مفهوم اللغة الشعرية:

قبل المرور إلى الجانب التطبيقي من عرضنا الموسوم "اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد " للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي " فإن من واجبنا وضع المتلقي في الإطار العام للموضوع، وتعريفه بماهية اللغة الشعرية التي سنثبت وجودها في الرواية.

لغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جون كوين Jean Cohen هي: الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[1]، والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني « كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة» [2] وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد. أي أن الشعر نشاط لغوي « ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة » [3] فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا ما؛ بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق. ولهذا «فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر».[4] وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسته المألوف من طبائعه واتكائه على« تلك الخصائص المجرة التي تصنع فرادة العمل الأدبي»[5] أو « ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا» [6]

أما أدونيس فقد تعرض للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي. بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها. وهذا في قوله:« إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة. إن لغة

الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[7]

مما تقدم لنا نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادة بنائيه. وباعتبار أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية « فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر»[8]. والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ، وصور، وخيال، وعاطفة، وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكون لنا نسيجا شعريا. ولهذا فالتعريف العام للغة الشعرية« هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى».[9] أو هي« مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى[10]». وهذا المفهوم هو الذي سنعتمده في دراستنا حيث سنسعى إلى تبيان عناصر اللغة الشعرية المحققة في رواية " ذاكرة الجسد "، أي لغة الشعر الموظفة في الرواية التي يفترض أن تكون نثرا. فهل يعني أن الكاتبة جمعت في روايتها بين متضادين استنادا إلى أن الشعر هو المضاد للنثر؟

لقد كنا نعتمد بانفصال الشعر عن النثر، ولكنه تبين لنا أنه لا وجود لتمايز بينهما، لأننا في هذا العصر نشهد تداخلا في الأجناس الأدبية لدرجة أن أصبحت الحدود التي تفصل بين الشعر والنثر قلقه مراوغة[11]، أي أنها« أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين» [12]. بل إن« غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها»[13]. وبالتالي يمكن للنثر أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويحلق في أجوائه، في حالة تمرده على طبيعته وخروجه على أعرافه. أو الارتفاع بمكوناته النثرية. لأن الشعر كما يقول ملا رميه Mallarmé نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب.[14]

وبسبب التداخل في الحدود بين النثر والشعر، فقد بات من السهل استعمال لغة الشعر في الرواية« لأننا نعتقد مع جاتيام فيكون Gaétan fichons

Atalaبأن النثر ليس حقيقية وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر. وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي. ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به » [15].أي أن في استطاعة الكاتب أو الشاعر على حد سواء التعبير بلغة شعرية عن عالمهم الروائي، وذلك كون الرواية«أصبحت فنا غير خالص تماما[16]» فهي حين تسعى إلى تنمية متنها الحكائي لا تكتفي بخصالها النثرية وتقنياتها الروائية فحسب، بل تلجأ إلى اقتراض بعض خصائص الشعر التي تعلي من تأثيرها وثرائها. ولهذا عرفت الرواية على أنها« قصيدة القصائد» [17]. ومن هذا المنطلق فالشعرية لا تقتصر على الشعر دون النثر، بل ربما عدت خاصية للنثر دون الشعر. وفي هذا يقول تودوروفTodorov أن كلمة شعرية تتعلق « في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا. بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية » [18].

عناصر اللغة الشعرية في رواية " ذاكرة الجسد "

تمهيد:

إن اشتباك رواية " ذاكرة الجسد " بالشعر بارز للعيان من خلال لغتها، تشابكا نستشفه من المقاطع الشعرية السائدة فيها.« لأننا قد نعثر في الرواية على مقاطع شعرية إذا أعملنا فيها مقص المنتخب، مقاطع تبدو كأنها شعرا منثورا، أو شعرا منظوما» [19]. لذا فقد أعلما بدورنا مقص المنتخب وحاولنا دراسة هذه المقاطع وتبيان النقاط التي تتقاطع فيها مع الشعر، مبرزين من خلالها عناصر اللغة الشعرية المحققة في الرواية. أي أننا حاولنا إماطة اللثام عن مجمل الوسائل التي استعملتها " **أحلام مستغانمي** " للوصول إلى تحميل لغتها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه متوقفين في دراستنا عند محطات الانزياح بأنواعه، الصورة الشعرية بعناصرها من تشبيه واستعارة. دون تناسي الجانب الموسيقي ممثلا في عنصر التوازي.

عدم الملاءمة:

من الخصائص الشعرية الموظفة في رواية " **ذاكرة الجسد** "، خاصية " **عدم الملاءمة** "، التي تعني الخروج عن القانون تأليف الكلام في العبارة وإلغاء التجانس المحقق في لغة النثر وتعويضه بالتنافر لإبعاد الدلالة عن درجة الصفر. « ففي كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه[20]». إذ يشكل الفعل والفاعل مثلا سياقا متطابقا لا تنافر فيه ولا يحتمل تأويلا دلاليا مهما كان ضئيلا. هذا في لغة النثر أما اللغة الشعرية التي تعرف بأنها« الخروج المنظم على قواعد اللغة » [21]، فتقوم بكسر الكثير من عادت النثر وثوابته، منها خلق التنافر بين المسند والمسند إليه للارتقاء بالكلمة إلى المعنى الإيحائي لأن« تحرير الكلمات من المواضعة الاصطلاحية "code " وإعادة تركيب الكلام لتدخل هذه الكلمات في شبكة من العلاقات تجبر الحشد الدلالي على البروز وذلك من خلال كسر القواعد وتجاوز السنن"codes "، لتأسيس آفاق جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات»[22]. فالمجاوزات والانزياحات التي تقوم بها لغة الشعر غرضها الأول هو الخدمة الدلالة، لأن اللغة الشعرية لغة زئبقية تحتم على القارئ تتبعها دون أن يقبض عليها ويدرك سرها لذا فهي تحتمل التأويل.

وعدم الملاءمة متعددة الوجوه في السياق العربي، منها:

- عدم الملاءمة الدلالية.
- عدم الملاءمة الاسنادية.

ا - عدم الملاءمة الدلالية:

من مثل إسناد لون إلى شيء لا يناسبه، أو إسناد أو إسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس[23]. ومن أمثلتها عند " أحلام مستغانمي "، نورد ما يأتي:

« والربيع ... والسماء البرتقالية ... والتقلبات الجوية ... كلها كانت تحمل حقائبك »[24].

من المعروف أن لون السماء هو الأزرق. وقولنا: السماء البرتقالية، نوع من الانزياح أو عدم الملاءمة في إسناد اللون البرتقالي للسماء. فما قصد " أحلام مستغانمي " يا ترى من السماء البرتقالية؟. والجواب ربما أنها تعبر عن وقت غروب الشمس، حيث يأخذ الجزء المحاذي لها اللون البرتقالي. فهي هنا لم تتبع التصريح في تعبيرها بل لمحت وأوحت. هذا عن العبارة على حدة، ولكننا إذا أخذنا العبارة في سياقها العام، أي في علاقتها بالربيع ثم التقلبات الجوية نلاحظ أنها – ربما – تأخذ بعد آخر أكثر من الدلالة على الغروب.

السياق العام للحديث كان يدور حول فصل الخريف، وانتظار عودة أحلام من سفرها بعد انقضاء العطلة الصيفية:

« ستعودين أخيرا ... كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل. كانت الثياب الشتوية المعروضة في الواجهات تعلن عودتك. اللوازم المدرسية التي تملأ رفوف المحلات، تعلن عودتك » [25].

ففصل الخريف هو المسيطر على مدار الكلام، ولكن الزمن يعود إلى الوراء ليبتدأ بالحديث عن الربيع، مرورا بالسماء البرتقالية فالتقلبات الجوية السمة المميزة للخريف. ومحور الزمن يتجه اتجاها تصاعديا من فصل الربيع، نحو الخريف. ولكن ماذا يوجد بين الربيع والخريف؟. إنها السماء البرتقالية. التي تحمل بحق معنى الغروب، الحد الفاصل بين الليل والنهار. فالغروب هنا نقطة فاصلة بين فصل وبداية آخر؛ الفصل الأول أختزل في وصف (السماء البرتقالية) والفصل الآخر عبر عنه بـــ (التقلبات الجوية). ففصل الصيف اختزلته الكاتبة ومرت عليه مرور الكرام وذلك بالإشارة إليه من خلال لحظة انتهائه الأخيرة، ليعقبه مباشرة وعلى الفور فصل التقلبات الجوية، أي الخريف. وكأن "**خالدا**": يتناسى فصل غياب "**أحلام**" عنه ولا يورد لنا من الفصول سوى الربيع حيث كانت معه،

والخريف الذي ستعود إليه فيه. فالخريف يحمل في ثناياه دلالة السقوط. والانزياح يعني هنا سقوطها، أي خضوعها له والارتماء في أحضانه. ودليلنا في هذا:

« ستعودين لي ... يا معطفي الشتوي ... يا طمأنينة العمر المتعب ... يا أحطاب الليالي الثلجية »[26].

