الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales
Département langue et lettre arabe

شعرية الوصف في رواية "سينما جاكوب"
" لعبد الوهاب عيساوي" أنموذجا

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

من إعداد الطالبين:

1- شعيب محمد

2- ظريف هشام

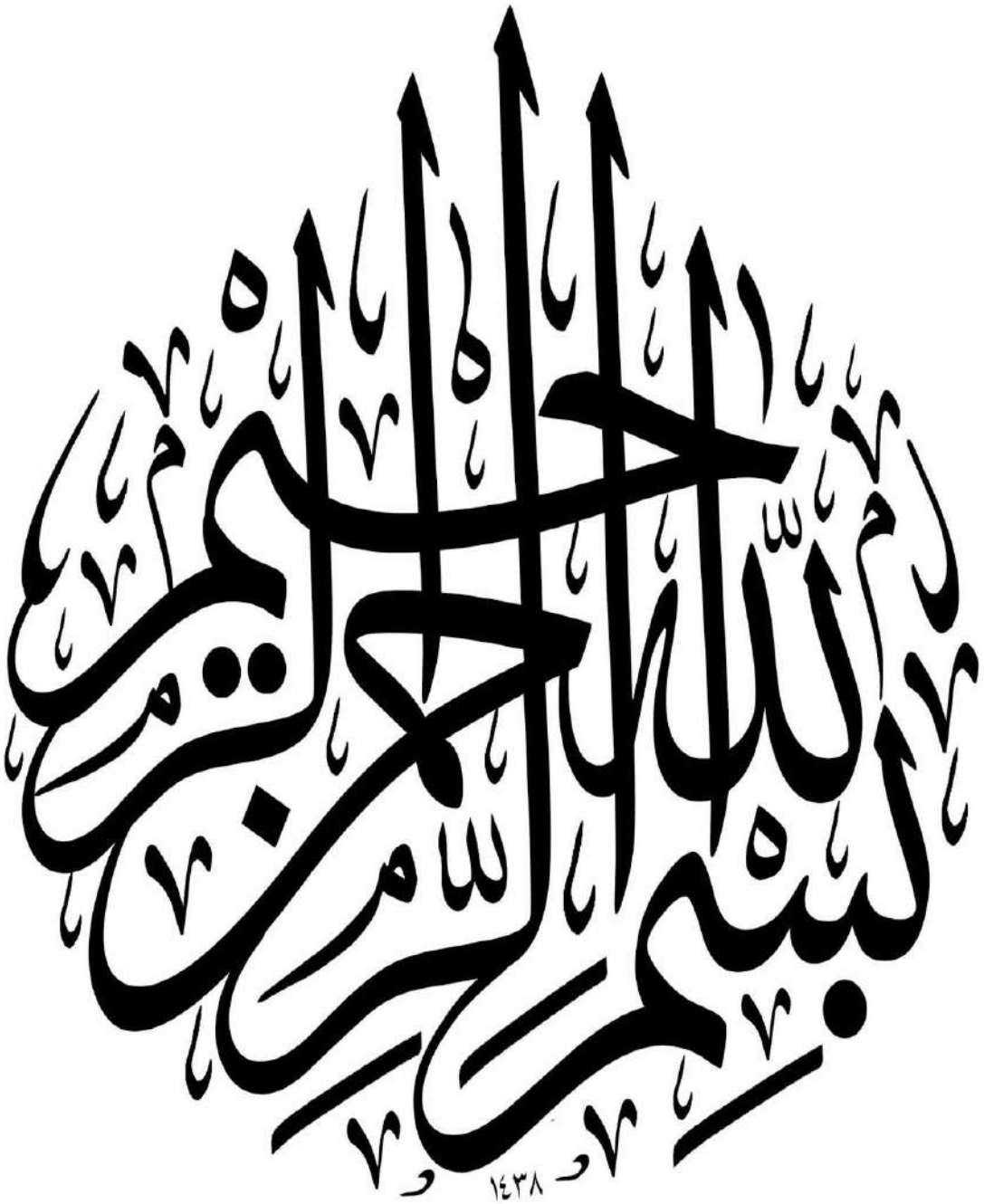
إشراف الأستاذ (ة):

د. بخيتي عيسى

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
سليماني سعاد	أستاذ ودكتور	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	**رئيسا**
بخيتي عيسى	أستاذ ودكتور	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	**مشرفا، مقررا**
مغني صنديد محمد	أستاذودكتور	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	**مناقشا**

السنة الجامعية: 1442 – 1443هـ / 2021–2022م


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

نشكر الله تعالى ونحمده فهو المنعم والمتفضل قبل كل شيء

نشكره ان حقق لنا ما نصبو إليه في إستكمال هذا العمل

ونتقدم بعظيم الشكر والتقدير إلى الأستاذ والدكتور "عيسى بخيتي" على حسن تعاونه ونصائحه

وإلى كل الأساتذة قسم الآداب دفعة 2022.

إهداء

الحمد والشكر الأول إلى الذي يعطي ولا يبخل ويمنح ولا يسأل

إلى رب الكون المبجل

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني

معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه الآن "**أبي الغالي**"

وإلى من ربتني وأنارت دربي بالصلاوات والدعوات "**أمي الحبيبة**"

وإلى إخوتي وأخواتي

وإلى كل أصدقائي في الدراسة "**هشام**"

وإلى الأستاذ المشرف الذي لم يبخل علينا بنصائح وتوجيهات

"**عيسى بخيتي**"

أمين

إهداء

إلى التي حملتني بكل وفاء وعلمتني حروف الهجاء وسهرت على مرضي حتى الشفاء "**أمي الغالية**"

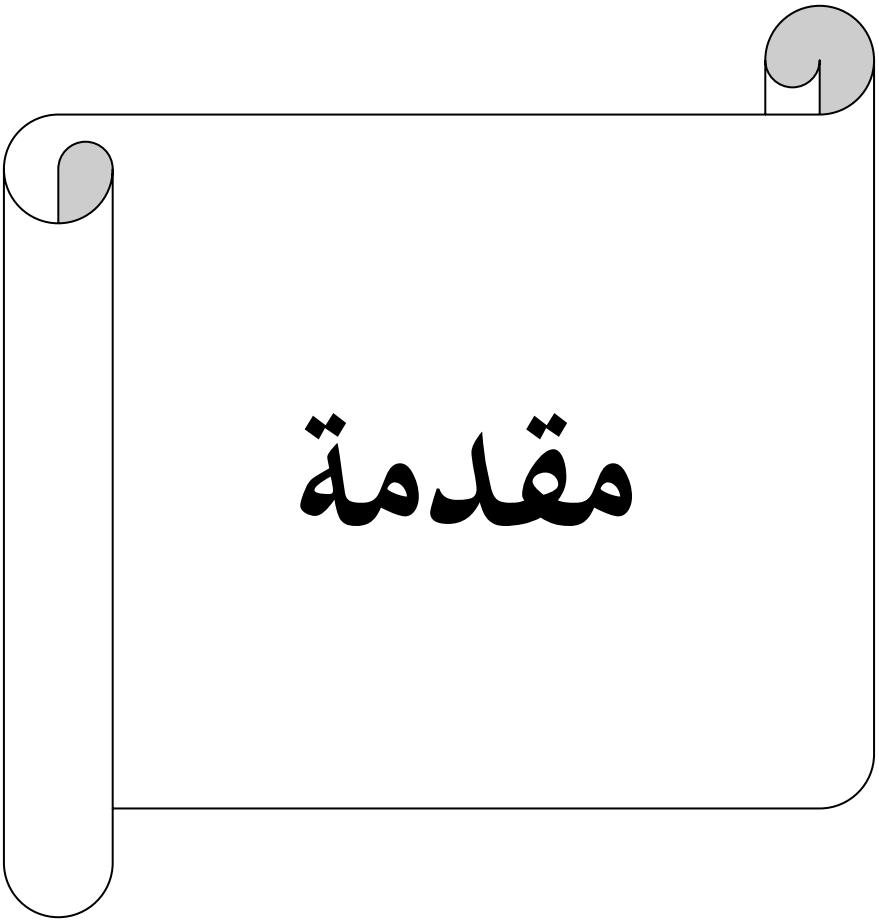
إلى الذي رباني على الحق والصدق والإيمان وقادني نحو الإطمئنان ورعاني حتى صرت أهلا للإيمان "**أبي الغالي**"

وإلى كل إخوتي وأخواتي

وإلى الذي قاسمني العمل في المذكرة صديقي "**أمين**"

وإلى الأستاذ المشرف "**عيسى بخيتي**" الذي ساعدنا في إتمام هذا العمل.

هشام


مقدمة

مقدمة:

تعدّ الرواية جنسا أدبيًا مهما من عناصر السردية كما تتميز بإقبال كبير من الجماهير القراء والدارسين الباحثين، وذلك يعود إلى قدرتها في معالجة مشاكل الاجتماعية وتصوير هموم الناس وإيصال صوتهم بمعايير فنية متميزة.

وعلى الرغم من ذلك إلاّ أنّها تبقى مشتركة مع تقنيات فنية كثيرة منها شعرية الوصف، وهو من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسة الأدبية والنقدية المعاصرة لأنها شديدة الصلة بنظرية الأدب وبالنقد الأدبي.

ونظرا لأهمية هذا الموضوع وما طرحه من إشكاليات بين الأدباء والنقاد دفعنا هذا الموضوع شعرية الوصف في رواية ""سينما جاكوب" إلى طرح العديد من التساؤلات منها:

ما هي شعرية الوصف؟ وكيف تجسدت في رواية؟ وما علاقتها بالرواية؟

وللإجابة على هذه التساؤلات أخذنا خطة بحث مكونة من فصلين ومقدمة وخاتمة.

الفصل الأول يتناول تعريف الوصف وعلاقة بين الوصف والشعرية وظائفه وعنوانا بـ الوصف في الرواية بين الوظيفة والشعرية، أما **الفصل الثاني** ذكرنا فيه شعرية الوصف في رواية "سينما جاكوب" وفصل تطبيقي تفرع إلى ثلاث عناوين شعرية للوصف في الزمان والمكان وشعرية الوصف في الشخصيات دون أن ننسى **المدخل** الذي يحتوي على مفاهيم نظيرية الشعرية.

وإعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي لأنه مناسب لموضوع شعرية الوصف والذي يحلل أفكار وعلاقات بين محتوى الرواية وطيات الوصف وعلاقته بالشعرية، كما إستعملنا مصادر ومراجع منها الرواية وكتاب نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض وكتاب

مفهوم الشعرية لحسن ناظم وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي وبناء الرواية لسيزا قاسم وغيرها من معاجم ورسائل الجامعية ومراجع مترجمة.

وفي الأخير نشكر أستاذنا "**عيسى بخيتي**" على مساعدته لنا ومنحنا مراجع وتوجيهات بناءة.

كما نشكر كل أساتذة قسم الآداب ونشكر كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد. ونتمنى أن يكون هذا العمل أماط اللثام عن زوايا مهمة وتركت تربة خصبة للباحثين من واءه.

عين تمشونت يوم: 2020/06/05

شعيب محمد

ظريف هشام

جامعة بلحاج بوشعيب

عين تموشنت

مدخل: مفاهيم نظرية في الشعرية

1-مفهوم الشّعرية

2-الشّعرية عند الغرب

3-الشّعرية عند العرب

1-مفهوم الشّعرية: Poétique

لم يكن هناك تعريف لغوي للشّعرية في المعاجم العربية القديمة، بما انّ له علاقة بمفهوم الشّعر نتطرّق إلى مفهومه اللّغوي:

أ. لغة:

ورد في كتاب "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي: « والشّعر: القريض المحدّد بعلامات لا يجاوزها وسمّي شعرا، لأن الشّاعر يفطن له غيره من معانيه ويقولون: شعر، شاعر أي جيّد كما تقول، سبيّ سابّ وطريق سالك، وإنّما هو شعر مشعور.»[1]

وفي مقاييس اللّغة لإبن فارس: « أصله من الشّعرة، كالدذرية والفطنة، يقال شعرت شعرة: قالوا وسميّ الشّاعر لأنه يفطن بما لا يفطن له غيره، قالوا: والدّليل على ذلك قول عنترة:

هل غادر الشّعراء من متردّم أم هل عرفت الدّار بعد توهّم

يقول: إنّ الشّعراء لم يغادروا شيئا إلا فطنوا له.[2]

ب.اصطلاحا:

للشّعرية تعاريف كثيرة ومن بينها: « هي مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنية" في الآن نفسه (...) وستتعلّق كلمة شعرية (...) بالأدب كلّه سواء اكان منظوما أم لا بل قد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية.»[3]

[1] أبو عبد الرّحمان خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، تح: عبد الحميد الهنداوي، سلسلة المعاجم والفهارس، ط1، 2003م، ص337.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا، معجم مقاييس اللّغة، ج2، تح: عبد السّلام محمد هارون، طبعة اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2002م، ص194.

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ص14..

يتّضح من خلال هذا القول أنّ الشّعرية مرتبطة بالنّثر والشّعر كما هي متعلّقة بالنّثر أكثر من الشّعر.

والواضح أنّ معظم الدّراسات المعاصرة تتفق « على أنّ الشّعرية تعني فاعلية اللّغة واكتناه النّص الأدبي بكل مكوناته اللّغوية والصوتية والدّلاليةن فالشّعرية هي التي تميّز بين الشّعر واللا شعر، وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال، ولأنّ النّص الأدبي هو نسيج من العلاقات المعقّدة من حيث المجالات اللّغوية والصوتية والدّلالية فهو موضع عناية الشّعرية بكل معناها.»[1] هكذا فقد أجمعت الدّراسات المعاصرة على أنّ الشّعرية مقياس تقاس به جودة النّصوص « فالنّص الأدبي مجال واسع من الدّلالات والإشارات اللّغوية والصّور الفنّية، والإيقاعات الموسيقية وهذه الطّاقات الفنّية في النّص تدلّ على الشّعرية، فالشّعرية لا تتوقّف عنه زاوية معيّنة من زوايا النّص بل تتناول كلّ الزّوايا الممكنة.»[2] وهذا يعني أنّ الشّعرية تتكوّن من خلال تفاعل مجموعة من العناصر كما أنّها تصدر من الصّور الفنّية والإيقاع والدّلالة واللّغة.

2- الشّعرية عند الغرب:

- **الشّعرية عند أرسطو:**

شغلت الشّعرية إهتمام النّقاد منذ القدم « وقد كان أرسطو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه "فن الشعر" فكلمة الشعرية مرتبطة بالفن الشعري، فالشعر عنده هو فن ومحاكاة ورؤية إبداعية وخلق عمل جديد طبعًا لما كان أو لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون »[3] معنى ذلك أن الشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون وأن العقل البشري عليه أن يستوعب الحياة عن طريق الكتابة الجمالية ليخلق تكاملا إبداعيا وفنيا منسجما عن طريق اللّغة.

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص12.
[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص28.

حيث تطرّق فيه إلى قدرة « الشّعر على أنّه يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع وفرضيته الأساسية طوال كتابة الشّعرية هي أنّ أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ »[1] وهو هنا يميّز عن اللا أدب من خلال كتابه "فن الشعر".

وقد « غيّر أرسطو مفهوم الشّعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصوّر آخر مخالف تماما، وقد إنقسم النّقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة النّظر الأولى، أصبحت الشّعرية مستقلّة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشدّدت على ماهية الشّعر من تلك المتطلّبات وأن يتطابق مع مجموعة متصوّرة مسبقا من الأشكال والموضوعات والأنماط والأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون »[2] قام أرسطو إذن بإعطاء مفهوم مخالف للشّعرية كما تفرّعت عنه آراء النّقّاد الذين جاءوا بعده، والفنّ كما يرى أرسطو محاكاة وهو « يطرح المحاكاة بوصفها قانونا للفنّ بشكل عام، غير أنّ الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل مفصّل وتختلف المحاكاة ذاتها (...) على وفق الوسائل والموضوعات والطّريقة »[3] أعطى أرسطو قانونا للفنّ عامّة ممّا أوجد اختلافا بين الفنون مبيّنا أساسا على المحاكاة والخصائص والمميّزات التي تتكوّن منها.

- **الشعرية عند رومان ياكبسون (R. JAKBSON):**

كان لياكبسون دور « في تطوير هذا المفهوم »[4] ، حيث ربطه بمفهوم الشّعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقوّمات الرّسالة الشّعرية ووظائفها السّت، كشف بشكل خاصّ عن أهميّة مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشّعرية »[5] كما وضّح ضرورة « استهداف الرّسالة بوصفها

[1] المرجع نفسه، ص22.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط9، 1994م، ص21
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21، نقلا عن كتاب فنّ الشّعر لأرسطو.
[4] هذا المفهوم يقصد به رومان ياكبسون أدبية النصوص، ص39.
[5] بشير تاوريت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعرية، دار أرسلان للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص39.

رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص وهو ما يضيّع الوظيفة الشّعرية للّغة »[1] يتبيّن لنا من خلال ما سبق ذكره أنّ ياكبسون يرى بأنّ الأدبيّة تهتّم بالأدب كونه أدبا بحدّ ذاته.

كما عرّف ياكبسون الشّعرية بقوله: « هي ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها بالوظائف الخرى للّغة، وتهتّم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية، لا في الشّعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة وإنّما تهتّم أيضا خارج الشّعر حيث تُعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية »[2] ويطرح ياكبسون تعريفا آخر موجزا: « يمكن للشّعرية أن تعرف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرّسائل اللّفظية عموما، وفي الشّعر على وجه الخصوص »[3] وهكذا قد ربط ياكبسون الشّعرية بالشّعر أكثر من النّثر لأنّ الشّعرية هي التي تسيطر على الوظائف الأخرى.

