجاني هو الأسبق في معرفة هذا المصطلح.

ولهذا سنقوم بداية بدراسة الشعرية عند الغرب قبل العرب فمن النقاد الغربيين الذين اهتموا بالشعرية نجد:

1- أرسطو

يعتبر أرسطو من الأوائل الذين اعتنوا بمصطلح الشعرية بحيث يعتبر كتابه "فن الشعر" فاتحة لدراسة هذا المصطلح، فقد أحدث فكره الفلسفي والنقدي تحولا كبيرا في طبيعة الخطاب الشعري ووظيفته فهو القائل: "إننا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها"¹، وهو هنا يتحدث عن الشعر بمختلف أنواعه.

فأرسطو في "فن الشعر": "اقتصر على معالجة الملحمة والدراما بشقيها التراجيدي تاركا الشعر (الغنائي) الذي كان موجودا زمن ذاك وبالتالي فإن أرسطو يعتمد أو يقوم

¹ - أرسطو طاليس، فن الشعر، نقلا عن: نواره ولد محمد، شعرية القصيدة الثورية في قصيدة "اللهب المقدس"، دار الأمل لطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص09.

على دراسة وتحليل الأنواع الأدبية (الملحمة) التي فيها (المأساة والملهاة) ومن خلال هذا التحليل تفرز الأحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها، ومن هنا ينتقل أرسطو من وقائع أدبية ليصل إلى وقائع منتشاة من تلك الوقائع¹، اعتمد أرسطو على الملحمة والدراما أما الشعر الغنائي فلم يتناوله بحكم أنه كان موجودا في ذلك الوقت، وفي تحليله للأعمال الأدبية فقد ربط بين الوقائع الادبية والواقع المعيش ليصل إلى الاحكام التي يريدها.

وقد غير أرسطو في "مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما، وقد انقسم النقاد إزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون"²، حيث وضع أرسطو الشعرية في مجموعتين: الأولى تتمثل في مفهوم الشعر مع التركيز عليه، أما المجموعة الثانية فيكون الشعر فيها حسب ما تقتضيه الضرورة وذلك بأن يكون الشعر ذا وزن وتنظيم وأن يتطابق الشكل مع المضمون.

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، الدار البيضاء، ص14.

² - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص21.

2- عند تودوروف

وقد تفقّى تودوروف أثر أرسطو في البحث والتحليل على ما يسمى بالشعرية بنوع من التغيير فهو يرى: "بأن الشعرية تبحث في أدبية الخطاب الأدبي المحض بعيدا عن سائر الخطابات الأخرى التي تحمل طابع الفلسفة والتاريخ، لأنها تبحث في أدبية اللغة في إطارها الانزياحي، الذي لا يعرف حدودا تتفتح لفهم الخفي والآتي، هذا ما يرسخ الفكرة القائلة إن الشعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة أخرى"¹، وهنا يؤكد تودوروف بأن الخطاب ينبغي أن يكون خطابا أدبيا ولا ينبغي أن يكون غير ذلك، لأن الشعرية تدرس وتتعامل مع النصوص الأدبية، فهي تقوم بخلق لغة الشعر داخل لغة أخرى.

والشعرية عند تودوروف: "تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التطويري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية"²، فقد اهتم بمفهوم الخطاب الأدبي معتمدا على الخصائص والمكونات الجمالية للمنهج البنيوي.

وعليه فإن تودوروف اعتمد على أدبية الخطاب الأدبي، وتجاهل الخطابات الأخرى مثل الخطابات السياسية والفلسفية والتاريخية... الخ، ودعا إلى البحث في أدبية الأدب (اللغة)، وقد تراوحت مجالات الشعرية عند تودوروف بين المجالين النظري

¹ - بشير تاويريت، الشعرية والحادثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسال للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، سوريا، دمشق، ص35.

² - باشير تاويريت، الشعرية والحادثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص293.

والتطبيقي المتمثل في تحليل أساليب النصوص، ومن ثمة استخراج المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي، فالنظرية الضمنية للأدب هي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه.

3- عند جاكوبسون R,jacobson

يعتبر جاكوبسون أحد أعلام اللسانيات ولهذا فهو يختلف عن سابقه من الأعلام، ورؤيته للشعرية تختلف حسب انتمائه، فهو متأثر بالمبادئ اللسانية، ونلمح ذلك من خلال تعريفه للشعرية بأنها: "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"¹، فشعرية جاكوبسون لا تقتصر على الشعر وحده، وإنما تشمل كافة أنواع الخطابات اللغوية والأدبية، لكنه مع ذلك يحرص على تضيق مجال الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع الوظائف الأخرى للغة.

كما يرى جاكوبسون بأن: "الاهتمام الأساسي للشعرية هو البحث في أدبية الأدب، يعني البحث في مجموعة الآليات والإمكانات الفنية والجمالية التي جعلت من عمل ما عملا فنيا أو أدبيا بصريح العبارة، لذلك كانت غاية الشعرية من هذا المنطلق الوقوف

¹ - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1998، ص35.

على ما يتميز به العمل الأدبي في كافة جوانبه من سائر الممارسات اللغوية الأخرى¹ ، فجاكسون هنا يدعو إلى الاهتمام بأدبية الأدب أي استخلاص الإمكانيات الفنية والجمالية التي جعلت هذا النص عملاً أدبياً نسعى لدراسته.

كما تحدث عن موضوع الشعرية الذي هو: "تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عن حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي إلى علم السيميولوجيا العام"²، فالشعرية عنده مؤهلة لتكون من أعمق وأكثر العلوم انتشاراً ودراسة، فهي تتجاوز النص الأدبي من ما هو ظاهر إلى ما هو مخبأ، أي دراسة النص الأدبي لا من حيث الكلمات فقط وإنما دراسة النص الداخلي واستكشاف خباياه.

¹ - فتحي بوخلفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م، أريد، الأردن، ص371.

² - بشير تاويريت، الشعرية والحادثة بين أفق النقد وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص42.

4- عند جان كوهين

لقد وصفت شعرية "جان كوهين" بأنها قريبة من الشعرية العربية وخاصة القديمة منها، فقد كانت مقتصرة على مجال الشعر فقط إذ يقول: "الشعرية علم موضوعه الشعر"¹، فهو يضع الشعرية مقابل الشعر.

كما حدد كوهين مجال الشعرية بـ: "المظهر الخارجي أو الشكلية للكتابة، أو كما قال مسألة العبارة لا المحتوى الذي يتغير، ومن ثمة فإنه يضعها جنباً إلى جنب مع اللسانيات التي ينصب اهتمامها على الجانب الخارجي أيضاً، بيد أنه يفرق بينهما من حيث أن الشعرية لا تتخذ اللغة العامة موضوعاً لها، بل تقتصر على أشكالها الخاصة، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات لا خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"²، فكوهين هنا يدعو إلى ضرورة دراسة النص من ناحية اللغة والمظهر الخارجي للنص فقط، ولا ينبغي الاهتمام بالجانب الداخلي للنص كما قال جاكبسون، بل يجب دراسة النص وتحليله من الجانب اللغوي لا الأسباب والأفكار التي دعت الكاتب لكتابة نصه.

ولعل الملامح الأساسية التي تقوم عليها شعرية "جان كوهين" هو مبدأ الانزياح اللغوي: "فهو انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي

¹ - جان كوهين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط، م، القاهرة، ص 29.

² - فضيلة محكمة، التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مجلة التناصر، قسم اللغة العربية وآدابها، الملتقى الجامعي الثاني، 2004م، جيجل، الجزائر، ص 46.

والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان الاستناد إلى تضافر هذين المستويين، وإن كان الغموض يمثل قيمة إيجابية في تصور كوهين فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده، ويبقى الانزياح عاملاً من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة وهو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف¹، فالشعرية عند كوهين تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى، وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية، كما أن شعرية تنطبق من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة التي اعتمدت على مجموعة من المعايير.

الشعرية عند العرب

اتسع مفهوم الشعرية عند العرب من القديم إلى الحديث حيث: "انتقلت الشعرية إلى المجال العربي في عصوره الوسيطة لتغتني بالأبحاث العربية آنذاك والمتمثلة بالبلاغة وعلوم النحو واللغة، لاسيما أن النص الإسلامي الرئيس - القرآن الكريم - ينطوي هو الآخر على إشكاليات الاستخدام المتنوع للغة، مما فرض على الباحثين تحدياً كبيراً من أجل تفسيره والكشف عن معانيه في محكمه ومتشابهه"²، وهذا معناه أن القرآن الكريم

¹ - بشير تاوريت، الشعرية والحادثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص56.

² - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، ط2، 2008، بيروت، لبنان، ص09.

يحمل في طياته تنوعا واسعا في اللغة، لهذا تناولته أغلب الدراسات بالشرح والتحليل والتفسير.

كما أن لعبد القاهر الجرجاني الفضل الكبير في الوصول إلى: "مستوى النظرية ذات الأصول التي شرحها وطبقها على عديد من النصوص في كتابه "دلائل الإعجاز" يمكن أن تكشف عن جذور الاهتمام بالشعرية في تراثنا البلاغي العربي، فهي تضيف إلى الأسس الجمالية المستمدة من اللغات الأخرى جماليات أصلية في الأساليب العربية، نقرأها اليوم في ظل التراكم النقدي أو التطور التاريخي للنظرية النقدية التي أسهم فيها العرب، ومثلما يسهم فيها المعاصرون اليوم كل على وفق خلفيته الفكرية أو المعرفية"¹، وهذا يعني أن الشعرية مثلما وصلت إلى اليونان وصلت إلى العرب، ولكن درسها حسب معرفته وفهمه الخاص لها.

ولقد اهتمت نخبة من العرب بهذا المصطلح، وكل اتخذ منها خاصا به، ومن العرب الذين اهتموا بالشعرية نجد:

1- كمال أبو ديب

يعتبر كمال أبو ديب من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بالشعرية، وخصص لها العديد من مؤلفاته، فقد ألف كتابا في الشعرية وأوضح الهدف منها حيث قال: "الشعرية

¹ - سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي، التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، الأردن، عمان، ص275، 276.

خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، إن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات في حركته المتواجدة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشراً على وجودها"¹، فالشعرية عند كمال أبو ديب لا تقتصر فقط على مكونات النص الأساسية، بل تتعداها إلى مكونات أخرى ومحاولة إقامة علاقات مع المكونات للكشف عن الشعرية، أي الاهتمام (بالمؤلف، النص، القارئ) أي تنشأ وتتكون في بنية كلية.

والشعرية عند كمال أبو ديب: "وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر)، وأن لغة الشعر تتجسد فيها فاعلية التنظيم على عدة مستويات، كما يرى أن خلخلة الوزن لا تؤدي إلى انعدام الشعرية، بل ما يؤدي إليها هو انتفاء الفجوة/ مسافة التوتر"²، وعليه فإن الشعرية عنده تتمثل في التنظيم المحكم لمستويات النص، فقد كان الاهتمام بادئ الأمر بالمؤلف ثم النص ليصبح القارئ بعدها ضمن هذا التنظيم المحكم لمستويات النص.

¹ - فضيلة محكمة، التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مرجع سابق، ص48.

² - نورة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في "اللهب المقدس"، مرجع سابق، ص31.

2- عز الدين اسماعيل

وقد ذهب عز الدين اسماعيل إلى القول بأن الشعرية هي: "التحام الشكل والمضمون، وتوافق الحركة النفسية بالعالم الخارجي، فهي شعرية تتشكل بالصورة واللغة والإيقاع، خلافاً لسلطان الإطار الذي كثيراً ما اتخذ الخطاب الشعري أداة لإبانة عن القصد والشكل الذي يطيب له، في حين أن الانشغال بلغة النص يفرض تصوراً آخر ووظيفة أخرى"¹، فهو يرجع الشاعر في الصورة الموسيقية إلى توافق العالم الداخلي والعالم الخارجي للنص بمعنى تلاحم الشكل بالمضمون، وإن لم يوفق الشاعر في هذا التلاحم يكون هناك اختلال في القصيدة.

كما أن عز الدين اسماعيل: "ينحو منحى الفكرة القائلة بضرورة الربط بين التراث وجديد الحداثة، فلا ينادي بالقطيعة بينهما"²، فهو هنا يدعو إلى تزاوج القديم والحديث، فلا ينبغي الاهتمام بالجديد على حساب القديم، ولا القديم على حساب الجديد، بل ينبغي الحفاظ على القديم مع مواكبة الجديد.

3- عبد الله الغدامي

وقد تكلم عبد الله الغدامي مثل غيره عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة المرتبطة بشعرية القراءة والتلقي، فهو يكشف لنا بأن الشعرية هي: "شعرية الانفتاح

¹ - نواره ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في "اللهب المقدس"، مرجع سابق، ص28.

² - المرجع نفسه، ص27، 28.

والتساؤل، انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث طرائق متنوعة، وتختفي الحادثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح والتساؤل والحرية والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغدامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة¹، لقد دعا الغدامي إلى دراسة النص من جوانبه المتعددة، وقراءته بأشكال وطرق متنوعة.

وبعدما تعرفنا على مفهوم الشعرية عند أغلب المنظرين لها، فإننا نجد موضوع الشعرية موضوعا واسعا يشمل كل أنواع الخطاب الأدبي، لذا فالشعرية تتعلق بدراسة الخصائص الفنية والجمالية للأعمال الأدبية، ولم يقتصر هذا العلم على الشعر فحسب، بل تعداه إلى دراسة الفنون الأدبية الأخرى كالقصة القصيرة والرواية... الخ، وأخص بالذكر الرواية لأنها موضوع دراستي.

¹ - بشير تاويريت، الشعرية والحادثة، مرجع سابق، ص100.

الفصل الأول: اللغة، الخطاب والأسلوبية

1- مفهوم اللغة

1-1 مفهوم اللغة لغة

2-1 مفهوم اللغة اصطلاحاً

3-1 وظائفها

4-1 علاقة اللغة بالخطاب الأدبي

2- الأسلوبية

1-2 تعريف الأسلوبية

1-1-2 من زاوية المتكلم

2-1-2 من زاوية المخاطب

3-1-2 من زاوية الخطاب (النص نفسه)

2-2 الأسلوبية البنيوية

3-2 إجراءات التحليل الأسلوبي

الفصل الأول: اللغة الخطاب والأسلوبية

تعتبر اللغة من أهم المواضيع دراسة، فهي تعنتي بعدة دراسات لسانية منها واللغوية، فالكثير من الباحثين والعلماء اختلفوا في تسمية اللغة باللغة، فهناك من يقول عنها لغة (langue) وهناك من سماها الكلام (langage)، وكذلك هناك من قال عنها اللفظ (parole)، بواسطة هؤلاء العلماء والباحثين استطعنا أن نعرف الفرق بين ما يسمى باللغة وما يسمى بالكلام وما معناه لفظ، ومن الأوائل الذين درسوا اللغة نجد "دي سوسير" عند الغرب من خلال دراساته اللغوية الهائلة، لتنتشر بعد ذلك إلى عدة باحثين آخرين، فكل باحث تطرق إليها من جهة معينة.

وبما أن اللغة تلك الشفرة التي توصل الفكرة من إنسان لآخر، ومن شخص إلى آخر، فهذه اللغة ما ميّزت الإنسان عن الحيوان: "إن الذي يحدث في عملية نقل الفكرة، هو ارتباط معجز بين العقل والأعصاب، وبين أعضاء جسم الإنسان، فيبدأ من المطلق الصامت إلى المحدّد الصائت، يخرج الهواء من الصدر فتتحرك أجهزة النطق بعضها في الحنجرة وبعضها الآخر في الحلق والفم والأنف، وإذا بالفكرة تلبس أصواتا مسموعة بالأذن، وتصبح كلاما، هذه العملية المعقدة الدقيقة هي التي تميز الإنسان عن الحيوان".¹

¹ - رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط1، 1982، القاهرة، ص3.

ومن هنا نطرح عدة تساؤلات منها: كيف تتم العملية التواصلية بين الإنسان وأخيه الإنسان؟ وهل اللغة دور في إقناع المخاطب؟ أم أنها أداة فقط لإيصال المعلومة من شخص لآخر؟

مفهوم اللغة:

تعريف اللغة لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: لغى في القول يلغى، وبعضهم يقول: يلغ ويلغى يلغو لغة أو لغا يلغو لغوا: تكلم، واللغة اللسن، وحدها أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، وهي فعلة من لغوت، أي تكلمت، أصلها لغوة، ككرة وقلة وثبة كلها لاماتها واوات، وقيل: أصلها لغى أو لغو، الهاء عوض وجمعها لغى مثل برة وبرى، وفي المحكم: الجمع لغات ولغون.¹

اصطلاحاً:

من الأوائل العرب الذين خاضوا في غمار "اللغة" نجد "ابن جني" الذي عرف اللغة بقوله: "حدّ اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"²، فهذا التعريف يعتبر بمثابة الانطلاقة الأولى لكل ما يتعلق ويتناول اللغة، فمعظم الباحثين في اللغة وأسرارها يعتقدون

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة، مجلد 2، باب الغين، تح: عبد الله علي الكبيرين محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشادلي، ص4050.

² - ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، الجزء الأول، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952، القاهرة، ص33.

بأن هذا التعريف لا يختلف عن أي تعريف حديث لها، بحيث يشتمل على كل ما يحتويه كنه اللغة.

فمحمود فهمي حجازي يعلق على هذا التعريف بقوله: " هذا التعريف يتضمن العناصر الأساسية لتعريف اللغة ويتفق مع كثير من التعاريف الحديثة للغة، فهو يوضح الطبيعة الصوتية للغة، ويؤكد أن اللغة أصوات (...)، ويوضح تعريف "ابن جني" أيضا أن للغة وظيفة اجتماعية وهي التعبير، ومن ثمة فهي تختلف باختلاف الجماعات الإنسانية".¹

ومن هنا يمكن القول أن اللغة هي أداة تواصل اجتماعية بالدرجة الأولى، إذا كانت في صورتها الاعتيادية المباشرة، أما إذا كانت تحتوي على الكثير من الانزياحات والاستعارات فهي تنتقل من اللغة التواصلية العادية إلى اللغة الأدبية الإبداعية، التي تتوجب على المتلقي أن يقرأ ما بين السطور والكلمات، فتحدث اللذة والدهشة في آن واحد، من طريق الاختيار وجودة السبك.

أما اللغة عند "عبد المالك مرتاض" فهي: " ينظر إلى اللغة نظرة الأديب، لا نظرة اللغوي فذكر في تعريفه أهمية اللغة في الحياة عموما وفي حياة الأديب والمفكر خصوصا، وجاء في تعريفه: " اللغة هي التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل

¹ - محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، معدلة، 1978، القاهرة، ص10.

هي الحياة نفسها، إذا لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة"¹، ومن ناحية أخرى يقول في شرحه (اللغة والكلام) : اللسان هو بمنزلة النبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين اللغويين، فكأنما اللسان من قبيل الإرث المشترك، أو من قبيل النبع الأصلي، بينما اللغة من قبيل الشخص والذوق والأسلوب والاختيار فيقال مثلاً: اللسان العربي ولغة الجاحظ....، ومن أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد، فهناك اللغة الشعرية، أو لغة الكتابة الإبداعية، وهناك لغة القانون ولغة الفلاسفة ولغة رجال الإسلام".²

يتسم تعريف "عبد المالك مرتاض" بالعمومية، فهو وصف للغة الأدبية أكثر منه تعريف للغة بصفة عامة، صحيح أن اللسان بمثابة النبع الذي تستقي منه مجموعة من البشر (قوم بتعبير ابن جني) اللغة الجماعية لها، وهو كذلك نبع بالنسبة للفرد الذي يمثل الجانب التطبيقي للسان أو اللغة، ولكن ما يلاحظ في قول مرتاض أنه عدّ اللغة (langue) بمثابة الكلام (parole) وهذا نوع آخر من الخلط في المصطلحات عند الباحثين.

فالكثير من النقاد المحدثين ينتهج منهج "دي سوسير" فهو يرى أن اللغة: "مؤسسة وأداة تواصل ونظام قائم بذاته"³، فنجد في العصر الحديث "بيار أشار" يعلن صراحة فضل "دي سوسير" على اللسانيات بصفة عامة حيث يعتبره مؤسساً لنظام معرفي

¹ - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، عالم المعرفة، العدد 240/ ديسمبر/ كانون الأول، الكويت، 1998، ص107.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص107، 108، 109.

³ - عبد القادر المهيري، محمد الشاوش، أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، ص23.

متماسك، يقول: "منذ ذلك الحين (أي بعد تأليف كتابه الشهير "دروس في اللسانيات" أصبحنا نفرق بين اللغة (langue)، الكلام (langage) واللفظ (parole) بعد أن كانت هذه المصطلحات غارقة في الغموض"¹، ومنه نجد أن الباحث لا يخرج عن نطاق "دوسوسيير" وفضله الكبير في علوم اللسان.

وها هو "بول ريكور" يعود "إلى الإشادة بأثر كتاب "دي سوسيير" دروس في اللسانيات العامة على الدراسات اللغوية المعاصرة، ويكمن -حسب رأيه- عمل "دي سوسيير" في تمييز عميق بين اللغة بوصفها لسان واللغة بوصفها كلام، وهو تمييز شكّل علم اللغة الحديث (اللسانيات) بقوة، اللغة هي الشفرة أو مجموع الشفرات التي ينتج المتحدث استناداً إليها رسالة معينة"².

ولعله من الضروري ذكر ما قاله "دي سوسيير" في هذا المجال وذلك من المقارنة بين رؤيته للغة والتعاريف التي اعتمدت فكرته منطلقاً لها.

حيث جاء في قوله ما يلي: "في فصلنا اللغة عن الكلام فإننا نفصل في وقت

واحد:

1- الاجتماعي عن الفردي.

2- الجوهرية عن الثانوي إلى حد ما.

¹ - بيار أشار، سوسولوجيا اللغة، تعريب عبد الوهاب، منشورات عويدات، ط1، لبنان، 1996، ص14.

² - بول ريكور، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص25.

اللغة ليست وظيفة الفرد الناطق، وإنما نتاج يكتسبه الفرد انفعاليا، وهي لا تقتصر

تصميما مسبقا (...) أما الكلام فهو على عكس ذلك عمل فردي الإرادة والعقل".¹

وهو في هذا يقوم بشرح كيفية دراسة اللسان التي تشمل جزأين:

- الأول جوهري وغرضه اللغة التي تتميز بكونها اجتماعية في ماهيتها ومستقلة عن الفرد وهذه الدراسة نفسية فحسب.

- والثاني ثانوي وغرضه الجزء الفردي من اللسان، ونعني بذلك الكلام بما فيه التصويت، وهذا الجزء نفسي فيزيائي²، ومن خلال هذا يتبين أن جميع التعاريف التي قدمها الباحثون المحدثون كلها انبثقت من تعاريف "دي سوسير" للغة، مع وجود تغيير في تعريف كل واحد منهم.

أما "ميلكا أفيتش" الذي لم ينطلق من أفكار "دي سوسير"، لكننا نجده يشيد بأهميته في الدرس اللساني ويورد تعريفا للغة عنده حيث يقول: "ولكي يتسنى له أن يشرح أفكاره بطريقة تتسم بالمباشرة والحيوية عقد "دوسوسير" مقابلة صريحة بين اللغة ولعبة الشطرنج ... ويقول أيضا: "وقد وجدت اللسانيات الحديثة أصولها فيما قرره "دي سوسير" من معتقدات وعدّها أساسا لمذهبه، فاللغة هي نظام منسوق ذو وظيفة اجتماعية محددة،

¹ - فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية

للطباعة، الجزائر، 1986، ص35.

² - المرجع نفسه، ص32.

وخلال تدقيق هذا العلم السوسيري العظيم ولهذه النظرية الأساسية التي كان لها تأثيرها الهائل على الفكر اللساني لدى الجيل الجديد".¹

أما "هرمان بول (HERMAN POUL) وهو أحد رواد المدرسة النحوية المحدثه، فهو ينظر إلى: "اللغة نظرته إلى جهاز حي يتطور وينمو ويموت بصورة مستقلة عن الأفراد الذين يتكلمونها، وتتم دراسة اللغة كما تتم دراسة أي جهاز آخر، من حيث أنها تخضع لتحولات عائدة إلى مسارها التاريخي ... فالتطورات التاريخية للغة هي وحدها أساسية وقوانينها هي إلى حد كبير ملزمة وعمياء".²

وبما أن لغة الإنسان تختلف على لغة الحيوان، وبما أنها عملية معقدة، وبما أنها معقدة ومميزة للإنسان عن غيره من المخلوقات تؤهلها لأن تمتلك خصائص خاصة بها، لا نستطيع إيجادها في أي وسيلة تواصل أخرى، ومجمل هذه الخصائص جاءت في كتاب (الألسنية: المبادئ والأعلام) لـ"ميشال زكريا" وهي:

1- الإبداعية: créativité

2- التلفظ والتقطيع المزدوج double articulation

3- التحول اللغوي: déplacement

¹ - ميكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، مصر، 2000، ص ص216، 218.

² - ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، لبنان، 1983، ص112.

4- الانتقال التقليدي: ¹transmission traditionnelle

حيث تتميز هذه الخصائص بما يلي:

1- **الازدواجية:** إن بنية أي لغة إنسانية تكون ذات مستويين هما: تكويني يضم عناصر

تأليف الجمل في السياق الكلامي، ومستوى صوتي.

2- **الانتقال اللغوي:** بمعنى أن اللغة الإنسانية تكتسب تعلم وتنتقل من جيل إلى آخر.

3- **التحول اللغوي:** أي مقدرة الإنسان على استخدام اللغة في التعبير عن الأشياء أو

الأحداث عبر الأزمنة والمسافات.

4- **الإبداعية:** حيث تكون اللغة الإنسانية من تنظيم مرن مفتوح يسمح بإنتاج وفهم عدد

غير محدد من الجمل التي لم يسبق للفرد سماعها.²

كما أن اللغة عدة مستويات منها:

المستوى الصوتي والفونولوجي: فهي تحدد لكل صوت مخرج معين فهناك:

- الأصوات الفمية المتمثلة في: ف/ ب/ م/ و.

- الأصوات الأنشانية أو اللثوية والتي هي: ط/ ذ/ ث.

- الأصوات النطعية التي تمثلها: ط/ د/ ت.

¹ - ميشال زكريا، الأسنانية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، مرجع سابق، ص 107، 108، 109.

² - حمدي علي الفرماوي، اضطرابات التخاطب (الكلام، النطق، اللغة، الصوت)، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 19.

- الأصوات الأسلية والمتمثلة في: ص/س/ ز.

- الأصوات الذوقية المتمثلة في: ر/ل/ ن.

- الأصوات الشجرية الحنكية المتمثلة في: ج/ش/ ض/ ي.

- الأصوات اللهوية المتمثلة في: ه/أ/ ع/ح/ غ/ خ.

ولكل هذه الأصوات صفات معينة تتمثل في:

الجهر والهمس: يتحدد الجهر والهمس باهتزاز أو عدم اهتزاز الأوتار الصوتية

عند النطق بالصوت، فالحالة الأولى تمثل الجهر بينما الثانية تمثل الهمس، والحروف

المجهورة هي: ء/أ/ ع/غ/ق/ج/ي/ض/ل/ن/ر/ط/ز/د/ظ/ذ/ب/م/و.

أما الحروف المهموسة هي: ه/ح/خ/ك/ش/س/ت/ص/ف.

الشديدة أو الانفجارية وتسمى كذلك بالانحباسية وهي: ط/ب/ق/ت/ج/د/ك.

الرخوة أو الاحتكاكية ممثلة في: ه/ح/غ/ع/ص/ض/س/ز/ش/ظ/ث/ذ/ف.

المتوسطة: التي هي بين الشدة والرخوة وتسمى الحرسية وهي: ل/م/ي/ن/أ/ر/و/ع.

كما أن هناك صفات فارقة وهي تنقسم إلى قسمين:

1- صفات لها ضد (ثنائية):

- صفة الإطباق: هي صفة فارقة ينطق بها اللسان بالحنك الأعلى وحروفها هي: ص/ض/ظ/ط.

- صفة الانفتاح: وهو عكس الانطباق يفتح اللسان عن الحنك الأعلى، حيث يسمح بمرور الهواء دون عائق عند النطق بهدة الحروف التي تمثلها كل الحروف العربية ما عدا المطبقة (السابقة الذكر).

- الاستعلاء: وهي صفة يرتفع فيها اللسان إلى الحنك الأعلى دون حدوث انطباق تام وحروف الاستعلاء هي: ص/ض/ط/ظ/خ/غ/ق.

الانخفاض: وهي التي ينخفض فيها اللسان والصوت إلى قاع الفم، وهي كل الحروف العربية ما عدا المستعلية وتسمى كذلك بالأصوات المرتفعة.¹

- الذوقية: وهي الأصوات التي تنطق من ذلق اللسان، وسميت كذلك لسهولة نطقها وحروفها هي م/ر/ب/ف/ل.

2- صفات لا ضد لها (أحادية):

- صفيرية وتتمثل في: س/ص/ز.

¹ - محمد حولة، الأرطوفونيا، علم اضطرابات اللغة والكلام والصوت، دار هومة للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2009، ص16، 17.

- التفشي وتتمثل في: ش.
- الهاوي وتتمثل في: أ.
- الاستطالة: وتتمثل في ض.
- الانحراف وتتمثل في: ل.
- التكرار وتتمثل في: ر.
- القلقة: وهي صفة للأصوات التي يحتاج نطقها إلى بروز وإظهار بالشد على مخارجها وحروفها هي: ج/د/ق/ط/ب.
- الهث: وهي صفة لصوت الهمزة: ء.
- الغنة: وهي صفة لصوتي ن/و/م الساكنتين في حالة التنوين.
- التأفيف: وهي صفة لحرف الفاء: ف.
- اللين: وهي صفة لحرف الواو والياء الساكنتين بشرط أن يفتح ما قبلهما كما في البيع/القول/الخوف/ كما أن الراء والياء يوصفان بصفة الانزلاق.
- المد: وهي صفة لصوتي: أ/ و/ ي بشرط أن تكون الحركة قبلهم من جنسهم مثل يقول/ سبيل.¹

¹ - محمد حولة، الأرتوفونيا، اضطرابات اللغة الكلام والصوت، مرجع سابق، ص18.

2- **المستوى المعجمي:** وهو الذي يهتم بدلالة الكلمة داخل المعجمات (دلالاتها المعجمية) أي استقلالها عن السياق اللغوي أو الاجتماعي.

3- **المستوى الدلالي التركيبي:** يتضمن هذا المستوى العلاقة بين الوحدات اللسانية التي تشكل لنا ما يسمى بالتركيب بحيث تحدد بطبيعة الحال انطلاقا من معانيها (الجانب الدلالي)، وتحكمها مجموعة من القوانين تسمى القواعد النحوية بحيث تشير الدراسة التركيبية إلى العناصر اللسانية (الوحدات) تتجمع وفق نوعين من العلاقات (العلاقات الاستبدالية والعلاقات التركيبية) هاته الأخيرة التي هي عملية ذهنية تشكل جزءا من الرصيد الداخلي الذي يكون عند لسان كل متكلم.¹

4- **المستوى البراغماتي:** وهو ما يمثل التطبيق العملي للغة، وما يتعلق بطريقة استخدامها للتواصل، حيث يهتم بالسياق والمستمع والموقف الذي تستخدم فيه اللغة.²

وخير ما نختم به حديثنا عن مفهوم اللغة ما جاء به "عبد السلام المسدي" في كتابه "اللسانيات وأسسها المعرفية" وأهم العناصر التي جاءت فيه ما يلي:

- اللغة جملة رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشرية، تتحول بفعل الربط اللغوي إلى مجموعة فكرية حضارية.

¹ - ينظر: محمد حولة، الأرطوفونيا، اضطرابات اللغة الكلام والصوت، مرجع سابق، ص19.

² - ينظر: علي الفرماوي، اضطرابات التخاطب (الكلام، النطق، اللغة، الصوت)، مرجع سابق، ص16.

- إنها تمثل ضرباً من التسليم الضمني بين مستعمليها، تترابط فيما بينها بقوانين، وبفضل هذه القوانين تتصهر الرموز الجزئية في شبكة من القواعد المجسمة لبناء اللغة الكلي.
- اللغة تقتضي بالضرورة قوانين تسييرها وتحفظ انتظامها.
- استعمال اللغة لا يتوقف على معرفة واعية لتلك القوانين.
- إن الحدث الكلامي يكتسب تلقائياً عن طريق التحصيل بالأمومة.
- يتحول التحصيل بالأمومة إلى ضرب من الإدراك الخفي لقوانين تلك اللغة.
- إن الظاهرة اللسانية عقد اجتماعي، يلتزم به الفرد ضمناً بعد أن يحذف استخدام ما تنص عليه بنوده الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية.
- إن اللغة في ركنها الأول أصوات والأصوات علامات دالة، يطلق عليها مصطلح "الفونيمات"، وهي تترابط منسجمة في تكامل، بحيث تشكل بنية هي البنية الصوتية.
- الألفاظ تولد البنية المعجمية، والجمل تفضي إلى البنية التركيبية، ومن ذلك تتبع "البنية الدلالية"، ويلخص "المسدي" كيفية تحول البنية في الحدث اللساني إلى وظيفة وكيف تؤول "العلامة" إلى "مؤسسة" وفي الأخير ينقل هذه الصيرورة الجدلية إلى سلسلة من المعادلات التحويلية وهي كما يلي:

1- صورة + قناة حسية = تشكّل.

2- شكل + مواضعة = علامة.

3- علامات + علائق = بنية.

4- بنى + تنضيد = نظام.

5- أنظمة + نسق = جهاز.

6- جهاز + وظيفة = مؤسسة.¹

ومن كل هذا فاللغة هي البنية والنظام والمؤسسة وبذلك فهي ظاهرة اجتماعية، ومجموعة من الرموز الصوتية المتكررة والتي تؤدي عدّة معاني مختلفة.

وظائف اللغة:

يجمع اللغويون المعاصرون على أن الوظيفة الأساسية للغة هي التبليغ، لاسيما بعد ظهور كتاب "دي سوسير" "دراسات في اللسانيات العامة"، الذي يقرّ فيه هذه الوظيفة، والشيء نفسه نجده عند المدرسة الوظيفية، التي تتبنى أفكار دوسوسير، حيث يقول "أندري مارتيني": "فاللغة البشرية تتيح لكلّ إنسان تبليغ تجربته الشخصية إلى

¹ - عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، بدون تاريخ، ص 25، 31، 33، 35.

نظائره، ويشمل مفهوم التجربة كل ما يشعر به الإنسان أو ما يلاحظه، سواء أخذت هذه التجربة صيغة يقين أم شك، أو رغبة أم حاجة".¹

وللغة وظائف أخرى غير التبليغ، تعتبر ثانوية كونها داعمة للفكر، وتؤدي وظيفة تعبيرية وجمالية.

ويعد "رومان جاكبسون" أول من تحدث عن وظائف اللغة المتنوعة في الخطاب، وقد أعطاها مخططا ذا وظائف ست، تقابل كل وظيفة عنصرا من هذه العناصر كما شرحها "عمر أوكان":

1- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية *fonction émotive*.

2- الوظيفة الإفهامية *fonction conative*.

3- الوظيفة المرجعية *fonction référentielle*.

4- الوظيفة الانتباهية *fonction phatique*.

5- الوظيفة اللسانية الواصفة أو الشارحة *fonction métalinguistique*.

6- الوظيفة الشعرية أو الجمالية *fonction poétique*.²

وسنتطرق لكل وظيفة من هذه الوظائف الست كل على حدة:

¹ - سليم بابا عمر وباني عميري، اللسانيات العامة، علم التركيب، أنوار، الجزائر، 1990، ص 96.

² - عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 49، 50، 51، 52.

1- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية: *fonction émotive*

وهي وظيفة تتمحور حول المتكلم (المرسل)، حيث يعبر فيها عن موقفه من موضوع الرسالة، ويقدم انطبعا بانفعال معين: غضب، استغاثة، سرور ... ويظهر ذلك عن طريق التعجب ...، بما أن التلوين الصوتي يولد اختلاف المعنى إلى درجة أن كلمة واحدة يمكن أن تؤدي حالات مختلفة.

2- الوظيفة الإفهامية *fonction conative*:

تتمحور حول الآخر الذي يتلقى الخطاب بواسطتها، تأخذ الرسالة قيمتها التداولية، ويظهر ذلك في النداء أو الأمر أو الاستفهام أو التمني ... الخ.¹

3- الوظيفة المرجعية *fonction référentielle*:

لغة حول المرجع أو السياق، فهي تجسيد العلاقة بين الدليل والموضوع الخارجي، الذي نملك عنه صورة ذهنية ونفسية، وتعتبر أهم الوظائف باعتبار أننا نتحدث غالبا لنخبر ونبلغ ولهذا اعتبرها "بيار جيرو" قاعدة التواصل.

4- الوظيفة الانتباهية *fonction phatique*:

تتعلق بقناة التواصل، وتهدف إلى إقامة التواصل والحفاظ، وتأمين استمراره، وإثارة انتباه المتلقي (أو التأكد من انتباهه)، وتدخل في هذا الإطار عبارات المجاملة والأدب

¹ - عمر أوكان، اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص 49، 50.

والأسئلة عن الصحة والطقس والتحية ... حيث الخطاب في هذه الوظيفة لا يهدف إلى الإبلاغ، فالمحتوى هنا لا يعبر عن معلومات، بل عن علامات اجتماعية وشخصية.

