التشكيل اللغوي في
رواية وطن من زجاجليا سمينة صالح

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3660)

منى،جميات

التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح/ جميات منى.-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
( ) ص
ر.إ.: (2015/8/3660).
الواصفات:/ القصص العربية// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-124-4

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

التشكيل اللغوي في
رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح

جميات منى

الطبعة الأولى
2016 م – 1437هـ

إهداء

حتى اللغة تعجز عن رسم كلماتها وكتابة ما يكنه العمر لهما أبي
وأمي أدامكما الله فخرا لي. وشمعة تنير حياتي..
إلى روح من كانت تترقب بلهفة كبيرة نهاية هذا العمل وماتت.
دون أن تشهد نهايته.
جدتي جعل الله مثواها الجنة..
والى أخي وأخواتي

الفهرس

مقدمة 9

مدخل

اللغة الروائية في ضوء الدراسات النقدية

- اللغة والإبداع 15
- اللغة بين الشعر والرواية 21
- الرواية العربية بين كلاسيكية البناء وحداثة الشكل 28
- الخطاب الروائي الجديد نحو رؤية جديدة للغة 37

الفصل الأول

تشكلات اللغة الروائية في رواية وطن من زجاج

-الرواية وتعددية الأصوات 47

المبحث الأول: لغة السرد 51

أولا: اللغة السردية المباشرة 52

ثانيا: اللغة السردية المجازية 58

أولا: الحوار وإشكالية العامية 62

ثانيا: لغة الحوار الخارجي 66

ثالثا: لغة الحوار الداخلي(المونولوج) 73

أولا: علاقة الرواية بفن الموسيقى 79

ثانيا: توظيف الموسيقى في لغة الرواية 81

الفصل الثاني

السمات الجمالية للغة الروائية في رواية وطن من زجاج

-اللغة والأسلوب 87

أولا: شعرية الخطاب الروائي 90

ثانيا: التشكيل الشعري للعنوان 96

ثالثا: التمثلات الشعرية للغة **100**

- شعرية الانزياح 100
- شعرية الإيقاع 107
- شعرية التكرار 113

أ- التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية 133
ب- مستويات التكرار في الرواية 116
ج - على مستوى الكلمة 117
- تكرار كلمة الخوف..... 117
- تكرار كلمة الموت 118
- تكرار كلمة الحب..... 119
- تكرار كلمة الوطن 120
د- على مستوى العبارة 122
أولا: الوصف والسرد في الرواية 123
ثانيا: حركية الوصف في الرواية 125
ثالثا: لغة الوصف بين جمالية التركيب والتأثير 129

الفصل الثالث

مستويات اللغة في رواية وطن من زجاج

-المستويات اللغوية..... 137
المبحث الأول: المستوى الواقعي 139
المبحث الثاني: المستوى الرمزي..... 149
المبحث الثالث: المستوى الانفعالي 156
خـاتـمة 169
قائمة المصادر والمراجع 173

مقدمة

تعتبر الكتابة الأدبية ظاهرة فنية فريدة من نوعها، إذ تتسم بكثير من الحرية التي تجعل المبدع يبرز قدراته الفنية، والإبداعية الجمالية في كتابة النص الأدبي والكاتب لفن الأدب لا يجد نفسه، إلا وهو يسلم للغة حرية التصرف في نفسها، فلا تعترف بالحدود والقيود، ولا تذعن للخوف مادام أنها تراهن على كل صيغ التجريب، والتجديد في بنيتها، وتسعى دوما للترصد بالقارئ حتى تستميل حواسه، وتحرك فيه بواعث الجمال، والإحساس الدائم بالمتعة لتبعث فيه استجابة من نوع خاص تضاهي قدرتها الفنية على صياغة النصوص الأدبية.

ولئن كانت الرواية عمل فني يقوم - أساسا- على نشاط اللغة، ولا يمكن أن يتواجد خارجها فما من شئ يحدد وجود الفن الروائي بمفهومه الحاضر في الأدب، إلا اللغة هذه التي تمتلك أحقية الاستحواذ على كامل التقنيات السردية، وتضفر بالتعبير عنها انطلاقا من نظامها الأدائي اللغوي، فإن الرواية تصبح بهذا المعنى تشخيصا لإمكانات اللغة التعبيرية، وتصويرا للعالم والحياة والذات الإنسانية، فهي تأخذ من الواقع مادتها السردية ومن اللغة شكلها وأسلوبها الفني والجمالي، كي تثبت قدرتها على قول عالم الحياة والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي.

كانت الكتابة الروائية في وقت ليس ببعيد تحتفل كثيرا بالمقومات السردية، وترسم معالم كيانها انطلاقا من الإبراز القوي لهذه العناصر، فكانت تجتهد في تشكيل العناصر السردية باستقلاليتها عن بعضها البعض، وتحتفي بها بشكل لافت للانتباه لدرجة كانت فيه اللغة - حينذاك- وسيلة الأديب لقول تلك العناصر بطريقة ترتكز على أهمية المكونات السردية، لكنه ومع التطور الذي شهده الجنس الروائي، فقد أصبحت الكتابة الروائية أكثر إحساسا بأهمية، وقيمة اللغة بعدما أزاحت هذه الأخيرة المكان عن عناصر سردية ظلت مسيطرة على المتون الروائية لفترة من الزمن، فأصبح من الواجب الإدراك بأن كتابة رواية في ظل حركة التطور والتحول الحاصل للجنس الروائي، هو وعي معرفي ومنهجي بأساسيات التشكيل وتقنيات البناء الجديدة، والتي تتخذ فيها اللغة جزءا مهما وملمحا بارزا وخاصا فيها.

لطالما كان موضوع اللغة الروائية بالنسبة لنا موضوعا يغري بالبحث والمناقشة؛ لأنه يثير قلقا معرفيا وأسئلة كثيرة تحتاج إلى إجابات خصوصا بعد أن برز شأن اللغة في صياغة الجنس الروائي، وأصبح للخطاب الروائي العربي قدرة وميزة فنية على تحقيق الاختلاف الشكلي، الماثل في المادة الشكلية التي يبني عليها الكاتب رسالته الإبداعية التي يرسلها إلى المتلقي الذي يتلقاها كيفما شاء فالمضامين تتعدد وتتكرر بين الروائيين، وهي حتما سوف تتقاطع فيما بينهم لكن طريقة كتابة هذه

المضامين، وتقديمها للقارئ هي التي تُلمع النص الروائي، وتستحوذ على فكر ووجدان القارئ، وتملي عليه الشعور بنوع من الاستجابة، وبالتالي يتحقق للمبدع استقلاليته الأدبية الخاصة، من هنا كان اختيارنا لدراسة اللغة كموضوع للبحث، أما أن نختار رواية وطن من زجاج للروائية الجزائرية ياسمينة صالح فهذا راجع، لأن الرواية تتسم بقدرة بالغة على التنوع والتعدد اللغوي، واستثمار نظام اللغة الجمالي والأسلوبي الشئ الذي يحقق لها تميزا فنيا خاصا، وقد رأينا فيها نموذجا ثريا للدراسة اللغوية.

وقد توقفت دراستنا عند عنوان **" التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح"**.

إن الهدف من وراء طرح هذا العنوان كموضوع للبحث، هو الكشف عن قدرة الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا على استثمار القضايا اللغوية من خلال التوغل في خبايا النص الروائي، وإبراز ما للغة من سمات جمالية وفنية تصويرية، فكل ناقد أو دارس للجنس الروائي يعلم تماما أن الخطاب الروائي الجديد قد اكتسب فرادته من خلال تميزه في شكله وأدائه اللغوي، لكن كيف حقق هذا التميز بدراسة تطبيقية للغة، هو ما نسعى للكشف عنه في بحثنا.

إن أي قراءة لغوية لرواية ما تعتمد على الكشف عن الجوانب التركيبية للغة بسماتها التشكيلية الجمالية، والأسلوبية اعتمادا على منهج منفرد بذاته، ومحاولة إسقاطه بكامل أدواته الإجرائية والتقنية، لهو تعسف وإجحاف في حق النص الروائي، لأنه قد يفقده خصوصيته، فالنص الروائي عالم أرحب، وبقدر ما يملك القدرة على استيعاب تناقضات الحياة، والواقع وتشعباته، فإنه في المقابل يستطيع أن يستوعب نظام اللغة الذي يتنافى مع كل قانون أو إجراء تقني بحت، لذلك قد عمدنا إلى استثمار مجموعة من التقنيات التحليلية التي تراوحت بين الأدوات الأسلوبية والسميائية التي تعمل على مقاربة الخطاب الأدبي من وجهة نظر دلالية تحليلية تبقى دوما احتمالية المعنى.

كانت قراءتنا لرواية وطن من زجاج قراءة لغوية دلالية تعتمد على الكشف عن المظاهر الشكلية التي صنعت أهمية وتنوع اللغة داخل الخطاب الروائي محاولين الإجابة على الإشكاليات التالية:

ما لذي يميز لغة الرواية كجنس أدبي عن غيره؟ أين تكمن أهمية وقيمة اللغة في الخطاب الروائي الجديد؟ كيف وظفت اللغة في رواية وطن من زجاج؟ وما هي مميزات التشكيل اللغوي في خطاب رواية وطن من زجاج؟.

وحتى نجيب عن كل هذه الأسئلة كان لابد أن ندخل في مغامرة البحث عن خصوصية اللغة ككيان ونظام من جهة، وعن الخطاب الروائي كبناء معقد يتأسس بالدرجة الأولى على كيان اللغة، إلا أننا لا ننكر وجود صعوبات واجهت مسيرة بحثنا،

والتي تمثلت في الأغلب في صعوبة الحصول على الجانب النظري المتخصص في دراسة اللغة بالذات، فموضوع اللغة الروائية لا يزال غضا في النقد الأدبي وجل الدراسات النقدية التي تناولت اللغة داخل الجنس الروائي بالبحث تناولتها في إطار الشعرية التي رغم أنها من الوظائف المهمة والبارزة للغة داخل الخطاب الروائي الجديد، إلا أنها لا تمثل إلا جزءا يسيرا من نظام اللغة المركب والمعقد، لهذا قد قمنا بتشكيل بحثنا بطريقة منهجية تعتمد بشكل خاص على أعمال الباحث الروسي ميخائيل باختين، وبعض الكتب النقدية القليلة المتخصصة في دراسة اللغة.

وقد قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول جاءت خطة البحث بالشكل التالي:

المدخل: اللغة الروائية في ضوء الدراسات النقدية

- اللغة والإبداع.
- اللغة بين الشعر والرواية.
- الرواية العربية بين كلاسيكية البناء وحداثة الشكل.
- الخطاب الروائي الجديد نحو رؤية جديدة للغة.

كان المدخل بمثابة أرضية تمهيدية للولوج في البحث، حيث عالجنا فيه علاقة اللغة بالإبداع الأدبي، وكذا أهمية وأثر اللغة في صوغ المتن الروائي، ومدى التطور الحاصل للرواية ككيان لغوي قابل للتغير، والتبدل مسايرة لمتطلبات وظروف العصر.

أما الفصل الأول فضم ثلاثة مباحث على الشكل التالي:

الفصل الأول: تشكلات اللغة الروائية في رواية وطن من زجاج

الرواية وتعددية الأصوات.

المبحث الأول: لغة السرد.

المبحث الثاني: لغة الحوار.

المبحث الثالث: الرواية والموسيقى.

حاولنا في هذا الفصل أن نقف عند الجوانب التي شكلت ثراء وتنوع المادة اللغوية في رواية وطن من زجاج.

أما الفصل الثاني ضم مبحثين و جاء بالشكل التالي:

الفصل الثاني: السمات الجمالية للغة الروائية في رواية وطن من زجاج

اللغة والأسلوب

المبحث الأول: حدود التجريب الشعري للغة الروائية

المبحث الثاني: الوصف وجمالية اللغة

حاولنا في هذا الفصل أن نقف عند السمات الفنية والأسلوبية التي شكلت جمالية اللغة وساهمت في إضفاء الطابع الشعري للغة بداية من العنوان، ومرورا بأشكال تواجد اللغة الشعرية في الرواية

والفصل الثالث قد جاء بالشكل التالي:

الفصل الثالث: مستويات اللغة في رواية وطن من زجاج

المستويات اللغوية

المبحث الأول: المستوى الواقعي

المبحث الثاني: المستوى الرمزي

المبحث الثالث: المستوى الانفعالي

درسنا في هذا الفصل المستويات اللغوية أي الأطر أو الأساليب التي عبرها صيغت المادة السردية.

وآخر ما ضم هذا البحث كان خاتمة جاء فيها أهم النتائج المتوصل إليها بعد رحلة الدراسة والتحليل اللغوي لخطاب رواية وطن من زجاج، كما قمنا بإدراج ملحق تناولنا فيه التعريف بالروائية وكذا ملخص عن الرواية، وقد عمدنا إلى هذا الملحق نظر لكون الكاتبة هي من رواد الجيل الجديد في كتابة الرواية بالجزائر، ومعرفة القارئ بها محدودة، لهذا ارتأينا تقديمها والتعريف بها.

جميات منى

مدخل
اللغة الروائية في ضوء الدراسات النقدية

- اللغة والإبداع

يشكل الإبداع ميزة وقيمة فنية تستمد وجودها من اللغة، حيث أنها تسعى إلى ترهينه ضمن إمكاناتها الأدائية وطاقاتها التعبيرية ذلك لأنها الجوهر والأساس في العمل الأدبي ولا شك أن الكاتب المبدع يولي أهمية كبيرة للغة، ويعلي من شأنها مادامت أن هذه اللغة تعطي للنص الأدبي سر بقائه ووجوده، وبالتالي تعطيه حيويته ونشاطه، إن هذه العلاقة الجدلية بين اللغة والنص الأدبي الذي يعيش بحركية اللغة تجعل منا نثير جملة من الإشكالات والتساؤلات، ولعل من بين تلك التساؤلات ما يلي:

إذا كانت اللغة وجها من وجوه المعرفة، ومادة الإبداع وجوهره؛ فهل هي صورة أمينة ملازمة للواقع تكتفي بنقله والتعبير عنه أم هي احتفاء بذاتيتها وجمالها؟وهل اللغة وسيلة وأداة أم غاية وهدف؟ و إذا كانت هدف وغاية، فأين تكمن غايتها؟ ثم هل اللغة في العمل الإبداعي أداة لتطبيق قوانين وأنظمة فارغة أم أنها وسيلة لتفجير طاقات متخفية بين ثنايا الأداء اللغوي؟ وأخيرا هل اللغة أفق للتغيير أم أنها أفق للتعبير؟.

يحتفي الأدب باللغة لأنها مادته، فيه تشحذ كل طاقاتها كي تكشف عن جماليتها فتولد فرادة، وتميزا خاص للأدب ينم عن قدرة الكاتب على الأداء لكنه أداء يتم بـ" لغة متميزة تنصب على كل ما هو خاص ومميز"[1] وهذا لأن النص - في الأخير- هو"عصارة روح وخلاصة حياة ونزيف بوح متصل"[2].

وإذا كانت اللغة تمنح للنص الأدبي شرعية وجوده، فتبث فيه من حيويتها ونشاطها ما يبقيه دائم الوجود والثبات، فإنه هو الآخر يعتبر" حدثا مهما في حياة اللغة لأنه يعيد تراكيبها ويولد انساقا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل [3]" من هنا كان الإبداع تحريفا للغة، وتغييرا لها، وخلخلة لثوابت وقوانين لا يمكن أن ترتبط بالقيمة

---

(1) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية. منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2009، ص: 42.

(2) الصائغ، وجدان. شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛2008، ص: 226.

(3) خمري، حسين. نظرية النص- من بنية المعنى إلى سميائية الدال- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2007، ص: 266.

الفنية التي ينشدها الإبداع ذاته "فالأدب من ضمن اللغة نفسها، هو ذلك [المجال] الذي يسمح للغة أن تتغلب على نفسها[1].

وبما أن الإبداع يأتي من اللغة وهذا انطلاقا من الجدلية بينهما، وأن الكاتب / المبدع يتعامل مع هذا الكيان اللغوي المنظم والمعقد تعاملا "إنتاجيا يولد اللغة من اللغة باللغة، ويسعى إلى مراوغة اللغة داخل للتعبير عن الحقيقة التي لا خارج لها[2] "، فإن الكاتب يغدو - في تعامله مع اللغة- متحررا من القيود، رافضا لأحادية المعنى التي ترهن اللغة ضمن قوالب جاهزة ومعايير ثابتة بما لا يتناسب مع طبيعتها المتطلعة دوما إلى الرفض والتمرد، والاختلاف لتحقيق التميز، وبالتالي يتحقق للكاتب إدراكه التام بضرورة بناء "بنية تنبذ المألوف والمعتاد، لترسم شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتقابلة والمتعارضة لتقترب من المفارقة التي تؤسس لخطاب جمالي قائم على التشكيل في إطار طرائق التعبير المماثلة والمفارقة[3]"، لأنه وحده الأديب يملك الحرية في التفنن والتلاعب بكلمات اللغة، يُسائل فيها مواطن الجمال، ويبعث فيها روح التمرد والابتكار، ليبث فيها الحياة بين ثنايا الكلمات التي تعبر عن المتخيل والمستشعر والملموس، لكنه بالتأكيد كاتب يعيش حالة خاصة لحظة الكتابة، لأنه يدرك تماما أن الكتابة لديه هي"مكابدة وصراع وتجاوز وموت بطئ[4]".

إن الكاتب - بهذا المفهوم - يحمل هم الكتابة عن الذات والموقف الإنساني، مما يجعله في حالة صراع وفوضى مع ذاته؛ حيث تصبح اللغة ناقلة ومنقولة، وسيلة وهدفا لتجسيد تجربة إنسانية حبلى بالتناقضات والتعقيدات، تتطلب وعيا لغويا ومعرفيا بطرائق التعبير وسبل التشكيل الجمالي والفني القائم على" الارتطام بشراك اللغة، فيمزق الكثير من خيوط قداستها ونسيجها الجليل، بفعل هذا الاندفاع الأهوج الذي لا يأبه بما فيها من عراقة أو مهابة، أو نقاء[5] " فكأن هذا الارتباط الوثيق بين الإبداع واللغة "التي تقوم في أحيان كثيرة على مشاكسة السائد ومراوغته، والتملص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء[6]" ينتج عنه نوع من الخصوصية في التعامل، حتى لا

---

(1) تودروف، تزفيتان. ميخائيل باختين المبدأ الحواري. ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية؛ 1996، ص: 133.

(2) تحريشي، محمد. في الرواية والقصة والمسرح - قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- دحلب، الجزائر؛ (د.تا)، ص: 136.

(3) م.ن، ص: 138.

(4) خرتش، فيصل. "في قصة البحث عن الملك السعيد من القصة القصيرة إلى الرواية"- ضمن مهرجان العجيلي الثاني للرواية (خصوصية الرواية العربية)، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الأولى؛ 2007، ص: 489.

(5) العلاق، علي جعفر. الدلالة المرئية - قراءات في شعرية القصيدة الحديثة - دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2002، ص: 20.

(6) م.ن، ص: 11.

يفقد النص الأدبي قيمته الفنية والجمالية كونه ينتمي إلى الإبداع الذي يرتبط بمفاهيم التجاوز والخلخلة والابتكار المفاجأة و التي من شأنها أن تجعل من المبدع يشتغل أثناء صياغة نصه الأدبي على اللغة باللغة لأجل اللغة وهو بذلك يمنحها سلطتها الخاصة، حيث" يجعل من الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة[1]"، لكنه اشتغال يقوم في الوقت ذاته على أساس" انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاس للعالم أو تعبير عنه أو موقفا منه إلى إن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم[2].

إن إحساس الكاتب/ المبدع بأهمية وقيمة ما تصنعه اللغة داخل العمل الأدبي، لا يأتي إلا من وعيه المطلق بمدى الدور الكبير الذي تقوم به هذه اللغة، حيث" اللغة هي الكتابة نفسها بل هي جمالها ورواؤها؛ بل هي لحمتها وروحها، ولا شئ في الكتابة موجودة خارج اللغة[3]" ولا شك أن حقيقة كهذه للغة داخل الأدب، تجعل من الكاتب تواقا إلى البحث في نظام اللغة والحفر في قوانينها، وتجاوز معاييرها الثابتة التي تركن إلى الاستقرار في القول والأداء لهذا فإن الكاتب يسعى إلى بعث الحس التخيلي والرمزي للغة التي لا ينبغي لها إلا أن تكون مرهونة به كي ترسم جمالية النص، وما كل ذلك إلا لأن الكاتب يؤمن بأن " أي تعامل مع المعجم اللغوي السائد هو شبه تواطؤ مع اللأدب[4].

فحياة النص مرهونة بقدرة الكاتب على بعث الدهشة والمفاجأة في نفس القارئ/ المتلقي، مما ينتج عنه نوع من اللذة والمتعة والجمال، الذي يضمن للنص الأدب يوجوده، وبالتالي بقاء حيويته ونشاطه ذلك أن "حرارة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة[5]" متعة لا يمكن أن تصنعها إلا لغة إبداعية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني التمرد و الجمال و الابتكار والذوق الفني العالي، والانفتاح على عوالم القول الجديدة حتى يشيد الكاتب عالمه الخاص، وتصبح اللغة فيه خاضعة لإرادته المطلقة ورغبته الدائمة نحو البحث عن تميز في الأداء والكتابة المثقلة

---

(1) مخلوف، عامر. توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية). دار الأديب، وهران- الجزائر، الطبعة الأولى؛2005، ص: 33.

(2) الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة السادسة؛ 2006، ص: 27.

(3) مرتاض، عبد الملك. الكتابة من موقع العدم - مساءلات حول نظرية الكتابة - دار الغرب، وهران - الجزائر؛(د.تا)، ص: 16.

(4) بوطاجين، السعيد. السرد ووهم المرجع - مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث - منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2005، ص: 57.

(5) بارت، رولان. لذة النص. ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، الطبعة الأولى؛1992، ص: 39.

بحسه الجمالي، فنراه يتلاعب باللغة بألفاظها وتراكيبها وصيغها ليبني نصه المعبر عن ذاته كأديب كيفما شاء أو أراد.

إن الخطاب الأدبي هو خطاب نوعي لما له من فاعلية لغوية، وقدرة تأثيرية تمارسها اللغة على القارئ لتحكم سلطتها عليه، وتحاصره بطاقاتها التعبيرية الفنية، فتدهش تفكيره وتُحي فيه لذة استقبال النص، ومن ثمة الاستمتاع به بعيدا عن أي مرجعية خارج إطار حدودها البنائية، وهذا ما يثبت حقيقة أن " النص هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفق خصوصية كل جنس أدبي[1] لهذا تبقى مهمة الأديب مهمة تستعصي على الاندماج مع لغة جامدة مستقرة عادية تكتفي بأحادية الدال والمدلول.

إذن فاللغة هي حركة تقوم على رفض السائد والمتعارف عليه، وهذا اعتمادا على تفجير الطاقة الكامنة داخل النسيج النصي، وبين ثنايا التشكيل اللغوي المراوغ، مما يجعلها تعيش داخل جو من الحيوية والنشاط الدائمين بحثا عن جديد لم يُقل، ورفضا لما قيل وصار مألوفا لم يعد ينشد المتعة والجمال الفني بفعل الابتذال في الاستعمال، و بهذا يصبح النص جسما مركبا يعيش بحياة اللغة لأنه هي نفسها "حتى من حيث هي نظام معرضة كي تعيش لفعل الاختراق والتخريب الدائمين، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضا للتفاهم[2]. فاللغة تتحكم في تشكيل وتركيب النص الأدبي، ومادام أنها كيان، فإنها " تتعرض للتغير والتحول لدواعي الاستعمال وتبدل الظروف الثقافية، والثابت أن التطور اللغوي يحدث في مادة اللغة التي تؤلف بنيتها وكيانها[3]"، أي نظامها الداخلي المتمثل في الألفاظ والكلمات والتراكيب، مما يحتم على الكاتب / المبدع مسايرة هذا التطور والقبض عليه حتى يتمكن من كتابة " إبداع جديد مغاير لكل ما هو مألوف وغير مسبق الصنع[4].

نفهم مما ذُكر أن اللغة هي الجوهر في الإبداع الأدبي تصنعه، وتلقيه حيا للوجود بعد أن تشحنه بكامل ما أوتيت من طاقة جمالية وفنية، وهذا ما يدعونا إلى القول بأن تناول الأدب ودراسته برؤية نقدية وجمالية يقتضي بالضرورة دراسة اللغة كونها موضوعا للأدب تنقله بحركية وبنية فنية مدهشة الصنع لأنها كيان قابل للانفتاح على كل وسائل التطور والتبدل والتجريب لفنون القول والأداء الجديدة، لتصبح اللغة

---

(1) إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. سلسلة الدراسات النقدية (1)، مكتبة غريب؛ (د.تا)، ص: 07.

(2) العيد، يمنى. في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي - دار الآداب، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة؛ 1999، ص: 82.

(3) إبراهيم، عبد الله. السردية العربية الحديثة.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛2003، ص: 92.

(4) خرتش، فيصل. "في قصة البحث عن الملك السعيد من القصة القصيرة إلى الرواية"- ضمن مهرجان العجيلي الثاني للرواية (خصوصية الرواية العربية)، ص: 448

بهذا الطرح أداة للأدب وفي الوقت نفسه موضوعا لدارسته، إلا أنها دراسة تتوخى تلمس كل مواطن الجمال وتبحث عن سر هذه اللغة.

إن الكشف عن قضية اللغة الإبداعية يتطلب بحثا دقيقا في أهم ميزة تجعل هذه اللغة تثبت أو تنفي عن النص الأدبي جماليته، لتبقيه موجودا دائما أو تنسيه من لحظة جمودها فيه، إذ يتبادر للذهن كيف أن اللغة تجمد، وهي التي تعطي الحياة للنص؟ لكننا سنلغي هذا اللبس والغموض إذا علمنا أن اللغة " تجمد حين لا تخترق حركة المحور العمودي، حركة مستواها الأفقي[1]"، لهذا كله يصبح الوعي بهذه اللغة - في حقيقة الأمر - هو وعي كامل بأهم خصائص التجربة الفنية في الإبداع بكل أن واعه وفنونه الأدبية، مما يؤدي إلى اهتمام الدرس الأدبي والنقدي والبلاغي بها؛ ذلك لأنها تبقى دائما وأبدا - في المقام الأول والأخير - هي الوجود في كلمات أي في نظام لا يمكن أن يكون إلا لها

ونظرا لكون دراستنا تتسم بخصوصية البحث في اللغة، لكن داخل الجنس الروائي بالذات؛فإن الإشكال الأهم والبارز، والذي سيرافق البحث حتى نهايته في عدة تساؤلات من أهمها:

هل ثمة علاقة بين اللغة والنسيج الروائي؟ وما أثر هذه اللغة في بناء الرواية؟.

ليصبح الدخول في كل عنصر من عناصر البحث هو بمثابة كشف عن ميزة هذه اللغة داخل الفن الروائي.

- اللغة بين الشعرو الرواية

تتخذ الرواية ميزة أساسية كونها الجنس الأدبي الأكثر ارتباطا بالواقع، لما لها من علاقة قائمة على رسم صورة للذات الإنسانية في تعقيداتها وتناقضاتها، وهي بهذا تشيد عالمها الخاص بها من خلال ما تستعيره من الحياة لتلامس به جراحات المجتمع، وترصد من خلاله ما يمور به من تيارات وحركات، غير أن هذه الخاصية التي تلازم الرواية، وتشكل سر تفردها عن الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، لا تلغي أبدا تميزها في الأداء اللغوي، وباعتبار أن الرواية تأخذ من الواقع والحياة مادتها الأساسية لتبني صرح كيانها ووجودها، وتأخذ من اللغة طاقتها الجمالية، وقدرتها الفنية على التعبير بشكل مميز، و جميل لتخرج للوجود عالما روائيا يمتزج فيه الواقعي بالخيالي؛ فإن الوعي بقضية اللغة داخل الخطاب الروائي، هو وعي بقيمة ما يمكن أن تصنعه اللغة داخل هذا الكيان المسمى رواية، ذلك لأن "الرواية هي فقط ما يُسرد بواسطة اللغة الفنية[2]".

---

(1) العيد، يمنى. في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي- ص: 82.

(2) صالح، صلاح.سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛2003، ص: 46.

إن البحث في الجنس الروائي من خلال تتبع تشكيله اللغوي، بحث يستدعي الكثير من المساءلة حول حجم العلاقة الجدلية التي يقيمها النقد بين عناصر وتقنيات أرستها نظريات حددت معالم الجنس الروائي، وبين نسيج لغوي يشكل نظاما معقدا من العلامات والكلمات والصور والدلالات، علاقة " تغدو فيها اللغة نواة الخطاب ومنتهاه، وفي الوقت الذي تنقل الحالات وتسرد بأشكال متباينة، يقوم الكاتب بسرد اللغة مانحا إياها شخصيتها المستقلة[1]".

إن بناء الجنس الروائي يقتصر على جملة من الخصائص والمكونات، والتقنيات السردية التي تُشكل هيكله، وتمنحه قابلية تجنيسه في إطار ما يُعرف بالرواية، لكن تبقى للغة مكانتها الخاصة والمميزة في العمل الروائي خاصة، والأدبي عامة، لأن "النص الأدبي لا يُنتج إلا بواسطة اللغة التي يستعملها أداة للتعبير[2]"، هذه اللغة التي تحدد شكل العمل الأدبي وتمنحه الجمالية، الخاصة حيث يصبح النص حين ذاك مرهونا بمدى ما يقدمه الكاتب من ذوق فني ليكشف عن قدرته اللغوية و الأدائية التي تعتمد على التبحر في اللغة، وتوليد طاقاتها الجمالية والتعبيرية الفنية.

وبما أن الرواية هي جنس أدبي له خصوصيته المستنبطة من داخل الحياة، وما يمليه عليها الواقع من تطورات وتحركات للتجربة الإنسانية، هذه الأخيرة التي تتكفل الرواية برصدها والتعبير عنها مما يجعل من الرواية فنا شاملا يحتضن بداخله كل أنواع الفنون القولية ليحضر الأسطوري واليومي والتاريخي والشعري. فإن هذا المفهوم المركب للرواية لا يصبح ذا قيمة تُذكر ما لم تتدخل اللغة في صنعه؛ فاللغة على هذا الأساس، هي المادة الحقيقية لوجود الرواية، حيث هي" تشكيل لغوي قبل كل شئ، والشخصيات والأحداث والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا، بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاصpersonneتمثلهم شخصياتpersonnagesضمن أحداث بيضاء[3].

منهنا يمكننا أن نفهم سر التفرد الذي تتسم به اللغة داخل الخطاب الروائي إذ أن هذا الخطاب لا يمكن له تحقيق وجوده إلا من خلال توحيد البنية السردية التي تُعتبر ضرورة إلزامية، ونمطا فريدا في نسج الرواية مع فضاء اللغة؛ فاللغة وحدها تُعطي

---

(1) بوطاجين، السعيد. السرد ووهم المرجع – مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث- ص: 43.

(2) خمري، حسين. نظرية النص- من بنية المعنى إلى سميائية الدال- ص: 267.

(3) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد -دار الغرب، الجزائر؛ (د.تا)، ص : 168.

للرواية شكلها الذي يُصبح مصدر الإثارة والتشويق في نفس القارئ/ المتلقي "فعندما ينتهي الكتاب، فإن أول شئ يُثير القارئ هو الشكل[1].

تأسيسا لما سبق تصبح للغة في الجنس الروائي أهمية ودور قدلا يتسنى لغيرها من التقنيات السردية الأخرى، لأنها تساهم في الإخراج النهائي لها، وضمها مع الأجناس الأدبية الاخري، وهذا الشئ هو الذي يدعون الطرح تساؤلات مفادها:

- كيف لنا أن نميز لغة الرواية عن لغة الفنون الأخرى وتحديدا الشعر؟

أو بعبارة أخرى

ماالشئ الذي تنفرد به لغة الرواية عن لغة الشعر؟

ثم أين يكمن وجه االإختلاف بين لغة الشعر ولغة الرواية؟

وقبل الخوض في محاولة الإجابة على هذا الطرح يجدر بنا المقام أن نذكر بأنه من المسلم به أن الرواية تتسم بنوع من المرونة يجعلها تختلف تماما عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ذلك لأنها " نوع أدبي يستعصي على التقعيد وتفشل معه كل محاولة للتقنين لأنه لم ولن يستقر على شكل نهائي[2]".

فالشئ الذي يجعلها ترفض التقنين والبقاء تحت سلطة التحديد الصارم، هو رغبتها الدائمة في التعبير عن عوالم متشابكة ومعقدة تعقيد الواقع والحياة، في نظام لغوي هو الأخر متشابك ومركب من كلمات وصور وألفاظ شديدة التمازج فيما بينها، لهذا نجدها تأخذ من الواقع موضوعه التثبت حقيقة ارتباطها به أو قدرتها على مسايرته والتعبير عنه، وتهرب منه في أحيان كثيرة لتتلبس بطابعها الأدبي وبحسها الجمالي، فهذا النظام المزدوج للرواية هو الذي يجعل منها عالما خاصا ومميزا في الأداء اللغوي مقارنة بالشعر.

وفي المقابل فإن الشعر غايته في لغته، والثابت أن الشعر لهو اللغة ذاتها، لأنه إبداع يعطي للغة حرية خاصة في التعبير عن الوجدان والعاطفة، " فالشعر له حقيقته الفنية المشبعة بالانفعال والمعبرة عن فردية الفنان وذاتيته[3]، الشئ الذي يجعل من الشاعر لا يعترف بأي نوع من المنع والرفض، هذا الأمر الذي قد يحرمه قدرته على التفنن بألفاظ اللغة، والتلاعب بها ليخطط في الأخير اسمه كشاعر اختار أن يكتب الشعر، لهذا فإنه من الطبيعي أن تكون "لغة الشعر غايتها في ذاتيتها وليس في

---

(1) جرييه، ألان روب. نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر؛ (د.تا)، ص: 49.

(2) أزرويل، فاطمة الزهراء.مفاهيم نقد الرواية بالمغرب - مصادرها العربية والأجنبية - مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب؛ (د.تا)، ص: 82.

(3) عيد، رجاء.القول الشعري- منظورات معاصرة - منشاة المعارف، الإسكندرية؛ (د.تا)، ص: 55.

غيريتها، أي لغة تتخالف مع غائية الاستعمال اليومي[1]"، إذ إن طبيعة الشعر تختلف تماما وما يمليه الواقع، لهذا تكونلغته - دوما- مشحونة بالشعور الوجداني، ومفعمة بالإحساس، ومعبئة بالطاقة الشعرية، لا تؤمن بالمعقول والواقعي والحقيقي، لأن " الشاعر لا يستسلم لتيار الكلمات، إنه يعبر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعي[2]"

إن الشاعر يعمل على الحفر في نظام اللغة ليأتي بالمضاد والمتناقض والمخالف، لأنه يعرف حقيقته التي تُملي عليه أن يكون شاعرا، "لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل، إن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا"[3]، فيصنع لغته الخاصة، لغة لا تعيش إلا في وجدانه هو، ولا تُولد إلا من قاموسه الخاص به، وبنات أفكاره، حتى تبقى "لغة الشاعر هي لغته هو، إنه يجد نفسه داخلها برمته، وبدون شريك يقاسمه إياها"[4]"، فالشاعر ها هنا مسؤولٌعن لغته يترصد بالكلمات ليكسر قانونها ويحطم نظامها العادي، وكل ذلك ليعيد صياغتها وبناءها من جديد لكي يحقق لها غايتها الجمالية، وقيمتها الفنية، لأنه ليس مطالبا بأن يُقنع بالكلمات، مادام أنه يسعى لإثارة حواس القارئ، ويلامس فيه مواطن الجمال واللذة والمتعة بين كلمات القصيدة، وهنا يتبين أن الحضور الكبير للجمال الفني في لغة الشعر، هو الشئ الذي يجعل القارئ ينحو إلى قراءة الشعر.

وإذا كان الشعر يتكفل بالتعبير عن الوجدان والذات، بكامل شعورها وإحساسها الداخلي؛ فإن الشعر بهذه الخاصية يصبح- قبل كل شئ- طاقة انفعالية وشعورية مكثفة إزاء الحياة والوجود تتمظهر داخل نظام اللغة، إلا أنها لغة تُحاور الحواس، وتُسائل الخيال، والشاعر يُبدع في صناعة لغته ليخلخل نظام بناء كلماتها حتى يجعل من اللامعقول شيئا معقولا، فهو بهذا " خارج عن نطاق اللغة، يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه من غير عالم الناس[5]".

أما إذا تحدثنا عن الرواية؛ فإن الكلام سيأخذ جانبا مخالفا، ومعاكسا لما أخذه الشعر؛ ذلك أن الرواية - في الأساس- تعتمد على حكاية الواقع و المجتمع والحياة، إنها وجه الحياة داخل الأدب، لذلك فهي " اختلاف تميز يُبدع بنية شكل، ويبدع لغة

---

(1) م.ن، ص: 66.

(2) كوهين، جون. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1986، ص: 204.

(3) م.ن، ص: 15

(4) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ترجمة: د.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، الطبعة الأولى؛1987، ص: 58.

(5) سارتر، جون بول. ما الأدب؟ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، (د.تا)، ص: 14.

تنطق بحكايتها إذ ترويها[1] "و هذا الإختلاف لا يتأتى لها إلا من قدرتها على تحقيق موازنة شديدة التعقيد والصعوبة بين واقع يكون مادتها، ومنطلق فكرتها، وأساس قصتها، لأنها تأخذ منه صوت الحقيقة في تعدد أشخاصه، واختلاف حركتيه، وتسارع أحداثه، وبين لغة لا تقل أهمية، و تعقيدا عن الواقع الذي تمثله لأنها، يجب أن تأتي به إلى الأدب كيفما كانت أساليبها وتراكيبها، حتى تبني شكلا للرواية يواجه بالمقام الأول ذوق القارئ، وهنا تصبح الرواية " أثر لتفاعل لغو يشديد على مستويين الداخلي والخارجي في آن[2].

إن الروائي محكوم بطبيعة جنس ما يكتب، ومادام أنه يحكي عن الواقع ويتحسس من خلاله عمق الإنسان، ومأساته مع ذاته وواقعه المعيش، فإنه يدرك تماما- على حد تعبير (باختين)- بأنه "لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة ويقينية يقينية ساذجة(أو اصطلاحية) [3]".

إن هذا الطرح الذي قال به الناقد الروسي **ميخائيل باختين** يوضح لنا كيف أن اللغة تختلف بين فن الرواية وفن الشعر، فإذا كان الشاعر لا يكتب إلا بلغة واحدة أقل ما يُمكن أن يُقال عنها أنها لغة وجدانية شعورية وانفعالية تعبرب الدرجة الأولى عن ذاته وشخصيته كشاعر؛ فإن الروائي على عكس ذلك، لأن الجنس الذي اختار أن يكتبه قد فرض عليه أن لا يكتب عن وجدانه وذاته، بل عن الواقع الذي تتعدد شخوصه، وتتشابك أحداثه، وتتباين علاقاته، والرواية - في نهاية المطاف- تُصنف في إطار الفن القصصي"، والقص يتطلب شخوصا متكلمة تحمل معها موقفها الأيديولوجي الخاص بها، كما تحمل معها لغتها الخاصة بها[4]، وهذا يؤكد أن اللغة داخل الخطاب الروائي، هي لغة " تتوضع على درجات متفاوتة في قربها أو بعدها من المؤلف ومن رأيه الأخير[5]"

و بما أن الرواية عالم قائم بذاته يتطلب قدرا هائلا من التناقضات والتعقيدات التي ترتسم داخل معمارية نسيجها السردي، لأنها وليدة الواقع المتغير والمتبدل والتي لا تنقل لنا إلا صدق تناقضه وتشعب الإنسان فيه؛ فإنه من الطبيعي بعد ذلك أن تكون لغة الرواية قريبة إلى تحقيق نوع من التوافق الملموس مع هذا الواقع، لتكشف عن

---

(1) العيد، يمنى.الكتابة تحول في التحول.دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1993، ص: 110.

(2) دراج، فيصل. نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية؛ 2002، ص: 74.

(3) باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق؛1988، ص: 108.

(4) إبراهيم.، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 13.

(5) باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية.ص: 59.

مدى تطوره أو جموده، ومادام أن الرواية توضع في إطار الكتابية النثرية، فإنه يمكننا أن نقول بأن "النثر هو بالتحدد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن، أي أنه لغة مصنوعة[1]"، إلا أنهلا ينبغي أن نفهم من هذا القول بأن الرواية ليست فنا أو أن ننفي عنها انتمائها له، ولكن المُراد من هذا القول، أن لكل جنس أدبي طابعه الخاص، فالشعر هو فن الوجدان، لذا كانت لغته تعتمد على الصنعة اللفظية، لأن الشاعر يخترع الكلمات ويطوعها له حتى تقول ما لا يمكن أن تقوله اللغة العادية، في حين أن الرواية هي فن الواقع لهذا تعتمد لغتها على قدرا من المواءمة مع اللغة الطبيعية ولغة الحياة دون أن تتخلى عن طابعها الأدبي والفني.يبدو واضحا بعد كل الذي ذُكر أن اللغة - بوصفها الوسيلة و الغاية في الوقت نفسه- تحتل مكانة خاصة داخل الخطاب الروائي دون غيرها من المكونات السردية الأخرى؛ ذلك أن الرواية عالم كائن في الأدب تحكي عن شئ بديل هو الواقع والمجتمع، وترصد كل ما يمكن أن يحدث داخله، واللغة التي تكون للروائي لا يمكن أن تكون لغيره، إذ هو مبدع يصبو إلى استعارة الحياة في قالب جمالي وفني.من هنا كانت ميزة الروائي في قدرته على إنشاء عالم لغوي بديل عن العالم الواقعي والحقيقي، لتصبح الرواية بذلك صورة تُشكل اللغة كيانها الخاص في إعادة كتابة الواقع، وهنا تبدأ مهمة الكاتب الروائي ليستعرض مهارته في أداء اللغة، فيخرج للعالم رواية تحكي عن الواقع، لكنها تحمل اسمه وتكشف عن ذوقه الفني، وحسه الجمالي في كتابة الواقع داخل الأدب.

ولا بأس في هذا المقام ونحن في معرض حديثنا عن موضوع اللغة داخل الجنس الروائي أن نذكر بأن الباحث والناقد الروسي (ميخائيل باختين) قد أولى قد أولى عناية وأهمية كبيرة للغة الروائية حتى ارتبط اسمه بها، وارتبطت هي الأخرى به، فجاءت جُل أبحاثه عن دراسة اللغة في الرواية، ذلك إنه قد أدرك أن الرواية كجنس أدبي مهما كانت تقنيات وعناصر تُؤسس للسرد، فإنها تبقى - دائما- وجها من وجوه الوجود اللغوي، وعبر عن رأيه هذا قائلا" لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تُكتسب، إنها قبل كل شئ إدراك لأهمية اللغة/اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي[2]".