تحدّث ياكبسون عن موضوع الشّعرية الذي هو: « تمايز الفنّ اللّغوي وإختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، ومن هنا جاء مفهوم ياكبسون للشّعرية على أساس التّفريق بين فئتين لغويّتين، الأولى لغة الأشياء وهي اللّغة النّفعية التي نتعامل بها في الحياة وتعبّر من خلالها عن الأشياء والفئة اللّغوية الأخرى هي ما وراء اللّغة أو لغة اللّغة أي عندما تكون اللّغة ذاتها موضوع البحث وهذه هي الشّعرية.»[4]

وبهذا فرّق ياكبسون بين لغة العامّة المباشرة واللّغة الإبداعية غير المباشرة كما تحدّث عن الأدبيّة بقوله: « إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبيّة أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيًا بهذا يكون البحث منصبا على الأدبيّة (الأدب)، بوصفه لغة من دون

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبغال، المغرب، 1985م، ص35.
[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص35.
[3] المرجع نفسه، ص35.
[4] بشير تاوريت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعرية، دار أرسلان للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص39.

التّأمّل في تجلّيات الفلسفية والنّفسية والجمالية والأيديولوجية والمنبثقة عنه.»[1] وهذا يعني أنّ الأدبيّة تهتّم بالأدب وذلك دون وضع إعتبار للسياقات الخارجية.

- **الشعرية عند تزفيطان تودوروف (T. TODOROV):**

أعطى تودوروف مدلولات متنوّعة لمصطلح الشّعرية، ومثلت تلك المداولات « حصرا مفهوميًا مكثفًا لكلّ المحاولات التي هدفت إلى بناء نظريّة أدبيّة ويتمثّل تحديده في أنّ مصطلح الشّعرية **(Poetics)** يدّل على:

أوّلا: أي نظريّة داخلية للأدب.

ثانيا: إختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبيّة، أي إتخاذ المؤلّف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتّصل الشّعرية بالشّفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبيّة ما مذهبا لها أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا.»[2] نستنتج من خلال هذا القول أنّ الأدب يدرس من خلال إختيار طريقة الكتابة له، وذلك وفق معايير تشكّلها المدرسة الأدبية ولها قوانين يتقيّد بها المؤلّف في إبداعه الأدبيّ، وتتحدّد الشّعرية عند تودوروف « من خلال جميع نتاجه في النّقد التّنظيري والتّطبيقي وتأسيسه لموضوع الشّعرية في النّصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوّناته البنيوية والجمالية.»[3] فقد إعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على إعطاآت المنهج البنيوي وعبّر عن ذلك بقوله: « نستطيع تجميع قضايا التّحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب إرتباطها بالمظهر اللّفظي من النّصي أو التّركيبي أو الدّلالي.»[4] كما نجد أنّ تودوروف قد ربط بين مفهوم الخطاب والشّعرية وذلك من خلال المظهر اللّفظي والدّلالي والتركيبي الذي نجده مكوّنا للخطاب الأدبي « فالعمل

[1] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص43.
[2] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص19.
[3] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشّعرية، ص34-35.
[4] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشّعرية، ص35.

الأدبي في أطروحات تودوروف لا يمثّل دوما موضوع الشّعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي، حيث أنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبيّة.»[1]

يتبيّن لنا من خلال هذا القول أنّ الشّعرية لا تتوفر في كلّ عمل أدبي وأنّها تتشكّل من مجموعة من الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي ممّا يجعلها تحقّق الأدبيّة « فتتولّد ممّا يقع في نظام اللّغة من خلخلة وإضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من إنزياحات تتحقّق بموجبها الأدبيّة، وبالتّالي تخرج الأدبيّة عن نطاقها السّطحي إلى خطاب يتميّز بنفسه له إستقلاليته الخاصة.»[2]

يتّضح لنا هنا أنّ الشّعرية على خاصيّة البحث في الخطاب الأدبي، وما يميّزه عن باقي الخطابات الأخرى الفلسفية والاجتماعية والتّاريخية « إنّ البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الإنزياحية، هي مقاربة لباطن النّص لا ظاهره، يُعنى بالمعاني الثّانية وما يتطلّبه عن إستراتيجية جديدة في التّلقي.»[3] نجد أنّ الشّعرية مرتبطة بالإنزياح والغموض ممّا يجعلها متعلّقة بعمق النّصوص وليس بظاهرها.

3- الشعرية عند العرب:

إهتّم النّقاد العرب بالتّخييل عند أرسطو « الذي إرتكز على ضروب البلاغة من مجاز وإستعارة وتشبيه، فقد شكّل الأساس النّظري عند النّقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشّعرية وخاصّة عند كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطجاني وأبو قاسم السجلّماسي.» [4] فكانت طروحات أرسطو الأساس الذي إرتكزوا عليه.

[1] تزفيطان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبغال، المغرب، ص23.
[2] المرجع نفسه، ص36-37.
[3] المرجع نفسه، ص99.
[4] محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص20.

- **الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني:**

يعتبر عبد القاهر الجرجاني من أهّم النّقاد العرب الذين درسوا الشّعرية لكنّه « لم يتعامل مع مصطلح الشّعرية بصيغة النّسب أو المصدرية، حيث إستخدم مصطلحا آخر بديلا لمدلول الشّعرية إنّه مصطلح النّظم وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصّياغة الأدبيّة بالإعتماد على خطّ المعاجم والنّحو.»[1] حيث نجد أنّ مصطلح الشّعرية عند الجرجاني لم يرد بالصّيغة المصدرية، وإنّما ورد مضمونا.

فقد تناول « عبد القاهر الجرجاني الدّور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفنّي وبشكل خاصّ في الشّعر، لأنّ ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعويض تشكّل منبعا رئيسا للشّعرية، وهي التي تجعل الشّعرية شعرا له خصوصيّته وطبيعته الفنيّة.»[2] نستنتج أنّ كلّ الضروب التي ذكرها الجرجاني تُشكّل المنبع الأساسي للشّعرية وهي التي تجعل الشّعرية شعرا، كما تُعطي له قيمته الفنيّة.

وهذه الضروب البلاغية « تجسّد نظريته المسمّاة بالمعنى ومعنى المعنى تلك النظرية التي تقرّر وجود مستويين للّغة، فالمستوى الأوّل هو المستوى المباشر الذي يقرّر أمرًا ما، ويشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها إثنان، وأمّا المستوى الثّاني فهو المستوى الأدبي والشّعري، والذي يقوم على الإنفعال والجمال، والفنّ وهو الذي يجعل من الشّعر شعرا وبهذا يعني بالشّعرية »[3] يتّضح لنا من خلال قول الجرجاني أنّ للّغة مستويين: الأوّل وهو الكلام العادي المباشر أمّا الثّاني وهو المستوى الشّعري الغير مباشر.

والشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني تنحصر « داخل الخطّ الأفقي الذي تتردّد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية، واسعة في إخراج الدّلالة من دائرة الشّعرية، ليركّز

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981م، ص202..
[2] محمد درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص20.
[3] محمود درباسة، مفاهيم في الشّعرية، ص20.

على التّكوين الدّاخلي الذي يتّم التّوصل إليه عبر خطّتين رئيسيتين خطّ المعجم وخطّ النّحو: فالأوّل يتعامل مع المفردات والثّاني مع المركّبات.»[1]

فالشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني تتحدّد من خلال مستويين: الأوّل يقوم على المفردات والثّاني على التّركيب النّحوي لتلك المفردات « فالألفاظ المفردة هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرّف معانيها في أنفسها ولكن ليضمّ بعضها إلى بعض.»[2] أي أنّ الفائدة لا تحصل بضمّ المفردات بعضها إلى بعض وإنّما في إنسجام دلالتها.

- **الشّعرية عند حازم القرطجاني:**

تطرّق حازم القرطاجني إلى موضوع الشّعرية في الإطار نفسه من خلال اعتباره أنّ: « حقيقة الشّعر وجوهره تقوم على التّخييل (...) ويقول: إذ المعتبر في حقيقة الشّعر إنّما هو التّخييل والمحاكاة.»[3]

حيث يتحدّد مفهوم الشّعرية عند حازم القرطجاني على التّخييل الذي يقوم عليه الشّعر، ويقول أيضًا: « إنّ التّخييل هو قوام المعاني الشّعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية (...) وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النّفوس بمحلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه.»[4]

ويتّضح من خلال هذا القول أنّ حازم القرطجاني أعطى أهميّة للتّخييل ممّا جعله الأساس في الشّعر ويقابله الإقناع في الخطب وغاية الشّعر هي التأثير في نفسيّة المتلقّي وذلك بواسطة التّخييل.

ويقول أيضا: « وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعرية في الشّعر إنّما هي نظم أي لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه وتضمينه أي غرض اتّفق على أي صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا

[1] ينظر: بشير تاوريت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعرية، ص20.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد السلام بن هارون، مكتبة الخانجي، ط1، سنة 1984م، ص339.
[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية، ص21.
[4] حازم القرطجاني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008م، ص325.

رسم موضوع »[1] معناه أنّ الشّعرية عبارة عن ألفاظ منسّقة وفق غرض متّفق عليه، لا يحكمها لا قانون ولا موضوع.

ويضيف قائلا: « وإنّما المعتبر عنده أجزاء الكلام على الوزن والنّقاد به إلى اتفاقية فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي في حواره ويعرب من قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره، وإنّما إحتّجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشّعر والمستقبحة، وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر النّاس في هذه الصّناعة.»[2] نجد للّفظة الشّعرية في قول حازم القرطاجني دلالة أخرى حيث تعني القوانين الأدبيّة ومن بينها الشّعر وأخذ في الصناعة ما هو مناسب ومستحسن وترك ما هو مستقبح.

- **الشّعرية عند كمال أبو ديب:**

من بين النّقاد العرب الذين تناولوا موضوع الشّعرية كمال أبو ديب وذلك وفق منظور جديد إذ وصف الشّعرية: « بأنها خصّيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بنى مكوّنات أوليّة سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها.»[3] يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الشّعرية تتكوّن من مجموعة من العلاقات في مختلف السّياقات وليس في مكوّناتها وبالرّغم من هذا الاختلاف الموجود فإنّها تؤسّس للشّعرية.

فنجد الشّعرية « عند كمال أبو ديب تعني التّضاد والفجوة أي مسافة التوتّر، تلك المسافة النّاتجة عن العلاقة بين اللّغة المترسّبة واللّغة المبتكرة من حيث صوّرها الشّعرية، ومكوّناتها

[1] المرجع نفسه، ص25.
[2] حازم القرطاجاني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص25.
[3] كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص14.

الأوّلية وتركيبها»[1] ورأى كمال أبو ديب أنّ هناك فرق موجود بين اللّغة العادية ولغة الإبداع في مستوى الشّعرية.

كما نجد كمال أبو ديب « يوصف الإرتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلّية بأنّه ضروري، فالشّعرية تحدّد بوصفها بنيّة كليّة، ولا تحدّد على أساس ظاهرة مفردة فتستنبطها من الوزن أو القافية أو التّركيب، ولهذا فالتّحديد هنا، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكوّنات النّص على مستويات كافّة.»[2] ويتّضح لنا أنّ الشعرية هي بنية متكاملة تتشّكل من خلال تفاعل وتلاحم عدّة عناصر ولا تتشكّل من كل عنصر على حدى.

يقول كمال أبو ديب: « إنّ إستخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشّعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسمّيه فجوة مسافة التّوتر.»[3] ويقصد كمال أبو ديب أنّ الشّعرية تكمن فيما سّماه بالفجوة (المسافة، التوتر، الإنزياح) وهو الخروج من الدّلالات المعجمية المباشرة إلى ظهور نوع جديد آخر ويكمن الملفوظات والتي تخلق الشّعرية.

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص38.
[2] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص123.
[3] كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص38.

الفصل الأول: الوصف في الرّواية بين الوظيفة والشعرية

1- تعريف الوصف

2-وظائف الوصف

3-علاقة بين الوصف والسرد

4-أنماط الوصف.

5-علاقة بين الشعرية والوصف

6-أنواع الوصف

7-مراحل الوصف

8-أهمية الوصف

9-العلاقة بين الوصف والتشبيه

1- تعريف الوصف:

أ. لغة:

جاء في لسان العرب في مادّة (وصف) « وصف الشّيء لهُ وعليه وصفا، وصفه: حلاّه والهاء عوض من الواو، وقِيل الوصف: المصدر والصّفة الحلية، واستوصفه الشيء سأله أن يصفه له.»[1]

أمّا عند النّحويّين « فالصّفة عندهم هي النّعت والنّعت هو اسم فاعل نحو ضارب والمفعول نحو مضروب.»[2]

ب. اصطلاحا:

وأمّا بالنّسبة للتّعريف الإصطلاحي للوصف كما حدّده جرار جينيت **(Gérard Genett)** بقوله: « كلّ حكيّ يتضمّن، سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التّغير، أصنافا من التّشخيص لأعمال أو أحداث تكو ما يوصف بالتّحديد سردا **Narration**، هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيص لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا **Déxription**.»[3]

نجد جرار جينات في هذا القول يربط مفهوم الوصف بالحكي ممّا جعله يسمّي عملية التّشخيص بالوصف سواء كان هذا التّشخيص للأعمال أو للأحداث، ومنه فإنّ أيّ عملية حكي تتضمّن تشخيصا فهي وصف.

كما أنّ هناك بعض الدّراسات قد أثبتت أنّ: « الوصف سلطان تارّواية العربيّة الحديثة والمعاصرة وهو حاضر بآلياته وإستراتيجيات بذاته إضافة إلى أنّه يمثّل ملمحا من أبرز

[1] إبن منظور، لسان العرب، مج 15، باب الواو، تح: عامر حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، ص223.
[2] المصدر نفسه، ص244.
[3] حميد الحميداني، بنيّة النّص السّردي من منضور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1991م، ص78.

ملامح التّجديد وطريقة في التّعبير غايتها المحاكاة، ويمثّل المرئيات واللاّمرئيات تمثيلا حسيًّا.»[1]

حيث نجد أنّ هذه الدّراسات تؤكّد على أنّ النّص بنية أوّلية عميقة تحتوي على بنية داخليّة، ممّا تتضمّن طرق تشكّل النّص وإشتغاله.

وجاء أيضا في معجم المصطلحات أنه « عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزّمني وفي أدائها لوظيفتها الطبولوجة عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية وفي تزامنها وليس في تتابعها الزّمني، الأمر الذي يميّزه عادة عن السّرد "**Narration**" والتّعليق "**Commentair**" [2] ويمكن القول: « بأنّ الوصف يتألّف عادة من موضوع "**Thème**" وكائن، وموقف، أو حدث موصوق.»[3] معناه أنّ الوصف يقوم برسم الأشياء في وجودها الحيّزي عن كلّ حادثة وحتّى عن كلّ دلالة زمنيّة وأيضا في أدائها لوظيفتها التّاريخية والزّمنيّة وهو الأمر الذي يميّزه عن السّرد والتّعليق، كما نجد أنّ الوصف عادة ما يتألّف من موضوع وحدث.

ج. الوصف عند الغرب:

عرّف العديد من النّقاد الوصف كالآتي: « فعل وصف (Décrire) في بعض المعاجم الفرنسية استحضار شخص ما أو شيء ما، كتابيا أو شفويا والوصف يضاد التّعريف، فهذا يكون للمفاهيم والأفكار وذلك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة.»[4] والواضح « أنّ الوصف لدى الغربيين وكما هو لدى العرب أيضا، لا يكون قائم الذّات، منعزلا مستقلا، متمكّنا بنفسه، متبوّئا مكانته في الكلام وحده، لا يستطيع أن يتمتّع بهذا الوضع الإمتيازي في الأسلوب

[1] مديحة سابق، فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند سعيد بوطاجين، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر، تخصص سرديات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2002م، ص21.
[2] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، اط1، القاهرة، 2003م، ص43.
[3] المرجع نفسه، ص43.
[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتّوزيع، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص274.

والأسبلة جميعا ولكنّه، قائم بفضل علاقته مع شيء آخؤ.»[1] يعدّ الوصف من أهّم التّقنيات التي يعتمد عليها النّص السّردي، كما نجد أنّ الوصف لا يكتسب قيمته إلاّ بفضل العناصر الموجودة قبله وبعده، فالوصف مثلا عند بلزاك « الذ يقوم على الإستقصاء والإنتقاء ولم يترك تفصيلا ما إلاّ ذكره بخلاف ستاندال الذي كان يفضّل الإنتقاء تاركا للقارئ مجالا للإيحاء.[2] من خلال هذا يتبيّن أنّ ما على الرّوائي سوى أن يحسن إنتقاء الصّفات التي يتخيّلهاالقارئ ممّا يجعل النّص السّردي أكثر تشويق، كما يرى زولا **(Zola)** أو توفيل **(Toufil)** ظلّ « مصوّرا وليس لديه شيء آخر إلاّ الكلمات مثلما أنّ الرّسام ليس لديه الجنائزي إذ ليس هماك سوى الأشياء، لا صوت ولا خلجة إنسانية تنهض من تلك الأرض الميّتة ليس بمقدوري قراءة مائة صفحة منغوتيز دفعة واحدة، لأنّه لا يثيرني ولا يعلمني ما إن أكون إستعذبت موهبته اللّغوية الفذّة وإجراءاته وبراعته الوصفية، حتّى لا يعود عليّ إلاّ غلق الكتاب»[3] رغم الإنتقاد الموّجه لتيوفيل من قبل زولا في طريقة وصفه إلاّ أنّنا نجد أنّ الوصف قد حظي بإهتمام بليغ لدى الكتّاب الغربيين حتّى وإن طرأت عليه تغيرات في أساليبه وطرقه. كما يؤكّد جيرار جينيت عن طبيعة الوصف بقوله: « كل حكي يتضّمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيّر أصنافا من التّشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتّحديد سردا **(Narration)**، هذا من جهة ويتضّمن من جهة أخرى تشخيصا، لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا وصفا "**Déxription**"» [4] يتّضح لنا أنّ الوصف تقنية هامّة بالنّسبة للسّرد ولا يمكن أن نفصّل بينهما لإرتباط كل منهما بالآخر.