5- الوظيفة اللسانية الواصفة (الشارحة) *fonction métalinguistique*:

تظهر هذه الوظيفة في المراسلات التي تتمحور على اللغة نفسها، فتتناول بالوصف اللغة ذاتها، وتشمل هذه الوظيفة تسمية عناصر البنية اللغوية وتعريف المفردات، ولابد هنا من التمييز بين اللغة الموضوع واللغة الواصفة، فاللغة الموضوع هي التي نتحدث عن الأشياء، في حين أن اللغة الشارحة هي التي نتحدث عن الكلمات، أي لغة على لغة، أي هي لغة ثانية تخالف اللغة التقريرية التي هي دليل يتكون من دال ومدلول، وتخالف اللغة الإيحائية التي يصير فيها الدال دليلاً.¹

6- الوظيفة الشعرية أو الجمالية *fonction poétique*:

الوظيفة الشعرية أو الجمالية أو البلاغية، وهي المتمحورة حول الرسالة من حيث هي رسالة، أي أنها مستهدفة في ذاتها ولذاتها باعتبارها رسالة، تعطي أهمية للدال موازية المدلول أو متفوقة عليه، ويقصر جاكبسون الوظيفة الشعرية على الشعر دون الأجناس الخطابية الأخرى، بل يعممها على كل اللغات بما في ذلك لغة العلوم، كما أنه لا يجعلها الوظيفة الوحيدة في الشعر، بل هي الوظيفة المهيمنة.²

¹ - عمر أوكان، اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص 50، 51.

² - المرجع نفسه، ص 51، 52.

رغم الملاحظات التي وجهت إلى نظرية "جاكسون" تبقى هي المعتمدة في جميع الدراسات اللغوية، واللغة قبل أن تؤدي الوظائف التي حددها جاكسون في مخططه التواصل، هي ظاهرة اجتماعية، وأداة يتم التواصل بها بين أفراد الأمة الواحدة.

علاقة اللغة بالخطاب:

قبل أن نتطرق للتعرف على علاقة اللغة بالخطاب، ينبغي علينا أن نعرض على الخطاب وتعريفه، كون أن اللغة والخطاب كل متكامل.

يعرف "تودوروف" "الخطاب الأدبي": "بأنه خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحديث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري، لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلى صورا ونقوشا وألوانا، يصدّ أشعة البصر أن تتجاوزته".¹

انطلق "تريفان تودوروف" في تعريفه للخطاب الأدبي من الشعرية، ومن ثم اهتم بأدبية الخطاب أكثر من اهتمامه بمكوناته، فاكتفى بالمقارنة بين الكلام العادي والخطاب الأدبي، حيث يكون الأول كاشفا عن محتواه من خلال الألفاظ الصريحة، بينما في الخطاب الأدبي يصبح مدلول الدال الأول دالا للمدلول الثاني.

¹ - (tzvetan todorov, poétique de la prose, éd seuil point, paris, 1968, p32, 33) نقلا عن نور

الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الخطاب الشعري والسردية، مرجع سابق،

يستند مفهوم تحديد الخطاب إلى علم اللسانيات، فبعد النجاح الذي تحقق على مستوى الجملة تشكلت لدى اللسانيين رغبة كبيرة في تجاوز هذا الحد، وصياغة تصورات تمكن من دراسة الخطاب باعتباره وحدة كبرى قابلة للوصف النحوي، فالخطاب لديهم ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر.¹

حيث حاول "سعيد يقطين" أن يعرف الخطاب، مستثمرا ما توصل إليه دارسوا الغرب في مجال الدراسات السانية وقضايا الخطاب، وقد ركز على مكونات الخطاب التي تتشكل من الجمل المتعاقبة، تتكون منها وحدة كبرى هي الخطاب.

أما "جابر عصفور" فيقول في مفهوم الخطاب: "كلمة الخطاب من الكلمات التي أصبحت تحمل دلالات محدثة، تقترن بما ينطوي عليه المشهد الثقافي المعاصر، من خصائص مائزة على مستويات عدة ... فالخطاب هو العملية الاجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه، وهو أقرب إلى الكلام بالمعنى الموجود عند "دي سوسير"، أي اللغة من حيث هي مستخدمة فعليا بواسطة متحدثين، بعيدا عن دلالة اللغة من حيث هي نسق جامد من العلامات، أو من حيث هي بنية ساكنة مغلقة في فضاء محايد"²، حيث حاول "جابر عصفور" هنا أن يختار مصطلحات جديدة، لكن المصطلح الغربي يكون دائما

¹ - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، 1997، ص17.

² - جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص63، 83.

السبّاق، فمهما حاولوا اختراع مصطلحات جديدة إلا أن الرجوع إلى الأصل هو حال جميع الدراسات، وذلك من خلال العودة إلى المصطلح الأول أو المصطلح الغربي.

كما نجد "عبد الواحد الحميري" حاول أن يضع مفهوما للخطاب من خلال قوله: "إنه يمكن النظر إلى الخطاب بوصفه استراتيجية التلفظ، أو بوصفه نظاما مركبا من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (النفعية) التي تتوازي وتتقاطع جزئيا أو كليا في ما بينها"¹، وهنا وضع "عبد الواحد الحميري" محددات للخطاب مثله مثل غيره من الدارسين سواء الغرب أو العرب

فاللغة الأدبية في الحقيقة لا تتحقق إلا في الخطاب، إنه يجسد أدبيتها من خلال الكلام الفعلي الذي أشار إليه "بول ريكور" وسماه صراحة الخطاب، عندما أعاد النظر في ثنائية "دي سوسير" (اللسان والكلام) حيث يستخدم مصطلحي "الشفرة والرسالة"، إذ يقول: "إن زمنية الرسالة تجعل من اللغة خطابا، فالرسالة هي التي تفضي الوجود الفعلي على اللغة بكاملها، وهو بعد متغير تريد الأنظمة أن تتخطاه، وبسبب هذا البعد فالخطاب واقعة لغوية، ومن المعروف أن الخطاب هو نقطة الضعف المعرفية للغة عند اللغويين، الذين يطبقون معايير البنى والأنظمة، لأنه ينطوي على البعد الزمني.

¹ - عبد الواحد الحميري، ما الخطاب وكيف نحله، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2009، ص09.

ومن هنا يمكننا القول أن مفهوم الخطاب لا يمكن فصله عن مفهوم اللغة، رغم الفارق الأساسي بينهما، فإذا كان الخطاب ممارسة الكلام الفعلي، فإن كل منطوق (أو مكتوب) منه قابل للملاحظة والتحليل، يتعارض مع اللغة التي تمثل النسق والنظام النظري للكلام، وهي نتاج الجماعة ومخزونها الذهني.

ولعل ما جاء به نور الدين السد في تعريف الخطاب الأدبي يصب في هذا المعنى حين قال بأنه خلق لغة من لغة أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة وهي لغة الخطاب الأدبي.¹

وهكذا يرتبط الخطاب الأدبي الذي يعد في الأساس مظهرا حيويا من اللغة، فهو الذي يسمح بظهورها وأداء وظيفتها الأدبية، بحيث يعد الخطاب نسيجا لغويا يفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها النظري المخزون إلى حيّز الوجود الفعلي.

الأسلوبية:

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا وثيقا بنشأة علوم اللغة الحديثة والتي كان دي سوسير صاحبها، ذلك أن الأسلوبية بوضعها موضعاً أكاديمياً قد ولدت مع ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها، وقد أدى هذا الاقتران التاريخي والإجرائي ببعض مؤرخي النقد إلى أن يقعوا في الخلط، فصاروا يعدون أن

¹ - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 107، 125.

يتناول الأدب¹ يظهر اهتماما واضحا بمظاهر لغوية (الخيال، البنية الصوتية، النحو ...) من الدراسة الأسلوبية.

لكن الأمور لم تبق على مثل هذا الخلط فسرعان ما رأى الدارسون للفرقة بين مجالي العلمين وتوجهاتهما فقيل مثلاً: إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.

وقيل أيضاً: إن اللسانيات تقتصر على تأمين المادة التي يعتمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشد إلى اختيار ما يجب أخذه من هذا المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانيتها.²

كما يقول صلاح فضل: "وإذا أردنا وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد علم الأسلوب أو الأسلوبية سنجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي جوستاف كويرتج عام 1886م على: "أن علم الأسلوب الفرنسي شبه مهجور تماماً حتى الآن... فوضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي لفتت أنظارهم طبقاً للمناهج التقليدية... لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير

¹ - يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1999، عمان، الأردن، ص161.

² - يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص162.

الأسلوبي أو ذاك وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب".¹

كما يرغب "كويرتج" كذلك: "في أن تقوم هذه الأبحاث بدراسة تأثير بعض العصور والأجناس في الأسلوب، أو دراسة العلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن أو بشكل أسلوب الثقافة".²

لكن الأسلوبية لم تتضح معالمها في تلك الفترة حتى تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود "فرديناند دي سوسير" وعمله المهم في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" ويعد "شارل بالي" تلميذ "سوسير" الرائد في مجال اللسانيات الأسلوبية إذا كان لنظريات "دي سوسير" وإسهامات "جاكسون" وتصورات "تشومسكي" الأثر الحاسم في توصية مسار الدراسة الأسلوبية، ويؤكد ذلك جاكسون قائلا: "الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"، ومنه فالأسلوبية في العصر الحديث والمعاصر انحصرت في اتجاهين: الأسلوبية التعبيرية ورائدها "شارل بالي" والمؤسس الفعلي لها والتي يندرج تحتها فرعين (أسلوبية بنوية ووصفية)، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في: الأسلوبية التأصيلية وانبثق عنها: الأسلوبية النفسية، الاجتماعية، والأسلوبية الأدبية.³

¹ - صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة، مصر، ص16.

² - رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر الجامعية، دط، دت، عنابة، الجزائر، ص21.

³ - فيصل الأحمر ونبييل داودة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، دط، دت، باب الواد، الجزائر، ص21.

غير أن الغريب أن مؤسس الأسلوبية شارل بالي قد "كان حريص على استبعاد العمل الأدبي وعد إدراجه ضمن علم الأسلوب محتجا بأن العمل الأدبي لا يهدف إلى التواصل مثل اللغة العفوية المنطوقة ولا يهدف إلى جذب المخاطب واستثارته كما أننا إذا تناولنا العمل الأدبي فإننا لن نكون بمنأى عن الصعوبات التي تواجهها".¹

غير أنه في آخر أعماله لم يلبث أن يفسح مكانا متواضعا للدراسة الأسلوبية الأدبية، غير أن هذا التيار قدر له أن يحرف ما عداه، ولم تلبث هذه المدرسة الفرنسية أن انفتحت بعد مؤسسها على دراسات الأسلوب الأدبي، ثم يأتي "كريسو" ليأخذ موقفا عكسيا تماما من أستاذه فيرى أن العمل الأدبي هو مجال دراسة علم الأسلوب الممتاز، إذ أن اختياره للعناصر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعية، وينقد مبررات عزل الأدب عن علم الأسلوب، فالعمل الأدبي شكل من أشكال التواصل أيضا، والعناصر الجمالية فيه مردها إلى رغبة المؤلف في جذب القارئ وإمتاعه.²

تعريف الأسلوبية:

شعر الغربيون بصعوبة تحديد مفهوما للأسلوب فقال "لامار": "الأسلوب أصعب ملكات الإنسان تحديدا"، وقال "بيير جير": "إن محتوى كلمة أسلوب واسع إلى حد أنه

¹ - إبراهيم عزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، ط1، 2011، القاهرة، مصر، ص255.

² - ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص41.

ينفجر غبارا من الفكر المستقل إذا أخضعناه للتحليل"¹، ولذا تحاول الأسلوبية والتي لم تظهر إلا مع بداية القرن العشرين إعطاء عدة تعاريف تتميز بالتنوع والاختلاف في اتجاهات أصحابها في تمثل الأسلوب، والتي يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أقسام:

من زاوية المتكلم:

باعتبار الأسلوب تعبير عن شخصية الكاتب/ المخاطب وعقليته وتوجهه الفكري:" فهو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته إذ يقول أفلاطون كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه"²، وكثيرا ما ربط هذا المفهوم بعبارة بوفون المشهورة: "الأسلوب هو الإنسان نفسه"³.

حيث يقول: "إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تستبدل بل كثيرا ما ترقى إذا ما عالجهما من هو أكثر من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذا تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه ... وقد أثر بوفون بنظريته هذه في كثير ممن جاؤوا بعده من رواد النقد الأدبي ومنظري الأسلوب"⁴.

¹ - على بوملحم، في الأسلوب الادبي، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1995، بيروت، لبنان، ص7.

² - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، دمشق، سوريا، ص43.

³ - فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، 2003، دمشق، سوريا، ص29.

⁴ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، تونس، ص67.

كما يعتبر سبيتزر spitzer حامل لواء هذا المفهوم في العصر الحديث وناشر دعوته إذ يقول: "أن النقد الصحيح هو الذي يعمد إلى الأثر الأدبي ويتخذ نقطة انطلاق فيحدد ويدرس من خلال كلماته وتعابير وأفكار الأدبي ومشاعره وتفاعله مع البيئة ويجتهد في إظهار وحدته".¹

من زاوية المخاطب

أي (المتلقي للخطاب اللغوي) باعتبار الأسلوب أي أنه ضغط مسلط على المخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع بحسب قول "فاليري"، ويقول (ستاندال): "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابس الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"²، أما الظاهرة الأدبية عند ريفاتير فليست النص فحسب، بل هي القارئ أيضا وردود فعله إزاء النص.

لهذا ركز اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له الحرية في التأويل وإنما الطوعية للنص³، وتعد محاولة ريفاتير هذه المحاولة الأكثر طموحا في اتجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية والقائمة على مفهوم القارئ الجامح (المتوسط)، والتي ما تزال إلى الآن موضع نقد أكثر من كونها موضع احتذاء وذلك لعدم توصله إلى

¹ - علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص7.

² - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص15.

³ - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 2003م، دمشق سوريا، ص15.

تحديد القارئ تحديدا دقيقا، فعلاقة الأسلوب بالمخاطب هي سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي.¹

من زاوية الخطاب (أي النص نفسه)

الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، وقد حصر شارل بالي مدلول الأسلوب بأنه: " اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبرة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه ... كما يعرفه بيار جيرو بأنه: " مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ومقاصده".²

أما تودوروف فإنه: " ينظر إلى الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه لحن مبرر".³

وإذا انتقلنا إلى الأسلوبية وجدناها "واحدة من دعائم الفكر الحدائي النقدي لهذا القرن، والتي سال حولها وبشأنها خبر كثير، وتبارى الباحثون في إبرازها وتحديدها على اختلاف توجهاتهم".⁴

فبالتوجه للمقصد اللغوي أو المعجمي للأسلوبية كمصطلح "نقلت ترجمته من اللفظة الأجنبية stylistique فهي كلمة مركبة من وحدتين: الجذر أسلوب stilus والتي

¹ - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، دط، 1999، المغرب، بيروت، ص55.

² - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، مرجع سابق، ص45.

³ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص102.

⁴ - فيصل الأحمر ونبييل داودة، الموسوعة الأدبية، مرجع سابق، ص23.

تعني أداة الكتابة أو القلم في الأصل اللاتيني ومن اللاحقة "يات" « ics » المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "ية" "ic" التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، ومن "ات" « s » الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علم الأسلوب.

أما الأسلوبية التي روج لها "عبد السلام المسدي" فهي آتية من المصطلح الفرنسي "stylistique" المكون من وحدتين: الجذر أسلوب "style" الذي هو ذو مدلول إنساني واللاحقة "ية" "ique" التي هي من صفة العلم، لأن تفكيك الودنتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب science de style¹.

أما اصطلاحاً فيعرفها مؤسسها شارل بالي بأنها: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية، وعرفها جاكبسون بأنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً".²

¹ - رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص3.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص37.

إذن فالأسلوبية هي: "الدراسة الموضوعية للغة الأثر الأدبي وأصواتها ومفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، وينطوي هذا العلم على الربط المنطقي بين ملاحظات الناقد ونمط من الملاءمة الموضوعية".¹

ومن خلال التعريفات السابقة للأسلوب والأسلوبية لابد من الإجابة عن سؤال مهم: هل هناك فرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب)؟ وما هو الدور الذي يؤديه مصطلح الأسلوب الذي ظهر في القرن الخامس عشر، ومصطلح الأسلوبية الذي لم يظهر إلا مع بداية القرن العشرين؟

الظاهر أن هناك فرقا بين الأسلوب والأسلوبية أو علم الأسلوب وإن كان الفرق ضئيلا جدا إلا أنه لا ضير من الإشارة والتنبيه إليه:

* ذلك أن الأسلوب هو "إنزال للقيمة التأثيرية منزلة خاصة في الخطاب أو النص، بينما مهمة علم الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة"²، أي أنها الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من الناحية الجمالية والعاطفية والنفسية.

* أن أصل الأسلوب هو إضافة الملمح التأثيري إلى التعبير يقول سيدلر: "الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل

¹ - سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2001، القاهرة، مصر، ص128.

² - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص97.

بالفعل في لغة الأثر الأدبي"¹، أي أن الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية هي الدراسة العلمية لهذا التعبير.

* الأسلوب "حدث يمكن ملاحظته، إنه لساني لأن اللغة أداة بيانية، أما الأسلوبية فهي علم له مجال وأسس وقواعد يقوم عليها في دراسته للأسلوب"².

أما التساؤل الثاني الخاص بالعلاقة القائمة بين الأسلوب والأسلوبية فمردده: "أن الأسلوبية تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فني منذ البدء وأن يكون متميزا عن الكلام العادي وهنا تكمن المشكلة الأولى في تحديد مستويات الكلام وانتقاء مستوى ذي أسلوب معين لكي يصلح للدراسة الأسلوبية من هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى الأسلوب لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة وهو دور قد تشابه مع الدور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع البلاغة ولكن الفرق الرئيسي أن الدور القديم كان دورا معياريا عاما مسبقا على حين أن الدور الحديث يقوم على أساس وصفي"³، ومن الممكن القول إن الأسلوب: "مهاده طبيعي للأسلوبية فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم - في الخطوة التالية - الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية"⁴.

¹ - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 98.

² - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، سوريا، ص 35.

³ - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، دط، دت، القاهرة، مصر، ص 19.

⁴ - رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، دط، 1993، الاسكندرية، مصر، ص 21.

أي أن الأسلوب هو الحد الفاصل بين التعبير الفني والتعبير العادي لذا كان محور اهتمام الدراسات الأسلوبية.

الأسلوبية البنيوية

تعتبر من أكثر مذاهب الأسلوبية شيوعا الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وتعد امتدادا متطورا لأسلوبية بالي في الوصفية، وامتدادا لأراء "سوسير" التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام.¹

إن قيمة هذه التفرقة تكمن في التنبيه إلى وجود فرق بين الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق، لقد أخذ هذا لتفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنيوية فهو (رمز، رسالة) و(لغة، مقال) و(نظام، نص) و(قدرة بالقوة، ناتج بالفعل)، إن هذه المصطلحات على اختلافها تتم عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب، كان قد أطلق شرارته "سوسير" وطوره بالي وأكملة البنيويون المعاصرون.

لعل من أشهر البنيويين "رومان جاكسون" الذي اشتهر بترسيمة الرسالة الاتصالية تحليله من خلالها الوظيفة الشعرية في اللغة، لقد تصور جاكسون خريطة تجسدية

¹ - ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص33.

توضح المراحل التي تمر بها الرسالة بين المرسل (المتكلم والمؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ).¹

حيث يحمل كل اتصال بشري لغوي هذه العناصر بالضرورة سواء كان الاتصال مباشراً أو غير مباشر، والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعاً لعوامل كثيرة، ولكن تبقى بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي، ويمكن أن تكون مفتاحاً له، هذه الثوابت يسميها "جاكسون" الموصلات أو متغيرات السرعة ومن بينها التقسيم الثلاثي للضمائر: ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب.²

أما الملاحظات التي وجهت إلى الأسلوبية البنيوية، فهي إفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى أي: "الاهتمام بالبنية دون الدلالة وهي مسألة مهمة في الأبحاث اللغوية خاصة كما أخرجت من دائرة اهتماماتها فضاء الخطاب، فحرمت الفعل الأدبي واللغوي من جانب مهم من حياته، وتعني هنا بفضاء الخطاب لكل العوامل والمؤثرات والظروف التي تساعد على فهم الخطاب الأدبي والولوج إلى أسرارهِ والكشف عن عمقه وجمالياته".³

¹ - ينظر "محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، ط1، 1426هـ، ليبيا، ص100.

² - ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق ص101.

³ - رابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص41.

إجراءات التحليل الأسلوبي

لقد برزت في ميدان الأسلوبية مصطلحات مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفهوم الأسلوب وآليات تحليله ... ولعل أهمها "الاختيار" و"التركيب" و"الانزياح" أو ما يعرف "بالعدول" والتي تعد أساس التحليل الأسلوبي:

محور الاختيار والترتيب

هما عنصران مكوّنان للأسلوب لا يقوم إلا بهما، ولكي تتضح في تشكيل الأسلوب نقارن بين عملية البناء الهندسي في فن العمارة وعملية البناء اللغوي للأسلوب، والعمليتان تمران بمرحلتين:

المرحلة الأولى

اختيار المادة الخام التي يصاغ منها البناء، وهي تتناسب مع الموقف فكما يجد الباني المعماري نفسه أمام مجموعة من المواد الإنشائية ليختار إحداها تبعا لطبيعة الموقع والمكان والهدف، فإن المتكلم أو الأديب يجد أمامه كذلك قائمة من العناصر اللغوية المختلفة (الكلمات) ليختار منها ما يوافق السياق، فهو حين يعبر عن إنسان ما يستطيع أن يختار أحد هذه العناصر: محمد/ رجل/ الصديق/ الذي أعرفه/ هذا الإنسان/ هو، وهذه العناصر تتفاوت بين العلم والنكرة والمعرف بالألف واللام واسم الإشارة

والضمير، وأن أي اختيار لعنصر منها ينبغي أن يتم على أساس ملاءمته لموقف معين ذلك لأن لكل عنصر إمكانية معينة في إنشاء المعنى المراد التعبير عنه.¹

المرحلة الثانية

التنسيق بين المواد التي اختيرت للبناء فكثيرا ما تتشابه المواد الخام في بيوت المدينة كلها، ولكن يختلف تنسيقها من حيث الشكل واللون اختلافا كبيرا يجعل احداها آية في فن العمارة، ويظل لآخر مأوى سكن بسيط خال من الفن، وكذلك الأمر في تركيب الجملة فيمكن أن يختلف المستوى الجمالي للصيغ أو التركيب اختلافا كبيرا تبعا لنوع التركيب وتناسب أجزائه.²

فمحور التأليف والاختيار تحرك على مستوى العلاقات بين الوحدات، وقد يكون التحرك "أفقيا" يعتمد التجاوز بين الكلمات بحسب قوانين النظم ككلمتين "جاء" و"الرجل" يمكن التأليف بينهما "جاء الرجل" عكس "جاء" و"غاب"، لأن الكلمات في المحور التألفي تؤسس وظائفها على علاقتها بمجاورتها بما سبقها وما لحقها من الكلمات³، وقد يكون التحرك "عموديا" على علاقات الغياب وهي عملية طبيعية إيحائية تقوم على إمكان استبدال آية كلمة بكلمة أخرى وهي ممارسة اختيارية تحدث انطلاقا من السلسلة العمودية، حيث يمكن أن تحل كلمة محل كلمة لتتشابه صوتي أو صرفي أو دلالي ككلمة

¹ - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص 83.

² - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص 84.

³ - رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 39.

"بدر" التي تستمد دلالتها من وجود كلمات مثل: قمر، هلال، محاق ... أو كلمة تعليم التي وزنها "تفعيل" والتي تستمد وجودها من سلسلة الكلمات في المحور العمودي مثل: تكسير، تكبير ... وغيره، فهذه العلاقات هي طاقات مخزونة في ذاكرة اللغة وتتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع.¹

وللتوضيح أكثر يمكن إعطاء المثال التالي باعتبار أن الأسلوب في الدراسات الأسلوبية يتشكل من خلال هذين المحورين وذلك بتقاطعهما:

1/ محور الاختيار

ويمكن تصوره على أنه مجموعة كلمات مرتبة عمودياً، يستطيع المتكلم أن يأتي بوحدة منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام وهي في الأصل الرصيد المعجمي للمتكلم الذي يقدر بموجبه على استبدال بعض الكلمات ببعض، فإذا قال الإنسان: تناولت أكلة شهية، فإنه في مرحلة أولى اختار فعل (تناولت) من بين مجموعة من الأفعال التي تقع في حقل دلالي واحد، كان يمكنه أن يختار أحد الأفعال الآتية:

(أخذت، أكلت، أفطرت، طعمت، أصبت).

¹ - رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 40.

وفي مرحلة ثانية اختار كلمة أكلة من بين مجموعة ألفاظ أيضا أمثال: طعاما/ فطورا/ غذاءا/ قهوة/ خبز، وفي مرحلة ثالثة اختار كلمة شهية من (لذيذة/ مرة/ حلوة/ حارة/ رديئة)¹.

فكل مجموعة من تلك الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية إذ تنتزل على محور واحد من محاور الاختيار وإذا اختيرت كلمة انعزلت بقية الكلمات، ولذلك قيل في هذه العلاقات: أنها روابط غيابية أي يتحدد الحاضر منها بالغائب ويتحدد الغائب انطلاقا من الحاضر.²

2/ محور التأليف (التوزيع)

ويمكن تصوره على أنه ضم الكلمات بعضها إلى بعض أو نظمها بشكل أفقي، وهو عملية ثانية بعد عملية الاختيار، تتمثل في وصف الكلمات وترتيبها حسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف فمثلا يتوجب على المتكلم أن يأتي بالمضاف إليه وصلة الموصول بعد الاسم الموصول ولكن يسمح له بأن يقدم المفعول به على الفعل والفاعل وأن يبني الفعل للمجهول، والعلاقات بين عناصر هذا المحور ركنية لأنها تخضع لقانون التجاوز، لأن دلالتها رهينة بما يجاورها، وتتميز

¹ - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب المفاهيم والتطبيقات، مرجع سابق، ص83.

² - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص83.

العلاقات الركنية بكونها حضورية أي يتحدد بعضها ببعض بما هو موجود وبما وقع اختياره فعلا.

ويرى علماء اللسان أن النظام الاستبدالي أو النظام الركني لا يمكن أن يكون عفويا ولا اعتباطيا في الظاهرة اللغوية، وإنما تتميز كل لغة بنواميس تحدد التصنيفات الممكنة وغير الممكنة ومن خلال تصرف المتكلم في كل منها يتكون أسلوبه الذي هو استعماله الخاص به لتلك الظاهرة.¹

الانزياح

اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، وقد قسم الأسلوبيين اللغة إلى مستويين:

أ/ المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلابية على أساليب الخطاب.

¹ - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص84.

ب/ المستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي.¹

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، دط دت، الجزائر، ص179.

الفصل الثاني: دراسة المعجم في الرواية

1- شعرية العنوان وأهميته

2- التضام في الرواية

3- ملائمة الألفاظ للمعاني

الفصل الثاني: دراسة المعجم في الرواية

شعرية العنوان وأهميته:

يعتبر العنوان من أهم الخصائص الجوهرية للفنون الأدبية، وخاصة النثرية منها، في القديم كانت بعض العناصر تفتقر إلى العنوان، فالشعر يمكنه أن يبعد العنوان على عكس النثر الذي من سماته ضرورة وجود العنوان، وهكذا فالعنوان حسب "جون كوهين": "يرتبط بالنثر والانسجام والوصول والربط المنطقي، بينما الشعر يمكنه الاستغناء عن العنوان والتسمية ما دام يبنى على اللاتساق والانسجام"¹، أي انعدام الوحدة العضوية في الأبيات.

يعد العنوان أول عتبة تلج من خلالها إلى النص، من أجل تفكيك مكوناته، قصد إعادة تركيبها من جديد، فهي تتوفر على ثراء بنوي يثيره من قضايا، ووظائف جمالية وإبداعية فبدون عنوان يكون النص عرضة للذوبان باستمرار في نصوص أخرى، لهذا احتل مكانة خاصة في ساحة الإبداعات الأدبية، والدراسات النقدية، فذاعت شهرته وصيته في الميدان النقدي والأدبي، مما جعل جل الأنظار تلتفت إليه، مقترحة وضع علم خاص مستقل هو "علم العنوان" فهو: "يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة ويسفر فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع، النص، الرسالة، المتلقي)، إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل

¹ - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوان، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 33، ص 97-98.

النص الانفتاح على أكثر من قراءة"¹، فمن خلال هذا التعريف نرى أن العنوان لا يكتفي بالبنية السطحية للعمل الأدبي، بل يمتد إلى البنية العميقة، عاملاً على استقزاز الثلاثية المتكونة من الأقطاب الثلاثة السابقة الذكر، المبدع وهو حامل الرسالة المتكونة من مجموع الدلالات المختلفة مشكلة مع بعضها نصن تقدم إلى المتلقي (القارئ) العامل على فك دلالاته اللغوية، وبالتالي فالقارئ يعتبر مبدعاً ثانياً لهذا النص ومنتجاً أيضاً، فيفتح النص على أكثر من قراءة، وبالتالي تتعدد قراءات النص، وكل واحد يعيد إنتاجه حسب ما يمليه عليه فكره وقدرته.

إذن فالعنوان هو: العلامة والأمانة وهو أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية"²، إذ يمهّد الولوج إلى النص، واكتشاف خباياه ودلالاته المتخفية تحت هذا العنوان.

فالعنوان في اللغة ورد في لسان العرب في مدخل "عنن": "وعننت الكتاب، عنوان من كثرة السجود أي أثر، حكاة الليحاني"³

السمة تشير إلى أن عنوان الكتاب هو علامته التي يعرف بها، والواضح هو أن (العنوان) هو أول ما يفتح به الكتاب.

¹ - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ط1، 1992، ص18.

² - نجيب أنزار، الشعرية والكينونة، مجلة التبیین، عدد6، 1996م، ص73.

³ - سماح الرواشدة، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، عمان، ص13.

أما اصطلاحاً فالعنوان يعد عتبة النص الأولي التي تواجه المتلقي وتستوقفه باعتبارها مفتاحاً أساسياً من مفاتيح التأويل: "إذ أنه المحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات وتتعلق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد فهو يقوم بدور مهم ذلك لأنه "يفتح شهية المتلقي للقراءة، كما يرى رولان بارت"¹ بحيث يدور النص كله حول هذه العتبة، ومن خلالها يشير إلى مقاصد آراء الكاتب أن يوجه أنظار المتلقين إليها إذ أن العنوان "نص سابق يبسط ظلاله على النص ويحدد هويته"².

أولى جزار جينيت العنوان عناية كبيرة وجعله نصاً موازياً ينضوي تحت النص الأكبر ورأى أن العنوان (النص الموازي) هو ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، عموماً على الجمهور، أي " ما يحيط بالكاتب من سياق أولي وعتبات بصرية ولغوية"³.

وقد حدد جينيت النص الموازي بالمفردات التالية وهي: "العنوان الأساس، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، والمقدمات والملخصات والذيل والتبهيّات، والتوطئة والتقديم والإهداءات وتحت الصفات والنهايات"⁴.

¹ - نقلاً عن مقال ابن حميد رضا، الخطب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج51، صيف 1996، ص100.

² - المرجع نفسه، ص100.

³ - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص105.

⁴ - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص105.

وبما أن رواية "الحالم" التي نحن بصدد دراستها لها عنوان إذا ما قلنا عنه خارج الواقع، فرواية "الحالم" لسمير قسيبي عنوانها له إحياء شديد لشيء غير موجود لعالم لا حقيقي أو كما يقال عالم وهمي، وهو عالم واقع خلف المرايا، فهو يجعلك تتصور أنك غير حقيقي من خلال الجسد غير المنعكس، وهو الجسد غير الموجود الذي يتحول إلى حالة من الانتقام والعدم: "إنه عالم واقع خلف المرايا يجعلك تتصور أنك غير حقيقي تماماً، ولكنك حين تعود لتعيش الحياة التي قدرت لك وتتمكن بفعل تلك الحياة أن تنعكس في مقل من تعيش معهم يمتلكك شعور آخر بأنه موجود فعلاً"¹، فهذا العالم يعتبر عالماً مفارقاً للواقعي والحقيقي.

فالحالم هو العالم المتخيل، وهو ريماس إيمي ساك في رحلة بحث عن المفقود الممكن، وهو شيء محتمل الحدوث، بحث عن الموجود وعن الكينونة، وهو لحظة الهروب نحو العالم المحتمل، كذلك العنوان فيه وصف لحالة القلق ونوع من عدم الاستقرار على أرض الواقع، هو تعبير عن الانفصام في الشخصية، وذلك بعدم انعكاس صورة الجسد كاملة على المرأة.

كما ورد في النص قوله: "سيكون الأمر ممتعاً ورائعاً لو تمكن أن يعيش خياليين في نفس الوقت، خيال داخل خيال"².

¹ - سمير قسيبي، رواية الحالم، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م، ص68.

² - الرواية، ص116.

ويتغير العنوان الرئيسي داخل متن الرواية بحضور عناوين داخلية من خلال التقسيم الوارد على شكل ثلاثة أجزاء موزعة على فصول لتمتلك الفصول قيمة العناوين الداخلية المدونة على الصفحات الأولى لكل جزء من الرواية، حيث وردت هذه العناوين على رأس كل جزء بخط بارز، وهي مقولات لأبرز من شملهم الحالم في صفحاته، وكانوا على وجه الدقة "وليام ليك" "غارسيا ماركيز" "بول أوستر" و"ريماس إيمي ساك"، كذلك عناوين الأرقام للدلالة على الأيام من العاشر إلى اليوم الأول في القسم الأخير من الجزء الثالث.

هذه العنونة الداخلية لها دور فعال يتمثل في مجال تفسير الكاتب للقارئ، والغموض الذي يحمله العنوان الرئيسي فهي عناوين تفسيرية بالدرجة الأولى، ولقد انتهجت الرواية هذه الاستراتيجية في تقديمها للعناوين الداخلية ما يحيل إلى اهتمامها بالأحداث والزمن الحاضر على مدار النص.

فعنوان الرواية هنا يمنحك بعدا واسعا، ويجعلك تخوض مواجهة فكرية مع هذه الرواية، فتصبح قراءتها عبارة عن إيجار في زمن الحلم، مما يجعل القارئ يبحث في معالمها للإجابة عن بعض الأسئلة التي تملك وجدانه، فهذا العنوان "الحالم" يعطيك الكثير من الرغبة في اكتشاف ما يتخلل داخل الرواية، يجعلك تهوى الكشف عما في داخلها.

التضام في رواية الحالم:

إذا قلنا التضام قصدنا بها فكرة التعاضد الدلالي للألفاظ، أي الألفاظ التي تتضامن مع معنى العنوان، وبذلك يتحقق تماسك وانسجام النص الروائي دلالياً من خلال مجموعة من الألفاظ: "... الترابط القائم على التضام يعد أهم خاصية تميّز عمل الوحدات المعجمية من تحقيق الترابط النصي"¹، والتضام بهذا المعنى يعني نوعاً من التكرار، وبما أن عنوان الرواية التي أنا بصدد دراستها هي "الحالم" لسمير قسيبي فقد لفت انتباهنا مجموعة من الألفاظ أو المسميات التي تتطوي تحت هذا العنوان، فقد استعمل الروائي كلمات كثيرة في روايته نجد منها: "الخيال"، "ما وراء المرايا" "اللامرئي"، فالخيال هنا عبر عنه الكاتب بالحلم، وكذلك كان يعيش عالمين أي عالم الواقع الذي يعيشه، وعالم ما وراء المرايا الذي يختفي وراءه الحلم، كما عبر على عالم "ما وراء المرايا" بكلمة اللامرئي، فقد كانت لهذه الألفاظ أبعاد دلالية توحى بخيال "سمير قسيبي" الواسع.

ومن هنا فإن كلمة "الحلم" توحى بالخيال الواسع، والتعمق في أسرار وخبائيا "ما وراء المرايا"، وعالم "اللامرئيين"، فقد أدى اندماج هذه الكلمات مع بعضها تطورات فكرية وروحية تلأثم الرواية، مما وجهه إلى استعمال تقنية سردية تناسب رؤيته واتجاهه وهو "الحلم"، مما جعل أجزاء النص تتربط دلالياً من خلال الوصف والحوار والسرد، حتى أصبح النص ذا ركيزة دلالية معبرة.

¹ - محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس "نحو النص"، الجزء الأول، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2001، تونس، ص142.

ومن أهم ما ذكر في الرواية، وجعل النص ذا ركيزة واحدة نذكر بعض الأمثلة الدالة على ذلك منها: "ربما هذا ابتكر سيباستيان نظرية الانعكاس التي حدث النادل عنها، ليبرر من دون أن يقصد وجوده في عوالم "ريماس" رغم عدم وجوده في العالم الحقيقي، ومع أنها نظرية تدعو للتأمل، إلا أنها أغفلت أهم حقيقة وجدت منذ ابتكار المرايا، وهي أنها نظرية تدعو للتأمل، إلا أنها أغفلت أهم حقيقة وجدت منذ ابتكار المرايا، وهي أنه لا انعكاس لشيء غير موجود في الأصل...¹ فهنا أكد سمير قسيبي على وجود عالم خفي يقبع وراء المرايا وهي "الحلم"، وهي حقيقة عدم انعكاس الأشياء غير الموجودة في الأصل.

