الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية السرد في رواية "أهداب الخشية لـمنى بشلم"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعــداد الطـالـبات:

* نزيهة بلول
* حليمة قردة
* وهيبة مرغني

إشراف الدكتورة:

* فوزية تقار

لجنة المناقشة:

د. عبد الرشيد هميسي	جامعة الوادي	رئيساً
د. فوزية تقار	جامعة الوادي	مشرفاً
د. حسين مشارة	جامعة الوادي	مناقشاً

الموسم الدراسي: 1442/1443هـ-2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال رسول الله صل الله عليه وسلم.

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أهدى إليكم معروفاً فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له".

وعملا بهذا الحديث واعترافا بالجميل، نحمد الله عز وجل ونشكره على أن وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع.

ونتقدم بالشكر الجزيل إلى المشرفة "فوزية تقار" التي كانت لنا السند المعين طيلة هذا البحث الذي أنارت سبيله بنصائحها القيمة وإرشاداتها الداعمة فنسأل الله تعالى لها دوام الصحة والعافية فجزاها الله عنا خير الجزاء.

وإلى اللجنة المناقشة لها منا عظيم العرفان على قبولهم مناقشة وتدقيق هذه المذكرة راجين منهم مسايرة عثراتنا.

وأخيراً لا يفوتنا أن نعبر عن بالغ تحياتنا إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث المتواضع.

الإهداء

أهدي نجاحي وتخرجي فيما وصلت إليه اليوم بعد فضل من الله، إلى من كان دعائها سر نجاحي، إلى ملكة حياتي ومنبع الحب والحياة إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها "أمي" التي بسمتها غايتي وما تحت أقدمها جنتي...

وإلى النور الذي أنار دربي والسراج الذي لا ينطفئ نوره أبداً " أبي الغالي".

إلى من بهم يشُد ساعدي وتعلى هامتي هم سندي وركائز نجاحي أخي "فريد" وأخواتي أخص بالذكر "مفيدة".

وإلى شموع البيت حنين.. ملاك.. محمد ياسين.. ساجدة..

وإلى أستاذتي الدكتورة " فوزية تقار" صاحبة التميز والعطاء التي جعلت من حلمي حقيقة.

إلى أولئك الذين يفرحهم نجاحي، إلى الأقارب قلباً ودماً ووفاءً.

وإلى تلك الصدفة التي أصبحت سعادتي.

حلومة

إهداء

أهدي بذرة جهدي هذه إلى شمعة العطف والحنان إلى من هما بعد الله سببا وجودي، إلى الوالدين الكريمين، أبقاهما الله لي ذخراً، ونفعني بهما في الدنيا والآخرة. إلى إخوتي وأخواتي.

كما أهديه إلى جميع الأسرة العلمية بكلية الأدب العربي بجامعة الوادي.

إلى رفيقة المشوار التي ساندتني وقاسمتني لحظاته حفظها الله الطالبة:

"دحة منار"

إلى كل من كان لهم أثر في حياتي، وإلى من أحبهم قلبي ونسيم قلمي.

* نسأل الله أن يجعله نبراسًا لكل طالب علم*

نزهة

اهداء

إلى من غرس فيا الايمان وسقاه الفيض والحنان، إلى من أطعمني السعادة وعلمني حب العمل والارادة.. إلى من جعل من نفسه جسرا إلى بر الأمان وأعطاني كل شيء ولم يرد لا جزاءً ولا شكورا.. إلى من جعل من حياته نوراً استقي بنوره الوهاج إلى قرة عيني ورمز عزتي وافتخاري.. أبي الغالي حفظه الله

إلى التي احترقت سنوات عمرها شموعا لتضيء دربي وتدفئ أيامي وتخفف همومي.. إلى من علمتني أسمى معاني الحياة وعطرتني روائح الحب والحنان إليكِ وحدك يا تاج رأسي.. أمي الحنون

إلى من أرسو في وجوههم الابتسامة أخوتي وأخواتي وإلى عائلتي الثانية " My school"

إلى من تقاسمت معهن الجهد والتعب صديقاتي.. نزهة، حليمة.

وإلى كل أساتذتي الكرام بوجه الخصوص أستاذتي "تقار فوزية"

وإلى المنسق المتيمز "الطاهر حلواجي"

وصيبة

مقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين القائل في كتابه المبين: «ذلك فضل الله يُؤتيه من يشاء»، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

تتميز الرواية العربية بحضورها الراقي في المكتبات العربية والغربية وهذا لبلوغها المكانة العالية في الإنتاج الأدبي العربي والمعاصر تحديداً، وأكبر محفز لذلك ما أحدثه الروائيون العرب من تحولات فيها على صعيد الكتابة الروائية ذلك ما جعلها تنضج وتتنوع في مواضيعها وهذا التحول برز بها إلى تجاوز الكلاسيكية والسمو إلى الحداثة الشَّعرية في الخطابات السردية.

فلقد ظهر مصطلح الشَّعرية في الحقبة الأخيرة ليتلقى اهتمام الكثير من النقاد الحداثيين والمعاصرين لما له من مكانة مرموقة في الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة، فشرعوا في البحث والتغلغل في معانيه المتعددة ما جعله عنواناً للكثير من الدراسات النقدية المعاصرة المهمة، والمهم في هذا الأمر أن مصطلح الشَّعرية لم يُعد مقصوراً في دلالته على الشعر فقط، بل إن المصطلح نفسه أصبح يتغلغل إلى عمق جميع الأجناس الأدبية. وانعكس هذا على المتلقي وصار يبحث عن فضاءات الشَّعرية في النصوص الشعرية والنثرية وغدا القارئ متحدثاً ومحاوراً لها ومن بين هذه الأجناس الرواية ذات الطابع الجمالي والفني نتيجة تفاعل عناصرها السردية.

وتكمن أهمية البحث في تقصي مكامن الشَّعرية في رواية "**أهداب الخشية**" وإبراز جماليتها الفنية بكون هذه الرواية تحتوي على جمالية الشَّعرية بين طيَّاتها فهي تحاكي الواقع الإجتماعي المعاش عبر عصرنة العولمة.

وبهذا المنطلق كان موضوع بحثنا موسوماً بـ: شعرية السرد في رواية "**أهداب الخشية لمنى بشلم (عزفاً على أشواق افتراضية)**" ولعل ما ساقنا إلى اختيار هذا الموضوع هو

محاولة التقصي وراء جمالية شعرية السرد وما تضيفه للأعمال الروائية سواء من حيث التقنيات السردية أو التكثيف اللغوي. بالإضافة إلى حب التطلع والميل والرغبة في دراسة هذه الرواية النسوية التي انتشرت مؤخراً على نطاق واسع تخاطب المجتمع الجزائري من مخاطر العولمة الإلكترونية بما فيها مواقع التواصل الاجتماعي (الفايسبوك)، وذلك كون أحداث الرواية ممزوجة بين الواقع والافتراض.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مختلف مفاهيم الشَّعرية عند النقاد والجمالية التي أضافها هذا العلم على السرد بصفة عامة ورواية "**أهداب الخشية**" بصفة خاصة من حيث شعريتها وتقنياتها الفنية.

ولمعالجة هذا الموضوع ارتأينا الإجابة على الإشكالية الآتية :

- أين تكمن ملامح شعرية السرد في رواية **أهداب الخشية لمنى بشلم؟** وتحت هذا الصياغ تندرج عدة تساؤلات :
- ما هي مفاهيم الشَّعرية عند الغرب والعرب؟
- وما المقصود بشعرية السرد؟
- ما التقنية الفنية التي اعتمدتها الروائية لتوظيف عنصري الزمان والمكان لإبراز شعريتهما؟
- كيف مزجت "**منى بشلم**" بين شخصيات الرواية الواقعية والافتراضية؟
- وكيف أشادت الروائية بشعرية اللغة التي اعتمدتها في روايتها؟
- وماذا أضاف عنصر الرمز من جمالية في الرواية؟
- من هنا ولكي ينتظم بنا السير في الإجابة على هذه الإشكالية، فقد فرضت علينا هذه الرؤية المنهجية إستراتيجية تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة.

المدخل: قدمنا فيه توطئة نظرية حول مفاهيم الشَّعرية عند النقاد الغرب والعرب لشغف رؤية المتلقي والأخذ بفكره لفهم طبيعة الموضوع قبل التغلغل فيه.

الفصل الأول: شعرية البنية الزمكانية في رواية أهداب الخشية

الجزء الأول: شعرية الزمن وأهميته وما حملته الرواية من تقطبات ومفارقات زمنية.

الجزء الثاني: موسوم بشعرية الفضاء المكاني والفضاء النصي لما بصمهُ المكان من ركيزة في أحداث الرواية وذلك من أماكن مفتوحة ومغلقة وعلاقتها بالشخصيات، والفضاء النصي الذي درسنا فيه مقاطع الرواية وما وتحمله دلالة عناوينها والخط الذي تميزت به كذلك الإهداء والصور التي تغلغلت متن الرواية.

الفصل الثاني: شعرية اللغة وبنية الشخصية في رواية أهداب الخشية.

الجزء الأول: خصصناه للجانب اللغوي وما احتواه من استعارات وتشبيه وكناية التي جعلت من غموض معانيها جمالاً لغوياً زاد في فنية الشَّعرية التي وظفتها الروائية، والمحسنات البديعية من تضاد وسجع إضافة إلى الرموز التي أنارت الرواية بتنوعها ودلالاتها.

أما الجزء الثاني: موسوم بشعرية الشخصيات والمزج بين الافتراضية والواقعية منها والصراعات الواقعة بينها.

أما الخاتمة فاقتصرت على النتائج المتوصل إليها من خلال البحث والغوص في تقنيات الخطاب السردي لما له من جماليات أدبية وفنية وشعرية السرد تحديداً التي جعلت من روايتنا مصدراً للتنقيب والتفتيش فيه.

ولمعالجة هذا البحث والإجابة على الإشكالية المطروحة فقد احتجنا إلى أكثر من منهج على حسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة وبحسب الأهداف المرجوة من البحث فاعتمدنا على المنهج البنيوي الذي اعتمدنا فيه على تقسيمات الزمن عند جيرار جنيت. و استعنا أيضا بالمنهج السيميائي في تحليل العتبات النصية. واقتضت الضرورة استدعاء مناهج أخرى مكملة للدراسة كالمنهج الأسلوبي وهذا في الجانب اللغوي وما احتواه من جماليات لغوية

لتحليل الظاهرة. كما اعتمدنا على آليات التأويل والوصف والتحليل وهذا لخدمة أهداف البحث. بالإضافة إلى المنهج السيسيولوجي الذي اتبعناه في تسليط الضوء عن الواقع الجزائري المعاش في ظل الهيمنة الإلكترونية والمزج بين العالمين الواقعي و الإفتراضي كما وظفته الروائية.

وقد كانت مرجعيتنا معتمدة على دراسات حول الَّشعرية والنقد الروائي وعلى كل ما له علاقة بالموضوع، ومن بين المراجع التي اعتمدنا عليها ما يلي:

- جيرار جنيت خطاب الحكاية.
- رومان جاكوبسن، قضايا الشَّعرية.
- حسن ناظم، مفاهيم الشَّعرية.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.

إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لنا السبيل لإنجاز بحثنا هذا.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا فقد تمثلت في:

- كثرة المادة العلمية لهذا الموضوع الأمر الذي صعب علينا انتقاء الأفضل والأدق منها.
- مزج الروائية بين الواقع والافتراض في أحداث الرواية مما جعلنا في بعض الأحيان نعجز عن استخراج الفكرة التي يحملها كل مقطع من مقاطع الرواية، أو في الدمج بين أدوار الشخصيات.

ولا يسعنا في ختام هذا العمل المتواضع إلاَّ أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الدُكتورة الفاضلة "**فوزية تقار**" التي أشرفت على هذا البحث مُذ أن كان بذرة إلى أن أصبح ثمرة وذلك بكامل توجيهاتها وإرشاداتها بصدر رحب فنسأل الله لها دوام الصحة والعافية وأن يجازيها عنا خير الجزاء. كما ونتقدم بشكرنا إلى كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد.

ورجاؤنا أن تنال هذه الدراسة المتواضعة الرضى والقبول، فإن أخطئنا فمن أنفسنا وإن وفقنا فمن الله فهو خير معين.

نزهة بلول

وهيبة مرغني

حليمة قردة

الوادي: 2022/05/24

مدخل:

مفاهيم نظرية حول شعرية السرد

1. مفهوم الشعرية عند النقاد الغرب
2. مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب
3. مفهوم شعرية السرد

لعل محاولة تقصي مفهوم الشّعرية فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة، فالبرغم من جذورها الضاربة في عمق التاريخ الأدبي والنقدي إلاَّ أنها لا تزال تعيش الكثير من الاختلاف.

الشّعرية مصطلح قديم من حيث الاستعمال، اقترن ظهوره باسم "أرسطو" وكتابه (فن الشعر) الذي يحمله عنوانه الكلمة نفسها، التي تطلق على الشّعرية في الانجليزية (...) وتعود الكلمة إلى أصل يوناني بمعنى صنع[1].

الشّعرية من بين المصطلحات التي جاءت بها النظريات النقدية الحديثة التي ترتكز على تحليل بنية النص بعيداً عن السياقات الخارجية، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو تلك التي تتصل بشخصية المؤلف وسيرته وقد ظهر أو مرة مع الشكلانيين الروس الذين بدؤوا ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، " أجملت في مصطلح واحد هو الشّعرية (poetica) وهي قوانين الخطاب الأدبي[2].

إن أول من استخدم مصطلح الشّعري (poetica) هو أرسطو في كتابه (فن الشعرية) حيث استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضوراً متميزاً في عصره، ولم يتم تداول هذا المصطلح في النقد العربي إلاَّ بعد مرور مراحل ثلاث:

- مرحلة التقبل: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقا).
- مرحلة التفجر: وتمت ترجمته إلى (فن الشعر).
- مرحلة الصياغة الكلية: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية)[3].

[1] حسن البنأ عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص27.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دارسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1994م، ص5.

[3] جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي، سوريا، دمشق، د.ط، د.س، ص12.

مصطلح الشعرية غني بتاريخه الطويل حيث يكسب هذا المصطلح في حقبة تاريخية مفهوماً جديداً تبعاً للتدرج في الوعي الشعري، تتعدد مفاهيم الشعرية من حقبة إلى أخرى.

1. مفهوم الشعرية عند النقاد الغرب:

لقد كانت الشعرية محور اهتمام وبحث منذ القدم، ومثلتها أقطاب عديدة من وجوه النقد الغربي حيث يتصدرهم:

رومان جاكوبسن (Roman jaKobson): "عالم روسي شهير عرفه العرب عن طريق جهوده في اللسانيات والصوتيات، له اسهامات عديدة في مجال البحث اللغوي بدءاً من المدرسة الشّكلانية مروراً ببراغ، وصولاً إلى أمريكا، تخصص في آخر حياته في الشعر والقضايا التي تخصّ اللغة الشعرية"[1].

"جاكوبسن" رائد المدرسة الشَّكلانية كرَّس الكثير من جهوده في دراسة علم اللغة وكل ما يخص اللغة الشعرية، ومن هنا بدأ تأسيسه لعلم الشعرية.

"إنَّ موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: من الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيًا؟ وبما أنَّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية"[2].

إنَّ مركزية اللغة الشعرية مقارنة بالفنون الأخرى هي التي جعلت الشعرية تحتل المركز الأول من بين الدراسات الأدبية.

[1] رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، تر: محمد والي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 (مقدمة الكتاب).

[2] المرجع نفسه،ص24.

"إنَّ مهمة علم الأدب والشعرية تتلخص في تتبع الخصوصيات الأصلية التي تميّز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية، يعني البحث في مجموع الآليات والإمكانيات الفنية والجمالية ،لذلك كانت غاية الشعرية من هنا الوقوف على ما يتميّز به العمل الأدبي في كافة جوانبه من سائر الممارسات اللغوية الأخرى"[1].

إنَّ غاية الشعرية هنا تكمن في البحث في مميزات العمل الأدبي وذلك من أجل إبراز الصورة الجمالية والفنية له.

"ان الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرّسمية، وبما أنَّ اللّسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ،فانه يمكن اعتبار الشعرية جزءً لا يتجزأ من اللسانيات"[2].

يمكن القول هنا أن علاقة الشعرية باللسانيات علاقة وطيدة وعظيمة فهما وجهان لعملة واحدة.

فالشّعرية عند جاكوبسن: "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[3].

ربط جاكوبسن بين الشعرية واللسانيات وجعلها فرع من فروعها، كونها تدرس علاقاتها بوظائف اللغة.

---

[1] (ينظر): صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، منشورات دار الافاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص 92.

[2] رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ص24.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضو المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، علم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص298/297.

"لجاكوبسن نظرته الخاصة في الشعر والشعرية معا، بتخصيصه الوظيفة الشعرية ضمن الوظائف الست التي عرفتها نظرية التواصل لديه حيث ركز في جل أبحاثه على ضرورة تناول اللغة ودراستها في جميع وظائفها، وركز على موقع الوظيفة الشعرية كثيرا، كما وأنَّ الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط الوظيفة المهيمنة"[1].

ركز جاكوبسن على الوظيفة الشعرية من ببين الوظائف الستة الأخرى، وهذا على حسب رسالة التواصل عنده لأنها اعتبرها الوظيفة المهيمنة عن بقية الوظائف وذلك لما تحدثه من جمال ورونق للغة الشعرية.

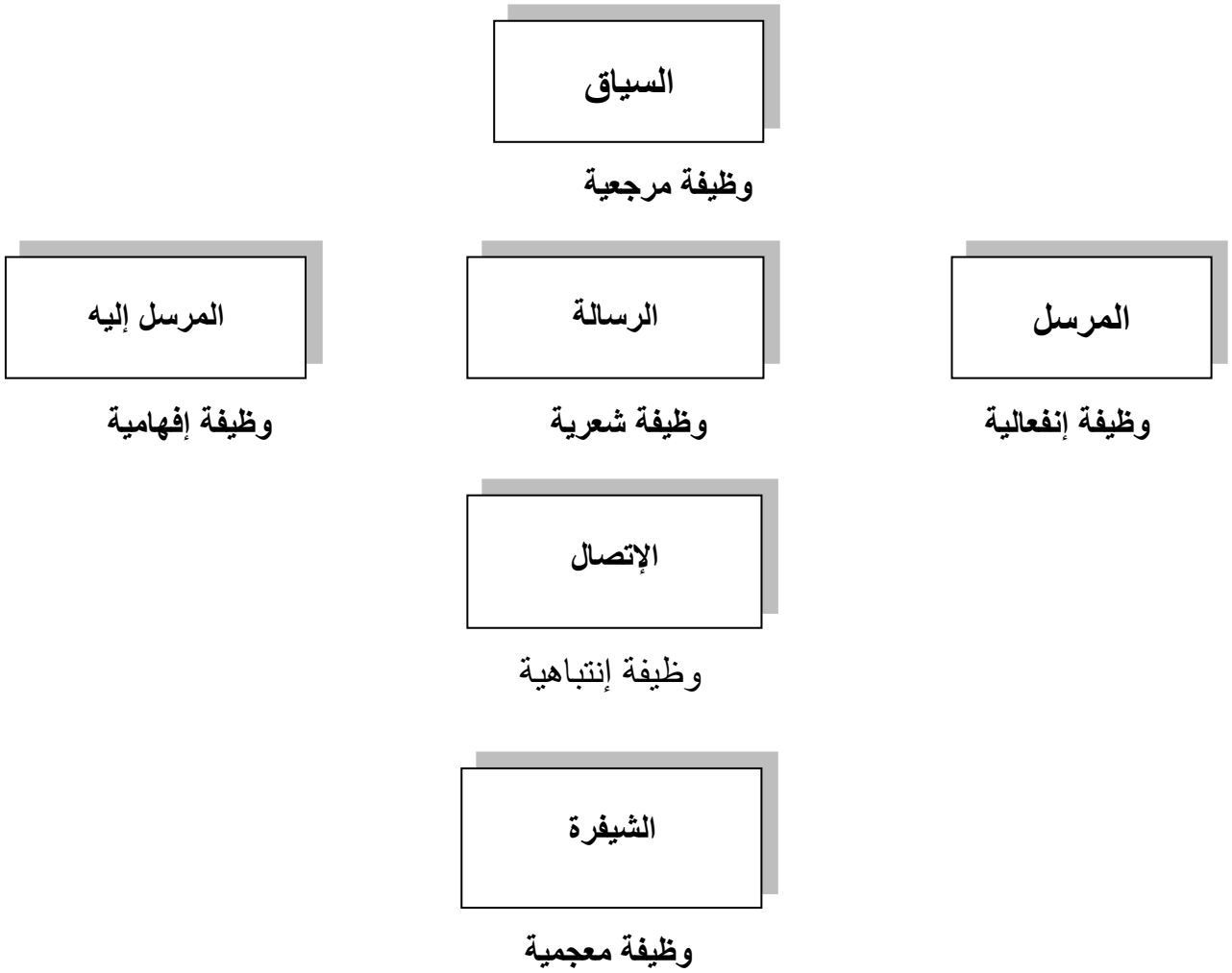
ويطرح جاكوبسن تعريفًا آخر يمتاز بالإيجاز: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ،في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[2].

يفهم من هذا أن الشعرية تهتم بدراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة، وهذا ما يثبت ارتباط الشعرية باللسانيات.

[1] رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ص31.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضو المناهج النقدية المعاصرة، ص298.

كما هو موضح في المخطط الآتي:



الشكل رقم (1): يوضح وظائف الإتصال عند "رومان جاكوبسن"[1].

أعطى جاكوبسن في دراسته للشعرية طابعا علميا وذلك من خلال توظيفه مبادئ علم اللغة، مما جعله يسقط دراسته على الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى.

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008، ص275.

*** تزفيتان تودوروف:(tzvetan todorv):**

اقترن مصطلح الشّعرية بالناقد الغربي تودوروف، فقد كان له الحظ الوافر في هذه الدارسة.

إنَّ الشّعرية عند تودوروف تشمل كلاً من الشعر والنثر، بكونها يجتمعان تحت رابط الأدبية، فالشّعرية تحطم مبدأ التقاطعية بينهما، فقد تحدث عليها في كتابه الموسوم" الشّعرية"، باعتبارها تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبية بقوله :" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي (...) فإن هذا العلم (الشّعرية)، لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[1].

ومن هذا التعريف يمكننا القول أن موضوع الشّعرية ليس العمل الأدبي، لكنه الأداة الإجرائية التي تجعل النص متحققاً، لأنها لا تهتم بالواقع العيني للنصوص بل تهتم بالبنى المجردة للأدب؛ أي بخصائص الخطاب الأدبي.

ويتضح مما سبق أن شعرية تودوروف "تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي"[2]، فهي بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيداً عن الخطابات الأخرى، أي أنها تضبط قيامه ثم تكسبه صفة الأدبية، وذلك لأن "العلاقة بين الشّعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً هي علاقة تنافر"[3]، ومنه أن شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنى المجردة للأدب وتتخذه من العلوم الأخرى مساعدة لها.

---

[1] تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م، ص23.

[2] رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ص19.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

فالشعرية من وجهة نظره هي علم معياري، لأنها لا تحفل بواقع النصوص، بل نظرية لقواعد الخطاب المتجاوزة لحدود الزمان والمكان، ويؤكد في هذا أنه" ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس، أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله"[1].

وفيما سبق تنتهي الشعرية في تحديد موضوعها، الذي هو الخطاب أياً ما كان نوعُه، ولا تهتم بالعمل المفرد، بل في ابراز أدبية الأدب، فمفهوم الشّعرية عنده هو التركيز على الخصائص التي تميز كل خطاب أدبي عن غيره، وجوهر الشّعرية عنده يقوم أساساً على خاصية البحث الأدبية.

2. مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب:

وبعد تناولنا لمفهوم الشّعرية عند النقاد الغربيين، سنتطرق الآن لمفهومها عند النقاد العرب، وذلك باعتبارهم أسهموا في إثراء موضوع الشّعرية في النقد العالمي.

*** كمال أبوديب:**

الناقد الحداثي السوري الذي كان شديد الانبهار بالتجربة الغربية، ويظهر الأثر الغربي في شعريته من خلال تحديده لمفهوم الشّعرية وموضوعها.

تسند شعرية أبو ديب في مفهوم الفجوة، التي جاء بها لإنجاز مشروع نقدي عربي، فهي وظيفة إيحائية يبنى عليها تصوره للشعرية، وذلك استناداً إلى قوله:" الشّعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه – الفجوة أو مسافة التوتر– وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشّعرية، بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشّعرية بوصفها شيئاً متميزاً، وقد يكون نقيظاً للتجربة أو الرؤية العادية اليومية"[1].

فالجديد الذي أضافه أبو ديب لتصوره للشعرية ويعد ركيزة أساسية لشعرية العمل الأدبي عنده الفجوة، "التي تنشأ عن الخروج باللغة والتصورات إلى سياق آخر غير مألوف وليس بالمتجانس مما يؤدي بالمتلقي للوقوع في صدمة وذلك لإصابته بخيبة التوقع، حيث يرى أبو ديب أنه هنا تكمن أسرار الجمالية التي تعتبر جانباً أساسياً في الشّعرية"[2]، فالفجوة تميز الشّعرية تميزاً موضوعياً.

ويمكننا القول في مفهوم الشّعرية عنده أنها شعرية بنيوية تتجدد بوصفها بنية كلية، وتعد وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة،" وما يخلق الفجوة هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجددة"[3].

يرى أبو ديب أنه" لا جدوى في تحديد الشّعرية على أساس الظاهرة المفرطة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤية أو الإنفعال،"[4] لإنها عناصر جزئية لا شعرية في ذاتها المجردة، وعليه فإن الشّعرية" خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سيمتها الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها"[5].

وبالعودة إلى كتاب كمال أبو ديب (في الشّعرية) حيث يلتقي الشعر بالنثر في رقعة شعرية محدودة في مبحث موسوم ب الشعرية والنثر، مما يتيح للناقد اكتشاف إمكانية وصف قصيدة النثر بالشّعرية ضمن معطيات الفجوة.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص132.

[2] (ينظر): كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص22.

[4] المرجع نفسه، ص13.

[5] المرجع نفسه، ص14.

ونستنتج مما سبق أن شعرية كمال أبو ديب قائمة على مفهوم البنية وعلاقة مكونات النص ببعضها البعض، وأن اللغة عنده تُعدُّ الحجر الأساس في بناء شعريته.

* **أدونيس:**

يعدُّ أدونيس قمة من قمم الشعر العربي المعاصر، شغل النقَّاد بتساؤلاته وتحولاته، فهو شاعر طاول بقامته شعراء الأمة في تاريخها الطويل بكل ما قال وما ابتدع حيث أسهم في إنقاذ الكلمة العربية والسّمو بها وذلك من حيث اللفظ والصور، مرجعية لشعراء الحداثة إذ لا مرجعية لهم إلاّ أدونيس.

"تناول أدونيس مصطلح الشعرية ولكنه لم يحدد لنا مفهوماً لها، حيث يقول في كتابه الشعرية العربية: (وسرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوءٍ جديد .اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنَّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره والشِّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر"[1].

إنَّ جوهرية الشّعرية عند أدونيس هي السّمو بالكلمة والابتكار في اللغة وذلك من اجل رسم صورة شعرية جديدة.

ومن جهة أخرى لقد حاول أدونيس التأصيل لمفهوم الشعرية وفقاً لعدَّة نقاط أهمها: "الغموض"؛ حيث يقول " لغة الشعر الحديث هي لغة غامضة لأنها لغة الحياد عن المعاني القاموسية (...)"[2]. ويرجع هذا إلى توظيف لغة مجازية معبرة تتغلغل النص الأدبي وتسمو به لتجعل منه نصا متعدد التأويلات والاحتمالات وهذا من خلال الغموض الذي يعتبر آلية فنية تزيد من جمالية النص الأدبي.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1 1989م، ص78.

[2] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009م ص18.

وهكذا يكمن شعره في الغموض هناك العديد من التفسيرات التي تضفي جمالية على النص الأدبي، وهي أن النص من خلال هيكله القائم على الاستعارات والرموز يتناسب مع النص الأدبي.

* **عبد الله الغذّامي:**

يميّز الغذّامي بين مصطلحي الشعرية والشاعرية في تعريفه للشّعرية وذلك من خلال قوله في كتابه الخطيئة والتكفير: "وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو(الشعر) ولا نستطيع كبح جِماح هذه الحركة لصعوبة مطارداتها في مسارب الذّهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشَّاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر"[1].

ما نلاحظه من قول الغُذَّامي هنا هو أنَّ كلمة الشاعرية أشمل وأوضح من الشّعرية وذلك بكونها تصور لنا اللغة الأدبية من جميع جوانبها سواءً في النثر أو الشعر.

كما نجده يعرّفها بقوله: "فالشَّاعرية إذاً هي الكلّيات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثل ما هي تحليل داخلي له"[2].

