الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة المجاهد عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة–

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية السرد في رواية "كافي ريش" لمحمد فتيلينة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– رفيدة تيفراتن

إشراف الأستاذ:

–هشام باروق

السنة الجامعية: 2026/2025

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ﴾

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله حمدا كثيرا حتى يبلغ الحمد منتهاه والصلاة والسلام على أشرف مخلوق آناره الله بنوره واصطفاه.

انطلاقا من باب "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" أتوجه بخالص عبارات الشكر

والتقدير إلى الأستاذ الفاضل: **باروق هشام** لتفضله بالإشراف على هذا البحث،

وعلى ما قدّمه من توجيهات ونصائح قيّمة، أسأل الله أن يجزيه خير الجزاء، وأن

يجعل ما قدّمه في ميزان حسناته.

كما أتقدّم بالشكر إلى كلّ أساتذتي في قسم اللغة والأدب العربي في جامعة عبدالحفيظ بوالصوف ميلة.

"إهداء"

ما سلكنا البدايات إلا بتيسيره وما بلغنا النهايات إلا بتوفيقه وما حققنا الغايات إلا بفضله، فالحمد لله والشكر لله على منه وفضله.

* إلى "*نفسي*" التي لم تستسلم حين كان الاستسلام خيارا متاحا، إلى نفسي التي سهرت وجدّت واجتهدت.
* إلى الذي زيّن اسمي بأجمل الألقاب، إلى من دعمني بلا حدود وأعطاني بلا مقابل "*أبي*"
* إلى التي احتضنتني بقلبها قبل يدها، إلى التي سهّلت لي الطريق بدعائها، الى الظل الخفي.
* إلى سرّ قوتي ونجاحي "*أمي*".
* إلى التي كانت سندا لي ودعاء لا ينقطع في حياتي "*جدتي*".
* إلى مصدر قوتي الداعمين والساندين، إلى ضلعي الثابت وأمان أيامي إخوتي: (*هشام، أمين، سفيان، أمال، صبرينة*)
* إلى فرحة العائلة ومصدر بهجتها، ابنة أخي "*هداية*"
* إلى من شاركنني تعب الطريق إلى "*صديقاتي*"

أهدي لكم هذا العمل المتواضع.

مقدمة

حظيت الرواية العربية عامة، والرواية الجزائرية خاصة، باهتمام كبير من قبل الباحثين والدارسين، لما تميّزت به من قدرة على تصوير واقع الإنسان، والتعبير عن مختلف قضاياه وتحوّلاته، كما واكبت مظاهر التجديد والحداثة على المستويين الفني والشكليّ، فتنوعت موضوعاتها وأساليب بناءها الفني، وأصبحت مجالا للتعبير عن قضايا المجتمع والذات والتاريخ، مما منحها مكانة مهمة في الدراسات النقدية الحديثة.

وقد سعت الرواية الجزائرية، كغيرها من الروايات الحديثة، إلى تجاوز الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية، فاتجهت نحو التجديد والتجريب؛ من خلال انفتاحها على عدة فنون أهمها: الشعر والمسرح، حيث استعارت بعض خصائصهما الفنية واللغوية، وهو ما منح النص الروائي بعدا جماليا وإيحائيا يتجاوز السرد المباشر، ومن هنا برز مفهوم شعرية السرد، القائم على تداخل البعدين السردي والشعري داخل الرواية، وانطلاقا من هذا التداخل جاءت هذه الدراسة الموسومة بـــ: **(شعرية السرد في رواية "كافي ريش" لمحمد فتيلينة)**.

وتأتي أهمية هذا الموضوع في دراسة التقنيات الفنية والأساليب الجمالية التي أسهمت في بناء شعرية السرد داخل الرواية الجزائرية.

وانطلاقا مما سبق جاءت إشكالية هذه الدراسة على النحو الآتي: كيف تجلت شعرية السرد في رواية كافي ريش؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية الرئيسية مجموعة من الإشكالات الثانوية نذكر منها:

أين تمظهرت الشعرية في الرواية؟

وكيف تجلت شعرية البنى الداخلية والخارجية فيها؟

وما هي التقنيات التي انبنت عليها الرواية؟

وقد تعدّدت أسباب اختياري لهذا الموضوع، بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، تمثلت الذاتية في اهتمامي بالرواية الجزائرية الحديثة، قراءة وتحليلا، وكذلك رغبتي في تقديم عمل أكاديمي يعطيها حقّها، أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في دراسة الجوانب الجمالية داخل النص الروائي الجزائري، خاصة ما يتعلق بشعرية السرد واللغة الأدبية،

ووظيفة شعرية السرد في الدراسات النقدية الحديثة، إضافة إلى محاولة الكشف عن التقنيات والأساليب الفنية التي أسهمت في بناء البعد الجمالي داخل رواية "كافي ريش"، وكذلك إثراء الدراسات المتعلقة بالرواية الجزائرية الحديثة.

وقد كان الهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن مظاهر شعرية السرد في رواية "**كافي ريش**"، وتحليل أهم التقنيات الفنية والأسلوبية التي أسهمت في بناء بعدها الجمالي والدلالي.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع شعرية السرد أذكر منها:

*-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان: "**شعرية السرد في روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام** "**لعبد الملك مرتاض**"، للباحثة "**كريمة بن قاصير**"، تحت إشراف الدكتورة "**ليندة خراب**".

*-مقال بعنوان: "**شعرية السرد في رواية ذاكرة منفى الجنون لمعمر حجيج**"، من إعداد طالبة الدكتوراه "**كتال أميرة**"، بإشراف من الدكتور "**محمد زرمان**".

*-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير بعنوان: "**شعرية السرد في روايات ليلى العثمان**"، من إعداد الباحث "**وليد حامد محمد الجعل**"، بإشراف من الدكتور "**وليد محمود أبو ندى**".

أما الدراسات التي تناولت **محمد فتيلينة وأعماله الإبداعية** فقد كانت شحيحة جدا، ولا نكاد نعثر إلا على بعض مذكرات الماستر التي درست البعد التاريخي ورمزية المكان ومظاهر التجريب في روايته.

وقد اعتمدت في هذا البحث على عدة إجراءات منهجية أهمها: آليات **الوصف والتحليل**، مع تطعيمها ببعض أدوات ومفاهيم متعلقة بالنظرية الشعرية، باعتبار أن **الشعرية** قراءة متفتحة تقوم على التأويل، وتتجاوز الحدود المنهجية الصارمة، وتعتمد على تعدّد الأدوات والتصورات في مقاربة النص الأدبي.

وقد قسمّت بحثي هذا إلى: **ثلاثة فصول وخاتمة.**

جاء الفصل الأول موسوما بـــ: "**الإطار النظري والمفاهيمي**"، تناولت فيه بالدراسة أهمّ المفاهيم النظرية المتعلّقة بالشعرية واللغة والسرد.

في حين جاء الفصل الثاني موسوما بـــ: "**شعرية البنى الداخلية**"، للبحث التطبيقي في شعرية البنى الداخلية المتمثلة في: شعرية التصوير، وشعرية الإيقاع، وشعرية الانزياح، وشعرية المعجم اللغوي، وشعرية الزمان والمكان.

وأما بالنسبة للفصل الثالث المعنون بـــ: "**شعرية البنى الخارجية**"، فقمت فيه بدراسة شعرية العتبات، مع شعرية التناص، وشعرية تداخل الأجناس.

ثم ختمت ثمرة جهدي في هذا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها.

وكغيره من البحوث العلمية، فقد واجهتني أثناء إنجاز هذا البحث بعض الصعوبات، التي تمثلت في اتساع مجال الشعرية وتعدّد التصورات النقدية المرتبطة بها.

وفي ختام هذا البحث، أحمد الله على توفيقه وإعانته لي على إتمام هذا العمل، كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل "**هشام باروق**"، على توجيهاته ونصائحه القيمة التي أعانتني على إتمام هذا البحث، كما لا أنسى شكر لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل وإثرائه بملاحظاتهم القيمة.

الفصل الأول: الإطار النظري والمفاهيمي

1-مفهوم الشعرية

1.1-قديما

1.1.1-لغة

نجد في معجم مقاييس اللغة: «شعر: الشين والعين والراء أصلان معروفان يدلُّ أحدهما على ثبات والآخر على عِلم وعلَّم (...) الشعَار: الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا والأصل قولهم شعرتُ بالشيء إذا علمته وفَطِنْتُ له» [1].

وجاء في معجم الصحاح «شعرتُ بالشيء بالفتح أشْعُرُ بِه شِعْراً: فطنت لَهُ ومنه قولهم ليت شِعْرِي أي ليتني عَلمت (...) والشعر واحد الأشعار ويقال ما رأيت قصيدةً أشعر جَمْعًا منها، والشاعر جمعه: الشُعراء على غير قياس والمتشاعر: الذي يتعاطى قول الشِعْر» [2].

يتضح من خلال هذين التعريفين أن الأصل اللغوي للشعرية هو "شعرَ"، والمرتبط بالإحساس والإدراك والفطنة.

2.1.1-اصطلاحا

اهتمت الشعرية العربية قديمًا بقضية التفريق بين الشعر والنثر، وللوقوف على مفهوم الشعرية عند القدماء لا بدّ من التعرف على مفهوم كل من الشعر والنثر، وعلى معايير التفريق بينهما.

أ-مفهوم الشعر ومركزيته

يعد الشعر من أقدم الفنون الأدبية وأعمقها أثرًا في الثقافة العربية، إذ كان ديوان العرب الذي حفظ تاريخهم وصوّر مظاهر حياتهم المختلفة، فلم يكن الشعر مجرد صياغة

---

[1]ــ أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريًا، **معجم مقاييس اللغة**، باب الشين والطاء وما يثلثهما، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ص ص507-508.

[2]ــ أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية**، دار الحديث القاهرة، مصر، د.ط، 2009، ص 601.

فنية للكلام بل كان وعاءً يحمل قيم المجتمع وذاكرته التي تحفظ مكارم الأخلاق وتخلد البطولات وتؤرخ للأيام والوقائع، حيث يقول "ابن رشيق" في هذا الصدد: «وكان الكلام كله منثورًا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبنائها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرًا؛ لأنهم شعروا به، أي: فطنوا»[1]، فغدا الشعر مرجعًا أساسيا يعتمد عليه المؤرخون والدارسون في أبحاثهم ودراساتهم.

ولقد أولى النقاد العرب القدماء عناية كبيرة بمفهوم الشعر، فوقفوا عنده طويلًا وحاولوا الإحاطة بطبيعته وخصائصه، لما يمثله من مكانة مركزية في الثقافة العربية فنجده عند "ابن طباطبا العلوي"؛ «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اِضطرب عليه الدوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»"[2].

ويفيد هذا التعريف بأن جوهر الشعر قائم على النظم والوزن، مما يجعله مخالفا للنثر في بنيته الصوتية ووظيفته الجمالية كما يؤكد أن ضبط هذه النظم قد يتحقق بالفطرة السليمة، أو يكتسب عبر علم العروض الذي يضمن سلامة الوزن واِستقامة البناء الشعري.

---

[1]ــ أبي علي الحسن بن الرشيق القيرواني، **العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955، ص20.

[2]ــ محمد أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص9.

ونجد ما يشاكل التعريف السابق عند "ابن الرشيق" في باب "حد الشعر وبنيته" من كتاب "العمدة" حيث يقول: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية» [1]. وفي هذا تأكيد وتكميل لما سبق فليس كل كلام موزون ومقفى شعرًا؛ بل يجب أن يكون هذا الشعر كتب عن قصد وهدف.

ويجتمع التعريفين السابقين في كون الشعر العربي القديم يقوم على ثلاثة عناصر أساسية تتمثل في الوزن والقافية والقصدية.

ب-مفهوم النثر وهامشيته

ظل الشعر زمناً طويلاً يحتل الصدارة في الثقافة العربية القديمة، نتيجة لسيادة الثقافة الشفهية وارتباط العرب بالشعر حفظًا وتداولاً، أما النثر فلم يحظ بالعناية نفسها، إذ إقتصر حضوره في كتب النقد القديمة على مقارنته بالشعر أو جعله في مرتبة لاحقة له، حيث «لا نكاد نجد أثرًا لتعريف الخطاب النثري في الموروث النقدي العربي إلا من خلال تعريف النقاد للخطاب الشعري، حينما يخلص بهم التعريف إلى التفريق بين الخطابين، ومن ثم يقوم تعريفهم للشعر على أساس النقض بمعنى أن النثر هو نقيض الشعر»"[2].

وقد إستعمل مصطلح النثر عند النقاد العرب القدماء للدلالة على الكلام غير المنظوم الذي يقابل الشعر «واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما يكون منظوما وإما ان يكون منثورًا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام» [3].

---

[1]ــ ابن رشيق، **العمدة**، ص119.

[2]ــ مصطفى البشير قط، **مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم**، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، د.ط، 2009، ص45.

[3]ــ عثمان موافي، **في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم**، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2000، ص39.

ويقول ابن خلدون: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي يتكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون» [1]. فالنثر في تصور القدماء هو عبارة عن فن قوليّ يخلو من النظم، في مقابل الشعر الذي يقوم على الوزن والإيقاع، ويكمن الفرق بينهما في الجانب الموسيقي وحده، إذ جعلوا الوزن والقافية الفاصل بين هذين الفنيين.

وقد اِرتبط النثر في التراث النقدي بمصطلحات مثل الكلام والكتابة، اِذ اِعتبره كثير من النقاد فناً قوليًا يندرج ضمن جنس عام هو الكلام، الذي ينقسم إلى شعر ونثر. كما ذهب بعضهم إلى جعل النثر مرادفاً للكتابة إذ يقول مصطفى البشير قط: «لو أردنا أن نتتبع مدلول كلمة "نثر" ومرادفاتها في موروثنا النقدي فإننا نجد النثر يسمى كلامًا؛ من ذلك ما ورد في نقد أحمد بن أبي طاهر لكلام سعيد بن حميد: لو قيل لكلام سعيد وشعره اِرجع إلى أهلك لما بقي منه شيء، ونلاحظ هنا كيف جعل الكلام مقابلاً للشعر مما يدل على أن المقصود به هو النثر» [2].

ويستمر فيقول أيضا: «كما اِرتبط النثر بالكتابة حتى سمي بها، وصار كثير من النقاد العرب القدامى إذ اِستعملوا مصطلح الكتابة فإنما يعنون بها النثر فقد وسم أبو هلال العسكري كتابه بـــ "الصناعتين: الكتابة والشعر» [3].

ومن هنا يتضح أن النثر قديمًا اِرتبط بالكتابة والكلام المتداول بين الناس؛ في ظل سيادة الثقافة الشفهية التي رفعت من قيمة الشعر وأعلته على فن النثر، فكان النثر يعرف دومًا بنقيضه الشعر.

---

[1] ــ عثمان موافي، **في نظرية الأدب**، ص39.

[2] ــ مصطفى البشير قط، **مفهوم النثر الفني**، ص76.

[3] ــ المرجع نفسه، ص77.

ج-التفريق بين الشعر والنثر

مثلت قضية التفريق بين الشعر والنثر إحدى القضايا المركزية في الشعرية العربية القديمة، إذ حاول النقاد والبلاغيون تحديد السمات التي تمنح الشعر خصوصيته النوعية التي تميزه عن بقية أنماط القول، ولا سيما النثر.

وقد شكل الوزن والقافية أول الأسس التي اِنطلق منها النقاد في التفريق بين الشعر والنثر، فالشعر في الوعي النقدي القديم كان مرتبطا بالإيقاع الذي يمنح القول طابعًا موسيقيًا مميزًا ويخرجه من اِلارسال الذي يطبع النثر.

ومن ثم غدا الوزن معيارًا أوليًا لتمييز الشعر عن غيره، والقافية عنصرًا ملازمًا ومكملاً له، ولذا نجد معظم «التعاريف السابقة ركزت على المكون العروضي وقدمت الوزن بوصفه المكون الفاصل بين الشعر والنثر يحول دون التفكير في أي شكل من أشكال التداخل والتنافذ بين الطرفين. الأمر الذي يعزل الممارستين الكلاميتين عن بعضها البعض حفاظًا على استقلالية ونقاء الجنسين خوفا من اِلاختلاط والتزاوج» [1]، وهذا ما تجلى في تعريف ابن طباطبا العلوي «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور» [2]، وفي تعريف قدامة: «قول موزون مقفى يدل على معنى» [3]، وفي تعريف ابن الرشيق وغيرهم من النقاد القدامى.

ولم يتوقف النقاد عند حدود الوزن والقافية بل تجاوز بعضهم هذا المعيار إلى النظر في طبيعة الصياغة ذاتها كالجاحظ من خلال حديثه عن السبك وجوده التأليف في قوله: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في

---

[1] ــ عبد القادر الغزالي، **الشعرية العربية، التاريخية والرهانات**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2010، ص10.

[2] ــ ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص09.

[3] ــ أبي الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص53.

صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» [1].

فهو هنا يوضح العناصر الأساسية للشعر وهي الوزن وحسن السبك والتصوير، ويقصد بالسبك طريقة صياغة الألفاظ وترتيبها في الكلام بحيث تأتي منسجمة ومترابطة، وأما «التصوير فهو يعني الصيغ البلاغية، التي من شأنها رفد اللغة الشعرية بالقدرة على تجسيد الأفكار والمواقف النفسية والِانفعالية وتشكيلها على هيئة صورة حسية ماثلة للعيان كالتشبيه والاستعارة والتمثيل» [2]، ومن ثم فإن الكلام من غير هذه العناصر (الوزن، السبك، التصوير) هو مجرد كلام نثري لا يرقى لمستوى الكلام الشعري.

وِانتقل القرطاجني أيضا في تحديده لمفهوم الشعر من الِاعتماد على الوزن بوصفه معيارًا شكليًا، إلى التركيز على التخييل بِاعتباره المعيار الجوهري الفارق بين الشعر والنثر، فقد جعل التخييل أساس الشعر ومصدر جماليته، «وقد تأثر القرطاجني بالفلسفة الأخلاقية لأرسطو، التي تؤكد غاية الأدب في تهذيب النفوس وتطهيرها، وقد ميّز حازم بين أثر الشعر القائم على التخييل وأثر الخطابة القائمة على الِاقناع»[3]؛ بحيث لا تفهم وظيفة الأدب بوصفها جمالية خالصة بل بِاعتبارها أداة لتهذيب النفس وتوجيهها أخلاقيا، ومن هذا المنطق يميز حازم بين الشعر الذي يقوم على التخييل وما يحدثه من أثر وجداني، وبين الخطابة (النثر) القائمة على الِاقناع والحجاج.

ويقول القرطاجني في هذا الصدد: «لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيّل أو أن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن

---

[1]ــ مسلم حسب حسين، **الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها**، منشورات ضفاف، البصرة–العراق، ط1، 2013، ص132.

[2]ــ مسلم حسب حسين، **الشعرية العربية**، ص103.

[3]ــ محمد جاسم جبارة، **مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013، ص108.

يحيط بها علم إنساني»[1]، ومن هنا يتضح أنه جعل التخييل الدالُ الأكبر في الشعر؛ أي العنصر المركزي الذي يميز الخطاب الشعري عن غيره من أنماط القول وأما بالنسبة للوزن والقافية فلم يلغهما، بل جعلهما عنصرين مكملين للتخييل يزيدان الخطاب الشعري انسجامًا وتأثيرا، فالشعر قد يكون موزونا مقفى لكنه يبقى ضعيف القيمة إذا خلا من عنصر التخييل، إذ يعرف القرطاجي الشعر بقوله «كلام موزون مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت او كاذبة. لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل» [2].

وبهذا تعد نظرة القرطاجني الجديدة للشعر نقلة نوعية في الفكر النقدي القديم، لأنها تمثل انتقالاً من التركيز على الشكل الخارجي للشعر إلى الِاهتمام بوظيفته الجمالية التأثيرية، كما تكشف عن وعي نقدي متقدم يقترب من مفاهيم حديثة ترى الأدب فعلا تواصليا وجماليا قبل أن يكون مجرد انتظام إيقاعي.

وفي ظل تطور الفكر النقدي العربي برزت البلاغة بوصفها الدال الجديد الفاصل بين الشعر والنثر، وهذا ما تجلى بوضوح في تصور ابن خلدون الوارد في كتابه "المقدمة" «لأن الوزن في تقديره ليس دالاً نصياً يفصل بين الشعر والنثر بل إن الدال المميز الجديد والبلاغة، وتبعاً لهذا التصور، فإن الشعر هو الِاستعمال الخاص للغة والنثر هو الِاستعمال غير البلاغي، وفي هذه المرتبة يتعادل النثر والكلام المتداول الخالي من الِاستعارات» [3].

---

[1]ــ محمد جاسم جبارة، **مسائل الشعرية في النقد العربي**، ص108.

[2]ــ أبي الحسن حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د.ط، د.ت، ص89.

[3]ــ عبد القادر الغزالي، **الشعرية العربية**، ص87.

يعرف ابن خلدون الشعر بقوله: «الشعر هو الكلام البليغ والمبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقه في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به» [1].

فلا يناقض ابن خلدون في مفهومه هذا للشعر أقوال القدماء، المتمثلة في أن القصيدة العربية القديمة تقوم على وحدة الوزن، ووحدة القافية، ويفهم كل بيت من هذه القصيدة مستقلاً دون الحاجة إلى بقية الأبيات، وهو ما يعرف بوحدة البيت، ولكن في رأيه هذه العناصر غير كافية للفصل بين الكلام والمنثور والكلام الشعري فهو يضيف عنصر البلاغة ويجعله المعيار الفاصل الجديد.

كما يقوم أيضاً بتصنيف الشعر والنثر إلى أنواع «وكل واحدة من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام. فأما الشعر فمنه المدح والهجاء والرثاء، وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعاً، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق في الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء. بل يرسله إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم» [2]، ويظهر من هناك أن القافية ليست مختصة بالشعر وحده بل تتجلّى في النثر أيضا من خلال السجع غير أنها في الشعر تكون عنصرًا بنيويًا يلتزم به الشاعر في جميع أبيات القصيدة، وأما في النثر فتقتصر على تكرار حرف روي واحد في كل كلمتين.