ومحاولته إيصال هذه الفكرة لأكثر من شخص فنجده يقول في أحد فقراته "بهذا حاول أن يشرح للنادل وجهة نظره، ومن هنا بدأ في شرح نظريته بخصوص علاقة الانعكاس بالوجود، فبحسب ما توصل إليه، فإن انعكاس الأجسام على المرايا بقدر ما هو دليل معقول عن وجودها المادي في الواقع، بقدر ما هو دليل عن انتفاء وجودها أيضا لأن المرايا لا تعكس من الأجسام المعروضة عليها إلا منها فحسب، أما الأبعاد الأخرى للجسم فتبقى مخفية خلف ما يظهر في الانعكاس"²، وهذا وإن دل على شيء فهو يدل على وجود عالم آخر خلف المرايا.

¹ - سمير قسيبي، رواية الحالم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012، الجزائر، ص109.

² - الرواية، ص68.

أما عن كلمة اللامرئي، فقد ذكرت بشكل جلي في الرواية فتجدها في هذه الفقرة "وكأنني كنت لا مرئيا بالنسبة إليه، إلا أنني أحجمت عن السؤال وفي ذهني أربعون عاما قضيتها في "ما وراء المرايا" ففي فترة ما، تخيلت أن ثمة مكانا بين الوجود والعدم ... منطقة وسطى بين العالمين، يمكن لمن يلجها أن يتحول إلى كائن مرئي ولا مرئي... ظاهر وخفي في آن واحد... هكذا فكرت في "ما وراء المرايا" منطقة وسطى بين عالمي المرئيين الظاهرين واللامرئيين الخفيين مثلي، أنا قبل أن أصبح "ريماس إيمي ساك" فمئذ ولادتي وأنا كائن لا مرئي بامتياز حتى أنني كنت أشعر أنني أكثر أبناء هذا الوطن (وطن اللامرئيين) انتماء ووطنية"¹، فقد أكد الروائي هنا بوجود عالم للأحلام وهو من بين أكثر أبناء هذا الوطن حلما وأكثرهم انتماء إلى عالم الحالين.

أما كلمة الحالم ظهرت بشكل كبير فقد وردت في فقرات متعددة ارتأينا أن نذكر بعضها منها، فقد وردت في وصف "رضا خباد" المريض بالهوس الإبداعي قيل عنه "إنه رجل مثالي، حالم، من النوع الذي يعتقد لقدرة الأشياء والمخلوقات على بلوغ الكمال"² فقد كان "رضا خباد" محبا للكتابة حتى يعتقد بأنه أصيب بالهوس الإبداعي بسببها.

¹ - الرواية، ص 312-313.

² - الرواية: ص 64.

وفي آخر الرواية يتساءل الروائي في روايته عن النحو الذي يترك هذا المريض يكف عن الحلم ففي الصفحات الأخيرة للرواية نجد هذا التساؤل: "هذا المريض أعجزني لأنه لا يكف عن الحلم، أخبروني كيف يمكن لواقع مهما كان رائعا أن يرضي الرجل الحالم؟"¹

أو بالأحرى نقول سؤالين طرحهما الكاتب في آخر الرواية: "ومع ذلك وبالرغم من كل ترددي أجد لها أنصاف أجوبة في النهاية، إلا سؤالا واحدا لا أعرف إن كنت سأجد له إجابة لاحقا: هل يستحق الحلم؟"²

كما نجد كلمة "الخيال" أو لفظة "الخيال" ظاهرة بشكل كبير ارتأينا أن نذكر منها: "وإذ ذاك فكر في لو أنه يدخل مرحلة أخرى من التخيل، كأن يتخيل شيئا آخر داخل تخيله الآن، سيكون الأمر ممتعا ورائعا لو يمكن أن يعيش خياليين في نفس الوقت"³، فهنا يريد وهو في حلمه أن يحلم أو يدخل في حلم ثان حتى يكون الأمر أكثر متعة.

كما أن رضا خباد فضل البقاء مختفيا خلف هذا الخيال الذي سيطر عليه: "وفضل أن يبقى متواريا خلف خياله، رغم تأكيد الدكتور أن خباد يعرف تفاصيل واقعه على نحو مؤلم".⁴

¹ - الرواية: ص 350.

² - الرواية: ص 350.

³ - الرواية: ص 116.

⁴ - الرواية: ص 349.

ليصل الدكتور في النهاية إلى وجود عالمين جمع فيها رضا خباد بين الواقع والخيال "...واكتفائه بعوالم يتماهى فيها الواقع والمتخيل أو ما سماه الكاتب "عالم ما وراء المرايا"¹.

فقد جمعت هذه الألفاظ "الحالم"، "الخيال"، "عالم ما وراء المرايا"، وكذلك "اللامرئي" كلها تحت حقل دلالي واحد أسماه الروائي أو جمع بين هذه الألفاظ بالأحرى تحت مسمى واحد وهو "الحالم"

ملاءمة الألفاظ للمعاني:

تعتبر ملاءمة الألفاظ للمعاني من الوسائل اللغوية التي تحقق الأدبية للخطاب وذلك من خلال ما نجده في قول "شكري محمد عياد": "الكاتب يبحث عن اللفظ القادر على حمل المعنى عن الكلمة الدقيقة"²، كما يرى "فيلي سانديرس" بأن للانتقاء تأثيراً أسلوبياً: "فاختيار الكلمة المناسبة هو الأساس الأسلوبي المهم دائماً"³، وهناك من يرى أن دراسة الألفاظ المفردة تتم بمدى ملاءمتها للمعاني التي يتوخاها المؤلف: "والألفاظ يجب أن تكون مما يلائم المعنى"⁴.

ومن هنا يمكننا أن نقوم بدراسة الألفاظ الملائمة للمعنى من خلال رواية "الحالم" لسمير قسيمي وذلك من خلال الشخصيات المحورية في الرواية وأهم أقوالهم.

¹ - الرواية: ص 348-349.

² - شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، 1988، ص71.

³ فيلي سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد جمعة، دار الفكر، ط1، 2003، سوريا، ص136.

⁴ - إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1971، عمان، ص68.

دلالة اسم الشخصية المحورية:

في رواية "الحالم" تعتبر شخصية "ريماس إيمي ساك" هي الشخصية المحورية في الرواية، حيث يشكل الاسم من مركبة "ريماس" ولقب "إيمي ساك" فالاسم هنا في الأصل يعتبر إنما فرنسيا، ولكنه في الأصل اسم غير أو كتب أساس مقلوب والذي هو في الأصل، اسم لكاتب مشهور وهو "سمير قسيمي"، وهو اسم معروف بكثرة في المجتمع الجزائري، وشخصية "ريماس إيمي ساك" هنا تعبر عن شخص كان مولعا بالكتابة، والتي بسببها يدخل عوالم "ما وراء المرايا" أو التخيل أو ما إلى ذلك.

أقوال "ريماس إيمي ساك":

نحاول في هذه الدراسة استخراج بعض الألفاظ التي قالتها هذه الشخصية الروائية، ولعل هذه الألفاظ تكشف عن الشخصية من خلال (الفكر، المزاج، الذوق وغيرها من خلال السرد...) وأقوال الشخصية عموما تقدم المضمون الذهني لها، ولا سيما في الحوار الداخلي.

ومن خلال هذه الألفاظ يتبين السياق، ومن ثمة دلالات الألفاظ التي أسندها "سمير قسيمي" إلى هذه الشخصية، ومدى ملاءمتها لمسار أحداث رواية "الحالم"، وتصنيفها ضمن محاور تستمد من العبارات الحوارية، فقد استعمل الكاتب في روايته عناوين، من خلالها نستخرج الألفاظ الخاصة بكل عنوان وملاءمتها له:

في بداية الرواية استهل الكاتب روايته بقول لـ"خوان خوسي مياس" يقول فيها: " وإذا كان الشخص البالغ يحلم بأن تظهر له الروايات فإن الطفل كان يحلم بأن يظهر له الله"، وفي هذا الجزء كان يتكلم الكاتب عن هذه الرواية وأنه هو لم يكن سوى محرر يرسم على الأوراق ما يملأ عليه.

أقوال وأفعال الراوي:

في بداية الرواية يظهر لنا جليا الكاتب "سيمر قسيمي" من خلال مقدمة وضع فيها للقارئ "بأنه ليس من كتب الرواية أو بالأحرى هي روايته ولكن يد القدر جعلت تلك الرواية تكتب على يد مجنون، وتقع في يد "سمير قسيمي" حتى يقرأها ويفاجأ بأنها نفس الرواية التي كتبها ولسبب ما أو عطل في الحاسوب مسحت.

ومن أهم الألفاظ التي ذكرها الراوي في هذه الرواية هي: محورا، أتذكر، شرعت، أقوال، بدايتي، رفعت، خاطيني، ذاكرتي، لقائي، عادتي، نسيت، انشغلت، قضية، شرعت، حاولت، أدركت، قضيت، أنتظر، عاودتني، شعرت، رغبتني، جلست، يستوقفني، مددت، بقيت، كتبت، أذكر، أحاول، أضع، أفنقد، أعجبني، أضيف، أجرت، حملت، انتهيت، أوضحت، استلقينا.

ومن هنا يتبين أن الألفاظ التي تلفظ بها الكاتب في معظمها ألفاظ تدل على مكانته الاجتماعية ككاتب، فقد حاول الكاتب بهذه الألفاظ أن يصطاد مخيلة القارئ "حتى

يقرأ الرواية كاملة"، ومن خلال هذه الكلمات يلحظ القارئ وجود ثغرة موجودة في الرواية ينبغي عليه اكتشافها، ولذلك يبدأ في قراءتها.

أقوال وأفعال الشخصية المحورية "ريماس إيمي ساك":

من خلال العبارات الواردة في النص أو الرواية يمكن حصر الألفاظ التي تعبر عن شخصية "ريماس إيمي ساك" الكاتب الروائي العظيم، كاتب الروائع باللغة الفرنسية.

الكاتب: يكتب، الكاتبة، مكتبة، مكتبة الضخمة، الطبقات الفرنسية، كاتب ذائع الصيت، ألف ثلاثين رواية باللغة الفرنسية لقيت جميعها النجاح، ولد كاتباً كبيراً، الموهبة، رأس الكاتب، المادة الخام، مرحلة ريماس الروائي، روايته "الحكاية" موت المبدع، إبداع، كاتب مرموق يكتب بالفرنسية، يكتب، كاتب الروائع ظاهر، روايتي "انتحار"، العبقرى، رواية "الجدار"، كاتباً يؤلف الروايات، كاتب ذائع الصيت".

لقد اختار الكاتب ألفاظاً تناسب هذه الشخصية ومكانتها الاجتماعية، "ريماس إيمي ساك" الكاتب أو كاتب الروائع، حيث أن هذه الشخصية تنتمي إلى كبار الكتاب الذين كان يقرأ لهم، فقد كتب عدة روايات باللغة الفرنسية وراجت رواجاً واسعاً في المجتمع الجزائري، فالجزائريون مولعون بحب القراءة بالفرنسية وبحبهم لكتابها، رغم أن الكاتب كان جزائرياً، إلا أن "ريماس إيمي ساك" ولمعرفته بفشله عند الكتابة باللغة العربية غير الوجهة إلى الكتابة بالفرنسية، حتى وقد غير في اسمه، وعدم معرفة الناس بمن يكون هذا الكاتب.

ومن هنا يتبين لنا من هذه الألفاظ أنها قامت بوصف هذا الكاتب، فأعطته وصفا يليق بمكانته الاجتماعية، فقد كشفت هذه الألفاظ عن "ريماس إيمي ساك" الكاتب، صاحب الروائع، فقد قامت بوظيفة الكشف عن ريماس الإنسان، الانتماء.

ريماس إيمي ساك الإنسان: جالس، يشرب، يحدق، زوجته، صديقه يعيش لوحدة، أصيب بعمى نصفي، يأسسه، رؤية وجهه، لا أصدقاء لديه، انطوائيته نرجسيته، يسكن، شعوره بالأبوة، يشعر بالسعادة والاكتئاب، أمي في المقدمة، ثم أخواتي التسع وأخيرا أنا. كما أن هذه الألفاظ تبين ريماس الإنسان كغيره من الناس له زوجة وابنه، أم وتسع أخوات، فهذه الألفاظ توحى بأنه ومهما كان كاتباً عظيماً أو كاتب الروائع إلا أنه إنسان يحس ويشعر مثل بقية الناس.

انتماء ريماس إيمي ساك: في الرواية ينتمي ريماس إلى عالمين: عالم الحقيقة، وعالم ما وراء المرايا"، أو مثلما اسماء "الحلم" وهناك ألفاظ تدل على هذا الانتماء:

عالم الحقيقة: أرمل

عالم ما وراء المرايا أو الخيال: كأن يتخيل، خياليين في نفس الوقت، جعلني أموت، انا من قتلك في النهاية، لمن هذا الجسد الذي يشكل على المرأة، آخر أمانيه يرتسم على المرأة.

وما يلاحظ في صياغة هذه الألفاظ أنها ألفاظ توحى بتخيله الواسع بحيث يستطيع التخيل مرتين.

صفات الناس وفعالهم في نظر ريماس: النادل، الشرطي الفاسد، سجينه عاهرة، مغامر، متهور، سائق تاكسي، عتال يعمل في سوق خضر، رجل طويل بوجه أوروبي. الشعور بالضعف: خشيت (من أن يأخذني التأمل)، السأم، مصاب بالهذيان، المريض، أصيب بعمى، يأسه، زعر، اللاحب، لا مبالاة، باردة كالموت، بتر، هلوسة، موت مؤقت، عالم العميان، الاكتئاب، الشلل، الجنون... الخ.

لعل ما يمكن ملاحظته من الألفاظ المختارة، قدرتها على كشف ضعف ريماس إيمي ساك عبر مراحل أحداثها، بدءا من شعوره بالشلل وعدم قدرته على تحريك يده اليمنى إلى أن يصل إلى عدم تحريك جسمه كاملا أو ما أسماه بالموت المؤقت حتى يفقد القدرة على كل شيء فقد وصف الكاتب "ريماس" وصفا دقيقا منذ شلله إلى سأمه إلى الاكتئاب فوصف الحالة الجسمية والنفسية التي يمر بها من الكاتب النشط المقبل على الحياة، إلى الشخص الوهن الذي لا يستطيع حتى تحريك يده.

وقد ركز الكاتب في روايته على عدة أمكنة في الجزائر، وكأنها هي موضوع دراسته، فقد أعطاها اهتماما زائدا في الرواية، بحيث نجده ذكر عدة أسماء لشوارع وساحات، مقاهي ومستشفيات، كما كان يصف الطرق والشوارع وصفا دقيقا، وتعتبر هذه

الأمكنة أهم وسائل اللغة ليوهم بها الكاتب القارئ بحقيقة الأحداث، وسنتطرق إلى هذه الأماكن من خلال الجدول التالي:

الصفحة	الأماكن المذكورة في الرواية
ص 08	- "وأنا أنتظر صديقي الروائي بشير مفتي حيث اعتدنا أن نلتقي بمقهى "الواحة بمسيوني".
ص 12	- خطر لي أن أفقد صندوق بريدي بديدوش مراد".
ص 14	- "... إلى حيث قال لي أنه يعمل: مستشفى دريد حسين للأمراض العقلية والعصبية".
ص 23	- "وربع ساعة أخرى من عمر الطريق إلى ساحة الشهداء حيث المحطة الأخيرة... لهذا السبب فكرت في أن علي التوجه إلى بلكور".
ص 26	- "حيث استفتت وجدتي في مستشفى "مايو" بذراعين في الجبس".
ص 25	- "... في الجلوس أمام البحر على صخور شاطئ فرانكو".
ص 85	- وكعادة الليل في حيع بـ "ساكري كور".
ص 86	- "ولكنه حين سلك نهج ديبيسي تذكر أنه عند نهاية النهج".

	المسرح الوطني قطع الطريق إلى باب عزون، بحيث يجعل حديقة بور سعيد خلفه في اتجاه ساحة الشهداء".
ص 185،	- لماذا حجزت في فندق ريجينا ذي النجمتين ولم أصرت أن نلتقي في شرفة كافيتيريا "ميك بار" بالتحديد؟... فبمجرد أن خرجنا من الفندق سألتني أن آخذها إلى ميك بار ولكن عن طريق شارع "مصطفى بن بولعيد".
ص 186	
ص 191	- "... والذي قال أنه كان يقع أعلى شارع محمد الخامس، يبدأ من زقاق ضيق على ثالث منعطف على اليمين، تماما حيث كان المقر القديم لشركة أديداس، وخاض بعدها في وصفه بناية بعد بناية ... تؤكد وجود الشارع المسمى "برغولا" ... وجود عمارة كانت في عهد الاستعمار "منزل مواعيد" وهي تسمية لطيفة لماخور بباب حمراء".
ص 232	
ص 234	- "... استقر في شارع تيلملي بالمقربة من المكان الذي حدده ريماس".
ص 248	- "... وأنه ولد في القصبة السفلى، بالزقاق المعروف بسيدي محمد الشريف".
ص 290	
ص 308	- "... أجعل في الراوي يزور بيت ريماس إيمي ساك في "زموري".
ص 313	- "... يقيمون عند يامنة بمنزلها في وادي شايج... بناء "خماسو" الكولون العاملون وقتئذ في بساتين الكروم الضخمة بأعالي لاغلاسيار، في المكان

	المسمى اليوم باش جراح". - "... عمتها كريمة المقيمة في بومرداس ... وهيبة وفاطمة وهجيرة المقيمات في العاصمة... لتصل حميدة المستقرة في شرشال". - "... ليستخرج بيان الوفاة ومنها إلى مقبرة العليا ليحجز قبرا هناك". - "... ولدت بمكان ما في مدينة صور الغزلان ... من أب منحدر من إحدى قرى ذراع بن خدة وأم أغلب الظن أنها من نواحي عين بسام". - "... أنها تربت وولدت في عنابة" - "... عن زيارة مسجد سيدي محمد بن الشريف بأسفل القصبة".
--	---

فقد وصف الروائي هذه الشوارع والأماكن وصفا دقيقا، يجعلك تشعر وكأنك تطوف معه في هذه الأزقة والشوارع، فقد تكلم على الأماكن التي يرتادها معظم الناس مثل المقاهي التي يرتادها الغني والفقير حتى قال عنها أنها مصدر إلهام بالنسبة له، كما وصف الطريق المؤدية إلى مقهى ثلاثون بدقة متناهية، حتى تشعر وكأنك تمشي في أزقتها، هذا ما أضفى على الرواية جمالية للمكان لا مناص من الهروب منها.

فقد لعب المكان دورا هاما في بناء الرواية، لذا ركز على توظيفه بأبعاده المختلفة، وقد استطاع بذلك أن يقربنا أكثر إلى واقع المدينة الجزائرية بمختلف أشكالها مثل الغرفة

142 في فندق ريجينا التي تعتبر بؤرة الرواية، وكذلك شقة "ريماس إيمي ساك" التي كان يعيش فيها وبمقابلها مقهى ثلاثون، المقهى التي كان يأتيه الإلهام فيها مع صديقه الذي قتله فقد كانت المقهى مسرحا للخيال والإبداع، وهو المكان الذي خصصه ريماس إيمي ساك مكانه الذي أبدع فيه مع صديقه رواياته الثلاثين.

وكذلك بيت جميلة الواقع في الحمير والذي وصف شوارعه وأزقته بمنتهى الدقة، والبيت الذي التقاها فيه سمير قسيمي ورآها فيه لأول مرة، وكذلك بحثه عن مقهى ثلاثون الذي اعتبره من مزج خيال "ريماس" ليكتشف في الأخير صورة وضعتها "جميلة" تحت رأسها فيها صورة والدها واقفا أمام مقهى مكتوب عليها يافطة تحتى مسمى "ثلاثون" ليتأكد في الأخير بأن المقهى كانت موجودة في الحقيقة.

وقد وظف الروائي "سمير قسيمي" في روايته "الحالم" بعض الأقوال لعدة أعلام غربيين، أضفت على الرواية تناغما ورقة تدغدغ شعور المتلقي وتتركه يرغب في المزيد وسنذكرها من خلال الجدول الآتي:

الصفحة	الكاتب	المقولة
ص 06	خوان خوسي مياس	- "وإذا كان الشخص البالغ يحلم بأن تظهر له الروايات، فإن الطفل كان يحلم بأن يظهر له الله.."
ص 17		- "كي ترى عالما في حبة رمل وجنة في زهرة بريّة،

ص121	وليام بليك	يكفيك أن تجمع في نفس الوقت اللانهاية والخلود على راحة يدك".
ص199	غارسيا ماركيز بول أوستر	- "لقد كنت مؤمنا على الدوام بأن الحبّ قادر على إنقاذ الجنس البشري من الدمار، وهذه العلائم التي تبدو ارتدادا إلى الوراء هي على العكس من ذلك تماما في الحقيقة: إنها أنوار أمل".
ص341	جاكوب برونوفسكي	- "كان ذلك الرجل يطاردني، وكأن عليّ الاستمرار في التنقل، ومنحني ذلك ميلا إلى السفر، ميلا حقيقيا إليه، وكان ذلك بعيدا تماما عما توقعته، فقد كانت خطتي هي أن أقبع ساكنا وأن أدع الوقت يمضي، ثم قلبت كل شيء رأسا على عقب، كان يحسب أنه يتعقبني ولكنني في الحقيقة كنت أنا أتعبه". - براس بوك "ليس ثمة معرفة مطلقة وأولئك الذين يدعون خلاف ذلك، يفتحون الباب على المأساة، فكل المعلومات منقوصة غير كاملة، ويجب التعامل معها وتناولها بتواضع".

هذه المقولات وظفها الكاتب في كل جزء يبدأ به قسم جديد من روايته فكل فصل من الرواية كان يحمل مقولة لكاتب غربي أو روائي مشهور، وأول ما بدأ روايته من قسمها الأول ذكر مقولة للروائي "خوان خوسي مياس" في قوله: "وإذا كان الشخص البالغ يحلم بأن تظهر له الروايات، فإن الطفل كان يحلم بأن يظهر له الله".

كما ذكر الكاتب "سمير قسيبي" بعض الروايات في روايته "الحالم" وشبهه شخص هذه الروايات إلى بعض الأبطال التي تناولتها الرواية نذكر منها:

الرواية	الكاتب	الصفحة
- "رجل فوق وجه الماء".	لبريستلي	الرواية ص 07
- "مدينة الزجاج".	لأوستر	ص 07
- "الحالم".	رواية لكولن ويلس	ص 12
- "ثمة حفل في الداخل".	هدى ياسر	ص 24
- "رجل في الظلام".	لبول أوستر	ص 107
- "الدونا فلور وزوجها	لجورجي أمادو	ص 146
الاثنان" وكذلك "أرض ثمارها		ص 172
من ذهب".	لبول أوستر	

ص183	لهيغو	- "الغرفة الموصدة".
ص258	لجوزيف روت	- "البؤساء".
		- "مدفن الكبوشين".

لقد ذكر الروائي "سمير قسيمي" العديد من الروايات في روايته "الحالم"، فكان كلما

توغل في الرواية تسذكره إحدى هاته الروايات فيستذكر منها مقولة أو عبارة منها فكانت

هذه الروايات داخل روايته بمثابة استشهاد له في الرواية.

الفصل الثالث: التركيب

1- التركيب

1 1 ثنائية الكلام والجملة

1 2 اتجاهاتها

2- دراسة التركيب في الرواية

1-2 التكرار

2-2 أنماط الجمل المستخدمة بكثرة

2-3 ربط الجمل، أنواع الروابط

الفصل الثالث: التركيب

التركيب يعتبر غاية الأديب، فهو يقوم بالوظيفة العتيرية والجمالية وهما غاية الأديب والكاتب بحيث يجعل من نصه قابلاً للقراءة وإبلاغ مراده، فيقول نور الدين السد في هذا المقام: "تقوم على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، وهي ظاهرة الاختيار"¹.

ويقول "سانديرس": "فكما يجيز المفردات ضمن حدود معينة الخيار للإشارة إلى مضمون حقيقي، ثمة إمكانيات تركيبية كثيرة لصياغة شبه عميقة، تعبر عن موضوع جملة"²، فالتركيب يعطي للكاتب المساحة التي يستطيع فيها أن يوصل خطابه والتعبير بكل أريحية.

ثنائية الكلام والجملة:

لقد استعمل النحاة العرب مصطلح الكلام كما استعملوا مصطلح الجملة، واعتمدوا ما كان من قبل الكلام، مقابل ما كان من قبيل القول،³ لقد أثارت هذه الثنائية -الكلام والجملة- نقاشاً واسعاً بين النحاة العرب، وتركوا لنا في هذا الموضوع تراثاً ضخماً، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر ما جاء في كتاب "رسالة المباحث المرضية"، إذ يقول صاحبها: "ولكن كثيرين من النحاة لا يرون هذا الرأي، بل يفرقون بين الكلام والجملة، وهو ما تتم به الفائدة... وأما الجملة عند جمهور النحاة، فتعبر صناعي، أو مصطلح

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب) مرجع سابق، ص 168.

² - فيلي سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص 137.

³ - محمد الشاوش، أول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس "نحو النص")، الجزء الأول، المؤسسة

العربية للتوزيع، ط1، 2001، تونس، ص 267.

نحوي لعلاقة إسنادية بين اسمين أو اسم وفعل تمت الفائدة بها أم لم تتم، ولذلك فهو أعم من الكلام¹.

يبدو أن صاحب هذا الرأي قد حسم الموقف، بأن هناك اتفاقاً بين النحاة على التمييز بين الكلام والجملة، بحيث الكلام هو المفيد بالقصد والمراد بالمفيد هو ما دل على معنى يحسن السكوت عليه والجملة عبارة عن الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، أي العلاقة الإسنادية، وقد استدل على ذلك بقول الزبيدي في "تاج العروس": "الجملة مركبة من كلمتين، أسندت إحداهما إلى الأخرى ... ومثّل لذلك بالجملة الواقعة خبراً، أو وصفاً، أو حالاً، أو شرطاً، أو صلة، أو نحو ذلك، هي جملة وليست بكلام لأن إسنادها ليس مقصوداً لذاته"².

ومع مرور الزمن، شاع استعمال مصطلح الجملة للدلالة على المصطلحين، والجملة في العربية نوعان: اسمية وفعلية، فالجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند إلى المسند إليه، بلا دلالة على تجرد أو استمرار، وإذا كان خبرها اسماً فقد يقصد به الاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن، أما إذا كان خبرها مضارعاً، فقد يفيد استمرار تجددتها، إذا لم يوجد داع إلى الدوام، فليس كل جملة اسمية مفيدة للدوام، فإن "زيد قائم"، يفيد تجدد القيام، والجملة الفعلية وضعت لبيان علاقة الإسناد، مع دلالة زمنية على حدث

¹ - ابن هشام الأنصاري، رسالة المباحث المرضية، تح: مازن المبارك، دار ابن الكثير، ط1، 1987، دمشق، ص50.

² - ابن هشام الأنصاري، رسالة المباحث المرضية، مرجع سابق، ص51.

في الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، يشير إلى تجدد سابق أو حاضر فنظام الجملة في العربية الفصحى، يسلك أحد الخطين: (مسند إليه + مسند) + (قيد) متعلق طرفي الجملة الاسمية = جملة اسمية.

ثانيهما: فعل (مسند) + فاعل أو ما ينوب عنه (مسند إليه) + (قيد) متعلقات الجملة الفعلية = جملة فعلية.

فقد عالج اللغويون والبلاغيون والنحويون مفهوم "الجملة"، فتناول البلاغيون بالتفصيل الذكر والحذف، التقديم والتأخير في بناء الجملة، ولعلّ من المفيد أن نذكر الجهود التي بذلها "عبد القاهر الجرجاني"، وتكاد تجمع الآراء على أنه يعدّ أول من أعطى الجملة حقها في فاعلية اللغة والنشاط الأدبي، وأهم ما جاء في قوله: "ليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظه في النطق، بل تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل..."¹، وإذا بحثنا في "الدلائل" على كل ما يعطي صورة كاملة لمداول النظم وجدنا "عبد القاهر الجرجاني" يحاول أن يثبت أن العمل الأدبي لا يكون إلا في المعاني.²

وبهذا يفهم من التعليق أن عبد القاهر الجرجاني يركز على المعنى في شرحه للنظم.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 51.

² - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 1983، سورية، ص 113،

اتجاهاتها:

لقد اهتم بدراسة التركيب مجموعة من اللسانيين، ومن خلالها يستطيع الباحث أن يتبين ثلاثة اتجاهات لسانية رئيسية، وهذه الاتجاهات هي:

- 1- الاتجاه الوظيفي.
- 2- الاتجاه التوزيعي.
- 3- الاتجاه التوليدي التحويلي.¹

أولاً: الاتجاه الوظيفي

يدرس هذا الاتجاه كيفية استخدام اللغة بوصفها وسيلة اتصال، وعرف بولينغر (bolinger) منظور الجملة الوظيفي بقول: "إنه دراسة لكيفية تقديم المعلومات في الجملة، ودراسة المحتوى الدلالي النسبي للموضوع والخبر وأقسامهما".²

إن هذا المنهج الوظيفي يهتم بوظيفة العنصر اللغوي في التركيب.

ثانياً: الاتجاه التوزيعي

لقد أوضح "هاريس" (Harris) أن في كل لغة مجموعة محدودة من الصيغ الصرفية، وأن مفردات اللغة إما تنسب إلى هذه الصيغة أو تلك، ويعني ذلك أن أي تغيير

¹ - أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط2، 1999، دمشق، ص240.

² - أحمد مومن، اللسانيات -النشأة والتطور - مرجع سابق، ص140.

في عناصر الخط الأفقي (محور المجاورة)، يستتبع تغيير في العناصر المؤلفة للخط العمودي (محور الاستبدال).¹

ويتلخص منهج "هاريس" في أن المعالجة العلمية للغة عن طريق النصوص، تتبنى أولاً وأخيراً على السياقات الخطية، وهو يؤكد تلازم المحورين: المجاورة والاستبدال في بناء الجملة.

ثالثاً: الاتجاه التوليدي التحويلي

بناء الجملة في نظر "نغوم تشومسكي": يقوم على مبدأ يعرف بنموذج القاعدة المحدودة يفترض وفقاً لهذا النموذج وجود ثمان قواعد أربع منها نحوية وأخرى معجمية وهذه القواعد تعمل سوية على إنتاج الجملة".²

وهذه القواعد تمثل النموذج لبناء الجملة عند تشومسكي.

دراسة التركيب:

تواجه المحلل الأسلوبي عدة تساؤلات حول دراسة التركيب، فهو لا يتوقف في حدود الوصف، بل يبحث في السمات الأسلوبية للتركيب، وكذلك عن مميزات البنى التركيبية في النص الروائي.

¹ - إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، عمان، الأردن، ص88، 89.

² - إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، مرجع سابق، ص93.

وفي هذه الدراسة سنتطرق إلى أهم الإجراءات التي تنص على أن التكرار سمة أسلوبية في النص عموماً، فمعظم الدارسين يستشهدون من القرآن الكريم بالآية في قوله تعالى: "فبأي آلاء ربكما تكذبان"¹، وكذلك بما جاء في السنة من قول رسول الله عليه الصلاة والسلام في وصف "يوسف عليه السلام": "الكريم لابن الكريم ابن الكريم يوسف ابن يعقوب بن اسحاق بن إبراهيم ..."²

والى جانب التكرار فقد استخدمنا أنماط مختلفة في النص الروائي، أي كثرة الجمل المستخدمة هل هي قصيرة أم طويلة؟ اسمية أم فعلية؟ وكذلك أدوات الربط بين الجمل ويمكن وضع هذه الإجراءات في النقاط التالية:

1- التكرار.

2- أنماط الجمل المستخدمة بكثرة.

3- الربط بين الجمل.

4- أنواع الروابط.

¹ - القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية 13، 16، 18، 21، 23، 25، 28، 30، 32، 34، 36، 38، 40، 42، 45، 47، 49، 51، 53، 55، 57، 59، 61، 63، 65، 67، 69، 71، 73، 75، 77، ص 531-534.

² - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 296، 297.

التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لبحث إيقاع يثري اللغة، ويقربها من لغة الشعر، وبما أن التكرار يعد من الظواهر الإيقاعية، بحيث يعد الإيقاع أحد أهم خصائص النص الأدبي وأكثرها ظهوراً، يتميز الإيقاع بحضور مكثف في الرواية وبأشكال مختلفة، ألبسها حلة شعرية متميزة قوامها التردد المنغم، إذ هو: "تردد ظاهرة صوتية على مسافات محددة النسب"¹، وهذا يعني أنه: "...تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد".²

وبطبيعة الحال ينقسم الإيقاع إلى قسمين داخلي وآخر خارجي، وفي دراستنا هذه سنكتفي بدراسة الإيقاع الداخلي فموسيقى رواية "الحالم" تتجلى بصورة أحسن في هذا المستوى، وبما أن الموسيقى الخارجية تقوم بدراسة الوزن والقافية، وهذا الجانب يختص أكثر بالشعر، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرساً موسيقياً ونغماً مؤثراً منه التجنيس والتكرار، فالإيقاع في النثر غير مشروط بالوزن: "فلغة النثر ليست موزونة ولكن ينبغي ألا يكون النثر خالياً من الإيقاع ... فالنثر إذن ينبغي أن يكون إيقاعياً غير موزون".³

¹ - سلطان منير، الإيقاع في شعر شوي الغنائي، الكلمة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2005، ص172.

² - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993، ص112.

³ - هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص122.

وبما أننا سندرس في هذه الرواية الإيقاع الداخلي، فسننتظر إلى التكرار رغم أنه في بعض الأحيان يثير الملل والرتابة في نفس القارئ، إلا أنه في الأحيان الأخرى يجعلك مستمتعا أكثر بوجوده، فالروائي في روايته أعطى التكرار حقه وأكسبه حلة جميلة وأحسن توظيفه، بحيث لم يأت مجرد ترديد للكلمات فقط، فقد استعمل الروائي التكرار على مستوى الحروف وعلى مستوى الكلمات، وكذلك على مستوى اللازمة.

ظهر جمال الإيقاع من خلال تكرار الحروف، وهو ما يعرف بالجناس، حين تجتمع لفظتان في الحروف كلها أو بعضها وتختلفان في المعنى، فيحقق هذا الأمر إيقاعا ظاهرا، فقد ظهر الجناس في الرواية بشكل يجعلك تزداد حبا في قراءتها فمثلا يقول الروائي "سمير قسيبي" في روايته "الحالم": "غمغت وأدمعت وهي تخبرني بأنها تحبني".¹ وكذلك نجدها في: "حين يستعمل لفظة "الجسم" فهو يعني أي كائن حي قادر على الامتاع والاستمتاع"²، فكلمتي الإمتاع والاستمتاع أضفت على هذه الجملة إيقاعا موسيقيا رائعا، حيث أعطى للجسم مكونين يشعران الإنسان بالسعادة ألا وهما (الإمتاع والاستمتاع)، وكذلك إذا تمعنا في الجناس القائم بين (تسلل وتبلل) (انتحار وجدار) (ألمك وأمل) (منزلي ونزولي) (رغبة وغريبة) (قبل وقلبها) (تمنعين وتستمعنين) (مؤلم وألمي) (ابتسمت ومتيبسان) (مكانه ومكون) (يصفها ويفصلها) (يحبه وبجنبه) (للغنائم والمغانم) (المتملقين والمتسلقين) (تعريني وتعيدني) (أعد وأجد) (قايضها وقضاها) كلها جناس ذكر

¹ - الرواية، ص 23.

² - الرواية، ص 42.

في الرواية وأعطاهما جرساً موسيقياً تستسيغ له الأذن عند سماعها، وبهذه الكلمات تحقق الإيقاع الشعري في الرواية من خلال تكرار بعض الحروف داخلها، فمثلاً في ثنائية (تسلل وتبلل) نجدها ذكرت في الرواية أكثر من مرة وفي أكثر من صفحة، نجدها من خلال قول الكاتب: "... حتى العمش الذي قلّما كنت ألاحظه في السابق، تسلل بين رموشي وتبلل عليهما وجفّ كذلك"¹، وهنا كان يصف في كيفية عدم قدرته على الرؤية وكذلك كيف أنه من كثرة العمش الذي أطبق جفنيه بعضهما على بعض لم يستطع حتى مجرد أن يبعدهما عن بعضهما، وكذلك نجدها مذكورة في صفحة أخرى، وذلك من خلال قول الروائي: "حتى العمش الذي قلّما كنت ألاحظه في السابق تسلل وتبلل عليهما وجفّ كذلك، ليتحول إلى ما يشبه الغراء اللزج"²، وأيضاً وجودها في صفحة أخرى في قوله: "حتى العمش الذي قلّما كنت ألاحظه في السابق، تسلل بين رموشي وتبلل عليها وجفّ كذلك".³

وكذلك في ثنائية (جائع وطامع) من خلال قول الروائي: "كان صوته يتغير من دون أن يدرك، ليتحوّل إلى همس ظمئٍ جائع، طامع في المزيد من الهمس"⁴، وكذلك في الثنائية الموجودة بين (قضاها وقايضها) نجدها من خلال قوله: "ولكنها حياة قايضها

¹ - الرواية، ص 104.

² - الرواية، ص 157.

³ - الرواية، ص 273.

⁴ - الرواية، ص 45.

