الجامعـــة الأردنيـــة
كلية الدراسات العليـــا

شعرية السرد الروائي
في نماذج من الرواية الجزائرية الحديثة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

إعداد الطالبة
رحمة خليل أحمد عوينة

إشراف
الدكتور إبراهيم خليل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا/ الجامعة الأردنية

كانون أول/٢٠٠١

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ / / ٢٠٠١

أعضـــــاء اللجنـــــــــة	التوقيـــــع
١- الدكتور إبراهيم خليل (مشرفاً)	
أستاذ مشارك اللسانيات	.....
٢- الدكتور سمير قطامي (عضواً)	
أستاذ مشارك الأدب الحديث	.....
٣- الدكتور وليد سيف (عضواً)	
أستاذ مشارك اللسانيات	.....
٤- الأستاذ الدكتور خليل الشيخ (عضواً)	
أستاذ الأدب المقارن في جامعة اليرموك	.....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الإهـــــــداء

إلى "الرُّحمـــاء"

حقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والدي العزيز...

والدتي العزيزة..

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين الذي هيأ لي أسباب النجاح ويسّر لي سبيل المعرفة، حمداً يوافي نعمه ويكافئ مزيده . . .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وأتقدم بجزيل الشكر وفائض الامتنان من الأساتذة الكرام: الدكتور إبراهيم خليل لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة، والدكتور سمير قطامي والدكتور وليد سيف والأستاذ الدكتور خليل الشيخ لتكرمهم بقبول قراءة الرسالة ومناقشتها .

فهرس

المحتوى	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
الفهرس	هـ
ملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	١-٥
الفصل الأول: في المنهج النقدي (رؤية وتاريخ):	٦-٨٤
الشعرية	٦-٣٨
السرد	٣٨-٨٤
الفصل الثاني: التقنيات السردية:	٨٥-١٨٩
الزمن السردي:	٨٦-١١١
أ- الترتيب	٨٦-١٠٠
ب- المدة	١٠٠-١١١
المنظور السردي:	١١١-١٢٦
أ- نوع الرؤية	١١١-١١٩
ب- بوليفونية الرواية	١١٩-١٢٦
تركيب السرد:	١٢٦-١٧٤
أ- الحوافز	١٢٦-١٤٠
ب- الشخصيات	١٤٠-١٧٤
أشكال السرد:	١٧٤-١٨٨
أ- الوصف	١٧٤-١٧٦
ب- الحوار	١٧٦-١٨٠
ج- السرد الخالص	١٨٠-١٨١
د- الشكل المختلط	١٨١-١٨٤
هـ-أشكال سردية أخرى	١٨٤-١٨٨

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث: الفضاء الروائي ١٨٩-٢٣٤
- توطئة ١٩٠-١٩١
- العنوان والفاتحة النصيّة ١٩١-١٩٩
- الفضاء الجغرافي (المكان) ١٩٩-٢١١
- فضاء الزمن ٢١١-٢٢٠
- الفضاء الطباعي ٢٢٠-٢٢٤
- فضاء اللون ٢٢٤-٢٣١
- فضاء الخاتمة الروائية ٢٣١-٢٣٤

الفصل الرابع: بنية اللغة الروائية ٢٣٤-٢٨٦

الحوارية اللغوية: ٢٣٥-٢٤٣

أ- اللغة الفصحى ٢٣٥-٢٣٦

ب- اللغة الوسطى ٢٣٦-٢٣٨

ج- اللغة العامية ٢٣٨-٢٤٣

اللغة الشعرية: ١٤٣-٢٨٧

أ- الإيقاع ٢٤٤-٢٥٣

ب- اللغة الاستعارية ٢٥٣-٢٥٩

ج- التكثيف والتركيز ٢٥٩-٢٦١

د- الانزياح التركيبي ٢٦١-٢٦٢

هـ- المقاطع الشعرية ٢٦٢-٢٦٦

و- الأسلوب الإنشائي (استنفار التعبير) ٢٦٦-٢٦٨

ز- التضادّ ٢٦٨-٢٧١

ح- التناصّ ٢٧١-٢٨٣

ط- السُّخرية والتعريض ٢٨٣-٢٨٦

الخاتمة ٢٨٧-٢٨٩

المصادر والمراجع ٢٩٠-٢٩٩

الملخص باللغة الإنجليزية ٣٠٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مُــلخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أدبية السرد في عدد من الروايات الجزائرية، وهي تستند إلى معطيات الدراسات الشعرية الحديثة التي حاولت الإجابة عن السؤال الأصولي التالي: ما الذي يجعل من عمل ما أدباً؟

وقد جاءت الدراسة في أربعة فصول، عَرَضت في الأوّل لأهــم النظريــات الشــعرية والسردية، وسلّطت الضوء على جهود المدرسة الروسية أو ما عُرفت باسم: الشكلانية الروسية، كما التفتت إلى جهود البنائيين اللاّحقين الذين واصلوا البحث في أدبية النصوص، ووقفت علــى مفردات محددة كان لها أهمية على صعيد البحث النظري، فدرست "وجهــة النظــر" و "مقولــة الزمن"، وبحثت في النظريات السردية النحوية، أي تلك التي رأت في النص جملة نحوية كبيرة.

أمّا الفصول الثلاثة الباقية فقد خُصّصت للجانب العملي، وقد تسنّى للدراسة الوقوفُ على عدد من المقومات والعناصر الأدبية التي شاركت في بلورة الكيان الروائي وأخرجته إلى حيّــز الوجود عملاً فنياً متكاملاً. فدرست التقنيات السردية، والفضاء الروائي، واللغة الروائية، وعدّت هذه العناصر أدوات فنية تخضع لإرادة الكاتب وتتشكل على نحو دون آخر تبعاً لحاجاتٍ فنيــة وأدبية معينة.

وحاولت الدراسة تجاوز الوصف المجرد للظواهر النصّية استكمالاً لمتطلبات البحث في شعرية النصوص، إذ يكشف التفسير والتعليل عن القيمة الفنية والجمالية التي تتحقق لعنصر ما بفعل وجوده في السياق الروائي.

وخلصت الدراسة إلى أنّ الرواية الجزائرية الحديثة تنتهج الابتكار، وتسعى إلى تطوير وتغريب هيكلها البنائي من خلال الخروج عن النمط الحكائي التقليدي، وإعطاء مفردات الفضاء الروائي أبعاداً بنائية وفنية مهمّة، والتوسع في هدم الحد الفاصل بين اللغــة الشــعرية واللغــة الروائية بحيث لا يعود لهذا التصنيف أثر أو أهمية. وهو الأمر الذي أصّل له النقــد الحــديث. باعتماده "النّص" مجالاً للبحث دون الالتفات إلى جنسه الأدبي.

المقدّمة

التجريب والبحث عن أدوات جديدة – يقول أحد الباحثين– هو المبدأ الذي يلتقي عنده الروائيون الجدد على اختلاف نزعاتهم الفنية، فالرواية الجديدة ليست مدرسة تخضع لفلسفة معينة وهي كذلك ليست نزعة فردية تظهر فجأة ثم تتلاشى، إنّها قطيعة متواضع عليها مع الهيكل الروائي الموروث عن روايات القرن التاسع عشر التي صُنّفت ضمن مسميات عديدة أهمُّها الكلاسيكية. وقد ارتبطت الرواية الجديدة بالروائيين الفرنسيين: الآن روب غرييه، وميشال بوتور، وكلود سيمون، ونتالي ساروت وغيرهم. وهم جميعاً متفقون على أنّ الأدب بحث مستمر وليس نظرية[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والحديث عن الرواية الجزائرية الحديثة متصل بما سبق ليس نتيجة للمثاقفة وحسب، وإنّما أيضاً، لأنّه حديث عن الجزائر هذا البلد الذي يشهد كل يوم مزيداً من الفوضى والتوتر، وعلى حدِّ تعبير أحدهم فإنّه "بقدر ما يكون الواقع جديداً، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل جديد وغير مألوف، وبهذا تعدُّ الرواية الخطاب الأدبي الملائم والأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسرعة، والنص المفتوح الذي لم يستنفد بعد عناصر جدّته، والذي لم يبلغ حدود تشكله النهائي"[٢].

---

(١) كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، العدد الثالث، جوان ١٩٩٤، ص١٢٣-١٢٤.

(٢) الطاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري، قراءة في رواية العشاء السُّفلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، عدد٣، جوان ١٩٩٤، ص٧٧.

والرواية الجديدة تقتضي قراءة جديدة ونقداً جديداً أيضاً[١] . ولعلَّ في سرد بعض ملامح الرواية الجديدة ما يعلل ضرورة اللجوء إلى مناهج مقاربة غير تقليدية، ومن تلك الملامح[٢] :

- تدمير اللغة، أي إخراجها عمّا ألفه الناس في أساليب الكتابة الروائية.
- خلخلة المسار الزمني بتأخير ما ينبغي تقديمه وتقديم ما ينبغي تأخيره، وبعبارة أخرى، تفكيك "سَلْسَلة" الزمن الروائي بحيث لا يكون خاضعاً لقانون المنطق الزمني المتدرج، والتعمية على جريانه بشيءٍ من التبهيت.
- العبث ببناء النص السردي حتى تصبح الرواية وكأنّها بنية غائبة داخل النص السردي المعذّب.
- الخروج بالمكان من مفهومه التقليدي وتحديداته الصارمة وتحويله أحياناً إلى شخصية تتحدث وتضر وتنفع.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويُرَدُّ هذا الهوس التجريبي الذي شهدته الرواية العربية مع مطلع الستينات إلى القلق الوجودي الذي عانت منه الشخصية العربية عقب هزائم متكررة، كما لا يُغفل عامل المحاورة والمحاكاة للنموذج الروائي الأوروبي بصيغه المتباينة وأساليبه المتعددة[٣] .

من أجل ذلك كُلّه، تسنّى لنا في هذا البحث الجمع بين متآلفين وُلدا على سرير الرغبة في الانعتاق من غبار التقليد الذي يقف عائقاً أمام أيّ مطلب حداثي تقتضيه الحداثة نفسها، حداثة الأدب، وحداثة الواقع، وحداثة الفكر الإنساني المتقلب باستمرار. و"شعرية السرد" رؤية نقدية

---

(١) محمد داود، الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الجديد، تجليات الحداثة، عدد٣، جوان ١٩٩٤. ص١٣٨.

(٢) عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، عدد ٣، جوان ١٩٩٤، ص١١-١٢.

(٣) عبّاس عبد جاسم، التجريب الفني في الرواية العربية، آفاق عربية، كانون الأول، السنة السابعة عشرة – ١٩٩٢، ص٩٢-٩٣.

ونظرية مُتخيلة، شقها الأول باحث عن قانون الإبداع ولاهث وراء الإمساك بعبقرية هذا الكائن الغريب "بأدبيّته". أمّا شقها الثاني "السرد" فهو الأدب نفسه، لذا حاول النقاد والدّارسون تفتيت هذه المقولة، وسلكوا في تعريتها كلَّ الأساليب، وأتوها من حيث تدري ولا تدري، فكان أن انبثقت عن تلك التعرية نظريات سردية هدفها أن تمسك بخيط الإبداع وتستبطن كينونتهُ. فالسؤال الأصولي التي حاولت تلك المناهج الإجابة عنه هو: ما الذي يجعل من عمل ما أدباً؟

وقد تبدّى لنا بالبحث أنّه سؤال ينطوي على تعالق بنيات نصية، كما ينطوي على بُعد إشاري خارجي؛ إذ يفترض التفارق بين نمطين من الأداء اللساني: أحدهما إبداعي، والآخر عملي لا يجعل من القيمة الاستطيقية مَقصدَهُ الأساسي. وهذا يعني أنّ النص الأدبي قائم على تشويه التجربة العادية، أي تحقيق ما يُعرف بالانزياح الذي ينقل الملفوظ إلى عالم الأدب. وبالنسبة للرواية فلم يكن مقبولاً الوقوف عند حد الظاهرة اللغوية نظراً لأنّها – الرواية– عالم أدبي يتشكل بفعل مقومات عديدة منها ما هو لغوي، ومنها ما هو تقني، ومنها ما هو رؤيوي...، مما استوجب البحث في أدبيتها من خلال مجموع تلك العناصر، وهو بحث أعدّت له النظريات الشعرية السردية الأرضية الملائمة.

وقد سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن متعلقات السؤال السابق ضمن ما أنجزته الرواية الجزائرية الحديثة، فقامت باختبار عدد من التصورات والأنظار الشعرية حول السرد متجاوزة الوصف المجرد الجاف إلى محاولة التفسير والتعليل، مما كان له أثر في إبراز جماليات بعض العناصر الموظفة في الروايات، وأهمية انبنائها على نحو دون آخر. فسلوكنا الوصفي تجاه النص كان سيظل هامشياً ومحدود القيمة لولا مزاوجته ببنية نقدية ذهنية تقارب من خلال ما هو موجود ولا تدّعي لنفسها الصواب، فهي تتوقع، وترجح، وتفترض، وتحاول...، وكما يقول

أحدهم فإنّ "مهمّة النقد هي الانتقاد، أي الانتقال به من المرحلة الوصفية إلى المرحلة التفسيرية، وإلاّ بقيت مهمّة ناقصة لا تقطف ثمرات غرسها"[١] .

أمّا دوافع هذا البحث، فقد تشكلت لديَّ منذ قراءتي لرواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"، ثم ما لبثت أن تنامت الرغبة في داخلي حتى غدت مشروعاً طمحت إلى تحقيقه، ومع قراءتي للمزيد من الرواية الجزائرية تضاعف يقيني بضرورة دراستها ضمن بحث جامعي يجعل السرد مطلبه الأوّل في ظل تصور نقدي حداثي، لا سيّما وأنني لم أقع – وفي حدود اطلاعي – على رسالة جامعية خُصّصت بكاملها لهذا الغرض، وإن كنت بالطبع، قد وجدت دراسات عديدة تناولت الرواية الجزائرية ضمن توجه عام لم يجعل السرد مُنتهى غايته، كما لم تخلُ المكتبة النقدية من دراسات تناولت واحداً أو أكثر من الروائيين الجزائرين باحثة في إبداعه الأدبي من زاوية معينة. ومن الدراسات التي مررت بها: كتاب " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" لمحمد مصايف، وكتاب "الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع" لعبد الفتاح عثمان، ورسالة جامعية بعنوان "توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة" لعبد الحميد بوسماحة، ورسالة بعنوان "أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية" لمحمد بن مرزوقة، ورسالة سعيد هوّارة وعنوانها "الواقعية في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار".

ولعلّ من المناسب الاعتراف بأنّ إطلاق الفكر في النظريات السردية والشعرية، والاطلاع على المناهج النقدية الحديثة، كان هدفاً من أهداف الدراسة طمحتُ إليه؛ لما أجد في ذلك من متعة ولذة، لا سيمّا وأنا أطأ منه الهدف المنشود والغاية المرتجاة، فيتحقق لي مع المنفعة النصر على مخاوف الولوج في الحديث أو الاقتراب من محارمه، والتي تبدو بعد جهد من الدراسة والبحث يسيرة الاقتحام لمن يسَّره الله عز وجل له، وأسعفته الإرادة والعزيمة.

---

(١) ممد نديم خشفة، جدلية الإبداع الأدبي، ص١٧.

أمّا عن الأسباب النفسية للبحث فأحيلها إلى شعور عميق في لاوعينا العربي يستفزنا بعفوية نحو تلمس مواطن الجراح. والرواية الجزائرية جرح نزف فوق بياض الورق فاستفزّني بعنف واستثار فيّ نخوة القراءة، عندما تكون الكتابة حمراء تصبح القراءة واجباً معنوياً وقومياً، هكذا بَدَت لي الأمور أو هكذا أحسستها.

ولم تكن رحلتي مع الشعرية والسرد خالية من المجابهات والتوترات، فقد واجه البحث صعوباتٍ عديدة كان أبرزها اتساع المصطلح النقدي، وتعدد المناهج والآراء التي تعاقبت على الشعرية والسرد، مما انعكس على الساحة التنظيرية والتطبيقية على هيئة آليات ومفردات أكثر اتساعاً وتعدداً. وقد قادني هذا التضخم في حجم النظرية إلى اصطفاء وانتخاب مجموعة من التقنيات السردية التي ظننت أنّها ستوفر مقاربة منهجية مقبولة للرواية الجزائرية. كما قادني ذلك إلى عرض أهم النظريات الشعرية والسردية بطريقة أحسبُها سهلة وعلى درجة من الوضوح إذ تجنبت في ذلك الخوض في التفاصيل الدقيقة التي تُشتت أكثر مما تؤصل.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتقع هذه الدراسة في أربعة فصول، عرضنا في الأوّل رؤية البحث النقدية ومرتكزاته النظرية، ثم وجهنا اهتمامنا إلى الجانب العملي، فدرسنا في الفصل الثاني التقنيات السردية، ودرسنا في الفصل الرابع اللغة الروائية، ثم أتبعنا ذلك بخاتمة نوجز فيها أهمَّ النتائج التي أمكن التوصل إليها، طامحين أن تقدم هذه الدراسة للجهود النقدية الحديثة إضافة ذات قيمة، فإنّ أصبنا فمن عند الله وإن أخطأنا فمن عند أنفسنا، والله ولي التوفيق.

الباحثة

الفصل الأول

في المنهج النقدي (رؤية وتاريخ)

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- الشعرية

ب- السرد

أولاً: الشعرية

لا يوجد حتى الآن تحديد نهائي وموحّد للشعرية، بل إنّها كغيرها -الكثير- من المصطلحات النقدية الحديثة ما تزال -ولعلَّ في هذا إيجابية ما- قابلة للمناقشة والطرح ومستعدّة باستمرار لإفراز عددٍ لا نهائي من المفاهيم تبعاً للآراء المحلّلة والدّراسة.

ولعلَّ السبب في هذا الزخم المفاهيمي المفتوح راجع إلى تاريخ الشعرية الطويل من جهة -وإلى تعدد المدارس النقدية والأدبية التي انشغلت بدراسة الموضوع الواحد من زوايا مقاربة ووجهات نظر متعددة ومتباينة بل ومتضاربة في أحيان أخرى. وربّما لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ النقد يهاب النّص الأدبي، لذا لم تتوقف جهوده عن السعي حثيثاً للقبض على آلية معينة أو منهجٍ مقارباتي محدد يمكن من خلاله الإمساك بهذا الكائن الغريب المراوغ كثيراً والزّئبقي بجرأة. ولكن يبدو أنّ هذه المطاردة ستظل مُستمرة وستتخذ صفة اللّزوم لا سيّما ونحن نرى الحدود بين الأجناس الأدبية آخذةً في التراخي وملتذّة بالانزياح، إننا في الواقع نشهد ديموقراطية الأدب في صورتها الأكثر جاذبية والأكثر رُعباً في آن واحد. فمملكة الأدب، كما فهمنا من التفضيل الأرسطي لجنسٍ أدبي على جنس أدبي آخر، انهارت الآن تماماً أو هي على أقل تقدير غيّرت دستورها الديكتاتوري ونزلت إلى ساحة الإندغام والاحتكاك والتبادل.

لقد عبّر ثامر الغزّي عن تلك الغزارة الإنتاجية التي تعاقبت على ساحة الشعرية بقوله: "مثّل مشغل "الشعرية" مجالاً رحباً تدافعت فيه الدراساتُ والبحوث، ولا عجب أن يكون الأمر كذلك فالصلة بين الشعرية والأدبية وثيقة وعضوية"[١] .

(١) ثامر الغزّي، مفاهيم الشعرية، علامات، ج٣٥، مج٩، ذو القعدة ١٤٢٠هـ، مارس (٢٠٠٠)، ص٣٧٦.

إنّ الشعرية لم تحتكم في تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، وذلك راجع إلى تنوع الكيفيات التي يتم من خلالها الوصول إلى قوانين الأدب. إلاّ إذا "حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اّتبعت –مع الشكليين الروس والذين جاءوا بعدهم– المنهجية اللسانية"[١] .

والشعرية "Poetics"، مصطلح قديم حديث يعود أصله إلى أرسطو، أمّا المفهوم فقد تنوّع على الرغم من انحصاره في إطار فكرة عامّة تتلخص في البحث عن القوانين العلمّية التي تحكم الإبداع[٢] . وإن كان أحدهم يرى أنّ البحث عن شعرية واحدة لشعر العالم غير ممكنة لأنّها "تنطلق من وهم التوحيد القسري للمشاعر من خلال التكنولوجيا"[٣] .

إنّ القراءة المونتاجية التي قام بها عزّ الدين المناصرة لموضوع الشعرية تبدو مفيدة ومساهمة في جلاء التاريخ الطويل للشعرية بدءاً من أرسطو، وانتهاءً –مع تحفظي الشديد حول هذه الكلمة– بالشعريات الشكلانية والبنيوية، مروراً بالنقاد العرب القُدامى الذين أسهموا بجدارة في وضع وصياغة مفاهيم بلاغية على درجة من الدّقة والوعي. وهو يرى أنّ الشعرية تحتكم على ثلاثة مفاهيم انطلقت من المدرسة الشكلية الروسيّة (١٩١٦–١٩٣٠)، ومن مصطلح "أدبية الأدب" بالتحديد، ثم انبثقت من جديد عبر حلقة براغ اللسانية لتصل إلى أمريكا عبر دراسات ياكوبسون ورينيه ويليك، ثم إلى فرنسا في الستينات، وما لبثت في السبعينات أن انتقلت إلى العرب من خلال محاولات الاستفادة من المنهج البنيوي[٤] .

---

(١) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٩.

(٢) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٩.

(٣) عز الدين المناصرة، الشعريات (قراءة مونتاجية)، ص٣١.

(٤) المرجع السابق، ص٣١.

وهذه المفاهيم هي: أولاً، الشعرية علم موضوعة الشعر، ثانياً، "الشاعرية" هي شاعرية النصوص، ثالثاً، الشعرية هي قوانين الكتابة الإبداعية[١] .

وبالعودة إلى المصادر التراثية المتعلقة بالشعرية وكما سبقت الإشارة، فقد عُـدَّ كتـاب أرسطو الأوّلَ في مجال النظرية الأدبية ويشير تودوروف إلى هذه المسألة بقوله: "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابـاً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام"[٢] . أمّا مصـطلح "الأدب" – كما يؤكد بارت– فهو مصطلح حديث ومشوش إلى حدٍ ما. فكلمـة (أدب) "Litterature" لـم تُعرف إلاّ منذ نهاية القرن الثامن عشر وقبل ذلك كان الحديث عن الأدب يتم تحت مسمّىً آخـر هو الآداب الجميلة[٣] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والمسألة التّي سُقنا من أجلها الاقتباسين السابقين تدور حول فكرة باتت أشبه بالمسـلّمة، وقد تبدّت لنا أثناء جمع مادة البحث وقراءتها، والمسألة كما يناقشها جيرار جينيت تكمـن فـي تمييز النقد الحديث بين ثلاثة أنماط من الأجناس الأدبية ونسبتها إلى أرسـطو، فـي حـين أنّ أرسطو لم يَدّع هذا التقسيم. والأنماط الثلاثة هي: الشكل الغنائي، وفيه يعرض الفنان صورته في علاقة مباشرة مع ذاته، والشكل الملحمي الذي يعرض فيه الفنان صورته في علاقة وسطى بين ذاته والآخرين، والشكل الدرامي الذي يعرض فيه صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين. وهذه الأشكال يقابلها على المستوى الأدائي: الشعر الغنائي والملحمة والمسرح[٤] .

---

(١) المرجع السابق، ص٣١.

(٢) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص١٢.

(٣) رولان بارت وموريس نادو، حوار عن الأدب، ترجمة محمد برّادة، الفكر العربي شـباط، ١٩٨٢، العـدد ٢٥، السنة الرابعة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص١٥.

(٤) جيرار جينيت، مدخل إلى النصّ الجامع، ص١٢.

ويعزو جينيت هذا الخطأ إلى الوهم الإرجاعي الرّاسخ في وعينا أو لا وعينا الأدبي[١] .

والذي يعنينا هُنا هو الشعر الغنائي الذي عُدَّ النّمط الأمثل للدراسة الشعرية الحديثة –كما سنبيّن لاحقاً– وإلى هذا الحد لا يبدو ثمة اعتراض، وإنّما يبدو الخلل واضحاً عند الاتكاء على كتاب أرسطو في توجيه الدراسة الشعرية نحو الشعر الغنائي في ظل اعتقاد خاطئ فحواه الارتداد إلى "فن الشعر" الأرسطي باعتباره النموذج الأوّل لذات المنهج.

إنّ الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة، وهي تعني تمثل أفعال النّاس ما بين خَيّرة وشريرة، والشعر عنده يتجلّى في المأساة والملحمة والملهاة، والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر فقد يكون الكلام ذا طابع شعري دون أن يكون له وزن. ولا شك في أنّ هذا الفهم للشعر يختلف جوهرياً عن إدراك العرب له إذ يكاد الشعر العربي ينحصر في النوع الغنائي[٢] . ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائي، أمّا أرسطو فلم يُقم وزناً للشعر الغنائي لأنّه يخلو من مقوّمات الفنّ ذي الأغراضِ الاجتماعية[٣] .

إنّ نظرية المحاكاة الأرسطية قاصرة عن أن تشمل كل أنواع الشعر، فهي قد تبسط ظلّها على الشعر الدرامي والبطولي، وعلى الرغم من ذلك، حاول بعض أنصارها زجّ الشعر الغنائي بالقوّة في نطاقها ومن هؤلاء باتو، ولسنج[٤].

---

(١) المرجع السابق، ص٧.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٥٠.

(٣) المرجع السابق، ص٥١.

(٤) إحسان عباس، فن الشعر، ص١٩.

ويؤكد جينيت الضيق واللّبس اللذين سيلازمان نظرية الأجناس الأدبية من جرّاء اختزال أفلاطون وأرسطو للشعري في التصويري. كما يؤكد أنّ مفهوم الشعر الغنائي لم يكن في العصر الكلاسيكي مجهولاً تماماً، ولكنّه كان هامشياً أو على أقلِّ تقدير فقد كان ذلك بدعة[١].

فالمحاكاة إذن هي جوهر الشعرية الأرسطية ولعلَّ هذا المبلغ هو ما نطمح إلى الوصول إليه في هذا الجزء من البحث مضافاً إليه التأكيد المنطقي والطبيعي على وجود نظرية أدبية – ولو تجاوزاً بالانسياق وراء تودوروف– في التراث اليوناني القديم.

دون أيّ استطراد وبإحالات مباشرة إلى كتب التراث النقدي العربي– سنعقد حلقتنا التالية، والسؤال المحوري الذي سيعيننا على الإيجاز هو، هل نجد في تراثنا النقدي العربي محاولة حقيقية لإقامة نظرية نقدية؟

مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

بالقدر الذي سترجح فيه كفّة النفي سيكون سؤالنا السابق عقيماً ومجانباً للصواب ذلك أنّ التراث النقدي العربي يزخر بالعديد من التجارب النقدية والنظريات البلاغية والأسلوبية – مع الاحتراز في فهم الكلمة– واللغوية القابلة حتّى يومنا هذا لمزيد من القراءات الفاحصة والمحلّلة.

لقد عَرَف النقاد العرب القدامى كتاب أرسطو "فن الشعر" ولكنّهم فهموا المحاكاة على أنّها مُرادفة للمجاز: الاستعارة والتشبيه والكناية. وتحدّثوا عن اجتماع هذه الأنواع في الموشّحات والأزجال، ولكنّ هذا التصور بالطبع ينقض النظرية اليونانية من أساسها[٢].

ولعلَّ هذا راجع –مثلما سبقت الإشارة– إلى طبيعة الشعر العربي الذي يمتاز بالغنائية بخلاف الشعر اليوناني القديم الذي تغلب عليه المحاكاة الدراميّة. وبغضِّ النظر عن تفاصيل

(١) جيرار جينيت، مدخل إلى النّص الجامع، ص٢٤.
(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص١٥٧.

الموضوع –إذ لا مجال لتفصيلها هُنا– فإنّ النقاد العرب قد طرحوا مفاهيم عدّة للشعرية* باعتبارها علماً للشعر بدءاً من ابن سلاّم الجمحي (٢١٧هـ) الذي يؤكد أنّ للشعر صناعة وثقافة كسائر الصناعات تُعرف بالعلم. لقد تُرجم كتاب أرسطو إلى اللغة العربية على أيدي بعض الفلاسفة تحت عنوان "البويطيقا"، وفي القرن العشرين ترجم بعنوان "فن الشعر" وكما يرى عزّ الدين المناصرة فإنّ أرسطو طرح الشعرية وفق مفهوم "صناعة الكتابة "أمّا النقاد العرب فقد استخدموا الشعرية بمفاهيمها الثلاثة: التأليف والنظم، ومفهوم الصناعة، وأخيراً مفهوم الصّياغة(١).

ويذهب حسن ناظم إلى غير ذلك فيقرر أن تراثنا النقدي العربي يتضمن مفهوماً واحداً للشعرية تقابله مسميات مختلفة تشير إلى قانون أدبي عام. وهذه المصطلحات هي: شعرية أرسطو، ونظرية النظم الجرجانية، والأقاويل الشعرية عند القرطاجنّي (المستندة إلى التخييل والمحاكاة). أمّا في التراث الغربي، فنجد وحدة المصطلح مع اختلاف في التّصور، كما في نظرية التماثل عند ياكوبسون ونظرية الانزياح عند كوهين ونظرية الفجوة عند ديريدا(٢).

ويضيف، إنّ لفظة "الشعرية" لم تمتلك في تراثنا النقدي القديم مقوّمات الاصطلاح، وهي تُحيل إلى معانٍ متنوعة، فهي تشير إلى أسلوب شعري يطغى على النّص، أو إلى علل تأليف الشعر، أو ترد بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر، ولا نجد لها مقترباً من معناها الحداثي إلاّ

---

* نُحيل إلى كتب التراث من مثل: (عيار الشعر)، لابن طباطبه، (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، (فن الشعر) لابن سينا، مقدمة ابن خلدون، (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجَنّي، (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر... إلخ. كما نحيل إلى كتاب الدكتور عز الدين المناصرة (الشعريات) فقد أوجز أهم النقاط المتعلقة بالمسألة والمبثوثة في تلك المصادر التي سبق ذكرها.

(١) عزّ الدين المناصرة، الشعريات، ص٣٢–٣٣.

(٢) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص١١.

عند القرطاجني الذي أنكر أن تكون الشعرية في الشعر نظماً للألفاظ، والأغـراض، بصـورة اعتباطية. وبحث عن قانون يمنح الشعر شعريّته[١].

ويرى كمال أبو ديب –من جهة أخرى– أن عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في القرن الخامس الهجري هو "آخر باحث عربي نعرفه حتى الآن حاول أن يقيم بناءاً نظرياً متكاملاً لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسُّدها النصي"[٢].

والكلام السابق يتجاوز حقيقة مهمّة وهي أنّ مفهوم النص مفهوم حديث يرتكـز علـى دعامة بنائية ترى فيه بنية مغلقة متشكلة من شبكة معقدة من العناصر المتفاعلة العضوية، لـذا، وعلى الرغم من الإقرار المطلق بعبقرية الجرجاني، وسعة علمه، إلاّ أنّ نظريته في النظم لـم تؤسس من أجل اكتناه الظاهرة الأدبية على مستوى النص الذي هو العمل الأدبي بكامل محتوياته وامتداد فضائه.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعلى الرّغم من ذلك لا بدّ من التذكير بأهمية نظرية النظم مـن حيـث هـي تصـور موضوعي سعى إلى تفسير عملية الإبداع ولو على الصعيد الجُمْلي فقط. كما لا ننسى التـذكير بنقاط التقاطع العريضة التي تلتقي فيها النظرية الجرجانية مع النظريـات اللسـانية والبنيويـة الحديثة، وعلى سبيل المثال فإن ثنائية سوسير حول الدّال والمدلول لها ما يقابلها فـي الـدرس البلاغي القديم، وتحديداً عند الجرجاني. لقد ميّز سوسير بين قسمين يحتويـان الرّمـز اللغـوي أحدهما هو الدّال أي الصورة المنطوقة أو المكتوبة للكلمة، والثاني هو المـدلول أي الصـورة الذهنية التي تنشأ في ذهن القارئ أو السامع، والعلاقة بين هـذين القسـمين علاقـة عشـوائية (arbitrary)، وقريب من هذا ما يذهب إليه الجرجاني: "إنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق

(١) المرجع السابق، ص١٢.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٨.

فقط وليس نظمها بمقتضىً عن معنى ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضـــى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال "رَبَضَ" مكان ضَرَبَ لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد"[١]. وفي مقابل ذلك نجد عبد القاهر يتحدث عن مقاصد المنشئ في إنتاج الجمل أو كما قال عنه، نظم الكلم:

"وأمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه من بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"[٢].

وفي الفكر اللّساني الحديث يُقال "إنّ أيّ دراسة للغة لا بد من أن تسعى إلى الوقوف على المعنى الذي هو في المآل والنتيجة القصد من إنتاج المتكلم للسلسلة الكلامية بدءاً من الأصـــوات وانتهاءً بالمعجم، مروراً بالبناء الصّرفي وقواعد التركيب، وما يضاف إلى ذلك كلّه من معطيات "المقام" الاجتماعية والثقافية"[٣].

ويلتفت عبد الله الغذامي لدراسة ناقد آخر هو حازم القرطاجنّي – مشيراً بذلك إلى علـــم آخر من أعلام النقد العربي الموروث، فقد لفت نظره ما في آرائه من تقاطع نادر بين نظريـــة الأقاويل الشعرية ونظرية ياكوبسون في الوظائف، ونصُّ القرطاجنّي الذي اتكأ عليه الغذامي في تلك الإشارة هو قوله بأنّ الأقوايل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شـــيءٍ أو

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٤٠.
(٢) المصدر السابق، ص٤٠.
(٣) أحمد قدّور، مبادئ اللسانيات، ص٢٨٠.

تركه أو الّتي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلـــى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له"[١].

ويلخص الغذامي تلك العناصر الأربعة المذكورة عند القرطاجنّي ويمكن مقابلتها بعناصر ياكوبسون على النحو التالي:

١- ما يرجع إلى القول نفسه = الرّسالة.

٢- ما يرجع إلى القائل = المرسل.

٣- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

٤- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويردف قائلاً "يشير القرطاجني إلى تركيز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و (المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة"[٢].

ولا يقف الغذامي بالطبع عند هذا الحد من مناقشة مسائل الكتاب -أعني منهاج البلغـــاء وسراج الأدباء- فهو يشير إلى تركيز القرطاجنّي على اللغة باعتبارها أساس التجربة الأدبيـــة، وحقيقتها، وعلى أنّ الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهـــارة الاختيـــار وإجادة التأليف وهي عناصر المدرسة البنيوية. ويبّين الغذامي أنّ ذلك الانحراف في لغة النص الأدبي ليس مقصوراً على الشعر وأنّه يحدث لكل نصٍ أدبي مهما كان جنسه. وقد تنوّعت أسماء هذا الانحراف في التراث النقدي العربي فاستُعملت كل من الفصاحة والبلاغة والبيـــان والـــنظم

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٦.

(٢) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير ص١٥.

والتخييل للتعبير عن اللغة المستخدمة في الأدب ويرى الغذامي أنّ (النظم) هو أرقى المصطلحات النظرية القديمة في دقته الفنيّة وأبعاده البيانية[١].

لقد أنكر القرطاجَنّي أن يكون كل كلام موزون ومقفى شعراً، وهو يشبه من يظن أنّ كل كلام مقفى وموزون شعراً بـ "أعمى أنس قوماً يلتقطون دراً في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلتقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يُمَنّي نفسه في لقط الحصباء على أنّها در، ولم يدرِ أنّ ميزة الجوهر وشَرفه إنّما هو بصفة أخرى غير التي أدرك. وكذلك ظن أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم"[٢] ومعنى هذا أنّ حازماً يبحث عن قانون للشعرية خارج نطاق الوزن والقافية وترتيب الألفاظ.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وخلاصة قولنا أنّ النظريات القديمة برُمتها تقع خارج دائرة اهتمامها وإنّما سُقنا ما سقناه من أجل التأكيد على حقيقة مهمّة وهي أنّ البحث عن خصائص الأدب من خلال الأدب نفسه ومن خلال مادته الأولى "اللغة" بحث قديم. ونحن نرى أنّ النظريات العربية القديمة هي أقرب إلى منطق النظريات الحديثة الموجهة نحو استكناه جوهر الأدب من نظرية أرسطو، مع الإشارة إلى نقطتين جوهريتين هما: الأولى، أنّ النظريات العربية القديمة –وهي في مجملها بلاغية– قد انساقت وراء أهداف تعليمية مما أصبغ عليها صفة المعيارية فهي تهدف إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييميّة[٣]، في حين تتجه المناهج الحديثة نحو النص الأدبي ذاته مُستخرجة منه ما

---

(١) المرجع السابق، ص١٦.

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٩.

(٣) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٤٩، وإشارة المسدّي وإن كانت في سياق الحديث عن الأسلوبية والبلاغة الإّ أنها تنسجم مع مقارنة المناهج الحديثة اللسانية بالمناهج النقدية القديمة بعامة.

يفسر أدبيته ويؤسس فرداته. والثانية، هي أنّ تلك النظريات على اختلافها وتنوعها – أو التقائها وتقاربها– لم تعرف "النّص" باعتباره الوحدة البنائية الكبرى المتشكلة من وحدات صغرى بنائية تتحدد خصائصها من خلال وجودها الفعلي في النص ومن خلال شبكة العلاقات التي تقيمها بينها.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما هي أبرز النظريات الشعرية الحديثة التي عَرَفت "النص" أو حدّدته من خلال تصور نظري متكامل؟ ما موقع النظريات التي انبثقت أو بالأحرى تأثّرت بالشكلانيين الروس على اعتبار أنّ هؤلاء هم أول من أطلق شرارة علمية ضد النقود الانطباعية والاجتماعية؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه فيما تبقى من هذا الفصل.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لقد بات في حكم المألوف أن يذكر العالم السويسري فريديناند دي سوسير عند الحديث عن الثورة التي عرفها الدرس النقدي، ذلك أنّ التطور الذي شهده الدرس اللغوي قد أثر تأثيرات بالغة الأهمية في عدد كبير من حقول المعرفة، لعلّ أجدرها بالوقوع تحت هذا التأثير هو الأدب الذي تشكل اللغة مادة تكوينه. ومن هُنا وجب التذكير بثنائيات سوسير اللغوية المنبثقة من اعتباره اللغة نظاماً قائماً بذاته، وهو ينطوي على شبكة من العلاقات المؤسسة على التعارضات، وقيمة كل علاقة في هذا النظام تتحدد بقيم العلاقات الأخرى[١].

فاللغة عند سوسير منظومة مكونة من علامات جزافية وفرقية، والعلامة– كما شرحها– هي ثنائية الدال والمدلول التي تنتج بفعل عُرفٍ لغوي ليس نتاجاً لعلاقة طبيعية، كما أنّ وظيفة العلامة تتوقف على علاقتها بالعلامات الأخرى[٢].

(١) وفاء كامل، البنيوية في اللسانيات، عالم الفكر، مجلد ٢٦، عدد ٢، ١٩٩٧، ص٢٢٦.

(٢) آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص٧٥–٧٧.

أمّا الثنائية الثانية في فكر سوسير فتقوم على التفريق بين الكلام واللغة، فاللغة مؤسسة اجتماعية، يتحقق وجودها في العقل الجمعي لأفراد المجموعة اللغوية الواحدة. إنها نظام اتفاقي خاضع للغريزة[١]. وثنائية سوسير هذه كان لها مسميات مرادفة عند من جاءوا بعده من الألسنيين، وهذه التسميات مقرونة بأصحابها هي: اللغة والخطاب عند غوستاف غيوم، والجهاز والنص عند هيالمسلف وطاقة القوة وطاقة الفعل (الكفاية اللغوية والأداء اللغوي) عند تشومسكي، والنمط والرسالة عند ياكوبسون[٢].

لقد نظر سوسير إلى اللغة على اعتبار أنّها بنية أو هي نظام (System) أمّا الكلام فهو التحقيق الفردي للّغة. وقد أظهر تشومسكي من بين الألسنيين جانب القصور في نظرية سوسير تلك؛ ذلك لأنّها وقفت عند حد الوصف أو التصنيف ولكنها لم تعلل الكيفية التي يمكن من خلالها إنتاج عدد لا نهائي من الجمل التي تنتمي للغة واحدة أو فهم قدرٍ مساوٍ له من الجمل[٣]. ومن هُنا كان مصطلح "الكفاية" أو المقدرة اللغوية عند تشومسكي يفترض وجود نشاط إبداعي لدى الذات المنتجة للكلام، يتعارض مع الصفة السلبية التي ألصقها سوسير باللغة[٤].

وتقوم الثنائية الثالثة على التفريق بين المقاربة الآنية أو التزامنية –وهي التي تعالج الحدث اللساني في لحظة معينة، أي تصف الحالة القائمة للّغة –وبين المقاربة التاريخية أو التعاقبية وهي تُعنى بتاريخ اللغة أي تلك الظواهر اللغوية غير المختزنة في الوعي اللساني[٥]. أمّا الثنائية الرابعة فتميّز بين نوعين من العلاقات التي تنتظم الحدث الكلامي. وهذان النوعان

---

(١) فريديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص٢١.

(٢) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٣٤.

(٣) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص٧٢.

(٤) وفاء كامل، البنيوية في اللسانيات، ص٢٢٧.

(٥) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٧٩.

متلازمان، فهما يمارسان دوراً مشتركاً في تحديد مدلول العلامة المتحقق بموقعها السّياقي أولهما: المحور الأفقي ويختص بدراسة العلاقات التركيبية للجملة، فهو يدرس علاقة العلامة بما يجاورها وبالتالي يحدد موقعها بما هو حاضر بالفعل. والنوع الثاني من العلاقات ما يحققه المحور الرأسي (العمودي) وتتحدد وظيفتُهُ بالكشف عن قيمة العلامة بالقياس لما هو غائب عن النص مما تربطها به –أي الكلمة– علاقات ترادف أو تضاد، أو ما يستحضره ذهن المتلقي من استدعاءات معينة لذا يمكن القول: "إنّ مفهوم العلاقات الترابطية هو تكملة ضرورية لفكرة الطبيعة الفرقية للعلامة اللغوية"(١).

إذن، سنكون معنيين بعد هذا العرض الموجز لثنائيات سوسير –بتوضيح الكيفية التي تحولت الدراسات الأدبية على إثرها من سياقية اجتماعية إلى لغوية بنيوية، وسنعتمد في ذلك على خطة تنبني على تدرج معين نبدأ فيه بالحديث عن الشكلانيين الروس الذين عُدّوا أوّل من بحث في شعرية النصوص في العصر الحديث. وستتكشف لنا بالبحث علائق متواشجة وجذرية بين ما هو لساني وما هو بنيوي وما هو شعري، فجميع هذه الطرائق والمناهج تضافرت من أجل إيجاد تفسير مقنع للإبداع. وعلى سبيل المثال فإنّ الحديث عن تلك الثنائيات السوسيرية هو حديث عن أدوات مفهومية يقدمها علم اللغة للتحليل الأدبي. إنّ تفرقة سوسير بين مستويين لغويين أحدهما قائم بصورة ذهنية مجرّدة ولا متناهية في مقابل الأداء الفردي الخاص، ساعد اللغويين فيما بعد على مناقشة الأسئلة الصعبة حول ماهية الأدب، أو بعبارة أخرى، ما الذي يجعل عملاً ما أدباً؟ إنّ العلاقة بين لغة الأدب والنظام اللغوي الذي تنتمي إليه تشكل محور المسألة الشعرية التي أُنتجت بداية على يد الشكلانيين الروس(٢).

---

(١) المرجع السابق، ص٧٩.

(٢) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ص٢٥.

لقد أثر الاتجاه الوضعي في حركة النقد الأدبي متمثلاً بداية بأعمال الفيلسوف الفرنسي "كونت" الصادرة بين الأعوام (١٨٣٠-١٨٤٢) والتي جعلت هدفها أن تنقل إلى مواضيع الفن مناهج ومبادئ العلوم الطبيعية. وفي عام (١٨٦٣) أجمل الفرنسي "Tain" معنى الوضعية في الدراسات الأدبية والنقدية ونادى بضرورة التعامل مع الأدب على أنّه تعبير عن سيكولوجية الفرد، وبالتالي تعبير عن الوسط والعصر الذي يعيش فيهما، والعرق الذي ينتمي إليه. وبذلك يمكن تفسير الإنجازات الإنسانية وفق ثلاثيته المشهورة: العرق والوسط واللحظة[١].

وبذلك نجد أنّ الأدب نوقش ودُرس من زوايا أسبابه الوقائعية والتكوينية المتمثلة في حياة المؤلف، وأغراضه، وبيئته الثقافية والاجتماعية. وقد كانت المقاربة النّصية عَرَضية أكثر منها جوهرية، ذلك لأنّها لم تحفل بملامح النص الأدبي ذاته إلاّ من وجهة نظر فيلولوجية وتاريخية، أي أنّها استخدمت تاريخ اللغة لتفسير معاني الكلمات واستخدمت فروع التاريخ الأخرى لشرح الإحالات والتلميحات، فقد عاملت النصوص الأدبية معاملة مختلف أنواع الوثيقة التاريخية مع التسليم، بأنّ هذه النصوص لها قيمة خاصة[٢].

كما أنّ ظهور ما يُعرف بالمذهبية في حركة النقد ساهم بدور كبير في تغييب الدراسة الموضوعية للأدب. تلك المذاهب التي لم تكن تعني طريقة البحث أو إجراءً تحليليّاً بقدر ما كانت تعني إيديولوجيا معينة تشمل موقف الإنسان من الحياة والمجتمع وعلاقته بالتاريخ والعقائد، مما ترتب عليه اعتماد تلك الإيديولوجيات أُسُساً معرفية في النقد الأدبي. وهذا أدّى بدوره إلى أن ينظر الناقد المذهبي إلى نقده باعتباره حقائق مُطلقة لا تقبل النقاش[٣].

---

(١) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٨-٩.

(٢) المرجع السابق، ص١٠.

(٣) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤-١٥.

لقد تم تحديد مجال الشعرية في الدراسات الشكلانية والبنيوية اللاّحقة من خلال تعارضها مع اتجاهين: "الأول هو النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية، ولكنه لا يسعى إلى تأسيس علم وإنّما إلى شرح الحضور المتفرد لكل عمل على حدة. والثاني العلوم الإنسانية التي تتناول الأدب بوصفه موضوعاً لمعرفتها، أو مجالاً لتجلي قوانينها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الانثروبولوجية"(١).

ويمكن شرح الدعامات الأساسية التي قامت عليها الدراسات الشكلانية ما بين عامي (١٩١٦-١٩٢٠م) على النحو التالي(٢):

- الدعامة العلمية، حيث كان المنطلق وصفياً لا يُعنى بنشأة النص، ويحارب ميتافيزيقّيته. وشغله الإحاطة الوصفية والتعبير نقدياً عن الظاهرة الأدبية.
- الدعامة الجمالية، فقد نظرت للنص باعتبار قيمته الأستيطيقية لا النفعية، أي أنّها لا تخدم غَرَضاً تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً، وإنما الغاية منها الإدهاش وتجربة بكارة الرؤية، فوظيفة النص تصعيد الإحساس والانفعال والإدراك، وهذا يفترض كسرقيود الرّتابة بصدم القارئ أو إذهاله أو تغريبه. لقد دعا ذلك كلّه إلى دراسة مكثفة للإستراتيجيات الأدبية والسردية والشعرية التي تجعل القارئ يتقبل النص كتجربة صاعقة.
- الدعامة الأدبية، بدأت الشكلية الروسية دراستها مع الشعر وذلك لأنّ الشكل في الشعر أسهل تناولاً وأقرب إلى السطح، أما الرواية فتتدفق وتنساب. وقد اكتشف الشكليون الوحدة العضوية للغة الشعرية وعلاقة الإيقاع بالتركيب، ودرسوا الصورة الشعرية، وميّزوا بين

---

(١) جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص٢٢٠.

(٢) فريال الغزول، الشكلية الروسية، الفكر العربي شباط، ١٩٨٢، عدد ٢٥، السنة الرابعة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص٣٦ وما بعدها.

عنصرين في الرواية: القصة (Fable) والحبكة (Plot) فالقصة مجموع الأحداث (أي مادة الرواية) والحبكة وسيلة تقديم الأحداث وهي أشبه ما تكون بالبنية.

ولدت مدرسة الشكليين الروس أثناء الحرب العالمية الأولى، ولكن إبداعاتها النقدية لم تَرَ النور في الغرب إلاّ في عقد الستينات من القرن الماضي، وذلك بعد نشر كتابين مهمين هما: الشكلية الروسية لفكتور إيرلش، ونظرية الأدب الذي يضم نصوصاً للشكليين الروس جمعها تودوروف ونشرها عام ١٩٦٥م[١].

فما بين عامي (١٩١٤-١٩١٥) تأسست حلقة موسكو الألسنية وقامت بنشر أول كتاب جماعي حول اللغة الشعرية، ومع بداية عام ١٩١٧ تشكلت جمعية دراسة اللغة الشعرية (أوباياز) حيث تعاونتا بشكل جيد. أما مصطلح الشكلية فقد أطلقه خصوم تلك المدرسة عام ١٩٢٤ حيث اعتبرت الشكلانية رد فعل للذاتية والرمزية والنقد الواقعي والإيديولوجي لمفكري القرن التاسع عشر.

ومن أهم الأعضاء المؤسسين للشكلية الروسيّة: ايخنباوم وتنيانوف وتوماشفسكي وياكوبسون[٢]. وقد شنت الجمعية الروسية للأدباء (راب) أعنف هجوم على المدرسة الشكلانية وأنهت نشاطاتها في روسيا عام ١٩٣٢[٣].

انصبت الاهتمامات الأولى للمدرسة الشكلية على دراسة لغة الشعر انطلاقاً من الطبيعة المميزة للغته عن لغة القول العادي، لذا لقي الجانب الصوتي الاهتمام الأكبر من قبل الدارسين

---

(١) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص٢١.

(٢) المرجع السابق، ص٢٢.

(٣) فكتور شكلوفسكي، عن الشعر واللغة غير العقلانية، ترجمة مكارم الغمري، فصول، المجلد العاشر، عدد ٣-٤ يناير ١٩٩٢، ص٨٨.

خصوصاً في المراحل الأولى، ولكن الدراسات اللاّحقة للشكلانيين اتجهت صوب النصوص النثرية بأنواعها المتعددة، القصة والحكاية والأسطورة، كما بحثت تلك الدراسات في موضوع الأجناس الأدبية.

ويؤكد بوريس ايخنباوم –الشكلاني الشهير– أنّه لا وجود لمنهجية ثابتة لدراسة الأدب، إذ تخضع المنهجيات عادة لمتطلبات التطبيق، إنّ المنهج الذي يعتد به الشكليون هو اعتبار الأدب نفسه موضوعاً للدراسة(١).

ويرى ياكوبسون أنّ "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"(٢). إنّ تعريف الأدب عند الشكلانيين تعريف فَرقي أو تعارضي، فالأدب إنّما يعرف بالفرق بينه وبين النظم اللغوية الأخرى(٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبما أنّ الدراسات الشكلانية الأولى اتجهت نحو الشعر، فإنها ميّزت بين نمطين لغويين وعدّتهما مفارقين بامتياز، وهذان النمطان هما: اللغة العادية واللغة الشعرية. وقد فَرَّق ياكوبينسكي بينهما بالاعتماد على الهدف المرجو من استعمالنا للّغة، يقول: "إنّ الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلّمة في كل حالة على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف علمي صَرف، أي التوصيل، فإنّ المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أيّ قيمة مستقلة ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل

---

(١) بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص٣٥.

(٣) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٣٨.

أنظمة لسانية أخرى –وهي موجودة بالفعل– حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية، مع أنه لا يختفي تماماً فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مُستقلة"[١].

وقد رفض الشكلانيون أن يخصصّوا للتصوير المكانة الأولى في التمييز بين النثر والشعر وذلك لاتساع مساحة الخطاب المعتمد على المحسنات حتى لتشمل أنماطاً متعددة من الاستعمال اللغوي، كما أن الأثر الشعري قد يستغني عن الصور دون أن يفقد شيئاً من جاذبيته، إذ تحقق التعارضات النحوية والتنغيم الجملي والإيقاع الأثر المطلوب. كما أنّ الصور ليست كلها شعرية، وهذا بدوره قادهم إلى التفريق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية، فالاستعارة النثرية تسعى إلى تقريب الموضوع إلى الجمهور في حين يستخدمها الشعر لتقوية الأثر الاستيطيقي[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومن النظريات الشكلانية المهمّة نظرية التغريب التي تقدم بها شكلوفسكي فقد أوضح أنّ الغاية من "التصوير الشعري" إنّما تكمن في تحويله لمسار إدراكنا للأشياء وتعقيد هذه العملية هو مبعث الشاعرية. وقد وجه فكتور إيرليخ انتقاداً لنظرية شكلوفسكي هذه فقد أوضح أنّها لا تستقل عن الموروث الفكري النقدي، فمفهوم الغرابة هو الأقل حظاً من الجدّة إذ يمكن ملاحظته في مباحث نقدية قديمة باعتباره سمة من سمات الشعر الحقيقي. فلا الشعرية الأرسطية ولا الاستطيقا الرومانسية ولا السريالية كانت في غفل من هذا. كما يرى (إيرليخ) أنّ الشكلانية أصبحت دفاعاً جديداً عن الشعر أكثر مما هي تحديد للأدبية[٣].

---

(١) بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص٣٧.

(٢) فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ص١٩.

(٣) المرجع السابق، ص٢٢.

لقد أدت إمكانية أن تفقد الأدوات الأدبية قدرتها على التغريب إلى التمييز بين الأداة (device) والوظيفة (function) على اعتبار أنّ المفعول التغريبي للأداة إنّما يعتمد على وظيفتها ضمن العمل الذي تظهر فيه وليس بالاعتماد على وجودها كأداة. لذا اجترح (تنيانوف) مصطلحاً جديداً هو "التصدير" (Foregrounded) وهو يعني أنّ العناصر السلبية (أو المؤتمتة) تشغل مكاناً ثانوياً بإزاء العناصر التغريبية أو "المصدّرة" أو "المهيمنة" حسب ياكوبسون لذا فإنّ وظيفة الإبداع تكمن في طبيعته الدينامية التي تُصدّر عناصر معينة لم يكن لها من قبل دور بارز في النص[١].

لقد وجّه ياكوبسون اهتمام المدرسة الشكلية نحو الرسالة في ذاتها عندما طرح نظريته في الوظائف اللغوية، والتي تتلخص في أنّ هناك رسالة ترسل من مرسل إلى مرسَل إليه (مستقبل) وتتطلب شيفرة (Code) وسياقاً Context، وقناة اتصال Contact، ويقابل هذه العناصر وظائف معينة يمكن تمثيلها على النحو التالي[٢]:

أ) العناصر: السياق Context

المرسل ← رسالة (message) ← مرسل إليه (addressee)

الشيفرة Code

قناة الاتصال Contact

ب) الوظائف: الوظيفة الدلالية

الوظيفة الانفعالية ← الوظيفة الشعرية ← الوظيفة الرغبية (الإيحائية)

الوظيفة فوق اللغوية

الوظيفة التخاطبية

(١) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص٨٤.

ويوضح ياكوبسون أنّ الفرق بين رسالة وأخرى يتعلق بالوظيفة المهيمنة، يقول: "إنّ تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنّما يكمن في الاختلافات في الهَرَميّة بين هذه الوظائف. وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة"(١).

إنّ الوظيفة الشعرية عند ياكوبسون تتحدد بكونها توافقاً بين عمليتين أو هي تطابق بين جدول الاختيار وجدول التوزيع مما يُنشئ انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب وبين العلاقات الركنية التي هي علاقات حضورية تجاورية. وإذا كان الاستعمال العُرفي للغة يقتضي انسجاماً بين جدولي الاختيار والتوزيع فإنّ الاستعمال الشعري يُعرف بانزياحه عن تلك القاعدة. الشعر إذن يمتاز عن اللغة العادية باستخدامه الخاص للغة(٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إنّ ياكوبسون يقيم تمييزه الثاني بين الشعر والنثر بالاعتماد على أنّ الشعر يلجأ إلى التشبيه؛ أي أنّه يستند إلى التشابه في الإيقاع والصور في حين يعتمد النثر على الاستعارة أي على التشارك عن طريق التجاور، فالقصة تنتقل من موضوع لآخر عن طريق التجاور ووفق مسارب سببيّة أو مكانية(٣).

وإذن، فالبنية الأساسية التي تميّز لغة الشعر عن لغة النثر كما يرى ياكوبسون هي بنية التوازي*. ويشمل عند ياكوبسون "أدوات شعرية تكرارية، منها الجناس والقافية والترصيع

---

(١) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص٢٨.

(٢) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ص٣٤.

(٣) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص٥١.

* "التوازي: هو من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب. وقد يُسمى التشاكل" انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد آب، ١٩٩٢، ص٢١٥.

والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت الواحد أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأكملها، حيث توازي مجموعة من الأبيات (أو المقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها"[١].

لقد أولى الشكلانيون مسألة "الصوت" في الإبداع الشعري مكانة مرموقة ومن الدراسات المهمّة في هذا المجال دراسة ياكوبينسكي "حول أصوات اللغة الشعرية" والتي سبق وأن اقتبسنا منها. وقد تضمّنت تفريقاً بين اللغة اليومية واللغة الشعرية بالاعتماد على إيجاد الأنظمة اللسانية الفارقة على مستوى الصرف والإيقاع والنبر والصوت. ومن الذين أولوا عناية خاصة بهذا الجانب أيضاً فكتور شكلوفسكي. ففي مقالة له بعنوان "عن الشعر واللغة غير العقلانية" يؤكد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية التي تبرز أهمية الجانب الصوتي حيث يلعب هذا الجانب دوراً مهّماً في إنتاج ما أسماه "لغة غير عقلانية" وهذه إنّما تتحقق من خلال تحرير الكلمة من علاقاتها العادية ووضعها في تشكيل جديد غير مألوف[٢].وهو يؤكد أنّ نوعاً من الانفعالات لدى بعض الناس قد ينشأ من استماعهم إلى حديث صوتي خاص، ليس له معنى محدد[٣]، كما أنّ إدراكنا للقصيدة يؤدي عادة إلى إدراك الصورة الصوتية أيضاً[٤].

إنّ النطق المعبّر عن العواطف يتشابه إلى حد ما مع اللغة الشعرية، لا سيّما فيما يتعلق بأهمية العناصر الصوتية، على الرغم من ذلك، فإنّ الفارق الأساسي الكامن وراء التشابه

---

(١) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص٧.

(٢) فكتور شكلوفسكي، عن الشعر واللغة غير العقلانية، ص٨٩.

(٣) المقال السابق، ص٩٠.

(٤) المقال السابق، ص٩٤.

السَّطحي بين الاثنين هو أنّ الكلام العاطفي محكوم بشعور قائله "في حين أنّ اللغة الشعرية محكومة بقوانينها المتأصلة فيها. في الشعر لا تدل اللغة على أي موضوع خارجي عنها، ولا تحمل أيّ وزن عاطفي من جانب قائلها، إنّها ذات اكتفاء ذاتي تام"[١]. أي أنّها تعبير ينطوي على إحالاته الخاصة به دون الحاجة إلى إحالات خارجية من ظروف تاريخية، أو بيئة ثقافية أو اجتماعية...إلخ.

إنّ البنيوية الباريسية تدين بالكثير للمدرسة الشكلية، لا سيّما في عقد الستينات من القرن الماضي، وبوجه خاص في أعمال تودوروف وجينيت، فالبنيوية الفرنسية سعت إلى تأسيس علم للشعر خاص ومستقل[٢].لقد ميّز تودوروف بين موقفين من دراسة الأدب يرى الأول في النص الأدبي موضوعاً كافياً للمعرفة، ويرى الثاني أنّ كل نصٍ هو تجلٍّ لبنية مجردة. وهو يسمى النوع الأول تأويلاً أو تفسيراً أو شرحاً، وهذا النمط من المقاربة يؤدي إلى تكرار النص نفسه لذا دعت الحاجة إلى إيجاد نقد علمي لا يجعل هدفه وصف العمل الأدبي وتعيين معناه وإنّما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص نتاجاً لها وانعكاساً لكينونتها[٣]. من هُنا يمكن اعتبار النص الأدبي شكلاً من مجموعة أشكال مُتاحة أخرى تنتجها البنية المعينة، وإذن فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية وإنّما خصائصه النوعية، أي تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. وبذا يتّضح معنى الشعرية عند تودوروف بـ "الأدبية"[٤].

وهو يؤكد أن معنى الشعرية ينبغي أن لا يفهم منه أنّه مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر وحده، بل هي البحث عن نظام معين داخل نص أدبي نثراً كان أم

---

(١) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٥٠.

(٢) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص٣٤.

(٤) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص٢٣.

شعراً، كما أنّ أرسطو استعمل ذات الكلمة لتعني البحث في خصائص أنماط أدبية معينة، من هُنا جاء استخدام تودوروف لمصطلح "الشعرية" استخداماً عاماً وشاملاً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ اعتماد الشعر منذ البداية كأفضل نموذج للدراسة الشعرية حيث تتحقق قيمة الكلمات في ذاتها بخلاف اللغة العملية التي تحيل على ما هو خارجي عنها إنّ هذا الاعتماد الذي بَرهن عليه أول منشور جماعي للحركة الشكلانية عام ١٩١٦ على لسان ياكوبينسكي، قد لقي من تودوروف انتقاداتٍ لاذعة، يقول: "ولكن هل تبقى اللغة التي ترفض المعنى مع ذلك لغة؟ ألا يُعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائي خالص طمساً للسّمة الأساسية فيها، باعتبارها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً في الوقت نفسه؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلاّ ضجّة وحسب؟"(١).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كما يذهب كل من رينيه ويليك وأوستن وارين* إلى التأكيد بأنّ "العمل الأدبي الفني ليس موضوعاً بسيطاً بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"(٢).ويُضيفان "حين يؤدّي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة فإنّ "نغمتي" الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط بل يجب أن تندمجا"(٣).

وفي الواقع فإنّ الشكلانيين أنفسهم قد اتجهوا في مرحلة لاحقة من دراساتهم نحو الاهتمام بالمعنى، أي أنّهم أكدوا العلاقة بين الصوت والمعنى بحيث لا تبقى الكلمات مجرد ظل

---

(١) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص٢٦.

* هما بنيويّان من حلقة براغ.

(٢) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص٣١.

لشيء وإنّما تصبح شيئاً له وجوده. وإجمالاً يمكن التمييز بين مرحلتين أو اتجاهين للموقف الشكلاني من المعنى[١]:

- موقف يركز على غياب المعنى الجزئي في الشعر باعتباره تمثيلاً لغوياً شكلياً.
- موقف يعزو للكلمة قيمة دلالية مميزة بالاعتماد على الوضع الذي تحتله في سياق النظم والوحدات الشعرية الأخرى المرتبطة بها.

إنّ ياكوبسون نفسه أكد بعد انتقاله من مدرسة موسكو إلى مدرسة براغ أنّ الاتجاه الجديد لمدرسة براغ يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية لا إلى انعزالية الأدب، كما أكد نظرة المدرسة للأدب باعتباره جهداً إنسانياً مميّزاً، ولا يمكن شرحه بالاعتماد على مصطلحات من مجالات أنشطة خارجية[٢].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ليس هذا وحسب، بل إنّ موكاروفسكي** أكد حماقة استبعاد العوامل الأدبية الخارجية من التحليل النقدي، مشيراً إلى الطبيعة الديناميكية المتوترة بين الأدب والمجتمع في النتاج الفني، فالوظيفة الجمالية مفهوم دائم التغيُّر وإضفاء القيمة الجمالية على موضوع ما هو فعل اجتماعي لا يمكن تجزئته أو فصله عن الإيديولوجيا السائدة[٣].

وعن علاقة الشعرية بالبنيوية يرى تودوروف (Todorove) أنّ كل شعرية هي بنيوية ما دُمنا نفهم من كلمة بنيوية إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان. كما يحدد علاقة الشعرية باللسانيات باعتبار اللسانيات واحدة من العلوم التي تفيد منها الشعرية. وهو يوسع من دائرة

---

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٧٧.
(٢) المرجع السابق، ص١٢٣.
** (موكاروفسكي) هو أحد أعمدة مدرسة براغ وهو في الأصل شكلاني مثل ياكوبسون.
(٣) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص٣٨.

المعارف التي تستثمرها الشعرية لتشمل حقولاً معرفة متنوعة كالانثروبولوجيا والتحليل النفسي وعلم الخطابات العام، ومن هُنا فإنّ الشعرية تُسهم في المشروع الدلائلي الموحد بين الاتجاهات المختلفة[١].

ويرى أحدهم أنّ تودوروف يحاول تحديد مجال الشعرية بالاستناد إلى التفريق الذي أقامه بارت بين الأثر الأدبي والنص، فالأثر هو إنتاج المؤلف الحقيقي أمّا النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة، وعليه فإنّ تودوروف ينفي إمكانية جعل الأثر الأدبي وحده مجالاً للشعرية "ذلك أنّ الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصاً لا نهائية"[٢] .

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

من جهة أخرى يرى جيرار جينيت أن النص ليس هو مجال الشعرية وإنّما جامع النص، أي تعاليه، وهو "كل ما يضعه في علاقة –ظاهرة أو خفية– مع نصوص أخرى"[٣] . والتناص (intertextuality) مفهوم ابتدعته في الفكر الأوروبي الحديث جوليا كريستيفا تلميذة بارت– وله من قبل ذلك في تراثنا البلاغي مسميات عديدة كالتضمين والاقتباس والاستشهاد وحتى السرقات الأدبية– وتطرح كريستيفا في كتابها "علم النص" مجموعة من القضايا المهمّة في الدراسات الأدبية وهي تركز في كل موضوع تقريباً على إثارة فكرتها الجوهرية القائمة على اعتبار أنّ النص الواحد "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[٤] . إنّ المدلول الشعري يحيل دائماً إلى مدلولات خطابية مغايرة بحيث نستطيع قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري وبهذا يتم خلق فضاء

---

(١) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص٢٧ وما بعدها.
(٢) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٣٤.
(٣) جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ص٧٠.
(٤) جوليا كريستيفا، علم النص، ص٢١.

نصّي متعدد حول المدلول الشعري "وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النصّي فإنّه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي"[١] .

إن كريستيفا- كما نرى- تدرس اللغة الشعرية باعتبارها لغة إحالة، لذا فالنص جهاز سيميائي يتم فيه تعويض الرؤى البلاغية القديمة للأنواع عن طريق دراسة التنظيمات النّصية المختلفة عبر مواقعها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه. وتطلق كريستيفا على هذا التقاطع بين (ممارسة سيميائية معينة) (نص)، وبين الممارسات السيميائية الأخرى الخارجية اسم "الإيديولوجيم" الذي يعني "تلك الوظيفة للتداخل النّصي التي يمكننا قراءتها "مادياً" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إيّاه معطياتِه التاريخية والاجتماعية"[٢] . وتعد كريستيفا الرواية نصاً، أي أنّها ممارسة سيميائية يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركبة لعدّة ملفوظات، وهي ترى أنّ اللغة الشعرية من حيث هي تسمية -تشمل الشعر والنثر[٣] .

أمّا جان كوهين (Jean Chen) فقد حدد الشعرية بأنّها "علمٌ موضوعُهُ الشعر"، ففي كتابه "بنية اللغة الشعرية" يدرس كوهين ذلك النمط الأدبي المدعو بـ" قصيدة" وهو يذكرنا باللّبس الذي تثيره هذه الكلمة من خلال ما ظهر على الساحة الأدبية وعرف باسم "قصيدة النثر". إن كلمة قصيدة لم تَعُد تتمتع -كما يوضح- بطابع نظمي يحدده شكل لغوي تعاقدي صارم[٤] .

---

(١) المرجع السابق، ص٧٨.

(٢) كريستيفا، علم النص، ص٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص٧١.

(٤) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص١٠.

ويجعل كوهين للشعر خصوصية على المستويين الدلالي والصوتي ويقيم بناءً على ذلك نموذجاً توضيحيّاً يبين فيه كثافة العناصر المكونة لكلٍّ مستوى وما يندرج تحت كل منهـا مـن أنماط أدبية[1] :

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

فالنوع الأول هو ما يمكن تسميته " قصيدة دلالية" لاعتماده على الجانب الدلالي من اللغة وتركه الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً، وهذا يدل على أنّ العناصر الدلالية قادرة على خلق الجمال المطلوب. أما النوع الثاني فيمكن أن يُسمى "قصائد صوتية" لاعتماده علـى العناصـر الصوتية ولا يمكن أن تندرج تحته أعمال أدبية مهمة، أمّا الشعر الكامل فهو ما تكاملـت فيـه البنيات الدلالية والصوتية بكل إمكاناتها لذا وصفه كوهين بأنّه "الشعر الصوتي –الـدلالي" أمّـا النثر الكامل فهو المقابل لمفهوم الشعر الكامل.

وإذا كان التصنيف الخام للغة المكتوبة ينطلق من وجود خانتين تقتسمانه همـا الشـعر والنثر فإنّ هَدَف الشعرية عندئذٍ سيكون البحث عن أساسٍ موضوعي يستند إليه تصنيف نص في إحدى الخانتين. ويرى كوهين أننا بحاجة إلى معيار مقارن لتلك المسألة التصنيفية، وانطلاقاً من كون النثر هو اللغة الشائعة فإننا سنتخذه معياراً تنزاح عنه القصيدة. فالأسلوب هو كل ما لـيس

(١) المرجع السابق، ص١١.

شائعاً ولا عادّياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، أي أنّه خطأ مقصود ذو قيمة جمالية. والشعر لغة شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري[١].