بمعنى أنَّ الشَّاعرية تركز وتهتم باللغة الواصفة لتلك اللغة العادية وهدفها من ذلك تأسيس لغة أدبية مرموقة تسمو بالأدب إلى قمة الأدبية.

من جهة أخرى تحدث هو الآخر عن الشَّاعرية في سياق حديثه عن الحداثة وقد جاء حديثه عن الشاعرية، مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدًا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري وعلى انفتاح القراءة"[1].

[1] عبد الله الغُذَّامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1 1998م ص21.
[2] المرجع نفسه، ص23.

ما نستنتجه هنا أنَّ عبد الله الغُذَّامي يكشف لنا أنَّ الشعرية هي شعر من الانفتاح والتساؤل، وانفتاح النصوص الإبداعية من حيث تعدد الدلالات والقراءات من حيث الأساليب، أي ربط بين شعرية القراءة والتلقي مؤكدا على انفتاح النص الشعري والقراءة، وذلك من خلال اقتراحه بنية شعرية للتمثيل في النظرية والتطبيق.

"لقد ربط الغُذَّامي الشاعرية بالأسلوبية وتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية. والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص). وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط. ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر. وهذا لا يقوم كأساسٍ وافٍ لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها، فالنص الأدبي يحمل أكثر ممَّا هو في ظاهره، والموجود من عناصر ليس سوى انعكاس للمفقود منها وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها، ومن المهم جداً أخذ هذه القضايا بالاعتبار في الدراسة الأدبية، وهي قضايا لغة النص، وقضايا القراءة أو القدرة الأدبية وهي أمور لا تعالجها الأسلوبية ولكننا نجد مفاتيحها عند الشاعرية ومريدها"[2].

ربط الغُذَّامي بين الشاعرية والأسلوبية ،لان الشاعرية نابعة من اللغة قائمة على مبدأ الدهشة وكسر كل ما هو مألوف.

"إنَّ الشعريات مهما تعددت وتنوعت فان مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن"[3].

إنَّ الشّعرية مهما تعددت مفاهيمها تظل تكشف لنا عن جانب من جوانب الشعرية.

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضو المناهج النقدية المعاصرة، ص348.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص24.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضو المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص350.

3. مفهوم شعرية السرد:

دراسة شعرية السرد يعني التركيز على المباشر على مجموع الخصائص والسّمات الجمالية التي جعلت السرد يرتقي إلى مستوى الأدبية وهي تنسب غالباً إلى تودوروف الذي أسمها انطلاقاً من الألسنة البنيوية في كتابه " الأدب والدلالة 1967 شعرية النثر 1971"[1].

وقد اجتهد النقاد في رسم ثلاثة اتجاهات لهذا المجال:

الأول: السرديات التي تبنتها الشّعرية مولوداً جديداً خارج من صلبها.

الثاني: حضور لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموماً.

ثالثا: الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي ليجعل موطن الجنسين (الشعر والنثر)[2].

وهذا ما شاع في الكتابات الغربية والعربية على السواء، نجد أن بعض الغربيين تحدثوا عن شعريات نثرية إلى جانب شعرية السرد فمثلاً: شعرية السيرة الذاتية التي ترتبط "**بفيليب لوجان**" وشعرية الأشكال النثرية القصيرة المرتبطة "**بألان منطادون**"[3].

فالشعرية تعني بقوانين الإبداع الفني لتحديد المسوغات التي تجعل من العمل عملاً فنياً فدرست الفنون السردية بجانب الشعر وعليه فإن شّعرية السرد اختصاص جزئي بالنسبة إلى الشّعرية العامة ثم تطورت بعد ذلك فأصبحت اختصاصاً كلياً عاماً[4] ومنه فالشعرية لها علاقة وطيدة بالسرد بل تركز عليه كثيراً.

يوجد رابط قوي بين مفهومي الشّعرية والسردية، معنى ذلك أن السردية نوع من الشّعرية فهما متداخلتان إلى خد كبيرة بمعنى أن الشّعرية تشمل السردية وتحتويها.

---

[1] مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، 1جانفي 2004م، ص12.

[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص112.

[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، 1997م، ص23.

ويعد السرد جزءًا من مفهوم اصطلاحي شامل عرفه النقد الحديث والمعاصر بعنوان كلي هو "علم السرد"، فهو مصطلح يستخدمه الناقد ليشير إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم وهذا يعود السرد إلى معناه القديم وهو النسج.

تعرفه آمنة يوسف بقولها: "نقل المحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[1].

"السرد هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حق المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن السرد هو نسج الكلام ولكن في صورة الحكي[2].

ومن جهة أخرى نجد سعيد يقطين يفصل تعريفين للسرد فيقول:

أولهما: "أن السرد يشمل جميع المستوى التعبيري في العمل الروائي، بما في ذلك من حوار ووصف، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكي ويتفق مع "**جيرار جنيت**" والذي يرى أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من جانبين:

الحكاية، الصياغة الفنية للحكاية.

وهذا فإن النص السردي عند جنيت يحتوي على ثلاثة مستويات هي: الحكاية-الحكي-السرد.

ثانيهما: أن السرد عند سعيد يقطين يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو"[3].

إن مفهوم السرد عند سعيد يقطين يعني: الحكاية-الحكي -السرد وهو أيضاً تلخيص المعلومات عن الشخصيات بلسان السارد[1].

[1] أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1955م، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص103.

يمكن أن نلخص بأن السرد هو الحكي أو الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة وتفرعت من هذا المفهوم مصطلحات أخرى مثل السردية التي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له، وتعنى بظواهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة .

[1] (ينظر): المرجع نفسه، ص 103.

الفصل الأول: شعرية البنية الزمكانية في رواية "أهداب الخشية" لمنى بشلم

أولاً: شعرية البنية الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم

1. مفهوم الزمن وأهميته في الرواية
2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم
3. شعرية إيقاع السرد (الديمومة) في رواية أهداب الخشية

ثانيا: شعرية البنية المكانية والفضاء النصي في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

1. مفهوم المكان وأهميته في الرواية
2. شعرية البنية المكانية/الفضاء المكاني في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

أولاً: شعرية البنية الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم

1. مفهوم الزمن وأهميته في الرواية:

1.1. مفهوم الزمن عند النقاد:

يُعد الزمن عنصراً أساسياً ومميزاً للنصوص الحكائية بصفة عامة وفي فن الرواية بصفة خاصة ."فهو عنصر أساسي في السرد الروائي وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى، ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود نسبي في مستقبل الرواية إنما هو يتخللها كلها[1]؛" أي أنه عنصر فعال في بناء الرواية، وبناءه يختلف من مبدع لآخر.

يرى الدكتور"**الشريف حبيلة**" أن الزمن "هو هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إن بعضها يتجزأ من كل الموجودات وكل أوجه حركتها ومظاهرها وسلوكاتها."[2] فالزمن عنده ليست بهذه السنوات أو الشهور بل هو شيء معنوي يتجسد في حياة الإنسان.

ومن جهة أخرى يقول "**السعيد يقطين**": "إن مقولة الزمن متعدد المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[3]، فهو يمتاز برؤيته المستقلة للزمن وتصوره المتميز.

---

[1] محمد عزّام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية، في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996م،ص121.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روائيات، نجيب محفوظ، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت، ص39.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3,1997م، ص61.

فالزمن كما وصفه "**عبد الملك مرتاض**": "هو خيط وهمي سيطر على التصورات والأنشطة والأفكار"[1]. أما "**حميد لحمداني**" فيرى أن الزمن في كل رواية يختلف بين زمن السرد وزمن القصة، حيث أن "زمن القصة يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[2].

وقسم الباحثون الزمن الروائي إلى أزمنة خارجية(خارج النص)، وأزمنة داخلية (داخل النص). وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة.

***الزمن الخارجي:** هو زمن تاريخي مأخوذ من الساعات، عرفه" محمد **تواتي**": "هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية من البداية والنهاية؛ وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يوحي من موضوعات اجتماعية، إنه التوقيت القياسي للأحداث التي الآن، لذلك فإنها تروى بصيغة الحاضر"[3].

وينقسم الزمن الخارجي إلى زمن السرد وزمن الكتابة وزمن القارئ، "زمن السرد وهو تاريخي، وزمن الكتابة هو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص وترتيب أحداثه وأشخاصه، وتختلف استجابة القارئ للأحداث من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان باختلاف رؤية القارئ"[4].

فالزمن الخارجي فيزيائي تاريخي، فهو يمتد من بداية الرواية إلى نهايتها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الروائية، ،(بحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د.ط، ص179.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركو الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص73.

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص50.

[4] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي(دراسة)، من منشورات اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، د. ط ، 2005م، ص106.

* **الزمن الداخلي:** هو نفسي تخيلي، ويتمثل في "زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، (وزمن الكتابة) و(زمن القراءة).[1] ويشمل الزمن الداخلي كلاً من زمن الخطاب وزمن القصة وزمن النص:

– زمن الخطاب: "هو الزمن الذي تعطى فيه زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب، في اطار العلاقة بين الرواي والمروي له"[2].

– زمن القصة: وهو"زمن المادة الحكائية و يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث"[3].

– زمن النص: وهو"الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكتاب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة وزمن الخطاب"[4].

وعليه يمكننا القول أن الزمن الخارجي متمسك بأحداث الرواية، ويمتد من بداية الرواية إلى نهايتها. والزمن الداخلي تكون الذات هي المسؤولة فيه، وهو متعلق بالوجدان.

2.1. أهمية الزمن الروائي:

يُعد الزمن عنصراً مميزاً وأساسياً في النصوص الحكائية بصفة عامة وفن القص بصفة خاصة. لكونه العمود الفقري الذي يربط الأحداث في العمل الروائي، وهو يختلف من قاص إلى آخر.

فهو يحدد طبيعة الرواية وشكلها، كما أنه لكل رواية نمطها الزمني الخاص بإعتباره المحور الذي يحكم سيرورة الأحداث الروائية وجوهر تشكيله، "وطريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف تشكيل بنية النص، والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل

[1] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي(دراسة)، ص106.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص49.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص73.

[4] سعيد يقطين،انفتاح النص اروائي، ص49.

النص الروائي ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن."[1] فالزمن في الرواية عبارة عن تداخل وتلاحم بين الأزمنة، وذلك باستخدام القاص لكافة الأساليب المعاصرة التي تخلق طابع جمالي في العمل الروائي، ومن الأساليب المعتمد عليها المفارقات الزمنية بنوعيها التقديم والتأخير، وكذا نجد الايقاع السردي الذي يدفع بعجلة السرد أو يعدلها.

ومن هنا تكمن أهمية الزمن في البناء الروائي بكونه يعكس على عناصر السرد الأخرى كالشخصية والمكان وسيرورة الحدث." فالزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلاَّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة التي تتشكل، وهو الإيقاع"[2].

ومنه فإن الزمن هو الهيكل الذي تشيدُ فوقه الرواية، فهو يتخلل الرواية بكونه العنصر المحوري لسيرورة أحداثها.

2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم:

ميزة زمن السرد أنه غير معني بترتيب الأحداث في القصة وهذا ما يسمى "بالمفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو استباقاً لأحداث لاحقة"[3].

عرفها "**جيرار جنيت**" في كتابه خطابات الحكاية "أنها تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية، في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا تشير

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص36-37.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984م، ص38.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان الرباط، المغرب،ط1,2010م،ص89.

إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الإستبدال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[1]، أي الخروج عن الترتيب الطبيعي للأحداث.

كما يذهب جنيت إلى "عد المفارقة الزمنية" أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي".[2] وهي تتفرع عنده إلى أقسام حسب موقعها الزمني، وهي الاسترجاع والاستباق.

"فالاسترجاع هو العودة إلى الوراء، والاستباق هو الإطلاع على ما هو آتي"[3]. وسنفصل في ذلك لاحقاً.

1.2. الاسترجاع:

وهو استذكار لأحداث سابقة داخل أو خارج الرواية، "وهو تقنية يُعنى بها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب"[4].

يُعرف الاسترجاع على" أنه مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. وهذه المخالفة لخط الزمن تولد نوعاً من الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً"[5]؛ أي عبارة عن حكاية ثانوية داخل الرواية.

فالاسترجاع من وجهة نظر "**سيزا قاسم**" هو "بأن يترك الراوي مستوى القص ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها؛ والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة، من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأة انواع مختلفة من الاسترجاع"[6].

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدى، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص112.

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيقي، ص18.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص18.

[6] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

ومن خلال هذه التعاريف يمكننا القول بأن الاسترجاع يتم بالرجوع إلى الماضي سواءً ماض بعيد أو قريب، ومنه تتولد أنواع مختلقة من الاسترجاع وهي:

- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل أحداث الرواية.
- استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه عن النص.
- استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين"[1].

من خلال دراستنا وتفحصنا لرواية " أهداب الخشية" نجد أنها حُظيت بنصيب وافر من الاسترجاعات.

ينفتح السرد الاستذكاري في هذه الرواية مع شخصية دوريّا* "**يُتم حل بي دون أن أدري، مع أنَّ والدي على تعاط للحياة، شعرت أني عارية تماماً.. أني مسخ لا أشبه أحد، ولا حتى كنت أشبه نفسي في ذلك البيت – الفيلا.. ولا عُدتُ أشبه مع أني كنت أتباهى بعظمته التي منها أستسقي للغرور**"[2]، فهنا دوريا تستذكر أيامها في الفيلا وكيف كانت تتباهى بها والآن أصبحت لا تشبه نفسها في الماضي ولا تشبه أحداً حتى.

أضافة إلى هذا فقد عمدت الروائية إلى الرجوع إلى حذف ماض تمثل في، "**مع أنك لست أرفع مما خلتك يوماً (السائق الخاص بي) الذي سار بي إلى الشاطئ آخر أيام الصيف بل ومفتتح الخريف، على الصخر وقفنا جنبا يواجه جنبا، وملامح العيون شبه غائبة، أطلعني على هوية لم أسأل عنها يوماً، قال أنه قسنطيني**"[3].

يعود بنا هذا المقطع إلى ماضي دورية مع سائقها الخاص في أيام الصيف وأوائل الخريف عندما أخذها إلى الشاطئ وأخبرها بأنه قسنطيني مثلها.

---

[1] المرجع نفسه، ص121.

* دوريا: لقد عددت الروائية في توظيف اسم البطلة بثلاث صيغ (دوريا، دورية، ذرية).

[2] منى بشلم، رواية أهداب الخشية(عزفاً على أشواق افتراضية)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2013 ص11.

[3] الرواية، ص13.

ويتواصل استدعاء الماضي عن طريق الاستذكارات في هذه الرواية، تمثل هذا في"**وقف التاريخ يجتر تاريخه، والدي تزوج أمي ليمتن مالها، ثم خلفها وإرتبط بالأفعى أم ال... ليتم معها مسيرة التجميع لزينة الحياة الدنيا، وقد هبت عشرية الدم التي ضاعفت الطلب على تجارتهم، فأثرى أبي وزوجته.. وسكب كل ذاك بأرصدتي، لتغسله جمعيتي واستديوهاتي وعقاراتي..**

وهذا المجنون يخالني بغباء أمي."[1] فدوريا هنا تتذكر كيف تزوج والدها من والدتها لينهب مالها وكأن الزمن يعيد نفسه معها هي والسلفي لأنها تظن بأنه سيستغل ثروتها ويتركها.

وتنقلنا الساردة عبر تقنية الاسترجاع إلى حدث آخر تمثل في "**كما لم ترقبني عينا ياسر، الذي رحل قبل أن أتعلم منه، ما أنه حاول، الآن فقط أذكر كم حاول تعليمي، كم حاول جعلي أرى نفسي بعيون ال..**

تباً لك ياسر، لماذا أعود أذكرك كلما حاولت ربط خيط ولو رفيع مع غيرك"[2]، هنا دوريا كانت تتذكر تفاصيل الأيام الخوالي مع ياسر وتلك اللحظات التي جمعتهم وأنها لم تنساه أبداً بالرغم من محاولتها بالإرتباط مع غيره.

ويرد استرجاع آخر في الرواية" **تذكرت أنك دوماً كنت تطلب إليَّ تغير أزيائي، فغيرت...أنا غيرت لباسي الذي لم أغيره لأجل** أيَّ **كان ولا حتى والدي.**"[3] تتذكر هنا دوريا طلب ياسر بأن تغير ملابسها وتلبس حجاب المسلمين لأنها كما كانت تقول "أنا المسلمة التي لا تعرف شيئا عن الدين وأهله ."[4]فمن خلال المثالين السابقين تتذكر دوريا ياسر حبيب

[1] الرواية، ص110.

[2] الرواية، ص105.

[3] الرواية، ص 105-106.

[4] الرواية، ص106.

الأيام الخوالي واللحظات التي جمعتهم في أسطر تسد الفراغ الذي خلفته الروائية لخلق حالة من التشويق لدى القارئ.

وتتجلى جمالية هذه التقنية في استذكار ياسر لوالده وتمثل ذلك في قوله : "**رجت كلماتها ذاكرتي أعادتني لآخر كلمات أبي، أبي الأمام الذي مزق صوته الآفاق داعياً للتصويت للإسلاميين، وانتخب شعبنا الإسلاميين وقامت قيامة البلاد فاختاروا الدم سبيلاً لاستعادة كراسيهم المسلوبة، فكان أبي أول من قتل، قبل أن ينفذوا حكمهم راسلوه، جمعنا لخطبة وداعه، تخيلي منى ماذا قال أبي، قال اتقوا الله في والدتكم في أنفسكم وفي بنات النّاس..**

أوصاني بيها قبل اغتياله، وعزفت حبيبتي الافتراضية على نزفي يا منى.."[1] فقد عاد هنا ياسر بالذاكرة واستذكر أباه وآخر كلماته التي تدعو للإسلام وأنه أول من قتل عندما قامت قيامة البلاد، وتذكر كذلك وصية أبيه قبل اغتياله حيث أوصاه بأن يتقي الله في نفسه ووالدته وبنات الناس، وهذا المقطع عبارة ومضة قدمتها الساردة حول شخصية والد ياسر وكيف قتل.

ولنا استذكار آخر استرجع فه ياسر معاناته مع محبوبته بقوله: "**وهذا الجسد الذي أغرقني برجولة غالبت القدر لأكتمها شهراً.. شهر كامل وأنا أصارع جسدك الممتنع لأبعده عن لهيب شوقي،**"[2] في هذا الاسترجاع تذكر ياسر أنه ذات شهر قاوم جسد محبوبته المحرمة عليه.

وبعد تأمنا وتفحصنا لرواية "**أهداب الخشية**" نجد أن الروائية "**منى بشلم**" لجأت إلى تقنية الاسترجاع والتي تُعدُّ أهم التقنيات السردية في روايتنا هذه باعتبارها ذاكرة العمل الروائي، حيث تظهر جمالية هذه التقنية في ربط تفاصيل النص المغيبة، وإضاءة جوانب من

[1] الرواية،ص129-130.

[2] الرواية، ص37.

حياة الشخصيات التي يصعب على المتلقي تفسيرها، وذلك لاشتغال الذاكرة والعودة إلى الوراء متشبثاً بالماضي، وهذا ما أضاف جمالية وتشويقاً للرواية. وسنتطرق الآن لمعنى تقنية الاستباق وما أضافته من جمالية في الرواية.

2.2. الاستباق:

وهو مفارقة سردية زمنية يعمد إليها الراوي في عرضه للأحداث، فالاستباق "هو الاطلاع على ما هو آت "[1]؛ وبالتالي هو تنبؤ أو فرضية صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل.

يُعرف الاستباق على أنه "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[2]، يعتمد الراوي على هذه المفارقة في سرده للأحداث وذلك لكسر وتيرة السرد الخطي، مُشوشاً لترتيب لأحداث الرواية.

يرى حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي أن الاستباق" هو القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"[3]؛ بمعنى توقف الراوي في سرده للحدث الذي يشغله ليتطلع إلى مستقبل الرواية.

ومن جهة نظر جنيت" هو أن يروى حدثاً لاحق أو يُذكر مقدمّا"[4]، حيث يطلق العنان للقارئ لخياله ليتشرف المجهول ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض." وهو تقنية بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الأعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص112.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمان ، الشخصية)، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1990 ص132.

[4] جيرار جنيت،خطاب الحكاية ، ص51.

الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن لمستقبل إحدى الشخصيات"[1] فهو يزرع أفق التوقع لما سيحدث لاحقاً للشخصيات.

تكمن أبرز خاصية للسرد الاستشرافي هي" كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله"[2]، أي هو عبارة عن فرضية. فقد تتحقق وقد يحدث العكس.

وينقسم الاستباق إلي قسمين أساسين هما:

- **الاستباق الداخلي:** وقد يتخذ هذا الاستباق" صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سائحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول أو إستشراف آفاقه"[3].

يرى الشريف حبيلة بأنه عبارة عن "تمهيداً يوطئ به الراوي لأحداث لاحقة في السرد"[4]، أي التطلع إلى ما سيحصل من مستقبل الرواية.

- **الاستباق الخارجي:** هذه المفارقة الزمنية "تقع خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهاية المنطقية "[5]، أي هو إشارة إلى مستقبل الحكاية.

و"هو ما كان إعلاناً يخبر عن أحداث آتية أو عن مصير الشخصيات"[6]، فهو يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص132.

[3] الرجع نفسه، ص133.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، 142.

[5] جيرار جنيت، خطاب الحكاية' ص77.

[6] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،ص143-144.

ونجد الروائية اعتمدت على هذه التقنية في الرواية بغية كسر رتابة السرد أولاً ومن أجل إضفاء جمالية على المتن الروائي ثانياً، نذكر بعض قول الساردة "**خاوية الردود، لن أرد إن لم أكن سأقطع لسانك بكلمة واحدة تلزمك عمر الصمت حتى آخر نفس، لن أقولها فهي اليوم لا تقتل**"[1].

تتوهم هنا دوريا بأنها ستقول كلمة تنهي بها كل الأسئلة التي يطرحها عليها ياسر، لأنها لا تستطيع الإجابة.

ومن المقاطع التي أشارت فيها الكاتبة للمستقبل منها قولها: "**إليك يعود.. تراها لغتك أم أنه القدر.. أم.. بكل بساطة هو ياسر.. يقول أنه بك موظفو...**

قاطعته ارحل أمرك لا يهم سأجد ألف ألف سائقا غيرك"[2].

فهنا دوريا تتوقع بأنها ستجد سائق آخر بدل ياسر حينما يسافر ويتركها.

وهناك مقطع استشرافي آخر ويتمثل في قولها: " **لم أكن قد افتتحت البوح حين أغلقه وهو يخبرني أنه سيفتش عن بيت ثان إن هو قرر الزواج بي يوماً، لأنه في هذا البيت لم يكن إلاَّ أبالي**"[3]. فهنا ياسر يعطي تمهيداً لما سيطرأ في المستقبل حينما يقرر الزواج من دوريا، بأنه سيعيش معها في بيت آخر لأنه في هذا البيت كان لها بمثابة أب يحميها.

وفي مقطع آخر تقول: "**ياسر قصة الانتماء هذه لم تصنع لها نقطة منطلق.. ياسر إنها نزيف أبدي..**

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص14.

[3] الرواية، ص12.

وعائد أنت إليها غداً ستنسيك اسمي ونزفي، وكل الذي أنا عليه.. تلك الحبيبة الأزلية.. قسمطينة"[1] نجد هنا الساردة تتوهم هذه الأحداث وتستبقها بقول دوريا بأن ياسر سينسها إن هو عاد إلى قسنطينة، لأنها تُعد حبيبته الأزلية كما قالت دوريا.

توالت الاستباقات في قولها: "**خلف لي مفاتيح البيت هل سأحتاجه.. خبريني أنت خبيرة بتاريخ قلّبت منه صفحات، أيأتي يوم تفقد فيه تلك الدار غوايتها فأهجرها، تماماً مثلما فقدتُ كامل غوايتي فهجرني ياسر.**"[2] دوريا هنا في حيرة وتساؤل عن ما سيحدث لها في المستقبل، هل ستهجر بيتها مثل ما هجرها ياسر.

وتتجلى جمالية هذه التقنية في استباق تقول فيه الساردة: "**أحمق.. ستبقى حتى آخر العمر أحمقاً.. وسأظل أتمنى حماقتك، وبالغ دهشتك.. ما أزال بانتظارها،** [3]" هنا نجد أن الرواية تستبق لنا مصير ياسر المستقبلي، وتعلن بأن ياسر أحمق وسيظب حتى آخر عمره أحمق. كما نجد الاستباق في قوله : " **بعتني للقدر بأبخس ثمن، لا لن تبيعني، أعلم أنك تعود مذ غادر تني لم أفقد ثقتي بك، أعرف أنها ضائقة وستمحوها الأيام، ويأتي يوم نضحك منها"**[4]. دوريا هنا في حالة معاناة الاشتياق والفراق الذي خلفه لها ياسر ولكنها على يقين بأن هذه المعاناة ستزول وسيأتي الفرج.

ويرد استباق آخر في الرواية " **تلمع بالفؤاد أفكارك.. أنت تعرضُ روايتنا على زميلتك منى، أنا سأعرض عليها قصائدي ومذكراتي، ويم تعود ستجدها بالنفس الذي نحب.. باللغة التي اخترت لنفسك، ستجدها كما تحب..**" جاء هذا المقطع على شكل توقع من

[1] الرواية، ص22.

[2] الرواية، ص76.

[3] الرواية، ص123.

[4] الرواية، ص124.

دوريا بأنها ستعرض على منى قصائدها ومذكراتها، وتتوهم بأنها ستنال إعجاب ياسر لأنها كتبتها كما يحب.

وختاماً نستخلص بعد دراستنا لرواية "**أهداب الخشية**"، توظيف الروائية لمفارقة الاستباق أقل من الاسترجاع، ولكن ليس اقل منه أهمية، وتكمن جمالية الاستباق في الرواية، بإضفاء طابع جمالي من خلال خلق التشويق والترقب لدى القارئ، حيث تكمن أهميته بالتنبؤ والتكهن بالوقائع قبل حدوثها.

ونستنتج من خلال دراستنا لتقنيتي الاستباق والاسترجاع في الرواية بأنهما مفارقتان فنيتان جماليتان في كونهما "مظهران سرديان يشتركان في تلبية حاجة الخطاب الروائي غلى الحركة عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث (...) ويختلفان من حيث البنية والوظيفة"[1]؛ حيث تظهر شعرية الاسترجاع في ربط تفاصيل النص المغيّبة، أما الاستباق فشعريته تكمن من خلق التشويق والترقب لدى القارئ.

ولدينا تقنيات زمنية أخرى تتمثل في إيقاع السرد وذلك من خلال دراسة سرعة أو بطء وتيرة سرد الحدث، اذ نرى أن الروائية وظفت كل هذه التقنيات في روايتها والتي سنقوم بدراستها في الفصل التالي.

3. شعرية إيقاع السرد (الديمومة) في رواية أهداب الخشية:

بعد دراستنا لتقنيتي المفارقة السردية وتأثيرها على المتن السردي الروائي وذلك بكسر النظام الزمني والتلاعب به، سنتطرق من خلاله إلى الوقوف على الإيقاع الزمني.
يتحدد إيقاع السرد بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

"ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بعض كلمات (...) وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد[1]." فهذا الاختلاف يخلف تباطؤ زمني أو سرعة زمنية.

يقترح جيرار جنيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الآتية أولها:

1.3. تسريع السرد:

أ. الخلاصة:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على "سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[2]، **أي** أنها استرجاعية وذلك بتلخيصه لأحداث وقعت في الماضي.

وتشمل هذه التقنية السردية نوعان، "فهناك سرد يحدد المدى الزمني الذي يغطيه التلخيص بحيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل مدى مدة الفترة الملخصة في السرد، ويسمى التلخيص المحدد وذلك في مقابل التلخيص الضمني الذي لا يحدد المدى الزمني للفترة التي قام السرد بتلخيصها"[3].

فنظراً لأهمية هذه التقنية لا يخلو عمل روائي منها. فهي تتجسد في رواية "**أهداب الخشية**"، وسنتطرق إلى ذكر بعض الأمثلة، منها قول الساردة: "**ولجت.. فالعتبات مرهقة، أهاب الوقوف عليها، لذا قضيت عمري كله على عتبات الحياة، أتسلى بإرهاق صبري، وتحطيم الباقي من وجد سكنني، مذ فتحت العيون على جسورها قسنطينة..**"[4]، وهنا لجأت الروائية إلى اختصار حياة دوريا كيف قضتها على عتبات الحياة، بقولها قضيت عمري كله،

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص76.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

[3] (ينظر): محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص93-94.

[4] الرواية، ص9.

واختصرت جميع مراحل حياتها في سطرين، فهي سرّعت الأحداث لأن هذا الحدث عادي وغير مهم وهكذا تنتقل للحدث الأهم.