إن اهتمام (باختين) باللغة الروائية "بكل كيانها الملموس والحي، وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة[3]"، هو الذي جعل من الدرس النقدي يؤسس لتوجهات جديدة للسرد، وبالتالي ينفتح على طرق جديدة في التعامل مع اللغة الروائية،

---

(1) كوهين، جون. بنية اللغة الشعرية.ص: 46.

(2) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 22.

(3) باختين، ميخائيل. شعرية دوستويفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 1986، ص: 265.

وهذا ما يبث في الروائي قدرة أكبر تُمكنه من الاستحواذ على الواقع، وفي الوقت نفسه يتطلع إلى التجريب في فضاء اللغة حتى يتمكن من كتابة الواقع، ولكن لا لكي يعيد سرده علينا ونقله حرفيا كما هو، وإنما لكي يستشرف افقه ويُسائل المسكوت فيه وهذا برسمه لشبكة من العلاقات المتشابكة تتعالق فيها عناصر لغة النص الذي هو بالأساس ينتمي للأدب مع لغة الواقع، وبين الأدب والواقع تكمن مهمة الكاتب الروائي. وعليه، فاللغة داخل الخطاب الروائي هي اختلاف وتميز وتفرد، لأن الرواية هي كتابة تتمازج فيها الواقعية النابعة من الواقع الذي يُفترض أن يكون فيه كل شئ حقيقي، والإيهام الخيالي المستمد من شحن لغة الأدب بالطاقة الرمزية والتخيلية.

- الرواية العربية بين كلاسيكية البناء وحداثة الشكل

لعل من بين أسباب ارتباط الرواية العربية بالرواية الغربية هو كون الرواية الغربية - مع أسبقية ظهورها كفن روائي - ظلت النموذج الذي يُحتذى به في كتابة الجنس الروائي الحكائي سواءا على مستوى محاكاتها للواقع المعيش، أو على مستوى تبنيها لتقنيات، وعناصر شكلت البناء العام والذي يؤسس للعمل الروائي بشكل خاص، لكن سرعان ما أصبح للرواية العربية كيانها الخاص مع ما حققته من إنجاز عبر رحلتها نحو التطور النوعي الذي مكنها من احتلال الصدارة مقارنة مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى وهذه الصدارة قد أخذتها من كونها الجنس الأدبي الذي يملك القدرة الكافية على احتضان الواقع وبالتالي استيعاب التحولات التي عرفها الواقع والمجتمع العربي.

ولئن كانت الرواية - في حقيقة أمرها- بحثا دائما في حقيقة الوجود وفلسفة الحياة، فهي الفن الذي يواكب تطور الواقع ويلامسه في أدق تفاصيله مما يجعلها "جنسا أدبيا يتأبى على الأقانيم والمعايير الجامدة[1] لذا، فإن الرواية - عامة-تكتسب خاصيتها من طبيعة الواقع الذي تنقله لتحوله من عالم واقعي معيش، إلى عالم تخييلي بالدرجة الأولى، فبقدر ما يعرف الواقع حالة من الحركية والتطور بقد رما تصبح الرواية معه أكثر قدرة على مواكبة هذا التطور، لأنها " هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة فإنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطور الواقع نفسه: فوحده الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما[2]".

وبناءا على فكرة هذا الارتباط الحاصل بين الرواية العربية والغربية؛ فإن الحديث عن الرواية العربية في هذا العنصر يتطلب منا الحديث أولا عن الجنس الروائي في بدايته الأولى ووصولا بمرحلة تطوره - الرواية الجديدة-، لهذا فإن حديثنا سينصب على نموذجين اثنين قد عرفتهما الرواية عبر مسيرتها التاريخية، يختلفان

---

(1) دراج، فيصل. نظرية الرواية والرواية العربية.ص: 73.
(2) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ص: 16.

بحسب الزمن والتوجه، وهما الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة، وهذا الاختلاف إنما يعزز فكرة أن الرواية "جنس أدبي مضاد، متطور مضطرب الخطى[1]".

فالرواية الكلاسيكية تُعد مرحلة من مراحل ظهور الجنس الروائي في شكله النهائي والتام، لهذا فإن الرواية الكلاسيكية هي البداية الأولى والحقيقية لظهور الكتابة الروائية إذ أنها كانت بمثابة النموذج والمعيار المحتذى به في كتابة الرواية، و"الشكل الروائي التقليدي في العادة يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث، تحدث في الزمن القصصي، شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادر على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث، ومعنى هذا أن الشكل الروائي لم يعد يتولد نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه.ومهما تكن درجة تكثيف الواقع في القصص، ومهما تكن طريقة توجيه العلاقات فيه بين الإنسان والأشياء، وبينه وبين الآخر، فإن الشخوص ترسم فيه على أنها ممثلة للواقع كما أن الأحداث والأفعال تختار وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث في الواقع"[2] فالرواية التقليدية بهذا الطرح كانت مفهوما قارا، وجاهزا لاستيعاب الواقع بما فيه من حقيقة، والقص التقليدي يعد نفسه معادلا للحياة.

وإذا كانت الرواية الكلاسيكية تسعى إلى تمثيل الواقع واحتوائه، فإن الروائي في القص التقليدي قد شكل التقنيات السردية وفق ما يمليه عليه الواقع، ووفق ما تفرضه مرحلة الكتابية الروائية التي كانت تعتمد على "فهناك إذن أربعة عناصر، أو أربعة مشكلاّت سردية، هي في حقيقتها خيالية تصاديها في البناء الروائي التقليدي، أربعة مشكلات أخرى واقعية أو حقيقية الحيز يصادي المكان، والشخصية تصادي الشخص، والزمان يصادي التاريخ، والحدث الروائي يصادي الحدث التاريخي أو الحي[3]" وبهذا يكون الشكل الروائي التقليدي قائما على واقعية الأشياء، إذا المكان هو المكان الحقيقي بكل تفاصيله القياسية والزمن هو زمن حي يرسمه الواقع وتحكمه الطبيعة الكرونولوجية الدقيقة، والشخصيات هي الأخرى ثابتة ومحددة سلفا لأنها صدى لصوت المؤلف وأفكاره ورؤاه، والحدث كذلك واقعي يعتمد على التسلسل الذي يرفض الزعزعة وخلخلة الأفعال وتجاوز مبدأ السببية المنطقية ومادامت أن كل هذه التقنيات السردية تتسم بالواقعية، وتتكفل برسم الواقع وتصويره، فإن اللغة التي تحدد الشكل التعبيري للرواية بطبيعة الحال ستساير باقي المكونات السردية في توجهها نحو الواقعية لذا تأتي في أغلبها "لغة متأثرة بالظرف وغير قادرة على الانسجام مع ذاتها

---

(1) م.س، ص: 86.
(2) إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق.ص: 168.
(3) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- ص: 96.

من فرط الاعتقاد الخاطئ بواقعية الكتابة[1]، فاللغة في القص الروائي التقليدي تتلبس بروح الواقع وتسايره لتبني كيانها وفق ما يتبناه الواقع من ومبادئ تعتمد على قول الحقيقة والمعقول لأنها تنتمي إلى "الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة[2]".

إن الرواية الكلاسيكية تأخذ الواقع قاعدة لها، لكنها تأتي به كما هو، وعلى هذا الأساس رسمت مفاهيمها وتقنياتها حتى أصبحت قوالب جاهزة، وقوانين ثابتة، وظاهرة لا يمكن الحياد عنها في القص الروائي، لأنها أرست لفترة مهمة من فترات الكتابة الروائية و التي أصبحت تُعرف آنذاك بأنها "نثر واقعي نثر سهل يستطيع أن يروي، وأن يصف ويشرح ويوصل إلى الجمهور القارئ رؤية معينة عن الحياة والمجتمع نثر يحاول أن يعانق كل ما هو يومي من حياة الإنسان ليؤسس في ساحته ما يعادله فنيا[3]".

ولئن كانت الرواية إبداعا و"الإبداع يساير الحياة، ولن يستطيع أن يكون في مستوى تلك الحيوية والحركية التي يمتاز بهما الواقع، مالم يجدد من وسائله ومفاهيمه و أساليبه الفنية والأدبية[4]"؛ فإن الرواية كان لزاما عليها أن تجدد من مفاهيمها، وتقنياتها المتوارثة عن الشكل التقليدي ذلك أن " الكتابة بمفاهيم وتقنيات تنتمي لواقعية القرن التاسع عشر تكرس نظاما من التعبير الروائي فقد مبررات وجوده في هذه المرحلة، وحتى وإن كان يملك كل المشروعية في القرن الذي برز فيه، لكن هذا العصر الذي رافق بروز هذه الظاهرة الروائية قيد الدرس هو عصر قلق وتشيؤ وأزمة قيم، أي عصر إنسان جديد يتطلب رواية جديدة تعبر عن وضعه المتأزم[5]".

إن نزوع الفن الروائي نحو التجريب وتجديد فنون القول الجديدة، قد أتت لتتلاءم مع حركة التطور الذي عرفها الواقع، فمهدت لظهور شكل جديد للسرد عُرف بالرواية الجديدة، هذه التي تعتمد على البحث عن نموذج جديد للكتابة الروائية يستوعب الواقع الجديد في عصر موسوم بخلخلة المبادئ والمفاهيم، فالتجديد جاء

---

(1) بوطاجين، السعيد.السرد ووهم المرجع- مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث- ص: 44.

(2) إبراهيم، نبيلة.فن القص في النظرية والتطبيق.ص: 168.

(3) روابنيه، الطاهر."تظافر الشعري والأساطيري- قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي-"، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد: 03، (1994)، ص: 77.

(4) داود، محمد.الرواية الجديدة بفرنسا 1950-1970- مقاربة سوسيو نقدية- دكتوراه دولة في الآداب الأجنبية(مخطوط)، جامعة وهران؛ 2003- 2004، ص: 75.

(5) م.ن، ص: 35.

إيمانا من الروائي ذاته بأن " ثبات الشكل في قالب واحد دليل على استقرار الرؤية وجمودها[1].

إن الرواية الجديدة تستمد شكلها من ثورتها على شكل روائي ساد قبلها وأصبح معيارا جاهزا، لهذا فإنها ترفض" وهم الواقعية، والشخصية، والتتبع الكرونولوجي، والوحدة المكانية، وكل بهارات الرواية، التقليدية[2]" فالرواية الجديدة لم تعد تهضم وتستصيغ تلك المفاهيم والتقنيات بخصائصها التقليدية المعبرة عن روح عصرها، لأن الرواية كجنس أدبي تكتب الواقع، والواقع الذي ظهرت فيه الرواية التقليدية يختلف تماما عن الواقع الذي جاءت فيه الرواية الجديدة لذا "يأتي النص الروائي الجديد متموقفا من الكتابة التقليدية المنغلقة على ذاتها والمرتكزة إلى جاهز الخلفية النصية التي تعيد إنتاج القيم"[3].

وإن الرواية الجديدة إنما جددت من مفاهيمها وتقنياته التكون قادرة على احتواء هذا الواقع المتغير والمتبدل والمتطور، وحتى لا ينفلت منها أو تفشل محاولاتها في التعبير عن حجم هذا التطور، لجأت إلى " مبدأ الجدة والتجديد، والتجريب والبحث عن أدوات جديدة للتعبير، كما أنها في مجال مكونات الرواية تعتمد على تدمير الشخصية والتلاعب باللغة وإزعاجها وتدميرها وعدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان، إنها تعتني بالإنسان ولاشئ غير الإنسان[4]".

أما المكان، فقد خلع عنه الروائيون الجدد طابعه الجغرافي الحقيقي حتى" لم يعد له استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخية التي تقف به قريبا من الواقع، بل أصبح المكان جزءا من التجربة الذاتية التي سرعان ما تحمله معها في لغتها حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد، وفضلا عن هذا فإن المكان الذي كان فسيحا رحبا في القص التقليدي الروائي حيث تميز باستقلاله التاريخي ضاق بضيق المجال النفسي، بل إنه يمثل المجال النفسي يعينه ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، إن الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي[5]" فوحدها

---

(1) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 2008، ص: 38.

(2) عشراتي، سليمان. "الأدب العربي والرواية الجديدة ".مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد: 03، (1994)، ص: 47.

(3) يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية؛ 2001، ص: 152.

(4) تحريشي، محمد.في الرواية والقصة والمسرح –قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- ص: 13.

(5) إبراهيم، نبيلة.فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 169.

الأشياء تحكم الرواية الجديدة، لتنقل عزلة الإنسان وعمق إحساسه بالإخفاق والتوحد وتسقط على هذا المكان حالته النفسية المتوهجة.

وأما عن الزمن فقد أصبح "يتخلى عن منطقه الصارم، وعم مساره الخارجي الفيزيقي، الذي يُعد بالثواني والدقائق ويتحول إلى زمن نفسي، تتداخل فيه الأحداث ويصبح الحكي فيه غير منضبط إلا لإيقاع النفس.ولا يتوسل بالأسباب والذرائع لإقناع المتلقي، بل يسعى إلى خلق نوع من الدهشة عنده ويزج به في حالة من التصديق الإيماني بالوقائع[1]".

إن الشئ الذي قيل عن الزمن، والمكان يُمكن أن يُقال عن الشخصية والحدث، لأن الرواية الجديدة قد أعادت قولبت كل التقنيات ولم تترك أي شئ على حاله، وصار همها الحقيقي هو الإنسان، لذا نجدها تبتكر تخترع كما أننا نجدها تبحث عن أدوات وأساليب جديدة لتستوعب التجربة الإنسانية، حتى صارت كل المكونات السردية تنطق الإنسان وتصور عذاباته ووحدته النفسية، لكنها في كل هذا تُثبت حقيقة الفن الروائي الذي"لا يعترف بالمتبدل والمتغير أي بالتاريخ المنفتح على المجهول، والذي لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية، إلا في أزمنة عارضة[2]".

إن الرواية الجديدة حين بلورت مفاهيمها وتقنياتها لم تبدأ من فراغ، بل من الرواية التقليدية ذلك أن "الشكل إنما يتغير بناءا على إدراك ووعي بشكل قبله[3]، حيث عملت على إعادة هيكلة وبناء شكل جديد للسرد وإسقاط رؤيتها الجديدة للعالم على هذه التقنيات السردية التي صارت تحمل طابعا جديدا يتماشى مع عصر التمرد والقلق والتشيؤ، هذه الأخيرة التي آمنت بها الرواية الجديدة كثيرا وصار كل العالم وحتى الإنسان أشياء قابلة أن تحكيها الرواية في متنها السردي، لأنها "لا تتعامل مع الوجود من حيث إنه تعبير عن مجتمع أو واقع أو حالة، وإنما هي إعادة مستمرة لصياغة كينونة متجددة وطبيعة القص وفق هذا المنظور تخرج عن السائد والمألوف السردي إلى اعتناق أفق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر، ووعي الذات في جدلها وتشابكها[4].

إن الكتابة الروائية الجديدة إذ تتبنى شكلا جديدا في طرح المفاهيم والعناصر السردية، فإنها قد انطلقت من واقع وزمن ضاق بما افرزه التطور والتفكير الجديد، فكانت الرواية هي الوحيدة التي حملتهم الكتابة عن هذا الواقع ذلك لكونها الفن الذي يبني وجوده على قول الواقع كيفما كان، فظهر التطور في الرواية من خلال البنيات

---

(1) معتصم، محمد. بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى؛ 2007، ص: 58.

(2) دراج، فيصل. نظرية الرواية والرواية العربية. ص: 145.

(3) إبراهيم، نبيلة.فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 09.

(4) فيدوح، عبد القادر. شعرية القص.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر؛ 1996، ص: 77.

الأسلوبية وكانت اللغة بهذا هي الشكل البارز لهذا التطور، لأن اللغة بحد ذاتها تعبر عن الشكل الروائي، حيث"يقول الشكل إذ تقول اللغة[1]"، وغدا هم الروائي منصبا على تجديد أساليبه وتقنياته وإضفائها على البناء الروائي وكانت اللغة العنصر الذي تمظهرت فيه كل أشكال التجديد لتحمل معها بذور التحول والوعي بضرورة كتابة خطاب روائي جديد يشيد عالما لغويا يتلاعب باللغة، ويبني صورة خيالية للواقع المعيش، تأخذ منه تفاصيله لكنها تترجمها إلى الكم الكبير من القلق والهوس المعرفي، وغربة الإنسان داخل ذاته ومجتمعه ليكون الشكل الجديد الذي تقترحه الرواية الجديدة "تجليا من تجليات السياقات اللغوية، وأيضا اللغة في ذاتها[2]، وتستحيل بذلك التقنيات السردية إلى نسق لغوي مرهون بقدرة الروائي على مسايرة الواقع المعقد والذي يحمل بذور الحضارة والتكنولوجيا ليتجدد التفكير الإنساني وتتجدد معه أساليب الصياغة اللغوية و تتعقد مهمة الروائي أكثر مما سبق، لأنه إن لم يكن قادرا على احتواء التطور الكبير للواقع فإنه سيحكم على روايته بالانتهاء، لذا كان عليه أن يخترع من القديم جديدا، ويخترع كيفما كانت السبل لأجل أن يثبت قوته التي تكمن "في أنه يخترع، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل[3]".

وفي خضم كل هذه الحركية والتطور الكبير للجنس الروائي كانت، الرواية العربية حاضرة بقوة لتثبت وجودها، و"يأتي نص الرواية العربي الجديد متموقفا من الخلفية النصية التقليدية سواءا على المستوى الصرفي أو النحوي أو الدلالي، فيمارس نقدها من خلال كل تجلياتها وزيف خطاباتها ونصوصها مقدسها وممارساتها وقيمها النصية[4]"، حيث إن هذه التوجهات الجديدة التي ذهبت إليها الرواية العربية الجديدة، سعت إلى الرفض والثورة على التقنيات السردية بطريقتها القديمة والكلاسيكية، والتي جعلت من الرواية التقليدية نموذجا لكتابة تحتفي بالواقع لهذا سارعت إلى البحث عن إجراءات جديدة لفن القول الروائي حيث كان"لزاما على اللغة الروائية العربية المعاصرة أن تغير من آلياتها وأجهزتها المفاهيمية والمصطلحية ومكوناتها الداخلية والخارجية[5]"

---

(1) العيد، يمنى.الراوي الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1986، ص: 98.

(2) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد - ص: 39.

(3) جرييه، ألان روب. نحو رواية جديدة. ص: 39.

(4) يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي(النص والسياق). ص: 151-152.

(5) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 36.

إن هذا التغير الجذري الذي لحق بالرواية العربية مواكبة لحركة التطور الذي عرفها الفن الروائي ذاته، قد مس تلك الروح التقليدية التي دأب الروائيون العرب على كتابتها، فكان حضور الشكل الجديد بلغته الروائية دليلا على التغير النابع من عمق الواقع العربي بكل انكساراته وهزائمه، واقع يحكي عن الذات العربية في أزمتها، فالرواية العربية الجديدة على هذا تعد نفسها"أكثر ميلا لبلورة وعي نقدي لحكايتها، وعي يضئ ما هو ذاتي في مأساتنا وتكسرات زمننا وهزائم تاريخنا[1]"، إذ أضحى احتواء الرواية العربية للشكل الجديد وتخليها عن التقنيات السردية التقليدية بمثابة إعلان عن " قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه، فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حد كبير، تقاوم الحس الخلقي المزدوج بين السر والعلانية في عالمنا العربي[2]".

إن الرواية الجديدة ومنها العربية، وعلى الرغم من كل محاولاتها الدائمة لفك القيود الصارمة التي فرضتها الرواية التقليدية على الفن الروائي، إلا أنها أخلصت للرواية التقليدية حين أبقت على خصوصية السرد الروائي، وحين حافظت على ارتباطها بالرواية التقليدية، ارتباط يجعلها تُكمل مسيرة الفن الروائي نحو التنوع والتكيف مع ما يفرضه الواقع بتطوره المشهود بحثا عن "جماليات للشكل ومسارب جديدة للتعبير عن الوجود والشعور سرديا[3] "ومما لاشك فيه أن الرواية الجديدة تثور لتعيد الهيكلة والبناء، وترفض لا لكي تلغي وجودا من الأساس، إنما لكي تبث روح العصر في الشئ القديم، ويبقى الفرق بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة فرقا في مفهوم الرواية ذاتها التي لم " تعد تكتفي بما حدث أو بما عشنا، صار هم الروائي اختراع الحياة وإبداعها ومغايرة الواقع مهما أخذ منه[4].

- الخطاب الروائي الجديد نحو رؤية جديدة للغة

يُعد الخطاب الروائي الجديد شكلا من أشكال التطور الذي لحق بالجنس الروائي الحكائي والذي أصبح يُعبر عن واقع متأزم تنهار فيه القيم وتتعقد فيه الذات الإنسانية، ليؤسس لنص روائي جديد ينم عن رغبة في انتهاك الشكل القديم، والبحث عن تعبير جديد تصنعه لغة نابعة من رؤية جديدة لعالم يختلف والمسلمات التي آمنت بها الرواية التقليدية.

---

(1) العيد، يمنى. الكتابة تحول في التحول.ص: 174.

(2) فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1995، ص: 39.

(3) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد – ص: 490.

(4) خرتش، فيصل. "في قصة البحث عن الملك السعيد من القصة القصيرة إلى الرواية"- ضمن مهرجان العجيلي الثاني للرواية (خصوصية الرواية العربية). ص : 490.

إن هذا التطور ما كان له ليحدث لولا تعقد المجتمع ذاته، وتعدد علاقاته وتشابك صراعاته، فأصبحت الرواية الجديدة تحمل هم الكتابة عن الذات والحُلم، عن الإنسان في قلقه وعزلته في غربته واغترابه وشيئيته، وتناقضه معذاته وواقعه الصارخ بعمق الانهزام والانكسار لهذا كله صار وعي الروائي مكتملا بضرورة التغيير والتحول، ذلك لأنه" لكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها أتناسب مواضيع جديدة وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء وعلى النقيض من ذلك، فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة[1]".

وإذا كانت الرواية بمفهومها العام " بحث متجدد لفن القول، وتجاوز مستمر للقوالب المستهلكة وابتكار دائم لآليات الصياغة والتركيب، في رحاب الكلمة، ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير التي لا تعرف التحجر[2]، فإنه ومن الواضح أن الرواية الجديدة تسعى عبر شكلها الجديد، إلى بناء لغة مختلفة ومتميزة عن سابقتها، لغة تنبض بروح عصر جديد بكل ما فيه، لتصنع الرواية الجديدة لنفسها كيانا مغايرا عن نقيضتها التقليدية، وتبني نظاما لغويا جديدا يعتمد على عنصر المفاجئة التي تفجر طاقة اللغة لتشيد عالما لغويا آخر، والروائي " إذا أصبح يهتم باللغة، وفقهها فهذا يعني أن الوسائل التعبيرية المتاحة له زمنيا لم تعد كافية للتدليل على قصديته الحقيقية[3]".

كانت الرواية في زمن مضى- الرواية الكلاسيكية- تحمل هم رسم الواقع، وتنقل الحياة في صورة تماثلها وتشابهها، حتى لتكاد تكون هي، لأن الواقع فرض على الروائي أن تكون لغته وسيطا بين الفن والواقع، ينقل الواقع ويرصده لنا بكل أفكاره ومفاهيمه، ويستعير منه عالمه الحقيقي الخاص، لذا " ظلت الرواية ردحا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم دعائي فقط، كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية[4]". هذه الحقيقة جعلت من اللغة في الرواية الكلاسيكية مكبلة بقيود الواقع، ولا تقول إلا ما يقوله هو، في ابتعاده عن الخيالي والغامض والمجهول، وفي ارتكانه إلى كل ما هو جاهز ومألوف ومقبول، لقد هيمنة هذه النظرة للغة في العمل الروائي، لأن الزمن الذي طغت فيه النظرة الواقعية للأدب هو زمنٌ كان "ينظر فيه إلى اللغة في العمل الأدبي بوصفها أداة يقول

---

(1) بيتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة.ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة؛ 1986، ص: 09- 10.

(2) كرومي، لحسن. "حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة". مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد: 03، (1994)، ص: 127

(3) السعيد، بوطاجين. السرد ووهم المرجع - مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث- ص: 46.

(4) باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ص: 07.

بها الكاتب أو المبدع فكره وموضوعه، وبقول آخر لقد كان زمن ينظر فيه إلى اللغة بوصفها مخلوقا ثابتا لا يتكلم بنفسه عن شئ ولكن يتكلم المبدع به عن شئ[1]"، فكان هذا المفهوم القديم للغة مؤشرا على انغلاقها على مقولات الواقع، لأنها تمنحه حضورا طاغيا، ربما قد يلغي الكثير من خصوصياتها، ويقيدها بطبيعته التي تسعى دائما لقول الحياة والحقيقة، هذه الأخيرة التي لاتعترف إلا بالمعقول والعادي.و مما لاشك فيه أن الكتابة الروائية تنبع من الواقع وتستعيره لتبني وجودها، لكن مقابل هذا فإن، الرواية تظل - قبل كل شئ – إبداع الا يأخذ من الواقع إلا قدرته على قول الحقيقة ومعايشتها، وبالتالي رسم صورة الوجود الإنساني، والروائي الجديد مبدع يُدرك تماما أن "الفرق بين الحياة والفن هو في نهاية المطاف فرق في الشكل[2] ".

ومن هذا المنطلق تأتي لغة الرواية الجديدة لتعكس روح العصر الجديد الذي نشأت فيه و ترفض تلك الصياغة اللغوية القديمة والتي ذهب عليها الزمن، فتعيد رسمها وتشكيلها بما يتناسب وتوجهها الجديد، ومادام أن الرواية الجديدة لا تنقل الواقع كما هو، وإنما تعمل على تشخيص صورة أخرى تعادل الحياة لتكشف من خلال لغتها عن أسرار الوجود الإنساني؛ فإنه ومن الواضح أن الشكل التقليدي للرواية الكلاسيكية لم يلق قبولا لدى الروائيين الجدد لأنهم أدركوا - حقا-أن اللغة"لم تعد انعكاسا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه[3]".

إن الكتابة الروائية الجديدة دعوة صريحة وصارخة لقلب موازيين ومبادئ الجنس الروائي بمفاهيمه وتوجهاته السردية القديمة، إنها بحث عن نموذج يستوعب متطلبات العصر الجديد، " نموذج لا يبحث في الموضوعات أو الأفكار والمفهومات، وإنما في العلاقات في علائق التشكيل الفني وتراكيبها، ومن ثمة نشأت الحاجة إلى النظام الألسني لإدراك نموذج اختلاف يتصفه اللغة وتنتجه لأنه كائن في الإنجاز اللغوي اللامتناهي[4]"، فرغبة الروائي الجديد في البحث والتجريب والتجديد جعلت منه جاهزا للانفتاح على تقنيات القول الجديدة، فكانت اللغة الروائية بتراكيبها وبنياتها الأسلوبية الجديدة، ملمحا بارزا للشكل الروائي الجديد، و" القارئ عليه أن يعي من البداية أن اللغة في حد ذاتها في قص الحداثة هي المعنية بالأمر[5]".

---

(1) جيرو، بيير. الأسلوبية. ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية؛1994، ص: 05.

(2) مندلاو، أ.أ. الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1997، ص: 99.

(3) جيرو، بيير. الأسلوبية. ص: 36.

(4) في دوح، عبد القادر. شعرية القص. ص: 81.

(5) إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 194.

لقد سعى الخطاب الروائي الجديد إلى محاولة بناء صياغة لغوية جديدة للفن الروائي، " صياغة عامة تروم أن تعيد النظر جذريا في قضية جمالية الرواية وطبيعتها الأسلوبية المتميزة"[1]، ولاشك أن هذه الصياغة قد ساهمت في إفراغ اللغة من وهم الواقعية التي فرضها عليها الزمن، لتعيد لها خصوصيتها وانتماءها للفن والإبداع بكل ما تعنيه الكلمة، وتعطي للغة بديلا آخر عن الواقعية هو الشعرية، ويصبح بذلك" جوهر هذا الشكل الروائي الجديد هو الخطاب اللغوي وانزياح الدوال عن مدلولاتها، بتشكيل أيديولوجية غير مباشرة عبر تشكيلها اللغوي الشاعري الجديد[2]". وقد سمح هذا التوجه الجديد للغة داخل الخطاب الروائي الجديد، بأن تكون الرواية في موقع الصدام، والمواجهة مع الواقع، لأنها تكتب بطريقة تنشد فيها الرمزي و اللامعقول واللا مألوف لتكشف عن ما هو مسكوت عنه في هذا الواقع، فكانت الرواية الجديدة احتفالا باللغة لأجل اللغة بحد ذاتها، و بكل طاقاتها التعبيرية وأساليبها الفنية، حتى"ارتبط وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تعاملا إنتاجيا[3]"، وهذا ما جعلها تُعيد للغة مكانتها المفقودة في الكتابة الروائية التقليدية، مما جعل الرواية الجديدة تكتسب تفردا وتميزا خاصا في الأداء "وتميزها بكونها صياغة وتوظيفا تمارسهما اللغة في بناء عالم الرواية[4] لكن من المؤكد أنها ليست اللغة التي دأب عليها الجنس الروائي في مرحلته الكلاسيكية لأن لغة الرواية الجديدة ترفض لغة الرواية التقليدية وتعلن "موت لغتها السابقة، لتنعزل، لتتحنط ولتكف عن حضورها النشط[5]".

إن هذا الوعي الجديد للغة داخل النسيج الروائي في حقيقة أمرهلا يتأتى من كون اللغة وسيلة أو أداة تشهد على وجود الفن الروائي بملامحه المرسومة له فحسب؛ وإنما يأتي من كون اللغة أصبحت منظورا ورؤية موجهة لإعادة صياغة الواقع لأجل استطلاع الجانب المحجوب فيه وتصبح بذلك اللغة فاعلة ومفعولة، ناقلة ومنقولة لذافإن اللغة في الخطاب الروائي الجديد" تتخذ من زمن الكتابة والسرد حاضرا روائيا مهيمنا تسجل من خلاله حضورها كأحد التجليات الجمالية لبنية الوعي الراهن في

---

(1) لحميداني، حميد. أسلوبية الرواية- مدخل نظري- منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 1989، ص: 07.

(2) يعقوب، ناصر.اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 2004، ص: 25.

(3) تحريشي، محمد. في الرواية والقصة والمسرح-قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- ص: 10.

(4) العيد، يمنى.الكتابة تحول في التحول. ص: 112.

(5) م، ن، ص: 41.

علاقته بأسئلة الحداثة وجماليات التعبير المصاحبة له، التي تعمل على تحرير الكتابة من القمع والمنع[1].

فالخطاب الروائي الجديد بهذا التصور نلفيه يقيم علاقة جدلية بين واقع حي يشكل مادته، وبين نظام لغوي متشابك ومعقد يسعى بكل الطرق للتعايش مع ذاته، ويروم التناقض مع هذا الواقع، مما يجعل الروائي"موزعا بين حرفة الرواية والسرد، وحرفة الكتابة والإبداع[2]. وهذا ما يمنحه قدرة على مراوغة اللغة والتلاعب بها لتحقيق وظيفتها الجمالية والبلاغية الأدبية لذا" نجد حرصا على إنتاج نص سردي متميز ينتج متعة جمالية ومعرفة قد ترضي القارئ كما قد تقلقه أو تزعجه، وقد تهادنه فتدعوه إلى المساهمة في بناء الفراغ، في بناء عالم مرغوب في وجوده[3]".

إذن فللشكل اللغوي الجديد داخل الخطاب الروائي حضوره الخاص، حضور يجعله يحمل معه قيمته الفنية والجمالية، ويحقق للغة قدرا من التماثل مع ذاتها.ومادام أن الرواية الجديدة قد أعادة صياغة كل المفاهيم السردية لتستوعب عصرا جديدا للكتابة الروائية، ينشد قيما ومبادئ أخرى طغت على الواقع الجديد، فكانت الرواية الجديدة تمثيلا لواقع يؤمن بمعتقدات مغايرة لما آمنت بها الرواية التقليدية، هكذا سعت الرواية الجديدة للتعبير عن كيانها الخاص والتطلع لبناء إنجاز فريد من نوعه يضمن لها اسما خاصا بها في تاريخ كتابة الفن الروائي.

وإذا كان التطور الذي عرفه الواقع الذي ظهرت فيه الرواية الجديدة قد ساهم بشكل كبير في بناء تفكير جديد للكاتب، مما جعله يعيد كتابة خطابه الروائي؛فإن اللغة قد تغيرت هي الأخرى في الخطاب الروائي الجديد "لا بفعل تغير أفكار الكاتب والمبدع ذاتيا، ولكن بفعل اللغة نفسها، ذلك بأن اللغة عبر معاشرتها الكائن لها كونت حالة إدراكها الخاص فصار يُنظر إليها على أنها أداة نفسها في إبداع فكرة الكاتب كما صار يُنظر إليها على أنها خالقة لموضوعها ومبدعة له وإن هذا ليجعلنا نرى فيها ما لم نكن بأعيننا الخاصة نراه[4]"، حيث فقدت بهذا اللغة الروائية بملامحها القديمة أسباب تواجدها في هذا العصر، وأصبح لزاما على الروائي أن يواكب عصره وينتج " نصا جديدا يحمل بطولة جديدة هي اللغة الحرة" [5].

---

(1) رواينيه، الطاهر. سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد- مقاربات نصانية تطبيقية في آليات المحكي الروائي- دكتوراه(مخطوط)، جامعة الجزائر؛ 1999- 2000، ص: 448.

(2) م.ن، ص: 452.

(3) تحريشي، محمد. في الرواية والقصة والمسرح- قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- ص: 75.

(4) جيرو، بيير. الأسلوبية. ص: 05.

(5) الغذامي، عبد الله محمد.المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة؛ 2006، ص: 193.

إن الخاصية الأهم للغة الروائية الجديدة، والتي يتجلى حضورها بشكل كبير وبارز في الخطاب الروائي الجديد حتى باتت سمة أساسية فيه، تكمن في قدرتها على تشكيل نص روائي يحتفي بنظام اللغة في تمظهراتها وتشكلاتها الأسلوبية العديدة مما يمنح للرواية إمكانية أكبر على التعبير عن واقعها المتبدل وبقدر ما يكون هذا الواقع متذبذبا ومضطربا، بقدر ما تكون اللغة التي تحاكيه قادرة على القبض والاستحواذ عليه، لتُساءله وتكشف عن الأعماق النفسية للإنسان فيه، وتعيد صبر أغواره الشعورية من هنا يمكننا القول بأن الاختلاف الشكليبين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديد" ليس في الأساس بفعل تباين المحمولات الدلالية بقدر ماهو تحول في الفكر المبدع والأخر المتلقي، وتصور الأول لنص الواقع وما ينبغي أن يكون عليه[1]".

(1) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد- ص : 34.

الفصل الأول
تشكلات اللغة الروائية في رواية وطن من زجاج

الفصل الأول
تشكلات اللغة الروائية في رواية وطن من زجاج

- الرواية وتعددية الأصوات:

لقد بات من المسلم به أن الفن الروائي هو فن يستمد أبجديات وجوده من حقيقة الواقع والحياة الذي يسعى - دائما- لتمثيلهما؛ إذ إن هذا الواقع بكل ما فيه من عمق للتجربة الإنسانية يشكل أحد دعائم الجنس الروائي في رحلة بحثه عن حقيقة الوجود الإنساني، وكذا في بحثه عن طريقة وشكل لقول هذا الواقع ومسايرته كيفما كانت درجة تطوره أو جموده.

هذه الحقيقة الملموسة داخل الفن الروائي جعلت منه فنا قادرا على استيعاب النظام اللغوي في كامل مظاهره الأدائية، حيث تتمظهر اللغة وتتشكل وفق أنواع وأساليب عديدة لتحقق التنوع والانفتاح على كل أنماط الحكي والقول الممكنة الحدوث، فالرواية بهذا صورة حقيقية وتشخيصية للغة التي تحتل مكانتها الخاصة فيها، واللغة في العمل الروائي بحسب تنظير باختين لها" ليست نسق ذات البنية الثابتة وإنما اللغة - الملفوظ- الكلمة - الخطاب المحملة بالقصدية والسائرة من المطلقية إلى النسبية والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[1].

ولئن كانت اللغة نظاما معقدا ومركبا من العلامات والحركات والإشارات، فإن حقيقة وجودها لا تتم إلا على مستوى الممارسة الفعلية لها بواسطة الكلام وهذا من قبل الفاعلين، أي المتكلمين بها، والقول بأن الرواية تحكي الواقع، يعني حضور جملة من لغة المتكلمين تكون بمثابة البنى القولية المجسدة للواقع بكل شخوصه المحملة بمواقفها الأيديولوجية والمشبعة بآرائها وأفكارها نحو فلسفة الحياة والوجود، لذا كانت لغة الرواية مثالا واضحا عن تعددية اللغة، والذي يتجلى في التنوع الكلامي، يقول باختين: " يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي"[2]. وبناءا على هذا يصبح التنوع الكلامي شرطا أساسيا ومهما في البناء اللغوي للجنس الروائي، حيث إن " فقر رواية ما بالتنوع الكلامي يعني نقصا في روائيتها، أو تقليلا من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى[3]".

بهذا الطرح يصير التنوع الكلامي أحد أهم الركائز التي تستند عليها اللغة الروائية في طريقها نحو التعددية داخل الخطاب الروائي، وما أمر اعتماد الروائي في لغته على التنوع والإختلاف إلا لأنه يجد في التنوع الكلامي فائدة في " امتصاص

---

(1) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 16.
(2) باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ص: 85.
(3) صالح، صلاح.سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية- ص: 50.

تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيرا غير مباشر، كما أنه يحو لخطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت[1]" فمادامت لغة الروائي تعبر عن فكر ومعاناة المجتمع فإنه من الطبيعي أن العلاقة التي يقيمها الكاتب مع لغته علاقة مبنية على تعدد الأصوات واللغات والشخصيات الماثلة في الواقع، لأن " التنوع الشكلي للغة الرواية يعد من نتائج التشخيص الأدبي (لكلام الآخرين) [2]".

إن تعددية اللغة وتنويعها داخل العمل الروائي يجعل من الرواية تحتفي بحركية وحيوية تظهر على مستوى الأداء اللغوي، وتعطيها تميزا وتفردا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالرواية هي " ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، الشئ الذي يجعلها تقيم داخل بنائها المعماري جملة من البنيات الأسلوبية واللفظية، تصبح فيها اللغة موسومة بالتعدد و التشعب والتمازج، حتى تؤكد أنها هي الركيزة والأساس الذي يسعى من خلاله الروائي دوما إلى وضع صورة تشخيصية للواقع بكامل شخوصه وأفعاله وأحداثهم ما يجعله جاهزا إلى استيعاب تعددية اللغة داخل المجتمع، وبالتالي داخل خطابه الروائي، فيستثمرها في سياقات تواصلية، ويحسن توظيفها وتركيب مفرداتها، لهذا كان استثمار التنوع الكلامي داخل المتن الروائي تعبيرا عن قدرة الروائي على التقاط خطابات الأخر بكل أشكالها ومستوياتها من خلال التلاعب باللغة وبمظاهرها المعرفية والشكلية حتى يثبت أنه قادر- فعلا- على أن "يعمل بلوحة ألوان لفظية غنية جدا، وهو يعمل بها بصورة رائعة ومبدعة[3].

وهو الأمر الذي جعل (باختين) يؤكد على أهمية تواجد التنوع الكلامي داخل الخطاب السردي بقوله: " الرواية تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية، والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة"[4]، غير أن هذا التنوع الكلامي الذي نادى به الناقد الروسي، لا يعني حضور مجموعة من اللغات القومية المتباينة فيما بينها [العربية – الفرنسية- الانجليزية- الروسية..] داخل العمل الروائي الواحد فحسب؛ بل هو تعدد مبني على وجود مظهر سوسي و لساني داخل اللغة المجسدة في العمل الروائي.

وإذا كان التنوع الكلامي هو الطريقة المثلى التي يتخذها الروائي لأجل إثراء لغته والتنويع منها فإن الإشكالية التي ستواجه اللغة داخل الخطاب الروائي بحد ذاته، هي إشكالية تعتمد على البحث عن نموذج روائي كفيل باحتواء واقع تلتقي فيه عدة أجناس، وتتداخل به لغات وأصوات متعددة دون أن يُحدث الروائي خللا في بنية اللغة

---

(1) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 17.
(2) م.س، ص: 38.
(3) باختين، ميخائيل. شعرية دوستويفسكي.ص: 294.
(4) باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية.ص: 110.

التركيبية، لأنه سيدرك أن التنوع الكلامي سبيله نحو تعددية لغته وفي الوقت نفسه فإن الأمر"لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وبفروقها الداخلية[1].

إن(باختين) حين أكد على قضية التنوع الكلامي داخل الخطاب الروائي، قد أعطى للغة حق تواجدها بكامل تراكيبها الأسلوبية واللفظية اللغوية، وقد اقترح جملة من السبل التي تعطي للروائي إمكانية استثمار التنوع الكلامي داخل خطابه السردي، ولعل من أهم هذه السبل هي " اللعب الهزلي مع اللغات (الأسلبة*، الباروديا*، التهجين*)، أقوال الشخصيات الروائية، المحكي المباشر، خطاب الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي)، الأجناس التعبيرية المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر- أمثال - حكم- رسائل- المقالة- المشهد المسرحي- المقطع الشعري- الأغنية) [2] وما هذه إلا وسائل تعبر عن الأشكال الفنية التعبيرية والقوالب القولية الثقافية للمجتمع، والتي يمكن أن تجتمع داخل الرواية التي تسعى إلى تنويع لغتها انطلاقا من هذه السبل، وهذا ما سيظهر بشكل جلي في اللغة السردية والحوارية.

-

---

(1) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ص: 18.

* الأسلبة (stylisation): تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية.وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة مُحينة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا.

* الباروديا (parodie): نوع من الأسلبة تكون فيه قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية.

* التهجين (hybridisation): مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا؛ ينظر: ميخائيل باختين. الخطاب الروائي.ص: 28- 30.

(2) ينظر: باختين، ميخائيل.الخطاب الروائي. ص: 17.

المبحث الأول
لغة السرد

ينبني النص الروائي عامة على خاصية لايمكن- بأي حال- الاستغناء عنها، لأنها هي المتكأ الأساس لكتابة الحكاية أو القصة التي ترويها الرواية، وهذه الخاصية هي السرد، فالسرد هو الطريقة التي يتخذها الروائي كوسيلة لكتابة روايته.ومادام الانجاز الروائي ينطلق من واقع يروي قصة ما بأحداث معينة تؤسس لبداية الحكي الروائي، فإن " اختيار المادة إلى الفاعلين/ المنفعلين بها وفيها، هو ما يتحكم في بناء النص[1]"، وهذا الاختيار هو بمثابة " الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى الطريقة سردا"[2] من هنا يمكننا القول بأن السرد يقابل مفهوم الحكي الذي يقتضي وجود قصة بأحداث وشخوص مختلفة لهذا يمثل السرد أداة الروائي الأولى" في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية"[3].