ومن الأمثلة كذلك:

« مر الزمن وأنت، ما زلت كمياه غر ناطة، رقراقة الحنين ... تحملين طعما مميزا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب والحنفيات[27]».

ورد الانزياح أو عدم الملاءمة في نسبة صفة رقراق الحنين. لأن الرقراق صفة الانسياب والتدفق الغزير، لذا يقال: سال الدمع رقراقا. أي دمع كثير. فصفة رقراق تخص السوائل وعندما أسندت للحنين عدت العبارة عدم الملاءمة دلالية. فالكاتبة في تعبيرها عن كثرة وتدفق الحنين، أسندت إليه صفة حسية " رقراق ".

ومن الأمثلة أيضا:

« فيا خرابي الجميل سلاما. يا وردة البراكين، ويا ياسمينه نبتت على حرائقي سلاما.

يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضية. لقد كان خرابك الأجمل سيدتي، لقد كان خرابك الأفضع»[28].

فهذا المقطع يحقق مجموعة من الانزياحات الدلالية في:

- خرابي الجميل.
- وردة البراكين.
- ياسمينه نبتت على حرائقي.
- ابنة الزلازل والشروخ الأرضية.
- خرابك الأجمل.
- خرابك الأفضع .

ففي العبارة الأولى « يا خرابي الجميل سلاما» . عدم ملاءمة في وصف الخراب بالجمال. وكذلك وردة البراكين، والياسمينة التي نبتت على

الحرائق. وباعتبار أن هناك معنيين متضادين: خراب ≠ جمال، فهناك وردة ≠ بركان، ياسمينه ≠ حرائق. أي:

الخراب	الجمال
البركان. الحرائق. الزلازل والشروخ.	– وردة. – ياسمينه – ابنة.

فالكلام يدور في إطار حقلين دلاليين، الأول الخراب من خلال البركان، الحرائق والزلازل والذي يخلف لنا حقلا دلاليا آخر هو الجمال. الذي تجسده الوردة، الياسمينه، والابنة (الأنثى). والعلاقة التي ربطت بين عناصر الحقلين الدلاليين، هي عدم الملاءمة. فالوردة مثال الحب والجمال، والرقة لا تنسب إلى البركان معنى الثورة، والعنف والتدمير. والأمر ذاته بالنسبة للياسمينه، والابنة اللتين نسبتا إلى الحرائق والزلازل. فما الدلالة التي تقصد إليها الكاتبة، من خلال توظيفها لنماذج عدم الملاءمة هنا؟ إنها تتحدث عن الجزائر التي استقلت بعد الثورة.

فالبركان عبارة عن ثورة، انفجار ورفض. هذا الخراب الذي يخلفه البركان معه شيء جيد هو التربة، التي تعرف أنها أخصب تربة في العالم. فبعد البركان يكون الخصب، تنمو الورود. والثورة نيران وحرائق بعد معارك أدت إلى الخراب وتدمير منهزم. وحرية حياة المنتصر هذا الذي يعبر عن نصره برفع راية بيضاء وسط ركام الحرائق. فالياسمينه بيضاء مثل راية النصر. وإذا ابتعدنا قليلا فالياسمينه هي الجزائر البيضاء، التي استقلت وحققت كيانها على ألام الشعب وتضحياته. لذا فهي بحق ابنة الزلازل والشروخ الأرضية. ولهذا كان خرابها في الآن ذاته أجمل وأفضل وهو نوع من المفارقة فخراب الوطن كان أجمل زمن الثورة عندما كان " **خالد** " يناضل من أجل الحرية، ولكن هذه الصورة تغيرت لديه ما إن قبلت "**أحلام**" الزواج من " **سي** ... ". لأن صورة الوطن الذاكرة لم تتواءم عنده مع الوطن كواقع. وهنا يتأكد "خالد " بأنه يجب أن يعيش الأمور كواقع لا كذاكرة. وحجتنا في هذا:

« قتلت وطنا بأكمله داخلي. تسللت حتى دهاليز ذاكرتي. نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط ...» [29].

إضافة إلى:

« كنت فقط كهذا الوطن ... يحمل مع كل شيء ضده »[30].

ب/ عدم الملاءمة الإسنادية:

من مثل الفعل والفاعل والمفعول، أو المبتدأ والخبر. فإن أسند الفعل إلى ما لا ينسجم معه يكون قد حقق انزياحا شعريا على مستوى ما هذا ما يدعى بـــ " عدم الملاءمة الاسنادية [31]".

ومن أمثلتها في الرواية ما يلي:

« والربيع .. والسماء البرتقالية ... والتقلبات الجوية ... كلها كانت تحمل حقائبك»[32].

ففي هذا المثال عدم الملاءمة الاسنادية. قد ألحق الفعل (يحمل) عل ما لا حظ له ماديا في هذه الدلالة. فالشيء المادي هو الذي يحمل. وحين أسند الفعل إلى (الربيع، السماء البرتقالية، التقلبات الجوية)، أخرجه عن دلالته المعجمية وألبسة دلالة شعرية.

ومن الأمثلة:

« تزحف موسيقى تيدورا كيس نحوي. وتخترقني نغمة ... نغمة جرحا ... جرحا» [33].

فالانزياح في: تزحف الموسيقى وتخترق. الزحف يكون في الأرض، والموسيقى تسمع بالأذن بعد انتشارها على شكل ذبذبات في الهواء، فهي لا تزحف. وربما أن المقصود من هذا التعبير التركيز على الكيفية التي تصل بها الموسيقى إلى الأذن، ألا وهي البطء. أو أن السامع كان شاردا ولا يعرها أي اهتمام، ولكنه بهدها يفاجأ باختراقها له. فدلالة الفعل (اخترق) لا تتجاوز البعد

المادي، لأنه لا يقع في باب المعنوي، وعند سماعنا له نتوقع الكلمة التي تأتي بعده محققة واقعيا لهذا الفعل من مثل: رصاصة ... غير أن الفعل يسند إلى الموسيقى وهي مسموعة غير متحققة على المستوى المادي الذي يؤهلها أن تصيب جسد شخص فتخترقه. فالكتابة حين أسندت الفعل إلى الموسيقى، تعلم أنها تدخل نصها بابا من أبواب الإنزياح. لأن الفعل (اخترق) لا يلائمه فاعل – في الأصل – من مثل (موسيقى). إلا أننا نستدرك في هذا المقام ونشير إلى أن التكرار"نغمة ...نغمة" أعطى للفعل (تخترق) دلالة النفاذ والعبور، لأن الأمر وإن تكرر وعلى نفس الوتيرة والنسق تكون له فعالية. فالنغمات الموسيقية في تكررها تحقق فعل الاختراق، وإن كان لا يتحقق على المستوى المادي.

ومن أمثلة الإنزياح أيضا:

« يا امرأة كساها حنيني جنونا[34] »

دلالة الفعل (كسا) تقع على الشيء المادي لا الشيء المعنوي من مثل (الحنين) وهو الفاعل. فكسوتنا لشخص تكون ــ مثلا ــ ملابسا لا جنونا. فالجملة بتحقيقها لهذه الإنزياحات، دخلت في إطار الشعرية.

إضافة إلى:

« وعيناك كانتا تجرداني من سلاحي. حتى عندما تمطران حزنا» [35]

تجريد الإنسان من سلاحه يقوم به شخص أكبر منه قوة لذا ففي الجملة نسبة الفعل(جرد) للعين. وهو لدليل قاطع على قوة تأثير نظرات العينين التي تمتد فعاليتها حتى عندما تمطران حزنا. وهذا انزاياح – أيضا–لأن فعل الإمطار تقوم به السماء. فنقول السماء تمطر ولا نقول العين تمطر. والمطر المسند للعنين ليس الدموع، بل الحزن والحزن إحساس فكيف يسيل من العين على شكل مطر؟ فقد عبرت "**أحلام مستغانمي**" تعبيرا شعريا عن أثر النظرة وهي سلاح المرأة الفعال ضد الرجل. هذا الأثر الذي تبقى مفعوليته حتى في حال ضعف المرأة وبكائها، فهي قوية في حال قوتها وضعفها معا.

ومن نماذجه أيضا:

« يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم» [36]

نسب – في هذه الجملة– الفعل(تلبس) للشجرة وهي شيء جامد اللباس لا يختص بالشجر، بل هو من صفات البشر. ولكن ماذا تلبس هذه الشجرة؟ إنها تلبس الحداد وهو يدل على الحزن، أي وجود جنائزي وبالتالي موت. فهذه انزياح أو خروج عن التركيب العادي المألوف قصدت إليه الكاتبة بغية إضفاء خاصية الشعرية على لغتها. إذ المقصود من هذا التركيب امرأة تلتحف السواد، لوجود علاقة بين الحداد وشجر التوت في اللون الأسود؛ فعند إثمار الشجرة توتا أسودا تشبه بامرأة تلتحف السواد ما وهي إلا امرأة **القسنطينية** في ارتدائها للملاءة (لَمْلايَه).