أمّا الأخوين غونكور **(Onkor)** « لا يبقيلن دائما ملتزمين بالصّرامة العلمية لدراسة أوساط تلك الصّرامة غير المتمثّلة إلاّ للمعرفة الكاملة للشّخوص إنّهما يتركان نفسيهما

[1] المرجع نفسه، ص248.
[2] محمد عزام، فضاء النّص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، سوريا، 1996م، ص116.
[3] إيميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى (مقالات نقدة)، تر: حسين عجّة، مراجعة (كاظم جهاد)، هيئة أبو ضبّي للسياحة والثقافة، ط1، أبو ظبي، 2014م، ص50.
[4] عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، تح: عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية، 2006م، ص134.

يؤخذان بلذّة الوصف »[1] إنّ كلا من الأخوين غونكور لم يلتزما بالقواعد العلمية التّابثة بهذه التلّذذ بالوصف إلى مستوى الإبداع فيه.

أمّا غوستاف فلوبير (**Gostav loubir**) « لا يفرّق الشخصية الرّوائية وإنّما يكتفي غالبا بتحديدها فهو لا يقدّم الملمح البارز والخط العريض والخصوصية.»[2] يركّز هنا فلوبير على الإعتدال والوسطية وهذا من أجل أن لا يكون النّص السّردي مخلا، كما نجده أنّه لم يبالغ فيه الإستخدام العلمي للوصف، ودوره المحدّد في الرّواية المعاصرة لم يشرع بالإنتظام إلاّ مع بلزاك وفلوبير والأخوين غونكور وغيرهم ويقول: « كنت أقول أحيانا، أنّني أحبّ كثيرا الموهبة الوصفية الخارقة لتوفير غوتييه "**Toufil Gautier**" ذلك أنّني أعثر لديه على وصف من أجل الوصف، دون أقل إكتراث بالإنسانية.»[3] لقد عرفت الرّواية المعاصرة تهذيبا من طرف بلزاك وفلوبير والأخوين غونكر وغيرهم وكان شديد الإنتقاد لغوتير بسبب طريقة وصفه.

حيث نجد أنّ الواقعيّين إستخدموا المدونات في أوصافهم « وفلوبير يلجأ في وصفه إلى مراجع وكتب في علم النّبات والتّاريخ ليصف حديقة قرطاجة في روايته (سلامبو) وإستخدم زولا كل المصطلحات الفنّية والعلميّة في وصفه القاطرة في (الوحش البرّي) في وصفهم المدن والأحياء، والبيوت والغرف والأثاث والطّعام والشراب... الخ، يعكسون القيّم الإجتماعية التي يريد الكاتب التّدليل عليها.»[4] يصوّر فلوبير بوصفه الطّبقات الإجتماعية التي ينتمي إليها الأشخاص وكما يصف صفاتهم وطبائعهم التي يتميّزون بها.

[1] المرجع نفسه، ص134.
[2] إيميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى (مقالات نقدية)، ص51.
[3] المرجع نفسه، ص50.
[4] محمد عزام، فضاء النّص الروائي، ص116.

ح. الوصف عند العرب:

عرّف قدامة بن جعفر الوصف بقوله: « ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيشات، ولمّا كان أكثر وصف الشّعراء إنّما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثّله للحسن بنعته.»[1]

فمن ذلك قول الشّماخ يصف أرضا تسير النبالة فيها:

« تقعقع في الآباط منّها وفاضها خلّت غير آثار الأراجيل ترتمي

ومن ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي، يصف حال السبيل عند إنقلاع السّحاب وسكون المطر:

لكلّ مسيّل من تهامة بعدما تقّطّع أقران السّحاب عجيج.«[2]

يعني بلفظة "الآباط " المذكورة في البيت الأوّل أبط هو باطن المنكب أمّا الوفاض وهي جمع وفضة وهي جعبة السّهام.

أمّا البيت الثاني فلفظة "المسيّل" فهي تعني موضوع سيل الماء كالوادي أمّا لفظة "عجيج" صوت تقطّع أقران السّحاب كناية عن نزول المطر.»[3]

ومن الشّعراء القدامى من وصف « الديّار والآثار إلى وصف الفيافي زالذّوق، ومن وصف الرّعود والبروق إلى وصف الرّياض والرّواد ومن وصف الظّلمات والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف اللّيل والنّجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر.»[4] كان الشّاعر العربي القديم يصف الدّيار والآثار وأغلبه يبكي على الأطلال ووصف الطّبيعة

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، دار الكتب العلمية، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، ص130.
[2] المرجع نفسه، ص131.
[3] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، هامش، ص131.
[4] محمد أحمد بن طباطبة العلوي، عيار الشّعر، تح: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت، لبنان، 2005م، ص16.

الصحراوية التي كانت المكان الذي يعيش فيه، فكان وصفه وصفا دقيقا حاملا لأدنى التّفاصيل وكما يتجلّى ذلك خاصة في الشّعر الجاهلي الذي يحاكي موطن عرب الجاهلبية آنداك.

الوصف قديم مارسه شعراء العرب منذ فترة الجاهلية الأولى، فقليلون من توقفوا عنده إصطلاحيا فإنّ نقّاد العرب « إنطلاقا من القرن الثّالث للهجرة لم يلحنوا له، ولم يلتفتوا إليه، ولم يحلفوا به ولكنّهم ظلّوا يتعاملون مع ظاهرة الوصف الأدبي على شيء من هامتها، فكانوا يحرمون ولا يقعون ويضطربون ولا يتسقرّون فكانوا يسطنعون مثل عبارة (وصف) كما ورد ذلك في كلام أب عثمان الجاحظ حيث كتب ووصف بعض بلغاء اللّسان.»[1] يؤكد الجاحظ في كلامه أنّ النّقاد العرب لم يصلوا الوصف كلّيا ولكنّه لم يحظ بإهتمام كبير من قبلهم بالرّغم من أنّ هناك العديد من شعراء الجاهلية من ذكروا الوصف نحو: « وصف عنترة بن شدّاد الذّباب فإستعمل معنى الوصف لكن بعبارة أخرى: الصّفة.»[2]

نجد أنّ الوصف قديما ترعرع في أحضان الكلاسيكية وخير مثال على ذلك أصحاب الخطاب البلاغي الّذين نجدهم يفرّقون بين: « الوصف كوسيلة أي كوحدة نصّية تخدم حبكة القصّة والوصف كغاية في حدّ ذاته.»[3] أي أنّ الكلاسكيّون العرب لم يحددّوا مفهوما واحدا للوصف بالرغم أنّهم شهدوه منذ القدم ولم يحظ بإهتمامهم ولم يحدّدوه كدراسة ولم يخضع لقواعد يقوم عليها.

فقد كان النّقاد أثناء ذلك يعتبرون الوصف إبراز خصائص شيء من الأشياء أو خصائص كائن حي مثلما طلب معاوية بن أبي سفيان من صعصعة بن صحوان أن يصف له عمر بن الخطاب قائلا: « صف لي عمر بن الخطاب، فقال: كان عالما برعيّته، عادلا في قضيّته، عاريا من الكبر، قبولا للعذر، سهل الحجاب مصوّب الباب.» ونجد أيضا وصفا

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، ص372.
[2] المرجع نفسه، ص244.
[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، ص244.

لشخصيات إسلامية أخرى شريفة مثل « سؤال معاوية لضرار الصّدائي أن يصف له علي بن أبي طالب عليه السّلام.»[1]

كما نجد نوعا من الوصف وهو الوصف المجرّد بعيدا عن الملموس وبعيدا عن المادة أيضا وهذا من أجل الشّخصيتين الشّريفتين علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه وعمر بن الخطاب رضي الله عنه وأرضاه.

قام قدامة بن جعفر بتعريف الوصف وتحديده ممّا جعله يرتقي من المفهوم النّحوي إلى المصطلح النّقدي:

1. « أنّ هذا التأسيس قد يكون الأوّل في تاريخ النّقد العربي، وأحد أقدم التّعريفات للوصف.
2. أنّه ينهض على التّعامل المنطقي مع هذا المفهوم الذي يعرّفه بأنّه هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، فالوصف إذن غايته أن يعكس الصّورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات.
3. أنّ الوصف كان مقصورا على الشّعر وحده، إلى عهد قدامة الذي كان يعيش في العقود الأربعة الأولى من القرن الرّابعة للهجرة فهو إذن معذور حيث النّثر الأدبي كان لا يبح محدود الإستعمال.»[2] ويعرّف كذلك قدامة الوصف بأنّه « ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات.»[3]

ويتّضح لنا أنّ العرب عرفت الوصف منذ العهود الأولى للأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلاّ أنّهم لم يهتموا به ولم يوضّحوه ويضبطوه.

[1] المرجع نفسه، ص244.
[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص246.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص130.

2- وظائف الوصف:

كان علماء خطاب الوصف مهتمين منذ الوهلة الأولى بالأهمية التي يتسنى بها هذا المجال في دراسة وظائف الوصف وحضوره في النص السردي، وهذا ما نجده عند جيرار جينيت « أن دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا بد وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الإقتصاد العام للسرد.»[1]

يعدّ جيرار جينيت من الأوائل الذين تطرّقوا إلى « وظائف الوصف ويتجلّى ذلك من خلال وظيفتين، هما الوظيفة الجمالية والوظيفة التفسيرية ويقول في ذلك: وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا أولهما ذات طابع تزييني، أما الوظيفة الثانية للوصف والأكثر برزوا اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية.»[2]

فيشير العمامي: « إلى أنّه تفطّن إلى خمس وظائف للوصف وهي وظيفة الفصل، وظيفة التأجيل أو الإرجاء، الوظيفة التزيينية، وظيفة التنظيم، وفي الأخير وظيفة التبئير.»[3]

إنّ هذا اختلاف بين الغربيين ونقاد العرب من خلال مقاربة موضوع الوصف، ففي كتاب بنية النص السّردي لحميد لحميداني نجده يتقيّد بدوره بتقسيم "جيرار جينيت" الذي عرضناه سابقا، ومن جهته "حبيب مونسي" في كتابه شعرية المشهد: « يقتصر على ذكر ثلاثة وظائف هي: الوظيفة الجمالية والوظيفة التصويرية ثم الوظيفة التفسيرية.»[4]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص112.
[2] جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، **مجلة طرائق تحليل السرد الأدبي ، اتحاد كتاب المغرب ، 1992م**، ص60.
[3] محمد نجيب العمامي، في الوصف، مرجع سابق، ص174.
[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1991م، ص79.

ومن هنا يتّضح إختلاف النّقاد والباحثين في تحديد الدقيق لوظائف الوصف وهذا راجع إلى الجنس الأدبي الذي يشتغل عليه كل واحد منهم.

أ. الوظيفة الجمالية (التزيينية أو الزخرفية):

هذه الوظيفة تضع الوصف في إطار جمالي بلاغي فيكشف أنه يخلق لغة جديدة ، وهذا يصبح واحد من محسنات الخطاب التزيينية وهنا « يعبر عن نظرة دونية إتجاه الوصف تسلب منه الدلالات والوظائف التي يؤديها في النص.»[1] هذه النظرة بوصف استشفها النقاد من خلال دراسة المقاطع الوصفية الطويلة التي كانت تتخلل الآثار الأدبية الكلاسيكية « والتي رأى فيها ضربا من الحشو الذي يمكن للقارئ الإستغناء عنه دون أن يغيّر حذفه من النص شيئا. فهي مقاطع تكتظ بها النصوص من غير أن يكون وراءها هم سوى هم التنميق وإظهار القدرة على العرض البليغ غير أنها ليست كذلك في عين الدارس الذي يجد فيها اليوم، وخاصة في غياب الصور والوثائق خير معين على تصور الحقب التاريخية والتعرف على أثاثها ومبانيها وألبستها وعاداتها وطرق تعاملها ... لأنك تجد في الوصف شريحة إجتماعية حية تتحرك أمامك بأذواقها... فالوصف بهذه الصفة وثيقة في غاية الدقة تستحضر امامك الغائب الذي يفتقد إلى الوثائق المصورة. بل قد يكون الوصف الذي نجده في الروايات معينا على فهم بعض ملامح اللّوحات المرسومة في ذلك العصر.»[2]

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) دار الهومة، الجزائر، د ط، 2010م.، ص36.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ت)، ص177.

ب. الوظيفة التمثيلية (التصويرية):

يرى "الحبيب مونسي" أنّ هذه الوظيفة تكسب « الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني ... بل يكون الوصف وهو يكتسب صفة التصويرية بمثابة العين التي يطل فيها المتلقي على عالم النص وهو يتحرك في الزمن والمكان.»[1]

« وتقوم هذه الوظيفة على المطابقة بين الكلمات والعالم، أي أنّه بإمكانه تمثيل العالم بواسطة اللّغة.»[2] فاللّغة تنسخ الواقع وتنقله للقارئ في صورته ولونه وحتى رائحته، « لأنّ في التّصوير من القدرة السحرية التي تجعل اللغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلا يكاد يكون حقيقيا. كما لا يخلو نص من النصوص القصصية من نص تصويري بيد أننا لا نؤيد من الوصف التصويري تلك الخاصية الناقلة التي تحاكي العين الزجاجية للمصورة. ولكنّنا نريد من التصوير تلك الخاصية التي تمازج بين الشسء والعواطف التي تصاحبه،

إذ ليست الأشياء في الحاسة الفنية، عاطفة من الأحاسيس بل لكل شيء مهما كان تافها حقيرا.»[3]

فهذه الأسباب لا يمكن الإستغناء عن الوصف التصويري فهو دعامة ساسية بل إنه روح السرد الذي ينسج للقصة أرضيتها المعنوية والمادية.

ج. الوظيفة التفسيرية:

ومعناه أن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى مهين في إطار سياق السرد ويكون دليل على المعنى بنفسه دون تصريح بمعنى سواء قبله أو بعده.

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص178.
[2] محمد نجيب العمامي، في الوصف، مرجع سابق، ص188.
[3] حبيب مونسي، مرجع سابق، ص178.

« يتولى التفسير إضفاء الحرمة التي تمتد من الشيء إلى معناه أو إلى المعاني التي يقصدها الفنان أن المبدع – حين يصور – لا يتوقف نشاطه عند عملية العرض التي يستحضر بها موضوعه، بل يريد الموضوع أن يتبوأ موقعا فعال في البناء الكلي للنص، هذه الرغبة فيه تجعل التفسير شطرا متصلا بالتصوير قائما فيه ... وكل تصوير تفسير من نوع خاص ذلك لأننا حين نقف أمام التشبيه أو الإستعارة... فإنّنا نلاحظ وجود الشيء المستحضر مائلا، في وسط دلالي يمكننا من إستشفاف ظلاله الممتدة بعيدا.»[1]

ح. الوظيفة الرمزية:

يقصد بالوظيفة الرمزية: « أن الوصف قابل لقراءتين وحامل لمعان قريبة وأخرى بعيدة خفية.»[2] يمكن إستكشافها من خلال علاقات الربط بين الموصوفات داخل المقطع الواحد وفي مقاطع متعددة.

إضافة إلى هذه الوظائف هناك وظائف أخرى للوصف كالوظيفة التعبيرية والمقصود بها: « أن تغدو الذات المتلفظة هي المعنية بموضوع البلاغ والمحمولة في أضعافه، وإطلاقا أن يعبر المتلفظ عن وجدانه بمختلف مستوياته.»[3]

والوظيفة الإيديولوجية: « فالوصف يترتب ويصنف ولا يكون أبدا محايدا، وغالبا ما يكون محملا لإختيارات الكاتب الجمالية والإيديولوجية سواء عن طريق مضمونه أو عن طريق بنيته وأشكاله.»[4]

الفصل الأول الوصف في الرّواية بين الوظيفة والشعرية

3- علاقة بين الوصف والسرد:

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص79.
[2] محمد نجيب العمامي، في الونف، مرجع سابق، ص188.
[3] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ط1، مركز الفكر الجامعي بتونس، 2003م، ص342.
[4] فيليب هامون، في الوصف، تر: سعاد التريكي، ط1، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 2003م، ص282.

يكون السرد الروائي تسمية لذلك العرض الذي يقدم حدثا أو مجموعة من الأحداث – الواقعية أو التخيلية – بواسطة اللغة المكتوبة، فإنّ « الرّواية لا بد لها، أثناء عملية تشكلها من استثمار محوري السرد والوصف لأن كلا منهما يقدم وظيفة تتظافر مع الأخرى، لتشكلا في النهاية العالم الممكن للرواية.»[1]

وبذلك صار من العسير أن يكتب القاص دون أن يصف، ومن هنا تتبيّن أهمية الوصف بالنسبة للسّرد.

أنّ هذه الأشياء والأمكنة والشخصيات تتطلب لكي تكتسب خصوصيتها لغة متميزة على ما هو خاص ومميز، لأي أنّها تتطلب لغة وصفية، ووفق هذا المعنى يكون السرد منصبا على كل ما هو حركي داخل الزمن أي بكل ما هو مرتبط بالأحداث المدركة بوصفها تعكس تقدما في أجواء الحكاية، ومن هنا التشييد على المظهر الزمني والمظهر الدرامي للخطاب ويكون الوصف زمنا ميتا في سيرورة ما هو حركي.

كما يتساءل عبد المالك مرتاض بقوله: « لمن هل يجب عدّ هذين الضربين من الخطاب الرّوائي نقيضين لا ينهض أحدهما إلا لمناورة الآخر والحد من سلطانه والسطو على مجاله ... وإذن أفلا ينبغي أن نعدهما صنوين متظافرين، ونظيرين متظاهرين؟ ولم إذن، يجب عدهما متناقضين متعارضين ما داما ثمرة من ثمرات اللغة السردية وفيضًا من عطائها، أم أن مجرد الوصف حين يتدخل عرضا لمحاولة الحد من علواء سرعة الزمن السردي في مسارع، يجعلنا نعده خصما للسرد الذي هو دفق دافق، وفيض فائض؟ إنا لا نحسب أن إستعمال التناقض، هنا بين هاتين التقنيتين مما يجدي نفعا، ومما يتقبل بهذا اليسر.» وهناك مظهران لعلاقة الوصف بالسرد هما: الرد الوصفي والوصف الموجه من قبل السرد.

