Doc 913-06/08

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـــــــة

وزارة التعليم لعالي والبحث العلمـــي

جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان
مكتبة الآداب و اللغات
قسم الأدب العربي

جامعة أبو بكر بلقايد ــ تلمسان

1515
2012

كلية الآداب و اللغـــــات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقـد حديث

الشعرية في الخطاب الروائي الجزائـــــري

إعدادالطالب:
بـــــادي مختار

إشراف الدكتور:
رمضـــان كريب

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د عكاشة شايف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمســـان	رئيـــــسا
د. رمضان كريب	أستاذ محاضر ـأ ـ	جامعة تلمســـان	مشرفا ومقررا
أ.دمختاري زين الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمســـان	عضـــــوا
أ.د نـــور الـــدين صـــبار	أستاذ التعليم العالي	جامعة س-بلعباس	عضـــــوا
د.محمد باقـــــي	أستاذ محاضر ـأ-	جامعة سـ بلعباس	عضـــــوا
د.كرومي لحسن	أستاذ محاضر ـأ-	جامعة بشـــــار	عضـــــوا

السنة الجامعية 1430-1431هـ/2009-2010م

إهـــــــداء.

إلى رفيقة العمر ، ربيعة بادي، زوجتي التي شاركتني رحلة الهم والاهتمام.

إلى أبنائي ، ليلى ،نوال ، نصر الدين،آسية، نفيسة ،وأحفادي، إياد سراج الدين، وأمه، و محمد إسماعيل وأخته آلاء،وكل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أوبعيد.

إلى وطني:

كما تحب الأم طفلها المشوها

أحبها حبيبتي بـــــــــلادي.

بادي مختار.

كـــلمة شكر.

وراء هذا المشروع صوت أكن له مشاعر المحبة والاعتزاز، لصرامته العلمية، ولسعة معرفته وعلمه، ولعمق تذوقه واستلذاذه للأدب، قراءة، وبحثا، وتدريسا، إنه صوت الأستاذ: رمضـــــــــــــــــان كريـــــب، باحثا ، ومشرفا، وإنسانا، بسعة أفق، فله مني خالص الود والمحبة.

مقدمة

يواجه دارس الأدب عملا كبيرا فهو أمام إرث أدبي تراكم عبر عصور طويلة ومن جانب آخر أمام إرث نقدي حاول تفسيرهذا النتاج الأدبي والتأسيس له وفقا للتطور العلمي ووفقا لتطور الآليات المنهجية و الفكرية ، وقد حاولت كثير من الطروحات استلهام الاكتشافات العلمية في حقل العلوم الإنسانية والاستعانة بها لتحديد ودراسة الأدب في ظل أرضية واضحة المعالم ترتكز على أسس نظرية سليمة تشمل الإبداع الأدبي في كل مستوياته.

لقد تعددت التفسيرات الأدبية للأدب تعدد الحقول المعرفية و تداخلها فهو ظاهرة إنسانية تعبر عن القيم الأخلاقية في أرقى مستوياتها، و هو ظاهرة اجتماعية تعبر عن حلم و تطلعات طبقة اجتماعية نحو مستقبل أفضل في غد مثالي تكاد تمحي فيه كل الفروقات الاجتماعية، و هو كذلك مظاهرة نفسية تستبطن خفايا اللاوعي البشري المترسب عبر قرون طويلة ترجع إلى بدايات التفكير الخرافي و الأسطوري.

لكن رغم كل هذه المحاولات يبقى هذا السؤال البسيط – ما الأدب؟– قائما مشكلا نقطة استفهام كبيرة أقلقت المختصين و الباحثين دون التوصل إلى تفسير دقيق و شامل يستوعب النتاج الأدبي في مراحله و تجلياته.

يقول تودورف :« الأدب ينشأ من الأدب و ليس من الواقع سواء كان هذا الواقع ماديا أم نفسيا1.» تضع هذه المقولة حدا فاصلا بين توجهين كبيرين في النظرية الأدبية:

أولا: التفسير الخارجي للأدب الذي يقر بتأثير العوامل التاريخية و الاجتماعية في تشكيل الظاهرة الأدبية.

1– تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت و رجاء ن سلامة ، المعرفة الأدبية الطبعة الأولى 1978، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب ، ص،23.

ثانيا: التفسير الداخلي في حدود الأدب ذاته ذلك أن كل عملية تطورية تنشأ من الأدب نفسه.

يعلن تودورف هنا بكل وضوح عن بدايات الاتجاه الشكلاني الذي أعلن القطيعة مع المقاربات الخارجية و فتح سؤال الأدب من جديد لطرح شرعية المناهج و النظريات التي كثيرا ما أهملت الحقيقة الفعلية لجمالية الأدب، و بهذا يحاول الشكلانيون تقديم مشروع لمعالجة الظاهرة الأدبية بطريقة علمية و عملية تحاول مواجهة النص و دراسته بعيدا عن أي ظرف خارجي –مهما كانت طبيعته– باعتبار الأدب ظاهرة خاصة و مستقلة تشكل أدواتها و تنظم نفسها وفق آليات متميزة تنبع من النص و تؤصل للنص و تحقق ماهيته الأدبي.1

كانت الضرورة الأولى للشكلانيين متمثلة في تأسيس علم أدبي يتولى تحديد القوانين العامة المهيمنة في الأدب التي من خلالها يصبح نص ما أدبا. و من هنا تبدأ رحلة التفسير من النص إلى الأدب و من الأدب إلى النص انطلاقا من القناعة التي أعلن عنها تودوروف « الأدب ينشأ من الأدب ».

من هنا يتقارب الإجراء الشكلاني مع نظرية دي سوسير في دراسة الظاهرة اللغوية أو اللسانيات ذلك العلم المستقل الذي يتولى دراسة نظام اللسان البشري من خلال ملاحظة اللغة أو بعبارته المشهورة :« دراسة اللغة لذاتها و من أجل ذاتها »، و كأن العملية تتم داخل اللغة نفسها.

لقد كان أغلب الشكلانيين من حلقة موسكو اللسانية و براغ الفونولوجية الذين تبنوا

1–المرجع السابق:صن29.

مفاهيم دي سوسير فيما يتعلق بالآنية، التعاقبية و اللغة و الكلام و على الخصوص هيمنة البنية الصوتية في العملية الإبلاغية و قد استثمرت حلقة براغ هذا التوجه توازيا مع تطلعات الشعراء المستقبليين.

سمحت اللسانيات إذن بتأسيس علم الأدب الذي ينطلق من أرضية المنهج السوسيري المقترح لمعالجة الظاهرة اللسانية في أدبيات الخطاب اليومي و في تمظهرات اللغة الشعرية التي تتعارض و أولويات الوظيفة الأساسية، إنهما يستعملان نفس الوحدات اللسانية المتضمنة في النص التصنيفي و لكن بطرق منحت لغة ترجع إلى طبيعة الخطاب نفسه و وظيفته في سياق محدود. و من هنا يتوزع الخطاب و ينقسم إلى خطاب يومي و خطاب شعري تظهر فيه معطيات اللغة الشعرية بصفة لافتة للانتباه تحتاج إلى معاينة تتماشى مع هذه الظاهرة الشعرية.

تولت جماعة الأبوياز (opoiaz) المشروع للإجابة عن سؤال اللغة الشعرية و علاقتها بالخطاب اليومي و تحديد الآليات المتحكمة في الخطابين. إن الأدب في نظرهم يتوسل باللغة لأغراض غير لغوية في سياق جمالي يحدده شكل الخطاب، و هنا يتلخص مشروع الشكلانيين.1

ما دفعني لاختيار هذا الموضوع – الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري– الرغبة في إضافة إلى حقل الأدب الجزائري ، رغم ما يعج به من دراسات قام بها الطلبة الجزائريون خاصة منهم الذين قاموا بدراسات عليا خارج الوطن –سورية –مصر– العراق. فالتساؤل عن الشعرية في المدونة الروائية الجزائرية بهذه الصيغة فضفاض يقتضي من الدارس الدقة و الموضوعية و التحديد، من أجل اختصار كل المفاهيم، و كل التوجهات و تصنيفها في خاناتها الخاصة، إضافة إلى إحصاء أدبيات المصطلح في المعجمية ليتسنى له

1– عثمان ميلود: شعرية تودوروف، الطبعة الأولى 1986،عيون المقالات، بيروت ، لبنان ،ص،12.

الوقوف على دلالة ثابتة تفرضها الحاجة و المحاججة وفق المعطيات الخاصة و الفترة المحدودة زمنيا.

إن كل مقاربة لحد الشعرية يلفي الدارس نفسه إزاءها محاصرا بمفاهيم عدة و تيارات فكرية تمخضت عن خلفيات و مرجعيات ثقافية معينة و متباعدة زمنيا من العصي تحديدها و إذابتها في بوتقة واحدة.

يتولد عنها ضبط الشعرية، من هكذا منطلق يكون المعوق الإيستيمولوجي الأول، و يتحتم على الدارس غض الطرف عن سيرورة هذا المفهوم، و إماطة اللثام عن جانبه التاريخي الذي يمثل الجانب المعرفي و القواعد النظرية الجمالية التي نشأت في كنفها الاتجاهات الفنية سنين عددا.

يقول أحد أقطابها رومان جاكسون الذي منح علم الأدب مصطلح الأدبية :« هكذا فإن موضوع علم الأدب ليس الأدب و لكن الأدبية أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا.».

كما أن الشعرية تجاوزت الشعر إلى الخطاب الروائي الجديد –أو الحداثي و ما بعد الحداثي– و أصبح النقاد و الأدباء يلهجون بها في كل ناد، فالدارس الحصيف يتبين أن الرواية الجديدة تراود الشعرية عن نفسها، الرواية الجديدة هذا العالم العجيب له وجوه كثيرة ليس من اليسير أن نزعم أن للرواية خصائص حميمة. إنها عالم نهم جشع، لا تجد غضاضة أن تصطنع ما تشاء من السرد و بالسرد و كل مظاهر النشاط الأدبي، و الشعرية أحد هذه المظاهر.

1– عيسى العاكوب: تحديد الدراسة اللغوية للشعر في نظرية الأدب في القرن العشرين ، الطبعة الأولى 1986، عن الدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية ، بيروت، لبنان ، ص، 138.

و لأن النقاد باتوا يستنكفون بأن الرواية تمثل الحقيقة، و مواقف الإنسان و تجسد ما في العالم، غابت هذه القضايا عن الأذهان، فالرواية تصنع لغة تسمى تثرا و لذلك تقوم بتفريق كل شيء في كل اتجاه و تجمعه على هواها.

الرواية مبدؤها عبادة العادي و المألوف، و المبتدل، و المجروح و التناثر و الضباب، لقد ترعرعت الرواية في ظل الاستهزاء بفكرة البطولة أو العظمة، و نودي دائما على العادي و البسيط و الذي نراه و الذي لا نراه في عرض الطريق، نشأت الرواية لتسخر من عظمة السمو و الأزمنة البطولية، و نشأت لكي تسخر من فكرة الخط المستقيم مؤثرة الخط المنحني الذي لا إخاله إلا الشعريةأو القراءة المتعددة للمتون الأدبية، بل ترعرعت الرواية لتسخر من فكرة الجمال الفني أو الخيال الراقي، تسخر من فكرة الحس المرهف و الرقة و أحيانا تسخر من فكرة الجمال و الابتكار.

خطر لبعض الباحثين أن يقولوا إن الرواية إبداع، ثم خطر لهم الاستهزاء من فكرة الإبداع و الاتجاه إلى النتاج، و النتاج غير الإبداع النتاج لغوي الطابع.

لقد استبدت فكرة العمل اللغوي بعقول الباحثين، و تعففوا عن تقسيم الرواية إلى أنواع: ما عاد أحدهم اليوم يتحدث عن رواية غرامية، و عائلية و اجتماعية، و تاريخية، و حربية، فالتركيز على العمل اللغوي لا يفسح المجال لمثل هذه الاعتبارات الخارجية، إنما الشأن لمعطيات داخلية في النص للعمل الروائي نفسه.

من خلال تجارب اللغة و السرد اللغوي غيرت الرواية جلدها و أعلنت الحرب على الرواية التقليدية، و أنكرت القسمة بين فكرة الجنس السردي النثري و الحكاية الخيالية

1- يوسف نور عوض:نظرية النقد الحديث، ط، الأولى 1994، دار العلم للملايين بيروت،ص، 34.

الرواية و التاريخ أو ربط التاريخ بالوجود.

لا بد لنا من ملاحظة الدور الانتقالي العميق من فكرة الكلمة المرتبطة بغيرها إلى فكرة العلامةالحرة مفتاح العمل السردي و اللغوي و الروائي.

لقد نشأت فلسفة السرد لتقاوم الصور الخلفية و الأمامية للمجتمع، و تقاوم رسائل الثقافة التاريخية، كان جويس ينكر هذا كله و كان يرى أن تجديد الرواية منوط بتقويض المؤسسة الأدبية ذات القواعد التقليدية.

هم الرواية الجديدة هو اللاتاريخية و اللاواقعية و اللاوجودية، ينسحب ذلك على الشخصية، كما ينسحب على اللغة و الحدث و الزمان و المكان و مشكلات السرد الأخرى، هناك نزعة تفكك غريبة.

لقد أخذت الرواية الجديدة تتوحد في نهج معين قوامه البحث عن الأشكال و استغلال اللغة و فعل الكتابة ، و في هذا الإطار تركت الكتابة قيود المنطق الذي ساد و تركت ضبط الحبكة و الشخصيات، و تركت عمارة الدراما المتصاعدة التي تمسك أطراف الرواية زمانا و مكانا، و تركت الرواية الجديدة فكرة العالم الموازي للواقع المعبر عنه مما أدى إلى خلخلة العمارة برمتها.1

خطر لبعض الباحثين أن يتحدث في بناء الرواية عن بدء و متوسط و نهاية، ثم خطر لهم الاستهزاء من هذا الحديث أو الثورة عليه، فالتجارب مستمرة ينتج بعضها بعضا.

خطر للباحثين أن يقولوا إن الرواية إبداع، ثم خطر لهم الاستهزاء من الإبداع و الإلتجاء إلى النتاج، و النتاج غير الإبداع النتاج لغوي الطابع.

يقول فوكنر: إن فكرة الرواية –التجارب اللغوية– لا تحفل بجعل أشخاص يحبون

1– المرجع السابق: ص، 57.

و يرزقون إنما يراد بها –التجارب اللغوية– إبطال مسار التاريخ.

إن مفهوم التجارب اللغوية حده ببساطة أن العمل السردي ليس وثيقة تاريخ و لا شاهدا على العصر، كل شيء كائن من مداد ليس إلا.

إذا افترضنا أن الولع بالرواية في العالم العربي الحديث و الجزائر جزء لا يتجزأ منه، كان في بعض مظاهره ولعا بنسيان التحكم و التبرؤ من قوة الكلمة و سلطان الإيجاز الذي لا يختلف عن سلطان القاهر المستبد، كان الدخول إلى علم الرواية يعني نسيان قوة القيادة و الاكتفاء بقوة التتابع التي لا تؤول إلى غيرها.

سأتوسل في هذا المشروع بالمنهج التكاملي، ونعني به المنهج الذي ال يدرس العمل الأدبي دراسة لاتخضع لمنهج معين ، فهو ليس منهجا تاثريا ، وليس منهجا من مناهج الاتجاه الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي أو الجمالي ، بل هو مجموع هذه المناهج المتفرقة،قد استغل بطريقة لا توحي بان مطبقها منحاز إلى منهج معين منها.1)

وفق تقنيات المنهج التكاملي سأقوم بتحليل المدونات الروائية التي انتخبتها من مؤلفات الروائيين الجزائريين الذين سأبحث في متونهم عن الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري وهم:

واسيني الأعرج من خلال مدونته : ذاكرة الماء وحنة الجنون العاري.

الطاهر وطار من خلال مدونته: عرس بغل.

محمد عرعار العالي من خلال مدونه:البحث عن الوجه الآخر.

إضافة إلى روائيين جزائريين آخرين ،عززت بهم البحث وفق ما تقتضيه الحاجة.

01– د: شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1985، ص، 281.

لقد قسمت هذا البحث إلى ثلاثة أبواب ، ينقسم كل باب إلى فصلين وفق الاستراتيجية التالية:

-الباب الأول عنونته: ملامح الشعرية:

- الفصل الأول وسمته:تجليات الشعرية في النقد تفرعت عنه العناصر التالية :

1-مدخل.

2-مفهوم الشعرية.

3-شعريةالنص الأدبي.

4-الشعرية والسميوطيقا.

5- الشعرية والجماليـــة.

أما الفصل الثاني فقد عنونته : أصول الشعرية العربية وتحته عناوين فرعية : الشعرية العربية ،شعرية أدونيس، الشعرية العربية لنور الدين السد ،والتي ما هي إلا عمود الشعر عند المرزوقي و شعرية القص عند عبد القادر فيدوح .

- الباب الثاني :عنونته جنس الرواية ، فصله الأول سميته : السرد الروائي،تفرع عنه عنصران هما:

- مفهوم الرواية عامة.

- الرواية الجديدة في الغرب.

الفصل الثاني عنونته: المشهد الروائي الجزائري: لمحة تاريخية: تحته عناوين فرعية هي:

1-الرواية الجزائرية :مرحلة السبعينيات.

2- الخطاب السردي الروائي الجزائري بعد السبعينيات.

3- ملامح الجمالية في الخطاب الروائي الجزائري.

الباب الثالث والأخير فقد عنونته : تجليات الشعرية في المشهد الروائي الجزائري ، وسمت فصله الأول : الشعرية والخطاب الروائي الجزائري، فرعته إلى عنصرين هما:

1-الشعرية في المشهد الروائي الجزائري.

2- تطبيق الشعرية في مجال اللسانيات والأسلوبية.

الفصل الثاني : عنونته شعرية النثر، تضمن عنصرا واحدا هو : تطبيق الشعرية في المجال النثري -الرواية-.

أما خاتمة هذا البحث والتي تعتبر زبدته ، ونتيجة نتائجه، فقد تضمنت النتائج التي توصلت إليها ، والموقف الذي انتهيت عنده، حتى عندما يأتي الآخر ينتقل من حيث انتهيت.

الباب الأول

* البـــــاب الأول *ملامح الشعرية.

الفصـــل الأول: تجليات الشعريةفي النقد.

1-مـــــــــدخل.

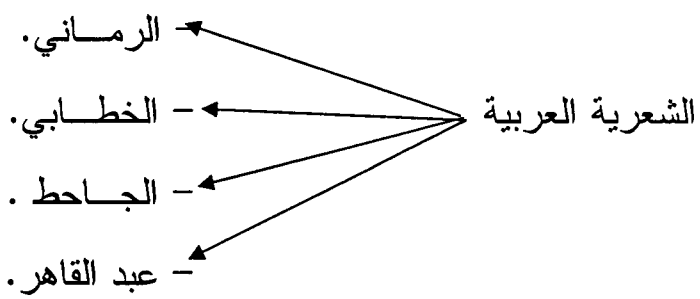
2-مفهوم الشعرية.

3-شعرية النص الأدبي.

4-الشعرية والسيميوطيقا.

5-الشعرية والجمالية.

الفصل الثـــاني: أصول الشعرية العربية.



2- شعـــرية أدونيـــس.

3- في الشعرية لكمال أبوديـــب.

4- الشعرية العربية لنور الدين السد.

5- شعرية القص:عبد القادر فيدوح.

الباب الأول:ملامح الشعرية:

الفصل الأول: تجليات الشعرية في النقد:

1-مدخل:

ينبغي لنا، أولا، أن نحدد المقصود بالشعرية، ما دام الأدب يعتمد في مادته اللغة وما دامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية، فإن عين دارس الأدب تتجه قبل كل شيء إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي إلى هذه البنى الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها بشرط ألا ينسى هذا الدارس أنه أمام نص أدبي وليس نصا يستعمل اللغة المعيارية العادية، وتبدأ فرادة الأدب، في رأي جاكسون، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها، وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي، فإن العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو الشعرية، ومثلما يهتم علم اللغة اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي، تحاول "الشعرية"كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد. ومن هنا فإنها تريد أن تشتغل على الأعمال الأدبية، وليس على النصوص، فتضع المصطلحات الضرورية والأدوات الإجرائية اللازمة التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال، بل ما تختلف فيه أيضا، دون أن تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة. وبهذا المعنى فإن موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل[1].

الشعرية إذن، تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص، ومنه توسم سمتين رئيسيتين: أولاهما: أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، إنما تتفحص وتتملى وتتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص، وعليه نخلص إلى نتيجة مفادها أن حقل اشتغال الشعرية ليس ما يوجد، أو ما كان موجودا فيما سلف من أعمال.

---

[1]- مجلة -نروى- مقال ل سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث- العدد 3-ص 57 السنة 2001م..

بل الخطاب الأدبي نفسه، وكل ما من شأنه يجعله يتميز عن غيره من ضـــروب الخطابات الأخرى، على أساس أنه رحم تناسلت منها متتالية من النـــصوص لا تعـــد ولا تحصى بعبارة أخرى "الشعرية" حقل نظري على الدارس أن يقوم بحفريات فيـــه حتـــى يثريه بالبحث التجريبي، أما السمة الثانية: فإن تفكيرها"الشعرية" بالنصوص الأدبيـــة دون تعيين جنس أدبي معين يجعل منها حقلا يقوم بعملية غربلة دقيقة يتبين من خلالها ما هـــو أدبي وما هو معياري، يكشف النقاب عن تلك اللغة التي يمكن أن تتولـــد عنهـــا لغـــات ضمنية أخرى، واللغة التي قصاراها حدها الأدنى، بعيدا عن الفهم الضيق لها كحقل يميز بين النثر والشعر كما عهدناه في دراسة الأدب الكلاسيكية.

إن الشعرية تتغيا وفقا للقوانين الداخلية المستنبطة من الأعمال التي يطالها الفحـــص فـــي حقبة معينة طرح السؤال اللغز:

ما الأدب؟ وما هي تشكيلات هوية كل نص أو نـــصوص مـــن نـــاحيتي الاخـــتلاف و الائتلاف؟ ضاربة صفحا عن المواجهات الخارجية كالوقائع والأحداث، والنيـــات، إلا إذا كانت قائمة على أساس جواني للنصوص.

لقد بات من المسلم به أن الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمـــال الأدبيـــة خاصة عندما يتعلق الأمر بالتمايز والاندماج، كما هو معلوم أن كل نـــص يتكـــون مـــن طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإن مهمة"الشعرية" دقيقة وحساسة تتمثل فـــي فـــرز هذه الطبقات والوقوف على العلاقات القائمة بين تلك المستويات المتداخلـــة فـــي الـــنص الواحد غير نصوص متعددة، هي خاصية متميزة تختص بها عن"القراءة" التي هي عملية استكشاف في نص منفرد ذي نظام خاص، وتحليل له ما يميزها من ناحية أخـــرى عـــن اللسانيات التي تقتصر على الوصف اللغوي المحـــض دون اســـتكناة التـــداخل والتعـــدد والتفاعل عبر هذه المستويات.

لكن مهمة الشعرية لا تنحصر في النصوص والأعمال الشعرية وحسب، بل تطال النصوص الأدبية برمتها، ومنه يمكننا الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة...إلخ.

ينهض هذا البحث على القيام بحفريات في حقل الشعرية بوجه عام و شعرية الخطاب الروائي- بوجه خاص. الذي أسال كثيرا من الحبر منذ أرسطو إلى يوم الناس هذا، إلى درجة أنه ملأ الدنيا وشغل الناس، وما فتئت الدراسات فيه تنجز تثرى.

إن الغموض أو الالتباس اللذين يكتنفان مصطلح"الشعرية" نتيجة تعدد معانيه وتنوع تعريفاته، يفترضان على الباحث العودة إلى الجذور=جذور المصطلح ليتبين الخيط الأبيض من الأسود، قبل الولوج في الدرس النقدي المتشعب جراء تباين المدارس وتعدد النظريات.

قد تكون بداية رحلة البحث عن لفظ "الشعرية" "l " من محطة شاهد من أهلها-أعني مصنف أرسطو-الموسوم"في الشعرية"وإقامة علاقة بين"الشعرية"في معناها الراهن وبين عمل أرسطو حسب ما يذهب إليهH-suhamy تؤدي بنا إلى استشارة كتابة-أرسطو-"الخطابة" والذي تتجلى فيه فكرة الوظيفة الشعرية للغة أكثر حضورا منها في كتابة الآخر"الشعرية" لأنه يعالج على وجه الخصوص مسألة تأليف المسرحية ومصائرها وسط الجماعة.

إن اللفظ في استخدامه البنيوي يسفر عن صلته ب'أرسطو' حيث معناه العام يعني الدراسة-المنهجية-التي تتغيا نموذج علم اللغة-للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، ومنه يتضح أن هدف"الشعرية"هو دراسة"الأدبية"، وبعبارة أوضح كشف النقاب

عن الأنساق المخبوءة التي تحدد أدبية النصوص وإماطة اللثام عن صنوتها التي تكـــون نبراسا للقارئ في العملية الإجرائية التي يقف خلالها على تفهم أدبية هذه النصوص[1].

لقد بات هذا الحد قاب قوسين أو أدنى من المعنى القـــديم الـــذي يتعلـــق بدراســـة قوانين"صناعة الشعر"، وفي هذا مقام نلـــفي "جيرار جينيت"[2] G-genette يقرر:‹إن الشعرية علم عجوز وحديث السن›[3].

إن للشعرية عدة جسور تربطها بالحقول المعرفية، النقد الأدبي، البلاغة، اللـــسانيات الأسلوبية، عملية التجسير هذه تجعل المصطلح"الشعرية" تكسوه عدة طبقات من الضباب بسبب تعدد معناه وكثرة حدوده إلى درجة جعلت شلة من الدارسين ترى أنـــه لا يوجـــد تعريف جامع مانع لهذا المصطلح ويعتقدون أن الذي ظفر به حاز على حجر الفلاسفة[4].

لقد سعى "طودوروف"Todorov إلى حصر الشعرية في ثلاثة تعريفات هي:

أ-كل نظرية داخلية للأب تهتم بمعرفة القوانين الداخلية للعمل الأدبي أيا كان نوعه.

ب-الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كل الإمكانات الأدبية الممكنـــة (فـــي إطـــار النظام الموضوعاتي: ونمط التركيب، والأسلوب).

جـــ-السنَنُ أو القوانين المعيارية المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينـــة، ومجمـــوع القواعد التطبيقية التي يصبح تطبيقها عندئذ إجباريا.

لكن الشعرية تضرب صفحا عن المعنيين الأخريين وستحافظ على المعنى الأول.

إن الشعرية انطلاقا من الاختيار المعتمد، تقترح انجاز مقولات تسمح بـــالقبض فـــي آن واحد، كل الأعمال الأدبية، وكل عمل فردي لا يتعـــدى دوره المـــساهمة فـــي توضـــيح المقولات، أي هو بمثابة حالة تمثيلية وليس حدا نهائيا.

---

(1)- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة- ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيـــع-القـــاهرة: طبعة1991 ص 113.

(2)- جيرار جينيت- مدخل لجامع النص- ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1991 الدار البيضاء- المغرب. ص 80.

(3)- H-suhamy : la poétique, que sais je ? n°2311.p.u.f paris.1986 page101.

(4)- Oswa ld Ducrot/tzveTax/ Todorov. Dictionnaire. Encyclopédique: des daeuces de langage paire ; col. Points Ed du seuil 1972. Page 106.

قد نلـــفي موضوع الشعرية يتأسس عن طريق الأعمـــال المحتملـــة والأعمـــال المحققة على حد سواء، يقول طودوروف: ‹ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هـــو الخطـــاب الأدبي، والكـــل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وإنجاز من إنجازاتها الممكنة ولكن ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنـــي بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية [1]›.

لكن الشعرية لا تتوخى التأويل الصحيح للأعمال الأدبية، كعلم للأدب مـــع أنهـــا تملـــك طموحا علميا في التناول‹لأن موضوع علم ما ليست هي الوقائع المعزولة، وإنما الوقـــائع التي تعمل على تفسيرها[2]›.

من خلال المعطيات السالفة نستنتج أن الشعرية في موضوعها تعتمد اعتمادا كليا على الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الأعمال الأدبية على أساس أنها خطاب أدبي تتناســـل عنه متتالية من النصوص.

إن الشعرية إذن، مبحث نظري تغذيه الأبحاث التجريبية وتلقحه دون أن تؤســـسه كما تعد مقاربة للأدب‹مجردة›و‹باطنية› في الآن نفسه[3].

وعليه تغدو الشعرية حاملة لمعنى عام هو:

‹الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعرية هو دراسة«الأدبية» أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ

---

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية- ترجمة، شكري المبخوث ورجاء بن سلامة- المعرفة الأدبية، الطبعة الأولى 1987، دار تويقال للنشر الدار البيضاء- المغرب، ص 23.

[2]- O.Ducrot/ T.todorov.Dictionnaire Encyclopédique des sciences de langage.ibid. Page 106.

[3]- تزيفيطان طودوروف، المرجع السابق ص23.

في العملية التي يتفهم بها هذه النصوص»[1].لأنه تتغيا البحث عن قوانين الخطاب الأدبي لوضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغية تأسيس علم الأدب، وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية من جهة واللسانية التي قدمت الأدوات اللازمة القادرة على تجنيب التحليل الأدبي السقوط في الأحكام المعيارية من جهة ثانية[2].

قد لا ينكر الدارس الحصيف الفصل الكبير الذي يعود إلى الشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية الحديث، حيث نبّهوا إلى أن وظيفة النقد لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل أدبية هذه النصوص.

إضافة إلى تقديم الحجة الدامغة على نجاعة المقاربة المحادثة ونسفوا جميع المقاربات الخارجية مبينين عدم جدواها في العثور على قوانين الخطاب، إذ أنه ليست هناك، أي فائدة لمرجع الخطاب الأدبي ولا لحياة لمؤلف ولا لملابسات إنتاج الخطاب....إنما المرجع الرئيس هو الخطاب الأدبي وفقط.

إن علم الأدب في عرف الشكلانيين الروس ملزم بالاستقلال بموضوعه، ومطالب بإجراء عملية تشذيب له مما يكتنفه من تحليلات اجتماعية أو نفسانية أو غيرها إذا كان ينشد تحقيق هدفه ألا وهو بلوغ الأدبية

وبما أن النص الأدبي يعتبر مملكة مشاعة بين جميع العلوم الإنسانية، فهي تتقاسمه دون أن تصنف في صناعة علوم الأدب فالمسألة ليست مشكلة في حد ذاتها،فهاهو طودوروف يفصل المسألة بقوله:«إن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب

---

[1]- النظرية الأدبية المعاصرة، المرجع السابق، ص113.

[2]- حسن ناظم- مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى. عام 1994،ص9.

موضوعا لها[1]»فهو يؤمن إلى أنها قد تجد في كل علم من هذه العلوم(علوم الأدب)نوعا كبيرا مادامت اللغة جزءا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما[2].

لقد أكد هذا الأمر بوريس "ايخنباوم" Baurice Eikhembaum قائلا:«إن ما يميزنا في نظرية المنهج ، هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية، لقد طرحنا وما نزال نطرح كأكيدة أساسية مبدأ مفاده أن على موضوع العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن مادة أخرى ويعطي جاكسون هذه الفكرة في الشعر الروسي صيغتها النهائية: إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا».

إن هذا البحث عن الخواص النوعية يحدد موضوعه بتمييزه عن علوم أخرى قريبة منه، وذلك باستخدام مجموعة من الحجج تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى النص[3].

يظهر إذن أن رغبة الشعرية هي وضع تصور منهجي واضح ومضبوط يستطيع الإجابة عن أدبية العمل الأدبي، وتقديم الأدوات الضرورية التي لا تجعل التحليل يسقط في مطب الارتباك ورصف الأحكام النمطية، وذلك باقتراح مجموعة من الصيغ والقرائن التي تجعله بنجوة عن النقد.

ولعل رولان بارط Roland Barthes أصاب المحز عندما لهج:«يمكننا أن نقترح اسم (علم الأدب) أو (الكتابة) لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معنى معينا، وإنما التعدد ذاته لمعاني الأثر الأدبي، واسم(النقد الأدبي)لإطلاقه

---

[1]- تزفيطان طودورف، الشعرية، مرجع السابق، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مفاهيم النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة عدد221 مايو عام2001.ص214-215.

على ذلك الخطاب الآخر الذي يتجسم صراحة وعلى مسؤولية إعطاء الأثر معنى محدداً[1]».

إن النقد وطيد الصلة بالنصوص الإبداعية، يتغيا وصفها وهو يتكئ على تغير اللغة إلى أداة تفسير وتقوم وتوجه في الوقت نفسه، وهذا الإجراء ما فتئ يتردى به كذا مرة في الأوصاف المعيارية ذات العلاقات بالأحكام القيمية والجمالية الضيقة...هكذا إجراءات تقف حجر عثرة دون تحول النقد إلى علم أدبي يتأسس على أسس صلبة، ولكن لا نرغم حتمية الاستغناء عنه، لسبب وجيه أنه يؤدي دور الشارح والمفسر والمقارن بين الضروب الدلالية والأشكال الخطابية واللغوية والجمالية التي تسم النصوص بميسمها.

لكن الشعرية تهدف فيما تهدف إليه إلى تجاوز الأعمال الأدبية بغية التحكم في خصائص العمل الأدبي، في هذا الصدد يقرر أحد منظري الشعرية تزفيطان طودوروف:...بداية، ما تقوم الشعرية بدراسته ليس الشعر أو الأدب وإنما الشاعرية والأدبية فليس العمل الفردي هدفا نهائيا في حد ذاته، وإذا ما توقفت عند هذا المؤلف أو ذاك، فما ذاك إلا لكونه يسمح بإظهار خصائص الخطاب الأدبي بشكل جلي،لهذا فإن الشعرية مدعوة إلى أن لا تدرس الأشكال الأدبية الموجودة سلفا، ولكن أن تدرس مجموعة من الأشكال المفترضة انطلاقا من الأولى: «ما يمكن أن يكونه الأدب أكبر مما هو موجود، الشعرية هي في الآن ذاته أقل وأكثر إلحاحا من النقد: إنها لا تدعي تسمية معنى عمل ما لأنها تريد أن تكون أكثر صرامة من التفكير النقدي[2]».

لكن اللسانيات بتحقيقها تحولا جذريا في حقل الدراسات اللغوية، بوصفها علما صلبا أو خشنا، صبغت الدراسات الأدبية بالدقة والصرامة،مما ترتب عنه مساهمة فعالة في نجاح مشروع تأسيس شعرية لدراسة نصوص الصناعتين(الشعر والنثر).

---

[1]- رولان بارط: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب- مجلة الكرمل، عدد11 سنة 1984، ص27.

[2]- T.Todorov : poétique de la prose.E.d.du seuil-paris1971, page 46.

لقد باتت أهمية اللسانيات ليس العمل على تجديد الدراسات اللغوية فحسب، بل تجاوزت هذا المسعى للولوج في حقل العلوم الإنشائية، مستندة على مبادئها وطرائقها في التحليل أو كما قال طرودوف: ‹فقد كانت مدرسة في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسم المعالجة[1]›.

حتى تتمكن من النفاذ إلى اكتناهِ سر الشعرية، سعت اللسانيات بكل ما تملك من صرامة إلى تغير وجهات النظر المتبلورة فيها، ولولاها ما كانت لتحقق جدتها مستندة على مبادئها تارة مستثمرة وأخرى موسعة في الأطر، توسع بمثابة الضرورة التي كرستها طبيعة المعالجة الإجرائية على النصوص الأدبية.

يقرر الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة:‹وعليه تكون الدراسات اللغوية اللسانيات الجسر الذي عبره الأدب نحو العلمية بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين العلمية الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب الفكر العلمي ووصل إلى ذروته في القرن العشرين، كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي، بسبب التناقض الأساسي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شاعرية لا يمكن قياسها لإثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس وإعمال العقل، إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية فوجد نقاد الأدب فيها وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق عملية الأدب في نفس الوقت[2]›.

هذا الطرح يؤكده فارس آخر من فرسان النقد ‹آرث بيرمان› قائلا: ‹إن اللغويات تضع اللغة في قلب الدراسات العلمية ومن ثم لم يعد النقد، في محاولته تحقيق العلم بحاجة

---

[1]– تزفيطان طرودوف: الشعرية، مرجع سابق، ص28.

[2]–عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، الطبعة الأولى– عدد232، أبريل عام 1998، ص 107–108.

إلى الاعتماد على نظرية خارج اللغة، لا علـــى علـــم الـــنفس، أو الاجتمـــاع أو التاريخ، أو وضعية القرن التاسع عشر[1]».

إن التأكيد المشار إليه يتصادى مع اقتراح جان كوهن J-cohen الذي يرى «بأن الشعرية إذا أرادت أن تكون علما فعليها أن تتبنى المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما، وهو مبدأ المحايثة-أي تفسير اللغة باللغة نفسها- وبذلك يكون الفرق بين الـــشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنـــى بالقـــضايا اللغوية عامة، بعبارة أخرى يجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثـــة للشعر ويجب أن يكون مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل مـــن أشكالها الخاصة[2]».

لقد بات من الضروري الإشارة إلى أن هذه العلاقـــة لا تـــربط بـــين الـــشعرية واللسانيات بقدرها ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علـــوم اللغـــة، وهذا ما يقرره طودوروف: «وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضـــوعا لها فإن اللسانيات(كما هي حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد، فموضـــوعها نمـــط معين من البنى اللسانية(الصوتية والنحوية والدلالية) دون أنماط أخرى تدرس في نطـــاق الأنتروبولوجيا أو التحليل النفسي أو في نطاق فلسفة اللغة[3]»، مضيفا أن الشعرية قد تجد في تلك العلوم عونا كبيرا لها مادامت اللغة جزءا من موضـــوعها «و ســـتكون العلـــوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما[4]».

---

[1]- آرث بيرمان، عن المرجع السابق، الريا المحدبة، ص108.

[2]- جان توهن: بنية اللغة الشعرية- ترجمة محمد الولي ومحمد العمري- الطبعة الأولى، عام 1986 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب. ص40.

[3]- تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص27.

[4]- المرجع نفسه، ص28.

إن الدراسات الإنسانية المتنوعة أصبح بإمكانها تبعا لذلك أن تستثمر طرائق اللسانيات حتى تكون لنفسها رؤية جديدة تتخذها منطلقا لدراسة قضايا خاصة «ذلك أن الشعرية حقل معرفي تقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات، مما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية[1]».

مفهوم الشعرية:

التساؤل عن الشعرية بهذه الصيغة تساؤل فضفاض يقتضي من الدارس الدقة والموضوعية والتحديد، من أجل اختصار كل المفاهيم وكل التوجهات وتصنيفها في خاناتها الخاصة إضافة إلى إحصاء أدبيات المصطلح في المعجمية، ليتسنى له الوقوف على دلالة ثابتة تفرضها الحاجة والمحاججة وفقا للمعطيات الفلسفية الخاصة، والفترة التاريخية المحددة زمنيا.

إن كل مقاربة لحد الشعرية يلفي الدارس نفسه إزاءها محاصرا بمفاهيم عدة وتيارات فكرية تمخضت عن خلفيات معرفية ومرجعيات ثقافية متباينة ومتباعدة زمنيا من العصي تحديدها، وإذابتها في بوتقة واحدة يتولد عنها ضبط الشعرية، من هذا المنطلق يكون المعوق الابستيمولوجي الأول، ويتحتم على الدارس غض الطرف عن سيرورة هذا المفهوم، وإماطة اللثام عن جانبه التاريخي الذي يمثل الجانب المعرفي والقواعد النظرية للجماليات التي نشأت في كنفها الاتجاهات الفنية والأدبية سنين عددا.

ولذا فإن المعوّل عليه رؤية خاصة تعتمد على ركيزة نظرية، وليس تعريفا محددا ودقيقا للشعرية. فغالبا ما نقرأ "شعرية دوستويفسكي"،"شعرية جاكبسون"،"شعرية جون كوهين"،"شعرية كمال أبوديب"،"شعرية أدونيس".

في عناوين مختلفة بغيتها تجلية المنظور الفردي ليفتح المجال شرعا أمام شعريات كثيرة، ومتفرقة في نفس الوقت دون نسيان المسافة الزمنية التي تفصل بعضها عن بعض، ولكن ما ينبغي التنبيه له، أن هذه الفروقات ليست لوثة في حقل الشعرية بقدر

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، مرجع سابق، ص16.

ماهي منبع ثر ينم عن ثرائها وشجريتها، ولكن رغم هذا التشعب في الشعرية فقد بات لزاما على الباحث أن يكون على بينة من أمره، ويكشف الخيط الرفيع الذي يشد حقل الأدب والأدبية، بعبارة أخرى يكشف العلاقة الرحمية بين الأدب والأدبية، ولخوض هذا الغمار، لا بد أن يجعل صوب عينيه نبراسا يهتدي به في دياجير البحث المدلهمة. ولقد وقع اختياري على فارس من فرسان الشعرية، "رومان جاكبسون" لأنه يعتبر بحق المدرسة التي أرست دعائم الشعرية وقعدت لها.

غير أنني لا أدعي أن أن الرجل له قصب السبق في الميدان، أو هو باذر بذوره الأولى كعمل جاد، فشعرية "أرسطو" قبلهُ تفند كل دعاء، وإنما قصدي البداية الأولى التي حسم فيها أمر الشعرية، فاستقلت عن التيارات الفكرية والنظريات الفلسفية والجمالية المتداولة، اعتمدت على الروح العلمية، بعبارة أكثر وضوحا الانتقال من الرؤية الوصفية الانطباعية إلى الرؤية العلمية التي عمادها أفكار نظرية وإجرائية تحدد طبيعتها العلمية.

من هذه الزاوية تتضح طبيعة المرحلة، وأهمية "رومان جاكسون" نفسه، ليطل علينا مباشرة سؤال مؤداه: ماهي الشعرية من وجهة النظر الجاكبسونية؟ السؤال الذي يحدد الإشكال بدءا ليكتسب شرعية البحث لاحقا لأنه يفرض عليّ تحديد شعرية "جاكبسون" في إطارها التاريخي وكذلك التنظيري، قصد إقامة حصار حولها ومعاينتها عن كثب، دون الجري وراء وضع تعريف يجعلني في حدود جد ضيقة لا تتيح لي دراسة الموضوع بحرية فكرية، وهي مناط البحث العلمي وأحد شروطه ونظرته الثاقبة.

لكن لا يجب أن يعزب عن الأذهان أن الرجل نفسه لم يضع تعريفا جامعا مانعا لشعريته، مما جعل المنهج المعتمد في هذا البحث يستوجب قراءة الموضوع من الداخل وذلك بطرح أسئلة حوارية حول كتاباته، لتقصي الخطوط العريضة لمشروع بحثه التنظيري الذي يتفرع إلى حقول معرفية كثيرة ومتنوعة واهتمامات عامة، إضافة إلى التفسيرات النقدية للنصوص الأدبية. وأمام هذا الزخم من التصنيفات لا يسعني إلا طرح هذا السؤال: هل يمكن تصنيف عمل "رومان جاكبسون" ضمن صنافة الحقول النظرية

العلمية؟ ليست نيتي الخوض في خضم السؤال منذ الانطلاقة، بل تحديد الإطـــار العـــام لميلاد المناقشات الساخنة حول الشعرية والمجال النشط الذي برزت فيه مجهودات هـــذا الباحث الفذ "رومان جاكسون"، حتى أحضر أرضية للموضوع، فتسليط الـــضوء علـــى الموضوع فيه الدرس مرهون بمعرفة البدايات الأولى التي طرحت فيها الإشـــكالية، مـــع الإشارة إلى أن تحديد المحور الأساسي الذي تمحورت حوله فكرة الـــشعرية ذو علاقـــة متكافئة مع إشكالية الأدب وماهيته و وظيفته داخل المجتمع، والعلاقة التي تربطه بالفنون الأخرى، لذلك يصبح تناول الشعرية في مرحلتها الجنينية وطيد العلاقـــة بالـــصناعتين- الشعرية والنثرية أي الأدب، والتي أسالت الحبر الكثير من طرف "رومان جاكبـــسون"و مجموعة من الباحثين الروس الذين كان القاسم المشترك بينهم الإشكال اللغـــوي لـــلأدب عموما، والشعري على وجه الخصوص، لأن مشروع اكتشاف الطبيعـــة اللـــسانية للغـــة الشعرية، وعلاقتها بالخطاب اليومي ومعطياته عبر اللغة العادية بغية الوقوف على كنـــه نقاط التماس واللأتماس بين وحدات النظامين، أولته جماعة ‹أبويار›[1] ‹opoiaz› أهميـــة خاصة.

كما أن "ياكوبنسكي"[2]Yakoubinski يلمح إلى الطبيعة المتواصلة للغـــة العاديـــة على اعتبار أنها مقرونة بالمجال الاجتماعي الذي يتطلب أسلوبا متميزا مـــن التواصـــل لإبلاغ الحاجات الأولية للإنسان، بينما اللغة الشعرية تنحو منحى الانفصال، وتجنح إلـــى الاستقلالية والتمايز. ذلك حين تستقل وتضرب صفحا عن وظيفتها، ومن هذا الاخـــتلاف بين المجالين يمكن اكتشاف حقل خصب للبحث في منظام اللغة الشعرية، التي قام الفتيـــة الروس بحفريات مضنية في حقولها أسفرت عن الشكل الذي يكتنفه الإبداع. كانت جهود الجماعة المومئ إليها في السطور السابقة بمثابة معالم وضعت علـــى الطريـــق، حيـــث

---

[1]- Opoiaz" :société d'étude de langage poétique"، تعني باللغة الفرنسية

[2]- ينظر Ekahebaum- la théorie de la méthode formelle dans la théorie de la littérature, seuil 1965page38.

انبثقت عنها رؤية جديدة حفزت الهمم العلمية على إعادة النظر في مفاهيم الأولى للظاهرة الأدبية، وفتحت أبواب النقاش لاكتناه الأدوات الإجرائية لأداء الممارسة النقدية.

ولقد حمل لواءها كما رأيت ثلة من الباحثين عززوا صفوف جماعة "أوبوياز" opoiaz أطلقوا على أنفسهم لاحقا تسمية الشكلانيين الروس "les formalistes russes" الصفة التي كانت تنبعث منها رائحة إيديولوجية لا تزيد مناقشتها الباحث إلا رهقا.

في الشعريات الأولى من القرن العشرين كان ميلاد التيار الشكلاني، أو الاتجاه الشكلاني في الاتحاد السوفياتي كرد فعل على الاتجاه الجمالي، والتقاليد الكلاسيكية الأدبية، حاملا لواء التجديد والثورة البادية للعيان في الحركة الطلائعية الجمالية-الفنية- كما تولد عن العلاقة الحميمة بينهم-الشكلانيين- وبين بعض الشعراء والفنانين المستقبليين أمشاج تمخضت عنها كتلة واحدة لها نفس الأفكار و الآراء، هي الأفكار والآراء التي عمد "طودوروف" إلى توضيحها لاحقا، تجلت هذه الرابطة في بؤرة الشكلانيين التي نشأت من خلال المجهودات العلمية والدراسات التي قامت بها فئة من الباحثين الجادين أذكر منهم على سبيل المثال: "إيخنياوم"‹Ekhembaum› و"تينيانوف"‹Tynianov›[1].

وذلك ما أدى إلى صعوبة كبيرة في وضع تعريف جامع مانع لمفهوم الشكلانية الذي لم يتبلور مرة واحدة. فكتاباتهم جميعها ماهي إلا مقاربات فعلية تقترب من النصوص مباشرة، أما المناقشات النظرية فمجالها مرهون بأوليات التوضيح والإبانة، هذه النخبة التي سارعت إلى طرح قضايا ذات صلة وثيقة بنظرية الأدب، وما يعتور ساحته من مشكلات رئيسة، وحتى يستند البحث الشكلاني على أسس متينة ويستقيم عود فكرهِ لا مناص من تحديد المرجعية الفكرية المتعلقة به.

---

[1]-T.Todorov théorie de la littérature p15.

تلك المرجعية التي قصدها "طزفيتان طودوروف" في قوله: «يرجع أصل المذهب الشكلاني إلى اللسانيات البنيوية أو على أي حال التيار المتبنّى من طرف حلقة"براغ"Prague اللسانية[1]».

مما يؤكد على أن المصطلح "البنيوية "e ظهر في حضن الدراسات اللسانية-الفونولوجية-بعد الشكلانية، وحلقة "براغ" لم تتأسس إلا في نهاية العشرينيات من هذا القرن.

أما فضل اللسانيات على الدرس الأدبي فمن حاصل التحصيل، لأنها مهدت طريق البحث للشكلانيين، وهذا يزيل الغموض الذي يكتنف القضية، فيها يخص أيهما يجوز الفضل اللسانيات أم حلقة "براغ" بالنسبة للفتية الروس؟

لقد أجاب " إيخنباوم " عن هذا التساؤل في قوله: «في الوقت الذي أتكلم فيه فإن الرابطة الأولية بين الشكلانيين واللسانية ضعفت بطريقة مثيرة للانتباه...و على الخصوص اللسانيات ذات الصبغة النفسية[2]».

هذا الكلام نشر سنة 1925، التاريخ الذي كانت فيه اللسانيات مازالت لم تحدد مسارها العلمي، ولم تؤسس قاعدتها النظرية.

النتيجة التي لا تغيب عن الدارس بعد قراءة تصريح "إيخنباوم": اللسانيات كانت إرهاصاتها متواجدة على الساحة الأدبية، في الوقت التي لا يشك فيه الدارس أن "إيخنباوم" وزملاءه كانوا عاكفين على دراسة مؤلف، "فرديناد دوسوسير" الذي حظي بالترجمة إلى اللغة الروسية في أوروبا والإتحاد السوفياتي. يقول مبارك حنون في هذا

---

(1)- المرجع السابق.ص15.

(2)- Ikhembaum : la théorie de la formelle in théorie de la littérature p 62.

الصدد: «ولقد كان لأفكار "دوسوسير" اللسانية تأثير واسع ومتنوع على حلقة "براغ" اللسانية، وحلقة "كوبنهاجن"، وفي روسيا على يد "سيرج كارسيفسكي" Serge karcevsky الذي نشر أفكار سوسير غداة الثورة بجامعة موسكو[1]».

الاستنتاج الأولي يوحي بأن الحركة الثقافية كانت نشطة، وأن رياح الغرب التي هبت على المعسكر الشرقي، استطاعت أن تؤثر في حركية الإبداع، حيث نجح الأدباء وحققوا ما لم يحققه الساسة، التحموا بالغرب عن طريق تلقيح الأفكار رغم الحصار الذي كان مضروبا عليهم.

عموما عمد الشكلانيون الروس إلى عدة مفاهيم أسسوا عليها طروحاتهم العلمية لخصها "طودوروف"في أفكار رئيسة ثلاث:

أ- نفي الآلية.

ب- الفن أسلوب أو الصناعة؟

جـ-الأثر كوحدة مستقلة.

هذه المفاهيم كانت بمثابة المنطلق الذي تعتمد عليه كل دراسة جادة، فمن المسلم به أن العادة لها تأثيرها على معرفة حقيقة الأشياء، وتذوق الجمال، والوقوف على القشور بدل تذوق اللب، مما يعيق اكتناه الأصالة، لأنه بات من المسلم به أن تموضع بؤرة الشعور كلية على خارطة الأثر الأدبي، يعد بمثابة إستراتجية ترصد فضاء الدرس والعناية ولا تعير أدنى اهتمام لشطحات الخيال الآنية، مما يترتب عنه فسح المجال لاكتساح معمار الأثر الداخلي، والتجوال في أروقته والوقوف على هندسته التي لا يمكن أن تشذ عن القاعدة اللهم إلا إذا كان الشذوذ يؤكدها.

إن التأكد على أن الفن مادة شكلية، هيولاه سهلة الانصياع سواء في مجال التحليل أو الدراسة، طرح ينضوي تحت لوائه الأدب.

---

[1]- مبارك حنون- مدخل للسانيات دار توبقال للنشرطبعة سنة 1987 الدار البيضاء المغرب ، ص5.

لقد كانت المحطة المركزية التي انطلق منها الشكلانيون الروس وهم يتدارسون ماهية الفن عموما والأدب بصفة خاصة هي الأثر، متحاشين أي أساس نظري سابق على التفسير التحليلي، وعملوا على تحطيم قواعد النمطية الجوفاء، فاسحين المجال للفكر ليسبح في رحاب الحرية الفكرية دون إلزام فالممارسة وتحسس جنبات النص تضبطان سيرورة الدراسة وتضعانه في سياقه العام.

كما أن الشكلانية ليست مذهبا فنيا ولا إيديولوجية، تتأرجح فوق ثنائية الشكل والمضمون حيرى، أيهما تقدم الشكل الذي تعزى إليه تسميتها أم المضمون كما هو متعارف عند شلة من الدارسين. ما يجب تأكيده أن الشكلانية كانت تكفر بأي طرح إيديولوجي يعرقل عنها حرية الفن ذاته، والقناعة الكبرى التي على الدارس أن يتسلح بها هي الجزم بأن الشكلانية منهج أو طريقة لمساءلة الأثر الأدبي وطرح مشكلة بناءه على منظور جديد يتماشى مع طبيعة الكتابة الإبداعية، لأنه من غير الممكن دراسة الأدب بنجوة عن المتن أو النص الأدبي.

لكن هذا الإجراء الذي كان الشغل الشاغل للشكلانيين الروس تمحورت حوله أعمالهم ومناقشاتهم للابتعاد عن السفسطائية والجدل العقيم والتقعر التنظيري ما أمكن ذلك خاصة في حقل نظرية الأدب.

وبمجرد أن يفيض المرء في الحديث عن نظرية الأدب، تطرح نصب عينيه جملة من الرؤى المختلفة و المتناقضة، نقطة انطلاقها مفهوم خاص يتغذى على نمطية الكتابة المرتبطة والمحدودة بتقاليد أدبية وفكرية.

زيادة على ذلك، فلا يخفى على دارس الأدب، أن تحديد الأدب في تعريف شمو" قضية مستعصية، ربما مستحيلة، وعملية المفاضلة بين هذه التصورات مستبعدة تماما حسب

قول "رونيه ويليك": ‹وإذن فليس لدينا مفهوم واحد للأدب بل مئات من المفهومات المستقلة المتنوعة و المنفصلة بعضها عن البعض الآخر، وكل منها صحيح بشكل ما[1]›.

إن الإشكالية لا تتمثل في عجز المنظرين أو الدارسين عن وضع تعريف للأدب أو حصر طبيعته في إطار فترة زمنية أو فئة ما. بيت القصيد هو موضوع الأدب، على أساس أنه موضوع للدراسة العلمية، بتفسير آخر: القضية مرتبطة بطريقة البحث أو استنباط نظرية عملية متينة بإمكانها هضم الظاهرة الأدبية، من زاوية رؤية جد محددة إخضاع الأدب لأسس البحث العلمي، الملاحظة والتجربة والاستقراء، إنه السؤال اللغز الذي تأسس على ضوئه مشروع الشكلانية، بعد أن تبين لهم عدم جدوى جميع الطروحات النقدية التي تعج بها الحقول النقدية.

إن تينيانوف يصرح قائلا: ‹إن الدراسة المباشرة لنفسية الكاتب وإنشاء علاقة سببية بين وسطه وحياته وطبقته الاجتماعية وآثاره مسلك غير موثوق به على الخصوص[2]›.

يلاحظ القارئ أن تينيانوف يتوجس خيفة من المنهج النفسي وتطبيقه على الآثار الأدبية، ولا يثق به كل الثقة.

وبما أن الأدب تتوزعه المجالات الفكرية والمعرفية والتاريخ والفلسفة وعلم النفس، وتتنازعه عناصر لا تمت إلى حده بصلة، فكل الرؤى والطروحات لم تستطع اكتناه خاصيته المميزة والآليات الاستيتيكية التي تحركه، فصاحب نظرية الأدب يحصر علميته وهو بصدد تأكيد الطبيعة التحليلية للأدب في ربط عناصر النص بعناصر السياق الاجتماعي.

---

[1] – رونيه ويليك– أوستن وارين، نظرية الأدب– ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية سنة 1981، ص43.

[2]- Tynianov. De l'évolution littéraire in théorie de la littérature p 30.

‹...ومع أن الدراسة الخارجية قد تسعى إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي وإرهاصاته، فإنها تغذو في معظم الحالات شرحا تحليليا يتصدى لتحليل الأدب وشرحه[1]›، إن هذا التفسير ليس ضربة لازب، لأنه مجرد مقارنة ومحاولة للبحث في الشروط التي أنتجت الأدب لا غير، دون مراعاة الأدب بوصفه نتاجا فنيا جماليا وبمقتضى هذا الطرح أصبحت الدراسة حسب " تينيانوف " أمام حتميتين اثنتين لا غنى للدارس عنهما:

أ- مادة: التي هي الكلام أو اللغة.

ب- مبادئ أو قواعد البناء الشكلي للأثر الفني ، قد تكون هذه القواعد لسانية- لغوية أو غير لسانية- يرجع الأمر لاعتبارات منهجية يقتضيها الموضوع المدروس.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه مؤداه: ماذا يعني "تينيانوف" بكلامه هذا؟

فيما يخص الجانب اللغوي: فاللغة هي حجر الزاوية في هندسة المعمار الأدبي تماما مثل النغمات في مادة الموسيقى، أو الألوان بالنسبة للرسم، إلا أن تحديد ماهية الأدب مرهون بارتباط اللغة داخل نسق معين، ووفق شكل خاص، ينتج عن هذه العملية علاقات متجانسة لتوظيفها نظاما مختلفا عن النظام الأصلي للغة، فالأدب يوظف ذات المكونات اللغوية- النحوية و المعجمية والأبنية المشتركة قواعد- أنساق، إلا أنه يصوغها بشكل جمالي فني يكسب الخطاب أدبيته.

إن النتيجة التي يستنبطها الدارس تتمثل في أن جوهر الأدب في تمظهره في زيه الجديد التأصيل في مفهوم البناء أساسه العلائق المشار إليها داخل الأثر نفسه.

---

[1]- في نظرية الأدب- المرجع السابق. ص75.

لكن "إيخنباوم" ينظر إلى القضية نظرة أخرى في قوله: ‹إن الأثر الفني شيئ منجز نكون قد أكسبناه شكلا مخترعا لا يكون ذا صبغة فنية فقط، بل اصطناعية بأحسن ما يعنيه مدلول هذه الكلمة[1]›.

إذن نقطة التقاطع بين فكرة البناء و ديناميكية الشكل هي الجانب الاصطناعي للأثر الأدبي- الذي يقوم قيمة الفعل الجمالي في شكل خاص ينتخب لتأطير الإبداع الفذ، لا بفعل القطيعة التامة على كل الأصعدة، هذا الإجراء يطال الشكل فقط عن طريق إخضاع اللغة إلى الكم من العلاقات المذكور أعلاه، تلك العلاقات غير العادية، التي تخلق خرقا في أفق انتظار الملتقى-القارئ-لأن العادي يبدو بواسطتها خراقا ومتميزا.

تحقيق ماهية الأدب لا يتم إلا داخل هذا النمط من الشكلنة، و لكن تواجه الدارس في هذا المقام قضية قديمة/ جديدة، تعتبر جسرا لابد من عبوره، -أعني-طبيعة الشكل وماهيته أهي قشرة خارجية تلتف حول المضمون؟ مما يستدعي إقامة حاجز بين الطرفين كما هو معهود في الدرس النقدي وفي عرف التقاليد البلاغية. لقد بات لزاما أن تغيير زاوية الرؤية، والتحول من السطح إلى الداخل، للتعرف على معمار البناء الداخلي للأدب يؤدي بدون شك إلى إعادة النظر في مفهوم الشكل ويجعله يتماشى والطروحات النظرية الحديثة ‹و بهذا يكون قد اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا لم يعد قالبا إنما كلية ديناميكية وملموسة تحمل مضمونا في ذاتها [2]›.

هذه المرفولوجية التي تحول الشكل من مفهوم خارجي إلى مستوى داخلي ديناميكي يهيكل كل عناصر الأثر الأدبي حسب الترابطات التي بفعلها توجد ماهية الأثر وهذا يؤدي بالشكل أن يصير هيكلا داخليا يقوم بعملية امتصاص للأثر، ويخترع مضمونه المتميز، مما يسفر عن النتيجة المحققة-انعتاق الأدب من هيمنة السياق

---

(1)- EIKHEMBAUM : comment est fait <le monteau de Gogol en théorie de la littérature- p228."l'œuvre d'art est un objet achevé auquel on donné forme. Que l'on inventé qui est non seulement artificielle dans le meilleur sens du mots'.

(2) -Théorie de la méthode formelle en théorie de <la littérature. P 44, la notion de forme a obtenu un sens nouveau ; elle n'est pas enveloppe mais une intégrité et concrète qui a un contenu en elle-même>.

التاريخي، وكل المكونات الاجتماعية التي كانت من قبل تؤسس الشرعية الأساسية لوجود الأدب والإبداع بصفة عامة.

إن الشكلانية عملت دون هوادة على انعتاق الأدب وتحريره من جميع القيود التي كانت تكلبه وعدته سيد نفسه، يكيف نظامه الخاص به في علاقة ديناميكية مع اللغة ويعمل على تفسير نفسه بنفسه، منطلقا من معماره اللغوي المؤثر والخاص. ومن هذه الزاوية كل محاولة لشرح الأدب، عليها أن تحوي هذا البناء اللغوي بالدرجة الأولى، وكيفية توضيب هذا المعمار بالدرجة الثانية.للوقوف على البنى التي تستحوذ على هذه الأعمال الأدبية وحصرها، ومنه أصبح العمل الأدبي عند "إيخنباوم" كما جاء في الدراسة المشار إليها سابقا، تأليفا ولعبا ليس إلا[1].

لكن "تينيانوف" يراه نظاما من العوامل المترابطة. أما شكلوفسكيي"CHKOLVSSKY" و فلادمير بروب VLADIMIR PROPP فكل واحد منهما اتجه وجهة، فالأول انصب مجهوده على إقامة صناعة للأنماط السردية، متعمدا في دراسته على الأنماط البلاغية، في حين أن الثاني، قام بحفريات مضنية في التراث الشعبي الروسي، أسفرت عن معرفته بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية ومرفولوجيتها. على ضوء هذه النتائج قام بتحديد الوظائف[2].

إن التباين الذي يلاحظ الدارس في الرؤى عند المنظرين الروس، يعزى إلى البدايات والتي كانت حرية التفكير هي قطب الرحى الذي تتمحور حوله، بغض النظر عن تحديد أي مفاهيم مسبقة، وهذا ما أدى إلى اختلاف في النتائج المستنبطة حول ماهية الأدب.لأن الجماليات والإحالات لا تتدخل في نتائجهم، ومنه لا يقف الدارس على تعليقات حول السيرة الذاتية أو المستوى السوسيولوجي للأديب.

---

(1)- ينظر: EKHEEMBAU M <comment est fait le monteau de gogol> p 247.

(2)- عثمان ميلود شعرية طودوروف- عيون المقالات- الطبعة الأولى سنة 1998 الدار البيضاء المغرب، ص 11.12.

إن تحليلاتهم تنصب على أصعدة شكلية بلغة متلازمة مع طبيعة الأثر-النص- بنجوة عن أي طرح إيديولوجي يفسد تجانس الطرح المنهجي.

إنه الطرح الذي يؤدي بالدارس إلى اعتبار النص-منغلقا-حسب الفلسفة الشكلانية أو كما ترمى به.

لقد قام "رومان جاكبسون" بنشر مقالة موسوعة "نحو علم للأثر الشعري نشره‹طورودوف› في مؤلفه الأدب فحواها: ‹لم يقص البحث في القوانين الداخلية للأثر الشعري من برنامج البحث عن المشكلات المعقدة للعلاقات بين هذا الفن ومختلف حقول الثقافة الأخرى والواقع الاجتماعي›[1]".

‹إن الأدب نظام جد معقد، تقوم اللغة فيه بامتصاص كل المكونات الذهنية والثقافية، الناتجة عن نظام المتشابك، في علاقات تكون نسيجا فنيا رقيقا، محوره الإنسان ذلك الكائن الاجتماعي الذي يدور في فلك منظومة من القوانين ونظم لا وجود له بدونها واللغة هي التي تحقق كينونته وصهره في المجموعة البشرية-علاقته مع الآخر-من خلال الخطاب، مما يجعل اللغة تحظى بهذه الخاصية الجوهرية على مر العصور وكر الدهور، حيث تعتبر إرثا مشتركا بين جميع طبقات المجتمع، كما إنها تصنع أطر العلاقات، وتظهر بهيمنة التعقيد النحوي والحقول الدلالية المتبادلة في المعجم الثقافي الذي لولاه ما كان للعلاقة بين الكلمات والأشياء أن تنوجد، فقناة التواصل البشري ماهي إلا مدونه من الشفرات، مهمة عملية التواصل إبلاغها وتوصيلها تماشيا ونمطية الإبلاغ واللغة الأدبية ليست بدعا فهي نفسها تخضع لهذه العملية، فالتشفير الخاص بالمجتمع هو الذي يقيم العلاقة بين المبدع والقارئ في علاقة توازي تسفر عن الجمالية الأدبية فالعلاقة المتبادلة بين النظامين: نظام المجتمع، ونظام الأدب تتأسس عن طريق هذا

---

[1]- ROMAN JAKOBSON EN théorie de la littérature. P10<la recherche progressive des lois internes de l'art poétique ne rayait pas du programme de l'enquête les problèmes complexe du rapport entre cet art et les autres secteurs de la culture et de la réalité sociale>.

التفاعل[1]. ولذا كلما احتفظ الأدب باستقلاليته–وهي خاصية يجب أن تتوفر فيه–أمكنه الدخول في أي حقل معرفي أو فني بغض النظر عن طبيعته أو نوعه، ويقيم علاقة معه، وإذا كانت متطلبات البحث في مرحلته الأولى الإجرائية تستوجب عزل الظاهرة الأدبية عن كل هذه المؤثرات، كان باستطاعة الباحث التأسيس للتاريخ الأدبي أو تاريخ الأجناس الأدبية وفق رؤية علمية كما يرى تينيانوف: ‹...على التاريخ الأدبي أن يلتزم بمتطلبات الشرعية إذا أراد في النهاية أن يكون علما[2]›.

لكن الحقيقة التي لا يجب أن تغيب عن الأذهان أن المرء عندما يروم البحث عن التاريخ الأدبي، يلفيه عبارة عن فسيفساء، مكوناتها تيارات فكرية وفلسفية أو علمية حفريات في دهاليز التاريخ، أبحاث مضنية في أسرار العصور والأزمنة، بطاقات تقنية ملؤها خصوصيات شخصية الأديب وكل ما دق منها حتى الطابوهات، إلى درجة جعلت "رومان جاكبسون" يصيب المرمى عندما شبه عمل مؤرخي الأدب بعمل الشرطة وهي تلقي القبض على شخص مشبوه. ماذا هي فاعلة به؟ ‹تحتجز كل ما تجد في بيته وممتلكاته الشخصية حتى المارة على حافة الشارع[3]›.

إن التاريخ الأدبي مطالب بالسعي إلى تأصيل استقلاليته، مرورا بالشرعية العلمية حسب رؤية الشكلانيين، ولا يمكن بحال من الأحوال للأدب أن يتزمت، وينقوقع و ينعزل ويرفض التأثيرات و المؤثرات الخارجية، مادام مفتوحا و متفتحا على كل هذا الزخم من المجالات، فاعتماده على نفسه واكتفاؤه الذاتي، واستقلاليته مجالات يتحكم فيها نظامه الداخلي.

لكن الشكلانية ليست كما سيئ فهمها مذهبا شكليا يتأسس على مادية الأدب وإنما روحه و ديناميكيته، و العودة إلى بيئاتهم لاستقراء تطورها الحقيقي من خلال أحد روادها "إيخنباوم" الذي يفصل فيما يخص المعالم الأساسية و المنهجية للأدب بقوله: ‹ما يميزنا

---

[1]– صلاح فضل نقلا عن شفرات النص– دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد دار الأدب 1991 ص 89.

[2]-TINIANOV. De l'évolution littéraire en théorie de la littérature p 121.

[3]- ROMAN JAKOBSON : huit questions de poétique.Édition le seuil, 1977 p 16.

ليس الشكلانية باعتبارها نظرية جمالية و لا منهجية تمثل نظاما علميا محددا إنما الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من مميزات داخلية للآليات الأدبية[1]».

إذن مشروع الشكلانية يتلخص في فكرة علمية الأدب، هذه الفكرة تبلورت بشكل جلي عند "رومان جاكبسون" الذي منح علم الأدب مصطلح "الأدبية" la littérarité «هكـذا فإن علم موضوع الأدب ليس الأدب، و لكن الأدبية، أي ما يجعل مـن أثـر مـا أثـرا أدبيا[2]».

ينصب اهتمام الأدبية في مجال البحث الأدبي، على ميكانيزمات التحول من العادي إلى أثر أدبي له خصوصيات تكوينه و أشكاله المبتكرة و المتماسكة في نـسق شـمولي لـه ضوابطه الخاصة. و يعوض "جاكبسون" في العمق بغية تحديد طبيعة الأدبية: «الأدبية أو بعبارة أخرى تحول الكلام إلى أثر شعري، ونسق من العمليات، الذي يحدث هذا التحول هو الموضوع الذي يشرحه اللساني في تحليله للشعر[3]».

لذا ينتج عن تلاقي الأدب و عملية اللسانيات استكناه ميكانيزمات التحول اللغـوي حسب تعبير"دوسوسير"، فإذا كانت اللسانيات تتناول بالدراسة اللسان ومكوناتـه فإنهـا تمتلك الصلاحيات اللازمة لتبين كثيرا من المفاهيم حول النشاط اللغوي انطلاقا من ثنائية "دوسوسير" لسان/كلام. وتحول الأثر الشعري الذي يتوسل بمعطيـات اللغـة لـصالحه إضافة إلى معطيات الشعر نفسه.

---

(1)- EKHEMBAUM.Théorie de la méthode formelle- en théorie de la littérature, p33. «ce qui nous- caractérise n'est pas le formalisme entant que théorie esthétique, ni une méthodologie représentant un système scientifique, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques des matériaux littéraires».

(2)- Roman Jakobson : huit question de poétique.p 16 «ainsi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature, mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire».

(3)- ROMAN JAKOBSON : Huit questions de poétique.p488, T.Todorov Editions le seuil, 1977,p344.«la littérarité (litteratunost) autrement dit la transformation de la parole en une œuvre poétique et le système de procédés qui effectuent cette transformation voila le thème qui le linguiste développe dans son analyse de la poésie».

لكن الأمر الذي لا يجب أن يغيب عن الأذهان في هذا المقام هو القاسم المشترك بين الشعر و الأدبية التي تدرس آليات التحول الكلامي، و من ثم يلـح علـى الـدارس السؤال التالي: ماهي الوشائج التي تربط الشعر بالأدبية؟ هل هناك أوجه تشابه بينهما؟

إن السؤال عن الشعر كان الشغل الـشاغل لأعمـال "جاكبـسون"، فخـص الـشعراء المستقبليين بدراسة وافية سنة (1933-1934) مفتتحا سؤال الشعر في المقال تحت هـذا العنـوان المثيـر: مـا الـشعر؟ فكتـب عـن "مایاکوفـسكي"(1931-1938) و "بوشـكين"(1937م)،"إربـين" ERBEN سـنة (1936) و"ماشـا"(193-1938م) و"باسترناك"(1935م) وقام بتحديد المفاهيم الأولى للصورة الفنية متمثلة في الاسـتعارة والكناية، إلا أن السؤال السابق ظل مفتوحا، و إجابته كساها الثبوت ماعدا تسجيل تغييـر جد طفيف من الشعر على الشعري ثم الشعرية التي تجلت لتهمين على مجـال الأدبيـة وتحوي قضايا الأدب كذلك.

ما الشعرية؟ أهي نظرية في الشعر؟ يقول "جان كوهن": ‹إن الشعرية موضـوع الشعر[1]› نفس السؤال يمكن طرحه بصيغة أخرى ليجيب عنه "رومان جاكبسون مـاهي الكيفية التي أسس للشعرية على ضوئها؟ وماهي الوجهة التي يتجهها؟

هذه الأسئلة تفرعت عنها أسئلة أخرى، لا مندوحة للدارس من سبر أغوارها.

إن الأدبية حسب النظرية الجاكبسونية تروم البحث في الآليات التي تحول الأثـر الأدبي إلى أدب، مما يؤدي إلى التساؤل عن طبيعة تلك الميكانيزمات و القـوانين التـي تضبط انتظامها. أي ذات صبغة لسانية؟

زيادة على ما ذكر ما ذكر في السطور السابقة يمكن للدارس أن يخامره شـعور حول طبيعتها. أهي ذات صبغة لسانية؟ وإذا كان ذلك كذلك، ووقع تداخل فيما بينها، ألهذه

---

[1]- جان كوهن-بنية اللغة الشعرية-ت: محمد الولي ومحمد العمري- دار توبقال للنشر الطبعة الأولى. السنة 1986 الدار البيضاء ، ص9.

3-شعرية النص الأدبي.

أ-الشعرية والأدبية:

إن تموضع طروحات "رومان جاكبسون" وأفكاره ضمن سياق الاتجاه الشكلاني و خاصة عندما يقوم بتحليلاته للخطاب الشعري، لا يتعارض مع منطلقه من أرضية لسانية، ترتكز على الفكر السويسري، و أسسه المعرفية مبدئيا، زيادة على أنه عمود من أعمدة حلقة "براغ" اللسانية وعضو نشيط من أعضائها، فكيف لا تكون نظريته مقاربة لسانية للخطاب الأدبي والظاهرة الأدبية؟

إن مراحل البحث اللساني حددها "جاكبسون"ليبين أنه لا يوجد حد فاصل بين الطموح الشكلاني و الأرضية اللسانية، لأنه قرر في مقاله: "المهيمنة[1] " الأفكار التالية:

أ- تحليل الجانب الصوتي للأثر الأدبي-"المستوى الصوتي،

ب- مشكلة الدلالة ضمن دائرة شعرية ما "المستوى الدلالي، جـ- تداخل الصوت والمعنى ضمن سياق وحدة منظمة "المستوى التركيبي.

زيادة على المعطيات اللسانية التي يطمح إلى البحث عنها، يبقى المستوى الصوتي الذي يحتل موقع المهيمنة ضمن سياق أدبي هو هدفه الإجرائي، و في إطار معايير أدبية ينتج على ضوئها الأدب من ناحية وتلقيه من ناحية أخرى، متكئا على المبدأ الذي سطره بمعية رفاقه، استقلالية الأدب على اعتبار أنه ظاهرة لغوية.

---

[1]- Roman Jakobson ; Huit questions de poétique p79."on peut cherche l'existence d'une dominante- non seulement dans l'œuvre poétique d'un artiste individuel. Non seulement dans le canon poétique et l'ensemble des normes d'une école poétique mais aussi bien dans l'art d'une époque considérée comme formant un tout, par exemple il est évident que dans l'art de la connaissance, la dominante, le summum*des critères esthétique de l'époque était représenté par les arts viaets seuls au contraires dans l'art romantique. La suprême valeur fut attribuée à la musique".

*summum N.M plus haut point- plus haut degré

لذا لا احد يجادل في صرامة المنطق اللساني ل: "جاكبسون"، إضافة إلى الموجة التي شهدتها الثورة الثقافية الأوروبية بتطور الأسس الابستيمولوجية لعملية الظاهرة-اللغوية-اللسانيات، والتي رافقتها للشكلانيين عملية الأدب.

- لكن المنقبة التي يجب تسجيلها للشكلانيين، وضعهم منهجية منذ البداية، حيث كانت الأهداف الإجرائية التي طمحوا إلى تحقيقها هي:

أ-البحث عن المعطيات النظرية الكفيلة لإنشاء علم أدبي مستقل من وجهة أدبية.

ب- هيمنة سؤال ما الأدب على أبحاثهم و تأملاتهم.

إلا أن عدم خصوبة الأسس النظرية و الطرائق العلمية، و بصفة خاصة الممارسة التاريخية الذاتية و علاقتها بالأدب، كانت منشطات حفزت الهمم للتصدي والمراجعة في إطار علمي حديث، لقد كان للطموح العلمي الجديد لديهم إضافة إلى إشراقات المعرفية اللسانية عملها في فكر"جاكبسون" الذي طور المبحث اللساني إلى مجالات أرحب، تمخضت عن مولود جديد أطلق عليه-لسانيات الخطاب».

لقد أصبحت مساهمة اللسانيات بعد أن حددت أصولها في إغناء الدراسة الأدبية وكشف النقاب عن منطلقات الأدب المبنية على أرضية علمية صلبة، معرفة هيكلة النص وأدواته التركيبية و بصفة خاصة الخطاب الشعري والنواميس التي تتحكم في تكوينه وهندسة بنائه-بعبارة أخرى-البحث عن الأنواع الأدبية عن طريق النص. نقطة للتقصي والبحث وبداية للاستكشاف.

لذا بات هذا الإجراء نقطة حاسمة، حددت بواسطتها معالم النص، وعالمه الخاص به كما تأكد تمفصل الأدب عن جميع الظواهر النفسية والاجتماعية، وأضحى- النص-عبارة عن نظام متشكل من وحدات لسانية تتفاعل وتنشط في بنية محددة يتم تفاعل عناصرها في دينامكية معينة متبادلة ولا متناهية تحدد انتماء النص و انوجاده الفعلي ضمن الأدبي- إنها كيمياء النص-تتفاعل فيها جميع العناصر.

إن إستراتيجية التصدي للنصوص صارت أمرا لا مفر منه، تستدعيه الدراسة العلمية وضرورة البحث تتطلب من الدارس القيام بحفريات في حقلين متوازيين، حقل النص- وحقل الأدب. كما حدد هذا الشرط المنهجي طودوروف في قوله: ‹يمكن القول مبدئيا إن هناك موقفين يمكن أن يميزا: الأول يرى النص الأدبي موضوعا كافيا للمعرفة والثاني يعد كل نص فردي تجليا لبنية مجردة[1]›.

إذن الشرط الأول يندرج ضمن تفسير النص، و استكناه آليات و وظيفة المعطيات الأدبية، أما الثاني، فيستظل بمظلة البحث العلمي الذي يبحث عن القوانين العامة.

عموما إذا كانت مهمته تنحصر في تجلى بنية ما. فعلم الأدب يبحث عن القوانين التي بواسطتها يصير أثرا أدبيا، بغية الكشف عن البنية من ناحية، وحصره في مجال العلم الذي يتحكم في زمام التقاليد الأدبية التي تطبع أدب أمة ما أو مرحلة من مراحله.

إن المصطلح الثاني الذي يتحدث عنه "طودوروف" هو الأدبية التي تعني الدراسة العلمية للأدب وفق رؤية "رومان جاكبسون": ‹فالأدبية تتمثل في العمل الذي يبحث في القوانين التي تجعل من خطاب ما خطابا أدبيا يوظف المستويات اللغوية في نسق ترميزي ثانوي[2]›.

