الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر
رمز المذكرة:33/017/ ن

المـــــوضـــوع:

اللغة الشعرية في الرواية المعاصرة

"عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني

نموذجاً

إعداد الطالب (ة):
بووشمة ليلى

إشـــراف:
د. قدوسي نور الدين

لجنة المناقشة

أ.الدكتور	بن عمر محمد	رئيسا
أ.الدكتور	بن زرقة شهيناز	ممتحنا
أ.الدكتور	قدوسي نور الدين	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1439-1440/2017-2018

إهداء

إلى والدي أطال الله في عمرهما ورزقني رضاهما

إلى شمس وبسمة غابت من سماء عمري:

أخي محمد رحمه الله وطيب ثراه

إلى زوجي

إلى نور عيني سناء ومحمد

إلى أخوتي

وإلى كل من أحببتهم وأحبوني...

أهدي ثمرة عملي وجهدي المتواضع

بعد الحمد والشكر لله تعالى

أتقدم بأسمى وأخلص عبارات الشكر والتقدير

إلى أستاذي المشرف

عرفانا له بكل ما قدمه لي من توجيهات ونصائح

خلال إنجاز هذا العمل

وعلى صبره معي وطول باله

كما أتقدم بالشكر الوافر إلى كل من كان لي سندا

وعضدا في مشواري الدراسي وفي قطف هذا الجنى

قد يكون من نافلة القول أن نجزم بأن جنس الرواية العربية هو جنس أدبي فتي وحديثٌ جداً مقارنة بجنس الشعر، الذي كان لدهور طويلة بمثابة ديوان العرب، غير أن كثافة التغيرات والتحولات التي شهدها منذ نشأته في مطلع القرن العشرين، وبالموازاة مع تطور الرواية الغربية في معقلها، جعلت من الرواية أكثر الأجناس الأدبية ملاءمةً لاحتواء مظاهر الحياة العربية الحديثة والمعاصرة بتفاصيلها وتعقيداتها، وأقدر الأنواع النصية على وصف إشكالاتها وهمومها وأفكارها، من مختلف الزوايا الفلسفية والفكرية والإيديولوجية.

ولعل من أهم التغيرات والتحولات التي عرفها هذا النوع الأدبي، في العالم وفي الوطن العربي على حد سواء، هو مفهوم الجمالية ومعيارها النقدي، خاصة مع تطور حقل الأسلوبية بمختلف مباحثها، وتكريس مفاهيم نقدية جديدة مثل النص والخطاب وغيرها، مما أحيا الجدل حول الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وجوهر الفرق الجمالي بينها، وكان مفهوم الشعرية في كل ذلك بمثابة المحور والجوهر لمعظم تلك المفاهيم. ولأن الرواية العربية ليست بمنأى عن تأثير هذه المفاهيم، فقد تبنتها بشكل يساير تطورها في الغرب؛ حيث سعى الروائيون العرب إلى توظيف مختلف الوسائل التعبيرية، اللسانية وغير اللسانية، والسردية وغير السردية لبلوغ خاصية الشعرية وبلوغ التميز الجمالي في الشكل والمضمون.

ومن هذا المنطلق النظري والموضوعي، بالإضافة إلى ميلي الشخصي للرواية وحبي لعوالمها وأغوارها، فقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لنحاول النظر في خاصية "**اللغة الشعرية**" في الرواية العربية المعاصرة، من خلال نموذج روائي متميز في الرواية العربية المعاصرة عموما والرواية الفلسطينية الملتزمة خصوصا، والمتمثل في رواية "**عائد إلى حيفا**"، للروائي الفلسطيني "**غسان كنفاني**"، الصادرة سنة 1969 عن دار الوطن للطبع والنشر والتوزيع بمصر.

ومن حيث إننا نسلّم في هذا الدراسة بأن رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني تنتمي إلى الرواية العربية المعاصرة، فإن هذا البحث حاول الإجابة عن الإشكالية الآتية: إلى أي مدى اعتمد

غسان كنفاني على اللغة الشعرية في عمله السردي؟ وما هي الأدوات اللسانية وغير اللسانية التي وظفها من أجل ذلك؟

ولأن هذا الموضوع مطروق بكثرة من الجانب النظري في الدراسات الأدبية والنقدية، فإننا قد أفدنا كثيرا من الدراسات النظرية العربية لباحثين عرب وباحثين غربيين. غير أننا فضلنا في الجانب التطبيقي أن يكون عملنا متفردا ومرتبطاً بنص المدونة، من خلال تحليلات وتأويلات شخصية، تقوم على تطبيق المفاهيم النظرية من خلال قراءتنا الخاصة للرواية.

وللقيام بهذا التحليل، فقد تبنيت منهجا وصفيا تحليليا، وظفت فيه الإحصاء كأداة إجرائية لمحاولة حساب نسب اللغة الشعرية وأدواتها المختلفة في نص رواية عائد إلى حيفا، وذلك بغرض تحديد تجليات اللغة الشعرية فيها ومحاولة تفسير نسب توظيف اللغة الشعرية في رواية غسان كنفاني تفسيرا موضوعيا قدر المستطاع.

وعلى هذا الأساس جعلت هذه الدراسة في مدخل وفصلين من عدة مباحث؛ أما الفصل الأول فقد خصصناه للإطار النظري للموضوع ووسمناه بـ" **اللغة الشعرية في الخطاب الروائي المعاصر**"، وحاولنا من خلاله أن نرسم مسار مفهوم اللغة الشعرية بدءاً من التراث العربي ووصولا إلى النظريات الغربية لدى كبار أعلامها أمثال: "تزفيطان تودوروف" و "رومان جاكوبسون" و "جون كوهين"، مرورا بالمنظرين العرب أمثال: أدونيس وكمال أبو ديب وعبد الله الغذامي وحسن ناظم وغيرهم.

كما حاولت في هذا الفصل حصر عناصر اللغة الشعرية في مستوى العتبات النصية، اللسانية وغير اللسانية، وكذلك في مستوى السرد، من حيث التركيب والدلالة والإيقاع الصوتي، وخاصة من حيث الفضاء السردي، الذي يسمح لنا بدراسة خاصيتي الزمان والمكان في الرواية، وذلك للتمكن من تحديدها فيما بعد في مدونتنا ومحاولة دراستها وتحليلها.

وأما الفصل الثاني، فقد خصصناه للجانب التطبيقي، ووسمناه بـ" **تجليات اللغة الشعرية في رواية "عائد إلى حيفا"**، لأننا حاولت من خلاله الكشف عن مختلف مظاهر اللغة الشعرية في نص الرواية وأن نتتبع عناصرها التي حصرناها في الجانب النظري، فتوقفنا خاصة عند تحليل دلالات مختلف العتبات النصية، مثل عنوان الرواية وغلافها ومختلف الصور المدرجة في المتن. كما حاولنا تحليل عناصر شعرية الفضاء السردي، مع التركيز على شعريتي الزمان والمكان، بالإضافة إلى تحليل شعرية الإيقاع الصوتي من خلال تراكيب الجمل الطويلة والقصيرة.

ولأن الصور البلاغية تعد من أهم تجليات اللغة الشعرية فإننا حرصنا على تحليلها، من خلال جرد ماسِحٍ لأهم الصور البيانية وأكثرها توظيفا في رواية عائد إلى حيفا، بغرض تحليل وظيفتها وطبيعة انعكاسها على اللغة الشعرية في مدونتنا، فجعلناها في جدول من أربع خانات، هي على التوالي: الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز، وافترضنا في تحليلها أنه كلما ابتعدت الصورة البيانية عن الواقع كلما حضرت اللغة شعرية، والعكس صحيح. ولقد اعتمدنا في تفسير هذه العلاقة أو المعادلة على عملية إحصائية بسيطة، سمحت لنا باستخراج النسبة المئوية لكل صورة بيانية من مجموع الصور التي قمنا بجردها. ثم ختمنا الفصل بخلاصة شاملة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وفي الأخير جاءت الخاتمة بمثابة آخر عتبة من هذه الدراسة المتواضعة، حاولنا فيها تعداد أهم النتائج التي توصلنا إليها وتفسير أهم النتائج التي فهمناها، دون أن نجزم كل الجزم ودون تردد كذلك. غير أننا واجهنا في خضم ذلك عددا من الصعوبات، لعل أهمها هو كثرة المراجع وتداخل المفاهيم ووجهات النظر، إضافة إلى ضيق الوقت مقارنة بتعقيدات الموضوع وتشعباته النظرية. فإذا نحن لامسنا الصواب، فذلك من فضل الله ونعمته، وإذا نحن ابتعدنا عنه فنتمنى أن يشفع لنا اجتهادنا وحرصنا على البحث عنه، وحسبنا أننا تعلمنا من هذا البحث علما غزيرا على يد الأستاذ المشرف، من خلال توجيهاته وتصويباته، التي لم يبخل بها علينا قط منذ بداية العمل إلى نهايته.

والله من وراء القصد وهو المستعان

بووشمة ليلى

تلمسان في 2018/03/25

المدخل:

الرواية والأجناس الأدبية:

1. الجنس الأدبي
2. تداخل الأجناس الأدبية
3. ما قبل التداخل أو نظرية صفاء الأجناس الأدبية

لا شك أننا لن نأتي بجديد إن نحن قلنا إن الإبداع البشري هو أشكال وأصناف، تتعدد بتعدد موضوعاتها وخصائصها وحتى بتعدد الظروف التي أنشأتها أو الغايات التي نشأت لأجلها، ولا شك أن هذه الأجناس تتباعد فيما بينها وتتمايز لتشكل أضربا مستقلة، بقدر ما تتداخل فيما بينها وتتمازج، لتحيل على مَعينها ومصدرها المشترك، أي النفس البشرية. فنحن نجد شيئا من الموسيقى في الشعر، ومن الشعر في الرسم، ومن الرسم في المسرح وغيرها. والأمر نفسه ينطبق على أشكال الإبداع الأدبي فيما بينها، حيث نجدها تتنوع أشكالا وأضربا، يصطلح عليها بالجنس أحيانا وبالنوع أحيانا أخرى، وبغيرها من المصطلحات النقدية المختلفة.

وإذا نحن أردنا الحديث عن أي جنس أدبي كان، فلا بد من الوقوف على ماهيته ومقوماته وخصائصه التي تميزه عن غيره، قبل الحديث عما يشترك فيه مع غيره. ولعل أكثر حقل أدبي عني بهذا الموضوع هو نظرية الأجناس الأدبية، بوصفها من أهم القضايا التي شغلت النقاد والدارسين على مر العصور، حيث اختلفت آراؤهم وتنوعت تصوراتهم بين محاولة تحديد مفهوم الأجناس والسعي إلى تصنيفها، من منطلق أن العمل الأدبي لا بد أن يخضع لمعايير وأسس يقوم عليها، تصب في قالب معين يتميز بصفات جنس معين من الأجناس، ومن ثمة يندرج تحت تسمية هذا الجنس أو ذاك.

وتعد نظرية الأجناس الأدبية من أعقد النظريات التي واجهت الباحثين لما يتخللها من التباس يتجلى في مفارقات أو تناقضات بين الكتابات في هذا الموضوع، وهذا ما أقره جان ماري شيفر J.M. SCHAIFER بقوله: "يعتبر مجال الأجناس الأدبية من أشد المجالات التباسا من بين تلك المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية، ويمكن تفسير ذلك أن النظريات الأجناسية تبرز–بصورة مثيرة غالبا– بعض العصوبات."[1]

[1]– شيفر جان ماري، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، مجموعة من لمؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، تعليق، عبد العزيز شبيل، تر. حمادي صمود، النقد الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994، ص 130

1. الجنس الأدبي:

لقد استعمل مفهوم الجنس في الكتابات النقدية والأكاديمية بتسميات متعددة ومختلفة أحيانا، نذكر منها: **الجنس، النوع، الشكل، الصنف**؛ وهي كلها كلمات تدور في حقل دلالي مترادف ومشترك مع مصطلح الجنس، الذي يبدو عامّا وجامعا؛ فقد جاء في المعاجم العربية، ومنها معجم لسان العرب: "الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير والنحو والأشياء جملة، والجمع أجناس وجنوس والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس، إذا لم يكن له تمييز ولا عقل."[1] أما في معجم تاج العروس فقد جاء "أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس والضرب من الأشياء جملة".[2]

ويبدو أن لهذا التقارب في الدلالة بين المصطلحات المذكورة وفي أصل الكلمة الأثر نفسه حتى بالنسبة للتصور الغربي، فالجنس في التعريف الغربي هو "صنف أو فئة من الإنتاج الفني، له شكل معين وتكنيك أو مضمون، والكلمة أصلها فرنسي، وهي مرادفة للنوع أو الصنف"،[3] ومصطلحه في الفرنسية والإنجليزية Genre أي النوع، وهذا قبل القرن التاسع عشر حسبما أشار إليه رالف كوهين، Kind، Species. ويستمد المصطلح Genre أصله من الكلمة اللاتينية genus التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind أو sorte أو species ولكن في أحيان أخرى تعتبر species فرعا من فروع genus جذرها هو genre و ginere، إذن يحيل Genre إلى معنى التقسيم والتصنيف."[4]

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مج3، القاهرة، 1119، ص215

[2]– أبو فيض سيد الزبيدي محب الدين، تاج العروس من جواهر القاموس، تح. علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2005، ص 232

[3]– فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، طبع العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، دت، ص 124

[4]– مجموعة من المؤلفين، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، تر. سعيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1997، ص 25

وبالتداخل والترادف نفسه الذي نجده في العربية، نجد مفهوم Genre يلتبس في اللغات الغربية بمفهوم Type و Espèce باللغة الفرنسية مثلا، بشكل يشبه توظيف هذين المصطلحين في علم البيولوجيا، الذي يصنف الكائنات الحية،[1] أو كما يرى برونتييه Prontier، الذي يشبه الأجناس الأدبية بالأجناس البيولوجية في تطورها ونشأتها ونموها وانقراضها، وذلك في قوله إنه: "يتم تمييزها في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة بالتدرج من خلال تحول المفرد إلى مجموع ومن البسيط إلى المعقد ومن المتجانس إلى المختلف بفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص."[2]

أما تودوروف، فهو يعرف الأجناس الأدبية على أنها وحدات ويقسمها إلى زاويتين: "*الأولى زاوية الملاحظة والتجريب، والثانية زاوية التحليل المجرد. فالجنس الأدبي يشكل في مجتمع ما ترددا لبعض الخصائص الخطابية، وأن النصوص الفردية تنتج وتدرك على أساس معيار قبلي شكله المجتمع حسب ترميزه الخاص، فليس الجنس الأدبي أو غير ذلك إلا هذا الترميز لخصائص خطابية*"،[3] وهذا ما يحيلنا بصفة مباشرة إلى تصور باختين حول مفهوم الجنس الخطابي، بحيث يرى بأننا نصب أي كلام من كلامنا في قوالب الجنس الخطابي، وهو ما يساعدنا على التعرف بسهولة على الغاية من الخطاب وربما تنبأنا حتى بنهايته، وذلك لأننا تعوّدنا على تلك المعايير التي يصاغ بها الخطاب في ترميز خاص وقبلي في المجتمع.[4]

أما في الثقافة العربية فيبدو أنها فكرة دخيلة ومحدثة في الدراسات الأدبية والنقدية، و"قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا

---

[1]– مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013، ص 23و24

[2]–شيفر جان ماري، ما الجنس الأدبي، تر. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997، ص 9.

3– عثماني ميلود، شعرية تودوروف، مطبعة دار القرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص 21–22

[4] – Cf. M.BAKHTINE, Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984, p285

الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصباً على الشعر وحده. أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة والرواية والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها. لكن أي دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية."[1]

إن العمل الأدبي هو ذلك الإنتاج الذي تتجسد فيه الأجناس الأدبية، وذلك من خلال خصائص وسمات تميزه عن غيره، إما تبعا للشكل الخارجي (البنية والطول) أو الداخلي (المضمون)،[2] وفي هذا الصدد نجد سعيد يقطين يوظفه بمعان مختلفة: فهو يدل على الرواية والقصة والشعر، ويمثل تارة أخرى الخطاب نفسه، وهذا ما يؤكده تودوروف الذي يرى أن الجنس الأدبي يجمع بين مفهومين (إنه في عمقه المعرفي خطاب: خطاب الشعر وخطاب الرواية، ولكن يجب أن نميز بين هذين المفهومين، فالجنس يطلق على القراءة كالرواية والقصة والمسرحية، في حين يطلق الخطاب على الطريقة التي تقدم بها مادة الحكي في الرواية، وعلى الطريقة التي تقدم بها مادة الشعر في الشعر، وهكذا...)[3]

وقد تختلف الخطابات غير الفنية عن الخطاب الأدبي في سمة الأدبية أو الجمالية، لكنها في الآن نفسه تمثل جل الخطابات التي تلتحم مع السرد والوصف، والحوار، وتمتزج بها، فتخلق تعددا صوتيا (polyphonie) حسب اصطلاح باختين، وتعددا كلاميا وحواريا (dialogisme)، على شاكلة "الخطاب السياسي، الخطاب الديني، الخطاب الفلسفي،...."[4] وقد نتج عن هذا التداخل والتحاور

---

[1]– شيفر جان ماري، من النص إلى الجنس (مقدمة المترجم)، ص 9

[2]– ينظر: وديجي رشيد، هل انتهى احتظار الأجناس الأدبية بموتها؟ مجلة الخطاب، ع19، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري–جامعة تيزي وزو، 2015، ص 111

[3]– ينظر: بن سعيد محمد، قاموس السرديات المغربية، ص29 http//www.bac2univ.com

[4]- ينظر: باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص89

ظاهرة تداخل الأجناس وتفاعلها، التي تلغي الحدود بين الأجناس، شريطة أن يحتفظ كل نص بنوعية الجنس الذي ينتمي إليه.