وإذا كان للسرد قدرة على تجسيد مختلف العناصر التي يتشكل منها الجنس الروائي من (الحدث- الزمن-[المكان/الفضاء]- الشخصيات) حتى سميت بالتقنيات أو العناصر السردية، فإن للغة خاصية امتلاك هذه العناصر بما فيها السرد انطلاقا من قدرتها على التعبير عنها ونقلها للرواية وفق منظومتها الأدائية والتركيبة؛ حيث تصبح اللغة تشكيلا يؤطر الرواية ضمن الكتابة السردية، فيكون للسرد لغته الخاصة به والمعروفة باللغة السردية أو لغة السرد.ولعل هذه" اللغة السردية التي يختارها السارد لروايته أن تكون من أشق التقنيات وأعسرها مراسا، وأبعدها إدراكا[4]"، وهذا على اعتبار أن الرواية كجنس أدبي تستهل بدايتها من قول الواقع ومسايرة أحداثه، لكنها في الوقت نفسه تنحو للعدول عنه لتتلبس بروح الخيال رغبة منها في إثبات انتمائها للأدب لتكون الرواية بهذا مزيجا من الواقعي والخيالي، وتكون اللغة هي الوحيدة القادرة على تمثيل هذا التزاوج الذي يتجلى في البنية اللغوية للخطاب السردي.

---

(1) صدوق، نور الدين. السرد والحرية - دراسة في المنجز الروائي ل" يوسف المحيميد"- مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى؛ 2007، ص: 76.

(2) لحمداني، حميد.بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى؛ 1991، ص: 45.

(3) إبراهيم، عبد الله. "التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة". مجلة علامات، المغرب، عدد: 16، (2004)، ص: 03.

(4) مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية " زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر؛ 1995، ص: 223.

وانطلاقا من كون أن " النص إذ يسكن اللغة، ويفرض وجوده فيها وعليها، فلا سبيل سوى التعامل - أساسا- مع هذه اللغة "[1]، فإن السياق الذي اخترناه للتعامل مع البنية اللغوية في رواية **(وطن من زجاج)** للروائية الجزائرية **(ياسمينة صالح)**، يبد أ من استجلاء البنية اللغوية للسرد بخصائصها المجسدة في الرواية ذاتها.

- اللغة السردية المباشرة

إن الحديث عن وجود اللغة المباشرة في أي رواية كانت، لا يعني ترهين هذه الرواية ضمن التوثيق التاريخي أو التسجيل الواقعي البحت للأحداث، و الذي قد يفقدها ميزتها الفنية، ذلك لأن استعمال الروائي للغة المباشرة يأتي ضمن رؤية موجهة نحو استعارة الواقع لتحقيق نوع من المطابقة معه، وهذا من أجل تكثيف درجة الفهم العام لدى القارئ لهذا الواقع من خلال استدعاء لغته، لهذا فإن اللغة المباشرة هي صورة أخرى عن لغة الواقع، أي عن" لغة الاستعمال اليومي المألوف أحادية الدلالة والمرجع" [2].

قبل البدء في تحليل أشكال حضور اللغة السردية بشكلها المباشر، يجدر بنا- أولا-الإشارة إلى أن موضوع رواية (وطن من زجاج) يتناول الوطن، والذي حددته الكاتبة في بلدها- الجزائر- لتصفها في أشد مراحل تاريخها عنفا وسوداوية حيث؛ كان الموت آنذاك شيئاً يتفق عليه الجميع، فجاءت رواية (وطن من زجاج) لتعبر عن واقع الجزائر في مرحلة التسعينات وتعكس لنا عمق الألم النفسي الذي يسببه موضوع كهذا في نفسية الشخصيات المجسدة في الرواية، تقول آسيا موساوي عن الرواية " وطن من زجاج إدانة شجاعة للسلطة التي تخاذلت في الدفاع عن مواطنيها البسطاء والفقراء في المد اشر والقرى المدقعة وتركتهم فريسة للوحوش الآدمية التي أشبعت فيهم قتلا وتنكيلا"[3]، وقد اختارت الكاتبة شخصية من شخصيات روايتها لتوكلها مهمة السرد، وتمثلت في شخصية البطل الذي لم تمنحه الروائية اسما محددا، لهذا فإن البناء الروائي في رواية وطن من زجاج قائم على سارد رئيس في النص يمثل لغة السرد التي تتطابق مع لغة الكاتبة.

تبدأ الروائية استثمارها للغة السردية المباشرة بالتعبير عن التجربة الإنسانية والرؤية الفكرية المستمدة من قلب الواقع المعيش بألفاظ وتراكيب تبتعد عن اللغة المجازية، وتسعى لوصف حدة الواقع الأليم بمشاكله

تقول على لسان أحد الشخصيات:

---

(1) عيد، رجاء. القول الشعري - منظورات معاصرة- ص: 172.

(2) يعقوب، ناصر.اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000). ص: 76.

(3) موساوي، آسيا. " رواية الجيل الجديد في الجزائر - الخصوصية والطموح- ضمن مهرجان العجيلي الثاني للرواية (خصوصية الرواية العربية)، ص: 535.

" في الجزائر أكثر من15 مليون فقير، وأكثر من نصف الشعب يعيش على المحك الموت والجوع والغربة والخوف والمجزرة. كلها أسماء لنفس الوطن أيضا، لنفس المكان الذي نكتشف شعاراته في وسط الشوارع الكبيرة على شكل " الثورة من الشعب إلى الشعب"[1].

إن هذا المقطع السردي ينحو إلى اللغة البسيطة التي تعبر عن محمولاتها بوضوح ويسر وتكشف لنا عن مدى الإحساس الكبير بالقلق والشتات والهم في وطن يعيش أبناؤه على وقع أزمة الإرهاب

نلمح في بعض المقاطع السردية، أن اللغة المباشرة قد أعطت الكاتبة حرية في التعبير عن مفاهيم ومبادئ عمل المجتمع وأسلوب الحياة على تغيير جوهرها وفق ما يميله التفكير الإنساني، فكلما فقد الوطن حريته في الأمان والاستقرار، فقدت بعض القيم الحياتية قيمتها الحقيقية، لهذا لم تعول الكاتبة على رسم الدلالة إذ جعلتها واضحة.

تقول الكاتبة:

" كنت أعرف ألا جدوى من الصحافة سوى الكتابة. كتابة ما نظنه ضرورة، ويظنه الآخرون وقاحة.ربما لأن الكتابة في تلك الظروف كانت وقاحة فعلافي نظر السادة والرجال" المحترمين" لأنها تحولت لأول مرة إلى إدانة مباشرة، كأن يوجه الصحفي سؤالا عفويا إلى أي مسؤول قائلا له: من أين لك هذا؟ ليتحول السؤال إلى تهمة وتتحول التهمة إلى حق يستغله المسؤول لاعتقال الصحفي بتهمة " القذف" و التشنيع! [2]

المتأمل لهذا المقطع السردي يلمس تلك السخرية في التعبير عن الواقع الذي تغير وفق مصالح الكبار، كما يجد تناقضا واضحا في بنية اللغة بين كلمتي[ضرورة- وقاحة] حول مفهوم " الصحافة" لدى أصحابها الذين يعتبرونها ردا لحقوق الشعب، وكشفا لحقائق مخفية، وبين أصحاب السلطة العليا في البلاد والتي يعتبرونها تعرية لحقائق لا ينبغي الكشف عنها.

وفي مقطع سردي أخر تبرز الكاتبة مدى إدراكها العميق لمشكلات التي يتخبط فيها الواقع وتحاول من خلال لغتها المباشرة أن تحرك نبض الواقع والحياة لتكشف عن حقيقتهما.

يقول السارد:

" كان بعض الطلبة يتباهون بالفشل أحيانا ليبقوا طلبة جامعيين إلى الأبد، لئلا يغادروا ذلك المكان الذي يصلونه في سياراتهم الخاصة.كان بعض الطلبة يعتبرون

---

(1) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج.منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2006، ص: 88.

(2) م.ن، ص: 57.

أنفسهم استثنائيين بموجب تلك السيارات الخاصة التي يركبونها وبموجب مواقعهم الاجتماعية كأبناء الأسياد"[1]

لعل هذه الحقيقة التي سردتها الكاتبة يتفق عليها الجميع، لأنها نابعة من واقع معيش يواجه مشكلات كهذه، فجاءت اللغة مباشرة لتعكس الحياة اليومية ممثلا في "الأسلوب المباشر الذي يعبر عن درجة عليا من استدعاء المرجع"[2]، وما هذا المرجع إلا ذلك الواقع الذي تحمل فيه اللغة وظيفتها التبليغية حتى تكاد تخلو من البعد الجمال المعتمد على التخييل، وقد جاءت الأفعال بصيغة المضارع (يتباهون - يبقوا - يغادروا- يصلون - يعتبرون- يركبون) لتؤكد على جماعية التجربة من جهة، وكذا لتزيد في تحريك شعور القارئ وتستدرجه نحوها لتبعث فيها لانفعال والتهكم على هذا الواقع الذي تبدلت فيه كل المبادئ والموازيين حتى أصبح الفشل شيئا يدعو إلى التباهي والمفخرة.

ومع ولوج القارئ إلى المتن الروائي يكتشف أن الروائية قد استعانت باللغة المباشرة للإخبار عن قضايا تجسد الواقع الراهن وتحيل إليه.

يقول السارد:

" قال لأمه في الهاتف أنه يغسل أواني المطعم ويمسح وينظف المكان ويفعل كل شئ مقابل أن يتركه صاحب العمل ينام ويأكل.. وأنه أحيانا يعطيه راتبا مهنيا لا يجرؤ مجرد الجدال حوله خوفا من أن يشكوه إلى الشرطة التي سترسله في أول باخرة عائدة إلى الجزائر. الخوف من الرجوع جعله يبقى. جعله يقبل أن يكون عبدا في وطن ليس وطنه في النهاية، لأن وطنه الأم، وطنه الحقيقي أهانه من قبل[3]**".**

إن هذا المقطع السردي لا يحتاج فيه القارئ إلى إعادة التأويل، لأن لغته المباشرة تحكي عنه بصدق وواقعية، لتجلو لنا واقعا مليئا بالانكسارات والهزائم التي أثرت نفسيا على الشخصية التي تسعى الروائية هنا إلى تصويرها بوصفها أداة ووسيلة تبليغية لإيصال فكرة أن الإنسان قد يرضى بأشياء لا يمكن - أبدا- أن يقبلها داخل وطنه الأم وما كل ذلك سوى لأن الحياة في وطن تتكرر فيه مشاهد القتل والدمار والعدد الهائل من الجثث والموتى، صارت مستحيلة الحدوث في نظر الغير، وقد جاءت اللغة المباشرة هنا تحمل طابعا تحليليا يكشف عن المشكلة المشار إليها، وعمدت الكاتبة إلى تكرار كلمة(وطنه) في المقطع الأخير، حتى لك أننا نحس أن الكاتبة تعطي أعذارا لهذه الشخصية الهاربة وتتضامن معها.

وقد جاءت اللغة المباشرة في بعض مقاطع الخطاب الروائي لرواية وطن من زجاج، لتعبر عن حرارة الانفعال بكل ما هو جوهري وإنساني في حياة الشخصيات،

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 48.

(2) العيد، يمنى.في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي- ص: 88.

(3) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج، ص: 98.

وتمنح الروائية لنفسها حرية الكتابة عن الخطاب السياسي بعيدا عن تلك الخطابية الجافة، لأنها تعبر عن رؤيتها الفكرية و الشعورية في الشئ الأهم في حياة الإنسان والذي هو موضوع الرواية، فرغم كل ما تشعره شخصيات الرواية اتجاه هذا الوطن من حرمان وفوضى وعدم استقرار وفجيعة وخيبة وخوف. إلا أن الكاتبة وبلغتها المباشرة استطاعت أن تخفف من وقع كل تلك الأحاسيس المؤلمة في حياة الشخصيات.

تقول الكاتبة على لسان شخصية (عمي العربي):

" الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني.الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين ولا الخونة ولا الإرهابيين. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره. هو الأعشاب التي نمشي عليها والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يباغتنا عن غير موعد والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين"[1].

صحيح أن لغة هذه المقطوعة السردية تمتاز بشفافية تجعل من القارئ يكتشف معانيها ودلالتها بوضوح وسهولة؛ ذلك أن الكاتبة تنتقي ألفاظها من الأسلوب العادي المباشر وتعتمد على الكلمات الجاهزة المستمدة من الحقل السياسي فـ (الوطن - رئيس الجمهورية- الحكومة- الغيلان السياسين - الجلادين- السجانين- الإرهاب) كلها ألفاظ يختص بها الجانب السياسي، إلا أن القارئ يحس بتلك النبرة الانفعالية العالية التي تسائل فيه ذلك الشعور الطبيعي الإنساني، حيث إن اقتران كل تلك الكلمات السياسية التي تمثل وجه السلطة والظلم والقوة. بأشياء وقيم تحق لكل من يحيا بوطنه حتى أبسط الناس كـ (الأعشاب - العصافير - المطر- التحايا البسيطة) توحي بأن الروائية تبحث عن حرية في القول والتبليغ لتتجاوز بها ذلك القمع والقهر ومن ثمة تدعو إلى التمسك بما هو جوهري في هويتنا، وذاتنا ألا هو حب الوطن، وقبول العيش على أرضه كيفما كانت نوعية الحياة.

إن فكرة إيصال الكلام بطريقة تسائل الشعور وتزيد من تحريكه وتكثيفه، جعلت من الروائية لا تحتاج إلى لغة مشحونة بالرمز وتعددية الدلالة أو إلى لغة شعرية تستعصي على الفهم البسيط لكثرة غموضها، بل إلى لغة تتقارب والفهم العام لجوهر الواقع والأشياء، فكانت اللغة المباشرة أداة الكاتبة في" إقامة بنية عالم يحيل على مرجع له، واقعي ويتوجه نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارئ وضع المساءلة والرؤية الكاشفة"[2].

---

(1) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج. ص: 11.

(2) العيد، يمنى.الراوي والموقع والشكل - بحث في السرد الروائي- ص: 84.

فهذه اللغة السردية التي لامست فيه الروائية جانبا من السهولة والبساطة في الأداء لأجل الكشف عن أحوال المجتمع، والغوص عميقا في جوهر الواقع، قد ساهمت في تقريب المفهوم العام للواقع، وموضوع الوطن المنهزم والمنكسر باسم أزمة الإرهاب، فيه من الحساسية الشديدة التعقيد ما يجعل الكاتبة توجه روايتها لكل قارئ، ليكتشف هذا الأخيرفي نهاية الأمر، أن السرد في رواية وطن من زجاج " له القدرة على التورط الجرئ في اشد القضايا إثارة وحساسية، وكل ذلك يتم على خلفية البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد (رواية)" [1].

- اللغة السردية المجازية

إذا كانت اللغة المباشرة تنأى نحو السهولة والبساطة في تعبيرها لتحقيق نوع من المطابقة مع لغة الحياة اليومية المألوفة المعنى والأحادية الدلالة، فإن اللغة المجازية على عكس ذلك، لأنها تحرك خيال القارئ وتذهب به بعيدا عن المعاني والدلالات الحقيقية للكلمات، مكونة بذلك " فضاء دلالي espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي[2]"، لتفضي نحو تمثيل آخر للغة يحتفي بجماليتها الخاصة.

تبدأ الروائية ياسمينة صالح تجسيدها للغة المجازية في متنها السردي من تصورها لأفكار ورؤى عن أشياء ومفاهيم أحدث فيها الزمن والواقع المعيش تغييرا كبيرا، وصارت تتلبس بالإحساس النفسي للشخصيات الروائية في تركيب لغوي يجمع المجرد بالحسي.

يقول السارد:

" أجل. ألم يكن الوطن جثة نتلمسها في حالات الخوف والبرد والبكاء.ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها.من يقتل من؟ لم يكن مهما معرفة من يقتل من منذ صارت الجريمة جماعية"[3].

فيغدو بذلك الوطن بمفهومه وحقيقته التجريدية جثة يسهل تلمسها، أو مقبرة يتكئ عليها الناس فعمدت الكاتبة في هذا المقطع السردي إلى بنية لغويةتحققمجاورة بينالألفاظ في تركيب استعاري مجازي لإحداث دهشة في حركة اللغة الأدائية أين يأتي الدال بغير مدلوله، فيربك مستوى العلاقة المفهومية بين الكلمات في ذهن المتلقي، وما كل ذلك إلا لأن الكاتبة أرادت أن تُحدث للغة تصويرا خياليا " يحرر الكلمة- عندئذ- من قيد التصور الذهني ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي دون أن تحبسها

---

(1) إبراهيم، عبد الله." السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة". مجلة علامات، المغرب، عدد: 16، (2004)، ص: 04.

(2) لحميداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص: 60.

(3) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج. ص: 79.

قيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها"[1]، ومما يزيد في حيوية اللغة المجازية في رواية وطن من زجاج، ذلك التشخيص الإنساني لكل ما هو جامد وثابت، تشخيص يجعل المدينة تضحك لتثير مشاعر الاستفزاز والسخرية، من الآخرين

يقول السارد:

" نبكي من؟ نبكي ماذا؟ وكيف نبكي ذلك البكاء الذي لا يجعل القتلة يبتسمون خلسة محركين رؤوسهم استهزاءا؟ حين يبكي الرجال تضحك المدينة كمومس لا تكترث لشئ سوى لصورتها في المرآة العاكسة للكارثة!" [2].

في هذا المقطع السردي تنتقي الكاتبة ألفاظها وتدخلها في بنية تركيبية لتضعها في صورة تتكثف معها الطاقة الإيحائية، إذ تصبح المدينة(الشئ الحسي) بمثابة مومس (الشئ المرئي الملموس) لا تهتمل خسارة الآخرين لأنها - المدينة - صورة أخرى للقتلة، وتأتي اللغة هنا لتعكس شعورا انفعاليا وتوترا ينم عن حجم القلق و الحيرة والخوف حتى من الشعور الطبيعي الإنساني المتمثل في البكاء الذي يصير عيبا إذا اكتشفه القتلة المجهولين، لأنه سيترجم انتصارهم، وكذا سيوحي لهم بمدى الذل الذي يعانيه الناس في وجودهم.

المتتبع لحركة اللغة السردية المجازية في الرواية يجد أن الكاتبة عملت على إعطاء الأشياء حمولة نفسية متوهجة.

يقول السارد:

" الحب واللعنة شئ واحد!الحب واللعنة. فأينما يكون الحب تكون اللعنة. كان الحب مربطا لفارس قضى حياته زاحفا على ركبتيه، حين لم تعد الفروسية تعني شيئا في زمن اللاشئ[3]".

هنا تنفتح مكنونات اللغة على طاقة جمالية تجعل من الحب واللعنة رغم تضادهما واختلافهما الدلالي يجتمعان في تركيب واحد ليعبرا عن نفس الحمولة الدلالية في المتن السردي، ومن ناحية أخرى تصيغ الكاتبة تركيبا مجازيا للغة من

---

(1) الغذامي، عبد الله محمد. تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، الطبعة الثانية؛ 2006، ص: 17- 18.

(2) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج، ص: 08- 09.

(3) م، ن.ص: 104.

خلال دمج الشئ الذهني المجرد " الحب" مع ما هو ملموس ومادي " مربط الفرس"، فكأن الكاتبة تعمد إلى إحداث توافق مفهومي بين المجرد والملموس وفق إحساس الشخصيات الروائية بالأشياء، وتمنحها معناها الذي غيره الواقع، حتى صار الحب شيئا يلتقي مع اللعنة، وحتى فقدت الفروسية معانيها المتوارثة في زمن تفقد كل الأشياء معانيها الحقيقية، وكل هذا يأتي في تركيب لغوي يصنع تلك القيمة الجمالية الفنية التي يختص بها الأدب باعتباره فنا، و"الفن كله بإعطائه للبعد الجمالي، وبتشكيله وتعبيره يجعل الشئ المؤلم في التجربة أو في المشاهدة في واقع الحياة أمرا مستحبا في التأمل" [1].

ويستمر استخدام الكاتبة لهذا النوع من اللغة حيث تصل فيه إلى درجة من التكثيف والإيحائية أين تكتسب الأشياء المجردة صفات الإنسان الجسدية، وتلتقي الأضداد في نسق تعبيري واحد.

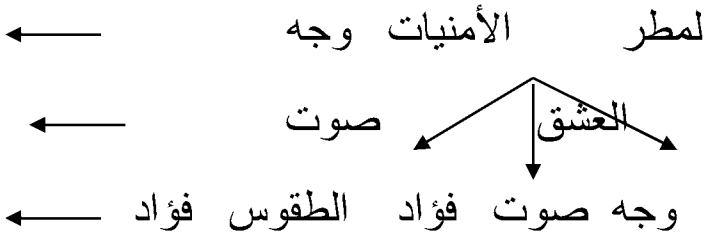
يقول السارد:

" للمطر وجه الأمنيات المستحيلة. له صوت العشق في لحظة الصمت. للمطر طقوس الفؤاد حين ينز قبالة وحدته وعزلته الأبدية. قبالة المطر يمكنني أن اصمت، وأتكلم في الوقت نفسه. قبالة المطر يمكنني البكاء فجأة، أو الضحك بهستيريا "[2].

---

(1) وليك، رنييه، وآرن، آوستن نظرية الأدب. تعريب : د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض- المملكة العربية السعودية؛ 1992، ص: 293.

(2) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج، ص: 99.



ويصبح المطر ملفوظا تلتقي في تركيبه الأضداد:

الكلام ← المطر → الصمت

الضحك → المطر ← البكاء

فإضفاء الصفة الإنسانية (الوجه- الصوت- الفؤاد) على الأشياء المجردة، والتي لا تبقى إلا في حدود تفكيرنا الذهني، لا يكون إلا لإسقاط الحمولة النفسية والشعورية المتوهجة الموجودة عند الإنسان دون سواه، فهذه الأشياء جاءت لتنطق الإنسان في صمته، ووحدته وعزلته الأبدية وكل هذه الأحاسيس تعكس الحزن والهم الذي يطبع الرواية.

إن التمثيل المجازي للغة قد أعطى للنص الروائي مجالا أرحب للتصوير الخيالي للأفكار؛ والأشياء حيث تخرج الألفاظ من دلالتها المعيارية، متجاوزة المألوفة والمتعارف عليها لتندرج ضمن سياق تعبيري جديد " يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طراوة وجدة[1]" وهنا كانت اللغة المجازية وسيلة الروائية لرسم الجمالية التي "تنتقل بأشياء العالم الداخلي واحتدامات الذهن بعتمتها وتجريدها إلى وضع أخر، ليكون لها حضور الضوء وملمس الحجر، وهكذا ترتفع هذه اللغة بالأفكار والمشاعر[2]".

من هنا يمكننا القول بأن اللغة السردية في رواية وطن من زجاج، كانت مزيجا بين اللغة المباشرة التي تعكس الواقع بكل ما فيه من مشاكل وهموم، وقضايا يشترك فيها كل المجتمع، لذا اختارت الكاتبة سردها لنا بطريقة سهلة و مباشرة، كي تعمم الفهم للواقع، وبين لغة مجازية لامست فيها ذلك الشعور النفسي الفريد بالحزن والخيبة والوحدة، فاختارت لغة مجازية قريبة إلى لغة الذات والوجود.

-الحوار وإشكالية العامية

---

(1) محفوظ، عبد اللطيف.وظيفة الوصف في الرواية.ص: 25.

(2) العلاق، علي جعفر الشعر. والتلقي - دراسات نقدية - دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2002، ص: 180.

يشكل الحوار مستوى من مستويات الأداء اللغوي، يعطي فيه الروائي مساحة للشخصيات لترجمة أفكارها ومواقفها الفكرية اتجاه الحياة والواقع والوجود، إلى كلام يعبر عن مستوى التفكير ودرجة الثقافة لهذه الشخصيات، مما يثري النص الروائي ويمنحه قابلية لتعدد الأصوات والرؤى المختلفة، فيكون الحوار بهذا وسيلة في كسر رتابة السرد؛ حيث يدس الروائي في ثنايا لغته الروائية كلاما على شكل حوار يتم بين شخصيات الرواية.

وإذا كان وجود الحوار داخل الخطاب السردي دليلا على تحاور الرواية مع الواقع، وبالتالي حضور البيئة التي تُفصح عن البنية اللغوية والفكرية للمجتمع، فإن الإشكالية التي تواجه الحوار في الرواية، تتمثل في اللغة التي يُكتب بها، حتى ظل الإشكال مطروحا في النقد:

بأي لغة نكتب الحوار؟ أبلغة عامية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعية؟ أم بلغة فصيحة قريبة إلى لغة السرد؟..

إن قضية التعامل مع لغة الحوار في البناء السردي ظلت تواجه النقد وتثير فيه جملة من التساؤلات والنزاعات، حتى ظهرت دعوة واضحة وصريحة لكتابة الحوار بلغة فصحى، يقول الدكتور عبد الملك مرتاض: " فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار..ونُؤثر أن يُترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي "[1]، ويضيف الناقد قائلا: " وأيا ما كان الشأن، فإن لغة الحوار في رأينا، ليس ينبغي لهاأن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسيج مستويات اللغة السردية[2]".

يبدو أن الناقد لا يحفز فكرة كتابة الحوار بلغة عامية، بل يدعو إلى جعلها فصيحة أو شعرية تتلاءم مع لغة السرد، لكن وبغض النظر عن صعوبة اللهجات العربية التي كانت - في وقت مضى- تحيل إلى عدم التواصل فيما بينها، هذا قبل أن يتطور المجتمع ويصبح هذا " التواصل الآن متداولا لدى الجمهور العربي كالعامية الخليجية والعامية الشامية وهلم جرا وذلك بفضل الأعمال الدرامية وما تقدمه الفضائيات العربية" [3]، ألا يؤدي كتابة الحوار بلغة فصيحة أو شعرية قريبة من لغة الروائي في السرد إلى حدوث خلل في بنية اللغة التركيبية خصوصا إذا قدم الكاتب شخصياته على مستوى اللغة الوصفية تقديما يوحي بمستوى من التفكير والثقافة لا يترفع لدرجة اللغة التي يمنحها لهم أثناء الحوار.

---

(1) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد- ص: 160.

(2) م.ن، ص: 177.

(3) تحر يشي، محمد." العامية في الخطاب السردي الجزائري - عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب كنموذجين-". مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، عدد: 4- 5، (2007)، ص: 80.

إننا لا نرمي من وراء دراستنا للحوار بين العامية واللغة الفصحى في الخطاب الروائي إلى وضع حدود فاصلة بينهما، بل إلى البحث عن طريقة تعامل الرواية - بخاصة الجديدة- مع اللغة بكامل مستوياتها وأساليبها؛ ذلك أن البحث في قضية التشكيل اللغوي تستدعي منا دراسة تحليلية لكافة أنماط اللغة في الخطاب السردي.

إذ كانت " اللغة ظاهرة اجتماعية بسيكولوجية قبل أن تكون كلمات وأصوات وصرفا ونحوا، فهي في المنظور العربي أداة مركبة من أصوات فكلمات فتراكيب، بينما هي في الواقع الفكر ذاته، ولا كيان للغة بمعزل عن المجتمع"[1]، فإن الإقرار بأن الرواية كي تواكب حركية الواقع الذي تمثله، عليها أن تستحضر جملة من المستويات اللغوية لهذا الواقع، حتى وان كانت تحتفي بشعرية اللغة التي ظهرت مع كتابات الروائيين الجدد، هو إقرار يأخذ جانبا من الصحة، خصوصا إذا علمنا بأن " لغة الرواية ذات طبيعة تمثيلية، لأنها تعتمد في بناء ذاتها على اللغات الجاهزة سلفا، فتقتبس من كل واحدة صورة خاصة، وتضمها جميعا إلى بعضها البعض لتعبر بصُور اللغة -لا بلغة فردية مباشرة- عما يريده الكاتب"[2].

من الثابت أن حركية السرد تتوقف عندما يقوم الروائي بإضافة حوار بين شخصيات روايته؛ حيث يتلقى الكاتب مهمة التعبير عن مواقفها وأرائها، ليضئ لنا جوانب من شخصياتها انطلاقا من لغتها، فالروائي على هذا، إن لم يستطع أن يكيف لغة حواره بطريقة تتماشى مع المستوى الفكري الذي وضعها لها في الرواية، فإنه قد يؤدي إلى إحداث نوع من الخلل في بناء اللغة وبالتالي يحدث الاستغراب في مستوى تلقي القارئ لحوار الشخصية؛ ذلك أن الرواية باعتبارها انجازا لغويا مطالبة بإثبات علاقتها الوطيدة بالواقع، والحوار هو الشكل الأكبر الذي يُعبر عن مساحة تواجد الواقع بمختلف شخوصه، لأنه يمثل مصداقية الاختلاف الطبقي والفكري بين فئات المجتمع الواحد، من هنا يمكننا القول بأن صياغة الحوار بالعامية ليس قانونا عاما للجنس الروائي، وإنما ما يحدد لغة الحوار داخل الخطاب الروائي، هو المستوى الثقافي والاجتماعي الذي اختاره الكاتب لشخصياته المجسدة للحوار، وهذا حتى يحقق الروائي نوعا من الملامسة الحقيقية للواقع.

يبدو واضحا أن الكتابة الروائية - في حقيقة جوهرها- كتابة تستعصي على الإنجاز السهل والبسيط ذلك أن مهمة الروائي لا تعتمد على انتقاء التراكيب والألفاظ، ورصفها جنبا إلى جنب، وإنما هي عملية تتطلب قدرا من التعقيد والصعوبة لبناء عالم روائي يتحسس الواقع، ويتلمس تفاصيله الحياتية واليومية، وهذا لا يأتي إلا بوعي من الروائي ذاته بأن اللغة داخل الرواية هي صورة تشخيصية وتفاعلية بين صوت الواقع

---

(1) لحسن، بشير." العامية في الوطن العربي".مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد : 02، (2002- 2003)، ص: 136.

(2) لحميداني، حميد. أسلوبية الرواية- مدخل نظري- ص: 26.

المفروض على الرواية لطبيعتها المرتبطة به وبين لغة الأدب بكامل ما يحمله هذا الأخير من خصائص فنية وجمالية تعبيرية، والذي تحقق الرواية وجودها فيه.

إن الحديث عن الحوار بين العامية واللغة العربية الفصحى، يؤدي بنا بالضرورة إلى الحديث عن الكتابة الروائية في الجزائر لخصوصية بحثنا الذي أردنا أن يكون النموذج فيه رواية جزائرية، فالخطاب السردي في الجزائر يعتمد على استثمار العامية سواءا في لغة الحوار أو السرد، وهذا "لغرض جمالي للوصول إلى واقعية الحدث وصدقه، وقد يكون مراعاة لحال المتكلم أو مناسبة لوضعية المتلقي[1] ، أو قد يكون لغرض يخص مقصدية الكاتب، وهذا يحيلنا إلى القول بأن استخدام العامية داخل الخطاب الروائي في الجزائر، هو توجه يحرص الروائيون على إضفائه فيمتونهم السردية، لكن ليس بالشكل الذي يجعل الروائي يتخلى عن لغته الأدبية، وإنما هو نوع من الاستشهاد بمقولات الواقع، أو طريقة لإثبات وجوده في الرواية، وهذا كله حتى يوهم القارئ بأن ما يقدمه له من أقوال على لسان الشخصيات، هو فعلا من نبع الواقع والحياة؛ ذلك أن الرواية حتى وإن كانت حقيقتها تعتمد على الارتباط الوثيق بالواقع، فإنها تبقى" عملا متخيلا يصوغ الواقع صياغة فنية بواسطة اللغة"[2]، وهذا هو الشئ الذي يدعونا إلى القول بأن الخصوصية الفنية التي تمتع بها اللغة داخل الخطاب الروائي، تتمثل في قدرة الكاتب على تحقيق التمازج بين لغة الواقع اليومي بشكل بسيط، و بين ولغة الأدب التي تمنحه مساحة من الحرية في إثبات قدراته الفنية اللغوية، مما جعل " كتابة الرواية في الجزائر يؤرقها التوفيق بين لغة اليومي الضاغط الراكض المنزلق الزئبقي، وبين اللغة الشعرية المبحوث عنها والمنقول إليها والتي وحدها تعطي الرواية شرعية النصية الروائية"[3]، وهذا ما يضع الرواية في موقع الصدام الدائم بين الواقع والأدب، وأي انتصار لطرف على آخر، يؤدي إلى الإخلال بالبناء العام للرواية؛ ذلك أن الانتصار للواقع على حساب الأدب، يُفقد اللغة أدبيتها وشعريتها، ويبعد عنها حسها الجمالي، وبالتالي يتقيد الكاتب بالواقع كما أن الانتصار للأدب يقلل من حضور الواقع داخل الرويـة.ومادام أن حقيقة هذه الأخيرة تعتمد على التعبير عن الواقع، فيجب أن تؤكد ارتباطها بالواقع دون أن تكون اللغة الواقعية طاغية، وهذا ربما يعد من أحد الاختلافات اللغوية بين الرواية الكلاسيكية والجديدة.

- لغة الحوار الخارجي

---

(1) تحر يشي، محمد." العامية في الخطاب السردي الجزائري- عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب كنموذجين-". ص: 79.

(2) أزر ويل، فاطمة الزهرة. مفاهيم نقد الرواية بالمغرب- مصادرها العربية والأجنبية- ص: 80.

(3) السائح، الحبيب الكتابة الروائية في الجزائر عربيا: الرهان والمحدودية. (ضمن أعمال الملتقى الدولي : رشيد بوجدرة وإنتاجية النص بوهران)، منشورات (CRASC)، وهران؛ 2006، ص: 21.

إن طبيعة الفن الروائي والتي تدعوه - دائما- لإحضار الواقع داخل بنيته، قد جعلت من الروائي يبدو حريصا على اكتشاف التجارب الإنسانية المثبتة في الواقع، لأجل التعبير عنها بصدق، وفاعلية تزيد في حركية النص وتعمل على تكثيف لغته، وهذا لتبدو متميزة ومختلفة حيث" إن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لاتبدو مباشرة وأحادية "[1] من هنا جاء الحوار كأحد الوسائل التي تساهم في التنويع في اللغة الروائية.

لقد ضم نص رواية وطن من زجاج داخل بنيته اللغوية تقنية الحوار الخارجي، حيث عبرت الشخصيات عن موقفها اتجاه مجريات الواقع، وقامت بتحليلها لها انطلاقا من شعورها النفسي نحوه.

تقول الكاتبة:

- وأنت واش راك؟ Comment ça va

- ما تشكرش، الحالة صارت" ميرد"!merde، ربي يستر يا خويا لعزيز!

صمت لحظة ثم عاد يقول كمن يعترف بسر لصديق

- هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى"la rose" في العاصمة؟

وقبل أن يصله ردي أضاف:

- إنها كارثة ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن!نشعر أننا يتامى حقيقيين!

-.....

- إيه يا خويا، اللي داروها راهم مخبين رأسهم.أولادهم راهم في فرنسا ولانجليز.إحناللي نخلص وإحنا اللي نموت في بلاصتهم !!

-.....

- كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي اللي باعو الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس. الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت هذا هو الواقع يا خويا[2].

يكشف هذا المقطع الحواري عن تعالق لغوي ولفظي يتم على مستوى بناء اللغة، وهذا ما يُعرف بخاصية **(التهجين)**، ورغم أن الشخصيات التي تشارك في صنع هذا الحوار ممثلة في شخصية الراوي الملتحم مع شخصية البطل المجهول الاسم وشخصية (المهدي) يحملان مستوى من التفكير والثقافة العاليين، إلا أننا نجد الكاتبة قد أعطتهم اللهجة العامية وكذا العربية الفصحى والفرنسية لغة الآخر، مما يوحي بأنها قد منحت لحوارها هذا طابعا محليا يقربها من الواقع الجزائري الذي يعتمد في بنيته

(1) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 29.

(2) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج. ص: 51- 52.

اللغوية على هذاالتمازج، فاختارت العامية لتجسد الشعور النفسي بالضجر والمعاناة من مجريات الواقع وأحداثه ومشاكله العويصة، ذلك لأن " العامية لا تتخذ من اللغة أداة للتعبير عن الفكر بقدر ماهي عندهم تعبير عن الشعور، وتصريف الشؤون والتعامل والتحايل على كسب العيش والاسترزاق وفي مثل هذه الظروف يتجرد الإنسان من قيود اللغة وما تحمله من أنظمة معقدة، ويتكلم هواه بطريقة بسيطة ترتاح نفسيته لها"[1] أما اللغة الفرنسية فجاءت هنا لتعبر عن لغة العادة الجزائرية التي تربط دائما الكلام بألفاظ فرنسية.

والملاحظ كذلك أن هذا المقطع الحواري جاءت لغته استطرادية تعتمد على الجمل الطويلة المفصلة لغرض التحليل، والغوص في الواقع الراهن، ليكشف عن حدة الأزمة التي يعانيها المجتمع، والتأثير النفسي لهذه المشاكل على الإنسان.

وفي مقطع حواري أخر يحدث بين الذات الساردة وشخصية (كريمو) تعمد الروائية إلى دمج أسلوب الاستفهام والتعجب داخل الحوار

تقول الروائية:

- **واش من تفاصيل يا صاحبي هذه المرأة " خرطي"!**
- **كيف؟**
- **صورة ملفقة.ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة!**
- **ممثلة؟**
- **إيه ممثلة ! "une actrice"ممثلة ولا احد استطاع أن يعرف من أين جاءت ولا أين هي[2]!**

يبدو جليا أن الكاتبة قد اعتمدت على تقنية السؤال والجواب حيث يأتيأسلوب الاستفهام، وكذا التعجب ليؤدي وظيفة بعث الدهشة، والاستغراب في نفسية الشخصية المجسدة لهذا الحوار، كما تنحو عبارة" ممثلة؟" نحو أسلوب الاستفهام التعجبي، لهذا يبدو الفرق واضحا بين المقطع الحواري الأول وهذا المقطع الذي يعتمد في مجمله على الإيجاز والجمل القصيرة، وهذا لتوحي للقارئ بمدى تركيز الشخصيات في الموضوع المطروح للمناقشة والسؤال، إضافة إلى هذا فإن الشئ الذي يتميز به هذا المقطع الحواري، هو التقليل من حضور العامية في لغته إلا في بضع كلمات (واش- خرطي -إيه)، إلا أن الشئ الأهم - في نظرنا- هو تلك الشحنة الدلالية والطاقة الإيحائية التي مارستها عبارة" **خرطي** " في لغة الحوار، وهي مأخوذة من بيئة المجتمع الجزائري، و معناها يأتي على كل ماهو مزيف وملفق وغير صحيح.ولعل

---

(1) لحسن، بلبشير." العامية في الوطن العربي ".ص: 136.

(2) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج. ص: 76.

الكاتبة قد قامت بإضافة هذه العبارة لتوهم القارئ بحقيقة الأشخاص الذين يمثلون الواقع من خلال كلامهم؛ ذلك" أن تشخيص الكلام الدارج ضمن الرواية يتغيا خلق الإيهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الروائية، ويتقدم عبر النص بطريقة خطية تارة، ويتقاطع معها تارة أخرى"[1].

فالغرض الذي أرادته الكاتبة من وراء صياغة الحوار بهذه الطريقة، هو تجسيد محنة الوطن -الجزائر-وجاء هذا الحوار لكي يزيد من حيرة القارئ ويحرك ذهنه نحو أسئلة كثيرة، لأن الروائية قد بثت في حوارها نوعا من التناقض؛ ذلك أن الوطن الذي يعاني أزمة الإرهاب التي تُخلف بالضرورة القتل والعنف والدمار البشري، وبالتالي زيادة في الحجم الكبير للجثث الموجودة فيه يوميا والتي تحكي عن نفسها بنفسها، لا يحتاج إلى الاستعانة بامرأة مزيفة مهنتها - في النهاية- التمثيل لتعبر عن حجم الكارثة.

وفي آخر مستوى اخترناه لتحليل الحوار في الرواية، ارتأت الكاتبة أن تكون اللغة واحدة دون أن تُحدث أي تمازج سواءا مع العامية، أو الفرنسية (لغة الآخر)، وقد حدث هذا الحوار بين الذات الساردة وبين امرأة جاءت لزيارة مريض لها في المستشفى والتي لم تقدمها لنا الكاتبة إلا على أنها " امرأة بسيطة وفقيرة[2] "، لذلك لا يمكن لنا أن نحدس بالمستوى الثقافي والفكري لها مما يجعل حديثها باللغة الفصحى أمرا مقبولا.

تقول الروائية:

- أصبح المرء لا يعرف ماذا يحمل معه لزيارة مريض؟ الأكل ممنوع والطبيب رفض أن نحضر له شيئا فيه سكر. ولم أجد إلا الورد!

أجبتها بصوت أردته متعاطفا

- قد يكون الورد أفضلفي هذه الحالة. إنه يخفف من ديكور المرض والمستشفى!

ابتسمت. ثم قالت بنفس الحركة التي تبدو لي مقتبسة من فيلم هندي!

- تظن ذلك حقا؟ حين نحضر عرسا نحمل وردا، وحين نزور مريضا نحمل وردا، وحين نزور ميتا نترك إكليلا على قبره لا فرق بين الناس الذين نزورهم كلهم يتشابهون من حيث فكرتنا إنه علينا أن نحمل شيئا في يدنا كي لا يصدمهم شكلنا ونحن ندخل إليهم فارغي الأيدي[3].

---

(1) فرشوخ، أحمد. حياة النص- دراسات في السرد - دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 2004، ص: 48.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 119 - 120.

(3) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 119 - 120، ص: 120.

على الرغم من التفصيل والطول الذي تتسم به لغة الحوار هذا، إلا أن السمة البارزة فيه هو ذلك الانفتاح الدلالي للغة، حيث تصبح كلمة "الورد" علامة لسانية (Sign) تأتي بمفهوم جديد " يحيل إلى الدلالة المفتوحة، ولا يحيل إلى الدلالة المغلقة"[1]

وتصبح هذه العلامة تعبر عن دال((signifiant يؤديإلى مدلول(signifié)، لكن هذه العلامة لا تستقي معناها ودلالتها إلا من خلال الحال الذي وضعت فيه والذي يظهر في البنية الدلالية (النفسية) للغة حيث:

- حين نحضر **عرسا** نحمل وردادلالة نفسية تتمثل في الفرح والسعادة.
- حين نزور **مريضا** نحمل وردادلالة نفسية تتمثل في المواساة والمؤازرة.
- حين نزور **ميتا** نترك إكليلا على قبر هدلالة نفسية تتمثل في الحزن والعزاء.

هكذا يتضح لنا أن الكاتبة تعمل على كل مستويات اللغة، وتعطي للغة الحوار داخل الرواية أشكالا وتمظهرات عديدة، حتى لكأننا " نشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين وفي الوقت ذاته هو تلفيقة من تلفيقات المبدع"[2].

