الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة -

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية اللغة في "رسائل تتحدى النار والحصار" لزكية علال

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
*- باهية بوحرود
*- غنية عوادي

إشراف الأستاذ(ة):
هشام باروق

السنة الجامعية: **2016/2015**

دعاء

قال الله جلّ جلاله

﴿وَقُلْ رَبِّي زِدْنِي عِلْماً﴾ سورة طه
الآية 114

يا رَبْ لا تدعني أُصَاب بِالغرور إذا نَجَحْت
وَلا باليأس إذا فَشلت

يا رَبْ ذكّرني دائِـماً أن الفَشَل هَو
التجَارب التي تَسْـبِق النّجَاح

يا رب إذا نسيتك لا تنساني

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقنا ورزقنا من كل خير أورثنا العلم سلاحا وصلي وسلم على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حبيبنا وشفيعنا سيّد الخلق خاتم الأنبياء والمرسلين

وبقلم يتمايل خجلا نقدم الشكر الجزيل إلى:

الأستاذ المشرف "هشام باروق" الذي أمدنا بالعون والجهد الوافر والاهتمام الوافي لإنجاز هذا البحث وما زادنا حماسة تلك الابتسامة التي تُرسم على وجهه فتبعث فينا الأمل والإصرار على العمل

كما لا يفوتنا أن نشكر الأساتذة "كريمة نوادرية"، "حنان بومالي" الذين لم يبخلوا لا بوقتهم ولا بجهدهم ومعلوماتهم الثرية علينا.

كما لا ننسى من ساعدنا في إنجاز هذا البحث المتواضع سواء من قريب أو من بعيد

غنية وباهية

مقدمة

مقدمة:

مما لا شك فيه أن قدر المبدع هو الانصهار في اللغة، إذ لا إبداع إلا بها، لتسجل فرادتها وتميزها، كما تمارس عنفوانها، ليس كأداة للكتابة فحسب بل كمادة أيضا، فإذا كان الأدب إبداعا فهو لن يمارس سطوة سحره إلا باللغة، التي تعمل على إبراز قدرة الكاتب على الولوج إلى أغوار النفس، وتسجيل انفعالاتها، وتقلبات مشاعرها ناقلة إياها من مساحات البوح إلى الإيحاء طامحةً في ذلك إلى مجاوزة الحدود اللغوية، وتخوم اللغة المبتذلة لتتحول إلى غاية في ذاتها وتكتسي حلة شعرية.

لقد كانت اللغة الشعريةـ في فترة سابقةـ حكرا على الشاعر، الذي ينأى بها عن المألوف السائد، فنجدها تستجيب له طوعا، إلا أنها وفي فترات متأخرة، لم تصبح حكرا على الشعر، بل دخلت مجال السرد، لتسكن في رخام ذلك العالم المخملي الإبداعي، هذه اللغة التي أضحت تحمل نبض الشعر في قلب النثر.

ولما كانت مجموعة " رسائل تتحدى النار والحصار" للكاتبة الجزائرية زكية علال تنزع إلى لغة متميزة طافحة بالشعرية من خلال بناء رسائلها غير المألوف، كأنها تحيي اللغة من جمودها، وتبعث فيها الروح من جديد، عبر الخروج من دائرة القوالب الجاهزة، إلى فضاء ينضح بالشعرية .

فقد استطاعت كسر هذا الاستبداد اللفظي التقليدي، وتحويل هذا التشكيل اللغوي إلى نسيج كتابي يفيض جمالية ترقى بالدلالة، لتسري في مجموعتها أنفاس الشعر وكأن بها تمحو التجاعيد التي تحيل إلى شيخوخة اللغة القديمة، التي ـ في وقت ماـ قالت العالم بطريقتها، وها هي اليوم في هذه المجموعة تقوله بشكل ابتكاري تجديدي، لتتعدى وظيفتها كأداة توصيل وإبلاغ، وتصبح وعاء يختزن الأفكار والانفعالات.

تضعنا شعرية زكية علال أمام ألوان الطيف الحياتي، ومفازة التأمل لنبحر في محيط الانفعالات و المشاعر الإنسانية، التي تقطع بها مسافة الألم، الشوق والدهشة، كأنها

موسيقى تأتينا هادئة لكنها مشحونة بدفق شعوري حزين، حاملا تيار الحنين، وصرخة ذات شاعرة بوجه الحياة، وفي هذه الصرخة انتقال من الذاتي إلى الإنساني، فكانت اللغة بشاعريتها الوجه المعبر عن هذه الصرخة، وهذا ما يؤدي إلى طرح الإشكالية التالية:

- فيما تكمن شعرية اللغة في رسائل تتحدى النار والحصار لزكية علال؟.

ومنها تتناسل مجموعة من الأسئلة:

- التساؤل حول ماهية الشعرية؟ وهل هي خاصية تقتصر على الشعر فحسب؟
- وكيف انتقلت من الشعر إلى النثر؟
- وماذا عن تداخل الاجناس الأدبية الذي يجعل من اللغة النثرية تكتسب خصائص الشعر؟
- وكيف تجلت هذه الشعرية في لغة زكية علال؟

وهذا ما يصبو البحث للإجابة عليه.

ولعل من أهم الدوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هي: رغبتنا في دراسة الأدب الجزائري المعاصر، بالأخص إبداع الكاتبة زكية علال إلى جانب قلة الدراسات التي تناولت هذه المدونة بالدراسة، فضلا عن إعجابنا برؤيا الأديبة وكذا لغتها المتميزة، ومن الأسباب كذلك قدرة هذه اللغة على جذب القارئ، فهو عند انتهاءه من قراءة القصيدة قد لا يتذكر إلا لغتها، بينما قارئ القصة فلا يتذكر إلا شخوصها وبنيتها السردية، إلا أن مكمن المفارقة في لغة زكية علال أنها جمعت بين الشيئين، لتمكن القارئ من تذكر الشخوص والأحداث، دون أن تغيب عن ذهنه لغتها، وما حفلت به من شاعرية.

ومنه جاء الهدف من هذه الدراسة محاولة للكشف عن شعرية اللغة وتجلياتها في المجموعة، لأنها شكلت ذلك التحول من الكتابة التقليدية إلى الكتابة السردية الحديثة، وكذا الكشف عن أهم التقنات والوسائل، التي تزخر بها مجموعتها.

ونظرا لعدم وجود دراسة مسبقة لمجموعة رسائل تتحدى النار والحصار، هذا ما استفزنا وحفزنا أكثر لدراستها، فاعتمدنا في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها:

- كتاب الشعرية لتودروف.
- كتاب مقدمة للشعر العربي لأدونيس.
- الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، لعز الدين المناصرة.
- ومذكرة ماجستير بعنوان مصطلح الشعرية عند محمد بنيس لأوبيرة هدى.

وقد اقتضت طبيعة بحثنا النهل من أكثر من منهج فاعتمدنا المنهج التاريخي، السيميائي والأسلوب التحليلي، ما تطلب منا تقسيم الدراسة على أساس مقدمة، التي تساهم في توجيه القارئ إلى مضمون البحث كله، مع فصلين حيث كان الأول نظريا يحمل عنوان شعرية اللغة بين المفهوم والتحول، الذي قسم إلى عناصر عدة بداية بمحاولة لضبط مفهوم الشعرية، ثم التطرق إلى تداخل الأجناس الأدبية وما أفرزته من إشكالية اللغة.

أما الفصل الثاني التطبيقي الموسوم بتجليات شعرية اللغة في "رسائل تتحدى النار والحصار"، حاولنا إماطة اللثام عن أهم الوسائل والتقنيات، التي أكسبت لغتها مسحة شاعرية، ثم خاتمة كانت عصارة بحثنا تطرقنا فيها إلى أهم النتائج المتوصل إليها، مسبوقة بملحق لسيرة الكاتبة، وفي نهاية البحث نجد قائمة المصادر والمراجع المعتمدة أثناء الدراسة.

وككل بحث لم يخل هذا الأخير من العوائق والصعوبات، التي تتمثل في قلة المصادر والمراجع التي تتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل، مع عدم وجود دراسة سابقة لهذه المجموعة.

الفصل الأول:

شعرية اللغة بين المفهوم والتحول

أولا: الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب:

1- مفهوم الشعرية عند القدامى:

1-1- عند أرسطو(322ق م-384ق م):

يُعد أرسطو من بين الذين أفاضوا بالحديث عن الشعرية في كتابه فن الشعر فاعتبر الشعر صنعة فنية، تستند على مبدأ المحاكاة، ومدى تأثير هذا العمل في الإنسان الواعي المثقف، «وأنواع الشعر مهما اختلفت ليست إلا طرائق محاكاة»[1] ، حيث يتعارض أرسطو في مفهومه للمحاكاة مع أستاذه أفلاطون، الذي يرى بأنها نقلُ حرفي لمظاهر الطبيعة، بينما تلميذه يُقِرُّ أن الأديب لا يعتمد على النقل فحسب، بل يتصرف في ما نقل، فهو «لا يحاكي الشيء الكائن بل ما يمكن أن يكون»[2]، أي أنه لا يعكس الواقع بل يبقى في بحث مستمر عن المثالي.

والمحاكاة -حسب أرسطو- حالة فطرية طبيعية فما إن يولد الإنسان إِلَّا وهو حامل لغريزة المحاكاة، ومن ثمة حبُّه للموسيقى والوزن والإيقاع، وبهذا يتحقق الشعور بالمتعة فالشعر محاكاة، لهذا لابد له أن يكون ممتعا لكونه باحثا عن أشياء جديدة.

وانطلاقا من مسلمة أن الإبداع لابد له من تحقيق المتعة لدى المتلقي، لهذا تَوَلَّد إيمانه بأن التراجيديا أو المأساة تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، فهي تعمل على إزاحة ستائر العواطف المكبوتة، فتكــون كنافذة تفتحُ لتُنفس عن المشــاعر العنيفة المتأججة فــي لاشعور المتلقي، لتتجلى في ما بعد في صورة البكــاء، غير أنها في الوقت عينه تجعل منه أكثر فرحا لأنها توريه العذاب دون أن يتعذب، وبهذا يحس بالتفوق عن طريق عملية التطهير «وإذا كان ما تؤديه التراجيديا من خلال التطهير هو التوازن الإنفعالي بدوره يؤدي

---

[1] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن يروى، مكتبة النهضة المصرية، شارع مدني باشا، القاهرة، د ط، 1953، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص114.

إلى التوازن الأخلاقي»[1]، فالتطهير من خلال تنميته لعاطفتي الشفقة والخوف يؤدي إلى اعتدال أخلاقي، ما أوصل أرسطو إلى تحديد شروط رسمت في إطارها شخصية البطل التراجيدي، متمثلة في:

1-أن لا يكون فاضلا جدا، و لا يكون رذيلا مثيرا للاشمئزاز حتى يكون مقنعا.

2-يجب أن يكون من طبقة النبلاء لأن سقوط النبيل يكون شديدا على النفوس.

3-أن ينقل البطل من حالة السعادة إلى التعاسة.

4-أن لا يكون سقوطه نتيجة لضعف في شخصيته.

وعلى ضوء ما سبق يتضح لنا أن أرسطو ربط الشعر بالمحاكاة بينما لم يرد مصطلح الشعرية عنده صراحة، لكن يمكن اعتبار كتاب فن الشعر مؤلفا في الشعر لأنه محاولة لوضع القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية، مما هو من صميم الشعرية.

1-2- قدامة بن جعفر(ت 337هـ):

حصر النقاد القدامى الشعرية في مجال محدد وهو الشعر، وذلك لأنه ديوان العرب، فهو ذاكرة تاريخهم وهويتهم الثقافية التي خلدت مآثرهم، وقد كان قدامة بن جعفر من النقاد السباقين في بلورة مفهوم شامل للشعر في كتابه نقد الشعر، فهو عنده:

> «قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس من الشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون(...)، وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قوافي وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على المعنى»[2].

---

[1] حميد حماموش، **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث-مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون(493هـ)**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص107.

[2] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، د ط، د ت، ص64.

من هذا القول يتضح لنا أن قدامة قد قسّم الشعر إلى عناصر أربعة، تمثلت في: اللفظ والمعنى، الوزن والقافية، هذه العناصر التي تميز الشعر عن غيره من الكلام، أو ما يجعل من نص أدبي شعرا فيقول: «يجب اللجوء إلى علاقة الإئتلاف التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية»[1]، أي أن أثناء الكتابة الشعرية ينبغي مراعاة التكامل، والعلاقة التي لابد أن تؤلف بين اللفظ والمعنى، فيتخير الشاعر ألفاظه التي يمكن لها أن تتناسب مع الوزن، حتى لا يضطر إلى التقديم والتأخير فلابد له من الإئتلاف والتناسب مع المعنى التام لخدمة الوزن، وبهذا تتحقق القصيدة الشعرية بخصائصها الفنية مما يميزها على النثر.

1-3- حازم القرطاجني (608-684هـ، 1211-1285م):

يعتبر القرطاجني من أبرز النقاد الذين تناولوا الشعر بالدراسة متأثرا في ذلك بالفلسفة اليونانية، وهذا ما نلمسه أثناء تعريفه للشعر أنه: «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهه لتعمل بذلك على طلبه أو الهرب، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام»[2]، أي أن الشعر لا يعتمد الوزن والقافية فحسب كفاعلين لبناء النص الشعري لأنه ليس نظما عشوائيا للأغراض والألفاظ، لذا أولى حازم القرطاجني الأهمية للمحاكاة والتخييل، وبهذا تمكن الشعر من ممارسة سحره، فيجعل المتلقي يقبل ما أراد المبدع تحبيبه، ويرفض ما أراد المبدع تنفيره.

