الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

جماليات اللّغة السردية في المجموعة القصصية "الوجه الثالث للمونالیزا" لكريمة عيطوش.

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب (ة):
بوبقة نديرة
بوشاكل نوال

إشراف الأستاذة:
دحماني لمياء.

السنة الجامعية: 2020/2019.

شكر و إهداء.

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، وبعد، نتوجه بجزيل الشكر وفائق الإحترام والتقدير وأسمى معاني العرفان إلى الأستاذة الفاضلة " دحماني لمياء" التي تقبلت بصدر رحب الإشراف على هذا العمل ومساعدتها لنا، وعلى جميل صبرها وجهودها ونصائحها، وأسأل الله أن يجزيها عنا خير الجزاء وأن يجعلها زخرًا لأهل العلم والمعرفة.

كما نتقدم بخالص الشكر لأعضاء لجنة المناقشة لجهدهم في قراءة المذكرة ولإسهامهم العلمي في تقيم مضمونها فجزاهم الله كل خير.

ولا يفوتنا أن نشكر من تركت بصمة أناملها في طباعة هذه المذكرة " صبرينة".

كما نتقدم بالشكر إلى المعلمين والمعلمات من الطور الإبتدائي إلى الثانوي إلى الجامعة، إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي جامعة عبد الرحمان ميرة ـ بجاية.

كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إتمام هذا العمل.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

إلى ملاكي في الحياة إلى من كان دعاؤها سر نجاحي إلى قرة عيني، أطال الله من عمرها "أمي" الغالية " فهيمة".

إلى من كللّه الله بالهيبة والوقار إلى من علمني العطاء دون انتظار إلى الذي أحمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمد في عمره "أبي" الغالي " جمال".

إلى من أشعلوا لي شعلة الأمل ورسموا لي طريق النجاح، وكانوا سندي في الحياة إخوتي الأعزاء (عادل، شريف، خلاف).

إلى أختي العزيزة "كنزة" وزجها " بلقاسم"، وإلى البراعيم (شيماء وآدم).

إلى من دخل حياتي وأنار ظلمتي وأصبح وجوده سبب سعادتي إلى خطيبي قرة عيني "سمير" وعائلته.

إلى صديقتي العزيزة رفيقة دربي يسمينة.

إلى من شرفتنا باحتراف وساندتنا طيلة هذا البحث الأستاذة المحترمة " لمياء دحماني" لها كل التقدير والاحترام.

إلى التي شاركني في العمل وتقاسمت معي مشقة المشوار رفيقتي " نديرة".

نوال.

إهداء

الحمد لله أولا الذي وفقنا لإتمام بحثنا هذا.

إليك أنت يا فرحتي وقرة عيني، إلى أحلى ثلاثة حروف نطقها لساني وعشقها قلبي وفي قربها راحة وأمان من رفعت همي فكانت الشمس المشرقة " أمي سعدية.

إليك يا صاحب الكفاح والصدر الدافئ، إليك يا من سقيتنا من شبابك العمل والجهد، لنستمتع بثمار النجاح " أبي أرزقي" حفظه الله.

إلى من هم أقرب إليّ من روحي، وشاركوني حضن الأم، فكانوا رياحين حياتي إخوتي في الحياة (سميرة، صورايا، إبراهيم، سهام، نجيم، عادل).

إلى جيل المستقبل: (نهاد، آدم، أنيا، دينا، إسلام، زهرة).

إلى الأستاذة المحترمة التي أشرفت على المذكرة، والتي كانت سند لنا منذ بداية بحثنا "لمياء دحماني" لها كل الاحترام والتقدير.

إلى زميلتي في العمل " نوال" والتي تقاسمت معها مشقة البحث.

نديرة.

مقدّمة.

مقدمة:

تعدّ القصة القصيرة فنّا حديثا في الأدب العالمي بالقياس إلى الفنون الأدبية الأخرى، وهي بالنسبة للساحة الأدبيّة الجزائريّة أكثر حداثة، ويعدّ هذا الفنّ أبرز الفنون الأدبية رواجًا ونضجًا في الأدب الجزائري الحديث، فالقصة القصيرة جنس أدبيّ نثري سردي ذا بعد جمالي مبني على الحدث الواحد الذي له تأثير واحد ونسيجها القصصي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأزمنة وأماكن وأفكار، ولكل دوره في بناء القصة القصيرة والتحامها فيما بينها.

ومن دواعي اختيارنا لموضوع القصة القصيرة ميولنا للفن النثري السردي، ولأن القصة القصيرة تتجاوب مع الواقع المعاش وتقترب أكثر من التجربة الإنسانية، ورغبتنا في تقديم دراسة تطبيقية تتمركز حول **(جماليات اللّغة السردية في المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" لكريمة عيطوش)**، وكان اختيارنا لهذا الموضوع رغبة منا في تسليط الضوء على واحدة من أبرز الكاتبات الجزائريات التي تطرقت من خلال هذه القصص إلى قضايا إنسانية واجتماعية عديدة على رأسها وضع المرأة في مجتمع ذكوري.

وفي دراستنا لهذا الموضوع دفعنا إلى طرح جملة من التساؤلات والتي سنحاول الإجابة عليها من خلال هذا البحث وهي كالتالي:

- ما مفهوم القصة القصيرة؟
- كيف نشأت القصة القصيرة في الجزائر؟

- فيما تكمن جمالية اللغة السردية في هذه المجموعة القصصية؟

وللإجابة عن التساؤلات وغيرها قسمنا بحثنا وفق خطة تضمّ فصلين وفيهما قمنا بالمزج بين النظري والتطبيقي، وتتوزع هذه الفصول على عدة مباحث، تتصدرها مقدمة فمدخل تمهيدي، وخاتمة كحوصلة لهذه الورقة البحثية.

أمّا المدخل بعنوان: (القصة القصيرة الجزائرية: نشأتها وتطوّرها) فيعرفنا على الدلالات المعجمية والإصلاحية لكلمة القصة القصيرة ويحدد لنا نشأتها، وعوامل تطوّرها وأهم أعلامها وخصائصها.

وحاولنا في الفصل الأول الموسوم بـ: (جماليات العتبات النصية في نص المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا) إدراج جماليات العتبات النصية في المجموعة القصصية وفيه جماليات العنوان ولإهداء، وكذا جماليات النصوص الاستهلالية.

أمّا في الفصل الثاني المعنون بـ: (الانزياح والتّراث في نص المجموعة القصصية)، فخصصناه لدراسة اللّغة السردية في قصص "الوجه الثالث للموناليزا" وفيه توظيف التراث وكذلك جماليات الانزياح. وأنهينا بحثنا بخاتمة تضم أهم النتائج المتواصل إليها في هذا البحث.

واِعتمدنا في دراستنا على عدة مناهج تقتضيها طبيعة الموضوع تصدرها المنهج التاريخي لتتبُع جذور القصة القصيرة في الجزائر وأهم أعلامها، بينما تطرقنا إلى المنهج

الوصفي الذي ساعدنا في رصد خصائص القصة القصيرة، إضافة إلى اعتمادنا للمنهج التحليلي الذي عمدنا فيه على تحليل القصص وهذا في الجانب التطبيقي خاصة (جماليات اللغة)، وفيه اِعتمدنا على المنهج الأسلوبي في دراسة جماليات الانزياح في نصوص المجموعة القصصية، كما تطرقنا أيضا إلى المقاربة البنيوية في دراسة العتبات النصية.

كما اِعتمدنا على مجموعة من المراجع التي كانت الدليل في إنارة بحثنا ومن أهمها نذكر: (لسان العرب لابن منظور)، و(القصة الجزائرية القصيرة) لعبد الله خليفة الركيبي، وكتاب (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد.

وأثناء إعداد البحث صادفتنا صعوبات وعراقيل وهي قلة الأعمال والدراسات المشتغلة على هذه المجموعة القصصية، بالإضافة إلى الجائحة التي أصابت العالم فيروس كورونا (كوفيد19) والتي تعد من أكبر العراقيل التي صادفتنا طيلة هذا البحث والتي منعتنا من الالتقاء بالمشرف ومن اقتناء المراجع من المكتبات.

وأخيرًا نقول: إن عملنا المتواضع يظل مجرد محاولة بحثية بسيطة، كما نرجو أننا قد أسهمنا ولو بقدر بسيط في فتح الباب أمام دراسات أخرى مستقبلية، تكون أكثر عمقا و إلماما بهذا الموضوع.

ونتقدم بأسمى آيات الشكر وأخلص عبارات الامتنان إلى الأستاذة المشرفة" لمياء دحماني" التي سندتنا ووقفت معنا إلى نهاية البحث.

وختاما نرجو أننا وُفقنا ولو نسبيًا في تحليل هذه الإشكالية شاكرين المولى عزّ وجلّ الذي منحنا القوة والعزيمة لإتمام هذا البحث.

المدخل: القصة القصيرة الجزائرية: نشأتها وتطورها

1. تعريف القصة القصيرة
2. نشأة القصة الجزائرية القصيرة
3. تطور القصة الجزائرية القصيرة
4. أهم أعلام القصة القصيرة في الجزائر
5. خصائص القصة الجزائرية القصيرة

تمهيد:

من المعروف أن فعل القص له مكانة في الدراسات الأدبية منها القديمة والحديثة، حيث نجد القص يشغل حيزا هاما سواء في السرد أو في الأعمال الأدبية الإبداعية، إذ أن فعل القص صاحبَ الإنسان منذ عصور.

1. تعريف القصة القصيرة:

أ. لغة:

كلمة "قصص" في لسان العرب: " **وقصّ آثارهم يقصهم قصًا وقصصًا وتقصصها: تتبعها بالليل، وقيل: هو تتبع الأثر أي وقت كان**"[1].

كما جاء في قاموس المحيط **للفيروزبادي** في عدة معاني فنجد المصطلح في: " **قصّ أثره قصًا وقصصًا، تتبعه والأخير أعلمه**"[2] .

وفي معجم الوسيط " **لشوقي ضيف**" لها معاني كثيرة (قصص) متفقة في بعضها مع ما ورد في لسان العرب وقاموس المحيط ومنها: " **تقصص أثره: تتبعه، ويقال تقصص آثر القوم، وتقصص الخبر: تتبعه والكلام حفظه.**

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، د ط، مجلد5، مادة(قصص)، ص365.

[2]– محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة(قصص)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت ـ لبنان، 2005، ص627.

ويقال أيضا: قصّ عليه الرؤيا: أخبره بها وقص عليه خبره، أورده على وجهه"[1].

وقد ورد ذكر القصة في النص القرآني بشكل كبير منه قوله تعالى:" قال ذلك ما كنا نبغ فارتدا على أثارهما قصصا" [سورة الكهف:64].كذا قوله تعالى " نحن نقص عليك أحسن القصص..."[سورة يوسف:3] ؛أي نبيّن لك أخبار الأمم السالفة أحسن البيان.

وفي قوله تعالى أيضا:" وقالت لأُخته قُصّه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون"[سورة القصص:11]؛ أي تتبعي أثره.

ب. اصطلاحا:

القصة القصيرة: "**أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة يقصد بها الإمتاع أو الإفادة، وقد عرفت بأسماء عدة في التاريخ العربي منها: الحكاية والخبر والخرافة وليس لها تحديد واضح ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة**"[2].

وفي قاموس السرديات **لجيرالد برنس Gerald prince** نجد القصة بعدة مفاهيم منها:" **إن نحو القصة يعالج القصة بوصفها تتكون من مجموعة من الإبيسودات (الأحداث**

[1]– شوقي ضيف، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، باب القاف،ط3، القاهرة، 2003، ص739.

[2]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين (حرف القاف)،ط1 ، بيروت، 1979، ص 222.

الاستطرادية) التي تقرب إحدى الشخصيات من/ أو تبعدها عن هدف من خلال بلوغ أو عدم بلوغ هدف ثانوي"[1].

ويشير الباحث **سيد حامد النساج**على أنّه: " **يكاد يجمع النّقاد ودارسو الأدب العربي بصفة عامة والقصة خاصة على أن القصة القصيرة بمفهومها الحالي والمتطور والذي يختلف تمام الاختلاف عن مفهوم الرواية و المسرحية، القصة القصيرة بتقنيتها... لم يكن لها في مطلع القرن العشرين...** "[2]، كما يشير **خليفة الركيبي** في نفس السياق أن القصة تتطلب خصائص ومميزات تميّزها عن الأشكال الأدبية: "**فالقصة القصيرة إذن مطلوب فيها مراعاة الحجم؛ أي مراعاة التركيز في أحداثها والضغط الشديد في تصوير هذه الأحداث**"[3].

في الأخير يمكننا القول أن القصة القصيرة ليست خبر وإنما هي عبارة عن أحداث وشخصيات تبني في فضاء زماني ومكاني معين، ويمكن أن نميّزها عن غيرها بأمرين هما: الحجم والحدث أو الموقف الذي يقوم عليه بشكل موجز.

---

[1]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات ط1، القاهرة، ، 2003، ص188.

[2]– سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 2003،(د ط)، ص 31.

[3]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ،(د ط)، تونس، 1920، ص32.

2. نشأة القصة الجزائرية القصيرة:

اختلفت وجهات نظر الدّارسين والباحثين حول قضية نشأة القصة الجزائرية القصيرة، إذ يشير الباحث **عبد الله الركيبي** في كتابه القصة الجزائرية القصيرة الذي تطرق إلى هذه القضية في قوله: " **نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة في العالم العربي نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافية العربية حتى الجزائر فأخرت نشأة القصة**"[1].

ومن هنا يتضح لنا أنّ تأخر القصة الجزائرية القصيرة مقارنة مع باقي الدول العربية الأخرى يعود إلى تلك الفترة العصيبة التي مرت بها الجزائر إبان الثورة الجزائرية، إذ لم يتسن الوقت للكُتّاب العناية بهذا الفنّ القصصي كونهم منشغلين بمحاربة العدو الفرنسي المستعمر.

كما ذهب **عبد المالك مرتاض** في كتابه " القصة الجزائرية المعاصرة" إلى أنّ أول ظهور للقصة الجزائرية يعود إلى عام 1925م وهذا بارز في قوله:" **شهد الشهر السابع من سنة خمس وعشرون من هذا القرن ميلاد القصة الجزائرية على يد محمد السعيد الزاهري الذي نشر جريدة "الجزائر" محاولة قصصية عنوانها" فرانسوا والرشيد"، ومنذ ذلك اليوم والقصة الجزائرية تدرج، ثم تحبو ثم تنهض على عاقبها، ثم تتطور بها الحياة، وتتقدم بها**

[1]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص10.

السبل إلى غاية الفن القصصي خطوات ناجحة"[1]، يحيلنا **عبد المالك مرتاض** في قوله هذا أنّ أول من قام بكتابة قصة جزائرية هو "محمد السعيد الزاهري" بعنوان " فرانسوا والرشيد" التي نشرها في جريدة " الجزائر" في جويلية عام 1925م، كما تعتبر هذه القصة من ممهدات الفن القصصي في الجزائر.

من خلال عرضنا لهذين الرأيين، نستنتج أنّ الباحث **عبد الله الركيبي** في قوله أشار إلىتأخر نشأة القصة الجزائرية القصيرة بينما عبد المالك مرتاض لم يشير إلى هذا، فنجده قد حدد سنة ظهور أول قصة جزائرية.

ظهرت القصة الجزائرية القصيرة في هذه الفترة على شكل المقال القصصي والقصة الفنيّة واللذين يعدان جذور القصة الجزائرية والذي يصعب الفصل بينهما كون كل واحد يُكمّل الآخر وهما:

أ. المقال القصصي:

" **الذي هو مزيج بين المقامة والرواية والمقالة الأدبية، وقد نشأ المقال القصصي بتأثير المقال الديني ـ الإصلاحي ـ فتأثر به شكلًا ومضمونًا**"[2]، ومن هنا نفهم أن المقال القصصي هو من ممهدات القصة الجزائرية والتي كان الكاتب من خلالها يسرد ويصف

[1]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص07.

[2]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص04.

الأحداث والمناظر، وهكذا إلى أن تطوّر بعد الحرب العالمية الثانية في محتواه وأصبح يتطرق إلى مواضيع الحياة والتقاليد الاجتماعية.

ب. الصورة القصصية:

أدت الصورة القصصية دورا هاما في الحركات النقدية و الأدبية، كما لها مكانة متميزة في الإبداع الأدبي،حيث لها علاقة بالأنواع الأدبية عامة والقصة القصيرة خاصة"**وهي قصة لا تخضع للاختيار و الصيغة شأن الفن وإنما تصف الواقع وتسجله تسجيلا آليا. ولكنها تطورت بعد ذلك في مرحلة متأخرة إلى القصة الفنية التي تحاول أن تعكس إحساس الفنان بهذا الواقع**"[1]، إذ يتضح لنا أن القصة الجزائرية القصيرة في بدايتها، هي الصورة الفنية والتي يذهب الكاتب إلى وصف واقعه المُعاش وصفًا دقيقًا.

يقول الباحث **عبد الله الركيبي** أنّ للصورة القصصية مرحلتين يمكن التفريق بينهما من الناحية الزمنية، وذلك" **ففي المرحلة الأولى أي قبل الحرب العالمية الثانية بل بالتحديد حتى عودة " البصائر" في عام 1947م، كانت الصورة القصصية قليلة جدا ولم يمارس كتابتها إلا القلة النادرة من الكُتاب**"[2]، كما يضيف إلى قوله: "**أما المرحلة الثانية فقد اتسع نطاقها كمًا وكيفًا، ومارس كتابتها كثيرون**"[3]، انطلاقا من هاتان المقولتان نلاحظ أنّ الصورة

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة،ص 86.

[2]–المرجع نفسه، ص86.

[3]– المرجع نفسه، ص86.

القصصية في بدايتها كانت ضئيلة ونادرة لم تلق إقبالا سواء كان من قبل الكُتاب أم الجمهور وهذا عائد النظرة التقليدية للأدب عكس ما حدث في المرحلة الثانية، إذ نجد ما تبلورت من ناحية الشكل والمضمون، ومن هنا أصبح المجتمع مستقبلا ومستعدا لتلقي هذا الفن القصصي.

يذهب **عبد المالك مرتاض** في كتابه إلى ذكر مرحلتين أساسيتين في نشأة القصة الجزائرية، إذ جاء في قوله:" **ويمكن أن يندرج في هذه الفترة مرحلتان اثنتان: أولى، وتنهي بظهور " غادة أم القرى" لحوحو، وثانية، وتنتهي بانتهاء ظهور " سعفة خضراء" لأبي القاسم سعد الله، و "نماذج بشرية" لحوحو أيضا، وذلك سنة خمس وخمسين من هذا القرن. والمرحلة الثانية هي الخليفة بالاعتبار**"[1].

"**فلما جاء الله بالثورة الجزائرية العظيمة فاندلع أولها في نوفمبر من سنة أربع وخمسين من هذا القرن، وتشتت المثقفون الجزائريون في أصقاع من الأرض شذر مدر، وكان لهم في الوطن العربي متبوئ ومقام، وكان لهم مع أهله امتزاج و امتشاج، أخذوا يقرؤون للقوم فيعزّ عليهم أن يقرؤوا دون أن يكتبوا لهم، مقابل ذلك، عن ثور التحرير التي كان العالم يرقب مسيرتها خطوة، ويتابع حركتها وجهة وبهذا، فأنشأت طائفة من**

[1]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 07.

هؤلاء المثقفين المهاجرين المترجمين هنا وهناك من الوطن العربي، يعالجون في القصة بدافع التعريف الثورة الجزائرية قبل كل شيء"[1].

بعد عرضنا لقول **عبد المالك مرتاض** يتضح لنا أن الفترة الأولى لنشأة القصة الجزائرية في فترة الاستعمار و التي كان الشعب الجزائري آنذاك منشغلا بالثورة وهمّه الوحيد هو نيل الحرية والاستقلال، ورغم هذه الظروف إلّا أن هناك طائفة من المثقفين المهاجرين إلى البلاد العربية احتمت بهذا الفن وهو القصة، وقد ألوا إلى التعريف بالقضية الجزائرية في المحافل الدولية.

انتقل **عبد المالك مرتاض** إلى حالة القصة الجزائرية بعد الاستقلال وهذا يتضح من خلال قوله:" ... **فظهر فريق من كُتاب القصة القصيرة، المعاصرة الزمان، العالية التقنيات... (وإن كان القصاصون الجزائريون، من غبر منهم ومن حضر يلتقون طرفي هذه الخاصية الأخيرة)، وإذا القصة القصيرة في الجزائر تتخذ لها مسارا نهائيًا، أو شبه نهائي وإذا هي تترجم إلى بضع لّغات عالمية حتى أن بعضها يبلغ سبعا أو ثمانيا**"[2]،انطلاقا من هذا القول نفهم أن بعد الاستقلال وبعد تحرر المجتمع الجزائري من قيود العدو الفرنسي، تبلورت القصة الجزائرية القصيرة، حيث ظهرت طائفة من كُتاب القصة

[1]–عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص7ـ 8.

[2]– المرجع نفسه، ص 08.

الجزائرية والذي ركز فيها الأدباء في المضمون على الواقع الاجتماعي في تلك الحقبة الزمنية والتي أصبحت مشهورة في العالم العربي حيث ترجمت إلى عدة لغات.

3. تطوّر القصة الجزائرية:

عرفت القصة الجزائرية في مسارها تطورات ويعود ذلك الى عوامل والمتمثلة في:

أولا: اليقظة الفكرية:

تعدّ اليقظة الفكرية العامل الأول والأساسي في بلورة القصة الجزائرية، بحيث نجد الباحث **خليفة عبد الله الركيبي** يصرح في قوله:" **كما سبق القول في "الصورة القصصية" بعد الحرب العالمية الثانية أن من أهم الأسباب التي أثرت في تطورها هي اليقظة الفكرية والتي صاحبت اليقظة السياسية عقب الحرب وانتفاضة مايو سنة 1945**"[1]، نجد عرضنا لهذا القول نستخلص أن تطوّر القصة الجزائرية حدث بعد الحرب العالمية الثانية حين تفطن الشعب الجزائري عامة ونخبة المثقفين خاصة، وهذا ما جعلهم يدركون أنّه آن الأوان للتجديد في القصة الجزائرية بعدما لاحظوا أنها كانت رديئة مقارنة بباقي الدول العربية وهذا ما يسمى باليقظة الفكرية.

[1]–عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص153.

في هذه المرحلة أحسّ الشعب الجزائري بشخصيته وقوميته وعروبته وخاصة بعد استفاضة ماي 1945 والذي حير نفوس الشعب الجزائري، حينها تراجعت فرنسا عن وعدها و نصبت كمين للشعب الجزائري وهذا ما أسفر عن مجزرة في ذلك اليوم.

ومنذ ذلك الحين ظهر التطوّر في الحركة السياسية وتطوّر الفكر لدى المثقفين الجزائريين ولم يقتصر هذا التطور على الصعيد السياسي فقط بل شمل الصعيد الثقافي وحتى الاجتماعي وهذا ما يؤكده قول الباحث **عبد الله الركيبي:**" **وقد انعكس هذا التطور على الصعيد الثقافي والسياسي والاجتماعي**"[1].

"**وارتباط الفرد بالواقع وبالأرض وبمفهوم الوطن وكل ذلك فتح أفاقا جديدة أمام القصة القصيرة لتتحدث في موضوعات مختلفة تتناول الواقع، وأن تتخلص من أثر الصورة القصصية شكلا وموضوعا وخاصة بداية تطورها**"[2]، انطلاقا من هذا القول نفهم أنّ حتى ارتباط الفرد بالواقع والوطن أحدث أمرًا إيجابيا، إذ أعطت الفرصة للكاتب أن يتناول مختلف الموضوعات في نصه القصصي.

ثانيا: البعثات الثقافية:

العامل الثاني الذي أسهم في تطوّر القصة القصيرة الجزائرية يتمثل في البعثات الثقافية:

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 154.

[2]–المرجع نفسه، ص 154.

ذهب **عبد الله خليفة الركيبي** في حديثه عن البعثات الثقافية للمشرق العربي قائلا:"... **واسع نطاق هذه البعثات بصورة أكثر من ذي قبل، وتوثق الاتصال بالأقطار العربية التي فتحت صدرها للجزائريين ليدرسوا في منابعها، والثقافة الأجنبية في مترجماتها، واطلعوا على نماذج في القصة العربية التي كانت قد بلغت درجة من الجودة والإتقان، ووجدوا في هذه البيئات تفتحا أكثر**"[1]، ونفهم من هذا القول أنّ في هذه الفترة كثرت هجرات الشباب الجزائريين المثقفين إلى البلاد العربية قصد التعلم والدراسة فهناك تمّ الترحيب بهم من قبل الجامعات، وحينها احتكوا بالثقافة العربية والثقافة الأجنبية في الترجمات. كما كانت لهم الفرصة بالاطلاع على القصة العربية والتي تحتل الصدارة حينها، وكل هذا ساعد في التجديد في القصة الجزائرية القصيرة سواءً في الشكل أو في المضمون، بحيث تطرق الأدباء والكُتاب إلى قضايا المرأة والحب والتي كانت في القديم مواضع مهمشة و الآن أصبحت عادية، ونجد أنهم تطرقوا أيضا إلى معالجة مشاكل الشباب وعلاقاتهم.

ثالثا: الحافز الفني لكتابة القصة:

يقول **عبد الله خليفة الركيبي** فيما يخص الحافز الفنّي لكتابة القصة:" **أما في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينات وهي الفترة التي بدأ فيها التطوّر القوي للقصة القصيرة فإن**

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص154.

الأدباء أخذوا في المحاولة الجادة لكتابتها"[1]، تطورت القصة وبشكل قوي إذ نجد أن الكُتاب الجزائريين كان لهم رغبة في تجديد وإضافة شيء جديد للقصة الجزائرية.

نجد أن هؤلاء الكتّاب والأدباء انقسموا إلى مجموعات:" **فهناك من كتب بدافع ملء الفراغ والشعور بأن الأدب الجزائري قد خلا من القصة القصيرة**"[2]،انطلاقا من هذا القول نفهم أن هذه الطائفة لجأت إلى كتابة القصة لأنهم يرون أن الأدب الجزائري يفتقر إلى القصة القصيرة.