2. تداخل الأجناس الأدبية:

لمصطلح التداخل في هذا الصدد تسميات عديدة ومتعددة في الكتابات العربية خاصة، وذلك يرجع إلى اختلاف آراء النقاد وتصورهم للمفهوم، الذي يعود للمصطلح الغربي intertext، أي ما يعرف عربيا بالتناص، والذي ترجم بدوره إلى عدة مصطلحات، منها: (النص الغائب، هجرة النص، التداخل النصي).[1] أما عند نقادنا القدامى، فقد عرف بالاقتباس، والسرقات الأدبية، والتضمين.[2] وإذا ما عدنا إلى المعاجم العربية، نجد المصطلح قد ورد بالمفاهيم التالية: تداخل يتداخل تداخلا، فهو متداخل والمفعول متداخل، يقال تداخلت الألوان- الخيوط والذكريات، ومسائل متداخلة: دخل بعضها في بعض، اختلطت واشتبكت.[3]

نستنتج مما سبق أن التداخل هو التزاوج والتمازج بين عناصر الخطاب لتحقيق الغاية المنشودة، وقد عرفه جيرالد برانس بأنه "تداخل مادة محكية مع أخرى، المزج بين مادتين محكيتين مختلفتين، فمثلا إذا قام سارد خارجي بالولوج في الوقائع والمواقف التي يقصها فإن النتيجة هي حدوث عملية التداخل"،[4] أي تداخل خطاب السرد الداخلي بخطاب السارد الخارجي. كما يشبه التداخل كذلك بـ*"العلاقة*

---

[1]- المناصرة عز الدين، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص158

[2]- ينظر: الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010، ص153

[3]- ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص 1343

[4]- برنس جيرالد، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر. عابد خازندار، تقديم محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص129

الحاصلة بين النصوص ونصوص أخرى يستشهد بها، يعيد كتابتها يمتصها يوسعها، أو بصفة عامة يقوم بتحويلها ويغدو بناء على ذلك معقولا "[1]

وفي ضوء هذا الطرح، يمكن الجزم بأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قابلية للتداخل والتمازج مع الأنواع الأدبية الأخرى، ويرجع ذلك حسب رأي أحمد رفيق عوض إلى " مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى"،[2] لكن ما نلاحظه هو استمرار الخطاب النقدي العربي لمدة طويلة في تبني صفاء الأنواع الأدبية، على الرغم من أن الأنواع الأدبية العربية عرفت شيئا من هذا التداخل في فترات متقدمة، مثلما هو الشأن مع القصة الشعرية التي "تملك حضورا مائزا في التراث الشعري العربي ، والمقامات والسير الشعبية وقصة ألف ليلة وليلة "[3] وغيرها من الأنواع التي تجمع بين تقنية السرد والشعر. ولعل هذا التأخر في تبني مبدأ التداخل يرجع إلى تأثير الفكر الأرسطي على الفكر النقدي العربي، وكذا إلى مجاراة تطور الفكر الغربي عموما، الذي بقي متمسكا بفكرة صفاء الأنواع الأدبية إلى غاية القرن السابع عشر الميلادي.

---

[1]– المرجع السابق، ص97

[2]- أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك)، المجلد 2. جامعة اليرموك (قسم اللغة العربية وآدابها)، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ص 3

[3]- المرجع نفسه، ص3

3. ما قبل التداخل أو نظرية صفاء الأجناس الأدبية:

إن الاهتمام بقضية الأجناس الإبداعية عموما هو في حقيقة الأمر أقدم مما قد يبدو لغير المطلع، فإرهاصاته الأولى كانت مع أرسطو من خلال كتابه "**فن الشعر**"، الذي قسم فيه هذا الفن إلى شعر، وملحمة، ودراما، وعلى النحو نفسه قام أفلاطون بالتمييز بين السرد والحوار في كتابه "**الجمهورية**".[1] غير أن نظرية الأجناس الأرسطية عملت على وضع حدود فاصلة بينها لا يمكن تجاوزها، بناءً على مبدأ الثبات ونقاء الجنس الأدبي وكذا على أساس مبدأ المحاكاة.[2] ويبدو أن لبنية المجتمع الإغريقي وطبقيته (النبلاء، العامة...) تأثيرا بالغا على أرسطو في صياغته لهذا التصنيف، حيث لم يكن من الممكن في زمنه أن تختلط طبقات المجتمع بعضها ببعض على الإطلاق.

ولقد استمر هذا التصور الأرسطي إلى غاية القرن السادس عشر، مع الكلاسيكيين والكلاسيكيين الجدد، على الرغم من الخلافات النقدية الحادة حول بعض الأعمال الأدبية الجديدة، مثل الكوميديا الإلهية لدانتي والمسرحية الإلزبثية وغيرها،[3] ومن ثمة بدأ التشكيك في جوهر التصور الأرسطي وبدأت معه محاولات تجاوز الحدود بين الأجناس والخلط بينها.[4] ولقد تجلى هذا التجاوز في التيار الرومنسي ودعوته الصريحة لكسر تلك الحواجز، مع شكسبير بإنجلترا مثلا، وفكتور هوغو بفرنسا، وشليجل ومادام دوستايل وستوندال وغيرهم.[5]

---

[1]– ينظر: حمداوي جميل، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي

(http//www.diwanalarab.com/spip.php?Article31102)

[2]– رشيد يحياوي، الأنواع الأدبية، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، . (دط) 2007 ، ص 19

[3]- أوستين وارن، روني ويليك، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، ص 76

[4]- المرجع نفسه، ص76

[5]- رشيد يحياوي، الأنواع الأدبية، وكالة الصحافة العربية، ص 23

ويمكن القول، إن الرواية شكلت في هذا الصدد أهم انعكاس لهذا التمرد على التقسيم الأرسطي، حيث إنها " لا تنتمي بصورة قاطعة إلى أي من الأجناس الأدبية القديمة... باعتبارها جنسا أدبيا عابرا للأجناس بما انضوى عليه شكلها الفني من قدرة على الاحتواء والتبدل"[1]

نعتقد أنه من خلال مختلف العناصر النظرية التي قدمناها حول مفهوم التداخل، يمكن التسويغ للحديث عن الفسيفساء التي تشكل جنس الرواية الأدبي، ونقصد بالتحديد عناصر اللغة الشعرية في الرواية العربية الحديثة، التي اخترنا منها نموذجا للدراسة، يتمثل في رواية "عائد إلى حيفا" للروائي الفلسطيني "غسان كنفاني".

[1]- علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدارمية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2006، ص7

الفصل الأول

اللغة الشعرية في الخطاب الروائي المعاصر

1. بين النص والخطاب
2. بين الجمالية والشعرية
3. اللغة الشعرية عند المحدثين
4. عناصر اللغة الشعرية

1. بين النص والخطاب:

لقد شغلت قضية النص والخطاب الساحة النقدية الحديثة لمدة طويلة ولا تزال تشغلها إلى اليوم، سواء من ناحية الماهية والمفهوم أم من ناحية علاقة كل منهما بالأدب. ذلك أن هذين المفهومين يقعان في محور مشترك بين عدة علوم وحقول معرفية، منها النقد الأدبي واللسانيات على وجه العموم. لكن هذا لا يعني أن فكرة النص والخطاب حديثة في الفكر العربي أو العالمي عموما، بل قديمة قدم التواصل البشري.

ولعل من الجدير، قبل الخوض في أي تشعبات، أن نقف أولا عند مفهومي النص والخطاب، من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية لنتمكن من تحديد الإطار العام لهما؛ إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: "الخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام، وقد خاطبه الكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، ويقال: الخطبة مثل الرسالة التي لها أول...ورجل خطيب: حسن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء." [1]أما النص فقد ورد بمعنى "رفعك الشيء، خص الحديث بنصه، نصا رفعه، وكل ما أظهر قد نص، وقال عمرو ابن دينار ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أنه أرفع له وأسند، ويقال: نص الحديث إلى فلان أي رفع، وكذلك نصصته إليه". [2]يتبين من التعريفين أن مصطلح الخطاب عند ابن منظور هو الكلام عامةً، ويمكن تقسيمه إلى قسمين، فمنه ما هو شفوي عن طريق المخاطبة، ومنه ما هو كتابي عن طريق الرسائل، أما النص فهو كل نقل بأمانة وتوثيق.

وعلى الرغم من أن العرب لم يعرفوا "في تاريخهم ممارسة نصية تامة إلا مع القرآن الكريم، وهي أولى مظاهر هذه الممارسة وتتمثل في الوقوف على النص في ذاتيته النصية بتعبير بارث، فذاتية النص

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ط ب)، ص856

[2]– المصدر نفسه، مادة (ن ص ص)، ص648

تحليها قراءة للمكتوب تجعل النص كلاما يقوم بنفسه إزاء كلام آخر يظهر عبر إنجاز لغوي مختلف"، [1] إلا أنهم تنبهوا إلى هذه القضية باكرا وحاولوا وصفها وتحليلها، على نحو ما فعل الباقلاني حيث يقول "إذا تأملته تبين بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم إنه خارج عن العادة وأنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وتميز حاصل في جميعه" [2]

ويبدو أن الباقلاني لم يتوقف عند وصف الظاهرة القرآنية، بل كان من بين السبّاقين إلى تحليل الفرق بين مفهومي النص والخطاب، حيث نجده يقول: "يظهر الفرق بين النص والخطاب في قول الباقلاني واضحا، فقد لاحظ أن بين النص مكتوبا والخطاب ملفوظا وحدة لغوية يقف الإنجاز فيصلا فيها بين الطرفين...، فالنص كلام إلا أنه يصدر عن ذاتيته النصية التي عملت على إنجازه وأدائه. والكلام الآخر غير نصي، ولكنه كلام أيضا، إلا أنه خطاب شفوي عمل الشخص على دائه وإنجازه" [3]

وإذا حاولنا أن ننظر في المصطلحين من منظور أوسع، أي خارج نطاق اللغة العربية، وبالعودة "إلى الأصل اللاتيني لكلمة **'نص'** في اللغات الأوروبية فإننا نجد كلمتي text وtexte مشتقين من textus بمعنى النسج tissus المشتقة بدورها من texere بمعنى نسج"، [4]مما يوحي بفكرة التركيب والبناء، أو ربما التدوين أيضا، يشبه بشكل كبير التصور العربي الذي أشرنا إليه اعلاه.

أما الحديث عن الخطاب، فيبدو أكثر تجريدا من الحديث عن النص وأقرب إلى الفلسفة، إذ نجده يرتبط " بالخطابة التي فصلها أرسطوطاليس عن الشعر، وقد قال عن مكوناتها: أما اللاتي ينبغي أن يكون القول فيهن على مجرى الصناعة فثلاث: إحداهن الأخبار من أي الأشياء تكون التصديقات،

---

[1]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2006، ص 16-17

[2]- المرجع نفسه، ص17

[3]- المرجع نفسه، ص17

[4]- المرجع نفسه، ص19

والثانية ذكر اللاتي تستعمل في الألفاظ، والثالثة أنه كيف ينبغي أن ننظم أو ننسق أجزاء القول، ونستخلص من مقولة أرسطو عناصر الخطاب الآتية: عنصر الإقناع والبراهين، الأسلوب أو التنظيم أو البرهان، ترتيب أجزاء القول". [1]

وبناء على ما سبق، يتبين لنا أن المصطلحين يرتبطان باللسان والإنتاج اللغوي للإنسان، حيث نجد أن جذور مصطلح الخطاب تعود إلى " عنصري اللغة والكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي، يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب. ومن هنا تولد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها"؛ [2]غير أن اختلاف اللغات في رموزها وارتباطها بالثقافة والمحيط العام للمتكلمين أو المتخاطبين، قد يؤدي إلى صعوبات منهجية في تحديد مفهوم ثابت للنص وتفريق ما هو نص مما ليس نصا من منظور ثقافي، "فالكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من قبل ثقافة أخرى. " [3]

ومع ذلك نجح بعض اللسانيين والنقاد المعاصرين في ضبط تعريفات دقيقة للنص مقابل الخطاب، كان لها وزنها في الساحة اللسانية والنقدية عموما، ومن بين أولئك الباحثين يمكن أن نذكر جوليا كريستيفا، التي تنظر إلى النص على أنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نطام اللسان عن طريق ربطه بالكلام parole التواصلي، ويبرز هذا الطرح وضع النص إزاء الكلام، فعلاقته باللسان الذي يقع فيه علاقة توزيع (هدم وبناء)؛ حالة قد يتسع فيها الكلام عن النص، فيعجز الثاني عن احتواء الأول داخل حدوده حيث يكون الكلام ملكا لكل متكلم: مستمعا أو باثا... وتمثل عملية التحكم فيها كما هو

---

[1]- المرجع السابق، ص11

[2]- المرجع نفسه، ص13

[3]- المرجع نفسه، ص 22

معروف القدرة لدى الباث والمتلقي على حد سواء والتي تترجم هي نفسها اللفظ، والعبارة حسب الخطاب." [1]

وفي ضوء هذه الإحالات المختصرة إلى ثنائية النص والخطاب، يمكننا أن نستنتج بأن الرواية تعكس مستويين متشابكين، يمكن دراستهما معا وبالتوازي أو على حدة ومنفصلين عن بعضهما بعض. وأما المستوى الأول فهو 'نصي'، أي متعلق بنص الرواية وببنيته اللغوية المباشرة، بوصفها مكتوبة برموز لغوية ومطبوعة على الورق أو موثقة، ويمكن فيه دراسة كل الظواهر اللسانية الممكنة. وأما المستوى الثاني فهو 'خطابي'، أي متعلق بفضاء الرواية وكل ما يشارك في بناء دلالتها من عناصر لغوية وغير لغوية، وفيه يمكن دراسة كل العناصر غير اللسانية التي وظفها الروائي ليدعم بها 'خطابه الروائي'.

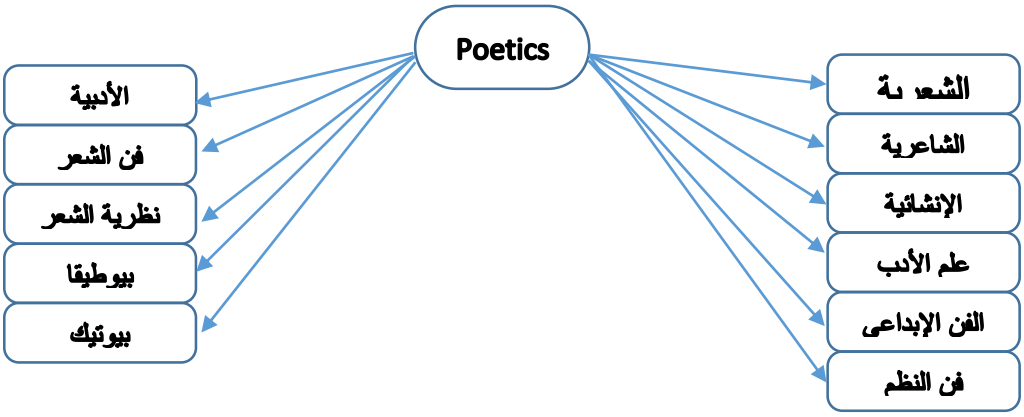
2. بين الجمالية والشعرية:

لقد شاع مصطلح الشعرية في الأوساط النقدية وكثرت استعمالاته في الدراسات النقدية الحديثة، غير أنه واجه عدة صعوبات في التوظيف ونجمت عنه تساؤلات تمحورت أساسا حول إمكانية ضبط مصطلح واحد لا يختلف فيه اثنان. وإنما مرد هذا الاختلاف في التسميات إلى الاختلاف في وجهات نظر الدارسين والنقاد العرب وفي استخدامهم لمصطلحات عديدة. ولعل أكثر الخلط الشائع يكمن في مصطلحي الجمالية والشعرية، وهذا ما يؤكده حسن ناظم في قوله "إن لمصطلح Poétique 'الشعرية' مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي، للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي، و مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي، تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك، كما فرضت علينا إرغامات كثيرة، أسهمت في تعددها، فصار لدينا:

[1]- المرجع السابق، ص 22-23

الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بيوطيقا، بيوتيك." [1]

هذا أدناه مخطط توضيحي من شأنه أن يعطينا نظرة شاملة للترجمات المتعددة لمصطلح Poetics:



ترجمات مصطلح Poetics [2]

أما بالنسبة للناقد عبد الله الغذامي، فهو يرى أن المفهوم الجديد هو ناتج وحصيلة مفاهيم سابقة، أسهمت في إنتاجه بالدلالة الجديدة التي صار يحملها، حيث نجده يصرح بأن "الأسلوبية مع الأدبية اتحدتا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح الشعرية Poetics." [3]

وفي هذا الصدد يؤكد الفارابي على أن الشعرية لا تتحقق إلا بحسن انتقاء الألفاظ وترتيبها مع انحرافها عن الكلام العادي، كما يرى من جهة أخرى بأن الشعرية دائما تتأتى من خلال "التوسع في

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص15-16

[2]- المرجع نفسه، ص 18

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص20

العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا." [1]ولتدوروف رأي مشابه، فالشعرية عنده لا تقتصر على شعر أو نثر، بل تشمل الأدب بصفة عامة، حيث يقول: "وتتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب سواء كان منظوما أم لا، بل قد تكاد متعلقة عل الخصوص بأعمال نثرية." [2]

إن أزمة ضبط المصطلح والاختلاف في التسمية من ناقد إلى آخر ظلت قائمة، وهذا ما أدى إلى شيوع مصطلح على حساب آخر، مع أنهما يؤديان المعنى ذاته. وفي هذا الصدد يقول حسن ناظم: "إن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه." [3]في حين نجد الغذامي يفضل مصطلح الشاعرية، وذلك لما في الشعرية من التباس وتقارب مع مصطلح الشعر، فاستعمال الشاعرية يغني الدارس عن الوقوع في هذا اللبس، حيث يقول:"...يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه، وبدلا من أن نقول "شعرية" مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، نأخذ بكلمة الشاعرية' لتكون مصطلحا جامعا يصف 'اللغة الأدبية' في النثر والشعر معا، ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية" [4]

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 12

[2]– تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص23

[3]– حسن ناظم، نفسه، ص36

[4]– الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 22

3. اللغة الشعرية عند المحدثين:

1. تيزفيطان تودوروف:

إذا أردنا أن نحوصل رؤية تودوروف، فيمكن القول إن الشعرية تكمن عنده في البحث عن سمة الأدبية في العمل الأدبي، والتي تتمثل في خروج اللغة عن استعمالاتها العادية وأساليبها المألوفة، أي "البحث عن أدبية الخطاب الأدبي، عن أدبية اللغة، في صورتها الانزياحية، بل البحث عن الشعرية التي لا تعترف بسلطة الحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي." [1]وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن تودوروف حاول التدقيق في مفهوم الشعرية من خلال التركيز على الخطاب الأدبي أساسا، حيث يقول "نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد، وإن كانت معزولة، وقد سماها فاليري الذي أكد على مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا 'يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر.' " [2]

فنلاحظ هنا بأن الشعرية عند تودوروف لا تقتصر على الشعر فحسب، إنما تشمل الشعر والنثر معا، في إطار العمل الأدبي ككل، أي في مستوى الخطاب، وليس على مستوى النص وحده، كما أشرنا سابقا بخصوص إشكالية النص والخطاب.