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، ص42.

« أمّا الأول فهي العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد، هي تلك العلاقة اللاملموسة التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية، وتتمثل تلك العلاقة في وجود الأفعال حركية ووصفية في آن واحد، وهذه الأفعال تخضع في عملية تحققها كتابة لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية بما أن كل حدث يمكن التعبير عنه بواسطة عدد من الأفعال التي تناسبه، فإن اختيار فعل بعينه هو إنتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحديث أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه.»[1]

« أما المظهر الثاني (الوصف الموجه من قبل السرد) « فيتسم بشيء من التعقيد، ويتعلق الأمر بالوصف المنصب على الشخصيات والأشياء والأماكن التي تنتمي جميعها إلى سيرورة السرد الروائي، فكلّما همّ السارد بتقديم شخصية جديدة أو مكان جديد سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث إلا وفسح السرد المجال أمام العملية الوصفية لأنه لا بد من تقديم المظهر الخارجي للشخصية، ومحددات المكان وأبعاده، وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه، وهي عملية تسبق عادة بتمهيد يضطلع به السرد، لتهيئ القارئ لتلقي الوصف، ولفسح المجال أمام الوصف الذي يعلن عن نفسه وذلك بواسطة الموصوف (الشيء أو المكان أو الشخصية) الذي يستقبل التفاصيل الوصفية.

وبناء على ذلك فإن الوصف ثلاثة أنماط هي: الوصف البسيط، الوصف المركب، الوصف الإنتشاري.

4- أنماط الوصف:

- **الوصف البسيط:**

« ونقصد به الوصف الذي يعطي من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى، ويتحقق ذلك في الغالب حين يتم الإستغناء عن

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص43-44.

الأجزاء والصفات كالإقتصار أثناء وصف الشخصيات على تراكيب وصفية موجزة مثل (رجل وسيم، كان رجلا نحيفا ...) أو كأن يكون الموصوف متراصا غير مجزأ.

وهذا الوصف ... بفضل تلاحمه مع بقية الإشارات الوصفية الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء ينتج دلالة إجتماعية يكون لها دور فعّال في فهم الرواية وتأويلها، فالتركيب الوصفي السابق "كان رجلا نحيفا" يشير إلى إنعكاس لوضع إجتماعي معين (سوء التغذية، العمل الشاق، عدم توفر شروط الوقاية الصحية).

- **الوصف المركب:**

ونقصد به الوصف الذي ينصب على الشيء الموصوف الذي ينتمي إلى السرد الروائي، شريطة كون هذا الوصف معقد، إما بفضل الإنتقال من الموصوف أو المضموم ضمنه.

- **الوصف الإنتشاري:**

إنه ذلك الوصف الذي تتوارد فيه التفاصيل منغلقة من المعنى المسبق، وثائرة على تحكمية عنوانها ومهدمة لمعالمه، بفضل خلقها لدلاله مغايرة علانية، ويشكل هذا النمط من الوصف أعلى درجات إحتراب الوصف والسرد، وبواسطته تكشف حقيقة أخرى من حقائق العلاقة بين السرد والوصف، تتمثل في قلب المقولة الشائعة لا يوجد سرد روائي بدون وصف إلى لا يوجد وصفبدون سرد.»[1]

5- علاقة بين الشعرية والوصف:

إن الوصف إذا اقترن بالشعرية فإنه يرقى عن الوصف العادي ليعطي لشيء الموصوف تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه « فمن الشغف باللغة في تيار شعرية الحداثة تبلور نمط الوصفي الذي يهدف إلى تمثيل عالم متخيل على

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الرواية، مرجع سابق، ص49.

وجه الإطلاق لأن يتوافر على درجة انتظام عالية لتكون عملية التمثيل ممكنة وإن الغموض الذي ينزاح على مستوى الأداء اللغوي ليكتفي "العمل" بغموض ما يمثله التتابع التصويري»[1] فيقيم الوصف من خلال تحويله المدرك بصريا إلى وصف مدرك من خلال الكتابة، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بسمة خاصة مميزة ويحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها، « حيث تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف قد انتقلت من حيز الدلالة المعيارية ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب والمعقد الذي هو الألفاظ ونفضها من دلالتها المتواضع عليها بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طراوة وجدة ومعنى هذا أن العناصر الطبيعية أو فالوصف الأشياء لا توجد إلا خارج الكتابة أي أنها توجد في مكانها الأصلي كأجزاء فيزيائية.[2] »يجعل اللغة إبداعية تفقد دلالتها الأصلية، وهو ما يقودنا في كثير من الأحيان إلى الغموض لأن اللغة قادرة على مدنا بعدد لا متناه من الأفكار والتعابير وإذا انحازت عن معناها الحقيقي تكون مهددة بالانحراف لتخلق في أذهان المتلقين دلالات أخرى، لهذا وجب على الواصف اللجوء إلى الاختيار والانتقاء الدقيق وإلا كان غارقا في مجموعة كبيرة من الصفات والتحديدات.

6- أنواع الوصف:

الوصف نوعان: حسي وخيالي.

- **الحسي:**

هو الذي يتناول المحسوسات فيصورها بصورة رائعة فالشاعر يأخذ المرئيات التي أمامه فيرسمها كما يراها ويشاهدها، فَهَمُّ الشاعر إكتشاف التشابيه التي تشخص بين مشهدين

[1] عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 2012م، ص115.
[2] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص: 25

مختلفين، وهذا النوع هو المرحلة الأولى من مراحل الوصف، وهو محاولة تجسيد الظاهرة كما تبدو للحواس.»[1]

- **الخيالي:**

فهو النظر إلى ما وراء المحسوسات، والشاعر الذي يتصف بسمة الخيال لا يقف عندما يراه بل يتعداه إلى إيجاد أشياء يفتحها خياله أمامه بحيث يجعل المرئيات أساسا لغير المرئيات ويُولّد من الحسوسات صورا مُحيّرة يرسمها للناس.[2]

فالوصف الخيالي يعتمد التشبيه والإستعارة ويحاول أن يستحضر الموصوف من الذاكرة أما الحسي فهو تصوير للموصوف، ولا ريب أنّ الوصف الحسي أبلغ وأجود وأندر وأكثر صعوبة من الوصف الخيالي.[3]

ولا بد لكل أمر حتى يصل إلى مستوى عال أن يمرّ بعدة مراحل، كذلك الأمر بالنسبة لفن الوصف، فهو لم يكن منذ نشأته على هذه الصورة التي نراها اليوم وإنّما مرّ بعدّة مراحل من التطوير والإضافة، وكل عصر أو فترة زمنية مختلفة كانت تُضيف على هذا الفن تطوّرا جديدا حتى بلغ مرتبة عالية من الجودة والجمال.

كما ميّزها " **فليب هامون** " بأربعة أنواع وهي:

أ. كرونولوجيا **Cronology**: (وصف الزمن)
ب. طوبوغرافيا **Topographie**: (وصف الأمكنة والمشاهد).
ت. بروزوغرافيا **Prosographie**: (وصف المظهر الخارجي للشخصيات).
ث. إيطوبيا **L'Ethopée**: (وصف كائنات متخيلة مجازية.[4]

كمّا أدى الصراع القائم بين أنصار الوصف الموضوعي وأنصار الوصف الذاتي إلى بروز طريقتين متباينتين في الوصف هما الاستقصاء والانتقاء:

[1] ينظر: إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب، لبنان، ط2، 1967م، ص7-8-9.
[2] عمر فرُّوخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)/ ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م، ص81.
[3] المرجع نفسه، ص81.
[4] عبلة عباد، تقنية الوصف، أقلام الثّقافية، د ع، 3 مايو 2011م، ص1.

- **الاستقصاء:**

هو أسلوب شاع لدى الواقعيين، يقوم على « تجسيد الشيء بكل حذافيره، بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، وفيه ينزع الكاتب إلى إستغراق كل تفاصيل الأشياء والمشاهد، على ألا تترك كبيرة أو صغيرة تخص عناصر الشيء أو هيآته أو صفاته إلا جيء بها، وهو ما جعل مقاطع الوصف في الرواية الواقعية تتسم بالطول، وتبرز وكأنها مقاطع نصية مستقلة، وهو الطول الذي رأى فيه الإنتقائيون تشويشا على تتابع الوقائع في ذهن القارئ بفعل تباعدها، كما رأوا فيه قتلا لــ "حرارة الأحداث".»[1]

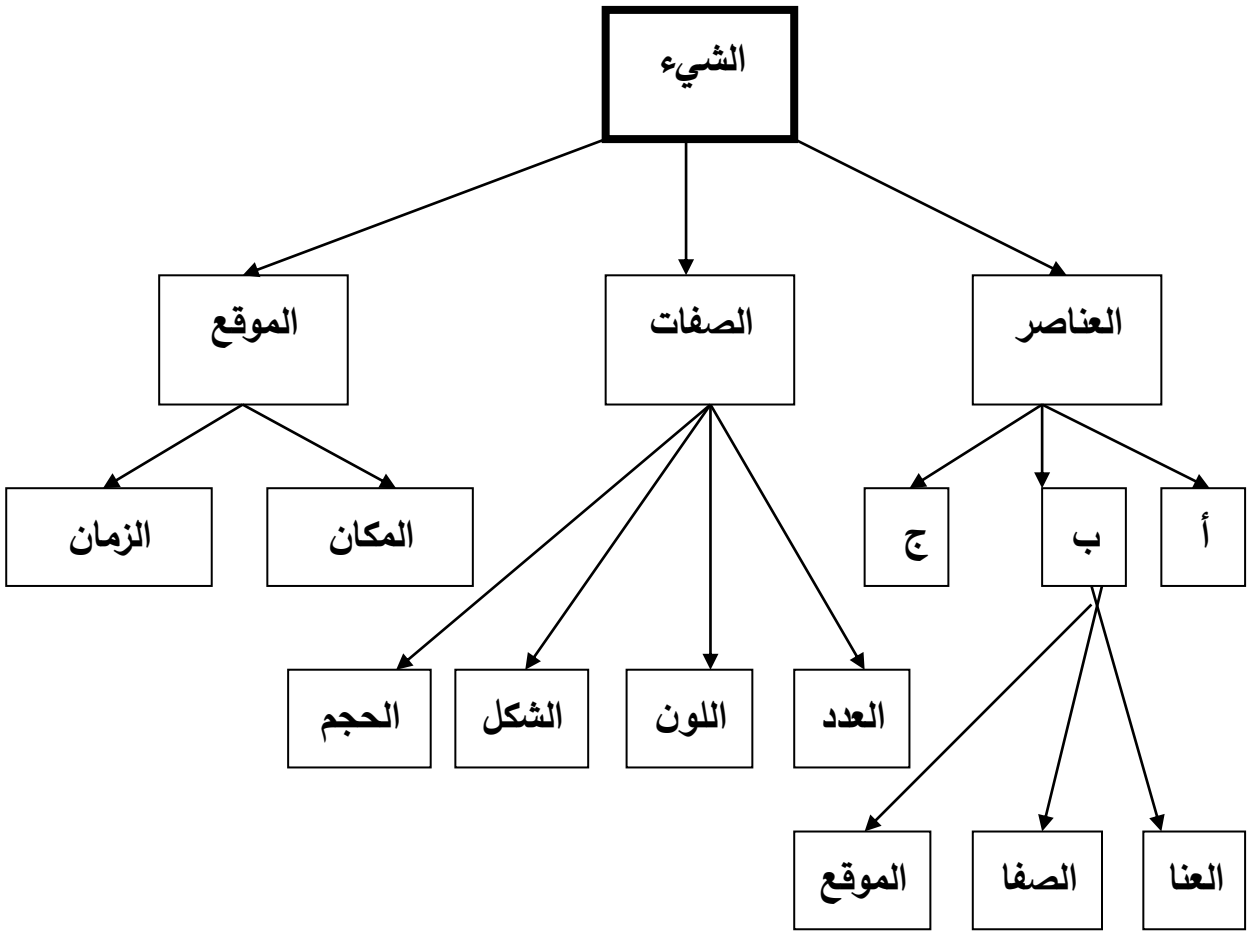
- **الإنتقاء:**

هو أسلوب عرف به روائيو تيار الوعي*، ويقوم على اختيار بعض العناصر الموحية من الشيء أو المشهد، وطرحها في الرواية من منظور إحدى الشخصيات، أي أنّ الإنتقاء لا يتناول وصف الأشياء في حد ذاتها، وإنما وصف ما تتركه في الواصف من أثر، وبذلك خلت رواية الوعي من المقاطع الوصفية الطويلة، وأصبحت صورة الشيء فيها لا تكتمل إلا بعد إتمام قراءتنا، وللتمييز بين كيفية إشتغال الوصف بين هاتين المدرستين، لا بد من إيراد "شجرة الوصف" التي وضعها جان ريكاردو (**Jan Ricardou**):[2]

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص33.

* تيار الوعي (السرد الذاتي): جريان الشعور وهو "إرتياد منطقة الوعي، أي مستويات قبل الكلام بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية دون تنظيم أو مراقبة"، لقد لقي هذا الاتجاه ترحيبا واسعا من قبل الكّتاب "لأنهم اكتشفوا أنّ الحياة الواعية للإنسان ما هي إلاّ جزء ضئيل من حياته، وأنّ العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الإتساق الذيب نظنه.

[2] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص34.



ويلاحظ أنّ شجرة الوصف تتكوّن من العاصر التالية: [1]

- الوضع: يدخل الشيء الموصوف في بناء أعم وهو النص الروائي، أو المقطع الوصفي ولذا وجب تحديد مكانه، وزمانه من البناء الأعم.
- الصفات (الهيئات): يتصف الشيء الموصوف بصفات، تميزه عن غيره (اللون، الشكل، العدد ...الخ).
- العناصر: يتكون الشيء المصوف، من عناصر شتى تكونه.

[1] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص124.

7- مراحل الوصف:

1. الوصف النقلي:

يكتشف البدائي العالم بالمقابلة والتشابه، لهذغ فإنّ الوصف النقلي هو المرحلة الأولى من مراحل الوصف، حيث يقتصر همّ الشاعر فيه على إكتشاف التشابه، التي تُشخّص بين مشهدين مختلفين، حيث يتنازع الشاعر مع الظاهرة ليقبض عليها في حيّز الألفاظ والصور، إنّه نسخة مطابقة لنسخة الكون[1]، حيث تعتمد هذه المرحلة من الوصف على الإسهاب المفرط في تحليل الشيء الموصوف بكامله ولا يكتفي بإعطاء إسمه فقط بل يُشير إلى مكوناته وأجزائه كلها، « فهو يُحاول تجسيد الشيء بكل جوانبه بعيدا عن إحساس المُتلقي.»[2]

فأمرئ القيس يُؤلّف الأوصاف والتشابيه ليبدع بالألفاظ والصور فرسا يُشبه فرسه تماما، يقول:

لَوُ أَيْطَلَا ظبْيٍ وسَاقَا نَعَامَةٍ وإِرْخَاء سِرْحانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ.[3]

فهنا شبّه خاصرتي الفرس بخاصرتي الظبي، لأنه ضامر، وشبّه ساقيه بساقي النعامة، لأنها قصيرة الساقين صلبتهما طويلة الفخدين، ويستحب ذلك من الفرس، وشبّه إرخاءه – وهو سيْر ليس بالشديد – بإرخاء الذئب، وليس دابة بأحسن إرخاء منه، وشبّه تقريبَه في الجري بتقريب الثعلب، وهو حسن التقريب، والتَّتْفُلِ: ولد الثعلب، وإنما أراد الثعلب بعينه.[4]

وقد يبدو هذا الوصف بالنسبة لبعضنا ساذجا، أما بالنسبة للبدائي فكان شديد التعقيد يقتضيه كثير من التحسر والجهد، نظرا لبُطء ذهنه وعجزه عن فض لغز الأياء وتحديدها، فالوصف هو أهم أسلوب من أساليب التعبير لدى الجاهلي، لأن عجزه عن تداول المعاني جعله يرسمها رسما لذلك قابل بين هذه الساق وساق أخرى تشبهها، راسمًا المعنى الذي في

---

[1] ينظر: إيليا حاوي، فن الفن وتطوره في الشعر العربي، ص7-8.
[2] قفصي فوزية، شعرية الوصف في أدب الرّحلة، رحلة إبن بطوطة، أنموذجا، مجلة التّواصل في اللغات وبلآداب، المركز الجامعي، الطارف، العدد 37، 2013م، ص128.
[3] أمرئ القيس، ديوان أمرؤ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، 1984م، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص21.

ذهنه بصورة رآها في بصره[1]، فجاءت أوصافهم حسية مادية بعيدة كل البعد عن التجريد والخيال وهي بالتالي نسخة مطابقة للواقع.