إن مفهوم الأدبية إذن هو: الأدبية هي الحقل الذي يختص بدراسة البنى المجردة المحققة في النصوص أو في جملة الإمكانات القابلة للاحتمال. فهي- الأدبية- تهتم بالبنية المجردة والعمل المفرد بالنسبة لها لا قيمة له. وهو ما يؤكده طودوروف بقوله: ‹هكذا فإن كل عمل لا يعد إلا تجليا لبنية مجردة وعامة ليس إلا واحد من التحقيقات الممكنة[3]›.

لقد عزف "طورودوف" على نفس الوترين اللذين عزف عليهما "جاكبسون" ولكن عزفه كان منفردا، لأنه يمثل مرحلة جد متطورة في الدراسة البنيوية التي أثمرت

---

[1]- طودوروف- ك- م. نيوتن- تحديد الدراسة اللغوية للشعر في نظرية الأدب في القرن العشرين- ت عيسى علي العاكوب- عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى السنة 1986، ص138.

[2]- ROMAN JAKOBSON.Huit questions de poétique p 161.

[3]- تزفيطان طورودوف- تحديد الدراسة اللغوية للشعر في النظرية الأدب في القرن العشرين- مرجع سابق، ص140.

فيها آراء الشكلانية معتمدة على حقول معرفيـــة كثيـــرة، فالموقفـــان اللـــذان حـــددهما "جاكبسون". وهو بصدد البحث في الأدبية ومشروعها طورهما "طورودوف" بإعطائها مصطلحات مغايرة جملة وتفصيلا تقتضيها المرحلة.

إن "جاكبسون" يوظف مبدأين رئيسيين حسب نظريته هما: مبدأ الاختيار و التـــأليف لأنه يرى بأن الخطاب عملية تمحيصية للمعطيات اللسانية. وتأليفها في نـــسق متماســـك يحوي جميع الجمل وفق نظام متتالية حـــسابية، إمـــا عـــن طريـــق المماثلـــة (التـــشابه والاختلاف) أو عن طريق التجاور في عملية تلازمية لا غنـــى فيهـــا للموضـــوع عـــن موضوع آخر، يلازمه ولا يزايله اختلافا وائتلافا وفي هذه المتتالية تتكون البنية المعقـــدة للنص[1].

لكن مبدأ المهيمن والذي يتفرع إلى المهيمنة في النص وهـــي البنيـــة الـــصوتية، والمهيمنة التي تشتمل على التقاليد الأدبية في أدب ما، أي القوانين المتحكمة فـــي الأدب، خاصيته المميزة- مبدأ المهيمنة- هي البحث عن البنيات المجردة في الأدب.

عموما يلاحظ الدارس أن "جاكبسون "جعل اهتمامه ينصب على الشعر فقط وهو بصدد البحث في الأدبية، لسبب منطقي لأن التمظهرات الصوتية الأكثر بـــروزا مجالهـــا الشعر. وهذا ما ذكره بعبارة صريحة في قوله: ‹إن الشعر تسطير عليه الملامح الصوتية والنمطية والتكرارية والموازنة والمطابقة وترتكز تحليلاته على الطريقة التي تسهم فيهـــا هذه الملامح في تلمس النصوص المدروسة وإمكانية إدراكها[2]›. زيادة على وظيفتها في الخطاب بصفة عامة، إن الجناسات والأوزان والقوافي، تعيش في حضن البنية الـــصوتية أو المهيمنة كما سماها "جاكبسون[3]".

---

[1]- R.JAKOBSON huit questionne de poétique, p161. "ainsi l'objet de la science de la littérature n'est par la littérature mais la littérarité".

[2]- روجور فولر: الأدب بوصفه خطابا في نظرية الأدب فـــي القـــرن العـــشرين دار توبقـــال للنشـــر الطبعة الولـــى ســـنة 1999 الدار البيضاء المغرب، ص134.

[3]- ROMAN JAKOBSON.Huit questions de poétique p80. "l'œuvre poétique doit en réalité se définir- comme message verbale dans lequel la fonction esthétique est la dominante".

يؤكد "جاكبسون" أن النص يقوم بتوظيف هذه المجالات الصوتية بطريقة توزيعية خاصة : فالموقع الأساسي أو إن شئت سمه، الإستراتيجي يتموقع فيه التجانس والتقابل والتكرار، ويعمل كل مفهوم على رصد وترتيب ميكانيزمات الخطاب، ويأتي دور مفهوم ثان هو التوازي الذي يختص بدور لا يقل أهمية عن صنوه يتمثل في تنظيم وتأطير المفاهيم اللسانية المعطاة من حيث الشكلنة.

إن "يورى لوتمان" يشير إلى التوازي من زاوية تزيد الدارس قناعة خاصة عندما تتضح الرؤية أكثر في قوله: ‹التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، هذا الآخر يرتبط بدوره مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ومن ثم فإن هذا الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك عن الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا منطبقين تماما فإننا نعود فنكافئ بينهما على نحو ما[1]›.

يؤكد "يوري لوتمان" أن هناك قاعدتين أساسيتين: النظام و صدع النظام، مما يترتب عليه تجاذب بينهما، فالتشابه الموجود بين الوحدات اللسانية وارد لا محالة، تبقى كيفية التوزيع على طرفي المعادلة هي التي تختلف من حيث الشكل، مما يترتب عليه تقسيم النص بصفة عامة إلى قطعتين متعارضتين داخل البنية المتألفة، نفس الأمر ينسحب على فئة من النصوص التي تنحو نفس المنحى، تتبنى المعطيات الشكلية ذاتها في كنف تقاليد أدبية يعمل المبدع على تحليلها بحلية جمالية قشيبة عندما تتنوع الطرق التي يعمد إليها أثناء التوظيف حتى يكتسب النص صلابته، و لا ينصهر في بوتقة تفقده أدبيته[2].

لكن النص كثيرا ما يقوم بعمل هدمي، يقوض من خلاله معمار التقاليد الأدبية الكلاسيكية وينشئ علاقة ديالكتية بينها، تتيح له المساهمة في تنمية وتطوير الظاهرة الأدبية.

---

[1]- يوري لوتمان- تحليل النص الشعري لبنية القصيدة-ت- محمد مفتوح أحمد- دار المعارف، (الطبعة السنة بدون)، ص129.

[2]- المرجع نفسه، ص137.

بذاته يقوم على منهجية إجرائية خاصة وهي المنهجية- البويطيقية- الشعرية – و تعتمد النظرية في مجملها على أنه ليس عملا لغويا وإنما هو يتوسل باللغة[1]».

على ضوء هذا النص يمكن تحديد الشعرية في مجالين:

أ-مادة الأدب التي هي اللغة.

ب-تشكيل الوحدات اللسانية-المادة اللغوية-في نسق ما يكون خارج الأدب نفسه، و خارج اللغة ذاتها، فالأدب ليس عملا لغويا إنما هو فن لغوي يتوسل باللغة: بتعبير آخر هو على شاكلة الفنون الأخرى له هيولاه، وطرق رسمها، و ضبطها في سياق إيستيتيكى.

لكن دراسة الأدب أو الفن الأدبي حسب نظر "تينيانوف" مرهونة بكشف النقاب عن صعوبتين بينهما حين يقول: «ترتبط دراسة الفن الأدبي بنوعين من الصعوبات».

أولا: المتعلقة بمادة الفن والتي ننعتها باسم: اللفظ/ الكلام.

ثانيا: المتعلقة بأساسيات بناء هذا الفن[2].

إن دراسة الفن في نظر "تنيانوف" تتموقع كمايلي: «الفن الأدبي و ليس الأدب على غرار كل الشكلانين، مما يؤدي إلى تداخل حقل الأدب بحقل الفنون عامة، وتتموقع الدراسة الأدبية في سياق أشمل من ناحية الصعوبة الثانية التي تحددها».

يؤكد "جاكبسون" أن المشروع الأساسي للشكلانين أوسع يتجاوز ما تضمنه حدود الأدب : «لا يختص السياق العام للإبداع الأدبي في حدود الأدب فقط، و لكن الموقع العام الذي يحتله هذا الأخير في التناسق العام للفنون[3] ».

إن الشعرية تتجاوز حدود الأدب لاستكناه الفنون بصفة عامة، و الكيفية التي وفقها بناؤها و أنماطها التي بإمكانها التداخل و التسرب من هيكلة إلى أخرى، عكس الأدبية التي تختص بالدراسة العلمية للأدب في كنف البنية الصوتية ولا تتجاوز حدودها.

---

[1]- يوسف نور عوض- نظرية النقد الحديث- دار الملايين- الطبعة الأولى 1994، القاهرة، ص16.

[2]- Tinianov- de l'évolution littéraire in théorie de la littérature, p 124.

[3]- ROMAN JAKOBSON. Huit questions de poétique. P 53, nom moins essentiel est le contexte général de la création littéraire le rôle que celle-ci tient dans le concert général des arts".

لكن الموازنة التي عقدها "جاكبسون" بين الوظيفة النحوية في القصيدة-أو توخي معاني النحو كما عبر عنها "الجرجاني"، وهندسة اللوحة الزيتية وجواز التقارب بينهما دليل قاطع يمكن من خلاله أن يقف على علاقة التجاور الجلية بين مرفولوجية النحو في القصيدة وشكل بالهندسة القوطية.

لذا نلفيه يقرر: «من هذا المنطق التجريدي يمكن مقارنة النحو بالهندسة استنادا إلى تلميحات ستالين، في هذا المنطق التجريدي يمكن مقارنة النحو الهندسة التي تجرد بنفسها الأشياء المادية وهي تضع قوانينها وتتعامل مع الأشياء يوصفها كليات مجردة من الخصائص الملموسة وتحدد علاقاتهم المتبادلة لا بوصفها علاقات مادية للأشياء الملموسة لكن بوصفها علاقات بين الكليات عامة أي اعتبارها علاقات مجردة من أي صفة مادية[1]».

القاسم المشترك الأعظم بين النحو والهندسة قدرتهما على التجريد-تجريد الكلمات والأشياء ورسمها بالألوان متباينة تخترعها مجددا بإضافة أشكال هندسة أو نحوية بسيطة للكلمات تضاف إلى رسم الأشياء الفريدة والمادة المعجمية للفن اللغوي [2].

إذا تناولت استعارة الضمائر، كونها كيانات نحوية علائقية خالصة، حقلا مثمرا للالتقاء بين النحو والهندسة إذ «كثيرا ما قورنت علاقه الضمائر بالأسماء بعلاقة الكيانات الهندسية بالكليات الفيزيائية[3]»، هذه الخصائص تجعل الضمائر تتبوّأ مكانة إستراتيجية في توضيب تيمات(الأجناس الأدبية (الملحمة-الشعر الغنائي) و تكون بمثابة مرآة عاكسة لمواقف متعددة و متباينة للذات سواء كانت متكلمة أو حاكية عن طويتها في رؤى كذلك مختلفة، فعملية الانشطار التي تطال ضمير "الأنا" الحاضر للراوي إلى ضمير "هو" الغائب هي ما يسفر عنه الحديث في الشعر الغنائي الذي يتمحور حول "الأنا" الحاضر

---

[1]-DANIEL DELAS. Et JAQUE FILLIOLLET. Linguistique poétique, libraire larousse. Paris 1975.p 46-47"tous les tableaux ne sont pas composés géométriquement mais tous sont soumis à l'obligation d'assortir".

[2]- المرجع السابق، ص 102.

[3]- المرجع نفسه، ص 102.

والملحمة حول ضمير الغائب في الماضي: اللبس الذي يكتنف "الأنا" الحاضر في الزمن الماضي مرده إلى أن الشعر الغنائي يقتضي شخصا أو ذاتا تقوم بعملية ارتدادية إلى الماضي للتذكر، في حين نلفى الملحمة على طرف نقيض: «وخلافا لذلك فإن حاضر الملحمة ينتقل بوضوح إلى الماضي و حينما يتدخل "الأنا" السارد للتعبير عن نفسه مثل الشخصيات الأخرى فإن هذا "الأنا" الموضوعي ليس إلا وجها آخر للضمير الغائب وكأن الكاتب يختلس النظر إلى نفسه [1] ». إذن أين يجد النحو والهندسة حضورهما المكثف؟

الهندسة مجال حضورها القوي في الرسم وبدقة أكثر في اللوحة الزيتية، أما النحو فميدانه الخصب في الشعر أو في القصيدة تأسيسا على هذا يشابه "جاكبسون" بين وظيفة النظام العام الهندسي في اللوحة ووظيفة النحو في القصيدة ملاحظا نقاط التقاطع بين الوسطين وكأني به يوجه إليها دعوة عامة إلى قراءة القصيدة/ اللوحة أو اللوحة القصيدة.

يقول: «وفي هذا الصدد يوجد تشابه لافت للانتباه بين دور النحو في الشعر وعند الرسام وقواعد التركيب المبني على نظام هندسي ظاهر أو خفي أو عكس ذلك ثورة ضد أي تنسيق هندسي[2]».

إذن التشابه قائم بين مكونات التنسيق النحوي والهندسي للرسم بغض النظر عن ملاءمته للتقاليد الفنية أو عدمها.

ومن هنا تتجلى الشعرية كمرآة عاكسة للمشروع الذي سطره الشكلانيون. والذي حمل على كاهله دراسة الفن عموما، وبدون مواربة هو فعل السياق الذي ظهر فيه مصطلح الشعرية أصلا كما يؤكد "إيخنباوم" قائلا: «تحققت نهضة شعرية والتي كانت خارج

---

[1]-R.JAKOBSON, huit questions se poétique, p 102.

[2]- المرجع السابق: ص101.

المجهودات فسحت المجال لرحلة الأشكال الفنية للأدب، برغم بعد الشقة بينهما وبين جوهره، مما ترتب عنه علاقة دياليكتية، تتمحور حول إمكانية تأثير نظام الأدب-الشعر- على التيارات الفنية أو الفنون الأخرى التي يكون الشعر فيها هو النموذج الفني المثال للتجديد، وكأن الفواصل بين الشعر والفن تكاد تمحى، وهذه هي نية "جاكبسون" حينما حاول إقناع قرائه من خلال دراسته لشعرية النحو ومقارنته بين القصيدة الشعرية واللوحة الزيتية، ووجه إليهم دعوة إلى قراءة القصيدة/ اللوحة بنفس الوجهة الشكلية استنادا على موقع النحو و دوره في القصيدة وديناميكية الشكل الهندسي في تحقيق جمالية اللوحة.

من المقطوع به أن القصيدة علامة تحيل إلى ذاتها، ومرجعية اللوحة الجمالية في حدود القماشة، في الأولى تهيمن الوظيفة الأدبية، وفي الثانية الوظيفة الجمالية. أما الشعرية فليست توظيفا له صبغة عفوية أو عرضية أو مضطربة في تحديد المصطلح إنما يحدد التأكيد الصريح والمحدد لموقع الأدب في سياق الجمالي-كيفية تشكيل وبناء الأثر- بعبارة أكثر وضوحا الكيفية التي يتحول بواسطتها الخطاب أو المرسلة إلى استيتيكية- جمالية-في نسق خاص.

لقد انصب اهتمام "جاكبسون" على أهمية البنية اللسانية بناء على تحديد الأصول المعرفية و المنهجية للسانيات، وكشف النقاب عن بنية اللغة ونظامها كونها أداة إبلاغية وكشف إمكانية تحولها إلى أثر أدبي جمالي من خلال دراسة الوظيفة الشعرية التي تتعدى حدود الشعر والأدب من جهة ثانية. فبعملية الجمع التي يقوم بها بين البنية اللسانية ووظيفة البنية التصويرية في نفس السياق، فإنه يقوم بصهرها في نفس الاهتمام الذي يلخص مشروعه، ومنه يقوم بتوسيع مجال الوظيفة الشعرية: «كما قلنا على الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية أن تتجاوز حدود الشعر[1]».

---

[1]-R.JAKOBSON, Essais de linguistique générale. P 219 "comme nous l'avons dit, l'étude linguistique de la fonction poétique doit outre passe les limites de la poésie".

بناء على النظرة التأملية للنص السابق، وبالتحديد قضية تجاوز الوظيفة الشعرية لحدود الشعر السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح يتمحور حول شعريته وأهمية الدراسة، لا ينكر عاقل أن الأدب يتوسل باللغة، واللسانيات بإمكانها توضيح قدر لا يستهان بـــه مـــن هذه الانشغالات، ولكن ماهو الدور المنوط بالفنون الأخرى؟

لا يترك "جاكبسون" سحب الحيرة تتلبد في ذهن الدارس، ويوضح في السياق نفـــسه قائلا: ‹يبدو جليا أن عددا لا بأس به من الآليات التي تدرسها الشعرية لا تقتصر على فن اللغة فقط[1]›.

فهذه الوظيفة التي تكشف بجلاء الجانب الملموس للعلاقات، تعمق بنفس الـــشيء الثنائية الأساسية للعلاقات والأشياء[2].

فالمرجع أو العالم الخارجي وقضايا العلامة وعلاقتها بالأشياء في الشعر، هـــي الإجراء الذي تسعى الشعرية إلى تحقيقه. فالشعر قد يشغل تنظيما لا يـــشترط أن يكـــون لسانيا قد: ‹يصير مجالا تعيش فيه كائنات من جوهر مختلف[3]›، بطبيعـــة الحـــال عـــن العناصر اللسانية ومجال دراسة هذا الحقل هو علم العلامات.

يقطع "جاكبسون" الشك باليقين سعيا منه إلى تشكيل هذه الفكرة بطريقـــة واضـــحة عندما يحددها في تجلياتها المنهجية متوخيا الاختصار في قوله: ‹باختصار، فإن كثيرا من ملامح الشعرية لا ترجع إلى علم اللغة فقط ولكن عموما إلى نظرية العلامات، وبعبـــارة أخرى إلى علم السميولوجيا(أو السيميوطيقا) العام[4]›.

وخلاصة القول ليست اللغة إلا نظاما أو نسقا سيميولوجيا كما يدعى "سوسير" من بين جملة الأنساق الإبلاغية الأخرى، والفن في جوهره عبارة عن توظيف خاص للعلامة وإبداعها في سياق جمالي.

---

[1]- المرجع السابق، ص210.

[2]- المرجع السابق، ص 218.

[3]- محمد الماكري، الشكل والخطاب-مدخل للتحليل الظاهراتي-المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الأولى1991،ص193.

[4]- R.JAKOBSON ESSAIS DE LINGUISTIQUE GENERALE ? P 210.

وإذا كان "جاكبسون" قد وضع الدراسة الشعرية في سياق السيميولوجيا، فليس ترفا فكريا أو أدبيا وإنما ليفتح الباب على مصراعيه في وجه المقارنة السيميائية التي تتكـــون حقولها من الفن والأدب على أساس أنهما يتوسلان بالعلامة مهما كانت لحاجة جمالية.

4- الشعرية والسيميوطيقا:

السيميولوجيا أو علم العلامات " " من العلوم التي تطورت بوتيرة سريعة طوال القـــرن العشرين، منذ ظهور كتاب ف. دوسوسور F.DE SAUSSURE دروس في الألسنية العامة، إلى آخر الأبحاث " رولان بـــارط " R.BARTHE "ك.ميتـــز" K.METZ، وهو العلم الذي عرفه "ف.دوسوسور" بدراسة حياة العلامة في كنف المجتمع [1].

إذن إن الذين يخترعون لا يفكرون، والذين يفكرون لا يخترعـــون أبـــدا، إلا أن مصطلح اختراع في هذا المقام لا يعني المعنى الديني أو الخلقي الذي نعطيه دائمـــا لـــه ولكن المعنى الأول للمصطلح، أي الابتكار والخيال الإبداعي، فعـــل الإنتـــاج التقنـــي أو الثقافي فنيا كان أم علميا، فالمعادلة نظرية/تطبيق أساسية بالنسبة للدراسات السيميولوجية إلا أنها وضعتها جانبا مدة من الزمن، نظرا لأن السيميولوجيا اتجهت نحو عملية متعالية ووضعية جامعية التي جعلتها تبتعد شيئا فشيئا عن الدلالات وتقترب مـــن المحتويـــات، بينما علاقة البحث مدلول/ دال تعتبر مفتاح عمل الدراسات السيميولوجية، هذا ما أكـــده "رولان بارط"منذ ما ينيف عن العشرين سنة في قوله: ‹أذكر إذن كل سيميولوجيا تطرح العلاقة بين مصطلحين دال ومدلول، هاته العلاقة تنبني على شيئين من طبيعة مختلفة لذا فليس هناك تساو ولكن هناك تقابل[2]›.

زيادة على كتابه "عناصر السيميولوجيا" الذي يعتبر بمثابة أثر ثقـــافي فعـــال لا غنى لدارس المنهجية السيميولوجية عنه.

---

[1]- محمد نظيف، ماهية السيميولوجيا؟ برنار توسان، إفريقيا الشرق-الطبعة الأولى 1994، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص 15./ عن في الأسطورة "Imythologie" رولان بارط seuit ed ص 219.

كذلك يجب اعتبار مؤلف الدانماركي "لويس يامسليف"Louis Hjelmslev الموسوم "مقدمة لنظرية اللغةمن المصنفات الهامة التي نظرت للسيميولوجيا، فالرجل يعزف على وتر التعيين " " والتضمين " فكيف عرف المصطلح؟

أ- **التعيين:** عرفه بأسلوب غامض كمركب دال.(علاقة دال/مدلول)، أو في نظام من أنظمة التواصل.

ب- التضمين: كنظام ثان من الفهم (الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي)[1].

بالنسبة له هناك لغة التضمين وسنن التضمين إنه التمييز المعروف بين اللغة و "الميتالغة" كما أشار إليه ميخائيل "M.BAKHTINE" في الشعرية دوستويفسكي[2]، حيث يكون التضمين "ميتالغة" كلما انتصبت لغة (سنن) ثانية فوق لغة أولى، ويجب أن يتخذ السنن الثاني مجموع السنن الأول كشكل للتعبير (الدال). على هذا يلتقي تعريف "الميتالغة"باللغة المتداولة، حينما نتحدث عن الدرجة الثانية (من الكتابة) أو عن القراءة بين السطور، هاته العلاقة الثنائية تعيين/تتضمن، المشابهة تماما للثنائية (الدال) مدلول ليست من عنديات "يمسليف" Hjelmslev فكما هو الشأن دائما يمكن أن نجد إرهاصات تاريخية[3].

إن كلمة تضمين " ظهرت في القرن 19. على يد فيلسوف منطقي إنجليزي "س.ميل" Stuart.Mill سنة 1843، ونعثر على هذا المفهوم في إنجلتيرا دائما نحو سنة 1920 في كتاب عنونه "دلالة الدلالة" إنه تعريف ممتاز بالنسبة لهؤلاء المنظرين، ‹كل علامة تشمل على دلالة تضمينية في آن واحد وسيكون التعيين هو جرد لجميع أشياء العالم (مايسميه فرناند دوسوسور بالمراجع) التي تدل عليها العلامات حسبُ السنن الاجتماعي، وسيكون التضمين نوعا من التجديد والتصنيف الاجتماعيين بواسطته يمكن

---

(1)- HJEMLEV (R).PROLEGOMENES A UNE THEORE DU LANGUAGE EDITIONS DE MINUIT.

(2)- ميخائيل باختين-شعرية دوستويفسكي-ت، جميل نصيف التكريتي-مراجعة الدكتورة حياة شرارة-دارتوبقال-الطبعة الأولى. بغداد الدار البيضاء ص 268.

(3)-محمد نظيف. ماهية السميولوجيا؟ مرجع سابق،ص 43.

للشيء أن يعين ما يعين. هكذا يعتبر "س.ميل" أن الدلالة الحقيقية للمفهوم تكمن في تضمينه[1]».

لذا يمكن في هذا المقام تسجيل ملاحظة فحواها أن التضمين كما حدده "س.ميل" لا يمت بصلة لتعريفات اللسانيين والسميولوجيين، لأنه لا يلغي التصنيفات الاجتماعية والإيديولوجية، ولكن يتعلق الأمر بإيديولوجية التعيينات (مرجع التعيين بالنسبة للسيميولوجيا اليلميسلفية). في الواقع ما يسميه (س.ميل) تعيينا قريب من مصطلح الاتساع وما يسميه تضمينا قريب من مصطلح "الشمول"

لكن " جوليا كرستيفا " قامت بتعديل فيما يخص مفهومي سنن التعيين وسنن التضمين الذين عدلت عنهما لصالح فرضية تدعو لتعددية السنن تسمى تعدد سنني .

هذا وفي إطار النظريات السميولوجية الجديدة-والخارج-السيميولوجية- التي تبحث في الدلالة التحليل ية [2] وسبح في فلك " جوليا كريستيفا " "ج.شفير"، "ج.بودريار"[3].

إن الأشكال التعبيرية الأيقونية التي تثير اهتمام السيميولوجيين، أصبحت تتكون أساسا من الرسم التمثيلي، السينما، القصة المصورة، وأضحى النص الأدبي المادة الهامة للدراسات السيميوطيقية اللسانية.

تقول "جوليا كريستيفا"Julia kristiva : «تاريخ الدرس السيميولوجي يشبه في الوقت الراهن جرة ماء ممزوج بالتراب، وقد حركناه بقوة وننتظر السكون وهدوء التراب الذي يتسرب في قعر الجرة، وقد انفصل عن الماء الذي يعتمه إذن لم يحن الوقت الآن

---

[1]-المرجع السابق، ص45.

[2]- Sémanalyse إدغام مصطلحي سيميولوجي وتحليل نفسي Psychanalyse لقد حاولت جوليا كرستيفا بمهارة كبيرة وضع تركيب للنظريات السيميولوجية والتحليلية- النفسية الذي تسميه بالسيمانااليز.

[3]- جوليا كرستيفا- علم النص-ت فريد الزاهي-مراجعة عبد الجليل ناظم-دار توبقال للنشر-الطبعة الثانية 1997، ص27.

لاستخلاص النتائج، ويمكن بعد بضع عقود أن يفصل الماء عن التـــراب وســـترى إذاك النتائج بجلاء[1]».

إذن بعد التطرق إلى مفهومي "التعيين" و "التضمين" أنتقل إلى مفهوم آخر هـــو "الفجوة" فالفجوة كقفزة، هي انتقال من قراءة صورة إلى أخرى، هذه واحـــدة والفجـــوة المكانية هي قفزة خطية في الفضاء، إنه تغيير في وجهة النظر، والثالثـــة هـــي الفجـــوة الزمنية، وهي بدورها تمثل قفزة خطية في الزمن، إنه رهان السنن الزمنـــــي المـــؤثر ونادرا ما تكون الفجوة من هذا النوع خالصة، عادة ما يتعلق الأمـــر بفجـــوة مكانيـــة و وزمانية، وقد أشار الناقد العربي كمال أبو ديب في مؤلفه الموسوم "في الشعرية" بدوره إلى الفجوة- مسافة التوتر التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة وهي وظيفة مـــن وظائف الحقول الدلالية،يقول طودوروف في مقـــال مخـــصص للـــسيميائية ومعنـــون بالسيميائية: ‹إن ما لفت انتباه السيميائيين الأوائل بالخصوص هو الأدب والفنون الأخرى ففي مقال عنوانه الفن كحدث سيميولوجي قرر موكاروفسكي وهو عـــضو نـــادي بـــراغ اللساني أن دراسة الفنون يجب أن تصبح جزءا من أجزاء السيميائية وحـــاول أن يحـــدد خصوصية الدليل الجمالي، إنه دليل مستقل يكتسب أهميته من نفسه وليس باعتباره نـــاقلا للجمالي فقط[2]».

إن "طودروف" من خلال تلميحاته المتعلقة بانشغالات الأدب الأخـــرى، يعـــود إلـــى الجهود الأولى للفتية الروس-الشكلانيين-والذين سطروا برنامج عملهم في صنافة الفنون والأدب بوصفه نظاما سيميوطيقيا.

---

[1]- ماهي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 50.

[2]- تزفيطان طورودوف، السيميائية-ت- زبيدة حنون ولحسن عمر/ عن السيميائية والنص الأدبي أعمال ملتقى اللغة العربيـــة وآدابها، ص 334 ، جامعة عنابة ماي 1995.

هكذا وبدقة متناهية يعبر "جاكبسون" في قوله: ‹أصبح التعبير والتحول في العلاقات بين حقول الفن المختلفة شغلا مركزيا في أعمال الشكلانيين[1]›.

وبالفعل يعترف موكاروفسكي أن هذه المقارنة تنضوي ضمن حقل السيميائية الذي تنصهر في بوتقته كل نظم الإبداع وأنساقها، ومن بينها الأدب الذي يشتمل على أنظمة جد معقدة ساعة توظيفه نظاما أوليا هو اللغة، وللسبب نفسه يجد الدارس الأدب يحتل مساحة لا يستهان بها في دراساتهم التي لم تدخر جهدا لفك شفرات الظاهرة الأدبية المتشابكة.

لكن انشغالاتهم أفضت بهم إلى التصدي للنص وتكثيف بحوثهم من حيث كيفية بنائه و تشكله و عناصر شعريته عندما يتخذ أبعادا ومرامي رمزية تحول اللغة من خطاب عادي إلى نسق رمزي أو نسق سيميائي.

لذا نعثر في المقال الذي حظي به مؤلف طورودوف نظرية الأدب، الذي جمع نصوصه وترجمها والموسوم ب"نحو علم الفن الشعري إلى حلقة موسكو وجماعة Opoiaz، المتخصصة في دراسة اللغة الشعرية يرجع "جاكبسون" اهتمامات السيميائية التي نالت قسطا وافرا من خلال مناقشاتهم وعلى وجه الخصوص الجانب السيميائي للشعر في الحوليات التي كانوا يصدرونها، حيث قام "جاكبسون" بتقصي وتتبع الأصول التاريخية للسيميائية منذ طفولتها.

---

[1]- R.Jakobson. Huit questions de poétique. p 84 le changement les transformations dans les relations entre différents secteurs de l'art devient une Préoccupations centrales dans les travaux des formalistes"

أي كانت المناقشات حامية الوطيس في حلقة "موسكو" و "أوبياز" بحثا عن الرابطة بين المميزات الصرفة للشعر، وخصوصياته التي تتجاوز حدود اللغة وتتعلق بالسيميولوجيا العامة للفن[1].

تظهر العلاقة بين الرؤيتين واضحة، رؤية"موكاروفسكي" ورؤية "جاكبسون" اللذان ينتميان إلى حلقة "براغ" اللسانية، والتي ضمنت برنامج عملها البنية الفونولوجية للغة والقوانين الصوتية في الشعر الذي يتوسل باللغة لأهداف جمالية تبدو في الوظيفة الشعرية للخطاب.

من الاهتمامات التي شغلت الروس وتبوأت المرتبة الأولى في الخارطة الثقافية الدرس السيميولوجي نتيجة لتوازيه مع علوم أخرى مستها سنة التطور، حددها "طورودوف" في علم التوجيه و نظرية الإبداع والتي بناء على أسسها قام "جاكبسون" بعملية توسيع لمجال الدراسة اللسانية من اللغة إلى الخطاب، الذي يرتبط بصفة أساسية بالملفوظ وديناميكية الصيرورة الكلامية وفق سياق إبلاغي سيميولوجي يعول بصفة رئيسة على الوحدة الصوتية الخالية من الدلالة من أجل إيصال رسالة لا تمت بصلة بين الوحدة الدالة والوحدة المدلول عليها في إطار اتفاقي يحاول إيجاد قرينة أو قاسم مشترك بين الوحدتين وتبرز هذه العملية بوضوح في عالم الشعر والأدب، عندما تفك عناصر الدال عن المدلول العرفي، ويسافر بغية البحث عن التمظهر في مدلول جديد للأشياء وللعالم ليعيد تشكيلة وبناءه من جديد في عالم الخطاب.

اعتبر جاكبسون «منذ البداية اللغة نظاما سميائيا على غرار جميع الأنظمة الإبلاغية وحدد الملامح التمييزية وطبيعتها السيميائية في النسق الفونولوجي للغة[2]». والروابط التي تشده إلى الوحدات الدالة مما يحقق اعتباطية الدليل اللساني، ومن خلال دراسته الشعر عن طريق النسيج الفونولوجي ووظيفته في شبكة الدلالة، اتخذ طرحه

---

(1)- R.JAKOBSON- vers une science de l'art poétique in théorie de la littérature, p12.

(2)- ينظر: R.JAKOBSON , la charpente phonique de langage- trad. kihme,édition- minuit paris 1979, p58.

أبعادا أخرى، فيها يخص الدور السيميائي للنسيج الصوتي، إلا أن التحليل النحوي في القصيد تطبعه الجدية، عندما يوضح أن العناصر النحوية ذات وظيفة هامة جدا فتماسك الخطاب وتشكيله الفني فالمقارنة التي أقامها بين اللوحة والقصيدة اكتشف من خلالها جمالية الخطاب أو الخطاب التحفة، فمهمة النحو هي تنظيم الدوال في نسق جمالي من خلاله يتشظى المعنى المستور ويحيل إليه في عملية أيقونة بما فيها الدال والمدلول.

هذا التأكيد على أيقونية العناصر اللسانية في الخطاب الأدبي، يؤدي بالدارس إلى تثمين الجهود وتحول الشعرية لتنظيمات الدال في الأدب.

من هذا المنطق نعترف بأن "جاكبسون" في دراسته للشعر، جمع بين الشعرية والسيميائية في ميكانيزمات الخطاب وعناصر تكوينه اعتمادا على أرضية اللسانيات التي كان شغلها الشاغل هي الأخرى الأنظمة السيميولوجية، يقول يوري لوتمان: ‹لقد راعت اللسانيات البنيوية الجوانب السيميولوجية، وحاولت أن تحدد النظام اللغوي ضمن الأنظمة الإشارية الأخرى[1]›.

ونفرض جدلا التسليم ببنيوية حلقة براغ التي يرجع إليها الفضل في وضع هذا المصطلح، فلا أحد ينكر إسهامات جاكبسون في حقل السيميائية وعلى الخصوص الأنظمة الإبلاغية، إذ يرى "هارتمان" Hartman: ‹إن التطور الذي حدث في هذا المجال(عملية الاتصال) تم في عام 1930 عندما قام "بوهلر و جاكبسون وموريس" بإعادة النظر في عملية الاتصال، وقاموا بتطوير مجموعة من النماذج "Models" أسهمت في تكوين علم السيميولوجيا الحديث[2]›.

كما ساهم في أحد الملتقيات العالمية للسميائية بكازيميرز "Kazimierz" في سبتمبر عام 1966[3]. لتتلاقى أعماله مع "غريماس" و "بنفنيست" و"بارط" في تعريف

---

[1]- يوري لوتمان- تحليل النص الشعري- بنية القصيدة- مرجع سابق ص 75.

[2]- يوسف نور عوض- نظرية النقد الحديث- دار الملايين- الطبعة الأولى 1994، ص75.

[3]- رشيد بن مالك- البحث السيميائي المعاصر- أعمال ملتقى جامعة عنابة، ص: :24ماي 1995.

الآن وبعد تحديد تضاريس الدرس السيميائي على خارطة النقد الحداثي، يمكن رصد موقع الدراسة الأدبية والشعرية في القسم الأول حيث تسير اللغة الطبيعية في مجال الدراسة مع الخطاب والأدب وقوانينه وفق خطين متوازيين، وتكون نقطة التقاطع بينهما هي الدراسة الألسنية، بمثابة نقطة عبور بين تداولية الخطاب وجمالية الأثر، فالزمن الذي كانت فيه اللغة تعتبر أداة إبلاغية وفقط قد ولىّ، إنها طاقة تعبيرية وشحنة جمالية.

البحث عن القوانين العامة التي تجعل من نص ما أو خطاب ما أثرا أدبيا فنيا يدور في حلقة الأدب نفسه وداخل النسق الرمزي للغة هو الشغل الشاغل لشعرية "جاكبسون". بينما ترى" آن موريل " Anne Maurel رؤيتها الخاصة للسيميائية حين تقرر: «تنظر السيميائية للأدب بوصفه نظاما دالا مستقلا يوظف النص الأدبي علامات اللغة ولكن ينظمها في نظام شكلي ثانوي متلاصق مع النظام الأولى للإبلاغ[1]».

إذا رجع الدارس قليلا إلى الوراء، يخرج بملاحظة يقف من خلالها على التقارب بين هذا الطرح وتقرر اهتمامات حلقة موسكو وأوبوياز. فالرؤية التي ترى من خلالها آن موريل اهتمام السيميائية بالأدب، تعتمد بدون تحفظ على الإرث الشكلاني، أو السيميائيين الأوائل الذي يحتوي على الإرهاصات الأولى على حد تعبير "طورودوف" حيث أسالت المناقشات السيميائية الكثير من الحبر في حلقة موسكو و "أوبياز" وبصفة خاصة علامية الوحدات الصوتية في الخطاب الشعري.

لقد أصبح لزاما على الدراسة اللسانية دراسة النظام اللغوي، حيث اعتبر "جاكبسون" الشعرية فرعا من اللسانيات، ونظاما للقضايا الشكلية للوحدات اللسانية في حقل السيميولوجيا العام أو السيميائية الذي ينفرد بدراسة الأنماط الدالة للأدب واعتبار اللغة نسقا سيميولوجيا[2].

---

[1]- ANNE MAUREL-la critique collection contour littéraire hachehe, paris 1994. p 72.

[2]- لقد تم توظيف المصطلحين السيميائية و السيميولوجيا لدلالة على مفهوم واحد هو علم العلامات تفاديا لإثارة إشكالية المصطلح، لأن الطرح السيميائي هنا كان في البدايات ولم يحدد عناصره بدقة علمية.

ويمكن استنادا على هذه المعلومات والأفكار الطرائقية وضع المشروع وشعريته في جوهر الممارسة السيميائية بأتم المعنى المنهجي والعلمي لهـذا العلـم، ولا شـك أن تصريح "آن موريل" يدعم هذا الاستنتاج الذي يوضح لنا ويكشف عن الخط البياني الذي رسمته في كلاهما السابق، ولا تثريب على إذا أنهيت هذا العصر بنص أراه مفيدا للناقدة نفسها: ‹هكذا أضاءت الشعرية والسيميائية ماهية الأدبية التي بـادر رومـان جاكبـسون والشكلانيون الروس بإعطائهم اسم الأدبية[1]›.

5-الشعرية والجمـالية:

بداية لابد من نسف الاعتقاد السائد، الذي يقرر أصحابه أنه لا توجد علاقة البتـة بين الشعرية كطرح نظري علمي للظاهرة الأدبية وبين الجمالية التي تعتمد علـى الإرث الفلسفي والتاريخي في آن واحد، لأن الدارس حين يموضع الظاهرة في سياقها السيميائي الشكلاني وعلى الخصوص "جاكبسون" الذي لم يهمل الدليل من الوجهة الجمالية، فإنـه بلا ريب يحتاج إلى إعادة النظر وسبر غور الوظيفة الجمالية للدليل اللساني فـي كنـف علامية الأدب، ولا تظهر هذه الاستيتيكية على مستوى الدليل فقط، بـل فـي تكويناتـه المختلفة التي تحيط بالفن وأضربه. يجب التأكيد على أن الشكل هو الـذي يعطـي الأدب جماليته وتمظهراته المختلفة المميزة، لقد وقع تناسل بين الجمالية والعلم الأدبي بناء على الطرح السابق-العلم الأدبي-الشعرية-وصارت الحدود بينهما في خبر كـان أمحـت أو كادت تمحي حسب ما يقرره الباحث "إيخنباوم": ‹برزت في أعمال الشكلانيين بوضـوح المبادئ التي تعارض تقاليد ومسلمات العلم الأدبي والجمالية على العموم التي تظهر ثابتة لأول وهلة، وبفضل هذه المبادئ تقلصت المسافة التي تفصل القـضايا الخاصـة بـالعلم الأدبي والقضايا العامة للجمالية بصفة معتبرة[2]›. وحتى يقطع الدارس الـشك بـاليقين،

---

[1]- مرجع سابق، ص72. ANNE MAUREL-La critique collection contour littéraire

[2]- BIKHENBAUM.in théorie de la littérature, p 34.

يتعين عليه تبديد هذا التساؤل المشروع الذي ليس منه بد. هل يعني تقلص الحدود بين الحقلين دخول العلم الأدبي في مجال النظرية للفن أو الجمالية؟

إبلاغية الفن عند الشكلانيين الروس تتمحور حول نقطتين رئيسيتين هما:

أ- ضد الآلية التي تسببها العادة.

ب- ضد التقاليد الأدبية والجمالية خاصة تلقي الأعمال وطريقة دراستها علميا لاستكناه الطاقة التعبيرية التي تشحن نسق الفن، لقد بات من المسلم به تقص عادة استقبال الأعمال الفنية والأدبية بتلك الطريقة-الضم-المرسومة وفق توجه مجدد وربما يعد علامة على عقم المعطيات العلنية من جهة، ووئدا لعناصر الجمال والإبداع المتواجد في العمل الأصيل ولذلك يبدو من الضرورة بمكان، ولعل تأكيدات الباحث "أمبرتو إيكو" Emberto,ECO في هذا الميدان تزيد الدارس ثقة حيث نلفيه يقول: «لقد رأى الشكلانيون من الأساسيات أن الابتكارات الأسلوبية والبنائية تمنح نفسها بجلاء مادام الوعي بوظيفتهم ضروريا بالنسبة لهم بإدراك الشكل المتقن[1]».

في حدود هذه التخوم يتلاقى الفن والأدب، الفن بآلياته الممكنة ومواده، والأدب بألياته المتنوعة ومادته اللغوية، وتتكامل الرؤى بحيث لا جناح أن يدرس الأدب في ظل معطيات الفن والنظر إلى الفن وفق معطيات النظام اللساني وتشكلاته.

فالتداخل بين الحلقين غير وارد، لكن القواسم المشتركة بينهما وليدة الإجراءات المنهجية للسيميائية التي جمعتها وفق منظور علمي يحاول استكشاف العمل الفني بصفة عامة، وعلى ضوء هذا الطرح يدرك "أمبرتو إيكو" غور هذا الإجراء الشكلاني ويعمل على إبرازه من خلال وضعه الظاهرة الفنية في عمقها السيميائيي قائلا: «وعليه دون أن ندهب

---

[1]- Emberto-Eco-l'œuvre cuverte-chantal de benzizux avec le concours d'andre bourcaurechelieve édition du seuil 1979, p 255 marge98.

إلى المطابقة بين الفن واللغة يمكننا التصرف عن طريق التشابه والتطابق على أحدهما الملاحظات الخاصة بالآخر كما فهم الألسنيون كذلك[1]».

"فإيكو" يحيل القارئ حين تحدثه عن اللسانيات على الطروحات التي تتعلق بحلقة "براغ"والتي تحدث أيقونة الدال في الفن والأدب وبصفة ذات خصوصية في الرسم أو القصيدة.

إن الفن نظام سيميائي، وانشغالات شعرية "جاكبسون" تتمثل في البحث في نظام النسق السيميائي للأدب وقوانينه.

وخلاصة القول، فإن التحليل الذي عمل "إيكو" على تطويره في مؤلفه المعنون "الأثر المفتوح" يعتبر عميقا ودقيقا في نفس الوقت، نظرا لتموقع كل الشعريات المعاصرة فيه، قياسا إلى الفترة الزمنية التي ألف فيها الكتاب في سياق محدد تحكمه التوجيهات السيميائية بالدرجة الأولى يقول "إيكو": «تصمم الشعريات المعاصرة على هذه الآليات وتضع المتعة الجمالية ضمن التعرف التام على شكل. الذي يسمح باكتشاف داخل الشكل دائما بتمظهرات جديدة وإمكانيات جديدة بدل التحكم أو الصيرورة على هذه المفتوحة دائما[2]».

يرسم " إيكو" حدوداً فاصلة بين فترتين تاريخيتين في حقل الشعرية.

أ: شعرية البنية أو البنية الشعرية المغلقة وليس المنعزلة عند الشكلانيين والبنيويين.

ب: شعرية الانفتاح المتوازنة مع مراحل إخصاب البنيوية- مرحلة ما بعد البنيوية التي فتحت مجالا خصبا لدراسات أدبية رائدة عكستها إسهامات وبحوث مختلفة طابعها الجدية عند " جوليا كريستيفا" و " ميخائل باختين" و " أمبرتو إيكو" و"

---

[1]-EMBERTO-ECO ; l'œuvre ouverte Chantal de benzizus avec le concours d'andre boucaure cheleve- édition du seuil 1979, p255marge98.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

دوستويفسكي " و " رولان بارط"... إلخ، لقد أخصبت الشعرية بعد مرحلة البنيوية سيما بعد توسع مجال السرديات في الخطاب الروائي عند " غريماس".

إن النقطة الحاسمة بين الطرح البنائي والانفتاح السيميائي لأبعاد أخرى والتي تجمع حقولاً مختلفة وخطابات متداخلة داخل الخطاب الأدبي تكتسب وظائف أدبية وثقافية هي شعرية " جاكبسون" بدون منازع:

شعرية دوستويفسكي :

إن محاولة سرد النظريات والمناهج التي سعت تحليل الشعرية، بله الاستفادة منها، تكون ضربا من ضروب العنت والإعنات ولذلك سأقتصر على ما يعنيني في حل الأشكال والوصول إلى هدفي. الحديث عن الشعريات دون الإشارة إلى شعرية " دوستويفسكي " يعتبر ضربا من الخلط العلمي، لأن الرجل يعتبر بحق من رجالات الأدب الذين ضربوا بسهم وافر في مجال " الشعرية"، وعليه ارتأيت قبل أن انفض اليد من هذا المدخل تعزيزه ببعض الأفكار التي تناولها بالدرس والتمحيص، زاعما ان المؤلف" شعرية دوستويفسكي " ل: " ميخائل باختين" لاغنى عنه لمن يلج في حقول الشعرية، إذن ما هي انشغالات الرجل ؟ وأين تنصب اهتماماته؟

الكلمة الملموسة، العلاقات الحوارية، الحوار الخفي "

تعددية الأصوات، " اللغة" " وما بعد اللغة- الميتالغة" "" كلها مصطلحات نقدية أجدني في فصل التطبيق مضطرا إلى التعريج عليها. فما لا يدرك جله لا يترك كله.

فمبحث " دوستويفيسكي" ينصب حول الاهتمام باللغة بكل كيانها الملموس والحي وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة، ثم تحديدها عن طريق تجريدها الحتمي والشرعي من عدد من جوانب الحياة الملموسة للكلمة [1]

ماذا يعني دوستويفسكي بالكيان الملموس للغة الشعرية؟

---

[1]- ميخائيل باختين -شعرية دوستويفسكي - ت: د: جميل نصيف التكريتي -مراجعة الدكتورة، حياة شرارة -دار توبقال - الطبعة الأولى -بغداد - الدار البيضاء -ص 265.

تعين اللغة الشعرية إما شيئا خاصا (ملموسا وفرديا) أو شيئا عاما. بصيغة أخرى يكون مدلول اللغة الشعرية إما مقولة (ملموسة وفردية) وإما مقولة عامة (حسب السياق) ففي ملفوظ شعري حول غرفة مثلا، فإن الأمر إما أن يتعلق بحجرة معينة (شيئ واضح، موجود في هذا المكان أو ذاك من الفضاء)أو بالحجرة كفكرة عامة عن مكان السكن، ولا جناح على أن أمثل سطور لبودلير من قصيدته " قصيدة شهيدة" :

وسط القارورات والأقمشة الذهبية

والأثـــاث الشبـــقي

وسط الرخام واللوحات والفساتين العطرة

التي تتهادى بثنايا فاخرة

في غرفة دافئة حيث الهواء، كما في مصرى

خطـــر وقـــاتل

حيث باقات محتضرة في توابيتها الزجاجية

تفوح بأناتها الأخيرة

(قصيدة شهيدة)

إن الأمر يتعلق بما هو ملموس ولا بما هو عام، بل إن السياق نفسه يضبب التمايز عوض أن يقوم بتبسيطه، فالمدلول الشعري، في هذا التصور ملتبس، بأنه يأخذ المدلولات الأكثر ملموسية ليقوم بالزيادة في ملموسيتها قدر الإمكان (عبر منحها صفات خاصة وغير منتظرة) وفي الآن نفسه يرفعها – إن جاز القول – إلى مستوى عمومية تتجاوز مستوى الخطاب المفاهيمي.

يبني مقطع بودلير هذا(عالما) من الدلالة تكون المدلولات فيه أكثر عيانية وأكثر عمومية وأكثر ملموسية مما هي عليه في الكلام، ويبدو أنه بالإمكان تصور شيء

ملموس انطلاقا من ذاك الملفوظ، إلا أن القراءة الشاملة للنص تقنعها بأن الأمر يتعلق بدرجة تعميم عالية جدا تمحي معها أية عملية فردنة.

إن المدلول الشعري يتمتع بوضعية مزدوجة القيمة. إنه ملموس وعام معا.

(أي في نفس الوقت وليس بتتابع) فهو يلاقي، في إطار نفس التطبيق اللاتركيبي، الملموس العام، ومن تم يرفد الفردنة، ولذا فهو ملموس غير فردي ينحو باتجاه العام.(كما لو أن وحدانية المدلول الشعري كانت حادة إلى درجة أنه يتجه إلى الكل بدون أن يمر بالفردي وبالانضمام إلى الملموس والعام في الآن نفسه)[1].في هذا المستوى نخلص إلى أن المدلول الشعري أبعد من أن يطرد الطرفين (المقولين) المتعارضين أي أنه أبعد من أن يلح على تعارض الملموس والعام، وعلى أن: أ(تعارض) ب.إنه بالأحرى يشتملها في إطار الازدواج أي في إطار اجتماع غير تركيبي(يكتب منطقيا أب).

إن مدلولا ملموسا وغير فردي كهذا لا يقبله الكلام، ولذا فإن أفلاطون يكشف مرة أخرى عن هذا اللاتلاؤم الملموس مع اللافردي بالنسبة للجلوس.

لكن أن يلزم علينا أن نرفض الاتفاق على أن الإنسان الذي يتكلم هو الذي والحالة هذه لا يتحدث في الحقيقة عن أي شيء.

كما هو في المقطع المستشهد به من قصيدة بودلير.(قارورات – أقمشة مذهبة – رخام – لوحات فساتين عطرة...الخ).

إن هذه المدلولات التي تدعي الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها فجأة أطرافها يعينها الكلام(المنطق) كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية ("أثاث شبقي"، "باقات محتضرة")، أو ترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة يتم الجمع بينها انطلاقا من إحدى وحداتها الدلالية (ففي حالة تعويض«المزهريات» ب «التوابيت الزجاجية» تقوم الوحدة الدلالية نهاية من بين سمات أخرى بالجمع بين

---

[1]– جوليا كريستيفا علم النص – ت:فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – الطبعة الثانية – 1997. ص:75.ص

المزهريات التي تكون فيها نهاية الزهور، والتوابيت التي تكون فيها نهاية الناس). ففي اللغة الشعرية لا تحتضر الباقات والأثاث لا يكون شبقيا. إلا أن تكون كذلك في الشعر الذي يؤكد وجود اللاوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعري تدخل الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية في الفضاء المحصور بهذه الدلالية المزدوجة. بعد هذه الأفكار الشعرية «لبودلير» التي جالت بي في عالم الملموس اللافردي في اللغة الشعرية، أعالج مفهومها آخر من المفاهيم التي وردت في الشعرية «دوستويفسكي» إنه مصطلح: «ما بعد اللغة» يقول : «ولكن هذه الجوانب بالذات من حياة الكلمة التي يبتعد عنها علم اللغة تحظى بالنسبة لأهدافنا التي حددناها لأنفسنا بأهمية من الدرجة الأولى. ولهذا السبب فإن تحليلاتنا التالية لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة».

من الممكن أن تنسب إلى مابعد اللغة –ونعني ب:«ما بعد علم اللغة – تلك الدراسة لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة التي تتجاوز وهذا شرعي وقانوني في حدود علم اللغة....»[1].

ولأن النص ليس في «أصل اللغة» بل ولأنه ينفلت من مسألة الأصل نفسها، فإنه يقوم سواء كان أدبيا أو شعريا أو غيره بحفر خط عمودي في مساحة النص، تتلاقي فيه نماذج هذه الدلالية« التي لا تحكيها اللغة التصويرية والتواصلية حتى وإن كانت تسمها بميسمها إن النص يتوصل إلى هذا الخط العمودي من كثرة اشتغاله على الدال. تلك البصمة الصائتة التي رأى سويسر أنها تغلف المعنى. وليست الدلالية سوى العمل المتعلق بالتمييز والتنضبد والمواجهة، الذي يمارس داخل اللسان. هذا وجه من وجوه«الميتالغة» أو ما يوسم في الدرس النقدي الحداثي بالقراءة العمودية.

ولنتذكر عبارة «جاكبسون» إذ يقول في هذا الصدد. كيف تتجلى الشاعرية؟

---

[1]– ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي مرجع سابق. ص:275.

«إنها تتجلى في كونها تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها، ودلالتها وشكلها ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص، وقيمتها المتميزة».

ترى«جوليا كريستيفا» :«أن النص هو ابن اللغة العاق، فهو المختلف عنها، وهو الذي لا يفتأ بسائلها، وهو الذي لا يفتأ يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة» [1].

فالمنظرة تومئ إلى تفجير الاختلاف في صلب الخطاب لخلق مساحة رحبة ومحتملة تكون بمثابة التجاوز – تجاوز اللغة – على أساس الاختلاف. فالنص سرداب مظلم يفتح على منافذ من ناحية وهو غامض ومعتم من ناحية أخرى، فعلينا أن نحرق و نبدد ونهتك الكلمات.

كما أن اللغة تفتح الكلمة فتجعلها تهجس بالآخر، ذلك العصي تمثله، فهو يرفض أن يحل حاضرا. فالكلمة ليس لها أن تومئ إلى الآخر الذي يقيم هناك، إنها تشير إلى نبرة(الآخر) وإلى اسمه، فهو دائما حاضر هناك. لكنه حاضر لا يفتأ يحضر دون أن يحضر تماما في السرد.«فبنيه الكتابة تتضمن إشارات تجهش بغياب الآخر، أو بهذا الآخر الغائب، ولو كان هذا الآخر هو لا أحد» [2] ، وهذا في تقديري وجه آخر من وجوه «الميتالغة»

إن العصر عصر التعدد الدلالي، وهذا يعني أن الكلمة (الدليل) تنفصم وتصبح عرجاء. فالدال يعين على الأقل مدلولين، والشكل يحيل على الأقل على مضمونين والمضمون بدوره يفترض على الأقل تأويلين، وهكذا دواليك، أما عناصر هذا التعدد فهي كلها محتملة ما دامت مجتمعة تحت نفس الدال(أو نفس الشكل أو المضمون، وهكذا

---

[1]– JULIAKRISTIVA.SEMANALYSE.PARIS SEUIL 1969P.23 «PROLONGE DANS LA LANGUE "LE TEXTE" ESTCE QUE LA LANGUE A DE PLUS ETRAUGER CE QUILA QUESTIONNE CE QUI LA DERANGE. CE QUI LA DECOLLE DE SON INCONSCIENT ET DE LAUTOMATISME DE SON DEROULEMENT HABITUEL.»

[2]– IL YAUNE DEPOSSESSION INSCRITE DANS LA STRUCTURE MEME DE LA LANGUE. » LECRITURE CETTE TRACE DONNEE QUI VIENT DE L'AUTRE MEME SI CE N'EST PERSONNE »
-علم النص – مرجع سابق ص.22.

إلى ما لا نهاية) فالتعدد الدلالي يسقطنا في الدوار، أي في ركامية المعنى، التي يغور الكلام المحتمل (الدليل) في نهاية المطاف داخلها – مما ينتج عنه«ما بعد اللغة» من منظور آخر أما الأسطورة فهي نسق سيميائي ثان يتكون من نسق أول للدلالة التي يتكفل بها لقول شيء عنها: إذن فهو في الوقت نفسه إيحاء(لغة كان دلها مسبقا): لأنه لغة ثانية فيها يتم الكلام عن الأولى. وهكذا ومن وجهة النظر المتبناة، فالأسطورة استلاب واختزال واعتداء. كيف؟ فهي تضع اليد على لغة ليست لها وتستعملها لغايات خاصة بها) و تحرير ونشر وإمتاع فهي تفتح اللغة على تعددية المعنى بمضاعفة المستويات الدلالية، وفيما يتعلق بتحليل الكتابة بوصفها دالا للأسطورة الأدبية فإن«رولان بارط» انتقل من وجهة النظر الأولى إلى الثانية. إن اللغة الأدبية إذن أسطورة إلا أنها – وتلك نقطة أساسية أسطورة صريحة. يبقى مفهوم آخر تتولد عنه«الميتالغة» هو جدير بأن أختم به هذا المفهوم.

الإضمار: من المسلم به أن البنية النموذجية تشيد أحيانا كثيرة، ولا يحتوي نص عليها كاملة إلا نادرا، وإنما يحتوي على بعض عناصر منها. هذه الظاهرة هي ما يوسم ب"الإضمار" ويمكن أن ترد إلى جوهر اللغة الطبيعية نفسها، إذ تستطيع لغة مهما كانت، ولا أي ناطق كائنا ما كان أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء. أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب، ولكن القارئ أو المستمع له حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض الذي صنفه بعض الباحثين إلى خمس خصائص تتولد عنها إنتاجية النص إضافة إلى " ما بعد اللغة" .

1–عدم التحديد الذي لا أهمية له.

2–شعور القارئ بثغرة في الخطاب.

3–حذف أشياء من الخطاب حتى يسهم القارئ في تشييد معناه.

4–شعور القارئ بدلالات متناقضة في الخطاب.

5-عدم استطاعة القارئ تشييد دلالة واحدة[1] .

مهما يكن، فاللاتحديد شرط قبلي أساسي لمشاركة القارئ في كتابة الخطاب وتشييد معناه ولكنه يبقى عند حدود الفريضة التفاعلية.

خلاصة القول بعد هذا المد والجزر الجزم بأن اللغة الطبيعية تضمر أكثر مما تعبر وتلبس أكثر مما توضح، وتقتطع أكثر مما تستوفي.

أقترب من مفهوم آخر في شعرية "دوستويفسكي" هو تعددية الأصوات – من الخصائص المهيمنة في الخطاب الأدبي"الصوتية" يقول دوستويفسكي:«ومن وجهة علم اللغة الصرف يجوز أن نرى اختلافات جوهرية في الواقع بين الاستعمال المونولوجي والاستعمالات المتعددة الأصوات للكلمة في الأدب الفني» [2].

إن القصة المتعددة الأصوات تشمل على تباين لغوي، أي أساليب لغوية متنوعة ولهجات اجتماعية وإقليمية، ورطانات مهنية، على النحو الذي يؤلف وفقه القاصون و الروائيون المونولوجيون، حتى يتوهم الملتقى أن أبطالهم يتكلمون بلغة واحدة، بالضبط هي لغة المؤلف.

إن اللغة أهم عناصر الشعرية، ما يهم هو الاختلاف اللغوي، وتلك المواصفات الكلامية الحادة للأبطال ذات الأهمية البالغة من حيث الفنيات الكبيرة التي تنشئ صور الناس الموضوعية والمنجزة، فالموضوعية التي يتوجب على الشخصية أن تتزيا بها هي التي تظهر طويتها بحدة ملحوظة. فتعددية الأصوات في الرواية" أو القصة تضمن المحافظة على أهمية التنوع اللغوي وعلى المواصفات الكمية لكن الأهمية المشار إليها تصبح أصغر حجما، بيت القصد هو تبديل الوظائف لهذه الظواهر، وهذا هو القطب الذي تدور حوله الشعرية.

---

[1]- محمد مفتاح التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية – المركز الثقافي العربي – الطبعة الأولى – الدار البيضاء 1996ص: 49

[2]- شعرية دوستويفسكي – مرجع سابق ص: 267.

المهم في هذه النقطة ليس تواجد الأساليب اللغوية المحددة واللهجات الاجتماعية.....الخ إنما هو الكيفية الحوارية التي وضعت بها هذه الأساليب بجانب بعضها البعض، موضبة الواحد قبالة الآخر داخل الأثر الأدبي.

ولكن هذه الزاوية الحوارية لا يمكن أن تحدد أو تقام عن طريق الاستعانة بمعايير تعلم اللغة الصرف وذلك لأن العلاقات الحوارية وإن انتمت إلى مجال الكلمة. إلا أنها لا تنتمي إلى دراستها من خلال منهج علم اللغة الصرف. بما في ذلك علاقة المتكلم الحوارية بكلمته الخاصة به. وهي من خصائص علم اللغة – أي شعرية القص يقول دوستويفسكي:

«إن العلاقات الحوارية لا تقتصر على العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس والمحدد التي تفتقر بذاتها إلى اللحظة الحوارية. إنها يجب أن تكتسي باللفظة وأن تصبح تعبيرات معبرا عنها بالكلمة»[1] .

الحوار المجهري " . يعتبر خاصية من خصائص شعرية "دوستويفسكي"، فالنص الحداثي كما تمت الإشارة إليه سابقا أصبح يكثر من تعدد الأصوات وتشابكها في صياغته للخطاب، فنجد اللغة الدارجة تحاذي الصيغ اللغوية الأرستقراطية والكلاسيكية، ونجد البناء السليم للجملة "" يحاذي البناء الفوضوي لها " في ذات النص، وذلك يعني حضور أصوات متعددة ومتنافرة، ما ينجم عنه علاقات حوارية متعددة وحواراً مجهريا. أصوات منحدرة لغويا (أو طبقيا) من أوساط متباينة يجمع بين شتاتها النص عبر مسافة الاختلاف وإن النص عبارة عن شتات من الأصوات. وهي تقنية حديثة لتفجير الاختلاف عبر مسافة النص وسياقه حتى لا يأتي على وتيرة. تلك الوتيرة الواحدة التي غالبا ما تكون سمة من سمات النص الكلاسيكي فيأتي أحاديا واضحا في معناه متجانسا في لغته* أما عندما تتراءى أمام القاص عدة ملامح تتركز حول غلبة تكرار الجمل

---

[1]– المرجع السابق. ص: 270

*«la différence c'est la dialectique généralisée»

بشكل غنائي، ويسيطر نموذج المجاز على الوصف، وتتبدد العلاقة بين الأفعال وفاعليها يفقد النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشياء والأشخاص دون أن يعوض ذلك بالتعمق في استبصار حالة داخلية، لأن توزيع العبارات يوهم تعدد الأطراف مع أنها ضائعة في ضباب اللاتحديد، وتصبح النتيجة الناجمة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقي، من حيث صعوبة تصنيفه في نوعه الأدبي، فهذه مشكلة ثانوية، ولكن من حيث خلطه للشفرات التي يحسن أدائها جماليا في موقعها الصحيح، فعندما تندرج هذه الوسائل في النص الشعري يكون الإيقاع الموسيقي الكهف الذي يلوذ إليه ويفضي إلى حالة وجدانية تتضافر تلك العوامل على تهيئة أسباب الاتصال بينه وبين المتلقي التي المتعرض لنوع من العدوى الإرادية، أما عندما تتراءى أمامه كمجموعة من الشفرات التي تبدو أنها ذات وظيفة قصصية، فإن لونا من خيبة الأمل " على إجابات أساسية ينتظرها القارئ من هذا النوع تكاد تمحو لذة التجريب والاستكشاف الفني، ويتضاعف هذا الشعور بخيبة الأمل عندما ينتهي العمل، ولا يشبع شفرات القص بإغلاق دوائرها المفتوحة، بل يتركها شذرات مسنونة، لم تنظم في كل متراكب يحضر في اتجاه واحد.

عندئذ تصبح أدوات شعرية اللغة ثقلا يطرح حاصل شعرية القص، وهنا تتجسد فكرة "دوستويفسكي" لو أدرجت تلك الإشارات في حقل ممغنط كأن تساق على سبيل التمثيل على سبيل طريقة تيار الوعي لأمكن لهذه الوسائل لنفسها مع حد أدنى من تماسك الإشارات وتنظيمها على صعيد النص بأكمله في ترابطه وانصبابه في تيار واحد، أن يخترق وعي المتلقي وتكيف استجابته الجمالية مفجرة إمكاناتها في توليد الدلالة النصية.

إن عدة الأديب ليست الكلمات التي تتحشرج في فمه لسرعتها وتعددها، وإنما هي الدلالات المنبعثة من الموقف والشخصية والصور والكلمة، ومن المقطوع به في أبجديات الشعرية الحديثة أن تعدد الدلالات وتتابعها وترائي بعضها خلف البعض الآخر في درجات دقيقة من التكثيف والشفافية، لا تصل إلى الإعتام والتراكب المربك، يعد من

أنظر حالات الشعرية في القص، على تنوع طرائف هذا التعدد بعد ذلك، فإذا ما اتسم العمل الفني بأحادية الدلالة شعرنا أنه مجرد مقدمة لم تستكمل بعد، أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهمنا الفني، ولا ترضي بالقدر الكافي حاجتنا الجمالية والإنسانية، وإذا ما كان الأديب الذي يقدم لنا هذا العمل قادرا على تعديد مستوياته " وترميز أطرافه وربط دلالته بقدر يسير من الجهد الفني أدركنا أهمية المسؤولية النقدية في لفت نظره بموضوعية إلى هذا الموقف.

بتعدد الدلالة، بل إن الأحداث والشخصيات الرامزة في القصة تقوم بهذه الوظيفة نفسها. إذا أتقن الفنان بشيء من الدهاء الضروري عقد المقابلات الظاهرة والخفية – الحوار الخفي – مما يجعل الحياة أكثر توهجا ويجعل الفن أقدر على تمثيل شعرية الوجود لتجديد شباب اللغة العجوز بالتجربة البكر.

اللغة الشعرية ووظيفتها:

في نهاية هذا المدخل، سوف أعالج نمطا من الممارسات الدالة، هو اللغة الشعرية ووظيفته في اشتمال هذه التسمية على "الشعر" و "النثر" كما ألح على ذلك "رومان جاكبسون":« لا يمكن أن ندرس (الوظيفة الشعرية) بنجاعة إذا نحن تغافلنا عن المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى فإن تحليلا دقيقا للغة يفرض أن نأخذ الوظيفة الشعرية بعين الاعتبار وبجدية، فكل نية هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية لن يؤدي إلا إلى تبسيط مبالغ فيه وخادع ». [1]

يعني بالوظيفة الشعرية نمطا من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعا (منتهيا) في ذاته ومتبادلا في سيرورة التواصل.

---

(1)- R – JAKOBSON ESSAIS DE LINGUITIQUE GENENALE PARIS MINUIT P 218.

إن في اللغة الشعرية، كلانهائية ممكنة، يوضع المصطلح الاحتمالي بين قوسين إذ أنه مصطلح يكون صالحا في المجال المتناهي للخطاب الخاضع لخطاطات بنية خطابية متناهية، ومن ثم فهو يبرز مجددا وضرورة حين يقوم خطاب متناه أحادي الشكل (فلسفة – تفسير علمي) باحتواء لانهائية الإنتاجية النصية، إلا أنه مصطلح لا يتم تمريره داخل هذه اللانهائية نفسها التي يكون فيها أي "تحقق". التلاؤم مع الحقيقة الدلالية ومع الاشتقاقية التركيبية مستحيلا.

من دون أن أدعي إعطاء خاصية نهائية للملامح الخاصة بهذه الممارسة السيميائية الخصوصية فإنني سأعالجها من زاوية خاصة هي السلبية "" ونقطة البدء تشترط قبول التعريف الفلسفي للسلبية المقدم من طرف هيجل، بهدف تدقيق فرادة النفي الشعري في مسار تفكيرنا.

يقول هيجل: « يمثل السالب إذن كل التعارض الذي ينهض من حيث هو تعارض، على ذاته، إنه الاختلاف المنطق الذي لا يملك أية علاقة مع شيء آخر، ومن حيث هو تعارض، فإنه منطق الهوية، ومن ثم فهو نابع من ذاته، ذلك أنه باعتباره علاقة مع ذاته فإنه يتحدد كما لو أنه هذه الهوية نفسها ولو قام بإقصائها».[1]

بسبب هذا "التشابك الخادع" للإيجاب والسلب، والواقعي وغير واقعي، وهو تشابك يبدو أن منطق الكلام عاجز عن تفكيره سوى كشذوذ يتم اعتبار اللغة الشعرية (هذا الشيء المضاد للكلام) خر وجا عن القانون، في نسق محكوم بالفرضيات الأفلاطونية. لنمحص عن قرب كيف أن المدلول الشعري هو هذا الفضاء حيث يترابط عبره اللاوجود بالوجود بطريقة خادعة تماما.

إن اللغة الشعرية مجلد تقام فيه العلاقات اللامنتظرة (اللامنطقية – المتجاهلة من طرف الخطاب) وهي أيضا خشبة مسرح تقتضي التوافق الأمين بين الحركة الخارجية والحركة الذهنية. عند الوهلة الأولى تصدر تعددية العمل الأدبي عن مجرد غموض

---

[1]- G. W HEGEL science de la logique paris aubier 1947 p. 58.

فإذا فض العمل الأدبي أحادية المعنى فذلك لأنه رمزي، ومع ذلك، وبالتالي، وانطلاقا من مفهوم "النص" وتضميناته النظرية، فليست الشفرة الرمزية سوى إحدى الشفرات التي تنسج النص، فصيرورة تعددية المعنى وهو يشتغل في العمل الأدبي، لا تختزل نفسها إلى غموض واحد وحسب، بمعنى آخر إن النص متعدد، وهذا لا يعني أن النص يدل على عدة معان وحسب، بل على أنه ينجز تعدد المعنى ذاته، أي تعدد غير قابل للتبسيط (لا مقبول وحسب) وهذا يترتب عليه استبدال مصطلح الدلالة بالمفهوم الكريستيفي وهو "التدليل" [1]

إن النص يشتغل رافضا بالفعل منطق التواصل من أجل إنتاج دلالة واحدة، بل يشتغل إمكانيات الدال كلها في اتجاه لا تناهي المعنى، وفي هذا الصدد تقول جوليا كريستيفا: « يحفر "النص" (الشعري أو الأدبي أو غيره) على سطح الكلام خطا عموديا تبحث فيه عن بعضها البعض نماذج هذا التدليل التي تستظهرها اللغة التمثيلية والمتواصلة رغم كونها تسمها، ويدرك النص هذا الخط العمودي من كثرة معالجته للدال»[2]

ينجز عن هذا تناسل كبير يؤدي بالنص إلى تقديم منافذ، دون أن يكون هناك باب رئيسي، وإذا كان في مكنة النص الاشتغال على هكذا طريقة، خارج كل سياج دلالي فذلك لأن المداليل التي يولدها لن تكون سوى دوال لمداليل جديدة من خلال لعب إوالية لا متناهية.

إذن الدلالة ليست مستبعدة من الأدب، وتقدم نفسها على النقيض من ذلك يوصفها موضوعا منفصلا لدى التحليل النصي. ويبقى المحتوى بصفة دقيقة هو ما يهم الشكلاني ذلك أن مهمته أن يؤخره في كل مناسبة حتى يتوقف مفهوم الأصل عن أن يكون سديدا.

---

[1]- فانسان جوف – رولان بارط والأدب – ترجمة محمد سويتي – إفريقيا الشرق – الطبعة الأولى 1994 ص 85 و86 .

[2]- KRISTIVA JULIA: sémiotique. Paris édition du seuil ; collection "points" 1969. P:78 -

الفصل الثاني

[1] وأن يزحزحه وفق لعب الأشكال المتتالية. فلا يوجد ثمة إذن تختم للإوالية الدلالية فكل معنى تم إنتاجه هو دائما وفي الآن ذاته دال من مستوى أعلى للدلالة.

لكن التفكيك يكون في النص نهائيا، ولا حد لهروب المعنى، فالدلالة تتخم العمل الأدبي فما دام كل شيء يدل فالنص مشرب كله ومغلق بالتدلي، وهو بعبارة أخرى مغمور بنوع من تداخل المعاني اللانهائي الذي يمتد بين اللغة والعالم.

إذن وبصفة تكوينية كان موضوع الأدب تدميريا لأنه إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو معنى المعجم، وإذا لم تأت لغة أخرى لتشوش وتحرر "يقينيات اللغة" فلن يكون ثمة أدب.

وأختم هذه المقاربة بما قاله «ميخائيل باختين» : «إننا ننظر إلى "دوستوفسكي" على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني، لقد أوجد في رأينا نمطا جديدا تماما في التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه ب: " المتعدد الأصوات" لقد عبر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات "دوستويفيسكي"، هنا يحق لنا القول بأن "دوستويفسكي" خلق ما يمكن اعتباره نموذجا جديدا لعالم الرواية، الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم إلى تغيرات جذرية...»[2]

الفصل الثاني: أصول الشعرية العربية.

الشعرية العربية:

إن البحث عن مفهوم "شعرية" العربية يتطلب القيام بعملية غربلة دقيقة وتقنية واعية لتراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته، وتداخلاته، قبل أن يضع الدارس يده على المصطلح الشعرية الذي ترجم أكثر من عشر ترجمات عربية لماذا ؟ لن أزمة المصطلح كانت دائما نتيجة وليست سببا، ولأن قراءة التراث النقدي العربي والاتصال

---

[1]- رولان بارط والأدب – مرجع سابق ص: 87.

[2]- شعرية دوستوفيسكي – مرجع سابق ص: 390.

به، بقي من الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية العربية من أزمة المصطلح.

لكن الحقيقة التي لا يجب أن تغيب عن الأذهان الأزمة ليست أزمة مصطلح بل أزمة الثقافة التي أفرزت المصطلح ، أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى. وهذا ما يشير إليه صالح زياد في دراسة موسوعة "المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ "نشر في مجلة عالم المعرفة (مارس 2000):

« نفهم من معاجم اللغة عن الجدر (ص . ل . ح) الذي ترجع إليه لفظة "مصطلح" صرفيا ما يدل على صلاح الشيء وصلوحه بمعنى مناسب ونافع» ثم يستشير مدخل المعجم الوسيط "صلح الشيء: كان نافعا ومناسبا، يقال: هذا الشيء يصلح لك" أما تعريف المصطلح في المعجم نفسه كما يورده زياد: فهو: اتفاق طائفة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته"[1]

لذا يجب توفر أهم شرطين يحققهما المصطلح: الاتفاق والمناسبة، أي: اتفاق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلا لته.

أما المناسبة فتعني دقة الدلالة، وهو ما يفتقر إليه المصطلح النقدي الحداثي الذي يعاني أزمة في الدلالة، والمصطلح في حد ذاته إذا اختلف حول دلالته وتعيين حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية. مما يؤدي إلى عدم قدرته على الدلالة المحددة " أما تعريف المصطلح في المعجم نفسه كما يورده زياد: فهو: اتفاق طائفة شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته" [2].

لذا يجب توفر أهم شرطين يحققهما المصطلح: الاتفاق والمناسبة، أي: اتفاق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلالته.

---

[1]- صالح غرم الله زياد: "المصطلح الأدبي: بين غناه بلمعرفة وغناه بالتاريخ" عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرين العدد الثالث (يناير/ مارس 2000) ص. 99.

[2]- صالح غرم الله زياد: "المصطلح الأدبي: بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ" عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرين العدد الثالث (يناير/ مارس 2000) ص.99.

أما المناسبة فتعني دقة الدلالة، وهو ما يفتقر إليه المصطلح النقدي الحداثي الذي يعاني أزمة في الدلالة، والمصطلح في حد ذاته إذا اختلف حول دلالته وتعيين حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية. مما يؤدي إلى عدم قدرته على الدلالة المحددة والدقيقة. ويجعله يتنافى جملة وتفصيلا مع روح العلمية، هذه النقطة هي البداية الحقيقية للحداثة الغربية، أما الحداثة العربية فحدث ولا حرج.

بعد هذه المقدمة تبين لي الاعتماد عليها مستقبلا، يبقى السؤال الأساسي في هذا المدخل الموجز: هل أفرز الدرس البلاغي والنقدي العربي ما يمكن الاصطلاح عليه شعرية عربية ؟ وإذا كان ذلك كذلك فهل سأدعي للت راث البلاغي العربي فضلا لا يستحقه!.

بصورة أكثر تحديدا ومباشرة ألا يقدم التراث البلاغي العربي من دراسات في بني اللغة العربية ما يكفي لإثبات أنه بالفعل أسس مدرسة لغوية شبه متكاملة فيها التطور والتكرار والتداخل والتحوير والتقصي، والشعرية ؟

لكن يمكن طرح هذه الإشكالية بصيغة مختلفة: هل قدم الباحث السويسري فرديناند دي سوسير الذي لا يختلف اثنان على أنه مؤسس علم اللغويات في العصر الحديث، هل قدم شيئا في نظريته عن اللغويات العامة لم يتطرق إليه بلاغي عربي أو أكثر في القرن الثاني هجري حتى السابع هجري ؟.

إن الهدف من هذا الفصل ليس الحنين المطلق إلى الماضي أو العودة إلى سجن التراث لإثبات سبق أو ميزة، أو حتى البكاء على أطلال ذلك الماضي بل إزالة التكلسات التي رسبتها عصور الأغلال الطويلة فوق تراث البلاغة العربية حتى نعيد الاتصال مع تراثنا تطوره في ضوء معارف الآخرين الجديدة.

ثنائية اللفظ والمعنى:

يؤكد شكري عياد علاقة الاتحاد أو التطابق بين اللفظ والمعنى، وإن كان يرى أن علاقة التطابق لم تكن رؤيتها واضحة في البلاغة القديمة: « وكثيرا ما عومل اللفظ والمعنى على أنهما طرفان متناقضان، متضادان، ومن آفات العقل البشري أنه إذا وجد اسمين يقعان على شيء واحد من جهتين مختلفين ظن أنهما لشيئين مختلفين، ولعل التطابق بين اللفظ والمعنى لم يتضح وضوحا كافيا في البلاغة العربية، والنقد العربي القديم، وهو من الأمور التي عني يحثها علماء الدلالة، ومع أن الكثير من مسائل هذا العلم لا يزال غامضا، لأن قضية اللفظ والمعنى لم تعد محل قياس»[1] .

لقد أصبحت قضية محسوسة، ولم يعد التطابق بينهما موضوعا للخلاف.

الوحدة بين الدال والمدلول:

إن الوحدة بين اللفظ والمعنى شبهت قبل"سوسير بإنسان مكون من جسد وروح في مقولة ابن طباطبا العلوي: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه»[2]

إذن أصبح جليا أن البلاغيين العرب سبقوا سويسرا ومعاصريه إليها ببعض مئات من السنين أما محمد زكي العشماوي فيتحدث عن إنجازات عبد القاهر الجرجاني، وأبرزها مفهومه عن اللغة كنظام علامات تحكم وحداته شبكة علاقات تمكنها عن تحقيق الدلالة.

الجرجاني كما يرى العشماوي: «منحته ثروته اللغوية وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق، القدرة على الوعي نما تحمله من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق الذي وردت فيه، فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر، ينبسط أو ينكمش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ»[3]

---

[1]- شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ الأسلوب العربي. القاهرة. 1988. ص46.

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر: تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام القاهرة 1965. ص342.