2.1-حديثا

أ-عند رومان ياكبسون

انبنت الشعرية عند رومان ياكبسون على أساس لساني بحت، بحيث جعلت من اللغة ووظائفها محورًا لفهم جمالية الخطابات الأدبية ومن هذا يقول ياكبسون: «يمكن تحديد الشعرية بإعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في

---

[1] ــ عبد القادر الغزالي، **الشعرية العربية**، ص87.

[2] ــ المرجع نفسه، ص80.

علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة» [1]. أي جعل من الشعرية جزأ لا يتجزأ من اللسانيات.

يعتمد موضوع الشعرية عند ياكبسون على «الإجابة على السؤال التالي. ما الذي جعل من رسالة لفظية أثرًا فنياً؟» [2]، أي جعل اِهتمام الشعرية منصبا على كيفية القول في الخطاب الأدبي لا على ما يقوله النص بحد ذاته. وقد حدّد ياكبسون ستة عناصر مهمة في عملية التواصل اللفظي ويمثل لها بالمخطط التالي [3]:

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

اتصال

سنن

إذ يسند لكلّ عنصر من هذه العناصر الست وظيفة خاصة به يمثل لها بالمخطط التالي [4]:

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميتاليسانية

---

[1]ــ رومان ياكسبون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تو بقال للشعر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص35.

[2]ــ المرجع نفسه، ص24.

[3]ــ المرجع نفسه، ص27.

[4]ــ المرجع نفسه، ص33.

حيث جعل الوظيفة الشعرية مرتبطة بالرسالة نفسها؛ وهي الوظيفة المهيمنة والمحددة للنص الأدبي، بحيث يقول ياكبسون: «وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة» [1].

ومن هذا يعني أن الشعرية عند ياكبسون تهتم بالوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة في الخطاب الأدبي والمحددة له.

ب-تزفيطان تودوروف

تزفيطان تودوروف فيلسوف وناقد فرنسي بلغاري، يعد من أبرز من أسهموا في مجال الشعرية من خلال كتابه الموسوم "الشعرية"، حيث يقول من خلاله «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية» [2].

أي أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة المحددة كرواية معينة مثلا، بل تهتم بالأدبية نفسها، أي أن مجال اِشتغال الشعرية هو دراسة الخصائص التي تميز الأدب عن غيره من سائر الفنون القولية الأخرى، كما نلاحظ أن تودوروف أطلق مصطلح الأدبية على الشعرية.

وقد «جاءت الشعرية فوضعت حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب

---

[1] ــ رومان ياكسبون، **قضايا الشعرية**، ص31.

[2] ــ تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه»[1]؛ أي أن الشعرية تقف في المنتصف بين التأويل والعلم فهي لا تحاول فهم معنى النص كالتأويل، ولا تبحث في عوامل خارجية كعلم النفس أو علم الِاجتماع، بل تدرس القوانين العامة داخل الأدب نفسه.

وقد أعطى تودوروف مدلولات متعددة لمصطلح الشعرية (**poetics**) تمثلت في أن مصطلح شعرية يدلّ على:

«**أولا:** أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اِختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها.

أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا» [2].

وفي الأخير يمكن القول إنّ شعرية تودوروف هي شعرية بنيوية تهتم بدراسة الأدب من الداخل، والبحث في الخصائص التي تميّز الأدب عن غيره من الفنون، وتتّخذ من العلوم الأخرى عوناً لها في دراستها.

ج-جون كوهن

تتقاطع شعرية جون كوهن في جوهرها مع الشعرية العربية القديمة، فكلاهما يقيد الشعرية بالشعر وحده متميزًا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فقد اِهتمت الشعرية العربية قديما بتفريق الشعر عن النثر من خلال أوزانه وقوافيه، وكذلك يرى كوهين «أن الشعرية علم موضوعه الشعر»[3].

---

[1]ــ تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ص23.

[2]ــ حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص19.

[3]ــ جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص10.

ويعد الانزياح محور شعرية جون كوهن، «إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول»[1]، أي أن الشعر عنده خروج عن قوانين اللغة العادية، مثل الاستعارة أو الجناس، غير أن هذا الخروج لا يكتسب طابعه إلا إذا كان مرتبطًا بنظام داخلي يمنحه تماسكًا يجعله متميزًا عن الكلام العبثي أو غير المعقول.

وفي موضوع آخر نجده يعتبر لغة الشعر هي اللغة العليا وذلك في كتابه الموسوم، «النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا"، حيث يقول فيه "الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتنان، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها»[2].

وقد ربط كوهن أيضا الشعرية بالأسلوبية والإحصاء حيث يقول: «إذ يسمح للشعرية بالتكوين كعلم كمّي. ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء. ولكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس»[3]. وبذلك يصبح من الممكن تطبيق الإحصاء على الشعر لقياس كثافة الانزياحات في النص الأدبي.

ومن هذا يمكن القول بأن شعرية كوهن تشتغل على لغة الشعر أي بانزياحاتها عن معيار اللغة العادية.

---

[1]ــ جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص6.

[2]ــ جون كوهين، **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا**، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط4، 2000، ص259.

[3]ــ جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص16.

د-كمال أبو ديب

يعد كمال أبو ديب من أبرز النقاد العرب الذي كان لهم تأثير كبير في مجال الشعرية، حيث اِشتهر بكتابه الموسوم "في الشعرية"، والذي يعد محاولة جدية لتأصيل مفهوم الشعرية في السياق العربي.

يعتبر كمال أبو ديب الشعرية «ما هي إلا وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة، أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزًا _عن وقد يكون نقيضا ل_ التجربة أو الرؤيا العادية اليومية»[1].

فقد جعل الشعرية من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، حيث تنشأ هذه الفجوة من إقحام عناصر أو مكونات من اللغة في علاقات غير متجانسة لكنها تقدم في سياق يبدو طبيعيا متجانسا، مما يخلق لنا فجوة تحدث في نفس القارئ شعورا بالتوتر، هذا التوتر هو ما يجعل من النص شعريا، إذ «إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما سأسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة»[2].

تقوم الشعرية عند كمال أبو ديب على ثلاث مبادئ وهي: الكلية، الشبكة العلائقية، الشعرية اللغوية، حيث يقول في هذا الصدد: «لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية (...) ويحاول الاكتناه

---

[1]ـــ كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص20.

[2]ـــ المرجع نفسه، ص38.

الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة أي في بنية النص»[1].

وهذا ما يبرز جوهر الشعرية كخصيصة علائقية تتبلور ضمن بنية نصية كلية، وهو ما يكشف عن حضور المنظور البنيوي في تصور أبو ديب النقدي.

وفي الختام يمكن القول إن شعرية كمال أبو ديب هي شعرية بنيوية تهتم بالبحث في بنية النص وفي العلاقات الداخلية بين العناصر المكونة له، وتنتج الشعرية لديه من خلال اقحام عناصر لغوية غير متجانسة، ووضعها في سياق يبدو متجانسا للقارئ، مما يولد فجوة تدخل في نفسه الشعور بالتوتر.

2-شعرية اللغة

1.2-وظيفة اللغة في الخطاب الشعري

تعد اللغة عماد الإبداع الأدبي وأداة التعبير الأسمى في الشعرية العربية القديمة، فبها تصاغ الأفكار وتنتقل المشاعر والمعاني بين الأفراد، وكما قال عنها ابن جني: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» [2]، وقد كان الشعر ديوان العرب يحفظ أنسابهم وأيامهم ومفاخرهم ويخلد مآثرهم، مما جعل اللغة في الشعر حافظة للذاكرة الجماعية.

وقد تحدث ابن الأثير في موضوع اللغة موضحا تفاضلها بين الشعر والنثر من حيث الاتساع والتقييد، فهو كما يرى أن لغة النثر أعم وأوسع لأنها لا تتقيد بقيود الوزن والقافية التي تحد من خيارات الشاعر، إذ يقول: «كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور» [3]، وهذا القول يؤكد أن لغة النثر أبسط وأشمل، بينما لغة الشعر أدق وأكثر تحديدًا.

---

[1]ــ كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص14.

[2]ــ أبي الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط1، د.ت، ص33.

[3]ــ مسلم حسب حسين، **الشعرية العربية**، ص 194.

وقد كانت اللغة في الشعر العربي القديم تؤدي وظيفة مزدوجة تجمع بين الإفهام والإمتاع، إذ لا يقتصر دورها على نقل المعنى فقط، بل تسعى إلى التأثير في المتلقي وإثارة وجدانه، ونجد هذا في قول "مسلم حسب حسين" في كتابه "الشعرية العربية" «الكلام الأدبي والشعر خاصة ذو وظيفة مزدوجة، يتضامن فيه /التوصيلي والإفهامي مع الجمالي/ الإمتاعي وهما وظيفتان متداخلتان يصعب الفصل بينهما» [1]، ويتحقق هذا من خلال توظيف اللغة للآليات البلاغية كالصور البيانية المتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية، ومن خلال الإيقاع.

إذ يقول "مسلم حسب حسين" في هذا الصدد: «إن تقنيات الشعرية السابقة تعود في أصولها إلى البلاغة، وآليتها التعبيرية المختلفة من استعارة وكناية وتمثيل، وهي آليات تعتمد أساسا على تشكيل المعاني الشعرية في هيئات وصور لها من اللطافة ودقة المآخذ ما يجعلها جديرة بجلب الاستحسان وإثارة الشعور بالأريحية» [2]. وهكذا تتحول اللغة في الشعر من أداة نقل وتوصيل الى صانعة للصور الشعرية التي تلامس الوجدان.

أما حديثا فقد تغيرت وظيفة اللغة في الشعر بتغير الشعر نفسه نتيجة للتحولات والتغيرات التي يشهدها الزمن، فنجد محمد بنيس يقول في هذا الصدد: «مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا، إلى حقل للتأمل (...) ومع الشعر الحر نلحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشية» [3].

يقول أدونيس: «إذا كان الشعر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن

---

[1] ــ مسلم حسب حسين، **الشعرية العربية**، ص ص225-226.

[2] ــ المرجع نفسه، ص219.

[3] ــ محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر**، دار توبقال، المغرب، ط3، 2001، ص80.

تقوله» [1]، وبهذا يظهر أدونيس كيف تحول اللغة الشعرية وظيفتها من الايضاح المباشر الذي يطبع اللغة العادية إلى الغموض والإشارة، فتتجاوز بذلك التصورات السطحية إلى تصورات عميقة.

ويقول أيضا: «اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بان تمسها مسًا عابرا رفيقًا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة»[2]، أي أن وظيفة اللغة في الشعر الحديث هي وظيفة خلق لا تعبير، فأدونيس من خلال قوله هذا يبين لنا التحول الجذري لوظيفة اللغة في الشعر من تعبير عن الواقع في الشعر القديم إلى لغة خلق في الشعر الحديث، حيث يصبح الشاعر خالقا لعالمه معبرًا عن ما هو موجود.

2.2-وظيفة اللغة في الخطاب الروائي

تعدّ اللغة عنصرًا محورياً في العملية التواصلية بين الأفراد، إذ تمكنهم من التعبير عن أفكارهم ومقاصدهم داخل مجتمعاتهم، فنجد سوسير يعرفها بقوله: «ذخيرة رسبتها الممارسة الكلامية لدى متكلمين ينتمون إلى الجماعة نفسها، ونظام نحوي قائم على عقل كل متكلم لتلبية كل المقاصد والأغراض»[3]، وسواء كانت هذه اللغة منطوقة أم مكتوبة كالرسائل والفنون الأدبية المختلفة المتمثلة في الرواية والقصيدة والمسرحية وغيرها.

فاللغة من العناصر الأساسية في بناء الخطاب الروائي، إذ إن «الرواية تقوم على عاملين أساسيين يصعب أن تحقق نجاحًا دونهما...، والعاملان هما اللغة والتاريخ.

---

[1]ــ أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص125-126.

[2]ــ أدونيس، "**محاولة في تعريف الشعر الحديث**"، مجلة **شعر**، لبنان، ع11، 1959، ص85.

[3]ــ فردينان دي سوسير، **علم اللغة العام**، تر. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985، ص 38.

وهذان العاملان الأساسيان يستدعيان العديد من العوامل الجزئية التي تعزز وجود كل منها، مثل الشخصيات والزمن الروائي»[1].

أي أن اللغة لا تنفصل عن باقي مكونات الرواية، بل ترتبط ارتباطا وثيقا، إذ تساهم في بناء الشخصيات وتنظيم الأحداث وتحديد الإطار الزمني، «فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب»[2]، مما يجعلها عنصرًا أساسيا في نجاح العمل الروائي، بل هي الأساس في نجاح هذا العمل.

إن اللغة هي «مادة الأديب وأداة تعبير عما يريد قوله. وحتى يتمكن الكاتب من إيصال فنِّه والإجادة فيه، لابد أن يتوفر لديه إلمام كامل وواع باللغة التي يكتب بها، إضافة إلى موهبته، وبقدر ما يتمكن الكاتب من لغته يتسع له مجالُ اِختيار الأوفق من الجمل والعبارات والحوارات، وينجح في أسلوبه ولغته»[3]؛ أي أنه كلما ازداد وعي الكاتب باللغة، كلما كان إنتاجه أكثر دقة وجمالية وعمقاً.

ويرى محمد برادة أن هناك «فكرًا روائيا للغة يتجلى من خلال الحوارية والشكل الروائي ووعي الكاتب لتاريخ اللغة التي يستخدمها والمتخيّل الذي يحملها إياه... وتأسيسًا على ذلك يكون تغيّر لغة الرواية متصلا بسيرورة التغيير الجارية في المجتمع وفق عوامل كثيرة تتعدّى إرادة الكاتب. إلاَ أن الروائي يمكنه أن ينجز تغيير لغته ضمن اللغة السائدة، على أساس من وعي واختيار ورهان»[4]، ومن قوله هذا نجد أن اللغة ليست ثابتة بل ديناميكية متغيرة، لها عدة وظائف تتمثل في:

---

[1]– وليد حامد محمد الجعل، **شعرية السرد في "روايات ليلى العثمان"**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص ص101–102.

[2]ــ محمد العيد تاورتة، **"تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية"**، مجلة **العلوم الإنسانية**، جامعة قسنطينة، 2004، ص52.

[3]ــ وليد حامد محمد الجعل، **شعرية السرد في "رواية ليلى العثمان"**، ص102.

[4]ــ محمد برادة، **الرواية ذاكرة مفتوحة**، نقلا عن: محمد عبيد اللّه، **الرواية العربية واللغة، تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ**، دار أزمنة للنشر، الأردن، د.ط، 2019، ص ص43–44.

-تتجلى اللغة كفضاء للحوار بين الشخصيات، مما يسمح بتعدد الأصوات داخل الرواية.

-تحمل اللغة الخيال والتصورات الإبداعية للكاتب.

-تساهم في بناء الشكل الروائي (الأحداث، الشخصيات، الزمان...)

-تتغير اللغة الروائية بالتغيرات الطارئة في المجتمع، أي أن اللغة عاكسة لتحولات المجتمع.

فاللغة في الخطاب الروائي لا تقتصر على كونها وسيلة لنقل الأحداث والمعاني فقط، بل تؤدي وظائف متعددة ومتداخلة، فهي فضاء للحوار بين الشخصيات يتيح تعدد الأصوات داخل النص، كما تحمل الخيال والتصورات الإبداعية للكاتب، وتساهم في بناء شكل الروائي وتشكيل مكوناته السردية، وتعكس التغيرات الطارئة في المجتمع، مما يجعلها عنصرًا حيًا ومتجددًا داخل الرواية.

3-شعرية السرد

1.3-مفهوم السرد

أ-لغة

وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى «أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ»[1].

وجاءت ايضا في معجم لسان العرب «السرد في اللغة تقدمة شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له»[2].

---

[1] _ **سورة سبأ**، الآية 11.

[2] _ أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، مج: 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1955، ص211.

ونجدها كذلك في معجم الوسيط «سَرَدَ الشَّيْءَ سَرْدًا: ثَقَبَهُ (...)، وَيُقَالُ: سَرَدَ الحَدِيثَ: أَتَى بِهِ عَلَى وَلَاءٍ جَيِّدِ السِّيَاق. وَالسَّرْدُ: اسْمٌ جَامِعٌ لِلدُّرُوعِ وَسَائِرِ الحَلَق، وَشَيْءٌ سَرْدٌ: مُتَتَابِعٌ، يُقَالُ: نُجُومٌ سَرْدٌ»[1].

ومن خلال هذه التعريفات يتضح أن السرد في معناه اللغوي يقوم على التتابع والتنظيم والتوالي، سواء في الكلام أو الأحداث أي أنه يعتمد على عرض الوقائع بصورة متسلسلة ومترابطة دون انقطاع او تفكك.

ب-اصطلاحا

لم يبتعد مفهوم السرد في الاصطلاح كثيرا عن معناه اللغوي، بل جاء ليكشف عنه بشكل أوضح، لذلك تعددت تعريفاته بتعدد رأى النقاد واختلاف مقاربتهم له.

فنجد رولان بارت يعرفه «السرد فعل لا حدود له، فالكلام الملفوظ يمكن أن يدعم السرد شفويا أو مكتوبا عبر الصورة الثابتة أو المتحركة. فالسرد حاضر في الاسطورة الخرافية مثل: الحكاية، القصة الصغيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا ...الخ»[2]؛ أي أن السرد فعل واسع يشمل مختلف أشكال القول سواء كانت شفوية أو مكتوبة. في حين يرى جيرارد برنس أن السرد هو «خطاب يقدم حدثا أو أكثر»[3].

ويعرفه سعيد يقطين «السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[4]؛ ويبرز هذا التعريف شمولية السرد واتساع مجاله؛ إذ لا يرتبط بالأدب فقط، بل يشمل مختلف الخطابات التي ينتجها الإنسان.

---

[1] _ إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط2، د.ت، ص 426.

[2] _ رولان بارت، **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص89.

[3] _ جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص122.

[4] _ سعيد يقطين، **الكلام والخبر**، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص19.

أما حميد لحميداني فيرى أن «السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[1]؛ ومن هذا التعريف نجد أن السرد يتعلق بطريقة رواية القصة، وما يتدخل فيها من عناصر كالراوي والمروي له وطبيعة الأحداث.

وخلاصة القول، يمكن اعتبار السرد عملية لنقل الأحداث وروايتها داخل خطاب حكائي، يتمّ من خلالها تنظيم الوقائع وتقديمها بطريقة متسلسلة ومترابطة، سواء كانت واقعية أو متخيلة. كما يتسع السرد ليشمل مختلف أشكال الخطاب وأساليب التعبير، ويتحدد عبر العلاقة القائمة بين الراوي والأحداث والمروي له.

2.3-أنماط السرد

أ-السرد اللاحق (الاستذكاري)

يعد السرد الاستذكاري من أكثر الأنماط السردية شيوعا واستعمالا، إذ يعتمد على رواية أحداث وقعت في الماضي بعد انتهائها، لذلك ارتبط بالسرد التقليدي أو الكلاسيكي، حيث «يتبع المواقف والأحداث المروية زمنيا، ويعد هذا النوع من السرد أحد خصائص السرد الكلاسيكي أو التقليدي»[2]؛ ويعرف بأنه «السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها. وهذا هو النمط التقليدي للسرد، وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة (كان يمكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان)»[3].

---

[1] _ حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[2] _ جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ص122.

[3] _ سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1985، ص97.

ومن هنا يتضح أن السرد اللاحق يقوم على استرجاع الأحداث الماضية وسردها بعد وقوعها، لذلك ارتبط بالحكايات والروايات التقليدية التي تعتمد على التتابع الزمني للأحداث وكثرة استعمال الأفعال الماضية.

ب-السرد المتقدم (الاستشرافي)

السرد المتقدم أو الاستشرافي هو من الأنماط السردية التي تقوم على تجاوز زمن الأحداث نحو المستقبل، حيث يعتمد على تقديم ما سيقع لاحقا بدل الاكتفاء بسرد ما وقع بالفعل، وهو ما يمنح الخطاب السردي بُعدا توقعيا واستباقيا، إذ يعرف بأنه: «السرد الذي يتقدم الأحداث والمواقف زمنيا. كما في السرد الاستطلاعي (الاستشرافي) أو التنبئي»[1]، ويعرف أيضا بأنه: «سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل»[2].

ج-السرد الآني (المتزامن)

هو نمط سردي يقوم على تزامن زمن السرد مع زمن الأحداث، حيث يتم تقديم الوقائع في لحظة حدوثها، مما يجعل الخطاب السردي قريبا من الحاضر ومعايشا له.

ويعرف بأنه: «هو سرد في صيغة الحاضر ومعاصر لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد»[3]، وهو كذلك «السرد الذي يحدث (افتراضا) في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية»[4].

يعطي هذا النمط السردي طابعا مباشرا وحاضرا، إذ يجعل القارئ يعيش الحدث لحظة وقوعه دون مسافة زمنية فاصلة بين الحكاية وكتابتها.

---

[1]_ جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ص 122.

[2]_ سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 97.

[3]_ المرجع نفسه، ص 98.

[4]_ جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ص 122.

د-السرد المدرج (المتداخل)

السرد المدرج هو نمط سردي يقوم على إدراج مقاطع سردية داخل السرد الأساسي بحيث تتداخل الأزمنة وتتقاطع داخل الخطاب السردي، بما يمنح النص تنوعا في البناء الزمني.

ويعرف هذا النمط من السرد بـــ «المتداخل زمنيا بين مرحلتين من مراحل الأحداث المروية، ويعد أحد خصائص السرد الرسائلي، وسرد اليوميات»[1].

كما يعرف أيضا بأنه «السرد المدرج بين فترات الحكاية وهذا النوع هو الأكثر تعقيدا، إذ هو ينبثق من أطراف عديدة ويظهرا مثلا في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة»[2].