---

[1]– بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار أرسلان لطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2008، ص28

[2]– تيزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23

2. رومان جاكبسون:

لقد ربط جاكوبسون الشعرية باللسانيات واعتبرها فرعا من فروعها، وهو يعلل ذلك بقوله: "إنها تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبيانات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات." [1]ثم يشير إلى طبيعة العلاقة بين اللسانيات والشعرية، محاولا تحديد الشعرية بقوله "باعتبار ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لافي الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية". [2]

يبدو مما سبق أن جاكوبسون قد حاول أن يضفي على مفهوم الشعرية صبغة علمية وذلك من خلال ربطه باللسانيات، التي يرى أنها "منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية من معالجة الأشكال الشعرية فحسب." [3]ويكمن حصر هذا الربط في خاصية التواصل التي رسم لها خطاطة مؤلفة من مجموعة وظائف تواصلية منها الوظيفة الشعرية التي يجعلها لب النص الأدبي. [4]

---

[1]– رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 24

[2]– المرجع نفسه، ص 35

[3]– حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 90

[4]– ينظر: بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص 30

3. جون كوهين:

تطرق جون كوهين من جهته للشعرية من خلال مفهوم الانزياح l'écart، فالشعرية بالنسبة له هو كل ما خرج عن قواعد اللغة وما انزاح عن معاييرها وقوانينها؛ "فالشعرية عنده علم موضوعه الشعر، أي كيفية تحقيق الخطاب الشعري بوظيفته الشعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا النظام مركزا كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر. حسب تصوره علم الانزياحات اللغوية وعليه فدراسة النص الأدبي تنصب كلها على اللغة كنظام." [1]

ولا بد من الإشارة إلى أن كوهين في تناوله للشعرية يميز بوضوح بين الشعر والنثر عند المقارنة بينهما، لكنه يجعل من الانزياح معيارا للمقارنة "ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"، [2]وقد عرف كوهين الانزياح انطلاقا من مفهوم الأسلوب، باعتباره " انزياحا ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو خطأ مقصود، إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون أنواعه جماليا والبعض الآخر ليس كذلك." [3]

ولتحديد الفرق بين الشعر والنثر عند كوهين، يمكن القول إنه يكمن في التماثل، والذي يقسمه إلى ثلاثة أنواع، وهذا ما يؤكده حسن ناظم، حيث يقول: "يكمن الفرق بين الشعر والنثر حسب كوهين

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 39

[2]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 15

[3]- المرجع نفسه، ص 15

في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية، ويحيل مكمن الفرق على نظرية جاكوبسون في التماثل équivalence إلا أن التماثل عند كوهين ذو طبيعة تأثيرية، بينما يكون حسب جاكوبسون ذا طبيعة مفهومية، وتنحصر أنواع التماثل عند كوهين في: 1. تماثل الدوال: أبرزه التماثل الصوتي ويشمل أيضا على التجانس والمطابقة؛ 2. تماثل المدلولات ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات؛ 3. تماثل العلامات ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد." [1]

وفي سياق مقارنة كوهين بين الشعر والنثر دائما، نجده يدرج أنماطا من الوظائف اللغوية التي يقسمها إلى نمطين اثنين، وهذا ما أشار إليه حسن ناظم في كتابه مفاهيم شعرية إذ يقول: "وضمن مقابلة الشعر بالنثر، يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة Dénotation، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء Connotation ويؤكد أن لهما المرجع نفسه، ولكنهما يتعارضان على المستوى النفسي..." [2]

إن الشعرية عند كوهين ترتبط بشدة بالانزياح، لأنه يسمح للشاعر بخرق كل القواعد اللغوية وتجاوزها، ولكن ليس من أجل مجرد الخرق، بل شيئا من الجمالية والشعرية، ويشمل الانزياح جملة "ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة |النقطة والفاصلة| فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين لمعناه الواسع: اختلاف الوقفة

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص113

[2]- المرجع نفسه، ص 115

الدلالية والتضمينية، وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير." [1]

4. أدونيس (علي أحمد السعيد):

لقد أعطى أدونيس للشعرية بعدا آخر، ارتبط أساسا بالفضاء الديني، حيث ربط "الشعرية بالفضاء القرآني، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أساسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة" [2]وتمثلت الشعرية عنده في ظواهر مختلفة، حيث يقول "تتصل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحواً وبلاغةً، فقها وكلاما، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي." [3]

إن الشعرية من وجهة نظر أدونيس لا يمكن أن نفهمها إلا ضمن السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، وهذا في صريح قوله: "لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا" [4]

يمكن القول إذن، إن الشعرية في منظور أدونيس هي خروج حتى عن بعض النظم الاجتماعية والسياسية التقليدية، لأن الشعرية الحديثة لم تعد مقيدة بنظام عمود الشعر الذي كان سائدا في القديم

1- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار أرسلان لطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2008، ص 55

2- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص54-55

3- المرجع نفسه، ص 56

4-بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص 79

والذي كان الخروج عنه بمثابة خروج عن القبيلة والأمة، ومن ثمة يمكن القول إن الشعرية القديمة والشعرية الجديدة نسقان ونظامان مختلفان.

واللافت أن أدونيس يرفض لغة التراث الشعري ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، لأن اللغة في نظره "ليست ملك الشاعر، ليست لغته، إلا بمقدار ما يفصلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي...اللغة دائما تخص زمانا، بنية اجتماعية ما، إنها تجئ من الماضي، حين يتخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه، لا يكتب بل ينسخ...اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء". [1]

إن سر الشعرية عند أدونيس هو التجدد الدائم الذي يساير تجدد العالم وصوره وأشياءه الجديدة، حيث "تظل دائما كلاما ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه وأسماء جديدة، والشعر من حيث الكلمة تتجاوز نفسها ملفتة من جديد حروفها وهي الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر. " [2]

5. كمال أبو ديب:

يحيل مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب على مفهوم الانزياح نفسه عند جون كوهين، خاصة فيما يصطلح عليه بوظائف الفجوة أو مسافة التوتر، حيث يعرف الشعرية بأنها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية الن اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية". [3]

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 57

[2]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 36

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987، ص 61

وينطلق وصف الشعرية حسب رأي أبو ديب "من منطلق تجليها في إطار الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ على صعيد المكنات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري."، [1]وهو ما سمح باستغلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر "في تحليل الشعرية وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشعر وإعادة صياغتها في إطار معطيات جديدة تقصي عن الشعرية ما حددت به من ملامح عرضية أحيانا، وتلغي ما كان يبدو تضاربا أحيانا أو تفسير ما هو مقبول بداهة تقريبا دون أن يكون ثمة من تعليل نقدي صارم لقبوله" [2]

ويذهب أبو ديب في تحديده لمفهوم الشعرية إلى وصفها بأنها مجموع العلاقات المتشابكة الكائنة في كل نص، حيث يقول "لأن الشعرية خصيصة علائقية: أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاته، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها" [3]

كما يركز أبو ديب في دراسته على نقطة جوهرية مفادها أن "مسافة التوتر هي منبع الشعرية"، [4] وهو بذلك يؤكد أن الشعرية لا تتحقق إلا بتحقق تلك الفجوة أو مسافة التوتر بين اللغة الشعرية واللغة

---

[1]- المرجع السابق، ص61.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 84

[3]- المرجع نفسه، ص123

[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 136

العادية معتبرا تلك المسافة بمثابة "الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود أو للغة ولأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسون نظام الترميز Code". [1]

نستنتج مما سبق أن الشعرية هي كل ما يتمثل في مخالفة الانسجام التقليدي والوحدة والتجانس، فهي بتعبير آخر تمثل اللا–انسجام واللا–تجانس، سواء في النثر أم في الشعر، وإن كانت كل التعاريف المعاصرة تحاول أن تؤسس لها في الكتابة النثرية بشكل أكثر.

4. عناصر اللغة الشعرية:

1. العتبات النصية:

العتبة لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف لفظة عتبة على أنها: "أسكفة الباب توطأ أو قبل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة، السفلى والعارضتان والعضدتان والجمع عتب وعتبات، والعتب: الدرج، وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة..." [2]أما في تاج العروس فقد جاءت بما معناه: "عتب وعتبات، والعتبة: الشدة والأمر الكريه، ويقال ما في هذا الأمر رتب ولا عتب أي شدة" [3]

---

[1]– عز الدين حسن البنا، الشعرية والثقافية، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، بيروت– لبنان، ط1، 2003، ص65

[2]– ابن منظور أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ج4، ط1، 1997، ص948 (مادة ع ت ب)

[3]– محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، ج2، ط2، 2004، ص 306–307

وبناء على ما سبق، نجد أن التعرفين كليهما يتفقان على أن مفهوم العتبة هو الأسكفة، وهي المكان المرتفع عن الأرض، وهي بذلك المكان المؤدي إلى مكان أعلى منه للانتقال عبره.

العتبة اصطلاحا: تشمل عتبة النص عند جيرار جينات: "جميع المكونات التي تهم عتبات النص، وهي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات، قد تكون داخلية وخارجية وهي: العنوان، العنوان الفرعي، العنون الداخلي، التصدير، ذيل الكتاب، العبارات التحذيرية، التوطئة، ملاحظات هامشية أسفل الصفحات، منتهى الخطوط، المنقوشات، التزيين بالصور، طلبات الإدراج، الشريط، الغلاف وأنواع أخرى من التوقيعات المرفقة، إمضاءات المؤلف أو إمضاءات الآخرين، إضافة إلى ذلك يمكن إدراج ما قبل النص Avant-texte، المسودات، الرسوم التحضيرية" [1]ومن هذه العتبات النصية نجد الغلاف الخارجي للمؤلف، وقد قسمه جينات إلى أربعة أقسام مهمة هي: [2]

1. **الصفحة الأولى للغلاف**، وأهم ما نجد فيها:

أ: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين

ب. عنوان الكتاب

ج. المؤشر الجنسي

د. اسم المترجم أو المترجمين

هـ. أسماء المسؤولين عن النشر

و. الإهداء والتصدير

[1]– نعيمة فرطاس، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينات وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، أطروحة كتوراه، جامعة محمد خيضر– بسكرة، 2010–2011، ص 27

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، ص46

2. **الصفحة الداخلية الأولى للغلاف**:

تشتمل على إشارة إلى مؤلفات أخرى منشورة للناشر نفسه/ تعيين أجناسية المؤلف/ البيان الرسمي للمجموعة/ تاريخ الطبع/عدد الطبعات/ذكر طابع الغلاف/ راسم النموذج (التصميم)/ رمز العمود المغناطيسي

3. ظهر الغلاف: اسم المؤلف وعنوان المؤلف [1]

إذا وقفنا على دلالة كل تلك العناصر، من حيث كونها عتبات نصية، يمكن أن نستنتج أهميتها الدلالية والجمالية في الرواية وكيف يمكن أن تساهم في العمل الأدبي كله. ذلك أن تلك العناصر توضع على طبعة الكتاب على أساس قراءة معينة للرواية، وربما يمكن أن نقول على أساس موقف نقدي منها.

4. اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من أهم العتبات المذكورة في الغلاف الخارجي، إذ لا يمكن أن يخلو العمل الأدبي من اسم صاحبه، نظرا لارتباط العمل الأدبي بمؤلفه "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى". [2]

[1]- ينظر: نعيمة فرطاس، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينات وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، ص80

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص 64

5. العنـــوان:

يمثل العنوان الركيزة الأساسية في العتبات النصية حيث يختصر على القارئ الكثير ليوصله مباشرة إلى الفكرة العامة حول النص المدروس فيما بعد، ويكون مختصرا دقيقا، بحيث "يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص" [1]وهذا ما تؤكده الباحثة هدى عماري في قولها: "وتبدو الرواية أوفر حظا ونصيبا من الأجناس الأدبية الأخرى عناية بعتبة العنوان، فيجد كاتبها نفسه معنيا باختيار عنوان ملائم دلاليا وجماليا، يساعد على فهم خصوصية النص الأدبي ويحدد مقاصده، لذا فللعتبات الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى..." [2]

ومن ثمة، يمكن أن نجزم بأن العنوان يلعب دورا هاما في الدلالة الكبرى للعمل الأدبي، حيث إنه يمثل همزة الوصل الأولى بين المؤلف والمتلقي، مما يدفع به إلى الفضول ويغريه على المضي في القراءة، وتتبع عنصر التشويق، وهذه كلها جملة عناصر تؤدي بالقارئ إلى الإقبال على العمل الأدبي أو ربما حتى الادبار منه. [3]

---

[1]– شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة كرمل، ع46، مصر، 1992، ص23

[2]– هدى عماري، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج للروائية ياسمينة صالح، مقال على الرابط www.thakafamag.com

[3]– ينظر: شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، ص 23

6. العناوين الداخلية (intertitres):

المقصود بالعناوين الداخلية تلك العناوين التي تنتشر في متن النص، وهي أقل أهمية من العنوان الرئيسي وهو: "بوجه عام التحديدات في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية...وهي كالعنوان الأصلي، غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/الكاتب". [1]

وفي هذا الصدد نجد جينات يفرق بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي، فالعناوين الجانبية بالنسبة إليه ليست ضرورية في كل الكتب، وهي إن وجدت ترمي إلى زيادة الإيضاح في الأجزاء والفصول، وإلى توجيه القارئ، أما العنوان الأصلي فوجوده ضروري، لأن المبدع ملزم بإعطاء عنوان لمؤلفه ولا يمكن تخيل أي كتاب بدون عنوان. [2]

7. الإهداء:

هو العبارة أو الصيغة التي يوردها الأديب في مؤلفه، يعبر من خلالها عن عاطفة الشكر والتقدير والعرفان إلى أشخاص معينين، ويمثل الإهداء "عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالات توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة، وهي عتبة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، يرجعها جيرار جينيت إلى زمن الإمبراطورية الرومانية القديمة، وأهم ما يفرق بين الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن أن الإهداءات

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، ص 125

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 125

في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكثر في ديباجة النص/الكتاب أما الآن فهي تسجل حضورها ارسمي والشكلي في المحيط (المناص عامة)" [1]

8. التصدير:

يعرف جيرار جينيت التصدير بأنه " اقتباس يتموضع علامة على رأس الكتاب أو في جزء منه". [2] ويشمل التصدير أجناس الأقوال من حكم وأمثال وأقوال المأثورة، وهو عبارة عن وسيلة تسهم في تفسير العنوان، وهو تفسير لا يتوقف على المكتوب فقط وإنما يشمل كذلك السمات والرموز كالرسم والنقوش والصور. يقول أبو المعاطي خيري الرمادي "يأتي التصدير عادة لتفسير العنوان، وهو ذو قيمة تداولية واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النثر والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما أنه وسيلة توجه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي وتحدد له مسارات التلقي، ويمكن أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسم والنقوش والصور له دلالته السيميائية الموسعة معناه والرابطة بينه وبين المتن والغلاف" [3]

---

[1]- أبو المعاطي خيري، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، كلية الآداب- قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، (د.ت)، ص 46-47

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

[3]- المرجع نفسه، ص 47

9. الاستهلال:

يرى جينيت بإن الاستهلال هو المصطلح "الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي Liminaire (بدئيا/préliminaire كان أو ختاميا poste liminaire) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لا حقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة postface مؤكدة لحقيقة الاستهلال" [1]؛ ونجد الاستهلال كاستشهاد يتمركز عادة في بداية العمل الأدبي بعد الإهداء وقبل المقدمة.