بأبدية زائفة، تلك التي قضاها كالأحمق في الانتظار"¹، وأيضا نجدها في (انتحار وجدار): "حتى تلك التي صنعت بريقه على غرار "انتحار"، "الجدار" ورسد الحقيقة"²، وكذلك التكرار الموجود بين ثنائية (رغبة وغريبة) فهي موجودة في الرواية على شكل جعلها تبعث في النفس لذة خاصة وذلك من خلال قول الكاتب: "وقبل أن أعيد قراءة ما كتبت للمرة الثانية، شددتني رغبة غريبة في أن أتمدّد على سريرى مرة أخرى"³، وكذلك ما هو موجود بين ثنائية (قبل وقلبها) في الرواية من خلال الصفحة (220) في قول الكاتب: "نفس السرير الذي كان ينام عليه أبوها وأمها من قبل، فلقد كانت أعز أمانى الجدّة إلى قلبها هي أن تموت كوالديها على نفس السرير الخشبي ذي النقوش الهلالية"، كذلك من خلال كلمتي (تمنعين وتسمحين) الموجودة في الرواية من خلال ما جاء في الرواية: "ألهدا تمنعيني من زيارة العمة وتسمحين للبنات"⁴، وكذلك (مؤلم وألمي) الموجودة في الصفحة (189): "... كان من المؤلم أن أفكر -ولو لمجرد التفكير- بأن ثمة احتمالا كبيرا في أن لا تقرأه كاملا، لهذا لم أكن آبه إلا بالاشتغال عليه، وكل ألمي أن أكون سببا في إسعاد هذه التي جعلتني أومن مرة أخرى بمقدرتي على الكتابة ..."، وكذلك الإيقاع الموجود من خلال ثنائية (ابتسمت ومتيبسان) الموجودة في الصفحة (192) من خلال قول الراوي: "ابتسمت بدورها، فترأّت لي شفتان متيبستان وكأنهما لم تعد تملك ريقا

¹ - الرواية، ص 98.

² - الرواية، ص 153.

³ - الرواية، ص 161.

⁴ - الرواية، ص 237.

ترطبهما به"، والإيقاع الموجود في (يصفها ويفصلها) من خلال قول الروائي في الصفحة (254): "وما كان ليصفها ويفصلها أكثر مما فعل، مادام لم يكتب عن حياته إلا بقدر ما اضطر إليه، ليس أكثر"، ونجدها في الثنائية القائمة بين (يحبّه وبجبنه) من خلال ما قاله الروائي: "لأنه بحبّه أو بجبنه أو بأمله المفرط، جعل بينه وبينها ألف جدار"¹، وكذلك في ثنائية (الغنائم والمغانم) من خلال قول الروائي في الصفحة (285): "على الأقل ليس كما يتصوره تجار العالم الآخر: محاكم وتوزيع للغنائم والمغانم"، وكذلك الثنائية القائمة بين (المتسلقين والمتملقين) وذلك من خلال قول الكاتب: "... ليس نحو نفسي بل نحو جميع هؤلاء المنافقين، المتملقين، المتسلقين شجرة الأدب"²، وكذلك الجنس الموجود بين كلمة (تعريني وتعيدني) والموجودة في الرواية من خلال الصفحة (309) في قول الروائي: "... تلك التي تصفني، تعريني وتعيدني إلى الحياة..."، وكذلك ما هو موجود في ثنائية (أعد وأجد) وذلك من خلال قول الكاتب: "... بحيث لم أعد أجد حرجا في الادعاء أنه جالس معي في مقهى "ثلاثون" يحدثني وأحدثه"³.

فكل هذا التكرار الموجود في الرواية جعلها تتميز بإيقاع فريد من نوعه، حيث أعطى الكاتب لهذه الثنائيات جرسا موسيقيا يستصيغه القارئ، ويجعله أكثر تشبها بالرواية متعطشا للمزيد.

¹ - الرواية، ص 280.

² - الرواية، ص 300.

³ - الرواية، ص 138.

وكذلك يوجد في الرواية جمل كثيرة مسجوعة بحيث تضيف إيقاعا خاصا كما أشار إلى ذلك "قدامة بن جعفر إلى أن السجع في النثر كمثل القافية في الشعر"¹.

ويوجد السجع في الرواية من خلال قول الروائي: "غمغت وأدمعت وهي تخبرني بأنها تحبني"²، وكذلك وجود السجع من خلال قول الكاتب: "أو تلك التي تجعلك في نظر الآخرين إنسانا طييا، خلوقا يحترم الجميع، كأن يمنح الفرصة لسواك في الجلوس محلك وإن كان شيخا أو عجوزا مسنة أو كسيحا يحمله ذووه حملا"³، وكذلك نجده من خلال ما جاء في الرواية: "فأنا أخشى لو فعلت أن تزول أنت من الحياة، في الحياة كما في الموت أمور من الأفضل ألا نحاول السؤال عنها"⁴، ونجد السجع من خلال قول الكاتب: "لأجد المعلم الضائع الذي يجعلني أفهمها، ربما بعدها وبعدها فقط، يمكنني أن أسير برأس فارغة..."⁵، فقد أكسب السجع الأسلوب جرسا موسيقيا تستسيغه النفس وتطرب له الأذن.

ونجد أيضا في الرواية المحسنات البديعية منها طباق الإيجاب وطباق السلب الذي ذكر بكثرة في الرواية مما أعطاه إيقاعا موسيقيا متميزا، فالتطابق في الرواية زادها جمالا وجعلها تشد القارئ أكثر، بحيث تحتوي على التضاد الذي يحدث نغمة لافتة تقترب منه

¹ - مبارك زكي، النثر اللغوي في القرن الرابع، ج1، دار الجيل، بيروت، 1975، ص118.

² - الرواية، ص23.

³ - الرواية، ص24.

⁴ - الرواية، ص55.

⁵ - الرواية، ص294.

إلى الشعر، بحيث يظهر ذلك من خلال تكرار الكلمات ويعطيها قدرة أكثر على توفير الموسيقى الشعرية، وسنظهر ذلك من خلال الجدول التالي:

الصفحة	طباق الإيجاب
ص22	- فمن <u>سوء حظي</u> أن زوجتي مهووسة بالكتب، ومن <u>حسن حظها</u> أنني مهووس بها.
ص28	- <u>قبول</u> أو <u>رفض</u> ملفات المرضى الجدد.
ص39	- لم يكن مجرد <u>افتراض</u> ، بل <u>يقينا</u> لا يقبل أي جدل.
ص43	- سألتني إن كنت أشعر <u>بالمرض</u> ، أجبتها من دون أن أتخير الكلمات بل أشعر <u>بالشفاء</u> .
ص47	- <u>إننا</u> في النهاية مجرد كائنات تسعى إلى <u>الكمال</u> ... بل لأن <u>نقائصنا</u> هي في منظور الفيزياء عدم.
ص47	- هنا بدأت علاقتنا بـ "الظاهر" و "الخفي" <u>الظاهر</u> تسيره <u>الصراحة</u> ، <u>والخفي</u> يلجمه <u>السر</u> .
ص47	- كان السر إذن أمرا <u>موجودا</u> معنا، وما كان <u>ليختفي</u> .
ص54	- إنه صاحب الفكرة في أن <u>البداية</u> نقطة لا <u>قبل</u> لها، وأن <u>النهاية</u> حد لا شيء <u>بعده</u> .
ص54	- ذلك أن تجسيدها يعني أن يتواجد صاحبها دائما <u>خارج</u> و <u>داخل</u> دائرة الوجود على أنه حياة.
ص55	
ص91	- فأنا أخشى لو فعلت أن تزول أنت من الحياة، في <u>الحياة</u> كما في <u>الموت</u> .
ص105	- لقد أصبح <u>أكثر</u> وهنا وأقل تواطؤا مع الغرور.

ص106	- فمئذ أربعة أعوام وأنا أحاول أن أبدأ، أقصد أن <u>أنتهى</u> من لعنتي.
ص107	- يمكنني أن أفتح عيني وأخرج من عالم <u>العميان</u> إلى باحة <u>المبصرين</u> .
ص108	- وعلى عكس وجهي <u>المتبشش</u> دوما كان <u>عابسا</u> .
ص110	- شعر <u>بالسعادة</u> و <u>الاكتئاب</u> في نفس الوقت.
ص112	- لأنه في عالم <u>الأبدية</u> الذي اختاره يصبح القبل عدما، ما يعني أن السعي إليه <u>انتهاء</u> .
ص165	- فلطالما كانت الحياة هكذا... يموت <u>الكاتب</u> ويبقى ما يكتب.
ص167	- كان <u>يظهر</u> و <u>يختفي</u> ... عادة ما تكون بين <u>الوجه</u> و <u>القناع</u> .
ص176	- لكنه عكس ما بدا لي في <u>الظلمة</u> ... ربما <u>الضياء</u> ما منع تطابق الصورتين.
ص181	- في ملامحها بين <u>هرم</u> لم تبد لي كل أعراضه و <u>شباب</u> لا جدّة فيه.
ص183	- وعزمت في نفس الوقت على دراسة أهم تفاسيره <u>الحديثة</u> و <u>القديمة</u> .
ص194	- كان يشبه آدم الأب مورفولوجيا، فقد كان <u>يختلف</u> عنه كل الاختلاف.
ص196	- فإذا به صورة <u>بالأبيض</u> و <u>بالأسود</u> .
ص219	- أسعدني أن أفكر وقتها في أن السماء <u>حزنت</u> عليها.
ص220	- كان <u>صراخ</u> جدتها الهادر في رأسها، <u>الصامت</u> في الحقيقة.
ص140	- تقدمت أكثر وحشرت <u>جسدها الضئيل</u> بين <u>أجسادهن الممتلئة</u> .
ص143	- <u>هادئة</u> كالموت وأخرى <u>ثائرة</u> كالحيّة.

ص151	- <u>يبكى</u> تارة و <u>يضحك</u> تارة أخرى.
ص155	- حياة <u>ظاهرة</u> و <u>خفية</u> في آن واحد.
ص183	- <u>تافهة</u> في <u>حاضرنا</u> ... <u>مهمة</u> في <u>المستقبل</u> .
ص224	- هذا الذي قررت أن <u>يحيا</u> <u>لأموت</u> أنا.
ص239	- رغم <u>برودة</u> جثة أبيها، <u>بحرارة</u> تنبعث منه.
ص243	- بعد سنين <u>قبول</u> جميلة به رغم أنها <u>رفضته</u> من قبل.
ص258	- وأحيانا <u>تكتفي</u> بتحريك رأسها <u>إيجابا</u> أو <u>نفيا</u> .
ص260	- وعلى خلاف أيام أبي <u>الماطرة</u> ، كان يوما غاية في <u>الصفاء</u> .
ص262	- <u>أقل</u> قدسية من الحب وأعلى دركا من الشهوة.
ص264	- وهكذا <u>ابتدأت</u> قصتنا يوم أحد، تماما مثلما <u>ستختتم</u> يوم أحد.
ص264	- غير قادرة على <u>التقدم</u> ، غير راغبة في <u>التراجع</u> .
ص265	- ولكن عقلي يكبلها بسلاسل <u>الممكن</u> و <u>المستحيل</u> ... حيث انطلقت شيطانتني <u>خارجا</u> ... لأصبح من دون أن أعي <u>داخلها</u> .
ص269	- بين <u>المقدس</u> و <u>المحضور</u> .
ص278	- <u>تمسكها</u> الذكرى <u>لتقلتها</u> في لحظات.
ص281	- لم يكن حضورها أو غيابها مهما بالنسبة لي.

ص282	- وأن كل الذي كان <u>أمامي</u> يشبه الذي <u>خلفي</u> .
ص287	- ...أصف نفسي <u>أولا</u> وأخيرا ... إما أن أترك <u>البياض</u> أو <u>أسود</u> أية كذبة.
ص288	- لقد كان الأمر <u>واضحا</u> و <u>غامضا</u> في آن واحد.
ص290	- وأنا أحسب أن <u>صمتي</u> سيجعله يكف عن <u>محادثتي</u> .
ص293	- وفي كل مرة <u>تزيد</u> من طولها أو <u>تنقص</u> منه.
ص295	- واحدة <u>للصباح</u> وأخرى <u>للمساء</u> .
ص301	- حتى تلك التي كنت أتركه لوحده <u>يبدأها</u> و <u>ينهيها</u> .
ص307	- <u>أبدؤها بحقيقة</u> لا تقبل النقاش، ثم أبذر فيها القليل من <u>الكذب</u> .
ص251	- معلومة <u>البداية</u> و <u>النهاية</u> .
ص252	- اختفى شعور <u>الخوف</u> الذي كان يسكنها وعوضته مشاعر و <u>طمأنينة</u> .
ص253	- عادة ما يكون <u>الموت</u> أكثر أنسا من <u>الحياة</u> .
ص308	- وطنه <u>الأول</u> و <u>الأخير</u> .
ص309	- لم يكن <u>القبل</u> ولا <u>البعد</u> يهمننا في شيء.
ص312	- <u>صعودا</u> إلى <u>الجنة</u> و <u>نزولا</u> إلى <u>الجحيم</u> .
ص318	- <u>ظاهر</u> و <u>خفي</u> في آن واحد.
ص323	- <u>الصادقة</u> و <u>الكاذبة</u> في آن واحد.

ص330	- أن ثمة ما <u>يقتل</u> نصه بمجرد أن <u>يولد</u> .
ص332	- فبقدر ما أشعر <u>بالأسى</u> ... فأنا <u>سعيد</u> .
ص335	- قارنت بين ما <u>كنته</u> ... وما <u>صرت</u> عليه.
	- بل بحثا عن <u>أجوبة</u> على <u>أسئلة</u> <u>تؤرق</u> أرقى.

ظهور الطباق بشكل واضح في الرواية فتقريبا في كل صفحة نجد طباق الإيجاب أو بالأحرى نجد في كل سطر الكلمة وتضادها، فهو لا يؤدي وظيفة جمالية تزيينية فقط، بل يؤدي وظيفة تفسيرية أيضا، فطباق الإيجاب يصف الشخصية أو ظاهرة ما ثم يعطي لها عكسها في نفس الوقت ونلاحظ وجوده بكثرة في الرواية مما أعطاها جمالا ورقة مثل (الموت والحياة)، صعودا ونزولا)، (ظاهر وخفي) (صادقة وكاذبة) فمعظم الكلمات من طباق الإيجاب داخل الرواية أعطت الرواية روحا زادت في تشويق القارئ للإتمامها وقراءتها من جديد.

أما عن طباق السلب فقد ذكر بشكل قليل وفي مواضع قليلة وقد جاء في الرواية

كالتالي:

الصفحة	طباق السلب
ص25	- من <u>غير جهد</u> أو <u>بجهد</u> السنوات.
ص38	- اعتاد التعبير عنه أي كاتب من نرجسية <u>مستحقة</u> أو <u>غير مستحقة</u> .

ص 80	- ربما يستفيق غدا بنصف ذاكرة أو من دون ذاكرة.
ص 69	- أعتقد أنه حين ينظر إلى هنا لا ينظر حقيقة إلى هنا.
ص 82	- كان يحاول أن يكتب بيد لن تألف الكتابة أبدا على الأقل لن تكتب شيئا
ص 109	بهذا العمق.
ص 112	- ليبرر من دون أن يقصد وجوده في عوالم ريماس رغم عدم وجوده في العالم
ص 115	الحقيقي.
ص 103	- وسواء اكتمل هذا أو لم يكتمل.
ص 224	- هذا الذي صنع من اللاشيء شيئا.
ص 230	- متواريا عن الأنظار ومتصلا بالأدب، على أن يستمر في وجود لا أدب
ص 262	فيه.
ص 312	- عانقها وهو الذي لم يعانقها منذ كانت طفلة.
ص 315	- الفتاة التي لا يرضيها شيء ترضى بهذا المسخ.
ص 317	- بدأ يلج عوالم خلّت أنه لن يلجها أبدا.
	- أن يتحول إلى كائن مرئي ولا مرئي.
	- حتى بالكاد تميّز بين من كان يشتم وبين من يرد الشتيمة.

	- ومع كل الذي <u>كتبته</u> لحد الساعة، أشعر وكأنني لم <u>أكتب</u> شيئاً.
--	--

ومن تكرار الحروف في الرواية وتكرار الكلمات، نجد تكرار اللازمة يعطي نوعاً من التماسك في نسيج الرواية إلى جانب ضبط الإيقاع النثري كذلك نجدها من خلال قول الكاتب: "وإن كان شيخاً أو عجوزاً مسنة أو كسيحاً يحمّله ذووه حملاً"¹، ونجدها أيضاً من خلال قول الكاتب: "ولكنه عوض أن يمعن النظر فيها ويرى أن خاتماً في بنصرها على عكس بنصره في الحقيقة"²، وكذلك في قوله: "وخاض بعدها في وصفه بناية بعد بناية"³، ونجدها في: "فتاة جميلة ومتعلّمة وأخلاقها... يالأخلاقها"⁴، وقوله: "لولا انتخاب كريمة بين الفيء والفيء"⁵، وكذلك في قول الكاتب: "كم وددت لو بقيت أطول، فقط ليوم واحد... يوم واحد فقط"⁶.

وقوله أيضاً: "يمكن أن أفتح عيني وأخرج من عالم العميان إلى باحة المبصرين"⁷.

"أنا أشبه بطلي في الأمل... أمل أن يكتشفني أحد ... أنا أسير في ظله ثلاثين سنة... سنة بسنة، ثلاثين رواية... رواية برواية"⁸.

¹ - الرواية، ص 24.

² - الرواية، ص 103.

³ - الرواية، ص 185.

⁴ - الرواية، ص 239.

⁵ - الرواية، ص 243.

⁶ - الرواية، ص 250.

⁷ - الرواية، ص 275.

⁸ - الرواية، ص 280.

"... أو ربما لا تحكي أي شيء، أو ربما تحكي قصصا كثيرة، أو... وأضاف بثقة أكبر:
أو ربما تحكي لنا ما نرغب في سماعه... بالطبع كنت لأفضل ألا يصير أنا وأأ أنا
وأنا¹ وحدي".

ويعطي تكرار كل هذه الحروف في الرواية جرسا موسيقيا تستسيغه الأذن، بحيث
نجد أن الروائي وظف الكثير من العبارات والجمل ذات الإيقاع الشعري في الرواية،
بحيث تحمل هذه المفردات طاقة إيحائية ذات دلالات متعددة، وتكمن شعرية مفردات
النص الروائي في توظيفها بأسلوب وطريقة مكثفة فتأتي الألفاظ قليلة والمعاني كثيرة
ومتنوعة.

وقد تكررت لفظة "الحلم" "الحالم" "الحالمين"، (11) إحدى عشر مرة من البداية
حتى النهاية ولكنها جاءت بعدة طرق فمرة يقول الكاتب "الحالم" ونجدها في الصفحة (10)
و(13) من خلال قوله: "ثم أخبرت ناشري أنني انتهيت من رواية جديدة عنوانها "الحالم"،
وكذلك في قول الروائي: "كان في الطرد رسالة ومظروف ضخم مكتوب على ظهره
الحالم - رواية"، وكذلك في الصفحة (64) فقد ذكرت على النحو التالي: "إنه رجل مثالي
حالم"، وذكرت في الصفحة (350): "أخبروني كيف لواقع مهما كان رائعا أن يرضي
الرجل الحالم؟"، كما ذكر مصطلح الحالمين في الصفحة (71) من الرواية على الشكل
التالي: "... حيث كانت أشباح الحالمين أمثالي..."، أما المصطلحات الأخرى مثل

¹ - الرواية، ص 289، 295.

"حلمي، الحلم"، ذكرت في عدة مواقع من الرواية نذكر منها ما جاء في الصفحة (45):
 ولربما عاشرها الحلم أحيانا"، ونجدها في الصفحة (179) من خلال قوله: "كان حلمي أن
 أقرأ أحد أعمالك وفعلت"، وكذلك ما ورد في الرواية ال ص(280) : "حين فجعت بحقيقة
 موت الحلم بداخلي"، وكذلك ما ورد في الصفحة (309) في قوله: "... التي عشتها بوجه
 ريماس رغم أنني بها حققت حلمي"، وما وجدناه في الصفحة (334): "فقد توقفت عن
 الحلم في أن يكون لي اسما في عالم الإبداع".

وأخيرا ما جاء في آخر الرواية والذي تلقيناه كسؤال من قبل الروائي ووضعت
 كخاتمة للرواية وهو ما ذكر في الصفحة (350): "إلا سؤالا واحدا لا أعرف إن كنت
 سأجد له إجابة لاحقا: هل يستحق الحلم؟".

فتكرار الحروف والكلمات كان له أثر قوي على نفسية المتلقي في الشعر له أيضا
 أثر أقوى في النثر، فهو يجعل القارئ يستمتع ويتشوق لاستكمال باقي أحداث الرواية حتى
 نهايتها.

أنماط الجمل المستخدمة بكثرة:

وهنا سيتم تصنيف الجمل الفعلية الاسمية المستخدمة بكثرة من خلال الشخصيات

التالية:

- ريماس إيمي ساك

- سمير قسيمي.

- جميلة ابنة ريماس ايمي ساك.

الجمل الفعلية من خلال ريماس إيمي ساك:

الجمل الفعلية القصيرة	الجمل الفعلية الطويلة
54	369

أنواع الجمل الفعلية:

الجمل الفعلية حسب أزمنتها عند ريماس إيمي ساك				
الخبرية		الإنشائية		
الماضي 229	المضارع 140			استفهام 10

الجمل الاسمية من خلال ريماس إيمي ساك:

الجملة الاسمية القصيرة	الجملة الاسمية الطويلة
59	344

أنواع الجملة الاسمية عند ريماس إيمي ساك:

الخبرية	الإنشائية
403	نداء 01 استفهام 07

عند دراسة هذه الجداول يتضح لنا أن الكاتب اعتمد على ما يلي:

- اعتماده على الجملة الطويلة على حساب الجملة القصيرة.
- كما أنه قام بالتنوع بين الجملة الاسمية والفعلية، كما نجد أن الجملة الاسمية طغت وتغلبت على الجملة الفعلية.
- الجملة الخبرية كانت طاغية على الجملة الإنشائية.
- تكاد الجملة الفعلية الماضية متساوية مع المضارعية من خلال النص.

* الجملة الفعلية:

إذا عدنا إلى نوعية الجملة المستخدمة في النص الروائي الخاص بريماس إيمي ساك فنجد جملة الفعلية كلها تدل على الحيرة: "هذه المرة لن أفكر في مسألة الآجال

اللعيينة، حتى قتل ريماس لن أفكر فيه، كل ما يهم في الكتابة هي تلك النشوة التي تتركز في مكان ما بين الأصابع".¹

مما جعلت الحدث أكثر مدعاة إلى معرفة حقيقته، من يكون هذا ريماس إيمي ساك ومن يكون شريكه في الكتابة، هل فعلا قام بقتله.

فعند العودة إلى بعض الجمل المستخدمة في النص مثل ما قاله ريماس:

"قاومت الرغبة في زيارتها ستة أشهر، لأستسلم أخيرا وأقرّ بكل تعنت بصدق ما انتهى إليه الرجل القصير الذي قابلته فيها: "في هذه المقهى شيء سحري".²

وقوله أيضا: "فكما قلت، نسيت اسم شريكي، ومن أجل أن أُميّزه عني في ذهني قررت أن أسميه "ريماس إيمي ساك"، ذلك أنه كان اسما جمعنا ذات يوم".³

وهاتان الجملتان تكشفان عن علاقة ريماس إيمي ساك بالرجل القصير الذي لم يكن يعرف حتى اسمه، بحيث كان يعود إلى الماضي بواسطة خياله ليكتشف أي علاقة كانت تربطه بهذا الصديق الذي التقاه مرة في مقهى ثلاثون، وجلسا على نفس الطاولة لتجمعهما بعد ذلك كتابة الروايات، فهذه الجمل تشد من انتباه القارئ أكثر، ولكن في ختام الرواية لا يجد القارئ النتيجة التي أراد الوصول إليها وهي معرفة من يكون هذا الرجل القصير.

¹ - الرواية، ص 229.

² - الرواية، ص 303.

³ - الرواية، ص 338.

كما نجد بعض الأفعال التي قصد الكاتب تكرارها في النص وذلك من أجل تماسكه فنجد: فكر، شعر، جعل، أطبق، تمكن، فهذه الأفعال تتناوب في النص الروائي بشكل كبير وتتكرر باستمرار، فهذه الجمل تساهم في ترابط وتماسك النص.

أما أزمنة الجمل الفعلية فقد هيمن عليها استعمال الجمل الماضية، ومرد ذلك أن ريماس إيمي ساك كان يحاول الرجوع إلى ما كان عليه واستنكاره لأيامه السابقة، ريماس الكاتب المشهور الذي كان يشفع له باسم الظاهرة، فقد كان يعيش الماضي أكثر من الحاضر، وذلك من خلال قوله: "أذكر أول مرة أقرأ اسمي على جريدة، كان مشفوعا بوصفي ظاهرة".¹

فالأفعال في النص تدل على حركة وحيوية الأحداث في الرواية فهي الغاية التي يسعى إليها أي روائي وكاتب.

الجملة الاسمية:

أكثر ما تعبر عنه الجملة الاسمية هو الوصف الذي يدل على استقرار وثبوت الشخصية، كلما كانت الأسماء في المتن بكثرة نجد أن الكاتب كان يعبر عن حالة من الوصول إلى الاستقرار الذاتي، وذلك بوصف الأمكنة والشخصيات بصفات وأفكارها مثل ما قاله: "هذا الشعور بالقرف من نفسي جعلني أنسى آخر قبلات النوم التي تخيلت أنها طبعت على جبيني حين حاولت منذ ساعة أن أنام، ولكنني ما لبثت أن شعرت بشيء

¹ - الرواية، ص 105.

جعلني أخرج من غرفة نومي إلى المطبخ، لأستسلم أخيرا للأرق ولرغبتني في قراءة شيء كُتِبَته منذ وقت، حين توهمت بسبب قراءاتي الكثيرة، أنني قادر أن أكتب رواية من جديد، فمنذ أربعة أعوام وأنا أحاول أن أبدأ، أقصد أن أنتهي من لعنتي وأكتب ما وعدت بأن أكتبه، ولكنني في كل مرة أبدأ في الكتابة أشعر بالملل فأتوقف، وكأن لا شيء عندي لأرويه"¹، فهنا يصف الشعور الذي كان يختلجه عندما يحاول كتابة أي شيء بعد أن كان كاتب الروائع وأصبح لا يستطيع كتابة أي شيء، وقوله أيضا: "كنا نسير كقطيع غنم يدرك كل خروف منا مكانه: أمي في المقدمة ثم أخواتي التسع وأخيرا أنا جميعا متجهون إلى حيث قررت أمي وإلى حيث أعلمت أبي أنها ذاهبة"².

فقد اكتسب الوصف قيمة جمالية وأصبحت لديه دلالة خاصة، فقد كان يعبر عن المواقف التي تختلج دواخل الإنسان، كما أنها تكشف حياة الشخصية النفسية بالأخص في الرواية، فشخصية "ريماس إيمي ساك" تعبر عن الإنسان الطموح الذي كبح طموحه ومزاجه للكتابة بمجرد أن تخلى عنه شريكه، ففي شخصية ريماس إيمي ساك وصف واضح للإنسان الذي طاله الاكتئاب وطبعت بطبع حب الانفراد والبقاء مع النفس، فمنذ أن تركه شريكه وهو يحس بالضيق، كما أنه لم يعد يجالس أحدا غير نفسه.

¹ - الرواية، ص 105.

² - الرواية، ص 315.

ولعل أهم ما قاله في هذا الشأن بأنه لم يكن يفترق عن الرجل القصير قوله: "ومن هذا اليوم أصبحت والرجل لا نفترق إلا ليلاً، كل وقتنا نقضيه في المقهى نكتب ونعيد قراءة ما نكتب حتى خلّتني نسيت صدمتي وقد عاودتني الرغبة في الكتابة".¹

وكذلك نجد الجملة الاسمية الوصفية من خلال ما آل إليه هو والرجل القصير حيث أصبحا كاتيين معاً: "ومثلما كان الحال في أول مرة كان الرجل القصير يقترح القصة وبمنهجها أما أنا فأختار ما يلزم من كلمات لكتابتها، ربما كنت حينئذ أضيف شخصية أو شخصيتين أو أي حدث من شأنه أن يمنح قصتنا ما اتفقنا أن نسميه روحاً، ولكنني مع ذلك لن أدعي أنني وبأي نحو من الأنحاء تمكنت من الخروج عن النهج الصارم الذي كان يضعه شريكى أول مرة".²

هذا بالإضافة إلى أن كل مقطع من مقاطع الوصف يخدم بناء الشخصية، وله في أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وتتمثل أيضاً أهميته في كونه عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في أي نص سردي، لأنه يوظف لوصف الشخصيات، الأماكن، وأشياء توصف بالضرورة، وهي عناصر أساسية لوجود أحداث القصة فهو المحرك

¹ - الرواية، ص 325.

² - الرواية، ص 326.

الأساسي للأحداث، دون إهمال الدور الهام الذي يلعبه كأداة للتخييل، وإيهام المتلقي بالواقع وبالتالي جذبه لمتابعة قراءة النص.¹

والوصف يؤدي وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الجمالية والوظيفة التفسيرية، بالإضافة إلى الجمل الاسمية التي يأتي خبرها جملة فعلية.

* الجمل الطويلة:

اعتمد سمير قسيبي في روايته "الحالم" على إطالة الجمل، وهذه الإطالة تحتاج دائما إلى التعليق والتفسير وقد استعملها بكثرة من أجل إفهام وإقناع القارئ بوجهة نظره وإيصال المعلومة كاملة إليه، حتى يتوهم القارئ أنه دخل في دهاليس الرواية دون دراية منه، ومن أمثلة الجمل المطولة لريماس إيمي ساك في الرواية ما جاء في قوله: "المهم أن أنتهي من مسودتها الأولى قبل رحيل جميلة، أي قبل اثني وعشرين يوما.. لا بأس يمكنني فعل ذلك، كل ما يجب عليّ فعله الآن أن أركز أكثر وأن أستمّر في الكتابة.. أقصد أن أستمّر في الحكي من لحظة اختفى النادل ذو البدلة السوداء وربطة العنق على شكل فراشة وسط الزبائن الهامسين".²

وكذلك من خلال قوله: "الآن، وأنا أذكر هذه التفاصيل أشعر بالضالة والقرف من نفسي، ألم أكن قادرا على أن أكتب مثلا أنني تزوجت من عاهرة أكبر مني بخمس سنوات

¹ - د. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلال" "الشمعة والدهاليز"، رسالة مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه علوم، الجزائر، ص 237.

² - الرواية، ص 286.

وأكتفي بهذا.. ألم أكن قادرا على الامتناع عن سرد تاريخ زوجتي الأسود مادمت أدعي أنني من السماحة واللفظ بحيث ترفعت عن تاريخها ونسبته.. بالطبع لم أكن قادرا، مادمت قد وعدت نفسي أنني سأكتب كتابي، روايتي التي لم أكتب سواها، تلك التي تصفني، تعريني، وتعيدني إلى الحياة.. حياتي أنا كما عشتها وليس كما كنت راغبا في عيشها، تلك التي لا أكذب فيها وكأنني أكتبها لتقرأها أمي، تلك التي بقدر ما تفضحني بقدر ما تبعثني من جديد وتقبل ريماس إيمي ساك الذي صرته رغبة في أن أكون الرجل الذي لم أكنه في الحقيقة أبدا، فقلة هم الرجال الذين يقدرّون على تحقيق أحلامهم وعيشها، ومع هذا فهم أقل حفا من الرجال الذين عاشوا حياة قدرت لهم.. تلك كانت حياتي التي قدرت لي، ليست الحياة التي عشتها بوجه ريماس رغم أنني بها حققت حلمي، هذا الذي طرقت بابه بعد أن قاومت إغواء مقهى "ثلاثون" ستة أشهر كاملة ولكنني في النهاية استسلمت لرغبة زيارتها مرة أخرى.¹

إن استعمال الجمل الطويلة تفرضها حاجة الكاتب إلى تفصيل وضعيات معينة في الرواية، فتعبير ريماس إيمي ساك عن نفسه، كان لحاجته الماسة في معرفة من كون هذا ريماس إيمي ساك أكان هو أم كان شريكه الرجل القصير أو كانا كليهما، ولكي يتخلص منه ولأنه لا يعرف حتى اسمه أعطاه ذلك الاسم "ريماس إيمي ساك" حتى انتهى من آخر رواياته، وبذلك استطاع أن يفصل نفسه عن هذه الشخصية.

¹ - الرواية، ص 309.

* الجمل القصيرة (الاسمية والفعلية):

الحوار يكتنف الجملة القصيرة بشرط أن يكون حيويًا، والحوار يقتضي حذف بعض عناصر التركيب بشرط أن يصل المعنى إلى المتلقي.

وظف سمير قسيمي في روايته صفة الاختصار، حيث لاحظنا أن عدد الجمل المختصرة قليل في المتن، ومن هذه الجمل القصيرة نجد:

- الجثة التي في النعش جثتي.
- والرجال التسعة الذي يحملونه أزواج شقيقاتي.
- أما تلك المرأة المطلّة علينا من شرفتها فليست إلا ابنتي.
- فلم أكن وقتها قد عملت في أي شيء بعينه.
- هذا اليوم صحت متأخرا على غير عادتي.
- إما أن أترك البياض أو أسود أية كذبة.
- لست من النوع العاشق للراحة.
- أغمضت عيني لأجدني في الظلام.
- قرأتها « trente ».
- لحظتها شعرت بمثل هذه الوحدة.

- استغرقت في السير نصف ساعة.

يقول "محمد شكري عياد" عن الجمل الطويلة والقصيرة والتي يعيدها إلى مزاج المبدع: "ونخص بالذكر موضوع طول الجملة أو قصرها، فمن الكتاب من يميلون إلى النوع الأول، ومنهم من يميلون إلى الثاني، ومنهم من يراوحون بين النوعين ويرون أن ذلك يخلص الأسلوب من الرتابة"¹، وهذا ما نجده من خلال رواية "الحالم"، وما جاء على لسان ريماس ايمي ساك من خلال طول وقصر الجمل في النص، وإن كانت بالطبع الجمل الطويلة هي التي هيمنت بشكل كبير على النص.

* الجمل الخبرية:

نجد في الرواية أن الأسلوب الغالب في الخطاب الروائي هو الأسلوب الخبري، وهذا ما كان يهدف إليه الكاتب من خلال شخصية "ريماس ايمي ساك"، وذلك من أجل أن يبين معاناته مع ذاته ومعاناة الكتاب من دور النشر، فعندما تأتيه مخطوطة مكتوبة باللغة العربية على خلاف نظيرتها الفرنسية، ورغم كتابة ريماس ايمي ساك في بداية مسيرته للأدب ورفض دور النشر نشرهم لروايته ليصبح ملاذه في الكتابة باللغة الفرنسية لتصبح رواياته الأكثر مبيعا في السوق، فقد كان قبل أن يكون ريماس ايمي ساك الظاهرة شخصا نكرة لا يعرفه غير ما يعرفه هو عن نفسه، فهو بهذه الشخصية وصل إلى القمة، ومن أهم ما جاء من أمثلة في الرواية عن الأسلوب الخبري ما يلي:

¹ - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص48، 49.

- كانت أُمِّي أول مدرسة أدخلها.

- كنت أشبه بطلي الذي أحبّ أميرة من بلاد ما.

- أنا أشبه بطلي في الأمل.. أمل أن يكتشفني أحد أي واحد يلاحظ الشبه بين كتاباتي

وروايات ريماس الذي هو أنا ولكنني حين أفكر في المسألة بتمعن أشعر بأن مصيري لن

يكون أفضل من مصير بطلي.

- في الحقيقة أنا خبير بعلم الادعاء، وها أنا الآن أبدأ الكتابة من جديد لأقبره وأبعث

مكانه ربما بعدها يحيا لاحقا من خلالي.

- كنت أعلم أنني سأكون محظوظا لو تذكرت الموقع جيدا، فلم أكن أذكر في أي اتجاه

سرت بعد أن خلفت "الساعات الثلاث" ورائي.

- كان شعور ريماس بالأبوة نحو جميلة بوراس يتزايد كلما اضطرتّه الصدف إلى

استظهار ذلك المشهد المنقوش في رأسه والذي تروي فيه جميلة علاقتها برجل متزوج

اسمه رضا خبّاد.

- كان ريماس يشعر بانغمار جرح قديم في قلبه كلما عرج على ذلك المشهد.

- لسبب ما كان يخجلني أن أستمّر في حبها كما كنت أفعل دائما.

إن اهتمام سمير قسيمي بالفعل النفسي لشخصية ريماس ايمي ساك كان أكثر قوة

في الخطاب، بحيث يشعر "ريماس" بعدم القدرة على الحركة، فيعيش في دوامة كبيرة،

وبما أن لغة سمير قسيبي لغة أدبية شعرية محضة فقد عبر عن حالة ريماس بأسلوب يجعلك تعايش الحدث، بحيث تتخيل نفسك في غرفة لوحدها مقابل مرآة لا تستطيع التحرك، تنظر إلى نفسك من خلال المرآة، تنظر إلى ما آلت إليه حاله، لا تستطيع الحراك، وترى نفسك أنت الذي كنت سيدا وظاهرة في وقت ما لا تستطيع حتى أن ترفع يدك، تنظر إلى مسخ ملأ العمش عينيه، وعند إمعان النظر أكثر تجد أن يدك قد شلت وأنك تنظر بعين واحدة أيضا.