ومن هنا نخلص إلى أن القرطاجني زاوج بين رؤيتين، الأولى عربية وهي الميزة الفنية التي من شأنها إضفاء سمة الشعرية؛ متمثلة في الوزن والقافية، وقد سبق الحديث عنهما مع

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص26.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد حبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص71.

قدامة بن جعفر، أما الرؤيا الثانية يونانية تجلت في المحاكاة التي تتولد عن العلاقة التي تكون بين المبدع وواقعه، بينما أضاف إلى العملية الإبداعية عنصر التخييل فـ «العمل الإبداعي محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع(...) ويصبح تخيلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه(...) ويصبح العمل الفني تخيلا(...) من زاوية القوى النفسية التي تتلقاه»[1]؛ أي أن الإبداع صورة تعكس الواقع بطريقة فنية، ولغة مجازية تعتمد على الخيال، الذي يصبح فيما بعد تخييلا، وهو ذلك الأثر الذي يتركه عمل فني ما في نفسية المتلقي.

2- الشعرية عند الغرب:

2-1- رومان جاكبسون (1896-1982م):

تنطلق شعرية رومان جاكبسون من زاوية لسانية، كونه عالما لسانيا، مما أضفى عليها طابعا علميا، فأراد تقديم نظرة حول العلاقة بين الشعرية واللسانيات، فكان المنطلق من سؤال مفاده «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»[2]، بمعنى معرفة السمات والخصائص التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي، وما يجعله يكتسي ثوبا جماليا وفنيا خاصا، يقول جاكبسون:

> «إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما

[1] جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، لبنان، ط2، 1982، ص198.

[2] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

تهتم به أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية».[1]

وفقا لهذه الرؤية يتضح لنا أن الشعرية عند جاكبسون لا تنحصر في الشعر، بل تتعداه إلى أبعد من ذلك لتشمل كل خطاب لغوي وأدبي، فجاء بالوظائف اللغوية المتمثلة في الوظيفة الانفعالية (Emotive) التي تتعلق بالمرسل، ووظائف أخرى تتمثل في: الوظيفة المرجعية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الميتالسانية، وأخرى إفهامية.

لكن انصب اهتمامه بالوظيفة الشعرية (Poitic) بالرسالة (Message) أو الخطاب، فعن طريق هذه الوظيفة يمكن التفريق بين لغة التواصل التي نمارسها في حالاتنا العادية، وحياتنا اليومية، وبين ما تخفيه، وتنطوي عليه اللغة من شاعرية، هذه التي تتوفر في الخطاب الأدبي الذي يختلف عن الخطاب العادي ليتمظهر في أشكال بنائية غير مألوفة، فنستخدم مثلا كلاما عاديا نمزجه بالمجاز لنخلص إلى تعدد الدلالات، فتتحقق بذلك اللغة الإيحائية.

«إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، إنما هو الأدبية Literairty أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2].

نستشف من خلال هذا القول أن العمل الأدبي لا يكتسب أدبيته، إلا إذا تخطى مرحلة البلاغة إلى فرادة الأسلوب والنزوع إلى استعمال اللغة على غير وجهها المألوف، مما يضفي على النص أدبية وشاعرية، فإذا ما أردنا دراسة عمل إبداعي نتوجه إلى استنباط خصائص هذا الخطاب.

---

[1] رومان جاكبسون، مرجع سابق، ص35.

[2] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص36.

2-2- تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov):

لقد ساهمت التيارات البنيوية في ظهور وبلورة مفهوم الشعرية، ومن بين أهم أعلام هذا التيار نجد تزفيطان تودوروف الذي أولى اهتماما كبيرا بهذا الموضوع، فهو يرى أنه قبل تقديم مفهوم لهذا المصطلح لابد لنا من التمييز بين موقفين: «أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة»[1].

قد يظهر في البداية أن هذين الرأيين متكاملين، إلا أنه يمكن التفريق بينهما إذا عزلنا أحدهما عن الآخر، فالأول يعنى بدراسة النص وتأويله، وذلك بتقديم دراسة ثابتة له، لمعرفة ما ينطوي عليه من معاني.

أما الموقف الثاني فهو يرى أنه من خلال النص يتم اكتشاف القوانين التي تحكم العمل الإبداعي الذي هو تعبير عن شيء ما، يمكن معرفته من خلال تلك القوانين.[2]

فالشعرية ليست نظرة ضيقة لنص واحد، لعصر واحد وسياق واحد، بل هي أكبر من ذلك بحيث تبحث في الأدب باعتباره نسقا وسيرورة تهتم بالآثار المفترضة، كما تهتم بالآثار الموجودة بالفعل، إذن فالشعرية علم يعنى بالأدب الممكن وباعتبارها «تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[3].

إن ما يمكن استخلاصه من مفهوم الشعرية لدى تودوروف جملة من المدلولات هدفت إلى بناء نظرية متكاملة حول المصطلح تدل في مجملها على:

1-كل نظرية داخلية للأدب.

2-اختيار الإمكانات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابة معينة.

---

[1] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص23.

3-تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذ مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاما. [1]

ويقصد هنا أن الشعرية هي التي تبحث في جملة النظم والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية سواء أكانت في الشعر أو النثر، هذه النظم التي تصنع فرادة الكتابة «وتتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[2]، إذا تودوروف هنا يوسع من دائرة مفهوم الشعرية لتشمل الإنتاج الإبداعي بشقيه، متخذا في ذلك اللغة سبيلا وغاية للكتابة في الوقت ذاته، فالشعرية أصبحت «اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة»[3].

يتضح لنا مما سبق أن الشعرية عند تودوروف خرجت من نطاقها الضيق المرهون بالشعر إلى ما هو أوسع من ذلك ضامة إلى كنفها النثر أيضا.

2-3- جون كوهن:

يقدم لنا جون كوهن مفهوما قاطعا للشعرية فيقول بأنه «علم موضوعه الشعر»، أي أن الشعرية علم قائم بذاته، مكتمل الملامح يخص الشعر دون غيره بالدراسة وبمصطلح أدبي، أخص يدرس القصيدة كجنس أدبي ثم أخذ معنى هذا اللفظ (الشعرية) يتسع على رقعة أكبر بعد الحركة الرومانتيكية، حيث أضحى يعبر عن جملة من الأحاسيس والعواطف في قالب أدبي مميز، يقول كوهن: «أصبحت كلمة «الشعر» تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، يمكن أن يشير هذا النوع من المشاعر، أطلق أولا في الفنون. (شعر

[1] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص19.

[2] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص23.

الموسيقى، شعر الرسم...) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valery: نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنه شعري»[1].

ويقصد بذلك أن مفهوم الشعر لم يعد مقصورا على شعرية القصيدة فحسب، بل شمل كل خطاب أدبي يثير المشاعر، ويحرك الوجدان، ومن خلال قول فاليري تتعدى الشعرية إلى ما وراء الخطاب الأدبي لتشمل كلّ مشهد تلامس يده الخفية أحاسيس غافية فيوقظها ويبعث فيها الروح من جديد، فكونه شعري يجعلك تحس في كل مرة كأنك تراه لأول وهلة، فترتسم في ذهنك لوحة من الجمال والفن.

أما مجال بحث جون كوهن في الشعرية فقد اقتصر على الشعر «القصيدة» التي اكتست صفة المبهم في العصر الحديث بظهور قصيدة النثر.

فالقصيدة بملامحها المعروفة نسجٌ للكلمات والمعاني في ثوب محدد، أي ما وافقت قواعد النظم، والنثر غير ذلك، أي ما لم يوافق هذه القواعد.

اللغة الشعرية عند كوهن بمثابة جسد يتمثل في المستوى الصوتي لها، أما المستوى المعنوي فيتمثل في الروح، وعند الجمع بينهما تكون القصيدة على خلاف النثر الذي استبعد الخصائص الصوتية واشتغل بتلك الخصائص المعنوية، ثم يردف ليضيق مفهوم الشعرية أكثر فيربطها بالأسلوب لتدرس في مجال علم الأسلوب الشعري[2]، هذا الأسلوب الذي يعتبره مجاوزة فيقول أنه: «مجاوزة فردية»[3]، وفي تعريفه هذا نجده نحى منحى ليوسيتزر الذي يعرف الأسلوب بأنه: «قول فردي بالقياس إلى المستوى العادي»[4]، أي أن الشعرية في ضوء

---

[1] جون كوهن، **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا**، ج1، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص29.

[2] حميد حماموش، **آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (493هـ)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص14.

[3] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر:أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1990، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

الأسلوب هي خرق لقوانين اللغة العادية وطريقة كتابة متميزة، ينفرد بها كل أديب عن غيره، فتتولد لغة شعرية لها خصائص تكونها.

ومما ذكرناه آنفا نجد شعرية جون كوهن تكمن في توفر النص على مجموعة من الخصائص الجمالية المشحونة بالشاعرية، لما لها من قدرة على إيقاظ المشاعر في النفس بما يتركه العمل الأدبي من أثر.

3- الشعرية عند العرب المحدثين:

3-1- كمال أبو ديب:

اتكأت نظرة كمال أبي ديب لمفهوم الشعرية وموضوعها على نظرة غربية، فالشعرية: «ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات»[1].

أي أن مكمن الشعرية ليس في اللفظة في حد ذاتها بل في موقعها من الجملة، وليس بالجملة بمفردها إنما بائتلافها مع جاراتها، وبالتالي تتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، فيصبح هذا الأخير مستمدا من النص ككل فيتحول النص إلى شبكة من العلاقات، التي تتفاعل فيما بينها لتخلق ما يسمى بالشعرية.

فخروج العمل الأدبي الإبداعي عن نمطيته وتراكيبه المعهودة إلى ما هو غير متوقع من شأنه خلق ما يسمى بالشعرية (الفجوة، مسافة التوتر)[2]، وهي عبارة عن كسر أفق التوقع، أو خيبة أفق المتلقي، فالفجوة عنده تتشكل « لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا»[3]، أي أن مسافة التوتر لا تنشأ من خروج اللغة عن ثوبها المعتاد فحسب، بل من رؤية المبدع التي لا تنشأ من فراغ، وتراكمات وترسبات فكرية، وتظهر الشعرية في النص –حسب أبي ديب– من خلال مجموعة من المستويات التي

[1] كمال أبو ديب ، **في الشعرية**، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص37.

تتكامل فيما بينها، من مستوى تركيبي، دلالي، تصويري، إيقاعي، ومن خلال تقسيمه لهذه المستويات تظهر لنا خلفيته اللسانية التي انطلق منها، وقد أراد الخروج باللغة من مستوياتها المعتادة؛ أي من فضاء التواصل واللغة اليومية العادية إلى مستوى جمالي فني باستعمال آلية الانزياح متأثرا في ذلك بجون كوهن الذي يقول: «إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتحددة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر»[1].

ويقصد بذلك أن الكلمات لا تكتسب صفة الشعرية إلا بخروجها وانحرافها عن النمطية إلى صورة جديدة.

لكن رؤية أبي ديب تختلف نوعا ما عن جون كوهن في مفهوم الإنزياح، الذي يمكن إيجاده في الشعر كما في النثر وهو ما ذهب إليه تودوروف.

ومن خلال ما ذكرناه آنفا نجد أن أبا ديب اعتمر أثناء تقديمه لمفهوم الشعرية في النثر على خاصية الإيقاع، الذي عبر عنه بالفجوة أو مسافة التوتر.

3-2- محمد بنيس:

يعد من بين النقاد المغاربة الذين حاولوا ضبط حدود الشعرية العربية ومحاولة إكمال جهود سابقيه، حيث ربط مفهوم الشعرية بالزمن، فهي عند القدامى مغايرة لما هي عليه عند المحدثين، ومختلفة لما آلت إليه عند المعاصرين. فيرى أنها تحكمها المغايرة، فتكون حسب متطلبات العصر الذي تولد فيه، فالشعرية القديمة كانت تقوم على السماع « تحددت أسس الشعرية العربية بوصفها كتابة لا حضور بالرسم إلا أنها ظلت لصيقة بالأذن والسماع كمعيار مطلق يفرق بين الشعر والنثر»[2]، أي أن الشعرية كانت صفة لصيقة بالشعر كونه

[1] أوبيره هدى، **مصطلح الشعرية عند محمد بنيس**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، ص33.

[2] مشري بن خليفة، **القصيدة الحديثة النقد العربي المعاصر**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص193.

خاضعا للإيقاع من وزن وقافية وعروض، الذي تنشأ عنه موسيقى تستسيغها الأذن، مما يلعب دورا مهما في خلق المعنى وجذب انتباه المتلقي، بينما يرى بأن الإيقاع أشمل من ذلك، لهذا يمكن له أن يكون في النثر أيضا.

كما نجده أيضا أنه نحى منحى تودوروف حين ربط الشعرية بالأدب، فإذا حصرنا هذا المفهوم ضمن دائرة الشعر نجدها تعاني نوعا من الكبت فكل نص له شعريته التي نستشفها من خلال بنائه؛ إذا فالشعرية لديه هي دراسة النص كبنية مغلقة أولا، وكبنية منفتحة على الوسط الإبداعي ولمؤثراته الخارجية ثانيا، يقول: «تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية المفتوحة التي تتهيأ لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائية»[1].

3-3- عند أدونيس:

إذا سلطنا الضوء على مفهوم الشعرية من وجهة نظر أدونيس نجد أنه أشار إلى هذا المفهوم باستخدام مصطلح الشفوية، هذه الصفة التي لازمت الشعرية الجاهلية: «استخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا، ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية»[2].