رابعا: الثورة:

إن للثورة الجزائرية المجيدة فضلا في تطوير القصة الجزائرية، إذ اغتنم الكُتاب الجزائريين الفرصة في كتابة القصة القصيرة وكما أسهمت أيضا في تغيير نظرتهم للواقع، وأصبحوا يصورنه ويعبرون عنه. نجد **عبد الله الركيبي** في كتابه القصة الجزائرية القصيرة ذهب إلى أنّ الثورة عامل من عوامل تطوّر القصة الجزائرية القصيرة في قوله:" **فظروف النضال كشفت للكاتب عن إمكانيات ضخمة وتجارب جديدة دفعتهم البحث عن جديد، سواء كان ذلك في الموضوع أو في المضمون أو في الشكل**"[3]،فقد دفعت الثورة بالكُتاب إلى التجديد والتطور في القصة والذي مسّ الشكل، الموضوع والمضمون، بحيث وظفوا مواضيع

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص155.

[2]– المرجع نفسه، ص 155.

[3]– المرجع نفسه، ص155.

تتحدث عن الثورة والغربة والهجرة، ووصف أحداث الثورة وكما عبّروا عن الواقع المعاش آنذاك ونقلو مشاعر الفرد البسيط.

الطائفة الثانية هي التي كتبت القصة للتجربة والحماس بالثورة وهذا وارد في كلام **عبد الله خليفة الركيبي** قائلا:" **وهناك من كتب القصة للتجربة، أو بدافع الحماس بسبب الثورة فأراد أن يسجل أحداثها أو يصور بعض أبطالها مما يفسر النغمة الخطابية التي سادت بعض القصص، وقلة إنتاج بعض الكُتاب في هذا المضمار حتى أن منهم من كتب قصة واحدة أو قصصا لم تتجاوز عدد الأصابع**"[1]. وبعد عرضنا لهذا القول نفهم أن هاته الفئة من الكتّاب ألوا إلى كتابة القصة عن التجربة التي عاشوها، وأنهم أرادوا أن يعرّفوا بالقضية الجزائرية وبأحداثها.

والطائفة الأخيرة هي من كتبت القصة بدافع فني وهذا ما يؤكده قول **الركيبي:**" **ولكن هناك أخيرا من كتب القصة بدافع فني، بدافع أدبي يحقق فيه ذاته ووجوده وهذا النوع هو الذي استطاع أن يساهم في تطور القصة القصيرة الجزائرية وأن يواصل التجربة في هذا المجال**"[2]،انطلاقا من هذا القول نفهم أنّ هذه الفئة ألت إلى كتابة القصة من أجل دافع فنيّ، كما أن الفضل يعود لها في تطوير القصة.

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 156.

[2]– المرجع نفسه، ص156.

4. أهم أعلام القصة القصيرة في الجزائر:

من الصعب إحصاء كل التجارب القصصية وأهم الأعلام الذين اشتغلوا في هذا الميدان، أن عددهم ضئيل ولهذا سنشير إلى أهم الأسماء الذين أسهموا في بناء هذا الفن وذلك من قول **عبد المالك مرتاض:" فقد وجدنا هذه القصة تخطو خطوات خجولة طورًا وجريئة طورًا أخر على أيدي محمد السعيد الزاهري، ومحمد العايد الجلالي وأحمد بن عاشور، وأحمد رضا حوحو، ثم أبي القاسم سعد الله"**[1]، يتضح من هذا القول أن هؤلاء الخمسة لهم دور كبير في بعث الحركة الأدبية، بعد ما كانت في سبات خلال من الزمن لكن عزمهم وإرادتهم ساهم في بناء الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، ومن بين هؤلاء الكُتّاب نذكر:

1. محمد بن عايد الجلالي: (1890-1967):

يعد محمد بن عايد الجلالي " **من أوائل كُتاب القصة في الجزائر له اشتغال بالصحافة، ولد بقرية أولاد جلال قرب بسكرة، ودرس على يد والده ثم على يد عبد الحميد بن باديس، اشتغل في مدراس جمعية العلماء المسلمين أكثر من ثُلث قرن**"[2]. ولقد بذل هذا الكاتب جهدا في سبيل إرساء تقاليد الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص07

[2]- عادل نويهض، معجم الأعلام من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، لبنان، 1980، ص115.

فشرعفي نشر قصته الأولى تحت اسم مستعار هو "الرشيد" التي ظهرت على صفحات الشهاب، "**وفي عام 1937م بلغ عدد قصصه المنشورة ستا حملتها "جريدة الشهاب" حسب الترتيب التالي:**

- **في القطار، عدد يناير 1935م**
- **السعادة البتراء، عدد يونيو 1935م**
- **الصائد في الفخ، عدد يونيو 1935م**
- **أعنّي على الهدم أُعينك على البناء، يونيو 1935م**
- **تمورعشت 1935م**
- **بعد الملاقاة، فبراير 1936م**"[1].

ولا يزال عنده بعض الأعمال القصصية والتي لم نقم بعرض عناوينها ، فمن خلال هذا يظهر لنا أن الكاتب " محمد بن عايد الجلالي" كانت له الكثير من المحاولات في هذا المجال، كما كان" **من الرواد الذين أسهموا في كتابة هذا الشكل القصصي، فكتب في المقال القصصي والصورة القصصية**"[2]، فمن خلال هذه القصص التي كتبها تخل في

[1]– علي مرحوم، الأديب الثائر، محمد بن عبد الجلالي، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة،عدد19، ص70.

[2]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا و أنواعا وقضايا وأعلام، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، ط2، الجزائر،، 2009،ص 116.

محتواها موضوعات جديدة، ومن بين هذه الموضوعات نجد موضوع "عاطفة الحب" و الذي يعد في عهده محظورا على الأدباء والكُتاب.

ولقد حظي أسلوبه الفني بإعجاب العديد ممن درسوا قصصه " **فهناك من وصفها بأنها نموذج متكامل للقصة، وهذا من حيث الأسلوب والروعة في العرض والاتصال ومعالجة المشاكل**"[1]، وعليه فإن الكاتب " محمد بن عايد الجلالي" كانت له القدرة على خلق عمل قصصي يستهوي القارئ، وهذا يرجع إلى تميّزه في معالجة المواضيع وتنوعها، والحكمة في سردها بطريقة مناسبة لها.

2.محمد السعيد الزاهري: (1899-1956):

يعد محمد السعيد الزاهري "أول كاتب جزائري حاول كتابة القصة القصيرة باللّغة العربية، فقد نشر العدد الثاني من "جريدة الجزائر" التي أصدرها عام1925م، حين ظهرت أول محاولة قصصية لمحمد السعيد الزاهري على صفحات جريدة الجزائر "بعنوان فرانسوا والرشيد" على الرغم من افتقارها إلى التركيز والتسلسل القصصي المتماسك. فقد نشر محمد السعيد محاولات قصصية أخرى حيث نشر معظمها في" **مجلة الفتح الإسلامية**" **بالقاهرة، ثم جمعها أحد أعلام ذلك الوقت العلامة الشيخ محي الدين الخطيب في كتاب مستقل صُدر**

[1]- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1985-1987)، منشورات اتحاد كُتاب العرب، د ط، 1998،ص40.

في سنة 1947هـ-1928م"[1]، فالملاحظ على هذه القصص أنها وجدت صدى واسع في الأوساط الثقافية الجزائرية والعربية، فقد أُعجب الكثير بأسلوب قصصه وموضوعاتها الإصلاحية، حيث كانت متنوعة.

" **وأهم مواد الكُتاب التي توفرت فيها عناصر القصة كالحوار والشخصيات والأحداث قصص "عائشة" و"الكتاب الممزق" و" صديقي عمار" و"أحداث منتزهات وهران**"[2]، من خلال هذا نلاحظ أن السعيد الزاهري كان شاعرا وكاتبا وداعية وقد عالج في قصصه العديد من المسائل الإصلاحية.

وهكذا أفاد الزاهري" **من الموضوع الإصلاحي فسخر كل إمكانيته المعرفية لصبه في قالب قصصي جاء في شكل الصورة أدى هذا إلى بروز شخصيته وطغيانها على الشخصيات وامتداد عنصر الزمن**"[3]،وفي هذا نشير إلى أن في قصصه بذورا أولية لفنّ القصة وخصوصا قدرته على تكوين عنصر السرد، وتركيز الفكرة وتنويع البيئات.

3. أحمد رضا حوحو:

[1]- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1987-1985)، ص42-43.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

[3]- المرجع نفسه، ص44.

يعد أحمد رضا حوحو من أهم أعلام القصة القصيرة في الجزائر، "**ولد أحمد رضا حوحو في الجنوب الجزائري، سنة 1911م بمنطقة الزاب، في مدينة سيدي عقبة، مثوى الصحابي عقبة بن نافع**"[1].

تنوعت أعمال الأدبي أحمد رضا حوحو، فنجده كتب في الرواية و القصة كما أنه قد كتب أيضا في الشعر والمسرح. ويعتبر أول من في كتب النص الروائي والمتمثل في " غادة أم القرى" وهذا ما يؤكده قول الكاتب **الطيب ولد العروسي** في كتابه أعلام من الأدب الجزائري الحديث في قوله:" **ويعتبر من الأوائل الذين قاموا بمبادرة في كتابة أول نص روائي بعنوان " غادة أم القرى" قبل العثور على رواية حكاية العشاق، كما يرجع له الفضل في إرساء فن القصة القصيرة أو المسرح في الجزائر وفي العربية السعودية حيث عاش فترة ثلاثينية وبداية أربعينات القرن الماضي**[2].

من خلال هذا الطرح نستخلص أن الكاتب أحمد رضا حوحو هو أوّل من قام بكتابة نص روائي و الذي عنوانه ب غادة أم القرى وأنه أيضا هو من أسهم في ظهور القصة القصيرة أو المسرح في الجزائر وفي العربية السعودية.

ولرضا حوحو دورا مهما في القصة سواءً في الجزائر أو في السعودية وهذا ما نجده وارد في كتاب أعلام من الأدب الجزائري للكاتب **الطيب ولد العروسي** في قوله: "**ومن الجلي**

[1]–الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الحديث، دار الحكمة للنشر،(د ط)، الجزائر، 2009،ص77.
[2]– المرجع نفسه، ص18.

أن أحمد رضا حوحو لعب دورًا رائدًا في القصة في كل من السعودية والجزائر وترك بصماته واضحة لكل متتبع ومهتم بهذا الفن، فعلى الرغم انه لم يمكث طويلا في السعودية، إلا أنّه بدأ حياته الفكرية فيها، واستوحى من البيئة السعودية أعمالا كثيرة وعلى رأسها روايته "غادة أم القرى" أو قصته "خوله" في مجموعته القصصية "صاحبة الوحي" وفي أعمال قصصية أخرى"[1]، يحيلنا **الطيب ولد العروسي** في قوله هذا أن بداية الحياة الفكرية للكاتب أحمد رضا حوحو تعود إلى السعودية حيث كانت معظم أعماله الروائية مأخوذة من ذلك البلد، أمثال رواية "غادة أم القرى" وغيرها، كما أن له أثر كبير في كلا من القصة الجزائرية والسعودية.

يقول **أبو القاسم سعد الله** في كتابه " دراسات في الأدب الجزائري الحديث أنه " **كتبت هذه القصة أثناء وجوده بالحجاز، وأنه لاحظ أوجه شبه كثيرة بين المرأة الحجازية والمرأة الجزائرية فاستحب نشرها في أرض غريبة عن بيئة القصة،... وكتب عدّة قصص أخرى ومقالات يدافع فيها عن حق المرأة في الحياة و اختيار الزوج والثقافة. نشر بعضها في كتابه (مع حمار الحكيم) سنة 1953م و(صاحبة الوحي)، و(نماذج بشرية)"**[2]

[1]– الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الحديث، ص 88.

[2]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص 89.

في حديثنا عن أعمال أحمد رضا حوحو تطرقنا إلى هذا القول الذي يحيل إلى أن نصه الأدبي تحت عنوان "غادة أم القرى" والتي نشره في الحجاز، وذلك من خلال رؤية للمرأة الجزائرية أنها تشبه كثيرا المرأة الحجازية.

بعد ما قام أحمد رضا حوحو بنشر أول عمل له سنة 1953 في الحجاز، والثاني في الجزائر سنة 1954م وبعد ذلك بعام نشر عمله الثالث في تونس سنة 1955 تحت عنوان " نماذج بشرية". وهذا ما تطرق إليه الطيب ولد العروسي في كتابه أعلام من الأدب الجزائري " **في سنة 1955 صدرت له مجموعة قصصية بعنوان " نماذج بشرية" وطبعت في تونس في سلسلة كتاب البحث وهي شهادات تتضمن الكثير من أراء حوحو في بعض المشكلات والقضايا الاجتماعية**"[1].فمجموعته القصصية هذه تحتوي على وجهات نظر وأراء حوحو في المشاكل ومختلف القضايا الاجتماعية.

5. خصائص القصة الجزائرية القصيرة:

تتميز القصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية النثرية عامة وعن غيرها من الأنواع القصصية الأخرى أيضا بعدد من المميزات والخصائص التي بيّنتها الدراسات ونذكر منها:

[1]– الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، ص 92.

- **الوحدة:**

تعد الوحدة إحدى خصائص القصة القصيرة وهي أنّ القصة يجب أن تشمل على فكرة رئيسة واحدة، كما أشار إليها " **فؤاد قنديل**" في كتابه " فن كتابة القصة " على أن:" **مبدأ الوحدة أن كل شيء فيها يكاد يكون واحدًا،[...] فهي تشتمل على فكرة واحدة، وتتضمن حديثا واحدا وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة، وتختلف لدى المتلقي أثرًا وانطباعًا واحدًا، ويسكبها الكاتب على الورق عادة في طرحة واحدة ويطالعها القارئ في جلسة واحدة.**"[1]، يرى الكاتب أن مبدأ الوحدة يكون مرتكز على وحدة واحدة في كل عناصر القصة من الموضوع إلى الشخصيات الهدف هو نهاية واحدة ولا يستخدم عدة تقنيات، وإنّما تقنية واحدة وتأثر في المتلقي بطريقة واحدة مهما كان تلقيه لها ويطرحها الكاتب بطريقة واحدة وتقرأ وتفهم في مرة واحدة أي يمكن أن نقول الوحدة في القصة هي إيجاد عنصر واحد في عناصر القصة على خلاف القصص الأخرى.

ونخلص إلى أن الوحدة كل شيء فيها يكون واحد، بمعنى أنّها تشمل على فكرة واحدة وتتضمن حدثا واحدًا وشخصية رئيسية واحدة ولها هدف واحد، إضافة إلى ذكر دور الكاتب المتمثل في توجيه قصته باتجاه واحد وثابت.

[1]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2002،ص 56–57.

- **التكثيف:**

التكثيف أيضًا يعد من خصائص القصة القصيرة وهو أنّ القصة يجب أن تتوجه نحو هدف معين، وثابت مع الالتزام بالتنوع في الجمل القصيرة التي تخدم النص، وهذا ما صرح به **فؤاد قنديل** في قوله: " **لأن الهدف واحد والوسيلة واحدة فلابد من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة في القصة، والتكثيف الشديد مطلوب لتحقيق أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة. إنّ عملية التكثيف تشبه بالضبط حبة الدواء التي صنعها العلماء من عدة مواد طبيعية وصناعية وصبوا فيها كل ما يمكن صبه من قوة ضاربة لتسقط على الميكروبف تدفعه خارج الجسم أو تضربه ضربة قوية، تمهيدا لقتله إنما مواد كثيرة، لكن الحرفية الصناعية كثفتها وركزتها في هذا الحجم الصغير**"[1].

هنا الكاتب في قوله أشار إلى التكثيف ويقصد من خلاله التوجه مباشرة نحو الهدف من القصة مع أول كلمة فيها في الوسيلة العظمى لتحقيق النجاح للقصة القصيرة في حين شبه عملية التكثيف بالدواء المضاد للميكروب القاتل، منه يتضح لنا الهدف الرئيسي من كتاباته، فكلما كانت الدلالات اللّغوية داخل نص القصة تحتوي على كافة العوامل المؤثرة في القارئ وتمكن الكاتب من النجاح في كتابة القصة القصيرة بأسلوب صحيح وممتاز.

[1]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 57–58.

- **الدراما:**

تعد الدراما من أهم خصائص القصة القصيرة والتي تسهم في وجود حركة وتفاعل بين شخصياتها وأحداثها، فهي التي تسهم في توصيل الهدف والوحدة للقارئ، إذ: " **يقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة** "[1].

من خلال هذا القول تعرفنا على معنى الدراما الذي يعتبر عامل التشويق الذي يستخدمه الكاتب للفت انتباه القارئ وهي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ، رغم غياب الصراع الخارجي وعدم تعدد الشخصيات. وتجعل الدراما القارئ يندمج ويتأثر مع أحداث القصة مما يؤدي إلى تعزيز الخيال عنده من أجل التفاعل مع موضوع القصة بشكل كامل مع المحافظة على لفت انتباهه وهو العامل الأساسي الذي يساهم في نجاح أو فشل العمل القصصي.

- **الزمن:**

يعد الزمن عنصر من عناصر البنية في القصة، ولأنه يعتبر الوقت الذي تدور فيه الأحداث فهو بالضرورة متصل بالوقت الزماني؛ أي أنّه الوقت الذي تجري فيه أحداث القصة، ويمكن استحضاره عبر مستويات ثلاث كما أشار الكاتب **حسن لشكر**:" **فالمستويات الثلاث للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل) تتداخل وتتعايش في الغالب ويقدم لنا عالم**

[1]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص59.

المحكي في إطار متكسر لولبي متعرج، زمن السرد عموما هو زمن استذكار عام تتخلله عدة إمكانيات سردية نذكر منها: تحكم الزمن النفسي، إقصاء الزمن والتركيز على الفضاء"[1].

أشار صاحب هذا القول إلى مستويات الزمن التي تتداخل فيما بينها في القصة الذي يشكل من خلال هذا التداخل إطار تشتغل فيه آليات الحكي، كما ذكر أيضا زمن السرد في حين أنّه عبارة عن استذكار عام تتخلله عدة إمكانيات سردية.

فزمن القصة هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع هذا الزمن إلى تتابع منطقي:" **أما القصة القصيرة الفنية الحديثة فقد تصوّر موقفا يستغرق دقائق أو ساعة وربما ساعات أو يومًا كاملًا، وفي العادة لا يمتد فيها الزمن، ليماثل نظيره في الرواية، وكانت قديما تفعل لكننا حريصون في هذه الدراسة على الحديث عما يشيع اليوم وما يحتمل أن يحدث في المستقبل القريب"[2].**

من خلال تصريح فؤاد قنديل عن زمن القصة القصيرة الذي يختلف فيه الزمن حسب التصوير في المشاهد القصصية أو المواقف المتعددة، ومن هنا إشارة إلى اختلاف المدة الزمنية في أحداث القصة القصيرة فكل حدث مدة استغراقه من الوقت فمنه دقائق وساعات، ويمكن أن يكون يوم كامل.

---

[1]– حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، القصة التجريبية نموذجا، ط1، 2006، ص20.

[2]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 44.

يعد الزمن من أهم المواضيع التي اهتم بها النقاد والدارسين إذ تعددت مفاهيمه واختلفت وتباينت الآراء حوله، فالزمن يمثل عنصرًا أساسيًا يقوم الفن القصصي عليه، أما القصة القصيرة فتمثل صراعًا مع الزمن لأنه شريط لغوي قصير زمنيا وذو بؤرة مركزية واحدة.

- **المكان:**

يعتبر المكان في القصة على أنه المكان الذي تصنعه اللّغة للتخيل القصصي كما أنّه الموقع الذي تدور فيه أحداث القصة وتتطور ويؤثر البعد المكاني على كيفية سرد أحداث القصة وهذا ما تطرق إليه فؤاد قنديل من خلال قوله: " **أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها وشخصيتها وحدثها الوحيد البسيط لا تحتمل إلا مكانا واحدًا وربما لا تتناول غير جانب منه كأن يكون شرفة أو حقلًا [...]إذ لا تتاح الفرصة ونحن نغص في نفسية الشخصية التي تعاني من أزمة، ونركز على همومها المصيرية، كي نفرغ لوصف مكان**"[1].

مما ذكرنا أن القصة القصيرة تستدعي حدث واحد في زمن معين فهذا دليل على عدم تعدد الأمكنة في القصة القصيرة بما يعني أنّ حيز المكان يحضر الحدث في نطاق محدد كما تحصر نفسية الشخصية على ذكر همومها ومعاناتها في مكان محدد، ومثال ذلك قصة "الوجه الثالث للمونا ليزا" في قصة الدقيقة الأولى بعد الموت التي تسرد أحداث عن شخصية "تورة" في وصف معاناتها مع المرض فهي تتناول جانب واحد من المكان وهو المستشفى

[1]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص50–51.

فوق سريرها، كما نجد أيضا موقع مكاني محدد تدور فيه أحداث المرأة التعيسة في حياتها الزوجية فحتى عنوان " صانع الفراغ" في نفس المجموعة القصصية، وكان موقع هذا المكان في البيت الذي ترسم فيها معاناة وشقاوة الحياة ويأس الزوجة في ذلك البيت الذي تُحدث فيه الجدران وتحلق بين هالة اليأس والخوف، فالمكان هنا يدور في موضوع واحد حسب قول الكاتب أن القصة القصيرة لا تحتمل إلا مكان واحد.

ويعد المكان عنصرا أساسيا في العمل القصصي فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات ومنه تنتج علاقة وطيدة بين هذه العناصر "**و من خصوصيات المكان أنّه لا يمكن عزله عن باقي عناصر البناء الفني للقصة فأيّ نص قصصي يعتمد على عنصري الحدث والشخصية ويخضع لسيولة زمنية، يحتل المكان فيه أهمية كبيرة، صحيح أن الطريقة الفنية هي التي تظهر لنا أهمية المكان، وصحيح أن المخزون التاريخي لهذا المكان يمد الكاتب برؤية ثرة**"[1].

ومنه فالمكان خصوصية في البناء الفني للقصة القصيرة التي تعتمد على عناصر وهي الحدث والشخصية الذي يخضع لمدة زمنية، ومنه أيضا عنصر المكان أهمية كبيرة في بناء هذا العمل الفني، والمكان هو الذي يمد الكاتب برؤية غنية حول الشخصيات.

[1]– ضياء عبد الرزاق أيوب، أزاد عبد الله محمد خورشيد، الزمان والمكان في القصة القصيرة في أدب زهدي الداودي، مجال ديالي، ع51، 2011، ص11.

وأهم ما نخلص إليه من خلال معالجتنا لهذه الخصائص هو أنّ أهم ما يميز القصة القصيرة صغر الحجم نسبيًا، وارتكازها على حدث محدد واضح يرتبط بشخصية محورية أو عدد قليل من الشخصيات، وينطوي على أثر معين يحرص الكاتب على تكثفيه منذ بداية القصة إلى نهايتها، بما يكفل وصوله إلى القارئ بصورة قوية وواضحة.

الفصل الأوّل: جماليات العتبات النصية في نص المجموعة القصصية

1. عتبة العنوان
2. عتبة الإهداء
3. عتبة النصوص الاستهلالية

تمهيد:

يُقصد بالعتبات العنوان والإهداء والنصوص الاستهلالية وكذا العناوين الداخلية والأبيات الشعرية والمقدمات وغيرها، والتي نجدها في الصفحات الأولى من كل قصة أو عمل سردي، وهي بمثابة مفاتيح تسمح بالولوج إلى متن النّص، إذ تقدم للقارئ انطباع أو تصوّر أولى على المحتوى.

أولا: جماليات العنوان:

1. عتبة العنوان:

أ. لغة:

ورد في معجم (لسان العرب) تعريف العنوان على الشكل التالي " **وَعَنَنْتُ الكتَابَ وأعْنَنْتُهُ لكذا، أي عَرّضْتُهُ لَهُ وصَرَفْتُهُ إليه. وَعَنَ الكتَابَ يَعُنُّه عَنَّ وعَنّنَهُ كعَنْوَنَهُ، وعَنْوَنْتُهُ بمَعنَى واحِدٍ، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عنَنْت الكتاب تعْنِينَا، وعنَنْتُهُ تعْنِينَة، إذا عنْوَنْتُه، أبدلوا من إحدى النونان ياءًا، وسميّ عنوانًا لأنه يعنّ الكتاب من ناحينيه، وأصله عُنّان، فلمّا كثرت النونات قلبت إحداها واوًا، ومن قال عُنوان الكتاب حقل النّون لامًا، لأنه أخف واظهر من النّون، ويقال للرّجل الذي يعرض ولا يُصرّح: قد جعل كذا وكذا عنُنوانا لحاجته، وأنشدَ:**

وتعرفُ في عنوانِها تعضُ لحنها

وفي جوفِها صمْعاء تحكِي الذواهبَا

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سَوَّارُ ابن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها

جعلتها للتي أخفيت عنوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له"[1]

ب. اصطلاحا:

يعد العنوان العتبة الأولى التي تقابل القارئ، ولهذا نجد أنّه قد حظي بأهمية شاسعة عند الدارسين والباحثين، فنجد الباحث **يوسف الإدريسي** في كتابه (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) يقول: "**حظي العنوان في التراث العربي بعناية خاصة، لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه**"[2].

وما نستخلصه من هذا القول أن للعنوان مكانة أساسية في الدراسات النقدية العربية بحيث اعتن به الدارسين، كونه يقدّم صورة أولية عن المحتوى للقارئ، وفي هذا الصدد يعرّفه

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن، باب العين، ص 3142.

[2]– يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، بيروت، دار العربية للعلوم ناشرون، 2015، ص 73.

الباحث **نبيل منصر** في كتابه المعنون(الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة) على أنّه: " **علامة جوهرية للمصاحب النصي**"[1]،فيتبين لنا من خلال هذا المنطلق أن العنوان عبارة عن تمهيد لما يأتي في محتوى النص.