إن اشتغال رواية وطن من زجاج على اللغة، واختيارنا لدراسة وتحليل هذا الاشتغال في بحثنا، يقتضي منا تتبع كل مظاهر حضور اللغة سواءا على مستوى الحوار أو السرد، لذا حاولنا أن نحصر الألفاظ والتراكيب في جداول تبين المظهر اللغوي لهذه الألفاظ.

الاستعمال العامي للغة:

الكلمات أو الجمل	الدلالة	الصفحة
اتهلا في روحك	الدعوة للاعتناء بالنفس	104-115-124-151-159
ربي يعطيكم الصبر/ الله يصبرها	عبارة تُقال لمواساة أهل الميت	118 -158
الخاوة	مصطلح ظهر أثناء الثورة الجزائرية، والقصد منه (المجاهدون)	21
زردة	مصطلح يُطلق على عادة جزائرية لإطعام الناس	30
غاشي	يطلق على الجمع الغفير من الناس وهي لفظة متداولة في الشارع الجزائري	69

(1) محمودي، بشير. مفهوم الرواية الجديدة وتجلياتها في الرواية الجزائرية. دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران، (1998- 1999)، ص: 270.

(2) تحر يشي، محمد." العامية في الخطاب السردي الجزائري - عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب كنموذجين-". ص: 87.

الكلمات أو الجمل	الدلالة	الصفحة
التمنشير	مصطلح يطلق على الكلام الذي يؤدي إلى الغيبة والنميمة	50
مهارز	جمع مهراز وهو أداة تستعمل لدق لوازم البيت كالتوابل..وماشابه ذلك	96
السلام عليكم.. عاش من شافك.وين غطست يا صاحبي؟	عبارة تستعمل للسؤال عن الحال والاستغراب من طول الغياب	51
واش راك مع المزيرية!؟	معناها كيف حالك مع المعاناة.	150

إن الاستعمال العامي لهذه الألفاظ قد أكد حضور البيئة والواقع الجزائري بلهجاته المحلية التي أتت به الروائية بمعناه الحقيقي دون أن تغير في دلالتها الأصلية، ولتعبر بصدق عن الواقع.

التهجين:

الجملة	الصفحة
أيها الشعب الجزائري " !peuple Algérien"	81
لقد فهمتكم!" !Je vous ai compris	82
فرنسا!La France	84

حيث تأتي الكاتبة بكلمات في اللغة العربية الفصحى ثم تقرنها بلغة أخرى، والتي تمثل لغة الآخر (الفرنسية)، ولعل اختيار الروائية للغة الفرنسية بالذات، بسبب حقيقة المجتمع و الواقع الجزائري الذي يستعملها نتيجة الارتباط التاريخي والسياسي بفرنسا(الاستعمار)، وتصبح اللغة الفرنسية داخل المتن السردي هي لغة العادة، والاستعمال اليومي والفطرة الجزائرية، حيث" تجئ الألفاظ والتعابير لتأمين تجانس وانسجام اللغة مع الشخصيات والأدوار المنوطة بها، دون أن يشكل هذا الإدخال خللا كبيرا في السياق البلاغي العام[1] ".

(1) سويدان، سامي. في دلالية القصص وشعرية السرد. دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1991، ص: 227.

العبارة	اللغة الأصل	المعنى	الصفحة
جورناليست	الفرنسية	الرجل الذي يمتهن مهنة الصحافة	70
جنتلمان	الانجليزية	الرجل الظريف ذو الذوق العالي	122
سوبرمان	الانجليزية	الرجل الخارق ذو القوة الكبيرة	116
فيزا	فرنسية	تأشيرة السفر	82

فالكاتبة في هذه الألفاظ، قد قام تبشبه تحريف وتحوير للكلمة عن لغتها الأصل، ونقلتها للبنية اللغوية في تركيب يعتمد على الحروف العربية.

- لغة الحوار الداخلي

يعبر الحوار الداخلي أو المونولوج " le monologue " كما اصطلح على تسميته، على مظهر من مظاهر تناول الحوار في الخطاب الروائي، إذ يعرفه دوجاردن (Dujardin)بأنه "وسيلة لتقديم القارئ مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصيات دون أي تدخل بالشرح أو التعليق من جانب الكاتب[1]، معنى هذا أن الحوار الداخلي يختص بالحديث عن الحوار الذي يقيمه الإنسان مع ذاته ليكشف لنا عن عمق الأحاسيس والأفكار التي تختلج النفس في صورة تحاور نفسي، وتساؤل شعوري أي انه"حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح"[2]. ويتخذ المونولوج ميزته داخل البناء الروائي في كونه هو الأقدر على الولوج إلى عالم النفس والذات، لتتبع عوالمها ووصف الحالات النفسية التي من شأنها أن تحرك خيال القارئ، وتدعوه لاكتشاف أغوار الشخصيات في الرواية.

يبدو أن لموضوع رواية وطن من زجاج أثر كبير في صياغة لغة المونولوج الداخلي، حيث" جاءت الرواية. لتحتضن الوطن بشكل من الأشكال الفنية، وتتجاوز

(1) وليك، رنييه، وآرن، آوستن. نظرية الأدب. ص: 311.
(2) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- ص: 182.

فيها الكاتبة همومها الذاتية لتحكي عن هموم وطنها"[1]، فتبني الروائية لموضوع بمثل هذه الحساسية، يوحي بمدى الضغط النفسي والشعوري الذي تعانيه الشخصيات والذي قد يُترجم إلى تداعيات وأسئلة تتخبط فيها الذات الساردة التي تُجسد الحوار الداخلي في متن الرواية.

ينبغي القول بأن الكاتبة ياسمينة صالح قد اعتمدت في روايتها على تقنية "الرؤية معvision avec" وهي رؤية تسمح للراوي بأن يشغل حيز في مجرى الأحداث، أي أنه واحد من شخوص الرواية، كما تسمح له أيضا بأن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي أيضا عن نفسها"[2]. وقد جاء بناء لغة الحوار الداخلي على ضمير المتكلم " أنا" الحاضر في الرواية بشكل ملفت للانتباه، حتى صار سؤالا تطرحه شخصية الرشيد على البطل الممثل للذات الساردة" **من أنت حقا يا صاحبي**[3] "، ويبدأ السارد الغوص في ذاته ويترجم سؤال الرشيد إلى سؤال أخري طرحه على نفسه " **من أنا حقا؟"** ليفتح هذا السؤال بابا أمام السارد ينقلنا فيه إلى أجواء بداية حياته، حيث مرحلة الطفولة والصبا، وينتهي بنا إلى الحاضر الذي يعيشه بكل توتراته واضطراباته[4].

إن هذا السؤال يوحي بمدى التوتر النفسي والقلق الوجودي الذي يجعل من الإنسان لا يعرف حقيقة كيانه، ويظل هذا السؤال مسيطرا على السارد، ليدعوه إلى استبطان الذات ومساءلتها للبحث عن هذا الكيان المتماهي.

تقول الكاتبة:

" من أنت حقا يا صاحبي؟من أنا حقا يا الرشيد؟ وكم من الأعوام عشت لأبدو هرما من الداخل إلى هذا الحد؟ عشت ابحث عني في تفاصيل مدينة لا تعنيني تماما ثلاثون عاما من الإحباط والفرح الكاذب والانكسار اليومي قبالة تاريخ لا يقول الحقيقة[5].

تلعب لغة المونولوج هذا دورا في إثارة النفس والدفع بها نحو الشتات وتشظي الأنا، والاغتراب داخل نفس لاتعرف حقيقة وجودها، ليكون الجواب على السؤال الذي ظلت الذات الساردة تطرحه على نفسها، لكنه جواب لا يفضي إلى حل مشكلة الإنسان مع ذاته، بقدر ما يزيد من حجم الهم والاضطراب الداخلي للذات.

يقول السارد:

---

(1) بن بوزة، سعيدة." صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية (عربيا)". مجلة المعنى، المركز الجامعي بخنشلة، العدد: 01، (2008)، ص: 247.

(2) لحمداني، حميد. أسلوبية الرواية- مدخل نظري- ص: 48.

(3) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 26.

(4) ينظر: م.ن، ص: 28- 50.

(5) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 69.

" أنا ما أنا ما كنته قبل ألف سنة، وما سأصير عليه بعد ألف سنة أنا بنفس ملامحي وأحلامي المشوهة، وذاكرتي المعطوبة وقلبي المكتظ بالأسئلة[1] ".

تحمل اللغة هنا طاقة انفعالية عالية توحي بالانكسار الشديد للذات الإنسانية، انكسار يعكسه الواقع المرير الذي تعيشه الشخصية، مما يجعلها تحمل هم هذا الواقع، وتتأثر به لدرجة أصبحت تهذي بلغة فيها من الغموض والقلق الظاهر في عبارة" نا ما أنا ماكنته قبل ألف سنة، وما سأصير عليه بعد ألف سنة" فهذا الجزء فيه من الغموض والقلق ما يذكرنا بفلسفة الوجود، أما الجزء الثاني من الفقرة، فإن اللغة تفجر فيه الإحساس بالألم والضياع، لأنها" اللغة المنقوعة بالأسى، المطوية بوجع لا يغسل المفردات من حُرقتها، ولا يشذب حوافها[2] ".

وحين يصير الواقع بكل مجرياته وأحداثه المؤلمة، ومشاكله العويصة ضاغطا على الإنسان بشكل يتحول فيه حواره مع ذاته إلى هوس معرفي، ووجودي لحقيقية الأشياء لتي صارت في عُرف العادة أشياءا بديهية لا ينبغي السؤال عنها، فإن الكاتبة ستصيغ لغة المونولوج بطريقة تأخذ فيها اللغة شكل استفهامات عديدة عن جوهر الإنسان، والأشياء والحياة والوجود.

يقول السارد:

" القيمة والوطن. كنت أتساءل عن قيمة الوطن الذي نعيش فيه حقا؟ ما الوطن؟ ما الإنسان؟ وما القيمة؟ من يقدر على تحديد هذه المفاهيم؟ هل يكمن الإنسان في مبدأ.وهل ثمة مبدأ لم يعد متورطا في مصلحة؟ ألم يعد الوطن نفسه مصلحة كبيرة؟ كنت راغبا في قول أشياء كثيرة له ولكن. ما الجدوى"[3]

فكل سؤال يؤدي إلى سؤال آخر ليزيد التوتر أكثر مما سبق، ويحرم الإنسان من راحته النفسية، ويزيد من عزلته ووحدته على العالم الخارجي، ويضعه تحت سيطرة تفكيره المشتت، والذي لا يعرف طريقا للاستقرار.

---

(1) م.ن، ص: 109.

(2) العباس، محمد. ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 2004، ص: 114.

(3) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 65.

يقول السارد:

" ما الحب؟ أليس اعتقادنا أننا استثنائيين في الوقت الذي نكون فيه تافهين حد الهباء؟ ما الحب؟ ما الحلم؟ ما الفرح؟ ما الوطن؟ كلها مصطلحات سهلة تصلح لحل كلمات متقاطعة على عجل قبل الوصول إلى محطة انتقالية!" [1].

تعتمد لغة هذا الحوار الداخلي، على الأسئلة الكثيرة التي توحي بحجم التوتر النفسي والاضطراب الذي تعانيه الشخصية، وهذا الشعور النفسي القلق المتواجد داخل الذات، هو نتيجة القهر الذي يمارسه الواقع على الإنسان، فيلجأ إلى طرح جملة من الأسئلة على نفسه، لكنها أسئلة لا يملك لها إجابة، إنما يطرحها ليزيد من تكثيف الشعور بالتعقيد والأسى والحزن على هذا الواقع المشتت والأليم، فلا هو قادر على تغييره، وفي الوقت نفسه، لا يقوى على العيش فيه بكل مشاكله وهمومه، وهذه الأسئلة هي انعكاس آخر للوطن الذي" ضاق بأسئلته الكبيرة، وهو يجثو على جثث أبنائه الذين ماتوا حبا، فيه وهم يشهدون انكسار أحلامهم وآمالهم على عتبات النهب والقتل السياسيين"[2].

إن اعتماد الكاتبة على أسلوب الاستفهام في صياغة لغة المونولوج، قد جعل من هذه اللغة تحمل طابعا نفسيا شديد التوتر؛ حيث " أضاء أسلوب الاستفهام شراسة الاغتراب النفسي وحركته باتجاه تفتيت الروح المرهفة"[3]، ويكشف الاستفهام بهذا عن الحالات النفسية والشعورية التي تواجه شخصية البطل (الذات الساردة) في وطن يعاني أبناؤه القهر والخوف والقتل.ولعل الروائية حين عمدت إلى عدم إعطاء اسم محدد لشخصية بطل الرواية، فلأنها تُريد أن تُسقطها على كل شخص يعاني وطنه بمثل ما يعانيه الذات الساردة في هذه الرواية.

---

(1) م.ن، ص: 136.

(2) بن بوزة، سعيدة. "صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية(عربيا)".ص: 247.

(3) الصائغ، وجدان.شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية- ص: 54.

وفي مقطع حواري آخر تتحاور الذات الساردة مع نفسها لتعبر عن موقف معين يقول: " **ابتلعت ريقي. كنت أفكر بيني وبين نفسي عن إجابة يمكن قولها كرد عفوي. عادة حين يسأل جزائري من أنت يقول بعفوية " والو.."RIEN "! ليعني أنه لا شئ تماما، بكل ما يعنيه اللا شئ من معنى!!حتى عبارة جزائري حين يتباهى بعضهم بنطقها بالفرنسية: "ALGERIEN" تتجسد عبارةRIEN، واضحة وبحروف استهلالية كبيرة. لتؤكد ذلك ألـ " والو" الذي يتجلى أمامه"**[1].

إن الخاصية التي تمتلك لها اللغة في هذا المقطع الحواري هو ذلك التفاعل و التعالق الحواري للغات والملفوظات، أين تظهر اللغة بمظهرها (العربي الفصيح - لغة الأخر" الفرنسية"- العامية) وهذا حتى تُعبر الذات الساردة بينها وبين نفسها عن موقف المجتمع الجزائري من الرد على السؤال الذي يُطـــــرح في الرواية:

والوRIENلا شئ

جزائريALGERIEN

ويتجسد أمامنامظهر من مظاهر التعدد اللغوي، والمتمثل في" تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد[2].

يبدو أن الكاتبة ياسمينة صالح قد عمدت إلى تكثيف حضور تقنية الحوار الداخلي في صورة تداعيات وارتدادات للنفس، وجاءت اللغة بطاقتها الانفعالية والشعورية " لتكثف الشعور بالغربة داخل الوطن، والاغتراب داخل الذات المقهورة[3].

---

(1) صالح، ياسمينة.وطن من زجاج. ص : 26 -27.

(2) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 18.

(3) بو عديلة، وليد. شعرية المرأة في خطاب رشيد بوجدرة - رواية التفكك أنموذجا - (ضمن أعمال الملتقى الدولي : رشيد بوجدرة وإنتاجية النص بوهران)، ص: 67.

- علاقة الرواية بفن الموسيقى

إن محاولة الرواية الجديدة تجاوز المفاهيم السردية بتوجهاتها التقليدية المتوارثة عن الخطاب الروائي الكلاسيكي، هي محاولة عززتها مرونة الفن الروائي ذاته، ورغبته الملحة في الانعتاق والانفتاح على عوالم التجديد والتجريب الدائمين، ورفض قانون الثبات والاستقرار في شكل نهائي وقار، إذ إن الرواية " وخلال مدة قصيرة، اكتسبت طاقة مرنة على تغيير شكلها وتكييف أعرافها، لمواجهة الاحتياجات المتغيرة، وهذه المرونة مع التحرر من القيود الصارمة، إنما تأتيا للرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة النقد المنهجي الرادعة[1]، هذا النقد الذي قد يضع الرواية ضمن قانون محدد وصارم بما يتعارض مع طبيعة الرواية التي تقول الواقع، والواقع ميزته في أنه لا يستقر على حال، ولا يركن للثبات، لذا كان البحث عن أساليب القول الجديدة، هو هاجس الروائي الأول.

ولئن كانت الرواية - في حقيقة الأمر- بحثا في أعماق الذات وتلمسا لمواطن النفس البشرية من خلال سرد الواقع وتشخيص اللغة؛ فإنه كان لزاما عليها أن تبحث عن كل ما يرتبط بالتجربة الإنسانية لتضمه داخل كيانها اللغوي، وذلك لأجل تكثيف الحضور الإنساني وتعزيز وجوده القوي، والذي يجعل من الرواية حقلا لاستكشاف أغوار الإنسان في انفعالاته وأحاسيسه وتجاربه الشعورية العميقة، فحدث أن ارتطمت الرواية بالموسيقى، هذا الفن الذي يعتبر" نظاما محكما له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلم تتحدد وحداته الداخلية بعدد ثابت من الذبذبات والترجيعات والمسافات في حرية تامة تخضع لدربه وتجربته وحدسه الفني[2] ".

ترتبط الموسيقى بقدرتها على التعبير، وترجمة الأفكار والأحاسيس على كثرتها وتمايزها عن بعضها البعض إلى نغمات ألحان تستثير الإنسان وتزيد من تكثيف شعوره، مما يقوي عنده الاستجابة لها لذلك، فإن الخاصية الأهم للموسيقى تتمثل في " أنها تستطيع أن توصل إلينا عدد الأحاسيس، والقيم التي تترجم وتختزل البعض من النصوص الثقافية ذات الخصوصية الاجتماعية في بيئة معينة"[3]

---

(1) من دلاو، أ.أ. الزمن والرواية.ص: 19.

(2) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد - ص: 268.

(3) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد - ص: 269.

بناءا على هذا الذي ذكر يمكننا أن نفهم رغبة الرواية في التمازج مع الموسيقى؛ ذلك أن الرواية في رحلة بحثها عن طريقة لتكثيف قدراتها وطاقاتها اللغوية التعبيرية، فهي تسعى من خلال هذا الأمر، إلى إيجاد بديل يشاركها القدرة على ترجمة وقول الإنسان والذات لذا، لم تجد سوى الموسيقى أمامها، لأن " الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الأخر، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص الثاني[1] ".

والشئ المؤكد هو أن الروائي مهما سعى في إعمال فكره، وشحذ طاقاته اللغوية التعبيرية لترجمة الأحاسيس والمشاعر و التعبير عنها بصدق، وبشكل يجعل فيه القارئ يتجاوب معه سريعا، فلن يُتم له ذلك بنفس الحذق والمهارة الفنية العالية التي تكون للموسيقي الذي يعرف كيف يلامس الإحساس بلغة سهلة، لكن هي أقرب للوجدان والعاطفة.من هنا يأتي" وعي الروائي العربي المعاصر بضرورة تلوين نصوصه بمناخات جديدة، ودفعها نحو عوالم إبداعية أخرى، لتدخل معها في حوارية فنية من شأنها أن تنتج نصا حداثيا مختلفا يقطع مع تلك الأجواء والمناخات التقليدية التي كرستها الرواية الكلاسيكية[2] ".

إن العلاقة التي تربط الرواية بالموسيقى، هي علاقة تحكمها رغبة الفنيين في الغوص عميقا في الذات الإنسانية بكامل أحاسيسها وانفعالاتها، وبما أن اللغة هي وسيلة الروائي الأولى في ت الرواية في هذا التشخيص، لذا يمكننا القول بأنه " إذا كانت الرواية تبغي تقديم صورة كاملة تقريبا عن الحقيقة البشرية أي أن تكون صادقة، فينبغي لها أن تكلمنا عن عالم لا يمكن أن تحدث فيه الموسيقى وحسب، بل يكون الموسيقى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، وأن تُظهر لنا كيف أن اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص: من استماع ودراسة وتأليف هي مرتبطة بوجودهم، ولو كان ذلك على غير علم منهم[3] "وهذا مالا يدع لنا شك بأن الرواية وفن الموسيقى يتشاركان في فهم الإنسان.

- توظيف الموسيقى في لغة الرواية

بداية نشير إلى أننا سندرس في هذا العنصر مجمل الألفاظ والعبارات الموظفة في الرواية، والمستمدة من معجم الألفاظ الموسيقية، كما أننا سنشير لتلك المساحة التي استعارة فيها الروائية ما يختص به فن الموسيقى من مقطوعات موسيقية وغنائية، وقد

---

(1) بيتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص: 40.

(2) رياحي، كمال.حركة السرد الروائي ومناخاته - في استراتجيات التشكيل - دار مجدلاوي، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2005، ص : 127.

(3) بيتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة، ص: 40- 41.

جاءت هذه الدراسة مسايرة للتنوع الكلامي الذي أشرنا إليه سابقا، والذي ضم من خلاله الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الأغنية.

حاولت الروائية ياسمينة صالح التكثيف من لغتها والتنويع فيها، حتى ذهبت بها إلى استعمال فن الموسيقى، والتيقامت باستثماره في البناء اللغوي للرواية، وهذا بالإشارة إلى تلوينات غنائية تعبر عن ثقافة المجتمع الجزائري.

يقول السارد:

" الوطن الذي تخلى عنهم إلى أخر لحظة.كان ينظر إليهم وهم يموتون تلك الميتة المرعبة.كان الوطن يغني أغاني الراي "الشهيرة" ويرقص على جثث القتلى..كان الوطن يُنظم مهرجانات الأغنية الدولية.." (1).

هذه المقطوعة السردية تعتمد فيها الروائية على انتقاء جملة من الألفاظ والكلمات من فن الموسيقى كـ (أغاني الراي - يرقص- مهرجانات - الأغنية الدولية)ولعل اختيار الكاتبة لطابع أغنية الراي بالذات، أثر في إثراء المعنى؛ ذلك أن هذا النوع من الغناء يُشيد بدرجة عليا في تحريك المشاعر واستثارتها، وهو جزء مهم من الثقافة الموسيقية للمجتمع الجزائري، وهذا ما توضحه - حقا- عبارة(أغاني الراي" الشهيرة")، والكاتبة إنما عمدت إلى وضع الاحتفال بالأغنية والتي تؤدي إلى الفرح والابتهاج والسعادة، بموازاة الموت بكل معانيه المجسدة في الرواية، فلكي توهم القارئ بأن الغناء قادر على التخفيف من حدة الوجع والألم الناتج عن فظاعة الموت والقتل العمدي.ونجد عبارة" كان الوطن يغني أغاني الراي "الشهيرة" ويرقص على جثث القتلى. كان الوطن يُنظم مهرجانات الأغنية الدولية"، إشارة واضحة توحي بأن الغناء هو الوسيلة الوحيدة والكفيلة بتجميل صورة البلاد التي شوهها الإرهاب، وتجاوز لهموم الوطن الكثيرة والقاسية، انطلاقا من تنظيم الحفلات الغنائية، فكأن هذه الأخيرة دلالة على الفرح الوهمي.

و في مقطوعة سردية أخرى تستحضر الكاتبة كلام أغنية موسيقية تختلف والبيئة العربية الجزائرية

تقول الروائية:

"De l'amour a' la mort il n'y avait qu'un pas.et l'amour l'a franchi direpourquoiqui peut

Qui peut dire comment il a misune croix Sur nos rêves d'amant d'écrêtantl'amour hors la loi "

(من الحب إلى الموت خطوة واحدة قطعها الحب !من يقول لماذا؟ من يقول كيف وضع حدا لأحلامنا العاشقة جاعلا الحب خارجا عن القانون!) (2)

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 73 - 74.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 99.

الملاحظ أن لغة هذا المقطع السردي علاوة على أنها تعتمد على خاصية التهجين التي نادى بها(باختين) والتي تؤدي إلى " إضاءة متبادلة بين لغتين ووعين يشفان عن حوارية لمّاحة تتغذى مع وهج لعبة الحضور والغياب[1]، فإن استحضار هذه المقطوعة الغنائية من البيئة المخالفة، جاء لغرض تحقيق نوع من الملاءمة في المعنى الدلالي للرواية؛ ذلك أن موضوع رواية وطن من زجاج مبني على ثنائية (الحب/ الموت) اللذان يجتمعان في موضع واحد على طول المتن السردي، ولكي تثري الكاتبة المعنى وتزيد في غناه، نجدها عمدت إلى إحداث علاقة تناصية بين الرواية والموسيقى، المتمثلة هنا في الأغنية، وهذا لتكشف لنا عن حجم الوجع النفسي والقهر الذي يُسببه شبح الموت الرافض للحب، حتى صار للموت سلطة التغلب على كل شئ.

يقول السارد:

" لم يعد للكون متسعا لأجل أن نحمل ما تبقى من الكلمات ولم تعد اللغة قادرة على استيعاب ما نريد قوله. كل شئ جاهز للنهاية. حتى ما يولد الآن يولد ميتا. الأمل والفرح الوهمي، والوطن الذي يموت فينا كثيرا كلما ظننا أننا ننقذه إلى غد آخر[2].

وحين اختارت الكاتبة أغنية بصوت (شارل أزنا فور)، ونقلتها كما هي بلغتها الأصل دون أن تترجمها تقول:

Je t'aime tan! Peut-être maladroitement.mais sans détour"

Comme on peut aime un enfant tremblant d'amour!

Je t'aime tant! D'un amour pur Et merveilleux éperdument!comme un croyant peut aimer dieu aveuglement!.....

Je t'aime tant! Et quand mes yeux plongeant tes yeux tendres et profonds! J'ai le vertige et j'en veux toucher le fond! Je t'aime tan t "[3].

فلأنها تريد أن تولد الإحساس، وتثيره في نفسية الشخصية المستمعة لهذه الأغنية، والتي تعد هنا بمثابة الشخصية البطلة وفي الوقت نفسه السارد في الرواية، وهذا ما عبرت عنه بقولها على لسان السارد.

---

(1) فرشوخ، أحمد حياة النص - دراسات في السرد- ص: 58.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج، ص: 99- 100.

(3) م.ن، ص: 135.

تقول الكاتبة:

" كنت جالسا في كافتيريا قريبة من المستشفى، أصغي إلى هذه الأغنية بصوت "شارل أزنافور". كنت اشعر بشئ غريب يستولي علي. شئ ثقيل ومثير للبكاء وأنا استمع إلى تلك الأغنية[1].

إن الوظيفة التي تؤديها المقاطع الموسيقية في البناء السرديللرواية، هي وظيفة تعمل فيهاعلى تقوية الشعور الداخلي للشخصيات، حيثتأتي الأغنية لـ " تشي بخفوت حركة السرد والأحداث الخارجية، لتتحول الحركة إلى حركة داخلية تنشغل فيها الرواية بما اختلج فيها من مشاعر الحب والحلم وتفتح مخازن الأنوثة عندها لتكون أمام شخصية حالمة كثيرة التأمل والتحليق في فضاءات العشق[2].

وعليه يمكننا القول بأن قضية توليد المعنى اعتمادا على إثارة الإحساس، هو ما يجعل الرواية ترتبط بالموسيقى، ففي الموسيقى تكفي أن تكون الكلمات سهلة، وبسيطة، لتعمل الذبذبات والألحان دورها في الإثارة، والاستحواذ الكامل على الشعور، وهذا هو الشئ الذي كانت الروائية ياسمينة صالح واعية به عندما قامت باستحضار الأغنية في خطابها الروائي، حتى تثري لغتها وتؤكد بعملها هذا، أن الرواية هي " فن الزمن بامتيازتلتقطه، ترهنه، تشكله، وتتحايل عليه لتخرجه منسجما مع المضامين السردية المثبتة وهي تحقق ذلك بواسطة(اللغة) [3] ".

---

(1) م.ن، ص: 135.

(2) رياحي، كمال حركة السرد الروائي ومناخاته - في استراتجيات التشكيل- ص: 132.

(3) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد - ص: 281.

الفصل الثاني
السمات الجمالية للغة الروائية في رواية وطن من زجاج

الفصل الثاني
السمات الجمالية للغة الروائية في رواية وطن من زجاج

اللغة والأسلوب

لقد أصبح من الضروري الاعتراف بأن قضية التعامل مع اللغة داخل الجنس الروائي هي قضية تستوجب على الروائي الكثير من الحرص والاهتمام الشديدين؛ ذلك أن الروائي حين يبدع روايته، فإنه سيأخذ على عاتقه التفكير في اللغة، التي يسعى من خلالها إلى ترجمة التجارب الحياتية والإنسانية لينقلها للأدب، أي أن الروائي سيختار لغته الخاصة به، وهناسيُظهر كيانه وشخصيته المنفردة كمبدع، وهذا ما يصنع أسلوبه، " فعندما يفكر الكاتب في الرواية، فإن الأسلوب هو الذي يشغل ذهنه ويجذب يده في رأسه تكمن حركات الجمل والبناءات واللغة والتراكيب اللغوية[1]، وما هذا إلا لأن الكاتب ذاته يدرك تماما أن الأسلوب في تكوينه "يعتمد على خصوصية الكاتب النفسية وقدراته اللغوية والتخييلية التصورية التي يصوغ وفقها عالمه اللغوي[2].

وإذا كانت مجمل الآراء النقدية التي تناولت الأسلوب بالدراسة والتحليل، قد ذهبت إلى اعتبار الأسلوب (le style) هو فن الكاتب الخاص، وميزة فنية تعبر عن ذاتيته، وطريقته في استعمال الألفاظ والتراكيب لبناء نوع من الأداء المنظم للغة لكل كاتب على حده، حتى صارت " مقولة الأسلوب تشير إلى شخصية مؤلف النص وخواصه النفسية [3]، فإن البحث في التقابل بين الأسلوب واللغة، يصبح حديثا آخر عن التشكيل اللغوي للرواية، ذلك أن هذا التقابل سيؤدي بالضرورة إلى اكتشاف العلاقة التي يقيمها النقد بين الأسلوب بوصفه طريقة في الأداء الذاتي، و اللغة باعتبارها نظاما وهذه العلاقة ستكشف عن تلك الطاقة الجمالية للغة، والتي يصنعها أسلوب الكاتب.

إن المقابلة بين اللغة والأسلوب هي- في حقيقة الأمر- مقابلة بين النظام وطريقة الاستعمال؛ ذلك أن " اللغة شئ للوجود المشترك، ولكنها في الأساس شئ ذاتي، شخصي وجد صميمي[4]، بحيث يحدد الأسلوب الخصوصية الفردية في تناول نظام وقواعد اللغة بالاستعمال والأداء فاللغة على هذا لا تضمن تميزها الأدائي و تشكيلها

---

(1) جرييه، ألان روب. نحو رواية جديدة.ص: 49.
(2) حسين، سليمان. الطريق إلى النص – مقالات في الرواية العربية – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 1997، ص: 65.
(3) فضل، صلاح. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1998، ص: 96.
(4) بن ذريل، عدنان. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2000، ص: 91.

الجمالي، إلا من خلال تدخل الأسلوب الذي يعبر عن طريقة تناول الكاتب /المبدع للغة داخل النص الأدبي، لأن الأسلوب هو " تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها الافتراضي، إلى حيز الموجود اللغوي[1] ". لهذا، فالعلاقة التي تقيمها اللغة مع الأسلوب هي علاقة تعتمد على مبدأ الاكتمال بالآخر، ففي الوقت الذي تهتم اللغة ببناء نظامها الخاص، وإثبات وجوده في النص الأدبي؛ فإن الأسلوب يهتم بإضفاء الصبغة الجمالية على هذا النظام أي يقوم" على وجه التحديد بالفاعلية والتأثير[2] في نفسية المتلقي، مما يعطي للغة داخل النص الأدبي، طابعا جماليا، وقيمة فنية خاصة" فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي[3] ".

ولأن الأسلوب يرتبط باللغة، حيث إن مفهومه غالبا ما يكون في إطار علاقته بها، فحتى " النص يوجد هويته بواسطة شفرته(أسلوبه) [4]، فإن الطبيعة التي يتمتع بها الأسلوب تتمثل في كونه " القشرة التي تلف لبا من الفكر أو التعبير الموجود من قبل أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول[5]، وهذا ما يحدد على وجه الخصوص، العلاقة بين ثنائية اللغة والأسلوب، لأن" صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة؛ فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني[6]، على أن اللغة الموجودة هي النظام القار والمؤسس لقوانين وكيان اللغة، بينما اللغة الوليدة هي طريقة وأسلوب المبدع في تحريك هذا النظام لبعث الحس الجمالي، وبالتالي الأثر الفني، وهو تحريك يعتمد بالأساس على خصوصية كل مبدع اتجاه استعماله لأسلوبه.

وحيث أن " كل نوع أدبي يشترط سمات أسلوبية خاصة، إلا أن السلوك اللغوي للمبدع، يظل حرا في درجة الخضوع لتلك السلطة[7]، وعلى اعتبار أن الرواية من حيث هي جنس حكائي تسرد الواقع، وتسعى إلى تمثيله والتعبير عنه، الشئ الذي يجعلها " وحدة متماسكة تشمل عددا من اللغات، وعددا من الأصوات والأساليب[8]؛ فإن البحث في قضية التقابل بين أسلوب الحكي ولغة الحكي، يُعد أمرا " شديد الأهمية، لأنه يطرح جملة من الأسئلة المتعلقة بإمكانية أو عدم إمكانية تطبيق النموذج اللساني

---

(1) المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة؛ 2006، ص: 72.
(2) فضل، صلاح.علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.ص: 99.
(3) المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، ص: 72.
(4) الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق- ص: 14.
(5) فضل، صلاح. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.ص: 99.
(6) المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب.ص: 92.
(7) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000).ص: 88.
(8) لحميداني، حميد. أسلوبية الرواية – مدخل نظري- ص: 71.

من أجل تحليل أنماط الحكي؛ كما يضع أيضا تساؤلات حول طبيعة كتابة النص الحكائي، هل تُؤسس لغة الحكي بالضرورة أسلوب الحكي؟ وما هو المستوى الذي ينبغي على الناقد المهتم بدراسة الحكي أن يعتمد عليه لتحديد هوية النص الحكائي، هل هو مستوى التراكم الجملي أم مستوى العلاقات بين هذه الجمل، أم مستوى الدلالة التي تنشأ عن هذه العلاقات؟[1] ، و يزداد الأمر تساؤلا و تعقيدا، خصوصا إذا علمنا أن التجربة اللغوية للرواية الجديدة قد شكلت بناءا خاصا، ومغايرا ينفتح على أساليب القول الجديدة، لكنها في الوقت نفسه، لاتلغي خصوصية المبدع الذاتية في تعامله مع نظام اللغة حتى تحقق له وجوده كمؤلف روائي، وهذا لأن " اللغة في أبسط تشبيه، متناول بصمة مبدع على (إبهامه) الثقافي والروحي والنفسي[2].

- شعرية الخطاب الروائي

شكل التوجه الجديد للغة الروائية الجديدة بطابعها الشعري والجمالي المنفرد، بؤرة الاختلاف والتميز بين لغة الرواية الكلاسيكية، والرواية الجديدة.هذه التي صار هاجسها الكبير هو البحث عن كل ماهو جديد يناقض وينافي القديم الذي أوجد لنفسه مكانة خاصة في الرواية التقليدية، لكنه مع الرواية الجديدة لم يلق قبولا أو استحسانا من قبل الروائيين الجدد؛ فأخذ الروائي يعكف على التجريب والابتكار والإبداع في حقل اللغة لكتابة نص سردي، يقول الجديد ولا يكرر القديم الذي تجاوزه الزمن، فكان التجريب الشعري وجها من وجوه التطور في حركة البنية اللغوية للفن الروائي.

بداية، نود أن نقول بأن البحث في الشعرية بمفاهيمها، وقضاياها، ومصطلحاتها التي عُرفت في النقد سواءا منه العربي أو الغربي، هو ليس من اختصاص بحثنا؛ ذلك أننا نبحث في اللغة، و" اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأخرى من الدلائل، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق(العناصر الشاملة للسمي وطيقا) [3] " ، وحيث أن" اللغة يجب أن تُدرس في كل تنوع وظائفها[4] "، وأساليبها، وطرقها الأدائية؛ فكان لابد أن نأتي على ذكر الوظيفة الشعرية للغة، خصوصا أن الزمن الذي ظهرت فيه الرواية الجديدة، هو زمن عرف تبدل القيم والمفاهيم التي فرضت على الروائي إعادة صياغة وهيكلة لكل التقنيات والعناصر السردية، بما فيها اللغة " وما أزمة اللغة في هذا القرن، إلا أزمة شعرية فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية، فقد تبددت في الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات[5]، لهذا،

---

(1) لحميداني، حميد. أسلوبية الرواية – مدخل نظري- ص: 70

(2) حسين، سليمان. الطريق إلى النص – مقالات في الرواية العربية – ص: 80.

(3) جاكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 1988، ص: 24.

(4) م.ن، ص: 27.

(5) سارتر، جون بول. ما الأدب؟. ص: 16.

فان الحديث عن اللغة الشعرية في البنية اللغوية للرواية، هو حديث عن تلك المساحة التي استعارة فيها الرواية أهم ميزة، وخاصية جمالية للغة، والتي كانت في وقت مضى حكرا على الشعر وحده.وما رصدنا لهذه اللغة الشعرية في الخطاب الروائي الجديد، إلا " رصد للتحول الحضاري من زمن إلى آخر بكل صعوبة الأزمنة الحديثة ووسائلها في امتصاص وتكيف مخلفات الصراع مع الأزمنة القديمة[1].

لقد تجاوزت الأجناس الأدبية المختلفة تلك النظرة القديمة، والتي تجعل من الجنس الأدبي الواحد جنسا قائما بذاته يحتفظ بكل مقوماته وخصائصه الفنية المحددة لأصالته النوعية، والمعبرة عن كيانه المنفرد حيث كان على كل جنس أدبي، أن يحترم الحدود الفاصلة بينه وبين باقي الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أن هذه النظرة القديمة، سرعان ما تغيرت، وصار التمازج بين الأجناس الأدبية شيئا مشروعا، ودليلا على التطور الحاصل للحركة الأدبية في العصر الجديد؛ " بحيث لايلغي تداخل جنس مع آخر خصوصية ذلك الجنس أو يحيله نصا هلاميا لا ينتمي إلى جنس محدد[2]، وإنما يأتي هذا التمازج، ليعبر عن " رغبة التوصل إلى تعبير شامل عن القيم العامة[3].

ولأن الفن الروائي - عموما - معروف عليه أنه " فن التنوع بامتياز، وفن الاحتواء بلا منازع[4]؛ فقد تبنت الرواية الجديدة داخل بنائها اللغوي، اللغة الشعرية حتى تضع لنفسها شكلا جديدا ومغايرا ينطلق من استثمار الوظيفة الشعرية للغة في البناء السردي وهذا الشكل الجديد، سيعبر عن مدى وعي الروائي بضرورة البحث عن جمالية منفردة تنبع من جمالية التركيب اللغوي التي تتم عن طريق" تعطيل الوظيفة النثرية في اللغة لخلق الوظيفة الشعرية"[5].

يحيل مصطلح الشعرية(poétique) كما أشار إليه جاكبسون، إلى تلك السمة التي " تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشئ المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[6] ، أي أن الوظيفة الشعرية تجعل من الكلمة لا تحيل إلى مرجع

---

(1) فضل، صلاح. شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الثانية؛1995، ص: 227.

(2) الرواشدة، سامح. منازل الحكاية- دراسات في الرواية العربية- دار الشروق، عمان – الأردن، الطبعة الأولى؛ 2006، ص: 131.

(3) من دلاو، أ.أ.الزمن والرواية. ص: 65.

(4) رياحي، كمال. حركة السرد الروائي ومناخاته – في استراتجيات التشكيل- ص: 127.

(5) الموسى، خليل. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. مطبعة الجمهورية، دمشق، الطبعة الأولى؛ 1991، ص: 100.

(6) جاكبسون، رومان. قضايا الشعرية.ص: 19.

خارج عن بنيتها، أو ذاتها، لأنها تدرك بوصفها كلمة منفردة لها تميزها الخاص داخل النص الأدبي، بحيث يصبح " النص لا يرجعنا إلى شئ، ولا يبلغنا أمرا خارجيا، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هو المرجع والمنقول في الوقت نفسه[1]، وهنا تصبح الميزة الأساسية التي تنفرد بها الشعرية تتمثل في كونها " تؤكد بطريقة ملموسة، أن الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص[2]، وقانونها هو الذي يحث القارئ على البحث داخل تلك الكلمة عن جمالية بنيتها وتركيبها، حتى لا يذهب بعيدا عن دلالاتها الداخلية، أو يؤشر لها بما هو خارج عنها، لأنه سيكون- حينئذ -أمام اللغة التي تأخذ وظيفتها الشعرية، بحيث لا تبقى مجرد " سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه؛ بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي[3].

والرواية إذ تبحث عن وظيفة جديدة للغة، تتشارك مع الوظيفة النثرية في رسم معالم الرواية الجديدة فلأنها " تسعى إلى تحرير (اللغة) من قبضة الشعر والشاعر، حتى لا يكون هذا الأخير مسؤولا عنها، كما أنها تسعى إلى إبعادها عنه [4]، ذلك أن مفهوم اللغة الشعرية في الخطاب الروائي يتجه إلى " تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري، لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية، محولة إياها عن طريق المعارضة، إلى نص روائي مفارق: في أسلوبه ودلالاته[5]، لتصبح الشعرية بذلك، أهم سمة تميز لغة الفن الروائي في العصر الجديد للكتابة الروائية " ولاشك في أن نزوع الروائي إلى مثل هذا الكتابة التجريبية، تعبير عن رفضه لسلطة النموذج الذي يفرض قاعدة معينة لفن الرواية، إنه إعلان مضمر عن انحياز مطلق إلى جمالية النص الروائي، لا إلى واقعيته[6] "، لأن هذا النزوع نحو التجريب الشعري، للغة دليل على رغبة الروائي في البحث عن جمالية النص السردي، جمالية تنافي تلك الواقعية التي دأب عليها الجنس الروائي في مراحله الكلاسيكية، والتي لم تزده إلا اقترابا من الواقع فكان لزاما عليه البحث عن جمالية تنبع من ابتكار شكل جديد للغة يقوي صلة الرواية بالقيمة الفنية التي ينشدها الأدب فكأن اللغة الشعرية على هذا، " محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركام قوالب الأقوال المكررة"[7].

---

(1) المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب.ص: 19.

(2) م.س، ص: 19.

(3) موركاروفسكي، يان." اللغة المعيارية واللغة الشعرية ".ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد : 05، عدد: 01، (1984)، ص: 39.

(4) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر – دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد – ص: 64.

(5) م.ن، ص: 60.

(6) سنقوقة، علال. المتخيل والسلطة - في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2000، ص: 33.

(7) بارت، رولان.لذة النص. ص: 76.

