# أثر الشعرية في النصوص السردية

## رواية (القلعة الخامسة)
## لفاضل العزاوي انموذجاً

**م.د. لواء تقي عبد نور العيساوي**
**المديرية العامة للتربية/ النجف الاشرف**

# الملـخّـص

إنَّ موضوع البحث هو رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، هذه الرواية الجميلة والممتعة التي عالجت موضوعة سياسية بأسوب مميز، وقد احتاج الكاتب إلى توظيف تقنيات خاصة ليوصل عبرها رسائله بخطاب شعري يتناسب مع الفكرة الاساس التي تحملها الرواية؛ ذلك أنَّ الشّعرية هي القيمة الجمالية، والطريقة الإبداعية التي تكشف للمتلقي عن مكنونات الذات البشرية بوساطة اللغة التي تتنوع وظائفها بحسب الحدث الجمالي والفكرة المنشودة من الكاتب، فما يميز الرواية ذلك التزاوج بين الاجناس الأدبية فضلاً عن البعد الشعري والاشتغال المتميز والمتألق على اللغة، ولعل العزاوي استحضر ذاته الشاعر وهو ينجز هذا النص السردي فجاءت غاية الإمتاع قبل الإقناع، بل أن المتلقي ليأنس بمتعة الحكاية وسحر الشعر في الوقت ذاته.

تتبع البحثُ موجزاً لمفهوم مصطلح الشعرية، ثم انتقل إلى الوقوف على بعض البنيات المتحكمة في الخطاب السردي التي ترتقي بالنثر إلى المستوى الشعري ومنها: (الفكرة، اللغة المكان، الصورة، الزمن ،العاطفة ثم الإيقاع).

## Summary

The subject of the research is Fadel Al-Azzawi's novel (The Fifth Castle), this beautiful and interesting novel that dealt with a political issue in a distinctive way. That is, poetry is the aesthetic value, and the creative way to reveal to the recipient about the potentials of the human self through the language whose functions vary according to the aesthetic event and the idea sought from the writer. The poet himself accomplished this narrative text, so the pleasure came before persuasion, and the recipient did not forget the pleasure of the story and the magic of poetry at the same time.

The research followed a summary of the concept of the term poetic, then moved to identify some of the structures governing narrative discourse that elevate prose to the poetic level, including: (idea, language, location, image, time, emotion, and rhythm).

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على اشرف الخلق أجمعين محمد المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله الطيبين الطاهرين وأصحابه الغر الميامين إلى يوم الدين، أما بعد :

فلاشك في أن العرب أمة شاعرة، طبعت ذائقتها الشعرية بكل ما تحمل من مفاهيم فنية ولغوية، ولما كان الخطاب الروائي في بداياته لا ينفك عن كونه خطابا واقعيا يصور الواقع والتقاليد والأشخاص الموجودة في الحياة من دون أي بعد فني. دأب كتاب الرواية الحديثة على توظيف آلية التخييل في خطابهم السردي مما يجعل المتلقي لهذا الخطاب منتجا له من جديد، لِما يُحشّد (في النص) من تقنيات فنية، فضلا عن انفتاح النص السردي على استيعاب الاجناس الادبية الاخرى الذي ينتج لنا نصاً جديداً يشع بالدلالة ويسعى إلى توليد الأفكار

ولا ننسى ما لذات الكاتب من أثر في اصطباغ الروايات بصبغتها الشعرية ؛ لكون أن أكثر الكتاب هم في الأصل شعراء ففرضت عليهم ذاتهم الشاعرة تلك الأطر الشعرية وصرفتهم عن المباشرة والتقريرية. وفاضل العزاوي واحد من الذين فرضت عليهم شاعريتهم أن يسبغوا على رواياتهم تلك المسحة الشعرية، فغدت روايته (القلعة الخامسة) قصيدة تناثرت أشطرها على مختلف أجزاء الرواية.

وحتى يكون البحث مُرتكِزاً على أساسٍ ننطلق منه ارتأينا أنْ نبدأ بتقليب مفهوم الشعرية في ميدانها الأدبي، ثم ننتقل إلى النص الروائي لنتتبع ملامح

الشعرية فيه عبر قراءة نقدية لأبرز عناصر الخطاب الأدبي وهي : (الفكرة، اللغة، المكان، الصورة، الزمن، العاطفة، الإيقاع).

## أولاً : الشعرية في الميدان الأدبي :

تعد الشعرية من المصطلحات التي لقيت إقبالا ورواجا كبيرين في الميدان الشعري والنقدي، وهي من المصطلحات التي تضرب في أعماق التاريخ، إذ ترجع بداياتها إلى العصور اليونانية القديمة، وأقدم كتاب يواجهنا هو كتاب (فن الشعر) لأرسطو[١]، الذي ذهب إلى أن الشعر هو «محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي : الإيقاع، والانسجام، واللغة»[٢].

وورد مصطلح الشعرية بتسميات مختلفة إلا أنَّ أول من استعمل هذا الاصطلاح هو أرسطو، إذ ركز عنايته على جانبين في العمل الأدبي هما (الشكل والمضمون)، وجعل الشعر صنعة فنية، وان فنية الشاعر تتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصنعة الشعرية متخذا من المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر[٣].

تقلبت الشعرية على أرضيات نقدية كثيرة اكتسبت منها خصائصها التنظيرية والنقدية، ولم تكن البيئة العربية بمنأى عن هذه التنظيرات إذ كان لنقادنا الأوائل لمساتهم النقدية ورؤاهم التي قاربت مرة وأصابت مرة الدلالة التي استقر عليها المصطلح فيما بعد، فقد سجلت مصادرنا القديمة رؤى متقدمة للنقد العربي القديم نحو الشعرية فمنهم من لامسه واجتاز به ومنهم من قصده وتوقف عنده كمفهوم يتعدى وصفه مصطلحاً فحسب، ولعل نظرية (عمود الشعر، ونظرية النظم) تجسدان ذلك المفهوم، وقد تجلت الفكرة بوضوح أكثر

عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الادباء) إذ أظهر فية عناية بارزة بالقول الشعري وشعرية الشعر فربط بين الشعرية والتخييل [٤].

أما في الميدان النقدي الغربي الحديث فقد اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي (تزفيطان طودوروف) إذ كان من بين ابرز الذين عنوا بالتنظير والتأصيل للمصطلح منذ الستينيات فسطع هذا المصطلح في مؤلفاته (الشعرية) و(شعرية النثر)، وقد أكد طودوروف على «أنَّ العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[٥].

فتحديد الشعرية عند (طودوروف) لا يعدو من مفهوم يضم قوانين لغة الأدب، الذي يشتغل على خصائص الخطاب الأدبي [٦]، وهذه الخصائص هي التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[٧] ؛ ذلك أنها تحمل ملامح تثبت هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره، وهذا ما سعى إليه جاكبسون في شعريته، إذ يرى أن القضية الأساس هي الأدبية أي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيا؟ باعتبار الأدب كلاما بمعنى أن مادته الخام هي اللغة [٨]، لذا فهو يرى أن الشعرية علم قائم بذاته في حقل اللسانيات فهي جزء لا يتجزء منه؛ لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية تماماً بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الاخرى للغة في سياق الرسائل اللفظية عموما و الشعر على وجه الخصوص [٩].

وقد حد جون كوهن الشعرية بأنها «علم موضوعه الشعر»[١٠]، وقد أشار كوهن إلى أن الشعر هنا لا يعني الجنس الأدبي الذي ينماز باستعمال

النظم (أي القصيدة) بل يتسع المعنى ليتحول من السبب إلى الفعل، ومن الموضوع إلى الذات.

وهكذا يكون المعنى الاصطلاحي للشعرية هو الصدمة أو التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثة القصيدة، ثم تمدد المصطلح حتى صار يطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية يمكن أن يثير الصدمة أو (الانفعال الشعري).

ومن هنا لم تعد الشعرية حكرا على الشعر بل اتسع مفهومها ليشمل أنماط الأدب كلها، بل كل أشكال المعرفة، إذ أصبحت ـ بحسب كوهين ـ بعدا من أبعاد الوجود والمعرفة.وفي ضوء ذلك تمثلت الشعرية في استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق للنص فرادته، ولا تتحقق هذه الفرادة إلا بكسر قاعدة اللغة والانحراف عن قوانينها ما يعرف بـ( المجاوزة ـ الانزياح)[١١]، الذي تنماز به اللغة الشعرية عن غيرها ما يسبغ على النص صفة الشاعرية ؛ وذلك بالعدول عن المعاني القاموسية (المستوى اللغوي العادي) واللجوء إلى المعاني التي تجعل اللغة فنية وهي ما عبر عنها بـ(اللغة العليا)، فاعتماد المجاز والتصوير والإيحاء فضلا عن انتقاء الشعر لما يناسبه من الألفاظ وتركيبها بأساليب فنية خاصة سمة للشعر، بمعنى أن الشعر هو المعيار الذي تقاس به الأنماط الأدبية الأخرى، لأن لغة الشعر لا تتحقق إلا بكونها لغة تتميز عن لغة النثر؛ لذلك قيل أن الشعر هو استعمال خاص للغة غايته التأثير [١٢].

وها نحن نقرأ رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، هذه الرواية الجميلة والممتعة [١٣] التي تناول فيها موضوعة سياسية بأسوب مميز، نجد الكاتب يسعى إلى توظيف تقنيات خاصة ليوصل عبرها رسائله بخطاب شعري يتناسب مع الفكرة الاساس التي تحملها الرواية؛ ذلك أنَّ الشّعرية هي القيمة

الجمالية، والطريقة الإبداعية التي تكشف للمتلقي عن مكنونات الذات البشرية بوساطة اللغة التي توحي وتُبدي وتكشف مرة، وتُضمر وتُخفي وتستبطن مرة أخرى، وذلك بحسب الحدث الجمالي الذي تضحو عبْره ملفوظات أو مؤديات سردية قد تزاوج بين مختلف الاجناس الادبية (١٤)، فما يميز النص ذلك البعد الشعري والاشتغال المتميز والمتألق على اللغة، ولعل فاضل العزاوي استحضر ذاته الشاعرة الكامنة فيه وهو ينجز هذا النص السردي فجاءت غاية الإمتاع قبل الإقناع، بل أن المتلقي ليأنس بمتعة الحكاية وسحر الشعر في الوقت ذاته، لذا كان من أثر هذا التزاوج في عملية صناعة النص انفتاحه على آفاق شعرية واسعة على مستويات الخطاب الإبداعي، تستحق الوقوف والدراسة، وقد ارتأينا أن نقف على بعض خصائص الشعرية في هذا الملفوظ السردي وما يوفره ـ لهذا الملفوظ ـ من طاقة تعبيرية جمالية فائقة.