ونجد تلخيصاً آخر امتد من الصفحة (29) إلى الصفحة(30)، في قول ياسر "**أبي الإمام الذي مزق موته الآفاق داعياً للتصويت للإسلاميين، وانتخب شعبنا الإسلاميين وقامت قيامة البلاد فاختاروا الدم سبيلا لاستعادة كراسيهم المسلوبة، فكان أبي أول من قُتل، قبل أن ينفذوا حكمهم راسلوه، جمعنا لخطبة وداعه، تخيلي منى ماذا قال أبي، قال اتقوا الله في والدتكم في أنفسكم وفي بنات الناس.. أوصاني بها قبل اغتياله.**"[1] وكانت الخلاصة هنا موجزاً عابراً للأحداث التي قامت فيها الحرب في بلاده والتي راح أبو ياسر ضحيتها، فقد اختصر هذه الحرب في بضع أسطر.

نذكر مثال آخر اختزلت فيه الروائية فترة من الحياة، "**اختفت لأيام لا ترد على هاتف ولا على اتصالاتي المتكررة بالسكايب ولا قبضت عليها بالفايسبوك..**

بائس.. هذه هي الكلمة المناسبة.. تحولت إلى بائس لم يبق لي غير الخروج لصحبي، أغتال مرارة الوقت في غيابها، خبرت سامي عنها، رويت ورويت وما ارتويت قال عرفني عليها أعلمك فنون الرجولة وكيف تخضع امرأة.. أين هي لأعرفك عليها.. رد صمتي وبؤسي"[2] .فهذه خلاصة استرجاعية لخصتها الرواية في سطر بقولها (رويت وارتويت)، أي هنا اختزلت كثيراً من الأحداث، رأت امها لا تخدم السرد، فمرت عليها دون التعرض للتفاصيل. نجد في الصفحة (49) تلخيصاً للحادث المميت الذي أسفر بروح شاب في ربيع العمر بقولها(دوريا): "**ركنت...راقبت إنقلاب السيارة وتدحرجها نحو الهاوية بصمت... خرس الصمت مزقه صراخ حاول أن يقبض على تلك السيارة قبل أن تبلغ النهاية. بكل ما ملكته كان الصوت، اجتمعت يداي تحت الصدر كأنهما تطوقاً مخافة دفقة**

[1] الرواية، ص29.

[2] الرواية، ص30.

الرعب التي أحاطت بي وأطلقته بكامل قوته.. صوتي.. فما أمكنه بلوغ تدحرجها، ولا أمكنه القبض عليها، بل ما أمكنه شيء

بلغت السيارة نهاية المنحدر.. احترقت وأحرقته

شاب بربيع العمر

وأحرقت معه ربيع عمري أنا..

انتهى الصراخ إلى النحيب وانتهى البكاء إلى الفرار من.. من شيء واحد أردت الفرار.. من نفسي..

فقط من نفسي.

سيحضر من يخمد نار الفتى ويسحب رماده، لكن من يملك إخماد نار استعرت بالعمر.. بربيع عمري أنا.

وقد قتلت.. أنا قتلت رجلا."[1] فدوريا هنا لخصت حادث انقلاب السيارة وحالتها والخوف والهلع الذي حل بها فهي لخصت الحدث دون الخوض في ذكر كل تفاصيله.

كما نجد في الصفحة (121 إلى122) تلخيصاً لحوادث مرت دون ذكر تفاصيلها تمثلت هذه التقنية في قول دوريا:" **أنتظرك ياسر، أفتش عنك بين رنات هاتفك، ما زال زملاؤك من جمعيتي وعمالي يتصلون بك كما لم يتصلوا بي يوماً، أي سلطان للقسنطيني على القلوب، أما أنا فارتجاف للفؤاد يكاد يدوخني بين كل رنة وأخرى ليفجني الصوت بل غياب الصوت، ما كنت أنت، لم تتصل..لاعند وصولك كما أوصيتك، ولا أسبوعاً بعدها ولا أسبوعين.."**[2] لخصت هنا الساردة معاناة دوريا في غياب ياسر، حيث كانت تنتظر مجيئه أو حتى اتصاله، فالساردة هنا اختزلت التفاصيل واكتفت بالحدث المهم.

وبعد دراستنا لهذه التقنية وجماليتها في الرواية التي بين أيدينا، نستنتج أن الروائية اعتمدت عليها للدفع بعجلة السرد إلى الأمام وكذا القفز عن الأحداث المتكررة.

---

[1] الرواية، ص46.

[2] الرواية، ص121-122.

ب. الحذف:

يعرفه "محمد بوعزة" وهو "حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1]. فالراوي هنا يقفز في تسلسل الأحداث أي يسرع في السرد.

يرى محمد عزام أن الحذف أن الحذف عنده "يعني لجوء الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات قد مرت من العمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها"[2].

لهذه التقنية الزمنية نوعان: "الحذف المعلق الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح، وذلك في مقابل الحذف الضمني الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تقديرها"[3].

ومنه فإن الحذف يُعد وسيلة لتسريع السرد، حيث نلاحظ وجوده بكثرة في رواية أهداب الخشية، من خلال الأمثلة التالية:

نجد الحذف التالي في قول الساردة: "**أتأمل ردود أصدقائها.. جيش من الحمقى.. أحدهم قال الله يستر، الآخر قال هل يخطئ القدر أختي د. منى.. أغبياء، ما هكذا يقرا الموت، كدت أخبرها عن ميتتي الفريدة، لكنها باغتتني برسالة تسأل عن حالي ..أقصد عن حاله، سارعتُ مغلقة الصفحة، وقلبي يرتجف.. تبا لك أيتها الكائن الافتراضي جعلتني أرتجف فزعاً.**"[4] ففي هذا المثال أسقطت الروائية كثيراً من التفاصيل، حيث اكتفت بالإشارة إليها ب(...) وهذا ما يسمى بالحذف الضمني والافتراضي.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص94.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص112.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص94.

[4] الرواية، ص23.

ونجد أيضاً مثال في الحذف الصريح المحدد تمثل في قول ياسر" **أم أنها الرغبة التي أجلت شهر أشرعت تمزق أغشيتها وتعلن حضورها.**"[1] في المثال لخصت عبارة شهرا ما مضى من أحداث بين ياسر ودوريا، هنا رأت الرواية بأن الحدث الذي حذفته ليس مهماً فأسقطته، وبهذا يتقلص زمن السرد.

لقد قامت البطلة بتلخيص الفترة الزمنية المحددة بسنتين في قولها "**لم أحظ قدراً جثم يسخر مني، من بالغ بطولتي، وخاص وفائي لرجل قطع خطوط حياتي قبل سنتين وعدني زيارة لم يف بها..**"[2] رصد هذا المقطع ملخصاً لمرحلة من حياة دورية، حيث أسقطت الروائية تلك السنوات واستغنت عن تفاصيلها وحتى الوعود التي وعدها إياها ياسر، فإكتفت بقولها: "قبل سنتين " لخصت فيها ما جرى من أحداث.

وعلى نفس الإيقاع نجد حذفاً افتراضي في قول دوريا "**أحمق.. ستبقى حتى آخر العمر أحمقاً.. وسأظل أتمنى حماقتك**"[3]. ففي هذا المقطع الإستباقي غير المحدد، لخصت دوريا مستقبل ياسر بأنه سيبقى أحمق حتى آخر العمر، فهي لم تلجأ للتفاصيل الأخرى التي يمكن أن تحل على ياسر، فاختصرت قولها وانتقلت إلى ما هو أهم بأنها ستبقى تتمنى حماقته.

لقد تضمنت رواية "أهداب الخشية" على تقنية الحذف حيث اعتمدت عليها الروائية لتسريع السرد وكذا لتشويق القارئ وإعطاءه حريته في تخيّل ما هو محذوف، ولقد أهملت الروائية للتفاصيل لعدم أهميتها، فهي تقنية تعطي طابع جمالي للرواية بكونها تسهم في ربط الأحداث داخل المتن الروائي.

وصفوة القول أن الروائية هنا أبدعت في استعمال هذين التقنيتين في نصها الروائي، حيث أضاف هذا الإيقاع الزمني جمالية في السرد وذلك من خلال كسر وتيرة السرد بغية

[1] الرواية، ص51.

[2] الرواية، ص75.

[3] الرواية، 123.

التسريع في زمن السرد. وفي نفس الوقت تعارض الرواية لفي بعض الأحداث سرعة السرد بحيث تلجأ إلى تقنيتا المشهد والوقفة، فهما يساهمان في سير أحداث الرواية. وإبطاء السرد.

2.3. تعطيل السرد:

أ. المشهد:

ويقصد بهذه التقنية الزمنية "المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور في ما بينها مباشرة"[1]؛ أي يكون الحوار بين الشخصيات دون تدخل الراوي ويسمى بالسرد المشهدي.

ويعرفه "**حميد لحمداني**" "بأنه المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إذ يُعد المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة"[2]، فهو يجسد مشاهداً وأحداث بدقة، فنظراً لقيمته الجمالية فلا يخلو عمل روائي منه. وكذلك في رواية "أهداب الخشية" حيث نجد أن الروائية اعتمدت عليه وفي سرد أحداثها، ومن أمثلته:

نجد المشهد الذي تمثل في حوار بين دوريا وياسر: "**لم أكن قد افتتحت البوح حين أغله وهو يخبرني أنه سيفتش عن بيت ثان غن هو قرر الزواج بي يوماً، لأنه في هذا البيت لم يكن إلاَّ أباً لي.**

عززت في قلبه سخرية اللغة.. لغتي لا غير:

تتزوجني.. أين.. على الفيس بوك مثلا..

احلم.. المثقفون يتزوجون من كل أميرات الدنيا ويسكنون قصور الكرستال..لكن في أحلامهم فقط.. فاحلم...

إلتفتُ إلى سريره:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص95.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص78.

قد أستورد لك سريرا مساحته ثلاثة أضعاف هذا ليسعك أنت وكل أحلامك..

إلى أن تفعلي، استلمي انتي نوبة الحلم عليه، لكن؛ إياك أن تحلمي بي"[1].

ففي هذا المشهد ياسر يعرض الزواج عن دوريا، فأجابته بسخرية على الفيس بوك مثلا، حيث استمر بينهم الحوار حول عرض الزواج هذا، فالسارد هنا تدعو للتأمل في هذا الحدث نظراً لأهميته".

وتتجلى جمالية هذه التقنية في مشهد آخر عبارة عن رسالة حيث يقول ياسر: "**اجعليها فصلا مختلفا، أو أكتبيها في رواية مستقلة واسميها الدفلة، حسنا ستجدين تعبيراً ما يتضمن هذه النبتة التي صنعت مرارتي جميعها، رغم فتنة لونها الزهري، فاتن لونها كلون شفتي سيدة الكبرياء أيهما- يجب أن أشبه بالآخر لا أدري- شفتاها رقيقتان لا تغريان بالقبل شفتاك أجمل، ستحذفين هذا الاعتراف أنا واثق،..** "[2] رصد هذا المقطع الرسالة التي كتبها ياسر لمنى والتي كان محتواها ما ستكتب عنه وحبيبته دوريا في رواية لهما، حيث عطل هذا المنولوج من ياسر السرد ليفصل لنا الرسالة.

وتتعدد المشاهد في روايتنا ونجد قول الساردة: "**انتظرك ياسر، أفتش عنك بين رنات هاتفك، مازال زملاؤك من جمعيتي وعمالي يتصلون بك كما لم يتصلوا بي يوما، أي سلطان للقسنطيني على القلوب، أما أنا فارتجاف الفؤاد يكاد يدوخني(...) لم تتصل ياسر. أصدقاء قالوا أن البعيد عن العين بعيد عن القلب. لم إذن تزداد إلاَّ قربا من قلبي، تخالط دمي، وتتدفق بين أنفاسي..**"[3] في هذا المشهد تصف لنا منى بشلم حال دوريا وهوي تبكي لأنها افتقدت ياسر، وهي تنتظر عودته أو حتى مكالمته، فالغرض من هذا المشهد هو الحنين والاشتياق لياسر، فهو يمتص سرعة السرد ويعطله ويفسح المجال للتفاصيل والمناقشات .

[1] الرواية، ص12-13.

[2] الرواية، ص26.

[3] الرواية، ص121-122.

ويرد مشهد آخر في الرواية عبارة عن حوار بين شخصين دون أي تدخل بينهما فالحوار كان بين ياسر ومنى حيث يقول المشهد :

- **" المعرض الدولي للكتاب بعد أيام**
- **أنت مهتمة.. آه تذكرت ستوقعين روايتك، مبروك عزيزتي**
- **ألست مهتماً، بالمعرض لا أقصد روايتي.**
- **حتى الآن مهتم بروايتي التي أحب أن تكتبي.. لا غير"[1].**

فالمشهد هنا كان حواراً بين ياسر ومنى والمعرض الدولي للكتاب الذي لفت انتباه منى، لكن ياسر لم يبدي له أي أهمية

وتتوالى المشاهد في الرواية حيث تقول منى: "**مساؤك سعيد يا أنتَ...**

غداً بحول الله أسافر للعاصمة، سألقاها.. لم تكشف هويتها بعد لكني أحسها أنها هي .."[2] في هذا المشهد الذي هو عبارة عن رسالة فايسبوكية تركتها منى بشلم إلى ياسر، قبل سفرها للعاصمة، وتكمن أهمية هذا المشهد من خلال عرضه التفصيلي لهذا الحدث مما يؤدي إلى إبطاء السرد. وسير أحداث الرواية.

لقد كان للمشهد دورٌ كبير في رواية أهداب الخشية، نظراً لمكانته المهمة في سيرورة الحركة الزمنية للسرد، وجماليته التي تكمن في كسر رتابة الزمن من خلال وظيفته الدرامية التي تقوم بتفصيل الحدث، حيث ينتج عنه إبطاء في السرد وهو الغاية من هذه التقنية.

ومن هنا سنتطرق إلى تقنية الوقفة، وهي أيضا معارضة لتسريع السرد.

[1] الرواية، ص132.

[2] الرواية، ص146.

ب. الوقفة:

"وهي ما يقع من توقعات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات"[1]، بحيث ينجر عن هذا الوصف إنقطاع وتوقف في السرد لفترة زمنية. مع سير الحدث.

وتعتبر الوقفة نقيضة الحذف" لأنها تقوم خلافاً له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي"[2]، تظهر هذه التقنية عند لجوء الرواية إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة، بحيث تنشغل في وصفها، مما يؤدي إلى توفيق النمو الحدثي، ويظهر هذا جلياً في رواية أهداب الخشية عبر المقاطع الوقفية:

"هي عشيقة افتراضية إذن "منى بشلم" أفتح يقابلني رثاؤه غيابه عن شاشته:

((في رواية أولى قالت الأنا لغيابك الافتراضي:

ها أنا كا لم تعرفيني يوما..

متاهة صغيرة على حواف صمتك

سيجارة تجهد نفسها لإخراج حرائق الفؤاد

وفناجين قهوة تتقمص دور النبيذ فلا تجيد

ها أنا.. في المنطقة الوسطى ما بين فجيعة فقدك.. وفجيعة تلبس الحرف بك".[3]

فنجد في هذا المقطع، كيف وصف ياسر حالته في غياب عشيقته الافتراضية، فالساردة هنا

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص96.

[2] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دراسة أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م، ص55.

[3] الرواية، ص24.

تصف لنا شخصية ياسر مما أدى هذا الوصف إلى سير الحدث وأبطأ من حركته إلى الأمام.

ولنا وقفة أخرى في قول ياسر: " **كم كنت غبيا وأنا أتبع خطوها، تدخل بيتي تنير الغرفة، ثوبها كان أسودا طويلا فضفاض.. للمرة الأولى ترتدي ثوبا محتشما، لم أدر كيف انفلتت الكلمات:**

- **تبدين مختلفة الليلة كأنك أجمل وأرق"**[1]. هذا المقطع عبارة عن وقفة وصفية يصف فيها ياسر ثوب حبيبته، بحيث أدى هذا الوصف إلى تشويق القارئ وجعله ينتظر ما سيحدث.

كما نجد في الصفحة (79) وقفة وصفية يقدم فيها ياسر بيت دوريا في قوله: "**سحبتني عنوة إلى بيتها، إلى تلك الغرفة التي تختصر الفتنة في لوحة معلقة على جدار، وتختزل الثراء في مساحة تكاد تبلغ ضعف بيتي بكامل امتداده، فتحت علبة خشبية ترتاب لمجرد رؤية بالغ إتقان نقوشها.**"[2] يصف لنا ياسر لبيت دوريا الذي سحبته له عنوة وخاصة غرفتها التي تبلغ ضعف بيته. فهذا الوصف المكاني. عمل على الإبطاء المفرط في حركة السرد.

وتنقلنا الساردة عبر وقفة وصفية أخرى "**لم يكن بلوغها صعباً كما تخيلت، البوابة حاجز منيع.. بالحرس والعيون، إذا تجاوزتها استمتعا بالاندهاش على مهل.. وعلى مهل دخلتها.. تلك الغرفة الحلم.. غرفتك ذرية.**

كانت أوسع من بيتي كله، مضاءة طبيعيا.. الفتاة شاعرية، سرير لا بد مستورد تقابله أجهزة تسجيل ضخمة، قد تشغل لزلزالا إن هي شغلتها، إلى جوارها نافذة تشغل الجدار كاملا تنسكب على زجاجها طبقة رقيقة من الماء ملون بأصوات لا أدري أين ثبت (...) بالجدار الرابع بابان يؤديان حتما لغرفتين أخريين، وخزانة صغيرة منقوشة بعناية ملة بها

[1] الرواية، 68-69.

[2] الراوية، ص79.

عدد من الكتب المنظمة بأمية مطلقة"[1]. في هذا المقطع الوصفي يصف لنا ياسر غرفة دوريا التي استمتع بالدخول إليها كأنها الغرفة الحلم.

للوقفة مكانة كبيرة في رواية "**أهداب الخشية**"، التي تتميز بطابع جمالي يكمن في سيرورة الحركة الزمنية للسرد من خلال كسر رتابة الزمن، من خلال الوقوف عند شخصيات وأمكنة ووصفها، والغاية منها إبطاء السرد وكذا سير الأحداث.

ونستنتج من خلال ما تطرقنا له من أمثلة في الإيقاع السردي إذ نجد أن روايتنا "**أهداب الخشية**" احتوت على عديد من الوقفات الوصفية والمشاهد، حيث ساعدت هاتان التقنيتان في إبطاء عملية السرد وأسهمتا أيضا في سير أحداث هذه الرواية، مما ينتج عنه تنوع في الإيقاع الزمني، فيتبين للقارئ أن السرد توقف عن العمل بسبب لجوء السارد غلى التفاصيل الجزئية.

وصفوة القول أن الزمن هو العمود الفقري للعمل الروائي، من خلال اهتمام الدارسين والنقاد له وهو ينقسم إلى مفارقات زمنية، إذ نجد الروائية "**منى بشلم**" درست المفارقات الزمنية في روايتها "**أهداب الخشية**" فاعتمدت على الاسترجاع في استذكار الماضي سواء كان بعيداً أو قريباً، ووظفت كذلك الاستباق أو الاستشراف الذي تكمن جماليته في خلق التشويق والترقب لدى القارئ. ونجد أيضا توظيف الروائية لإيقاع السرد؛ حيث وظفت جميع حركاته الزمنية من خلاصة وحذف فهما يقلصان من زمن القصة وبالتالي يؤدي هذا التقليص إلى تسريع السرد، أما تقنيتا المشهد والوقفة فيعتمدان على التفاصيل سواء كانت لشخصية أو مكان من خلال وصفها والوقوف عندها، مما يؤدي إلى تنوع من إيقاع غايته إبطاء السرد، ومنه فإن دراسة الزمن في الرواية من أهم الموضوعات التي تشغل اهتمام الدارسين والباحثين نظراً لأهميته في بناء العمل الروائي.

[1] الراوية، ص84.

ثانيا: شعرية البنية المكانية والفضاء النصي في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

1. مفهوم المكان وأهميته في الرواية:

1.1. مفهوم المكان/الفضاء:

يعتبر المكان في الرواية احد المكونات الأساسية له، لأنه يشكل البنية الحكائية في هيكلها الجميل من أحداث وشخصيات وسرد فهو بمثابة العمود الفقري للنص الأدبي فبدونه قد تنحرف كل العناصر المكونة له تلقائياً.

"لقد اختلف الدارسيين في تحديد مفهوم المصطلح بإختلاف تسمياته، فالبعض أطلق عليه اسم "الحيز" المكاني والبعض الأخر"المكان "وآخرون "الفضاء"، وراح كل باحث يدافع على تسميته ويبرز دلالته الأدبية"[1].

للمكان تسميات متعددة ومختلفة وهذا حسب الدارسين له فمنهم من أطلق عليه اسم المكان ومنهم من أطلق عليه اسم الفضاء أو الحيز. وسنحاول التطرق لأهم التعريفات التي تخص المكان/الفضاء:

لقد شهد مفهوم المكان تطورات مهمة في المناهج النقدية الحديثة، وخاصة النقد الظاهراتي، ومن أبز مطوري هذا النقد:

* **غاستون باشلار (Gaston Bachelar):** يعد كتابه "جماليات المكان" في 1957م من أولى الدراسات التي نبهت لمفهوم التقاطب المكاني، ونشطت حركته واستثمرته في تفسير حالات الإرتباط النفسي والوجداني بالمكان، ووقف عند الدلالات التي يتركها المكان في ذاكرة الإنسان وعاطفته، تلك التي تظهر بشكل أو آخر في الإبداع الفني للفرد، وبين القيمة الإنسانية للمكان الذي يعنينا، والقيم الرمزية المرتبطة به، معتمدًا منهج التقاطب عبر

[1] كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال"للطيب صالح"، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة،الجزائر، العدد الرابع، ماي 2005، ص140.

مجموعة من الثنائيات، فعارض بين البيت واللابيت وبين القبو والعلية، ودرس جدلية الخارج والداخل المتضمنة في المكان، وإذا كان الجغرافي سيقدم لنا وصفاً مادياً للبيت، فإن الظاهراتي أو عالم النفس سينصرف إلى البحث عن البذرة الجوهرية للمكان، ومدى ما يقدمه من ألفة وهناءة من عدمها، ويلعب الخيال دوراً في تحديد قيمة المكان، فالمكان يتصف بصفات المأوي ينشط الخيال لبناء جدران من ظلال دقيقة ليتوهم الحماية، أو على العكس من ذلك، قد يرتجف وراء جدران مُحكمة الإغلاق لانعدام الشعور بالحماية[1].

ربط "**باشلار**" المكان بذاكرة الإنسان وعاطفته وهذا ناتج من التأثير النفسي والوجداني للمكان وما يحمله من صور فنية من ألفة وراحة وهدوء واحتواء، كما وأن **باشلار** اعتمد على منهج التقاطب عبر مجموعة من الثنائيات.

من جهة أخرى نرى أن "**غريماس(Greimas)**"انطلق في مفهومه للمكان: "من منطلق الرؤية **Vision del pace**، إذ يرى أنه أي الفضاء النصي حسب اقتراحه موضوع مهيكل يحتوي على عناصر منقطعة غير مستمرة، لكنها منتشرة عبر اعتقاده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة، والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي"[2].

إنَّ وجهة نظر غريماس للمكان؛ هو البؤرة الهندسية المتحكمة في حركة العناصر السردية من أحداث وشخصيات وزمن حيث يساهم في تغيراتها وتحولاتها بين الوات الفاعلة داخل النص الروائي.

أما من الدارسيين العرب لمصطلح المكان نجد الناقد "**حسن بحر**اوي" الذي قام بدراسة المكان في كتابه "**بنية الشكل الروائي**": "فهو يرى أنَّ الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث

[1] صفاء لمحمد فنيخرة، "التقاطب المكاني في القصة القصيرة "قراءة في(ظنون وراء الأشجار)، لرزان الغربي، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراته، ليبيا، العدد الخامس، جوان، 2016م، ص36.

[2] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2008م، ص176/175.

والشخصيات التي يستلزمها الحدث أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيه(...) فالمكان لا يظهر ألاَّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تحترفه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه[1].

يفهم من هذا المفهوم أنَّ المكان؛ هو تلك العلاقات الموجودة بين الأماكن أو محيط العمل الروائي وبين الوسط الذي تسري فيه مجريات الأحداث وتفاعلات الشخصيات، فمن خلال الشخصيات واحترافها لدورها تبرز فنية وصورة والمكان الجمالية.

كما تطرق الناقد "**حميد لحمداني**" لدراسة مصطلح المكان من خلال كتابه "**بنية النص السردي**" إذ يقول: إنَّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأنَ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في الرواية غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكاناً محددً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعاً تشكل فضاء الرواية"[2].

إن ما تطرق له حميد لحمداني في كتابه بنية النص السردي هو أنَّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان والمكان جزأ لا يتجزأ من الفضاء حيث مهما تعددت واختلفت الأمكنة يبقى الفضاء يلفها جميعاً فهو يشمل جميع الأحداث الروائية.

يمثل المكان "المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحها الجسدية والفكرية والإجتماعية والخلقية على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات فالمكان عنصر أساسي من عناصر السرد، كونه أكثر عمقاً وتنوعاً وتغلغلاً في الشكل البنائي للروائي"[3].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص32/31.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي ،ص63.

[3] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك،دار حامد للنشر والتوزيع،عمان، د.ط، ص33.

وعلى العموم يمثل المكان ذلك الحيز الذي تعيش فيه الشخصيات المروية التي بفضلها تتنوع الأحداث وتتعدد الأماكن، فالمكان عنصر أساسي من عناصر بناء النص السردي وذلك لكونه أكثر عمقاً فهو النقطة لدوران الأحداث وتسلسها.

في حين نجد الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض يقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والانجليزي: (Espace, Space)، في كل كتاباتنا الاخيرة. وقد حاولنا أننذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علَّة إيثارنا مصطلح الحيز وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة. والفرق بينهما هنا يكمن في أنَّ مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز لأنَ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل[1].

ميَّز مرتاض هنا بين الفضاء والحيز، فالفضاء عنده عنصر مهم من عناصر العمل الروائي سواءً أكان مفتوحاً أو مغلقاً، بينما الحيز يطلق بصورة دقيقة على الأمكنة التي تحتوي على ثنائيات مثلاً: الأعلى والأسفل والداخل والخارج. أي أنَّ الحيز يخرج عن حدود الجغرافية.

وفي مجمل قولنا بعد التعريفات التي درسناها حول مفهوم المكان وما يحمله من معاني نرى أنَ مصطلح المكان حُظي بمنزلة قيمة واهتمام كبير من قبل الكثير من النقاد والدارسين، فلا يمكن الإستغناء عنه لما له من أهمية كلرى في العمل السردي وعلى غرار هذا نجده ذا أبعاد فنية وجمالية في النص الأدبي وأصبح يشمل هوية من هويات الخطاب الروائي.

2.1. أهمية المكان في الرواية:

"إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998م،ص121.

في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاَّ ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى وغالباً ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمناً بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل **هنري متران** يعتبر المكان هو الذي يأسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة. وفي إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان يشير **جيرار جنيت** إلي الانطباع الذي كونهُ **مارسيل بروست** عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ دائماً من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء"[1].

للمكان أهمية كبيرة بما يوحيه بواقعية الأحداث قبل وقوعها وهذا ضمن الإطار المكان فلكل روائي منهجيته في توظيف الأمكنة وربطها مع الأحداث وهنري هنا يرى أن كل ما هو خيالي نستطيع أن نوهم أنفسنا أثناء سرد الأحداث أنه حقيقي.

"كما يمثل المكان في الرواية عنصراً مهماً من عناصر السرد الروائي لأن المكان في كل أبعاده الواقعية والمتخيلة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص وبكل ما يحويه من شخصيات وأزمنة وحوادث وبما أن المكان عنصر يتميز بخصوصيته وبوظائفه المتعددة التي تتحكم في تكوين إطار الحدث وتساعد القارئ على التخيل وتصور الأمكنة التي يعرضها الروائي سواءً أكانت أمكنة مغلقة أم منفتحة أو أمكنة ذات أبعاد سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فلسفية"[2].

للمكان دور فعال في انسجام الأحداث وهو العنصر الأكثر أهمية في السرد الروائي بكل أبعاده الواقعية والمتخيلة ووظائفه المتعددة فهو الذي يساعد في تصور القارئ للرواية الأمكنة وتخيلها مغلقة كانت أم مفتوحة.

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص65.

[2] عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة،(أطروحة دكتوراء)،جامعة جيلالي ليابس/سيدي بلعباس، 2018/2017م، ص17.

كذلك للمكان دور هام في تفعيل العمل الأدبي والفني "فهو مسرح الأحداث والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية فمن خلال المكان وما يحدث فيه يمكن قراءة وفهم كل حدث وتفاعلات الشخصيات وحركيتهم مع المكان"[1].

وعليه فالقيمة التي يمثلها المكان من خلال تنوعه تجعل من وظيفته وظيفة جمالية دلالية ذات بعد درامي في صنع الإبداع الفني.

2. شعرية البنية المكانية/الفضاء المكاني في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم":

1.2. شعرية الأماكن المفتوحة والمغلقة في رواية أهداب الخشية:

لكل خطاب سردي أماكن جوهرية تقع فيها الأحداث والصّراعات وهذا ما يزيد من تطوّرها ونموها.