وبناء على ذلك، يتضح أن هذا النمط يعتمد على التداخل الزمني وتعدد الأصوات داخل الحكاية، مما يجعله أكثرا تعقيدا مقارنة بالأنماط السردية الأخرى، ويسهم في تنويع بنية السرد وإغنائه.

3.3-شعرية السرد

"شعرية السرد" من المفاهيم النقدية الحديثة التي اهتمت بدراسة الخطاب السردي، والكشف عن مختلف التقنيات والعناصر التي تمنحه جماليته الفنية والدلالية، فهي لا تهتم بالمضمون فقط، بل بكيفية بنائه وبطريقة تقديمه داخل النص الأدبي، لذلك «يعد السرد فرعا من فروع الشعرية المعنية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، والنظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها»[3].

---

[1]_ جيرالد برنس، **قاموس السرديات** ، ص122.

[2]_ سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 99.

[3]_ ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية، في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2011، ص12.

وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم: «إن السردية فرع من أصل كبير هو (الشعرية: poetics) العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة لتشكلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه»[1]، أي إن السردية تعد فرعا من الشعرية، التي تهتم بدراسة الأدب والكشف عن القوانين الفنية والجمالية التي يقوم عليها الخطاب الأدبي.

ومن ذلك يرى سعيد يقطين: «شعرية السرد هي اختصاص جزئي داخل الشعرية العامة، ثم تطورت لاحقا لتصبح مجالا نقديا أكثر اتساعا يهتم بدراسة جمالية الخطاب السردي»[2].

وبناء على ذلك، فإن شعرية السرد تهتم بالكشف عن الخصائص الجمالية والفنية التي يقوم عليها الخطاب السردي، قصد إبراز الكيفية التي يبنى بها النص الروائي ويحقق أدبيته وجماليته.

[1]_عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، **مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، ص104.

[2]_ ينظر، سعيد يقطين، **الكلام والخبر**، ص23.

الفصل الثاني:
شعرية البنى
الداخلية

1-شعرية الصورة

إن الأديب الحقيقي هو الذي يستطيع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره بطرق مختلفة، ولا يكتفي بالأسلوب التقريري المباشر، بل يحاول دائما تقديمها بطريقة أكثر جمالية وأكثر شاعرية، لذلك نجده يلجأ إلى وسائل مختلفة ليثري بها أسلوبه، «وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الشعرية»[1]، «باعتبارها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه، إنه خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته»[2] بحيث تمكنه هذه الأخيرة من نقل أفكاره ومشاعره بشكل غير مباشر، هذا ما يجعل نصه أكثر تأثيرا في القارئ.

وبالعودة إلى نص محمد فتيلينة نجد أنه يوظف صورا شعرية متعددة مما يستدعي الوقوف عند بعضها ودراستها.

1.1-التشبيه

ومن الصور الشعرية التي يوظفها الكاتب نجد التشبيه، وهو «إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما» [3]، إذ هو وسيلة لتقريب الصورة إلى ذهن القارئ عن طريق ربط شيئين بحيث يكون بينهما وجه للشبه، وللتشبيه أربعة أركان «المشبه والمشبه به والرابط بينهما من أجله هو وجه الشبه» [4].

وللتشبيه أهمية كبيرة تكمن في أنه «يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية ما يستدل على شرفه وموقعه عن البلاغة»[5].

---

[1] ــ أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة، مصر، ط10، 1994، ص 242.

[2] ــ نعيم اليافي، **مقدمة لدراسة الصور الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982، ص 45.

[3] ــ فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، علم البيان والبديع، دار الفرقان، ط10، 2005، ص 17.

[4] ــ المرجع نفسه، ص 17.

[5] ــ المرجع نفسه، ص 18.

ويظهر التشبيه في رواية "كافي ريش" من خلال ما يلي:

«بينما كانت تجلس على الكرسي الرابض كشاهد على حقبة من الزمن»[1]، شبه الكاتب الكرسي الخشبي بالإنسان الشاهد، وكأن هذا الكرسي لم يعد مجرد جماد بل تحول إلى رمز يحمل ذاكرة المكان.

وجاءت عبارة «كأن ليل وهران دفعها إلى مداعبة تلك الرغبة البعيدة في سماع أغنيتها الكلاسيكية»[2]، لتبين لنا شعور غزلان بالحنين إلى الماضي والرغبة في العودة إليه، حيث شبه الكاتب ليل وهران بقوة إنسانية دافعة ومحفزة.

وفي عبارة «بدت وهران للفتى غريبة مثله خائفة مثل أحلامه»[3]، شبه الكاتب وهران بالفتى عبد الحي طاسو (النادل) في شعوره بالغربة والخوف في أحلامه، وهذا ما يعطي شعورا بأن المدينة تشارك الفتى في احساسه بالاغتراب والخوف.

وتجلى التشبيه أيضا في عبارة «لكن أزيز المحركات من فوقه اقترب حتى خيل له أن السرب قد عاد دفعة واحدة، بدا له كأنه سحابة سوداء خطت ما علاه من سماء»[4]، شبه الكاتب هنا سرب الطائرات بالسحابة السوداء للدلالة على الحرب والتهديد والخوف.

وفي قوله «كنت أراه كالعمود على البوابة»[5]، تشبيه الهزي حارس وكر الذئبة قديما بالعمود، في دلالة على أنه شخصية ثابتة.

وجاءت عبارة «أين يتراكم العرب وبعض الأوروبيين القلائل كسردين مرسى الكبير»[6]، لتوحي لنا بالازدحام وامتزاج الثقافات في وهران بين العرب والأوروبيين فقد شبه هذا الازدحام بتكدس السردين.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، ط2، 2020، ص13.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص 37.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 43.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص 58.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص 73.

[6]ـــ المصدر نفسه، ص80.

وكذلك في «كانت صامتة كتلك القبور المحاذية لها من جهة الشمال» [1]، شبه الكاتب صمت نادية بصمت وهدوء القبور للدلالة على أن سكونها بلغ درجة كبيرة، أو ربما لانغلاقها على نفسها، فالصمت هنا يوحي بالوحشة أو ربما الحزن العميق، وكذلك في قوله: «أمسى البيت كمقبرة كاثوليكية»[2]، أيضا يعطي الاحساس بالسكون والوحشة الشديدة، وكأن البيت صار خاليا من الحياة والحركة، كلا المثالين يحولان المعنى إلى صورة محسوسة قوية، توحي بالجمود وانعدام الحركة والحياة.

ومن خلال هذا يمكن القول إن التشبيه يقرب المعنى من القارئ من خلال ربطه بشيء معروف لديه، ما يجعل من المعاني أكثر وضوحا وتأكيدا، ويكسب النص طابعا جماليا، لأنه يبعد الأسلوب من المباشرة ويمنحه نوع من الايحاء.

2.1-الاستعارة

ومن الصور التي وظفها محمد فتيلينة نذكر الاستعارة، وهي «من أدق أساليب البيان تعبيرا، وأرقها تأثيرا، وأجملها تصويرا، وأكملها تأدية للمعنى»[3]، وهي «تشبيه حذف أحد طرفيه»[4]، أي أنها تستخدم الكلمة لتصوير فكرة أو إحساس بطريقة غير مباشرة دون ذكر المشبه أو المشبه به صراحة، مما يمنح النص شعرية.

وبالعودة إلى رواية "كافي ريش" نجدها طافحة بالاستعارات، ومن أمثلة ذلك، في قوله: «بعيد الفجر، رمى الضباب الكثيف رداءه على وهران. واصلت خطوات جنود البحرية كسر الصمت، شيئًا فشيئًا تلاشى صداها، ومن بعيد سمع صوتٌ آخر خدش رداء الضّباب المتوسطيّ، زرع الصوت الرُّعب في تلك القطرات الكثيفة»[5].

---

[1] ــ محمد فتيلنية، **كافي ريش**، ص 99.

[2] ــ المصدر نفسه، ص105.

[3] ــ فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها أفنانها**، ص 163.

[4] ــ المرجع نفسه، ص 163.

[5] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص 11.

وبالنظر إلى قول الكاتب هنا نجده طافحًا بالإستعارات المكنية حيث شبه الضباب بالإنسان الذي يرمي رداءهُ، وحذف المشبه به (الإنسان) مع ترك قرينه تدل عليه في الفعل (رمى)، في دلالة منه على سيطرة الغموض على المدينة، وشبه أيضاً الصمت كشيء مادي يمكنك كسره، ترك المشبه (الصمت) وحذف المشبه به وهو المادة القابلة للكسر، في إيحاء منه على بداية تحول السكون إلى توتر، وشبه الصوت ككائن حي يخدش، وشبهه أيضا كنبات يمكن زرعه.

وفي قوله: «سلخت من السابعة صباحًا بضع ثواني»[1]، حيث إن فعل السلخ يستعمل عادة مع الجلد، فقد شبه فتيلينة هنا الوقت بالجلد، وفعل السلخ هنا يعطينا شعورًا بالسرعة.

كذلك في: «لكن شيئًا ما في عينيه أغراها كي تستحضر أنفاسًا من زمن الماضي، شعرت بها تحلق في فضاء المدينة، تنساب إلى داخل المقهى وبين كراسيها بكثير من الألفة»[2]، شبه الذكريات بإنسان له أنفاس، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان، وشبه أيضا تلك الذكريات بطائر يحلق، وشبهها بسائل ينساب، فنلاحظ هنا تحول الذكريات إلى كائن حي.

وفي قوله: «يزورها البعض كي يستشعروا أنفاس الراحلين، حركاتهم أرواحهم هي ذاكرتهم التي تذوب بين جنباتها كل وهران»[3]، شبه الكاتب هنا الأنفاس والحركات والأرواح كأنها شيء محسوس يمكن استشعاره، وشبه الذاكرة بمادة تذوب كالثلج والجليد مثلا وفي هذا دلالة على أن الماضي لا يموت بل يبقى حاضرًا دوماً.

وأيضا في: «الحقيقة أن وهران تعيش أتعس أيامها»[4]، شبّه وهران بإنسان تعيس حيث حذف المشبه به (الإنسان) وترك المشبه (وهران) في تلميح منه إلى وجود أزمة تمر بها منطقة وهران في تلك الفترة.

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص11.

[2]ـ المصدر نفسه، ص 16.

[3]ـ المصدر نفسه، ص 18.

[4]ـ المصدر نفسه، ص52.

«كان الصمت رفيقهما»[1]، شبه الصمت بالإنسان، حذف المشبه به وهو الإنسان وترك المشبه وهو الصمت، فيه إيحاء على الصمت والهدوء.

«كيف لرجل مثلي عضته السنين»[2]، تشبيه الزمن بكائن حي يعض، دليل على المعاناة.

ومن هنا نلاحظ أن حضور الاستعارة المكنية كان أكثر من باقي الصور الشعرية، وهذا الحضور لم يأتي اعتباطًا، بل يحمل دلالة على تمكن الكاتب من السرد والكتابة، باعتبار أن «الاستعارة المكنية أبلغ من التصريحية»[3]، كما أن الاستعارة بصفة عامة، بنوعيها «أبلغ من التشبيه لأنها مجاز وهو حقيقة»[4]، فالاستعارة تخرج المعنى من المباشرة إلى التصوير، فيكون بذلك المعنى أكثر تأثيرا في المتلقي من باقي الصور الأخرى.

3.1-الكناية

بالإضافة إلى التشبيه والاستعارة وظف محمد فتيلينة صورة أخرى وهي الكناية، ويعد «أسلوب الكناية من الأساليب البيانية التي يتسابق فيها البلغاء وتتفاوت فيها أقدامهم ومنازلهم لأنه يحتاج إلى اللمحة الذكية والغوص على المعنى»[5].

والكناية هي «أن تريد معنى وتعبر عنه بغير لفظه»[6]؛ أي أنها تعتمد على الإيحاء والتلميح بدل التصريح، ومن بين الكنايات الموظفة في الرواية ما يلي:

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص113.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص178.

[3]ـــ الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، **شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د ت، ص 104.

[4]ـــ المرجع نفسه، ص104.

[5]ـــ فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، ص248.

[6]ـــ المرجع نفسه، ص 247.

«بشحمها ولحمها يا أتعس نادل»[1]، وهي كناية عن الشمول وتدل أيضا على الانفعال في الخطاب.

«أغلب رواد (ريش) ممن يدخلون بقدمهم اليسار. من ذوي البدلات العسكرية»[2]، كناية عن التشاؤم، إذ يوحي هذا التعبير بأن هؤلاء الرواد يحملون طابعًا مقلقًا داخل المكان.

«جاء أجدادي وأجدادك إلى هنا من أجل نداء الكنيسة، فهل يعتقد أحد أن الأحفاد_ يا أبتي_ مستعدُّون للشرب من نفس الإناء مع العرب؟!»[3]، توجد في هذه العبارة كنايتين، الأولى (نداء الكنيسة) كناية عن الدعوة إلى المسيحية، والثانية (الشرب من نفس الإناء) كناية عن المساواة والاختلاط والتعايش.

«تناولوا البصل غذاء وعشاء لسنوات طويلة»[4]، كناية عن البساطة والفقر وصعوبة الحياة المعيشية.

«أي "مناضل سياسي" في وهران أو في العاصمة أو حتى باريس، هو تهمة جاهزة عنوانها مساندة جبهة التحرير»[5]، كناية عن القمع والاستبداد والاتهام المسبق.

«كم من عائلة تراها كتبت نعيا لواحد منها أو أكثر»[6]، كناية عن الفقد.

ومن خلال ما سبق يتضح أن رواية "كافي ريش" تقوم على حضور مكثف لكل من التشبيه والاستعارة والكناية، حيث تتوزع هذه الصور عبر مختلف صفحات الرواية، مما يجعل لغة الرواية ذات طابع جمالي، جعل من لغتها تتجاوز لغة التعبير السائد، وترتقي إلى لغة شعرية.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص25.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص 43.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 89.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص 91.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص 96.

[6]ـــ المصدر نفسه، ص98.

4.1-الرمز

يُعدّ الرمز من أبرز خصائص اللغة الشعرية باعتبارها انزياحا عن التصريح المباشر ولذلك «تميز بكونه وسيلة تعبيرية لفتت انتباه النقاد إليها، بوصفها نتاجا إيجابيا له مردودات جمالية تحتفي بقيمة النص، الغاية منها الوصول إلى ماهية الإبلاغ الخطابي الفني القادر على تحقيق المردود الإيصالي والتأثيري»[1].

كما يعد الرمز من أقرب الأدوات التي تعتمد عليها اللغة الانزياحية في التعبير عن رؤى الكاتب وتجاربه ويتجلى ذلك في رواية كافي ريش من خلال شخصياتها وأماكنها حيث حملت دلالات عميقة تعكس أبعاد الرواية.

أ-كافي ريش

لا يقتصر المكان في الرواية على كونه فضاء عاديا، بل يتحول إلى رمز يحمل دلالات ومعاني متعددة كما هو الحال في "كافي ريش".

"كافي ريش" هو مقهى يقع في حي "**بولفار سوغان**" بوهران، جاء مالكه من اليونان، «من بلاد في أقصى شرق المتوسط، ليدفن فيها الناس إلا وهم فلاسفة!»[2].

لا يمثل "كافي ريش" مجرد مكان فقط، بل يحمل عده دلالات من بينها أنه يعد رمزا للذاكرة وذلك من خلال ما يلي:

«لستما وحدكما انت ومقهاك من تحملان قصصا وذكريات!»[3].

«هي أكثر من مقهى يا سيدتي يزورها البعض كي يستشعروا أنفاس الراحلين، حركاتهم أرواحهم، هي ذاكرتهم التي تذوب في جنباتها كل وهران، بأحيائها وساكنتها

---

[1]ـــ أسيل محمد ناصر، **أثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري، الأنساق، الأبعاد، المستويات**، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 32.

[2]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص 20.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 18.

ومشاعرها»[1]، "فكافي ريش يمثل ذاكرة حية، إذ يحتفظ بالقصص والذكريات ويستحضر الماضي من خلال ارتباطه بالراحلين والأحداث السابقة.

ويمثل كذلك رمزا دلا على فترة الأحداث في الحقبة الكولونيالية، حيث يعكس أجوائها وظروفها التاريخية والاجتماعية، فنجد الكاتب يقول على لسان غزلان: «الناس هنا يعيشون بين عالمين أحدهما مرتبط بالحقبة الكولونيالية ودائرته المركزية بشارع سوغان سابقا بالقرب مما كان يسمى "كافي ريش"»[2]، ويعد أيضا رمزا لتداخل مختلف شرائح المجتمع والانفتاح على الثقافات، ومن ذلك حديث "غريغوريس طاسو" مع ضابط المخفر، «ما من شخصية عسكرية إلا وتناولت قهوة في كافي ريش حتى أنتم ترددتم عليها»[3]، وكذلك في قول النادل "عبد الحي" «مربين كراسي "كافي ريش" عدد لا يحصى من البشر من شرق العالم وغربه»[4].

والأهم من هذا كله أن "كافي ريش" يمثل الواجهة التي يتخفى وراءها مالكه، حيث يمثل المقهى مقبرة يخفي وراء بابه الخلفي جثث كل من قتلهم من الجزائريين والأوروبيين والمعارضين له، وتجلى هذا من خلال حوار العربي والهزي:

«هؤلاء يا صديقي مجرمون، وهم الآن يرغبون في أخذ بعض ما تبقى من رفات الأقدام السوداء!

– ماذا تقولون؟ يأخذون الرفات؟ من أي مقبرة؟

– ليست مقبرة.

– ماذا إذن؟

– إنها الأبواب الخلفية للمكان الذي كنا، فيه إنه "كافي ريش"» [5].

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش** ، ص 18.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص 70.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 76.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص 21.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص66.

وكذلك في:

«أغلق بوابة كافي ريش بغضب ولا مبالاة هامسا بعصبية

– إلى غير رجعة أيتها المقبرة اللعينة» [1].

وهذا يعني أن "كافي ريش" لا يقتصر على كونه مقهى عادي يجتمع فيه الناس فقط، بل هو رمز للأسرار المخفية وانكشافها (ويمثلها الباب الخلفي)، ورمز للعنف والاستعمار، ورمز للذاكرة الكولونيالية كونه مكان شاهد على مرحلة الاستعمار بما فيه.

وقد تغير اسم المقهى من "كافي ريش" إلى مقهى تيمڤاد بعد الاستقلال، «هذه "تيمڤاد" أرض أحرار الأمازيغ، ماشي "ريش" بلاد النصارى! » [2]، «في وهران اليوم، وفي هذا المقهى الحامل لهويتها الجديدة "تيمڤاد" نسمات تختلف عن تلك التي عرفتها قديما في "كافي ريش"»[3].

وهو ما يعكس استرجاع الهوية الوطنية والتخلص من الطابع الاستعماري، وكأن المكان انتقل من كونه رمز للاستعمار إلى فضاء يرمز إلى الانتماء للهوية الجزائرية والحرية.

ب–غزلان

البطلة الرئيسية للرواية والساردة الأولى لأحداثها، وربما تمثل صوت السارد نفسه (محمد فتيلينة)، امرأة يهودية من الأقدام السوداء، ولدت في وهران وترعرعت فيها، لكنها اِضطرت إلى الرحيل عنها خلال أحداث 1962 بسبب التوتر الذي شهدته منطقة وهران في تلك الفترة، وبعد مرور حوالي 50 عاما عادت لتروي لنا ذكرياتها المرتبطة بذلك المكان.

---

[1]ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش** ، ص189.

[2]ــ المصدر نفسه، ص36.

[3]ــ المصدر نفسه، ص142.

تظهر شخصية غزلان في الرواية كرمز للهوية الممزقة وللاِغتراب، نتيجة بقائها بين وطنين، وطن الميلاد الجزائر، ووطن الأصل فرنسا وتجلى ذلك في قولها: «على الاِعتراف أن الشعور الذي اِنتابني في يونيو/ تموز/ 1962 بعد وصولي إلى فرنسا، هو الشعور نفسه الذي يساور جُلَّ الأقدام السوداء الذين شعروا _دون أدنى شك_ أن أقدامهم سوداء فعلاً من أثر الترحال والشتات» [1].

«عندما وصلتُ إلى بيت خالي، أدركت باكرًا معنى كلمة المنفى. لأن الجزائر كانت بلد الميلاد والمنشأ والدراسة أما فرنسا فهي جذور المنافي» [2].

فغزلان تعكس صراع الهوية الذي عاشه "الأقدام السوداء" حيث لم تنتمي بشكل كامل لأي طرف، وأيضا تعبر عن المعاناة النفسية والاختيار القاسي الذي فرضته ظروف الاستعمار، «حينما كانت تتأهب لمغادرة بيت والديها في رحلة قاسية اشترت لأجلها تذكرة نحو مارسيليا» [3].

إضافة إلى كونها تعكس ارتباط عميق بمدينة وهران رغم التناقض الذي تعيشه، فهي تحب الجزائريين وتكون علاقات معهم، فقد كانت تربطها علاقة قوية بصديقة الطفولة شيماء، والتي قتلتها المنظمة الخاصة أمام عينيها، واِرتباطها بخطيب ينتمي إلى العنف الاستعماري والتطرف وكره كل ما هو جزائري، ومثال ذلك ما دار من حديث بين غزلان وخطيبها "جون طاسو":

«–لا تكلميني عن هذا يا غزلان، ليس هناك صداقة بين الفرنسي والمسلم. لأرى لها كلمة في قاموسي.

– نحن جزائريون أنسيت؟

– نحن جزائريون ولكن تحت ظل فرنسا.

وأضاف:

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص 206.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص 206.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 123.

-الأمر له علاقة بالأجداد يا غزلان أتفهمين؟ لن تكون هذه البلاد إلا فرنسية»[1].

وبذلك فإن شخصية غزلان تعكس واقع مرحلة كاملة بما فيها من صراع وهوية مضطربة وتمثل أيضا الحنين إلى الماضي الاستعماري.