تبدو لنا غاية "سمير قسيبي" من خلال روايته "الحالم" عن طريق شخصية ريماس ايمي ساك هو إيصال رؤية معينة حيث يسعى من خلاله إلى إيصال أفكار معينة إلى القارئ، بحيث يتركك تؤمن بها بعد الغوص في أغوار هذه الشخصية حتى تعرف ما إذا كانت هذه الشخصية حقيقية أم وهمية، حتى أننا حتى وإن وصلنا إلى نهاية الرواية لا يتضح لنا ما إذا كانت الشخصية حقيقية أم وهمية، والأدهى من ذلك أنه جعل من نفسه مترجما لأعماله من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، ولهذا فإن لغة سمير قسيبي لغة إبلاغية أدبية، والأسلوب الأنسب لإيصال هذه اللغة هو "الأسلوب الخبري".

* الجمل الإنشائية:

تحمل الجمل الإنشائية الكثير من الإيجابية على الرغم من قلتها من خلال النص الروائي، بحيث يتولى الأسلوب الإنشائي تأدية وظيفة نقل حيرة شخصية "ريماس ايمي ساك" من بعض المواقف والقضايا، كنقل حيرة ريماس ايمي ساك من وضعية تستدعي

الغربة، فالتجأ الروائي إلى توظيف هذا الأسلوب حتى يطمئن القارئ، ويقلل من دهشته مما آلت إليه شخصية ريماس، فالجملة الإنشائية تعد نوعاً من التبرير لسلوك الشخصية الذي يدعو إلى الدهشة ولا يتوقعه المتلقي، وستوضح الفكرة من خلال بعض الجمل الإنشائية الواردة في النص على لسان ريماس:

* لماذا تصر هذه الحمقاء أن تكتب لي بالعربية؟

ألم تتزوج من ذلك الأحمق المعتاش على نفقات الدولة؟

* أيمقتني مثلما أمقتة؟

* فعلام يتقرز مني إذن؟

* أليست وحدها في كل عالمي من يصر على أن تتجاهل "اسمي" ريماس وتناديني باسم

لم يعد لي علاقة به؟

* أيمقتني مثلما أمقتة؟

* أي مقهى حقيرة هذه؟ !

* أكان يجب أن أغير سمي ولغتي ليعترفوا بي؟

* هل هذا ما يفرقني عنه؟

* أي اسم قد يكون لكلينا؟

* وكيف علم بالخانات الثلاث التي يندثر بزغب عنقها الأشقر المشدوب؟

وهذه أهم الجمل الإنشائية التي تفيد الاستفهام على لسان ريماس ايمي ساك ؟

أما الدعاء فنجد كلمة واحدة وهي:

* يا الله لم يكن ثمة غير الظلام؟

وخلاصة القول أن لغة السارد من خلال شخصية "ريماس ايمي ساك" هي لغة شعرة توصيلية تلقائية ومما يدل على ذلك قول ريماس: "لذلك فعلت ما أفعله في كل مرة تجافيني فيها الكتابة أو تمتنع عني، أخرجت بعض الروايات التي كنت أقرأها وأعيد قراءتها من دون أن أملّ، وفي كل مرة يعتريني الشعور أنني أقرأها لأول مرة".¹

ونجده أيضا من خلال جملة وردت في النص "لريماس ايمي ساك" تستدعي خوفه: "إنه ومع ما يشعر به من الآن من خوف وارتباك، مدرك أن مغزى وجوده في هذا العالم لم يكن أكثر من وجوده بحد ذاته.. لقد كان مكتفيا بالحياة وسيظل كذلك حتى وإن خلت من أي إبداع".²

كما نجد أن الكاتب نوع في الأساليب اللغوية داخل الرواية، وتتمثل هذه المستويات

في:

¹ - الرواية، ص 332.

² - الرواية، ص 63.

اللغة العربية الفصحى: وهي اللغة التي طغت على النص الروائي، وقد وظفها توظيفاً دقيقاً كما هو معروف على سمير قسيبي من خلال لغته الفصيحة.

أما اللغة العامية فلم نجد منها إلا النزر القليل، وكذلك كتابة ريماس ايمي ساك باللغة الفرنسية ليقوم بترجمتها سمير قسيبي إلى اللغة العربية، والتي أعطت للنص الروائي شكلاً مغايراً للنصوص التي عرفناها سابقاً.

الجملة الفعلية والاسمية من خلال سمير قسيبي:

الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية القصيرة	الجملة الفعلية الطويلة
12	118

أنواع الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية حسب أزمنتها حسب سمير قسيبي				
الخبرية		الإنشائية		
ماضي 78	مضارع 40	أمر	نداء 01	استفهام 01

الجملة الاسمية لسمير قسيبي:

الجملة الاسمية القصيرة	الجملة الاسمية الطويلة
------------------------	------------------------

116	18
-----	----

أنواع الجمل الاسمية عند سمير قسيبي:

الخبرية	الإنشائية
127	05

من خلال دراسة هذه الجداول يتضح لنا أن الكاتب اعتمد على ما يلي:

* غلبة الجمل الطويلة على القصيرة.

* التنوع بين الجمل الاسمية والفعلية.

* الجمل الخبرية طغت على الإنشائية.

* تساوي الجمل الماضية مع المضارع من خلال النص.

– الجمل الفعلية:

إذا عدنا إلى النص لمعرفة نوعية الجمل الفعلية في الرواية من خلال الكاتب "سمير قسيبي" الذي وظف شخصيته داخل الرواية، وذلك من خلال أنه مترجم لأعمال "ريماس إيمي ساك": "يا إلهي على أي شيء وقعت.. قلت في نفسي غير مصدق أن بين يدي آخر كتاب لريماس إيمي ساك"¹، فسمير قسيبي هنا اندهش من المخطوطة التي

¹ – الرواية، ص 169.

وقعت بين يديه، فبوصول خبر وفاة ريماس ايمي ساك لسمير قسيمي شعر بالأسى من أنه لم يتمكن من معرفة حقيقة هذا الداهية فبحصوله على هذه المخطوطة تحققت آخر أمانيه في معرفة من يكون هذا الكاتب الذي بقي سنين وهو نكرة للناس من غير أن يعرفه أحد حتى ناشره "دوكلار".

وعند العودة إلى الجمل في النص مما قاله سمير قسيمي نجد: "و حين بدأت أتحمم أكثر في ناصية الترجمة خضت غمار الروايات المكتوبة بالفرنسية، وتخصصت في بعض كتابها، حتى بدأت كبريات دور النشر العربية والفرنسية تستعين بخدماتي، لاسيما وأنني كنت أترجم من اللغتين العربية والفرنسية وإليهما أيضا".¹

وهذه الجملة التي أوردها سمير قسيمي في الرواية تؤكد بأنه كان متقنا للغتين العربية والفرنسية، بعد أن خاض غمار كتابة الرواية ولم يفلح فيها ليصبح بعد ذلك مترجما كبيرا وأكبر دور النشر تستعين به لترجمة الأعمال.

وكذلك قوله: "لا أذكر أن هناك نصا جعلني أقضي فيه أكثر ما أمهل نفسي لترجمته، إلا "الحكاة" لريماس ايمي ساك، الذي جعلني ألعن اليوم الذي تجرأت فيه على الترجمة"²، ومن خلال هذه الجملة يتضح لنا أن سمير قسيمي من بين الأعمال التي كان

¹ - الرواية، ص 132، 133.

² - الرواية، ص 133.

يترجمها كانت روايات ريماس ايمي ساك من بينها، فهنا تأكيد واضح على أنه من بين الأعمال المقدمة له للترجمة ترجمة أعمال ايمي ساك.

ومن بين الأعمال التي اعتمدها "سمير قسيبي" وتكررت عنده في النص نجد: شعرت، فكرت، قرأت، أدهشني، وهذه الأفعال تتناوب من خلال الجزء الذي ظهر فيه سمير قسيبي في الرواية واستعمال ضمير الأنا فيقول (فكرت، قرأت، شعرت) بحيث أعطى للنص ترابطا وتماسكا.

وقد هيمن الزمن الماضي على الجملة الفعلية في النص والتي استعملها "سمير قسيبي" من أجل إيصالنا بأنه هو الذي قام بترجمة آخر أعمال "ريماس ايمي ساك" أو بمعنى آخر الكتاب الأخير لريماس ايمي ساك كما أحب أن يسميه هو، أما جميلة بوراس ابنة سمير قسيبي فقد فضلت تسميته بـ"الكفيف يمكن أن يرى الكتاب الأخير لريماس ايمي ساك، وبهذا تم الاتفاق على ولادة رواية جديدة باسم ريماس وقد اعتبرت كسيرة ذاتية له.

– الجملة الاسمية:

وكما قلنا سابقا إن الوصف ما يميز الجملة الاسمية، فنجد "سمير قسيبي" هنا لم يستسلم ويستقر حتى أعطى لترجمة كتاب ريماس ايمي ساك الشكل النهائي اللائق به، فعلى حد علم سمير قسيبي أنه لو كان ريماس ايمي ساك لازال على قيد الحياة لما نشره الا وقد استوفى جميع الشروط والمعايير التي عمل بها سابقا، وذلك من أجل وصولها إلى

القارئ في أبهى حللها، فلطالما اعترف سمير قسيبي بقدرة ريماس ايمي ساك على الكتابة، فمنذ أن بدأ الكتابة لم تعرف أي رواية من رواياته الفشل فقد وصفه سمير قسيبي بقوله: "حتى إنني لم أصدق ولو للحظة قدرة الموهبة على التخلي عنه وقد عاشرتة ثلاثين سنة، أهدته فيها ثلاثين رواية، ولا واحدة منها عرفت الفشل"¹، وقوله أيضا: "ولقد كان حلمي أنا أيضا أن ألتقي بريماس ايمي ساك ذات يوم وأنا أحقق حلمي ولو بنحو ما"²، وقوله أيضا: "كنت أكتب ويداي ترتعشان غير مصدق أن بين يديّ آخر كتاب لريماس ايمي ساك، الكتاب الذي طالما حلمت بقراءته قبل أن يسرقه الموت"³.

وكذلك وصفه للأمكنة بشكل يجعلك وكأنك تعرف المكان أو كأنه أخذك معه إلى ذلك المكان، فمثلا عند وصفه للبنىات الموجودة في "الحمير" تستحضر البناية وكأنها أمامك فمثلا قوله: "...ولكن الظلام الذي ابتلع الرواق خلف الباب منعني من مد بصري، كنت أعلم أن مثل هذه السكنات صممت طوابقها السفلية بنحو يمنح أكبر مساحة للمحلات المؤجرة، أما نصيب أصحابها منها فلم يكن أكثر من رواق يتوسطها ينتهي بسلاسل يقود إلى الطابق الأول وكأنها خنادق فئران حقول"⁴.

وكذلك من خلال وصفه لشخصية جميلة ابنة ريماس ايمي ساك عند ذهابه لزيارتها أول مرة فهو لم يكن يعرفها فوصفها على النحو التالي: "كانت امرأة لم أتمكن من

¹ - الرواية، ص 147.

² - الرواية، ص 179.

³ - الرواية، ص 169.

⁴ - الرواية، ص 176.

تحديد عمرها ولو بوجه التقريب، ذلك أنها جمعت في ملامحها بين هرم لم تبد لي كل أعراضه وشباب لا جدّة فيه"¹.

* الجمل الطويلة (الاسمية والفعلية) من خلال سمير قسيمي:

أما الجمل الطويلة التي ظهر فيها سمير قسيمي، والذي وظف اسمه وضمير الأنا في الرواية من خلال أنه مترجم لأعمال "ايمي ساك" من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، فقد كانت كثيرة، وذلك من أجل إقحام القارئ داخل النص بأنه لم يكن إلا محررا ومترجما لرواية في الأصل ليست له، بل لشخص آخر يدعى ريماس ايمي ساك.

وسنوضح ذلك من خلال بعض الجمل الطويلة التي وردت على لسان "سمير قسيمي" في النص مثل قوله في وصف المكان الذي كان يقع فيه مقهى "ثلاثون" الذي حدد موقعه ريماس: "كيف غفلت عنه وهو في المكان الذي حدده ريماس، والذي قال إنه كان يقع أعلى شارع محمد الخامس، يبدأ من زقاق ضيق على ثالث منعطف على اليمين، تمام حيث كان المقر القديم لشركة أديداس"²، وهنا حين حدد ريماس هذا المكان وصفه بشكل دقيق، أي أنك حين تحاول أن تستطلع المكان أوجد أم لا، تذهب إلى هناك وتبدأ بالبحث ربما يكون موجود حقا، وقوله أيضا وهو الخبير بشوارع وطرقات الجزائر وضواحيها: "الآن وأنا أذكر هذا، أستشيط غضبا لتضييعي وقتها ستة أشهر على البحث

¹ - الرواية، ص 176.

² - الرواية، ص 185.

لأدرك أن شارع "برغولا" هذا لم يكن أكثر من كذبة استمتع بها إيمي ساك"¹، فهذه الجمل من حيث كتابتها الخطية طويلة.

وهذه بعض الجمل الطويلة في الرواية: "أسعدني أن أفكر وقتها في أن السماء حزنت عليها، ثم غمرني شعور بأنها كأيام ريماس إيمي ساك الماطرة، وفضلت أن أفكر في أنها بشارة خير كما كان يعتقد دوما."²

وقوله أيضا: "أما أنا فلم أكن قادرا على توديعها بعد، على الأقل ليس قبل أن أوفي بوعدى لها وأكمل رواية أبيها وأنشرها كما رغبت هي."³

واعتماده على الجمل الطويلة من خلال النص ما كان إلا لحاجته في وصف نفسه، خاصة عند لقائه "بليليا أنطوان" حين التقيا في "كافيتيريا ميك بار" والتي كانت تجسد فصلا قرأته من مذكرات جميلة، وهو لم يكن يعلم ما الذي تفعله هذه المرأة حتى قرأ ما تركته له عند ذهابها إلى بلدها عند أمانة الفندق، ففيها كان يصف حالته النفسية، وكذلك عند رؤيته لجميلة أول مرة فقد قال: "ولئن فكرت في ذلك بالفعل، فقد تمنيت أن لا تكون هي، فلم تكن هذه الصورة التي تخيلتها وأنا أقرأ اعترافاتها."⁴

¹ - الرواية، ص 185.

² - الرواية، ص 196.

³ - الرواية، ص 196.

⁴ - الرواية، ص 176.

* الجمل القصيرة:

وظف "سمير قسيمي" الجمل القصيرة الممزوجة بالحوار بالأخص في حوار مع

جميلة، فنجد هذه الجمل القصيرة من خلال قوله:

* نعم أنا سمير قسيمي.

* بالضبط، أنا هو.

* كان هذا ما أحببت في ليليا.

* والأكيد أنها لم تشبع جوعي منه.

* كان كتاب ريماس قصة عن حياة.

* كنت أكتب ويدي ترتعشان.

* لم يعجزني أي عمل من أعماله.

إذن فاستعمال الجمل الطويلة والقصيرة من مميزات أي نص روائي، فهي ما تجعل

النص نصا روائيا قابلا للقراءة والتصفح، خاصة عندما يبدع الكاتب في تصفيها

ووضعها في مكانها الذي يجب أن تكون فيه، فإذا استعمل الكاتب جملا طويلة نجده

يصف منظرا جميلا أو شارعا أو شخصا ما، فهذا الوصف هو الذي يجعل من الجملة إما

أن تكون طويلة أو طويلة جدا، وعند استعماله للجمل القصيرة نجده في حوار ما مع

صديق ما أو إجابة احتملت كلمة أو كلمتين، ولهذا فالجملة القصيرة تكون مختصرة.

* الجمل الخبرية:

أما الجمل الخبرية فنجدها في النص بكثرة، فهو الأسلوب الذي يعتمد على روائي أو كاتب من خلال كتاباته، فقد استعمل "سمير قسيبي" اسمه في النص وجعل من نفسه مترجماً لأعمال "ريماس ايمي ساك"، فقد كان حلمه أن يصبح روائياً مشهوراً، ولكن شاعت الأقدار أن يكون مترجماً لأعمال إنسان هو من قتل روح الإبداع فيه، وكان يريد أن يترجم أعمال "ريماس" لكي يقول بأن هذا الإنسان الذي نعتة بالفاشل هو الوحيد القادر على ترجمة أعماله، ولعل أهم ما جاء في الرواية من الأسلوب الخبري على لسانه ما يلي:

- كنت أملك طريقة غير معتادة في الترجمة.
- كل ما فهمته من التعليمات المرفقة بالمظروف أنني مطالب بترجمة كتاب من الفرنسية إلى العربية.
- كنت سعيداً وقتها أنني استطعت وضع قدم في عالم الأدب.
- ولو أنني لم أكن مترجماً وممن تستهويهم معرفة الجديد في عالم الرواية بكل اللغات لقلت ربما إنه كان يسرق أعماله من لغات لا نتقنها.
- سأكون كاذباً لو قلت أنني عثرت على منزل عمة جميلة في أول محاولة.
- بالطبع كان يمكنني إيهام نفسي وغيري بأنني كاتب يستحق هذا الوصف.

- وأنا في طريقي إلى هناك لا أدري ما الذي جعلني أشعر بألم الكاتب في رواية "بول أوستر" الغرفة الموصدة.

- وأنا أسير خلفها ساورني الشك مجددا في أن تكون هذه جميلة.

- ففي سنوات الجامعة كنت أقضي معظم وقتي في قراءة أي شيء يتعلق بهذا الموضوع لا رغبة في المزيد من الثقافة بل لأنني كنت أشعر بفراغ مرهب داخلي.

- كنت وقتها في الثالثة والعشرين من العمر أو ربما أكثر بقليل حين قررت قراءة القرآن من جديد.

- وكانت ليليا تعرف هوسي بإيمي ساك وكتاباته، لذلك لم تشكك في دوافعي وأخبرتني بمكان إقامتها.

- تمددت على فراشي وأغمضت عيني تاركا خيالي يسرد لي من جديد كل ما قرأته في الليلة السابقة.

- ولئن فكرت في ذلك بالفعل فقد تمنيت أن لا تكون هي.

فقد اهتم سمير قسيمي بحالته النفسية داخل النص، وأعطاه القوة الكافية لتبني الضغط الذي كان يعيشه وهو يترجم آخر أعمال "ريماس إيمي ساك" لكي تصل إلى القراء كما كان دائما يقدمها هذا الشخص بأسلوب قوي ومميز وخاصة بشخصيته الغامضة، فرغم الضغوط التي كانت تأتيه من دار النشر التي كانت ستنتشر آخر أعمال

ريماس إلا أنه استطاع بذكائه ودهائه إلى أن يصل إلى مراده، حتى بعد وفاة جميلة ابنة "ريماس كان يذهب إلى قبرها ويملي عليها ما أكمله بما أسماه "الكتاب الأخير لريماس إيمي ساك" وكأنه يتحاور معها، فكان يضيف شيئاً وينقص شيئاً حتى يصل إلى المطلوب، وكان الأسلوب الخبري هو الأسلوب الملائم لإيصال الفكرة كما يجب لها أن تصل إلى أي قارئ أو متلقي للنص.

* الجمل الإنشائية:

أما الجمل الإنشائية فتعددت وتنوعت على حسب حاجة الكاتب لها، فقد كانت تحمل في طياتها أدوات استفهام ودعاء وتمني لحاجة النص إليها، ونجدها من خلال:

- كيف لم أفكر في الاسم الحقيقي لريماس إيمي ساك؟
- لماذا حجزت في فندق ريجينا ذي النجمتين ولم أصرت أن نلتقي في شرفة كافيتيريا ميلك بار بالتحديد؟ !
- ليليا أين أنت؟ !
- شهرين؟ !
- أي عمل؟ !
- ولكن أي شيء كنت أخفيه في داخلي وخشيت أن يكتشف بمجرد أن تبدأ في سؤالي؟

وهذه أهم الجمل الاستفهامية التي اعتمدها سمير قسيمي في النص.

كما وردت جمل إنشائية تفيد النداء والدعاء نجدها:

- يا إلهي على أي شيء وقعت قلت لنفسي.

وخلاصة القول أن سمير قسيبي كانت لغته لغة شعرية إيحائية فصيحة، تصل

للمتلقي في حلة مختلفة.

أما المستويات اللغوية التي ميزت ظهوره في الرواية فكانت لغته العربية الفصيحة

السلسة، أما اللغة العامية فلم يظهرها من جانبه هو، وإن ظهرت فقد كان بالنزر القليل

منها.

الجملة الفعلية والاسمية من خلال جملة:

- الجمل الفعلية:

الجملة الفعلية القصيرة	الجملة الفعلية الطويلة
13	151

- أنواع الجمل الفعلية:

الجملة الفعلية حسب أزمنتها عند جملة				
الإنشائية			الخبرية	
استفهام 07			المضارع 63	الماضي 88

- الجملة الاسمية لجميلة:

الجملة الاسمية الطويلة	الجملة الاسمية القصيرة
121	18

- أنواع الجمل الاسمية:

الخبرية	الإنشائية
139	نداء 03 استقهام 07

من خلال هذه الجداول يتضح لنا أن الكاتب اعتمد من خلال جميلة على ما يلي:

- غلبة الجمل الطويلة على القصيرة.

- تنوع واضح بين الجملة الفعلية والاسمية.

- الأسلوب الخبري طغى على الأسلوب الإنشائي.

- تقارب بين الجمل الماضية والمضارعة.

* الجمل الفعلية:

اعتبرت جميلة في رواية "الحالم" لسمير قسيبي ابنة "ريماس إيمي ساك"، ولمعرفة

نوع الجمل الفعلية التي استخدمها "سمير قسيبي" في النص من خلالها، فيجب معرفة أنه

قام بإقحامها في النص مع ريماس إيمي ساك وذلك من خلال مذكراتها التي أرسلتها مع

مخطوطة أبيها، حتى يتضح له الذي كان يربط جميلة بهذا الكاتب الظاهرة، وقد قام بترجمة تلك الأعمال ليأخذه الفضول للقائها، وبعد اللقاء الأول أدامها وأصبح كل ما ينتهي من جزئية من مخطوطة أبيها يذهب إليها ليربها إياها، فيقومان بالحذف أو الزيادة في هذه المخطوطة، ومن أمثلة الجملة الفعلية لجميلة نجد: "شعرت جميلة بوراس وهي تقف مجددا أمامه بأن عليها تمجيد ذكره وتقرأ الخاتمة التي من أجل كتابتها حبس نفسه في غرفته مساء ذلك اليوم"¹، فمن أجل جميلة حاول ريماس إيمي ساك أن يقول لابنته أنه من أجلها قام بكتابة آخر رواياته التي لم يرها حتى، وقد كان كلما ينتهي من فصل من مخطوطته الأخيرة يعطيها لها لقراءتها: "توقعت بعد دخوله إلى غرفته أن يخرج بعد ساعة أو ساعتين، فبحسب ما قرأته لحد الآن من مخطوطة أبيها، لم يعد يفصله شيئا عن تنفيذ حكم الإعدام"²، وحين مللت من الانتظار ورغبتها في قراءة ما دخل ليكملها والدها قررت الدخول عليه في غرفته: "حين استبطأت أبي وقررت أن أقحم عليه غرفة نومه، لم أكن أتصور أنني سأجده مستلقيا على سريره بعينين مفتوحتين تبهلقان في وجهه وقد عكسته مرايا خزانة الثياب ذات الأبواب الستة، بدا لي أن على وجهه تيبست ملامح دهشة صبيانية شبيهة بتلك التي ارتسمت على وجهه حين كان يلقي أمه الشهادة قبيل وفاتها منذ

¹ - الرواية، ص 227.

² - الرواية، ص 228.

عشرين سنة"¹، وهنا توضح لنا جميلة أنه عند دخولها لغرفة والدها ورؤيته على تلك الحال، تذكرت جدتها يوم وفاتها عندما كان والدها يلقنها الشهادة.

ومن بين الأفعال التي استعملها الكاتب لجميلة نجد: فكرت، شعرت، أوهمت، أرعبتني، أدهشني، وهذه الكلمات التي استعملها من خلال جميلة فقد تكررت في النص الخاص بها أكثر من مرة، وهذه الكلمات أعطت نوعاً من الترابط والتماسك في النص.

أما الزمن الذي كان مهيمناً على النص من خلالها فقد كان الفعل الماضي، وذلك من خلال تذكرها لماضيها منذ كانت صغيرة وهي ترى والدها يلقي جدتها الشهادة إلى أن وصلت إلى الوقت الذي التقت فيه "برضا خباد" بمحطة الحافلات إلى لحظة وصولها إلى الجزائر بعد أن تزوجت في "مونباي" وعودتها وهي مطلقة مع ابنها "نور الدين" بعد أن اكتشفت أنها مصابة بمرض سرطان القولون العصبي ولم يبق لها إلا أياماً معدودة على مفارقة الحياة.

* الجملة الاسمية:

وبما أن الوصف أهم ما يميز الجملة الاسمية، فقد استعمله "سمير قسيمي" من خلال جميلة في عدة مواضع، خاصة عند التقائها "برضا خباد" في محطة الحافلات، وكذلك عند عودتها إلى الجزائر مع ابنها "نور الدين" لتقول لوالدها بأنها مريضة بمرض عضال وأنه في مراحله الأخيرة وبأن يتكفل بابنها بعدها، وأيضاً عند دخولها عليه في

¹ - الرواية، ص 149.

الغرفة ورؤيته على حالته التي شبهتها بحالة جدتها عند وفاتها، ومن بين الجمل الاسمية المذكورة في النص نجد: "ولكنني حين أغلقتها وسمعت أنفاسي أدركت أنه رجل من غير رجعة"¹، وهنا وصفت حالتها وهي تغلق نافذة والدها المفتوحة وإدراكها لرحيل والدها دون رجعة، وكذلك من خلال وصفها للوقت الذي أمضاه والدها في الغرفة وهي تنتظره من انتهائه من كتابه الأخير من خلال هذه الجملة: "وكان الساعات القليلة التي قضتها جالسة مع صبيها نور الدين وهي تلقمه ثديها تلعب معه، ترقده، توالدت كخلايا سرطانية شرهة حتى ابتلعت مفهومها للوقت ليتمدد الزمن إلى ما لا نهاية"²، وهنا وصف دقيق للوقت الذي يهدر دون عمل أي شيء غير الانتظار، وخاصة عندما وصفته بالخلايا التي تلتهم جسم الإنسان عند مرضه بهذا المرض العضال خاصة أنها مريضة به بمعنى أنها تعرف حقيقة ذلك الألم وخاصة انتظارها لموتها بسببه.

وكذلك من خلال وصف الكاتب لدمعتها التي سقطت على ابنها ووصفها بكرة الثلج في قوله: "وهي تغني فلتت دمة من عينها وتدحرجت على خدها ككرة ثلج سقطت من على قمة جبل لتستقر على وجه ابنها النائم"³.

¹ - الرواية، ص 43.

² - الرواية، ص 229.

³ - الرواية، ص 242.

* الجمل الطويلة (الاسمية والفعلية من خلال جميلة):

أما الجمل الطويلة فقد تنوعت بين الفعلية والاسمية من خلال جميلة ووضعتها داخل النص وذلك من أجل إيصال الفكرة كاملة إلى المتلقي دون نقصان، والتفصيل فيها دقيقاً مثل ما جاء في وصف جميلة لكلامها مع "رضا خباد" من خلال الهاتف: "كنت أصغي إليه وهو يسرد حياته وكأنه يكتبها، ولعله كان يفعل ذلك حقيقة في رأسي، حتى إنني وبعد كل هذا الزمن الفاصل بين قصتنا ويومي هذا، أكاد أقسم أنني أحفظ كل أحاديثنا معاً"¹، وفي هذه الجملة الطويلة كانت تعبر جميلة عن حالها عندما كان يحدثها رضا عن حياته، حتى إذا سألها شخص ما عن ماذا كانت تتكلم معه في ذلك الوقت وقد مضى على هذه القصة سنوات فستعيدها عليك وكأنها حصلت اليوم.

وكذلك من خلال قولها: "ثم إنه ما كان ليقبل أن يرعاه رجل مثل زوجي، أعني زوجي السابق أحمد، فهو بمجرد أن طلبت منه الطلاق وشرحت له سببه الذي لم يكن إلا مرضي، رحب بالفكرة واقترح عليّ من دون أن أبادر أن أحتفظ بحضانة ابني أو أن أنقلها إلى من أشاء من أهلي".²

وكذلك نجد الجملة الطويلة من خلال شرح البداية التي جمعتها برضا في قولها: "وهكذا ابتدأت قصتنا يوم أحد، مثلما ستنتهي يوم أحد، وبينهما الانتهاء يفترش

¹ - الرواية، ص 45.

² - الرواية، ص 150.

الوحدة حتى ينام بداخلي، لكنها كانت وحدة يحدوها الأمل، ولربما عاشرها الحلم أحيانا، على الأقل في تلك اللحظات الحميمة التي كانت تجمعنا كل ليلة بعد منتصف الليل"¹، وكذلك من خلال حديثها عن حياتها لرضا حيث تقول: "حدثته عن نفسي، عن أبي، عن وحدتي، عن الثوب الذي كنت أرتدي، عن مية جدتي، عن عماتي التسع..حدثته عن كل شيء، ولم أكن أجرو على الصمت حتى سألني أن نتوقف وقد قاطعنا الفجر مؤذنا ليوم جديد".²

فمن خلال هذه الجمل الطويلة التي احتاجها الكاتب من أجل توضيح العلاقة التي جمعتها برضا وبأحمد وبوالدها، بحيث استطاع من خلالها أن يعرفنا بالعلاقة التي جمعت بين جميلة ورضا منذ لقائهما الأول به وذلك في محطة الحافلات بتافورة بعد أن كانا زميلا دراسة في الجامعة، وكذلك حاجة الكاتب إلى الشرح المطول والمفصل لكي يوضح ما كان يختلج الشخصية جميلة.

* الجمل القصيرة:

ظهرت الجملة القصيرة من خلال شخصية جميلة في عدة مواضع من خلال حوارها مع رضا خباد، خاصة في لقائهما الأول معه، وكذلك عند لقائهما بالكاتب "سمير قسيمي"، ونجدها من خلال قولها:

¹ - الرواية، ص 45.

² - الرواية، ص 45.

- أنا جميلة.

- كنت أشعر برغبة في التماذي.

- لاحظت زميلتي ما أنا فيه.

- انغرز الصمت بيننا.

أما بالنسبة للجمل التي هيمنت على النص من خلال شخصيتها فهي الجمل الطويلة، فالجمل الطويلة هي التي تقوم بالشرح المفصل لأي حدث أو مكان أو التعريف بشخصية ما، على عكس الجمل القصيرة التي تستدعي إجابة دقيقة من دون التفصيل فيها.

* الجمل الخبرية:

غلب الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي في النص من خلال شخصية "جميلة"، فهدف الروائي إيصال معاناة جميلة عند وفاة والدها، ومرضها المزمن الذي كانت تعاني منه، وتذكرها لعلاقة ربطتها بإنسان متزوج لتحمل في أحشائها طفلا لم يكن في الأصل ابن لزوجها "أحمد" بل حملته من خلال معاشرتها لرضا، كما كانت تملؤها الحيرة في كيفية إخبار والدها بحقيقة مرضها وأنه لم يبق لحياتها إلا أياما معدودة للقاء ربها، ومن أهم ما جاء من الأسلوب الخبري على لسانها ما يلي:

- كنت أرى أصابعي وهي تضرب لوح الهاتف تتلأأ بارتعاش وبرأسي فراغ غارق في الفراغ.

- أما أنا فقد أحتاج إلى أكثر من كتاب واحد لأنجو من مذبحة الضمير هذا الذي قدّرت أنه لن يفيدني في حياتي.

- إن كان عليّ الآن أن أبدأ من نقطة ما فليس أفضل من أن أبدأ اعترافي من لحظة كنت قبل سنين واقفة أنظر إلى ساعة يدي بجوار محطة الحافلات بتأفورة.

- كنت أنتظر زميلة لي في العمل.

- كل ما أذكر كيف ربّنت جملته "...سيكون من المؤسف أن لا نفعلها مرة أخرى".

- حين استلقيت تلك الليلة لأنام عادت ذكره تقتربني.

- أعرف أنه ما كان ليتردد لحظة في تلبية طلبي ليس لأنني وحيدته بل لأن الموضوع يتعلق بحفيد طالما اعتبره ابنا.

- لم أرث عن أبي إلا عادة الكذب التي تخلص منها.

أما الجمل الإنشائية فقد تنوعت بين نداء واستفهام ودعاء من خلال شخصيتها فنجدها من خلال قولها:

- ولكن ما أدراني؟

- ألم أقل نفس الشيء عن رضا وأنا أرى قفاه، أشيَّعه إلى حيث لم أدر في ذلك المساء حين صادفته بمحطة الحافلات؟

- أي ريح كانت قادرة على فتحك أيتها اللعينة؟ !

- يا إلهي مازلت كلما تذكرت ذلك يفترسني نفس الشعور.

- جميلة.. تذكرني بالطبع؟

- ألم يتخلص من كل أشباحه بالكتابة؟ !

- أكان حبا ما أصابني وقتها؟ !

-هل كانت لتختلف حياتي لو لم أقرر انتظار صديقتي في ذلك المساء؟ !

-كيف يمكن أن أخبره ؟ !

-يا إلهي كم جميلة تلك اللحظات التي كانت تجعلني أنظر إلى صورتي من دون خجل.

وكذلك أسلوب الاستفهام من خلال حوار جميلة مع جدتها حين تذكرتها وسألتها عن

"السيد الموت":

- ..ولماذا يدخل من النوافذ؟

- لأنها كثيرة عزيزتي، ففي كل بيت نوافذ عدة وباب واحدة.

- ولماذا لا يدخل منها بهدوء مثلما يفعل النسيم؟

- لأن لا شيء يقدر على حمله إلا الريح، ولا شيء يخفي رائحته إلا المطر..

- ولماذا يا جدتي يحمل معه البكم والصمت معا؟

- لئلا يضطر للكلام فيسمعه من لم تكن يد القضاء قد رسمته بعد فيموت..

- ولماذا يحب الليل؟

- حتى لا يراه أحد، فهو أسود.. أكثر سوادا من حبة الفحم..

- وكيف يستطيع أن يأخذ الكثيرين في وقت واحد؟

- لأن لديه يدين طويلتين تتمددان مثلما يشاء.

- ولماذا يجب أن نموت؟

- لنترك مكاننا للآخرين..

- ولماذا يموتون هم أيضا؟

- ليتركوا مكانهم بدورهم..¹

بحيث نرى هنا انزياح في اللغة من خلال حوار جميلة عندما كانت صغيرة مع

جدتها عن السيد الموت، فقد أعطى هذا المقطع جمالا فنيا رائعا للغة وكيفية سرد الجدة

ومحادثتها لحفيدتها، فأعطت للنص نوعا من الراحة للبنت من خلال سؤالها عن السيد

الموت وهي طفلة صغيرة لا تفقه عن الموت شيئا.

¹ - الرواية، ص223، 224.

أما مستويات اللغة من خلال شخصية جميلة فقد اعتمد فيها على اللغة الفصحى ولم يدخل عليها لا اللغة العامية ولا أي لغة أجنبية.

الربط بين الجمل وأنواع الروابط:

شغلت الروابط بين الجمل العديد من الباحثين القدامى والمحدثين الذين خاضوا غمار هذا الموضوع، فهو من أكثر المواضيع المتداخلة، ومن بين الذين قاموا بدراسته نجد "عبد القاهر الجرجاني" وذلك من خلال كتابه "دلائل الإعجاز" من خلال قوله: "وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال معرفة الفصل من الوصل، ذلك لغموضه ودقة مسلكه"،¹ أما القزويني فقد قال عنه في كتابه "الإيضاح في علوم البلاغة": "القول في الوصل والفصل: الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه، وتمييز موضع أحدهما من موضع الآخر على ما تقتضيه البلاغة فن منها عظيم الخطر، صعب المسلك، دقيق المأخذ، لا يعرفه على وجهه، ولا يحيط علماً بكنهه، إلا من أوتي في فهم كلام العرب طبعاً سليماً، ورزق في إدراك أسرارهِ ذوقاً صحيحاً".²

¹ - عبد القاهر الجرجاني، (أبو بكر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني)، دلائل الإعجاز، تح: محمد التتحي، دار الكتاب العربي، ط1، 2005، بيروت، ص253.

² - جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد عمر القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: السيد الجميلي، دار إحياء العلوم، ط4، 1998، بيروت، ص145.

ويسميه البلاغيون "الوصل والفصل"، وينعته النحويون بـ"العطف" أو حروف "العطف ومعانيها"، بينما المعاصرون (اللسانيون والأسلوبيون) فيدرجونه ضمن الربط بين الجمل في لسانيات النص، عند الحديث عن اتساق النص وانسجامه في تحليل الخطاب يجدر بنا ذكر أشهر من قام بدراسته وتحليله، ولعلّ أشهر من اشتغل في هذا الموضوع من الغربيين: م.أ.ي هاليدي¹ و"رقية حسن" في كتابهما "الاتساق في اللغة الإنجليزية" (1976)، وتيون فان ديك، الذي خص الفصل الثالث من كتابه "النص والسياق" للحديث بإسهاب عن الترابط، وما يلزم أدوات الترابط من تصنيف لها، وشروط الربط الذي يحقق الاتساق، وحالات توافر الربط، وضمّن آراءه أمثلة موضحة لما ذهب إليه¹ وحاول "محمد خطابي" تلخيص ما جاء في الفصل المشار إليه بقوله: "يستعمل فان ديك مفهوم الترابط للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل، ولما كانت الجمل مقولة تركيبية، والترابط علاقة دلالية، فقد فضل الباحث الحديث عن العلاقة بين قضيتي (أو قضايا) جملة ما أو جمل ما، ولكي يوضح بشكل ملموس ما يعنيه الترابط، أعطى أربع مجموعات مختلفة من الأمثلة، تتكون كل مجموعة من ثلاثة أمثلة، أولها مقبول، والثاني أقل مقبولة، والثالث غير مقبول، ولأن هذه الأمثلة يجمعها وإن كانت مختلفة، قاسم مشترك واحد (المقبولية وعدمها) ويشترط "فان ديك" لتحقيق الترابط بين الجمل ما يلي:

¹ - فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق،

أولاً: المعاني بين معاني الكلمات الواردة في الجمل (مفهوم "أعزب" يتضمن مفهوم "غير متزوج").