2. السرد:

أ. التركيب:

التقديم والتأخير:

تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الهامة في أشكال بناء الجملة، حيث تحدث تغييرا كليا في نظامها وترتيبها القاعدي، وهي ظاهرة تكمن فيما يعرف بعدول الألفاظ وانزياحها، التي تخرج الخطاب من العادي المألوف إلى ما هو غير مألوف، وهذا ما ينتج عنه ما يسمى بشعرية الخطاب. وفي هذا الصدد يقول ابن المدبر ناصحا الكاتب بقوله: "أدر الألفاظ في أماكنها واعرضها مع معانيها وقلبها على جميع وجوهها حتى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقة نافرة، فمتى صارت كذلك هجنت الموضع الذي أردت تحسينه، وأفسدت المكان الذي أردت إصلاحه واعلم أن الألفاظ في غير أماكنها والقصد بها في

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، ص 112

غير مضانها، كترقيع الثوب الذي إذا لم تتشابه رقاعه ولم تتقارب أجزاؤه خرج عن حد الجدة وتغير حسنه." [1]

يمكن أن نستشف من هذه النصيحة مدى أهمية التقديم والتأخير في التركيب النحوي للجمل، فكلما كان التقديم والتأخير حسنا وفي موضعه، حصل الانزياح والشعرية، وكلما كان في غير محله نتج عنه الثقل والاستهجان والنفور. ويعرف عبد القاهر الجرجاني التقديم والتأخير بقوله: "باب كثير الفوائد حسن المحاسن بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي لك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان." [2]

ب. الدلالة:

1. الصور البيانية:

1.1 التشبيه:

هو ضرب من المقارنة وظيفته "بيان أن شيئا وأشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة، بهدف الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، وهو يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة

[1]– ابن المدبر، نقلا عن بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي، مذكرة ماجستير، تلمسان، ص105

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق ياسين الأيوبي، (د.ط)، 2000، ص 148

لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة، لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز"، [1]وتقوم هذه المقارنة على المشابهة بين طرفي التشبيه حسيا أو معنويا شريطة عدم الانسجام بينهما .[2]

في حين يحرص عبد القاهر الجرجاني على الانسجام والتفاعل بين طرفي التشبيه حتى يكون صحيحا ومقبولا، إذ يقول: "وأعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد الملاءمة والتأليف الشعري بينهما مذهبا، وإليهما سبيلا". [3]

2.1 الاستعارة:

الاستعارة هي "نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ –في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري– درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف" [4]ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها "ما اكتفى فيها الاسم بالمستعار عن الأصل،

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب – سوريا، 1998، ص 245

[2]– المرجع نفسه، ص 245

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 246

[4]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 250

ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في إحداهما إعراض عن الآخر" [1]

وعلى الرغم من تمييز عبد القاهر بين التشبيه والاستعارة إلا أنه يرى بأن التشبيه "كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره" [2]إلا أنه اعتبر الاستعارة أكثر غموضا من التشبيه، واعتبر التباعد بين الطرفين، أي المستعار له والمستعار معيارا لحسن الاستعارة وبهائها، [3] كما تقوم الاستعارة عند الجرجاني على إثبات وجه التقريب بين الطرفين، حيث يقول: "وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت رأيت أسداً كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده... إذا صرحت بالتشبيه فقلت رأيت رجلا كالأسد، كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون وبين ألا يكون " [4]

ج. الإيقاع الصوتي:

الإيقاع لغةً: يعرفه جميل صليبا فيقول: "في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء." [5]جاء في قاموس المحيط "إيقاع ألحان الغناء هو أن يوقع الألحان ويبينها" [6]

---

[1]- المرجع السابق، ص 250

[2]- المرجع نفسه، ص 251

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 251

[4]- المرجع نفسه، ص 245

[5]- حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند محمد بلقاسم خمار، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2013، ص 30

[6]- المرجع نفسه، ص 30

اصطلاحا: يعرفه صليبا من خلال التمييز بين الإيقاع والوزن فيقول "والفرق بين الإيقاع مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة، أما الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومكرر، في حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه" [1]

كما اقترن الإيقاع بالطبيعة أيضا وما يقع فيها من أصوات وحركات، "ولعل من ارتعاشة الوردة حين يهزها النسيم العليل جاء الرقص، ولعل من انتفاضة الجناحين حين يحركها الطائر السعيد جاءت الحركة، ولعل من خرخرة الجدول الرقراق بوجوده الغيث المدرار جاء الغناء، وكل الأصوات الرخيمة وكل النغمات الجميلة الندية" [2]

لكن تجدر الإشارة إلى أن هذه الظواهر "ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني، بوصفه كلا متكاملا، ولا ريب أن دوره الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية من نظرة سريعة في تكوينها اللفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنها تقوم أساس على نظم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي: التشابه والاختلاف أو الوحدة والتنوع، كالتقابل والتوازي، والتوازن والتشابه، والتماثل والتضاد " [3]

---

[1]- المرجع السابق، ص 30

[2]- المرجع نفسه، ص 31

[3]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 289

1. الجناس:

"يقوم على التكرار أو المماثلة أو المشابهة، ولكنه على تنوعه عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما، قد جمع الصفدي في تعريفه للجناس أنواعه المتعددة فقال: هو الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها أو الصورة أو زيادة في إحداهما أو بمتخالفين في الترتيب والحركات أو بماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما" [1]

2. الموازنة:

"فإذا انتقلنا إلى الموازنة وجدنا أنها تقوم على التعادل والتوازن دون التقفية، وهي إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا، فهو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين، ولك أنه تصيير أجزاء القول مناسبة الوضع متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزء منهما أن يكون برنة الآخر، دون أن يكون مقطعاهما واحدا". [2]

3. الطباق:

يقوم الطباق على " عنصر إيقاع أساس هو التضاد والمخالفة في المعنى، فقد أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجواء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد...الليل والنهار...الحر والبرد..." [3]

---

[1]- المرجع السابق، ص290

[2]- المرجع نفسه، ص 292

[3]- حبيب دحو، شعرية الخطاب الثوري، ص 292

غير أن لقدامة بن جعفر في هذا الصدد رأي مخالف حيث يقول "المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى، وميزه عن التكافؤ الذي يقوم على نوع من التوازن بين المعاني، وتكافؤ الجزأين، المقاومة في أمر ما من الأمور، والمداناة في منصب ما من المناصب، والتدافع في حال من الأحوال، والمغالبة وهذا إنما يكون حيث يوجد المعنيان متضادين، وبالجملة متقابلين " [1]

4. المقابلة:

تقوم المقابلة من جهتها "على نوع من المحاذاة والتوازن بين جانبين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر، فيؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل" [2]

5. الترادف:

هو أن تشترك لفظتان أو أكثر في الدلالة على شيء معين، أي أن "اختلاف اللفظتين فقد يعطي مدلولين متفقين، وهذا ما يؤدي إلى الترادف" [3]

د. الفضاء السردي:

1. الزمن:

لقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "الزمان اسم للقليل من الوقت أو كثير:... والزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على الفصل من

---

[1]- المرجع السابق، ص 293

[2]- المرجع نفسه، ص 293

[3]- المرجع نفسه، ص 295

فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل، وأما أشبهه وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمانا" [1]

ولعبد المالك مرتاض رأيه في هذا الشأن، حيث يقول "فكأن حركة الحياة تتبطأ حركتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العد إلى وجود حيني أو زمن تسجيل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة السرمدية" [2]

وقد اختلفت التصورات والتحليلات من دارس لآخر، فنجد رولان بارث مثلا يفسر الزمن من حيث يرى بأن "المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب وبالنسبة للسرد الزمن ليس موجودا أوله وجود وظيفي لعنصر في نظام دلالي، ذلك أن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع" [3]وهذا ما يعني أن الزمن في الرواية بالنسبة لرولان بارث غير موجود وليس حقيقيا، أما بالنسبة للروائي ميشال بوتورو فيرى "أننا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا الفقرات التي تتناوب في السرد." [4]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، زمن، ج4، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص،280

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص 200

[3]– بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، البحث عن الوجه الآخر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، 2010، ص69

[4]– المرجع نفسه، ص69

ويلجأ الروائيون في السرد الروائي إلى تقنيات عديدة نذكر منها: "الاسترجاع Le récit analytique أو السرد الاستشرافي Le récit proléptique" [1]

أ. الاسترجاع: لقد اختلفت تسميات هذا المفهوم باختلاف الترجمات من اللغة الأصلية إلى لغات أخرى، ثم إلى اللغة العربية، فنجد من يسميه الاسترجاع، الاسترداد، الاستذكار، اللاحقة، العودة إلى الوراء، ونجد كذلك من يربطه بفن السينما من خلال مفهوم flashback[2]. والاسترجاع تقنية زمنية عرفها عبد المالك مرتاض باعتبارها: "معنى دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة دون أن نضيف إليه ذلك (العودة إلى الوراء)، إذ الارتداد لا يجوز أن يكون إلا نحو الوراء وليس له أي معنى على التقدم والمضي نحو الأمام" [3]

ويبدو أن هذا التعريف محل إجماع لما يحمله من تصور منطقي، حيث "إن كل حدث يقع يفترض أنه قد وقع في زمن معين، هذا الزمن حتما ينتمي إلى الماضي، فمن غير المعقول سرد أحداث لم تكتمل بعد إلا إذا كان ذلك من قبيل التنبؤ، فالاستذكار والارتداد هو سرد يعود إلى الماضي وهذا طبيعي في كل أنواع السرود، خاصة في الرواية تحتفي بالكثير من الارتدادات على الماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي" [4]

ب. الاستباق: هو تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيه الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد

---

[1]– أحمد التيجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستقع، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2011، ص72

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص72

[3]– المرجع نفسه، ص 72–73

[4]– بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، ص73

أحداثا لم تقع بعد. [1] وقد ورد أيضا بعدة تسميات منها prolepse، السابقة، التطلعات، anticipation، وهي عبارة عن عملية حسم للأحداث المستقبلية قبل حدوثها. [2]

ج. المكان:

من الطبيعي والمنطقي جدا أن تنسب الرواية إلى زمان ومكان معينين، إذ لا يمكن أن نتصور رواية ما دون مكان وزمان، مهما كان نوع القصة فيها، ويعتبر المكان عنصرا هاما من العناصر المكونة للرواية، وله دور فعال في التأثير على القارئ والمتلقي ونفسيته، خاصة إذا كانت له علاقة ما بهما. ولقد اتخذ المكان الروائي حديثا تسمية ومفهوما آخر هو الحيز أو الفضاء، وهو مصطلح أعم وأشمل من المكان الذي تحدده الحدود الجغرافية سواء كانت حقيقة أم خيالية. [3]

وقد حصر النقاد الدارسون في هذا الصدد تسمية المكان بوصفها "قاصرة أمام إطلاقات أخرات أشمل وأوسع، لأن المكان لدينا هو ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما ينم عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأشياء المجسمة." [4]

وقد جعله الدارسون في ثلاثة أنواع ينبغي التفريق بينها وعدم الخلط بينها، وهي كالآتي:

1. "الفضاء النصي: ويمثل الفراغات والبياضات الموجودة داخل النص وامتداداته
2. الفضاء الحكائي: الخيالي الدلالي، الذي يتخيله ويمثله الروائي

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 78

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 76

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 130

[4]- المرجع نفسه، ص130.

3. الفضاء الواقعي: الذي يمثل الأماكن المجسمة الجغرافية في العالم الواقعي الحقيقي" [1]

وبالعودة إلى الناقد والدارس غالب هلسا، الذي يعتبر من أوائل الدارسين العرب للمكان، حيث درس التأثير المتبادل بين المكان والسكان، نجده يجزم بأن المكان ليس ساكنا، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان، وقد صنفه في أربعة أنواع:

1. المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، إنه مكان سلبي لعدم خضوعه لأفعال الشخصيات، فهو لا يعدو أن يكون صورة مكانية جامدة.

2. المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

3. المكان كتجربة معيشة داخل العمل الروائي: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي

4. المكان المعادي، كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة، فيراها أماكن أمومية." [2]

نأمل عند هذا الحد من التأطير النظري للموضوع، أننا استوفينا ولو قدرا يسيرا من المفاهيم والأدوات التحليلية، التي تسمح لنا بتحليل تجليات اللغة الشعرية في مدونتنا المتمثلة في رواية "عائد إلى حيفا" لصاحبها غسان كنفاني.

ولقد توصلنا من خلال هذا السرد النظري، إلى أن اللغة الشعرية في الخطاب الروائي المعاصر قد تتجلى في عدة عتبات ومستويات، منها ما هو لساني بحت، يتعلق بالتركيب والدلالة، ومنها ما هو

[1]- بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، ص 130

[2]- نعيمة فرطاس، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينات، ص 93-94

سيميائي يتعلق بعناصر غير لسانية مصاحبة للنص الروائي، قد تتنوع بين غلاف الرواية والصور ونوع الخط وعلامات الترقيم وغيرها.

وفي ضوء ما توصلنا إليه في هذا الإطار النظري، سوف نحاول أن نحلل رواية "عائد إلى حيفا" بنيّة البحث عن تجليات اللغة الشعرية فيها، والوقوف على ما يميزها من خصوصيات روائية معاصرة من خلال محاولة إسقاط المفاهيم النظرية سالفة الذكر عليها.

الفصل الثاني

تجليات اللغة الشعرية في رواية

"عائد إلى حيفا"

1. غسان كنفاني، حياته وأعماله
2. ملخص الرواية
3. شعرية العتبات النصية
4. شعرية الفضاء السردي
5. شعرية الزمن
6. شعرية التصوير
7. شعرية الإيقاع الصوتي

1. غسان كنفاني: حياته وأعماله

ولد غسان كنفاني في مدينة "عكا" بفلسطين في التاسع من أبريل عام 1936، عاش طفولته في "يافا" في جو أسري مليء بالنضال والروح الوطنية، مما انعكس على شخصيته. تلقى تعليمه الابتدائي حتى شتاء 1948 في مدرسة ألفريد الفرنسية بيافا إلى أن وقعت النكبة وعادت الأسرة إلى عكا التي مكثت بها بضعة أشهر حتى غادرتها مع جموع النازحين من العائلات الفلسطينية إلى لبنان تاركة بيوتها وممتلكاتها وأراضيها، حيث تأثر غسان تأثرا كبيرا بهذه الكارثة رغم صغر سنه آنذاك، ومن لبنان إلى سوريا، حيث استقرت العائلة في مدينة دمشق، وقد عاشت في ظروف سيئة جدا، مما اضطر غسان للعمل وهو طفل لإعالة أسرته. [1]

عمل مدرسا في إحدى المدارس الابتدائية الخاصة باللاجئين في سوريا، حيث كان يطالع يوميا المصير الذي آل إليه شعبه ويعي بنفسه أكثر فأكثر ما وقع وما يقع.

استشهد غسان في الثامن من يوليو سنة 1972 فقد تعرض للاغتيال من طرف العدو الاسرائيلي بعبوة ناسفة مزقت جسده، [2]ترك غسان كنفاني كما هائلا من المقالات الأدبية والسياسية والدراسات النقدية المبعثرة في الدوريات، فضلا عن المؤلفات الأدبية الآتية:

- رواية رجال في الشمس عام 1963
- رواية ما تبقى لكم عام 1966
- رواية أم السعد عام 1969
- رواية عائد إلى حيفا 1969
- رواية العاشق 1966
- برقوق نيسان (لم تكتمل)

[1]- ينظر: موقع الكاتبة ماجدة ريا www.majida-raya.com، تاريخ الاطلاع: 2018/01/28

[2]- المرجع نفسه.

- الأعمى والأطرش (لم تكتمل) [1]

بالإضافة إلى العديد من الأعمال القصصية الأخرى.

2. ملخص الرواية:

في هذه الرواية يتناول غسان كنفاني مأساة "سعيد" التي تمثل مأساة الوطن ككل، حيث يبدأ الكاتب روايته برحلة عودة سعيد وزوجته صفية بالسيارة، التي يصف فيها مشاعر القلق والتوتر التي كانت تجتاحهما وهما في طريقهما إلى حيفا، بعد أن سمح العدو الإسرائيلي للفلسطينيين بالدخول إليها بعد عشرين عاما من الاحتلال، وفي هده العودة التي طالما حلما بها، يعبر فيها عن حلم كل لاجئ فلسطيني أخرج عنوة من بيته وأرضه، فهو إضافة إلى ذلك أجبر على ترك ابنه "خلدون"، حيث لم يتمكن من الوصول إلى المنزل لاصطحابه في رحلته الطويلة، وهذا الحلم الذي ظل يراودهم طوال عشرين عاما وأملهم الوحيد إيجاد ابنهم الذي أصبح شابا.