[3]- محمد زكي العشماوي – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث – الطبعة الأولى دار الشروق 1994 ص236.

ويذهب العشماوي إلى أن وجهة نظر الجرجاني حول أهمية اللغة تلتقي مع وجهة ناقد حديث مثل إليوت. لقد حظيت ثنائية اللفظ والمعنى، باهتمام كثير من الدارسين الحداثيين إلا أنها مجرد إسقاطات استقى أصحابها مادتها من التراث العربي، كل ما في الأمر هو التصرف في الصياغة، أنظر إلى الناقد العربي عز الدين إسماعيل حين يحيلنا إلى رأي سويسر حول الوحدة بين الدال والمدلول في تشبيه: «بمركب كيميائي كالماء المكون من إيدروجين أو أوكسجين. فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما خصائص الماء، ويعود فيشبه اللغة بقطعة من الورق وجهها الفكر وظهرها الصوت، فكما لا يمكن أن تقطع وجه الورقة دون أن تقطع ظهرها في الوقت نفسه، فكذلك لا يمكنك أن تفصل الصورة عن الفكر ولا الفكرة على الصوت»[1]

نظرية النظم الجرجانية:

إن المصطلح العربي القديم "النظم" تضرب جذوره في أعماق تراثنا البلاغي النقدي منذ القرن الخامس الهجري، وهو يقدم نظرية لغوية عربية لا تقل سماتها وضوحا عن سمات أي نظرية لغوية حديثة غير عربية.

لكن الحداثيين العرب تحولوا إلى استعارة المصطلح الغربي "نسق" أو "نظام"

S لذا سوف أعبر في هذا الفصل عدة جسور لأحط الرحال عند الشعرية العربية في الدرس البلاغي والنقدي العربي،إلا أن "الجرجاني" يبقى العالم التبت أو المحطة التي أتزود منها كلما ظلت بي السبل.

بداية أمتح من دلائل الإعجاز وما حظي به من الفحص والتمحيص من طرف كثير من الحداثين العرب الذين أنصفوا الرجل، يكتب الناقد أحمد مندور في "الميزان الجديد "عن الجرجاني: «إنه يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء، ونقطة البدء تجدها في دلائل الإعجاز حيث يقرر المؤلف ما قرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة

---

[1]- عز الدين اسماعيل: "أما بعد" فصول، العدد الأول. المجلد السادس (أكتوبر/ نوفمبر / ديسمبر 1985). ص4.

من الألفاظ بل مجموعة من العلامات وعلى هذا الأساس العام بنى عبد القاهر كل تفكيره اللغوي».[1]

لقد بات مفهوم النظم العمود الفقري لنظرية لغوية عربية لا تقل تكاملا-من ناحية أنساقها على الأقل – عن أي نظرية لغوية حديثة، بما في ذلك نظرية فرديناند دي سويسر التي كانت جسرا اتخذته علوم اللغة معبرا لكثير من التخريجات والتفريعات اللغوية والنقدية.

إن مندورا يعزز رأيه السابق في النقد المنهجي عند العرب، عندما يقارن بين إنجاز الجرجاني وإنجاز سويسر بقوله:«ومذهب عبد القاهر واضح، وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيامه هذه، وهو مذهب العالم السويسري التبت فرديناند دي سويسر»[2]

أما صلاح رزق فيذهب بعيدا، في أدبية النص، ويحدد جهودا نقاد انبروا لهذه العملية قبل الجرجاني ويذكر الجاحظ، وابن قتيبة، والروماني، والخطابي، والقاضي عبد الجبار، والزمخشري، والفخر الرازي.[3]

من هذه الزاوية تحتم أبجديات البحث العلمي الإجابة عن السؤال الجوهري.

كيف كانت رؤية الجرجاني للنظم؟

لقد تم الفصل في هذا الأمر من خلال التعريف الموجز والمطروق الذي لا تكاد دراسة في التراث النقدي تخلو منه، إنه تعريف الجرجاني المعروف:

«معلوم أن النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض»[4]

---

[1]- محمد مندور: في الميزان الجديد، ط.2. (القاهرة ، د ، ت) ص.48.

[2]- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ط2 (القاهرة ، د ، ت) ص.226.

[3]- صلاح رزق: أدبية النص (القاهرة: دار الثقافة العربية 1989)، ص.10.

[4]- الإمام عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني) تحقيق محمد عبده ومحمد السنقيطي، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة للطباعة 1978) ص.3.

إن هذا التعريف يؤسس لنظريته التي يبسط فيها القول في مؤلفيه النموذجيين دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

إذن لا ينكر أحد سبق العرب إلى تطوير نظرية خاصة بالنسق أو النظم منذ أكثر من ألف عام، وأكون مصيبا إذا قررت بأن النظم الذي له علاقة باسم الجرجاني يحوى كل مفردات النسق الحداثي، والشعرية مفهوم لامع من مفاهيمه.

إن أنس لن أنسى في هذا المقام ناقدا يرى بعض النقاد أنه مهّد الطريق للجرجاني بمقولته المشهورة التي أحدثت بلبلة نقدية ما زلنا نعيشها حتى اليوم خاصة عندما يتعلق الأمر باللفظ والمعنى، يقول الجاحظ في الجزء الثالث من كتابه الحيوان:

«إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » [1]

لقد سبق الجاحظ "الجرجاني" إلى قضية اللفظ والمعنى إلا أن بعض الدارسين أساؤوا فهمه ونسفوا مجهوداته حين اعتقدوا أن الرجل من اللفظيين الذين لا يولون المعنى أدنى اهتمام، وحملوه مسؤولية جمود البلاغة العربية.

لكن "الخطابي"* فصل في هذه القضية وحدد شروط تحقيق الدلالة أو المعنى والتي تنتج شعرية عندما كتب: «... وإنما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة، لفظ حامل، ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم».[2]

إذن هذه الشروط تتم بوجود نسق من العلامات، كل علامة تتكون من عنصرين:

---

[1]- الجاحظ: الحيوان، الجزء الثالث تحقيق عرض السلام هارون (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي 1948)، ص131 – 132.

* - الخطابي: أحمد بن محمد بن ابراهيم (ت388 هـ)

[2]- الخطابي والروماني وعبد القهار - بيان إعجاز القرآن - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد مندور وزغلول سلام (القاهرة: دار المعارف 1976) ص26 – 27.

الدال والمدلول:

لكن هذه العلامات اللغوية تبقى عاجزة عن تحقيق المعنى إلى أن ينتظمها نظـــام علامات يتيح لها تحقيق الدالة. أو إنتاج الشعرية.

إذا كان بعض النقاد يعتقد أن الجاحظ مهد الطريق "للجرجاني" فيما يتعلق بثنائية اللفـظ والمعنى، فإن طائفة أخرى من النقاد ترى بان القاضي عبد الجبار (415هـ) اسـتخدم قبلة مفهوم "الضم" وجاء الجرجاني (-472هـ) واستخدم مفهوم "الضم" وهما يتحـدثان عن المفهوم نفسه، وما فعله الجرجاني لا يعدو شرح وتحليل وإثراء فكرة الأول.

إن ما يهمنا هو التأسيس لمدرسة نقدية كانت منهلا خـصبا للحـداثيين سـواء أكـانوا غربيين أم شرقيين، ولكن الإشارة إلى إحالات تزيل اللبس وتجعل الدارس يتبين الخـيط الأبيض من الأسود إجراء منهجي.

لقد بات ضروريا التوقف عند المفهوم الأول، "الضم" كما قدمه صاحبه:

«اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم علـى طريقة مخصوصة، ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقـد يجـوز لهـذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي لا مدخل فيـه (أي للضم" وقد تكون بالواقع، وليس لهذه الأقسام رابع، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمـة أو حركتها أو موقعها، ولابد من الاعتبار في كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانـضمام صـفة، وكـذلك لكيفيـة إعرابها وحركتها وموقعها فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهـذه الوجوه دون ما عداها»[1]

إذن النتيجة التي لا يختلف فيها اثنان النظم قائم على شبكة من العلاقات تـتحكم فيها قواعد النحو لتحقيق الدلالة.

---

[1]- القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج16. تحقيق أمير الخولي (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1960) ص.199.

لقد سبقت الإشارة إلى تعريف الجرجاني، وأكدت أن تقديمه نظرية للغة العربية يتماشى مع ما وصل إليه علم اللغويات في الغرب، ولأعتقد أنني بحاجة إلى إعادة تأكيد أن النقاد العرب قد مزجوا بياض نهارهم بسواد ليلهم منذ القرن الثالث الهجري، حتى نهاية القرن الخامس، عاكفين على وضع الأسس البانية لنظرية جمالية لا تختلف من حيث الجوهر، من حيث مكونات مفرداتها عما أفرزه علم اللغويات الحديثة الذي أسس له العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير في بداية القرن العشرين، يكتب محمد خلف الله أحمد معلقا على دلائل الإعجاز. وأسرار البلاغة: « وأظهر ما يميز أسلوب المؤلف فيهما منهجه الواضح القائم على الاستقراء الذوقي الشامل من جهة، وعلى التحليل العلمي الدفين من جهة أخرى حتى لتكاد بحوثه تقترب في دقتها وتسلسل مراحلها من أسلوب العصر الحاضر في بحوثه العلمية»[1]

هذه الفقرة تؤكد مرة أخرى بأن أسلوب الجرجاني علمي، قائم على الملاحظة والتجربة والاستقراء، وهذه درجة الحداثيين سواء الشكلانيين أو الغربيين الذين ينادون بعملية الأدب – أو الأدبية، أي الدراسة العلمية للأدب.

لذا أؤكد بأنني سأتوقف عند عدد محدود من الإحالات في التراث العربي للبحث عن تجليات الشعرية العربية، وعبور هذه الجسور يستوقفني عند مفهومين قديمين جديدين المحور الأفقي والمحور الرأسي / التعاقبي والاستبدالي، ود ورهما في شبكة العلاقات التي تربط بين نظام العلامات المكونة للنص، العلامة الأفقية S التي تربط بين المفردات الواردة داخل البنية اللغوية أو الجملة على أساس التتابع أو التعاقب، والعلاقة الرأسية العمودية التي تمثل العلاقة بين اللفظة التي وردت في الجملة والألفاظ الأخرى التي لم ترد في النص، بعبارة أخرى المعنى المعجمي، والمعنى الإيحائي والذي تتولد عنه الشعرية.3

---

[1]– محمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده. ط2. (القاهرة1970) ص107.

إن منطق الأشياء يقتضي ألا نبخس الناس أشياءهم، هـذان المفهومـان حينمـا يتحدث عنهما في سياق علم اللغويات الحديث يردان عـادة إلـى اللغـوي السويـسري فرديناند دي سوسير وهذه حقيقة مفروغ منها وهو ما يؤكده شكري عيـاد بقولـه: «إن سوسيرا لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية: علاقات رأسية تصريفية وهي تقـوم بـين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص، وعلاقات أفقية تركيبية وهي التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة»[1]

هذه المفاهيم موجودة في التراث النقدي العربي مما يؤكد أن بـذور الـشعرية العربيـة طالت الدرس النقدي والبلاغي الغربي، إلا أنها قديمة قدم النحو والنظم ذاتهما – كل مـا في الأمر – أن الحداثيين العرب تجاهلوا مجهودات أجدادهم وسبحوا في فلك الحداثـة وما بعد الحداثة الغربيين.

لذا ارتأيت أن أسوق نموذجا ممن خطفهم بريق المصطلح الغربي، إنه الناقد الـسعودي عبد الله الغدامي في مؤلفة الخطيئة والتفكير، حيث يستعير مصطلح التفكيك – الما بعـد حداثي في تعامله مع الإنتاج الشعري لمواطنه الشاعر حمزة شحاته، وليس فـي سـياق عرض لآراء رومان جاكوبسون. يكتب عبد الله الغدامي: «و النص الأدبي ينشأ حـسيا نشوء أي نص لغوي، وذلك بارتكاز على عنصري الاختبار والتأليف، وهذه العمليـة شرحها جاكوبسون بقوله: (إن اختيار الكلمات يحدث بناء علـى أسـس مـن التـوازن والتماثل والاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف هو بناء للتعاقب فهو بقوم على التجاور) بين الكلمات وهذه عملية تحدث في كل إنشاء لغوي. ولكـن حالـة الأدب تختلف عن غيرها من حيث أنها كما يقول جاكوبسون: (تستل مبدأ التوازن مـن محاور الاختيار إلى محاور التأليف)، وهذه أولى وظائف (الشاعرية) في حرف الـنص

---

[1]– شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي. مرجع سابق. ص49.

عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهي عملية وصفها جاكوبسون بأنها: (انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية).[1]

إن "جاكبسون" الذي أحال إليه الغدامي، سبقته المدرسة العربية التي قعدت للنظم والعلاقات التي تحكم مجراه – مساره أساس من النحو، فمهما شحذ القارئ ذهنه فلن يجد جديدا يمكن أن يرجع إلى الناقد الغربي، خاصة من حيث الجانب اللغوي، اللهم الشهادة الصريحة بأن مصطلح الشعرية (الشاعرية) مفهوم نقدي عربي قديم وهذا ما سأحاول البث فيه من خلال الاحالة إلى كلمات ناقد عربي متأخر السكاكي* ومقارنته مرة أخرى مع ما جاء به الغدامي حول مصطلح الشعرية، يكتب الناقد العربي السكاكي عن علم المعاني في كتابه الموسوم مفتاح العلوم في معرض الحديث عن خواص تراكيب الكلام ودورها في تحقيق المعنى ما يلي: «وأعني بتراكيب الكلام: التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم... وأعني بخاصية التركيب ما سبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له».[2]

أما إذا تناول الدارس الجانب الأدبي أو النقدي، فيلفي الغدامي يعرف مصطلح "الشاعرية" :«فإن العودة إلى مقولة جاكوبسون التي يرى فيها أن الشاعرية انتهاك لسنن اللغة العادية» لم يأت بجديد يذكر في هذا الصدد لم يقله الجرماني أو الخطابي أو حازم أو قدامة أو السكاكي. لكن الإحالة إلى الأسماء الحداثية اللامعة مثل: جاكوبسون – بارط – كريستيفا – ريفاتير – إيكو – غريماس – بيرس ديريدا – طودروف – ديسويفسكي وآخرون باتت شطحة من شطحات الحاثيين وما بعد الحداثيين ليس إلا.

---

[1]– عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية (Déconstruction) ط. الرابعة (القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998) ص.25.

* – سراج الدين يوسف بن أبي بكر السكاكي.

[2]– السكاكي: مفتاح العلوم ص. 70.

إن المتأمل لبعض المفاهيم التي توقف عندها فرديناند دي سوسير ومن لف لفه من الحداثيين في القرن العشرين، مثل ثنائية الكلام / اللسان، أو القول / اللغة، يتبين أنها لم تكن غربية عن البلاغيين العرب، الذين اقتربوا كثيرا من الثنائية بتفاصيل لها عدة قواسم مشتركة مع التفاصيل الحداثية.

إن الدرس البلاغي العربي ابتداء من سيبوية في القرن الثاني الهجري ومرورا بالجاحظ في القرن الثالث الهجري، وانتهاء بالسكاكي أي مطلع القرن الثالث هجري لم يغفل شاردة ولا واردة، ولا جانبا واحدا من جوانب اللغة الحديث كما قدمه سوسير في بداية القرن العشرين الميلادي.

لذا لا يماري أحد بأن دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة يعتبران بحق مدرسة لغوية نقدية لا تقل في تأسيسها عن مدرسة سوسير في اللغويات العامة، ومنه لا يجادل أحد كذلك في أن الدرس البلاغي والنقدي يحوي بين طياته مصطلح الشعرية بشكل مكثف.

إن الجرجاني وحده يقدم دراسات لغوية نقدية أهميتها في تاريخ الفكر العربي عن أهمية ما أنتجه أي عقل غربي حديث وهذه الإحالة تختصر كثيرا من المفاهيم – تعدد الدلالة – لا نهائية الدلالة – الشعرية – مراوغة المدول للدال بلاغة الغموض... الخ يكتب الجرجاني: « إن المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه، وما كان من ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى فكان موقعه من نفس أجل و ألطف...

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له الوصول إليه

فما أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس من دنا من أبواب الملوك فتحت له»[1]

إن كلام الجرجاني لا يختلف عما جاءت به المدرسة الحداثية الغربية من مصطلحات المسكوت عنه – البياض – ملء الفراغات – حفر خطوط عمودية – إساءة القراءة الشعرية – الأدبية – الإنشائية – الجمالية...

لأن المعنى الجيد عند الجرجاني، ليس هو المعنى المباشر، بل ذلك الذي يحوجك أو يضطرك للتفكير فيه، المعنى الجيد الذي يتحدى قدرات القارئ، يتحدى الفهم السريع بامتناعه عن القارئ أو المتلقي، ولطفه وجماليته يكمنان في معاناة المتلقي في طلبه إنه الشعرية.

أن المعنى الجيد هو المعنى العزيز الذي لا يسمح للقراءة الساذجة ، أو القارئ السطحي أن يدخل عليه،فليس كل من هب ودب قادرا على فك بكارة المعنى وشق صدفته، فالذي يطلب الحسناء يغليها المهر.

من اللافت للانتباه أن الباحثين قضية اللفظ / والمعنى تمركز انشغالهم حول العلاقة بين اللفظ والمعنى ونوعها والعلاقات والضوابط التي تحكمها واللفظة منفردة ومضمومة إلى أخريات.

الحقيقة والمجاز:

كانت أول محطة توقف عندها البلاغيون العرب هي ثنائية اللفظ / والمعنى ومتى يستخدم اللفظ على الحقيقة ومتى يستخدم على المجاز، إذ أن الاستخدام الثاني المجازي للفظ هو المحور الذي يتمحور حوله مفهوم الشعرية العربية في هذا المجال يكتب محمد عابد الجابري عن هذين الاستخداميين في اللفظ والمعنى في البيان العربي: «للفظ من جهة المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معين صفتان: حقيقية ومجاز، فاللفظ يكون على "الحقيقة" إذ دل على المعنى المتعارف عليه بالإصلاح اللغوي، ويكون على المجاز

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز مرجع سابق، ص331.

إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعارف عليه بالإصـــلاح اللغوي».[1]

لقد تفطن الجرجاني لهذه القضية وجاء بالقول الفصل في أسرار البلاغة في قوله: «واعلم أن كل واحد من وصفي المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به الفرد غير حـــده إذا كان موصوفا به الجملة: وإنا نجدها في الفرد، كل كلمة أريد بها ما وقعت لـــه فـــي وضع واضع وإذا شئت قلت: في مواضعة وقوعا لا يستند فيه إلى غيره فهي الحقيقة... وإذا أردت أن تمتحن هذا الحد فانظر إلى قولك الأسد تريد به السبع فإنك تـــراه يـــؤدي جميع شرائطه لأنك قد أردت به ما يعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة كذلك تعلم أنه غير مستند إلى هذا الوقوع إلى شيء غير السبع أي لا يحتاج أن يتصور له أصـــل أداه إلى السبع من أجل التباس بينهما وملاحظة»[2]

إذن العلاقة بين الدال / المدلول علاقة مواضعة لأن القائل "رأيت أسدا" إذا كان قـــصده الدلالة على الحيوان، أو بين اللفظة ومعناها أراد به ما يعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة و المواضعة هي المعنى الأفقي المعجمي أي استخدام الألفاظ على الحقيقة: إنها لغة الإخبار ولغة العلم، التي يسعى المرسل من خلالها إلى تبليغ رسالته بالمعنى نفسه الـــذي تواضعت الجماعة المتحدثة للغة عليه وهو المعنى الذي يوسم في اللغويات الحديثة أو ما يطلق عليه يامسليف التعيين ولا يطمح القارئ من ورائه إلى شعرية.

لكنك إذا قلت "رأيت أسدا" وكان قصدك استخدام اللفظ على المجاز بعيـــدا عـــن الحيوانية، فالمجاز هو ما عرفه الجرجاني بقوله: «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت لـــه في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول... وإن شئت قلت كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غيـــر أن تـــستأنف فيهـــا واضـــعا

---

[1]- محمد عابد الجابري: "اللفظ و ارلمعنى في البيان الع ربي، العدد الأول مجلد 6 (أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1985) ص40ز

[2]- الإمام عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، شرح وتعليق محمد رشيد رضا: ط2 (القاهرة: مكتبة محمد على صبيح 1959) ص 280 – 281.

لملاحظة ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[1]

إن مرسل الرسالة يسعى إلى توصيل رسالته بمعنى مغاير للذي تواضعت عليه الجماعة المتحدثة، وهذا أيضا هو المعنى الذي يطلق عليه في اللغة الفرنسية وفي اللغويات الحديثة بـ الإيحاء، وهكذا يسميه الناقد الدانمركي لويس يامسليف، ومنه تتشظى الشعرية.

إن الجاحظ يعتبر أول بلاغي وناقد عربي أثار قضية اللفظ والمعنى منذ القرن الثالث الهجري، وظلت حية نشطة طوال العصر الذهبي للبلاغة العربية، وحتى عصور الانحطاط، وكان نتاجها المدرسة اللفظية التي تصدت لها مدرسة النظامين بزعامة الجرجاني الذي رفض الفصل بين اللفظ والمعنى، وطور نظرية في النظم تتوسل بالسياق اللغوي في إعطاء اللفظ دلالته.

واعتقد أن هذا ملمح آخر من ملامح الشعرية العربية.

لكن إعادة قراءة كلمات الجاحظ التي أحدثت يومئذ هذه الآراء النقدية لأكثر من عشرة قرون تبين أن هذا الرجل مهد الطريق للجرجاني لتطوير نظريته في النظم فيما بعد.

«والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من نسيج وجنس من التصوير»[2]

يكتب محمد عابد الجابري في اللفظ والمعنى في البيان العربي ليؤكد الكلام الومئ إليه منذ حين، أي تمهيد الجاحظ الطريق للجرجاني، ونسف فكرة احتفاله باللفظ دون المعنى يقول: «يدل على أنه لا يقصد اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من عبارات

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص،281 – 282.

[2]- الجاحظ: الحيوان ج3. مرجع سابق ص.131 – 132.

شعرا ونثرا: الأمر الذي يجعل منه الملهم لنظرية النظم التي سيشيدها الجرجاني»[1] إذن لا ينكر عاقل إنجاز الجرجاني نظرية النظم التي جاءت بالقول الفصل فيما يخص ثنائية اللفظ والمعنى، وسفهت الاعتقاد السائد لدى البلاغيين الذين سبقوه مثل الجاحظ وابن قتيبة أي: الفصل بينهما.

إنها الكفاءة والأداء والتوحيد، لأن القدرة على تحقيق المعنى لا تأتي للفظة منفردة، بل داخل نسق أو نظام لغوي، والنماذج التي تعبر عن هذه الوحدة بين الدال والمدلول أو بين اللفظ والمعنى لا يعدمها القارئ الحصيف سواء في دلائل الإعجاز أو أسرار البلاغة، وزيادة في التوضيح والشرح أحيل القارئ على هذا المقطع: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عن سبيل الشيء لا يقع في التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ فيهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل، أن تنظر إلى مجرد معناه وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لايكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»[2]

إن هذه المبادئ النقدية واللغوية التي لهج بها الجرجاني منذ القرن الخامس الهجري هي الخيوط التي تنسج على ضوئها الشعرية العربية والجسر الذي يعبر إلى القرن العشرين إلى شعريات الحداثيين وما بعد الحداثيين أصحاب التفكيك والتلقي – يعبر إلى شعريات: طودوروف – جاكبسون – كوهن –دستويفسكي – يمسليف – كمال أبي ديب – أدونيس وغيرهم.

---

[1]– محمد عابد الجابري: "اللفظ والمعنى في البيان العربي" مرجع سابق. ص38.

[2]– عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – مرجع سابق. 196.

بناء على ما سبق ذكره لا يتردد القارئ للدرس البلاغي والنقدي القديم من الخروج بقناعة كبرى مؤداها أن المدارس اللغوية والنقدية الحديثة كلها خرجت من عباءة الجرجاني، كما خرج نقاد المعسكر الشرقي سابقا من معطف غوغول.

لكن علم البيان العربي يمثل بحرا واسعا لا يدعي أي إنسان القدرة على السباحة فيه، ثم إن هذه السياحة الطموح ربما تعيدني إلى شطئان الفصل الحالي الواضحة المعالم.

إذن المرفأ الذي أتوسم أن أرسو فيه هو الشعرية العربية، ولا إخالها تنتج إلا عن المجاز الذي بسط فيه الجرجاني القول بإرجاع المصطلح إلى جذره اللغوي في قوله:«المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا»[1] .

إذن أصبح الاهتمام منصبا على اكتناه وظيفة المجاز سواء كان كناية أو استعارة أو تشبيها: المجاز هو الآلية اللغوية أو التخيلية التي تكمن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار واستعمال اللفظ على الحقيقة إلى لغة الإي وتعد الدلالة في النص الإبداعي، ولما لا الشعرية بكل أبعادها ومراميها ؟ لأن الفصاحة والبيان تمكن أهميتهما في الإخفاء والإيحاء، بنجوة عن المباشرة الشفافة التي توصف بها لغة القدامى، أما المحدثون في رأيه فقد نَحوْا منحى آخر وابتعدوا عن المباشرة. يكتب الجرجاني في هذا الصدد في أسرار البلاغة: «أما البدء فهو أنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة والتصريح أغلب من التلويح، والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزا ووحيا{ وكناية وتعريضا وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طلبة إلى ألمعية يقوى معها

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق. ص108.

على الغامض، ويصل بها الخفي حتى كان بسلا حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها وحتى كأن الإفصاح بها حرام وذكرهـا إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ»[1]

ألا ترى أن ماء الشعرية العذب النمير يناسب من هذه الإحالة، ماثلا في سحر الألفـاظ والعبارات التي توسل بها الجرجاني في هذا المقطع الرائع؟

بعبارة أخرى لقد حدد الرجل موقفه من لغة الإيحاء والرمز والتعريض والإيمـاء إلى العرض، اللغة التي تشترط على القارئ شروطا، ليرتشف رغوتها، تلك الثغثغة التي تتطلب إعمال الفكر، وإمعان النظر، وإلا كان" الطابو" الذي يحول دون كـشف المعنـى عن وجهه دون نقاب أو حجاب.

زيادة على حرصه على استخدام لغة المجاز كآلية للإبداع والقطيعة مـع اللغـة الشفافة المباشرة وتحدي قدرات القارئ والمتلقي على حد سواء. ببـساطة إنهـا اللغـة الشعرية .

إن المجاز الجيد كما يرى الولي محمد:«هو الطاقة الخلاقة التي ترغم الأشياء علـى أن تقول ما لا تبوح به في واقعيتها»[2].

أعتقد جازما بأن الولي يعني بمقولته اللغة الشعرية، التي يقف عليها القارئ بعـد لأي تتولد عن ألطف المجاز – أعني – المجاز العقلي الذي لا تقدمه اللفظة منفـصلة أو مفردة، بل ذلك الذي يحدده القائل داخل السياق، تكون فيه مراوغة المدلول للـدال أو لا نهائية الدلالة على حد تعبير الحداثيين أو ما بعد الحداثيين، تتعالق وحداته حسب أصول النظم وأحكام النحو، ولا يتسنى للمتلقي فك شفرته إلا عن طريق العقـل الـذي ترتـب المعاني داخله أولا قبل أن يعبر عنها بعلامات لغوية منظومة، وهو الأداة الوحيدة لفهـم

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز مرجع سابق،ص، 250.

[2]– الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي(بيروت، المركز الثقافي. 1990) ص54 . 55.

الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، وهي العناصر التي تتمخض عنها الشعرية في أي لغة من اللغات.

لقد حسم الجرجاني الموقف فيما يخص هذه القضية عندما كتب:«ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا عن طريق المعقول دون اللغة، وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واضعها لأن التأليف هو إسناد فعل إلى إسم، أو إسم إلى إسم، وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم»[1] .

تأسيسا على ما سبق يظهر جليا أن المجاز العقلي هو المقياس الوحيد للشعرية لأنه ينآى باللغة الإبداعية عن المباشرة، ويضع المتلقي في موقف يتحدى فيه المجاز قدراته على تفسير الاستعارات والكنايات والتشبيهات، فهو لا يحقق الفصاحة، وهو ذات المقصود من كلام الجرجاني «إلا أنه لم يراع ما تحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل ولم يعن بما تنال الرؤية، بل مما تعلق الرؤية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحتويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»[2]

أعتقد أن الجرجاني بهذه الوقفات في مؤلفيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز أسس لنظرية أسلوبية جمالية بجميع ما تحمله هذه الكلمة من مقومات، وما تشييه المعقول بالمعقول أي استعارة صفة عقلية من المشبه به لصفة عقلية من المشبه، استعارة ثالثة أو متتالية تتولد عنها الشعرية بدرجة أقوى من التي تتولد عن سابقتيها تشبيه المحسوس إن تلميحات نقدية على هذه الشاكلة تثبت بأن الجرجاني ربط قيمة الشعر بأصالة المجاز وخصوصيته، فإذا كان المجاز ضعيفا مستهلكا، فالابتذال يقف عائقا دون نجاحه في رفع المعنى إلى مرحلة الخصوصية الشعرية على عكس المجاز الخاص وغير المتداول الذي

---

[1]– عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة – مرجع سابق، ص،151 – 152.

[2]– عبد القادر الجرجاني. أسرار البلاغة – مرجع سابق، ص152 – 153.

يحول المعنى العادي بل المعنى العقلي إلى «در في قعر بحر لا بد لـــه ممـــن يتكلـــف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يناله إلا من يتجشم الصعود إليه».[1]

لذا أصبح جليا بعد هذه الإحالة أن أصالة المجاز وخصوصيته وجدته هي معيار الشعرية بين نص ونص شعريا كان أم أثريا.

ألم ترى أن الجرجاني في معرض حديثه عن خصوصية وجدة وجه الدلالة على الغرض يؤكد على أهمية الصورة الفنية كمقياس للجودة والمفاضلة، ويحدد موضوع علم البيان، أي التشكيل الشعري أو الصناعة الشعرية.

إن تعدد دلالة الصورة الشعرية موضوع يراود القارئ على نفسه دائما من أجـــل كشف طبقات دلالتها المتعددة، لكن أروع ما يغري القارئ فيه(تعـــدد دلالـــة الـــصورة) تحرر الكلام من قيود المواضعة وتمكنه من التلميح والتلويح والإيحاء- ومـــا هـــي إلا الأسس البانية للغة الشعرية.

لقد ارتأيت أن أعبر بالقارئ ثلاثة جسور، أعتبرها محطات أساسية للوقوف على مفهوم الشعرية العربية، هي محطة الجرجاني والسكاكي، والقرطاجي.

المحطة الأولى

معنى المعنى: إنه مصطلح مبكر قدمه الجرجاني مألوف جدا فـــي الدراســـات اللغويـــة والأدبية في القرن العشرين، فاستخدام اللفظ على الحقيقة، واستخدام اللفظ على المجـــاز مدخل إلى معنى المعنى، وتعدد الدلالة، بل الإيحاء بمراوغة المدلول للدال وتحوله أكثر من مرة إلى دال، يحيل إلى متتالية من المدلولات الجديدة، أي تحول المدلول إلـــى دال وهذا ما يؤكده الجرجاني في قوله:«فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني مـــن مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوحيه ظاهره، ثم يعقل السامع مـــن ذلـــك

---

[1]- المرجع نفسه: ص. 314.

المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثان هو غرضك، كمعرفتك من كثيرة رماد القدر أنه مضيافا»[1]

يؤكد الجرجاني في أكثر من موضع سواء في أسرار البلاغة أو دلائل الإعجاز على إتقان السباحة في بحر اللغة، والغوص لإخراج اللالئ، وما هي إلا المعاني، لأن المعنى البليغ هو الذي يتحدى المتلقي ويحتجب ويمتنع وفي هذا الصدد يكتب: «إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد.

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجد وألطف وكانت أفن وأشغف»[2]

من المقطوع به أن هذا الكلام هو صميم الشعرية التي لا يقف على كنهها القارئ إلا بالقراءة العمودية، وشق أصداف الكلام.

المحطة الثانية:

إنه موقف بلاغي متأخر"السكاكي" من الحقيقة والمجاز الذي لا يختلف في جوهره عن موقف الجرجاني، لأن تعريفه لاستخدام اللفظ على الحقيقة يتفق مع تعريف الجرجاني يقول السكاكي:«الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع» «الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة»2 كما يتفق معه كذلك بالنسبة لاستعمال اللفظ على المجاز في أن الدلالة المجازية هي دلالة عقلية يتم الوقوف عليها عبر القرائن اللفظية داخل النسق اللغوي:«إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه و بالنقصان إنما يكون في

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز مرجع سابق. ص203.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – مصدر سابق. ص: 126.

الدلالات العقلية مثل أن يكون للشيء تعلق بآخر ولثان ولثالث، فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق بهذا، فمتى تعاونت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخصائصه صح في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء»[1].

إن الطروحات التي جاء بها السكاكي تنبئ بأن الشعرية العربية تبوأت مكانتها في الدرس البلاغي والنقدي العربيين، تأسيسا على ما جاء به سيبوية والجاحظ، والقاضي عبد الجبار والعلم الثبت عبد القاهر الجرجاني والخطابي، وصاحب المحطة الثالثة حازم القرطاجي.

المحطة الثالثة:

حازم القرطاجي بلاغي متأخر له آراء نيرة فيما يخص التصوير والمحاكاة والمعاني الأول والمعاني الثواني، يجب التوقف عندها في توأدة، لأنها تعتبر من الأسس البانية للنظرية الجمالية العربية، يقول في شأن سيدة الصور البيانية الاستعارة، المركبة من تعدد الدلالة:«و المعاني الشعرية فيما يكون مقصودا في نفسه، بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك، ولنسم المعاني التي تكون من نفس الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير معاناة المعاني الأول بها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليه المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[2]

صفوة القول، إن الذي يلوذ بكهف التراث النقدي والبلاغي العربي يجد ما يدغدغ عواطفه بالتماس هذا المفهوم" الشعرية "، التي ليست سوى فنيات التحول الأسلوبي

---

[1]- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم (بيروت: دار الكتب العلمية 1983) ص:140.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي 1981) ص 23.

وهي(استعارة) النص: كنمو لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهي خاصية من خواص كل تعبير بياني.

خاصية ليست حلية يتجلى بها النص لكي يخلب لب القارئ، لكنها سر كيانه وكنه سحريته وجماليته، ولا بأس من بسط فكرة تلقفها الفخر الرازي من بين يدي أستاذه الجرجاني فنالت قسطا لا يستهان به من الشرح والتحليل، وهي نكتة البواعث التي تدفع إلى التكلم بالمجاز، ويصنف في إطارها ما وصفه بتلطيف الكلام الذي كتب عنه جابر عصفور في الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ما يلي: «وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا لأن تحصيل الحاصل محال. وإن لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق إليه فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فتحصل لها بسبب القدر الذي علمته – لذة وبسبب حرمانها من الباقي ألم، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة. واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم، وإذا عرفت هذا فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به، فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر منه بلوازمه الخارجية، وعرف على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية، فالأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[1]

إن تلطيف الكلام، و اللذة القوية، وسبيل الكمال، والدغدغة النفسانية ليست سوى عبارات تنم عن مفهوم الشعرية العربية، بجميع ما يحمله هذا المصطلح من أبعاد ودلالات، وتلك هي القناعة العلمية التي توصلت إليها بعد عبور الجسور التي أومأت إليها سابقا.

---

[1]– جابر عصفور. الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب الطبعة الثالثة (بيروت المركز الثقافي 1992) ص 326.

لكم هي مجيزة الشعريات العربية الحداثية الشائعة بين ظهرانينا والتي لم تسلم من أثر الخدش والتشويه وأصحابها يمتحون من الدرس النقدي الحداثي العربي، متوسلين بـــه للوصول إلى شعرية عربية تقطع قول كل خطيب، وإن كان بعضها زوبع حبر دواة النقد الأدبي العربي، فإن بعضها مرفعله دون تحريك ساكن من سواكن واقعنا النقدي العربـــي حيث نقرأ مصنفات ترضع من الأثداء الغربية، وتحبر بأقلام عربية فصيحة مثل:«مفاهيم شعرية» ل«حسن ناظم» و«الـــشعرية العربيـــة» ل«أدونـــيس» و «أســـاليب الـــشعرية المعاصرة» ل«صلاح فضل» و «الشعرية العربية الحديثة» ل «شربل داغر»، و «فـــي فضاءات الشعرية» ل «صالح الرواشدة»، و «الشعرية العربية بين الاتبـــاع والابتـــداع» ل«عبد الله حمادي» و «في الشعرية العربية» ل «رشيد تحيـــاوي» و«شـــعرية الفـــضاء السردي» ل «حسن نجمي» و «شعرية القص» ل «عبد القـــادر فيـــدوح» و «الـــشعرية العربية» ل «نور الدين السد» و «الخطيئة والتكفير» ل «عبد الله الفداني»، و «الـــشعرية العربية» ل «جمال بن الشيخ»، و «في الشعرية» ل «كمال أبو ديب» و «الـــشعرية» ل «عثمان الميلود» والقائمة طويلة وعريضة والتكديس رهيب والركام ثقيل، إلا أنني مـــن بين هذا الكم الهائل من الأقلام العربية انتخبت: أدونيس، عبد القادر فيدوج، نـــور الـــدين السد- عثمان الميلود -كمال أبو ديب....

أ:كمال أبو ديب:«في الشعرية».[1]

يطور كمال أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية فـــي الـــشعرية، تـــستفيد مـــن معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وتحاول أن تآخي بينهـــا، وبـــرغم إصراره على أن «الشعرية خصيصة نصية،لاميتافيزيقية » [2] فإنه لا يتردد في القـــول:

---

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. الطبعة الأولى 1987،ص 11.

[2]- المرجع نفسه: ص، 18.

«إن اكتناه البعد الخفي للشعرية يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن »[1].

إن الشعرية في التصور الذي يقدمه «كمال أبو ديب» وظيفة من وظائف ما يسميه ب«الفجوة، مسافة التوتر». وهو مفهوم لا تقتصر فعاليته كما يرى «على الشعرية،بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن التجربة أو الرؤية العادية اليومية » [2].

الشعرية إذن، عنده ليست الحقل النظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل وظيفة من وظائف «الفجوة – مسافة التوتر» وميدان اشتغال«الفجوة – مسافة الوتر» ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومن هنا يؤكد «كمال أبو ديب» أن«الفجوة – مسافة التوتر» هي في الأساس فضاء «ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه«جاكيسون» نظام الترميز code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين هي:

أ:علاقات تقدم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة لكنهها.

ب:علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس.[3]

يظهر من ذلك أن «الفجوة – مسافة التوتر» فضاء تصويري مفهومي، يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقصة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة

---

[1]– المرجع نفسه: ص، 14.

[2]– المرجع نفسه: ص، 20.

[3]– المرجع السابق: ص، 21.

التجانس والوئام في داخل سياق معين، والشعرية هي وظيفة من وظائف الفجوة، من حيث هي فضاء للتجربة الإنسانية باتساعها، وهكذا تمتلك«الفجوة – مسافة التوتر» قدرة الانتقال من مستوى بحث لآخر، فهي أحيانا فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع، أو ما يسميه«لوسيان جولدمان» برؤية العالم، وأحيانا فضاء للمكونات اللغوية في النص، يقول كمال أبو ديب:«تشكل الفجوة– مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا » [1].

إن اتساع مفهوم «الفجوة – مسافة التوتر» يبدأ ولا ينتهي، فهي تشمل ما قبل النص والنص وما بعده، وتكون جزءا من تاريخ الأدب، والأعراف التي تسود فيه وجزءا من رؤيا العالم لدى الشاعر أو الكاتب وخصيصة نصية، وطريقة لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارئ. يكتب أبو ديب:«يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة – مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة وكتابه مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والتشوق الفنية ».[2]

وبالتالي تتحول «الفجوة – مسافة التوتر– من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الموجهات الفكرية لشعرية العالم، أي أنها بحكم محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة محكومة بالتحول من خصيصة نصية إلى خصيصة ميتافيزيقية، تبحث باسم النزوع الشامل، عن الشعرية خارج الشعر.

---

[1]– المرجع نفسه: ص، 37.

[2]– المرجع السابق: ص، 48.

ضمنا يريد «كمال أبو ديب» أن يوفق بين حدة المناهج، ولعل أهم هذه المناهج التي يريد التوفيق بينها هي النقد المتجه إلى القارئ عند «هولفغانغ إيزر» وجماعة نقد استجابة القارئ، والنقد المتجه إلى النص لدى السيميائيين من أمثال: «يوري لوتمان» و «ميشال ريفاتير» و «جان كوهن» و النقد المتجه للسياق وبخاصة لدى «لوسيان جولدمان».

لقد استعمل «إيزر» مفهوم الفجوة في كتابه «القارئ الضمني» مطورا إياه عن «إنقاردن»، وتمثل عملية القراءة لدى «إيزر» وسيطا بين العمل الفني لدى المؤلف والتجربة الجمالية لدى القارئ أو المتلقي، فلا يتحقق العمل الفني في الوجود إلا حين يكون هناك تفاعل بين النص والقارئ، أي بين القطب الفني لدى المؤلف والقطب الجمالي لدى القارئ ووظيفة الفجوة هي تنظيم الحقل المرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة بانعكاس بعضها على بعض، وضبط كل العمليات التي تحدث داخل الحقل المرجعي لوجهة النظر الهائمة أو خلق وجهة نظر في الحقل المرجعي.

ملء الفجوة فعالية يقوم بها القارئ، وبذلك يحافظ «إيزر» على قانون علم الظاهراتية الذي سنه« هوسرلhusserl » في أن كل شعور هو شعور بشيء. القراءة هي عملية تحقق النص لدى القارئ، فالقارئ عنصر فاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص، أما لدى "كمال أبو ديب" فإن الفجوة توجد قبل النص ومعه وبعده.

إن مفهوم«إيزر» مطبقا على الجهاز النقدي لدى«لوسيان جولدمان» ومستثمرا بنية التضاد في النقد النصي لدى «يوري لوتمان» وبالتالي يصح عليها ما يصح على نقد «جولدمان» من إقامة مماثلة بين عالمين هما البنية الفوقية للفكر والبنية التحتية الاجتماعية ولذلك فإن شعرية «جولدمان» تظل محكومة بالخارجية والتماثل بين عالمين وليس التفاعل بينهما.

ألم تر كيف يشبه «كمال أبو ديب» «جولدمان» أكثر بكثير مما يشبه «إيزر» ولذلك نلفيه يقول:«الشعرية هي قدرة عميقة ناذرة في استبطان الإنسان والعالم، والطبيعة

لا في وظيفتها»[1]، استعمله كما قد استعمله في «صدمة الحداثة» في شكل تساؤل: كيف نتعرف على شعرية النص أو خاصية الشعرية...؟»[2] .

أما في مؤلفه«الشعرية العربية» فيتناول المصطلح بشيء من التفصيل بخلاف ما سبق، كان فيه نوع من المحدودية، ففي هذا المصنف«الشعرية العربية» عالج مكونات الشعرية حيث أجملها في ثلاثة وهي: أ:المكون الشفوي/ ب:المكون اللغوي /ج:المكون الفكري.

أ: المكون الشفوي:

في هذا المكون يتناول«أدونيس» خصائص النص الشعري الجاهلي ويحددها في الخاصية الإنشائية، الخاصية السماعية و الخاصية الانفعالية.

إن الشفوية تشترط السماع فالصوت يستدعي الإذن أولا، وهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السماع مسبقا[3]. وهذا ما أدى بالشاعر فأصبح «مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطلقا لما في نفس السامع»[4]

لقد أصبح لزاما على الشاعر الجاهلي تجنب الإشارات البعيدة أو الحكايات المغلقة أو الإيماء المشكل«إضافة إلى استعماله المجاز» ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها وهذان الأمران هما ما تقتضيه جمالية الشعر الجاهلي.

---

[1]– أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت 1986. ص 71.

[2]– أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، دار العودة بيروت الطبعة الثالثة عام 1980 . ص 214، 215.

[3]–أدونيس ا لشعرية العربية: دار الآداب بيروت. الطبعة الثانية 1979. ص، 6.

[4]– المرجع نفسه: ص، 22.

ب: المكون الكتابي:

يحدد«أدونيس» هنا خصائص النص القرآني على مستوى الرؤية الجمالية ويقول: بأن الرؤية الفكرية عبدت الطريق أمام مرحلة الكتابة الجديدة أو بتعبير أخر«شعرية الكتابة» وكان الانتقال من مرحلة الشفوية إلى الشعرية الكتابية النصية القرآنية.

ويستنتج أن الكتابة الشعرية خروج عن النموذج واكتشاف طرق تعبير غير معهودة ويحدد شروطها في العناصر التالية:

أ- الجودة في المقياس لتحديد شعرية الشعر.

ب- ترتيب الكلمات بحسب ترتيب المعاني كما تحددها نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" الذي يعتبره "أدونيس" مؤسسا لمبادئ الشعرية الكتابية.

ج- الغموض بدل الوضوح الشفوي الجاهلي.

د- الإبداع المتجاوز للعادي والمشترك المورث[1].

بناء على ما تقدم يخلص «أدونيس» إلى نتيجة مفادها أن «جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[2].

شعرية تعتمد الغموض ولا تعتمد الوضوح الذي صار بعدا على العكس نقيضا للشعرية تأمل قول أدونيس:

غموضا، حيث الغموض أن تحيا

وضوحا، حيث الوضوح أن تموت.

---

[1]- عبد الكريم المجاهد: شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي. منشورات الموجة. الطبعة الأولى 1998 مطبعة دار القروين المغرب، ص 30 . 31.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية: مرجع سابق. ص.50 ، 51.

و قول محمود درويش:

إن الوضوح جريمة[1].

إن الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه الذي تذهب فيه النفس كل مذهب، ويحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة وقراءات لا نهائية.

ج: المكون الفكري:

يحدد «أدونيس» في هذا المكون الموقف الذي يؤطر البنية الثقافية العربية التقليدية وذلك في تعاملها مع النص الشعري في علاقته بالفكر ويرى أن النقد الشعري العربي يفصل بين الشعرية والفكر كما يقوم النظام المعرفي (اللغوي والديني) على الفصل بين الشعر والفكر، ويؤكد على الوظيفة الشفوية للعمل الشعري، حيث يقول: «إن تعامل النظام المعرفي الفلسفي: هذا التعامل يشكل تواصلا عل صعيد النظرة إلى الشعر لرؤية النظام النقدي اللغوي»[2] .هكذا نستنتج أن تصور النظام المعرفي النقدي – اللغوي – الديني الفلسفي يشكل قراءة / رؤية وظيفية تنطلق من تصورها لمفهوم الشعر من قبيلة أولا واجتماعية وأخلاقية ثانيا لغياب الوعي الشعري من هنا يقوم كتاب «الشعرية العربية». فيطالب بإعادة الموروث وهذا ما قام به كنصوص أبي نواس ونصوص المعري.

ويخلص"أدونيس" في ضوء التصور للشعرية العربية أن «سر الشعرية هو أن تظل دائما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد. اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره»[3].

---

[1]– شعرية الغموض: مرجع سابق" قبل المقدمة".

[2]- أدونيس: الشعرية العربية. مرجع سابق ص. 55 . 56.

[3]– المرجع نفسه: ص 57.

شعرية نور الدين السـد: أو عمود الشعر عند المرزوقي.

إن الحفر في طبقات مصنف الدكتور: نور الدين السد الموسوم:«الشعرية العربية: دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي» يسفر عن نتائج لا يستهان بها في منجز الشعرية العربية ذات علاقات وطيدة مع الحداثيات سواء علينا غربية كانت أم عربية حيث نلفيه يقرر:

«استنطاق النص الشعري باعتباره بنية من العلاقات المتفاعلة، يكشف تفاعلها عن الدلالات الفنية والجمالية للأثر الأدنى» [1]

كما يقول كمال أبو ديب: «الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف»

إن الشعرية ذات صلة وثيقة بسيرورة الإنسان، لأنها لا تنسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا، عن البطولة، تبني للإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته.

الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسبح فيها في لحمته وسراه وتمنح الوجود الإنساني طبعته الضدية العميقة مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت[2] .

من خلال مقولة كمال أبو ديب التي اتكأ عليها نور الدين السد، يتجلى أن الشعرية تتغيا الخروج عن المألوف في اللغة إلى ما وراء اللغة.

على حد تعبير ميخائيل باختين في مؤلفه «شعرية دوستويفسكي».

---

[1]- نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي- ديوان المطبوعات الجامعية العام 1995 – ص07.

[2]- المرجع نفسه، ص9 – عن في الشعرية لكمال أبو ديب: مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987. ص143.

إضافة إلى الصندية التي تعتبر تقنية من التقنيات التي يمتح منها المنجز النقـدي خاصة في مجال الشعرية، وهذا ليس بدعا فقد قالت العرب:

«إنما الأشياء بأضدادها تعرف أو تتميز» فالأضداد تتصادى وتتنادى وتتزاوج وتتناسـل فلولا البياض ما كان يعرف السواد، ولولا الليل ما كان يعرف النهار

ولولا الخير ما كان يعرف الشر، وقس على هذا جميع نواميس الطبيعة، فالـضد لا يفسره إلا الضد، والعيون الساحرة لا تظهر دوما إلا من خلف النقاب.

يقول إسحاق بن وهب صاحب(البرهان في وجوه البيان):«إن قـضية الـشاعرية خصيصة هامة، وهي من أبرز سمات القصيدة وأخطرها ولا يحظـى الـنص بـدونها بتسمية الأدبية» [1]

على ضوء هذه المقولة التي أوردها صاحب الشعرية العربية – نور الدين الـسد – نلفي حد الشعر يزود بدماء جديدة، شرقية وغربية، فها هو«رومان جاكبسون» أحـد أقطاب الشكلانية التي أسالت الكثير من الحبر في قضية الشعرية يقرر:«أن ما يجعل من نص ما نصا أدبيا هو الأدبية .

لكن عبد الله الغدامي يضرب عن مصطلح «الشعرية» صفحا ويجترح مصطلحا جديدا للشعري هو «الشاعرية». وهو نفس الكلام الذي ذهب إليه إسحاق بن وهب حذو النعل للنعل في «البرهان في وجوه البيان»، فنتيجة النتيجة أن الدرس النقـدي العربـي القديم حبل بالشعرية أو الشاعرية قبل صيحات الحداثيين سواء علينا أكانوا غـربيين أم شرقيين، وكأننا نكرر أنفسنا وفقط، تمعن في هذه المقولة التي اسـتند عليهـا صـاحب الكتاب الذي نحن صدد البحث في تضاعيفه، وهي من مؤلف عبد الله الغدامي الخطيئـة والتفكير.

«النص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمـق ثنائيات الإشارات وتتحرك داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونتها الذي يمكنها من

---

[1]–الشعرية العربية: مرجع سابق ، ص18/عن البرهان في وجوه البيان لإسحاق بن وهب.

إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي» [1]

إن العرب تلهج بهذه المقولة «الصمت أبلغ من الكلام»، فالشاعرية (الشعرية) تجعل النصوص تحبل بالمعاني التي تتناسل وتتوالد حسب الخلفية السوسيو ثقافية للقارئ كل نص مهما كان قصره يحمل فكرة محورية يدور حولها النص.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار حد الشعرية الذي ينص على أن لا علاقة لها بالشعر نجد في المبحث الموسوم(الوحدة العضوية في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول) قاسما مشتركا بينها (الوحدة العضوية)1 وبين أحد تعريفات الشعرية في النثر حيث يتضمن النص التالي:

«الوحدة العضوية تشكل أحد العناصر الفنية الأساسية في بناء القصيدة، وفي غيابها يفقد النص الشعري أهم عنصر فني يجمع بين وحداته اللغوية، وما يتواشج بينها من علاقات داخلية، أقصد العلاقات بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وما توحي به من دلالات فنية، واجتماعية ونفسية أو سوى ذلك من الوظائف الجمالية للوحدة العضوية، إنها تسهم في إظهار المعنى الشامل في النص الشعري، والقافية من الدعائم الفنية التي تحقق للقصيدة كيانها العضوي المتكامل، وهي تشكل عالما صوتيا ومعنويا ودلاليا له مهمة عظيمة في سياق الإبداع الشعري، فإن تكرار قافية واحدة في القصيدة العربية يمنحها طاقة موسيقية تبعث في نسغها تناغما وتناسبا » [2] .

هذا النص يحوي عدة مصطلحات نقدية توسل بها منظورو الشعرية على اختلاف مدارسهم كالعلاقات الداخلية للنص، إن العلاقات بين الوحدات الثقافية التي تكون لها أبعاد سوسيو ثقافية اجتماعية، سياسية، خلفيات فلسفية، تاريخية، دينية، نفسية، بكلمة

---

[1]-المرجع نفسه: ص- ص، 17و18/ عن الخطيئة والتفكير لمحمد عبد الله الغدامي:ص.ص.22.23.

[2]-نور الدين السد، الشعرية العربية – مرجع سابق – ص.68.

واحدة كل ما يسمي النص بسمة "الأدبية" التي تجعل من القصيدة قصيدة، ومن القصة قصة ومن الرواية رواية، ومن اللوحة التشكيلية لوحة، والقطعة الموسيقية ذات تناغم وتناسب، والمنحوتة رائعة فنية تترجم مهارة أنامل النحات وفعل الازميل. ظف إلى ما سبق تحبيره وظيفة التكرارية، والصندية والمهيمنات كما سماها رومان جاكيسون»صوتية أم دلالية أم تركيبية، جميعها تستظل بالظلال الوارفة لدوحة الشعرية، بغيتها تحديد وظائف اللغة الشعرية التي تتغيا ما وراء اللغة على حد تعبير ميخائيل باختين.

- إن اللغة الشعرية كما يذهب إليه جمال الدين بن الشيخ تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له دلالات أخرى تستشف من السياق الثقافي والحضاري الذي أبدع فيه النص الشعري[1].

إن المصطلحين الواردين في مبحث(الوحدة العضوية للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول) (التناغم والتناسب) نلفيهما يترددان من لدن كثير من النقاد، فالدرس اللساني لا يني يفصل القول في ظاهرة تكرار الحروف والكلمات والضمائر وهي ظاهرة توفر للنص إمكانات تعبيرية هائلة وتخلق مناخا موسيقيا متناغما، وتزود المعنى العام للنص بدماء جديدة تسهم في تأثيث النص.

عندما أجاب بشار بن برد أحمد المتأدبين حين سأله:«بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك+في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاضه؟ كانت إجابته حبلى بمصطلحات «الشعرية» ولو أنه كان يقصد القصيد العربي.

فقال:«لأنني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سرها، وانتقيت صرها وكشفت عن حقائقها، واحترزت من مختلفها، ولا والله ما ملك قيادي بشيء مما أتى به» [2]

---

[1]-المرجع السابق. ص:69.

[2]- المرجع نفسه – ص69.

إنه ميثاق جامع مانع لشروط الكتابة الشعرية، لا يختلف عن صنوه الذي وضعه الجاحظ العظيم«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها....

ألم تر أن ماء الشعر سواء في القصيد أم النثر إذا نضب، يصير الكلام متبدلا، لا ثغثغة فيه ولا رغوة ولا لذة، فبشار بن برد يتغيا الكلام الذي تذهب فيه النفس كل مذهب والذي لا يعطي القياد إلا لمن مهره السهاد، وغاص في بحر اللغة العميق الذي لا ساحل له، ولا يستخرج ددره إلا الغواص المهرة المحترفين، أصحاب الحذق والصنعة من أمثال الجاحظ وبشار ومن لف لفهما.

يقول محمد زكي العشماوي:«وفي قصائد بشار بن برد نلمس تجربة شعرية يمتزج فيها القلب بالعقل، والوجدان بالإرادة، وتتوحد صور القصيدة وترتبط، وتنشط ملكة الخيال، فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة ومن إضفاء موقف موحد على العمل كله» [1]

الوظيفة الصوتية: في الشعر نلقى الأوزان تقوم على أسباب وأوتاد وهي(وحدات الوظيفة في إيقاع التفاعيل التي تكون البحر، ويبدو أنها الأنسب والأصلح لتحليل الشعر) أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموما شعرا كان أم نثرا، فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة.

على ضوء ما ورد في النص السابق، نلاحظ أن الشعر والنثر يتقاطعان في وظيفة هامة من وظائف اللغة، ألا وهي الوظيفة الصوتية، والتي ربما تكون مهيمنة في القصيد أو في المتون السردية، هذه المهيمنة التي إجترحها«رومان جاكبسون» تنج عنها شعرية السرد، لأن هذه الوظيفة«الصوت» تلفت الانتباه في الأعمال الفنية والنثر واحد منها، هذا الشكل اللافت ما هو إلا ذلك التأثير الجمالي الذي تتمخض عنه أدبية الأدب«la»

---

[1]- المرجع السابق. ص – 72.

يقول نور الدين السد: «المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة «الشاعرية» إذا كان التشكل الصوتي عند "سلوم تامر" عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني، وعنصرا هاما في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى، فإنه عند جاكبسون في مؤلفه الموسوم« ست 6 محاضرات في الصوت والمعنى » وفي المحاضرة الثالثة بالذات حيث يقرر «أن بعض العلماء أثار خلال عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبطريقة تمهيدية مشكلة العلاقة بين الصوت والمعنى، مشكلة الأصوات الفاعلة في خدمة اللغة» [1]

إن التركيب الصوتي يشكل عنصرا أساسيا في النص الشعري، وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص، وهو تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية.

لقد حمل المنجز اللساني على عاتقه مهمة الدراسة المنظمة والشاملة للأصوات من حيث وظائفها في اللغة، لأن دراسة استخدام الأصوات في اللغة هي الجزء المتمم للسانيات، مثلما أن دراسة استخدام الألوان – بوصفها إشارات تصويرية – هي جزء من نظرية الفن التشكيلي ولا سيما نظرية فن الرسم [2]

يذهب سوسير في الجزء المخصص من كتابه«محاضرات النظام الصوتي» « أن ما هو مهم في التحليل ليس هو حركات الجهاز الصوتي التي تكون ضرورية لإنتاج كل صورة إكوستيكية، إنما المهم هو عملية التقابلات التي تطرح لتعمل اللغة بواسطتها، أي ما هو مهم في الكلمة ليس هو الصوت في حد ذاته، بل الاختلافات الصوتية التي تسمح لهذه الكلمة لكي تكون مميزة عن جميع الكلمات الأخرى، ونظرا لهذه الاختلافات تكون

---

[2]– المرجع السابق، ص. 76.

حاملة للمعنى» [1]، وهنا بيت القصيد حيث باتت هذه الاختلافات الجانب الدلالي للنظام الصوتي – أي الأصوات متصورة بوصفها دوالا-.

من خلال هذه النصوص التي تسولت بها كشف النقاب عن النظام الصوتي أردت أن يتبين المتلقي بأن صاحب الشعرية العربية التي أنا بصدد الحفر في طبقاتها وصاحب الخطيئة والتفكير – كلاهما – ربما استقيا الفكرة من – جاكبسون – لأن الرجل قطع قول كل خطيب في هذا الدرس اللساني.

كما يذهب «ألبرت سيشهاي.

في كتابه الموسوم (برنامج ومناهج اللسانيات النظرية 1908) إلى أن هذا النظام الصوتي هو حامل التفكير كله في اللغة، ولأن الرموز توجد بمساعدته فقط، وتمتلك السمات المعينة التي لها [2].

يعتبر نظام الأصوات قيما لغوية يمكن أن يدرس في تحولها على وجه الضبط وفي حالتها المعطاة إضافة إلى ذلك، ولا يغيب عن الأذهان أنه يتضمن الدراسة التاريخية للفونيمات لقد تنبهت الدراسات القرآنية إلى شعرية اللغة العربية في النص القرآني والنص الشعري وهذا خلال العصر العباسي الأول[3].

إذا رمنا البحث عن الشعرية في المنجز النقدي لعمرو بن جر الجاحظ(-255هـ) من خلال الشعرية العربية لنور الدين السد، نلفي الرجل يتكئ على مقياس نقدي يعتبر جامعا مانعا لمعايير الشعرية سواء عند القدماء أو المحدثيين هذا المقياس النقدي هو:«مبدأ الإجادة الفنية فالرجل يقر بأن الشعر صياغة وضرب من الصبغ وجنس من

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 77.

[2]- المرجع السابق: ص78.

[3]- المرجع نفسه، ص، 193.

التصوير» حيث لا تخرج المميزات الإنسانية في الإبداع الشعري عنده عن إطار الصناعة وحسن التخلص ومراعاة الأوزان[1] .

لكن مصطلح التوليد أي توليد المعاني الذي كان يطلقه على الانتحال يعتبر من المصطلحات النقدية الهامة في حقل الشعرية.

«والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في تخير الألفاظ وسهولة المخرج... وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» [2]

لله در الجاحظ العظيم إن هذه المقولة النقدية تعتبر ميثاقا الكتابة الشعرية بقيت صامدة في وجه الأعاصير النقدية على كر الدهور ومر العصور، بل لا نفترى إن قلنا بأن المدارس النقدية طرا تنهل من بحر الجاحظ الفذ، وصدق من قال: «إنك لا تسبح في النهر مرتين» .

إن أغلب كتاب العصر العباسي الأول شعراء لقبوا «بالشعراء الكتاب» لجمعهم بين الكتابة عامة والشعر، وإشادة الجاحظ بالمكانة الأدبية المرموقة بهذه الفئة من الكتاب والمصطلحات النقدية الرصينة التي اجترحها لها تشتم منها معايير الشعرية كمنجز نقدي حداثي ملأ دنيا النقاد وشغل دولة الأدب. وهذه المقولة التي نتوسل بها تبين ما ذهب إليه أبو عمرو الجاحظ من أحكام نقدية حيث يقول وهو يشيد بدور الكتاب في النقد أكثر من مرة:«ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل، ورأيت عامتهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لا يقفون إلى على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور

---

[1]– المرجع نفسه: ص، 231.

[2]– المرجع السابق: ص، 233.

غمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حدائق الشعراء أظهر» [1]

ألم تر أن الجاحظ في هكذا مقولة رصف مصطلحات رصينة وصارمة لحقل الشعرية، وأن هذه الأخيرة – الشعرية – ليست وليدة الدرس النقدي الحداثي، بل برزت ملامحها منذ العصر العباسي الأول، وطالت النثر الفني زيادة على ما كان لها في خيمة الشعر، إذ نلفي الشعراء الكتاب ضربوا بسهم وافر، والمتأمل لهذه المصطلحات – الجاحظية –لا يسعه إلا أن يقوم بغربلتها ومقارنتها مع شطحات الحداثيين النقدية – وربما – في نهاية الغربلة يخرج بنتيجة قطعية: أن لا جديد تحت الشمس.

«الألفاظ العذبة – المخارج السهلة – الديباجة الكريمة – الطبع المتمكن – السبيل الجيد –الماء – الرونق – المعاني التي إذا صارت في الصدور غمرتها وأصلحتها من الفساد القديم(التمرد على الصنم)، حسان المعاني البصر بهذا الجوهر من الكلام).

من خلال هذه المتتالية من المصطلحات التي نلقيها تستظل بمظلة اللسانيات، تارة والسيميائية تارة أخرى، والتفكيك والهرمونيطيقا (الظاهراتية)، والبنيوية، في مواضع مختلفة وكل ماله صلة بالمنجز النقدي الحداثي، نستطيع بمهارة الغواص المحترف أن نجترحه من هذه المقولة وصنوتها السابقة(المعاني...)، تحصيل الحاصل أننا نتوفر على نظرية نقدية بقيت ساكنة لم تجد من يزوبع حبر دواتها، أو يحرك جرتها على حد تعبير «جوليا كريستيفا»، إلى أن جاء الآخر – الحداثيون الغربيون – ونظروا، وقعدوا، وأقاموا دنيا النقد والأدب ولم يقعدوها – وربما نسبوا لأنفسهم ما ليس لهم، وبخسوا الناس أشياءهم، لأنه لا ينازع عاقل بأن قومنا كانوا – على الأقل يملكون حسا نقديا سليما.

---

[1]– المرجع نفسه،. ص، 230/ عن البيان والتبيين. 14ص24.

شعرية القص:عند الدكتور عبد القادر فيدوح

في مصنفه الموسوم«شعرية القص» [1] توسل الدكتور عبد القادر فيدوح بالمتن القصصي عند "عمار بلحسن" فجمع وأوعى وفصل في المنجز النقدي"الشعرية" بطرائق رائعة جدا تجعل الباحث يزهد في المؤلفات العربية – خاصة – التي تناولت الموضوع حيث يقول الدكتور منذر عياشي فيما يخص كتاب "شعرية القص":

«نحن إذن مع كتاب في «بويطيقا السرد» أنتجه أصالة الفكر العربي حول مستجدات حديثة في المكتوب العربي المعاصر، ولذا فهو يبدو من منظورنا، أنه صلة لما انقطع، وتأصيل لما انبعث، وإضافة عربية معاصرة إلى تصور عربي حديث. إذا كان هذا الكتاب لا يحمل إلا هذا – وهو في الواقع يتضمن مستويات معرفية عديدة غير هذا – فحسبه فخرا، وحسب قارئه متعة، وفائدة، وحسن مآب» [2]

إن هكذا حكما نقديا نتوسمه موضوعيا، يحفز الدارس على البحث عن تلك المستويات المعرفية العديدة، بوصف "شعرية القص" دراسة تختزل في طياتها البحث عن الرؤيا التي تتغيا أبعاد مختلفة، فلسفية، اجتماعية، تاريخية، سياسية، تربوية، دينية أسطورية، اقتصادية...الخ.

لقد قامت "البويطيقا" عند اليونان على أصول فلسفية، من عمارة البلاغة، ولكنها عند العرب في العصور الحديثة قامت على أصول لغوية، في فهم النص، وتحليل الخطاب وفق نواميس الكلام، كما كان العرب (الجاحظ، والجرجاني وقدامة، وابن وهب، وابن سنان، والفارابي، وعلماء الأصول كالشافعي، وابن حزم والعزالي والقاضي عبد الجبار)[3].

---

[1]-الدكتور عبد القادر فيدوح : شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران العام 1996.ص 5.

[2]- المرجع السابق.ص.7.

[3]- المرجع نفسه : ص، 6،4.

هؤلاء العلماء هم واضعو أسس المدرسة النقدية العربية، التي تعتـــري الـــدارس الدهشة عندما يطلع على الانجازات العظيمة التي توصل إليها أصـــحابها ومـــا منجـــز الشعرية إلا فطرة من بحرها الواسع.

يقول الدكتور عبد القادر فيدوح: "التشكيل الجمالي أو الفني لشعرية القـــص فـــي الوطن العربي ظل مرتبطا بالزمن الأيدلوجي، لأن زمن القص من منظوره هـــو زمـــن حضور رمزي لمجتمعات غير متكاملة تبحث عن اكتمال في زمن غائب" [1]

إن هذه الفكرة تحيلنا على بنية المنظور القصصي، حيث يتموضع الاهتمـــام بـــه ضمن إطارين:

أ- المنظور كرؤية فكرية وإيديولوجية.

ب-المنظور كتقنية تقدم من خلالها المادة القصصية.

بداية لا يجوز قصد المنظور على أنه مصطلح فكري أو إيديولوجي، أو أنه يـــدل على صاحب العمل الأدبي الفلسفي أو رؤيته الفكرية فحسب، إذ أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه إدراكية للمادة القصصية، فهي تقدم مـــن خـــلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تشكل منظور رؤيتها الخاصـــة الـــذي يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطة روايته وموقفه الذي يختاره أو يقع لـــه مـــن مـــستوى الزمان وكل أحداث الرواية والقارئ.[2]

أما في مجال الرواية والفن القصصي بصفة عامة، فقد غدا المنظـــور الفكـــري لازمة للأديب منذ القرن التاسع عشر، ذلك لأن مداركه قد اتسعت، وشعوره بالواجـــب تجاه مجتمعه حتم عليه ألا يقتنع بمجرد الملاحظة والكتابة، فالقارئ وهو يعـــيش العـــالم التخييلي شعر بأن هذا العالم حتى وإن كان محاكاة للعالم الواقعي، فإنه لا يـــشبهه لأنـــه يشتغل بقوانين وقيم هي من وضع رؤية الأديب.

---

[1]- المرجع السابق : ص12.

[2]- سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية : الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1978ص130.

إن القاعدة الجديدة التي قعدت لها قمم روائية عالمية من أمثال:«نطالي ساروت – ميشيل بوتور – آلان روب غرييه » جعلت من الرواية بحثا في الواقع عن معنى للعالم.

وبما أن الأدب لغة مكثفة تعبر عن الوعي، وهذا استيعاب مجازي يتضمن رؤية الأديب، وإن كانت هذه الرؤية في الأساس مشروطة بواقع المجتمع وحركة التـــاريخ فكل أثر فني يتضمن عناصر أيديولوجية، أفكار صاحب الأثر، أفكار زمنه أو طبقته.[1]

لكن القاص من خلال ارتباطه بهذا الإطار الأيديولوجي لا يعمق صلته بـــالواقع وحسب وإنما يساهم بنتاجه في عملية التغيير والبناء [2]

ب: المنظور كتقنية:

أما الوجهة الثانية للمنظور القصصي التي تقدم من خلالها المادة القصصية تكـــاد تلخص في علاقة الراوي بالعمل السردي، وقد كثرت الدراسات والنظريات من بـــدايات القرن العشرين وتزايدت من حيث الكم والنوع في فرنسا وانجلترا، وأمريكـــا والاتحـــاد السوفياتي حول هذا المكون الذي وظفت بصدده مجموعة مـــن التـــسميات، مـــن هـــذه التسميات التي عرفها: – وجهة النظر – الرؤية – البؤرة – حصر المجال – الموقع – الصيغة السردية – المنظور – التبئير " ولعل مفهوم – وجهة النظر– هو الأكثر ديوعا.

هذا المصطلح "رؤية" أو "وجهة نظر" يحيل إلى العلاقة التي تربط بين الـــراوي والعالم المشخص، وهو مفهوم يظل يرتبط بالفنون التصويرية كالرسم والسينما والمسرح والنحت والهندسة المعمارية، مرتبطا من ناحية أخـــرى بمختلـــف أشـــكال الخطـــاب السردي، ومنه الخطاب القصصي، فالمادة القصصية التي تقدم في العمل القصصي كما تقرر سيزا القاسم: "تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى مـــن خلالـــه"[3]

---

[1]– جبورعبد النور : المعجم الأدبي– دار الملايين– لبنان– الطبعة الثانية العام 1984 – ص44.

[2]– رزاق ابراهيم حسن : مقدمة في القصة القصيرة والأدب القومي والاشتراكي محله "الأقلام" ووزارة الإعلام– 3– بغداد العدد السابع السنة12– سنة 1977. ص37.

[3]– : بناء الرواية– مرجع سابق: ص130.

ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه على الوضع الذي ينظر منه إليه.

لكننا نعثر في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة على مفهوم " للرؤية " أو " وجهة النظر " على أنه يحيل إلى العلاقة بين الراوي والعالم المشخص، وهي مقولة ذات صلة وثيقة بالفنون التشخيصية (قصة خيالية – رسم تصويري – سينما –وبدرجة أقل مسرح – نحت – فن عمارتا).

بعد منصف(جان بويون) (Jean Pouillon) من أهم ما قدم في هذا المجال ذلك أنه حاول أن يختزل ما أسماه"الرؤيات" اختزالا دقيقا إذ جعل لا تجاوز على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات هي: الرؤية مع – الرؤية من الخلف – الرؤية من الخارج.

أ- الرؤية مع: يتم اختيار شخصية محورية، يمكن وصفها من الخارج، وتصبح هذه الرؤية هي نفس رؤية الشخصية المركزية. ولا تعد هذه الشخصية مركزية، لأنها ترى في المركز، ولأنه تتم من خلالها رؤية الشخصيات الأخرى، ومعها يتم معايشة الأحداث.

ب-الرؤية من الخلف: الروائي يتفضل عن شخصيته، لأنه في هذه الحالة ليس خلفها وإنما فوقها، يسير بمشيئته قصة حياتها، والفهم الذي نتيحه هذه الرؤية أنه يتم من خلالها تقديم سلوك الشخصيات، لكن هذا الوصف لا يؤدي إلى الفهم النفسي للشخصيات، بل العكس هو الذي يفرضه أو أكثر من ذلك يلغيه.

ج- الرؤية من الخارج: يتم وصف السلوك كما هو ملحوظ ماديا، بالإضافة إلى المنظر الفيزيقي والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصية.

لقد استطردت في بسط القول عن المنظور كرؤية فكرية أيديولوجية وتقنية تقدم من خلالها القصة، ليس حبا في الاستطراد لكن بغية إماطة اللثام عن هذا المصطلح

الذي يعتصر منه عدد لا يستهان به من الشعريات: شعرية اللغة – شعرية السرد – شعرية السد – شعرية الأسطورة – شعرية التفاصيل – شعرية الضمائر – وغيرها.

ألم يقل الكاتب الإرلندي الكبير جيمس جويس:"أنا زيتونة أحتاج إلى من يعصرني"!! ألم ترى أن الدكتور عبد القادر فيدوح يقرر: أن النص ليس كل ما يطفو على السطح ولكنه ما ينبت في العمق أيضا، وبذلك فإن التحليل التأويلي لشعرية القص لا يقارب البنى والمستويات من منظور دلالي وحسب وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الاشارية، ولذلك فقد ظلت الشعرية تبحث في النظام السردي وإيقاعيته، ومواجهة ذلك بالحس التقبلي الذي تجدد قدرته على الفهم بتلقي العمل الفني في رؤيته الشمولية، وهنا لا تشكل القراءة المعادل الجسدي لفعل التلقي وإنما تحفز الرؤية في إظهار التبنين الباطني للأمر وأنساقه الجمالية[1] . هذه الفقرة تومئ إلى البنية السطحية، والتي لا يعول عليها في اكتناه الشعرية، لأن قراءتها تعتبر قراءة أفقية قصارها الوقوف على المعنى الحرفي أو الأحادي ، لكنها تتطلع إلى الحفر في متن النص للوصول إلى البنية العميقة، وعلامتها المميزة للقراءة العمودية التي تتغيا الوقوف على الحقول الدلالية، والخلفيات السوسيوثقافية : (الاجتماعية، الدينية السياسية، النفسية، التاريخية،...) التي توسل بها المؤلف، وفك شفراتها عن طريق التأويل، واكتشاف تناصاتها الداخلية والخارجية إضافة إلى ملئ البياضات وكشف النقاب عن المسكوت عنه، دون إغفال الوظيفة الصوتية، والدلالية والتركيبية والصرفية، وهي مستويات لغوية لا مندوحة للباحث في حقل الشعرية المهيع عنها، مع الأخذ بعين الاعتبار الخلفية الثقافية للمتلقي الذي لا نريده قارئا صلصالا، بل نتخيله قارئا ضمنيا أو نموذجيا ولم لا قارئا محترفا، يحترف أعلى إستراتيجيات القراءة ألا وهي القراءة الإبستيمولوجية التي لا يروي غليل صاحبها إلى تعددية المعنى.

---

[1]- شعرية القص- مرجع سابق- ص15.

إن النص فيض دلالي لغوي له حمولات عاطفية وشحنات بيئية، بشكل يخضع لاعتبارات سلوكية، حضارية، نفسية، مجتمعاتية ولسانية.[1]

لقد باتت الإجابة عن هذه الاستفهامات الملحة من الضرورة بمكان:

*كيف يمكن التواصل بين منظومة خطابية وذات متلقية؟

*وفق أي منهج وأية مقروئية نبحر في كوامن النص لاقتناص معايته، وبغية استكناه ملامحه الرؤيوية، وأبعاده الدلالية؟

*كيف يمكن لجملة من التراكيب والدلالات، أن تلتحم في شكل عبارات ذات مدلولات ومعان؟[2]

إنها أسئلة تحفز الباحث على السفر في شوق الكتب النقدية القديمة والحديثة يحذوه الأمل في أنا الإجابة عنها تسفر عن خبايا النصوص وجماليات اللغة، وأدبية الأدب والبويطيقا.

يرى رولابارط: " أن الدلالية قد سعت دوما إلى إنجاز تساؤلاتها حول الآليات المتحكمة بفضاءات السرد، وكيفية اشتغالها في حدود معطيات لسانية وبنيوية تعتزم على فض الخطاب السردي وشبكة تعالقاته، أي تكتشف عن تنظيمه، فإنها تكمن في نفس الوقت في إبراز كيفية أن السرد مجرد مجموعة من الجمل وكيف يمكن ترتيب العدد الهائل من العناصر التي تدخل في تأليفه" [3]

إذا تجاوزنا البنية السطحية للنصوص، وتوسلنا بالبنية العميقة لها فإننا نكتشف المستوى الباطني بوصفه مدلولا عليه أن ينتج دلالة .

---

[1]- المرجع نفسه : ص20.

[2]- المرجع السابق : ص20.

[3]- رولان بارط : التحليل البنيوي للسرد- طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب 1992. ص12.

إنها الرأس الجذر التي تمثل نظام السوق العالمي الذي تتفرع عنه بقية الـــرؤوس الأخرى.

الرأس الثانية: الفرنكو أمريكي(الشركات الأجنبية الاحتكارية)

السلطـــة الاقتصادية

"الشركات الاحتكارية"

القارات المتقدمة فرض النظام العالمي السائد

السلطة العلمية

"التكنـــــولوجيا"

الثـــروات البتروليـــة والبشرية

القارات المتخلفة اللجوء إلى الشعريات المتقدمة

غياب التكنولوجيا وتهجير الكفاءات.

الرسمـــة(3)

الرأس الثالثة: المافيوزي(تفكيك النخبة الوطنية). توظيف تيمات إديولوجيـــة نقـــرأ مـــن خلالها الاجتماعي، ونكشف عن الواقعي.

الرأس الرابعة: العملاء(تدعم الاستبداد) .تنانين صـــغيرة وطفيليـــات تـــضافرت لتشكيل الرأس الكبيرة.

الرأس الخامسة: المنسلخون روحيا والمتنكرون الثوابت، هم أولئك الذين ابتلعوا ألسنتهم وصموا آذانهم، الذين لا يمسهم حر الصيف ولا قر الشتاء.

الرأس السادسة: (توجه نظام السلطة المتكلس78 -88).