وإذا كانت الشعرية هي " بحث مؤلم عن الجديد، ومغامرة في اللغة ومعها، وهي أيضا انحراف بأساليب القول عن شيوعه ومألوفيته، إلى أفق مختلف يتأسس على لذة الغرابة وصدمة المفاجأة[1]؛ فإن النظرة التي ذهبت إلى اعتبار " الخطاب الروائي خطاب شعري، إلا أنه عمليا لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة[2]، قد لقيت صداها وتوجهها الفعلي " منذ اللحظة التي تتوقف فيها الوظيفة الشعرية عن أن تنحصر اعتباطيا في الشعر[3]، فكأن (ميخائيل باختين) وهو المنظر والمؤسس للغة الروائية في النقد الغربي، قد أدرك تماما أن نقطة التقاء الشعر، والرواية تتمثل في اللغة أو بالأحرى في الجمالية التي تصنعها لغة الشعر بكل تلك البراعة التي يملكها الشاعر في التفنن بأساليب القول والأداء، وما على الروائي - عندئذ- إلا أن يستعير هذه القدرة الفنية على التفنن اللغوي، دون أن يخرج عن إطار الجنس الروائي حيث " تقوم فيها اللغة السردية بدور البطولة بشكل يتوازى فنيا مع ما يحدث في الشعر[4] ".

وعليه، فإن الخطاب الروائي الجديد، وفي ظل حركة التطور التي مست كيانه السردي، وبناءه اللغوي متمثلا - بخاصة- في اللغة الشعرية، قد سعى إلى إقامة شكل جديد للغة الروائية يتماشى مع روح العصر الجديد، فغدت الكتابة الروائية " كتابة رديفة واصفة وكاشفة لمظاهر الخرق والتحويل والمنع[5]، فاللغة داخل الخطاب الروائي، أضحت تتلبس بروح الشعر وتستعير منه أهم خصائصه ومميزاته الفنية والجمالية، لتعلن بذلك قدرة الفن الروائي على تكييف أعرافه بحسب متطلبات العصر؛ إذ مبدأ الخرق وعدم الاستقرار على شكل ثابت، هو شئ أساسي في الجنس الروائي عامة، " لكن هذا الخرق ليس تعبيرا عن الفوضى والعشوائية، وإنما هو تعبير عن العالم الداخلي للرواية القائم على نظام مهترئ يوشك أن يتداعى في كل لحظة[6].

وتأسيسا لما سبق، تصبح اللغة الشعرية من المظاهر اللغوية التي تكشف عن انفتاح النص الروائي على فنون القول الشعري، وتمنح " للدراسات المتعلقة بالسرد أن تصحح الصورة التي نحملها عن اللغة"[7] ، وتُمكن الرواية من الانتقال من مرحلة

---

(1) العلاق، علي جعفر. الدلالة المرئية- قراءات في شعرية القصيدة الحديثة- ص: 30.
(2) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ص: 43.
(3) جاكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ص: 34.
(4) فضل، صلاح. شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد- ص: 205.
(5) رواينيه، الطاهر. سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد- مقاربات نصانية تطبيقية في آليات المحي الروائي- دكتوراة (أطروحة)، جامعة الجزائر. ص: 451.
(6) سنقوقة، علال. المتخيل والسلطة - في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- ص: 148.
(7) الميلود، عثماني. شعرية تودر وف، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1990، ص: 54.

الواقعية إلى الشعرية حتى تظهر قدرة الجنس الروائي على التبحر في اللغة وإبداعها من جديد وفق ما يفرضه الواقع والنظرة الجديدة للأدب.

يمكننا القول بعد هذا الذي ذُكر، أن الرواية الجديدة قد ارتكنت إلى أسلوب جديد في الكتابة، وباتت اللغة منفتحة على كل ماهو جديد، لتُوكد بذلك حقيقة الخطاب الروائي القائلة بأنه " نشاط لغوي صحيح، أنه يرتبط بالواقع ارتباطا عضويا، ويغيره عندما يستوعبه ويقوله، أي يعيد تشكيله وإبداعه، ولكنه يظل مجرد عمل لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة[1]، رافضة بذلك البقاء في تخوم الواقعية التي طغت على الرواية الكلاسيكية حيث أوجد الروائيون الجدد بديلا آخر لهذه اللغة الواقعية، وهي اللغة الشعرية؛ " إذ تجافي اللغة الأداء السردي التقليدي وتتجاوزه رامية إلى دلالات بلاغيه جمالية ذات منزع شعري صرف[2]، حتى تمهد لبناء نص روائي جديد يتأسس من تجربة لغوية جديدة، ومغايرة تستحضر لغة الشعر داخل المتن الروائي، وتسعى لمسايرة الشعر بكل طاقاته الجمالية، وقدرته البلاغية على تكثيف نبض الكلمات، لينفض عنها الاستعمال العادي والمألوف لكن هذا النزوع في التجريب الشعري للغة الروائية، لا يتم إلا في إطار بقاء الرواية في الجنس الروائي الذي يحاكي بالدرجة الأولى واقعا، ومجتمعا تشكل فيه الذات الإنسانية محور رئيس في حكاية هذا الواقع.

إن البحث في شعرية الخطاب الروائي الجديد يستدعي منا تحليلا للغة لأجل الكشف عن مواطن الجمال، والممارسة الشعرية فيها إلا أن هذا الكشف لا يتم إلا بالمرور على شعرية العنوان؛ ذلك أن العنوان هو فاتحة النص، ودليل القارئ للولوج للعالم اللغوي للنص الأدبي لهذا، فإن دراسة اللغة الشعرية في خطاب رواية وطن من زجاج يبدأ من العنوان.

- التشكيل الشعري للعنوان

حظي العنوان بمحاولات عديدة كانت قد مست بناءه بالدراسة والتحليل، وهذا لإبراز أهميته، وكذا علاقته بالنص، علاقة تبحث- في الأساس- عن وظيفة هذا العنوان، ومدى أسبقية تواجده على النص أو العكس من ذلك، وهذا الاهتمام الكبير بدراسة العنوان من قبل النقد لا يأتي إلا من كون العنوان في حد ذاته ينفرد بخاصية حضوره المميز داخل العمل الأدبي لأنه " يمثل ملفوظ ما قبل الحكي الأول، وما بعد

---

(1) اليوسفي، محمد لطفي. في بنية الشعر العربي المعاصر- السياب، سعدي يوسف، درويش، أدو نيس نموذجا- سراس للنشر، تونس، الطبعة الثالثة؛ 1996، ص: 28.

(2) حسين، سليمان. الطريق إلى النص- مقالات في الرواية العربية – ص: 27.

الحكي الأخير وهو وثيق الصلة بهما[1] ، إذ لم يعد العنوان يحتفظ بمكانته السابقة، والتي تجعل منه مجرد تابع أو " ثريا معلقة في سقف النص وشاهد على انسجام عناصر الخطاب[2]، فحسب مما يجعله فاتحة توجه القارئ للنص، بل أصبح " بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة[3]، ولما كان العنوان في طبيعته ينبني على تركيب لغوي يشف عن طاقة رمزية، وبنية دلالية تذهب بذهن القارئ نحو اكتشاف أغوار النص واستنطاق دلالاته الإيحائية، فإن العنوان يصبح بهذا التصور علامة لـ " استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه[4].

وحيث أن الخطاب الروائي في توجهه الجديد، قد سعى إلى استحضار الشعرية في متنه السردي؛فإن الانسجامبين تركيب العنوان ولغة الخطاب الروائي، يصبح أمرا لا بد من حدوثه، لهذا فإن " العنونة لا تخرج في إستراتجية بنائها عن وظيفتها الشعرية التي تجعلها تحيل على النص كما يحيل النص عليها، بحيث تدخل في علاقة استبدالية معه[5].

وبالحديث عن رواية (وطن من زجاج)، فإن القارئ سيجد الكاتبة قد صاغت العنوان بتركيب لغوي يشف عن طاقة إيحائية، و كثافة رمزية؛ذلك أن اختيار الكاتبة عنوانا لروايتها يحمل اسم (وطن من زجاج)يجعل من القارئ يثير جملة من التساؤلات والإشكال اتتحرك خياله، وتدعوه للبحث في طاقة الكلمة ودلالاتها، إذ كيف لنا أن نتصور (الوطن) بكل مفاهيمه ومعانيه التي لاتكاد تغادر تفكيرنا

الذهني والتي جرت العادة على جعلها تحمل معاني الانتماء والاستقرار، ومكان الوجود الأصلي أن تجتمع مع (الزجاج) ذلك الشئ المادي الملموس.

فأي علاقة تربط بين الوطن والزجاج؟ وما الشئ الذي يجعل الوطن يجتمع في تركيب لغويواحد مع الزجاج؟.

تستخدم الكاتبة ياسمينة صالح اللغة الشعرية كأداة لصياغة عنوان روايتها، فالجمع بين الوطن الشئ الحسي المجرد بالزجاج الشئ المادي والمرئي في تركيب لغوي واحد، لا يتم إلا على أساس اعتبار الوطن من الناحية الدلالية، يلتقي بالزجاج لتجسيد تلك الصفات التي توحي بعدم الثبات والانكسار وشدة الرقة والشفافية، فالكاتبة قد حملت عنوانها بعدا رمزيا ينبني على حمولة نفسية حيث، " تبدو الدلالة في الغالب

---

(1) بن جمعة، بوشوشة. " جماليات بنية الخطاب السردي في رواية تماسخت دم النسيان".مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، عدد: 26، (2006)، ص: 30.

(2) فرشوخ، أحمد. حياة النص – دراسات في السرد- ص: 71.

(3) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000). ص: 104.

(4) العلاق، علي جعفر. الشعر والتلقي - دراسات نقدية- ص: 173.

(5) نجم، مفيد." شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية ". مجلة الراوي- دورية تعنى بالسرديات العربية- النادي الأدبي الثقافي، جدة، عدد: 17، (2007)، ص: 109.

في شكل بنيات نفسية واديولوجية واجتماعية ضمن سلسلة العلاقات اللغوية والرمزية التي تحمل أكثر من معنى على اعتبار التأويلات المحتملة"[2]، وقد ظهر تحليل العنوان بالشكل التالي:

(وطن من زجاج)

(الدلالة النفسية)

الوطن	الوجع النفسي	الزجاج
معطى ذهني/مجرد مادي/مرئي	الخوف	معطى
الانتماء الانكسار	الموت/ الإرهاب	سرعة
الاستقرار والشفافية	الحزن/ الضياع	الرقة
الهوية(الجزائر) والرصانة	الجرح / المحنة	عدم الثبات

2 - فيدوح، عبد القادر. شعرية القص.ص: 80.

وجاءت اللغة الشعرية في عبارة (وطن من زجاج) المجسدة لعنوان الرواية، لتعبر عن تلك" الصلة غير المباشرة والمفترضة لذكاء المتلقي وجودة استخدامه لذهنيته، ودهائه الذي يقوده إلى حيلة ومكر المؤلف[1] "، فالوطن حين يحمل صفات الزجاج الحقيقية؛ فإنه سيترجم ذلك الشعور الإنساني والتوتر النفسي المفعم بالقلق، والخوف، والحيرة من الواقع الذي يجعل من إحساس الإنسان اتجاه وطنه مبعثرا ومشتتا، لأنه يزرع بداخله الخيبة، والانهزام، والانكسار، ويصبح الزجاج رمزا يلتحم " بفتنة الوطن ومأساته التي تشكل قدره؛ إذ يتهدده الموت الذي صار حالة التباس تلون أشكال ممارسته للوجود خوفا وقلقا وحيرة إزاء القدر الفاجع المترصد[2] ".

ولا شك أن عنوان (وطن من زجاج)، يحقق طاقته الشعرية من خلال قدرة اللغة على اختراق العادي والمألوف؛ حيث تبيح اللغة لنفسها الجمع بين المتناقضات في تركيب لغوي موحد، يجمع بين الوطن والزجاج، فتدع القارئ يتصارع مع المعنى المنشود لـ" تبدأ في داخل المتلقي عملية تفاعل وصراع وانزياحات مفهومية، وتنتصر فيها ادراكات وتأويلات على غيرها، وتتراجع تأويلات واحتمالات لصالح غيرها من خلال تفاعل متبادل يظل فيه العنوان مرسلا لأضوائه التي زودنا بها في البداية[3] والروائية بهذه الصياغة للعنوان قد عمدت إلى إخراج الوطن بمفاهيمه الحسية المجردة من حدود إدراكنا الذهني، وجعلته يتقارب مع الزجاج، لتحقق قدرا من الغموض في ذهن المتلقي، والذي يدعوه للبحث في كنه العلاقة بين (الوطن)و(الزجاج)، لكن هذا الغموض بقدر ما يزيد من تكثيف إيحائية اللغة فإنه في الوقت نفسه يبعث في داخل القارئ المتعة الفنية التي تتفجر من المتعة واللذة الجمالية للغة، فأن تجمع اللغة بين اللفظ ومرادفه، لهو شئ عادي ومألوف، لكن أن تجمع بين اللفظ ونقيضه سواءا على مستوى المعنى أو التركيب، فهذا هو مايحرك الخيال الفني، ويبعث على الإحساس بالقيمة الفنية وبالتالي تتحقق شعرية العنوان وجماليته التي ستوحي بالضرورة لجمالية النص.

- التمثلات الشعرية للغة

ترتكز أهمية اللغة داخل الخطاب الروائيالجديد في قدرتها على صياغة الواقع، وملامسة أحداثه وفق بنيات أسلوبية وتركيبية تعتمد على إحداث الأثر الجمالي، وتفجير الطاقة الشعرية الكامنة في الاستعمال الخاص والمميز للغة؛ إذ إناللغة هي الكفيلة بإعطاء النص شكله النهائي، وبالتالي بناءه الفني والجمالي، لتحقق له وجوده

---

(1) صدوق، نور الدين. البداية في النص الروائي.دار الحوار، اللاذقية- سوريا، الطبعة الأولى؛ 1994، ص: 71.

(2) بن جمعة، بوشوشة. " جماليات بنية الخطاب السردي في رواية تماسخت دم النسيان".مجلة التبيين. ص: 31.

(3) الرواشدة، سامح. منازل الحكاية- دراسات في الرواية العربية- ص: 135.

ضمن مقولة " الأدب" بكل ماتعنيه الكلمة، حتى تضمن له تميزه عن الخطاب العادي، وتؤهله بذلك لإخضاع القارئ لحالات من التوتر، والإثارة، والدهشة الشعورية بوهج اللغة، مما يزيد عنده الإحساس بالمتعة، واللذة، والجمال، وبالتالي التفاعل مع النص.

وإذا كانت الشعرية (poétique) تعتبر أهم المقولات النقدية الحداثية التي آل إليها تطور الجنس الروائي بشكله الجديد - الرواية الجديدة- فإن النقد قد عكف على وضع هذه الشعرية وفق إطار نظري يتأسس على جملة من المنطلقات والمفاهيم، التي تسمح بفهم الشعرية باعتبارها نظرية تبحث في جمالية النص الأدبي بشكل عام، إلا أننا نحن قد عملنا على ذكر بعض هذه المفاهيم المحددة لنظرية الشعرية وفق خصوصية ورودها وتجليها في الرواية موضوع البحث

-شعرية الانزياح

يعتبر الانزياح (l'ecrat) أحد المفاهيم التي تستند عليها الشعرية في بناء نظرية عامة تتوخى البحث في جمالية الخطاب الأدبي، ذلك أن" الكلام الأدبي لا يحدث عمقه وثخانته، إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية[1]، فالانزياح يُعد أبرز التجليات الجمالية التي تساهم في تشكيل شعرية اللغة، لأن " نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة[2] " وهذا الخرق الذي يعمل على "انتهاك اللغة المعيارية - الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا[3]، لأجل البحث في قوانين جديدة تحفل بكسر الحدود بين[4] الكلمات، هو ما يشكل الإطار النظري الذي ينبني عليه مفهوم الانزياح، لهذا، فإن النقد قد ذهب إلى اعتبار الانزياح، هو " انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة[5] أو " باعتباره عدوانا منظما على القاعدة[6] "، ليصبح الانزياح بهذا المعنى، أسلوبا يسعى إلى تخريب منطق العلاقات بين التراكيب والجمل والكلمات، وبالتالي منح فرادة للنص الأدبي تتجلى في شعرية اللغة، ومادام أن الانزياح هو " خرق للقواعد، وخروج عن المألوف، أو هو احتيال من المبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم عادي"، فإن هذا الانزياح قد ارتبط في النقد بمسيمات عديدة تعتمد

---

(1) الميلود، عثماني. شعرية تودروف. ص: 22.

(2) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1994، ص: 115.

(3) موركاروفسكي، يان." اللغة المعيارية واللغة الشعرية ".مجلة فصول.ص: 42.

(4) الموسى، خليل. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. ص: 99.

(5) لحمداني، حميد. أسلوبية الرواية – مدخل نظري- ص: 62.

(6) فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص.مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى؛ 1996، ص: 259.

أساسا في مفهومها على مبدأ الخرق، وهذا من قبيل التجاوز، الانحراف، الانتهاك، التحريف.

وعلى الرغم من أن الانزياح قد عرف حضوره- منذ البداية-في الدرس الأسلوبي كظاهرة أسلوبية تهتم بدراسة خصائص الأسلوب النوعية والجمالية، إلا أن مفهوم الانزياح لم يتبلور بشكل واضح وصريح، إلا مع أبحاث الناقد جون كوهين (jeanCohen)، ذلك أن كوهن قد أولى عناية كبيرة بالانزياح، وعده إطارا نظريا تتجلى فيه بنية اللغة الشعرية، فأخذت دراسته طابعا وبعدا منهجيا ومعرفيا عميقا، ودقيقا لمفهوم الانزياح، حيث " كان كوهن يعني بالانزياح خرق القواعد اللغوية، أي خرق قواعد داخلية تكمن في النص الشعري نفسه[1] "، وقد بنى كوهن نظريته على جملة من الثنائيات كـ (نثر/ شعر)، (انزياح/ معيار). ويستمد الانزياح أهميته عند كوهن من، كونه أساسا لتحقيق الوظيفة الشعرية للغة، أي أن وجود الشعرية في النص الأدبي ترتبط بشكل كبير بحدوث الخرق على مستوى التركيب اللغوي، وهذا ما يتكفل الانزياح بإحداثه، والشئ المؤكد أن " الأشياء ليست شعرية بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا إذا كانت شعريا ونثريا إذا كانت نثرا[2]، حيث أن هذه الصفة التي تجعل من اللغة شعرية حينا أو نثرية حينا آخر، لا يمكن لها إلا أن ترتبط بدرجة حصول الانزياح عن قانون اللغة العادي والمألوف، ليصبح الانزياح بهذا، وسيلة يلجأ إليها الكاتب لأجل" خلق لغة شعرية داخل لغة النثر ووظيفته خلق الإيحاء[3]، من هنا يمكننا القول بأن الشئ الأساسي في نظرية الانزياح عند كوهين، هو ارتباطها الوثيق بفكرة الانحراف أو العدول عن قانون اللغة العادي، وقد قسم كوهن الانزياح إلى قسمين بارزين وهما:

انزياح ← سياقي ← (منافرة) ← (لا نحوية)= يكون على مستوى اللغة كالحذف والتقديم والتأخير. الخ وهو مستوى لفظي من الانزياح

انزياح استبدالي ← استعارة، مجاز، صورة..الخ وهو مستوى دلالي من الانزياح[4].

إن هذه الأهمية التي اكتسبها الانزياح حتى بات موضوعا للدرس والبحث عن تنظير عام للشعرية سواءا عند كوهين أو عند غيره من الدارسين، لا تأتي إلا من خلال وظيفة الانزياح ذاته، والتي تعتمد على تحقيق الوظيفة الشعرية للغة، وبعث النفحة الجمالية للغة، ومادام أن " الانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبية " [5]، فإن هذه

---

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – ص: 116.
(2) كوهين، جون. بنية اللغة الشعرية. ص: 37.
(3) الموسى، خليل. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. ص: 100.
(4) ناصر، يعقوب. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(2000-1970).ص: 78.
(5) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد- ص: 142.

الأهمية ما كان لها لتكون لولا قدرة الانزياح على جعل الخطاب الأدبي خطابا مميزا ومنفردا بشكله وأدائه اللغوي، ودوره الكبير في التأثير في نفس المتلقي بتحريك نوازع اللذة والجمال بداخلة، " فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب، وتحل محله نفثات الارتياح الوجداني، وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة، وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل[1]، وهذا الاستفزاز هو الذي سيبعث القارئ على تقبل الغريب وانتظاره، لأنه سيثير فيه الحس الجمالي ويستشعر فيه مواطن المتعة الفنية في اللغة، والتي تحكم التجربة الإبداعية بشكل عام.

وعليه، يمكننا القول بأن الانزياح تتجلى قيمته في كونه يعطي للغة مجالا أرحب للانفتاح على كل ماهو شعري، ينشد فيها الجمال واللذة والمتعة، لهذا فإن الكاتبة ياسمينة صالح قد ارتأت أن تجعل من لغة الرواية فضاءا ينهض على استثمار عنصر الانزياح.

تقول الكاتبة:

" اختار التحرر من الآخرين ليكون ما أراد أن يكون. ليحمي ذاكرة أراد أن يخلص لها عن حب أو عن واجب. ربما إخلاصا لذاكرة والده أو ذاكرة طفولته أو كلاهما معا. كان يسترجع تلك التفاصيل حين لا يكون له وقت للتفكير في غيرها ولهذا يحب الذهاب إلى حزن الناس وتواضعهم وقت الوجع لينسى وجعه الخاص قبالة التفاصيل والسنين التي تسربت من العمر كاختلاس في الوقت[2].

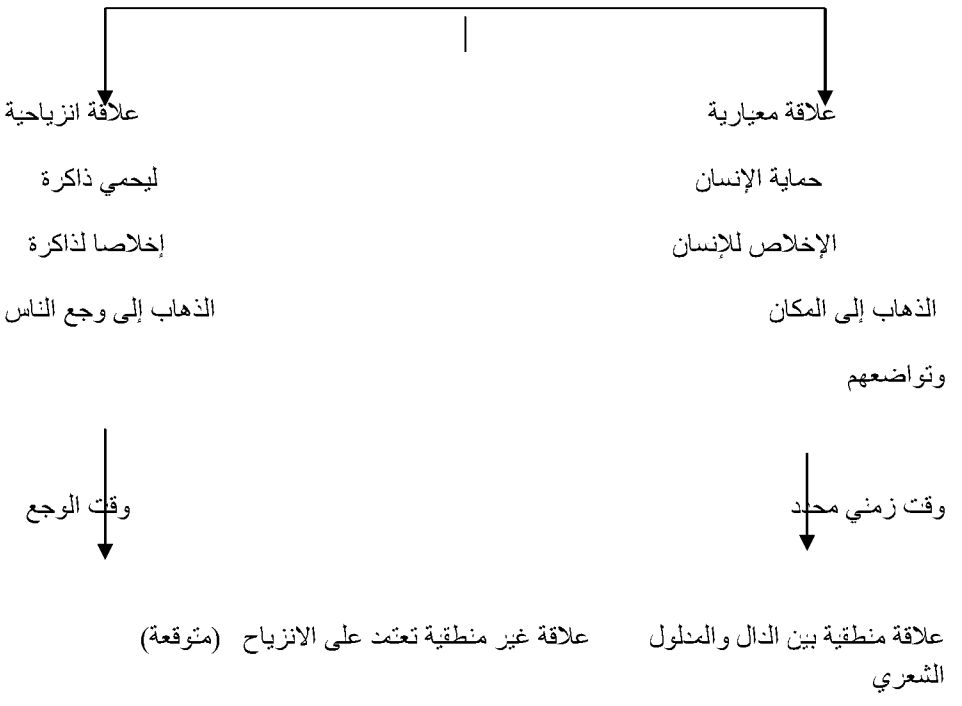
إن لغة هذا المقطع السردي، هي لغة مبنية على علاقة انزياحية بين الكلمات، حيث يظهر الانزياح من خلال ما يلي:

---

(1) المسدي، عبد السلام.الأسلوبية والأسلوب. ص: 65.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 18- 19.

لغة الرواية



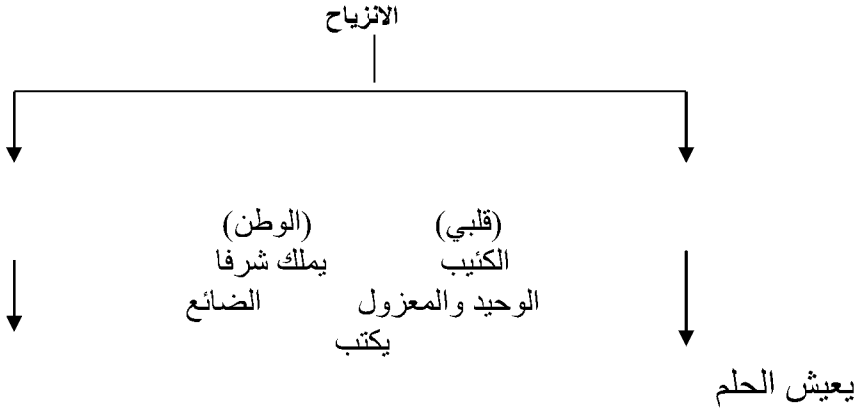
فاللغة هنا تشكل قيمتها الشعرية انطلاقا من العلاقة الانزياحية بين الدال والمدلول، حيث يسعى الانزياح لإقامة " علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مغيرا صورة الكلام وصورة الواقع معا[1]، وهنا تكف اللغة عن أداء دورها السابق و المعهود، والذي لا يخرجها من حدود العادي والمألوف القائم على منطقية العلاقات في القول ووضوح الرؤية والدلالة، بعكس اللغة الشعرية التي تقول جمالية وتنبني على تركيب انزياحي يلائم بين المتناقض والمختلف، لأجل " أن تخترق وعي المتلقي وتكيف استجابته الجمالية، مفجرة إمكاناتها في توليد الدلالة النصية.

(1) أدو نيس. الشعرية العربية.دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية؛ 1989، ص: 75.

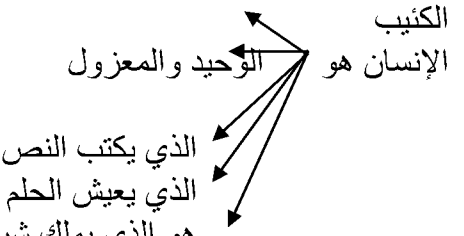
تقول الكاتبة:

" شعرت أنني وقعت في فخ قلبي الكئيب. والواسع بالفراغ. قلبي الوحيد والمعزول عن العالم ! قلبي الذي لم يفتح بابه للآخرين خارج النص الذي يكتبه.لم يقل كلمة حب حقيقية خارج الحلم الذي عاشه في مقال على شرف الوطن الضائع قبلا "[3].

تستمد لغة هذا المقطع السردي جماليتها من خلال ذلك التركيب الشعري المميز، والذي يجعل من القارئ يمعن النظر في اللغة، لا لكي يحلل مبدأ العلاقات بين الكلمة والكلمة ويعيد تركيبها؛ وإنما لكي يستشعر اللذة والجمال في الصياغة، أين تصبح كلمة (القلب) دالا تستثمره الكاتبة في تشكيل لغوي خاص ينفتح على مدلولات جديدة، وطاقة تأويلية كبيرة، و يظهر الانزياح في هذا المقطع السردي من خلال:



بينما العلاقة المعيارية تفرض أن يكون:



وقد يبلغ استخدام الكاتبة للانزياح درجة تعطي فيها الحرية للغة كي تشوش على القارئ، وتصدمه بتركيب لغوي مدهش يبعثه على تذوق الجمالية التي تثير فيه لذة خاصة، تنبع من " لذة اكتشاف لعلاقات لغوية جديدة وعمليات الحفر التي يقوم بها داخل ذاكرة اللغة "(1).

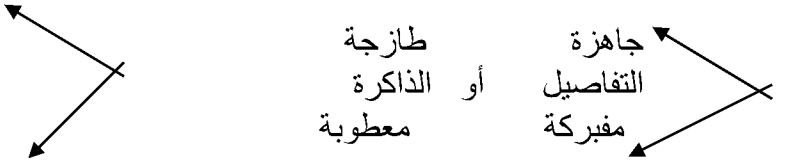
تقول الكاتبة:

" أتمنى لو انبش في ذاكرته بحثا عن بعض التفاصيل التي تبدو لي أحيانا جاهزة وفي أحيان أخرى مفبركة.فأسأل: ما الفرق بين ذاكرة طازجة وأخرى معطوبة؟"(2).

إن لغة هذا المقطع السردي تتعمد إحداث الشعور بالقلق والتوتر لدى القارئ، لأنها تنبني على تشكيل لغوي قائم على عنصر الدهشة والغرابة في التركيب، حيث يقترن الحسي بالحسي، إذ كيف لنا أن نتصور أن تكون:

---

(1) خمري، حسين. نظرية النص- من بنية المعنى إلى سميائية الدال – ص: 273.
(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 23.



وهنا يأتي الانزياح ليعمق الإحساس بالغموض، ويزيد من درجة الوعي باللغة، التي تجعل من المجرد يقترن بالمجرد ويوسع من فجوة التقائهما، وبالتالي تكثيف حضور الجمالية التي تبيح للكاتب أن يتلاعب بقوانين اللغة، حتى يحقق لها طاقتها الشعرية وقدرتها التأثيرية، " حيث يتسلل الوهج الشعري إلى البنية السردية، ليشرخ رتابة الحكي ويبطئ حركيته، ومن ثم تنتقل مجموعة من التحولات السردية من مستوى الحركة الحداثية، إلى حركة وجدانية تسافر بالحواس داخل الأشياء[1].

- شعرية الإيقاع

إن الخطاب الروائي الجديد في رحلة بحثه عن جماليات التعبير والقول الأدبي، قد أثبت قدرته على الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، حيث لم تعد الرواية تكتفي بخصائصها وأصولها النوعية السابقة، والتي تجعلها تمارس نوعا خاصا في التعبير يعتمد على قول الواقع وحكاية تفاصيله الحياتية، أين كان على الروائي أن يكيف ممكناته التعبيرية وفق مقولات الواقع، ويطوع اللغة لكي تقول الواقع وتسرده؛ بل صار هم الروائي هو البحث في الفنون الأخرى، عن أسلوب جديد في القول السر ديلت كثيف الطاقة الجمالية للغة، وتعزيز حضورها الفني والأدبي.

والرواية حين سعت إلى الاقتراب من الفنون ومساءلتها لبناء نص روائي جديد يعتمد على تبادل المزايا لأجل التنويع في فنون القول؛ فإن أكثر الأجناس الأدبية التي استطاعت الرواية أن تقيم معها علاقة وثيقة حتى أزاحت الحدود الفاصلة بينهما، هو الشعر؛ ذلك أن رغبة الروائي في الأخذ من الشعر لم تتم على مستوى التجريب الشعري للغة في جماليتها وقدرتها على تفجير المكامن التعبيرية للكلمات وإحداث الأثر الشعري فحسب، بل إن هذا الاقتراب قد مس محاورة الرواية لخصائص الشعر الفنية والأسلوبية، واستعارتها لتقنيات كانت ملكا خاصا للشعر انفرد بها، وظلت لزمن شيئا قارا وثابتا في تكوينه وأولى هذه التقنيات هي الإيقاع.

يثير مصطلح الإيقاع إشكالات عديدة تنصب كلها في إطار البحث عن تصور عام و منهجي لمفهوم الإيقاع، ورغم كل المحاولات للقبض على مفهوم خاص وثابت له وتحديده ضمن شكل موحد و نظري، فإنه يبقى للإيقاع غموضه النابع من تباين استعمالاته، وتعدد دلالاته ففي حين يتفق الجميع على ارتباط الإيقاع بفنون الموسيقى والغناء، التي تنبني على حركة الأصوات الداخلية وفق تناسقها وانسجامها الموسيقي،

(1) فرشوخ، أحمد. حياة النص - دراسات في السرد- ص: 58.

فقد اعتبر الإيقاع - منذ البداية- ظاهرة فنية يؤسس بواسطتها الشعر جماليته الخاصة، لأنه يعطي للغة داخل الشعر تناغمها الموسيقي العذب، إذ إن " الإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، هو الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغته" [1]، غير أن هذا التصور الذي يحيل الإيقاع إلى الشعر، ويربطه به بشكل واضح وكبير، لا يعني انحصار مفهوم الإيقاع في الشعر وحده، وعدم حضوره في النثر؛ذلك أن الإيقاع " لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز؛ بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة، بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حر مبدع[2]، كما أن الحديث عن " وجود الإيقاع في النثر، لا يحيله إلى شعر لاختلاف وظيفته، حينئذ فقد أثبتت بحوث الشكليين أن النثر الأدبي ليس مجرد مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع، وإنما على العكس من ذلك، يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر، يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر[3]، وبما أن النص السردي الجديد قد أسس وجوده انطلاقا من استعمال اللغة الشعرية بشكل متباين داخل كيانه اللغوي، فإن للإيقاع في الخطاب الروائي حضوره المميز، حيث يضفي على اللغة الروائية جمالية خاصة لم تألفها في النص السردي التقليدي، والإيقاع حتى وان كان - بالأساس- شيئا خاصا بالشعر؛ فإنه يعتبر جزءا من تكوين اللغة الشعرية التي تُعنى بالخطاب الأدبي بشكل عام لهذا، فإن الرواية لها إيقاعها الخاص والمنفرد الذي يأتي من إيقاع النثر المختلف بطبيعة الحال عن إيقاع الشعر.

ومما لاشك فيه، أن الارتباط الوثيق بين الشعر والإيقاع، قد ساهم بشكل كبير في تحديد مفهوم للإيقاع ضمن حدود هذه العلاقة، حتى بات الإيقاع في الشعر يعتمد على " وترين متلازمين يعزفان ويؤثران معا في نفس المتلقي وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق[4]، الا أن البحث في إيقاع الرواية سيأخذ منحى آخر، وهذا نظرا لطبيعة الرواية الشكلية التي تستعير من الشعر موسيقاه الداخلية فقط، لهذا فإن الإيقاع في الرواية يتجلى بوضوح من خلال الوتر الداخلي الذي يأتي لـ" دعم الإحساس العام بالانسجام[5]، وهذا الانسجام هو الذي يحقق للغة الروائية طاقتها الإيقاعية، وبالتالي وظيفتها الشعرية التي تصبح مصدرا مهما في جلب القارئ وإثارة حواسه.

---

(1) فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1998، ص: 50.
(2) فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة.ص: 314.
(3) م، س. ص: 52.
(4) الموسى، خليل. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.ص: 93.
(5) كوهين، جون. بنية اللغة الشعرية.ص: 86.

وهنا تبرز أهمية الإيقاع الروائي، من خلال قدرته على إبداع لغة مغايرة تتغذى بالتناغم الصوتي والموسيقي، حيث " يحمل النفس إلى فضاء الشعر، وهو أحد مكونات الشاعرية الذي يتم بوساطته التأثر والتأثير والتلاقح بين الدال والمدلول، وهو الرباط الذي يصل الحروف بالكلمات، والصوت بالمعنى وهذا ما يخلق المناخ الشعري[1]، أي أن الإيقاع يحقق للغة الروائية كثافتها الشعرية وطاقتها الجمالية، لأنه يعمل على إنعاش اللغة وإبراز شحناتها الصوتية والدلالية، ومن ثمة التأثير على المتلقي وتقوية شعوره بوهج اللغة ونشاطها وحركيتها الدائمة التي لا تفارق اللذة التي يحدثها الإيقاع فيها، حيث" ترتكز جمالية الإيقاع في الحركة التي تتردد وفق نظام محدد ومتتال قائم على ترتيب لفظي ودلالي تقابلي يوحي بأصداء نغمية متلاحقة ومثيرة للمتعة[2]، وهذه الحركة الجمالية للإيقاع، هي التي تجعل منه" يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله" [3] ولما كان الإيقاع في طبيعته " يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة[4] "؛ فإن أول أشكال الإيقاع في رواية وطن من زجاج يظهر من خلال تراكيب لغوية معينة.

تقول الكاتبة:

"كان النذير قبالتي يمتص سيجارته بنهم وينظر إلي، بصمت لا يخلو من عصبية بعصبية لا تخلو من خوف بخوف لا يخلو من قلق بقلق لا يخلو من وجع[5].

يبدو أن اللغة هنا ترتكز على خاصية الإيقاع، حيث تتردد في نسيج اللغة حركة منتظمة ومتساوية، تعمل على تزويد اللغة بقدر من التناغم الصوتي بين الحركات والكلمات، ويأتي الإيقاع لإحداث " همس نفسي وحقيقة وجدانية[6]. ينبثق من ترداد جملة من الأحاسيس الإنسانية بحركة موسيقية تعتمد على تناسق التركيب الجمالي للغة.

تقول الكاتبة:

"من كان ليظن أن احبك بصمت وأشتهيك بصمت واحلم بك بصمت.من كان ليظن أن تكوني أنت ثورتي الخاصة وقضيتي الخاصة ومطالبي الخاصة؟ ألم أكن

---

(1) م.س، ص: 94.

(2) جمعة، حسين. التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)، منشورات دار النمير، دمشق، الطبعة الأولى؛2005، ص: 198.

(3) إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 305.

(4) فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 262.

(5) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 88.

(6) الموسى، خليل. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.ص: 95.

واحدا من الشعب؟ وجهك الذي كان وطني الوحيد.كان مطالبي الشرعية بالخبز والحرية والعدالة والمساواة. وجهك الذي صنع بهجتي الأولى وارتباكي الأول وحنيني الذي عبره فقط كنت آتيك مجرد من الحجج. لكم كنت فارغا اليدين من دونك.لكم كنت يتيما ووحيدا وباحثا عن الموت من دونك كل الدروب التي قادتني إليك هي نفسها التي مشيتها بحثا عن وطن أردت أن أستعيده في اسمك السهل.يالمرأة تبكي في حضني.يا دموعا تخرج من قلبي ويا قلبا يتسلل من فؤادي[1].

إن اختيارنا لهذا المقطع السردي كان على أساس توفره على ظاهرة الإيقاع الذي يكون "محصلة لعدد من الوسائل اللفظية والتنغيمية التي تقف في المقدمة منها حروف اللين، وتجاور الكلمات جوارا لينا متناغما، كما أن لطول الجملة وقصرها أثرا في التلوين الإيقاعي، إضافة إلى ذلك؛ فإن التنقل البارع من الخبر إلى الإنشاء، ومن المخاطبة إلى المناجاة، و من التقرير إلى التساؤل[2]، هو الذي يحدد وجود الإيقاع في هذا المقطع السردي، فقد عمدت الروائية هنا إلى تشكيل الإيقاع الداخلي، وإبراز حركة الكلمات الصوتية والتنغيمية في تركيب شبه متناسق، إذ إن تجاور المقاطع بشكل تكراري(أحبك بصمت- أشتهيك بصمت- احلم بك بصمت)، و(ثورتي الخاصة- قضيتي الخاصة- مطالبي الخاصة) قد ساعد على إحداث الوقع الموسيقي في أذن القارئ، وتعميق الإحساس بجمالية اللغة التي تمتلك القدرة على كتابة الإنسان في مشاعره وخيباته وانتصاراته وهي تحتفل بكامل مظاهرها الأدائية والشعرية.

كما أن لتجاور الكلمات (بهجتي- ارتباكي - حنيني) أثر في إحداث التجانس الصوتي للنسيج اللغوي وقد زادتتابع الكلمات(يتيما- وحيدا - باحثا) من تكثيف الإيقاع الداخلي، حيث تظهر حركة التنوين بغنتها البارزة في أواخر الكلمات.

إن هذا المقطع السردي يجسد بوضوح ظاهرة الإيقاع، ويبرز شحنة اللغة الدلالية والصوتية، حيث إن تماثل الكلمات إيقاعيا وتركيبيا بمثل قولها(يالمرأة تبكي في حضني.يا دموعا تخرج من قلبي ويا قلبا يتسلل من فؤادي)، يساعد في تكثيف حركة حرف النداء، وتدعو القارئ لتلمس إيقاعية اللغة، والإحساس بالنفحة النفسية التي غذت اللغة التي تعبر هنا عن شعور وجداني مؤلم تتصارع فيه اللغة مع إحساس الإنسان بالفقد والحزن ويأتي الإيقاع ليجعل من اللغة " تثير نوعا من التوتر والهياج، وأن تخلق فينا عالما أو حالة من الوجود غاية في الانسجام[3].

تقول الكاتبة:

---

(1) م.س، ص: 174.

(2) العلاق، علي جعفر. الشعر والتلقي- دراسات نقدية- ص: 189.

(3) إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة- ص: 297.

"شعرت بالقلم يرتعش في يدي. شعرت يدي ترتعش قبالة القلم.شعرت بي أرتعش قبالة تلك الصورة تحديدا[1] ".

تستمد لغة هذا المقطع السردي بنيتها الإيقاعية من خلال تلك المساحة النصية التي تنتشر فيها حركة حرف الشين(شعرت- يرتعش- ترتعش- أرتعش)، وقد ساهمت هذه الحركة في ترجمة الحالة الشعورية الموحية بالخوف والقلق، والتي تتكثف مع تتابع حرف الشين والفعل (ارتعش) بصيغته المضارعة مما ساعد على تحقيق الوظيفة الجمالية للغة، وجعل القارئ يمعن النظر في اللغة التي تباغته بتركيزها على طاقة الحروف الصوتية والموسيقية، وهذا عن طريق استخدامها لظاهرة الإيقاع الذي " صار بنية فكرية شعورية تعبر عن الجانب الإنساني بكل حالاته، وهنا تكمن فرادته الجمالية[2].

وعليه، فإن الكاتبة (ياسمينة صالح) و باستخدامها لظاهرة الإيقاع في النسيج اللغوي للنص السردي، قد سعت إلى تشكيل لغة روايتها بطريقة تتفجر معها كل إمكانات اللغة التعبيرية، وتستعير طاقة الشعر البلاغية والجمالية، لتثير الحس الجمالي لدى القارئ المتذوق للأدب، والباحث عن جمالية خاصة تضاهي جمالية التعبير عن التجارب الإنسانية، في صورة نص روائي مهمته بالدرجة الأولى، حكاية الواقع والإنسان في صراعه الفكري والشعوري مع ذاته وواقعه.

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 169.

(2) جمعة، حسين. التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية). ص: 214.

- شعرية التكرار

- التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية

إذا كان الإيقاع يعبر بوضوح عن بعض ما يحمله فن الشعر من قيمة بلاغية وأسلوبية، ويمثل خاصية فنية ترتبط به، وتجسد تشكليه الجمالي؛ فإن التكرار هو الآخر لا يلبث أن يكون أحد الظواهر الأسلوبية التي تمارس فيها لغة الشعر حضورها الفني المميز، ومع أن التكرار هو في الواقع من " الخاصيات الملازمة للشعر؛بل هو مكون أساسي في الشعر"[1] ، إلا أنه يبقى من " الخصائص اللغوية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية سردية كانت أم غير سردية[2] "، وهذا لأنه يمثل جزءا من الأداء اللغوي للنص الأدبي، كما أنه " يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية[3].

عرف التكرار في الدرس الأسلوبي عناية بالغة الأهمية، ورغم أن الاختلاف يبدو واضحا حول تبني مصطلح واحد له، إذ " ترجحت لكثرتها بين التكرار والترديد(عبد الله صولة) والترداد (محمد السرغيني) والضرب واستصحاب الدال المعجل والمؤجل (جوزيف شريم) والتكرار النمطي والشكلي (محمد عبد المطلب)[4]، لكن هذا الاختلاف والتباين في التسميات وعدم الأخذ بمصطلح وحيد لمفهوم التكرار، لا ينفي حدوث الاتفاق حول دور التكرار والتأكيد على قيمته البلاغية والفنية في النسيج اللغوي للنص الأدبي، حيث " يمثل التكرار اللغوي بؤرة دلالية مهمة في النص الأدبي[5]، ذلك أن التكرار " يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة[6].