2. الوصف المادي:

يضطر الشاعر أحيانا إلى وصف فكرة، أو حالة نفسية يمر بها، أو عاطفة تجتاحه، فلا يستقيم معه أسلوب المقارنة والمقابلة الذي اعتمده في الوصف النقلي، وتأتي هنا المرحلة الثانية من مراحل الوصف وهو الوصف المادي، ويختلف عن الوصف النقلي في أن المقارنة هنا بين فكرة أو حالة نفسية من جهة، ومهد حسي، أو صورة مادية من جهة أخرى.[2]

فمثلا زهير بن أبي سلمى حين أراد أن يُمثل الموت وهو فكرة مجردة تُفهم فهما، ولا يُنظر إليها بالبصر، لأنّ ذهن الشاعر يَعِيهَا متجردة عن شكلها المادي، فإنّه عَمَدَ إلى ألوب يسمح له بالإنتقال من المعنوية إلى المادية، لم يجد بُدًّا من مقارنتها «بالناقة التي لا تُبصر فتضرب بيدها على غير هدى، كنّى بذلك عن الموت الذي يصيب الناس على غير نظام، فمن أصابه أهلكه، ومن أخطأه بقي على قيد الحياة وبلغ الهرم»[3]، يث قال:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْه وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ[4]

فوجه الشبه بين الوصف النقلي والوصف المادي هو إتفاقهما في المشتبه به، أو الطرف الثاني من الصورة وهودائما مادي، أما الإختلاف فيكون في الطرف الأول الذي يكون حسّيا ف الوصف النقلي، ومعنويا ذهنيا في الوصف النقلي، ومعنويا ذهنيا في الوصف المادي، أي أنّ الوصف في هذين النوعين هو وصف علمي يقوم على الصحة والدقة والصدق في الوصف.

[1] إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص8.
[2] هبة إبراهيم منصور اللّبدي، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث (رسالة ماجيستر)، إشراف: وائل أبو صالح، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2012م، ص15.
[3] زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988م، ص110
[4] المرجع نفسه، ص110.

3. الوصف الوجداني:

تعتبر محاولة المبدع وصف المحسوسات من حوله أرقى مراحل الوصف ففيها يتخطى الشاعر حدود الظاهرة الحسية، فينتقل إلى نفسه، أو ضميره، أو شعوره ويتخذ منها موضوعا جديدا أرقى من الوصف النقلي والمادي على حدّ السواء[1]، فالوصف النفسي الوجداني هو الذي يمتزج فيه أحاسيس النفس، وما تشعر به تجاه الشيء الموصوف من ميل إليه إعجابا به، أو صد عنه أو نفور منه، وهذا الوصف يستعين بالخيال كثيرا[2]، عكس الوصف النقلي المجرد.

فالبحتري لا يرى الربيع كما هو في حقيقته، بل يراه ضاحكا مختالا ينقل أنفاس الحبيب إلى حبيبه وهذا ما نراه في قصيدة له يصف الربيع يقول:

أَتَاكَ الربيعُ الطَّمْلُقُ *1 يختالُ ضاحكًا من الحُسْنِ حتى كادَ أنْ يتكلَمَا

وقد نَبَّوَ النَّوْرُوزُ *2 في غَمَسِ *3 الدُّجَى أوائلَ وَرْدٍ كُنَّ بالأمسِ نُوَّمَا*[5].

الشاعر في هذه الأبيات لم يكتف بوصف مظاهر الطبيعة وحسب، بل عبّر عمّا رآه إلى ما شعر، حيث تراءى الربيع كأنّه يختال اختيالا، أو يضحك ضحكا، وهذه الصفات هي ليست للربيع، وإنّما هي من الشاعر، فالضحك هو في نفس البحتري وكذلك الخيلاء.

فالشاعر من خلال هذا الوصف الوجداني، لم يصف المشهد الخارجي، بل إنّ ذلك المشهد توحّد مع التأثير النفسي في وجدانه فتولدّ مشهد جديد، فالوصف الوجداني إذن يترك في نفس المتلقي أثرا كبيرا عكس الوصف النقلي الذي يبقى يصف الواقع الذي نعيشه.

---

[1] هبة إبراهيم منصور اللّبدي، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، ص16.

[2] ربيعي مونية، تشكل الوصف في شعر أمرئ القيس المعلّقة أنموذجا (رسالة ماستر)، إشراف: طارق ثابث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010-2011م، ص12.

*1 الطّلق: المُشرق.

*2 النّوْرُوزْ = النَّيروز: أكبر أعيلد الفرس ومعناه بالفارسية: اليوم الجديد، ويُوافق اليوم الحادي والعشرين من شهر مارس، أي مطلع الربيع.

*3 الغَلس: ظلمة آخر الليل.

*5 البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج3، دار المعارف، مصر، ط3، 1964م، ص2090.

والآن يبدو الفرق جليّا واضحا بين الوصف النقلي، وبين الوصف الوجداني فبينما نرى الشاعر خلال النوع الأوّل يراقب الأشياء وينقل ما يراه بطريقة علمية صادقة، فإنّه في الوجداني ينصرف إلى تأويل ما يراه بعد أن تتولاّه نفسه وتتحّد به: « ففضيلة الوصف النقلي إذن هي في دقته وصحة تشابيهه، بينما تبدو فضيلة الوصف الوجداني في نزعته الداخلية وتوغلّه في ذات الشاعر وذات الأشياء.»[1]

8- أهمية الوصف:

لم يقصر النقاد جهودهم على التفريق بين التشبيه أو النعت، والوصف بل كان هناك مقياس لجودة الوصف:

فأجود الوصف عند "أبي هلال العسكري" هو: « ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنّه يُصوّر الموصوف لك فتراه نَصْبَ عينك.»[2]

أما قدامة بن جعفر فقال في نعت الوصف: « ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المرّكبة من ضروب المعاني كان احسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مرّكب منها ثم بأظهرها فيها وأوّلاَها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته.»[3]

وأحسن الوصف عند "ابن رشيق" فهو: « نثعت به الشيء، حتى يتمثله بصرا عيانا للسامع.»[4]

وقال بعض المتأخرين: « أبلغُ الوصف ما قلب السمع بصرًا.»[5]

[1] إيليا حاوي، فن الوصف وتطوّره في الشعر العربي، ص16.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين: تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء للكتب العربية، ط1، 1952م، ص128.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص41.
[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص946.
[5] المرجع نفسه، ص946.

فالشاعر الذي يُظهر مقدرة فنية في نقل صور موصوفة وتجلّيها وتوضيحها للسامع يكون ذلك دليلا على تفوقه وبراعته، ومدى دقته ومهارته في فن الوصف.

أمّا "الرّافعي" فقد تكلّم عن الوصف في منطق آخر وقال عنه: « هو أرقى ما يكون في اللّغة من صناعة الأصباغ والتلوين، كان لا يقع إلا على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، وكان أجوده لذلك ما استجمع أكثر المعاني التي يتركب منها الشيء الموصوف وأظهرها فيه وأولاها بتمثيل حقيقته وهي الطريقة التي اتبعها العرب في أوصافهم.»[1]

ويُضيف أيضا: « وإن أحسن ما يكون الوصف الصادق إذا خرج عن علم، وصَرّفَتْهُ روعة العجب، فإن العلم يُعطي مادة الحقيقة، والعجب يُكسبُها صورة من المبالغة الشعرية.»[2]

فالرّافعي يضع شرطين إثنين لنجاح الوصف، أوّلهما الصّدور عن علم، بمعنى أن يكون الواصف عالما بالموصوف وبشروط الوصف وتقنياته وآدابه، وثاني الشروط أن يكون فيه من العجائبية ما يوفر له صفة الفنية والإبداعية والمبالغة الشعرية.

فالوصف لم يعد براعة تصوير ومهارة تلوين طبيعي بل صياغة جديدة لحالة لم تكن ولن تكون، إلا في ضمير الشاعر وخياله الذي جعله يُشخص الأشياء أمامه فيُخاطبها مخاطبة الأُلاّف والمحبّين.»[3]

نلاحظ انّ الشعراء تفاوتوا في مقدار براعتهم الشعرية، فمنهم من أجاد في وصف أشياء معينة، ولم يُجد الوصف في أشياء أخرى، مقابل ذلك نجد شعراء يُجيدون الوصف في الأغراض كافة لكنهم ينفردون بالشهرة في غرض واحد، وإذا برع الأوائل بوصف الصحراء وما ضَمّضتْ، فإنّ للمتأخرين براعة في وصف الطبيعة الحضارية كالقصور وغيرها، وقد إزداد أمر الوصف مع إزدياد أمر الحضارة، وإكتشاف المعالم.

[1] مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، مؤسسة هنداوي، مصر، (د ط)، 2012م، ص736.
[2] المرجع نفسه، ص737.
[3] ياسين الأيوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، ص214.

9- العلاقة بين الوصف والتّشبيه:

يُعد الوصف من جهة إخبارًا عن حقيقة الشيء، بينما التشبيه هو عقد مماثلة شيئين أو أكثر (طرفا التشبيه) لإشراكهما في صفة أكثر (وجه الشبه)، بإعتماد أداة التشبيه (وقد تُحذف الأداة)، فيما يعتبره آخرون أنه عَيْنُ النعت أو التشبيه، وقام بعض النقاد بالتمييز بين هذه المصطلحات منهم:

فرّق "ابن رشيق القيرواني" في كتابه العمدة بين الوصف والتشبيه، حيث يرى أنّ الوصف: « مناسب للتشبيه، مُشتمل عليه، وليس به، لأنّه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أنّ هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأنّ ذلك مجاز وتمثيل.»[1]

وقد أوضح المعجم اللّغوي – لسان العرب – ذلك جاعلا: « النّعت وصف الشّيء بما فيه من حسن، ولا يُقال في القبيح إلا أن يتكلّف، مُتكلّف فيقول نَعْتَ سَوْءٍ، والوصف يُقال في الحسن والقبيح.»[2]

أما "الخليل بن أحمد" فقد روى "ابن فارس" عنه أنه قال: « إنّ النّعت لا يكون إلا في محمود، وأن الوصف قد يكون فيه وفي غيره»، أمّا "ابن فارس" فلم يفّرق بين النّعت والوصف حيث قال: « إنّ النّعت هو الوصف كقولنا: هو عاقل وجاهل.»[3] وإذا كان ما نقله ابن فارس عن الخليل صحيحا، لم يكن الوصف مُرادفًا للنّعت، لأن الواصف يُصوّر لك ما يصف بتعداد أماراته، فيمدح ما فيه من سمات المدح، ويقدح ما فيه من شيات القدح والناعت يُضيف إلى صفات المنعوت تجميلا، يُحسّنه في خيال من يتصوره.[4]

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص946.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (نعت)، ص100.
[3] ابن فارس الصّاحبي في فقه اللّغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1997م، ص52.
[4] غازي ظليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، دمشق، ط1، 1992م، ص64.

ولما كان الشعراء يُصوّرون ما يُحبّون، فيأتي تصويرهم بالمديح أشبه، ويصورون ما يكرهون فيأتي تصويرهم إلى الهجاء أقرب، فقد سّم النقاد هذا الغرض من أغراض الشعر (وصفا) لا نعتا ليكون الإسم واسع الدلالة يندرج فيه جميل الموصوفات وقبيحها وحبيبها وبغيضها.[1]

[1] المرجع نفسه، ص64.

الفصل الثاني: شعرية الوصف في رّواية "سينما جاكوب"

1- شعرية الوصف في الشخصيات

2-الشخصيات الرئيسية

3-الشخصيات الثانوية

4-شعرية الوصف في الزمان والمكان

5-الأماكن المفتوحة

6-الأماكن المغلقة

7-شعرية الزمان

8-تقنيات زمن السرد

1- شعرية الوصف في الشخصّيات:

تلعب الشخصيّة دورا مهما وبارزا بحيث تعتبر من أهم البنية السردية التي تعتمد عليها في النص الرّوائي لكونها تصنع الأحداث وتضفي عليها عنصر التشويق من خلال ما تقوم به كل شخصية من وظيفة في الرّواية ولذلك نجدها محل اهتمام العديد من الباحثين والدارشسن للنصوص الأدبية إذ « تعد الشخصية عنصرا أساسيا في الرواية بل إن بعض النقاد يذهب إلى أنّ الرّواية في عرفهم "فن الشخصية" وذلك لا غرابة فيه إذ تعد الشخصية مدار الحدث سواء في الرّواية أو الواقع أو التاريخ نفسه وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة.»[1]

تعتبر من أهّم العناصر الأساسية في الرواية إذ لها مكانة سامية لدى نقاد فاعتبروا أن الرواية هي فن الشخصية وهذا دليل لما تحتله من مكانة لديهم وهي الركن الأساسي وكما هو الحال أيضا في الحكاية والملحمة والسيرة والشخصية « عالم معقّد شديد التّركيب متباين التنويع وتعدد الشخصية الرّوائية يتعدد الأهواء ومذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.»[2] يتبيّن لنا مما سبق ذكره أنّ الشّخصية الرّوائية متنوعة حسب ثقافات الأفراد، كما تختلف بغختلافها فنجد كل شخص يتميّز عن الآخر وذلك من حيث العادات والتقاليد والمعتقدات والسلوكات المختلفة والمتفاوتة، وهذا التفاوت لا نجد له حدود وهذا من خلال ميولات البشر فكل له طباعه التي تميّزه عن غيره، فهي تمثل مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث وبدونها تغدو الرواية ضربا من الدعاية المباشرة والوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث.

[1] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2007م، ص11.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص73.

تعّد الشخصية المحور الأساسي لتوالي الأحداث والأفكار ولا يمكن بدونها تصوّر أي عمل روائي بدون شخصية و« هذا ما جعل "ميشال زرافا" يميّز بين الاثنين عندما اعتبر لشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية »[1] هنا نجد تباين بين الشخصية الحكائية والشخصية الحقيقية وينبغي التمييز بين الشخصية الروائية والشخص الروائي: فالأول عامة لها قوانين وأنظمة تفننها، والثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معيّنة له سماته الخاصة وصفاته النفسية والجسمية المحددة ومع ذلك فكلتا تتلامسان تلامس الخاص ضمن العام، وإذا كان "فيليب هامون" يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص فإن رولان بارت يعرف الشخصية بأنّها نتاج عمل تأليفي فهي ليست كائنا جاهزا ولا ذاتا نفسية بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة دال **Sign** له وجهان: أحدهما **Sign Final** والآخر مدلول مدلول فتكون الشخصية بمثابة دال عددها عندما تحدد عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عندها بواسطة جمل متفرقة في النص.

وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص حكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريق خاص في تحديد هوية الشخصيّة الحكائية تعتمد محور القارئ لنّه هو الذي يكون بالتدريج وعبر القراءة صورة عنها وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي: 1- ما يخبر به الراوي، 2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها، 3- ما ينتجه القارئ من إخبار عن طريق سلوك الشخصيات، ويترتب عن هذا التصوّر أن يكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه وذلك بحسب تعدد القارئ وإختلاف تحليلاتهم. وترجع أهمية الشخصية لكونها تقع في صميم الوجود الروائي تقود الأحداث وتنظم الأفعال ويعطي القصة بعدها الحكائي وفوق ذلك يعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية « أن قدرة الشخصية على نقص الأدوار المختلفة التي

[1] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991م، ص50.

يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا بحيث بواسطتها يمكن بحرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع.»[1] وتصبح الشخصية كائن ورقي يتألف من الجمل التي تصفه أو التي وضعها المؤلف على لسانه.

كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم الخيالي، فقد إهتم النّقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط بعالم الرّاوي مقارنا للرواية. ويمكن تقسيم العلاقة بين الرّاوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام طبقا لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون:

1. الرّاوي (تاشخصية) يعلم أكثر من الشخصية.
2. الرّاوي (الشخصية) يعلمه ما تعلمه الشخصية.
3. الرّاوي (الشخصية) يعلم أقلّ ما تعلمه الشخصية.

وكل علاقة منها تسمية سماها بويون وأطلق على العلاقة الأولى (الرؤية من الوراء) والعلاقة الثانية (الرؤية مع) والعلاقة الثالثة (الرؤية من الخارج). ثم إنّ علاقة الرّاوي بشخصيات يكون بأساليب مختلفة وصياغة النص القصصي بعضها تتصل بالتاء الزماني والمكتني للرواية، وبعضها يتصّل ببنيّة الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصّل بوسائل التعبير.

2- الشخصيات الرئيسية:

1. محمود:

وهو الراوي العاشق لمدينة الجلفا ومعالمها، وهو شخصية متعطشة لذكريات الماضي الجميل والبسيط وهذه الشخصية ترتبط بكل شخصيات الرواية، حيث يسترجع محمود ذكرياته القديمة عندما يكون رفقة عمران، لأنه يرى في عمران صورة جده والبادية، وقد وظفت هذه

[1] عبد المالك مرتاض، المصدر السابق، ص51.

الشخصية في الرواية كمهندس يعمل بشركة للبناء صاحبها الباهي. وقد شغلت هذه الشخصية كامل الفصول في الرواية يقول « أتسأل لماذا تعود الآن فقط تلك الصورة القديمة وبهذه القوة حين أرى المدينة من أعلى أو حينما أكون مع عمران ةكأنها تريد أن ترسم خطوطا مضيئة بيننا أو أن تهمس بأشياء لا نفهمها إلاّ حين تكونان مجتمعين، صورة جدي وصورة عمران، أزداد في حدّة السؤال:

هل كان يشبهه لهذه الدّرجة التي تتركني في حيرة دائمة ؟ ولماذا حين أصافحه أتذكر ذلك المشهد القديم أول قدومي إلى المدينة عندما كان جدي يمسكني بكفّه الخشنة. »[1] إذن شخصية محمود هي شخصية مُحبة لمدينة الجلفا وتضاريسها ومعالمها الطبيعية والعمرانية، وتقوم بإسترجاع الماضي الذي كانت عليه مدينةالجلفا من حسن وبهاء ثم تحولها إلى مدينة عمرانية مع مرور الزمن وذكرياته مع صديقه عمران العائد من العراق برفقة زوجته وإبنه وكيف كان يتوسم فيه صفات جده من خلال اليد الخشنة وكفه الواسع وعينيه الجرئيتين، وكيف كان قبلها يرسم مشاهدة الجلفا يقول « وأنت المدينة تتحسسين كل تضاريس التي ظهرت بخشونة في جسدك في لذة العنفوان متواصلين بالرغم من أني لم أخبر كيفية نشوء المدن البدوية أبان ذلك كانت مدينة بدوية تنتظر قادمين من صحراء شُعت غبر.»[2] إذن فهي مدينة رعوية بإمتياز تشتهر بتربية الأغنام فهي منطقة شبه صحراوية.