ثانياً: تعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا، كالترتيب الزمني مثلاً (لقد كانت بالأمس حرارة مفرطة، فذهبنا إلى الشاطئ).

ثالثاً: تعالق العوالم الممكنة، إن الجمل المترابطة، إذا كانت الوقائع التي تشير إليها قضايا متعاقبة في عوالم متعاقبة (حلمت أن الطقس حار جداً، فذهبت إلى الشاطئ)، عالم فعلي + عالم حلم غير ممكن.

ويشير "فان ديك" إلى أحد شروط تعالق القضايا، وهو علاقة السبب بالنتيجة، أو النشاط المتماثل، ويضيف أن التعالق بين الوقائع، يمكن أن تختزل في مفهوم "موضوع التخاطب"، وبناء عليه، فإن الوقائع التي تشير إليها القضايا تكون متعاقبة بقدر ما تكون مرتبطة بموضوع التخاطب".¹

ولعل ما يجب الحديث عنه في موضوع الترابط بين الجمل هو قضية الاتساق والانسجام في الخطاب، يقول "محمد خطابي": "أن مفهوم الاتساق يقصد به -عادة- ذلك

¹ - محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص31، 32،

التمسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو لخطاب برمته".¹

غير أن الإنجاز اللغوي لا توظف فيه دائما الروابط التي تجسد الاتساق، فالاهتمام يتغير من اتساق الخطاب إلى انسجامه، وعلى المتلقي في هذه الحالة أن يعيد بناء انسجام الخطاب الممزقة أوصاله، ويفهم من هذا أن الانسجام أعم من الاتساق، ومن ثم، وتأسيسا على هذا التمايز تصبح بعض المفاهيم مثل: موضوع الخطاب والبنية الكلية والمعرفة الخلفية بمختلف مفاهيمها طريقا يسلكه المتلقي لبناء انسجام الخطاب، وأشار في موضع آخر إلى أن المتلقي هو الذي يكشف عن انسجام الخطاب أو عدمه، لأن الخطاب لا يملك في ذاته مقومات انسجامه، إنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات، وأن كل نص قابل للفهم والتأويل، يعدّ نصا منسجما والعكس صحيح".²

وهذا أهم ما تطرق إليه "محمد خطابي" حول الاتساق والانسجام.

وكذلك ما جاء في قول د. إبراهيم فضالة: "الجمل في النص ترد إما في البداية، أو لاحقة عليها، ولذلك قسّمت الجمل في النحو العربي إلى "ابتدائية" و"استئنافية"، وقد درس النحو العلاقات بين الجمل باعتماد مقولة "المحل الإعرابي"، والجمل ذاتها في محل داخل جملة أخرى تعامل معاملة مكونات الجملة، وإذا وردت في مستوى النص اعتبرت غير

¹ - المرجع نفسه، ص5.

² - محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص6، 52.

ذات محل، فهي "ابتدائية" أو "استثنائية" أو "اعتراضية"، وهي جمل لم تحل محل الفرد، وذلك هو الأصل في الجمل".¹

أدوات الربط في النص:

إن الربط بين الجمل لا يجعل النص مجرد جمل متتابعة فحسب، وإنما يجعله مجموعة أفكار قبل ذلك، وأهمية أدوات الربط تكمن في كونها عبارة عن علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الأفكار، وترتيبها وفق المعاني الموجودة منها، وحسن استعمال أدوات الربط يساعد المتلقي على اكتشاف مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص من خلال المعاني التي تؤديها الأدوات، فقد يسلط الضوء على فكرة دون أخرى، أو تجعل فكرة نتيجة لأخرى، ويتم ذلك بروابط داخلية وأخرى خارجية هي لواحم الجمل، وبالتالي تشكيل الأفكار، يتحقق ذلك بروابط يختارها الكاتب بناء على دورها في إنجاز القول، والتي بفضلها يتجسد الاتساق.

وسنحاول فيما يلي أن نقوم بعملية الكشف عن الأدوات التي وظفها "سمير قسيمي"

في روايته "الحالم" للربط بين الجمل من خلال ما يلي:

¹ - د. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلازل" "الشمعة والدهاليز"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، الجزائر، ص 255.

* فتحت الروايات على البطاقات التقنية، (ف) استوقفني اسم "رضا خباد"، (و) سبب توقفني عند هذا الاسم بالذات هو أنني قد استعملت وبالصدفة نفس الاسم في تمييز إحدى شخصيات روايتي.¹

وكذلك من خلال قوله: "فكرت في عدد الأشكال المحتملة في الصورة، (ف) خلصت إلى أنه لا نهائي، (و) لكنه في النهاية لن يؤول إلا إلى واحدة، (ف) تلك الصورة رغم ضبابيتها ورغم تفاصيلها الكثيرة والمتعددة والمتغيرة أيضا، لا تكاد تمثل إلا واحدا من عشرة ما أشعر به تجاه نفسي، (ف) في النهاية لا توجد في كل هذا العالم صورة للمسوخ سواي، (و) إن وجدت فلن تكون أكثر أصالة مني".²

تكون هذا النص من سبعة جمل وسنعرضها على الشكل التالي:

ج 1 رابط(ف)، ج 2 رابط(و)، ج 3 رابط (ف)، ج 4 رابط (*)، ج 5 رابط (ف)، ج 6، رابط(و)، ج 7.

وقوله أيضا: "أعترف أنني قبل أن أصير ريماس كهؤلاء، ولكنني بمجرد أن اندمجنا حتى تحررت من الخوف.. الخوف مما قد أكون، فمهما يكن لم يكن تحولي إلى ريماس كلّ مساوئ، أعترف له بهذا وأنا على وشك قتله، ولولا أنه صار يحجبني عن نفسي لما فكرت أبدا في التخلص منه، فريماس كان دوما أكثر ما فيّ تمردا وثورة ومغامرة، والأهم

¹ - الرواية، ص 11.

² - الرواية، ص 273.

أنه كان صاحب الفضل في عودتي إلى عالم الكتابة، ومع ذلك لم يكن أبدا أكثر مني عبقرية وإبداعاً".¹

تكون هذا النص من ثمان جمل وسنعرضها على الشكل التالي:

ج1 رابط (و)، ج2 رابط (ف)، ج3 (*)، ج4 رابط (و)، ج5، رابط (ف)، ج6
رابط (و)، ج7، رابط (و)، ج8.

وقوله أيضا: " هذه المرة تمكنت من رؤية تفاصيل أكثر في رسوم السقف، فثمة خطوط تكاد تكون غير مرئية تفصل بعض المشاهد وكأنها تشير إلى انتهاء قصة ما، ثم إن هناك مواقع مختلفة على اللوحة".²

تكون هذا النص من ثلاث جمل وهي كالآتي:

ج1 رابط (ف)، ج2 رابط ثم، ج3.

وكذلك من خلال قوله: "ابتسمت لها برأفة وأنا أدرك منتهى حديثنا، فلقد كنت أعرف أنها ستفرض مهما قلت، ومع هذا كان لا بد أن أبلغها بقراري، ليس لأن لها يدا فيه، بل لأنها أُمي".³

تكون هذا النص من خمس جمل وهي كالآتي:

¹ - الرواية، ص311.

² - الرواية، ص310.

³ - الرواية، ص311.

ج1 رابط (ف)، ج2 رابط(و)، ج3 رابط (*)، ج4 رابط (بل).

جاءت أدوات الربط من خلال هذه النصوص متنوعة، بحيث ساهمت في تماسك

هذه النصوص بحيث تنوعت بين الواو والفاء، ثم وبل، وهي كلها روابط شكلية.

ومن خلال قول الكاتب أيضا: "وبدأت أخوض في نفس المسائل التي كان يخوض

فيها شريكي أول ما تعارفنا، بل والأغرب أن جميع ما طرأ عليّ من تغيرات فيزيولوجية

بسبب الزمن، جعلتني أبدو بطريقة ما كما كان شريكي وقتما تعارفنا، ولوشتت أن أكون

أكثر صدقا مع نفسي، فلا بأس أن أعترف أن طريقة لبسي وحتى افتعالي الحديث

بالفرنسية كل الوقت حتى مع زوجتي وابنتي، لم تكن أمورا اخترت فعلها من تلقاء نفسي،

بل لأنني كما قلت استخليت مساوئ شريكي".¹

وقد توزعت هذه الروابط كالاتي:

ج1 رابط (بل)، ج2 رابط (*)، ج3 رابط (و)، ج4 رابط (ف)، ج5 رابط (*)،

ج6 رابط (بل)، ج7.

ونجد هذه الروابط أيضا من خلال قوله: "كيف أشرح لك أمورا لا أحسب أنك غفلت

عنها، ولكن لا بأس أن أجعلك تواجهها ولو هذه المرة فحسب، فبعد أزيد من عشرة أعوام

من تعارفنا تستحق أن ترى المسائل كما كان يجدر بك أن تراها أنت وليس كما أراها أنا،

وإن كنت أشعر بارتباكك من علاقتنا التي تجمعنا كل هذا الوقت، فهذا لا يعني أبدا أن

¹ - الرواية، ص329.

أستمر في الادعاء خوفا عليك أنها كانت علاقة سليمة بأي نحو من الأنحاء، فبقدر ما أشعر بالأسى مما جعلتك تحياه منذ تعارفنا، فأنا سعيد لأنك عدت للكتابة بفضلي وبفضل شراكتنا التي أرى أن عليها أن تنتهي عند هذا الحد، أن الأوان لتتوقف عن الكذب على نفسك، وترى وجهك واسمك وحياتك على المرأة من دون أن تضطر لتغض عينيك".¹

ويكون تحليلها على الشكل التالي:

ج1 رابط (و)، ج2 رابط (ف)، ج3 رابط (و)، ج4 رابط (ف)، ج5 رابط (ف)، ج6 رابط (ف)، ج7 رابط (*)، ج8 رابط (و)، ج9.

ونلاحظ في هذه الجملة أن أدوات الربط اقتصرت على (الواو والفاء) وذلك من أجل إظهار حقيقة شريك ريماس إيمي ساك، وذلك من خلال هذه الرسالة التي يعترف فيها له بأنه قادر على الكتابة لوحده دون أن يشرك أي أحد معه، فاضطر إلى شرح وجهة نظره باستعمال هذين الرابطين.

كما تنوعت الروابط من خلال النص الآتي: "كنت أحاول أن أكمل الرواية التي توقفت وشريكي في فصلها السادس، فمنذ اختفائه لم أضف إليها إلا فصلا واحدا، والحق أنه كان فصلا باهتا يشبه في لغته وأحداثه يشبه ما كان يكتب شريكي قبل أن نتعارف، لذلك فعلت ما أفعله في كل مرة تجافيني فيها الكتابة أو تمتنع عني، أخرجت بعض الروايات التي كنت أقرأها وأعيد قراءتها من دون أن أملّ، وفي كل مرة يعتريني الشعور

¹ - الرواية، ص330.

أنني أقرأها لأول مرة، ثم شرعت في قراءة بعض صفحاتها، ولكنني هذه المرة وعلى غير العادة لم أشعر بأي رغبة في الكتابة، حينها اعتزرتني الخشية من أن تكون موهبتي مجرد وهم تعلق بشريكي أو أنها كانت مشروطة بوجوده معي".¹

وتحليلها يكون كالآتي:

ج1 رابط(ف)، ج2 رابط (و)، ج3، رابط (*)، ج4 رابط (*)، ج5 رابط (و)، ج6 رابط (ثم)، ج7 رابط (و)، ج8.

تنوعت أدوات الربط في هذا النص بين الشكلية والمعنوية، وقد تصدرت (الواو) الشكلية بتكرارها ثلاث مرات، ثم (الفاء) مرة واحدة، و(ثم) مرة واحدة، وأفادت "الواو" الجمع بين عدة أفعال كان يقوم بها الكاتب للعودة إلى الكتابة مجدداً، أما "الفاء" التي ذكرت مرة واحدة فقد ربطت بين ما كانه سابقاً ريماس إيمي ساك وقد حددت المدة الزمنية بحيث كان يتكلم على أنه يحاول أن يكمل ما بدأه مع شريكه ولكن منذ اختفائه لم يزد فيها ولو حرفاً واحداً فقد كانت الفاء الرابط الزمني بين الوقت السابق والوقت الراهن، أما "ثم" التي ذكرت أيضاً مرة واحدة، وتوسطت أدوات الربط لإفادة الترتيب والتراخي في الجملة، وهو الشروع في قراءة بعض صفحات الرواية.

أما الأدوات المعنوية أي ترك الربط، فيبدو أن الكاتب أراد التخفيف من تكرار الواو، لأنها يمكن أن توظف في المواضع التي غابت فيها الأدوات، وكان الاستغناء عنها

¹ - الرواية، ص332.

من البلاغة، بما أن كل الجمل غير المربوطة تشمل على ضمير يعود على الكاتب الذي يقوم بتلك الأفعال، وهكذا تجسد الاتساق بالترابط الحاصل.

وخلاصة القول أن أدوات الربط في الخطاب الروائي عند "سمير قسيبي" من خلال روايته "الحالم" لها قيمة أساسية، حيث لاحظنا أن اختيار الأدوات تم وفقا لمعانيها المتعارف عليها، ووظيفتها لتساهم في بناء الرواية بناء متسقا ومنسجما، وقد روعي في ذلك ازدواجية دور الربط الداخلي للتركيب، والربط الخارجي ونعني بالداخلي العلاقات الشكلية (النحوية) بين الجمل، وبالخارجي ترابط الأفكار حسب تسلسلها وأهميتها في النص.

وقد يلاحظ قلة أدوات الربط في النصوص المدروسة، ويعود ذلك إلى طبيعة اللغة العربية، التي تختلف عن اللغات الأجنبية كونها تمتاز بالتكثيف وبالإيجاز والاقتصاد في استخدام أدوات الربط، وهذا ما يذهب إليه "حامد أبو حامد" في قوله: "...وهذا الشيء نابع من طبيعة اللغة العربية على عكس اللغات الأوروبية التي كانت معظمها في الأساس تطويرا للهجات الشعبية التي عاشت فترة غير قصيرة في كنه اللغة اللاتينية، ولهذا نجد الإضافة مثلا في اللاتينية حادثة من مجرد التضام (أي ضم كلمة إلى أخرى)، وهذا هو ما يحدث في اللغة، فأقول مثلا "كتاب محمد" على حين في اللغات الحديثة نقول: lire

de français أي نتوسل إلى الإضافة بحرف جر "de" وقل مثل ذلك في أشياء أخرى

كثيرة".¹

ويجد القارئ في الخطاب تنوعا ملحوظا لاستعمال مختلف الأدوات، ولقد كانت الواو أكثر حضورا بالمقارنة مع "الفاء" و"ثم" وغيرها من الأدوات، كما يلاحظ أيضا أحيانا غفلا مقصودا لأدوات الربط رغبة من الكاتب في هذا، إما تخفيفا من كثرة تكرارها واستعمالها، أو لوضوح العلاقة المعنوية بين الجمل، والاستغناء عنها لا يؤثر في المعنى، و"سمير قسيمي" يوظف الروابط المحققة للاتساق والانسجام في الخطاب الروائي.

¹ - حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، ط2، 2003، ص142.

الفصل الرابع: الصورة الأدبية في الرواية

1- التقديم والتأخير في الرواية

2- التشكيل المجازي والاستعاري والكنائي

1-2 التشكيل المجازي

2-2 الاستعارة، الكناية، التشبيه

3- سجلات الكلام

1-3 مستوى العامية

2-3 مستوى اللغة الأجنبية

الفصل الرابع: الصورة الأدبية في الرواية

توطئة

يعتبر الكثير من النقاد أن كلمة "شعري" غامضة جداً: "خاصة إذا استعملت صفة لعمل ما، فإنها تحمل معها عادة موجة من الإبهام وخاصة عندما يطلق على الرواية"¹، ويقصد باللغة الشعرية في الرواية تلك اللغة التي نلمس فيها جانباً من الإبداع: "فيكون النص ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم بلغة ذات تكثيف مجازي واستعاري، توحي الإيقاع في السرد وتضمن الكلام الكثير من الإيحاء الذي تتصف به لغة الشعر"²، فالكتابة التي يتماس فيها السرد بالشعر هي "القصة القصيدة"، وحين نستعمل هذا المصطلح فإننا نقيم للنص هوية في منطقة وسط، بين عالم الرواية وعالم الشعر حيث: "تشكل هذه النصوص المتقاطعة هوية النص الأدبي المنفتح على آفاق المعاني والدلالات والتأويل"³، فتتحول بذلك لغة الرواية إلى لغة شعرية.

إن مفهوم اللغة الشعرية في الرواية يختلف عن مفهوم النظرية السردية في تحديد مفهوم شعرية الرواية: "الذي يتجه إلى ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة، التي تحيل الحكاية من خبر أو مجموعة من أخبار تحكى أو تروى إلى عمل أدبي يخضع لقوانين

¹ - بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، 1998، بيروت، لبنان، ص19.

² - خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص255.

³ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص6.

تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث وتوظيف الأشخاص ووصف المكان واستخدام المنظور والراوي ...¹.

مما سبق ذكره يمكن القول أن مفهوم اللغة الشعرية في الرواية الحديثة يختلف عن مفهوم النظرية السردية في الرواية القديمة، فاللغة الشعرية هي اللغة التي تعتمد على استخدام تقنيات الشعر كالانزياح المليء بالتخيل والمجاز والاستعارة، على عكس اللغة العادية التي يسرد فيها المتكلم مجموعة من الأحداث والوقائع، أما شعرية الرواية فهي مفهوم أعم كما أشار إلى ذلك "محمد عبد الحليم غنيم" فهي: "تدل على ذلك المجموع من التقنيات التي يخرج بها من عاداتها الموروثة وتصبح لغة النص هائجة ومفاجئة ومراوغة".²

واقترن ظهور اللغة الشعرية في الرواية العربية مع ظهور الرواية الحديثة التي جعلت من هذه اللغة علامة بارزة، وكان ذلك إثر التحول الذي عرفته الرواية بصورة خاصة بعد ظهور مجموعة من العوامل التي أسهمت في حداثة الرواية وبروز شعرية لغتها.

لقد اتجه الروائيون الجدد إلى تطوير أدواتهم الفنية الروائية، وإضفاء جو من الشعر على لغة الرواية عن طريق استثمار إمكانيات اللغة، ووصفها بأنها عنصراً أساسياً في

¹ - خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 255.

² - محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، قسم اللغة العربية، (2001، 2002)، ص 125.

تشكيل البنية الفنية للرواية، "ودعا بعض النقاد إلى العناية بلغة الرواية الحديثة عناية تقترب بها من جماليات لغة الشعر:" وقد ترجمت بعض النصوص خلال الستينات من روادها: ناتالي ساروت، آلان روروب غرييه، كلود سيمون، وميشال بوتور¹.

يقوم الخطاب الروائي الحدائي على بناء لغوي مشحون بالتضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبذة الغنائية وتعدد المستويات الأسلوبية، فهو جد قريب من البناء الشعري الذي يتسم بكثرة توظيفه للانزياحات والتشبيهات، والاستعارات فقد صار بهذا التوظيف قريب من الشعر فهو: "نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب، فالروائيون يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي انطلاقاً من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى جمالية الشعر، فتغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر"².

ويقول "ميشال بوتور": "انقطعت عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى، لأحتفظ لها بكل طاقتي الشعرية"³، وقد أشار إلى أن قراءته لكبار الروائيين أشعرته بأن في أعمالهم طاقة شعرية مذهشة.

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول بأن ارتقاء الكتابة الروائية إلى المستوى الشعري تساهم في تحسين الأسلوب وتجسيد الأحاسيس والآلام والأحزان التي تتبع من الواقع، فهي

¹ - يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية الجديدة (1980، 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص14.

² - بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص11.

³ - بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص16.

تعبّر عن شخصية الكاتب من جهة، وعن معاناة القارئ أو المتلقي من جهة أخرى، وكل إبداع يكون صادرا من القلب بصدق فإن محله القلب لا محال.

إن الشعرية خاصة لغوية في الإبداع تكشف عن مدى قدرة المبدع في التعامل مع اللغة، فهي إحدى وظائفها: "فهي ترتبط بمدى قدرة الكاتب على التجريب في مجال اللغة، يتجاوز فيه المؤلف بإعطاء الألفاظ حمولات دلالية موحية".¹

إن النقاد العرب قاموا بدراسة الرواية الشعرية محاولين التنظير لها، وذلك لتحديد الخصائص والسمات التي تتميز بها عن باقي الأشكال الروائية، على غرار ما قام به "سعيد يقطين" في كتابه "القراءة والتجربة" وما قامت به الناقدة "فريال جبوري غزول" في دراستها "الرواية الشعرية العربية نموذجا لأصالة الحداثة" التي تعد صفة الشعرية فيها مؤشرا على حداثة الرواية.

تعتبر الدراسات التي قام بها الناقد المغربي "سعيد يقطين" أول الدراسات التنظيرية، حيث حلل فيه أربع روايات في الأدب المغربي المعاصر، وهي تجربة جديدة في الخطاب الروائي المغربي في السبعينات، فقد استعمل متخيل الرواية من شخصيات ومكان وزمان تزامنا مع طرائق السرد التي تعود إلى الشعر، "وتوصل إلى أن اللغة الشعرية في الرواية

¹ - لحريشي محمد، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب للنشر، الجزائر، 2007، ص137.

تقوم على: اللغة المنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة، تكسر عمودية السرد¹، ذلك أن للأحداث في هذه الروايات منطقها الخاص الذي لا يخضع للمنطق الواقعي كما عهدناه في الخطاب الروائي التقليدي، كحرية الشاعر الذي يحطم عمود القصيدة، حضور ذاتية الراوي في السرد، المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانه الخاص، تداخل الخطابات بحيث تتفتح لغة هذه النصوص الروائية على وحدات أسلوبية مختلفة (سياسية، تاريخية، دينية، مسرحية، شعرية ...): "البعد العجائبي من خلال تقديم بعض الأحداث التي تخرج عن المعتاد الحكائي بسبب طابعها الغريب والعجيب".²

من خلال دراسة "سعيد يقطين لهذه الروايات واستنتاجه لأهم العناصر التي تكون الرواية الشعرية، يكون من السهل التفريق بين ما هو سردي روائي يوظف أو يتوسل باللغة التي ترقى إلى مصاف الشعرية وبين ما هو شعري محض.

وتتطلق الدراسة الثانية التي قامت بها "فريال جبوري غزول": "من الربط بين الغنائية والحداثة، وتهدف الناقدة إلى تأسيس بويطيقا جديدة للإبداع والحداثة، وتأخذ في اعتبارها الثورة الجمالية الجديدة، التي جعلت قلب المعايير معيارا هاما في حد ذاته، وتقدم تصورها للرواية الشعرية ... راصدة آليات تسلل الوهج الشعري، إلى بنية النسيج الروائي العربي من خلال تحليلها لثلاث نماذج روائية... وهي لا تميل لاستخدام عروض الشعر وأوزانه

¹ - سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجارب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، 1985، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص10.

² - سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجارب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مرجع سابق، ص10.

ولا تلتزم بقوافيه وصوره المسكوكة، وإنما تستعير منه قدرته على خلق نسيج من لغوي خاص، وجو إيحائي غني بالدلالات وبنية غنائية مرهفة والمقومات التي وضعتها للرواية الشعرية يمكن إجمالها فيما يلي: استقلالية الفصول، تكرار الموتيفات، عدم استخدام علامات التصنيف والترقيم لوصف باستخدام المجازات والتشبيهات، المحور الاستبدالي المميّز عامة للشعر لا المحور السياقي المميّز للخبر".¹

هذه بعض خصائص الرواية الشعرية التي توصلت إليها دراسة "سعيد يقطين" و "فريال غزول"، وإن كانت الدراسات الأخرى التي قام بها نقاد آخرون قد أسفرت عن معالم جديدة، وإذ توصلت هذه الدراسات إلى خصائص مشتركة يمكن أن تجمع بين الروايات العربية الشعرية مع تفرد بعض الروايات بملامح خاصة، إن اللغة الشعرية ليست مفهوما ثابتا له قواعد وقوانين قبلية تحكمه، فالكتابة الأدبية إبداع يتعدد بتعدد الأساليب والتجارب المنتجة للخطاب، فيصبح لكل خطاب ما يميّزه عن الآخر.

إن ظاهرة التداخل بين الشعر والنثر ليست جديدة بل عرفتھا الآداب منذ القدم، فالملمحة الإغريقية كانت ملحمة لغتها الشعر الموزون، وتستحضر الجانب الدرامي في قالب حوارى ويظهر هذا في الأوديسا والإلياذة لهوميروس، أما في العصر الراهن فقد أصبح الشعر يتعايش مع النثر في النص الروائي، فمن الصعب الفصل بينهما: "لقد

¹ - محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، مرجع سابق، ص146.

شكلت الرواية الأساس الذي انبثق منه مبدأ تداخل الأجناس الأدبية"¹، لأن الرواية بطبيعتها قادرة على استيعاب مختلف الأجناس الأدبية، هذه القدرة الفنية على الانفتاح تجعل الشكل الروائي مستوعبا لها جميعا للحصول على بنيات كانت غير ممكنة في أصل المتن الروائي.

كما سعت الرواية الحديثة للاهتمام باللغة: "على أساس أنها مادة الإبداع وجماله، فلا خيال إلا باللغة ولا جمال إلا باللغة"²، وبهذا أصبحت اللغة معلما بارزا في حادثة الرواية.

كما أن الرواية تقوم على مستويين لغويين: لغة المطابقة بحيث أنها لغة الاستعمال اليومي المألوف، لا انزياح فيها، فتغدوا وظيفتها المطابقة وينعدم فيها التأويل، أما اللغة الثانية فهي لغة شعرية إيحائية ومتعددة الدلالة، تتميز بتعددية المرجع والإحالة وقابلية التأويل، فإذا كانت الرواية التقليدية أعطت مساحة أكبر للإيحاء، ولعل المسافة بين اللغتين في الرواية قد تقلصت حيث: "زادت مساحة اللغة الشعرية ذات البعد الإيحائي وأصبح أسلوب الرواية يركز على الرسالة ذاتها ولذاتها، معطيا أهمية للبعد الجمالي اللغوي في النسيج الروائي".³

¹ - علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدراسية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص7.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص111.

³ - يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ص85، 86.

ويعتبر: "السرد بما فيه من عوالم تخيلية معقدة، وبما فيه من تشكيل لغوي يعتمد أحيانا إلى أخذ بعض أساليب الشعر كالمجاز والاستعارة، ويتجاوز ذلك إلى السماح للشعر ليتفرق في جداول النثر الروائي وروافده ليشكل ما يعرف بالرواية الشعرية".¹

وتتحقق شعرية اللغة بالنظر إلى مجموعة من التجاوزات والانزياحات التي يوظفها الشعر، في مقابل لغة النثر، وربط "كوين" شعريته بالأسلوب منطلقا من أن: "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا وعاديا ومطابقا للمعيار العام المألوف ... يحمل قيمة فنية جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي لأنه خطأ ولكنه خطأ مقصود"²، ومن ثمة أصبحت اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح.

فالخطاب الروائي في الجزائر لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر ولغته، فالحدود بين الشعر والنثر الفني كثيرا ما أصبحت تُخترق، والارتقاء باللغة إلى درجة جمالية شعرية تمتزج فيها لغة الشعر مع لغة النثر، ففي الجزائر ارتكزت التجربة الروائية مع الجيل الجديد: "على المتن السردى اعتمادا على اللغة، وسعت لتأسيس أدبيتها عبر تشكيلاتها الأسلوبية ممثلة في اللغة... تشكيلها النصي وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية

¹ - خليل إبراهيم، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص76.

² - كوين جون، اللغة العليا في النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص15.

النص، وابتعد قليلا عن المفهوم النثري الذي ارتبط باللغة الإبلاغية التي لا تقلق ولا تدخلنا في مآهات".¹

ومن الكتاب الجزائريين الذين كتبوا الرواية الشعرية نجد الكثير، فمعظم الروايات الحديثة نلمس فيها الرواية الشعرية، ومن الكتاب الذين كتبوا في هذا المجال نجد: أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، أمين الزاوي، ربيعة جلطي، فمعظم رواياتهم استعملوا فيها جانبا من الشعر.

كما يعتبر "سمير قسيمي" من الكتاب الذين استعملوا اللغة الشعرية في كتاباتهم، فبذلك يتجاوز نمطية اللغة الروائية التقليدية، فمعظم أعماله تنبني على لغة شعرية إيحائية تجعلك تشعر بالدهشة والحيرة في آن واحد، وعلى هذا المقام يكون الإبداع وتكون الشعرية، فالدارس لروايات "سمر قسيمي" (الحالم، يوم رائع للموت، تصريح بضياح)، يشعر بهذا الإبداع، فالكاتب في هذه الروايات وظف نوعا من اللغة الشعرية وذلك من خلال تضمين بعض مقطوعات الأشعار والغناء داخل المتن الروائي.

ففي روايته "الحالم" والتي هي موضوع دراستنا وظف عدة أسماء وشخصيات من مختلف الأعراق، كما نلاحظ وجود شخصية الكاتب داخل الرواية وذلك من خلال ضمير الأنا، وكذلك من خلال ذكر اسمه داخل الرواية، بحيث يدخلنا الكاتب في الرواية عبر

¹ - بن سالم عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، بحث في التجربة وعنف الخطاب في الثمانينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص31.

الخيال حتى يشعر ك أن الرواية كتبها إنسان آخر وهذا الإنسان في حد ذاته مجنون، وهي في نفس الوقت رواية كانت لها وضعيتها الخاصة، فهذه الرواية تعتبر جنونية إلى حد كبير، وقد تداخلت فيها أشكال مختلفة من الخطابات، فنجد فيها البعد العجائبي والغرائبي، كما تميز خطابه السردى بكسر رتبة الرواية العادية من حيث الزمان والمكان، الأحداث والشخصيات.

وأسلوبه في رواية "الحالم" أسلوب خاص، ولغته تميل إلى الانزياح والإيحاء والشعرية التي لا تقف عند التأويل الواحد، فهي تقبل عدة رؤى وتأويلات، بحيث يمكن القول أن الروائي قد مزج في لغته بين الاستعمال العادى النثرى للكلمة والاستعمال الإبداعى الشعرى لها، بحيث لا نستطيع أن نفصل بين ما هو شعري وما هو نثري في هذا النص الروائى، وذلك إذا استعملنا المفهوم الواسع والمعاصر للشعرية، ويبقى كل مبدع وكل أديب عنده أسلوبه وطريقته الخاصة في استعمال الأفكار وتشكيل اللغة ليعبر بها عن مكنوناته، لتصل إلى المتلقى بأسلوب شيق ومبدع، فالكاتب الحقيقى هو الذى يجعل القارئ يصدق به كل مشاعره، فهو يستطيع أن يؤثر فى المتلقى من خلال أعماله الأدبية الشعرية التي هي أقرب إلى النفس البشرية أكثر من النثر.

التقديم والتأخير:

إن ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة قديمة اهتم بها البلاغيون والنحويون بشكل كبير، فكل منهم نظر إليها من وجهة نظر مختلفة: "فالنحاة يدرسون التقديم والتأخير للكشف عن

الرتب المحفوظة الثابتة والرتب المتغيرة في الجملة، أما البلاغيون والأسلوبيون فغايتهم من دراسة التقديم والتأخير هي الكشف عن قيمته الدلالية، والنفسية في العمل الأدبي.¹

أما البلاغيون كعبد القاهر الجرجاني فيقول عن التقديم والتأخير: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر، فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"²، من هذه المقولة تتبين لنا أهمية التقديم في الكلام، إذ أن التغيير في التركيب يصاحبه لا محالة تغييرا للمعنى ولا يفهم إلا من خلال سياق الحديث.

وللتقديم والتأخير دور في إيصال المعنى المرجو إيصاله، "وتحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة ترتيب الألفاظ بما يناسب الدلالة المطلوبة لدى المتكلم والسامع، بغض النظر عن البناء الأصلي الذي يشكّل في هذا البحث ركيزة أساسية يمكن العدول عنها، لتحقيق هذا الغرض، ولكن بمقاييس محددة."³

ويصنّف انزياح التقديم والتأخير ضمن الانزياح التركيبي يقول محمد الكواز: "تصنيف الانزياحات طبقاً لتأثيرها على العلاقات الاستبدالية في محور الاختيار،

¹ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص190.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص85، 86.

³ - مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر،

2005، مصر، ص63.

وعلى العلاقات الركنية في محور التأليف (التركيب)، كالتقديم والتأخير..¹، لأن التقديم والتأخير يتطلب تغيير مواقع الكلمات في التركيب الأصلي إلى تركيب آخر، وتحدد وظائف الكلمات عن طريق وقعها في قول من الأقوال، وصفوة القول إن ترتيب العناصر اللغوية لا يتم بصورة عشوائية، وإنما تخضع لترتيب منطقي محكم ودقيق يختاره المتكلم.

وسنوضح ذلك من خلال ما ذكره الروائي "سمير قسيمي" في روايته "الحالم" من تقديم الجمل وتأخيرها فنجد:

قوله: "وكعادتي في مثل هذه المواقف أبدت سروري من مكالمته وحددت له موعدا لم أكن أنوي الوفاء به على أي نحو ولم أسع لتذكره لاحقا".²

وهنا نجد تقديم الجار والمجرور عن المفعول به فأصل الكلام (حددت موعدا له).

السبب: الاهتمام بالشخص أكثر من الموعد نفسه.

وقوله أيضا: "والحقيقة أنني وطيلة الوقت الذي قضاه يتحدث فيه معي، لم أكن

أفعل شيئا غير تحريك رأسي والابتسام، وبذهني تتحرك جمل روايتي، تذعره المرة تلو

الأخرى".³

¹ - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص 90.

² - الرواية، ص 07.

³ - الرواية، ص 09.

أما في هذه الجملة ففيها نجد تقديم الجار والمجرور على الجار والمجرور فأصل الكلام (يتحدّث معي فيه).

السبب: انزعاج الكاتب من الوقت الطويل الذي ضيّعه بمعية الدكتور رزوق مما جعله يقدّم الجار والمجرور الدال على الوقت عن الجار والمجرور الدال على الحديث معه.

وما جاء في قوله: "فلطالما ظل هذا الأمر مبهما بالنسبة لأسرتي. والحق أقول، إن زوجتي هي الأخرى لا تعلم فيما أعمل بالضبط. ربما لأنني لم أعمل في حياتي في شيء محدد".¹

وهنا تقدم المفعول به عن الفعل والفاعل المستتر فأصل الكلام (وأقول الحق إن زوجتي هي الأخرى لا تعلم فيما أعمل بالضبط).

السبب: التأكيد على حقيقة عمله المجهول بالنسبة لأفراد أسرته جعله يقدّم المفعول به عن الفعل والفاعل المستتر.

وأیضا قوله: "وخشية أن تختلط الأمور عليّا فقد أرجأت قراءة تلك الملفات إلى حين أنهي الجزء الأول من الرواية".²

وهنا تقدّم المفعول لأجله عن الفعل فتأويل الكلام يكون: (أرجأت قراءة تلك الملفات إلى حين أنهي الجزء الأول من الرواية خشية من أن تختلط الأمور عليّ).

¹ الرواية، ص10.

² - الرواية، ص10.

السبب: قدّم الكاتب المفعول لأجله ليبين حرصه الشديد على إنهاء الجزء الأول من روايته.

وما جاء في قول الكاتب: "لا أدري كم بقيت من الوقت مذعورا من تطابق ما كتبت وما ادّعى الدكتور رزوق أنه كتاب ألفه أحد مرضاه".¹

وهنا قدّم الجار والمجرور عن الحال فأصل الكلام (لا أدري كم بقيت مذعورا من الوقت بعدها).

السبب: دلالة على الوقت الطويل الذي قضاه وهو في حالة فزع وذعر.

وكذلك قوله: "ليلتها أدركت أن لقاء الدكتور رزوق لم يعد مسألة تقبل التأجيل"²، وهنا تقدم المفعول فيه (ظرف الزمان) عن الفعل والفاعل، وأصلها (أدركت ليلتها أن لقاء الدكتور رزوق لم يعد مسألة تقبل التأجيل)، جاء هذا التقديم دلالة على إصرار الكاتب في تلك الليلة بالذات على لقاء الدكتور كمال رزوق في أقرب وقت ممكن.

وأیضا: "أعتقد أن من حق القارئ أن يعرف الحقيقة وأن ما يروج عني ليس بالضرورة حقيقيا".³

¹ - الرواية، ص 11.

² - الرواية، ص 14.

³ - الرواية، ص 19.