ج-غريغوريس طاسو

هو المالك الأول لمقهى "كافي ريش"، من أصول يونانية أحد قادة المنظمة السرية (OAS)، قائد كتيبة سابق في الجيش الفرنسي، يعمل تحت جناح الجمهورية الخامسة المعادية والمناهضة لخروج فرنسا من الجزائر.

شخصية استعمارية ظالمة، مستبدة رافضة لترك الجزائر، تمثل رمز للتطرف والعداء لكل ما هو جزائري، تتمثل في ترديده لعبارات:

«أنا أو العدم، فرنسا أو اللاشيء، لا جزائر بدون طاسو»[2].

«وخرج مدندنا: "الجزائر فرنسية"، "الجزائر فرنسية"، "الجزائر فرنسية"»[3]، كما تمثل شخصيته الدمى التي استعملتها فرنسا لتحقيق مصالحها، «شيء ما جعله يسأل عن دوافع تلك الحروب التي خاضها؟ في سبيل أي شيء؟ بدت الإنسانية طافية في أعماقه».

«حتى أنت يا طاسو لم تكن إلا مرتزقا لجهاز القتل» [4].

أيضا قيادته لـــ (OAS) تمثل رمز للمقاومة العنيفة لانفصال الجزائر عن فرنسا ومثال ذلك:

«غير مدرك خلال قراره أن طاسو يخفي تحت إبطه رشاشه، كي يصوب رصاصته نحو صدور الجزائريين، مرددا أول جملة للمنظمة السرية الخاصة.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص 31.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص 27.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص 77.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص 201.

_ لا لديغول، نعم للجزائر فرنسية» [1]

«شعر طاسو أن الحرب قد خدشت كثيرا من أعماقه، ولكن إيمانه بفرنسا لم يخدش، مثل إيمانه بالمسيح» [2].

ويعد رمزا للانحلال الأخلاقي والتناقض، من خلال ارتياده لبيت الذئبة، وإنجابه من فتاة قاصر أحبها رغم كرهه للجزائريين، ويتجلى ذلك في أنه اعترف لجيرار أنه أحبها وإن كان كارها لكونها جزائرية من رحم الشرق والصحراء» [3].

ومنه فشخصية "غريغوريس طاسو" معقدة تجسد تناقضات الاستعمار الفرنسي في الجزائر وتطرفه، حيث تجسد العنف والسلطة الخفية، وتستعمل كأداة لخدمة مصالحه، ما يجعلها تعبر عن الوجه المظلم للحقبة الكولونيالية.

د-جون طاسو

هو الابن المزعوم "لغريغوريس طاسو"، خطيب غزلان ريفيرا، يعمل طيار للسلاح الجوي الفرنسي، ورث تطرفه وكرهه الشديد لكل ما هو جزائري من أبيه غريغوريس، لكنه في الحقيقة هو نتيجة علاقة غير شرعية بين أمه إيزابيل طاسو ورجل عربي، غير أن خاله غريغوريس طاسو قام بتبنيه وتزوير نسبه مقدِّما إياه للمجتمع على أنه ابنه.

تمثل شخصية جون أداة استعملتها فرنسا لتحقيق مصالحها، فنجد جون يحدث نفسه «هذه الطائرات المتوحشة تقنعنا أحيانا أن من يقودها ليس إلا أداة مثلها، لا يمكننا الجزم:

أشجاع هو أم جبان؟ لا يدري جون هل يسأل نفسه أم يسترجع شيئا قرأه أم سمعه أحدهم، ربما غزلان» [4].

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص193.

[2] ــ المصدر نفسه، ص163.

[3] ــ المصدر نفسه، ص73.

[4] ــ المصدر نفسه، ص 58.

ورمز للفكر الاستعماري المتطرف والكاره لكل ما هو جزائري، ومثال ذلك مادار بينه وبين خطيبته غزلان:

«-لا تكلميني عن هذا يا غزلان ليس هناك صداقة بين الفرنسي والمسلم. لا أرى لها كلمة في قاموسي.

- نحن جزائريون أنسيت؟

- نحن جزائريون لكن تحت ظل فرنسا.

وأضاف:

- الأمر له علاقة بالأجداد يا غزلان أتفهمين؟ لن تكون هذه الأرض إلا فرنسية»[1].

حيث ورث تطرفه هذا من أبيه غريغوريس، ما يدل على انتقال الفكر الاستعماري من جيل إلى جيل، ويمثل كذلك رمزًا للعنف الاستعماري، من خلال ما يلي:

«سمع وقع قنابله وهي تسقط على كل تله ومعها يشفى غليله تراءت له بالونات أرضية من غبار، تتشكل من أسفله كأنه حبات فطر(...) كلما استطاع معرفته أنه تخرج من كل بيت بقايا بشرية» [2].

«سوف يعود إلى المدرج منتظرا بفارغ الصبر منتصف النهار كي يسمع أزيز أرمادة الطائرات التي تطارد كل ما يدب على هذه اليابسة المتنوعة التضاريس» [3].

"وجون طاسو" شخصية متمسكة ومؤمنة بفكرة أن الجزائر فرنسية، ولا يمكن أن تحقق الاستقلال، وبالرغم من الظروف المحيطة والتي تنبأ بإقتراب نهاية الاستعمار، ما يجعله رمزًا للوعي المستحيل، وشخصية حاملة لإيديولوجية فرنسا العظمى، ومثال ذلك:

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص31.

[2]ـ المصدر نفسه، ص55.

[3]ـ المصدر نفسه، ص56.

«لم أكن أعرف أي قوة تدفع جون إلى اليقين ببقائنا في الجزائر إلى ما لا نهاية؟»[1].

«–هؤلاء الجزائريون حمقى، إلى درجة كبيرة.

–كيف؟

– يعتقدون أنه كان بوسعهم هزيمة جيش كجيشنا بعد أن حاولوا إسقاط إحدى الطائرات» [2].

وقد تغير اسمه من "جون طاسو" إلى وفيق بندين بعد الاستقلال، حيث أصبح هو من يعطي الأوامر لأبناء البلد كي يعدموا بعضهم البعض، «وهناك خلف سيارة رباعية دون ترقيم يقف شخص يعرفه جيدًا، (...) له اسم يخيف الكثيرين من أبناء الغرب الجزائري، اسم وفيق بندين يرعب المسالمين لكنه يضل اسما مستعارًا عند لعربي، لعربي ابن مدينة تلمسان ووهران يعرف ما تخفيه تلك البدلة، التي كانت في 1962 ضمن سرب الطائرات التي أحرقت قرى معسكر وأحالتها أثرا بعد عين. يعرف العربي جيدًا من هو قائد فرع المخابرات للجهة الغربية منذ 1981. لعربي لا يصدق أن جون طاسو هو الواقف هناك، يعطي الإشارة لأبناء البلد كي يعدموا آخرين أبناء البلد وعلى مرأى من شاهد عيان.

لم يكن بوسع العربي رؤية مزيد من الرؤوس التي يقطر منها الدم، وهي ترمى بيدي وفيق بندين» [3].

"فجون طاسو" يمثل رمزا لاستمرار آثار الاستعمار رغم خروج فرنسا من الجزائر. إذ بقيت بعض ممارساته حاضرة، خاصة في العنف والسيطرة مما يوحي بأن الاستعمار لم ينته تمامًا، بل استمر بشكل غير مباشر.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص32.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص60.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص ص179–180.

ه-عبد الحي طاسو

يعمل نادلا في مقهى "كافي ريش" قبل الاستقلال وبعده، هو ابن غير شرعي "لغريغوريس طاسو" من فتاة جزائرية تدعى "نجمة"، وقد نشأ بعيدًا عن أمه التي رحلت إلى فرنسا، «لازال النادل لا يعرف الكثير عن أمه» [1]، فقد تربى في الكنيسة تحت رعاية الأب فيليب، حيث أقنع "طاسو" نجمة أن «الأب فيليب هو الرجل الأنسب كي يرعى ولدهما»[2]، ومن ذلك ما ورد في الرواية.

«كنت الوحيد الذي لا ينتمي إلى أي هوية، كنت اِبن الكنيسة وراعيها ثم اِنضممت إلى المدرسة وها أنا أقف لا من الجزائريين ولا من الأوروبيين» [3].

«وعيون الكثيرين من أبناء مدينة الزنوج لا تعرف بما تناديني بالنادل على طريقة فرنسي المدينة الأوروبية أم عبد الحي مجهول النسب؟!» [4]

فشخصية "عبد الحي" تعكس صراع الهوية. الذي عرفته الجزائر في فترة الاستعمار وبعد الاستقلال، إلى جانب كونه شاهدا على التحولات التاريخية وغيرها من التحولات الأخرى التي عرفتها وهران، ومن أمثلة ذلك:

«سيكتب في كافي ريش كل ما يعرفه عنها» [5]

وفي قول غزلان عند قراءتها لمذكرات عبد الحي «جعلتني مقدرة هذا النادل العجيبة على تصويره للزمان والمكان، أستحضر تلك المقدرة التي امتلكتها شيماء...»[6].

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص45.

[2] ــ المصدر نفسه، ص88.

[3] ــ المصدر نفسه، ص150.

[4] ــ المصدر نفسه، ص226.

[5] ــ المصدر نفسه، ص148.

[6] ــ المصدر نفسه، ص149.

وكذلك ما قاله جيرار أثناء قراءته لنفس المذكرات «شيء جميل أن يكتب نادل من مقهى عتيق كل هذه التفاصيل»[1].

ومن هذا "فعبد الحي" يمثل ذاكرة متنقلة لمدينة وهران، إذ يحمل في ذاكرته تفاصيل الماضي وأحداثه، وما عاشته المدينة خلال فترة الاستعمار.

وبناء على هذا يتضح أن محمد فتيلينة سعى إلى استخدام لغة شعرية، إيحائية ورمزية، بعيدة عن المباشرة والتقريرية، حيث وظف كل من التشبيه، والاستعارة المكنية، والكناية، والرمز، مما ساهم في تعميق المعنى ومنح النص أبعادا دلالية أخرى، وهذا ما يجعل من القارئ منتجا ثانيا للدلالة وليس مجرد متلق سلبي لها.

2-شعرية الإيقاع

لقد ارتبط الإيقاع قديما بعنصري الوزن والقافية في الشعر، إذ كانوا يعرفونه على أنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]، فالقدماء لم يعرفوا الإيقاع إلا من خلال هذين العنصرين، غير أن هذا التصور تطور في الدراسات الحديثة، حيث لم يعد الإيقاع مقتصرًا على الشعر فقط، بل أصبح يشمل الخطاب الشعري والنثري معًا.

والناظر في رواية "كافي ريش" يلحظ أن جمال الإيقاع الداخلي للرواية ظهر من خلال التكرار، «وهو إعادة للماضي وكأننا في اللازمن وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء»[3]، ومن النماذج المذكورة في الرواية ما يلي:

«يُعِيدُ الفجر رمي الضباب الكثيف رداءه على وهران. واصلت خطوات جنود البحرية كسر الصمت. شيئًا فشيئًا ثلاشى صداها، ومن بعيد سُمِع صوتٌ آخر خدش رداء الضبَّاب المتوسطي، زرع الصوت الرُّعب في تلك القطرات الكثيفة»[4].

---

[1]ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص154.

[2]ــ قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص53.

[3]ــ زهراء ناظمي، **اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي**، مجلة **حوليات التراث**، جامعة بزد، إيران، ع13، 2013، ص125.

[4]ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص11.

نلاحظ في هذا المقطع حضور واضح للتكرار الدلالي المرتبط بكلمة (الضباب)، فقد أعاد الكاتب توظيفها في أكثر من موضع: (رمى الضباب رداءه) ثم (رداء الضباب) وأخيرًا (القطرات الكثيفة)، وهذا التكرار يسهم في ترسيخ جو عام من الغموض والاختناق.

كما أن التكرار يولد إيقاعًا داخليًا يبدأ بالسكون (رمى الضباب ردائه) ثم يتطور إلى حركة (خدش رداء الضباب)، لينتهي بحالة من التوتر (زرع الصوت الرعب)، وبذلك ينتقل النص من الهدوء إلى القلق بشكل تدريجي، إضافة إلى ذلك أن تكرار هذه الألفاظ المرتبطة بالضباب والكثافة يعكس حالة نفسية مضطربة.

وتكررت كلمة كولون في مواضع مختلفة من الرواية:

«مازالهم الكولون هنا؟ ياخي خرجتو! وش جابكم؟» [1]

«ما زلتم تبحثون عن الجثث؟ ألم تكفكم الملايين التي قبرتموها في المجهول في السنوات الكولون» [2].

«ما كنت أعرفه في زمن الكولون» [3].

«الصحفي يجعل من ضرطة كولون سبقا صحفيا» [4].

لقد تكرّرت لفظة "كولون" هنا في سياقات مختلفة، لكنها تحمل دلالة واحدة مرتبطة بالاستعمار الفرنسي، حيث إن الكولون هم المستوطنون الأوروبيون في الجزائر زمن الاستعمار الفرنسي، وتكرار كلمة الكولون يرمز إلى حضور الذاكرة الاستعمارية في الرواية.

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص36.

[2] ــ المصدر نفسه، ص66.

[3] ــ المصدر نفسه، ص71.

[4] ــ المصدر نفسه، ص112.

كما يكشف هذا التكرار عن موقف سلبي ورافض، يظهر من خلال العبارات ذات الطابع الاحتجاجي مثل: «ما زالهم الكولون هنا؟ ياخي خرجتو! واش جابكم»، مما يعكس نظرة المجتمع الجزائري لهذه الفئة.

تكرر اسم "غزلان" مرات عديدة في الرواية، سواء في المتن أو في العناوين الفرعية، حيث تكرر اسمها 25 مرة في العناوين الفرعية، وهذا التكرار لا يأتي اعتباطا بل يدل على مركزية هذه الشخصية داخل الرواية، فهي ليست مجرد شخصية عابرة، بل تمثل محور أساسي تدور حوله الأحداث والذكريات.

إضافة إلى ذلك، فان تكرار اسمها يعكس حضورها القوي في الذاكرة، خصوصا بعد عودتها سنه 2018، «قبل ولوجها المكان، وقفت لحظة تراقب اللوحة المعلقة أعلى بوابة المقهى. بعدما تجاهلت "صورة التقويم" السنوي التي يطل منها 30 من جوان/ حزيران 2018» [1]، حيث تتحول إلى صوت يستحضر الماضي ويعيد بناء ذكريات المكان.

وتكررت عبارة "الأقدام السوداء" في عدة مواضع من الرواية، مثل:

«ثم بدأت بكتابة كلمة استوحتها من آخر كتاب قرأته من (الأقدام السوداء)» [2].

«هل تستطيع امرأة يهودية من الأقدام السوداء مثلي أن تكتب عن يوم رحيلها من الجزائر» [3].

«على الاعتراف أن الشعور الذي انتابني في يونيو/ تموز/ 1962 هو الشعور الذي يساور جل الأقدام السوداء الذين شعروا دون أدنى شك أن أقدامهم سوداء فعلا من أثر الترحال والشتات» [4].

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص13.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص18.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص19.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص206.

إن تكرار عبارة "الأقدام السوداء في عدة مواضع من الرواية، هو تكرار لفظي مباشر يحمل دلالة تاريخية واضحة، إذ يشير إلى فئة المستوطنين الفرنسيين في الجزائر، وهذا التكرار يسهم في ترسيخ هذه الفئة داخل الرواية، ويكشف عن أبعاد نفسية وإنسانية، خاصة في سياقات مثل الرحيل والشتات، حيث ارتبطت العبارة السابقة بمشاعر الفقد والحنين، كما في قولها: (عن يوم رحيلها من الجزائر)، وأيضا (في أثر الترحال والشتات).

كما أن تكرار عبارة "الأقدام السوداء" تعكس حضور الذاكرة الجماعية داخل الرواية.

وتكررت عبارة "كافي ريش" كثيرا في الرواية، ابتداء من العنوان وانتقالا إلى التصدير ثم إلى متن الرواية وعناوينها الفرعية، وهو ما يعكس الحضور المركزي لهذا الفضاء داخل الرواية.

يعكس هذا التكرار أهمية المقهى بوصفه مكانا جامعا للأحداث والشخصيات تدور داخله مختلف الوقائع، وبذلك يتحول مقهى كافي ريش من مجرد فضاء مكاني إلى عنصر دلالي يحمل أبعادا رمزية مرتبطة بالذاكرة والتاريخ.

ويوجد تكرار في العبارة التي دندن بها طاسو أثناء خروجه من المخفر بعد استجوابه «"الجزائر فرنسية" "الجزائر فرنسية" الجزائر فرنسية"» [1] و"الجزائر فرنسية" هو شعار المنظمة الخاصة OAS والتي يعد "غريغوريس طاسو" أحد قاداتها.

نلاحظ تكرار هذه العبارة بشكل متتابع في هذا المقطع، وهو تكرار لفظي مباشر يحمل دلالة إيديولوجية، تعكس تمسك شخصية "طاسو" بالفكر الاستعماري ورفض فكرة استقلال الجزائر، أي أن التكرار هنا وسيلة للتأكيد والتشبث بفكرة ما.

ومن هذا فإن التكرار في رواية "كافي ريش" جاء على شكلين، تكرار لفظي وتكرار دلالي، وقد جاء ليشد انتباه القارئ إلى القضايا والشخصيات والأمكنة البارزة في

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص77.

النص، ويكثف الدلالة ويعمق المعنى، ومن ثم فإن التكرار يساهم في بناء النص الروائي وعلى إضفاء جمالية وإيقاع داخلي على السرد.

3-شعرية الانزياح

يعد الانزياح من أبرز المصطلحات التي ارتبطت بالشعرية الحديثة، حيث يقوم على خروج اللغة عن استعمالها العادي والمألوف، فتغدو اللغة الشعرية مختلفة عن غيرها اختلافا كبيرا وبالتالي «يعتبر الانزياح شرط أساسي وضروري لحدوث الشعرية، باعتباره خارق للنظام اللغوي المعتاد وممارسة استطيقية» [1]، وكما يرى كوهن «أن اللغة بقدر ما تنزاح وتخرج عن المألوف، تحقق قدرا من الشعرية» [2].

وبالتالي فإن الانزياح من شروط اللغة الشعرية، «لأن حضوره في النص قادر على جعل اللغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال المفاجأة والغرابة» [3] وهذا ما نجده حاضرا في "نص كافي" ريش" لمحمد فتيلينة".

1.3-الانزياح الإسنادي

يعد الإسناد من الأسس التي يقوم عليها بناء الجملة في اللغة العربية، حيث لا يمكن لأي تركيب لغوي أن يكتمل دون علاقة تجمع بين عناصره، «فالجملة التامة تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي: المستند إليه، المسند الذي يبنى على المسند إليه، الإسناد أو ارتباط المسند في المسند إليه» [4]، غير أن اللغة الشعرية تعمل على خرق هذا النظام المألوف، وهو ما يعرف بالانزياح الإسنادي، وهو على نوعين إسناد اسمي وإسناد فعلي، ومما يلي بعض النماذج من الرواية:

---

[1]ــ اسماعيل شكري، **نقد مفهوم الانزياح، مجلة البحث والبيبليوغرافيا**، كلية الآداب واللغات، الرباط، ع11، 2000، ص22.

[2]ــ ينظر، جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص182.

[3]ــ عبد الله خضر حمد، **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص65.

[4]ــ مهدي الخزومي، **في النحو العربي _نقد وتوجيه_**، دار الرائد العربي بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص31.

1.1.3-الإسناد الفعلي

«رحلت تلك السماء بغزلان إلى أيام الشباب» [1].

يوجد اسناد فعلي، حيث أسند فعل "الرحيل" إلى "السماء"، إلا أن هذا الإسناد يخرج عن المألوف، لأن السماء توصف بالصفاء والاتساع والعلو وغيرها ولا توصف بالرحيل، هذا ما خلق انزياحا إسناديا يقوم على تشخيص السماء وإضفاء حركة إنسانية عليها (فعل الرحيل)، ومن هذا تتحول السماء إلى رمز لذكريات الماضي إذ إن الكاتب حملها دلالة وجدانية مرتبطة بالحنين والاسترجاع، وقد كان بإمكانه أن يقول مثلا: بالنظر إلى السماء تذكرت غزلان الماضي، غير أن هذا التعبير يجعل من اللغة عادية ومباشرة فتنتفي فيها الشعرية.

«لحن ماتهادى إلى سمعها الثقيل، أغراها كي تدندن في أعماقها الأوراق الميتة»[2].

أسندت الأفعال في هذه العبارة إلى عناصر غير حية، فأسند الفعل (تهادى) وفعل (الإغراء) إلى (اللحن)، و(الدندنة) إلى (الأوراق الميتة) مما أضفى حيوية على هذه العناصر، وهو ما يخلق الانزياح.

«تخرج من كل بيت بقايا بشرية» [3].

أسند فعل (الخروج) إلى (البقايا البشرية)، والبقايا في الأصل شيء جامد لا يمكنه الحركة كبقايا الطعام مثلا، بينما الخروج ينسب عادة إلى الإنسان الحي، وقد جاء هذا الإسناد ليوحي بحجم الدمار والمعاناة التي أصابت الناس، حتى أصبحوا أشبه ببقايا فاقدة للحياة.

«يزرع صوت الترامواي بعضا من الحياة لهذا الشارع»[4].

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص13.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص15.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص55.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص68.

أسند الفعل (يزرع) إلى صوت (الترامواي)، وكما نعلم فالإنسان هو من يقوم بفعل الزرع (زرع النباتات والأشجار)، وقد أدى هذا إلى تشخيص الصوت وإضفاء قدرة إحيائية عليه، بحيث أصبح مصدر لبث الحياة في الشارع.

«المراحيض لم تعد تستوعب العدد الكبير من الناس» [1].

أسند فعل (تستوعب) إلى (المراحيض)، والاستيعاب ينسب عادة إلى الانسان العاقل والقادر على الفهم وقد أضفى هذا الانزياح دلالة على الضغط والضيق.