ولقد ارتبطت رواية "**أهداب الخشية**" بعدّة أماكن حيث قامت الروائية منى بشلم بوصف الأماكن بطريقة معبّرة جعلتها تصور جمالية كل مكان ومعالمه الفنية سواءً كان مفتوحاً أو مغلقاً، وفي ما يلي سنتطرق للحديث عن الأماكن التي تميزت بها روايتنا:

1.1.2. الأماكن المفتوحة:

"الأماكن المفتوحة هي التي تكون منفتحة عامة أو خاصة، تتجاوز كل محدد أو مقيد نحو التحرر والاتساع، وتتميز بالطلق والحرية وتقضي بالشعور بالعزلة. وتختلف هذه الأماكن وتمظهراتها حسب أحداث النص"[2].

تتميز الأماكن المفتوحة باللّاحدود، حيث تبعث الحرية والتحرر بطلاقتها الواسعة وبانفتاحها على الطبيعة.

---

[1] المرجع نفسه، ص18.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، د.ط، 2010م، ص244.

"والمكان المفتوح هو الذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر ويزخر بأشكال مختلفة من الحركة، فهو مساحة مفتوحة لا تحدها حدود ضيقة."[1]

والأماكن المفتوحة هي نقيض الأماكن المغلقة فهي تتميز بانفتاحها الواسع على الطبيعة لهذا "تتخذ الروايات عموماً أماكن متفتحة على الطبيعة، وتأطر بها الأحداث مكانها، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى"[2].

إنّ ما يميّز الأماكن المفتوحة عن المغلقة أنها تجمع عدد كبير من الشخصيات والأحداث فهي منفتحة على العالم الخارجي وكونها تتميز بالشساعة والإتساع فهي تبعث فيهم الحرية والتحرر من قيود الأماكن المغلقة.

ولقد تميزت رواية "**أهداب الخشية لمنى بشلم**" بعدّة أماكن مفتوحة واكبت أحداث الرواية وهي على النحو التالي:

* **المدينة:** هي "مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم. وتختلف المدن عن بعضها البعض، فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها، والمدينة قد تكون مكاناً مفتوحاً، أو مغلقاً، فقد تكون مغلقة على نفسها، أو قد تكون مفتوحة على البحر"[3].

فالمدينة تمثل الكيان الاجتماعي الذي جرت فيه اغلب أحداث الرواية وذلك التفاعل الذي كان بين دوريا وياسر. وتمثل فضاء المدينة في أحداث الرواية بين قطبين مدينة قسنطينة والعاصمة.

---

[1] (ينظر): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص40.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص244.

[3] مهدي يعبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية بحار، الدقل، المرفا البعيد)،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1 ،2011م، ص96.

- مدينة قسنطينة:

"تعدُّ مدينة قسنطينة من أروع المدن الموجودة في الشرق العربي، ويطلق عليها عاصمة الشرق الجزائري، تتميز بجسورها الجبلية ولهذا يطلق عليها مدينة الجسور المعلقة، قسنطينة المدينة والحضارة والتاريخ تحتاج إلى أكثر من جهد فهي متشعبة ضمن حقول معرفية متنوعة، فهي الحضارة في الأدب بشقيه الشعري والسردي وحضارة في الفنون بشقيها الثابت والمتحرك، وحاضرة في الوجدان بشقيه العاطفي والعنيف، وحاضرة في الأرض بشقيها المتوغل في أعماق الصخر والمنحوت على ذاكرة الزمان فهي الماضي والحاضر والمستقبل وما رسم الإنسان على أديمها وصخورها"[1].

يلعب المكان دورًا هاماً لما يحتويه بثنائيته –المفتوح والمغلق – وذلك في رسم ووصف الأمكنة التي اختارتها الروائية وهذا وفق تنقل الشخصيات وتفاعلها، حيث له الأثر الكبير في نفسية الإنسان وهذا ما أشارت إليه "**منى بشلم**" بكل حماس وعفوية في قولها: "**ولجت.. فالعتبات مرهقة، أهاب الوقوف عليها لذا قضيت عمري كله على عتبات الحياة، أتسلى بإرهاق صبري تحطيم الباقي من وجد سكنني، مذ فتحت العيون على جسورها.. قسنطينة.. ورحلت مدينتي.. ومعها رحل الباقي من.. مني ربما**"[2].

لقد غيّرت مدينة قسنطينة من سلوكيات وتصرفات "**ذرية**" حتى أنها أصبحت تتصرف بكبرياء وغرور أنّها من سلالة أنصاف الآلهة كمل تقول هي: "**ببالغ من الكبرياء تدنين منه كأنّك تتصدقين عليه بتلك اللحظات تسلمين بلهجتك القسنطينية المنغلقة دون العالم بأسره وكأنك من سلالة أنصاف الآلهة، تراقبين لهجته وتفضحين ما استتر خلفها؛ انه وافد على مدينة لا تمنح كراسيها إلا للوافدين، هي مثلك تماماً.**"[3]

---

[1] احمد بن مبارك بن العطار، تاريخ بلد قسنطينة، تح: عبد الله حمادي، دار الفائر للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2011م، ص12.

[2] الرواية، ص9.

[3] الرواية، ص19.

لم تؤثر مدينة قسنطينة على **دوريّة** فحسب بل أثرت كذلك على شخصية ياسر الذي هو بدوره يتفاخر بانتمائه إليها بكل فخر وغرور لان أصله يعود إليها واعترف بهذا حين قدم نفسه **لدريّة** دون أن تطلب منه ذلك، قال: "**أطلعني على هوية لم أسأل عنها يوما، قال انه أيضا قسنطيني، أتعي قسمطينة ما معنى أن يكون قسنطيني**"[1]، مباشرة نجد دوريّة ترد عليه قائلةً: "**تكشف السّر الذي لم استقص يوماً، لسبب من النفس ممكن، كان يسميه ياسر غروري السفيه. لم أساله يوماً من هو ومن يكون، ولا حتى حاولت أن انبش جذور لكنته القسنطينية الفاضحة**"[2] .

إنها قسنطينة اللؤلؤة الناصعة لسكانها النسمة العابرة لعشاقها تجعل كل من يزورها يشتاق إليها لروعة مناخها وجاذبية طبيعتها هذا ما جعل **دوريّة** كل ما تشتاق إليها ترسل سلاما لها مع ياسر تقول فيه : " **سلم على قسنطينة**

عبارة واحدة لا تفتا تتعثر بها كل لحظة "سلم على قسنطينة "لا بل قسمطينة هكذا كما كان يسميها أهلها منذ عقود.. عقود طوال. ألا تعرف هذه القسنطينية أن تلك المدينة ما عادت تشبه التاريخ ولا عادت تشبه الحضارة ولا حتى المألوف الذي تغرد به.[3]**أي** تردده في كل الاحتفالات والمناسبات والاعياد.

تمتلك هذه المدينة العريقة قيمة عالية من سكانها لدرجة أنهم جعلوا لها أهازيج يتغنون بها يعبرون عن حبهم وعشقهم لها.

"- **قسنطينة مزالت تتنفس كل صباح غزلك**

بسم الله نبدا كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

---

[1] الرواية، ص13.

[2] الرواية، ص14.

[3] الرواية، ص38.

نشوفها في منامي

هي الوادين

الله الله"[1].

تمثل مدينة قسنطينة حيزا عاطفيا لكل سكانها أو حتى زوارها فها هي هنا الروائية "**منى بشلم**" تخطو أقلامها في روايتها هذه معززة مقدار الحب الذي تكنه لمدينتها قسنطينة فراحت تصفها بأرقى العبارات وأسمى الكلمات لأن حبها فاق حدود الإحساس، وخلقت ذلك الصراع بينها وبين ياسر حين كانت تفتخر بغرور أنها بنت مدينة قسنطينة مسقط رأسها ومرفق طفولتها ولكن سرعان ما اعترف ياسر هو الآخر بانتمائه لها مفتخراً أمامها بكل كبرياء، نعم إنها مدينة قسنطينة منبع الفكر والأصالة والتاريخ إلا تستحق الافتخار بها.

قصبة العاصمة: القصبة في المعنى التقليدي تعني وسط المدينة وهي ذات المعمار الهندسي الفرنسي تقع في مدينة الجزائر والتي تعدّ من مواقع التراث العالمي لليونيسكو منذ عام 1992م تقع إداريا في بلدية القصبة في ولاية الجزائر، يعود تاريخها إلى العصور القديمة[2].

كما وإنها تتميز بأزقتها الضيّقة البعيدة عن الشوارع الكبيرة والضوضاء، خارج عن نقاط مراكز الجذب العامة(الأسواق)[3].

فأزقة القصبة هنا تمثل المكان الذي جمع بين دوريّة وياسر وهناك الكثير من الأمثلة التي تدل على هذا وهي: بينما كان ياسر يتيه في شوارع القصبة ويؤنس وحدته بأزقتها العريقة أذبله ذلك العمران الهندسي لبنياتها القديمة وأزقتها المتشابهة حيث يقول: "**وعائداً إلى نفسي كنت بعد هيام بأزقة القصبة العاصمية كل القصبات تتشابه، تماما كما تشابهنا لحضتها"[4].**

---

[1] الرواية، ص39.

[2] قصبة الجزائر، موسوعة ويكيبيديا، الجزائر /ar.m.wikipedia.org/wiki، 2022/05/05، 13:00.

[3] زكية راجعي، مدينة الجزائر (القصبة) واثر الموقع في تأسيسها، دراسات في اثار الوطن العربي، ص446.

[4] الرواية،ص،16.

وأيضا: "**احمل بقايا رجل كنته يوماً انثرها على شوارع العاصمة أنها لا تشبهني، ولا حتى تشبهك جاؤوا بك إليها قسراً وستهربين قبل إن يتمكنوا من إخضاع شهوة التجبر فيك**"[1].

كان ياسر بين الحين والاخر يتنغم يتجواله بين احياء القصبة العريقة، ليستأنس بجمال طبيعتها وتخطيط هندسة شوارعها ليرجع الماضي ويتلذذ بذكريات مدينته وقد وصفته **منى بشلم** هنا قائلةً: "**تعثرت بك بين دفات عمر مطويّة مكتومة شبه افلة، على رصيف اشبه ما يكون بالعمر، بصمت العمر، مغشياً عليك منكفئة على مقود سيارتك، وعائداً الى نفسي كنت بعد هيام بأزقة القصبة العاصمية، كل القصبات تتشابه، تماماً كما تشابهنا لحظتها**"[2].

وتقدم "**منى بشلم**" وصفاً عميقاً لـ "**حي القصبة** "ونجد هذا موضح أكثر في حديث حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل السردي كتالي؛ "ذاك الفضاء النموذجي للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضارية انه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد انتاجها بينما يسير به الزمن سيراً حثيثاً نحو فناء محقق ومع ذلك فالحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، من دون ان يعبا برياح التحديث المباغث التي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء الأخرى"[3].

– **الجامعة:** "تعتبر الجامعة مؤسسة اجتماعية تعليمية وتكوينية، ذات اطارات وتقنيين، تعمل على تأهيل الطلاب للمظمار المهني ،ومسايرة التطور العلمي والتكنولوجي بصفة عامة؛ ولهذا فان طريقة ادائها لهذه الوظائف تتوقف على عدة عوامل بعضها يتمثل بالمضمون العلمي التعليمي واخر يرجع الى هياكل وتنظيمات، والاخر يرجعالى هيئة التدريس والجماعة الطلابية ويتوقف نجاح أي نظام تعليمي على مدى مراعاة كل العناصر العلمية وتوفره على

[1] الرواية،ص20.

[2] الرواية،ص14.

[3] حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ،ص 81.

الأسباب التي تؤدي إلى رفع المستوى العلمي للطلبة وبالتالي تحقيق عوامل النجاح تبعا للأهداف المسيطرة "[1].

كانت الجامعة المرفق العلمي الذي جمع بين دوريّة وياسر والمكان الثاني بعد بيت ياسر ودليل ذلك:

"**صرت زميلك بالمدرسة العليا للأساتذة مع انك قلت ان بوسعك السعي لإدخالي الجامعة لكني فضلت زمالتك وما همتي غيرها**"[2].

وأيضا يقول ياسر "**أستاذ بالمدرسة العليا للأساتذة يربطني بجامعة منتور مشروع بحث وآخر للدكتوراء**"[3].

كانت دوريا ترى ياسر كصديق وزميل لها بالدراسة ليس فقط بينما هو الاخر تائه ولا يعرف حتى ان يعترف لنفسه اهو صديق ام زميل أو هو الحبيب المتوهم.

الشاطئ: الشواطئ الجزائرية شواطئ ساحرة ورومانسية، وهو مكان طبيعي مفتوح يرمز الى الراحة والنقاء تتميز باستقبال زائريها. وهذا ما وصفته الروائية عند التقاء دوريا بياسر وذلك في ايام اخر الصيف حينها تعرفت عليه ونجد هذا في الامثلة التي تحوي الشاطئ في الرواية كما يلي:

"**اركن سير العمر عند الشاطئ، استعيذ نفسي فيك امراةً اكتسحت الذاكرة ..سكنتها رغماً عني وعنها**"[4].

---

[1] ساعدوا سماء، التصورات الاجتماعية للطلبة الجامعيين لصعوبات تطبيق نظام (ل.م.د) LMD في الجامعة الجزائرية، (ماجستير)، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، مدرسة الدكتوراء في العلوم الانسانية، 2010/2009، ص1.

[2] الرواية، ص35.

[3] الرواية، ص40.

[4] الرواية، ص20.

"مع انك لست ارفع مما خلتك دوما السائق الخاص بي الذي سار بي الى الشاطئ اخر ايام الصيف بل ومفتتح الخريف على الصخر ووقفنا جنباً الى جنب ،وملامح العيون شبه غائبة اطلعني على هوية لم اسال عنها يوما"[1].

"واني ما سقتها الى الشاطئ ذلك اليوم الا لاراها تخالطه تمتزج به دون ان تدري، نسمات الشاطئ الصخري حملت خصلات من شعرها المنسدا بلونه الذي لم اعثر عليه بعد"[2].

يمثل مكان الشاطئ في الرواية الجو الهادئ والرومانسي الذي جمع بين محبوبين مع بعضهما البعض واتيحت لهما فرصة التعرف اكثر على بعضهما وعن قرب واخذ الاول يصف الثاني ويعبر عن ما يختلج في روحه من حب ومشاعر وهذا ما جعل احداث الرواية تتلاحم فيما بينها حيث التقت دوريا هنا بياسر عدة مرات حينها عرفت انه قسنطيني الاصل. كان وصف دوريا وياسر للشاطئ وصف حسي اكثر مما هو مادي كونه مكان وفضاء طبيعي واسع لكن توظيف من بشلم العاطفة في سردها لبعض الاحداث زاد من جمالية وشعرية المعاني وقداسة الاماكن الموظفة في الرواية.

ومن هنا نستنتج ان الاماكن المفتوحة تنفتح على المجهول اي ليس لها هوية محددة فهي تجعل من المبدع منسرح بخياله في الوصف والتوسع بمخيلته لما تحمله هذه الاماكن من انفتاح على المجتمع وانفعالاته وتفاعله معها كما انها تؤدي بالمتلقي لتوقع الاحداث القادمة وربط الشخصيات المسرودة بالمكان تجعل القارئ يستشعر احداث الرواية قبل وقوعها وهذا دليل على ما نظيفه جمالية هذه الاماكن ومواقعا في الرواية كما ودور الشخصيات فيها؛ فمنى بشلم ابدعت في توظيف الاماكن المفتوحة من خلال دقة الوصف وتسريع حركة السرد.

[1] الرواية، ص 13.

[2] الرواية، ص48.

2.1.2. الأماكن المغلقة:

وبقصد بهذه الأماكن، تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشا بينها جدلية قائمة على التأثير والتأثر وهذه الاماكن تعكس قيم الالفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها[1].

الأماكن المغلقة هي تلك الأماكن ذات الحيز المحدود مما يجعلها قليلة التهوية والإنارة كما وانها تتميز بالضيق وهكذا يعكس على الحالة النفسية للأفراد القاطنين بها لكن في المقابل هناك أماكن رغم ضيقها تشعرنا بالأمان والإحتواء فالبيت مثلا اتخذته الكاتبة ملجا لها وهذا ما سنتحدث عنه فيما يأتي عن الأماكن المغلقة التي تميزت بها روايتنا:

- **البيت:** يعد البيت المكان الأول الذي يوجد فيه الإنسان فهو عالم الشخص الذاتي فيه تتكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه ازاء الناس والأشياء فهو مكان الألفة والحماية[2].

"يتحدد الجمال الداخلي للبيوت من احتوائه على مكان مرسوم مستطيل في الأغلب. يوضح المدى الإجتماعي لحاجات ساكنيه. كما يمارس فوقه ومن خلاله جدلية السكن. فهو-أي المكان- المجال الحيوي الذي يعطي قيمة للخارج وللداخل معاً. فالداخل فيه معاش، محسوس، والخارج فيه مرئي من خلال الفتحات وأشعة الشمس والظلمة. الداخل موزع يمارس كل فرد فيه حريته ونشاطه، وغالباً ما يكون فعل السكون، الهدوء و التقولب هي الأنشطة العامة، ومن خلالها يستعيد ساكنيه بالحوار وبالصمت لمشاريع الغد والأمس"[3].

يعدُّ بيت ياسر المكان المغلق الأول في روايتنا. فالبيت هنا يمثل فضاءً مكانيا هاماً ولقد أبدعت منى بشلم في وصفه وفق رؤية فكرية وجمالية لأنه بمثابة القصر لها رغم أنه

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص41.

[2] محبوبة محمدي محمد آبادي، جمالية المكان في قصص سعيد حوارنية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دط، دمشق، 2011م، ص57.

[3] ياسين النصير، الراوية والمكان، (الموسوعة الصغيرة)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط2، 1986م، ص176.

بيت بحجم صغير إلا أن دورية حين لجا اليه هروباً من الواقع الذي كانت تعيشه في بيت والدها بقسنطينة. كان بيت ياسر هو المكان الاختياري أي المكان الذي اختارته لما وجدت فيه من أمن وأمان و إحتواء ومن الأمثلة التي برزت في الرواية تمثل صورة البيت هيا حين لجات دورية لبيت ياسر ذلك الشاب المثقف فبطبيعة الحال بيئته كمثقف ليس كبقية البيوت العادية هذاما جعل دوريّة تنبهر به لأنه يتميز بثقافة حضارية لما يحتويه من كتب ومجالات ولهذا البيت مميزات ذكرت في الرواية سوف نتطرق إليها في أمثلتنا: "**أدخلني هذا البيت الذي ترفعت عن عرائه وافول زينته وتناثر كتبه، وعنك رجلاً مددني على فراشه، وفر الى كرسي يراقب نومي، أو ربما إغماءة كانت**"[1].

هذا وكل واحد منا ينظر إلى بيته وكأنه الأجمل والأريح ويرى انه مختلفاً ومغايراً عن بقية البيوت هذا ما ميّزت به دوريّة في ذكر بيتها حين انبهرت ببيت ياسر" **يُتمُ حل بي دون ان ادري، مع ان والديّ على تعاطي الحياة .شعرت اني عارية تماماً.. اني مسخ لا اشبه احداً ولا حتى كنت اشبه نفسي في ذلك البيت – الفيلا.. ولا عدت أشبهه مع أني كنت أتباهى بعظمته التي منها استسقي الغرور**"[2].

هذا وحين سافرت دوريّة للعاصمة لم تكن مستقلة عن بيت أبيها فقد كانت تحلم دائماً أن يكون لها زوج وفق الشرع والقانون وفي هذا الصدد كانت دائماً ما تطلب ياسر بأن يتزوجها ونجد هذا واضح في هذا المثال: "**برنة هاتف عادت.. عادت تعلمني حدود الدين، وأين يجب أن نقف وتخبرني اني لن المسها الا وهي تدخل بيتي سيدة له، كيف أتزوجها وأنا الشريد الهارب من الموت الى بيت من غرفة ومطبخ بحجم علبة سردين**"[3].

[1] الرواية، ص10.

[2] الرواية، ص11.

[3] الرواية، ص30.

ومقابل بيت ياسر الضيّق الذي وجدت فيه ذريّة راحتها وامنها بيت ذريّة الواسع الذي عبرت عنه بانه غير مريح من فوضى واكتضاض وهذا حين قالت : "**دخلت دوريا بيتها،كان على هندسة قصور رياس البحر لكنه لم يكن بالعتاهة ذاتها. تباً لكم من عائلة زائفة حتى في مسكنها وجميلة حتى في خطوط هندستها، سارت امامي خطوات رغبتُ بالعودة مغادراً...لكن الفضول اقوى، سحبني، ثم هي رحبت جداً بوجودي**".[1]

نعم إنه ذلك البيت الذي يشبه قصور المماليك والسلاطين عريق بأصالته وجدرانه وإضاءته " **كان ذلك كل ما ملكت. اي سلطان قد تملك وسط مملكة الرعب هذه، بيت مزروع حرساً وكاميرات مراقبة**".[2] وفي نفس الوصف قال ياسر "**احلم.. المثقفون يتزوجون من كل اميرات الدنيا، ويسكنون قصور الكرستال... لكن في أحلامهم فقط... فاحلم...**".[3]

هناك تناقض بين بيت **ياسر** و بيت **دوريا** بين الفقر والغنى بين السلطة والفخامة بين القصدير والرخام وهذا ما أبدعت ودققت الروائية في وصفه وذلك الصراع الحاصل بين الطبقة الغنية المتعالية والطبقة الفقيرة المتواضعة وفي هذا الصدد نجد" **كارل ماركس**" يقول: " أن الخصائص التي يتبناها الناس لتمييز بعضهم عن بعض هي مجرد تقسيمات سطحية، ولا تفعل أكثر من تورية الحد الحقيقي في المجتمع والذي يقسمه الى طبقتين هما طبقة البورجوازيين وطبقة البروليتاريا فان العلاقة بين الأفراد ووسائل الإنتاج هي التي تحدد طبقتهم الاجتماعية"[4]، هذا ما عاشه ياسر مع دورية حيث وظفت منى بشلم أسلوب الوصف بلغة شعرية جذابة وبسيطة مستعملة أسلوب التضاد.

---

[1] الرواية، ص64.

[2] الرواية، ص65.

[3] الرواية، ص12.

[4] رشا شعبان، علم الإجتماع، من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، دط، 2018م، ص70.

– **الغرفة:** تعتبر الغرفة من الامكنة المغلقة، وهي الحيز المحدود في المكان او المبنى التي يلجا اليها الانسان لشتى اغراض خصوصيته. يقول **ياسين النصير:** "هي بقعة فوق الارض تحجب النور وتصنعه، لباحتها الصغيرة امكانية تعويضية عن الفضاء السمح الافل المتحدد، واستطاع الانسان بخبرته وحاجته وتعدد ازمنته وتعاقبها ان يوطن نفسه السكن فيها والسكن فيه"[1].

بينما ذرية تعيش في طبقة غنية فهي بالطبع تمتلك تلك الغرفة الواسعة ولكونها فنانة ،فهذا الشيء أكيد أن تكون لها غرفة من النوع الرفيع هذا كما وصفها ياسر في قوله: **"لم يكن بلوغها صعبا كما تخيلت، البوابة حاجز منيع.. بالحرس والعيون، إذا تجاوزتها استمتع بالاندهاش على مهل... وعلى مهل دخلتها.. تلك الغرفة الحلم.. غرفتك ذرية، كانت أوسع من بيتي كله، مضاءة طبيعياً الفتاة شاعرية، سرير لا بد مستورد تقابله أسجلة تسجيل ضخمة، قد تشعل زلزالاً أن هي شغلتها، الى جوارها نافذة تشغل الجدار كاملاً تنسكب على زجاجها طبقة رقيقة من الماء ملون بأضواء لا ادري أين ثبتت، ولا عرفت أين ينتهي الخرير المرهف. بالجدار الرابع بابان يؤديان حتما الى غرفتين اخريين، وخزانة صغيرة منقوشة بعناية مملة بها عدد من الكتب المنظمة بامية مطلقة امراة لا تقرا لا يمكن ان تعرف ان الكتب تبعثر لا ترتب"**[2].

ومن الامثلة التي ذكرت فيها الغرفة كذلك **"لي مع هذه الغرفة تاريخ حافل غيابا عن الوعي وجدته وضمني كطفلة لا كأمرة ووجدني ابنة له"**[3].

"ذلك الذي شرعت اقرأ تفاصيله رواية خيانة، كتلك الروايات المتناثرات على أرصفة هذه الغرفة"[1].

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان،ص74.

[2] الرواية،ص84.

[3] الرواية، ص12.

وتبقى الغرفة رغم صغر حجمها هي المكان الشخصي الهادئ الذي يأخذ فيه الفرد حريته ويحرر فيه خصوصيته وهناك فرق وتناقض كبير بين غرفة ياسر ودوريا من حيث المساحة والأثاث فها هي الروائية تصف غرفة دوريا بكل تفاصيلها على لسان ياسر الذي اخذته الدهشة منها واصبح يقارن بينها وبين غرفته، ومن جهة أخرى نجد دورية رغم كبر غرفتها واصالة ديكورها وزيتها الا انها تفتقد ذلك الدفء والحنان العاطفي واستشعرت هذا حين لجات الى غرفة ياسر التي راتها هي الامن والامان والاحتواء.

– **القبر:** وهو المكان الذي يؤول اليه الانسان بعد موته حيث يتميز بضيق المساحة وشدّة الانغلاق. وها هي منى بشلم توظف القبر وذلك لشدة حزن درية وندمها في نفس الوقت على ذلك الشاب البريئ التي كانت سبباً في وفاته حيث قالت: "**أسكنته مبكرا القبر... وما كان بعمر القبور، كان عمره زهور أوان كانت رمادية مغبرة...**"[2].

وكذلك في قولها: "**لا ترمي زهرا ولا ترش ماء على القبر، الكلمات للعمر، لربيع العمرولي...**"[3].

القبر من الاماكن المغلقة، فهو يوحي الى نهاية العمر الى فقد الاحبة الى الاجل الابدي ،فدوريا هنا ترى القبر ذلك المكان المخيف لأنه يذكرها بذلك الخطأ الذي ارتكبته عن دون قصد لما كانت ثملة وصدمت بسيارتها شاب في مقتبل العمر هذا ما يجعلها تحزن كلما تذكرته.

[1] الرواية، ص13.

[2] الرواية، ص10.

[3] الرواية، ص22.

3.1.2. أماكن العبور ووسائل التنقل:

يعتبر الطريق مكان انتقال عام من مكان الى اخر سواءً كان ذلك عن طريق الاشخاص في حد ذاتهم او عن طريق وسائل النقل، ولقد تعدد ذكر هذه الاماكن في روايتنا على النحو التالي:

أ-الطريق:

لا وجود لمكان دون ارتباطه بمكان اخر، وربط الاماكن ببعضها البعض لا يتم الا عبر الطريق، فهو؛ "منطقة محايدة بين مكانين تسريان الاتصال بين الاماكن. اداة ربط وهمزة وصل بين الداخل والخارج والقريب والبعيد، وهو في الواقع مكان مرور وانتقال"[1].

فالطريق في الرواية كان نقطة وصل بين شخصيات جديدة وكان نقطة فعالة في تغير الاحداث وهذا من خلال المثالين التاليين:

"ركبت فراراً مجنوناً، على طريق شبه خالي الا مني ومن سيارة كانت تتعقبني، ادركت انه أخطا العنوان، فانا ما كنت من يخال او على الاقل...حسنا.. انا لست من فتيات الليل".[2]

"بالأصل نحن شعب يحترف جنون السياقة؛ كنا نحتل رتبة رابعة عالميا ثم بلمح البصر قفزنا نحو الاولى وامعانا بالتفاخر وضعنا له اسما رومانسيا. لقبناه ارهاب الطرقات، مع اننا بالأصل لا نمتلك طرقات ان قارنتا الطرق عندنا بتعريفها القاموسي لن يشترك في شيئ"[3].

[1] نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض انموذجا، الوراق للنشر والتوزيع،عمان، دط، 2013م، ص344.

[2] الرواية،ص46.

[3] الرواية، ص47.

من خلال المثالين الطريق هو مكان من الأماكن المفتوحة المتحركة والتي غيّرت مجرى أحداث الرواية فها هي منى بشلم تصف لنا حالة الطرقات الجزائرية وحالة السير من سرعة وعدم احترام لقانون السير، وهذا السبب الأول الذي جعل سيارتها تصتدم بسيارة الشاب الذي فقد حياته بسببها لأنها كانت ثنلة آنذاك.

ب- السيارة:

وسيلة نقل وتنقل وهي مركبة لحمل الأشياء ونقلها من مكان إلى آخر. وهذه الأشياء قد تكون أشخاص أو بضاعة منتوجات، وغيرها وليس من الشرط أن تكون وسيلة تعني الطريق التي يمكن من خلاله العبور بطريقة أسهل. حيث وظفتها الروائية في الأمثلة التالية:

"**راقبت انقلاب السيارة وتدحرجها نحو الهاوية بصمت...خرج الصمت مزقه صراخ حاول أن يقبض على تلك السيارة قبل أن تبلغ النهاية**"[1].