ثانياً : الدراسة التطبيقية:

من البنيات المتحكمة في الخطاب السردي التي سنقف عندها : ( الفكرة، اللغة المكان، الصورة، الزمن ،العاطفة ثم الإيقاع ).

**١ـ شعرية الفكرة :**

تنضوي رواية القلعة الخامسة لفاضل العزاوي، تحت فكرة شعرية يجسدها بطل الرواية (عزيز) الذي يدخل السجن بعد الآخر من دون أنْ يعرف السبب الذي جيئ به، ولا تتكشف له الاسباب ولم ينجح في اثبات براءته، ويظل يدور في دائرة الظلم واستلاب الحرية حتى نهاية الرواية. فالرواية تقوم على فكرة (الدائرة) دائرة القمع الذي لا ينتهي.

وغير خاف على من يقرأ الرواية أن الكاتب قد صرح بهذه الفكرة وكشف عنها بالتصريح مرة، وبالرمز اخرى. فهو يأتي بلفظ الدائرة التي قصد منها الانغلاق والعودة الى نقطة البداية والسير في ذات الحلقة المفرغة، حيث البداية هي النهاية والنهاية هي البداية.

إذ نرى تلك الدائرة تتقلص لتشتمل على الذات الواحدة فقط ،فيقول عزيز :

ـ « إنني منغلق على نفسي كالدائرة...»[١٥]

ـ « كنت داخل الدائرة أحلم مثل طفل مطرود يبكي...»[١٦].

فهو يحلم بالخروج وتحطيم تلك الدائرة التي تحاصره، بيد أنه يفاجئ نفسه الحالمة ويجهز على آماله عندما تتراءى له الدائرة الاعم والاشمل. فتحطيم دائرة الذات لا تعني الخلاص فالعالم كله يقف وسط دائرة فيقول:

« أيّ أملِ يرجى من عالم يقف وسط دائرة ! إنها الدائرة تنهار ولكن انهيار الدائرة لم يكن ليشكل لي عزاء حقيقياً، فثمة على الدوام توجد معنا وخارجنا دوائر ينبغي أن تحطم...»[١٧].

فها هي الدائرة تكبر وتتعدد فتحتلق على المرء ولا يخرج منها صانعا لها أو واقعا فيها، فدائرة الظلم الاقسى التي اصتدم بها (عزيز) هي دائرة المعتقلين أنفسهم (الضحية) الذي وجد فيهم النفس الطامعة للظلم والقمع فيقول: « شعرت بألم قاتل، كيف يمكن للضحية أن ينقلب جلاداً »[١٨]. فالبؤس والشر قدر الانسان ولا نكاد نتجرد منهما. وهذا ما فكر به بل نراه قد تجسد عمليا عندما دخل عزيز الى دائرة رفاقه في الزنزانة بعد ان أخبر شرطي المعتقل

رفاقه ـ كذباً ـ بأن (عزيزاً) قد أوشي بهم فيقول :

«أخذت الدائرة تتسع حولي كما لو انني مهرج في حفلة قروية، تتسع شيئاً فشيئاًمتخطية حدود الباحة الصغيرة وجدران السجن، شاملة العراق كله، اسيا كلها ومن ثم العالم...

ثم أخذت الدائرة تضيق، تضيق، تضيق حتى لكأنني اضغط داخل زجاجة مغلقة كنت أرتجف كشجرة تواجه الريح، وفوق رأسي ألف شمس تتألق...».

وينهي الكاتب فكرته بالبداية التي بدأ منها فها هو (عزيز) يستقبل شاباً « في حوالي الثامنة والعشرين من عمره، ذا وجه حزين مضطرب»، الذي اعتقل خطأ عندما كان يجلس في المقهى ولا زال يسأل متوسلاً :

«هل تعرف متى سيطلق سراحي ؟ لست مذنباً أقسم أنني لم أرتكب أي جريمة...

ـ ولكنني أريد أن أخرج، لماذا يعتقلون شخصاً بريئاً مثلي ؟

ـ قلت كما لو أنني أقر حقيقة أزلية :

ليس هذا مهما. ما يهم هو أنك موجود معنا. أليس كذلك؟

لم يقل هذه المرة شيئاً، فقد كان يحدق في الشمس على الجدار» [١٩].فهذه النهاية التي بدأ منها بطل الرواية قصته، جاء بها الكاتب ليكشف لنا أن العالم لا زال يدور في ذات الدائرة دائرة القمع واستلاب الحريات من غير ذنب أو جرم.

سعى الكاتب ايضا لمعالجة قضية مهمة وهي ( كشف الآخر) عبر

المقارنات المعرفية بين ثقافة ( الأنا ) التي مثلها بطل الرواية (عزيز) وبين ثقافة الاخر المتمثلة ( بشخوص الرواية )، وربما كان هذا مدعاة في استعمال الاسلوب الشعري.

« وكانت الجدران ملطخة بشعارات رسمية باهتة، فكرت : أولم يكن من الممكن أن ينظموا هذه الفوضى ؟ كان الخط رديئا والجمل ركيكة، محشوة بأخطاء إملائية ونحوية مضحكة...»[٢٠].

«فجأة رأيت نفسي محاصراً بالشرطة الذين أحاطوا برواد المقهى، سحبني شرطي من ياقة قميصي وقال لي:

ــ تعال أيها الفأر البطل.

حاولت أن أقول شيئاً ما أدافع به عن نفسي، ولكن الكلمات جفت في حلقي... صفعني شرطي آخر بقوة وقال لي :

ـ لقد عرفته إنه منهم واحد منهم...»[٢١]

«لم يعترض يوسف بل حمل على كتفيه فراشه.... صامتاً مثل بحر هادئ»[٢٢].

«لقد أثارني منعم إنه يبدو لي غريباً جدا لا يشبه الاخرين.... كان منعم يثيرني بأفكاره ولغته وأفعاله الجديدة كل الجدة مثل قارة تنهض من رماد مئات البحار الراكدة..كانت أفكاره هناك مع عالم آخر لا يقتل فيه الانسان أو يهان...لم تكن صورة الثورة في رأسه مشابهة للصورة التي يحملها الآخرون عنها»[٢٣].

تزخر الرواية بشبكة من العلاقات الفنية التي يفتح النص الروائي على

الاجناس الادبية الفنية الاخرى ولعل في طليعتها الشعر، فهذا التراسل بين النثر والشعر هو محاولة للوصول الى نص إبداعي مفتوح يزداد ثراءً وعمقاً لاستثماره عناصر الشعر وهذا ما سعى اليه الكاتب، فهو يسترشد بقول لوتمان في «أنَّ النثر نفسه لا يتم استقباله إلا على أساس من الشعر»[٢٤]. بيد أن هذا الاستثمار الشعري لا يخرج فن الرواية عن جنسها المعهود، فتوظيف العناصر الشعرية وانفتاح النص الروائي لابد أن يتناسب وفكرة الرواية. يطوف بنا الكاتب عبر الراوي في ميادين النثر والشعر

« هو المبهم الصامت الخارج على العالم، المنتظر موته، أكثر حياة منا جميعاً، مني أنا المتغير الذي يحمل جثته على كتفيه، من سلام المنذر بالثورة الطبقية التي لا هوادة فيها، كحلم في أقصى المستقبل، من عبد الكريم المخبر السري الذي مثل دور المناضل ومضى، من سلوى التي تركت جرحها في قلبي، من منعم الذي عبأ رأسه بالافكار عن عالم جديد آخر»[٢٥]

ونحن نقرأ عنوان الرواية (القلعة الخامسة) تتكشف لنا امور عدة لعل أوضحها هو أن الكاتب عمد دعم فكرته بعنوان يزيدها رصانة، فـ(القلعة) اسم (مكان) ينبئ عن المنعة والتحصين. فوجود البطل في هذا المكان المحصن يمنعه من ممارسة حياته الطبيعية كانسان فهو مكان قمع ومنع (للحرية) لسكان هذه القلعة واخواتها. هذا من جانب أما الجانب الاخر فسكان هذه القلاع من الاصوات التي لا تتناغم مع اسماع الحكام الظلمة فوجودهم وقمعهم في هذه القلاع يعطي تحصيناً وحماية لديمومة الظلمة. ونرى أنَّ الكاتب استعمل اللفظ الثاني من العنوان (الخامسة) تأكيداً لفكرة الدائرة التي يرسمها هذه المرة رقما، وهكذا تشتبك الشخوص والزمان والمكان مع الفكرة التي تعالجا الرواية بلغة

موحية صادمة.

**٢ـ شعرية المكان :**

تبدأ صدمة المكان في هذه الرواية من العنوان، وقد بينا انزياح لفظه الواقعي وهو (السجن أو المعتقل السياسي)، إلى مكان يمتحن به الانسان وتقهر في حدوده الافكار، ليغدو كيانا للمنع والقمع.

توحي الرواية ــ بشكل عام ــ إلى تداخل عنصري المكان والزمان وكان هذا التداخل متأت من العامل النفسي للشخصية، إذ بدت الاماكن تستفزة بقوة فيقول منذ لحظة انطلاق الشاحنة الى المعتقل : « كانت الشاحنة تعبر الليل، مخترقة شوارع بدت لي جميلة جداً، كما لو أنني أراها لأول مرة في حياتي، فكرت لابد أن اعتقالي هو الذي يجعلها جميلة هكذا...»[٢٦].ولعل هذا المكان الخارجي سينتهي لحظة دخول (عزيز) المعتقل وستظهر لنا لقطات منه عبر الاستذكار أو الخيال فحسب ؛ ولعل هذا الغياب للمكان الخارجي يأتي من اندماج الشخصية مع مكانها وبالافكار المحيطة به.