إنّ كوهين يقيم نظريته الشعرية على فكرة الانزياح* (deviation) عن المعيار وهي الفكرة التي شغلت علماء الأسلوب من مثل ريفاتير وسبيتزر وياكوبسون، وقد رأينا كيف أنّ هذا الأخير وظف محوري المجاورة والاختيار في شرح نظريته حول الاستعمال الخاص للغة الذي توظفه اللغة الشعرية وهو يسمى ذلك انزياحاً، وهو يعني كلَّ ما من شأنه أن يكسر العلاقات التراتبية بين الأجزاء الناظمة. والفرق الذي يميّز استعمال كلمة "أسلوب" في الدراسات الشعرية عن استعمالها في الدراسات الأسلوبية هو –كما يبين كوهين– أنّ هذه الكلمة يكون لها في الأبحاث الشعرية مدلول واسع وهي تعني وجوداً ثابتاً في لغة جميع الشعراء يظل حاضراً رغم الاختلافات الفردية. وعلى سبيل المثال فإنّ "النظم" –وهو خاصة الشعر الأساسية – ما هو إلا انزياح مُقنن، أي هو قانون للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويشرح د. صلاح فضل مسألة اختيار المعيار عند البلاغيين الجدد بقوله: "وليس من الحكمة عند البلاغيين الجدد أن نجعل منطلقنا في تحديد الانحراف ما يُسمّى باللغة اليومية العائلية، أو لغة رجل الشارع. بل إنّ اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بنموذج نظري للاتصال، مثل هذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية. فالقول الشعري يتميّز –بما هو كذلك–

---

(١) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص١٤.

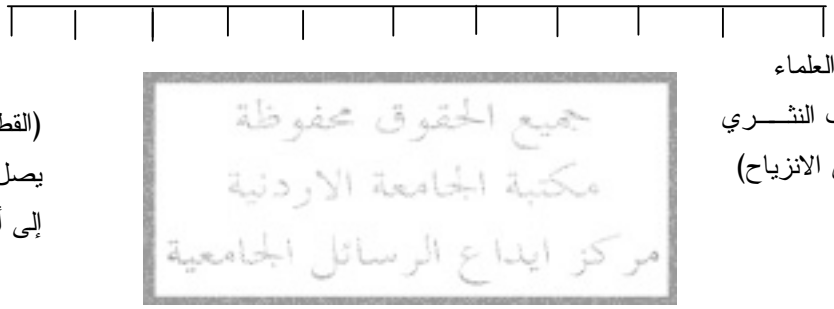
* يذكر د. صلاح فضل عدة مسميات تشير إلى نفس الإجراء استعملها النقاد المحدثون، ابتداءً من بول فاليري الذي استعمل كلمة "تجاوز"، واستعمل بالي بدلاً منها كلمة "خطأ"، أمّا سبيتزر فقد استعمل كلمة "انحراف"، واستعمل تيري كلمة "كسر"، وجعلها بارت "فضيحة" وتودوروف أسماها "شذوذاً" وبلغ بها أراجون حدَّ "الجنون"، وهي مسميات قد لقيت بعض الانتقادات نظراً للطابع المرضي والإيحاءات الأخلاقية غير السليمة التي توحي بها. (بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٤).

(٢) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص١٦.

عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة بالرمز وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان"[1].

من أجل ذلك يقابل كوهين بين اللغة العلمية واللغة الشعرية عادّاً كل واحدة منها قطباً مقابلاً للآخر في خط مستقيم يمكن من خلاله قياس درجة شاعرية النصوص وبذلك يكون الفرق بين الشعر والنثر فرق كمّي أكثر منه نوعي[2]. ويمكننا تمثيل الفكرة كالآتي:

الأسلوب



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبالطبع فإنّ اختلاف الجملة النثرية عن الجملة الشعرية لا يقف عند حد الصورة الصوتية إذ يتشكل أيضاً على مستوى المعجم والتركيب، أي ما يُدعى في البلاغة القديمة "صورة بلاغية" وهو عند كوهين والبلاغيين المحدثين خرق وانزياح. لقد لقيت الجملة في الدرس البلاغي والنحوي القديم من العناية ما يوازي ما لقيته عند المحدثين، وقد سبق وأن أشرنا أنّ المناهج اللسانية الحديثة درست الأدب واعتنت بالنص كوجود كُلي متفاعل وهي بذلك تتفوق على النظريات القديمة التي وقفت عند حد الجملة، وبالتالي أفرزت المصطلح النقدي من خلال الشواهد المتناثرة.

---

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٤.

(٢) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص٢٣.

لقد بلور كمال أبو ديب نظريته الشعرية بالانطلاق من قاعدة أنّ أيَّ محاولة لتحديد مفهوم الشعرية ينبغي أن تتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات، وأن لا تقف عند حد الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع أو الصورة ...إلخ.

وذلك لأنّ "أيّاً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلاّ حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية، والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"(١). وهو لذلك يرى أنّ الشعرية تجسُّد نصّي يتشاكل على هيئة شبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية، بحيث أنّ كُلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً بالضرورة. وهو بذلك يلتقي مع تودوروف في نقدهما لشعرية كوهين التي تتعرف على ما هو شعري اعتماداً على بنية خارجية مغايرة، إذ لا بُدَّ من التعرف على الشعر من خلال الشعر نفسه(٢).

ويحدد كمال أبو ديب الشعرية بالاعتماد على مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر التي تطغى على بنية النص اللغوية مكونة شعريته، فالشعرية هي وظيفة من الوظائف التي تخلقها الفجوة. والفجوة هي :" الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون "نظام الترميز" (Code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي: ١- علاقات تقوم باعتبارها طبيعية،....، لكنها ٢- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية"(٣).

ويستخدم أبو ديب مفهومي تشومسكي (البنية السطحية والبنية العميقة)

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص١٣.

(٢) نفسه، ص١٧.

(٣) نفسه، ص٢١.

" deep structure and surface structure " لتحديد مفهوم الشعرية فهي عنده "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق الكلي أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[١]. وبالطبع فإنّ الفجوة بين البنيتين تدرس على صعيد النص شاملة للحقول الدلالية والترابطية والإيقاعية والتصورية والرؤيوية واللَّهجية مضافاً إلى ذلك وظائف التشكيل اللغوي.

ونجد باحثاً آخر هو عبدالله الغذامي يدرس الشعرية في إطار المفهوم العام، ويستعمل بَدَلاً من لفظة "شعرية" لفظة "شاعرية" بحجة أن الأولى تحيل إلى الشعر وحده في حين تصف الثانية اللغة الأدبية في الشعر والنثر، كما يشمل المصطلح كلاً من الأدبية والأسلوبية، فالشاعرية هي تضافر الأدبية والأسلوبية[٢]. ويعرف الغذامي الشاعرية بأنها "فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي"[٣].

أمّا نبيل سليمان فيبدي استهجانه وقلقه بشأن اشتقاق كلمة "شعرية" من الشعر بالنسبة إليه– لتعني دراسة قوانين الإبداع الأدبي أيّاً كان الجنس المدروس، وبالنسبة إليه فإنّ هذه الكلمة

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٥٧.

(٢) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص١٨.

(٣) المرجع السابق، ص٢٥.

تحمل من الإشكاليات أكثر مما تنجز من الحلول لا سيّما عندما يتعلق الحديث بالرواية الشعرية أو القصيدة السردية[1].

ونجد صلاح فضل في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" يحاول إقامة إطار نظري قابل للممارسة التطبيقية في مجال دراسة الشعر العربي المعاصر عن طريق دراسة الأساليب الشعرية المستخلصة من واقع التجربة الإبداعية. فالشعرية هُنا دُرست ضمْنَ المفهوم الضيق للكلمة أي باعتبارها خاصة الشعر ولصيقته.

ويسلك شعيب حليفي طريقاً مبايناً إذ يدرس الرواية الفانتاستيكية ضمن تصور نظري عام محاولاً إقامة نظرية عربية حول المفهوم الفانتاستيكي للرواية، وتحمل دراسته عنوان "شعرية الرواية الفانتاستيكية".

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانياً: السرد

الحديث السابق لم يكن مجرد توطئة لما يأتي بعده وإنما شكل الحلقة الأساسية من حلقات البحث والتي ستتواصل بُغية جلاء نظري نطمح أن يكون على درجة من الفائدة والإحاطة. وإن كانت الإحاطة في الواقع متعذرة إن لم تكن مستحيلة؛ وهذا راجع إلى ضخامة الإنتاج النقدي الذي عُني بقضايا الشعرية والسرد، وكذلك تشعب القضايا والمسائل المتعلقة بكل منهما تشعباً يشي بخلافية القضايا موضوع الدرس وتنازع الاتجاهات والمدارس اللسانية والنقدية على وضع أطر معينة وطرائق مقاربة محددة لتلك المسائل.

لكن لا بُد لنا قبل الشروع في تفصيل الحلقة الثانية من هذا الإطار النظري –لابدَّ لنا من حلقة ثالثة تكون بمثابة الجسر، جسر العبور، والالتقاء في آن واحد. فالقضية التي أعنيها تحديداً

(١) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، فصل بعنوان (شعرية السرد وسردية الشعر) ص٩٤ وما بعدها.

هي قضية "الأجناس الأدبية" والتي أخذ الحديث عنها طابع الزئبقية أو الفوضى أو التعانق الحر أو التلاشي... إلى غير ذلك من مسميات تؤدي المعنى نفسه. عند هذا سنقول: "إن كل شعرية، حتى في إطار اختلاف المفاهيم، تكشف جانباً من جوانب الشعرية"(١).

وما دامت الشعرية في معناها العام تعني البحث عن قوانين الإبداع الأدبي، وتركز في غايتها هذه على النص فإنّه من السهل الإفلات من القيود التقليدية التي فاضلت طويلاً بين الشعر والنثر مقدمة الأول على الثاني، وقد رأينا كيف تعامل الشكلانيون مع الأدب على هذا الأساس فاتجهت دراساتهم الأولى نحو الشعر في حين لحق النثر في مرحلة تالية كما سنتبين ذلك. وفي تراثنا العربي مارست بعض الأقوال المأثورة مثل (الشعر ديوان العرب)، دوراً سلبياً في تأخير الاهتمام النقدي بالسرد على الرغم من أنه -أي السرد- ظلَّ من حيث الإنتاج والتلقي يتبوّأ مكانة موازية أو ربّما تفوق الشعر نفسه(٢).

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

إنّ بعض الكتابات الأدبية الحديثة تمضي قُدُماً في ضوء هدي رومانسي ألماني بدأه الأخوان شليغل عندما أعلنا التمرد على الحدود المفروضة بين الأجناس الأدبية. كما أنّ مصطلحي الخطاب والنص المستخدمين في الدراسات البنيوية واللسانية يلقيان قبولاً واسعاً من قبل النقاد، ذلك أنّ ما يميّز النصوص الأدبية عن غيرها راجع إلى الخصائص البنيوية للنصوص مما لا تقدر على كشفه فكرة الأجناس الأدبية وحدها فهي قاصرة عن توضيح تلك الخصائص البنيوية وتحديدها(٣).

---

(١) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص٢٠٨.

(٢) سعيد يقطين، السرد العربي/ قضايا وإشكالات، علامات، ج٢٩، مج٨، جمادى الأولى ١٤١٩هـ- سبتمبر ١٩٩٨م، ص١٢١.

(٣) تزفيتان تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة محمد برّادة، الثقافة الأجنبية ع١، ١٩٨٢م، ص٤٤.

إنّ تودوروف يرى أن فكرة التخلّي عن فصل الأجناس الأدبية سمة حداثية مطلوبة إذ يقوم التساؤل عن كينونة الأدب ذاتها مقام البحث عن تقسيمات أجناسية له، ويذهب تودوروف إلى موافقة بلانشو في أنّ الكتاب وحده هو المهم، بما هو عليه وبعيداً عن الأجناس وخارج خانات النثر والشعر/ الرواية والقصيدة. فهو يرفض سلطان هذه الأنواع على العمل الأدبي والتي تسعى إلى تثبيته وتحدد له شكلاً. وهو يرى أنّ العمل الأدبي إذا تمرد على نوعه فإن ذلك لا يعني أنّ النوع غير موجود، وإنّما يعبر عن فعالية دينامية غير متوقفة تسمح بتوالد الأجناس بعضها من بعض عن طريق الانتهاك المستمر وبذلك فإنّ المعيار لا يعيش إلاّ بفضل الانتهاكات نفسها(١).

جميع الحقوق محفوظة

وإذا كُنّا نعي تماماً فكرة الدراسة المحايثة للأدب فإنّ شعرية الرواية عندئذٍ سوف "تكون شعرية من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بالسرد عن عوالم تخييلية معقدة. ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشعر، بل يتجاوز هذا التصور الاختزالي إلى التساؤل عن كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النص الروائي، وكيف تشتغل هذه التقنيات حيث ترحل من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية؟"(٢).

لقد نُظر –على مدار حقب طويلة– إلى اللغة في الشعر نظرة تحمل من القداسة والرّهبة ما جعلنا في حقبٍ تالية نتحمل مسؤولية التَسَّلط التي يمارسها الشعر على باقي الأنواع الأدبية. وقد ساعدت المناهج النقدية الحديثة ممثلة بالشكلانيين الروس على تأكيد هذه القدسية خصوصاً عندما حولت اهتمامها باتجاه الشعر الشكل أو الأداة لا الشعر الذي له معنى ودلالة، فلغة الشعر

---

(١) المقال السابق، ص٤٥.

(٢) محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية، علامات ج٣٣، مج٩، جمادى الأولى ١٤٢٠– سبتمبر ١٩٩٩، ص٨٣.

إذن ليست لغة إحالة، إنها تقوم في ذاتها وبذاتها ولا تحتاج إلى ما هو خارجيٌ عنها يفسرها أو حتى يجعلها أكثر تواضعاً. حتى أننا نجد باختين يعبر عن ذلك بقوله:" إن كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر" ليتي" lethe وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين: يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية"[1].

ولكن تلك القدسية– في الواقع– تسقط عن لغة الشعر شيئاً فشيئاً، ليس فقط بسبب ذلك التداخل بين الشعر والسرد داخل إطار الرواية الحديثة، وإنما أيضاً بسبب الأثر المعاكس الذي فَرَضته المناهج اللسانية والسيميائية والتحليلية –فيماتلا الشكلانية الروسية– فمن ناحية الشعر، لم يعد مقبولاً أن يكون الشعر لا شيء سوى الإيقاع والشكل، على نحو ما أوضحنا سابقاً. ومن جهة الرواية فإننا أصبحنا نتعامل مع رواية تعي ذاتها أي أنها تسعى أن تكون أدباً قبل أن تكون سجلاً تاريخياً أو بياناً حزبياً أو تصوراً إيديولوجياً أو انعكاساً سيكولوجياً لنفسية المؤلف..إننا ننظر إليها اليوم بطريقة أكثر رُقيّاً ولباقة إذ نبادر بالاعتراف بها نصاً له مقومات وجوده الذاتية وهو لذلك قادر على ترجمة علاقته بالتاريخ أو الثقافة أو المجتمع عن طريق رموزه الخاصة به والتي هي لغوية وحسب.

لقد واجهت البنيوية في أيامها الأولى خطراً سُمّي بـ"المغالطة الشكلية" وهو خطر تسرب إليهم بفعل المعتقدات الشكلانية، ويتعلق بإجحافهم بحق المعنى أو مضمون العمل الأدبي. وهو انتقاد مشروع كما يقول روبرت شولز، ويضيف: "لا بُدَّ من الإقرار أنّ الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية والأنظمة الأدبية جزء هام من الطرائقية البنيوية. لكن المغالطة لا تكمن في هذا العزل الضروري لبعض مظاهر المادة المدروسة، بل تكمن في رفض الإقرار أن تلك

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص٦٦.

المظاهر ليست المظاهر الوحيدة أو في الإلحاح على أن تلك المظاهر تعمل في نظام مغلق إغلاقاً تاماً من دون تأثير من عالم غير عالم الأدب. إنّ البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجنٍ شكلي. إنّها تسير إليه مباشرة في مستويات مختلفة من البحث. إن البنيوية تسعى- بصورة خاصة- إلى اكتشاف العلاقة بين نظام الأدب والثقافة التي هو جزء منها"(١).

ويرى أحد الدّارسين أنّ البحث في شعرية الرواية يعني "البحث في أسلوبيتها قصد بلورة شعرية روائية دون الانسياق وراء الفكرة القائلة بإلغاء الأجناس الأدبية، إنه بمعنى من المعاني بحث عن فعلها الروائي الخاص الذي يمنحها إمكانات قرائية متعددة، تنقل الخطاب الروائي من معيارية النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلاً ومحاوراً وراغباً في لذة الاكتشاف"(٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إنّ هذا التدافع المنهاجي القائم على الأدب يشهد كل يوم ما هو طريف وجديد، وهو تدافع منطقي بالقدر الذي يبدو فيه عبثياً مناكفاً، وهو كذلك دائري الحركة متقلب المزاج. فالبقدر الذي يسأل فيه عن شعرية النثر يقف على طرف المعادلة الثاني سائلاً عن سردية الشعر، وهو سؤال يبدو أنّ له جذوره التاريخية منذ أرسطو. وليس السؤال بريئاً بقدر ما هو عصامي واثق حتى أننا نجد باحثاً يصف المعلقات بأنّها "ظاهرة سردية"(٣).

لقد بدا واضحاً الآن أنّ البحث في شعرية السرد الروائي سيتضمن - وبالاعتماد على ما تم جلاؤه- أحد أمرين، أو كليهما معاً:

---

(١) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ص٢١.

(٢) بسام قطوس، مقاربات نصّية في الأدب الفلسطيني الحديث، ص١٦٠.

(٣) حسن النعمي، نص المعلقات- تقاطعات الشعر والسرد، علامات ج٣٩ مج١٠، ذو الحجة ١٤١٢هـ- مارس ٢٠٠١، ص٤١٩.

١- البحث عن الخطاب الشعري- نسبة للشعر- وبالمقاييس التي سبق بيانهـا، داخـل الرواية. وفي هذه الحالة سيقف بنا البحث عند حد الأسلوب الشعري واللغة المكثفة الاستعارية.

٢- البحث عن قانون الإبداع الأدبي داخل النص السردي، أي البحث عـن العناصـر السَّردية التي يتشكل منها وبها الخطاب الروائي وكيفية تفاعلها النّصي.

لكن، في الواقع، ومع توجه الرواية نحو الاختراق والتجريب والانزياح والتجاوز فإنّـه من المتعذر الفصل بين المفهومين السابقين في دراسة الرواية الحديثة، هذا بالإضـافة إلـى أنّ "الشعرية" من المفردات التي ازداد استخدامها في الوقت الحاضر وأصبحت تتضاف إلى مفـردة أخرى لا لتدل على لغة الشعر أو قانون أدبي بل أصبحت لها دلالات أخرى تنحصر في دائـرة "الجمالية" وإلاّ فماذا يمكننا أن نفسر عناوين من مثل: "شعرية السواد في كافوريات المتنبي"[١] أو "شعرية الكلام الروائي"...[٢]إلخ. من أجل ذلك حسبت من الصواب القول بأنّ الشـعرية "روح" والسرد "جسد" كما حسبت صواباً القول بأنّ الشعرية تمظهر تقني ورؤيوي ولغوي في آن معاً. إنّ الإشكال المتعلق بمصطلح (شعرية السَّرد) إشكال تسهل مناقشته بالارتداد إلى العمل الروائي نفسه فهو عمل تتضافر في تشكيله مكونات ثلاثة:

- المكون اللغوي، وهو بمثابة الأداة. وبإضافة لفظة شعرية إلى هذا المكوِّن نكون قد وصـلنا إلى حلقة تلتقي فيها الرواية مع الشعر.

---

(١) انظر البحث المذكور في مجلة علامات، مج٩، ج٣٣، سبتمبر ١٩٩٩م، ص٢٦٧ للباحث مبروك المناعي.

(٢) انظر البحث المذكور في كتاب "الرواية المغربية- أسئلة الحداثة" ص١١٣، للباحث عبد الحق لبيض، حيث درس الباحث جمالية "الكلام" في الرواية والمقصود بالكلام اللغة المحلية "اللهجة" أو "القول العامي".

- المكوّن التقني، وهو الطريقة التي يعرض بها الروائي قصته المتخيّلة، ويتضمن عدة عناصر منها أنواع الرؤية والزمن الروائي والشخصيات وأشكال السرد...إلخ. وبالوقوف على هذا المكوّن السردي نكون قد وقفنا على قانون روائي أي نكون تحديداً قد افترضنا وجود مكونات روائية ثابتة الوجود في الأعمال الروائية كُلها مع الاختلاف في تجلياتها الخارجية.

- المكوّن الجمالي، وهو مكون لا يمكن الإمساك به منفرداً وبمعزل عن المكونين السابقين، فالجمالية شيءٌ يشبه الروح وهو لذا يحتاج إلى قالب يحتويه ويجعل من تحققه أمراً ممكناً. ويساهم الاهتمام بهذا الجانب الروائي في الخروج من جفاف الوصف إلى حيوية التفسير التي تدعم فكرة القراءات المتعددة للعمل الواحد. ويساهم كذلك في تعزيز دور القارئ بالنسبة للعمل الروائي. إنّ العنصر الجمالي للرواية عنصر تفرضه طبيعة الأدب المفارقة فالروائي بالدرجة الأولى فنان ويقع على عاتقه أن يخرج بعمله الروائي خارج إطار العادي محققاً بذلك الغاية الجمالية والفنية والتي لا تتعارض مع غايات أخرى فكرية وإيديولوجية واجتماعية يسعى الكاتب إلى تحقيقها. إنّ الوقوف على هذا المكوّن الروائي يرجع بنا إلى السؤال الجوهري الذي دارت حوله الأبحاث الشعرية منذ الشكلانيين الروس وحتى يومنا هذا: ما الذي يجعل من عمل ما أدباً؟ وفي الحديث عن الرواية لا يمكن القول إنّ الجانب اللغوي وحده قادر على الإجابة عن هذا السؤال والسبب أنّ الرواية عالم تتراكب داخله عناصر متنوعة ومتعددة، أي أنّ العمل الروائي لا يقابله في غير عالم الأدب مقال صحفي أو قول عادي بل تقابله تجربة وإذا كانت "الأدبية" مصطلحاً موازياً "للشعرية" حسب تودوروف فإنّ كلَّ رواية هي "شعرية" وبصرف النظر عن اللغة التي كُتبت بها لانزياحها عن طرائق الإخبار العادية.

إنّ إلغاء المرجعية المطلق والإحالية المطلقة أمران لم يعد مقنعاً الدفاعُ عنهما، فالشعر كي يكونَ أدباً لا بُدَّ له من معنى، والنثر كي يكون أدباً لا بُدَّ أن يُشحن من داخله بعناصر فنية لغوية وغير لغوية (تقنية) تخرج به من عالم العادي إلى عالم الخاص.

وإذن، نعود فنقول إنّ مصطلح " شعرية السرد" مصطلح يتضمن عدّة مفاهيم منها ما هو لغوي ومنها ما هو تقني ومنها ما هو جمالي فنّي، وجميع هذه المفاهيم تصبُّ في دائرة الأدبية. وللوقوف على أدبية رواية ما أرى أنّه من الأفضل إيلاؤها مجتمعة قسطاً من النظر ذلك أنّ الاهتمام بأحدها وإغفال الآخر يتناقض مع اهتمامنا بالنص باعتباره وحدة عُضوية واحدة.

لقد بدأ التحليل الداخلي للأعمال الحكائية مع الشكلانيين الروس أيضاً، ولكنه توسع مع جهود البنائيين وعلماء الدلالة في الوقت الحاضر، وكان البحث عن الوحدات الأساسية للعمل الحكائي هو الشغل الشاغل لهؤلاء الدّارسين[1]. وقد اتجه الشكلانيون الروس نحو الدراسات النثرية بعد أن قطعوا شوطاً كبيراً في دراسة الشعر، ونظراً لقابلية الشعر للتفسير الفرقي للأدبية، بخلاف النثر، وجدوا أنفسهم في مأزق فالأدوات التي استعملت في تمييز الشعر عن اللغة العادية لا يمكن تطبيقها على النثر، من هُنا حرص شكلوفسكي على إيجاد تعارض مناسب على خطوط وظيفية معينة. وقد ميّز الدرس الشكلاني للسرد بين الأحداث من جهة، والبناء (Construction) من جهة أخرى. أي بين (Fabula) التي هي القصة، وبين (Syuzhet) أي الحبكة. بحيث تدل الأولى على التتابع الزمني للأحداث، وتدل الثانية على ترتيب الأحداث فعلياً

(١) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص٢٠.

كما ترد في السرد. وبذلك يمكن إقامة علاقة موازنة ما بين اللغة العملية واللغة الشعرية من جهة وبين "الفابيولا" و "السيوجيت" من جهة أخرى بحيث تحدث السيوجيت تأثيراً تغريبياً في الفابيولا[١].

وقد أطلق بوريس توما شيفسكي على أصغر وحدة في الحبكة اسم الحافز (motif) وهو ما يمكننا أن نفهم منه معنى الحدث أو الفعل الواحد. ويميّز توماشيفسكي بين نوعين من الموتيفات (الحوافز) فهناك الحوافز المقيّدة التي تتطلبها القصة وهناك الحوافز الحرة. ومن أكثر أنواع التحفيز ألفة هو ما يُدعى بـ" الواقعية" حيث إننا غالباً ما نتوقع من العمل الأدبي مهما كان بناؤه من الناحية الشكلية –نتوقع أن يعطينا الإيهام بالواقع وذلك بأن يكون شبيهاً بالحياة[٢].

ويحدد توماشيفسكي العلاقة بين القصة والشكل الذي تصل به إلى القارئ تبعاً لنمطين أساسيين: نمط يتبع السَّببية أو التدرج الزمني، ونمط يخلو من السَّببية أو التدرج الزمني. كما يبين عدة طرق للوصول إلى شكل الحدث منها: التأخير والتكرار والقلب الزمني في السرد والإضافات الهامشية، والأسرار. ويميز كذلك بين (التذكير) (vorgeschichte) وهو العرض المتأخر لما جرى مسبقاً، والتقديم (Machaeschichte) وهو سرد ما سيجري لاحقاً[٣].

أمّا عن أنماط (الحكي) فيفرق توماشيفسكي بين نمطين هما: المحكي الموضوعي والمحكي الذاتي وهما مرتبطان بدور القاص فإما أن يقوم بالفعل حقيقة، أو أن يكون شاهداً عليه أو طرفاً ثالثاً أعلم عن طريق الآخرين. وبالنسبة لزمن السرد فيقابل توماشيفسكي بين زمن القصة (الخرافة) وزمن السرد (الزمن اللازم لقراءة العمل). ويميل كل من شكلوفسكي وسلفه

---

(١) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ص٦١.

(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص٢٥ وما بعدها.

(٣) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص٢٨ وما بعدها.

توماشيفسكي إلى إعطاء القارئ دوراً مهماً في تحديد وجهة الكاتب بحيث يكون عليه أن يستخدم في عمله الأدبي طرائق نوعية تهدف إلى تأمين الحد الأقصى من فهمه كعمل أدبي[١].

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ المدرسة الشكلانية تعرضت لهجوم الماركسيين الذين طالبوا بنقد متصل بالمجتمع ومعبر عن فكر أبنائه وتصوراتهم الإيديولوجية، ولمّا لمْ يلقَ هؤلاء تجاوباً من الشكلانيين فقد قضوا تماماً على حركتهم عام ١٩٣٢، غير أنّ الساحة النقدية لم تعدم وجود محاولات موفقة سعت إلى الربط بين الأيديولوجيا الماركسية والنقد الشكلاني. وقد استطاع باختين أن يؤسس مدرسة نقدية تحقق الهدف المنشود وتسد الثغرة التي خلفتها الشكلانية الأولى. وقد ظلت مدرسة باختين على ولائها للشكلية من حيث اهتمامها بالأبنية اللغوية للعمل الأدبي، مع تأثرها بالماركسية التي ترى أن الأدب واللغة لا ينفصلان عن الإيديولوجيا. لذا "لم تكن مدرسة باختين مهتمة بالأبحاث اللغوية المجردة، وهي تلك الأبحاث التي ساعدت على نشأة البنيوية، بل كانت مهتمة بالكلام بوصفة ظاهرة اجتماعية"[٢].

نشر باختين كتابه للمرة الأولى عام ١٩٢٩ تحت عنوان "قضايا أعمال دوستويفسكي" ثم أعيد نشره تحت عنوان "شعرية دوستويفسكي". والقضية التي يدور حولها الكتاب هي تعدد أصوات الرواية عن طريق الحوار. وهذه الميزة تبرز بوضوح في أعمال دوستويفسكي لذا عدّه باختين المجترح الأوّل للرواية المتعددة الأصوات (Polyphone). وهذا النوع يتضاد مع النمط الروائي التقليدي –المونولوجي– أي الرواية ذات الصوت الواحد، فدوستويفسكي بارع في صناعة أبطاله لأنّه لا يخترع عبيداً مُسخت شخصياتهم بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم، وقادرين على أن لا يتفقوا معه، وحتى على أن يثوروا عليه. إنّ هذا

(١) المرجع السابق، ص٣٠ وما بعدها.

(٢) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص١١.

النوع من الأدب – كما يرى باختين– يعبر عن عالم جديد، عالم متعدد الأصوات، يحترم أشكال الوعي المختلفة فيسويّ بينها في الحقوق... فهو عالم الذوات المتساوية[١].

إنّ القضايا الشعرية التي طرحها باختين ومدرسته تندرج في مجموعتين[٢]:

١– اللغة الشعرية: هي استخدام له أنماط موجودة بصورة مادية في تاريخ الأنظمة الدالة، مما يستدعي فهماً لعلم الأدب كفرع من علوم الأيديولوجيات.

٢– اللغة بنظر اللسانيات نظام علامات، أمّا بالنسبة لعلم الأدب فهي ممارسة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار الفاعلين (Sujets) والطريقة التي يعيدون بواسطتها توزيع منظومة العلامات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهو يقيم عدة فروق بين لغة النثر ولغة الشعر لعلَّ أهمّها هو النسق الحواري الداخلي الذي تتمتع به لغة الروايات الناجحة، وهو أحد مظاهرها الأسلوبية. في حين لا يشكل هذا الحوار ملمحاً أسلوبياً أساسياً في لغة الشعر. كما أنّ هذا النسق الحواري نفسه لا بُدَّ وان يعبر عن رؤية متعددة للعالم عن طريق التعدد اللغوي الاجتماعي المتنافر والمتناقض[٣]. إلى جانب الصورة الشعرية التي تكتسب في الروايات وظائف خاصة غير مباشرة تختلف عن وظيفتها في العمل الشعري، لذا فإنَّ أيّ محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورة الشعرية على الرواية سيكون مآلها الإخفاق[٤].

---

(١) ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص١٠ وما بعدها.

(٢) جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ (١٥) ذو الحجة ١٤١٢هـ– مارس ٢٠٠١، ص١٧٥.

(٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص٥٧.

(٤) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٦٩.

وتُعد إشارة باختين إلى أنّ العمل القصصي لا يطرح معنى واحداً أو ثابتاً أهمَّ ملاحظاته الرائدة، إذ فتح بها المجال لدراسات لاحقة ركزت على ذات الفكرة وأتمّتها[١]. ولكنّ عمل باختين على أهمّيته لم "يقدم لنا "جهازاً" فنياً قادراً على وصف الأساليب باعتبارها "تقنيات سردية" "[٢] لذا كان على من جاءوا بعده متابعة الدراسات السردية بُغية الوصول إلى الأبنية والعناصر الأساسية التي تشكل الخطاب الروائي وتميز بذلك بين الكُتاب في طرق توظيفهم لتلك الأبنية في القص.

والسردية (Narratology) هي "فرع من أصل كبير هو: الشعرية Poetics التي تُعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها" [٣] وهي – أي السردية– "العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة"[٤].

جميع الحقوق محفوظة
ايداع الرسائل الجامعية

ولإحلال نظرية السرد في النقد الحديث محلَّ نظرية الرواية أهمية بالغة في تغيير ما نفهمه، فالتقنيات الموروثة التي تعامل الرواية بوصفها مركباً من العقدة والشخصية والمحيط والفكرة مصطلحات يمكن تمثلها في المسرح، بينما تتضمن التقنيات السردية الحديثة علاقة المؤلف بالسارد وعلاقة السارد بالقصة والطرق التي بواسطتها تتبلور وجهة النظر. ذلك أنّ التركيز على وجهة النظر بوصفها الوسيلة التقنية الأساسية في السرد، يعدُّ ملمحاً حداثياً اختفت

---

(١) نبيلة إبراهيم، فن القص، ص١٢.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٩٨.

(٣) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، ص١٧.

(٤) المرجع السابق، ص١٧.

على إثره– تقريباً– مناقشة العقدة وذلك راجع إلى كون العقدة مفهوماً مرتبطاً بالحكايات التقليدية والوسائل الفنية المبتذلة(١).

وتقع نظريات السرد الحديثة في ثلاث مجموعات، تتعامل الأولى مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث، بينما تتعامل معه الثانية بوصفه خطاباً ينتجه سارد لذا يتعلق الأمر هُنا بوجهة النظر، أما المجموعة الثالثة فتتعامل معه بوصفه نتاجاً اصطناعياً ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى(٢).

وعلى الرغم من أننا نلاحظ اختلافاً بين النقاد في رد مصطلح السرديات أو السردية* إلى الروسي فلا ديمير بروب إلاّ أنّهم يجمعون على أنّه أول من بحث في البنى السردية وصاغها صياغة نظامية في مؤلفه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"(٣). لقد تتبع بروب في دراسته للحكايات الشعبية الروسية الوحدات الأساسية في اللغة السردية والتي تشير إلى الأفعال الدالة المكونة للسرد وقد سمى تلك الوحدات بالوظائف، وميّز بين إحدى وثلاثين وظيفة. واقترح لتلك الوظائف سبعة مجالات للحدث أو سبعة أدوار تؤديها الشخصيات في تلك الوظائف(٤).

---

(١) والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، ص١٥ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، ص١٦٠.

* المسألة هذه خلافية وعلى سبيل المثال نجد ك.ف ستانزل يقول: "إن أول من استخدم مصطلح السرديات هو جريماس أحد أعلام السيميوطيقا"، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس التونسي، فصول، مجلد١١، ع٤، ١٩٩٢–١٩٩٣، ص٦٠. ويرى بول بيرون أنّ تودوروف هو صاحب المصطلح وقد صاغه عام ١٩٦٩ ويعني به علم السرد، "السردية"، حدود المفهوم"، ترجمة عبدالله إبراهيم، الثقافة الأجنبية سنة ١٢ عدد٢، ١٩٩٢، ص٢٦.

(٣) روجر سلفرستون، في السرد، ترجمة كاظم سعد الدين، الثقافة الأجنبية، عدد٢ سنة ١٢، بغداد ١٩٩٢، ص٣٢.

(٤) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠١.

ونظرية بروب هذه وما لقيته من تطوير على أيدي البنيويين المهتمين بالقضايا السردية من مثل كلودبريموند Claude Bremond، وجريمارس Greias، وشتراوس وتودوروف تنطلق من فكرة أساسية واحدة هي فكرة التماثلات التي تصل الأدب باللغة وتجعل من النحو Grammar النموذج الأساسي لقواعد القص. وعلى وجه الخصوص يعتمد المبدأ السابق على فكرتي الوظيفة Function، والتحويل transformation، ويتلخص المنهج المتبع في "محاولة الكشف عن جملة من الوظائف لها عدد محدود لكنّها تظهر في النصوص الروائية المختلفة وهي ذات عدد غير محدود"(١). والحق أنّ بروب اقترب من الدراسات البنيوية اللاحقة عندما انتهى من التحليل الأفقي للحكايات (أي أن كل وظيفة في الحكاية تتلو سابقتها بناءً على ضرورة فنية ومنطقية) واتّجه صوب التحليل الرأسي جامعاً بين المتعارضات في شكل حُزمٍ دلالية. فالنقص أو التهديد يدفع البطل إلى مغامرة، وخروجه ينتهي بالعودة، وانهزامه أمام القوى الشريرة ينتهي بالانتصار عليها...إلخ(٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

فالوظيفة إذن عنصر ثابت يعبر عنه بطرائق مختلفة، وهي –الوظيفة– تتبع مع غيرها من الوظائف نظام التسلسل الزمني للأحداث. وقد وجه بريموند انتقاداً لعمل بروب هذا مبيناً أن السرد ليس دائماً بسيطاً من حيث التسلسل الزمني إذ بالإمكان أن نقدم حبكتين في آن واحد. فالحكاية عند بروب كينونة ساكنة ومقررة مسبقاً(٣). لقد أدخل بريموند تعديلاً على عمل بروب سمّاه "الاحتمالات السردية"، وبين أنّ الخطية والتماسك عند بروب تربطان الوظائف ولا تتطابقان مع الواقع السردي، وأنّ العمليات السردية تكشف عن نفسها بشكل سلسلة من الاحتمالات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل: الأولى ابتداء العملية أو الاستهلال. والثانية

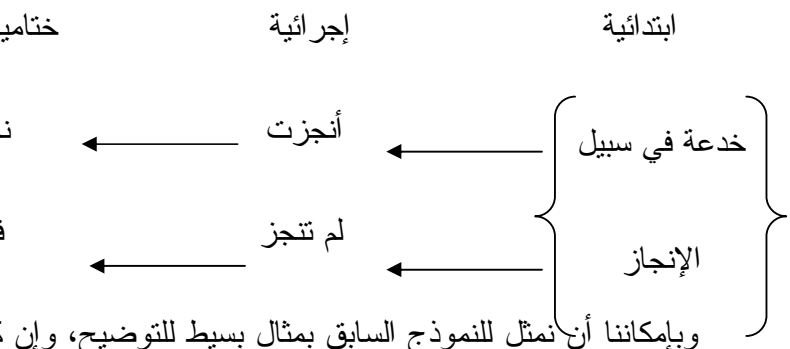
---

(١) السَّيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص١٦.

(٢) نبيلة إبراهيم، فن القص، ص١٨.

(٣) روجر سلفرستون، في السرد، مقال سابق، ص٣٣.

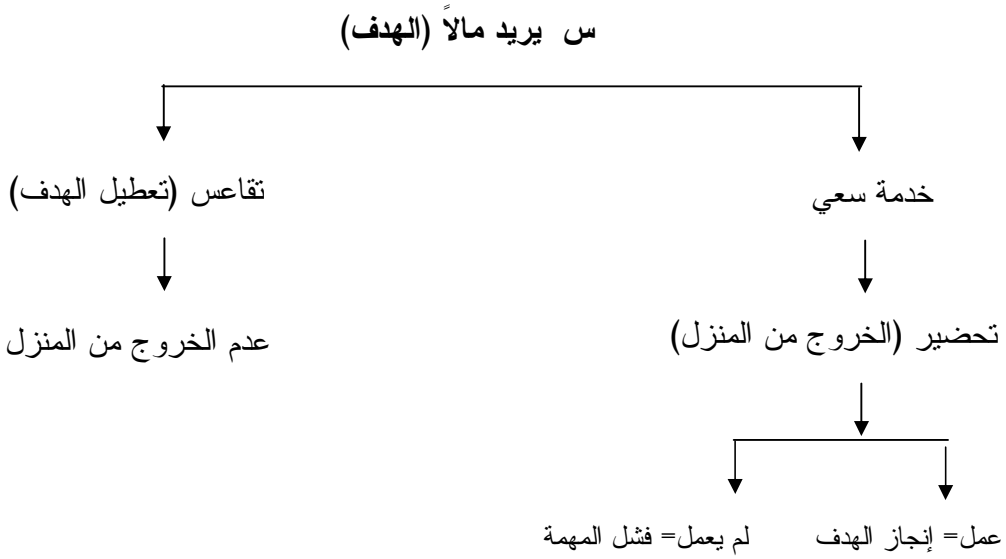
إنجاز العملية، والثالثة إنهاء أو تحديد العملية. وتسمى هذه الوظائف تباعـاً: ١- ابتدائيـة ٢- إجرائية ٣- ختامية. وتلي الوظيفة الابتدائية الوظيفة الإجرائية التي يمكن أن تنجز أولا تنجـز فإن أنجزت تلتها الوظيفة الختامية. ويمكن تصوير هذه العمليات الثلاثة كالآتي[١]:



وبإمكاننا أن نمثل للنموذج السابق بمثال بسيط للتوضيح، وإن كانت المسألة في العمـل الأدبي ستبدو أكثر تعقيداً وأقلَّ وضوحاً:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) توماس بافل، بعض الملاحظات في القواعد السردية، ترجمة، ناصر حلاوي، الثقافة الأجنبيـة سـنة ١٢، عدد٢، ١٩٩٢، ص٦٣.



إن الفكرة الأساسية عند بريموند هي أنّ أيّ حدث من أحداث القصة يمكن أن يتشعب في اتجاهين، والوحدة الأساسية عنده هي الوظيفة – كما عند بروب– وكل ثلاث وظائف تشكل متوالية متراكبة بصورة منطقية، فتحديد الهدف يستلزم أحد أمرين، السعي لتحقيقه أو التوقف عن السعي، مما يفترض نجاحاً أو فشلاً في المهمّة والنقطة الجوهرية في هذا العمل هي أنه يسمح بتحليل الحبكة التي لا نجد فيها البطل ينتصر على الشرير مثلاً[١].

أمّا ليفي شتراوس، الانثروبولوجي البنيوي، فقد حلل الأسطورة بالاستناد المباشر إلى النموذج اللغوي، فقد أطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح "ميثيمات" mythemes، (وهي تماثل الفونيمات والمورفيمات في النموذج اللغوي) وتنتظم هذه الوحدات الصغرى في تعارضات ثنائية. والذي يهم شتراوس ويؤمن به حقاً هو انّ تطبيق النموذج اللغوي على الأساطير سيؤدي إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني، أي تلك البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم وأشكال معرفتهم[٢].

(١) السَّيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص١٩.

(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٢.

لقد لاحظ شتراوس العلاقة الشكلية بين الانثروبولوجيا واللسانيات، وقد شخص العلاقة بينهما في أربعة مبادئ هي: " المبدأ الأول: أنّ اللسانيات البنيوية انتقلت من دراسة ظاهرة الوعي اللساني، إلى دراسة الأسس غير الواعية لتلك الظاهرة، والثاني، أنّها لم تبحث في المصطلحات بوصفها كينونات مستقلة قائمة بذاتها، إنّما أخذت بعين الاعتبار العلاقات القائمة بينها، والثالث أنّها انتجت مفهوم النسق، وأخيراً، فاللسانيات البنيوية، هَدَفت إلى كشف الأنظمة العامة"(١). وفي الواقع فإنّ شتراوس لم يكن معنياً بالسرد من حيث هو تسلسل زمني لأحداث حكاية مُخصّصة، ولكنه معني بالسرد والشفرات العاملة ضمن النصوص والتي تحدد إمكاناتها(٢).

جميع الحقوق محفوظة

لقد أقام جريماس (وهو بنيوي علامّي) نظريته في العوامل مستفيداً من كل ما تقدم فهو يستفيد من موروفولوجية بروب وبنيوية شتراوس ونظام سوسير اللغوي. ويكون السرد عند جريماس حيث يكون الحدث الدلالي. وتكمن أبنيته في صميم نظرية عامة للمعنى، كما أن دلالة اللغة ونظمها يُساهمان في الكشف عن بناء السرد وتحديد قواعده النحوية(٣). إنّ نموذج جريماس يهدف إلى صياغة قواعد كلية لمختلف أنواع القص، بخلاف نموذج بروب الذي اتّجه نحو دراسة نمط معين هو الخرافة. وقد بين جريماس أنّ وظائف بروب الإحدى والثلاثين غير عملية، بالإضافة إلى أنّه استبدل بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة تتضمن كل الذوات أو الأدوار التي سجلّها بروب(٤):

فاعل / مفعول

---

(١) بول بيرون، السردية. حدود المفهوم، ص٢٨.

(٢) روجر سلفرستون، في السرد، ص٣٧.

(٣) المقال السابق، ص٣٥.

(٤) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٣.

مرسل / مُستقبل

مساعد / مُعارض

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص:

١- رغبة أو بحث أو هدف (فاعل/مفعول)

٢- اتصال (مرسل، مستقبل)

٣- دعم إضافي أو إعانة (مساعد/ معارض).

إنّ البنية التحتيّة في السرد عند جريماس هي نموذج معنى لا نموذج فعل، كما أنّها تقوم على وحدات متعارضة مثل متزوج وغير متزوج، أبيض وأسود...إلخ[١] وتضم المجموعة الأولى التي هي الذات في مقابل الموضوع، شخصية البطل والشخصية التي يبحث عنها والشخصية الشريرة التي تلحق الأذى بالبطل، أما المجموعة الثانية فتضم الشخصية المبعدة للبطل والشخصية المساعدة له أي التي ترشده إلى حيث يريد. وتضم المجموعة الثالثة شخصيات إضافية هي، المانحة والشريرة والمساعدة وشخصية البطل المزيف. وتتعمق دلالة هذه المجموعات فيما بينها بربطها بدوافع محركة لعملية القص، كما تتعمق من خلال موضوعات ثلاثة رئيسية تعد اختزالاً لوظائف بروب، وهذه الموضوعات هي: الموضوع التعاقدي الذي يعبر عن عقد يتم بين البطل ونفسه أو بينه وبين المجتمع، والموضوع الأدائي الذي يشمل أفعال البطل في سبيل تنفيذ رغباته، والموضوع الثالث هو موضوع الانفصال أو الاتصال بذلك الهدف[٢].

إنّ بطل الفعل الروائي، وبتجريده من سماته الفردية، أكان بشراً أم حيواناً أم قوة خارقة، يعتبر فاعلاً أو عاملاً. والعامل -حسب جريماس- هو البنية التركيبية للغة. ويرى أحدهم أنّ

---

(١) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١٣٢.

(٢) نبيلة إبراهيم، فن القص، ص٤٣.

التحليل العاملي مفيد من حيث قدرته على إبراز دور البنيات اللغوية في تنظيم عالم المتخيل الحكائي، لكنه غير ذي جدوى عند تطبيقه على نصوص تأبى الانحباس في نظام صارم من القوى الفاعلة، كما أنّه عاجز عن إظهار أثر السّمات الفردية في تطور الحبكة، حتى في أكثر النصوص بساطة، لذا فإنّ مفهوم العامل لا يمكنه أن يلغي مفهوم الشخصية ولا أن يقوم مقامها[١].

وتأتي دراسة تودوروف في نحو الديكاميرون (Grammaire du Decameron) في إطار الدراسات نفسها التي أرادت تحليل السرد من خلال ربطه بالقوانين اللغوية، فقد استطاع تودوروف أن يطور لغة واصفة يمكن تطبيقها على عدّة مستويات، دون أن تضطرنا إلى إرغام الأفعال على الدخول في نموذج دلالي بعينه. وقد قام بعزل ثلاث مقولات أولية يدعوها، اسم علم (Propername)، وصفة (Adjective)، وفعل (Verb). وتنقسم الصفات إلى حالات: (تنويعات على التعارض) مثل سعيد/ غير سعيد، وخواص (فضائل/ رذائل)، والوضع (ذكر/أنثى، يهودي/مسيحي)، وثلاثة أنماط من الأفعال: تعديل لموقف، ارتكاب عمل شائن، العقاب عليه. وتكون القضايا في إحدى صيغٍ خمس:

إشارية Indicative (الأحداث التي وقعت بالفعل). وإلزامية Obligatory(إرادة جمعية مرمزة تمثل قانون المجتمع)، وشرطية Conditional (إذا فعلت س، فسوف أفعل ص)، وتنبّؤية (في ظرف ما تقع ص) وصيغة التمنّي Optative (ما ترغب الشخصيات في القيام به) [٢].

إنّ تودوروف يرى أنه لكي نكون قادرين على وصف حكاية ما فينبغي علينا أن نعد ملخصاً لها يوجز كلَّ حدث في عبارة تتكون من مسند ومسند إليه أو من موضوع ومحمول وينطبق هذا النموذج على نوعين من القول في القصة، النوع الذي يصف حالة ما، والنوع الذي يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك تكون الأوصاف القصصية هي الأجزاء التي

(١) برنار فاليط، النص الروائي، ص٩٧ وما بعدها.

(٢) جوناثان كلر، شعرية الرواية، ترجمة السيد إمام، إبداع، سنة ١٢، عدد٨ ١٩٩٥، ص٣٣.

تصف حالات التوازن أو عدمه. أما الأفعال القصصية فهي التي تتناول الانتقال من حالة إلى أخرى[١].

وتغدو القضية "Proposition" التي يمكن أن تكون حدثاً (مسنداً إليه) أو شخصاً (فاعلاً)، أصغر وحدات القص، ويقوم بتحديد وحدتين أكبر من هذه هما: المساق Sequence والنص Text، ويتكون كل مساق من خمس قضايا تصف وضعاً مضطرباً لا يلبث أن يعود إلى حالة الاستقرار، مثل:

توازن١ (سلام)

قوة ١ (عدو يغزو)

عدم توازن (حرب)

قوة ٢ (عدو ينهزم)

توازن٢ (سلام بشروط جديدة)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويشكل تعاقب المساقات نصاً تنتظم أجزاؤه بطرائق متنوعة، كالإدماج (embedding) (قصة داخل قصة، استطراد، إلخ) أو الوصل (سلسلة من المساقات) أو المزج أو المناوبة (تواشج المساقات) أو المزج بين ذلك كُلّه[٢].

وتتبع كريستيفا منهجاً مماثلاً في وصف الحبكة في النص الروائي، إذ تعتمد على المقولات النحوية واللغوية، فالمتتاليات السردية تماثل البنى الاسمية والفعلية في الجملة

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٤٠٤.

(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٤-١٠٥.

الاصطلاحية. وتتكون الحكاية من تراصف المركب الفعلي والمركب الاسمي ويختص النوع الأول بالحدث في حين يختص الثاني بالبنى الوصفية[١].

وتعد مقاربة جيرار جينيت الأكثر تطوراً من بين المقاربات النحوية للسرد، ذلك أنّها عالجت بعض المشكلات التي لم تكن قد عُولجت في نظرية القص. ويقدم جينيت في نظريته هذه ثلاثة أضداد ثنائية لتفسير العملية السردية، الأول (الحكي والمحاكاة) وتعني السرد والتمثيل، ويُفسر السرد بأنه صوت المؤلف أما المحاكاة فإنها تمثل صوت المؤلف على لسان إحدى الشخصيات. وتقوم الثنائية الثانية على التفريق بين القص والوصف، أي الجانب الفاعل والجانب التأملي في القص، حيث يُعنى الأوّل بالأفعال والأحداث والثاني بالذوات والشخصيات. وتبدو المفارقة في عمل جينيت عندما يعترف بادئاً أنّ القص هو جوهر العملية السردية ما دامت الأفعال والأحداث تشكل جوهر محتوى القصة الزماني والدرامي بينما يبدو الوصف إضافة زخرفية، لكنه سرعان ما يُلغي هذه المفاضلة بعد أن يثبت أنّ الأفعال والأسماء هي أيضاً وصفية، ولتوضيح المقصود يستشهد جينيت بالجملة التالية:

"توجه الرجل إلى المنضدة والتقط سكيناً" ويجد أنّها جملة سردية وحركية بعمق ولكن إذا ما تم تغيير الأسماء والأفعال على نحو آخر مثل: "تحرك الصبّي إلى الطاولة وتناول الخبز" فإنّ الوصف نفسه سيتغيّر[٢].

---

(١) انظر لمزيد من التفصيل:

I- جوليا كريستيفا، علم النص، ص٥٨ وما بعدها.

II- جوناثان كلر، شعرية الرواية، مقال سابق، ص٣٥ وما بعدها.

(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٦.

ليس هذا فقط بل إننا نجد جينيت يقدم الوصف على السرد من حيث الأهمية، وذلك لأنّه من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون السرد، فالأشياء قد توجد من دون أن تتحــرك أمّــا العكس فغير ممكن على الإطلاق، أي وجود الحركة بغياب الأشياء[١].

ولا يتخلى الوصف، حسب جينيت، عن وظائفه التقليدية من حيث هو استراحة ســردية ذات وظيفة جمالية و"اقتصادية" في النص، ولكنه مع ذلك يكتسب أهمية أكبــر عبــر اكتســابه وظائف دلالية تجعله العنصر الأول في العرض، فهو على سبيل المثال يكشف لنا عن دخائــل الشخصيات التي تتحرك داخل النص بوصفها عوامل وأسباباً للأثر[٢].

وتقوم الثنائية الثالثة على التمييز بين السرد (narration) والخطاب (discourse) أي بين الحكي الخالص الذي لا يتكلم فيه أحد معين والحكي الذي نعرف فيه شخصية المتكلم. ويُلغي جينيت هذه الثنائية أيضاً عندما يوضح أنه لا وجود لسرد خالص خالٍ من التلوين الذاتي[٣].

ومن النماذج البنيوية المهمة أيضاً نموذج رولان بارت الذي أقامه على افتراض مُــؤدّاه أن النص الروائي عبارة عن جملة كبيرة، فهو من وجهة نظر لسانية يتضمن جُلَّ العناصر التي تتضمنها الجملة، كما أنّ له قوانينه ونظامه القاعدي شأنه في ذلك شأن الجملة المفــردة. وهــو يؤكد ضرورة تحليل الخطاب الأدبي لا عن طريق الخط الأفقي للأحداث فحسب وإنّمــا أيضــاً بالانتقال من مستوى إلى آخر أي أن نتحرك حركة عمودية إلى جانب الحركة الأفقية[٤].

---

(١) جيرار جينيت، السرد والوصف، ترجمة مهند يوسف، الثقافة الأجنبية، سنة ١٢، عدد٢، ١٩٩٢، ص٥٢.
(٢) المقال السابق، ص٥٣.
(٣) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٧.
(٤) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص٣٠ وما بعدها.

ويقترح بارت أن يقوم تحليل النص السردي على دعامات ثلاث (مستويات): مستوى الوظائف المستند إلى دراسة بروب وبريموند، ومستوى الأفعال المستند إلى عمل جريماس، ومستوى السرد الذي هو الخطاب عند تودوروف. وهو يميز بين نوعين من الوظائف (الوظيفة هي أصغر وحدة في السرد): وظائف توزيعية وهي التي ترتبط بغيرها من الوظائف بحيث يؤدي وقوع الأولى إلى وقوع الثانية، فرفع سماعة الهاتف، مثلاً، يستلزم إعادتها إلى مكانها. و النوع الثاني من الوظائف هي الدلائل أو القرائن، ولا يدل هذا النوع على فعل معين وإنّما تدل على أوصاف الشخصيات أو أخلاقها، أو بيئة العمل أو مكانه، فهي تحيل إلى مدلول وليس إلى عملية من العمليات. ويستخدم بارت التفرقة السابقة بين أنواع الوظائف السردية في تصنيف بعض الأعمال الأدبية، فالحكايات الشعبية من النوع الوظيفي، في حين تعد الروايات الرومانسية والنفسية دلائلية. والوظيفة عند بارت وحدة مضمونية، أي أنها ذات معنى، فالفن لا يعرف الضوضاء (بالمعنى الإعلامي للكلمة) وبعبارته: (فلكل شيء معنى، وإلاّ فلا معنى لأيّ شيء). وعلى سبيل المثال فإنّ كلمة "الأربع" في عبارة: (رفع بوند إحدى سماعات الهاتف الأربع) لا تهُمنا من حيث هي وحدة لسانية ولكنها تهمنا من حيث قيمتها الدلالية التي تشير إلى ترف من نوع ما أو تشير إلى طبقة اجتماعية معينة[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإردنية

والملاحظ أننا نجد رولان بارت لا يقيم حدوداً بين مفهوم السرد والنص والخطاب، ويشمل السرد عنده الرواية والمسرحية والملحمة، والفيلم السينمائي[٢].

ويبرز مفهوم الأفعال (الشخصيات) عند بارت من خلال وضعها البنيوي في السرد وهو لذلك يعتد كثيراً بعمل جريماس وتودوروف، فجريماس صنف الشخصيات بحسب ما تقوم به في

---

(١) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص٣٠ وما بعدها.

(٢) عبدالرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص٤٧.

القصة من أفعال تقع على مفعول بهم، مثل (المساعد، الشرير، المعيق) وقام تودوروف بعمل مشابه عندما ميّز بين المسندات (الحب، الإيصال، المساعدة) وبين المسند إليه (الفاعل الحقيقي في القصة). فالتحليل البنيوي إذن يعرف الشخصية لا بوصفها كائناً وإنّما بوصفها مشاركاً في العمل[١].

أما المستوى الثالث من مستويات التحليل فيتجّه نحو "السرد" الذي هو الجانب اللغوي أو النظام الرمزي الذي يربط عناصر السرد ببعضها: المرسل والمرسل إليه عبر الرسالة نفسها، فهو يتحدث عن هذه العناصر باعتبارها نصّية أولاً وآخراً، ويميّز بين ثلاثة مفاهيم أجابت عن السؤال التالي: من هو راوي القصة؟ وهذه المفاهيم هي:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- مفهوم يرى أنّ القصة يرويها شخص هو المؤلف، أي أن له وجوداً خارج القصة.

٢- مفهوم يرى أنّ القصة يرويها راوٍ عليم بكل شيء، أي أنه يعلم خفايا شخصياته.

٣- مفهوم يرى أن القصة يرويها راوٍ لا يعلم عن الشخصيات إلاّ بالقدر الذي تعرفه هي وتلاحظه.

ووجهة نظر بارت تنطلق من اعتبار الشخصيات والراوي كائنات ورقية لا توجد خارج إطار العمل الأدبي، كما يرى أنّه لا يمكن للمؤلف (المادي) للقصة أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء، فإشارات الراوي إشارات ملازمة للقصة، ويمكن الوصول إليها بتحليل

(١) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص٦٢ وما بعدها.

إشاري (سيميولوجي) [١]. إن عمل بارت الأكثر براعة –كما يرى روبرت شولز– هو أنه تمكن من إدخال البعد السيميائي إلى حقل النقد البنيوي بطريقة قوية ومثمرة[٢].

- **وجهة النظر:**

إنّ النظريات التي تناولت السَّرد باعتباره انتاجاً لسارد وجهت عناية خاصة نحو ما يُسمى "وجهة النظر". لكن قبل الاستفاضة في الحديث ينبغي أن لا يفهم من هذا التحديد الجديد القطيعة النظرية مع ما سبق تناوله من نظريات اعتنت بالسرد بوصفه نظاماً موازياً للنظام اللغوي، فمسألة (وجهة النظر) point of view مسألة جوهرية تواضع عليها السرديون المحدثون بمن فيهم أولئك الذين سبق وأن تعرفنا على جانب من جهودهم في ميدان "النحو السردي" فلكلٍ من جيرار جينيت وتودوروف وجريماس وبريموندوبارت مساهماتهم الجليّة في الميدانين.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومقولة (وجهة النظر) ستتيح لنا الوقوف عند مساهمة النقد الأنجلو– أمريكي في النظرية السردية. قبل ذلك، وبنظرة عجلى إلى الوراء نشير إلى الصعوبة التي يجدها الباحث المحدث في قراءة تلك النماذج لا من حيث التعقيد المعنوي لدى بعض الدارسين –الغربيين والعرب– وحسب، وإنّما أيضاً من حيث هي استراتيجيات متباينة وطرائق متعددة بتعدد الدارسين، وهذا في ذاته لا يشكل عائقاً كبيراً لولا انعكاسه على المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمها كل كاتب ويحاول أن يُضيف إليها، أو أن يفسرها أكثر أو أن يزيد عليها، على الرغم من أنّ هُناك – تقريباً– وحدة مرجعية. ونقول "تقريباً" على وجه الشّك أيضاً، فالدراسات السردية حتى في بُلدان نشأتها تبدو متضاربة ومتنوعة ولا محدودة. الطريف في هذا أنّ النقاد من الجانبين– العرب

---

(١) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص٧٠ وما بعدها.

(٢) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ص١٧٦.

والغربيين- يشيرون وبتذمر أحياناً إلى وجود مثل هذه الصعوبات في ميدان الدراسات السردية (نعني تعدد المناهج، واتساع المصطلح النقدي، وغياب التصور الشمولي للمسألة وهو التصور الذي كان سيُفضي إلى بعض الاستقرار النسبي في الإجراء والمصطلح والأداة...إلخ).

من هُنا وجدنا أنّ التبسيط لا يعني السطحية وفضّلنا بناءً على ذلك ألاّ نثقل هذا البحث بالخوض في جزئيات وتفريعات تزيد من تعقيد العملية النقدية من جهة، وتقترب به في المقابل من الأجهزة الرياضية الجافة حيث تكثر الانقاسامات وتتوالى المعادلات.

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الواقع الإنساني للأدب يشكو أحياناً من التشتت الناجم عن الإغراق في موازاة النموذج الأدبي بالنموذج العلمي المادي. إننا لا ننفي أهمية أن يكون هناك تصور لنظام أو قانون أدبي معين، أو بتعبير أقل صرامة وأكثر ملائمة، لا ننفي وجود بنية من نوع ما تصدر عنها أعمال أدبية معينة، وإلاّ لما أقمنا بحثنا هذا أصلاً، وإذا ما ضربنا مثلاً بسيطاً وواقعياً لأثبتنا - عن ثقة- وجود نظام. ففي أعمال الكاتب الواحد، ولـيكن شاعراً مثلاً، نستطيع أن ننقب عن وحدة أسلوبية أو معجم لغوي خاص. وفي عمل كاتب آخر، وليكن هنا روائياً، نستطيع أن نكتشف بنية دلالية ضمن المستوى الفكري أو الإيديولوجي للكاتب. لكننا نُصرُّ على عدم اختزال العالم الروائي في جملة قوانين محددّة ونحن نشهد تمازج الأجناس الأدبية وامّحاء العلامات الفاصلة فصلاً حاداً بين فن وفن. في مقابل ذلك أجدني احترم ما قامت به النظريات السردية اللغوية سالفة الذكر، عندما لفتت الانتباه، ومن خلال ربطها السرد بالقوانين اللغوية، إلى فكرتين مجردتين أظنهما قاعدة أيّ نشاط إنساني أو نظام كونيّ: الفكرة الأولى هي فكرة الثنائية، إذ ليس مستغرباً أن يقوم العالم الروائي المتخيل على أساس من التعارض الثنائي وعلى كافة مستوياته النّصية، فالصوت الواحد يقابله صوت الآخر، والشخصية

المرنة تقابلها الشخصية العنيدة، ولغة الحوار يقابلها صوت السادر، والتناغم الصوتي يقابله التنافر أو الخط الصوتي العادي...إلخ.

والفكرة الثانية هي فكرة التوالي أو الترابط، باختصار، إنها فكرة العلاقة أيّاً كان شكلها ونوعها.

إنّ أيّ عنصر في العمل الروائي لا بُدَّ له أن يكون مساهماً ومترابطاً مع بقية العناصر. وإنّ هذا –في اعتقادنا– لهو القانون الأول والأساسي الذي ينبغي البحث عنه في العالم القصصي، ليس فقط لأنّه منطقي ولكن أيضاً لأنّ الكتابة نفسها عملية واعية لا تصدر عن عُصابي أو مختل على النحو الذي يدّعيه فرويد، ويعارضه فيه أوتورانك Rank[1].

لا وجود إذن لعنصر زائد، أو هكذا ينبغي أن يكون فعلاً، في إطار العمل الواحد. وبالتالي لا وجود لما لا يمكن أن يتماهى مع مزاج النسيج الكلّي للنص. من هُنا كان على الدراسات النّصية أن تكشف عن مدى انسجام العناصر الموظفة في العمل وعن مدى فعاليتها وأثرها الجمالي والفني.

من المتفق عليه أنّ "وجهة النظر" (Point of view) مصطلح استحدثه النقد الأنجلو–أمريكي مع بدايات القرن العشرين، وأن أوّل من قال فيه هو هنري جيمس، وأنه تعمق ونوقش باستفاضة على يد بيرسي لوبوك في كتابه "صنعة الرواية"[2]. والفكرة الأساسية التي ينطلق منها

(١) انظر في ذلك: حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، ص٨١. وانظر كذلك: محمود السمرة، في النقد الأدبي، ص٨٥–٩٥.

(٢) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٤.

الباحثون هُنا هي فكرة الوسيط فالمادة القصصية أو الروائية لا تقدم لنـــا بصـــورة مجـــردة أو موضوعية، بل تخضع لنظام خاص منبثق من المنظور الذي تُرى من خلاله[١].

وبعبارة أخرى فإننا " لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً كما في المسرح مثلاً، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد. الذي يتغير بـــدوره بتغيُّـــر تموضـــعاته"[٢]. و"وجهة النظر" (point of view) مُصطلح ذو دلالات متعددة منها[٣]:

١- أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي.

٢- أنه يمثل العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والمعنى الثاني هو الأكثر شيوعاً واستخداماً في قضايا النقـــد الأدبـــي، وذلـــك لكـــون الدراسات النقدية الحديثة دراسات نصيّة تحاول قدر المستطاع الابتعاد عن حياة المؤلف وتاريخه وإيديولوجيته. ولكنّ هذا لا يستبعد أن نجد لفلسفة الكاتب أو موقفه الاجتماعي انعكاساً مؤكداً في طرق السرد التي يستخدمها في نصه.

وإذن، تستند الدراسات السردية في اهتمامها بالسارد على قاعدة أساسية للبعد الـــوظيفي للسارد في النص الروائي، وتستند كذلك على مقصدية هذا التوظيف والتحقيق الغرضـــي الـــذي يرافقه، فالسارد يؤطر الحدث ويقدمه، ويركب وجهة النظر ويوزع عناصرها، ويختار المعطى

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٣٠.

(٢) عبدالعال بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، فصول، مجلد ١١، عدد٤، ١٩٩٢-١٩٩٣، ص٦٨.

(٣) المقال السابق، ص٧٠.

الأول لبناء النص، فهو يمتلك وعياً مباشراً بتفاصيل عالمه الحكائي، وهو لذلك ينظم عناصر هذا المحكي بطريقة تجعلنا ندركه بوعي غير بعيد وغير منفصل عن وعيه هو –أي السارد[١].

لقد عالجت دراسات هنري جيمس مفاهيم "المشاهد المسرحية" و "الشكل" و"الشخصية"، وجاراه في ذلك لوبوك وفورستر اللذان اقترحا بعض المفاهيم من مثل "الإخبار والعرض" و"الصوت" و"الشخصيات المسطحة والدائرية"[٢]. وقد ركز فورستر في دراسته على تحليل العناصر الروائية والتي حددها بسبع مقولات هي: القصة، الشخوص، الحبكة، الخيال، النبوءة، البنية، الإيقاع. وقد عرف القصة بأنّها سرد لحوادث مرتبة في أجزائها الزمنية بشكل يتمنى معه الجمهور معرفة البقية، أما الشخصيات فهي نوعان هما: مسطحة Flate، أي ذات بُعد واحد، ونامية rounding، فالأولى شخصيات نموذجية أو كاريكاتورية يمكن تلخيصها بكلمة واحدة ونتعرف عليها مباشرة، أما الشخصيات ذات الأبعاد المتعددة فتفوق الشخصيات الأولى وبالإمكان التعرف عليها من خلال المفاجأة التي تُسببها. والحبكة عند فورستر سرد للأحداث وفق مبدأ السببيّة. أما لوبوك فقد تركزت أطروحته حول فكرة مفادها أنّ ما يُهيمن على التقنية التخييلية هو مسألة وجهة النظر وعلاقة الراوي بالقصة[٣].

وفي مقالة له بعنوان "البعد ووجهة النظر" يميّز بوث بين ثلاثة أنماط من الرواة:

١– المؤلف الضمني (نفس المؤلف الثانية)، وهو الراوي الذي يقف وراء الكواليس كمدير للمسرح أو مُحرك للدُّمى.

---

(١) عبدالفتاح الحجمري، تخيل الحكاية، ص٩.

(٢) بول بيرون، السردية – حدود المفهوم، مقال سابق، ص٢٨.

(٣) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص٣٣٢ وما بعدها.

٢- الراوي غير المُمَسرح: وهو الذي يعكس الأحداث فقط دون أن يكون ممثلاً للمؤلف، أي أنّه حياديّ لا يمنح القصة خصائصه الذاتية.

٣- الراوي الممسرح: وهو الذي يشارك في الأحداث إمّا بالإشارة إلى نفسه أو بكونه شخصيّةً من شخصيات الرواية[١].

ويعالج بوث مسألة "المسافة الجمالية" التي تشير إلى الاندماج بين القارئ والعمل الأدبي والذي يتضاعف عندما يدرك العمل الأدبي بوصفه شيئاً جمالياً. إن هذا يحدث عندما يكون الراوي بعيداً عن المؤلف الضمني، ويزداد كثيراً عندما يبتعد الراوي عن شخصيات القصة وذلك بمخالفتها معنوياً وعقلياً وزمنياً... ويساعد ابتعاد الراوي عن القارئ فكرياً وعاطفياً على زيادة منسوب الحرية في الرواية ويساهم في تطوير الشخصيات والأحداث على نحو مُريح[٢].

إنّ بوث يُشير -بانتقاد- إلى أن السرد في القصص الأولى (الكلاسيكية) كان سرداً تسلُّطياً، بحيث تشير القصة إلى ما ينبغي علينا التفكير فيه أو قوله أو الإحساس به. أمّا الرواية الحديثة ولكي تكون أكثر شعرية، فينبغي أن تسلك طريقاً معاكساً. ويحدد بوث المعيار الذي يشترك فيه الروائيون المحدثون بأنّه "معيار الموضوعية" وعناصره هي: الحيادية، وعدم التحيُّز، وعدم الانفعالية وهذا يعني أنّ على المؤلف عدم الظهور، وعدم الاختيار بين أبطاله وعدم إبداء أيّ شعور إزاءهم[٣].

---

(١) واين بوث، البعد ووجهة النظر، ترجمة علاء العبادي، الثقافة الأجنبيّة، سنة ١٢، عدد٢، ١٩٩٢، ص٤٥.
(٢) المقال السابق، ص٤٧.
(٣) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص٣٤٢.

وفي عام ١٩٥٥ قدّم الأمريكي فريدمان (Norman Fredman) تصنيفاً لوجهة النظـــر من حيث علاقتها بالراوي مكوناً من ثماني حالات موزعة على أربع مجموعات[١]:

أ- السرد الكلي المعرفة	بتدخل من الكاتب بحياد من الكاتب
ب- السرد بضمير المتكلّم	أنا – الشاهد أنا – البطل أو الشخصية الرئيسية
جـ- السرد الكُليّ المعرفة	السرد الكلي المعرفة الانتقائي السرد الكلي المعرفة التعددي
د- السـرد الموضـوعي المحض	الطريقة الدرامية- وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيـار ولا تنظيم.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وما يُميّز تصور فريدمان لوجهة النظر هو التنظيم من جهة، والشمول من جهة ثانيـة، فهو يقدم مختلف الرؤى على الرغم من أنّ ثمة فروقاً بسيطة جداً بين بعض الأشكال المقدمة[٢].