وفي مواضع أخرى من الرواية تظهر لنا الصورة التي وصفت فيها الروائية صورة السيارة وحالة الخوف والهلع التي عاشتها دوريّة "**هنا في السيارة لم أشأ الابتعاد خفت أن... لا أدري قد يعترون عليك في أي لحظة بأية وسيلة**"[2].

"**خطفت مفاتيح سيارتي التي مازالت تحمل الجثة، وانطلقت إلي السلفي أحاول ألاَ أقتل أحداً على مد الطريق الضيّق المشوه التقاسم**"[3].

"**سحبت مفاتيح سيارتي، حدقت بها مطولاً الجثة ماتزال تحترق على حواف المفاتيح أني دفعت الديّة كاملة بل وفتحت أبواب الأماني لشقيقك السلفي**"[4].

[1] الراوية، ص76.

[2] الرواية، ص73.

[3] الرواية، ص110.

[4] الرواية، ص126.

رغم أن السيارة مكان ضيّق ومنغلق ولقد تنوع ذكرها في الرواية وهي مكان متحرك سرّع في تنشيط حركة أحداث النص وتغيرها، هذا وأدى إلى بروز شخصيات جديدة كالسلفي شقيق الشاب المتوفي.

و مجمل القول وبناءً على ما درسنا من أمكنة في روايتنا **أهداب الخشية** نستنتج أن الروائية **منى بشلم** اعتمدت الثنائية الضّدية أي المكان المفتوح والمغلق. فالمكان بصفة عامة يشمل حيزاً واسعاً في الدراسات السردية، فمن خلال توظيف الأماكن تبرز قدرات الرواة وأبداعهم الفني. **فمنى بشلم** هنا وصفت الأماكن بطريقة تكتيكية وبلغة شعرية جعلتها تقوي العلاقات الواصلة بينها وبين الشخصيات هذا ما زاد في فنية حبكة الأحداث، فالمكان المفتوح دلالة كما أن للمكان المغلق دلالة؛ فالمكان المفتوح في روايتنا يوحي إلى الحرية كما ويسمح للشخصيات بالتنقل بأريحية ومن بين الأماكن المفتوحة التي ذكرت في الرواية هي مدينة قسنطينة المكان الرئيسي لأحداث الرواية التي ميّز بانفتاحها الثقافي وبجسورها المعلقة وبحضارتها التاريخية وهي مسقط رأس بطلة روايتنا وأيضاً العاصمة والجامعة والشاطئ كل هذه الأماكن التي جمعت بين البطلين دوريا وياسر توحي إلى الحرية و الاستقلالية . أما الاماكن المغلقة فهي نوعان؛ أماكن مغلقة إجبارية وأخرى غير إجبارية كلاهما يتميز بالانغلاق والضيّق حيث تقيم بها الشخصيات ردحاً من الزمن وهي قائمة على جدلية التأثير والتأثر ومن الأماكن المغلة الاختيارية التي وظفت هنا البيت والغرفة اللتان جمعا بين ياسر وذرية حيث مثلت هذه الأماكن الأمن والأمان والاحتواء لدورية الفارة من بيت أبيها أما الأماكن المغلقة الإجبارية ذكر القبر في مثالين لما يوحيه من ضيق و انغلاق ونهاية الأجل.

2.2. شعرية الفضاء النصي في رواية "أهداب الخشية":

الفضاء النصي وهو ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفاً طباعيه- على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها[1].

كما وتعتبر العتبات النصية آلية من الآليات التي يستند عليها الباحث والقارئ في دراسته للعمل الروائي، وهذا بغية الوصول إلى مكنونات النص السردي فهي عبارة عن مفاتيح واصلة بين القارئ والخطاب الروائي حيث تساعده في فك الشيفرات الغامضة والغوص والتعمق أكثر في حبكات الرواية.

والعتبات:" هي مجموعة العناصر المحيطة بالنص كالعناوين والإهداءات والمقدمات وكلمات الناشر وكل ما يمهد الدخول إلى النص أو يوازي النص"[2].

"فالعتبات تنسج خطاباً روائياً عن النص الإبداعي وترسل حديثاً عن المجتمع والعالم فإنها شديدة الارتباط بالنص"[3].

1.2.2. فصول الرواية (عتبة العناوين):

جاءت "**منى بشلم**" بروايتها "**أهداب الخشية**" **(عزفاً على أشواق افتراضية)** بطريقة حديثة ومغايرة حيث خططت له بجمالية هندسية وإبداعية، ولقد انطلقت في كتابة روايتها على شكل فصول متتالية وكل فصل معنون بحرف، بطريقة احترافية، كتبت بعض الفصول بالخط السميك والأخرى بالرفيع فتبدو الطبقتان السرديتان متمايزتان ولقد بدأت الفصول من الصفحة التاسعة **(09)** إلى غاية الصفحة مائة وأربعة **وأربعين (144)**. وسنلاحظ هذا التخطيط أو التقسيم في الجدول الآتي:

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص55.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] بادي مختار، استراتيجيات العتبات عند الطاهر وطار، مجلة التبين، الجاحظية، الجزائر، العدد 33، 2009 ص70.

ترتيب الفصول	عناوين الفصل	من الصفحة إلى الصفحة
01	ل	لقاء الصدفة الذي جمع بين ياسر ودوريّة واللجوء إلى بيته والإئتمان فيه. (5-19)
02	ك	وصف ياسر لدوريّة بكل تفاصيلها ولقاءه الأول معها في جمعيتها الموسيقية وخيبة أمله لأنها طلبت منه الرحيل(15-20)
03	م	تجسس دوريّة على صفحات ياسر الفايسبوكية خوفاً من خيانته،لأنها تقدسه حتى جعلته مقام والدها لأنها احتضنها في بيته الدافئ الذي لجأت إليه (21-23)
04	Mouna BECHLAM	الحب بين الواقع والافتراض،بين نهاية عاجلة بل لم تكن له بداية حتى (23-36)
05	تا	شهوة ياسر لدوريّة التي جعلته لم يفرق بين الحلال والحرام فراح يصفها بعراقة مدينة قسنطينة (36-41)
06	ت	الخطيئة التب ارتكبتها دوريّة لانها قتلت شاب في مقتبل العمر عن دون قصد (41-47)

07	ب	حديث ياسر مع نفسه أمام معذبته التي لا يعرف أيّهما تكون، أتكون المدينة أم الحبيبة أو قد تكون الخطيئة (47-52)
08	م	تأنيب الضمير الذي تعيشه دوريّة من قتلها لذاك الشاب وخوفها من ردّة فعل والدها متسترةً وراء مساعدة ياسر لها (53-56)
09	لا	بداية حب افتراضي تسكنه الخشية وتنهيه خيانة صديق عبر مواقع التواصل الاجتماعي، كما ويحتوي المقطع على حب ياسر لدوريّةا لذي وصل لدرجة الجنون حب يستحيل له الأستمرار كما يرى ياسر، وذلك لأن دوريّة كانت من طبقة راقية غنية غير أنّها أمية لاتقرأ وياسر ذلك الشاب المثقف الفقير (57-66)
10	ن	تطلب ذرية المساعدة من والدها دون جدوى في البحث عن أهل القتيل لطلب السماح وإعطاء الدية، هذا ما جعلها تلجأ لبيت ياسر عله يؤنس خوفها (66-68)
		لجوء دوريّة إلى بيت ياسر

11	م	وطلبت منه ما لم يلبيه والدها، وذلك ليساعدها في معرفة أهل القتيل (68-70)
12	ب	تذمر ياسر من دوريّة لعدم اهتمامها لحبه في نفس الوقت مدح دوريّة لياسر لأنها تراه لا يتقن غير التدريس ورجل كتب ومحاضرات (71-77)
13	ر	وصف ياسر لدوريّة حيث شبهها بعراقة مدينة قسنطينة في صمودها وأصالتها (77-79)
14	د	مجادلة ياسر مع ذريّة بسبب غيرته من ناظم ما دفع ذريّة بصفعة مضاعفة جعلتها تتخلص من السكريتيرة وناظم (79-84)
15	أ	مزجت الروائية في هذا المقطع بين شخصية ذريذة الافتراضية ومن الواقعية ففي البداية تحدثت عن زيارة ياسر لبيت ذريّة والتعرف على أهلها،أما في نهاية المقطع نجد ياسر يخاطب من البطلة الواقعية بكل ندم لأنه تعرف عليها وأسكنته جحيم الحب المستحيل هذا ما جعله يصفها بأنها بركاناً لا يعرف أحداً متى

		يحرق الجميع (84-91)
16	أ	غيمة خوف ظللت حياة دورية بسبب الذنب الذي اقترفته فما عادت تعرف أي علاج يشفيها ويخرجها من حاجز كوابيسها ولكن ياسر عمد على مساعدتها في البحث عن أهل القتيل لدفع الدية حتى تتعافى وتنسى ما حل بها (92-97)
17	ة	في هذا المقطع بالتحديد جرت المحادثة بين منى وياسر وهو يحدثها عن قصته مع محبوبته الافتراضية ذرية وفي المقابل محادثة منى نع ذرية ووصفها لياسر الحبيب التائه في بحر العشق الافتراضي (97-102)
18	لا	ترقب ياسر لمنى منذ دخولها الجامعة إلى غاية خروجها علها تهتم لحاله لكن دون جدوى (102-103)
19	ب	عتاب ذرية لياسر وغيرتها من حبه لمنى لأنه ظّل يهتف بها أمامها وما زاد لبطين بلةً أنه حمل أوزاره وعاد إلى قسنطينة أين تقطن منى (103-107)

20	ت	مخاطبة ياسر لذرية ومعاتبتها لماذا فضلتي ناظم عليّ (107-109)
21	ع	الهدية التي قدمها ياسر لدوريّة وهي عبارة عن مذكرة لتكتب فيها ما لا ينسى من ذكريات بينهما (109-113)
22	ق	تناقض ياسر بين محبوبتيه الافتراضية ذرية والواقعية منى فراح ينقد الأولى لعريذها وجرئتها ويمدح الثانية لثقافتها وجديتها (114-121)
23	د	فقدان ذرية لياسر لأنه انتقل إلى قسنطينة الأمر الذي جعلها تشعر بالوحدة في غيابه (121-125)
24	Mouna BECHLAM	تعرف ذرية على منى عبر محادثة فايسبوكية وطلبت منها هي الاخرى موعد للقاء خلال يومين (125-130)
25	ر	زيارة ياسر لمنى بالمدرسة العليا وحديثه معها عن كتابتها لقصته (130-133)
26	؟	دخول ذرية لبيت ياسر رتبت كل شيء فيه وهي تنتظر ضيفتها منى لتكمل معها موضوع قصتها مع ياسر (133-144)

27	أ	صدمة ياسر حين تلقي خبر وفاة دوريّة ومنى وهما في طريق العودة إلى قسنطينة (144-150)

جدول يوضح : تقسيمات فصول رواية أهداب الخشب لـ منى بشلم

لم توظف الروائية منى بشلم تقسيمات روايتها أهداب الخشية تحت عناوين كبيرة كما هو متداول في الكثير من الأعمال السردية بل جاءت بطريقة حديثة ومعاصرة، حيث قسمت الرواية غلى فصول ومنحت لكل فصل حرف معين فكان هناك **(21)** فصلا احتوى كل منها على حرف مفرد بينما الفصول الأخرى احتوت على حرفين اثنين ونجد هذا في بداية الفصل **(05)** الخامس بدأ بحرف التاء(تا)، والفصل التاسع بحرف (لا) وكذلك الفصل الثامن عشر بالحرف (لا)، كما وإن هناك فصلين وضعت فيهما اسمها باللغة الأجنبية وذلك في الفصل الرابع (04) **(Mouna Bachlem)**، والفصل الرابع والعشرون (24) **(MounamBechlem)**، أما الفصل السادس والعشرون (26) فإنها لم تشير له لا بحرف ولا باسمها بل تركته مجهولا ووضعت في بدايته علامة استفهام **(؟)**.

وما نستنتجه من إستراتيجية هذه الحروف وتنسيقها بهذه الطريقة هو لما نجمعها كما هي موضحة في الجدول أعلاه نجدها تشكل عنوانين لقصتين داخل القصة الواحدة. وذلك من حيث الخط فالأولى بعنوان "كتاب لامرأة لا تقرا" بالخط السميك، والثانية بعنوان "لم نبدأ بعد" بالخط الرقيق.

2.2.2. عتبة الإهداء:

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصاً، أو مجموعات (واقعية اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل /الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة[1].

وبهذا نجد جنيت "يفرق بين إهدائيين، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة)".[2]

ومنه فالإهداء يمثل العتبة الرئيسية لما يدور في مضمون العمل الروائي، ويمثل الإهداء عتبة من عتبات النص التي من خلالها يَسهل للقارئ دراسة وتفحص ما يقرأه رغم ما تحجبه الرواية من غموض في الأحداث فهو بمثابة المفتاح الذي يرشد القارئ ويجعله منتبه عما سيدور في أحداث السرد وهذه التقنية الحديثة زادت من جمالية وشعرية الأعمال الروائية فنناً وتطوراً عما سبقها من روايات .

ولقد خصصت الروائية "**منى بشلم**" في روايتها "**أهداب الخشية**" الصفحة السابعة لتثبت حبها وتقديرها في صفحاتها الأولى من روايتها أو بالأحرى من جهدها العلمي والثقافي، خصيصاً لذلك المكان الذي له بالغ الأثر في نفسيتها وذلك لما تكنه من حب له فكان هذا الإهداء بوابة يحمل بين طيّاته ألواناً من العشق المباح والجرح البليغ، والهبة الربانية، ببساطة أهدته إلى مدينتها الخالدة التي شغفتها حباً وعشقاً مدينة قسنطينة فهي هبة من الله.

---

[1] عبد الحق لمعابد،(عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)،تقديم سعيد يقطين،منشورات الإختلاف،الجزائر العاصمة، ط1، 2008م،ص93.

[2] المرجع نفسه، ص93.

"إلى قسنطينة عشقاً.. جرحاً.. هبةً ربّانية.

إلى كلمة انكسرت تشرّدت أحرفها فما عادت تلفظ .

حيث كان هذا الإهداء موجه إلى مدينة الجسور المعلقة قسنطينة ممزوج ما بين انكسار الكلمة وتشردها.

فللكلمة الصادقة عشق وانبهار لما تدخله من سعادة في الروح المحبة للوطن وللسلم.

هذا ولم تكتفي منى بشلم بالإهداء في البداية، إنّما عادت إليه مرة أخرى في آخر الرواية بطريقة مبدعة ومبتكرة ووجهته إلى شخصيتين وصفتهما بشهيدتا الجهل كما قالت هي حيث تقول في هذا الإهداء:

"الإهداء

إليكما

شهيدتا الجهل المطبق

كل من يشرع يكشف الحجب

يرحل جبرا للسماء أو للخفاء".[1]

ما نستنتجه من هذا أن لعتبة الإهداء دور كبير ومهم في فهم ما سنقرؤه في النص، كما وله دور آخر وهو التأثير في المتلقي وإغرائه، بكونه أول ما يقرأ في العمل الروائي لأنه يكون في الصفحات الأولى وأول ما يلفت انتباه القارئ ويجعله فضولي لما سيقرأ.

[1] الرواية ،ص150.

3.2.2. نوعية الخطوط:

"إن الخط هو الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاتة أن نقول إن له روحاً فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار".[1] "**فمنى بشلم**" في روايتها "**أهداب الخشية**" تحاكي العالم الافتراضي، وتأثيراته على شخصيات الواقع بلغة شاعرية متميزة، حيث قسمت الروائية روايتها إلى قسمين القسم الأول الذي يمثل الماضي بخط سميك. والقسم الثاني الذي يمثل الحاضر بخط رقيق. وهو الخط الكوفي البسيط. فهنا بالتحديد تكشف عن تداخل يجري بين نصين (آني) حاضر في لحظة الكتابة و(سابق) مستعار من فضاء تجارب أخرى ليكون النصان نصاً جديدا.

فقد اعتمدت في روايتها هذه على صيغة كتابة جديدة ومعاصرة بعيداً عن الطريقة التقليدية لأنها اهتمت بالجانب الفني، وكونها مزجت بين الخطين السميك والرقيق هذا ما جعلنا نميز بين الفصول لأنها، جعلت لكل فصل حرف خاص به وذلك عن طريق رسم حروف غليظة وحروف رقيقة وما يلفت انتباه القارئ أن هذا المزج بين الفصول وبين الماضي والحاضر والواقع والافتراض، يتميز بالتناوب، وكل فصل فيها يمثل صورة جديدة لحدث جديد مستقل عن بقية الأحداث. ونظرا لهذا المزج بين الفصول فإننا إن قدمنا أو أخرنا فصلاً عن الآخر أو حتى حذفنا فلا يأثر هذا عن بناء النص، وهذا ما جعل الرواية ذات طابع جمالي متغلغل عبر تداخل الأحداث فمنى بشلم تستلهم القارئ وجدانياً وعقلانياً حين القراءة، فالصورة الفنية والجمالية التي يراه المتلقي التي تتميز بالغموض في تناوب الأحداث تجعله متشوقاً ومتحمساً للوصول الى الصورة النهائية وهذه الطريقة الجديدة التي تعرف بطبقات اسرد "تهدف اساسا الى تعقيد السرد بصفة عامة، فإذا كانت الرواية التقليدية عامة.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(بحث في سمات الأداء الشفهي "علم التجويد")،النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط1، 2008م،ص125.

تحترم السرد الخطي الذي عادة ما يكون في طبقة واحدة فان الرواية الحديثة ترمي من وراء تعدد الطبقات اضافة الى وسائل اخرى الى تهسيم السرد وبالتالي الى تعقيده لهذا المعنى"[1].

كما اعتمدت مبدأ التبلور؛ الذي يقوم على حبكة فنية مفتتة، وهذا ما جعل أحداث الرواية ذات طبقات سردية متشظية، ضمن بؤرة سردية هامة وفعَّالة جعلت من نفسها هي الحدث الرئيسي الذي ربط جميع أحداث الرواية ببعضها البعض وذلك حين قامت ذريّة بقتل الشاب الذي طاردها في الطريق عن طريق الخطأ، وهذا ما لاحظناه في تحليلنا للرواية أن هذا الحدث كان مبعثر عبر كافة فصولها، وظل نقطة استفهام للكاتبة حين انطلقت منه في كتابتها للرواية حتى النهاية.

وهذا ما ميّز الرواية عن غيرها لاعتماد الكاتبة على اسلوب جديد وتقنية سردية جديدة.

4.2.2.عتبة الصورة:

الصورة الفوتوغرافية صورة ناطقة وذلك لما تحمله من رسائل ذات معنى، مثلها مثل النص اللغوي مما يجعلها تُكون علاقة تأثير وتأثر بينها وبين المتقلي، لما توحي بيه الصورة من رسائل ذات معنى عميق ودلالات كثيرة وهذ ما جعلها وسيلة اتصال أساسية مكونة من المرسل وقناة الاتصال والمتلقي .فالصورة؛" هي فن من الفنون التي لا يخلو أي فن آخر منها فالمسرح والسينما والإشهار كلها فنون تتعتمد على الصورة كعنصر أساسي إلى جانب بقية العناصر الأخرى[2].

ولقد اعتمدت الروائية منى بشلم هنا في روايتها أهداب الخشية على توظيف صورة فوتوغرافية وهذا نجده بين صفحات الرواية في المحادثة التي دارت بينها وبين دوريّة.

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،ط2، 2008م،ص281.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائرط1، 2010م، ص118.

وبما أن رواية أهداب الخشية تمزج بين الواقع والعالم الافتراضي الذي يتمثل في مواقع التواصل الإجتماعي، والموقع الذي تميزت به روايتنا هو الفايسبوك؛ وهو أشهر وسائل التواصل الإجتماعي حيث كان الوسيلة الفعَّالة التي جمعت بين منى ودوريّة. فهناك صور تغلغلت في متن الرواية وهي صورة المحادثة التي جرت بينهما على صفحة الفايسبوك لأول مرة حين أدخلت الشّك فيها فيما يخص بعلاقتها بياسر فراحت تكلمها على محادثة فورية دون حتى أن تتعرف على هويتها ومن خلال المحادثة تبين أن دوريّة لقبت نفسها بالقسنطينية المقيمة بالعاصمة، ومن هنا مباشرة رتبت معها موعداً للقاء بعد يومين فقط، وذلك لتحقق منها بقصتها مع ياسر وهذا ما جعلنا نتأكد أن منى ودوريّة بدأت صداقتهما من العالم الإفتراضية ومع قوة العلاقة بينهما أصبحتا صديقتين على أرض الواقع- وحتى تتضح معنا الفكرة أكثر أخذنا الصورة من متن الرواية وذلك في الشكل الآتي[1]:

أكلمها على المحادثة الفورية فقط لأعرف من ذا الذي تحرقهـا أناته، لباقة حرفها تخيّيل إلي أني أكلم مشرقية، ذكرتني بناظم، لكـن نفحات قسنطينة لفحتني

منى

مساء المسرات غاليتي

لم أعرف ما أقول لها، هل أخبرها، أني أنا حبيبـة حبيبـها، أم أغازلها وأقول لها أنها تحب رغم سوداوية حرفها.. أنك كنت محقـا حين اخترتها لتكون المرأة التي تكتشف قبل الثلاثين..

أنا قسنطينية مقيمة بالعاصمة

آآآآ رائع أنا بالعاصمة بعد أيام هل تحبين أن نلتقي

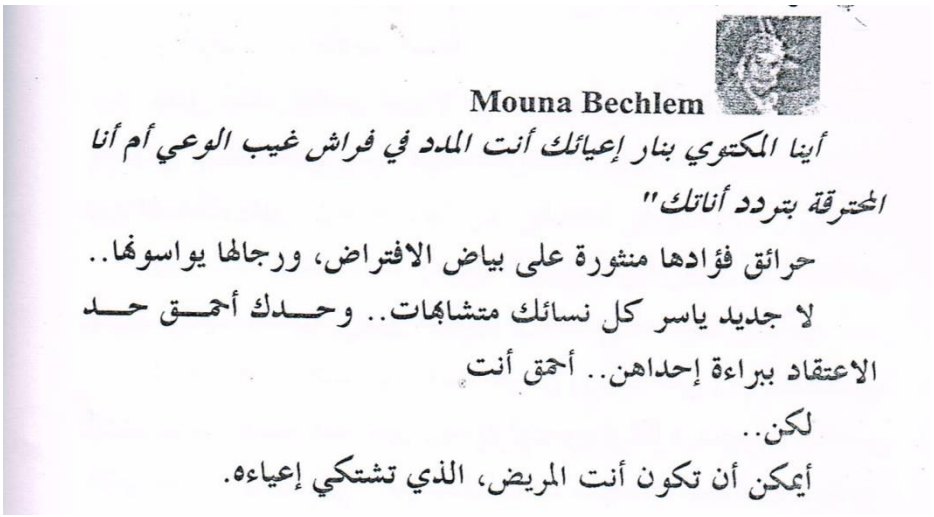
صعقتني.. أهو ترتيب قدري للفجائع. سحبت نفسا عميقا من سيجارتي، ثم تذكرت أنها لا تعرف حتى من أكون

استعدت رشدي، طردت خوفك الجنوني علي ياسر ورتبـت الموعد معها، يومان.. يومان فقط وألتقي امرأة ما قبل الثلاثين امرأتك الاكتشاف..

(الصورة من الرواية، ص126)

[1] الرواية، ص126.

تمثل هذه الصورة المحادثة الفايسبوكية المتعارف عليها بين المرسل والمرسل إليه، وهذه أول محادثة دارت بين منى ودوريّة وما شدَّ إنتبهنا أكثر أن الكاتبة منى بشلم وضعت صورتها الحقيقية على حسابها الخاص وفي الوقت نفسه شخصية من شخصيات الرواية والواضح أن الصورة مقترنة باسمها باللغة الفرنسية (Mouna Bechlam) كما هو موضح في الشكل الآتي[1]:



(الصورة من الرواية، ص125)

إن هذا المزج بين الواقع والافتراض يجعل القارئ للرواية يتوهم بأن أحداثها حقيقية ودليل ذلك اسم الرواية منى بشلم (Mouna Bechlam) وصورتها الشخصية بصورة تكتيكية جعلتها تزيد من جمالية الرواية واندماج أحداثها مع بعضها البعض، ليس هذا فقط بل ظهور الكاتبة كشخصية بطلة في الرواية خلق شعرية لغوية ذات مستوى راقي في تفاوت الأدوار بين الشخصيات الواقعية والافتراضية وهذا يعد مظهر من مظاهر الحداثة في الأعمال الرواية الجديدة.

[1] الرواية، 125.

الفصل الثاني: شعرية اللغة وبنية الشخصية في رواية "أهداب الخشية" لمنى بشلم

أولا: شعرية اللغة في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

1. شعرية الصور البيانية
2. شعرية البديع في رواية "أهداب الخشية لمنى بلشم"
3. الرمز ودوره الجمالي في رواية أهداب الخشية

ثانيا: شعرية بنية الشخصية في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

1. مفهوم الشخصية عند النقاد
2. تقسيمات الشخصية في رواية أهداب الخشية

أولا: شعرية اللغة في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

"تعتبر اللغة أداة تعبيرية توظف في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية. وفي مجال الأدب، فإن هذه الأداة يختلف توظيفها فنياً باختلاف الأنواع الأدبية المتعارف عليها نقدياً"[1].

حيث تتميز اللغة العربية بمكانتها المرموقة بين لغات العالم الأخرى، ولهذه المكانة ارتباط وثيق يعود إلى العامل الديني وذلك منذ انتشار الدعوة الإسلامية في شبه الجزيرة العربية هذا ما جعلها تُحظى بالاهتمام من جميع الشعوب خاصة بعد ارتباطها بالقرآن الكريم، وهذا هو العامل الأساسي الذي جعلها تسمو بخلودها وبقائها في المكانة المرموقة مقارنةً باللغات الأخرى ولقد تعددت تعريفات اللغة عند النقاد العرب ومن بينهم نذكر ابن جني الذي قال: "حد اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2].

كما وساق لنا أبو هلال العسكري دليلاً على أولوية اللغة في الخطاب الأدبي فقال: "ومن الدليل على أن ما دار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرابعة، والأشعار الرايقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديئ من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى ألفاظ دون المعاني"[3].

واللغة ركيزة الخطاب الأدبي إذاً، ولكن اختلاف اللغة بين الخطابين الشعري والسردي يلزمنا ببحث أعمق لتحديد خصائص اللغة في الخطاب السردي وعلاقتها بلغة الشعر اختلافاً

---

[1] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد (21)، جوان 2004م، ص51.

[2] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص15.

[3] هشام ميريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008م، ص228– 229.

واتفاقاً. وبما أن اللغة عنصر أساسي من عناصر الخطاب السردي؛ فالرواية صياغة بنائية مميزة والخطاب الروائي لا يمكن أن يتجدد بالحكاية فحسب، بل يتضمن لغة توحي بأكثر من حكاية، وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات ونحن لا يمكن أن نقول شيئاً مفيداً حول رواية ما إذ لم تهتم بالطريقة التي صُنعت بها"[1].

استطاعت الروائية "**منى بشلم**" أن تعبر بلغتها الشَّعرية في سرد أحداث الرواية ببناء فني محكم فلغتها التي تُعد أساس العمل الإبداعي؛ إذ تميزت بسحر وتفنن في السرد وهذا ما يجعلها تأسر القارئ وتدفعه إلى الولوج في عوالمها. كما أننا نجد الروائية قد وظفت علم البيان والبديع بطريقة مميزة أضافت للرواية جمالية شعرية.

لقد عرف البلاغيون المجاز اللغوي بأنه "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي والمجاز اللغوي نوعان:

أ – مجاز مرسل: وهو كل مجاز لم تكن العلاقة فيه هي المشابهة.

ب – استعارة وهي مجاز بُنيَ على علاقة المشابهة"[2].

1. شعرية الصور البيانية:

1.1. شعرية الاستعارة:

وهي من الوسائل التعبيرية التي تصور المعاني أو تشكلها، و"الاستعارة في الفن القولي هي تصوير ولكن بالكلمات التي تقوم بينها علاقات يركب الخيال منها صورة"[3].

---

[1] الرجع نفسه، ص228.

[2] محمد مذبوحي، المجاز (مباحثه وشواهده)، دار كنوز لإنتاج والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013/2012م. ص7.

[3] مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف بالإسكندرية جلال حزى وشركاه، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 2002م، ص146.

فالاستعارة هي "ضرب من المجاز اللغوي، وهو تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى وعلاقتها بالمشابهة دائما وهي قسمان:

- التصريحية: وهي ما صرح بلفظ المشبه به.
- المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه"[1].

تسمو الاستعارات بالمعاني من اللغة العادية إلى اللغة المجازية التي بفضلها يرنو الأسلوب الأدبي بالشَّعرية اللغوية الزاخرة عن اللغة العادية. وذلك أن "الاستعارة ضرب من التبجيل ومقوَّم مفعم بالحيوية وهي سلسلة من الاستخدامات غير المألوفة التي تستطيع، من خلال حقيقة عدم كونها لغة عادية، أن ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف"[2].