«كيف لرجل مثلي عضته السنين أن يقاوم أو يبدي شجاعة أمام سلاح هؤلاء الجبناء» [2].

وقد أسند فعل (العض) إلى (السنين)، وكما هو معروف فالعض ينسب إلى الكائنات الحية ولا ينسب إلى الزمن، وكان الهدف من هذا الإسناد هو تجسيد قسوة السنوات وما تركته من آثار نفسية وجسدية على الشخصية.

ومن هذا يمكن القول إن الإسناد الفعلي يعطي الحركة والحياة للأشياء الجامدة فيجعلها تبدو كأنها فاعلة داخل النص بدل من أن تبقى ساكنة، ما خلق انزياحا لغويا عبر عن توجه الروائي نحو لغة مختلفة كان الهدف منها تعميق المعنى، وتكثيف الدلالة، وإضفاء بعد إيحائي على السرد.

2.1.3-الإسناد الاسمي

«الرحيل على الأبواب» [3].

تتضمن هذه العبارة إسنادا اسميا، حيث أسند الخبر "على الأبواب" إلى المبتدأ "الرحيل"، وهو إسناد مجازي لأن الأبواب تستعمل للدلالة على الأمكنة لا على الزمن.

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص121.

[2]ـ المصدر نفسه، ص178.

[3]ـ المصدر نفسه، ص115.

«كان مساء مليئا بذكريات الملاحين ممن كانت لهم حكايات قديمة مع البحر» [1].

أسندت صفة الملء إلى (المساء)، والامتلاء يكون لشيء مادي (إناء، مكان) وليس لزمن، مما يجعل الزمن وعاء حاملا للذكريات.

«في عتمة الهزيع الأخير من الليل كانت وهران هادئة» [2].

أسندت صفة "الهدوء" إلى وهران، وهي صفة خاصة بالإنسان للدلالة على حالة السكون التي كانت تعيشها المدينة وكأنها خالية من الحركة مما يوحي بجو من الهدوء والترقب.

ومن هذا فإن الانزياح الإسنادي الاسمي يضيف جمالية على النص، إذ إنه يقوم بإسناد صفات أو حالات إلى عناصر قد لا تنسب إليها في الاستعمال العادي كإسناد الامتلاء إلى الزمن، وهذا الخروج عن المألوف يجعل السرد أكثر إيحاء وتأثيرا، والناظر إلى رواية "كافي ريش" يجد أن الحظ الأكبر في الاسناد كان للأفعال على حساب الأسماء.

2.3-الانزياح التركيبي

الانزياح التركيبي هو خروج عن النظام النحوي المألوف وكسر لقواعده المعتادة، «فعندما يقوم المبدع بخرق القوانين المعمارية يحقق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالمعايير اللغوية الصارمة، لأن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي» [3]، ومن صور الانزياح التركيبي الموظفة في رواية كافي ريش ما يلي:

التقديم والتأخير، وهو «انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم» [4]، ما يمنح النص بعدا جماليا، لأن المبدع لا يلتزم بالنظام الثابت بل يعيد تنظيم الدوال داخل الجملة

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص147.

[2]ـ المصدر نفسه، ص150.

[3]ـ عبد الله خضر، **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، ص65.

[4]ـ المرجع نفسه، ص68.

حسب ما يخدم غايته التعبيرية، بحيث «يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه»[1]، ومن نماذج التقديم والتأخير الموجودة في الرواية ما يلي: «شغلت على جهاز قارئ الكاسيت أغنية "الأوراق الميتة" لأول مرة منذ سنوات»[2].

تمّ تقديم شبه الجملة (على جهاز قارئ الكاسيت) قبل المفعول به (أغنية الأوراق الميتة) في خرق منه للترتيب النحوي المألوف، إذ كان يمكن أن تصاغ الجملة على النحو الآتي (شغلت أغنيه الأوراق الميتة على جهاز قارئ الكاسيت لأول مرة منذ سنوات)، وكأن الكاتب بهذا التقديم يريد أن يلفت الانتباه إلى أجواء الزمن القديم، ما يعطي الإحساس بالحنين والعودة إلى الماضي، خاصة مع ذكر عبارة (منذ سنوات).

«في كافي ريش لا شيء يبقى سرا!»[3].

كما قُدّم شبه الجملة في (كافي ريش) على باقي عناصر الجملة في خروج عن المألوف في ترتيب الكلام، إذا كان الأصل أن تصاغ الجملة، هكذا: (لا شيء يبقى سرا في كافي ريش) وقد جاء هذا التقديم ليبرز قيمة المكان ويجعله محور الأحداث.

«في عتمة الهزيع الأخير من الليل كانت وهران هادئة»[4].

حيث قُدّم شبه الجملة (في عتمة الهزيع الأخير من الليل) على جملة (كانت وهران هادئة) في خروج عن الترتيب المألوف الذي يقتضي البدء بالفعل الناسخ وركنيه فقد كان من المألوف أن تصاغ الجملة على النحو الآتي: (في عتمة الهزيع الأخير من الليل)، وقد ساهم هذا التقديم في جعل القارئ يدخل في أجواء الليل قبل وصف حالة المدينة، مما يمنح المشهد احساس أكبر بالهدوء والسكون.

---

[1]ـ عبد الله خضر، **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، ص89.

[2]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص37.

[3]ـ المصدر نفسه، ص48.

[4]ـ المصدر نفسه، ص150.

«حدثني عنك عبد الحي»[1].

تم تقديم الجار والمجرور (عنك) على الفاعل (عبد الحي)، وقد جاء هذا التقديم ليبرز أهمية المخاطب في ذلك الحوار.

ويعد **الحذف** أيضا من مظاهر الانزياح التركيبي الموجودة في الرواية التي تضفي على النص بعد جماليا، وهو من الوسائل الشعرية التي يعتمدها الكتاب من أجل إثراء نصوصهم «وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد»[2].

يقول عبد القاهر الجرجاني عن الحذف «عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون اذ لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن»[3]، أي أن الجمال أحيانا يكون فيما يترك ويفهم ضمنا، وليس فيما يقال ومن أمثلته.

«المدينة أمست كمدينة أشباح لا أحد سوى عجوز وعربي»[4].

تم حذف خبر (لا النافية)، وتقديره هو (موجود)، فالجملة في الأصل (المدينة أمست كمدينة أشباح لا أحد موجود سوى عجوز وعربي)، وقد ساهم هذا الحذف في إبراز الفراغ داخل المدينة، مما أعطى إحساس بالوحدة والوحشة.

«الاتفاق بين ديغول والجزائريين تم الإمضاء عليه! بماذا تفكر؟»[5].

جاءت الجملة هنا مبنية للمجهول من خلال العبارة (تم الإمضاء عليه)، حيث يلاحظ أن الفاعل غير مذكور في النص (من قام بعملية الإمضاء)، وجاء هذا الحذف للتركيز على حدث الإمضاء أكثر من الشخص الذي قام به.

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص206.

[2] ــ عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص75.

[3] ــ عبد القادر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص 146.

[4] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص 40.

[5] ــ المصدر نفسه، ص115.

«امتد بي عمر أنت شريكة فيه. أنا مدينة لك ولكن...»[1].

«–نسخة من الوكالة التي تركها "للأب فيليب"

– صورة و...»[2].

وفي هاتين العبارتين لجأ الكاتب إلى الحذف وقطع الجملة دون إتمامها مما يفتح المجال أمام القارئ لإكمال المعنى وجعله مشاركا في عملية السرد، كما يوحي المثال الأول أن السارد أو المتكلم في حالة من التوتر، مما جعله غير قادر على إتمام الكلام ومن هذا فإن الانزياح التركيبي يقوم بكسر التركيب النحو المألوف للكلمات في الجمل إعادة تشكيلها بشكل غير عادي، ما يجعل من اللغة تخرج عن المألوف، فيصبح النص قائما على الإيحاء بدل التصريح.

وخلاصة القول، إن الانزياح الإسنادي يساهم في إحياء اللغة داخل النص، من خلال إضفاء الحركة والحيوية على العناصر الجامدة، وتحويل المعاني المجردة إلى صور حسية مؤثرة، مما يساهم في تعميق الدلالة، وأما الانزياح التركيبي، فيعمل على كسر النسق اللغوي المألوف من خلال استخدام تقنيات التقديم والتأخير والحذف، وهو ما يساهم في إعادة ترتيب عناصر الجملة بطريقة غير مألوفة، مما يوجه انتباه القارئ نحو دلالات معينة ويمنح النص العمق والكثافة.

وبذلك يساهم هذان النوعان من الانزياح في جعل النص الروائي أكثر شعرية وجمالا من خلال ما يضيفانه من إيحاء وتعدّد في الدلالة داخل السرد.

4–شعرية المعجم اللغوي

تهيمن اللغة العربية الفصحى على مساحة واسعة من المعجم اللغوي في رواية "كافي ريش" حيث تستعمل في نقل الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، إذ تعد اللغة

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص102.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص188.

«أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية ينهض تشكيلها على اللغة»[1].

وتعد اللغة الفصحى عند "فتيلينة" لغة انزياحية، يخرج فيها الروائي عن المألوف والمعتاد في السرد، وهو ما يظهر من خلال بعض العبارات التي وردت في الرواية:

«حلقت بعدها مع قطرات الحبر الأولى غيوم رمادية في سماء "كافي ريش"»[2].

«بينما غالبت خطواتي جسدي الذي أنحلته سنين العمر المتراصة، وأغوتني كي أحاول بث الروح في قدمي للوصول سريعا إلى غرفة جيرار»[3].

«بصعوبة بالغة أدار الرجل عروة المفتاح القديم، وبدأ أزيز الباب يرد تحية الوافدين إليه، ضربة تبعثها ثانيه فأخرى، استدار على إثرهم المفتاح. في جوف الباب. أخيرا انفتح الباب العتيق، انطلقت منه رائحة ممزوجة بين عفن قديم وهواء بحري ممزوج ببقايا الطحالب»[4].

وهكذا فإن اللغة الفصحى في رواية "كافي ريش" لغة شعرية جمالية، تترك في نفس المتلقي متعة أثناء القراءة، دون الشعور بالملل، وكما يقول عبد الملك مرتاض، «وإذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، مترهيئة، متزينة، متغجرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، حسيرة، خلقة، بالية، فانية، وربما شعثاء غبراء»[5].

---

[1] ــ عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية _بحث في تقنيات السرد_**، عالم المعرفة، دط1998، ص100.

[2] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص20.

[3] ــ المصدر نفسه، ص150.

[4] ــ المصدر نفسه، ص212.

[5] ــ عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص100.

بالإضافة إلى اللغة الفصحى في الرواية، فإننا نجد توظيف لبعض العبارات من اللغة العامية الجزائرية، وتعرف بأنها «اللغة التي تستخدم في الشؤون العادية والتي يجري بها الحديث اليومي»[1].

وقد جاء في الرواية: «مازالهم الكولون هنا؟ ياخي خرجتو! واش جابكم»[2].

«هذه "تيمقاد" أرض أحرار الأمازيغ، ماشي ريش بلاد النصارى!»[3].

«لاحركى لاخونة الفرنسيس اخطونا!»[4].

«أمك هي الخبيثة يالحلوف!»[5].

وكذلك توظيف بعض الكلمات بالفرنسية، كتكرار رمز المنظمة الخاصة في الرواية بحروف فرنسية (OAS)، واسم لنوع من القلائد «**whipboulahia**»[6] .

والعبارة التي وجهها ديغول للجزائريين «**je vous ai compris**»[7]، وكذلك اسم المقهى بالفرنسية «**Café Riche**».

وتوظيف هذه العبارة باللهجة الجزائرية وأخرى باللغة الفرنسية، لم يأتي اعتباطا، بل جاء عاكسا لتنوع المجتمع والصراع الثقافي في فترة الاستعمار، فالكلمات الفرنسية تذكر بوجود المستعمر وتأثيره، بينما تحافظ اللهجة الجزائرية على الهوية المحلية، بالإضافة إلى أن هذا التوظيف يعطي تنوع وايقاع للسرد.

---

[1]ـــ إيميل بديع يعقوب، **فقه اللغة العربية وخصائصها**، دار لعلم للملايين، ط1، 1982، ص144.

[2]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص36.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص36.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص142.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص193.

[6]ـــ المصدر نفسه، ص63.

[7]ـــ المصدر نفسه، ص97.

5-شعرية الزمان

يشكل الزمن عنصرا أساسيا في البناء الروائي، إذ يعد من المكونات الرئيسية التي يرتكز عليها السرد بحيث يصنف «كعنصر مهم في الدراسة النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة»[1].

وكما يقول عنه عبد الملك مرتاض: «الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار(...) والزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل»[2]. أي أن الزمن حسي غير مادي يدور حول الماضي والحاضر والمستقبل.

وبالعودة إلى رواية "كافي ريش" نجدها تمر بمحطات متنوعة، يتشابك فيها الماضي مع الحاضر من خلال بناء روائي متماسك بعيد عن التتابع الزمني والتسلسل الخطي للأحداث، وذلك عن طريق استخدام الروائي لتقنيات الاسترجاع والاستباق وتقنيات أخرى تساعد في تسريع السرد وإبطائه كالحذف والمشهد والوقفة، وهي كالتالي:

1.5-الاسترجاع

وهو تقنية زمنية يتوقف فيها الراوي عن تتبع الأحداث الحالية في حاضر السرد، ويعود إلى الماضي ليسترجع ذكريات الأحداث والشخصيات التي وقعت من قبل، «فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر، حاضر السرد. وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي (كنت، كانت)»[3]، ومن ذلك ما نجده في الرواية:

---

[1]ـــ آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، ص30.

[2]ـــ عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص174.

[3]ـــ محمد بوعزة، **تحليل النص السردي _تقنيات ومفاهيم_**، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص89.

«تحسست قلادتها الفضية. كلما لامستها تذكرت زميلة الدراسة، رفيقة شبابها الأول شيماء إبنة "حي الزنوج" هي هديتها بمناسبة عيد ميلادها العشرين»[1].

«لكن الصورة التي كانت مرسومة في ذهني، هي نفسها التي عبرت عليها أمي، أمام إحدى خالاتي في بيتنا ذات مساء في شتاء1958»[2].

«كانت إجابته تعيد رسم أيامي بجون طاسو»[3].

«لم أتفاجأ لرؤيتها. بمجرد دخولها قفزت إلى ذهني تلك الأمسية، حينما كنت بصحبة جون داخل سيارته. وجدناها ساعتها وحيدة في ضواحي وهران، بالمقربة من جبانة نصارى»[4].

«من ضمن شريط الذكرى لم أستحضر سوى آدم وذلك اليوم المشؤوم إنه آخر نفس في شهر يونيو/ حزيران1962»[5].

«لا أدري ساعتها لم انتابني شعور يشبه الذي أشعره الآن أحسست أنني هرمت بسرعة، وأنا بعد في الثانية والعشرين من العمر؟»[6].

ومن خلال هذه الاستشهادات نجد أن "محمد فتيلينة" استخدم تقنية الاسترجاع لاستعادة الذكريات والأحداث الماضية، لما لها من أثر في إبراز الانعكاسات النفسية على حاضر شخصيات الرواية، أو لتفسير دوافعها، وأحيانا يستخدمها لرفع الغموض عن بعض اللحظات الغامضة في السرد.

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص15.

[2] ــ المصدر نفسه، ص61.

[3] ــ المصدر نفسه، ص72.

[4] ــ المصدر نفسه، ص99.

[5] ــ المصدر نفسه، ص119.

[6] ــ المصدر نفسه، ص120.

2.5-الاستباق

وهو من التقنيات السردية التي يلجأ إليها الروائي عند حديثه عن أحداث لم تقع بعد، إذ يمثل «القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها»[1]، ويأتي هذا الأسلوب كنوع من التمهيد للأحداث القادمة، اذ يهيئ القارئ ويجعله يتوقع مسار بعض الوقائع أو مصير أحد الشخصيات، ومن ذلك.

«سيكون أسبوعا حافلا للاحتفال بمن خدم زبائن هذا المقهى العريق، وهناك برنامج حافل على مدار الأيام السبعة، يبدأ كل صباح بعرض صور المقهى، وينتهي بسهرة أندلسية ومتوسطية في ساعات الليل»[2].

«لنذهب سويا هذا الصيف ولتكتبي عن جون، وعن طاسو، وعن صديقتك الحميمة شيماء وأشعارها»[3].

«سوف أزور عائلتها»[4].

«سيأتي يوم وأكتب فيه عن بيت الذئبة وعنك ياطاسو، لا تقلق!»[5].

«يوما ما ستكتشفين يا غزلان مثل ما سيكتشف العالم _الذي ينسى كثيرا مثلنا_ أي مقبرة خلفها وراءه مالك "كافي ريش"!»[6].

حيث يعمل الاستباق على: كسر الملل وخلق تشويق وفضول في نفس القارئ لما سيأتي من أحداث.

---

[1]ـــ محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق دط، 2005، ص110.

[2]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص21.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص23.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص51.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص116.

[6]ـــ المصدر نفسه، ص220.

3.5-تسريع السرد

ويتمثل في تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ-الخلاصة

تقنية من تقنيات تبطيء السرد، «وهي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها» [1]، فالخلاصة هي تقلص الزمن واختصار لها بغية تسريع السرد، ومن الخلاصات الواردة في الرواية نذكر.

«بعد مرور أكثر من30 سنة على مذبحة وهران، بقيت الآثار وكأنها حرفت بالأمس، عندما وجدت الجثة على بعد أمتار، رؤوسها مشوهة ومطموسة، كتب على بعضها بالحروف اللاتينية OAS. مازال الحدث كوشم مدبوغ بالأحزان، محفورا في ذاكرته. تظل حروفه أمام بصره كأنها كتابة مسمارية بقيت كالجروح الغائرة تنزل مع كل ذكرى لا تندمل مع توالي الأيام».

وفي هذا المقطع تلخيص لأحداث مهمة لما خلفته المنظمة ال خاصة OAS من أعمال وحشية في وهران أيام الاستعمار، دون الدخول في التفاصيل، فالخلاصة تمكن الكاتب من الربط بين الأحداث الكبرى دون إرهاق القارئ بالتفاصيل الزائدة وتجعل من السرد أكثر كثافة ووضوحا.

ب-الحذف

ثاني تقنية من تقنيات تسريع السرد، «وهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهور قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها» [2]، ومثال ذلك:

---

[1]ـ محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، ص93.

[2]ـ محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص113.

«مرت على الحادثة ثماني سنوات»[1].

«مضت شهور سبعة، بعد غياب وعمل سري في صفوف المنظمة السرية»[2].

في هذين المثالين تم تجاوز فترة زمنية طويلة دون تفصيل، حيث يساهم الحذف في تسريع وتيرة السرد، والتركيز فقط على "اللحظات الفارقة" التي تصنع التطور في الرواية، وإهمال الفترات الميتة التي لا تضيف شيئا في الرواية.

4.5-تبطيىء السرد

ويقوم على تقنيتين هما:

أ-الوقفة

هي مظهر من مظاهر تعطيل السرد، إذ تقوم بتعليق سير الأحداث وإيقافها «بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»[3]، وخير مثال على الوقفة الزمنية في الرواية هذا المقطع التالي:

«في نفس الشارع يعمل ثلاثة من الإسكافيين بمن فيهم مطرزة للبابوش، لا يخيط إلا بالذهب أو الفضة. أعلى قليلا هناك أكثر عشرة من باعة للمجوهرات اليهود، كان بنجامين من أشهرها، يعرضون المجوهرات بجميع أنواعها في النوافذ.

يتوسطهم بائع مسلم، يعرف بسيد أحمد مهني، ينادونه باسم حمر العين، تبرز الحلي العربية من نوافذ متجره المميز. الجميع يعرض بضاعته على المارة وعلى العملاء من كافة الأعراق والأجناس. تراقب النساء السلاسل الأنثوية الملتوية والأقراط المزركشة والقلائد والمعلقات المعروفة باسم "**whipboulahia**".....كانت السيدات الجميلات يرتدينها في الكاحل في حفلات الزفاف»[4].

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص54.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص170.

[3]ـــ محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، ص96.

[4]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص ص63-64.

بحيث يتضمن هذا المقطع كل المقومات الوقفة الوصفية، إذ بها أوقف السارد نصه وعمل على إبطاء وتيرته وإيقاعه، مما يمنح القارئ لحظة تنفس تتيح له التأمل في التفاصيل واستيعاب ما يرد في النص، قبل العودة إلى متابعة الأحداث من جديد.

ب-المشهد

«ويقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي»[1]، أي أن المشهد يقوم بتبطيئه وتعطيل السرد من خلال الحوار، كالاتي:

«خرج طاسو من المخفر، وكان جيرار أمام البوابة ينتظر الجديد بعد مقاله الأخير عن وهران وموت الأوروبيين والأهالي.

- أتبحث عن سبق جديد أيها الثعلب؟

- أي سبق والعالم كله يعرف OAS وعلاقتها بالجنرال إدموند!

- الصحفي يجعل من ضرطة كولون سبقا صحفيا يقبل عليها قراء الجريدة التي توشك أن تغلق يا جيرار.

أخفى جرار ضحكة صحفي متمرس ثم أجاب.

- ما دام هناك قتلى من هنا وهناك فلا جريدة تغلق يا عزيزي.

- تعرف أن خصمنا معروف. لا يهم قتلى الأنديجان»[2].

وقد استطاع الكاتب من تبطيء السرد من خلال الحوار الذي دار بين "طاسو" وصديقه "جيرار"، كما بين من خلاله النظرة الاستعلائية والعنصرية للفرنسيين إلى الجزائريين من خلال قوله: «لا يهم قتلى الأنديجان».

---

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

[2]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص112.