الرأس السابعة) القطب الأعظم(فقدان روح الجدية والمسؤولية لواحدية التوجه)[1]

إن قصص "عمار بلحسن" تتمتع بقيمة جمالية تشكل أحد الأسباب الرئيسة لإثارتها وسحرها المديدين، إلا أن هذا الوضع المتميز للعمل القصصي لم يقابله اهتمام مماثل في مجال الدراسة والنقد، وخاصة من حيث مقوماته الجمالية وخصوصياته الفنية إلى أن قيد الله له هذا الرجل – أعني الدكتور عبد القادر فيدوح – الذي قام بحفريات مضنية في متونه القصصية موسلا ببعض مفاتيحها لارتياد أبعادها الجمالية الخاصة للوقوف على شعرية القصصية سواء في حرائقه أم أصواته أم فوانيسه إن الكتاب زيادة على كشف النقاب عن التجربة القصصية لدى عمار بلحسن واستعراض شعريته وأسسها ومقاييسها ومفاهيمها، كشف عن أبعاد أخرى حيث دلف إلى عزف عمارة بلحسن القصصية عزفة المظهر الدلالي وعزفة المظهر الشعري، وألقى نظرة مأنية على الهيكلين الداخلي والبراني للقصص، وما يعتوره من أبعاد اجتماعية وتاريخية ونفسانية، وهي خامات شكلت منها لبنات محكمة في معمار القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة التي كتبها عمار بلحسن.

يكتب القاص:"عمار يزلي" في مقدمة الأصوات ما يلي:"...يتميز أسلوب عمار بلحسن بلغته المتموجة..تماما كموج البحر..تذهب بعيدا.. بعيدا، ثم تتراجع إلى الخلف.. رويدا رويدا، ترتطم على الشطان الصخرية.. ويتطاير الرذاذ ثم تسمع من بعيد الخرخشة الكبرى وصوت الارتطام...إن الصوت لا يسمع إلا بعد الارتطام غير أن العمليتين تحدثان في نفس اللحظة، ورغم أن القارئ العادي أيضا لا يرى العملية إلا

[1]- المرجع السابق من.ص-62 إلى ص 69.

عملية واحدة، لا يسمع صوت الارتطام البعدي – أي القراءة الثابتة والبعد الثاني لهذه العملية التفجيرية" [1]

عن أي تفجير يحدث"عمار يزلي" إن لم يكن تفجير اللغة بالشاعرية التي تذهب فيها النفس كل مذهب.

لقد أفصح عن رأيه في الإحالة السابقة في الكتابة القصصية عند عمار بلحسن بحيث تبين بما ليس فيه مجال للشك بأن الرجل يتمتع بأدوات كتابية، لا يقف القارئ على أبعادها وظلالها إلا بالقراءة التأويلية التي لا تتأتى إلا للقراء النموذجيين، لأن الكتابة في نظرة تفجير بكل ما تحمل هذه الكلمة من أبعاد ودلالات.

إن الدارس الحصيف لنتاج عمار بلحسن يلخص إلى نتيجة مؤداها أنه أعطى كتابته صبغتها المتميزة، والتي أفرزت لغة متفتحة على الكتابة الشعرية، وبناء قصصيا مشحونا بالارتدادات، والتوترات التي تعكس مروثه المحزن في الذاكرة، والكتابة في قمة الانفعال بحميمية منقطعة النظير إلى الأيام الخوالي.

إن تجربة عمار بلحسن تتضمن نصوصا سردية، شخصياتها بارزة المعالم وسردها خطي، وتطور أحداثها سهل، وحبكتها تتماشى وتنامي الأحداث، إلا أنه في قصص أخرى يؤلف بين اللغتين السردية والشعرية فاتحا آفاقا أرحب على فضاءات التداعي والتذكر والانفعالات بطريقة مطردة يكتنفها الحوار المتقطع، هذه الخصائص في معمار القصة يقف عليها القارئ في قصتي:"كان ذات مرة في بلدة" و"الجراد" [2]

قد طرأ على مرفولوجية القصة تحولات تسمها بميسم قصيدة مكتوبة بتقنيات القصة أو القصة القصيدة.

---

[1]– عمار بلحسن : الأصوات – قصص– 11– المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر 19985 ص7و8.

[2]– عمار بلحسن– حرائق البحر– قصص– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. ص45و137.

إن عمار بلحسن يتمتع بالكتابة الشاعرية خاصة عندما يكتب عن الطفولة وفوضى أشيائها، وحياته اليومية بجميع تفاصيلها لأن نصوصه السردية ذات صبغة شعرية، لقد كان"عمار بلحسن" يعيش فعل الكتابة بعشق يروض لغته ويصنع لنفسه نصوصه التي يترك عليها بصماته حيث تتبدى للقارئ الواعي بنية التضاريس التي تستشف منها خصوصيات تنم عن تجربته الحياتية، وتعلن عن انتمائها إلى حركة الإبداع الجزائري الخالص وخصائصه.

من خلال هذه الإحالات يتضمن أن نصوص"عمار بلحسن" معدة لإنتاج استجابة شعرية متميزة، لأن غموضها هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند المتلقي الذي يعلم أن النص لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع إنما يريد أن يوحي ببنية جمالية سمتها الاتزان والتوازن الاستيتيكي، وهذه هي علامة النص في الفكر النقدي الجديد، معزولا قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال الأخرى.

يؤكد هذه الفكرة الشكلانيون الروس الذين أكدوا على النصوص، مصرين على أن السياق العام أو الخارجي أو الغرض الإقناعي لا يمكن أن يكون مهيمنا على النص الشعري، وعززت وجهة نظرهم فكرة "رومان جاكسيون" في أن النص الشعري هو الذي يؤكد على صورته النصية الخاصة.

إن نصوص"عمار بلحسن" في مقابل العمل أشياء مفتوحة، وغير مكثفة، تردد صدى نصوص أخرى، وهي نتيجة خيارات حلت محل احتمالات أخرى، نتيجة قرارات اعتباطية للتوقف عند الكتابة في نقطة معينة، ويبقى العمل الأدبي ببساطة هو العمل الذي تهيمن فيه الأدبية. وهي الخاصية التي تجعل فعلا اتصاليا ما عملا أدبيا.

لقد برهن "عمار بلحسن" على نضج أدواته وعمق وعيه، غير مكترث بأيام الخصاصة والفقر، بل مدرك بعين الصقر إيجابيات التحول، ناعي في الوقت ذاته ضحاياه، مستشرف آفاق الغد المفعمة بالخير والرجاء، دون أن يتحول تعاطفه الناضج

الواعي إلى بكاء ساذج على الأطلال، ما يجعل شعرية القص تنبع من زحم الحياة وتمتلئ بروائحها وهي تستنفذ ذاكرة الوطن.

إن "عمار بلحسن" يوظف الشفرات باقتدار، لأنه مولع بأسلوب التنضيد الوصفي في مجموعات ثنائية أو ثلاثية كما ينتظم الجمل عبر المساحات وصفيته متوازية.

إضافة أخيرة نوقف بها تدفق شعرية "عمار بلحسن" الذي يستثمر الألوان في إثراء دلالات الحروف والأصوات، فزيارة على سيميائية اللون، تكثيف للشعرية لمجالات تراسل الحواس، حتى يتجلى الحس الشعبي الظريف، وروح الدعابة عند مزج مصير الكلمات بمصير الناس، وإثارة العواطف المتباينة تجاه ما يعترى الكلمات من تقلبات تجتذبها إلى المناطق الحساسة لتكشف عن شدة الوعي مع تفادي التصريح الواضح، حيث تقع في تلك المنطقة المتجاذبة من الجلاء والحفاء، وهي نفسها منطقة الشعر الكامن في متغيرات اللغة وثنايا التاريخ، بعبارة أخرى أكثر شعرية هي منطقة الإثارة على حافة الضوء والظل في مفارقات التعبير ومشاهد الحياة النابضة على حد سواء لذا أجيز لنفسي أن أصف شعرية "عمار بلحسن" بهذه المقولة الجميلة والمتأنقة لرولان بارط:"إن الأدب كالفسفور يشع أكثر في اللحظة التي يريد أن يموت فيها" [1]

---

[1]- رولان بارط : الدرجة الصفر للكتابة- ترجمة محمد برادة- الشركة العربية للناشريين المتحدين- الرباط. الطبعة الثالثة سنة1983 ص56.

الباب الثاني: جنس الرواية.

الفصل الأول : السرد الروائي:

1- مفهوم الرواية عامة

2-الرواية الجديدة في الغرب.

1- مفهوم الرواية: قال ابن عربي: "كل فن لا يفيد علما لا يعول عليه". وقال الجاحظ: فإني أعلم أن فتنة اللسان والقلم، أشد من فتنة النساء والحرص على المال". [1]

لقد تأسست الرواية منذ القديم كتجربة في العمق: عمق اجتماعي مع بلزاك وزولا ونفسي مع فلوبير، وتذكري مع بروست، وقد حددت حقلها دائما عل المستوى الداخلي للإنسان والمجتمع، حيث نلفي " جين أوستن " (1774-1817) تجترح حدا للرواية في ردها على من يقللون من شأنها إذ تقرر: "...عمل إبداعي يكشف عن قدرات عقلية فائقة، مع معرفة تامة بالطبيعة والإنسانية البشرية، وتصوير بارع لتنوعها واختلافها،

وتعبير حي عن بديهة لماحة، وفكاهة راقية، تنقله الرواية للقارئ في لغة طلية منتقاة " [2].

إن الرواية هي أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، فهي في رأي الكثيرين ملحمة العصر الحديث، فإذا ما تتبعنا تطور سمات البطل في الرواية الانجليزية -محضن الرواية- مثلا نجد إرهاصاتها الأولى في القرن الثامن عشر ، حتى يومنا هذا نرى فيها انعكاسات واضحة لما طرأ على المجتمع الإنجليزي من تغيرات في القيم، لم تكن وليدة الصدفة، بل كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة، إلا أنها اتهمت بالخفة والتهافت عند نشأتها في إنجلترا في القرن الثامن عشر .

قبل هؤلاء المنظرين قرر أرسطو: "إن المأساة تصور انقلاب الحال وتغير الخطوط " [3]. هذه المقولة التي تشي بكيفية التغيير في حياة الأفراد والجماعات، كانت

---

[1] - أبو عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ : الحيوان . شرح و تحقيق. يحي الشامي. الجزء الرابع دار الهلال للطباعة و النشر. عام 2003، بيروت لبنان، ص،75.

[2] - د. فاطمة موسى: سحر الرواية، بحوث في الرواية الحديثة، مهرجان القراءة للجميع، 2000 الهيئة المصرية العامة للكتاب ص، 15.

[3] - المرجع السابق. ص، 73.

وما زالت موضوع الأدب الجاد منذ أيام أرسطو، بعبارة أخرى إن انقلاب وتغيير الحظوظ والمفارقة بين الأمس واليوم كانت وستبقى موضوع الرواية الأثير.

كذلك يذهب الأستاذ "يونامي دوبريه" إلى أن الرواية هي "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة لمجتمع ما، إنها إنسان في المجتمع، أحداثها نتيجة لصراع الفرد مدفوعا برغباته ومثله، صراعه ضد الآخرين وربما مثلهم أيضا، وينتج عن الصراع الإنسان هذا للملاءمة بينه و بين مجتمعه أن يمزج القارئ بفلسفة أو رؤيا عن الإنسانية" [1].

في حالة تحقيق أو توفر موهبة السرد وشعريته، وأدوات الهندسة الروائية والتاريخية النزيهة التي لا تعتورها التلفيقية التاريخية، في هكذا حالة نلفي مبدعي الفن الروائي أقدر علىى تصوير التغيرات الاجتماعية، والرواية تستشرف مشرئبة إلى المستقبل.

.يقول جون ريكاردو: " الرواية ليست كتابة مغامرة، ولكن مغامرة كتابة " [*]

إذا رمنا تعريفا للرواية بمعناها النقدي الاصطلاحي المتعارف عليه في النصف الأول من القرن العشرين فهي: كتفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصي نثري يصور شخصيات حية من خلال حدث و يرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع[2].

لقد زوبعت الرواية حبر دواة النقاد من حيـــث تحديد الحجم من ناحية الطول أو القصر، وتطوير الشخصيات أو الحدث، إلا أن القاسم المشترك الأكبر بينهم أن الرواية ذات صلة متينة بنشأة المذهب الواقعي، وكما سبق ذكره نشا هذا الجنس الأدبي أول ما نشأ في إنجلترا في القرن 18، فهو صنو الصحافة يعتمد عليها خاصة في توفير الأجواء التي تنشط بين أحضانها لأن كلا منها –أعني الصحافة والرواية – ترتبطان تاريخيا بظهور الطبقة الوسطى ونموها واضطلاعها بمسؤولية القيادة الفكرية للمجتمع والحركة الوطنية وطموحها إلا أن تتبوأ مركزها في مجالي السياسة والحكم، كذلك يمكن أن نسجل عوامل أخرى لها أثرها في نمو هذا الجنس الأدبي، كالصحافة، والتعليم وجمهور القراء والتقدم الذي شهدته الطباعة، وازدهار تجارة النشر وتبسيط لغة الكتابة إذ تخلصت من أثقال المحسنات البديعية والتدثر بالزخارف اللفظية، إثر ظهور لغة علمية سهلة تنقل

---

[1] – المرجع السابق. ص، 73.

*:- « Le roman n 'est plus l'écriture d'une aventure , mais l'aventure d'une écriture » Jean Ricardou.

[2] – سحر الرواية: مرجع سابق. ص. 68.

المعنى بطريقة مباشرة إلى ذهن القارئ وهو شرط رئيس لتوسيع قاعدة القراءة حتى تطال جمهورا عريضا لم يكن في السابق يعير أي اهتمام للكتاب.

إن الرواية الصادقة عبارة عن وثيقة ثمينة من وثائق الباحث الاجتماعي والمؤرخ. لقد كان وكد الروائيين خلال القرن الثامن عشر – وكانوا من الإنجليز لأنهم الرواد الذين أخذوا على عاتقهم فكرة التزام الواقع في الأدب – كانوا يتجشمون شططا في تبرير تعددية الأصوات ، أي تعدد وجهات النظر في ذلك الجنس الأدبي الجديد، وهذا الإجراء انتهى إلى من لحق بهم من خلال تكريس الراوي المحايد الذي ألهوه من حيث الخصائص والقدرات. لا تخفى عنه خافية و يحيط بكل شيء علما.

إن الروائـــي الأمريكـــي الإنجليـــزي "هنـــري جيمس" (1843-1916) أسس تصميما للرواية في محراب الفن يقتضي إضفاء الوحدة الفنية عليها من خلال وحدة المنظور سواء علينا أكان إيديولوجيا أم فنيا واتكأ النقد على رواياته كنموذج مثال حتى يكتمل شكله الفني، هذا الجنس الأدبي، الذي يبدو عصيا على القوالب بعيدا عن المعايير الفنية والجمالية المتداولة في فنون القول.

لكن الأفكار والفلسفات والعلوم الحديثة التي شهدها القرن العشرين، زلزلت ذلك الصرح الذي بناه " فلوبير" و"هينري جيمس"، لجنس الرواية واعترته تصدعات، وهذا أدى بالروائي الاعتماد على البوليفونية ،وسيلة سردية لنقل الرواية الجديدة في ثوبها القشيب الذي يحمل جميع ألوان طيفها كالأشكال والعقد والانعكاسات المتباينة وهو في حل من أمره، لا أحد يجبره عل تبرير ذلك التعدد الذي نحا إليه.

يذهب ميلان كونديرا في مؤلفه الموسوم " فن الرواية " إلى " إن الروح الرواية هي روح التعقيد، كل رواية تقول للقارئ: " إن الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن "[1] .

إنها الحقيقة الأدبية للرواية ولكنها لا تسمع نفسها إلا بصعوبة في لفظ الأجوبة وأكثر من ذلك يقرر في موضع آخر: " الرواية: (كل ما نطلق عليه رواية لا وجود له، هناك فقط تواريخ للرواية، للرواية الصينية، للرواية الإغريقية الرومانية، للرواية اليابانية، للرواية في القرون الوسطى، إلى آخره، أما الرواية الأوروبية، فقد تشكلت في جنوب أوربا في فجر الأزمنة الحديثة، وتمثل كيانا تاريخيا في ذاته، سيوسع فيما بعد من فضائه

[1] – ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة عام 2001. ص. 17.

إلى ما وراء أوروبا الجغرافية (ولا سيما الأمريكيتين) وبسبب غنى أشكالها والقوة المشكلة بصورة مذهلة لتطورها ودورها الاجتماعي، فليس للرواية الأوروبية والأمر ذاته ينطبق على الموسيقى الأوروبية أي مثل في حضارة أخرى[1].

إذا كان ميلان كونديرا ينفي وجود جنس الرواية، في أي حضارة إنسانية، ويحصره فقط في القطر الأوروبي، أو ليس من غريب الصدف أن نجد لهذا الجنس إرهاصاته في الأدب العربي؟!.

لكن الرواية مثل أي فرع أدبي من الفروع الأدبية، نشأت ضمن نشأة الأدب كله، فليس هناك فرع دخيل وفرع أصيل في شجرة الأدب، ربما يتطور فرع وينمو على حساب تطور ونمو فرع آخر، ولكن لا يعني هذا عدم وجود الفرع الآخر، كما لا يمكن استزراع فرع جديد في الشجرة إلا إذا كانت الشجرة من نفس صنف أو فصيلة الفرع.

إن الحلم الذي يراود كل كاتب هو أن يكون كاتب رواية، ولكن ليس كل من كتب قصة يصنف في صنافة الروائيين أو المبدعين، فالرواية ليست ابنة الإحساس الرهيف، والمراقبة الدقيقة ،والاطلاع الواسع، والثقافة الشاملة والتأمل الطويل فحسب، بل هي أيضا ابنة المعاناة، أيا كان سبب موضوعها، هي بمثابة غابات من الرموز ومعيار الرشد: القدرة على الصمود في وجه الرموز، لكن الإنسانية تصير شابة أكثر فأكثر، وهي (الرواية) ليست في العمق سوى لقطة من (الحياة)، جرى تثبيتها بواسطة الفن والقناعة بأن الرواية بوسعها الاتصال من جديد، أو إعادة إحياء الأساطير الأكثر قدما من الأساطير البشرية، لأن الأساطير لا تشيخ.

– يرى لورنس بأن الرواية باستطاعتها كشف الأماكن الأكثر سرية في الحياة ... حيث مد وجزر الوعي المرهف ،بحاجة إلى الانحسار والتدفق، لأن عبقرية الرواية تجعل الممكن يخرج إلى الحياة ولا تعيد إحياء الحقيقي.

بالكتابة الروائية كما يقول "ميشال بوتور": وحدها يسمح للمرء شرح الفراغ الذي هو مصدر الرواية وجوهرها على حد تعبير ريكاردو.

أما رولان بارط فينحو نفس منحنى المنظرين السابقين، مع شيء من التفصيل إذ يرى: "وإذن فتأليف كتاب كما يلاحظ (رولان بارط) أمر تعويضي وتخليصي أضيف إلى

---

[1] – المرجع نفسه. ص. 107 .

أنه كما يدعي "ريكاردو"الشيء الوحيد الممكن كتابته: "تتوقف الرواية عن كونها كتابة حول قصة ما لتصبح قصة حول كتاب ما".

إنها تغدو وبمثابة " تهريب للكلام " إذا استعرنا تعريف أدونيس للكتابة وهي حسب محمد برادة: " الرواية ترميق واع تهجين الوحدة المتوهمة في اللغة والعلائق والمجتمع لاستيلاد القوى الكامنة أليست الرواية إذن هي الفوضى الوحيدة الممكنـــة من أجل أن تبلغ الأسئلـــة مداهـــا؟ " [1]

إذا توسلنا أفكار كاتيدارئية من كاتيدارئيات هذا الجنس الأدبي أونوري دي بلزاك ألفيناه يعتصم بحبل الصدفة وهو ينظر للرواية حيث يرى بأن: " الصدفة هي أكبر روائي في العالم ". يبقى الدور المنوط بالكاتب هو دراستها لكي يضفى على إنتاجه الغزارة، لأن الروائيين يكتبون ما أهمله المؤرخون.

أما جورج لوكاتش فيقول: " الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي "[2]

ذلك أن الخطوط الأولى لدراسة جمالية شاملة عن الرواية لم تر النور إلى مع الفلسفة الكلاسيكية الألمانية حيث أدرجت الرواية بصورة عضوية في مقولة الأشكال الجمالية.[3]

إن "إميل زولا" وهو يضع الكتابات النظرية و الجدلية للرواية قد جعل هذا الجنس الأدبي يشق طريقه كشكل تعبيري نموذجي للبورجوازية، إلا أن التطور البورجوازي لم يفلح في اجتراح نظرية شاملة وكاملة للرواية.

ألم تر أن الفضل كل الفضل ،على نظرية الرواية يعود إلى الجمالية الكلاسيكية الألمانية، حيث كشف النقاب عن العلاقة الشديدة الصلة، التي تربط الرواية كشكل أدبي بالمجتمع البورجوازي.

لقد تصور " شيلنغ" على سبيل المثال أن الصراع بين المثالية والواقعية يمكن أن يكون موضوعا روائيا، وعندما قال "هيجل": بأن تربية الإنسان حتى يقبل بالواقع البورجوازي يمكن أن تكون هي الأخرى موضوعا روائيا، كان يصوغ بيانا أدبيا للرواية

---

[1] – محمد برادة: أسئلة النقد. الطبعة الأولى 1996 شركة الرابطة الدار البيضاء المغرب: ص 26 .

[2] – جورج لوكاتش : الرواية : ترجمة مرزاق بقطاش – الشركة الوطنية للنشر و التوزيع (السنة الطبعة بدون) . ص،70.

[3] – المرجع نفسه، ص،10 .

يحدد دورها في إطار ذلك الواقع الممزق على أن تسعى من أجل أن تعيد إلى دولة الشعر حق التمتع بخصائصه ،على أساس من هذه الفرضية، شريطة أن لا يتم ذلك في شكل تجاوز رومانتيكي بين الشعر والنثر بل عن طريق تجسيد الواقع الممزق الذي أشار إليه ومقاومته.(1)

عندما قال بلزاك في مقدمة مصنفه الموسم (الكوميديا الإنسانية) مقولته المشهورة التي أشرت إليها سابقا: (الصدفة هي أكبر روائي في العالم). وليس على الكاتب سوى أن يدرسها، ليكون كاتبا غزير الإنتاج ،لقد كان المجتمع الفرنسي في طريقه إلى أن يصبح مؤرخا ، كان بلزاك حينها يضع الخطوط العريضة، وما كان علي سوى أن أضطلع بدور السكرتير[1] كان يضع الخطوط العريضة لبرنامجه بكل وضوح.

إن الرواية ملحمة البورجوازية على حد التعبير " هيجل "، مثلما هو الشأن عند الكبار ممثليها ترتبط ارتباطا عضويا مباشرا بثقافة العصر الوسيط السردية، فالماضي ضروري لشرح الحاضر وكيفية نشوئه وتطوره .

يقول أندري جيد. "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل" يعني الرواية، هل الرواية تشتم منها رائحة الجوسسة؟.

إن الرواية تتجسس فعلا على نفسها، وتعمد إلى نزع ثيابها وفتح ستائرها وقمصانها أمام القارئ دون أن تتعرى له، فمع انتهاء فعل التلقي/القراءة، يكتشف ذلك القارئ نفسه، أن الرواية بعد محافظة على ألغازها محكمة مغاليقها، وأن ما كشفته له سوى أبواب وهمية لغرف مزيفة، أما غرفها الحقيقية فتظل مجهولة، ومفاتيحها عند الكاتب الفعلي الذي يظهر على غلاف الرواية ،ساخرا مشيرا بيده إلى القارئ بإعادة الكرة، ألم تر بأن حتى القراءة نفسها تحولت من قراءة مغامرة إلى مغامرة قراءة، يقدم عليها المتلقي مدججا بأسلحة لا يعلم إن كانت ستنفعه في نزال التلقي، أم سنكسر في يديه منذ الهجمة الأولى كما حصل لرمح دون كيشوط أمام طواحين الريح؟. إنه لعمري طرح من أجمل وأصعب الطروحات التي اجترحت عن مفهوم الرواية، بل أكثرها جدلا، يتغيا القراءة التأويلية العمودية وملء البياضات.

---

[1] - المرجع السابق: ص ،38 .

لكن تبقى الرواية كما توحي كلمـــة " Roman " من الأشكال الأدبية المتأخرة نسبيا، وهي إذا استثنينا الأفلام، أحدث الفنون جميعا، ولذلك لا نجد لها تمثيلا مع أخواتها على جبل البرانس، ومع أنها بالمفهوم الحديث، بدأت متأخرة، فإنها سرعان ما سارت بخطى ثابتة، وقد أثبت مبدعو ما كان في الواقع فنا جديدا، أنهم على وعي تام بمشكلات القصة وأنهم قادرون على معالجتها.

وخلال مدة قصيرة اكتسبت الرواية طاقة مرنة على تغيير شكلها، وتكييف أعرافها لمواجهة الاحتجاجات المتغيرة، وهذه المرونة مع التحرير من القيود الصارمة، إنما تأتيا للرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة النقد المنهجي الرادعة[1]

لقد أشرت في الصفحات السابقة إلى مقولة ميلان كونديرا ،التي يقرر من خلالها: إن روح الرواية هي روح التعقيد " كل رواية تقول للقارئ: "إن الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن" فالرجل يقول وهو بصدد بسط القول في مفهوم الرواية : " إن روح الرواية هي روح الاستمرار، كل مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة، كل مبدع ينطوي على التجربة السابقة على الرواية، لكن روح عصرنا مثبتة على الأحداث اليومية التي هي من الاتساع والضخامة بحيث تضمنتها هذه المنظومة لم تعد مبدعا (أي شيئا مآله الاستمرار وربط الماضي بالمستقبل)إنما هي حد منالأحداث اليومية، وإشارة بلا غد[2].

تعتبر هذه المؤشرات بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة كما قال، إذ تنم عن إنذار بتفويض بنيان الرواية من الأساس، بحيث يصبح أثرا بعد عين على خارطة العالم الذي لم يعد عالمها، هكذا اندثار أو انقراض، يترتب عنه إهمال الإنسان في أوروبا، ولا نجد في الساحة سوى اجترارات، لمنتصري رواية ما بعد تاريخ الرواية ،لأن روح عصرنا لم تفلح في عقد ميثاق سلام مع الرواية، وعليه يقرر ميلان :

"إذا كانت ما تزال تريد الاستمرار في اكتشاف ما لم يكتشف، إذا كانت ما تزال تريد أن تتقدم بوصفها رواية، فإنها لا تفعل ذلك إلا ضد تقدم العالم". [3].

---

[1] – أ. أ مندلاو – الزمن والرواية – ترجمة بكر عباس / مراجعة إحسان عباس / مراجعة إحسان عباس، دار صـــادر للطباعـــة والنشر، الطبعة الأولى1977 بيروت لبنان، ص، 18 .

[2] – فن الرواية – مرجع سابق ، ص ، 17 .

[3] – المرجع نفسه: ص،18.

إذا توسلنا بدقة المفاهيم نلفي جميع الروايات في كل زمان تكرس لغز "الأنا"، إذ ما إن تبتكر كيانا خياليا، شخصية قصصية، إلا وتجد نفسها وجها لوجه مع هذا السؤال الكبير، الذي يتمحور حول ماهية الأنا وكيفية إدراكها.

إنه حجر الزاوية في هرم الرواية، بل دعامة أساسية من الدعامات التي تقوم عليها هندسة الرواية بوصفها كذلك، والإجابات عن هكذا سؤال تميط اللثام عن مختلف النزاعات ومراحل تاريخ الرواية [1].

أعزز هذا الطرح بمقولة لذانتي عن الفعل الإنساني إذ يقرر: "يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به" ذلك أن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية الكبرى.

رب سائل يسأل: إذا لم يكن بالإمكان إدراك الأنا بالفعل فأين وكيف يمكن إدراكها؟ إنها لحظة التجلي التي توجب فيها الرواية في بحثها عن "الأنا" أن تهمل عالم الفعل المرئي لتعلق على اللامرئي في الحياة الداخلية.

يرى ريتشاردسون في حده للرواية: "هي طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان"[2].

إذا الرواية ليست اعترافا من اعترافات المؤلف، بل هي سبرما هي الإنسانية في الفخ الذي استحاله العالم .

لقد كانت الرواية تعرف اللاوعي قبل "جيسموند فرويد" ،ومن لف لفه وتعرف صراع الطبقات، قبل " كارل ماركس" ومن نحا منحاه، وتمارس الفنومولوجية (أي البحث عن جوهر المواقف الإنسانية) قبل الفنومنولوجيين أنفسهم، حسبنا حجة صاحب الزمن المفقود "مارسيل بروست" الذي لم يسبق له فضل التعرف على أي فنومولوجي، بعبارة أكثر بساطة: "لا جديد تحت الشمس" إنه عقد قديم مبرم بين الرواية والقارئ، هذا الجنس الأدبي الذي يعتبر تأملا شاعريا في الوجود.

لكن قناعة "بروخ" ،حول السبب الوحيد لوجود الرواية ،واضحة وضوح الشمس في رابعة النهار حيث يقول: " إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئا لا يمكن

---

[1] – المرجع نفسه، ص، 22.

[2] – المرجع نفسه، ص، 23.

أن تقوله سوى الرواية[1]، لأن الرواية لا تفحص الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانات الإنسانية، أي كل ما يمكن للإنسان أن يصيره، كل ما هـو قـادر عليه، سيرورته وصيرورته، فلا يغيب عن أذهاننا أن الروائيين يرسمون خارطة الوجود أثناء اكتشافهم هذه الإمكانية البشرية أو تلك، ولكن مرة أخرى –أن توجد يعني أن تكون– في العالم، فالروائي ليس مؤرخا ولا نبيا، إنه مستكشف للوجود، لكن أسئلة الرواية وأسئلة النقد تؤرقها ماهية الفعل. سؤال الرواية السرمدي، سؤلها المقوم – إذا صح التعبير– كيفية خلق القرار، وآليات تحوله إلى عمل، وما هي السبل التي تسلكها الأعمال حتى تغدو مغامرة (ات)؟ إنها متوالية من علامات الاستفهام تتغيا إجابات عن هوية الرواية، يرى "بروخ " أن الرواية تمتلك ملكة استثنائية على استيعاب، ففي حين أن الشعر والفلسفة، لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئا من هويتها التي تتميز على وجه الدقة، يكفي أن أستشهد في هكذا مقام بـ (رابيلية وسرفانتس) بنزعتهما نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتهما على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية.

يبدو لي أن الرواية صعبة المراس، شموس، قد لا أراها سوى متابعة طويلة لمتتالية من التعريفات الهاربة، فالرواية بالتعريف هي الفن الساخر فحقيقتها مخيفة، غير منطوقة، غير قابلة للنطق، ولا شيء أصعب على الفهم، ولا شيء أصعب على التحليل من السخرية، لكن من غير المفيد أن ينبغي المرء جعل الرواية صعبة متذرعا بتكلف الأسلوب – فهذا ميسم كل رواية– ،ولو اكتنفها الوضوح، فلا غرو إن اتسمت بقدر كاف من الصعوبة مردها إلى سخريتها المشاركة في جوهرها:

يقول المرحوم محمد درويش : " الوضوح جريمة " .

أما علي محمد سعيد (أدونيس) فيقول :

غموضا ، حيث الغموض أن تحيـــا

وضوحا حيث الوضوح أن تموت

أصرخ منتشيـــا

تهدم أيها الوضوح ، يا عدوي الجميل .

---

[1] – المرجع السابق، ص 29.

هكذا يرى أدونيس بأنـــه ليس هنـــاك "مـــا يسوغ الكلام نقديـــا وجماليا، على غموض الشعر، أعني الشعر الحقيقي، فإنه من يجارب هذا الشعر باسم "الغموض" يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح، ويحارب البحر من أجل أن يبقى على الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء.

إن الغموض عند أدونيس هو ما به القصيدة تكون قصيدة، ومحاربته تعني الموت والاندثار[1] ولا إخال هذا الطموح إلا ينسحب على جنس الرواية وحقله المهيع الذي يعتبر مرتعا للشعر والفلسفة والأسطورة، والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، واللسانيات وعلوم القرآن والسنة، واللغة نحوها وصرفها،ولغتها، حاصل التحصيل من وراء الغموض هو ضرورة لإضفاء الشعرية على كل أثر أدبي مهما كان جنسه.

إذا توسلتُ بمزيد من المفاهيم عن جنس الرواية لا أعدم فائدة وأنا أدرج تعريف كلارا ريف إذ تقول: "الرواية صورة للحياة الواقعية وللسلوك، والوقت الذي تكتب فيه فالقصة الرومانسية بلغتها العالية الفخمة تصف ما لم يقع و لا يمكن أن يقع. أما الرواية فإنها تعرض للعلاقات المألوفة للأشياء كما تقع كل يوم أمام أعيننا، مما قد يحدث لأصدقائنا أو لنا، و البلوغ بها إلى مستوى الكمال يقتضي تمثيل كل مشهد بطريقة طبيعية سهلة وجعلها تبدو محتملة بحيث توهمنا -على الأقل و نحن نقرؤها- بأن كل شيء واقعي لنتجاوب مع أفراح وأتراح أشخاص القصة وكأنها أفراحنا وأتراحنا " [2].

الرواية فيها نقد وتأويل وتخييل وملء بياضات، فادخلوا شقق هذه العمارة آمنين واحذروا إن المفاتيح تتحول إلى أقفال ، هكذا يغرينا الروائي المغربي ابن سالم حميش بدخول عمارة روايته "العلامة" وهو يشغل على كتاب التعريف لابن خلدون، لأن الكاتب كل كاتب في تقديري عندما يتعب من نفسه ،ومن القضايا الحميمة والمجروحة، يخوض تجربة الآخرين، هذا إن صح أن نفصل بين ذاتنا و ذوات الآخرين و في هذا الصدد يكتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج في مقال جديد له نشر بجريدة الخبر: " يمكنني القول بأن الرواية هي فن الأسئلة والتفاصيل الدقيقة التي لا تتوقف أبدا، فقد صاحبت الإنسان في كل أسئلته التاريخية والوجودية، مع سرفانتس تساءلت الرواية عن لحظتي الماضي

---

[1] - عبد الكريم امجاهد : شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، الطبعة الأولى عام 1998 مطبعة دار القرويين - منشورات الموجة - الرباط - المغرب، ص ، 103 .

[2] - الزمن و الرواية، مرجع سابق، ص، 49 .

والحاضر اللتين يصعب القبض عليهما، وكأنه محكوم علينا بالعودة الدائمة إلى زمن أول الزمن الطفولي، الرواية بهذا المعنى، رافقت عزلة الإنسان منذ بدء الأزمنة الحديثة وحددت ملامحه العميقة ". [1].

كلمة رواية لها ألف مدلول ومدلول، والرواية فكرة جامعة جامحة، تحمل مضمونا ثوريا اجتماعيا، وتختلف الرواية من كاتب إل آخر، تختلف من حيث الشكل، ومن حيث ترتيب الأحداث، ومن حيث التكوين المعماري، ولكنها لا تختلف أبدا في كونها (حياة) شاملة، تضطرب وتتفاعل من أجل الأفضل، وتتواصل هذه الفكرة من جيل إلى جيل، ومن روائي إلى روائي، حاملة ذلك الوهج الذي ينير الطريق، لأن الروائي ليس ذلك القاص الذي يجلب النوم إلى القارئ عند الحاجة لما يجافيه النوم وقت الظهيرة ، أو يجنه الليل، لكن الروائي هو ذلك الفيلسوف الذي يبني فكرة من أجل الوطـــن يتلقفهـــا من بعده زميل له أو تلميذ من تلامذته محاولا إنماء هذه الفكرة، إن الفن الروائي هو المرادف لفن السياسة، ونحن لا نندهش إذا وجدنا أن أفكار الرواد هي التي حفرت ذلك الأخدود الفكري في الرواية العالمية، و مضت تشق لنفسها داخل عالم الرواية نهرا فياضا بالعطاء.

كذلك الروائي لا يضع بروايته شيئا قليل الأهمية، إنما هو يضع حياة متكاملة، وفق رؤية متكاملة،ووفق فكر ثوري متكامل.

يقول هرمان بروش: " المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية "[2]

أما جمال الغيطاني فيقول: " إن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة " [3].

لقد أصبحت الرواية أداة من أدواة التعبير عن الفكر الفلسفي، في عصرنا الراهن ويكفي الإشارة هنا إلى تجربة: نيتشة وسارتر، وكامي، ومارسيل، ومحفوظ وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب طريقة في التعبيرعن أفكارهم الفلسفية، ويرجع هذا لتعريف الفلسفة لدى هؤلاء، بأنها تهتم بالوجود العيني للإنسان، وما يثيره من قضايا مرتبطة بالوجود الاجتماعي و السيـــاسي، هذا بالإضافة إلى اتســـاع دائرة الأدب ومـــا يتناوله من موضوعات تجسد وتشخص هموم الإنسان المعاصر، والصلة بين الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليوناني.

---

[1] – واسيني الأعرج. مقال منشور بجريدة الخبر عدد 5481 ليوم الخميس 20 نوفمبر 08 الموافق 22 ذي القعدة 142 هـ .

[2] – ميشال فوكو: التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، طبعة 1998، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب.ص، 77.

[3] – مجلة فصول، عدد 16، عام 1997، ص، 315 .

فالمعجزة الأدبية للحضارة اليونانية سبقت -في الوجود التاريخي- المعجزة الفلسفية ،بحيث يمكن أن نلمس أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب، يكمن في الصنعة التي يقوم كل منهما فيها بالتعبير عما يريده من رؤى في قضاياه ، فالفلسفة تستخـــدم صورة أو صيغة المصطلح العلمي الدقيق الذي ينتمي إلى مجال التصورات والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية، ذات الطابع التشخيصي وبالتالي نجد العلاقة بينهما متبادلة والفكر النقدي هو الوجه الأخر للإبداع، يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجسد تطور الوعي الإنساني من خلال العلامات و الرموز [1].

لا يمكن للدارس وهو يقوم بحفرياته المضنية في حقل الرواية أن يغض الطرف عن حكمة الرواية، لأن كل الروائيين الحقيقيين يرهفون السمع إلى حكمة الرواية التي تتجاوز الأشخاص بعبارة أخرى نلفي الروايات الكبرى هي دوما أكثر ذكاء بقليل من مؤلفيها، وإذا كان الروائيون أكثر ذكاء من مبدعاتهم، فعليهم أن يبحثوا عن مهنة أخرى.

ألم تر إلى المثل اليهودي القائل : " الإنسان يفكر و الإله يضحك "؟.

ما فحوى هذا المثل؟ قد يؤرقنا سؤال عريض، سبب ضحك الإله أثناء رؤيته الإنسان يفكر، يوحي هذا المثل في تقديري بأن الإنسان يفكر والحقيقة تفلت منه، لأنه بقدر ما يفكر البشر، بقدر ما يبتعد فكر الواحد عن فكر الآخر، وأخيرا الإنسان لا يكون أبدا ما يفكر أنه كينونته ، و لم ينكشف هذا الوضع الأصولي للإنسان الخارج من العصور الوسطى إلا في فجر الأزمنة الحديثة، "دون كيشوت" يفكر، و"سانشو" يفكر، ومع ذلك لا تفلت منهما حقيقة العالم فحسب، بل تفلت منهما كذلك حقيقة الأنا الخاصة بهما، وقد رأى وأدرك أوائل الروائيين الأوروبيين هذا الوضع الجديد للإنسان، وأسسوا عليه فنا جديدا هو فن الرواية[2].

ليس بدعا أن تتجلى حكمة الرواية التي تضرب صفحا عن الأشخاص، وتجعل الروايات الخالدة على كر العصور، أكثر ذكاء من مؤلفيها، فالرواية هي جنة الأفراد الخيالية، إنها الأرض التي لا أحد فيها يملك الحقيقة.يقول جون كيتس:

"دع دائمـــا الخيـــال يهيـــم.

---

[1] – المرجع السابق، ص، 315.

[2] – فن الرواية، مرجع سابق، ص ، 116 .

فالمسـرة لا تستقـر أبـدا بمسكـن "[1].

إن الروائي بما أوتي من عيان داخلي، وحس مرهف بالواقع، وقدرة عل مجاوزة ما هو كائن إلى ما قد يكون، أو ما يبتغي أن يكون، قادر على تلمس احتمالات المستقبل وتحسس جوانبه التي مازالت في رحم الغيب، بل هو قادر عل استباق مكتشفات العلم، وإعادة تركيب الواقع في صيغ جديدة ، جذورها – لا ريب – ضاربة فيما يقع تحت نطاق خبرته الحسية، ولكن أغصانها تمتد في المستقبل، لترسم أفقا جديدا بل آفاقا تتجاوز كل التصورات ومنه تكون الحكمة الروائية، ويحق على الروائيين قول الشاعر والناقد الأمريكي : " إزرا إزرا باوند :" إن الفنانين هم قرون استشعار الجنس البشري " [2].

لقد توسلت بمفهومين لروائيين عربيين، واسيني الأعرج، وجمال الغيطاني/ بينت من خلالهما هندسة الجنس الروائي، والمهمة المنوطة بالروائي، وتعميما للفائدة أعززهما بمفهوم ثالث للروائي الفلسطيني " جبرا إبراهيم جبرا:

" إن كل رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي، وأسطوري، وأن مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه على دمج المستويين معا بصورة مقنعة ".

إن الروائي المحترف هو الذي تكون لديه المكنة على دمج المستويين معا، في عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تمحي أحيانا بين ما هو واقعي، وما هو أسطوري لأن الأساطير وحدها لا تشيخ. لأن للذاكرة إكسيرا يعيد غليها، كل ما حدث في تسلسل زمني واقعة، وتجسدها ألفاظا تنهال على الورق [3].

لقد دعت "جيرمين دي ستال " في مقـال عن التخيلات (1795)، ثم في مقدمة روايـة (ديلفين) (1802) أن تكون الرواية لوحة لا للعادات القديمة كما أعلن عن ذلك (ساد)، بل العواطف، وأن ليس من رومانسك، سوى رومانسك القلب، وبعبارة أخرى ترسم الرواية الأهواء: البخل والكبرياء، والطموح، داخل جميع ظروف الحياة، وتدعو إلى رواية محبولة بالفضيلة وهادفة إلى حقيقة تكون بالضرورة حقيقة وسطا[4].

---

[1] – د . ماهر شفيق فريد : دع الخيال يهيم، دراسات في الأدبيين الإنجليزي و الأمريكي، الطبعة الأولى، 1426 هـ – 2005 مكتبة الآداب القاهرة – مصر، ص، 05 .

[2] – المرجع نفسه، ص ، 116 .

[3] – مجلة نزوى:عدد 33، مقال ل: صالح نضال، ص، 51.

[4] – أعني منفية قصر كوبية " جرمين دي ستال " وقصر كوبية قصر على شاطئ بحيرة ليمان، عاشت فيه ما دام " دي ستال " بعد أن خطر عليها نابليون الإقامة في باريس .

إن السيدة "دي ستال" ليست عديمة الإحساس بأغوار النفس البشرية ،إنما همها كيف تشرح لنا تخيلاتنا عبر خصائصنا وعواطفنا وأسرار مصيرنا.

إن الرواية بالمعنى الحديث للكلمة، تفترض واقعا قد صار نثريا، وعلى أرض تبحث بالقدر الذي يتيحه هذا الوضع النثري للعالم، عن أن تستعيد للأحداث كما للأفراد مصائرهم، الشعر منبع الملحمة الذي استلبه الواقع منهم، لأن الرواية اغتالت ربة الشعر وتربعت على عرش مملكتها .

يقول " بول غادين " في مؤلفه الموسوم " مشكلات الرواية " : " إن الرواية تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان، الذي يستطيع أن يمضي مثله من أحط الأشكال إلى أسمائها، هذا هو المجال الذي لم يستطع أي فن آخر أن ينتهكه لأن الشعر لم يسمح لنفسه بزيارة هذا المجال والكشف عنه، إلا تحت شعار غنائية غذته، بدءا من هذه الفترة لم تبق الرواية النوع الأدبي الذي كانت فيما مضـــى، فقد غدت علاوة على كونهـــا ســـردا أو مغامرة، نظرة علنية وتحليلا باطنا وكانت على أهبة الولوج بقوة تكاد تكبح في هذا العالم المضطرب الذي هو كبرياء الفرد وسر الضمير وتفصيل الأحاسيس وحقارة الكائن الإنساني وعظمته الداخلية، غدت الرواية الحديثة سرير (بروكست) (*)، أو غرفة من غرف التعذيب [1].

إن هذه العلمية البروكستية تنبئ عن تقنيتي التلخيص والتقليص، والأسطورة تزعم كذلك أن بروكست تسلط عليه قاطع طريق أكثر مراسا منه وعذبه بالطريقة نفسها التي كان يعذب بها ضحاياه. إذن لا يجب أن نئد بنات أفكار الآخرين ولكن لا تثريب علينا إذا أفدنا منها.

إن أطول رواية كتبها الإنسان: (ولد – عاش – مات). فالمتون الروائية ينبعث منها عطر الأسطورة والقدر، وهي السمة المميزة لكتابات القرن العشرين، معطرة بتاريخ الأسطورة وبخور القدر.

---

*– من هوبروكست ؟ شخصية أسطورية زعموا أنه لم يكن يكتفي بسرقة المساقرين، بل كان يعمد إلى وضعهم في سرير خاص لديه، فمن تجاوزت رجلاه حدود السرير قطعهما، ومن لم تبلغ السرير شده بحبل حتى يصبح بحجم السرير.

[1] – ر.. م .ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم الطبعة الثانية 1982، منشورات بحر المتوســط ومنــشورات عويدات، بيروت، باريس، ص 158.

لقد كانت الرواية ثري حرب القرن التاسع عشر، إذا أصبحت تمتلك الثروة الضخمة من التصوير الاجتماعي ... و معظم الأسهم في مصرف التاريخ ورقابة المآسي البشرية.

الرواية متعددة الأدوار فهي الكاهن المعرف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة البشرية، وهي تتنوع على هكذا تيمات كسموبوليتية فنية تتورف ظلالها جميع الفنون وتشرئب أن تكون ثقافتها عالمية إنسانية، لأن الفن الروائي إذا لم يصل إلى الغور في أعمق بواطن الكائن ويسبر و يكتشف أسراره كان من سقط المتاع أو ترفا فكريا لا يتجاوز تجزية الوقت.

يقول " جورج دوهاميل " : " إن الروائي الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة هذا الجزء من حياتنا و التعبير عنه ، ذلك أنه الجزء الذي يبدو للوهلة الأولى مكانا لا يمكن الإطلاع عليه"[1] .

إن مقولة " دوهاميل " تتغيا من الرواية ألا يقتصر دورها عل المشاعر والعواطف الإنسانية وطبيعتها سواء علينا أكانت غامضة أو مكشوفة ، يشترط عليها التوغل في قلب القلعة أي النفس البشرية، في الضمير وما أدراك ما الضمير! ذلك الفراغ المتوتر الذي يلغيه كل كائن بشري في أعماق ذاته.

ألم تر أن الرواية باتت مرض الإنسان، ذلك الكائن الذي زيارة على ضميره صار يتطلع إل مبدع يدغدغ مشاعره، يغريه بانتهاك ضمائر أخرى ، كأنني به يعيش حيوات أخرى، إذا يكشف النقاب عن حياة أخرى إذا كانت موجودة متأملا ملابساتها حتى وإن كانت في عالم التخييل.

إن هذا البيت لأبي العلاء المعري يصب في نفس الاتجاه .

" إذا قلت المحال رفعت صوتي * وإذا قلت اليقين أطلت همسي "

وتجدني أشد إعجابا بهذه الحكمة البالغة، المأخوذة عن لسان شاعر تركيا ناظم حكمت: "إن لم أحترق أنا وأنت فمن يا ترى سينير ظلمات هذا العالم ؟ ! " .

إذا لم يحترق الروائيون والشعراء والفلاسفة والعلماء ، فالعالم يعيش في دياجير الظلام أو يتلاشى.

---

[1] – المرجع السابق، ص، 34 .

قد لا أقول محالا إذا زعمت: إن الرواية هي بديل الموت، إنما تثبت مصيرا ما مهما كان نوعه، إلا أنها تثبته في نهاية المطاف بحلولها محل فكرة الأبدية هذه الفكرة التي هي تقويض يتجدد دائما كالعنقاء التي تنبعث من رمادها.

قال " ألفريد دي قيني" : " التاريخ رواية مؤلفها هو الشعب ". أما " وولترسكوت " فقد كان يسمو بالرواية إلى القيمة الفلسفية للتاريخ، الرواية هي الأدب الذي يرصع قرنا بعد قرن بجواهر ماسية خالدة، التاج الشعري للبلدان التي تزدهر فيها الآداب، كان يبث فيها روح الأزمان الماضية، و يجمع في ذات الوقت الدراما والحوار، و الصورة الأدبية والمنظر الطبيعي، والوصف، وكان يدخل فيها العجائبي والحقيقي، هذين العنصرين من عناصر الملحمة، وكان يجعل الشعر يتجاوز فيها أوضع اللغات، أيمكن أن نقرر بأن شعرية السرد تدين " لوولتر سكوت " بالكثير أم أن الصدفة هي أعظم روائي في العالم كما قال بلزاك؟ ! أختم هذا العنصر بأبسط التعريفات الشائعة للرواية .

•هي فن التحولات بجدارة .

" الرواية تقول : أنت ما تتخيل " غابريال غارسيا ماركيز .

" الحقيقة توجد في الرواية " أندري جيد .

" الذاكرة حارس العقل " شكسبير وليام .

" الرواية تعبر عن جوهر أنفسنا " فرانسوا مورياك .

" الرواية لم تعد أثرا ، بل صارت وثيقة ، لأنها تشير إلى وضع تاريخي و اجتماعي معين " رولان بارط .

" إننا نحن الروائيين قضاة تحقيق عن البشر و أهوائهم " إميل زولا .

لاشك أن الأفكار الواردة في هذه التعريفات، قد لقيت حظها من الشرح في التحليل السابق و ربما بينهما و بين حدود أخرى قواسم مشتركة تنطلق من منابيع مختلفة إلا أنها تتجمع في نفس المصب مصب الرواية الذي لاينضب.

2 ـ الرواية الجديدة في الغرب:

ـ النشأة:

«آلان روب غرييه: عرّاب الرواية الجديدة.

ـ تحقق أي رواية في العالم الخلود على قدر ما تتفوح بروائح تربتها، فالرواية تقدم زمنا، وأرضا ،ومجتمعا، ولذلك فإن الصدق يتفجر من أكثر الكتابات التصاقا بالتفاصيل المحلية وليس ثمة سبيل أقرب إلى العالمية من محلية الأفكار والتعابير.[1]

لقد كتب آلان روب غرييه سلسة من المقلات النظرية في الأسبوعية«الأكسبرسي» الواسعة الانتشار، إثر ظهور روايته الأولى التي حملت عنوان«الصّموغ»، والثانية«المتلصص»، التي أثارت ردود فعل متعددة ومختلفة ،نظرا لتجاوزها الخطوط الحمراء للأخلاق وتحديها الواضح للمحرمات، وقد أحرز هذا الفعل الثاني على إعجاب وتقدير نقاد فرنسيين مرموقين من أمثال: «جان بولان» «موريس بلانشو»و«رولان بارط» الذين لم يترددوا في مساندته لنيل جائزة النقاد، رغم احتجاج بعض أعضاء اللجنة الذين اعتبروا العمل المذكور غامضا وغريبا عن عالم الرواية، فكانت سلسلة المقالات النظرية التي كتبها في الأسبوعية المذكورة والتي جمعت فيما بعد في كتاب بمثابة المانيفست النظري لها وسمي منذ ذلك الحين بتيار«الرواية الجديدة».[2]

سرعان ما اخترقت شهرة هذا المصنف الجريء الحدود الفرنسية، لتصل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ،بفضل أستاذ أمريكي متخصص في الأدب الأمريكي يدعى«بريش مورسيات»، مما جعل أعمال«غربية» تترجم إلى الانجليزية وتحظى بتقدير كبير في الولايات المتحدة الأمريكية.

لقد صدر لنفس المؤلف عام 1960«الغيرة» الذي لم يحقق الآمال المعلقة عليه رغم ما استنفد من حبر على أعمدة الصحف: لكن مع مرور الوقت ازداد الإقبال على مؤلفه الثالث وارتفعت المبيعات.

---

[1]- جريدة الأسبوع الأدبي العدد1068 تاريخ 2007/08/18 . مقال لـ عبد الباقي يوسف تحت عنوان «حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة».

[2]- الشرق الاوسط، جريدة العرب الدولية العدد 8364 بتاريخ 22أكتوبر 2001 .مقال لـ حسونة المصباحي تحت عنوان: عرّاب الرواية الجديدة- تلميذ مشاكس في الثمانين.

كماشهد عام 1960 حدثا تاريخيا هاما يتعلق بالجزائر المستعمرة، حيث وقع «غرييه» مع ناشره «جيروم لندن»،الذي كان ناشر«صموئيل بيكت»،«بيان 121» الشهير الذي طالب فيه المثقفون الفرنسيون بضرورة استقلال الجزائر عن فرنسا وعنه كتب يقول: «لقد تحدثت أحيانا عن الالتزام السياسي للكاتب ووضحته على الصورة التالية: بإمكاني أن أحصل على حياة سياسية، وأن أناضل من أجل هذه القضيـــة أو تلك فـــي حياتي كمواطن، غير أن هذا لا يعني أنه علي أن أتطرق إلى السياسة أو القضايا السياسية في أعمالي. إن الثورة التي يجب أن يطمح إليها كل فنان هـــي تلك التي تتعلق بعمله الإبداعي، غير أن للفنان دورا اجتماعيا وسياسيا أيضا، فلهذا قبلت أن أوقع"بيان 121" دفاعا عن استقلال الجزائر».[1]

إلى جانب عمله الإبداعي. أنجز«آلان روب غرييه» بعض الأفلام أشهرها«السنة الماضية في مارينباد»، الذي نال جـــائزة «الأســـد الذهبـــي» لمهرجان البندقية عام1961، وأيضا «الخالدة»، الذي صور في اسطنبول ونال جائزة «لوي دالوك» و«القطار السريع العابر لأوروبا»،الذي نال شهرة واسعة ليس في فرنسا وحدها بل في جميع أنحاء أوروبا، وفي مطلع السبعينيات أصبح الرجل يتمتع بشهرة عالمية واسعة.

إذاً يعتبر «غرييه» رائد الرواية الفرنسية الجديدة غير مدافع والمنقلب عليها كما يطلقون عليه، هاجسه حرية الإنسان في النظر إلى نفسه وإلى العالم، وفي التعامل مع الكتابة والصورة، عارض حرب الجزائر وكان ذلك اهتمامه السياسي الوحيد كتلميذه«ألبيركامو» و«جان بول سارتر» وهو لم ينزلق في تصنيفات اليمين واليسار في الأدب، إذ اعتبر الروايات السوفياتية الكبرى التي مجدت الثورة والشعب والمستقبل الخالد أدبا رجعيا في شكل كامل، أما الكتابات التي تشكك في الكتابة نفسها والتي تتناول العالم من خلال علاقتة مع سيولة اليومي المحكي فهي التقدمية.

لقد ولدت الرواية الجديدة عام 1953مع روايته "المماحي"«les gommes» التي صدرت عن دار منوى، إثرها التفت حوله مجموعة من الكتاب لم يسجل انتماؤهم لأي مدرسة، إنما كان لهم أسلافا مثل«صموئيل بيكيت»، و«جيمس جويس»،و«فرانزكافنا».

---

[1]- جريدة العرب الدولية،الشرق الأوسط، العدد 8364 مرجع سابق.

الرواية الجديدة كان اسمها الأصلي «مدرسة النظرة» لأن الرواية عندها ليست أحداثا تسرد في شكل متواصل، إنما هي نظرة إلى أحداث ممكنة الحصول، ومن الذين تحلقوا حول «روب غرييه»، «كلود سيمون»، «نتطالي ساروت»، «مارغريت دورا»، و«دانيال بيرانجيه»، الذين عرف أدبهم جميعا بأنه أدب موضوعي، أي أدب الأشياء كما هي، كما تشاهد من خارجها، كأن عدسة كاميرا تصورها.

في كتابه«بحوث في الرواية الجديدة» يرى «ميشيل بوتور»:« ليس الروائي هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها ..وعن تعريفه الرواية الجديدة وكيفية كتابتها يقول: «لا أستطيع أن أبدأ بكتابة رواية إلا بعد أن أكون قد درست تنظيمها شهورا عديدة، وألا أبتدئ إلا في اللحظة التي أجدني فيها مالكا المخططات الضرورية التي تبدو لي فاعليتها معبرة وكافية بالنسبة للمنطقة التي استدعتني في بدء الأمر، وإذا ما تسلحت بهذه الآلة وهذه البوصلة، وبهذا المخطط المؤقت، فإني أبدأ رحلتي التقليدية وأبدأ المراجعة. إن هذه المخططات نفسها التي أستلهمها والتي من دونها ما كنت لأجرؤ على سلوك هذا الطريق، قد تسمح لي باكتشافات تجبرني على تغييرها، ويمكن أن يحدث ذلك في الصفحة الأولى، ويمكن أن يستمر حتى أخر تصحيح في المسودات المطبوعة، وهذا التفهم الواعي للعمل الروائي يذهب إلى الكشف عن الرواية بصفته كاشفا. وإلى جرها لتبدي أسبابها، ويطور فيها العناصر التي ستظهر كيفية ارتباطها بما بقي من الواقع وبأي شيء توضحه، عندئذ يبدأ الروائي يعرف ما يصنع وتبدأ الرواية بالإعلان عن نفسها»[1].

إن التجربة الأدبية التي قام بها مجموعة من كتاب فرنسا ،وأسموها«الرواية الفرنسية الجديدة»قد استبشر بها كبار النقاد والمفكرين أمثال «جان روسيه»، «رولان بارط»، «جان بول سارتر»،«جون ستوروك» ،«كلاوس نيتزر»، و «كورت ويلهم»،وغيرهم وأصبحت تتبوأ دور الصدارة في الترجمة والمبيعات، وفي عام 1971 التأم مؤتمر كبير ناقش خصوصية الرواية الفرنسية الجديدة ... وتم تخصيص جائزة سنوية باسم /مدسيس/ تمنح لأفضل رواية جديدة ... وتتواصل منجزات الرواية الجديدة على أيدي روادها ... الذين عملوا إلى أن أوصلوها إلى جائزة نوبل للآداب، من أبرز

---

[1] -ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. عن جريدة الأسبوع الأدبي العدد1068 بتاريخ 2007/08/18 .ص1 -مقال لعبد الباقي يوسف.

هؤلاء: «ميشل بوتور، كلود سيمون، نطالي ساروت، آلان روب غرييه، وقد تبنتهم دار مينوي، ونشرت أعمالهم الأولى، التي لاقت الفشل وهاجمها النقاد بشراسة على أنها: روايات بلا معنى ،روايات مملة ،أدب فارغ، روايات بيضاء، ليست جديرة بالقراءة، ولكنهم تواصلوا بعقلانية في طرح شكل ومفهوم الرواية الجديدة، ويأتي عام الاعتراف الدولي الأهم، عام الاعتراف العالمي بهذا المولود حيث منحت أكاديمية أستوكهولم في يوم الحادي عشر من أكتوبر(1985/10/11) جائزة نوبل للأداب لسنة1985 للرواية الفرنسية الجديدة.. تسلمها الرائد«كلود سيمون»على مجمل أعماله الروائية وأبرزها: الحبل المشدود 1947، قدسية الربيع1954،والريح1957.

* **موازنة بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة**

هناك فروق جوهرية بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، الأولى تعامل الشخصية على أساس أنها تنتمي إلى التاريخ، أي أن شخصية من لحم ودم، شخصية فيزيقية، الثانية ترفض هذه التقنية ،وترى أن الشخصية عبارة عن كائن من ورق، وأنها مجرد مكون من مكونات السردية ،التي تشكل العمل الروائي في كلياته، هذا أمر، الأمر الآخر ينشأ عن هذه الرؤية: إن الكاتب الروائي الجديد بدأ يؤذي- إذا صح هذا الإطلاق- الشخصية، حتى يحاول أن يقنع القارئ بأن مثل هذه الشخصية ليست شخصا بل مجرد مكون روائي، لذلك نجد «كافكا» مثلا يطلق على بعض شخصياته أرقاما.

اللغـــة:

بالنسبة للغة-أيضا- الأمر يختلف، الآن بدأ يعمل باللغة بشكل عجيب، كانت لغة الرواية بدائية في تراكيبها، الآن تُنوع اللغة أحيانا تكون الجملة طويلة، ربما تأتي في صفحة كاملة وهي جملة واحدة دون نقطة.

كذلك الرواية التقليدية تقوم على الفصول الأول، والثاني والثالث، أو الأرقام1،2،3، الرواية الجديدة في الغالب لا تقوم على هذه الفصول، هي نص مندمج متصل.

المكـــان:لا جغرافية لهذا المكان.

المجتمع:

الرواية التقليدية تعني عناية شديدة بوصف المجتمع، فكأنها تريد أن تكون جزءا من التاريخ، وكأن الروائي يريد أن يكون مؤرخا، الرواية الجديدة لا تقوم على هذا الأمر، تحاول أن تتعامل مع المكان تعاملا يختلف تماما عن تعامل الرواية التقليدية معه.[1]

الزمـــان:

الزمان في الرواية التقليدية طولي، يبتدأ من: أولا وثانيا وثالثا، وينتهي بالخاتمة ويتسلسل من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، الرواية الجديدة تنبذ التسلسل الزمني وتُضَادِدُهُ، فقد تبدأ بالمستقبل قبل الماضي، وقد تستعمل المستقبل وهي تريد المـــاضي، يعني شغل جديد وثوري في التعامل مع الكتابة الروائية الجديدة.

تقول نطالي ساروت في نقدها اللاذع للرواية الكلاسيكية:

«يعطون للقراء انطباعا بأنهم في منزلهم بين أشياء مألوفة .. وهكذا يتولد شعور بالتعاطف والتعاون والعرفان بين القراء وذلك الراوي الذي يشبههم والذي يعرف ما يشعرون به، وبما أنه أكثر وعيا وانتباها وخبرة منهم فإنه يكشف لهم أكثر مما يعرفون عن أنفسهم وعن الأمور والمشاكل المحيطة بهم، ثم يقودهم دون أن يتبعهم كثيرا أو يثبط من عزائمهم، نصائح مليئة بالحكمة، حلولا لمشاكل وخلافات يشكون منها».[2]

الراوي:

في الرواية الجديدة لم يعد الراوي عالما بخفايا وأسرار شخوصه، ولم يعد يسد الموعظة للقراء، لم يعد الراوي قادرا أن يكون في قارتين وعالمين في آن معاً، قبل الرواية لا يوجد أي تصور للمصائر، فقط هناك خطوط عامة ورغبة للكتابة.. إلى أي مصائر ستؤدي بالأشخاص الذين سيولدون... يجهل الروائي تماما هذه التفاصيل، وعلى القارئ أن يتدخل ويجاهد ويجادل..فهو يشرك الروائي في الكتابة في أثناء قراءته.

والروائي هو الذي يفتح له هذه الآفاق ويترك غالبا النهايات مفتوحة ... و الأسئلة دون إجابات ... يقول«كلود سيمون» الحاصل على جائزة نوبل للآداب وهو أحد أبرز

---

[1] -حوار خص به الدكتور عبد الملك مرتاض.المؤتمرنت من اليمن إلى العالم.

[2] -جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1068 تاريخ 2007/08/18 .مرجع سابق.

رواد هذه الرواية: «إنني أكتب كما يقوم المصور بعمل لوحة، وكل لوحة هي أولا عبارة عن تكوين».

أما الناقد الفرنسي«كلودروا» يفسر أسلوب سيمون قائلا: «إنه يصنع جملا متراكمة تراكم أشياء الحياة .. هذه الجمل لا تنتهي أبدا.. إنها متلاصقة لا تتفكك وكأنها كابوس تاريخي .. أعشاب لا نهاية لها.. تذكرنا هذه الجمل بأننا نسينا هويتنا»[1]

إن الرواية الجديدة مولعة بالوصف وتعتمد بشكل عام على أربعة عناصر هي: الجو .. الوصف .. الزمن ..الألوان.

لم تعد الرواية تحكى حدوتة أو حكاية ، لقد أصبحت تمثل المغامرات اللغوية والفكرية والإنسانية، لا شيء منتظم.. حتى الزمن، يقولون: «نحن لا نعيش انسياب الزمن أو مسيره، بل نعيشه متقطعا ، إن كل قطعة منه تبدو لنا موجهة ذات مدة معينة ومتوجهة نحو قطع أخرى، ولكنها تبدوا لنا دائما كقطعة، ترسم فوق نسيج من النسيـــان أو عدم الانتباه، فلكي نستطيع دراسة الزمن في استمراريته، أي لكي نستطيع إظهار ثغراته، من الضروري أن نطبقه على مسافة مكانية»[2].

تقنيـــة الحوار الداخلي:

إن ميشال بوتور الذي كان يتخصص في البحوث عن الرواية بدل كتابتها يرى بأن المجال في الحوار الداخلي فسيح أمامنا، حتى في كتابة اليوميات ،لنستعيد في خاطرنا أكثر من مائة مرة ذكر الحوادث قبل انتقالها من حيز العمل إلى حيز الرواية، ويدعون هنا أنهم يقدمون لنا الواقع عند حدوثه، نابضا بالحياة، مع ماله من امتيازات عجيبة، تمكننا من تتبع مجريات الحادثة في ذاكرة الراوي، وجميع التحولات التي طرأت عليها، والتأويلات المتتابعة فيها، والتطور في تعيين موقعها، منذ اللحظة التي حدثت فيها، إلى لحظة تدوينها في اليوميات. ولكـــن المشكلة فـــي الحوار الداخلي العادي هي بكـــل بساطـــة ووضـــوح، موضوعة بين هلالين، ومطموسة، معزولة، فكيف يحدث لهذا الكلام أن يصبح كتابة وفي أي زمن تمكنت الكتابة من استعادته؟

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

ضمير المخاطب:

لقد تم التركيز، بل اكتشاف ضمير المخاطب، و«ميشال بوتور»نفسه استخدم هذا الضمير بقوة وجرأة حيث يقول: «عندما يكون هناك شخص تروي له قصته الذاتية ، أو أي شيء عن نفسه لا يعلمه أو على الأقل لا يعرفه بعد على مستوى الكلام، عندها تروي حكاية بضمير المخاطب، وتكون دائما حكاية تعليمية وهكذا ففي كل مرة نريد أن نصور تقدما للوعي، وتشكلا للكلام أو لكلام ما، يكون ضمير المخاطب هو الأنسب»

لكن ينبغي بالنتيجة، لسبب أو لأخر،ألا يتمكن هذا الشخص من رواية قصته، وأن يمنع عنه الكلام، وأن نسبب بعد ذلك وصوله إلى الكلام، هكذا يفعل المحقق ومفوض البوليس في استنطاقاتهما، فإنهما يجمعان مختلف عناصر القصة التي يرفض الممثل الأساسي أو المشاهد أن يرويها، أو لا يستطيع أن يرويها ، ثم ينظمان هذه العناصر في قصة تروى بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به.

لو كـــان الشخـــص نفسه يعـــرف قصته بكاملها، ولم تكن لديه موانع لسردها للغير، أو لروايتها لنفسه، لوجب استعمال صيغة المتكلم: إنه يدلي بشهادته، لكن الأمر يتعلق بأن تنتزع منه إفادته انتزاعا،إما لأنه يكذب أو لأنه يخفي الحقيقة عنا، أو يخفي عن نفسه شيئا ما. وهكذا ففي كل مرة نرغب فيها وصف تطور حقيقي في الضمير، أي خلق اللغة نفسها، أو أية لغة كانت، فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فاعلية.

وبطبيعة الحال فإن هذا الضمير لا يصطدم مع مسألة الوصف الخارجي للأشياء فيمكن من خلاله أيضا التصوير الخارجي...

تقنيات استعمال الضمائر في الرواية الجديدة:

يقول ميشال بوتور: «إن أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك، نوعا ما، على سبيل «المجاز» فعلينا ألا نتقيد بها حرفيا، بل نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة، وهكذا نرى أن مارسيل بطل رواية"البحث عن الزمن الضائع(المفقود) "» يستعمل صيغة المتكلم، ولكن

بروست نفسه يصر على أن هذه الصيغة«أنا» هي شيء آخر، ويقدم على ذلك حجة دافعة بقوله: «إنها رواية».[1]

وفي كل مرة تكون القصة خيالية تدخل الضمائر الثلاثة حتما في الموضوع: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير«أنا» والقارئ الذي نروي له القصة، ويقابله الضمير«أنت».وأخيراً شخص هي و هو البطل الذي نروي قصته، ويقابله الضمير«هو»، يعلم كل منا أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أم جهله ،انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالهـــا بنفســـه، وأن القـــارئ لا يقف موقفا سلبيا محضا، بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجمعة على الصفحة مستعينا هو أيضا بالمواد التي هي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يغشاه شيء من الإبهام، ففي الرواية يكون ما يروونه دائما شخص يروي قصته ويقص علينا، ووعي واقع كهذا يسبب انتقالا في الرواية من ضمير الغائب إلى المتكلم.[2]

تبقى الرواية الفرنسية الجديدة جهداً مميزا طوره الرواد وحققت منجزات أدبية وتقنية ولغوية هامةأثرت في الجنس الرواية في العالم وأصبح لها تلاميذ، بحيث تحولت الرواية الفرنسية الجديدة حاليا إلى سمفونية وطنية يعزفها المشهد الروائي الفرنسي في غالبيته.

---

[1] -جريدة الأسبوع الأدبي: مرجع سابق.

[2] – جريدة الأسبوع الأدبي:العدد1068 ، مرجع سابق.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: المشهد الروائي الجزائري عامة.

1-الرواية الجزائرية : لمحة تاريخية :

إن القيام بحفريات في طبقات الذاكرة الجزائرية ،بغية التأريخ للمشهد الروائي الجزائري، تكشف للدارس أن الرواية الجزائرية تبوأت مكانتها بميلاد رواية «الحمار الذهبي»[*] لـــ : « لوكيوس أبوليوس »، خلال القرن الثاني للميلاد، و يعتبر ميلادها تأشيرة انفتاح على العالمية، إذ تعتبر «الحمار الذهبي» مفتاح السرد الجزائري، و الشفاهية مفتاح «الحمار الذهبي»، و هذا قاسم مشترك للموروث الحكائي العالمي.[1]

لكن مظاهر الشفاهية في رواية «الحمار الذهبي» لأبوليوس، ليست محاكاة للأداء الشفاهي، والتي استمرت إلى غاية القرن التاسع عشر في أوروبا، حيث ظل المؤلف يميل إلى الإحساس بالجمهور أي المستمعين في مكان ما، و كان عليه أن يتذكر مرارا أن الرواية ليست لمستمع بل لقارئ.[2]

يرى الدكتور عمر بن قينة في كتابه المحتفى بـــ « دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة الطويلة)»:

«....لعل أول عمل قصصي انعكست فيه نتائج الحملة الفرنسية الشرسة هو قصة (حكاية العشاق في الحب و الاشتياق) لمحمد بن إبراهيم ،الذي يدعى الأمير مصطفى و التي كتبها سنة 1849، و حققها الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله سنة 1977، و قد صب فيها كاتبها معاناته من الاستعمار الذي صادر أملاكه و أملاك أسرته و اضطهدها».[3]

الشخصية المكثفة فى هذه القصة الطويلة (الرواية) مع بعض التحفظات، هي زهرة الأنس، بنت التاجر الثري و متيمة بطل الرواية ،الذي اختار المقاومة السلبية باتكائه على

---

[*] **رواية الحمار الذهبي.** للوكيوس أبوليوس الجزائري. كتبت في القرن الثاني للميلاد. نقلها إلى العربية مترجم محترف و متمرس هو المرحوم أبو العيد دودو.

(1) آمنة بلعلى. **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف.** دار الأمل للطباعة و النشر. تيزي وزو. الجزائر، ص37.

(2) المرجع نفسه. ص39.

(3) د: عمر بن قينة . دراسات في القصة الجزائرية.(القصيرة و الطويلة). المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1986. ص16.

الملذات، أما من حيث الصياغة الفنية فيقول الدكتور عمر بن قينة : « لولا الظروف اللغوية و الفكرية و مستواهما الضعيف في الفترة التي كتبت فيها هذه الرواية(1889) بالنسبة لهذا العصر لكانت رواية فنية جيدة، لهذا ربما بدا مني ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله »[1].

إذا يجب نسف المعتقد بأن رواية « زينب» لـــ: محمد حسين هيكل، التي كتبها في أبريل 1910 و يؤرخ لها بميلاد السردية العربية ،و أنها سدت فراغا هائلا في دنيا أدبنا العربي[2] ، مهما يكن الأمر أعتبر «الحمار الذهبي» أول عمل سردي في تاريخ الإنسانية، و «حكاية العشاق في الحب و الاشتياق » سابقة على « زينب » بما يربو عن اثنتين و ستين عاما، إلا أنني لا أدعي بأن معمارها الفني كان متكاملا لأن الظروف اللغوية و الفكرية حالت دون ذلك.

أما الروائي الجزائري واسيني الأعرج، فيذهب إلى أن انتفاضة الثامن مايو 1945 الجماهيرية أيقظت الحس القوي لدى الشعب الجزائري، و تصادف هذه المرحلة ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية و هي « غادة أم القرى »، للكاتب أحمد رضا حوحو سنة 1947 كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري رغم أفقها المحدود.[3]

قد يكون نفس المغمز الذي غمزت به الرواية الأولى، أعني عدم اكتمال المعمار الفني هو نفسه الموجه إلى رواية رضا حوحو و ربما بدرجة أخف .

لكن المرحلة التي جاءت بعدها حين انتهجت الحركة الوطنية نهجا جديدا، أسفرت عن لم الصدع و توحيد الصفوف، أثناء هذه المرحلة عرف المشهد الروائي الجزائري تطورا ملحوظا، خاصة في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، على عكس صنوتها المكتوبة باللغة العربية ،إذ لم تظهر إلا روايتان هما «الطالب المنكوب » لـــ:عبد المجيد الشافعي سنة 1951 ، و « الحريق » لـــ: نور الدين بوجدرة سنة 1957.

---

(1) المرجع السابق:ص17.

(2) محمد حسين هيكل:. زينب . موفم للنشر. الطبعة الثالثة. عام1997. الجزائر.ص9.

(3)واسينس الأعرج:اتجاهات الرواية العربية الجزائرية.بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية. المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1986. ص18.

الرواية العربية الجزائرية من 1945 إلى1962 :

تعتبر هذه الفترة من أخصب الفترات في مجال الإبداع الأدبي على الإطلاق، قبل الاستقلال، عرفت نضج فن الرواية حيث ظهرت أقلام جديدة، جنبا إلى جنب مع رضا حوحو، تمكنت الجزائر المتصدية للاستعمار الشرس أن تجسد عبر قوالب سياسية و اجتماعية المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي بشكل متكامل.

لقد توسل الأدباء الجزائريون بثيمات جديدة كالمرأة، الثورة الوطنية، الحرية و العمالة مع الاستعمار، إلا أن الاستعارة الكبرى للمشهد الروائي الجزائري، تبقى الثورة حتى بعد الاستقلال.

فإذا كانت المرأة تعاضد الرجل أثناء الثورة من أجل التحرر و الديمقراطية عند الدكتور عبد المالك مرتاض، نلقاها عند رضا حوحو و عبد المجيد الشافعي و غيرهما منطوية على نفسها في قوقعة التقاليد التي ما أنزل الله بها من سلطان، و الطقوس الاجتماعية التي سيجتها إلى درجة تنبعث معها رائحة الأقنان، إلا أن العناية الإلهية قيدت لها قلما نزيها أخرجها من دياجير سجنها التي عانت فيه سنين عددا، إنه نور الدين بوجدرة، الذي عتقها في روايته « الحريق »، و هذا يؤدي بي إلى إعطاء لمحة و لو وجيزة عن التيارات التي عرفها الأدب الجزائري و الرواية العربية الجزائرية بصفة خاصة.

التيار التقليدي:

يعتبر امتدادا للمألوف في الصناعتين (الشعر و النثر)، و يمكن التأريخ له بداية القرن العشرين ،لغاية 1914. بداية الحرب الكونية الأولى، الموضوعات التي عالجها تقليدية و بسيطة، إن لم تكن محاكاة للكتابات العربية التراثية، فهي متأثرة بها، عبارة عن قضايا إصلاحية تتماشى مع الظواهر الاجتماعية ولا تسبر غورها: فنيا عول أصحابه على السجع كتقنية و التدثر بألوان البديع، و فن المقامة مثله، أحمد الكاتب الغزاليَ، عاشور الحنفي، المولود بن موهوب و غيرهم.[1]

(1) المرجع السابق: ص، 64 .

التيار الرومانتيكي:

كان ميلاده بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، كرد فعل على الأوضاع المزرية التي ألقت ب على المجتمع الجزائري (التشردم، السكونية) تجريد الشعب من مقوماته الروحية و القومية، وضع الأدباء بمنأى عن الحياة العامة و ما يكتنفها من صراعات و اضطرابات.

هذه الأوضاع التي تقض مضاجع الكتاب المتأثرين بالرومانتيكية جعلتهم يعبون من الإنجازات الغربية و العربية و يتأثرون بأدب المهاجر، و مدرسة أبللو الرومنتيكيين، و يمكن أن أسجل ثلاثة أسماء من باب الحصر(عبد الكريم العقون، الأخضر السائحي، الطاهر بشوشي).

لكن الاتجاه الرومانتيكي سرعان ما أفل نجمه ،خاصة بعد انتفاضة الثامن مايو خمسة و أربعين وتسعمائة و ألف (1945)، و التي شهدت ولادة اتجاهات أدبية ميسمها الواقعية و صدق التعبير، إذ لم تكن أحداث الثامن ماي 1945 الدامية بردا و سلاما على الأدباء، بل ألفوا أنفسهم مجبرين على مغادرة أبراجهم العاجية، و النزول إلى أرضية الواقع المعيش، و ما فتئوا يترصدون الموضوعات التي تدغدغ مشاعر الجماهير المستعبدة، إثرها شهد المشهد الروائي الجزائري تيارا جديدا ،تجلى في الكتابات الشعرية و القصصية، و أصبح الفن القصصي مكتملا. وظهرت الرواية كفن جديد في الأدب الجزائري المكتوب بالعربية مع الأديب أحمد رضا حوحو.

إن هذا التيار نحا منحنيات تاريخية جديدة مع بداية الثورة، حيث تعدى المرحلة الانتقادية إلى نظرات استشرافية ،إلى استقلال البلاد و التطلع إلى العدالة الاجتماعية في ظل النظام الاشتراكي.

الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية (المفرنسة):

إشكالية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية المفرنسة، و الرواية جزء لايتجزأ منه ، لا يمكن إقصاؤهخا في بحث كهذا، ولا يمكن كذلك القفز على مرحلة كهذه تعد من الأسس البانية للأدب الجزائري، ولكن طبيعة البحث تلح علي، وأجدني مضطرا إلى إسقاطها

بعد الإشارة إليها –ولو باقتضاب–فالرواية الجزائرية العربية و صنوتها الرواية الجزائرية الفرنسية، التي ليست الضرة التي تنازع الحرة في بيتها، مرتبطتان ارتباطا عضويا ومصيريا، فكلتاهما في الهم شرق كما يقال، هموم الشعب الجزائري تظل واحدة ،حتى وإن اختلف الأدباء في لغة التعبير عنها من حيث اللغة ،فالاختلاف في هكذا مسألة لا يفسد للود قضية، فجوهر المضامين والقضايا التي تتناول هذه وتلك سيان.