وهذا نموذج آخر من عدم الملاءمة الإسنادية:

« مر الزمن، وصوتك ما زال يأتي كصدى نوافير المياه وقتت السحر، في ذاكرة القصور العربية المهجورة. عندما يفاجئ المساء غرناطة، وتفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربي غادرها لتوه..» [37]

في هذا المقطع حققت "**أحلام مستغانمي**" نوعا من عدم الملائمة، وذلك في إسنادها الفعل (يفاجئ) للمساء، في:« عندما يفاجئ المساء غرناطة». وكذلك في إسناد الفعل نفسه لغرناطة في: « وتفاجأ غرناطة نفسها» وكأن غرناطة هذه تحس بزمن المساء و تتفاجأ بأنها عاشقة. فالمساء صور على أنه بشر، يفاجئ غرناطة الأنثى. وهي أيضا صورت على أنها إنسان تحب وتعشق. فاستعمال الكاتبة لهذه التراكيب والإنزياحات لأكبر دليل على شعرية لغة الرواية.. لكونها لا تعتمد المباشرة في الأسلوب والوضوح في الفكرة، بل هي تجمع بين المتنافرات قصد خلق بؤر تظل قيد البحث؛ أي أن الدلالة تكون غائبة ليست في متناول القارئ، إلا إذا حاول التعمق في اللغة قصد فهم أبعادها الدلالية.

2ــ الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير):

يخضع تأليف الكلام ونضمه إلى قواعد معينة يرتب بمقتضاها كل جزء منه في مكانه وتقديم الكلام وتأخيره يكون لغرض بلاغي مقصود، أو داع من دواعيها. ولهذا تشييع هذه الخاصية في مجال الإبداع الأدبي والشعر منه بخاصة. فالانزياح التركيبي إذن من الملامح الأسلوبية التي تصب في باب الشعرية. لأن الشعر يعتبر« مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية» [38]

وميزته الانحراف الأسلوبي عنها:

وتعرض نقادنا العرب القدامى لهذا الموضوع، فهذا عبد القادر الجرجاني يتحدث عنه في باب التقديم والتأخير، ويحدد أثره في الشعر من خلال الفصل الذي عقده في كتابه "**دلائل الإعجاز**": قائلا:« 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» [39]. فالتقديم والتأخير بين عناصر القول، هو السبب المباشر في استحساننا للشعر من جانب سماعنا له، وطربنا به. إلى جانب المتعة النفسية، «فالتقديم والتأخير صورة من صور الاستعمال التركيبي الذي يستتبع تغييره تغييرا دلاليا». [40]

هذه الخاصية أي الانزياح التركيبي حققتها :"**أحلام مستغانمي**" في روايتها. لذا نستوقف بالدراسة عند عدد من النماذج:

« مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل:

- عَنْدَكْ كاسْ ماء ... يعيَّشَكْ ؟

وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي.

ارتوي من ذاكرتي سيدتي ... فكل هذا الحنين لك ... ودعي لي مكاناهنا مقابلا لك ...

أحتسيك كما تحتسي على مهل، قهوة قسنطينة»[41].

في هذا المقطع لدينا انزياحان تركيبيان:

1- مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل.

2- أحتسيك كما تحتسي على مهل، قهوة قسنطينة.

جاءت الحال (مرتبكا) في الجملة الأولى متقدمة على عاملها (الوطن)، والسياق على المستوى المعياري يقدم العامل على المعمول. أي أن الجملة تكون:

- جلس الوطن مرتبكا وقال بخجل.

فهنا قدمت الحال لأنها تمثل مدار الاهتمام. فمن حيث الأهمية جلوس الوطن أمر عادي. لكن الكيفية هي المهمة لهذا قدمت الحال (مرتبكا)، وكأن " **خالدا** " يتعجب من الكيفية التي جلس بها الوطن أي الرمز. فالرموز لا تجلس مرتبكة، أي منفعلة بل تكون فاعلة، فهي التي تبعث الارتباك في الآخر ولا ترتبك. أما بالنسبة للجملة الثانية، قدمت فيها الحال (على مهل) على عاملها (قهوة قسنطينة). والأصل أن تكون الجملة:

- أحتسيك كما تحتسي قهوة قسنطينة، على مهل.

فتقديم الحال كان له أثر تبيان التشبيه. فحالة الاحتساء على مهل، لأن نكهة القهوة ومذاقها لا يشعر بهما إلا إذ ارتشفت على مهل. ولكن لماذا شبه احتساءه لهذه السيدة باحتساء القهوة دون مشروب آخر؟. والجواب ربما مرده لتأثير القهوة ومفعولها على الإنسان. فاحتساء " خالد " لـــ " **أحلام** " فيه تنبيه وتركيز مثل مفعول القهوة، خاصة عندما تكون رشفة رشفة. وليس المقصود هنا شرب "**أحلام**"، فهذا لا يجوز لأنها بشر والشرب يكون للسوائل. إنما المقصود ربما التمتع بالنظر إليها والتلذذ بها كما يتمتع شارب القهوة بمذاقها، حين ارتشافه لها. ولهذا قدمت الحال على عاملها في الجملة.

إضافة إلى:

« شهية شفتاك، كانتا، كحبات توت نضجت عل مهل.

عبق جسدك، كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل[42]».

في الجملتين تقديم للخبر على المبتدأ (شهية) و(عبق) إذ أخذناهما على حدة.

والأصل:

- شفتاك شهيتان.
- جسدك عبق.

أما الجملتين في حالتهما الأولى فهناك تقديم لاسم وخبر كان عليها. أي (شفتاك) الاسم و(شهية) الخبر في الجملة الأولى. و(جسدك) الاسم و(عبق) الخبر في الثانية.

والأصل:

- كانت شفتاك شهيتين، كحبات توت نضجت على مهل.
- كان جسدك عبق، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

فالتقديم والتأخير أعطى للجملتين الواردتين في الرواية نوعا من الموسيقى، خلقه التوازي القائم بينهما. إضافة إلى إعطائه التشبيه بعدا شعريا أحسن من الترتيب الأصلي. فالعلاقة التي تربط بين حبات التوت والشفاه تمكن في اللون الأحمر، الذي يبعث في النفس قوة وحيوية وإثارة. فالشفاه بلونها الأحمر كانت بمثابة مثير باعث للذة، لذا قدمت (شهية). وفي الجملة الثانية فالعلاقة بين الياسمين، والجسد في الرائحة. لذلك قدمت (عبق). فهذان التشبيهان قدما فيهما وجه الشبه.

من الأمثلة الانزياح التركيبي أيضا:

« وعيناك كانتا تجرداني من سلاحي حتى عندما تمطران حزنا» [43].

تقدم في هذا المثال اسم كان (عيناك) عليها. والأصل:

- كانت عيناك تجردني من سلاحي حتى عندما تمطران حزنا.

والتقديم هنا كان لأهمية العينين في القضاء على قوة الرجل. ومما يؤكد الزعم الذي ذهبنا إليه مجرى الحديث في:

« كان حضورك يوقظ رجولتي. كان عطرك
يستفزني ويستدرجني إلى الجنون. وعيناك كانتا
تجرداني من سلاحي حتى عندما تمطران حزنا ».

فالجمل الثلاث الأولى اتبعت الترتيب العادي: كان + اسمها + خبرها. بينما في الجملة الثالثة تغير الترتيب وتقدم اسم كان عليها. فالسياق كان يجري وفق تدرج من الدرجة الدنيا وصولا إلى الدرجة العليا؛ فحضورها أيقظ رجولته، ثم عطرها استفزه واستدرجه إلى الجنون إلى أن أتته الضربة القاضية من قبل العينين لتجرداه من كل أسلحته. أي أنهما جعلتاه يستسلم حتى وإن كانتا في حالة ضعف (تمطران حزنا). أي في حالة البكاء فللعينين والنظر مفعول السحر على الآخر.

ومن النماذج التقديم والـــأخير أيضا:

« ها أ نت ذي، يشتهيك كل رجل في سره كالعادة ... تحسدك كل النساء حولك كالعادة ...

وهاأنذا – كالعادة – أواصل ذهولي أمامك ».[44]

كلمة (كالعادة) الجار والمجرور في الجملتين الأوليين جاءت في الآخر. أما في الجملة الثالثة فدخلت كجملة اعتراضية في الوسط. فلماذا تقدمت؟ تقدمها جاء ليفسر حالة الذهول ويدل على أنها أصبحت مستديمة، فالاشتهاء والحسد عادتان ظرفيتان على عكس ذهوله هو أمامها. فالنساء والرجال قد يكفون عن الحسد والاشتهاء، على عكسه هو الذي أصبح ذهوله أمامها عادة لصيقة به لا يستطيع الإقلاع عنها.