أي أن الشعر الجاهلي كان في بدايته شفويا تتناقله الألسن نظرا للخصوصية العربية أنا ذاك، كما يبين في هذا القول أن الذاكرة كانت بمثابة الوعاء الذي حفظ هذا النتاج الإبداعي، كل هذا في إطار ثنائية فن الإصغاء الذي يفترض مسبقا فن الإلقاء.

فـ «التعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وُجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية»[3].

---

[1] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، ج4، مساءلة الحداثة، ط2، 2001، ص81.

[2] أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص5.

[3] أدونيس، مرجع سابق، ص5.

في هذا القول إشارة إلى أسبقية الشفاهية على الكتابة والتدوين، لذا وجب على الشاعر البحث عن قوالب تساعد المستمع على عملية التذكر، ولهذا يتضح أن «فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه»[1]، ويحيل هذا إلى وجوب قيام الخطاب الشفاهي على السماع، فطريقة نسج الشاعر للكلمات هو ما صنع هذا القالب المميز الذي يصب فيه المبدع مشاعره المتأججة في صدره، معتمدا على «بنية الوزن المقفى»[2]، الذي هو تعبير عن هوية الشعر العربي الذي عدّ النموذج الذي لابد من اقتفاءه، فالوزن والقافية ضمنا للشعر الإستمرار مشافهة في غياب التدوين، إلا أن هذه الشفاهية بقيت سمة لصيقة به حتى بعد مرحلة التدوين، وهذا ما أشار إليه عبد الله الغذامي: «لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي ولكنه تسجيل خطي للرواية الشفوية، وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها(...) والشفوية هي سمة للرواية وليس للإبداع»[3].

ويقصد بذلك أن الخصوصية الشفاهية هي التي ألزمت الشاعر الجاهلي بنظم الشعر بالوزن والقافية، حتى يتاح للمستمع أو المتلقي تذوقه وحفظه، بعد أن تستسيغه الأذن، ولم يكن الغرض من ذلك التقنين ولا وضع نموذج شعري واحد، وبهذا كان التدوين الذي أتى في فترة لاحقة كان نقلا وكتابة للرواية، وليس للعمل الإبداعي «هكذا حصر الشعر في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا مرتبطا بالفاعلية الإبداعية»[4].

بمعنى أن الشعر لابد له من الخروج عن تلك القواعد التي لازمته ردحا من الزمن، حتى صار لا يعرف الشعر إلا بها، وأدونيس في هذا القول يحاول ان يخلص الشعر من تلك القيود، ويدعو إلى إبداع بعيد عن النمطية والتقعيد، كما تعرض للفرق بين اللغة الشعرية وغير الشعرية:

---

[1] المرجع نفسه، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] أدونيس، مرجع سابق، ص31.

«إذا كان الشعر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية 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 تقوله»[1].

أي أن اللغة تكتسب شعريتها عندما تنزاح عن الطرح المباشر واللفظ المتداول المألوف، إلى تركيب مغاير يميزه العدول والنفاد إلى مستويات أعمق، بكلمات موحية رمزية تحمل ثراء دلاليا، إضافة إلى أنه ركز في التجربة الشعرية على اللغة وخصائصها بوصفها مادة بنائية.

«إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير»[2].

يحاول أدونيس هنا أن يخرج اللغة الشعرية من التقنين الذي طالها فأصبحت مكبلة بقواعد الشفاهية، هذه اللغة لا تنفك أن تتغير وذلك لصلتها بالإنسان وتقلباته، لذا وجب أن نخرج اللغة الشعرية من نطاقها الضيق إلى نطاق أوسع.

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية وإشكالية اللغة:

تشغل اللغة في الإبداع الأدبي مكانة هامة، بل لا يكتسب العمل الفني الروائي أو القصصي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية إلا في إطار التركيز على اللغة باعتبارها الأداة الأساسية في التشكيل الفني للسرد.

---

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

[2] أدونيس، **الشعرية العربية**، ص31.

وحسب ما ذكر آنفا قد تبين أنه لا انفصال بين الشعر والنثر، لأننا نشهد في هذا العصر تداخلا بين الأجناس الأدبية لدرجة «غياب الحدود بين الشعر والنثر أكثر من حضورها»[1]، فلقد صرنا نشهد ميلاد أعمال روائية وقصصية كثيرة، لا تكسر فيها الحواجز بين الأنواع الأدبية فحسب بل نجدها تعمل على تفجير النوع الأدبي من داخله أيضا، فقد انفتحت على القيم الجمالية التي نجدها في أنواع أدبية مختلفة كالشعر مثلا، فالقصة العربية المعاصرة غدت باحثة عن بُنى وتقنيات جديدة للخروج من الكتابة المقيدة إلى فضاء أوسع فاتكأت على القصيدة وأخذت منها الخصائص الشعرية فأصبحت «حصيلة المواجهة بين نسقين من الأجناس»[2]، معتمدة في ذلك على أنماط تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب في الشكل والمضمون، ما جعلها حافلة بظواهر التداخل النوعي للأجناس الأدبية، وتوظيف تقنيات بعضها البعض، وبهذا خففت من حدة الفوارق والحدود والملامح التي كانت تميز كل جنس أدبي على حدى، لذا أضحى من الصعب الفصل التام بين جنس أدبي وآخر لأن الإبداع خلق متجدد.

«فالنص الأدبي الحق ليس الذي يحقق شروط انتمائه إلى جنس أدبي معين بل الذي يجعل إلى جانب ذلك خروجا على هذه الشروط، وبالتالي فتداخل الأجناس حتمية لا مفر منها»[3].

فالأنواع الأدبية ليست ذات أركان ثابتة ومطلقة، بل هي عبارة عن كيانات مختلفة متحركة، فالفن بطبيعته تجاوز دائم، ما أفرز أعمال أدبية يصعب التعامل معها بتلك المعايير القديمة الثابتة، هذا التداخل الذي يكون بصفة عفوية «تفرضه طبيعة الأدب حيث

---

[1] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص10-11.

[2] محمد أمنصور، **استراتيجيات التجريب في الرواية التجريبية المعاصرة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، دار البيضاء، المغرب، 2006، ص23.

[3] عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة**، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010 ص129.

لا يكون مقصودا من قبل منتج النص»[1] نظرا للعلائق الموجودة بين هذه الأجناس، وقد تكون الأشكال السردية الروائية والقصصية من أكثر الأشكال الأدبية مرونة واستيعابا لتطوير أساليبها وتقنياتها واستلهام أدوات فنية من فنون أخرى.

وهناك التداخل الذي يكون مبنيا على القصدية «يستعين الروائيون بالمقامات وأدب الرحلات وأدب المعراج والسيرة الشعبية»[2]، فنجد السرد القصصي يوظف تقنيات مستلهمة من الشعر توظيفا واعيا وذلك حتى يكون قادرا على التعبير عن أزمات، واغترابات الإنسان المعاصر في عالم سريع التحول والتغير مليء بالصراعات.

وهذا ما نجده في التداخل الذي يبنى على الإنقلاب على مبدأ النوع الأدبي «حيث لا يكون تداخل بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية، بل بين بنية الجملة النثرية، وبنية الجملة الشعرية»[3]. وبهذا أخذ التركيب النثري خصائص تركيب الجمل الشعرية، بطاقتها الإيحائية وأساليبها الفنية، فكان التركيز على اللغة وقدرتها على خلق شاعرية تكون أقرب منها إلى الشعر وذلك بـ «ما يحمله النص من خصائص جمالية وفنية، فكلما اشتمل النص على مقدار أكبر من هذه العناصر، ازدادت شعرية النص، وكلما اشتمل على مقدار أقل منها ضؤلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراءة»[4].

لذا نجد أن لغة النثر قد ارتقت إلى مصاف لغة الشعر عبر خروجها من نطاقها الواضح المعلوم، إلى معاني أخرى لم تتعود الخوض فيها، وتحقق ذلك عندما استلهم واستغل النثر الخصائص والسمات المكونة للشعر.

ونظرا لعدم وجود حدود فاصلة بين النثر والشعر فقد أضحى من السهل استعمال لغة الشعر في السرد والقص، وهذا ما يجعل اللغة النثرية بطاقتها الإيحائية لغة شعرية، بدلا من

---

[1] المرجع نفسه، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص129.

[3] عز الدين المناصرة، مرجع سابق، ص129.

[4] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، 2007، ص71.

أن تكون لغة خطابية تقريرية، وبالتالي لعبت دوراً في إخفاء البعد الإيديولوجي والتمويه عليه هذا ما يؤكده الناقد الروسي ميخائيل باختين.

فإذا كانت الألفاظ في لغة النثر ذات دلالات متطابقة أحادية القراءة، نجد العكس في لغة الشعر التي تحتمل ازدواجية الدلالة، التي تنزاح عن لغة النثر بوصفها لغة الصفر في الكتابة[1]، إلا أن هذه اللغة استطاعت أن تستمر على هذه الصفة من خلال اكتسابها للوظيفة الشعرية عبر توظيفها لعدة عناصر سنسعى لتبيانها في المجموعة القصصية؛ أي محاولة الوصول إلى معرفة فيما تكمن شعرية اللغة الموظفة في "رسائل تتحدى النار والحصار"؟

[1] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، ص35.

الفصل الثاني:

تجليات شعرية اللغة في "رسائل تتحدى النار والحصار"

1- شعرية العتبات النصية:

1-1- العنوان:

العنوان ذلك الذي ينادي بإلحاح قراءه، ويجبرهم على مراودته، فهو العتبة الأولى التي لا بد أن تطأها يد الدارس قبل الولوج إلى النص، لأنه «عد نظاما سميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتشبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة»[1]، فهو مفتاح للنص المغلق الذي يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والمضمرة، فلا بد من فهم عنوان النص قبل الخوض في أغوار المتن لأنه: «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»[2].

وفي بداية دراستنا نلاحظ أن عنوان المجموعة "رسائل تتحدى النار والحصار" جاء أثناء كتابته بطريقة حداثية، بحيث كان الرسم عموديا تتخلله نقط التوتر؛ فنجد أن كلمة رسائل أفردت في سطر لوحدها، ثم تلتها عموديا جملة تتحدى النار، بعدها كلمة والحصار، وكلها مكتوبة بخط أسود غليظ يتوسط الصفحة تقريبا، هذا التوزيع للكلمات بهذا الشكل المحدد لم يرد إعتباطيا بل لإعطاء كل كلمة حقها، لما لها من وقع على النفس وللتأمل في فضاء كل كلمة، فعند قولها " رسائل" تمتلئ ذات الكتابة لوعة وانكسار، والأمر ذاته عند قولها "تتحدى النار"، فتسجل ذلك بصريا ممثلا في نقط التوتر(..)، التي لا يمكن للقارئ أن يغفل عنها، وذلك لخلق تأثير في نفسه ما يناسب تأثر الكاتبة أو يضاهيه.

فالعنوان يختزل ما هو موجود في المتن، بل ونجده يتكرر باللفظ و المعنى نفسه، كما في قولها:

---

[1] محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ط1، 1998، ص 15.

[2] محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص72.

«هذه الرسائل التي تتحدى النار والحصار؟ !!»[1].

«رسائلي كانت قوية تتحدى النار والحصار»[2].

«كنت أهرب رسائلي، وأجعلها تتحدى النار والحصار»[3].

هذه الرسائل التي كانت تحمل في جوفها آلام فاطمة التي توقع عليها كل يوم المأساة التي تتجرعها فلسطين وقطاع غزة خاصة، ففي كل لحظة حدث يعصف بالأرواح، ويزهق الدماء، ويشرد الصغير قبل الكبير، ويقتل المرأة قبل الرجل.

كما أن كلمة رسائل وردت نكرة للدلالة على كثرة عددها والذي بلغ إحدى وثلاثين رسالة، هذا من جهة ومن جهة أخرى دلالة على الهوية المغيبة، فأضحت فاطمة وأولادها نكرة في بلادهم.

1ـ2ـ المقدمة:

لا تختلف المقدمة كثيرا عن العنوان، فهي تعمد إلى توجيه المتلقي لما سيكون في المتن، وكذا التأثير فيه «إنها بطاقة التعريف باختصار»[4]، هذا الإعتبار التصديري والافتتاحي الذي تمتلكه المقدمة و هو اعتبار يمنحها سلطة توجيه القارئ.

والمقدمة في "رسائل تتحدى النار والحصار" عنونت "**بنقطة بداية**" تلخص فيها سبب كتابة هذه الرسائل بلسان البطلة فاطمة.

في حوار بينهما وبين عبد الله، الذي طلب منها أن تدون يومياتها فكانت من هنا منطلقا لكتابة هذه الرسائل، وهو السياق الذي تقرأ على ضوئه.

---

[1] زكية علال، **رسائل تتحدى النار والحصار**، دار ابن الشاطئ لنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص50.

[4] هند سعدوني، **قراءة سميائية لقصيدة مدينتي**، ضمن كتاب: **سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين** لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص191.

فهنا لعبت دور المقدمة العاملية؛ حيث كلفت زكية علال لأحد شخوص العمل الإبداعي، وهي البطلة فاطمة كما سبق الذكر بمهمة تقديم العمل، وذلك عبر الحوار الذي دار بينهما وبين أولادها مرة، وبينهما وبين زوجها أخرى.

«– أي شيء تبحثين عنه يا أماه؟.

لكنني قابلتهم بصمتي المعهود.