ويؤكد الأستاذ **عبد القادر رحيم** في شأن العنوان مصرحًا لمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية في العدد الثاني والثالث قائلا:" **العنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب عنوانه سببًا في ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه.**"[2]

وهو بهذا القول يقرّ أن العنوان يأتي قبل النص، فنجده دائما أعلى الكتاب، وذلك لجذب نظر القارئ ممّا يجعله يقدم على قراءته لذلك الكتاب. إذن فللعنوان دور أساسي و جوهري في انتشار وتوزيع الكتب وحتى جعل صاحب الكتاب مشهورًا.

فحين نجد **محمد فكرى الجزار** في كتابه (العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي) تطرق إلى تعريف مصطلح العنوان على أنه:" **العنوان للكتاب كالاسم للشيء به، يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه العنوان ـ**

---

[1]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبعاك، (د ط)، دار البيضاء ـ المغرب، للنشر، 1997،ص40.

[2]– عبد القادر رحيم، العنوان النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، قمم الأدب العربي ، العدد الثاني والثالث، جانفي ـجوان 2008.

بإيجاز يناسب البداية ـ علامة ليست من الكتاب جعلت له؛ لكي تدل عليه"[1]، فمن هنا يمكننا القول أن العنوان هو بمثابة اسم لشيء ما ويصبح معروفا به. فالعنوان يكون في بداية الكتاب ويأتي بإيجاز.

قد تطرق **ليو هويك** المؤسس الأول الفعلي لعلم العنوان والذي قام برصد العنونة رصدًا سيميوطيقيًا من خلال التركيز على بناها ودلالتها ووظائفها، إذ نجده يقول: "**بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود**"[2]، انطلاقا من هذا فالعنوان يتم كتابته في البداية أي في الورقة الأولى للكتاب فهو عتبة النص التي يواجهها القارئ لأول مرة بعد تصفحه للكتاب والغاية منه هو كشف محتوى ومدلول ومضمون النص للقارئ، وذلك قصد جذب الجمهور.

إضافة إلى هذا نجد **رولان بارث Roland Barthes** الذي يرى في هذا الشأن أن:" **العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية وإيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب**

[1]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، (د.ط)، ص15.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميئيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010، ص226.

عليها الطابع الإيحائي"[1]، يبين لنا في الطرح أن العناوين تحمل دلالات وقيم مختلفة، والغرض منه إيصال رسائل للجمهور بحيث يطغى فيه طابع الإيحاء.

إضافة إلى رأي أخر والذي ورد في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلة محكمة من طرف أربعة باحثين: فاطمة بخيت، سعيد بزرك بيكدني، ناصر نيكوبخنت وكبرى روشن فكر حول العنوان وذلك في قولهم:" إن العنوان هو الإشارة الأولى أو المدخل الذي يتم من خلاله الولوج إلى عمق النص، والبحث عن أغواره للكشف عن أسراره وكوامنه وفك رموزه وشفراته"[2]، ونلاحظ ما يعنيه هذا القول أن أول شيء يصادف القارئ عند قراءته النّص هو العنوان وذلك أنه يعطيه صورة أولية تجعله يفهم ما يدور في محتوى ذلك النص.

يقول الباحث **لطيف يونس حمادي الطائي** فيما يخص العنوان قائلا:" **حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيمائية، بوصفها المفاتيح الأولية، والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها، فهي عتبة على الدّارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم**"[3]، يتضح لنا من خلال هذا المنطلق أن للعنوان قيمة ومكانة كبيرة.

---

[1]– فيصل الأحمر، معجم السيميئيات، ص226.

[2]– فاطمة بخيت، (وآخرون)، دلالة العنوان في رسالة من المنفى " لمحمود درويش" وتامة " لأحمد شاملو"(دراسة مقارنة) مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، ، العدد 33، شتاء 2014،ص 2.

[3]– لطيف يونس حمادي القائي، العنوان في ديوان شظايا ورمال للشاعرة نازك الملائكة، مجلة مداد الآداب، سيمائية معهد الفنون الجميلة، عدد 12،ص146.

يؤكد **لطيف زيتوني** فيما يخص العنوان قائلا: "**هو الاسم الذي يميّز الكتاب بين الكتب كما يتميّز الإنسان باسمه بين الناس، والعنوان يكون للكتاب، وقد يكون للفصول داخل الكتاب. ولكن عنونة الفصول ليست مطّردة في الروايات، وهي تكاد تغيب في المسرحيات وفي دواوين الشعر. يتميز العنوان اليوم بالإيجاز، وقد يلجأ الكاتب إلى عنوان فرعي للتوضيح، أمّا العناوين الطويلة فغالبا ما يختصرها الناس في كلامهم وإشاراتهم المكتوبة**"[1].

ومن هنا يتضح لنا أن العنوان بمثابة اسم خاص لذلك الكتاب أي أن ذلك الكتاب يُعرف بذاك الاسم أي العنوان، فيكون دائما موجزا وفي بعض الأحيان يوظف الكاتب عناوين فرعية وذلك لقصد التوضيح من أجل تسهيل قراءة النص.

- **جمالية العنوان:**

تكمن جمالية عتبة عنوان هذه المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" في غموضه إذ يجعل القارئ يبحث في ثنايا القصة، ويكون له فضول في قراءة المحتوى كي يكشف على ما يرمز إليه العنوان.

ج. البنية المعجمية للعنوان:

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية . عربي ـ انكليزي ـ فرنسي، درا النهار للنشر،ط1، لبنان، ص125.

لدراسة عنوان المجموعة القصصية المتمثلة في " الوجه الثالث للموناليزا" يجدر بنا أن نقسمه، وبالتالي نجد أن يقسم إلى أربع مقاطع والتي تتكون من: (الوجه، الثالث، لـ، الموناليزا) وهذا التقسيم يستلزم منا العودة إلى معاجم لغوي لشرح وفهم دلالتها ومعانيها.

- المقطع الأوّل:

الوجه: " م، ومستقبل كل شيء، ج: أَوْجُهْ وَوُجُوهْ وأجُوهٌ، ونفس الشيء، ومن الدّهرِ: أولُهُ،ومن النَّجْمِ: ما بذالك منه، ومن الكلام: السّبيلُ المقصودُ، وسَيّدُ القَوْمِ، ج: وجوهٌ، كالوَجِيهِ، ج: وجَهَاءُ، والجَاهُ، والجِهةُ، و القليل من الماءِ، ويحرّك، والجهةُ، مُتَلَّنة."[1]

- المقطع الثاني:

الثالث: " مشتق من ثلث، الثُّلثُ بضمَّتين: سَهْم من ثلاثةٍ، كالثَّلِيثُ وسقى نخله الثُّلْث بالكسر، أي: بعد الثُّنْيَا. وثِلْثُ الناقِة أيضا ولدها الثالِثُ."[2]

- المقطع الثالث:

لـ: حرف جرّ يفيد التعليل والتبيين.

- المقطع الرابع:

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، قاموس المحيط، ص 1734.

[2]– المرجع نفسه، ص 220.

الموناليزا: " موناليزا" اسم امرأة، والتي قام برسمها الرّسام الإيطالي في لوحته الفنية المشهورة " بلوحة الموناليزا" والتي كانت تتسم بميزة خاصة وهي الابتسامة الغامضة، ونظرة العينين.

د. البنية التركيبية:

يتكون عنوان المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" من جملة اسمية والمتكونة من:

الوجه: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

الثالث: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

لـ: حرف جرّ.

الموناليزا: اسم مجرور مبني بالفتح نيابة عن الكسرة لأنه اسم علم.

- **التحليل الدلالي للعنوان:**

يعد العنوان العتبة الأولى التي تستوقف القارئ وتثير فيه مجموعة من التساؤلات والاستفسارات عن الخبايا النص المكتوب، وفك شفراته، فالعنوان هو الاسم الذي يميز الكتاب بين الكتب.

عنوان المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" موزعة على سطرين الوجه الثالث باللون الأسود والموناليزا باللون الأحمر، كتب العنوان بخط كبير غليظ، واحتل على الغلاف وهذا دلالة على بروزه وحضوره أمام القارئ، أمّا بالنسبة للصورة التي تتوسط غلاف الكتاب فهي تحيلنا إلى دلالة لوجه الموناليزا المرأة ذات الابتسامة الغامضة التي أثارت جدل حول العالم. (أنظر الملحق الصورة 1).

أما بالنسبة للألوان ودلالتها فقد جاء العنوان بين اللون الأسود والأحمر، فاللون الأسود يرمز إلى الحزن والألم والموت، كما أنّه يرمز إلى الخوف من المجهول، فهناك نظرة سوداوية تشاؤمية تدل على عمق المأساة والواقع الأليم وهو ما ظهر في قصة الكفن الأزرق على مأساة ومشكلة الشباب الجزائري مع الهجرة غير الشرعية، أما اللون الأحمر فهو من الألوان الحارة التي تستعمل للفت الانتباه ، كما أنه رمز للحب والعشق فهو ما يعكس مشاعر متأججة لدى شخصيات القصص، مثل قصة خدعة الأزهار، التي تحكي قصة حب بين فتاة وشاب التي بدأت في المكتبة. وعليه فالعنوان من أهم العتبات النّصية التي تعمل على تسهيل قراءة النّص.

- **جماليات عتبة العناوين الداخلية:**

1. **مكان ظهور العنوان:**

" يتمركز العنوان في الكتاب في أربعة مواضيع والتي يتمثل في:

1. **الصفحة الأولى للغلاف.**
2. **في ظهر الغلاف.**
3. **في صفحة العنوان.**
4. **في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط أو ربما لا نجدها في بعض (سلاسل الطباعة).**

وقد نجد العنوان يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف/ أو في العنوان الجاري أي في أعلى الصفحة آخذ موضعًا مع عنوان الفصل"[1].

فعنوان مجموعتنا القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" يظهر في الصفحة الأولى للغلاف والذي نجده مكتوب مباشرة تحت اسم الكاتبة كريمة عيطوش.

وقد كُتب بشكل منفصل أي أن " الوجه الثالث" والذي كُتب بلون أسود وبخط غليظ وعريض كتب في الأعلى و " الموناليزا" الذي كُتب أيضا بشكل غليظ وعريض وبلون مغاير لون أحمر وكتب تحت " الوجه الثالث" مباشرة.

فنجد أيضا ظهور عنوان المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" في ظهر الغلاف، و المكتوب بشكل مائل وبلون أسود قاتم.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تر سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص70.

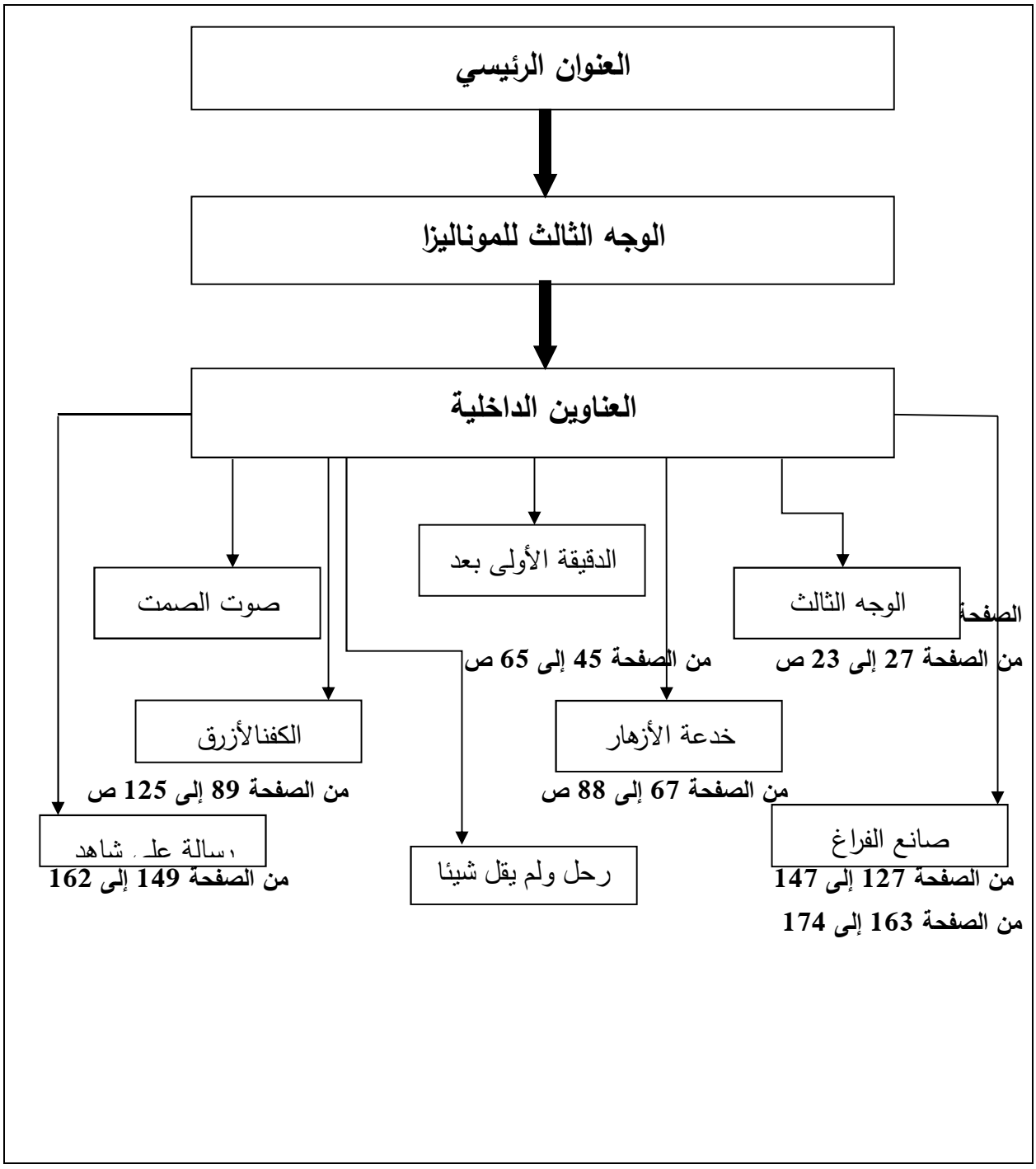
وكما يظهر في صفحة العنوان إذ يتوسط الورقة ومكتوب أيضا بلون قاتم وخط غليظ على النحو التالي:

الوجه الثالث

للموناليزا

مرفوق باسم الكاتبة **كريمة عيطوش** في أول الصفحة ورد فيها اسم دار النشر في آخر الصفحة.

المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" هي من الحجم المتوسط التي تتكون من 175 صفحة وقد قسمتها القاصة إلى ثمانية أقسام ولكل قسم يحمل قصة معينة تدور حول أحداث خاصة بها، ولتوضيح هذا نستعين برسم المخطط لمعرفة العناوين الداخلية:


العنوان الرئيسي
الوجه الثالث للموناليزا
العناوين الداخلية
صوت الصمت
الدقيقة الأولى بعد
الوجه الثالث
الصفحة
من الصفحة 27 إلى 23 ص
من الصفحة 45 إلى 65 ص
الكفنالأزرق
خدعة الأزهار
من الصفحة 89 إلى 125 ص
من الصفحة 67 إلى 88 ص
رسالة على شاهد
رحل ولم يقل شيئا
صانع الفراغ
من الصفحة 149 إلى 162
من الصفحة 127 إلى 147
من الصفحة 163 إلى 174

2. العناوين الداخلية:

بعد دراستنا للعنوان الرئيسي لهذه المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا وبعد أن تجاوزنا عتبته، وفي دخولنا إلى المحتوى لاحظنا وجود لعناوين داخلية تستلزم منا الوقوف عندها ودراستها كونها ذات أهمية في فك شفرات العنوان الرئيسي " الوجه الثالث للموناليزا". فالعناوين الداخلية تأتي داخل النص وهي على شكل عناوين للمباحث والفصول والأجزاء للقصص والروايات وغيرها من الأعمال الأدبية، وهي عناوين موجهة للجمهور شأنها شأن العنوان الأصلي، والفرق الذي يميزه بينها وبين العنوان الأصلي هي أن العنوان الأصلي موجه لعامة الناس بينما العناوين الداخلية موجهة للقارئ الذي يملك الكتاب ويبدأ في تصفحه وقراءة المحتوى، وإضافة على ذلك فإن جزء من العنوان الرئيسي، فمن المستحيل الاستغناء عن العنوان الرئيسي بينما الفرعي يعتبر حضوره غير إلزامي كما نجد أن هناك الكثير من الكتب خالية من العناوين الفرعية[1].

تكمن مهمة هذه العناوين الداخلية في توجيه القارئ وقوة الإيضاح. ولكن يوجد حالات أين يلجأ إليها الكاتب لأجل أغراض جمالية تشويقية[2].

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص124-125.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص125.

نجد القاصة **كريمة عيطوش** أدرجت في هذه المجموعة القصصية 08 قصص وأعطت لكل قصة عنوانها الخاص بها فهناك قصص بدأتها بأقوال وأخرى بأشعار وبعض منها تبدأها بقولين فأكثر وتختمها بملاحظة، والبعض الآخر تبدأها بأقوال وتختمها بحكمة هادفة، وكلها عبارة عن عتبات يلتقيها القارئ قبل دخوله إلى النص والتي لها دور هام في التأثير على ذهن القارئ.

أ. مكان ظهور العناوين الداخلية (أين تظهر):

إن ظهور العناوين الداخلية في الكتاب تكون" **على رأس كل فصل أو مبحث، إمّا مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار والعكس في الكتب الأجنبية، كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع**"[1].

تظهر العناوين الداخلية في المجموعة القصصية **لكريمة عيطوش**" الوجه الثالث للموناليزا" على رأس كل فصل وهذا يعني أن لكل قسم قصة خاصة به وعنوان مميز لها. وهذه العناوين الداخلية لهذه المجموعة أتت مستقلة عن العنوان الأصلي.

- **الدقيقة الأولى بعد الموت:**

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص،ص126.

هذا العنوان، أول عنوان داخلي استفتحت به **كريمة عيطوش** مجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا والذي نجده على رأس الفصل الأول، ونجده في الورقة الأولى قبل المباشرة في سرد أحداث هذه القصة، والذي كتب في وسط الورقة بشكل غليظ وخط أسود قاتم.

- **الوجه الثالث للموناليزا:**

يعتبر هذا العنوان الثاني في للمجموعة القصصية والذي يأتي في بداية الفصل الثاني لهذه المجموعة القصصية، إذ نجده يتوسط الورقة ومكتوب بلون أسود قاتم و خط غليظ.

- **صوت الصمت:**

نجد هذا العنوان يظهر في بداية الفصل الثالث للوجه للموناليزا والذي جاء في منتصف الورقة بلون أسود قاتم وبخط غليظ يجذب القارئ.

- **خدعة الأزهار:**

هذا العنوان يظهر داخل المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا والذي يظهر في بداية الفصل الخامس لهذه المجموعة إذ جاء مكتوب بلون أسود قاتم يتوسط الورقة وكتب بخط غليظ.

- **صانع الفراغ:**

هو عنوان داخلي لمجموعة الوجه الثالث للموناليزا والذي جاء في بداية الفصل السادس وبلون أسود قاتم وبشكل غليظ في وسط الورقة.

- **رسالة على شاهد:**

يعد هذا العنوان عنوان داخلي " للوجه الثالث للموناليزا" إذ جاء في بداية الفصل السابع والذي كتب بلون أسود قاتم وبشكل غليظ في وسط الورقة.

- **رحل ولم يقل شيئًا:**

جاء هذا العنوان الداخلي في بداية الفصل الثامن والأخير من المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا والذي كتب هو الأخر في وسط الورقة وبشكل غليظ ولون أسود قاتم.

ب. وقت ظهور العناوين الداخلية(متى ظهرت):

" **تظهر العناوين الداخلية عامة في الطبعة الأصلية؛ أي في الطبعة الأولى للكتاب، لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة من الكتاب**"[1]،يتبين لنا من خلال هذا القول أن العناوين الداخلية تظهر في البداية في الطبعة الأولى ثم تظهر أيضا في باقي الطبعات التي تأتي بعد الطبعة الأصلية الأولى.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، ص 126.

والعناوين الداخلية التي نجدها في مجموعتنا القصصية "الوجه الثالث للموناليزا للقاصة **كريمة عيطوش**، تظهر في الطبعة الأولى والتي طُبعت عام 2016م.

ج.جماليات عتبة العناوين الداخلية:

- " **الدقيقة الأولى بعد الموت**": الدقيقة تدل على الوقت، وجعلت الكاتبة كلمة الدقيقة ملتصقة مع كلمات أخرى وهي الأولى بعد الموت.

الأولى: **أولى مؤنث أول**[1]، وهو اسمًا يدل على بداية الشيء.

بعد:" **ظرف زمان أو مكان يدلّ على تأخر شيء عن شيء في الزمان أو المكان، ويكون معربًا أو مبنيًا**."[2]

الموت: زوال ونهاية الحياة.

وظفت القاصة جملة " الدقيقة الأولى بعد الموت" وهو عنوان قصتها الأولى في هذه المجموعة القصصية، والذي يدل على خوف بطلة القصة من أن تخسر ثديها وأن لا تتعافى وتفكيرها في الموت الذي سيكون الموت مصيرا لها.

---

[1]– اميل بديع يعقوب، المفصل في اللغة والأدب، تر: ميشال عاصي، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، مجلد1، 1978،ص324.

[2]– المرجع نفسه، ص 324.

جاءت لغة هذه العتبة لغة صريحة مليئة بالقلق والخوف والألم ولعلّ القاصة اختارت ألفاظ عنوان قصتها بدقة وذلك قصد إيصال الرسالة لما أرادت قوله.

ختمتها بعتبة والتي جاءت على شكل جملة " **تمت بعدما خرجت من المستشفى**"[1]، إذ تحمل دلالات ربطتها بالزمان و المكان، بحيث أنها أشارت إلى الزمان في لفظة " بعدما" كما أشارت إلى المكان في لفظة " المستشفى" والذي يحمل دلالات المرض والخوف... ، ومن هنا يمكن القول أن **كريمة عيطوش** وظفت لغة بسيطة بعيدة عن التكلف والغموض لكن لها دلالات ومعاني عديدة.

- **الوجه الثالث للموناليزا:**

جاءت عتبة العنوان في هذه القصة على شكل أربعة مقاطع والمتمثلة في (الوجه، الثالث، لـ، الموناليزا) وتكمن جمالية اللغة في هذه العتبة بغموض العنوان والذي يجعل في القارئ فضول يجعله يقدم على قراءة القصة ليكشف عن محتواها وعلاقة بالعنوان.

ونجدها أيضا قصتها بعتبة ختامية والتي أتت على الشكل التالي:" تمت أخيرًا بعد آذان الفجر الأول"، وهذا يعني أن الكاتبة وقعت وأنهت في كتابة قصتها بعد وقت السحور في شهر رمضان.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص 22.

- **صوت الصمت:**

صوت لفظة تدل على النطق أي الإباحة وإظهار الكلام والعلن، وهنا هي مقترنة بالصمت والذي يعني السكون والكبت والسكوت.

فهنا القاصة استطاعت أن تربط بين مفردتين متضادتان في المعنى وهذا ما نسميه بالطباق. وهذا الأخير هو الذي أسهم في إعطاء جمالية للغة في هذه العتبة والتي تقصد به أن في محتوى القصة هناك صوتين أي أنها ربطتنا بين عالمين مختلفين "عالم الصوت" وعالم الصمت".

ختمت القاصة قصتها بعتبة " **تمّت ذات أيّام آرقة**"[1] والتي نفهم من خلالها أن تلك الأيام التي وقعت فيها هذه القصة كانت متعبة وآرقة للكاتبة.

- "**خدعة الأزهار** ":

خدعة : ورد في قاموس المحيط للفيروزأبادي في باب (خدرب) " **الخديعة، (والحرب خُدْعَةٌ)، مُثلثة وكهُمَزَةٍ، ورُوي بِهِن جميعًا، أي: تَنقضِي بخُدْعَة. وخَدْعَة: ماءَةٌ لغنيّ... والخدعة بالضمّ: من يخدعه الناس كثيرا**"[2].

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 65.

[2]– معجم المحيط، الفيروز أبادي، باب خدرب، حرف الخاء، ص 444.

الأزهار: جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي في (باب زهر) " **الزهرة: ويُحَرّكُ: النباتُ، ونوْرُهُ أو الأَصْفَرُ منه، ج: زهرة وأزهارٌ، جج: أزاهِيرُ، و–من الدنيا: بَهْجَتُها ونَضَارتُها وحُسنها...**"[1]،فقد ركبت القاصة هذا العنوان بأسلوب أنيق، إذا استطاعت أن تمزج بين لفظين متعاكسين، فخدعة هي صفة سيئة، والأزهار هي أجمل ما في الطبيعة فمن هنا يمكن القول أن هذا ما زاد من جماليات كعتبة وبالرغم من أن لغتها أي اللغة الموظفة في القصة، إلا أنها تحمل دلالات ومعاني قوية وعميقة.

ففي ختام هذه القصة دونت القاصة عتبتها والتي أتت على شكل جملة" **تمت في يوم تيتّمت فيه الزهور**"[2]، ومن خلال هذا التعبير نفهم أن القاصة وقعت قصتها هذه ف تيتمت فيه الزهور أين لا يوجد لها أصحاب وقد أخذتها من قاموس الطبيعة وعبرت عن هذا في صورة إنسانية جميلة وهذا ما أضفى عليها الطابع الجمالي الراقي.

- **الكفن الأزرق:**

جاء في لسان العرب تعريف لفظة " الكفن" معروف ابن الأعرابي: **الكفن التغطية. قال أبو منصور ومنه سميّ كفن الميت لأنه يستره، ابن سيدَه: الكفن لباس الميت**"[3].

الأزرق: هو لون والذي يقصد به القاصة لون البحر.

---

[1]– معجم المحيط، الفيروز أبادي، باب زهر، حرف الزاي، ص725.

[2]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 88.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 4، جزء44، باب الكاف، مادة كفن، ص 3907.