ومما سبق يمكن القول إن تداخل هذه التقنيات الزمنية في السرد وتناوبها هو ما يخلق إيقاعا داخل النص، بحيث لا تسير الرواية بوتيرة واحدة، بل تتغير حسب هذه التقنيات، فتكون أحيانا بطيئة كما في المشهد والوقفة، وأحيانا سريعة كما في الحذف والخلاصة، مما يمنح النص نوعا من الحيوية ويجعله أكثر جاذبية وتأثيرا في القارئ.

6-شعرية المكان

المكان في الرواية هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك داخله الشخصيات وتتفاعل فيما بينها، إذ يعد من أهم المقومات التي يقوم عليها العمل السردي، «فالمكان في الرواية بمثابة الأرضية التي تستشعر جزئيات العمل، وإن وضح المكان، وضح الزمن الروائي، وبالتالي يكون المكان طريقة لرؤية النص السردي» [1]، وقد ورد المكان في الرواية على نوعين:

1.6-الأماكن المغلقة

تلعب الأمكنة المغلقة دورا مهما في تشكيل أحداث الرواية وتوجيه حركة الشخصيات داخلها، بحيث يتمثل «نمط هذه الأمكنة في حصر السارد شخصيات نصه بين زوايا هندسية محددة التشكيل والهيكل؛ إذ يحدد نمط الأمكنة المغلقة في النص الروائي بمساحة ومكونات خاصة بهذا النمط، وتبقى فيه الشخصيات فترات زمنية سواء بإرادتها أو بغير إرادتها» [2].

تعمل هذه الأمكنة على تحديد مسار الشخصيات داخل حدودها، بحيث ترتبط أحيانا بالإحساس بالراحة والأمان، وأحيانا أخرى بالضيق والتوتر حسب طبيعة التجربة داخلها، كما يمكن أن يتحول المكان المغلق أحيانا إلى فضاء مفتوح من خلال تغير علاقة الشخصية به، ليصبح انعكاسا لحالتها النفسية أكثر من كونه مجرد حدود مادية.

---

[1]ـــ إبراهيم بن طيبة، **شعرية المكان في رواية (أيام شداد) لمحمد مفلاح**، جامعة جيلالي بونعامة خميس مليانة (الجزائر)، مجلة جسور المعرفة، ع2، مج6، 2020، ص100.

[2]ـــ حبيب معروف، **تيمة المكان المغلق في الرواية الجزائرية المعاصرة**، قراءة في رواية "مملكة الزيوان" للصديق حاج أحمد، مجلة نتائج الفكر، المركز الجامعي صالحي أحمد-النعامة، ع6، 2020، ص209.

أ-كافي ريش

يعد مقهى "كافي ريش" من أهم الأمكنة المغلقة في الرواية إذ لم يأتي اختياره في العنوان عبثا، وكذلك كونه أول عنوان فرعي داخلها، بل يدل على مكانته المركزية في بناء الأحداث، فهو يمثل نقطه انطلاق السرد والمكان الذي تلتقي فيه شخصيات الرواية في الماضي والحاضر، ما يجعله مركزا تتحرك داخله مختلف الوقائع، ويتجلى حضوره من خلال قول الكاتب: «يبدأ النادل بسواعد متعبه يخرج الطاولتين والكراسي إلى الرصيف، كعادة المقهى الأشهر في الحي الأوروبي بوهران»[1]، وكذلك عند الحديث عن مالك المقهى «كان شاهدا على حقبه هامة من تاريخ هذه المدينة، وصاحب أحد أمكنتها»[2]، وفي قوله: «يعرف أن "كافي ريش" لا تحتاج إلى إشهار، ولا يمكن لمرحلة استثنائية كالتي تمر بها البلاد أن تساهم في ابتعاد أوروبي وهران عنها كي يرتادوا سواها»[3]، هذا ما يعكس حضوره البارز داخل الرواية.

ولا يقتصر حضور مقهى "كافي ريش" على كونه مكانا للقاء شخصيات الرواية، بل يتحول إلى منطلق لكشف الأحداث، إذ يبدو وكأنه فضاء مفتوح لا أسرار فيه، «في كافي ريش لا شيء يبقى سرا»[4]، غير أن حضور الباب الخلفي للمقهى يكشف عن جانب آخر

للمكان، إذ ارتبط بأحداث خفية وأسرار ظلت مجهولة لسنوات طويلة:

«-ماذا تقولون يأخذون الرفاة من أي مقبرة

-ليست مقبرة

-ماذا إذن

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص11.

[2]ـ المصدر نفسه، ص72.

[3]ـ المصدر نفسه، 78.

[4]ـ المصدر نفسه، ص48.

-إنها الأبواب الخلفية للمكان الذي كنا، فيه إنه "كافي ريش"»[1].

وكذلك في: «لم يدر من فرط الشرب هل أن لهيب الرصاصة الطائشة هو بالقرب من بيته؟ أم أنها صدى لواحدة من الذخيرة التي كان الجنرال إدموند يدخرها في الباب الخلفي "لكافي ريش؟"»[2]، وهذه المفارقة بين الظاهر والخفي هي ما يمنح المكان بعدا جماليا.

كما أن "كافي ريش" يتحوّل أحيانا إلى فضاء للتوتر، والخوف من بعد ما كان فضاء للمتعة عند بعض الشخصيات، كما هو الحال مع شخصية "جون طاسو" وذلك في: «أراد الابتعاد كليا عن "كافي ريش" لأنها بالنسبة له أصبحت مكانا مخيفا وتطارده هواجس التصفية، بعد التكتم على مقتل أحد الطيارين بالقرب منها»[3].

ومن هنا فإن كافي ريش لا يبقى مجرد مكان مغلق، بل يتحول إلى فضاء يحمل دلالات متعددة؛ ويعكس التوتر الذي تعيشه شخصيات الرواية، خاصه في ظل الفترة التي سبقت استقلال الجزائر وما رافقها من توتر.

ب-بيت الذئبة (حانة كريستي)

"بيت الذئبة" أو "حانة كريستي" هو من الأمكنة المغلقة البارزة في الرواية، موقعه قريب من موقع "كافي ريش"، مالكه هي "ايزابيل طاسو" أخت مالك "كافي ريش"، ورد في وصفه أنه: «رواق ممتد على مدى الأرضية القديمة، في وسطه جسد هزيل لعجوز تكنس وتنظف بلا مبالاة. تتزاحم على جانبيه غرف النساء، الكثيرة العدد والمحدودة المساحة. كل غرفة منها تستعد لاستقبال أكثر من جسد تنبعث منه رائحة الشبق المتباينة الأنواع. على كل باب نقش يذكر الزبائن بترتيب الأرقام العربية، تبدو الأبواب من بعيد كأنها زنزانات»[4].

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص67.

[2] ــ المصدر نفسه، ص77.

[3] ــ المصدر نفسه، ص143.

[4] ــ المصدر نفسه، ص166.

يُعدُّ "بيت الذئبة" فضاء للدعارة ولانتهاك الأعراض، واختلاط الأجناس، هو مكان يتردّد عليه جميع رواد كافي ريش، هناك حملت "نجمة" من "غريغوريوس طاسو" بابنها "عبد الحي"، وذلك ما ورد في الرواية: «كريستي لم تكن إلا بيت الذئبة، المكان الذي يتردّد عليه طاسو، جيرار وغيره من رواد "كافي ريش" يعرف أن طاسو يمضي نهاية الأسبوع بين جدران المكان وبين أسئلة الزمان»[1].

"بيت الذئبة" هو مكان لطمس الهوية، وتداخل الأنساب، حيث لا يُعدّ السؤال عن الأصل أو النسب مهما، «ففي "بيت الذئبة" لا يسأل أيٌّ كان عن أبيه أو نسبه؟ السؤال كله

ابن أي غرفة ذلك الولد؟»[2]، وأيضا «في بيت الذئبة يعرف الأرحام ولا يعرف هوية البذرة»[3]، فبيت الذئبة يعكس تمزق الهوية، وحالة اللاانتماء التي كان يشعر بها الناس فترة الاستعمار، وشخصية عبد الحي خير مثال عندما يقول: «وعيون الكثير من أبناء "مدينة الزنوج" لا تعرف بما تناديني بالنادل على طريقة فرنسي "المدينة الأوروبية" أم عبد الحي مجهول النسب؟!»[4].

يتحوّل "بيت الذئبة" إلى فضاء لذوبان الحدود وامتزاج الهويات، كما في قوله: «لا شيء غير وكر الذئبة يمكنه أن يمزج الدماء مع بعضها البعض، في بلد مسلوب كهذا البلد»[5]، وهو ما يربط المكان بالسياق الاستعماري، حيث يصبح الفضاء انعكاسا لواقع ممزق وهوايات متصارعة.

وقد تحوّل "بيت الذئبة" بعد الاستقلال إلى متحف، «بيت الذئبة هو الآن متحف تحمل جدرانه صفحات من التاريخ، لا يعرفها أبناء وهران وقد لا تعرفينها، يا

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص80.

[2]ـ المصدر نفسه، ص168.

[3]ـ المصدر نفسه، ص168.

[4]ـ المصدر نفسه، ص226.

[5]ـ المصدر نفسه، ص169.

غزلان!»[1]، «كان المتحف المتواضع لايزال يحفظ هويته الفرنسية القديمة»[2]، إذ أصبح يعكس استمرار أثر الماضي داخل الحاضر، وتحول المكان إلى حامل لذاكرة الاستعمار رغم التحولات التي عرفتها مدينة وهران.

وفي الختام يمكن القول إن "بيت الذئبة" لا يُعدُّ مجرد مكان مغلق في الرواية، بل فضاء يكشف عن تمزق الهوية، وحالة اللاانتماء التي عاشها المجتمع الجزائري فترة الاستعمار، فهو مكان يصبح فيه الانتماء مرتبطا بالمكان أكثر من النسب، وهذا ما يعطي الرواية بُعدا جماليا ودلاليا؛ يعكس أثر الاستعمار في تفكيك الهوية وإعادة تشكيلها.

ج-البيت

يُعدُّ البيت المكان أو المأوى الذي يلجأ إليه الإنسان بحثا عن الراحة والاستقرار، ويُشكّل أحد الأسس الرئيسية للعمران البشري، باعتباره فضاء يوفر الأمان والإحساس بالاستقرار، غير أن البيت في رواية "كافي ريش" ورد بطريقة مغايرة، إذ يتحول من فضاء للأمان إلى مكان يطغى عليه الخوف والتوتر والاضطراب.

وقد ورد بيت غزلان في الرواية كمقر للقلق وعدم الاستقرار، في قولها: «لن أبقى في هذا البيت وأستمع إلى مبرراتها الواهية عن التصدي لكل جزائري خصوصا في هذه الأيام الصعبة»[3]، ما يعكس حالة غزلان الرافضة للبقاء داخل منزلها، وكذلك في قولها: «أمسى البيت كمقبرة كاثوليكية من زمن الحرب، الشاهد فيها هو الخوف والإبهام. لا أحد بوسعه معرفة التفاصيل»[4]، ما يؤكد تحوّل البيت إلى فضاء يُهيمن عليه الخوف والغموض بدل الطمأنينة والإحساس بالاستقرار.

وتزداد حدّة التوتر داخل بيت غزلان خلال الفترة التي سبقت الاستقلال، فتجدها تقول:

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص69.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص71.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص52.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص105.

«بالكاد استطعت أن أهرول لاإراديا إلى الصالون، بعد سماعي طلقا ناريا ترك أثره على زجاج النوافذ للغرفة المجاورة، نسيت من شدة الخوف أن أمي تجلس في هذه اللحظة أمام البالكون لم أفكر في أي شيء سوى بالصورة المحتملة التي قد أجدها عليها»[1]، «وهناك بدت الصورة خلف الزجاج المنكسر على مساحة كبيرة من الغرفة»[2]، وفي قولها أيضا: «دقائق من الرعب والخوف والإبهام، ثم تبدد ذلك برؤية أمي وعلى كتفها رصاصة مميتة، والكثير من أمثالها مرمية في الصالون»[3].

ومن هنا تحوّل البيت في الرواية إلى فضاء مغلق يسوده الخوف والتوتر، إذ فقد وظيفته الأساسية كمأوى آمن، ليصبح مكانا عاكسا لحالة الاضطراب التي عاشها الجزائريون والأقدام السوداء في تلك الفترة، وهذا التناقض بين ما يجب أن يكون عليه البيت من مكان للأمن والاستقرار والراحة، إلى مكان للتوتر والخوف هو ما يمنح المكان جماليته.

د-المطار

ويعد المطار من الأمكنة المغلقة التي ارتبطت في الرواية بلحظة الرحيل، خاصة مع مغادرة الأقدام السوداء لوهران، بحيث يقدم بوصفه مكانا مشحونا بالتوتر والقلق، ويتجلى ذلك في قول "غزلان": «حتى وصلت المطار ووجدتني أقف على الطابور الطويل. لا أدري ساعتها لم انتابني شعور يشبه الذي أشعره الآن؟ أحسست أني هرمت بسرعة وأنا بعد في الثانية والعشرين من العمر؟»[4].

وكذلك في «وسط طابور المسافرين امتد الأوروبيون وامتد معهم الخوف والقلق شعرت وسط هذا أنني أشبه بطفلة صغيرة تم تركها وحيدة في رصيف من الأرصفة»[5]، بحيث يتحوّل الانتظار إلى لحظات مشحونة بالخوف والاضطراب، ومنه

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص107.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص108.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص108.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص120.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص120.

لا يبقى المطار مجرد مكان للعبور، بل يتحول إلى فضاء مغلق يحمل دلالات الرحيل القسري والاغتراب.

2.6-الأماكن المفتوحة

يُعدُّ المكان المفتوح من العناصر المهمة في بناء السرد، حيث لا يقتصر دوره على كونه إطارا للأحداث، بل يتجاوز ذلك ليحمل دلالات متعددة ترتبط بتجربة الشخصيات وعلاقتها بالعالم المحيط بها، حيث إن «الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها»[1]، ومن الأماكن المفتوحة في الرواية ما يلي:

أ-وهران

تُعدُّ وهران من أبرز الأمكنة المفتوحة في الرواية، إذ تدور فيها أغلب الأحداث والوقائع، وتشكل الإطار العام الذي يجمع اغلب أماكن الرواية مثل "كافي ريش"، و"بيت الذئبة"، و"بيت غزلان"، فهي ليست مدينة فقط، بل فضاء تتقاطع فيه الشخصيات، وتتشابك داخله الأحداث ما يمنحها مكانة أساسية في بناء الرواية.

وتظهر وهران كمدينة منقسمة، إذ تتوزّع إلى أحياء مختلفة؛ تعكس تفاوتا واضحا بين طبقات المدينة أنداك، كالحي الأوروبي الذي يسكنه الفرنسيون المستوطنون في الجزائر؛ والذي يتميز بالثراء، في مقابل أحياء أخرى يسودها الفقر والتهميش؛ كالحي الزنجي، الذي يسكنه الجزائريون، وهذا التفاوت يعكس سياسة المستعمر القائمة على

---

[1]ــ مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار-الدقل-المرفأ البعيد)**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011، ص95.

اللامساواة، حيث يحتل المستعمر موقع الامتياز والسيطرة، في حين يبقى صاحب الأرض مهمشا.

وبالرغم من كون وهران مكانا مفتوحا إلا أنها تتحول إلى فضاء يسوده الخوف والقلق

في الرواية، في قول الكاتب: «شعر أنه كل من يعيش في وهران أنه مهدد» [1]، وفي قوله:

«بدت وهران للفتى غريبة مثله، خائفة مثل أحلامه، للتملك في قاموسها اليومي غير الرصاص» [2]، وفي قوله: «لا أدري كيف عاشت وهران سنوات الجزائر القاسية بعد رحيلنا، عندما استعرت الحرب الأهلية في تسعينات القرن البائد» [3].

وتعدّدت دلالة وهران في الرواية باختلاف الشخصيات، فهي بالنسبة "لغزلان" مكان الميلاد والمنشأ والوطن الذي تحن للعودة إليه، كما يظهر في قولها: «عندما وصلت إلى بيت خالي، أدركت باكرا معنى كلمة المنفى، لأن الجزائر كانت بلد الميلاد والمنشأ والدراسة، أما فرنسا فهي جذور المنافي» [4]، في حين تمثل حالة من الارتباك وتمزق الهوية بالنسبة لـــ"عبد الحي" من خلال قوله: «كل ما في الأمر أن فرنسا لم تعتبرني مواطنا مثلما تعتبرني الجزائر. كما أن وهران هي وطن مالا وطن له. أليس كذلك؟» [5].

وبناء على هذا، فإن وهران لا تبقى مجرد مكان مفتوح، بل تتحول إلى فضاء يحمل دلالات متعددة، يجمع بين التوتر والحنين، وبين الانتماء اللاانتماء.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص27.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص43.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص68.

[4]ـــ المصدر نفسه، ص206.

[5]ـــ المصدر نفسه، ص207.

ب-مارسيليا

تُقدّمُ مدينة مارسيليا في الرواية كمكان مفتوح من الناحية الجغرافية، لكنها تحمل دلالة

مغايرة من الناحية الشعورية، إذ ارتبطت بدلالة اللجوء والهروب عند اشتداد التوتر في وهران، خاصة بالنسبة للأقدام السوداء الذين غادروها مجبرين "كغزلان؛ ويتجلى هذا في قولها: «وبكيت مع كل خطوة، وكلما هرولت إلى الأمام، متشجعة بالنظارات السوداء، التي كانت تخفي خيبة المغادرين» [1]، وكذلك في حوارها مع أمها: «لكن صوتها ازداد ثقة وعزيمة، وكان قرارها الأخير أن أرتب كل شؤوني، وأحزم حقائبي كي أغادر إلى نيس او مارسيليا» [2].

وعلى الرغم من كون مارسيليا فضاء مفتوحا، إلا أنها تُقدّمُ في الرواية كفضاء يوحي بالغربة والريبة، كما في قول "غزلان": «حينما وصلت إلى مارسيليا، كانت وجوه الناس تبعث على الريبة والخوف، لا أحد بوسعه أنذاك أن يلقي تحية، بالأخص حين يعرف أنك عائد من الجزائر» [3]، ما يجعلها مكانا غير مستقر نفسيا، يعكس حالة القلق الناتج من الانتقال من بلد أوضاعه السياسية غير مستقرة، وفي قولها: «أما فرنسا فهي جذور المنافي»[4]، وفي قول "عبد الحي": «كل ما في الأمر أن فرنسا لم اعتبرني مواطنا مثلما اعتبرتني الجزائر»[5]، ما يعمق دلالة الاغتراب داخل هذا الفضاء.

في الأخير يمكن القول إن مارسيليا رغم كونها فضاء مفتوحا من الناحية الجغرافية، إلا أنّها لم تُقدّمُ في الرواية كفضاء للاستقرار والطمأنينة، بل قُدّمت كفضاء

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص120.

[2] ــ المصدر نفسه، ص129.

[3] ــ المصدر نفسه، ص204.

[4] ــ المصدر نفسه، ص206.

[5] ــ المصدر نفسه، ص207.

يزيد من الإحساس بالغربة والقلق، ما يجعلها فضاء يجمع بين الاغتراب وعدم الانتماء، أكثر من كونه فضاء للراحة والاستقرار.

ج-الإسكندرية

تُعدُّ الإسكندرية من الأمكنة المفتوحة التي وردت في الرواية بشكل عابر، من خلال حديث "جيرار" عن تجربته فيها، غير أن حضورها رغم محدوديته، يحمل دلالات مهمة داخل الرواية، فهي لا تقدم كمكان مستقل، بل تأتي في سياق المقارنة مع وهران كما في قوله: «تشبه واجهة وهران البحرية ما شاهدته وأنا أقترب من سواحل الإسكندرية» [1].

ومن خلال هذا التشابه، تتجاوز الإسكندرية كونها مجرد مكان، لتصبح امتدادا دلاليا

لوهران، حيث يجمع بينهما طابع الانفتاح والتنوع، خاصة فيما يتعلق باختلاف الثقافات واللغات، وذلك في قوله: «كانت الفرنسية لغة الشارع في الإسكندرية» [2]، وكذلك في قوله:

«أكثر شيء دعاني إلى العيش بنوع من الهجنة الشرقية الغربية، في هذه التوأمة بين المدينتين هو "كافي ريش"» [3]، ما يجعل الإسكندرية مثل وهران، فضاء لا يقوم على هوية واحدة، بل على تعدّد وتداخل ثقافي، وكذلك احتواءهما على نفس اسم المقهى.

وبناء على هذا، فإن الإسكندرية تتحول إلى فضاء دلالي يدعم فكرة التداخل الثقافي والهوية المختلطة.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص92.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص93.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص93.

د-البحر

يُعدُّ البحر من الأمكنة المفتوحة في الرواية، غير أنّه لا يقدّم كفضاء للراحة أو الصفاء، بل كفضاء يحمل دلالات قلق الذات وقلق الذاكرة، ويتجلى ذلك من خلال علاقة "عبد الحي" به، إذ لا يراه مجرّد مكان للعبور والإبحار، بل فضاء يثير فيه الارتباك ويستدعي صور الغياب والفقد، كما في قول السارد: «كان صوت البحر لا يزال عالقا في ذاكرته من خلال أصوات الراحلين من القدماء أو من الشباب. يفكر في الابن الضال في مراكب الموت، في أمه التي لم تسأله منذ زفافهما عن لقبه أو عائلته أو حكايات الراحلين»، ما يجعل من البحر ذاكرة مثقلة بالغياب والضياع.

وفي الختام، يمكن القول إن تنوع الأمكنة في رواية "كافي ريش" بين أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة شكّل عنصرًا مهمًا في بناء جمالية السرد داخل الرواية، إذ لم يقتصر هذا التنوع على تحديد مسار الأحداث فقط، بل ساهم في الكشف عن حالات الشخصيات ومشاعرها، فظهرت بعض الأمكنة محمّلة بالتوتر والانغلاق، في حين بدت أمكنة أخرى مفتوحة لكنها تخفي إحساسًا بالاغتراب والقلق.