2. عمران:

وهو شخصية عائدا من العراق بعد مرور زمن طويل من رحيله حيث كان يشتغل هناك يقول محمود عنه « كان عمران من بين هؤلاء الذين رحلوا وكنت من بين الذين آثروا البقاء بالرغم من ان الذي وجدنا فيه كان مختلفا ليس اختلافا كبيرا بالطبع إذ ما فرضنا الزمن هو الذي يقدر الفارق ... أترى عمران كان يشعر أيضا بميولي الأحداث وهي تنحسر جزئيا

[1] عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب، دار فيسيرا، 2013م، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص7.

لتترك فراغات زمنية مرعبة ... حين رأيت عمران للمرة الأولى وهو طفل ثم وهو شاب بقامته الفارعة وبديه خشينتين وعينيه حزينتين.[1]

كما أن له موقف أسود اتجاه السلطة والتسلط، « يا محمود لا تنقصني إلا سلطة الطبيب حتى أقع ضحيتها، كيف ؟ إنهم يتعاملون مع الأجساد مثل الآلات يفرضون عليها انضباطا كبيرا وخانقا لدرجة غير محتملة. أجيبه: ولكنها سلطة ضامنة للحياة وليست سلطة قاضية عليها.»[2] كما كان محمود حين يكون رفقة عمران يحس بصورة جده يقول « حين تكونان مجتمعين صورة جدي وصورة عمران أزداد حدة في السؤال. هل كان يشبهه لهذه الدّرجة التي تتركني في حيرة دائمة ؟ ولماذا حين أصافحه أتذكر المشهد القديم أول قدومي إلى المدينة، عندما كان جدي يمسكني بكفه الخشنة كانت نفس الكف وهو يلوح بذراعه وهو يمشي كانت نفس حركات تعاد في عمران كان إصراري للقرب منه أكثر.»[3]

وقد كانت هذه الشخصية منزعجة من تحولات التي طرأت على مدينة الجلفا كأقواس والمباني والأبواب المصنوعة من الألواح الخشبية والمباني « أتحرق يا سعيد إن أجمل شيء كان هناك هو الأقواس التي تزينها من الداخل كانت تمنحها شيئا من الهوية، لا أدري لماذا يصرون على الأشكال المربعة والمستطيلة بالرغم من أنّ الخطوط المنحنية أقرب إلينا، ألم تلاحظ أن باني الأقواس كان يدرك ما يفعل في حين كانت مدينة تحت الإستعمار الفرنسي؟ ألم يخالجك هذا الشعور يا محمود؟.»[4] أصبحت المدينة تغطي كل الأشياء في نظره تمثل الهوية، وهو شديد التحفظ والغموض كذلك سريع الغضب.

[1] المصدر نفسه، ص7-8.
[2] المصدر نفسه، ص9.
[3] المصدر نفسه، ص8.
[4] المصدر نفسه، ص14.

3. الباهي:

شخصية متسلطة مثّلها الراوي بـ(الفارس الآشوري) وهو صور الشر في الرواية، كان يعمل بالشركة العمومية للبناء وهو غريب عن أهل المنطقة، كما أحبه صاحب شركة التي بنيت على أنقاض "سينما جاكوب" كانت له ثروة كثيرة من السلطة والمال والنفوذ. وزاد طمعه في الأراضي الخصبة والسهول والعقارات « على أنقاض "سينما جاكوب" ومنذ عشر سنوات شيّد مبنى الشركة كان مالكه ... سي الباهي صاحب الشركة وإمتدت يده إلى العقارات والأراضي القريبة من المدينة ... ويقول ما بال هؤلاء الناس لا شغل لهم إلاّ مراقبة الناجحين مثلي؟ ...»[1]

تعددّت مواهب الباهي كالصيد والفروسية ومغازلة النساء، كذلك هي شخصية لا تراعي لمشاعر الآخرين حيث الغش والغضب على ممتلكات الآخرين، ولم نقف عند هذا الحد بل تعدّت إلى المتاجرة بالممنوعات كالأسلحة والمخدرات « وتنفجر معها الهوايات الجديدة كالصيد وتربية الحيوانات النادرة والتباهي بأنواع الأسلحة لتمتد بعدها إلى النساء، وفي خضم تحولات كانت المدينة تنقسم إلى قسمين يفصل بينهما حرف عميق لا يمكن تجاوزه إلا حين يقرر الباهي نصب الجسور وامتدت يده إلى السهول والمزارع ومع كل مناسبة كانت تزداد كثافة الحضور خاصة النساء، وكان الباهي يختال بينهن ويلاطفهن بطريقة المعهودة لتصبح فيما بعد سكرتيرته.»[2]

كما كان له صراع مع عمران خاصة بعد وفاة زيان في الفصل الخامس (الوهم) عندما أشارت إلى الصفقة التي كانت بيده وأنا أسرد عليه التفاصيل بدقة أفزعته جعلته يسحب شيكه على الفور ويكتب رقما بدا بحجم الإضبارة جيدا، هذا الصراع كان نتيجة الكشف عن حقيقته من خلال بعض الملفات « خمنت بأنه ما زال مصمما أن الباهي سوف ينتقم منه

[1] المصدر نفسه، ص33.
[2] المصدر نفسه، ص34.

... ولكن لماذا لا تسلم الإضبارة للشرطة وتستريح؟ أين تعيش؟ ماذا تحسب الشرطة، إنها لا تتعدى أن تكون قسم من هذه الشركة ... اقتربت أكثر إنفجرت أمامي الأوراق الإضبارة التي كانت سبب كل مشاكل فتحتها بدأت كوارث تنصب أمامي وأرى مملكة الباهي تتهاوي أمامي مرة واحدة والباهي مجرد عملاق من ورق، عجبت كيف إستطاع عمران أن يحتفظ بورقة وعجبت أكثر كيف لم يقتله الباهي وأدركت قصة السيارات التي كانت تتبعه.

يقول عنه صديقه محمود « هل عمران من أولئك الذين يضطر أصدقائهم أن يحتملو نزعتهم وفوران غضبهم؟ ... هل كانت له فوبيا من سلطة معينة؟ ربما تجلى ذلك من خلال أحاديثه.»[1] وبعد عودته إلى الجلفا عمل في شركة البناء لمديرها الباهي رفقة زملائه محمود وزيان يقول « إنه صديقي قديم أيام الدراسة تحصل على شهادة مهندس معماري وهو يعمل بالعراق منذ سنوات ...»[2]

« حملت الوثيقة ختم المدير الباهي مطلوب مهندس استشاري في مشروع جديد، تذكرت لحظتها عمران، لكني ترددت بسبب الأفكار التي تدور في رأسه.»[3]

« عليك ان تبارك لزميلك الجديد في العمل من !؟ عمران، لقد تسلم منذ يومين الوظيفة الجديدة التي اقترحها عليه ... لاحظت ألفت التي بين زيان، عمران كان يتبادلان النكث مثل صديقين حميمين لم أشكك في الشخصية المرحة التي كان يتميز بها زيان تجذب كل من حوله، إضافة إلى عامل السن فقد كان في نهاية ستينات الكل في الشركة كان يراهمثل أب كبير حتى سي باهي.»[4]

كانت صراعاته كثيرة مع سي الباهي المتسلط خاصة بعد موت صديقه زيان « هل فعلا عمران هو الذي قتل الباهي؟ كان يشير إلى كل شيء عندما غادر فيها مبنى الشركة

[1] المصدر نفسه، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص10
[3] المصدر نفسه، ص 13-17.
[4] المصدر نفسه، ص31.

غاضبا، الصخب الذي إمتد إلينا في كل مكاتب، ماذا كان؟ ألم يكن تهديد عمران للباهي واضحا للجميع؟ ألم يقل له عند باب مكتبه أه لم تبتعد عني وعن عائلتي سوف أقتلك أيها الخنزير ولوح بيده في هواء حتى إعتقدنا بأنه سيضربه ... لمح لي عمران بذلك حين لم يسلم الإضبارة اللعينة ... ماذا كانت تحتوي؟ قال: فيها ما يرمي الباهي إلى بئر عميقة.»[1] فقد ترك زيان بعد موته حملا ثقيلا وقد ذكرت شخصية عمران في فصول الرواية، أما مصيرها يبقى مفتوحا للتأويلات لأنه بعد وفاة الباهي إختفى يقول « قلت ذلك وأنا أفكر في عمران وأين إختفى وحين لم أجد جوابا شغلت سيارة متوجها إلى الشرطة آملا في العودة مرة أخرى.»[2]

4. زيان:

كان يعمل في "سينما جاكوب" والتي تعلق بها كثيرا وشخصه يعكس الماضي والقديم لأنه يرى فيه جيل السبعينات والثمانينات الذي كان يتوافذ على سينما جاكوب. ويعد زيان حامي حمى سينما جاكوب كان متعاطفا مع الغير ولا سيما المرتادون على سينما، ولقد كان شابا في سينما وعجوز في الشركة « ... عرفوه وعاشروه شابا قويا في سينما جاكوب ثم عجوزا يقف فوق أطلالها في الشركة شيئا مميزا يطيح بشخصيته مميزة والمرحة والإبتسامة والفرح الذي يوزعه بيننا بكرم والنكث التي لا تفارق شفتيه، الكل كان يعرفه هكذا ويكتفون بما يهبه من سعادة وتفاؤل وكانت عقارب ساعته تضبط على وقت فتح سينما والعد العكسي لبداية العرض.»[3]

كما كان عاملا بأرشيفها ويقول محمود أنه كان حزينا في حياته يواجه الأسرار عندما تخلت عنه سينما جاكوب يملأ فراغاتها بالقمار ثم ترك القمار بعد حادثة فرسه سحاب توفي زيان إثر أزمة قلبية في المستشفى « ألو ... صباح الخير محمود، زيان، ما به؟ زيان توفي

[1] المصدر نفسه، ص115.
[2] المصدر نفسه، ص114.
[3] المصدر نفسه، ص51.

هذا الصباح في المستشفى ثم أغلق السماعة. بدا حزنه أكبر من أن يحمله الأسلاك تذوب إن هي ظنت للحظة تذكرت عنا يفعله الحزن بالناس يغير وجوههم تراهم وهم يسيرون في الشوارع تحرك للنظرة الأولى أنهم حاولو عدة مرات أن يخفوه لكنهم فشلوا وإختارت غرفة أرشيف لحمله كان عيناه تضيئان بالفرح عندما يلاحظ قوافلب الطلاب تتدافع أمام الباب.»[1]

كانت دهشتي تزداد كلما قلبت صفحة جديدة إلى أن أنهيتها وإكتشفت كراسة صغيرة مع عدد أقل من الأوراق مكتوب على الغلاف الجسر وهواجس العبور، بدا العنوان مألوفا ولكني وأنا أقلب الصفحات إكتشفت أن رغبة ما بدأت بالإنزلاق في جسدي، بينما عيناي تتسمرتا على بداية السطر ... الجسر هو خلاص لكل التائهين والضائعين في هذا العالم المجنون ... الجسر نبنيه لنخيط جرح الأرض ونبحث عنه في داخلنا لنستطيع عبور الجحيم ...»[2] مات الباهي وبقي سبب وفاته مجهولا في نهاية الفصل الخامس (الوهم) « كان موظف الإستقبال يقول ما حدث؟ لقد مات ...الباهي مات ...وجد مقتولا في مزرعته ... عليك أن تأتي حالا إلى الشركة فالشرطة طلبت من جميع الموظفين إلى التحقيق ... صعقت حينها وأقول أن الباهي كان آخر الفرسان الأشوريين الذين دنسّو المدينة قضت عليه لعنتها القاتلة.»[3]

3- الشخصيات الثانوية:

5. سعيد:

وهو فاكتور في أحد المؤسسات البريد معروف عليه بدقة مواعيد ومحبة كبيرة للحياة، كما كان هو السبب لربط العلاقة بين عمران ومحمود، وقد ذكرت هذه الشخصية في الفصل الأول عند لقاء سعيد بعمران بمقهى اسكندر، كذلك ذكرت في الفصل الخامس عندما هاتفه محمود يسأله عن سيارة الفولغا الروسية.

[1] المصدر نفسه، ص57.
[2] عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب، دار فيسيرا، 2013م، ص125-126.
[3] المصدر نفسه، ص114.

كما كان محبا للغناء ولكل ما هو جميل وهي تعكس شخصيته « أدركت انه سعيد الفاكتور وعجبت كيف قرّر هذا الصديق المحب للحياة أن يغيّر عاداته الصباحية ويأتي للمقهى لم يرتح فيه يوما كون أغلبية رواده من المتقاعدين ... وبهذا الوجه المنشرح كان ...»[1]

« كان سعيد معروفا بيننا بدقة مواعيده الكل كان يضبط عقارب ساعته على ساعة سعيد حتى حين تختلف في ترتيب المواعيد وأحيانا السهوات، كان يملك الميزان الداخلي لضبط الأشياء بما يوافق رغبات الجميع وهذا ما كان يعوز أغلب الأصدقاء، في تلك الساعة من المساء إلتقينا وجدته قد سبقني وكان ينظر في ساعته أما حين جلست قبالته أو مألي تأخرت سبع دقائق وبمرحه المعتاد تغاضر عنه.»[2]

6. سارة:

هي فتاة يهودية طالبة بقسم الآثار ببلجيكا زارت منطقة الجلفة للقيام ببحث أكاديمي لأحد المستشرقين الذين مروا بالمنطقة، أحبها محمود وكانت فتاة جميلة تتسم ببساطة في معاملتها كما أنها تتقن اللغة العربية، لكنها لا تحمل قيم وعادات أهل الجلفة وهذا سبّب إنفصال محمود عنها « إنها طالبة في قسم الآثار وقد اختارت هذه المنطقة من أجل مشروع التخرج ولم يكن اختيارها وليد الصدفة بل لما قرأته لأحد المستشرقين الذين مروا قديما من هنا وما ذكره في رحلته من رسومات نقشها الإنسان البدائي تعبيرا عن حياته كانت بمثابة الموقد للرغبة ... وقالت دفعة واحدة أبحث عن العاشقين الخجولين التفينا إليها وإبتسمنا جميعا ... وقال صديقي لن تجدي أكثر من محمود.»[3]

[1] المصدر نفسه، ص12.
[2] المصدر نفسه، ص18.
[3] المصدر نفسه، ص43-44.

وقد ذكرت في الفصل الأوّل (العودة) وكان هذا إسترجاع لذاكرتها لكن شغلت حيّزا كبيرا من الفصل الثالث (إعتراف) حيث فصل فيها الرّاوي « ... هل أبدأ بوجه سارة؟ كان يستدير ويشع مثل إنعكاس قمر في بحيرة ساكنة أما عيناها الخضروان بلون العشب الذي كنت أتأملها ... تمسك باقة الورد عند باب المستشفى. تأخذ قبلة سريعة كانت أيادي تتشابك والأنفاس تحتق فكنا نقضي في مكتبة مساءًا ونهرب من الجلفا إلى العاصمة، وقالت لي بقي يومان على رحيلي إلى بلجيكا عليك أن تذهب معي ولكني رفضت وبعدها بأسبوع ذهبت وراءها (بلجيكا) ودخلت بيتها فجأة وجدت رجلا « يضمها إليه خرجت مسرعا ورجعت المطار حتى وصلت إلى مدينة الجلفا وكتبت لي سارة رسائل بأن توفيت والدتها وكان صدقها يحضنها ...»[1]

7. سعاد:

وهي وافدة جديدة من الشمال الجزائري، تعرف عليها الباهي من خلال إقامته حفلا في الشركة بمناسبة عيد المرأة والتي أعجب بجمالها يقول عنها « أتذكر إسمها كان سعاد رأيتها أوّل مرة في حفل أقامته الشركة في عيد المرأة ولما كان الجو ربيعا آثر الباهي حينها أن يكون الحفل في الهواء الطلق، كانت سعاد في نهاية العشرينات أتت بصحبة قريبها ... ومنذ أن رآها الباهي لأول مرة حتى جنّ جنونه وفعلا لم تكن سعاد إمرأة جميلة فقط بل كانت فرنسا جموحا لا يروضها إلا خبير ألف صنعة تتسع عيناها المكتحلتان ويمتلأ جسدها.»[2]

فيما بعد أصبحت سكرتيرة سي الباهي مدّة من الومن ثم إختفت فجأة بعدها ومرت أيام ونسي الموظفون قصتها.

[1] المصدر نفسه، ص43-49.
[2] المصدر نفسه، ص36.

8. ليلى جواد:

وهي زوجة عمران عائدة من العراق مع إبنها بابل وقد ذكرت في الفصل الخامس، يقول محمود عنها « لم تتكلم ليلى ذلك المساء كثيرا بعض الكلمات فقط ... خاطبني عمران: هذه زوجتي ليلى جواد وهي رسامة موهوبة .... تشرفنا ... عيناها الحادتين ظلتان ترقبان الصالون أبدت ملاحظة عن لوحة كانت معلقة على الجدار تأملها عمران وسألني عن الرسام لم أعرفه ... وبصعوبة إستطاع أن يقرأ هنري، أما بقية الإسم فلم يتضح كانت ليلى تراقب حركته.»[1] « كانت إمرأة في الثلاثينيات طويلة سمراء عيناها حادتان تتفجران بقسوة غريبة وشعرها قصير وتصحب إبنها بابل سنه أقل من خمس سنوات، تتكلم باللّهجة العراقية وأخرى الإنجليزية.»[2]

9. بابل:

هو إبن عمران كان متعلقا بأبيه أكثر من أمه ليلى يقول عنه محمود « لاحظت في ذلك المساء أيضا أن تعلّق بابل بعمران كان أشّد ... ثم مد يده إلى بابل الذي كان يلهو على البساط حمله وحضنه وأدار وجهه وأشار بيده إلى هذا عمك محمود إنطلق الطفل مرة أخرى وهو يكرر إسمي بلهجته الجميلة.»[3]

10. عائشة:

أخت عمران الكبرى ماتت بسبب الحمى التي أصابت القرية ولم تسلم منها عائلته الصغيرة، أصابت أخته الكبرى عائشة، يحكي لمحمود قصته « حدثني فيها عن جزء من طفولته في القرية وكيف وجدوا والده ذلك الصباح الشتوي ميتا عند الباب وفي نفس الشتاء

[1] المصدر نفسه، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص101.
[3] المصدر نفسه، ص105.