يصف الكاتب الحنين والمشاعر الدفينة التي تفجرت في نفس سعيد وزوجته صفية وهما يتجولان في شوارع حيفا التي عاشوا فيها زمنا معينا، ويصور لنا مدى الظلم والقهر اللذين يشعران بهما وهما في منزلهما القديم، حيث وجد كل شيء على حاله، والأشياء التي كانت تعنيهم وحدهم أصبحت من نصيب الغرباء الذين أتوا من بعيد وما زالوا يستعملونها بعد الاستيلاء على هذا المنزل، فأي ظلم أشنع من هذا الظلم، حين يرى الإنسان أغراضه وأشياءه في يد ألد أعدائه. ويؤكد غسان على فكرة الندم على القرار الذي اتخذه سابقا بالهجرة، فهو يرى بأنه لا بد من التشبث بالأرض والولد والبيت تحت أي ظرف كان، حتى لو دفع دمه مقابل ذلك.

وتتأزم الحبكة هنا لتصل إلى ذروتها عند عودة "دوف" بالبدلة العسكرية الإسرائيلية، فبعد أن كان خلدون الفلسطيني أصبح دوف الإسرائيلي المنخرط في الصراع ضد الفلسطينيين، وكل ما تربى

[1]- ينظر: المرجع السابق.

عليه هو الحقد والكره تجاه العرب والفلسطينيين، فقد صدم سعيد من هول الفاجعة التي كانت تنتظره ويا ليته لم يبحث ولم يكتشف الحقيقة المرة، وفي الأخير يتوصل غسان إلى رؤية واضحة تتمثل في أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

هذه هي الفكرة الجوهرية التي أراد الكاتب أن يوصلها إلى قرائه، وإلى كل من يهتم بأمر العودة الشريفة، إذ بالمقاومة وحدها تسترد الأرض والدور ويسترد الفلسطيني كرامته وعزته.

3. شعرية العتبات النصية

1.3 شعرية العنوان:

يمثل العنوان الفكرة العامة لما أراده صاحب الكتاب من رواية أو قصة أو غيرهما من صور الإبداع، فهو وعلى الرغم من صغر حجمه وما فيه من اقتصاد لغوي، إلا أنه يختزل الكتاب في جملة أو بضع كلمات، وللعنوان دور هام في لفت انتباه القارئ والمتلقي، فهو السمة والعلامة التي يعرف بها هذا المؤلَّف عن غيره من المؤلفات الأخرى، ويكون العنوان في مكان بارز ظاهر في غلاف الكتاب وفي أعلاه.

وعنوان الرواية التي بين أيدينا "عائد إلى حيفا" لا يخلو من هذه الميزات، حيث يجد القارئ العنوان واضحا على فضاء الغلاف، بتشكيلة هندسية جمالية، فقد جمع العنوان بين الخط المتوسط والخط الغليظ، فجعل "عائد إلى" بالخط الأزرق المتوسط ومفردة "حيفا" بالخط الأصفر الغامق الغليظ ونقّطها باللون الأحمر لون الدم، فكأنما يريد مصمم الغلاف التركيز والتدقيق على حيفا التي هي موطن الكاتب وتحمل في نفسه ما تحمل من مشاعر وأحاسيس وشوق وحنين إلى حيفا، فالعنوان عائد إلى حيفا فيه إصرار كبير على العودة إلى تلك الحيفا التي أخرج منها عنوة، فهو بالإضافة إلى ترك بيته وأرضه ووطنه ترك أعز ما يملك، فلذة كبده الذي لم يكمل عامه الأول.

ونلاحظ في الغلاف تكرارا للعنوان أكثر من مرة وهذا إن دل فإنما يدل على التشبث بفكرة العودة. كما يشغل العنوان الحيز الأكبر مقارنة بالوحدات الأخرى مثل اسم المؤلف ودار النشر وغيرهما، وهذا ما يجعله علامة أيقونية مرئية أو بمثابة الإعلان الإشهاري الذي يحفز القارئ والذي يبني كل توقعاته. ومن هنا نعتبر العنوان أبرز العتبات النصية المصاحبة لهذا العمل الإبداعي، فالعنوان هو آخر ما يكتب وأول ما يقرأ.

2.3 شعرية الغلاف:

يعد الغلاف كذلك العتبة الأولى إلى جانب العنوان، فهو أول ما يقابل بصر المتلقي، وقد أصبح محل اهتمام كبير من قبل الدارسين والمؤلفين، باعتباره تقنية تكشف الكثير عما هو موجود في النص، ويتضمن غلاف مدونتنا مجموعة من العناصر المتعدد من العنوان والصورة واللون والتجنيس، واسم المؤلف، فهو يتحول من مجرد أشكال إلى فضاء دلالي معين، يحيل إلى أبعاد تتنوع بين الدلالي والجمالي. ويبدو أن غلاف روايتنا من تصميم دار النشر بتوقيع محمد رجب، لأن الكاتب ليس ملزما دائما بتصميم الغلاف، فهناك أشكال كثيرة لهذا التصميم، فقد يتشارك الكاتب والمصمم أو يضع الكاتب التصميم ويسلمه لدار النشر أو يتولى المصمم وحده في دار النشر التصميم وله كل الحرية في ذلك.

3.3 شعرية الصورة:

إن أصل اشتقاق مصطلح الصورة في اللغة العربية من "صار كذا إلى أماله إليه، فالصورة مائلة إلى شبه هيئة، والتصوير هو جعل الشيء على صورة، والصورة هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف"، [1]أما في اللغة اللاتينية فهي من "Imagis و Imago" وتعني أخذ مكان شيء ما، وفي قاموس Robert فتعرف بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، أي إعادة

[1] – ساعد ساعد، عبيدة سبطي، الصورة الصحفية: دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليملة، الجزائر، د.ط. 2011، ص 42

الإنتاج بالتقليد." [1]بل يمكن القول إن الصورة هي علامة من العلامات غير اللسانية للتعبير عما يعجز عنه اللسان، وتصبح بذلك وسيلة مساعدة للتوضيح والتفسير.

ومن هذا المنظور، نجد الصورة التشكيلية المجسدة في غلاف روايتنا (الصورة رقم1)، قد جاءت تركيبا معقدا من الرموز السيميائية التي تحيل إلى السياق التاريخي العام للرواية من جهة، وإلى متن الرواية من جهة أخرى، حيث يتقدم بورتريه الكاتب غسان كنفاني على غلاف المطبوع، في شكل من البصمة التعريفية عن صاحب الرواية، يكون لدار النشر يد وإسهام فيها أكثر من المؤلف في غالب الأحيان، ذلك أننا نجد الصورة نفسها متكررة في معظم أعماله وفي مختلف الطبعات، وكأن الغاية منها الدعاية والإشهار للكتاب من خلال استغلال شهرة الكاتب وسمعته الأدبية والنضالية، علما أن كثيرا من الطبعات صدرت بعد وفاته.

[1]- المرجع السابق، ص 43

الصورة رقم 1: غلاف الرواية

وأما في خلفية الصورة، أو بالأحرى في عمقها، فنجد صورة زورق على متنه شخص بملامح غائبة تجسد التيه والعودة المتمردة، يحمل بين يديه مجدافا ويكاد يرسو بزورقه على الشاطئ. ويبدو لنا أن في وقوعها خلف صورة الكاتب، دلالة على صاحب الفكرة وهو يكاد يلتفت إليها بناظره، ويرنو ببصره متأملا الزورق كأنه يسترق النظر. وأما غياب الملامح فيدل برأينا على إطلاق الفكرة على أي شخص فلسطيني، مثل بطل الرواية أو مثل الكاتب نفسه، يعيش مغامرة الترحيل القاسية ومحاولة العودة إلى أرض الوطن، التي يمثلها الشاطئ، شاطئ النجاة. في حين يمثل البحر بشساعته وعمقه غياهب الغربة والمجهول في ساعات الهيجان والهدوء على حد سواء.

أما الألوان، التي هي علامة بصرية تساعد في توسيع الدلالة وتكثيفها، من حيث كونها "تفسيرات لحالات نفسية: حب، كراهية، ارتياح، يساهم في إبلاغ رسالة المبدع وخلق انفعال حيال الصورة"، [1]فقد تعددت في واجهة الغلاف بتعدد الدلالات المقصودة منها، حيث تتخلل الصورة مجموعة من الألوان، تمثلت في الأسود والأزرق والأبيض، ويبدو لنا أن الأسود يدل على الظلمة والحزن والقهر، فضلا عن لمسة الشاعرية المصورة في هدوء المساء وسكون البحر ونور القمر الهافت، مما يعكس تعبير الكاتب عن شوقه إلى وطنه الأم وعن قهر الغربة بعيدا عنه. أما اللون الأبيض فنراه يدل على التفاؤل والصفاء والنقاء وما فيه من الأمل الذي يبحث عنه غسان من خلال العودة إلى الوطن، ولو كان أملا خافتا هافت مثل نور القمر خلف السحب في الصورة، وهو أمل كل فلسطيني عانى الحرمان وذل الاحتلال واغتصاب الأرض وما عليها.

أما الصورة الفوتوغرافية التي تقع خارج إطار الصورة التشكيلية المحدد بكلمة حيفا، وهو تأطير يدل على أنها حالة مثل عديد حالات المدن الفلسطينية، فقد جاءت صورةً فوتوغرافيةً بالأبيض والأسود للإشارة إلى الماضي، ولتدل على توثيق تاريخي لمرحلة التهجير من الأرض الفلسطينية، حيث نرى قوافل من الرجال والنساء والأطفال يحملون على رؤوسهم ما خف من متاعهم وهم مدبرين نحو المجهول.

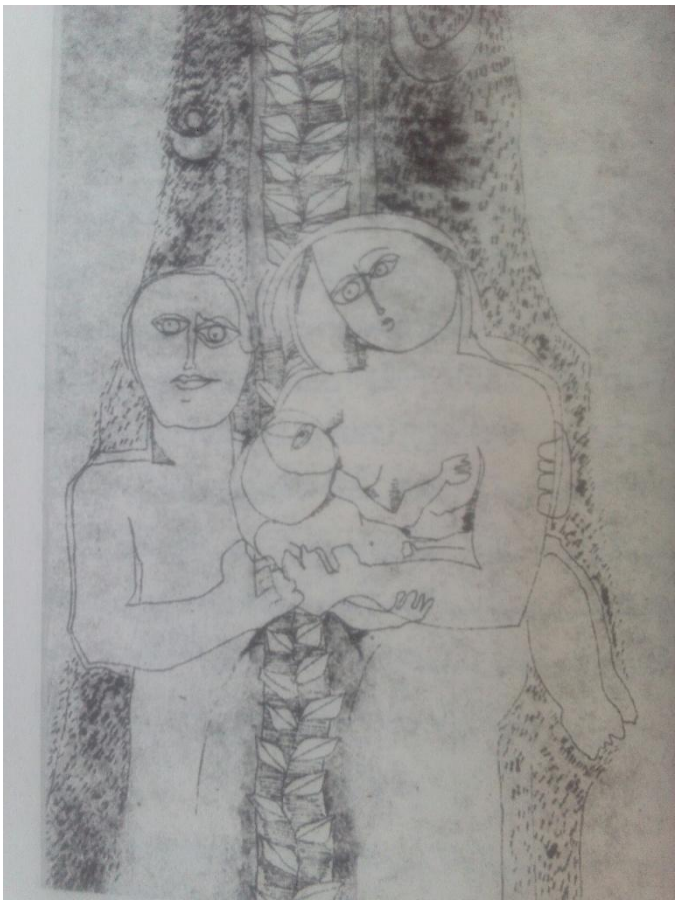
وقد تجدر الإشارة في خضم هذا التحليل، إلى أن توظيف الصورة والرسومات في هذه الطبعة يبدو مدروسا ومقصودا، لأسباب فنية وجمالية، وربما لأخرى تجارية، حيث تتخلل طيات الكتاب ثلاث رسومات تشكيلية بأسلوب تكعيبي مفرط في الرمزية، وهو اختيار نحسبه نابعا من طبيعة الرواية نفسها، التي تكثف من توظيف الرموز السيميائية للإحالة والإشارة إلى مختلف الفضاءات المكانية داخل السرد وخارجه، وإلى مختلف الشخوص والأشخاص، من صنع الكاتب ومن محيطه، تماما مثلما هو الحال في الصورة رقم 2 أدناه.

---

[1] – هدى عماري، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج، ليسمينة صالح، المرجع السابق.

الصورة رقم 2:

جاءت هذه الصورة فلسفيةً فلسفةَ الحوار الذي تتوسطه، والذي يدور بين سعيد وزوجته، حول سبب فتح الحدود وسبب عود تهما "ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟ الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟ ...إذن لماذا أتيت؟ ونظر إليها بحنق فصمتت. كانت تعرف، فلماذا تسأل" (ص 10-12)؛ فكأن الشخصين في الصورة هما شخصيتا الرواية، حيث تمسك المرأة بمرفق زوجها وهي خائفة تترقب، وتنظر في عين القارئ الذي يقرأ الخوف في عينيها. أما زوجها فيمسك هو الآخر ربما بمرفقه وربما بمقود السيارة، مسكة المتأمل في شيء ما، وناظره يتقلب نحو أفق مجهول، ويلفهما من كل جانب خطوط متتابعة ومتكدسة كأنها خطوط الفضاء المحيط بهما، وتضيق عليهما من كل جانب، لترسم شكلا يشبه فتحة في جدار تارة، وتارة يشبه رسم الحدود الفلسطينية من أعلى نحو الأسفل.



الصورة رقم 3

أما الصورة رقم 3 أعلاه، فلا يبدو أن لها علاقة مباشرة بتتالي السرد قبلها أو بعدها بقدر ما لها علاقة بعموم الرواية، حيث تحيل إلى مفهوم الوطن برمزية مركبة ومعقدة إلى حد ما، فمن جهة هي تشير إلى بطلي الرواية سعيد وزوجته وهما يحتضنان ابنهما المفقود، ومن جهة أخرى تشير إلى حدود الوطن الذي يحتضنهم ثلاثـتَهَم، ويتسلق بينهما نبات يشير إلى الخصوبة والأرض. ولأن الرواية تتضمن أيضا قصة ميريام وزوجها، فإن الصورة يمكن أن تشير إليهما أيضا، غير أننا نجد في أعلى الصورة ما يشبه الهلالين، وكأنها رمزية إلى الإسلام وأرض الإسلام.

الصورة رقم 4

تؤكد الصورة رقم 4 أعلاه فكرة الحدود الفلسطينية التي أشرت إليها في التعليقين السابقين، حيث تتراءى لنا بوضوح في شكلها الجغرافي المعروف، كما نرى شابا فلسطينيا من شباب المقاومة، ملثما وهو يحمل سلاحا يشبه القلم أكثر مما يشبه البندقية، ويشير بحجمه الكبير إلى حجم الانتفاضة والغضب الفلسطينيين، وهي إشارة إلى الراوي في حد ذاته لأنه كثيرا ما قاوم بقلمه باعتباره صحفيا، كان يندد بالاستعمار في مقالاته العديدة وكذا في رواياته. وفي الصورة شخص آخر يقابل فتى المقاومة وذراعاه تتشابكان بذراعي الفتى الفلسطيني وبسلاحه، فكأنه تارة يعانقه، وتارة كأنه ينازعه؛ وربما كان في ذلك تلميح إلى خلدون وأخيه في الرواية، أو ربما كانت عبارة عن رمزية عامة تشير إلى الإخوة العرب من جهة وإلى فلسطين المسلوبة من جهة أخرى.

4. شعرية الفضاء السردي:

1.4 شعرية المكان:

تتجلى شعرية المكان في رواية كنفاني من خلال ثنائية السلب والإيجاب، حيث تكمن الفكرة الأساسية التي بنى عليها الكاتب روايته في تحول ما هو إيجابي إلى ما هو سلبي، فحيفا ليست مكانا عابرا في حياة سعيد وإنما هي مستقرة في ذهنه ووجدانه، يتذكر كل تفصيل دقيق من تفاصيلها على الرغم من مرور عشرين عاما، والبيت الذي كان ملتقى الأحباب أضحى ملتقى الأعداء، ليضعنا بذلك الكاتب أمام قضية الانتماء إلى الأرض فلسطين وأمام واقعة تهجير الفلسطينيين من المكان الأم إلى مكان التشرد والشتات والضياع، حيث تتمثل الفكرة الأولية ههنا حول العودة والابن المفقود، إلى جانب مشاعر الأمومة والأبوة.

كما يعد المكان الروائي تعبيرا عن التجربة، التي عاشها الأديب، فهو بمثابة الأرضية التي جرت فيها كل الأحداث، التي تكسبه دورا أساسيا في أي عمل روائي، إذ يمثل علاقة تكامل مع باقي العناصر الروائية الأخرى التي تدور في سلسلة محكمة، تكمل الواحدة الأخرى، فلا يمكن تصور أي رواية دون مكان أو زمان أو شخصيات أو أحداث، بل يكون المكان في كثير من الأحيان هو الهدف في عملية السبك الروائي، وليس عنصرا زائدا، يعكس نفسية الشخصيات ويكشف عن مكنوناتها، وخير مثال على ذلك في روايتنا يتجلى في كلمة حيفا الواردة في العنوان.