شكل هذا الكيان (السجن) اطاراً للاحداث التي مر بها بطل الرواية (عزيز) والذي وجد نفسه مقذوفاً فيه خطأ، فهو ليس سياسياً، إذ نجده في مكان لا يعرف عنه شيئاً ما يجعله يستغرق وقتاً طويلا في التعرف عليه ربما يوازي الوقت الذي تحول فيه من مشتبه إلى سجين سياسي، يبدأ الراوي البطل وصف الاشياء بدقة متناهية للتعرف على المكان عن طريق البصر إذ لم يسبق له الدخول إلى هذا المكان، فيتدرج بوصف المكان عبر (الوصف التوثيقي ) الذي يقدم للقارئ مسحاً شاملا للمكان وأشيائه فيقول :

«ثمة ممر طويل يضيئه مصباح باهت تجمّع عليه الغبار، وعلى الجهة اليسرى من الممر سرير رخيص وضعت فوقه اكثر من بطانية مهترئة، وكانت الجدران ملطخة بشعارات رسمية باهتة ... أما السور فقد كان مرتفعاً جداً أشبه ما يكون بأسوار قلعة تاريخية...»

«وفي الزاوية اليسرى من القلعة كانت توجد بعض شجيرات ارتفعت عن الارض قليلاً تحيط بها دكة ترابية بسيطة لحمايتها... وعلى مقربة من المقهى المكوّن من غرفة مسوّرة تماماً كانت تقع المراحيض المفتوحة على بعضها البعض ... في الجهة اليمنى في الوسط تماماً كانت تقع غرفة المطبخ التي يمكن اعتبارها أهم وأخطر مكان في السجن، وكان ثمة ساحة اخرى تقع ازاء البداية ثم تنفتح على الساحة الكبيرة، وعلى طرفي هذه الساحة كانت تنتشر عدة غرف تضم معتقلين خطرين وآخرين سهلين ... وكانت ثمة خمسة قلاع اخرى تتوزع على طرفي القلعة الخامسة ... ».

ولا شك من أن وصف المكان التوثيقي له أهميته فيما يتركه من أثر فاعل على المتلقي[٢٧]، بيد أن الكاتب لا يقف عند التصوير الفوتغرافي بل ينحو نحو وصف آخر وهو (الوصف التزييني ) فهو يسخر الوظائف الشعرية للحيز المكاني ما يجعل أثر المكان أكثر دلالة وأعمق تأثيرا عند المتلقي. فيقول:

«إنه يقف مثل شجرة تتعالى، مظللة كل أولئك الذين يقفون على أرض لا قرار لها... كنت معهم ألوح بقميصي الذي أرفعه في ليل السفن التي تعبرني إذ يتحول صوتي إلى صراخ جاف فوق جزيرة صغيرة (القلعة الخامسة ٦أمتار

× ٢١ متراً)...»[٢٨]

نجد الكاتب هنا يسعى إلى اسباغ مسحة جمالية على النص، فضلا عن رغبته في طغيان الشعرية على نصه السردي ؛ لأن ( الوصف التزييني ) يندر وجوده في النثر بخلاف الشعر الذي يشغل حيزاً مهماً فيه [٢٩]. إلا أننا لا نتردد في القول: إنَّ أغلب الوصف الذي حفلت به الرواية كان وصفاً تزينياً عمد إليه الكاتب ليزيد عبره النتاج الانفعالي للمكان الموصوف.

وظف الكاتب وحدة المكان لبيان الفكرة الاساس في الرواية، بعد أن دمج المكان بالشخصية فأصبح المكان جزءاً منها. يقول الراوي البطل : «هؤلاء الذين يبتسمون في وجهي وهم ينظفون القدور بجدية افتقدها. ياترى لماذا يتعبون انفسهم كثيراً ؟ فكرت انهم جعلوا من المعتقل بيتهم الذي أضاعوه »[٣٠].

وهكذا يغدو المكان المغلق الطارد مكاناً رحباً يحتوي آمال البطل، فيجد فيه حياته الجديدة و بيته الامين، ورفاقه ـ الذين لم يعرفهم من قبل ـ اهله الطيبون. ففي احد المقاطع يصف الراوي البطل نفسه داخل المعتقل « لقد تغيّر كل شيء ها انذا أجد حريتي وسعادتي هنا، في هذا الوكر البائس حيث الاصدقاء والسكاير والطعام والكتب والنوم المجاني ايضاً ... وكل ليلة كنت استيقظ وانا اراقب رفاقي النائمين في الغرفة الملتصقين، الغرباء، الاصدقاء، وكنت اقول مع نفسي، يا لنا من اصدقاء جميلين، اننا ننام على فراش واحد. كما كانوا يفعلون قبل مليون سنة عندما كانوا ينامون متلاصقين داخل الكهوف» .

لقد منحت خصوصية المكان الشخصية البطلة خصوصية في التفكير فنجدها تتحرر من كل القيود في اطلاق عنان خياله، وكأنه يريد أن يعوض فقدان حريته الجسدية بحرية الفكر والخيال فيمنح خيالها جنوحاً نحو كل شئ يفتقده، فيحلم في اطلاق سراحة واعتذار السلطة منه !! ويحلم بسلوى بالطريقة التي يشتهيها به... ويغدو المكان واشياؤه رموزا شعرية تحمل دلالات عميقة يقربها لنا الراوي عبر مقطوعاته الشعرية الرامزة.

ومن هنا نرى أن تقديم المكان ووصفه شكّل عملا شعرياً فالعبارات والتعبيرات لم تكن انعكاساً للواقع بقدر ما هي وسيلة يوظفها الكاتب لبيان نظرته للعالم وتسخير كل العناصر اللازمة التي تمكن القارئ أن يشكل نظرته الخاصة ايضاً.

**٣ـ شعرية اللغة :**

من التعريفات القديمة للغة هي «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[٣١]، والأصوات ما ينطق بها الإنسان من (مقولات) مفردات في سياق تركيبي له دلالة ما لتشكل نصا معينا، فمن الوجهة اللغوية يمثل النص « القول اللغوي المكتفي بذاته، المكتمل بدلالته»[٣٢]، وينطبق هذا التعريف على النص اللغوي المكون من جملة واحدة أو أكثر، ومن أجل أن يكون النص أدبيا، لابد من رفد النص بما يكفي من التقنيات الفنية، التي تميزه عن النص التقريري المباشر.

ومن هنا تتجافى الشعرية مع لغة النثر ؛ لاشتمالها على مبدأ التقرير فضلا عن أنها تطمح إلى الإقناع عبر اعتمادها على التصريح [٣٣]، وقد

وصف جان كوهن لغة النثر التقريري، بأنها لغة الصفر في الكتابة فحينما « تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معاً نثرا فأن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة... »[٣٤].

وهنا نطرح السؤال الآتي : ما الذي يجعل من اللغة النثرية لغة جمالية شعرية؟

ولعل الاجابة الشاملة عن هذا السؤال تكتمل باكتمال مفاصل البحث. فكل ملمح من ملامح الشعرية هو أثر جمالي يسبغ على النص شعرية معينة. ومن هنا نقول : إذا ارتقى النص النثري ولم تتطابق الدلالة مع المعاني الأولية للسياق، فعندئذ تخرج اللغة من حدود المعيارية وتنزاح عن لغة النثر وتدخل في اللغة الشعرية التي تعني «كل ما ليس شائعا، ولا عاديا ولا متطابقا للمعيار العام المألوف»[٣٥]، فتبزغ في النص تمظهرات الشعرية المجازية كالصورة والانزياح والتكثيف واستخدام الأنساق النصية كالتكرار والتضاد والتقابلات والتناظر والإيقاع وانساق السجع والجناس بأسلوب يجعل من هذه الأنساق معززا للشعرية ومؤججا لها من خلال الخطاب السردي.

ولعلنا ندرك إنَّ اللغة النثرية عند بعض الكتاب تلقى عناية بقوانين الخطاب الادبي والعناية في البنيات المتحكمة فيه. ويختلف ذلك باختلاف البعد الثقافي والفني للكاتب نفسه.

والنص السردي الذي بين أيدينا قد انماز بلغة ردمت ساتراً صرحاً بين البنية القواعدية وابنيته البلاغية ما أسهم في التحولات الفنية التأثيرات المعنوية على النص النثري، فأفضى إلى تداخل اجناسي بين الشعر والنثر ولا شك من

أن الكاتب يعمد إلى هذا التداخل بوعيٍ مرة ليصل بالنص إلى الكفاية التعبيرية الجمالية، ومن غير وعيٍ مرة اخرى ؛ لما ينثال من ذاته الشعرية من نفحات فنية تجد مستقرها في النص. وهكذا تفرض الشعرية نفسها على النص الروائي عبر التكثيف و الانزياحات، والتغريب، وما تحمل هذه التقنيات من إيحاء شعري على النص. وسنقف عند (الايحاء اللفظي و التكرار) الذي عمد اليهما الكاتب ليقدم للقارئ نصاً أدبياً مكتمل الاركان.

**الايحاء اللفظي :**

عكف الكاتب على استعمال الالفاظ والتراكيب التعبيرية التي تحمل بعدا ايحائيا مكتنزة بالصور والدلالة ما تترك أثرها في ذهن المتلقي، إذ يلجأ الكاتب إلى تحشيد لفظي دلالي لعرض موضوع ما فيقول:

« اجتاح المعتقلين توجس غريب يشبه مشاعر غريق يلمس العشب النابت في قعر النهر.... ها هو الليل يعود من جديد ولا بد من ضوء قوي ضوء في صحراء، فالخطوات التي تغوص في رمل الجريمة لا بد أن تشكل ممراً يؤدي إلى المدينة الاخرى التي تنتظرنا جميعاً وأنا معهم... أنا الذي لم تكن لي مدينة... »(٣٦).

«اختفى السجن فجأة وتلاشى كما تتلاشى الموجة الممتدة فوق رمال الساحل الأبدية...»(٣٧).

«كانت الاشجار تعول مثل أرملة أو نهر هائج... شاعر انها تهتز داخل جسدي...»(٣٨).

«أجل إنني أرى كل الأرجل القاسية تهوى فوق وجهي، تحفر في القلب

جروحاً لا يمكن تضميدها..»[٣٩].

«كانت أغانيهم نفسها تبكي دائماً كانت جرحاً مفتوحاً يقطر دماً لم أكن لأريد أن أزداد حزناً، فقد كان عندي من الحزن ما يكفي شعباً بأكمله »[٤٠].

«إنهم يريدون كل شيء يبكون من أجل كل شيء، لكنهم ما كانوا يمتلكون الشجاعة الكافية ليموتوا من أجل كل شيء...»[٤١].

ولعلنا نرى سعي الكاتب في اعطاء ألفاظه بعداً ايحائياً غنياً بالتخييل وينئ بها عن المباشرة والتقريرية فـ(غريق ـ قعر ـ الليل ـ صحراء ـ الجريمة ـ تلاشى ـ تعول ـ أرملة ـ البكاء ـ الدم ـ الحزن )، كلها ألفاظ وظفها الكاتب في سياقه اللغوي ومنحها بعداً دلالياً، وكأنه يريد أن يخلق كماً شعرياً عند المتلقي يوازي الكم الشعوري المرير الذي تعيشه الشخصية، وربما ينعكس هذا على الواقع بصورة عامة.