ويميّز الألماني ك.ف. ستانزل بين نوعين من فاعلي الحكي في الرواية هما:

الراوي (المشخص أو غير المشخصْ)، أي أنّ من يحكى هو راوٍ يتجلّى أمـام القـارئ باعتباره إحدى الشخصيات المستترة وراء الأحداث المروية، فهو غير مرئي. والنوع الثاني هو ما سَمّاه "العاكس" ويمثل هذا النوع الراوي بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث القصصية وفي

(١) عبدالعالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية، ص٧١.

(٢) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٧.

هذه الحالة سيكون الراوي ضمير المتكلم (First person). أمّا في النوع الأول فيكون الراوي من نوع ضمير الغائب (Third person) [1].

ولم يقف النقاد الفرنسيون مكتوفي الأيدي إزاء هذه الحركة النشطة في ميدان "وجهة النظر"، بل قدّموا جُلَّ التصورات النقدية الأكثر تطوراً والأدق مصطلحاً من سابقاتها. ولعلَّ جون بويون "J. Pouillon" من أهم من يذكرون في هذا المجال. فقد حصر بويون تجلّيات هذه الرؤى في ثلاث هي:

١- الرؤية –من الخلف. ويتميّز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه بما في ذلك أعماقها النفسية. ويكثر استعمال مثل هذا النوع من الرؤى في الروايات الكلاسيكية وتُمثَّل بالعلاقة الرياضية: السارد > الشخصية.

٢- الرؤية – مع: وفيها يتساوى السارد والشخصية في المعرفة ولو ظاهرياً، فهو – السارد– قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، إلاّ أنّه لا يقدم لنا أيّ تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه. وهذا النمط من السرد كثير الاستعمال في الموجة الروائية الحديثة بخلاف المرحلة السابقة (الكلاسيكية)، وتمثل بالعلاقة الرياضية: السارد = الشخصية.

٣- الرؤية من الخارج: وفيها يكون السارد أقلَّ معرفة من أيّ شخصية، وهذا النمط قليل الاستعمال، والسارد فيه لا يمكنه إلاّ أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز

(١) كارل فرانز ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس التونسي، فصول، مجلد ١١، ع٤، ١٩٩٢-١٩٩٣، ص٦١.

ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات. وتمثل هـذه الرؤيـة بالعلاقـة: السارد < الشخصية[1].

وقد أضاف تودوروف رؤية أخرى متفرعة من الرؤية الثانية يُسميّها الرؤية المجسّـمة، وفيها نتابع الحدث الواحد مرويّاً من قبل شخصيات عديدة – كما هو الحال في روايـة نجيـب محفوظ (ميرامار) – أمّا جيرار جينيت فإنّه يستبعد مصطلحي (الرؤية vision) و(وجهة النظر point de vue) لما لها من طابع بصري ويستبد لهما بمصطلح التبئير الذي يقع علـى ثلاثـة أنواع مقابلة لأنواع بويون وتودوروف على النحو التالي:

١- محكي غير مُبأر أو تبئير في درجة الصفر. (الرؤيـة مـن الخلـف، السـارد < الشخصية).

٢- محكي ذو تبئير داخلي. (الرؤية – مع، السارد = الشخصية).

٣- محكي ذو تبئير خارجي. (الرؤية من الخارج، السارد < الشخصية).

ويمثل الجدول التالي مصطلحات أربعة من النقاد حول وجهة النظر[2]، وهو يكشف عن اختلاف ملحوظ على مستوى التسمية وإن كُنا نرى أنّ له –بالطبع– دلالات رؤيوية أعمق.

جينيت	تودوروف	لينتفلت	بويون
التبئير الصفر	السارد > الشخصية	النمط المؤلفي	الرؤية الخلفية
التبئير الداخلي	السارد = الشخصية	النمط الممثلي	الرؤية المشاركة
التبئير الخارجي	السارد < الشخصية	النمط المحايد	تقنية "السلوكية"

لقد عدَّ سعيد يقطين نموذج جينيت النموذج الأمثل من بين تلك الدراسات جميعاً، وكذلك فعل عبد الرحيم الكردي، وذلك لأنّه "ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة، ومن خلال نقـده

(١) عبدالعالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية، مقال سابق، ص٧٢ وما بعدها.

(٢) برنار فاليط، النص الروائي، ص١٠٣.

إيّاها"[١] فهو إذن "أكثر النماذج البنيوية نضجاً وأيسرها في مجال التطبيق على النص الروائي"[٢]. أمّا سيزا قاسم فتنطلق في تحليلها للرؤى السردية في ثلاثية نجيب محفوظ من نظرية الناقد الروسي أوزبنسكي، وهي تعتقد -بخلاف الناقدين السابقين- أنّ أوزبنسكي هو صاحب الفضل في بلورة نظرية متكاملة وناضجة في مجال وجهة النظر. فهو يميّز بين مستويات أربعة للمنظور الروائي هي: المستوى الإيديولوجي، والمستوى النفسي، والمستوى التعبيري ومستوى الزمان والمكان[٣].

- المنظور الإيديولوجي: وهو يمثل بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي، ونموذجه الأمثل الراوي الذي يعلق على الأحداث والشخصيات طبقاً لإيديولوجيته أو للإيديولوجيا الحاكمة.
- المنظور النفسي: ويرتبط بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصّية، الأحداث والمكان والشخصيات، ويقسم هذا المنظور إلى قسمين: موضوعي (وهو منظور الراوي)، وذاتي (أي من خلال إدراك الشخصية نفسها).
- المنظور على مستوى المكان والزمان: ويتعلق هذا المنظور ببناء الزمان والمكان الروائيين.
- المنظور على المستوى التعبيري: وهو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله. وعلى سبيل المثال يعد الحوار أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية حيث تستطيع من خلاله التعبير عن ذاتها بحُريّة، أما السرد فيكون عرضة لتدخل الراوي ولتمرير وجهة نظره.

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٩٦.

(٢) عبدالرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص٦٠.

(٣) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٣٤ وما بعدها.

لا شكّ في أنّ ما عرض لغاية الآن لا يُشكل جماع المسألة، فالأبحاث السردية التي ناقشت قضية المنظور الروائي في تجدد مُستمر، وبإمكان المتتبع أن يلمح سيرورة زاخرة تتقدم فيها نظريات عديدة وتتراجع فيها أخرى، والمعوّل عليه في خضم هذا التدافع هو قابلية النظرية للتطبيق الفعلي وإثبات جدراتها المنهاجية في وضع تصور مقنع حول المادة الخام. ويبدو من الواجب الاعتراف بجدلية العلاقة بين الأدب والنظرية النقدية أياً كانت وجهتها، ففي الوقت الذي يستطيع فيه منهج نقدي أن يمارس سلطته على النصوص – ولو بتحميل النص أحياناً ما لا يطيق، بهدف إثبات سيطرة المنهج واستعلائه على النص – نجد الأدب يعلن ثورته على كل ما هو مستجد فارضاً سلطته الأقوى ومغرياً باستمرار باكتشاف وفتح جديدين. فالعلاقة بين النقد والأدب علاقة بين الخضوع والتمنع، بين الهزيمة والانتصار وبين ثنائية سلطوية مدمنة على البوح بـ"أنا" مقابل "هو" بين نقد قد يكون حقيقة وقد يكون وهماً وبين أدب لا هو وهم ولا هو حقيقة، ببراءة حائرة نستطيع أن نسأل: أيّهما أقوى الوهم أم الحقيقة؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

- مقولة الزمن:

ومن المقولات السردية التي اكتسبت أهمية كبيرة على صعيد الدرس النقدي خلال القرن العشرين مقولة الزمن، وقد تعددت حوْلها الدراسات والآراء شأنها في ذلك شأن المقولات السردية الأخرى التي عالجنا بعضاً منها. لقد لفت الشكلانيون الانتباه إلى أنّ ثمة تمايزاً بين نمطين من التتالي الحدثي أحدهما يبرز على مستوى القصة(fabula) ويدل على التتابع الزمني للأحداث، والثاني يبرز على مستوى الخطاب(المبنى الحكائي/syuzet)، وهو يدل على ترتيب الأحداث في السرد ترتيباً فعلياً، وهو ما نّوهنا إليه قبلاً.

ومنذ ذلك الوقت توجهت الأنظار نحو مسألة الزمن باعتبارها مسألة جوهرية وحاسمة. وازدادت أهميتها في ظل الدراسات البنيوية للأدب. فما دام الزمن الروائي هو أحد العناصر

البنائية في العمل فإنّ "ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنيّاً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته"[١] "كما أنّ لهذه المقولة أثراً كبيراً في التمييز بين القص التقليدي والقص"الحداثوي" الذي ينحو باستمرار نحو التلاعب بالزمن باستخدام "تقنيات" سردية متنوعة قد يستعير بعضها أحياناً من عوالم أخرى كالسينما والموسيقى والرسم. وعلى سبيل المثال فإنّ القصّ في القرن العشرين قد استعار من عالم الفيلم مصطلحات عديدة منها[٢]: المونتاج (montag) والزاوية (angle) والتركيب (superimposition) والإسراع والإبطاء (speed-up & ralenti) واسترجاع الماضي (flash-back) وتقريب الصورة (close-up) والتكثيف والتلاشي (fade-in, fade-out) والرواية الحديثة تستغل واحداً على الأقل من هذه" التقنيات" في سردها للأحداث،لذا يكتسب الزمن فيها قيمة وظيفية كبيرة تؤثر في تشكيل العناصر الأخرى وبنائها وإكسابها أبعاداً دلالية وجمالية متنوعة، أما الرواية التقليدية فإنّها "تقوم على تطور الحبكة والشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة"[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ونظراً لهذه المكانة التي يحتلها عنصر الزمن فقد ارتأينا أن نعرض بإيجاز شديد لبعض الدراسات التي تناولته؛ بقصد الإحاطة والشمول من جهة، ومن جهة ثانية بقصد الإفادة من قدر أكبر من النظريات والدراسات حول الموضوع.

*** (جان ريكاردو) والزمن الروائي:**

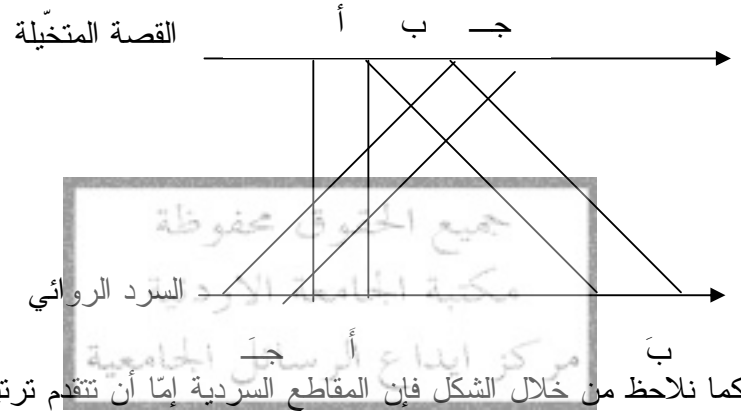
---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٢٩.

(٢) أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص٦٦.

(٣) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص٨.

يبدأ ريكاردو حديثه عن الزمن بتحديد أولي هو التحديد الذي انتهى إليه الشكلانيون الروس، فهو يرسم المستويين المتميّزين اللذين يمثلان زمن السرد الروائي وزمن القصة، مشيراً إلى ضرورة مراقبة سير الخطين على أساس أنّ علاقات عدة قد تجمع بينهما، وهذه العلاقات هي الاسترجاع والاستباق والموازاة حيث حركة السرد الروائي تتناغم مع حركة القصة على النحو التالي[1].



فكما نلاحظ من خلال الشكل فإن المقاطع السردية إمّا أن تتقدم ترتيب الأحداث في القصة فينشأ ما يُسمى بالاستباق وإمّا أن يتأخر موقعها السردي فلا تظهر في نفس المكان الذي من المفترض وجودها فيه حسب القصة وإمّا أن تلتزم بالتوقيت الزمني والترتيب الأصلي الذي عليه الأحداث الأصلية.

وبالنسبة لسرعة السرد الروائي فإن ريكاردو يحدد ثلاث حالات يبرز من خلالها السرد بسرعة معينة وهذه الحالات هي:

١- مع الحوار يتساوى الجزء السردي والجزء القصصي وتسود بينهما حالة توازن.

٢- مع التلخيص الذي يجمع زمراً عريضة من الأحداث في عبارات قصيرة تتسارع الحركة.

٣- مع التحليل النفسي تغور الحكاية أي تتباطأ بشدة.

---

(١) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص ٢٤٩ وما بعدها.

وهو يضيف إلى هذه الحالات الأساسية حالات أخرى أهمها التوقف وذلك عندما يشتد الإبطاء إلى أقصى حد وعندها سنكون بالتحديد أمام وصف محض.

فالوصف إذن يتشكل على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي، والملاحظة التي يسجلها ريكاردو هُنا ونجدها ذكية هي اعتقاده أنّ الوصف إنّما يطلب منه سهولة الإنجاز من قبل المؤلفين الذين يجمدون شخصيات رواياتهم. وفي رأيه بالطبع قسط كبير من الصواب فالروائي المتسلط غالباً ما يقدم لنا شخصيات عمله من خلال وصفه هو لها لا من خلال الأحداث والمواقف التي تشارك في صنعها في الرواية ولا من خلال الحوار الذي يبرز جوانب مهمّة عديدة من حياة الشخصيات وملامحها كاللغة والثقافة والأسلوب.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

على النقيض من ذلك يعالج ريكاردو قضية تسريع السرد من خلال ما يعرف بالانقطاعات، وهي على ثلاثة أضرب:

- ما يصيب القصة المتخيّلة دون السرد، ويبرز من خلال استعمال بعض الصيغ الزمنية كقولنا: فيما بعد أو في السنة التالية أو بعد عشرين سنة..
- ما يصيب القصة المتخيّلة والسرد معاً، فالقفز من فصل إلى فصلٍ آخر يقابله حينئذٍ فاصل زمني في القصة المتخيّلة.
- ما يصيب السرد دون القصة المتخيلة ويمثله البياض الطباعي والذي لا يعني بحال توقفاً في مسار القصة المتخيّلة.

ومن المسائل المهّمة التي يقف عندها ريكاردو مسألة التزامن والتناوب.

وتتلخص المسألة في أنّ عدداً من الأحداث في القصة المتخيلة قد يقع في ذات اللحظة أو الساعة أو اليوم ولكن على مستوى السرد الحكائي فإنه ليس بإمكاننا سرد هذا العدد من الأحداث

في اللحظة ذاتها بل لا بد من ترتيب معين وهذا الترتيب هو مسؤولية المؤلف نفسه فهو الـذي يقدر أيّا من هذه الأحداث يجب أن يتقدم سرده وأيّاً منها يجوز تأخيره. وحسب ريكـاردو فـإن التشويق هو العامل الحاسم في هذه القضية، فالغاية من تأخير حدث وتقديم الآخر هـو تشـويق القارئ. غير أننا نرى أن تحقيق القيمة الجمالية والفنية من خلال التشويق ليس السبب الوحيـد من وراء هذه العملية، فثمة أسباب وغايات دلالية أبعد عمقاً في النسيج الروائي ،وهي أدعى إلى مثل هذا الترتيب أو ذاك من مجرد التشويق؛ فالحدث قد يقدم على المزامن له لأهميته في تطوير الأحداث وربّما لأثره في تغيير سلوك الشخصيات وتناميها.

ويعالج ريكاردو أخيراً مسألة تكرار النصوص حرفياً داخل النص الروائي وهنّا أيضـاً بإمكاننا أن نشهد تجمد القصة المتخيلة على حساب طول السرد (حجمه).

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

*** (إمبرتوإيكو) والزمن الروائي:**

يناقش إمبرتوإيكو في كتابه "ست جولات في الغابة القصيصة" عدداً من الموضـوعات والقضايا المتعلقة بالسرد. ويمتاز أسلوبه وعمله بالسهولة في الطرح مع تحقيق قدر كبير مـن الإمتاع والإفادة، وهو في محاوراته السردية يعتمد على شرح الظواهر، وإيضاح وجهة نظـره من خلال نماذج تطبيقية عديدة، مما يجعل الطرح بحق غاية في الثقة. ومن ضمن مسائل الكتاب المذكور تتبدى مسألة الزمن الروائي، التي يبدؤها إيكو بتعريف الزمن السردي فهـو "الـزمن

المحدد الذي تقع فيه الأحداث المسرودة، والتي ربما تكون قد وقعت منذ ساعتين أو منـــذ ألـــف عام"[١].

ويرصد إيكو أبرز ملمحين تقنيين يمكن التماسهما بوضوح في أيّ نص روائـــي همـــا: الإضاءة الاسترجاعية، التي يبدو أنها تقوم مقام شيء نسي المؤلف ذكره، والإضاءة الاستشرافية التي يبدو معها السرد كما لو كان في عجلة من أمره. وهو يؤكد الفنية العالية التي تكتسبها قصة تافهة إذا ما تشابكت على أرضها الإضاءات الاسترجاعية والاستشرافية وذلك بســـبب التـــأثير الضبابي الكثيف الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره وهو يتساءل عمّا إذا كان ما يقرؤه فـــي الماضي أم في الحاضر. فالمؤلف النموذجي هو الذي يسعى إلى " إفقاد القارئ إحساسه بالتسلسل الزمني للأحداث"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وينطلق إيكو من الفكرة الأساسية للنظريات السردية الحديثة في دراسته لمسألة الـــزمن وهي الفكرة ذاتها التي سبق وأن أوردناها في غير موضع إنها التمييز الشكلاني بين (sjuzhet وfabula) وهو يفضل مقابلة هذين المصطلحين ب: القصة story و الحبكـــة plot ولا يـــرى إيكو أنّهما –القصة والحبكة– من وظائف اللغة بل هما بنيتان يمكن نقلهما إلى نظام إشاري آخر كأن تُصاغا فيلماً سينمائياً أو رسوماً هزلية.. أما اللغة الروائية نفسها فيصعب نقلها إلـــى نظـــام إشاري آخر دون تشويهها.

ويولي إيكو التباطؤ في السرد عناية خاصة فيفرد له في كتابه المذكور فصلاً كاملاً وهو يصف عدداً من التقنيات المتمهلة التي يوظفها المؤلفون والتي تسمح للقارئ أن يقوم بجـــولات استدلالية(inferential walks).

---

(١) إمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ص٣٢

(٢) المرجع السابق، ص٣٥.

فالعمل الروائي يبث علامات تدل على التشويق(suspense) يبدو الخطاب السردي معها كأنّما تمهَّل أو توقف ويكون على القارئ عندها أن يستشرف المنحى الذي ستسلكه القصة لذا فهو ينعطف نحو تجارب حياته أو إلى القصص المعروفة لديه. إن عملية القراءة القائمة على التخمين" تشكل عنصراً عاطفياً ضرورياً يجمع بين الرجاء والخوف، إضافة إلى التوتر الناشئ عن اندماجنا مع قدر الشخصية"[١].

إنّ الزمن في العمل القصصي كما يوضح إيكو يتجلى في ثلاثة أشكال هي:

زمن القصة وزمن الخطاب وزمن القراءة، وزمن القصة هو جزء من محتواها فقول النص: مضى ألف عام، يعني أنّ زمن القصة هو ألف عام. أمّا على مستوى الخطاب القصصي فإن الزمن قد يقصر أو يطول وعلى سبيل المثال قد نحتاج لفصولٍ طويلة لسرد حدث وقع في نصف ساعة، والعكس صحيح أيضاً،فمائة عام قد تختزل في عدد محدد وقليل من الكلمات. كما أنّ زمن القصة وزمن الخطاب قد يتساويان نسبياً، وهذا يحدث في "المشهد" و "الحوار"[٢] .

لقد أراد إيكو على مدار الأمثلة التي طرحها أن يثبت لنا أنّ "زمن الخطاب هو نتيجة لاستراتيجية نصية تتفاعل مع استجابة القرّاء وتفرض عليهم إيقاعاً قرائياً Reding pace"[٣] وعلى سبيل المثال يتوصل بعد دراسة روايات جيمس بوند (James Bond) إلى أنّ المؤلف يُسرف إسرافاً كبيراً في وصف الأحداث التي يستطيع القراء التفاعل معها والمشاركة فيها، بينما يقتصد في وصفه للأحداث التي لا يحلم القارئ مطلقاً أن يقوم بها. فالتّمهل والإبطاء عند الأشياء التي تبدو مألوفة تمنح القارئ فرصة التفاعل مع الرواية.

---

(١) إمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصيصة، ص٥٥.

(٢) نفسه، ص٥٨ وما بعدها.

(٣) نفسه، ص٦٢.

وفي إطار الحديث عن التباطؤ السردي يشير إيكو إلى تقنيتين سينمائيتين قد يستغلهما الكاتب بقصد إدخال القرّاء في عالم خاص. وهاتان التقنيتان هما: اقتراب الكاميرا السينمائية من الشيء بحيث تبدو الصورة وكأنها تزداد قُرباً من المشاهد (Zoom). والثانية هي الحركة السينمائية البطيئة التي تحوّل الوصف من جغرافي إلى طوبوغرافي[١].

*** (تودوروف) والزمن الروائي:**

يبدأ تودوروف دراسته للزمن من حيث بدأ الآخرون وبالتحديد من ثنائية الشكلانيين الروس التي تتقابل فيها زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدّم له.

وهو يحدد المسائل الأساسية التي تطرح في مناقشة الموضوع وهي:[٢]

أ) النظام: والذي يتبدى من خلاله عدد من العلاقات القبلية والبعدية ومرد هذه العلاقات هو الاختلاف بين الزمنين (الحاكي والمحكي عنه)، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة مما ينشأ عنه ما يعرف بالاستباقات والاسترجاعات. ويعد تودوروف العنوان مثالاً على الاستباق في بعض الروايات التي يشرح لنا عنوانها قسطاً من مضمونها، أمّا الاسترجاعات فذات تعدد وكثرة ومثالها في الروايات الكلاسيكية إدخال شخصية جديدة إلى ساحة الحدث وقص ماضيها وربّما ماضي أجدادها.

ب) المدة: وتتعلق هذه المقولة بالزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم ومقارنته بالزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه الفعل. وينـدرج تحت هذا العنوان عدد من الحالات السردية منها:

---

(١) نفسه، ص٧٨.

(٢) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص ٤٨ وما بعدها.

- الوقفة أو تعليق الزمن: وتتحقق عندما لا يتطابق أيّ زمن وظيفي مع زمن الخطاب ويتمثل هذا النوع في الوصف والخواطر.

- الحذف: ويتحقق عندما يقفز الزمن السردي (زمن الخطاب).

- التلخيص وهو الأسلوب الذي يجمع سنوات عديدة في جملة واحدة مثلاً.

- الاسترجاع والوصف: ويساهمان في طول زمن الخطاب، أي زيادة حجمه بالنسبة للـــزمن المتخيل.

ج) التواتر: ويقصد به التكرار، أي أن يتضمن الخطاب السردي تكراراً لبعض الأحداث التي سبق ذكرها، ويتحقق التواتر بطرق مُختلفة هي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- استعادة الشخصية ذاتها للحكاية أو الجزء منها.
- سرد عدة شخصيات للحدث نفسه.
- السرد المتناقض لشخصية أو عدة شخصيات تشكِّكُنا في الواقع أو في المحتـــوى الحقيقـــي لحدث بعينه.

*** (جيرار جينيت) والزمن الروائي:**

وينطلق جينيت في دراسة الزمن من النماذج السابقة وتحديداً من نمـــوذج تـــودوروف، ويُعدَّ نموذج جينيت الأكثر تطوراً من بين تلك الدراسات جميعـــاً وذلـــك لاســـتيعابه مختلـــف

مستجدات التحليلات اللسانية[١]. وجينيت هو الآخر يصنف الزمن الروائي اعتماداً على علاقات التماثل والاختلاف التي قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة وهي[٢]:

أولاً: الترتيب أو النظام، ويُعنى بدراسة العلاقة بين النظام الزمني التتابعي للأحداث في المتن الحكائي، والنظام الزمني المزيف لترتيبها في المحكي وبالتالي رصد ما يمكن أن ينتج من تشويهات زمنية (مفارقات سردية). وهي على ثلاثة أنواع:

- حالة التوازن المثالي (النسق الزمني الصاعد): ويتم فيه التوازي بين زمن الحكاية والسرد، بحيث تتتابع الجمل على الورق متزامنة مع توالي الحدث في نسق تصاعدي فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة، ويكثر هذا النمط من السرد في الروايات الكلاسيكية حيث يتم وضع البطل في إطار معين ثم يُحكى عنه من نشأته إلى صباه إلى زواجه..الخ.
- حالة القلب (النسق الزمني الهابط): وفيه يتم عرض زمن السرد للأحداث المروية من نهايتها إلى البداية في رجوع تدريجي هابط، ومثاله الأوفى القصص البوليسية وروايات الألغاز حيث يُخبر أولاً بالقتل قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه مما يخلق التشويق لدى القارئ.
- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي (النسق الزمني المتقطع): حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامي قوي وسط المحكي تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعوداً، وتوقفاً وهبوطاً. ومن أنواعه التضمين مثلما نجد في (ألف ليلة وليلة) التي هي قصة كبرى داخلها قصص صغرى.

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٧٦.

(٢) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، المجلد ١٢، العدد٢، ١٩٩٣، ص١٣١ وما بعدها.

وتتحقق كل حالة من الحالات السابقة الثلاث بإحدى صيغتين تعبيريّتين أو كليهما، وهاتان الصيغتان هما:

١- الاسترجاع، ويقسمه جينيت إلى ثلاثة أنواع:

- استرجاع داخلي، وهي رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل، وتستخدم بكثرة في معالجة إشكالية الأحداث المتزامنة.
- استرجاع مزجي أو مختلط، وهو خارجي لانطلاقه من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول. وهذا النوع نادر الاستعمال.

٢- الاستباق، وهو أيضاً على نوعين:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- استباق خارجي، وهو الاستشراف الواقع خارج الحد الزمني للمحكي الول.
- استباق داخلي، وهو الاستشراف الواقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول، وهو كثير الاستعمال ومن شأنه أن يعرض الخطاب الحكائي كالاسترجاعات الداخلية لخطر التكرار والتداخل.

ثانياً: الديمومة، وتُعنى بدراسة الإيقاع السردي، أي سرعة أو بطء السرد. ولا يُعتقد أنّ التحليل لهذا الإيقاع يأتي دائماً دقيقاً وتفصيلياً وهو يقسم إلى أربع حالات أساسية اعتماداً على العلاقات المختلفة التي تقيمها مُدة المقطع السردي الواحد بحجمه النّصي وهي:

- الحذف، وهو أقصى سرعة ممكنة للسرد ويتمثل في تخطي أجزاء حكائية بأكملها دون الإشارة إلى ما حدث فيها وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائي. والحذف على نوعين حذف محدد وهو الذي يُشار فيه بعبارات موجزة لحجم المُدّة المخصومة مثل "بعد سنة". وحذف

غير محدد حيث ينتقل السرد من فترة إلى أخرى دون أيّ إشـــارة تحـــدد المُـــدّة الزمنيـــة المُتَجاوَزَة.

- الخلاصة، وهي شكل سردي يتمثل في تلخيص حوادث عدّة سنوات أو أيام أو شـــهور فـــي مقاطع محدودة وصفحاتٍ قليلة.

- المشهد، وهو نقيض الخلاصة وعكسها فهو عبارة عن تركيز وتفصـــيل للأحـــداث بكـــل دقائقها، وذلك لتمحوره حول الأحداث المهّمة المشكلّة للعمود الفقري للنص الروائي، عكس التلخيص الذي يقدم المواقف العامة فقط. ويتصـــف المشـــهد بأنـــه ذو طـــابع مســـرحي" showing" فالأحداث فيه تتحدث عن نفسها دون تدخل المؤلف، أمـــا الخلاصـــة فتتصـــف بطابع سردي صرف"telling"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الوقفة: وهي تقنية سردية على النقيض من الحذف لأنها تقوم – على العكس منـــه– علـــى الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها السرد وكأنه توقـــف عـــن التنـــامي. مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم التفاصيل الجزئية فنحن هنا نقف أمام وصف لا أمام حكي.

ثالثاً: التواتر، ويتعلق الأمر هُنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي علـــى مستوى السرد. وقد سبق وأن أوضحنا هذه المسألة عند حديثنا عن زمنية تودوروف.

في الفصل القادم سوف نقوم باختبار عدد من المقولات السردية التي سبق وأن عَرَضنا لها في هذا الجزء من البحث وذلك بُغية الكشف عن تجلياتها النّصـــية وكيفيـــة ظهورهـــا فـــي الروايات المدروسة وهذه المقولات هي: الزمن السردي، والرؤية السردية، وتركيـــب الســـرد، وأخيراً أشكال السرد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثاني: التقنيات السردية

أ- الزمن السردي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

ب- المنظور السردي

ج- تركيب السرد

د- أشكال السرد

أولاً : الزمن السردي

- **الترتيب:**

حدد جينيت –كما رأينا– ثلاث حالات للمفارقة السردية والتي تُعنى بدراسة العلاقة بين زمن الأمثولة وزمن المحكي السردي، وهذه الحالات هي: حالة التوازن المثالي (النسق الزمني الصاعد) وحالة القلب (النسق الزمني الهابط) وحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي (النسق الزمني المتقطع). والزمن الروائي في (ذاكرة الجسد) ينتمي إلى النوع الثاني حيث يُبدأ بسرد الأحداث بعد انتهاء القصة المتخيلة، ونهاية القصة المتخيلة هُنا هي عودة "خالد" إلى الجزائر عودة نهائية بعد وفاة أخيه حسان فقد كان لا بد له من ملء الفراغ الذي تركه رحيله عن بيته وأولاده الستة. ولكنّ الزمن الروائي في (ذاكرة الجسد) لا يسير في خط أحادي إذا ما اعتبرنا أن الرواية هي كل ما بين دفتي الكتاب فهناك، في هذه الرواية، خط زمني آخر دون أن يعني هذا الازدواج انتماء الزمن إلى نوع النسق المتقطع الذي يسير في اتجاهين متعاكسين.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

والسبب هو أنّ خط الزمن الثاني في (ذاكرة الجسد) يمثل مرحلة خارجية لا تقع ضمن النسق الزمني الأول (المتخيل) وإنما تعد مقدمة سردية تتضمن حديث السارد عن فعل الكتابة نفسه. ففي هذه الرواية تسرد الأحداث المسترجعة على أنها فعل كتابة يتم تدوينه في اللحظة نفسها التي تتم فيها القراءة بحيث يكون زمن هذه المقدمة موازياً لزمن الحدث (فعل الكتابة). فالسارد هُنا يستغل تقنية سردية ويوظفها بذكاء وهي تقنية الميتا سرد أو الميتاقص meta fiction. وخطاب (القصة داخل القصة) (الميتا سرْد) خطاب خارجي بالمقارنة مع الخطاب السردي وهو خطاب تأملي أو تعليقي يكشف عن علاقة النص بذاته، وعلاقته بالنص كاملاً

علاقة بين جزء وكل وهو أيضاً خطاب يدور حول الطابع الروائي للرواية. وتفكير حول ذاتهـا وكيفية انبنائها وشكلنتها[1] .

ولتوضيح الفكرة نطرح الرسم التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فالحدث الأول في هذه "الرواية" هو فعل الكتابة نفسها إذ يصرح السارد أنه فـي هـذه اللحظة سينشغل بتدوين قصة سببّت له المعاناة، وهو عازم على التخلص منها، ورميهـا جانبـاً على هامش أيامه المقبلة؛ فقد كانت مصدر قلقه وبؤسه وتعاسته. وقد فُهم من خلال هذه المقدمة السردية أنّ ما سيتم تدوينه لاحقاً يتعلق بامرأة أحبّها السارد، ولم يُشفَ منها –على حد تعبيره– كما فُهم أنّ السارد غادر باريس نهائياً عائداً إلى قسنطينة تحت تأثير ظروف معينـة لـم نكـن نعرفها حتى تلك اللحظة، كما تعرفنا من خلال هذه المقدمة على بعـض المعلومـات المتعلقـة بالسارد والمسرود عنها "البطل والبطلة" فهي أديبة صدرت لها مؤخراً روايـة تحمـل عنـوان "منعطف النسيان" وأما هو "السارد" فرسام اشتُهر في باريس وهو صاحب عاهةٍ جسدية فذراعه

(١) جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية/ أسئلة الحداثة، ص١٨.

اليسرى مبتورة... إلخ ولا تبدأ القصة المتخيلة فعلياً إلاّ مع الصفحة الخامسة والعشرين، وتحديداً بقول السارد:

" **ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبـــال بيتي ومدرستي السّرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس. وكنت أدري أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأنّ قدري سيكون مختصراً بين المساحة الفاصلة بين الحرية...والموت**".

(ذاكرة الجسد، ص٢٥).

وقد لعبت الكتابة دور المنقذ إذ تم بها للسارد طي صفحة الماضي والتخلص من أعبائه النفسية. ولكن فعل الكتابة لم يتأتَ بسهولة، فقد تجشم في سبيله كل عناء، إذ تفرغت به الذاكرة المثقلة على بياض الصفحات، فهو تفريغ لسواد التجربة من وعي السارد إلى لا وعي الورقة.

"**حان لك أن تكتب... أو تصمت إلى الأبد أيّها الرجل. فما أعجب ما يحدث هذه الأيام!**".

(ذاكرة الجسد، ص٢٥)

" **نحن لا نشفى من ذاكرتنا.**

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً".

(ذاكرة الجسد، ص٩)

واضح ما ألقاه السارد على الكتابة من طابع فنائي فهو يوازي بين العمل الإبداعي أيّـــاً كان وبين الموت من حيث هما فعلان قادران على إبادة الذاكرة. ولعلنا نلمح ما يختفي وراء هذه اللفتة من مفارقة تدل على ذكاء السارد فهو يعلم أنه سيتخلص من ذاكرته لينشـــغل بهـــا قُـــرّاء

الرواية وأنها ستشكل أو ستشغل حيزاً من ذاكرة كل واحد منهم لذا فإن كتابته لهذه القصة سوف تمنحها الخلود والبقاء، على عكس ما يوهمنا به.

ومن الصور الطريفة التي عبر بها السارد عن مشقة الكتابة ما استخلصه من شبه بينها وبين علاقة "رغبية" بين رجل في سن اليأس وريشة حبر بكر.

" **الأول مرتبك وعلى عجل... والثانية عذراء لا يرويها حبر العالم!**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٣)

وقد لعبت هذه المقدمة السردية دوراً بارزاً في تعزيز الثقة بين السارد والقارئ حيث قدّم الأول بعض تعليقاته وأعذاره وإرشاداته حول ما ستتم قراءته فأقنعنا أنه الآن يقف معنا خارج إطار القصة التي ستروى. فهو إذن الكاتب من جهة، والقارئ الأول للقصة من جهة أخرى، وبذا يكون قد ساوى نفسه بالقراء الآخرين. وهذا ما وفر للرواية قسطاً من مصداقيتها والتي تتحقق عادة بفعل عوامل أخرى كالتأريخ للأحداث، واستخدام الوثيقة، أو حتى في أبسط الحالات سرد ما يمكن حدوثه فعلاً..

إنّ هذه الحركة السردية تمثل نمطاً من التواطؤ المطلوب بين السارد والقارئ وهو ما يُسمّى "إرجاء عدم التصديق" فالمعاهدة القصصية تتطلب من القارئ الإذعان والتسليم لمصداقية الحدث(١).

وينتمي الزمن السردي في رواية (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) لواسيني الأعرج إلى النسق الزمني المتقطع ففيها نشهد ازدواجاً في الخط الزمني الروائي ولكنه هُنا ناجم عن تقاطع قصتين إحداهما القصة الآنية وهي هروب عاشور الماندرينا على يد عليلو من السجن

(١) امبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ص٨١.

وسيرهما نحو البحر، والقصة المسترجعة على هيئة تداعيات. فالسرد بدأ من نقطة تأزم درامي قوية هي وسط بين زمنين أحدهما ماضي عاشور الذي سيسترجع، وثانيهما زمن حاضر هو هروب عاشور مع عليلو وما رافق هذا الهروب من تطلعات وتوقعات وهواجس وخواطر تزخر بالسلبي والإيجابي. لذا اتخذ السرد خطين زمنيين متعاكسين ومتقطعين أيضاً حيث السارد وهو هُنا عاشور صاحب التداعيات ينتقل فجأة من مشهد سابق إلى موقف حاضر، ومن قصة مسترجعة إلى قصة مسترجعة أخرى، أو من لحظة حالية يعيشها في تجربة المغامرة صوب البحر إلى لحظة ماضية عاشها قبل الهروب من السجن.. وهكذا.

ولعل في سرْدِ ملخّص للرواية ما يكشف عن مناسبة هذا النمط الزمني للأحداث المسرودة. لقد وفق الكاتب في اختيار التقطيع الزمني نمطاً كتابياً مع ما يترتب على ذلك من مونولوج وتداعيات تدعمه جمالياً. والقصة تتلخص في سَجْن نقابي شارك في مسيرة سلمية تحولت بفعل حركات مشبوهة مدبرة، ووجوه مدسوسة، إلى مجزرة راح ضحيتها عشرات القتلى، ومئات الجرحى، وملايين المدفونين خوفاً وجوعاً مع قلة قليلة لم تبت في العراء ولم تذق طعم الجوع والبرد... قبل ذلك بكثير كان عاشور الطفل الشقي الذي يتسلل إلى الحدود" لم نعرف أية حدود" لتهريب الماندرينا إلى الداخل الجزائري... ويكبر عاشور ويكبر معه الإحساس بعمق الوجع الإنساني "يُتهم بتهريب السلاح... وبالحض على الانقلاب وبالثورة.. وبالتمرد.. مريم اللويحة زوجته التي أحبها منذ كانا طفلين انجبت له "حميمد" وماتت بالسل والجوع.. ماتت بالجزائر، فكثيراً ما يصبح الوطن مرضاً خبيثاً يقتلنا من أول لحظة مواطنة "حميمد" هو الآخر راح مع رفاقه الشباب ضحية المجازر الطبقية.. أمّا العالية فهي وجه آخر لوالدها العسكري المتقاعد المتخم بوجاهة مزيفة وبأحلام الجزائريين المذبوحة.. تزوجها عاشور بعد وفاة اللويحة ولم ينجب منها أطفالاً.. روزا فتاة فرنسية تعرف إليها عاشور في باريس بعد هروبه من واقع

الحياة الجزائرية، وواقع الحياة الأسرية مع العالية، فكانت الحلم، والمنفى الذي يتضاد مع (الواقع السجن) أحبها.. عاشا معاً.. سحقتها آلة "النور" المناجم هناك في فرنسا الشقية بعمالها وهمومهم وجنود فرساي وحرابهم.. سحقت روزا تحت أنقاض منجم ونجا عاشور ليعود إلى جزائره القاتلة مثخناً بأوهام الحنين...عليلو مهرب عاشور من السجن ... رفيق لا يعرف عنه سوى اسمه.. بودوّاره برجوازي من الدرجة الأولى صاحب مصانع وصاحب "كلمة" أودى بحياة الكثير ولم يقنع "عبدالجليل" أخو عاشور" ...ابنا بطن واحدة لكنهما مشروعان بشريان مختلفان جذرياً فكراً وعاطفة.. فاطمة وعلي الصياد. وغيرهم الكثير هم شخصيات في مهب "السرد" سحقت هاماتهم الخطوط العريضة وألقت بهم هناك على هامش الحدث وهامش الحياة أيضاً حسب ما خطط لها قانونيوها وأسيادُها وساردها..وأنا ما كان لي أن أروي هذه القصة إلاّ بهذه اللغة الموازية فهي شذرات تُروى وتداعيات كلاهما مختلط وكلاهما عصّي على التنظيم.. باختصار قصة الرواية هي قصة الجوع الجزائري والإقطاع الجديد بكل أسمائه وأشكاله.. البرجوازية.. الرأسمالية .. الديموقراطية الجديدة.

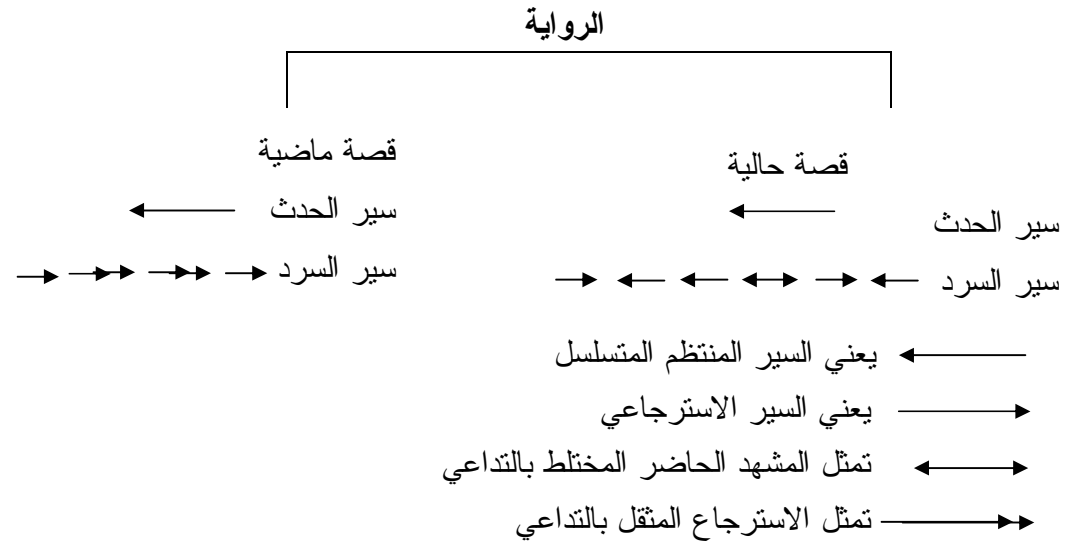
جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

مثل هذه الشذرات والتداعيات تحتاج إلى تقنية التقطيع الزمني بما تحمله من ملامح التشظي والاختراق والخلخلة بل البعثرة أيضاً واستخدامه لتقنية التقطيع ساهم في الكشف عن واقع الذات التي تحكي فهي ذات مأزومة.. متوترة حائرة مجروحة... منبوذة تعيش أزمتها التاريخية وتقبع في ذروة التيه حيث الحد الفاصل بين ماضٍ موجود بكل ملامحه الوحشية القاسية وبين مستقبل ما يزال الرهان معقوداً على إمكانية تحققه وحدوثه..فالإلتجاء إلى الماضي لم يكن بدافع الاحتماء به، أو التزود منه لرحلة مجهولة الملامح، بل كان عاملاً متواطئاً مع الظروف المحيطة. ففي أغلب مواقع الرواية حفز الاجتياح غير المرتقب للذاكرة عملية الانهزام، وكان دافعاً مساعداً للهرب على الرغم من وجود بعض المناطق المضيئة فيه حيث بعض الاسترجاعات التي تؤلف محطات استراحة ذهنية وعصبية لعاشور

الماندرينا..فالذات التي تسرد قصتها بهذه الطريقة العشوائية هي ذات فاقدة داخلياً لأي ترتيب ذهني مسبق. علاوة على أنها ذات فاقدة لثقتها بالزمن، وبالتالي لوجودها، وعلى المستوى الأدائي ينكشف هذا الشعور عبر مجموعة من المظاهر السردية لعلَّ أهمها طغيان الأحداث المسترجعة، والمتداعيَة، على مساحة تفوق بكثير مساحة الأحداث الآنية، أي تلك التي تروي قصة الهروب من السجن فالرواية في مجملها تتجه نحو التداعي، والمونولوج، وتلتفت التفاتات سريعة وقصيرة "سردياً" نحو الحاضر.

ومن الملاحظات الأخرى التي تسترعي الانتباه وجود بعض التسلسل في الأحداث المسترجعة في القسم الثاني من الرواية وتفسير ذلك في رأينا هو أنّ الاسترجاع والتداعي في القسم الأول تمّ كُله في أثناء جري عاشور وعليلو ليلاً، فالحدث وزمن الحدث ألقيا بظلالٍ نفسية بدا معها السرد عشوائياً إلى أقصى حد في حين افتتح القسم الثاني من الرواية على مشهد عاشور الماندرينا وهو قابع في مخبأ تحت الأرض أُعد لهذا الغرض.. فعلى الرغم من كل التشوهات والأخلاط التي يعج بها المخبأ إلاّ أنّه في المحصلة عامل استقرار نسبي، فهو على أي حال، ارتباط بمكان وزمان معينين، حتى وإن كان الزمان هو نفسه "الصفر"، في حين كان الجري عاملاً مجسداً للانسلاخ عن الأرض والهروب من زمن مخيف إلى زمن آخر مجهول...

وبإمكاننا التمثيل لسير الزمن الروائي على النحو التالي:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وتصنف مثل هذه الرواية ضمن ما يعرف بتار الوعي (Stream of consciousness) الذي هو "سيل من الأفكار والمشاعر والذكريات تداهم الذهن وتجري في أعماق الأديب أو الشخصية أو البطل في العمل الأدبي دونما تسلسل ظاهر، أو تنظيم مسبق، أو منطق خاضع لعنصري الزمان والمكان. وهذا السيل من الأفكار يداهم الأديب في لحظة التدفق الشعوري أو ذروة الانفعال التي يسجل في خلالها الكاتب كل هذه المشاعر والانفعالات والأفكار كما تأتي عاصفة أو هادئة متقطعة أو مترابطة"(١).

ويصنف الزمن السردي في رواية (الجازية والدراويش) ضمن النسق الزمني المتقطع أيضاً فهو ينفتح على نقطة درامية تنتصف معها الرواية غير أنّ هذا السلوك السردي يختلف عن سابقه في (وقائع من أوجاع رجل..) من حيث الوظيفة وكيفية التشكل فقد استغل في عرض المتوازيات– أعني الأحداث التي وقعت في القصة المتخيلة في وقت واحد مما استوجب ترتيبها تقديماً وتأخيراً في المتن الحكائي، مثال ذلك ما تمّ سرده من أحداث الفصلين الأول والثاني، ففي الوقت الذي أدخل فيه (الطيب بن الجبايلي) إلى السجن وما دار في أثناء ذلك من تداعيات ومشاهد ووصف كان (عايد) المهاجر يعود إلى أرض الدشرة قاصداً خطبة الجازية. وقد ساهم الكاتب في إبراز حركية الزمن الروائي من خلال عنونته لفصول الرواية زمنياً، فالفصول موزعة على زمنين اثنين هما: الزمن الأول، وفيه تتنقل كاميرا الكاتب داخل (الزنزانة) حيث يقبع (الطيب بن الجبايلي)، والزمن الثاني حيث تنقل الكاميرا إلى (الدشرة) مكان الحدث المفتوح.

وعن كيفيّة تشكله، لم يكن التقطيع في هذه الرواية صاخباً عشوائياً بل كان هادئاً مضبوطاً وقد احتلّ الاسترجاع في (الزمن الأول) حيزاً كبيراً تم من خلاله – وعلى لسان

(١) أحمد الزعبي، مقالات في الأدب والنقد، ص٨٩.

الطيب– شرح الأحداث السابقة على سجنه، وبذا يكون سجن الطيب هو النقطة الدرامية التي تأزمت عندها الأحداث. أما (الزمن الثاني) فتدور أحداثه في الدشرة –كما أشرنا– ويتميز فيه الوصف بشكل لافت غير أنّ هذا التقسيم السردي لا يأخذ طابع التواتر لا سيما فيما يتعلق (بالزمن الأول) ففي الفصل الثالث مثلاً والمعنون بـ(الزمن الأول)، نشهد مزيجاً من الأشكال السَّرْدية المتعددة منها الوصف والحوار مضافاً إلى ذلك المزيد من تفاصيل زيارة الطلبة المتطوعين للدشرة ومقتل الطالب الأحمر.

ومن اللاّفت للانتباه في هذه الرواية الإصرار على البنية الثنائية سواء تعلق الأمر بالزمن السردي أم بالمكان أم بالمنظور الروائي، وهي بنية تبرز أيضاً من خلال ثنائية قرائية تجعل معقولاً –وإذا ما تجاوزنا بعض الأوصاف الأسطورية الخارقة للجازية قراءة الأحداث على أنها ذات بعد واحد غير أنّ ذلك الوصف الخارق للجازية مضافاً إليه سرعة إيقاع بعض الأحداث إلى درجة اقترابها من القصص الأسطوري الموروث كل ذلك جعل النص ينفتح على دلالة الرّمز. وفي رأيي فقد اكتسبت هذه الرواية شعريتها من جوانب عدة أبرزها على الإطلاق محاورتها للنموذج الأسطوري وبالتالي رمزيتها في وقت لم يعد فيه مألوفاً وجود مثل هذا النمط إلاّ نادراً.

وإذا ما استعرضنا بعض أوصاف الجازية تأكد لنا خروجها عن الطبيعة الآدمية العادية خصوصاً، وأنّ اسمها يقترن في بعض المواقع باسم الجازية الهلالية*. من ذلك قول الكاتب:

---

* الجازية الهلالية: اسمها الحقيقي (نوربارق) وهي تتمتع بكل صفات الكمال فصورتها مثاليّة كصور النساء في القصص الشعبي كله فهي جميلة جداً ذات فصاحة، لا يوجد مثلها بين الخلق لا في غرب الكون ولا في شرقه تقول الشعر وقد احتالت على أحد حراس سور مدينة تونس ليفتح لها ولصاحباتها.. لمزيد من التفصيل انظر: (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي) د. عبد الحميد يونس، ص١٩٣ وما بعدها.

" الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون. أعطتها الحياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة.

تضحك صباحاً فتنتشر ضحكتها أغاني عِذاباً في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة.

ويعلم الناس أنّ الجازية ضحكت!

إذا سكتت هَبَّ الدراويش لإقامة زردة، استرضاءً لها واستعطافاً

أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية".

(الجازية والدراويش، ص٢٤).

كما تكشف الصياغة اللغوية وسرعة الاستجابة في بعض الأحداث والمشاهد عن بنية إيقاعية سريعة. فالاستجابة للموقف تبدو دينامية موقّتة مرسومة.. عاجلة.. مما يوحي بل يؤكد الطبيعة الرمزية للرواية. والمشهد التالي بما فيه من إشارات لغوية وأسلوبية يكشف عن مدى اقترابه من حكايا العجائز عندما يسردن على الأطفال "خرافة" ما...

"**ذات ليلة والموت يقترب من سرير الأب المهاجر، سأل عايد أباه أن يوصيه. فتح الأب عينيه بجهد، ومد يده إلى ابنه... وضعها هذا في حنان بين راحتيه. خرجت من فم المريض الحروف التي تشكل كلمة القرية متقطعة، لكنها واضحة، كما لو أنّ المهاجر استجمع آخر جهد بقي فيه وأفرغه في هذه الكلمة لتخرج واضحة مسموعة: القرية !".**

(الجازية والدراويش، ص٢٦).

واضح أن اللغة سريعة.. بسيطة.. مسّطحة.. ذات بعد محدد الموقف هو الآخر مُعد مسبقاً خالٍ من أي نقاش.. ليس له أعماق..

ومن علائم "الأسطرة" في هذه الرواية أيضاً الركون إلى قراءة الغيب، وفهم الأحـــداث فهماً يعتمد على ما يقولُه العرافون والعرّافات، من ذلك مثلاً ما صرحت بـــه الجازيـــة للطيـــب عندما جاءها خاطباً:

"..... **جاءت إلى البيت، وأنا صغيرة، امرأة غريبة الأطوار، تقرأ اليد. أنبأتني أننـــي آكل عشبة، تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد، تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجـــاً حلالاً. وأنّ أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجاً حراماً. وأنّ كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أنّ الحياة استوت له...**".

(الجازية والدراويش، ص٧١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتدخل القدر بصورة داهمة مزمجرة وغاضبة لإنهاء رقصة للجازية مع الطالب الأحمر أثناء (زردة) أُعدّت تكريماً للطلبة المتطوعين يعزز من (أسطرة) الرواية وفانتازيتها. ففي الوقت الذي كانت فيه الجازية تراقص الطالب الأحمر ويلعق الإثنان معاً المناجل المحمّاة وسط ذهـــول أهل "الدشرة" واستنكارهم انفتحت السماء بمطر غزير خرّب كل شيء، وفرق الناس من جمعتهم هذه، وبالطبع لم يكن المطر عادياً بل كانت أوصافه خيالية تخلله بَرَد ضخم البردة بحجم بيضة الحجلة.. وتفسير أهل القرية لهذه الحادثة المريعة هو غضب الأولياء على الدشرة التي قبلت هذه الإهانة.. قبلت أن يراقص الجازية غريب وقح...

لقد كان بالإمكان سرد أحداث هذه الرواية وفقاً للنمط الفانتازي التقليدي حيث يبدأ بسرد الأحداث من بدايتها حتى النهاية، لكن لماذا اختار السارد قلب هذا التسلسل والبدء مـــن وســـط المتن الحكائي على الرغم من أنّ الطابع العام للرواية على عكس ما هو عليه في رواية واسيني السابقة "وقائع من أوجاع رجل.."؟ إنّ تفسير ذلك يستوجب الاعتماد على فكرة الرمزيـــة التـــي

تتميز بها الرواية، فهي رواية جزائرية تحكي عن الواقع الجزائري بطريقة ضـــبابية متخفيـــة مكثفة، والواقع الجزائري يحتاج إلى إعادة قراءة.. هو ليس وليد الحاضر هو وليـــد الماضـــي والحاضر معاً والمشهد الحالي هو مزيج من الاثنين واقع له بداية وأسباب ومظاهر أما نهايتـــه فمفتوحة..ليست محددة أو معروفة ..تأتي مع الأيام ولا أحد يدّعي التكهن بالنهايات...لقد افتتحت الرواية بالمشهد الوسط بين الأسباب والنتائج تاركة النهايات دون تحديد فالطيب الجبايلي –وهو رمز للإنسان الجزائري المعتدل المثقف والسلبي أيضاً– يقبع في السجن نتيجة خطأ تـــاريخي.. خطأ وقع في الدشرة هو مقتل الطالب الأحمر أحد الطلبة المتطوعين الذين دخلوا الدشرة ومعهم أحلام عريضة يريدون التغيير وترحيل الناس من دشرتهم إلى قرية جديدة تبنى لهم في السهول بمساعدة الشامبيط (رمز لسلطة الحكم والمال)، والطيب ليس هو القاتل بل زُجّ في السجن ظُلماً لذا نراه في سجنه يحاول تفسير ما حدث ولماذا هو هُنا مع إيمانه العميق بضرورة المقاومة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

" **لا بُدَّ أن تقاوم. حاكم السجن واحد في كل مكان. والسجن واحد في كل مكـــان! مـــا الفرق بين القرية والسجن؟ الشامبيط هناك والحارس هنا..**"

(الجازية والدراويش، ص٩)

ويأخذ في استرجاع الأحداث واحداً واحداً علّه يستطيع الإمساك بالخيط الأول في هـــذه الشبكة المعقدة من الأحداث فيتذكر الجازية وطفولتهما معاً... يتذكر الصفصاف والجبل.. يتذكر الطالب الأحمر وصافيه...

ويبلغ الزمن السردي في رواية (الشمعة والدهاليز) حالة قصوة من البعثرة والاضطراب والتفكك بحيث يبدو البحث عن تصنيف زمني مقنع أمراً مُلبساً فالحدث الأول الذي تبـــدأ معـــه الرواية وهو استيقاظ الشاعر مرعوباً على هدير أصوات متداخلة ونزوله إلى الشارع لمعرفـــة

ماذا يجري من حوله يبدو حَدَثاً عادياً ولا يمكن اعتباره مبدئياً نقطة تأزم درامية. ومع تتابع القراءة يُبدد الشك هذه القناعة فالشاعر بعد خروجه من بوابة الحراش، وبعد أن كان السارد قد أعطى لمحة موجزة عن بطل روايته، وأوضح أنه دائم الانشغال بالقضايا المحدقة به وبالعالم أجمع.. يفصلها.. ويبعثرها.. يحاول نبش كل جزئياتها... وأوضح كذلك بعض قناعاته التي توصل إليها عبر التفكير المستمر والفرز المتكرر منها مثلاً رأيه في هذا العصر الذي نعيش فيه فهو

" ..**دهليز كبير. ورغم ما نعتقده من أنّه مُنار، بشتى أنواع المعرفة فإنه مظلم، مظلم، وغامض، غامض مخيف**".

(الشمعة والدهاليز، ص١١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومنها كذلك اكتشافه –المسبوق– بأنّ قومه، والأقوام الآخرين، في العالم الثالث، ما هم إلاّ أغنام إن حاولوا اقتحام الدهليز تاهوا إلى أبد الآبدين.

بعد ذلك كله يلتقي الشاعر بمجموعة من الملتحين يستقلّون سيارة أمام مدخل الحراش ثم يدور حوار بين الطرفين يُفضي إلى نوع من التواطؤ والألفة فيما يخص علاقة الشاعر بعمار بن ياسر قائد مجموعة الملتحين السابقة. عند هذه النقطة لا يبدو ثمة شك في أنّ الرواية قد بدأت من الصفر وستتوالى الأحداث منظمة متسلسلة منطقية، غير أنّ هذا لا يحدث مطلقاً إذ سرعان ما نتفاجأ بقصص متلاحقة ومواقف مفككة غير مترابطة أو منتظمة أو متسلسلة. فالأحداث لا تكشف عن ترتيبها الزمني، وإنّ محاولة ترتيبها ترتيباً منطقياً عسيرة لا سيما مع تبدل الضمائر واختلاف الصوت السردي وعلى سبيل المثال فنحن لم نتوصل إلى تحديد الزمن الذي التقى فيه الشاعر (هارون الرشيد) بزُهيرة (الخيزران)، وفي الواقع فإنّ المنطق الزمني الوحيد

الذي تحافظ عليه الرواية هو منطق التفكك، وهو منطق مقصود له دلالاته الرمزيـــة والنفســـية والاجتماعية أيضاً. فالشاعر يعبر عن نمط إنساني فاقد لإحساسه بالزمن نتيجة لما يتعرض لـــه وجوده وإنسانيته من انتهاكات واختراقات انعكست فنياً على طريقة سرد الأحداث التي جـــاءت مفككة متكسّرة.. مضطربة.. غريبة الأطوار ومتحررة من أي قيد تنظيمي..ومع ذلك لا يمنـــع هذا كله من القول إنّ الزمن السردي في هذه الرواية هو في المحصلة نسق متقطّـــع، بتطـــرّف وفوضى وإن كانت بالطبع فوضى مقصودة، يؤكد هذا الحدث النهائي في الرواية وهـــو مقتـــل الشاعر على يد جماعة متطرفة مجهولة، فهذا الربط بين نقطة البدء ونقطة الانتهاء يوحي بأنّ ما بين هاتين المحطتين إنما هو من نوع الاسترجاع الداخلي الذي ينصب في النهايـــة فـــي إطـــار المحكي الأوّل، وبذا يدعم إمكانية اعتبار بداية الرواية نقطة درامية متأزمـــة خصوصـــاً مـــع استعراض حالة اليأس والقنوط التي كان يعيشها الشاعر، وهي حالة لم يصل إليها من فراغ بل سبقتها مقدمات عريضة وانبهارات واسعة، وأزمات متكررة عميقة وجارحة ودامية أيضاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

وإذاً نعود فنقول إنّ علاقة الحدث الأول بالأحداث التي لحقته فعلياً وتأكد لنـــا وقوعهـــا بعده وعلاقته بالأحداث السابقة التي استرجعت أو هي في حقيقة الأمر عُرضت بعشـــوائية دون أدنى إشارة إلى عملية ذهنية قائمة على استرجاعها ضمن منظور زمني آني يلتفت إلى الوراء، كل ذلك عَزّز أو ساهم في تحديد الترتيب الزمني للسرد.

على أنّ تصنيف الرواية ضمن النسق المتقطع ييسّر علينا فيما بعد دراســـة التفاصـــيل الداخلية للزمن السردي على أساس أنّ السارد لن يكون بمقدوره قول كل شيء بل إنّ عليـــه أن يتحايل على القصة المتخيلة لطي أجزاء معينة ليست ذات أهمية وهو يعتمد بالطبع على ذكـــاء القارئ الذي سيقدر حتماً أنّ ما حذف وتمّ تجاوزه لا يخدم الرواية في شـــيء أو أنـــه متـــروك لتكنهات القارئ وتوقعاته وخياله.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **المـــدّة**

يتحدد الإيقاع السردي –والمقصود به سرعة سرد الأحداث أو بطؤَهـــا– مـــن خـــلال مجموعة من العوامل وفي الروايات المدروسة تعددت أساليب الإبطاء وتنوعت تبعاً لحاجات فنية ودلالية مختلفة. وقد كان الملفوظ النفسي أحد أبرز العوامل التي أضعفت تدفق السرد وجريانـــه وساهمت في بلوغه درجة قصوى من البطء. وذلك على نحو ما نرى في رواية (وقـــائع مـــن أوجاع رجل..) ففي هذه الرواية تنداح التداعيات ويتلاحق المونولوج بكثافة وزخـــم ولا يُفســـح المجال إلاّ بتقتير شديد أمام الأحداث الآنية أي تلك التي رافقت رحلة الهروب من السجن إلـــى البحر. وقد استغل الملفوظ النفسي في أداء عدة وظائف، فهو لم يقف عند حـــد الكشـــف عـــن خلجات النفس، ووصف أحزانها، وأوجاعها، أو تصوير مقتها وبؤسها، بل كـــان هـــو التقنيـــة الطاغية التي قدم من خلالها عاشور الماندرينا تجربته ماضيها وحاضرها. والناظر في الرواية يرى أنها تمتد على مسطح ورقي بعدد خمسمائة وثمانٍ وخمسين صفحة في حين وقعت أحداث المحكي الأول في زمن لا يتجاوز اليومين، وبالقياس النسبي بين المساحتين ينكشـــف الخـــرق والتجاوز. فالأحداث التي وقعت خلال اليومين المذكورين يمكن جمعها واختزالهـــا فـــي عـــدد محدود من الصفحات قد لا يتجاوز العشرين صفحة في حـــين ينفـــرد التـــداعي والاســـترجاع والملفوظ النفسي بالبقية الباقية.

ولكن، ما الذي يبقى من القصة لو حذفنا أحد طرفيها؟وماذا يعني هروب شخص ما من السجن ووصوله إلى البحر بعد أن تجاوز عدّة منعطفات ومحطات خوف؟ إنّ أحـــداث يـــومين ليست لها أي قيمة لا سيما وأنّ التداعيات كانت وحدها قادرة على صنع قصة تكـــون بـــدايتها طفولة عاشور ويكون منتهاها سجنه، لذا كان المحكي الأول مديناً للملفوظ النفسي ببلورة كيانـــه وإخراجه عملاً روائياً متكاملاً، فالدوافع من وراء هذا السيل الجارف من الأفكـــار والمشـــاعر

والذكريات لم تكن جمالية بالدرجة الأولى وإن كانت لها بالطبع قيمتها الجمالية وإنما هي دوافع بنائية اعتمد عليها في تعبئة رحلة لم يكن فيها سوى نقطة الهرب. ونقطة الالتقاء بالبحر مع محطات ضئيلة للخوف وسط عتمة الليل وبرده واسمين لم نكن نعرف عنهما شيئاً يذكر هما عاشور الماندرينا "وعليلو".

ويبرز في هذه الأثناء سؤال فما قيمة خمسمائة وثمانٍ وخمسين صفحة بالقياس إلى تجربة عمرها خمسون عاماً هي حياة الماندرينا؟ لقد لعب التداعي دوراً ثنائياً وكسر مفارقة زمانية عجيبة، ففي الوقت الذي كان يعيق فيه سيرورة المحكي الأوّل كان يقوم بدور مضاد هو تسريع سرد أحداث وقعت عبر عدد كبير من السنوات، وذلك من خلال الانتقاء، والقفز من حدث إلى آخر بطريقة عشوائية مضطربة متأرجحة تضيء التجربة ولا تفتتها، لا تقف عند الجزئيات بل تتجاوزها إلى الخطوط العريضة. إننا في الواقع نقدر ببداهة أن ما رُوي لنا عن حياة الماندرينا كان نزراً يسيراً وأنّ ثمة تجاوزات وحذفاً وطياً لعدد هائل من الأحداث والمعلومات. وعلى الرغم من أنّ البحث عن انقطاعات سردية ملفوظة في هذا النمط الروائي يبدو أمراً غير متوقع، وربما غير منطقي أيضاً، إلاّ أنه ليس مستحيلاً، ففي بعض المشاهد التي يتوقف فيها سرْدُ الأحداث عند سرعة معينة بحيث يبدو لنا أنه تباطأ يسهل على السارد الانتقال إلى محطة سردية لاحقة أو ربما داخل المشهد نفسه مع وجود فراغ سردي وفراغ زمني بين المحطتين. وعلى سبيل المثال توقفت كاميرا السارد عند أحداث المحاكمة التي عقدت من أجل محاكمة عاشور والنقابيين الآخرين. وفي هذا المشهد نستدل على عدة تقنيات ساهمت في إبطاء حركة السرد مع انقطاع سردي ملفوظ سَرّع السرد وقفز به من محطة المحاكمة إلى محطة الحكم إذ فصلت بين الاثنتين عَشر ساعات.

يبدأ المشهد بوصف أجواء المحاكمة ويكون الوصف هُنا عامل إبطاء:

"في الداخل.. المسألة لم تتغير.. كما عاشرناها منذ زمن غير بعيد.. أشكال سوداء منتصبة في أركان المحكمة... البوليس.. القاضي..المحامون...كه...كه "لباس على ملبوس"..

سحابات حزن، عبوسة، تعلو الوجوه.. بعض الآلام المكبوتة تتدحرج في الدواخل المطعونة في أعز أحلامها.. عمال.. فلاحون... طلبة يحتلون الكراسي الخلفية. فوق رؤوسهم أشكال سوداء، متحركة تترصد الهمس والخشخشات.."

(وقائع ...، ص٣٥)

ويلعب الملفوظ النفسي دوراً أساسياً في الحد من تدفق الحدث، فعاشور الماندرينا يطلعنا باستمرار على ما يدور في نفسه:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"لا..لا يا عاشور.. هُنا.. قل كلمتك.. الناس يترقبون الإجابة.. اكشف الأوراق.. اكشف، فرأسك تدلّى على أعواد المشانق، منذ بدأت تمارس السياسة.."

(وقائع، ص٣٧)

" كه..كه.. متهم بحرق المدينة.. ماذا تقول في هذا يا عاشور..هؤلاء الناس، قادرون على تمييع كل شيء.. الأوراق.. الأوراق يا الماندرينا يا ولد البلاد.. يعرفون جيداً، بل يتقنون خلطها.. قلها؟؟..."

(وقائع...، ص٣٨)

" كه..كه.. زمن العدالة.. الله يرحمك يا عمر.. حلقة .. مجرد حلقة كبيرة من أصفاد ثقيلة ما تزال تطوق هذا الوطن المهموم، المسكون من الداخل".

(وقائع ... ص٤٠)

ويضعنا الحوار في علاقة زمنية متوازنة مع المشهد:

" – لماذا رفضتم المحامين؟؟...

- **المحكمة رفضت محامينا الحقيقيين؟؟!!**

- **تخلّوا، فعوضناكم بأحسنَ منهم!!**

- **لا يعرفون من القضية إلاّ ما أمليتموه عليهم..**

- **ماضيك مشبوه يا السي عاشور..وهناك دلائل أخرى تدينك...**

- **إذا كان التاريخ هو الشاهد الحقيقي، فأنا سألزم الصمت.**

- **أنت متهم بحرق المدينة..."**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(وقائع، ص٣٧)

على عكس السابق يعالج التلخيص مسألة السرعة ويدعمها:

"**وتطول الحوارات..وتطول معها خيوط الكذب والتلفيق، لتقف وجهاً لوجه في مصارعة الحقيقة**".

(وقائع، ص٣٩)

لقد لخصت كلمتا **(الكذب والتلفيق)** وقائع المحاكمة، فما دار من حوارات وما تم من مداولات لا يخرج عن إطار الكذب والتلفيق..

ويحقق الحذف قفزة أوسع بالانتقال إلى جلسة الحكم:

" **كانت هذه هي آخر محاكمة.. بعد عشر ساعات من المداولات الصّورية أصدرت المحكمة حكمها النهائي..**"

(وقائع من ...، ص٤٠)

وقد مارس التداعي في رواية (الشمعة والدهاليز) لعبة زمانية بالغة التعقيد والإبهام، وشكل حضوره خرقاً متكرراً وعريضاً للمحكي الأول. ويمكن القول: إن تفاصيل الزمن الداخلية في هذه الرواية تتشابه إلى حدٍ كبير مع الرواية السابقة (وقائع من أوجاع رجل.) إلاّ أنها تفوقها بعثرة وإلغازاً وتعمية. فهي توظف تيار الوعي بحدّية عالية يصعب معها العثور على لحظات الانقطاع والتسريع فهذه مرهونة بالتتابع والتتالي المنظم وهذا بالطبع لا يلغي الدور الذي يمارسه التداعي في اختصار محطات من المتخيل، وتسليط الضوء على محطات محدّدة ومعدودة. إلى جانب ذلك كان الملفوظ النفسي أداة من أدوات (المط) والاسترخاء وقد استغلت في إبداء رأي الشاعر (والسارد بضمير الأنا أيضاً) في الواقع الجزائري، وكانت ثمرة من ثمار فكره ودردشته الذاتية.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ساهم "المشهد" بما يتضمنه من معلومات تفصيلية عن بعض الأشياء في الحد من حركة السرد. فهو يصور بواسطة السارد عملية نزول الشاعر من بيته ليلاً وإغلاقه للأقفال الثلاثة التي ثبتها على باب شقته ليعطي المزيد من المعلومات عن مكان سكنه قاصداً من ذلك تصوير حالة الفوضى والركاكة والبعثرة التي تكتنف المكان، وهي حالة تتوازى مع حالة الساكن من حيث هو شخصية مثقفة واعية غير أنها مهمّشة ومضطربة وحائرة وتائهة وسط ملامح المكان التي تشبهها وزيادة في تصوير البؤس والاقتحام فإن الحديقة ليس لها حتى بوابة أو (سياج).