يُعد التكرار ظاهرة أسلوبية تنبني على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه " يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة[7]، مما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بناءها على تكثيف الدلالة الإيحائية وتوليد القيمة الجمالية،

---

(1) سليكى، خالد." من النقد المعياري إلى التحليل السانى- الشعرية البنيوية نموذجا-".مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد: 23، عدد: 01-02، (1994)، ص: 408.

(2) مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ص: 268.

(3) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة؛ 1981، ص: 263.

(3) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة؛ 1981، ص: 263.

(4) الشريطي، سليم. " تكرار في النقد العربي الحديث- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة-". مجلة كتابات معاصرة، بيروت- لبنان، المجلد: 16، عدد: 64، (2007)، ص: 105.

(5) يعقوب، ناصر اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (2000-1970).ص: 211.

(6) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ص: 263.

(7) خمري، حسين. نظرية النص- من بنية المعنى إلى سميائية الدال - ص: 275.

إذ إن" تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه "شرط كمال" أو " محسن" أو " لعب لغوي"، ومع ذلك، فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية[1].

هذا الدور الكبير الذي يؤديه التكرار داخل الخطاب الأدبي، ينبثق من قدرة التكرار ذاته على إعادة توزيع صيغ لغوية مكررة ضمن النسيج اللغوي للنص، مما يوجه القارئ للغة ويدعوه للتأمل في بنية اللغة أي في حركيتها وانتظام أصواتها وتراكيبها، ومادام أن التكرار " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف على اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية[2]؛ فإنه من المؤكد أن التكرار بهذا المفهوم " يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدي الغرض الشعري[3]، القائم على بعث الأثر الانفعالي والوجداني في نفسية القارئ/ المتلقي، فالاهتمام بتكرار كلمات معينة أو عبارات مختلفة، يوحي بعمق" الحالات النفسية والانفعالية التي تُعد مثيرة للتعبير وحاملة على التكرير[4].

وهنا يصبح التكرار ذا فاعلية لغوية تبعث على الإحساس بالمتعة الفنية، لأن النظر إلى التكرار- عندئذ- لا يكون على أساس اعتباره مجرد تكرار يستدعيه السياق اللغوي للنص فقط؛بل على أنه ظاهرة " تحمل دلالة وحضورها ليس عابرا، بل مقصودا يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية(لغوية بالأساس) [5]، وحيث أن لكل ظاهرة لغوية عناصر جمالية تحدد قيمتها الفنية وتصنع أهميتها، وبالتالي وظيفتها داخل النص الأدبي، فإن اكتشاف العناصر الجمالية لظاهرة التكرار، لا يكون إلا انطلاقا من تلمس جمالية العبارة، أو " الكلمة مكررة خارج كل سحر وكل ممارسة، كما لو أنها طبيعية، أو كما أن هذه الكلمة تعود كل مرة بمعجزة لتكون ملائمة[6]، لأن الغاية من تكرار الكلمات أو العبارات هو إعادة إنتاج وتوليد دلالات جديدة.

ومما لا شك فيه، أن التكرار إذ يلقى اهتماما كبيرا من قبل الدرس البلاغي والأسلوبي؛ فلأنه " يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها[7]، ويرصد

---

(1) مفتاح، محمد.تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة؛1992، ص: 39.

(2) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر.ص: 276.

(3) م.ن، ص: 281.

(4) السيد، عز الدين علي. التكرير بين المثير والتأثير. دار عالم الكتب، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية؛ 1986، ص: 79.

(5) سليكى، خالد." من النقد المعياري إلى التحليل اللساني- الشعرية البنيوية نموذجا-". مجلة عالم الفكر.ص: 411.

(6) بارت، رولان. لذة النص.ص: 79.

(7) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر.ص: 276.

حركيتها ليعطيها الحرية في التعبير عن نظامها اللغوي الفريد الذي يسعى إلى استثمار كل طاقات الأداء وتجاوز القوانين الثابتة، وبما أن الروائي الجديد يهدف إلى رسم عالم لغوي بديل عن العالم الواقعي، لكنه عالم يحاول أن يستلهم كل عناصر ووظائف اللغة في تمثلها الشعري والجمالي، فإنه تبقى الرواية " الأقدر على تمثل وظائف التكرار ومزاياه التي تجعل اللغة لغة[1]، ذلك لأن الرواية تعبر- دائما- عن عالم أرحب يستوعب الذات الإنسانية بهمومها واضطراباتها، وتوتراتها، لكن بلغة قادرة على الانفتاح على كل مظاهر التنوع والتعدد في وظائفها البلاغية، ومميزاتها الفنية الفريدة، لدرجة يصبح فيها " الهدف الرئيسي للخطاب هو الاتكاء على اللغة لتكون عنصرا رئيسيا من عناصر الجذب الروائي، لأن الحدثيتضاءل كثيرا أمام اللغة، وهو حدث لا يلفت الانتباه ولا يستثير اللذة الأدبية الروائية المنشودة[2]، وحيث أن " التكرار يسهم بشكل كبير في الدور التعبيري في الرواية[3] "؛فإنه ما من شك بأن استثماره داخل الخطاب الروائي، سيزيد من إثراء النص والتكثيف في لغته لإضفاء الجمالية التي تتبدى - غالبا - من رغبة الرواية الملحة في محاورة عناصر أسلوبية وشكلية، هي بالأساس للشعر، وجعلها جزءا مهما من البناء العام للجنس الروائي.

- مستويات التكرار في الرواية

إن القارئ لرواية (وطن من زجاج) يلاحظ أن الكاتبة قد جعلت من الرواية فضاءا لتكثيف ممكناتها التعبيرية، ومساءلة نظام اللغة الشعري، حتى تجلو لنا نصا سرديا يحاكي الواقع ويرسم معالمه بشكل تباغت فيه قوانين اللغة النثرية، ففيما يتعلق الأمر بظاهرة التكرار؛ فإن القارئ سيجد نفسه أمام مستويين من مستويات التكرار، والتي كانت الناقدة نازك الملائكة[4]، قد أشارت إليهما أثناء دراستها لظاهرة التكرار، وقد قامت الكاتبة ياسمينة صالح باستثمارهما في البنية اللغوية للخطاب الروائي.

---

(1) صالح، صلاح. سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية- ص: 09.
(2) حسين، سليمان. الطريق إلى النص- مقالات في الرواية العربية- ص: 81.
(3) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000). ص: 211.
(4) ينظر: الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر.ص: 263-266.

- على مستوى الكلمة

- تكرار كلمة الخوف

يعتبر تكرار الكلمة من بين الأشكال التي تجسد حضور ظاهرة التكرار في خطاب رواية (وطن من زجاج)، ويبدو أن اختيار الكاتبة الحديث عن موضوع أزمة الإرهاب، وما يعكسه من هموم ومشاكل نفسية تُلقي بأثرها على الإنسان قد ساعدها على تبني ألفاظ تتكرر على طول المقاطع السردية، وهذا من قبيل كلمة (الخوف).

تقول الكاتبة:

" كان إحساسي متشابكا، مختلطا بين الخوف والدهشة. بين الخوف والشوق. بين الخوف واللهفة. كان الخوف هو الشئ الوحيد الذي ظل يلاحقني في كل حالاتي. الخوف من الخوف نفسه الخوف من اللا خوف أيضا من ألا أخاف حين يجب أن أخاف. أليس هذا ما لقنه لي الوطن؟ الخوف والخوف والكثير من الخوف؟ من ذا الذي يجرؤ على القول إنه تعلم من الوطن شيئا آخر غير الخوف؟ حتى حين نشعر برغبة في الحلم نخاف حين نضحك نخاف تقول عجائزنا عن لا وعي" اللهم اجعل ضحكنا خيرا!"هو الخوف من الضحك والحلم والفرح الخوف أن تأتي مصيبة مهمتها معاقبة كل من حلم وتفاءل وضحك ومرح وأحب[1].

إن الإصرار على تكرار لفظة الخوف في هذا المقطع السردي بشكل ملفت للانتباه، يجعل من التكرار يحدث وقعا انفعاليا ووجدانيا في نسيج اللغة، ليترجم عمق الشعور الإنساني المرير، بحيث يصبح الخوف هاجسا يؤرق الإنسان.ويأتي التكرار ليصور "الظلال الخفية في الحياة الروحية من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة وحركة التحول في المشاعر[2]، فحتى عبارة (اللهم اجعل ضحكنا خيرا) تعمل على إضاءة المعنى، وتوجيهه نحو فكرة الخوف، واللغة في هذا المقطع السردي تُدخل القارئ في جو نفسي يصور عذاب الذات الإنسانية ويوحي بعمق الشتات، والقلق، و الضياع الظاهر في تركيز الكاتبة على كلمة الخوف، والاهتمام بتكرارها بشكل ملفت للانتباه في السياق اللغوي، وهنا يقوم التكرار بوظيفة تأثيرية، أين " يلقي في ضمير القارئ وأفقه هزة ومفاجأة وتطريبا[3]، لأنه سيدعوه إلى إدراك التكرار بوصفه حاملا للمعنى العام للخطاب الروائي، والمعبر عن الحس" الوجداني الواصف لذات مؤرقة ومتوجعة لما يحدث في الجزائر المبتلية بالقتل والموت المجاني، فتسرب النصوص السردية في نسق حكائي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي تفيض على حوافه اللغة

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 152- 153.

(2) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000). ص: 218.

(3) الشريطي، سليم." تكرار في النقد العربي الحديث- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة-". مجلة كتابات معاصرة. ص: 110.

المجازية عن بنية اخيولة تتطوح في امداء الخيال المجنح، أو تتكسر على خيبات واقع مؤلم[1].

- تكرار كلمة الموت

يشكل الموت جزءا أساسيا في تشكيل موضوع رواية وطن من زجاج، لهذا فإن تكرار كلمة الموت سيعمل على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتحريك ذهن القارئ نحو اكتشاف المعنى المنشود من وراء ظاهرة التكرار.

تقول الكاتبة:

"رحل النذير إذن مات هكذا. مات لأنه رفض العيش طويلا داخل هذا الهباء اليومي مات لأجل أن يعيش هؤلاء الخونة الذين ساوموه على حياته وأحلامه وراحة باله.مات دون أن يتزوج، دون أن يحقق حلم الأبوة كما كان يتمنى في سره مات بسيطا كالفقراء، وعاريا كالأولياء الصالحين. مات تاركا أما تبكيه بصمت وأختا تنظر إلى الآخرين بحثا عن إجابة لأسئلة الكون وأخا صغيرا يشعر باليتم من جديد! [2].

إن المتأمل لهذا المقطع السردي، يلمس ذلك التدفق الشعوري الذي يصنعه تكرار لفظة (مات) لأن الغرض من هذا التكرار، هو تحميل اللغة دلالات نفسية وانفعالية تعبر عن موقف الإنسان من تلقيه للموت بشكله المجسد في الرواية، وتأتي كلمة مات في كل مرة لتحمل معنى خاص ودلالة عاطفية ومعينة وهذا ما يظهر في:

- كلمة مات الأولى الخيبة والحسرة من تلقي فعل الموت.
- كلمة مات الثانية عدم القدرة على استيعاب الواقع بأحداثه المريرة.
- كلمة مات الثالثة عدم جدوى الحياة في وجود القتلة.
- كلمة مات الرابعة فقدان الرغبة في الأمل والحلم والفرح
- كلمة مات الخامسة الصدمة في تلقي الموت دون سبب مقنع.
- كلمة مات السادسة حجم الضياع والفراغ الذي يخلفه فعل الموت.

- تكرار كلمة الحب

وفي مقابل الموت، يحضر الحب كبديل آخر ليعوض ذلك الشعور الفظيع بالمرارة والأسى على ما خلفه الموت، ويعيد صقل إحساس جديد، وهنا تعمل الكاتبة على تكرار كلمة الحب بصيغة الفعل المضارع(أحبك).

تقول الكاتبة:

---

(1) أبو هيف، عبد الله. الإبداع السردي الجزائري. منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 351.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 143.

"أن أحبك لهي لعنة أخرى تصيبني. أن أحبك لهو انتحار جميل أعي جيدا أنني أمارسه بكامل عقلي. أن أحبك يعني أنني أتمرد على منطق" الغيلان" وأتحرر من عقدة الـ "قداسة التي لوثوها أمام عيني. أن أحبك يعني أنني أولد ثانية بموجب قناعاتي أنا، وبموجب ما أحمله من رؤى لست بحاجة إلى شرعية مزيفة ولا إلى انقلاب عسكري دموي لأصدقها ولأدافع عنها[1].

إن تكرار لفظة أحبك في هذا المقطع السردي، جاءت لتبث روح التغيير والتأثير، ذلك أن الإلحاح على إعادة كلمة أحبك في كل مرة، ليس لمجرد تحقيق حضور ظاهرة التكرار اللغوي في الرواية، والذي يصبح في بعض الأحيان ذا وظيفة تنميقية تعمل على تزيين الكلام؛ بل هو أمر " يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معا[2]، فرغبة الكاتبة في تحريك ذهن القارئ نحو إدراك قيم الحب الروحية والنفسية، وإيقاظ شعوره بقدرة الحب على تحفيز الإنسان لرفض الواقع المؤلموتغييره، والبحث فيه عن قيم الجمال والخير هو ماجعل الكاتبة توظف لفظة أحبك بتقنية التكرار، وهنا " يجهد النص في سعي دائبلخلق جو نفسي خاص إيحائي حركي، وذلك باستخدام تقنية التكرار، ولكن دون الإساءة إلى النص لغويا، لأن الهم هو توليد الصور عبر هذه اللغة[3].

تقول الكاتبة:

" يقترب نحوي مبتسما، ويمد يده مصافحا بحرارة تجعلك تشعر بالحب نحوه بحب غريب. حب لا يجبرك على مقاسمته ذاكرتك.حب لا علاقة له بالأسئلة ولا بالواجب ولا بالبذلة الزرقاء ولا بالبذلة المدنية حب بسيط وصادق ومدني[4].

ففي هذا المقطع السردي تتكرر لفظة (حب) لتؤكد على قيمة الحب في ذات الإنسان، وتبعث في اللغة مساحة من الجمال، يتلمس من خلالها القارئ عناصر الجمال في الحب، في بساطته وصدقه وخلوه من مبدأ المصالح والسببية، وما إصرار الكاتبة على تكرار كلمة حب، إلا لتعلي من شأن الحب وتؤكد قيمته الحقيقية لا المزيفة، ليصبح التكرار هنا ذا وظيفة تأكيدية.

- تكرار كلمة الوطن

ربما كان لتكرار الوطن في المتن السردي لرواية وطن من زجاج أثر كبيرا في توجيه القارئ نحو معنى الرواية، فالوطن هو- بالأساس- موضوع الرواية، ولفظة الوطن تأتي منذ البداية في العنوان، أما عن تكرارها في المتن، فنجد أن الكاتبة قد

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 116.
(2) ينظر: الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر.ص: 284.
(3) حسين، سليمان. الطريق إلى النص- مقالات في الرواية العربية- ص: 81.
(4) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 08.

وظفتها بتقنية التكرار بشكل صارت فيه " كتنسيق للإيقاع وفق تنظيمات عن طريق التساوي أو الترتيب[1].

تقول الكاتبة:

" يا امرأة بقلب الوطن بذاكرة الوطن بضمير الوطن بحيادية الوطن ازائي[2].

تتعلق وظيفةالتكرار هنا بإحداث الأثر الجمالي، حيث تنساب كلمة الوطن على وقع موسيقي يتكرر و" يناغم اللفظ في السياق لفظه وضريبه، وتتضام الدوال في نسج يلائم السياق النفسي والجمالي والهندسي[3]، فتتوزع كلمة الوطن في نسيج اللغة على تلوين لفظي يثير المتعة، ويشحذ طاقة اللغة الشعرية.

تقول الكاتبة:

"أنا الذي وعدني الله بأرض أسكنها وبشارع لا أدخله خوفا من الرصاص وبمكان أجلس فيه سائلا عن صحة الوطن، ومترحما على روح الوطن وباكيا على جثمان الوطن[4].

إن هذا المقطع السردي يرصد تقنية التكرار الواضح في لفظة (الوطن)، ولعل بناء كلمات (سائلا- مترحما- باكيا) بصيغة اسم الفاعل، وربطها بالتركيب الصوتي لحروف كلمة الوطن، قد جعل من التكرار يحمل دلالة نفسية، بحيث تُعبر كلمة الوطن عن الحسرة والحزن على حال الوطن، وضياع القيم الفكرية والشعورية التي تشكل إحساسنا بهذا الوطن، لأنه صار شيئا قابلا لأن يُداس عليه بكل الطرق، ويُهان الإنسان بداخله.

---

(1) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000). ص: 210.

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج، ص: 109.

(3) الشريطي، سليم." تكرار في النقد العربي الحديث- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة-". مجلة كتابات معاصرة. ص: 112.

(4) م، س.ص: 125- 126.

- على مستوى العبارة

يأتي تكرار العبارة في رواية (وطن من زجاج) كجزء تكميلي لظاهرة التكرار اللغوي بعد تكرار الكلمة، فقد بنت الكاتبة تقنية تكرار العبارة في نسيج النص السردي على جملة من العبارات، والجمل ترددت في مساحة المتن الروائي لتجسد من خلالها بعض المواقف والتصورات، ومنها عبارة **" لا أعرف كيف"**.

تقول الكاتبة:

" كنت أراهم يتشبثون بالفراغ، يصرخون وفجأة ينقطع صراخهم فلا أعرف كيف أنقذهم لا أعرف كيف أجرهم سريعا إلى الشط ولا أعرف كيف أعيد الحياة إليهم[1].

يعكس التكرار في هذا المقطع السردي اضطراب الذات وعجزها أمام فعل الموت، وهذا العجز قد جعل من عبارة (لا أعرف كيف) تتكرر لتعبر عن حدة الصراع مع الذات اليائسة والمستسلمة للموت، والتي لم تجد أمامها سوى الرضى بالنهاية المحتومة التي يحددها الموت.

تقول الكاتبة:

" فهل كثير علي أن آتيك فارغا مني وخاليا من الكلمات؟هل كثير علي أن أجلس بجوارك وأتكلم كمن يواصل حوارا بدأه قبل ألف عام؟هل كثير علي أن أجئ إليك لأبقى صامتا في حضورك. لأبدو اقل ذنبا مما أظن. هل كثير علي أن أجئ إليك لأسأل: كيف هي الحياة معك؟[2].

إن تكرار عبارة (هل كثير علي) في هذا المقطع السردي يأتي بشكل ينطبق عليه قول الشاعرة و الناقد نازك الملائكة: " إن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير، وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة[3]، ذلك أن تكرار عبارة " هل كثير علي"، جعلت من اللغة تنساب بتدفق شعري، وتحقق جمالية في التعبير تنبع من خلال تلاحق الألفاظ فيما بينها وفق تركيب لغوي يسعى لتلمس طاقة الكلمات الدلالية، وحتى مجئ العبارة مكررة بصيغة الاستفهام، قد ساهم في إضفاء الجو النفسي القائم على المساءلة الذاتية.

بهذا يمكننا القول، بأن ظاهرة التكرار اللغوي في خطاب رواية وطن من زجاج، جاءت كتنسيق جمالي للغة الروائية، حيث ساهمت بشكل كبير في تزويد اللغة بطاقة إيحائية، ودلالية تنم عن رغبة الروائية في الاتكاء على شحنة الكلمات

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج، ص: 37.

(2) م.ن، ص: 150.

(3) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر.ص: 285- 286.

والعبارات التي تتكرر لتثري المعنى من جهة، وتعمل من جهة أخرى على إضفاء الجمالية على النسيج اللغوي.

- السرد والوصف في الرواية

إن الفكرة القائلة بأن السرد هو - بالضرورة- قرين الفن الروائي حتى لا يمكن كتابة رواية مالم يقم الروائي باستثمار عنصر السرد، لا يعني أن الرواية ترتكز في بنائها الفني على خاصية السرد فقط، أو أن مجرد وجوده في النص السردي يكفي لإقامة عالم روائي مكتمل فنيا، ذلك أن" الرواية لابد لها أثناء عملية تشكلها من استثمار محوري السرد والوصف، لأن كلا منهما يقوم بوظيفة تتضافر مع الأخرى لتشكلان في النهاية العالم الممكن للرواية[1]، فالكتابة الروائية على هذا، تتولد من تمازج عنصري السرد والوصف، فبينما " يكون السرد منصبا على كل ماهو حركي داخل الزمن، أي كل ماهو مرتبط بالأحداث المدركة بوصفها تعكس تقدما في أجواء الحكاية. يكون الوصف زمنا ميتا في سيرورة ماهو حركي، حيث تبدو الأشياء والكائنات لحظة وصفها كما لو كانت مجمدة[2].

فهذه العلاقة الموجودة بين السرد والوصف، هي علاقة تضامنية تنبني على تلاحم وثيق بينهما، ومادام أن الرواية كجنس أدبي تقوم على حكاية ما، الشئ الذي يجعل حضور السرد شرطا أساسيا لوجودها، فإنه " يمكن تقبل الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد السرد دون الوصف[3]، لأن أي رواية لا تخلو من أحداث تحرك حكايتها، وتنمي أجواءها السردية حتى تبعث القارئ على الإحساس بحيوية العمل الروائي، وهذا ما يحققه السرد، أما الوصف، فإنه يوجه القارئ نحو الأشياء الموصوفة من خلال قدرته على تجسيد صورة حية أو تمثيلية لهذه الأشياء، لهذا يمكننا القول، بأن" غاية الوصف تتمثل في تسليط الضياء على موقف ما أو حدث ما، بينما تتجسد غاية السرد في تسليط بعض هذا الضياء على موقف أو حدث ما[4].

فالوصف في العمل الروائي، " يبقى عنصرا تشيديا يعمل إلى جانب السرد محافظا في الوقت نفسه على استقلاله، وعلى تفاعله مع الأنساق الحكائية الروائية الأخرى[5] "، بحيث أن الإقرار بوجود علاقة شبه تكاملية بين الوصف والسرد في الرواية، لا يعني اختفاء الحدود الفاصلة بينهما، وهذا لأنه " كلما تدخل الوصف توقف السرد وتوارى الحدث إلى الوراء.لأجل ذلك لا ينبغي أن يطغى الوصف على السرد

---

(1) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية.ص: 42.
(2) م.ن، ص: 42-43.
(3) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد- ص: 383.
(4) م.ن، ص: 386.
(5) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000). ص: 249- 250.

وإلا أساء إلى بنائه؛وربما افقده بعض خصائصه، فيضيعه تضييعا[1]، لهذا ينبغي أن يبقى للوصف وظيفته المحددة في الرواية والمميزة له عن السرد.

وإذا كان الروائي الجديد قد مسته رغبة عارمة في قول الجديد، وبناء نص سردي يتغيا التعبير عن واقع جديد مغاير ومتذبذب، فإن الوصف الذي كان في الخطاب الروائي التقليدي " يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور والى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية[2]، وهذا تماشيا مع النظرة الواقعية للكتابة الروائية السائدة آنذاك والتي كانت تعمل على إرغام اللغة على قول الواقع بكل تفاصيله حتى لكأن الشخصيات والأشياء الموصوفة في الرواية التقليدية تحقق صورة تماثيلية مع الواقع الحاضر بأحداثه وتفاصيله القياسية، قد فقد معناه التقليدي، فقد قامت الرواية الجديدة " بتوجيهه نحو خلق عوالم شاعرية ومن ثم أصبح مهيأ للقيام بوظائف أكثر فاعلية[3].

إذ لا يتعلق الأمر بالوصف المرئي الدقيق للأماكن والأشياء والشخصيات الروائية، فتمهد القارئ لمعرفة العالم الخارجي لها، بل على العكس من ذلك، فالوصف أصبح " يؤكد وظيفته الخلاقة[4]، وحيث أن الخطاب الروائي الجديد ونظرا لطبيعته التي تنتفي وأحادية المعنى التي تجعل منه واضح الدلالة والمفهوم فإن الوصف " قد سمي خلاقا، لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية [5] "، وهو بهذه الوظيفة يساهم في بناء سردي تتضافر فيه كل المكونات والعناصر لتحقيق بناء مغاير ومميز.

- حركية الوصف في الرواية

إن التفاف النقد حول الخطاب الروائي الجديد وعنايته الشديدة به، وبدراسة شكله وبنائه التركيبي، قد جعلت من هذا الخطاب ينحو نحو الريادة في التعبير الروائي عن واقع يسم كل الأشياء والأمور بالشيئية، حتى بات الإنسان ذاته مجرد شئ تحكيه الرواية ضمن بنائها السردي، وربما كانت رواية(وطن من زجاج) تقترب في كثير من مقوماتها السردية من النموذج المحتذى الذي يحاكي الرواية الجديدة، حيث" الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود ومنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع[6]"، وهذا لأن- الرواية الجديدة- لا

---

(1) مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ص: 265.

(2) جرييه، ألان روب. نحو رواية جديدة.ص: 129.

(3) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية.ص: 12.

(4) م، س.ص: 130.

(5) لحميداني، حميد. بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي- ص: 80.

(6) أبو هيف، عبد الله. الإبداع السردي الجزائري. ص: 237.

تحكي عن الواقع الرافض للثبات والاستقرار إلى بقدر ما يصنعه خيال الروائي، وقدرته على مراوغة اللغة التي تسائل الواقع وتكشف عن المكبوت فيه.

ولا شك أن هذا التصور الجديد في فهم الواقع والتعبير عنه من قبل الرواية الجديدة، قد ساهم بشكل كبير في تحميل التقنيات السردية توجها جديدا يرتبط بعمق حاجة الروائي للتغيير، وبدرجة إحساسه بضرورة البحث عن طريقة مثلى في الكتابة الروائية تعبر عن هذا الواقع وتحتويه وتحقق الانسجام معه، وبالحديث عن الوصف الذي يعمل على تفعيل حركية البناء السردي بطريقة يتشارك فيها مع السرد لأنه"يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة ومتعاصرة ويراها كمشاهد[1]"، فإن الكاتبة ياسمينة صالح قد جعلت من الوصف فضاءا ينفتح النص من خلاله على دلالات مختلفة.

تقول الكاتبة:

" كان كريمو وقتها يدخن بشكل لفت انتباهي.كان ضجرا، نظراته توحي إليك أنه تورط فيالحضور إلى هنا !بسرعة جلسنا قبالة بعض. وبسرعة شعرت أن ما بيننا يمكن تفسيره ببساطة على أنه الرغبة في الهرب من هنا!كان كريمو يريد الهرب من الوطن أيضا، هو الذي درس التصوير في فرنسا تعلم أن الصورة أهم من الضوء الذي يلمع لحظة التقاطها الصورة هي الذاكرة الأبدية بينما الوميض هو إعلان عن صورة ليس إلا!الصورة الجيدة هي التي تبقى دائما، وهي التي تعود إلى السطح بعد مليون سنة أخرى !أن تلتقط صورة أو لا تلتقطها فليس هذا هو المهم، أن تعرف انك حين تلتقطها عليك أن تحترم ذاكرتها[2].

يأخذ الوصف هنا بعدا تأمل يايض في إلى إدراك القارئ لشخصية كريمو بطابعها الوجداني الشعوري اتجاه الواقع وأحداث الوطن، فالجزء الأول من الوصف (كان ضجرا..الهرب من الوطن أيضا) يوحي بجو الضجر والملل في شخصية كريمو، كما أن كلمة "بسرعة" التي ترددت مرتين، قد ترجمت حركة خارجية انفعالية للشخصيات، وقد جاء وصف الصورة بطريقة شبه تحليلية انبثقت معها دلالات تجرد الصورة من حقيقتها الملموسة، وتعطيها بعدا دلاليا ينم عن ارتباطها بالذاكرة الإنسانية التي تحتفظ بالأشياء والصور، لأنها تمتلك أهمية وقيمة وجودية في ذواتنا ودواخلنا وتحمل تاريخنا.

وحين يمتد الوصف ليصور الإنسان في انكساره وانهزامه بأزمة وطن يعاني الإرهاب والقتل؛ فإن هذا الوصف سيكشف عن" تنويعات لوقائع تنطبع على صفحة

---

(1) فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 295

(2) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 128.

وجدان مأزوم في صوغ حداثي يتشظى فيه الزمن وينكسر السرد وتتباعد الأمكنة وتتقارب سوى صوت راو مضمر معذب مما يحدث ومما يرى[1].

تقول الكاتبة:

"الجزائري الذي يفقد كرامته قبالة نفسه قبالة عمره المتسرب من ثقوب البطالة والوجع اليومي الجزائري الذي حين يعجز عن الكلام يبدأ بالحلم. يحلم بالهرب، وليس بالتغيير لأنه يدري أن التغيير كذبة لا تتجزأ عن كذبة الوطن!فما الوطن أمام هذا الشتات الرهيب؟[2]".

يأتي الوصف هنا بحركية تلامس الشعور والذات الإنسانية، في توهجها وإحساسها بالفقد والضياع حيث تخرج كلمة (الجزائري) اللغة من نطاق العام إلى الخاص الذي يحدد واقع الروائية بكل ما أحدثه الإرهاب والزمن فيه من جروح وآلام، ليصبح الوصف هنا "الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخاص والعالم بصفة عامة، وضمنيا أصبح معيارا لقياس درجة سمك وعمق إدراك الشخصيات لعالمه سواءا على المستوى المعرفي أو الأيدلوجي[3]".

إن نزوع الكاتبة إلى تجريد الأشياء والشخصيات الموصوفة من تلك التفاصيل الدقيقة والواقعية والتي تجعل من القارئ يتمثل وجودها الحقيقي، قد جعل من الوصف يحمل وظيفة دلالية، حيث يتضارب المعنى وتتعدد الدلالات والمعاني، لتعمق الشعور لدى القارئ بالشئ الموصوف، وهذا الشعور قد يصل أحيانا إلى الغموض في فهم الشئ الموصوف، وصعوبة إدراكه ولو بالشئ البسيط.

تقول الكاتبة:

"في العشرين يشعر المرء بعجز التام عن الفرح بعشرينيته فلا يعرف ماذا يفعل بها، وفي الثلاثين يصير الخوف واقعا ممتدا من القلب إلى القلب.في الأربعين يتحول الخوف إلى حادث مرور يصيب الفؤاد كل يوم. في الخمسين يتحول الأمر إلى رغبة عارمة في الموت.كيفما كان شكل الموت! [4].

يكتسي الوصف هنا طابعا تجريديا يربط الذهني بالذهني ويدخل القارئ في متاهة يحدثها التركيب اللغوي، أين يستعصي عليه فهم العمر بمراحله المذكورة في هذا المقطع الوصفي لأنه يزيد من تكثيفالتشتت الذهني لديه، ويعمل على مراوغة إدراكه العام للعمر مما يؤكد أن " ارتفاع نبض النص الروائي لا يتم في الغالب إلا في المناطق الوصفية في الرواية[5].

---

(1) أبو هيف، عبد الله. الإبداع السردي الجزائري. ص: 351-352.
(2) فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 85.
(3) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية. ص: 13.
(4) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 69.
(5) العلاق، علي جعفر. الشعر والتلقي- دراسات نقدية- ص: 183.

إن المتمعن لحركية الوصف داخل خطاب رواية (وطن من زجاج)، يجد الكاتبة قد اعتمدت غالبا على إعطاء الوصف أبعادا دلالية تنحو نحو إفراغ الأشياء الموصوفة من جوانبها المادية والواقعية حتى تواجه إدراكنا، وبما أن القارئ لرواية(وطن من زجاج) يواجه نصا مثقلا بالهم والحزن والوجع؛ فإن الكاتبة كانت واعية بأن الأشياء الموصوفة سوف لن تغادر إدراكنا الشعوري وصورة مخيلتنا الذهنية، " فما نمتلكه عنها من تصورات ليس في الواقع إلا انعكاسا لطبيعة إدراكنا وعملية الإدراك هذه تسير في خط رجراج لأنها لا تصل إلا وهي محكومة بمسافة صماء مثقلة بدلالة قبلية تتأرجح بين البعدين النفسي والمادي[1].

- لغة الوصف بين جمالية التركيب والتأثير

إن من بين ما يسعى إليه الروائي الجديد، هو التركيز على وجود خطاب روائي جديد بكل ما فيه خطاب يتماهى مع رؤية جديدة للكتابة الروائية، كي يثبت قدرته على التعبير عن واقع مبعثر ومضطرب ومشوش، ويبدع " تلك النصوص المنفتحة على وقائع، وتشكيلات جمالية فنية تنادي القارئ[2]، وتثير فيه استجابة خاصة تنبني من جمالية تتوازى فيها كثافة التعبير عن تجارب إنسانية معقدة، ومتشابكة مع لغة هي أقرب منها إلى الشعر، حيث أضحت الرواية فضاءا تمارس فيه اللغة حريتها المستمدة من عدم إذعان لغة الأدب لقوانين صارمة تقيدها، وتحد من قدرتها على إحداث الأثر الجمالي والفني.

وإذا كان أهم مايسم الرواية الجديدة ويلفت الانتباه فيها هو اللغة، إذ لم تعد اللغة في الرواية ترتبط بواقعيتها السابقة وببساطتها القائمة على تقصي الواقع ورواية أحداثه بشكل يقرب القارئ من هذا الواقع فإن هذه اللغة أصبحت تمتلك المقام الأول لحكاية كل العناصر المكونة للبناء السردي، لدرجة غدت فيها " اللغة الوصفية تتجاوز مستوى التمثيل المحايد للمرئيات[3]، لأنها لا تصف لنا الأشياء والشخصيات كما في السابق لتجعلنا نراها أو نتوهم إمكانية وجودها الحقيقي والملموس في الحياة، بل لكي تجعلنا نحسها بإدراكنا وشعورنا، انطلاقا مما تصنعه اللغة فينا.

---

(1) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية. ص: 25.

(2) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 27.

(3) محفوظ، عبد اللطيف. وظيفة الوصف في الرواية. ص: 30.

تقول الكاتبة:

" كان سعيدا كمن اكتشف هباء الكون، ولا جدوى التفاصيل التي يتقاتل الناس عليها، باسمها أو لأجلها. ودع الجميع ودع أمه وخطيبته، ولبس بذلته الزرقاء وخرج.كانوا يعلمون بحاستهم الـ" سابعة" أنه لن يعود فقد كانت " خرجته" تلك مثيرة ومليئة بالإيماءات والأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة والمكان / الهباء[1].

يبدو أن اللغة في هذا المقطع الوصفي، تحتفي بالشعرية التي تظهر في التركيب اللغوي المبني على مبدأ التناقض، والمفارقة في الشطر الأول من الوصف؛ذلك أن اكتشاف الإنسان لهباء الكون، ولا جدوى في التفاصيل التي تشكل محور الصراع بين الإنسان وأخيه تفرض الإحساس بالفراغ والانعدام لقيمة الأشياء والحياة في ظل هذا الصراعالذي لا يفضي إلى شئ سوى للعداء، مما يجعله يحس بالحزن والاكتئاب، لا بالفرح الذي تعبر عنه كلمة (سعيدا)، وهنا تثبت الكاتبة في هذا المقطع الوصفي، أن " مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة[2]، فحتى كلمة (السابعة) التي ربطتها الكاتبة بحواس الإنسان، تجسد التضاد بين الحقيقة التي تفرض وجود الحاسة السادسة، وليس الحاسة السابعة، و تتعالى شعرية الوصف في عبارة (مثيرة ومليئة بالإيماءات والأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة)، حيث يشعر القارئ بنوع من الجمالية تحدثها الكاتبة في اللغة، وهذه الجمالية "الماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات"[3]، هي التي تجعل من اللغة تكشف عن الشعرية، وعن الدلالة الإيحائية التي تدعو القارئ إلى جملة من التأويلات، تنسجها اللغة بطريقة تتلاءم مع نفسية الشخصية الموصوفة التي تتأثر بواقع المدينة المؤلم، و تجعل من الوصف هنا يحمل البعد الذاتي النفسي.

تقول الكاتبة:

" أليس النذير شهيدا؟هو الذي يكره الألقاب.كان يكره أن يقال عنه "كان" بصيغة الفعل الناقص الذي لا يرضي غروره. هو الرجل الذي مشى أوجاع الوطن بطريقته الخاصة. هو الذي قال إن الزواج لا يليق لمثله لأنه لا يستطيع أن يحلم بامرأة يتركها أرملة، وأطفال يخلفهم يتامى[4]**".**

تستمد لغة هذا المقطع الوصفي جماليتها انطلاقا من تلك الصياغة الفنية للغة حيث تساير إحساس الذات المجروحة بجراح الوطن وهمومه، وقد جاء توظيف الكاتبة

---

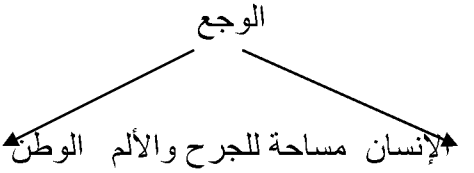
(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 07.

(2) أبوديب، كمال. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى؛ 1987، ص: 47.

(3) العيد، يمنى. في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي- ص: 133.

(4) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 25.

للمفهوم الإعرابي لفعل كان المعروف في علم النحو لتعبر عن شعور الشخصية الرافضة للموت بطريقة القتلى والإرهابيين الذين يتفنون في اختيار موتاهم وقتلهم، وقد جاءت عبارة(هو الرجل الذي مشى أوجاع الوطن) الموظفة في هذا المقطع، لتعلي من جمالية وشعرية اللغة الواصفة المثخنة بألم وجرح يلتقي فيه الإنسان والوطن في تركيب انزياحي مدهش.



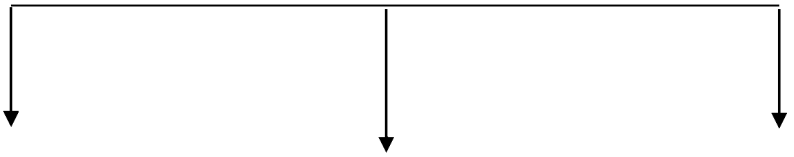
وحين تنتقل الكاتبة لوصف الأشياء، فإنها تعمل على إحداث الأثر الجمالي، وتحمل اللغة قدرة تأثيرية تنبع من شعورنا اتجاه الأشياء الموصوفة.

تقول الكاتبة:

" أليست القصائد كالمدن.نحبها لأنها تكذب علينا.لأنها تخدعنا وتشوه أحلامنا بالشعر وبالكلام المنمق والجاهز. للقصيدة طعم الذكريات أيضا، لها جراح البدايات وعبث النهايات.كما المدن تماما حين تجرحنا عمدا وحين لا نجد غيرها لنسميها حبيبة!.

في هذا المقطع الوصفي الذي تعمل فيه الكاتبة إلى إقامة علاقة بين القصائد والمدن، وتنزع إلى وصف القصائد وصفا تحمل فيه اللغة صبغة إنسانية ونفسية، لأن الكلمات (الذكريات - جراح- عبث) كلها مرتبطة بالذات الإنسانية في شعورها وتركيبها المعقد، وهنا تأتي الجمالية من اللغة الواصفة التي تصف القصائد، ليس لأنها ظاهرة فنية خاصة بالشعر؛ بل لأنها ترتبط بإيقاع النفس البشرية، وبتوهج مشاعرها كما، أن الجزء الأخير من المقطع الوصفي (كما المدن تماما حين تجرحنا عمدا وحين لا نجد غيرها لنسميها حبيبة!) يمد اللغة بحمولة دلالية وإيحائية ناتجة عن تركيب (المدن) في صياغة لغوية تعتمد على تعدد المعنى بين كلمتي (تجرحنا) و كلمة (حبيبة)، فتصبح اللغة لا تراعي قوانين التركيب اللغوي العادي، وتحاول بكل الطرق تجاوز الدلالات الأولى والثابتة على معنى واحد؛ فيظهر التمثيل في مايلي:

(المـدينـة)



تجرحنا لأنها الحبيبة لأنها	تخريب الشعور	
تجسد(في الرواية) الأرض	الإنساني الجميل	
مظاهر القتل	اتجاه المدينة وتبدله	الحنين
الموت الرهيب والقاسي	بالانكسار والذل	الأصل
العنف والفوضى الوجود	القهر والحزن	الأمان /

صور الجثث المشوهة

الفصل الثالث
مستويات اللغة في رواية وطن من زجاج

الفصل الثالث
مستويات اللغة في رواية وطن من زجاج

- المستويات اللغوية

إن أي دراسة تتوخى البحث في البنيات الدلالية، والتركيبية للنص الأدبي انطلاقا من تحليل بنيته اللغوية، لا بد لها أن تساير طبيعة اللغة الأدبية القائمة على التعددية والاختلاف والتنوع في أساليب القول ومستويات الأداء ذلك أن " لغة النصوص متعددة المستويات ففي أي رسالة جمالية تتعدد الأصوات طبقا لدرجات الاتصال"[1]، وهذا لأن "النص هو حامل وفي الوقت ذاته تجربة في الكتابة تحتفل باللغة ومن أجل اللغة وهي قبل هذا وذاك لغة[2]، خصوصا إذا كان هذا النص يندرج ضمن الكتابة الروائية التي هي " في الأساس تجربة في الكتابة، إنها ولادة نصية تتصارع مع اللغة لأن المبدع في تحد صارخ مع اللغة[3]، ولاشك أن هذا الصراع الدائم للروائي مع اللغة ينبثق من قدرة الروائي على" تنظيم علائق حوارية بين اللغات والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل[4].

ومادام أن النص الروائي يعتمد في بنيته التركيبية على حكاية الواقع والحياة والمجتمع، فإنه يتوجب على الروائي أن ينسج لغته بشكل يستطيع فيه احتواء هذا الواقع بكل ما يحمله من تعقيدات وتشعبات للحياة والذات الإنسانية، وهذا لايتم إلا من خلال جعل اللغة داخل الجنس الروائي ذات مستويات عديدة لأن " الاقتصار منها على مستوى واحد سيعمل على تغييب العديد من عوالمها الفنية الجمالية[5]، كماأن الاكتفاء بمستوى واحد من اللغة الروائية سيفقد الروائي القدرة الفنية على كتابة نموذج روائي يسعى من خلاله دوما إلى الاستحواذ على الواقع والتعبير عنه وسرده وبالتالي التكيف مع تغيراته.

فالنص الأدبي عامة هو بالدرجة الأولى ممارسة، وأداء لغوي يعتمد على قوانين، وأنظمة اللغة التي لا تكتفي بأسلوب القول الواحد والفريد، والذي يؤدي

---

(1) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 21.

(2) تحريشي، محمد. أدوات النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2000، ص: 05.

(3) م.ن، ص: 214.

(4) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي.ص: 22.