ولكن تعالوا معي نرسم خطا بيانيا لتطور الأدب،من خلال مراحله حتى لانبخس الناس أشياءهم.

المرحلة الأولى:

يقرر الأديب المغربي عبد الكبير الخطيبي في كتابه الموسوم : « الرواية المغربية من 1845–1953 » مايلي: (..وقد سادت في هذه الحقبة التاريخية الرواية الأتنوغرافية التي لا تزيد عن وصف ما تراه العين يوميا، تصف و لا تحاول أن تغور في اللوحة الخلفية لافتقادها إلى الرواية البعيدة إلى حد ما، فواقعيتها كانت واقعية انتقادية مع الإشارة هنا إلى كثير من الكتابات التي تجاوزت بعض التعريفات المتحجرة للواقعية، فراحت تقوم بعملية انتقاء واعية للأحداث، باحثة عن الجوهر في العالم الذي تصوره و تاركة في بحثها الفني هذا كل ما هو سطحي لا يسهم في كشف الأبعاد الحقيقية لهذا العمل الإبداعي أو ذاك، و تجسد هذه الحقبة التاريخية بعض كتابات: مولود فرعون، مولود معمري، محمد ديب و غيرهم.)[1]

المرحلة الثانية:

تحدد هذه الحقبة التاريخية الواقعة مابين 1954–1958، حيث عرفت أعمالا أكثر واقعية و نضجا متجاوزة بذلك النقد المجرد، فقد دخل الكاتب أجيج الثورة محاولا البحث عن أساليب أكثر فاعلية أساليب أكثر بساطة، لإيصالها إلى التلقين عله يشحذ هممهم و يحفزهم على الفعل الثوري، قدمت في هذه الفترة أعمال فنية جادة كانت بمثابة ملحمة شعبية عظيمة

(1) المرجع السابق:ص ،365.

قام بها الشعب الجزائري و هو في ذروة نضاله، ونسجل خلال هذه الفترة أعمال: محمد ديب، و كاتب ياسين بقوة و صدق كبيرين.

المرحلة الثالثة:

تمتد ما بين 1958-1962 حيث تبلور فيها أدب المقاومة بدرجة أكثر حدة و أخد أبعادا أكثر شمولية و اتساعا، قفز من التبشير بالحرب ،إلى تقديس الشهادة في سبيل الوطن و رسم تباشير الاستقلال ،التي بدأت تلوح في الأفق، عززت هذه المرحلة على المستوى الاجتماعي بتصاعد وتيرة النضال، و تضاعف همجية الاستعمار، راح ضحيتها عدد لا يستهان به من الأدباء منهم الشهيد: مولود فرعون، مالك حداد، محمد ديب، و مراد بوربون.[1]

قد يتبادر إلى الأذهان سؤال مشروع مؤداه: هل توجد نقاط تقاطع بين هؤلاء الكتاب أو قواسم مشتركة؟

لا يشك الدارس الحصيف بأن هؤلاء الفتية التحموا بالواقع الجزائري، و بالشعب و تخندقوا معه في خندق واحد و جبهة نضالية واحدة، مما طبع أدبهم بطابع الخلود و الديمومة.

إن أقلام الكتاب جفت و ألسنتهم خرصت ،ست سنوات يعتبرن الست العجاف من 1962 تاريخ الاستقلال إلى سنة 1967، عام صدور رواية « صوت الغرام » لمحمد المنيع، الضحلة من حيث المستوى الفني و الفكري، إلا أنها اخترقت جدار ذلك الصوت الرهيب الذي كان مضروبا على الرواية العربية الجزائرية، ثم احتجبت ثانية سنة 1970 لتظهر بشكل لافت للانتباه. موازاة مع الظروف الاجتماعية و التحولات الديمقراطية بكل انجازاتها الثورية، بل كانت المرآة الفنية العاكسة لهذه التحولات الثورية،و المحصلة أن

(1). المرجع السابق: ص ،366.

الرواية المكتوبة باللغة العربية بعد الاستقلال هي الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بجميع تناقضاتها.[1]

رغم أن الروايات التي تصنف في خانة الاتجاه الإصلاحي لا تمت بصلة لهذه التسمية نظرا لعدم اكتمالها لا من حيث رسم الشخصيات و الأحداث، و لا من حيث النضج الفني، لأنها تأثرت إلى حد كبير بالأدب العربي القديم أو الكتابات التراثية، و تلونت بألوان المقامات التقليدية، إلا أن قيمتها و المزية التي تحسب لها في المشهد الروائي الجزائري؛ أنها أسست و بقوة للرواية العربية في الجزائر.

كما أن الأثافي الثلاث التي بني عليها مشهد الرواية العربية في الجزائر: « غادة أم القرى » لأحمد رضا حوحو، و« الطالب المنكوب » لعبد الحميد الشافعي و « صوت الغرام » لمحمد المنيع لم تكن مكتملة من حيث البناء الفني-مع إنفاء القصدية- عن أصحابها، إذ افتقرت إلى الأدبية، حيث بقيت اللغة جاهزة، و لم يستطع القوم تفجيز مكنوناتها الديناميكية، أما المضامين فبقيت تدور في حلقة المغامرة الإصلاحية.

مرحلة السبعينيات:

إن المتتبع للمنجز الروائي خلال فترة السبعينات من القرن العشرين و بداية الثمانينات،يلفيه يفتقر إلى المتخيل، نظرا لطغيان السياسة و الإيديولوجيا، و تعاطي موضوع الثورة حتى الثمالة ،و التوسل بلغة العبارة المباشرة، فالرواية دون متخيل تصنف من العلامات المفهومة بإصطلاح **بورس**. وهي لا تبذل جهدا كبيرا في تأويلها، نظرا لطغيان السياسة و الإيديولوجيا، و تعاطي موضوع الثورة، و التوسل بلغة العبارة المباشرة.[2]

لقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الجزائرية،(الاستعارة الكبرى)، حيث أصبح الحديث عن الثورة، و النهل منها ضربة لازب في الكتابة الروائية الجزائرية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، رغم بروز توجهات تنتقد منطقها و نتائجها

---

(1) المرجع السابق: ص، 88.

(2) المتخيل في الرواية الجزائرية. من المماثل إلى المختلف: مرجع سابق، ص، 8.

و تطعن في انجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي (السوبرمان) و صناعة الوعي، على الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا، و المثالية و الاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس ضمن ما يسمى، **بالرواية الأطروحة** التي تجعل من الأدب دعاية، تمتلك القدرة على التوجيه نحو المعنى الثقافي، و تحريك الشعور السياسي و الوطني و الإيديولوجي.(1)

لقد بات من المقطوع به أن الحديث عن رواية السبعينيات من القرن الماضي، لا يتم إلا من خلال هذه الأقانيم الثلاثة: الثورة، التاريخ أو الذاكرة و الثورة و الأسطورة التي تتغدى من الواقع، يقول مارت روبير(Marthe Robert): (...إذا كان التاريخ لا يقول إلا ما فعلته البشرية، فإن الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى و ما تحلم به).(2)

على ضوء هذه المقولة يتضح أن الروائي إذا ما توسل بأحداث التاريخ فإنه لا يمكن أن يقول ما فعلته البشرية بل ما قاله التاريخ عنها فلا يغدو كونه وسيطا بالكلمات، و إذا كان الكلام على الأحداث يستعصي المؤرخ، فإن التوحيدي قال: (إن الكلام على الكلام صعب)، فالمؤرخ و إن كان المنهج يفرض عليه الموضوعية و العلمية و صرامة البحث، إلا أنه قد يضيف و ينقص و قد ينسى، و لمَ لا يتجنى لما يتمتع به من حرية ؟ الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ، و لا التاريخ يمكن أن ينوب عنها.(3)

أين تكمن طبيعة المتخيل الذي جعل من تاريخ الثورة موضوعا له؟ هل في الأحداث ذاتها أم في طريقة سرده أحداث الثورة، أم في تلقيها كموضوع جمالي و تأويلها؟.

إن الثورة لم تقدم في المتون الروائية الجزائرية العربية التي اتخذتها موضوعة كحدث تاريخي، بل كحدث انفعالي بنتائج الثورة.

---

(1) المرجع السابق: ص، 49

(2) Mathe Robert. **Roman des origines et origines du roman**. Paris. 1992. P26

(3) فريد الزاهي. **الحكاية والمتخيل**. طبعة 1991، إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب ص 26

ألم تر في كتابات محمد مفلاح ،على سبيل المثال مبررا على هذا الزعم، إذ سعى الرجل إلى كتابة رواية تصور مآسي الواقع الاستعماري، بقيامه بحفريات في الذاكرة المأساوية لهذا الشعب، الذي أثخنته الجراحات من خلال الرواية التي يصور البطل الذي يعتبر نموذجا مثالا أو سوبرمانا"، مما جعل البطولة تتبوأ مكانة الشخصية المرجعية في كل الروايات، و بدرجة أقل حدة المرأة و الأرض، لكن تاريخ الثورة بالمفهوم المتعارف عليه، كان مغيبا، بعبارة أكثر وضوحا يسجل الدارس غياب الثورة بأبطالها الحقيقيين و أحداثها كتاريخ فالروائي خلق شخصيات ورقية و ليست فيزيقية من لحم و دم ولم يكن بينها زيغود يوسف، العربي بن مهيدي، أحمد زبانة، باجي مختار،العقيد لطفي، عميروش، ديدوش مراد.... و لكنهم خلقوا نماذج بطولية من عندياتهم بناء على مواقفهم الذاتية حيال الثورة و أبطالها الطليعيين.[1]

لقد استقر الرأي على أن الرواية عمل تخييلي، يوهم بالواقع و لا يعكسه، و هو الغائب الأكبر في المتون الروائية لمرحلة السبعينات، نظرا" لعدم تسطير الروائي استراتيجية دقيقة لتحيين الثورة كمنظومة من القيم.

إن الورم الذي اعترى جسد المتن الروائي لفترة السبعينيات، جراء غياب المبررات السببية سواء فيما يخص بناء الحدث ،أو رسم صورة الشخصيات التي تحبل بالدلالات منذ مستهل الرواية أو تجهض منها وتشبيه الواقع المعيش، ثم تشخيصه(الورم) من لذن النقاد الذين وسموه بالتهويل الذي تنتظمه ثنائيتان:

الأولى: عالم المجاهدين و من لف لفهم، ممن يجسدون صفات البطولة و التضحية.

الثانية: عالم المستعمرين و من غرق ،في مستنقعاتهم الآنسة من العملاء و الخونة الذين تنسحب عليهم جميع المواصفات اللاأخلاقية و الجسدية القميئة.

لك أن تسأل عن الوجه الآخر للعملة الروائية، أقصد الصياغة الفنية في روايات مرحلة السبعينيات، لقد سبق أن ألمحت' إلى أن اللغة بسيطة، ولا أقول شططا إذا زعمت

(1) المتخيل في الرواية الجزائرية: مرجع سابق، ص 52 .

أن التقريرية كانت العلامة المميزة لبعض الروايات، و إن تدثرت بتشبيهات و استعارات و كتابات مبتدلة، استعارات ميتة لا تعدو التداول اليومي بين السواد الأعظم من الناس.

إن غياب الشروط التي بموجبها تتحول اللغة من أداة للتعبير و الإخبار، إلى أداة للتواصل الجمالي بحكم ما تمتاز به من طابع استعاري، يمكن للكاتب أن يتوسل بها في التعبير، و أساليب توليد المعاني ،و الدلالات، و إنشاء الإشارات تجاوزا للعبارات، و ذلك هو مفهوم الأدبية ذاته في التقاليد الشعرية الأرسطية، و أدبيات الشعرية الحديثة، حيث تتحول اللغة إلى وسيلة للمحاكاة و صناعة أفعال و أحداث خيالية ،مما يسمح بإبداع القصص أو تحويلها، مما يعني بأن الشعرية ترى أن الوظيفة الجمالية للغة هي «التخييل»، كما يرى ذلك جيرارد جينيت (Gerard Genette) و هو نفس القول الذي تصوغه الشعرية الحديثة بطريقة مغايرة.[1]

الأدبيـــــة	↔	الشعـــريـــــة

الوظيفة الجمالية للغة ↔ اللغة في وظيفتها الجمالية

لكن جيرار جينيت يحدد مفهومين للمتخيل:

-أ : متخيل قار مرتبط بالمضمون.

-ب: متخيل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية:«أعتبر أدبـــا كل نص يثير في ارتياحا جماليا"»[1]

إنه الإبداع الذي لا تنسحب عليه هذه التسمية إلا إذا تغيا حياة الأفراد، و المجتمعات، و الثورة هي الشاهد الوحيد على ولوج الرواية الجزائرية نسيج المجتمع الجزائري، و منه اكتست خصوصيتها. بل حققت انتماءها و هويتها.

---

(1) المرجع السابق: ص 25 و26.

(1) المرجع السابق: ص ،28.

2-الخطاب السردي الروائي الجزائري بعد السبعينيات:

لقد قطعت الرواية الجزائرية شوطا برزت فيه خطوطها، و تحددت فيه مياسمها، فتكامل معمارها الفني، و استـــقام هيكلها الإبداعي، بحيث تجاوزت محتوياتها لما قبلها، فاستوعبت الموضوع الاجتماعي و الراهن السياسي. وتكاملت رؤيتها الواقعية.(1)

يؤكد الناقد المغربي عبد الجيد عقار أن الخطاب السردي و الروائي تحديدا أصبح شبه مهيمن في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر. هذه الهيمنة و الحضور عرف بارتباطه الشديد بنسق القيم السائد، و قدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي و الذهنيات و الأشياء و الأمكنة.(2)

و تعرف الرواية الجزائرية خلال السنوات الأخيرة تراكما نوعيا كمثيلاتها المغاربية، استطاعت أن تشكل طرائقها الفنية الخاصة، و أمست بؤرة محتملة لأسئلة الهوية، الذات والعالم.

« إن تكون الرواية الجزائرية و انغراسها كما يشير محمد برادة تم من خلال اللغة الفرنسية، من خلال روائيين جزائريين تفاعلوا مع تجربة شعبهم المستعمر، و استوحوا ذاكرته و تاريخه (مولود فرعون. محمد ديب. مولود معمري. مالك حداد. آسية جبار. كاتب ياسين)، هذا المعطى هو مايؤكد عنصر الازدواج اللغوي، و الذي يساهم في تبلور **الحداثة اللغوية في الجزائر باللغة الفرنسية** في وقت مبكر متقدمة على مثيلاتها العربية، و المؤسسة لأولية الإنتاج الروائي الجزائري (صوت العاطفة) لمحمد المنيع1967، (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة1971، غير أن التراكم الذي سجلته السبعينيات من القرن الماضي بلور تصورا و وجهة نظر نقدية للذات و العالم بما في ذلك عالم اللغة و الكتابة.(3)

---

(1) **مجلة عمان**. كانون الأول.العدد 110.ص12. مقال لمصطفى بشري.

(2) **الكلمة**. العدد 13: يناير2008 . ملف الرواية الجزائرية: الذات. التاريخ. والحكم.

(3) **الكلمة**. العدد 13. 13 يناير2008 . ملف الرواية الجزائرية: الذات. التاريخ. والحكم. مداخله للناقد المغربي محمد برادة ضمن فعاليات ندوة الرواية الجزائرية:الذات. التاريخ. و الحكم التي انتظمت أيام 15-16-17 نوفمبر 2007 من طرف مختبر السرديات كلية العلوم الإنسانية بنمسيك. الدار البيضاء. المغرب.

تنهض حرب التحرير و أطروحة الشهداء باعتبارهما الشيمة الأكثر وضوحا في الرواية العربية الجديدة الجزائرية، قبل التوجه إلى موضوعات تهم الذاكرة، ثم النزوع التجريبي والتحديثي الذي أمسى مهيمنا على المشهد الروائي الجزائري (اللاز 1974، عرس بغل 1978 للطاهر وطار، نوار اللوز 1983،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1989 لواسيني الأعرج) و قد ساهم التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي و تبلورت رؤى جديدة للذات و للعالم.

لقد استأثرت موضوعة الثورة بسيرورة تشكل المتن الروائي الجديد الجزائري مم جعل النص الروائي صوغا لمحكي خاص ينهض من فعل « الكتابة كرد »[1].

غير أن هذه العلاقة ما لبثت أن اتخذت مسارات أخرى، كمفهوم « تذويت الكتابة »[2] و هو ما نلمسه في تغير الخطاب الروائي الذي أمسى أكثر تفاعلا مع التناقضات و المفارقات (واسيني لعرج- أحلام مستغانمي)، كما مس هذا التحول استثمار أشكال تخيلية تحفر في الذاكرة و الهوية (عبد الحميد بن هدوقة- الطاهر وطار) إن هذا المسار الذي يعبر من نص « غادة أم القرى » لأحمد حوحو، إلى هذه النصوص الروائية التي أمست أكثر وعيا بآليات الروائي (بشير مفتي-المراسيم و الجنائز. أشجار القيامة) يجعلنا نتمثل تنويعات الأشكال السردية و فضاءاتها التخيلية. و رؤاها و صياغتها ومقولاتها.

يشير الناقد شرف الدين مجدولين[3] أن الرواية الجزائرية لا تكاد تفارق عنفا موضوعيا، حتى تعانق عنفا بديلا له. من عنف المقاومة إلى عنف الثورة، إلى عنف النظام الحديدي، إلى عنف الحركات الأصولية ،و لا يمكن لهذا المعطى إلا أن يكشف لنا عن تجليات موازية للعنف الروائي، كما يشي هذا التوصيف بمسوغ تردد صداه في أعمال جيل

---

(1) **أحمد فرشوخ**. ناقد مغربي. فعاليات ندوة الرواية الجزائرية. الذات. التاريخ. و الحكم 15-16-17 نوفمبر 2007. مخبر السرديات كلية العلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء. المغرب.

(2) مداخلة الناقد **محمد برادة** في نفس الندوة..

(3) شرف الدين مجدلين:. ناقد مغربي. مداخلة ندوة الرواية الجزائرية . الذات. التاريخ. و الحكم.

بوجدرة و إلى جيل أكثر تمثلا للحداثة (بشير مفتي-المراسيم و الجنائز. أشجار القيامة)، (إبراهيم السعدي- فتاوى الموت)، (العياشي حميدة-متاهات ليل الفتنة).

صحيح أن العنف الذي أشار إليه الناقد المغربي شرف الدين مجدولين يعانق الرواية الجزائرية، حيث نلفيها اليوم تعاني من ثنائية طغيان الخطاب السياسي و الأبطال المثقفين، السياسة لا تزال هاجسامكينا، كما أن البطل المثقف يحتل الصدارة بهمومه السياسية، بفرديته و بفصاميته و انفصامه و وطأة الجسد و الجنس و سواها، و ليس هذا كله حاضرا بقوة لدى الأصوات الجديدة فقطن بل لدى الجميع و لا يخفى بطبيعة الحال كم كان للسنوات الدامية من أثر في وسم الرواية بتلك السمات.

نجد هذا محققا في إبداعات الحبيب السايح من (زمن النمرود) التي كتبها يدين فيها السلطة في بداية الثمانينيات حيث تحققت نبوءته التي قال فيها: « الجزائر في نظرهم بقرة جاموس، يوم ييبس ضرعها يمتصون دمها »[1] .

فقد جسدت مجموعته القصصية (البهية تنزين لجلادها)، و بعدها (تماسخت) كيف تمتص دماء الجزائر بامتصاص دماء أبنائها بعضهم بعضا، و وقفنا على كثير من الحقائق التي حدثت في التسعينيات، كما أنه جسد في (تلك المحبة) زمنا جزائرياآخر ،زمن العنقاء الذي حسب الأسطورة الإغريقية تنبعث من رمادها كلما أحرقت، متجددة دوما ولادتها أسطورية و أولها ليس لها تاريخ نبوءة قادمة من فيافي الصحراء. أسطورة و الأساطير لا تشيخ.

يرى الحبيب السايح في الكتابة و تجربة الكتابة : « أن الرواية الآن، وفي مجتمع كالجزائر تكون مضطرة إلى أن تقول بلغة التأويل أشياء الحياة، و الموت و الفشل و القطيعة و العزلة، ناسجة إياها بخيوط اللامعقول لمواجهة وجود مجنون مبتذل ،ينفى فيه المعنى كي تكون الكتابة هي المعنى ».

هذه الأفكار قررها عرّاب الرواية الجزائرية غير مدافع **الطاهر وطار** ،و لعل من المفيد أن نستعين بقوله في هكذا مقام: « إذا سألنا ما هي الصلة بين اللامعقول و الواقع، فإن

(1) المتخيل في الرواية الجزائرية:. مرجع سابق. ص 203.

الجواب مفجع، و أنا أقول: إنهما على صلة حميمة، حيث أن واقعنا في العالم الثالث واقع لا معقولي، و إلا ما معنى أن نسمع مثلا أن رابطة من الضباط في بلد عربي تحرق ملايين الكتبن لتضع كتيبا صغيرا، لا معنى له بديلا لكل المعاني؟ هذا الواقع كنا نقرؤه في الميثولوجيات الرومانية و الإغريقية، كنا نعرفهمن خلال ، كاليغولا أو قاراقوس أو غيرهما. و ها نحن نعيش ذلك اليوم في القرن الواحد و العشرين، أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟.»

لقد استوعبت الرواية الجزائرية الموضوع الاجتماعي الراهن السياسي و تكاملت رؤيتها الواقعية، و هذا ما أتاح لكتاب الرواية الذين عايشوا الأزمنة الوطنية من التفاعل الإيجابي مع الراهن، و تمكنوا من ارتياد أفق إبداعي أوسع، إلى جانب سلوكهم مسالك فنية و مضمونية متعددة، فهذه الرواية الجزائرية العربية تمثل وحدة في الشكل و المضمون، أي أنها تقوم على أساس من تجانس العناصر، و الأدوات الفنية المستخدمة، و بهذا الاتجاه الواقعي فرضت الرواية الجزائرية جضورها المكثف ،على صعيد التجارب الأدبية الأخرى، فهي تمتلك تقنياتها الإبداعية و جمالياتها الفنية التي تمنحها ما يؤهلها لاحتلال مكانة الصدارة في دنيا الأدب الجزائري المعاصر.

إن الرواية الجزائرية قد سارت في منعطف، جديد منطوية على عوامل الجدة و عناصر الاستيعاب للموضوع الاجتماعي، و الرؤية الواقعية التي هي محور كل الروايات التي كتبت في العقود الأخيرة، بحيث خضعت للتعدد مع بروز اتجاهات مثل وحدة في الشكل و المضمون أي تقوم على أساس من تجانس العناصر و الأدوات الفنية المستخدمة، و كذلك من تماثل في الرؤية المطروقة.

لقد كانت الرواية الجزائرية لسان التعبير عن الأزمات ،و القضايا الاجتماعية التي برزت على الساحة الوطنية و قد انتقل كتاب المدرسة الحديثة بالتعبير الاجتماعي إلى مستواه

الفني. فكانت منسجمة و متماشية مع الواقع الراهن. بحيث احتضنت مشاكل الناس وشواغل حياتهم و همومهم عامة.[1]

إن الروائيين الجزائريين التفتوا بجد إلى مشاكل الحياة و العصر من حواليهم، حيثما ثقفوها، جندوا أقلامهم لفحص و إظهار كثير من الأخطاء و الأوضاع التي كانت تعمل عملها في جسد المجتمع المريض.

لكن الاتجاه الواقعي الذي توسلت به الرواية الجزائرية يختلف عن سابقه الذي ينطق من فهم متزمت للواقع و يحصر الحياة و ملابساتها داخل قيم أخلاقية محددة.

ما توسم الواقعيون في كتابة الرواية الجزائرية يختلف جملة و تفصيلا، إنه ذلك الفهم المتقدم للمجتمع منظور إليه من زاوية الجانب الاقتصادي ،و الجانب السياسي ن و الجانب الثقافي، متبنيامعضلاته بوعي سياسي و علمي ما استطاع إلى ذلك سبيلا، يعمل مبضعه م موضع السرطان الخبيث الذي يشك كبد المجتمع و يجتثه من أصله، نفس الصنيع يقوم به إزاء الإديولوجيات المتعفنة التي دخلت فترة حيض و ما فتئت تنخر جسد المجتمع بما تحقن به أفراده من حقن مسمومة تودي بحياته لكن بشكل بطيءن بل ترهص و تستشرف مستقبلا زاهرا ،رامزة له بما يجعل المواطن الذي دجنته السياسة يعيش على الأمل و لو إلى حين.

كما أن الرواية الجزائرية من ناحية الصياغة الفنية، تنهض على رؤية تنسجم مع حجم و درجة الفهم الاجتماعي،متكيفة معه بينهما وثيق الصلة، و شديد التأثر، بل أن المقدرة الفنية الإبداعية للعمل القصصي هنا تتدخل تدخلا حاسما في رسم و تنسيق صورته و إعطائه هويته.

و من هذا المنطلق نلفي الرواية الجزائرية ، تتزود من وحي الاهتمامات المحورية للناس و تستخلص مفاتيحها مما يزخر به واقع المجتمع الجديد من تناقضات و أزمات،هذا الاتجاه أخد يتبلور ليتمثل في أشكال متباينة من الوجهة الفنية، مرتكزة على مواقف نقدية

---

(1) عمان كانون أول. العدد 114.مرجع سابق..

أسهمت في تكوين المواقف الفكرية بخصوص القضية الاجتماعية، مما دفع إلى خوض تجربة الالتزام بالهموم الأساسية للشعب .

و لما كانت الرواية في الجزائر جنسا أدبيا تركت بصمتها على ذوقنا الفني و أسلوب تعبيرنا و رؤيتنا الفكرية، فقد كانت الكتابة-نتيجة ذلك- متبلورة مع الطلائع التجديدية للاتجاهات الفنية، متجهة باتجاه الحياة الواقعية و الالتزام بها و لها. كما غدت مضامينها معجونة بعرق الطبقة الكادحة، و بالأفكار النقدية التحررية الجديدة التي اتخذت موقفا ايجابيا و بناءا، و ثوريا يلائم المرحلة التي تمر بها البلاد.[1]

ننهب طريق الرواية الجزائرية بدءا من عبد الحميد بن هدوقةّ، الذي جرب تطعيم أو تلوين الإيهاب التقليدي لروايته (ريح الجنوب-1971)[2] و (نهاية الأمس - 1975)[3] وصولا إلى روايتة الثالثة (بان الصبح-1980)[4] ، حيث اتكأ الكاتب على تقنية الحوار بصفة خاصة، و اتخذه مهيمنة توسل من خلالها التعبير العام عن الشقة الفاصلة بين جيلين: جيل الشباب و جيل الشيوخ من رجالات الدين. إضافة إلى التعبير عن المحدث في القضية ذات الذنب الطويل. قضية المرأة و إذا كان ابن هدوقة قد وظف عناصر المتخيل الإسلامي بقوة في روايته الأولى(النار-النشر-البرزخ-القبر....) فإن قضية المرأة استأثرت بعناصر أكثر من سابقاتها في روايته (بان الصبح) إذ نلفي شخصيتها من الجيل الجديد ممثلة في « دليله » و خروجها من قمقم البيت إلى الفضاء الأرحب الأعقد، و تأتي خطوة أخرى أهم من سابقاتها في تجربة ابن هدوقة ففي رواية (الجازية و الدراويش-1983)[5] توسل بالأسطورة و المخيال الشعبي تجسيرا للعبور إلى الحداثة من محطة خطية البناء الروائي التقليدي، موظفا التراث السردي لا لمجرد التوظيف و إنما لما له من علاقة إيجابية و روابط

(1) **عمان**. كانون الأول. العدد 114.مرجع سابق

(2) عبد الحميد هدوقة. **ريح الجنوب**. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الطبعة الأولى. 1971.الجزائر.

(3) عبد الحميد هدوقة.**نهاية الأمس**. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الطبعة الأولى. 1975.الجزائر.

(4) عبد الحميد هدوقة. **بان الصبح**. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الطبعة الأولى.1980.الجزائر.

(5) عبد الحميد هدوقة. **الجازية و الدراويش**. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الطبعة الأولى.1983.الجزائر.

جمالية بين الذاكرة التراثية و قيم الحداثة ،و لأنه بعبارة أخرى يشكل أحد المكونات الأساسية للخطاب الروائي ، ذلك أن التراث لا يزال يمد المبدع في كثير من الجوانب الفكرية، و الفلسفية و الأدبية، و إننا نلمس بأنفسنا هذه المقومات التراثية من حيث اللغة أو الرموز، أو القصص الشعبي. و هي دلالة على أن الإبداع لا يزال يخضع للمد التراثي الزاخر.فقد نجد التراث في القصة أو الرواية، و هذا لا يعني أن الخطاب الروائي ينكفىء انكفاء تاما على ذاتية التراث، و إنما نلفيه يمزج بين قيم الحداثة و التراث في التشكلات السردية لأن المبدع يجسد ما تمتلئ به ذاكرته من خطابات معرفية، ترسخت مع تقدم الزمان و عبر قراءاته الجمالية للمسرودات التراثية كتابة و شفاها(1) .

من هكذا منطلق استدعى من التراث السردي الشعبي صدى الجازية في تغريبة بني هلال، و جعل الجازية الروائية تنضج على نار هادئة بعد أن تبلها بنفس الفتنة و الذكاء و الحزم و الغموض و الزئبقية، و تركها تصول وتجول بين عشاقها.

و لئن كانت تجربة ابن هدوقة متواضعة إن لم نقل خجولة، تبقى (الجازية و الدراويش) عملا فنيا ممتازا قفز بصاحبه إلى المرتبة العالمية.

تتابعت في الرواية الجزائرية المحاولات تترى، إذ نلفي محمد عرعار العالي في روايتيه (البحث عن الوجه الآخر 1981)(2) و (زمن القلب 1986 (3) يركب موجة السريالية و يجرب استثمار الحلم، مما لون اللغة و خلخل المنطق النقدي الصارم في لحظات محدودة من الروائيين ،فكان التجريب لديه ضميرالمتكلم. في الرواية الأولى و المتخيل في الثانية كذلك نحى نفس المنحى عبد المالك مرتاض بتوظيفه ضمير المخاطب في روايته (صوت الكهف 1986)(4)، و مرزاق بقطاش توسل بتقنية التجريد في روايته (عزوز

(1) كتاب الملتقى الوطني الأول **عبد الحميد بن هدوقة** برج بوعريريج نوفمبر 1998 توظيف التراث السردي ،**عبد الناصر مباركية** ص ،07 .

(2) محمد العرعار العالي. **البحث عن الوجه الآخر**. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. الطبعة الآولى. 1981

(3) محمد العرعار العالي. **زمن القلب**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الطبعة الآولى. 1986.

(4) عبد المالك مرتاض. **صوت الكهف**. دار الحداثة. الطبعة الآلى . بيروت 1986.

الكابران)[1]، إذ خضع المكان و البطل للتعيين أي بلا اسم و لا تاريخ[2]، من الأعمال الفنية المتميزة في المشهد الروائي الجزائري رواية (زمن النمرود) للحبيب السياح. الذي جرب هو كذلك استثمار تقنيات التذكير و التداعي و الحلمن و عجن الفصحى بالدارجة، و التناص مع الأغنية و الممثل الشعبي، و الانتقـــال بين الفضاءات مما آل بالروايـــة إلى الابتعـــاد درجات عن التقليد بطريقة أو بأخرى و كانت المهيضه هي ضمير الغائب، وتقنية توظيف الضمائر، تتيح قراءة الرواية من عدة منظورات، إذ تأتي تقنية توظيف الضمائر لتوحد البناء الكلي، و تحيل النصوص المتعددة إلى وحدة سردية كبرى تؤلف بين فصولها الطاقة الدلالية الأسلوبية التي تنتجها الضمائر التي هي بمثابة دلائ و وصلات في آن. استنادا إلى مستويات التحليل اللسانية و السينمائية الأسلوبية.

إن رواية « زمن النمرود »[3] للحبيب السياح جرمت لأنها سلقت عالم الحلاليف و بني كلبون، و بصرت بخيبة آمال ذرية النمرود و شياطين ابن باديس. و قضت بتبرئة الشيوعي زمن الثورةن أما من الناحية الفنية، فقد انزاحت عن النسب التقليدي إلى مدى أو آخرن و استشرفت استشرافات ترجمتها أحداث أكتوبر 1988 و ما ترتب عنها من مآس أتت على الأخضر و اليابس، و جرفت المجتمع الجزائري في متاهات ليل الفتنة.

لكننا مع عراب الرواية الجزائرية الطاهر وطار، نخوض في حديث آخر، لأن التجريب عنده ينحى عدة مناحي ميسمها الجدية، لقد سبق أن أشرت إلى معقولية الواقع، و استدعائها اللامعقولية، الكتابة، و أعزز ذات الطرح بما يستهل به روايته (تجربة في العشق 1989) ، أو كما يروق لبعض النقاد تسميتها اللاز الثانية حيث قال: « و محاولة وضع قواعد لرواية جديدة، أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة، دعوة رجعية تقودها، طال الزمن أو

---

(1) مرزاق مقطاش. **عزوز الكابوران**. لافوميك. الجزائر1989.

(2.) كتاب الملتقى الوطني الرابع **عبد الحميد بن هدوقة** برج بوعريريج نوفمبر 2001 التجربة في الراوية الجزائرية **د. نبيل سليمان، ص ،66.**

(3) الحبيب السياح. زمن النمرود. المؤسسة الوطنية للكتاب . الطبعة الأولى . الجزائر1985.

إن اعتماد تعدد الضمائر و الصيغ السردية في الرواية الجزائرية ، و الرواية بصفة عامة كان بالأساس أداة و تقنية جديدة، اعتمدها الراوي لتنويع مواقع الإخبار، و خلق الإيهام الواقعي السحري لدى المتلقي، و الذي لا يزيد الأثر الفني إلا جمالا و جلالا، كما أن الدلالة الناتجة عن هذا التوليف في روايات الطاهر وطار غايتها الأساسية، إعطاء معلومات عن ماضي الشخصيات، و عما فكرت و تفكر فيه، و يوجه الخطاب مباشرة لها للتحقق منه حتى يتأكد القارئ من مصداقيته، فتتحقق أن (أنت) المستقبل ليس هو (أنت) المفسر. فالعملية الكلامية لا يقوم بها طرفان فقط، بل يتدخل القارئ كطرف أساسي فيها، و تتحول وظيفة صيغة المخاطب إلى مجال لتنشيط الذاكرة و عرض الذكريات و إطلاع المتلقي بحقيقة و أهمية الشخصيات المخاطبة[1].

تنهض الرواية الثالثة للطاهر وطار (الزلزال 1974)[2] على ترسانة من التقنيات تجعلها المجلى الأكبر في حياته التجريبية. رغم أننا نصادف النمط التقليدي في البطل الروائي (عبد الحميد بو الأرواح) و النسق الهرمي، إلا أن هندسة هذه الرواية رسمت خطوطها بطريقة أخرى، إذ بنى الكاتب روايته وفق الهندسة المعمارية لمدينة سيدي راشد، مدينة الجسور قسنطينة، فالفضاء يشكل الرواية في سبعة فصول تحمل أسماء جسور المدينة السبعة (باب القنطرة- سيدس مسيد- سيدي راشد- مجاز الغنم- جسر المصعد- جسر الشياطين- جسر الهواة، فضلا عن الصخرة و عن الوادي الذي يقسم المدينة).

إن الثيمات التي اشتغلت عليها رواية (الزلزال) ،هي نفسها التي عالجتها روايات الكاتب بل الرواية الجزائرية عامة ، بعد الثورة التي كانت ثمرتها الاستقلال، حتى يهل علينا العقد الماضي من القرن العشرين بشلالات دمائه، فيكون الموضوعة الرئيسة في المشهد الروائي الجزائري طرّا.

---

(1) عمر عيلان. الضمائر و دلالة التعدد الصيغي : كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق . ص263.

(2) الزلزال: مصدر سابق، صن 55.

في الزلزال نحن إزاء شخصية (عبد الحميد بو الأرواح) العاقر، الذي يناصب العداء للثورة الزراعية ،و يتمسح بمسوح الدين، كما نصطدم بالمتدين الذي يلبس لباس الشيوعية بعدما رأى ما آل إليه في عهد الاستقلال، هذه التحولات جعلت الكاتب يجرب الحوار المسرحي، و التناص مع النص القرآني، و الخلدوني لتجأر النقدية ليس في الفضاء الجزائري وحده، بل في الفضاء العربي أيضا.

كذلك تجرب رواية (الحوات و القصر 1980)[1] في تجريد أو لا تعيين الفضاء، فيغدو سلطنة و غاية للوعول للأبكار، و سبع قرى بعلامات تنسحب على الغرائبي و العجائبي و هو العنصر الذي أبى الطاهر وطار إلا أن يجربه في استثماره عن التراث الشعبي، (التحفظ- الحظة- التصوف....) فتتناسل الحكايات و تتفجر المخيلة لتصير (على الحوات) و ليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلها من الآلهة، فالعدد سبعة (7) في التراث السردي يتموقع في عدة حقول دلالية لأن تلوين الروايات بألوان تراثية، يجعلها تهيمن على الذوق الجمالي و الفكري لجمهور القراء.

فما هو سر الرقم سبعة في التراث السردي؟[2].

أبواب النار سبعة، عجائب الدنيا سبعة، رؤى ملك مصر سبعة، يؤمر الفتى بالصلاة عند سن السابعة، الطواف حول الكعبة سبعة. السعي بين الصفى و الروة سبعة. عدد آيات الفاتحة سبعة. عدد الجمرات سبع، عدد البحار سبعة، المعادن الأساسية في الأرض سبعة، العلم توصل إلى سبعة أنواع أساسية من النجوم، وتوصل إلى سبعة مستويات مدارية للإلكترو،تلك ال« سبعة مستويات حول النواة »، و توصل العلم إلى سبعة ألوان للضوء المرئي، و إلى سبعة إشعاعات للضوء غير المرئي، و كذلك سبعة أطوال موجات الإشعاعات، ألوان الطيف الرئيسة أيضا سبعة، و توصل العلم أيضا إلى أن الإنسان يتكون من سبعة، (فهو يتكون من ذرة جزيئية جين، كروموزوم، خلية، نسيج، عضو) .مضاعفة

(1) الطاهر وطار. الحوات و القصر: الطبعة الأولى 1980 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ص، 24.

(2) سر الرقم سبعة. منتديات طاطاوي. المنفذ الإلكتروني.WWW.TATAWI.COM .

الحسنة في سبع سنابل، تكبيرة العيدين سبع تكبيرات، في الحج الطواف سبعة أشواط حول الكعبة، و نسعى سبعة أشواط و نرمي الجمار سبع مرات و في كل مرة نرمي سبع جمرات. و عدد أيام الأسبوع سبعة ،و دورة القمر حول الأرض أربع سبعات (28 يوما) و عدد قارات العالم سبع وللسلم الموسيقي سبع نغمات، و نحتفل باليوم السابع لمولد الطفل، (السبوع) و ألوان قوس قزح سبعة،و ذكر في القرآن سبع سنابل، سبع بقرات ،و في المسيحية نجد الأسرار سبعة،و سبعة يظلهم الله يوم لا ظل إلا ظله، و شهادة التوحيد عدد كلماتها سبع لا-إله- إلا- الله- محمد- رسول- الله، و قرى الحوات و القصر سبع قرى.

إضافة إلى التوسل بالتراث السردي، يؤثث الطاهر وطار روايته بتقنية حداثية، حيث سيستثمر الخيال العلمي، في معمارية قرية الأعداء مدينة الأباة، و في إنجاز الحاسة السابعة عشرة (حاسة التزود الذاتي التي تغني الإنسان عن كل شيء)،و في العقار الذي يخترعه حكيم قرية الحظة، ليصير به الذكر خصيا دون ألم، و لتشربه الأنثى فتهتاج.

لقد شهدت التجربة الروائية عند الطاهر وطار فترة من الكمون أو التراخي، و جاءت (الشمعة و الدهاليز 1995)[1] و (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999)[2].

إن الكاتب في رواية (الشمعة و الدهاليز) حيث تتلون اللغة شأن الكتاب المحترفين، رسم الشاعر المثقف بريشة الفنان، و مهندس النفط، و القيادي الإسلامي، و هو يتغيا المراوغة الفكرية، دون قطع ذلك الخيط الرفيع الذي يربطه بالتيار الإسلامي أو المتدثر بعباءة الإسلام، فهو يصوب إليه سهام نقده، و يسلق النظام بلسان حاد. صنيع مفتى بشير في المراسيم و الجنائز و قد نلفي الرجل في بحر الدم الجارف، يتحف المشهد الروائي الجزائري بمولود جديد مزود بدماء جديدة خلاياها الصوفي و العجائبي . و كل ما يتصل بالتراث الشعبي، و قد وسم بعض النقاد رواية (الولي الطاهر....) بالمراوغة الفكرية.

(1) الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز:طبعة، 1985، دار الهلال، القاهرة. .

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: الجاحظية للتبيين، الجزائر، 1999.

يبدو التجريب في روايات رشيد بوجدرة، و جيلالي خلاص، و واسيني الأعرج، و أحلام مستغانمي، و فضيلة الفاروق، قطعا مع اللحظة التقليدية، و مغامرة من مغامرات اللحظة الحداثية، تتقاطع في بعض مفاصلها مع تجربة الطاهر وطار، و تتباين معها في مواضع أخرى.، سأشير لكل روائي منهم و أفصل القول ما تيسر لي في عنصر ملامح الجمالية في الخطاب الروائي الجزائري، فلتكن البداية مع الروائي رشيد بوجدرة، في روايته الأولى بالعربية الموسومة التفكك 1982 [1] و التي تبدأ التجريب بالوثيقة،و هي تشتغل على التاريخ، الثورة التي جاءت بعد الاستقلال فمن المرجعية التاريخية الطاهر الغمري ، تطلع الشخصية الروائية محتفظة باسمها، إلا أن التاريخ الذي تريد كتابته مضاد للتاريخ الرسمي، كما فعل وطار ،و كما نكتشفه عند واسيني الأعرج، و الحبيب السايح ،إن التاريخ الرسمي أغمط الشيوعيين الجزائريين أيام الثورة حقوقهم، وليس التاريخ كما ذهب إليه صاحب التفكك سوى تلك الجزئيات الصغيرة التي يمر عليها القوم مرور اللئام، ففيها يكمن الصدق و هي المادة الخام التي لا تشوبها التلفيقية التاريخية، لقد صار التاريخ بالنسبة للبطل الطاهر الغمري يحس بالإخزاء، بفعل ما اعتوره بعد الاستقلال، تنفخ سالمة في رماد ذاكرة الطاهر الغمري، و تشغل آلة الذاكرة و يسافر إلى الزمن الأول الماضي الدفين و الأليم، عبر شخصيات الشهداء بوعلي طالب، و الدكتور كينون، و الألماني بودربالة، و أحمد أنيال، و غيرهم... تتصادى (التفكك) مع رواية (العشق و الموت في الزمن الحراشي)، عبر قدح جميلة لذاكرة الشياح الملكي، إضافة إلى فعل الجنس في اللاز و التفكك ، فزيدان يغتصب ابنة عمه مريم، و حمو أخوه يغتصبان بنات المعلمة الثلاث ،و بعطوش يغتصب خالته خيرة، هذا في (اللاز) أما في (التفكك) فعراجين الشهوة دانية. بدءا بإدمان الطاهر الغمري العادة السرية، لكن ما يجب التشديد عليه ،أن هناك قاسما مشتركا أكبر في المدونة الروائية الجزائرية ،و ليست بدعا بين الروايات العربية أو العالمية، ندرة حضور الفعل

(1) رشيد بوجدرة: التفكك، الطبعة الأولى،1982، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر.

الجنسي خارج الاغتصاب أو الشذوذ أو البغاء في السواد الأعظم من الروايات الجزائرية، بل غدت هذه الموضوعة لازمة يتوسل بها أغلب الروائيين.

كل ذلك تجاوز للخطوط الحمراء للثالوث المحرم (الطابو) الجنس- الدين-السياسة، أي خرق لمنظومة الأعراف و الأخلاق، و المنظومة الروائية التقليدية، و هذه العلامة المميزة لروايات بوجدرة، التي وفر لها مستوى لغويا خاصا يمكن نعته بمستوى الحرام الجنسي، و الذي ما هو إلا طرف من طرفي معادلة ذات مجاهيل متعددة لا يتردد الكاتب في تفجيرها اللغوي و القيمي، ابتدء بفن الممكن و المستحيل، السياسة و ليس انتهاءا بالحاجات الجسدية الغذائية.

إن التجربة الروائية عند رشيد بوجدرة سواء في (التفكك) كما في (ليليات إمرأة آرق 1985) أو في (معركة الزقاق 1986) أو في (فوضى الأشياء 1990) لا يتحفظ، بل يمضي في خرق المقدس الفني، فيلاعب حد التفاصح المعجمية اللغوية، و يشعب السرد حد التتويه ضد المتاهة ،على حد تعبير الحبيب السايح كما عبر و هو بصدد (معركة الزقاق) إذ عدها (معركة التتويه ضد المتاهة) كما نجد نقطة تقاطع بين وطار و بوجدرة، حيث يتوزع البناء على أحد عشر فصلا و بلا عنونة، حيث يتسنى إعادة ترتيبها على غير النحو الذي جاءت به، كما هو الأمر في فصول رواية الطاهر وطار تجربة في العشق الثمانية عشر، على الرغم من عنونتها، و في التفكك يجرب الكاتب استثمار الفن التشكيلي و الاستعارة التي عناصرها: اللون، الظل، و الضوء ،حيث يبرز الصورة ضاجة بالألوان محتفية بالهندسة، يعزز هذه التقنيات باستثمار لعبة الضمائر، و تقنية التداعي ،و توليد القصص، و يكثر من الأقواس و التكرار، أما في معركة الزقاق ، فيركز التجريب على استثمار تقنية التداعي ،ذاكرة طارق و تقنية الوصف، حيث تقابل المنمنمة هنا الصورة في التفكك و تشتبك اللقطات القريبة و البعيدة و المتعددة بتعدد الزوايا، بتداعيات طارق التي تقلبه على نار الحرام فمن صفعة الأم ،إلى صفعة الأب، إلى دم النجاسة، على خرقة الأم دم العادة الشهرية ، يتشكل السؤال اللائب ،الذي سيحل أستاذ التاريخ ابن عاشور محل الأدب،

هذه الحفريات في الحرام، تتصادى مع رواية ليليات امرأة آرق ، من خلال شخصية طبيبة الأمراض التناسلية، سواء فيما يتصل بجسدها أم فيما يتصل بالدين، و هي تتبرم من صوت المؤذن حد الانزعاج، على شاكلة المجنون في رواية وطار، تجربة في العشق في فصل الكابوس.

لقد بصر جيلالي خلاص بهذا التجريب في روايتيه رائحة الكلب 1985 [1] و حمائم الشفق 1986 [2]، إذ تتعنون فصول الرواية الأولى بالكلمة الأولى من كل منها، و يسلك السرد شعبا متعددة، و تتناسل القصص، و يتداخل الزمن على شاكلة رواية التفكك ، التيه، فمثل في رائحة، الكلب راكس، و الكلب طيو، و رائحة الكلس و رائحة التراب و رائحة الزيتون و رائحة فاطمة الزهراء، إنه التيه الذي يتأرجح فيما بين أنطولوجيا القرية و حاضر المدينة من خلال الكاتب العمومي الذي يروي و يتوسل أفعال التذكر و الكوبسة و الحلم و الرسالة و الحكاية الشعبية[3].

لقد عزف في رواية حمائم الشفق على وتر التجريد، مستثمرا هذه التقنية بذكاء، إذ لا يعين تضاريس مدينته على خارطة متنه ،و التي يؤرخ لها على مدى خمسة قرون، ويتوسل بالأسطورة في تشييدها، فتتبدى مدينة شبه أسطورية بفنها المعماري العجائبي، و شغف الراوي بها حد الصوفية، و يضرب صفحا عن تقنيتي الحوار و التداعيات، محررا السردن حتى يتسنى له رواية تاريخ المدينة ببساطة و ليس كما ألفيناه في رائحة الكلب .

إن الأسطرة ليست ترفا إبداعيا لجأ إليه صاحب حمائم الشفق ، و لكن كل رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي و أسطوري، و أن مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين بصورة مقنعة في مجمل إبداعه الذي يتسم بعمله

(1) جيلالي خلاص:رائحة كلب، الطبعة الأولى،1985، لمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(2) جيلالي خلاص،حمائم الشفق، ، الطبعة الأولى، 1986،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(3) التجريب في الرواية الجزائرية: مرجع سابق، ص 74.

على هذين المستويين معا، و بقدرته على دمجهما معا، في عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، و تكاد تمحي أحيانا بين ما هو واقعي و ما هو أسطوري.

و إن أنس لا أنسى ما حققته حمائم الشفق من أدبية و متعة فنية من حيث اللغة ومستويات الدارجة و الحكاية و لغة الأغنية العربية الفصحى و الشعبية و الأجنبية؛ التي أضفت على المتن الروائي تناغما و تناسبا و عطرته بأريجها، و مما زاد في جماليتها تعزيزها بلوحات ذلك الفنان التشكيلي الذي أثار حفيظة سلطة المشيخة، و لم تتوان في تقليم أظافره حيث كان ضحية عملية اختطاف، و طالت رفيقته أساليب تعذيب أسفرت على تجنيتها رغم أن والدها أبو جبل يعد من مناضلي الثورة التحريرية.

رواية الكاتب أمين الزاوي صهيل الجسد [1] تضع اسم كاتبها باقتدار و تمكن على خارطة الكتابة الروائية الجزائرية و العربية، فهي رواية ذات لغة متميزة و عالم قصصي فريد، و أسلوب سردي جديد تتعدد فيها مستويات الدلالات ،لا نتيجة للافتعال التأملي أو التفلسف الذي يتخلل السرد أو الاستطرادات الفكرية التي تعترضه، و إنما بسبب البنية السردية التي يمتزج فيها الواقعي بالحلمي، و المحلي بالمسرود، و الأسطوري بالمتخيل، و القص الشعبي ذو الطبيعة الشفهية بالسرد المكتوب الذي ينتمي إلى الأدبيات الروائية المألوفة، و تتعدد فيه النصوص بطريقة النص داخل النص، إذ تنقض الحرام الديني و الحرام اللغوي بخاصة من بين مفردات الحرام الفني، و على هكذا شاكلة نلفي التجريب في روايات واسيني الأعرج، ففي روايته ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1983 [2] ،يذبح الشيوعي لخضر بمدية عيسى المجاهد البسيط زمن الثورة، و ما عيسى هذا إلا نموذج يحيلنا على زيدان و الطاهر بطلي وطار و بوجدرة، فالقضية هي تصويب سهام النقد نحو التاريخ الرسمي، و البحث عن البديل، من خلال عيسى الذي يتحول إلى فلاح صغير، يروي في الحاضر أغلب مجريات الرواية.

---

(1) أمين الزاوي: صهيل الجسد، الطبعة الأولى، 1983، دار الوثبة، دمشق ، سورية.

(2) واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الطبعة الأولى، 1983، دار الحرمق، دمشق سورية.

إن التجريب في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) يبدو حييا، سواء في ثنائية المعلم و التلميذ أم التلقائي و العقل، كما مثلهما لخضر و عيسى، أم في صراع العدوين ، الحاج مختار و الشيخ عبد الوهاب، و مدير التعاونية و رئيس البلدية، و من نحى منحاهم من الذين اغتصبوا الاستقلال، و بالمقابل : المتطوعون.

إلا أن ما يحرر التجريب في بناء الشخصية و اللغة، شخصية العاهر مريم الروخا والفعل المخل بالحياء ،المتمثل في اغتصاب المختار لزوجة عيسى، أو ممارسة الجنس من طرف الكلب الألماني لزميلة مريم، و هذا بأمر من المختار، إلا أن التجريب في رواية نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1982)[1] كان بوتيرة و جرأة كبيرتين، إذ يستثمر التناص مع تغريبة بني هلال، و مع كتاب المقريزي إغاثة الأمة بكشف الغمة و ذلك بالمفارقة عبر المعارضة، حيث تذهب سيزا أحمد القاسم إلى أن المفارقة عبر المعارضة وسيلة من وسائل كسر تقديسية التراث السردي ، و رفض وطأة التقاليد ، و لذلك نجد في هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما فيه من قيمة [2].

إن الكاتب واسيني الأعرج كاتب متمرس، يتحكم في أدوات الكتابة بامتياز، فها هو في رواية حارسة الظلال أو دونكيشوت في الجزائر [3] يتوسل بالتجريد، إلا أن انشغاله ليس وليد اللحظة بل يعود إلى مصرع أحلام مريم الوديعة [4]، التي شيد هندستها المعمارية على قصتين الأولى ، قصة الصحافي الإسباني فاكسيس دالميليا، الذي يؤثر أن ينادى دونكيشوت لانتسابه إلى الكاتب الشهير ميغيل سرفاس الذي أبدع رواية دونكيشوت بلامانتشا، و الذي قضى في الجزائر خمس سنوات ،إثر أسره من طرف رياس البحر، و جاء الحفيد يقتفي آثار ذلك الجد البعيد، و لكن حظه كان عاثرا ،إذ صادفت فترة مجيئه إلى الجزائر زمن إعلان الجماعات المسلحة عزمها اغتيال الأجانب، و من هنا تبدأ رحلة البحث في حي شعبي و في

(1) واسيني الأعرج:نوار اللوزتغريبةصالح بن عامر الزوفري، الطبعة الأولى، 1983، دار الحداثة بيروت ، لبنان.

(2) مجلة فصول:مرجع سابق،ص، 142.

(3) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، الطبعة الأولى، 2000، دار لجمل كولونيا، ألمانيا.

(4) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، طبعة 1984، دار الحداثة، بيروت ، لبنان.

المتحف و مفرغة واد السمار العمومية، و تكون عملية الاختطاف، في عالم مخفوف بالأسرار و المفارقات.

لكن قواسم مشتركة يكتشفها القارئ الحصيف بين متون واسيني الأعرج ووطار و أمين الزاوي، من خلال تعدد تقنيات الكتابة، على إيقاع شلالات الدم الجزائري المسفوح، إذ قطع لسان حسيسن و عضوه التناسلي، نلفي علي في الحوات و القصر يقول بالفم المليان: هكذا قطعوا لساني و أمروني بالكلام، كما أننا نعثر على زخم من الشعريات أو اللغة المشعرنة، شعرية اللغة و الجسد و التفاصيل و التي تجعل صاحبها بنجوة من الهدر اللغوي الذي يقع فيه كثير من الروائيين ،الذين ينتسبون إلى التجريب و الحداثة، و أعود إلى رواية صهيل الجسد و أوازن بينها و أجد اشتغال كل من أمين و الأعرج على شعريتي التفاصيل و الجسد، من ناحية ،و على الراوي الملتبس بالكاتب تلبس الرواية بالسيرة من ناحية أخرى، إضافة إلى أسطرة شخصية مريم صاحبة الوجه الصبوح ،التي خرجت من موجة تكسرت على صخور الشط، أما إخوتها السبعة فقد سقطوا على مشارف البلدة في الحرب الضروس التي بددت أحلامهم.

لكن العلامة الفارقة في أعمال بوجدرة، خلاص، واسيني، الزاوي ،هي التجريب على اللغة، مثلما هو الاشتغال على الجسد و على المثقف في الحاضر المأزوم والنقدية والمغامرة المفتوحة، و هذا ما نلمسه عيانا في روايتي ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر ، و رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، لقد بلغ الكاتب مرحلة الاستواء و الامتياز و تبوأ متبوأ عالميا في صناقة الكتاب الروائيين من خلال استثمار الفنون التشكيلية، الموسيقى، و الرقص....

عجز عن بلورتها روائيونا اليوم، ليلخص إلى أن الرواية التي لا تستطيع تحريك مشاعر القارئ تعد رواية فاشلة[1].

السؤال : العشرية السوداء أو الإرهاب كموضوع، كتب فيه مئات النصوص كيف تتلقاها؟

أجاب الدكتور السعيد بوطاجين بما يلي:

هذا من الموضوعات المتواترة التي شاعت مؤخرا، و بلغني أنه كتب عن الإرهاب حوالي مائتين و اثنتي عشرة رواية (212)، الموضوع ثابت هناك روايات ستموت وأخرى خالدة لأنها عرفت كيف تكتب انطلاقا من مخيلة و انطلاقا من الرؤية المضادة، و انطلاقا من التصور اللساني للإبداع، و خاصة على مستوى اللغة هي مشكلة رقم واحد في الأدب.

كيف ذلك؟

نحن نجهل اللغة العربية كمبدعين، نحن لا نعرف اللغة العربية و من يعرف العربية لا يعرف البلاغة، و من يعرف البلاغة لا يعرف فقه اللغة و علامات الوقف، اللغة ليست حصان طروادة، نحرر ما نشاء، هي كيفية فنية بالدرجة الأولى، الكاتب يجب أن يشتغل على اللغة، هذا السؤال الكبير حول علاقتنا بهذه اللغة؟، و ما نريد من هذه اللغة؟ و كيف يجب أن نكتب لغة الأدب؟ (لينين)، رغم أنه إيديولوجي ترك ما هو فني للفن، لم يتسامح مع الذين أرادوا أن يجعلوا اللغة تقريرية للإيديولوجية، هي مقوم أساسي لكتابة أدب جديد، و قال : الثورة العظيمة يجب أن تكتب بلغة عظيمة ، هناك مقولة لرولان بارط مهمة هي : ليس المجتمع هو الذي يجر اللغة إنما الأدب هو الذي يجر المجتمع »[2]. إلا أنني لست متشائما، إنما قناعتي أن الأدب الخالد صامد كالعاديات الأثرية على مر العصور و كر الدهور أما أدب المناسبات، فسرعان ما يختفي باختفاء الملابسات التي كانت وراء ظهوره.

---

(1) جريدة الخبر، عدد 5551، ليوم السبت14فيفري2009، مقال معنون (صرنا نكتب بدون جدوى).

(2) جريدة الخبر، ليوم الإثنين 8 أكتوبر 2007 ،الموافق لـ26 رمضان 1428، أجرى الحوار سعيد حمودي،ص،27.

المتحف و مفرغة واد السمار العمومية، و تكون عملية الأختطاف، في عالم مخفوف بالأسرار و المفارقات.

لكن قواسم مشتركة يكتشفها القارئ الحصيف بين متون واسيني الأعرج ووطار و أمين الزاوي، من خلال تعدد تقنيات الكتابة، على إيقاع شلالات الدم الجزائري المسفوح، إذ قطع لسان حسيسن و عضوه التناسلي، نلفي علي في الحوات و القصر يقول بالفم المليان: هكذا قطعوا لساني و أمروني بالكلام، كما أننا نعثر على زخم من الشعريات أو اللغة المشعرنة، شعرية اللغة و الجسد و التفاصيل و التي تجعل صاحبها بنجوة من الهدر اللغوي الذي يقع فيه كثير من الروائيين ،الذين ينتسبون إلى التجريب و الحداثة، و أعود إلى رواية صهيل الجسد و أوازن بينها و أجد اشتغال كل من أمين و الأعرج على شعريتي التفاصيل و الجسد، من ناحية ،و على الراوي الملتبس بالكاتب تلبس الرواية بالسيرة من ناحية أخرى، إضافة إلى أسطرة شخصية مريم صاحبة الوجه الصبوح ،التي خرجت من موجة تكسرت على صخور الشط، أما إخوتها السبعة فقد سقطوا على مشارف البلدة في الحرب الضروس التي بددت أحلامهم.

لكن العلامة الفارقة في أعمال بوجدرة، خلاص، واسيني، الزاوي ،هي التجريب على اللغة، مثلما هو الاشتغال على الجسد و على المثقف في الحاضر المأزوم والنقدية والمغامرة المفتوحة، و هذا ما نلمسه عيانا في روايتي ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر ، و رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، لقد بلغ الكاتب مرحلة الاستواء و الامتياز و تبوأ متبوأ عالميا في صناقة الكتاب الروائيين من خلال استثمار الفنون التشكيلية، الموسيقى، و الرقص....

لقد تأكدت ثقة القارئ بأدب المرأة من خلال ثلاثية الأدبية الجزائرية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)[1]، (فوضى الحواس)[2]، و (عابر سبيل)[3]، و روايات فضيلة الفاروق، (تاء الخجل)[4]، (اكتشاف الشهوة)[5] و (مزاج مراهقة) و بدأ يقرأ أدبا روائيا في مستوى القصص العالمي الحديث، لقلما شعر المتلقي قبلا بأن الفن الروائي الجزائري يتخطى إطار حبك الحوادث بحد ذاته ،و يتجاوز رسم صور نفسية و لوحات اجتماعية و طبيعية من حياتنا المعاصرة، ليعالج من خلال ذلك مسألة مصيرية مهمة، و بتقنية أسلوبية مركزة و حديثة، كما كان لا يزال غير مقتنع تماما ببلوغ الأدب النسائي مرتبة الفعل الفني الخلاق، لأن الظروف التي قيدت شخصية المرأة ،و أطفأت شعلتها لا تزال قائمة، لم تتبدل بشكل يسمح لها بأن تحيى و تبدع في أجواء التقدم النسائي المعاصر.

إن الكاتبة الروائية أحلام مستغانمي في ميدان الأدب قصاصة روائية بارعة، لا تجيد فقط حبك الحوادث بمهارة، و لا تحسن تصوير التنسيقات، وخلق نماذج الأشخاص بدقة فحسب، بل إنها تبصر بكيفية هندسة و بناء ذلك كله على أساس من عمق فلسفي و علاقة واقعية تربط أنماطا معينة من الواقع و الناس بالمحيط الاجتماعي،و بالحركة التي تندفع فيها حياة الناس و الأشياء في هذا المحيط[6].

لا يجادل عاقل في أن الروائية تجيد التقنية الفنية للرواية الحديثة و تتخطى ذلك إلى المدلولات النفسية و الاجتماعية، و السياسية للفن القصصي، و تقف في هذه المدلولات، الموقف الاجتماعي التقدمي من حركة المجتمع و التاريخ.

---

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، طبعة1993، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

(2) أحلام مستغانمي:فوضى الحواس،الطبعة الثانية عشرة 2003، منشورات أحلام مستغانمي،بيروت،لبنان.

(3) أحلام مستغانمي:عابر سبيل، لطبعة الثانية،2003، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان.

(4) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، الكبعة الأولى 2003،رياض الريس للكتب و النشر، بيروت،لبنان.

(5) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، الطبعة الثانية، بيروت،2003

(6) عمان، كانون الأول،العدد114،مرجع سابق، ص16

الميتاروائي عند أحلام مستغانمي:

يذهب جيرار جنيت إلى أن الميتاروائي هو:« حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية » كما استعمل من قبل رولان بارط مصطلح –ميتا– أدب أي حديث الأدب، بمعنى أن يكون المروي هو الرواية أو جزء من المروي[1].

إن إشكالية اللغة الواصفة، التي أصبحت داخل الأدب ظاهرة تميز الأدب الحديث ودعامة، لكنها علامة مميزة للرواية الجزائرية.

لقد تبوأت الكاتبة الروائية أحلام، مكانة مرموقة في المشهد الروائي العالمي،من خلال ولوجها إلى عالمه الرحب عبر تقنية –الميتا– روائي، الذي تجسد في ثلاثيتها: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير ، باعتبار التقنية أداة إجرائية لمعالجة إشكالية الكتابة.

إن هذه الظاهرة الفنية الميتا–روائي أو الميتا–أدب تمتد جذورها إلى أبي حيان التوحيدي الذي قال: إن الكلام عن الكلام صعب ، و هي إشارة مهمة تعكس مدى الصعوبة في أن يكون الأدب أو الرواية موضوعا أو وسيلة لنفسها في الوقت ذاته، ومنه عمق الشعريون النظر في المسألة و تحدثوا عن الخطاب المنقول و الميتا–خطاب و فرّعوا فيه[2].

كما أن الكتابة خاصة عندما تتخذ الذاكرة حافزا من حوافز الإرسال التي تطفئ الذاكرة تغدو على حد تعبير عبد الله الغدامي: عملا يتضاد مع الذات بعدما يقوم الآخر بتحريض ضدها، ذلك أن الكتابة كإبداع، هي إدعاء كوني يفوق الذات الفاعلة و يمتد فوقها، متجاوزا إياها و كاسرا ظروفها و حدودها، و قد كان هذا وكد خالد بن طوبال الذي وجد في الكتابة بلسما لتجاوز ذاكرته، و الذي حاولت الروائية من خلاله أن تسائل هذه الذاكرة التي يشترك فيها مع جميع الجزائريين ،و حدود هذه الذاكرة الثورة التحريرية إلا أن خالدا يحمل آثارها في جسده من خلال ذراعه المبتورة، كما أنها تلمح إلى ضياع معنى الكتابة في مرحلة ما بعد الاستقلال.

---

[1] أمنة بلعلى: مجلة الثقافة، العدد 9، يناير 2007، ص97.

(2) المرجع نفسه،ص97.

لكن الروائية ببعد نظرها تبتغي محو الحدود بين التاريخ، و الحاضر و هي تدق مساميرها في نعش الرواية ذات الموضوعة الواقعية الصرف، أو الإيديولوجية أو التاريخية، من خلال أقوال خالد، و هو يناقش بعض إشكالات الكتابة و علاقتها بالواقع و التاريخ كما جاء في قول السارد: الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، و لكنه لا يحترفها بالضرورة، ذلك اختصاص المؤرخين لا غيرإنه في الحقيقة يحترف الحلم أي يحترف نوعا من المهذب، و الروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاتب يقول أشياء حقيقية [1].

إن ما يميز الخطاب الميتا-روائي عند أحلام مستغانمي ليس عملية استبدال للموضوعات فحسب، بل اتخاذها الخطاب السردي مطية لتحليل خطاب الشخصية حول الرواية، ليس فقط تلك التي يريد أن يكتبها، لكن بإمداد القارئ بسلوكات جديدة تخص استراتيجية القراءة، و خاصة قارئ مرحلة التسعينيات، الذي عشش في مخيلته الروتين، و أضحت الروايات التي يقرؤها و ما يشاهده على شاشة التلفزيون سيان، أو يتصفحها على أعمدة الجرائد، و لا أقول شططا إذا زعمت أنه يعيشها في حياته اليومية، و بما أن السارد هو المسؤول عنه، فهو يعبر عن وجهة نظر الروائية في الكتابة الروائية، و طريقة توقع القراء للرواية التي لا تشبه ما مضى من روايات، فتقيم فرضيات و ترد عليها كردود أفعال القراء على الرواية، و السارد بهذه الردود لا يشير إلى طريقة تلقي الرواية فقط، و لكن أيضا إلى وظيفة الرواية في مجتمع يستهلك فيه روايات لا يجوز تصنيف مؤلفيها في صنافة الكتاب الروائيين، لأنها بكلمة واحدة فاشلة من حيث الشكل و المضمون، لا بد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم مع سبق الإصرار و الترصد ،لأنهم يسيئون استعمال الكلمات، و هي توجه سهام نقدها إلى الرواية التي توظف تاريخ الثورة معتقدة أنه لم يعد موضوعا صالحا للكتابة.

---

(1) المرجع السابق: ص،98.

تدخل الرواية في خطاب تحليلي أقرب إلى السريالية و اللامعقول، كما أن رواية فوضى الحواس في علاقتها بذاكرة الجسد تبدو بمثابة الفضاء الذي يعيد فيه النظر إلى ذاته حيث يمكن اعتبارها خطابا ميتا-روائيا يضاعف الرواية الأولى.

أخيرا و ليس آخرا لم يكن الميتا-روائي عند أحلام مجرد وصفة مثلى للخروج من وطأة الظروف المأساوية التي حدثت في البلاد، و لكنه يعبر عن موقف المثقف الذي أصبح يرى في الكتابة التهمة الأولى كما تقول: التي تفقد بسببها حياتك .

فعل الكتابة مغامرة يخوضها الكاتب في عوالم ينشئها من وراء العدم بلغة معبرة هي بمثابة ترجمان العقول القابع في أغوار القريحة المتحفزة[1].

لا شك أنها العوالم السردية لدى فضيلة الفاروق ،التي بدأت مسارها الإبداعي قاصة كمعظم الروائيين العرب، حيث نشر لها سنة 1997 مجموعة قصصية بعنوان لحظة لاختلاس الحب [2] تبلتها بعبق المرأة العربية و تأوهاتها، أنثى تحت ضغط و تقاليد ما أنزل الله بها من سلطان، فرضتها أعراف لا يمكن وصفها إلا بالبالية، أما في سنة 1999 فتدخل عالم الرواية بروايتها الأولى مزاج مراهقة [3] التي كانت فيها ساردة لسيرتها الذاتية، و كانت بمثابة تأشيرة الدخول إلى المشهد الروائي الجزائري، و في ربيع 2003 ، تتحفنا بروايتها الثانية الموسومة تاء الخجل تروي فيها صرخات أنثى تحت وطأة و اضطهاد رجل الجماعة المسلحة، و في يناير 2006 تفاجئنا الروائية برواية ثالثة بعنوان اكتشاف الشهوة، و بها تتبوأ مكانتها ككاتبة واجهت بجرأة لا متناهية عالم المسكوت عنه، لتقدم رواية طابوية من الدرجة الأولى، إذ احترقت أحد أطراف الثالوث المحرم: الدين- السلطة-الجنس، حيث جاء العنوان و هو عتبة التناص، أو بوابة النص، مختصرا لمغامرة الرواية سلفا، محددا من خلال شعريته لبرنامجها السردي، صاعقا للمتلقي الذي يجد نفسه أمام مجتوى

(1) عبد المالك مرتاض، سؤال الكتابة و مستحيل العدم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان،416,417، 2006

(2) فضيلة الفاروق: لحظة اختلاس الحب،الطبعة الأولى، 1997، دار الفارابي،بيروت، لبنان.

(3) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، الطبعة الأولى، 1999، دار الفارابي،بيروت، لبنان.

مضموني جنسي محض و خاصة في المائة صفحة الأولى التي تمثل القسم الأول من الرواية، قسم بمثابة وثيقة بورنوغرافية مخجلة إلى أبعد حد، و مثيرة لحفيظة المتلقي مهما كانت درجة ثقافته.

إن قارئ روايات فضيلة الفاروق يستنتج بأنها استفراغات نفسية لمكبوتات الذات النسوية،[1] أو بعبارة أخرى أنثى تبحث عن ذاتها ،التي ظلت تنشد مساواتها بالرجل مع إحساسها العميق بلا جدوى هذه المساواة.

لقد ثارت الرواية على العراقيل التي تقف حجر عثرة أمام الأنثى و تمنعها من تحقيق ذاتها الإبداعية ،في عالم ذكوري محض يرى أن الكتابة الإبداعية عند النساء إنما هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية أو دوافع الأمومة[2].

لكن فعل الكتابة عندها تحول من البحث عن مجاهيل الذات، إلى وسيلة للتحرر من كل القيود المفروضة[3].

حضور مثل هذه الأشكال التعبيرية (الجنس) هي بمثابة جروح حقيقية داخل النص الأدبي الذي تتقيح به هذه الندوب ليخرج صديدها للمتلقي[4]، لكن هاجس هدف الرواية هو هاجس المغايرة و التجاوز و الفرادة ،إذ تعتبر الخاصية المميزة للأدب النسوي.

إن هذه تقنيات تهدف إلى خرق أفق انتظار المتلقي العربي، و خلق أفق انتظار جديد مؤسس على هتك ستار المخفي و المسكوت عنه، لبيان معاناة المرأة الداخلية إزاء الكثير من الممارسات الرجالية عليها و كذا المجتمعية.

إن غاية الروائية الأولى هي المفارقة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، إنها المفارقة المبنية على تجاوز الجنسي و السيكولوجي ،في البناء الفني لهذه الرواية التي لا

---

(1) عبد النور إدريس: هتاف الجسد بين الحرية و التحرر، في السرد العربي، شبكه أسلي .

(2) عبد النور إدريس:النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، لطبعة الأولى 1960، دار الثقافة بيروت، لبنان،ص208 .

(3) مجلة الثقافة: عدد 9، يناير،2007، ص،94.

(4) النقد الأدبي و مدارسه الحديثة: مرجع سابق،ص،2.

يمكن وصفها إلا برواية المفارقة(1).

لم تكن فضيلة الفاروق الوحيدة التي توسلت الجنس في كتاباتها ككاتبة أنثى، فقد توسلت كل من أحلام مستغانمي بهكذا موضوعة في ذاكرة الجسد ، و الروائية المغربية خناتة بنونة في ليسقط الصمت ، و لو ابتسم؟ ، و رواية النار ، و قبلهن ولجت باب ما يسمى أنوثة الأدب عائشة التيمورية، و لبيبة هاشم، و سميرة عزام، ليلى بعلبكي، كوليت خوري، ثم غادة السمان ،و في الغرب جين أوستن، و فرجينيا وولف ،و فرانسواز ساكان، و غيرهن.

و الحال أن الأنوثة في الكتابة هي قواعد و معايير يؤثر فيها السلوك الاجتماعي و الثقافي العام، قدر ما هي نتاج حساسية و ثقافة الفرد المعني بالتعبير عنها، كاتبا كان أم كاتبة.

فالأنوثة إذا كانت تخضع إلى الوعي العام ،و تأثيرات البيئة و الثقافة المحلية، تقوم في كل الأوقات على مشتركات في ما يسمى الأداء الأنثوي، و تكاد تكون تلك المشتركات واحدة و متكررة و متواترة على امتداد العصور، فما ارتبط بالأنوثة من لين و نعومة يصبح العنصر الذي يحدد الهوية الأنثوية، و يضع الشرط الأول للكتابة عن المرأة أو تشخيص نوع الكتابة النسوية(2).

لعل تجربة فضيلة الفاروق، أحلام مستغانمي تقدمان أمثولة لنوع الكتابة النسوية في المدونة الروائية الجزائرية، المتحدية التي لم تهادن في معركة كانتا قد صممتا على أن تربحاها و تتفوقا فيها على الرجال أنفسهم، بل نهجهما في الكتابة و لغتهما أصبحا تقليدا يتداوله الرجال و ليس النساء فقط، فحضورهما في المشهد الروائي العربي المتواتر، و اختيارهما سياسة ناجحة ساعدا على نشر أدبهما الفني على نطاق واسع و جدبا لهما شعبية منقطعة النظير.

---

(1) مجلة الثقافة: عدد 9، يناير،2007، ص95.

(2) مجلة نزوى، العدد33،ص 59.

و لا أتردد في القول بأن أهم أسلحة نجاحهما الثورة الجنسية، التي تحبل بها متونهن إذ حققتا اختراقا لأكبر الطابوهات في عالم الكتابة النسائية العربية لم تجرؤ على الخوض فيها سوى نوال السعداوي من منطلق علمي ،حتى و إن تردى بأردية علمية يبقى فعل الكتابة عند فضيلة الفاروق هو فعل التحرر و السبك الفني،ووسيلة الإقناع الأولى، و الرؤية المغايرة غايتها و إنا لا ندري إي الأفاق تريد الولوج، و إلى أي المعارج تود الوصول[1].

هناك عدة أعمال روائية جسدت الواقع الجزائري الراهن و صوبت نحوه عدستها النقدية، يمكن أن نحشر في هذا المجال ترسانة منها، فمحمد مفلاح كتب رواية خيرة و الجبال بعدها ، الكافيه و الوشام ، كما أن رواية قضاة الشرف ، تغلغلت في خريطة المجتمع الوهراني ممثلا في حي من أحيائه العتيقة الدرب، فكانت مرآة عاكسة لقيم المجتمع الجزائري بجميع ألوان طيفه التي رصعتها الهموم، و تفتت نسيج المجتمع عن طريق ما اعتوره من آفات اجتماعية كالخيانة الزوجية،التفكك الأسري، انفصام عرى التواصل والتكافل بين أفراده .

أما سعيد مقدم فقد أدلى بدلوه في سياق الواقع الجزائري المعيش، ومشاهد مأساة الدماء و الدموع، فجاءنا برواية البرانويان رصد من خلالها تضاريس أبعاد الأزمة، والملابسات التي ساهمت في اشتعال فتيلها سواء أكانت سياسية أم أمنية، و على رأسها تدخل اليد الأجنبية في بلورت القرارات الداخلية، إضافة إلى هيمنة المصالح على المبادئ، لقد بحث سعيد مقدم عن السوس الذي ينخر العمود الفقري للمجتمع الجزائري، صعوبة تكوين أسرة و القضية ذات الذنب الطويل، أي قضية المفقودين، ظاهرة خلق المناصب الوظيفية غير المنتجة، أو ما يسمى بالبطالة المقنعة، بما تولد عنه إحساس بالشؤم و الانطواء و انقسام شخصية المواطن الجزائري جراء تراكم المكبوتات، التي تؤدي حسب أدبيات علم النفس إلى الانتحار، و لو عن طريق الهجرة السرية أو (الحرقة).

(1) مجلة الثقافة: عدد 9، يناير،2007، ص96.

ما حدث في الماضي البعيد اليوم؟ أنقول : ما أشبه الليلة بالبارحة، و ما أنتن الفتنة اليوم و غدا؟.

إن الروائي بوكفة زرياب وظف شعرية التفاصيل في روايته غدا يوم قد مضى ، حيث حبلت بالأحداث و الوقائع الجزئية، لرصد الأزمة الجزائرية جملة و تفصيلا.

إن السواد الأعظم من الروائيين الجزائريين الشباب، سواء في مرحلة السبعينيات أو الثمانينيات أو التسعينيات ،من القرن الماضي خرجوا من منعطف الطاهر وطار، و اتخذوه نبراسا ساروا على هديه ،و هم يخطون خطاهم في حقل الكتابة، إذ يعتبر الرجل علامة بارزة في عالم الرواية العالمية.

أعتقد أن صاحب متاهات ليل الفتنة نحا منحى الطاهر وطار أو خرج من معطفه من خلال محاورة التاريخ، بحثا عن ينبوع الانحراف و ملابسات الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري، فمساءلته للتاريخ الإسلامي و أفكار الحركة الوطنية الجزائرية، ما هو إلا توسل يرمي من ورائه إلى إيجاد بلسم لقضية السلطة السياسية و إشكالية الدين السياسة، و هذه القضايا هي لب المعاناة التي تطال المجتمع الجزائري.