جاءت العتبة الاستهلالية بلغة سهلة بعيدة عن الغموض، والتي ركبتها كريمة عيطوش من كلمتين الكفن + الأزرق، حيث نجحت في إيصال الرسالة إلى المتلقي، والمقصود هنا من هذا العبير "الكفن الأزرق" هو البحر، والذي يعدّ هو الأخير مقبرة للعديد من الشبان خاصة الجزائريين الذين يهاجرون في البحر والتي يكون نهايتهم الموت.

تتمثل جمالية هذه العتبة " الكفن الأزرق" في هاتين العبارتين الكفن+ الأزرق التي وظفتهما القاصة والمعبرة عن ذلك الواقع، وكما تتمثل أيضا في مصدرهما كونهما مأخوذة من قاموس الحزن، الألم، الموت.

ختمت **كريمة عيطوش** قصتها بعتبة ختامية " **أوقاس ـ العصرـ 2011**"[1]، فلفظة " أوقاس" تعبير يدل على المكان وربما هو المكان الذي أبدعت قصتها فيه، ولفظي " العصرـ2011" تدل على فترة زمنية محددة فهنا وظفت القاصة ألفاظًا سهلة ودقيقة ومحددة التي تزداد جمالية لهذه العتبة.

- **صانع الفراغ:**

استهلت القاصة هذه القصة بصورة بيانية والتي تتكون من مفردتين، صانع+ الفراغ والتي شكلت جمالية للغة الموظفة لهذه العتبة النصية.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث، ص 125.

ختمت قصتها بعتبة ختامية والتي تتمثل في قولها " **من الصعب استئصال الحقيقة من القدر**"[1]، من حرف جرّ، الصعب: لفظة تدل على الاستحالة وقليل ما يحدث، استئصال: لفظة تعني النزع من الجذور، الحقيقة: لفظة تدل على شيء موجود حقًا لا كذب فيه، القدر: وهي لفظة تتدرج ضمن القاموس الديني والمقصود هنا أن الحقيقة جزء من القدر ومرتبطة وإياه. أما جمالية اللّغة في هذه العتبة تمثلت في اختيارها لهذه الألفاظ وربطها الحقيقة بالقدر.

- "**رحل ولم يقل شيئًا**":

استهلت كريمة عيطوش هذه القصة بعنوان والذي يتكون من جملة فعلية تبتدئ بفعل رَحَل والذي ورد في قاموس المحيط " **رَحَلَ: كمنع: وانتقل** "[2] ويقصد به أنه رحل وانتقل أي ذهب إلى مكان آخر بعيدا عن ذلك المكان. جاءت لغة هذه العتبة بعيدة عن التكلف والغموض وكما أنها بسيطة لكن لها معاني ودلالات عميقة وهذا ما أعطاها الجمالية، حيث تقصد في هذا التعبير عن موت المفاجئ لزوج بطلة القصة والذي توفي فجأة.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث، ص147.

[2]– قاموس المحيط، الفيروز أبادي، باب الراء، مادة رحف، ص 626.

ختمت القاصة قصتها هذه بعتبة ختامية" **تمت في يوم غائم/ ممطر** "[1]، وهذا يعني أن كريمة عيطوش وقعت قصتها في يوم غائم ممطر، كما يمكننا أيضا ربطها بالحالة الشعورية بالقاصة المكتئبة والحزينة مثل ذلك اليوم، وتكمن الجمالية في هذه العبارات.

- **رسالة على شاهد:**

استهلت كريمة عيطوش هذه القصة بعتبة العنوان والتي تكونت من ثلاث كلمات رسالة، على، شاهد، فكلمة رسالة تعني كل كلام أو قول أو نص مكتوب، أما لفظة شاهد فهو مكان فوق القبر مخصص لكتابة معلومات عن الميت كالاسم ، اللقب، تاريخ الميلاد والوفاة. تكمن الجمالية في هذه العتبة في غرابة العنوان بالتحديد وهذا ما يجعل القارئ أو المتصفح يثير فضوله في قراءة المتن كي يعرف حقيقة هذا العنوان.

اختارت الكاتبة عتبة ختامية لقصتها هذه والتي ركبتها على النحو التالي:" تمت في يوم جميل" وهنا تكمن جمالية هذه العتبة، فيمكننا إعطاء عدة تأويلات لهذه العتبة الختامية بحيث ربما أنها وفقت في إتمام لهذا العمل الأدبي، أو ربما تكون نهاية هذه القصة في يوم ربيعي جميل، كما يمكن القول أنّ القاصة في حالة ابتهاج وسرور.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث، ص174.

ثانيا: عتبة الإهداء:

" الإهداء، هو أحد الأمكنة" الطريقة" لنّص الموازي التي لا من "أسرار" تضئ النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص ونؤمن في تداوليته"[1].

" والإهداء هو ذلك الكلام الذي يحمل التقدير و الاحترام والعرفان، والذي يهديه ويوجه الكاتب في عمله للآخرين، سواءً كان للأشخاص أو مجموعات، فإما أن يكون على شكل مطبوع وهذا ما يعني أن يكون الإهداء داخل الكتاب، وإما أن يكون على شكل مكتوب وهذا يعني أن الكاتب يقوم بتوقيع أو كتابة عبارة في ذلك الكتاب قبل أن يهديه لشخص ما"[2]، فنجد القاصة كريمة عيطوش في مجموعتها القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" تقدم إهدائيين فالإهداء الأول تقدمه إلى والديها فتقول:" **إليكما والديّ الكريمين: تقديري،... برّي وإحساني"**[3]. والإهداء الثاني هو إهداء خاص بالنسبة للكاتبة والذي تقدمه إلى زوجها فتقول:" **أردت أن أكتب عنك ولو كلمة لكن فضلك عليّ يثقلني... لم يرد هذا**

[1]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،ص48.

[2]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، ص 93.

[3]– كريمة عيطوش، المجموعة القصصية الوجه الثالث، ص5.

القلم أن يبرحني علّه أراد أن يبوح في جملة بعمق قصّتك التي لا تنتهي...إليك وفقط زوجي"[1].

ومن خلال هذين الإهدائيين يتبين لنا أن للقاصة" **كريمة عيطوش**" علاقة وطيدة ومحبة قوية ترابطها بوالديها وزوجها وهذا ما دفعها تهدي لهم عملها القصصي هذا. ونجد أن جيرار جينات يفرق بين إهدائيين، إذ يفسر ويقول أن ثمة هناك إهداء خاص وإهداء عام.

الإهداء الخاص: والذي يكون فيه الكاتب يقدم إهداءه ويوجه إلى الناس المقربة إليه والذي يكون واقعيا وماديا.

الإهداء العام: والذي يكون فيه الكاتب يقدم إهداءه ويوجه إلى المؤسسات العامة والمنظمات والرموز[2]، وهنا كريمة عيطوش وجهت إهدائيين يخصان أشخاصا مقربين منها ألا وهما "والديها" و "زوجها" فكانت لغة الإهداء لغة جميلة حيث عبرت في الإهداء الأول الموجه لوالديها عن تقديرها وإحسانها لهما، أما في ما يخص الإهداء الثاني والذي وظّفت فيه لغة مميزة جميلة و دقيقة بحيث أحستنا حقا بهذه الجمالية وذلك من خلال العبارات التي وظفتها بكل دقة وامتياز إذ شكلت لنا جرس قوي.

ويعتبر العنوان من بين العتبات النصية التي نمرّ بها كي ندخل إلى النص.

---

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 5.

[2]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، ص93.

ثالثا: عتبة الاستهلال:

يعتبر الاستهلال من العتبات النصية الداخلية التي لا تقل أهمية عن سابقتها، و التي تستوقف القارئ قبل ولوجه إلى داخل النص، حيث يستعين بها الكاتب من أجل توضيح قصده من القصص الموجهة للقارئ والتعبير عن فكرة معينة مرتبطة بالمجموعة القصية التي نحن في صدد دراستها، ونجد معنى الاستهلال في عدة معاجم منها:

أ. لغة:

في لسان العرب لابن منظور نجد:" **هلّ السحاب بالمطر، وهلّ المطر هلًا، وأنهل المطر إنهلالًا واستهل المطر وهو شدة انصبابه... وقال غيره: أهلّ السّحاب إذا قطر قطرًا له صوت، و أنهلت السماء إذا صبّت، واستهلت إذا ارتفع صوت وقوعها، واستهل الصّبي بالبكاء: رفع صوته وصاح عند الولادة، وكل شيء رفع صوته فقد استهل**"[1].

فقصده هنا كل شيء يبدأه به فهو استهلال منه بداية نزول القطرات الأولى من المطر، كما ربط كذلك ارتفاع صوت الطفل عند الولادة، وكل شيء يرفع صوته فهو استهلال.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج 9، ص 121.

نجد أيضا معنى هذا المصطلح هلّل في معجم الوسيط أنه:" **هلّ يقال: انهلّ الدمع: تساقط، وانهلت السماء، نزل مطرها و استهلّ الصبي: رفع صوته بالبكاء وصاح عند الولادة، واستهللنا الشهر: ابتدأنه. الاستهلال براعة الاستهلال: أن يقدم الشاعر في أول قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات، يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع قصيدته**"[1]، ومن خلال هذه التعريفات نستنتج أن جميع المعاجم اتفقت على أن معنى مادة هلّل تدل على البدء، أي كل شيء في المرحلة الأولى يُعد استهلالًا.

ب. اصطلاحا:

ذهب كثير من الباحثين إلى تعريف هذا المصطلح، فنجد الاستهلال عند "جينيت" على أنه: " **ذلك المصطلح الأكثر تداولًا واستعمالًا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي/ Liminaire، بدئيًا/préliminaire كان أو ختاميًا/ Post liminaire والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا ب أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة Postface مؤكدة لحقيقة الاستهلال، ومن الاستهلالات الأكثر دورانا واستعمالا نجد: المقدمة/ المدخلIntroduction، التمهيد Avant-propos، الديباجةPrologue ، توطئة Avis، حاشيةNote، خلاصة/ إعلان الكتاب**

[1]- إبراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ، دار الدعوة، إسطنبول،ج1، 1989، ص 992.

Notice، قبل (ال) بدء القول Avant-dire."[1]، ومن خلال هذا المفهوم نجد أن مصطلح الاستهلال شأنه شأن المصطلحات الأخرى المرادفة له والتي تتفق على شيء واحد وهو البدء.

في حين نجد باحث أخر ذهب إلى تعريف هذا المصطلح وهو "أرسطو" الذي حدّد الاستهلال في كتابه " فن الخطابة" بقوله: " **الاستهلال إذن هو بدء الكلام ويناظره في الشعر: المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل لما يتلو، والافتتاحية شبيهة بالاستهلال في النوع البرهاني ذلك أن عازفي الناي إذ عزفوا لحنًا جميلًا وضعوه في افتتاح المعزوفة كأنه لحنا**"[2]، فأرسطو يقدم مفهومًا شاملًا للاستهلال، وبذلك بدأ بتخصيصه حيث ربط المطلع بالقصيدة والافتتاحية بفن العزف على الناي، فكلها تعد بدايات الكلام.

وإذا عدنا إلى أرشيف النقد العربي القديم فنجده أيضا تطرق إلى مصطلح الاستهلال:" **هو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدّال على بعده، المنزل من القصيدة منزل الوجه والغرة، فإذا كان بارعا وحسنا، بديعا ومليحا رشيقا، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ**

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 112-113.

[2]- أرسطو طاليس، فن الخطابة، تر: عبد الرحمان البدوي، د.ط، دار القلم، بيروت ـ لبنان، 1997، ص 230.

النفس السامع أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، كان داعيا الإصغاء والاستماع إلى ما بعده"[1].

فالاستهلال هو مفتاح أي نص أدبي وأول ما يستوقف القارئ قبل المرور إلى العمل الأدبي حيث يعمل على استدراج القارئ، ويدل على ما بعده، فكلما كان الاستهلال بارعا وحسنا قويا ومشوقا دال على متن النص، عمل على إثارة نفس المتلقي وفضوله، فهو الذي يساهم في دفع القارئ إلى تكملة قراءة العمل الأدبي حتى نهايته.

كما نجد الباحث **عبد الحق بلعابد** في كتابه جيرار جنيت من النص إلى المناص ذهب إلى تموقعات الاستهلال، فنجده يقول عن الاستهلال:" **يتموقع داخل الكتاب/ النص، وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي /prefaces internes، والذي يتصدر مباحث الكتاب ومداخله مبررًا تقسيماته، أو أن يكون هذا الاستهلال مندرجًا بين المباحث، يعمل كنص واصف وشارح للنص الأصلي**"[2].

يتخذ الاستهلال شكله شكل العتبات الأخرى مكانا يتواجد فيه حيث يتخذ مكانين مهمين إما أن يكون قبلي، أي قبل البدء في النص وإما بعدي أي بعد الانتهاء من النص، ولكل واحد منهما خصائص تميزه.

---

[1]– يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط2 ،1982، ص 204.

[2]– عبد الحق بعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 115.

كما نجد أن الاستهلال وقت لظهوره إما أن يكون في الطبعة الأولى وإما في الطبعة الثانية للكتاب " **أما عن وقت ظهوره ففي صدور الطبعة الأصلية من الكتاب/ النص، إلا أننا نجد ما يعرف بالاستهلال اللاحق، أو العكس وهناك أيضا الاستهلال المتأخرpréface tardive، وهذا الاستهلال يكون غالبا في إعادة طباعة بعض الكتب القديمة طبعة جديدة، أو إخراج أعمال كاتب ما في طبعة كاملة**"[1].

حدثنا الباحث **عبد الحق بلعابد** عن وقت ظهور الاستهلال فنجد في الطبعة الأصلية ما يعرف بالاستهلال اللاحق، كما يمكن أن يظهر كذلك في الطبعة الثانية مع الاحتفاظ بالاستهلال الأصلي ويمكن أن يكون كذلك العكس، وأشار أيضا إلى الاستهلال المتأخر الذي نجده غلبا في الكتب ذات طبعة جديدة أو عند مزج كل أعمال الكاتب في طبعة كاملة.

ج. دلالة الاستهلال:

اعتمدت القاصة **كريمة عيطوش** في مجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا على توظيف استهلال خاص بكل قصة من قصصها الثمانية، وهناك بعض القصص استهلتها بنصين أو ثلاث، وكل هذه النصوص تتناسب مع روح القصة بل ومع مضمون المجموعة كاملة، ومن هنا فإن العبارات الاستهلالية تنسجم مع القصص فنجد عبارات (محمود درويش، إميل سيوران، جوزيف حرب، نيتشه، وإلياس فركوح، أورهانباموق، أنطوان دي

[1]– عبد الحق بعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 115.

سانت إكسبيري، لورانس درايل، كريستين فالكنلاند، الحبيب السائح، أمين معلوف) وهو اختيار دقيق واستهلال لعبارات مدروسة بعانية وهذه العناوين الاستهلالية لم تأتي زينة شكلية بل اختارتها القاصة كريمة عيطوش بقصدية تامة لتحقيق إضاءة القصص ونأخذ على سبيل المثال هذه العناوين الاستهلالية من مجموعتها الوجه الثالث للموناليزا:

1.قصة الدقيقة الأولى بعد الموت:

نجد في هذه القصة أن الاستهلال جاء على شكل أبيات شعرية أخذتها القاصة من قصيدة " لاعب النرد" لمحمود درويش التي كانت على شكل مرثية في قوله:

" ومن حسن حظي أني أنام وحيدا

فأصغي إلى جسدي

وأصدق موهبتي في اكتشاف الألم

فأنادي الطبيب قبل الوفاة بعشر دقائق

عشر دقائق لا تكفي لأحيا مصادفة

وأطيبظن العدم

من أنا لأخيب ظن العدم؟"[1]

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص09.

كان محمود درويش كتب قصيدته هذه في أواخر حياته ولابد أن القاصة كريمة عيطوش على علم بهذه الخلفية لذا ربطت هذا النص الاستهلالي بقصتها الدقيقة الأولى بع الموت التي تسرد أحداث الشخصية " نورة" وهي على فراش الموت، كما لو أنها تشابه بين هاتين الحالتين، من جهة أخرى يمكننا القول أن هذه الأبيات عبارة عن سلسلة من المصادفات أوجدت الراوي وحيدا في ليلة وعلى خلاف الشعراء الذين لطالما اشتكوا وحدتهم، في مثل حالة نورة وهي تذرف دموع الوحدة في المستشفى، يبتهج الشاعر بالوحدة ويعتبرها قدرا لطيفا وحظا جيدا، فالأخر أي الرفيق أو الصديق بصنعه للحياة سيحدث ضجيجا ما يمنع من تحسس إيقاع الموت غير أن معانقة صمت الوحدة صوتها في وجد إنساني بعيد سيؤجل موت الراوي، وكأن التعطل عن الحياة هو ربح المزيد من الحياة و انتصار على العدم، هذا السياق الأسلوبي الذي انبني على نحو تقريري جازم نجده يصنع بلاغة من التساؤل (من أنا لأخيب ظن العدم؟) وهو السؤال المجري الذي تصب فيه عتبات النص.

فعندما تعي الأنا وجودها سيسهل التفاهم مع الموت كما يسهل التفاهم مع الحياة كما كانت الشخصية " نورة" تعد لحظاتها الأخيرة، وهذا الوعي المحدود بالأنا يجعل النص غير معني بالبحث عن مزيد من الحياة.

الاستهلال هنا عتبة تضيء دلالة العنوان لأن الدقيقة الأولى بعد الموت يعتبر عنوان مرادفا لهذه القصيدة لأن الشاعر كما قلنا أنه كتبها في أواخر حياته، أما فيما يخص الصلة

التي تخلق بين عتبة الاستهلال والنص تأتي لتجسيد علاقة وطيدة تجبر القارئ على التوقف عندها لأنها بمثابة المصباح الذي ينير النص وهذا من خلال تقديم فكرة أولية للنص.

2.قصة الوجه الثالث للموناليزا:

استهلت القاصة نصها بقولين مختلفين للفيلسوف والكاتب الروماني " إميل سيوران" الذي اقتبست من كتابه " المياه كلها بلون الغرق" الذي يعتبر هذا الكتاب مجموعة من الشذرات والأفكار الفلسفية التي تناقش عدة مواضيع بكثافة وبالكثير من السوداوية القريبة من الواقع الحقيقي حيث بدأت بالقول:

" **كل مسألة تدنس لغزا والمسألة بدورها يدنسها حلمًا**"[1].

يظهر لنا من خلال هذا القول أن القاصة توجه لنا رسالة مشحونة بالألغاز في حين يمكننا اعتبار عنوان هذه القصة مفتاحا يفتح للقارئ أفقا من الصور ومناخا من التخيلات وكذلك تشويق للقارئ لمعرفة الشخصية المجهولة من خلال هذه القصة، ويمكننا أن نعتبر لغز هذه المسألة هو الشخصية المجهولة. كما نجد قول آخر استهلت به كذلك نفس القصة في القول: " لا أقدر على تأمل ابتسامة دون أن أقرأ فيها، تمل مني فهي المرّة الأخيرة".[2]

[1]–كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 25.

يمكننا أيضا أن نلاحظ من خلال هذا القول أن الكاتب يتناول قوة الكلمة وأثرها الكبير فبين عدم قدرته على تأمل الابتسامة دون الغوص أو قراءة محتواها، فعن طريق القراءة يتوصل الشخص إلى عمق الألغاز المكتوبة، فعتبة الاستهلال هنا إلى إعطاء فكرة أولية للنص وهذا من خلال استحضار لغز المسألة، ومما يلفت انتباهنا أن استراتيجية الاستهلال عند القاصة **كريمة عيطوش** احتلت مفتتح النص مباشرة بعد العنوان وهذا من أجل تنشيط فكرة القارئ والعمل على ربط النص، كما يحيل هذا الاستهلال إلى اللغز المرسوم في وجه الموناليزا أي الابتسامة التي عجز العالم ككل على فهمها وقراءتها.

3.قصة صوت الصمت:

في هذه القصة نجد أن الاستهلال جاء على نوعين أولهما على شكل أبيات شعرية لأبرز الشعراء اللبنانيين **جوزيف حرب** ومن ديوانه أخذت القاصة أبيات شعرية من ديوانه الأشهر "المحبرة" الذي صدر عام 2006 وهو أكبر ديوان في التراث العربي في قوله:

فكرة ذات جناحين من الشعر

فتشت عن كلام لها

لم تجده

فتش الكلام عن دواة فلم يجدها

فتشت الدواة عن قلم لم تجده

كان يفتش عن جملة لم يجدها

والجملة فتشت عن ورق أبيض لم تجده

عندها فكرة الشعر صارت حماما وطارت"[1].

يمكننا اعتبار هذا النّص الاستهلالي عبارة عن إهداء إلى القاصين أو الشعراء مما يؤكد روح الصلة الإبداعية بين قاص هذه المرحلة وشعرائها، وكأننا نلاحظ منافسة فكرية وإبداعية وتحفيز للكتابة أيضا وذلك من خلال استعمال الشاعر الكلمة "فتشت" التي كررها عدة مرات وذلك لتأكيده على تعلقه بالشعر والكتابة من خلال تفتيشه عن الكلام وتفتيشه عن الدواة وهي القنينة الزجاجية التي يوضع فيها الحبر التي كانت بدورها تفتش عن القلم والقلم يفتش عن الجملة وهي تفتش عن الورق ولم يجد الأول الأخر، فيمكننا اعتبار هذه الأفكار على أنها تشجيع على كتابة الشعر في البداية قال أن هذه الفكرة ذات جناحين وعند افتقاده للكلام والجملة والورق، عندها هذه الفكرة ذات الجناحين صارت حمامة وطارت أي فاقدة الاهتمام من طرف الشعراء والكُتاب أما بالنسبة إلى القصة فيمكننا اعتبار هذا الاستهلال على شكل تقديم أو تلخيص لها.

أما القول الثاني فقد أخذته القاصة من أحد كتب فريدريك نيتشيه في قوله: " **أمران يريد الرجل الحقيقية، الخطر واللعب، لذلك هو يحب المرأة كأخطر أنواع اللعب**"[2]، أثارت أراء

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 47.

[2]– المصدر نفسه، ص 47.

فريدريك نيتشه عن المرأة كثيرا من الجدل الذي بدأ في حياة ذلك المفكر ولا يزال قائما حتى يومنا هذا، في حين احتوت كتابات نيتشه عادة على تعليقات يراها البعض انعكاسا لكرهه للمرأة، فمن خلال قوله هذا يمكننا تأويل على أن نيتشه يدعى النزعة الذكورية أي تفضيل الرجل على المرأة فهو يرى المرأة عبارة عن لعبة للرجل وجعلها من الأمرين اللذين يريدهما الرجل الحقيقي وهي كأخطر أنواع اللّعب، ومنه قامت كريمة عيطوش بربط هذا القول أو الفكرة مع قصتها " صوت الصمت" التي تسرد لنا في بعض المقتطفات نظرة الرجل للمرأة ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال حوار الشخصية مع الحمامة، ويمكننا ملاحظة الرابط القائم بين عتبة هذا الاستهلال مع فحوى النّص من خلال " **لماذا أراداه أن يجعلوني امرأة لكل الرجال لكل شيء، لا بل أنا الشيء، لعبة لكل مخلوق أن أكون لوحة زيتية أو مزهرية وحتى قطعة موسيقية أرفة بها على أنصاف المسؤولين...**"[1].

من خلال هذا الاستهلال وعلاقته بالقصة يمكننا أن نستنتج أن القاصة متأثرة بالظروف الاجتماعية التي فرضها الواقع المرير والنظرة الفاسدة الدونية تجاه المرأة، فالاستهلال هنا عبارة عن إشكالية جوابها النص كما ساعدت على خلق الانسجام والترابط.

4. قصة خدعة الأزهار:

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا ، ص 62–63.

استهلت القصة كذلك مثل سابقتها بنصين فالأول راجع لـ" **إلياس فركوح**" في قوله: " **الكتاب الذي يفكر بالنيابة عنك ليس جديرا بالقراءة**"[1].

يبدو أن هؤلاء الكتاب استنبطوا كل ما يعرفونه من الكتب، لأنهم يعطون للكتاب أهمية كبيرة كونه وسيلة من وسائل المعرفة، ويسهم في بلورة شخصية الفرد والمجتمع، فمن خلال هذا القول ربطته الكاتبة بالقصة فالشخص الذي يحب الكتاب، فهو ليس جدير بالقراءة وذلك من خلال الشخصية المذكورة في قصة خدعة الأزهار وهو شاب عشق الفتاة وذلك بتعلقها بالكتب والقراءة ويراها مختلفة غن باقي الفتيات، فيمكننا ربط أحداث القصة بالنص الاستهلالي أي هناك علاقة وطيدة بينهما.

أما بالنسبة للنص الاستهلالي الثاني فهو راجع للكاتب والروائي التركي **أورهانباموق** الذي استنبطته القاصة من رواية " الكتاب الأسود" الذي يقول:" **ليس ما يدهش بقدر الحياة عدا الكتابة: نعم، طبعا عدا السلوان الوحيد هو الكتاب**"[2]، تعد رواية " الكتاب الأسود" من أهم أعمال أورهانباموق" الذي جمع فيه مجمعة من القص وتُحدث عن الكتاب والكتابة، في حين جمع أنه ربط بين قدرة الكتابة بالحياة وأكد بنعم و طبعا أن العلاج الوحيد الذي يشفي هذا الاندهاش من الكتابة هو الكتاب بالحد ذاته، فمن خلال هذا تظهر لنا الرسالة التي أرادت الكاتبة تمريرها للقارئ وهي أهمية الكتاب ومكانته في الحياة وبينت ذلك من خلال

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 69.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

هذه القصة التي تجري أحداث العاشقين على الكتاب والقراءة والسبب الوحيد في هذه العلاقة هو الكتاب، كما يعتبر أيضا الوسيلة الوحيدة للتقرب بينهما وتبادل أطراف الحديث، كما تبين لنا هذه العتبة الاستهلالية مكانة الكتاب والقراءة، والكتابة بالنسبة للقاصة، فيمكننا اعتبار هذه العتبة بمثابة القناع الذي يختفي وراء الكاتب لتخلق نصًا خاصا بها ترسل أحاسيسها ومشاعرها من خلاله.