إلى متى هذا الصمت يا أماه؟»[1]

وهنا تورد المقدمة بصياغة درامية عبر هذا الحوار المصاحب لنص، فهذه التوطئة وضعت القارئ منذ البداية على عتبة الانسجام مع النص، فمند الوهلة الأولى تعلن فاطمة تحديها لهذه النار وهذا الحصار، لتكتب رسائلها كل يوم بتفاصيل المعاناة، هذا لإيمانها بوحي الكلمة وعنفوان اللغة، هذه المرأة التي رغم النار، والحصار والمأساة ظلت تكتب باحثة بين رماد العبارة عن إجابة قد تحمل الخلاص والإنعتاق، فجاءت مقدمتها تتردد بين أمل ويأس.

«ثم ظهرت ملاحمه...نعم إنه هو...تفاصيل لهفته على أولاده(...) ووجه مازالت عالقة بذهني... إنه عبد الله... نصفي الأخر»[2]

«بدأت... ولم أكن أدري أن حلقات المسلسل ستكون طويلة وأن الوجع سيكون أعمق، وجع امرأة تعيش غربة القلب والتراب»[3]

ففي كل مرة كانت محطة الحنين ملجأها، وكان الإحساس بالاغتراب ميناء ترسو فيه قوارب حيرتها وأوجاعها.

ففي المقدمة تكثيف لتجربة ليست بالآنية.

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص5.

[3] المصدر نفسه، ص6.

2- شعرية التوازي:

إن إثباتنا لشعرية اللغة في مجموعة "رسائل تتحدى النار والحصار"، يستدعي منا إثبات أن هذه اللغة تحمل بعضا من خصائص الشعر، وثاني هذه الخصائص التي نود إبرازها هي خاصة التوازي الذي يعرف أنه ظاهرة موسيقية دلالية يبنى عليها النص، وقد أشار إلى هذا المصطلح للعالم اللساني رومان جاكسون والذي يعد من أبرز من تناولوا هذه الظاهرة الفنية الجمالية بالدراسة وما تضيفه من جمالية على النص فيقول: « إن المسألة الأساسية لشعر تكمن في التوازي وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»[1]، وقد تعرض لهذا المفهوم أيضا محمد مفتاح في الدراسة التي قدمها عن التوازي في الشعر الشابي في قصيدة "النسبي المجهول" وإن التوازي لا يقتصر على الشعر فحسب، بل يتعدى إلى النثر وذلك حين تكتسب اللغة بعضا من خصائص الشعر، وهو ضرب من ضروب الإيقاع.

وأصل هذا المفهوم هو مجال الهندسة، إلا أنه أدخل إلى الأدب شأنه شأن الكثير من المفاهيم التي تعدت مجال اختصاصها، لتدخل ميادين أخرى. فنجد أن البداية الأولى لاستعمال هذه الكلمة كان على يد الراهب روبرت لوث، الذي حلل آيات توراتية في ضوء مظاهره.

والتوازي حسب البولندي أوستر ليتر «يمكن النظر إليه كالضرب من التكرار وأن يكن التكرار غير كامل»[2] فالتركيز على عنصر التكرار هنا يلعب دورا كبيرا في تحقيق موسيقى النص، لأن التوازي في أبسط تعريف له «قانون من قوانين الإيقاع»[3]

وللتوازي أنواع:

---

[1] رومان جاكسون، **قضايا الشعرية**، ص105-106.

[2] المرجع نفسه، ص103.

[3] محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، دار عمار لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 ، 1986، ص233.

- التوازي التام.
- شبه التوازي.
- التوازي الظاهر الكلمي.
- شبه التوازي الخفي للأصوات.

وسنأتي بشيء من التفصيل والتمثيل لهذه الأنواع من المجموعة.

2-1- التوازي التام:

أ- **التوازي العمودي:** وهو ما تجاوز ثلاث أسطر، ونمثل له في المجموعة بـ:

نبيع بقطعة خبز غير مالح
نبيع بعلبة سردين....
نبيع بلمسة واحدة نتحسس بها دفئ وجه أشقر...[1]

وتوضيح المثال كالتالي:

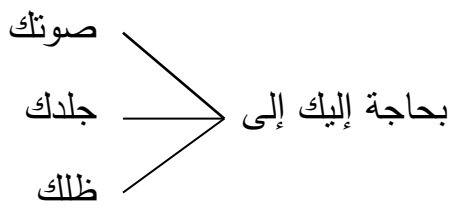
نبيع	بقطعة	خبز مالح
نبيع	بعلبة	سردين
نبيع	بلمسة	واحدة نتحسس بها دفئ وجه أشقر...

شكلت الجملة الفعلية "بيع" [الفعل نبيع + الفاعل ضمير مستتر(نحن)] المركز الذي تترادف عليه بقية الجمل، وحقق هذا الغياب تساويا في هذه الأسطر، فضلا عن توظيف المفردات في سياقات مختلفة ما أكسبها بعدا دلاليا تجاوزت معناها الظاهري المعجمي، الذي لا يكمن في الكلمة في حد ذاتها بل في السياق الذي وضعت فيه.

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 66.

«بحاجة إليك... إلى صوتك... إلى جلدك... وإلى ظلك»[1].

و توضيح المثال:



فالتوازي في هذا المثال يدرك بالبصر من خلال المخطط وقد عمل على بث نوعيين من الإيقاع:

1-**إيقاع بصري:** تجلى في كيفية تشكيل الكلمة وتوزيعها في فضاء الصفحة، خاصة في تشكيل حروف النهاية من تدوير كحرف الكاف (ك) فالعين تلحظ إيقاع الكلمة قبل القراءة.

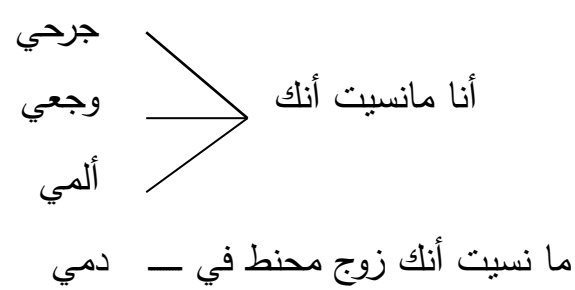
2-**إيقاع داخلي:** ويتشكل من تكرار حرف الكاف (ك) مما يعطي نغما موسيقيا، وخاصة أنها مختتمة كلها بالكسرة.

3-وهذا أيضا ما نجده في شاهد آخر نحو:

« أنا ما نسيت أنك جرحي... وجعي... ألمي

ما نسيت أنك زوج محنط في دمي»[2]

وتوضيح المثال:



[1] زكية علال، مصدر سابق، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص14.

في هذا المثال يتكرر حرف العلة، في آخر كل كلمة مما يحدث إيقاعا موسيقيا بصريا وداخليا.

ب- التوازي المزدوج: وهو التوازي الذي يتكون من سطرين، وأمثلة ذلك كثيرة في المجموعة سندرج بعضها كالتالي:

« ألم النفي الذي رمى بعائشة في ممرات باردة...

ألم الجنين الذي انتزعوه من أحشائي بحجمه سيكون متمردا...»[1]

وتوضيح المثال كما يلي:

ألَمُ	النفي	الذي	رمى بعائشة في ممرات باردة.
ألَمُ	الجنين	الذي	انتزعوه من أحشائي...
تماثل		**تماثل**	

«نام كل الذين انتفخت بطونهم من لحمك الطري ودمك المباح...

غفا كل الذين كانوا يعزفون- في وضح النهار- أغنية وفاء مدفوعة الأجر»[2].

والتوضيح:

نام	كل	الذين	انتفخت بطونهم...
غفا	كل	الذين	كانوا يعزفون...
	تماثل	**تماثل**	

وفي مثال آخر نجد:

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص52.

«كم أسكرني الألم الذي أصبح يتسكع في أروقة أجسادنا(...)

أسكرني الألم الذي يتمدد بغطرسة على مساحة قلوبنا(...)»[1]

و في هذا المثال نجد تماثل مطلق.

ومنه الأمثلة أيضا:

« لا ترحل يا عبد الله... فالأرض- بعدك- ستباع (...)

لا ترحل يا عبد الله...»[2]

« لا أستطيع أن أبقى وهذي القيود تدمي معصميك

لا أستطيع أن أبقى إلى جانبك ونظرات الذل في عينيك»[3]

2-2- شبه التوازي:

1-التوازي السطري: وهو التوازي الذي يكون في السطر نفسه، ومن الأمثلة ما يلي:

« مازلنا تحت خيمة واحدة، بل تحت خيبة واحدة»[4].

هناك توازي بين (خيمة) و(خيبة) وتماثل في الصيغة الصرفية (فعلة) إذ نلاحظ بينهما تماثلا في مواقع الحروف (خ، ي، ة) وتخالفا في موقع (م، ب)، فالحاء حرف مهموس مرفق وكذلك حرف التاء، بينما الياء والباء و الميم حروف مجهورة.

خـ	ـيـ	مـ	ـة
خـ	ـيـ	بـ	ـة

وكذا:

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص57.

[4] المصدر نفسه، ص13.

« سمراء... عذراء... تصلح لأن تكون مريحة على موائد شقراء»[1]

نجد تماثل الصيغة الصرفية(فعلاء) بين سمراء، عذراء، شقراء.

فالسين، العين، الذال والشين أحرف متقاربة، فهي أصوات احتكاكية انفجارية، ونجد تماثلا في مواقع (ر،ا،ء).

ونجد نوعا آخر في التوازي وهو توازي التضاد متمثلا في: «أم بداية النهاية؟ !!»[2]

إذ نجد توازي في التضاد بين البداية ونهاية وهما متماثلتان في الصيغة الصرفية(فعالة).

ومن الأمثلة أيضا :

« وطنا تركناه كبيرا، وبات صغيرا»[3]

«ولمن ستهمس بحب متقدم... متأخر وفاطمة مذبوحة بقرار دولي»[4]

2-3- شبه التوازي الظاهر الكلمي:

ويقصد به ما أطلق عليه البلاغيون العرب القدامى اسم التصدير والترديد ومن الأمثلة ما يلي:

«ويهرب بها بعيدا ... بعيدا... ليضيع في تفاصيل خيبتها الكبيرة...

«شيئا فشيئا أصبحت أحس أني أكتب تفاصيل خيبتي له...[5]

«إنها الليلة العاشرة بعد ألف غياب وغياب...»[6]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه،ص81.

[5] المصدر نفسه، ص64.

[6] المصدر نفسه، ص85.

2-4- شبه التوازي الخفي للأصوات:

ويشتمل على الصيغ الصرفية والإيقاع ، وأصوات الكلمات فهو اشتراك للكلمات في صوتين فأكثر، ونأخذ بعين الاعتبار القرب من مخارج الأصوات أو تشابهها في شكل الكتابة.

ومن الأمثلة:

« هو... أدخلوه في عصمة المفاوضات والمؤامرات... عفوا... أقصد... والمؤتمرات»[1]

نلاحظ هنا تشابه في الصيغة الصرفية(مفاعلات) بين المؤامرات والمؤتمرات، وتماثل في مواقع الحروف ما عدا موقع (ا. ت)

كما يوجد نوع آخر من التوازي وهو التوازي المبني على تماثل البدايات:

« لبنان الجريح...

لبنان الذبيح...

لبنان المفجوع من الوريد إلى الوريد...

لبنان يشبه وطني كثيرا، ويأخذ من ملامح كل الأوطان العربية...»[2]

تستهل الكاتبة في كل سطر بلفظة لبنان التي تلبسها ثوب المعاناة، فدلاليا تعمل على تعميق الجرح والحفر فيه، وتهويل المأساة، ما يعكس الهاجس الانفعالي لها فضلا عن ما شكله هذا التوازي من أثر على مستوى الفضاء البصري للنص وكذا المستوى السمعي والبصري، ما أحدث توترا على مستوى البنية الإيقاعية والتركيبية للنص.

ومثال ذلك أيضا:

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص16.

«عيد مضى كئيبا...

وعيد أتى متثاقلا...

وعيد سيأتي بعد نكبة...»[1]

و:

«أي ماء مبارك أحيا فيك نبتة الشوق الذي ذبلت مند أمد بعيد !!

أي ريح طيبة مرت على قلبك المسترخي مند غادرتني !!»[2]

و:

«سوق عكاظ ينقل من مطار إلى آخر، ومن أرض إلى أخرى...

سوق عكاظ يكبر في مهد خيبتنا ويرحل من مدريد...

(...) سوق عكاظ يبلغ ويحتلم ليجوب أروقة العالم، ويحط رحالة هنا وهناك»[3]

3- شعرية التكرار:

يعد التكرار من أهم العناصر التي تنتج الإيقاع، وقد توفرت هذه الخاصية بأنواعها في المجموعة ولم يخرج مفهوم التكرار عن كونه إعادة للفظ وللمعنى ويلجأ إليه المبدع لأغراض جمالية ودلالية:

«إنه بتشكلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»[4]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (د، ت)، ص21.

وللتكرار في مجموعة زكية علال مزايا فنية وأسلوبية مما يبين لنا عمق التجربة الشعورية من خلال ما يحدثه من تأثير في المتلقي، حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وبين تعدد الأنماط التكرارية.

3-1- التكرار الصوتي:

وهو تكرار حرف يهيمن صوتيا على سطر أو مجموعة سطور، والمجموعة حافلة بمثل هذا النوع من التكرار ومن الشواهد:

«ساعتها بكيت... صرخت: يا عبد الله، يا علي، يا أحمد، يا أيتها الأرض... ولم يتحرك أحد من رجالنا»[1]

في هذا المثال نلاحظ تكرار حرف النداء الياء (يا) الذي يدل على الإستغاثة التي لا جدوى منها، فهذا النداء لا يتعدى حدود نكباتها، ليرجع صداه مدويا في أعماقها، ممزقا أنفاسا كتمها المستدمر، فكان حرف المد تحريرا للحسرة المتأججة داخلها.