وللاستعارة أهمية كبيرة لما تحمله من ميزة فنية وهذا يكمن في طريقة توظيف الكتّاب والأدباء لها في خطاباتهم السردية أو الشعرية بصورة مستوعبة بغّية التأثير في المتلقي (فهي فهم مجال تصوري واحد في ضو مجال تصوري أخر). وهذا يعني أن جوهر الاستعارة يكمن "فيكونها تتيح فهم شيء ما وتجربته أو معاناته انطلاقاً من شيء آخر"[3].

فالاستعارات شرارات قصيرة ذات معنى غامض يحمل دلالات جمالية فنية تُغني شعرية الموضوع حيث تجذب رؤية المتلقي وتأثر فيه مبينة قدرة الكاتب أو الروائي وتفننه السردي الذي يجول بالخيال إلى أبعد الحدود من تصور وتركيب للأحداث.

ولقد زخرت رواية "**أهداب الخشية**" بالكثير من الاستعارات بغض النظر عن كون الروائية منى بشلم كاتبة معاصرة برزت في السنوات الأخيرة إلاَّ أن لغتها الشعرية تجاوزت

---

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص186-188.

[2] ترينس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، ص20.

[3] ابراهيم بن منصور التركي، توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، النادي الأدبي، الرياض، السعود ية،ط1، 2011م، ص126.

خبرتها وسمت بها إلى معالم الأدبية والنهوض بالرواية العربية ما جعلها تغلغل الرواية بالكثير من الاستعارات سنتطرق لشرح بعض الأمثلة منها.

"**عطرك آنستي فاض أغرق الذاكرة**"[1]. فهنا شبهت عطر الآنسة بالبحر فحذفت المشبه به "البحر" وأبقت على قرينة من قرائنه فعل "الغرق" وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وكان الغرض من هذه الاستعارة إبراز قيمة الحب الذي يكنه ياسر لدوريا حد الجنون مما جعله يشبه نفسه بالغريق في معركة العشق.

والمثال الثاني في قولها: "**لم أرو عطش الكلام**"[2]، حيث شبهت الكلام ظل بداخله كالماء فحذفت المشبه به "الماء" وأبقت على لازمة من لوازمه ألا وهو" العطش" على سبيل الاستعارة المكنية. ما تحمله هذه الاستعارة من غرض هو عطش ياسر ذلك الحبيب الولهان حيث مهما تغزّل في محبوبته دوريا لم يُوفي بوصفها وحبها.

وكذلك "**حملت أشلائي سريعاً غادرت**"[3]، فهنا شبه الرجولة أو بالأحرى الكرامة "بالأشلاء" فحذفت المشبه به "أشياء تحمل ملموسة" وأبقت على لازمة من لوازمه وهي "الحمل" وهذا على سبيل الاستعارة المكنية. فالغرض من وراء هذه المبالغة لياسر هو تمرده وراء حبه لذرية مقابل استفزازه حتى أنها دائماً ما تصفه بالأحمق رغم أنه يتيه عند لقياها فالحب أعمى بصيرته.

"**حاولت اقتلاع قدمي**"[4]، شبه القدم بالضرس في الاقتلاع حيث حذف المشبه الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهي القدم عضو من أعضاء جسم الإنسان وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] الرواية، ص15.

[2] الرواية، ص52.

[3] الرواية، ص62.

[4] الرواية، ص60.

وأيضاً في قوله: "**وقف التاريخ يجتر تاريخه**"[1]، حيث شبه إعادة التاريخ لنفس الأحداث بالحيوان العاشب فحذف المشبه به "الحيوان" وأبقى على لازمة من لوازمه وهي "الاجترار" وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

فالمقصود بإجترار التاريخ هنا أن دوريا حين وافق ياسر على مساعدتها في دفع الديّة لأهل القتيل، في نفس الوقت كانت فرصة مالية لإتمام ياسر لمشروعه الذي قال عنه انه مضمون وأنه لا يثق بأحد بعد دوريا فهنا غاصت دوريا بذكرياتها مع والدها ونصبه لأموال والدتها "**والدي تزوج أمي ليمتهن مالها**"[2].

"**قتلته بنظرة واحدة**"[3]، فهنا الروائية حذفت المشبه به الذي هو "السلاح" وذكرت لنا المشبه وهي "النظرة" وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية. والواضح من هذا المثال البلاغي بلاغة ياسر في انتقاده العنصري اتجاه دوريا.

وذكرت أيضاً استعارة مكنية أخرى ذات معنى قوي لعلاقته مع دوريّة وذلك في قول من بشلم: "**تخدش زجاج قلبي**"[4]، حيث شبه القلب بقنينة الزجاج، فحذف المشبه به "قنينة الزجاج" وأبقى على لازمة من لوازمها فعل "الخدش" على سبيل الاستعارة المكنية .

وبعد استدلالنا بهذه الاستعارات ومراجعتنا لكيفية توظيف الروائية "**منى بشلم**" لهذا الحد الممكن من الاستعارات وجدنا أن الحضور الأكبر للاستعارات المكنية أكثر من التصريحية وذلك لبلاغتها التي تصور لنا المعنى المراد تصويره يجمع الرّونق إلى الإيجاز في شيء من المبالغة المقبولة التي تزيد المعنى قوة وجمالية وهذا للفت انتباه المتلقي للمحصود السردي الناضج، فتوظيفها للاستعارات بهذا الحد الكبير والتنويع فيه لم يكن من باب الصدفة بل من وراء خبرتها وقدراتها في مجال الكتابة سواءً الروايات أو القصص

[1] الرواية، ص110.

[2] الرواية، ص110.

[3] الرواية، ص49.

[4] الرواية، ص12.

القصيرة هذا ما جعلها تتفن في أسلوبها وتطهو روايتها بلغة شعرية جيّدة تُبحر بها في أدبية الخطاب السردي.

2.1. شعرية التشبيه:

يعتبر التشبيه أحد أهم الصور البيانية كونه يتميز بتلك الخاصية الفنية التي تضيف إلى الأعمال السردية سمة الشّعرية، فببلاغته يقوي لنا المعاني ويوضحها للمتلقي بُغية التأثير فيه، فالتشبيه هو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصيفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند غلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في الكثير من الصيفات المحسوسة"[1].

وأيضاً نجد الجاحظ يعرف التشبيه على أنه" معنى الربط بين شيئين بأداة لجهة جامعة بينهما"[2].

ونظراً لهذه الأهمية البالغة التي يتميز بها عنصر التشبيه نجد الروائية "**منى بشلم**" وظفته ي طيّات مقاطع الرواية ومن الأمثلة الدالة عليه نجد في قولها: "**ترحل المشاعر كما ترحل المواسم**"[3]، تشبيه تام. حيث شبهت الروائية عاطفة الإنسان (المشاعر) (المشبه) برحيل (المواسم) (المشبه به) فهي هنا تصور لنا عاطفة ومحبة دوريا التي أصبحت متذبذبة اتجاه ياسر فتارة تمدحه وترى أنه الرجل الأبدي في حياتها وتارة أخرى نجدها تذمه وتصفه بالأحمق الغبي وهذا من غيرتها من منى.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص172.

[2] سيد نوفل، البلاغة العربية في دور نشأتها (بحث تحليلي في عالم البلاغة وموضوعاتها الأولى، والعوامل التي أنشأته، ومقدمة النوع البياني)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1948م، ص136.

[3] الرواية، ص44.

وفي مثال آخر تقول: "**وجدته يضمني كطفلة لا كامرأة**"[1]، كذلك تشبيه تام. المراد بهذا التشبيه تجسيد صورة حنان الأب الموجودة داخل ياسر تجاه دوريا، فهو يراها كابنته لا كحبيبته من حيث البراءة وقوة الثقة التي تراها دوريا في ياسر.

وأيضاً في قولها: "**هذان الطرفان جسراً كالقنطرة أو سيدي راشد**"[2]، المقصود من هذا التشبيه نقطة الوصل الرابطة بين ياسر ودوريا حيث شبهت دوريا علاقتها بياسر كالجسور قسنطينة الشامخة الراسخة من حيث العراقة والأصالة.

ونجد تشبيه آخر تقول فيه: "**فاتن لونها كلون شفتي سيدة الكبرياء**"[3]، ويصور لنا هذا التشبيه التام صورة استحضار ياسر لمنى في مخيلته ويقارن بينها وبين دوريا بين كبرياء منى وفتنة جمالها وبين عفوية دوريا وبراءتها.

رغم أن الرواية لم تُحظى بالكم الهائل من التشبيهات إلاَّ أن دوره كان بارز في تصوير المعاني مما زادها وضوحاً وقرباً وتأثيراً في ذهن المتلقي ف "**منى بشلم**" هنا اعتمدت على تقنية جمالية وهي توظيف لغة شعرية مرموقة جعلت من بلاغة التشبيه تنهض باللغة الشّعرية المسرودة بين ثنايا الأحداث، وذلك" لأن المعنى المراد التشبيه به يبرز صدق التعبير عن المعنى الذي نودُّ تشبيهه، وهو انعكاس صادق لدواخله، ومشاعره وأبعاده النفسية ما يمكنه من التأثير على المتلقي وإبراز انفعالاته، فيعيش التجربة نفسها التي عاشها المبدع أ يعيش حالة مشابهة لحالته النفسية"[4].

[1] الرواية، ص12.

[2] الرواية، ص21.

[3] الرواية، ص26.

[4] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة(من منظور مستأنف)، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن،ط3، 2007م، ص93.

فالتشبيه صورة فنية متآلفة مبنية على حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، فالمحذوف منه أبلغ وأقوى مما لم يحذف منه وهذه المبالغة الفنية لا تكون إلاَّ عند أديب أو روائي محنك ذو قدرة إبداعية في خلق صورة شعرية ممتازة.

3.1. شعرية الكناية:

لقد اختلف النقاد في تعريفاتهم للكناية فراح يعرفها كل واحد منهم بطريقته.

فيحي بن حمزة العلوي يرى "أن أكثر علماء البيان على عدّ الكناية من أنواع المجاز، وأنكر على ابن الخطيب الرازي ما ذهب إليه، من أنها ليست مجازاً، وهي مجاز(...)، وقد أتى رأي الرازي صريحاً في كتابه" نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"، وهو قوله: "...الكناية ليست من المجاز، وبيانه أن الكناية عبارة عن أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها ثانياً هو المقصود..."، ولم ينفرد الرازي فيما ذهب إليه، بل وجدنا الشيخ عز الدين بن عبد السلام هو الآخر يُخرجها من مباحث المجاز"[1].

فالكناية "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد"[2].

أما تعريف الكناية عند النويري: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني لا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه مثال قولهم: طويل النجاد وكثير رماد القدر، يعنون به أنه طويل القامة، كثير القدر[3]".

---

[1] بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1,2004م، ص4-5.

[2] أبو منصور عبد الملك الثعالبي، الكناية والتعريض (دراسة وشرح وتحقيق)، تح: حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م، ص21.

[3] النويري ، نهاية الإرب في فنون الأدب، تح : علي بوملحم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، دط، دت، ص51.

ولا ير هو الآخر أن الكناية مجاز ونجده يقول في هذا الصدد "وأعلم أن الكناية ليست من المجاز لأنك تعتبر في ألفاظ الكناية ومعانيها الأصيلة وتفيد بمعناها معنىً ثانياً هو المقصود فتريد بقولك: كثير الرماد حقيقته وتجعل دليلاً على كونه جواداً، فالكناية ذكر الرديف وإرادة المردوف"[1].

ولقد قسم البلاغيون العرب الكناية إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي:

- كناية عن صفة:

وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية، كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال.

- كناية عن موصوف:

وبها تذكر الصفة، والستر الموصوف مع أنه هو المقصود والصفة هي اللازم من الموصوف، ومنها تنتقل إليه.

- كناية عن نسبة:

وبها يذكر الموصوف، ويذكر معه شيء ملازم له، وتذكر الصفة ثم تنسب هذه الصفة إلى الشيء الملازم للموصوف، فهي إذن تخصيص الصفة بالموصوف، أو إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه"[2].

ولقد استعانت الروائية بتوظيف بلاغة الكناية في الرواية لغرض بلاغي جمالي، وذلك لسر جمالها في توضيح المعنى المقصود وتأكيده، ومن بين الأمثلة الواردة في رويتنا نذكر: "**ترفع رأسها تمدد عنقها**"[3]، وهي كناية عن صفة، ياسر هنا يصف منى بالكبرياء والغرور فهي أمامه تظهر له أنها لا تبالي لحبه.

---

[1] النويري، نهاية الإرب في فنون الأدب، ص52.

[2] يوسف أبو العدوس، مدخل للبلاغة العربية، 212-214-216.

[3] الرواية، 49.

"**الرجل الذي صنفته في الخانة الخلفية**"،[1] وهذا كناية على ردة فعل منى تجاه ياسر، فهي تظهر له أنها ترفض الاعتراف بحبها له حتى في نفسها وهي عكس ذلك.

وهناك مثال آخر برز تكاره بكثرة في مقاطع الرواية وذلك في قول الروائية: "**سلم على قسنطينة**"[2]، وهي كناية عن موصوف، حيث تبرز محبة دوريا لقسنطينة فراحت ترسل لها سلاماً مع ياسر، تُعبر فيه عن حبها واشتياقها لها.

لقد وظفت "منى بشلم" الكناية بغرض تقوية المعنى وتوضيحه وترسيخه في ذهن المتلقي وتُضفي له حسناً وبهاءً وذلك في الإثبات دون المثبت أو إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها، فتوظيف الروائية لعنصر البلاغة الممثل في (الاستعارة والتشبيه والكناية)، بيَّن ووضح لنا قدراتها وإبداعاتها الفنية التي جعلتها تعتمد لغة شعرية مرموقة في سردها لأحداث الرواية.

[1] الرواية، ص44.

[2] الرواية ، ص15.

2. شعرية البديع في رواية "أهداب الخشية منى بلشم":

على البديع تعرف به الوجوه والمزايا التي تكسب الكلام جمالا بعد مطابقته لمقتضى الحال مع وضوح الدلالة، فهو يكشف عن الطرق التي يستخدمها الشاعر أو التأثر للتنسيق بين أجزاء البيت والجملة أو الفقرة. إن هذا التنسيق بين أجزاء البيت أو الجملة أو الفقرة. إن هذا التنسيق يقوم على مبدأين مبدأ التشابه كما في السجع و الجناس ومبدأ التباين كما في الطباق والمقابلة.

ومن الجمع بين صفدين المبدأين تنشأ أساليب بلاغية تبعث في نفس القارئ والسامع الوانا من الدهشة والجمال، وهذا ما يميز رواية أهداب الخشية إن جمعت الروائية بين مجموعة من الثنائيات الضدية في المعنى واللفظ.

1.2. التضاد:

1.1.2. التضاد بين العالم الإفتراضي والعالم الواقعي:

جمعت الروائية في روايتها بين عالمين الواقعي والعالم الافتراضي الذي أصبح مهمين ومسيطر على المجتمع الجزائري فالروائية استثمرت رسائل الاتصال الإفتراضية في بناء الرواية لتجاوز المألوف وتدخل في عوالم العصر الذي يتبنى التجريب المضاد لكل ما هو ساكن ورتيب وقد أسهم في تواتر شعريتها وبروز جمال لغتها أرادني عاشقا هائما بي ثرثرتها الإفتراضية، والكلمات المستعارة من شويعرات رقميات، وصور بألوان دافئات ندرجها إن تحس بعض فتوري فتحيد كي قلبي بلهفة"[1]، سيطرت التقنيات الإفتراضية.

على مشاعر ياسر لدرجة تعلق بشخص وراء الشاشة الوهمية " هروبا من مواجعي أفتح جهاز الكمبيوتر خاصة أتفق كتابته، ماذا أكتب عن رواياته يقابلني عنوان بالأحمر ضحكت من لونه "[2]يتضح من قول دوريا هروبها من الواقع إلى العالم الإفتراضي لتجد

[1] الرواية ص16.

[2] الرواية ص22.

راحتها بين كتاباتها المتناثرة على صفحتها الفيسبوكية. الحياة مع امرأة ملكتها إفتراضيا، من بعد شاهق جن لم تفرجه ساعات طوال من المعاشرة كيف سأسميها؟ الإفتراضية.

لم تكن إفتراضية فكل شيء كان حقيقيا مع أن كل شيء كان وهميا جسدها، أنوثتها وكلاماتها، ثرثرتها"[1] تملكت الإمرأة الإفتراضية عشق وشوق ولهفت ياسر بضحكتها وثرثرتها الوهمية إلا أنها أثر فيها وصعدت جنون لحظاته وفتحت روح رجولته الماجنة من وراء شاشته الصغيرة.

تمكنت الروائية من الكشف عن محاكاة الواقع بواسطة القناة الإفتراضية المتمثلة في الفايسبوك الذي صار أداة اتصال مهمة في الحياة المعاصرة وقد انتقل تأثيرها إلى الأدب والفت في أهداب الخشية اتخذت من المنجز الرقمي الإفتراضي وسيلة إتصال بين الشخصيات أسهمت في شعرية بناء النص الروائي كما أن الروائية وضحت مدى تغلب وتأثير الواقع الإفتراضي أكثر من العالم الواقع على المجتمع الجزائري بصفة عامة وعلى شخصيات الرواية بصفة خاصة.

قزمت وصغرت الذات المؤنثة الذات المذكرة ولم تعطيها أي قيمة وتضعها في أدني مستوى فهي خيال لا كيان ولا وزن لها " إنك لن تدنو ... إنك أيضا شبيه بالسراب مجرد ظل لرجل لا وجود له، لست أكثر من خيال يمر سريعا أسود لا زنه له لا عيون ولا أذان ذلك أنت ياسر..."[2] الذات المؤنثة ترد الإعتبار لنفسها كإمرأة عربية، فالساردة في الرواية تجعل الذات المؤنثة قوية الحضور وذلك لتعبر عن قوة المرحلة المتطورة التي بلغتها الكتابة لدى المرأة بعد أن أصبحت عنصرا مشاركا في الحياة الثقافية وفي جل مرافق الحياة وتدير مناصب المسؤولية في مواقع متعددة " لقد نسيت الاختيار الثالث السفلي الذي لا يرغب

[1] الرواية، ص28.

[2] الرواية ، ص125.

بغيري شريكا... وهو الأنسب أبي، هو نسخة عن ماضيك أبي"[1] هنا توضح دوريا احتايجها لذكر في حياتها الذي يستولي إدارة ثروة أبيها بعد غيابه إذن لا وجود للأحادية في فضاء الأنثى ولا يمكن لها أن تكمل مسارها بالفردية التي تصف ذاتها بها، فلا وجود لحياة من غير تناقضات أو تضاد، فالروائية وظفت جمالية الثنائية الضدية الرجل والمرأة حيث توصلت لنتيجة حتمية وهي أن الذات المؤنثة تربط أفكارها وأحاسيسها بذات الذكورية حتى لو أنها رسمتها في خيالها كي تقاسمها فضاءها الذي تعيش فيه أو لنقل فضاءها الافتراضي الذي تتخيله أنه لا وجود لأنوثه متكاملة بلا ذكورة كما لا وجود لذكورة متكاملة بلا أنوثة.

2.1.2. التضاد بين المرأة والرجل في رواية"أهداب الخشية":

قدمت الرواية رجل عاشق هائم في بحر امرأتين عصريتين امرأة من الواقع وإمرأة افتراضية لها ثرثرتها المعروضة على صفحتها الفيسبوكية علنا، ولها كلماتها الرقمية المستعارة من فضاءات مختلفة من خلالها قدمت الرواية إشارات تكشف عن خير الحب الذي ربط بين الرجل وإمرأتين صار لقاؤهم العاطفي يتحقق في فضاء العولمة المقترن بالنت، ووسائل التواصل الأكثر سرعة في الوجود المعيش.

قدمت الروائية الذات (المذكرة) والذات (المؤنثة) التي تنطلق في الرواية بثقة عالية وهي تتأرجح بين عالمين متضاربين عالم الرهبة وعالم الرغبة وهما لا يلتقيان في الظاهر، بينما يلتقيان في الباطن إنها ذات مؤنثة منفردة فهي امرأة عصرية متحررة ولا تود الرجوع إلى الماضي الذي قهرها باعتمادها على ذاتها فقط وتقزم الذات الذكورية "**بلغت بين والدي الرجل الذي لا ظلال له، يستقبلني بنفسه، لم أره منذ...لا أذكر منذ متى**"،[2] "**دوريا كلهم لاحظوا أني لم أعد كما كانت وأنك لا تهتمين لما لك لا بد من الاعتناء بهذه الثروة قبل أن**"[3]هنا

[1] الرواية ، 129.

[2] الرواية ، 127.

[3] الرواية ، 128.

يتضح اعتماد دوريا على ذاتها في تأسيس حياتها وأن الأب لم يلعب دور في حياتها الفردية ترتبط حتما بالشجاعة و الجرأة وعدم التراجع مهما كانت النتائج وبهذه النظرة تسلحت الذات المؤنثة في رواية أهداب الخشية.

3.1.2. الطباق في رواية "أهداب الخشية ":

يعد الطباق من المحسنات البديعية ويعني المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين نثرا كان أم شعرا "قال الخليل رحمه الله يقال طابقة بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد "كما عرفه قدامه" أنه من نعوت المعاني التكافؤ وهو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه أو يتكلم فيه بمعنى ما، أي معنى كان فيأتي بمعنين متكافئين"[1].

قال السيد أحمد الهاشمي في كتاب جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع إن الطباق هو الجمع بين الشيء و ضده في الكلم وهما قد يكونان:

اسمين نحو: هو الأول والأخر

فعلين نحو: هو أضحك وأبكى

حرفين نحو ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف.

مختلفين نحو ومن يضلل الله فماله من هاد[2].

نجد الطباق في رواية أهداب الخشية حاضر بنوعيه.

- طباق سلب:

هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا كأن يؤتى بفعلين أحدهما مثبت والأخر منفي وظفته الروائية وجمعت بين الثنائيات الضدية لفظا ومعنى كما في الأمثلة الأتية:

[1] محمد علي زكي صباغ، البيان والتبيين للجاحظ، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998م، ص262.

[2] أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والديع، ط2، مكتبة الآداب، مصر، 2000م، ص293.

كنت أغادر تلك التي لا تغادر الروح ، حين أوقفت سيارتك (أغادر ≠ لا تغادر)[1].

امرأة تعرف ما تريد لكنها لا تعرف كيف تصل لما تريد (تعرف ≠ لا تعرف)[2].

رجل لا مؤمن كثيرا بالمؤسسات الإجتماعية، لكن يؤمن بشفافية تامة بالحب (مؤمن ≠ لا يؤمن)[3].

خبرت سامي عنها، رويت وما ارتويت قال عرفني عليها أعلمك فنون الرجولة (رويت ≠ ما ارتويت)[4].

الطباق في الرواية كان بين فعلين فعل مؤكد والأخر منفي وذلك بدخول أدوات النفي "ما" و"لا " استعملته الروائية للكشف عن الثنائية الضدية بين الأفعال التي ساهمت في بناء جمالية النص الروائي.

- طباق إيجاب:

وهو ما اتفق فيه الضدان إيجابا و سلبا ومن أمثلة ذلك في الرواية نحو:

نقطة الأولى وهي الأخيرة على عمري المؤنث شكا (الأولى ≠ الأخيرة)[5].

كيف أرويك أو كيف يمكن أن أكتمك (أرويك ≠ أكتمك)[6].

لكنك لن تتذكري كل هذا ستنسين سريعا أن أصابعي غضت على يدك الرقيقة (تتذكري ≠ ستنسين)[7].

---

[1] الرواية ، ص17.

[2] الرواية ، ص34.

[3] الرواية ، ص33.

[4] الرواية ، ص32.

[5] الرواية ، ص9.

[6] الرواية ، ص13.

[7] الرواية ، ص18.

كان سؤالي العسير لا يجب دخول الجامعة مع حلم يسير على قدمين (يسير ≠ عسير)[1].

وخلقت بالروح عطشا لا إرتواء بعده (عطش ≠ إرتواء)[2].

تفتش شفاهي عن بداية لنبض أزهقته حيرتي، فإذا هو نهاية عاجلة لحب لم يكن يوما...

من خلال بحثنا في مضمون الرواية فإننا نلحظ أن الروائية أحدثت تنويعا في توظيفها للطباق بنوعيه، داخل النص أثرا جماليا خاصة في الجانب العاطفي كون المحسنات البديعية تؤدي دورا هاما في إبراز العاطفة[3].

2.2. الايقاع الموسيقي في رواية أهداب الخشية:

1.2.2. السجع:

امتد الايقاع إلى قلب النصوص النثرية بعدما كان مقتصرا على الشعر فقط، فانتهز بذلك الخطاب الروائي الحداثي الفرصة محاولا الاستفادة من هذا الغزو الشعري للنثر، اصبحت لغة الروايات العصرية مكتسية بنبرة غنائية من خلال استخدام لغة شعرية وايقاعا موسيقيا "النثر له ايقاع خاص إذا كثف اقترب من الايقاع الشعري ولكنه لا يتحول إلى ايقاع شعري اطلاقا"[4].

فالنثر يأخذ من الشعر موسيقاه الداخلية تلك التي تجلب القارئ وتؤثر فيه وتسحره كما نجد هذا في رواية أهداب الخشية حيث وضفت الروائية المحسن اللفظي السجع أرادت اعطاء جرسا موسيقى في الرواية مع جذب انتباه المتلقي من خلال الايقاع الجميل بالإضافة إلى قوة التعبير.

---

[1] الرواية، ص28.

[2] الرواية، ص27.

[3] الرواية، ص36.

[4] لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1992م، ص223.

إذن فالإيقاع الموسيقي لم يقتصر على الشعر فقط وهو ما نحاول دراسته في رواية أهداب الخشية نلحظ في الرواية إيقاعا موسيقيا في أغاني دورية.

قسنطينة رابوا سيسانك

حزنتي وراحوا عليك أوليداتك

حزنتي وراحوا عليك... يا قسمطينة.[1]

وقع الإيقاع هنا من خلال التكرار وهو إعادة للماضي وكأننا في اللازمن وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء فالموسيقى هنا مرتبطة بتكرار ومن امثلة في الرواية كلمة حزنتي، وكلمة راحوا.

وقد بدا الايقاع جليا من خلال كلام الكاتبة الذي ميزه السجع في أغلب أجزاء الرواية إلى درجة أننا نحس أنفسنا أمام كلام موزون.

بسم الله نبدأ كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

نشوفها في منامي

هي والوالدين

الله الله[2]

[1] الرواية، ص61.

[2] الرواية، ص39.

فمن خلال هذه الأمثلة نلحظ شعرية اللغة الروائية للكاتبة التي تفيض بأسلوب يكون أقرب للشعر، وذلك من خلال توظيفها المحسن اللفظي وهو السجع، الذي أضفى إيقاعا موسيقيا زاد من جمالية اللغة الروائية في الرواية.

3. الرمز ودوره الجمالي في رواية أهداب الخشية:

يُعدُ الرمز من أهم الوسائل المعتمدة في التعبير، فهو قمة التطور في الأسلوب الشعري والنثري، واعتمد عليه كل من الشعراء والروائيين في أعمالهم الأدبية، وذلك لاكتساب اللغة لتلك الصور والإيحاءات. فالرمز يجسد المشاعر والأحاسيس في شكل صور رمزية، فهو "ليس خاصة العقل المجرد بل خاصة الطريقة الحدسية الحسية في إدراك الأشياء"[1]، فهو يعتمد على القيمة الداخلية للأشياء، "باعتباره قيمة إشارية (...) وهو لا يعني بذلك سواء أن الأشياء عادت تثير في الإدراك الإنساني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهرة"[2]؛ فالمقصود هو التعبير عن الشيء ما أو شعور بشيء آخر.

والرمز ظاهرة فنية " ليس ذا دلالة وحسب بل ذا كينونة، أي بلزوم الرامز. المتنهي (في الرمز) هو في الوقت عينه اللامنتهي نفسه؛ وليس يدل عليه وحسب. الرمز كل صورة لا يدل الشيء فيها وحسب على المعنى؛ بل هو ذلك المعنى نفسه"[3]، أي أنه شيء ما يدل على شيء آخر.

يعتبر الرمز وسيلة وأفضل طريقة" للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، أما حقيقته فهو إشارة حسية أو حادثة أو كلمة ما إلى شيء عقلي أو باطني (...) كي يؤثر في نفس المتلقي"[4]، فهو إيحاء ما لا نستطيع التعبير عنه بغيره.

---

[1] تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص324.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د ط، 1977م، ص34.

[3] تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، ص337.

[4] هويدا صالح، توظيف الرمز الأسطوري في القصة القصيرة، مجلة سرديات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مصر، 2016م،دط ، م، ص118.