5. قصة الكفن الأزرق:

في هذه القصة استهلت القاصة قصتها بنصين كسابقتها، في حين استنبطت هذا النص من كتاب فريدريك نيتشه في قوله: **قبل قليل نظرت في عينيك أيتها الحياة، وماذا رأيت؟ ذهبا يبرق في دجى عينيك رأيت، وإذا قلبي يتوقف عن النبض أمام هذه الشهوة المتأججة: زورقا ذهبيا يلتمع فوق مياه الليل الداكنة رأيت، زورقا ذهبيا متأرجحا ينغمس، يمتلئ ثم يطفو ملوّحا من جديد**"[1].

يعد الفيلسوف الألماني **فريدريك نيتشه** من أهم فلاسفة العصر الحديث، ويعرف بفيلسوف القوة وله تأثير عميق على الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث، أفكاره لا تزال تثير جدلا على نطاق واسع ويقدم لها تفسيرات متضاربة ومختلفة، فهي فلسفة مميزة جدا، وهي ليست مميزة في أفكاره فحسب بل في الأسلوب ذي بلاغة و العمق، ومن خلال هذا

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 91.

القول يعلن **نتيشه** وفاءه وحبه للحياة وبقدر ما تكون الحياة قوية بقدر ما يكون العالم الموجود فيه أكثر خصوبة وهذه القوة لها إرادة وهدف، وتكون له غاية وهي الوسيلة الوحيدة لتحقيق السعادة في هذه الحياة، ونجد أيضا في قوله يقدس الحياة بما يراه من خلال نظرته الإيجابية للحياة، يرى في دجى عينيها ذهبا يبرق، كما يرى أيضا زورقا ذهبا يلتمع قوة مياه الليل الداكنة، فمن خلال هذا النص يمكننا القول أن القاصة ربطته بهذه القصة " الكفن الأزرق" التي تسرد أحداث من الواقع المعاش وهي عبارة عن مغامرات الشباب في التخطيط للهجرة السرية نحو الضفة المجاورة وهي أوروبا الذي يرونه عالم خاص ونموذجي الذي غير حياة الكثيرين فهم يرون أن هناك حياة مختلفة عن الحياة التي يعيشونها أو بالأحرى يظنون أن هناك جنة وراء البحر.

فمنه الاستهلال نستنتج أن هذا النص عبارة عن مقدمة للقصة أو عبارة عن مفاتيح أولى للولوج إلى محتوى النص ومنه أيضا نستنتج أن الكاتبة متأثرة بالظروف الاجتماعية التي فرضها الواقع على شبابنا اليوم، فالاستهلال هنا خلق الانسجام والترابط يشعر القارئ أنه في نفس المنحى.

أما النص الثاني فقد استقته القاصة من الشعر الفصيح ذلك المكتوب بالفصحى اللبنانية للشاعر " جوزيف حرب" وهو عبارة عن عنوان في قوله: "**أجمل ما في الأرض أن**

أبقى عليها"[1]. في هذا الكتاب ديوان ممتع للشاعر المعروف الذي يفيض شفافية وصدق، صاحب الكلمة الشعرية الطيبة ليعبر عن معاني بذوق خاص ولترسم بحرفية راقية صورًا متخيلة تليق بالوجدان، فهو يتصف بعمق الإيجاز وقوة البساطة في التعبير، فيمكن أ، يكون هذا الديوان عبارة عن رسالة مثلما يمكن أيضا أن نعتبره رسالة لهذا النص القصصي، فكأن القاصة **كريمة عيطوش** توجه رسالة إلى الشباب الذين هلوستهم الهجرة السرية إلى أوروبا بحثا عن حياة جديدة، على أن أرض الوطن أجمل من أي بلد والبقاء فيها هو الشعور بالانتماء والوفاء والتضحية والفداء فلا بديل عن أرض الأجداد، فالبقاء في ارض الوطن أجمل شيء وفيها يجد الفرد الراحة النفسية، ومن خلال هذا الاستهلال نلاحظ أن القاصة تحاول أن ترسم لنا صورة فوتوغرافية تعكس أحداث هذه القصة مع الواقع الاجتماعي، وأيضا عبارة عن رسالة تبين لنا حب الكاتبة وتعلقها بالوطن.

6. قصة صانع الفراغ:

كما في القصص السابقة الذكر استهلت القاصة كريمة عيطوش هذه القصة " صانع الفراغ" بنصين استهلاليين، فالأول راجع للفيلسوف الألماني نيتشه، أما الثاني فهو " لأنطوان ذي سانت إكسبيري" فكما قلنا سابقا أنها عبارة عن نصوص استهلالية تمكن القارئ من فهم القصة أو هي عبارة عن تمهيد لها، وفي قول نيتشه:" **الجمال لا يفتتنا على الفور، بل**

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 91.

يتسلّل إلينا ببطء، نحمله معنا ونحن لا نكاد نشعر به"[1]، يعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه من أبرز فلاسفة ما بعد الحداثة، حيث حاول نيتشه نقد كل سائد في عصره بما فيها عن المرأة كما في هذا القول الذي تحدث فيه عن جمال المرأة، وهنا لا يقصد جمال الشكل بل الجمال الداخلي، ويمكننا تأويل ذلك أيضا إلى أنه يحيل إلى علاقة المرأة بالرجل وذلك من خلال ربطه بمحتوى القصة في فهي تسرد أحداث امرأة متزوجة ومعاناتها في بيت زوجها، ومن خلال هذا القول ربطت القاصة هذا الاستهلال بالقصة وجمال الشخصية وهي في مقتبل العمر ذاقت مرارة العذاب من الحياة التي تعيشها وزوجها لا يكترث لسنّها الصغير ولا بجمالها، بل زاول تعذيبه لها بأبشع عذاب تتعرض له المرأة وهو استعراض جمالها والمتاجرة بجسمها الرشيق.

أما النص الاستهلالي الثاني فهو راجع **لأنطوان دي سانت اكسبيري** وهو طيار وكاتب فرنسي في قوله:" **مرة أخرى عايشت حقيقة لم أفهمها، وجدت نفسي ضائعا، ظننت أنّني لامست قاع اليأس، وعندما قبلت التخلي عن كل شيء عرفت السكينة**"[2].

استقت القاصة هذا النص الاستهلالي من أحد كتب الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت، في حين هذا الأخير حاول في رواياته أن يعثر على معاني كل سلوكيات مجتمعه وأن يحلل القيم الأخلاقية في أوساطه كمجتمع عصري ومتحول بسبب التقنية الحديثة وكان

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص129.

[2]– المصر نفسه، ص129.

يتذمر من اللا أخلاقيات، وهذا ما أشار إليه من خلال قوله هذا فهو يشير إلى الوحدة التي يعيشها الإنسان في حالة من حالات الحزن واليأس و الاكتئاب أمام المسؤوليات، ولكن بمجرد التخلي عن كل شيء يشعر الفرد بالسكينة، وهذا ما ربطت به القاصة أحداث قصتها التي تحطي عن الشخصية التي تعيش حالة من الحزن و الاكتئاب والوحدة رغم أنها في بيت زوجها والعذاب الذي تمر به في حياتها الزوجية المرّة، ولكن في حين قررت التخلي عن هذه المرارة والحياة البائسة، عرفت معنى الحياة الهادئة والسكون النفسي، فالاستهلال هنا هو عبارة عن تقديم للدخول إلى محتوى القصة، فالقاصة أشارت من خلال هذه النصوص إلى أشياء توجهنا من خلالها إلى استنباط فكرة عامة حول القصة.

7.قصة رسالة على شاهد:

نلاحظ أن الكاتبة استهلت قصة "رسالة على شاهد" بنصين استهلاليين، فالأول عبارة نص أما الثاني فهو أبيات شعرية، فنجد النص الأول راجع لـ" لورانس داريل" في قوله:" **مع المرأة لا نستطيع القيام إلا بثلاثة أشياء: أن نحبّها أو نتعذب من أجلها أو نجعل موضوع الأدب**"[1].

هذا القول أخذته القاصة من رواية " جوستين" لروائي بريطاني وشاعر وكاتب لأدب الرحلات وهو **لورانس جورج داريل**، التي تعد هذه الرواية من أهم أعماله الأدبية التي "

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص151.

تحدث عن امرأة بريطانية تعيش في الإسكندرية إبان الغزو البريطاني وهي تحكي قصة امرأة تعيش في حمأة خطيئة لا تزهدها... إنها تتذوق كل ما تراه عينيها لكنها أبدا لا ترتوي"[1]، فمن خلال هذا القول نلاحظ أن القاصة تعمدت إلى استهلالها بهذا النص الخاص ففي محتوى القصة تسرد حكاية المرأة التي أحبها الرجل لكنها ترغب بما له فقط وأنها امرأة يغريها المال ورغم ذلك و رغم رفض أم الرجل لكنه يحبها لذلك اعتمدت القاصة على قول لورانس داريل الذي قال عن المرأة ثلاثة أشياء، فالاستهلال هنا عبارة عن بداية للولوج إلى نص القصة.

أما النّص الاستهلالي الثاني فهو عبارة عن أبيات شعرية أخذتها القاصة من قصيدة **(كريستين فالكنلاند)**التي تقول فيها:

" **بمن ألون حين يذبل الجوري**

على قبرك

من سيكن كبيرا كفاية

حضنك بارد قاس

لا جوري ينبت فيه

صدرك الذي استلقيت بقربه

[1]– لورانس جورج داريل، رواية رباعية الإسكندرية، منتديات ليلاس 24 مارس 2007.https://www.liilas.com/vb3/t35535.html.

يدي التي تخبطت خلفك

جسدك الذي تقلّبت في الظلام باحثة عنه

تلك التي حملت الأحلام من ليلة إلى أخرى

ولم تكن هنا أو هناك"[1].

هذه الأبيات تحيلنا إلى رؤية الكاتبة المتمثلة في الفراغ والحزن الذي تتركه المرأة عند وفاتها وفي هذه القصة هي معاناة الرجل عندما فارقت والدته الحياة، فهو يندب على فراق والدته ويستحضر كل ذكرياتها وحنانها ورفقها، فتظهر لنا من خلال هذا النص الاستهلالي رسالة الحزن التي أرادت الكاتبة تمريرها للقارئ، فعتبة الاستهلال هنا تعتبر بمثابة القناع الذي يختفي وراء الكاتبة لتخلق نصًا خاصا بها لترسل مشاعرها وأحاسيسها من خلاله.

8.قصة رحل ولم يقل شيئا:

استهلت الكاتبة هذه القصة " رحل ولم يقل شيئا" بثلاثة نصوص استهلالية فمهدت بالنص الأول لـ "الحبيب السائح" في قوله:" **أدرك أني لا ألمسك حسّا ولا أخاطبك فعلا، ولكن ما يشرخ يقيني أنك أمامي حقيقة ووجود**"[2]، أخذت الكاتبة هذا القول من أحد روايات الروائي الجزائري **الحبيب السائح** فهو يصرح من خلال قوله هذا على إدراكه وحسه بالغياب

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 151.

[2]– المصدر نفسه، ص 165.

ورغم ذلك يقينه لم يمنعه من ذلك الوجود، فالاستهلال هنا عبارة عن ربط بين أحداث قصة " رحل ولم يقل شيئا"، ويمكننا القول أيضا أنه عبارة عن بداية للولوج إلى محتوى القصة.

أما النص الثاني فهو راجع لـ "أمين معلوف" في قوله: " **لا تعجب لشيء، إن للحقيقة وجهين، وللناس أيضا**"[1].

يرجع هذا القول للأديب اللبناني **أمين معلوف** فهو من خلال هذا القول كأنه يخبر الناس بعدم المفاجئة لأي شيء فحتى الحقيقة لها وجهين وماثلها بالناس أيضا، فنجد الكاتبة **كريمة عيطوش** تعمدت إلى هذا القول لأنها ربطته بأحداث القصة وهي حالة الشخصية التي تعيش بين مجتمع لا يرحم ورغم معاناتها إلى أن الناس الذين تعيش معهم لم يواسها على فراق حبيبها الذي رحل دون توديعها، بل زادوا إزعاجا لها على حياتها التعيسة وخاصة الاستفزازات التي لاقتها من قبل النساء، فعتبة الاستهلال هنا ست إلى إعطاء فكرة أولية للنص.

أما النص الثالث والأخير في هذه المجموعة القصصية فهو لـ "أمين معلوف" كذلك في قوله:" **وحدها المرارة كفيلة بهزيمة الإنسان**"[2].

---

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا ، ص 165.

[2]– المصدر نفسه، ص 165.

هذا القول أيضا للأديب اللبناني أمين معلوف الذي يشير من خلاله إلى مرارة الحياة التي يعيشها الإنسان فهي قادرة على هزيمته دون غيرها، وهذا ما نجده من خلال القصة في الحالة النفسية للشخصية التي خلقتها المعاناة والحزن والفراق وجشاعة الوحدة، فالاستهلال هنا ينسج علاقة متينة تتصف بالصراحة والمباشرة مع النص وهذا من خلال تركيز الكاتبة على معاناة الإنسان.

في الأخير ومن خلال دراستنا لهذه النصوص الاستهلالية التي وظفتها الكاتبة **كريمة عيطوش** في مجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا في قصصها الثمانية يمكننا القول أن هذه النصوص الاستهلالية ذات هدف توجيهي مرتبط بجوهر النص القصصي، ويُعطي دلالة تواصلية تعبر عن ثقافة القاصة وحب الاطلاع والمطالعة لديها من ناحية ومن ناحية أخرى تعبر عن عناية القاصة بمجموعتها القصصية منذ العنوان، و لاحظنا كذلك أن النصوص الاستهلالية لم تأت عبثا أو مباشرة كتقنية شكلية من كلام القاص، ولكنها تسعى إلى تبئير الفكرة الجوهرية في النص وكأنها مرآة حساسة توضع منذ بداية النص لتحدد مسارها وتكثيف فكرتها.

الفصل الثاني: الانزياح والتراث اللّغوي في نص المجموعة القصصية

1. توظيف التراث وتجلياته في نص المجموعة
2. توظيف جماليات الانزياح وتجلياته في نص المجموعة

تمهيد:

يعدّ التراث ثروة هامة والذي يشمل على كل ما خلفه الأجداد، من ثروات ومعتقدات وعادات وتقاليد وحكايات وأمثال شعبية، كما يعدّ علم يُدرس في العديد من الجامعات والمعاهد العربية والأجنبية.

أولا: توظيف التراث وتجلياته في نص المجموعة القصصية:

1. ماهية التراث:

لشرح معنى لفظة التراث، يتوجب علينا الوقوف عند بعض المعاجم العربية ونذكر من بينها: لسان العرب لابن منظور، قاموس المحيط للفيروز آبادي، وكذا بعض من آيات قرآنية.

أ. لغة:

إن لفظة "التراث " ولفظة "الميراث" تصبان في معنى واحد، فلفظة التراث مشتقة من مادة "ورث" حيث جاء في لسان العرب على هذا النحو: "**وهي صفة من صفات الله عزّ وجلّ، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، و يبقى بعد فنائهم**"[1].

وهذا ما تؤكده الآية الكريمة: " **ولله ميراث السماوات والأرض ولله بما تعملون خبير**"[آل عمران ـ 180]، فهذه الآيات تشير إلى الذي يكسبه الإنسان ويتحصل عليه سوءًا ماديًا أو

[1]– ابن منظور، لسان العرب، من مادة (ورث)، دار صادر، بيروت ـ لبنان، ط1، ج2، ص 4224.

معنويًا ويعتبر ميراث. وفي سياق آخر ورد في قاموس المحيط " **ورث أباه ومنه بكسر الراء، يرثه كيعيده، ورثا وارثه وإرثا ورِثة، بكسر الكل، وأورثه أبوه، وَورثه: جعله من ورثته، والوارث: الباقي بعد فناء الخلف وفي الدعاء: أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث منّي؛ أي أبقه معي حتى أموت**"[1].

وجاءت كلمة "التراث" في القرآن الكريم على هذا النحو: " وتأكلون التراث أكلًا لما وتحبون المال حبًا جمًا" [سورة الفجر-19]، فالتراث هنا في هذه الآية الكريمة يقصد به الميراث، ففي الجاهلية كان الناس يأكلون ميراث الموتى أكلًا شديد حتى أنهم لا يسألون إذ كان هذا حلالًا أم حرامًا.

فقد قدم جبور عبد النور هو الأخر مفهومًا شاملا دقيقا ومفصلا للتراث، حيث جاء في قوله: " **ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجرب وخيرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعيّ، والإنسانيّ، والسياسيّ، و التاريخي، والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه**"[2]، ففي هذا التعريف فقد جمع كل ما له علاقة بالتراث.

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروزابادي قاموس المحيط، القاهرة، دار الحديث، تج: أنس محمد الشامي وآخرون، مجلد1، (د ط)، 2008، ص 1744.

[2]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملاين، بيروت، ط1 و2،1986، ص63.

ب. اصطلاحا:

اتفق العديد من الباحثين على أنّ التراث ينتمي إلى زمن الماضي، لكنهم اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها. حيث جاء في قول **فهمي جدعان** أنّ " **التراث هو ما ورثناه تاريخيا**"[1]**؛ أي أنّه كل ما كسبناه من الماضي، وأنه أيضا كل " ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة**"[2]، فهذا يعني أنّ التراث ما وصلنا من الماضي مع إضافة بصمة الحاضر.

فهناك من يقول أنّ التراث هو ورثناه من الماضي القريب والبعيد وهذا ما جاء في قول **محمد الجابري: " فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب بل هو أيضًا ما ينتمي إلى الماضي القريب**"[3].

يعرف التراث بمفهومه البسيط على أنه خلاصة ما تخلفه الأجيال السالفة للأجيال اللاحقة، أو ما يخلفه الأجداد كي ينهل منه الأحفاد، ويضيف إليه جيل بعد جيل من خبرات

[1]– فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، 1980، ص 16.

[2]– حسين حنفي، التراث و التجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط4 ،1991، ص13.

[3]– محمد الجابري، التراث والحداثة، دراسات و مناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، ص45.

حياتهم، على أي شكل كان من خلال العمارة أو الكتابة، أو النقش أو المصنوعات"[1]، وهذا يعني أنّ التراث هو التركة التي يكسبها الإنسان من الأجداد والأقارب.

فقد قدم **محمد الجابري** تعريفًا آخر للتراث، حيث عرّفه بأنّه " الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة والشريعة و اللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف"[2]، فهنا يقصد **محمد الجابري** بكلامه أنّ التراث هو كل ما يتعلق بالجانب الفكري داخل الحضارة العربية الإسلامية.

2. أنواع التراث:

التراث نوعان: تراث مادي، وتراث معنوي، فالتراث المادي فهو " **أولا تراث موجود في المكتبات والمخازن والمساجد والدور الخاصة يعمل على نشره فهو تراث مكتوب، مخطوط أو مطبوع له وجود مادي أولي**"[3].

وأيضا هو " **الذي يتمثل في ما يخلفه الأجداد من آثار ظلت باقية من منشآت دينية وجنائزية كالمعابد والمقابر والمساجد والقصور، والقلاع والحمامات، والسدود والأبراج، والأسوار، والتي تعرف في لغة الأثريين بالآثار الثابتة، إلى جانب الأدوات التي استخدمها**

---

[1]- علي عفيفي علي غازي، التراث المادي والتراث المعنوي، مجلة فكر الثقافة، 18-05-2016/23:58:05. http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=316 .

[2]- محمد الجابري، التراث والحداثة، ص30.

[3]- حسين حنفي، التراث و التجديد موقفنا من التراث القديم، ص14.

الأسلاف في حياتهم اليومية، والتي يطلق عليها الأثريون الآثار المنقولة"[1]، وهذا يعني أنّ التراث المادي هو تراث ملموس تركه الآباء والأجداد مثل المساجد والمعابد وغيرها.

أمّا التراث المعنوي أي التراث اللامادي فهو يتمثل في تلك الصور الفكرية التي تدور وترسم في ذهن الإنسان، فقد تعددت وتنوّعت بتعدد الشعوب والأمم، فهناك تراث شعبي وهناك تراث تاريخي، وتراث أدبي، تراث لغوي، وتراث إسلامي .

3.تجليات التراث في المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا:

من الشائع أن الفن الأدبي بصفة عامة، والقصة الجزائرية بصفة خاصة لا تخلو من توظيف التراث، وهذا لجعل القارئ ينفتح على التراث الجزائري، وهذا ما أدى إلى الحفاظ على الهوية والأصالة الجزائرية فلا تخلو القصة من طقوس وعادات وتقاليد، وكذا من أمثال وحكم وحكايات شعبية.

أ. الأدب الشعبي:

- **الأمثال الشعبية:** إن الأمثال الشعبية لفتت الكثير من الاهتمام، من طرف الأدباء الجزائريين، وذلك راجع إلى توظيفهم للأمثال في مختلف الفنون الأدبية وخاصة

[1]- علي عفيفي علي غازي(أكاديمي وصحفي)، التراث المادي والتراث المعنوي، مجلة فكر الثقافة، http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=316 .

القصة، فقد تختلف هذه الأمثال من كاتب لآخر فلكل أديب طريقته في الكتابة، والتي كانت الغاية منها إيصال المعنى للقارئ.

فنجد الكاتبة " **كريمة عيطوش**" في هذه المجموعة القصصية وظفت مجموعة من الأمثال الشعبية والتي استمدتها من المجتمع فمن بين هذه الأمثال نذكر: " **اِضحك للدنيا تضحك لك**"[1]، والذي يصب معناه في زرع التفاؤل، والنظر إلى العالم بصورة إيجابية ولا ربما يستخلص السامع من هذا المثل حالة الإنسان المتشائم من الحياة، فهو متعلق بالحياة الشعبية إذ يرمز إلى تصوير تجربة إنسانية معاشة، والهدف منه هو توجيه ومحاولة إصلاح سلوك الفرد.

واِنتقلت إلى توظيف مثل آخر والمتمثل في " **كي يشبع الجيب، الفم يضحك**"[2]، وهذا المثل مطابق هو الآخر مع المثل الشائع المتداول :" كي تشبع الكرش الراس يغني..." الذي يقال للإنسان الذي هو بأحسن حال في الجانب المادي، ولا وجود لشيء يشغل باله، فهو مثل وجيز لكنه له دلالات كثيرة منها التعبير عن الواقع المعاش.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 108.

[2]– المصدر نفسه، ص 108.

ومثل آخر وارد في هذه المجموعة القصصية " **بحكم الخبز والملح الذي بينهم**"[1]، وهذا المثل يستخدم كرمز للوفاء وصيانة العهد منذ قديم الأزل. كما وظفت مثلا آخر والذي ورد على الشكل الاتي: " **ما يحس بالجمرة غير ألي كواتوه**"[2]، ويقصد منه لا يحس بالألم إلا الذي يعيشه، فهذا المثل يصوّر لنا هذا موقف من المواقف التي يعيشها الإنسان في الحياة الاجتماعية إذ أن الإنسان لا يحس بمعاناة غيره حتى يتذوق من نفس مرارة المعاناة والألم التي عاشها غيره، وهذا ناتج عن تجربة وخبرة تعيشها المجتمعات.

- **العادات والتقاليد:**

استحضرت الكاتبة مجموعة من العادات والتقاليد في هذه المجموعة القصصية والتي نذكر منها: "**(تهيأت لليوم المنتظر مع زميلاتها سرحت لها شعرها ثم أخذن دلوًا فارغًا اتخذنه دفًا ورحن يغنين أغاني عربية وقبائلية، شعبية وتراثية وكأنهن يعقدن حبة عروس تتهيأ لزفافها**"[3]، فهنا ذهبت بنا الكاتبة إلى ذكر بعض العادات التي نجدها متوفرة في مجتمعنا الجزائري، إذ نجدها عند العنصر النسوي الجزائري الذي من عاداته أن يقوم بهذه الأشياء في الحفلات والمناسبات مثل وضع الحنة.

---

[1]- كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص113.

[2]- المصدر نفسه، ص 123.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

وانتقلت أيضا إلى توظيف بعض الأمثلة التي تتناول عنصر العادات الشائعة بين أفراد المجتمع الجزائري، وهي عادات خلفتها الأجداد السالفون والتي تتمثل في " **كأن ذلك اليوم ليس ببعيد... الخطبة، المهر، الزغاريد، الفستان الأبيض، أحلام العسل**"[1]، وكما ورد مثال آخر في المجموعة القصصية: " **وعلى رأسها عصبة مرقطة حشتها بشرائح من البطاطا نظمتها على جبينها وطرفيه لتخفف بها ذلك الصداع الحاد**"[2]، فهذه عادة من عادات المجتمع الجزائري، فعندما يصاب أحد بصداع على مستوى الرأس فيلجأ إلى هذه الطريقة والتي كانت تستعمل منذ القدم للتخفيف من الألم.

كما ذهب الكاتبة إلى ذكر عادة يقوم بها الفلاحين المتمثلة في " **أحد الأشباح لإخافة أقران من الطيور والحيوانات الأخرى لما تقتحم حماهم**"[3]، فهذه العادة يقوم بها الفلاح عند انتهاءه من الزراعة بوضع أطياف كي يخيف ويُبعد الطيور كي لا تقترب من زرعه.

- **المعتقدات:**

نستعرض بعض من المعتقدات الموظفة في المجموعة القصصية " **أحسستني ضريحا من الأضرحة يلجؤون إليّ عاجزين طالبين شيئًا لا يملكنه**"[4]، وهذه تدخل في معتقدات المجتمع الجزائري، حيث تذهب النساء خاصة العاقرات إلى ضريح ما تطلب منه أن يرزقها بولد،

---

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص131.

[2]- المصدر نفسه، ص169.

[3]– المصدر نفسه، ص 54.

[4]- المصدر نفسه، ص 63.