و من الأمثلة أيضا:

« وقفت بوجهي المشوه...

بـجسدي الذي تغطيه خطوط السياط...

بـخيبتي التي تنقلها شاشات العالم إلى كل البيوت...

بـأطفالي المعلقين على صدري...»[2]

في هذا المثال يتكرر حرف الباء في بداية كل سطر، وهو من الحروف المجهورة، حيث نجدها تجهر بفظاعة وبشاعة ما تعانيه، من ظلم وانكسار وبشاعة العنف الممارس.

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 16

«ستجد جسدي مبعثرا في رفح وقد عبثت به الأفاعي، ونهشته كلاب التاريخ...

ستعود...وتسأل عني الحجر والشجر وبقايا شرف تعثر بين الخيام...

ستسأل عني ملامح كبرياء مازالت تقفز على الحواجز الأمنية...

ستسأل: أين فاطمة؟ !!

ولن تجد من يصغي إليك أو يسمعك...[1]

يتكرر حرف السين (س) أكثر من سبع مرات، وهو صوت إنفجاري من الحروف الرخوة المهموسة، كما أنه يبرر لنا قيمة شعورية، لمعنى العتاب.

3-2- التكرار اللفظي:

وهو تكرار اللفظة أو الكلمة لاعتبارها المعبِّر عن المشاعر والأحاسيس، مما يولد إيقاعا نغميا ومن الأمثلة في المجموعة:

«طفل تاهت إبتسامته...

وطفل أطعموه الخوف والرعب فارتعشت طفولته وهوت...

وطفل سرقوا البراءة من عينيه الجميلتين، وجعلوه يشيخ في عمر الزهور...

وطفل أرادوه جاهلا حتى لا يعرف وجه أمه...

وطفل حاصروه بالنار حتى تفحمت أحلامه... وآخر حاصروه بالجوع حتى بات يقتات من لحمه ولحم إخوته... وآخر... و...»[2]

ترددت كلمة(طفل) التي مثلت المرتكز الضوئي الذي برز إشعاعه في عدة أسطر خمس مرات باللفظ، وأخرى بالمعنى(آخر) و(و...) فشكلت هذه الكلمة البؤرة المهيمنة، وذلك

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص10.

نظرا لتركيز اليهود على تشويه الطفولة نفسيا وجسديا، من خلال تخويفه وتعذيبه وهذا إبراز لحال الأطفال في غزة، تأكيدا على ضياع براءة مغتصبة.

وأيضا:

«نصف خيمة، ونصف شارع... نصف وطن... وبقايا تراب لا يكفي لشهيق الحلم المتبخر.

(...) وفقدوا الصبر بنصف وطن وحفنة تراب»[1]

نجد أن لفظة (نصف) أسندت إلى خيمة، شارع، وطن تأكيدا على ضياع الأرض المقدسة، وحالة اللّاستقرار.

و: «كنت أنت موجة غضب لا تهدأ أبدا...

وكنت أنا قطعة ألم تمشي حافية فوق أرض من نار...

(...) كنت تثور كما تتنفس...

وكنت أتوجع كما أحلم...»[2]

«(...) كنت أفرُّ إليك... أفجر آلامي على مساحة يدك.

(...) كنت تربت على جزعي، وتحدثني على حلمك الغريب...»[3]

يبين لنا هذا التكرار حالة من الحسرة والحنين من فاطمة إلى عبد الله.

3-3- تكرار العبارة:

وهو أشد تأثير من الأنماط السابقة باعتبارها موجودة بكثرة في هذه المجموعة، ناهيك عن تكرار الأصوات والكلمات معا، وما يحدثه من أثر بارز.

«عيد سعيد يا عبد الله.

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص68

[3] المصدر نفسه، ص69.

عيد سعيد أيها الألم الواقف على بوابة قلبي...

عيد سعيد أيها الحكام المارون على جسدي... لخرائط وحدود نكبتني...

(...) عيد سعيد لكل الذين منحوني وطنا من ورق.»[1]

تتكرر عبارة (عيد سعيد) أكثر من ثلاث مرات، هذه العبارة التي من المفترض أن تكون مشحونة بالفرح، صار يكتنزها الألم والحسرة والضياع.

وفي شاهد آخر نجد:

« لا شيء غير البرد يأكل أطراف خيمة أسكنها.

لا شيء غير الفناء يمتص رحيق عمري، ليتركني زهرة ذابلة تستعد لرحيل محتوم...»[2]

4- شعرية الإنزياح:

من الخصائص الشعرية الموظفة في "رسائل تتحدى النار والحصار" خاصية الإنزياح ويقصد به « انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته»[3] ما يحمل اللغة النثرية إلى التأويل للكشف عن الدلالة المضمرة وهذا ما نجده في اللغة الشعرية بوصفها» الخروج المنظم على قواعد اللغة»[4]؛ فالإنزياح إذا جاء لإخراج التركيب اللغوي من ضيق المعاني المعجمية إلى فضاء التأويل، والإنزياح متعدد الوجوه في السياق العربي، منه:

- الإنزياح الإسنادي.
- الإنزياح التركيبي.

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] نورالدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010،ص198.

[4] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، ص64.

4-1- الإنزياح الإسنادي:

« ففي كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه»[1]

إلا أنه قد يحدث أن يسند المسند لغير المسند إليه، كإسناد صفة المحسوس لغير المحسوس.

« طفل أطعموه الخوف والرعب فارتعشت طفولته وهوت...

وطفل حاصروه بالنار حتى تحطمت أحلامه»[2]

فالإنزياح في(ارتعشت طفولته وهوت) إسناد للفعل (إرتعش) وهو شيء مادي للطفولة وهي شيء معنوي فما قصدته زكية علال من هذا الإسناد؟

والجواب ربما هو تعبيرها عن براءة مضطهدة خائفة، تعاني الضعف والهوان؛ حيث أخذت هذا المعنى من اليد التي يمكن أن ترتعش خوفا أو كبرًا، أما ارتعاش الطفولة فهو نتيجة للظلم والقهر الذي تعانيه في غزة.

أما في قولها (وطفل حاصروه بالنار حتى تفحمت أحلامه)[3]. والأصل في الفعل تفحم هو أن يقترن بالحطب ونحوه الذي يحترق بالنار حتى يتفحم. أما إسناد التفحم للأحلام فهو للدلالة على أن أحلام أطفال غزة أضحت رماد تذوره الخيبة.

وفي مقام آخر تظهر لنا المقدرة الإبداعية للكاتبة لخلق صور جديدة حيث تقول

«أحلم بيوم لا ينبت فيه الرعب...

وصبح لا تورق فيه الحرب...

ومساء لا يزهر فيه الحقد...»[4]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 131.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص18.

في هذا الشاهد تعلن فاطمة صراحة عن شوقها إلى أنفاس زمن آخر، ومكان آخر لا حرب فيه ولا حقد ولا ألم بلغة طافحة بالشاعرية فتسند الفعل (ينبت) وهو صفة مادية إلى الرعب وهو شيء معنوي، هذا التجذير لحالة الخوف والفزع الذي أرضعه إياها المستعمر، وهو ما عمدت إليه في إسنادها للفعل (تروق) للحرب والفعل (يزهر) للحقد، هذه الافعال التي سبقت بحرف النفي (لا).

كما استطاعت الاستعانة بخيالها القوي لتتجاوز اللغة العادية إلى لغة تزخر بالإنزياحات:

«وعيد يجمعني أنا وأنت وطقطقة ذكريات حب تعثر»[1].

تسند الكاتبة الفعل تعثر لمشاعر الحب دلالة على الخيبة، فلم يبق منه سوى شظايا ذكريات.

«أعضائي

أعضائي يتقاتلون على بقايا شرف يتسلل من ثقوب فجيعتي...»[2]

« بحجارة تتناسل في شوارعها لتكون سلاح الأرض ضد المغتصب...»

« وتعود بها إلى مخدع خيبتها لتغسل انكسارها»[3]

« امرأة تسكن خيمة... وتحضن وجعا... وتهدهد حلما يوشك أن يتمرد»[4].

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص36.

4-2- الإنزياح التركيبي:

أ- التقديم والتأخير:

يخضع التأليف الكلامي العربي إلى جملة من القوانين والقواعد، إلا أنه قد يحدث وتقدم بعض عناصر القول وتأخر أخرى، لغرض بلاغي مقصود» فالتقديم والتأخير صورة من صور الإستعمال التركيبي يستتبع تغييره تغيرا دلاليا»[1]. فهذا النوع من الإنزياح يتخلى عن الدلالات الأصلية، ليتحول إلى لغة شعرية تحفز ذهن القارئ وتثيره:

« النار تمسك بأطراف جسدها لكنها أبدا لا تصل إلى عمق عينيها»[2]

في هذا القول تقدم الفاعل (النار) على الفعل (تمسك) وهذا خلافا للغة المعيارية: [فعل+فاعل]، وإنما الأصل فيها هو (تمسك النار) وذلك لتبين أهمية الفاعل وتأكده، هذه النار رغم ذكائها واشتعالها وقفت عاجزة أمام امرأة من جمر.

وفي عبارة أخرى انزاحت عن الصيغ المألوفة في قولها:

«طفل يصارع الجوع والنار»

وفي هذا التركيب قدمت الفاعل على الفعل دون وجود علة نحوية فالأصل في الجملة (يصارع الطفل الجوع والنار) وهذا لتلفت نظر القارئ إلى الفاعل فكيف لطفل نزعت منه براءته واغتصبت.

منه أبسط حقوقه حقه في الأكل والأمن فأضحى يصارع ويكافح من أجلها وهنا تكمن المأساة فأنّى لطفل تحقيق ذلك؟

وهذا النوع من الإنزياح يعمل على استفزاز القارئ وتنشيط ذهنه، واكتشاف المسحة الجمالية، التي تزخر بها المجموعة، فمن الأمثلة أيضا نجد:

---

[1] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 1990، ص107.

[2] زكية علال، مصدر سابق، ص34.

«سلمى أصبحت خائفة...»[1]

«قلب ينزف على صدر القدس، وينبض يئن فوق مئذنة...»[2]

«مطر يحرك هدوء خيمتي...»[3]

«رسائلي أصبحت لا تصل إليك قبل أن يوقعها بنبضه؟ !!»[4]

ب- الإنزياح الأسلوبي:

من أشكال هذا النوع من الإنزياح خروج اللغة عن الإستعمال الفصيح إلى اللهجة أو العامية ومثال ذلك:

«حمد لله ع السلامة يا عبد الله... إزيك يا بطل... !!»[5]

5- شعرية المفارقة:

إن المفارقة من أكثر الآليات الفنية، التي يعمد إليها المبدع من أجل خلق المغايرة لكونها تعد «عنصرا تنشيطيا فاعلا» أصيلا ومركزيا في الفنون عامة(...) لأنها تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنية، تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ»[6]،وهي ما يعرف بكسر أفق توقع القارئ، لاحتوائها على عنصري المفاجئة والإدهاش، هذه الآلية إلى جانب الإنزياح والصورة الشعرية والايقاع وغيرها من الآليات، أضفت على المجموعة جمالية وشاعرية لا تتوفر عادة إلا في النصوص الشعرية، فجعلت منها لغة تسري فيها أنفاس الشعر.

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] المصدر نفسه، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص84.

[5] المصدر نفسه، ص86.

[6] محمد صابر عبيد، **العلامة الشعرية: قراءات في تقانات القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1 2010، ص1161.

ومن الأمثلة في المدونة:

« أرقب شمسا تولد من رحم ليل مقيم...»[1]

فكيف لشمس بنورها وضيائها أن تنبعث من جديد من جوف وباطن الظلمة والدجى الحالك، ويمكن القول أن دلالتها تكمن في محاولة التعبير عن عمق المأساة، الخراب والجوى، الذي منه ستشع شمس الأمل.

6- شعرية الصورة الشعرية:

حاول المبدع العربي المعاصر استعمال الصورة الشعرية لغاية تخص تجربته، كأن يوردها لبيان حالة شعورية معينة أو لشرح عاطفة؛ وذلك للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، في نقل انفعالات الذات المبدعة، وهو ما ربطه حازم القرطاجي بالتخييل، « وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها، أو تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعال من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]

والصورة «قدرة الأديب على جعل الألفاظ تعبر عن وجدان وانفعاله وتنقل تجربته العاطفية للمتلقي بأسلوب فني مؤثر»[3]، وتتمثل في كل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة ينفعل إزائها بذوقه فيهتز لها، ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية، وهذا ما نجده متجليا في "رسائل تتحدى النار والحصار"، من لغة وجدت فيها المبدعة مرتعا لخيالها ومقبلا لأفكارها، وسنعمد إلى توضيح فنون البيان الثلاثة في مدونتها وأثرها في تشكيل صورها الشعرية.

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 58.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

[3] عهود عبد الواحد العكيلي، **الصورة الشعرية عند ذي الرمة**، دار صفاء لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2010 ص26.

6-1- التشبيه:

هو أسلوب من الأساليب الفنية الأكثر استعمالا، والتي يتضح فيها خصب خيال المبدع، وعمقه وتتساوى فيه قرائح الأدباء وهو،« بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة»[1]

وقد ورد في المدونة مرات عديدة، وذلك في قولها:

« لأمرهم أن يسجو ملفات اعتمادهم من بين العدل لأنهم ـ تماماـ كالأقزام أمام عمالقة لا يرون منهم إلا أحذيتهم اللماعة»[2].