كانت الحمى قد إنتشرت في القرية لم تسلم منها عائلته الصغيرة وأصابت أخته الكبرى عائشة.»[1]

11. مسعود:

وهو أخ عمران الصغير وهو يتعلم المشي حيث سقط في البئر، يقول عنه عمران وهو يحكي عنه « ثم بعد أيام فقط كان البئر قد بلع أخاه مسعود الذي كان يتعلم المشي على جدار الغرفة التي كنا نجلس فيها. كان عمران يستدعي الذكريات بتأثر ظاهر ويعيد تمثيلها وهو يشير إلى الأماكن التي حدثت فيها.»[2]

4- شعرية الوصف في الزمان والمكان:

1. شعرية المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان وذلم أن كل حديث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين، يعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله « هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية فيمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية فتستطيع أن نميز فيها بين الأشياء ووضعها في المكان.»[3]

يعد المكان عنصرا أساسيا في العمل القصصي فهو الإطار الذي « تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وللمكان قيمة مهمة في بنية النص الروائي لأنه يمثل العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل ببعضها البعض وهو عنصر فاعل ومكون جوهري من مكونات الروائية ولا يقتصر دوره على كونه وعاء للشخصية وللحدث بل يصبح صاحب

[1] المصدر نفسه، ص122.
[2] المصدر نفسه، ص122.
[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، 2010م، ط1، ص90.

السيادة المطلقة في إنتاج الشخوص والأحداث وبالإضافة إلى إنتاج السرد والحوار والوصف.»[1]

وكان المكان في "سينما جاكوب" خلفية تقع فيه الأحداث وخيط الناسج وقد نقل لنا عبد الوهاب عيساوي الكثير من الأوصاف الواردة في النص والشواهد متعلقة به من المكان الجغرافي، واستقى أمكنته عن طريق التذكر والتخيل لمدينة الجلفا ولم يتم ذلك إلا بإستدعاء الماضي لوعي لراهن بواسطة الرؤية والتذكر والتخيل أو بتفجير المكان وجعله شخصية حيث يقول « كانت جلفا تستلهي على ضفاف الشوق.»[2]

5- الأماكن المفتوحة:

- **مدينة الجلفا:**

وهي مكان مفتوح جرت فيه الأحداث ووقائع يقول عيساوي في وصفها « كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف الشوق والذكريات تمد قدميها المرسومتين بالحناء ويرتحل شعرها الليلي إلى الشرفات العالية وتتركنا نحن الفقراء كل يوم ننظر أن تأتي، نرقبها كل شفق بالبخور ... هي هكذا عاشقة والهة في بدء حتى تمتلك روحك ثم حين تدرك ذلك تعود بشهوتها الشيطانية وتنظر إليك على مدى إتساع عينيها البدويتين ... هم كانوا مثلنا عاشقين ... لا أصدق نفسي حين أدرك أني ما زلت أتحدث عنك وأنت المدينة تتحسين كل التضاريس التي ظهرت بخشونة في جسدك في لذة وعنفوان متواصلين ... تنتظرهم بشوق وهم قادمون من صحراء شغت وغبر.»[3]

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004م، د ط، ص277.
[2] عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص05.
[3] المصدر السابق، ص5-6.

- **سينما جاكوب:**

وهي مركز الأحداث الرواية وصراعات شخصيات الرئيسية مع مديرها (باهي)، كانت اللافتة المكتوبة عليها "سينما جاكوب" وبابها الخشبي الأخضر صغير في جهة التي تحوي كوة بيع التذاكر، ومن جهة ثانية كان هناك باب بدفتين كبيرتين يحمل نفس اللون مع الباب الصغير...

- **الجُنينة:**

وهي مزرعة سي الباهي إنتزعها من أحد الفلاحين عن طريق المحكمة وبعد نفاذ مال خصمه أخذ باهي المزرعة التي كانت غرب المدينة بثلاثين كيلومتر، وبعدها أصيب بنوبة قلبية داخل المحكمة ومات بعد أيام وقال إن الأماكن الجميلة تستحق العناية ولا تكون إلا بوجود المال فهم مقصده القاضي وشدد الخناق على خصمه وبالتالي ضرب عصفورين بحجر واحد القاضي والجُنينة.

6- الأماكن المغلقة:

- **البيت:**

ونقصد به بيت محمود الذي كان لقاء محمود بعمران وزيان من الزيارات المتكررة، إلا أنّها تعدد الزيارات التي كان يقوم بها إلى بيتي للمناقشة عدة مواضع منها ملاحقة فولغا لعمران ومرض محمود.

- **المستشفى:**

وذكر هذا المكان كثيرا حين دخل محمود المستشفى عندما كان فيه الصداع في رأسه مثل المطرقة وعاد جسمه يلتهب بحريق الحُمّى لذلك اضطر عمران لنقله إلى المستشفى وبعد

أسبوع خرج ووجد عند باب عمران واقف بجانب سيارة سعيد فجأة مع الفولفو قديمة وزيان الذي لوّح من يعيد بيده.

- **مقهى إسكندر:**

وهو ملتقى محمود بسعيد ليعرّفه بعمران وهو موجود في شارع ليماريتر الطُول وهو شارع مكتظ بالمحلات التي كانت توّزع بشكل صاخب « حين وصلت للمقهى دلفت بابها الزجاجي لأدخل وجدت باب مقفلا، قدم النادل بسرعة ليفتحه فآثرت أن أشرب قهوة عند البار، فجأة نادني سعيد فاكتور جلست مع ر فقة شاب آخر لم أعرفك على عمران ... إنه صديق قديم من أيام الدراسة، هو مهندس معماري يعمل في العراق وهو الذي أصّر أن نشرب القهوة في المدينة بمقهى إسكندر.»[1]

7- شعرية الزمان:

يعد الزمان ذو اهمية كبيرة بوصفه عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها « تعد دراسة الزمن من اهم منجزات دراسة النص الروائي ونقده، فالزمن يمثل الحركة التي تحوي مكان وتمنحه عقدة العمل الأدبي ثراءها ودلالتها.»[2] نجد ان الزمن بمثابة الخيط المتحرك لمجريات الأحداث داخل الأعمال السردية الروائية هذا حسب ما قاله لالاند، بينما الزمن في تمثل أندري لالاند « متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر.»[3] إذن يعد الزمن عنصرا أساسيا في أعمال الروائية.

ويتميز بمميزات من بينها يعطي الإستمرارية والتشويق في العمل الروائي وهو متنوع ويختلف من شخصية إلى أخرى وهو محمور يترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما

[1] المصدر السابق، ص12-13.
[2] هيام شعبان، المصدر السابق، ص300.
[3] عبد المالك مرتاض، المصدر السابق، ص172.

انه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود مستقل في الرواية، إنما هو يتخللها كلها كما نجد أن زمن الرواية يخضع إلى تقنيتين أساسيتين هما الإسترجاع والإستباق.

1. الإسترجاع:

يعدّ الإسترجاع تقنية هامة في الأعمال السردية إذ « هو عودة الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه وهذا يعني مستوى ثانيا من القص، فالسرد الذي كان يتحرك قد إنقطع مؤقتا ليسترجع ماضيه ثم يعود إلى أحداث حاضرة »[1] من خلال هذه التقنية نجد لها اهمية في العمل الروائي حيث تقوم بربط حاضر الرواية بماضيها مما يضفي عليها نوع من التشويق وهو قمسين:

أ. الإسترجاع الخارجي:

ويقصد به الإسترجاع الذي يتناول خطا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الولى، ونجده في قول الراوي « ولماذا حين أصافحه أتذكر ذلك المشهد القديم أول قدومي إلى المدينة، عندما كان جدي يمسكني بكفه الخشنة كانت نفس الكف حتى وهو يلوّح بذراعيه في الهواء وهو يمشي كانت نفس الحركات تعاد، ولكن مع الاختلاف طفيف ربما في الزمن.»[2] هنا إسترجاع المشهد القديم عند قدومه أول للمدينة ويستذكر شخصية عمران في صورة جده.

ب. الإسترجاع الداخلي:

ويعرف بتمثيلية القصة أي تلك التي تتناول العمل نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى، إما أن يكون الإسترجاع هنا مكملا للحكاية أو تكرارا لها ويظهر في رواية بعدد وافر من الصفحات، ومن الأمثلة ما ورد في الرواية على لسان الرّاوي يقول وصفا مدينة الجلفا في

[1] سيزار قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، 1978م، ص23.
[2] عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص8.

أبهى صورة عند طفولتها « قبل أربعين سنة أو أكثر أحبوها أبان كانت طفلة بدوية تنتظرهم على جانب الطريق بشوق وهم قادمون من صحراء شُغت غُبر حاملين تعب المسير وتعب الحنين وهي التي لم تعرف عشاقا قبهم تعانقهم بفرح وتدع بقية الحكاية لجدائلها الطويلة ووشوشة الأقواط العثمانية ... كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف الشوق والذكريات تمد قدميها المرسومتين بالحناء ويرتحل شعرها الليلي إلى الشرفات العالية وتتركنا نحن الفقراء كل يوم ننتظر أن تأتي ... هي هكذا عاشقة والهة في البدء حتى تمتلك روحك ثم تدرك فلك تعود بشهوتها الشيطانية وتنظر إليك على مدى إتساع عينيها البدويتين ... ربما هي ثلاثون سنة بل قل أربعون أو أكثر والذاكرة بطبعها مثل المرأة شغوفة بالنسيان ...»[1]

وهناك تطابق بين الشخص الذي عيّنه الباهي لمراقبة عمران وصفات الجسمية لجد محمود يقول واصفا إياهم « حاولت أن أستعيد ملامح الشخص الذي عيّنه الباهي لمراقبة قامة بطول النخلة، صدر واسع حسن زاده الله له في وجهه زينه شاربه لكن المهنة لم تكن لتتوافق مع مظاهر الرجولة التي يحملها، جدي ما كان جدي ليفعل أمر مثل هذا. تأمل وجهي عندما حلقت شاربي لأول مرة ثم أبتسم وقال: تختلف النظرة إلى الرجولة بين سكان المدينة والبدو، إنّهم ينظرون إلى من لا يكذب ولا يخلف الوعد غشيم وهذا كلّه بسبب المال ... كانت لهم نفس القسمات الوجه الطويل عظام الفكين الناتئة حتى العيون في حركتها...»[2]

2. الإستباق:

إذ كان الإسترجاع عودة إلى الماضي فإنّ الإستباق عكس ذلك هو« تلخيص الأحداث المقبلة تلخيصا سريعال، ورغم أن هذه ال....تحصر التشويق فإنها كثيرا ما تستخدم في بعض أنواع الرواية مثل المذكرات والترجمة الذاتية.»[3] ولجأ الروائي إلى هذه التقنية بغرض

[1] المصدر نفسه، ص5-6.
[2] المصدر نفسه، ص80.
[3] محمد عزام، فضاء الرّوائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996م، ص123.

التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في الرواية ويجعل القارئ في تشويق مثال ذلك تقديم صورة سارة جميلة إلى محمود حيث ذكرها « أظن أنّه كان سارة... إندهشت كيف خرج هذا الاسم من صدري بعد هذه السنوات، كنت أظنها كفيلة بمحو الخيبات القديمة أو جعل النسيان يردم كل القصص الموجعة.»[1]

ثم فصل في الفصل الثالث ويقول فيها « هل أبدأ بوجه سارة؟ ... كان يستدير ويشع مثل إنعكاس قمر في بحيرة ساكنة، أما عيناها الخضروان بلون العشب الذي أتأملها إستغرق فيهما أصلي لا له الخصوبة الذي يسكنها ... أغفرلي يا الله ولكنك أنت الذي خلقتنا هكذا ضعفاء ننكسر عند أوّل إمرأة ونسجد لها، أغفرلي يا جميل.»[2]

8- تقنيات زمن السرد:

يعد زمن السرد من تقنيات التي تحدد زمن الرواية وذلك عبر مجريات الأحداث فيها وهي نوعان:

1- **تسريح السرد:** وينقسم إلى قسمان: 1. الخلاصة، 2. الحذف.

2- تعطيل السرد.

1. الخلاصة:

الخلاصة من التقنيات الأساسية في تسريع السرد فهي « كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الإختزالي

[1] ينظر: عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص43.

المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها مرورا سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف.»[1]

أي أنّها تقنية يتم من خلالها الإيجاز في مجريات الأحداث التي تستغرق فترة زمنية طويلة قد تكون سنوات أو أشهر فيقوم الرّاوي بإيجازها في أسطر أوكلمات. ومن أمثلة على ذلك حوار بين محمود وعمران لم يفصل فيها الكاتب وإنّما استعمل تقنية التلخيص « لا أدري كيف سارت الأحداث، يعد حوارنا لأنه عاد إلى العراق وبقينا أكثر من شهر بدون أستاذ عربية.»[2]

وكذلك إستغراب محمود من ظهور سيارة الفولغا الروسية في المدينة لكنه لخصا في النفي عن سؤاله « استغربت كثيرا حيث سألني عن قصة السيارات الفولغا الروسية التي بدأت تظهر في المدينة في الآونة الأخيرة، وبالرغم أني لا أذكر أني صادفت تلك ماركة من السيارات إلا أني أجبت بالنفي دون أن أستفسر عن الجدوى من سؤاله.»[3]

2. الحذف:

يعد من التقنيات التي تسرع زمن السرد فهو « تقنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.»[4] ومن أمثلة على ذلك في مرض محمود ودخوله المستشفى « صباح الخير ... على سلامتك يومين... لم أشعر بهما ... مرة أخرى تلك النيران المتجددة قذفتها إلى الخارج بعدما كادت أن تحيل جسدي إلى الرّماد ... أترى في مقدرة الإنسان نسيان ما يريد؟ أم أن قدرته مقرونة بغرضه من ذلك؟ ...بعد أسبوع خرجت من المستشفى ... عند الباب وجدتهم ينتظرون ...»[5]

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص145.
[2] عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص131.
[3] المصدر نفسه، ص76.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.
[5] عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب، ص28.

تضمنت الرواية الحذف ومهمته تسريع الأحداث زمنها وعادة ما يوظف الحذف للوصول مباشرة للهدف الرئيسي من كتابة الرواية كما يخلق الحذف فجوة التشويق لدى القارئ وذلك بفرض التساؤلات عن الأسباب التي جعلت الكاتب يخفي مثل تلك الأحداث، وبالتالي فإن الحذف في الرواية ظاهرة فنية يفتخر الكاتب بتوظيفها بالشكل الذي يظهر أمام القارئ.

2- تعطيل السرد:

هذه التقنية تعتمد في عملها على شيئين زمنين أساسيين هما المشهد والوقفة.

1. المشهد:

المشهد من تقنيات المهمة في مقاطع السردية فهو « ينقل لنا تدخلات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية ...»[1] ومن أمثلة على ذلك في الرواية فهي كثيرة نذكر منها« همس لي سعيد ... عليك أن تبارك لزميلك الجديد ... من؟ عمران لقد تسلّم منذ يومين الوظيفة الجديدة ... ضحكت على الأفكار التي كانت في رأسي ... باركت لعمران الذي كان بحاجة إلى عمل يقتل كل هواجسه ... زيان بادرنا بالخبر بالرغم من أنه ليس بالجديد ولكنه لم يكن يخطر ببالنا قال: 3 أو 4 أشهر وأحيل على معاش لم أكن أنتظر هذا الخبر ... كان مفاجئا لي.»[2]

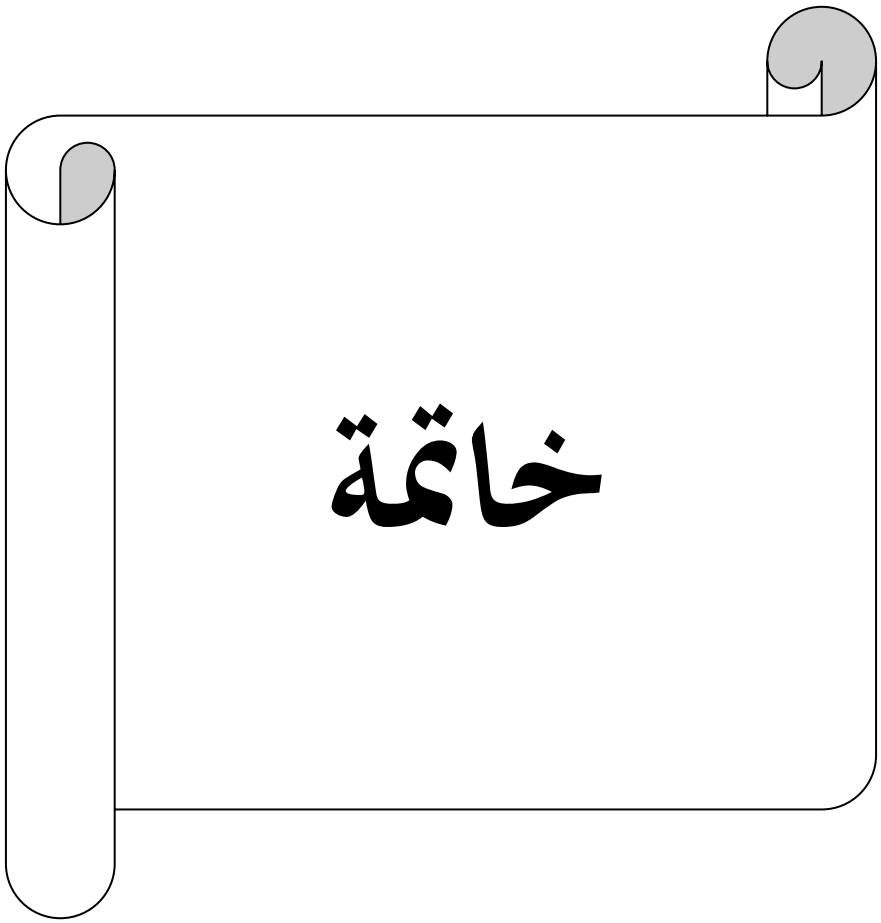
2. الوقفة:

ونجدها تشترك مع المشهد في الإشغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث... أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يفترقان بعد ذلك في إستغلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة.[3] ومن الأمثلة على ذلك في الرواية نجد « على أنقاض سينما جاكوب ومنذ عشر سنوات من تقويم الفلكيين شُيّد مبنى الشركة كان

[1] حسن بحراوي، المصدر السابق، ص165.
[2] عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص31.
[3] حسن بحراوي، المصدر السابق، ص175.