وهذه المعتقدات موجودة بنسبة كبيرة في القدم. وهناك معتقدات أخرى مذكورة وهي: " **بعد كل سنوات عدة يأتون إليه من كل صوب وحدب على أنه لأحد الأولياء الصالحين يتركون من ترابه ويمرّغون وجوههم على الشاهد ثم يتركون رسالة أو دعاء**"[1]، هذه أيضا نوع من المعتقدات التي كان الناس يؤمنون بها في السابق، حيث يذهبون إلى قبر ما ويدعون ويطلبون ما يتمنون.

- **الحكاية الشعبية:**

وظفت الكاتبة إحدى أسماء القصص الشعبية والتي جاءت في التعبير الآتي: " أو ابطل الأسفار الشهير السندباد البحري"[2]، بمعنى أن الكاتبة عمدت إلى ذكر حكاية السندباد البحري المعروف برحلاته ومغامراته.

- **توظيف الرموز التراثية:**

هناك دلالات في هذه المجموعة القصصية ترمز إلى نوع التراث الموظف في النصّ:

أ. **الرمز الديني:** " **لباس الإحرام**"[3]، وهذا التراث هو التراث الديني فهو لباس يرتديه الناس عند الذهاب إلى بيت الله الحرام.

---

[1]- كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 162.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

[3]– المصدر نفسه، ص 18.

ب. الرّمز التاريخي: وظفت شخصيات وبعض كلمات تاريخية: (" **ابن بطوطة**"، إذ تعتبر هذه الشخصية من أبرز أعلام أدب الرحلات، فهو رمز تاريخي، إضافة إلى مثال آخر: " **كان البرد وقت الاستعمار صيفا والحرّ صقيعا**"، فكلمة الاستعمار ترمز التراث التاريخي أي رمز للحرب وسياساته التي قام بها، " **كم كان يحب اللّحظات التي يُحيي فيها ما عاشه إبان الثورة)**"[1]، فهنا الثورة ترمز إلى تلك المرحلة التاريخية التي عاشتها بعض البلدان منها الجزائر.

ت. الرّمز الشعبي: استعملت كلمات لها دلالات شعبية والتي تتمثل في: " **ألم يرتح لهندامي، حيث ارتديت جلابية و انتعلت نعالًا من الكاوتشو**"[2]، فهنا كلمتي (الجلابية والنعال الكاوتشو) رمز للباس الشعبي، إلى جانب لباس آخر المعروف بـ(البرنوس) الخاص بمنطقة القبائل : " **إلا إلياس بقي قابعا تحت برنوسه يكتوي بألم الفقد والهجر غارقًا في التأمل محتفظًا بإيمانه**"[3].

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 99. 103.104.

[2]– المصدر نفسه، ص 50.

[3]– المصدر نفسه، ص 120.

ثانيا: توظيف جماليات الانزياح في نص المجموعة القصصية:

إنّ استعمال الكلام استعمالا مثاليا موافقا للنمط المتعارف عليه المألوف في الاستخدام يسمى كلامًا عاديًا، أمّا إذا بعد هذا الكلام عن إطاره الاعتيادي، وخالف القاعدة الأصلية سمي هذا الكلام انزياحًا وممّا شكّ فيه أنّ هذا المصطلح جديد على كل قارئ لابد من العودة إلى المعاجم العربية الإشارة إلى التجديد الدقيق لمعنى المصطلح وضبطه أكثر لإزالة ذلك الغموض.

1. تعريف الانزياح:

أ. لغة:

ورد في معجم لسان العرب معنى الانزياح " **نزح: نزح الشيء ينزح نزحًا ونزوحا: بعد ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا، إذ بعدت إنمّا هو جمع منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح بعيد**"[1]. ويبدو أن ابن منظور قد ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنها تعني بعد أو بعيد.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مج10، ط6، بيروت ـ لبنان،1997، ص614.

وقد جاءت (مادة زيح) في مقاييس اللغة لابن فارس بمعنى: " **زيح وهو زوال الشيء وتنحيته يقال زاح الشيء يزيح، إذ ذهب وقد زاحت علته وهي تزيح**"[1]، ومنه فإن مادة زيح تدل على البعد وزوال الشيء.

أمّا إذا نظرنا في معجم الوسيط فنجد: " **زاح عن المكان زوحا وزاحا: زال وتنحى وتباعد، والشيء زوحا: أبعده والإبل وغيرها: فرقها، (أزاحه): نحاه، (إنزاح): زال وتباعد، الإزاحة: الزاوية في (علم الرياضة): البعد**"[2]، ومن هنا فإنّ الانزياح في معجم الوسيط يعني البعد. نلاحظ من خلال عرضنا لمفهوم الانزياح لغة في معاجم المختلفة السابقة الذكر، يتبين لنا أنها اتفقت جلها على دلالة البعد والابتعاد.

ب. **اصطلاحا:**

بعد التعرض للمفهوم اللغوي لمصطلح الانزياح يظهر أنّ الدلالة اللغوية دلالة ضيقة في المعنى، ويتفق معظم الباحثين على أن الانزياح: " **خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه**

[1]– أحمد فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ج3، 2002، ص 39.

[2]- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، ط1، مصر، 2004، ص 406.

يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة"[1]، فالمتفق عليه هو أنّ الانزياح هو الخروج أو الابتعاد عن النمط الأصلي أو الاستعمال العادي ويكون الهدف منه إضفاء جمالية ودقة للنص، أمّا الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين " **أنه أمّا خروج على الاستعمال المألوف للغة وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالتين، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنّه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي**"[2]. يوضح هذا القول طرق حدوث الانزياح فهو بكل الأحوال لا يحدث عفويا، بل بقصد من المتكلم وهذا ما يضفيه للنص من قيمة جمالية وفنيّة.

بينما يرى **حسن ناظم** أنّ الانزياح: " **يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختص ولا فردي بل هو يرتبط بثنائية القاعدة، العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة والتي تبنتها الأسلوبية فيما بعد**"[3]، من خلال هذا القول

---

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبيةـ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص180.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم شعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1994، ص 117.

اتضح لنا أنّ اللّغة نظام عادي متفق عليه واختراقه يعتبر انزياحًا رغم اختلاف لغة الشعراء إلاّ أنّ ما يحقق للنص أدبيته وشعريته ويكسبه جمالية تحدث في المتلقي تأثيرًا.

وذكر **عبد السلام المسدي** في كتابه الأسلوبية والأسلوب تدقيق ريفاتير في مفهوم الانزياح بأنّه: " **يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حينا أخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقيما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات بعامة والأسلوبية بخاصة**"[1]. من خلال هذا القول نلاحظ أنّ الانزياح هو خرق للقواعد وخروج عن المألوف فهو في حالتين الأولى تعتمد على أحكام معيارية تخصّ البلاغة، أمّا الثانية فهي خاصة باللسانيات عامة والأسلوبية خاصة.

وعند تأملنا للتعاريف السابقة نلاحظ أنّ الانزياح هو انحراف عن المألوف أي الخروج عن القاعدة، وهذا سيكون خارج النص، لكنه حاضر في ذهن المتلقي الذي يخدم بطبعه مواقف النص، وبما أنّه انحراف عن قاعدة ما، فهو يفتح لنا عدّة مستويات تفصلها في وقتها.

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، لبنان، ط5، 2006، ص82.

2. أثر الانزياح في جمالية اللغة:

إنّ الحديث عن الانزياح يؤدي بنا إلى ربطه بجمالية اللّغة، فالشاعرية إذن: " **تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن لغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة ممّا تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مسارها**"[1]، وهذا يعني أنّ الشاعرية ميزة تنفرد لها اللذغة حيث تتجسد الشاعرية من خلال اللّغة التي تتجاوز اللّغة العامية المشتركة بين النّاس، فالشاعرية إذن تكون على مستوى اللّغة الخاصة، وهي تعني باللّغة وما وراء اللّغة، أي تدرس اللغة وما ترسله هذه اللغة من إيحاءات وإشارات التي لا يمكن فهمها إلّا من خلال سياقها، فالشاعرية تتجسد من خلال انزياح اللغة عن المألوف والمتواضع عليه.

وتعتبر اللّغة أداة ووسيلة للتّواصل بين البشر، وللغة وظيفتان أساسيتان " **هما الوظيفة التواصلية الجماليّة، والانزياح هو من أوليات الوظيفة الجمالية**"[2]، فيوضح هذا القول أنّ اللغة تحتوي على وظيفتي التواصل والجمالية، التي تتطلب مجموعة من الشروط من بينها

---

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ـ نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2007، ص22.

[2]- سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، إشراف محمد زرمان، 2011.2012، ص219.

الانزياح الذي يُضفي جمالية خاصة على اللّغة، فهو في كل مرة يسهم في كسر أفق التوقع لدى المتلقي من خلال السمات العديدة التي يبثها في اللّغة.

ولما كانت لغة الشعر هي انعكاس للتجارب الشعراء، فإنّ معرفة النص الشعري " **تستلزم العلم بأن الشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلا ليعيد بناءها من جديد وعلى مستوى أعلى، فالهدم يتبعه بناء من نوع خاص، نعم إنّه البناء الفني الذي يكشف خصوصيات اللغة وطبيعتها**"[1]، فالشاعر لا يهدم اللّغة من أجل الهدم وفقط ، وإنما ليعيد بنائها على نحو جديد وعلى مستوى أعلى، يكشف خلالها على شخصيته وعلى قدراته على التعامل مع اللّغة، إذ يسعى الشاعر إلى إعادة بنائها بطريقة جديدة تضفي على اللّغة نوع من الخصوصية.

ومجمل القول عن اللّغة الفنية هي " **انزياح عن اللّغة العادية... فاللّغة تسعى إلى ارتداء فساتين مختلفة ومتنوعة يقدمها لها المبدع والذي يسعى إلى تحويل اللّغة عن طبيعتها، فالطبيعة الشعرية للخطاب تقتضي لغة ذات كثافة خاصة**"[2]، من هنا فإنّ الانزياح ليس إلا عملية خرق منظمة لشفرات النص.

[1]– سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين القاهر الجرجاني وجان كوهن، ص 221.

[2]– المرجع نفسه، ص 222.

فالانزياح استعمال لغوي خاص ومميز تتجلى من خلاله قدرة المبدع، حيث يعكس قدرته على التعامل المرن مع اللّغة من خلال كسر الأنظمة والدّلالات الوضعية المتعارف عليها، متجاوزًا من خلال ذلك المألوف بشكل يُضفي جمالية على اللّغة فاتحا بذلك الباب أمام تعدد التأويلات. ولما كان الانزياح من أهم التقنيات التي تضفي جمالية خاصة على اللغة فلقد وظف شعراء الحداثة هذه التقنية متجاوزين بذلك اللّغة العادية الخاصة لمختلف القواعد والقوانين اللغوية.

3. إشكاليّة المصطلح:

مما يلفت اِنتباه القارئ أو الباحث في موضوع الانزياح يدرك بلا شك كثرة المصطلحات والمرادفات التي تدور حول هذا المصطلح (الانزياح)، وربما هذا التعدد يعود أساسا لما يحمله هذا المصطلح من أهمية ورواج، مما صادفناه في كتاب الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية **لأحمد محمد ويس** أنّ " **مفهوم الانزياح، مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرة مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتًا كبيرًا، ولكن كثرتها تلفت النظر معًا، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل أنّها غربية المنشأ أصلا وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة سريعة**"[1]، يتضح من خلال هذه

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 30.31.

المقولة أنّ الانزياح إذن ذو أصل غربي، ودخل بعد ذلك إلى الدراسات العربية ولعل هذا ما جعل منه مفهوم متعدد المصطلحات واختلف في تسميته العديد من الدارسين.

ومن هنا يتناول مؤلفو الأسلوبية مصطلحات متعددة الانزياح ومنهم **عبد السلام المسدي** الذي أورد طائفة من تلك المصطلحات و " صنفنا حسب مرجعيتها الغربية من خلال هذا الجدول: ([1])

المصطلح العربي المعرب	أصله الغربي	صاحبه
الانزياح	L'écart	فاليري
التجاوز	Le bus	
الانحراف	La déviation	سبيترز
الاختلال	La distorsion	والاك/ فاران
الإطاحة	La subversion	بايتر
المخالفة	L'infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des nomes	تودوروف
اللحن	L'incarrection	
العصيان	La transgression	أرابون
التحريف	L'altération	جماعة مو

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط3، 1993، ص 96.

من خلال هذا الجدول فإن الانزياح مفهوم غير مستقر في مصطلحه فكل دارس كما هو ملاحظ أنه مصطلح خاص به.

هذه التسميات التي أطلقت على مصطلح الانزياح وجميعها دوالا لمدلول واحد وهو العدول أو الابتعاد وكلها تشكل عائلة الانزياح، مما جعل الكثير من الباحثين العرب يستغنون عن استعمالها إلا ثلاثًا على حد رأي **أحمد محمد ويس:** " **وإذا كان للمرء أن يختار من بينها فسنختار الانزياح لأنه الترجمة الأدق لمصطلحL'écart وأن العدول والانحراف قد يحملان معانٍ أخرى بلاغية التي نجدها في الانزياح عند دراسة الأسلوبين للنصوص**"[1]، من خلال هذا القول إشارة إلى أن الباحثين العرب يستغنون عن استعمال هذه المصطلحات باستثناء ثلاثة منها وهي الانزياح والانحراف والعدول وذلك لأنها الأقرب إلى ترجمة مصطلح L'écart ومنها:

أ. العدول:

يعتبر مصطلح العدول من المصطلحات النقدية القديمة الأقرب للتعبير عن مفهوم الانزياح وقد استعمل **ابن جني** هذا المصطلح في سياق حديثه عن الحقيقة والمجاز " **إنّمّا يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاث وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه فإنّ**

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي 1997، ص46.

عدمت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[1]. بناءً على هذا القول هناك كثير من المصطلحات ذات صلة بظاهرة الانزياح من مثل العدول والاتساع والمجاز فهو يعدل إلى حقيقة التوكيد والتشبيه.

وهذا المصطلح (العدول) كثير الورود في سياقات بلاغية وفنيّة مثلا ورد عند **أبي هلال العسكري** " **إن من عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل النفسانية إلى أوصاف الجسم**"[2]، إذا كان لفظ العدول وبعض اشتقاقاته لا يخلو من بعض اللبس وهو يشارك لفظ الانحراف في أنه مشغول وله حالات بعض الأمراض النفسيّة.

ب. الانحراف:

هناك من استعمل مصطلح الانحراف إشارة منه إلى الخروج عن السائد والمألوف الذي يميز الشعر "**عن شتى ألوان القول برهانا كان أو خطابة هو اعتماده بشكل رئيسي على**

---

[1]– ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د ط)، ج2،(د ت)، ص442.

[2]– ينظر : حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص11.

التغير أو التغيرات أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة"[1]، فهنا ربط الانحراف بالتغير والخروج عن كل ما هو مألوف في اللغة.

وورد عند حازم القرطاجني " **ذكر لفظ الانحراف في قوله: فأما ما يجب في طريقة الجد فالانحراف في ما كان من الكلام على الجد إلى طريقة الهزل كبير، انحراف إلى ذلك بالجملة**"[2]، والواضح من جل هذا القول أنّه من خلال كلامه أنّه سمي الخروج من الهزل انحراف.

كما نجد مصطلح الانحراف يتردد بصورة مكثفة في الدراسات النقدية اللغوية الحديثة عكس مصطلح العدول الذي تعود جذوره إلى الموروث النقدي البلاغي القديم.

ج. الانزياح:

ظاهرة الانزياح من الظواهر العمة في الألسونية و الأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنّها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف، فهناك من استعمل كلمة الانزياح للدلالة

[1]– ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984، ص219.

[2]- أبي حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تج: محمد الحبيب ابن فوجة، دار الكتب الشرقية، ص 328.

علىجميع " **المسلمات التي تشمل تنوعات النص الأدبي من دون محاولة تحديده بنمط معين من النصوص الأدبية**"[1].

فالانزياح عند هؤلاء ليس خاصية ينفرد بها الشعر أو النثر أو أي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى، بل هي خاصية يمكن توظيفها على مستوى أي عمل أدبي مهما كان نوعه. في حين نجد أحد المحدثين من عرّف الانزياح على أساس نحوي ورأى أن الانزياح هو " الخروج عن القواعد النحوية نحو الصور من طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، أو تقيد أو تضيق لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية منهجية ثانية"[2]، وهذا يعني أنّ الانزياح هو الخروج عن القواعد النحوية المألوفة والمعتادة والمتواضع عليها، فالانزياح ـ حسب هذا القول ـ محصور في الجانب النحوي.

يتضح لنا أنّ الانزياح لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترتقي به إلى رتبة عالية قد تكون أعلى من مراتب العدول والانحراف. كما يظهر لنا ممّا ذكرناه أنفًا أنّ هذه المصطلحات أو التسميات ما هي في حقيقة الأمر إلا مرادفات لمفهوم واحد والتي تدخل في إشكالية تعدد المصطلح، إلّا أنّه يجب التنبيه إلى

---

[1]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة، المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2012، ص44.

[2]– هنريش بيث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د ط)، 1999، ص 57.

المصطلحات الأكثر استعمالاً وشيوعًا في الاستخدام وهي ثلاثة: الانزياح، العدول، والانحراف.

4. أنواع الانزياح:

في حقيقة الأمر هناك العديد من أنواع الانزياح لعلّ من أكثرها انتشارًا عند الباحثين، الانزياح الدلالي والانزياح التركيبي، وهنا أشار إليه **أحمد محمد ويس** حين قال: " **إذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمل فإنّ الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات، وهذه الجمل وربما صح من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، أمّا النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر الوحدة اللغوية، ممّا سماه كوهن الانزياح الاستبدالي وأما النوع الأخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جارتها في السياق الذي ترد فيه وهذا ما يسمى بالانزياح التركيبي** "[1].

فالانزياح ـ حسب **أحمد محمد ويس** ـ واستنادا إلى رأي **كوهن**نوعان: انزياح علة مستوى محور الاستبدال يشتمله ويتعلق بالمادة اللغوية للنص وانزياح على مستوى التركيب وما يشمله من سياقات داخلية للنص والعبرة من ذلك حدوث أثر جمالي وبعد دلالي.

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2002، ص111.

أ. الانزياح الدلالي:

ترى الباحثة بولحواش سعاد أنّ " **خلق أساليب جديدة بتطويع ألفاظ اللغة لتتلاءم مع ما يقصده المؤلف من دلالات تعكس قدرة المبدع في الخروج من معجمية اللغة والانزياح عنها بتوظيف معايير ومنطلقات جديدةّ، تسهم في بناء نسق لغوي يكون الانزياح الدلالي فيه الجوهر والهدف**"[1].

والحديث عن الانزياح الدلالي يأخذ بأيدينا نحو الحديث عن الصور البيانية (كالاستعارة والمجاز، والتشبيه) ذلك أن الانزياح الدلالي هو الخروج بالألفاظ من الدلالات المألوفة نحو دلالات جديدة مبتكرة وسنعرض لبعض منها:

1. الاستعارة:

ذهب **عبد القاهر الجرجاني** في تعريفه للاستعارة قائلا: " **أعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروف يدل على الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية**"[2]، وفي هذا التعريف نجد دقة ووضوح نلمسها من خلال

[1]– سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين القاهر الجرجاني وجان كوهن، ص62.

[2]– ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: منير قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص6.

وجود هدف وراء وضعها في أن اللفظ ينقل عن أصله اللغوي ويجري على ما لم يوضع له من أجل شبه بين ما نقل عنه.

ويقسم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة إلى قسمية هما: الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وإن لم يشير إلى التسمية هكذا صراحة، إلا أنّه أشار إلى الأولى بقوله: " **أن ننقل الاسم عن معناه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه وتجعله متناولًا له تناول الصفة للموصوف**"[1]، وأشار إلى الثانية بقوله: " **أن يأخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين في شيئا ولا يشار إليه**"[2].

وهكذا يطوف عبد القاهر الجرجاني بكل جوانب الاستعارة في كتابه "دلائل الإعجاز" وأسرار البلاغة مؤكدًا أن الاستعارة ليست محسنا لفظيا، وإنّما هي صورة ترتبط مع بقية الصور في السياق لتوكيد المعنى المطلوب وتوضيحه.

وإذا نظرنا في تقسيم الاستعارة فنجدها مقسمة إلى قسمين هما: الاستعارة التصريحية وهي التي يحذف فيها المشبه ويصرح فيها مباشرةً بالمشبه به ولذلك سميت بالتصريحية.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1992، ص46.

[2]– المرجع نفسه، ص46.

أمّا الاستعارة المكنية وهي التي يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به مع بقاء قرينة تدل عليه.

" **ولأهمية هذا اللون البياني ومنزلته وجماليته عن باقي الألوان، ألفينا المعري بنوع في استعمالاته الاستعارة (مكنية، تصريحية، حيث يعد النوع الأول من الانزياح الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية، أو بدلالتها، حيث إن الاستعارات قد تكون انزياحا من نوع آخر يرتبط بتركيب جملة من الوحدات اللغوية**"[1]، ومن هنا فإن الاستعارة هي استخدام الوحدة اللغوية خارج حدودها التي وضعت لها مع ضرورة وجود قرينة ملفوظة في النص وهي تعد من الانزياح.

ومن ذلك اخترنا بعض النماذج التي تعبر عما سبق من خلال المجموعة القصصية "الوجه الثالث للموناليزا":

<u>النموذج 1:</u> " **تبحث عن أدميتها بين أكوام الناس وفضلات ألسنتهم الحادة**"[2]، نجد هنا استعارة تصريحية (فضلات ألسنتهم) حيث شبهت القاصة **كريمة عيطوش** كلام الناس الرديء والمشمئز بالفضلات، بحيث صرحت بذلك من خلال أخذ لازمة من لوازم الكلام وهي اللسان.

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

[2]– كريمة عيطوش، المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا، ص 11.

النموذج 2:" **تناولت الحبة السحرية كي تهدئ من ضربات قلبها اضطجعت علّ يقتل فيها الهلع والحزن**"[1]، فنجد هنا استعارة تصريحية (يقتل فيها الهلع والحزن)، فمن خلال هذه الاستعارة حذفت القاصة المشبه وهو الألم وصرحت بالمشبه به وهو الهلع والحزن دليل على ألم ومرض البطلة "نورة" التي تصارع المرض.

النموذج 3:" **ينتظرون أن يكتنز جسدها ويمتلئ قليلا ثم يترقبون أوّل طالب ليدها ليزفوها إليه دون تريث**"[2]، هنا استعارة مكنية (يكتنز جسدها) فالقاصة شبهت المرأة بالصندوق الذي يمتلئ بالكنز وهو (جسدها) ورمزت لها بشيء من لوازمها " يزفون"، حيث المرأة لا تمتلئ في الحقيقة، ولكن استعارة اللفظ لتجسدها لنا معنى مجازيا مشابها له في المعنى.

2. التشبيه:

يعرفه **أبو هلال العسكري** بقوله: " **التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الأخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك قولك زيد شديد كالأسد، فهذا القول هو الصوب في العرض وداخل في**

[1]– كريمة عيطوش، المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، ص 12.

محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدّته كالأسد على حقيقته"[1]، ومن هذا التعريف نلاحظ أن التشبيه بيان شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة وأركان التشبيه أربعة وهي:

1. المشبه.
2. المشبه به.
3. أداة التشبيه وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة.
4. وجه الشبه وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين.

أما من منظور **صلاح فضل** حيال هذا النوع البلاغي (التشبيه) في قوله: " **لقد اعتبر أهل البلاغة القديمة أن التشبيه نوع من أنواع الاستعارة، لكنه يظل أقل قيمة من الاستعارة على عكس البلاغة الجديدة التي قالت بأنه استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة، وكان مالارميه يفخر بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله**"[2]، استنادا إلى قول صلاح فضل فإنه صنف التشبيه حسب اعتبار أهل البلاغة القديمة على أنه من أنواع الاستعارة لكنه أقل منها على عكس البلاغة الجديدة.

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص239.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعارف، الكويت، (د ط)، 1992، ص 161ـ 162.

أما عن **ابن رشيق القيرواني** فقد تطرق إلى التشبيه على أنه " **يعد التشبيه أول طريقة تدل عليها الطبيعة لبيان المعنى، وذلك لأن الإنسان لما كان يجهل حقيقة كثير من الأمور، وخفي جوهرها اعتاد أن يعرض ما أراد وصفه على شيء آخر أوضح دلالة منه، يقيسه به، وهو عند علماء البيان إلحاق أمر بأخر في صفة خاصة به بأدوات معلومة، وهذا يعني أن المشبه والمشبه به يشتركان من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع الجهات لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه**"[1]، ومن خلال هذا القول فإن موقع التشبيه في البلاغة أحسن موقع وذلك حسب ما سبق ذكره لإخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب.

ولما تعرضنا له أنفًا بأن أركان التشبيه أربعة، طرفاه وأدواته، ووجهه وغرضه، ويعد التشبيه الأساس الذي تقوم عليه الصورة وتظهر من خلالها القدرة الفنية والإبداعية، ونحن الأن بصدد عرض بعض النماذج الواردة في المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا":

<u>النموذج1:</u> " **كالمغنية نورة ملكة الشاشة**"[2]، في هذا التمثيل تطرقت **كريمة عيطوش** إلى توضيح أطراف التشبيه في تشبيهها للبطلة نورة إلى المغنية ملكة الشاشة، وذلك أحسن

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تر: محمد علي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر ج1، 1963، ص 286.

[2]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 11.

جمال المغنية لتنوب مناب البطلة ودليل ذلك أداة التشبيه، وفيه نوع من المبالغة لأن البطلة لم تكن جميلة بشدّة جمال كل موصفات المغنية.

النموذج 2:" **يشويها كسمكة على زيت مغلي**"[1]، فالمشبه في هذا المثال هو " نورة" والمشبه به "السمكة" وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه الذي يشتركان فيه هو زيت مغلي، ومن بلاغة التشبيه أن يشبه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، ولأن التشبيه لا يعمد إلا لضرب من المبالغة، فالتشبيه هنا كأنه شرح لحالة نورة المأسوية وبطئ الزمن الجارح الثابت وهي تتألم.