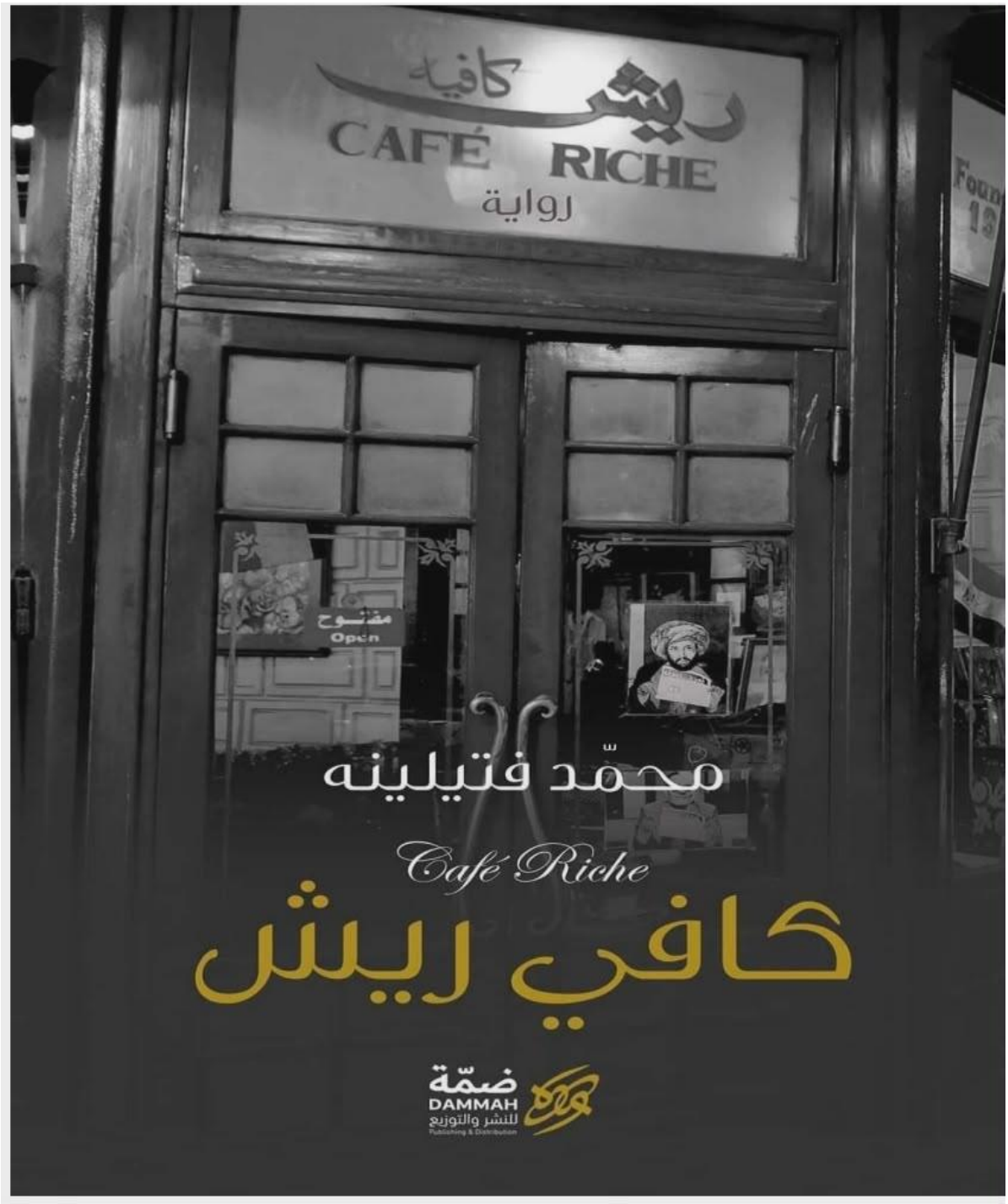
ومن خلال هذا التوظيف للمكان، تتحول الأمكنة من مجرد إطار تجري فيه الأحداث

إلى عنصر دلالي يكشف أبعاد الشخصيات ويعمّق المعنى داخل النص. ومن هنا تتجلى الشعرية باعتبارها أداة للقراءة والكشف عن الجمالية الكامنة في الرواية، حيث تسمح بتأويل العلاقة بين المكان والشخصية والحدث، وإبراز ما يحمله المكان من إيحاءات ودلالات تتجاوز معناه الظاهر، وبذلك يصبح المكان الروائي عنصرًا فاعلًا في إنتاج شعرية السرد داخل الرواية.

الفصل الثالث:
شعرية البنى
الخارجية

1-شعرية العتبات النصية

1.1-شعرية الغلاف



(الغلاف الخارجي للرواية)

يُعتبر الغلاف أولى الخطوات المساعدة بل ويعد أهمها في اتخاذ انطباع أولي قبل الولوج إلى ثنايا الرواية، إذ يعد «الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية»[1]، فهو بمثابة الباب الأول للرواية، والمفتاح للدخول إليها واستكشاف مضمونها من خلال ما يحمله الغلاف من عناصر دلالية: كالعنوان، والرسومات، والصور، والألوان، والكتابات وغيرها، فهو «كل ما يواجه القارئ من قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة»[2]؛ أي يعد الغلاف بمثابة نقطة العبور التي يلج القارئ من خلالها من العالم الخارجي إلى العالم الروائي.

وأول ما يجذب انتباه الناظر إلى غلاف رواية "كافي ريش"، هو اللون القاتم والمعتم الطاغي على غلافها والذي يخلق إحساسا بالغموض والكآبة أو ربما دليل عن الحنين واسترجاع الذاكرة والزمن الماضي، كما يلاحظ وجود عنوان الرواية أسفل الواجهة مكتوب بلون ذهبي والذي يدل على القيمة والفخامة، هذا ما يجعله يستشعر وجود صراع داخل الرواية بين العتمة والتي تمثل الواقع والذاكرة، وبين اللمعان والذي يمثل ربما الأحلام والآمال.

حجم كتابة العنوان كبير نوعا ما للدلالة على أهمية المكان داخل الرواية، كما نجد اسم الكاتب بلون أبيض يتمركز فوق العنوان قليلا، متوسط الحجم مقارنة بالعنوان والذي يشعر القارئ بحيادية الكاتب في السرد، وكذلك يتوسط عنوان الرواية واسم الكاتب باللغة العربية، اسم الرواية باللغة الأجنبية (**Café Riche**) بحجم أصغر منها.

توجد صورة لمقهى ذو أبواب خشبية يظهر عليها القدم والعراقة، له نوافذ زجاجية صغيرة معتمة أعلى الباب، تجعل الداخل غير مكشوف وكأن الحقيقة موجودة لكنها لا

---

[1]ـــ جميل حمداوي، **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، دار الريف للطبع والنشر الإليكتروني، المغرب، ط2، 2020، ص398.

[2]ـــ المرجع نفسه، ص398.

ترى، وأيضا توحي بوجود اختلاف بين الصورة التي يعرفها الناس عن المقهى وما يجري داخله في الواقع، وفوقها نجد لافتة مكتوب عليها باللغتين "كافيه ريش" **و" CAFE RICHE"**، وصورة المقهى ذات ألوان باهتة جدا للدلالة على العراقة وعلى التاريخ والذاكرة والزمن الماضي.

ونلاحظ في الجهة اليسرى للباب وجود صورة لباب شبه مفتوح عليه كتابة باللغتين العربية والانجليزية (مفتوح –open)، ما يوحي بدعوة القارئ إلى الولوج إلى عالم الرواية واكتشافه، وإذا أمعنا النظر في ذلك الباب لوجدنا بابا آخر للمقهى مفتوح جزئيا، مما يوحي بوجود سر مخفي خلف هذا الفضاء، الظاهر ويضعنا في حالة من الترقب بين الانتظام والاستعداد للكشف، ومن الرواية ما يعزز هذه الفكرة:

«ولكن السلطات قررت التسريع بعملية كشف مخبوء المقهى القديم»[1].

«هذا الباب القديم كان البوابة الخلفية لريش. تم اغلاقه بإحكام مدة طويلة»[2].

وهذا التدرج في الانفتاح بين البابين يفتح مجالا للتأويل، ويشير إلى أن وراء المظهر الخارجي حقائق وأسرار غير معلنة.

وأما في الجهة اليمنى فنلاحظ وجود ملصقين لصورتين، الأولى لشخص بلباس عربي تقليدي، وهو ما يحيل على البعد المحلي للمكان، خاصة وأن الرواية تذكر أنه «كان أول زبون يحصل على شرف الصورة الأولى العربي بن محمد، ابن وهران وحي "المرابطون الأربعة"» [3]، وأما الصورة الثانية فتبدو لشخص بلباس عصري يميل إلى الطابع الغربي، مما يوحي بوجود نوع من الصراع أو التوتر بين هويتين مختلفتين: هوية محلية أصلية وأخرى وافدة من الثقافة الغربية عن طريق الاستعمار.

والمقهى بأكمله يمثل فضاء اجتماعي وثقافي، مكان تلتقي فيه جميع شخصيات الرواية، ومن هذا يتحول الغلاف إلى عتبة دلالية تكشف عمق الرواية.

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص211.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص212.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص21.

2.1-شعرية العنوان

يعد العنوان بمثابة نقطة البداية التي ينطلق منها القارئ قبل الولوج إلى أعماق الرواية، إذ إنه يمثل المغناطيس الذي يجذب القارئ باعتباره أول ما يقرأ إذ هو بمثابة «المفتاح الأساسي الذي يتسلح به الناقد والقارئ للولوج إلى أغوار النص العميقة؛ قصد استنطاقها وتأويلها ويستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية»[1]؛ فمن العنوان يستطيع القارئ التنبؤ بموضوع الرواية وبما سيحدث؛ أي يمكن القول أن العنوان يمثل دعوة لاستكشاف خبايا الرواية.

ويمثل العنوان أهمية كبيرة، إذ لا يمكن أن تجد نصا روائيا، أو أي نص مهما كان نوعه دون عنوان، فلا يمكن الاستغناء عنه، ونجد "جون كوهين" في هذا الصدد يقول: «إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد. يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الافكار أجزائه، ولنلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا يتوفر دائما على عنوان»[2].

وبالذهاب إلى رواية "محمد فتيلينة"، فنجد أن العنوان مكتوب باللغتين العربية والفرنسية، "كافي ريش" و"Café Riche" وهما كلمتان مأخوذتان من الأصل الفرنسي فكلمة «كافي= café» تعني مقهى «وريش= Riche» تعني غني، ومن الملاحظ على هذا العنوان أن كتابته بالعربية لا تعد ترجمة حرفية له، بل هي تغريب لفظي له، وهذا ما يوحي بالانفتاح والتعدد الثقافي، كما أن إعادة كتابة الكلمات الفرنسية بحروف عربية يخلق تأثيرا جماليا يعطي للعنوان وظيفة شعرية.

بالإضافة إلى ذلك فإن العنوان يحمل دلالات رمزية، فالمقهى يرمز إلى مكان للجلوس واللقاءات اليومية وإلى الحوار، أي مكان تلتقي فيه شخصيات مختلفة، بينما

---

[1] ـــ جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر**، مج25، ع3، 1997، ص96.

[2] ـــ جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص161.

كلمة "ريش" توحي بالثراء أو بتعدد الطبقات الاجتماعية، ما يجعل من العنوان عاكسا لانفتاح الرواية على ثقافات وتجارب إنسانية مختلفة، "وكافي ريش" هو في الحقيقة مقهى موجود في مصر، وبالتالي فإن العنوان لا يقتصر على كونه تسمية لمكان بل يعكس انفتاح الرواية على تجارب إنسانية وثقافات متعددة، ويعطي للقارئ فكرة أولية عن مضمونها.

3.1-شعرية التصدير

يعد التصدير بمثابة تمهيد للخطاب الروائي إذ يأتي في أولى صفحاته، ويعتبر "عتبة شاملة لكل أنواع النصوص والخطابات التي تتصدر الأعمال الروائية» [1]، إذ يمكن أن يكون في شكل آية قرآنية، أو حكمة أو قول فلسفي، أو بيت شعري، كما قد يكون عبارة أدبية من إبداع الكاتب، بحيث تكون حاملة لدلالة ترتبط بين الخطاب الروائي وبمحيطه الخارجي، ويساهم أيضا في كسر الغموض المحيط بذلك الخطاب ومساعدة القارئ على تكوين فكرة أولية عن موضوع الرواية، باعتباره «حركة ثقافية تمسك بعزلة النص» [2].

ويأتي التصدير في غالب الأحيان لتفسير العنوان أو تلخيص لفكرة المؤلف، إذ «يساهم بتظافر مع عناصر أخرى من النص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص» [3].

ولو عدنا إلى رواية "كافي ريش" لوجدنا أن تصديرها جاء في شكل عبارة أدبية مكثفة ومشحونة بدلالات متعددة يقول فيها محمد فتيلينة «تعايشت الأحلام والكوابيس في وهران فأنجبتا كافي ريش»، وهي عبارة توحي بتداخل أو وجود صراع قائم بين

---

[1] ـــ نجاة عرب الشعبة، **عتبة التصدير في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في التعالق النصي مع ألف ليلة وليلة، مجلة النص**، جامعة باجي مختار عنابة، مج 8، عد1، 2022، ص536.

[2] ـــ نبيل منصر، **الخطاب الموازي ـ للقصيدة العربية المعاصرة**، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص157.

[3] ـــ المرجع نفسه، ص58.

الأحلام التي تتمثل في الأمل والطموح والإيجابية، وبين الكوابيس والتي تمثل الخوف والألم والمعاناة، وهذا ما يعزز فكرة أن الرواية تقوم على صراع بين المتناقضات.

أما بالنسبة لوهران فهي مدينة حقيقية لها تاريخ وثقافة، هذا ما أعطى للرواية صفة الواقعية، أما الإنجاب فهو فعل خاص بالكائنات الحية، لكن "فتيلينة" هنا أسنده إلى الأحلام والكوابيس أي قام بتشخيصها، ولو تأملنا عبارة التصدير بأكملها لوجدناها عبارة عن استعارة مكنية حذف المشبه به وهو (الإنسان) وترك المشبه وهو (الأحلام والكوابيس).

والتصدير هنا يوحي بأن "كافي ريش" هو مكان حامل لآثار الصراعات التي شهدتها وهران فترة الاستعمار، هذا ما يدفع بالقارئ إلى الرغبة في اكتشاف أسرار هذا المقهى داخل الرواية، ويعد الإيحاء والتكثيف الذين ميزا التصدير هما ما منحاه صفة الشعرية.

وهكذا يتشارك الغلاف والعنوان والتصدير في تحويل دلالة "كافي ريش" من مجرد مكان عادي إلى رمز يعبر عن تداخل الأحلام والكوابيس في حياة الإنسان في وهران في زمن مضى.

2- شعرية التناص

تعد الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا من أوائل من أدخلوا مصطلح التناص إلى الدراسات النقدية الحديثة، حيث عرفته بأنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى»[1]، أي أن التناص لا يقوم على مجرد استحضار نصوص سابقة، بل يتجاوز ذلك ليشكل عملية تفاعل وتداخل بين نصوص متعددة داخل النص الواحد، حيث يعيد الكاتب توظيفها بما يخدم رؤيته الخاصة، فينتج نصا جديدا يحمل في طياته أصداء نصوص أخرى.

[1]ـ جوليا كريستيفا، **علم النص، تر: فريد الزاهي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997، ص21.

وعليه فإن التناص يعد من أبرز الآليات التي تسهم في بناء النص الروائي، إذ يكشف عن ثقافة الكاتب ووعيه بالنصوص السابقة، كما يسهم في تعميق المعنى وإغناء الدلالة.

وبالعودة إلى رواية "كافي ريش" نجد أنها تتميز بحضور واضح للتناص، وهو ما ينسجم مع ما أشرنا إليه سابقا من كون النص الروائي فضاء مفتوحا تتقاطع فيه نصوص ومرجعيات متعددة، ويتجلى هذا التناص في عدة مستويات، من بينها التناص مع المكان، والتناص مع الموروث الشعبي، وكذلك التناص مع الشخصيات ومع الأدب.

وقد ورد في الرواية قول السارد:

«إنه مكان يشبه بلغار سوغان وكافي ريش.

قالها ثم أضاف...

– هناك يا غزلان، في القاهرة مقهى يحمل اسم "كافي ريش"»[1].

وهو ما يكشف عن حضور **تناص مكاني** داخل النص الروائي، حيث يحيل هذا المقطع إلى وجود مقهى حقيقي في القاهرة يحمل الاسم نفسه، وهو ما يفتح النص على مرجع واقعي خارج فضائه التخيلي، ويؤكد انفتاح الرواية على أماكن متعددة تتجاوز حدود المكان الواحد.

«ويعد مقهى (Café Riche) أحد أقدم المقاهي التاريخية في وسط القاهرة تأسس سنة 1908 في شارع طلعت حرب، أسسه في البداية تاجر يوناني الأصل يدعى جورج أيفانوس ثم تعاقب على إدارته لاحقا مالكون آخرون، تميز المقهى بطابعه الأوروبي في التصميم والأجواء، تحول هذا المقهى مع مرور الزمن إلى ملتقى للمثقفين والكتاب والفنانين مثل نجيب محفوظ وطه حسين»[2].

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص91.

[2]ـــ أنظر، أحمد البيطار، **مقهى "ريش"**، موقع دار الهلال2024/11/15، ضمن الموقع الإلكتروني:

https://darehilale.com/news/2701088.aspz#google-vignette.

ومن خلال هذا يتضح أن التناص لا يقتصر على المكان فقط، بل يمتد أيضا إلى **مستوى الشخصية**، حيث نجد تشابها بين مالك مقهى كافي ريش في القاهرة الذي يعود إلى أصول يونانية، ومالك المقهى في الرواية، وهو "غريغوريس طاسو" ذو الأصول نفسها، ولقد أشار الروائي إلى ذلك في قوله: «جاء مالك كافي ريش من بعيد، من بلاد في أقصى شرق المتوسط، لا يدفن فيها الناس إلا وهم فلاسفة»[1].

وبذلك فإن هذا التشابه بين الشخصيتين يكشف عن تداخل بين الواقع والتخييل، حيث يستلهم الكاتب عناصر حقيقية ويعيد توظيفها داخل الرواية.

وقد وردت في الرواية أيضا **الأغنية الشعبية** التي وصفت "وهران" وتغنت بها «وهران، وهران، رحتي خسارة»[2]، وهي من آداء أحمد وهبي ما يكشف عن حضور التناص مع الموروث الشعبي داخل النص الروائي.

ويعكس هذا التوظيف انفتاح الرواية على التراث الغنائي الجزائري، حيث يستحضر الكاتب نصا معروفا متداولا في الذاكرة الجماعية، مما يضفي على النص طابعا واقعيا ويقربه من المتلقي.

كما أن هذا التناص يحمل دلالة وجدانية، إذ تعبر هذه الأغنية عن الحنين والأسف المرتبطين بمدينة وهران، وهو ما ينسجم مع أجواء الرواية التي تقوم على استرجاع الذكريات واستحضار الماضي.

وبذلك فإن استحضار هذه الأغنية الشعبية لا يؤدي وظيفة جمالية فقط بل يسهم في تعزيز حضور الذاكرة الجماعية داخل العمل الروائي.

ونلاحظ أيضا حضور **للمثل الشعبي** في الرواية من خلال توظيف القول:« يالمجرم، يالخبيث، وين تروح ياقاتل الروح »[3]، حيث يعكس هذا المقطع توظيفا مباشرا للخطاب الشعبي مباشرا للخطاب الشعبي داخل السرد الروائي.

---

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص20.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص22.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص191.

ويستعمل هذا المثل للتعبير عن حجم الظلم والقسوة التي مارسها السفاح "غريغوريس طاسو" في حق الجزائريين، ويساهم إدراج الموروث الشعبي في الرواية في تقريب النص من الواقع الاجتماعي، ويعكس صوت الجماعة الشعبية في مواجهة العنف والظلم.

ويوجد تناص في المقطع التالي مع **رواية نجمة** "للكاتب ياسين":

«لم يطالع في حياته شيئا عن كاتب جزائري معروف، إلا لحظة تصفحه لجريدته المفضلة كان كذلك في التسعينيات عندما قرأ عنوانا عريضا في "لوكوتيديان دورون" موت صاحب رائعة "نجمة" لم يعرف ما الذي يربط بين خبر موت ذلك المؤلف وبين اسم أمه؟

مازال النادل لا يعرف الكثير عن أمه (...)، لا تحفظ ذاكرته إلا ديباجة الجدة المتكررة.

السيرة النجمية التي جاءت بالجدة وابنتها إلى وهران بعد سنوات قاسية في ريف تيارت. تشبه سيرة نجمة تلك الفتاة التي حلم بها شباب كبلوت في مسرحيات كاتب»[1].

وذلك من خلال ذكره "لموت صاحب رائعة نجمة"، و"نجمة تلك الفتاة التي حلم بها شباب كبلوت"، حيث لا يستعمل اسم نجمة كاسم عادي بل يحمل دلالات أعمق، ففي رواية "كافي ريش" يرتبط الاسم بشخصية الأم التي تعكس نوعا من التمزق والانقسام بين الجزائر وفرنسا نتيجة انتمائها المزدوج، فهي جزائرية أنجبت من فرنسي وتركت ابنها ورحلت لفرنسا بهوية جديدة، أما في رواية نجمة فالاسم يمثل أيضا الهوية الممزقة والحب الغائب والوطن الجريح، فنجمة هنا جزائرية المولد، فرنسية الأصل، متزوجة من جزائري، وقع في حبها أربعة شباب من قبيلة "كبلوت".

ومن هنا يظهر الرابط بينهما، حيث يجتمع الاسمان على دلالة واحدة تقوم على صراع الهوية والانتماء والاغتراب؛ أي أن هذا النوع من التناص يمنح الرواية بعدا رمزيا وجماليا ويفتح مجال التأويل للقارئ.

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص45.