وفي (ذاكرة الجسد) تبدو التفاصيل الزمنية أكثر وضوحاً وتميزاً مما يُسهل رصدها والوقوف عليها. لقد ساهم الانتقال من فصل إلى فصل آخر في تسريع حركة السرد إذ ليس

معقولاً أن يفصل السارد كل الأحداث التي وقعت خلال عدد كبير من السنوات. ومن أمثلة الانقطاعات السردية التي عُبر عنها بالانتقال من فصل إلى آخر وكانت تعني أنّ حركة السرد أسرع بكثير من حركة المتخيل وأنّ ثمة أحداثاً طويت ما نراه بالانتقال من الفصل الأول إلى الفصل الثاني ففي الأول شرح لنا السارد تجربته النضالية مع (سي الطاهر) والد حياة وشرح لنا شيئاً من طفولته وحياته الأسرية وكيف فقد أمه ويده ويحكي أيضاً زواج والده من فتاة تصغره بكثير...إلخ، في هذا الفصل كان السارد ما يزال شاباً وكانت حياة ما تزال طفلة وكان الاثنان ما يزالان هناك هو في الجزائر وهي في تونس. وبالانتقال إلى الفصل الثاني يكون السارد قد انتقل إلى باريس وحياة أيضاً تكون قد انتقلت للعيش عند عمها في باريس لإتمام دراستها.. ويكون عمر (خالد) خمسين سنة ويكون عمر حياة خمسةً وعشرين عاماً، ويبدأ الفصل الثاني بقول خالد:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"كان يوم لقائنا يوماً للدهشة..

لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول..

أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس في حفل افتتاح معرض للرسم؟

يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد"

(ذاكرة الجسد، ص٥١)

واضح ذكاء السارد في بث مضمون التغيير المكاني والزماني في أول فقرة يفتتح معها الفصل الثاني من روايته، فهو يؤكد الفجوة السردية تقنياً بالانتقال من فصل إلى آخر ولغوياً عبر دلالة الألفاظ ومضمونها.

ومن أمثلة الانقطاعات السردية "الملفوظة" –أي تلك التي عبر عنها لفظياً وكانت تمثل انقطاعاً في السرد مع تواصل القصة المتخيلة – التي كان لها أثر في تسريع السرد قول السارد:

"**مَرَّت ست سنوات على ذلك السفر. على ذلك اللقاء، ذلك الوداع**"

(ذاكرة الجسد، ص٣٨٣)

والمقصود هو رحيل خالد إلى باريس بعد حضوره لزفاف حياة في الجزائر فهذه السنوات الستة اقتصها السارد وطوى فيها عدداً لا نعرفه من الأحداث والمواقف. وعبارته تلك جاءت بعد فراغ طباعي تلا آخر مكالمة هاتفية له مع حياة وذلك مساء اليوم الثاني من زواجها.

ومن أمثلتها أيضاً ما تخلل الحديث عن وفاة الشاعر زياد، فما بين وفاته وبين أزمة خالد النفسية مع حقيبته التي تركها في زيارته الأخيرة لباريس ثمانية أشهر لم نعلم عنها شيئاً:

"**... فماذا أفعل بحقيبة تركها صاحبها منذ ثمانية أشهر دون أية وصية أو توضيح خاص.. ومات؟...**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٥٢)

وعن إبطاء السرد في هذه الرواية علينا أن نتذكر الظروف التكوينية التي انبثقت عنها. فهي –أولاً– قصة منتهية، نعرف هذا منذ البدء عندما أخبرنا السارد بذلك، وثانياً: نعرف أنّ السارد هو نفسه بطل الرواية أو الشخصية الأساسية فيها وأنه عازم على التخلص منها عبر الكتابة نفسها، يترتب على هذا أن (التدوين) الذي سيلحق بالأحداث لن يكون بريئاً وبعبارة أخرى أن الأحداث التي ستروى لن تكون مجردة من خواطر السارد وتعليقاته وخلجاته النفسية) وبذا سيساهم الملفوظ النفسي للمرة الثالثة على التوالي في الحد من سرعة السرد، فالأحداث لن تعرض دون توقف السارد عندها بالتعليق و(الدردشة). وبإمكاننا تمثيل الفكرة على النحو التالي:

$$\text{المحكي} = \left\{ \begin{array}{r} \text{الأحداث المسترجعة + خواطر السارد} \\ \text{حالة ذهنية + حالة نفسية} \\ \text{زمن ماضٍ + زمن حاضر} \end{array} \right.$$

ففي الوقت الذي يجسد فيه الاسترجاع حالة ذهنية مرتدة للماضي (تذكر)، تقوم الخواطر والتي هي ملفوظ نفسي بالدرجة الأولى بكبح تدفق الأحداث المسترجعة إذ تتيح للسارد التوقف وقتما شاء.

ومن أمثلة هذه الحركة السردية في الرواية نورد الاقتباس التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**ذات يوم، زارني زياد.. ذلك الشاعر الفلسطيني الذي حدثتك عنه، لم أكن التقيت به من قبل.**

وكنت اتصلت به لأطلب منه حذف، أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه، وكانت تبدو لي قاسية تجاه بعض الأنظمة.. وبعض الحكام العرب بالذات..

لم أنس أبداً نظرته ذلك اليوم.

توقفت عيناه عند ذراعي المبتورة لحظة، ثم رفع عينيه نحوي في نظرة مهينة وقال:

لا تبتر قصائدي سيّدي.. ردَّ لي ديواني، سأنشره في بيروت.

شعرت أن الدم الجزائري يستيقظ في عروقي، وأنني على وشك أن أنهض من مكاني لأصفعه..

ما الذي شفع له عندي في تلك اللحظة؟

ترى هويته الفلسطينية، أو تلك الشجاعة التي لم يواجهني بها كاتب قبلـــه، أم تـــرى عبقريته الشعرية؟ فقد كان ديوانه أروع ما قرأت من الشعر في ذلك الزمن الـــرديء. وكنـــت أؤمن في أعماقي أن الشعراء كالأنبياء هم دائماً على حق".

(ذاكرة الجسد، ص١٤٩)

توقف السارد قبل أن يتم المشهد، ليسأل عن السبب الذي منعه من صفع زياد ولم يكتف بذلك بل أعطانا وجهة نظره النقدية في ديوان زياد، وصورة عن زمن كان فيه التواطؤ والنفاق سمة للمثقفين والثقافة بحيث بدا زياد حالة شاذة خلافاً لكلّ قاعدة.

ومن التقنيات التي حدّت من سرعة السرد أيضاً تقنية (الزوم) Zoom وهي تقنية تقترب فيها كاميرا السارد –إذا جاز التعبير– من المشهد لتعطي أدقّ التفاصيل على نحو ما نرى فـــي وصفه للوحة:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"في اللوحة الأخيرة لا يظل بادياً من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئاً، علامة استفهام معلقة إلى السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه ولا على يساره، وكأنه فقـــد فجـــأة وظيفته الأولى كجسر!".

(ذاكرة الجسد، ص٢٠٧)

وفي الجازية والدراويش نرصد المزيد من تقنيات الزمن السردي التي ساهم بعضها في تسريع السرد في حين أبطأ بعضها الآخر من تدفقه وجريانه ومن هذه التقنيات:

١- التلخيص وهي تقنية تساهم في تسريع السرد إذ تعتمد على اختصار مجموعة من الأحداث والمعلومات في مقطع أو مقاطع محدودة وكما أوضحت (سيزا قاسم) فإنّ من وظائف التلخيص تقديم عام لشخصية جديدة[١] وهذا ما نراه في تقديم السارد لشخصية (عايد):

" **وصلت أخبار الجازية إلى المهجر. أخبار مزوقة فضفاضة كأجنحة البرقة هام بها كل من أحس في عروقه بقية من قوة.**

من بين هؤلاء عايد. شاب مثقف ذو عزم، عاش بالمهجر منذ الطفولة أبوه صديق حميم للأخضر ابن الجبايلي أبي الطيب السجين"

(الجازية والدراويش، ص٢٦)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢- الحذف، ومعه تتضاعف سرعة السرد بحيث تطوي عدداً كبيراً من السنوات، وهو هنا حذف غير ملفوظ فلم يقل لنا السارد مثلاً (مرت كذا سنة على حدوث..) بل يفهم من السياق. ومثاله حديث الطيب عن طفولته وطفولة الجازية حين كانا يقفان عند الصفصاف وقد اتفقا على أن لا ترمي الجازية في الوحل ذكرى أبيها الشهيد، وفجأة ينتقل إلى زمن آخر:

"**كنت صغيرة وكنت صغيراً.. اتفقنا. أقسمت أن لا ترمي في الوحل ذكرى أبيك الشهيد...**

ثم ماذا؟

ثم جاءت أنباء ابن الشامبيط الذي يقرأ في آخر الدنيا: في أمريكا"

(الجازية والدراويش، ص١٣)

٣- الوصف، وقد استغله السارد في تصوير (الدشرة) وكان عامل إبطاء، ومن أمثلته:

---

(١) سيزا قاسمن بناء الرواية، ص٧٨.

"عين جارية، أشجار من كل نوع. صفصاف يتحدى الهاوية! الدشرة وجناتها تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف! مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة. الحياة هنا لم يُفقدها بتولتها محرك ولا آلة، ما تزال على حقيقتها الأولى. السكان يستغلونها استغلال إشفاق وحب. ويحيون معها فصولها المتعاقبة.."

(الجازية والدراويش، ص٣٧)

٤- الملفوظ النفسي، وقد لاحظنا أنّ هذا النمط من المحكي رافق عملية السرد في الروايات المدروسة جميعها وكان له أثر في الحد من سرعة السرد. وقد رافق هذا النوع من المحكي عملية الاسترجاع التي قام بها (الطيب بن الجبايلي) في أثناء وجوده في السجن فساهمت بذلك في تصوير الحالة النفسية للطيب وعززت من مشاركة القارئ الوجدانية له:

"أحاول أن أمسح ببصري الجدران من كل رسومها، لأرسم القرية...أنا! أتذكر، أنا لست بيكاسو. منفاي داخلي. عشيقتي ليست جمهورية، هي فتاة قتل أبوها بألف بندقية، أراد أن يخطبها لي أبي لئلا يتزوجها ابن الشامبيط.. الطالب الحالم لا يعرف أشراك الشامبيط.."

(الجازية والدراويش، ص١٠)

٥- المشهد وفيه تتوقف (كاميرا) السارد عند حدث معين لتعطي بعض التفاصيل وتركز على بعض المقاطع. وهو "يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي"[١]. ومن أمثلته في الرواية مشهد الرقصة بين الجازية والطالب الأحمر في أثناء (الزردة) التي أعدتها (الدشرة) احتفالاً بالطلبة المتطوعين، فقد رافق السارد أحداث الزردة منذ مقدم الثور الأبقع وحتى انفضاض الزردة بفضل وابل من المطر.. لقد أحدث هذا المشهد تغييرات عديدة طارئة وقاطعة أيضاً فأهل الدشرة الذين رحبوا بداية بالطلبة المتطوعين لم يعودوا قادرين على تحملهم ولا سيما الطالب الأحمر الذي ساق الدمار إلى

(١) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مقال سابق، ص١٣٩.

دشرتهم بسبب مراقصته للجازية رمز العفة، والطهارة، كما أنّ مراقصة الأحمر للجازية أحدثت شرخاً في علاقة المتطوعين فيما بينهم، فقد قرّروا العودة إلى المدينة.. واستاءت صافية من صنيع الأحمر.. في حين قرر هو (الأحمر) البقاء في الدشرة هائماً وحيداً" وبسبب بقائه (قُتل) أو (مات) ودخل الطيب السجن متهماً بقتله ...إلخ.

ثانياً: المنظور السردي.

- **نوع الرؤية.**

لقد لفت جيرار جينيت الانتباه إلى أنّ لبساً ما يقع فيه بضع السرديين عندما يتناولون مسألة الرؤية (هو يفضل مصطلح التبئير) ومكمن اللّبس هو عدم التفريق بين الصوت الروائي (من يتكلم)، وبين زاوية الرؤية (من يرى). ولكي نستوفي هذا الجانب السردي حقه اخترنا أن نوضح كلا الأمرين، فبالنسبة للصوت الروائي (من يتكلم) فإنه يتشكل في الروايات المدروسة كما يوضح الجدول التالي:

مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الرواية	الصوت الروائي (من يتكلم)
ذاكرة الجسد	السادر ضمير الأنا، نوعه: ممسرح أي أنه مشارك في الأحداث بل هو البطل الرئيسي (خالد).
وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر	السارد ضمير الأنا، ممسرح (بطل الرواية) عاشور الماندرينا.
الجازية والدراويش	هناك روايان: ١- ضمير الأنا، ممسرح، بطل مشارك (الطيب). ٢- ضمير الهو، راوٍ غير ممسرح، دوره تسجيلي.
الشمعة والدهاليز	تعدّد الرواة: ١- ضمير الأنا (ممسرح)، البطل (الشاعر). ٢- السارد بضمير الأنا غير الممسرح، الشاهد. ٣- رواة ممسرحون ثانويون (شخصيات روائية).

ولكي نفهم نوع الرؤية سوف نتناول كل رواية على انفراد:

- ذاكرة الجسد: هي رواية مذكرات وهي قريبة إلى حدٍ ما من السيرة الذاتية. وصاحب السيرة الذاتية راوٍ –ببداهة– يعلم عن نفسه كل شيء في حين تظل معرفته بالآخرين محكومة بطبيعة، علاقته بهم ومحدودة بإطار الظروف والأحداث التي تسنّى له الإطلاع عليها. ولكن هل يعقل أن يتوقف بحثنا عن نوع الرؤية عند هذا الحد؟ بالطبع لا فنحن معنيون قبل كل شيء بالبحث عن علاقة السارد بشخصيات عمله الخارجة عنه حتى وإن كان هو البطل الرئيسي فيه. وإذا كنا نعلم أنّ "حياة" هي الشخصية الروائية التي تشارك خالداً بطولة الرواية أو تأتي في مرتبة أدنى منه بقليل، وأنها هي السبب في كتابته لهذه الرواية، فإننا سنحدد مسار الرؤية السردية بالانطلاق من معرفة خالد بهذه الشخصية. وقد تبين لنا أنّ أنواع الرؤية السردية الثلاثة قد تعاقبت على هذه الرواية وبالترتيب نفسه الذي يورده السرديون عادة، وإن اختلفت، وتباينت نسب امتدادها وحضورها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أ) الرؤية الخلفية: السارد > الشخصية.

وتتضح من خلال معرفة خالد بطفولة حياة ومعرفته بوالدها وقد حفّزت هذه المعرفة حياة فيما بعد إلى الالتجاء لخالد لسماع قصتها، فهو يصرّح بهذا قائلاً:

"وكانت متعتي الوحيدة وقتها أن أودعك مفاتيح ذاكرتي. أن أفتح لك دفاتر الماضي المصفرة. لأقرأها أمامك صفحة.. صفحة. وكأنني أكتشفها معك وأنا استمع لنفسي، أقصها لأول مرة.

كنا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة. كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حملتني السنوات من ثقل.

كنت فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقاً ومثقلاً كبحر رحت تمتلئين بي كل يوم أكثر.."

(ذاكرة الجسد، ص١٠٢)

واضح ما في حديث خالد السابق من نبرة مباهاة مثارُها امتلاؤه بالماضي.. بالتـــاريخ، وخواء حياة من الذاكرة. إنّ اختيار السارد لهذا النوع من الرؤية في هذا الموقع مـــن الروايـــة بالذات له قيمة جمالية فقد استخدمه لتقديم مرحلة زمنية تمثل طفولة حياة وهي مرحلة عمريـــة مرتبطة بقدرات محدودة من الوعي والحفظ والفهم للواقع وهذا يعني أنّ استخدام تقنية الرؤيـــة الخلفية لا يتعارض مع النوعين الآخرين في الرواية، ولا يفرض سيطرة للسارد على الشخصية الروائية، فالرؤية من الخلف كما رأينا، وكما سنرى مرتبطة بالأحداث الخارجية من جهة وبفترة زمنية محدودة من جهة ثانية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب) الرؤية مع: السارد = الشخصية.

وفيها يتساوى السارد والشخصية في المعرفة. وقد وظفت هذه التقنية في الفترة الزمنية التي عاشها خالد وحياة في باريس. فقد تكررت بينهما اللقاءات، وكانت معبـــرة عـــن تـــوازن معرفي بين الاثنين. فكلاهما يعبر عن ذاته بذاته، ولا يعرف عن الآخر سوى ما يســـرده لـــه، والملاحظ في هذه المرحلة من السرد بروز الشكل الحواري مما يساهم في تحقيق نوع الرؤيـــة ويؤكدها.

"ذات يوم سألتك "هل تحبينني؟.."..

قلت:

- **لا أدري..حبّك يزيد وينقص كالإيمان!**
- **يمكن أن أقول اليوم، إنّ حقدي عليك كان يزيد وينقص أيضاً كإيمانك..**
- **يومها أضفتُ بسذاجة عاشق:**
- **وهل أنتِ مؤمنة؟**
- **صحتِ:**
- **طبعاً.. أنا أمارس كل شعائر الإسلام.. وفرائضه.**
- **وهل تصومين؟**
- **طبعاً أصوم.. إنها طريقتي في تحدّي هذه المدينة.."**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الجامعية

(ذاكرة الجسد، ص٢٣٩)

جـــ) الرؤية من الخارج: السارد < الشخصية

وفي هذه المرحلة يتجلّى عجز السارد عن معرفة ما يجري مع الشخصية فهي منفصلة عنه تماماً، وليس بمقدوره أن يتجاوز حدود الزمان، والمكان، لمعرفة ماذا تصنع. فبعد انقطـــاع دام عدة أشهر يأتي صوت (سي الشريف) على الهاتف بنبأ مُثير:

"أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ إنني قرّرت أن أصحبك معي إلى قسنطينة.. لقد أهـــديتني لوحة عن قسنطينة وأنا سأهديك سفرة إليها..

صحت متعجباً:

- **قسنطينة.. لماذا قسنطينة؟**
- **قال وكأنه يزف لي بشرى:**

- **لحضور عرس ابنة أخي الطاهر.."**

(ذاكرة الجسد، ص٢٦٨)

فهو (خالد) لم يعرف مسبقاً بنبأ خطوبتها ولم يتنبأ به أصلاً بل سمعه من الغير.

ويتجلى الانفصال كذلك بين السارد والشخصية من خلال عجزه عن معرفة ماذا جرى بين زياد وحياة في أثناء سفره إلى غرناطة:

"**..هل يعقل أن تمرَّ عشرة أيام دون أن تلتقيا .. وأين يمكن أن تلتقيا في مكان غير هذا؟ وإذا التقيتما هل ستكتفيان بالحديث**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٢٠)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن رؤية السارد المحدودة تتناسب جمالياً ودلالياً مع موجة الشك تلك.

- وقائع من أوجاع رجل..!

في هذه الرواية نوعان من الرؤية السردية ترتبط الأولى بالزمن الماضي، وهي رؤية من الخلف، حيث عاشور الماندرينا يبدو على علم تام بشخصيات روايته، فهو يقدمها لنا من خلال مواقف معينة معرجاً على خلجاتها النفسية أحياناً ومخترقاً لحدود المكان والزمان حيناً آخر، مذكراً بين الحين والآخر بأنه هو صاحب الرؤية.. صاحب المشاهدة:

"**شاهدت راضية، تراود عسكرياً، خارج الدائرة ثم تبقر بطنه، من الرقبة حتى الحزام، فتندلق أمعاؤه دفعة واحدة..شاهدت الرصاص، أنا عاشور الماندرينا..وشاهدت قوماً يسقطون كالنمل..**"

(وقائع..، ص٩٣)

وهو مطّلع تماماً على علاقة بودوّارة غير الشرعية مع عائشة الطويلة، حتى أنه يسجل ما يدور بينهما من حوارات مغلقة متجاوزاً بذلك كل الحواجز:

"**بودوارة منافق من الطراز الأول.. وصاحب هفّات..، حتى بودوارة.. ملفاتــه عنــد عائشة الطويلة..فهي تسميه الثور المتوحش..**

- **أنت الحياة يا لل عيشوش..**
- **وأنت الغول– يا عزيزي. الذي أكل عرشاً**
- **إيه يا عويشة.. هذه الأيام الكلاب أصبحت غالية.. حسرتاه على زمن الرجال.. كنا نقتلهم كالنمل فلا أحد يطالب بدمهم.."**

(وقائع، ص١٦٠)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

والنوع الثاني من الرؤية هو الرؤية من الخارج. وترتبط بالزمن الحكــائي الحاضــر. وتتمثل في علاقة عاشور بمُهَرّبه عليلو بحيث يبدو الأول أقل معرفة من صاحبه. وقد نجم عن هذه العلاقة إحساس عاشور المتزايد بالخوف، ومضاعفة شكوكه تجاه هذا الغريب:

"**قد يأكلني هذا السّيد الغامض الذي أنهكه السعال.. لكن ما الفرق؟؟ لو بقيت في ذلــك العفن.، كانت الرطوبة قد أفنت رئتيّ وأعضائي التناسلية.. أنا لا أعلم شيئاً مما سيأتي عــدا البحر..**"

(وقائع..، ص١٦)

ويتجلى جهله بما يحدث عبر سؤال متكرر يطرحه على عليلو يجسد حالة القلــق التــي يعيُشها:

"**– أين نحن الآن يا عليلو؟؟؟**

- **الأمر المؤكد أن المرحلة الأولى من الرحلة أشرفت على نهايتها.."**

(وقائع..، ص١٥٥)

وقد يشارك السارد أحياناً أشخاص مجهولون تتم بينهم وبينه صلة فيخبر عن طـــريقهم بأخبار ينقلها هو بدوره إلى متلقيه، فالسارد هُنا ينقل لنا ما سمعه من الآخرين:

"**قيل لي وأنا داخل الزنزانة أشرب الماء والصـــابون.. وأتـــنقس رائحـــة البالوعـــات والمجاري، أن المصور الذي نقل إعدام قدّور الكومنالي،..، وركز على قسماتي حـــين كنـــت أصرخ..قتل في ظروف غامضة.."**

(وقائع..، ص٤٥)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الشمعة والدهاليز:**

وفيها تتجسد الرؤية من الخلف، فالراوي يعلم عن بطل روايته كـــل شـــيء ويســـتبطن داخله.

وعلى سبيل المثال نجده يعلم ما يدور في نفس الشاعر:

"**.. المهم هو زمن الوثوب، وليس زمن النزول. فما ذاك سوى محصلة لإرادة نفدت. ظل الشاعر، يقرر في نفسه، بصيغ مختلفة، وهو ينزل الدرج في الظلمة**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٤)

وهو يتابع بطل روايته في جميع الأوقات، منذ خروجه من المنزل وحتى رجوعه، مبدياً ملاحظاته وتعليقاته:

"لم يكلف نفسه التثبت من الوقت، فذلك يكلفه الخروج عن طقوسه، وإيقاد النور، ثم إنه لا داعي إلى ذلك في هذه اللحظات، فما يهم هو معرفة ما يجري في الخارج، ثم إنه، وهو هُناك، قد يسأل أحدهم عن الوقت..."

(الشمعة والدهاليز، ص١٣)

والملاحظ أنّ هذه الرواية تلجأ إلى تعدد الرواة أو الأصوات وهو تعدد ينسجم مع الفكرة التي تناقشها والقضية الاجتماعية والسياسية التي تعرضها. فالكاتب يتيح الفرصة لشخصيات عديدة لتحكي هي عن ذاتها دون وساطة السارد الرئيسي، كما أنّ الصوت السردي ينتقل أحياناً من شخصية إلى أخرى ومن السارد إلى الشخصية دون وجود دوال لفظية من مثل: قال فلان أو قالت فلانة.. ألخ. غير أنّ هذا التعدد في الأصوات لم يمسس القضايا الفكرية الجوهرية التي عالجها الكاتب على لسان السارد ولسان البطل (الشاعر) مما أوحى بأنّ هذه الحركة ليست سوى وسيلة شكلية، وأنّ تعدد الرواة لا يعدو أن يكون محطات استراحة للراوي العليم، فكل ما يفعله هو أن يترك (الميكروفون) للشخصية التي يعلم عنها هو كل شيء قبل أن تصرح به، وما إن يستجمع قواه حتى يسترد سلطته من جديد. وقد كان بالإمكان دعم هذه الحركة جمالياً وفنياً بحيث لا تبدو في بعض الأحيان مقحمة ومصطنعة لو أنّ السارد لجأ إلى تطوير دور بعض الشخصيات التي كان ظهورها بسيطاً وعادياً في مقابل شخصية الشاعر التي طغى خطابها على مجريات الرواية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

- **الجازية والدراويش:**

لا تختلف الرؤية في هذه الرواية عن سابقتها فهي تنتمي إلى نوع الرؤية من الخلف يتساوى في هذا الراوي الممسرح (الطيب) والراوي غير الممسرح، فكلاهما قادر على معرفة ما

يدور في ذهن الشخصيات حتى أنّ الطيب سرد لنا حُلماً حلم به الإمام القروي وكـــان محـــوره (صافية):

"**الإمام القروي لو استطاع لتبرع بنفسه للفتاة! أصيب بالأرق لكثرة ما يفكر فيها،...، إلى درجة أن حلم بها ذات ليلة.. رأى فيما يرى النائم، أن القرية أقامت زردة* ضخمة، دعت إليها جميع السكان، ذكوراً وإناثاً. وتأخر هو في البيت لأسباب لم يتذكرها في يقظته. هو في بيته وإذا بالفتاة الطالبة تملأ الباب بأردافها البارزة من سروال "الجين....."**

(الجازية والدراويش، ص٧٥)

الراوي غير الممسرح يعلم هو الآخر ما يدور داخل الشخصيات:

"**أحسَّ عايد في عزف الراعي حرقة متيّم..وقال في نفسه:**

لعله هو أيضاً مغرم بالجازية! لكن من ذا لا يحبها؟ قالوا إنها أخذت مـــن النـــاس عقـــولهم ومشاعرهم".

(الجازية والدراويش، ص٣٦)

- **بوليفونية الرواية:**

سبق وأن تناولنا شعرية باختين التي أقامها على روايات دوستويفسكي وقلنا إن ســـبب إعجاب باختين بهذا الكاتب هو أنّه استطاع أن يتخطى واحداً من أهم مغريات العملية الكتابيـــة للأدب التي بمقدور الكاتب أن يحتكرها دون منازع، ولقد تنازل دوستويفســـكي عـــن موقعـــه السلطوي تجاه شخصيات رواياته، وتواضع أمامها مفسحاً لها المجال لتتصرف بحرية، فحقـــق بذلك ما أسماه باختين بوليفونية الرواية، التي تعني كثرة الأصوات وأشكال الـــوعي المســـتقلة

* الزردة هي الوليمة.

وغير الممتزجة ببعضها. وعند تفحص الروايات المدروسة نطرح السؤال التالي: إلى أيّ مدى حققت الشخصيات الروائية وجودها الذاتي أي استقلالها عن الكاتب؟ وكيف حققت هذه الحوارية؟

للإجابة عن السؤالين يجدر بنا توضيح أمر هام، فنظراً لأننا لم ندخل أو لم نضع مسألة أيديولوجيا الكاتب في الحسبان فإننا سننطلق من المظاهر السردية الداخلية للنصوص لاستكناه هذا المكون الشعري فإذا كانت بوليفونية باختين تعنى بدراسة علاقة الكاتب بشخصيات عمله، فإننا سنهتم بدراسة العلاقة بين السارد، الذي هو شخصية بنائية نصية، وشخصيات الرواية.

وقد تجلت البوليفونية (الحوارية) في (الجازية والدراويش) عبر عدة مظاهر فهي تطرح وجهات نظر متضادّة دون أن يلعبَ السارد دوراً في ترجيح واحدة على الأخرى وذلك من خلال الحوار الذي تشارك فيه عدّة شخصيات لكلٍ منها موقف ما على نحو ما رأينا من حوار صافية مع الأحمر حول الدشرة وحوار الطيب مع الشاعر في السجن. ففي مثل هذه الحوارات يظل دور السارد هامشياً أو بعبارة أصح يكون دوره تسجيلياً وحسب. في حين تترك للشخصيات الحرية الكاملة للتعبير عن ذواتها. ومن مظاهرها كذلك الحوار بين جيلين يحمل كل منهما تصوراً للواقع مختلفاً تماماً عن تصور الجيل الآخر على نحو ما رأينا من حوار حجيلة والطيب مع الأب (الأخضر الجبايلي) فجيل الشباب يرى أنّ القرية الحالية معتمة، وأنه لا بد من بناء قرية جديدة، في حين يرفض الجبايلي هذه المسألة مرتبطاً بفكرة الجذور التي تشد الإنسان بأرضه كالشجرة تماماً. وتتدخل (كاميرا) الكاتب لتصوير الخلاف الذي دبَّ بين الطّالب الأحمر وأحد رفاقه وكان مثارُه اقتراح الأخضر الجبايلي أن تعيش صافية وتتعامل مع النساء في الدشرة وهو اقتراح لقي قبول الجميع باستثناء الأحمر. وهذا ما أوقع خلافاً بينه وبين رفيقه، إن مشاجرة كهذه استغلت بذكاء لبيان أن أعضاء الحزب الواحد منقسمون ومختلفون ومتشاحنون..

ومن مظاهر الحوارية في هذه الرواية ما يعرضه السارد من تكهنات أهل الدشرة وتوقعاتهم وتفسيراتهم لما يستجد من أحداث فهم يجتهدون في خلق تفسيرات متعددة حول الحدث الواحد. في الواقع، لقد ساهمت هذه الحركة الحيوية في نماء جماليات الرواية عبر متعة المشاهدة لمقاطع حياتية تقترب من حياة القارئ نفسه. ومن أمثلتها اختلافهم حول مجيء الجازية للزردة أم لا:

"**ونظراً لأهمية هذه الزردة في مصير الجازية بنت الشهيد، كثرت حولها التعاليق والتكهنات. البعض راهن على أنّ الجازية لن تحضرها، البعض الآخر عكس ذلك، قال: إن الجازية فتاة مغامرة. سوف يدفعها الفضول وحب المغامرة إلى المجيء للحضرة، أما عقلاء الدشرة ففضلوا انتظار الأحداث لإبداء آرائهم**".

(الجازية والدراويش، ص١٧٨)

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واضح أنّ السارد لم يتدخل، وحتى نسبته كلمة (عقلاء) لمن آثر انتظار الأحداث ليس فيها سوى تصويب للصواب فقط. وواضح كذلك ما تؤدّيه مثل هذه المحاورات من تشويق لدى القارئ لمعرفة الحدث التالي.

والسارد في (ذاكرة الجسد) شخصية تخضع للأحداث الخارجة عن إرادتها تماماً كباقي الشخصيات الأخرى، وهو أكثر الشخصيات عجزاً عن اتخاذ قرار ذاتي بحرية تامة، إذ غالباً ما يتدخل القدر ليحد من سلطته على نفسه ويقيد حركته في حين تتحرك الشخصيات الأقل أهمية بحرية أكبر، فهو مثلاً لم يغادر الجزائر إلاّ نتيجة ظروف قسْرية مرّت به منها فقدانه لأمه وزواج أبيه من أخرى وترحيله عن الجبهة بسبب العاهة التي أصابته، وحتى عودته للجزائر بعد قرار نهائي بعدم العودة كانت عودة قسرية فَرَضتها دواعي الواجب والمسؤولية بعد وفاة حسان.

وهو كذلك عاجز عن مرافقة شخصياته، ومراقبتها، لذا كثيراً ما كان يصدم ويفاجأ بقرارات تتخذها هي بكامل حريتها، ومن مظاهر الحوارية في الرواية أن السارد كان في مواقع كثيرة ذاتاً مُنتقدة. إنّ الشخصيات في هذه الرواية منفصلة تماماً عن السارد، ودوره هو لا يتجاوز حدَّ تسجيل الأحداث التي رافقت معرفته بها.

وفي (وقائع من أوجاع رجل..) نجد أنّ تدخل عاشور الماندرينا بالتعليق المباشر على الأحداث قد حَدَّ من حوارية الرواية. فالسارد لا يترك المجال حتى أمام قارئة للتعليق على ما يجري، بل يسبقه إلى ذلك فارضاً وجهة نظره. كما أنّ الشخصيات تعرض بطريقة مجتزأة، مبتورة، ولا تُعطى المجال للتعبير عن ذاتها إلاّ في بعض المواقع التي يكون فيها الحوار لصالح السارد. كما أنّ السارد لا يتوانى عن نعت شخصيات روايته بأبشع الألفاظ، وأكثرها فظاظة، وغلظة. في الرواية- باختصار- شخصيات عديدة أغلبها منحازة للسارد، والباقية شخصيات منبوذة، وهو يمقتها، ويصورها بازدراء..

أمّا في (الشمعة والدهاليز) فيكاد يكون كل شيء إشكالياً ولكي نفهم حواريتها لا بُدَّ من الوقوف عند أمرين: الأول، علاقة السّارد غير الممسرح بالبطل (الشاعر). وثانيهما، علاقة السارد الممسرح (الشاعر) بالأحداث التي تجري في الجزائر.

فالأوّل يستغل شخصية بطله لطرح وجهة نظره الخاصة، أو بعبارة أدق، تكشف بعض المقاطع السردية عن اتفاق عميق بين الاثنين، فشخصية البطل ليست منفصلة عن شخصية السارد. وقد تبدى لنا هذا الأمر من خلال نقطتين:

الأولى: أنّ السارد يعقب على تصرفات الشاعر، أو حتى على أفكاره، وخلجاته الداخلية، بالقبول والتأييد، من ذلك –مثلاً– قناعة الشاعر بأنّ قومه وأقوام العالم الثالث إن هم إلاّ أغنام تائهة.. ويأتي تعقيب السارد بقوله:

"لم لا، ونحن نمتص، كما لو أننا قش هشيم وسط زوبعة متواصلة"

(الشمعة والدهاليز، ص١٢)

فالسارد أقحم نفسه فجأة في سياق الحديث وتحول من شخصية خارجية إلى شخصية داخلية يشملها الوصف السابق.

والثانية: أنّ السارد يقف بشخصية البطل عند موقف معين، وفي نقطة ما، فيعطل سير الحدث، ليطرح وجهة نظره في الواقع الجزائري، وفي واقع الحياة التي يحياها البطل، وإذن يتقمص السارد في هذه الحالة دور طبيب نفسي، أو ناقد اجتماعي، وسياسي، ليشرح الظواهر التي تعترض طريق البطل، وطريق الجزائر أيضاً. من ذلك مثلاً:

"هنا بيت القصيد. إنك تفتح أيها الشاعر المنبهر، بهذا الموج، أحد سراديب الدهليز، الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع.

حركة التحرر الوطني، ورغم أنّ وقودها كان الجماهير الشعبية من الريف والقرى الصغيرة، ومن فقراء المدن والناس، إلا أنّ قيادتها، كانت من النخبة التي تثقفت في مدارس ومعاهد وجامعات الاستعمار، ورغم ما أنجزته في طريق القطيعة مع الاستعمار، فإنها، لم تُعِرْ المسألة اللغوية ما تتطلبه من اهتمام، وكما لو أنها تعتبر الشعب الجزائري كله مجسداً فيها، وما دامت هي لا تعرف لغة أخرى غير الفرنسية، ولا تشعر بالنقص، لأنها لا تقصّر في حق معاداة الاستعمار، فلا خوف على هذا الشعب. لا خوف عليها"

(الشمعة والدهاليز، ص١٩)

وأما السّارد (الدرامي) (الشاعر) فيرتبط بواقعه في علاقة مشوشة..متناقضة.. متضاربة وغامضة.. فمن جهة حدد علاقته بالآخرين وأدخلهم في حلبة التهميش (والدهلزة) حتى أنــه لا يَرُد السلام على جيرانه أبداً:

"**لم يقل لأحدهم في يوم من الأيام السلام عليكم، أو صباح الخير، أو مساء الخير، لقد اعتبرهم من أول يوم، ممن ينبغي أن يشملهم العقاب، بالتدهلز التام. تجاهلهم**".

(الشمعة والدهاليز، ص١٥)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

حتى أنه هو نفسه يتحول إلى دهليز غامض عقاباً للآخرين على تفاهتهم:

"**أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجــري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغــوار، لا يقتحمــه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب، لجميع الآخرين، على تفاهتهم**".

(الشمعة والدهاليز، ص١٠)

واضح ما في نبرته الخطابية من سادية وغرور.

ومن جهة أخرى يمثل الشاعر نموذج المصالحة الوطنية، فهو شخصية قابلة للانفتــاح على جميع التيارات، وقادرة على تقبل وجهات النظر المختلفة، والتعاطف معها أيضاً ما دامــت تمثل صوت الجماهير أيّاً كان توجه هذا الصوت ونزوعه:

"**هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، فهل يجــوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها، أن يقف ضدهم؟**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٨)

إنّ اختيار الكاتب شخصية شاعر لتكون بطل رواية اسمها (الشمعة والدهاليز) ينطوي على دلالات فنية وجمالية واجتماعية ونفسية عميقة إذ تقع في علاقة تناص خفية مع القرآن الكريم، فالشعراء يهيمون في كل واد، وإذاً تتضاف دلالة اللفظة (الهُيام) إلى تعددية المسارب والأودية لتلخص الاثنتان حالة الشاعر الإشكالية فهو قابل للسير في أي اتجاه يخدم الجماهير ولكنه في وضعه الحالي يقول ما لا يفعل فهو هنا يجسد حالة الهُيام فقط حيث الوقوف المستمر والانتماء إلى لا شيء.

ونفسياً، فإن الشاعر بطبيعته إنسان مرهف وهو لهذا السبب يرى الواقع بطريقة أكثر وضوحاً، يستشرف كثيراً من الأمور، وتقع بالفعل ويستبطن بعض القضايا فيفلح في فهمها فهماً دقيقاً، كأهل الاختصاص فيها أو أكثر. وهو بالإضافة إلى ذلك متقلب المزاج، متوتر باستمرار، لكنه إذا آمن بقضية يستميت في سبيلها. على النقيض من ذلك يمر في لحظات نفسية يسهل فيها قياده فيصبح طيّعاً مرناً ليّناً..باختصار إن شخصية الشاعر شخصية إشكالية يصعب فهمها تماماً، أو إدراك كُنهها.

واجتماعياً، تجسّد هذه الشخصية حالة الجزائر الممزقة داخلياً، والمشرذمة، والموضوعة باستمرار على طاولة النقاش، والمداولة، كما تجسد، مرّة أخرى، المصالحة الوطنية..، والتقاء الأودية جميعها..إن هذا كما يرى الشاعر هو ما تحتاج إليه الجزائر: مزيداً من التواطؤ وقليلاً من الافتراق:

"**علينا جميعاً أن نتواطأ فنغض الطرف عمّا نعرفه بعضنا عن بعض في الماضي القريب والبعيد. ليكن هذا الجيل كله جيل تواطؤ؛ جيلاً يلاحقه الإحساس بالذنب والإثم حتى آخر حياته**"

(الشمعة والدهاليز، ص٧٦)

ثالثاً: تركيب السرد

في هذا الجزء من الدراسة نحن ننطلق من النظريات السردية النحوية أي تلك التي تعاملت مع النص باعتباره جملة نحوية كبيرة وتتلخص الفكرة الأساسية لتلك النظريات في إمكانية تفتيت العمل الروائي إلى وحدات صغرى هي بمثابة أنوية تتعالق فيما بينها مشكلة الكيان الروائي في صورته الكبرى.

- **الحوافز:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ميز توماشفسكي في نظريته بين نوعين من الحوافز: الحوافز الحركية (الديناميكية) والحوافز القارّة الثابتة: فالأولى هي حوافز تغير من وضعية معينة في المتن الحكائي وتتحقق بفعل إدماج شخصيات جديدة (تعقيد الوضعية) أو إخراج شخصيات قديمة (موت منافس) أو تغيير الروابط، إن الحوافز الديناميكية هي حوافز أفعال وتحركات أما الحوافز القارة فهي حوافز تتصل بأوصاف الطبيعة والمكان والوضعية ووصف الشخصيات وطبائعها من وجهة نمطية. وتعد الحوافز الديناميكية مركزية بالنسبة للمتن الحكائي وذلك لأنها تقوم بتطوير الحبكة والحافز هو أصغر وحدة بنائية للمادة الغرضية. إنّ أي عمل يكتب في لغة لها معنى لا بُدَّ له من غرض بخلاف العمل غير العقلي الذي لا غرضَ له وكلمة غرض بالنسبة للعمل الأدبي تعنى مجموعة دلالات العناصر المفردة المشكلة له التي يتوجه بها كاتب ما إلى قرّائه، فهو إذن يقدم لهم عملاً يهدف من ورائه أن يحقق غرضاً معيناً[١] . وسوف نتناول هنا الحوافز الحركية (الديناميكية) دون الحوافز المثبتة للكشف عن تأثيرها في تطوير السرد ومستويات بنائه.

---

(١) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي ص١٧٥ وما بعدها.

في (ذاكرة الجسد) بالإمكان التمييز بين ثلاثة أنواع من الحوافز الأساسية الديناميكية هي:

حافز وجودي، وحافز معرفي، وحافز اجتماعي.

وقد تشكل الأول بفعل إحساس خالد بمرارة اليتم إثر فقدانه لأمه مما دفعه للالتحاق بالجبهة التي كان على رأس أعضائها ومجاهديها (سي الطاهر) والد حياة وهذه هي محطة الحدث الأولى في المحكي المسترجع.

فقد كانت منطلقاً لما تلاها من أحداث وما ترتب عليها من ارتباطات وعلاقات بين الشخصيات الروائية. لقد ولد اليُتم في نفس خالد حالة من القلق الوجودي فاليتم هُنا مرادف للتهميش والنفي والتحقير وقد حفز هذا الشعور خالداً ودفعه للسير نحو الجبهة برغبة منه لتحقيق ذاته عبر فعلٍ موازٍ فالاتجاه للموت في الجبهة كان طريقه الوحيد للتعايش مع الموت نفسه مع ما بين الحالتين من تضاد وتباين. فالموت الأول –موت الأم– جسد حالة اللااختيار التي يفرضها القدر وبالتالي شكل هزيمة ما، في حين يجسد الموت في الجبهة حالة الانتصار إذ تدفع إليه إرادة الشخصية ورغبتها لذا يتخذ الموت في هذه الحالة مذاقاً لذيذاً ومختلفاً تماماً:

"..**وكنت يتيماً وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة. فالجوع إلى الحنان، شعور مخيف وموجع، يظل ينحر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى. أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجياً حقداً على كل شيء**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٧)

وقارئ (ذاكرة الجسد) يستطيع أن يحدد المفاصل الحديثة التي ترتبت على الحافز الوجودي وانبثقت عنه وهي:

- تعرف خالد على (سي الطاهر) وتعلقه به فقد كان (سي الطاهر) أكثر من مجرد رجل لقد كان هو الوطن نفسه.

- اعتماد (سي الطاهر) على خالد في كثير من المهام وتكليفه بزيارة تونس والالتقاء بالعائلة لتسجيل "حياة" في السجلات المدنية.

- فقدان خالد لذراعه اليسرى إثر وجوده في الجبهة.

- البحث مرة أخرى عن مخرج من هذا المأزق الوجودي الذي نجم عن إعفاء الجبهة لخالد من مسؤولية العمل وإحالته إلى الحياة العامة والعلاج.

- تحول خالد من مجاهد إلى رسام محترف. والرسم هو الطريق البديل الذي أمكن لخالد من خلاله أن يعيد ثقته بنفسه وبوجوده.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويطغى الحافز المعرفي على سيرورة الحدث منذ اللقاء الأول بين خالد وحياة، الذي كان عابراً سريعاً، بيد أنه أسس لعلاقة توطدت فيما بعد عبر عدد متكرر من اللقاءات والزيارات. وهنا يمكن القول إننا نشهد تغييراً في العلاقة فبينما كانت حياة مجرد زائرة لمعرض رسم وكان خالد رساماً جزائرياً ذاعت شهرته تغيرت الروابط وتبدل نوع العلاقة لتصبح علاقة بين ذاكرة مكتنزة وصفحات بيضاء عليها أن تمتلئ. إن علاقة خالد بحياة قامت على رغبة عميقة عندها تدفعها لمعرفة أي شيء عن والدها وعن طفولتها. لقد شكلت الرغبة المعرفية حلقة وصل بين خالد وحياة تأكدت من أجلها علاقتها به وتوطدت، قبل ذلك لم تكن تعرف أن على وجه الأرض شخصاً ما يستطيع أن يقول لها شيئاً عن والدها مختلفاً عمّا يقوله الآخرون:

"**أذكر ذلك اليوم الذي طلبت فيه مني لأول مرة، أن أحدّثك عن أبيك. واعترفت بشيء من الارتباك، أنك جئت لزيارتي من البدء بهذه النية فقط**".

(ذاكرة الجسد ص١٠٢)

"الذي أريد أن أعرفه عن أبي، ليس تلك الجمل الجاهزة لتمجيد الأبطال والشهداء، يهمني أن أعرف شيئاً عن أفكاره...بعض تفاصيل حياته... أخطاءه وحسناته.."

(ذاكرة الجسد، ص١٠٣)

وقد ترتب على الحافز المعرفي عدد من الأحداث اللاّحقة لعلَّ أهمها:

- تورط خالد عاطفياً. فقد دخل مع حياة في علاقة حب جنونية هو الطرف المستلب فيها. وقد وقف السارد مطولاً عند مشاهد هذه العلاقة وانعكاساتها النفسية على خالد.
- توتر العلاقة بين خالد وزياد منذ اللقاء الأول الذي اجتمع فيه الثلاثة: خالد وزياد وحياة.
- تغير علاقة خالد بكاترين: الفتاة الفرنسية التي كانت تجمعها بخالد لقاءات (رغبية) بالدرجة الأولى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أما الحافز الاجتماعي فهو ما يمكن أن يجزأ إلى حافز واجب وحافز مجاملة ومن تجلياته في الرواية الزيارة التي قام بها خالدٌ لبيت (سي الشريف) في باريس تلبيةً لدعوة عشاء أقامها على شرف شخص لم يصرح السارد باسمه مُطْلَقاً إمعاناً في ازدرائه وتحقيره. ومنها كذلك تلبية خالد لدعوة (سي الشريف) لحضور حفل زفاف حياة في الجزائر.

وأما الحافز الواجب فتمثل بعودة خالد النهائية إلى الجزائر بعد وفاة حسان.

والملاحظة الجديرة بالذكر هُنا هي تركيز السارد في سياق هذا الجزء من المحكي السردي على نقد الواقع الجزائري فهو يستغل تلك المناسبات لتشريح الواقع المرضي الذي يعاني منه الجزائريون في الداخل والخارج:

"نظرة خاطفة واحدة، وبعض الجمل المتبادلة فقط، كانت كافية لأستنتج نوعيـــة ذلـــك المجلس "الراقي" الذي يضم نخبة من وجهاء المهجر، الذين يحترفون الشـــعارات العلنيـــة .. والصفقات السرّية".

(ذاكرة الجسد، ص٢٣٢)

"كنت أحب سي الشريف،..، وكان في أعماقه شيء نقي لم يلوث بعد،...، كنت أشعر أنه محاط بالذباب وبقذارة المرحلة وكنت أخاف أن يتسلل إليه العفن حتى العمق ذات يوم".

(ذاكرة الجسد، ص٢٣٢)

"كانت سهرة في فرنسا.. نتحدث فيها بالفرنسية.. عن مشاريع سيتم معظمها عن طريق جهات أجنبية..بتمويل من الجزائر..فهل حصلنا على استقلالنا حقا"؟!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ذاكرة الجسد، ص٢٣٤)

ومن القضايا الاجتماعية التي ركز عليها السارد: النفاق الاجتماعي والواسطة وتجهيـــل المرأة واعتبارها آلة تفريخ وآلة جنس فقط وركز كذلك على الفقر والحسد والاعتقـــاد ببركـــة الأولياء وفعالية التبرك والتمسح بالقبور... إلخ.

لقد تحققت التمظهرات الحدثية للحافز الاجتماعي من خلال موت شخصية (حسان) ومن خلال إدماج شخصيات جديدة على رأسها (سي..) النكرة لكن أليس من قبيل الســـخرية والنقـــد اللاذع أيضاً أن يُحدث (سي..) تحولات هائلة في القصة وينحرف بها إلى منعطف خطير هـــو منعطف النسيان الذي قرر خالد أن يسلكه للاشتفاء من مَرَضٍ لازمه طويلاً اسمه حياة؟!

أليست مفارقة أن يكون لـــ (سي) النكرة تلك الأهمية الاجتماعية التي أهلتـــه أن يكـــون زوجاً لحياة.. حياة التي لم تكن امرأة فحسب بل كانت وطناً وذاكرة؟!

إنّ البحث في مسألة الحوافز هو بحث عن عوامل الحركة والفعل في الرواية وفي الجازية والدراويش نجد حافزاً محورياً واحداً يمكن الاعتماد عليه في فهم الأحداث، وهو حافز الارتباط، وله في الرواية تجليات عديدة منها:

- الارتباط بالجازية، أي خطبتها والزواج بها. ومن أمثلة الفعل الذي دَفَع له هذا الحافز عودة المهاجر عايد إلى الدشرة بعد سماعه عن الجازية كثيراً من الأخبار المدهشة فقد رجع عايد إلى الدشرة بهدف الزواج من الجازية وبذلك ساهم قدومه لهذا الغرض في تعقيد الوضعية إذ أضاف إلى قائمة المتنافسين على الجازية اسماً جديداً، وهو ما دفع الشامبيط إلى محاولة تضليل العنوان على عايد عندما سأل هذا الأخير عن كيفية الوصول إلى الدشرة. وقد دفع مقدم عايد رعاة الدشرة إلى تدبير مكيدة لصدّه عن مبتغاه فعمل أحدهم على التخفي في لباس امرأة مقنعة جالباً الشك إلى نفس عايد من خلال حركات غريبة منفرة. إلى غير ذلك من الأحداث التي كان مثارها عودة عايد من المهجر.

- الارتباط بالأرض. ونشهد تجليات هذا المكون الدلالي في سلوك أهل الدشرة والأخضر الجبايلي تحديداً المناهض لفكرة الترحيل عن الدشرة وبناء قرية جديدة.

- الارتباط بالمبدأ، ويمثله تمسك الشاعر بمبادئه ووقوفه في وجه النقابة التي أرادت ترويضه وتقليم أظافره وحثه على قول ما تريده هي مما أدى إلى زجّه في السجن، يقول في ذلك:

" **عندما يريد أن يكون الإنسان نزيهاً ليس هناك مكان أفضل من السجن**"

(الجازية والدراويش، ص١١٧)

- الارتباط بالواقع، ومن انعكاساته تخلي المهاجر (عايد) عن رغبته في الزواج من الجازية واقتناعه بأنها حُلم وأنه لا يستطيع العيش مع امرأة حلم، وأنّ عليه الارتباط بامرأة واقع (حجيلة).

- الارتباط بالفكرة، ومن أمثلته ارتباط الطالب الأحمر بفكرة تغيير (الدشرة) وترحيل سكانها إلى قرية جديدة. وقد أوصلته هذه الفكرة إلى حتفه في أثناء جولة من جولات الدراسة التي كان يجريها في أرض الدشرة.

- الارتباط بالمعتقد، لقد كان الارتباط بالمعتقد أحد عوامل الحركة في الرواية فالاعتقاد ببركة الدراويش وتواصلهم مع القوى الغيبية النافعة والضارة كان سبباً في الإلتجاء إليهم لإقامة احتفالات جماعية عند وجود مناسبة ذات أهمية بالنسبة للدشرة.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الارتباط بالمصلحة، وهو ارتباط له تجليات كبرى وتمظهرات صغرى، فمن النوع الأول أطماع الشامبيط بالدشرة وأطماعه بإنشاء القرية الجديدة وقد توسل لذلك بخطبته للجازية لابنه الذي يدرس في أمريكا. ومن التجليات الصغرى لهذا النوع استجابة (هادئة) والدة الطيب لرغبة ابنتها في أن تعد هي القهوة بينما تواصل حجيلة حديثها مع عايد. إنّ استجابة الأم لهذا المطلب من ابنتها تختفي وراءها مصلحة أرادت هادية تحقيقها وهي تزويج حجيلة من عايد لذا نجدها قد تركت لهما مجالاً أطول ليبقيا معاً تحت مراقبتها.

- الارتباط بالأمل، ويمثله سلوك الجازية عندما خُيّرت بين عايد والطيب فاختارت أن تنتظر خروج الطيب من السجن والزواج به. وقد نجم عن قرار الجازية هذا تقدم عايد للأخضر الجبايلي خاطباً ابنته حجيلة وموافقة الأخضر وابنته على هذا الطلب.

ويبدو أنّ الحافز الوجودي هو أساس الفعل الروائي في (وقائع من أوجاع رجل..) إذ يختفي تقريباً وراء معظم الأفعال والأحداث التي تصّدر صنعها والمشاركة فيها عاشور الماندرينا. فالأحداث في هذه الرواية محورها إيجاد ظروف إنسانية نظيفة للعيش وهذه الظروف ترتبط بأنوية دلالية ثلاثة يمكن تصنيفها ضمن ثلاث بيئات:

- بيئة بيولوجية.
- بيئة نفسية.
- بيئة اجتماعية.

وكل واحدة من هذه البيئات تشكل حافزاً ديناميكياً أثر في سيرورة الأحداث، ودفعها نحو الالتقاء في بؤرة الحافز الأساسي (حافز الوجود). إنّ قصة عاشور الماندرينا هي قصة صراع الإنسان مع واقعه لإثبات وجوده والوقوف ضد حملات التهميش والتغوير المستمرة والهادفة إلى مسحه تماماً لو استطاعت. وقد سلكت الرواية لتحقيق غرضها طريقة تمزيق الأحداث وتوزيعها على مضامين نفسية، واجتماعية، وبيولوجية متعددة المظاهر، والأشكال.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

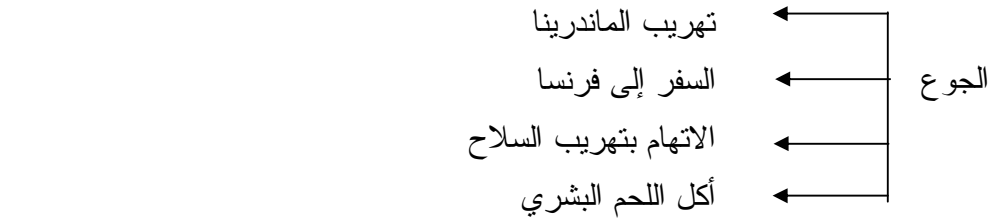
فالجوع هو المحرك الأول للحدث بدءاً من طفولة عاشور الماندرينا وانتهاءً بسجنه بتهمة الدفاع عن حقوق الجوعى والأقل حظاً. وقد تأكدت هذه الدلالة عبر مشاهد سردية متكررة ومستمرة على امتداد الرواية كلها. فبقاء الإنسان على قيد الحياة هو الهاجس الأوحد الذي تتحمل من أجله كل مشقة وما عبور عاشور الماندرينا إلى الحدود لتهريب ما يمكن أكله مع ما يكتنف الرحلة من مخاطر ومشاق ومخاوف إلا دليلاً على هذا لقد أوضح توماشفسكي أنّ " وضعية أزمة، تثير حركة درامية، نظراً لأنّ التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن"[1] والجوع في هذه القصة يشكل أزمة حقيقية تتعارض مع وجود الإنسان وبقائه على قيد الحياة مما

(١) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي ص١٨٥.

استوجب التصدي بشراسة لهذا العدو حتى لو اقتضى الأمر أكل اللحم البشري أو لحم القط والكلاب. إن إحساس عاشور المستمر بالضعف أمام إلحاح مطلب بيولوجي وجودي قد دفعه إلى أكل لحم أحد العمال الذين ماتوا تحت أنقاض المنجم كما كان سبباً في رحيله إلى فرنسا بحثاً عن لقمة الخبز بعد أن ضاقت به السبل هناك في بلده. ليس هذا فقط بل إنّ محاكمة عاشور الماندرينا بعد انقضاء عدد كبير من السنوات الفاصلة بين تهريبه للماندرينا وانتمائه للنقابة جاء نتيجة تزوير لأوراق تحقيق قديمة استغلت لتوريطه في تهمة تهريب الأسلحة. والحقيقة أن ما كان يهربه هو مجرد حبات معدودة من الماندرينا يسكت بها جوعه الطفولي وجوع إخوته.

وبالإمكان وصف أثر الجوع على الحدث الروائي عبر الترسيمة التالية:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية



إنّ بحثنا عن دوافع الحركة في الرواية هو بحث عن المفاصل الأساسية التي تبرزها في هيئة سلسلة من المتتاليات الزمنية في المتن الحكائي بغض النظر عن كيفية ظهروها في المبنى الحكائي. والمفصل الثاني من مفاصل الحركة في الرواية هو موت (اللويحة) زوجة عاشور التي أحبها منذ كانا طفلين. لقد شكل موت اللويحة هزيمة نفسية لعاشور أمام واقع موبـــوء ومـــدجج بأنواع متعددة من الفتك والتنكيل بالأحلام الإنسانية المتواضعة. وقد ترتب على موت اللويحـــة عدة أحداث منها:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- زواج عاشور من العالية، ولكن هذا الزواج أضاف إلى قائمة أتعاب عاشور النفســية تعبــاً جديداً، فقد كانت سبباً في تعاسته الأبدية.

- نتج عن فشل عاشور في إقامة علاقة زوجية ناجحة مع العالية مدفوعاً بالإضافة إلى ذلــك بدافع الفقر والحرمان أن سافر إلى فرنسا هرباً من أوجاعه النفسية والمادية. وقــد ترتبــت على هذا السفر عدّة أحداث منها:

أ) إقامته لعلاقات صداقة حميمة مع عدد من المشردين أمثاله.

ب) عمله مَع (روزا) صديقته الفرنسية في منجم للفحم.

ج) تطور علاقته بروزا إلى حد الاتصال الجنسي.

د) موت روزا تحت أنقاض المنجم.

هـــ) عودة عاشور إلى الجزائر بهزيمة نفسية جديدة.

و) ازدياد الوعي العمالي عند عاشور. وهذا الوعي كان سبباً في انتسابه للنقابة العمالية بعد عودته من فرنسا إلى الجزائر.

والمفصل الأخير من مفاصل الحركة الثلاثة الأساسية في هذه الرواية يبدأ مع عودة عاشور من فرنسا إلى الجزائر محملاً بهموم طبقية ملأت نفسه رغبة في الوقوف مع العدالة الاجتماعية، وتدمير كل الحواجز التي تحول دون سيادة المساواة، وتتميز هذه المرحلة من حياة الشخصية بعدة مواقف:

- رفض المنطق السائد الذي يحاول تبرير غنى الأغنياء وفقر الفقراء بأنه قضاء وقدر.
- تحدّي ممثلي الطبقة البرجوازية الغنية من مثل بودوّارة صاحب المصنع الذي اشتغل فيه عاشور.
- المطالبة العلنية السلمية برفع الظلم عن الطبقات الكادحة وتحسين ظروفها الحياتية.
- الاشتراك في المسيرة الحاشدة التي دعت إليها نقابة العمال وقد ترتب على هذا:

أ) اعتقال عاشور الماندرينا.

ب) اتهامه بالثورة والتحريض على الانقلاب وتهريب السلاح..

ج) الحكم عليه وعلى النقابيين بالسجن عشر سنوات.

- وأخيراً، شكل هروب عاشور من السجن المحطة الأخيرة من أحداث الرواية. ولا شك في أن الحافز من وراء هذا الهرب يصب في إطار الحافز الوجودي فالهرب حركة سلبية بحد ذاتها غير أنها في ظروف عاشور تعد الحركة الإيجابية الوحيدة التي تنقذ الشخصية من موت مُحتم تحت التعذيب المتواصل داخل السجن.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي (الشمعة والدهاليز) تنبثق الحركة أساساً من رغبة الشاعر في فهم ما يجـري فـي البلاد. في هذه الرواية نجد السارد يحرّك الشخصية في اتجاهات محددة حتى يتمكن من قول ما يريده فهو أولاً يدفعها نحو النزول إلى الشارع لمعرفة مصدر الأصوات المتعالية وسـبب هـذا الهياج البشري العارم، وقبل ذلك كان قد حدد لها هوية أستاذ جامعي (عالم اجتماع) وهذه الهوية العلمية من متعلقاتها أن يهتم العالم بما يدور حوله وبالتالي يحاول تفسيره وتفهيمه للآخرين وقد استغل السارد هذه المسألة لتشريح الواقع الجزائري، والذي يدل على أنّ السياق محتكر من قبل السارد ومن ورائه الكاتب نفسه هو هذا الأسلوب التقريري التعليمي –والوعظي أحياناً– الـذي يطغى على أجزاء عديدة من الرواية فجميع ملابسات الواقع وتحليلات ما يجرى تسرد بطريقـة مباشرة ثم يُعمد إلى توقيع الفقرة أو الفقرات. بقول السارد مثلاً: ظل الشاعر يقرر في نفسه، أو استغرق في البكاء..، أو أي عبارة أخرى تدل على أنّ الحديث السابق كان حديثاً للشاعر نفسه، وليس للسارد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

لقد أدى نزول الشاعر إلى الساحة في المدينة لمعرفة ما يحدث إلى التقائه بمجموعة من الشباب الملتحين الذين عَرَضوا عليه أن يرافقهم في السيارة حتى يتمكنوا من (الدردشة) معـه، وعلى الرغم من توجسه وارتيابه لمنظرهم وهم يحملون في أيديهم البنادق إلاّ أنّ دافع الفهم، فهم ما يجري كان أقوى من مخاوفه فأعانه ذلك على مرافقة هؤلاء الشباب والاستماع منهم لتفصيل ما تنتظره الجزائر.

إن القارئ يستطيع أن يلمح بصمات السارد في ترتيب الموقف وتهيئة فرصة (مقنعة أو غير مقنعة) للانطلاق منها نحو التحليل والتشريح والنقد... وعلى سبيل المثال فإنّ اللقاء الـذي تم بين الشاعر والملتحين في أثناء جولة قصيرة بالسيارة لم يكن كافياً لتوطيد علاقـة الطـرفين

بعضهما ببعض إلى حدٍ يسمح أو يطلب فيه من الشاعر أن يوصي لهم خيــراً أو شــراً، أو أن يكون كافياً لجعلهم يلتمسون الحكمة من عابر الطريق.

إنّ سرعة القفز التي أحدثها السارد في الموقف التالي ما بين طرفين يتوجس أحدهما من الآخر لم تكن مقنعة – وإن كانت لها مبرراتها– فهي حركة ساذجة نوعاً ما وواضحة بحيث لا يخفى على القارئ أنها ملفقة أو مُعَدّة مسبقاً:

"– من تكون؟

- **أنا شاعر.**
- **فقط.**
- **ومنكم.**
- **جبهتك خالية من آثار السجود.**
- **ربما لأنّ وزني خفيف جداً.**
- **وزنك أم إيمانك.**
- **إذا سمحتم أفضل النزول هنا.**
- **قد تكون نغرت؟**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

حرك أحدهم رشاشه، فتلامس ورشاشاً آخر، وأحدث قرقعة، لفتت الانتبــاه، غيــر أنّ ذلك، لم يؤثر في شيء، مما قرره الشاعر، أو مما يشعر به،...،

السلام عليكم.

قال الشاعر، فبادر الثلاثة برد التحية بصرامة، وكأنهم عساكر، يلبون أمراً، بينما قال الرابع، في لهجة لينة متعاطفة، وكأنما يقدم للشاعر رجاءً:

- **ماذا تقول لنا؟**
- **أقول لكم ولغيركم، إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم، على الأقل، بهذا الشكل الغبي.**

- **وهل ترانا نحطمه أيها الشاعر غريب الأمر.**

- **إن البنادق تحدث في النفس العزة. والعزة تتلف الحكمة، وتخلف الحمق"**

(الشمعة والدهاليز، ص٢٣)

وقد يتساءل القارئ عما يكمن وراء هذه الحركة، فالملاحظ أنّ عبارات من مثل: (ماذا تقول لنا؟) وعبارة الشاعر الأخيرة: (إن البنادق تحدث في النفس العزة. والعزة تتلف الحكمة، وتخلف الحمق) هي عبارات ضعيفة من حيث أنها تنقل المشهد فجأة من طابع نفسي متوتر ومشحون إلى طابع يلقي فيه الشاعر بموعظة تشبه مواعظ الحكماء. إنّ السارد يستعمل هذه الحركة لنقل "الكاميرا" إلى مشهد خاص يجمع الشاعر والملتحي الرابع (عمار بن ياسر) على اعتبار أنّ هذا الأخير يمثل نمطاً متطوراً ورزيناً من الوعي والفهم، فهو شخصية تجمع بالإضافة إلى العلم الديني علماً دنيوياً إنه مهندس نفط وقيادي في الحركة يناصر الاعتدال والعقل ويبغض الجهل والتطرف، وما دام هَمُّ السارد الأول في هذه الرواية هو تشريح الواقع الجزائري فإنّ إحدى أهم النتائج التي توصل إليها تدور حول فهم الطبيعة التركيبية للحركة فمن جهة الشعب المناصر لها فيكاد ينتمي جزؤه الأكبر –كما يحلل السارد– إلى فئة الأعراب الذين يئسوا من وعود حكومة الثورة الوطنية والتي فشلت في إقامة العدالة الاجتماعية فقرروا أن يأخذوا حقوقهم بسواعدهم فخلعوا عن أجسادهم كل مظاهر الحياة الأوروبية التي ألبستهم إياها أيدي آبائهم المتفرنسين وراحوا يستعيدون صورة أجدادهم السابقين أصحاب الثورات، وراحوا كذلك يخططون للوقوف وراء من يأخذ لهم حقوقهم كاملة غير منقوصة من حكومتهم التي كذبت عليهم.

ومن جهة أعضاء الحركة القياديين فإنّ نموذج عمار بن ياسر يمثل جزءاً من الموجود الواعي الذي يبغض العنف، ويفهم الأمور على حقيقتها، ويتحرك بدوافع اجتماعية وسياسية من

المفترض أنها منظمة، وأنّ الهدف من ورائها تحقيق العدل الاجتماعي الذي يراه عمار بن ياسر وغيره ممثلاً في الدين الإسلامي فهو الطريق الوحيد لتحقيق ما يصبو إليه الشعب من عدالة. غير أنّ أحداث الرواية النهائية تكشف أنّ البداوة المتأصلة في الجماهير الحاشدة وفي بعض قيادي الحركة الجهلاء تطغى على الجانب العقلاني والديني الحقيقي فتقضي على حياة الشاعر، وعلى حياة العديدين من أبناء الجزائر في حين يظل الدين المتهم الأول والأخير في هذه الجريمة المنظمة.

ومن أمثلة الحركة التي تحكم السارد في صُنعها دفع الشاعر نحو عيادة الطبيب النفسي ليتمكن من خلاله وعلى لسانه من متابعة تحليله للعوامل والظروف السياسية والاجتماعية التي أدت بالبلاد إلى ما هي عليه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فحركة توجيه الشخصية نحو عيادة الطبيب النفسي حركة ليست بنائية على صعيد تطوير الحبكة فهي منتهية ومبتورة وغير متشابكة تماماً مع ما تلاها أو سبقها من أحداث غير أنها على صعيد المادة الفكرية التي تطرحها الرواية حركة بنائية ناجحة إذ أمكن من خلالها وضع الشخصية على سرير التحليل النفسي ومن ثم أمكن لها الاستفاضة في التعليق على الواقع الجزائري بكامل عيوبه ومساوئه القديمة والحديثة.

- **الشخصيات [بعضهم يسميها العوامل].**

تتعدد طرق دراسة الشخصية الروائية وانسجاماً مع انطلاقنا من نظريات السرد النحوية في مقاربة الأنظمة الداخلية للسرد فإنني سأقوم بدراسة الشخصيات الروائية بالاعتماد على فكرة الثنائيات المبنية على التعارضات. وهي فكرة ستسمح بإلقاء المزيد من الضوء على البنيات العلائقية بين الشخصية والحدث (الفعل الروائي) من جهة، وبين الشخصية (الفاعل) والشخصيات الأخرى من جهة ثانية.

- **(الحاكم/ المحكوم):**

أو بطرية أخرى ثنائية (السلطة/ الشعب). وتتباين حدة انشغال السرد الروائي بالعلاقة بين هاتين القوتين وتبرز بوضوح في روايتي (وقائع من أوجاع رجل..) و(الشمعة والدهاليز) ففي الرواية الأولى يتجابه ممثلو الشعب وأعضاء الأحزاب العمالية عامة مع السلطات الحاكمة التي أثبتت ولاءها للاستعمار، ولم تتوانَ في تصعيد هجمتها ضد الجماهير الكادحة التي خرجت مطالبة بحقوقها العمالية المتواضعة. ويمثل هذا الصراع عدّة أنواع من الشخصيات ففي جانب السلطة يندرج الرجل العسكري ومثاله (صالح الكوماندار) والد العالية زوجة عاشور، وهو أحد أثرياء الحرب الذين قفزوا مرة واحدة من الفقر إلى الغنى، وصعدوا على أكتاف الشعب المسحوق. ومن أمثلة السلطويين المتكسبين أيضاً (بودّوارة) وهو ثري انتهازي صاحب مصانع موالٍ للسلطة يستغل حاجات الناس ويستنزف أجسادهم. ومن الشخصيات الشعبية يبرز عاشور الماندرينا النقابي المدافع عن حقوق الجوعى والمشردين. وقد رأينا كيف جسّد الكاتب الصراع بين السلطة والشعب عن طريق المسيرة السلمية التي أقامتها الأحزاب العمالية، وتحولت على أيدي السلطة إلى مذبحة عامة قتلت خلالها عشرات الضحايا وانتهت بسجن النقابيين ومحاكمتهم.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي الشمعة والدهاليز يستمر الصراع بين القوتين الشعبية والحكومية ولكنه هنا أعم وأوسع فهو قائم بين شعب بأكمه وحكومة بأكملها.. شعب خرج ليملأ الساحات والشوارع التي كانت فارغة في مشهد نفيري عارم أذهل المحللين السياسيين والاجتماعيين فما هي القوة التي وحدت شعور هؤلاء وجعلتهم يخرجون في ساعة واحدة يرددون هتافاً واحداً وبصدور تتلقى دون تردد أو خوف أسلحة السلطة؟ ويأتي جواب السارد من بين السطور ليقول إنّ إرادة التغيير والرغبة في القضاء على الانتهازية والظلم هو الدافع الكامن وراء هذه الثورة الجماهيرية التي عمد فيها الشعب إلى استخدام الوسائل الحكومية نفسها التي كانت تستنفره بها لنصرتها، والوقوف معها في أزماتها.

جميع الحقوق محفوظة

لقد رفع الشعب الخطاب الديني شعاراً لثورته، ضرباً من التحدي، فما الذي بعد الدين تستنفره السلطة؟ إنه القوة التي تجاوز بها الشعب الجزائري محن الاستعمار ورذائله أفلا يتجاوز به الآن هذا الوضع الطبقي الانتهازي؟ وهنا يتدخل السّارد مرة أخرى لتحليل المشهد فيقول لنا: إنّ التي استنفرت هؤلاء هي البداوة لا الدين، وأنّ الجماهير التي خرجت عازمة على قلب النظام، وتغيير الحكم هي جماهير كادحة.. جائعة.. مستهلِكَة ومستغَلّة. وقد رأت أنّ الشعار الديني هو الشعار الوحيد الذي لم تستعَمله لغاية الآن، وهو قادر إن نجح على تحقيق العدالة الاجتماعية التي طالما تغنّى بها أصحاب الشعارات الحزبية والحكومية والثورية على حدٍ سواء. لقد فقد الشعب ثقته بكل هؤلاء وعلى رأسهم الحزب الوطني الحاكم الذي نهض على أكتاف الثوار وضحايا الثورة.