وهكذا يعمد الكاتب إلى استعمال هذه اللغة الموحية المكثفة والعميقة إذ بدت طيعة بين يدية فأخذ يصب فيها ما يشاء من رؤاه ويراها وسيلة ناجعة لإيصال رسالته بعد أن خلق اتصالا نفسياً بينه وبين المتلقي : يقول الراوي البطل :

«أيّ بهجة هذه التي تدخل القلب، فتحيل ليله الاسود إلى نهارٍ أبيض، ها هي الجدران تنهار في داخلي، والجسد يمتلئ سلاماً، مثل شجرة ربيع تزهر في تلة رملية...

أحدق في الليل يغسله المطر...»[٤٢]

«كنت أبحث عن شمس وراء الافق»[٤٣].

«في حضارة القطيع الجديد حيث الجميع نعاجا ضالة »[٤٤]

« ها هي سلوى تظهر مرة أخرى من وراء الحجب ملتفة بالغيوم...»[٤٥]

ونحن نقرأ هذه القطع الشعرية من الرواية نشعر وكأن العزاوي قد نثر نصوصه الشعرية قوق نصه النثري ليخلق لنا هذه اللوحات اللغوية الموحية.

**التكرار:**

ومن الالتفاتات النظمية التي اعتمدها الكاتب في بناء نصه الشعري (التكرار) الذي يؤدي وظيفة شعرية لها وقعها في المتلقي ؛ ذلك أنَّ الإلحاح في ترديد بعض الصيغ اللفظية معروف على المستوى الشعري، فتكرار لفظة أو جملة لا تأتي اعتباطا من المبدع، بل عن قصد ودراية تامين، لما له من بعد إيحائي ونفسي، وقد عُرفت هذه الظاهرة في الشعر كثيراً، إذ يكرر الشاعر اللفظ الواحد أو التركيب ليوقظ عبره مشاعر المتلقي ويوصل رسالته النفسية عبر اللغة الموحية، ولا أمثل من مرثية (مالك بن الريب) التي نلحظ فيها أن الشاعر ذكر لفظ (الغضا) في البيت الأول ثم كررها مرتين في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث [٤٦]. فتكرار اللفظ له من المعاني التي تترك تأثيراً عميقاً في نفس المتلقي الذي يشعر بالاسى المنبعث من ذات الشاعر بسبب الابتعاد عن ربوع الاهل الاحبة.

من هنا يكون التكرار من الوسائل التي ترسم على الخطاب الأدبي ملامح نفسية المبدع، فلا غرو أن يسعى إليها الراوي كمظهر من مظاهر الشعرية لنصه الأدبي، وقد أصر ياكبسون على أهمية ذلك التكرار ووظيفته

الشعرية[٤٧]، وامثلة ذلك في رواية العزاوي كثيرة منها :

«منغلق على نفسي كالدائرة... أيّ أمل يرجى من عالم يقف وسط دائرة !إنها الدائرة تنهار ولكن انهيار الدائرة لم يكن ليشكل لي عزاء حقيقياً، فثمة على الدوام توجد معنا وخارجنا دوائر ينبغي أن تحطم »[٤٨].

«...جاهدت أن امنع نفسي من التفكير في عالم الآخرين، فقد كان هذا العالم يبدو لي لغزا محيرا لا افهمه تماما ولذلك حاولت أن أحرم نفسي منه. كان يبدو لي أشبه بحلم ينبغي ألا أتعلق به كثيرا، ولكي تكون لي قضية أعيش من أجلها وجدت سعادتي المفتقدة مع نفسي...لم أكن أشعر بأي عار ولم يكن العالم الذي أعيش في داخله يشعرني أن ثمة عارا خاصا بي يمكن أن يكون أكثر خطورة من العار الذي يعيشه هو : عار الصمت إزاء عواطف ناس يموتون بصمت...»[٤٩].

و يقول أيضا : «...ها هو الليل يعود مرة أخرى ولا بد من ضوء قوي، ضوء في صحراء، فالخطوات التي تغوص في رمل الجريمة لابد أن تشكل ممرا يؤدي إلى المدينة الأخرى التي تنتظرنا جميعا، وانا معهم، أنا الذي لم تكن لي مدينة أبدا...»[٥٠].

يلاحظ في النصوص ترديد ألفاظ وجمل قصد الراوي تكرارها كـ (الدائرة) في المقطع الاول و(نفسي: أمنع نفسي ـ أحرم نفسي، مع نفسي ) المقطع الثاني وكأنه أراد أن يوصل إحساسه بالوحدة والضيق الذي يخيم عليه، وكذلك الحال في تكرار (العار، والضوء، والمدينة ) في المقطع الثالث وكأنه يطلب الأمل والأمان الذين افتقدهما منذ لحظة اعتقاله، فالألفاظ التي تسيطر

على قطعة تتحد جميعها لتكوين الدلالة الكلية التي اشرنا اليها، وكل هذه الجزئيات تغذي الفكرة الكلية الكبرى الرئيسة التي رامها الراوي من نصه.

**٤ـ الصورة :**

تشغل الصورة أهمية كبيرة عند الباحثين قديما وحديثا ؛ وذلك لما لها من فاعلية في تشكيل العمل الأدبي عموما لا سيما الشعر، ولما لها من قدرات وظيفية تؤديها في العملية الإبداعية التي تقوم على الاتصال والتواصل بين المبدع والمتلقي(٥١)، فالصورة في الاستعمال الأدبي هي تلك اللوحات التي رُسمت في العقل بوساطة اللغة (٥٢). بمعنى هي الطريق اللفظي إلى ادراك القارئ الحسي فهي الكلمات التي تُوقظ في مخيلة القارئ أو ذاكرته فهماً مرتبطاً بالحواس الخمس(٥٣).

ومن هنا حرص كاتب الرواية على توشيح نصه السردي بالصور ليسبغ علية مسحة فنية جمالية، فبعد أن وظف كل الامكانات الايحائية للغة سعى في الوقت نفسه إلى توظيف الصورة الشعرية ليسبغ على النص السردي بعداً تصويرياً تأثرياً ما يكشف لنا تداخل النص الروائي مع النص الشعري في رواية القلعة الخامسة..

اشتملت الرواية على مجموعة من الصور سنحاول استلهام بعضها وقراءة رموزها التي تكتنز فيها وسيقف البحث على (الصور المجازية، والصورة التراكمية).

**ـ الصور المجازية :**

وهي الصور التي تعتمد في الاصل على طرفين أحدهما الطرف المراد تصويره والثاني الرمز (العلامة) المتخذة للوصول إلى الصورة، ولا شك من أن أداة هذا التصوير هو البيان البلاغي كالتشبيه والاستعارة والمجاز وهذه الاساليب من أهم سمات الشعرية ؛ لأنه يقوم على التخييل[٥٤]،وقد سخر العزاوي هذا النوع من الصور إذ يخترق التصوير مجمل صفحات الرواية، وقد نجح الكاتب في رسم وتصوير ملامح الاشياء ورصد البعد النفسي للشخصيات، وبهذا يُحدث خلخلة واضحة وكسر للنمطية المعتادة للاداء النثري.

ومن الطبيعي أن تعطي الصورة المجازية للملفوظ السّردي في الرواية طاقة تعبيرية جمالية فائقة، وتشد أزر النص وتماسك أجزائه، فضلا عن أنها كاشفة عن الأثر الجمالي للغة ؛ فالشعرية لا تتحقق في التفسير الحرفي، وإنما في التفسير المجازي مِن خلال البلاغة التي هي أهم وسائل دراسة الشعرية[٥٥].

وما يميز رواية فاضل العزاوي، تلك الصور البيانية التي أعطت النص بريقا وهاجا تكاد تنتشر على صفحات الرواية كلها. يقول:

«كنت أدخن هادئاً مثل بغل في المطحنة »[٥٦].

ونحن نقرأ هذا التشبيه الغريب نجده ينقل خيال المتلقي إلى عالم جديد يختلف عن عالم الرواية، فالراوي يشبه نفسه ببغل المطحنة، وهنا يسحب صورة حسية لها خصائصها التكوينية والوظيفية، ليحدث نوعا من الارباك والتشويش على اعتياديتها.فصورة (بغل المطحنة) قدمت قراءة كاملة لما يريده

الراوي ؛ فالبغل يدور حول حجري رحى يطحنان الاشياء من دون أن يكون له أدنى معرفة بالمكان أو الزمان وربما حُجبِت عيناه بحجاب يمنعه رؤية ما حوله، ومن هنا نرى أن البطل يقف هادئاً مدخناً يجهل مكانه وزمانه ولا يدرك ما يجري حوله. وهكذا يتوجب على القاريء الربط بين ركني التشبيه من خلال استحضار فضائين مختلفين ومن ثم فرز الدلالات التي تجمع بينهما.

وفي صورة اخرى يربط النص بين مشاعر البطل والمدخنة يقول :

«كنت مهووساً ومشتتاً مثل مدخنة تنفث في العاصفة »[٥٧]

فهو يرسم لنا تشتته وهوسه لوحة ناطقة لا تحتاج الى عناء شرح، فصورة ( المدخنة ) جاءت متشابهة معه فما تنفث به المدخنة لا يجد مستقره في الفضاء ؛ لأنه يواجه عاصفة تكفلت في تشتته وتلاشيه.

وفي تشبيه آخر يشبه مصيره بالسمكة ،فيقول :

« لقد أفلت مصيري من بين أصابعي كما تفلت السمكة من يد الصياد »[٥٨]

ولعله تشبيه غريب أيضا فالمصير لا يفلت ولا تقبض عليه الاصابع ؛ لأنه شيء ليس حسياً إلا أنه يشبهه بصورة حسية ينتزعها من بيئتها المائية ليأتي بها صورة معبرة عن سرعة الافلات والانزلاق. فانزلاق السمكة يعني ضياعها من بين يدي الصياد وصعوبة العثور عليها مجدداً.

«كانت الاشجار تعول مثل أرملة أو نهر هائج »[٥٩].