3-التشبيه:

استعانت أحلام مستغانمي " بعنصر التشبيه لشحن لغة روايتها طاقة شعرية، وإن كان التشبيه ورد عندها بصفته المباشرة، إلا أن إسهامه لا ينكر في السمو بلغة الرواية إلى مصاف الشعر. ومن أمثلته في الرواية:

« قفي ...

قسنطينية الأثواب مهلا، ما هكذا تمر القصائد على عجل.

ثوبك المطرز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية، معلقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنابي.

وحزام الذهب الذي يشد خصرك لتتدفقي أنوثة وإغراء. هو مطلع دهشتي.

هو الصدر والعجز في كل ما قد قيل من شعر عربي» [45]. من خلال هذا المثال ربطت الكاتبة بين المعلقات أو المذهبات في العصر الجاهلي، وبين الثوب القسنطيني أو بالأخرى (قندورة الفرّقاني). فأحلام وهي تلبس (القندورة) القسطينية شبهت بقصيدة من قصائد المعلقات. فثوبها المطرز بالخيوط الذهبية مثيل المعلقة التي تكتب بماء الذهب وتعلق على ستائر الكعبة، والحزام الذي يشد خصرها هو الصدر والعجز في الشعر كونه يفصل جسم المرأة ويقسمه قسمين جزء علوي وآخر سفلي. فأحدهما هو الصدر وثانيهما العجز الذي هو أسفل القندورة المطرز بالذهب، لأن القندورة قسنطينة وإن كانت كلها مطرزة، إلا أن التركيز على الصدر والعجز أي الجزء الملفوف حول الأقدام. فالكاتبة أجادت في وصف جمال " أحلام " والربط بينه وبين معلقات الشعر التي كانت تمثل أجود الشعر وأروعه. وتشبيه المرأة بالقصيدة لم تألفه عند الشعراء.

ومن أمثلته التشبيه في الرواية، تشبيه عناقيد العنب المتدلية وسط الدار بالثريا. وشجرة الياسمين في ارتمائها، وإطلالتها على الخارج بامرأة فضولية تتفرج على ما يحدث خارجا.

و ذلك في:

« أحببت ذلك البيت ... بدوالي العنب التي تتسلق جدران حديقته الصغيرة، وتمتد لتتدلى عناقيد ثريات سوداء على وسط الدار. شجرة الياسمين التي ترتمي وتطل من السور الخارجي، كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها، وراحت تتفرج في الخارج، لتغري المارة

بقطف زهرها ... أوجمع ما تبعثر من الياسمين أرضا ...[46]» .

فرغم أن المنظر عادي إلا أن الكاتبة بعثت فيه الحياة فغدا منظرا يشع بالحركية وينبض بالجمال؛ فدوالي العنب في امتدادها وتدليها، ثريات زانت وسط الدار

وزادته رونقا وضياء. والياسمينه في إطلالتها على الخارج امرأة جميلة وفضولية، إطلالتها أغرت المارة بالنظر إليها وبقطف ثمرها.

وأيضا:

« مر الزمان وأنت، مازلت كمياه غرناطة، رقراقة الحنين ... تحملين طعما مميزا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب والحنفيات.

مر الزمن، وصوتك ما زال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر، في ذاكرة القصور العربية المهجور. عندما يفاجئ المساء غرناطة، وتفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربي غادرها لتوه ...

كان اسمه « أبو عبد الله ». وكان آخر عاشق عربي قبلها![47] ».

ففي هذا المقطع تعبير شعري عن موقف شاعري، فأحلام المدينة أي قسنطينة بقيت أصيلة متشبثة بالجذور العربية ومثلها مثل غرناطة التي بقيت مياهها مميزة الطعم، أصيلة المنبع ولم تختلط بمياه الحنفيات. ولهذا كان حنينها رقراقا، أي حنينها الكثير لأصلها العربي. قسنطينة التي منذ مغادرة "**خالد**" لها، مازال صوتها حاضرات في ذهنه شبيها بصدى نوافير المياه الذي حفظته ذاكرة القصور العربية المهجورة وقت السحر. فهذا المشهد بطبيعته شاعري يحيلنا إلى الحضارة العربية وتاريخها. ومما زاد في شعر يته وجعله يحضر في ذهن القارئ طريقة التعبير عنه من قبل الكاتبة . فهي هنا تؤكد على الأصل العربي لقسنطينة .

بالإضافة إلى المثال الآتي :

" تزحف موسيقى تيودوراكيس نحوي . وتخترقني نغمة .... نغمة جرحا ... جرحا .

بطيئة... ثم سريعة كنوبة بكاء.

خجولة ... ثم جريئة كلحظة رجاء.

حزينة ... ثم نشوى كتقلبات شاعر أمام كأس.

مترددة ... ثم واثقة كأقدام عسكر

فأستسلم لها [48].

القارئ لهذا المثال تنتابه حركة تبدأ ضعيفة ثم تقوى، وتعود إلى الضعف فالقوة وهكذا وهي الحالات التي تكون عليها الموسيقى فهي بطيئة، خجولة، حزينة ومترددة. ثم تنقلب عكسا إلى سريعة، جريئة نشوى وواثقة. والتشبيه في هذا المقطع واضح ومباشر لا يحتاج إلى شرح وتأويل، فالمشبه واحد وهو الموسيقى، التي شبهت على التوالي ب : نوبة بكاء ، لحظة رجاء ، تقلبات شاعر أمام كأس وأقدام العسكر. في البطء والسرعة، الخجل والجرأة ، الحزن والنشوة، والتردد والثقة. وذلك كله باستعمال أداة التشبيه (الكاف).

4- **الاستعارة :**

ولم تقف "**أحلام مستغانمي**" عند الصورة والتشبه بدلالته المباشرة حين الانفلات بلغة روايتها من قفص النثر بل جنحت دائما، إلى التمرد على الطبيعة النثرية للغة، وارتكاب الكثير من الانحرافات. مستعملة بذلك الاستعارة للارتقاء بلغة روايتها إلى ذرى تعبيرية شعرية. وندلل على ذلك بالنماذج الآتية:

« وجلس الياسمين مقابلا لي.

يايا سمينة تفتحت على عجل ... عطر أقل حبيبتي ... عطر اقل.

لم اكن اعرف أن للذاكرة عطر أيضا...هو عطر الوطن». [49]

ففي هذا المقطع نلمس عدم ملائمة اسنادية في نسبة الفعل"**جلس**" للياسمين. لان الياسمين لا يجلس. فالاستعارة " **جلس الياسمن** " تصريحية ، صرح فيها بالمشبه به "**الياسمين**" والمقصود جلست امرأة كالياسمين كونها ترتدي الأبيض. فالياسمينة التي جلست مقابلة لـــ "**خالد**" هي "أحلام، مدينة الذاكرة والتي تأخذ في نهاية المطاف صورة الوطن.« لم أكن أعرف أن للذاكرة عطر أيضا ... هو عطر الوطن ». فـــ "**أحلام**" في الرواية تأخذ المعادلة الاتية :

أحلام= قسنطينة (الذاكرة) = الجزائر (الوطن) . ومما يؤكد زعمنا السابق:

« مرتكبا جلس ، الوطن وقال بخجل ..

– عنْدَكْ كاسْ ماء ... يعيَّشَكْ ؟

وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي .

ارتوى من ذاكرتي سيدتي ... فكل هذا الحنين لك ... ودعي لي مكانا هنا مقابلا لك ...

احتسيك كما تحتسي على مهل ، قهوة قسنتطينة». (50)

لان الجالس واحد وهو "**أحلام**" .والاستعارة تصريحية في "جلس الوطن وقال يخجل " إذا علمنا أن المشبه (امرأة) محذوف. فالأصل : جلست امرأة كالوطن، وقالت يخجل. وفي المقطع ذاته استعارة مكنية في: « وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي». فالمجاز في قسنطينة حيث شبهت بالقنبلة أو ينبوع على تخيل أن قسنطينة صورة ينبوع ثر فحذف الماء ورمز له بشيء من لوازنه وهو التدفق أو الانفجار فبمجرد سؤال "**أحلام**" عن الماء تفجرت قسنطينة ينابيع لترتوي منها حنينا متدفقا لا ماء.

ومن أمثلة الاستعارة في الرواية :

« قتلت وطنا بأكمله داخلي. تسللت حتى دهاليز ذاكرتي. نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط ...» (51)

لدينا استعارة مكنية في " قتلت وطنا"، فالوطن شبه بالإنسان إذ القتل يقع على الشيء المادي لا الوطن . فالمقصود قتل صورة الوطن وذكراه داخل"**خالد**" لأن "**أحلام**" رمز للوطن، وقبولها الزواج من رجل خائن لوطنه وانتهازي، في حد ذاته جريمة وقتل، فهي ساهمت في بيع الوطن وهي هو ن وبهذا قتلته. أي أن "**أحلام** " الأنثى قتلت أحلام الرمز داخل " **خالد** ".