(5) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 31.

بالضرورة إلى صياغة موحدة للغة، وبالتالي انحصار الدلالة ضمن هذه الصياغة، بل إن النص الأدبي هو كيان يتأسس على نظام اللغة، لهذا نجده يحتفل باللغة ويسعى إلى استغلال جميع أنظمتها، وإمكاناتها التعبيرية داخل بنائه.

وحيث أن مفهوم المستويات اللغوية يذهب معناه إلى اعتبارها" إجراءات أسلوبية ذاتية يتبناها المبدعون داخل إطار النوع بفعل مسوغات سياقية ومقامية وهم إذ ذاك يتفاوتون في درجات الوعي بها وفي استغلال إمكاناتها[1]، فإن الحديث عن المستويات اللغوية في رواية وطن من زجاج بمثل هذا الشكل الوارد في البحث سيكون نتيجة دراسة تحليلية، ودلالية للغة الروائية والتي عملت الكاتبة على استثمار عناصرها بكل طاقاتها وقدراتها الدلالية والتركيبية الأسلوبية على الحضور الفني داخل النسيج اللغوي للنص السردي كما أن هذه المستويات ستعبر عن مدى وعي الروائية بحقيقة اللغة كنظام قابل للتعدد والتنوع، واتساعه في فضاء النص الروائي بشكل خاص.

(1) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 09.

- المستوى الواقعي

يعتمد تركيب الجنس الروائي بشكل واضح وكبير على حكاية الواقع، إذا ترتبط الكتابة الروائية ارتباطا ظاهرا بالواقع المعيش، لأنها تستقي منه مادتها وتؤسس لوجودها الموضوعي من خلال حضوره داخل بنيتها السردية، حيث إن كل كاتب بخاصة الروائي" لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته بل يغمس ريشته في عرف الحياة وعطرها من حوله" [1]، وهو بهذا يسعى لإضاءة جوانب الحياة والواقع مادام أن قانون الفن الروائي فرض عليه الكتابة عن هذا الواقع والحياة.

على أن الاعتراف بوجود هذا الارتباط الوثيق بين الجنس الروائي، والواقع لا ينبغي له أن يلغي حقيقة الفن الروائي، والذي مهما حاول النقد إثبات علاقته بالواقع والحياة والمجتمع، فإنه يبقى جنسا أدبيا ينتمي إلى حقل الأدب هذا الذي يبدع الجمالية ويتجاوز الواقع باللغة، التي تصيغ وترسم الواقع، لكن بمعطياتها الفنية والجمالية الأسلوبية مما يجعل القول بأن " الدلالة الواقعية والحياتية تختلف مع الدلالة الفنية والأدبية سواءا في الوسيلة أو الغاية[2]، فهذه الحقيقة تؤكد أن الرواية هي في جوهرها نص أدبي يتأسس على بناء لغوي أي أنها " كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق وأن كائنات النص هي كائنات من ورق، هي بإيجاز عصارة مخيلة المؤلف[3]، لأن الرواية هي قبل كل شئ نص أدبي، والأدب ينبني على خيال المؤلف وقدرته على الصياغة الفنية التي تعتمد في مطلقها على الذوق، والحس الفني الذي يجعل من الأدب أدبا، وهنا يصبح البحث في الجنس الروائي بحث يكتنفه الكثير من اللبس، والغموض، والمغامرة.فمادام أن الرواية تنبني على تركيب لغوييعتمد علىثنائية (لغة / واقع)، فإن الخطاب الروائي يصبح في حد ذاته متضاربا بين واقعية وحقيقة الواقع، وبين اللغة التي تتسم بالتجاوز لمنطق الأشياء والعلاقات وبالحرية المطلقة في كتابة النصوص الأدبية تعتبر الكتابة الروائية تجربة إبداعية تؤسس كيانها على حكاية الذات الإنسانية، بكل تناقضاتها وتستوعب الإنسان في همومه، وأحزانه، وأفراحه، وبالتالي في طبيعته وحياته المعقدة والمتشابكة مما يجعل حضور الواقع داخل الجنس الروائي أمر لابد منه، وهذا مايثير إشكالية العلاقة بين الرواية كفن إبداعي يتأسس على كيان اللغة، والواقع كمعطى مادي وحقيقي فالرواية تعتبر فنا و" الفن هو المتخيل، والوجود هو الواقع والمتخيل لا يتصالح مع الواقع وإذا تصالح معه انتهى وانتقل أو لنقل: إن الفن في تعريفه لا يقبل أي تصالح مع الواقع، لأن دوره هو

---

(1) فضل، صلاح. شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد- ص: 232.

(2) راغب، نبيل. موسوعة النظريات الأدبية. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى؛ 2003، ص: 302.

(3) الميلود، عثماني. شعرية تودر وف. ص: 30.

تحرير الإنسان من هذا الواقع[1]، وبطبيعة الحال، فإن انتماء الرواية للفن يجعل " من المستحيل أن تجتمع أدبية النص الروائي مع إخلاصه لنقل الواقع الخارجي نقلا أمينا"[2]، لهذا يتبين لنا مدى الإشكالية التي تثيرها قضية الواقع في الرواية.

فما هو شكل الواقع الذي تمثله الرواية؟وكيف تحكي الرواية عن الواقع دون أن تتخلى عن أدبيتها وفيتها؟وكيف قامت الكاتبة ياسمينة صالح بتوظيف المستوى الواقعي في خطاب روايتها؟.

يمثل الواقع محورا أساسيا في بناء الفن الروائي، حيث إن كل خطاب روائيلا بد له من أن ينطلق من حكاية مستمدة من الواقع، وهذه الحقيقة المؤكدة للجنس الروائي، قد جعلت من النقد يسمي الرواية " بفن الواقع " لما لها من قدرة على تمثيله واستيعاب جميع عناصره الحياتية حتى يمكننا القول بأن الرواية " تعتمد على الواقع الذي يعيش فيه المتلقي إطارا مرجعيا لحكايتها لتضمن تسلية هذا المتلقي وإمتاعه وتحقق وظيفتها الاجتماعية من خلال ذلك[3]"، وهذا يحدث من خلال قدرة الروائي اللغوية والفنية على الاستحواذ على هذا الواقع، أي أن الواقع الماثل في الرواية هو واقع تحكيه اللغة التي يحاول الكاتب من خلالها أن ينسج نصا سرديا يمثل الواقع ويحاوره ويجذب عناصره داخل البناء الفني لنصه الروائي إن المتتبع لحركية حضور الواقع داخل الجنس الروائي يجد أن هذا الواقع قد استأثر بكثير من الدراسة والتحليل فمجرد الحديث عن مفهوم الواقع في الرواية لوحده يجعلنا " نصطدم منذ البداية بخلط شنيع بين الواقع والواقعية وبين الواقع والحقيقة، وبين الواقع والتوثيق والنص المحتمل[4]"، وهذا الخلط يجر من ورائه تضاربا في المفاهيم الواردة في القول، و التي من الواضح أنها تنصب كلها في إطار البحث عن فهم عام لمعنى الواقع الذي يؤكد حضوره وعلاقته بالجنس الروائي.

وإذا كانت الواقعية هي محاكاة للواقع، ومحاولة أخرى لإعادة إنتاجه بطريقة تتماثل مع حضوره المادي، فإن الواقع الذي تقوله الرواية هو واقع فني بالدرجة الأولى، ذلك أن الواقع بحقيقته المادية المتعارف عليها والتي تعتمد على منطقية الأحداث تظل دائما وأبدا خارج حدود الأدب الذي ينبني على عنصر التخييل، ويتعارض مع الواقع بكل معطياته المادية والحقيقية مما يجعل الواقع في الرواية يتسم بفنية الأدب أي يصير واقعا فنيا يصنعه خيال الروائي الذي يسعى إلى تصور واقع

---

(1) دراج، فيصل. الواقع والمثال- مساهمة في علاقات الأدب والسياسة- دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1989، ص: 309.

(2) سنقوقة، علال. المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- ص : 33.

(3) الفيصل، سمر الروحي. الرواية العربية البناء والرؤيا- مقاربات نقدية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2003، ص: 22.

(4) الميلود، عثماني. شعرية تودروف. ص: 30.

آخر يكون واقعا منشود، و بديلا عن الواقع المادي، والمفروض فيه الحقيقة لا الخيال والتزييف، فالواقع بحقائقه المادية والواقعية، والأدب بطبيعته الخيالية والفنية الجمالية كلاهما ينفي الآخر، وأن تستعير الرواية - خاصة الجديدة - الواقع داخل كيانها، وبنائها السردي، فهذا يعني أنها تريد أن تحاوره، وتنزع عنه ماديته، ومعياريته لتضفي عليه رؤيتها الفنية المستمدة من رؤية اللغة، ولاشك أنه بين الواقع في الرواية الكلاسيكية، والواقع في الرواية الجديدة تحضر تلك اللغة المفارقة والمفاجئة والمغايرة لسنن القول القديمة، والتي تحكي عن ذاتها بذاتها حتى تجعل الكتابة الروائية " تنسى جذور سلطتها وتستبدل النسيان بحزمة مقولات عن مقام الكلمة وطقوس الحروف وإمكانات اللغة"[1]، لأنه مادام أن الأساس الذي تعتمد عليه الكتابة الروائية بشكل عام هو حكاية الذات والواقع، فإن " القضية ليست في التعبير عن الذات أو صياغة الشكل الجميل، وإنما في كيفية التعبير عنها بحيث ترتهن جماليات الشكل بالوظيفة التي تقوم بها هذه الكيفية[2].

والنقد إذ يحدد شكل الواقع في الرواية، فهذا راجع لطبيعة الواقع ذاته، وكذا اللغة التي تقول كل العناصر السردية وتتحكم في كتابة الواقع، لهذا يأتي الواقع في الرواية الكلاسيكية واقعا ماديا، لأن اللغة التي تحكيه تعتمد على منطقية العلاقة، والتماثل الشبه المعقول في صياغة التراكيب والجمل أما في الرواية الجديدة، فإن اللغة الروائية الموسومة بالجديدة قد ألبست لكل العناصر السردية والواقع غموضها وثورتها حتى" تحول الواقع في الرواية الجديدة إلى بحث(recherche)عن واقع خفي"[3]، ذلك لأن الرواية الجديدة لا تستعير من الواقع المادي والحقيقي، إلا مظهره لتتدخل اللغة في تغييره وحكايته من جديد بحيث يصبح " الواقع في نظر الروائي الجديد مجهول ومحجوب ولايمكن التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، ولتحقيق هذه الغاية يتطلب ذلك توظيف أساليب جديدة ترمي إلى اختراع الواقع من جديد ومناقشته في كل لحظة مثلما تناقش هذه الأساليب نفسها في كل خطوة[4].

إن التأكيد على ضرورة وجود الواقع داخل الجنس الروائي سيجعل من الرواية تحمل جدلية المرجع (الواقع) / النص، وهذه الجدلية ستكشف بالضرورة عن حجم العلاقة بين الرواية باعتبارها نصا أدبيا مع المرجع المتمثل في الواقع الذي يتوجب حضوره في بنيتها اللغوية، فإذا كان الواقع يتسم بالوجود المادي والحقيقي، فإن النص هو " خطاب ممكن عن الواقع، فهو لا يتفق مع مراجعه المختلفة لأن هذا المراجع

---

(1) دراج، فيصل. الواقع والمثال- مساهمة في علاقات الأدب والسياسة - ص: 297.
(2) راغب، نبيل. موسوعة النظريات الأدبية.ص: 306.
(3) سنقوقة، علال. المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- ص: 43-44.
(4) داود، محمد.الرواية الجديدة بفرنسا 1950-1970- مقاربة سوسيونقدية- دكتوراه دولة في الآداب الأجنبية(مخطوط)، جامعة وهران.ص: 77.

تغدو في فضائه احتمالية الدلالة"[1]، وهنا يتحدد مدى الصراع الذي يعيشه الروائي، والذي يتأسس بين نص أدبي يفترض أنه ينبني على تركيب لغوي تخييلي بالدرجة الأولى، وبين واقع مادي يتنافى ويتعارض مع مقولات الأدب، لكن تعامل الروائي مع نصه السردي على أنه نص أدبي ينطلق من نظام اللغة، و يتركب من تقنيات سردية " تشكل عوالم تعيد إنتاج الواقع أو على الأصح تخلق عوالم موازية (منشودة) للواقع الأصلي (المنجب) تحمل أهم سماته الفنية[2]" سيجعل هذا الصراع يختفي بمجرد استعمال الكاتب لحذقه ومهارته الفنية واللغوية في كتابة نصه السردي.

تطالعنا رواية وطن من زجاج منذ البداية بموضوع يحكي عن الواقع لكنه واقع حزين ومرير، بحيث يصبح نص الرواية مساحة لحكاية تتصارع فيها الحياة في قمة قهر وذل الإنسان فيها مع الوطن الجريح والغارق في دماء أبنائه، وتلقي الكاتبة بالقارئ في مواجهة رواية " تنبع من زخم الحياة وتمتلئ بروائحها، وهي تستنفذ ذاكرة الوطن "[3] ، فتستجمع طاقة اللغة التي تكتب الواقع لا لتعيد نقل صورة الوطن (الجزائر) الثاوي على أزمة الإرهاب، والموت المجاني والجماعي والحاضر بشكل يدعو إلى الخوف، والجزع، والألم في الواقع المادي والحقيقي، وإنما لكي تراوغه وتعيد إنتاجه حتى تكشف عن خفاياه، وتبث فيه الدلالة الفنية التي تنبع من طبيعة الأدب.

تطرح ياسمينة صالح قضية الواقع في خطاب روايتها بلغة فنية تتجاوز فيها مقولة الواقع الحقيقة، لأنها تُساءل هذا الواقع وتثير فيه الكثير من الاستفسار والطرح المعرفي العميق الذي يبحث في حقيقة الشئ، فالروائية تهدف إلى " تعرية هذا الواقع وفضحه بطريقة فيها الكثير من المجابهة والعناد والمعاندة[4]"، لأنهاتستعير من الواقع اليومي صورته الخارجية، والموجودة في الحياة، لكنها تجعل من اللغة تحول هذا الواقع المادي إلى واقع فني تخترق من خلاله ذهن القارئ، وتفاجئ إدراكه لهذا الواقع، لأنها تعتمد على اللغة التي تبحث في خصوصية الوجود والذات الإنسانية و الحياة و تثير القلق في كل ما يتعلق بالواقع والإنسان، فتطرح قضايا الواقع والوجود الإنسان يضمن إطار معرفي ولغوي.

تقول الكاتبة:

" من يقتل من؟ لم يكن مهما معرفة من يقتل من منذ صارت الجريمة جماعية. منذ صار القاتل يقتاد القطيع إلى منصة الخطابة ليشرح لهم أصول التفاوض على

---

(1) الطلبة، الأمين محمد سالم محمد.مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- ص: 35.

(2) م.ن، ص: 35.

(3) فضل، صلاح. شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد- ص: 230.

(4) تحريشي، محمد.أدوات النص.ص: 221.

الميتات الأغرب، على القتل النمطي الذي يحولالجثة إلى شئ استثنائي وغير واضح المعالم. بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظل حيا منتظرا دوره. آآآآآه يا وطن! [1].

فحينما تقوم الروائية بطرح سؤال " من يقتل من؟ " في هذا المقطع السردي، فإن القارئ سيدرك أنها لا تحكي عن الواقع إلا، لأنها تريد أنت بحث فيه عن حقيقة مفقودة تريد أن تنتزعها من حقيقة الواقع المادي والظاهر للعيان، وهنا تأتي " جرأة اللغة في الاهتمام بالطاب و والمحرم وتعرية الواقع من الداخل[2]"، هذه الجرأة الماثلة في السؤال من يقتل من؟ تدعو القارئ إلى تلمس وجع الوطن، وتحسس عمق الواقع وحقيقته، الفعلية لا المزيفة، وعبارة "آآآآآه يا وطن " فيها إلحاح كبير على إحساس الإنسان بالوجع، والألم النفسي، والروحي، والانكسار الذي سببه الواقع للإنسان ولشعوره بوطنه، فالروائية تأتي بالواقع في نص روايتها بطريقة تتوخى فيها الممارسة الفنية للغة الروائية، لأنها تدعو إلى الإحساس بعمق هذا الواقع ولعلاقة الإنسان به.

إن الميزة التي تكتسبها رواية وطن من زجاج، وهي تستعير الواقع داخل بنائها السردي تكمن في رغبة الروائية محاورة هذا الواقع بكثير من الشجاعة والإدانة والجرأة على انتهاك حدود هذا الواقع، لأن ياسمينة صالح لا توظف اللغة لإخبار الواقع، أو إعادة سرد تفاصيله من جديد للقارئ، وإنما ترسم معالمه حتى تكشف حقائقه المختفية، والتي ستكون بالتأكيد موجعة، لأنها تبرز خيبة وحسرة الإنسان فيه.

فالكاتبة حين اختارت أن يكون الوطن موضوعا لروايتها أرادت أن تتلمس في روايتها حقيقة الواقع الذي يرسم الوطن، إلا أن ياسمينة صالح قد عالجت هذا الواقع بجرأة كبيرة على تخطي حدود هذا الواقع، لأنها جعلت من اللغة تقول حسرة الإنسان في هذا الوطن

تقول الكاتبة:

" لكنه الوطن الذي يتعامل معك بلغة الـ" خدمات ". الوطن الذي يجردك من صلاحيتك في سؤال تعي جيدا أنك لا تملك ردا عليه حين لا تجد من يخدمك حقا، حين تتعطل حياتك بسبب مشكل إداري تافه وحين تتوقف أحلامك كلها بسبب مشكل سياسي تديره نخبة من "الرجال المحترمين " الذين لا يخدمك احد منهم إلا ليخدم نفسه مليون مرة..! [3]".

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 79.
(2) تحريشي، محمد.أدوات النص، ص: 133.
(3) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 08.

يكشف هذا المقطع السردي عن حقيقة محزنة وموجعة تعري الواقع وتفضح عمق معاناة الإنسان فيه، ليتحول الوطن إلى مفهوم وواجب يتعامل الإنسان معه بموجب قناعة وإرادة أصحاب القرار في البلاد، فكأن الكاتبة تتعمد مراوغة الواقع، وكتابته من جديد بأسلوب اللغة، بحيث تصبح هذه اللغة تقول الواقع، لكنها لا تقوله إلا بعد أن تصبغ عليه حريتها وتمردها، ورغبتها الدائمة في التجاوز.

تقول الكاتبة:

" فالعزاء أن تكون مع الذين يشعرون بالبرد في أعماقهم من يظنون أنهم أكثر وحدة من غيرهم، فتأتي لتجلس معهم ولتقاسمهم لحظة بسيطة وصادقة إمن يشعر بالضغينة أكثر من شعب يفتقد إلى الحنان والدفء شعب يعيش كيتيم تتقاذفه الأرجل والملاجئ أجل من يحب هذا الوطن فعلا؟ ولكن الجميع يحبون الواجب واجب الكلام وواجب النقد وواجب الغضب وواجب الإحباط أيضا أمام الخطأ غير القابل للإصلاح.هل ثمة شئ اسمه الإصلاح في واقع كهذا الواقع؟ ما الذي يمكن إصلاحه إذا كان صاحب البيت بهذا المستوى من العبثية ولا جدوى؟[1]".

فهذا المقطع السردي تستعين فيه الكاتبة بتوظيف المستوى الواقعي بصورة تعتمد على النقد اللاذع للواقع، والجرأة الكبيرة في طرح قضية الوطن، والسياسة، وأزمة الإرهاب لكشف عن حقيقة الواقع الخفية و الموجعة، و تعيد قراءة الواقع بإثارة أسئلة تُعري هذا الواقع وتغوص في عمق همومه وخفاياه، فسؤال " من يحب هذا الوطن فعلا؟" يأتي بمستوى تعبيري يدين أشكال ممارسة الإنسان للواقع، وطريقة إحساسه بالوطن الذي يمثل قيمة ترتبط بذات الإنسان وشرفه فخطاب رواية وطن من زجاج يرتكز على واقع فني تكتبه لغة لا تعترف بالمحدود في قول الذات والإنسان والحياة، ذلك أن الواقع كمعطى مادي وحقيقي لا يغري الكاتبة لدرجة يدعوها لتعيد كتابته في نص روايتها، فما يهمها ليس ماذا يقول الواقع؟، وإنما ما يثير اهتمام الكاتبة فعلا هو ماذا يخفي هذا الواقع؟ خصوصا أنه يحمل كل هذا الوجع، والفوضى، والاختناق الذي يجر الإنسان إلى الانكسار، والموت البطئ، وفقدان الإحساس بقيم الوطن ومبادئه المتوارثة.

إن تحميل لغة المستوى الواقعي بعدا فكريا وتحسيسيا بجوهر الواقع قد جعل من القارئ يدرك أن الكاتبة ترتكز على طاقة اللغة الدلالية لتوجيه وعيه بالواقع الذي ارتأت الكاتبة أن تستحضره حتى تجعل من الرواية بمثابة " قراءة فنية جمالية تكشف عن خصوصية الكائن والمحتمل[2]".

ورغم أن الكاتبة قد جعلت من خطاب روايتها فضاءا للمساءلة والمكاشفة انطلاقا من محاورة اللغة لهذا الواقع، وبالتالي فقد أكسبت الواقع رؤية جديدة تبتعد عن مجرد إعادة نقله في المتن السردي، فإننا نجد الكاتبة في الأخير تبث روح الأمل في تحقيق التغيير للواقع الذي فقد فيه الإنسان قدرته على احتماله بكل ما فيه من مرارة وجزع، ومعاناة نفسية وروحية وصار يتطلع لواقع أفضل يسترد فيه إحساسه بذاته

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج، ص: 81.

(2) تحريشي، محمد. أدوات النص.ص: 05.

كإنسان، ويعيد تجميع الشتات والضياع الذي أحدثه الإرهاب في هذا الوطن المبعثر والمجروح، والذي يئن تحت وطأة ظلم وقهر الإرهاب له.

تقول الكاتبة:

" يا امرأة جزائرية مغرورة حد الدهشة ابك في حضني سيدتي ابك ما استطعت من الدموع ومن الجراح لا أحد يعرف متى تنتهي دموعك.لا أحد يعرف متى تنتهي دموع الوطن لكن الوقت يمضي نحو ذلك الغد الذي لم أعد قادرا على الكفر به بعد اليوم بعد أن غمرتني دموعك وغسلت صدري حد القداسة[1].

إن هذا المقطع السردي تتركب فيه اللغة بأبعاد دلالية تتوجه نحو إبراز الأثر النفسي للواقع على الذات الإنسانية في قمة وجعها وقهرها حتى فقد الإنسان قدرته على احتمال هذا الواقع وتقبله، فلم يبق له سوى البكاء على الذات التي ترفض مهانتها في واقع يعيش على فوضوية الأحداث، لكن الكاتبة لا تكتفي بمجردت وجيه القارئ نحو ألم هذا الواقع الذي انهار فيه الإنسان بكاءا وحزنا على حاله وعلى حال هذا الواقع المأزوم فحسب، وإنما تطرح واقعا بديلا عن هذا الواقع المؤلم، واقع أفضل مما هو سائد، وهي تعتقد كثيرا في حدوث هذا التغيير.

وتأسيسا لما سبق، فإن المستوى الواقعي للغة الروائية و الذي قامت الروائية بتوظيفه جاءا بناءا على اعتبار الرواية انجازا فنيا يعتمد على استثمار إمكانات اللغة الدلالية، والفنية حتى تجعل من اللغة داخل المتن السردي لرواية وطن من زجاج لا تهتم " بنقل الواقع المعطى كما يمنح نفسه فيلتقطه ويصفه بل ينفذ إلى ما يحتويه ذلك الواقع المرئي من بعد خيالي كامن فيه ويصوغه عن طريق تسميته صياغة تؤدي حتما إلى انكشافه[2]، ذلك أن الكاتبة ياسمينة صالح تحكي في روايتها عن الواقع اليومي والمعيش للوطن الجزائر، لكنها تجعل من اللغة تتجاوز حدود هذا الواقع، لأنها تسعى لإشراك القارئ في معايشة هذا الواقع في جوهره وحقيقته المتوارية، وهي تأخذ من الواقع المادي صورته الخارجية، وتلفه بأسئلة كثيرة ومفاجئة تبحث من خلالها عن صلب هذا الواقع وترسم وعي القارئ بهذا الواقع الذي تعمل على تجاوز حدوده، وتحوله إلى واقع فني تكتبه اللغة الفنية التي لا تذعن للحدود والقوانين الصارمة في القول والأداء، لأنها تمتاز بالحرية والانفلات عن القول الواحد، ومن هنا يمكننا القول: بأن الكاتبة قد جعلت من خطاب روايتها فضاءا لغويا لنص تتشابك فيه فنية اللغة مع مقولات الواقع، حتى تدع اللغة " تخرق المرجعيات وتكشف - عبر فعل الكتابة- عمق الأشياء فتفضح الضمير الذي يركن إلى الثبات وتستنطق الوعي الذي يعيش في دهاليز

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 175.

(2) محمد، لطفي اليوسفي. في بنية الشعر العربي المعاصر- السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس نموذجا- ص: 31.

الماضي، وأنها تتخذ " فعلا تمرديا " به تثور على الراهن، تصادم المحظور"[1]، وتسمح لها أن ترسم الواقع من جديد وتحتضنه بأسلوبها الفني، وبتقنياتها البلاغية ليكون النص الروائي الجديد بعد هذا مزيجا فريدا من العالم اللغوي الذي يمثل الوجود الأدبي في حقيقته الفنية والجمالية، وعالم الواقع بقدرته على الاستحواذ على الحياة والمجتمع والذات الإنسانية.

- المستوى الرمزي

تستند رواية وطن من زجاج في بنائها السردي على طاقة اللغة التأثيرية، وهذا الاستناد قد جعل من اللغة الروائية تبتعد عن الإبلاغ المباشر الذي يتخذ شكل الإخبار، فإذا كان المستوى الواقعي تتشكل فيه اللغة برؤية فكرية تُعيد بلورة الواقع، ومن ثمة إعادة النظر والتفكير فيه من جديد لا كمعطى مادي حقيقي، بل كمعطى معرفي يثير لدى القارئ الكثير من التساؤل والدهشة، فإن المستوى الرمزي يأتي ضمن رؤية فنية تجعل من الرواية تجربة فنية تحاول أن تستثمر كل عناصر اللغة الفنية والدلالية، ذلك أن الرمز من حيث هو يُمثل " تحقيقا لمفهوم معين من مفاهيم الفن أو لأسلوب معين من أساليب الأداء[2]"، وهذا ما سيساهم في إعطاء الرواية قيمتها الفنية والأسلوبية، ويضمن لها وجودها في خانة الأدب الذي يتسم بأنه " ممارسة سرية للكلام غير المباشر"[3]، وهذه الممارسة تضفي بالضرورة إلى استخدام الرمز في نسيج اللغة، بحيث تكشف اللغة عن غموض في المعنى، لأنها لا تتوجه بالألفاظ والعبارات إلى دلالات محددة، بل تظل تمارس نوعا من التخفي للمعنى الحقيقي والمنشود في النص الأدبي.

ولما كان الحديث عن الرواية الجديدة هو حديث عن ذلك البناء الروائي الذي اعتزم لنفسه تحقيق كيان جديد ومغاير وأفضى إلى ثورة عارمة ورفض صريح ومباشر كان قد مس الشكل التقليدي للخطاب الروائي والمعروف بالكلاسيكي، فإن الرمز يشكل أحد التجليات الشكلية الفنية والجمالية التي ظهرت بها الرواية في بنائها الجديد بحيث " أصبحت تحوي مظاهر الجانب الترميزي والاشاري فأصبح نظام الترميز لم يعد حكرا على الشعر، بل بدأت الرواية العربية الحديثة تستخدم هذا النظام الذي يعد مصدر الشعرية[4]، وهذا رغبة منها فيتلمس كل ماهو جديد و تكثيف حضور

---

(1) بو عديلة، وليد. شعرية المرأة في خطاب رشيد بوجدرة - رواية التفكك أنموذجا - (ضمن أعمال الملتقى الدولي : رشيد بوجدرة وإنتاجية النص)، ص: 77.

(2) سعيد، فاطمة الزهراء محمد.الرمزية في أدب نجيب محفوظ.مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1981، ص: 19.

(3) بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى؛1988، ص: 21.

(4) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000).ص: 94.

ه داخل بنائها السردي وهذا بالبحث عن تضافر كل العناصر الفنية الممكنة الوجود والحدوث ومنها الرمز الذي " يستخدم في العادة لتقوية المعنى، وإضفاء الطابع الفني المتخيل على المحكي الروائي[1]".

تختص رواية وطن من زجاج بالحديث عن قضية الوطن، وصراعه مع أزمة الإرهاب، وكانت الكاتبة قد حددت هذا الوطن في الجزائر لذلك نجدها تتوجه بالمتن السردي إلى زمني ينو واقعيين شكلا محطتين فاصلتين وحاسمتين في تاريخ هذا الوطن، وهما زمن قبل الاستقلال حيث الثورة والتضحية والجهاد لأجل الحصول على الحرية، والذي يأتي الحديث عنه عرضا وعلى سبيل استذكار الماضي والبطولات، وزمن مابعد الاستقلال هذا الذي جر إليه واقعا مشوها، وموسوما بظلم المستعمر وعنفه الجسدي والنفسي، وخلف من ورائه محنة الإرهاب والتي ربما لا تختلف كثيرا عن محنة الاستعمار.

تبدأ ياسمينة صالح استثمارها لعنصر الرمز الفني على مستوى اللغة انطلاقا من تبني تسميات محددة لشخصيات روايتها، وهنا نشير إلى أننا لا ندرس هذه الشخصيات بوصفها عنصرا سرديا منفردا يُساهم في بناء الرواية، بل إن دراستنا لها تكون على اعتبار أن الشخصية كائن لغوي يحمل دلالة رمزية وهذا نظرا، لأن" الشخصية في قص الحداثة أصبحت جزءا من هندسة النص اللغوي، فهي لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام[2]"، ذلك أن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد تستقل بكيانها ووجودها المنفرد، وتحتفل بأهميتها الكبيرة التي عرفتها مع الرواية الكلاسيكية، بل باتت مجرد حدث لغوي يتم على مستوى النص السردي يتحكم فيه نظام اللغة وأسلوبها في تناول عناصر البناء السردي للفن الروائي، ومن ثمة فقد أصبحت الشخصية " بمثابة دليل (signe) له وجهان احدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifié) وهي تتميز عن الدليل اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص[3]"، أي أن اللغة في الخطاب الروائي الجديد ما فتئت تُحكم سيطرتها على كامل العناصر السردية بما فيها الشخصية التي أُفقدتها حضورها الجاهز والثابت" فأخذت تكشف عن هشاشة خطابها وعن تراجع في مبادئها، وبالتالي فقدت في عيون القارئ مصداقيتها وذابت قوتها وفعاليتها النفسية، والاجتماعية والإيديولوجية بفعل متطلبات المرحلة الزمنية الجديدة[4]، حيث كان على القارئ أن يقف موقف المتفرج الذي تسيطر عليه جاهزية

(1) سنقوقة، علال. المتخيل والسلطة- في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- ص: 144.
(2) إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 175.
(3) لحميداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص: 51.
(4) محمد، سعيدي."حركية الشخصية في الرواية الجديدة". مجلة تجليات الحداثة، عدد: 03، (1994)، ص: 157.

الشخصية واكتمالها الفني، بحيث لا تُبقي له فرصة للمشاركة في تحليل هذه الشخصية وبنائها من جديد.

إن الشخصية في الرواية الجديدة أصبحت تستقي وجودها من خلال تدخل نظام اللغة في بنائها وتكوينها والتي تسمح للقارئ " أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية[1]، وهذا لأن الكاتب يقدم الشخصية الحكائية بناءا على تصور اللغة التي تتسم بحرية فنية لا تحترم معها الحدود والقوانين الصارمة مما يجعل مشاركة القارئ في إعادة بناء هذه الشخصية أمرا وارد الحدوث.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ في تقنية بناء الشخصيات في رواية وطن من زجاج هو غياب التسمية المحددة والواضحة للشخصيتين التي مثلتا محور الحكاية في نص الرواية، والتي يمُكن أن نقول عنهما أنهما بطلا الرواية، ولاشك أن عدم إعطاء الكاتبة أسماء لهاتين الشخصيتين بالذات يأتي من ورائه مغزى دلالي ورمزي، فإذا كانت شخصية البطل وهو السارد في الوقت نفسه في الرواية يمثل رمزا لكل شاب عايش واقع الوطن الذي جسدته الرواية، لكنه شاب منعت عنه الكاتبة الموت وحرمت يد الإرهاب أن تطاله، لأنها أرادته أن يعيش المحنة بكل ثقل الهم والحزن والوجع فيها، وفي المقابل فقد أطلقت عليه لفظة قد تبدو غريبة الدلالة وهي **"لاكمورا"** والتي ذهب معناها في الرواية للشخص الذي لا حق له في الموت والفرح[2]، لأن الفرح في واقع يتحكم الإرهاب في صنعه أمرا غير معقول، فغياب التسمية المعينة لهذه الشخصية يعطي بعدا تعميميا لدى القارئ يوحي برمزية شاملة لهذه الشخصية التي نجدهاترتبط في الرواية بشخصية البطلة هذه التي قد تبدو منذ الوهلة الأولى-و نظرا لانعدام تسمية لها-رمزا لتلك الفتاة التي تعيش هي الأخرى محنة الإرهاب بنفس الوجع والألم الذي يعيشه الشاب، ولكنها سرعان ما تصبح رمزا للوطن الجزائر.

تقول الكاتبة:

" لكم أحببتك سيدتي لم يكن ذنبي أن أحبك بهذا الشكل فقد عرفتك من قبل أن أراك من قبل أن أعرفك.لم يكن لأحتمل فقدانك بعدئذ حتى وأنا أجر انكساري بعيدا وأمشي على الزجاج المكسور.يا امرأة لا تحب إلا لتحزن[3].

فهذا المقطع السردي الذي يخاطب فيه البطل شخصية البطلة يؤكد أن المرأة التي يتعلق بها البطل لدرجة القداسة، ومهما حاول أن يبتعد عنها فسيعود في الأخير إليها ما هي إلا الوطن (الجزائر)، ذلك أن الحب الذي يمثله هذا المقطع السردي يتجاوز حدود العلاقة بين المرأة والرجل، ليرسم قوة الحب بين الإنسان والوطن،

---

(1) م، س.ص: 50.

(2) ينظر: صالح، ياسمينة. وطن من زجاج. ص: 37.

(3) م.ن، ص: 174.

والإنسان مهما طغى عليه الإحساس بالضغينة والمرارة اتجاه واقعه ومجتمعه، فإن حب الوطن سينتصر بداخله على سوداوية القتل والإرهاب والفوضى، لأن الوطن يمثل جزءا من كيانه وذاته.

(**عمي العربي**) أو (**العربي**) كما ورد ذكره في بعض مقاطع الرواية هو شخصية خرجت من فترة الاستعمار والثورة على كيان المستعمر الظالم بحثا عن استقلال وحرية الوطن، لكنها خرجت مشوهة ومعطوبة المستقبل، والأحلام، والجسد، عانت ويلات الاستعمار، وبقيت محتفظة بذاكرة تحمل تاريخا مليئا بالأحداث والثورات، وصارت بعد ذلك تبحث عن مكان لها بين جيل ما بعد الاستقلال.

تقول الكاتبة:

" كان وحيدا ومعزولا هو الذي برجل واحدة وبذراع شبه مشلولة فهم أن مستقبله لن يكون إلا في ذاكرته الشخصية وأن عليه أن يعيش تلك الذاكرة بقداسة ويحتفل مع الناس بالتواريخ الحقيقية لا المزيفة لم يتزوج لأن النساء عفن شكله المربوط إلى الأحداث، ولأنه فقد إمكانية الزواج بعد أن صار عاجزا عن فعل أي شئ سوى سرد الحكايات للناس كي يأكل معهم ويتناول القهوة معهم ويحس بوحدة اقل في وجودهم مع الوقت أراد أن يكون أقل عزلة وأقل انكسارا وأقل عجزا[1]".

صحيح أن هذا المقطع الوصفي يقدم وصفا لشخصية عمي العربي، إلا أنه في المقابل يعبر عن حمولة دلالية تجعل من اللغة ترسم معالم للذات المعطوبة والفارغة، إلا من ذاكرة تحمل تاريخا صار في الزمن الراهن يُذكر بصيغة الماضي، لأنه لم يعد سوى حكايات تُحكى في المقاهي عن البطولات القديمة.

إن ما يضفي الصيغة الرمزية على هذه الشخصية هو ذلك البناء الذي يتضافر فيه التركيب المضموني مع تسمية الشخصية (العربي) بهذا التركيب اللغوي الذي يأتي ليشوش على القارئ ويجعله يُخمن في المعنى الدلالي لكلمة العربي في الرواية، فهل هو رمز للماضي المجيد، والذي يتأسس على قيم النضال، والشرف، والمقاومة، والوطنية التي تصنع التواريخ العظيمة للأوطان العربية، أم هو رمز " لكل إنسان عربي عاش ضمن المعطيات الزمانية التي عاش فيها الروائي وانتظر الخلاص وتحقق الوحدة دون أن يلتفت إلى أن تحقق هذه الأحلام العظيمة مرهون بتوافر شروط إنسانية وحضارية (زمنية) [2]"، أم هو فعلا رمز لذلك الإنسان العربي الذي عاش قهر وظلم المستعمر، ولما أخذ الوطن حريته صار هو رهينة لماضيه وتاريخه القديم وباتي تلمس لنفسه مكانة ويبحث عن مستقبل له، وهذا بأن يلفت أبناء الجيل الجديد إلى

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 22.

(2) الرواشدة، سامح. منازل الحكاية- دراسات في الرواية العربية- ص: 149.

تاريخه البطولي المجيد، فكل هذه الحمولة الدلالية التي تتكثف بها شخصية العربي تجعل من الرمز يتضارب في ذهن القارئ الذي يحتار في تحديد رمز محدد لها.

(النذير) شخصية تنتمي إلى جيل الاستقلال، و تعيش داخل وطن يعاني فوضى الإرهاب والموت، لكنها شخصية تقف في الرواية ضد قيم هذا الإرهاب، فمنذ اختيار الكاتبة مهنة الصحافة لها إلى إعطائها وعيا ينبني عن اللاخوف، واللاستسلام، والمعاندة، والمجابهة، والرغبة الدائمة في الموت وقوفا والدفاع عن هذا الوطن لدرجة التخلي عن الأحلام البسيطة واختيار الوفاء لواجب الوطن على حب الذات، لتظل هذه الشخصية بكل هذه القيم التي تحملها في موقع الصدام والصراع الدائم مع الإرهاب هذا الذي يتهدد شخصية النذير ويلاحقها بالقتل الذي يراه الحل المحتوم والنهائي لكل من تخول له نفسه الوقوف أمام قوة، وطغيان الإرهاب حتى تسمية (النذير) رمزا لغويا فمن جهة يكون انذرا وناقوسا يشكل خطرا يعيق مسيرة الإرهاب لذا يعمل هذا الأخير على تصيده ووضع حد لحياته، ومن جهة أخرى يشكل رمزا لكل إنسان يعيش ضمن المعطيات الفكرية والواقعية الزمنية التي عاش فيها شخصية النذير في الرواية والتي تدافع عن وطنها بقلمها وتلح على التشبث بمبادئها وقيمها لكن قلمها هو من ينذر على بقائها دائما في انتظار موتها بين الحين والآخر لينتصر في الأخير حكم الإرهاب على هذا القلم.

إن اختيارنا دراسة الدلالة الرمزية للشخصيات جاءت في الأساس نتيجة تضمين الكاتبة أسماء شخصياتها طاقة رمزية، لأنها ترتكز في تسميتها على قدرة اللغة في إحداث المستوى الرمزي، بحيث تعمل على بنائها بتركيب لغوي يهدف إلى بعث نوع من الرمز الدلالي، ورغم أن الكاتبة قد ضمت شخصيات أخرى في خطاب روايتها، إلا أن انحصار دراستنا في هذه الشخصيات بالذات جاء على اعتبار أن هذه الشخصيات تكثفت فيها الحضور الرمزي للغة أكثر من غيرها.

وإضافة إلى اقتران أسماء الشخصيات في رواية وطن من زجاج بحمولة دلالية ورمزية فقد ضمت الرواية في مواضع أخرى من اللغة المستوى الرمزي، بصياغة لغوية تبتعد عن التصريح المباشر بالمعنى المنشود، ومحاولة رسم المعنى الغامض الدلالة وشحنه بطاقة رمزية مكثفة.

تقول الكاتبة:

" يا لهذا الواجب الذي لا ينتهي كيف يمكن تصديق واجب أرعن هكذا؟ لماذا يموت الرشيد واجبا ولا يموت أولئك الذين يختبئون خلف شعب ينقرض يوميا دفاعا عنهم لماذا لا تصيب الرصاصة أولئك الذين يتاجرون بدم الناس في المحافل الدولية؟ لماذا يموت الرشيد المليء بالأحلام والأمنيات"[1]

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج.ص: 23.

فغياب الدلالة التصريحية في هذا المقطع السردي جعلت من اللغة تحمل بعدا رمزيا، لأن عبارة " أولئك الذين" تكشف عن غموض في المعنى مما يجعل القارئ يضع احتمالات عديدة لرمزية اللغة ويتوجه بهذه العبارة إلى رموز عديدة كي يثير التساؤل حول قصدية الكاتبة بـ " أولئك الذين" والى ماذا ترمز اللغة في هذه العبارة؟ ويظل إصرار الكاتبة على إبقاء هذه العبارة في موضع آخر من الرواية

تقول الكاتبة:

"لكن الشعب يموت دائما في مكان أولئك الذين ينامون ليلا على آذانهم الكثيرة !..أولئك الذين يقضون عطل الصيف في باريس ويقضون عطل الربيع في إسبانيا أو في سويسرا أولئك الذين يرسلون أطفالهم إلى مدارس خاصة كي لا يحتكوا بأطفال الشعب، كي لا يصابوا بعدوى الحزن والفقر والكآبة الشعبية[1]".

من الملاحظ أن الكاتبة تتخذ من عبارة "أولئك الذين" رمزا لغويا في نسيج اللغة، لأنها توظفها بطريقة تبغي من خلالها إخفاء المعنى الحقيقي الذي تنشده في الرواية مما يجعل القارئ يضع هذه العبارة ضمن توجه رمزي فأولئك الذين هل هي رمز للسلطة السياسية الحاكمة؟ أم هي رمز للذين يصنعون الإرهاب ذاته؟ أم هي رمز لكليهما؟ أو بمعنى آخر ماذا تقصد الكاتبة بهذه العبارة؟.

إن هذه الدلالة الرمزية التي رسمتها عبارة "أولئك الذين " جعلت من اللغة ذات " ترميزات تفضح الوعي الحاد بالمحنة[2]"، لأنها تكشف عن واقع سياسي يتخبط في ظل محنة الإرهاب وهذا الواقع تتوارى فيه الحقيقة التي أدت إلى حدوث هذه المحنة بكل همومها وضغوطها النفسية والفكرية السياسية.