وهنا يقدم لنا صورة جديدة أخرى فهو يشبه الاشجار التي تعطي صورة

النماء والحياة يشبهها بعواء الارملة أو نهر هائج، وكأنه يريد أن يقول أن هذه الاشجار قد فقدت جمالها وعطاءها التي خلقت عليه كالمرأة التي لازالت تحتفظ بهيأتها الانثوية إلا أنها فاقدة لثمرة هذه الانوثة وهو موت زوجها ومثل البحر الذي هو مصدر الحياة إلا أن في هيجانه ثورة كبرى مرعبة ومخيفة.

ونحن إذ نقرأ هذه النماذج من التشبيهات الواردة في الرواية نشعر كأننا ننتقل من واقع الرواية إلى عالم آخر مليئ بالحكايات المصورة فتغدو الصورة قناة نعبر من خلالها إلى حكايات اخرى وادراك وجه الشبه لابد له أن يمر باستحضار تفاصيل حكايات كاملة. بيد أننا نرى أنَّ معظم الصور في الرواية انمازت ببعدها الرامز وابتعدت عن الاستحضار المادي لمجرد التصوير و«عندما يغلب العنصر الرمزي على الصورة اللغوية فأن تأثيرها يكمن في الهيكل العاطفي والفكري المعقد الذي تبثه عبر عناصرها الحسية »[٦٠] لتترك أثرها الانفعالي الشعري.

ومن الصور البلاغية التي رسم عبرها أجمل اللوحات الرامزة التي زين بها نصه، الصور الاستعارية.

«أنا الباحث عن الخلاص وسط وليمة الدم »[٦١]

«قفز العصفور إلى الجانب الآخر... ثم هبط فوق البندقية كما لو أنه وردة من رماد، شعرت أن البندقية قد تغيرت كثيراً...»[٦٢]

«... سمعت من بعيد عواء بوابة القلعة وهي تفتح...»[٦٣].

«ينبغي أن نشق طريقنا إلى السعادة عبر صحراء من النار »[٦٤]

«الليل يدخل جسدي مسافرا في نهر لا حدود له، أبحث عن شمس وراء الأفق...»[٦٥]،

«يسقط الجميع بين فكي النوم الحيواني »[٦٦]

فالاستعارات (وليمة دم)، (عواء بوابة القلعة ) (صحراء من نار) (الليل يدخل جسدي مسافراً) (فكي النوم الحيواني) وغيرها الواردة إذ اكتنزت برؤية النص الخاصة تجاه حالة القمع واليأس بكل أشكاله فالنص يفصح عن الايدولوجيات التي يسعى لها الكاتب، لذا فان مثل هذه الصور تكون بمثابة باعث نفسي يعمد النص من خلالها إلى اثارة مجموعة من المشاعر الانفعالية تجاه الفكرة المراد تصويرها من الكاتب، نرى ـ على سبيل المثال ـ أنَّ صورة النخلة الوحيدة الموجودة في الساحة الخارجية مرة بدت لنا شعلة من النور لتدفق الضوء عليها وغدت سعفاتها المغبرة تضيء متلألئة من ذلك الضوء، ويزين تلك اللوحة الاخاذة (يمامة) راحت تصوح بصوت شجي «كما لو أنها تردد لحناً موسيقيا متكرراً.. لكن هذه الموسيقى كانت تضيع في ضجة السجناء والزائرين، مشكلة عويل لا يمكن سماعه بيسر... »[٦٧]، فهذه الصورة المشعة هي انعكاس للمشاعر والعواطف الانسانية للراوي البطل، بيد ان المكان لا يتناسب مع هذه المشاعر، فأخذت الصورة تتلاشى شيئاً فشيئاً فـ«انطفأ الضوء على النخلة الوحيدة »[٦٨]، وتحول الهدير إلى عويل ليعود إلى (الدائرة) بعد أن اختفى الامل الذي حسبه معول تحطيم جدران تلك الدائرة ليقول : « فها هي سلوى تختفي فجأة أيضاً من حياتي مثل كل شيء آخر... ربما لم تكن سلوى موجودة أبداً»[٦٩].

**ـ الصورة التراكمية :**

التراكم هو تكدس مفردات الصورة الواحدة أو الصور المختلفة بشكل متجاور مترابط بأدوات لغوية نحوية تقليدية تستدعي التأثير الشعوري، أو لأداء لذة بلاغية أو ابلاغية معينة منشودة تشكل المحور الاساس للنص(٧٠).

فيقول (عزيز) : «ينبغي أن نشق طريقنا إلى السعادة عبر صحراء من النار»(٧١).

وتنضوي تحت هذه اللوحة صورة ابلاغية حزينة ومؤلمة تنذر بواقع مأساوي ؛ فطريق السعادة الذي من المفترض ان يكون طريقاً سالكاً للإنسان، يبدو على هيأة صحراء مستعرة، فالصورة ترسم لنا طريقاً للموت والهلاك باجتماع (الصحراء ـ النار) اللذان يتقاطعان مع استمرار الحياة مع استحالة الوصول.

ويقول الراوي في صورة اخرى : «في اللحظة التي نعتقد فيها بأن شيئاً ما قد انتهى يكون ذلك الشيء قد بدأ لتوه. أما ما قبل ذلك فليس سوى الصفر. أيمكن إذن أن أقول بأنني عشت كل أعوامي الماضية في الصفر؟ »(٧٢).

وفي هذه اللوحة نقرأ الصورة التراكمية وهي صورة كلية أدت وظيفتها في تصوير دورة الحياة البائسة التي أصبح جديدها هم ماضيها وغدها هو امسها، وهذه الفكرة الرئيسة التي قامت عليها الرواية.

ويقول عزيز متحدثا عن (مصطفى) الذي ينتظر الموت في فجر اليوم التالي بعد أن حُكم عليه بالاعدام: « فكرت : ترى ما الذي يفكر فيه الآن ؟ الساعة أشعر أنه معي، يثقل مصيره قلبي إنني أحسه الان، هو المبهم

الصامت، الخارج على العالم المنتظر موته، أكثر حياة منا جميعاً، مني أنا المتغير الذي يحمل جثته على كتفيه، من سلام المنذر بالثورة الطبقية التي لا هوادة فيها، كحلم في اقصى المستقبل، من عبد الكريم المخبر السري الذي مثل دور المناضل ومضى، من سلوى التي تركت جرحها في قلبي، من منعم الذي عبأ رأسه بالافكار عن عالم جديد آخر »[٧٣]

ومن مجموع الصور المتقدمة وغيرها الواردة في النص الروائي تتشكل عندنا (الصورة التراكمية) والتي يمكننا أن نعدها صورة الضياع وانقطاع الامل المتولد من استفحال الظلم والاستسلام الذي يقتل الامل مبكراً.

من هنا نلاحظ أن التصوير أسبغ على السرد لونا شعريا أحال لغة السرد إلى لغة شعرية وكان لخيال الكاتب دوره البارز الذي استمد منه الصور ونجح في ترجمتها إلى لوحات أدبية مؤثرة وممتعة.

**٥ـ الزمن :**

ذهب بعض الدارسين إلى أن الزمن في الشعر سرمدي، وفي النثر عادي، أي أن الزمن في الشعر متعدد وفي النثر أحادي، وفي الشعر يشتمل على زمن المتكلم وزمن النص، وفي النثر زمن واحد هو زمن التكلم فحسب [٧٤].

إلا إننا نجد الراوي قد حطم هذه الأحادية ورأينا الزمن متعدد فالماضي موجود والزمن الاستشرافي موجود والماضي القريب أيضا، فيقول : «...إنني انتصر من جديد..» ،«...القلعة أكثر كآبة مما مضى...»، فينطلق الراوي من

زمني الاحداث الداخلي والخارجي، يبدأ من الخارجي الذي يمكن حسابه من الآن الذي ـ لابد ـ كان له أمس ثم الغد وهكذا.

يقول : « لقد اطلق أمس سراح ثلاثة كانوا معي...»، « انني أنظر الآن وأرى الناس »، « سنطلب الذهاب الى القلعة الخامسة »[٧٥]، « هل تعتقد أنني يمكن أن أظل في هذا المكان شهورا »[٧٦]«لقد احتجت شهورا طويلة حتى ادرك أنني معتقل...»[٧٧].

ولم ينأ عن استحضار الزمن الاخر وهو الداخلي وكأننا في قصيدة شعرية يذهب بنا قائلها ليطلعنا على مزيج من الذكريات والاحلام والآمال وكل ما يصدر عن الذات، فنسير معه في الزمن المطلق الذي يدور في فلك الذات، إذ يقول : « كنت أجلس ممتلئا بفرحة مراقبة المارة في الشوارع في مقدمة المقهى، فقد جئت من كركوك الى بغداد...، وكنت أفكر... وكنت أحلم...»[٧٨].فقد كان يحلم عن طريق ما عرضه من خلجات النفس والرغبة في غسل مخلفات تعب العمل قاصدا بغداد للهو، ويسرد لنا أحداثا بزمن خاص دائري يشد المتلقي ويلزمه في متابعة الزمن الاخر الذي يمشي مع هذا «طوال الظهيرة جلست على مقربة من الحديقة...»[٧٩].« وفي الليالي حيث أكون وحيدا...»[٨٠].

« ـ بدأت أضيع ـ إن الضياع هو بداية الطريق »[٨١]، وهنا يتلاشى الزمن لينشر عتمة في مدى اللاشيء فيخرج عن مقاييس الحساب والادراك. ومثل هذا الانزياح والخرق وكسر الرتابة يخلق الصدمة عند المتلقي، ولا ريب في أن الصدمة هي لب الشعرية.

ومن هنا فقد انتشرت في الرواية الفاظ الزمان بشكل يوحي بتأثيره

واسهامه في صنع الحدث كـ(الليل ـ الفجر ـ الصباح ـ المساء ـ الساعة ـ اليوم ـ الشهر ـ السنة).

**٦ـ العاطفة :**

تلعب العاطفة في العمل الإبداعي دوراً بارزا ؛ لما لها من أثر يسبغ على النص مسحة فنية تترك أثارها على المتلقي، ويمكن أن نعدها الفاصل بين الشعر والنثر، إذ كلما قلت العاطفة في النص وارتفعت نسبة العقل اقترب النص من النثر، والعكس صحيح، وبهذا يكون الشعر هو الشكل الأرقى للغة العاطفية (٨٢).