إن المكان في عائد إلى حيفا ليس حيفا المدينة والأرض والوطن فحسب، بل هي بالنسبة لسعيد الابن، وكأنما تجسدت تلك الحيفا واتحدت معه لتصبح خلدون، فقد شكلت مكانا حميما وفضاء يجمع الحسيات والمجردات في نفس سعيد، فالمكان كما هو عند باشلير "ليس المكان الهندسي، إنما هو المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل." [1]

[1]- غاستون باشلير، جماليات المكان، تر. غالب هالسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000، ص 21

وحيفا بالنسبة لبطل الرواية، ليست المكان الجغرافي فحسب، وإنما هي أكبر من ذلك، فهي ذلك المكان الحميمي الذي تجسدت فيه معالم الشوق والحنين للابن الضائع خلدون، فكل الإصرار في العودة إنما كان لأجله وإمكانية استرجاعه إلى أحضان الأب والأم الفلسطينيين. وربما رمز خلدون لأرض فلسطين المسلوبة، فما كان فلسطينيا لا بد أن يعود إلى فلسطين مهما طال الزمن أو قصر. ويظهر جليا تنوع الأماكن في حيفا بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة:

2.4 الأماكن المغلقة:

أ. **السيارة**: هي سيارة بطل الرواية سعيد (س) "كانت سيارة الفيات الرمادية التي تحمل رقما أردنيا أبيض" [1]؛ وهي المكان المغلق الذي حاول الكاتب أن يصف لنا شوارع حيفا من خلال زجاجها، حيث يقول: "حين وصل سعيد إلى مشارف حيفا قادما إليها بسيارته عن طريق القدس" [2]وفي قوله: "كانت الحقول تتسرب تحت نظره عبر زجاج سيارته" و "أحس المقود ثقيلا بين قبضتيه" [3]؛ "كان يقود سيارته وسط شوارع حيفا" [4]؛ "كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل" [5]؛ ثم يواصل وصف الحالة النفسية التي كان عليها سعيد أثناء القيادة: "حين وصل سعيد إلى مشارف حيفا... أحس شيئا ما ربط لسانه، فالتزم الصمت وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل" [6]. فالسيارة هنا كانت فضاءً متسعاً يرى من خلاله الأماكن التي تُذكره بالماضي الإيجابي، ثم تحولت إلى فضاء يضيق عليه كما يضيق صدره بمشاعر الأسى التي تتسلقه وتنشر السلبية في نفسه وفي المكان.

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، دار الوطن، مصر، ط1، 2016، ص8

[2]- المرجع نفسه، ص7

[3]- المرجع نفسه، ص9

[4]- المرجع نفسه، ص12

[5]- المرجع نفسه، ص 13

[6]- المرجع نفسه، ص 7

ب. البيت: بيت سعيد وصفية في مدينة حيفا، وهو الأساس، فقد أعطاه الكاتب أهمية كبيرة، إذ يمثل الأمان والراحة لأسرته الصغيرة، حيث يقول: "استأجر بيته الصغير في تلك المنطقة التي حسب أنها ستكون أوفر أمنا".[1] وبالرغم من بساطة بيت سعيد إلا أن له مكانة كبيرة في نفسه، يقول: "ذلك الذي عاش فيه ثم عيشه في ذاكرته طويلا"،[2] ولعل أول شيء أثار انتباه سعيد عند عودته "أن المدخل بدا له أصغر قليلا مما تصوره وأكثر رطوبة واستطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم، وما يزال أشياءه الحميمة الخاصة التي تصورها دائما ملكية غامضة مقدسة لم يستطع أي كائن أن يتعرف عليها أو أن ليمسها".[3]

أطال سعيد التأمل ودقق فيه، فوجد أشيائه كما هي، يستعملها العدو الذي سلبها منه سلبا بالقوة، فأي قهر وذل أكثر من ذلك القهر، فرأى مقعدين "من أصل خمسة مقاعد من الطقم الذي كان له"،[4] ثم ما لبث حتى بدأ في استكشاف أشيائه التي طالها التغيير، وكأنه يعد أشياءه التي فقدها، يقول: "أما المقاعد الثلاثة الأخرى فقد كانت جديدة، وبدت هناك فضة غير متسقة مع الأثاث"،[5] أما الطاولة المرصعة بالصدف فقد صار لونها باهتا، يقول" استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من خشب، وفيها تكومت أعواد من ريش الطاووس، كان يعرف أنها سبعة أعواد. وحاول أن يعدها وهو جالس مكانه إلا أنه لم يستطع، فقام واقترب من المزهرية واقترب وأخذ يعدها واحدة واحدة، كانت خمسة فقط".[6] إن هذا التأمل لأشيائه دلالة على حسرة وغصة في نفس الراوي، يحاول أن ينتهل جزئياتها للقارئ ليبين مدى تأثره.

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص15

[2]- المرجع نفسه، ص28

[3]- المرجع نفسه، ص31

[4]- المرجع نفسه، ص31

[5]- المرجع نفسه، ص31

[6]- المرجع نفسه، ص32

كما استبدلت الستائر بأخرى ذات خطوط زرقاء ترمز للعلم الإسرائيلي "حين استدار عائدا إلى مكانه رأى أن الستائر قد تغيرت وأن تلك التي اشتغلتها صفية قبل عشرين سنة اختفت واستبدلت بستائر ذات خطوط زرقاء متطاولة".[1] كما استبدل قبل ذلك الجرس والاسم، في قوله "غيروا الجرس والاسم طبعا"،[2] فيتضح أن هناك رمزية يريد الكاتب إيصالها للمتلقي تتمثل في انتهاك العدو لأشياء ليست من حقه مع استبدالها والتصرف فيها، وذلك من خلال الوصف الدقيق الذي شمل كل صغيرة وكبيرة.

3.4 الأماكن المفتوحة:

أما الأماكن المفتوحة فتمثلت أساسا في المدينة:

أ. **مدينة حيفا**: الوطن والأرض التي نشأ فيها سعيد وأخرج منها عنوة، حيث صور ذلك اليوم الحزين "كانت السماء نادرا تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكأنهما هذه الأصوات نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء"[3]؛ كم صور شوارع حيفا وبيوتها وأشجارها أثناء عودته بعد عشرين عاما: "وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائما، وتسلق السفح محتفظا بالموقع الصحصح في الطريق الذي أخذ يضيق." [4]

ويقول في مقام آخر واصفا البيوت: "فجأة أطل المنزل، المنزل ذاته، ذلك الذي عاش فيه ثم عيشه في ذاكرته طويلا، وهو الآن يطل بمقدمة شرفاته المطلية باللون الأصفر...كان حبلا جديدا قد دق على وتدين خارج الشرفة، وتدلت منه قطع بيضاء وحمراء لغسيل جديد". [5]أما فيما يخص أشجار حيفا فوصفها بقوله: "وكانت أشجار السرو الثلاث التي تنحني قليلا فوق

---

[1]- المرجع السابق، ص 32

2- المرجع نفسه، ص32

[3]- المرجع نفسه، ص 17

[4]- المرجع نفسه، ص 27

[5]- المرجع نفسه، ص 28

الشارع قد مدت أغضانا جديدة، ورغب أن يتوقف لحظة كي يقرأ على جذوعها أسماء محفورة منذ زمن، وكان يتذكرها واحدا واحدا، ولكنه لم يفعل." [1]

لقد أبدع كنفاني في تصويره لمدينة حيفا بكل تفاصيلها من بيوت وأحياء وأشجار بإحساس مرهف وشعور فياض.

ب. الشوارع والطرقات:

للشوارع الطرقات أهمية بالغة في روايتنا، حيث تمثل المسرح الذي ستدور فيه أحداث والوقائع والفضاء الذي يشهد حركة الشخصيات، مثل شارع القدس، الملك فيصل، شوارع الحليصة وغيرها، ومن المقاطع التي ذكر فيها شوارع حيفا "وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار: وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار، واختلطت عليه الأمور فجأة."، [2] أما فيما يخص وصفه لشوارع حيفا أثناء القصف، يقول: " انقلبت شوارع حيفا إلى فوضى، واكتسح الرعب المدينة التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها" [3] كما نجد أن كنفاني أعطى اهتماما بالغا للطريق في روايته، ذلك أن معظم الأحداث وقعت في الطريق إلى حيفا: "طوال الطريق كان يتكلم ويتكلم ويتكلم، تحدث إلى زوجته عن كل شيء...والآن حين وصلا إلى مدخل حيفا صمتا معا، واكتشفا أنهما لم يتحدثا حرفا واحدا عن الأمر الذي جاءا من أجله"، [4] "وكانت صفية منصرفة إلى التحديق نحو الطريق، تارة إلى اليمين وتارة إلى اليسار." [5]

لقد وفق الكاتب برأيي في نقل قناعاته، حيث إنه بإحساسه الفني العالي استطاع أن يشرك القارئ وينغمس معه في ذات واحدة بشكل كبير، من خلال شعرية التصوير السردي حيث سافر

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 28

[2]- المرجع نفسه، ص 12

[3]- المرجع نفسه، ص 14

[4]- المرجع نفسه، ص 8

[5]- المرجع نفسه، ص 9

بالقارئ بين أماكن متعددة، وكأن القارئ يتنقل معه ويعايش كل لحظة من لحظات تطور المشاهد السردية.

كما دعم كنفاني موقفه تجاه قضيته في العودة بقصة فارس اللبدة مع يافا التي جاءت خير مثال على حكاية سعيد مع حيفا، ففارس اللبدة الذي عاد إلى بيته بعد بوابة مندلبوم، حيث وجد فيه فلسطينيا استأجر بيتا من الوكالة اليهودية ووجد الرجل ما زال يحتفظ بصورة أخيه الذي استشهد على أرض فلسطين، وقد استجاب الرجل لطلب فارس بالحصول على الصورة غير أنه لم يستطع أن يحتفظ بها، لأنه شعر أن حيازتها ليست من حقه، فتركها كما هي في مكانها، وقد أردك أخيرا فارس اللبدة أن حل مشكلته لا يمكن أن يكون بأخذ الصورة وإنما من خلال حمل السلاح في مواجهة الأعداء.

وهنا نجد الكاتب يطرح مجموعة من التساؤلات عن جوهر الوطن وماهيته مدركا بعد عشرين سنة الخطأ الذي ارتكبه بالتفكير في العودة الذليلة، أو بمعنى أدق، مغادرة الوطن بدل المقاومة "سألت: ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ صورة القدس على الجدران؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ الشرفة؟ ما هو الوطن؟ خلدون؟ أوهمنا عنه؟ الأبوة؟ البنوة؟ ما هو الوطن؟ بالنسبة لبدر اللبدة ما هو الوطن؟ أهو صورة أخيه معلقة على الجدار؟ إنني أسأل فقط". [1]

لقد أراد الكاتب من خلال هذه التساؤلات أن يقدم عبرة ودرسا للقارئ بعدم التخلي عن الوطن مهما كان الثمن، بعد أن لامه أقرب الناس إليه واتهمه بالجبن في قوله: "كان عليكم ألا خرجوا من حيفا، وإذا لم يكن ذلك ممكنا كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعا في السرير، وإذا كان هذا أيضا مستحيلا، فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة... لقد مضت عشرون سنة يا سيدي! عشرون سنة! ماذا فعلت لتسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل

[1]- المرجع السابق، ص 73

ذلك"، [1]وفي قوله: "عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! لا تقل لي إنكم أمضيت عشرين سنة تبكون ! الدموع لا تسترد المفقودين ولا الضائعين ولا تجترح المعجزات...قال أننا جبناء" [2].

وبعد الجفاء والقطيعة من قبل دوف تجاه والديه، تشكلت عاطفة شوق وحنين قوية تجاه ابنه خالد "وأحس في اللحظة بشوق غامض لخالد، وود لو يستطيع أن يطير إليه ويحتويه ويقبله ويبكي على كتفه، مستبدلا أدوار الأب والابن على صورة فريدة لا يستطيع تفسيرها." [3]فإذا كان دوف هو عارهما، فإن خالد هو الابن الذي يسعى للنضال وحمل السلاح لمواجهة العدو المستعمر، ومن هنا يرى سعيد في الابن خالد المستقبل الزاهر المرجو للهروب من ماضي الهزيمة والذل والهوان.

ومن خلال ما سبق نجد كنفاني يركز على ثنائية رمزية أخرى تمثلت في خلدون أو دوف، الذي كان رمزا للفقدان والهزيمة بكل ما فيها من مأساة، وخالد الذي يرمز للمستقبل المرجو والمقاومة في سبيل فلسطين.

وتنتهي عائد إلى حيفا بترسيخ مجموعة من القناعات تمثلت في:

1. أن الإنسان في نهاية المطاف هو قضية.
2. أنه قد أخطأ حين اعتبر أن الوطن هو الماضي فقط، لأن فلسطين هي أكبر من الماضي ومن الذاكرة ومن الولد، فالوطن باختصار هو المستقبل.
3. أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، لا بالدموع والتحسر على الماضي

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 75

[2]- المرجع نفسه، ص 75-76

[3]- المرجع نفسه، ص 77

5. شعرية الزمن:

يؤدي الزمن دورا هاما في الرواية، كما يعد النقطة المركزية التي تدور حولها الأحداث في مسرح الرواية، وقد اعتبرته سيزا قاسم بأنه "المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنما لكون هذه الإضافة لهذا وذاك تداخل وتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة." [1] وقد أخذ الزمن دور البطل الرئيس في الرواية المعاصرة، فهو "بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن والوصف في بعض حالاته زمن والحوار زمن وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن، أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله." [2]

وقد وضف الكاتب في روايته تقنية الاسترجاع والاستشراف التي تميز الرواية الحديثة، وذلك لينزاح في سرده عن زمن الواقع، حيث إن "زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن القصة بنفس الترتيب الذي يحتويه الزمن الثاني، وحتى عندما يكون الترتيب مؤطَّرا ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو استباقية، داخلية أو خارجية" [3]

أ. الاسترجاع:

من مقاطع الاسترجاع نذكر على سبيل المثال تلك المقاطع التي تعود أحداثها إلى عشرين سنة للوراء، وبالتحديد يوم 21 نيسان 1948، وهو ما يوافق يوم العودة إلى حيفا، ومنه يعود بنا سعيد إلى تاريخ الاجتياح الصهيوني "صباح يوم الأربعاء في الواحد والعشرين من نيسان عام 1948

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص 27

[2]- المرجع نفسه، ص 27

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 161

كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئا، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض. وفجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرمل العالية." [1]

إن هذه الاسترجاعات التي تشغل حيزا كبيرا في الرواية، والتي صور كنفاني من خلالها حجم المعاناة التي تعرض لها سكان حيفا الذين أرادوا العودة إلى بيوتهم ليجدوا أن جميع الدروب قد سدت وليس هناك طريق إلا البحر، أي المنفى: "وبعد لحظات شعر سعيد أنه يندفع، دونما اتجاه، وأن الأزقة المغلقة بالمتاريس أو بالرصاص أو بالجنود إنما تدفعه دون أن نحو اتجاه وحيد وفي كل مرة يحاول العودة إلى وجهته الرئيسية، منتقيا أحد الأزقة، كان يجد نفسه كأنما بقوة غير مرئية يرتد إلى طريق واحد، ذلك هو المتجه نحو الساحل."، [2]وقوله: "كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيسي المتجه إلى الميناء، رجالا ونساء وأطفالا، يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، يبكون أو يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ بصمت كسيح" [3]

يقدم كنفاني من خلال هذا الاسترجاع شهادة حية أو تقريرا تاريخيا عن حجم المأساة الفلسطينية، فقد صور كيفية التي تم من خلالها إخراج الفلسطينيين من أرضهم بالقوة وكيف سدت منافذ العودة إلى بيوتهم تحت تهديد الجنود والرصاص.

وبالإضافة إلى الاسترجاع قريب المدى يدرج كنفاني حادثة مضت منذ زمن ليس بعيد، ذلك لربط الماضي بالحاضر "قبل أسبوع قالت له صفية، وهما في منزلهما في رام الله، إنهم يذهبون إلى كل مكان، ألا نذهب إلى حيفا." [4]

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 14

[2]- المرجع نفسه، ص 15

[3]- المرجع نفسه، ص 18

[4]- المرجع نفسه، ص 23

يعد الاسترجاع هنا بمثابة التوضيح والشرح لأحداث ووقائع في حياة سعيد، وما الذي حدث بالضبط في ذلك اليوم، وكيف تم العثور على خلدون وما هي الحالة التي وجد فيها، وسيجيب الكاتب عن كل هذه التساؤلات في شكل استرجاع، اختصر من خلاله الكاتب كل تلك الأحداث. ولقد وظف الكاتب تقنية الاسترجاع ليعرفنا على شخوص الرواية، ومن خلال هذه المقاطع الاسترجاعية تعرفنا على بطلي الرواية سعيد وصفية وابنهما دوف، ثم مريام المرأة اليهودية وغيرها كثير من الشخصيات التي وردت في الرواية كفارس اللبدة وأخوه بدر، ومن هنا يبرز الدور الهام الذي قام به الاسترجاع في بناء مجريات رواية عائد إلى حيفا بكل جوانبها المتعددة، من أحداث وشخصيات.