والخلاصة التي يمكن الوصول إليها، أن لغة الرواية لغة تكثيفية. لأن الكاتبة شحنت لغتها وحملتها أقصى ما يمكن حمله، فالنثر يجنح إلى الوضوح ، والتفصيل ، والتعبير عن المعنى بجمل طويلة. على حين أن الشعر يتسم بالتركيز،

والتكثيف، وتلافي الاستطرادات، واختزال التفصيلات التفسيرية.« فالاقتصاد من أهم خواص اللغة الشعرية ومنبع شعريتها» .[52]

وما استعمال الكاتبة للوسائل البلاغية المختلفة من مجاز ، وتشبه واستعارة إلا دليل على ذلك.

5- **التوازي parallélisme**

تمهيد:

باعتبار أن اللغة نظامية بطبعها، فإن النص الأدبي يكتسب هذه الميزة بدوره، والي تتحقق بفضل خاصيتي "الموقعية" و" السياقية". أو "الانتخاب" و" التركيب".

الموقعيةparadigme

تعني عملية انتقاء الكلمة أو الصيغة التي لا غنى عنها من الطوائف المتكافئة التي تتوزع إليها عناصر اللغة: جميع وجوه الإعراب بالنسبة لاسم ما، جميع مفردات كلمة ما، جميع أحرف الجر في لغة ما... واستعمالها في بناء تعبير ما، بلغة ما [53]. وذلك باختيار موقع يناسبها طبعا من قبل المؤلف، و بالموقعية يحدث التبادل، ويحدث التوازن والتوازي أيضا.

السياقية syntagme

هي عملية بناء تلك العناصر بطريقة معينة، بحيث تتسق الكلمات فيما بينها مراعين بذلك القواعد الصرفية المختصة، ثم الوحدات التركيبية، وهكذا [54].

فالنص الأدبي يرتكز في نشوئه على خاصتي "الاختيار" و"التأليف[*]" ولكن درجة الارتكاز هذه تختلف بين النثر والشعر، فخاصية الاختيار(السياقية) تغلب في النثر، وهذا ما يشرحه لنا ياكوبسن Jakobson بقوله«إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد. بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور[55]» بين الكلمات. أي أن النثر في بنائه يركز على التجاور بين عناصره. أما الشعر بوصفه تجاوزا للخطاب العادي، فإنه يسقط« مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف[56]» .

بمعنى أنه يحل خاصية التوازن مكان التجاور بين عناصر النص باستعمال عنصر التكرار،« الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر[57] » . ولهذا فالغرض من انحراف الشعر «نقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية[58].» باعتبار أن الإيقاع هو« آجرومية التعبير الشعري[59] »

أ- مفهومه:

يعد التوازي من الخصائص المميزة للخطاب الشعري أو على الأقل من الخصائص المهيمنة فيه. وباعتبار أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[60] ، احتل التوازي مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري. ولا يعني هذا أن التوازي مقتصر على الشعر فقط دون سائر أنواع التعبير اللغوي؛ فهو من حيث المبدأ موجود في التعبير اللغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنفه[61] ولكن درجة تجلياته في الشعر أكثر.

وليست دراسة التوازي بالجديدة في أدبنا العربي، فقد تطرق لها البلاغيون العرب في كتبهم. ولعل جنس" التكرير" في "المنزع البديع" للسجلماسي،، يلخص بعض ما تفرق في كتب البلاغيين السابقين عليه[62] .

يعود أصل مفهوم "التوازي" إلى مجال الهندسة، ولكنه نقل إلى مجال الأدب والشعر خاصة، كما نقلت العديد من المفاهيم من مجال اختصاصها إلى ميادين أخرى. وأول مرة أستعمل فيها التوازي كطريقة لتحليل النصوص كانت على يد الراهب روبرت لوث (1753م) Lowth Robert الذي حلل في ضوئه الآيات التوراتية[63].

ورغم الاختلاف في تعريف التوازي، وتحديد خصائصه إلا هناك شبه اتفاق على أنه:

« التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[64]

كما يعرفه الباحث البولندي أوسترليتز Austerlits على أنه:« كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزء واحد يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا [65]» . ثم يتابع حديثه قائلا:« إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار وإن يكن تكرارا غير كامل [66] ». فالتعاريف المقدمة تركز على عنصر التكرار لأنه ضرورة لإقامة التوازن أو التكافؤ في النص، بشرط شغله الموقع نفسه وهو ما يدعي «بالموقعية التكرارية »[67]، وبالتالي تحقيق موسيقى النص. لأن التوازي في أبسط تعاريفه« قانون من قوانين الإيقاع [68] »، وإن لم تقل أنه« أبرز الملامح الإيقاعية في النص[69]»

أما عن خصائص التوازي، فيمكن إيجازها في أن :

ــ التوازي مركب ثنائي، أي أنه يفترض طرفين.

ــ العلاقة بين الطرفين، ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، إنما هي علاقة مشابهة.

ــ التوازي يكافئ بين الطرفين غير المتطابقين. أي أن:« التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباينن مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما [70]» .

والتوازي أنواع، فهو يكون أحيانا:

ــ مترادفا: بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى.

ــ متضادا: بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول.

ــ توليفيا: بحيث يحدد الجزء الأول الجزء الثاني [71].

ب ــ التوازي في "ذاكرة الجسد":

إن إثباتنا لشعرية اللغة في رواية" ذاكرة الجسد"، يحتم علينا إثبات أن هذه اللغة تحمل بعضا من خصائص الشعر. وأول هذه الخصائص التي سنحاول إبرازها في لغة الرواية، هي خاصية التوازي. هذه الأخيرة التي سنقوم برصدها بناء على الدراسة التي قدمها "محمد مفتاح: عن التوازي في شعر الشابي. وخاصة تطبيقه على قصيدة" النبي المجهول"[72]. ونشير هنا أننا سننتقي من الدراسة ما يتواءم مع موضوعنا وسنغيرفي بعض المفاهيم، وذلك لان مجال التطبيق كان القصيدة العمودية ومجال تطبيقنا سيكون على مقاطع شعرية مستخرجين من الرواية محور الدراسة.

وفي دراستنا هذه سنعتمد العناصر الآتية:

أــ التوازي التام:

1ــ التوازي العمودي:

وهو في اعتبارنا ما تجاوز ثلاثة أسطر. وأمثلته في الرواية:

المثال الأول:

المعركة التي سأترك عليها جثتي.

المدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي.

اللوحة التي ستستقيل أمامها فرشاتي [73]

ففي هذا المثال هناك تطابقا في (التي) وحرف(السين) الذي تبتدئ به الأفعال (أترك) ، (أنفق) ، (تستقيل) إضافة إلى تماثلات أخرى نبنيها في التخطيط الآتي:

تماثل في المواقع الأولى	تطابق	تطابق	اتفاق في الصيغة الصرفية (أفعل)	تماثل في المواقع الأخيرة

المعركة	التي	سـ	أترك / أنفق	عليها	جثتي
المدينة	التي	سـ		فيها	ذاكرتي
اللوحة	التي	سـ	تستقيل	أمامها	فرشاتي

المثال الثاني:

دعني أتزود منك لسنوات الصقيع.

دعني
- أخبئ رأسي في عنقك.
- أختبئ طفلا في حضنك.

دعيني
- أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة.
- أحلم أن كل هذه المساحات المحرقة لي[74] .

وتوضيحه:

دعيني	أتزود	منك لسنوات الصقيع.	(أ)
	أخبئ	رأسي في عنقك.	(ب)
	أختبئ	طفلا في حضنك.	(ج)
	أسرق	من العمر الهارب لحظة واحدة.	(د)
	أحلم	أن كل هذه المساحات المحرقة لي.	(هـ)

ففي هذا المثال نلاحظ تطابقا تاما في الفعل (دعيني). كما أن الجمل(أ، ب، ج، د، هـ) توجد في مواقع متوازية معه. وموقع (أسرق) يعادل موقع (أحلم) المتوازنتان صرفيا في صيغة (أفعل). وهنا ينبغي الإشارة أن مفهوم الصيغة الصرفية هو الصيغة من حيث النطق بها، أو الصيغة الصوتية؛ أي:« ينبغي أن نرفع اللبس في ما يخص الصيغ الصرفية أو الصيغ الوزنية الصرفية. فالأمر لا يعني الصيغ الصرفية التي تراعي أصل الكلمة وما يطرأ عليها من تغييرات

بالقلب والحذف... إننا ننظر إلى المحقق، إلى الصيغة في حالتها التي تصير إليها دون نظر إلى المعطيات التي طرأت عليها [75] ». ومرد ذلك إلى واقع الدراسة الإيقاعية التي تعتمد الصيغ الصوتية لا الصرفية [76]. إضافة إلى وجود نوع من التكافؤ بين (عنقك) و(حضنك) المتفقين في الحرف الأخير(ك) أي في السجع وتطابق في حرف الجر (في) وجناس بين (أخبئ، أختبئ) في الجملتين (ب) و(ج).