ولاشك أن كل عمل أدبي يترك انفعالا نتيجة التأمل والخيال الفكري، وإذا كان ذلك محصورا في الشعر فقد نجح أصحاب السرد أن ينقلوا هذه العاطفة بامتياز إلى أعمالهم الإبداعية، وسحبوا النثر من خانة الإقناع ومخاطبة العقل، إلى خانة الإمتاع والتخييل، فصارت إيحاءات النص وتعابيره تحرك الساكن وتثير الكامن وتوسع الخيال عند المتلقي، ففي الرواية عاطفة وتأمل وانفعال نثره الراوي على حدود الرواية، فها هو الراوي البطل يصف لنا عواطفه عبر صورة شعرية جميلة فيقول: : « نهر هائج في أرض صخرية وفي القمر تتكدس حصى ملونة، وعلى الضفاف تنبت زهور برية فواحة» (٨٣).

والحقيقية هنا أن الكاتب أراد أن يوصل للمتلقي رسالة تحمل فكرة عميقة مؤلمة بتصوير جميل حسي ليزيد في متعة التأمل فعالم الافكار وان كان غير واقعي بيد أنه يصبح واقعياً بمعانقته للاشياء من دون أن يلغي أحدهما

الآخر ـ فهذه الصورة الحسية هي صورة للشاب (عزيز) الذي أوصدت بوجه أبواب الأمل فهو كالنهر الذي يروم شق طريقه لكنه يصطدم بأرض صخرية تمنعه من الحركة وتزيده تناثرا وشتاتا، بيد أن داخله لازال محملا بالأشياء الجميلة، التي تعينه على مواصلة الحلم بالمستقبل الجميل خارج الدائرة التي طوقته.

وفي مقطع أخرى يصدح بالعاطفة ويكشف عن مكنونات النفس المكبلة بسلاسل الطغيان يقول: «ها هو الليل يعود من جديد ولا بد من ضوء قوي ضوء في صحراء ـ فالخطوات التي تغوص في رمل الجريمة لا بد أن تشكل ممراً يؤدي إلى المدينة الأخرى التي تنتظرنا جميعاً.. وأنا معهم »(٨٤).

يصدر الكاتب عن عاطفة جياشة فهذا التكثيف العاطفي يعطي بعداً شعريا وتأثريا عالياً. فعودة الليل رمز لعتمة المصير التي لا تكشف إلا بضوء قوي لكن هذا الضوء هو (ضوء في صحراء) وهنا يرمي إلى الأمل البعيد ؛ لأن ضوء الصحراء بعيد مهما بدا واضحاً، فهو يحلم بهذا الأمل البعيد الذي ينقلهم إلى (المدينة) التي يعرفها جيدا (مدينة اخرى)، فما دام هو في المدينة الأولى التي عرّفنا عليها فبالتأكيد قصد بالأخرى المدينة التي تحترم انسانية الانسان وينعم أهلها بالعدل.

ويقول في المواجهة السابعة : « كان الضوء يتدفق فوق النخلة الوحيدة الموجودة في الساحة الخارجية، مما جعل السعفات المغبرة تضيء، وكانت ثمة يمامة برية قد اتخذت لها عشا عند رأس النخلة، تصرخ بصوت شجي، مرددة ألحانا ذات موسيقى متكررة، ولكن هذه الموسيقى كانت تضيع في ضجة

السجناء والضيوف مشكلة عويلا لا يمكن سماعه بيسر »[٨٥].

فالراوي البطل يجعل من النخلة معادلا موضوعيا له، فهي موجودة في غير مكانها ويرمز بها لغربته في هذا المكان، الذي يتجدد الامل عنده مع اشراقة كل يوم، فعلى الرغم مما لف السعفات من غبار لكنها لازالت قادرة على الاضاءة والاستجابة لبصيص الأمل، وجعل من اليمامة رمزا لأفكاره وعواطفه التي تفوح شجا وألما متكررا، إلا أن الواقع (ضجيج السجناء...) يصدمه فيطفئ ضوء الأمل وتضحو كل ألحان الموسيقى عويلاً غير مسموع...

وقد مثلت (سلوى) في الرواية رمزاً للأمل الذي لطالما حلم به البطل ؛ لِما تحمل دلالة المرأة من رمز للاستقرار والأمان والجمال، وعلى الرغم من محاولاته بالاقتراب منها إلا أنها تظل بعيدة. فيقول: «...هاهي سلوى تظهر مرة أخرى من وراء الحجب ملتفة بالغيوم.. »[٨٦]. إلا أن هذا الحلم يصطف مع حلمه بالعدالة المفتقدة فـ(سلوى) التي كانت مصدرا لبث الحياة فيه وصوتاً جميلاً غير نبرة الاصوات من حوله وضوءاً ساطعاً كشف شيئا من عتمة ليله الطويل يراها اليوم من منظارعين (عزيز) السجين الساسي يلفها الغموض والوهم فيقول : «سلوى دائماً سلوى الوهم الابدي... ولكن هاهي سلوى تختفي فجأة من حياتي... ربما لم تكن سلوى موجودة أبداً... »[٨٧]

ومن هنا يكون النص النثري قد تأثر بالشعرية تأثرا ملحوظا فجاء مجملاً بكثير من مظاهرها.

**٧ ـ الإيقاع :**

لازال المعيار القوي الذي يميز الشعر عن النثر هو الإيقاع [٨٨]، بعد أن هزم التجديد والحداثة كثيرا من خصائص الشعر، ولكننا لا ندّعي أنَّ كلَّ كلامٍ مموسق يأخذ سمة الشعرية، ومهما يكن من أمر فان للإيقاع دوره الفعال في شعرية الشعر، وكذلك يسهم بفاعلية في إظهار شعرية النصوص السردية بعد أن نجح الكتاب في تدشينه على نصوصهم السردية والافادة من التداخل الاجناسي الحاصل بين الشعر والنثر يقول بودلير: «من منا لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية طيعا غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموج أحلام اليقظة ورجفات الوعي...»[٨٩]، وبهذا يكون مسعى بودلير متطابقاً مع طموح العزاوي في انتاج نص مفتوح فقد جاءت روايته (القلعة الخامسة) قصائد نثرية بلغة شعرية وايقاع موسيقي يرقى إلى مرتبة شعرية الشعر.

وغير خاف على مطلع أنَّ للنثر ايقاعه الخاص بيد أنَّ هذا الايقاع يخرج من خصوصيته النثرية ويقترب من الشعرية كلما زاد وكُثف ؛ لأنه لا يتحول ايقاع شعري اطلاقاً [٩٠]، فالنثر يأخذ من الشعر إيقاعه الداخلي الذي يؤثر في المتلقي.

وحتى يتحقق الايقاع في العمل الروائي لابد من تظافر عدد من العناصر أهمها [٩١]:

١ـ العناصر التركيبية اللغوية.

٢ـ النبرة، أو التموجات الموسيقية بين شدة وضعف.

٣ـ عناصر تتعلق بدرجة النغمة.

ومن هنا يكون الايقاع السردي محصلة للوسائل اللفظية (اللغوية)،

والتنغيمية (الصوتية )، فضلا عن التقنيات الهيكلية للبناء السردي.

قالت سلوى :

ـ إنني اتحدث عنك الآن، ويخيل الي مرات أنك معي، ربما كنت أسيرة أوهامي.

ـ ربما كنت تسليتك، ربما كنت مجرد لعبة تتلهين بها.

ـ كلا كلا أنت مخطيء.

ـ لماذا ؟

ـ لأنني أجد نفسي قريبة منك بالفعل.

ـ ولماذا أنا ؟ لماذا أنا من بين كل الناس ؟

ـ لا أعرف ربما لأنك حقيقي أكثر من الآخرين. لقد أدركت ذلك من اللحظة الاولى حتى قبل أن نتكلم.

ـ ولكنني لست حقيقياً. لا اعرف إن كنت حقاً رجلاً حقيقياً، كما تقولين. إنني رجل ضائع. أنت مخطئة. لست حقيقياً. إنني وهم تتشبثين به. ليس ثمة ما هو حقيقي كل مافي العالم هو لعبة على مائدة مقامرين خائبين. وأنت تلعبين تلعبين مع لعبة لا اتقنها..»[٩٢].

لعل القارئ يجد حضور العوامل الرئيسة التي تشكل الإيقاع، من جهة ( اللفظ والمعنى والبناء)، وقد ذكرنا قبل أسطر قليلة أن الشعر قائم على الإيقاع، بيد أن هذه المزية تترك على الخطاب الروائي ايجابيتها وتسمو به إلى شعرية الشعر، فضلاً عما يحمله بين طياته من عواطف وانفعالات وأفكار خاصة تتعلق بالكاتب وأخرى عامة تتعدى لتشمل العالم المحيط.

وظف الكاتب الإيقاع وسيلة تخريج لما يختلج النفس من معاناة وما يكابدها من عناء فيقول الراوي البطل : «كانت أغانيهم نفسها تبكي دائماً، كانت جرحاً مفتوحاً، يقطر دماً ـ لم أكن لأريد أن أزداد حزناً، فقد كان عندي من الحزن ما يكفي شعباً بأكمله...»(٩٣).

إنَّ هذا الترتيب المنتظم للإيقاع ربما يحطم جوهر التركيب النثري، بيد أنه ينجح في اقامة ايقاع نثري تحقق في ترتيب الجمل والعبارات فالنبرة ثم ترتيب النغمات، وهنا نتسأل: هل نجح الكاتب في الانسجام بين ترتيب الكلمات في الجمل مع المعنى ؟ بمعنى هل حققت هذه النغمات الايقاعية المتعاقبة الهدف المنشود من الكاتب ؟ ولعلنا نجيب وبحيادية تامة، بأن الكاتب استطاع أن ينزل الكلمات التي تؤدي الدلالة المقصودة موقعها المناسب، ثم تشكل الايقاع ليكون مرأة صادقة عن الذات، لذلك فهو مشع بالمعاني المعبرة عن صدق الحالة الشعورية.

ثمة إيقاعات تنبعث بسبب الازدواج أو الجمع بين المتشابهات والمتوافقات وبين المتخالفات و المتنافرات، والموازنات، ما يُظهر مقدرة فائقة للمبدع، فانسجام تلك المتناقضات فيما بينها في النص النثري دليل الشعرية (٩٤)؛ لما فيه من مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى وهو ما اصطلح عليه بـ(المطابقة )

ومن أمثلته في الشعر قول جرير : [الطويل]

**وَباسِطَ خَيــرٍ فيكُمُ بِيَمينِـــهِ وَقابِضَ شَرٍّ عَنكُمُ بِشَمالِيا(٩٥)**

(باسط وقابض)و (خير وشر) فمثل هذه المطابقة ـ غير المتكلفة ـ تسبغ

على النص مسحة فنية تجعل المتلقي يواجه موقفا غير متسق ،وعالما من المفارقة والآراء وتمنحه فرصة التأمل والتبصر فيما يقرأ، كما تفتح أمام المبدع مساحة واسعة تخلصه من قيد المباشرة الضيقة والدخول في آفاق الجمالية والشفافية البعيدة [٩٦].