وكذلك يوجد تناص مع حكاية ألف ليلة وليلة من خلال حديث "غريغوريس" مع نفسه: «ومن رحلات شهرزاد إلى النجوم. يسأل طاسو نفسه كيف لا يفتن الغرب بشهرزاد؟ والآن هو مفتون بإحدى حفيداتها، لكن الأمر يختلف مع نجمة، فهو يشري بالمال لياليه معها ويدفع ثمنا لشهوته، ويشترك مع شهريار في ارتباطه بمحظيته دون أن يلتفت لغيرها»[1].

حيث يستدعي الكاتب شخصيتي شهرزاد وشهريار لتعميق دلالة علاقة طاسو بنجمة، فشهرزاد تحيل إلى عالم الحكاية وإلى الشرق، بينما يرمز شهريار إلى السلطة والتملك، وكذلك الحال في رواية "كافي ريش" فنجمة تمثل رمزا للمستعمر الذي يعاني من الهيمنة، في حين يجسد "طاسو" صورة المستعمر المتعصب الذي يمارس السيطرة والهيمنة.

ويتجلى **التناص الديني** في الرواية من خلال شخصية "غريغوريس طاسو"، «ولكن إيمانه بفرنسا لم يخدش، مثل إيمانه بالمسيح، ذلك العبراني الناصري حتى في حبه لنجمة كان ملتزما بيقينه أنها سليلة عبرانية»[2].

وذلك من خلال استحضار المسيح، حيث يشبه طاسو إيمانه بفرنسا بإيمانه بالديانة المسيحية، هذا ما يعكس طبيعة شخصيته المتعصبة والمتطرفة، إذ لا يرى فرنسا مجرد انتماء سياسي، بل عقيدة راسخة يتشبث بها.

وفي النهاية يمكن القول إن التناص يسهم في إضفاء بعد جمالي على الرواية، إذ لا يبقى النص مجرد سرد بسيط بل، يتحول إلى نص غني بالدلالات، فهو يربط الرواية بنصوص أدبية أو شعبية أو حتى دينية، ما يجعلها منفتحة على ثقافات متعددة، بالإضافة إلى أنه يكسب الرواية بعدا شعريا من حيث اللغة والأسلوب، ويتجلى ذلك من خلال توظيف شخصيات من روايات وقصص أخرى كنجمة وشهرزاد، وكذلك توظيف الأغنية والمثل الشعبي.

---

[1]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص158.

[2]ـ المصدر نفسه، ص163.

3- تداخل الأجناس

تعد الرواية من أبرز الأجناس الأدبية الحديثة وأكثرها انتشارا في الساحة الأدبية، إذ تقوم على مبدأ الانفتاح والتداخل مع مختلف الأجناس الأدبية، فهي جنس مرن غير ثابت، استطاع أن يستوعب عناصر من الشعر والمسرح، إلى جانب بعض الأشكال الغير الأدبية مثل السينما، مما أكسبها تنوعا فنيا وجماليا على مستوى الشكل والمضمون وجعلها فضاء خصبا لتفاعل مختلف الأنماط التعبيرية.

إن الرواية بوصفها جنس أدبي منفتح «تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وجميع تلك الأجناس تدخل إلى الرواية حاملة لغتها الخاصة» [1]، مما يثري النص ويمنحه تعددا دلاليا.

ومن أمثلة تداخل الأجناس في رواية "كافي ريش" نجد **حضور للشعر** في بعض صفحاتها، على لسان شخصية "شيماء" صديقة "غزلان" المقربة، حيث تعبر عن مشاعر الحب بطريقة شعرية ذات طابع وجداني، كما في قولها:

«أترين؟ لا ظلا لروحك في طريقي،

وحدي أنا من يراها،

في روحي كلماتك كالتي أودعها الرب في المسيح.

ليس لي من صوت إلا الحب،

إلا صداك المنبعث بين الحاء والباء،

ليتها حروف الهجاء في الحاء والباء وفيك» [2].

يعكس هذا المقطع انفتاح الرواية على الخطاب الشعري، حيث ينتقل السرد من لغة نثرية إلى لغة إيقاعية تعتمد على التكثيف.

---

[1] ــ ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، رار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص ص88 -89.

[2] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص39.

ويبرز هذا المقطع الشعري مفارقة تتجلى في مصير شخصية شيماء إذ رغم خطابها المفعم بالحب تنتهي حياتها نهاية مأساوية، حيث تقتل على يد "غريغوريس طاسو" وتنكل جثتها بعد ذلك، كما ورد في الرواية: «الأمر يتعلق بعشرات الضحايا بين الجزائريين، على رأسهم الشيوعي بالقاسم ك، والشاعرة الشابة شيماء بن عبد الله التي أثبتت التقرير الطبي أنها تلقت رصاصة مميتة ثم قطع أوصالها في المقبرة الصغيرة، المعدة لهذا الغرض، منذ 1949.

تم إخراج رفاة الباقي وكل الجثث تعرضت للعملية نفسها بسلاح الأبيض نفسه ولم يكن المسؤول عنها إلا "طاسو" مالك كافي ريش والوريث لها أبا عن جد» [1].

وبذلك فإن توظيف الشعر لا يقتصر على الجانب الجمالي فقط، بل يتداخل مع الحدث الروائي ليبرز التناقض بين الخطاب العاطفي الذي تحمله شخصية شيماء وبين مصيرها المأساوي داخل السرد.

ونجد تداخلا بين رواية "كافي ريش" **والمسرحية** من خلال كثافة الحوار داخل النص الروائي، إذ تقوم الرواية في معظمها على تبادل الحوار بين الشخصيات وهو ما يمنحها طابعا قريبا من البناء المسرحي، فالحوار يعد أساس العمل المسرحي، وكما يقول توفيق الحكيم «إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها» [2]، ولتوضيح ذلك نورد بعض نماذج الحوار من الرواية:

«–لا أصدق نادية ما زالت حية؟

– بشحمها ولحمها يا أتعس نادل!

– أي شحم لا أرى إلا عظاما بالية ههه!

– لم تتغيري يا نادية! لولا...

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص224.

[2] ــ توفيق الحكيم، **فن الأدب**، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ط، 2023، ص99.

– صمت النادل، بعدما تحركت نادية وهي تعرج بلا مبالاة.

– من يتذكر يا عزيزي؟!

– أدرك النادل أنه نكأ جرحا لطالما حاولت نادية إخفاءه ثم قال:

– أتذكرين يا نادية عندما كنا نطارد أعقاب السجائر من الأوروبيين عند مغادرتهم المقهى؟

– وكيف أنسى وطاسو يرمقنا بعينيه السامتين؟!» [1].

يكشف هذا الحوار الذي دار بين "نادية" والنادل "عبد الحي" عن جانب من ماضي شخصية نادية وما تحمله من معاناة وآثار نفسية.

«–مررت باكرا بكافي ريش وجدت فتاة مسلمة تجلس على مكانك!

– شيماء.

– هذا اسمها؟

– نعم وهي فتاه رائعة...

وجدتني مندفعة، وللحظة نسيت أن الرجل لا يقبل النقاش في هذا الأمر.

– لا تكلميني عن هذا يا غزلان، ليس هناك صداقة بين الفرنسي والمسلم لا أرى لها كلمة في قاموسي.

– نحن جزائريون أنسيت؟

– نحن جزائريون ولكن تحت ظل فرنسا.

وأضاف:

– الأمر له علاقة بالأجداد يا غزلان أتفهمين؟ لن تكون هذه البلاد إلا فرنسية.

– أعرف يا جون، ولكن الأمر قد حسم سنرحل!

---

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص26.

– نرحل مستحيل» [1].

ويكشف لنا هذا الحوار الذي دار بين "غزلان" وخطيبها "جون"، عن صراع فكري وإيديولوجي بين الشخصيتين، خاصة فيما يتعلق بالهوية والانتماء، ويظهر هذا من خلال عبارات متقابلة مثل: «نحن جزائريون»، «لن تكون هذه البلاد إلا فرنسية». مما يعكس التوتر داخل الحوار.

«–أترين يا غزلان؟

– من؟

– تلك هي الشيخة دليلة جاءت من الشرق...

– الشرق؟ كلمة توحي بالأساطير يا شيماء!

– أسطورتها المتداولة بأنها فرت من أهلها بسبب عشقها للغناء.

– ألهذه الدرجة؟

– الغناء يا غزلان يسكن الإنسان، يمن عليه بطول العمر... »[2].

نلاحظ في الحوارات السابقة، حضور تبادل مباشر للكلام بين الشخصيات يقوم على الأخذ والرد، وهو ما يمنحها طابعا قريبا من الحوار المسرحي.

ويظهر تداخل الرواية مع **الفن السينمائي** في عدة مواضع من رواية "كافي ريش"، فلقد أصبحت الرواية حديثا، «كتابة بالصورة (كالسينما) فهي، توفر شرطي القراءة والمشاهدة؛ لأنها تأثرت كثيرا وبشكل عام بالفن السينمائي. فالسرد الروائي الذي كان يتبع الخط الوصفي تحول إلى سرد صوري يرتكز على تسلسل الصور وتمازجها لدرجة

[1]ـــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص31.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص50.

أن القارئ يتصور ويشاهد الأحداث مجسدة على شاشة مخيلته، إنه كالسينمائي تماما يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد....»[1].

فالصورة في الرواية تكون أجمل منها في السينما فبإمكان القارئ أن يتخيل الصورة الخاصة به، وليست المفروضة عليه من مخرج الفيلم.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية ما يلي:

«تواصلت طلقات الرشاش الآلي، التي بترت صمت الشارع الخاوي. ثلاث رصاصات أنهت المشهد. لم يتغير شيء في الشارع بعدها إلا على رؤية جثة هامدة، لم تكن سوى التي كتبت منذ قليل: (ليس لي صوت إلا الحب)»[2].

نلاحظ في هذا المقطع حضورا واضحا للبعد سينمائي، حيث يقدم الحدث في شكل مشهد بصري يجمع بين الحركة والصوت، كما في «تواصلت طلقات الرشاش الآلي»، مما يوحي بالصوت ويجعل القارئ يتخيل الحدث، ثم ينتقل السرد إلى صورة أخرى «جثة هامدة لفتاة»، وهو ما يعكس الانتقال من الحياة إلى الموت في لحظة واحدة.

كما أن عبارة: «ثلاث رصاصات أنهت المشهد» تقرب السرد من لغة السينما القائمة على التقطيع والمونتاج، حيث يبدو الحدث وكأنه لقطة تنتهي فجأة، مما يعزز التوتر داخل النص ويجعل القارئ يعيش المشهد وكأنه يراه أمامه. وبذلك يتجلى تداخل الرواية مع الفن السينمائي من خلال هذا المقطع.

وفي مقطع آخر نجد "عبد الحي" يقول "لغزلان"، «كان لابد لي سيدة غزلان أن أعيد متابعة هذا المشهد مئات المرات!»[3].

ويتجلى حضور البعد السينمائي هنا من خلال لفظة (المشهد)، التي تحيل إلى المجال البصري، وكأن الحدث يعرض أمام القارئ في شكل صورة متحركة.

---

[1]ـ حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، سلسلة المجلة العربية**، 169، الرياض، د.ط، د ت، ص33.

[2]ـ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص41.

[3]ـ المصدر نفسه، ص214.

وفي مثال آخر نجد حضورا صريحا لبعض المصطلحات المرتبطة بالسينما، مثل (الدور السينمائي) و(السيناريو)، وهو ما يشير إلى تداخل الرواية مع الفن السينمائي، كما يتضح في:

«على شرط يا سيدتي!

أجابها متقمصا دورا سينمائيا وهميا.

ما الشرط؟

أن أكون أنا وهذه) مشيرا إلى الأعلى نحو لافتة قديمة مهملة Café Riche) عنوانا للسيناريو»[1].

ومن خلال هذه النماذج السابق، يتضح أن رواية "كافي ريش" منفتحة على عدة أجناس أدبية وفنية، حيث تداخل فيها الشعر والمسرح والسينما، مما أضفى عليها جمالية وتنوع في السرد.

[1] ــ محمد فتيلينة، **كافي ريش**، ص236.

خاتمة

وفي ختام دراستي الموسومة "بشعرية السرد في رواية كافي ريش" لمحمد فتيلينة توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1-اهتمت الشعرية العربية القديمة بالتفريق بين الشعر والنثر، وتم الانتقال من الاعتماد على الوزن والقافية كمعيار خارجي، إلى معايير داخلية تمثلت في حسن السبك والتصوير، والتخييل، وتجاوز المفهوم القديم للبلاغة.

2-الشعرية الحديثة ليست نظرية ثابتة، بل تختلف من ناقد إلى آخر بحسب تصوراته للأدب.

3-تتخذ اللغة في الخطاب الشعري وظيفة تقوم على الإيحاء، والخلق، كما تتخذ في الخطاب النثري عدة وظائف متداخلة، من بينها أنها فضاء لحوار الشخصيات، وحاملة لخيال الكاتب، وتساهم في بناء الشكل الروائي، وعاكسة لتغيرات المجتمع.

4-جاءت لغة الرواية شعرية وايحائية عن طريق استخدام الكاتب لتقنيات الصورة، حيث استخدم كل من التشبيه، الاستعارة، الكناية، والرمز، بالإضافة إلى التكرار الذي ولد إيقاع داخلي للخطاب الروائي.

5-ساهم كل من الانزياح الإسنادي والتركيبي في تجاوز البنية اللغوية المألوفة للنص، مما أكسب النص الروائي شعرية قائمة على الإيحاء وتكثيف الدلالة.

6-نوّع الكاتب في لغة الرواية بين اللغة العربية الفصحى وبعض الألفاظ العامية واللغة الفرنسية، مما أضفى على النص طابعًا واقعيًا.

7-وظّف الكاتب التناص بأشكال متعددة، شملت المكان والشخصيات والأمثال والأغاني الشعبية والتناص الأدبي والديني، مما أسهم في إثراء دلالات النص.

8-تداخلت رواية "كافي ريش" مع عدة أجناس فنية وأدبية، تمثلت في الشعر والمسرح والسينما، مما منح السرد تنوعًا في أساليبه.

9-نوّع الكاتب في تقنيات الزمن داخل الرواية، من خلال توظيف الاستباق والاسترجاع، وتسريع السرد عبر تقنيتي الخلاصة والحذف في مقابل إبطائه بالوقفة والمشهد.

10-توزعت أمكنة الرواية بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، وقد ارتبطت هذه الأمكنة بحالات الشخصيات ومشاعرها، مما جعل المكان عنصرًا فاعلًا في تشكيل الأحداث وإبراز أبعاد الشخصيات داخل الرواية.

11-تجلت شعرية السرد في الرواية من خلال تداخل اللغة الشعرية مع البنية السردية، مما منح النص كثافة دلالية وجمالية قائمة على الإيحاء والانفتاح على التأويل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1ـ المصادر:

1. فتيلينة محمد، كافي ريش، ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، ط2، 2020.

2ـ المراجع:

أ. المراجع العربية:

1. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، 1987.
2. إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
3. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
4. بن جعفر أبي الفرج قدامة، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
5. بن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، ج1، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، دس.
6. بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط3، 2001.
7. بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
8. جبارة محمد جاسم، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
9. الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، د.ت.

10. حسب حسين مسلم، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف البصرة، العراق، ط١، 2013.

11. حسن عباس فضل، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، الأردن، ط10، 2005.

12. الحكيم توفيق، فن الأدب، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ط، .2023

13. حمداوي جميل، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، .2020

14. خضر حمد عبد الله، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

15. سليمان الإبراهيم ميساء، البنية السردية، في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2011.

16. السيوطي الحافظ جلال الدين عبد الرحمن، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، دس.

17. الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، ط10، 1994.

18. عبيد الله محمد، الرواية العربية واللغة، تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ، دار أزمنة للنشر، الأردن، د.ط، 2019.

19. عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكايات بحار-الدقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011.

20. عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، 2005.

21. العلوي محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب للعلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

22. القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، دس.

23. الغزالي عبد القادر، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، 2010.

24. قط مصطفى البشير، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، د.ط، 2009.

25. القيرواني أبي الحسن بن رشيق الأزدي، العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955.

26. لحميداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

27. لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، الرياض، د.ط، دس.

28. المخزومي مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

29. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، د.ط، 1998.

30. المرزوقي سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1985.

31. منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

32. موافي عثمان، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر، في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2000.

33. ناصر محمد أسيل، أثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري، الأنساق، الأبعاد، المستويات، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2016.

34. ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

35.اليافي نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982.

36. يقطين سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

37. يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015.

ب. المراجع المترجمة:

1. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، 1987.
2. بارت رولان، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات، بيروت، ط1، 1988.
3. برنس جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
4. تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري الملحون ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، 1990.
5. دي سوسير فردينان، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985.
6. كريستيفا جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

7. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، 1986.
8. جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط4، 2000.
9. ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، .1988

3ـ المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، مج: 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1955.
2. مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، مجمع اللغة العربية في القاهرة، ط2، 1955.
3. بن زكريا أبي الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربية، بيروت، ط1، 2001.
4. الجوهري أبي نصر إسماعيل بن حمد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2009.

4. المجلات والدوريات:

1. مجلة شعر، لبنان، ع11، 1959.
2. مجلة جسور المعرفة، خميس مليانة (الجزائر)، ع2، مج06، 2020.
3. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، 2004.
4. مجلة عالم الفكر، مصر، مج25، ع3، 1997.
5. مجلة البحث والبيبليوغرافيا، المغرب، ع11، 2000.
6. مجلة النص، جامعة باجي مختار عنابة، مج08، ع1، 2022.
7. مجلة نتائج الفكر، المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة، ع06، 2020.
8. مجلة حوليات التراث، جامعة يزد، إيران، ع13، 2013.

4ــ الرسائل الجامعية:

1. الجعل وليد حامد محمد، شعرية السرد في "روايات ليلى العثمان'، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015.

5ــ المواقع الإلكترونية:

1. البيطار أحمد ، مقهى "ريش"، موقع دار الهلال 15/11/2024

https://darelhilal.com/News/2701088.aspx.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة

الفصل الأول: الإطار النظري والمفاهيمي ..... أ

1-مفهوم الشعرية..... 6

1.1-قديما 6

1.1.1-لغة 6

2.1.1-اصطلاحا 6

أ-مفهوم الشعر ومركزيته 6

ب-مفهوم النثر وهامشيته..... 8

ج-التفريق بين الشعر والنثر 10

2.1-حديثا..... 13

أ-عند رومان ياكبسون 13

ب-تزفيطان تودوروف 15

ج-جون كوهن 16

د-كمال أبو ديب 18

2-شعرية اللغة..... 19

1.2-وظيفة اللغة في الخطاب الشعري 19

2.2-وظيفة اللغة في الخطاب الروائي 21

3-شعرية السرد 23

1.3-مفهوم السرد 23

أ-لغة..... 23

ب-اصطلاحا..... 24

2.3-أنماط السرد 25
أ-السرد اللاحق (الاستذكاري) 25
ب-السرد المتقدم (الاستشرافي) 26
ج-السرد الآني (المتزامن) 26
د-السرد المدرج (المتداخل) 27
3.3-شعرية السرد..... 27
الفصل الثاني: شعرية البنى الداخلية 29
1-شعرية الصورة..... 30
1.1-التشبيه..... 30
2.1-الاستعارة..... 32
3.1-الكناية..... 34
4.1-الرمز..... 36
أ-كافي ريش 36
ب-غزلان 38
ج-غريغوريس طاسو..... 40
د-جون طاسو 41
ه-عبد الحي طاسو 44
2-شعرية الإيقاع..... 45
3-شعرية الانزياح 49
1.3-الانزياح الإسنادي 49
1.1.3-الإسناد الفعلي 50
2.1.3-الإسناد الاسمي 51
2.3-الانزياح التركيبي..... 52

4-شعرية المعجم اللغوي 55
5-شعرية الزمان 58
1.5-الاسترجاع 58
2.5-الاستباق 60
3.5-تسريع السرد 61
أ-الخلاصة 61
ب-الحذف 61
4.5-تبطيىء السرد 62
أ-الوقفة 62
ب-المشهد 63
6-شعرية المكان 64
1.6-الأماكن المغلقة 64
أ-كافي ريش 65
ب-بيت الذئبة (حانة كريستي) 66
ج-البيت 68
د-المطار 69
2.6-الأماكن المفتوحة 70
أ-وهران 70
ب-مارسيليا 72
ج-الإسكندرية 73
د-البحر 74
الفصل الثالث: شعرية البنى الخارجية 75
1-شعرية العتبات النصية 76

1.1-شعرية الغلاف..... 76
2.1-شعرية العنوان 79
3.1-شعرية التصدير 80
2- شعرية التناص 81
3- تداخل الأجناس..... 86
خاتمة..... 92
قائمة المصادر والمراجع..... 95
فهرس الموضوعات 102

ملخص البحث

ملخص البحث:

البحث في شعرية السرد هو محاولة للكشف عن مختلف العناصر والتقنيات التي تمنح النص الروائي جماليته الفنية والدلالية، لذلك عملت على رصد تجلياتها من خلال دراسة وتحليل رواية "كافي ريش" لـــ محمد فتيلينة، والتي وظّف فيها الروائي لغة شعرية قائمة على الإيحاء والانزياح، كاشفاً من خلالها عن قدرته الفنية في بناء خطاب سردي يجمع بين البعد الجمالي والبعد الدلالي، انطلاقًا من عناصر أساسية تمثلت في اللغة، والتصوير، والتناص، والزمن، والمكان، وتداخل الأجناس الأدبية.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، السرد، كافي ريش.

Abstract

Research into the poetics of narration is an attempt to uncover the various elements and techniques that grant the novelistic text its artistic and semantic aesthetic; therefore, I worked to trace their manifestations through the study and analysis of the novel **"Kafi Reesh"** by **Muhammad Fatilina**, in which the novelist employed a poetic language based on suggestion and deviation, thereby revealing his artistic ability to construct a narrative discourse that combines the aesthetic dimension with the semantic dimension, starting from fundamental elements represented in language, imagery, intersexuality, time, place, and the intermingling of literary genres.

Keywords: Poetics, **narrative**, **Café Riche**.