أما في المثال الثالث، فالجمل الثلاث أخذت المواقع نفسها بالنسبة ل (كان) إذ أنها احتلت مقع اسمها. وكذا تماثلت جميعها في تطابق مواقع الحرف الأخير (ك). ويمكننا تقديمها في الشكل:

كان حضورك يوقظ رجولتي.

كان عطـــرك يستفزني و يستدرجني...

كانت عينـــاك تجرداننـي من سلاحي [77] .

وفي المثال الرابع:

أرسم ب ⟵

شفـــــتي **حدود** جسدك.

رجولـــتي **حدود** أنوثتك.

يدي كل ما لا تصله الفرشاة . [78]

و:

بيد واحدة كنت أ حتضنكِ.

تماثل في الصيغ الصرفية

أ زرعكِ. ⟵ أفعلك .

أ قطفكِ . ⟵ أفعلك.

أ عريكِ.

أ لبسكِ [79] ⟵ أفعلك.

فالتوازي في هذا المثال يدرك بالبصر، خاصة بعد توضيحه بواسطة المخطط. وقد عمل على بث نوعين من الإيقاع:

أ ــ إيقاع بصري في كيفية تشكيل الكلمة وتوزيعها في فضاء الصفحة، وفي صيغة تشكيل حروفها خاصة حرفا البداية والنهاية بما يحملانه من تدوير للهمزة وامتداد للألف وتدوير للكاف. فالعين تلحظ إيقاع الكلمة قبل القراءة.

ب ــ إيقاع داخلي يتشكل من تكرار أصوات الهمزة والكاف. والبداية بالهمزة والإختتام بالكسرة ثم الصيغة الصرفية الموحدة.

وفي ما يخص المثال الخامس فإننا نلاحظ حالة تطابق تام في تكرار الكلمة (هنالك) عموديا وتكرار نقاط الإستمرار التي يوحي إيقاعها باستمرار الكلمة (كالنساء).وجاء بناؤها هادفا لتوقع محدثا للخيبة، والتوقع والخيبة من عناصر الإيقاع. وذلك في :

هنالك مدن كالنساء.

هنالك مدن...

هنالك مدن...

هنالك مدن [80].

المثال الأخير يمكن توضيحه في المخطط الآتي:

أدهشك في عيد الحب. (أ) A

دعيني ← أسلك إليك الطرق المتشعبة الألف. (ب) B

أعشقك بالعواطف المتناقضة الألف. (ج) B

في عيد الحب أكرهك بشيء من الحب[81] (د) A

الجمل (أ ،ب، ج، د) تحتل المواقع نفسها بالنسبة للفعل (دعيني). وهي أيضا تتماثل في الصيغة الصرفية (أفعل) في (أدهش ، أسلك، أعشق وأكره). فلو أخذنا الجملتين (أ) و(د) على حدة نلاحظ أنهما تحققان توازيا، وكذا الأمر بالنسبة للجملتين (ب) و(ج) وذلك على التوالي:

دعيني أدهشك في عيد الحب.

أسلك إليك الطرق المتشعبة الألف.

أعشقك بالعواطف المتناقصة الألف.

دعيني في عيد الحب أكرهك...بشئ من الحب

هذا التوازي يحقق ما يشبه القوافي المتعانقة Rime Embrasser والتي يكون على هذا الشكلABBA أي "الحب الألف الألف الحب".

2 ــ التوازي المزدوج:

وهو التوازي الذي يتكون من سطرين. ومن أمثلته ما سنحاول توضيحه من خلال مخططات كالآتي:

المثال الأول:

لا	فرق	بين	لعنتها ورحمتها.	تماثل في الصيغة الصرفية (فعلتها)
لا	حاجز	بين	حبها وكراهيتها [82] .	
تماثل		تماثل		

و:

تمنح	الخلود	لمن	تشاء	تتشابه في الصيغة الصرفية(تفعل).
تنزل	العقاب	لمن	تشاء [83]	
		تماثل		

أما في المثال الثاني فهناك تماثل مطلق في:

عندما تمرين بي.

عندما تمرين ... [84]

وفي المثال الثالث تماثل في الصيغة الصرفية (فعلك) بين(بردك وخيبتي). إلى جانب تماثل (أجلي) و (قليلا):

تماثل	أجلي	بردك	قليلا	تماثل
	أجلي	خيبتي	قليلا[85]	

والمثال الرابع:

لقد كان خرابك الأجمل.

لقد كان خرابك الأفضع. [86]

فـــ (الأجمل) و(الأفضع) يجمع بينهما تواز في التضاد وفي موقع قبل النهاية. وهناك تماثل في (لقد كان خرابك).

أما عن الأمثلة المتبقية فمخططاتها على التوالي:

يشتهيك **كل** رجل في سره **كالعادة.**

تحسدك **كل** النساء حولك **كالعادة.** [87]

المثال السادس:

أقل غرورا وكبرياء.

أقل ظلما وجبورتا [88]

فالجملتين تحملان في ذاتهما دلالة الترادف ففي الأولى لدينا (غرورا = كبرياء) وفي الثانية (ظلما = جبروتا) وهما متوازيتان موقعيا.

فالتوازي المبني على تماثل البدايات يشكل أثرا لا يقتصر على مستوى الفضاء البصري للنص، وإنما يمتد ليشكل توازيا على المستوى السمعي للمتلقي أيضا، لكونه يثير توقع القارئ ويحدث توترا على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة، فإيقاعيا تمنح الأذن رنة موسيقية متساوية، وتركيبيا تتماثل الكلمة في كونها فعلا يتكرر في بداية كل جملة. وأما على المستوى الدلالي فإنها تعكس الهاجس الانفعالي [89] للكتابة.

وهناك تواز متضاد بين (تحب ≠ تكره) و(تهجر ≠ تعود) في :

تحب وتكره **على ورق**.

تهجر وتعود على ورق [90] .

تماثل

وفي المثال الأخير نلاحظ بناء التشبيه بناء متوازيا في:

ذشهية شفتاك، **كانـــتا**، **كـــحبات توت نضجـــــت على** مهل ⎫ تماثل في الصيغ الصرفية (فعل)

عبق جسدك ، **كان** كـــشجرة ياسمين تفتحـــــت **على** عجل. [91]

تماثل تماثل

ب ــ شبه التوازي:

1ــ التوازي السطري:

وهو التوازي الذي يكون في السطر نفسه. ومن أمثلته:

« محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار [92] »

تواز بين (محمومة) و(مجنونة). تماثل في الصيغة الصرفية (مفعولة) إذ نلحظ بينهما تماثلا في مواقع الحروف (م ،و، ة) وتخالفا في موقع (ح،ج) إذ يوجد يوجد بينهما تقاربا.

فالحاء حرف رخو مهموس مرقق والجيم شديد مرقق. وفي موقع (م،ن) يجمع بين الحرفين نوع من المضارعة فالحرفان شديدان أنفيان.

مـ	حـ	مـ	و	مـ	ـة		
مـ	جـ	ـنـ	ـو	نـــ	ـة		

مقاربة مضارعة مضارعة

وفي المثال الثاني هناك تطابق تام وموقعي في **(أسكن)** :

« وإذا بي **أسكنها** في غفلة من الزمن، وكأنني **أسكن** غرف ذاكرتي المغلقة من سنين [93] »

ولدينا في المثال الثالث تماثل في الصيغة الصرفية بين (بطيئة) و (سريعة)، وهي **(ف‌عيلة). وهو تواز في التضاد:**

« **بطيئة** ... ثم **سريعة** كنوبة بكاء [94] » .

وفي :

« **مع بدايات** الشتاء ... **مع نهايات** الجنون [95] »

تواز في التضاد بين (بدايات) و(نهايات). إضافة إلى تماثل في الصيغة الصرفية(فعالات).

ومن أمثلته أيضا:

« ألأنني كلما **خلوت** بنفسي خلوت بك [96] ».

2ــ شبه التوازي الظاهر الكلمي:

يقصد به ما أطلق عليه البلاغيون العرب القدامى اسم التصدير والترديد [97].ومن أمثلته:

« وأنت **تمشين مشية** العرائس تلك [98]»

« لم أكن أعرف أن للذاكرة **عطر** أيضا... هو **عطر** الوطن [99]»

« وتخترقني **نغمة** ... **نغمة** [100] »

« **جرحا** ... **جرحا** [101]»

« **أحتسيك** كما **تحتسي** على مهل، قهوة قسنطينة [102]»

« **لامتلكتك** كما لم **أمتلك** امرأة هنا [103]»

3ــ شبه التوازي الخفي لأصوات:

وهو يشمل أصوات الكلمات وصيغها الصرفية والوزن والإيقاع. وسيكون مقياسنا في رصد شبه التوازي الخفي بين الكلمتين أو الكلمات هو الإشتراك في صوتين فأكثر، مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة [104]. ومن أمثلته:

جسورها = شموخها [105]

تشابه في الصيغة الصرفية (فعولها) ومضارعة [*] بين (ج،ش):

جُـ	سُـ	و	ر	هـَ	ا		
شُـ	مُـ	و	خـ	هـَ	ا		
مضارعة		تماثل		تماثل		تماثل	

الأثواب =الأفراح= الأحزان = الأحباب [106]

الأفعال الأفعال الأفعال الأفعال

تجمع بين الكلمات الصيغ الصرفية(أفعال). وبين (الأثواب والأحباب) اشتراك في تماثل المواقع الولى والحرف الأخير. وكذا (الأحزان مع الأفراح) في تماثل المواقع الأولى وتوازيها في التضاد.