وللرمز عدة أنواع وهي كالآتي:

1.3. الرمز التاريخي:

ويقصد به الحديث بالإشارات التاريخية من تراث الأمة وتاريخه "فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فان جانب دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد- على امتداد التاريخ – صيغ وأشكال أخرى"[1] حيث اتخذت منى بشلم من التراث رموزاً ومن أمثلة ذلك صخور قسنطينة من الرواية "**متى يدرك أنها حماقة ..لا شيء أكثر من حماقات ،كيف يمكن لرجل نحت من الصخر القسمطيني أن يكون بهذه السذاجة**"[2]فهو مكان طفولتها إذ توحي هذه الصخور على قوة الحفاظ على التراث الوطني على مر العصور كما توحي إلى مجابهة التضاريس المناخية بكل أشكالها فالروائية وظفتها في العديد من الأمثلة بين طيات متن روايتها للتعبير عن حبها لقسنطينة.

كما نجد توظيف الساردة إلى رمز التاريخ القصبة العاصمية وذلك في قولها : "**وعائد إلى نفسي كنت بعد هيام بأزقة القصبة العاصمية، كل القصبات تتشابه، تماماً كما تشابهنا لحظتها**"[3]، فهي رمز للثقافة الجزائرية وموضوع الإلهام الفني وأيضاً مقر للخبرة الحرفية الموروثة وبكونها متميزة.

في مثال آخر نجد الأندلس الذي يُعد من بين أهم الرموز التاريخية " **حين قصدت الخزانة الصغيرة، أخرجت التاريخ.. حضارة أندلس التي سقطت منها سهواً في المجالس**

[1] السحمدي بركات، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، فرع الأدب الأجزائري الحديث، 2009م، ص43.

[2] الرواية، ص23.

[3] الرواية، ص16.

الجواري والمغنيات"[1]. وهذا يدل على الإرث القيم الذي ورثته دوريا من جدها وذلك بكون الأندلس رمز الحضارة ومهداً لجميع العالم.

2.3. الرمز الطبيعي:

ينهل الروائيون من الطبيعة رموزاً ليوظفوها في أعمالهم الأدبية، وذلك ليربطوا بين حالتهم النفسية والحياة من حولهم وذلك لهيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها .فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها، وأن يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بها يتجلى لإحساسهم من مناظرها"[2]. ومن الأمثلة التي سندرسها تذهب في الاتجاه نفسه، حيث يصف ياسر دوريا بنور يضيء الحياة ورمز لها بالقمر وذلك بقول: "**حين أوقفت سيارتك، بينما أغادر موقف السيارات الجامعي، ولم أنتبه إلى أن الخطوات لا تبرحك، تعلقت نزولك قمراً أو صاعقة أو مجرد امرأة ككل النساء، امرأة لا تشبه نساء هذا الحرم**"[3]. فوجود دوريا أو نزولها من سيارتها من شدة القوة والحمال وصفها ياسر بالقمر لكونها متميزة ولا تشبه غيرها.

كما نجد مثال في قول الساردة " **تلتف تقطع عليه حنقي، تغرز نظراتها بقلبي.**

كل مساء تمر به يقتتلان ولم ينتصر منذ الأزل أي منهما لا البحر أطفأ اشتعال الشمس ولا هي أحرقته وجعلت كل مائه بخاراً" [4]. وظفت الروائية هنا رمز طبيعي وهو الرمز وذلك للتعبير عن قوة دوريا وبكونها هي المحور والعنصر المهم في حياة ياسر.

وهناك أيضاً رمز آخر وظفته الرواية وهو البحر وذلك بقول ياسر" **أي منكما هي حبيبتي، قد تكون المدينة والحبيبة، وقد تكون الخطيئة، لا شيء، سواء خطيئة، هذه التي**

---

[1] الرواية، ص86.

[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د ط، د ت، ص54.

[3] الرواية، ص17.

[4] الرواية، ص50.

تقيم على شاطئ، البحر ولا تملك أن تقرأ تقاسيمها على وجهه، هي لن تعرف يوماً أنها صارت بحراً، وأنها لا تقتل إلا العوّام"[1].

3.3. الرمز الديني:

يتميز الرمز الديني بالقوة والمهابة، فهو مرتبط بالأنبياء والرسل. عند المسلمين، وبأنصاف الآلهة عند اليونانيين والهنود، فالروائيين يعتمدوا في كتاباتهم "القرآن والإنجيل والتوراة وصاغها صياغة جديدة توافقت مع بناء قصيدته واستقاء من التراث الأدبي والشعبي فكثيراً ما يستدعي شخصيات أدبية وشعبية وتاريخية ويوظفها في قصيدته لخدمة وجهة نظره"[2]. إذ نجد أن الروائية إستقت من الدين والسنن ألفاظ وهذا يدل على أنها متشبعة بالثقافة الدينية، فمثلاً: "**ببالغ من كبرياء تدنين منه كأنك تتصدقين عليه بتلك اللحظات تسلمين بلهجتك القسنطينية دون العلم بأسره، وكأنك من سلالة أنصاف الآلهة**"[3] يتضح في هذا المقطع تميز دوريا بلهجتها القسنطينية المنفردة عن العالم فرمز لها بأنصاف الآلهة دلالة على قدراتها الخارقة وشخصيتها التي بلغت منزلة راقية.

وتستحضر كذلك الروائية رمزاً دينياً في قولها عن ياسر"**أنت ياسر الذي فتحت أمامك أبواب الجحيم فتدخلها طواعية وتجبر نفسك على الإيمان بأنها أبواب الجنة**"[4] ،حيث تكشف لنا دوريا عن شخصية ياسر المنحرفة، فهو يحاول أن يقنع نفسه بأنه من عباد الله الصالحين، وذلك بالرمز لأبواب الجنة دلالة على أنه مؤمن والجنة مكافأة له.

وفي مقطع آخر تستحضر الروائية رمز الملائكة في قول دوريا عن ياسر:" **مضبوطة مواعيد الرجل شرع يصدق أنه سائقي الخاص أم أنه يخال نفسه ملاكي الحارس، بوطن**

---

[1] الرواية، ص48.

[2] محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، 2012، ص69.

[3] الرواية، ص19.

[4] الرواي، ص94.

لم يعد للملائكة"[1]. تصف هنا الساردة ياسر بالملائكة وهذا يدل على أنه ملاكها الحارس الخاص بها و القريب منها، الذي يرشدها ويوجهها. رفيقته التي تشاركه في آلامه وأماله فهي موطن التفاؤل ورمز الأمان.

ويتضح مما سبق أن الرمز وسيلة من وسائل التعبير التي يعتمده الراوي للتعبير عن أحاسيسه وحالته بطريقة غير مباشرة. حيث نجد في روايتنا" أهداب الخشية" توظف منى بشلم الرموز بأنواعها المختلفة بصورة غامضة والهدف من هذا إيصال رسالة محددة إلى القارئ في حل شفرة هذه الرموز بطريقة فنية وراقية.

وحوصلةً لما تنوعت به روايتنا "أهداب الخشية "من توظيف الروائية منى بشلم للغة شعرية مرموقة جعلتها تخلف أثراً ايجابياً في المتلقي فالروائية وظفت مجموعة من عناصر اللغة كالصور البيانية بما فيها الاستعارة والتشبيه وكناية، بكونها دافع في تقوية المعنى وتشخيصه في ذهن المتلقي إضافة إلى بلاغة المحسنات البديعة كالطباق بنوعيه لأن الأشياء تعرف بضدها والضد بقوي الضد يقوي المعنى وأبرز مثال تنوعت به الرواية المزج بين العالمي الواقع والافتراض، والسجع الذي أضاف رنة موسيقية عبر مقاطع الروية، كما نجد استحضار الرواية لشعرية المقوم اللغوي الذي زاد من جمالية أحداث الرواية وهو الرمز بأنواعه وذلك للتعبير عما يجول بخاطرها ووجدانها بطريقة غير مباشرة وبصورة غامضة وهذا لغرض إيصال الرسالة المقصودة ولجلب انتباه القارئ لفك عقدة هذه الرموز، وفي الأخير يبقى الهدف الرئيسي والغاية من توظيف الروائية لكل هذه الصور الجمالية هو الابداع الراقي في طريقة توظيفها لشعرية السرد توظيفاً فنياً وجمالياً .

[1] الرواية، ص74.

ثانيا: شعرية بنية الشخصية في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم"

1. مفهوم الشخصية عند النقاد:

1.1. تعريفها:

الشخصية هي قلب الرواية، وإحدى دعائمها الآساسية، لا يمكن الخروج رواية الى الوجود دون أحداث تحدث في ثنايا أوراقها، ولا أن تحدث الأعمال بدون شخصيات.

كانت الشخصية في الرواية التقليدية هي كل شيء، مرآة عاكسة للمجتمع فهي لدى بعض النقاد الفرنسين: "مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية، لا تنفصل عن العالم الخيالي التي تعتزي إليه، بما فيه من أحياء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل بل إنها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعدها"[1] نفهم من القول أن الشخصية مرتبطة بالإنسان وتابعة للحدث.

لم تبقى هذه النظرة، ولم تستمر على هذا النحو من التبعية للحدث فقد احتلت الشخصية مع مطلع القرن التاسع عشر مكانا بارزا في الفن الروائي، فصار لها وجودا مستقلا عن الشخصية: "حيث أخذ الحدث يلاحق هذه الشخصية من أجل تقديم معلومات إضافية عنها، وقد أدى هذا الأمر إلى خلق وجود مستقبل للشخصية"[2].

بالرغم من هذه التحولات، فقد ظل مفهوم الشخصية يعرف الكثير من الصعوبات، وتختلف المقاربات والنظريات حوله.

الشخصية لدى فيليب هامون (Philip Hamon) محددة في قوله: "الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص"[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص79.

[2] عدنان علي الشريم، الأدب في الدولة العربية المعاصرة، اربد، الاردن، ط1، 2008م، ص165.

[3] حسن براوي، بنية الشكل الروائي، ص25.

كذلك نجد فورستر (Forster) يحدد مفهوم الشخصية في الرواية من خلال قوله "أن الرواية عمل فني له قوانينه التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية وأن الشخصية في الرواية حقيقة حينما تعيش طبقا لتلك القوانين، وتكون واقعية حينما تقنعنا بإمكانية وجودها في الحياة حتى ولو من خلال طرح الكاتب لها في العمل الروائي بالأسلوب الذي يراه تحليلا أو تمثيلا"[1].

أي يقوم الكاتب برسم شخصياته من الخارج، بمعنى أن لها علاقة قوية بالواقع فهي تبدأ من الواقع ثم يضيف إليها من خياله مايكس رؤاه، على قدر ما يحمل من خبرة واقعه الإجتماعي وتعدد شخصيات مجتمعه.

أما بالنسبة لتوما شفكسي يرى بأن الشخصية لها دور كبير في العمل الروائي حيث ذهب إلى "حد إنكار كل أهمية للشخصية، أما بروب فلم يستبعد الشخصية من التحليل البنيوي ولكنه اختزلها إلى أصناف بسيطة تقوم على وحدة الأفعال التي تسند إليها السرد"[2].

إن توما شفسكي وبروب عملا على استبعاد النظرة إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي ونجد أيضا رينيه ويليك قد ذهب في تحديد الشخصية على أنها: "تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماضي أو مستقبل، وليس لها أحيانا حياة مستقرة"[3].

نستنتج من القول أن الشخصية لدى رينيه خيالية ليس لها تاريخ أو واقع، شخصية ورقية من تأليف الكاتب فقط.

---

[1] محمد على سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2007م،ص16.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص22.

[3] عدنان علي الشريم، الادب في الرواية العربية المعاصرة، ص165-166.

لقد تعددت المفاهيم حول الشخصية، بتعدد وجهات النظر لمختلف النقاد، وانتماءاتهم الفكرية، وهذا ما جعل من الصعب ضبط مفهوم واحد شامل للشخصية.

2.1. أهمية الشخصية:

كل الدراسات كما سبق وأشرنا تعتبر أن الشخصية هي أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجر الأفعال، حيث يعمل المؤلف أو القاص على بنائها بناء متميزا يجسد أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الإجتماعية، "ولقد لعبت الشخصية دورا فعالا في القرن التاسع عشر حاصة لدى نقاده، حيث كان لها دور اختزال وإبراز مميزات الطبقة الإجتماعية والتصعيد من قيمة الفرد وأهمية الفاعل في المجتمع"[1].

فالشخصية يمكن أن تكون مؤشرا على المرحلة الإجتماعية والتاريخية التي تعيشها وتعبر عنها بعد أن كانت تعاني نوعا من التهميش فقد كانت الشخصية زمن "أرسطو لا تمثل إلا ظلا للأحداث التي تقوم بها، فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا ثم يختار الشخصيات التي تناسبها"[2].

ويعتبر المؤلف والروائي الفرنسي بلزاك واحدا من الذين ردوا الإعتبار لها فقد كانت كتب زهاء التسعين رواية، نشط نصوصها أكثر من ألفي شخصية إذ أصبحت تعامل الشخصية في تلك الفترة على أنها كائن حي له وجوده الفيزيولوجي فتوصف ملامحها وحيويتها وانفعالاتها، "بعد أن كانت تعامل على أنها كائن ورقي لا قيمة له، وساد الإعتقاد عند الكتاب طيلة القرن التاسع عشر فالشخصية هي رسم ولا شيئ دون ذلك"[3]. فضلا عن ذلك أصبحت تعتبر أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها في الإعتراف بالكاتب على أنه

---

[1] الرواية، ص30.

[2] ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية، في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للنشر، د ط، د ت، ص34.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص108.

كاتب حقيقي، ومن بعدها صارت الشخصية ذات وجود فعلي متعدد المستويات، إذ لا تستمد الشرعية من الأعمال وحدها بل للشخصية هويتها فيه ولها خصائصها المختلفة.

ونظرا لأهميتها ومكانتها الخاصة أولاها النقد الروائي مكانه كبيرة واسعة بوصفها ضرورة للخطاب السردي، فيما ذهب البعض إلى تعريفها على أنها الكائن البشري مجسدا، بمعايير مختلفة، أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور لتطور الحدث القصصي، والشخصية القصصية عند عبد الملك مرتاض حددها بقوله: "إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مستعد إلى رسمها، وهي شخصية نسبية قبل كل شيء حيث لا توجد خارج الألفاظ، إذ لا تعد من كونها كائن من ورق[1].

الشخصية تمثل ركيزة أساسية لكل كتابة سردية، وقد تناول الكثير من النقاد والدارسين هذا الموضوع بشيء من التفصيل والشرح، ونظرا للأهمية التي تكتسبها الشخصية، باعتبارها الأكثر تعقيدا في المكونات السردية، فقد حاول الكثير من الباحثين دراستها وتحليلها كل على حسب طريقته، ونظرا لأهميتها أولاها المشتغلون بالدراسات والنقد على اختلافهم وباختلاف مشاربهم وفلسفاتهم سواء العرب أو الغرب إلا أنهم توصلوا إلى مفاهيم شتى للشخصية، ولأنها تجسد رهان التجربة الفنية على اختلاف أساليبها واتجاهاتها.

3.1. تصنيف الشخصية:

1.3.1. عند النقاد الغرب:

لقد كان تميز الشخصية في العمل الأدبي هو إحساس القارئ بضرورتها قدرة الروائي على تمثيل شخصياته، مع بعضها ضمن العمل، بحيث تكون منسجمة مع التكوين الذي منحه الأديب للشخصيات، لأجل هذا وغيره، يميل النقاد المحدثين إلى الشخصية أهم عنصر من عناصر العمل الروائي، بحيث يكون لها دور ووظيفة تقوم بها، وبناءً على هذا كانت التصنيفات المتعلقة بالشخصية كثيرة لاختلاف التصورات والمعايير حولها.

[1] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكاتب الجزائري، د ط، 1990م، ص67-68.

عمل تودورف على تصنيف الشخصية إلى ثلاث محاور فهي إما تأتي كشخصية رئيسية أو ثانوية أو تقتصر على وظيفة مرحلية لا نغفل على إسهامات تودروف في كل الميادين فهو يحدد مفهوم الشخصية في قوله "أن قضية الشخصية هي قبل كل شيئ قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له ذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل"[1]. فمن هذا القول نفهم أن الشخصية ليست سوى مجموعة من الكلمات فليس لها مدلول بقدر ما هي فاعل فقط في السرد.

نجد أيضا جورج لوكاتش ينظر للشخصية على أنها: "لا غنى لعمل أدبي كبير من عرض أشخاصه في تظافر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض، ومع وجودهم الإجتماعي، وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج خيوطه هذه الوشائج أخصب، كان العمل الأدبي أكبر قيمة"[2].

بمعنى أن العمل الأدبي يكسب قيمة وأهمية من خلال التوظيف الجيد للشخصيات وإبراز مختلف العلاقات التي تربطها.

2.3.1. تصنيف الشخصيات عند النقاد العرب:

حسن بحراوي الذي يعلق على الشخصية بقوله: قد ظل مفهوم الشخصية غافلا، ولفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا وأقلها إثارة لاهتمامات النقاد الباحثين[3]، وأما تعريفه للشخصية فيقول: "أنها العنصر الوحيد

[1] عدنان علي الشريم، الأدب في الدولة العربية المعاصرة، ص169.

[2] عبادة عبلة، شعرية السرد في روايات "اعترافات حامد المسني والروابي الجميلة"، للازهر عطية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير والادب الحديث والمعاصر، جامعة أم البواقي، 2011-2012، ص77.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل روائي، ص207.

الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي[1].

نستنتج من قول حسن البحراوي أنه بالرغم من ذلك التجاهل حول توجيه الشخصية نظريا وتطبيقيا، إلا أنها تبقى همزة وصل بين الزمان والمكان في سبيل نمو وبناء الخطاب الروائي. ومن ناحية أخرى نجد عبد الملك مرتاض يعطي مفهوم أو رؤية للشخصية في قوله "تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونة التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه".

2. تقسيمات الشخصية في رواية أهداب الخشية:

لا يخلو اي نص سردي من عنصر الشخصيات فهي محرك اساسي لعمل الروائي فهي تحقق من خلال التلاحم العضوي بن عناصر العمل الروائي ولها تأثير كبير على القارئ وجذب وكلما زادت الجاذبية زاد اقبال القارئ على قراءة الرواية في هذا العمل دربنا نوعين من الشخصيات شخصيات واقعية وشخصيات افتراضية .

1.2. الشخصيات الواقعية:

1.1.2. الشخصيات الرئيسية:

هي التي تختارها الروائية لتمثل ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس كما أنها تكون بروز وحيوية في الرواية فهي التي تتطور وتنمو قليلا بصرعها على الاحداث والمجتمع، وهي الشخصية التي تحتل المركز الاساسي في العمل الروائي وتظهر أكثر من الشخصيات الاخرى ويكون حديث الشخوص الاخرى حولها ولا تطغى اي شخصية عليها، وانما تهدف

[1] المرجع نفسه، ص207.

جميعها الابراز صفاتها ومن ثمة تبرز الفكرة التي تريد الكاتبة إظهارها وقد تكون الشخصية رمز الجماعة او احداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة[1].

وبهذا فالشخصية الرئيسية تلعب دورا اساسيا في الرواية، وفي رواية "أهداب الخشية" تحتل شخصية منى موقعا هاما باعتبارها شخصية محورية أولا أساسية في تكوين البنية الروائية، كما نجد شخصيتان نستطيع القول انهما ليستا رئيسيتان بنفس مقام منى لكنهما مساعدتان هما ياسر ودورية حيث ساهمتان بأن تكون الرواية اكثر تميزا.

- منى:

منى هي روائية وكاتبة هذه الروائية (أهداب الخشية) وهي بطلت القصة شخصية صارمة وجادة امرأة تعرف ما تريد، ومتميزة أبحرت على المواقع بلغة شاغرة تحاكي فيها العالم الافتراضي أستاذة الادب بجامعة قسنطينة وصفها زميلها بالمدرسة العلياء الاساتذة الشخصية ياسر "مثل شوارع قسنطينة قبل الفجر هادئة"[2].

منى تلعب دورا مهما في الرواية الشخصية التي حركت مشاعر ياسر واشغلت باله بالنسبة له الزميلة والحبيب في الوقت نفسه هي الشخصية التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية وهي الشخصية المركبة الدينامية، لها القدرة على الادهاش والاقناع كما أنها تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي لا يمكن الاستغناء عنها[3].

نجد ياسر يتحدث ويصف ماذا فعلت به زميلته من تأجج في المشاعر وخلط في الافكار "أنثى العشق والمرارة، ما رأيك هل يمكن جعله عنوان لرواية ما، يوم تقررين سحب

[1] عبد القادر ابو شريفة : مدخل الى تحليل النص الادبي ، دار الفكر ، عمان ، ط 4، 2008، ص 135.

[2] الرواية، ص 114.

[3] محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ، بيروت لبنان ، ط1، 2010، ص 58.

طيفك من اوردتي والذوبان فيها أنت بكل أنوثتك، تبا لك زميلي وألف تبا لانوثتك التي لم تنبض بالقلب الافي غيابك[1].

يتضح هنا حب ياسر لمنى وسرعة العواطف التي زادت نحوها ان اصبح يتغزل بها بأنوثتها مبينا أثرها على قلبه وفكره "منى أنت التي لا تملكين دربا الا وقد حددت هدفه بدقة الرضيات، ولا ترجعين الا وقد حققته انت كابوس أخر شرع ينشر أجنحته على تفكيري".

يبين هنا ياسر مدى اعجابه شخصية منى الشخصية التي تسعى وتفعل كل شيء لتحقيق ما تطمح اليه وعدم شروعها الاي درب الا خططته له بكل تركيز واتقان.

"خبريني يا امرأة الاقتصاد الفائق الكلمات"[2]، يعبر هنا ياسر عن شوقه وتمنيه وانتظاره المتلهف لكلمات منى التي كانت تكتفي فقط بالابتسامة عند اللقاء، فهي مؤمنة يقينا أن للجسد لغة.

- ياسر:

هو الشخصية الرئيسية في الرواية والبطل الاساسي فيها، طالب جامعي قسنطيني الاصل مقيم بالعاصمة الاتمام دراسته الجامعية.

شخصية عاشقة صامتة في حب امرأتين عصرتين ترتبها الافتراضية المعروضة على صفحتهما الفيس بوكيتين يقع في عشق امرأة من العالم الافتراضي مطربة جميلة سكنت صفحته على الفيس بوك لتستقر قلبه جنونا وشوقا، ثم اخذه الحب من الطرب الافتراضي الى الادب الواقعي عشقه الاستاذة الجامعية وقع في حبه لها حيث كان يعرف عنها أكثر مما تسمع به أسرارها العالية فضلا عن الصداقة الافتراضية التي جمعتهما قبل الزمالة في معهدا لتكوين الخاص الاساتذة جعلت ياسر يقرأ الحبيبة الجديدة (منى شلم) التي يعرفها أكثر

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 114.

ما تعرف معارجها العاطفية امتلك ياسر قلب دوريا ومنى فكنتا ذائبتان عشقا به "ياسر ...مشتاقة لك" تعبر دوريا على شوقها لياسر العاشق الغائب أكثر من حاضرو بسب اشتياقها هو اخذ زميلتك منى فهنا تلوم منى بسب تواجدها مع ياسر أكثر من تواجدها هي معه " "لماذا ياسر لماذا أعود أذكرك كلما حاولت ربط خيط ولو رفيع مع غيرك تراني أصبت بالعدوى منك، انت الذي لم تملك يوما حب اخرى الان الافتراضية الاولى كانت تملك.

هي ملكت عليك قلبك، لم تترك لي مساحة تكفي ولو للمكوث عندك واقفة[1].

توضح هنا دور دوريا ما لذي فعل بها ياسر، فهو متخلل ذاكرتها فكانت لروحها تتذكره في كل لحظة لا تستطيع التحرر منه فهو الذي سلب منها قلبها ومشاعرها وتقول له بأن هو الذي لم يكن لديه متسع لها في قلبه وامتلكته الافتراضية الاولى وأنها لم تسمح لها بأن تكون موجودة في قلبه.

2.1.2. الشخصيات الثانوية:

الشخصية الثانوية هي الشخصية التي تأتي مساندة للشخصية الرئيسية ولا يمكن الاي عمل ان يخلو منها ولها اهميتها فهي تعطي للعمل حيويته ونكهته وقدرته على ابلاغ رسالته وبلورة معناه والاسهام في تصوير الاحداث وبما ان وضيفتها اقل قيمة من الوظيفة التي تقوم بها الشخصية الرئيسية، رغم انها تقوم بأدوار مصرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو احدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والاخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد لبطل[2].

[1] الرواية، ص 105.

[2] أحمد عبد الخالق، الابعاد الاساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، د ت، ص 32.

فالشخصيات الثانوية في رواية أهداب الخشية كانت قليلة جدا تمثلت في ثلاث شخصيات فقط سامي، ناظم، اب ياسر.

- سامي:

ياسر كان له دور في الرواية فهو صديق ياسر بطل الرواية كان يحاول مساعدته في ايجاد طريقة لإشباع كل شهواته من طرف صديقته الافتراضية التي تحولت الى واقع التي لم تتحقق له مكان يرغب فيه يحاول سامي اعطاء فكره لياسر على التعامل مع المرأة بفنون الرجولة.

راها سامي برعونة رجولية تتحدى لتفوز، لم يحصل شيء في حضوري غير اني ادركت سريعا أن جمالها المتواضع جدا لم يفشل في اشعال الشرارة بقلبه[1].

حاول سامي اغراء المرأة بحركاته الرجولية واثبات لصديقه ياسر بأن فنون الرجولة لا تستطيع مقاومتها المرأة لكن فشل رغم أنها أشعلت شرارة قلبه بجمالها المتواضع.

- ناظم:

هو رجل مشرقي رئيس جمعية دورية الموسيقية هو ثاني رجل كان عاشقا لدورية لكنه اكتفى بالسكون واخفاء حبه لها احترما كونه رئيسا لجمعيتها الموسيقية وكانت تعتمد عليه في الكثير من الامور التي تخص جمعيتها، لا كلمة اخرى ناظم كان دوما حبيبها يطفئ بجسدها نار اشتياقه لجسدي...[2]

يتضح هنا حب ناظم لدوريا رغم انه لم تعطي له فرصة التمكن والتقرب منها "ام اني كنت لامحوك بخفض نظرة كما فعلت مع ناظم الذي كتم أنفاسه أربع سنوات...سقط منه

[1] الرواية : ص 31.

[2] الرواية : ص 84.

فجأة احترافه الصمت الجسد فتجروا يومها.."[1]، تبين هنا الروائية جرأة ناظم الرجل العاشق بصمت طيلة اربع سنوات لم يستطع المكوث والصبر اكثر وحاول تقبيلها يوم رغما عنها.

- أب ياسر:

شخصية لعبت دور واحد ثم اختفت هو امام مزق صوته الافاق دعيا للتصويت الاسلامين، وقامت قيامة البلاد، فختارو الدم سبيلا الاستعادة كراسيهم المسلوبة فوصفه ياسر بأنه اول من قتل قبل ان ينفذوا احكامهم حيث ان ابوه كان يزرع صورة الاسلام والاخلاق في ابنه من خلال دعوته الاتقاء الله في والدته ونفسه وبنات الناس "أمي هربتني من قسنطينة الاتم دراستي الجامعية بعيد عن الموت الذي تربع على قلوبنا واغتيال انفسنا وهو يغتال والدي لا اعرف حتى من انهى عمره برصاصة خاطفة"[2].

يبين هنا ياسر مدى فقده وحزنه على ابيه وعلى الطريقة البشعة التي توفيا بها الذي ترك له وصية قبل وفاته بأن يتقي الله ويعرف حدود دينه وان لا يتعد الى ما حرمه الله حتى يسكن حياتهم الاستقرار والهدوء والامان .

2.2. الشخصيات الافتراضية:

1.2.2. الشخصيات الرئيسية:

- شخصية ذرية:

درية أو دوريا شخصية عاشت جل حياتها بعيدة عن الوطن ، فكانت تعيش مع امها المطلقة، وهي احدى ابطال الرواية فهي مغنية مشهورة تزور دوريا قسنطينة مدينة العشق فتصادف استاذ جامعيا هو ياسر تدعوه لزيارة جمعيتها الموسيقية بالعاصمة ويفعل ذلك ولكن كان لها بالمرصاد ففي اول يوم بالعاصمة تتعرض المغنية لحادث سير يتسبب في انحراف

[1] الرواية : ص 82.

[2] الرواية : ص 30.

سيارة شاب تحترق ليموت فيها وتصاب المغنية لعقيدة الذنب تلجأ عل اثرها ليأس لتشغل شرارة الحب والتواصل بينهما، أماهي فأكانت هنا لأنثى التي تستر الجسد لتأجيج الرغبة الانثى التي عثرت عليها على صفحة افتراضية تكنى عن هويتها ولا تبوح تقول أيضا تسد العشق والكبرياء[1].

يصف هنا ياسر دوريا ويجسد ما فعلت به رغم انها شخص متنكر تحت اسم مستعار وصور مستعارة الا انها اججت فيه مشاعر وحركت رغبته وأثارت شهوته "الشوق" اهو الحب ذرية ...او ان جسدك اعتاد وجود جسدي قرب منه والمسافات التي شرعت تتشقق مزقت معها صبر جسدك فدنت شفاهك ترتشفي..."[2].