ولعل أسلوب (الطباق والمقابلة) برز في الرواية منذ الخطوات الأولى في طريق السرد وهذا يدل على أن سرديته لا تستعير الشعرية بل تتبناها عنصراً من عناصر حياتها، فيقول :

«... نظرت إليه بهدوء، مفرغا من الحقد أو الحب فرأيته يبتسم بطريقة بدت همجية جدا. كان يدخن بسكينة كما لو أنه ليس شرطيا.... حيث يجلس على مقعد طويل يلتف عند النهاية ويعود مرة أخرى إلى المقدمة... سكت إذ لم تكن عندي رغبة في الكلام »[٩٧]. «أرى الناس كما لو أنني لا أراهم »، «أعرف روح الناس...أجهل ». « كنت متضايقا و مبتهجا بالحديث الجديد....»[٩٨]، «لابد أنك تفكر.. لا تفكر»[٩٩]. «هذه الايدي ترتفع ثم تهبط بفوضى، وهذه الارجل الخشنة التي تصفع جسدي المقاوم المستسلم... »[١٠٠]. «لقد كان معهم ضدهم.أنه معي أنا العدالة المسوطة البريئة المدانة... انه الوهم إنه الحب..»[١٠١]. « أية بهجة هذه التي تدخل القلب فجأة فتحيل الليل الاسود الى نهار أبيض، ها هي الجدران تنهار في داخلي مثل شجرة ربيع تزهر في تلة رملية... » [١٠٢].

فـ(الحقد ـ الحب) (النهاية ـ المقدمة) (السكوت ـ الكلام) (أرى الناس ـ لا أراهم ) ( أعرف ـ أجهل) (متضايقا ـ مبتهجا) ( تفكر ـ لا تفكر) (المقاوم ـ

المستسلم) (معهم ـ ضدهم) (البريئة ـ المدانة) ( الليل ـ الأسود ـ النهار الأبيض). كلها مطابقة وظفها الكاتب ليزيد نصه النثري حسناً وجمالا بديعي، بيد أننا لا بد من الالتفات إلى أن الكاتب لم يعمد إلى المطابقة لمجرد الاستعمال البلاغي فحسب بمعنى أنه لا يريد أن يأتي باللفظ وضده وانتهى بل سعى من وراء هذا الاستعمال إلى اضفاء مسحة بلاغية شعرية على نصه الادبي فنقرأ على سبيل المثال : «أية بهجة هذه التي تدخل القلب فجأة فتحيل الليل الاسود الى نهار أبيض » فلم يكتف بالمطابقة بين (الليل الاسود و النهار الابيض) بل يتعدى الى التكميل البلاغي لما يحدثه هذا التطابق والتحول فيقول: «ها هي الجدران تنهار في داخلي » ثم يأتي بعد هذا التطابق والتكميل بالاستطراد الذي ينبئ ببراعة التصوير باستعمال اسلوب من اساليب البيان فيقول : «مثل شجرة ربيع تزهر في تلة رملية...» وبهذا يشتمل كلامه على المطابقة والتكميل والاستطراد.

وتعد ألفاظ التجنيس والمقابلة والسجع، من الظواهر الإيقاعية التي تفضي بالنص نحو شعرية الإيقاع، وهو ما يحسّن النص ويظهر جماله الفني والأدبي، ولعل قضية الإيقاع في النصوص النثرية أكثر طلبا منه في الشعر ؛ ذلك أن الشعر بالأساس قائم على الوزن والسجع (المتمثلة بالقافية)، أما إذا نغمت الألفاظ والجمل في النثر قفز على الرتابة أو النثر المباشر، ليصبح نثرا شعريا أدبيا جميلا، فللإيقاع أثر كبير على الشعرية [١٠٣].

أما المجانسة بين الألفاظ من الظواهر البارزة على السرد في رواية القلعة الخامسة، فيعد الجناس بأنواعه ملمحا إيقاعيا يزيد في شعرية النص وأدبية الملفوظ، فيقول الراوي في أحد مقاطع الرواية : « سلوى دائما سلوى

الهم الأبدي »[١٠٤]، ويقول أيضا : «متجها إلى فراشي في الغرفة السوداء الواسعة الواقعة جوار المطبخ... ورغم أنه معهم إلا أنه لم يكن منهم...»[١٠٥].

فالألفاظ (سلوى ـ سلوى) جناس تام قصد بالأول : اسم الفتاة التي ملأت عواطفه وخياله (وهي شقيقة منعم)، أما (سلوى) الفظ الثاني قصد فيه أنها أصبحت سلوته وما يعينه على تخفيف الهم.

ومن أمثلة الجناس الناقص (معهم ـ منهم، والواسعة ـ الواقعة ) ومثل هذه الأمثلة تسهم في شعرية النص.

وثمة ملمح إيقاعي آخر في الرواية تمثل بالتكرار الذي قصد إلية الراوي ليسبغ لونا إيقاعيا يترك أثره عند المتلقي، فيقول : « أنه اسمي...ليس اسمي قلت مرتبكا ـ انه اسمي أقصد ليس اسمي.... ولكن هذا قاس جدا.. قاس جدا... لا أريد شفقة لا أريد شفقة... عادل.. عادل.. عادل وغيرها من التكرارات »[١٠٦].

ويقول : «انهم يريدون كل شيء يبكون من أجل كل شيء، لكنهم ما كانوا يمتلكون الشجاعة الكافية ليموتوا من أجل كل شيء أيضاً »[١٠٧].

كما تميزت الرواية بالإيقاع السريع التتابعي الذي يخلقه السجع والعطف ويلجأ إليه الراوي كلما تسارع إيقاع الأحداث أو الرغبة في إبراز الشيء مموسقا سعيا للتأثير والإمتاع، نحو «بين العواطف المسفوحة والضمائر الموجوعة»، «وعندما ودعتهم أعطوني دينارين، أنهم حقا شبابا رائعين» ،«هل يقف الشعب الآن إلى جانبي؟ في وحدتي؟ في حزني ؟ في أملي ؟»

من هنا نلمس شعرية الخطاب السردي عن طريق ما سطره الراوي من

ألفاظ الطباق والمقابلة والتجنيس فضلا على الجمل المسجوعة والموزونة، وهذا ما أخذ بيد النص النثري نحو شعرية منغمة فأضحى أكثر أدبية وجمالاً.

وهكذا شكل الايقاع جزءاً لا يتجزء من الرواية ليحقق الكاتب من خلاله غرضين معينين:

الأول: تأكيد المعنى والآخر: كشف العواطف بشكل أوضح. ما يساعد القارئ على فهم النص عبر ايقاع الالفاظ المنتقاة و التركيب المشبعة بالايقاع التي تنبئ عن المحتوى العاطفي والانبعاث الداخلي، وهذا الارتباط بين عناصر التركيب والنبرة والنغمة تؤلف جميعاً ذلك الانصهار بين المعنى والشعور الذي يشكل التأثير الكلي للنص ما تترك تأثيرها الشعري عند المتلقي.

# الخاتمة

في ختام هذه الرحلة في ميدان شعرية الخطاب السردي نخلص إلى :

على الرغم من تقلبات مفهوم الشعرية بين النقاد إلا أن أهم ما يميزها ـ الشعرية ـ الاشتغال على خصائص الخطاب الأدبي التي تصنع فرادة، ما يجعل من كل رسالة كلامية عملا فنيا، ولا يتحقق هذا إلا بالاستعمال الخاص للغة عن طريق كسر قواعدها والانحراف عن قوانينها.

وظف العزاوي امكانات الشعر والنثر في نصه النثري فقد زاوج بين الاجناس الادبية عن قصد ووعي تامين ليخرج من خلالها بنص جديد مختلف في شكله عن النصوص المعهودة للكتابة الروائية.

إن ما حملته الرواية من غنى لفظي (اللغة العليا) وما حملته من براعة في التصوير الذي يقربها من النص الشعري، امتزج ذلك كله بالبعد الفكري الذي سعى الكاتب إلى اظهاره عبر لغة وتصوير شعري مؤثر ؛ لأن فكرة الرواية هي فكرة شعرية ما جعلت الكاتب يخرج عن نمطية اللغة المعتادة ليصنع عالماً لغوياً خاصاً ينتظم تحت مجموعة من العلاقات.

- إذا كانت سمة الانزياح والاستعمال الخاص للغة من سمات الشعر فقد عمد إلى هذا التكنيك الروائيون رغبة منهم إلى إكساب عملهم الأدبي النثري ميزة أخرى هي (الإمتاع ) تضاف إلى ميزتي الإقناع والإفهام.

●أهم ما يلحظ على رواية القلعة الخامسة، طغيان المسحة الشعرية عليها، على طول مساحة الرواية ؛ وهذا ما تركته ذات الشاعر على نصه النثري، فقد استعان بالشعر وجعله يتسلل إلى نصه عبر تقنيات شعرية كان لها الاثر الواضح على شعرية النص كـ(اللغة، والصور ،والايقاع ) ليغدو (الشعر) جزءاً من أجزاء الرواية بيد أنه يلغي أحدهما الآخر.

●فرضت شعرية النص على الكاتب التقليل من العناية بأهم عناصر الرواية وهي عنصر الحوار ؛ لأن الكاتب أراد أن يعطي مساحة أكبر للراوي البطل في اظهار أفكاره وعواطفه التي يشاركه بها القارئ أيضاً.

●على الرغم من أن الكاتب بالغ في استعمال الشعرية على نصه السردي، إلا إننا لا يمكن أن ننكر إجادته في توظيف عناصر الشعرية وتحقيق الوظيفة الشعرية على نصه، فبدت اللغة مجازية منزاحة مرصعة ارتقى بها عن لغة النثر التقريرية المباشرة، ما ساعده على رسم الصور المؤثرة وفتح أفق الخيال ما شكل عنصر المفاجأة والتخييل عند المتلقي، فضلا على الإيقاع الذي يسبر أغوار النفس ويحرك العواطف والأحاسيس.

*** هوامش البحث ***

١ ـ ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم : ٢٠.
٢ ـ فن الشعر، ارسطو طاليس : ٤٠.
٣ ـ ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، رمضان الصباغ، : ٢٥ـ٢٦.