و رغم ما تشرئب إليه الرواية الحديثة الجزائرية إلا أنه اعتورها بعض الوهن حيث صار كل من هب و دب يدعي كتابتها يقول الروائي محمد ساري: صرنا نكتب بلا جدوى، إنها حالة الأنانية السائدة وسط الروائيين الجزائريين الحاليين، حيث صار كل واحد يعتبر نفسه مؤسسا للعمل الروائي ، و يدعي امتلاك أدوات التجربة المتفردة و يضيف صاحب محنة الكتابة ، أصنف نفسي كاتبا من الجيل السابق، لكني أحترم و أقدر تجربة الجيل الجديد، ، أما فيما يخص الأزمة التي تعصف بالرواية الجزائرية حاليا أكد ساري أن نقطة ضعف الرواية الجزائرية تتمثل في طغيان حالة الذاتية ، و غياب الرؤى الموضوعية، مؤكدا أن الرواية العالمية هي رواية حيث تتجاوز شهرة شخصية البطل شهرة المؤلف ، مقدما في السياق نفسه، أمثلة عن أعمال الروائيين جاك لندن و سرفانتس، هذه المعاينة التي

عجز عن بلورتها روائيونا اليوم، ليلخص إلى أن الرواية التي لا تستطيع تحريك مشاعر القارئ تعد رواية فاشلة[1].

السؤال : العشرية السوداء أو الإرهاب كموضوع، كتب فيه مئات النصوص كيف تتلقاها؟

أجاب الدكتور السعيد بوطاجين بما يلي:

هذا من الموضوعات المتواترة التي شاعت مؤخرا، و بلغني أنه كتب عن الإرهاب حوالي مائتين و اثنتي عشرة رواية (212)، الموضوع ثابت هناك روايات ستموت وأخرى خالدة لأنها عرفت كيف تكتب انطلاقا من مخيلة و انطلاقا من الرؤية المضادة، و انطلاقا من التصور اللساني للإبداع، و خاصة على مستوى اللغة هي مشكلة رقم واحد في الأدب.

كيف ذلك؟

نحن نجهل اللغة العربية كمبدعين، نحن لا نعرف اللغة العربية و من يعرف العربية لا يعرف البلاغة، و من يعرف البلاغة لا يعرف فقه اللغة و علامات الوقف، اللغة ليست حصان طروادة، نحرر ما نشاء، هي كيفية فنية بالدرجة الأولى، الكاتب يجب أن يشتغل على اللغة، هذا السؤال الكبير حول علاقتنا بهذه اللغة؟، و ما نريد من هذه اللغة؟ و كيف يجب أن نكتب لغة الأدب؟ (لينين)، رغم أنه إيديولوجي ترك ما هو فني للفن، لم يتسامح مع الذين أرادوا أن يجعلوا اللغة تقريرية للإيديولوجية، هي مقوم أساسي لكتابة أدب جديد، و قال : الثورة العظيمة يجب أن تكتب بلغة عظيمة ، هناك مقولة لرولان بارط مهمة هي : ليس المجتمع هو الذي يجر اللغة إنما الأدب هو الذي يجر المجتمع »[2]. إلا أنني لست متشائما، إنما قناعتي أن الأدب الخالد صامد كالعاديات الأثرية على مر العصور و كر الدهور أما أدب المناسبات، فسرعان ما يختفي باختفاء الملابسات التي كانت وراء ظهوره.

(1) جريدة الخبر، عدد 5551، ليوم السبت14فيفري2009، مقال معنون (صرنا نكتب بدون جدوى).

(2) جريدة الخبر، ليوم الإثنين 8 أكتوبر 2007 ،الموافق لـــ26 رمضان 1428، أجرى الحوار سعيد حمودي،ص،27.

وقد صدق رب العزة الذي قال في محكم تنزيله:

« أنزل من السماء ماءا فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدا رابيا و مما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله كذلك يضرب الله الحق و الباطل فأما الزبد فيذهب جفاء و أما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال»[1]

3- ملامح الجمالية في الخطاب الروائي الجزائري:

لقد قال كيتس:« الجمال هو الحقيقة »، و يقول السيميائي الروسي العظيم يوري لوتمان:« الجمال هو المعلومات »، أما فيلسوف الجمال بنيديتو كروتشي فيرى بأن : « الأدب هو البصيرة »[2]. و يذهب الدكتور رمضان كريب في مقال له موسوم :« سر الجمال إشكالية اللغة الغامضة »، استخدم فيه كلمات وسيمة « أن ميزان الجمال غير ثابت، يتغير بمرور الزمن، و يتباين بتباين الثقافات و البيئات و الأعمال، و يختلف من فرد لآخر و هذا الأمر يؤكد تغيير مدلول الجمال من عصر إلى عصر و من جيل إلى جيل، من هنا يمكن القول بأنه ليست هناك معايير ثابتة عند البشر لإدراك الجمال و وصفه...»[3].

كما يرى الفيلسوف الفرنسي جيل دلوز (Giles Deleuse) :« أن للوسط أهمية خاصة في الكتابة الأدبية، و يرى أن الأشياء لا تبدأ في مزاولة الحياة إلا في الوسط، و الوسط هو الطريق و هو الحاضر، و هو ما يتمسك به الكاتب المبدع و يحقق الصيرورة و المرور و القفز و القوة الخارقة و استمرارية التواشج مع الخارج ».

و يجيب جون كوكتو عن هذا السؤال العريض : ما هو الأسلوب؟

« إنه لكثير من الناس طريقة معقدة جدا، لقول أشياء بسيطة جدا، أما لنا فإنه طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة جدا ».

---

(1) سورة الرعد، الآية 17.

(2) ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002،القاهرة، ص35.

(3) مجلة علامات: العدد 31، االسنة2009،ص،151.مقال للدكتور: رمضان كريب.

يذهب الباحث الجزائري مخلوف عامر إلى أن مسألة التراث أصبحت قضية متداولة في السرود، لأنه ملجأ لحماية الذات من الغرور، و الإقصاء و كل نزوع عاطفي تمجيدي.

إن وعي المسألة التراثية شرط حاسم لفهم المحيط السياسي و الثقافي و الوصول – بالتالي– إلى تحقيق وجود فعلي متميز أمام ما تعرضه الحياة على المرء من خيارات، كما أن زمن احتكار المحيط السياسي الإيديولوجي للتراث ولى، و امتدت أواخيه إلى الحقل الأدبي و كانت الرواية من الأجناس الأدبية الأكثر استيعابا له.(1)

تمثل ظاهرة توظيف التراث في الخطاب الروائي الجزائري ،شكلا و مضمونا شاهدا على وجود تجربة فنية جديدة، تهدف إلى تأصيل الفن الروائي في الثقافة العربية من خلال ربطه بالجذور التراثية سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون.

***بواعث توظيف التراث في الخطاب الروائي الجزائري الجديد.**

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية فجأة، و بلا مقدمات بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة، وإذا كان من السهولة بمكان معرفة الدوافع و الأسباب التي تؤدي إلى نشوء الظواهر العلمية، فإن الأمر يبدو في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي، لأن النزوع إلى توظيف التراث ليس ترفا فكريا أو أدبيا، بل هو طرف رئيس في المعارك السياسية ،الفكرية، الأدبية، منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين.

و لما كان التراث يثير جدلا حادا في الساحة السياسية ،و الإيديولوجية كان حتما مقضيا أن يغزو الكتابة الأدبية يوما–و لعل الرواية تكون من بين الأجناس الأدبية الأخرى– أوسع صدرا لاحتضان المسألة التراثية.

كما يمثل التعامل مع التراث على خلاف مراجعه و تشكلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها الكتاب الجزائريين بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية.

(1) مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية،الطبعة الأولى،2005، منشورات دار الأديب، عام2005 الجزائر، ص7، 8.

1 ملامح الجمالية في توظيف التراث:

أنه ليس نصوصا جامدة تحفظ في أمهات الكتب القديمة ، في متحف التاريخ بل هو الفكر الحاضر يعيد الحياة للنص التراثي و يزرع فيه روحا جديدة.(1)

إن الرواية الجزائرية وهي تتعامل مع التراث تكمن جمالياتها في أنها تجسيد لأفق كتابة حداثية، أضفى سمة المعاصرة على المتن الحكائي ،متضمنا شواغل الراهن و أسئلته و تجديره مكانيا، في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداده و مداه، فالتراث السردي و هذه إحدى جمالياته يتمفصل مع المتن الروائي، يحاوره و ينقده و يستثمره، فيبدع بنية أخرى مغايرة.

إن النص الجديد لا يغازل النص القديم، و لا يسير إلى جانبه و لا يهادنه عندما يؤثث ثيماته بالتراث، بل يستدعيه بوعي جديد، من أجل كتابة جديدة تتجاوز المألوف لتخوض مغامرتها الخاصة المطبوعة بعصرها و سائر العصور.(2)

فالتراث ليس فنا نقتنيه متى نشاء و نتركه متى نشاء إنه الروح التي تسكننا و فيه تمتد ذواتنا بلا حدود سوى الحدود التي تقيمها العقول المتحجرة و العيون المغمضة.(3)

يذهب المفكر محمد أركون إلى أن :« القرآن لا يزال يلعب المرجعية الأولى المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية، ولم تحل محله مرجعية أخرى حتى الآن، إنه المرجعية المطلقة، التي تحدد للناس ما هو الصح و ما هو الخطأ ما هو الحق و ما هو الشرعي، و ما هو القانوني و ما هو القيمة..إلخ ».(4)

بما أن تلوين الروايات بألوان تراثية، بغية الهيمنة على الذوق الجمالي و الفكري للمتلقين، فإن تأثير النص المقدس، و ألف ليلة و ليلة، و التاريخ و السير، مؤثرات تمثل تحقيق انتماء الرواية إلى الثقافة العربية و إلباسها حلة قشيبة تزيدها جمالية، لذلك ما فتئ

---

(1) المرجع السابق: ص،186.

(2)المرجع نفسه :ص،145.

(3) المرجع تفسه :ص،121.

(4) المرجع نفسه: ص ،142.

الخطاب النقدي الحديث يؤكد على سمة انفتاح الجنس الروائي على غيره من أنماط الكتابة الأدبية، و أشكال الإبداع الفني، و قدرته عل استيعاب مكوناتها الفكرية و الجمالية.

2- الأسطورة

لقد شاع في المشهد الروائي العربي المعاصر استخدام الأسطورة، فما تكاد رواية تخلو من الإشارات أو الرموز الأسطورية، أو من استيحاء مواقف معينة أو أجواء معروفة أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله، و باتت هذه الظاهرة قاسما مشتركا أكبر بين جميع الروائيين.

إن العملية الفنية هذه لا تعدو صب الخمر المعتقة في أوان جديدة ، لكن الهدف هو تزويد الرواية بدماء جديدة و إضافة عصارة فكر جديد.

إن العودة إلى استخدام الأسطورة، في الرواية و الشعر على حد سواء، تعتبر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، و محاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي، فتخفي الألفة ما تجنيه من أرباح.

كما أن الأسطورة تعد الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نماه الخيال الإنساني و توسلت به الآداب العالمية، أو بعبارة أخرى هو تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى، و عبّر بها الإنسان في تلك الظروف عن فكره تجاه الوجود، فاختلط فيها الواقع بالخيال، و امتزجت الحواس و الفكر و اللاشعور واتّحد الزمان فيها والمكان، و اتحدت أنواع الموجودات من إنسان و حيوان و نبات و التحمت في كل متفاعل مع عناصر الطبيعة، و قوى ما وراء الطبيعة،و اتخذت من التجسيد الفني- وهو لعة الرواية الحقة- وسيلتها للتعبير عن خلخلة من شعور، و كل خاطرة من فكر، في تلقائية عذبة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن حقيقة الوجود.[1]

(1) د.أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث،طبعة عام 1975 دار الطباعة و النشر، الفجالة، بيروت،لبنان،ص 12.

لكن الروائي المعاصر عندما يتوسل بالأسطورة، فإنه يقوم بعملية عجن لقضايا العصر سيتطيع بطبيعة تطوره أن يضمنه فكره و شعوره في الأسطورة ،و عصر يجد أن استخدام الأسطورة و استغلال عناصرها في أعماله الفنية هو –فحسب– كل ما في وسعه للبون الهائل بين طورين مختلفين أشد الاختلاف من أطوار الإنسانية، اختلاف ما بين الحقيقة و المجاز و ما بين اليقين الديني و الرمز الفني.(1)

إن جمالية الأسطورة تكمن في كونها ليست اختلافا، إنما تتضمن بنية بالغة الصرامة و التحديد، و بالتالي فهي منطقيا، و قبل ذلك جدليا مقولة ضرورية للإدراك و الوجود عموما.(2)

الأسطورة حبلى بالعواطف و الانفعالات الحياتية الواقعية، تجسد، تؤله، تبجل، تكره، تشفي، تجد لنفسها دوما سندا في الوقائع القائمة كحقائق بالذات، لأن واقعها ليس افتراضيا، إنما واقع حقيقي، ليست وظيفة، إنما نتيجة، مادة، كائن معيش.

إذا رام الدارس تحديد تخوم الأسطورة ،يلفيها تملك حقيقتها الأسطورية، مصداقيتها، تمييزها بين الحقيقي و المتخيل و الواقعي و المتصور.

الأسطورة تكتسب جماليتها في المتون الروائية كونها ليست بنية علمية بدائية، إنما هي علاقة حية ،متبادلة ذات موضوعية متضمنة كل الحقيقة اللاعلمية الأسطورية الخالصة الخاصة بها، و متضمنة كذلك المصداقية، و الانتظامُ المبدئي و البنية.

كذلك ليست الأسطورة بنية ميتافيزيقية، إنما هي واقع حياتي حقيقي، مادي، و حسّي، يعد في الوقت نفسه منفصلا عن سير الظواهر العادي، و بالتالي فهو يتضمن درجات تراتبية مختلفة، و درجات انفصال متفاوتة.

جماليتها تجعلها بعيدة عن الأخطوطة أو المجاز، و لكنها رمز، و هي بكينونتها رمزا لا غرو إن تضمنت طبقات أخطوطية و مجازية.

---

(1) المرجع السابق: ص، 12.

(2) المرجع تفسه: ص،43.

تتلخص فلسفة الأسطورة بأنها ليست بدعة ،أو وهما أو نتاج خيال، بل هي المقولة الأكثر ضرورة، بدرجة فائقة للتفكير و الحياة، ليس فيها ما هو وليد الصدفة أو غير ضروري أو مزاجي مختلف أو متخيل، إنما في الواقع الحقيقي الملموس بدرجة قصوى.[1] إذا كان الاختلاف في العلم لا الاتفاق هو الذي يقود إلى الاكتشاف إلى الجديد، فإن الاختلاف في الخلق لا التماثل هو الذي يقود إلى ولادة جديدة.

يذهب ألكسي لوسيف إلى أن الأسطورة ليست اختلافاو نتاج خيال، و ليست إحالة شعرية ميتافيزيقية، و لا مجازا و شرطية معنى، إنما يعتبرها واقعا معيشا ماديا حياتيا، واقع جسدي حتى حيوانية الجسد.[2]

إن الأسطورة تأكيد طافي لذات الشخصية، صورة الشخصية، هيئة الشخصية، هي تاريخ شخصي تعطى في كلمات، لأن العالم حيث تعيش الأسطورة أو الشخصية الحية، و الكلمة الحية كوعي شخصي، معبر، عالم مليىء بالأعاجيب التي يتم التعامل معها كوقائع حقيقية، مما يجعل الأسطورة كلمة سحرية متفتحة، تمتلك أيضا قوة سحرية تتسم بالواقع الحياتي أي التاريخ القديم، إلا أنها في العالم المعاصر تنعت بمثلجة الوجود حيث تقود إلى تشويه الإدراك الحسّي الطبيعي عند الوعي الفردي و الاجتماعي، و تشويه الاقتصاد و العلم ، والفلسفة و الفن و جميع مجالات الحياة.

جدل الأسطورة

تغير الأسطورة أكثر حقول الإدراك البشري غموضا، و منه بات لزاما على المتلقي تشريح جوهر الأسطورة ، فهي ليست بدعة و لا وهما و لا تهيؤات من صنع الخيال.

(1) أليكس لوسيف: فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر حلوم،الطبعة الأولى 2005، دار الحوار للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، سورية، ص42، 43.

(2) المرجع نفسه: ص 24.

جمالية الأسطورة تتمثل بالنسبة للوعي الأسطوري بأنها الواقع الأكثر تحديدا و الأكثر كثافة، و الأكثر توثرا، و هكذا واقع ليس مختلفا، فما هو واقع أكثر وضوحا و ملموسية ، إنها المقولة الحكمية للتفكير، و الحياة البعيدة عن كل مصادفة أو هوى.

تتبوأ الأسطورة مكانتها المرموقة في المتون الروائية لأنها المقولة الأكثر ضرورة، بل لا أبالغ إذا قلت إنها المقولة الضرورية بدرجة فائقة للتفكير و الحياة و ليس فيها ما هو وليد الصدفة أو غير ضروري أو مزاجي أو مختلف أو متخيل، إنما الواقع الحقيقي الملموس بدرجة قصوى.(1)

يذهب ريتشاردز في كتابه المحتفى رأي كوليردج في الخيال إلى ما يلي:

« إن الأساطير العظيمة ليست أوهاما، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، و هي من ثم لا يحيط بها التأمل، و لا يأتي على كل ما فيها، و هي ليست منعة أو معاذا للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة و الفرار من حقائق الحياة القاسية، و لكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، و محاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضا، و من خلال تلك الأساطير نستجمع إرادتنا، و تتوحد قوانا و من خلالها نمونا، و من خلالها أيضا يتزن كياننا المضطرب.»(2)

المحصلة من مقولة ريتشاردز أن فلسفة الأسطورة صيغة للتوافق بين الإنسان و العالم، لأن الأساطير جزء هام من النشاط الروحي.

و منه ترقى الأسطورة إلى رتبة الجلال و تتبوأ مكانة عظيمة في المدونة الروائية العالمية، و المشهد الروائي الجزائري ما هو إلا جزء منها نلفيها، تلقي بظلالها الوارفة عليه لا يتقيؤها إلا المتلقي الحصيف أو القارئ المحترف.

---

(1)المرجع السابق: ص،43.

(2)المرجع نفسه: ص، 44.

ملامح جماليات المكان في الخطاب الروائي الجزائري :

إن مقولة المكان تفترض إما الاتصال أو الانفصال، هذا ما يقدره جاستون باشلار.

فيما يخص الاتصال:

المكان رقعة جغرافية تميزه وضعية على المستوى الاجتماعي و الاقتصادي و الإيديولوجي، و الفرد منتم إليه بحكم النشأة و الاستقرار و المصالح الشخصية.

أما عن الانفصال:

نلفي الفرد يعيش فوق هذه الرقعة الجغرافية لكنه يعتبر غير منتم بسبب الاختلاف بينه و بين الأفراد الذين يعيشون فوقها.[1]

لعل السبب الذي جعلني أتحدث عن هذا المبدأ النقدي المعاصر هو اعتباره –المكان– جمالية من جماليات الأدب الروائي تحبل به المتون الروائية الجزائرية، و لا يغيب عن الأذهان أن المكان في التصوير ليس حيزا جامدا، من الأبعاد و الرموز، و إنما نلفيه ينبض بالحياة و الحرارة الإنسانية، فالأرض أو القرية أو الدشرة التي ولد بها الإنسان، تظل ترتبط بعلاقة حميمة معه في المخيلة و الذاكرة و الفكرة و الشعور، و هذا ما أكده الباحث الفرنسي جاستون باشلار بقوله:« إن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا محايدا خاضعا لقياسا و تقييم مساح الأراضي، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة، و المكان لا يعيش على شكل صور بل يعيش داخل جهازنا العصبي، فلو عدنا إليه في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله ».

إن الرواية التي تفتقر إلى المرجعية هي رواية فاقدة لعطرها، و الرواية بدون الانغماس في الثقافة المحلية ستكون تكرارا لنصوص دون هوية، فالرواية تحتاج إلى ثقافة الشعبي المفتوح، لأنه لا يمكن لهذه الرموز أن تستمر بالحياة ما لم تكن متأصلة في الحياة الشعبية، تتزيا بجماليات مكانية و زمانية عل صعيد السرد و الحوار، و ملامح الطفولة و ترسخها في عالم الرواية، إنه الحفر في المكان،رسم الخطوط المرتبطة بالوجدان، في عالم

(1) مجلة الثقافة: مرجع سابق، ، ص 83.

الرواية لأن علاقة الإنسان بالمكان متجدرة فيه، يشعر بالحنين إليه عندما يعود إليه وحين يغمض عينيه يحضر هذا المكان، و منه نلفي الأمكنة تجرجر المبدع إلى عالمه الروائي،لأنه لا وجود لحدث دون تراب، حتى لو كان المكان وهميا، فالأحداث موجودة، و كلما كان المكان وهميا، معناه أنه يعطيك حرية القتنة و الإبداع و الافتتان فالمكان سجن القراء، أماكن افتقدوها، بحثوا عنها أو يحنون إلى العودة إليها، و المكان ليس الفراغ، المكان يتموقع في الروح، المكان هو الطفولة ،الكنز الذي لا ينضب، و الشجرة التي لا تشيخ فينا، و إذا ما شاخت الشجرة في عمق الفنان تحول إلى خشبة ميتة، إن الطفل يظل حتى في الشخصيات الأكثر تقدما في السن، لأن عيني الطفل و قلبه هما الأقرب إلى الشعرية.

يقول غرامشي :« إن التنازل عن المواقع اللغوية، إنما هو في المقام الأول تنازل عن المواقع السياسية و الحضارية ».[1]

جمالية تقنية الارتداد في الخطاب الروائي الجزائري (الفلاش باك).

مصطلح تيار الوعي ليس دقيقا فهو يقصر على ما يعن للعقل في لحظة وقوع الحدث، فلا المتداعي من الوعي يكون يوعي أو بمنطق صاحبه الفرد، بل إن لحظة التداعي هي حرة في تكوينها بتخطي مشاعر الحب و الكره، و تتألف مع اللاوعي في تكوين الدافع و السلوك، و هذا ما وجدناه، و نجده في الإبداع حيث تتقاذف العقل و النفس عشرات الأمور العقلية و اللاعقلية، و من هنا يكون مصطلح تيار التداعي أدق و أشمل، فهو ما يشتمل حركة و تماوج النفس بين الوعي و اللاوعي العقلي و السلوكي، هذا ما يذهب إليه الدكتور عبد المالك مرتاض.[2]

تحبل المتون الروائية الجزائرية المعاصرة على غرار صنوتها الغربية بهذه التقنية التي تعتبر ملمحا" من ملامح الجمالية، فالإرجاع أو (الارتداد) و الذي يقسمه النقاد

(1) غاسون باشلار:جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،الطبعة الثانية، السنة بدون- المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ص 67، 68.

(2) مجلة العربي: عدد 451، يونيو 1996، مقال للدكتور عبد الملك مرتاض.

الروائيون إلى داخلي و خارجي، فالأول يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية و قد تأخر تقديمه في النص، بينها الخارجي يكون باستذكار سابق عن بداية الرواية، إذ صارت وظيفة الفن كما يقول أرنست فيشر:« فتح الأبواب المغلقة لا ولوج الأبواب المفتوحة » أي البحث عن المستغلق في أعماقنا و مكنوناتنا.

إن الارتداد نحو الماضي وحده غير كاف، رغم ضرورته لأنه يبقى أمرا أساسيا، هو الحاضر، و لذلك فإن إيجاد مستقبل أفضل يعني التخلص من الحاضر مقابل غربلة الماضي، ذلك أن تغير ظاهرة ما يؤدي بالضرورة إلى تغيرات مصاحبة من الظواهر الأخرى، و هذا ما يترتب عنه وجوب حدوث عوامل و عمليات في اتجاهات معينة.(1)

يشكل الارتداد (الفلاش باك) مركزا أساسيا في البناء الروائي، نظرا لتعدد وظائفه و ما ينجز عنها من جمالية ، لأنه لا يخلق زمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية، فإذا كان النص الأدبي ينتمي بطبيعته إلى المتخيل، فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل، أو إن شئت سمها درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي، فمثلا في رواية ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش، نجد القسم الأكبر منها يكتب باستناد إلى عملية الارتداد في ظرفين تعيشهما الشخصية الرئيسة، إذ تقوم باستحضار الماضي منذ انطلاقه في الساعة الحادية عشرة ليلا نحو البيت ،و حتى الوصول إليه ثم يعود إلى العمل نفسه منذ خروجه من البيت حتى وصوله إلى العرس، الذي كان عازما على السهر فيه، في الفصل الأخير يسود التداخل بين زمنين، الماضي المسترجع و حاضر وقائع العرس، يتكرر الارتداد أيضا في نوار اللوز بوصفه مرتكزا أساسيا في البناء الروائي، صالح الزوفري يستحضر ماضي الجازية و سيرة بني هلال ووقائع أخرى، يستحضر الظروف القاسية التي ماتت فيها زوجته المسيردية بمستشفى الغزوات، و تتم عملية الاسترجاع و هو في طريقه من مسيردة إلى بلعباس، و يستحضر ظروف سجنه في الوقت الذي كانت زوجته تعاني آلام الموت و هو عائد من مدينة بلعباس إلى مسيردة.

---

(1) مجلة الثقافة: مرجع سابق، ص، 88.

إن الذي يطغى في الرواية تفاصيل الحاضر على الرغم من أن الارتداد يبقى دائما متكافئ الكتابة، أما التوسل بتيمة الخلوة فما هو إلا مبرر لتقنية الارتداد في السياق الروائي.

الخلوة = الوحدة ≠ الخمر

إن الارتداد في جوهره هو عودة إلى الماضي، سواء أكان هذا الماضي قريبا يتعلق بحرب التحرير خصوصا أم يتعلق بالتاريخ العربي الإسلامي عموما، يكاد يشكل ظاهرة مهيمنة في الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر، و ملمحا من ملامح جماليتها. فما السر في ذلك؟

للإجابة عن هكذا تساؤل يمكن أن نفترض عدة افتراضات:

*المثقف العربي يغلب على عقليته الرجوع إلى الماضي، فهو يميل إلى التذكر منه إلى التفكر، و حين يتذكر يتوهم أنه يفكر.

*اتخاذه الماضي يتلذذ به تعويضا أو معادلا موضوعيا عما يعانيه من نقائص فرضها عليه واقع مختلف، وهذا ما نلفيه في أدبيات علم النفس.

*الكاتب يستظل بمظلة الخطاب الإيديولوجي السياسي الرسمي، و يسبح بحمده في الليل إذا يغشى و النهار إذا تجلى، وهذا الخطاب من خصائصه أن يستند إلى الماضي لتكريس سلطة الحاضر و حاضرالسلطة، و الكاتب من حيث يريد أو لا يريد، يدعم هذا الخطاب و يصوغه في خطاب أدبي.

*تعتبر هذه التقنية درجة أداة يتوسل بها الروائيون من أجل المتعة الأدبية الخالصة.

إن جمالية الارتداد تكمن في تحديد وظيفته ، و في الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج كنموذج مثال في هذا المشروع، لا بد من العودة إلى النص كإجراء لا محيد عنه للوقوف على تقنية الارتداد، حيث توسل المتلقي بالنص و السياق الروائي الذي طرز به نسيجة يجعل تحديده صحيحا أو قريبا من الصحة، لأن الرجوع إلى الماضي يمكن أن يتم بطريقة سردية كلاسيكية تروي عن الآخر المنفصل (الأنا) و كثيرا ما تؤرخ و تحشد المعلومات و لا تسألها.

لقد وظف الارتداد في روايتي نوار اللوز ، و ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش للهدفين إجرائيين هما:

-الأول: التمرد على وتيرة السرد التقليدي الكلاسيكي ،الذي يجعل القارئ يشعر بنوع من الملل.

-الثاني: تحفيز القارئ على القراءة العمودية التأويلية، التي تذهب فيها النفس كل مذهب، والقيام بعملية قراءة الماضي بحذر، كما أن الوحدة أو الخلوة ليست من سمات الرومانسية التي تدعى التهربية، و ليست استكانة أو شطحة من شطحات الصوفية، و إنما هي صرخة احتجاجية على الواقع المكرس، سواء في الحاضر أم في الماضي.

هذه التقنية الارتداد تتطلب من الوعي و التداعيات التي تتغيا مساءلة الواقع و التاريخ، لكن ما يجعله تقنية فنية مستخدمة، يتدثر بمسوح الحداثة و يتزين بحلي الجمالية هو ارتباطه بوعي جديد للحاضر و الماضي و للكتابة ذاتها، و هذا ميسم الخطاب السردي الروائي الجزائري ، حيث يتولد عنه درامية الصراع، و لا يمكن بأية حال من الأحوال استحضار الماضي في سكونية، بل في حركة دائمة من الصراعات و التناقضات.

تيار الوعي:

تعتبر هذه التقنية ملمحا من ملامح الجمالية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر عبارة صكها ويليام جيمس عالم النفس و شقيق الروائي هنري جيمس، ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر و الإحساس في العقل البشري، ثم استعارها بعد ذلك النقاد لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية، قام به كتابا منهم: (جيمس جويس دوروثي ريتشاردسون، فرجينيا وولف).[1]

و قد سلك الروائيون الجزائريون نفس النهج في كتاباتهم و وظفوا هذه التقنية باقتدار كونه رؤية نفسية زمانية مكانية.

---

(1) الفن الروائي: مرجع سابق، ص50.

أبسط مفهوم لمصطلح تيار الوعي هو المفهوم الذي اجترحته فرجينيا وولف في مؤلفها الشهير الموسوم القارئ العادي :« إنه أسلوب التسلسل العفوي » و بعبارة أكثر وضوحا حددته كالتالي: « أنه أسلوب الشيء بالشيء يذكر » حيث نلفيه في ظاهره مبسط و لكنه ينطوي على جوهر هذا الأسلوب الفني الذي أضحى من التقنيات البانية لفن القصص، و الرواية بشكل خاص في القرن العشرين.

هناك طريقتان فنيتان ثابتتان لتقديم الوعي في القصص النثري:

أولاها: المونولوج الداخلي، و فيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب هو (أنا) أما (نحن) فتسترق السمع على الشخصية و هي تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها.

ثانيهما: الطريقة التي تسمى الأسلوب الحر غير المباشر، و هذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يسرد (في صيغة الغائب و في الزمن الماضي)، و لكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية مثل: (جاء في فكرها...) أو (تساءلت) أو (سألت نفسها) و غيرها من العبارات التي يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول، و هذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقترابا أكثر حميمية من ذهن الشخصية، و لكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفا كاملا.[1]

إن المتون الروائية الجزائرية المعاصرة و هي تتبل بهكذا متبلات، تكتسب نكهة سردية خاصة و جمالية تضارع ما تحبل به الخطابات الروائية العالمية.

تقنية المفارقة :

المفارقة مصطلح غربي لم تعرفه العربية، و لم يدخل دراستها إلا من وقت قريب، و الحقيقة أن هذا المصطلح زوبع الحبر في دواة النقاد الغربيين و كان مثار جدل واسع بينهم، فهو مصطلح غامض و شائك و يثير الالتباس، فإذا كان « ما لا تاريخ له يمكن تعريفه » كما قال: الفيلسوف الألماني نيتشه، فإن مسألة إيجاد تعريف جامع و مانع لهذا

---

(1) المرجع السابق:ص ،51.

المصطلح الرجراج، العصي الفهم، يعد مسألة صعبة نظرا لتاريخه الطويل، فهو أشبه بجسد قطعت أوصاله ،دونما اتفاق مسبق، ووزعت بين العديد من اللغويين و الفلاسفة، والبلاغيين، و آخرين تداولوه بأشكال مختلفة، وطوروه بحيث أصبح له في كل سياق يرد فيه معنى مختلف و جديد.(1)

إن قاموس أكسفورد يشير إلى أن مصطلح (irony) مستق من الكلمة اللاتينية (iro nia) التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، و التظاهر بالجهل عن قصد، و هو ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1/ هو شكل من أشكال القول يكون المعنى المقصود منه عكس الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة، و يأخذعادة،شكل السخرية حيث تستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذم و الهجاء.

2/ نتاج مناقض لأحداث كما في حالة السخرية من منطقية الأمور.

3/ التخفي تحت مظهر مخادع أو الإدعاء و التظاهر، وتستخدم الكلمة ،بشكل خاص للإشارة إلى ما يسمى المفارقة السقراطية-من خلال ما يعرف بفلسفة السؤال، وكان سقراط يستخدمها ليدحض حجة خصمه .

أما معجم تاريخ الأفكار فإنه يعرف (IRONY) بأنها ذلك التصارع بين معنيين الذي يوجد في البنية الدرامية المتميزة لذاتها: بداية بالمعنى الأول هو الظاهر الذي يقدم نفسه بوصفه حقيقة واضحة، لكن عندما ينكشف سياق هذا المعنى سواء في عمقه أو في زمنه، فإنه يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، هو في الواقع مواجهة المعنى الأول الذي أصبح الآن و كأنه خطأ، أو معنى محدود على أقل تقدير، و غير قادر على رؤية موقفه الخاص.(2) .

---

(1) مجلة نروى: العدد 53، مقال لنجاة على تحت عنوان، المفارقة في النقد الغربي

(2) the shorter oxford. English dictionary on historical principles prepared by William little. H.w.fowler.j.couslon. revised and edited by c.t.onios. oxford.at the claree don press.58. 1956. P 1045

إن الخطاب السردي الروائي الجزائري ،خاصة عند عرّاب الرواية الجزائرية الطاهر وطار، الذي تعتبر المفارقة خاصية مميزة لكتابات وهو ينتقد النظام ،أو يجلدالحكام، ومارويات (عرس بغل و الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ، و قبلهما اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي ، و يوم مشيت في جنازتي و مشى الناس إلا حبالى بالمفارقات، التي أكسبت المتون حلة جمالية جعلتها تتبوأ مكانتها على خارطة الرواية العالمية دون مشاحة.

أختتم هذا الفصل الذي تناولت فيه تقنيات اعتبرتها ملامح لجمالية الخطاب السردي الروائي الجزائري،وأنا مدرك أن تقنيات أخرى لم تنل حقها من الشرح والتحليل، لاشك أن من يبدأ من حيث انتهيت سيوفيها حقها .

الباب الثالث

الفصل الأول

الباب الثالث:تجليات الشعرية في المشهد الروائي الجزائري.

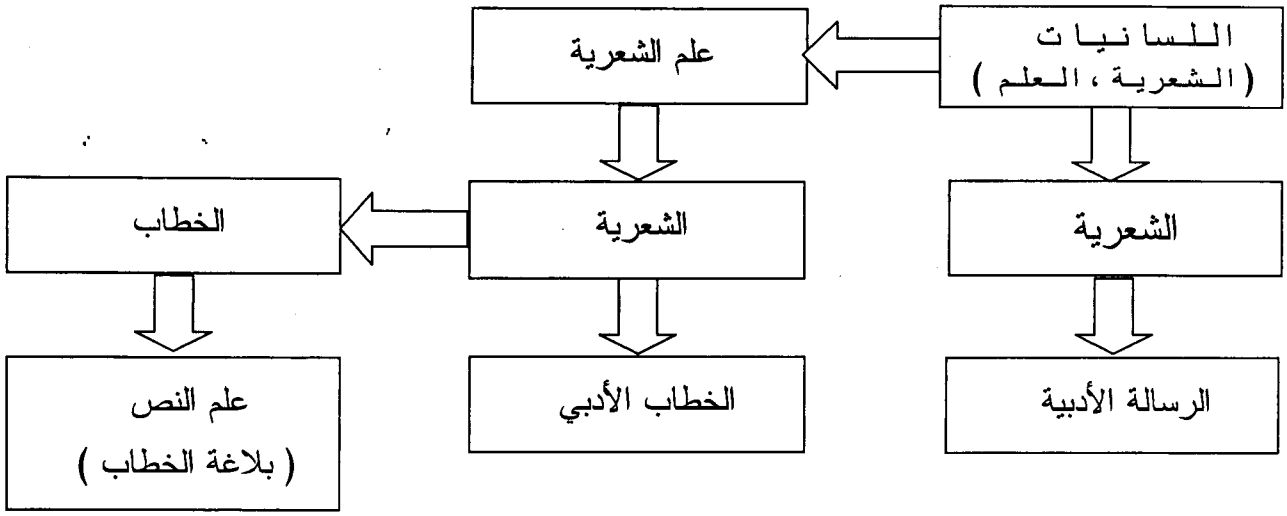
الفصل الأول:

1 الشعرية في المشهد الروائي الجزائري :

رواية (ذاكرة الماء. محنة الجنون العاري)، لواسيني الأعرج نموذجا"

« إنما الأجناس الأدبية حياة الأدب نفسها، أما التعرف عليها بشكل كامل، و المضي قدما حتى بلوغ الغاية للمعنى الخاص بكل جنس، و الغوص في قوامها غوصا عميقا فذلكم ما يعود علينا بالحقيقية و القوة ».[1]

يعد درس الشعرية فرعا من اللسانيات، بعدما انتقلت من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، و يلخص الدكتور جميل عبد المجيد هذا الدرس بدءا من رومان جاكبسون ،ثم تودوروف، في ثلاث كلمات: فرع ثم علم ، ففرع، و يقترح على الدارس هذه الرسمة التي يجمل فيها تاريخ الشعرية أو المجال الذي بحثت فيه و من ثم مفهومها.[2]



(قوانين الأدبية) الرسمة رقم(1) (الأدبية في تنوعها و تحولها)

(1) ستيفان تودوروف: مفهوم الأدب و دراسات أخرى. ترجمة عبود كاسوحة. الطبعة الأولى2002، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سورية،ص3.

(2) الدكتور جميل عبد المجيد: مقدمة في شعرية الإعلان، طبعة2000، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص41.

و مع هذا التحول الأخير يستلزم الأمر دراسة الشعرية سواء في الخطاب الأدبي أوغيره من منظور بلاغة الخطاب، و هذا لا يعني بالضرورة مقاطعة أفكار كل منظري الشعرية و إسهاماتهم بل فيها ما يبقى صالحا و مفيدا.[1]

سأقوم بحفريات في رواية (ذاكرة الماء.محنة الجنون العاري)[2] للروائي الجزائري واسيني الأعرج، معتمدا عليها كنموذج مثال للخطاب السردي الروائي في الجزائر، طامحا أن تسفر حفرياتي عن تطبيق الشعرية في هذا الخطاب، حذرا من الوقوع في هوة التنظير.

لقد سلط الروائي أضواءه في الرواية المذكورة على فترة من أهم الفترات التي مرت بها الجزائر في تاريخها المعاصر، حيث رسم لروايته خطة، و حدد لها مسارا زمنيا متحولا، و سيتجلى ذلك في جميع مراحل التطبيق، إذ يجدر بي أن ألج عمارة هذه الرواية وأتجول في جميع غرفها، و ألح أن أدخل حتى إلى تلك التي تأبى فتح أبوابها و نوافذ، و لا أسبح ضد التيار بل أدلف من عنوانها الذي يعتبر عتبة النص، و عتبة للناص كذلك.

إن الدارس لروايات واسيني الأعرج، بعد التسعينيات يكتشف أنه إزاء نصوص تتناسل، يشاهد تجلياتها عبر تجربة روائية تختار أن تستبطن ما يتجاوزها، عبر الوقوف على أفقه و رحلتها بين الإمكان و التحقق، إنه أفق شعري جمالي يبني واقعيته على مفارقة و فاصل زمني و وجودي بينه كنصوص روائية و بين قراءاته الفعلية الواقعية.[3]

و تبقى المفارقة في الكتابة الروائية تبحث عن محاولة إبعاد صور المآسي، إلا أن هناك ذاتا دائمة تأبى طمس هذه الذاكرة، لأن معاناة الروائي تريد البحث عن ذاكرة تطمح إلى احتواء المكان و الزمان، من أجل بناء بديل حافل بالحيوية، جعلت من الرجل روائيا يبحث باستمرار عن أدوات فنية تحول النص من مجرد وعاء للذاكرة ،إلى نص منتج لذاكرة متجددة باستمرار فهي لا تحدد قيمته بحضوره، بقدر ما تحددها بما يصنع به.

---

(1) مقدمة في شعرية الإعلان. مرجع سابق. ص41

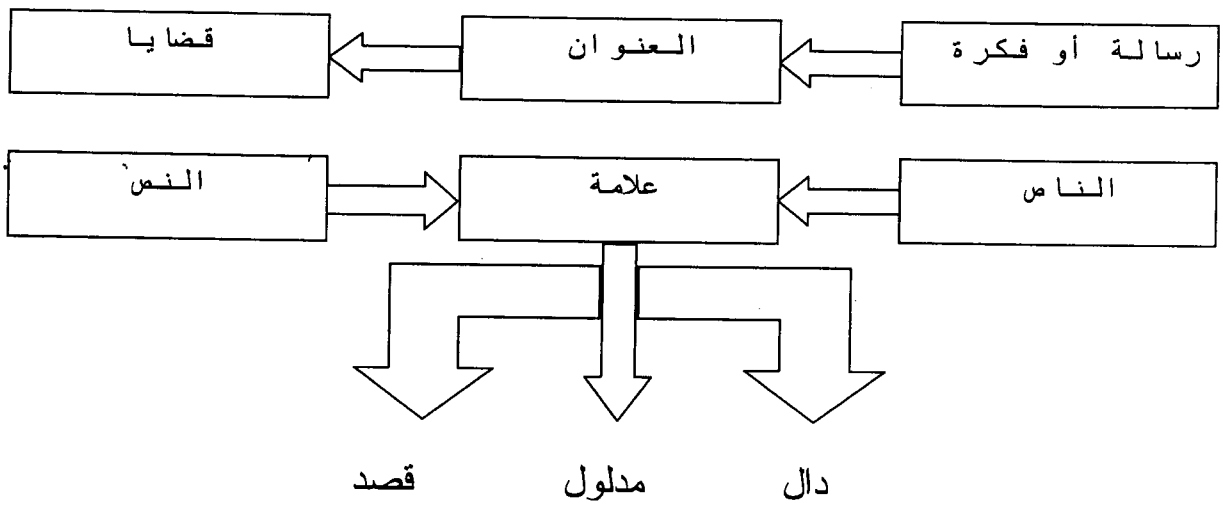
(2) واسيني الأعرج: ذاكرة الماءالطبعة الأولى 2001، منشورات الفضاء الحر، الجزائر.

(3) عبد القادر شرشار: الذاكرة و الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج. الملتقى الدولي للسرديات. طبعة 2005. المركز الجامعي بشار.

لكن ذاكرة واسيني في متنه الروائي لا تمثل زمنا فرديا، بل تحمل أبعادا زمانية جمعية أيضا، ذلك أن الصلة بالآخر تسهم بعمق في تشكيل هذه الذاكرة، و تتشكل الجماعة عند الروائي من السلوكات، و بعض الطبائع الجماعية الخاصة بكل فئة أو طبقة اجتماعية، فالذاكرة في الكتابة الواسينية تقدس الأزمنة، كما أن الأحداث المعالجة لا تحيل بالضرورة إلى التاريخ أو الواقع المعيش، إنما هو ضرب من الكتابة الشعرية بها حول الروائي التاريخ إلى أسطورة، و الوعي إلى توهم، و الذاكرة إلى رموز، و هنا لا بد على المتلقي أن يؤول الأشياء بدلالاتها لا بذواتها.

شعرية العنوان:

إن القراءة السيميائية للعنوان نابعة من قابلية ، العنوان العلامة ، للتأويل الدلالي بالنسبة للمتلقي خاصة و أن هذه العلامة تتكون من دال و مدلول و قصد، هذا القصد يجعل من العنوان متعدد الإشارات و مخزنا للكثير من الاختزالات، تجعل بينه و بين النص و الناص عدة صلات قوية، تحيل إلى ما يريد الكاتب إرساله إلى القارئ من أفكار ليحتضنها هذا الأخير لكي تنير له معالم الخطاب، ويمكن صياغة العلاقة الجدلية التي تربط العنوان بالنص و بالناص وفق الرسمة التالية:[1]



الرسمة رقم 02

(1) بناجي ملاح: مجلة الآداب و العلوم الإنسانية.العدد الثاني. 2002. ص53. جامعة سيدي بلعباس. مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع.

نفهم من هذه الرسمة أن العنوان ليس إشارة منطقية مسطحة، و لا كلمات معجمية هامدة لا تحيل إلا على نفسها ،و ليس إجراءا منهجيا تقتضيه طبيعة النص يحفظ لها كيانها، إنما هو شكل له امتياز،ينشر إشعاعاته في نفس القارئ قبل و أثناء و بعد القراءة، له كيانه المشترك مع النص و الناص، فالعنوان يعلن و النص يفسر ،و هذا ما يؤكد العلاقة الوطيدة بين النص و العنوان أو المتن، فلا قيمه للعنوان بدون النص، حيث يصبح عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي لوحده، و إذا كان المتن بدون عنوان يتلاشى باستمرار و يذوب في نصوص أخرى.

لقد حظي العنوان في أطروحات السيميائيين باهتمام خاص، و هو نص، و باقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، و العلاقة بين هذا الدفق التفريعي و العنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا، ليست علاقة اعتباطية إنما علاقة طبيعية منطقية علاقة انتماء دلالي.[1]

و قد كان- في كثير من الأوقات- العنوان مرغبا في فعل القراءة، ومشوقا على خوض مغامراتها، و الباعث على التحلي بالصبر و الاستمرارية من أجل الاستغراق فيه و الغوص في أغواره السحيقة، و هذا لا يكون إلا إذا كان الاختيار للعنوان قائما على عدة ليس قوامها الدقة، الإثارة، الإبلاغ، الإيجاز، الشمولية و التصوير، فهو عملية تتطلب ذكاء و ثقافة و طول تركيز، و تمعن، و عادة ما تكون بعد عملية الانتهاء من كتابة النص وربما تدخل الناشر و سعى إلى البحث عن عنوان يزوبع الحبر في دواة النقاد و يمغنط القراء، و قد قالوا: « المكتوب يقرأ من عنوانه »، فعلم العنونة علم قائم بذاته، و الناشرون لا تهمهم المضامين -كلنا قراء عناوين- اهتمامهم ينصب على عناوين تجلب مبيعات أكثر، ألا تشتم من الرواية رائحة التجارة؟

(1) مجلة الأثر. كلية الآداب و العلوم الإنسانية. جامعة ورقلة. العدد الرابع. مايو 2005. ص223. مقال لبشير تاوريرت، سيميائية العلامة في قصيدة المهرولون،لنزار قباني.

لكن الرواية التي أحفر في طبقاتها بحثا عن الشعرية في الخطاب الروائي في الجزائر، يتصدرها عنوان رئيس و وحيد ، ذاكرة الماء الذي سجل على غلاف الكتاب بأحرف كبيرة، و هو واحد من العناوين التي تغري القارئ و تشوقه لمعرفة ما يحدث داخل المتن الروائي، وإن كان يعبر عن واقع يتسم بالضبابية و الغموض ،إلا أنه يحمل بنية دلالية تحبل بالإيحاء و الرمز و هنا تكمن شعريته، و نظرا لأهميته و احتوائه على مفارقات ضدية جمة جعلته أول عناصر شعرية الرواية، التي نجد عنوانها ينطوي على نقيضين أولهما: معنوي و هو الذاكرة و ثانيهما: مادي و هو الماء و هذا ينسحب عنه التساؤل التالي:

هل للماء ذاكرة؟ أم أنه مجرد إيهام لدعوة سردية نلج من خلالها إلى عالم ماء هذه الذاكرة؟ لكن سرعان ما تتبدد هذه الغيوم، و يكتشف القارئ الحصيف أنه جمع يدل على تفرعات المحكي في الرواية، و ما تثيره من حيرة و تردد، فهذا العنوان بالرغم من تسميته المهيمنة يغدو قدرا عاليا من التناقض و التضاد و اللبس، ذلك أن التضاد أحد المنابع الثرة و الأساسية للشعرية، فارتفاع درجة التضاد يولد طاقة أكبر من الشعرية.

إن عناصر العنوان ذاكرة الماء ، تحوي فجوات تكتظ بالإبهام المحير ،الذي يجعل القارئ يعيش فوضى تركيبية في عالم متنافر يكتنفه الضباب، حيث شحنت حمولة العنوان بدلالة قائمة على التضاد و التنافر، تحيل إلى مفارقه صارخة تتمثل في هذا الجمع اللامنطقي المشحون بالتوتر ، الذي يثير في المتلقي تناقضا، يشي بالأجواء التي عاشها المتن الروائي فيصبح الماء ، مسكنا للذاكرة ، و تغدو هي بدورها محورا ،لهذا الماء الذي يدل على وجودها.

فمتى كان للماء ذاكرة؟ لقد كان وكد المؤلف محاولة الإجابة عن هكذا تساؤل دون أن تفقد الكتابة شرطها، و منه تضعنا الرواية –منذ البداية– من خلال عنوانها وجها لوجه إزاء صورة مفترية، فهل توحي لنا ذاكرة الماء بأنه توجد مياه تفتقر إلى ذكريات؟ أو بات حتما مقضيا علينا الوقوف أمام واقع يصعب تحمله و التعايش معه؟.

قد تتناسل التساؤلات في مخيلة المتلقي، ويفترض أن قصد الكاتب من ذاكرة الماء أنه في هذا الزمن الأرقط الذي نعيشه و تعيشه البلاد ،صار حتى للجماد ذاكرة يقوم بتسجيل و تأريخ وقائع عاشها جيل حرم حتى من حقه في التنفس والأحلام ،و إن افترضنا أنه يحلم فما هي إلا كوابيس تقض مضجعه و ليست أحلاما وردية تدغدغ مشاعره، فالذاكرة هي التاريخ الوطن، الحياة ، الماضي ، المستقبل الذي نواجه به الحاضر، وهي جسر نستعيد من خلاله طفولتنا، إلا أن الزمن يتخطفنا من الذاكرة إلى الموت –القتل– هي ذاكرة بحر أرهقه الواقع المر بكثرة شكاويه ،فلفظ مكبوتاته في موجة حملت معها ذاكرةهذا الماء .

هكذا جسدت الشعرية هذا التوتر الحاد بين الأشياء، و بهذا خلقت تعددا في المعنى الذي يولد اختلافا في الفهم و في الرأي و في التأويل، مما يتيح لنا إعطاء جواب كاف ، بل سينفتح مجال الصراع و التناقضات الدلالية ليغدو هذا العنوان توليدا للأسئلة –أسئلة الرواية و أسئلة النقد– و قد اكتسب العنوان شعريته الخاصة، و عالمه الخارق من الدلالات التي لا نكاد بل لا نستطيع أحيانا" القبض على معنى واحد منها، و (ذاكرة الماء) أكبر دليل و أوضح مثال على ما أزعم باعتبارها عنوانا" ملتبسا".

شعرية اللغة:

إن التواصل بين الكتابة الشعرية و المتلقي، أول ما يقع من خلال اللغة، فهي العتبة التي يلج القارئ من خلالها إلى فضاءات النص المختلفة، وهي المفتاح للتلقي و القراءة في مختلف المستويات، من ثم كانت اللغة الشعرية أول ما تنكب عليه المقاربات، سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو أساليبها أو في مستوياتها المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية، فمدار الأمر متوقف على اللغة الشعرية، فهي المنطق الذي تقوم عليه مختلف الدعائم و القاعدة التي تبعث فيها الإشعاعات التصويرية و الإيقاعية، إلا أنها ليست بريئة و لا حيادية و ذلك عندما توظف لأداء دلالة شعرية في الرواية تملأ الأجواء بصور معاني غامضة مراوغة قلقة ترفض الإيضاح.

لقد جاءت اللغة في رواية ، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، حبلى بالدلالات تفيض بالشعرية حيث أنها زخرت بها في كتابة إبداعية، تحاول التخلص من قوالب النثر التقليدية ، والابتعاد قدر الإمكان عن كلاسيكية السرد، فاللغة تعد مشكّل نسيج الرواية والخالقة لتشكيلتها الشعرية، لذلك جاءت الشعرية ضمن لغة الرواية ذاتها، فلغة واسيني في روايته هذه لغة كلها شعرية، تفيض بدلالات جياشة متخفية و لعل أكثر شيء زاد في قلق الرواية و زخمها الكبير بالشعرية، هو تلك التقابلات و المفارقات الثنائية ،التي من خلالها بنى الروائي معمار الرواية ابتداءا من العنوان: ذاكرة الماء / محنة الجنون العاري .

كما أنها لغة كلها معاني مقصودة، جاءت لتوضح الفجوات في شكل أسس شعرية الرواية ،و جمالية اللغة، هذه اللغة المشحونة بانكسارات (الأنا) و آهاته حدد مسار الرواية، التي تتميز بنغم مرير ،مليىء بالوحشة و الحنين، وعندما تتكدس الأفكار في ذهن البطل لا يجد أمامه من وسيلة سوى إخراج ما لديه.

« منذ أن اغتيل صديقي يوسف، فنان المدينة و شاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيد، أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق، نحو الطفولات الضائعة، نحو الحبر الأول، نحو رائحته و لونه البنفسجي، نحو القبلة الأولى، نحو الأشواق، وحتى الدمعة الأولى التي لم تستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم، لا يريحني مطلقا».[1]

فبهذا تزيد اللغة توترا،حيث يحن إلى طفولته التي أصبحت ضائعة وسط القتل البار، و الخراب المخيف، يحن إلى أيام المدرسة ورائحة الحبر و حتى لونه البنفسجي، « فاللغة التي لا تجسد العمل الفني لا بد لها إضافة إلى الموسيقى من عناصر تساعدها على فنية التجسيد كالأصوات و الألوان و الرسوم ».[2]

(1) واسيني الأعرج. ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) مصدر سابق. ص 15

(2) بادي مختار. التجسيد الفني للون و اللون في التجسيد الفني. محاضرة في مقياس تحليل الخطاب. معهد الآداب و العلوم الإنسانية. جامعة بشار. ص02

وهذا ما قام به الروائي ليشحن لغته شعرية، فالرومانسيون يرون في اللون أنه قيمة تعبيرية يربط معنى العمل بمحتواه، و بهذا لون الروائي خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته الفنية، بيد أن الروائي لا ريشة له ولا أصباغ، إنما هي البنى الإفرادية التي تحول الجامد إلى متحرك كما يحن البطل إلى قبلته الأولى، و لا شك أنها قبلة أمه، و حتى إلى دمعته الأولى، التي ذرفها من أجل وطنه ،وهي دمعة تحيل إلى مرارة الغربة و قساوتها.

« لقد تقلص الزمن و انكسر و صار قصيرا أمام الحياة، التي بعد أن كانت حلما لم تعد إلا مشروع موت مؤجل ينتظرنا في كل زاوية داخل هذه المدينة...».[1]

ألم ترأنه ينظر إلى الحياة بمنظار جعله القتلة تشاؤميا، و بلغة لا تتوقف عن نشر الخوف و القلق، اللذين يزيدانها شعرية، وبهذا فهو يبرر شيئا مما يعيشه، في مدينة مليئة بكل تناقضات الحياة، هذه الحياة التي ليست إلا مشروع موت بالنسبة له يحدد وقته القتلة، و ما عليه سوى انتظار قدره المشؤوم الذي أصبح حتما مقضيا، و هكذا فعندما تصبح حياة الأشخاص لا تساوي شيئا، بالنسبة للقتلة الذين أصبحوا أسياد المدينة يصبح الزمن قصيرا، و العمر لا أهمية له ،و الحياة مشروع موت، إلا أنه –وفي كثير من الحالات– يسيطر حب الوطن و التمسك به، و التضحية من أجله، على الراوي ليبرز لنا أمل المثابرة الذي يجتاح كيانه إذ يقول:

« لا يعقل أن تسرق المدينة بهذه السرعة، لا يزال فيها شيء من الحياة، يصر بشكل دائم على البقاء و المقاومة »[2].

إن الرغبة في مواصلة المشوار الصعب داخل الخراب المخيف، تصر عليه و بشكل مستمر على البقاء ،و مقاومة الأوضاع، و مواجهة الظروف المعيشة.

هناك عبارات ذات حضور لافت للانتباه في متن الرواية تعطره شعرية وواقعية، واقعية تبقي على سحر النثر، و سرد إشراقه في جو جنائزي كئيب، و كأن البطل يدعونا

---

(1). المصدر السابق. ص189.

(2) المصدر نفسه. ص21.

إلى تشييع أشلاء ماضيه، و أحلامه ،و طموحاته، في زمن القتل الهمجي و الموت المفاجئ البارد، هذا الجو الذي يزيد توتر اللغة و كثافتها إلى حد كبير حيث يقول:« حتى الموسيقى التي كانت تنبعث من زاوية ما من زوايا البيوت المقابلة، كانت تمر بهدوء، لم أكن قادرا على سماعها كما أشتهي الدنيا هكذا، ثابتها الوحيد هو الحزن و الألم، الاستثنائي فيما هو الفرح...».[1]

إن شعرية هذه العبارات تتجاوز ذلك الطرح الساذج أو التعبير الفج، تحمل ما تحمل من الدلالات و التأويلات، ذلك أن أبسط الأشياء التي يستعملها المرء للترفيه عن نفسه قليلا، أصبحت تلبد كيانه بالهموم عوض أن تخفف عنه ما يعتوره من كآبة و حزن، حتى الموسيقى لم تعد بلسما له وقعه و أثره في النفس، لقد أصبح اللحن نشازا، و الإنسان بدوره أصبح لا يتقبل الأمور كما هي نبل حسبما تمليه عليه الظروف القاسية التي يعيشها.

فجمالية هذا النص و غيره من نصوص الرواية، تقوم أساسا، في الإخراج الفني الذي يعتمده الخطاب السردي، لأن شعرية النصوص لا تحددها الأحداث أو الوقائع المروية بقدر ما تحددها قبل أي شيء آخر، طريقة الرواية و صيغ العرض و الإخبار و هذا ما أطلق عليه الباحث سامي سويدان:« مغامرة الخطاب و ليس خطاب المغامرة ».[2]

يواصل البطل كشف تحسراته و تساؤلاته قائلا:

« لماذا لم أعش كل ما كان يمكن أن أعيشه »[3]، قد تكون سذاجة الإنسان أحيانا ،أو عظمته هما سبب فنائه، و هو يلهث وراء متتالية من الأسئلة التي تشبه أدرع الأخطبوط، تتعدد لتلتف حوله، و قد تقضي عليه، فكل هذا التماثل العميق و المتعدد المستويات، في كتابات واسيني الأعرج يجعل من نصوصه في هيكلها العام، كما في تفاصيل أجزائها عملا إبداعيا، عزيز المعاني و الدلالات، بشكل يمكن اعتباره مساهمة حيوية في بناء النص الأدبي.

---

(1) المصدر السابق. ص112

(2) د. سامي سويدان: في دلالية القص و شعرية السرد. دار الأدب بيروت. الطبعة الأولى. عام 1991.ص163

(3) ذاكرة الماء: مصدر سابق. ص56.

وتستمر اللغة في إماطة اللثام عن حزن الشخصيات، خاصة المكثفة منها، ولكن هذه المرة مع الصديق يوسف، الذي يحاول دائما التعبير عن مشاعره بعفوية.

« تعرف، نحن في وضع مضحك نستهلك الحضارة بتخلف، ولكننا لم نتخط بعد مرحلة الإنسان المفترس التي هي المرحلة الافتراضية الأولى، في أحسن الأحوال نحن خليط من المفترس و المزارع و الحداد، وبعض العلامات القليلة من الإنسان الآلي، أنت صنفت كتاباتك بين الإنسان المزارع و الحداد و أخطر هؤلاء المزارع، لأنه يقتل و هو يظن أنه يدافع عن حق موروث؟ » .[1]

إنه التخلف المركب، هكذا وضع مضحك، أو مخزي يقوم فيه الإنسان بدور الفقريات الراقية ، القردة،الدلافين ،الببغاوات يقلد الحضارة الغربية و يحاول تطبيقها على عادات وتقاليد، و قيم و مبادئ، تختلف جملة و تفصيلا عن مقومات هذه الحضارة، فالإنسان المفترس هو المستهلك، و الفاعل لسلوكات غيره بدون نقاش أما الأمر الخطير فيكمن في الإنسان، الذي يزرع فيروسات خطيرة تأتي على الأخضر و اليابس، و هو يظن أنه يدافع عن حقه الموروث، فالمزارع أخطر هؤلاء، الإنسان العربي عموما، و الجزائري خصوصا، هو فسيفساء من هؤلاء و أولئك، شخصية متعددة الأجزاء مفككة الأوصال، منفصمة حسب أدبيات علم النفس، حتى في عالم الروبوتيك ،له نصيب إنه بعبارة جد مختصرة يطبق ما يمليه عليه الآخر دون تردد.

إن الروائي بهذا النص يمارس استفزازه على لغته، و يتبلها بأعطر التوابل التي تضفي عليها مسحة جمالية تتدثر بالشعرية المغناج، كما أنه يجسد خوف، و حزن ،و صمت الإنسان الجزائري خاصة ،و هو عاجز عن التأقلم مع الأوضاع التي يمر بها، هذه الملابسات تدفع بالمرء إلى الهجرة من الوطن دون تأشيرة، و تندفع معه موجات من المفارقات و الشحنات من الشعرية ،تتبرج اللغة من خلالها تبرج العذارى و قد لعب الهوى بشعورهن.

(1) المصدر السابق. ص148.

كما عند همنجواي ،و حنامينة نلفي للبحر حضور قوي و لافت، في كتابات واسيني الأعرج، فالبطل متعلق بالبحر من بداية الرواية إلى نهايتها –الماء– الذي كان رفيقه في زمن القتل، و متنفسه الوحيد عندما تضيق عليه الأرض بما رحبت، هروبا من كوابيس الواقع، اليقظة، و المنام، بعيدا عن سكرات الموت و الحياة التي أصطبغت باللون الرمادي في الرواية، هذا اللون الذي يحيل إلى الحزن ، و الكآبة و اليأس، والبؤس و الشقاء، يعضده حليف هو الشك، و سلاح هو الخوف،ينقله لنا الروائي صحبة البحر، و تشبث البطل به حد الشغف بلغة مغناجة تتدلى منها عراجين الشعرية، الباحث حميد لحمداني:« إلا أن وسيلة ظلت فيما يخص الخطاب الأدبي، و ستبقى على الدوام هي الإيهام بواقعية الحدث، بواسطة التمثيل و التأثير بسحر و إمكانات اللغة ،عن طريق الصور الشعرية و الرموز و توظيف الأساطير و حكايات التاريخ و المجاز بشكل عام، و هي ثيمات تضفي على الخطاب الروائي جمالية كما أنها تقوم بعملية مغنطة للمتلقي».[1]

تأمل هذه العبارات على لسان البطل:

« لم يكن هناك أشهى من البحر في مثل هذه الحالات، وحده لا يغير لونه و لا يخون ملحه ».[2]

الدهر يفجع العين ، و الأيام و الليالي حبالى بالمفاجآت، لكن –البحر– الصديق الصدوق، باق على العهد لم يخن صاحبه و لم يغير زرقته، و لم يخن ملحه، و لا إخاله يقصد ذلك الإقيانوس الذي يحوي كمّا من الأحياء، بحر الطليعة، بل هو يلمح إلى بحر النفس المتأججة الثائرة، القرين الذي يواسيه، و الكهف الذي يلوذ إليه، عندما تتدفق شلالات الدماء جراء عمليات القتل التي طالت النخبة المثقفة، و تركت البلاد قاعا صفصفا، إلا أن بحر الطبيعة يهيج، و يثور في فترات متعددة من السنة.

(1) د: حميد لحميداني: القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي). الطبعة الأولى 2003.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ص11.

(2) ذاكرة الماء : مصدر سابق، 172.

لا يغادر البحر كمعادل موضوعي، يداوي به الجراحات التي أثخنته، عندما يعمل واسيني الأعرج مبضعه الرمزي، فإنه يدعو إلى استخراج المعنى المتدثر بالرمز الذي يتوارى خلف قشرة من اللغة المجازية، لأن التفكيك الرمزي للرواية لا بد أن يفضي إلى سلسلة غير متناهية من الدلالات و الرموز.[1]

« يقين أن في عمق البحر قدرا كبيرا من الدهشة و الجمال لا نقدر على تحمله لوحدنا أنا و ريما ... البحر كبير و جميل و يعطي الإحساس بالعزلة و الوحدة..»[2]

إن الحرث في حقلي الدلالة و الرمز، اللذين زرع فيهما الكاتب الروائي واسيني الأعرج أغراسه، بحنكة و دراية، يستدعي بعض الحيطة، إذ أن رموزا و دلالات لا تعري نفسها بسهولة، فهي تتمنع و تتغنج و تراود المتلقي على نفسه، لا تعري نفسها بسهولة، تعشق الاستعصاء و التواري –وهي الراغبة– تخشى الاختباء خلف النقاب الشفاف، من أجل هذا فنحن نرى إليها تتلفع في ثياب داكنة خوف أن يتبدى منها ما يدل على معناها الحقيقي، كأني باللغة ارتضت أن ترتع في حالة الإبهام تخوفا من الوقوع في المحضور أو من افتضاح دلالتها، بعد هذا المخاض العسير تتحفنا بمولودها البهي الطلعة الذي لا تتردد في تسميته شعرية السرد.[3]

الفقرة الأخيرة تحيلنا على مفارقة، نلمح من خلالها أن لغة الرواية بفضل طابعها الاستعاري الجمالي ،تغمز بدل أن تفضح و تعلي صوتها، لغة تتجه صوب ذاتها و صوب ما تحشد به من شعرية و قلق و توتر، و كأنه لا حقيقة خارج ذات اللغة، ألم يقولوا: « اللغة فوق المنطق »، هذه اللغة التي تجمع بين نقيضين، الجمال لدرجة الدهشة، و الإحساس بالعزلة و الوحدة و كلاهما يكونان ردة فعل حين نتأمل عمق، و كبر، و رحابة ،و أمن، وخوف البحر، و من هذه الثنائيات تتولد شعرية لغةهذا النص.

---

(1) د: سمير أبو حمدان: النص المرصود. دراسات في الرواية. الطبعة الأولى 1990.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت.ص59.

(2) ذاكرة الماء:مصدر سابق،ص59.

(3) النص المرصود: مرجع سابق،ص،60.

لكن ذات الكاتب لا تأخذها بالمتلقي رأفة ولا رحمة، فهي تشد أنفاسه عن طريق الإدهاش –الدهشة– تحيله إلى أخرى، أغرب و الشهقة إلى التي هي أشد قسوة منها، و المعاني تشوقه و تحفزه على اكتشاف لغة خالقة، تبتكر و تغير و تستفز فينا لذة التعبير القصوى، فكثيرا ما نجد النثر يحدد مسارا مفاجئا، فتارة يمتزج بلغة أجنبية و هذا ما عبر عنه الناقد المغربي عبد الحميد عقار في كتابة الموسوم: الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب يقول: « لقد اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة و متعارضة أحيانا، و بارودية نقدية في الغالب، هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظية و يحد من (نقاء) الشكل الروائي و معايرته، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنس و ما يرتبط بها من وعي الكاتب و شروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي و مقوماته الجمالية.[1]

كما أنه عبر عن هذا الخليط العجيب بهذا الرباعي من الأزواج ذات التركيب المزجي فالعربية الفصحى المختلطة بالدارجة ينشأ عنها ما يمكن تسميته ب:« العردجة »، و المختلطة بالأمازيغية أو العكس تسمى بـــ:« العمزغيّة » و « العرفسية » أو « العجلزية » بالنسبة للمتكلم المخلط بالفرنسية أو الإنجليزية.

و ينعكس هذا التقاطب على الكتابة بمختلف أصنافها و إن تفاوتت في النسبة.[2]

« تذكرت كلمات صديقي الفنان يوسف الذي اغتيل قبل يومين:

يا كل صديقي.

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إني أموت في دمك الحي.

---

(1) الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب. مرجع سابق. ص90.

(2) المرجع نفسه.ص،97.

والأمية، و القتل ،و الظلم، و اللاعدالة، و هي مؤشرات عن تخلف العقول و هيمنة التقليد الأعمى.

تأكيدا للفعل المشين يضيف: « يوسف قتل قبل يومين، الحضور إلى دفنه واحد من المبررات التي تلح عليّ الخروج من هذا القبر، الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر ».[1]

و ينقلنا إلى جو جنائزي أكثر اشمئزازا، ليذكرنا بمقتل الصديق البطل من خلال قصاصة باردة: « اغتيل البارحة في بيته الفنان و الشاعر و الإنسان يوسف، لقد وجد مقطعا في فراشه و في يده قلم رصاص، يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة على جسده لوحة المعدومين ،لفرنسيس غويا التي أعاد رسمها، جريدة الخبر....».[2]

لقد أقسم الله في محكم تنزيله بالقلم، و يوسف اغتيل و في يده هذا السلاح القوي، لعل هذا القلم السلاح هو الذي كان سببا في موته، لأنه وسيلته الوحيدة للمقاومة و الدفاع عن القيم و المبادئ، هذه التصفية الجسدية تعتبر جريمة منظمة استهدف جميع أصحاب الأفكار النيرة، وكل مرة ينقل لنا الحدث بطريقة جديدة، و لغة مؤثرة كلما طاف عليه طائف من أشباح عملية الاغتيال يقول: « امتدت هذا الصباح أيدي الإجرام و الخيانة إلى الفنان و الشاعر والأستاذ الجامعي: يوسف الذي اغتيل في ساعة مبكرة من صباح اليوم، فقد وجد بيته مبعثرا، و رأسه مفصولا عنى جسده، تنام داخله العديد من رصاصات مسدس آلي و في كفه قلم رصاص، انتظروا التفاصيل في نشراتنا اللاحقة. »[3]

يعتقد الكثير من الناس أن استعراض مفاتن الجسد في الأعمال الفنية، لا مبرر له سوى إثارة غرائز مستهلكي هذه الأعمال، وهم بذلك يشبهونها بالمنشورات البورنوغرافية ذات الطابع التجاري الاستهلاكي ،بالمعنى الضيق للكلمة، و قد ينسحب هذا الاعتقاد على بعض الأعمال الروائية، ولكن نلفي من يميز بين هذا و ذاك، و يحول العمل من الهدف

(1)ذاكرة الماء: مصدر سابق، ص48.

(2) المصدر نفسه.ص144.

(3) المصدر نفسه.ص145و 146.

لكن ذات الكاتب لا تأخذها بالمتلقي رأفة ولا رحمة، فهي تشد أنفاسه عن طريق الإدهاش –الدهشة– تحيله إلى أخرى، أغرب و الشهقة إلى التي هي أشد قسوة منها، و المعاني تشوقه و تحفزه على اكتشاف لغة خالقة، تبتكر و تغير و تستفز فينا لذة التعبير القصوى، فكثيرا ما نجد النثر يحدد مسارا مفاجئا، فتارة يمتزج بلغة أجنبية و هذا ما عبر عنه الناقد المغربي عبد الحميد عقار في كتابة الموسوم: الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب يقول: « لقد اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة و متعارضة أحيانا، و بارودية نقدية في الغالب، هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظية و يحد من (نقاء) الشكل الروائي و معايرته، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنس و ما يرتبط بها من وعي الكاتب و شروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي و مقوماته الجمالية.[1]

كما أنه عبر عن هذا الخليط العجيب بهذا الرباعي من الأزواج ذات التركيب المزجي فالعربية الفصحى المختلطة بالدارجة ينشأ عنها ما يمكن تسميته ب:« العردجة »، و المختلطة بالأمازيغية أو العكس تسمى بـــ:« العمزغيّة » و « العرفسية » أو « العجلزية » بالنسبة للمتكلم المخلط بالفرنسية أو الإنجليزية.

و ينعكس هذا التقاطب على الكتابة بمختلف أصنافها و إن تفاوتت في النسبة.[2]

« تذكرت كلمات صديقي الفنان يوسف الذي اغتيل قبل يومين:

يا كل صديقي.

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إني أموت في دمك الحي.

---

(1) الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب. مرجع سابق. ص90.

(2) المرجع نفسه.ص،97.

من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا أو شاعرا؟.

هذه الفقرة تحيلنا إلى المثقفين الذين طالتهم آلة الموت، هؤلاء لا يولدون إلا مرة واحدة، و لكنهم لا يموتون، فاغتيالهم سلوك غير حضاري و لا إسلامي، و قد شبههم الروائي بالشيء العميق ،و الكبير ،و الواسع و اللامتناهي –البحر– و بالشيء المتميز الكثير الفوائد، الشمس، و بأصحاب الأحاسيس المرهفة.

كم مات قوم و

إضافة إلى لغة الحوار التي تكشف للمتلقي عن استمرارية المراهنة على الشعرية و الجمال و تحمله من حيوية و بعد في المعنى و مثال ذلك ما دار بين البطل و صاحب المكتبة:

« –هاه آسيدي تحتاج غلى شيء؟

– كتاب الإسلام و أصول الحكم لعلي عبد الرزّاق.

– ما كانش، الدولة صادرت كل الكتب الدينية.

– لكنه ليس كتابا" دينيا" غلى ما أعتقد، اجتهاد عملي.

– ما عنديش علي عبد الرزّاق و ما يدخلش إلى مكتبتي.

– هذه حاجة أخرى.

– كأنك ماكش من هناّ.

–لا أنا جاي من وهران.» [1]

من خلال الحوار السابق ينقلنا الروائي إلى الطبقة المثقفة من المجتمع أو النخبة، ذلك أن اختباره لكتاب (الإسلام و أصول الحكم) ليس و ليد الصدفة إنما هو مغمز عن الأوضاع السياسية، فكيف للدولة أن تصادر كل تلك الكتب الدينية ؟ هل انسلخت عن جلدها؟ أتريد تحريف حقيقية الحنفية السمحاء؟ أنشتم من حديث صاحب المكتبة انتماءه الفكري؟..

(1) الرواية. ص269.

« غن الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي حياة اللغة، إن حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي، علمي، فني) ».[1]

كما يمكننا أن نتتبع المظاهر الأخرى لهذه الجمالية، في الميدان الزمني للسرد و وتيرته، و ننظر فيما يتعلق بالأول من جوانب علاقة المساواة أو الإطناب أو الحذف، بينما ننظر فيما يتعلق بالثاني في جوانب العلاقة المشار إليها من حيث التناسب أو الاختصار أو التكرار.[2]

لا يخفى على الدارس أن التكرار من صميم شعرية القصيد في مستوياتها المختلفة: الإيقاعية و الدلالية، فإذا ما ارتكز عليه القاص أخفق في توليد التأثير الجمالي المطلوب.[3]

فمن الفروق الدقيقة التي تميز بين شعرية القص و شعرية القصيد أن ما ينجح في أحدهما للتصاقه بطبيعته التقنية لا ينبغي له أن يوظف بالكفاءة نفسها في الجنس الآخر.[4]

و نعني بالتكرار أو التكرارية أو معاودة التعبير أكثر من مرة ،عن حدث حصل مرة واحدة، و هذا ما ورد في الرواية فيما يخص موت صديق البطل يوسف و هو حدث كرره الروائي أكثر من مرة و هذا يدل على وقع هذا الحدث،داخل أحداث الرواية و هو أول المثقفين الذين اغتيلوا، ونجد الروائي يضعه في بداية الأحداث الرئيسية و يكرره في ثنايا المتن الروائي حيث يقول غلى لسان البطل: « و مع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكتوا البحر و غيبوا الشمس مبكرا" ».[5]

لقد رمز له بالبحر بعمق و شساعة أفكاره، و رمز له بالشمس، لعقله النير إلا أنه مع ثقافته العميقة، و فكره المتقد لم يرحموه، اغتالوه و أسكتوا البحر، و غيبوا الشمس باكرا، حيث أنه بتصفية النخبة –العلماء– ملح هذه الأرض، يعم الظلام البلاد، و يتفشى الجهل،

(1) شعرية ديستويفسكي. مرجع سابق. ص267.

(2) في دلالية النص و شعرية السرد. مرجع سابق. ض261.

(3) صلاح فضل: شفرات النص. دراسة سيميلوجية في القص و القصيدة ، طبعة 1977، دار الآداب، بيروت لبنان، ص، 15 .

(4) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الطبعة الأولى ، 1995، دار الآداب، بيروت، لبنان،ص235.

(5) ذاكرة الماء: مصدر سابق،ص20.

والأمية، و القتل ،و الظلم، و اللاعدالة، و هي مؤشرات عن تخلف العقول و هيمنة التقليد الأعمى.

تأكيدا للفعل المشين يضيف: « يوسف قتل قبل يومين، الحضور إلى دفنه واحد من المبررات التي تلح عليّ الخروج من هذا القبر، الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر ».[1]

و ينقلنا إلى جو جنائزي أكثر اشمئزازا، ليذكرنا بمقتل الصديق البطل من خلال قصاصة باردة: « اغتيل البارحة في بيته الفنان و الشاعر و الإنسان يوسف، لقد وجد مقطعا في فراشه و في يده قلم رصاص، يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة على جسده لوحة المعدومين ،لفرنسيس غويا التي أعاد رسمها، جريدة الخبر....».[2]

لقد أقسم الله في محكم تنزيله بالقلم، و يوسف اغتيل و في يده هذا السلاح القوي، لعل هذا القلم السلاح هو الذي كان سببا في موته، لأنه وسيلته الوحيدة للمقاومة و الدفاع عن القيم و المبادئ، هذه التصفية الجسدية تعتبر جريمة منظمة استهدف جميع أصحاب الأفكار النيرة، وكل مرة ينقل لنا الحدث بطريقة جديدة، و لغة مؤثرة كلما طاف عليه طائف من أشباح عملية الاغتيال يقول: « امتدت هذا الصباح أيدي الإجرام و الخيانة إلى الفنان و الشاعر والأستاذ الجامعي: يوسف الذي اغتيل في ساعة مبكرة من صباح اليوم، فقد وجد بيته مبعثرا، و رأسه مفصولا عنى جسده، تنام داخله العديد من رصاصات مسدس آلي و في كفه قلم رصاص، انتظروا التفاصيل في نشراتنا اللاحقة. »[3]

يعتقد الكثير من الناس أن استعراض مفاتن الجسد في الأعمال الفنية، لا مبرر له سوى إثارة غرائز مستهلكي هذه الأعمال، وهم بذلك يشبهونها بالمنشورات البورنوغرافية ذات الطابع التجاري الاستهلاكي ،بالمعنى الضيق للكلمة، و قد ينسحب هذا الاعتقاد على بعض الأعمال الروائية، ولكن نلفي من يميز بين هذا و ذاك، و يحول العمل من الهدف

(1)ذاكرة الماء: مصدر سابق، ص48.

(2) المصدر نفسه.ص144.

(3) المصدر نفسه.ص145و 146.

الأول المتمثل في إثارة الحواس أوالإيروسية ، إلا أن حضور الجسد –جسد الاستعارات و استعارات الجسد– كأفق سردي يعتبر ركيزة من ركائز الشعرية، حيث يتحول حضوره إلى طقس احتفالي معجون بعرق الأفراح المتعبة، و أحلام الطفولة المتعبة في مواجهة ذاكرة النسيان، و العنف المسلطين و المتسلطين على كل ما هو جميل في تفاصيل حياتنا.