3. الكناية:

يقول **عبد القاهر الجرجاني:** " **الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورد فيه الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه، ومثال قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طول القامة**"[2]، ومنه فإن الانزياح موجود في ربط المدلول باللّفظ بطريقة فنية، فالكناية لا تكون إلا لغاية

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 14.15.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخناجي، ط1، 1991، ص66.

وفائدة خاصة في الكلام الذي ستضمن معنيين، معنى ظاهر من العبارة، ومعنى آخر أعمق وهذا راجع إلى قدرة المتلقي الإبداعية وفهموه ومدى مراعاته لسياقات الكلام.

والكناية من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلاّ كل بليغ متمرس بفنّ القول، ولاشك أن الكناية أن أبلغ من الإفصاح، وحسب قول **عبد العزيز عتيق:** " **والكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صورا محسوسة تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظر**"[1]، ولهذا يمكن أن تعد الكناية انزياحا دلاليا يعمد فيه المبدع إلى الانتقال من المدلول الحقيقي للفظة إلى المدلول الكنائي لها، هذه العلاقة هي علاقة اللزوم بين المعنى الذي يدل عليه اللفظ والمعنى الكنائي المراد منه.

وإذا تأملنا في المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" نجد الكاتبة **كريمة عيطوش** استعملت مجموعة من الكنايات التي من أبرزها:

<u>النموذج1:</u>" **كي لا تصاب بالنحس ولن تطعم من رغيف الحياة البائسة المنكّدة**"[2]، نجد هنا كناية عن صفة (تطعم من رغيف الحياة) لقد أرادت القاصة هنا أن توضح لنا المعاناة والبؤس وألم الحياة الذي تعيشه المرأة في مجتمعه، وأن توضح لنا المعنى من خلال

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، القاهرة، ط1، 2004، ص167.

[2]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 11.

ربطها بين الرغيف التي هي قطعة من العجين خُبزت وصارت مهيئة للأكل بالحياة البائسة التي تعيشها المرأة في مجتمعها.

النموذج2:" **يوأدان حيين تحت سقف العادات وبين جدران الجهل**"[1]، في هذا القول كناية عن حالة المرأة في مجتمع جاهل، والقاصة هنا تريد أن توضح لنا الحالة المأسوية التي تذوقها المرأة تحت عادات المجتمع الجاهل، فلم تصرح باللّفظ مباشرة وإنمّا ربطته وراء معنى يشابه في الدلالة.

في الأخير يمكننا القول على أن هذا النوع من الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح الدلالي هي الاستعارة والتشبيه والكناية، فالاستعارة تعد من أهم أشكال الانزياح الدلالي وهي أقدر من التشبيه على التصوير والتخييل، ونقل المشاعر، أمّا التشبيه تكمن خاصيته الدلالية فيما يمتاز به من إيجاز واختصار للمعاني، وأمّا الكناية فتحقق بالانتقال من المعنى الذي يفيد اللفظ إلى ما يترتب عليه.

ب.الانزياح التركيبي:

إنّ الفكرة السائدة لدى النحويين القدامى أنّ قواعد اللّغة ثابتة على نمط واحد ونظام نحوي وصرفي، إلّا أن هذا النظام والبناء، قد يحدث فيه تغير أو خرق وهذا ما تهتم به

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا ، ص12.

الأسلوبية، ويظهر هذا النّوع من الانزياح من خلال " **مبدأ الاختيار والتركيب في الوحدات اللّغوية، فالانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية الإرشادات اللّغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات**"[1].

من هنا فالانزياح التركيبي إذن خرق لقانون رتابة الوحدات اللّغوية وتجاوز للفكرة المثالية التي اِنطلق منها الأوائل والتي تتصور قواعد اللّغة نموذجية متجانسة، فهو يلامس كل ما يتعلق بالبناء من حيث التركيب والتصرف في الكلمة بحذف جزء منها أو التقديم والتأخير أو الالتفات، فمن هنا تتضح لنا مظاهر الانزياح التركيبي، وما يجب التنبيه إليه أن الانزياح التركيبي يكون في حدود نقل الشيء من حكم إلى حكم آخر مع إثبات المعنى ولا يجب أن يتخلله غموض أو التباس أو ثقل في التركيب.

والانزياح التركيبي يشمل العديد من الأنماط منها:

1. التقديم والتأخير:

اِنطلاقا من كون أسلوب التقديم أسلوبًا مثيرًا للمتلقي، يدفعه للتفكير وإعمال الذهن حتى يصل للذروة والإبداع، فقد استولى على اهتمام الباحثين على مرّ التاريخ سعيا منهم إلى كشف جماليات هذه الأسلوب وأثاره على المتلقي، و هو ما يظهر جليًا من خلال مؤلفاتهم،

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، ص188.

فعبد القاهر الجرجاني خصصّ له بابًا كاملا في كتابه (دلائل الإعجاز)ونظر إليه أنّه: " **باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان**"[1].

فالتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام أحل والتعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ، فمن خلال التقديم والتأخير يحدث نوع من الخلخلة على مستوى البناء في محور التركيب وينتج عن ذلك اِنزياحات تضفي على الخطاب الشعري جمالا ولذة يستشعرهما المتلقي، فالتقديم و التأخير يعتبران من أهم التقنيات التي تحقق لنا انزياحا على المستوى التركيبي.

لقد لجأت القاصة **كريمة عيطوش** إلى الأسلوب في مجموعتها القصصية " الوجه الثالث للموناليزا"، وهي في اشتغالها على هذا الأسلوب لم تراع نمطًا بعينه، وإنما سعت إلى التنويع فيه، فتارةً تقدم ألفاظ الزمان وتارةً أخرى تقدم المكان، وهذا ما أضفى جمالية خاصة على هذه المجموعة القصصية منها:

ث. التقديم والتأخير في ألفاظ الزمان:

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص116.

اشتغلت القاصة على إقحام الزمن كطرف فاعل في الصراع الذي تجسده هذه القصة، ولذلك عمدت إلى تقديم الزمن في مواضيع متفرقة من أجل تحميلها دلالات جديدة تناسب ومضمون الفكرة التي تعبر عنها في سياق حديثها، وذلك من قولها:

النموذج1: " **قصدت المكتبة في الصباح كانت الثامنة والنصف**"[1]، اختارت القاصة في هذا القول تقديم الجملة المكونة من الجار والمجرور (في الصباح) وهو تقديم له قراءات منها: أن الشاب معتاد على الذهاب إلى المكتبة كل صباح ممّا يعني باكرًا على غرار الناس الذين يستغنون الذهاب إلى المكتبة بتاتا، والجدير بالذكر أن القاصة دققت في تحديد الزمن (الثامنة والنصف).

النموذج2:" **انتظرت حاملة الكتب صباح اليوم التالي، لم تحظر، ثم الأيام، الأسبوع**"[2]، فضلت القاصة في هذا القول تقديم شبه الجملة (انتظرت حاملة الكتب) لإعطاء المعني أبعاد معينة تتجاوز إخبارنا بأن الشاب مهتم بحاملة الكتب، **فكريمة عيطوش** من خلال هذا التقديم تريد أن تبين لنا أن الشاب المهوس بحاملة الكتب لا يعرفها جيدًا أو بالأحرى لا يوجد تواصل بينهما وذلك من خلال انتظاره لها لأيام ثم لأسبوع.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 74.

[2]– المصدر نفسه، ص 78.

ج. التقديم والتأخير في ألفاظ المكان:

إن اشتغال **كريمة عيطوش** على فضاء الزمان لم ينسيها الاشتغال على فضاء المكان، حيث عمدت في مواضيع إلى تقديم الألّفاظ والجمل التي تحمل في طياتها دلالة المكان مستثمرةً في ذلك تقديم مفردات المكان لإعطائها دلالات متعددة كما في قولها:

النموذج1:" **في هذا المكان يمارس تمرده على العقول...، اختار الصمت وعزلته الشاطئية منفذ طمأنينته المؤقته**"[1].وبالانتقال إلى هذا القول من القصة نجد **كريمة عيطوش** نركز على أماكن الاختباء من أجل لفت الإنتباه إليها، ولذلك قدمتها وأعطتها الصدارة في مواضع مختلفة من هذه القصة، ويكمن هذا التقديم في (هذا المكان)، حيث عمدت **عيطوش** إلى تقديم شبه الجملة الجار والمجرور التي جاءت في محل نصب مفعول به على الفعل والفاعل، وهذا التقديم له دلالة منها: أن **عيطوش** تركز على مكان الاختباء لذلك أعطته الصدارة وقدمته عن نوضعه الأصلي للفت الانتباه للمكان الذي اختاره الشباب كملجئهم بعد أن ضاقت بهم كل السبل، ورغم تواجدهم في أرض الوطن إلا أنهم لم يكون يشعرون بالأمان إلى درجة أنهم يقضون معظم وقتهم في الشاطئ.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا ، ص 94.

النموذج2: " **سرحت نظراته تتجول في السماء كمن يبحث على الخلود والطمأنينة**"[1]، إن هذا القول يحتوي على تأخير (في السماء) حيث عمدت القاصة إلى تأخير الجار والمجرور(في السماء) وهذا ما أعطى نوع من المبالغة في هذا القول.

وممّا تقدم يمكننا القول أن أسلوب التقديم والتأخير أضفى لمسة جمالية خاصة على هذه القصص، كما كان له بالغ الأثر على إعطاء المعنى أبعاد مختلفة تختلف من قارئ لآخر، وبذلك أسهم تعدد الدلالة وتنوعها بين القراء، بالإضافة إلى كون هذا الأسلوب كشف عن اِبتكار **عيطوش** لطريقة جديدة في الاشتغال على الفضاء الزمكاني، الشيء الذي أدى في النهاية إلى اِختلاف القراءات في هذا التقديم من قارئ إلى آخر.

2. الفصل :

يعد الفصل من الانزياح التركيبي التي يستعملها الكاتب للتعبير عن حالته النفسية، وقد حددّ بعض المحدثين هذه التقنية " **للفصل أدوات يتم من خلالها، وهي ضمير الفصل، والجملة المعترضة والاستثناء المتقطع، ويجعل من أغراضه التفسير والإيجاز والإيضاح،**

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 95.

ويجعل من أغراض الوصل أو من اللّبس والتميز والتوكيد، وإنه يجب الفصل لكمال الاتصال والإيضاح والتوكيد"[1].

إن لجوء المحدثين إلى توظيف تقنية الفصل في الكثير من أعمالهم الأدبية يعتبر اِنزياح عن المألوف وخروج عن المتواضع عليه بين أهل اللّغة، لذلك عدّ الفصل من تقنيات الانزياح التركيبي التي يستعملها الأديب للتعبير هن حالته النفسية.

لقد حملت الأعمال الأدبية المعاصرة شعار التحرر من القوالب القديمة، فتحررت في بعض الأحيان من الروابط اللّغوية، وسعت إلى تجسيد ظاهرة الفصل بجميع أنواعها والتي جاءت أساسا استجابة للحالة النفسية الأدباء التي غلب عليها اليأس جراء المعاناة المتكررة، وهو ما نجده ظهرًا عند **كريمة عيطوش** في مجموعتها القصصية " الوجه الثالث للموناليزا"، من خلال اِعتمادها على هذه الظاهرة في عدّة مواضع، وتنوعت تقنية الفصل عندها من قصة إلى أخرى، فتارة تفصل بين الفاعل وفعله وتارة أخرى بين المبتدأ وخبره.

ح. الفصل بين الفعل والفاعل:

لقد حرصت **كريمة عيطوش** على الفصل بين الفعل وفاعله في عدة مواضع إلا أن دلالة هذا الفصل تختلف وتتعدد من موضع إلى آخر، ويمكن أن نمثل لهذا الفصل من خلال:

[1]– مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، ص 86.

النموذج:" **غفوت لوهلة الأفيق مرة أخرى على ذلك القدر المحتوم**"[1]، الملاحظ أن **كريمة عيطوش** وظفت ظاهرة الفصل في هذا القول من خلال الفصل بين الفعل(غفوت) والفاعل (القدر)، مبتدأ هذا القول بالفعل ومختتما إياه بالفاعل، وهذا الفصل له قراءات مختلفة منها على سبيل المثال لا الحصر، أن **عيطوش** اِعتمدت على الفصل بين الفعل والفاعل سعيا منها إلى تجاوز الغرض الإخباري الذي يحققه الكلام العادي، **فعيطوش** تهدف من خلال هذا الفضل إلى التأكيد على أن هذا القدر لم تختره هي وإنما هو خيار أُرغمت عليه، وبذلك تؤكد على أن الفاعل هو الذي استسلم لفعله وليس العكس.

خ. الفصل بين المبتدأ والخبر:

النموذج: " **أنت أعلم بحالنا يا بابا**"[2]، فصلت **عيطوش** في هذا القول بين المبتدأ (أنت) والخبر (حالنا)، وهو فصل له إيحاءات مختلفة منها أن المبتدأ جاء بصيغة ضمير المتكلم (أنت) ممّا يوحي أن القاصة في مقام مفاخرة بمكانة الأب وعزته ومهابته، ويفهم من هذا القول أن **عيطوش** تركز على مكانة الأب الأصلية ولذلك عمدت إلى الفصل بين المبتدأ والخبر كون الخبر يحمل في طياته خصائص تتناقض مع الصورة الإيحائية للمبتدأ.

[1]– كريمة عيطوش، الثالث للموناليزا، ص 49.

[2]– المصدر نفسه، ص 102.

وكحصيلة لهذا الجزء يمكن القول أن الأدباء المعاصرين نجحوا في اِستثمار تقنية الفصل، التي جاءت استجابة لحالتهم النفسية، باعتبارها نفسية تعرضت للعديد من الأزمات المتكررة، ومن هنا كان لهذه النفسية أثرها على إبداعات هؤلاء الأدباء، فكان لها بالغ الأثر على تشكل المعنى، وهو ما يظهر جليا في هذه المجموعة القصصية أين انعكست نفسية **كريمة عيطوش** على هذه القصص، وهو الشيء الذي عبّد الطريق أمام القارئ من أجل التأويل والوصول إلى الدلالة المقصودة.

3. **الالتفات:** يعد الالتفات نوعا من أنواع الإنزياحات التركيبية، وللالتفات حضور واضح عند أهل اللغة والبيان فعند البلاغين هو " **التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاثة: التكلم والخطاب والغيبة مع أن الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار على ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أولا دون التحول عنها**"[1]، وهناك من أطلق على الالتفات مصطلح الشجاعة العربية وذلك لأن " **البلغاء من ناطقي العربية كانت لديهم شجاعة أدبية بيانية استطاعوا بها أن يفاجئوا المتلقي**"[2].

[1]– عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، (د ط)، ج1، 1996، ص479.

[2]– المرجع نفسه، ص480.

ومهما اِختلفت تسميات الباحثين وأقوالهم إلاّ أنها تنصب في قالب واحد، وهو أن الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق المألوف بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى خطاب، وتكمن القيمة البلاغية الالتفات في إتيانه لدى القارئ، إذ يعمد إلى مفاجأة المتلقي ممّا يؤدي به إلى نوع من النشاط العقلي، كما تجدر الإشارة إلى أن المفاجأة شرط أساسي في الانزياح وهي متوفرة في كل اِلتفات.

ونجد الكاتبة **كريمة عيطوش** واحدة من المحدثين الذين وقفوا على هذه التقنيّة وهو ما سنحاول الوقوف عليه في هذا الجزء من البحث ومنه:

د. الانتقال من ضمير غائب إلى ضمير غائب آخر:

النموذج:" **أحسست بشيء ناعم يسكن جسدها ويدغدغ دماغها سجّل حضوره في ذلك البيت الفوضوي الذي تملأه جلبة نساء بألسنة حادة انتصرن بمكائدهن العظيمة حتى نكدن عليها حياتها**"[1]، لقد اِعتمدت **كريمة عيطوش** في هذه الفقرة على ضميرين مختلفين هما ضمير الغائب(**هي، هن)** مفتتحتًا فقرتها بضمير الغائب **(هي)** واِختتمتها بضمير الغائب**(هن)**، وهذا الانتقال بين هذين الضميرين له قراءات مختلفة منها: أن **عيطوش** اِختارت الانتقال بين هذين الضميرين لأنها أرادت أن تحدد لنا أطراف الصراع باعتبار أن ضمير الغائب **(هي)** تمثل بطلة القصة التي تخوض صراع الحياة بمفردها متخذتا من

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 168.

إرادتها وشجاعتها سلاحها الوحيد للنجاة من هذه الحياة المأسوية، أما ضمير الغائب **(هن)** فقد زجت به **عيطوش** من أجل استعمالها للحديث عن النساء باعتبارهن طرفا ثانيا في الصراع، و**عيطوش** باستعمالها لهذين الضميرين أرادت أن تقيم من خلالهما موازنة بين قوى الصراع، متواصلة في نهاية هذه الموازنة إلى نتيجة فحواها عدم تكافؤ القوى بين الطرفين المتنازعين.

ومما تقدم يمكننا القول أنّ **عيطوش** اشتغلت على هذين الضميرين بطريقة جديدة متجاوزة بذلك الطريقة الكلاسيكية، حيث نجحت من خلالها في تحديد أطراف الصراع متخذةً منها عتبتين مفتاحيتين للولوج إلى عمق هذه القصة معتمدةً على التلميح الذي أرادت منه **عيطوش** أن يكون وسيلة تحفيزية للقارئ من أجل الغوص في عمق هذه القصة بغية الوصول للمعنى الخفي، لذلك فإنّه من المستحيل أن نجد تفسيرًا واحدًا لمثل هذه الإشتغالات الحداثية.

ذ. الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

النموذج:" كان منظري قاسيا لا يختلف عن منظر المتسول الذي جلس القرفصاء يوما عند باب السوق الأسبوعي، أرعبني أشهر علي بعصاه الملتوية بأن أعطيه خمسين

دينارا وإلّا لن تطأ قدمي عتبة السوق"[1]. إنّ المتأمل لهذه الفقرة يستنتج أنّ **عيطوش** اِعتمدت على ضميرين مختلفين هما ضمير المتكلم **(أنا)** وضمير الغائب **(هو)** معتمدة بذلك على ضمير المتكلم **(أنا)** في بداية الفقرة وضمير الغائب في وسطه، لتختار في نهاية الفقرة العودة إلى ضمير المتكلم**(أنا)** وهذا الانتقال بين هذين الضميرين له قراءات مختلفة تختلف باختلاف التأويل من قارئ إلى آخر منها: أن **عيطوش** اِختارت الانتقال بين هذين الضميرين لأنها في مقام المقارنة بين فئتين مختلفين الفئة الأولى تمثلها البطلة التي تسرد أحداث حياتها وتصف معاناتها الشاقة، أمّا الفئة الثانية فهو الرجل المتسول الذي يقف على عتبة السوق رافضا إياها الدخول، أمّا عودتها إلى ضمير المتكلم في نهاية هذه الفقرة من خلال تتبع البطلة لسرد أحداثها ورغبتها إلى الدخول إلى السوق، فالهدف منها هو التأكيد على إسرار البطلة ورغبتها في الدخول إلى السوق.

وفي الأخير يمكننا القول أن الإلتفات أضفى لمسة سحرية وجمالية على هذه المجموعة القصصيّة فاتحةً بذلك الباب أمّا تعدد القراءات التي تختلف من قارئ إلى آخر، فلكل قارئ ثقافته وخلفياته التي ينطلق منها في تأويل هذه التقنية (الالتفات)، وهو ما يجعل النّص الحداثي نصًا مفتوحا على العديد من التأويلات، وقد كشفت تقنية الالتفات عن تحكم

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص49-50.

عيطوش في لغتها، فهي تنتقل من حال إلى حال بكيفية مدروسة تخلق نوع من الانسجام بين كلامها.

4. الحذف:

يعتبر الحذف من الظواهر الأسلوبية اللّغوية التي توسع الدلالة من خلال التأويل الذي يقوم على عاتق المتلقي، وعبد القاهر الجرجاني ينظر للحذف على أنّه " **باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصحمن الذّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن**"[1]، من هنا يعتبر الحذف ميزة خاصة ينفرد بها العمل الأدبي دون سواه، وهو ما جعله يخص باهتمام الدّارسين على مر التاريخ سعيا منهم إلى كشف جماليته من جهة وأثره على المتلقي من جهة أخرى، وتختلف طريقة توظيف هذا الأسلوب من شاعر إلى آخر ومن أديب إلى آخر، و**كريمة عيطوش** واحدة من هؤلاء الذين استثمروا في هذا الأسلوب إذ نجد لها حضورا بارزًا على مستوى مجموعتها القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" فتارة تحذف المبتدأ أو تارة تحذف الخبر.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

ر. **حذف المبتدأ:**

لقد اِهتمت **كريمة عيطوش** في هذه المجموعة القصصية بحذف المبتدأ سعيا منها إلى إضفاء دلالات معينة، لا يتيح الكلام العادي الإفصاح عنها ويمكن أن نمثل لهذا الحذف من قولها: " **وأضم أشلاء الكتاب إليّ وكأني أبحث عن حل لفلسفة الوجود**"[1].

إن الحذف في هذا القول يكمن في إسقاط ضمير المتكلم (أنا) الواقع في محل رفع المبتدأ، فالأصح أن تقول (أنا أضم أشلاء الكتاب إليّ)، وهذا الإسقاط له دلالات متعددة منها: أن القاصة عمدت إلى الاستغناء عن المبتدأ كونها لا تهدف إلى حصر صفات هذه البطلة في شخص واحد، وهو ما جعلها تتحاشى التصريح بشخصية البطلة.

وفي تأويل آخر لهذا الحذف يمكن القول أنّ **عيطوش** عمدت إلى حذف هذه الـ **(أنا)** من أجل إعطاء هيبة لهذه المرأة الشجاعة المتعلمة فهي بذبك تتحاشى ذكر هذه **(أنا)** تقديرا لها لما حققته من عزة نفس وحفظ لكرامتها في زمن كثُر فيه الفسق والنفاق، ومن هنا جاءت الـ**(أنا)** مرتبطة بالأفعال لا بالأقوال.

[1]– كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص 63.

ز. حذف الخبر:

لقد سعت **كريمة عيطوش** إلى خلق نوع من التناسق بين مختلف قصصها وهذا يظهر من خلال اشتغالها على الجملة الاسمية بطرفيها المسند والمسند إليه، فاشتغال **كريمة عيطوش** على المبتدأ لم ينسيها الاشتغال على الخبر، إذ عمدت إلى حذف الخبر في مواقع مختلفة، ويمكن أن نستدل لذلك خلال قولها: " **لولا شفاعة هاتفتها النقال**"[1]، إن المتأمل في هذا القول يدرك أن الخبر محذوف في (لولا الشفاعة)، **فعيطوش** من خلال ذلك عمدت إلى ذكر المبتدأ و ترك الخبر خاضعًا لتأويل القارئ وهذا الحذف له دلالات متنوعة منها: أن بطلة القصة " نورة" دخلت في مرحلة متقدمة من اليأس إلى درجة أنها أصبحت تنتظر الشفاعة حتى من هاتفها النقال بسبب الوحدة والخلوة التي تعيشها في المستشفى، والتقدير هو الوجود فلولا وجود الهاتف لما كانت شفاعته.

وقد توصلنا في نهاية الفصل إلى نتيجة مفادها أنّ للانزياح التركيبي أثر كبير على تعدد الدلالات واختلافها من قارئ إلى آخر وهو الشيء، الذي يحقق لنا انفتاحية النّص وهي الغاية التي يصب إليه الأدباء والشعراء الحداثيين، كونه يدخل القارئ لعبة مطاردة المعني، فالانزياح بصفة عامة والانزياح التركيبي بصفة خاصة به أثر كبير على تعدد الدلالة بالإضافة إلى أنّه أسهم في إضفاء جمالية خاصة على اللّغة.

---

[1]- كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ص13.

خاتمة.

خاتمة:

بعد دراستنا لهذا البحث (جماليات اللغة السردية في المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" لكريمة عيطوش)، توصلنا إلى نتائج أحصيناها في النقاط التالية:

- نستنتج ممّا مرّ أن الحب، والحياة، والموت، والخيانة يسود على الوصف في المجموعة القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" وأن وظائفها الواقعية والدلالية والرمزية والجمالية تعمد نحو تعميق إحساس واحد وكأنها تريد أن تتحدث عن موقفها من الحياة، حيث تطرقت إلى قضايا إنسانية واجتماعية على رأسها وضع المرأة في مجتمع ذكوري.
- تعتبر القصة القصيرة فنّا أدبيا حديثا، ورغم تأخرها في الظهور مقارنةً بالفنون الأخرى إلا أنها استطاعت أن تقوم بدور هام في التعبير عن الواقع الجزائري، وجاءت البدايات على أيدي عدد من الكتاب، وهو هؤلاء الكاتب الجزائريين عاشوا قضايا مجتمعهم وعايشوها فخصصوا لها نصيبا كبيرا في مؤلفاتهم القصصية، فعدت فنا له حضوره وأعلامه.
- أخذت القصة القصيرة الجزائرية في بداية نشأتها صورة شكلين قصصين بسطيين هما المقال القصصي والصورة القصصية، وتأثرًا بالمقال الإصلاحي والديني، مما أكسبها مجموعة من الخصائص.

- أثناء تطور القصة القصيرة، صادفتنا عوائق كثيرة أخرت ظهورها ووحدت من نضجها الفني غير أنها ما لبثت أن تجاوزت هذه العقبات لتولد من جديد في صورة أكثر تطورًا وتشهد مرحلة من الانتعاش، وبفضل مجموعة من المؤثرات والعوامل التي ساعدت على نهوضها واستمرارها في تطورها.
- وكأي نوع من الأجناس الأدبية لابد أن يتوفر على عنوان، فكانت العناوين في القصص القصيرة في هذه المجموعة القصصية دور فعال باعتباره كمؤشر أول للدخول في حوار مع المتلقي سواء كان العنوان الخارجي أو العناوين الفرعية فكان لكل منهم دور في بناء هذه القصص سواء دلاليا تركيبيا، نحويا، كما أجادت " كريمة عيطوش" في استخدام هذه العناوين، وفي اختيارها فأضفت عنصر التشويق وما تحمله من دلالات.
- العتبات النصية بمثابة مفاتيح للقارئ تمكنه من الدخول إلى أغوار النّص الرئيسي، وذلك لما تحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي وهذا ما أضفت إليه العتبات النّصية في المجموعة القصصية، إذ تحفز القارئ على التسلل إلى أعماق النّص بحثًا عن المعاني المضمرة فيه.
- الإهداء ليس ضروريا، وغيابه لا يؤثر في النّص لكن من المؤكد أن حضوره له أهمية كبيرة فهو يزيد من جمال النص وتألقه.