ب. الاستشراف:

يمثل الاستشراف أو الاستباق، عملية سردية هامة في كل عمل روائي، وقد عرفه حسين بحراوي بأنه "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"، [1]ولعل أول ما نجد هذا الاستباق في العنوان، ذلك أن العنوان سيخبرنا مسبقا بمحتوى الرواية، فهو بمثابة الحيلة التي يلجأ إليها الكاتب ليدخل عنصر التشويق في نفس القارئ أو المتلقي، ومن هنا يمكن اعتبار الاستشراف تمهيدا أو توطئة لأحداث مسبقة داخل العمل الروائي أو الفني بصفة عامة، ومن أبرز مميزات وخصائص الاستشراف حسب حسن بحراوي "هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله". [2]

إن الاستشراف عند غسان ينطلق في فلسفته من داخل الإنسان، فهو وحده الذي يحدد ماهية هذا الزمن المستقبلي. ومن الاستشرافات في روايتنا نجد العنوان "عائد إلى حيفا" الذي هو بمثابة التمهيد لما سيحدث في الرواية، ونجد كذلك الاستباق واضحا في قوله: "حين وصل س سعيد

[1]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، بيروت، 1990، ص132

[2]- المرجع نفسه، ص 132

إلى مشارف حيفا"، [1]"والآن حين وصلا إلى مدخل حيفا صمتا معا...هذه هي حيفا إذن، بعد عشرين عاما" .[2]

كما يظهر الاستباق كذلك في قوله "طوال عشرين سنة قد ولدت ولا سبيل إلى ... دفنها من جديد" [3]وكذلك قوله "لنذهب غدا إلى حيفا، نتفرج عليها على الأقل، وقد نمر قرب بيتنا هناك، أنا أعرف أنهم سيصدرون قريبا قرارا يمنع ذلك كله، فحساباتهم لم تكن صحيحة"، [4]كأنه يتوقع أن تلك البوابة ستغلق ذات يوم، فهي ليست للإقامة، وعليه اغتنام الفرصة قبل حدوث ذلك في قوله "أنا أتوقع يا صفية أن يلغو ذلك القرار قريبا جدا، وهكذا قلت لنفسي لماذا لا نقتنص الفرصة؟" .[5]

ومن المقاطع الاستباقية ما جاء على لسان مريام من خلال حوارها مع سعيد وصفية: "منذ زمن وأنا أتوقعكما، أنتما أصحاب هذا البيت وأنا أعرف ذلك" .[6]كانت الغاية من هذه الاستباقات تحفيز القارئ واللعب على الوتر الحساس المتمثل في عنصر التشويق لاستمالة القارئ وإشراكه في الأحداث.

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 7

[2]- المرجع نفسه، ص 8

[3]- المرجع نفسه، ص 25

[4]- المرجع نفسه، ص 62

[5]- المرجع نفسه، ص 63

[6]- المرجع نفسه، ص 32

6. شعرية التصوير:

لا يمكن الحديث عن اللغة الشعرية في الرواية دون التعريج على تقنيات التصوير البلاغية، حيث إنه "من الضروري أن نشير هنا إلى أن الوسائل التقنية لأسلوبية وبلاغة الرواية غير محدودة، فالروائي أمامه ما لا نهاية له من الإمكانيات لكي يشد إليه انتباه القارئ جماليا. ولهذا كانت الرواية من أكثر الفنون قدرة على استيعاب، وإدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى، فهي تستخدم جميع الإمكانيات المتاحة لدى الشاعر (استعارة، كناية، رمز، أسطورة) ..." [1]

وفي هذا الصدد، يمثل الجدول أدناه جردا لأهم الصور البيانية وأكثرها توظيفا في رواية عائد إلى حيفا، وقد قمنا به بغرض تحليل وظيفتها وطبيعة انعكاسها على اللغة الشعرية في مدونتنا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجرد الذي قمنا به إنما هو جرد تقريبي لا يمكن أن يشمل بأية حال جميع الصور البيانية التي استعملها الكاتب على امتداد الرواية، لكن نفترض أن تفاوت نسبة الاستعمال بينها قد تكون له دلالة معينة من حيث طبيعة اللغة الشعرية. ولهذا الغرض قمنا بحساب النسبة المئوية لكل صورة بيانية من مجموع الصور البيانية التي أحصيناها في الجدول.

وقد جعلنا الجدول في أربع خانات، هي على التوال: الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز، مع افتراض أنه كلما ابتعدت الصورة البيانية عن الواقع كلما كانت اللغة شعرية، والعكس صحيح؛ فالاستعارة والمجاز مثلا، أبعد عن الواقع من التشبيه والكناية، ويمثلان شكلا من أشكال الانزياح الدلالي الذي يصنع جمالية اللغة الشعرية.

[1]- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء -المغرب، 1989، ص82

الاستعارة	الكناية	التشبيه	المجاز
كانت الحقول تتسرب تحت نظره	أحس بجبهته تلتهب	(الماضي) حادا مثل السكين	عشرين سنة ثم ينبثق الماضي
وأخذت الأسماء تنهال في رأسه	..قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق	كانت السماء نارا	وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى
يأكله القلق	فقد وجهة سيره	وكأنه محمول وسط الزحام	الماضي يتداخل مع الحاضر
وضاعت الطريق وراء ستار من الدنيا	شق طريقه بكتفيه وذراعيه	كمن أصيب بالجنون	بدأ الزحام يتكاثف
حيفا هذه ولكنها تنكرني	في فمها صوتا مبحوحا مجروحا لا يكاد يسمع	كمن عاد إليه عقله دفعة واحدة	ولنعد إلى الماضي
الأسماء تنهال في رأسي	جاءه صوتها خافتا	مثل حيوان طريد	تحت غبار الذاكرة
وسمع صوتها الخافت يبكي	يحملون خيبة كبيرة	كأنها محمولة على نهر متدفق	فقدت أعصابها
ركام الهزيمة المريرة	(خلدون) ...عن الدق في رأسه	مثل عود من قش	جاء صوت البحر
وفجأة جاء الماضي	ويملؤون الدرج صراخا	كأنها شجرة انبثقت فجأة	
ضاعت الطريق وراء ستار من الدموع	الابتسامة تفتر	اكتسحها حزن يشبه الطعنة	
كان سعيد في قلب المدينة	طوال الأيام الحرجة	وأحست بشيء يشبه الشلل	
يمد الرعب والضياع خيوطهما	يرمي بثقله	كخرقة بالية	
جاءت أصوات الحرب	تجر نفسها جرا	وكأنه نائم في مكان بعيد	
(كلمة خلدون) تعوم ضائعة وسط ذلك التدافق من الأصوات والأسماء	تعض قليلا على شفتها	وكأن الأرض قذفتها إلى فوق	

ربط الصمت لسانه	تربت على كتفيه	كقطع من لحمها وعظامها	فقد أعصابه
الفكرة...عشرين سنة قد ولدت	أعماق بئر محشو بالغبار	ناظرا إلى صفية كمن يستنجد	تنتشل كلماته من بئر غبار سحيق
نقتنص الفرصة ونذهب	أشجار السرو تنحني قليلا	كمن يصحو من إغماء طويل	عينين متسائلتين
كان يغلي غضبا	بخطى بطيئة	يشبه الدجاجة	صوت المفتح يعالج الباب
سقطت عليه الذاكرة	بصوت مرتجف	التلال الجليلية...جعلها مسرحا لروايته	
(عشرين سنة) وضعت بين منكبين جبارين وسحقت	مصفرة الوجه	وأنه الآن ينتصب عملاقا	
اغتصبت ابتسامة غبية	وارتجفت...قليلا	لحظة كانخطاف البصر	
سقط نظره	تفرك راحتيها	كأنه حطبة	
كان الكون يقف على رأس لسانهما..	ضل مسمرا أمام الباب	يلقى في شاحنة الموت كقطعة خشب رخيصة	
حيفا...إنها تنكرني	هدر عمره بصورة عابثة	وجه يشبه الدجاجة	
امتدت دهورا من الحزن والغضب العاجز	وعاد يجر خطواته	إنه مثل أبيه تماما	
لتصب غضبك علي	استنزفت شبابها	كأن تيارا كهربائيا مسه	
اقتنص خالد الفرصة	واقفا منتصب القامة	وظل صامتا كأنه لم يسمع شيئا	
سيبدأ الذنب منذ هذه الحظة	يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهور	تشبه الخيبة	
جبننا يعطيك الحق	ظل صامتا طوال الطريق	كأن البوابات التي كانت تحسبها...	

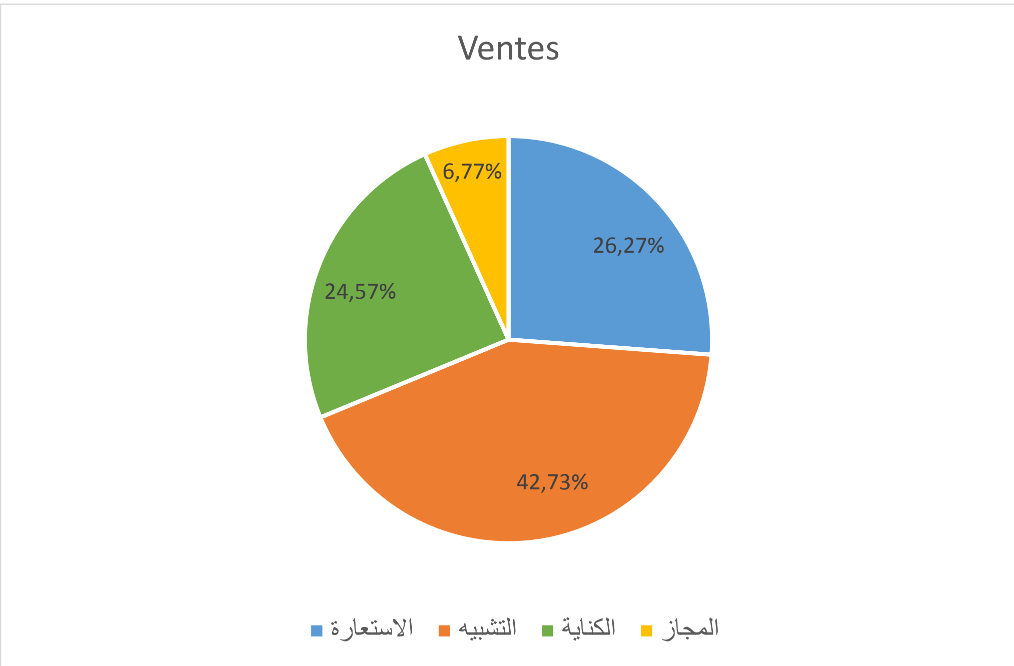
لقد اهترأت هذه الأقوال العتيقة		كأنها رجال واقفون بالانتظار	
ويأتي على ركام الهزيمة المريرة		كأنه يمشي عبر حلم لا يصدق	
		يشبه فراغا مقلقا	
		ولكنها بالنسبة لنا جسركم إلينا	
		قفز سعيد...كأن تيارا كهربائيا قذفه	
		كقطعة خشب	
		كأنه صادر من مقاعد متفرج هش التأثر	
		كأناس متحضرين	
		الإنسان هو قضية	
		كأنه حفظ عن ظهر قلب درسا طويلا	
		فالإنسان كما قلت قضية	
		بدت له الأيام الماضية مجرد كابوس	
		ينكفئ على نفسه كشيء محطوم	
		الإنسان في نهاية المطاف قضية	
		وأسقط نفسه كما يسقط الشيء...	
		تنظر إليه كمن لا يصدق ما سمع	

		ذاكرته عن خلدون كانت قبضة من الثلج	
		كابوس لزج يفرش نفسه كأخطبوط هائل	
		أن تجعل من ضعفنا حصان الطراد...	

الجدول رقم 1

جرد الصور البيانية في الرواية

- مجموع الصور البيانية = 118
- الاستعارة = 31 أي بنسبة 26,27%
- التشبيه = 50 أي بنسبة 42,73%
- الكناية = 29 أي بنسبة 24,57%
- المجاز= 08 أي بنسبة 6,77%



الشكل رقم 1

مخطط بياني لنسب الصور البيانية في الرواية

لقد اعتمد غسان كنفاني في لغته الروائية على الصور بشكل كبير، فقد جاءت لغته مزيجا بين مختلف أشكال الصور البيانية من تشبيهات واستعارات ومجاز وكناية، غير أن الغالب في الاستعمال داخل النص كان التشبيه، الذي وظفه الكاتب بغرض المقارنة والمقاربة بين ما حدث وما يحدث، وربط الماضي بالحاضر، ومن هذه التشبيهات نذكر: "قفز سعيد كأن تيارا كهربائيا قذفه"، [1] فقد شبه قفزة سعيد بالتيار الكهربائي في شدة غضبه؛ وقوله كذلك "ذاكرته عن خلدون كانت كقبضة من الثلج"، [2]حيث شبه الذاكرة بقبضة الثلج التي سرعان ما تذوب وتتلاشى، وقد يحيلنا هذا التشبيه إلى القول بضعف الإرادة التي لا تتأجج نارها بمثل هذه الذاكرة التي سرعان ما تنسى.

ويقول في موضع آخر: "فجأة جاء الماضي حادا مثل سكين"، [3]وهنا شبه كنفاني الماضي بالسكين الحادة الجارحة، لما فيه من آلام ومعاناة، فوجه الشبه هو الجرح الذي يخلفه الماضي والسكين معا على حد سواء. وفي غير هذا الموضع نجد قوله: "وأحست بشيء يشبه الشلل يسقطها على كتفه كخرقة بالية لا قيمة لها"، [4]حيث شبه الكاتب صفية بالخرقة البالية التي لا قيمة لها، فذكر المشبه به وهو الخرقة البالية، وأما وجه الشبه فهو عدم المنفعة. وهذا ما زاد المعنى وضوحا تأكيدا وتأثيرا في نفس القارئ.

أما إذا ما بحثنا في الاستعارة، فنجد أمثلتها وفيرة، وتنوعت بين المكنية والتصريحية، نذكر منها على سبيل المثال: "يأكله القلق" [5]وهي استعارة مكنية، حيث شبه القلق بالإنسان فحذف المشبه به وترك اللازمة 'يأكل'؛ "اغتصبت ابتسامة غبية" [6]وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبه

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 62

[2]- المرجع نفسه، ص 74

[3]- المرجع نفسه، ص 13

[4]- المرجع نفسه، ص 22

[5]- المرجع نفسه، ص 8

[6]- المرجع نفسه، ص 30

'الابتسامة' وحذف المشبه به 'الفتاة' وترك اللازمة اغتصب؛ "عشرون سنة وضعت بين منكبين جبارين" [1]وهي استعارة مكنية حيث شبه السنوات بشيء مادي فذكر المشبه 'عشرون' وحذف المشبه به 'الوقت'.

وأما فيما يتعلق بالكناية فقد جاءت أقل توظيفا من سابقتيها، حيث كان لها نصيب مقتضب من الاستخدام، نذكر منها: "لم يكف اسم خلدون عن الدق في رأسه" [2]كناية عن شدة التعلق والاشتياق؛ "ظل مسمرا أمام الباب" [3]كناية عن الدهشة؛ "عاد يجر خطواته" [4]كناية عن الخيبة؛ "تعظ قليلا على شفتها." [5]كناية عن القلق والخوف؛ "ظلت تحمل في فمها صوتا مبحوحا مجروحا لا يكاد يسمع" [6]كناية عن شدة البكاء والصراخ.

في حين إن تتبع المجاز سينم عن توظيف شحيح، تعد أمثلته على الأصابع، وهو قليل جدا مقارنة بالتشبيه والكناية والاستعارة، حيث نجده في قوله: "تحت غبار الذاكرة" [7]وهو مجاز مرسل علاقة اعتبار ما سيكون؛ "ينبثق الماضي" [8]وهو مجاز عقلي علاقته الزمنية.

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 29

[2]- المرجع نفسه، ص 67

[3]- المرجع نفسه، ص 63

[4]- المرجع نفسه، ص 72

[5]- المرجع نفسه، ص 48

[6]- المرجع نفسه، ص 21

[7]- المرجع نفسه، ص 78

[8]- المرجع نفسه، ص 12

7. شعرية الإيقاع الصوتي:

أ. الجمل القصيرة والطويلة:

من خلال قراءتنا لرواية عائد إلى حيفا، نلاحظ أهم تغير في الإيقاع الصوتي من خلال الجمل الطويلة والقصيرة، التي وظفها الكاتب في آن واحد لنقل الواقع المعيش في تلك الفترة، مما وسم لغة الرواية بالواقعية مع إعطاء لمسة تخييلية من حين إلى آخر. وجاءت الجمل القصيرة كلما احتاجها الكاتب للوصف، بينما استعمل الجمل الطويلة للتحليل. ومن الجمل القصيرة الواردة في روايتنا قوله: "وفجأة أطل المنزل، المنزل ذاته، ذلك الذي عاش فيه، ثم عيشه في ذاكرته طويلا، ..."؛ [1]وفي مقطع وصفي آخر : "أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين إنه خيار عادل، لقد علموه عشرين سنة كيف يكون: يوما يوما، ساعة ساعة، مع الأكل والشراب والفراش... ثم تقولين خيار عادل. إن خلدون أو دوف، أو الشيطان إن شئت، لا يعرفنا. أتريدين رأيي؟ لنخرج من هنا، ولنعد إلى الماضي. انتهى الأمر. سرقوه"؛ [2]وفي قوله "بلى، كان علينا ألا نترك شيئا. خلدون، والمنزل، وحيفا... شوارع حيفا، كنت أسعر أنني أعرفها وأنها تنكرني." [3].