وفي هذه الجملة تقدم الجار والمجرور عن خبر ليس فأصل الكلام (أنّ ما يروّج عني ليس حقيقيا بالضرورة) والسبب وراء ذلك هو رغبة الكاتب في جعل الصحفية في حيرة وعدم البوح لها بحقيقة الرواية وما يشاع عنها وترك الباب مفتوحا أمام الإشاعات والتأويلات.

وجملة أخرى أفادت التقديم والتأخير في الرواية هي: "في طريق العودة فضلت ركوب الحافلة".¹

وهنا تقديم الجار والمجرور عن الفعل والفاعل وأصلها (فضلت ركوب الحافلة في طريق العودة)

السبب: تأكيد الكاتب على أن ركوبه في الحافلة كان في طريق العودة وليس عند ذهابه. وقوله: "أثار انتباهي أنه كان يقرأ كتابا على غير عادة من اعتدت رؤيتهم في الحافلات والحق أقول أنّ تصميم غلاف كتابه جعلني أرغب في سؤاله".²

في هذه الجملة تقدّم المفعول به عن الفعل والفاعل فأصل الجملة (وأقول الحق أن تصميم غلاف كتابه جعلني أرغب في سؤاله).

السبب: تأكيد الكاتب على أن تصميم الغلاف هو أكثر ما أثار انتباهه وجعله يرغب في الحديث إليه قبل أن يمتنع عن ذلك.

¹ - الرواية، ص 23.

² - الرواية، ص 24.

وجملة: "تذكرت ساعتها واحدا من أحاديث زوجتي السخيفة"¹، ففي هذه الجملة تقدم المفعول به (ظرف الزمان) على المفعول به، فأصل الكلام (تذكرت واحدا من أحاديث زوجتي السخيفة ساعتها).

السبب: اهتمام الكاتب بالوقت الذي تذكر فيه حديث زوجته أكثر من الحديث نفسه.

وقول الكاتب: "المهم، بمجرد أن طرحت عليها الفكرة حتى أخذت تشرح لي أسباب استمتاعها بالمطالعة، ولماذا تفضل قراءة الرواية عن سواها"²، وهنا تقدم الجار والمجرور عن المفعول به فأصل الكلام (بمجرد أن طرحت الفكرة عليها).

وقوله أيضا: "بعد سنتين رقيت إلى رئيس مصلحة"³، وفي هذه الجملة تقدم المفعول فيه (ظرف الزمان) عن الفعل المبني للمجهول والفاعل، فأصل الكلام (رقيت إلى رئيس مصلحة بعد سنتين).

السبب: اهتمام الكاتب بالمدة التي تمت ترقيته فيها أكثر من الترقية في حد ذاتها.

وكذلك قوله: "ولكن دعيني أكمل حتى تتضح لك الصورة بعدها لن تحتاجي إلى الحديث عن المنطقي واللامنطقي"⁴، حيث تقدم الجار والمجرور عن الفاعل في هذه الجملة فأصلها (ولكن دعيني أكمل حتى تتضح الصورة لك).

¹ - الرواية، ص 24.

² - الرواية، ص 25.

³ - الرواية، ص 28.

⁴ - الرواية، ص 32.

السبب: استخدم الكاتب هذا التقديم من أجل أن تبقى الصحيفة مركزة في الحديث معه.

يقول الكاتب: "لكنني الآن واثق من أعراض الهذيان التي اعتقدت أنه يعاني منها"¹،

وفي هذه الجملة تقدم ظرف الزمان عن خبر لكنّ، فأصل الكلام (لكنني واثق الآن من أعراض الهذيان التي اعتقدت أنه يعاني منها).

السبب: استعمل الكاتب هذا التقديم للتأكيد على أنه لم يتأكد من حقيقة الأعراض إلا في تلك اللحظة.

وقوله أيضا: "كان الرجل وهو يجيل النظر في مقهى ثلاثون -الزجاجية الضخمة- محمقا في يافطتها المكتوبة بالفرنسية"²، وهنا تقديم الجملة الحالية عن خبر كان، وأصل الكلام فيها (كان الرجل محمقا في يافطتها المكتوبة بالفرنسية وهو يجيل النظر في مقهى ثلاثون).

السبب: ورد تقديم الحال عن خبر كان بغية وصف حال الرجل وهيئته أمام باب المقهى.

وأيضا قوله: "بدا الرجل في وقفته تلك مترددا في دخول المقهى"³، وفي هذه الجملة

تقدم الجار والمجرور عن الحال فأصل الكلام فيها (بدا الرجل مترددا في وقفته تلك في دخول المقهى).

¹ - الرواية، ص33.

² الرواية، ص49.

³ - الرواية، ص49.

السبب: قدّم الكاتب الجار والمجرور لأنهما كانا السبب في حالة التردد التي بدا عليها الرجل وهو يدخل المقهى.

يقول الكاتب: "كانا وهما جالسان يشبهان معلما يستذكر لتلميذه"¹، وفي هذه الجملة تقدمت الجملة الحالية عن الخبر الذي جاء جملة فعلية، فأصل الكلام فيها (كانا يشبهان معلمان يستذكر لتلميذه وهما جالسان).

السبب: كان هذا التقديم بغية وصف النادل والزائر للمقهى عندما كانا جالسين كأنهما معلّم وتلميذه.

وكذلك قوله: "حينها اعتلت وجه النادل ملامح حيرة وكأنه أدرك متأخرا أمرا يجعل من احتمال أن يكون الرجل زبونا قديما احتمالا غير صائب"²، وفي هذه الجملة تقدّم المفعول به على الفاعل فأصل الكلام (اعتلت ملامح حيرة وجه النادل).

السبب: التركيز على وجه النادل كيف تحوّل فجأة عندما راوده احتمال أن يكون هذا الرجل زبونا قديما للمقهى.

وقوله: "فإنّ فكرة أن يموت ربّ عمله، فكرة سخيّة غير قابلة للتصديق، ببساطة لأن الموت يعني في النهاية إنهاء لوجود الشخص الميت"³، وفي هذه الجملة تقدّم الجار

¹ - الرواية، ص52.

² - الرواية، ص53.

³ الرواية، ص54.

والمجرور على المفعول به فأصل الكلام (لأنّ الموت يعني إنهاء لوجود الشخص الميت في النهاية).

يقول الروائي: "ومع ذلك ظلّ يقهقه إلى أن جال بخاطره أمر"¹، وفي هذه الجملة تقدم الجار والمجرور عن الفاعل فأصل الكلام (إلى أن جال أمر بخاطره).

السبب: الاهتمام بأمر المتقدّم حيث أدرك حينها أن النادل لم يكن يهذي.

وأيضاً قوله: "سؤال المغزى من الوجود لم يكن وحده ما يشغل ريماس إيمي ساك"²، وفي هذه الجملة تقدّم اسم كان عن فعلها الناقص، فأصل الكلام فيها (لم يكن سؤال المغزى من الوجود وحده ما يشغل ريماس إيمي ساك).

السبب: كان هذا التقديم لبيان ذلك التساؤل (المغزى من الوجود) كان واحداً من الأسئلة الكثيرة التي احتشدت داخل رأس ريماس إيمي ساك.

وقوله أيضاً: "كتاب يمثل هذه الضخامة كان ليحتاج من راقن محترف عمل سنة كاملة"³، وفي هذه الجملة تقدّم فيها الجار والمجرور عن المفعول به فأصل الكلام فيها (كتاب يمثل هذه الضخامة كان ليحتاج عمل سنة كاملة من راقن محترف).

¹ الرواية، ص 55.

² - الرواية، ص 60.

³ - الرواية، ص 93.

وقوله: "الآن فقد عذرت نفسي حين لم أفهمه في البداية، فقد كتبه شخص مجنون"¹، وهذه الجملة تقدّم فيها المفعول به عن الفاعل، وأصلها (كتب شخص مجنون هذا) لأن المفعول به ضمير متصل والفاعل اسم ظاهر.

وكذلك قوله: "ووجدت عند الانتهاء منها أن اللجنة كانت غاية في اللطف معك، حين لم توجّه إليّ إنذاراً بعدم قبول استلام أي عمل يحمل اسمك في العقدين القادمين"²، وفي هذه الجملة تقدّم الجار والمجرور عن المفعول به وأصلها (حين لم توجّه إنذاراً إليّ بعدم استقبال أي عمل).

يقول الكاتب: "بمجرد أن قرأتها تملّكني الغضب"³، تقدم المفعول به في هذه الجملة عن الفاعل، بحيث تقدّم المفعول به ضمير (الياء) والفاعل اسم ظاهر.

ووجود التقديم والتأخير في جملة: "أبي ليس هنا"⁴، وفي هذه الجملة تقدّم اسم ليس عن ليس فأصل الكلام فيها (ليس أبي هنا).

وأيضاً وجود التقديم والتأخير من خلال جملة: "كنت إليك شيئاً لم أشعر بالإحراج منه إلا حين أعدت قراءته بعد أن أرسلته إليك"⁵، تقدم الجار والمجرور في هذه الجملة

¹ - الرواية، ص 123.

² - الرواية، ص 131.

³ - الرواية، ص 132.

⁴ - الرواية، ص 176.

⁵ - الرواية، ص 178.

عن المفعول به فأصل الكلام فيها (كتبت شيئاً إليك لم أشعر بالإحراج منه إلا حين أعدت قراءته بعد أن أرسلته إليك).

ويمكن تلخيص أدبية أسلوب التقديم والتأخير في خطاب "سمير قسيبي" من خلال روايته "الحالم" فيما يأتي:

- استعمل سمير قسيبي هذا الأسلوب لإضافة المعنى إلى التركيب الذي يتمثل في العناية والاهتمام بأمر المقدم، فالتركيب الانزياحي يرتب الألفاظ وفقاً لأهميتها وتأثيرها في نفس المتكلم، كما أن الزيادة في المعنى تؤدي إلى تحسين اللفظ.
- كما أنه يفيد التخصيص، وهو يعني حصر معنى التركيب في المقدم.
- وقد يؤدي تغيير مواقع الكلمات في التركيب معنى لا يؤديه الترتيب الأصلي.
- نتج عن انزياح التقديم والتأخير جمال في الأسلوب، فكان ترتيب الكلمات تبعاً لتوافق أصواتها، مما أنتج تناسباً موسيقياً تستسيغه الأذن.

التشكيل المجازي والاستعاري والكنائي:

1- التشكيل المجازي

يشغل المجاز عند "سمير قسيبي" حيزاً كبيراً، وذلك لمناسبته الخطاب التأملي الوجداني، فهو مجاز حافل بالدهشة والطرافة، وأبرز ما يميز الصورة الشعرية لدى الكاتب "سمير قسيبي" خروجه على المألوف، بطريقة جديدة ومبتكرة، حيث يولد من اللفظ العادي

دلالات تفوق الخيال، وتجعل من القارئ يسرح بخياله إلى عالم مليء بالغرابة والتساؤلات والشكوك في روايته "الحالم" بحيث يصطاد مخيلة القارئ، فعند قراءة الرواية يستلذ المتلقي قراءتها، يقول الروائي في هذه الصورة: "كيف ترى عالما في حبة رمل وجنة في زهرة برية، يكفيك أن تجتمع في نفس الوقت اللانهاية والخلود على راحة يدك"¹، و تعتبر هذه الصورة مبتكرة جديدة وغير مسبقة، فهو في هذه الصورة أخذ الأشياء المعنوية وجسدها في أشياء مادية، مما جعلها متحركة، وجسدها وكأنها ماثلة أمام القارئ.

كما نجد في قوله أيضا: "... ذلك أنه وبعد أيام من مراسيم دفن زوجته "المرأة الشريفة" كما يحب أن يصفها أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة، كان كلما حاول أن يرى نفسه في المرأة امتلأت عيناه بغشاوة تمنع الإبصار عنه، وبمجرد أن يزيحهما عن المرأة حتى يعود النور إليهما من جديد، ومع بداية هذه الأعراض، توقف الإلهام عنه، حتى أصبح مقتنعا بأن إبصاره لنفسه وإلهامه متلازمان، بحيث تأكد له أنه لن يكتب شيئا مجددا إلا إذا تمكن من رؤية انعكاس صورته على المرأة"²، وهو في هذه الصورة يجسد لنا بأن الإلهام كان مرتبطا دائما بالمرأة بالنسبة له، بحيث أصبح لا يستطيع رؤية نفسه في المرأة وهو ما جعله يمتنع على الكتابة لأن تصوره يقول له بأن الإلهام والإبصار متلازمان وبدونهما لا يستطيع الكتابة، ليكتشف بعدها أن تلك المرايا لا تعكس وجهه فقط بل هي أيضا لا تعكس اسمه على رواياته، وذلك من خلال قوله: "...حدث في تلك الليلة

¹ - الرواية، ص 17.

² - الرواية، ص 38.

أن لاحظ أن المرايا لا تعكس أيضا اسمه على أغلفة رواياته، حينها أدرك أن ما افترضه بخصوص تلازم إبصاره لنفسه وإلهامه لم يكن مجرد افتراض، بل يقينا لا يقبل أي جدل¹، وفي هذه الصورة تعبير عن الأسى الكبير الذي خلفه فراق زوجته، فكانت لغته بذلك في غاية الشاعرية المعبرة عما ألم به.

وأيضا في الصورة الأدبية التي رسمتها جميلة حين التقت بصديق لها وهاتفته لكي تعرف أخباره وذلك من خلال قولها: "...وانغرز الصمت بيننا، كان أكثر إيلاما من الندم، وأكثر مدعاة إلى السخرية من نفسي، فأني شيء كان سيجعله يتذكرني، لم أكن أكثر من فتاة رآها صدفة قبل شهر، شبح من الماضي السحيق، خيال لزميلة دراسة لم يعرف عنها غير جهلها بها... كنت أشعر برغبة في التماذي، كانت رغبة خجولة تزحف نحوي، تقتحمني بلطف وحذر، أردت أن أخبره ألا جدوى من الخوف مني، ولكنني خشيت أن يذعر ويفلتني، وأنا للتو استحلّيت اقتحامه، كنت مجبرة أن أصغي لصمته وبدخلي صراخ ممعن في الصراخ"²، صور الكاتب على لسان جميلة الأحاسيس التي كانت تجتاحها وهي تتحدث إلى رضا في الهاتف بطريقة شاعرية غير مألوفة حيث صورت مشاعرها الجارفة التي اتقدت بمجرد اتصالها به، حيث عبرت عن مشاعرها بكل طلاقة وفي أول فرصة أتاحت لها.

¹ - الرواية، ص 39.

² - الرواية، ص 44، 45.

ويقول الروائي أيضا: "...إننا في النهاية مجرد كائنات تسعى إلى الكمال رغم علمها أنه يستحيل عليها ذلك، لا بسبب أنه أمر غير موجود، أو لأنه صفة إلهية لا تليق بفان، بل لأن نقائصنا هي في منظور الفيزياء عدم، ولا شيء يولد من العدم، ثم إن "السر" أمر وجد فيها لحظة وجودنا، لم يكن أمرا اخترعناه نحن بل سيرة فطرنا عليها، من يوم أن جعل "شجرة المعرفة" سرا منع آدم عنه، هنا بدأت علاقتنا بـ"الظاهر" و"الخفي"، الظاهر تسييره الصراحة، والخفي يلجمه السر، كان السر إذن أمرا موجودا معنا، وما كان ليختفي ببساطة لأن لا شيء يختفي حقا"¹، وهنا يريد أن يشرح الكاتب بأنه يوجد لكل إنسان بداخله حب للوصول إلى الكمال، الكمال الصفة الذي ترتبط دائما بالله سبحانه وتعالى، ولا يستطيع أي كائن في الوجود الوصول إليها، لأننا عندما نقول الكمال يطرق ببالنا فورا ربنا سبحانه وتعالى، أما من الناحية الفيزيائية فهذه الكلمة من منظورها معدومة، ليصل في الأخير إلى أن الظاهر والخفي شيئان لا يلتقيان، وذلك لأننا فطرنا على أن الظاهر تسيّره الصراحة والخفي يلجمه السر، وقد أعطت هذه الصورة خيالا واسعا يجعلك دائما تتساءل: هل حقا الظاهر تسيّره الصراحة، والخفي يلجمه السر، وبعدها يذهب ويتكلم عن صورة أخرى ألا وهي الموت والأجل، وهنا يجعل من أنك إذا عشت الدهر كله فهو شيء ممل ولذلك جعل الله لمخلوقاته الموت، وبذلك تعتبر "موهبة القرار" هي ما تجعل من هذا المخلوق له الاختيار ما إذا كان يريد الحياة أو أنه أعطى نفسه القرار بأن ينهيها وذلك من خلال قوله: "... كان "الموت" و"الأجل كلمتين لم تكتب

¹ - الرواية، ص 47.

بعد في قاموس الوجود، إلا أن البقاء الأبدي كان من شأنه أن يصير مملا، لذلك منح الله مخلوقاته موهبة القرار، وكانت هذه تعني أن يمتلك المخلوق الحق في تقرير متى وأين يمكنه أن يكف عن الأبدية"¹، وهنا يشرح الكاتب بأن الله عز وجل أعطى لمخلوقاته الحق في اختيار كيف ومتى يستطيع الإنسان أن يكف عن حياته، بمعنى أن المخلوق يستطيع أن يقرر ما إذا كان يريد أن يكمل أو لا يكمل حياته، هكذا كانت فكرة الروائي حول "الموت والحياة".

ليأتي بعد ذلك ويتحدث عن الطموح، ويجعل منه خيارا من خياراتنا في الحياة لنولد به، فعندما نكون صغارا يكون طموحا كبيرا، ولكن مع الوقت سرعان ما يتلاشى، وتصبح طموحاتنا محدودة فيقول الروائي في ذلك: "...يبدأ الطموح كبيرا ولكنه سرعان ما يتقلص، وكلما تقدمنا في العمر تتركز خياراتنا على الأقرب فالأقرب، ثم على الممكن فالأكثر إمكانا، وسرعان ما تنعدم خياراتنا لنحاول اقتناص الموجود فحسب، ومع هذا تجدنا رغم تحسرننا في داخلنا نتظاهر بالرضا على ما نحن عليه، ندعي أننا ما انتهينا إليه مآلا مرسوما لما قبل خلقنا، منذ الأزل.. علاقة تعلق عليها خيبتنا، فشلنا، انكساراتنا... أسميناه ببركة السماء... القدر".²

وفي موقع آخر يجسد لنا صورة "ريماس إيمي ساك" صورة رائعة تجعل من الصديقان شخصان لا يمكن أن يبتعدا بعضهما عن الآخر، كل له صلة بالآخر، فقد كانا

¹ - الرواية، ص 60.

² - الرواية، ص 82.

يتأملان في صورة سقف مقهى "ثلاثون" بأن الشخصان المرسومان في السقف يشبهانهما فقد شبه ريماس إيمي ساك نفسه بالسيد المبتور وصديقه بالرجل الكفيف، فيقول الكاتب في ذلك: "... نحن كهاذين تماما، مهما فعلنا فلسنا أكثر من هاذين... أنا مبتور اليدين وأنت الرجل الكفيف هناك، أنا من يرى العالم ويصفه وأنت من يكتب ما أرى"،¹ فالكاتب في هذه الصورة يصف حالته مع صديقه، وذلك أنه هو وصديقه لا يستطيعان الافتراق لأن الأول كان يروي الحكاية والثاني كان يدونها بأسلوبه، فقد كان كل منهما يكمل الآخر.

وفي صورة أخرى يصف الكاتب زوجته المتوفاة، والتي منذ وفاتها غادره الإلهام وذلك من خلال قوله: "...ذلك أنها توفيت منذ أربعة أعوام، غادرتني يوم غادرني الإلهام، وكأنهما تحالفا ضدي، ليتركاني وحيدا وفي أنفي رائحة كان من الهباء أن أحاول فهم سبب وجودها حتى، هذه المرة لم أستسلم، فلهذا اليوم رائحة تشبه البداية".²

ويقول في موقف آخر: "إن الحواريين رغم أنهم من كتبوا الإنجيل في الحقيقة، إلا أنهم أدركوا بمجرد انتهائهم منه أن كل ما كتبوه، لم يكن إبداعا خالصا لهم، لقد اقترضت السماء ألسنتهم لنقول بمشيئتها كلمة الرب، أنا أيضا كلما تقدمت في كتابة هذا العمل

¹ - الرواية، ص 94.

² - الرواية، ص 106.

تملكني شعور كالتقمص، أشعر بأن ريماس من يكتب في الحقيقة، لقد صرت بطريقة ما لسان روحه يوحى إليّ إلهامه بالكلمات".¹

ويقول كذلك في موهبة اتخاذ القرار حول الموت الحلال والحرام، ففي ديننا الحنيف الكل منا يعرف بأن قتل النفس حرام، أما في اعتقاد الكاتب فالانتحار محرم في هذا العالم معناه في الدنيا، أما في العالم الآخر والمقصود به الحياة الآخرة تكون محللة وكأنه يعتقد بأننا بعد موتنا وفي الدار الآخرة إذا لم يعجب الإنسان تلك الحياة يستطيع أن ينتحر وبذلك يكون الانتحار في الدار الآخرة حلال، وذلك من خلال قوله: "... وقياسا على أدبيات الدين القائلة أن محرمات هذا العالم تصبح حلال في العالم الآخر، فقد فكرت أن الانتحار المحرم في عالم الأحياء قد يصبح في الحياة الأخرى عملا مشروعاً أيضاً، وأطلقت عليه تسمية موهبة القرار بمعنى الحق في الانتهاء".²

في مشهد آخر نجده يصف حالته وهو يرى نفسه مستلقيا على ظهره يرى نهايته وكيف ستكون حيث يقول: "بعد لحظات فتحتهما من جديد على مشهد أدركت للتو أنه خاتمة كتابي، مشهد كنت فيه مستلقيا على ظهري أحرق في مرايا خزانة غرفة النوم، وأراني عليها كرجل مستلق على سريره بعينين مفتوحتين تبخلقان في وجهه وقد عكسته مرايا خزانة غرفة النوم، وأراني عليها كرجل مستلق على سريره بعينين مفتوحتين تبخلقان في وجهه وقد عكسته مرايا خزانة غرفة نومه ذات الأبواب الستة، بدا لي أن على وجهه

¹ - الرواية، ص 171.

² - الرواية، ص 184.

تبيست ملامح دهشة صبيانية شبيهة بالتّي ارتسمت على وجهي وأنا أنظر إليه مفلتا آخر قطرة نور من عينيه ليسير صوب العدم، وأسير أنا صوب الحياة".¹

وفي موقف آخر نرى صورة من نوع آخر، نرى بأنه يصور لنا ابنته وهي تفكر فيما قالته لها جدتها عن السيد الموت فنجدده يقول: "ربما لأنها كانت لوحة رسمتها يد القضاء، هذا الذي لم تكن تعرف عنه إلا ما سمعته عن جدتها في أحاديثها الكثيرة عنه، والتي جعلتها تتصوره كرجل قصير ممعن في البدانة، برأس صلعاء، ووجه بلا ملامح، وحيث ما يكون يرافقه خصي أسود فارح الطول، بذراعين مطاطيتين، وفم لا يعرف معنى الابتسام، اعتاد أن يناديه "السيد الموت"، ربما كان فمه مزموما لأن أكثر ما كان يسمع عند قدومه هو الصمت"²، وهنا كان يصف السيد الموت، حيث جسده في صورة إنسان وأعطاه ملامح إنسان قصير، بدين، أصلع، ووجه من غير ملامح يحمل ذراعين مطاطيتين، بوجه عابس لا يعرف معنى الابتسام، وبعدها تصف حالة جدتها وهي على فراش الموت وذلك من خلال قول الروائي: "غارت عيناها المغمضتان منذ أسبوع، واختفت وجنتاها كأنهما نزعتا بمشط جراحة، حتى عضلات الفكين ذابت كحبة ثلج في يوم قائظ، أما الخدان فاختفيا كأَيّ يوم سعيد، ولكن الذي أفرعها أكثر كان وجه أبيها الجامد كوجه دمية عرض"³، فقد أعطت في هذه الصورة وصفا دقيقا للجدة وهي على

¹ - الرواية، ص198.

² - الرواية، ص220.

³ - الرواية، ص221.

فراش الموت، ووصفت وجه أبيها الذي تصمّر عند رؤية وجه والدته وهي على تلك الحال.

وقوله أيضا: "كان الليل قد ابتسم لتوه، فكان بظلمته الجديدة فاتح السواد كخلاسي لم يعلم بعد إلى أي العالمين ينتمي، ولعله في لحظة المغيب وحدها، لحظة الشك تلك، فكر أن يحتلك أكثر، ولكنه لم يكن موقنا حتى خرجت آخر قطرة نور من عيني ذلك الرجل المممتد على سريره".¹

وقوله أيضا: "... في تلك اللحظة بالذات كان يمكنها أن ترى كل شيء من دون أن ترى شيئا، كان يمكنها أن تشعر بالارتخاء لولا أن خط الزمن الممتد إلى أقصاه تقوس من جديد، كالكون لحظة الانتهاء، ليعود أدراجة ويعيدها إلى حاضرها المتعب بالانتظار، وبسرعة أكبر إلى ماضيها المسرف في الأسئلة، أسئلة تمكنت أخيرا من أن تعرف أجوبتها وهي تقرأ كتاب أبيها الأول والأخير هذا الذي حبس نفسه في غرفته لينهيه".²

وبعدها يأتي وصف جميلة لوالدها، وما رآته على وجهه المتجهّم والذي اعتبرته أو ما أسمته هي بالرضا، فقد أحست من خلال رؤيتها لوجه أبيها وهو ممدد في فراشه وهو الذي اعتبرته رضا أي أن والدها كان راض بما قدمه القدر له وقد مات وهو راض على ما كان عليه، وذلك من خلال: "ما رآته على وجه أبيه لحظة دخلت عليه لم يكن إلا

¹ - الرواية، ص 227.

² - الرواية، ص 229.

الرضا، فلربما كان في الرضا شيء آخر غير السعادة، ليس فقط نشوة انتصار أيّ كان، إن رؤية الرجل لوجهه على المرأة ساعة الصباح، ونفضه لثيابه بعد الوقوع في بركة يملؤها البراز، ومصافحة رجل غريب من دون سبب وموت من حب على فراش الموت... هي أيضا حالات رضا".¹

وفي موقف آخر نجده يصف السيد الموت، وأن الجدة قد أخبرت جميلة بأنه لا يمكن لأحد أن يرى السيد من دون أن يموت، ولكن الجد الشريف وحده من تمكن من رؤيته من غير أن يموت: "لا أحد مطلقا تمكن من رؤية "السيد الموت" من دون أن يموت، وحده جدكم الشريف من تمكن من رؤيته من غير أن يمنحه روحه، ومع هذا ففأ عينيه وكسر ظهره".²

كما رسم لنا صورة للبطل العاشق الذي لا يصارح حبيبته بحبه لها، ويعتمد على الكتابة على الجدار وحين تمر حبيبته بقرب ذلك الجدار لتري تعابيره لها مكتوبة على ذلك الجدار، فلا تمر ذلك اليوم، فيحاول في يوم آخر بناء جدار آخر ولا تمر كذلك، إلى أن يبني ألف جدار وجدار، وعند تأكده من أن خطته باءت بالفشل يقرر أن يذهب إليها ويصارحها بحبه، فيجد بأن الوقت قد مر، ويرى حبيبته تم خطبتها لشخص آخر وبذلك لا يستطيع الوصول إليها: "حيث يكون البطل العاشق يبني الجدار الألف، يسمع زغاريد صادرة من القصر، يستخبر فيفجع بخبر خطبة أميرته، هكذا يقرر في النهاية قتل جبنه

¹ - الرواية، ص244.

² - الرواية، ص251.

وبصارعها بنفسه، ولكنه حين امتطى فرسه واستعد للانطلاق، اكتشف استحالة وصوله إليها، لأن بحبه أو بجبنه أو بأمله المفرط جعل بينه وبينها ألف جدار...¹

ونجد المجاز أيضا في قوله: "وكأنني أصبحت كتابا لا ترى منه إلا الغلاف، حتى غلافي كان مهترئا إلى حد أن رغبت في التخلص منه".²

وقوله أيضا: "تفتت الكلمات لتصير سكيئا أو تفاحة أو وردة".³

وكذلك قول الكاتب: "أردت أن أفهمها كيف تخلصت من مطرقة القاضي وألقيت سوط الجلال... كيف أن الضمير لم يعد أكثر من لوحة أزين بها واجهتي".⁴

يقول الكاتب: "وهكذا جئت للوجود لامرئيا حتى بالنسبة لأمي لأخطو أولى خطواتي في عالم "ما وراء المرايا" وأظل فيه حتى ساعتي هذه".⁵

وقوله أيضا: "...وعالم جامد، بارد بلا لون، يحاصرني فيه الصراخ حتى لا أكاد أسمعني، يتمدد إلى لا نهاية في ظلام بالكاد أبصر فيه، وكأنه قطعة من الليل تزداد اتساعا كلما ازداد الصراخ قوة... أراني فيه سائرا إلى الخلف حافي القدمين، على درب جليدي، كلما أذابته حرارة دمعي، جمده الصراخ العاصف، الصادر من "لا أين"، جميع

¹ - الرواية، ص 280.

² - الرواية، ص 281.

³ - الرواية، ص 299.

⁴ - الرواية، ص 312.

⁵ - الرواية، ص 321.

الذين هناك من ذاكرتي، وكأن اليوم فيه لم يكن، وكأن الغد فيه نكتة بذيئة يستحي الأمس من ذكرها".¹

وقوله أيضا: "أدركت على أي درب كنت أسير كل تلك السنين... كم أدهشني أن مسيري لم يكن إلا صوب العدم".²

إن دور الصورة الفنية في الرواية لا يقتصر على تصوير مجرد للأشياء، بل تتعداها للقارئ، وتجعله ينتقل بذهنه من المسموع إلى المرئي، فالوصف يقدم لنا صورا تخيلية تجعلنا نحس وكأننا أما لوحة فنية مرسومة بإتقان ومهارة عاليتين.

الاستعارة، الكناية، التشبيه:

وتسمى هذه بالصورة البسيطة، وهي تستخدم التقنيات البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية، ومثل هذه الصور نجدها بكثرة داخل النص، فلا نكاد نمر على صفحة من رواية "الحالم" لسمير قسيمي إلا ونعثر على نماذج منها، وسنركز هنا على صور من التشبيه والاستعارة والكناية التي تعطي جمالية للنص الروائي، لأنها ترتبط بالحواس "إذ أنهما استحضار للعلاقات الطريفة ما بين الأشياء، ويقدر طرافة هذه العلاقة تتحقق فاعلية الصورة... وبذلك يمكن القول بأن الصورة تتحقق هويتها وفاعليتها في قيامها على

¹ - الرواية، ص 325.

² - الرواية، ص 340.

الاستعارة"¹، والتي يستعملها الروائي في قوله: "... فما كان الموت ليتجراً أن يلقي عليه السلام"²، وهي استعارة مكنية، حيث شبه الموت بالإنسان الذي لا يستطيع أن يلقي عليه السلام، فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه، فجعل بذلك من الموت وهو الأمر المعنوي أمراً حسياً، وكذلك وردت الاستعارة من خلال قول الكاتب: "فلا حاجة لأحد أن يخبرك كم هو ممتع الحديث معهم ومجالستهم في الفترات التي تحتاج إلى قتل الوقت"³، وهذه أيضاً استعارة مكنية، فالوقت لا نستطيع قتله، وكذلك من خلال قول الروائي: "أقتل ساعة"⁴، وقوله أيضاً "عمر الطريق"⁵، وهي استعارة مكنية فهنا جعل للطريق عمر، إذ نسب هنا كلمة عمر وهي سمة من سمات البشر إلى المكان والذي هو الطريق، حيث جعل من الشيء المادي شيئاً محسوساً.

ونجد الاستعارة من خلال ما جاء في الرواية في قول الكاتب: "...يسكن في تجويف فمها لسان وردي عذب يحرسه طاقم من الأسنان البيضاء"⁶، وهذي أيضاً استعارة مكنية حيث حذف المشبه به ألا وهو الإنسان وترك قرينة تدل عليه ألا وهو الحراسة،

¹ - سيدي محمد طرشي، الصورة الاستعارية بين التفاعلية والنظرية السياقية، الصوتيات، حولية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة سعد دحلب، البليدة، عدد 06، 2008، ص 169.

² - الرواية، ص 21.

³ - الرواية، ص 22.

⁴ - الرواية، ص 23.

⁵ - الرواية، ص 23.

⁶ - الرواية، ص 41.

وهنا أعطى الكاتب جمالية خاصة وصف فيها فم جميلة ابنة الكاتب ويصف جمالها وجمال فمها.

وقد ذكر الروائي عدة استعارات منها:

- أما بطنها فكان مسطحا مشدودا، حتى يخيل للرائي أن ثمة من يطوقه ليمنع السمنة من أن توسوس له".¹

- كانت رغبة خجولة تزحف نحوي.²

- سرداب ذاكرته المظلم.³

- جعل من ذاكرته سكنا مقسما إلى ثلاث غرف⁴، استعارة مكنية فقد جعل من ذاكرته بيتا وقسم هذا البيت في رأسه إلى ثلاث غرف، وهنا جعل من الأشياء المحسوسة ماديّات.

- فض بكاره الزمن⁵، وهذه أيضا استعارة مكنية حيث شبه هنا الزمن بالبكارة، وهي صفة تطلق على الفتاة العذراء.

¹ - الرواية، ص 42.

² - الرواية، ص 45.

³ - الرواية، ص 46.

⁴ - الرواية، ص 46.

⁵ - الرواية، ص 67.

والاستعارة في قوله: "لهذا اليوم رائحة تشبه البداية"¹، فالاستعارة جاءت هنا على

شكل تشبيه مجهول بمجهول، فلا اليوم ولا البداية لهما رائحة.

وقول الكاتب أيضا: "...كان الليل قد ابتسم لتوه"²، وهنا ذكر الروائي صفة من صفات

البشر ألا وهي الابتسام وأسقطها على الليل، حيث أعطت هذه الصورة مشهدا رائعا بحيث

ترك القارئ يتخيل كيف لليل أن يبتسم.

وكذلك في قوله: "أنجبها القبح"³، فكيف للقبح الإنجاب، وهنا أدخل شيئا محسوسا

على شيء مادي.

ونجد الاستعارة أيضا: "وجها بائسا ينضح مللا"⁴، وهنا أعطى الكاتب صفة السيلا

الخاصة بالماء أو أي شيء له علاقة بالماء واختص بها الوجه وقال بأنه ينضح مللا.

ويظهر أن "الاستعارة خلق جديد في اللغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين

الكلمات، وبها تحدث إذابة لعنصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد".⁵

¹ - الرواية، ص 85.

² - الرواية، ص 139.

³ - الرواية، ص 175.

⁴ - الرواية، ص 175.

⁵ - سيدي محمد طرشي، الصورة الاستعارية بين النظرية التفاعلية والنظرية السياقية، مرجع سابق، ص 173.

ومن خلال كل هذا تظهر براعة الروائي من خلال الصور الاستعارية المذكورة في الرواية ونجد ذلك من خلال قوله أيضا: "ونسيم رعشة باردة تسللت من هاتفه لتصفعني وكأنها الندم، ولكنها سرعان ما تحللت داخلي كحبة ملح في بركة ماء لا خيار لها إلا الذوبان"¹، حيث مزج هنا الروائي بين صورتين أدبيتين ألا وهما الاستعارة والتشبيه، فنجد الاستعارة من خلال قوله "تسللت من هاتفه" وهنا شبهت نفسها بالسارق الذي يأتي ليلا ويتسلل إلى البيوت بغرض السرقة، وبعدها أحست بالندم، أما التشبيه فقد ظهر في قولها "كحبة ملح في بركة ماء لا خيار لها إلا الذوبان"، وهنا شبهت تلك الرعشة التي بداخلها بحبة الملح التي تذوب في الماء، فذكر المشبه بدلالة تدل عليه ألا وهي "الياء" في كلمة "بداخلي"، وأداة التشبيه "الكاف"، والمشبه به "حبة الملح"، ووجه الشبه "في بركة ماء لا خيار لها إلا الذوبان"، بحيث مزج في هذه الجملة بين الاستعارة والتشبيه، وأعطى لنا لغة مميزة ومعبرة، عبرت فيها جميلة بشكل جميل كيف أن تلك الرعشة تسللت لها وصفعتها لبرهة لتتلاشى مثل حبة الملح عند وضعها في الماء.

وقوله: "قرأتها مستبعدة من أن يتمكن شاب لم تغطمه الحياة بعد من كتابة أي شيء متميز على الإطلاق"²، وهذه أيضا استعارة حيث شبه الشاب الذي راسل ريماس إيمي ساك من أجل قراءة روايته بالرضيع الذي فطمته أمه على الرضاعة، ولكن هنا ليس الأم هي المرضعة ولكن الحياة هي من فطمته.

¹ - الرواية، ص 267.

² - الرواية، ص 333.

أما الكناية فقد ظهرت متنوعة ومتوزعة بين الفينة والأخرى في الرواية، فنجد منها ما ذكره "سمير قسيبي" في روايته "الحالم" من خلال قوله: "...والتي في بياضها تجعل الثلج يرتاب في لونه"¹، وهذه كناية على شدة البياض ما جعلت الثلج لوهلة يشك في بياضها معه، وأيضاً في قوله: "...ثم احتضنتني جاعلة رأسها على صدري وقد اتخذت وضع الجنين"²، وقد جاءت الكناية هنا في كيفية وضع الجنين في بطن أمه، فعند دخول "سمير قسيبي" لها، أخبرته بأن يتمدد بجانبها، فعانقته جميلة بعد ذلك متخذة بذلك وضع شكل الجنين، كما ظهرت الكناية في قوله: "لا أحد مطلقاً تمكن من رؤية "السيد الموت" من دون أن يموت"³، فالكناية هنا ظهرت من خلال رؤية السيد الموت، فلا يستطيع أي إنسان أن يرى السيد الموت إلا الذي وقع عليه فعل الموت.