يقول الشاعر وهو على سرير التحليل النفسي:

" **لا صدر اليوم، يا سيدي الطبيب، يضع عليه الشعب رأسه ويبكي. كلهم تحولوا إلـى تجـار ورجال أعمال ومضاربين**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٥٤)

وفي "الجازية والدراويش" تتجسد السلطة في شخصية الشامبيط الذي يطمع في الاستيلاء على خيرات "الدشرة" وترحيل سكانها منها وتزويج ابنه الذي يدرس في أمريكا مـن الجازيـة. ويمثل سكان الدشرة الجانب الشعبي من هذه الثنائية فهؤلاء يبغضون "الشـامبيط ويـرون فيـه صورة للإنسان الطامع، الانتهازي، الذي جاء ليسلبهم خيرات أرضهم، ويضيف إلـى أمجـاده المادية مجداً تاريخياً بتزويج الجازية –ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية– من ابنه (الأمريكـي) فالمدرسة على حدّ تعبيرهم هي الوطن الثاني. وينتهي الصراع بين الشامبيط وأهل الدشرة بموته متزحلقاً عن (بغلة) كان يركبها في أثناء صعوده الجبل قاصداً الجازية. إنّ صراع أهل الدشـرة مع السلطة يمتد إلى دائرة أوسع تتجاوز الشامبيط إلى ممثلي الثورة أنفسهم وعلى رأسهم الطالب الأحمر فهؤلاء أيضاً لم تكن علاقتهم بالأهالي علاقة ودّية. لقد كشفت إقامتهم في الدشرة لمـدة أسبوع عن روح استعلائية ساخرة تتعامل مع السكان على اعتبار أنهم (أشياء) يسهل نقلهـا أو إخضاعها أو إعادة برمجتها كما أنّ ممثلي الثورة وعلى رأسهم الطالب الأحمر لم يتوانوا فـي الهجوم على أفكار ومعتقدات راسخة لدى أهل الدشرة دون أن يتوسلوا الأساليب المهذبة لتغييـر ما يرونه خطأً وهذا ما أثار حفيظة السكان وكرههم. داخل السرد بالإمكان القبض على مقـاطع صريحة وواضحة تجسد العلاقة المتوترة بين القوتين الشعبية والحكومية من ذلك مثلاً ما جـاء

على لسان الطيب بن الأخضر الجبايلي في أثناء زيارة صافية له في السجن وهي تحثه على المقاومة:

" **نقاوم من؟ الشامبيط يمثل الحكومة. الطلبة المتطوعون أرسلتهم الثورة. لجنة إعداد مشروع بناء القرية والسد وافقت على إنشائها الثورة. ولجنة التحقيق التي تتحدثين عنها الآن كوّنتها الثورة! نقاوم من**"؟

(الجازية والدراويش، ص١٦٧)

وفي ذاكرة الجسد يأخذ التعارض طابعاً ثقافياً، فالصراع لم يعد مادياً تجسده المظاهرات والصيحات بل أصبح صراعاً للمبادئ التي يحملها رجل في مقابل رجل آخر ينتميان إلى نفس الجيل ونفس الذاكرة مع اختلاف أعمق في الرؤية والهدف. وأدلُّ مثال على هذا النوع من الثنائيات شخصية خالد أحد ضحايا حرب التحرير وشخصية (سي..) الذي لم يعرف اسمه في الرواية أبداً إمعاناً في ازدرائه وانتقاص شأنه. فالأول يمثل جيلاً كاملاً هو جيل التضحية الذي استهلكته الحرب دون أن يظفر بشيء سوى عاهة جسدية مستديمة وذاكرة مثقلة بالويلات والآلام في مقابل (سي..) الذي يمثل السلطة العسكرية والسلطة المادية في آن واحد وهو نموذج لشريحة المتكسبين الذين لم يقدموا شيئاً يذكر خلال الحرب وأخذوا بعدها كل شيء:

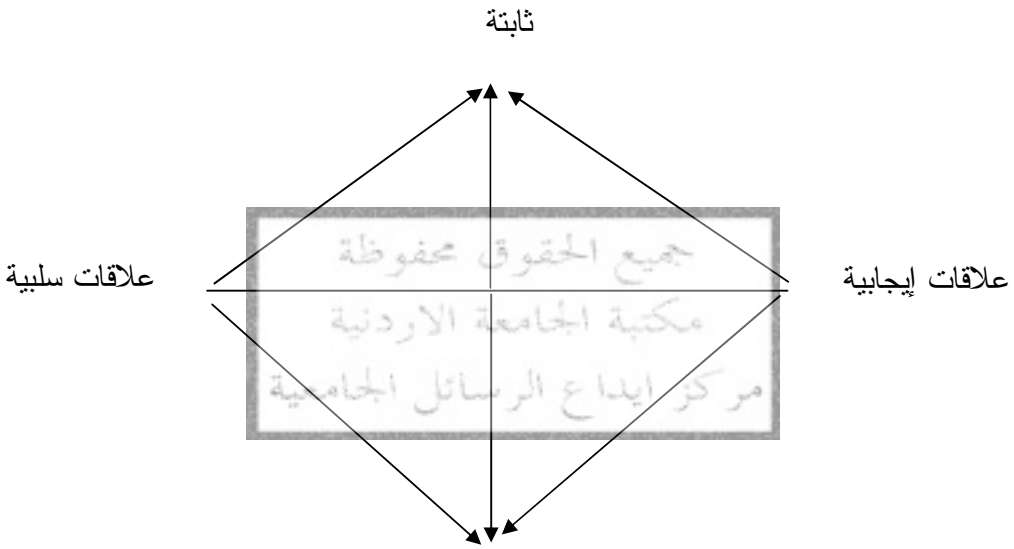
"**ولكن (سي.) كان أكثر من ذلك.. كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية. كان رجل العملة الصعبة والمهمات الصعبة. كان رجل العسكر.. ورجل المستقبل. فهل مهم بعد هذا أن يكون طيباً أو لا يكون**".

(ذاكرة الجسد، ص٢٧٠)

إنّ هذه المقومات كانت سبباً في علاقة مصاهرة بين (سي..) و (ســـي الشـــريف عبـــد المولى) وذلك بزواج (سي..) من (حياة).

- **(رجل/ امرأة):**

في الروايات المدروسة اتضح أنّ ثمة أربعة أنماط من العلاقات التي نَشَأت بين طرفـــي هذه الثنائية وفقاً للترسيمة التالية:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١) علاقات إيجابية ثابتة:

وهي علاقات حافظت على الطابع الودي أو الاتفاقي فبدأت بإيجاب وانتهت أو استمرت بإيجاب أيضاً. ومن أمثلتها بعض العلاقات الزوجية كعلاقة عاشـــور بزوجتـــه الأولـــى مـــريم اللويحة، وعلاقة الأخضر الجبايلي بزوجته هادئة التي وسمها الطابع الإنقيادي وهو ما يلمح إلى البيئة القروية التي تتميز فيها الإرادة الذكورية. ومن أمثلة هذه العلاقة أيضاً ما كان في صورة صداقة نشأت أساساً عن الالتقاء في هم إنساني مشترك. من ذلك علاقة عاشور بروزا، التي ما لبثت أن تعدّت خطوط الصداقة المسموح بها إلى تماسٍ جسدي مباشر.

نوع آخر هو ما قام على وعد بالزواج كالذي حَدَث بين الجازية والطيب، الـذي ظـل قائماً ولم يتحقق في الرواية. وبالعودة إلى التفسير أو التأويل الذي تسمح بـه رمزيـة الروايـة يتضح أن السارد يبلغ رسالة أبو نبوءة ما، وهي أنّ الجزائر (الجازية) لا بُدَّ أن تكون في يـوم من الأيام للشعب الجزائري النظيف الطيب (الطيب الجبايلي) مهما طال مكثه في عتمة السجون (كناية عن ضغط السلطات).

٢) علاقات إيجابية متغيرة:

وهي علاقات تقوم على الافتراض والتوقع أو التمنّي والحلم لكن مجرى الأحداث يكسر خط التوقع ويكبح الحلم. من ذلك علاقة عاشور بزوجته العالية التي لم يكن يرغب أساساً فـي الزواج منها ولكن استجابةً لظروفه الخاصة وفقدان (حميمد) لوالدته أثنـاء الـولادة، قـرر أن يتزوج بالعالية متوقعاً ومؤملاً أن تعوّض النقص الموجود وتدر على (حميمد) الحنان والعطف، غير أن ما حدث هو العكس تماماً، حتى بلغ الأمر بالعالية أن تطـرد (حميميـد) وأن تسـاعد السلطات في القبض على عاشور.

أما علاقة خالد بحياة في (ذاكرة الجسد) فقد جسدت علاقة حب غير متكافئة وربما بدت في كثير من الأحيان من طرفٍ واحد، وهذا ما يجعل من شخصية خالد في كثير مـن جوانـب حياتها شخصية رومانسية حالمة. والملاحظ أنّ المرأة في النموذجين المذكورين هي التي تغيـر الوضع وتقلب الإيجابي إلى سلبي.

٣) علاقات سلبية ثابتة:

ومثالها الوحيد في الروايات الأربع هو علاقة العارم (ابنة خالة الشاعر، وخطيبة المختار) في الشمعة والدهاليز بالجندي الفرنسي بول الذي أبدى للعارم كل مشاعر الحب والرغبة، وكان يمشي معها بطواعية ولين، إلاّ أنها في النهاية تفردت به وتمكنت من توثيقه وقيادته إلى رجال المقاومة.

إن الفكرة في هذا المثال تدور حول العلاقة بين الجزائري المنتمي وبين الآخر (الفرنسي) المغتصب والسالب. وهي علاقة سلبية ولا شك ما دام المستَعْمِر مُسْتَعْمِراً. وإيجابية هذه العلاقة تتحقق بأحد أمرين: الخيانة والتواطؤ، أو التحرر واسترداد الحق. ولعل من الإشارات التي تلمح من جراء ندرة الأمثلة التي قد تنتمي إلى هذه الثنائية هي أن أصل العلاقة بين الرجل والمرأة هو الإيجابية لا السلبية.

٤) علاقات سلبية متغيرة:

ومن أمثلتها البارزة علاقة الشاعر في (الشمعة والدهاليز) بالخيزران (زهيرة) وهي تجسد حالة حب طرأت على حياة شخصية (الشاعر) لم تكن تعرف الحب مطلقاً. بل إن علاقته بالمرأة الكائن المكمل (بيولوجياً) للرجل لم تكن علاقةً سويّة فهو يحتقر المرأة ويرى أنها –في بلاده على الأقل– تمثل فقط آلة تفريخ. ورؤيته هذه توازيها رؤية أخرى للرجال فهم في رأيه (فحول العجول المعدة للتناسل). هذا الشاعر الذي كان يتفادى في شعره ذكر المرأة إلاّ بما توحيه اللغة الفرنسية يحس فجأة بأن ميلاً ما يدفعه نحو (الخيزران) والسبب هو أنها مختلفة.. مختلفة عن باقي النساء اللواتي يمشين في الشوارع عارضات كل ما يملكنه من مفاتن، وصبغات للوجه، والشعر، بينما هي ترتدي ثوباً فضفاضاً ينسدل على جسمها كله مع غطاء للرأس أبيض.

هي مختلفة لأن ملامحها متنوعة إذ فيها شيء من إفريقيا وشيء من آسيا..شيء من العرب وشيء من البربر..

- بالإضافة إلى هذه الأنواع من العلاقات التي بيّناها ثمة علاقة (رغبية) محضة جمعت بين رجل وامرأة في روايتين اثنتين فقط الأولى علاقة (بودوّارة) بعويشة صاحبة الماخور، وعلاقة خالد بكاترين الفتاة الفرنسية التي لم يكن رحيله عنها فجيعة له أو لها مما يؤكد طبيعة تلك العلاقة العارضة المرتبطة بمصلحة جسدية في حين كان ارتباطه بحياة ارتباطاً عاطفياً صادقاً وعميقاً مما جعل زواجها من رجلٍ آخر يسبب له عناءً نفسياً قاسياً.

- **(ذكر/أنثى):**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتجد هذه الثنائية أوضح مثال لها في (الجازية والدراويش) وهذا منطقي جداً ومناسب أيضاً. فأحداث الرواية تدور في بيئة قروية ما تزال تسيطر عليها بعض الأعراف والمعتقدات التي ترفع من قيمة العنصر الذكوري على حساب التقليل من شأن الأنثى. وأبرز مثال على النمط الأنثوي المستلب لصالح الذكر هي حجيلة أبنة الأخضر الجبايلي وهي تمثل جانب المعارضة النسائية المكبوتة التي تتلمس بارقة أمل من أجل التخلص من الوضع الحالي للمرأة الريفية. فحجيلة لم تخرج مرة واحدة من الدشرة بخلاف أخيها الذي تعلم في المدينة وهي كذلك نادراً ما يُسمح لها بالمشاركة في الأحاديث المهمة إذ سرعان ما يقوم الأخضر الجبايلي بإسكاتها في حين يتقبل أيّ نقاش من ابنه الطيب ويبلغ التنكيل بحجيلة أحياناً حدَّ ربطها بسلسلة حديدية مع الكلب! فالمرأة ليس لها أن تتكلم أمام الرجال بحكم ثقافة العيب المسيطرة على عقول الآباء والأمهات في الدشرة، كما أنها تقع في المرتبة الثانية بعد الرجل عند اختيار الأعمال التي قد تساعده بها، هو أولاً يختار وهي تتلقف بسعادة ما يتنازل عنه لها من مسؤوليات مما يؤكد

مركزية الأنا (الرجل) وهامشية الآخر (الأنثى) وعادة ما توكل لها مهام بسيطة جداً –وغير ذهنية– والتي لا تعبر عن قدراتها الحقيقية.

وقد كان من الطبيعي والحال على هذا أن تكون حجيلة ومثلها فتيات الدشرة أشدَّ العناصر حماساً لأفكار الطالب الأحمر الذي جاء بأحلام عريضة ومشاريع للتغيير لذا لم تُخفِ أي منهن إعجابها به وبأفكاره الحمراء. ومن النماذج النسائية المستلبة لصالح الرجل في الرواية شخصية الأم (هادئة) والتي يمكن وصفها بأنها المرأة الببغاء التي تردد ما يقوله زوجها حرفياً دون نقاش، فهي عاجزة عن إبداء أي رأي، وتستعيض عن لسانها بلسان زوجها، وتكتفي بتأييد رأيه، والثناء عليه، مع أنها في مسائل الزواج مثلاً تمتلك دهاءً أنثوياً حاداً مكنها من اصطياد (عايد) عريساً لابنتها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومسألة المفاضلة بين الذكر والأنثى –لا تُرى بهذا الوضوح في غير هذه الرواية، لكنها تُلمح من بين السطور وفي بعض المواقف من ذلك رغبة (سي الطاهر) في (ذاكرة الجسد) في أن يكون المولود الذي رُزقه ذكراً لا أنثى ويفسر خالد هذه الرغبة من خلال الدوافع الوطنية لـ(سي الطاهر) فقد كان يردد عبارة (لازمنا رجال يا جماعة) كثيراً. وفي (وقائع من أوجاع رجل..) نستطيع أنّ نفسر قدوم مولود ذكر لعاشور الماندرينا بأنها حركة ذكية من قبل الكاتب قصد من ورائها تكثيف الحالة المأساوية التي سيعيشها عاشور وذلك أنّ (حميميد) سيصبح فيما بعد أحد نشطاء الحزب الذين يموتون دفاعاً عن حقوق الكادحين.. ولو كان المولود أنثى لأمكن أن يختار السارد تزويجها ففرصة مشاركة الذكر في الصراع أكبر من فرصة مشاركة الأنثى.

إنّ هذه الحالة الأخيرة قد تبدو مجرد (تكنيك) من قبل الكاتب لكنّ لها، ولا شك، ارتباطاً وثيقاً بالحياة الاجتماعية على أرض الواقع.

- **(شرير/طيب):**

ويتحقق نموذجها الأمثل في الشخصيات النسائية في (وقائع من أوجاع رجل) فالعالية مثال المرأة الشرسة ذات الطباع القاسية والسلوك المنفر. وقد تعززت قسوتها عندما أدركت أنها لا تنجب الأطفال فصبت جام غضبها على (حميميد) ولد عاشور من مريم اللويحة والتي تمثل الشق الآخر من هذه الثنائية. فمريم امرأة تكاد تختزل طفولة العالم في ملامحها البريئة وأحلامها النظيفة وهي كذلك مثال المرأة المحبة لزوجها وللحياة.. وقد شاءت إرادة الكاتب أن تتعاقب الاثنتان على الزواج من عاشور لتبلغ معه الثانية ذروة يأسه وتعاسته مما جعلها سبباً من أسباب رحيله إلى فرنسا.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لقد اختار الكاتب نموذج المرأة الشرسة لتكون ابنة رجل من رجال السلطة (صالح الكوماندار) متوسلاً بذلك تشويه صورة السلطة من خلال ربطها بمختلف مصادر القبح فكل ما عند هؤلاء هو قبيح وبغيض مثلهم.. كما أنّ اختيار الكاتب للعالية أن تكون عاقراً أمر له دلالاته فهؤلاء السلطويون أصحاب الأطماع المادية يأخذون من الحياة دون أن يكون بمقدورهم أن يهبوها شيئاً يذكر حتى لو كان هذا الشيء بيولوجياً محضاً. ولعلَّ لهذه الحركة بُعداً رمزياً آخر، فلو أنّ العالية، وعاشور، أنجبا طفلاً، لكان هذا الطفل (ملفقاً) من وجهة نظر سياسية، فهو لا يمثل السلطة الخالصة، ولا يمثل المعارضة الخالصة. أو لربما قصد الكاتب من ذلك أن ينفي إمكانية الالتقاء بين السلطة والمعارضة لأنّ في التقائهما تواطؤاً غير نظيف..

- **(الجاني/ الضحية):**

في (الجازية والدراويش) تُحْدثُ هذه الثنائية إشكالية، وهي إشكالية تنسجم مع توجه الكاتب نحو إثارة الرَمز، واستفزاز القارئ للتأويل، ففيها أكثر من ضحية لعمل جنائي واحد مبهم وغامض. فالطيب هو المتهم الوحيد بمقتل الطالب الأحمر وهو ضحية لجريمة يقول إنه لم يرتكبها، والطالب الأحمر هو الضحية الأخرى وبالاستناد إلى طاقة الرمز في الرواية نتساءل: من الذي زج بالشعب (ويمثله الطيب) في الزنزانة، ومن الذي قتل الثورة؟! الممتع أنّ هذه الرواية تحاول الإجابة عن السؤال، عن شقه الثاني فقط –دون أن تفرض رأيها– فتدّعي أنّ الثورة هي التي قتلت نفسها ويأتي هذا التصريح على لسان الطيب إذ يقول إنّ الطالب الأحمر قتلته أحلامه، فالمتوقع أن يكون قد تزحلق عن المنحدر الحاد الذي كان يتسلقه في رحلته الاستكشافية. مما أدى إلى سقوطه من أعلى المنحدر، وارتطام رأسه بالصخرة، فقد وُجدت عليها آثار دماء واضحة. أما أهل الدشرة، بما في ذلك الأخضر الجبايلي، فيؤيدون أن ينسب مقتل الطالب الأحمر إلى الطيب لأنّ هذا كما يزعمون شرف له ولهم، فالأحمر قد راقص الجازية أمام أعين الملأ متجاوزاً بذلك كل حد، والجازية تمثل شرف "الدشرة" كلها ومن يمس شرفهم وجب قتله وبذا يكون الطيب بطلاً (وطنياً) لأنه هو قاتل الأحمر.

في (الشمعة والدهاليز) تتداخل الأمور أيضاً ويصبح من العسير تحديد هوية الجاني أو الضحية في إطار الصراع الذي تسرده الرواية وهو صراع جماعي كما سبق وأن بيّنا فالأمور تختلط وتخضع لجدلية القراءة، قراءة الأحداث والأوضاع السياسية. فكل طرف من الأطراف المتصارعة يحاول تفسير الأمور من وجهة نظر ذاتية مما يجعل النتائج منحازة وغير منطقية. لكن في النهاية تسقط ضحية محددة ومميزة أيضاً، لقد كان الشاعر الشهيد الأول في تاريخ الدولة

الإسلامية الجديدة كما قال عمار بن ياسر وهو يبكيه مترحماً ومتحسراً فقد كان رشحه ليشـــغل منصب وزير في الدولة الإسلامية لكنّ يداً ما اغتالته خلسة.

أما في (ذاكرة الجسد) فتأخذ المسألة أبعاداً أخرى، هناك ضحايا حقيقيون مـــاتوا مـــنهم زياد الشاعر الفلسطيني، وهناك في الطرف المقابل ضحايا آخرون بحكم المعانـــاة النفســـية. إنّ شخصيات عديدة في هذه الرواية تصنف نفسها ضحية لعدوان ما على وجودها وعلى حقوقهـــا الإنسانية، فحياة تعتبر أن أباها وطفولتها سُلباً منها وأنها لذلك ضحية من ضحايا التاريخ التـــي تخلفها المعارك والحروب لتمنح متضرّريها فيما بعد الأوسمة والنياشين والألقاب.. خالد أيضـــاً ضحية، تشهد على ذلك ذراعه المبتورة، وغربته وذاكرته وإذا كانت الحرب هي المسؤولة عن فقدان ذراعه فمن المسؤول عن غربته، وقتل أحلامه، وابتلاع ذاكرته؟

(وقائع من أوجاع رجل..) تكشف هي الأخرى عن نمطين من الضحايا نمط سقط فعلياً (مـــات) ونمط ما زال يعيش المعاناة. من النوع الأول علي الصيّاد وروزا والإفريقي.. ومن النوع الثاني عاشور الماندرينا.

- **(مساعد/ معيق):**

المساعدون في الروايات كُثر أبرزهم على الإطلاق (عليلو) مهرب عاشور المانـــدرينا من السجن والذي رافقه أطول مسافة سمح بها مرضه. ومنهم في الرواية نفسها (بلخير الديواني) من رجال الجمارك وكان يسهل مرور عاشور عن الحدود وهـــو يهـــرب المانـــدرينا. ومـــن المساعدين في (الشمعة والدهاليز) شخصية (بابانا آدم) الذي رافق الشاعر إلى قســـنطينة أثنـــاء سفره للدراسة وقدم له ما يحتاجه من مساعدة.

أما المعيقون فقلّة منهم مثلاً الجمركي الفرنسي الذي كـــان يعتـــرض طريـــق عاشـــور الماندرينا ويصادر ما يحمله في سلّته من مهربات. ومنهم في (ذاكرة الجسد) (سي..) الذي أعاق ارتباط خالد بحياة وقتل أحلامه.

- **(فرد/جماعة):**

ميزة هذه الثنائية أنها ستسمح لنا بالوقوف أكثر على أهم الشخصيات الروائية التي قامت بها أو من أجلها أو بوجودها الأحداث والإضافة التي ستتيحها هذه الثنائية هي التوسع في معرفة الشخصية بحيث لا يقتصر النظر إليها على ما تؤديّه من أفعال أو ما يربطها بغيرها من صلات وإنّما ينضاف إلى ذلك ما يميّزها عن الشخصيات الأخرى من صفات ذاتية، ومقومات خاصـــة. وهذه الأخيرة واحدة من الإمكانات التي يتيحها التحليل البنائي المعاصـــر الـــذي يتعامـــل مـــع الشخصية باعتبارها دليلاً له وجهان، دال ومدلول. أمّا الدّال، فهو ما يشير إلى الشخصية مـــن اسم، أو صفة، وأمّا المدلول، فهو ما يتم استخراجه من داخل النسق السردي. وهذا يعنـــي أنّـــه بالإمكان التعرف على شخصية ما من خلال ما يحكيه الراوي عنها أو من خـــلال مـــا تحكيـــه الشخصيات الأخرى أو من خلال ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصـــيات وأفعالها في الرواية[1] . وقد قمت بإعداد جدول لأهم الشخصيات التي يمكن دراستها تحت هـــذه الثنائية:

(١) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص٥١.

الرواية	الفرد	الجماعة التي يتعارض معها
الجازية والدراويش	الجازية الشاعر	الطبيعة البشرية/ نساء الدشرة. النقابة/ نقابة الشعراء.
ذاكرة الجسد	خالد حياة	مجموعة من الرجال/ الرجال الأسوياء مجموعة من النساء
الشمعة والدهاليز	الشاعر الخيزران	مجموعة كبيرة جداً من الناس مجموعة من النساء

من الملاحظ التي يمكن استنتاجها من قراءة الجدول ما يلي:

١- أنّ هذه الثنائية (فرد/جماعة) تلتقي مع تعارض ثنائي آخر هو ثنائية (امرأة/ رجل) وهذا يشير إلى أنّ الكاتب يعمد إلى إيجاد شخصية موازية من الجنس الآخر.

٢- أنّ كل شخصية من الشخصيات المبيّنة في الجدول وقعت في تعارض مع مجموعة ما بغض النظر عن حجم تلك المجموعة أو شكلها أو نوعها أو مدى حضورها في العمل؛ وعلى سبيل المثال فإنّ حياة في (ذاكرة الجسد) تتعارض ضمنياً مع نساء أخريات وُجدْنَ في العمل كذواتٍ فاعلة أم لم يُوجدْن.

٣- أنّ رواية (وقائع من أوجاع رجل..) وقعت بمجملها خارج هذه الثنائية وهذا يساعد في كشف المزيد عن طبيعتها، فالتعارض الأساسي في هذه الرواية هو التعارض بين الأحزاب العمالية، والسلطات، والشخصيات الفاعلة فيها سوف تقع مع أحد الطرفين، وهذا ما يجعل البحث عن ثنائية (فرد/جماعة) التعارضية صعباً، لأنّ شخصية ما سوف تكون ممثلة لطبقة أو حزب.. وبعبارة أخرى فإنّ شخصية ما لن تمثل ذاتها فقط بل ستحيل على فئة أو مجموعة وهذا ما يدفع إلى القول بأن شخصية عاشور الماندرينا هي شخصية نموذجية*.

- **الجازية والدروايش:**

* الشخصية النموذجية هي الشخصية الممثلة لطبقة معينة أو مجموعة من الناس. محمد يوسف نجم، فن القصة، ص١٠٥.

أولاً: الجازية:

يجمع الباحثون على أنّ الجازية هي رمز للجزائر[1] ، يرى عبد الحميد بوسماحة أنّ شخصية الجازية تظهر في الرواية ببعدين أساسيين الأول خيالي والثاني واقعي من خلال اسمها المستعار من التراث الشعبي.

في السرد شواهد كثيرة صريحة وغير صريحة تؤكد نفس الحقيقة نقبس منها الآتي: (وهو على لسان الطيب).

" **انتهت الحرب**

احتفلت القرية بالعائدين من الموت

جميع الحقوق محفوظة
المكتبة الجامعية الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الجازية كانت في المهد لدى إحدى القرويات الفضليات،

عائشة بنت سيدي منصور.

ماتت أم الجازية أثناء الوضع.

أبوها لم يعد من الحرب.

رفاقه قالوا، قُتل بألف بندقية!

لم يكن شخصاً، كان شعباً!

كلهم يعرفون متى استشهد. لكنهم لا يعرفون قبره. لم يدفن في الأرض، دفن في حناجر الطيور!

طفولة الجازية مرت دون أن يعرف أحد كيف..

وذات عشية، شاهد السكان فتاة عائدة من العين مع النساء،

---

(١) أنظر: بشير إبرير، خصائص الخطاب الروائي في الجازية والدراويش، تجليات الحداثة عدد ٣٦ جوان ١٩٩٤ ص(١٦١) وانظر عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٩٢، ص١٢٣، وانظر فهيمة الطويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٨٦، ص٢٢٨.

حسنها يملأ الدنيا!

عرفوها: إنها الجازية ابنة الشهيد!

بسرعة تفوق التقدير، انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب. وأصبحت أسطورة!

كل الناس يحلمون بها، لكنهم يرهبونها إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية!

كانت أساطير الدشرة تتمثل في "السبعة" والدراويش والصفصاف.

ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة – الحلم!

حام الرُعاة حولها ثم تفرقوا. خافوا أن يعود أبوها في صورة إعصار يهلك الضرع والزرع!

إنّ رجلاً يُقتل بألف بندقية، ويدفن في حناجر الطيور لا تؤتمن روحه!"

(الجازية والدراويش، ص٢٢)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

دلالات المقبوس:

انتهت الحرب ← حرب التحرير ← وولدت على يديها الجزائر ←

ماتت أم الجازية ← كناية عن انتهاء الحرب ← أبوها استشهد ← كان شعباً

كناية عن تضحيات الشهداء ← لا يعرفون قبره ← كناية عن أنّ الجزائر ليست

مكتوبة باسم شخص معين ← دفن في حناجر الطيور ← تأكيد للفكرة السابقة

طفولة الجازية مرت دون أن يعرف أحد كيف ← كناية عن أنّ السنوات الأولى بعد

التحرير مرت بسلام. (ذات عشية) استعمل الكاتب هذا التعبير إشارة إلى بدء الصراع، فالتوقيت

له دلالة تشاؤمية ← أصبحت أسطورة ← أصبحت مطمعاً ومثار رغبة ←

كل الناس يحلمون بها ← تأكيد الفكرة السابقة ← حام الرُعاة حولها ←

في العبارة انفتاح للدلالة فهي قد تعني (الحكام) والأسياد، وقد تكتسب دلالة (الوضيع) فحتى الذين لا يتقنون سوى حرفة الرعي أصبحت الجزائر مطمعاً لهم. وبصورة مجملة تعطي العبارة دلالة السخرية المرة ← إن رجلاً يُقتل بألف بندقية لا تؤتمن روحه ← كناية عن أنّ الإرادة الوطنية الصادقة التي أنجبت الجزائر بالتضحية قد تثور في أية لحظة للوقوف في وجه الطامعين من كل الأنواع.

ثانياً: الشاعر

شخصيّة لم يمنحها السارد اسماً، توقع الطيب أنه دخل السجن بسبب طول لسانه فالشعراء يشتمون ويتدخلون فيما لا يعنيهم والكبار لا يرحمون.. السَّجان قال إنّه ثرثار لا يكف عن الكلام لحظة واحدة. وعندما سأله الطيب عن وضعه قال:

" **عندما يريد أن يكون الإنسان نزيهاً ليس هناك مكان أفضل من السجن!**"

(الرواية، ص١١٧)

والمفارقة التي تتبدى مع القراءة هي أنّ (الشاعر) ليس شاعراً وأنّ هذا الاسم أطلقته عليه النقابة سخرية واستهزاءً به وأنهم قاموا بسجنه لتأديبه.

العلامة الفارقة التي تميز هذه الشخصية إذن هي (طول اللّسان) وقد رجّحت أن تكون النقابة رمزاً للحكومة وأن يكون الشاعر إعلامياً خارجاً عن القانون (متمرداً) وقد عزّز هذا الاحتمال لديَّ بعض الشواهد والإشارات النّصية التي تحتمل مثل هذا التأويل ومنها:

- جوابه عن سؤال الطيب: هل للشعراء نقابه؟

"بسببها أنا هُنا الآن، يمنعني لساني من الصمت. والكلام ممنوع لأنّ النقابة تـرى أنّ ضميري جزء من الضمير المسَيَّر! حاولت أن أفهمها أنّ الشـارع مكـتظ بالنّشـالين الـذين ينتشلون مستقبل أجيال كاملة. قالت: وما دخلك، أنت تدافع عـن النقابـة أم عـن الشـارع؟ رفضت، أرسلتني إلى ما وراء الطبيعة".

(الرواية، ص١١٨)

وقولة: **"هكذا تماماً رجال النقابة! يتخذون أشكالاً مختلفة لأشكالهم كالحرابي، ثم يعودون آليـاً إلى طبائعهم الأولى، عندما ينفرد كل واحد منهم بنفسه".**

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الرواية، ص١٧٣)

وقوله: **"عندما كنت صغيراً كنت أعتقد أنّ المذيع يذيع آراءه. ولمّا كبرت أدركت أنـه يذيع آراء غيره!..خسارة أن لا يتكلم صاحب الرأي!"**

(الرواية، ص١٧٤)

وعن سبب وجوده في السجن يقول:

"كان صحافي يقوم بتحقيق عن النقابة. سألني لماذا تجتمع دائماً، حياتها تمضي فـي الاجتماعات؟ أجبته بأنّ الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الأفكار! لمّـا علمـوا بـذلك اتّهموني بأنني أعرّض بغبائهم أمام الصحافة، وأنهم كأفراد لا يستطيعون خلق فكرة واحـدة صالحة. هم يجتمعون في الواقع مع من ليسوا من النقابة ليتعلموا منهم".

(الرواية، ص١٧٤)

وعندما سأله الطيب مرّة ثانية هل للشعراء نقابة أجاب:

"**لست أدري، أنا لست شاعراً، إنما رجال النقابة يسخرون منّي. سمّوني شـــاعراً لأنّ كلامي لا يترتب عليه شيء. لست صاحب قرار**".

(الرواية، ص١٧١)

ويمكن فهم دلالة المقبوسات على النحو التالي:

* الشاعر يمثل الإعلام ←——— الإعلام جهاز حكومي لذا عليه أن يكون مسيراً لا مخيّراً ———→

لذا فإنّ على الشاعر أن يذيع آراء الحكومة لا رأيه هو.

جميع الحقوق محفوظة

- الكاتب لم يختر للحكومة اسمَ (نقابة الشعراء) عبثاً وأعتقد أنّ لهذه التسمية علاقة تتناص مع الآيات القرآنية ﴿ **والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾[1] وبربط دلالات المقبوسات بدلالات الآيات القرآنية الكريمة يُفهم ما يلي:

الحكومة (حكومة الثورة) وعدت بإنجاز العديد من الأمور لكنها لم تنجز (يقولون ما لا يفعلون). المنتمون للحكومة أناس متقلبون ومراؤون ويميلون حيث تكون مصالحهم (في كل وادٍ يهيمون).

* حياة الحكومة تمضي في الاجتماعات ———→ الفعل الإيهامي الذي تمارسه لإقناع النـــاس أنّها تعمل من أجلهـــم ———→الاجتماعـــات هـــي التـــي تخلـــق فـــي رؤوســـهم الأفكـــار تحمل دلالات تهكميّة فهؤلاء (النقابيون) ليسوا مؤهلين كأفراد وما اجتماعهم إلاّ لتغطية عيـــوب النقص التي يتمتعون بها كما أنّ هؤلاء يكتسبون هيبتهم من وجودهم تحت مظلة الحكومة فـــإذا خرجوا منها صاروا لا شيء.

---

(١) القرآن الكريم، سورة الشعراء، آية ٢٢٤-٢٢٦.

* يسخرون منّي ← كناية عن ضعف سلطة الإعلام وأنها مجرد واجهة للدعاية ← سموني شاعراً ← الحكومة تعكس الصورة وترى أنّ الشاعر (الإعلام) ليس بوسعه أن يفعل شيئاً فهو يقول ولا يفعل ← كلامي لا يفعل شيئاً ← تأكيد للفكرة السابقة فالإعلام صورة للديموقراطية الزائفة ← لست صاحب قرار ← صوت فارغ لا يقدم ولا يؤخر.

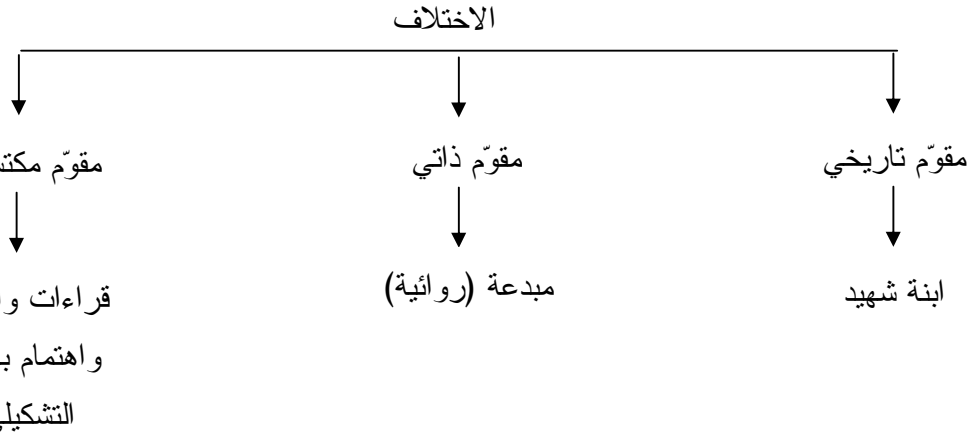
- **(ذاكرة الجسد):**

أولاً: حياة.

واسمها الحقيقي (أحلام) ورد مجزّأً مرة واحدة وصرح السارد أنه لم يذكر اسمها مرة واحدة لأنه لا يستحق الذكر. وحركة السارد هذه (تغييب الاسم) تتناسب مع هدفه فهو يقصد إلى خلع ذكرى هذه المخلوقة لذا كان عليه أولاً أن يمحو اسمها من قاموس كلماته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

والطابع الأساسي لهذه الشخصية هو الاختلاف، الاختلاف عن النساء العاديات، وهو طابع قد تحصل بفعل عدّة مقومات (عوامل) على نحو ما تُظهر الترسيمة:



وقد لعب كل عامل من العوامل السابقة دوراً بالغاً في بلورة شخصية "حياة" على النحو الذي ظهرت فيه في الرواية. ففقدانها لوالدها، وإن كان يكسبها على الصعيد الاجتماعي قيمة

إيجابية، إلاّ أنه على الصعيد النفسي أكسبها حزناً مستديماً، وإحساساً بالنقص، وهذا ما جعل شخصيتها تتجه نحو العمق. أما عامل الإبداع فقد لعب دوراً مضاداً إذ أكسبها شيئاً من الغرور، وإحساساً بالاكتمال مما يوحي بحجم الصراع الذي تعانيه الشخصية في معرفة ذاتها.

ويتدخل العامل الثالث (القراءات الواسعة) لا ليرجح إحدى الكفتين ولكن لينقل الشخصية من عالم المرغوب الممكن، أو الواقعي، إلى عالم المرغوب المتخيل (الشاذ أو النادر أو الخارق) فيغدو هدفها أو طموحها خارجاً عن المألوف. وهذا ما يجعلها في النهاية شخصية سادية. لقد ساهمت قراءاتها الكثيرة عن الرسامين والمبدعين المشاهير في جعلها تحلم أن يحبها رسام. فقد كانت تؤمن بأنّ الرسام إذا أحب تصرف بجنون يصل أحياناً حدَّ الانتحار في سبيل من يحبّ، وكانت ترغب، ونتيجة لساديّتها المفرطة أن يقتل من أجلها رسام، أو مبدع من نوع آخر، لتفوز هي بالخلود والأسطورية.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ابداع الرسائل الجامعية

وعلى صعيد السارد (خالد) فكثيراً ما صرَّح بأنَّ (حياة) ليست امرأة عادية بل وطناً. وهذا ما جعل من زواج (حياة) من الرجل العسكري أمراً له أبعاد رمزية فالجزائر التي ضحى من أجلها جيل بأكمله بعضه استشهد وبعضه خرج بعاهات جسدية مستديمة (سي الطاهر/ خالد) تؤول إلى رجل عسكري انتصر فقط بقوة الرتبة والمادة (سي..).

ثانياً: خالد

شخصية خالد تنبني هي الأخرى على تضافر عدد من المقومات المميزّة يوضحها الشكل التالي:

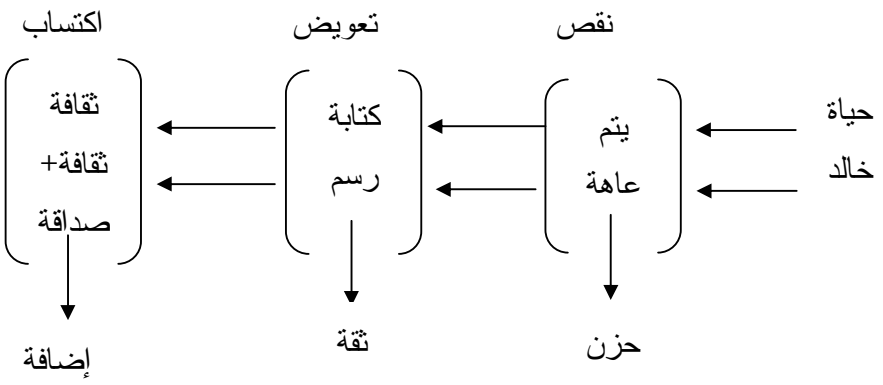
جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما فقدانه لذراعه فقد كان عاملاً من عوامل انطوائه نظراً لإحِساسه بالنقص وهو رجل مجبول على الحزن. فحياته سجل للمعاناة، والفجائع المتتالية، حتى إنه ليُصَرح بعجزه عن الفرح الذي يمارسه الآخرون دون مشقة. وقد كان حزنه وعاهته دافعين للتحدي، ومع إصراره على إثبات ذاته صار رساماً شهيراً، وقد اقتنع بضرورة امتلاك المبدعين قدراً من الغرور في مجتمع كمجتمع الجزائر لأنّه الوقاء الوحيد من سطوة الأميين والجهلة. ومع أول معرض رسم نسي خالد عاهته الجسدية لكنّه لم يخلع ذاكرته بل استعادها بقوة عندما التقى حياة، وقد لعبت ثقافته دوراً في تسويغ بعض تصرفاته مع الآخرين بمن فيهم حياة، فإذا كان (نتشه) مثلاً لم يخجل من تقبيل امرأة أحبها وهو فيلسوف القوّة، أفيخجل خالد من قبلة محمومة عاشها مع حياة خارج أبعاد الزمان والمكان؟

وتبلغ شخصية خالد أحياناً درجة من (المازوشية) تسهل عليه تقريع الذات، وتوبيخهـــا، ونعتها بالغباء، والحمق ويصل به الحد إلى الإفصاح عن تلذذه بالعذاب النفسي الذي تسببه لـــه علاقته بحياة نظراً لأنّها امرأة ذكية، وتعذب بذكاء! وتأتي علاقته الجســدية غيــر المشــروعة بكاترين لتضيف إلى شخصيته المزيد من الفوضى، والتناقض، وهو الذي لم يتردد فـــي شـــتم أولئك الرجال المختفين في دهاليز الرغبة "حيث قصص الحب غير الشرعية، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب..." وعن أثر صداقته لزياد– الشاعر الفلسطيني– اعترف خالد بأنّ لقاءهما شكّل منعطفاً في حياته لأنه بداية التحدّي المعلن لكل الأنظمة (الدموية القذرة) ذلك التحدي الذي قرر خالد أن يمارسه في نطاق عمله الإعلامي، إنّ ما يجمع خالداً وزياداً أكثر من وعي بالواقع فريد فبالإضافة إلى ذلك هناك (الرغبة المرضية في الخلق) التي تجعل المبـــدعين اســـتثنائيين بتطرف يصل حدّ الجنون بل إنّ خالداً يساعدنا في الكشف عن بعض جوانـــب حياتـــه عنـــدما يصرح بأنّ المبدع إنسان متقلب، ومفاجئ، لن يفهمه أحد، ولن يجد أحدٌ مسوّغاً لسلوكه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ولعلّ القارئ لاحظ مساحة التقاطع الذي يجمع بين ثنائي الرواية (حياة/ خالـــد) والـــذي يمكن تمثيله على النحو التالي:



- **(الشمعة والدهاليز)**

أولاً: الشاعر

الصفة المميزة للشاعر (هارون الرشيد) هي التفوق في وعي الواقع، وهي مَزيّــة لــم نستنتجها استنتاجاً بل قدمت لنا باعتراف صريح من طرف السارد والشخصية نفسها: "**أنا هــذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته**"

(الرواية، ص١٠)

ولا بد لفهم هذه الشخصية من الوقوف على مصادر الفرادة التي تتمثل في هذا الــوعي المتقدم، وقد تبدّى لنا ذلك على النحو التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تفوق الوعي

عوامل ذهنية	عوامل نفسية	عوامل مكتسبة
ذكاء /موهبة	ثقة / جُرأة	تجربة / علم

يظهر الذكاء من خلال سرد بعض مواقف الطفولة –كحواره مع عمه المختــار مــثلاً– وهو ذكاء تنامى مع تنامي التجربة وتقدم الخبرة. أمّا الموهبة (كتابة الشعر) فقد أكسبت شخصية الشاعر مزيداً من الشفافية وجعلته يستبطن الأمور أكثر، ويتحسس الأشــياء بعمــق. وتتجلــى العوامل النفسية (الثقة والجرأة) من خلال مجموعة من المواقف والمشاهد من ذلك تحدّيه للجنــة الاحتفالات المدرسية، ووقوفه للمرة الأولى وحيداً على المسرح لعرض رقصة فلكلورية كان من المتوقع أن يستنكرها الجمهور ويستقبحها المسؤولون. وقد كان قبل ذلك الصبّي الوحيــد الــذي وثقت به جماعة عمّه (المختار) الجهادية أثناء الثورة فاعتمدت عليه في نقل الأخبار فيما بينها.

أمّا التجربة فتجسدها سيرة الشاعر وتعاقبه على عدة اتجاهات ساهم كل منها في تثقيفه وتوسيع إدراكه فالشاعر نشأ في بيئة ثورية تقاوم الاستعمار وتلعنه وهو لذلك نشأ معبّأً بكره فرنسا حتى عندما قرر أن يدرس في ثانويتها فقد كان هدفه الاطلاع على الدين الإسلامي الذي تحيطه فرنسا بظلمة قاتمة وشبهات غليظة، ويحيطه الشيوخ والعجائز بالخرافة والبدع. وأثناء وجوده في الثانوية أمكن له التعرف على الفكر الماركسي على يد القيم العام الذي كان يكره فرنسا ويساعد الثوار ضدها، وقد دعم هذا الإطلاع وعيه بقضايا العالم ومكنه من قراءة الأحداث بطرق مختلفة. وفي هذه الأثناء كذلك توسع فهمه للمخطط الفرنسي الذي كان يهدف إلى منح الجزائر استقلالها العسكري واستبداله باستعمار ثقافي من أجله أنشأت فرنسا تلك الثانوية لتخرّج منها جيل المتفرنسين (الجيل الجسر) الذي سيربط الجزائر بفرنسا إلى الأبد. وقد جاءت دراسته لعلم الاجتماع لتشكل إضافة قوية للعناصر السابقة، إذ صرفت اهتمامه إلى القضايا الكبرى التي تعمل على الساحة في حين لم تشغل الشؤون الخاصة وهموم الأفراد العاديين، حيزاً كبيراً من حياته، لقد كان همّه الوحيد فهم ما يحدث وهذا تماماً ما دفعه للخروج من منزله والنزول إلى ساحة (أول ما ي). لقد كان على الكاتب أنّ يجهّز موقفاً ما لينجز المشهد كاملاً حتى لو لم يكن الموقف مقنعاً تماماً؛ إنّ حركة التقاء الشاعر بالمجموعة المسلحة ضرورية على صعيد الفكرة التي تطرحها الرواية لكنّها على الصعيد الفني تعاني من بعض الهشاشة فالحدث تميّز بالسرعة المفرطة سرعة استجابة الشاعر للمجموعة وسرعة دخوله مع عمار بن ياسر في رباط أخوي، وميثاق وطني ثنائي، وسرعة اختياره وزيراً في الدولة الجديدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

لكن إذا ما نظرنا إلى الأمور من زاوية مختلفة فسنجد أنّ حركة الحدث غير المحبوك ضرورية ومنسجمة مع البعثرة الزمانية والصوتية في الرواية ومتفقة تماماً مع إرادة الكاتب التي

تتجه بجدية نحو قراءة الواقع الجزائري عندها أيضاً سنعترف بأنّ خلخلة الحدث وَسُرْعَتَهُ هـــي انعكاس طبيعي لتوتر الواقع وفوضاه واضطرابه.

على صعيد آخر تبدو علاقة الشاعر بالآخرين علاقة مَرَضية إذ ولّدَ لديه وعيه المتفوّق إحساساً بتفاهة هؤلاء وغبائهم مما دفعه إلى اعتزال الكثير ممن حوله وهذا بدوره ضاعف مـــن غربته وكآبته.

ثانياً: الخيزران.

نحن مضطرون لرؤية هذه الشخصية من خلال عيني الشاعر الذي أعطاها قيمة مميّزة، فهي الوحيدة التي استرعت انتباهه وايقظت في داخله مشاعر الحب واللهفة. والسبب، كما يقول هو، أنّها مختلفة حتى أنه سمّاها (شمعة دهاليزه) ولعلّ في تتبع بعض متعلقات هذه الشخصية ما يساعد على فهمها:

أنّها ترتدي الحجاب
أنها لا تضع المساحيق على وجهها
أنها لم تتحدث معه بكلمة فرنسية واحدة.

فيها شيء من آسيا وإفريقيا
فيها شيء من العرب والبربر
فيها شيء من كل شيء.

هو لن يتزوج
هو يحبها كثيراً
هو سمّاها شمعة دهاليزه

مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فهذه الإشارات وغيرها تؤكد فكرة أنّ الخيزران رمز لشيء ما، بالإضافة إلى أنّ كل مجموعة من المجموعات السابقة تتضمن دلالة معينة، وترتبط المجموعتان، الأولى والثانية، بخصائص معارضة أو ممثالة لشخصية روائية أخرى أبرزها السارد وكان لها علاقة مباشرة ووطيدة مع الشاعر. فالمجموعة الأولى تشير إلى رفض القالب الغربي (فرنسا) وترتبط على صعيد آخر بشخصية الأب وهو ارتباط مبنيٌّ على التعارض والتضاد والأب في هذه الرواية لا يجسد ذاته وحسب بل يمثل جيل المتفرنسين جميعاً بما في ذلك الحكومة نفسها وهو الجيل الذي يرفضهُ الشاعر (جيل الأبناء) وينتقده بشدّة ويشرّح حالته المرضية بعمق. خرج الآباء من الاستعمار ناسين دينهم ولغتهم وتاريخهم لم يتنصّروا لكنهم محايدون دينيّاً..لا يصومون لا يصلون يشترون المحرمات.. ويعلمون أبناءهم الدين الإسلامي!.. إنه جيل لا تعدو رؤيته أن تكون (رؤية الآخر)، وهم لذلك يجسدون حالة الضياع.. ضياع الهوية بين الشرق والغرب والدين واللادين والعروبة واللاّعروبة..

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أمّا المجموعة الثانية فتمثل فكرة الاعتدال والموازنة بين مطالب الدنيا والآخرة وهي الفكرة التي جسّدتها شخصية عمار بن ياسر فقد جمع هذا بين مطالب الدنيا (مهندس نفط) ومطالب الآخرة (الدين) فتحققت فيه الوسطية والرزانة.. الملاحظ أنّ ملامح الخيزران تتشابه إلى حدٍ كبير مع ملامح عمار بن ياسر من حيث هما موزعتان بين آسيا وإفريقيا بين العرب والبربر..

وتجّسد المجموعة الثالثة فكرة القداسة التي تتعرض للانتهاك من خلال الممارسة وذلك على النحو التالي:

الحب ⟵ شيء مقدّس (قيمة مثالية).

الزواج ⟵ ممارسة الحب.

ممارسة الحب ⟵ (الرغبة + القداسة).

الرغبة ⟵ تجسيد للمصلحة والحاجة.

(الرغبة + القداسة) ⟵ تؤدي إلى انتهاك ما أو خطأ ما أو خلل ما.

ولكي نتوصل إلى تأويل مقنع لرمز (الخيزران) سنواصل بحثنا في معطيات السياق السردي:

- الشاعر يمثل جيل الأبناء الذي يعيش واقعاً بناه الآباء المتفرنسون.
- جيل الأبناء يرفض الواقع الذي بناه الآباء المتفرنسون.
- الشاعر يقول إن الإسلام هو شمعة دهاليز هذا العصر.
- الجيل الجديد الذي يرفض واقعاً بناه الآباء المتفرنسون يقول إن الإسلام هو الحل.
- الشاعر يقول إن الخيزران هي شمعة دهاليزه.
- الشاعر يقول إن الإسلام هو شمعة دهاليز هذا العصر.

يترتب على ذلك احتمال أن تكون الخيزران رمزاً للإسلام في صورته الخالصة النقيّة التي لم تعكّرها الممارسات المختلفة الخاضعة للميول والمصالح والحاجات (المجموعة الثالثة) الإسلام الذي جاء ليوازن بين حاجات الإنسان الروحية وحاجاته الماديّة (المجموعة الثانية)، الإسلام الذي يحافظ على الهوية ويعطيها حصانة ضد الذوبان في الآخرين، وذلك عبر ممارسته كاملاً غير منقوص ولا مُجزّأ (المجموعة الأولى) وفي السرد هناك عدد كبير من العبارات التي تشير إلى مجموعة أو أكثر من المجموعات الدلالية السابقة وترتبط برؤية الشاعر (وهو هنا يمثل ذاته الواعية فقط) للإسلام الذي ينبغي أن تحققه الجماهير لكي يكون نداؤها صادقاً ونقياً ومثمراً، نذكر منها الآتي:

".. لا تكفي لا إله إلاّ الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. تلكم ليست سوى وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها للكفاح باسمها. إنّما الله. الله هو العقل.

الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق،...، الله هو حقيقته التي بثها في الكون وفي الكائنات.. الله نور السموات والأرض، بما في الأرض من سراديب وكهوف".

(الرواية، ص١٤١)

وقوله: " لقد كان على العلماء المسلمين، أن يجمعوا بين الحالتين: حالة علي بن أبي طالب، الذي يغسل كل مساء بيت مال المسلمين حتى لا يبيت متسخاً بوسخ الدنيا. وحالة الذي رأى فيه معلم الأمة الشبح، الروح التي لا تختلط بالأجسام أو بالمادة [يعني أبا ذر الغفاري] وعليهم أن يستخلصوا منهما كحالة واحدة، الجدلية الواردة في الحديث، اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا".

(الرواية، ص١٥٦)

وقوله: " لو كانوا يحبون الله أكثر مما يخافونه، لجعلوا هذا الحديث [إشارة إلى الحديث السابق] إلى جانب حديث الدنيا والآخرة، منطلقاً لفهم الدين الفهم الذي يقوم على العلاقة الجدلية بين المثالي وبين المادي. بين الملائكية فينا وبين الحيوانية"

(الرواية ص١٥٧)

وقوله للخيزران:

" الله يتجلّى في جمالك وبهائك، وليس في المسجد إلاّ هو".

(الرواية ١٦٤)

وقوله فيمن يسخّرون الدين لحاجاتهم بمن فيهم (الحكومة المتفرنسة)

"إنّهم شيع وأحزاب. الانتهازيون يركبون موجة الدين. كل حزب يتأسس يحاول انتزاع البساط من تحت الآخرين. الأجهزة تنشئ أحزابها وتستعمل إسلامها. المهمشون في الحياة يظنون أنّ حجة وجبة ولحية وإن شاء الله والسلام عليكم، تصنع مسلماً شريفاً، وتخلق اعتباراً اجتماعياً".

(الرواية، ص١٧٢)

وقوله لأبيه: (وفيها تتجسد حالة التيه التي يعانيها الأبناء من جرّاء الفرنسة).

"من أنت؟ من أنا؟ لقد علّمتني ما يتوجب أن أعلم، وإنّني لأبحث عن علاقتي بك!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نصوم أو لا نصوم؟

نفتح الخمارات أو نغلقها؟

لا يهم أن نكون شرقاً أو غرباً، ففي الغرب يوجد شرق، وفي الشرق يوجد غرب، إنما من نكون؟

هذه الحالة بين بين. تولد اضطراب النفس، وإنّني لمضطرب يا أبي. لا أستطيع أن أواصل السير معك، ولا أستطيع أن أتخلى عنك، ولا بد لأحدنا من أن يقود السير. لا تصوم. لا تصلي. تشرب النبيذ، ولا تمانع في أكل الخنزير، وتقول لهم، إنك لست منهم، وتعلمني ديني، وتربطني بوجداني".

(الرواية، ص١٧٣)

وغيرها الكثير من العبارات والمواقف التي تجسد حالة الاغتراب المسيطرة على مشاعر الجيل الجديد التي تمخضت عن رغبة قوية لدى هؤلاء الشباب في البحث عن هوية محدّدة، هوية واحدة، تضع حداً لهذا التماهي، وهذا الذوبان غير الشرعي وغير البريء في الآخر.

الخلاصة:

يمكننا وبعد أن درسنا ثنائية(فرد /جماعة) أن نستخلص الملاحظتين التاليتين:

- أنّ الروائيين الثلاثة (عبد الحميد بن هدوقة، وأحلام مستغانمي، والطاهر وطار) يميلون في رواياتهم إلى جعل البطل الأنثى رمزاً لشيء ما، وذلك بوضوح تام (كما في الجازية والدراويش) أو بأسلوب غير مباشر أو غير صريح (كما في ذاكرة الجسد، والشمعة والدهاليز).
- أنّ الروائيين الثلاثة يميلون إلى جعل أبطالهم الذكور على درجة من الوعي المميز بالواقع، وهم لذلك يعانون من حالة اغتراب مع مجتمعهم، أو المجموعة التي تعرّضوا من خلالها لنوع من أنواع العقوبة (الشاعر في الجازية والدراويش).

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **أنظمة فاعلة غير بشرية:**

لا يشترط في الشخصية الروائية حسب التصور العاملي الذي وضعه جريماس أن تكون ذاتاً بشرية بل قد تكون فكرة مجردة أو حيواناً أو جماداً[1] . فالمعوّل عليه هو الدور الذي تؤدّيه وفي الروايات المدروسة يلاحظ وجود عدد من الذوات الفاعلة غير البشرية التي أثرت في سيرورة الحدث أو اتجاهه أو وضعت له حداً منها:

- **الموت:**

([1]) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص٥٢.

وقد شارك الموت في الأحداث من خلال أداء دورين:

- **حل المشكلة:**

وأكثر نماذجه في (الجازية والدراويش)، وهذا ينسجم مع الطبيعة الفانتازية للرواية إذ يضع الموت حداً لأحداث معينة ويغير من اتجاه أحداث أخرى، وأبرز مثالين في الرواية هما موت الشامبيط، وموت الطالب الأحمر. لقد تدخل الموت ليضع حداً لأطماع الشامبيط، وينهي مخاوف أهل الدشرة من إمكانية تزويج الجازية لابنه الأمريكي. أما موت الطالب الأحمر فقد كان هو الآخر الحل الأمثل الذي أراح القرويين من أفكاره الغريبة التي أفسدت عليهم أحوالهم.

- **تعقيد الوضع:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهذا النوع يؤدي إلى جعل الأحداث مركبة، وغالباً ما يدفع الشخصيات باتجاه المغامرة أو التحدّي أو التحرّك في اتجاه مختلف.. إلخ. ومن نماذجه وفاة والد عاشور الماندرينا مما جعله يتحمل المسؤولية منذ صغره ويشتغل في تهريب المواد الغذائية عن الحدود. ومَوْت زوجته اللويحة الذي كان سبباً في زواجه من العالية.. وموت ابنه حميميد الذي دفعه إلى فرنسا وموت روزا الذي كان سبباً في رجوعه إلى الجزائر وأخيراً موت (عليلو) أثناء رحلة الهروب إلى البحر وقد أدّت وفاته إلى بلوغ الوضع حالة قصوى من التعقيد بحيث كان على عاشور بعدها أن يواجه مخاطر الرحلة وحيداً.

وفي (ذاكرة الجسد) أدى موت والدة خالد إلى تأزُّم وضعه الأسري مما دفعه للالتحاق بالجبهة. وأدّى موت (سي الطاهر) إلى تعقيد جديد دفعه للسفر إلى فرنسا كما كان موت أخيه حسّان سبباً في عودته القسرية إلى الجزائر وهي عودة لا تمثل بالنسبة إليه الرغبة والطموح.

أما موت الشاعر في (الشمعة والدهاليز) فلم يؤدِّ لا إلى تعقيد الأحداث، ولا إلى حل المشكلة، لأنّ المسألة معقدة أصلاً ولأنه لم تترتب عليه أحداث لاحقة كل ما هنالك أنّه كان حاسماً فقط حيث وضع نهايةً لأحداث الرواية.

- **الصُدفة:**

ونقصد بها الأحداث أو المواقف التي لا تختارها الشخصيات أو لا تتوقعها أو لا ترتب لها أو لا تنتظرها، والملاحظ أنّها قد تؤدي دوراً إيجابياً أو سلبياً، ومن أمثلتها في الروايات:

- لقاء خالد بحياة في معرض للرسم.
- لقاء عايد بحجيلة عند عين الماء وانطباع صورتها في ذهنه لتكون فيما بعد زوجته.
- لقاء حياة بزياد، فقد وتّر العلاقة بين حياة وخالد.
- لقاء الشاعر بمجموعة الملتحين. وهو لقاء له انعكاسات إيجابية تتمثل في فهم الشاعر لما يحدث واختياره وزيراً في الدولة الجديدة، وإنعكاسات سلبية تتمثل في مقتل الشاعر مما يؤكد الطبيعة الإشكالية لهذه الرواية التي تكثف المتناقضات في بؤرة واحدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الإيداع لرسائل الجامعية

رابعاً: أشكال السرد.

يعرف السرد الروائي بأنّه " الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية

للشخصيات، أو قد يتوغل إلى الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص بالذات[1] " وأشكال السرد في الروايات المدروسة هي:

- **الوصف:**

وقد استغل هذا الشكل على الأغلب في رسم صور الشخصيات والأمكنة. والملاحظ أنّ السارد لا يحاول إعطاء صورة لشخصية معينة إلاّ إذا كان وصفها يشكل إضافة ما أو يشير إلى دلالة معينة. فالشخصيات التي توصف غالباً ما ترمز إلى شيء ما على النحو الذي رأيناه من وصف الجازية ووصف الخيزران وعمار بن ياسر فوصف جمال الجازية الخارق قام مقام الفعل وعرّف بالشخصية التي لم يكن لها على صعيد الأفعال مشاركة مميزة، وكان لوصف الخيزران وعمار بن ياسر ارتباط بالفكرة التي تناقشها الرواية على نحو ما رأينا في أثناء دراسة الشخصيات. أمّا وصف المكان فتتعدد وظائفه تبعاً لحاجات الموقف، وعلى سبيل المثال يحاول السارد إعطاء صورة مفصّلة لأجزاء ومحتويات الغرفة التي كان يسكنها عاشور في فرنسا على نحو تتكشف فيه حالة الفقر والقحط التي تعاني منها الشخصية:

"**أوان قديمة تستقبلها الحيطان على مضض.. إبريق قهوة بلدي ..زر كهربائي، خيوطه مبعثرة كيفما اتفق.. بشكل فوضوي يدعو إلى الحزن والضحك ..صورة قديمة لأبي في إطار.. يبدو شامخاً كجبل بقبعته الخضراء التي تزين مقدمتها نجمة حمراء.. في الركن، فوق الطاولة الصغيرة. (كامبينغ) صغير مع لوازمه وأوانيه الخاصة.. كؤوس.. أوانٍ ..في الركن الثاني ..دولاب..سراويل، تغطيها بزّة عمل مغسولة، مبرقعة ببعض البقع الزيتية ..معطف خشن ما يزال يقطر ماءً ..على الأرض.. زريبة موروثة من آلام ومعاناة مريم اللويحة صنعتها بيديها**".

(١) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص٤٣.

(وقائع من أوجاع رجل، ص٢٩٦)

ويمكن تسجيل عدّة ملاحظات على الوصف السابق:

- أنّه بدأ بذكر الآنية ثم ركّز عليها بشكل لافت فقد شغلت الحيّز الأكبر منه.
- أنّ الكلمات التي تصف الأشياء تحمل على الأعم الأكثر دلالات النقص أو القّلة أو بصورة عامة تحمل صفة سلبية معينة، فالاستقبال على مضض، والإبريق بلدي، والخيوط مبعثرة، والشكل فوضوي، والطاولة صغيرة، والمعطف خشن. ووظيفة هذه الألفاظ تكثيف حالة البؤس التي تعيشها الشخصية.
- أنّ السارد وقع في خطأ عندما ادّعى أنّ صورة الأب ملوّنة، فالتاريخ الذي تتصل به الصورة تاريخ ليس فيه تصوير ملوّن هذا إذا كان ثمة تصوير أصلاً. والذي يدلّ على هذا الخطأ هو سيرة عاشور فأبوه استشهد وهو طفل لا يتجاوز بضع سنوات وتاريخ الأحداث التي يحكيها هو سنة ١٩٦٧ وعمره الآن خمسون عاماً وبذا يكون تاريخ ميلاده هو ١٩١٧ فإذا افترضنا أنّ أباه استشهد وهو في العاشرة من عمره أي سنة ١٩٢٧ فمتى أخذت له تلك الصورة الملوّنة؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أمّا وصف الطبيعة فقد شغل حيزاً من السرد في (الجازية والدراويش) واستُغِلَّ في تصوير الحياة الفطرية النظيفة التي يعيشها سكان الدشرة التي تحاول الأيدي الطامعة تخريبها والعبث بها:

"**عين جارية: أشجار من كل نوع. صفصاف يتحدّى الهاوية! الدشرة وجنّاتها تحيا في الربيع رغم الصيف الصائف! مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة. الحياة هُنا لم يفقدها بتولتها محرك ولا آلة، وما تزال على حقيقتها الأولى..**"

(الجازية والدراويش، ص٣٧)

- **الحوار:**

وتختلف كثافته وأهميته من رواية لأخرى ففي (وقائع من أوجاع رجل..) لم يحتلَّ الحوار مكاناً بارزاً كما لم يظهر أنّ له قيمة كبيرة في دعم حوارية الرواية. فالأحداث كانت تروى ويعلق عليها، ويشار لها من خلال وعي السارد ورؤيته للأشياء، أمّا الشخصيات الأخرى فقد كانت بالنسبة لنا ميتة يحييها السارد ويميتها متى شاء، بالإضافة إلى ذلك فإنّ الحوار في هذه الرواية جاء مقتضباً، سريعاً، ومشوشاً. أيضاً، فهو مُطَعّم بنكهة التداعي التي يميّزها تبدل مفاجئ للضمائر، وقطع تحدثه علامات الترقيم، ونقاط الفراغ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وما يميّز الحوار في (ذاكرة الجسد) هو أنّه يبرز ثقافة المتحاورين حتّى ليُخَيّل لنا في بعض المشاهد أنّ المتحاورين يتنافسان في استعراض ثقافتيهما والتي تحصلت لهما بفعل القراءات الواسعة، كما يخلق الحوار في هذه الرواية بيئة إمتاع وذلك بخروجه عن المألوف وكثافة حضور اللغة الشعرية فيه مما يجعله أكثر عمقاً وجاذبية فهو حوار استثنائي يتجاوز الأحاديث العادية التي قد تدور بين طرفين وما يؤدّيه بصورة أوضح هو جعلنا متلهفين لسماع جملة استثنائية غريبة الأطوار:

"**قلتِ مرّة وأنتِ تتأملينني أكثر:**

- **فيك شيء من زوربا. شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسّق. ربمّا كنت فقط أكثر وسامة منه.**

- **أجبتك:**

يمكن أن تضيفي كذلك، أنّني في سنّه، وفي جنونه وتطرفه، وأنّ في أعماقي شيئاً من وحدته.. من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائماً إلى هزائم.

قلتِ متعجبة:

- **أتعرف عنه كل هذا..أتُحبه؟**

- **أجبت:**

ربمّا

- **قلتِ:**

- **أتدري أنه الرجل الذي أثر أكثر في حياتي؟**

- **أدهشني اعترافُكِ. فكرتُ إمّا أنكِ لم تعرفي كثيراً من الرجال.. أو لم تقرئي كثيراً من الكتب. وقبل أن أقول شيئاً واصلتِ بحماسة:**

- **يعجبني جنونه وتصرفاته غير المتوقعة.. علاقته العجيبة بتلك المرأة فلسفته في الحب والزواج.. في الحرب والعبادة، وتعجبني أكثر طريقتُهُ في أن يصل بأحاسيسهِ إلى ضدها".**

(ذاكرة الجسد، ص١٢١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والحوار السابق لا يكشف عن ثقافة المتحاورين وحسب بل يكشف أيضاً عن بعض ملامحهما النفسية، الأوّل من خلال ما يجمعه بلوركامن شبه والثانية من خلال ما تحبّه فيه من غرابة وجنون!

ويستغل الحوار في (الشمعة والدهاليز) و(الجازية والدراويش) إمّا في تصوير مشاهد حياتية لطيفة فيكون محمّلاً ببهجة ما يحسُّها القارئ من خلال عادية الحوار وسلاسته وبساطته وانسجامه مع مستويات الأفراد الثقافية ومشاغلهم الخاصة وعلى سبيل المثال نورد الحوار التالي وقد دار بين (الشاعر) في طفولته وبين عمّه المختار خطيب العارم التي أسرت الرّومي:

"- **عمي مختار، أصارحك.**

- **بم تريد أن تصارحني يا واحد الشيطان.**

- **أحبها.**
- **من؟**
- **وأريد أن أتزوج منها.**
- **من المحظوظة هذه؟**
- **العارم؟**
- **انتظر حتى نستقل، ونتزوجها معا. سأعطيك نصيبك منها. قال المختار مقهقهاً، ثم تناوله وألقاه على ظهره.**
- **لقد قبّلت الرومي.**
- **ولكنّها أسرته، كما تقول.**
- **قبل ذلك قبّلته.**
- **ربما تحتم عليها ذلك.**
- **كانت طريقتها في تقبيله مريبة.**
- **لا شك أنك تغار عليها.**
- **نعم، خاصة منك. أريد أن تتخلى عنها لي.**
- **سأفعل، إذا قلت لي ما الذي جعلك تحبها هكذا فجأة.**
- **طريقة تقبيلها للرومي.**
- **فقط؟**
- **ولأنّها ضحكت على ذقنه، أيضاً".**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الشمعة والدهاليز، ص٣٩)

وإمّا أن يُستغل في خدمة الفكرة العامة التي تناقشها الرواية فيأتي محمّلا بنقد سياسي لاذع، أو متضمنّاً لمجموعة من الأفكار المكثفة التي يراد شرحها على لسان البطل (الشاعر) فيما بعد. وعلى سبيل المثال نقتبس جزءاً من حوار طويل دار بين الطيب بن الأخضر الجبايلي والشاعر النقابي أثناء وجودهما في السجن (والسؤال الأول للشاعر):

"(أتعرفُ لماذا سُجنتُ؟

- لماذا سُجنت؟

قلت له الكلمة جافة ليكُفَّ عنيّ! في كل مرّة يقطع عنّي تسلسل أفكاري.