« ولدي لم يكن نسخة منك يا عبد الله...

بل كان يشبه أرض الأنبياء»[3]

في هذا المقطع تعبير شعري، فالولد الذي تقصده زكية علال هو الثائر الذي نفض عنه غبار الخيبة ليدافع عن الأرض المقدسة، فهو لم يتخلى عنها كما فعل عبد الله لذا فهو كأرض الأنبياء، بما فيها من الطهر والنقاء، فبراءته لم تدنس بعد.

كما يظهر ذلك أيضا في:

« وكنت أنا قطعة ألم تمشي حافية فوق أرض من نار...

هادئة كالبحر في ليلة صيف... مضطربة كالأيام...»[4]

يحمل هذا التشبيه معنى ظاهر وآخر مضمر، فالأول هو تشبيهها لنفسها وهي في حالة هدوء مثل البحر الساكن ليلة الصيف، وتشبيهها لنفسها كالأيام المضطربة التي لا تقف على حال واحدة، فهي متغيرة متحولة من يوم لآخر، أما الثاني فهو جمعها بين النقيضين

---

[1] علي الجازم مصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف، مصر، ط5، 1966، ص20.

[2] زكية علال، مصدر سابق، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص68.

الهدوء والاضطراب الذي يعكس حالتها النفسية الإنفعالية غير المستقرة، ما يعكس حال الأرض الفلسطينية.

كما تعبر أيضا عن قيمة الإنسان المنتهكة المغيبة فصارت الأرواح تزهق في كل يوم وساعة، بل وفي كل لحظة وبأعداد هائلة مشبهتا إياها بالذباب والحشرات، في أرض مقدسة، وهذا باستعمال أداة التشبيه الكاف (ك).

« دم يتدفق... أرواح تتهاوى كالذباب، وتداس كما الحشرات»[1]

ونماذج أسلوب التشبيه في المدونة كثيرة وبصور متعددة نذكر منها:

« دفعت بغطائي الصوتي ورقت ـ كالمجنونة ـ أتحسس أحبادهم...»[2].

« رحت أردد كالتائهة: أحس أن شيئا ما ضاع من وجهك...»[3].

« عائشة ابنتنا الكبرى، لقد كانت بألف رجل...»[4].

لقد استطاعت زكية علال من خلال عنصر التشبيه شحن لغتها، ما ولد طاقة شعرية جمعت بين ما هو واقعي، وما هو خيالي، وإن ورد في أغلب الأحيان بطريقة مباشرة.

6-2- الإستعارة:

تميزت لغة زكية علال بالشعرية؛ لأنها جنحت إلى التمرد على طبيعية اللغة النثرية، مستعملة في ذلك الاستعارة، والتي هي باختصار» تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه»[5]، وندلل على ذلك بالنماذج الآتية:

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص 46.

[4] المصدر نفسه، ص47.

[5] أمين أبو ليل، **علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، دار البركة لنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص176.

« طفل أطعموه الخوف والرعب فارتعشت طفولته وهوَت...»[1]

في هذا المقطع شبهة الكاتبة الخوف والرعب بشيء مادي يؤكل، حذفت المشبه به (الطعام) وأبقت على القرينة اللفظية الدالة عليه بالفعل(أطعموه)، فهو يقع على شيء مادي لا معنوي، وهذا ما نجده أيضا في « ارتعشت طفولته وهوت» حيث شبهت الطفولة بشيء يرتعش كا(يد الإنسان مثلا) فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقي على قرينة دالة وهي الفعل (يرتعش)، وكليهما على سبيل الإستعارة المكنية، للدلالة على الطفولة المشوهة والبائسة، المحرومة من تذوق لذة الحياة، والتي امتلئ جوفها خوفا وذُعْرًا بدلا من آمال وأحلام تصبوا إليها.

وفي شاهد آخر نجدها تعبر عن ألم الإغتراب النفسي بلغة شعرية مكثفة:

« وداعا يا أمي واحتضني إخوتي حتى لا يبتلعهم المنفى»[2]

حيث شبهت المنفى بالبحر مثلا الذي يبتلع، حاذفة المشبه به وأبقت على القرينة الدالة عليه وهي الفعل (ابتلع) على سبيل الإستعارة المكنية.

والمدونة غزيرة بمثل هذه الاستعارات التي تصبو الكاتبة من ورائها للإرتقاء بلغتها النثرية إلى ذروة التعبير الشعري، ومن الشواهد الكثيرة ما يبرز ذلك نحو:

« عريس يسافر حلمه من ظل إلى آخر ومن عيون إلى أخرى»[3]

« قلب ينزف على صدر القدس»[4]

« كنت تهمس لي وصوت المطر يرقص على غزل لا يشبه قصائد الشعراء»[5]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] المصدر نفسه، ص72.

6-3- الكناية:

الكناية في اللغة مصدر قولك كنيت بكذا عن كذا، وكنوت إذا تركت التصريح به، وأما في الاصطلاح فهي» اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»[1]

« لازال ثائرا لأجلي... و لأجل كل المآذن العتيقة...»[2]

تنحصر الكناية في (المآذن العتيقة) وهي كناية عن بيت المقدس، وفي وصفها لطفولة كبرت قبل ميعادها، بسبب الأهوال والنائبات التي عصفت بأطفال غزة، فكنّت عن الطفل بعبارة (عمر الزهور):

«وجعلوه بشيخ في عمر الزهور...»[3]

وفي مقام آخر تكني الحرب بـ(زمن الصقيع).

«حروفك- أيتها الراسخة في شرايين حلم تحنط، كانت وطنا شامخا أحمله معي من منفى إلى منفى و أتدثر به في زمن الصقيع»[4]

ومن الأمثلة أيضا:

«...نعم هذا هو زياد... ابن الحجارة»[5]

«و رغم السنين العجاف التي تضغط على صدري...»[6]

---

[1] أمين أبو ليل، **علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع**، ص201.

[2] زكية علال، مصدر سابق، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص44، 45.

[6] المصدر نفسه، ص70.

7- شعرية الحذف:

يعد الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية، وهي باب من أبواب الإبداع «المتأتي عن طريق تنظيم الجملة »[1] ما يؤدي إلى توليد إيحاء يؤدي بدوره إلى تعدد القراءات ، وتوسيع نطاق الظاهرة الدلالية ،الذي قال فيه عبد القاهر الجرجاني:

«هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما يكون بيانا إذ لم تبن»[2]

لذا تعددت القراءات باختلاف المرجعيات بعيدا عن الكشف المفضوح فتيقظ ذهن المتلقي ليصرح بخياله في فضاء لا متناهي.

وللحذف صور عديدة كحذف المفردة، و حذف الجملة و حذف أكثر من جملة، وسنأتي بشيء من التفصيل و التمثيل لهذه الأنواع من المجموعة القصصية "رسائل تتحدى النار و الحصار".

7-1-حذف المفردة

وهو أن يحذف أحد أجزاء الجملة، وقد ورد هذا الحذف في المدونة محل الدراسة في قولها:

«ولدي يعيش نكبة الستين ... ومع ذلك مازال شامخا كما وضعته... لازال ثائرا لأجلي... ولأجل كل المآذن العتيقة...»[3]

---

[1] عهود عبد الواحد العيكلي، **الصورة الشعرية**، ص201.

[2] الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، دار المعرفة لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981 ص200.

[3] زكية علال، مصدر سابق، ص09.

ففي هذا الشاهد حذف الفاعل بدلالة السياق الشعري عليه ، وذلك حين نقرأ ما قبل العبارة «لا زال ثائرا لأجلي» والتي تقديرها:

- لازال ولدي ثائرا لأجلي.

وفي مقام آخر نجدها تقول:

« وأنا ها هنا... أهرب أطفالي من شارع لآخر.

ومن غزة...

إلى رفح... إلى بيت حنون...إلى...»[1]

الكلمة المحذوفة في هذا المثال كل اسم، يمكن أن يشير إلى الأمكنة التي قد تُشْعِر أطفالها بالأمان والاطمئنان؛ حيث حذفت هذه الأمكنة لدلالة السياق النصي عليها.

7-2- حذف الجملة:

تحذف الجملة لتفتح أمام المتلقي فسحة التأويل، وما يتوفر عليه من شروط تمكنه من الربط بين العناصر المحذوفة والمذكورة وفي المجموعة ما يبين ذلك:

« ثم ماذا يا عبد الله؟ !!.

ماذا بعد فاطمة... وضفائر فاطمة... وعينيها؟ !!»[2].

- وتقدير الكلام في هذا الحذف:

ماذا بعد فاطمة...؟ !!.

وماذا بعد ضفائر فاطمة...؟ !!.

وماذا بعد عيني فاطمة...؟ !!.

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص37.

حذف هذا التقدير لدلالة السياق النصي عليه، والإبقاء والحفاظ على الإيقاع النغمي للأسطر.

ومن الأمثلة أيضا:

«جهلوا أنه تربطني بك حكاية حب... قصة وفاء وحرقة عذاب أكبر»[1]

وتقدير ذلك:

جهلوا... أنه تربطني بك حكاية حب.

جهلوا... أنه تربطني بك قصة وفاء.

جهلوا... أنه تربطني بك حرقة عذاب أكبر.

ومن الشواهد أيضا:

« أي امرأة أنت؟ !!.

إنك لا تموتين... لا تضعفين... لا تتأوهين ولا تتألمين !!»[2]

والتقدير:

أي امرأة أنت؟ !!.

إنك امرأة لا تموتين.

إنك امرأة لا تضعفين.

إنك امرأة لا تتأوهين.

إنك امرأة لا تتألمين؟ !!.

« فأينا أطول عمرا يا عبد الله»؟.

أنا؟ أم خيبتي؟ أم أنت؟ !!.»[3]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص41.

والتقدير:

فأينا أطول عمرا يا عبد الله

أنا أطول عمرا؟ أم خيبتي أطول عمرا أم أنت أطول عمرا

«أنا ما نسيت أنك جرحي... وجعي... ألمي»[1].

والتقدير:

أنا ما نسيت أنك جرحي.

أنا ما نسيت أنك وجعي

أنا ما نسيت أنك ألمي

7-3- حذف أكثر من جملة:

نجد هذا النوع بكثرة في المدونة؛ حيث لجأت إلى حذف أكثر من جملة تجنبا للمماطلة و الإطالة في الكلام، وحرصا على التكثيف وتحقيق عنصر الإيقاع، ومن شواهد ذلك في المجموعة:

« دم وفاء... تشرد عائشة... اعتقال من تبقى من أولادي وحرقتي عليهم تنتهي بحفنة تراب ضاع منها بهاء القدس !!»[2]

في هذا الشاهد نجد أن الكاتبة عمدت إلى حذف أكثر من جمل يمكن تقديرها:

- حرقتي عليهم تنتهي بضياع أرض بلدي
- باغتصاب اليهود للأرض المقدسة.

ومن الشواهد أيضا:

«وتبدأ عروض البيع من جديد

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص55.

.....»[1]

وتقدير الكلام في هذا الشاهد يمكن أن يكون:

يبدأ زهق الأرواح الطاهرة من جديد.

8- شعرية البياض و السواد:

البياض والسواد؛ إنه الفضاء الذي يأطر حياة النص وحدوده، وهو توظيف لمساحة الصفحة لإنتاج دلالة النص لأن: « الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط، إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء»[2].

البياض لغة إيحائية، ومساحة تترك المتلقي ليقرأ من خلالها فكر الذات المبدعة وإحساسها، فهي لا تملئ الفراغات، بل تعمد إلى إبقائها فارغة تلحظها عين القارئ لتشكل فضاء بصريا يستقرؤها فكره، إذا كان السواد رمز الصوت، فالبياض رمز الصمت الذي لا ينزع إلى البوح بل إلى التأويل محملا بدلالات لغوية.

و المتأمل في « رسائل... تتحدى النار... والحصار» يجد فيها رسما لفضاء هندسي، وزعتها المبدعة بما يتلاءم مع حالتها الشعورية، فقد أبدعت في استغلال الصفحات، فنجدها متراوحة بين الثبوت والتحول.

المجموعة تحوي على إحدى وثلاثين رسالة لكل رسالة عنوان فرعي تنطوي كلها تحت العنوان "رسائل... تتحدى النار... والحصار"

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص67.

[2] هند سعدوني، **قراءة سميائية لقصيدة "مدينتي"**، ص198، نقلا عن محمد الماكري، **الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهري-**، ص103.

هذه العناوين موزعة في الصفحة بطريقة هندسية، موضوعة في إطار مزخرف، متموضعة على جانب الصفحة من الجهة اليمنى خلافا لما جرت عليه العادة، وهي أن يكون العنوان في وسط الصفحة، أو في الأعلى والنص تحته، بينما في هذه المجموعة نجد العناوين تمثل حيزا مكانيا ثم تبدأ كتابة النص بمحاذاته مباشرة من الجهة اليسرى، ليحتل السواد جزء من الصفحة من بدايتها وهذا ما يميز المجموعة، متسمة في ذلك بروح التجديد والتغيير.

أما إذا فتحنا مجال التأويل فإن هذه الطريقة في الكتابة تعبر عن تلك النفس المسلوبة للآخر(الغربي)، الذي حدد للعرب طريقة حياتهم ومنهجهم، وفكرهم، فقد دُسّتْ أيديهم في كل التفاصيل الحياتية العربية، وهذا ما تقوله زكية علال:

« رايس أعدت طبخة بعرق فلسطيني وملح يهودي وتوابل أوروبية وعالجتها بيد أمريكية لتمنح لأصحاب الأرض نصف ما في القدر...