وأيضاً قول الكاتب: "... كما كنت قبل سنين عقمي"⁴، وهنا كناية عن حب العودة إلى الكتابة، قبل أن يتوقف عليه الإلهام ويتوقف على الكتابة، حيث شبه توقفه على الكتابة بالعقيم وهي المرأة التي لا تستطيع الإنجاب.

وكذلك وجود الكناية في قوله: "عشت أربعاً وثلاثين سنة في جلدي غيري"⁵، وهذه كناية عن الأيام التي قضاها في الكتابة باسم مستعار، بحيث وصف نفسه بعيشه في جلد

¹ - الرواية، ص 42.

² - الرواية، ص 193.

³ - الرواية، ص 251.

⁴ - الرواية، ص 273.

⁵ - الرواية، ص 275.

غيره، فلا يستطيع الإنسان أن يعيش في جلد غير جلده، وقول الروائي أيضا: "لو لم أشعر ذات مساء بالخشية من أن يكون بئري قد جف"¹، فهذه كناية على أن الإنسان ليس لديه بئر في جوفه، وإنما هنا كان يقصد "بئري قد جف" خياله الواسع الذي كان يعطيه الإلهام للكتابة.

أما التشبيه فقد ظهر جليا في الرواية، فجاء الوصف فيها معبرا عن الحالات في سياقات متعددة، ما جعل من الرواية أكثر شاعرية وواصفة للأشخاص والأحداث وصفا دقيقا وتميزا وذلك من خلال ما جاء في قول الكاتب "سمير قسيمي" في روايته "الحالم" ووصف عيني جميلة: "العينان اللتان اقترضا لون العشب"²، حيث شبه لون عيني جميلة بلون العشب، هذا اللون الذي يعطي حلة جميلة للطبيعة، اللون الأخضر لون البهاء، وهذه الفئة من الناس والتي تحمل هذا اللون في عينيها نجدها فئة قليلة ونادرة، وكذلك من خلال وصف جميلة لحالها عند تعرفها على "رضا خباد" الذي شعرت اتجاهه بالحب وذلك من خلال قولها: "وأنا التي خلنتي باردة كالموت"³، حيث شبهت برودتها بالموت (المشبه هي الياء في خلنتي والتي تدل على جميلة، والمشبه به هي البرودة، أداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه الموت)، وكذلك قوله: "يشبه بسبب انحناء ظهره ورأسه المتدلي زهرة عباد الشمس في ساعات ما بعد العصر"⁴، حيث وصف في هذا المقال رجلا كان ينظر

¹ - الرواية، ص 336.

² - الرواية: ص 41.

³ - الرواية، ص 43.

⁴ - الرواية، ص 49.

من الخارج إلى مقهى ثلاثون بأنه يشبه في انحناء ظهره إلى زهرة عباد الشمس في ساعات ما بعد العصر، فزهرة عباد الشمس مع إشراق الشمس تتفتح وفي حضور وقت العصر تتحني، (المشبه هو الرجل وأداة التشبيه هي "يشبه" ووجه المشبه به هي زهرة عباد الشمس ووجه الشبه هي الانحناء).

وقول الكاتب: "لقلنا أنها كانت كحركات رجل ممعن في البدانة يحاول أن يساير إيقاعات الديسكو"¹، حيث وصف هنا النادل الذي يشتغل في مقهى ثلاثون من خلال الحركات التي كان يريد أن يوصلها إلى الرجل الذي يقف خلف الزجاج بحيث كان يشفق عليه بسبب تقدم سن النادل في العمر، بحيث شبه حركات النادل بالرجل السمين الذي يساير إيقاعات الديسكو (المشبه هو النادل والمشبه به حركاته، أداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه إيقاعات الديسكو).

ووجود التشبيه كذلك من خلال قول الرجل: "تركني كالبهيمة لأتعفن في تندوف"²، فقد شبه الرجل نفسه بالبهيمة ليحتقر نفسه ويستصغرها ويذلها حين ترك "ريماس إيمي ساك" يتحكم في حياته ونفيه إلى تندوف.

وما جاء في الرواية من خلال قوله: "وجد جدارا اسمنتيا لا علاقة له بمباني العاصمة، كان أسود كقلب حاقد في صدر رجل يدعي الطيبة، أو لعل عثمان حين أمعن

¹ - الرواية، ص 50.

² - الرواية، ص 57. تندوف: ولاية في الجنوب الغربي من الجزائر.

النظر في بشاعته تراءى له كلسان يخرج من فم فانتة تملؤه البثور"¹، حيث شبه عثمان الجدار الذي وجدته في طريقه بالسواد الذي تجده مثل قلب إنسان طيب ولكنه من الداخل رجل حاقد، وأن هذا الجدار ودرجة بشاعته وكأنه لسان يخرج من فم امرأة فانتة ولكن عند خروجه يجعلك تشمئز من رؤيته، وكذلك تشبيهين في صورة متعكسة ألا وهي: "واحدة هادئة كالموت، وأخرى ثائرة كالحياة"²، وهنا يقول "سمير قسيبي" أنه وعند قراءة كتابات "ريماس إيمي ساك" يشعر وكأنه يقرأ لروحين مختلفتين متعاركتين روح هادئة كالموت، وروح ثائرة كالحياة، وأيضا نجد التشبيه من خلال قول الكاتب: "...حين تفهم خطي، والذي بالمناسبة أخبرتني بأنها يشعرها بالجوع، وحين سألتها "لما" قالت ببساطة لأن خطي يشبه عنقود عنب"³، وهنا شبهت ليليا أنطوان خط سمير قسيبي بعنقود العنب لأنها لم تكن تفهم منه شيئا.

ونجد التشبيه أيضا في قوله: "كانت عيناها فارغتين كعيني أبيها المتوفي"⁴، حيث شبه عيني جميلة إلى عيني والدها وهو متوفي، فقد كانت تنظر إلى النافذة وكأنها ترى شبح السيد الموت وهو يحمل روح والدها على كتفيه وهو صاعد إلى السماء.

¹ - الرواية، ص 86.

² - الرواية، ص 140.

³ - الرواية، ص 149.

⁴ - الرواية، ص 224.

ونجده أيضا من خلال قول الروائي: "فلتت دمة من عينها اليمنى وتدحرجت على خدها ككرة ثلج سقطت من على قمة جبل"¹، حيث شبه دموع جميلة التي سقطت وكأنها كرة ثلج في أعالي الجبال وجاءت متدحرجة، وكذلك وصف الكاتب لأمه لويزة وكيف سميت بذلك الاسم من خلال ما قاله عنها: "أنها جاءت كحبة اللوز فريدة ومتميزة"².

ونجده أيضا من خلال وصف الكاتب لنفسه ولأخواته وأمه الذهاب إلى بيت خالهم حين قال: "كنا نسير كقطيع غنم يدرك كل خروف منا مكانه، أمي في المقدمة، ثم أخواتي التسع وأخيرا أنا"³، حيث شبه نفسه وأخواته بقطيع الغنم، فكل واحد منهم كان يعرف مكانه وترتيبه، وهنا تظهر التبعية للأم.

ويقول الروائي أيضا: "بالكاد عرفتُك حبيبتي، الله يبارك كأنك صرت امرأتين في امرأة واحدة"⁴، وهذا تشبيه بغرض التجريح والاستهزاء، حيث شبهت هنا لويزة على أن وزنها زاد وأصبحت من شدة الفرط في السمنة وكأنها امرأتين، وهنا كانت لويزة تعلم بأن غنية كانت تسخر منها وتجرح فيها وليس العكس.

وكذلك وجود التشبيه الضمني من خلال قول الكاتب: "ومع ذلك كانت تقرأه في النهاية إذا كان بالفرنسية، فلم تكن تجيد من العربية إلا ما يجيده الأعمى من النظر"⁵، فقد

¹ - الرواية، ص 242.

² - الرواية، ص 292.

³ - الرواية، ص 315.

⁴ - الرواية، ص 318.

⁵ - الرواية، ص 319.

كانت أمه لويزة لا تعرف القراءة باللغة العربية بل تسمع عنها فقط، ووجود التشبيه في الرواية من خلال قوله: "أعترف أننا وفي كل ذلك كنا كروحين في جسد واحد..."¹.

ومن كل هذا يتضح لنا من خلال رواية "الحالم" لسمير قسيبي أنها كانت غنية وثرية في التشكيل المجازي والاستعاري والكنائي وكذا التشبيه، والذي أعطى للرواية لغة جمالية فائقة الحدود، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة من وجود هذه الصور الأدبية والتي جعلت هذا النص الأدبي يؤثر في المتلقي، حيث أخرجته من جو الرتابة المعتادة والموجودة في كثير من الأعمال الأدبية المخالفة لهذا النوع، ونقلته إلى رؤية جديدة لم يعودها من قبل، فقد ظهرت براعة الروائي في الربط بين هذه الصور الجمالية في الواقع، وبين ما هو روحاني ومجنون، وهذا ما ميّز الرواية عن غيرها من الروايات الأخرى.

سجلات الكلام:

لقد تنوعت لغة الروائي "سمير قسيبي" في روايته "الحالم"، حيث استعمل بالإضافة إلى اللغة الفصحى التي اعتمدها الروائي في روايته، بعضاً من اللغة العامية، حيث قام بإدخال بعض من الكلمات من اللهجة العامية الجزائرية لتشكيل لغة الرواية، فلحضور العامية في الرواية له بعد جمالي خارج عن العادة ووقع غير عادي في نفسية المتلقي.

¹ - الرواية، ص 325.

مستوى العامية:

وهي لغة عامية مشتركة بين جميع الجزائريين، وفي هذه الرواية استخدم الروائي العامية في بعض الكلمات فقط، فقد كان يعطينا الكلمة باللهجة الجزائرية، ليشرح معناها في الهامش باللغة الفصحى، وقد استعمل "سمير قسيبي" من هذه الكلمات ما نجده مثلا في كلمة: "طابس راسو" حيث قام بشرحها من خلال قوله: "كانت النافذة التي كنا نأخذ عبرها حوائجنا، نطأطئ رؤوسنا لنستطيع تقديم الطلبية، لهذا أسميناها "طابس راسو"¹، وكذلك ذكر الكاتب لبعض الحلي والألبسة الجزائرية التي كانت في القديم ووضع تسميتها باللغة العامية وشرحها، فمثلا ذكره : كارافاش بولحية، سبيعيات، محزمة لويز، جبة نايلية وكذلك الحايك، ليقوم بشرحها في الهامش فقد ذكر الحلي: كارافاش بولحية، سبيعيات، محزمة لويز، فقال عنها: "أسماء كانت تطلق في الجزائر على بعض المصوغات، لم تصبح مطلوبة في الوقت الراهن"²، وكذلك بعض الألبسة فمثلا "الجبة النايلية"، فقد ذكرها وقام بشرحها من خلال قوله: "الجبة النايلية: نسبة إلى أولاد نايل"³، وكذلك لباس الحايك الذي كان يلبس قديما فقد قال عنه: "الحايك: دثار أبيض كانت تضعه المرأة الجزائرية

¹ - الرواية، ص 88.

² - الرواية، ص 178.

³ - الرواية، ص 239.

لاسيما القاطنات في المدن، يحقق نفس غاية الحجاب، اندثر واختفى وجوده في السنوات الأخيرة".¹

كما ذكرت كلمة "مرابط بنت مرابط" والتي قام بشرحها على أنها: "في العرف الجزائري العائلة المربطة هي العائلة المحافظة ذات الأصول الدينية".²

إن استعمال الروائي العامية في الرواية هو: "محاولة للاستحواذ على خصائصها الجمالية خاصة إيقاعها الموسيقي"³، فالوقع الذي تحدثه الكلمة باللهجة العامية على القارئ ليست كالتى تحدثها باللغة العربية الفصحى.

ولعل ما يضيف على حضور العامية في الرواية قيمة وجمالية أكبر، ووعي الراوي أنه بصدد كتابة نص فصيح، وحرصه على تشكيله بلغة شاعرية يتمثل التخيل فيها قوام الحكى وأساسه، ومن هنا تأتي قيمة توظيف نوع آخر يمكن قراءته بالعامية أو بلغة فصيحة أيضا، وهو ما يعرف باللغة الثانية وهي الفرنسية.

مستوى اللغة الأجنبية:

يميل الكاتب "سمير قسيمي" إلى الكتابة باللغة الفرنسية في أكثر من مقام، ففي الجزء الذي أسماه المترجم فقد كانت تقريبا اللغة "لغة فرنسية" فقد كانت عبارة عن ترجمة

¹ - الرواية، ص 315.

² - الرواية، ص 238.

³ - بهلول شعبان، جمالية التنويع الأسلوبى في روايتي "ذاك الحنين" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مذكرة ماجيستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2006 - 2007، ص 219.

يوميات "ريماس إيمي ساك" والتي كانت كتاباته ورواياته مكتوبة باللغة الفرنسية، فيكتب باللغة الفرنسية وتليها الترجمة باللغة العربية، وهي على شكل يوميات "ريماس إيمي ساك" فقد جاء في الصفحة الأولى وهو ما كتب باللغة الفرنسية: " le dixième jour avant le compte a rebours" يمكن أن يترجم: اليوم العاشر قبل العد¹، لتأتي كتاباته هذه من اليوم العاشر قبل العد إلى اليوم الأول، كلها كانت بالفرنسية، وكل يوم من ذلك تأتي الترجمة بالعربية فقد جاءت متتالية على الشكل التالي:

J'étais en proie à une grande fatigue, une fatigue qui me donnait envie de plier mes paupières sans perdre conscience, comme si quelqu'un s'asseyait dessus et les forçait à se plier. Même les sécrétions oculaires auxquelles je ne faisais pas attention auparavant s'étaient infiltrées entre mes cils et les avaient humectés. Par la suite, les sécrétions ont séché et se sont transformées en une sorte de colle visqueuse inodore. J'ai malgré tout pu ouvrir les yeux sur un plafond dévoré par l'humidité jusqu'à en perdre sa peinture rosée, couleur de la chambre, le plafond apparaissait comme une image mentale telle que les images que montrent les psychologues à leurs malades pour leur faire prendre

¹ - الرواية، ص 148.

وقد ترجمها إلى العربية على النحو التالي: "اليوم العاشر قبل العد، كنت متعبا... تعباً جعلني أشعر برغبة في إطباق جفنيّ دون أن أفقد الوعي، وكأنّ ثمة من يجلس عليهما يجبرهما على الانطباق، حتى العمش الذي قلّما كنت ألاحظه في السابق، تسلل بين رموشي وتبلل عليها وجف كذلك، ليتحول إلى ما يشبه الغراء اللزج، ولكن من دون رائحة، ومع ذلك تمكنت من فتح عينيّ على صورة سقف تأكل من الرطوبة حتى تعرّى من طلاء غرفة النوم الوردي، فبدأ كصورة نفسية من تلك التي اعتاد النفسانيون عرضها على مرضاهم حتى يقفوا على خطورة أمراضهم.¹

لتأتي الأيام متتالية بعد ذلك من اليوم العاشر ثم التاسع وهكذا إلى أن يصل إلى

قوله:

Elle m'aimait malgré tout sans s'avoir s'exprimer, tout comme moi. Et là, je ne parle pas de Rimas qui est moi, je parle de moi dénué de lui. Je l'aime aussi sans savoir m'exprimer. C'est peut-être pour ça qu'au fond de moi que je me fous de ses défis, parce que je suis certain qu'elle m'aime pour me défier ainsi et m'écrire en arabe. A la fin de chaque lettre, elle m'écrit quelque chose de joli en français, ma langue d'écriture, je veux dire notre langue d'écriture à Rimas et à moi... Cette fois-ci, elle m'a écrit :

¹ - الرواية، ص 157.

« J'ai hâte de te voir... Si tout va bien, je rentrerai le 10 novembre prochain ».

A compter d'aujourd'hui, il ne reste plus que dix jours avant son arrivée.

وجاءت ترجمتها على الشكل التالي: "ومع هذا كانت تحبني من غير أن تحسن التعبير، مثلي أنا، وهنا لا أقصد ريماس الذي هو أنا، بل أقصدني متجردا منه، أحبها دون أن أحسن التعبير. ربما لهذا لا أهتم بتحديثها لي في قرارة نفسي، لأنني موقن أنها تحبني حتى حين تتحداني وتكتب لي بالعربية، فهي في نهاية كل رسالة تكتب لي شيئا جميلا بالفرنسية، لغة كتابتي، أقصد لغة كتابتنا أنا وريماس.

هذه المرة كتبت:

« J'ai hâte de te voir... Si tout va bien, je rentrerai le 10 novembre prochain ».

باحتراب اليوم، لم يبق على قدومها إلا عشرة أيام فحسب. (...)¹

وكذلك نجد في قوله: Rimas l'aveugle peut voir par :

وقد ترجمت على النحو التالي: الكفيف يمكن أن يرى - بقلم ريماس إيمي ساك.²

¹ - الرواية، ص 168، 169.

² - الرواية، ص 226.

ونجدها أيضا: قرأتها¹ « trente »

فقد يأتي القاص بين الحين والآخر بلغة بسيطة ساذجة ولكنها "لغة يأتي بها الروائي على سبيل المفارقة فتزيد من جمالية اللغة عندما توضع جنبا إلى جنب-وبأسلوب جيد- مع اللغة الشعرية".²

فاللغة الفرنسية بالإضافة إلى اللغة الفصحى والعامية أضفت نوعا من الجمالية والمتمثلة في الخروج عن المعتاد والمتوقع وكسر أفق التوقع لدى المتلقي وهنا مكن الشعرية وقمة الإبداع.

¹ - الرواية، ص 283.

² - إبراهيم نبيل، فن القصص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، مصر، دت، ص 13.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد وقوف البحث عند محطات عديدة، وأهمها ما قامت به هذه الدراسة في معالجة شعرية اللغة في رواية الحالم لسمير قسيبي، التي تعتبر المادة الأساسية في بناء الراوي التي قامت عليها هذه الدراسة، لنصل في الأخير إلى المحطة الختامية ونوجز فيها أهم ما تناولناه في الفصول السابقة، مقررّين أن هذه الخاتمة ليست نهاية البحث، إذ تبقى العديد من التساؤلات والإشكالات مفتوحة للبحث والتحري، ويبقى بحثنا حلقة تضاف إلى سلسلة البحوث الأدبية والنقدية المتواصلة.

وفيما يلي أهم النتائج المتوصل إليها:

من حيث المعجم:

* ظهور واضح ولافت لمعجم "الحالم" في الرواية ليس بنفس الصيغة ولكن بإعادة تكراره بصياغات مختلفة في النص أو إعادة تشكيله بمعنى آخر، وهذا التكرار يواكب أحداث الرواية، كما يعتبر من أهم السمات الأدبية التي يتميز بها الخطاب الأدبي وظهر جليا من خلال:

* كثيرا ما يعتمد الكاتب إلى توظيف ألفاظ تشكل محورا دلاليا تتعاضد مع العنوان، تساهم في تجسيد ترابط النص وتماسكه.

* اختيار المعجم القادر على أخذ القارئ إلى عالم الرواية، فالكاتب يمد السارد بالمفردة الملائمة التي تجلي فكرة الشخصية الروائية، ولعل النماذج المقترحة في الفصل الثاني تشهد على ذلك، إذ تؤدي الألفاظ وظيفتها الدلالية المنوطة بها سردا ووصفا وحوارا، وهذا ما نلاحظه من خلال رواية "الحالم" لسمير قسيبي، كما نجد اختلافا في المعجم داخل الرواية.

وهذه الدراسة مكنتنا من الوقوف على مجموعة من الخصائص داخل الرواية من حيث مستوى التراكيب:

* هيمنة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، فأغلب الجمل الموجودة داخل الرواية والتي استعملها "سمير قسيبي" من خلال شخصيته وشخصية "ريماس إمي ساك" ومن خلال "جميلة" معظمها جمل فعلية ساهمت في تنوع الأحداث داخل الرواية، أما الجمل الاسمية في الرواية فقد كان معظمها في الوصف.

* غلبة استعمال الماضي في رواية "الحالم"، وذلك لاعتماد الراوي على تقنية الاستذكار، أما المضارع فتمحور أثناء حديث الشخصيات المباشر (الحوار).

* زواج "سمير قسيبي" بين الجمل الطويلة والقصيرة، ومرد ذلك إلى القضايا التي عرضها "سمير قسيبي" والتي تقتضي الإطالة من أجل تحقيق الإفهام والإقناع وإزالة الغموض، أما الجمل القصيرة فاستعملها في الحوار الذي تشترط فيه الحيوية وسرعة الإجابة بين الطرفين المتحاورين، وهذه المزاجية بين طول الجمل وقصرها خلص الرواية من الرتابة.

* غلبت على الرواية الجمل الخبرية وذلك لتحقيق هدف سمير قسيبي من خطابه الروائي، حيث كانت منبرا يبت فيه وجهة نظره، وبناء على ذلك كان من الطبيعي أن تغلب الجمل الخبرية، أما الجمل الإنشائية - رغم قلتها - فقد أدت دورا هاما ظهر في الحوار بدرجة كبيرة في تبادل الطرفان المتحاوران الأفكار والآراء، وأدى فيها الأسلوب الإنشائي وظيفة تساؤل الشخصيات من بعض المواقف والوضعيات.

* استعمل "سمير قسيبي" أدوات الربط ووظيفها وفقا لمعانيها المتعارف عليها، وقد ساهمت في بناء الخطاب وانسجامه، وقد راعى في ذلك ازدواجية دور الربط الداخلي للتركيب والخارجي، كان الداخلي بالعلاقات الشكلية (النحوية بين الجمل) أما الخارجي في ترابط الأفكار حسب تسلسلها وأهميتها في النص.

* وقد تنوعت اللغة الشعرية عند "سمير قسيبي" داخل النص من خلال التشكيل المجازي والاستعاري والكنائي الذي ظهر بشكل واسع وواضح داخل الرواية، بالإضافة إلى بعض النماذج الانزياحية الموجودة في الفصل الأخير.

وفي الأخير يمكننا القول بأن التنوع اللغوي في رواية "الحالم" لسمير قسيبي نجده من خلال شخصية "ريماس إيمي ساك" الشخصية الرئيسية التي كانت تعيش عالمين في عالم واحد، فكانت اللغة فيها لغة إبداعية فاقت الخيال.

وهذه أهم النتائج التي توصلت إليها، حيث حاولت الإجابة على كل التساؤلات المطروحة، لتكون بهذا مرجعا لدراسات لاحقة يعيد استنطاق الرواية من جديد.

وفي الأخير نسأل الله أن ينفعنا بما علمنا، وأن يكون بحثنا هذا إضافة علمية
تضيف لبنة في طرق البحث الأكاديمي الذي نصبوا إليه.

-وبنعم الله تتم الصالحات -

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- 1- سمير قسيبي، رواية الحالم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012، الجزائر.

المراجع

1. إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، عمان، الأردن.
2. إبراهيم عزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، ط1، 2011، القاهرة، مصر.
3. إبراهيم نبيل، فن القصص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، مصر، دت.
4. ابن هشام الأنصاري، رسالة المباحث المرضية، تحقيق مازن المبارك، دار ابن الكثير، ط1، 1987، دمشق..
5. أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، فلسطين.
6. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، دط، دت، القاهرة، مصر.

7. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط2، 1999، دمشق.
8. أرسطو طاليس، فن الشعر، نقلا عن: نواره ولد محمد، شعرية القصيدة الثورية في قصيدة "اللهب المقدس"، دار الأمل لطباعة والنشر والتوزيع، ط1.
9. بشير تاويريت، الشعرية والحدائث بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، سوريا، دمشق، جرمانا.
10. بن سالم عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، بحث في التجربة وعنف الخطاب في الثمانينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
11. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، 1998، بيروت، لبنان.
12. بول ريكور، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.
13. بيار أشار، سوسولوجيا اللغة، تعريب عبد الوهاب، منشورات عويدات، ط1، لبنان، 1996.
14. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983، سورية.
15. جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
16. جان كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة.

17. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 33.
18. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، ط2، 2003.
19. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، الدار البيضاء.
20. حمدي علي الفرماوي، اضطرابات التخاطب (الكلام، النطق، اللغة، الصوت)، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
21. خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
22. خليل إبراهيم، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005.
23. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر الجامعية، دط، دت، عنابة، الجزائر.
24. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، دط، 1993، الاسكندرية، مصر.
25. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط1، 1982، القاهرة.

26. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1998.
27. سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي، التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، الأردن، عمان.
28. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.
29. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجارب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، 1985، دار الثقافة، الدار البيضاء.
30. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، 1997.
31. سلطان منير، الإيقاع في شعر شوي الغنائي، الكلمة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2005.
32. سليم بابا عمر وباني عميري، اللسانيات العامة، علم التركيب، أنوار، الجزائر، 1990.
33. سماح الرواشدة، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.
34. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2001، القاهرة، مصر.

35. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993.

36. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة، مصر.

37. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، تونس.

38. عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، بدون تاريخ.

39. عبد القادر المهيري، محمد الشاوش، محمد الشايب، عبد الحميد كمّون، محمد صلاح الدين الشريف، أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية.

40. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، عالم المعرفة، العدد 240/ ديسمبر/ كانون الأول، الكويت، 1998.

41. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر، 1998.

42. عبد الواحد الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2009.

43. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، دمشق، سوريا.

44. علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدراسية أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت، 2006.
45. على بوملحم، في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1995، بيروت، لبنان.
46. عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
47. فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000، المغرب.
48. فتحي بوخالفه، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م، أريد، الأردن.
49. فرديناند دوسوسيير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
50. فضيلة محكمة، التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مجلة التناصر، قسم اللغة العربية وآدابها، الملتقى الجامعي الثاني، 2004م، جيجل، الجزائر.
51. فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ط1، دت، باب الواد، الجزائر.
52. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، 2003، دمشق، سوريا.

53. كوين جون، اللغة العليا في النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
54. لحريشي محمد، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب للنشر، الجزائر، 2007.
55. مبارك زكي، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، دار الجيل، بيروت، 1975.
56. محمد الشاوش، أول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس "نحو النص")، الجزء الأول، المؤسسة العربية للتوزيع، ط1، 2001، تونس.
57. محمد حولة، الأرطوفونيا، علم اضطرابات اللغة والكلام والصوت، دار هومة للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2009.
58. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
59. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 2003م، دمشق سوريا.
60. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، ط1، 1426هـ، ليبيا.
61. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ط1، 1992.

62. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، معدلة، 1978، القاهرة.

63. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، 2005، مصر

64. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، سوريا.

65. ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، لبنان، 1983.

66. ميلكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، مصر، 2000.

67. نجيب أنزار، الشعرية والكينونة، مجلة التبيين، عدد6، 1996م.

68. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، دط دت، الجزائر.

69. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.

70. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق، دط، 1999، المغرب، بيروت.

71. يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية الجديدة (1980، 2000)،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

72. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1999،

عمان، الأردن..

73. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب

العلمية، ط2، 2008، بيروت، لبنان.

74. tzvetan todorov, poétique de la prose, éd seuil point, paris,

(1968، نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي

الحديث، الخطاب الشعري والسرد).

قائمة المجالات والرسائل الجامعية:

1. بهلول شعبان، جمالية التنويع الأسلوبي في روايتي "ذاك الحنين" و"الولي الطاهر

يرفع يديه بالدعاء"، مذكرة ماجستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2006 2007

2. د. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلال" "الشمعة

والدهاليز، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراعلوم، الجزائر.

3. سيدي محمد طرشي، الصورة الاستعارية بين التفاعلية والنظرية السياقية،

الصوتيات، حولية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة

سعد دحلب، البليدة، عدد06، 2008.

4. محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، قسم اللغة العربية، (2001، 2002).

5. ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج51، صيف 1996.

قائمة المعاجم:

1. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، الجزء الأول، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952، القاهرة.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة، مجلد 2، باب الغين، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي.

3. جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد عمر القوزيني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: السيد الجميلي، دار إحياء العلوم، ط4، 1998، بيروت.

4. عبد القاهر الجرجاني، (أبو بكر عبد الرحمان بن محمد الجرجاني)، دلائل الإجاز، تحقيق: محمد التنحي، دار الكتاب العربي، ط1، 2005، بيروت.

الملاحق

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilaf

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

سمير قسيبي

الحالم

رواية



التعريف بالكاتب:

سمير قسيبي كاتب وروائي جزائري ولد عام 1974 بالجزائر العاصمة، تحصل على شهادة البكالوريا ودخل إلى كلية الحقوق وتحصل على شهادة ليسانس في المحاماة، اشتغل محررا ثقافيا وهو حاليا يشتغل محررا عاما، صدرت له عدة روايات منها "تصريح بضياح" عام 2009م، وهي رواية جزائرية تتحدث على السجن في الجزائر، وبهذه الرواية فاز بجائزة هاشمي سعيداني، للرواية عن أفضل رواية جزائرية، وفي نفس السنة صدرت روايته الثانية، "يوم رائع للموت" وهي أول رواية جزائرية تتمكن من بلوغ القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في عام 2010، ونشر روايته الثالثة "هلابيل" ثم في "عشق امرأة عاقر" عام 2011 والتي اختارت مجلة بانبيال الانجليزية فصولا منها لتنتشرها مترجمة إلى الإنجليزية، وأخيرا أصدر عام 2012 روايته "الحالم" آخر أعماله، وآخر روايته التي صدرت عام "2019" والتي أسماها بـ "سلام ترولار".

ملخص الرواية:

أصدر "سمير قسيمي" روايته "الحالم" الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت ومنشورات الاختلاف بالجزائر 2012، تتكون رواية الحالم من (350) صفحة.

استهلها الروائي بمقدمة بمقولة لخوان خوسي مياس، بحيث يظهر للقارئ أن الروائي يسرد ظروف كتابته لروايته مقرا بأن كل ما كتبه ما هو إلا رسم لواقع حدث بالفعل وليس حظه منها إلا كحظ الراقن، لكن الحقيقة أنها عبارة عن حكاية عجيبة غريبة مفادها أنه حصل من طبيب نفسي على مخطوط رواية، كتبها مريض ، وقد اكتشف لاحقا أن هذه المخطوطة مطابقة تماما لروايته التي عكف هو على كتابتها وضاعت بسبب تعطل حاسوبه.

تليها ثلاث أجزاء وكل جزء منها يبدأ كل حوار عنوانه "حوار غير ودي مع كاتب لا يعرفه أحد" وهذه الأجزاء كل منها أعطاها اسم أولها اسمها "مسائل عالقة"، وثانيها أسماها "المترجم" أما ثالثها فقد أسماها "بالكفيف يمكن أن يرى".

الجزء الأول والذي أسماه "بمسائل عالقة" يتكون من اثني عشرة فصلا، تحدث فيها عن رواي يدعى "ريماس إيمي ساك" وروايته الثلاثين لتي اشتهر بها غير أن هذه الشهرة خلقت منه شخصا انطوائيا ونتيجة لكتابات بالغة الفرنسية أصبح تعامله حتى مع عائلته باللغة الفرنسية، لم يكتب ريماس أي رواية بعد روايته الثلاثين لأنه أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة بعد أن توفيت زوجته وهجرته ابنته، لتبدأ قصته عجزه عند رؤية نفسه في المرأة، بحيث تصيبه غشاوة كلما حاول أن يبصر نفسه في المرأة يجد أنه بدأ في فقدان عضو من أعضائه، وقد ربط ريماس بين الإلهام والعمى الجزئي الذي أصابه.

أما في الجزء الذي أسماه "بالمترجم" فنلاحظ حضور شخصية "سمير قسيبي" من خلالها فقد قسم جزء المترجم بسبعة فصول، وقد أصبح سمير قسيبي مترجماً لأعمال ريماس إيمي ساك وقد أبدع في ذلك فلم يستطع ولا أحد من غيره فهم أعماله وترجمتها كما يجب أن يكون، وقد كان يترجمها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية فأحبه وأتقن لغته وكان يحب أن يلقاه وقد تحقق ذلك لكن بطريقة أخرى وذلك من خلال ترجمة آخر عمل له، والتي قامت جميلة بوراس ابنة ريماس إيمي ساك بإرسال مخطوطته الأخيرة لسمير قسيبي، فهو الذي كان يحاول أن يتمها قبل وفاة ابنته جميلة والتي كانت مريضة بمرض عضال وأن موتها كان قريباً، وقد كانت جميلة وسمير قسيبي يلتقيان لكي يقوموا بزيادة أو إنقاص شيء من هذه المخطوطة لأن سمير قسيبي كان يحاول أن يكتب الكتاب الأخير لريماس وكأنه كان على قيد وهو يكتبها، فقد أعطته جميلة لذلك أعطت جميلة الوقت لسمير قسيبي أن يكتبها حتى ولو لم تحضر الكتاب الأخير لأبيها، وبعد فترة قصيرة توفيت جميلة، فأصبح سمير قسيبي يأخذ ما قام بإتمامه من الرواية ويأخذه إلى المقبرة أمام قبر جميلة ويبدأ في سرد ما قام بإتمامه من مخطوطة أبيها فكانها تجلس معه، ويقوم بإنقاص وزيادة شيء للرواية ثم يعود إلى بيته، وهكذا إلى أن أكمله وسلمه إلى "ليليا أنوطوان".

أما الرواية الثالثة فقد حملت عنوان "الكفيف يمكن أن يرى"، في هذا الجزء تتشابك الأحداث ويأخذ ريماس إيمي ساك دور الراوي ليحدثنا على تفاصيل موته، وقد أخذت جميلة حيزاً من هذه الرواية فقد استهل سمير قسيبي هذا الجزء بحكاية جميلة مع رضا خباد وكيف التقته في محطة الحافلات لتصبح هناك علاقة بينهما، وهذه العلاقة أسفرت على حملها منه لتقبل بعد ذلك بأحمد زوجاً لها بعد أن كانت رافضة الزواج منه ووالدها الذي كان رافضاً هذا الزواج.

ليأتي بعد ذلك الجزء الذي قسمه بالأيام والتي احتسبها على عودة ابنته وكل يوم يقترب موعد مجيء جميلة يقترب موته، ويحكي فيها ريماس إيمي ساك عن علاقته بالرجل القصير الذي كان يكتب معه الروايات والتي بفضلها ظهر للوجود بعد أن التقيا في مقهى ثلاثون ليصبحا بعد ذلك رفيقان لا يفترقان إلا للنوم، بحيث صدرت رواياتهم الثلاثين باسم مستعار أعطوه اسم "ريماس إيمي ساك"، لينتهي المطاف بصديقه إلى الاختفاء ويبقى هو لوحده ولا يستطيع اكمال الرواية التي بدأها مع بعض وبذلك يكون قد قتل الشخص الذي لطالما أصبحه بحيث أصبح يقلده في كل شيء حتى في حديثه بالفرنسية، وأصبح صعبا عليه أن يخرج منه إلا بصعوبة.

أما الخاتمة فقد أخذت عشر صفحات جاءت على شكل تقارير تصدرها وكالة الأخبار، وفيها أجوبة عن الأسئلة التي وردت في المقدمة.

التقرير الأول يحمل أخبارا تكسر أفق التوقع، تحدثنا عن الغرفة (142) التي التقى فيها رضا خباد بجميلة بوراس إذ شب فيها حريق مهول، والملفت للانتباه أن الخبر يعلن أن رضا خباد وجميلة زوجان منذ أربع سنوات وهما يقيمان في الغرفة بعد أن طرد من عمله، وجميلة ماتت حرقا واتهم زوجها المصاب بالحروق بهذه الجريمة.

التقرير الثاني فيه خبر يقر فيه صاحب الفندق رجينا وهو أحد أقارب رضا خباد استحالة أن يكون رضا هو الفاعل وسمح له بالإقامة بالفندق مجانا نظرا لحسن خلقه، لينتهي الخبر بالإعلان عن سبب الحريق الذي جاء نتيجة حرق مجموعة من الأوراق، بالأحرى هي أعمال "خباد" بعد عراك بينه وبين زوجته نقل على إثرها إلى مستشفى "دريد حسين" للأمراض العقلية والعصبية.

ثم تتوالى التقارير الصحفية التي تؤكد سعي الناشرة ليليا أنطوان لنشر أعمال ر"ضا خباد" بعد أن تأكدت موهبته الإبداعية.

Abstract:

The novelistic art is known as the closest kind of literature to reality and the most relevant to real life, the vast majority of novel writers and theorists consider it by far as the artistic equivalent to reality, considerable attention has been recently given to literary texts by critical studies whether it's poetry or prose, and we can fairly say that the Algerian works are extremely significant and worth referring to.

That's exactly why I have chosen a very special Algerian novel written by an Algerian writer that started his career as a poet, then he moved on to writing novels, where he wrote many of them, his fifth novel « the dreamer » was such a worthwhile special creative experience, due to the mystery within, and also to the richness of the language and the depth of the art form in it. That's basically the main reasons why I've chosen it to study it in a survey manner with analysis of the writer style, so the research was entitled as « poetry of the language in the Dreamer novel by Samir KACIMI»

The purpose of the research is a critical study, pointing out the text elements «lexicon , structure, deviation » analysing and explaining them, and restructuring the elements for a better comprehension to the reader, and also to understand the meaning of the literary genre and its content, and these are the essential elements that give the text its literary state.

Keywords:

Language, poetry, dreamer, deviation, structure, lexicon

الحمد لله