ومن أمثلته أيضا:

قتلت = نسفت [107]

تماثل في الصيغة الصرفية (فعلت) مع التجنيس في الموقع الأخير (ت)

تمرين= تمشين [108]

حيث نلحظ تماثلا في أغلب المواقع، ماعدا الإختلاف في موقع (الراء) و(الشين).

تقتل = تهجر [109]

تماثل في موقع الابتداء (ت)، مع مضارعة في الموقع الأخير بين (ل،ر)

شاهقة = شامخة [110]

تماثل في الصيغة الصرفية (فاعلة)، إضافة إلى تماثل مواقع الابتداء (شا) وموقع النهاية (ة). وهو تواز مترادف.

عرية= عميقة [111].

التوازي هنا مترادف. ويجمع بين الكلمتين تماثل في الصيغة الصرفية (فعيلة)، وتماثل في أغلب الواقع ماعدا بين (ر،م) التي تختلف فيها. ووظيفة هذا النوع من التوازي تقوية الفكرة المراد تقديمها، وذلك لتكوين تأثير مباشر على الأذن، وترسيخ المعنى في نفس المتلقي [112]

تتجول = تتناول [113]

تماثل في الصيغة الصرفية (تتفاعل). مع تجنيس موقعي في (ت، و، ل). إضافة إلى:

جميلة =قريبة [114]

اتفاق في الصيغة الصرفية (فعلية).

ذكرى= دمعة= حسرة [115]

صيغتهم الصرفية واحدة وهي (فعلى). عملت على تحقيق رنة موسيقية موحية.

وهناك صيغة صرفية واحدة (تفعلك)، ومضارعة بين (ل،ر) و(غ،أ) في :

تـــ	مـــ	لـــ		أ		ك	
تـــ	مـــ	ر		غـــ		ك	(116)

إضافة إلى أن توازيها من النوع المتضاد. وأيضا:

بطيئة = سريعة= خجولة = جريئة= حزينة (117)

فالتوازي متضاد في: بطيئة ≠ سريعة ، وخجولة≠ جريئة. والصيغة الصرفية (فعلية) تجمع بين الكلمة. فهذا التوازي يكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها الكاتبة، وهي حالة متأججة بين الشيء وضده. وعلى الرغم مما تحمله هذه الكلمات من معنى مضاد إلا أن التماثل الوزني ظل متساويا، مما هيأ للكتابة الإستمرار في تكريس الإيقاع الذي ينسجم وإيقاع نفسها ووجدانها(118). ذلك لأن التوازي القائم على تساوي الكلمات في الوزن يشكل إيقاعا في الرواية يزيدها تأثيرا، ويزداد بعده حيوية من خلال موقعه.

فتوظيف"أحلام مستغانمي" لخاصية التوازي مقصود وذلك بغية استمالة الأذهان إليها وأسر القارئ بجانب موسيقى ممتع يجعله مشدودا إلى الرواية، موصلة من خلاله ومعبرة عن حالاتها النفسية.

6ــ تأثرها بلغة "نزار قباني":

القارئ لرواية "**ذاكرة الجسد**": يلحظ أنها تمتد لتشمل فضاء واسعا من النصوص المتشابكة إذ لا إبداع من العدم والمبدع في إبداعاته يستند إلى مخزون الذاكرة. لذا تأتي أعماله متلونة بما قرأ. والحال ذاتها بالنسبة لـــ"أحلام مستغانمي" التي تأثرت بمجموعة من الأدباء (*) منهم على الخصوص "مالك حداد"" في روايته" رصيف الأزهار لم يعد مجيب"، و" سأهبك غزالة" (119). و"نزار قباني: في لغته الشعرية. وهذا الجانب هو الذي سنتعرض له بالدراسة.

فحوار الرواية مع الشعر يتجلى من خلال مقاطعها التي تجسد روح الشعر الذي "نزار" الذي يعترف في رسالة أرسلها لـــ :"أحلام: بدوخته أمام روايتها، والسبب في ذلك:

« أن النص الذي قرأته

يشبهني إلى درجة التطابق،

فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني،

وشهواني...

وخارج على القانون مثلي[120] »

هذا التطابق سنحاول دعمه بأمثلة مستقاة، من الرواية وأخرى من أعمال : نزار قباني كمثال أول. شبهت "أحلام" عند مرورها في موكب العرس بقصيدة والأمر شبيه بوصف "نزار" لفتاة داخلة عليه بالقصيدة:

« قفي...

قسنطينة الأثواب مهلا. ما هكذا تمر القصائد على عجل [121] »

وعند "نزار قباني":

« َنهارَ َدَخلت َعلي

في صبيحة يوم من أيام آذار كقصيدة جميلة ...تمشي على قدميها [122]»

ومن الأمثلة التي تعكس تأثرها به أيضا:

«كلما تقدم الليل، تقدم الحزن بي، وتقدم بهم الطرب. وانهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية...

"إذا طاح الليل وين انباتو فوق فراش حرير مخداتو...»

أمان ..أمان

إيه آ الفرقاني غني...

لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن، كما قد يبدو من الوهلة الأولى.

إنها فقط تمجيد لليالي الحمراء والأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع.

" ع اللّي ماتوا ... يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..."

أمان... أمان.

لم أبكي ...ليست هذه ليلة لسي الطاهر ....ولا لزياد.

ليست للشهداء ولا للعشاق. إنها ليلة الصفقات التي يحتفل بها علنا بالموسيقى والزغاريد.

" خارجة من الحمام بالريحية يا لندراش للغير وإلا لي..."

أمان ... أمان [123] »

ففي هذا المقطع يمكن القول أن "أحلام مستغانمي" في تكرارها للفاصل الموسيقي " **أمان ...أمان**" متأثرة ب "نزار قباني" في قصيدته (هل تجيئين معي إلى البحر). حيث نجده يكرر " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن":

« َألا يمكنني أن أحبك خارج المخطوطات العربية ؟

وَخارَج الِفرَمانِات العربية ..

وَخَارجَ أنظمة المُرور العَربية..

وَخارجَ الأوَزانِ العَربَية..

فعوُلن مفاعيلُن فعولُن مفاعيلُنْ..

َألا ُيمِكُنُني َأنْ أجْلس معِك ِفي الكافِتيرَيا؟

ُدوَن أن َيْجِلس َمعَنا امرُؤا القيْس؟

َفعوُلُن مفاعيُلُن فعوُلُن مفاعيُلُن ..

َألا ُيمِكُنِني َأن َأدعوِك للرقص ؟

ذُونَ أن يَرقصَ مَعَنا البُحتَّري ..

فعوُلُن مفاعيلُنْ فعولُنْ مفاعيلُنْ..[124] ».

ومن الأمثلة التعبير عن شرب القهوة للشخص. فـــ "أحلام" تقول:

« أحتسيك كما تحتسي على مهل، قهوة قسنطينية [125] ».

ونجد المقابل له عند "نزار":

« وَكانَ أَمامِي فِنْجان قَهوةٍ

فَشرِبني قَبْلَ أَن أَشرَبُه [126]» .

وأيضا:

« وَأخيرًا ... جِئْتُ يا مَوْتِي الجميلْ ..[127] » .

يقابله عند "أحلام " :

« فيا خرابي الجميل. سلاما [128] » .

ونضيف إلى الأمثلة السابقة قول "نزار" عن الاسم:

«أَشْعُر بحَاجَةٍ إلى النطْق باسمكِ هذا اليوم ...

أشْعر بحاجةٍ إلى أن أتعلقَ بُحروفه كَما يَتَعلقُ طفل بقطعة حلوى ..[129]» .

ويقابله عند "أحلام"

«كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك ... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة ...

كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه...

كما يتعلق غريق بحبال الحلم [130] ».

فرواية "ذاكرة الجسد" تتكلم شعرا نزاريا، وهي بحق تحمل لغة شعرية. لأنه ــ ربما ــ ولسبب بسيط أن كاتبتها بدايتها شعرية. ولهذا فهي لم تستطع التخلص من ذلك الزخم والنفس الشعري حين كتابتها لأول عمل روائي. وبذلك أنتجت لنا عمل روائيا بصبغة شعرية، مثلها في هذا "ميشال بوتور" الذي كان يحتفظ بكل طاقته الشعرية لرواياته بانقطاعه عن الشعر [131]، محاولة منه مجاراة كبار الروائيين حيث شعر أن في أعمالهم« طاقة شعرية مدهشة [132]» .