« فالبحث عن تفاصيل الأشياء الغامضة في بناء شعرية الجسد في النص الروائي، هو نفسه البحث عن هويتنا الإنسانية و الثقافية و الحضارية الملفوفة في جيوب النسيان.»[1]

يذهب علماء الاتنرويولوجية أن للجسد دورا خاصا في المجتمعات التقليدية ذات التركيب الجمعي المتجانس الذي لا يمكن تمييز ما هو فردي فيه ،إن صورة الجسد تبدو حينئذ الصورة ذاتها التي تغذيها المواد الأولية، التي تتألف منها الطبيعة في شكل عام من عدم التمييز،بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد كعنصر عازل للإنسان يعير له وجهه إلا في البنى الاجتماعية ذات النمط الفردي التي يكون فيها البشر منفصلين بعضهم عن بعض.[2]

إن رواية ذاكرة الماء حبلى بالمقولات السردية، التي يتبوأ فيها الجسد القمة، وليس أي جسد بل هو جسد المرأة بجميع تضاريسه، التي لم يك الروائي إلا ومهندسا بارعا لجغرافيتها، يقول البطل: « كل شيء بدأ منذ الصباح بحادثة مضحكة، ظلت تطن في رأسي مع مريم ،حتى عندما كانت دنيانا شبه طبيعية، ربما لأننا لم نكن نتخيل يوما، أن ريما يمكن أن تصير امرأة بسرعة، وأنها ستحرق بعضا من طفولتها».[3]

هذه الفقرة تنبئ أن العمر في زمن الظلم، و كبت الحريات ،و القتل بالجملة، يمر دون أن يكترث به الإنسان، والأطفال يكبرون، دون التمتع أو الشعور بلذة الطفولة، تصير الطفلة ريما امرأة بالغة ،و الولد رجلا، فحيرة ريما و الهواجس التي كانت تنتابها، والألم يقطع صدرها، لا مبرر لها سوى افتقارها إلى ثقافة جنسية، فكبر نهديها مؤشر على نضجها

(1) المسألة. مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين. العدد الثاني.1991.ص138.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق،.ص،68.

(3) ذاكرة الماء: مصدر سابق، ص 158.

الجسدي، و هذا الأخير مرتبط بنضجها الفكري، حيث أنها تكون في سن التطلع إلى أشياء جديدة، تعيشها و تحسها ،و قد جسدها الروائي فنيا في لغة كلها حمولة شعرية، و دلالية، و جمالية، وبتفاصيل أكثر دقة يقول في موضع آخر: «وجدت في صندوق بريدي و بريد مريم في الجامعة رسالة منتفخة، ففتحتها فإذا هي صورة كبيرة لامرأة جميلة، باستدارات مغرية مرسومة باليد، كانت تلبس سروالا فاتنا، ثم هناك مجموعة من الخطوط كانت تنسحب من الشعر و العينين و النهدين، و السرة، و الزندين و العانة، و الفخدين، و القدمين، وأصابع اليد، لتجتمع في نقطة خارج الجسد كتب بجانبها بخط عربي مغربي رديء : احذر أمام الله كل هذا عورة ».[1]

لقد جسد الروائي من خلال جسد الاستعارات، و استعارات الجسد، جماليات شعرية الجسد في قوالب فنية، يرمي من خلالها إلى أبعد التصورات متجاوزا بذلك المعاني السطحية، في وصفه جسد المرأة إلى أعمق الدلالات، و يضيف قائلا:

« عندما تنسحب باتجاه ضحية أخرى، أظل مشدوها بجسدها، و بمشهد النساء و هن رائحات جايات، ورائحة العرق التي تترسب داخل الدم لتعطي الجسد دفئا خاصا، كن في معضمهن عاريات أو نصف عاريات، يتغامزن، يتحدثن أحاديث غامضة عن أزواجهن، تبرز إحداهن زندها للأخرى لتريها الكدمة الزرقاء»[2]

بهذا المشهد ينقلنا الروائي إلى أحاديث النسوة عن أزواجهن، ودهشة البطل غير المتناهية بأجسادهن ،و هن عاريات في وضعيات مغرية ،تتدلى من خلالها عراجين الشهوة، وكيف كن يجدن الحمام المكان المناسب للحديث عن لذاتهن السريرية التي تتفاوت من واحدة لأخرى، و منه نلفي الحفر في المتن بغية الوقوف على شغرية لجسد ماهو إلا زاوية يصوب نحوها المتلقي عدسته بغية الوقوف على الأسس البانية للخطاب الروائي عند واسيني الأعرج.

---

(1)ذاكرة الماء: مصدر سابق،ص51.

(2)المصدر نفسه:. ص122.

فالرواية تحفل بشعرية علامتها المميزة التناقض، و المفارقة، فشعرية فالتضاد تنبثق من مناخات و أجواء، تطبع النص الروائي بجمالية لغوية نادرة، كما أنها لا تتواجد في العناصر الصغرى في الجملة، الكلمة مثلا لتنقلنا نقلا مفاجئا، من وصف خيال المبدع إلى وصف الواقع.

إن التضاد هو ما يدل عليه اللفظ، و ما يرمز إليه من دلالة بعد مزدوج يعتمدها المتكلم لإبلاغ مراده إلى السامعين، والأضداد هي مجموعة من الألفاظ التي يدل كل منها على معنيين متضادين، وهذه الرواية حبلى بالعديد من المفارقات الضدية مثلما يقرر البطل في هذه الفقرة: « قلت لك ذات مرة بيأس، تصوري، لقد خسرت الحلم بالألوان، لم أعد أرى إلا الأبيض و الأسود، ضحكت طويل قلت: أمّا أنا فلم أعد أرى شيئا و عندما أرى، لا أعرف مطلقا ما رأيت، يبدو أنني أعيش بتوقيت الوطن، المدينة توهمنا أحيانا بطمأنينة زائفة طمأنينة القاتل لضحيته، أقاومها كلما شعرت بغمرة النوم، رفضتها، لأشد ما أخشى أن أموت نائما، أعيش معك بتوقيت المصاعب و الانشغالات ».[1]

هذه لوحة بانورامية لنفسية البطل فقد حتى الحلم بالألوان، « ذلك أن الألوان تزخر بالدلالات، و الإيحاءات ،و القيم التعبيرية لأنها أشبه بالظلال من ناحية تجسيم المدركات و إيضاح الشكل و إعطائه معنى الحياة، فهي تضفي على المدركات جوا حيويا يقربها من نفس الروائي، وتولد تجاوبا مع الحياة، و تشكل لديه أيضا مزاجا خاصا » .[2]

لقد فقد البطل حاسة الذوق، و التمييز، و الإحساس ،جراء ما كان يعيشه من أوضاع متردية و ظروف سيئة للغاية، حتى اللونين اللذين كان يراهما الأبيض ، و الأسود زالا من الطبيعة، و إذا ما جمعتهما فإنهما يدلان على التشاؤم و اليأس و القلق و الإحباطات و كل ما يعتور أغوار نفس البطل الذي يستنجد قائلا:

---

(1)المصدر السابق: ص، 259.

(2) التجسيد الفني للون و اللون في التجسيد الفني. مرجع سابق. ص2.

« أنا الآن في حاجة إليك، حاجة مجنونة إلى صمتك، إلى صراخك، إلى قلقك مني و خوفك علي، إلى شتائمك، إلى غيرتك، إلى تقطّعات أنفاسك على صدري، إلى كلماتك التي تنزلق داخل الكف كحبات الرمل الساخنة، كالجمرات التي لا يموت اتقادها، إلى زعلك و أنت تهربين بعينيك صوب البحر تصرخين».[1]

لقد قالت العرب: إن الأشياء بأضدادها تعرف و تتميز، فالأضداد تتنادى ،و تتصادى وتتعارف، و تتزاوج ،و تتناسل، فالضد لا يظهر حسنه إلا الضد، البطل بحاجة ماسة إلى الصمت و الصراخ في الآن نفسه ،نلمح هذه المفارقات الضدية في عنوان الجزء الأول من الرواية ، الوردة و السيف ، هذا يدل على سيطرة الأضداد أو هيمنتها على الرواية، ألم تر أن الوردة عربون محبة و آية جمال، فكيف سولت للروائي نفسه أن يجعلها تتعايش مع السيف و تقترن معه، حتى من الناحية التركيبية تعرف أن وظيفته الواو العاطفة ضمن حروف المعاني هي الجمع، فالسيف سلاح أبيض، يرمز إلى الحرب و العنف و الدم و القصاص، و هذا ما يعكس الصراع الداخلي، الذي تمور به نفسية البطل و واقعه المعيش،

يقرر النحاة أن الضمير يعتبر أبا للمعارف طُرّا، وهذا الأخير يستقطب مكانة مرموقة في السرود الأدبية، اصطلح عليها بشعرية الضمائر، ذلك أنه من علامات شعرية النحو العربي، اختياره الدال للكلمات التي تشير إلى أجزاء الجملة و أدوات الكلام.

يذهب الدكتور نور الدين السد في كتابه الموسوم الأسلوبية و تحليل الخطاب إلى ما يلي :« إذا كان يتكون من جمل فإنه يختلف عنها نوعيا، إن النص وحدة دلالية و ليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضف إلى ذلك أن كل نص يتوافر على خاصية كونه نصا يمكن أن يطلق عليها (النصية) و هذا ما يميزه عما ليس نصا، و لكي تكون لأي

(1) ذاكرة الماء: مصدر سابق، ص 260.

نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة، وأهم هذه الوسائل الضمائر...».[1]

إن القائم بجولة في غرف عمارة هذه الرواية، بمجرد ما يلج غرفة الضمائر يجد التركيز في النص ينصبّ على ضمير (أنا)، حيث الراوي يحكي يومياته خلال عشرية تعددت نعوتها من الحمراء إلى السوداء،إلى الدموية، طالت جسد المجتمع الجزائري من رأسه إلى أخمص قدمه، وعب الدم حتى الثمالة فـــ: (أنا) الراوي توحي للمتلقي بأنه سارد عليم بكل شيء من خلال معايشته للوقائع المسرودة في متنه.

« أنت تعرفني، أنا أستاذ جامعي، ومع ذلك سأحاول، اتصل بي في الأسبوع القادم ».[2]

« في المرة الأخيرة كنت أنا و مريم، كان يحاول أن يتتبع حركاتنا، ثم بسرعة سبقنا إلى مدخل البناية، قلت لمريم: أوقفي جارتك، تحدثي معها في أي شيء حتى و لو كان فارغا ».[3]

« قلت و أنا أبحث عن لغتي الضائعة ».[4]

« أنا معك دائما" ».[5]

قد يتبادر إلى ذهن القارئ الساذج أن (أنا)، الروائي تعني إنسانا فيزيقيا من لحم و دم، لكنها شخصية ورقية، من خلال اللغة المشعرنة، جعلها الروائي مرآة عاكسة لظلال الذات المنكسرة ،الضائعة، التي تفرقت بها السبل وسط متنجع القتلة و السماسرة، وسط مكان يغتال فيه الجمال و البراءة و الحرف، و اللون، و الشعر والحياة حتى الحق في استنشاق الأوكسجين.

يقول رولان بارت في مؤلفه المشهور (الدرجة صفر للكتابة):

---

(1) د:نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي) الجزء الثاني. دار هيمة للطباعة و النشر و التوزيع . الجزائر.ص32

(2)ذاكرة الماء:مصدر سابق، ص32.

(3) المصدرنفسه: ص،18.

(4) المصدرنفسه: ص،32.

(5) المصدرنفسه: ص،90.

« أما ضمير المتكلم، فإنه أقل التباسا، فإنه يكون بسبب ذلك أقل روائية: هو إذن في آن، الحل الأكثر مباشرة عندما تظل الحكاية دون المواضعة ،مثلا أعمال بروست، لا تريد أن تكون سوى مدخل للأدب ، وهو أيضا الحل الأكثر تحضيرا، عندما يتموضع ضمير المتكلم خارج المواضعة و يحاول تحطيمها عن طريق إرجاع الحكاية إلى طبعة مزيفة تتوسل بالمُسارّة ، مثل المظهر المحتال لبعض حكايات أندري جيد)».[1]

كما نلفيه يستعمل ضمير الغائب و الذي يرى فيه بارط ايضا:

« كذلك، فإن استعمال ضمير الغائب الروائي يرهن مفهومين متعارضين للأخلاق: فما ضمير الغائب للرواية يمثل مواضعة لم تناقش، فإنه يفتن الأكثر إغراقا في الأكاديمية و الأقل حرصا منهم، كما يفتن الذين يعتبرون الواضعة، في النهاية ضرورة لإضفاء الطراوة على رواياتهم، وفي جميع الأحوال فإن ضمير الغائب هو علامة على ميثاق واضح بين المجتمع و الكاتب، إلا أنه أيضا بالنسبة للكاتب الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها، ضمير الغائب إذن أكثر تجربة أدبية، و هو فعل بشسيري يربط الإبداع بالتاريخ أو الوجود »[2].

الأفكار الواردة في الفقرتين السابقتين تبين أهمية الضمائر في الهندسة الروائية، و شعريتها التي تعتبر من التقنيات البانية لشعرية السرد، سواء توسل الروائي بضمير المخاطب، أو ضمير الغائب الذي كما قال بارط:« يظهر صراحة الأسطورة، فهو مثل الماضي البسيط يؤدي هذه الخدمة للفن الروائي، و يقدم لمستهلكيه الاطمئنان إلى خرافة قابلة للتصديق مع أنها مقدمة دائما و كأنها مزيفة».

« هم تدربوا على الدم، لكن قساوة الدنيا و صعوبتها لم تعلمني إلا رفض الدم...».[3]

كل ينفق مما عنده، هؤلاء القتلة تدربوا على الدم و أصبح جزءا لا يتجزأ من واقعهم المعيش، و هو يرفض الدم، لأن صعوبة الظروف ،و قساوة الحياة جعلته يرفضه جملة

(1) رولان بارط:. الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة. الطبعة الثالثة. 1985. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط.ص53و 54.

(2) المرجع نفسه. ص54

(3) ذاكرة الماء: مصدر سابق ،ص ،77.

و تفصيلا، إلى درجة أنه أصبح يعيش بشخصية متنكرة خوفا من القتل البارد، والطعن في الظهر، يقول:

« نزلت نحو النفق باتجاه المراحيض العمومية، فكرت أن أغسل وجهي و لكن علي ترتيب تنكري بكامله، الشعر، الحواجب الغليظة، الشنبات، دققت النظر إلى وجهي من جديد، أخذت نفسا طويلا ثم هممت بالخروج، وقبل أن أضع رجلي على الباب، سحبت مرآتي الصغيرة التي لا تغادر جيبي، تأكدت مرة أخرى من أن الأمور جيدة لأني لا أثق كثيرا في تنكري...».[1]

فوضى الأشياء هذه، أو إن شئت هذه الفوضى المنظمة ،جعلت الأستاذ الجامعي يتقمص شخصية الغير عله ينعم بالعيش و لو لفترة قصيرة، يريد أن يبعد عنه الأنظار بشتى الطرق حتى و إن كانت مضحكة يقول:

« كان تنكري مضحكا، ومع ذلك، من حين لآخر كنت أنسى نفسي بحركات لا شعورية أنزع نظارتي ،أو بريطتي الإسبانية، و أنا أشرح لربما زاوية غامضة في المدينة، بينما تكون بشكل متواتر، مثل المنبه الذي يدق في أوقاته المحددة.

- بابا، نظارتك؟
- بابا البريطة راك قلعتها، رجعها لمكانها. ».[2]

لقد بات الإحساس بأن يدا ،أو عينا، تراقب فرحتهما و إصرارها على مواصلة الحياة حتمية لا جدال فيها، فهما صامدان رغم أنف الدمويين، تأقلما مع هكذا ظاهرة، كما يتأقلم المريض مع مرض خبيث، ربما الزهرة، صارت تشجع والدها على التفنن في التنكر خوفا أن تتخطفه الأيادي الآثمة و تفقد الأب، و الصديق ، و الأستاذ ،يقول في موضع آخر:

---

(1)المصدر السابق: ص،272.

(2) المصدر نفسه: ص، 173.

هاهي الذكريات تنهال كالرمل، يسجل الراوي أنه لأول مرة يمر عيد ميلاد ابنته، و صديقته ريما، رغم جمالية المكان الذي يتموقعان فيه،البحر، فقد مر هذا العيد حزينا، لعدة أسباب كبعد زوجته مريم ، وابنه ياسين إضافة إلى الأوضاع اللاأمنية، التي جعلته لا يتذوق طعم و لذة الفرح، و منعه الاحتفال، كيف تسوغ له نفسه الاحتفال، و الفرح وشلالات الدم تطال الوطن شرقا، و غربا، و شمالا، و جنوبا، و العنف أضحى الأكسجين الذي يستنشق في كل زاوية من زوايا المدينة؟ كيف تسول له نفسه الاحتفال ،و أصدقاء الحرف يمثل بهم وما يوسف إلا نموذج، هكذا إحباطات هي بانوراما عيد ميلاد ريما إذ ارتسمت في مخيلته لوحة رمادية لهذه الذكرى، كما أن الصور و الأزمنة تجمعت في بؤرة واحدة ،لتضييء زمن الذات المثخنة بالجراحات، زمن الراوي أو البطل الذي يحتويها بين جنباته، و في سويدائه الآلام و الجراحات المفتوحة في الذاكرة النازفة صورا لذكريات أفراح و أقراحه.

شعرية المكان:

تبقى الرواية كما يقول ميشال بوتور: « هي مجرد شيء، كتاب موضوع على مكتبتنا و عندما نفتحه و تنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية ».[1]

أهمية المكان:

تمنح الرواية للمكان أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو المكان الذي تجري فيه الأحداث، تتحرك فيه الشخصيات، بل لأنه يحول بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية كالأحداث، و الشخصيات ،و ما بينها من علاقات، كما أنه حجر الزاوية في بناء الرواية المحكم، كما يقول حسن بحراوي: « المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ،و يتضمن معاني عديدة ،بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله ».[2]

---

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت.(د.ط)1971.ص59.

(2) حسي بحراوي: بنية الشكل الروائي. الفضاء. الزمن . الشخصية. الطبعة الأولى.1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ص33.

و تفصيلا، إلى درجة أنه أصبح يعيش بشخصية متنكرة خوفا من القتل البارد، والطعن في الظهر، يقول:

« نزلت نحو النفق باتجاه المراحيض العمومية، فكرت أن أغسل وجهي و لكن علي ترتيب تنكري بكامله، الشعر، الحواجب الغليظة، الشنبات، دققت النظر إلى وجهي من جديد، أخذت نفسا طويلا ثم هممت بالخروج، وقبل أن أضع رجلي على الباب، سحبت مرآتي الصغيرة التي لا تغادر جيبي، تأكدت مرة أخرى من أن الأمور جيدة لأني لا أثق كثيرا في تنكري...».[1]

فوضى الأشياء هذه، أو إن شئت هذه الفوضى المنظمة ،جعلت الأستاذ الجامعي يتقمص شخصية الغير علّه ينعم بالعيش و لو لفترة قصيرة، يريد أن يبعد عنه الأنظار بشتى الطرق حتى و إن كانت مضحكة يقول:

« كان تنكري مضحكا، ومع ذلك، من حين لآخر كنت أنسى نفسي بحركات لا شعورية أنزع نظارتي ،أو بريطتي الإسبانية، و أنا أشرح لربما زاوية غامضة في المدينة، بينما تكون بشكل متواتر، مثل المنبه الذي يدق في أوقاته المحددة.

- بابا، نظارتك؟

- بابا البريطة راك قلعتها، رجعها لمكانها. ».[2]

لقد بات الإحساس بأن يدا ،أو عينا، تراقب فرحتهما و إصرارها على مواصلة الحياة حتمية لا جدال فيها، فهما صامدان رغم أنف الدمويين، تأقلما مع هكذا ظاهرة، كما يتأقلم المريض مع مرض خبيث، ربما الزهرة، صارت تشجع والدها على التفنن في التنكر خوفا أن تتخطفه الأيادي الآثمة و تفقد الأب، و الصديق ، و الأستاذ ،يقول في موضع آخر:

---

(1)المصدر السابق: ص،272.

(2) المصدر نفسه: ص، 173.

« ما تزال أمامي مسافة للوصول إلى المطبعة، محطتي المقبلة، وعلي أن أظل حذرا، سحبت المرآة، تركّنت نحو زاوية ثم انزلقت بين الناس بعد أن راجعت تنكري، كل شيء على ما يرام، واصلت الانحدار المجنون نحو الموت».[1]

هاهو في المدينة خائف يترقب، يواصل انحداره المجنون نحو القتل بتنكره المضحك، طموحا في الحياة.

رغم عملية المد و الجزر التي حظيت بها شعرية اللغة، وكثرة الاستطرادات يمكن أن أخلص في نهاية هذا التحليل إلى نتيجة منطقية : المعنى هو نتاج الكتابة ، لان الكثافة التي يعرفها المتن الروائي، تغطيها طبقة عازلة، طبقة من فتنة الكلمات، لكن الطبقات الأخرى تحمل أطبافامن التشكك و المحاورة و الألم، فالنص هو صوت إنسان يحدثك عن الماضي، و يتبوأ مكانه بجانبك في هذا الزمان، و نحن مطالبون بفض بكارته، و تفجير لغته ، و اقتراع عذرية صمته، واللغة الشعرية على حد تعبير جوليا كرسطيفا تعين إما شيئا خاصا ، ملموسا و فرديا، أو شيئا عاما، بصيغة أخرى يكون مدلول اللغة الشعرية إما مقولة خاصة ملموسة و فردية ، و إما مقولة عامة ، حسب السياق .[2]

شعرية الزمان

يعد فن القص بصورة عامة أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن و تعانقا معه، وإذا ما اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإن الرواية تعد فنا زمنيا، أو عملا لغويا يجري و يمتد داخل الزمن،[3] و عليه فإننا لا نستطيع أن نتخيل عملا روائيا يمكن أن يتخلص من الانتظام الزمني مهما بالغ في نزعته نحو تهشيم الزمن، أو تشويش دواليبه، من أجل جماليات استعارية معينة.

---

(1) المصدر السابق، ص،277.

(2) جوليا كريسطافيا: علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. الطبعة الثانية. 1997. دار كوبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.ص75.

(3) J.P geodesistein. Pour lire le roman. Duculot. Paris.1985.p103

تنقسم أزمنة الرواية إلى أزمنة خارجية و أزمنة داخلية.

أ-الأزمنة الخارجية:

تقبع خارج النص، منها زمن الكتابة: الذي يشير إلى الفترة التي أنجزت فيها كتابة الرواية، و زمن القراءة: الذي يختلف باختلاف زمن القراء و تعاقبهم عبر التاريخ.

ب-الأزمنة الداخلية:

و هي الأزمنة التخلية، التي توجد مندمجة،أو متداخلة في العمل الروائي في حد ذاته، و يتحتم على القارئ معاينتها و وضعها، و تصنيفها، ويوجد في أي عمل روائي على الأقل مستويان زمنيان هما : زمن القصة أو الزمن المحاكى، و زمن الخطاب أو زمن السرد أو الحكي.

بناء على ما سبق، يعتبر الزمن أحد المقومات الرئيسة في العمل الروائي، باعتباره تقنية من التقنيات التي يتكئ عليها الروائيون، إلا أنه يختلف في الرواية الجديدة عن الرواية الكلاسيكية، إذ نلفيه مقطوعا عن زمنيته، حيث كسرت هذه الحساسية الجديدة تعاقبية الزمن، و نظرا للدور المهم الذي يضطلع به، فقد بات يؤطر الأحداث حسب السيرورات التي تتحقق فيها الأفعال، و نجده يكتسب بعده الحقيقي من حركات الشخصيات، فلا يمكن دراسته بمعزل عن العناصر السردية الأخرى.

إن محاولة البحث عن زمن الرواية ،يضعنا أمام إشكالية إيبستيمولوجية معقدة، خصوصا أن الرواية تحتوي سلسلة من الأزمنة ، اللحظات ، و هي ثابتة في الذاكرة كالعشب البري، ولهذا يبدو لنا الخطاب الروائي كفسيفساء مكونة من مجموع هذه اللحظات، التفاصيل المتباعدة ،و المفصولة في الظاهر، ليحاول من خلال تحرير الذاكرة المقموعة، ومن خلال ميزة الحدث الغارق في الانفتاح الأسطوري، أن يؤسس زمنا.

ففي ذاكرة الماء محنة الجنون العاري ، نجد زمن الخطاب أو زمن الحكي، يتداخل مع أزمنة المتخيل، وهي أزمنة التفاصيل الصغيرة المنتشرة عبر صفحات الرواية، تولد عنها تناغم و تناسب، ما كان له أن يتحقق، لولا هذا التعامل النوعي مع البعد الآخر لماهية

إن الزمن الموصوف في شعرية اللحظات، زمن أبيض قائم بفراغه بين عناصر الذات و الأشياء و استثمار الراوي لجدلية الفراغ داخل علائق الذات و الأشياء، يكمن في بحثه عن تشكيلات إيقاعية لشعرية زمنها.[1]

« لا شيء سوى البحر الذي يفتح عينيه بتثاقل، يرفض أن تسحب منه تفاصيل نومه، أو ربما كان مثلي، يرفض أحيانا أن ينام، ما جدوى النوم إذا كان ملجأ للخوف، و الغفل والموت و الكوابيس، مع ذلك يظل اللون الوحيد الذي يربطنا بالحياة داخل هذا الرماد ».[2]

إذا كان النوم حاجة فطرية لجميع الكائنات، و تجديدا للخلايا، و جعله الله لنا سكنا فإن الراوي لم يعد يرغب فيه، لأنه حتى وإن غفا جدلا، لا يرى سوى كوابيس تقض مضجعه، هذا النوم غير المرغوب فيه ،ما هو إلا كهف للموت ،و الخوف يلوذ إليه، بل هو خزان للكوابيس و الرعب و الأشباح.

و إن كانت العادة في عرف الفلاسفة سرعان ما تتحول إلى طبيعة، فإن طبيعة العلاقة بين الذات و الأشياء المحيطة بها وطيدة، ذلك أن هذه الظروف التي تكتنف الذات لها وقع عميق عليها، كذلك علاقة الراوي أو البطل بذوات الآخرين، ألم تر أن كل واحد متأثر بوضع الآخر، و قلق من أجله لملابسات عويصة فرضت عليهم فرضا.

<u>شعرية التداول:، التكرار:</u>

إن شعرية زمن الرواية هي عملية تشكيل إيقاعي، بين زمنين_مختلفين هما ،زمن الخطاب، و زمن المحكي، باعتبار أن الرواية مجموعة عن القصص القصيرة المنتظمة داخل بنية إيقاعية واحدة، هي بنية الإيقاع السردي أثناء تلفظ الراوي للخطاب و هذا يجعلنا أمام صعوبة تقديم زمن الحكاية، بسبب تزامن الخطاب و الحكاية، فزمن الخطاب بمعنى من المعاني زمن خطي مستقيم، بينما زمن الحكاية متعدد الأبعاد، و المزج بين إيقاعي هذين الزمنين يولد زمنا آخر لا علاقة له بالزمن الخطي ،و لا بالزمن المتعدد الأبعاد، إنه زمن

(1) المسألة : مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين العدد الأول.ربيع 1991.ص 134.

(2) ذاكرة الماء: مصدر سابق،.ص 190.

التملك و وعي الذات بأبعاده الثلاثة: الماضي- الحاضر- المستقبل، و عليه فإيقاع الزمن في شعرية التداول و التكرار، هو محاولة الجمع بين جميع تفاصيل الحياة داخل منظومة إيقاعية يعطيها نكهة جديدة، زخم الحياة و تفجيرها في كل الاتجاهات، و بشكل متواصل من خلال تحرر الذاكرة من قيود الواقع و آلامه، وهكذا ينفلت الراوي من تفاصيل اللحظة ، زمن الحكي يسترجع صورا من الذاكرة استجابة لميراث الذاكرة نفسها، حيث تتولد و تتعدد الصور و الأزمنة، لتتجمع في بؤرة واحدة، تضيىء زمن الذات في حريتها ضد الموت، زمن الراوي، الذي يحتويها بين دقات قلبه و آلام الجرح المفتوح في الذاكرة، النازف صورا لذكريات أفراحه و أحزانه.[1]

إن النصوص المتوسل بها تترجم الإجراءات النظرية السابقة، كيف لا؟ و واسيني الأعرج هذا الروائي الكبير، يدرك تماما أنه عازف ربابة الرواية الجزائرية، لقد ملك مفاتيح الحكي الإنساني، الذي لا يزال قادرا على استلاب القارئ الجزائري، و العربي من دوامة الشقاء اليومي خلف بوابات العمل، و إن عاد متعبا، تلهمه الفضائيات المغرية، و مع ذلك ما زال هذا الروائي العظيم ،يراهن على استرجاع القارئ متى تهيأت له ظروف القراءة، و توافرت له رواية جيدة ،كالتي أنا بصدد تطبيق بعض الشعريات عليها، ذاكرة الماء-محنة الجنون العاري، تأخذه من هموم الحياة اليومية ،و تعود به إلى أيام جميلة محفورة بعيدا في ذاكرة الأيام البعيدة، وهذا طبعا لا يتسنى، إلا إذا قام بعجن للأزمنة، و عطرها بشعريتي الزمن، و التكرار، اللتان تلبسان المتن الروائي حلة قشيبة.

« عيد ميلاد ريما هذه السنة مر حزينا، قضيناه وحيدين أنا، و ريما و فاطمة و ياسين، و قريبين من الذاكرة و البحر، لأول مرة نجد أنفسنا في هذه الحالة التي لا نتصورها مطلقا، أو نتصور حتى إمكانية حدوثها، حاولنا أن نتآلف مع الوضع و لكن عبثا، فالدنيا كانت صعبة كثيرا علينا ».[2]

(1) المسألة. مرجع سابق. ص 135و 136.

(2) ذاكرة الماء: مصدر سابق،.ص158.

هاهي الذكريات تنهال كالرمل، يسجل الراوي أنه لأول مرة يمر عيد ميلاد ابنته، و صديقته ريما، رغم جمالية المكان الذي يتموقعان فيه،البحر، فقد مر هذا العيد حزينا، لعدة أسباب كبعد زوجته مريم ، وابنه ياسين إضافة إلى الأوضاع اللاأمنية، التي جعلته لا يتذوق طعم و لذة الفرح، و منعه الاحتفال، كيف تسوغ له نفسه الاحتفال، و الفرح وشلالات الدم تطال الوطن شرقا، و غربا، و شمالا، و جنوبا، و العنف أضحى الأكسجين الذي يستنشق في كل زاوية من زوايا المدينة؟ كيف تسول له نفسه الاحتفال ،و أصدقاء الحرف يمثل بهم وما يوسف إلا نموذج، هكذا إحباطات هي بانوراما عيد ميلاد ريما إذ ارتسمت في مخيلته لوحة رمادية لهذه الذكرى، كما أن الصور و الأزمنة تجمعت في بؤرة واحدة ،لتضييء زمن الذات المثخنة بالجراحات، زمن الراوي أو البطل الذي يحتويها بين جنباته، و في سويدائه الآلام و الجراحات المفتوحة في الذاكرة النازفة صورا لذكريات أفراح و أقراحه.

شعرية المكان:

تبقى الرواية كما يقول ميشال بوتور: « هي مجرد شيء، كتاب موضوع على مكتبتنا و عندما نفتحه و تنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية ».[1]

أهمية المكان:

تمنح الرواية للمكان أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو المكان الذي تجري فيه الأحداث، تتحرك فيه الشخصيات، بل لأنه يحول بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية كالأحداث، و الشخصيات ،و ما بينها من علاقات، كما أنه حجر الزاوية في بناء الرواية المحكم، كما يقول حسن بحراوي: « المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ،و يتضمن معاني عديدة ،بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله ».[2]

---

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت.(د.ط)1971.ص59.

(2) حسي بحراوي: بنية الشكل الروائي. الفضاء. الزمن . الشخصية. الطبعة الأولى.1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ص33.

كما أن الروائي يعتمد في كتاباته مكانا غائبا، من نسج خياله له أبعاده التي تميزه عن غيره من الأمكنة ،حتى و لو صرح بالمكان الموجود في الواقع إلا أنه يريد من خلاله مكانا آخر، مكانا فنيا، روائيا، ففي الرواية « لا نواجه فضاء خاصا، و إنما أجزاء و عناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرواية هي التي ستمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان ».[1]

يذهب يوري لوتمان إلى أن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية و النظم لإحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية.[2]

إن المكان يحمل أهمية قصوى، باعتباره عنصرا، يحمل نفس الأهمية كعناصر السرد الأخرى، الشخصيات، اللغة، الزمان، فهو يتصل بمقاطع الوصف، التي يتم استخدامها عند دراستنا البناء الشكلي للمكان، كما يتصل بالشخصية، فعبر تنقلاتها في الأمكنة المختلفة يضفي عليها سمة التغيير المستمر، فالروائي يرسم لوحته المكانية في عمله عن طريق الوصف، ممثلا بذلك الأشكال، و الألوان، و الظلال، فيسمو بمشاعره متوغلا في عالم المحسوسات ،الذي يريد من خلاله عالما واقعيا، أو عالما منشودا، يشعرن خلاله الأمكنة، أو الفضاءات، للمكان في رواية، ذاكرة الماء-محنة الجنون العاري ، حضور قوي، فمن خلال تعدده، و تنوعه يتسنى، للدارس تشكيل رؤية واضحة حول الخدمة الدرامية التي يقدمها للرواية، فحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة.

شعرية المكان:

ينبغي أن نتجاوز ذلك المفهوم التقليدي للمكان، الذي يعتبره مجرد فضاء، أو حيز، أو فراغ، أو موقع تدور فيه الأحداث، بل قد يصبح شخصية في حد ذاتها تساهم في نمو الأحداث، و تبرير سلوكات الشخصيات، فالمكان في الرواية ليس بريئا، و لا حياديا لأنه لم

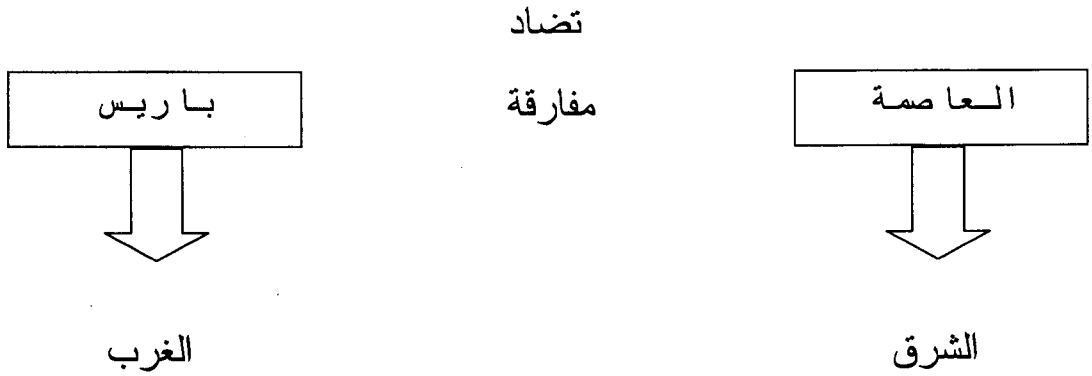
(1) حسي بحراوي: بنية الشكل الروائي. الفضاء. الزمن . الشخصية. الطبعة الأولى.1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء..ص42

(2) سيزا القاسم: بناء الرواية (دراسة مقالة لثلاثية نجيب محفوظ). (د.ط). 1984. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.ص75.

يصبح مجرد ديكور يزين الأحداث ،بل أصبح له دور في خلق شعرية النص و أجوائه الجمالية.

لقد تجلت قدرة الروائي في تحويل هذا المكان من مادة خام إلى معطى فني جمالي، فنقل الأمكنة من صورتها المفترضة الواقعية، إلى عالم الرواية المتخيل، ليس بالأمر الهين، و شعرية المكان أقصد بها تلك التي تخلقها اللغة أو بعبارة أخرى ما يسمى مكانية اللغة.

إن المكان الذي تدور فيه أحداث رواية ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري ، هو مكان ثنائي، إذ يعتبر أحدهما مثيرا للآخر، الأول شرقي إحدى قرى العاصمة الجزائر، والآخر غربي فرنسا، باريس بلاد الجن و الملائكة، و من الملاحظ أن اختياره لمثل هذه الأمكنة ليس وليد الصدفة، ذلك أن هذا الاختيار قد خلق مفارقة و تضادا، في الحضارة، و الدين، واللغة، العادات و التقاليد، المبادئ و القيم ،و حتى أبجديات التفكير.



الرسمة رقم: 03.

بهذا يضعنا الروائي داخل الصراع الداخلي، الذي يعيشه البطل في أعماقه والمتمثل في طموحه في العيش بحرية، و سعادة في بلاده و تمنيه في أن يجتمع شمل أسرته، و كأن الروائي يضعنا في أتون نار، و مرارة البعد عن الأوطان بمشاعر تمتاز بالرهافة و الصدق ،لدرجة أنه يجعل القارئ في حيرة من أمره، أهو إزاء حدث أدبي ناجح نقله الروائي بطريقة احترافية كبيرة ،أم هو واقع معيش سعى الروائي إلى تجسيده في حلة أدبية وسيمة ،نقلت هذا التناقض بمرارته و قساوته ،و أنّاته، و تأوهاته، التي تمثل في كل حديث الوطن و كل قطعة منه ، الذاكرة، البحر، الجامعة، القبر، المنزل.

« عبثيتي الوحيدة هي أنني لا أتصور نفسي خارج هذه النار و لذة الخوف ».[1]

لقد قالت العرب قديما: « الغنى في الغربة فقر، و الفقر في الوطن غربة ».

إن الروائي، يُسفه هذه الجملة، لأن وطنه بناره، و خوفه، و فقره ،هو أفضل عنده من الغربة بغناها ،و هنائها ،و حريتها، حيث يفجر هذا النص في نفس المتلقي نكهة الفضاء المكاني الجزائري، و رائحته المؤلمة حين يقتحمان أعماق اللغة، فيدفعان بتركيبها و إيقاعها إلى أقصى حد من التماسك و الكثافة الجمالية، فهو بهذا يصر على التشبث بوطنه رغم قساوة ظروفه ،و يلح على مواصلة مشوار حياته، وسط إحساسه بالغربة وهو في وطنه ، بالرغم من بعد حليلته وابنه عنه، و كأني به في أعماق أعماقه يردد هذا البيت:

وطني، وطني و لو جار عليّ و قومي قومي و لو ظلموني.

« أحيانا أنا نفسي لا أفهم، ما يشدني إلى هذه القساوة، ربما كانت سادية مخفية في الأعماق، ربما كان الرغبة في الكتابة، أعني البحث عن تجربة دونكيشوتية أكثر منها تجربة واعية ».[2]

تتجلى درجة الوطن السامية من خلال هذا النص المشحون بالدلالات، فرغم قساوة الظروف في وطنه، لا يريد عنه بديلا، يتمنى أن يلقى ربه في مسقط رأسه، إلى درجة أنه يتخيل أنه يعذب نفسه ،سادية، تختلج أعماقه، و البلسم الشافي ،الوافي، الذي يعلل به هذه النفس، رغبته في الكتابة كتنفيس، كل هذا يلح عليه للبقاء في وطنه رغم إصرار زوجته التي تؤنبه قائلة عندما عادت من باريس بعد مدة قليلة من سفرها: « الكابوس في، يا مجنون، يا مجنون، اختر قدرا غير هذا، الأولاد صاروا مرتبطين بك كثيرا، و إذا لم تذهب، لن يذهبا معي، خصوصا ريما ».[3]

الجنون العاري أنسى البطل الحدود الفاصلة بين الحب، حب الوطن، و المنطق، هذا الفضاء العاصمي، حاضر و بكل تناقضاته من خلال هذا الجو المخيف الذي ساهم في تشكيل

---

(1) ذاكرة الماء: مصدر سابق، ص، 82.

(2) نفس المصدر. ص99

(3) نفس المصدر. ص83.

شعرية هذه الرواية، و جمالياتها الخارقة من جهة ،و من جهة أخرى نجد الذاكرة تستعيد استحضار الماضي، و تستنشق عبير الذكرى.

لكن لا يجب أن يعزب عن فكر المتلقي الوقع الكبير ،الذي أحدثته الطقوس الجنائزية على نفسية الراوي، و زيادة وتيرة و زخم الشعرية و جماليتها، في استحواذ ذلك الجو الكئيب داخل المناخ الروائي، كما أن شعرية المكان تجلت في مستوى آخر من مستويات السرد ألا و هو المقبرة، التي كانت في الطريق المؤدي إلى المطار، إذ يخيب أفق انتظار القارئ ذلك الحوار الذي دار بين الروائي و سائق سيارة الأجرة، حيث يبدو للعيان الجهل المركب و تخلف المواطن و عدم فهمه لدينه فهما صحيحا، إلى درجة تأخذه فيها العزة بالجهل، اصغ إلى هذا الحوار الجاف:

- ألسي موح، وين نحطك؟
- يا خي قلت لك في المقبرة العالية.
- واش كاين، كانش كافر طاح؟ هذه الأيام يتساقطون كالنمل، فتاوى السيد علي دايرة فيهم حالة.
- واش من سيد علي؟
- علي بلحاج، يقود الجهاد المقدس من قلب الطاغوت نفسه بكراماته.
- واش من جهاد؟ قتل الأبرياء؟ المواطنين البسطاء، المساكين الذين لا حماية لهم إلا الأرض و السماء، اغتصاب صبايا مثل النور؟ هذا هو الجهاد، الذين أوصلوا البلاد إلى الكارثة يتجولون في المدينة كي البارح، كي اليوم.
- الهرم لا يتهدم من رأسه، لكن من تحت.
- أنتم لا تهدمون هرما، بل تحرقون بلادا بكاملها، لا توجد قضية سوى القتل والجريمة.»[1]

(1) المصدر السابق:. ص ،323.

الحقيقة التي لا يتجادل فيها اثنان، أن هذا الحوار يقطع قول كل خطيب، لأنه بمثابة مرآة عاكسة عما كان يمور في المجتمع الجزائري حينئذ، من أفكار هدامة لا تستند على أي أساس من الصحة، لم يك أصحابها_إلا أعجازا خاوية، أو أرضة تنخر الهيكل الفقري للمجتمع، دمويون، بقيون، قتلة، من قوم تبّع، بوقات و طبول، تُسمع من بعيد و أجوافها خالية من الخيرات، لا مبالاة هؤلاء القتلة بأرواح الأفراد البريئة، الجهاد الذي هو حسب عرفهم قتل و اغتصاب، و الدين براء من طروحاتهم، لأنهم أتوا على الأخضر و اليابس، في هذا الوطن المفدى، كالجراد، إذ طاف عليهم طائف من المس، فأصبحوا يكفرون كل حامل قلم يعبر بصدق عن حبه و دفاعه، عن الوطن و كرامته، لم يتبادر إلى أذهانهم أنه من قتل نفسا بغير نفس أو فسادا في الأرض كأنها قتل الناس جميعا[1]، أف لهم و لمعتقداتهم، و لعنة الله عليهم في الليل إذا يغشى و النهار إذا تجلى.

شعرية الأسطورة و جماليتها:

لقد سبق أن أشرت أنني أتوجس خيفة في هذا الباب –بالذات– من الوقوع في هوة التنظير التي لا قرار لها، لأن طابع هكذا باب بفصليه تطبيقي محض، و لكن لا مفر من امبريالية التنظير، و عليه لا بأس من بسط القول في موضوعة الأسطورة، تعزيزا لما أشرت إليه في الباب الثاني، فصل ملامح الجمالية، تشكل موضوعة الأسطورة، قاسما مشتركا بين العديد من الحقول المعرفية و المدارس و الاتجاهات، من الأنتروبولوجية بفروعها، التطورية، و البنيوية، و الوظيفية ، إلى علم الاجتماع، علم النفس و الديانة، التاريخ والفولكلور،فهي مجال واسع و متشعب، ميدان تتضارب فيه الآراء، و تتباين التفسيرات.[2]

الأسطورة بالنظر إلى طبيعتها الشعرية، ليست نوعا من الكذب و الإيهام، و ليست قصة خرافية، تستلزم أحداث لا علاقة لها بالواقع، إنما هي حسب صاحبي نظرية الأدب:

---

(1) سورة المائدة. الآية 32.

(2) عبد الكريم مجاهد . شعرية الغموض. قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي. منشورات الموجة. الطبعة الأولى1998. مطبعة دار القرويين. ص259.

« نوع من الحقيقة، أو معادل للحقيقة »[1]، إنها تتمرد على التاريخ، و لا تخضع لقوانين المنطق، و تلغي الحدود و الفوارق و النسب، تخترق كلغة الحلم، مقولتي الزمان و المكان.

إن الاعتماد في هذا التحليل على أصحاب الاتجاه الدلائلي، أعني رولان بارط، يعتبر إجراء حصريا، لا يغني عن ممثل الأنتروبولوجيا البنيوية ، كلود ليفي ستراوس ، و لا ممثل التحليل النفسي يونغ، و لا مارتن هيدجر، و سواه من الفلاسفة ، و نور تروب فراي، وسواه من أقطاب النقد الأسطوري.

يعرف رولان بارط الأسطورة قائلا:

« إن الأسطورة كلام، أو لغة، أو رسالة، أو نسق للتواصل، أو قيمة، أو كلام فقد طابعه السياسي».[2]

و الأسطورة كما يقول بارط: « ليست موضوعا، و لا تصورا، و لا فكرة، إنما هي كيفية للدلالة إنها شكل، و لذلك فهي لا تعرف بمضمون رسالتها، و إنما بالطريقة التي قبلت بها، و هناك حدود شكلية لها، و لكنها ليست حدود مادية ».[3]

و الأسطورة بالتالي، تعود إلى علم عام يشمل اللسانيات هو الدلائلية، و في الأسطورة نجد كما يقول بارط، الدال و المدلول و الدليل، لكن الأسطورة نسق خاص، ينبني انطلاقا من سلسلة الأدلة الموجودة سابقا، أي الدليل في النسق الأول يصبح دالا، في النسق الثاني، فالدليل يعمل دائما بوصفه نسقا دلائليا من نمط ثان، و الرسمة التالية تمثل لتحليل الأسطورة عند بارط.[4]

لغة	1-دال 2-مدلول	أسطورة
	3- دليل 1-دال	//-مدلول

(1) رينيه ويلك. أوستن وارين. نظرية الأدب . مرجع سابق.ص198.

(2) R.barthes. Muthologies. Coll pourits.Ed seuil.1957.p.p9.193.209.229.

(3) المرجع نفسه.ض.193و 194.

(4) شعرية الغموض.مرجع سابق.ص262.

//// - دليل

فالأسطورة تشتمل على نوعين من الأدلة، يحتوي أحدهما الآخر، فمن جهة هناك نسق لغوي، و هو ما يسميه بارط، اللغة الموضوع ، و هو اللغة التي تستولي عليها الأسطورة كي تبني نظامها الخاص، و هناك من جهة ثانية، الأسطورة ذاتها التي يسميها بارط، ميثا لغة ، لأنها لغة ثانية ، يتم بها الحديث عن لغة أولى[1]، ألا يمكن أن نسميها اللغة الشعرية؟

و الدال في الأسطورة له وجهان : وجه ممتلئ هو المعنى، و وجه فارغ هو الشكل.

ترى طائفة من الباحثين أن الأساطير ليست إلا لونا من ألوان التصوير البياني لإحساس الإنسان بقوى الطبيعة، يستخدم المجاز الذي تنوسي أصله، كما أن المدرك الجمالي للأسطورة هو ما أبتغي في هذا الجانب، من رواية ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري ، حين ينبع التأثر بها في المشهد الروائي العالمي، و المشهد الروائي الجزائري جزء لا يتجزأ منه، من تلك النظرة الرحبة التي تستشف أبعادها، و تصغي إلى أحداثها ،و تستوعب أدق أسرارها، و تحتذي أحيانا أسلوبها، و طرائقها في التصوير، لأن الأساطير و الأعمال الأدبية المستوحاة منها كلها تتسنم الذروة في البيان، و عليه نلفي خصائص الصياغة الفنية في الأساطير ،و منحاها في التصوير ،و التشكيل أهم ما يسترعي انتباه الكتاب المعاصرين، هذه الخصائص التي تتمثل في القدرة على التشخص ،و منح الحياة الداخلية و الشكل الإنساني لمعطيات الطبيعة و الحياة، و تعطيرها باللغة الفطرية النفّاذة، و تدثرها بالصور البيانية القادرة على الإطاحة و الكشف، و ما يتولد عنهما من شعرية، إضافة إلى قدرتها الطليقة للخيال الإنساني على ارتياد عالم المظاهر الطبيعية و النفس البشرية، هي الجسر الذي يربط الكاتب بأساطير الأقدمين، ألم تعلم أن الأساطير وحدها لا تشيخ؟.

كما أن عبقرية اللغة الفطرية،و هي تتقاطر من شؤون الحياة الطبيعة تستشعر الصدق و العمق في آن واحد، حيث تلتقي الشعرية بالأسطورة، و تسبحان في عالم العثور على

(1) R.barthes. Muthologies .page.200.

الحقيقة المتجددة، كما عبر عنها الإنسان الأول، في أساطيره التي تجسد الصراع بين عدة ثنائيات: الخير، الشر ، الموت ، الحياة ، الحرب، السلم ، الخصب الدائم للحياة ، العطاء ، بكلمة جامعة مانعة ،إنه موقف صراع دائم بين الإنسان و الوجود، إنها المعادلة الصعبة.

إن الحديث عن النص الروائي، يستحيل دون البحث عن مفاتيح سحرية كسحرية النص نفسه، للتجول في غرفه و أروقته، و الكلام عنه يستدعي منا لغة مغايرة و متفجرة، كمغايرة و تفجر لغة الأحلام، لماذا؟ لأن الأحلام لا تخضع لقوانين المنطق التي تحكم فكرنا أثناء اليقظة، كما أنها تجهل مقولتي الزمان و المكان جهلا مطبقا، فهي تريك الأموات أحياء يرزقون، و تبين لنا الأحداث التي تجري الآن، قد جرت منذ زمن بعيد، و الحلم قد يضعنا حيال حدثين يجريان في لحظة واحدة، في حين أنهما بالفعل، لا يمكن أن يحصلا في وقت واحد، أما مراعاته لقوانين المكان فلا تكاد تذكر، إذ من السهل عليه يجعلنا نجتاز في اللحظة الواحدة مسافة شاسعة،و أن يجعلنا نوجد في مكانين اثنين معا، و أن يدمج شخصين في شخص واحد، أو أن يحول شخص إلى شخص آخر، و الواقع أن المرء يبتدع أثناء الحلم عالما لا يقيم وزنا للمكان و الزمان، رغم أن هاتين المقولتين تحددان كل نشاطاتنا و أفعالنا، إلا أن الأحلام تظل رغم هذه المواصفات العجيبة أمورا، فعلية بالنسبة لمن يحلم بها، طالما أنه يحلم بها و هي لا تقل فعلية عن أية خبرة من الخبرات التي يحصل في حياة اليقظة.[1]

بل لغة تحيل إلى عمقها الخاص، كخطاب متميز يولد فينا عند القراءة شعورا بتلك الغربة الأليفة، هذا الشعور ،و الإحساس بتشويش الذهن ،هو الذي يدفعنا للبحث عما سميناه بشعرية الأسطورة، حبا منا في اكتشاف الخصائص النوعية المؤسسة لخطاب هذا النوع الأدبي في علاقاته المختلفة بمستويات اللغة المتعددة داخل البنية الواحدة.

و نجد الروائي توسل بشعرية الأسطورة في متنه الروائي من خلال شغف الكتابة و أي كتابة؟ فقد ارتأى أن تكون كتابة دونكيشوتية حيث يقول على لسان البطل:

---

(1) إيريك فروم. اللغة المنسية. مدخل إلى فهم الأحلام و الحكايات و الأساطير. ترجمة. حسن قبيسي. الطبعة الأولى. 1992. المركز الثقافي الثقافي و العربي الدار البيضاء. المغرب.ص 10و 11.

« أحيانا" أنا نفسي لا أفهم، شيء ما يشدني إلى هذه القساوة، ربما كانت سادية مخفية في الأعماق، ربما الرغبة في الكتابة، أعني البحث عن تجربة دونكيشوتية أكثر منها تجربة واعية».[1]

(Miguel decervantes saavereda): واحد من أبرز الأدباء في القرن السابع عشر الميلادي، ولد عام 1547 في قرطبة، كتب قائلا أن هناك طريقتين يقودان إلى الثروة و المجد، أحدهما طريق العلم، و الآخر طريق السلاح، أسر في أحد تحرشات الأسطول الإسباني على مدينة الجزائر، بعد أن تم القبض عليه في ضواحي المدينة من طرف جنود سلطان الجزائر، أمضى خمسة أعوام في سجون مدينة الجزائر ،لم يخرج منها إلا بعد أن تم دفع فديته، بلغ به الهوس حدا يجعله يفكر في أن يعيد الفرسان الجوالين، و ذلك لمحاكاتهم والسير على نهجهم حين يضربون في الأرض، و يخرجون لكي ينشدوا العدل و ينصروا الضعفاء، و يدافعون عن الأرامل و اليتامى و المساكين .

لعلي لا أتجاوز الحق ،إن قلت إن هذه القصة تمثل الصراع الأبدي بين مثالية تتطلع إلى الخير و الحق، و بين واقع عملي نفعي يفرض وجوده على البشر، فدون كيشوت كان مبتغاه الأصلي أن يخرج ليملأ الأرض عدلا بعد أن امتلأت جورا[2]، و هذه التجربة التي ينشدها الروائي، و لكن جهاده لا ينتهي إلى شيء، ربما انعكست الآية فجلبت عليه المضرة فوق ما حدث له من الخير، و تابعه سانشو بانزا، يمثل الواقعية التي تتطلب الفائدة الملموسة و النفع القريب، هذا الصراع بين المثالية و الواقعية ،هو الواقع المعيش على خارطة المجتمع الجزائري، خلال الفترة التي رصدها الكاتب، فجاءت أسطورة متبرجة بالشعرية من خلال تعميق الكيف الدرامي لبنية النفس الحساسة القلقة، نفس المبدع الأكثر رهافة، إلا أن الأسطورة مع ذلك تعطي الإنسان وهم القدرة على فهم الكون، و أنه فعلا يفهم الكون، و هذا بالغ الأهمية و لكنه مجرد وهم بالطبع.[2]

---

(1) ذاكرة الماء: مصدر سابق،. ص99.

(2) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. الطبعة الأولى. 1991.دار الآداب و القاهرة.ص80.

« أردت أن أقول له مرة أخرى يرحم والديك نقص شوية، و لكنني عدلت عن فكرتي، مضيعة للوقت، و علي أن أتحمل عقوبته و جلده، بدأت أتسلى بالكتابات التي في السيارة ، الله أكبر، على الزجاج الجانبي محمد رسول الله، على لوح السيارة، بجانب المقود كتبت أية الكرسي بكاملها على صفيحة بلاستيكية ملصقة بإحكام، على الزجاج الخلفي، كتب بالأبيض على صفيحة بلاستيكية خضراء ، الجبهة الإسلامية للإنقاذ، فوجئت أنه لم ينزعها، خلته يتحدى طواحين الهواء، بدون عمق دون كيشوت و لا ثقافته ».(1)

الدونكيشوتية تنتابنا أحيانا، فمن منا لا يتخيل نفسه أحيانا دونكيشوتا، يحارب طواحين الهواء، و يسعى إلى بسط قيم إنسانية صارعت من أجلها هذه الشخصية ،و تحدت واقعها رغم أنه كان أكبر منها(2). لكن سائق سيارة الأجرة، شذ عن القاعدة و تحدى طواحين دون كيشوت بطريقة غير عقلانية و لا منطقية.

أنهي هذا التحليل بأفكار لمنظر من منظري الأسطورة غير مدافع، كلود ليفي ستراوس: « فمن المستحيل فهم الأسطورة كسياق متصل تماما كما في التأليف الموسيقي لهذا، يتوجب علينا أن ندرك أننا إذا حاولنا قراءة الأسطورة كما نقرأ رواية أو مقالة أو صحيفة سطرا، بعد سطر و من اليسار إلى اليمين لما فهمنا الأسطورة،علينا بالتالي قراءة الأسطورة و كأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نص أوركسترا فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة».(3)

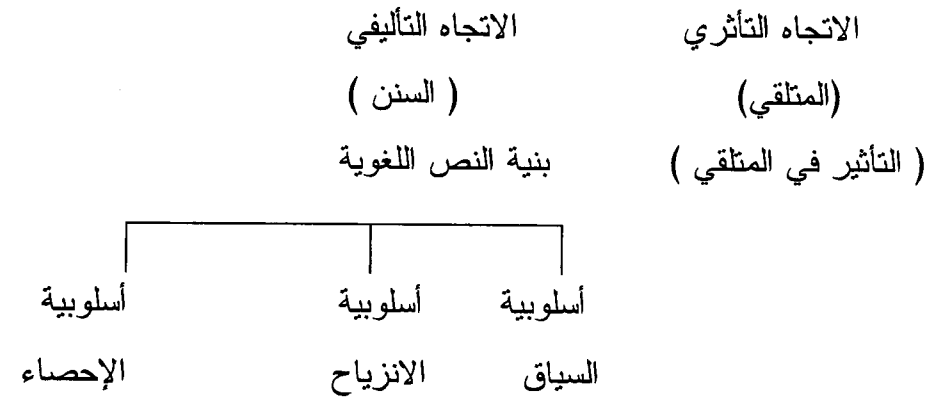
مهما كانت نتائج الحفريات التي قمت بها في هذه الرواية لاكتناه تطبيق الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري، يبقى لكل رواية تأثيرها الجمالي الذي يجعل القارئ يتذوق جمالياتها، و شعرياتها، كما يجعله متعطشا للغوص في أغوار حيثياتها، بما لها من دلالات

(1) ذاكرة الماء : مصدر سابق،.ص.316.

(2) لحسن أحمامة: قراءة النص.بحث في شروط تذوق المحكي. الطبعة الأولى.1999.دار الثقافة.موسسة النشر و التوزيع. الدار البيضاء.ص19.

(3) كلود ليفي ستروس . الأسطورة و المعنى. ترجمة صبحي حديدي. الطبعة الأولى. دار الحوار.1985.الطبعة الثانية.1986.الدار البيضاء. عيون المقالات. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع.ص36.

«الأسلوب هو الرجل» (الموضوع – الرسالة) السيميائي



إن اهتمامي في هذا الجانب من المشروع سينصب على ظاهرة واحدة ، الشعرية في مجال اللسانيات و الأسلوبية ، لكن هذا الإجراء الذي تكرس فيه العمليات، اللسانيات لا مندوحة عنه للوقوف على المقامات التي حددها الكاتب، لأن الأسلوب حسب مفهومه التعبيري التكويني، ما هو إلا تعبير عن شخصية الكاتب/ المرسل، و عقليته و توجهه الفكري، و الذي كثيرا ما ربط بعبارة بوفون السابقة الأسلوب هو الرجل نفسه (1753)، أما فقه اللغات الحديث فيعتبر الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية.(2)

كما يندرج العمل في سياق دراسة الخطاب الروائي الجزائري ،و يتخذ موضوعا له تحليل نموذج محدد هو رواية عرس بغل، لعراب الرواية الجزائرية ،غير مدافع الطاهر وطار، الذي تميز مساره بكتابة نصوص شكلت لحظات أساسية في تاريخ الرواية العربية والجزائرية، من حيث إشكال الكتابة، و البحث في عناصر الزمان و المكان ، و الشخصيات لتأسيس فضاء متخيل.

يذهب الناقد المغربي عبد الحميد عقار على أن عرس بغل : (1978) الرواية الثالثة للطاهر وطار، تمثل نقلة خاصة في التجربة الإبداعية حتى بالنسبة لرواياته التالية لها، وتعتبر علامة متميزة في تاريخ الرواية المغاربية.(3)

(1) هنريث بليث. البلاغة و الأسلوبية. :نحو نموذج سيميائي لتحليل الن، ترجمة و تعليق: د. محمد العمري. طبعة 1999. أفريقيا الشرق. المغرب.ص13.
(2) المرجع السابق،.ص52.
(3) الرواية المغاربية. تحولات اللغة و الخطاب: مرجع سابق.ص63.

كما أنها زوبعت الحبر في دواة النقاد، من خلال ابتعادها عن التناول الأطر وحي المباشر، و الانزياح عن الموضوعات و الأساليب السائدة في الرواية الجزائرية، إذ ضربت صفحا عن موضوعة الشهداء، و حرب التحرير المهيمنتان على المدونة الروائية الجزائرية.

إن المتصفح للرواية يلفي صاحبها قد شخص تخيليا ما آلت إليه القيم، و العلاقات و الشخصيات المنتجة لها، من تدهور و سقوط، كما أنها تستلهم حالة مجتمع لم تكن التغيرات بردا و سلاما عليه، بل طالت الذهنيات، و الاختيارات، و الثورات ،و جعلتها أعراس بغل ، عقيمة، أو تنسل المخلط و الهجين.

لقد توسل الروائي بالسخرية، استراتيجية خطاب مقموع ، يقاوم به المقموع قامعه، وينزع عنه براثنه، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، و يحيله إلى كائن يمكن مقاومته، و الانتصار على أدوات قمعه ،التي تتحطم مع بسمة السخرية الماكرة، التي هي نوع من المقاومة بالحيلة. فالسخرية يمكن أن تكون مواجهة للحاكم، و لكن من خلال حيل وأنواع بلاغية ماكرة من التقية، يمكن أن تقول كل شيء، على الرغم أنها تبدو ببراءتها الطاهرة كما لو كانت لا تقول أي شيء، يوقع الساخر في براثن الحاكم. و لذلك فإن حيل السخرية و أدواتها عديدة تكاد تكون لا نهائية، و لكنها تصب في النهاية و تندرج في أبواب السخرية التي تؤدي دورا بلاغيا مهما، بوصفها أداة أساسية بلاغية المقموعين .[1]

عندما حاولت وصف المعمارية العامة التي ينبني عليها خطاب الرواية، كما نظمه السرد من خلال الفصول، و الفقرات ،و الحدود الفاصلة بينها، نلاحظ أنه يتكون من عنوان ينفرد وحده بفضاء نصي، هو الصفحة الأولى على الغلاف، و بعد ذلك ينمو خطاب الرواية، فالمقطع الأول الذي يشكل المركز المنظم، هو عنوان الرواية ،عرس بغل ، و قد يطرح هذا الاقتراح سؤالا جوهريا، هل يمكن للعنوان أن يشكل مقطعا ؟

عن عنوان الرواية ، عرس بغل ، رغم انه يتكون من وحدتين معجميتين، فانه يتميز بمجموعة خصائص تجعل منه مقطعا يتحدد بمثابة المركز المنظم(للخطاب [2].

(1) مجلة العربي. العدد 604 مارس 2009/1430. مقال لجابر عصفور. (سخرية المقموع) .

(2) petitot (jeen) mophgénese du sens. Presses universitaires de France.1985.p14

- يحتل عنوان الرواية فضاءا نصيا هو الصفحة الأولى من الغلاف، و باعتباره أيقونا وحيدا داخل هذا الفضاء، فانه يتمتع بموقع جيولوجي خاص، فقيمته موقعية.
- يمثل العنوان رغم تعالقه بالخطابن، نص له إستقلاليته تركيبيا و دلاليا.
- تركيبيا: يتميز بالإضمار الذي يضمر مكونات الجملة، كما تقتضيها الرتبة (ف-فا-مف) بالنسبة للجملة الفعلية أو المبتدأ و الخبر بالنسبة للجملة الاسمية.
- و يدل الإضمار على تبئير الوحدتين المعجميتين،عرس بغل لمنحهما قيمة موقعية.

إن قراءة خطاب الرواية ستبين أن المضمر هو : المجتمع الجزائري الذي تعتريه حالة مخاض و تشيؤ ،طالت العقليات و الاختيارات و الثورات، و جعلتها ، أعراس بغل عقيمة، أو تنسل المخلط و الهجين، إضافة إلى عرس بغل ، يحبل المتن الروائي بكلمات مفاتيح، هي بمثابة استعارات تشخص جوهر هذا التردي و الانحطاط.

الجرف و الهاوية ، ماخور العنابية، الحق و المقبرة، بدلة الاتصال. العازل الطبي.

و الهزي ، القواد ، و التخدير، الحاج كيان وحياة النفوس، فبوضع هكذا كلمات في نسقها النصي، و دلالاتها المحتملة البعيدة على مشرحة التحليل نكشف موضوع الرواية.

ألم تعلم أن البغال حيوانات هجينة، نتيجة تزاوج الفرس و الحمار، اكتسبت العديد من صفاتها المميزة، فللبغال صبر الحمار ،و قوة الفرس،و للبغال عامة مقاومة عالية للأمراض، و لكنها عقيمة و لا يمكنها التناسل. و بالتالي لا يعقل أن تتزوج ؟ هذه مميزات تعضدها أخريات، البغال تتصف بالعناد فيقال: عنيد كالبغل ، و عندما يقسو عليها سائسها، و هي سائرة في أعالي الجبال ترمي بحملها، و تنتحر رامية بنفسها من فوق الجبل، ضف إلى ما سبق استخداماتها خاصة في الجيوش ،حيث لا يخلو جيش من سرية للبغال، تقوم بمساعدة القوات المسلحة في حمل الأحمال الثقيلة، في المناطق الجبلية ذات الطرق السالكة.[1]

(1) المنقذ: ar. Wikipedia.org/wiki.

فبأي حديث يريد الروائي تبصرتنا، إنه اسلوب المفارقة، الذي يعتبر خاصية مميزة لكتابات الطاهر و طار،و قد ألمعت إليه كملمح من ملامح الجمالية في الرواية الجزائرية.

أما الماخور، المبغى، الذي تدور فيه أحداث الرواية، فيحيلنا إلى مسرحية البلكون الكبير، هو بيت الأوهام لـــ (جان جونيه) الذي يعتبر مسرحه تسييسا و نقدية و سخرية، وهجاء،وازدراء بالأوثان السائدة في عام 1957، حيث قامت السلطات المسؤولة في باريس بإيقاف عرض مسرحيته الجديدة ، البلكون باسم عدة ذرائع، يبدو أنه حتى سلطات باريس المعروف عنها التساهل الكبير بالنسبة لأمور الأدب ،و الفن وشؤونهما، استكبرت وقتها، الظهور الساخر، و المزري في مسرحية (جونيه) لرموز الدولة البورجوازية، و سلطاتها ،أي الأسقف و القاضي، و الجنرال نو رئيس البوليس في ماخور (البلكون) الذي تملكه و تديره المدام (إيريما)، أي أن الدولة و سلطاتها القائمة و مافياتها ، الفالتة و أدوات قمعها المستشرية هي الماخور الحقيقي.[1]

إنها سخرية المقموع، أو بلاغة المقموعين، التي تتدثر بسخرية المقموع، استراتيجية خطاب، يقاوم به المقموع قامعه، وينزع عنه براثنه، و ذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، و يحيله إلى كائن يمكن مقاومته و الإنتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة.[2']

يمكن للدارس الإبستيمولوجي ،أن يقف على القواسم المشتركة بين مسرحية (البلكون) لـــ: (جان جونيه 1957) و رواية عرس بغل (للطاهر وطار 1978)، و أتصوره يصرخ بملء فيه : ما أشبه الليلة بالبارحة ! و ما أنتن السياسة عندما تدخل في مرحلة الحيض اليوم و غدا! .

في رواية عرس بغل ، لا توظف الرواية المادة التاريخية، بل تتعامل مع التاريخ من زاوية أخرى، و تغير جملة من الأسئلة، التي تتعلق بالموقف من التاريخ، و التخلص من هيمنة الماضي، و إسقاط الماضي على الحاضر، و الحاضر على الماضي، بعبارة أخرى تتعامل رواية ، عرس بغل مع التاريخ بوصفه جزءا من وعي

(1) صادق جلال العظم: ذهنية التحري، الطبعة الخامسة2007 دار الهدى للثقافة و النشر،دمشق ، سورية،ص،292.

('2) مجلة العربي. العدد604.مرجع سابق.

الشخصيات، و لا سيما شخصية ، الحاج كيان التي مرر الكاتب من خلالها ما يريد قوله بشأن الماضي عموما،والتاريخ بشكل خاص، فمن هو الحاج كيان ؟

- لقد نشأ الحاج كيان نشأة دينية، فتلقى علوم الدين الإسلامي، و البلاغة العربية، و حفظ أشعار المتنبي، ولاسيما قصيدته في رثاء خولة أخت سيف الدولة الحمداني، على شيوخ جامع الزيتونة، و عرف بجرأته و أفكاره و مناقشاته لأساتذته، الأمر الذي سبب له الحرج و المضايقة(1)، كما عرف بحماسته التي تجسدت من خلال تبنيه للدعوة الإسلامية التي أعلنها، الإمام حسن البنا في مصر، و ذهابه إلى ماخور العنابية، لدعوة العاهرات هناك إلى الانضمام إلى حركة الإخوان المسلمين، و لكن إخافقه في ماخور العنابية جعله يغير حياته، و يبدل أفكاره، بعد أن تبين له أن الواقع يحتاج- لكي يتغير- إلى نظرية أخرى غير التي تعلمها في جامع الزيتونة، يقول – بعد أن احتوى العنابية في حضنه – معتذرا للأمام حسن : « أيها الإمام، هذا كل ما في الأمر، إنك لا تهدي من أحببت لكن الله يهدي من يشاء »(2). « أيها الإمام،بما تقنع الضالات في المواخير ؟ ماذا تقول لهن، بأي مصير تتنبأ لهن، إنهن يقلن لك: إن كل ذنبنا أننا كنا واقفات مع الواقفين على حافات الجرف و أن الجرف هوى بنا .»(3)

لقد غاص السرد في داخل شخصية كيان، و رصد التحولات التي طرأت عليه، وعملية انتقاله من كائن إلى آخر، و طريقة اكتشافه لذاته، بمساعدة الحشيش الذي كشف له أعماق ذاته، و حطم الحواجز بينه و بين العالم، بماضيه و حاضره،فوجعل منه كائنا جديدا يكشف على طريقة الحلاج أن العالم هو، و أنه الإرادة العليا.(4)

لقد انتقل الحاج كيان من إنسان ينظر نظرة جزئية، إلى إنسان ينظر نظرة كلية، و تحولت الرؤية لديه من رؤية تفصل بين الماضي و الحاضر، و ترى الماضي مجرد أحداث مضت و انتهت، إلى رؤية تحطم أبعاد الزمان و المكان، و ترى أن الماضي ليس مجرد أحداث مضت، هو الحاضر المعيش، بهذا الفهم الجديد تحول الماضي إلى حقيقة،

(1) ارواية عرس بغل :مصدر سابق،ص45.

(2) المصدر نفسه: ص،61-62.

(3) المصدرنفسه: ص،65.

(4) المصدر نفسه:. ص ،1 و ما بعدها.

و أصبحت خولة أخت سيف الدولة الحمداني، التي كان الحاج كيان يستحضرها بعد تناوله الحشيش في خلوته يومي السبت و الأحد، العنابية صاحبة الماخور : « قبل أن تدمع عيناها احتواها بين ذراعيه بعنف و قوة، خولة سيف الدولة بين أحضاني في الواقع وليس في الحلم و الخيال ، و بهذا الفهم الجديد للماضي أصبح الحاج كيان كائنا جديدا، أنهى الصراع في داخله، و اختار طريقا جديدة، تذوب معها الفواصل بين الماضي و الحاضر، و بين الواقع و التاريخ المعيش، و تلتقي الأبعاد كلها، ويتشكل البعد الكلي في الزمن الكلي، و في الكائن الكلي، ما اليوم و الليلة؟ ما الشهر و السنة؟ ما القرن والدهر؟ لولا خدعة الموت لما كان لذلك معنى، في آخر البعد ليس هناك سوى الكائن الكلي.»[1]

و هكذا رصد السرد تحول شخصية الحاج كيان، من طالب جامع الزيتونة، الذي يفصل بين الماضي و الحاضر، يرى أن الماضي مجرد حلم، و أحداثا انتهت إلى إنسان آخر يمتلك نظرة كلية إلى الماضي و الحاضر، ويرى فيها كلا لا يتجزأ، ولذا يرد على الراوي الذي يخاطبه قائلا: « لقد تقوقعت على نفسك مرة أخرى، الأشعري، و حسن، و المتنبي، وطالب التجويد، ينبعثون فيك من جديد يقول له: لا، لقد ماتوا جميعا، ماتوا في كيان، بل في الطريق إليه»[2] .

في ضوء هذه الرؤية الجديدة ،نظر الحاج كيان إلى التاريخ،و قدم رؤية جديدة لأحداثه، فالمتنبي كان شاعرا، و فارسا و مغامرا ، ولكنه كان لئيما، و خاوي النفس، و لم تكن عيناه تستقران في مكان واحد، لم يكن يقوى على التحديق في شيء، حتى ذاته لم يكن يحدق فيها ، كان ينظر إلى الجدران الأربعة في آن واحد ، لذا لم يحافظ على قرمطيته، ووجه الشتم للقرامطة.[3]

لقد جعلت الرؤية الكلية الحاج كيان، ينظر إلى الماضي و الحاضر نظرة عميقة، و يقاطع بينهما، و يخرج برؤية جديدة تسقط الماضي على الحاضر، وترى في ضوء

---

(1) المصدر السابق:ص،101.

(2)المصدر نفسه: ص99.

(3) المصدر نفسه: ص102.

الماضي، إن المجتمع رديئ و فاسد، و أشبه بغابة، القوي فيها يأكل الضعيف، لذا كان الحاج كيان يعتزل الناس في يومي السبت و الأحد، ليذهب إلى المقبرة، و يتناول الحشيش، و يعيش أحلامه، و يحقق ذاته، و لكنه اكتشف فجأة ،أن فساد المجتمع يمتد حتى المقبرة، و لذا قرر مغادرة المقبرة، و مضى إلى ماخور العنابية، حيث يقام عرس بغل، « العنابية في حاجة إلي، الوهرانية أيضا،حياة النفوس كذلك، كل البنات في حاجة إلي، مادام العرس مقاما، فلا بد من حضوره كل الأعراس، عرس بغل، ولا داعي للهرب منها».[1]

إن التاريخ – كما يراه الحاج كيان – ليس مجرد أحداث مضت بل هو دروس و عبر، يمكن الإفادة منها، ولدا نراه يسقط أحداث الماضي على الحاضر، و يرى الحاضر في ضوء الماضي، و في ضوء هذه الرؤية استحضر الحاج كيان تجربة القرامطة، و قدم تفسيرا لبعض أحداثها، كاختفاء حمدان قرمط[2]، و انتهى إلى أن الحاضر القاتم و الرديئ، و الفاسد لا يصلحه إلا العدل ، « مت يا حمدان قرير العين، السادة اختفوا من السواد. الألفة قائمة، لن يرجع عن دعوتك إلى آخر الدهر، مصير الإنسانية جمعاء قرمطة، لا صلاة ،و لا زكاة، و لا وعظ، و لا إرشاد، يؤثر في قلوب الجياع، دينهم العدل »[3]. لقد قرر الحاج كيان إقامة تجربة موازية للتجربة القرمطية، فطلب من العنابية أن تقيم في ماخورها عرسا كبيرا، يختن فيه أربعون طفلا من أبناء الفقراء، و يوزع فيه الطعام على أسرهم.

إن رواية عرس بغل ، تطرح مقولة رئيسة ،من خلال وعي الحاج كيان، وعلى هذا الأساس تشبه خولة أخت سيف الدولة الحمداني، العنابية صاحبة الماخور، ويشبه خاتم الهزي، أي الفتوة ،المتنبي الذي صاغ الفتوة على مبدأ القوة.

يقول الحاج كيان : « ما جرى في الدولة الإسلامية مند انهزام علي، أو موت محمد بالأصح، و ما يجري هنا الآن شيء واحد، صدقيني ، فأنا لا أتحدث جزافا، و إنما

---

(1) المصدر السابق ص،196.

(2) المصدرنفسه: ص ،105 .

(3) المصدرنفسه: ص،108.

عن علم و تجربة، و معايشة، المتنبي، يقرر، أن الموت أعذر، و أن الصبر أجمل، وأن البر أوسع، وأن الدنيا لمن غلب، لقد جعل النذل، الدنيا مفهوما للقوة و السيطرة، وممارسة الحياة، لقد كان هزيا من نوع خاتم، ينظر إلى الجدران الأربعة في آن واحد، ولو أن عاهراته، كانت الملوك، و الأمراء، و السلاطين الواهين».[1]

و لما كان التاريخ يعيد نفسه بصورة جديدة، كما يرى الحاج كيان، فإن الإفادة منه تصبح – لمن يريد فهم الحاضر– حاجة ملحة، و كأن الماضي تحول إلى مرآة كبيرة تنعكس عليها أحداث الحاضر، لقد قرأ الحاج كيان الحاضر في ضوء الماضي بعد أن تمكن من إمتلاك رؤية كلية، تجمع بين الماضي و الحاضر في كل واحد لا يتجزأ، فإذا كانت التجربة القرمطية – وفق تصور الحاج كيان – أخفقت بسبب الخيانة و الخلافات بين قادتها[2]، فإن تجرب عرس بغل ، الموازية لها تتعرض لما تعرضت له، و ذلك لوجود هزيين ، فتوة ، يعتمدون القوة بدلا من العقل، و الحكمة كما فعل خاتم، و حمود الجيدوكا ، اللذان حاولا سرقة الأموال التي جمعت في عرس بغل ، و لكنهما أخفقا لأن الحاج كيان الذي استعان بالماضي لفهم الحاضر كان قد خبأ المال في مكان آخر،و اتفق مع جماعات أخرى ظهرت في الوقت المناسب[3].

<u>الاتجاه التعبيري:</u> المرسل – « الأسلوب هو الرجل نفسه ».

و تزداد رواية الطاهر وطار نضارة كلما نجحت في اختزال الفجوة التاريخية بين الماضي الواهن على كل الأصعدة، لنتأكد مع الروائي أن الخلل البنيوي الذي تعرض له المجتمع العربي، لا يزال مستمرا بسبب النظرة الدونية التي بدأت تتوارثها السلطة العربية للإنسان، و تصوغ القوانين على أساسها، هذه السلطة التي لم تختلف في كل الحقب العربية إلا في الدرجة، أمّا نوعيا فهي دائما منذ البذرة الأولى للصراع الاقتصادي السياسي الذي

---

(1) المصدر السابق: ص ،150.151.

2) المصدر نفسه: ص104 .

(3) الدكتور محمد رضا وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق . سوريا

*تعليق: أعتقد أنه من سداد الرأي ألا أبخس الناس أشياءهم، مخولة بنت آل الحمداني لا أخالها إلا إمرأة تقية، عفيفة ، لأن منبتها كذلك رغم ما قيل أو كتب عن علاقتها بأبي الطيب المتنبي إلا أنه لا يصل بها الأمر إلى استهتار العنابية مهما كان هذه واحدة، أما الشاعر الأضداد أبو الطيب المتنبي الذي كان يطمح إلى السلطة عن طريق دولة الشعر فلا أحد يقبل بأن يجعله شخصية مستلبة كحاتم لشان الرجل كانت له أنفة و كبرياء و يكفيه أنه ملأ الدنيا و شغل الناس.