يمكننا القول بأن ياسمينة صالح قد جعلت من المستوى الرمزي مساحة لتعبر فيها اللغة عن حقيقتها الفنية والتي لا ترضى بماهو موجود وكائن، بل تحاول أن تقيم بناءا لغويا دلاليا لتكشف عن الممكن والمحتمل الذي يصنعه الرمز الفني في اللغة الروائية، فالرواية هي قبل كل شئ تجربة إبداعية تأخذ جانبا من الحرية في التعبير عن الذات والواقع والشعور بقدر كبير من المراوغة والتجاوز، والانفلات من المعنى المباشر والدلالة الواقعية الواضحة، لتتلبس بالغموض وتعدد الدلالة والرمز، وهذا كله لا يتم إلا على مستوى البناء اللغوي للنص الأدبي.

- المستوى الانفعالي

يرتبط الأدب بشكل كبير ومعروف بالذات الإنسانية، إذ تشكل هذه الأخيرة محورا أساسيا في بناء كيان الأدب الذي يتكفل بالتعبير عن الإنسان في همومه ومشاكله وانفعالاته وأحاسيسه الداخلية، وهذه العلاقة هي علاقة شديدة الأهمية وشديدة

---

(1) صالح، ياسمينة. وطن من زجاج، ص: 158.

(2) الصائغ، وجدان.شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية- ص: 104.

الوثوق لدرجة يصبح فيها الفصل بينهما هو محاولة لإلغاء كيان الأدب ككل، وهذا لأن " العاطفية مبتذلة أو بالأحرى نموذجية ويفرض هذا الأمر ذاته على كل كيان الأدب[1]"، على أن هذا القول لا ينبغي أن نفهم من خلاله بأن الأدب إذ يستعير الذات الإنسانية داخل كيانه، فلأنه يريد منها أن تكون مجرد موضوع يشكل حضورها داخل الجنس الأدبي حتمية لا مناص منها، لأنها تشكل دليلا على وجود ه بسماته التي عُرف بها، بل إن الأدب يهدف إلى استعارة تلك العاطفية والانفعالية التي تختص بها التجربة الإنسانية المعبئة بالشعور، والانفعال الوجداني الذي يكشف عن حقيقة الذات الإنسانية أي " ذلك العنف الشعوري الذي تضطرم به النفس وخاصة النفس الشاعرة وتأتلق فتوقد الروح والخيال النفسي واللغوي لينتجا معادلات شعورية وأدبية لغة وأخيلة وصورا"[2]، وهذا هو سر اكتساب الأدب لكل تلك الجمالية الفنية في طرح قضايا الإنسان، والتي تجعل منه يكتسي قبولا لدى كل قارئ يبحث عن تلمس وهج الذات الإنسانية الماثلة في كيان الأدب.

فالانفعالية هي سمة أساسية في الأدب حيث تكشف عن قدرته في الغوص داخل الذات الإنسانية لإبراز تدفقاتها العاطفية، وعذاباتها النفسية في لغة تتحسس عمق هذه الذات وتصطبغ بطابعها الإنساني، وتتشبع بالانفعال الشعوري والوجداني، وإذا كان الأدب يبتعد عن الإقناع المنطقي لحقيقة الأشياء والوجود، لأنه ينشد عالما آخر مغايرا لعالم المنطق والحقيقة المطلقة، وهو عالم لغوي يرتسم بمنطلقات احتمالية الدلالة ونسبية المعنى، فإنه لا يجب أن نغفل بأن الأدب يتكفل بإقناع من نوع آخر، وهو الإقناع العاطفي الذي يصقل اللغة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية ويكثف الوجود الجمالي " فعن طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه، وإثارته يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني؛ كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر[3]، ومتى فقد الأدب قدرته على الإقناع العاطفي للقارئ، انتهى كقدرة تأثيرية على الإبلاغ الجمالي لحقيقة الذات والوجود الإنساني.

ربما كان المستوى الانفعاليه و من أكثر المستويات اللغوية حضورا في متن رواية وطن من زجاج، حيث اتكأت الكاتبة على شحن اللغة بعاطفة إنسانية متوهجة بشكل أصبح فيه الخطاب الروائي في بعض المواضع خطابا " تجري فيه المشاعر طليقة وفياضة فيها الكثير من الإحساس بالفقد والرغبة والاشتهاء[4]، فالكاتبة حين اختارت قضية الوطن القابع تحت أزمة الإرهاب كموضوع لروايتها لم تعتمد على استذكار تاريخ وواقع سياسي لمجرد سرده وإعادة حكاية محنة هذا الوطن بطابع

(1) بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. ص: 15.
(2) حسين، سليمان. الطريق إلى النص - مقالات في الرواية العربية - ص: 67.
(3) فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص: 354.
(4) معتصم، محمد. بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي. ص: 88.

تحليلي يبحث في التاريخ السياسي لهذا الوطن، و إنما عمدت إلى إسقاط وقع هذه المحنة بكل ما فيها من الآلام وجراح على الذات الإنسانية، وهي ترتكز على طاقة اللغة التي جعلت منه الغة " تباغت موضوعها وتنأى عنه في اللحظة ذاتها، تتقدم وتتراجع تشتد وترتخي، لغة ظنية مترعة بالدلالة والمكابدة"[1]، والانكسارات والوجع النفسي والروحي الذي يحدثه إرهاب الوطن في نفسية الإنسان.

فالقارئ لرواية وطن من زجاج يكتشف منذ البداية أنه أمام رواية تحكي عن عذاب الإنسان، لأنها رواية تصور الوطن لكنه ليس الوطن بقيمه المتوارثة والمتأصلة في التاريخ الإنساني والتي تعطي للإنسان حقوقه في الأمان والانتماء والحرية والاستقرار، بل هو الوطن المفقود والمبعثر الكيان، وطن يعاني اغتيال الإرهاب له كيفما شاءوا، ويشوهون إحساس الإنسان الداخلي بهذا الوطن وانطلاقا من هنا، فإن اللغة التي صاغت بها ياسمينة صالح كل هذه المعاني و المفاهيم هي لغة " منقوعة حتى القرار بذلك النبع المرير الفوار بالوحشة والانكسارات، لأنها تعتمد على اللغة الانفعالية حيث تشحن العبارات والكلمات بأحاسيس إنسانية متوهجة تعبر في أغلبها عن مشاعر الحزن والجزع والانكسار والفقدان، فالمستوى الانفعالي يعبر بوضوح عن تلك المساحة التي تتلون فيها اللغة بقيم وجدانية تجسد الشعور الذاتي للإنسان في تقلباته واضطراباته وتوهجاته الانفعالية.

إن نظرة متفحصة لأشكال تواجد المستويات اللغوية في رواية وطن من زجاج تكشف أن المستوى الانفعالي قد أخذ حظه الوافر من الوجود في المتن السردي، بحيث توزع على جملة من التعابير والأحاسيس الانفعالية التي ترسم فيها اللغة مشاعر إنسانية متباينة ومتعددة تتلاءم مع قضية الوطن المهزوم بأزمة الإرهاب، التي اختارتها الكاتبة كموضوع لروايتها لهذا، فإننا ارتأينا أن ندرس هذا المستوى اعتمادا على جداول تبين أشكال ظهور هذا المستوى في المتن السردي، وهذا بحسب الإحساس الذي تمثله اللغة.

البكاء:

الفقرة	الصفحة
لشد ما تمنيت وقتها لو أستطيع البكاء تمنيت لو أستطيع أن أمد ذراعي إلى محدثي لأوقفه عن الكلام أو لأبكي قبالته..لأبكي أمامه بلا خجل من " عيب" البكاء.	07
نظرت إليه خيل إلي أنه سيبكي ولكنه راح يتناول سيجارة أخرى ويشعلها ويمتص دخانها بصمت قريب من النواح.	24

(1) العلاق، علي جعفر. الشعر والتلقي- دراسات نقدية- ص: 178.

الفقرة	الصفحة
كانت تبكي فجأة وكنت لسبب غريب أشعر أنني أريد أن أبكي كنت محتاجا للبكاء بعد أن أصبحت يتيما مرة أخرى.	41
كيف يبكي الرجال يا سيدتي؟ كنت أسأل نفسي عن الفرق بين دموع النساء ودموع الرجال، لاشئ..أليست الدموع هي لحظة استثنائية إزاء الأنا..إزاء الآخرين إزاء ما يمكن أن يجمعنا أو يفرقنا لكم عشت أجابه رغبة البكاء كنت أجابهه أمام جد كان يشدني ويقول لي " لا حق للرجال في البكاء"	146 -145
كنت أبكي غموض المرحلة أبكي النذير الذي رحل قبلا وأبكي كريمو وكل جيلي الذي عاش يتيما قبل موته. أبكي جيلا آخر يولد في نفس الملجأ. يولد يتيم بلا أب ولا أم ولا وطن ولا حلم. كنت أبكيك أنت التي صدقت الحياة برغم قتامتها صدقت أن الوطن كفيل بكل شئ هاهو يأخذ منك ما تبقى من فرح..ألم يكن لي الحق في البكاء وقتها؟.	170

فمنذ الوهلة الأولى تطل علينا الكاتبة، وهي تكثف حضور الدموع والبكاء الذي صار طابعا انفعاليا في المتن الروائي، لأنه بمثابة تنفيس وتعبير عن شعور وجداني مكبوت داخل الإنسان ينم عن كثرة وقسوة الجراح والآ لامحتى باتت شيئا اعتياديا ولم يعد الإنسان قادرا على احتمالها، فضاق ضرعا وأصبح هذا البكاء هو الشئ الوحيد الذي يقدر على فعله حتى من دون الشعور بالخجل من رؤية الناس له، لأن البكاء صار لغة متداولة بين الناس والصرخة الوحيدة التي تجعل من الإنسان يعبر عن قمة اختناقه وانكساره ووجعه ومن ثمة رفضه لهذا الواقع.

اليتم:

الفقرة	الصفحة
لم يكن ليستوعب ماهية الشهادة وقتها..كان يتيما ولم يكن ثمة حسرة أشد وطأة من تلك التي تمازج بين اليتم والضغينة.	15
كنت أتحسس يتمي في غياب من كان لي حق في حضورهم..أولئك الذين رحلوا اختيارا أو بقوا على مضض. ثم في المساء أعود إلى عمتي مستعيدا حضنها الآخر وصوتها المثير حين تحكي لي به حكايات أتمسك بتفاصيلها كلها..	36

الفقرة	الصفحة
أنا اليتيم الذي عاد إلى حضن غادره طويلا لكم أبهرني أنني جئت ليلفني ذلك الشئ الذي كان يقرصني من فؤادي قائلا لي: تأخرت كثيرا !. دخلت أتأمل شكل الحب الأسري في وطن فقد قلبه.	92
ألسنا نشترك في نفس الإحساس باليتم؟ ألسنا يتيمين أيتها المرأة المغرورة والحزينة؟ من ذا الذي يستطيع أن يستوعب اليتم أكثر مني ومنك أنت التي تشعرين أنك فقدت أباك للمرة الثانية. أنت التي تشعرين أنك تريدين النواح عمرا كاملا على ما جرى وما سيجري..	146

يمثل الإحساس باليتم نتيجة حتمية لحجم الموت الحاضر بشكله الكبير في الرواية، فمنذ البداية نكتشف أن الكاتبة قد جعلت من بطل روايتها يتيما بالوراثة، إذ يتوالى عليه الموت بالتدريج ليسلبه عائلته ويزيد من إحساسه باليتم والفجيعة، فمنذ موت أمه وهي تضعه مولودا فهروب والده حزنا عليها أو ربما تملصا من مسؤوليته اتجاه ولده، ثم وفاة عمته المشلولة التي ماتت نتيجة قهر والدها لها إلى وفاة جده الإقطاعي كلها شكلت سلسلة للموت المتتابع في حياة البطل، وهذا حتى تكثف من شعوره الكبير باليتم، وتصقللنا ذات حزينة قهرتها قسوة الموت لكن المتتبع لرواية وطن من زجاج يدرك تماما أن هذا اليتم لم يكن حال البطل لوحده، بل كان إحساسا متداولا لدى كل شخصيات الرواية، لأن الكاتبة قد أعطت للإرهاب السلطة المطلقة في كتم صوت الحقو إزهاق الأرواح البريئة، ومن ثمة الحكم على الإنسان بالقتل في أبشع صوره

والحقيقة التي تصورها الكاتبة تدعونا إلى الإحساس بأن اليتم في خطاب رواية وطن من زجاج هو يتم يحمل معه قهرا نفسيا وروحي اللإنسان، وهذا ما حاولت اللغة الانفعالية تصويره وسعت الكاتبة إلى إحداثه في نسيج اللغة، ذلك أن الإرهاب يتخذ من الموت هاجسا له، لكنه ليس الموت الذي يفضي إلى الرضى بالقضاء والقدر، وإنما هو الموت الذي يصيب كل من حوله ويشوه شكل الموت الحقيقي، فإذا كان الموت العادي يؤدي إلى الهدوء والحزن الخفيف على الميت، فإن الموت لدى الإرهاب والذي يتخذ صورة القتل يجر من ورائه رغبة كبيرة في الحقد والانتقام، لأنه يترك الإنسان مجروحا وهو ينزف عذاب النفس، وقهرها، وذله او يتخبط في أوجاعه الكثيرة وخيباته وضعفه أمام قوة الإرهاب وتسلطه.

الرحيل والغياب:

الفقرة	الصفحة
ألم تترك أمه كرسيا فارغا وسط البيت بعد اختفاء والده؟ ظلت مصرة على ذلك مقتنعة أنها تفعل شيئا من الوفاء لرجل انتظرته برغم كل شئ، ثم بعد رحيل أمه لم يعد ثمة داع لترك كرسي آخر فارغا.	18
امرأة ماتت وهي تضعني للحياة كان أبي يشعر بالضغينة نحوي لأنه ربط بين حياتي وبين موت والدتي ولعل الناس اعتبروا إخلاصه لوالدتي أمرا مبالغا فيه فكان جدي حين يتكلم عنه يقول " ذلك الشخص"..إلى أن خرج من البيت ومن القرية دون رجعة. فجأة اختفى " ذلك الشخص" الذي كان أبي اختفى عن الأنظار ترك غيابه يغزل حكايات كثيرة.	31
عمتي التي نامت ككل ليلة تنام فيها ولم تفق في الصباح كنت رافضا الفكرة تماما رافضا أن تموت تلك الميتة التي لا عودة منها رافضا أن أعود يتيما من جديد وقد رحل الذين أحبهم وتعودت عليهم.	43
وعاد مريضا إلى أن مات حاملا حزنه الشخصي وانكساره الكبير مات تاركا عائلة مصدومة بذلك الرحيل المفاجئ.	62

يبدو أن فكرة الرحيل والغياب التي جسدتها اللغة هنا تأتي بشعور انفعالي يرسم معاناة الإنسان، ويتحسس مأساته النفسية والشعورية، بحيث أن الرحيل والغياب الذي تصوره رواية وطن من زجاج يكون نتيجة القهر الذي يمارسه الواقع على الإنسان لهذا يصير الرحيل أمرا إجباري اي فرضه قسوة الواقع على الإنسان الذي تتكثف بداخله الضغوط النفسية، ليعلن انهزامه وانكساره وفقدان قدرته على الاحتمال وكل هذا، لأنه يعجز عن الإحساس بذاته كإنسان، ويفقد رغبته في الحياة التي يجد نفسه فيها مهزوما ومكسورا، فيختار الرحيل ليتخلص من قهر الواقع وظلمه، حتى وإن كان هذا الرحيل سيؤدي به إلى الموت و انتهاء حياته بصفة مطلقة، لأنه إن لم يكن الغياب مصيره فسيضطر لأن يعيش الحياة والواقع بكامل حزنه وانكساره ووحدته وعزلته الروحية والنفسية.

- الوحدة:

الفقرة	الصفحة

لم يكن لي أب أتباهى به منذ غادر أبي دونما رجعة، ولم تكن لي أم أحلم بأعيادي الحميمة في حضورها منذ ارتبط موت أمي بولادتي، ولكن كانت لي ذراع عمتي وحضنها ويدها التي كانت تمسح بها على شعري كان لي صوتها وحزنها وذاكرتها المعطوبة حد الشلل. عمتي التي مع الوقت صارت تناديني "ابني" وصرت أناديها عن لا وعي: أمي !.	32
كنت وحيدا..فجأة وقد رحل الذين أحبهم وحيدا أتأمل في لحظات الحزن والخوف والفجيعة ذلك العقد الصغير الذي كنت أدسه في جيبي كنت أفكر في المعلم الذي رحل دونما رجعة وفي ذلك الحضن الذي كان يلم مواجعي في لحظات من الصدق الجميل. كنت وحيدا جدا وقتها.	44
كنت عاجزا حتى في خيباتي الكثيرة واليومية، وكنت معزولا في إحساسي ووحدتي وفي فوضاي. هل كان علي أن أتباهى بما حققته من خسائر أكبر من عمري الزمني. أكبر مني ومن جيلي. كل الذين أحببتهم رحلوا بينما بقية أنا أجوب غرف الموتى لأعزي أهاليهم واحدا واحدا	126 170

الانكسار والخيبة:

الفقرة	الصفحة
أنا نفسي تغيرت كثيرا ولم أعد أحتفظ من الأشياء سوى السلوى الضغينة المغلفة بالصمت لم أعد شيئا سوى ما تبقى من شخص فقد أحلامه الأولى ويبدو جاهزا ليفقد ما تبقى منها.	59
عشت أبحث عني في تفاصيل مدينة اكتشفت أنها لا تعنيني تماما ثلاثون عاما من الإحباط والفرح الكاذب والانكسار اليومي قبالة تاريخ لايقول الحقيقة ففي الثلاثين من العمر يصير العمر بأشبه بكذبة أبريل.	69
كانت الأشياء تبدو لي هلامية وغير واضحة وقد صار الموت ها هنا من قبل فقدت أشخاصا أحبهم فقدت الذين كانت تجمعني بهم صلة الدم فقدت وطنا لم أعشه كما كان يجب على إنسان مثلي أن يعيشه وفقدت استقراري وأمني. فقدت أحلامي وفقدت حاجتي إلى الحلم أصلا فقدت ابتسامتي وشعوري بالأهمية إزاء نفسي فقدت كرامتي فقدت كبريائي فقدت كل شئ تقريبا.	108

أنا مهزوم في صور الآخرين في حياتهم العبثية وفي تصديقهم الكاذب للعيد القادم إلى مدينة تدفن أبناءها يوميا مدينة لا تشبع من القتل لا تشبع من الدموع ومن البكاء على جثث لا تعرف أسماء أصحابها	111
أنا ما رأيتني أول مرة إنسان مشروخ الكرامة في وطن عاشه واضعا مسدسه على رأسه منتظرا أن يغادره أو يقتله أنا لاكمورا بكامل ضجره اليومي وذلك النحس الذي ظل يتربص به. أجدني أرغب في المشي طويلا، بلا هدف وبلا انتهاء. أمشي كمن لا وقت له لشئ سوى للمشي. أمشي متعبا ومتجاوزا رغبة الصراخ بالمشي. أمشي وأمشي، لأنسى أنني امشي وان الشوارع تزداد ضيقا أمامي والناس يزدادون فجيعة قبالتي..	140 151

إن شحن اللغة بطاقة انفعالية تجسد الإحساس بالوحدة والانكسار يأتيهنا كموازاة فنية تتقابل مع فكرة الرحيل والغياب، ذلك أن الإنسان الذي يجد نفسه وحيدا، وقد رحل عنه كل من كانوا حوله رافضين بذلك فكرة البقاء و الاختناق بالواقع الموجع، فإنه بالتأكيد سيجد نفسه فريسة لهذا الواقع الذي سيساهم بشكل كبير في رسم حدود شخصيته، و صقل شعوره الذاتي ليصب بداخله كل الآثار النفسية الأليمة التي تبرز حزن الإنسان وعزلته، وحاجته إلى التوحد مع الآخرين، وضرورة مشاركتهم الحياة بكامل تفاصيلها العادية، لكن وبالنظر إلى المستوى الذي جسدت فيه الكاتبة الإحساس بالخيبة، والانكسار يتراءى لنا ذلك الزخم الانفعالي الذي تشحن به اللغة الروائية، فالكاتبة قد عمدت إلى انتقاء الألفاظ والعبارات التي تصور إحساس الذات الإنسانية بالانكسار والانهزام، والفراغ من كل مظاهر الفرح والأمل، وفقدان الشعور بأهمية الذات والكون الذي صار يحيل كل الأشياء إلى سلطة الموت والحرمان والخراب ومن هنا، فإن نبرة الحزن والوجع والانكسار والانهزام التي تمثلها اللغة في رواية وطن من زجاج تُعد نتيجة حتمية لانكسار الإنسان وفقدانه لأهم شئ يرتبط به وبشعوره وانفعالاته ويحقق له جزءا من هويته ووجوده الإنساني ألا وهو الوطن، فالمتأمل لخطاب رواية وطن من زجاج يجد أن الكاتبة قد نزعت عن هذا الوطن كل قيمه ومفاهيمه المثالية وجعلت منه وطنا شبيها بالزجاج في شفافيته وضعفه وشدة انكساره، لهذا يجد الإنسان نفسه فيه مسلوبا وضعيفا في كل شئ ومن ثمة، فإنه لا يقوى على الشعور بكيانه، لأنه يفقد انتمائه وشعوره الحقيقي بالوطن.

- الشوق والحنين:

الفقرة	الصفحة

لم أفقد حقوقي الصغيرة في أن أحب وأموت لأجل الحب لأجل امرأة تشبهك وتشبه مالك عندي من كلام ومن أمنيات ليس مهما أن تصيبني رصاصة فقد آمنت من البداية ألا شئ يستحق أن أموت لأجله منذ فقدت الوطن وانتهيت منه إلى مقبرة كبيرة.	116
بعدك لا شئ يساوي أي شئ كان أو يكون. بعدك تبدو لي الأشياء جاهزة للموت وأبدو قبالتها جاهزا للبكاء بعدك لا المدينة ولا الوطن ولا الوظيفة يقدرون على إعادتي إلى طقوسي الأولى التي علمتني بدعة الحب وأعادتني إلى قداسة الاعتقاد أن الحياة تستحق العيش وأن الانكسارات التي مضت تستحق أن أتجاوزها بفقدان الذاكرة يا جنية تحملين وجهها يا مدينة دخلتها معتقدا أنني آخر الفاتحين يا صوتا شبهته بصوت أمي ألم يكن علي أن أحبك بعد هذا؟.	125
كنت أشعر كما لو كنت في التسعين من العمر وأنك الربيع الوحيد الذي أقبل إلى شيخوخة هرمة ومريضة.	136
كنت أنت. أنت تحديدا أنت دون النساء كنت امرأة رسمتها بدقة متناهية في أحلام طفولتي الجنية التي لأجلها كنت أغطس في الوادي الجنية التي كانت تطل برأسها في حكايات عمتي..وتخاويفها العتيقة أيام كان المطر ينهمر بالكلام.	139
افتقدك كثيرا. جدا يا سيدتي افتقدك كما يفتقد الطفل أمه بين عمرين. كما يفتقد الرجل حبا فيما تبقى من العمر الأخير. افتقدك. لم أكن غائبا ولم أكن حاضرا كنت صامتا أتأمل الأمور برغبة في البكاء قبالة الفاعل والمفعول به. ألست أنا من آمن بك منذ بداية الأرض؟ لكم انتظرتك ولكم جئتك مشيا على ركبتي كالبوذيين. أنا الذي عشت حياتي مشتتا بين الحب والرحيل واليتم والضغينة بين الحلم والحقد.	150 174 -173

على الرغم من كل تلك الهزائم والانكسارات التي يعانيها الإنسان في وطن يتجرع ظلم وقسوة الإرهاب له، حتى فقد الوطن كامل معاني هو مبادئه وأصبح فارغا من قيمه المثالية لدرجة بات فيها الإنسان غير قادرا على الإحساس به وبكيانه وذاته كإنسان داخله، إلا أننا نجد في الأخير أن الكاتبة قد جسدت شعورا انفعاليا ينم عن كثرة الشوق والحنين الذي لا يأتي إلا ليصور شوق الإنسان للوطن وحنينه إلى ذلك الشعور الذي يرسم علاقته مع وطنه، ويأمل كثيرا في أن يسترد ذاته وحلمه في وطن يعيش فيه ويمارس حقوقه وواجباته داخله ككل الأوطان، لأنه يؤمن أن الوطن أقوى من الإرهاب.

إن ما يمكن التأكيد عليه هو أن المستوى الانفعالي في خطاب رواية وطن من زجاج قد جسد ذلك الشعور الانفعالي الفياض لدى الإنسان، حيث كانت اللغة وسيلة

لتوصيل انفعالات الإنسان وانطباعاته الوجدانية اتجاه الوجود والواقع المعيش، فأضحى بذلك الخطاب السردي عند الكاتبة بناءا نصيا يوظف اللغة " لكي يلمع على كلماتها ما اختبأ في الداخل من مشاعر غائصة أو أحاسيس مختلفة، وتتآزر الخواص الخيالية والأداء التصويري[1]، الذي يجعل من الكاتبة تشحن نظام اللغة بقانون الفعل الإنساني القائم على شعور الذات وتقلباتها الانفعالية والوجدانية، أين يصبح النص الروائي نتاجا للتجربة الإنسانية التي " لا تخضع لسطوة العلاقات الممنطقة بين الأطراف، وإنما للبث الروحي المتجاوز تخوم الفكر والمتغور أصقاع الوجدان[2].

فالكاتبة ياسمينة صالح قد كثفت من حضور الإحساس، وجعلت من اللغة تترجم عمق الإنسان في جوانيته المتضاربة مع ذاته من جهة، ومع واقعه ومحيطه من جهة أخرى، إلا أن أغلب الأحاسيس التي عبرت عنها اللغة في الرواية جاءت تجسيدا لمظاهر الحزن، والحسرة، والمكابدة، والألم مما جعل اللغة تأخذ بعدا تأثريا كبيرا يضفي إلى استمالة حواس القارئ وتعميق إدراكه بحقيقة الإنسان الوجدانية والشعورية.

إن الوظيفة الانفعالية التي صورتها اللغة في خطاب رواية وطن من زجاج، قد لونت الكلام بمشاعر وأحاسيس جسدت الإنسان ورسمت ذاته وانفعالاته، فجعلت من القارئ يستشعر في اللغة معاناة وألم الإنسان، حتى لك أن الكاتبة قد عمدت إلى تكثيف الحضور الانفعالي الإنساني في اللغة، وهذا لكي تجعل من نص روايتها نصا يتعمد إحداث الأثر الانفعالي " بطاقة شعرية وبحيرة وجودية تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا ومشاعرنا [3]".

---

(1) عيد، رجاء. القول الشعري- منظورات معاصرة- ص: 83.

(2) م.ن، ص: 157.

(3) لحميداني، حميد. أسلوبية الرواية - مدخل نظري- ص: 29.

خاتمة

إن ما قدمناه في هذا البحث كان محاولة لفهم، وتتبع مظاهر وتجليات اللغة داخل الخطاب الروائي الجديد، ومحاولتنا هذه رسمت معالم وجودها انطلاقا من البحث في اللغة كنظام وكيان مركب ومتشابك يتسم بتعدد الوظائف والمستويات، وبعد دراستنا توصلنا إلى النتائج التالية:

- يستمد الخطاب الروائي الجديد أهميته وجدته من قدرته على تشكيل المكونات، والعناصر السردية وفق بناء سردي يهتم أكثر بنظام اللغة، ويسعى بكل الطرق إلى الاحتفاء باللغة وبكل وظائفها ومستوياتها وتجلياتها، وهذا الاهتمام الذي ظفرت به اللغة جعل من التقنيات السردية تفقد استقلاليتها وسلطتها السابقة، لتتوارى وتتدس بين ثنايا نظام التركيب اللغوي للكلمات، وتعبر عن وعي جديد يعيد صياغة الفن الروائي.
- أدى التطور الذي شهده الفن الروائي إلى بروز فكر جديد ينظر إلى الرواية على أنها كيان لغوي تجتمع فيها كل المكونات السردية تحت نظام اللغة الذي يُبرز الرواية للوجود ويحـــدد طبيعتها الشكلية.
- رواية وطن من زجاج وبداية من العنوان الذي يكشف عن مكونات رمزية و دلالية عديدة إلى غاية المتن السردي الذي يحتفل باللغة، تباغت القارئ وتحرك خياله الذهني، لتكشف عن هواجس ظلت محيطة بقضية وأزمة الإرهاب.
- يقيم خطاب رواية وطن من زجاج بناءه السردي على مـــزيج لغوي بين المباشر، والمجـازي والشعري والهجين والعامي، لدرجة يشعر فيها القارئ بأن اللغة هي الحدث الأكبر وأنها هي المعنية بالأمر.
- إن توظيف الكاتبة للغة السردية المباشرة لم يكن بصيغة تقريرية إخبارية تجعل من النص السردي نصا إبلاغيا يفقد قيمته الأدبية و البلاغية، وإنما جاء بهدف تحقيق درجة من الفهم العام للواقع عن طريق ملاءمة الكاتبة للغتها مع لغة الواقع البسيط.
- إن اختيار الكاتبة لموضوع الوطن في روايتها قد جعل من النص السردي يرتبط بإيقاع الـــنفس والشعور مما جعل اللغة تلامس الإنسان في أحاسيسه ومشاعره، وبالتالي باتت اللغة تحمل طابعا نفسيا وجدانيا
- كشف استثمار فن الموسيقى في خطاب رواية وطن من زجاج على قدرة الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا على استيعاب مظاهر التنوع والتعدد اللغوي ومحاورة الرواية للفنون الأخرى.
- تعتبر رواية وطن من زجاج نموذجا ثريا للخطاب الروائي الجديد القائم على التنوع والتعدد اللغوي والتناسق الأسلوبي، والذي لا يستثمر اللغة الشعرية فقط كدليل على جدته ومواكبته للتطور الحاصل للجنس الروائي، بل تعمد إلى

إبراز طاقة اللغة بشكليها المباشر والمجازي حتى تؤكد بأن الرواية هي بالدرجة الأولى نص أدبي يحتفي باللغة، ويزدهر بها.

- تختلف لغة السرد عن لغة الحوار، ففي الوقت الذي يعبر فيه السرد عن درجة حضور أسلوب الأديب ومدى حذاقته الفنية في استثمار نظام اللغة، فإن الحوار يتكفل بالتعبير عن الواقع من خلال لغة الشخصيات التي تحمل أفكار، ورؤى وتوجهات لبيئة المجتمع و الواقع الذي تهفو الرواية إلى تمثيله.
- يعد استثمار العامية في خطاب رواية وطن من زجاج ضرورة فنية الهدف منها الاقتراب من الواقع ومحاولة إيهام القارئ بحضور الواقع، وواقعية الحكاية والأحداث، وهو الحكم الذي يمكن أن يعمم على الخطاب الروائي العربي الذي يستثمر العامية في نسيجه اللغوي.
- إن الكاتبة قد جعلت من اللغة السردية الفصيحة تتضافر مع العامية لتشكلان تقنية الحوار الخارجي.
- أما الحوار الداخلي ونظرا لكونه يستبطن الذات ويُسائل شعورها ودواخلها، فإن اللغة التي جسدته كانت مغرقة في الوجدانية والحيرة النفسية التي تصلفي بعض الأحيان إلى أسئلة لا تؤدي إلى إجابات.
- يُعد استثمار لغة الآخر في خطاب رواية وطن من زجاج تعبيرا عن بيئة الواقع الجزائري وتطبيقا لخاصية التهجين التي نادى بها الباحث والناقد الروسي ميخائيل باختين والتي تضفي إلى تعددية اللغة في الرواية
- رواية وطن من زجاج رواية فيها الكثير من العناد، والمجابهة، والجرأة في طرح قضية الوطن بلغة تتلبس وتتلون بمشاعر الإنسان وتُشحن بحمولة نفسية تتمازج فيها رهافة الذات الإنسانية وتوهجاتها وتقلباتها الشعورية مع اللغة التي تستمد جماليتها من كتابة الإنسان، والغوص في عمق الذات اعتمادا على نظامها الذي يتمرد على المعقول والسائد.
- إن التوظيف الشعري للغة الروائية في متن رواية وطن من زجاج كان انطلاقا من تبني الكاتبة لتقنيات أسلوبية يختص بها فن الشعر كالانزياح والإيقاع والتكرار، ومحاولة إدراجه في النسيج اللغوي للخطاب السردي، وهذا على سبيل محاورة الرواية للفنون الأدبية لغاية إضفاء الجمالية وتعزيز الحضور الفني للغة.
- إن التعدد اللغوي والتناسق الأسلوبي الذي يلمسه القارئ في خطاب رواية وطن من زجاج يوحي بمدى وعي الروائية بأهمية وقيمة الدور الذي صارت تلعبه اللغة في الخطاب الروائي.
- إن أبرز ما تتسم به اللغة في رواية وطن من زجاج إضافة إلى أنها تتشكل ببعد فني وجمالي خاص، هو ذلك التشخيص الإنساني الفريد الذي يجعل

الألفاظ والعبارات والكلمات تُشحذ بطاقة انفعالية وشعورية تتوخى التعبير عن الإنسان في انكساره وخيباته وأوجاعه.

- كان للتكرار اللغوي في رواية وطن من زجاج أثر بالغ الأهمية، حيث أعطى للغة بعدا انفعاليا ووجدانيا، وبالتالي قد رسم جزءا من معالمها الجمالية التأثيرية.
- تعقد الكاتبة في نص روايتها تمازجا فنيا بين شعرية اللغة ونثريتها، مما يعطي للنص الروائي مساحة أكبر لتحقيق التناسق بين ما هو سردي وما هو شعري جمالي.
- رواية وطن من زجاج تراوغ وتخاتل الواقع، لأنها تنطلق من حدود تكونه الخارجي، لكنها تجعل من اللغة تنفلت من ماديته بالمساءلة والمكاشفة والتفتيش عن فنية في القول حتى يتلبس هذا الواقع المادي بقيمة جمالية ولغوية أدبية.
- إن تقنية تشكيل الشخصيات في رواية وطن من زجاج جاء لغاية لغوية الهدف منها إبراز الحمولة الدلالية وإحداث الأثر الرمزي للغة.
- إن أكثر المستويات اللغوية حضورا في خطاب رواية وطن من زجاج هو المستوى الانفعالي الذي يعبر عن أحاسيس ومشاعر إنسانية فياضة كانت في الأغلب مشاعر للحزن والخيبة والألم، وهذا مواءمة مع قضية الوطن الجريح والمبعثر والمهزوم بأزمة الإرهاب.
- رواية وطن من زجاج هي رواية مميزة، وميزتها في أنها ترصد معادلة فنية بين المادة الشكلية الماثلة في اللغة التي تتعدد وتتمظهر بأشكال ووظائف عدة، وتتجاوز منطق العادة وبين حكاية تستبطن موضوعها بأسئلة وقضايا تدخلها في عوالم المحذورات والمحرمات السياسية

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

صالح، ياسمينة.وطن من زجاج.منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2006.

ثانيا: المراجع

1- إبراهيم، عبد الله السردية العربية الحديثة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 2003.
2- إبراهيم، نبيلة فن القص في النظرية والتطبيق.سلسلة الدراسات النقدية (1)، مكتبة غريب؛ (د.تا).
3- أبوديب، كمال في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1987.
4- أبوهيف، عبد الله الإبداع السردي الجزائري منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
5- أدو نيس الشعرية العربية.دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية؛ 1989.
6- أزرويل، فاطمة الزهراء.مفاهيم نقد الرواية بالمغرب - مصادرها العربية والأجنبية - مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب؛ (د.تا).
7- إسماعيل، عز الدين الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
8- بن ذريل، عدنان النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2000.
9- بوطاجين، السعيد السرد ووهم المرجع - مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث - منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2005.
10- تحريشي، محمد أدوات النص منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2000.
11- في الرواية والقصة والمسرح - قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- دحلب، الجزائر؛ (د.تا).
12- جمعة، حسين التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية) منشورات دار النمير، دمشق، الطبعة الأولى؛2005.
13- حسين، سليمان الطريق إلى النص - مقالات في الرواية العربية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 1997.
14- خمري، حسين نظرية النص- من بنية المعنى إلى سميائية الدال- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2007.

15- دراج، فيصل.نظرية الرواية والرواية العربية.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية؛ 2002.
16- الواقع والمثال- مساهمة في علاقات الأدب والسياسة- دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1989.
17- راغب، نبيل موسوعة النظريات الأدبية مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى؛ 2003.
18- الرواشدة، سامح منازل الحكاية- دراسات في الرواية العربية- دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2006.
19- رياحي، كمال.حركة السرد الروائي ومناخاته - في استراتجيات التشكيل - دار مجدلاوي، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2005.
20- سعيد، فاطمة الزهراء محمد.الرمزية في أدب نجيب محفوظ.مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1981.
21- سنقوقة، علال المتخيل والسلطة - في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2000.
22- سويدان، سامي في دلالية القصص وشعرية السرد دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1991.
23- السيد، عز الدين علي التكرير بين المثير والتأثير دار عالم الكتب، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية؛ 1986.
24- الصائغ، وجدان.شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية- منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2008.
25- صدوق، نور الدين البداية في النص الروائي.دار الحوار، اللاذقية- سوريا، الطبعة الأولى؛ 1994.
26-، السرد والحرية - دراسة في المنجز الروائي لـ" يوسف المحيميد"- مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 2007.
27-صالح، صلاح.سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى؛2003.
28-الطلبة، الأمين محمد سالم محمد مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر - دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطقيا السرد- مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 2008.
29-العباس، محمد ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى؛ 2004.
30-العلاق، علي جعفر الدلالة المرئية - قراءات في شعرية القصيدة الحديثة - دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2002.

31-الشعر والتلقي - دراسات نقدية - دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى؛ 2002.
32-عيد، رجاء.القول الشعري- منظورات معاصرة - منشاة المعارف، الإسكندرية؛(د.تا).
33-العيد، يمنى.الراوي الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1986.
34-في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي - دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الرابعة؛ 1999.
35-الكتابة تحول في التحول.دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى؛ 1993.
36-الغذامي، عبد الله محمد تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية؛ 2006.
37- الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة السادسة؛ 2006.
38-المرأة واللغة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة؛ 2006.
39-فرشوخ، أحمد.حياة النص- دراسات في السرد - دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى؛ 2004
40-فضل، صلاح.أساليب الشعرية المعاصرة.دار الآداب، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 1995.
41- بلاغة الخطاب وعلم النص.مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى؛ 1996.
42- شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الثانية؛1995.
43- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1998
44- نظرية البنائية في النقد الأدبي.دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى؛1998.
45-فيدوح، عبد القادر.شعرية القص.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر؛ 1996.
46-الفيصل، سمر الروحي الرواية العربية البناء والرؤيا- مقاربات نقدية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
47-لحميداني، حميد.أسلوبية الرواية- مدخل نظري- منشورات دراسات سال، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى؛ 1989.
48- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1991.

49-مجموعة من الباحثين خصوصية الرواية العربية.دار الينابيع، دمشق، الطبعة الأولى؛ 2007.
50-محفوظ، عبد اللطيف وظيفة الوصف في الرواية.منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2009.
51-مخلوف، عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية) دار الأديب، وهران- الجزائر، الطبعة الأولى؛2005.
52-مرتاض، عبد الملك.تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية " زقاق المدق") ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
53- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد - دار الغرب، الجزائر؛ (د.تا).
54- الكتابة من موقع العدم - مساءلات حول نظرية الكتابة - دار الغرب، وهران - الجزائر؛ (د.تا)
55-المسدي، عبد السلام الأسلوبية والأسلوب دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة؛ 2006.
56-معتصم، محمد.بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.دار الأمان، الرباط-المغرب، الطبعة الأولى؛ 2007.
57-مفتاح، محمد.تحليل الخطاب الشعري(إستراتجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة؛1992.
58-الملائكة، نازك.قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة؛ 1981.
59-الموسى، خليل الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر مطبعة الجمهورية، دمشق، الطبعة الأولى؛ 1991.
60-الميلود، عثماني شعرية تودر وف عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1990.
61-ناظم، حسن مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم - المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1994.
62-يعقوب، ناصر.اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى؛ 2004.
63-يقطين، سعيد انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية؛ 2001.
64-اليوسفي، محمد لطفي في بنية الشعر العربي المعاصر- السياب، سعدي يوسف، درويش، أدو نيس نموذجا- سراس للنشر، تونس، الطبعة الثالثة؛ 1996.

ثانيا: المراجع المترجمة

1- باختين، ميخائيل.الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، الطبعة الأولى؛، 1987
2- شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى؛ 1986.
3- الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق؛1988.
4- بارت، رولان.لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، الطبعة الأولى؛1992.
5- النقد البنيوي للحكاية.ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى؛1988.
6- بيتور، ميشال بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة؛ 1986.
7- تودروف، تزفيتان ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية؛ 1996.
8- جاكبسون، رومان قضايا الشعرية.ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى؛ 1988.
9- جرييه، ألان روب نحو رواية جديدة ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر؛ (د.تا).
10- جيرو، بيير.الأسلوبية.ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، الطبعة الثانية؛ 1994.
11- سارتر، جون بول.ما الأدب؟ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة -القاهرة، (د.تا).
12- كوهين، جون بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى؛ 1986.
13- مندلاو، أ.أ.الزمن والرواية.تر جمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1997.
14- وليك، رنييه، وآرن، آوستن نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1992.

ثالثا: المجلات والدوريات

1- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد: 02، (2002-2003).
2- مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد: 26، (2006).

3- مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد: 03، (1994).
4- مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد: 4- 5، (2007).
5- مجلة الراوي- دورية تعنى بالسرديات العربية- النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد: 17، (2007).
6- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد: 23، العدد: 01-02، (1994).
7- مجلة علامات، المغرب، العدد: 16، (2004).
8- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد: 05، العدد: 01، (1984).
9- مجلة كتابات معاصرة، بيروت- لبنان، المجلد: 16، العدد: 64، (2007).
10-مجلة المعنى، المركز الجامعي، خنشلة، العدد: 01، (2008.
11- أعمال الملتقى الدولي: رشيدب وجدرة وإنتاجية النص (بوهران)، منشورات (CRASC)، وهران؛ 2006.

رابعا: الرسائل الجامعية

1- داود، محمد.الرواية الجديدة بفرنسا 1950- 1970- مقاربة سوسي ونقدية-دكتوراه دولة في الآداب الأجنبية(مخطوط)، جامعة وهران؛ 2003 - 2004.
2- روابينيه، الطاهر.سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد- مقاربات نصانية تطبيقية في آليات المحكي الروائي- دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر؛ 1999- 2000.
3- محمودي، بشير. مفهوم الرواية الجديدة وتجلياتها في الرواية الجزائرية دكتوراه(مخطوط)، جامعة وهران، (1999-1998).