بل ما بقي عالقا فيه؟»[1]

لم يبق للعرب سوى ملامح شخصية رسمتها فرشاة الآخر، لتطل من ثقوب القناعة هذه الثقافة المستلبة، التي انعكست على التشكيل البصري للصفحة أشبه بالكتابة الأجنبية، وإذا فتحنا مجال التأويل أكثر تظهر أيضا « كأنها كتابة عمودية صينية»[2] وقد جمعت « في شكلها أنواع الكتابة المعروفة عالميا، الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار والكتابة الغربية من اليسار إلى اليمين، والكتابة الصينية من الأعلى إلى الأسفل»[3]، وهذا

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص54.

[2] إلهام علول، **قراءة تفكيكية في قصيدة" يا امرأة من ورق التوت"**، ضمن كتاب **سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين** للشاعر عبد الله حمادي، ص240.

[3] المرجع نفسه، ص240.

الشكل الكتابي المعروف عالميا الذي عمدت إليه الكاتبة إنما هو وسيلة أرادت من خلالها التعبير عن القضية الفلسطينية بشتى الطرق، بل إنها تسعى إلى القول بعالميتها.

استطاعت زكية علال أن تفتح فضاءات مختلفة في المجموعة من خلال الفراغات البيضاء التي تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت داخل الأسطر ما أنتج صراعا بين الخط والفراغ والمسافة المتفاوتة بين سطر وآخر. ومثال ذلك:

« وصفعتني بدمعة وألف سؤال:

أين أنت يا فاطمة؟

رسائلك– أيتها المسافرة في دمي– كانت عزاء لي...» [1]

نلاحظ هذا التفاوت بين الأسطر الثلاثة، وهذا الفراغ وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، الصراع هنا بين السواد والبياض إنما انعكاس للصراع النفسي التي تعاني منه النفس الشاعرة من قلق وضياع، وهذه القوة ماهية إلا فراغ نفسي تعيش به المأساة.

فهي تواجه الخطوط السوداء بالقلق نفسه الذي تواجه به الفراغ هذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاس مباشر لصراع آخر داخلي.

«– لكن... فجأة... ما عادت تصلني رسائلك...

ما عدت أشم عطر جراحاتك.

فهل انتصرت عليك النار وغلبك الحصار؟

أم طلقت وفاءك لي؟

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص13.

أم أنك اغتسلت من ملامحي ودمي؟»[1]

هنا نجد بدايات من السواد تتلاحق على نحو سريع، وتحصر العين المتلقية في مجال عمودي الذي ضيّق الحركة بعزلها عن مساحة البياض الواسعة، فتتدافع الأسطر في تتابع مستمر غير منقطع، لا يتوقف إلا عند حدود السؤال، لتتمكن العين المتلقية باسترداد أنفاسها وتترك فسحة للتأمل في المجال المكاني ما يحمل إيقاع البياض على الظهور، وهو ما يعبر عن الضياع في عالم من الأسئلة الشكية البعيدة عن اليقينية كيف لا وكل هذه المسافة بين فاطمة وعبد الله، وهو ما يخلق فضاء من اللاستقرار واللااطمئنان.

ثم تنتقل بعد ذلك إلى الأسلوب الحكائي لتأتي الإجابة مترددة مليئة بالانكسار، ولواعج النفس الحزينة.

« لا يا عبد الله...

أنا ما نسيتك يوما، ولا جرحا...

ما نسيت أنك محور قضيتي...»[2]

فهي في هذه الأسطر لا زالت تعزف على وتر الفراغ، تعود الكتابة إلى حركتها وتدفقها مما يعمل على حصر عين المتلقي مرة أخرى في مساحة مكثفة مشغولة بالسواد لا توفر أدنى فرصة لبروز إيقاع البياض، فالسواد يسرق منه الفرصة على نحو شبه كامل.

« وكنت- دوما- دفء خيمتي وأنك تكتب تفاصيل خيبتي، وترسم لوحات ضياعي في كل مطارات العالم... وأنك من جعل دمي نكتة يقذف بها الكبار في وجوه الصغار !!.»[3]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص.14

« وأنا ها هنا... أقف على هذه الفوضى التي تحدث في جسدي وأعجز عن عقد صلح بين أطرافي المتنازعة من أجل خيمة لم تعد لي.»[1]

كما أن طول السطر وامتداده ومن ثم تقلصه، يتحرك مع حركة الذات وتحولاتها الشعورية فتستميل بها بصر القارئ قبل وجدانه، هذا الشكل السطري الذي يتراوح بين السواد والبياض صوت وصمت، ما يوحي أن المضمون يعيش أعلى درجات التوتر الداخلي ما إلى البحث عن شكل تعبيري مناسب لانفعالاته التي تثور حينا وتخمد حينا آخر.

«الفجيعة دخلت بين جلدنا وعظمنا، واستوطنت في عروقنا لترافقها العمر كله.

كل شبر عربي يغرق في دمه

يتطهر بدمه...

يمارس طقوس البقاء بما تبقى من حرارة دم راكدة».[2]

يأتي السطر الأول متدفقا ممتدا، يعبر عن حالة التأزم، فلا يترك مجالا للبياض حين تعبر عن النكبة الفلسطينية وكيف أن الآلام تناسلت واخترقت الوطن والجسد.

لكن سرعان ما تعود إلى الحيرة والصمت، والحصار لتفتح المجال أمام البياض كي يبوح بما عجز السواد عن حمله فيأتي الصمت ليوقف الصوت ويحد من حرية تدفقه.

إن تفاوت الطول السطري حسب الموجة الشعورية تسجيل بصري حاله حال تشاكل الجمل الإفتتاحية، رغم هذا التشاكل إلا أن الدلالة مختلفة؛ حيث يحمل كل مقطع فرعي دلالته الخاصة به، وأن تكرر الاستهلال في كل مقطع، ومثال ذلك تكرار الإستهلال في كل مقطع.

---

[1] زكية علال، المصدر نفسه، ص22.

[2] المصدر نفسه ، ص16.

« أي امرأة أنا؟ !!

امرأة من نار أم من جمر !أم من ثلج !أم من خراب؟ !!.[1]

الكلمة الإفتتاحية (امرأة) عبارة عن سؤال تأتي الإجابات عنه متتابعة لكن الفراغ بين السؤال والإجابة هذه الهوة التي تفصل بينهما، وهذا الضياع والتشويش الذي تُثَبِّته الكاتبة في ذهن المتلقي، لتأتي الإجابة التي تجمع بين المتناقضات محملة بالحيرة فتحمل في طياتها تساؤلات جديدة (امرأة من نار وفي الوقت ذاته من ثلج من جمر ومن خراب)

كما نجد أيضا تغير الإتجاه السطري متمثلا كالآتي:

«اليوم...

أجدني أقتات من دم عنزة التي ذبحتها الأشقياء من الوريد إلى الوريد !!!.

سابقا

كنت أهرب إليك رسائلي، وأجعلها تتحدى النار والحصار، وأعاني لأجل ذلك...»[2].

الإتجاه السليم للكتابة هو الأفقي إلا أنها تجعل منه عموديا وقد غيرته الكاتبة لتسجل للملتقي سمة من سمات هذا النمط البصري، الذي يتمثل في ارتفاع نبرة الصوت في كلمتي(اليوم وسابقا) فبصريا تم التركيز عليها، ودلاليا كذلك، لعقد مقارنة بين اليوم والأمس، فإذا كانت بالأمس تعاني في تهريب الرسائل، ها هي اليوم عاجزة عن ذلك أمام دماء غزة. ونجد هذا التشكل البصري يتردد كثيرا في المدونة:

« عبد الله...

[1] زكية علال، المصدر نفسه، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص50.

أيها الغائب عن السوق... الحاضر في ملمح وجعي»[1]

« اليوم...

وبعد عشرين نكبة من الغياب أفهم حكمتك...

أفهم...

أن أقسى من الألم أن تتعود عليه...»[2]

« الآن...

وهذي القلوب التي أحب تتعود على وجعي ... أحس بالخيانة فالتعود على الألم خيانة للجرح !!!.»[3]

9- شعرية الترقيم:

هذه العلامات التي «تفصل بين حروف الكلمة نفسها أو كلمات الجملة نفسها أو جمل الفقرة نفسها»[4]، تعتبر طريقة للعرض الكتابي؛ الذي يخلق فضاء متعدد القراءات فهي ليست حشوا زائدا ولا ترفًا كتابيا، بل هي رموز بصرية تعمل على إيصال مختلف المشاعر والإنفعالات التي تعتري الذات الكاتبة» والترقيم يتكون من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية ولكن برز أثرها كعلامات ضابطة للنبر intonation»

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] المصدر نفسه، ص94.

[4] محمد الماكري، **الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط1، 1991، ص109.

والملاحظ في المجموعة التي بين أيدينا كثرة هذه العلامات بشكل ملفت يغري الباحث لدراستها وكشف دلالاتها.

9-1- نقط التوتر:[..]

هما عبارة عن نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين وهي دالة على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر، وفي المدونة نجد هذه العلامة بكثرة بداية من عنوانها "رسائل... تتحدى النار... والحصار" تظهر لنا نقط التوتر التي تتوسطها جملة (تتحدى النار) انكسارات الكاتبة ولوعتها، فهي تتألم للنار، القتل، التعذيب، الخراب والهزيمة في فلسطين التي لا زالت تتحدى، جسدتها الأديبة كتابيا حيث ترفع تحديها للفراغ، البياض والتوتر، كما تنعي أحبتها، فلم يبق في حوزتها سوى رسائل توقع عليها دموعها حزنها وضياعها بين التراب المقدس وبين عبد الله الذي فارقها، لذا غدت هذه النقط تعبيرًا عن عدم انقطاع الشعور العميق بالأسى.

وفي شاهد آخر

« عيني اليمنى ثارت ضد اليسرى.. وفقأتها»

« غيابك يا شارون أو رحيلك لن يقتل حلمك في خريطة اسرائيل الكبرى.. بل يستمر ويتحقق بسرعة وأبنائي يتقاتلون على جسدي.. فهل يكون لك من العمر بقية لتشكرهم.. أو لتصفعهم..؟ !»[1].

« كل شيء كنت أتوقعه يا عبد

الله..

في هذا الزمن المقلوب كل شيء

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص23.

بات همكنا..

أن يدمر المخيم والأطفال نيام..

أن يقتل أحدنا صباحا والآخر

مساءا..»[1]

في هذه الأسطر تشكلت معاني عدة تسربت إلى ذهن وخيال المتلقي ما أفسح الطريق لاستنطاق النص، فأفكارها وعاطفتها متوفرة لا تستوعب الذي يجري، الموت صار لعبة يتسلى بها الأقوياء، تتراقص ضحكاتهم على جثث الأطفال.

وفي شاهد آخر تعبر عن عاطفة يمزق خيوطها الأسى لتتلاشى في فراغ يئن فيه الوجع، عين ترقب الآتي وهي سجينة:

«لكن عائشة ضاعت..

فتحت عيني هذا الصباح فلم أجدها..

فتشت عنها كل الجوانب الخيمة لكن عبثا..

فقط.. عثرت على رسالة حمراء تحت وسادتها»[2].

9-2- نقط الحذف:[...]

هي ثلاث نقاط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور التي تكون متتالية أفقيا لتشير إلى أنه هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة، لكنها تعمل على بث دلالات قوية في الكتابة الإبداعية.

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص33.

« ستعود... وتسأل عني الحجر والشجر وبقايا شرف تعثر بين الخيام.

ستسأل عني ملامح كبرياء مازالت تقفز على الحواجز الأمنية...»[1]

في هذا القطع يختنق صوت الكاتبة الذي يحبل بالحسرة حينا وبالعتاب حينا آخر كأنها تقول:

أتحسر عليك يا عبد الله فقد ضيعت الكثير بعد رحيلك وقد تعود يوما لتعلم حجم المأساة، لكنك لن تجدني.

و الشواهد كثيرة في المدونة.

« رسالة... ياألله ...

كم إشتقت إلى نبضي في رسائلك !!»[2]

« أه... يا عبد الله... » [3]

« ويتمدد الزمن عملاقا لأسقط أنا في خيبتي، وتعود أنت جسدا ممددا على رصيف بارد...»[4]

ومن الأمثلة التي تسجل هذا النمط من علامات الترقيم نجد:

« أه... يا إلهي... كم كنت مرهفة...»[5]

وشفافة !!»

« اليوم... أسكرني الألم»[6]

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] المصدر نفسه، ص63.

[5] المصدر نفسه، ص33.

[6] المصدر نفسه، ص33.

« فقط بأنك عبد الله... ولأنني فاطمة»[1]

« مطر... مطر... »[2]

9-3- المد النقطي:[....]

وهو مد أربعة نقاط أفقية الشكل فأكثر، والمدونة تعج بهذا التشكيل البصري الذي يحمل في طياته دلالات مختلفة.

« – نخلة تسافر جذورها في كل بحار الدنيا، ولم يعد يهمها أن تكون شامخة أو منكسرة...يكفي أنها على قيد الحياة !!.

.....»[3]

كما نجد في مثال آخر:

« العدد كان يتزايد كل يوم حتى أني كنت أفتقد وجهك وسط وجوه تقاسمنا المكان والفراش وماء الحياة...

..... »[4]

لهذه الأسطر رمزية توحي للقارئ بصور القتل والدمار، التشرد والضياع.