مالكه يريد أن يجعله فندقًا لكن إفلاسه جعله يبيعه لصاحب الشركة البناء التي أعمل بها بسعر التراب ثم ما لبث أن صعدت الأدوار وإكتملت في مدة سريعة وإنتقلنا إليه... في السنوات الأخيرة أثرى سي الباهي صاحب الشركة بطريقة غريبة حيث إمتدت يده إلى عدد كثيف من العقارات والأراضي القريبة من المدينة.»[1]

[1] عبد الوهاب عيساوي، المصدر السابق، ص33.


خاتمة

خاتمة:

نخلص من خلال دراستنا لشعرية الوصف في رواية "سينما جاكوب" إلى عدّة نتائج يمكن تلخيصها إلى النقاط التالية:

- الشعرية مصطلح فضفاض يعني في مفهومه العام القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي وتمنحه الأدبية وأهمية موضوع الشعرية الذي احتفى به علماء الغرب وعلماء العرب منذ القديم كما كان أسبقية من يونان وعرب من خلال كتاباتهم في موضوع الشعرية.
- الشعرية عند الفلاسفة العرب تعني التغيير وهو الإنحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة عن التراكيب اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة، إذ غاية الشعر التخييل، والتخييل يتطلب أن يستخدم المبدع اللغة استخذاما خاصا إلى حد ما بحيث يستخدم من التغييرات ما يتحقق معه التخييل.
- اتضحت الشعرية عند العرب القدامى من خلال عبد القاهر الجرجاني الذي تجاوز حدود الشعرية والقافية والمعنى وإقترب من موطن السحر في الشعر أي ما يجعل الكلام شعرا وما يمنحه الحق في الإنتساب إلى هذا النوع من القول.
- يعد الوصف أحد البنيات الخطابية البارزة في تكوين وتشكيل نصوص روائية في "سينما جاكوب" فهو قلب نابض للسرد الروائي فيقوم على عناصر مهمة وينظبط وجودها داخل الرواية منها الشخصيات والزمان والمكان، إذ كانت الشخصيات في الرواية تقوم على جانبين إثنين هما المحددان لأوصاف الشخصيات، جانب داخلي وجانب خارجي، تمثل الجانب الداخلي في الحالة النفسية للشخصية وإنفعالاتها وحوارها مع الآخرين، أما الجانب الخارجي تمثل في تصوير الحالة الإجتماعة والمظهر الخارجي للشخصية.

- تنوّعن الأمكنة في الرواية بين أمكنة مفتوحة كمدينة الجلفة ودار السينما، وأمكنة مغلقة كالبيت والمستشفى والمقهى، كون دار السينما مركز الأحداث وجوهر الرواية في وقوع أحداث بين الشخصيات.
- كان الزمن في الرواية عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية فهو الخيط المحرك للأحداث من تشويق وخيال وكان يعتمد على تقنيتين أساسيتين هما الإسترجاع والإستباق.
- إعتماد الكاتب على وظائف الوصف الكثيرة ومتنوعة في بناء المشهد المكاني والزماني كما كانت علاقة مع الشخصيات، علاقة تأثير وتأثر والتي كانت همزة وصل بين الكاتب والقارئ والتي أراد منها إيصال أفكاره بشكل فني ممتع.

كانت هذه أهم نتائج التي خلصنا إليها ونرجو أن نكونا قد وفقنا في إبراز شعرية الوصف في هذه الرواية.

قائمة المصادر

والمراجع

1- مصادر:

- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

- حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت الحمراء، ط1، 1991م.

- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

- عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب، دار فيسيرا، 2013م.

- محمد علي سلامة، الشخصية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والشنر، ط1، 2007م.

- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2004م.

2- مراجع:

- أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

- إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب، لبنان، ط2، 1967م.

– جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، **مجلة طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب ، 1992م.**

– حازم قرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ت).

– حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.

– سيزار قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1978م.

– عبد القاهر جرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981م.

- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.

– عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، تح: عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية، 2006م.

- عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 2012م.

- عبلة عباد، تقنية الوصف، أقلام الثّقافية، د ع، 3 مايو 2011م.

- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) دار الهومة، الجزائر، د ط، 2010م.

- عمر فرُّوخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م.

- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، دار الكتب العلمية، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان.

- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

- محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ط1، مركز الفكر الجامعي بتونس، 2003م.

- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م.

- محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1996م.

- محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقص الجديد، تونس، ط1، 2005م.

- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

3- المعاجم والقواميس:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر والتوزيع،بيروت، لبنان، تح:عبدالسلام هارون، ج15، ط4، 2003م.

- أبو حسن أحمد بن فارس زكريا، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج2، طبعة إتحاد

قائمة المصادر والمراجع

- أمرئ القيس، ديوان أمرؤ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، 1984م.

- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003م.

- خليل بن أحمد الفلاهيدي، العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج2، ط1، 2003م.

- زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988م.

4- المراجع المترجمة:

- أرسطو طاليس،فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.

- إيميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى (مقالات نقدة)، تر: حسين عجّة، مراجعة (كاظم جهاد)، هيئة أبو ضبّي للسياحة والثقافة، ط1، أبو ظبي، 2014م.

- تازفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990م.

- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988م.

- فيليب هامون، في الوصفي،تر: سعاد التركي، المجمعالتونسي للعلوم والآداب، بيت الحكمة، 2003م.

5- الرسائل الجامعية:

- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء

قائمة المصادر والمراجع

- البحتري، ديوان البحترِي، تح: حسن كامل الصيرفي، مج3، دار المعارف، مصر، ط3، 1964م.

– الشيخ تركية والعكلي تسعديت، شعرية الوصف في رواية عرش معشق لربيعة جلطي، مذكرة ماستر في الأدب العربي، جامعة أوكلي محند أولحاج، البويرة، 2017–2018م.

- ربيعي مونية، تشكل الوصف في شعر أمرئ القيس المعلّقة أنموذجا (رسالة ماستر)، إشراف: طارق ثابث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010-2011م.

– سهيلة عناب،شعرية الوصف في رواية جلالته الأب الأعظم لحبيب مونسي، مذكرة ماستر في الأدب العربي الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015–2016م.

- غازي ظليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، دمشق، ط1، 1992م.

– مديحة سابق، فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند سعيد بوطاجين، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر، تخصص سرديات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2002م.

- مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، مؤسسة هنداوي، مصر، (د ط)، 2012م.

– نصيرة مرزواقي، شعرية الوصف لرواية الشراع والعاصفة لحنامينة، مذكرة ماستر في الأدب العربي الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014–2015م.

– هبة إبراهيم منصور اللّبدي، الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث (رسالة ماجيستر)، إشراف: وائل أبو صالح، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2012م.

6- المجلات:

ملاحق

ملاحق

1- تعريف عبد الواحد عيساوي:

هو محمد عبد الوهاب عيساوي مواليد برج الحوت في

08 مارس 1985 بولاية الجلفة (حاسي بحبح) من مواليد عيد

المرأة، خرّيج جامعة الجلفة تخصص ألكترو ميكانيك ... بدأ مشواره الأدبي منذ أن كان في الثانوية حيث كانت له قراءات في الشّعر الحديث والقديم وبعض المنشورات في الصحف والجرائد، كما إنتقل في الكتابة للنشر في مجال القصة والرواية...

كانت له محاولات شعرية ... لكنّها لم تمنعه من إقتحام عالم الرّواية ... وأصبح في ظرف وجيز من أهّم الأقلام الرّوائيّة الشّابة في الجزائر ... فاز بعديد من الجوائز الإبداعية في دنيا الأدب، منها جائزة "علي معاشي" التي برعاها رئيس الجمهورية، وأيضًا جائزة "الرابطة الأدبيّة لمدينة وادي سوف"، ومؤخرًا جائزة "محمد بن شنب" عن رواياته.[1]

من أعماله الإبداعية:

1- سينما جاكوب "رواية"، بجائزة علي معاشي.
2- سيّيرا دي موريتي "رواية"، بجائزة "آسيا جبار".
3- فكانت وردة كالدهان "رواية".
4- حقول الصفصاف "مجموعة قصصية".
5- الدوائر والأبواب "دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع" "رواية".

حاز على جائزة رئيس الجمهورية لم يكن الفوز فيها متوقعا كثيرا، إذ كانت رواية" سينما جاكوب "تجربة أولى له، مُنطلقا من فكرة أنها مجرد تمرين روائي حثه عليه بعض الأصدقاء بعد ركام من القراءات الروائية والنقدية، التي امتدت عبر سنوات الجامعة، وما لبث أن اشتغل على القصة القصيرة فكتب مجموعة بعنوان" حقول الصفصاف "فازت بالتنويه في جائزة الشارقة للإبداع العربي، ولكن القصة القصيرة لم تكن لتفي كجنس تعبيري عن العوالم المفتوحة والمركبة التي قام على الإشتغال عليها، لضيق فضائها السردي، وخطواتها، فانتقل

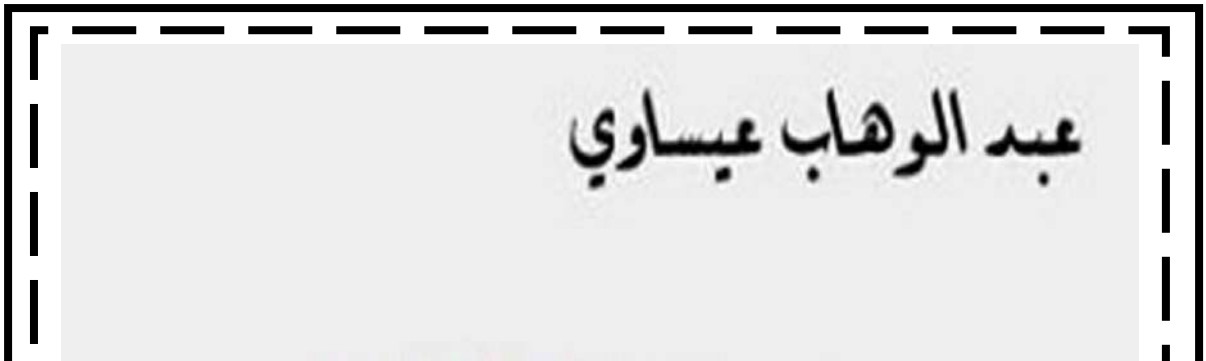
[1] الموقع الإلكتروني: www.jazera.net/news/cultureandart

بطريقة واعية إلى الرواية، وكانت أول تجربة" سينما جاكوب"، بدأ بفكرة علاقة تحولات المكان بتحولات البشر، وكانت مدينة" جلفا "كتجسيد لذلك التحول، أرصده من خلال سينما فتحت أبوابها في العهد الكولونيالي، حينما كانت المدينة متعددة الديانات والأعراق والألسن و أبطال الرويتمون إلى أجيال مختلفة، هناك من عايشها وظل يحملها في داخله وآخرون شهدوا يوم هدمها، وهناك من عرفوها من انكسا ا رت الذين تعلقوا بها.

" عبد الوهاب عيساوي " يفوز بالمرتبة الأولى لجائزة" دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع " للرواية بعمله الموسوم" الدوائر والأبواب "حسبما نقلته وكالة الأنباء الكويتية" كونا".

ملاحق

2- صورة الغلاف الخارجي لرواية "سينما جاكوب":



ملاحق

3- ملخص الرواية:

يوظف الجزائري عبد الوهاب عيساوي الأمكنة التي يصورها في روايته" سينما جاكوب"، التي يسير فيها واقع بلدة" جلفا "في عمق الجنوب الجزائري.[1]

يقف على المتغيرات التي طالت بنيتها الاجتماعية والاقتصادية بالتناسب مع االطراز المعماري الجديد الذي أدخل عليها، ما أفقدها معالمها الأصيلة، وأبداها غير منتمية إلى تاريخها وجوارها وطبيعتها، فبدأ التطوير تشويها والتحديث امتهانا واستلابا.

سلطة الغرباء وتسلطهم على مقدارات البلاد، تحظى بالاهتمام الرئيس لدى عيساوي في روايته التي نشرتها ؤخرا دار" فيسيرا "بالجزائر، وكأنه يستعرض تحول الاستعمار المتجدد وأدواته وتغييره لبؤسه ليزيد إحكام قبضته على البلاد.

في الفصول الستة التي تشكل بنيان الرواية وهي" :العودة"،" الفارس" الآشوري" ،" اعتراف" "سينما جاكوب"، "الوهم"،" الجسر وهواجس العبور"، ينتقل عيساوي بين محاوره التي تعاين تقاطع الداخل والخارج لضرب الانتماءات.

ينطلق من وصف" جلفا "عبر التركيز على حالة الغزل التي يستهل بها، والتي قد توصَف بأنها وقفة على الأطلال، وكأنه بصدد إنشاد قصيدة رثاء تستبطن هجاء المتحكمين بمفاصل البلدة وحياة أبنائها.

يحكي عيساوي عن سعي الغرباء للهيمنة على المكان، يستذكر حقبة الاستعمار التي يعرج عليها سريعا ثم ينتقل إلى الوافدين بعد مرحلة الاستقلال، وتغول الفساد، بعد أن تقاطعت مصالح أولي الأمر والمتنفذين والسماسرة لتقاسم المصالح والإمتيازات، ورسم خريطة البلدة بما يتوافق مع سياساتهم ورغباتهم.

[1] الموقع الإلكتروني: www.jazera.net/news/cultureandart

يصوّر الراوي" محمود "التشويه المتعمد الذي يتخلل زوايا المدينة وتفاصيلها، بينما يحكي عن لقائه بصديقه المهندس" عمران" الراجع من العراق بعد سنوات من الغياب، يحمل اللقاء معه عبق الماضي وبهجته المفتقدة .[1]

[1] الموقع الإلكتروني: www.jazera.net/news/cultureandart.

فهرس

محتويات	صفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ – ب
مدخل: مفاهيم نظرية في الشعرية	**1 – 11**
مفهوم الشعرية	**02**
الشعرية عند الغرب	**03**
الشعرية عند العرب	**07**
الفصل الأول: الوصف في الرّواية بين الوظيفة والشعرية	**12 – 37**
1- تعريف الوصف	**13**
أ. لغة	**13**
ب.اصطلاحا	**13**
ج. الوصف عند الغرب	**14**
ح. الوصف عند العرب	**17**
2- وظائف الوصف	**20**
أ. الوظيفة الجمالية (التزيينية أو الزخرفية)	**21**
ب. الوظيفة التمثيلية (التصويرية)	**22**
ج. الوظيفة التفسيرية	**22**
ح. الوظيفة الرمزية	**23**
3- علاقة بين لوصف والسرد	**24**
4- أنماط الوصف	**25**
الوصف البسيط	**25**
الوصف المركب	**26**
الوصف الإنتشاري	**26**
5- علاقة بين الشّعرية والوصف	**26**

6- أنواع الوصف	**27**
الحسي	**27**
الخيالي	**28**
الإستقصاء	**29**
الإنتقاء	**29**
7- مراحل الوصف	**31**
1. الوصف النقلي	**31**
2. الوصف المادي	**32**
3. الوصف الوجداني	**33**
8- أهمية الوصف	**34**
9- العلاقة بين الوصف والتّشبيه	**36**
الفصل الثاني: شعرية الوصف في رواية "سينما جاكوب"	**60 – 38**
1- شعرية الوصف في الشخصّيات	**39**
2- الشخصيات الرئيسية	**41**
1. محمود	**41**
2. عمران	**42**
3. الباهي	**44**
4. زيان	**46**
3- الشخصيات الثانوية	**47**
5. سعيد	**47**
6. سارة	**48**
7. سعاد	**49**
8. ليلى جواد	**50**
9. بابل	**50**
10. عائشة	**50**

11. مسعود	**51**
4- شعرية الوصف في الزمان والمكان	51
1. شعرية المكان	**51**
5 الأماكن المفتوحة	**52**
مدينة الجلفا	**52**
سينما جاكوب	**53**
الجُنينة	**53**
6- الأماكن المغلقة	**53**
البيت	**53**
المستشفى	**53**
مقهى اسكندر	**54**
7- شعرية الزمان	**54**
1. الإسترجاع	**55**
أ. الإسترجاع الخارجي	**55**
ب.الإسترجاع الداخلي	**55**
2. الإستباق	**56**
8- تقنيات زمن السرد	**57**
1. الخلاصة	**57**
2. الحذف	**58**
تعطيل السرد	**59**
1. المشهد	**59**
2. الوقفة	**59**
خاتمة	**63 - 61**
قائمة المصادر والمراجع	**69 - 64**
ملاحق	**75 - 70**

1-تعريف عبد الواحد عيساوي	**71**
2-صورة الغلاف الخارجي للرواية	**73**
3-ملخص الرواية	**74**
فهرس	**80 - 76**