أسس للدولة العربية بمفهومها الديني، في متتالية قمعية تشرحها الرواية بأسلوب رشيق شائق، فنرى كيف كان الصراع السياسي يعصف بالبشر، دون اكتراث بأبسط المفاهيم الإنسانية التي جاء الإسلام يبشر بها العالم، و يستمر الظلم و الظلمات ذاتها في واقع يتكرس و يطحن الأحلام، و هو المشهد الذي خرجت منه و خرجت عليه الحركة القرمطية، هذه الحركة التي سعت لوضع الدين في منجاة من سطوة السلطات السياسية، تفاديا لشهوة المتاجرة به، بل والتضحية بالدين، ذاته في معظم الأحيان، خصوصا في اللحظة التي يتعارض فيها الدين مع مصالحهم و سلطاتهم، و سوف تكمن مساءلة التجربة القرمطية سواء في العراق بسواد الكوفة بزعامة حمدان قرمط، أو في الشام بزعامة زكرويه بن مهروية ،أو في البحرين بزعامة عبدان ،أقول مساءلتها للواقع التاريخي، السياسي ،و الاقتصادي في غير زمان، عندما يزعم القرامطة أن الأنبياء و السلاطين قد أنزلوا الجماهير إلى مستوى العبودية الاجتماعية ،و الشقاء المادي معلنين أنهم يريدون إرجاع العدل الاجتماعي، و إنشاء الرفاه المادي إلى أرض الناس.

أخشى أننا إذا لم نضع استعادة تجربة القرامطة، من الوجهة الإنسانية ، في سياق استجواب ، يضاهي المحاكمة الحضارية ، إزاء الواقع الراهن سوف لن نرى في هذه الرواية عرس بغل ، أكثر من سرد بارد لتاريخ يتأجج فيه الجمر تحت رماد الحقب.

أ-**محدد اتصال الممثلين:**

إن الفضاء المشيد في (عرس بغل) عبارة عن كرونوتوب، على حد تعبير ميخائيل باختين، يتجاوز كونه مكانا تتالى فيه الأفعال، ليصبح زمانا خاصا لهذه الأفعال و مركزا للأحداث الرئيسية ،الماخور المقبرة، الشارع، أمكنة بمثابة مهيمنة، كما يرى رومان جاكسون، هي التي تنظم الأحداث و تنتظمها، كما أنها أماكن الانعطاف و التغيرالمفاجئ في حياة الشخصيات.[1]

انظر إلى هذا المقطع الذي يناجي فيه خاتم نفسه:

(1) الرواية المغاربية. مرجع سابق ص 66

« أعيديني إلى صدرك يا أمي، أعيديني إلى رحمك. (....) حياة النفوس (....) إنها ذليلة و أنا ذليل، و كل ما في هذا العالم ذليل، أعيديني إلى رحمك »[1].

إن الفضاء في عرس بغل، مشيد باعتباره امتدادا للإنسان ،و جزءا منه، و مرآة لأعماقه، و ثقافته و عتباته التي هي على أهبة لاجتيازها و تحقيق انعطافاته الأخيرة فيها .[2]

يحيل هذا القول السردي لخاتم ،على المستوى التركيبي إلى وجود ممثلين متصلين.

- **ممثل فردي:** السارد- الممثل.

يقدم الحكاية اعتمادا على موشر نحوي، هو ضمير المتكلم و ينجز أفعالا داخل الحكاية.

- **ممثل جماعي:**

حياة النفوس – أمه – العالم و كل ما فيه.

أ- **محدد الاتصال المكاني:**

يصحب اتصال الممثلين ارتباطهم بفضاء مكاني، هو الماخور لصاحبته العنابية، مما يعني وجودهم داخل المبنى الماخور.

داخل/ خارج (الاتصال المكاني).

« إلى غرفتي، إلى غرفتي، سأريه جنته، إلى غرفتي، سيعرف رحمة ربه، أمرت العنابية، و وجد نفسه يستسلم.

(ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شبه لهم ». « يا نار كوني بردا و سلاما على إبراهيم). (يا قطام ألا تجدين مهرا سوى دم على بن أبي طالب؟ يا ابن ملجم، قطام مجنونة (....) أيها الموت، ألم تعشق زوج فاطمة إلا مهرا لقطام، أيها التاريخ، ألست سوى ما يكتبه الأعداء المنتصرون، عن الخصوم المهزومين؟ أحقا لم يهن دم زوج بنت الرسول و ابن أخيه، و صاحب نهج البلاغة إلا مهرا لقطام...

ادخلوه هنا، سيرى معنى فعلته، قولوا للزبائن، العنابية مشغولة بمريض »[3]

(2) عرس بغل: مصدر سابق، سابق. ص40.

(1) الرواية المغاربية. مرجع سابق.ص66.

(3) عرس بغل:مصدر سابق، ص، 36.

يقوم هذا المقطع على تعدد في الأصوات، ينتج عنه تداخل في الكلام و اللغة وجماليات المكان، فالمتكلمون هم: العنابية، و السارد، و خاتم، و الحاج كيان، و صيغ الكلام تتوالى على هذا الشكل:

*<u>أسلوب مباشر</u>: لكنه تشتّم نته رائحة المفاجأة، من خلال تكرار المقولة التالية، « إلى غرفتي » ثلاث مرات، و على الإيجاز الشديد، و التقطيع القريب من الازدواج، و تتأرجح العملية بعد ذلك بين الأسلوب الإنشائي عن طريق الأمر، و الأسلوب الخيري بواسطة أفعال كلامية تحيل مجازا على الوعيد.[1]

كما أن التحريف الدلالي يكمن في النبرة التهكمية، إذ نلفي الجنة التي وعد بها الله من عباده و التضحية و المفاداة، و الرحمة، أضحت في عرف العنابية محل استهزاء، بل مدعاة للتهكم و البارووديا.

*<u>أسلوب غير مباشر:</u> بواسطة سارد عليم ، يوجه الكلام، بين أمر من لدن العنابية ،و تنفيذ من طرف خاتم.

*<u>مونولوج داخلي:</u> يسلط الضوء على ما يعتور نفسية الشخصية من انفعالات، و ما ينتابها من قلق، و اضطراب فكري، و فهمي و قيمي و نفسي، كما يلفت انتباه القارئ نزوع الروائي إلى تقنية الاقتباس من القرآن الكريم، تحيل على ما تعرض له أنبياء الله عيسى، إبراهيم، و الصحابي علي بن أبي طالب، من مكائد و دسائس في سبيل أداء رسالتهم الدعوية، و تستشرف ما ينتظر الحاج كيان من معوقات و عقبات و هو يقوم بنفس المهمة الدعوة، و التي لا يستبعد أن تؤول إلى التصفية الجسدية أي :الاستشهاد.

إن هكذا متتالية من الاستشهادات و الاقتباسات بالنصوص ،و الأعلام ،و التحريفات الكلامية، تدثر النص أو المتن الروائين بشعريات متعددة سواء على مستوى اللغة ، والتفاصيل، الزمكان، التجسيد، الأسطورة، مما يؤسلب، و يصورن ،و يشعرن المتن الروائي

---

(1) الرواية المغاربية. تحولات اللغة و الخطاب. مرجع سابق.ص 71.

و تتدلى عراجين شعرية، لكن قطوفها لا تكون دانية إلا لمن يقرؤها قراءة إبستيمولوجية، يقف من خلالها على معنى المعنى .

العلاقة بين عوامل التواصل و عوامل السرد:

زمن الحكاية- التجذير التاريخي للحكاية:

إن تحويل البنيات السردية إلى بنيات خطابية، يتحقق نتيجة إجراء الصوغ الخطابي، الذي يعتمده القائل ليكسو عناصر البنيات السيميائية -السردية-، المكونة من العلاقات بين المقومات و التحولات، على مستوى طبولوجية المربع السيميائي، و من موافقة هذه التحولات لأفعال تركيبية تنجزها عوامل ،على مستوى التركيب السردي بمسارات تصويرية تنتظم داخلها الوحدات، وفق علائق التسلسل و الترابط، غير أن إجراء الصوغ الخطابي يعتمد إلى جانب المسارات التصويرية على مجموعة من المعينات المرتبطة بالجهاز الشكلي لعملية القول ،و هي التي يدمجها القائل إلى جانب مقولة الضمير في القول، و تتمثل هذه العناصر في الإشارات الزمانية و المكانية (الآن-هنا).

أما وظيفتها فتكمن في قدرتها على تحقيق الاستثمار الدلالي للقول ،و الخطاب لأنها تتميز بقيمة تداولية، تتحدد في توليد الإحالات الزمانية و المكانية التي تكون المقام السوسيوثقافي ،الذي يرتبط به الخطاب، و يمكن اعتماد هذا المقام في تفاعله من البنيات السوسيوثقافية التي يحيل عليها، و سأحاول اعتمادا على ما يحفل به خطاب رواية عرس بغل، من إشاريات على تحديد الخلفية السوسيو-ثقافية للرواية و التي تتمثل في الإطار الزماني و المكاني، الذي تحيل عليه الحكاية في الرواية، استنادا إلى المفهوم الذي حددته سيميوطيقا السرد، أسعى إلى تحيل المقام السوسيوثقافي ، و هو مفهوم التجذير التاريخي .

يقول قريماس: « نعني بالتجذير التاريخي، التحقيق أثناء عملية تصوير الخطاب، لمجموعة الإشاريات المكانية و الزمانية، و خاصة التبونيمات، أسماء الأماكن ، و المزمنات، التي تهدف إلى تكوين نظير لمرجع خارجي و إنتاج أثر معنى الواقع».[1]

لنستمع للحاج كيان و هو يتساءل:

« ترى من أكون اليوم، المتنبي، أو حمدان قرمط، زكروية الدنداني، أو أحد خلفاء بني العباس، أو أحد غلمانهم أو قوادهم ».[2]

إنه يحيلنا إلى سياق سوسيو-ثقافي، يتمثل في التجربة القرمطية، تلك الظاهرة الراديكالية في التاريخ الإسلامي ،القرون الثلاثة التي تلت وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وما شهدته من تحولات سياسية و اجتماعية و خصوصا دينية، لكن العسف الذي تعرضت له الحركة القرمطية ،لم يقتصر على التنكيل المادي المباشر، الموغل في العنف الذي مارسه النظام العربي، ضد الثورة القرمطية و رجالاتها، و دعاتها أفرادا، و جماعات، بل إن العسف الأعظم، سوف تتعرض له الحقيقة التاريخية منذ القرن الخامس الهجري، حتى عصرنا الراهن، و منه تبقى الوثيقة التاريخية، يوصفها سؤالا قديما يستمد جدّيته و هو يقف في مجابهة الواقع الراهن.

لا تحسب أن نص الوثيقة ليس زينة تتهامش مع النص، و تمنحه مظهرا علميا، و لكنها شهادة حية، قادرة على محاورة الطرح الأسطوري، الذي ظل طوال الوقت يدفع بالحركة القرمطية إلى حدود الأوهام ،التي تؤثث المشهد بالمزيد من التشويه، لقد أوشك المتنبي أن يكون قرمطيا، حسب بعض منظورات التاريخ الأدبي.

كذلك الإحالة في عرس بغل ، على خلفاء بني العباس، و خولة أخت سيف الدولة الحمداني، و مؤسس دولة الخوارج بالمغرب، كلها إحالات تنهض بوصفها تشخيصا أدبيا لما يميز بحث البطل الحاج كيان عن كينونته في طابع لا يحسد عليه.

---

(1) Greimas (A.J) courtes(J). semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie de langage ed.hachelle. paris1979 .p15

(2) عرس بغل : مصدر سابق،.ص7.

ألم تر أن الكاتب من خلال هذه الإحالات، يحقق توظيفا رمزيا لأعلام الأدب ، ورجالات التاريخ، و الدعوة، و هو يتغيا من وراء تلك الإسقاطات التاريخية ،تقديم الحاضر الذي تردّت فيه القيم، و العلاقات إلى الحضيض، و ليكشف النقاب عن المفارقة المتحكمة في الحاج كيان ،الذي انسلخ عن جلده: كونه داعية، و فقيه، نزعته معتزلية، قرمطية، يتحول بين عشية و ضحاها إلى هزي ، قواد ، بماخور العنابية.

« و هو لا يزال ينتظر عودة البنت، التي حملته من رجليه،و شقت قلبه، بعينيها الجميلتين و وضعت فيه حبها، استطاعت أن تزعزع جامع الزيتونة بسواريه و بمشايخه و بفقهه و نحوه، و صرفه، و تجويده، و تحوله إلى هزي يحج إلى كيان ».[1]

لقد أراد الروائي أن ينبئنا عما كان يمور في المجتمع الجزائري، خلال فترة السبعينيات، تاريخ كتابة الرواية 1978، و هو يقرأ التراث قراءة تثويرية، إذ أشار إلى ثورتي الزنج، والقرامطة، و يضفي على الثورات الاجتماعية التي كرستها السلطة حينها أي فترة السبعينيات ،صفة الشرعية لأنها اختارت الاشتراكية.

إن لغة رواية عرس بغل ، تتصف بالتعدد و التنوع معجما و تركيبا و دلالة، وقالبا أدبيا. و بتعدد هذه اللغات، تنوع وسائل الأداء الأسلوبي بين الارتداد : الفلاش باك ، و الاستشراف، و بين المونولوج، و الحوار المباشر، و بين الاستفهام و الرؤيا و التناص.[2]

البعد الإدراكي للخطاب: الإقناع و الاعتقاد:

من خلال تحليل رواية، عرس بغل ، نستشف أن خطابها يشمل فضاءا إدراكيا يستقطب عاملي التواصل: الأول و الثاني، فضمن العقد المقالي ، الرابط بين العنصرين ينجز كل واحد منهما فعل الإقناع، بالنسبة لعامل التواصل الأول (المرسل)، و فعل التأويل بالنسبة لعامل التواصل الثاني (المرسل إليه) .

(1) المصدر السابق:ص،67.

(2) الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب: مرجع سابق، ص،78.

الفصل الثاني

إن الفعل الإقناعي، يشكل جهدا من العامل الأول لإقناع الثاني، بما يقدمه على مستوى الخطاب، و يركز هذا الفعل على تكوين فعل الاعتقاد ، لدى عامل التواصل الثاني ، بحقيقة خطاب.

إذا كان الخطاب الروائي لا ينتج خطابا حقيقيا، فإن عامل التوصيل الأول يعتمد على إجراء التسخير الخطابين، القائم على المواجهات التفعيلية، و هي مواجهات تقوم على العلاقة بين عاملين متغايرين، عامل التوصيل الأول و الثاني، و يعمل الأول على خلق فعل اعتقاده لدى الثاني، بحيث يقدم الثاني حكما ، الاعتقاد، حول ما يقدمه الأول.

فعل الاعتقاد الإقناع ، فعل ، أنا ليجعل عامل التواصل الثاني، أنت معتقدا في ما يقدمه.[1]

لقد اعتمد خطاب رواية عرس بغل ، على مجموعة من الآليات الأسلوبية واللسانية، إضافة إلى وظائفها الدلالية، منها ما وقفت عنده، وأنا متأكد بأن الآخر وهو ينطلق من حيث انتهيت سيقف على آليات أخرى.

الفصل الثاني:شعرية النثر:

1 -تطبيق الشعرية في المجال النثري:- الرواية:

استهلال:

إن العرب الذين عاصروا نزول القرآن -أهل مكة من غير المسلمين خصوصا- سموا، ما أطلعوا عليه من القرآن شعرا، و هذا يعني أنهم كانوا يمتلكون مفهوما للشعرية،

(1) greimas (A.J). du sens. Ed. seuil.paris.1970.p74.

إن وجود فهم للشعر و الشعرية، بتجاوز القوالب التي وصلتنا من العصور القديمة، هو فهم يتجذر في تاريخنا الثقافي، و لا يجوز عده وليد العصر الحديث، و علائق المثاقفة مع العرب و في هكذا مقام قال الشاعر الكبير فؤاد بركات:

« لا تحسب الشعر يعلو على النثر في شرف قد شـــرف النثـــر آي الله في الذكـــر ».

شعرية النثر:

الأسباب المقترحة لوجود الشعرية في الرواية:

« كلما كان هناك أسلوب كان هناك إيقاع شعري » (مالارميه/Mallarmé).[1]

من خلال المقبوس السابق يتبين المتلقي بأن (مالارميه_) جعل الشعرية نتاجا حتميا للأسلوب أي أسلوب، و ذلك من الطبيعي أن تتلألأ أمواج الجواهر، و يلاطم شكلها، و مبناها بين ضفتي الفن و الجمال.

يبقى الكلام من أعلا وظائف الدماغ، و حسن الكلام سواء علينا أكان نثرا أم شعرا يدل على الذكاء، بعبارة أخرى أود أن أعرب على أن ما يعطي للنثر السمو –والشعر كذلك– المطلوب، هو صدق الشعور و حيويته، و دفؤه، أكثر من الشكل الذي يعبر به عن هذه المعاني الرقيقة السامية، ألم تعلم بأن النثر هو النسر الذي يعيش في سفوح الجبال الشاهقة، أما الشعر فهو الصقر الذي يستوطن القمم، و كليهما لا يبلغه إلا من مهره السهاد.

لكن الذي تسول له نفسه الضرب صفحا عن الشعر، و عدم تتبيل نثره به يحاول عبثا، أو بات حتما مقضيا عليه ،أن يكسر قلمه، و يحترف مهنة أخرى غير الكتابة، ربما ينطبق عليه قول الشاعر ا:

« كناطح صخرة يوما ليوهنها فما وهنت و أوهى قرنه الوعل ».

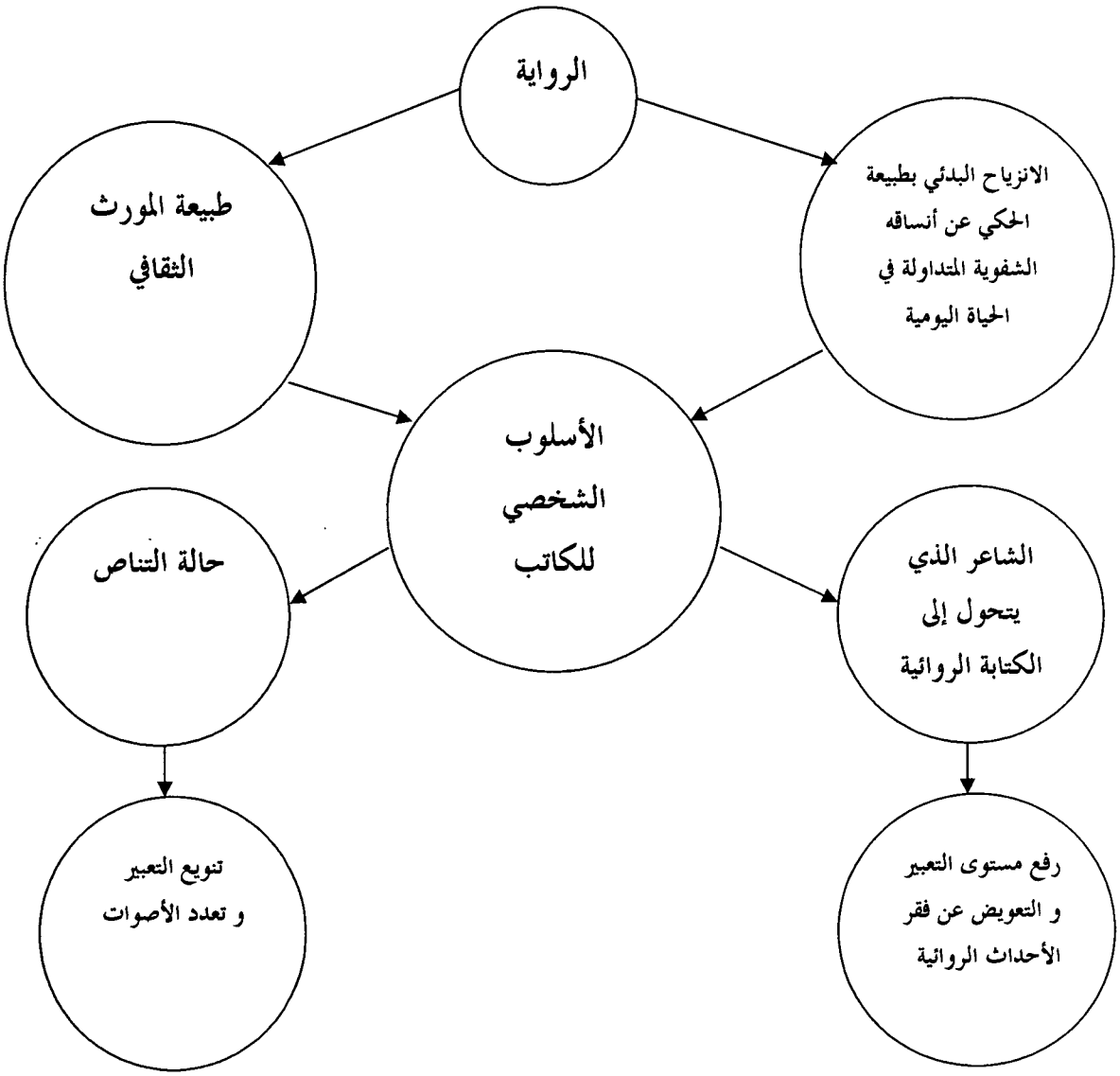
إذا حتى يعبر الروائي المنطقة الرجراجة، الزئبقية، لشعرية النثر في الرواية، دون أن توخزه أشواك الشعر ،المحيطة بورده، و رحيق أزهاره، عليه السباحة في فضاء أثيري بين

(1) صلاح فضل. بلاغة الخطاب و علم النص: الطبعة الأولى، 1992، المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون،الكويت،ص،293..

هاتين المنطقتين لأن منطقة الكتابة هي الأرض الحرام المزروعة بألغام الشعر و النثر أيضا.

و الخطاطة التالية تبين لنا توضعات الشعرية في الرواية.

توضعات الشعرية في الرواية.



الرسمة رقم (06)

تنسل العناصر المشار إليها في الرسمة السابقة شعريات في الرواية منها:

أ-شعرية اللفظية:

إذ نلفي الشعر و الرواية و الفلسفة، و سواها من فروع العلوم الإنسانية، تستعمل الكلمات نفسها، و لكن طرائق تركيب الكلمات و تشكيلاتها النسقية، هي التي تؤدي إلى نشوء الأنواع

و الأجناس الثقافية و افتراقها عن بعضها ، و على عكس هذا الأساس لا يمكن أن ننسب إلى كلمة معينة صفة الشاعرية، و نحجبها عن الأخرى،إنما و جودها داخل السياق أو النسق هو الذي يمنحها صفة الشعرية أو يحجبها عنها.[1]

بـــ-شعرية التركيب:

كما يذهب الناقد كمال أبو ديب: « هي خصيصة علائقية، تجسد في النص متتالية من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية و الذي يغوص في أنفاس تلك النفائس (العلاقات) يجد لؤلؤا متناثرا و دررا فياضة، و جواهر كريمة تملأ الأكوان (أكوان السرود) نورا مبينا، ينتهي به إلى الإلهام في معاني و أحاسيس الشعرية. »[2]

ج-شعرية المقطع:

إن الخاصية المميزة التي يجب توافرها لاتسام السلوك الإنساني بالشعرية، هي خروجه عن النسق السائد و اتسامه بقدر من الغرابة و الإثارة، و المباغتة أيضا و الإدهاش،و الاستئثار بجمالية خاصة، و نادرة لا يجوز غيابها، و هذه التقنيات السردية لا تتأتي إلا باللغة المغناج، التي تتغلف بغلالات كثيرة من التأملات الجمالية الصرفة،و دفقات كثيرة أيضا من التفجير الشعري الغزير، الذي يستثير رهافة الوجدان و يتغلغل في جميع تفاصيل الحياة.

هـــ-شعرية المعنى:

لقد قال فيلسوف الجمال الإيطالي بنديتوكروتشي مجترحا حدا جامعا، ومانعا للأدب: « الأدب هو البصيرة » و لا إخال أي قارئ يقف على المعاني المبثوثة ما بين سطور السرود، إلا إذا كان ذا بصيرة، فتدفق اللغة المنحلة المنقاة، التي ميسمها التدفق الغزير من جهة ،و الانتقاء البالغ حدود اصطفاء المنتقى ،و المبتكر من جهة أخرى، فلا بد على المتلقي الذي ينشد اقتناص شعرية المعنى، أن يعلم أن الكلمة قد لا تقع على الورق قبل أن تشعرنا برحلتها التي أجرت لها نوعا من التقطير،عبر سلطة متراكمة من الغربلة و التصفيات، كفيلة

(1) د.صلاح فضل. سرديات الرواية العربية المعاصرة. الطبعة الأولى.2003. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.ص228.

(2) في الشعرية. مرجع سابق.ص15.

بحجب ما تتناوله معظم النصوص الروائية المألوفة، أليست الرواية سلسلة مترامية الأطراف من التواشجات اللغوية الفذة؟.

إن الرواية التي أعتزم الوقوف على شعرية النثر في متنها (البحث عن الوجه الآخر) لمحمد عرعار العالي، تعبير يمثل معاني تبدو ضامرة ،و خفية إزاء سطوع التدفق الشعري للغة، و التي تعد الميزة الكبرى لأعمال الرجل.

و-شعرية المكان:

ربما كان المكان آخر الأمور التي يمكن اللجوء إليها لاستصدار الشعرية، بوصفه مكونا أساسا من مواد جامدة محايدة، شعوريا، و محايدة جماليا، إذا لم يتدخل الوعي، و الذائقة التي تعد بدورها أحد إحرازات الوعي لاستشعار الجمال، أو تدخل العمل البشري على تحسين المكان و تجميله ،كما لا يعزب عن الأذهان أن الفرق دقيق حد المتاهة و التتويه بين استشعار الجمال الخالص بالأمكنة و شعريتها، حيث يمكن الذهاب إلى استقلالية المادة الجميلة ، المكان و انعزالها عن علاقتها بالوعي و الذائقة، أمران يخرجانها ليس من خانة الشعرية، فقط يخرجانها من خانة ،الجميل فالأشياء جميلة لأن الإنسان يراها كذلك، واستشعار الجمال أيّا كان مصدره ،هو درجة ما في سلّم الشعرية .[1]

1-تطبيق الشعرية في المجال النثري: رواية (البحث عن الوجه الآخر) لـــ:محمد عرعار العالي نموذجا:

محمد عرعار العالي كاتب مقال، و لكنه يشبه النحل بطيئ التحضير، دسم العسل، حيث تتميز كتاباته بالتعمق، و البعد في كثير من الأحيان عن سطحية الأحداث، و يبدو تفاعل الكاتب مع عوالم شخصياته جليا حتى يغدو هذا التفاعل فلسفة يؤمن بها في آخر المطاف.*

---

(1) سرديات الرواية العربية المعاصرة.مرجع سابق.ص250.

* محمد عرعار العالي روائي جزائري.بدأ النشر في السبعينات من القرن الماضي من أعماله الروائية (الطموح. مل لا تذره الرياح. زمن القلب. البحث عن الوجه الآخر. الرواية التي أنا بصدد الحفر في طبقاتها عن الشعرية في المجال النثري. و صدرت له مؤخرا رواية بعنوان تحت ظلال الدالية) عن دار القصبة للنشر.

قد يتساءل المتصفح لمتن هذه الرواية عن ملابسات غموض الحدث فيها، لكنه سرعان ما تتبدد الحيرة التي تخيم على مخيلته، عندما يبصر بالحقول المعرفية التي توسل بها الكاتب، علم النفس، و الفلسفة، مما جعل الضباب يكتنف تضاريس الرواية، و الغموض حد استعصاء الفهم، إذ نلفي هكذا نص يبعث في قارئه الشك، و التردد ،في تحديد المعنى الذي يطمح إليه الروائي.

إن القضايا التي يعالجها عرعار في، البحث عن الوجه الآخر ، تتعلق بالإنسان ،ثم بالمجتمع ككل، يسلط عليها بنات أفكاره التي لا تخلو من طابع فكري أو فلسفي، كأني به ينشد حقيقة الإنسان في هذا الكون، من منطلق ذاتي يتمثل فيما يتعوره من أفكار أو شعور، و من منطلق اهتزازاته الروحية و تصوراته الفكرية، مما يطبع الرواية من حيث أحداثها بطابع بنية الحلم، لغتها التي لا يقف المتلقي على معناها العميق و مغزاها الحقيقي إلا إذا وافقه الحظ في فك شفراتها.

كما أن اختيار الروائي بنية الحلم، كتقنية سردية، تتماشى و اتجاهه و رؤيته ،لأن هذه المادة القصصية و القالب الحكائي يجعلان الرواية تسبح في عالم السريالية المستغلق و الغريب في آن واحد، عالم المتناقضات الذي يلتقي فيه المعقول و اللامعقول، الممكن و اللاممكن، الخيالي و الواقعي، الذي يقول عنه إيت ديوليس: « أما الكاتب السريالي ينقل اهتزازات العالم الداخلي و سوف تكون تعبيراته مطبوعة بطابع الغموض ».[1]

إن شعرية الغموض هذه، لها صلة ببعض المظاهر البلاغية ،التي تعتبر مكونات أساسية في بناء النص السردي، محددة حركيته ،و ماهيته الشعرية، لقد أشرت في ثنايا التحليل إلى مقولة للمرحوم محمود درويش ،و سطور شعرية لأدونيس، تتمحور حول شعرية الغموض، قال درويش: « إن الوضوح جريمة »[2] .و قال أدونيس : « غموضا حيث الغموض أن تحيا، وضوحا، حيث الوضوح أن تموت ».

(1) إيت ديوليوس: السريالية. ترجمة بهيج شعبان، طبعة 1956. لدار الطباعة و النشر، بيروت. لبنان.ص68.

(2) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة عشر.1989، دار العودة بيروت. لبنان.ص 481.

هكذا يصرخ أدونيس منتشيا كلما استطاع دحر طابع الوضوح الذي يتربص يشعره و طلب موته:

أصرخ منتشيا

تهدم أيها الوضوح، يا عدوي الجميل ».[1]

إن الغموض في الرواية قيد البحث، هو ذلك الشريان الذي تتغذى به شعرية النثر، ويمدها بأسباب الحياة و الاستمرار، و ينتشلها من التلاشي و الزوال، و المبدع، المبدع الحقيقي هو الذي يغوص في أعماق الظلمة، إنما يفعل ذلك بحثا عن مزيد من الاستقصاء و الكشف، و سبيل الروائي إلى ذلك الاتحاد و الرمز، حيث تبلغ لغة بعض السرود الأصيلة أوج ترميزها، و ذلك من خلال لون من التعبير الحلمي ، أو الأسطوري يمكن السارد من قول الخفاء و استقصاء المجهول، فلا بد من مجهود يبذله القارئ من أجل الكشف عما تزخر به هذه السرود من إبداع، و ما يكمن في أحشائها من الوضوح الذي يتخذ التستر طريقة في التجلي.[2]

أو كما يقول هايدجر: « كلما ازدادت كثافة الظلام الذي يكتنف تلك الأعماق كلما كان الوضوح الذي تعدنا به كبيرا »[3]، و تبقى الشعرية كما يقول جيرار جنيت: « الشعرية علم عجوز و حديث السن ».

إن روائيا من طراز عرعار، ليس ذلك القاص الذي يجلب النوم إلى القارئ عندما يجافيه النوم وقت الظهيرة، أو قبيل منتصف الليل، لكنه ذلك الفيلسوف الذي يبنى فكرة من أجل الوطن، يتلقفها من بعده زميل له أو تلميذ من تلامذته، محاولا إنماء هذه الفكرة، لأن الفن الروائي هو المرادف لفن السياسة، و لهذا فنحن لا نندهش إذا وجدنا أفكار عرعار هي التي حفرت هذا الأخدود الفكري في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة، و مضت تشق لنفسها داخل عالم الرواية نهرا فياضا من العطاء.

---

(1)) أدونيس . الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الخامسة.1988.دار العودة . بيروت. ج 2.ص682

(2. شعرية الغموض.مرجع سابق.ص 12

(3) المرجع نفسه:ص 13.

البحث عن الآخر (الأنا):[1]

تبدو الرواية و إن كتبت في فترة أطرتها مرحلة معينة، قد تجاوزت طروحات تلك الآنية، بحيث لم تدخل في حميمية مع راهنية المرحلة كخطاب يمجد الجماعة، و يراهن على تبجيلها فتتلاشى شخصية الروائي لتذوب في الجماعة، و يصبح صوت الفرد (الذات هنا) مسلوبا أمام بنية فكرية لا صوت فيها للأنا...تتحاشى رواية (البحث عن الوجه الآخر)هذا المبنى لترسم لنفسها عالما سرديا تؤطره التجربة الفنية للروائي محمد عرعار العالي، تجربة تبدو في هذا النص السردي، قد تخلصت من قبضة الأنساق الذهنية التي دأبت على اختزال الواقع و الرواية معا إلى علاقات تبسيطية و على التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة[2]، لا ننكر أن الرواية تحمل خفية لا تجليا، مضامين إنسانية و لكنها مضامين لا تفصح عن نفسها في خطاب يسلم نفسه ضمن نسق دلالي مكشوف، لقد جاءت في شكل كتابة تبتكر الحياة ، وتؤلف بين أشد الأشياء افتراقا[3]، تبدأ الأحداث انطلاقا بضمير المتكلم تتخلله تنويعات سردية في متواليات لشخصيات (الغريب- الشبح- المرأة) و لكنها تنويعات لا ترتبط بحضور فعلي لهذه الشخصيات معدلا احتكاكيا للبطل ...لأنها شخصيات تمثل غيابا في حضوره أ و حضورا في غيابه.

و بالتالي تنسج و إياه ثنائية التقاطب: حضور/غياب، هو البؤرة التي تتمفصل حولها الأحداث، و التي تلزمه هو في آخر المطاف.

إن الذات القلقة للشخصية المحورية ،هي التي أدت بالأحداث المتسارعة إلى أن تأخذ ذلك المجرى، لقد تلون مسار السرد المتسارع بهذه الذات الهائمة و المهووسة بالمجهول

---

(1) الحرية . الخميس03 مارس2005. مقال للدكتور عبد القادر بن سالم.ص07

(2) مجلة الفصول. المجلد الرابع .العدد4.1984. ص159ط1.ص85.ص21

(3) فاضل العزاوي.: بعيدا داخل الغابة، الطبعة الأولى، 1994، دار الهدى ، دمشق، سورية، ص، 87..

أحيانا...ذات تبحث عن غياب ضمن متغيرات من العلاقات الاجتماعية ،و الأنساق البنائية المتشابكة، و على رؤى فلسفية –كما أسلفت الذكر– غاية في التجرد... البحث هنا هو بحث عن الحقيقة، عن مجهول ، إحداثياته الحياة و الكون و العلاقات ....بحث عن معادل أو عن أجوبة لأسئلة الذات المنشطرة بين واقع مؤلم، و مجهول مخيف بين مجل و خفي.

لا تطرح الرواية في كل صفحاتها واقعية اليومي إلا لماما، السكن، الزوج، العلاقات. إنها تبحر فيما هو جوهري، و بالتالي يلامس هذا الخطاب السردي أفضية الفلسفة انطلاقا من قلق الذات (البطل) التي تنشد سؤال الحقيقة من البداية إلى النهاية، و بالتالي (البحث عن الوجه الآخر)، هي رحلة بحث استشراف...فاستيقاظ البطل من نومه استثناء يعني أنه يمر بفترات قلق، فترات تتكئ على مؤشر السؤال و الحيرة، إن الحياة أو الواقع الذي يتشكل و ينحصر في (البيت) الذي يأوي البطل هنا و الذي يمثل فضاء الأحداث كلها، لم يعد قادرا على احتوائها.[1]

« عاد مظلما بعد سطوع نور مصابيحه ».[2]

إن (البحث عن الوجه الآخر) هو البحث عن الذات نفسها، الغريب هو نفسه البطل.

« – من أنت ؟.

–أنا دون اسم يا سيدي.

–و متى عرفتني ؟.

–أعرفك دوما يا سيدي لأنك أنا »[3].

إن جدل البحث يستمر مع الرواية إلى نهايتها، في تنويع سردي و أسلوبي عجائبي سأقف عنده لاحقا ، لأن الروائي بصفته خالقا لعالمه المحاكي، يخلق أيضا القوانين التي

(1) الحرية . مرجع سابق. ص07

(2) محمد عرعار العالي: البحث عن الوجه الآخر، طبعة ، 1980، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ص96.

(3) المصدر نفسه: ص، 7.

تحكمه فهو يسير خطوط الأحداث إلى مآلها و يربطها و يقودها جميعا حسب حكمته الحصيفة .[1]

يظل القلق قائما بدءا من صدمة صراع الأنا مع نفسه، حين عجز عن فك شفرات السؤال الفلسفي، و الخضوع في آخر الرواية لهذا الهاجس المركزي .

« خرجت عازما على البحث عن الرجل و الوصول إليه و لو تطلب ذلك العمر كله »[2]

المكان و الفضاء الروائي:

يبدو المكان ذا أهمية قصوى خاصة و أن الرواية منذ بلزاك قد جعلت منه عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية.[3]

و منه صارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي، والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق، و السيميائيات، و سائر العلوم الإنسانية ،و أصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه و تغتني به، مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل و البحث.

« إن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي و تنهض به في كل عمل تخيلي ». [4]

باعتبار المكان عنصرا يحدد طبيعة الشخصيات و إحداثيات تحركاتها وفقا لطبيعة سلوكية معينة، و في المقابل يضفي على الزمن و يملي عليه الفضاء الذي يتموقع فيه.

لقد بدا المكان في الرواية محددا، ضيقا إلى حد لافت للنظر، فهو البيت الذي يأوي البطل، بيت متواضع ، لا شيء فيه يستدعي الإثارة أو على الأقل الاستذكار من رؤية عينية.[5]

---

(1) نظرية الرواية. مجموعة من الكتاب. ترجمة جاسم الموسوي. 1986.ص49

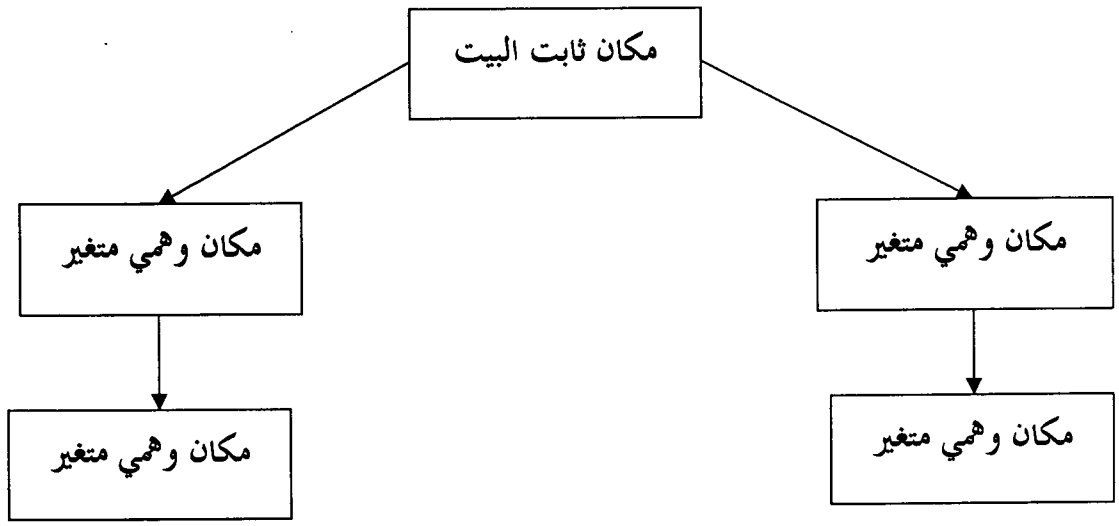
(2) البحث عن الوجه الآخر: مصدر سابق،ص96.

(3) حسن البحروي: بنية الشكل الروائ، الطبعة الأولى،1990،. المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ،ص27.

(4) المرجع نفسه :ص29.

(5) الحرية . مرجع سابق.ص07.

رغم ضيق المكان المذكور، و محدودية أفقه، إلا أنه يتفرغ إلى أمكنة أخرى عن طريق الاستذكار، و توقيف الزمن الآني، فيشكل أفضية أخرى تتناسل من خلالها أحداث جديدة، إلا أنها تبدو متوهمة تلوذ بكهف زمن غيبي لا يمكن استكناهه، و الخطاطة التالية توضح المفهوم.



الرسمة 07:

إن المكان (الثابت) في الرواية لا يتولد عنه دلالات جديدة على مستوى أفضية السرد الأخرى، إنما يتموقع كنقطة انطلاق تحدث من خلالها الإثارة على مستوى البنية التخييلية للبطل، و أحيانا يغدو إطارا ضيقا لأحداث ذات مكون سردي بسيط، كما في الفقرة: « كنت قد تركت الرجل وحيدا في البيت بعد أن أقنعته صباحا بالبقاء يوما أو يومين آخرين.» [1]

(1)البحث عن الوجه الآخر : مصدر سابق، ص61.

إن تجليات علامات الحداثة في رواية،البحث عن الوجه الآخر، تتبدى بشكل لافت في طريقة رسمه للشخصيات.

تحطيم الشخصية:

إن توسل الكاتب بضمير المتكلم (الأنا)، كشخصية تتمحور حولها الأحداث، بل تتصرف في مجرياتها، يعد ضربا من التهشيم لها، إذ نسجل منذ بداية الرواية الخطاب التالي:

« شعرت بمجرد استيقاظي من النوم أني متعرض لخطر داهم، ففتحت عينيي مسرعا، وتأهبت لتجنب أو مجابهة هذا الخطر، لكني لم أر شيئا، و وجدت نفسي أسبح في بحر من النور، أغمضت عينيي و قد أتعبهما الضياء النافذ، فتشكلت أمامي بقع سائحة من الألوان الفاتحة المشعة ».[1]

لقد ضرب الروائي صفحا عن البداية الكلاسيكية، التي دأبت على وصف المناظر ، والتمهيد لظهور الشخصية، بل الإمعان في وصف تفاصيلها، مما يجعل الغموض يكتنف الخطاب الروائي، رغم أنه يشد الضوء إلى جهة أخرى، و المتتبع للرواية لا يظفر باسم آخر، اللهم الحوار الذي يدور بين الشخصية المكتملة و شخصيات أخرى مخاطبة.

« أوحشتني كثيرا يا عزيزتي.

فلم أجد جوابا ».[2]

لا أحد يزعم أنه يعرف الشخصية المخاطبة أو المتحدثة، كما لا أحد كذلك يمكنه أن يتخيل ملامحها، لكن من خلال بعض المقولات، يتبين بأن الشخصية المقصودة غير مرئية والمقبوس التالي يثبت ما أقول:

« لعلك تستغرب حضوري أمامك هذه الآونة ؟ .

---

(1) المصدر السابق:ص،27.

(2) المصدر نفسه: ص 29.

بالفعل كان كذلك... قد كنت متأكدا من عدم وجود أي شخص معي كما كنت متأكدا من وجود الباب الخارجي...فدار في رأسي هذا السؤال . فكيف دخل هذا ؟ ».[1]

لقد سبق أن أشرت، بأن التركيب مستوى هام من مستوبات الوظيفة اللغوية، إلى جانب الصوت، و الدلالة، و الصوت، و إذا كان الضمير أبا للمعارف طرا، فقد استحوذ في السرود على نصيب وافر من الشعرية في نظر المنظرين، إذ باتت شعرية الضمائر من الشعريات البانية لشعرية السرد، و أضحى الخطاب الروائي، يتموقع في شرنقة الضمير، وإذا تفتحت كانت ثمارها جماليات السرد، سواء علينا كانت جماليات مكان أو زمان، أو جسد، أو تفاصيل، أو أسطورة، أو لغة.

إن توظيف الضمائر يناسب في الخطاب الروائي انسياب الماء بين مسام التربة تبعا للرسمة التالية:

ضمير المتكلم والمخاطب ⟵ **وضعية غائية**

إن الشخصيات المتوسل بها في هذا الخطاب الروائي هيولية: تتسرب إذا سولت لأي كان نفسه الإمساك بها.

« فدعوته إلى مقاسمتي الأكل و قد كنت على أهبة تناوله فامتنع من جديد.

-ما لي به فائدة.

-إذا شكرا كثيرا على هذه الزيارة، و لا تنسى أن تعود مرة أخرى.

و مددت له يدي مصافحا....

فبقى يسير القهقرى كأنه متأدب، أبى أن يدير ظهره و اعتقدت أنه سيصطدم بالباب و هو لا يراه، لكن الشخص الغريب لم يعبأ بهذا الباب، فاخترقه و نفذ من خلاله إلى الخارج...و تلاشى ».[2]

(1) المصدر السابق: ص، 32.

(2) المصدر نفسه: ص، 37.

إن الدارس للرواية الغربية الحديثة يلفيها تتزيا بهذا الزي، أو الأزياء من السرد، لنأخذ على سبيل المثال رواية الغيرة، للروائي آلان روب غرييه ، الذي رمز للشخصيتين عندما شهمهما أو فتتهما بحرفين و فقط الحرف (A) و الحرف (O) (le zero) أبو الأرقام ، ولكن بين الدلالتين قاسم مشترك أكبر، لا يختلفان ما دام وكدهما إهمال الشخصية حد التجاهل، نفس التقنية نجدها في رواية ، زمن الشك، لنطالي ساروت التي علقت على ذلك قائلة: « كان غنيا بكل شيء و محاطا بكل شيء، و بكل عناية، لا ينقصه أي شيء، بدءا بالأزرار الفضية في سراويله الداخلية إلى المجهر الصغير المعلق على أنفه، و فقد كل شيء بالتدرج: أسلافه، منزله المشيد بعناية،و قبوه المليء بشتى الأدوات إلى أبسط الأشياء الشخصية، ممتلكاته وعناوين مداخيله و ثوبه و جسمه و وجهه، و خاصة أثمن شيء و هي الخاصية التي لا يمتلكها سواه و هو اسمه »، إن هذه التهميشات التي طالت الشخصية لم تفقدها المكانة التي تبوأتها في الرواية التقليدية، بل شعرنتها، و لا نحتاج إلى كبير عناء لنقف على المواصفات التي ذكرتها ساروت، متجسدة بادية للعيان في شخصية عرعار.

من ناحية أخرى المتتبع لرواية ، البحث عن الوجه الآخر ، يلفي أحداثها مسطحة تفتقر إلى التنويع، و عدم تتابع الأحداث، وفق تسلسل طبيعي.

تجد السارد في الصفحة الخامسة يتحدث عن الرجل المخاطب، و كيف ولج و من أين كان ولوجه، و يأخذنا الحوار الذي يدور بينه و بين المتكلم، ثم يعود في أماكن أخرى من الصفحة التاسعة و العشرين و ما بعدها، و لكنه في كل مرة لبس لبوسا، يمكن أن نطلق عليها سياسة المعنى أو المعنى الهارب، التي يقول بصددها جاك دريدا:

« إن سياسة المعنى لم تعد تقف عند توضيحه عبر جهاز لغوي معلوم، إنما أصبحت سياسة المعنى تنزع إلى (الراسب المراوغ) و تبعا لهذا فإن الكتابة الشعرية شكلا و مضمونا، أصبحت سياسة إنتاج المعاني قائمة على المفارقة و المباينة و المساعدة و المبادهة و المفاجأة لإبطال مفعول المطابقة بين اللغة و الواقع ». لأن حقائق الرواية هي تقنياتها، بعبارة أخرى حقيقة الرواية هي حقيقة كائن غامض على نحو ما دون أصل صريح، و لأنه محدث

يتواتر من البداية إلى النهاية، بل نشعر أن الزمن غير محدد و ليس مضبوطا كما كان الحال في الرواية الكلاسيكية.

إن شعرية الزمن في رواية ، البحث عن الوجه الآخر، تتجسد من خلال تداخل العناصر الزمنية في الرواية،بطريقة فلسفية يكتنفها ما غدت عروقها منه من حوار عجائبي حقيقي ، يعمل على تبئير الإنسان و المكان ، و الزمان و يتخذ من الأحلام ، و الرؤى سبيلا للبناء، كما يعتمد على خلق المفارقة و السخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة ، والخارق و المسخ و التحول و التضخيم.[1]

و يمكن التدليل على الأفكار السابقة بالنص التالي:

الحياة لا نخشاها رغم معرفتنا مآسيها العديدة و أهوالها الجبارة ، الموت نخشاها، رغم أننا لا نعرف عنها أشياء من غير أن نعتقد أنها نهاية الحياة .

إذا فحقيقة الأمر، هو أننا لا نفعل أكثر من أن نفرق بين شيء هو في الأصل واحد.

حياة- موت- أو موت-حياة....واحد خالد.

غير أن هذه الحياة لا تسير دوما وفق خط مستقيم ،مسارها يخضع لقوانين و نواميس كونية عظيمة،إلا أن هذا المسار لا متناه في جوهره، ليس هناك من موت أو افتراض موت، أو إمكانية افتراض .[2]

يلفي المتلقي نفسه إزاء متتالية من الأسئلة على شكل حوار فلسفي داخلي لإنهائي، أو متاهة التنويه ، تقذفه في هوة سحيقة القعر، لا يتمكن من الخروج منها لو رام ذلك، كما أن الأبعاد الثلاثة للزمن سيان ،عند الروائي إذ لا يسجل أي فارق لديه بين الزمن الماضي والحاضر ،الذي تمثله الحياة و الزمن المستقبل الذي تمثله الموت.

---

(1) فصول: المجلد السادس عشر. العدد الثالث. شتاء1997.مقال للباحث المغربي شعيب حليفي موسوم: بنيات العجائبي في الرواية العربية.ص115.

(2) البحث عن الوجه الآخر: مصدر سابق، ص، 52.

لكن عرعارا ليس بدعا – وهو المنتمي لكتاب الرواية، الذين يعتبرون هذه القيم المنطقية لمسار الزمن و بنائه ، ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي، فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا .

لقد حدد النقاد الروائيون المعاصرون ثلاثة أنواع من الزمن، تتلبس بالحدث السردي و تلزمه ملازمة مطلقة و تنسل شعرية:

1-زمن الحكاية: أو زمن المحكي:

2-زمن الكتابة: و يتصل به زمن السرد، مثل سرد حكاية شعبية ما، إنه اجراء يضارع فعل الكتابة، و تجسيد النص السردي على الورق، حيث عملية كتابة النص على الورق لا تختلف عن بث الخطاب الحكائي الشفوي، على مسامع المتلقين .

3-زمن القراءة: و هو الزمن الذي يصاحب القارئ و هو يقرأ العمل السردي.[1]

شعرية اللغة: إن متعة اللعب أو التلاعب باللغة و التعبير بصفة خاصة، هي خاصية أسلوب عرعار المميزة، يتوسل بها لاستنطاق الأشياء و محاورتها أو مناجاتها و بثها الهموم، والشاعر يقول:

« تذكرت في هذه الآونة الشموع

أشعلتها جميعا ...فتراقصت جدلانة

شعرت نحوها بود كأنها عرائس أثيرية تعاشرني و تقاسمني وحدتي بحب و عطاء...»[2]

ثم أردفه بالنص التالي:

« رغبت في التمعن في وجهها و التمتع بمحاسنها...فإذا بها واقفة قريبة مني بعيدة عني...»[3]

(1) في نظرية الرواية: مرجع سابق،ص222.

(2) البحث عن الوجه الآخر: مصدر سابق، ص 62.

(3) المصدر نفسه: ص، 65.

إن تركيز الكاتب في هذين المقبوسين، و في مواضع أخرى على توظيف المدلولات المتناقضة، ليس الغرض منه توضيح الضد بالضد كما نجده في الدرس البلاغي القديم، و لكن له ما يبرر، و هو التركيز على شعور يبدو لنا طبيعيا و عاديا خصوصا حين يردف: « المرأة التي كانت مغلولة في الستار الشفاف و المرأة التي كلمتني في الهاتف ، هما امرأة واحدة، أو بالأصح هي غير موجودة و لا يمكن أن تمنح شيئا لي مهما أمنى ....إنها ملتصقة بي غير ملتصقة بي ، غير مجسمة خارجا عني فهي جزء مني و أنا جزء منها ، فنحن الاثنان شيء واحد ».[1]

إن الشعرية التي تتولد عن الحوار المتحول إلى إغراق فلسفي يوفر للكاتب الراحة اللغوية التي يشعرنا أنه ينشدها و يتابعها : « الكتب و الأفكار و المعارف عامة، تبقى ينابيع متعة وتسامي،ولكنها من جهة ثانية،تتصف بالقصور النسبي في إحداث التحولات الجذرية التي تبعث على ثوران النفس والروح ....وربما هذا نتيجة عدم قدرتها على اكتشافها الأبعاد المختلفة لكل ماينجزه الإنسان.[2]

لقد استعمل عرعاراللغة للغوص في أعماق ذاته و اكتشافها أو إعادة اكتشافها، عبر حوار وسيم يحبل بالتلاعب على المستوى الخارجي للغة، و على مستواها الداخلي، لغة مشعرنة تلقي بظلال معانيها ،التي حاول الكاتب أن يضغطها ليستخرج معتصرها، الذي له مذاق شعرية نثرية، لا يقف على كنهها إلا من بصر بالعجائبي، بوصفه مظهرا من مظاهر التخصيص، لأصالته و استمداداته من الحكي، و المرجعيات المختلفة، و كذلك معطيات العلم الحديث، و تقلبات الإنسان، و المجتمع العربيين، فميزته في الرواية العربية من حيث هو خصيصة، أنه ليس واحدا ،بل يتعدد و يتخذ شكلين لوروده أو أكثر، يرد عنصرا دلاليا في السياق العام للنص الروائي، أو بنية ديناميكية في الرواية، و هو الأساسي باعتباره هذه البنية في العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات و خرق الجانب المألوف

(1) المصدر السابق:ص، 67.

(2) المصدر نفسه:ص، 69.

الطبيعي في حدود معينة و مستويات محسوبة، من روائي لآخر، مع التركيز على الامتساخ و التحول الخالق للحيرة، و الارتباط بالفكاهة السوداء، و السخرية ،و ببعض ملامح من التراث المحلي بأشكاله الفنية، و التقنيات الروائية، و ذلك أسلوب جديد في المعالجة، و توليد رؤية مغايرة تجاه عالم الأشياء، تتضمن خطابا معينا يرتكز على الذات و الهوية و التاريخ ، واللاشعور.

إن رواية، البحث عن الوجه الآخر ، لا تثير حوادث معقدة، أو متشابكة لدرجة تغيب معها التفاصيل، بل نلفيها ترسم خطا بيانيا لجملة من الأحداث ، تتسم بالخطية و التراتبية خاصة حين يتعلق الأمر ببطل الرواية ضمن ثنائية ، الحضور/الغياب، العمل/البيت، استحضار حوادث مضت.

يقول ميشال بوتور: « إنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثهافي مكان واحد منفرد، و إذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوصافا تنقلناإلى أماكن أخرى » .[1]

لكن الرواية تمغنط القارئ بسيرها على هذا النمط السردي و كأنها سيرة ذاتية ، تسعى إلى ترتيب حوادثه ، إلا أن ذلك لم يحد و في هذا الصدد يري حسن بحراوي:« استجابة الرواية للتتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي السردي، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت ».[2]

لقد أشرت عند التطرق لملامح الجمالية إلى تقنية الاسترجاع ، و ما يترتب عنها من شعرية، و نلفي رواية ، البحث عن الوجه الآخر ، تتوزع بين أحداث يعيشها البطل في الآنية، وبالتالي يتماثل زمن اسرد مع زمن الحكاية ذاتها، و أحداث متقدمة يسترجعها البطل في سرد استذكاري، و هذا التقاطب الذي يعني جدلية الداخل/الخارج المتضمنة في المكان

(1) مجلة فصول: مرجع سابق.ص115.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. الطبعة الأولى.1990.المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ص119.

يعرفها غاستون باشلار في شعرية المكان هي علاقة هذه الرواية، حيث نلمس هذا التقاطب في البيت/خارج البيت.

إن البيت الذي يلجأ إليه البطل يوميا عندما يعود من العمل ،هو مصدر كل الحوادث و إن كانت شديدة الصلة بصاحبها، و مرتبطة في آن بزمن السرد، و لكن أحداثا أخرى تقوم على الاسترجاع، جديرة بالإشارة :

-درب العمر.

- الفتاة.

-أمه.

-أبوه.

-هو نفسه.

- تذكر البطل.

و كما يذهب حسن بحراوي :« أدى تغيير الأمكنة إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، و كذا في ترتيب السرد و المبنى الدرامي الذي يتخذه »[1].

هذه الأحداث التي يستحضرها البطل و هو ملازم البيت تنحى من جانب آخر، المنحى الغرائبي، كما أسلفت التقنية تسمو فوق منطق العقل ،و بالتالي يصبح الفضاء الروائي الذي تسير فيه الأحداث أوسع، و لا يمكن تحديده لأن المكان في الرواية حسب حسن بحراوي دائما: « شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر و الأحداث و الشخصيات، و لكن أيضا بزمن القصة و بطائفة من القضايا الأسلوبية ،و السيكولوجية ،و التيماطيقية ، التي و إن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية و ذلك على شكل مفهومات »[2].

(1) المرجع السابق:ص،32.

(2) المرجع نفسه:.ص، 33.

« ملكني خوف شديد و أنا أتصور نفسي أخترق حدودا كونية ».[1]

شعرية الزمن و علاقتها باللغة:

إن رواية ، البحث عن الوجه الآخر ، تراهن على لعبة الزمن بشكل يضعنا أمام نص سردي ما عاد ليصف واقعا معطى، بل صار يبني واقعه ، إنه حركة تقوم على قول ما لم يقل في هذا المجتمع.[2]

يؤشر ذلك باستيقاظه من نومه، و شعوره بخطر داهم يهدده، ثم توهمه بأنه يسبح في بحر من النور، فعاد ليستحضر أحداثا مرت به في الحلم، و من هنا تبدأ لعبة الزمن الآني، الثابت ،الخطي ،الذي يعيشه و هو مابين العمل و البيت، و بين زمن نفسي.

زمن الحلم.

زمن الواقع.

وفي كل ذلك ، فإن الخطاب الذي يتكفل بضبط لعبة الزمان الواحد و الأزمنة المتعددة أي لعبة البسيط ،و المركب ، على حد تعبير الباحث المغربي سالم يفوت، خاصة في عالم روائي شديد التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول.[3]

يتماشى الزمن خطيا مع الأحداث اليومية التي يعايشها بطل الرواية، و هو زمن لا يثير قلق القراءة و لا السؤال، كونه لا يسهم في خلق شفرات تأويلية، لكن الرواية تتجاوز هذا التبسيط الذي بدا مغلقا ،في بنية يتجاذبها الزمان و المكان، و حتى الأحداث، فينفلت من الداخل/الانغلاق إلى الخارج/الانفتاح، أي من الثابت إلى المتغير، و من الواقع إلى العجائبي، و كأن الروائي هنا يمارس كتابة نصين لكل منهما فضاؤه الخاص، نص يفصح عن دلالته

(1) البحث عن الوجه الآخر: مصدر سابق،ص 69.

(2) البيانات. مج من الكتاب. سراس للنشر.1995 كوش.ص18.

(3) في نظرية الرواية.مرجع سابق.ص27.

وفق قواعد متعارف عليها، و آخر « له قوته الخاصة و سلطته و جبروته على القارئ[1] لأنه (النص) له قوانينه التي تحاول تغيير عملية القراءة في حد ذاتها »[2] تغيير عملية القراءة لا إخاله إلى خلخلة لغوية ،تسفر عما يمور به المتن من شعريات، إن النص الخارج لا يعدو أن يكون انزياحا للرواية ، عن خطيتها زمانا و مكانا، إلى أفق أكثر رحابة من ضيق المكان الثابت في الرواية (البيت) إلى استلهام أماكن أخرى، و رسم إحداثيات لها في معمار الفضاء الروائي فتجاوز زمن السرد ،المتطابق مع زمن الأحداث، يتبدى زمن آخر منبثق خارج الثابت.

إن الزمن/الخارج في الرواية هو زمن مزيف، زمن لا علاقة له بالزمن التاريخي أو بمنطق الأحداث اليومية.

« و عادت إلى ذهني الأحداث التي عشتها في نومي في ومضة عين »[3] إن تأرجح الرواية بين أزمنة حضور، و أزمنة غياب، تعززها حالة الكاتب النفسية، و الذي كان دوما يبحث عن آخر غائب، لأن ما يجعله يؤثر المكوث في بيته، لا يعدو حالة خاصة قررها هو نفسه ، يكتشفها المتلقي عبر حواره (السارد) المفترض أو المتوهم مع الفتاة، فيما مضى و حتى مع زائره الغريب و زوار آخرين ،فمجرد حضوره بالبيت يستدعي استحضار غائب، و منه تعود أزمنة الرواية القهقرى، من الحاضر إلى الغيبي، مؤطر في قسم لايستهان به من المتن بذاكرة حلمية سرعان ما تعود إلى واقعها، و بالتالي نلفي السرد في هذه الرواية، البحث عن الوجه الآخر ، يسير وفق حركة حلزونية في الزمان و المكان، و هذه لعمري مؤشرات شعرية السرد الرواية .

بنية الحلم:

(1.الحرية. الملحق الثقافي.مارس2005.مقال للدكتور عبد القادر بن سالم.

(2) مجلة فصول المجد الرابع.عدد4.سنة1984.صبري حافظ.ص162.

(3) البحث عن الوجه الآخر: مصدر سابق،ص 77.

« أجد نفسي منشطر الأعماق ، كأني ذبيحة مسلوخة و مفتوحة، أطرافي منفصلة جسمي مخدر، ذهني معطل، نفسي ميتة، أبقى لساعات مضعضعا و قد رحلت إلى عالم آخر ».[1]

إن هذه المتتالية من الأحداث الجزئية ،أو شعرية التفاصيل، تجعل الرواية تتدثر بأبعاد أخرى للزمن، تعمل على بناء الفضاء الروائي، و بصفة خاصة الزمن الغيبي ، والأسطورة ، و النص التالي تدليل على ما أقول:

« زحفت على أفكار يعود معظمها إلى قصص و حكايات قرأتها و سمعتها عن السحر و الشعوذة و التناسخ، ثم بسرعة تجسدت هذه الأفكار و اتخذت من سحيبات الدخان أحبساما لها تمرح ، و تلعب في رقصات سريعة غير منتظمة ، كأنها تقدم صلاة و ثنية لإلهها المجهول ».[2]

إن تنوع المشاهد في هذه الرواية التي تتفتح على حوادث ذات بنية أسطورية عجائبية، تجعلها تحبل بالشعرية، سواء علينا أكانت شعرية مكان أم زمان، أسطورة أم تفاصيل ، ضمائر أم لغة حوار حفي، أم جسد ، حيث يتمرد السرد على الإبلاغية، و يباشر في تأسيس عملية المراهنة على إمكانات اللغة ،في بنيتها الأسلوبية حتى تشرع في تأثيث خطابها الذي له القدرة على إدهاش المتلقي من خلال عملية التمويه السردي، تأثيثه بجمالياتها، فالرواية شائقة وممتعة، ولكنها تتطلب جهدا فكريا ، و قراء إيبستمولوجين، لفض بكارتها ، لا قراء سذج صلصالين، متشردين ،يدمنون السهر متثائبين على أرصفة متون، يختنقون بأدخنة معانيها و شعرياتها .

(1) المصدر السابق: ص، 83.

(1) المصدر نفسه: ص، 91..

خـــــــــــــاتمـــــــــــة

تعتبر الخاتمة زبدة البحث، ونتيجة النتائج ، والموقف الذي يتوقف عنده البحث ، حتى عندما يأتي الآخر ينتقل من حيث انتهى من سبقه .

لقد نهض هذا المشروع على عدد من المصادر، والمراجع ، و الدوريات والمنافذ، أسفرت الحفريات فيها على النتائج التالية:

01-إن الشعرية في الخطاب السردي الروائي الجزائري ،تحاول الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية ، وتعددها في وقت واحد.

02- علم اللسانيات يهتم بالقوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام.

03- إن موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من الأعمال الموجودة بالفعل، والشعرية إذن، تفكر بأعمال، وتشتغل على نصوص.

04- الشعرية تتميز بخاصيتين:

ا: أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية، أو تأويلها ، إنما تتفحص، وتتملى ، وتتأمل الأدوات لتحليل هذه النصوص، أي أن حقل الشعرية ليس ما يوجد، أو كان موجودا فيما سلف من أعمال، بل الخطاب نفسه، وكل ما من شأنه يجعله يتميز عن غيره من ضروب الخطابات الأخرى.

ب:إن تفكير الشعرية بالنصوص الأدبية ، دون تعيين جنس أدبي بعينه ، يصيرها تميز بين ما هو معياري، وما هو شعري ، وهذه من أهم مهمات الشعرية ، تتولد عنها لغات ضمنية أخرى، إضافة إلى اللغة التي قصاراها الحد الأدنى بعيدا عن الفهم الضيق لها لحقل يميز بين النثر والشعر،كما في الدراسات الكلاسيكية.

05- إن الشعرية وفقا لقوانينها الداخلية ، تطرح أسئلة هي: ما الأدب؟ ماهي مشكلة هوية كل نص من النصوص، من حيث الاختلاف والائتلاف؟.

06- جذور الشعرية مبثوثة في الدرس البلاغي العربي ،لأن النظم قائم علىشبكة من العلاقات ، فيها قواعد النحو لتحقيق الدلالة ، سواء على المستوى التركيبي، أو الصوتي، أو دلالي، أو صرفي ، أو اشتقاقي.

07- قد توصل العرب إلى وضع نظرية جمالية، لا تختلف من حيث الجوهر، ولا من حيث مكونات مفرداتها ، عما توصل إليه علم اللغويات الحديثة ،الذي أسسه العالم السويسري- فيرديناند دو سوسير-في بداية القرن العشرين.

08- لقد تبوأت الشعرية العربية مكانتها ، في الدرسين العربيين البلاغي والنقدي ، تأسيسا على ما جاء به سيبوييه، الجاحظ، القاضي عبد الجبار، عبد القاهر الجرجاني، الخطابي، السكاكي،الرماني ، حازم القرطاجني، أدونيس، كمال أبو ديب ،جمال الدين بن الشيخ ، وغيرهم.

09- إن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لا تختلف من حيث الشكل عن صنوتيها العربية ، والغربية، لأنها تتبع أثرهما ، والنتيجة ، أن المشهد الروائي الجزائري ، أسس قواعد بناء عمارته، وفق هندسة الرواية الغربية، خاصة الرواية الجديدة ، التي يرجع الفضل في تأسيسها إلى:آلان روب غرييه، كلود سيمون، جيمس جويس،ميشال بيتور،إرنست هيمنجواي،غبريال غارسيا ماركيز، وغيرهم.

10- إن المشهد الروائي الجزائري استعارة كبرى،نواتها الثورة المسلحة ،وموضوعاتها، المرأة، الأرض، التاريخ ، الهجرة،والتعليم.

لقد كانت الثيمات ، السابقة المتوسل بها في فترتي، السبعينيات ، والثمانينيات ،من القرن العشرين،لكن فترة التسعينيات ، من القرن نفسه ، نحت مناحي أخرى، حيث تناولت أزمة المثقف الجزائري،و علاقة الحاكم بالمحكوم، وخيبات الأمل التي طالت الجزائريين الذين كانوا يعلقون آمالا عريضة على مرحلة ما بعد الاستقلال، ضف إلى ذلك الموضوعة التي أسالت الكثير من الحبر ، معاناة المواطنين كافة، جراء أحداث العشرية السوداء التي أتت على الأخضر واليابس ، وتركت البلاد قاعا صفصفا.

11- لقد استنتجت أثناء البحث عن ملامح الجمالية في الخطاب السردي الروائي في الجزائر،أن الروائيين الجزائريين، استخدموا التقنيات السردية نفسها ، التي استخدمها الروائيون الغربيون،مثل: تهشيم الشخصية، تقنية الاسترجاع، المونولوج الحوارالخفي،تعددية الأصوات، العلاقات الحوارية،التضاد،التكرار، التداول، التناص، الكفاءة،الأداء، ما بعد اللغة، الشعرية، أسطرة التارخ، وتأريخ الأسطورة ،مقاربة الجسد كأفق سردي،العجائبية، المفارقة ، الثلاثي المحرم: الجنس، الدين ، السياسة، الميتاروائي،

المصادر والمراجع.

القرآن الكريم:بالرسم العثماني مؤسسة علوم القرآن منار للنشر والتوزيع دمشق سورية.

المصـــــــادر:

المؤلف	المؤلف
01- أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ	الحيوان : المجلد الثالث طبعة 2003دار الهلال للطباعة والنشر ، بيروت لبنان.
02-أبو يعقوب السكاكي	مفتاح العلوم طبعة 1983،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان.
03-أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد: طبعة 1993، المؤسسة الوطنية للفنون،الجزائر عابر سرير: الطبعة الثانية 2003،منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان. فوضى الحواس:الطبعةالثانيةعشرة،2003منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان.
04-أمين الزاوي	صهيل الجسد :الطبعةالأولى دار الوثبةدمشق، سورية.
05- الحبيب السايح	الزمن النمرود:الطبعة الأولى، 1985، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.
06- الطاهر وطار	الزلزال: طبعة 1974(الدار بدون) بيروت لبنان . الحوات والقصر: الطبعة الأولى ،1980 المؤسسة الوطنية للكتابالجزائر. الشمعة والدهاليز: طبعة 1985، دار الهلال القاهرة مصر. عرس بغل: الطبعة الأولى 1429ه-2008م الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان. تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي:الطبعة الأولى 1989،دار عيبال ، نيقوسيا، قبرص.
07- جيلالي خلاص	حمائم الشفق: الطبعة الأولى ،1986، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر. رائحة الكلب:الطبعة الأولى1985، المؤسسة الوطنيةللكتابالجزائر.
08- رشيد بوجدرة	التفكك:الطبعة الأولى، 1982،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.
09-عبد المالك مرتاض	صوت الكهف:الطبعة الأولى 1986،دار الحداثة بيروت لبنان.
10-عمار بلحسن	التبيين: طبعة1981،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.

	بيروت لبنان.
34-صادق جلال العظم	ذهنية التحريم: الطبعة الخامسة 2007، دار الهدى للثقافة والنشر،دمشق سورية.
35- صبحي حديدي	كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى: الطبعة الأولى1986، دار الحوار- عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب.
36- صلاح رزق	دراسة أدبية للنص: طبعة 1989، دار الثقافة القاهرة مصر.
37- عبد العزيز حمودة	المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك : الطبعة الأولى 1998 عالم المعرفة بيروت لبنان.
38-عبد الكريم مجاهد	شعرية الغموض: قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي: الطبعة الأولى 1998، منشورات الموجة ، مطبعة دار القرويين فاس المغرب.
39-عمر بن قينة	دراسات في القصة الجزائرية : الطويلة القصيرة: طبعة 1986، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.
40- عبد القادر فيدوح	شعرية القص: طبعة 1996، ديوان المطبوعات الجامعية وهران الجزائر.
41-عبد الله الغدامي	الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية: طبعة1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر.
42-عبود كاسوحة	مفهوم الأدب ودراسات أخرى :الطبعة الأولى 2002، منشورات وزارة الثقافة دمشق سورية.
43- عبد النور إدريس	النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: الطبعة الأولى 1960، دار الثقافة بيروت لبنان.
44-عيسى سمعان	مدن الحرية الحدائية في كتاب:طبعة 1998، منشورات وزارة الثقافة دمشق سورية.
45-عبد الرحمان أيوب	مدخل لجامع النص: الطبعة الأولى1991،دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب.
46-عبد القاهر الجرجاني	أسرار البلاغة في علم البيان :الطبعة الثانية 1959،مكتبة محمد علي صبيح القاهرة مصر. دلائل الإعجاز في علم المعاني : طبعة 1978،دارالمعرفة بيروت لبنان.
47-عيسى الكاعوب	تحديد الدراسة اللغوية للشعر في نظرية الأدب في القرن العشرين: الطبعة الأولى 1986، معهد الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، بيروت لبنان.
48-عثمان ميلود	شعرية تودوروف: الطبعة الأولى (السنة بدون) عيون المقالات بيروت لبنان.
49- عبد الجليل ناظم	علم النص: الطبعة الثانية 1997، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب.
50-غالب هلسا	جماليات المكان: غاستون باشلار: الطبعةالثانية(السنة بدون) المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت لبنان.
51-فريد الزاهي	الحكاية والمتخيل : طبعة 1991، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء -بيروت. علم النص: جوليا كريستيفا: الطبعة الثانية 1997، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب.
52-فاضل العزاوي	بعيدا داخل الغابة: لطبعة الأولى 1994، دار الهدى للثقافة والنشر ، دمشق سورية.
53-فريد أنطونيوس	ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة : طبعة 1971،منشورات عويدات بيروت لبنان.
54-فاطمة موسى	سحر الرواية بحوث في الرواية الحديثة: طبعة2000، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر.
55-كمال أبو ديب	في الشعرية:الطبعة الأولى 1991،مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان.

56-لحسن حمامة	قراءة النص: بحث في شروط تذوق المحكي: الطبعة الأولى 1990، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان.
57-محمد عابد الجابري	اللفظ والمعنى في البيان العربي: طبعة 1986، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب.
58-محمد برادة	الخطاب الروائي : ميخائيل باختين: الطبعة الأولى 1987، دارالفكر للدراسات والتوزيع القاهرة مصر. أسئلة الرواية وأسئلة النقد : الطبعة الأولى 1996، شركة الرابطة الدار البيضاء المغرب. رولان بارط: الدرجة الصفر للكتابة : الطبعة الثالثة 1985، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط المغرب.
59- محمد العمري	البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص:طبعة1999، إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب.
60- محمود درويش	الأعمال الشعرية الكاملة: الطبعة الثالثة عشر 1989، دار العودة بيروت لبنان.
61-محمد الماكري	الشكل والخطاب: مدخل للتحليل الظاهراتي- الطبعة الأولى 1991،المركز الثقافي العربي بيروت لبنان.
62-مخلوف عامر	توظيف التراث في الرواية الجزائرية: الطبعة الأول،2005
63- ماهر شفيق	دع الخيال يهيم: الطبعة الأولى 1425-2005،مكتبة الآداب القاهرة مصر.
64- محمد خلف الله	من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده:الطبعة الثانية 1970، دار الآداب القاهرة مصر.
65-محمد زكي العشماوي	قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث:الطبعة الأولى 1994،دار الشروق القاهرةمصر.
66-محمد نظيف	ماهية السيميولوجيا : الطبعة الأولى 1994، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب.
67-منذر حلوم	فلسفة الأسطورة: ألكسي لوسيف- الطبعة الأولى 2005، دار الحوار النشر والتوزيع، اللاذقية سورية.
68-محمد سويرتي	رولان بارط والأدب: الطبعة الأولى 1994، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب.
69- ماهر البطوطي	الفن الروائي: الطبعة الأولى 2002، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر.
70- مرزاق بقطاش	الرواية جورج لوكاتش: (السنة والطبعة بدون) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.
71- محمد الولي و محمد العمري	بنية اللغة الشعرية : جان كوهن : الطبعة الأولى1996، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب.
72-محي الدين صبحي	نظرية الأدب:رونيه ويليك- أوستن وارين- الطبعة الثانية 1981، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان.
73- مفتوح أحمد	تحليل النص الشعري لبنية القصيدة: - الطبعة والسنة بدون- دار لمعارف القاهرة مصر.
74-نبيل سليمان	التجربة في الرواية الجزائرية : كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة2001، وزارة الاتصال والثقافة – دار الثقافة برج بوعريريج.
75- نور الدين السد	الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي : طبعة 1995، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. الأسلوبية و تحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي- السنة بدون- دار هيمة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر.

فـــــهرس.؛

مقـــــدمة: .....ص أ.

الباب الأول : ملامح الشعـــــرية.

الفصل الأول:تجليات الشعرية في النقد.

مدخـــــــل: .....ص01.

مفهـــــوم الشعرية:.....ص12.

شعرية النص الأدبي:.....ص23.

الشعرية و السيميوطيقا: .....ص42.

الشعرية والجماليـــــــة: .....ص51.

الفصل الثاني: أصول الشعرية العربية.

الشعرية العربيـــــــة: .....ص66.

الباب الثاني: جنـــــس الروايـــــــة.

الفصل الأول: السرد الروائي.

مفهـــــوم الرواية عامة: .....ص120.

الرواية الجديدة في الغرب : .....ص136.

الفصل الثاني: المشهد الروائي الجزائري عامة.

الرواية الجزائرية لمحة تاريخية: .....ص144.

الخطاب السردي الروائي الجزائري بعد السبعينيات:.....ص154.

ملامح الجمالية في الخطاب الروائي الجزائري:.....ص184.

الباب الثالث: تجليات الشعرية في المشهد الروائي الجزائري.

الفصل الأول: الشعرية في المشهد الروائي الجزائري: .....ص200.

تطبيق الشعرية في مجال اللسانيـــــات والأسلوبيـــة: .....ص247.

الفصل الثاني: شعـــــــــرية النثـــــــر.

تطبيق الشعرية في المجال النثري – الـــــــروايـــة .....ص256.

خـــــــــــــــــاتمة: .....ص282.

المصـــــــــادر والمـــــــراجع: .....ص285.

فهـــــــــــــــــــرس:.....ص293.

The resume

The poetic subject is composed of literal words that is possible or available. These works must be with high poetic quality in order to have all elements that make of it easy in dealing with poetic analytic. At the beginning the poetic give more importance to poetry but latter on it moved to prose and now it focuses on new lexical and poetry talking into consideration the texts progress.
Words keys:
Poetic, literary, norme, structuralism, stylistic, archeology.

Résumé :

L'objet de la poétique se forme par des travaux possibles et d'autres probables. La poétique exige que ces travaux contiennent des valeurs poétiques considérables. Il est demandé qu'ils contiennent des critères qui les rendent analysable par la poétique. Si la poétique au départ avait donné l'importance à la poésie, après elle a retourné vers la prose ce qui a permit de parler de la poéticité de la prose. La poétique a sauvé la littérature de la stérilité de l'ancienne rhétorique, par la production de nouveaux termes et concepts répondent à l'évolution des textes.
Les mots clefs : La poétique, la littérarité, norme, le structuralisme ; la stylistique, l'archéologie.

الملخص:

يتكون موضوع الشعرية من الأعمال الأدبية الممكنة والموجودة بالفعل. وهذه الأعمال تشترط فيها الشعرية أن تكون ذات جودة شعرية عالية. بحيث عليها أن تتوفر على المقومات التي تجعل منها عملا قابلا للمعالجة الشعرية. وإن كانت الشعرية في بداياتها قد أولت بالغ الاهتمام بالشعر فقد عرجت من جديد على النثر وأصبح الحديث اليوم عن شعرية النثر. كما أن الشعرية أنقدت الأدب من عقم البلاغة التقليدية، بحيث أنتجت مفاهيم ومصطلحات جديدة تماشيا مع تطور النصوص.
الكلمات المفاتيح: الشعرية، الأدبية، المعيار، الانزياح، البنيوية، الأسلوبية، الحفريات.