9-4- علامة الإنفعال:[!]

هذه العلامة التي تدل على الحيرة والنداء والتحذير، كثيرا ما تم توظيفها في المجموعة، لتضفي على كلامها هالة من الغرابة، كأنها تتعجب من كل شيء، ومن الشواهد نجد:

« كم تغير طبعي يا عبد الله !!

---

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص69.

[4] المصدر نفسه، ص69.

وكم تراجع إحساسي أيها

النبض المتحرك في دمي !!

أه .. يا إلهي .. كم كنت مرهفة..

وشفافة !!»[1]

في هذا المقطع إنفعال وحيرة ودهشة تبثها الكاتبة تعبيرا عن تغير حالها.

وفي مثال آخر تعبر عن حالة الإعجاب التي كانت تعتريها أثناء تلقيها لأشعار عبد الله فتقول:

« كم كانت قصائدك تدهشني يا

عبد الله !!

أشعارك كانت تندس بين

جلدي وعظمي وتغرق في دمي...»[2]

و:

« بعد عام قالوا: هي امرأة من خراب !!!»[3]

« وهذي القلوب التي أحب تتعود على وجعي... أحس بالخيانة...فالتعود على الألم خيانة للجرح !!!»[4]

« كيف ستجدني؟ !!أنا لم أعد أنا !!»[5]

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] المصدر نفسه، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص 94.

[5] المصدر نفسه، ص61.

9-5- علامة الاستفهام [؟]

هذه العلامة التي حملت دلالات مختلفة في المجموعة من سخرية واتهام ضمني وتساءل ورفض، فنجد الكاتبة أثناء سؤالها لا تبحث عن جواب، فهي في قرارة نفسها رافضة للوضع الذي آل إليه الوطن، وهذا ما يوضحه المثال التالي:

الكلمات في هذا الشاهد كأنها غصص في الحلق، حالة توتر تعتلي الأم التي تنازعها المشاعر والأحاسيس الضائعة على فراق ابنتها، حيث سجلت النقط هذه الدلالة تسجيلا بصريا.

رغبة الكاتبة في الاحتجاج والقلق لتجاوز السائد، بحثا عن البديل والمغاير جعل كلماتها تلتحف التساؤل:

« فهل هي النهاية؟

أم بداية النهاية؟ !!»[1]

وفي مقام آخر نجد:

« فلمن تخبئ لهفتك بعد رحيلي وغزة؟ !!

ولمن تدخر رعشة اللقاء بعد عشرين سنة من الغياب؟ !!

ولمن ستهمس بحب متقدم... متأخر وفاطمة مذبوحة بقرار دولي؟ !!»[2]

إذا كان السؤال سبيلا للوصول فهو هنا إرجاء وانتظار.

هذه الأسئلة التي تحمل الشك، فهي لا تبحث عن الأجوبة بل يشكك فيها، فتظل معلقة بأسئلة مفتوحة.

[1] زكية علال، مصدر سابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص81.

ملحق

سيرة ومسيرة للكاتبة زكية

علال

سيرة ومسيرة للكاتبة زكية علال:

– زكية علال كاتبة جزائرية. ومتعاونة حاليا مع إذاعة ملية في تقديم برنامج أدبي بعنوان "أقلام على الطريق "

– بدأت الكتابة في منتصف الثمانينيات

– نشرت العديد من القصص والمقالات عبر صفحات الجرائد منها : النصر، الشعب، المساء، الجمهورية، صوت الأحرار ... وغيرها. كما نشرت في عديد المجلات والمواقع العربية منها : مجلة القصة السورية . مركز النور، مؤسسة فلسطين للثقافة، ضفاف الدجلتين بالعراق، شبكة فلسطين للأدباء، طنجة الأدبية، كما قُدمت لها قصص بإذاعة الصين باللغة العربية .

– بعض أعمالها من كتاب " رسائل تتحدى النار والحصار " حولت إلى أعمال مسرحية في جمهورية مصر العربية نالت بها الممثلة المصرية سما ابراهيم جائزة أحسن نص .

– فازت الكاتبة زكية علال بعدة جوائز وتكريمات منها :

* الجائزة الثانية للقصة عن مديرية الثقافة لولاية بومرداس .

* الجائزة الأولى في القصة لوزارة المجاهدين سنة 2003 عن قصة بعنوان " نزيف آخر الشرايين "

* الجائزة الأولى في القصة لوزارة المجاهدين سنة 2007 عن قصة بعنوان " جنون فوق العادة "

* جائزة كتامة للقصة سنة 2005 .

* الجائزة الأولى للعلامة عبد الحميد بن باديس في السرد والتي نظمها المجلس الولائي لولاية قسنطينة سنة 2007 ، عن المجموعة القصصية " شرايين عارية ".

* جائزة في مسابقة نظمتها إذاعة البي بي سي مع مجلة العربي عن قصة " لعنة القبر المفتوح ".

* جائزة في مجلة المنتدى بالإمارات العربية المتحدة.

* كما كرمتها الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب في مطلع عام 2008 ضمن 149 كاتبا عربيا .

* أجريت معها عدة حوارات لعدة جرائد ومجلات منها الملحق الثقافي لجريدة الثورة السورية، جريدة النهار الكويتية، جريدة النصر، جريدة اليوم.

– لها عدة إصدارات منها :

* " وأحرقت سفينة العودة " عن رابطة إبداع الوطنية

* " لعنة المنفى " عن دار يحيى للكتاب سنة 2005 .

* " رسائل تتحدى النار والحصار " عن مركز نهر النيل للنشر سنة 2009 بمصر وعن دار ابن الشاطئ للنشر سنة 2014.

* " شرايين عارية " عن دار ابن الشاطئ للنشر سنة 2014.

* رواية " عائد إلى قبري " عن دار الأوطان سنة 2015.

خاتمة

خاتمة:

من خلال هذا البحث الموسوم بـ "شعرية اللغة في رسائل تتحدى النار والحصار" لزكية علال، نخلص إلى نتائج يمكن إجمالها على النحو التالي:

- مفهوم الشعرية يتحدد إجرائيا بالانطلاق من تصور مسبق عن مفهوم الشعر، وهذا ما عرفناه مع القدامى كأرسطو وقدامى بن جعفر والقرطاجني؛ إذ لم ترد كلمة شعرية عندهم صراحة بل كان جل حديثهم محاولة لوضع القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية.
- أما حديثا فقد خرج مصطلح الشعرية عن نطاقه المحدد المرتبط بالشعر إلى نطاق أوسع ليضم النثر أيضا، وهذا ما عرفناه خاصة مع تودوروف ورومان جاكبسون.
- لم تكن نظرة العرب لهذا المفهوم بمعزل عن الأخر الأجنبي بل نحى المنحى نفسه كمحمد بنيس وكمال أبي ديب وأدونيس.
- الشعرية خاصية موجودة في كل عمل أدبي شعرا كان أم نثرا خاصة وأن الساحة الأدبية أصبحت تشهد تداخلا للأجناس، فالنص صار يجمع بين خصائص تبدو من الوهلة الأولى متباعدة، وبهذا أضحى النثر ليس بمنأى عن تخوم الشعر، ولهذا يمكن أن نعتبر "رسائل تتحدى النار والحصار" ترقى لمصاف القصيدة، لاحتوائها طاقة شعرية هائلة عبر توظيفها لمجموعة من الآليات: كالإيقاع والإنزياح والمفارقة والصورة الشعرية، ناهيك عن كيفية استغلال الفضاء الكتابي من توزيع للبياض والسواد... ما جعلها تنزع أكثر للممارسة الشعرية.
- وقد استطاعت زكية علال من خلال مجموعتها أن تعيد للكلمات توترها واحتفائها بنفسها، كما استطاعت وبشكل مميز تحميل لغتها أقصى ما تستطيع البوح به والإيماء إليه، بلغة شعرية متفردة بعيدا عن الخطابية والتقريرية الفجة.
- نجد من خلال المجموعة بأن الكاتبة تراود القارئ وتلزمه على مطاردة المعاني الزئبقية، لذا يظل في تأويل مستمر، ويبقى المعنى بين الذهاب والإياب.

- ويمكن القول أن الكاتبة أظهرت من خلال أسلوبها براعة لغوية وقدرة على التلاعب بالألفاظ، وتحميلها أكثر من معنى.
- تضعنا زكية علال من خلال رسائلها أمام رؤية وطنية ذات طابع فني، لتسقط القارئ أمام قضية وطن يتمزق، وبلاد تحترق جاعلة من قلمها السبيل الوحيد لمكافحة حاضر مشوه.
- بين ثنايا النص دراسة عميقة بحقيقة النفس الإنسانية، تشعرك أن الكاتبة تعنى بالعمق كما تعنى بالسطح، تفهم الباطن كما الظاهر.
- تضعنا أمام عالم مبني من نار وحصار، فنجد الحزن والألم معا، الصمت والكتابة، الفن والحياة.
- تقودنا زكية علال بحكم الخيبات السياسية حد كسر الحواجز والحدود، لتتجاوز المناطق المحظورة وتعلن برسائلها الحرب على الموت.
- تصور لنا معاناة الشعب الفلسطيني وبخاصة المرأة وذلك عبر البطلة فاطمة.

ها نحن نقف على مشارف نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعناه، ويجدر بنا الاعتراف أن خاتمة هذا البحث ليست هي نهايته، بل تجعله منفتحا على أسئلة كثيرة، فما هو إلا حلقة من سلسلة البحوث الأدبية، التي تهتم بدراسة شعرية اللغة، خصوصا تلك التي تميز العمل الإبداعي النثري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. **زكية علال، رسائل تتحدى النار والحصار، دار إبن الشاطئ لنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2014.**

المراجع:

1-كتب:

1. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
2. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت.
3. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن يروى، مكتبة النهضة المصرية، شارع مدني باشا، القاهرة، د ط، 1953.
4. إلهام علول، قراءة تفكيكية في قصيدة" يالمرأة من ورق التوت"، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي.
5. أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار البركة لنشر والتوزيع الأردن، عمان، ط1، 2006.
6. أمين أبو ليل، علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع.
7. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
8. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، لبنان، ط2 1982.

9. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة لطباعة والنشر بيروت، لبنان، د ط، 1981.
10. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996.
11. جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ج1 دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.
12. جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة د ط، 1990
13. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد حبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981.
14. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1994.
15. حميد حماموش، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (493هـ)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
16. حميد حماموش، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث–مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون(493هـ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص107.
17. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، محمد الوالي ومبارك حنون، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
18. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص71.
19. عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.
20. علي الجازم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط5، 1966.

21. عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء لنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1 ، 2010.

22. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، د، ت.

23. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، دط د ت.

24. كمال أبو ديب ، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت.

25. محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 1986.

26. محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط1، 1991.

27. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية التجريبية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، دار البيضاء، المغرب، 2006.

28. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، ط2 2001.

29. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية: قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1 2010.

30. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ط1، 1998.

31. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

32. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

33. نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.
34. هند سعدوني، قراءة سميائية لقصيدة مدنيي، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

-الرسائل الجامعية:

1. أوبيره هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير غير منشورة، طلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012.

الفهرس

الفهرس

بسملة: ..... –

دعاء: ..... –

شكر وعرفان: ..... –

مقدمة: ..... أ – د

الفصل الأول: شعرية اللغة بين المفهوم والتحول

أولا: الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب: 2

1- مفهوم الشعرية عند القدامى: 2

1-1- عند أرسطو(322ق م-384ق م): 2

1-2- قدامة بن جعفر(ت 337هـ): 3

1-3- حازم القرطاجني (608-684هـ، 1211-1285م): 4

2- الشعرية عند الغرب: 5

2-1- رومان جاكبسون (1896-1982م): 5

2-2- تزفيطان تودوروف (:T-Todotov) 7

2-3- جون كوهن: 8

3- الشعرية عند العرب المحدثين: 10

3-1- كمال أبو ديب: 10

3-2- محمد بنيس: 11

3-3- عند أدونيس: 12

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية وإشكالية اللغة: 15

الفصل الثاني: تجليات شعرية اللغة في "رسائل تتحدى النار والحصار"

1-شعرية العتبات النصية: 19

1.1. العنوان: 19

1.2. المقدمة: 20

2-شعرية التوازي: 22

2.1. التوازي التام: 23

2-2- شبه التوازي: 26

2-3- شبه التوازي الظاهر الكلمي: 27

2-4- شبه التوازي الخفي للأصوات: 28

3-شعرية التكرار: 29

3-1- التكرار الصوتي: 30

3-2- التكرار اللفظي: 31

3-3- تكرار العبارة: 32

4-شعرية الإنزياح: 33

4-1- الإنزياح الإسنادي: 34

4-2- الإنزياح التركيبي: 36

5-شعرية المفارقة: 37

6-شعرية الصورة الشعرية: 38

6-1- التشبيه: 39

6-2- الإستعارة: 40

6-3- الكناية: 42

7-شعرية الحذف: 43

7-1-حذف المفردة 43

7-2- حذف الجملة: 44

7-3- حذف أكثر من جملة: 46

8-شعرية البياض و السواد: 47

9-شعرية الترقيم: 53

9-1- نقط التوتر:[..] 54

9-2- نقط الحذف:[...] 55

9-3- المد النقطي:[....] 57

9-4- علامة الإنفعال:[!] 57

9-5- علامة الاستفهام [؟]..... 59

ملحق: سيرة ومسيرة زكية علال 61

خاتمة: 64

قائمة المصادر والمراجع: 67

الفهرس:..... 72