قال:

- كان صحافي يقوم بتحقيق عن النقابة. سألني لماذا تجتمع دائماً، حياتها تمضي في الاجتماعات؟ أجبته بأنّ الاجتماعات هي التي تخلق في رؤوسهم الأفكار! لمّا علموا بذلك اتّهموني بأنني أعُرّض بغبائهم أمام الصحافة، وأنهم كأفراد لا يستطيعون خلق فكرة واحدة صالحة. هم يجتمعون في الواقع مع من ليسوا منهم ليتعلموا منهم!

- هم إذن أذكياء لا أغبياء يأخذون أفكار غيرهم ليحكموهم بها!

- وأنتَ لماذا سُجنت؟

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

حكاية طويلة. سأحكيها لك ذات يوم.

- هل شتمت موظفاً كبيراً؟

- لا.

- هل قدحت في ضابط؟

- لا

- هل انتقدت سياسياً؟

- ولا ذاك.

- هل قلت شيئاً ينقص من قيمة الخرافات؟

- لا؟

- إذن لماذا سجنوك؟"

(الجازية والدراويش، ص١٧٥)

فهذا الحوار يختزل عدداً من القضايا التّي تنتقدها الرواية بأسلوبها الرّمــزي المكثــف، وهو شيء لا يخلو من معاني التهكم والسخرية.

- **السرد الخالص:**

حسب جينيت –وكما أشرنا من قبل– من الصعب العثور على سرد خالص، أي حركــة دون وصف (تلوين وصفي ما) وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نعدم وجود مقاطع سردية تجعل من سيرورة الحدث هدفها الأول، دون أن تعير وصف الأشياء الأهمية ذاتها.

ويمكن العثور على هذا النوع من السرد في أثناء الحديث عن وقائع تاريخية أو بصورة عامة عندما تحكي الشخصية عن حدث معين وقع في زمن سابق من سيرة حياتها، وهي تريــد إخبارنا بما وقع فيه، فالالتفات هنا يتجه نحو الحركة نفسها.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

من ذلك على سبيل المثال رحلة الشاعر إلى قسنطينة للالتحاق بالثانوية الفرنسية:

"حملنا الجهاز على حمار حتّى القرية، ومنها ركبنا حافلة آزواو، الذي اغتالتــه فيمــا بعــد السلطات، لتظل حافلته تروح وتجيء من وإلى قسنطينة في أمان، ذلــك أنّ بــاقي الحــافلات تعرضت لكمائن ينصبها المجاهدون، فإما أن يحرثوها، وإمّا أن يفرضوا غرامة ماليــة علــى صاحبها، مما أدّى إلى انقطاعها، جميعها، ولم تبق سوى حافلة آزواو الزرقاء هــذه. كــان يصطحبني قريب من القرية، نطلق عليه اسم بابانا آدم، كلف، بالإضافة إلى حمــل الحقيبــة العزيزة، بإيصالي إلى بيت قريب آخر لنا في قسنطينة "المدينة" كما يسميها الجميع حتى اليوم، وبالاتّصال بإدارة الثانوية، لإتمام ما قد يكون هناك من إجراءات أخيرة. في الحافلة صــادفت مدير المدرسة، فَسَلّم عليَّ بحرارة بالغة، وأبدى سروره الكبير، بأن يراني ألتحــق بــالتعليم الثانوي"

(الشمعة والدهاليز، ص٤٦)

واضح ما في المقتبس من كثافة لحضور الفعل بمختلف أنواعه في مقابل تـــدنّي نســـبة الوصف، وتضاؤل قيمة الوصف في مقابل تنامي قيمة الحدث.

- **الشكل المختلط:**

أغلب السرد لا يأتي خالصاً بل يأتي ملوناً ومطعماً بلون آخر من ألوان القـــص، وقـــد أمكن لي استخراج مجموعة من أشكال السرد المختلط التي تشكل الأجزاء الكبرى من الروايات المدروسة.

- (سرد + وصف): أو ما يعرف بالصورة السردية وتزداد كثافته في (الجازية والدراويش) إذ غالباً ما تقدم الأحداث من خلال مشاهد متكاملة تجمع بين الموصوفات والمحكيـــات علـــى نحو ما رأينا في ذكر الزردة الأولى والزردة الثانية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**ازداد وطيس الحضرة التهاباً وتكهرباً. برق البرق حتّى أضاء كـــل شـــيء، وأضـــاء الجازية بشكل غريب! لو لم تكن متلثمة بلثام صفيق لبان وجهها بكل دقائقه ومحاسنه! لكن لم يأبه أحد بالبرق في تلك اللحظات. كانت العيون مصوّبة نحو الأحمر! لكن الأحمـــر كـــان رأى تجمع ضوء البرق على الجازية، فاتجه نحوها، يشق صفوف النساء ومد يده إليها**".

(الجازية والدراويش، ص٨٣)

وقوله في موضع آخر:

"**في البداية جاءت مجموعة من العجائز يحملن قفافاً. دخلن إلى بيت هناك يدعى "دار الأحباس". وبعد لحظات خرجن مشمرات متحزمات، وطفقن ينظفن ساحة الجـــامع والجهـــات المحيطة بها، بمكانس من شجر الدوم. بعد ذلك أخذنَ قرباً وذهبن يسقين، ولـــدى عـــودتهن**

مباشرة رششن بالماء كل الأماكن المعدّة لإعداد الطعام والأكل والجلوس رشاً قويّاً حتى صار الجزء الظاهر من الرصيف الحجري الذي تتربع عليه الساحة والجامع وجانب مــن الدشــرة يلمع نقاءً"

(الرواية، ص١٧٩)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- (وصف + ملفوظ نفسي)

وأغلب هذا النوع ما جاء في رواية (وقائع من أوجاع رجل..) وقد وظّفه السارد بشكل لافت للنظر واستغلّه في تصوير المعاناة والقسوة التي واجهته طيلة حياته النضـــالية، وتحديـــداً وُظف هذا الشكل في أثناء الحديث عن وقائع الرحلة (رحلة الهروب مع عليلـــو) وفـــي أثنـــاء الحديث عن وقائع انهيار المنجم أو الحديث عن وقائع التعذيب داخل السجن:

"**الجراح في قدمي.. النار تتصاعد من رجلي.. أفخاذي.. فأعضائي التناسلية..صدري.. حلمة الثدي..فلساني..فعيوني.. دبيب كدبيب النمل في رأسي.. جســـدي كلـــه أصـــبح كتلـــة مكهربة.. أئن.. أموء كالقط المضروب على الرأس..أموت بهدوء.. أحس بنفسي أهوي فـــي منحدر كبير.. في بئر لا قرار له**".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(وقائع من أوجاع رجل، ص٣١٩)

- (سرد + ملفوظ نفسي):

وقد طغى هذا الشكل على رواية (ذاكرة الجسد) وهذا طبيعي لأن هذه الروايـــة تشـــبه سيرة مصغرة لحياة خالد وصاحب السيرة الذاتية لا يحكي الأحداث التي مرت بـــه دون تعليـــق ذاتي حتى لو كان هذا التعليق مجرد تأوّه. هذا المثال يحكي زيارة خالد لبيت (سي الشريف) في باريس بعد دعوة تلقّاها منه:

"**في اليوم التالي، حملت لوحتي وذهبت إلى ذلك العشاء.**

كان القلب يركض بي، يسبقني في ذلك الحي الراقي بحثاً عن تلك البناية حتّى أنّني لـــم أعـــد أذكر من اهتدى إلى بيتكِ أولاً: عيناي...أم قلبي. عندما دخلتها شعرت بأنّ عطرك كان يتربص بي عند المدخل.. وفي المصعد.. وأنّك كنت هناك تقودين وجهتي بعطرك فقط".

(ذاكرة الجسد، ص٢٣٠)

وقوله:

"وبينما أسحب نفساً من سيجارة أخيرة، يرتفع صوت المآذن معلناً صلاة الفجر. ومن غرفة بعيدة يأتي بكاء طفل أيقظ صوته أنحاء كل البيت.

فأحسد المآذن، وأحسد الأطفال الرّضع، لأنّهم يملكون وحدهم حقَّ الصراخ والقدرة عليه، قبل أن تروَّض الحياة حبالهم الصوتية، وتعلمهم الصمت".

(الرواية، ص٢٨)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **أشكال سردية أخرى:**

- الحديث الإذاعي: ووظفه السارد في (الشمعة والدهاليز) لنقل القارئ إلى أجواء الحدث بصورة مباشرة، بعد أن كان يتلقى الأخبار بواسطة السارد نفسه:

- **"باسم الله الرحمن الرحيم.**

هنا إذاعة الرحمن من الجزائر.

نداء إلى الأخوة الشيوخ الأشاوس، أعضاء المجلس الأعلى للحركة. سيعقد المجلس، بإذن الله تعالى وحوله، اجتماعه الأول في ظل الدولة الإسلامية المباركة، اليوم على الساعة الخامسة..."

(الشمعة والدهاليز، ص٩١)

- الحلم: ووظفه السارد في (الجازية والدراويش) إذ أورد من خلاله قصة افتتان الإمام القروي بصافية الطالبة المتطوّعة. ومجريات الحلم تدور حول علاقة جسدية بين الإمام القروي وصافية يقطعها ظهور مفاجئ لأحد الأولياء الصالحين.

- الوثيقة: ووظفها السارد في (وقائع من أوجاع رجل..) وقد قامت بأداء دورين: الأول منح الرواية قسطاً من الواقعية والمصداقية، والثاني تسليط الضوء أكثر على الأحداث وبالتالي مساعدة السارد في شرح ما جرى والتخفيف عنه.

ولا يخفى ما للدور الأول من أثر في كسب تعاطف القارئ وثقته:

"**أثارت المحاكمات التي جرت أخيراً، سخطاً عالمياً، بقدر ما شدّت أوسع الاهتمام إلى كل ما يجري في البلاد وحولها.. والحق أنّ ما جرى في محكمة أمن الدولة يوم سبتمبر ١٩٦٧، وما بعده، لم يكن محاكمة للذين وصفوا بالمتهمين والمخربين، بقدر ما كان محاكمة للنظام نفسه..**"

جريدة يسارية فرنسية، ١٩٦٧"

(الرواية، ص١٩٧)

- الدراسة: في رواية (الشمعة والدهاليز) مقاطع (سردية) لا يمكن تصنيفها ضمن أيٍّ من الأشكال السردية السابقة فهي ليست حواراً ولا وصفاً ولا ملفوظاً نفسيّاً.. لذا اخترت أن أطلق عليها اسم (دراسة) تمييزاً لها عن الأنواع الأخرى، وهي في الرواية ليست قليلة فتهمل، بالإضافة إلى أنّ قسطاً من مخزون الرواية الدلالي يتركز في هذه الأجزاء. ويمتاز هذا الشكل (السردي) بالمباشرة والتقرير وربط الأسباب بالمسبّبات واستخلاص النتائج والتوصيات وتسجيل الملاحظات.. إلخ. لقد أراد (الطاهر وطّار) أن يشرح واقع الأزمة

الجزائرية، ولو أنّه قدم لنا رؤيته من خلال السارد غير الممسرح لسقطت الروايـــة، لكنّـــه تحايل على الموقف، وأعد له شخصية عالم اجتماع يقوم بدراسات حول المسألة، ويستخلص النتائج.. ولو أنّ القارئ يعلم –يقيناً – أنّ السارد (ومن خلفه الطاهر وطار) هو مـــن يقـــف خلف النص. وإنني لأذهب إلى الاعتقاد بأنّ هذا الشكل من أشكال (السرد) في الرواية هـــو العمود الفقري الذي تتآزر حوله العناصر المختلفة الأخرى، ومن نماذجه في الرواية:

"**الحيلة في ترك الحيل، كما يُقال. وشعبنا ملَّ الميوعة، وملَّ الوعود الكاذبة، كما سئم أن يُدفع هو إلى التضحيات بينما يبقى قادته، في الخلف، يتفرجون ويصدرون الأوامر. وشبابنا رفض حكمة شيوخ الفكر الماركسي الكاذبة. الاستراتيجية والتكتيك والسياسة هي فن الممكن، وما إلى ذلك مما استحدثه كسالى الحركة الشيوعية. البرجوازيون على حـــد تعبيـــرهم، أولاد المجاهدين، أولاد الخونة، أولاد الموظفين، أولاد الأغنياء، كلهم أجمعوا على ضرورة إنجـــاز عمل ما في هذا الزمن. هذا الشيء يتمثل في الخروج من حالة اللاحالة؛ حالة النفاق والكذب، بأن يوقدوا شمعة في دهليز واقعهم، ويتعرفوا على أنفسهم.**

لسنا فرنسيين قطعاً. لسنا مسيحيين قطعاً. لسنا اشتراكيين قطعاً. لســـنا رأســـماليين قطعاً. لسنا مدينيين. هذا واضح. كذلك لسنا ريفيين هذا واضح أيضاً. لقد انسلخنا منذ ثلاثـــين سنة عن بداوتنا، ولم نتحضر بعد".

(الرواية، ص٨٦)

وقول (الشاعر):

"**وهاهم الأعراب يدخلون المدن، متنكرين بلؤم وخبث، في تعريـــة الـــرأس وارتـــداء "البوطويل" ورباطة العنق، وحلق الشوارب واللحى مخفين حقيقتهم، فراح كل شيء في العمق**

يتريف ويتريف، بينما الجانب الآخر السَّيد أو مساعد السَّـيد، يتغـرب ويتغـرب، يتفـرنس ويتفرنس، ليجيء الأبناء والأحفاد، كاشفين عن الإشكالية الخطيرة.

في بلدنا شعبان.

شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مَسُود، قـرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين.

لم يتمكن الأعراب من الاستمرار في النفاق، كثيراً، إذ لم تمر ثلاثة عقود على تمدينهم حتى انفضحوا. فضحتهم بذورهم هاته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

استعادوا اللباس الذي انتزعه آباؤهم، كما استعادوا الشوارب واللحى التي حلقوها قبل الميعاد، وغطوا الرؤوس الحاسرة، وتوجهوا إلى السادة يحدّقون في أعينهم ويطلبون مـنهم بصرامة وإصرار، التنحي، وركوب البحر والالتحاق بالسادة الأوروبيين. سكارى هادرين: "لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله". هذه هي الخلاصة التي خرجت بها منذ بدء ظهورهم.."

(الرواية، ص٢١)

إنّ العناصر السردية التي درسناها في هذا الجزء من البحث تشتغل ضـمن فضـاءات معيّنة تشكل في تضافراتها البيئة الروائية المتكاملة، لذا سنحاول في الفصل القادم إلقاء الضـوء على مكوّن الفضاء الروائي بُغية الكشف عن جانب جديد من جوانب بناء الرواية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث: الفضاء الروائي

- العنوان والفاتحة النّصية.
- الفضاء الجغرافي
- الفضاء الزمني
- الفضاء الطباعي
- فضاء اللّون
- فضاء الخاتمة الروائية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

من المسميات التّي باتت تطرح نفسها بقوة على الساحة النقدية للسرديات بعامة والرواية بخاصة مسمى "الفضاء الروائي".

والدراسات حول هذا الموضوع هي" اجتهادات متفرقة، لها قيمتها، ويمكن إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل"[١] . والمسألة الجوهرية الأولى التي تتعلق بالفضاء الروائي هي مسألة تحديد مفهومه، ومتعلقاته، لا سيما وأنّ ثمة خلطاً بين مكونين روائيين أجدر أن يكون أحدهما جزءاً من الآخر هما: المكان والفضاء.

ولعلَّ محطة النقاش الأولى تنبعث من خلال الوقع الدلالي للمسميين فكلمة "مكان" تُحدد وتُؤطر في حين تفتح كلمة "فضاء" مصراعي بابها أمام تصور مطلق، لذا عدَّ أحدهم الفضاء الروائي "استراتيجية خطاب أدبي. خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جمالياً ولسانياً وثقافياً ومعرفياً واجتماعياً. لكنّه خطاب يمنح نفسه للآخر بصرياً وروحياً: بدءاً من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولاً إلى أبعد مستويات المتخيل والتجريد"[٢] .

وإجمالاً يمكن حصر الأشكال التي يتخذها الفضاء، حسب ما جاء في دراسة الدكتور حميد لحميداني، فيما يلي:

- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان.
- الفضاء النّصي: وهو الطباعي. أي مساحة السواد فوق البياض.
- الفضاء الدلالي: وهو مرتبط بالصورة المجازية.

---

(١) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص٥٣.

(٢) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص٤٥.

- الفضاء باعتباره منظوراً: وهو يشير إلى طريقة هيمنة الكاتب (الراوي) على نصه. وقد أوضح الدكتور لحميداني أنّ النوعين الأخيرين لهما مباحث أخرى ويمكن إرجاع الأول منهما إلى موضوع الصورة في المحكي، وإرجاع الثاني إلى موضوع زاوية النظر.

وتكشف دراسة الدكتور حسن نجمي "شعرية الفضاء السردي" ودراسة محمد عزّام "فضاء النص الروائي" عن علائق جديدة وميادين أخرى يمكن أن تتدرج تحت مظلة الفضاء الروائي، فقد توصل الباحثان إلى قناعاتٍ متقاربة حول إمكانية توسيع دائرة الفضاء الروائي لتشمل في أحسن منجزاتها فضاء الثقافة والأيديولوجيا وفلسفة الوجود الإنساني من منشئه إلى منتهاه.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقد ارتأيت أن أدرس الفضاء الروائي من خلال قناعة أولية هي تجاوز الشك الدائر حول موازاة الفضاء بالمكان، والإقرار بشمولية الأول واتساعه وشعريته، ومحدودية الآخر، وإمكان حصره مع تأكيد وظيفته الشعرية "الأدبية" وتعانقها مع مقومات الفضاء الأخرى. ولا أخفي على القارئ إعجابي بهذا المكون الروائي الذي يمنح الرواية طاقةً قرائية واسعة تدفع إلى الاعتقاد بأنّ الفضاء الروائّي ليس ما يقوله النص بل ما يعبّر عنه أو يومئ إليه.

- **العنوان والفاتحة النّصية:**

تُعرف الفاتحة النّصية بأنّها "الحكي الافتتاحي الذي هو محل ابتداء السرد ولحظة الإنباء بكيفيات انبثاقه وتشكُله وفقاً لخطة فريدة من نوعها لا يمكنها أن تطابق تطابقاً تاماً، أيّ فاتحة نصيّة أخرى، لأنها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغوي طريف، قائم بذاته"[1] أمّا العنوان

(١) جليلة الطريطر، في شعرية الفاتحة النّصية – حنّا مينا نموذجاً، علامات ج٢٩، مج٨، جمادى الأولى ١٤١٩هـ– سبتمبر ١٩٩٨م، ص١٤٥.

فيمكن عدّه "الفاتحة –النّصية الكبرى، أو فاتحة الفاتحة، لأنّه أقرب توطئة إليها منه إلى سائر الأثر بحكم صدارته، واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامّة"[١] .

ويتمُ ضبط الحد الذي تتعين به الفاتحة من خلال الحدس النقدي الشفيف لدى الناقد، الذي لا يقل أهمية عن المقررات النقدية المقننة، أو عن طريق بعض المقاييس التي قد تفصل بين الفاتحة النصّية وسائر النص، مثل الفواصل، أو الرموز الكتابية، أو البياض الطباعي، أو عن طريق أكثر وضوحاً وصراحة كأن تعلن بعض السياقات السردية عن نهاية البداية في صيغة ما مثل (وهكذا، إذن، وأخيراً..) وقد تحدث بعض التغييرات السردية كتغير الصوت السردي أو حدوث نقلة في التبئير أو الانتقال من أسلوب السرد إلى الوصف أو الحوار.. إلخ[٢] .

أمّا العنوان الذي هو "للكتاب كالاسم للشيء، وبه يعُرف وبفضله يتداول"[٣] . فلا ينبغي أن يُظن –بحال– أنّ علاقته بالمسمى علاقة تعريفية وحسب، بل إنّ إعلامية العنوان مجرد سطح ساكن تعتمل تحته تفاعلات شتى تؤكد وظيفته الإحالية، لا باعتباره مفردة مستقلة، وإنّما باعتباره إحدى البنيات النّصية التي تتنوع أنماط صياغتها بدءاً بالكلمة المفردة وانتهاءً بالجملة المكتملة، مما يشير إلى تعدد الخيارات التركيبية فضلاً عن الخيارات المفرداتية أمام المبدع. إنّ هذا التعدد في الخيارات يؤكد الوظيفة الأدبية للعنوان، وهي التي تخترق المستوى السطحي للنص ممتدة إلى عمقه[٤] .

- (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر): أول ما يقال في هذا العنوان هو طوله الذي يخرج عن المألوف إذ عادة ما يختار الروائيون لأعمالهم أسماءً مقتضبة وسريعة. ويتحصل

---

(١) المقال السابق، ص١٥٥.

(٢) جليلة الطريطر، المقال السابق، ص١٤٦.

(٣) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٥١.

(٤) المرجع السابق، ص٦٧.

ارتباط العنوان بعمله من خلال تعبيره عن محتوى الرواية فهو يخبرنا أنّ ما ستتم قراءته هو قصة رجل غامر باتجاه البحر وهو عنوان يوحي بوجود مطاردة ويفتح دلالات البطولة لا سيما وهو يستعمل مفردة "وقائع" التي هي في اللغة القتال والمعارك في حين تشحن لفظة (المغامرة–غامر) بالإثارة والتشويق. ولهذا العنوان ارتباط بالزمن السردي إذ يشير إلى (ما ضوية) الأحداث من خلال استعماله للفعل الماضي (غامر)، ويدل اختيار الكاتب لكلمة (أوجاع) من ضمن قائمة بدائل متاحة على الصفة أو الحالة المميِّزة للشخصية التي هي التوجع والألم. ويضعنا العنوان الفرعي الأول على حقيقة زمانية وتقنية أخرى (تداعيات عاشور الماندرينا) فهو يشير إلى الأسلوب السردي الذي سيسلكه القص وهو أسلوب التداعي، وينقلنا العنوان الفرعي الثاني (قصاصات قديمة في الذاكرة) إلى عالم الوثيقة الذي أولاه السارد عناية خاصة. أمّا الجزء الثاني من الرواية فيتخلّله ثلاثة عناوين (ذات صباح – هوامش الرحلة) و(الليلة الثانية –آلام عليلو الزلعيط) و(ذات فجر–عناق بحر). وكل واحدٍ منها يضعنا على عتبة الأحداث المقبلة فالعناوين الفرعية تكتسب صفة العنوان الرئيسي من خلال دلالتها على ما ستتم قراءته فهي جميعاً تشترك في أنّ لها دوراً توضيحيّاً يُهَيّئ القارئ لاستقبال الأحداث اللاّحقة ويتفق تعدد العناوين مع العنوان الرئيسي كذلك في خضوعها له إذ أن لها دلالة الجزء المرتبط بالكل ارتباط تفصيل فهي تقوم بعرض الوقائع على هيئة حلقات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أمّا الفاتحة النّصية فيجد الباحث صعوبة بالغة في تحديد نهايتها في هذه الرواية نظراً للطابع الحكائي القائم على التداعي الذي يلازم الرواية من بدايتها وحتى آخر حرف فيها. وأيّاً كان امتدادها فإنّ الفاتحة في هذه الرواية تمرر قدراً ضئيلاً من المعلومات عن عاشور الماندرينا وعن المطاردة والخوف والجري.. وعن أشياء أخرى تبدو عند القراءة الأولى وقبل إتمام الرواية مبهمة، وغير مفهومة، مما يدفع القارئ إلى البحث عن مزيد من التفاصيل ومواصلة

القراءة. لذا يمكن القول: إن فاتحة هذه الرواية قامت بدور تشويقيّ من خلال بعثرة بعض المعلومات الناقصة، والهزيلة، حول الشخصية الرئيسية، ورحلة الهروب.

- (الجازية والدراويش): يبعث مثل هذا النمط من العناوين شعوراً متناقضاً لدى القارئ، فمن جهة يستفزّه نظراً لبساطته المفرطة، ومن جهة أخرى يبعث في نفسه شعوراً بخيبة الأمل، لأنّه يخفي أكثر مما يُفصح، وقد يترك انطباعاً بأنّه عنوان مرتجل تمَّ اعتماده من قبل الكاتب دون عناية كافية. ولكن ينبغي أن لا يطول اعتقادنا السابق، فالخيارات أمام الكاتب كثيرة ومتوفرة. واختياره لـ(الجازية والدراويش) اسماً لكتابه ينطوي على دلالات معيّنة تبرز من خلال ما يلمح بينه وبين عناوين الخرافات والقصص التي تسردها العجائز للأطفال من شبه: (علي بابا والأربعون حرامي)، (الأميرة والحصان الأبيض)، الصيّاد والسمّكة)، (الإخوة والكنز)، (الأميرة والساحر)..إلخ. وهي جميعاً تتضمن اسم البطل واسم الشخصية المحورية الثانية في القصة، سواء أكانت تمثل قوّة مضادة أم شخصية محبّبة أم هدفاً يبتغيه البطل، أم مجموعة تطارد البطل وتلحقه.. والجازية والدراويش رواية تتكئ على الأسطورة ممثلة في جمال وجاذبية الجازية الخارقين للطبيعة وممثلة كذلك في سلطة المعتقد الغيبي الذي أمكن من خلاله التنبُّؤ بمستقبل الجازية. والأدلّة السردية تعطي مجالاً للاعتقاد بأن يكون الدراويش طُلاّباً للجازية (تدروشوا) على يدها وحاموا حولها كما تحوم الفراشات حول اللّهب من هذه الأدلة حوار حجيلة مع عايد بعد زيارته للجازية، –القول الأول له–:

- **"الناس كلّهم يحبون أن يروها!**

- **وماذا يهمّك في الناس أنتَ: إنّها كالنار تحرق كل من اقترب منها!**

- **خطر له أن يرد الهجوم بأشدّ منه:**

- **أتغارين منها؟**

- **لم تتردد في الجواب كما كان يتوقع. قالت ضاحكة:**

- **كل النساء يَغَرنَ منها. حديث الرجال عنها أفسد عواطفهم عن نسائهم!**

أنتم الرجال لا تحبّون، تتنافسون". ص١٤٦

ومنها كذلك قول الجازية:

"**كلهم يريدونني لغاية، لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج. هم تجّار وسماسرة، أكثر منهم خُطّاباً**" ص٧١.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومنها أيضاً مراقصة الطالب الأحمر للجازية في أثناء الزردة حيث سُمّي بعدها الطالب الأحمر (الطالب الدرويش). كما أنّ السارد (الطيب) قد صرح في غير موضع أنّ كل من عرف الجازية تمنّاها زوجة له بما في ذلك الدراويش. فالعنوان، حسب اجتهادنا السابق، يشير إلى هذا الهوس وهذا التنافس على الجازية الذي يُدخل المتنافسين إلى حلبة الدَّروشة. أمّا الفاتحة النّصية فيمكن تحديدُها بالانتقال من السرد إلى الوصف والتداعي، وهي قول السارد:

"**أدار السّجان مفتاحاً غليظاً في القفل. دفع الباب أمامي وقال متهكماً: "حظك سعيد، معك في هذه الحجرة شاعر. نُقل إلى المستشفى للفحص، ثم يعود".**

أدخل.

يغلق الباب من ورائه بعنف كما فتحه. ينصرف بخطى متّزنه غليظة الوقع".

ص٧

الملاحظ أنّ ما قامت به الفاتحة هو تحديد موقع الحدث (السجن)، وأعطت إشارة إلى وجود شخصية أخرى ستشارك في الأحداث هي شخصية (الشاعر).

(الشمعة والدهاليز): هذا العنوان مشحون بطاقة شعرية متدفقة فهو ينتمي إلى غير المألوف وغير الدّارج من العناوين. بالإضافة إلى أنه يجمع بين متضادّين، هما: الشمعة، وهي تمثل النور، والدهاليز وتمثل الظلام. وهو عنوان تميّز بحضوره الكثيف داخل النص إذ تكرّر ذكره مرات عدة مما يوحي بأنّ الكاتب كان يرشّحه لهذه المكانة في أثناء عملية الكتابة، هذا إن لم تكن فكرة الرواية أصلاً مجسدة في فكرة العنوان، يشجع على هذا الاعتقاد تقسيم الكاتب لروايته إلى قسمين القسم الأول أسماه (دهليز الدهاليز) وعبّر فيه عن حالة نفسية متوترة ومتأزمة تسيطر عليه نتيجة محاولته فهم الواقع الغامض والمتناقض والعابث والقسم الثاني أسماه (الشّمعة) وقدّم فيه شخصية جديدة هي الخيزران التي أسماها الشاعر فيما بعد (شمعة دهاليزه). ويمكن القول إنّ العنوان يلخص الواقع الجزائري الذي يحاول الأديب رؤيته وشرحه وهو واقع (مُدهلز) كل من يتصارع فيه هم دهاليز مظلمة تحتاج إلى الخروج من حالة الاستغراق في الوهم، وهم الحياة تحت الأرض.

إن كلمة (الدهاليز) التي استخدمها الكاتب للتعبير عن الواقع الجزائري المأزوم والمختنق تتحمّل بدلالات التيه والوقوف خارج إطار الزمن، خارج التاريخ، فالدّهليز مكان تغيب فيه أبعاد الزمان إذ يتساوى ليله بنهاره، وصبحه بمغربه، ويظل حيّزاً للبحث عن منفذ للخلاص، وتتضاعف المأساة بانفتاح الدهليز على دهاليز أخرى مظلمة، كلٌّ منها يقود بدوره إلى سراديب ومتاهاتٍ متكررة.

وفي مقابل هذا العدد الهائل من الدهاليز تقف شمعة واحد فقط، ليس مطلوباً منها بالطبع أن تلج تلك الدهاليز، وتخترقها، فذلك غير منطقي، لأنّ الدهاليز بيئة غير صالحة لحياة الشمعة، إنّما المطلوب هو الخروج –خروج الجزائريين جميعاً من كل الدهاليز، والقيام برحلة عبور تاريخية نحو النور– النور الذي لا يناسبه العيش في الأقبية والسراديب والحفر بل يناسبه العيش فوق السطح حيث الوضوح وإمكانية السير بدون تخبط وعشوائية تقضي على حياة الكثير ممن يتداسون تحت الأقدام.

وعن الفاتحة النّصية فيمكن القول إنّها تنتهي بإغلاق الشاعر للنافذة وقراره أن ينزل إلى المدينة لمعرفة مصدر الأصوات وأسبابها، فهي تبدأ من قول السارد: "**استيقظ الشاعر مرعوباً، على أصوات تمزق سكون الليل**" وتنتهي بقوله " **أعاد إغلاق النافذة، وقرّر أن ينزل إلى المدينة أو بالأحرى أن يتتبع مصدر الأصوات..**" **ص١٣.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وما يميّز هذه الفاتحة هو انتقاؤها الذكي للموقوف الذي تلج من خلاله إلى عالم المتلقي الذّهني فهي تطرح قضية إشكالية وخطيرة وتبدأ من نقطة حسّاسة هي تعالي أصوات بشرية هادرة تهتف بإيقاع منظم واحد "لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله" هكذا فجأة ودون مقدّمات يتوحد الجزائريّون تحت مظلة الإسلام معلنين قيام الدولة الإسلامية. وتجتمع في هذه المقدّمة ثلاثة أصوات، صوت السارد غير الممسرح (نفس الكاتب الثانية) وصوت السارد الممسرح (الشاعر) وصوت إحدى الشخصيات المجهولة، وهي تقوم بمهمّة التقديم للشخصية الأساسية (الشاعر) إذ توضح أن الشاعر يعيش منفرداً ويمارس طقوساً خاصة تمكنه

من تجنّب الاختلاط بالآخرين، وأنّه عالم اجتماع يرى في هذا العصر مشكلة المشاكل فهو دهليز كبير...إلخ. كما تمَهّد المقدمة للحدث إذ تُخبر عن قرار الشاعر بالنزول إلى المدينة.

- (ذاكرة الجسد): عنوان هذه الرواية هو كلّ ما فيها، هو لغتها وهو قصّتها وهو ثنائيُّها وهو عصبها.:

هو لغتها الشعرية الطافحة تألقاً وجاذبية والخارجة عن القانون..

هو قصّتها لأنّه تاريخ طُوي في ذراع مبتورة...

هو ثنائيُّها، الذاكرة (حياة) والجسد (خالد)..

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هو عصبها لأنّه يتخلّل كل أجزائها فيغرقها بوجوده الصارخ، فكل ما في الرواية يستفزُّ الذاكرة ويستنطق الجسد.

وهو عنوان يعلن عن أوّل مفارقة في أحداث الرواية، فخالد الذي يحاول جاهداً من خلال الكتابة خلع ذاكرته التّي هي في الواقع ذاكرة حياة أيضاً ينسى أنّها –ذاكرته– تلازمه ولا يمكن أن تنفصل عنه مطلقاً إلا في حالة واحدة هي الموت، الموت الذي سيفصل الروح عن الجسد وسيفصل الذاكرة عن الجسد أيضاً، إن ذاكرة خالد هي ظلّهُ..هي ذراعُه الوحيدة.

(ذاكرة الجسد) عنوان يعلن عن نفسه خلف كل عبارة وكل فقرة في الرواية وهو منسجم تمام الانسجام مع حركة الزمن السردي التي بدأت مع انتهاء الحدث.

أمّا الفاتحة النّصية، فيمكن تحديد نهايتها بقول السارد: "**نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً**" **ص٧.**

- وهي إشارة خفيّة إلى شخصيات ثلاثة: خالد الرسام، وحياة الكاتبة، وزياد الشهيد.

بعدها يفتتح المشهد الأوّل على صوت عتيقة وهي تسأل خالداً: أتريد قهوة؟

أمّا ما قبل فهو الزفرة النفسية الأولى التي خطّها خالد فوق بياض الورق ليفرغ من ذاكرته ومن أحلامه المزعجة. وهي فاتحة محمّلة بلغة الشعر حيث الإيماء، والتلميح الرقيق فإن لم تفصح عن مكان، أفصحت عن زمان كان، وهو الآن في سجلاّت الذاكرة.

- **الفضاء الجغرافي (المكان):**

تتحقق أهمية المكان في الرواية من خلال ما يلقيه عليها من ظلال واقعية (حقيقية) تجعل القارئ يثق بالقصّة[1] . ولا يقتصر الحديث عن المكان الروائي على وصفه المادّي وتعداد موجوداته من أثاث وأشياء، أو بيان أشكال بنائه الهندسية أو زخارفه..إلخ. وإن كان كل هذا يسهم في بيان دلالاته الاجتماعية كأن يَدُلّ على المستوى المعيشي، أو الطبقة الاجتماعية، أو الطابع الرومانسي لشخصية ما مثلاً. وإنّما يتم تجاوز هذه الجوانب إلى جوانب حسيّة غاية في الأهمية فهي تكشف عن شبكة الارتباطات العاطفية، والنفسية القائمة بين الشخصيات، والأماكن، إذ يحدث أن تقوم بين الطرفين علاقات انفصال أو اتّصال (تنافر وتقارب) مما ينعكس بالضرورة على سلوك الشخصيات وعلى الفضاء الروائي عامة. ينضاف إلى ذلك كله أنّ أيّاً من العناصر المكوّنة للحدث، والناشطة في صناعة العالم الروائي، غير ممكنة التحقق لولا وجود أو تخيُّل بيئة مكانية تكون مسرحاً للأحداث والأفعال حتّى لو كانت هذه البيئة العقل نفسه.

أ- **الفضاء المفتوح: (المدينة، القرية)**

- **المدينة:**

(١) محمد عزّام، فضاء النّص الروائي، ص١١٥.

لا تبدو علاقة الشخصيات بالمدينة في الروايات المدروسة علاقة حميمة، بل تكاد تكون عكس ذلك تماماً. فالمدينة، على الرغم من ارتباطها بقيم العلم والثقافة، إلاّ أنّها –على الجانب الآخر– تفقد الكثير من القيم الإنسانية. فهي على الأغلب مسرح للصراع، والخصومة، ففي (وقائع من أوجاع رجل..) توصف بأنّها مكان للعفونة، والقذارة، إذ تجري على أرضها أحداث المذبحة بين النقابيين وأعضاء الأحزاب العمالية وبين الحكومة. والملاحظ أنّ عاشوراً لم يلجأ إلى ذكر اسم المدينة التي يتحدث عنها ولو مرة واحدة، فكأنّما أراد بذلك أن يشير إلى عالميّة القضية المطروحة، فهي لا ترتبط بمكان محدد. ويلاحظ أنّه لم يتوقف عند وصف المدينة، أو حيٍّ من أحيائها، أو شارع من شوارعها بل لجأ إلى تصويرها نفسيّاً من خلال ما لحقه فيها من ويلات. فهي مكان يتآكل فيه الجياع وتنحدر فيه الحياة، وتأخذ المدينة صورة الوطن ككل فهو مدار للنفي والموت، إنّ (عاشور الماندرينا) يشعر بأنّه منفيٌّ في وطنه، غريب عنه، لا يقوى فيه حتى على الحلم الذي استطاع أن يعيشه لأيام في أحياء باريس وشوارعها العريضة هناك حيث هو و روزا يمشيان قبل أن يدخلا إلى مناجم النور. وعلى الرغم من كل شيء، فإنّ عاشوراً يعترف بتعلُّقه بتلك المدينة، وحُبّه لها، وهي التي تشبه في سلوكها القطة حين تجوع، فلا تجد ما تأكله إلا أولادها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

وفي (ذاكرة الجسد) تأخذ (قسنطينة) ملامح امرأة. ويرتبط الحديث عنها بالحديث عن النساء من خلال ما يجمع بين الفئتين من صفة التناقض: القسوة والحنان...الوفاء والغدر...الجمال والقُبح.. الجاذبية والتنفير... إلخ. فصورة المدينة في هذه الرواية صورة شعرية مكثفة رمزية وإيحائية أيضاً. تضفي عليها هيبة من نوعٍ مختلف. وتفضح انفعالات الشخصية تجاهها. وتجسد علاقة خالد بقسنطينة جدليّة الحب واللّقاء. فصورة الوطن في المنفى صورة حُلمية محفوفة بالحنين، والذكرى، والاشتياق، لكنّها سرعان ما تصطدم بالواقع مع أوّل

خطوة على أرض الوطن. وها هو ذا خالد ينزل إلى أرض المطار في وطنه الذي ذبحه شوقاً، ليصطدم بوجوه باردة..هو وحده كان يحترق لملاقاة قسنطينة..هو وحده كان يتلهف ويتوق ويعدُّ الدقائق.. أمّا الآخرون فعاديون باستفزاز عاديّون في انفعالاتهم وحركاتهم وقسمات وجوههم إلى درجة تدفع إلى الاعتقاد بأنّهم موتى، وإلى درجة تدفع خالداً للسؤال: (هل هذا هو الوطن؟). الوطن الذي قال عنه خالد إنّه سجن كبير لا عنوان معروفاً لزنزانته، ولا تهمةً واضحة لمساجينه.

وهو أيضاً الوطن الذي يمارس الطرد، ويحترف الإبعاد، ويظل في الوقت نفسه أثاثاً لغُربة المغتربين، وحلماً من أحلامهم. ويحاول خالد في أثناء وجوده في قسنطينة تعرية هذه المدينة الوطن، ويخلص إلى أنّها كغيرها من المدن العربية تمارس النفاق باحتراف. ذلك أنّها تتقمص عباءة الطهر والعفّة في الوقت الذي تقوم فيه بالتستر على العفن والقذارة. فالشوارع الواسعة النظيفة تقف واجهة أمام من لا يعرف الأزقة والدهاليز الداخلية، هناك حيث الخيانة واللّذة المسروقة. ويستغل السارد حديثه عن عرس "حياة" للوقوف على ظاهرة أخرى من ظواهر النفاق التي تمتلئ بها قسنطينة. فهي مدينة تحابي الأغنياء وأصحاب الرتب العسكرية وليس فيها مكان إلاّ لمن يتقنون الألعاب البهلوانية، والقفز على القيم، والرقاب والمراحل، واللاّفت للنظر أن خالداً يولي جسور قسنطينة مودّة خاصة حتّى أنّ اللوحة الأولى التي رسمها كانت لجسر من الجسور، وقسنطينة نفسها تأخذ ملامح جسر. ونتساءل: هل للجسر دلالة الذاكرة التي تربطنا بالماضي؟ المرجّح أنّه كذلك وهذا ما جعل خالداً يسمّي لوحته الأولى تلك (حنين) فقد كان كثيراً ما يجد شبهاً بين حياة والجسور، فالجسر مكان لكل الاحتمالات احتمال السقوط في هاوية سحيقة، واحتمال العبور بسلام واحتمال الوقوف أيضاً، واحتمال العودة والتراجع، وكذلك كانت علاقته بحياة خاضعة لكلِّ الاحتمالات: احتمال اللقاء، واحتمال الانفصال، واحتمال النسيان،

واحتمال الاحتراق، وهذا هو ما حدث بالفعل مع بقاء الجسر (الذاكرة) معلّقاً إلى الأبد على الرغم من كل محاولات خالد لنسفه وتدميره.

وفي "الجازية والدراويش" يأتي ذكر المدينة في سياق التعارض بينها وبين الدشرة. وتتشكل صورة المدينة في أذهان الدُّشروييّن (القرويين) من خلال ما يَرد منها من أفكار ومشاريع عن طريق الوافدين إلى الدشرة كالطلاب المتطوّعين، وما يجسّده هؤلاء من تنافر قيمي بين ما هو مدني وما هو قَروي. وعلى سبيل المثال: أثار لباس صافية الفاضح –حد تعبيرهم– حفيظة أهل الدُّشرة، وبدأت خيالاتهم الواسعة تمتدُّ إلى المدينة مثمرة بعض التصورات حول حياة المدن وسكانها، من ذلك مثلاً قول أحدهم إنّ النساء في المدينة يتزوجن بستة رجال. وبالإجمال لم تنل المدينة ولا أهلها استحسان أهل القرية، فقد كان هؤلاء يعارضون مشروع الطلبة المتطوعين، و"الشامبيط" الهادفين إلى ترحيل السكان عن الدشرة وبناء قرية سهلية تجعل الدشرويين أكثر اتصالاً بالحياة الحديثة. وتمكن الشامبيط من تسليك بضائعه التي تأتيه من أمريكا! وكان من الصعب إيصالها إلى الدشرة وهي على حالتها تلك. ويمثل الرحيل إلى المدينة أو القرية الجديدة، في نظر الأخضر الجبايلي، حالة الهبوط وهو يستعمل هذه الكلمة للدلالة على التخلّي عن قيم مثالية عالية من أجل أمور دنيوية تافهة.

أمّا في (الشمعة والدهاليز) فيأتي ذكر المدينة باعتبارها مسْرحاً للحدث دون أن يلقى ذكرها عناية خاصة من قبل السَّارد. في مقابل ذلك نجد شخصيات معينة تفصح عن علاقتها بالمدينة وهي علاقات إما إيجابية محبّبة كعلاقة (بابانا آدم) بمدينة قسنطينة التي تتمتع –حسب وصفه– بالمنعة والاحتماء بفضل طبيعتها الجبلية الشامخة وبفضل أوليائها الصالحين. وإمّا أن تكون علاقة الشخصية بالمدينة علاقةً يسودها الكدر واليأس كعلاقة الخيزران بالمدينة التي تهبط إليها كلَّ يوم باحثة عن فرصة عمل، لكنّها عبثاً تحاول، ففرص العمل في مدينتها ليست في

متناول الجميع، وعلى حدٍّ تعبيرها فإنّ الحياة في المدينة قطعة من الحديد أو الإسمنت الـذي لا منفذ له. أمّا الشاعر فقد كان رحيله إلى المدينة عاملاً من عوامل نضوجه الفكري وسـبباً فـي التحاقه بسلك التعليم على الرغم من أنّه في مراحل لاحقة اتّخذ منها موقفاً رسميّاً يقضي بعـدم النزول إليها إلاّ عندما تُلحُّ الضرورة، فاتّخذ لنفسه معتزلاً يجعله في حصانة عمـا يـأتي مـن الخارج.

- **القرية:**

يتجلى فضاء القرية بوضوح في رواية (الجازية والدراويش) ويُلقي السارد على الدشرة كل ما يحتمله المشهد من مناظر طبيعية أخّاذة من أشجار عالية وجبال سامقة، وخضرة طافحة، ومياه جارية، وسماءٍ زرقاء صافية. ولهذا الوصف دونما شك وظائفه المعلنة والخفية. فمن جهة يكشف عن الأسباب التي من أجلها يكثر الطامعون في الدُّشرة، ومن جهة يكشف عـن أسـباب تعلُّق الدشرويين بدشرتهم. أمّا "الشامبيط" فهو أحد هؤلاء الطامعين، إنه يمثل الحكومـة ويمثـل الأطماع الخارجية القادمة من (أمريكا) هناك حيث الوكالة التي تبرّعت ببناء سد يحـول بـين الدشرويين ودشرتهم تماماً بعد أن يتم ترحيلهم عنها وهناك الطالـب الأحمـر، وهـو مبعـوث حكومي أيضاً، أرسلته حكومة الثورة لإقناع الناس بالهبوط من دشرتهم العالية المحّصـنة إلـى قرية سهلية تصلهم بحاجات المجتمع الحديث. وقد صرّح الطالب الأحمر أنّ ما يهُمُّه ليس انتقال الأهالي إلى قرية جديدة، بل يهمه انتقالهم من الماضي إلى الحاضر.

وهو لهذا يكره ثلاثة معالم من معالم الدشرة: (الجامع والجبل والصفصاف)، لأنّ العلـوَّ في رأيه لا تحتاجه الحياة الأرضية، في حين اتّخذت صافية موقفاً معاكساً عندما صرّحت بـأنّ

هذه المعالم الثلاثة (الجامع والجبل والصفصاف) هي أجمل ما في الدُّشرة، لأنّها تمثـل العلـو، والحياة المتناهية في الأرض هي في حاجة إلى هذا العلو، الذي من غيره تبدو الحياة بلا معنى.

إنّ المشاريع القادمة من المدينة كانت تهدف إلى بتر الصلة بين الدشرة وماضيها وهـذا ما جعلها جميعاً تنتهي بالفشل. في حين كان يفكر الطيب (وهو يمثـل الشـعب أو الشخصـية المنتمية الصادقة) ومعه صافية –بعد أن تخلّت عن الأحمر– في بناء قرية جديدة تجمـع بـين الماضي والحاضر. فالدشرة تعبير مكانّي عن الزمان والمبدأ، والصفصاف والجامع والجبل هي على التوالي: الفطرة والدين والتاريخ. فالصفصاف تُرك على راحته ليستطيل ويعلو، لكن مـن قال إنّ الفطرة ليست في حاجة إلى تهذيب أو ضبط أو تأطير أخلاقي، الجنس فطرة لكنه مقـنن شرعاً وخُلقاً. والصفصاف عندما تُرك على راحته حجب النور عن القرية فجعلها معتمة، لـذا كان اقتراح الطيّب أن تقصَّ الأطراف العالية منه دون المساس بارتباط الأشجار بالأرض. أمّـا الدين فتحوّل في القرية إلى مجموعة من الخرافات، والغيبيّات التي تمارس على يد الـدراويش، وتفرض سلطتها على الأهالي حتى تحوّلوا جميعاً إلى نسق واحدٍ تقريباً. فهم جميعـاً يعتقـدون ببركة الأولياء، وتمثلهم في أرواح متنقلّة في فضاء الدشرة، لذا كان على الطيب –فيما بعد– أن ينتزع هذه الأفكار المشوَّهة عن الدين من عقول الأهالي ليستبدلها بالصورة النقية الصادقة التي تعبر عنه وحدها. أما التاريخ فكان عليه أن يقنعهم بأنّه ضروريٌّ، وأساسي، لأنّـه هـو سـبب وجودهم الحالي، ولكن عليهم أن لا ينسوا أنّهم يعيشون في الزمن الحاضر، الذي له واجباتـه، والتزاماته الخاصة أيضاً. وبالإجمال يمكن القول إنّ بيئة الدشرة وموجوداتهـا تجسـيد لفكـرة (الانتماء) التي تتضاد مع فكرة الانفصال أو الانسلاخ التي تجسدها المدينـة، فالمدينـة مسـاحة للتبدُّل، وللتقلُّب، تتعاقب عليها أو تتصارع فوقها في الآن الواحد ممارسات مختلفة ترتبط بأفكار

محليّة، أو مستوردة لكنّها تتفق في رغبتها في السيطرة والانتفاع والتملُّك، وما الدشـــرة ســـوى مساحة للتوسع وبسط النفوذ.

ب- الفضاء المغلق: (البيت، السجن، المحكمة، المرسم، المنجم، المبغى، الجسد والملجأ)

- **البيت:**

تلعب الفضاءات المغلقة دوراً بارزاً في الروايات المدروسة. ومن هذه الفضاءات فضاء البيت الذي نجد أوضح مثال له في رواية (الشمعة والدهاليز) ففي هذه الرواية تتوطـــد علاقـــة الشاعر بالبيت، وتأخذ طابعاً حميميّاً. فهو المكان الذي يجد فيه الشاعر ذاته مزاولاً فيه عمليـــة البحث في الكتب والاستغراق في التحليل والتفكير دون مضايقة من أحد، وانشـــغال بزوجـــة أو ولد. والبيت بالنسبة للشاعر هو المكان الأمثل الذي يوفر له حصانة ضد الإنديا في تيار الهرج والسطحية الذي يَعُمُّ الآخرين. وتصف الرواية بيت الشاعر بأنّه مكان تسوده الفوضى والبعثرة، وتتجمع في مدخله أشياء كثيرة ليس لها أهمية، يتراكم بعضها فوق بعض وتتغطى بطبقة كثيفـــة من الغبار. وفي الدّاخل يوجد عدد كبير من الغرف الفارغة إلاّ من بعض الأثاث والمحتويـــات البالية قليلة الجمال وعديمة الرونق. كما تصف الدخول إلى هذا البيت بأنّـــه عمليـــة شـــاقّة لا يستسيغها إلا الشاعر وحده.

وقد وضعت إجراءات احتياطية من قبل الشاعر تعيق وصول الزّوار إلى هذا القبو، منها -مثلاً- ثلاثة أقفالٍ حديديّة مثبتّة على الباب الرئيسي لها مفتاح واحد يملكه الشاعر فقط، كما أنّه لا يستقبل أحداً في معتكفه هذا إلاّ بعد أن يكون قد تلقّى من قريبه الوصّي عليه إعلامـــاً بـــذلك، فزوّارُه محددون جداً ومعروفون، فهم إمّا أخته التي ترد البيت بين يوم وآخر لتنظيـــف بعـــض موجوداته، أو إعداد الطعام، وإمّا قريبٌ آخر من القرية جاء لغرض ما في المدينة. والبيت على

هذه الهيئة لا يعدو أن يكون دهليزاً من الدهاليز الكثيرة المحيطة بالشاعر، على الرغم من الدور الذي يقوم به من خلال توفير بيئة لوعيه وفرادته. وما نزوله إلى الساحة لمعرفة ما يجـري إلاّ دليلٌ على أنّ اكتمال الوعي بالواقع يتطلب الاحتكاك المباشر به، والوقوف عـن كثـب علـى ظواهره المنبثّة في كلّ مكان. فالاكتفاء بما تقوله الكتب وما يفرزه التخمين والتنظير لا يغني عن المعاينة والاختبار.

- **السجن:**

لا تبدو علاقة الشخصيات بالسجن واحدة في جميع الروايات. ففي "الجازية والدراويش" تقوم علاقة ودّية بين الطيب والسجن من جهة وبين الشاعر والسجن من جهة ثانية؛ فالأوّل يرى أنّ السجن مكان مثاليٌّ للحلم، وهي رؤية اكتسبها بعد زيارة صافية له، إذ أعطت هذه الأخيـرة دفعة للأمل والمقاومة جعلت الطيب ينسى كل ما حوله من دماء وجدران، وجعلته عِوضاً عـن ذلك يحلق في فضاءات الحلم الجازية هي الأخرى كانت تعتقد أنّ السجن هو المكان الأمثل الذي تكتمل فيه رجولة الطّيب، لذا قّررت أن تكون زوجة له بعد خروجه من السجن. أمّـا الشـاعر النقابي، فقد كان يرى في السجن المكان الوحيد الذي يسكنه الإنسان النزيه، وقد وجد فيه مـلاذاً من داء النفاق السياسي حيث يتحتّم على المرء رؤية الخطأ والسكوت عنه. فالسجن –إذن– هو المكان الذي تقي فيه الشخصية نفسها شرَّ الانجراف القيمي الذي يشهده الخارج.

ويعرض لنا السارد في (ذاكرة الجسد) مشْهداً لسجن (الكُديا) الذي دخله ذات يوم من أيام (١٩٤٥) مع خمسين ألف سجين عَقبَ مظاهرات (سطيف) في شرق الجزائـر، فهـو مكـان للرجولة والشرف والعذاب أيضاً. فهذا المكان، وعلى الرغم من ارتباطه بالتعـذيب والوحشـية

والألم، إلاّ أنّه سجلٌّ للبطولة، والتضحية، وهو مكان للوعي السياسي، فمساجين الحق العام احتكوّا فيه مع المساجين السياسيين، وانضمّوا إليهم ليغسلوا شرفهم بالانضمام إلى الثورة.

والسجن في (وقائع من أوجاع رجل) بالإضافة إلى أنه المكان الذي يُزَجُّ فيه الأبرياء ظُلماً وزوراً، فإنه المكان الذي تنعدم فيه أسباب الحياة البشرية. وهو مؤَّهلٌ فقط لَعيْش الحشرات، وكلاب النازيين التي تطلق جائعة على المساجين لتتغذّى على أجسادهم الممزّقة. وقد استفاض عاشور الماندرينا في شرح آليات التعذيب التي كان يتلقاَّها هو وزملاؤه ما بين سلخ وجلد، وما بين لسع كهربائي، أو حرق أو حتّى قلع للأظافر..إلخ.

- **المحكمة:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يقف السّارد في (وقائع من أوجاع رجل) موقف سخرية واستهزاء بتلك المحكمة التي أصدرت ضدّه، وضدَّ الأبرياء، قراراً بالسجن لمدة عشر سنوات متجاوزة كل الحقائق، فالمحكمة ليست مكاناً للعدل والانصاف بل أصبحت جهازاً حكومياً متواطئاً يُسَخّر لاستصدار الأحكام الظالمة ضد من يطالبون بحقوق الشعب، وهي لذلك تعدُّ جسر العبور لحبل المشنقة، ورجالاتها هم دمىً تحرّكهم عصا الحكومة المتفرنسة.

- **المرسم:**

ويعدُّ وجود المرسم في حياة خالد جزءاً من استراتيجية تحقيق الذات، والإحساس باكتمال وجودها الإنساني في ظل التهميش الذي عانته الشخصية المعطوبة بعد الحرب. فالمرسم مكان ينسى فيه خالد عاهته الجسدّية، ويتوحد فيه مع موهبته الخارقة فلا يعود (الخارج) يمارس ضدّه الاضطهاد النفسي الذي كان يستشعره باستمرار خصوصاً عندما ترافقه كاترين لتناول وجبة طعام في المطعم المجاور، فتظلُّ تترقب بحرجٍ شديد عيون الموجودين ونظراتهم مما

يترك في نفسه انطباعاً سلبيّاً قاسياً على العكس مما كان يحدث وهي تزوره في معرض الرسم الذي نال على إثره شهرة واسعة، ففي المعرض كانت كاترين تبدو أكثر التصاقاً به، وأشدَّ حرصاً على أن يُريا معاً.

- **المَنْجم:**

يجسد المَنْجم حالة الاستعباد التي يمارسها البشر ضدَّ بعضهم حتّى وإن اختلفت الواجهات، ففيه حرمان للإنسان من حقّه في العيش فوق الأرض لا تحتها، وهو مكان مثاليٌّ لقتل الأحلام، وتمرُّس المرء على أكل اللحم البشري الطازج. لقد قضى "عاشور الماندرينا" قسطاً من الزمن يعمل مع روزا الفرنسية في منجم للنور هناك في فرنسا، ولا شك أنّ تسمية المناجم بـ(مناجم النور) يحمل دلالة السخرية والمفارقة والأجدر أن تسمى مناجم الظلام إذ فيها يمارس الظلم البشري تحت مظلة شرعيّة تُسمّى العمل. ويحاول عاشور إطلاعنا على تفاصيل انهيار المنجم، ذلك الحادث الذي نجا منه بمعجزة خارقة في حين قضت فيه روزا والرفاق الآخرون نحبهم، فهو مكان شديد الظلمة، شديد الرطوبة، شديد البرد، تنبعث منه روائح العفونة وتتدلق من سقفه بين الحين والآخر كومة كبيرة من الأتربة، بالإضافة إلى رائحة الفحم الحجري، والهزات الأرضية الخفيفة، التي سرعان ما لحقتها هزة عنيفة جعلت المياه تتدفق بسرعة محدثة سيلاً كبيراً، بينما راحت كتل صخرية ضخمة تتزحلق فوق رؤوس العمال مما جعلهم يتكوّمون فوق بعضهم جثثاً هامدة باردة.

- **المبغى:**

وهو فضاء للخيانات الزوجية، ولإنفاق أموال الأغنياء التي جاءتهم بطرق سهلة. ففي "ذاكرة الجسد" يستغل السارد ذكر المبغى لوصف التعري الذي تمارسهُ قسنطينة سراً. فهو مكان

يرتادُه نبلاء المدينة لتفريغ فائض رجولتهم في حين ترتاده النساء لكسب المال. والنتيجة هي مزيد من الشر ذمة والتفكُّك الأسري. وهذا المكان يرتبط في ذهن السّارد بذكريات الطفولة، ومأساة والدته التي كانت ضحيّة لخيانة زوجها.

وفي (وقائع من أوجاع رجل) يستغل السارد فضاء المبغى لفضح رجال الحكومة ومن في حلبتهم، فهؤلاء يظهرون أمام الناس بأثواب العفة والطهارة في حين تشهد الأماكن المعتمة غير ذلك. وعلى سبيل المثال فضح السارد علاقة (بودوّارة) بعويشة صاحبة الماخور حتى أنها تسمّيه الثور المتوحش.

- **الجسد:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يصبح الجسد مسرحاً للحدث نتيجة تعرضه للعقوبة فهو يتلقى آليات التعذيب المتنوعة. وقد تكثفت مشاهد (الجسد المكان) في رواية (وقائع من أوجاع رجل) ففي هذه الرواية تعرض لنا مشاهد ملوّنة عديدة لجسد يتعذب وتسيل منه الدماء، أو تتعفن إحدى رجليه، وتنفصل عن باقي الجسد أو قد تُعرض صورة لديدان صغيرة تخترق جرحاً ما باستفزاز وغطرسة داخلة خارجة منه عابثة بالأوردة والشرايين. وقد تعرض صورة لأمعاء تتدلق خارج الجسد، أو أعضاء تناسلية فتتّها البول الحارق أو جروح عميقة في صدر عارية أو أطراف مشلولة..إلخ.

وقد يصبح الجسد مسرحاً للحدث عندما تفقد الشخصية سيطرتها على الأشياء المحيطة، أو عندما تحس بعجزها عن إحداث التغيير المطلوب. عندها يصبح الجسد هو المكان الوحيد الذي تمارس عليه سلطتها بحريّة أو بجرأة نتيجة امتلاكها له وعلى سبيل المثال حَدَث وأن خرج الشاعر في (الشمعة والدهاليز) غير مُسَرول مما دفع قريبه إلى نقله لعيادة الطب النفسي. ولعلَّ

هذه الحركة جاءت ردّ فعلٍ على عجزه عن تغيير الواقع الذي أصبح يعيه أكثر من غيره، ومع عجزه عن تعرية الواقع على الملأ خرج هو شبه عارٍ.

وقد يصبح الجسد هو الأداة الوحيدة لاختبار الحقائق، فيستغل في هذا الغرض على نحو ما فعل الطيب وهو في السجن، إذ لاحظ أنّ عدداً كبيراً من (الواحدات) نقشت على الحائط واعتقد أنّ صاحبها قد نقشها بأظافره فحاول أن ينقش واحداً مثلها والنتيجة هو أنّه استغلَّ أصابع يده الخمسة التي تشققت وأصبحت تنزف دماءً غزيرة.

- **الملجأ:**

وهو قبو معتم تحت الأرض مسكون بخيوط العنكبوت، وبمجموعة كبيرة من القطط الضّالة الجائعة. كان مأوىً "لعاشور الماندرينا" ومُهرّبه عليلو الزلعيط في أثناء رحلة الهروب من السجن، وأيّاً كانت مواصفاته فقد وفَّر لعاشور قسطاً من الراحة والنوم، ومنحه فرصة للحلم الجميل الذي لم يَطُل بسبب لسع الحشرات الزاحفة، والطائرة، وبسبب برودة الإسمنت ووخز القش، وصوت النباح الذي كان يتزحلق عبر الشقوق معلناً وجود كلابٍ جائعة فوق السقف المهترئ. والملاحظ أنّ علاقة الشخصيات بالفضاءات المغلقة في هذه الرواية هي علاقات تشنّج وعداء نظراً لما تمارسه من اضطهاد لإنسانية الإنسان وبتر لحقوقه ومسخٍ لكرامته مما ينسجم مع التوجه نحو الانطلاق والجري الذي تمارسه الشخصية الأساسية (عاشور) باستمرار.

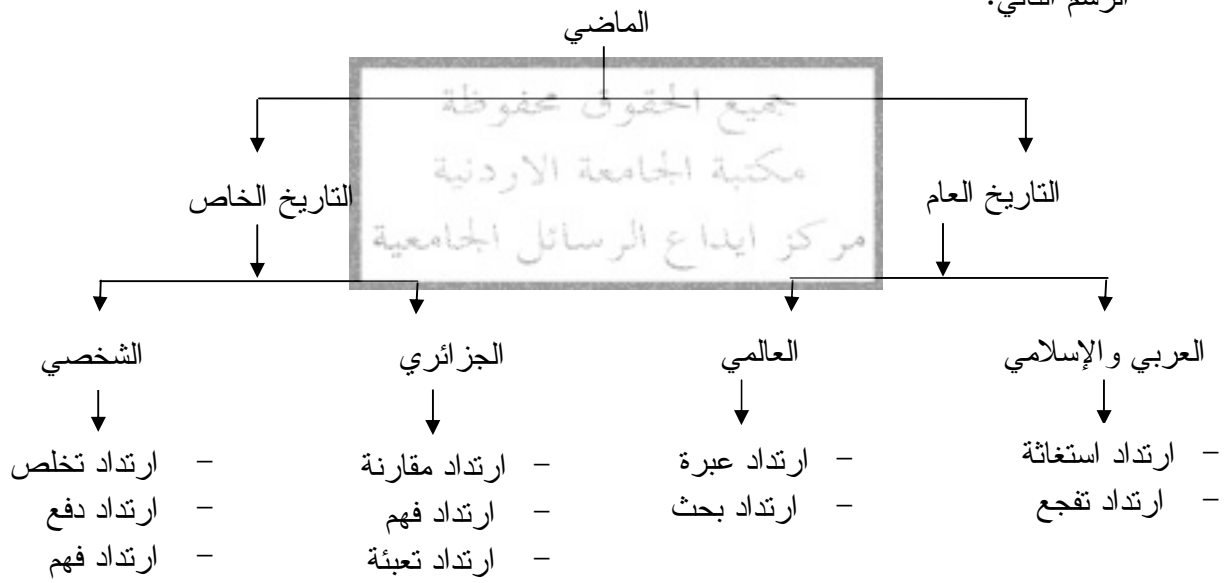
- **فضاء الزمن:**

ونقصد به إحساس الشخصيات بالزمن وعلاقتها النفسية به. وقد قمنا بدراسته ضمن مخطط ثلاثي يهتم بأبعاد الزمان الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.

فالأوّل يختص برحلة الارتداد إلى الوراء دوافعها وأسبابها، والثاني يختص باللحظة الآنية. والثالث يختص بتوقع الشخصيات ورؤيتها الاستشرافية. ونقصد باللحظة الآنية إحساس الشخصيات بالزمن في أثناء سيرورة الحدث سواء أوقع الحدث في المسرود (المسترجع) أو في (حاضر القص).

أ- **الماضي:**

وهو ما يتم تذكره أو استرجاعه أو ما يقع مع المسرود في علاقة تناصّ تاريخي، ويمثله الرّسم التالي:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المجموعة الأولى:

أ- ارتداد استغاثة: منه على سبيل المثال استغاثة عاشور الماندرينا بالخليفة العادل عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- واستغاثتهُ بحمدان قُرمط، وعروة بن الورد، فهؤلاء جميعاً يرمزون إلى العدالة الاجتماعية.. العدالة الإنسانية المفقودة في الزمن الحاضر، يقول مثلاً:

"كه...كه... زمن العدالة... الله يرحمك يا عمر.. حلقة... مجرد حلقة كبيرة من أصفاد ثقيلة ما تزال تطوق هذا الوطن المهموم، المسكون من الداخل".

(وقائع من أوجاع رجل، ص٤٠).

- ارتداد تفجُّع: وفيه التقاء للجراح العربية من خلال ربط الحزن الخاص بـــالحزن القـــومي الكبير. فأحلام مستغانمي مثلاً تختار لبطلها شهر حزيران شهراً للحزن الشخصـــي. ففيـــه تجتمع للسارد أكثر من مناسبة حزينة، وأكثر من هزيمة.

وأوّل تلك الأحزان المرتبطة بحزيران دخوله السجن (سجن الكُديا) عام ١٩٤٥ على إثر مظاهرات ماي ١٩٤٥، لكنّ أشدَّ تلك المناسبات إيلاماً هو حزيران النكسة... حزيران ١٩٦٧. وفي هذه الحركة من الكاتبة إشارة إلى أنّ أحزان الأمة واحدة. ولعلها أرادت أن تمـــنح جُـــرح السارد الخاص أكبر قدر ممكن من البشاعة والألم ولعلّها لم تجد في التاريخ العربـــي الحـــديث حزيران أبشع وأقسى من حزيران النكسة.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- المجموعة الثانية:

- ارتداد عِبْرة: وهو ما حدث في أثناء رحلة عاشور مع مُهرّبه عليّلو. فالرّحلة كانت بالنسبة لعاشور مخاطرةً جديدة تشبه مخاطرة موسمبي الزعيم الإفريقي الإشتراكي الذي اغتالته يـــد مُهرّبه وهما في خلاءٍ منقطع إذ كان الأخير متواطئاً مع أعداء موسمبي. وعاشور كثيراً ما كان يذكر هذه القصة في نفسه متّخّذاً حذره من (عليّلو) خصوصاً وأنه لم تكن بين الرّجلين علاقة أو معرفة مسبقة.

"**إيه.. تستحق الرحمة يا (موسمبي) ..ربّما أنا الآن في وضعك الذي عشته أنت بالذات قبل أعوام.. الليل كان حين فررت، والبرد مُدية تتحرك داخل العظام.. الحـــرس فـــي ســـهرة مصطنعة... المسألة كانت مدروسة**".

(وقائع من أوجاع رجل، ص١٧)

- ارتداد بحث: ومثاله البارز في رواية (الشمعة والدهاليز) حين يلجأ الشاعر إلى استحضار عدد من الوقائع التاريخية والأحداث العالمية، مُحلّلاً ومُمحّصاً ومناقشاً.

- المجموعة الثالثة:

- ارتداد مقارنة: وفيه تعقد الشخصية مقارنة بين الماضي والحاضر. من ذلك مثلاً المقارنة التي عقدها خالد بين أحلام أخيه حسان البسيطة، التي لا تتجاوز حدَّ الحصول على ثلاّجة أو غسّالة، وبين أحلام الجزائريين قبل نصف قرن، يقول:

"**عندما عرفت أمُنيته البسيطة الصعبة، حزنت وأنا أكتشف أنّنا لم نكن متخلفين عن أوروبا وفرنسا فقط، كما كنت أعتقد، وإلاّ لهان الأمر.. وبدا منطقياً. لقد كُنّا متخلّفين عمّا كُنا عليه منذ نصف قرن وأكثر. يوم كنا تحت الاستعمار.**

يومها كانت أمنياتنا أجمل.. وأحلامنا أكبر."

(ذاكرة الجسد، ص٣٠١)

- ارتداد فهم: وهو ما تجسّده مساعي الشاعر الحثيثة لوضع تصور مقنع ومنطقيٍّ لما يحدث في الجزائر، يقول:

"**بالتأكيد، إنّ زمن ما يحدث حاليّاً، ابتدأ قبل الآن، ولربّما قبل الليلة.. زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل، هو بلوغ الطرف الآخر من الهُوّة**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٤)

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ارتداد تعبئة: وهو الارتداد الذي كان يمارسه خالد باستمرار بقصد التزوّد لمقاومة القيم الهابطة المحدّقة به خصوصاً بعد زيارته لسي الشريف في بيته الباريسي هناك حيث الملتقى كان مع (سي...) النكرة، ففي هذه البيئة غير النظيفة كان خالد بحاجة إلى تذكُّر الثورة وتاريخ الجزائر الذي صنعه هو ورجال الجزائر ليتخّذ من ذلك حصناً ضدَّ التماهي مع هؤلاء الغرباء الذين ينسبون أنفسهم زوراً للثورة والثوار وليحقق بذلك انسجاماً عاطفياً مع ذاته فلا تعود هيئة (سي..) ومنصبه وسيطه ذات قيمة تذكر.

- المجموعة الرابعة:

- ارتداد تخلُّص: وتمثّله خطّة خالد في طرد (حياة) من ذاكرته عبر الكتابة عنها، فالارتداد هُنا هدفه معاكس وهو النسيان والتخلُّص.

مركز الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ارتداد دفع: وتمثله تجربة عاشور الماندرينا حيث كان ارتداده للماضي دافعاً للجري في اتجاه معاكس.. للجري نحو المستقبل والأمل. فالماضي ذو صورة بغيضة والبقاء تحت تأثيره أمر فيه هلاك عاشور، وهلاك أحلامه.

- ارتداد فهم: وتمثله رغبة الطيب في فهم ما جرى بالتحديد في الدشرة وما هو سبب وجوده الحقيقي في الزنزانة.