يعبر ياسر هنا عن لهفته اللقاء مع عشيقته الافتراضية سيدة العشق والكبرياء التي أغرته بكلماتها وأغانيها وتعابيرها الجذابة له من خلال قولها لمشاعرها اتجاهه.

نصل الى خلاصة حول جمالية توظيف الروائية الشخصيات الرئيسية والثانوية معا لتشكل وحدة متكاملة ومتناسقة لها دور بارز في نسج احداث الرواية التي بين يدينا.

امتازت الروائية منى بسلم في روايتها أهداب الخشية بمزجها بين شخصيات افتراضية واقعية ومن حسن اختيار الروائية ان جعلت نفسها شخصية افتراضية تتمتع بكل ما للشخصية الافتراضية من حرية في توجيه احداث الرواية كيفما يحلو لها حيث جسدت أدوار الشخصيات بكل سلاسة دفعت الاحداث ال ان تتلاحم فيما بينها.

كما نجد قد اخترت شخصيات روائية أهداب الخشية، عزف على اشواق افتراضية من فضاء افتراضي ينحصر فقط في صفحات الفيس بوك التي تتمازج فيه الافكار والاحاسيس

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 38.

افتراضيا فقد استغلت الروائية هذا الفضاء لتستعير منه شخصيات افتراضية منحت لها جمالية وسمات محفزة على تتبع مسارات حياة كل واحدة منها.

من خلال مزج الروائية بين الشخصيات الافتراضية والواقعية تولد لنا صراع بين الشخصيات كان صراع نفسي وفكري بين ثلاث شخصيات محورية في الرواية كما أن الصراع النفسي يكون بين الشخصية وذاتها حوار داخليا واحيانا حوار خارجي مع مختلف الشخصيات في الرواية وهذا مما يزيد جمالية التناسق بين احداث وصرعات الرواية.

2.2.2. الصراع بين الشخصيات:

الصراع في الرواية العربية يطرح العديد من الاشكاليات التي ترجع في الاصل الى كونها حنينا ادبيا عربيا متأصلا في التراث ام انه جنس عربي وافد على الثقافة العربية هذا من جهة ومن جهة اخرى يتأتى الصراع في بنية النص الروائي بين عناصرها السردية فالصراع في الرواية اذن من بين شروط نجاح الشخصية ولكي يشتد الصراع ويحتدم يجب ان تكون بين هذه الشخصيات شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقتنع بأنصاف الحلول فأما بلوغ كل ما يريد او تحطيمه[1].

ومنه يتصاعد الصراع ويتطور ليشكل لنا الحدث الروائي.

كشفت لنا رواية أهداب الخشية عن اشكال مختلفة من الصراع مثل صراع الانسان مع ذاته، صراع الرجل مع المرأة ، صراع الانسان مع مشاعره نجد صراع الشخصية البطل في صراع مع لشخصية المحورية الاولى منى "وكنت شهيدا مقاتلا بيد ميت... توقفي لا تبتسمي لا احب ابتسامتك، توتر بيني وتقطعت خيط افكاري تعرفين ان الكتابة ليست حرفتي، أنا فقط غتال الوقت في غيابك، للوقت في غيابك طعم الدفلة ....[2].

[1] على احمد بالكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1984، ص 56.

[2] الرواية : ص 24.

ينهى هنا ياسر منى من عن الابتسامة فهي تجعله في صراع فكري لا يستطيع مقاومته حيث يخرج بهذا الصراع الى صراع معها يشعر بالاغتيال عند غيابها.

نجد صراع درية البطلة التي كان صراعها بين الحلال والحرام "صديقتي صقعت حواسي وهي تخبرني ان ما فعلته حرام تصوري قالت حرام لم افعل غير ما كانت تتمنيني وتعدني، اعترضت.. شدت اني ماكنت المسها قالت اللمس حرام التعري لم يكن حراما لكن امسها فهذا حرام لا يحل الا بالزوج"[1].

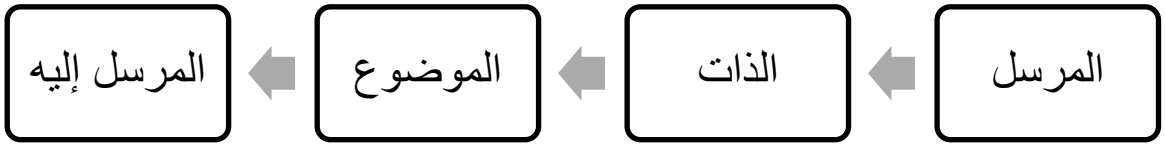
الصراع في الرواية أهداب الخشية كان فكريا ودنيا بفضل التواصل الافتراضي والواقعي بين الشخصيات مما زاد الرواية جمالية فقد أخذ الحب الافتراضي ياسر من حبيبته الى اخرى من المطربة الى الاستاذة الجامعية وكانه في نزهة ترفيهية فالعالم الافتراضي الذي شغف به اسهم كثير في عقد الصفقات من خلال الصفحات فهاذ هو يقع في حب الثانية منى حيث اصبح يعيش صراع داخليا لمشاعر مختلطة بين ما هو واقعي وماهوا فتراضي واذ كان الحب وسم من خلال الحياة والتاريخ بالوضوح الانساني الذي يجمع ولا يفرق بين القلوب فان الروائية قدمت ياسر بوصفه عاشقها هائما في بحر امرأتين عصريتين لهما الافتراضية المعروضة على صفحتهما الفيس بوكيتين مما زاد من جمالية وتناسق احداث الرواية.

الموضوع المتمحور في الرواية كان بين الشخصية الرئيسية وهي البطلة منى والبطل ياسر والمغنية دوريا حيث يعتبر "المرسل هو الذات للموضوع أما المرسل إليه فهو يقر لذات الانجاز بمجهوداتها، وأنها قامت بالمهمة على أحسن وجه أو قصرت فيه"[2] ومن خلال الشكل التالي يتبين لنا علاقة الاتصال بين الشخصيات والموضوع.

---

[1] الرواية : ص 29.

[2] حميد لحميداني، التحليل العاملي الموضوعاتي ، علامات في النقد الادبي الدوري، المملكة العربية السعودية ، د ط، 1998، ص171.



الشكل رقم 2: النموذج العاملي للشخصيات.

– علاقة الذات بالموضوع:

من خلال الرواية "أهداب الخشية" يمكن اعتبار أن:

المرسل: ياسر.

المرسل إليه: منى، دوريا.

الموضوع: الهروب من العالم الواقعي إلى العالم الافتراضي بحثنا عن المشاعر والرغبة المباحة.

الخاتمة

الخاتمة

نظراً لما يحمله الخطاب السردي من مكانة مرموقة في الساحة الأدبية، فها هي الرواية تبرز نفسها متميزة عن باقي الأجناس الأدبية التي كرس الدارسون اهتمامهم لمعالجتها، كما تميزت به روايتنا "أهداب الخشية" (عزفاً على أشواق افتراضية)، جاء عنوان مذكرتنا مرونقاً "بشعرية السرد" وذلك بحثاً عن ما وقعته الرواية من جمالية شعرية من حيث اللغة وطريقة توظيف الروائية منى بشلم تقنيات السرد من مفارقات زمنية وجماليات الأماكن والصراعات التي وقعت بين الشخصيات، وليقف بحثنا على منصة التكريم الختامي مستخلصين أهم ما توصلنا إليه من نتائج كما يلي:

1- الشَّعرية مصطلح متعدد التعريفات ولقد اختلف الدارسون الغرب والعرب في تحديد مفهوم شامل له منهم: جاكوبسن وتودوروف وكمال أبو ديب وأدونيس.

2- الشَّعرية عبارة عن مجموعة من القوانين المعيارية التي تضبط فنية وجمالية العمل الأدبي، وهدفها الأساسي في الرواية هو الكشف عن ما تخفيه من جماليات لغوية وسردية فيها.

3- يعتبر الزمن البنية الأساسية للسرد، الذي أكسب روايتنا نظاماً سردياً متميزاً من خلال مختلف تقنياته الفنية.

4- حيث هيمنت التقنيات الزمنية على جُل الرواية خاصة مفارقة الاسترجاع التي لجأت إليها الروائية بكثرة لتبني حاضر الرواية من خلال استحضارها لماضي شخصياتها.

5- استندت كذلك الرواية إلى استدعاء تقنية الاستباق وذلك بالتطلع على مستقبل شخصياتها لفتح أفق التخيل للقارئ.

6- وظفت الرواية مختلف تقنيات الإيقاع السردي كالخلاصة والحذف وذلك في نقلها للحدث الماضي بالمختصر وغايتها تسريع السرد، كما استدعت تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية في الأحداث بطريقة متميزة والغاية من ذلك إبطاء السرد.

7- نوعت الروائية "منى بشلم" في روايتها بين الأماكن المفتوحة والمغلقة وهذا ما أضفى على الرواية قيمة جمالية ومعنوية، وهذه التقسيمات متنوعة الدلالات لهذا نجد في الأماكن المفتوحة التي مثلت الفضاء الأساسي لأحداث الرواية كالمدينة مقسمة إلى قطبين وهما قسنطينة والعاصمة كأبرز مكانين استراتيجيين في تصوير أحداث الرواية وكذلك الجامعة نقطة الوصل بين منى وياسر بحيث توحي هذه الأماكن إلى الحركة والحرية ومن جهة أخرى الأماكن المغلقة كالبيت والغرفة والقبر التي توحي إلى الثبات والاحتواء والأمان مدعمةً ذلك بآلية الوصف.

8- تميزت الرواية بفضاء نصي متناثر عبر متن الرواية وذاك بتنوع عناصره من حيث اختلاف نوع الخط بين الفصول؛ التي كانت ممزوجة بين واقع الجزائر الحداثي والعالم الافتراضي الفايسبوكي الذي كان نقطة وصل بين ياسر ودوريا.

9- إن جمالية عتبة الإهداء في مقدمة الرواية وفي نهايتها .لها دور كبير ومهم لما سنقرؤه في النص التي جعلت منها مفتاحاً لفك الشيفرات الداخلية للرواية، وذلك للتأثير في المتلقي وإغرائه بكونه أول ما يلفت الانتباه.

10- إن توظيف صور المحادثات الفايسبوكية في متن الرواية كميزة جديدة اعتمدتها الروائية في عالم التجريب المعاصر جعلها تُضفي جمالية شعرية في أحداث الرواية.

11- إهتمت الروائية برسم الشخصيات بدقة؛ حيث اختارت الشخصيات التي تؤدي الحدث وتعبر عن واقع المجتمع الجزائري الذي أصبح يسيطر عليه العالم الافتراضي بدرجة كبيرة.

12- كانت الشخصيات في مجملها مقسمة إلى شخصيات واقعية وشخصيات افتراضية في شكل ثنائية ضدية مركزية في الرواية ،صورت لنا الصراع الواقع بين العالم الافتراضي والعالم الواقعي ،وكذلك الصراع بين الذات الأنوثية والذات الذكورية.

13- مثلت اللغة جانب مهماً في رواية أهداب الخشية مما لها من جمالية وفنية، حيث مزجت الكاتبة بين الحقيقة والمجاز من خلال توظيف لعلم البيان(التشبيه، الاستعارة، الكناية) تحفيزاً لنشاط المتلقي في التخيل والتأويل.

14- كما استقت مادتها اللغوية من عالم البديع (الطباق والسجع) ليكسب نصها إيضاحا وقوة وتأثيراً وبلاغة.

15- كما نجدها اعتمت في نقل أحاسيسها ومشاعرها على توظيف عنصر الرمز بمختلف أنواعه ما يحمله من دلالات تاريخية وطبيعية ودينية.

سعت الروائية في هذه الرواية غلى خلق بنية روائية تتجاوز المألوف وبعيدة عن الجاهز لتدخل بهذا إلى عالم التجريب والتميز، الذي ظهر في روايتها على شكل محاكاة للواقع بواسطة قناة الافتراض (الفايسبوك)، مما أسهم في تواتر شعريتها وبروز الجمالية في لغتها من خلال توظيفها للغة الشعرية وهذا ما رأيناه في متن هذه الرواية التي إنمازت بشعرية سردية متميزة. ونظراً لثراء هذه الرواية المعاصرة التي تنوع متنها من رسائل وقصص وشعر فهي بهذا التنوع اكتسبت جمالية في بنيتها ولغتها الفنية، مما تتيح للباحث إلى التطلع والكشف عن جمالية هذه اللغة الفنية في روايات "منى بشلم".

وأخيراً ها هي سفينتنا البحثية أشرفت مراسيها على شواطئ النهاية فالحمد لله على فضله وكرمه لنا لإتمامها، راجين منه التوفيق في تدقيقها من طرف لجنة المناقشة بنقد بناء، يبعث إلينا رحابة تلقي هذا النقد، وما قولنا إلاَّ الشكر ثم الشكر لكل من قدم إلينا يد المساعدة على رأسهم مشرفتنا القديرة، وإلى خير سند وخير مرشد طيلة مسيرتنا البحثية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

*** المراجع العربية:**

1. ابراهيم بن منصور التركي، توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، النادي الأدبي، الرياض، السعود ية، ط1، 2011م.
2. ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية، في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للنشر، د ط، د.ت.
3. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.
4. أبو منصور عبد الملك الثعالبي، الكناية والتعريض (دراسة وشرح وتحقيق)، تح: حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م.
5. أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، مكتبة الآداب، مصر، ط2، 2000م.
6. أحمد بن مبارك بن العطار، تاريخ بلد قسنطينة، تح: عبد الله حمادي، دار الفائر للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2011م.
7. أحمد عبد الخالق، الابعاد الاساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ط، د.ت.
8. أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.
9. أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط، 1955م.
10. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م.
11. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دراسة أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م.

12. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2008.

13. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضو المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)،علم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2010.

14. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.

15. بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 20047م.

16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

17. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط،1، 1990م.

18. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992م.

19. حميد لحميداني، التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات في النقد الادبي الدوري، د.ط، 1998.

20. رشا شعبان، علم الإجتماع، من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، دط، 2018م.

21. زكية راجعي، مدينة الجزائر (القصبة) واثر الموقع في تأسيسها، دراسات في اثار الوطن العرب.

22. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، دار بن الهيثم، ط1، 1997.

23. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

24. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997م.

25. سيد نوفل، البلاغة العربية في دور نشأتها (بحث تحليلي في عالم البلاغة وموضوعاتها الأولى، والعوامل التي أنشأته، ومقدمة النوع البياني)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1948م.

26. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984.

27. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روائيات، نجيب محفوظ، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت.

28. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، منشورات دار الافاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

29. ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010.

30. عبد الحق لمعابد، (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.

31. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الأداب، القاهرة، ط1، 2006م.

32. عبد القادر ابو شريفة: مدخل الى تحليل النص الادبي، دار الفكر، عمان، ط 4، 2008.

33. عبد الله الغُذَّامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1 1998.

34. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، د.ط، 1998م.

35. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكاتب الجزائري، د ط، 1990م.

36. عدنان علي الشريم، الأدب في الدولة العربية المعاصرة، أربد، الأردن، ط1، 2008م.

37. على احمد بالكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1984.

38. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

39. كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

40. لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1992م.

41. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

42. محبوبة محمدي محمد آبادي، جمالية المكان في قصص سعيد حوارنية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011م.

43. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،ط2، 2008م.

44. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(بحث في سمات الأداء الشفهي "علم التجويد")، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008م.

45. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان الرباط، المغرب، ط1، 2010.

46. محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2010.

47. محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي(دراسة)، من منشورات اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، د.ط، 2005.

48. محمد عزّام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية، في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996م.

49. محمد على سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2007م.

50. محمد علي زكي صباغ، البيان والتبيين للجاحظ، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998.

51. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د.ط، د.ت.

52. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1977م.

53. محمد مذبوحي، المجاز (مباحثه وشواهده)، دار كنوز لإنتاج والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013/2012م.

54. مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف بالإسكندرية جلال حزى وشركاه، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 2002.

55. منى بشلم، رواية أهداب الخشية (عزفاً على أشواق افتراضية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

56. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

57. مهدي يعبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م.

58. نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض أنموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2013م.

59. النويري، نهاية الإرب في فنون الأدب، تح: علي بوملحم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، دط، دت.

60. هشام ميريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008م.

61. هويدا صالح، توظيف الرمز الأسطوري في القصة القصيرة، مجلة سرديات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مصر، د.ط، 2016م.

62. ياسين النصير، الراوية والمكان، (الموسوعة الصغيرة)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط2، 1986م.

63. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة (من منظور مستأنف)، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط3، 2007م.

64. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

65. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008.

66. يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم.

*** الكتب المترجمة:**

67. ترينس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.

68. تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

69. تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م.

70. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدى، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

71. رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، تر: محمد والي ومبارك حنون، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 (مقدمة الكتاب).

*** الرسائل الجامعية:**

72. ساعدوا أسماء، التصورات الاجتماعية للطلبة الجامعيين لصعوبات تطبيق نظام (ل.م.د) LMD في الجامعة الجزائرية، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، مدرسة الدكتوراه في العلوم الانسانية، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، 2010/2009.

73. السحمدي بركات، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الانسانية، فرع الأدب الجزائري الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2009م.

74. عبادة عبلة، شعرية السرد في روايات "اعترافات حامد المسني والروابي الجميلة"، للأزهر عطية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير والأدب الحديث والمعاصر، جامعة أم البواقي، 2011-2012.

75. محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012.

76. عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة جيلالي ليابس/سيدي بلعباس، 2018/2017.

*** المجلات:**

77. بادي مختار، استراتيجيات العتبات عند الطاهر وطار، مجلة التبين، الجاحظية، الجزائر، العدد 33، 2009م.

78. صفاء لمحمد فنيخرة، "التقاطب المكاني في القصة القصيرة "قراءة في(ظنون وراء الأشجار)، لرزان الغربي، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراته، ليبيا، العدد الخامس، جوان، 2016م.

79. كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال "للطيب صالح"، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ماي 2005.

80. مكدور عبد اللطيف، تجليات السارد في الرواية الجزائرية المعاصر، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، 1 جانفي 2004م.

81. محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد (21)، جوان 2004م.

*** المواقع الالكترونية:**

82. قصبة الجزائر، موسوعة ويكيبيديا، الجزائر ,/2022-05-05.ar.m.wikipedia.org/wiki الساعة: 13:00.

الملاحق

الملحق رقم 1

*** التعريف بالروائية:**

- القاصة والروائية الجزائرية "منى بشلم".

- مواليد 12 ماي 1980م.

- التخصص الجامعي أدب حديث ومعاصر، جامعة منتوري بقسنطينة تخرجت سنة 2009م.

- حاصلة على شهادة الماجستير في تخصص الأدب القديم والدكتوراه في الرواية (شعرية الفضاء بالرواية الجديدة بالجزائر).

- وهي أستاذة بالمدرسة العليا للأساتذة، حيث تعدُ واحدة من الأقلام النسائية التي استطاعت أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية، حيث كانت تبحث في كتاباتها عن حالات وشخصيات وموضوعات جديدة خاصة الظروف المستجدة في حياتنا وفي ظل كل هذه المتغيرات السريعة علمياً وتكنولوجياً.

*** أعمالها:**

- رواية تواشيح الورد.

- رواية أهداب الخشية (عزفاً على أشواق افتراضية).

- مجموعة قصصية احتراق السراب.

- كتاب شعرية الفضاء في الرواية الجديدة – مقارنة في النقد الجغرافي.

- المحكي الروائي العربي، وأسئلة الذات والمجتمع .

الملحق رقم 2

ملخص الرواية:

صدرت رواية " **أهداب الخشية**" (عزفاً على أشواق افتراضية) للروائية "**منى بشلم**" بحلة حديثة ومعاصرة فهي تخاطب العالم الافتراضي وسلبياته على المجتمع الجزائري خاصة فئة الشباب منه، حيث نجده بدأت أحداث الرواية بتصوير تلك القصص والعلاقات الافتراضية التي تبدأ عبر صفحات الفايسبوك فجأة تتحول غلى حقيقة على أرض الواقع، فبطلي الرواية كانا مجرد أصدقاء يتبادلان المحادثات الالكتروني حتى أصبحا صديقين في العالم الواقعي. وكون بطلة الرواية كاتبة عندما أخبرها بقصة إعجابه بمغنية من قسنطينة مقيمة بالعاصمة، أخذها الفضول وقررت كتابتها، وتزامناً مع هذه الأحداث تعرفت منى على دوريا البطلة الافتراضية فراحت هي الأخرى تحدثها عن علاقتها الغرامية بالأستاذ الجامعي الذي هو نفسه ياسر صديق منى بالمدرسة العليا للأساتذة.

هذا ما جعلها تذهب إلى العاصمة وتكملة باقي القصة لها، لكتابتها في شكل رواية تعتمد على المطابقة بين كلام البطل ياسر وما ترويه مغنية المألوف من صحة أو نفي لأحداث القصتين بينهما، فالروائية منى بشلم تسرد لنا أحداث الرواية بالتنسيق بين هاتين القصتين والمزج بينهما وجعلهما قصة واحدة، حيث تتغلغل أحداث الرواية قصص غرامية عاشها أبطالها المغنية دورية والأستاذ الجامعي ياسر معتمدة في ذلك سرد الأحداث بين الواقع والافتراض بأسلوب راقي ولغة شعرية مميزة تشوق القارئ.

وكانت نقطة الوصل بينهما حين زارت البطلة مدينة العاصمة فإذا بها تلتقي بياسر الأستاذ الجامعي فحين تعرفت عليه قامت بدعوته لزيارة جمعيتها الموسيقية بالعاصمة ولبى لها الطلب ولكن بعد مرور سنتين، من هنا تأتي النقطة الجوهرية التي بلورت أحداث الرواية هي أنه في أول يوم لزيارة ياسر للعاصمة تعرضت المغنية لحادث سير أدى بوفاة شاب في

مقتبل العمر فهذه الخطيئة أصابتها بعقدة ذنب ولكن حين حاولت مع والدها للوصول إلى أهل القتيل لدفع الديّة رفض وكل محاولاتها معه كانت دون جدوى هذا الأمر الذي جعلها تلجأ إلى ياسر صديقها بالمدرسة العليا للأساتذة لكي يساعدها في البحث عن أهل القتيل من هنا بدأت قصة حبها وتدفقت شرارة الحب والعشق بينهما . لكن مع مرور الوقت سرعان ما اكتشفت أنه يعشق نساء إفتراضيات على الفايسبوك.

كما وتظهر الرواية حرص المرأتين منى ودوريا في التنافس على محبة ياسر، لقد أخذ الحب الافتراضي ياسر من حبيبته إلى أخرى: من المطربة إلى الأستاذة الجامعية وكأنه في عقدة الصفقات من خلال الصفحات، فإذا به يقع في حب الثانية منى التي يعرف عنها أكثر مما تسمح به أسوارها العالية .فمضمون أحداث الرواية يدور حول المزج بين الواقع والافتراض بين قصتان متناقضتان يمثلان طبقة سردية داخل النص الواحد. فهي تعكس صورة الواقع الحقيقي الذي يعيشه المجتمع الجزائري المعاصر من إرهاصات الحادثة الالكترونية.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير I
اهداء II
المقدمة ..... ب

مدخل: مفاهيم نظرية حول شعرية السرد

1. مفهوم الشعرية عند النقاد الغرب: 9
2. مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب: 14
3. شعرية السرد: 19

الفصل الأول: شعرية البنية الزمكانية في رواية "أهداب الخشية" لمنى بشلم

أولاً: شعرية البنية الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم 23
1. مفهوم الزمن وأهميته في الرواية: 23
1.1. مفهوم الزمن عند النقاد: 23
2.1. أهمية الزمن الروائي: 25
2. شعرية المفارقات الزمنية في رواية أهداب الخشية لمنى بشلم: 26
1.2. الاسترجاع: 27
2.2. الاستباق: 31
3. شعرية إيقاع السرد (الديمومة) في رواية أهداب الخشية: 35
1.3. تسريع السرد: 36
2.3. تعطيل السرد: 41
ثانيا: شعرية البنية المكانية والفضاء النصي في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم" ... 47
1. مفهوم المكان وأهميته في الرواية: 47
1.1. مفهوم المكان/الفضاء: 47
2. شعرية البنية المكانية/الفضاء المكاني في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم": 52
1.2. شعرية الأماكن المفتوحة والمغلقة في رواية أهداب الخشية: 52
1.1.2. الأماكن المفتوحة: 52
2.1.2. الأماكن المغلقة: 60

3.1.2. اماكن العبور ووسائل التنقل: 65
2.2. شعرية الفضاء النصي في رواية "أهداب الخشية": 68
1.2.2. فصول الرواية (عتبة العناوين): 68
2.2.2. عتبة الإهداء: 75
3.2.2. نوعية الخطوط: 77
4.2.2.عتبة الصورة: 78
الفصل الثاني: شعرية اللغة وبنية الشخصية في رواية "أهداب الخشية" لمنى بشلم
أولا: شعرية اللغة في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم" 82
1. شعرية الصور البيانية: 83
1.1. شعرية الاستعارة: 83
2.1. شعرية التشبيه: 87
3.1. شعرية الكناية: 89
2. شعرية البديع في رواية "أهداب الخشية منى بلشم": 92
1.2. التضاد: 92
1.1.2. التضاد بين العالم الإفتراضي والعالم الواقعي: 92
2.1.2. التضاد بين المرأة والرجل في رواية"أهداب الخشية": 94
3.1.2. الطباق في رواية "أهداب الخشية ": 95
2.2. الايقاع الموسيقي في رواية أهداب الخشية: 97
1.2.2. السجع: 97
3. الرمز ودوره الجمالي في رواية أهداب الخشية: 99
1.3. الرمز التاريخي: 100
2.3. الرمز الطبيعي: 101
3.3. الرمز الديني: 102
ثانيا: شعرية بنية الشخصية في رواية "أهداب الخشية لمنى بشلم" 104
1. مفهوم الشخصية عند النقاد: 104
1.1. تعريفها: 104

2.1. أهمية الشخصية: 106
3.1. تصنيف الشخصية: 107
1.3.1. عند النقاد الغرب: 107
2.3.1. تصنيف الشخصيات عند النقاد العرب: 108
2. تقسيمات الشخصية في رواية أهداب الخشية: 109
1.2. الشخصيات الواقعية: 109
1.1.2. الشخصيات الرئيسية: 109
2.1.2. الشخصيات الثانوية: 112
2.2. الشخصيات الافتراضية: 114
1.2.2. الشخصيات الرئيسية: 114
2.2.2. الصراع بين الشخصيات: 116
الخاتمة 120
قائمة المصادر والمراجع 124
فهرس المحتويات 137

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن شعرية (جمالية) السرد في رواية أهداب الخشية العزف عن أشواق افتراضية لمنى بشلم حيث وقع اختيارنا لهذه المدونة لما تحتويه على العناصر الجمالية، الفنية تستند هذه المذكرة إلى المنهج البنيوي الذي اعتمدنا فيه على تقسيمات، واستعنا أيضا بالمنهج السيميائي في تحليل العتبات النصية وقد سار هذا البحث على خطة اشتملت عل مدخل وفصلين كالآتي:

مدخل: قدمنا توطئة نظرية حول مفاهيم الشعرية عند النقاد الغرب والعرب لشغف رؤية المتلقي والأخذ بفكره لفهم طبيعة الموضوع قبل التغلغل فيه:

الفصل الأول: شعرية البنية الزمكانية تناولنا فيه بنية الزمان والمكان.

الفصل الثاني: شعرية اللغة وبنية الشخصية درسنا فيه شعرية البنية الشخصية وصراعاتها كما خصصنا جزء للجانب اللغوي وما احتواه من الاستعارات وتشبيه وكناية وسجع وطباق.

وفي الأخير توصلنا إلى ضبط إلى أهم النتائج من أهمها توظيف الروائية مختلف تقنيات الإيقاع السردي كالخلاصة والحذف وذلك في نقلها للحدث الماضي بالمختصر وغايتها تسريع الحدث، كما نوعت الساردة "منى بشلم" في روايتها بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة وهذا ما أضفى على الرواية قيمة جمالية ومعنوية.

الكلمات المفتاحية: منى بشلم، الشعرية، الرواية، السرد، جمالية اللغة.

Abstract:

This study aims to search the (poetic) narrative esthetics in the novel “Ahdab Alkhashiyati Azfaan Alaa Ashwaqin Ifftiradia” of Mouna Belsham since it contains artistic and esthetic elements. It is based on structural method which we relied on it in the division of time from Gérard Genette and also used the semiotic method in analyzing the textual challenges. This research is divided into study background and two chapters. The study background presents an introduction to the theory of the poetic concepts among the Arab and western critics to the passion of the reader’s vision. The first Chapter deals with the poetic structure of time and place. The second chapter studies the poetic structure of personality and its struggles. A part of the study was dedicated to the linguistic side of the novel which contains metaphor, metonymy, Assonance and counterpoint. The main findings of the researcher are: The narrator’s use of different techniques of the narrative rhythm like the summary and elimination in narrating the past in short. Also, the diversity of using open and closed spaces by the narrator which hid the esthetic and moral value of the novel.

Key words: Mona Bashlam, Poetry, Novel, Narration, Aesthetic language.