يتبين لنا من خلال توظيف الجمل القصيرة أن الإيقاع الصوتي هنا هو أقرب إلى إيقاع الشعر منه إلى إيقاع السرد، فضلا عن أنه سمح بخلق نوع من التصوير المشهدي الجمالي، الذي يشبه إلى حد ما تنقل الكاميرا في مشهد فيلمي، مما يؤكد برأينا أن الكاتب يحرص على توظيف اللغة الشعرية في روايته، على الرغم من أن وقائع الرواية ومشاهدها واقعية، تجسد تجربته الشخصية بوصفه لاجئا فلسطينيا.

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 28

[2]- المرجع نفسه، ص 50

[3]- المرجع نفسه ص 51

أما الجمل الطويلة التي استدعاها الكاتب لتحليل المشاهد السردية، فنجدها أقرب إلى المنطق والواقع، ومن أمثلة ذلك قوله: "إلا أنه كان يعلم أن الهجوم الشامل الذي بدأ صباح الأربعاء قد انطلق من ثلاثة مراكز وأن الكولونيل موشييه كارماتيل كان يضع يده في تلك اللحظة على ثلاث كتائب يحركها من هادار هاكرمل ومن المركز التجاري" [1] "وقام سعيد عن مقعده وأخذ يدور في أنحاء الغرفة ثم وقف أمام الطاولة المنقوشة بالصدف وسط الغرفة وأخذ مرة أخرى يعد ريشات الطاووس في المزهرية الخشبية الجاثمة هناك". [2]

ب. المحسنات البديعية:

تخللت الرواية بعض المحسنات البديعية من طباق ومقابلة، وهي كالآتي: طباق الإيجاب من مثل "الماضي ≠ الحاضر"؛ "بعيد ≠ قريب"؛ "يسارا ≠ يمينا" [3] "أيامهما ≠ لياليهما"؛ [4]"ميتا ≠ وحيا"؛ [5]"بشر ≠ أشباح" [6] أما طباق السلب فجاء في قوله: "يحملون ≠ لا يحملون". ومن أمثلة المقابلة: "ينقل بصره ≠ تنقل بصرها" [7] "كان أرب ما يكون إلى البحر ≠ كانت أقرب ما تكون إلى الجبل" [8] "كما أصيب بالجنون ≠كمن عاد إليه عقله". [9]

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 40

[2]- المرجع نفسه، ص 49

[3]- المرجع نفسه، ص 7

[4]- المرجع نفسه، ص 26

[5]- المرجع نفسه، ص 35

[6]- المرجع نفسه، ص 39

[7]- المرجع نفسه، ص 34

[8]- المرجع نفسه، ص 19

[9]- المرجع نفسه، ص18

ولعل ما زاد الرواية إيقاعا صوتيا هو توظيف السجع في ثنايا النص، مما يكسبه جرسا موسيقيا جميلا تطرب له الآذان وتمتع به الأذهان، ومن أمثلته قوله: "مهينا، مجنونا"؛ [1]"غامضة، مثيرة، مستفزة – رأسها، قلبها، ذاكرتها، تصوراتها–وجهها، عينيها، عقلها" [2]"رجالا، أطفالا–يحملون، يبكون، يسبحون"؛ [3] "وسطه، عكسه–باردا، صاعدا"؛ [4] "المصاطب، المتصالب"؛ [5] "الرهيبة، المميتة، الدامية". [6]

خلاصة:

من خلال تتبع تجليات اللغة الشعرية في رواية عائد إلى حيفا، تبين لنا أن الكاتب مازج في لغته بين الواقعية والشعرية، غير أن الواقعية في السرد غلبت على لغة الرواية أكثر من اللغة الشعرية، على الرغم من تحري الكاتب أساليب شعرية متعددة، منها التصويرية والبيانية والتركيبية وغيرها، ذلك أن موضوع الرواية نمطي تاريخي يعكس حقيقة معيشة بالنسبة للفلسطينيين، وتمثل قصةً يمكن أن تنطبق على أي فلسطيني عايش التهجير واغتصاب الأرض.

وما تجلى من شعرية في هذا العمل الأدبي، إنما تمثل في قيمة المكان وأهميته بالنسبة لكل فرد، وفي تحوله من نقطة الإيجاب إلى السلب، الذي نراه جليا في المشاهد الوصفية الدقيقة التي صورت لنا تفاصيل الفضاءات المكانية في الرواية (الشوارع، الطرقات، البيت...)، فما كانت تحمله من

---

[1]- غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 9

[2]- المرجع نفسه، ص 12-13

[3]- المرجع نفسه، ص 17

[4]- المرجع نفسه، ص 19

[5]- المرجع نفسه، ص 29

[6]- المرجع نفسه، ص35

خصوصية في نفسية البطل وذاكرته طيلة عشرين عاما، تحول فجأة إلى كابوس مرعب وحقيقة مرة صادمة.

وإذ أردنا أن نجمل تجليات اللغة الشعرية في عمل كنفاني الروائي، فإنه يمكن القول بأنها جاءت سيميائية رمزية أكثر منها لسانية، وذلك من خلال العتبات النصية من غلاف وعنوان ورسومات...، تحمل رسائل مشفرة ساهمت في تكثيف الدلالات وتعددها بتعدد القراءات.

خاتمة

لعل أول ما يمكن أن نشير إليه في ختام هذا العمل وفي خاتمته هو استنتاجنا بأن تتبع ملامح اللغة الشعرية في الرواية العربية ليس بالأمر الهين كما قد يبدو وبدا لنا أيضا في أول وهلة عندما وقع اختيارنا على الموضوع؛ حيث إن الحكم على اللغة الشعرية في رواية ما، يمكن أن يكون محفوفا بالذاتية أكثر من الموضوعية، نظرا لطبيعة اللغة الأدبية والإبداعية، من حيث إنها تتعلق بمشاعر الكاتب المكنونة وخلفياته المضمرة، التي يمكن أن تنفتح على ما لا نهاية من الدلالات، حسب القراءات وحسب السياقات.

وأما فيما يتعلق باللغة الشعرية في روايتنا، فلقد حاولنا أن نتتبع ملامحها بشيء من الموضوعية، من خلال أداة إجرائية موضوعية تمثلت في الإحصاء، أي من خلال حساب نسبة الأدوات اللغوية والبلاغية، التي يوظفها الكاتب لإضفاء جمالية وشعرية معينة، يُبَلِّغ من خلالها أفكاره وأحاسيسه وذكرياته، ثم حاولنا تأويل دلالة تلك النسب، حسب انزياحها عن اللغة العادية.

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد تحليل عناصر اللغة الشعرية في رواية غسان كنفاني، هي أن لغة الكاتب، على الرغم من كونها لغة أدبية راقية، إلا أنها كانت لغة توثيقية وتسجيلية، أراد الكاتب من خلالها تسجيل حقيقة تاريخية ومعيشية بالنسبة له ولكل فلسطيني عايش فترة التهجير والمنفى، لذلك اختار قصة واقعيةً بين الخيال والحقيقة، أعطى لشخوصها أسماء فلسطينية مألوفة، ووضع الأحداث في فضاء زمكاني مألوف (**حيفا**)، لكنه مع ذلك عمل على إضفاء سمة الشعرية في وصفه لذلك الفضاء السردي، من خلال توظيف بعض الإيقاع من خلال المحسنات البديعية وتركيب الجمل القصير تارة والطويلة تارة أخرى.

ولعل أكثر ما دفعنا إلى الحكم على لغة الرواية بأنها واقعية، هو غلبة نسبة التشبيه في الرواية على غيره من الصور البيانية التي قمنا بجردها، حيث كان مجموع الصور البيانية 118، منها 31 استعارة، أي بنسبة 26,27%، و29 كناية، أي بنسبة 24,54%، و08 مجازات، أي بنسبة 6,77%، وأما التشبيه فكان بـ50 تشبيها، أي بنسبة 42,73%، وهو فارق كبير برأينا، يدل على أن الكاتب يصف واقعا معينا، ويحاول التشبيه عليه من خياله ومخيلته، وهذا ما يجعله بعيدا عن الشعرية في رأينا.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا أن عناصر اللغة الشعرية في رواية عائد إلى حيفا، كانت سيميائية أكثر منها لسانية، حيث تمثلت في العتبات النصية مثل العنوان والغلاف والصور والرسومات داخل المتن وبعض علامات الترقيم ونوع الخط.

لكن ما لا يمكن أن ننكره في الآن نفسه، هو أن الكاتب استطاع من خلال ثنائية المكان والزمان أن يضفي سمة الشعرية على روايته، بحيث مثلت هذه الثنائية أكثر العناصر الشعرية في لغة الروائي غسان كنفاني، من خلال تحول الفضاء الزماني والمكاني من الإيجاب إلى السلبية، فنجده يكثف من توظيف المكان مثلا في مشاهده الوصفية، ليعبر من خلال ذلك عن مكنون مشاعره وأحاسيسه حيال تلك الأماكن، التي تختزل رمزية الوطن، فتجعل من الذكرى عنصرا شعريا وشاعريا بامتياز، يحركه كنفاني ويحملنا على مطيته من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع.

ومن جهة أخرى كان الكاتب يعبر من خلال المكان خاصةً، عن المرارة التي يجدها المرء بأن يرى الأماكن الحميمية بالنسبة إليه بكل تفاصيلها، والتي تسحبه إلى الماضي بتفاصيل أحداثه الإيجابية في نفسه، محتلةً من قبل عدوه، يترنح فيها وينتهكها، دون أن يملك هو حيال ذلك أي حيلة، سوى الاستياء والغضب.

وبناء على ما سبق، يمكن أن نخلص إلى القول، إن اللغة الشعرية في رواية "**عائد إلى حيفا**" كانت خيارا صعبا بالنسبة **لغسان كنفاني**، على الرغم من نجاحه إلى حد ما في تكريسها من خلال وصف الفضاء السردي لروايته، ولعل السبب وراء ذلك هو صعوبة خلق الانزياح بين الواقع المرير للشعب الفلسطيني المُهَجَّر وأحداث الرواية وحبكتها، فقصة البطل فيها لا تعدو أن تكون مجرد قصة مشابهة لآلاف القصص الفلسطينية، التي ربما تكون أسوء أو قد تتجاوز الخيال على الرغم من حقيقتها.

إن غلبة التشبيه في رواية "عائد إلى حيفا" لدليل واضح على ذلك، وفيه أيضا دلالة على محاولة غسان عقد مقارنة بين وضعين عاشهما، أو بين وضع عاشه وآخر يحاول أن يعيشه. ويلي

التشبيه الاستعارة باعتبارها من المجاز، وهي أعمق دلالة من التشبيه، يحاول من خلالها استنطاق غبوء هذه النفس (أي الشخصية الروائية) التي شكلت قوام روايته.

ونأمل في ختام هذا العمل المتواضع أن نكون قد أفلحنا على الأقل في تسليط الضوء على جزئيات بسيطة من رواية عربية معاصرة، تركت بصمتها في المشهد الروائي العربي، من خلال موضوعها أولا، ثم من خلال أسلوبيتها المتميزة.

مكتبة البحث

1. المراجع العربية:

1. ابن منظور أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ج4، ط1، 1997
2. أبو المعاطي خيري، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، كلية الآداب–قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، (د.ت)
3. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987
4. أبو فيض سيد الزبيدي محب الدين، تاج العروس من جواهر القاموس، تح. علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2005
5. الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010
6. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989
7. بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، بيروت، 1990
8. بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي، مذكرة ماجستير، تلمسان
9. بن سعيد محمد، قاموس السرديات المغربية، ص29 http//www.bac2univ.com
10. بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية، البحث عن الوجه الآخر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، 2010
11. تاوريرت بشير، الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار أرسلان لطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2008

12. تاوريرت بشير، الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار أرسلان لطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2008

13. التيجاني سي كبير أحمد، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2011

14. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق ياسين الأيوبي، (د.ط)، 2000

15. حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند محمد بلقاسم خمار، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2013

16. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافية، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، بيروت– لبنان، ط1، 2003

17. حماد حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997،

18. حمدان أحمد ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب – سوريا، 1998

19. حمدان أحمد ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب – سوريا، 1998

20. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، ج2، ط2، 2004

21. ساعد ساعد، عبيدة سبطي، الصورة الصحفية: دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2011

22. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984

23. شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2006

24. شعيب خليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة كرمل، ع46، مصر، 1992

25. عثماني ميلود، شعرية تودوروف، مطبعة دار القرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990

26. علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدارمية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2006

27. عماري هدى، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج للروائية ياسمينة صالح، مقال على الرابط www.thakafamag.com

28. عماري هدى، سيميائية بنية المناص في رواية وطن من زجاج، ليسمينة صالح، .

29. عوض أحمد رفيق، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك)، المجلد 2. جامعة اليرموك (قسم اللغة العربية وآدابها)، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد

30. الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998

31. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، طبع العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، دت.

32. فرطاس نعيمة، نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينات وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر – بسكرة، 2010–2011

33. لحميداني حميد، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء –المغرب، 1989،

34. مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013

35. مجموعة من المؤلفين، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، مر. سعيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1997

36. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،

37. المناصرة عز الدين، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006

38. ناظم حسن، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994

39. وديجي رشيد، هل انتهى احتظار الأجناس الأدبية بموتها؟ مجلة الخطاب، ع19، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري–جامعة تيزي وزو، 2015

40. يحياوي رشيد، الأنواع الأدبية، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، . (دط) 2007

41. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989

42.

2. المراجع المترجمة:

43. أوستين وارن، روني ويليك، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، . دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية.

44. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987

45. باشلير غاستون، جماليات المكان، تر. غالب هالسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000

46. تودوروف تيزفيطان، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990،

47. جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988

48. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر. عابد خازندار، تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003

49. شيفر جان ماري، ما الجنس الأدبي، تر. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997.

50. شيفر جان ماري، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، مجموعة من لمؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، تعليق، عبد العزيز شبيل، تر. حمادي صمود، النقد الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994

51. كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

3. المراجع الأجنبية:

M.BAKHTINE, Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984 .52

4. المواقع الإلكترونية:

http//www.diwanalarab.com/spip.php?Article31102

موقع الكاتبة ماجدة ريا www.majida-raya.com

فهرس

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة ص أ– ج

مدخل: الرواية والأجناس الأدبية ص 4

1. الجنس الأدبي ص 6

2. تداخل الأجناس الأدبية ص 9

3. ما قبل التداخل أو نظرية صفاء الأجناس الأدبية ص 1

الفصل الأول: اللغة الشعرية في الخطاب الروائي المعاصر ص 13

1. بين النص والخطاب ص 14

2. بين الجمالية والشعرية ص 17

3. اللغة الشعرية عند المحدثين ص 20

4. عناصر اللغة الشعرية ص 27

4.1 العتبات النصية ص 27

4.2 السرد ص 33

الفصل الثاني: تجليات اللغة الشعرية في رواية عائد إلى حيفا ص 45

1. غسان كنفاني: حياته وأعماله ص 46

2. ملخص الرواية ص 47

3. شعرية العتبات النصية ص 48

1.3 شعرية العنوان ص 48

2.3 شعرية الغلاف ص 49

3.3 شعرية الصورة ص 49

4. شعرية الفضاء السردي ص 56

1.4 شعرية المكان ص 56

2.4 الأماكن المغلقة ص 57
3.4 الأماكن المفتوحة ص 59
5. شعرية الزمن ص 63
6. شعرية التصوير ص 67
7. شعرية الإيقاع الصوتي ص 74
أ. الجمل القصيرة والطويلة ص 74
ب. المحسنات البديعية ص 75
خلاصة ص 76
خاتمة ص 78
مكتبة البحث ص 82
الفهرس ص 89

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مظاهر اللغة الشعرية وتجلياتها في رواية "عائد إلى حيفا" للكاتب والروائي الفلسطيني غسان كنفاني، تحليلا نقديا إحصائيا، للكشف عن أدوات اللغة الشعرية ونسب توظيفها المختلفة في النسيج السردي، قياساً ونسبةً إلى موضوعة الرواية، التي تتناول قصة أنموذجية عن معاناة الإنسان الفلسطيني في حياة المنفى، مع طول الشوق والانتظار للعودة إلى أرض الوطن.

Résumé :

En employant des outils statistiques, cette étude se veut une analyse critique des aspects et des manifestations de la poéticité dans le roman « Aa'id ila Haïfa » (=**Un revenant à Haïfa**), de l'écrivain et romancier palestinien Ghassan KANAFANI. Le but de cette démarche étant de déceler les éléments de la langue poétique ainsi que les différent pourcentages de leur emploi dans la trame narrative, et ce en comparaison avec le thème du Roman, qui traite d'une histoire typique de la souffrance de l'être palestinien, dans la déportation et l'interminable attente pour retourner à sa patrie.

Abstract :

Using statistical tools, this study aims to be a critical analysis of the aspects and features of poeticity in the novel of "Ayed ela Hayfa" (A returner to Hayfa) of the Palestinian writer and novelist Ghassan KANAFANI. The purpose of this approach is to identify the poetic language elements as well as the different percentages of their use in the narrative, taking into consideration the theme of the novel, which deals with a typical story of the departed Palestinians and their suffering in the endless waiting to return home.