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نعزز عرضنا بالحجة القاطعة على أن لغة رواية " ذاكرة الجسد" شعرية. والمتمثلة في نسخة طبق الأصل عن الرسالة التي

بعثها "نزار قباني" لـــ "أحلام"، مضمنا إياها رأيه في الرواية، ومؤكدا على أن لغتها الشعرية لا تعدو أن تكون إلا لغته.

خاتمة:

إن الخائض لغمار البحث لابد أن يحصل ولو نزرا قليلا من الإفادة، يصحح به أو يضيف أو يؤكد مفاهيم قبلية. والحال ذاتها بالنسبة لعرضنا هذا الذي يمكن أن نعرض خلاصته، أو عصارته في النقاط الآتية:

1ـــ الفرق بين النثر والشعر يكمن في درجة الأسلو. فالنثر لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر، وكلما حاولنا تحسين أسلوب النثر اقتربنا شيئا فشيئا من الشعر.

2ـــ لم يعد الشعر منفصلا عن النثر، بل أصبحا فنين متداخلين. فالشعر لم يعد شعرا مطلقا، والرواية أيضا. لأن النص صار مزيجا من خصائص قد تبدو متباعدة. ولهذا عدت رواية " ذاكرة الجسد" قصيدة لاحتوائها طاقة شعرية هائلة.

3ـــ الشعر خاصية موجودة في كل عمل أدبي، سواء كان شعرا أم نثرا. أي أنها ليست حكرا على الشعر وحده.

ولهذا فاستعمال الأسلوب الشعري في الرواية يزيد من ثرائها وتأثيرها. ومثالنا في هذا رواية" ذاكرة الجسد" التي زادتها لغتها الشعرية رونقا وبهاء وجاذبية. وإذا ما فصلنا المقاطع الشعرية عنها، فقدت الكثير من شعريتها، هذه الشعرية التي ترتبط أساسا بالأسلوب.

(1) ينظر كوين جون، بناء لغة الشعر،، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء،، القاهرة، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص 24

(3) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،ط 1985،، ص24

(4) جون كوين، بناء لغة الشعر،ص64

(5) تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار نوبقال للنثر، الدار البيضاء، المغري،ط2،1990،ص23

(6) رومان ياكزبسن، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط1،988،ص24

(7) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،125،1979-126

(8)ا لسعيد الورقي،لغة الشعر الحديث،دار النهضة العبية للطباعة والنشر،بيروت،ط3،1984،ص67

(9) المرجع نفسه، ص67

(10) المرجع نفسه،ص67

(11) ينظر على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،1997،،ص171

(12) رومان ياكوبسن،قضايا الشعرية،ص10-11

(13) ع.الملك مرتاض، النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1983،ص35

(14) ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1، 1971،نص11

(15) ع.الملك مرتاض، النص الأدبي، من أين؟،ص34

(16) نقلا عن علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي،،ص171

(17) نقلا عن المرجع السابق،ص171

(18) تودوروف، الشعرية،ص24

(19) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة،ص32

(20) جون كوين، بناء اللغة الشعر،ص131.

(21) المرجع نفسه ص 64.

(22) محمد لطفي اليوسفي، في بناية الشعر العربي المعاصر،ص27.

(23) ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ص47

(24) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص220

(25) الصدر نفسه، ص220

(26) المصدر السابق، ص220

(27) المصدر نفسه، ص 248

(28)المصدر السابق ، ص453- 454

(28) (29)المصدر السابق ، ص453- 454

المصدر السابق، 454

[30]المصدر نفسه، ص 454

[31]ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص47

[32]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص220.

[33] المصر السابق ص 469

[34] المصدر نفسه ص 17.

[35] المصدر السابق ص138

[36] المصدر نفسه ص17

[37] المصدر السابق، ص 248.

[38] جون كوين، بناء لغة الشعر،ص 215

[39] عبد القاهر الجرجني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، ص 117.

[40] جون كوين، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط1995،ص107

[41]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص101-102

[42] نفسه، ص195.

[43] نسه، ص138.

[44] نفسه ص422

[45] نفسه ،ص 429- 430، ص130

[46] نفسه ، ص130

[47] نفسه ص248.

[48] نفسه 469-470

[49] نفسه 101

[50] نفسه 101- 102

[51] نفسه 454

[52] ينظر صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط1. 1995 ص218

[53] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمةة محمد فتوح أحمد/، دار المعارف، القاهرة، ص.38

[54] المجع نفسه ص 38..

[*] المصطلحان لياكوبسنن ، وهما يقابلان مصطلحا الموقعية(الإنتخاب) والسياقية(التركيب) للوتمان.

[55] نقلا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، المملة العربية السعودية، ط1958،1، ص23.

[56] رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية ص7.

[57] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص65.

[58] ع. اللع الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص23.

[59] نقلا عن صلاح فضلـــ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص21.

[60] رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية،ص 47.

[61] محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص99

[62] المرجع نفسه، ص 98.

[63] المرجع نفسهه،ص97

[64]المرجع نفسه ، ص97

[65] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص129.

[66] المرجع نفسه، ص129.

[67] المرجع نفسه، ص63.

[68] محمد الحسناوي، الفاصلة فبي القرآن، دار عمار، عمان، الأردن، ط1986،2، ص 233

[69] سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية،ص59.

[70] يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري،ص 129.

[71] محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص97.

[72] ينظر المرجع نفسه، ص100.

[73] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص116.

[74] المصدر السابق، ص 194.

(75) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب ط1 1990 ص112.

(76) ينظر المرجع نفسه ، ص112.
(77) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 138.
(78) المصدر نفسه، ص 208.
(79) المصدر نفسه، ص208.
(80) المصدر السابق، ص247.
(81) المصدر نفسه، ص275-276.
(82) المصدر السابق، ص 351..
(83) المصدر نفسه، ص 351.
(84) المصدر السابق، ص429.
(85) المصدر نفسه، ص336.
(86) المصدر نفسه، ص453.
(87) المصدر نفسه، ص422.
(88) المصدر السابق، ص395.
(89) ينظر موسى ربابعة ، قراءة النص الشعري الجاهلي ، جامعة اليمروك ، الأردن ، ط1991 ، ص 132.
(90) أحلام ستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص20.
(91) المصدر نفسه، ص195..
(92) المصدر السابق، ص18.
(93) المصدر نفسه ، ص17
(94) المصدر نفسه، ص470.
(95) المصدر السابق، ص220.
(96) المصدر نفسه، ص208.
(97) ينظر محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص103.
(98) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص429.
(99) المصدر نفسه، ص101.
(100) المصدر نفسه، ص469.
(101) المصدر نفسه ص 469.
(102) المصدر نفسه، ص102.
(103) المصدر نفسه، ص395.
(104) ينظر محمد المفتاح، التشابه والإختلاف، ص104.
(105) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص188.
(*) الأصوات اللغوية التي تكون المجموعات المتقاربة. وهي: (أ،ه)، (ع،أ) ، (ر، ل)، (م،ب) ، (د،ت)، (ص،ز) ، (ب،ف)، (ن،ل)، (ص،س)، (س،ز)، (ج،ش)، (ع،خ)، (ي،و)، (خ،أ)، (أ،غ). ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص37.
(106) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص17.
(107) المصدر السابق، ص453.
(108) المصدر نفسه، ص429.
(109) المصدر نفسه، ص20.
(110) المصدر نفسه، ص137.
(111) المصدر نفسه ص137.
(112) ينظر موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي ، ص 139.
(113) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص247.
(114) المصدر نفسه، ص247.
(115) المصدر نفسه، ص247.
(116) المصدر نفسه، ص247.
(117) المصدر نفسه، ص470.
(118) ينظر موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص138
(*) إحسان عبد القدوس، عوالم كوليت خوري، ليلى بعبلكي وعائشة أبو النور. ينظر فريد النقاش، قراءة نقدية في رواية" ذاكرة الجسد"، العربي، عدد 457، ديسمبر 1996، الكويت، ض114.
(119) ينظر أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص35.
(120) رسالة"نزار قباني" لـ "أحلام مستغانمي" نسرت على ظهر رواية "ذاكرة الجسد"، دار الآداب ، بيروت، ط13 ،1999.« ينظر غلاف الرواية، طبعة دار الأداب ،بيروت»
(121) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص429.
(122) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1982، ص349.
(123) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص428 - 429.
(124) نزار قباني، الأعمال الشعريةة الكاملة، ص870، 871.
(125) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 102.
(126) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 394.
(127) المصدر السابق، ص.226
(128) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 453.

(129) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 566.
(130) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص42.
(131) ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 16.
(132) المرجع السابق، ص16.

© مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها.
جامعة محمد خيذر بسكرة، الجزائر.2009