- عنصر التراث من أهم العناصر التي وظفها الأدباء في أعمالهم الأدبية، إذ لا يمكن الاستغناء عنه في الدراسات الأدبية نظرا لمكانته في الأدب.
- سلطت القاصة ضوئها على مسألة اللّغة لمكانتها الجوهرية في علم الكتابة السردية، وأنها مقياس نجاح العمل الأدبي والذي لن يتحقق إلّا بانزياحيها وخروجها عن نطاق التقريرية والجفاف.
- سردية اللّغة تقتضي مراعاتها لذهنية القراء، وبأساليب فنية قد لا تروم الانسلاخ عن الواقع وإنما الغور فيه بظلالها التي لن يجيد الإمساك بها غير الروائي الموغل في قواعدها وأساسياتها القاعدية.
- إن بلاغة الانزياح تدعم روابط التواصل بين المبدع والمتلقي فهي تثير المتلقي وتجذب انتباهه بما في بنيتها اللّغوية الخاصة من انزياح وتحول غير متوقع عن المألوف.

بهذه السطور نختتم بحثنا هذا، والذي مهما قيل فيه ومهما طال الحديث عنه، لم نعطه حقه، ولكن لكل شيء حدود، وحدودنا تنتهي هنا. ونضع القلم شاكرين الله عز وجل على ما أعاننا في هذا البحث راجين منه النجاح والتوفيق.

ملحق.

ملخص للمجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا:

تقدم الكاتبة "كريمة عيطوش" مجموعتها القصصية أولى "الوجه الثالث للموناليزا " محملة بالحب، الحياة، الموت، الخيانة، وذلك عبر 175 صفحة، وكأنها تريد أن تتحدث عن موقفها من الحياة كلها، أو تروي عن كل ما رأته فيها حيث تتطرق إلى قضايا إنسانية واجتماعية عديدة على رأسها وضع المرأة في مجتمع ذكوري وهو الحال الذي يملأ العالم العربي، وتبدو لغة القصة الوجه الثالث للموناليزا أعلى من لغة بعض القصص ، والسبب يبدو معقولا إذا عرفنا أن الكاتبة قد اشتغلت على المجموعة في أوقات متقطعة فبعضها يعود إلى سنوات سابقة كما أشير في ختامها، حيث سنقوم بتلخيص هذه القصص الثمانية كالآتي:

1- الدقيقة الاولى بعد الموت:

استهلت القاصة كريمة عيطوش مجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا بقصتها الأولى " الدقيقة الأولى بعد الموت" لتثمن الحياة عبر حكاية بطلتها "نورة" القابعة في المستشفى تنتظر المرور إلى مصيرها ، ولكن في سرها تريد الحياة ، ففي بداية هذه القصة كانت البطلة في خلوتها تحدث نفسها وتعاتب واقعها أول الأمر على تسمية أمها لها "نورة" وذلك ليكون دربها نورا وحياتها كلها نورا، كان ذلك في الليلة الأولى وهي في غرفة وحيدة

من الساعة الأولى التي وطأتها فيها، وكانت تراقب ظلام الليل الحالك وهي تعد الدقائق على أصابع يدها ولا تملك أي وسيلة لهزم الوقت.

وبالرغم من عدم إتقانها للقراءة والكتابة ورغم جهلها إلا أنها تسترسل في رسم خطوط ملتوية ومتقاطعة وأحيانا تعيد إمضاء الذي علموها إياها من أجل بطاقة التعريف الوطنية وكانت تشعر بثقل الوقت فصار الزمن عندها لا يساوي شيئا وهي في غرفتها تتحسس لمرضها وتتنهد نبض وجعها وتتحسس للكتلة اللحمية في صدرها مرة أخرى، وتدخل في كومة من التساؤلات يا ربي ..... هل سأخسر ثديا؟ هل يتشوه....؟. وهذا عندما كانت في خلوة ذلك الجناح المقفر الذي زادها عزلة عن العالم.

وتناولت الحبة السحرية كي تهدئ من ضربات قلبها وتتجاهل ذلك الواقع المخيف والرهيب بين أنين المريضات والهلع والحزن، لكن الهدوء والبعوض والأفكار المرتجة في ذهنها أطاروا النعاس من جفنيها. مرت الأيام وليالي كلها قيظ و"نورة" على حالها سوى الألم والجدول اليومي الذي لم يتغير، ووعود الأطباء بموعد العملية ، فظلت رحلة العذاب متواصلة وهي تترقب ملامح الطبيب حين يأتيها للمعاينة أملا أن يتبين منها الفرجة القريبة فهي لا تسمع غير جملة "تجنبي الانفعال يا مدام" واستمرت المعاناة في ذلك الجناح المقفر ، ولكن شغفها في العودة لصغرها ظلت تصطنع منه الهدوء والسكينة وأخيرا ترن في سامعها جملة استعدي يا مدام غدا إن شاء الله ستجري لك العملية لكن تفادي الانفعال.

وقبل أن تنام نوارة استشعرت بشيء شبيه بحلم وكأن حشد من الناس بمختلف الأعمار وألبسة بيضاء حضروا إليها ومعهم عطر وبخور ويحومون حولها واستمر الحلم في حيرة وبعد وهلة انتهى هذا الحلم تاركا لها الهلع من المنظر وهي تستشعر أنبوبا رقيقا تنزل عبره قطرات ماء متعاقبة، وكل هذا كان أثناء إجرائها العملية فمن خلال كل ذلك فهمت معاني من الحياة وتيقنت أن الإنسان فوق سرير المرض يحارب لوحده دون أخ أو صديق أو شريك ،هو فقط وجسده يناضل بقلب واحد بين ظلال الموت. عادت "نورة" لمجابهة القدر لخوض غمار المقاومة بقلب جديد تترصدها حياة أخرى وينتظر الموت مرة أخرى.

2. الوجه الثالث للموناليزا:

أتت قصة الوجه الثالث للموناليزا في المرتبة الثانية من ترتيب كريمة عيطوش لمجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا لتصف المعاناة التي مرّ بها بطل القصة من خلال خوفه من الخيانة الزوجية، وعدم ثقته بالمرأة ويدخل في كومة من التأزم بينه وبين عالم البشر المتفنن في رسم لوحات تمجيد للذات وهو في غربة الوطن، كان بطل هذه القصة يعيش لينسى ويحاول أن ينسى ليعيش، ففي ظلمة الليل تراوده أفكار سوداء تطير من عينيه طقوس النوم وهو في صمت وغضب تثور أعماقه وتنطحن أعصابه، بيد أنها كانت تستغله على وجه لائق، وبتقديسها للعصمة الزوجية أدركت بكيدها أنها بتلك السياسة تطيل من المسافات بينهما وبين عتمها الممقوتة ينتابه حقد كالح من خلال نظراته كحيوان جارح،

انقض عليه وحش الغربة في أرض مظلمة، نشأ فجأة النكسة والخيانة والكدمات النفسية في زمن واحد يكره الرجال بنزوتهم ويشمئز من عفن النساء، بلغت به ذروة الكره أن يؤمن بصدق أن الإنسان لن يبلغ الكمال، قال له يوما سكير جملة ما عرف أن الزمن سينتشلها: شرف الرجل يا ولدي في شيئين في أرضه وزوجته.

كانت أول أمنية في لائحة أمانيه أن يلتقي بامرأة يجد عندها ثالوث الحب، الوطن الوفاء. يدخل البطل في كومة من الحيرة والتساؤلات أولها عن طبيعة العيش في غير وطنه فكل شيء مختلف وثانيها عن طبيعتها المرأة فامتثلت الصورة كاملة في ذاكرته، ويستلقي على الكنبة ليأخذ قسط من الراحة ، فتلبد كل شيء أمامه وانكب متصفحا وجه امرأة مقابلة له أعلى الحائط، وجه الموناليزا... يتفرس وجهها الذي يزيد من غموض تقاسيمه كلما أمعن النظر فيه، يصر على الفهم تصر على الغموض والتحجب ومن خلالها يرى كل النساء متشابهات فهن غامضات، أصبح وقتها يرى صورتين صورة الموناليزا وصورة زوجته، غاص وقتها في محاولة الفهم للوصول إلى نشوة الحقيقة بحثا عن الغموض والحقيقة.

3. صوت الصمت:

تذهب بنا الكاتبة كريمة عيطوش في مجموعتها القصصية الوجه الثالث للموناليزا إلى وضعنا بين عالمين أحدهما صامت والأخر قلق، فتتداخل هذه العوالم في قصة "صوت الصمت" التي تتحدث فيها حمامة بينما بطلة القصة وهي الرواية نفسها تحمل عالمها

داخلها، بدأت أحداث القصة بمراقبة البطلة للحمامة وهي تقوم بعملها بنشاط تام، وبدأت المعركة بين أنوثتها وبين المتسول الذكر وتدخل في كومة من التساؤلات لماذا يمارس هذا المتسول عليها فقط دون غيرها من الناس ؟ أم أن ذلك المتسول أيضا له نصيب من السياسة التي تتضارب مع المرأة؟ أو أنه لم يرتح لهندامها. الحمامة واصلت عملها طيلة اللحظات التي سافرت فيها إلى الماضي عند ذلك الكابوس (الرجل المتسول)، والبطلة لازلت على تلك الوضعية تنظر إلى الحمامة ارتسم في وجهها نوع من الهلع والغرابة حمامة تتكلم !فخاطبتها تلك الحمامة بأن تحديقها المتواصل يعيق عملها ويشتت أفكارها وخاطبتها مرة ثانية أن الإنسان غير مؤتمن به من طرف أي مخلوق حتى من الإنسان نفسه، نهضت الأنثى مرة أخرى بداخلها شعرت للحظة أن العبارات تعنيها والكتاب يخاطبها يتحدث عنها وعن الرجل الكابوس ولم تشعر وإلا بالكتاب يرتطم بالحائط أخذت ما تبقى منه لكن روادها ما قرأته مرة أخرى: "...أصبح المقياس الجسدي هو القاعدة" " كانت القوة الجسدية هي المقاس، فجلست المرأة من بعيد تلاحظ والملاحظة هي الدعامة الأولى للعلم..." كانت المعاني كافية لتستذكر قصة ذلك اليوم المشؤم في ماضيها في زمن غير بعيد في أول أيامها للعمل وكانت كلها حماس وتفاؤل لكن عند وصولها إلى مكان العمل اصطدمت بواقع مرير وأن زمن الشهادات انتهى، أصبح المقياس الجسدي هو القاعدة أخذت ملفها، ورجعت إلى المنزل وهي في صدمت واستسلمت للبطالة، تواصل الحمامة سردها والبطلة في

حيرتها... حتى للحيوان فلسفة، وتخلص الحمامة خطابها بمجموعة من النصائح... كوني جميلة واصمتي.

4. خدعة الأزهار:

في قصة " خدعة الأزهار" التي قدمتها الكاتبة كريمة عيطوش من مجموعتها القصصية " الوجه الثالث للموناليزا" تتحرك في رحلة متتبعة مسار الحب، حيث تبدأ الحكاية في مكتبة وتعود إليها بعد رحلة بين العاشقين اللذان يكتمان عن حبهما، قصد المكتبة في الصباح وكانت الثامنة ونصف وهو في انتظار فتح أبواب المكتبة، شد انتباهه فتاة تحمل حقيبة يد وكومة من الكتب أعيت سواعدها، بدا له المشهد غير مألوف حيث اعتاد رؤية الفتيات يحملن حقيبة يد أنيقة أو أي شيء يخص الموضة ما عدا الكتب، ظلّ يراقبها وهي ملتهية بقراءة الكتب، ثم أدرك أنّه ليس الوحيد المهووس بفعل القراءة، إلى أن وصل وقت الغذاء وأخلت القاعة لكنه لم يتحدث معها وظلّ يعاتب نفسه لماذا لم يقدم لها رقم الهاتف أو يطلبه منها.

أخذ الشاب حقيبته للتوجه إلى مدينة أخرى لإلقاء محاضرة في ملتقى وطني عن (جماليات الأدب بين الخيال والواقع)، وفي طريقه يستذكر أحد العناوين (الأدب النسوي في الجزائر)، هناك تقتحم صاحبة الكتب ذاكرة الشاب ما عرف عنها شيئا سوى أنها تلتهم الكتب، وأثناء المداخلات أذن إلى سامعه الترحيب باسم لم يسمع به قبل، فطلعت المنصة

وإذا هي حاملة الكتب، ساد الهدوء في القاعة وألقت محاضرتها حول الأدب والطبيعة ثم تليها بقصيدة أسمتها " خدعة الأزهار" لم تنتظر انتهاء المداخلات، بل قصدت الباب خارجة وبيدها الكتب، ثم اقتفى الشاب أثرها دون أن يلقي محاضرته وأخيرا استوقفها وأعاد عليها شريط تعرفه عليها.

بقيت الأيام والشاب قاصدًا المكتبة لكن غياب الفتاة جعله يعزف عن الدخول، وظل ينتظرها ويعاتبها على غيابها، قاعة المطالعة تكاد تكون خالية، وفجأة ألقت عليه التحية وجلست قبالته وهو في غاية الدهشة أراد أن يعاتبها، لكنه لم يستطع قدمت له المحاضرة وهو بدوره قدم لها بعض القصائد وتناقشا كثيرا حتى لم يعد للوقت وزن، تواعدا للمرة الثانية حيث حضرت في الوقت الموعود سلكا طريق المكتبة حتى وصلا إلى الحديقة، فعرّفها على حبيبته زهرة في حديقة البستاني التي أغرته منذ أيام وأهداها إياها، استغربت لغرامه بنبتة قل من يلتفت للزهور واصلا حديثهما عن جمال قصائده وإحساسه وذوقه في الشعر.

5. قصة " الكفن الأزرق":

تجري أحداث هذه القصة حول مجموعة من شباب قرروا أن يهاجروا بلدهم الأم 'الجزائر' إلى بلد الغربة بحثًا عن حياة أفضل بعدما فقدوا الأمل في وطنهم.

كان البحر مكان التقاء هؤلاء الشباب، حيث كانوا يقصدونه يوميا، فهناك يتحدثون ويتفاهمون عبى رحيلهم، فذات مرة تبعهم أحد شيوخ الحيّ والمعروف باسم " بابا الشيخ"

والذي بات ينصحهم ويمنعهم من الرحيل طول الوقت، خوفا منه أن تكون هذه الفكرة تراود في الشباب ومن بينهم ابنه، فقد حاول الشيخ مرارا معهم لكن لم يفلح على إقناعهم عكس كل مرة .

ففي يوم الإبحار نهضوا باكرين، خارجين من بيوتهم بكل هدوء والدموع في عيونهم، ركبوا القوارب وتضرعوا لله، وعلامات الخوف بادية على وجوههم خوفا من مصيرهم، ركبوا قاربهم وذهبوا. وهكذا مرّت الأيام إلى أن استلم تلك الظروف ليجد كل رسائل المهاجرين ومن بينهم اسم ولده "جمال" الذي أخبره أنه ذاهب إلى الصحراء بحثا عن العمل، فكانت صدمة كبيرة صاعقة على الشيخ.

وبعد أيام من الحزن والكآبة والخزف والانتظار، وردت هناك أخبار متداولة عن الصحف أنه تم إنقاذ 16 حراقا من أصل 26 من موت محتم، وأخذتهم الشرطة إلى حيهم لكي يتم التعرف عليهم من طرف عائلاتهم.

6. قصة " صانع الفراغ "

تدور أحداث هذه القصة حول حياة فتاة يتيمة أقبلت على الزواج في سن مبكرة، هروبا من الحياة القاسية التي تعيشها مع أعمامها، إذ كانت جدّ فرحة بزواجها ظنًّا منها أن حياتها الزوجية تعوضها عن ما عاشته، لكن لسوء حظها إذ تحوّل حلمها إلى كابوس وخيبة وتعاسة، إذ كان زوجها يجبرها على ممارسة طقوس الشهوات، ففي كل ليلة يأتي برجال إلى

البيت ويطلب منها حسن الاستقبال وذلك بضيافتهم بأشهر الخمور وارتدائها أجمل لباس وأحلى عطر وما عساها أن تفعل إلا أن تلبيّ طلبات زوجها، ودام هذا الوضع لمدة 6 سنوات وهس تعيش وتعاني في صمت من وقاحة زوجها لها.

وفي أحد الأيام تغلبت على الخوف منه قررت الهروب ، وقصدت مكان في الشاطئ فلجأت تعمل في ملهى ليلي، شاء القدر أن تلتقي زوجها مرة أخرى في ذلك الملهى فقررت الانتقام منه حيث أنها أرسلت له فتاة يقضي معها الليلة والتي تكون أخته وهي مريضة بالسيدا، وعندما أخبرته بذلك اختفى عن الأنظار حتى وافته المنية.

7. قصة " رسالة على شاهد":

تدور أحداث هذه القصة حول شاب فقد أمّه والذي حزن حزنا شديدا على وفاتها، إذ ظل يعيش حزينا وشاردا في التفكير في أمه طوال الوقت وأصبحت لا تغادر ذاكرته حتى أصبح يرى أطيافا و يسمع أصواتا. كان لهذا الشاب مساعدة تعمل معه والتي كانت تحاول مواساته والتغلب على هذا الوضع، لكن ليس بنية حسنة حتى أنّ أمه رفضتها للزواج من ابنها.

ظل هذا الشاب يعيش على هذا الوضع حزينا مهموما، وفي أحد الأيام قام بزيارة قبر أمه وهنا كانت الصدمة إذ فوجئ بما حدث لقبر أمه حيث وجده مفتوح والجثة مفقودة، وتُركت له رسالة على الشاهد من صاحب الجريمة "مساعدته"، فهنا ساءت حالته مرتين، إذ

حولت القضية للتحقيق لكن لا أثر للجثة ولا للمساعدة. واستسلم الشاب للحزن والكآبة، وأخذ تراب الذي كسى جسد أمه ووضعه في جرّة، ويأخذه أينما حلّ وحتى أنه يشاركه أسراره كما وكأنه هي أمه .

وبعد شهور من تلك الحادثة قصد قبر أمه مرة أخرى، إذ به يجد رسائل أخرى وفي كل يوم حتى أصبح ذلك القبر مكان مقدس عند الناس الذين يأتون إليه من كل مكان زعمًا أنه من الأولياء الصالحين.

8. قصة "رحل و لم يقل شيئًا"

تجري أحداث هذه القصة "عن فقدان البطلة لزوجها، والذي أصبح من الصعب لها تقبل وفاته، وذلك اليوم بالنسبة لها كابوس وجحيم، إذ أصبحت لا تفكر سوى في زوجها المتوفي وتتحسر عن عدم إجبار زوجها على التكلم قبل وفاته وعن ما يدور في نفسيته وغيرها من الأسئلة. فحدث وفاته لا يفارقها أينما حلت وكل ما تحاول النسيان يعاودها ذلك الشعور والإحساس بالألم والحزن في تصفح صفحات من الماضي الأليم، وظلت على هذا الحال إلى أن قصدت أخصائيا نفسانيا رغبة في إخراج مكبوتاتها وكل ما يؤلمها.

واجهة الغلاف:

. قائمة المصادر والمراجع.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. القران الكريم رواية ورش.
2. كريمة عيطوش، الوجه الثالث للموناليزا، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2016.

المعاجم:

1. إبراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار الدعوة، إسطنبول، 1989.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، د ط، مجلد5، مادة(قصص).
3. ابن منظور، لسان العرب، ط1، ج2، من مادة (ورث)، دار صادر، بيروت ـ لبنان، 1997.
4. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين (حرف القاف)،ط1 ، بيروت، 1979.
5. شوقي ضيف، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، باب القاف، القاهرة، ط3، 2003.
6. عادل نويهض، معجم الأعلام من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، لبنان، 1980.
7. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية . عربي ـ انكليزي ـ فرنسي، درا النهار للنشر، ط1، لبنان.

8. مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس، (د ط)، القاهرة، دار الحديث، تح: أنس محمد الشامي وآخرون، مجلد1، 2008.

9. محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة(قصص)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت ـ لبنان، 2005.

10. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، ط1، مصر، 2004.

11. فيصل الأحمر، معجم السيميئيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

المراجع:

1. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د ط)، ج2،(د ت).

2. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007.

3. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد علي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر ج1، 1963.

4. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: منير قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

5. أبي حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن فوجة، دار الكتب الشرقية.

6. أحمد فارس، مقاييس اللغة، تح: عبدالسلاممحمدهارون،اتحادكتابالعرب،دمشق،ج3، 2002.

7. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2002.

8. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

9. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984.

10. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

11. حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، القصة التجريبية نموذجا، ط1، 2006.

12. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة، المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2012.

13. حسن ناظم، مفاهيم شعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1994.

14. حسين حنفي، التراث و التجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط4، 1991.

15. سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 2003.

16. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1987-1985)، منشورات اتحاد كُتاب العرب، د ط، 1998.

17. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعارف، الكويت، (د ط)، 1992.

18. الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الحديث، الجزائر، دار الحكمة للنشر، د ط،2009.

19. عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، (د ط)، ج1، 1996.

20. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط3، 1993.

21. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، لبنان، ط5، 2006.

22. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1992.

23. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخناجي، ط1، 1991.

24. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ـ نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2007.

25. عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ،تونس، (د ط)،1920.

26. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د ط)، 1990.

27. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا و أنواعا وقضايا وأعلام، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون–الجزائر،ط2، 2009.

28. فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن،(د ط)، 1980.

29. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2002.

30. محمد الجابري، التراث والحداثة، دراسات و مناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1(د س).

31. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ط)، 1998.

32. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط).

33. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبعاك(دط)، دار البيضاءـ المغرب، للنشر، 1997.

34. يوسف أبو العدوس، الأسلوبيةـ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

35. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، دار العربية للعلوم ناشرون،(د ط)،بيروت، 2015.

36. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط2، 1982.

المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الخطابة، تر: عبد الرحمان البدوي، (د.ط)، دار القلم، بيروت ـ لبنان، 1997.

2. اميل بديع يعقوب، المفصل في اللغة والأدب، تر: ميشال عاصي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، مجلد1.

3. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلوماتط1، القاهرة، 2003.

4. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تر: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

5. هنريش بيث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د ط)، 1999.

المجلات:

1. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي 1997.

2. ضياء عبد الرزاق أيوب، أزاد عبد الله محمد خورشيد، الزمان والمكان في القصة القصيرة في أدب زهدي الداودي، مجال ديالي، ع51، 2011.

3. عبد القادر رحيم، العنوان النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، قمم الأدب العربي ، العدد الثاني والثالث، جانفي ـجوان 2008.

4. علي مرحوم، الأديب الثائر، محمد بن عبد الجلالي، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة،عدد19.

5. فاطمة بخيت، (وآخرون)، دلالة العنوان في رسالة من المنفى " لمحمود درويش" وتامة " لأحمد شاملو"(دراسة مقارنة) مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، ، العدد 33، شتاء 2014.

6. لطيف يونس حمادي القائي، العنوان في ديوان شظايا ورمال للشاعرة نازك الملائكة، مجلة مداد الآداب، سيمائية معهد الفنون الجميلة، عدد12.

الرسائل الجامعية:

1. سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، إشراف محمد زرمان، 2011-2012.

المواقع الإلكترونية:

1. علي عفيفي علي غازي، التراث المادي والتراث المعنوي، مجلة فكر الثقافة، 18-05-2016/23:58:05.

http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=316

2. لورانس جورج داريل، رواية رباعية الإسكندرية، منتديات ليلاس 24 مارس 2007.https://www.liilas.com/vb3/t35535.html.

فهرس المحتويات.

المحتوى.....الصفحة

شكر وإهداء

مقدمة.....(أ- د)

مدخل: القصة القصيرة الجزائرية: نشأتها وتطورها.....(7-33)

1. تعريف القصة القصيرة.....(7)
2. نشأة القصة الجزائرية القصيرة.....(10)
3. تطور القصة الجزائرية القصيرة.....(15)
4. أهم أعلام القصة القصيرة في الجزائر.....(20)
5. خصائص القصة الجزائرية القصيرة.....(26)

الفصل الأوّل: جماليات العتبات النصية في المجموعة القصصية.....(35 -80)

1. عتبة العنوان.....(35)
2. عتبة الإهداء.....(58)
3. عتبة النصوص الاستهلالية.....(60)

الفصل الثاني: الانزياح والتراث اللّغوي في المجموعة القصصية.....(82 -129)

1. التراث وتجلياته في المجموعة.....(82)
2. جماليات الانزياح وتجلياته في المجموعة.....(92)

خاتمة..... .....(131)

ملحق.....(133)

قائمة المصادر والمراجع.....(145)

فهرس المحتويات.....(154).

ملخص:

تكاد تكون القصة الجزائرية القصيرة لوحة فنية اجتماعية تصور لنا الواقع الجزائري، والمجموعة القصصية "الوجه الثالث للموناليزا" لكريمة عيطوش أحد هذه القصص التي عبرت عن قضايا إنسانية وأخرى اجتماعية، محملة بالحب والحياة والخيانة والموت ومن هنا جاء بحثنا الموسوم بـ: جماليات اللغة السردية في المجموعة القصصية الوجه الثالث للموناليزا لكريمة عيطوش، وفيه حاولنا الإلمام بمفهوم القصة ونشأتها مع استخلاص جماليات العتبات النصيّة، وكذا جمالية الانزياح والتراث في المجموعة القصصية.

الكلمات المفتاحية:

القصة، العتبات، العنوان، النصوص الاستهلالية، جمالية الانزياح، التراث.