ب- الحاضر:

لإحساس الشخصيات بالحاضر علاقات مختلفة تحكمها الحالة النفسية، أو الموقف، أو البيئة المكانية، أو الحدث. فتارة تتعلق الشخصية بالزمن في الوقت الذي تحسُّ فيه بوجودها الإنساني كاملاً غير منقوص، على نحو ما حَدَث مع خالد في أثناء المعرض، ففي تلك الأيام كان خالد على علاقة ودّية حميمة مع الساعات:

"كان داخلي شيءٌ لا ينام، شيءٌ يواصل الرسم دائماً وكأنّه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلاً عادياً بذراعين، أو بالأحرى رجلاً فوق العادة"

(ذاكرة الجسد، ص٧٤)

أو كما حدث مع عاشور الماندرينا بعد نجاته ومهرّبه عليلو داخل قبو مُعتم وفّر لهما شيئاً من الرّاحة والطّمأنينة:

"تحت ضوء الولاّعة.. وصلنا إلى هذه الزاوية... كان كل شيء جاهزاً.. الفراش الغطاء.. العشاء داخل صندوقٍ خشبي مغلق، والقهوة.. أنا والزمن الآن متّحدان.. أنا الزمن والزمن أنا.."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(وقائع من أوجاع رجل ص٣١٥)

أو كما حدث مع الشاعر في (الشمعة والدهاليز) في أثناء ركوبه في الحافلة مع الخيزران، فقد كان يتمنى لو أنّ لقاءهما كان أطول على الرغم من أنّه كان طويلاً بالفعل:

"استغرقت الرحلة وقتاً طويلاً لم تفرضه المسافة البعيدة وحسب، بل فرضته كذلك الزحمة التي تكتظ بها شوارع الجزائر يومي الأحد والأربعاء، لأسباب لم يبحث عنها أحد، وتمنى لو أنّ هذه الرحلة العجيبة في حياته تطول أكثر، ولم تشعر هي بمرور الوقت فقد كانت مستغرقة في الحديث"

(الشمعة والدهاليز، ١٠٥)

وأحياناً تضطر الشخصية للتواطؤ مع الموقف مع رفضها الدّاخلي للزمن الذي يحتويه، على نحو ما حدث مع خالد في أثناء وجوده مع كاترين في شقته وقد كانت هذه تتناول "ساندويتشاً" أحضرته معها:

"**إنّ امرأة تعيش على "السندويتشات" هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانية..ولذا لا يمكنها أن تهبَ رجلاً ما يلزمه من أمان.**

ليلتها، أدّعيت أنني لست جائعاً. في الحقيقة كنت رافضاً وربّما عاجزاً عن الانتماء لزمن (الساندويتشات) وبرغم ذلك... حاولت ألاّ أتوقف عند تلك التفاصيل التي كانت تستفزُّ بداوتي في أوّل الأمر"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ذاكرة الجسد، ص٧٦)

فتواطؤه مع الموقف مع رفضه لزمن (الساندويتشات) ينطوي على مقت داخلي كبير هو مضطر لتجاوزه وتجاوز التفاصيل الدقيقة التي تجعله في علاقة ضدّية مع كاترين، في محاولة منه للتعايش مع واقع الحياة التي منحتها له باريس وحَرَمه منها الوطن الذي من أجله هو الآن في المنفى!

وأحياناً يبدو الإحساس بالزمن مُرعباً ثقيلاً ومحمّلاً بعوامل الخوف والمرض:

"**..ينبت في قلبي شتاء أطول من الشتاءات التي تمر أيامها بتثاقل تتزاحم داخله كل الأمراض والأحزان..**"

(وقائع من أوجاع رجل، ص٢٥٩)

أمّا الحاضر في صورته العامّة، من حيث هو إطار ضخم يتضمّن جميع الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تطرحها الروايات، أو تشير إليها، أو تقصدها، فهو –إجمالاً– حاضر

منتقد. فمثالبه أكثر من محاسنه، وعيوبه طاغية على فضائله وعلاقته بالشخصيات الواعية المثقفة علاقة عدائية متوتّرة ومأزومة.

وقد عُبّر عن هذه العلاقة بأكثر من أسلوب ففي (الجازية والدراويش) أدرك الشاعر والأحمر والطيب أنّ العيش في الحاضر بعقلية ماضوية هو سبب من أسباب التدهور الذي تعاني منه المجتمعات على الرغم من أنّ كلاً منهم له قصده الخاص، وقد بلغت المسألة بالطيب حدَّ الاعتراف بأنّ الزمن الذي يمثله هو زمن الصّفر.زمن الوقوف بين الماضي والمستقبل:

"**لم أكن مؤمناً بشيء. تلك كانت مصيبتي! لم أكن من أهل الماضي ولا من أهل المستقبل. كنت ا لصفر الذي تلتقي فيه الأزمنة!**"

(الجازية والدراويش، ص١٢٣)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد عُبّر عن هذه الفكرة، فكرة التلاشي وانعدام الإحساس بالزمن لانعدام الإحساس بالذات، فكرة العيش خارج الأزمان وممارسة الوقوف السلبي، عُبّر عنها أفضل تعبير في (الشمعة والدهاليز) فالشاعر في هذه الرواية ما يفتأ يُلحُّ على أنّ هذا الجيل هو جيل انفصام، وأنّ هذا العصر هو عصر الدهاليز حيث لا وقت فيها ولا زمن:

"**القاسم المشترك بين هذا الجيل هو الانفصام عمّن سبقه، والانفصام عن الزمان والمكان. ثم اللامبالاة.**"

(الشمعة والدهاليز، ص١١١)

ويبلغ به الحد إلى القول: "**هذا الشعب يولد من زمن عاقر**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٣٥)

ومع ذلك فالميلاد الجديد آخذ في التدفق رغم هذا العجز الحضاري المحدق.

" **الجميع واثق من أنّ كل ما حَدَث في هذا البلد عارض، زائف، وأنّ الطريق مع ذلــك مسدود أمام تغيير نافع.**

لكن، هناك ومضات ضوء خافت، ترسله شمعة ما في منارة ما في دهليز ما، تجتــذب نحوها أناساً آخرين معظمهم من الشباب، فتجعلهم أشبه ما يكونــون بســمك السّــلمون، لا يبالون، في صعودهم نحو النبع، بالموت الذي يرافقهم في كل قطرة ماء والذي ينتظرهم حال الإخصاب"

(الشمعة والدهاليز، ص١١١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لكنّ فلسفة الخواء، فلسفة اللاّشيء تظلُّ تسيطر على ذهن الشاعر:

"**لا زمان، عندما يكون الكائن في البدء وفي المدى ينتفي البدء والمدى. يكون الزمان واحداً، ويكتسب الصفر خصوصيّته. ما الزمان سوى العلم بما حدث أو يحدث فيه؟ ما لم يحدث حدث، فلا زمان هناك. خواء. خواء.**"

(الشمعة والدهاليز، ص١٤٥)

وهي فلسفة تجسّد حالة (التدهلز) التي يعيشها الشاعر وأبناء شعبه.

جــ- المستقبل:

وهو يتعلق برؤية الشخصيات الاستشرافية ويُميزُ فيه بين ثلاث حالات:

- حالة التفاؤل، وتمثّلها شخصية عاشور الماندرينا والطيّب وصافية والجازية.

فهؤلاء جميعاً كانوا على ثقة بأنّ ما تحمله الأيام القادمة هو الخير والسعادة والاستقرار. كما كانوا على قناعة بتبّدل الزمان واكتمال دورته والتي فيها نهاية الظالم وانصاف المظلوم.

"**إيه يا الأيام الكحلة.. حين تدورين دورتك العادية، سأعد مهم واحداً واحداً بدون رحمة.. وأعلقهم من دبورهم على أعواد المشانق...**"

(وقائع من أوجاع رجل، ص١٦٥)

- حالة اليأس، وتمثلها شخصية خالد. فهذا الرجل يعيش بعد انقضاء سنوات على قصّته مع (حياة) مرحلة الشيخوخة التي مواصفاتها ومتعلقاتها: (الملل والضياع والرتابة) وهي شيخوخة مطلقة تحتوي كل شيء بما في ذلك الوطن.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

" **تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة.. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سنّ اليأس الجماعي؟**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٢)

- حالة الانقطاع، وتمثلها شخصية الشاعر. فهذه الشخصية انقطع ما بينها وبين المستقبل من أسباب لأنّها تعرّضت للقتل فكانت أولّ ضحيّة في الدولة الجديدة:

"**أيُّها الشهيد! أيُّها الشاعر الشهيد! أيها الوزير الشهيد أيُّها الشهيد الأول في تاريخ الجمهورية الإسلامية.**

كان عمار بن ياسر يجلجل حانقاً لا يدري أيّة عبارات يستعمل، وأيَّ موقفٍ يتخذ، وأية جهة يتهم.."

(الشمعة والدهاليز، ص١٩٦)

- **الفضاء الطباعي:**

يعد الشكل الطباعي الذي تستغلّه الروايات جزءاً من استراتيجية الانفتاح الروائي على عالم الشعر الحديث إذ الظاهرة اللاّفتة للانتباه هي التراخي في الطباعة، وإفساح مجال أوسع للغة البياض مع تقطيع السطور، وبعثرة الكلمات، وترك فراغ ملحوظ بين الكلمة والكلمة أو السطر والآخر أو الفقرة والفقرة. وهذه السّمة الطباعية تتصل ببعض الظواهر اللسانية الّتي تسيطر على لغة الرواية الحديثة الشيء الذي سوف نتناوله في الفصل الرابع، لذا يمكن القول إنّ دراستنا للفضاء الطباعي تعدُّ جزءاً أوّلياً من دراسة اللغة الشعرية في الروايات، وهي لغة لها حضورها الواسع بالإضافة إلى أنّ هذا النمط الطباعي كثيراً ما ترافقه لغة شعرية مكثّفة. وعلى سبيل المثال نورد الاقتباس التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**كنت في الواقع امرأة زوبعة. تأتي وترحل وسط الأعاصير والدّمار.**

كنتِ معطفاً لغيري وبرداً لي.

كنتِ الأحطاب التّي أحرقتني بدل أن تدفّئني.

كنتِ أنتِ..

وكنت أنتظر أيلول إذن.."

(ذاكرة الجسد، ص١٩٤)

ففي مثل هذا المقطع (السَّرْدي) تجتمع عدّة مقومات شعرية تخرج به من عالم النثر لتضعه في عالم الشعر، أول تلك المقوّمات هو الشكل الطباعي، فالأسطر قصيرة متدفقة بانسياب وكل سطر مكتمل بذاته لا تربطه بالسابق أو اللاّحق علاقات تركيبية، ونقاط الفراغ (..) تشغل حيّزاً واضحاً فيه. وثاني تلك المقوّمات هو الإيقاع الذي خلقه التكرار فقد تكرّرت كلمة (كنتِ)

أربع مرّات وفي كل مرّة تأتي في مقدّمة سطر جديد. وثالث تلك المقوّمات هو الكثافة الدّلالية التي تكتنز بها تلك الأسطر والتي مصدرها الانزياح المتلاحق، الممثل باللغة الاستعارية العميقة. ولا شك أنّ لهذا الشكل ارتباطاً بدلالة الحدث المحكي فالمشهد يعبر عن حالة حُلمية تتعلق فيها الذات بفضاء الأمل والرغبة.

ولكنّ الأمر لا يقف عند حدِّ الموقف الحُلمي بل يمتدُّ إلى مواقف عصيبة كالدخول ظُلماً إلى السجن بتهمة لم تكن بينها وبين الشخصية علاقة من أيّ نوع، فالتقطيع هُنا يجسد حالة الذهول والانبهار التّي يعيشها المظلوم:

"**بالحجرة سريران قذران.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أجلس على أحدهما.

لا أفكر .

أصبحت سجيناً. لي رقم. أقيم بحجرة لها رقم...

رقمي سبعة. رقم الحجرة أيضاً سبعة!

بالقرية جامع يدعى "السبعة"!

لا أفكرّ"

(الجازية والدراويش، ص٧)

الملاحظ أنّ رقم الصفحة ساهم هو الآخر في خلق شعرية الفقرة السابقة هذا بالإضافة إلى الجمل القصيرة المتلاحقة، والمنتهية تباعاً بنقطة كعلامة دالّة على الانفصال بين الجمل. هذا مع تكرار يناسب الحالة الذهنية المتوترة شكلاً ومضموناً. فالتكرار هُنا يوحي باختلاط الأمور

وغرابتها، ودلالة العبارة المكرّرة "لا أفكر" توحي بأنّ محاولة الفهم مستحيلة بحيث توازي حركة التوقف عن التفكير. أمّا الرقم سبعة فيتناسب مع عدم القدرة على فهم ما جرى نظراً لأنّه يرمز إلى الغيب وسلطة المعتقد حيث البحث عن الأسباب –أسباب السجن– يبدو مخالفاً للضوابط الإيمانية فكل ما يحدث إذن هو قدر مكتوب في علم الغيب قبل حدوثه.

وتنتهج رواية (وقائع من أوجاع رجل..) نهْجاً خاصاً من التقطيع ففيها يندر وجود فقرة واحدة لا تتكئ على خلخلة السطر عن طريق بث نقاط الفراغ، ولا يقتصر هذا النمط الطباعي على موقف معيّن أو حالة نفسية محدّدة، بل يعد سمة عامة تسيطر على الرواية من أوّلها وحتى آخر حرفٍ فيها. من جهة أخرى يُعدّ مثل هذا النمط الطباعي منسجماً مع حركة التقطيع الزمني، وأسلوب التداعي، الذي تعتمده الرواية في سرد أحداثها وهو أسلوب متوتر، ومفاجئ، ومفكك، متباعد...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**الإرهاق.. الآلام بكامل جسدي.. الكلب ينظر إليَّ باشتهاء مطلق... ربما أغرته هذه الضمادات وهذه الجروح التي تفغر فاها بشكل مُريع... التي تجعل من هذا الجسد الممزّق شهيّاً.. سهلاً للتمزيق والابتلاع.. الغريب ... أن اللعبة نفسها تتكرر لكن بصورة مقلوبة، وتؤدي نفس النتيجة..**"

(وقائع من أوجاع رجل، ص٢١٩)

أمّا (الشمعة والدهاليز) فتلجأ إلى المزاوجة بين نمطين طباعيين، أحدهما هو النمط الذي تمتد فيه الكلمات من اليمين إلى اليسار. بشكل ممتلئ بحيث تشكل سطراً كاملاً تلحقه سطور عديدة مكونة فقرة كاملة تتبعها فقرة أخرى تامّة.. وهكذا، ويستخدم هذا النمط في عرض الوقائع التاريخية التي مرّت بالجزائر، أو في عَرض تحليلات الشاعر ودراساته حول الواقع. والثاني

هو الذي توظفه الرواية بالاتكاء على ما فيه من شعرية مجسدّة ببياضٍ طباعيٍّ يرافق مشاهد مكسّرة..غريبة.. أو ربّما يرافق حالات ذهنية متوترة حائرة ومندهشة..إلخ. هذا بالإضافة إلى لغة مُلغزة غامضة من ذلك مثلاً:

"**الخيزران.**

تهتف من عمقك. من كيانِ كيانك.

الخيزران.

يعمُّ الضباب. يَمّحي البساط الأخضر. لا وراء، لا أمام، لا يمين ولا شمال، لا خيزران. لا أنت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

خواء خواء.

فجأة.

تنتصب قدامك. هي بعينيها الساحرتين، بقامتها الممشوقة."

(الشمعة والدهاليز، ص١٤٦)

لا شك في أنّ الفراغ الطباعي أسهم في تصوير حالة الفراغ العاطفي التي تعانيها الشخصية، مضافاً إليها ذلك النداء العميق المتكرّر مع تصوير لمشهد فارغ لاشيء فيه سوى الضباب والخواء.

- **فضاء اللّون:**

تتميّز روايتي (ذاكرة الجسد) و (وقائع من أوجاع رجل) باهتمام ملحوظ باللّون باعتباره جزءاً من الفضاء الروائي العام. ويشكل حضور اللّون فيهما وسيلة من وسائل أداء المعنى فالواجهة اللونية التي ترافق الحدث أو الفكرة أو الشعور تمنحه قدراً من القُبح أو الجمال أو

العمق أو الحزن...إلخ. وفي رواية (ذاكرة الجسد) نشهد كثافة حضورية للّونين الأسود والأبيض، فالأبيض يعبر عن المساحات الورقية التي ستَفرّغ عليها الذاكرة (السوداء) وتتحول بفضل ذلك إلى لوحة جديدة يتضاد فوقها اللونان بقوة. فالكتابة التي يمارسها خالد بعد رحيل حياة من ذاكرته هي بمثابة لوحة جديدة يقوم برسمها، واللّون الوحيد الذي ترسم به هو اللّون الأسود، في حين يبقى البياض دليلاً على عجزٍ آخر.. عجزٍ عن ملء سطور الفجيعة العاطفية التّي داهمته:

"من أين جاء هذا الارتباك؟

وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البياض للوحاتٍ لم ترسم بعد... وما زالت مُسندةً على جدار مرسمٍ كان مرسمي؟

وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحوّل العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصور بالأسود والأبيض فقط؟

ويعرض شريطاً قديماً للذاكرة، كما تعرض أفلام السينما الصامتة"

(ذاكرة الجسد، ص٩)

وكثيراً ما يكون اللّون الأسود هو لون الوطن:

"أقلب جريدة الصباح بحثاً عن أجوبة مقنعة لحدث "عادي" غيّر مسار حياتي وجاء بي إلى هنا. أتصفّحُ تعاستنا بعد كلِّ هذه الأعوام، فيعلق الوطن حبراً أسودَ بيدي"

(الرواية، ص١٤)

واللّون الأسود هو لون القذارة التي تمارسها السياسات العربية بوقاحة فوق الجرائد:

"**عناوين كبرى.. كثير من الحبر الأسود. كثير من الدم. وقليل من الحياء**"

(الرواية، ص١٥)

وقد كان اللّون الأبيض لون اللّقاء الأوّل الذي جمع خالداً بحياة في معرض الرسم فبدت وهي ترتدي فستاناً أبيض اللّون وكأنّها أرضية لوحة جديدة تُلحُّ على الرّسام أن يقول فيها شعره الخاص:

"**كان وجهك يطاردُني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخــرى، يصبح لون دهشتي وفضولي..**

واللّون الذي يؤثث وحده تلك القاعة الملأى.. بأكثر من زائر وأكثر من لون..

- **هل يولد الحبُّ من لون لم نكن نحبُّه بالضرورة–**"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الرواية، ص٥١)

وقد أثبتت الأيام بالفعل أن حياةً كانت لوحةً فارغة بحاجة لمن يعبّئها ذاكرة. وقد كــان خالدٌ هو تلك الذاكرة.

وأحياناً يأتي اللّون الأبيض محمّلاً بدلالات عديدة وكُلّها محتملة، وها هو خالــد يقــول لحياة عَقب إخباره بنبأ خطبتها من (سي..) وقد كانت وعدته من قبل أن تكون ليلتها الأولى من الزواج له هو وحده:

" **كم من ليلة أولى كنتِ تملكين؟ كم من ليلة وهمية أولى كنت قادرة علــى أن تهبــي على بياض، كما وهبتِ روايتك الأولى... نسختين مُزَوّرتين لي ولزياد.. موقّعتين على بياض.**"

(الرواية، ص٢٧٨)

فالأبيض هنا يتقاطع مع عدّة دلالات: دلالة الزواج (الفستان الأبيض والخرقة البيضاء..)، ودلالة الفرحة، ودلالة الفراغ، ودلالة الكذب.

وأحياناً ينفرد اللّون بدلالة واحدة صريحة هي الكذب والخديعة:

"..**لعلّني وقتها بدأت أكتشف تدريجيّاً تلك العلاقة الغامضة التي بدأت تربُطكِ في ذاكرتي بذلك اللّون الأبيض.**

لم يكن كلامك وحده كذباً أبيض.

كنتِ امرأة تملك قدرة خارقة على استحضار ذلك اللّون في كل أشكاله وأضداده. أو لعلّني وقتها أيضاً بدأت دون أن أدري وبحدس غامض أخرج هذا اللّون نهائياً من ألوان حياتي، وأحاول الاستغناء عنه، في محاولة مجنونة لإلغائك.

كان لوناً متواطئاً معك."

(ذاكرة الجسد، ص٢٢٧)

فالسارد يحمل اللّون أكثر من عبء وأكثر من مسؤولية حتّى أن اللّون يكاد يصبح هو حياة بكل تناقضاتها وكذبها وثيابها البيضاء التي كانت منذ الطفولة غمزة للقدر في حياة خالد.

وامرأة بهذا اللّون الكاذب تستحق أن يقف في وجهها رجل بعباءةٍ سوداء ليضع حداً لهرجها وكبريائها:

"**لعرسك لبست بدلتي السوداء.**

مُدهش هذا اللُون. يمكن أن يُلبس للأفراح.. وللمآتم !

لماذا اخترتُ اللّون الأسود؟

ربّما لأنّني يوم أحببتك أصبحتُ صوفياً، وأصبحت أنتِ مذهبي وطريقتي. وربّما لأنّه لون صمتي.

لكلٍّ لونٍ لغته. قرأت يوماً أنّ الأسود صدمة للصبر.

قرأت أيضاً أنّه لون يحمل نقيضه. ثم سمعت مرّة مصمم أزياء شهيراً، يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود قال: "إنّه لون يصنع حاجزاً بيني وبين الآخرين".

ويمكن أن أقول لك الكثير عن ذلك اللوّن. ولكنّي سأكتفي بقول مصمم الأزياء هذا."

(ذاكرة الجسد، ص٣٥١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويستغل اللّون في وضع صورة للمجتمع القسنطيني:

"رُبّما كان أول ما لفت نظري ذلك الصباح، ذلك الزّي الموحّد لتلك المدينة التي تستيقظ كما تنام بحزن غامض. ذلك اللّون القاتم المتدّرج والمشترك بين الجنسين.

النساء ملفوفات بملاءاتهنّ السوداء التي لا يبدو منها شيء سوى عيونهن. والرجال في بدلاتهم الرمادية أو البنّية التي لا تختلف عن لون بشرتهم ولا لون شعرهم. والتي يبدو وكأنّهم اشتروها جميعاً عند خياط واحد.

وقلّما كان يبدو من بين تلك الحشود نقطة ضوء، أو لون زاهٍ لفستانٍ أو لبدلة صيفية".

(ذاكرة الجسد، ص٣١٢)

والمشهد السابق مشحون بدلالات كثيرة، فهو يعطي انطباعاً عن بؤس هؤلاء الناس وقلّة مساحة الفرح التي يعرفونها. كما أنه قد يعني أنّ قسنطينة مدينة تخفي عيوبها بارتداء الألوان القاتمة التي توحي بالوقار والحشمة في حين تتعرى في الخفاء وتسفر عن وجهها الآخر. وقد

يعني كذلك أنّ قسنطينة مدينة منطفئة ماتت فيها الألوان الملتهبة التي توحي بالحياة. كما أنّها مدينة تكره التميّز فكل سكانها متشابهون ومتكرّرون بجمود ورتابة.

ويشغل اللّون الأسود حيّزاً كبيراً من الفضاء في (وقائع من أوجاع رجل..) فهو اللّون الذي توصف به أماكن التعذيب:

"**كل القاعات التي يباع فيها القهر مجاناً وينبت الموت في جدرانها.. لا تختلف عن بعضها.. أقبية سوداء.. مخيفة.. تتحرك داخلها الأشياء الغامضة..**"

(الرواية، ص٣٣١)

وهو اللّون الذي يوصف به القضاة والمحامون والمحكمة:

"**أشكال سوداء منتصبة في أركان المحكمة... البوليس... القاضي.. المحامون..كه..كه.. "لباس على ملبوس"..**"

(الرواية، ص٣٥)

الملجأ الذي اختبأ فيه عاشور مع عليلو هو الآخر أسود:

"**الظلمة سوداء كالقطران..مخزن هذا؟ أما ماذا؟..**"

(الرواية، ص٣١٥)

والذاكرة أيضاً تداهم الفكر سوداء حالكة:

"**نقطة دم سوداء تصرخ في الذاكرة" تسقط بعنف، كالأملاح فوق الجروح المتفاقمة..**"

(الرواية، ص٣١٧)

وينسحب السواد على كل الصور المرئية التي يشاهدها عاشور فكل شيء يصبح لونه أسود:

"**تتباعد الأجسام والكتل السوداء عن بعضها بعضاً.. ضباب كثيف ينساب ببطء من عينّي..**"

(الرواية، ص٣٢٢)

وحتّى صورة الزمن تصبح هي الأخرى سوداء:

"**يعود اليوم قاسياً.. رمادّياً..تغزوه مادة سوداء هُلامية، مخيفة..**"

(الرواية، ص٣٦١)

جميع الحقوق محفوظة

وهكذا تستمر الرواية على هذا المنوال، تظل بين الحين والآخر تبرز اللّون الأسود باعتباره الملمح الأبرز في قائمة الألوان التي يتكون منها المشهد.

- **فضاء الخاتمة الروائية:**

تمثل الخاتمة الروائية محطة من محطات اشتغال الاحتمالات السردية فكل خاتمة تعطي انطباعاً بإمكانية انبثاق الحدث، وتجدُّده، أو قد تكون نهاية مغلقة، فتتضمن إعلاماً بانتهاء الحدث عند نقطة انتهاء السرد، وهذا لا ينفي أنّها –في الوقت نفسه– تطرح مشكلة ما، أو قضية معيّنة، لا تنتهي مع انتهاء السرد، وانقطاع الحدث.

وقد وجدتُ روايتي (وقائع من أوجاع رجل..) و (الجازية والدراويش) تتشابهان في الخاتمة الروائية من حيث أنهما تفتحان المجال أمام القارئ لتوقع ما يمكن أن يحدث لاحقاً. كما أنّهما تنتهيان بإعطاء شحنة أمل قوّية أمام الشخصيات تطغى على لحظات التشنج واليأس التّي ظهرت خلال السرد. ولكنّهما تختلفان في درجة الحرية التي تمنحانها للقارئ "فالجازية

والدراويش" تنتهي بقبول الجازية للطيب زوجاً لها وذلك بعد خروجه من السجن. وهي نهاية تشبه إلى حدٍ كبير النهايات التقليدية للقصص الأسطورية التي غالباً ما تنتهي بزواج البطل من البطلة. وإن كانت تفترق عن تلك النهايات في أنّها تفسحُ المجال أمام القارئ ليرتب بنفسه المشهد المنتظر، ولذلك لا تعد هذه النهاية مغلقة تماماً، كما أنّها لا تنفتح على الإطلاق. ومع ذلك يمكن للقارئ، إذ ما تناسى قليلاً الطاقة الرمزية للرواية، أن يضع هذه الخاتمة جانباً، ويحاول رسم مخطط جديد لأحداثها فيتوقع ما يجوز أن يجري في أثناء وجود الطيب في السجن كأن يأتي إلى الدشرة طامع جديد يراود الجازية، أو أن تموت الجازية مثلاً ..إلخ. غير أنّ طبيعة الرواية تحدُّ من حريّة تحرُّك القارئ، فهذه الرواية تنطوي على مخزونٍ رمزيّ كثيف يجعل من غير الممكن تجاوز دلالات الأحداث وترتيبها أو تجاوز النهاية المقرّرة حسب ما خطّط لها الكاتب، لذا يمكن القول إنّ هذه النهاية تُحترم، ويُحافظ عليها، ويظلُّ ما بين انتهاء السرد (الخاتمة الفعلية) وافتتاحه على مشهد خروج الطيب من السجن وزواجه من الجازية (الخاتمة المتوقعة أو المرتقبة) يظلُّ هذا الفراغ أرضية خصبة لعدد هائل من الاحتمالات السردية ففي هذه الفترة قد تحدث أمور كثيرة تتعلق بالدشرة أو الأخضر الجبايلي أو الصفصاف أو الدراويش.. إلخ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أمّا (وقائع من أوجاع رجل..) فتنفرج عن مجموعة من الاحتمالات السردية الإيجابية أو السلبية، فوصول عاشور الماندرينا إلى البحر بعد رحلة دامت يومين وليلتين عانى فيها من شتىّ أنواع العذاب الجسدي والنفسي وتعرّض فيها مُهرّبه عليّلو للموت بداء السُّل لا يعني أن ما هو قادم سيكون بالضرورة إيجابيّاً. وأنّه سيتم ترحيله إلى البلد المنفى حيث يقيم بقية حياته وربّما يواصل وهو هناك جهاده ضدَّ الاستغلال والقهر البشري، بل قد يكون العكس هو الصحيح، فعاشور قد يتعرّض من جديد لعملية اعتقال تكون نهايتها حبل المشنقة. وبما أنّ الاحتمال

الإيجابي يوصله إلى البلد المنفى بسلام فإنّ اشتغال الاحتمالات السّرديّة الجزئية التابعة لهذا التوقع سوف تكون أكثر عدداً، فهناك قد يتزوج عاشور الماندرينا وينجب أطفالاً، وقد يُستدعى لشغل منصب قيادي في حزبٍ عمّالي معين، أو قد يتجرّأ ويهاجم النظام الحاكم في بلده، فيقع من جديد في عملية مطاردة، وتطالبُ سلطات بلاده بردّه إليها...إلخ.

والإشارة التي يجدر بنا ذكرها هي أنّ هذه النهاية المفتوحة تتضاد مع الفضاءات الدّاخلية المغلقة، ولعلَّ في هذا إلماحاً إلى أنّ الأزمات والنكسات التّي تمرُّ بها الشخصية صاحبة الإرادة لابُدَّ وأن تنتهي إلى انفراج، عندها يمكن أن نقول إنّ هذه الخاتمة خاتمة وعظيّة.

وأمّا (الشمعة والدهاليز) فتنتهي بمقتل الشاعر وهي نهاية تضع حداً للاحتمالات السردية مما يعني أنها نهاية مغلقة توقف فيها الحدث عند آخر مقطع سردي. ولكنّها على صعيد آخر نهاية تطرح قضية إشكالية لا تنتهي بمقتل فرد من أفرادٍ عديدين يقفون في مَهبّ الحدث، كما أنّها تطرح سؤالاً هاماً هو: من قتل الشاعر؟ وبالعودة إلى مُلابسات المحاكمة الصُّورية التي أُجريت للشاعر داخل بيته يتبيّن أنّ جهاتٍ عديدة تعاونت في قتله كانت مصالحها تتعارض مع وجود ذات مُستنيرة تفهم الواقع وتحاول تغييره من خلال منصب قياديّ مُنحته في الدولة الجديدة، فهناك دائماً شخصيات ومؤسسات تحبُّ أن تعيش في الظل وليس من مصلحتها أن ينزاح الستار قليلاً مفسحاً المجال أمام النور لدخول دهاليز حياتها. والملاحظ أنّ مرافعات هؤلاء جميعاً كانت تنتهي بفقرة واحدة تصف ملامح الخيزران. وتعدُّ تعرّف الشاعر عليها وتعلّقه بها وانضمامه إلى الدولة الجديدة الجريمة التي اقترفها ويحاسب عليها الآن. وهذا بدوره يفرز سؤالاً جديداً يبقى في حاجة إلى جواب: لماذا كان ظهور الخيزران في حياة الشاعر جريمة يعاقب عليها القانون؟ ويمكن القول إنّ خاتمة هذه الرواية مغلقة سرديّاً ومفتوحة دلاليّاً.

وعلى العكس من ذلك تبدو الخاتمة الروائية في "ذاكرة الجسد" ففيها تنغلق الأحداث دلاليّاً إذ يقبع خالد في أجواء نفسية مُريعة تمثل مرحلة اليأس، في حين تنفتح المقدمة السردية على أحداث جديدة لاحقة أعقبت المشهد السردي الأخير في القصة المسترجعة، وهو مشهد مؤثر يقف فيه خالد أمام موظف الجمارك في المطار، الذي يسأل باستفزاز وغطرسة وهو يفتح حقيبة الشهيد زياد: بماذا تصرح أنت؟ فيأتي جواب خالد باكياً حزيناً: (أصرح بالذاكرة يا ابني). هذا في الوقت الذي يعبر فيه الغرباء إلى أرض الوطن من الأبواب الشِّرَفيّة حاملين حقائب دبلوماسية أنيقة. وأهمُّ حدث تضمّنته المقدّمة السردية هو قرار خالد بكتابة قصته مع حياة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرابع : بنية اللغة الرّوائية

أولاً: الحوارية اللغوية.

١- اللغة الفصحى.

٢- اللغة الوسطى.

٣- اللغة العامية.

ثانياً: اللغة الشعرية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- الإيقاع

٢- اللغة الاستعارية

٣- التكثيف والتركيز

٤- الانزياح التركيبي

٥- المقاطع الشعرية

٦- الأسلوب الإنشائي (استنفار التعبير)

٧- التضاد

٨- التناص

٩- السخرية والتعريض

أولاً: الحوارية اللغوية

عدّ باختين تنوّع الخطاب في الرواية الواحدة مظهراً من مظاهر الحوارية الروائية، فالروائي –يقول باختين– يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ليصير عمله بذلك أكثر عمقاً وقوّة. فهو "لا يُنقّي خطاباته من نواياها ومن نبرات

الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللّساني الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص –الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها[١] " ويؤكد في موضع آخر أنّ الاتجاه الحواري للخطاب يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهريـــة، وكُلمّا كانت التنافرات والتناقضات الفردية والاجتماعية أكبر ازدادت الصناعة الحوارية الدّاخلية قوّة وفنّية[٢] .

وبالإجمال يمكن التمييز بين أنواع عدة لغوية تساهم في الصوغ الحـــواري للروايـــات المدروسة مع تفاوت نسبي بينها في اعتماد لون أكثر من الآخر.

- **اللغة الفصحى:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهي لغة تتمتع بالقوة والجزالة، وأبرز تمثيل لها التناص القرآني، والتناص الأدبي مـــع الشعر. وفي السرد يستعمل هذا النمط اللغوي في المواقف التّي تبدو فيها الذات الساردة في موقع استعلائي كما هو الحال مع الصوت السردي للسارد غير الممسرح في (الجازية والـــدراويش) ففي بعض الأحيان يلجأ السارد إلى عرض موقف معين، أو وصف مشهد ما، من خـــلال بنيـــة لغوية تميل إلى الرصانة، أو قد يستعمل ألفاظاً قويّة يوجد لها في لغة روائية أخرى بدائل عديدة. هذا بالإضافة إلى بعض العبارات والتراكيب والاستخدامات المتفرقة لهذا النوع اللغوي في أنحاء الرواية.

من ذلك قول السارد:

"**اشرَأبّت الأعناق تتنسّم أخبار الزردة. يقيناً، لن تكون هذه المَرّة زردة كسائر الزردات!**"

---

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص٦٧.

(٢) نفسه، ص٥٧.

(ص،١٧٧)

وقوله:

"تقاطر الأطفال والبنات والعجائز، والشيوخ والنساء على الساحة أفواجاً. بحيث ما أن حلت الساعة الحادية عشرة حتى كانت كل الجهات المحيطة مكتظة بالناس، من كل الأعمار".

(ص،١٨٠)

- **اللغة الوسطى:**

وهي اللغة التي تقع بين الفصحى والعامية ويسميها بعضهم اللغة الثالثة وتمتاز بالسلاسة واليسر، وتخلو من التراكيب الرصينة، والتعابير القوية، وبعبارة أخرى فهي اللغة التي "تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر. وتستفيد من العاميّة وتراكيبها، لإعطاء الصنيع الفني ظلالاً إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية"[١] . وهذا النوع من اللغة يكثر استخدامه من قبل الشخصيات، وله حضور في لغة الحوار، أمّا ظهوره في السرد فقد تمثل بشكل واضح في (وقائع من أوجاع رجل..) على لسان عاشور الماندرينا، فهذا الرجل كان ينقل المشاهد، والأحداث التي مرّت به. من خلال لغة قريبة من النفس تحمل انفعالاتها معها، فتدفع القارئ إلى استحضار الحدث والعيش معه بكامل تناقضه أوجدّه أو هَزْلِه. وقد جمعت هذه اللغة بين مقوّمين من مقوّمات شخصية عاشور فهو نقابي متعلم ومثقف لكنّه قبل كل شيء إنسان يعيش جوَّ معاناة، وصراع، وشقاء، وغالباً ما تحتاج هذه الأجواء النفسية إلى لغة قريبة جداً، بحيث تبدو بالفعل صادرة من النفس المتألّمة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

(١) عبدالرحمن مُنيف، الكاتب والمنفى، ص١٩١.

"قاومتُ أنيابه على الأقل.. ما المانع.. لم تبقَ بيننا حدود.. آي...آي.. بإمكاني أن أدافع عن نفسي بشراسة وإلى آخر لحظة.. برجلي اليُمنى ..برجلي اليُسرى ... ليس لديَّ الخيار.. أي أصابعي .. حجري.. يهاجمني بقسوة.. أتخبّط.. أحاول.. بأقدامي، إبعاده عن وجهي. ورقبتي.. الرَّجلُ يتفرج.. يقهقه.. اللعبة مُسليّة.."

(وقائع من أوجاع رجل، ص٣٦٣)

أو قوله مثلاً:

"إيه يا عاشور يا حبيبي..جَهنّم واسعة.. وأساليب التعذيب لا تُحصى.. حَضّر عَرض أكتافك يا عاشور.. ادّخر نفسك الباقية... ستَمُرُ على كل المراحل... تصل حلقوم الموت، ثم تخرج منه، ثم تعود..وهكذا إلى أن تتقيّأ كل ما بدماغك..سيبوّلونك يا السي عاشور."

(الرواية، ص١١٤)

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واضح ما في الفقرتين من اختراقات العامية للفصحى أو اختراقات الفُصحى للعاميّة، على نحو ما يظهر في العبارات: (تتقيّأ كل ما بدماغك) و (الرجل يتفرج) و(حضّر عَرض أكتافك). هذا بالإضافة إلى الطابع اللغوي العام الذي يجسده المشهد الذي يتميّز بالبساطة، وعدم التكلّف أو التشدُّق.

ولهذا اللّون اللغوي حضور واضح في (الشمعة والدهاليز). إذ يعتمد عليه السارد غير الممسرح في التقديم للأحداث أو التعليق عليها، كما يُعتمد في الدراسات التّي كان الشاعر يُصرح بها حول الواقع الجزائري. وهذا طبيعي فهو يناقش قضية عامة تخصُّ مجتمعاً كاملاً بكل فئاته الشعبية وغير الشعبية، المثقفة وغير المثقفة، الجاهلة والمتعلّمة. لذا كان عليه أن يلجأ إلى نوع من اللغة المشتركة بين هؤلاء جميعاً.

من ذلك قوله في إحدى طلعاته:

"**إنّ رفض الواقع بأيّ منطق كان، وفي ظل أيّ حكم كان، حتى وإن كان حكم حزب الطبقة العاملة من طَرَف الفقراء والكادحين، هو شكل من أشكال النضال. والمهم في هذه الحالات، هو معرفة عدو الجماهير قبل التعرّف على منطلقاتها**".

(الشمعة والدهاليز، ص١٣٦)

فهذه اللغة المقالية شكل من أشكال اللغة الوسطى، وهي تقرّب الفُصحى من الحياة العامّة، وتعطيها رونقاً جديداً بملامح سمحة مقبولة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- اللغة العامية:

ولها حضور في الروايات جميعها، ومجالات اشتغالها هي:

- الحوار. وغالباً ما يكون ممتزجاً بالفصحى الوسطى، ويغلب أن يكون في مواقف تودُّد أو أمومة كذلك الذي كان بين خالد و(أمّا الزهرة) والدة سي الطاهر في أثناء زيارته لها في البيت عائداً من الجزائر: (سأضطر لتجريد المشهد من تعليقات السارد الطويلة التي تفصل بين القول والقول؛ بغية التوضيح مع عدم الإطالة)،

- **" –وأشك أمّا الزهرة؟**
- **زاد بكاؤها وهي تحتضنني وتسألني بدورها..**
- **واش راك يا ولدي؟ عَ السلامة.. جوز يا ولدي جوز...**
- **سبقتني (أما الزهرة) إلى غرفة تطل على وسط الدار مرددة:**
- **اقعد يا ولدي.. اقعد..، ...، قل لي يا خالد يا ابني وراسك.. واش راه الطاهر؟.."**

(ذاكرة الجسد، ص١١٢)

فاستخدام العامية في مثل هذا الحوار جسَّد العلاقة الحميمة بين رجل فقد أمـــه الحقيقيـــة وحاول أن يتمثلها في شخصية امرأة قريبة من نفسه يجمعها بأمه قواسم الحنان والعطف وهـــي أيضاً أم لقائده (سي الطاهر)، القائد الذي أحبّه خالد، وأحبّ كل شيء يتعلق به، أو يخصّه، كما جاء استعمال العامية ملائماً للمقوّمات الثقافية لـــ(أما الزهرة) فهي امرأة غير متعلّمة بســـيطة. ولو أنّ الحوار جاء بلغة أخرى لأحدث شرخاً واضحاً بين ما تقوله الشخصية، وما هـــي عليـــه بالفعل.

ومن أمثلة الحوار الذي يجمع بين اللغة العامية واللغة الوســـطى مـــا دار بـــين (ســـي الشريف) وخالد في أثناء مكالمة هاتفية تلقّى فيها خالد نبأ خطبة حياة يقول خالد:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

"**فقدت فجأة شهيّة الكلام. أخرستني الصدمات المتتالية في مكالمة واحدة. فاختصـــرت كل الكلام في جملة قابلة لأكثر من تفسير:**

- **كل شيء مبروك.**
- **ردّ سي الشريف حسب التقاليد:**
- **الله يهنيك... ويبارك فيك..**
- **ثم أضاف بسعادة من نجح في امتحان:**
- **إذن سنراك.. راني نعوّل عليك... سنسافر بعد عشرة أيام..."**

(ذاكرة الجسد، ص٢٧٠)

فالعامية إذن هي لغة التقاليد –حسب ما صرح خالد– وبالإمكان ملاحظة الموقف فهـــو موقف فرح وزفاف، والعبارات المستعملة فيه هي من قاموس الأفراح الشعبية الله يهنيك ويبارك

فيك وراني نعوّل عليك[١] ، كما أنّ وسيلة الاتصال لها دورها فالهاتف ليس بيئة ملائمة للحوارات الفخمة أو المرتبة أو المحبوكة، وعلى العكس فهو يحتمل من الحوارات ما يجيء سريعاً، عفوياً، ومقتضباً.

- المثل الشعبي والأغنية الشعبية:

ويكثر استخدام هذا النمط من التناص في (وقائع من أوجاع رجل) إذ كثيراً ما يلجأ عاشور إلى استحضار مثل ما أو أغنية شعبية قريبة من نفسه تعبر عمّا يجول فيها من خواطر، ويعد استخدام هذا النمط اللغوي امتداداً للغة السرد والحوار البسيطة التلقائية، هذا بالإضافة إلى أنّ نبرة الحزن في الغناء الشعبي تلعب دوراً مهمّاً في بلورة المشهد على نحو أكمل:

" **فاطمة زوجة عليلو الصياد.. الأطفال يموتون في الأرحام.. الأغنية البئيسة..**

"في حرب الكبار...شو ذنب الطفولة..

في حرب الكبار شو ذنب الضحكة الخجولة"

تتكاثر الإجهاضات الشتوية.. الحرس في كل المنعطفات.."

(الرواية، ص٣٦١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- اللغة الخاصة:

تتحول اللغة العامية أحياناً إلى نمط خاص تستعمله جماعة معينة للتفاهم فيما بينها وتصبح بمثابة الشيفرة التي تنحصر في تلك الجماعة وتتداول فيما بينها. من ذلك المحاورات الرّمزية التّي جرت بين الدراويش في أثناء "الزردة" التي أعدّت احتفالاً بالطلبة المتطوعين وكانت نذيراً بوقوع حَدَث جلل تنبّأ به الدراويش. قال أحدهم منذراً بمقدم ريح عاتية وعذاب سماوي:

---

(١) ومعناها إنك تراني معتمداً عليك.

"ريح الشمال قتلت أولادنا بلا قتال! يا ويل الويل والسروال الطويل، وغزالة هايمة في الليل! جراد وحصاد، وسبع شداد! ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى، وبنات الدشرة بأولادها أولى! يا ساكن قرية الصفصاف لا تخاف! سبعة يغباو سبعة ينباو! اضرب آ الزرناجي اضرب! جيبها من روس الجبال العالية، واللّي عنده صفصاف يغرس قدّامه دالية"

(الجازية والدراويش، ص٧٨)

واضح ما تلقيه هذه اللغة الرّامزة على المشهد من ظلال الهيبة، والتوتر، والخوف، فتجعل السامعين في ذهول وترقّب ينتظرون وقوع ما هو آت.

ومن ذلك أيضاً الحوار الطويل الذي كان يجري بين اثنين من الدراويش في أثناء اشتداد الرقص، وتعالى أصوات الطبول والبنادير:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"لحظات توتر أحس الناس فيها أنّ الساعة فعلاً توشك أن تحلّ. مما جعل أحد الدراويش يسأل الآخر والرقص متواصل، بصوت مسرحي عالٍ: "قل لي، والساعة كيفاش" – " أشراطها جاءت.." – "وين هي؟" "الشمس" – "واش بها؟" – "هربت من الشرق خائفة!" – " من آش خايفة؟" – "خايفة من اللي اجتمعوا وفرقونا!" – "إيه إيه، حق! قل لي، وأشراطها الآخرين؟" – "السبعة يغبنوها الزايرين" – "حق, وأشراطها الآخرين؟" – "الدّابة تخرج من تحت السدوم. يرجو الناس اللي ما ينالوهش، ويعملو في الشيء اللي ما ياكلوهش!" – "كيفاش عاملة هذا الدابة؟" – "رأسها رأس ثور، وعينيها عينين خنزير، وأذنها أذن فيل، وقرنها قرن إيل، وعنقها عنق نعامة، وصدرها صدر سبع، ولونها لون نمر، وخاصرتها خاصرة هر، وذيلها ذيل كبش، وقوايمها قوايم بعير. بين كل مفصل ومفصل اثناش ذراع"!– "يا ويل الويل! زيد، واشراطها الآخرين؟" – "الدَّجال الأعور، اللي مكتوب بين عينيه كافر! وراه سبعين ألف من

اليهود! كل واحد منهم في يدو سيف ذهب، وعلى راسو تاج من تيجان العرب!" – "يـــا ويـــل الويل! وأشراطها الآخرين؟" – "ياجوج وماجوج.." – "وأشراطها الآخرين؟" – "أولاد قريش ما يبقى فيهم ريش!" – "ومن يرد علينا كل هذا الهمـــوم؟" – "الله، الحـــي القيـــوم! اضـــرب آ الزرناجي، اضرب!"."

(الرواية، ص٨١)

وقد أثار هذا الحوار – المرعب– انبهار الطلبة، واندهاشهم، حتّى ظنوا أن الـــدراويش كلهم شعراء. إنّ اللغة العاميّة مارست هُنا سلطة المعتقد وتمثّلتها نظراً لأنّ الذات الساردة هـــي ذات يوكل إليها الإخبار بأنباء الغيب، والتحذير منها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانياً: اللغة الشعرية.

تنفتح اللغة الروائية على عالم الشعر مُحققة لذاتها تألُقاً وجاذبيّة فريدين من خـــلال مـــا يتفجر فيها من إمكاناتٍ قرائية تؤكد جدلية اللّعبة بين الممكن وغير الممكن. واللغـــة الشـــعريّة واحدة من آليات التغريب التي حققت للرواية الحديثة ميولها التحرُّرية فأعتقتها من تقاليد الكتابة القديمة وأفسحت أمامها المجال لإثبات عبقريتها، وإبداعها، دون أن يعني هذا فقـــدان الروايـــة لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها. فالرواية لا تأخذ من الشعر "ما يخرج بهـــا عـــن طبائعهـــا العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها وما يجعل منهـــا نصـــاً ذا جمـــالٍ شـــائك، ومكنـــون احتمالي"[١]. ويحلولي أن أسمّي هذه اللّعبة اللغوية التي يمارسها السرد عبر الاختراق والتجاوز لما هو مألوف نثريّاً بلعبة النفاق السردي أو المراوغة السردية التي لا تُحيل الرواية إلى قصيدة شعرية ولا تُبقي على نثريّتها خالصة من دون تلوين وتنوع وعمق.

---

(١) علي جعفر العَلاّق، الشعر والتلقي، ص١٧١.

وتتمتع الروايات المدروسة بطاقة شعرية متدفقة تشهد حالة طافحة من الإشعاع والانتشار في (ذاكرة الجسد) لتكون السّمة اللغوية العامة لهذه الرواية. إنّ بنية اللغة الشعرية تتحقق عبر عدد من المظاهر والتقنيات اللغوية وسنحاول الإبانة عنها في هذا الجزء من البحث.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الإيقاع:**

مصطلح الإيقاع مأخوذ أصلاً من الموسيقى وقد دار حوله جدل كثير انتهى إلى الإقرار بأنّه أعمُّ من الوزن، فالوزن صورة مُحققة من ضروبٍ إيقاعية مختلفة[١] . وهو مرتبط بالتكرار فهو ينشأ "من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغـايرة للظـواهر الصـوتية الأخرى في النّص"[٢] . وقد دُرس الإيقاع باعتباره مكوناً شعريّاً متعلقـاً بالنصـوص الشـعرية التقليدية نظراً لما وفّره الوزن، والقافية، من بيئة مثالية لتمظهر الإيقاع وتجليّه، لكن في العصر الحديث بات مطلباً ضروريّاً البحث عن الإيقاع في عدد لا نهائيّ من الأعمال الفنيّة، والأدبيـة. فلم يعد الإيقاع حكراً على الموسيقى والشعر العمودي لذا دُرس هذا المكون الصـوتي ضـمن تصورات جديدة، مما ساعد على اتساع مداه، وزيادة اختصاصاته وذلك باعتماد مبدأ الانسـجام الذي يتحقق بطرقٍ عديدة ليس الوزن إلاّ واحداً منها، لذا صار من المعقول والمقبول البحث عن إيقاع الأفكار، والمعاني، والصور، بحيث يحقق الشاعر أو الأديب مقصده من الإيقاع بالطريقـة التي يراها مناسبة لديه[٣] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

لكنّ الرواية لم تقف عند حد البحث عن إيقاع الأفكار والمعاني ولكنّها تمثّلـت الإيقـاع الصوتي أيضاً عبر عدد من الممارسات اللغوية بحيث أصبح الإيقاع الصـوتي حركـة لغويـة سردية تقصد بحدِّ ذاتها في مواقف محدّدة. ويمكن التمييز بين عدّة أنواع من الإيقاعات الصوتية التي انتشرت في الفضاءات الروائية المدروسة، هي:

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١، ص١٤.

(٢) كمال أبو ديب، الشعرية، ص٥٢.

(٣) حاتم الصكر، مالا تؤدّيه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، قصيدة النثر خاصة، الأقلام، ع٥، أيار، ١٩٩٠، ص٦١.

- **إيقاع التكرار:**

- وله مظهران: الأول أن يكون التكرار حركة صوتية تمتد على طول السرد، وتظهر بين الوقت والآخر لإعلان وجودها المستمر، والإبقاء على صلة السرد بالعلامة المكرّرة، وقد برز هذا النوع في (وقائع من أوجاع رجل) فقد تكرر فعل الأمر (إجر) عدداً هائلاً من المرّات على مدار الرواية، وحتى آخر سطر فيها، وكان له دور المحفّز إذ يستثير في الشخصية دوافع الجري، والتي كانت تعيقها أحياناً حركة التداعي الذهنية. وقد ارتبط تكرار هذه الكلمة بسياقات عديدة منها البحث عن الخلاص من خلال اختيار الطريق الصحيح لذلك، فالدافع في هذا السياق إذن دافع إيجابي.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**إجْرِ يا عاشور الماندرينا.. إجر.. هذا زمن الجري والبحث عن الاتجاهات الصحيحة..**"

(الرواية، ص١٨)

وترتبط أحياناً بسياق نفسي مُتَشَنّج يُسيطر عليه الخوف من المجهول والعالم القبيح:

"**إجر يا عاشور..إجر العالم وراءك.. سيأكلك إذا توقفت**"

(الرواية، ص١٤٢)

ويصبح الجري وحده هو الطريق للحلم:

"**اجر يا عاشور.. أحلامك مرهونة بجريك وسرعتك.**"

(الرواية، ص٢٠)

ويكون الجري وعاءً للعذابات ومرادفاً للمعاناة:

"**اجر يا عاشور وتذكر هذا.. كل زمان ورجاله.. ورجال هذا الزمن أفراحهم لا تأتي إلاّ من قلب العذابات**".

(الرواية، ص٦٩)

والنوع الثاني من التكرار هو ما يتحجّم فيصبح سمة مقطعية تبرز الجانب الصوتي في مشهد أو موقف ما:

"**مربكة صور الموتى...**

ومربكة أكثر صور الشهداء.. موجعة دائماً . فجأة يصبحون أكثر حزناً وأكثر غموضاً من صورتهم.

فجأة.. يصبحون أجمل بلغزهم، ونصبح أبشع منهم.

فجأة.. نخاف أن نطيل النظر إليهم.

فجأة.. نخاف من صورنا القادمة ونحن نتأملهم!"

(ذاكرة الجسد، ص٢٥٧)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فاستثمار الطاقة الصوتية الناجمة عن التكرار يظلل المشهد بغلالة من الرّهبة ويخلق مفارقة بين موجودين يتضادان في القدرة على إثبات الذات وممارسة الاكتمال عبر فعل يتعارض مع حركة الحياة العادية الأرضية، فعل الموت بجرأة، وإقبال.

ويشحن التكرار أحياناً بدلالة العماء الحضاري التي تجعل البشر منقسمين إلى تابع لا يعي الواقع بل يراه من منظور الآخر الذي هو الجانب الرابح من هذه القسمة (المتبوع):

"**وها هم الأعراب يدخلون المدن، متنكرين بلؤم وخبث، في تعرية الرأس وارتداء "البوطويل" ورباطة العنق، وحلق الشوارب واللّحى مُخفين حقيقتهم، فراح كل شيء في العمق يتريف ويتريف، بينما الجانب الآخر السيد أو مساعد السيّد، يتغرب ويتغرب، يتفرنس ويتفرنس، ليجيء الأبناء والأحفاد كاشفين عن الإشكالية الخطيرة**"

(الشمعة والدهاليز، ص٢١)

لقد عَزّز التكرار من الإحساس بعمق المأزق مدعوماً ذلك بتطرف الأضداد داخل بوتقة الذات الواحدة التي تتصارع داخلها بداوة طافحة، متأصلة، أُلجمت في مرحلة مبكّرة، لكنّها لـم تمت بل ظلّت قنبلة موقوتة قابلة للانفجار، في حين أخذ الخارج شكل الآخر معبّراً عن غاياتـه الوصولية وخوائه الحضاري بصورة واضحة دامغة.

- **إيقاع السجع:**

أو هو إيقاع الوحدة الصوتية الصُغرى "الحرف". وقد يأتي خفيّاً بعـض الشـيء لكنّـه يضفي على المشهد القصصي مسحة جمالية عبر إتباع الكلمة بكلمة أخرى ترتبط معها بعنصر مشترك من العُلو، فالدّلالة هنا هي التي استوجبت السجع واستدعته لإكمال مشهد المتوازيـات: الجبال والرجال،

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"**آه لو تنجو يا عاشور الماندرينا ...ستبدأ الرحلة من جديد... الجري ليلاً... ممارسة النضال في الدهاليز... قمم الجبال... والموت بشرف الرجال**".

(وقائع من أوجاع رجل، ص١٩)

وقد يتدفّق إيقاع السجع بقوّة فَيَلُفّ المشهد بأجواء الارتباك والتوتر ويشـحن العبـارات بالهيبة والفخامة:

"..**يا ويلي! السباع تخاف من الكلاب، والاعدا صاروا أحباب! يا ويلـي، يـا ويلـي! الأبطال هربوا، والانذال غلبوا! يا ويلي، يا ويلي! الساعة جات، وفرات! الساعة جات، واللي ما عاش في الحياة ما يعيش في الممات!**"

(الجازية والدراويش، ص٨٠)

وأحياناً يخلق التركيز على صوت معين انطباعاً عن الأجواء النفسية التي ينبثق عنها سرد الموقف بحيث يبدو السارد مُستاءً ومنزعجاً أو شاكياً وناقداً. ففي الثانوية الفرنسية التقى الشاعر بالقيّم الكورسيكي وأصبحا صديقين حميمين وأثناء مشيهما معاً كانت الانتقادات تتهاطل عليهما كالمطر:

"**ترانا نمشي في ساحة الثانوية جنباً إلى جنب، كل منا بخصائصه، فتسمع ملاحظات من هنا وهناك، وترى غمزات وابتسامات، خاصة من لدن أولاد الذوات**"

(الشمعة والدهاليز، ص٥٥)

وقد استُغلَّ إيقاع السجع في تصوير فائض العناية التي لقيها ثور الزردة المُعدُّ للذبح، فجاء الإيقاع مُلبساً المشهد مسحة فُكاهية فالثور المدلّل المبهرج كان في طريقه إلى المسلخ:

"**جُلّل الثور الأبقع بجلّ مزوّق منمّق مرونق على شكل وبألوان رأية السبعة! حُنّئت قوائمه فصار فعلاً ثور جنة!**"

(الجازية والدراويش، ص٧٧)

- **إيقاع التوازي:**

وقد سبق لنا تعريفه، فهو شكل "من أشكال النظام النحوي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب. وقد يُسمّى التشاكل"[١] .

وهو أكثر أشكال الإيقاع انتشاراً في الروايات إذ يُرصد في مقاطع عديدة ومواقف متنوعة. يقول خالد في أثناء استماعه لموسيقى غربيّة:

"**تزحف موسيقى تيودراكس نحوي. وتخترقني نغمة...نغمة...**

---

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢١٥.

جُرحاً..جُرحاً

بطيئة... ثم سريعة كنوبة بكاء

خجولة... ثم جريئة كلحظة رجاء

حزينة... ثم نشوى كتقلبُّات شاعر أمام كأس.

مترددة.. ثم واقفة كأقدام عسكر.

فأستسلم لها. أرقص كمجنون في غرفة شاسعة، تؤثثها اللوحات والجسور"

(ذاكرة الجسد، ص٣٩٣)

وقد اكتسب التوازي النحوي في المقطع السابق بُعداً جمالياً إضافياً لما حقّقه من جمال صوتي، من خلال التعبير عن حركيّة الإيقاع في مقطوعة موسيقية تسير ألحانها على وتيرة واحدة، يبدأ اللّحن ضعيفاً ثم يقوى ثم يضعف ثم يقوى ثم يضعف ويقوى مرّة أخرى.. وهكذا. وقد استفَزّت هذه اللعبة الموسيقية، وهذا التواتر النغمّي، اضطراب خالد النفسي، وشعوره بالاختناق نتيجة تلقّيه نبأ وفاة حسّان، مما أثار فيه رغبة الرقص بجنون، واستنفار يشبه جنون اللّحن، وهو يتنقّل بين إيقاعٍ ضعيف هادئ إلى إيقاع صاخب عنيف.

ويأتي إيقاع التوازي في (الشمعة والدهاليز) خادماً للفكرة العامة التي تناقشها الرواية وتنبثق من خلالها وهي فكرة (التدهلز) مع ما تتحمل به الكلمة من دلالات زمانية ومكانية تُضعف من قدرة الذات على تحديد موقعها الحضاري والتاريخي وما يترتب على ذلك من عجزٍ في تحديد الانتماء ومعرفة الهُوية:

"لسنا فرنسيين قطعاً. لسنا مسيحيين قطعاً. لسنا اشتراكيين قطعاً. لسنا رأسماليين قطعاً. لسنا مدينيين. هذا واضح. كذلك لسنا ريفيين. هذا واضح أيضاً. لقد انسلخنا منذ ثلاثين سنة عن بداوتنا، ولم نتحضّر بعد."

(الشمعة والدهاليز، ص٨٦)

فهذا الإيقاع الناتج عن نفي الخبر بصورة متواترة متكرّرة يكثّف حقيقة التّيه الجماعي والعجز عن الانتساب لهوية محدّدة تقي المجموعة من (التقولب) في إطارات الآخرين والجري في مداراتهم، لكنّ كلمة (قطعاً) المتكرّرة بعنف تبتر الشك في تحصّل أيّ انتماء لتؤكد وبصرامة أيضاً فكرة الضياع نفسها. في حين يحقق الاعتراف الأخير (لقد انسلخنا منذ ثلاثين سنة عن بداوتنا، ولم نتحضر بعد) يقيناً حاسماً بالوقوف خارج إطار التاريخ نفسه، لقد تمّ الانسلاخ عن الماضي دون أن يُعوّض بتحقّق بديل على أرض الحاضر، وإذا كان الإنسان لا يعيش في الماضي ولا يعيش في الحاضر فإنّه حتماً سيكون مُجسِّداً للحياة المائية المجردة.. حياة النطاف التي قد تكون وقد لا تكون إنساناً أبداً.

ويخلق إيقاع التوازي بيئة صوتية تتلاءم مع إيقاع الأحداث الدّامية والسريعة بحيث يبدو كل شيء معداً مسبقاً وما يتحقق على أرض الواقع سوى إعادة تصوير لمشاهد محفوظة:

"المدينة تشتعل.. العمال يقاومون... دوريات جديدة تصل... البنك أصبح كومة من الرّماد.."

(وقائع من أوجاع رجل، ص٩٤)

كما يتناسب مع وقع الهزّات الأرضية المتكرّرة والردمِ الذي أحدثته في مناجم النور بحيث يصعب على السارد الوقوف ببطء على حَيثيّات المشهد المُداهم:

"**بعض الأيادي تتخبط فوق الماء... تقاوم... تفشل... تعاود... وبعدها ترتخي لتترك الجسم الغارق ينجرف، أو تسقط فوقها ردمة تسكتها إلى الأبد**".

(وقائع ...،ص١٧٥)

- **إيقاع الجمل القصيرة:**

تلجأ الرواية الحديثة إلى استعمال النمط الجملي اللاّهث ذي الإيقاع السريع، سواء أكانت الجمل مكتملة فتنتهي بنقطة، أم كانت غير مكتملة لكنّها ترتبط بسياق الحذف (...) أم أنّها تتعطف على بعضها البعض من خلال حروف العطف. وأحياناً تتضافر عدّة أنواع من الإيقاعات لتشكل مقطعاً سرديّاً طافحاً بالتناغم الصوتي المثير.

محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

من ذلك مثلاً قول الطيب أثناء وجوده في السجن:

"**أحاول أن لا أفكّر. أقتلع الذكريات من رأسي وأرمي بها على السرير المقابل. أعدُّ الألفات المنقوشة بالأظافر على الجدران المحيطة بي، أتلهّى بها. يختلط العد في ذهني.**

أقوم. أمسك بقضبان نافذة الباب الحديدية. أجذبها إليَّ لا تنجذب، أدفعها لا تندفع."

(الجازية والدراويش، ص٨)

إنّ سرعة الجمل وتلاحقها وفّرت للمشهد ثروة صوتية بارزة كما جاءت لتلبّي حاجات المقطع الدلالية وتنسجم مع معطيات الموقف الذي تسوده العصبيّة والتوتر الذهني كما تنسجم مع حركة إيقاف التفكير واختلاط العَدّ في الذهن لتنقل الطاقة المكبوتة إلى أفعال حركية متلاحقة تزيد الموقف توتراً وتكشف عن الحالة النفسية القلقة التي يعاني منها الطيب نتيجة سجنه ظُلماً وزوراً.

وفي (وقائع من أوجاع رجل) خلقت هذه البيئة التركيبية إيقاعاً مميّزاً للرواية حتّى غـدَا هذا الطابع المتلاحق الراكض سمة صوتية عامة تقوم مقام إيقاع الوزن في القصائد الشعرية:

"**أحاول أن أبحث عنها من جديد.. عالقة بي كانت... تتخبّأ تحت معطفـي الخشـن.. تبحث عن لحظة دفء شاردة.. بلطف طالعتني.. ابتسمتُ.. ابتسمتْ.. يـا الـرّب العـالي... عيونها قاتلة... قاتلة، تدين فظاعة هذا العالم بصورة مطلقة مفضوحة. المقاومة أمامها فـي هذه الحالة غير العادية، مشكوك فيها..**"

(الرواية، ص٢٧٦)

ولا يبرز هذا النمط الجملي في (الشمعة والدهاليز) بالكثافة السابقة بل يكاد يرتبط تقريباً بمواقف (الهلوسة) التّي كانت تغشى الشاعر بين الحين والآخر فَتُفجّر في ذهنه تلـك الصـور الغريبة المتلاحقة والمفصولة، كتلك النوبة مثلاً التّي أصابته وكان محورها اعتقاده بأنّه يلحـق الخيزران ويريد التشبُّث بها:

"**إثر كل خطوة تلتفت إليك، فتغمرك ببسمة ودود تحاول أن تلحقها. بالدّوس بالرجـل اليُمنى. بالدوس بالرّجل اليُسرى، تتسارع الدفعات. الطريق منبسط، والدراجـة فـي سـرعة الريح. نفسك يلهث. تلتفت، تبتسم، تلتفت، تبتسم.**

كأنّما هي تنتظرك. تدفع. تدفع. تدفع أكثر. لا جدوى. المسافة هي هي.

تمد يدها. تدعوك إلى اللحاق. تندفع ركبتاك. تنقطع سلسلة الدراجة. تنزل. تقذف بهـا بعيـداً شاعراً بالراحة منها. هذه الدراجة المسحورة. تركض. تبدأ المسافة بينك وبينها تتسع.

الخيزران.

تهتف من عمقك. من كيان كيانك."

(الشمعة والدهاليز، ص١٤٦)

ولا شكَّ أنّ لهذه الحركة الإيقاعية ارتباطاً دلاليّاً بحالة الذعر التي يعانيها الشاعر في رحلة بحثه عن بصيص أمل يتعلق به وسط عتمة مكتظة ودهاليز متراكمة متشعّبة كأنها سرطان تفشّى بسرعة الريح، فالخيزران بالنسبة للشاعر هي الأمل الذي يتعلق به ويحبه كثيراً ويجري وراءه، ومع استمرار الركض كانت الهوة تتسع والمسافة تزيد فيزيد معها إيقاع الحركة وإيقاع اللحن وتتشابك الأمور ويختلط الموقف وينقطع الجري ليظلَّ النداء هو الوسيلة الوحيدة التي يتشبث بها الشاعر بعد أن فقد قدراته الحركية وخَسِر دراجته. وبالطبع لا يأتي اختيار الكاتب لهذا الموقف (الهستيري) عابثاً فهو جزء من (سيمفونية) التيه والمطاردة المستمرة للحلول الهاربة، والأمل المُضيّع الذي هو حقيقة ما يجري على أرض الواقع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **اللغة الإستعارية:**

إن التعامل مع اللغة الروائية باعتبارها مجرد وسيط ناقل لأفكار الكاتب أو انفعالاته أو معتقداته لم يعد مُقنِعاً في ظل الممارسات الأسلوبية التي تطور بها الرواية ذاتها، فاللغة الروائية اليوم لغة مشحونة من الداخل ومكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبيّة وهي لغة تتحدّى النظرة التقليدية القائلة بأنّ للشعر لغته وللنثر لغته، مُثبتةً أنّ للنثر القدرة على امتلاك كلَّ اللغات فهو شكل يحتوي جميع الأشكال وفن يستوعب الكثير من متعلقات الفنون الأخرى ولا يقف عند حدٍ في ثورته التوسُّعية الطامحة والمتجددة دوماً.

من أجل ذلك يجيء السرد الروائي أحياناً مُتقمصاً عباءة الشعر فتضّج لغته، وتخرج عن طورها النثري. الهادئ، وتتحول إلى قطعة موشاة من الصور المتشابكة، والأشكال المختلطة عبر لغةٍ استعارية فيّاضةٍ مُربكة.

وتجد هذه اللغة الاستعارية أفضل مثال لها في روايتي (ذاكرة الجسد) و (وقـائع مـن أوجاع رجل). كما تتوزع الظاهرة مقاطع سردية متفرقة في (الجازية والدراويش) و (الشـمعة والدهاليز).

ففي ذاكرة الجسد مثلاً يولع السارد بالتشخيص على نحو يلفت الانتباه فمنذ العنوان يبدأ اهتمام السارد بالجسد وتبدأ علاقته به، وتتخلل السرد صور استعارية كثيفة تستند إلى التشخيص وتحاول بثّ الروح في عدد من الموجودات، والأشياء والأمكنة، فكأنّما تولّدت هذه الرغبة عنـد السارد نتيجة إحساسه بالنقص الجسدي، لذا يحاول إلباس الأشياء من حوله أثواباً بشرية، جاعلاً منها بدائل مصطنعة عن جسد مُشوّه، كما قد تكون هذه الرغبة ناجمةً عن إحساسـه بالغربـة، والوحدة، فيكون التشخيص عندها وسيلة من وسائل ملء الفراغ العاطفي، والنفسي، عبر تخيُّـل مشاركٍ يقتسم الحياة مع خالد، ويؤنث غربته. فاللوحة مثلاً هي امرأة:

"ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة، بتلك الحقيقة الصباحية العارية دون زينة ولا مسـاحيق ولا رتوش".

هي هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة.

اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك.

ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة.

فابتسمت لها بتواطؤ.

إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة "البلدي يفهم من غمزة!".

وكانت لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله، تفهم بنصف غمزة".

(ذاكرة الجسد، ص٧٨)

ولكنّ هذه العلاقة الودّية بين السارد والأشياء لا تنسحب على كلِّ المشخّصات، بل يكاد العكس أن يكون هو الأغلب، فالمشخّص يمثل السلبي في مقابل إيجابي لا يكاد يطرح نفسه إلاّ في هيئة متخيّل مستبعد:

"**ألأنّ الجرائد تشبه دائماً أصحابها، تبدو لي جرائدنا وكأنّها تستيقظ كلَّ يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحيّ غسلته على عجل، ونزلت به إلى الشارع. هكذا دون أن تكلف نفسها مشقة تصفيف شعرها، أو وضع ربطة عنق مناسبة... أو إغرائنا بابتسامة**".

(ذاكرة الجسد، ص١٤)

والملاحظ أنّ السّارد يستغل التشخيص من أجل النقد الاجتماعي والسياسي وهذا ما يكسب لغته النقدية عُمْقاً وجمالاً وينأى بها عن السطحية والمباشرة.

أمّا علاقة خالد بقسنطينة فهي علاقة بامرأة فقدت حنانها وتجمّد الوفاء في عروقها فلم تعد تفرّق بين عاشقٍ مخلص وبين متودّدٍ كاذب.

هي امرأة لم تعد تفرّق بين من أحبّها بجنون وخسر من أجلها وبين من أكلوا لحمها على مَرْأىً من العالم:

"**ها هي ذي قسنطينة...**

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار".

(الرواية، ص١٣)

ويقول في لغة شعرية عذبة وموجعة في الوقت نفسه:

"**أحبّك السراق والقراصنة.. وقاطعو الطرق. ولم تقطع أيديهم. ووحدهم الذين أحبّوك دون مُقابل، أصبحوا ذوي عاهات**".