٤ ـ ينظر: (اسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز)، عبد القاهر الجرجاني في كتابيه. ومنهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني : ٧٧. في الشعرية العربية. قراءة جديدة في نظرية قديمة ١١١وما بعدها.
٥ ـ الشعرية، تزفيطان طودوروف :٢٣.
٦ ـ ينظر : قضايا الشعرية، رومان جاكبسون: ١٩.
٧ ـ ينظر : الشعرية، تزفيطان طودوروف : ٢٣، و ينظر : أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر : ١٦.
٨ ـ ينظر : قضايا الشعرية، رومان جاكبسون : ٢٤.
٩ ـ ينظر : م. ن : ٣٥.
١٠ ـ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن : ٩. و ينظر : النظرية الشعرية بناء لغة الشعر واللغة العليا، جان كوهن : ٢٩..
١١ ـ المجاوزة مصطلح اختاره (شارل برينو و فاليري ) اطلقاه على الاسلوب، وقصدا به طرق التعبير التي تجري على نسق مغاير للنسق العام. وهو ما يقابل (المجاز) في العربية.ينظر : النظرية الشعرية : ٣٦
١٢ ـ ينظر: في النقد الادبي الحديث والمذاهب الادبية، د. حسن الخاقاني : ١١.
١٣ ـ عدَّ الدكتور نجم عبد الله كاظم هذه الرواية من الروايات المتميزة لفاضل العزاوي وقد تجاوز بها روايته الاولى (مخلوقات فاضل العزاوي) بدرجة كبيرة، ينظر : الرواية في العراق ١٩٦٥ـ ١٩٨٠. وتأثير الواية الامريكية فيها : ٣٩ـ ٤٠.
١٤ ـ ينظر: الشعرية، طودوروف : ٨٢ وما بعدها.
١٥ ـ القلعة الخامسة، فاضل العزاوي : ٧
١٦ ـ الرواية : ٩
١٧ ـ الرواية: ٨ـ ٩.
١٨ ـ الرواية : ٤٦.
١٩ ـ الرواية : ١٦٥ـ ١٦٦.
٢٠ ـ الرواية : ١١.
٢١ ـ الرواية : ٢٢.
٢٢ ـ الرواية: ٥٠.
٢٣ ـ الرواية : ٥٦ـ ٥٧.
٢٤ ـ تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، النادي الثقلفي الادبي جده ١٩٩٩: ٦٢
٢٥ ـ الراوية : ١٣٥.
٢٦ ـ الرواية : ٦.
٢٧ ـ ينظر : بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور : ٥٣ـ ٥٥.
٢٨ ـ الرواية : ٤٢.
٢٩ ـ ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني : ٢٢/٢. وينظر : المكان في الدراسات السردية العراقية الحديثة نشأتها واتجهاتها، لواء تقي عبد نور العيساوي ـ اطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء كلية التربية للعلوم الانسانية :١٢٦.
٣٠ ـ الرواية : ١٦.

٣١ ـ الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني: ٣٣/١.
٣٢ ـ في النقد الادبي الحديث والمذاهب الادبية، د.حسن الخاقاني : ١١.
٣٣ ـ ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل : ٧٠ـ ٨٦.
٣٤ ـ فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة : ٤٤.
٣٥ ـ المصدر نفسه : ٤٥.
٣٦ ـ الرواية :٧٢.
٣٧ ـ الرواية : ٧٣.
٣٨ ـ الرواية : ٨٦.
٣٩ ـ الرواية : ٨٦.
٤٠ ـ الرواية : ١٥٩.
٤١ ـ الرواية : ١٦٠.
٤٢ ـ الرواية : ٦٧ـ ٨٨.
٤٣ ـ الرواية : ١١٦.
٤٤ ـ الرواية : ٢٨.
٤٥ ـ الرواية : ١٠٥.
٤٦ ـ يقول مالك بن الريب يرثي نفسه : [من الطويل]
أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَـــــــةً بِجَنبِ الغَضا أُزجي القَلاصَ النَواجِيا
فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَكبُ عرضه وَلَيتَ الغَضا ماشـــى الرِّكابَ لَيالِيا
لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيـــــــسَ دانِيا
ديوان مالك بن الريب : ٨٨.
٤٧ ـ قضايا الشعرية : رومان ياكبسون : ٥٢.
٤٨ ـ الرواية : ٧ـ ٨.
٤٩ ـ الرواية : ٢١.
٥٠ ـ الرواية : ٥٦.
٥١ ـ ينظر: فاعلية الصورة الشعرية في بناء معلقة عبيد بن الابرص، فايز الفرعان : ٢٩. مجلة اتحاد الجامعات العربية للاداب المجلد ٨ ع ١، ٢٠١١م
٥٢ ـ ينظر : الصورة الفنية (موسوعة برنستون للشعر) السنة الثامنة العدد الرابع : ٢٢.
٥٣ ـ ينظر : في نقد النثر واساليبه، اعداد وترجمة : د. عصام الخطيب ود. توفيق عزيز عبد الله : ٧١.
٥٤ ينظر: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي : ٦٨.
٥٥ ـ ينظر : المصدر نفسه : ٨٠ـ ٩٣.
٥٦ ـ الرواية : ٨.
٥٧ ـ الرواية : ٨.
٥٨ ـ الرواية: ٢٥.
٥٩ ـ الرواية : ٨٩.
٦٠ ـ في نقد النثر واساليبه : ٧٣.
٦١ ـ الرواية : ٣٥.
٦٢ ـ الرواية ٣٧.

٦٣ ـ الرواية: ٢٩.
٦٤ ـ الرواية : ٧٤.
٦٥ ـ الرواية : ٩٠.
٦٦ ـ الرواية ـ ١٦٠.
٦٧ ـ الرواية : ٩٣.
٦٨ ـ الرواية : ٩٥.
٦٩ ـ الرواية : ١٣١.
٧٠ ـ ينظر : الطريق الى النص، مقالات في الرواية العربية، سليمان حسين : ١٣٢.
٧١ ـ الرواية : ٧٤.
٧٢ ـ الرواية : ١٣٣ـ ١٣٤.
٧٣ ـ الرواية : ١٣٥.
٧٤ ـ ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك : ٢٢ـ ٢٣.
٧٥ ـ الرواية : ٩.
٧٦ ـ الرواية : ١٧.
٧٧ ـ الرواية : ٣١.
٧٨ الرواية : ١٨ ـ ١٩.
٧٩ ـ الرواية : ٢٦.
٨٠ ـ الرواية : ٤٣.
٨١ ـ الرواية : ٤٥.
٨٢ ـ بنية اللغة الشعرية، كوهين : ٩٦.
٨٣ ـ الرواية : ١٠.
٨٤ ـ الرواية :٧٢.
٨٥ ـ الرواية : ٧٣.
٨٦ ـ الرواية : ١٠٥.
٨٧ ـ الرواية : ١٣١.
٨٨ ـ ينظر : قواعد النقد الادبي، آبر كروبي : ٤٤.
٨٩ ـ ينظر، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، جون كوين : ٧٣.
٩٠ ـ الشعر والشعرية، لطفي اليوسفي : ٢٢٣.
٩١ ـ ينظر : في نقد النثر واساليبه : ٨٦ وما بعدها.
٩٢ ـ الرواية: ٩١.
٩٣ ـ الرواية : ١٥٩.
٩٤ ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء : ٤٤ـ٤٦.
٩٥ ـ ديوان جرير :٨٠.
٩٦ ـ ينظر: فضاءات الشعرية : ١٣.
٩٧ ـ الرواية : ٧ـ٨.
٩٨ ـ الرواية : ٩.
٩٩ ـ الرواية : ١٧.
١٠٠ ـ الرواية : ٨٤.

١٠١ ـ الرواية : ١٠٥.
١٠٢ ـ الرواية : ٨٧.
١٠٣ ـ ينظر: الشعرية العربية، أدونيس: ١٠ـ١١.
١٠٤ ـ الرواية : ١٠٥.
١٠٥ ـ الرواية : ٤٤.
١٠٦ ـ الرواية : ١٣ / ٣٧ / ٦٢ /٧٢.
١٠٦ ـ الرواية : ١٦٠.

## * مصادر البحث *


- أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الطاهر بومزبر، ط١، منشورات الاختلاف، بيروت لبنان، ٢٠٠٧م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، ط١، دار الشؤون العراقية، بغداد ١٩٩٤.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.
- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، النادي الثقلفي الادبي جده ١٩٩٩.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق، محمد علي النجار، دار النشر عالم الكتب بيروت.
- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق : د. نعمان محمد أمين طه، ط٣، دار المعارف، القاهرة
- ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، تحقيق : د. نوري حمودي القيسي، مستل من (مجلة معهد المخطوطات العربية ) مج١٥، ج١.
- الرواية في العراق ١٩٦٥ـ ١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها، د. نجم عبد الله كاظم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩٠ م.
- الشعر والشعرية، لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢: ٢٢٣..
- الشعرية العربية، أدونيس، ط٢، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩م.
- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر ،١٩٩٩م.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، ١٩٧٣.
- في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، طراد الكبيسي. ٢٠٠٤.
- في النقد الأدبي الحديث والمذاهب الأدبية، د.حسن عبد عودة الخاقاني، ط١، مكتب الباقر للطباعة، ٢٠١٠.
- في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، رمضان الصباغ، ط١، دار الوفاء الطباعة والنشر، الإسكندرية ـ مصر، ١٩٩٨م.

- في نقد النثر واساليبه، اعداد وترجمة : د. عصام الخطيب ود. توفيق عزيز عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م.
- القلعة الخامسة، فاضل العزاوي (رواية )، ط١، منشورات الجمل كولونيا ـ المانيا ٢٠٠٠..
- قواعد النقد الأدبي، لاسل أبروكرومي، ترجمة : الدكتور محمد عوض محمد.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ـ تلازم التراث والمعاصرة ـ، محمد رضا مبارك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٣م.
- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، د. حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٤.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٦ م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.
- النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، جون كوهن، ترجمة، أحمد درويش، ط١، دار غريب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

المجلات:

- مجلة المجمع العلمي العراقي، مج / ٤٠، العراق ـ بغداد ١٩٨٩م : ج٣ـ ٤.
- مجلة اتحاد الجامعات العربية للاداب المجلد ٨ ع ١، ٢٠١١م، فاعلية الصورة الشعرية في بناء معلقة عبيد بن الابرص، فايز الفرعان.