(الرواية، ص١٨٤)

ويُصرُّ على جعل الموت رجلاً بكامل قواه العصبيّة والجسدية:

"كان الموت يومها يمشي إلى جوارنا، وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل. تماماً مثل الشوق والصبر والإيمان.. والسعادة المبهمة التي لا تفارقنا"

(الرواية، ص٢٦)

وبالطبع لا تقف اللغة الشعرية عند حد التشخيص بل تنتقل من أسلوب استعاري إلى آخر بفنية عالية ودفقٍ مُتسارع فتكاد المحسوسات جميعها تتحول إلى قطع تملأ المكان وتتلون بالملامح النفسية ذاتها التي تسيطر على خالد:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"موجعاً كان لقائي معك ذلك الصباح.

فيه كثير من الشراسة والمرارة الغامضة"

(الرواية، ص٣٣٢)

وقوله:

"ها هي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب.

تطوّقني أوّل ما أضع قدَميّ خارج البيت."

(الرواية، ص٣١١)

أو قوله:

"ماذا أفعل بكل ما كدّست وجمعت من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي، وماذا أفعل بسنواتي الأربعين، وبذراعي المبتورة، وبذراعي الأخرى؟"

(الرواية، ص١٥١)

إنّ الرواية مكتظّةٌ بالصور الاستعارية التي تفاجئ القارئ وتستقطب اندماجه في القراءة وتثير فيه حساسية مفرطة بالأشياء من حوله. والواقع إن هذه الرواية تلجأ بصورة آلية إلى كسر توقع القارئ من خلال كسر قواعد التّضام اللغوي واستنفار الطاقات الاستبدالية المتاحة، وهذا ما يفرز بالطبع لغة شعرية محمّلة بأكثر من معنى، وأكثر من دلالة، كما يعطي الكلمات أبعاداً جمالية مُضاعفة، وذلك بربطها مع غيرها من الكلمات السابقة واللاّحقة التي تحقق معها سلسلة من الانزياحات المتوالية، فلا تعود اللغة الروائية لغةً للفكرة بقدر ما تُصبح لغةً للّذة والمتعة الذهنية المحبّبة.

"**أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربّما كان هذا سرَّ تعلقك بي؛ أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرّات قليلة في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه**".

(الرواية، ص٤٣)

ويظل السّارد يمتح من ألم التجربة وقسوتها صبراً وكلماتٍ يكتبها بها:

"**وها هي الكلمات التي حُرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها.**

فلمَ رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعني من الكتابة؟

تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكيناً وأنّ الكتابة إليكِ قاتلة..كحبك.

ارتشفت قهوتك المُرة، بمتعة مشبوهةٍ هذه المرّة. شعرت أنني على وشك أن أعثر على جملة أولى، أبدأ بها هذا الكتاب".

(الرواية ص١٠)

ولا تخرج (وقائع من أوجاع رجل) عن ذاتِ النهج فكأنّ اللغة الاستعارية هي اللغة الوحيدة التي تنكتب بها تجارب المعاناة على اختلافها، وكأنّ ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات وتجاوزات للطبيعي المألوف يناظر ما تتعرض له التجارب الإنسانية من انتهاكاتٍ واعتداءات فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابتها وجنونها وخروجها عن المنطق:

"**إيه... يا عاشور... ماذا تتذكر.. ماذا بقي في هذه الذاكرة المثقلة.. بيننا وبينهم كانت تنمو البدايات وتنمو الذاكرة تجرحُها كثرة الأرقام.. الرصاص ما يزال أمطاراً، تثقب الأجسام المشتاقة إلى شعاع سينمو من البؤر التي خلّفها الحديد الأحمر... من الجراحات سقطوا كالنمل..**"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الرواية، ص٩٤)

وتظل المدينة ذات المدينة، امرأةً مغدورة وغبيّة بلا حدود:

"**آه من هذه المدينة.. مطعونة بخنجرٍ صَدئ..بارد.. ثم ماذا لو مسحت عَمَشَ النوم عن عيونها، وقفزت مرّة واحدة من فراشها، ولعنت هذا الشبق الأسود الذي تمارسه في فراش ليس فراشها، وفي ظل قوم، لا يعرفون إلاّ نبوءة السيوف والنار.. شقية..نعم.. شقية حتى النخاع.. تضمُّ أحزانها إلى صدرها بشكل مُرهق، ومُعذّب..تجثم على عاتقها منذ أيام عدّة.. قطعة ثلج باردة..وكبيرة.. كبيرة جداً..**".

(الرواية، ص١٢٦)

وتنطلق الصور الاستعارية بكثرة من قاموس الجسد المعذب.. الدامي.. المريض"

"إيه.. في هذا الزمن الموبوء.. المصاب بسرطان الدم... والذي يأكل أبناءه كالقطة.. كل شيء يحتمل الوقوع.."

(الرواية، ص٤٢١)

وقوله: **"لا تُضيّع نفسك ادّخرها..بينك وبين الوادي مسافات الدم والقلوب المحروقة.."**

(الرواية، ص٣٨٤)

وقوله:

"ما تزالُ تسكن الرأسَ خناجرُ مدببة.. التعب.. قلبي. أحسسته يندلع من فمي كرة ملتهبة ..طعم الدم.. الشفة منقسمة.. السّن ابتلعتها صخرة الضفة.."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الرواية، ص٢٢٧)

- **التكثيف والتركيز:**

في بعض المقاطع السردية تشهد اللغة كثافة وتركيزاً عاليين ناجمين عن تراكم الإستعاري مع الحلمي مع عمق الفكرة مع فتنة الأداء وعبقرية الإخراج. فاللغة هُنا تحتاج إلى قراءة مقطعية تكشف عن طباقات دلالية وجمالية متراكبة، من أمثلتها نورد الاقتباسات التالية:

- **"يأتي الحنين إلينا خبزاً وتمراً جافاً... أجسادنا تحترق، والبحر ما يزال بعيداً.. عُراةً سندخله، وندخل هذه المدن التّي تعودّت قتل الأنبياء...إيه... فالوجوه التي حفرتها العذابات تدرك كيف تحدّق خلف أسوار الليل... وتعرف كيف تنزع عن وجه القمر كلَّ السحابات السوداء.. ويوم يصير الفقر براكين نارية. سوف أمدُّ يدي نحوهم بدون أدنى**

تردد، وبدون أن أخشى قطعها... ونرحل جنباً إلى جنب مع الحلم الذي أكل معنا الرّمـــال الجافة الموحشة... وشرب في حضرتنا القذارة ومياه البحر.."

(وقائع من أوجاع رجل، ٧٢)

واضح أنّ السَّارد في المقطع السابق أوقف السرد ليقول شعراً حسب، فاللغة بلغت درجة متقدمة من التحليق والهياج ولم تعد تفتش عن دلالات عاديّة بسيطة... لقد استنفرت وخرجـــت عن طورها وتقلبّت في فضاء طافح بالمتناقضات فجاءت مكتنزه معبّأة ومتأججّة.

- **"كنت سأحجز لي مكاناً في الدرجة الأولى مثلاً. فيحدث للذاكرة في مثل هذه المناسبات، أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفية.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولكن، لا يهم سيّدتي.. كانت كل الكراسي الأمامية محجوزة مســبقاً، لأولئـــك الـــذين حجزوا كراسي الوطن أيضاً بأمر...

فلأعُد إليه كما جئت منه إذن، على كرسي جانبّي للحزن".

(ذاكرة الجسد، ص٢٨٢)

إن الفكرة في المشهد السابق لم توضع على السطح بل فصلت بينها وبين القارئ مساحة من الشعر والتلاعب اللغوي المغري، وهذه الحركة –حركة تغليف الفكرة بطبقة جذّابة من اللغة الشعرية– حركة تتكرر باستمرار في (ذاكرة الجسد) فلا تعود الأشياء العادية عادية بل تكتســب رونقاً خاصاً وحضوراً سحّرياً مربكاً:

"ها نحن سلحفاة تنام على ظهرها. قلبوها حتّى لا تهرب، قلبوها في محاولة انقـــلاب على المنطق..

فكم يشبه الميلادُ الموتَ في المدن العريقة، حيث نولد ونموت وسط مجـرى الهـواء والرياح المضادّة!"

(الرواية، ص٣٤٤)

ويبلغ التكثيف مداه في لحظة غموض فيصبح البحث عن المعنى اقتحاماً شاقّاً:

- **"لسبب ما أنت بطيخة زرقاء، تعلم أنّك في حقل مزورع بالأصنام، ارتويت من ماء السَّـد، وترعرعت ككل البطيخات من حولك. فكروا أن يأكلوك، ثم قرّروا أن يبيعوك مـع بـاقي الحقل"**

(الشمعة والدهاليز، ص١٤٤)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الانزياح التركيبي:**

تسلك اللغة الروائية مختلف الطُّرق مُتسلّلة إلى عالم الشعر، فهـي تسـتغلُّ التنويعـات التركيبيّة المتاحة لكسر النمطية في الأداء النحوي ومخالفة الشائع من الاستعمالات، ويأتي هـذا في إطار جُملة الحركات اللغوية الشعرية إذ غالباً ما يتجاور الانزياح التركيبي مـع الانزيـاح الدّلالي فيشكل الاثنان بيئة شعرية صارخة. وتبلغ مساحة هذا الخرق التركيبي مداها في (وقائع من أوجاع رجل) ففي هذه الرواية كثيراً ما يلجأ السارد إلى التلاعب النحوي بالجمل والعبارات خارجاً بها عن رتابة المألوف:

"**الشتاءُ قاسياً.. قاسياً يعود... كالكابوس، يسكن بين الضلوع الهزيلة، بكـل أحزانـه وأفراحه، ويعود معه اليقين بانتصار العيون التي دخلتها الظُلمة.. وتعود الأحلام الصغيرة التي هربت بفزع.."**

(الرواية، ص٢٦٠)

وقوله:

"**سعيداً كنتُ ..كطائر صغير يمتلك لأوّل مرّة حُرّية التحليق...**"

(الرواية، ص٢٥٦)

وقوله:

"**مُضمّخين أصبحنا ..نحمل على ظهورنا حمامات من الأمواه.. جرينا.. وضحكنا.. تكسر الماء القُزحيُّ تحت أقدامنا..تعثّرنا.. نهضنا، وعاودنا الجري على ضفاف السين. بحثاً عن لحظة لا يحتويها الحزن..**"

(الرواية، ص٢٦١)

- **المقاطع الشعرية:**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لا تتردد البنية اللغوية للرّواية الحديثة في احتضان مقاطع شعرية وجعلها جزءاً من النسيج اللغوي العام بحيث لا تبدو مُقحمة أو دخيلة، ولا شكَّ في أنّ لهذه الحركة أثراً في إمداد الرواية بطاقات جمالية إضافية كما أنّها تنفتح على مخزون دلالّي كبير يرتبط بعلاقات (داخل نصيّة) ويتجّه من ناحية ثانية نحو إطلاق الدلالة وربطها بالمحتمل اللاّنهائي. ففي (ذاكرة الجسد) يظل هاجس الشعر يسيطر على الكاتبة فتجعل إحدى الشخصيات الهامة في روايتها شخصية شاعر هو زياد الفلسطيني صاحب الجرح وصاحب القضية، وتُهيّئ لشعره مواقف مناسبة ليُقرأ فيها مُثيرة بذلك زوبعة لغوية تعصف بالمشهد وتثير انجذاب القارئ إليه لا سيما وأنّ هذه المقاطع الشعرية تُدغم في ثنايا النّص السردي بحيث تبدو جزءاً وطيداً غير شاذٍ ولا نافر، فكل ما تحمله من إشارات نصيّة ينسجم مع دلالات المقاطع السردية الأخرى. ففي إحدى الجلسات التّي جمعت خالداً وحياة وزياداً، تعرب حياة عن إعجابها بديوان زيادٍ الأخير (مشاريع للحب القادم) وتقرأ منه:

"**تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء**

سأرحل سيّدتي

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذه المنافي تُغرّرُ بي للبقاء

هذه المطارات عاهرة في انتظار

تراودُني للرّحيل الأخير..."

(الرواية ص،٢٠٢)

فيتابع زيادٌ قراءة القصيدة وكأنّه يوحي إلى حياة بما في نفسه:

"ومالي سواكِ وطن

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتذكرة للتراب.. رصاصة عشق بلون كفن

ولا شيء غيركِ عندي

مشاريع حُبٍّ..لعمر قصيْر!"

(الرواية ص،٢٠٢)

ويأتي تعليق السارد:

"في تلك اللحظة... شعرتُ أنّ شحنة من الحزن المكهرب وربّمَا الحبّ المكهرب أيضاً قد سرت بيننا، واخترقتنا نحن الثلاثة.

كنت أحبّ زياد.. كنت مبهوراً به. كنت أشعر أنّه يسرق منّي كلمات الحزن، وكلمات الــوطن، وكلمات الحب أيضاً..

كان زياد لساني، وكنت أنا يده كما كان يحلو له أن يقول.

وكنت أشعر في تلك اللحظة... أنّك أصبحتِ قلبنا ..معاً!"

(الرواية، ص٢٠٢)

هذه المقاطع الشعرية هيأت للرواية بيئة ملؤها التوتر والشّك والحزن الغامض السّري، وهو ما عبّر عنه الملفوظ النفسي للسارد، فما يُفهم من ارتباط المقاطع بجملة النّص هو انكسار الثقة، ثقة خالدٍ بزياد وحياة، وتحوّل العلاقة فيما بينهم إلى ما يُشبه المجاملة لا سيما من قبل خالد الذي أصبح يتقبل على مضض تلك الصداقة الطارئة بين حَياة وصاحبه زياد. أمّا الشحنات الدلالية التي تتكثف داخل المقطع الشعري فتذهب إلى تفسير العلاقة العشقية المصرّح بها إلى أبعد مما كانت تتوهّمه حياة، لقد كان زياد على موعد مع الوطن، مع الأرض التي سيرحل إليها رحيله الأخير بكامل إرادته ورغبته على الرغم من تغرير المنافي المستمر ودعوتها اللّجوج للبقاء.

جميع الحقوق محفوظة

ولا يُلغي موت زياد ثورة الشك التّي التهب بها صدر خالد بل يضيف إليها مزيداً من الحزن والحسرة والخوف والندم، لقد بلغ زياد حالة قصوى من التوحد مع الجسد، وما بين الجسد الأنثى والجسد الوطن تتلاعب الألفاظ وينسج التماهي شبكة من الشّك والغيرة وربمّا الحقد أيضاً:

" **على جسدي مرّري شفتيكِ**

فما مرّروا غير تلك السيوف عليَّ

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقرّ بنا الحبُّ يوماً

يباعدنا الموت يوماً

ويحكمنا حفنة من تراب..

تقربنا شهوة للجسد

ثم يوماً

يباعدنا الجرح لمّا يصير بحجم جسد

توحّدتُ فيكِ

أيا امرأةً من ترابٍ ومرمر

سقيتك ثم بكيت وقلت..

أميرة عشقي...

أميرة موتي...

تعالي!"

(الرواية، ص٢٥٩)

ويأتي تعليق السارد مُستسلماً مثله:

"كم من مرّة قرأت هذا المقطع. بأحاسيس جديدة كلَّ مرّة، بشك جديد كلَّ مرة، وتساءلت بعجز من لا يحترفُ الشعر.. أين ينتهي الخيال... وأينَ يبدأ الواقع؟

أين يقع الحدُّ الفاصل بين الرّمز والحقيقة؟"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

(الرواية، ص٢٥٩)

وتبلغ به المرارة والذهول أقصاهُما وهو يقرأ قُصاصة أخرى:

"لم يبقَ من العُمر الكثير

أيتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري..

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك

حتّى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنّي أنتهى الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمراً يصلح لأكثر من نهاية!"

(الرواية، ص٢٦٠)

إنّ منطق الألفاظ مشحون بأكثر من دلالة منها ما هو ليس بريئاً مطلقاً، والقارئ يشـــعر بمتعة فائقة، وهو يراقب صفعات زياد (اللغوية) الموجهة إلى خالد كما يستمتع بوجود هذا القالب اللغوي الذي تتصارع فوقه الأضداد بحيث لا تُعطي للمشهد معنى واحداً مقصوداً ومحـــدّداً بـــل تمنح طاقة التوقُّع والاحتمال مدىً فسيحاً للانطلاق.

- **الأسلوب الإنشائي: (استنفار التعبير)**

تكتسب اللغة الروائية قسطاً من شعريتها من خلال توظيفها للأسلوب الإنشائي لا ســيّما الاستفهام، إذ يطرح عليها غُلالة حيوية ويُصَعّد من إمكاناتها الجمالية، فالاستفهام يجسد غموض التجربة الإنسانية وتناقضها وغرابتها. وهو يَمْتَحُ من عُمقها الفلسفي، ويقف بالقارئ على حافـــة الذهول والانبهار، لا سيما وهو يتوجه إليه بأسئلة لا تتطلب إجابة معينة وإنّما تتطلب مشـــاركته الوجدانية في تجربة عليه – قدر المستطاع– أن يعيشها ويتفاعل معها، فيغدو جزءاً منها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

إنّ الاستفهام في لغة الرواية يحقق قدراً كبيراً من مشاركة القارئ وكسب انفعالاته لصالح العمل الأدبي فلا تعود اللغة ناقلة للمعنى بل تصبح أداة لتفجير الاحتمالات، وتعدد الخيارات، فهي مُعدّة لتقول كلّ شيء وأيّ شيء ولا شيء أيضاً. وينشط هذا المكوّن اللغوي الشعري بصورة جَليّة في "ذاكرة الجسد" حيث ينتقل بالقارئ من صَدمة إلى أخرى تتحقق بفعل غرائبية الطّرح، وجُـــرْأة الابتكار. ومن أمثلة الاستفهام "الشعري" في الرواية نسوق ما يلي:

- **"من يقتل الكلمات؟" ص٢٦٣**
- **"من أين يأتي النسيان؟" ص٢٢٩**
- **"هل هناك ملك عربي واحد.. حاكم عربي واحد، لم يبكِ منذ أبي عبـــد الله مدينـــة مـــا؟" ص٢١٧**

- **"هل النساء حقاً مثل الشعوب، يشعرن دائماً بـإغراء.. وبضـعفٍ مـا تجـاه البـدلات العسكرية.. حتى الباهتة منها؟!" ص٢٧٢**
- **" هل الحنين وعكة صحيّة" ص٣١٧**
- **"هل بُحَّ صوتنا اليوم.. أم أصبح هُناك صوت يعلو على الجميع. مُذ أصبح هـذا الـوطن لبعضنا فقط؟" ص٣١٩**
- **"هل الورق مطفأة الذاكرة" ص٩**
- **"هل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟" ص٣٦٢**
- **" ما اسم الموت عندما يكون بخنجر عربي!" ص٣٩٦**
- **"لماذا كان الليل هزيمتي؟" ص١٨٣**
- **"هل تستيقظ الرجولة باكراً حقاً، أم الشوق هو الذي لا ينام؟" ص٢٣٨**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وبالطبع لا يقف الأمر عند حد الاستفهام إذ هناك مقاطع سردية مكتنزة بالإنشائي ما بين استفهام ونداء ونهي وأمر..، وهذه العناصر من شأنها أن تفتّق في اللغة الروائية منابع جماليـة مثيرة، وأن تكثف إحساس القارئ بزخم التجربة المعبّر عنها، فالكلمات أصداء للعذابات ومرايا للألم:

" تمهَّلي سيدتي إذن..

تمهّلي وأنت تمرين على جسور قسنطينة. فأيّة زلة قدم سترميني بسيلٍ مـن الحجـارة. وأيّ سهو منك سيرميكِ هنا عندي لتتحطمي معي.

يا امرأة متنكرة في ثياب أمي.. في عطر أمي وفي خوف أمي عليَّ..

مُتعبٌ أنا.. كجسور قسنطينة. مُعلّق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين.

فلماذا كل هذا الألم...؟ ولماذا.. أكذبُ الأمهات أنتِ، وأحمقُ العشاقِ أنا!

لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا أسكن هذه المدينة ..إنّها هي التي تسكنني".

(ذاكرة الجسد، ص٣٧٧)

- **التضاد:**

ويقال له أيضاً الطباق أو المطابقة وهو "الجمع بين الضدّين أو بين الشيء ونقيضه في كلام أو بيت شعر كالجمع بين اسمين متضادين من مثل: الليل والنهار"[١] . ويأتي التضاد في الرواية لتأكيد شعريتها وجعلها تتربع على أكبر رقعة ممكنة من اللعب اللغوي، وهو يشكل انعكاساً لفوضوية الشعور وتناقضه وتنافراته المنبَثقة من وعي الذات الحاكية أو لا وعيها؛ إذ تتضارب في ذهنها الصور وتتصارع الموجودات خالقة بيئة من التوتر والإرباك والمعاناة. يقول خالد وهو يفتح حقيبة زياد بعد استشهاده.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"ها أنا أملك حجّة حضوره، وحجّة غيابه. حجّة موته.. وحجّة حياته. وها هي رائحة الحياة والموت تنبعثان معاً وبالقوّة نفسها من ثنايا تلك الحقيبة.

ها أنا معه ودونه ..أمام بقاياه"

(ذاكرة الجسد، ص٢٥٥)

إنّ اجتماع (الحياة والموت) في حقيبة واحدة يجعل من الفقدان واقعة غير موثوقة، إذ يُصَعّد من حضور الذاكرة عبر متعلقات الفقيد المادية فتغدو هي (الذاكرة) بمثابة الروح التي تدب الحياة في تلك البقايا وتلك الأغراض، لذا لا يعود للفقدان قيمته الحقيقية كما لا تكتسب الحياة شكلها الطبيعي التام، ويغدو التوفيق بين هذين الضّدين مجرد محاولة للتغلب على الحزن وقهر اليأس.

---

(١) عبدالعزيز عتيق، علم البديع، ص٦٧.

ويأتي التضاد ليصور إحساس الشخصية بالغربة وتأرجحها بين حالتين نفسيّتين حادّتين ووقوفها في مفترق طريقين دون أن يكون لديها أدنى قدر من التعرف على إمكاناتها الحقيقية أو مشاريعها المستقبليّة:

"**لم أكن مريضاً ليحتفظ بي الطبيب في مستشفى، ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبــدأ حيــاتي الجديدة.**

كنت أعيش في تونس، ابناً لذلك الوطن وغريباً في الوقت نفسه؛ حُراً ومقيداً في الوقت نفسه؛ سعيداً وتعيساً في الوقت نفسه.

كنتُ الرجل الذي رفضه الموت ورفضتهُ الحياة. كنت كُرَة صوف مُتداخلة.. فمن أيــن يمكــن لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحلُّ به كلَّ عُقدي؟"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ذاكرة الجسد، ص٦٠)

وتحاول بعض المقاطع نزع الألفة والجمال عن الضّد الإيجابي وإلقائه على ضده السلبي مما يوحي بحالة نفسية متناقضة وغريبة، فالأوراق البيضاء مثلاً عليها أن تتحول إلى صــفائح ورقية ملونة بحبر دامغ وتتحول إلى أيام، فهي في بياضها سلبية ميّتة لذا كان فعل الكتابة يــدُبُّ فيها الحياة. كما أنّ القهوة المرة تُصبح أشهى وأقدر على شحذ الهمّة للبدء في الكتابة.

" **أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكاناً لفنجان القهوة وكأنني أفسح مجالاً لكِ.**

بعضها مسوّدات قديمة، وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط.. كي تــدبَّ فيها الحياة، وتتحول من ورق إلى أيّام كلمات فقط، أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن...

تركت السكر جانباً، وارتشفت قهوتي مُرّة كما عوّدني حبك.

فكّرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة. ولحظتها فقط، شعرتُ أنني قادر على الكتابة عنكِ فأشعلتُ سيجارة عصبيّة، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرّة فوق صفحة".

(ذاكرة الجسد، ص٨)

وقد تتراكب التضادات فتأتي بصورة جنائزية لواقعٍ مُرعب دامي، يسطو على أيّ محاولة للبقاء والحياة:

"أقف وحيداً في مواجهة عالم تافه..

تتوالد داخلي أزاهير محروقة.. تسّاقط رؤوس الصّبية كحبات المطر... تتعفن الولادات، ويخصب العقم في بطون النساء.."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجا

(وقائع من أوجاع رجل، ص٢٢٢)

إن الولادة في المقطع السابق –وهي إشارة للحياة– تتضاد مع عدد من الألفاظ، الحرق والتعفُّن والعقم والسقوط، مما يُرجّح كفّة الفناء ويحقق له الامتداد الأكبر.

ولا يقتصر التضاد على اللفظة المفردة، وإنّما يظهر أيضاً من خلال دلالة المشهد:

". المحامون.. القاضي.. الدفاع.. كل شيء يذكر بكلاب النازيين؟ رجالاً كُنا.. عيوننا مثبتة على الكلمة التي تدخل وتخرج ..على العيون التي تفتح وتُطمس.."

(وقائع من أوجاع رجل، ص٣٦)

فالمشهد قد تضمّن ثنائية المتآمرين والمتّهمين زوراً بأعمال الشغب والدمار، وقد عَبّر السارد عن الفئتين بنعت الأولى قائلاً (كل شيء يذكر بكلاب النازيين) وهي فئة ينتمي إليها القاضي والمحامون ومن يقف وراءهم، في مقابل فئة قال فيها السَّارد (رجالاً كنا)، فعلى الرغم

من أنّ كلمة "رجال" لا تقع مع عبارة (كلاب النازيين) في علاقة تضـــاد لغـــوي إلاّ أنّ دلالـــة المشهد توحي بتصارع حاد بين طرفي الثنائية: الظالم والمظلوم.

هذا بالإضافة إلى الثنائيات الضدّية الصريحة: (تدخل وتخرج)، (تفتح وتطمس).

وقد لا يكون للمتضادّين أثر على الصعيد النفسي إلاّ باعتبارهما شـــيئاً واحـــداً مولّـــداً للخوف والجزع:

"**الوقت في هذا القبو المظلم لم يعد له معنى... الليل والنهار..**

وتعاقب الأزمان... والجزع الأبدي.."

(وقائع من أوجاع رجل، ص٣٦٩)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **التناص:**

سبق أن تطرّقنا إلى موضوع التناص في أثناء حديثنا عن اللغة الشعرية. وقد أوضـــحنا أنّ كلاً من جيرار جينيت وجوليا كريستيفا يعتقدان بأنّ الشعرية اللغوية لنص ما إنّما تتأتّى مـــن خلال انبثاقه عن مجموعة نصوص أخرى سابقة عليه، فهو دائم الارتباط بمحيطه الثقافي المولّد لنصوص متعددة. والمقصود بالتناص هو "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخـــرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقـــروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصـــلي، وتنـــدغم فيـــه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[١] .

وللتناص أشكال عدّة تنتظم إحدى مجموعتين هما التناص المباشر كالاقتباس والتضمين والاستشهاد، والتناص غير المباشر وهو تناص الأفكار والمعاني والأسلوب، ويقع ضمن الأول أنواع فرعية كثيرة منها التناص الديني والتناص الأدبي والتناص التاريخي والتناص الشعبي[٢] .

---

(١) أحمد الزعبي، التناص -نظرياً وتطبيقاً- ص٩.

(٢) نفسه، ص١٦.

إنّ الدراسات الأدبية الحديثة ترى أنّ النّص لا يتأسس من فراغ، فهو دائماً ناتجٌ عن تضافر بنىً لغوية، وفكرية، وثقافية سابقة عليه، هي التي تخرجه إلى حيّز الوجود، ليصبح هو بدوره أرضية جديدة، أو جزءاً من الأرضية الثقافية التي تستند إليها نصوص جديدة تأتي لاحقاً. وأيّاً ما كان الأمر فإنّ التناص يُساهم في تطوير المحكي عبر إمداده بطاقات دلالية إضافية خارجية، وهذا بحدّ ذاته يشير إلى أنّ بعض الظواهر اللغوية لا تعيش بمعزلٍ تام عن محيط النص وارتباطاته الخارجية، فالتناصات، والمقبوسات ليست مُلكاً للكاتب، وهي لذلك ليست مُلكاً للنّص إنّما هي موجودات تتفعل به وتدخل معه في نسيج دلاليٍّ معين تحكمه علاقة تبادلية، فالنص يمنح المقبوسات سياقات جديدة في حين تمنحه هي كل ما تملكُه من مقوّمات جمالية وفكرية ومضمونية، وهُنا نقع على حقيقة مُهمّة هي أنّ البحث عن معنى مطلب تفرضه طبيعة الظواهر اللغوية المساهمة في بناء النص، فالتناص ظاهرة لغوية يقف عندها الباحثُ سائلاً عن سبب وجودها وأهميّتها بالنسبة للسياق الذي ترد فيه، وعن طاقاتها الرمزية والإيحائية، وعن القيمة الفنية والجمالية التي حققتها داخل النص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والروايات المدروسة جميعُها تحفل بهذا المكوّن اللغوي، فهي تحتكم على شبكة من العلاقات الماوراء نصيّة بإحالات واضحة أو خفية، ومن أنواع التناص في الروايات:

- **التناص الأسلوبي:**

قد تقيم الرواية علاقة نصيّة مع ملفوظ لساني سابقٍ عليها عبر تقليدها للنمّط أو الهيئة الأسلوبية الخاصة به، فهي تستدعي "جسد التعبير وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي فحسب"[١] . من ذلك التناص الأسلوبي الذي تقيمه رواية (الشمعة والدهاليز) مع نصوص

(١) علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص١٩٦.

المتصوّفة، ففيها تُشحن بعض المقاطع السردية بدلالات غامضة، معقدة، وغريبة؛ نتيجة وقوعها تحت التأثير الأسلوبي لتلك النصوص، كقول الشاعر في إحدى خواطره:

"**لا زمان. عندما يكون الكائن في البدء وفي المدى ينتفي البدء والمدى. يكون الزمان واحداً، ويكتسب الصفر خصوصيّتهُ.**

ما الزمان سوى العلم بما حدث أو يحدث فيه؟ ما لم يحدث حدث، فلا زمان هُناك.

خواء. خواء"

(الشمعة والدهاليز، ص١٤٥)

إنّ فكَّ رموز الاقتباس السابق قد يبدو عسيراً بعض الشيء، لكنّ الدلالة العامة التي يكتسبها من خلال وقوعه في السياق العام للرواية تؤكد طبيعة الخلل الذي تحسُّ به الذات تجاه الزمن، فالعلاقة بالزمن تتلخص عبر الإحساس بهروبه المستمر، وتلاشيه، ووقوفه كلَّ مرّة عند نقطة البدء، نقطة الصفر، التي هي في الواقع ليست سوى حالة الخواء. إنّ المقطع السابق يرتبط بسياقه العام عبر تجسيده لحالة التوتر، والقلق الوجودي، الذي يعانيه الجزائريوّن اليوم. فالمحطة التي يقفون فيها تحتم عليهم البدء في الحياة من جديد، وتشترط لهذه المسيرة الحياتية الجديدة فهم الواقع، فهم ما حدث ويحدث، فالعلم هو الذي يخطُّ طريق المسير. غير أنّ نقطة البدء هذه تحدُّها العوائق وتكتسب بفضل المعيقات قيمة التلاشي والانتهاء. ولا شكّ في أنّ الوصول إلى هذه الحالة من الاعتقاد والشعور يُعَدُّ نمطاً متقدّماً من اليأس والتشاؤم والانهيار.

من جهة أخرى، يشير وجود مثل هذا النمط من الملفوظ اللّساني في خطاب الشاعر إلى دخوله في مرحلة قصوى من التصوّف نتيجة فقدانه الثقة بالوسائل التقليدية لفهم الواقع أو الاحتماء من ضغوطاته؛ فالدراسات والانخراط المباشر في الحركة الشعبية والنزول إلى ساحة

جميع الحقوق محفوظة

الاصطدام مع الحكومة لم تمكّن من الخروج من الأزمة كما لم تمكن من فهم الواقع فهماً دقيقــاً، بل كانت كل حلقة تؤدي إلى حلقة مفرغة أخرى وكل دهليز يقود إلى دهليز آخر.

ومن تجليات التناص الأسلوبي الأخرى في الرواية ما يصلها بأدب المقامات، إذ يلجــأ أحد المقاطع السردية إلى تكثيف المكوّن الاستفهامي ذي الطابع الجُمْلي القصير المتلاحق، الذي لا يستدعي جواباً بل يثير زوبعة لغوية، وسياق المقطع هو تحقيق أجرته والدة الشاعر معه بعد زيارة قام بها لبيت ضُرّتها برفقة والده:

"**فتحت أمي معي تحقيقاً طويلاً عريضاً. أعد عليَّ كلَّ كلمةٍ قالها لك في طريق الذهاب والإياب. هل حدّثك عنّي، هل سألك أسئلة تتعلق بي، وعن أخواتك ماذا قال؟ هل سأل عن دراستهن، هل سأل عن أحوالهن؟ عن انشغالاتهن؟ هل قال لك، كم مرّة تأكلون اللحم في الشهر؟ وهناك، أين تقع دراهم؟ هل هي كبيرة؟ كم غرفة فيها؟ وزوجه تلك، هل رحبت بك؟ كيف سلّمت عليك؟ ما كان رد فعلها وهي تراك؟ ماذا قالت لك عني، عنا، وأولادها الآخرون، هل فرحوا بــك؟ هــل لعبوا معك، هل بادلوك الحديث؟ في أي موضوع حدثوك؟ ما أسماؤهم؟ كم عددهم؟ أهم بيض أم سمر، هل يشبهونها أم يشبهون أباك؟ وأثاث المنزل، أهو كثير، أهو جميل، أهــو نظيــف؟ صفه لي قطعة قطعة. هل أكلت شيئاً؟ هل شربت شيئاً؟ هل أدخلوك إلى الغرف، أم تركوك في السقيفة أو في بيت "الضياف"؟ أين اتّجه أبوك عندما دخلتم المنزل؟ وهل رشتك بالعطر وأنت خارج؟ اقترب أشمك. أم. أم. عطرها بارد. وأنت عائد، فيم كان أبوك يحدّثُك".**

(الشمعة والدهاليز، ص٨٢)

ومثل هذا الأسلوب يتكرر في لغة المقامات بشكل لافت، وهــو يــؤدي دوراً ترفيهيّــاً، ويعطي للمشهد أجواء نُكتية، غير أنه في المقابل يكشف جانباً من جوانب شخصية المرأة التــي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

حصل لها أن وقعت على دليل يقصُّ عليها أنباء ضرَّتها، فهي لهذا كثيرة السؤال تسأل عن أشياء دقيقة، وهامشية، وتافهة أحياناً.

- التناص الديني:

وأوضح مثال له في (الشمعة والدهاليز) و (الجازية والدراويش)، ويأتي في سياقات متعدّدة أهمّها على الإطلاق التعريض بالواقع والاحتجاج عليه بحجج دينية واضحة تكشف ما فيه من زيفٍ وخطأ، وعلى سبيل المثال يستخدم الطيّب في (الجازية والدراويش) التناص الديني للاحتجاج على الواقع الذي فرضه عليه أهل الدُّشرة بمن فيهم أبوه والدراويش. فقد استطاعوا أن يلّفقوا له تهمة قتل الطالب الأحمر زاعمين أنّ ذلك شرف له ولهم، ففي غمرة ذهوله، وحيرته، وانشغاله، بالتفكير فيما حدث يفطن إلى آية كريمة، يقول:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

"**تخطر بذهني آية عظيمة من قرآن عظيم:**

(لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت)[1] **!**

ما أروعها آية! تعلن للدنيا أن القدر لا يكتب أبداً قبل وقوعه، تعطي للإنسان حرّيته وتضع مصيره بين يديه، تسمو به إلى عظمة المسؤولية! "لا بد أن تقاوم"!

(الجازية والدراويش، ص١٠)

والطيّب إذ يستشهد بالآية الكريمة السابقة، التي تنفي أن يكون للإنسان مسؤولية عن عمل لم يقترفه، كما تؤكد أن قيمة ما يُحصّله من خير أو شر مرهونة بكسب يديه –يشير إلى تورّط الدشرويين في الفهم الخاطئ للمعطيات الدينية التي من شأنها توجيه حياة الإنسان وحفظها، فعلى الرغم من أنّ هؤلاء يدّعون أو يعتقدون أنّ لهم ارتباطاتٍ وثيقة بالسّماء وأنّهم

(١) سورة البقرة، آية ٢٨٦.

يستمسكون بالوثيقة الدينية، إلاّ أنّ الوقائع تكشف عكس ذلك، فهم قد يدبّرون أمورهم حسب ما تمليه عليهم حاجاتهم، أو رغباتهم، أو حتى خيالاتهم.

وفي (الشمَّعْة والدهاليز) يكثر استخدام التناص الديني في سياق التعريض بالواقع والاحتجاج عليه، على لسان الشاعر، فهو يورد طرفاً من حديث نبويٍّ شريف، أو آية كريمة، قاصداً مواجهة واقعه المشوّش، لا سيّما أولئك الذين يرفعون الخطاب الديني شعاراً لهم، وهم واقعون تحت تأثير الفهم القاصر والمنقوص والمجتزأ للدين، يقول في إحدى خواطره:

" لا تكفي لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. تلكم ليست سوى وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها للكفاح باسمها. إنّما الله.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الله هو العقل.

الله هو اقرأ باسم ربّك الذي خلق... اقرأ وربُّك الأكرم الذي علّم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم[1].

الله هو حقيقته التي بثّها في الكون وفي الكائنات.

سيسخر الشيخ الطهطاوي من الشيخ محمد المناعي التونسي المالكي المُدرس بجامع الزيتونة حين يُفتي بتحريم الحجر الصّحي، "الكرنتينة" لأنها من جملة الفرار من القضاء.

الله نور السمّوات والارض[2] **، بما في الأرض من سراديب وكهوف ودهاليز.**

ولا يخافُ العبدُ اللّه، حتى يعرفَ الله على حقيقة ما أبدع".

(الشمعة والدهاليز، ص١٤١)

---

(١) سورة العلق، الآيات ١و٣و٤و٥.

(٢) سورة النور، آية ٣٥.

كما يأتي التناص الديني في سياق تشريح السارد للواقع الجزائري، حيث يُعمد إلى "تطعيم" المقطع السَّرْدي ببعض الصياغات القرآنية. وهذه الحركة تتضمّن إشارة إلى الشعار الديني الذي تتنكّر به الثورة الجديدة على أيدي هؤلاء المتأسلمين، يقول الشاعر:

"**لم يتمكّن الأعراب من الاستمرار في النفاق كثيراً، إذ لم تمر ثلاثة عقود على تمدينهم حتى انفضحوا. فضحتهم بذورهم هاته. استعادوا اللباس الذي انتزعه آباؤهم، كما استعادوا الشوارب واللّحى التي حلقوها قبل الميعاد، وغطّوا الرؤوس الحاسرة، وتوجّهوا إلى السّادة يحدّقون في أعينهم ويطلبون منهم بصرامة وإصرار، التنحي، وركوب البحر والالتحاق بالسادة الأوروبيين**".

(الشمعة والدهاليز، ص٢١)

جميع الحقوق محفوظة

والاقتباس السابق يحيلنا إلى قوله عز وجل: "**الأعرابُ أشدُّ كفراً ونفاقاً وأجدَرُ ألاّ يعلموا حُدود ما أنزل الله على رَسوله واللّه عليم حكيم**"[١]. إنّ الجماهير الهاتفة باسم الدين تبحث عن سيادتها التي فقدتها في ظل الاستعمار ومن بعده الحركة الوطنية التي طالما أغرت الشعب بالسيّر خلفها في ظل خطابٍ ديني، والأعراب أفاقوا من غفلتهم الآن وصار بمقدورهم فهم ما حدث، لذا هم الآن يحاولون استبدال الأدوار ونزع كرسي السيّادة من خلال استغلال الخطاب الديني نفسه. وقد جعل السارد من التناص سبيلاً لتحقيق معنى التقلّب، والجري وراء الأطماع، إذ كان النفاق السّمة الأساسية لهؤلاء الأعراب.

وقد يكتفي التناص الديني بالوظيفة الإشارية، حيث استخدامه من قبل طرفٍ مُعين إشارةً إلى انتماءاته الدينية، ويلمح مثل هذا الاستخدام في خطاب الشُّبان الذين التقى بهم الشاعر بعد خروجه من بيته ونزوله إلى ساحة (أول ماي) التي أصبح اسمها فيما بعد، ساحة الدّعوة. وعلى سبيل المثال نورد الاقتباس التالي وهو جزء من حوار يدور بين الشبان الأعضاء في الثورة الجديدة:

---

(١) سورة التوبة، آية ٩٧.

"يقين أن مشاكل إيران والسودان والأفغان تعود إلى الانسياق وراء الأشكال الوضعية للحكم. حكم الله هو الذّي سنّه الرسول الأعظم عليه صلوات الله، وخليفتاه، أبو بكر وعمر بن الخطاب عليهما رضوان الله.

(وإذا قُرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلّكم ترحمون)[1] صدق الله العلي العظيم.

أنهى عمّار بن ياسر النقاش المبتور، الذي يبدو بلا بداية ولا نهاية، بلا ذراعين ولا قدمين، لافتاً الانتباه إلى أنّ المذياع يبثُّ آي الذكر الحكيم"

(الشمعة والدهاليز، ص٩٢)

- التناص الأدبي:

ويمكن القول إنّ (ذاكرة الجسد) تتأسس بمجملها على هذا النوع من التناصات، إذ كثيراً ما يتم الاستشهاد بقول لأحد مشاهير الأدب العالميين أو العرب، وهو على نوعين تناص أدبي نثري، وتناص أدبي شعري، ومن النوع الأوّل تكثر الرواية من الإحالة إلى أعمال الأديب الجزائري مالك حداد، ويُخيّل للقارئ أحياناً أن الاعتراف بوجود التناص ضرب من التشويه، إذ ينسجم الملفوظان بحيث يبدوان قطعةً سردية متجانسة دون أيِّ نفور أو خلل. يقول خالد في أثناء مراقبته لسقوط المطر:

"يحلو لي الجلوس هُنا على حافة المطر قريباً ومحميّاً منه في آن واحد.

منظر المطر يستدرجني لأحاسيس متطرفة.

"إنّ الإنسان ليشعر أنه في عنفوان الشباب عند نزول المطر"

عندئذٍ، نظرتِ إلى السماء وكأنك تصلين لتمطر، وقلت بالعربية:

إنّ المطر يغريني بالكتابة.. وأنتَ؟

---

(١) سورة الأعراف، آية ٢٠٤.

وكنت على وشك أن أجيبك: وأنا يغريني بالحب"

(ذاكرة الجسد، ص١٦٠)

إنّ الرواية تلتقط عبارات أدبية ذات قيمة جمالية فائقة وعُمق فلسفي مُثير، وتختار لهـــا مواقع سردية مميّزة بحيث تكتسب في سياقها الجديد قيمة فنية إضافية مع ما تمنحُه للرواية من جاذبية وروعة:

" **كان (سي طاهر) يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب. ويعرف كيف يتكلم، ويعرف أيضاً كيـــف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطـــي تفســـيراً مختلفاً لملامحه كلّ مرة.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

"إنّ الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع.. وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنـــون وضع الفواصل والنقط في كلامهم".**في سجن (الكُديا) كان موعدي النضالي الأوّل مع (سي طاهر).**"

(ذاكرة الجسد، ص٢٩)

وقد يُستغل التناص الشعري نظراً لما يتفتق في لغته من طاقة إيحائية راقية لا بديل لها موازياً في الدلالة والجمال:

" **–لماذا تنظر إليّ هكذا؟**

كان صوتُكِ بالعربية يأتي كموسيقى عزفٍ منفرد.

وجدتُ الجواب في قصيدة، حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمْر

سألتني مُنْدهشة:

- **أتعرَف شعر السّياب أيضاً؟ عجيب!"**

(ذاكرة الجسد، ص١٦٠)

أمّا شعر (ابن باديس) فيؤكد المفارقة بين التصور والحلم من جهة وبين الواقع الفعلي من جهة أخرى، إذ يعكسُ استغلالُ السارد لأشعاره خيبة الأمل الذي علّقه الجيل المناضل السابق على النشء الصاعد، فكل ما توقّعه الأجداد وبنوه بالتضحيات آخذ في الانهيار، والاضمحلال، بما في ذلك حُلم الحياة نفسها:

"شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسبْ
من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذبْ
أو رام إدماجاً له رام المحال من الطلبْ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

صدقت نبوءتك لنا يا ابن باديس.. لم نمت.

فقط ماتت شهيّتُنا للحياة. فماذا نفعل أيها العالم الفاضل؟

لا أحد توقّع لنا الموت يأساً.. كيف يموت شعب يتضاعف كل عام؟

يا نشء أنت رجاؤنا وبكَ الصباحُ قد اقتربْ

ذلك النشء الذي تغنيت به.. لم يعد يترقب الصباح، مذ حجز الجالسون فوقنا.. الشمس أيضاً. إنه يترقب البواخر والطائرات... ولا يفكر سوى بالهرب"

(ذاكرة الجسد، ص٣١٨)

- **التناص التاريخي:**

يتم استحضار بعض المواقف التاريخية في عدّة مواقع من الروايات – باستثناء الجازية والدراويش– وذلك تبعاً لمنطق الحدث وضرورة المعنى. ومن التناصات التاريخية في (وقائع

من أوجاع رجل)، نجد السارد يدخل إلى مسرح الرواية قصّة موسمبي الزعيم الإفريقي الاشتراكي الذي تمَّ اعتقاله ومحاكمته بسبب خطأ ما ارتكبه مع شعبه دون قصدٍ منه لإيذائهم، وهو تناص قُصد منه إثارة مخاوف عاشور والإبقاء على حالة القلق والترقُّب لديه نظراً لما بين قصّته مع مهرّبه عليلو وقصة موسمبي مع مهرّبه من تشابه، فقد تمكن موسمبي من الفرار من السجن على يدي شخص ما دون أن يعرف نواياه الحقيقية، فقد كان المهرّبُ هو القاتل الذي أجهز على حياة موسمبي في خلاء موحش. ولا يخفى ما لهذا الاستذكار التاريخي من أثر في دعم التشويق وجعل القارئ متحفّزاً لمعرفة نهاية البطل (عاشور)، لاسيّما وأنّ مخاوف عاشور تلك لم تهدأ طيلة الجزء الأوّل من الرواية، فقد ظلّت احتمالية أن يلقى عاشور حتفه على يد عليلو مُدرجة على قائمة التوقعات. كما نرى السارد يُذكّر بنماذج من الشخصيات العربية والإسلامية بقصد التخمين وقياس الأمور بما كان سيرتضيه هؤلاء لو كانوا يعيشون في عصرنا، ومنهم: سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وحمدان قرمط، وعُروة بن الورد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويأتي التناص التاريخي في (ذاكرة الجسد) عنيفاً ومؤثراً، إذ يعرض فيه السارد لحادثة سقوط غرناطة آخر معقل للمسلمين في الأندلس، مازجاً بين الماضي والحاضر، ومشيراً إلى السَّقطات العُظمى في تاريخنا العربي والإسلامي التي ما زالت تكرر نفسها واقعة في ذات المصيبة. ويختلط في المشهد الهَمُّ القومي الكبير بالهمّ الذاتي للسارد إذ يَلمَحُ شبهاً بينه وبين أبي عبد الله الصغير، فقد أضاع كلٌّ منهما مدينة أحبّها بجنون نتيجة الغفلة وقلّة التدبير.

ويبدو الشّاعر في (الشّمْعة والدهاليز) مُنهمكاً في قراءة التاريخ العربي والإسلامي والعالمي في إطار البحث عن مخرج للأزمة الحالية وعلى سبيل المثال نجده يُعجب بقصّة

الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري* الذي يُعَدُّ نموذج المعارضة في الدولة الإسلامية، فقد أخبر الرسول صلى الله عليه وسلم أنّ أبا ذرٍ الغفاري سيعيش وحده، ويموت وحده، ويبعثُ وحده، دون أن يدينه أو يناصره، ويبدو أنّ السّارد يوضح من خلال هذا الاقتباس التاريخي أنّ الفهم الحقيقي للدّين يستوجب فهم الطبيعة البشرية التي تنزع أحياناً إلى الاختلاف وتميل إلى التفرد، وهذا الفهم من شأنه تمهيد السُّبل بين مختلف الآراء والمنازع بحيث يحترم كل رأي ضدّه، أو على الأقل يتنحّى قليلاً تاركاً للآخرين أن يثبتوا وجودهم.

- التناص الشعبي:

ويشهد هذا النوع من التناص كثافة عالية في (وقائع من أوجاع رجل)، حيث يوظف السارد مجموعة كبيرة من الأغنيات الشعبية والأمثال الدّارجة، ناقلاً إلى اللّوحة الروائية لمساتٍ ومشاهد من واقع الحياة العامة، فاستخدام هذا النوع من الملفوظ يُقرّب التجربة المسرودة من القارئ حيث يعكس بعض الانفعالات السريعة وردود الفعل غير المجّهزة مسبقاً تجاه بعض المواقف الحياتية، مما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث. وتأتي الأغنية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- هو الصحابي الجليل جُندب بن جُنادة، من أوائل الذين أسلموا، تشهد مواقفه وسيرتُه بأنّه ذو طبيعة فوّارة جيّاشة، وهو صاحبُ أوّل صيحة في الإسلام تحدّت كبرياء قريش وقرعت أسماعها، فقد أعلن إسلامه على الملأ ونطق بالشهادتين قبل انطلاق الدعوة الجهرية. أسلمت على يده غفارُ كُلّها، سأله الرسول صلى الله عليه وسلم، يوماً: [يا أبا ذر، كيف أنت إذا أدركك أمراءُ يستأثرون بالفيء]؟ فقال: [إذاً والذي بعثك بالحقِّ، لأضربنّ بسيفي] فقال له الرسول صلى الله عليه وسلم:[أفلا أدُلكَ على خير من ذلك؟ اصبر حتى تلقاني].
= وقد عاش أبو ذر إلى خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه وشهد تهالك الولاة على المغانم ومتاع الدُنيا وحمل أبو ذر في الحق لسانه البتار ورفع صوته في وجه الكانزين، فما كان من معاوية بن أبي سفيان إلاّ أن شكاه للخليفة عثمان بن عفان، الذي عرض عليه البقاء في المدينة مُكرماً معزّزاً، فقال له أبو ذر الغفاري: (لا حاجة لي في دنياكم). وقد كانت بعير أبي ذر الغفاري قد ضعفت في أثناء مسير المسلمين لغزوة تبوك، مما جعلهم يسبقونه قدراً من المسافة، فما كان منه إلا أن ترجَّل ولحق بالمسلمين ماشياً على قدميه وسط صحراء لاهبة، ولمّا رآه الرسول صلى الله عليه وسلم ضحك في وجهه ضحكة حانية مُشفقة وقال: [يرحم اللهُ أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده]. وبعد عشرين سنة مات أبو ذرّ وحده في خلاء الربذة وحيداً كما عاش وحيداً.
لمزيد من المعلومات عن سيرة أبي ذر انظر: خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، ص٥٩ وما بعدها.

الشعبية في سياقات متعدّدة منها التصبير وحثُّ النفس على الثبات، وقد تأتي في سياقٍ ساخر، أو ربّما جاء الغناء حزيناً باكياً... إلخ.

وعلى سبيل المثال نورد بعض الأغاني الشعبية التي وردت ضمن سياقات متعدّدة:

- **"حطوني في مكان يشبه لقبر**

لازم نصبر /لازم نصبر"

(وقائع من أوجاع رجل، ص٣٣١)

- **"...يا ليّام الظلم تفوت،**

وناسها يغيبوا...

قوّي جناحك

وسيرآ قلبي..."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(الرواية، ص٣٨٣)

- **"تزلت قافلة للقارة..**

وقافلة في الجبال تنادي..

غدا العيش يأتي بغزارة...

ولعشاب نابتة ببلادي"

(الرواية، ص٣٨٨)

- **السُّخرية والتعريض:**

تحاول الروايات تعزيز صلتها بالقارئ، وكسبَ قيم جمالية إضافية، من خلال ما تبثّه من سخرية ونقد مرير، فاللغة أداة مرنة في يد السارد يحُمّلها تضمينات دلالية متنوعة. ومن شـــأن هذه الحركة لفت انتباه القارئ والاستحواذ على اندماجه وتفاعُله؛ إذ يغلب على القُرّاء الميل إلى

النقد السياسي والذي يبدو أنّ الأدب يمارسه بطريقة أكثر لباقة وأكثر دهاءً، ففي الوقت الذي يبدو فيه جزءاً من العملية السردية الملتزمة بحدود نصيّة، ينفتح على سياقه الثقافي العام مُحققاً وظيفة خارج نصيّة، وتزداد قيمته أكثر في ظل ظروف سياسية واجتماعية موازية. من أجل ذلك يحرص الروائيون على توظيف النقد السياسي والاجتماعي داخل رواياتهم، فهو يرفع من نسبة الثقة بالعمل؛ إذ يجعله أكثر ارتباطاً بالواقع. كما أنه يحقق للقارئ رغبة خفيّة في توجيه النقد نحو الآخرين فهو يشعر بسموٍّ خاص لذيذ ومُحبّب طيلة وقوعه تحت تأثير السردّ!

ويتميّز هذا النوع من اللّعب اللغوي كُلّما ازداد تخفيّاً وصار أبعد عن السَّطح، فالتعابير المباشرة تحقق النقد المطلوب غير أنّ التعابير المغطاة تبدو أكثر وسامة وجاذبية إذ تحقق للقارئ متعة الاكتشاف، وهي تدعوه إلى ابتسامة خاطفة وتأمل طويل، من ذلك نقطف المقطع التالي وقد دار في معرض الرسم الذي أعدّه خالد:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الرسائل الجامعية

"جاء صوت كاترين خافتاً وكأنّها تتحدث لي وحدي هذه المرّة:

-عجيب ..إنّني أرى هذه اللوحات وكأنّني لا أعرفها، إنّها هُنا تبدو مختلفة..

كدت أجيبُها وأنا أواصل فكرة سابقة:

إنّ للوحات مزاجُها وعواطفها أيضاً.. إنّها تماماً مثل الأشخاص.

إنّهم يتغيرّون أوّل ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء!"

(ذاكرة الجسد، ص٧٤)

وقد كان خالد فكّر في تسليم حقيبة زياد إلى مقر المنظّمة لتقوم هي بتسليمها إلى ذويه في لبنان لكنّه عدل عن ذلك، يقول:

"ولكنّني عدلت عن هذه الفكرة الساذجة وأنا أتذكر أنّه لم يعد لزياد من أهل في لبنان. فلمن سيسلمّها هؤلاء.. وعند أيّة قبيلة وأيّة فصيلة سينتهي مصيرها؟

من سيكون "أبوها".. وهناك أكثر من "أبو" يعتقد أنّه ينفرد وحده بأبّوة القضـيّة الفلسـطينية، وأنّه الوريث الشرعي الوحيد للشهداء.. وأنّ الآخرين خونه؟"

(ذاكرة الجسد، ص٢٥٣)

إنّ قيمة السخرية في المقطع السابق تتحقق من خلال صنعها للمفارقة بين ظاهر الملفوظ (شكله)، وبين دلالته. فهي سخرية شكلية تخفي نقداً حادّاً.

وأحياناً يجيءُ النقد واضحاً صريحاً، غير أنّه مبتور، فهو يترك نقاط فراغ وعلامـات اسـتفهام مفسحاً المجال أمام القارئ للاجتهاد والتوّقع:

"..**لم يسقط نظام عربي واحد من تلك الأنظمة التي كان زياد يراهن على سقوطها منذ عرفته. لم يحدث أي زلزال سياسي هُنا أو هُناك، ليغيّر خريطة هذه الأمة".**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ذاكرة الجسد، ص١٩٦)

والسؤال الذي يثيره المقطع السابق هو: أيُّ الأنظمة العربية كان معقوداً الرّهانُ علـى سقوطها؟!

ويحاول السارد أحياناً تصوير شخصية معيّنة بطريقة كاريكاتورية، فهو يصفها بطريقة تثير الرّغبة في الضّحك، وعلى سبيل المثال يصف (عاشور الماندرينا) القاضي الذي قرأ حكـم السَّجن بحق النقابيين على النحو التالي:

"**بدأ كما هو شأن البدايات الجاهزة... القراءة... أوداجُه تنتفخ... صدره يهبط ويعلو.. العرق يتقطر من جبينه حبّات حبّات.. من كل أعضائه.. من يدري؟؟ ..يكون السَّيد قد بال في سرواله من شدّة خوفه من ارتكاب خطأ ما؟؟**"

(وقائع من أوجاع رجل، ص٤٠)

وفي هذه الرواية يرافق فعل "الضّحك" مسيرة السرد، ويعبّر عنه بالصوت: (كه...كه)، فعاشور الماندرينا يضحك ضحكته الساخرة تلك عَقِبَ كلّ مشهد تقريباً، ولا شكَّ في أنّ هذا النوع من الضّحك مقصدُهُ إدانة الواقع وانتقادُه، كما أنّه يحمل وسم المفارقة فالشخصية التي تروي شخصية منكوبة ومطرودة، وهي تعبّر عن عمقِ أزمتها النفسية من خلال ابتسامات هازئة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخاتمـــة

خلصت الدراسة إلى أنّ البحث في شعرية النصوص قد يتضمن واحـــداً أو أكثـــر مـــن المفاهيم التالية:

- الشعرية هي قانون الإبداع الأدبي، أي أنّها "الأدبية".
- الشعرية هي واقعة أدبية " تمظهر لغوي".
- الشعرية هي التوظيف الجمالي لعنصر ما، أو هي القيمة الجمالية.

وقد أمكن للبحث الجمع بين متعلقات المفاهيم الثلاثة، نظراً لسياسة الانفتاح التي تنتهجها الرواية الحديثة، وانسياقاً وراء التعريف الفرقي للأدب الذي يجعل منه واقعـــة مغـــايرة، ممـــا يستوجب التعامل مع مفرداته الداخلية (أدواته) باعتبارها وسائل فنية تحقق لـــه فـــرادة خاصـــة وتكتسب بوجودها ضمن إطاره قيمة فنية معينة.

وفي إطار " التقنيات السردية" كشفت الدّراسة عن أنّ البنية الروائية الجزائريـــة بنيـــة تحاول التمرد على النسق الزمني التقليدي الذي يلتزم بسَلْسَلَة الأحداث على نحو ما هي عليه في القصة المتخيّلة، وهي تراوح بين جعل السارد مُهيمناً على شخصيات عالمه الروائي وبين جعله محايداً، مما يعني أنّها – الرواية– لم تخرج تماماً عن النمط التقليدي في مجال " وجهة النظر". وعند الوقوف على مفردتي الشخصية والحوافز كشف البحث عن إمكانية إيجاد نقـــاط تقـــاطع دلالية وعدّها الجين المشترك الذي أفرز تلك الروايات، وما زال قادراً على إنتاج المزيـــد مـــن التشكيلات المتنوعة، فهي تستجيب لفكرة الروايات الجوهرية التي هي انتقاد الواقع الجزائـــري والكشف عن ملابساته واختراقاته الصارخة. وعن أشكال السرد، فقد تبيّن أنّ الرواية الجزائرية تستثمر أشكالاً سردية متنوعة وتوظفها توظيفاً محدّداً ينسجم مع العناصر البنائية الأخرى.

وجاء اتكاءُ البحث على مفردة "الفضاء الروائي" عِوَضاً عن مفردة "المكان" بغية توسيع مجال البحث في أدبية النصوص، حيث أمكن النظر في عدد من المقوّمات والوحدات البنائية التي تساهم في بلورة الكيان الأدبي بدءاً من العنوان والفاتحة النّصية وانتهاءً بالخاتمة السردية، مع إعطاء المكان قيمة خاصة باعتباره المجال المادي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتنتج فيه الحدث. وقد تبدّى لنا أن علاقة الشخصيات بالمكان المدينة هي إجمالاً علاقة سلبية إذ ترتبط بالمقومات السياسية والاجتماعية السيَّئة. واكتسب العنوان أهمية كبيرة إذ عُدَّ الوحدة البنائية الأولى في الأعمال الروائية، فَنُظِرَ إلى علاقته بعمله باعتبارها علاقة الجزء بالكل. أمّا الفضاء الطباعي فقد اكتسب قيمة مُهمة نظراً لكونه إحدى الاستراتيجيّات التي تنتهجُها الرواية الجزائرية في سبيل بتر الصلة بالتقسيمات الأجناسية التقليدية والدخول مع الشعر في علاقة تبادل وعلى الرغم من أنّ "التقطيع" نمط كتابي شكلي إلاّ أنه برز في الروايات باعتباره ظاهرة نصية تستوجب البحث عن علل فنية ودلالية مما أبرز أهميّة السياق الذي يحتوي تلك الظاهرة. ووجّه البحث عناية إلى الفضاء الزّمني، فنظر إلى علاقة الشخصيات بالزمن الذي يحتوي الحدث، وقد تبيّن أنّها علاقة يسودها التوتر والانزعاج. أمّا الخاتمة الروائية فكانت مسرحاً للاحتمالات السردية، وتبيّن أنّها متنوعة الأشكال كما أنّها تتباين في إعطائها القارئ حُرّية التوقع أو الاحتمال.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

وأبرز البحث في اللغة الروائية ميلاً لدى الكُتّاب في تطوير الحوارية اللّسانية للمحكي من خلال توظيفهم لأنماط لغوية متعددة، كما تبيّن اتساع مساحة "اللغة الوسطى" بالقياس إلى اللغة الفصحى الجزلة ذاتِ التراكيب الرصينة والمفردات الفخمة، وقد جاء توظيف الروايات للغة العامية ضمن سياقات متعددة ليبرز جانباً إبداعياً آخر في الأعمال المدروسة. أما اللغة الشعرية، فقد تبيّن أنّها شغلت حيزاً كبيراً من لغة الأعمال فحققت للرواية انزياحاً لغوياً واضحاً

قربّها من عالم الشعر، ووجه الانتباه إلى ضرورة البحث عن القيمة الجمالية والفنيـــة والدلاليـــة التي يُكسبها هذا النمط اللغوي للسياقات النصية التي يرد فيها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- المصادر الأدبية.

- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط١٣، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.
- الطاهر وطّار، الشمعة والدهاليز، الطبعة الأولى، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشـــر، بيروت، ١٩٩٦.
- عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، الطبعة الأولى، دار الآداب، الجزائر، ١٩٨٣.
- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحـــر، وزارة الثقافـــة والإرشـــاد القومي، دمشق، ١٩٨١.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **المراجـــع:**

- إحسان عبّاس فن الشعر، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.
- أحمد الزعبي التناص –نظرياً وتطبيقياً–، ط١، مكتبة الكتاني، إربد –الأردن، ١٩٩٥.
- أحمد الزُّعبي مقالات في الأدب والنقد، ط١، مكتبة الكتاني، إربد– الأردن، ١٩٩٣.
- أحمد قدّور مبادئ اللسانيات، دار المعارف، ١٩٩٦.
- إمبرتو إيكو ست جولات في الغابة القصصيّة، ترجمة محمد منصور، جامعـــة الملـــك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨.
- أمينة رشيد تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

- آن جفرسون وديفيد روبي النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.
- برنار فاليط النص الروائي، ترجمة رشيد بنحدّو، المشروع القومي للترجمة، كتاب رقم (١٠١)، ١٩٩٢.
- بسام قطّوس استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨.
- بسام قطّوس مقاربات نصّية في الأدب الفلسطيني الحديث، ط١، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد (٢٠٠٠).
- بوريس ايخنباوم وآخرون نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١ الأولى، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢.
- تزفيتان تودوروف الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال – الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- تزفيتان تودوروف نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- جابر عصفور نظريات معاصرة، الطبعة الأولى، دار المدى للنشر، سوريا، ١٩٩٨.
- جان إيف تاديه النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.
- جان ريكاردو قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صيّاح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- جان كوهين بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

- جماعة من المؤلفين الرواية المغربية / أسئلة الحداثة، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

- جوليا كريستيفا علم النص، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ١٩٩٧.

- جيرار جينيت مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

- حازم القرطاجنّي منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

- حسام الخطيب أبحاث نقدية ومقارنة، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣.

- حسن ناظم مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، ١٩٩٤.

- حسن نجمي شعرية الفضاء السردي، المتخيّل والهوية في الرواية-العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، (٢٠٠٠).

- حميد لحميداني بنية النص السردي، ط٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر- الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

- خالد محمد خالد رجال حول الرسول، دار الفكر، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

- روبرت شولز البنيوية في الأدب، ترجمة حنّا عبّود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.

- رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣.

- رومان ياكوبسون قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط١، دار توبقال – الدار البيضاء، ١٩٨٨.

- رينيه ويليك وأوستن وارين نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صُبحي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

- زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ١٩٧٨

- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ط٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

- السَّيد إبراهيم نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.

- سيزا قاسم بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

- شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، د.م، ١٩٩٧.

- صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الإيداع والترخيص الجامعي

- صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عـدد (١٦٤) آب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢.

- صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، ١٩٩٧.

- صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافيـة العامـة "آفـاق عربية"، بغداد، ١٩٨٧.

- طه وادي دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- عبدالله إبراهيم السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربـي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٠).

- عبدالله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشـريحية، ط١، النـادي الأدبـي الثقافي، جدة – السعودية، ١٩٨٥.

- عبدالحميد يونس الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦.

- عبد الرحمن مُنيف الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، ط١، دار الفكر الجديـد، بيروت، ١٩٩٢.

- عبد الرحيم الكردي السرد في الرواية المعاصـرة، ط١، دار الثقافـة للطباعـة والنشـر، القاهرة، ١٩٩٢.

- عبد السلام المسدّي الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، ١٩٧٧.

- عبد العزيز عتيق علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

- عبدالفتاح الحجمري تخيُّل الحكاية، المجلس الأعلى للثقافة، د.م، ١٩٩٨.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- عبـــد القـــاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت.

- عز الدين المناصرة الشعريات (قراءة مونتاجية)، ط١، مكتبة برهومة للنشـر والتوزيـع، عمان- الأردن، ١٩٩٢.

- علي جعفر العلاّق الشعر والتّلقي، ط١، دار الشروق، عمان - الأردن، ١٩٩٧.

- فريـــد ينانـــد دي سوسير محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصـر، دار النعمان، ١٩٨٤.

- فكتور إيرليخ الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٠.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- كمال أبو ديب في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧.

- أ. أ. مندلاو الزمن والرواية، ترجمة بكـر عبـاس، ط١، دار صـادر، بيـروت، ١٩٩٧.

- محمد عزّام فضاء النص الروائي، ط١، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ١٩٩٦.

- محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧.

- محمد فكري الجزار العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ١٩٩٨.

- محمد نديم خشفة جدلية الإبداع الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.

- محمد يوسف نجم فن القصة، ط٥، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

- محمود السَّمرة في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤.

- ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ترجمة محمد بـرادة، ط١، دار الفكـر للدراسـات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

- نبيلة إبراهيم فن القصة في النظرية والتطبيق. مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

- نبيل سليمان فتنة السرد والنقد، ط٢، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ٢٠٠٠.

- والاس مارتن نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافـة، ١٩٩٨.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الدوريـات**

- بشير إبرير خصائص الخطاب الروائي في الجازية والدراويش، تجليات الحداثـة، عدد٣، جوان ١٩٩٤.

- بول بيرون "السردية، حدود المفهوم" ترجمة عبدالله إبراهيم، الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢.

- تزفيتان تودوروف أصل الأجناس الأدبية، ترجمة محمد برّادة، الثقافة الأجنبيـة، بغـداد، العدد ١، ١٩٨٢.

- توماس بافل بعض الملاحظات في القواعد السردية، ترجمة ناصر حلاّوي، الثقافـة الأجنبية، بغداد، العدد ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢.

- ثامر الغَزّي مفاهيم الشعرية، علامات، جدة، مج٩، ج٣٥، مارس ٢٠٠٠.

- جليلة الطريطر في شعرية الفاتحة النّصية - حنّا مينا نموذجاً، علامات، جدة، مج ٨، ج٢٩، سبتمبر ١٩٩٨.

- جوليا كريستيفا شعرية مُحطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ، جدة، عدد (١٥)، مـــارس (٢٠٠١).

- جوناثان كلر شعرية الرواية، ترجمة السَّيد إمام، إبداع، القاهرة، العدد ٨، السنة ١٢، ١٩٩٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- جيرار جينيت السرد والوصف، ترجمة مهند يوسف، الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد٢، السنة ١٢، ١٩٩٢.

- حاتم الصكر مالا تؤدّيه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، قصـــيدة النثـــر خاصة، الأقلام، بغداد، العدد ٥، أيار ١٩٩٠.

- حسن النعمي نص المعلقات- تقاطعات الشعر والسرد، علامـــات، جـــدة، مـــج١٠، ج٣٩، مارس (٢٠٠١).

- روجر سلفر ستون في السرد، ترجمة كاظم سعد الدين، الثقافة الأجنبية، بغداد، العـــدد ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢.

- رولان بـــــــارت وموريس نادو حوار عن الأدب، ترجمة محمد برّادة، الفكر العربي، العدد ٢٥، السنة الرابعة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢.

- سعيد يقطين السرد العربي – قضايا وإشكالات، علامات، بغـــداد، مـــج ٨، ج٢٩، سبتمبر ١٩٩٨.

- الطاهر روابنيّة تضافر الشعري والأساطيري، قراءة في رواية العشاء السُّلفي لمحمـــد الشرقي، تجليات الحداثة، الجزائر، العدد ٣، جوان ١٩٩٤.

- عباس عبد جاسم التجريب الفني في الرواية العربية، آفاق عربية، بغـــداد، الســـنة ١٧، كانون الأول ١٩٩٢.

- عبد العالي بوطيب إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، القاهرة، العدد ٢، مج ١٢، ١٩٩٣.

- عبد العالي بوطيب مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، فصول، القاهرة، العدد ٤، مج ١١، ١٩٩٢-١٩٩٣.

- عبد الملك مرتاض بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، الجزائر، العدد ٣، جوان ١٩٩٤.

- فريال الغزول الشكلية الروسية، الفكر العربي، العدد ٢٥، السنة الرابعة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢,

- فكتور شكلوفسكي عن الشعر واللغة غير العقلانية، ترجمة مكـــارم الغمـــري، فصـــول، القاهرة، العدد ٣-٤، مج ١٠، يناير ١٩٩٢.

- كارل فرانز ستانزل العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس التونسي، فصـــول، القاهرة، العدد ٤، مج ١١، ١٩٩٢-١٩٩٣.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

- كرومي لحسن حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، الجزائر، العدد ٣، جوان ١٩٩٤.

- مبروك المناعي شعرية السّواد في كافوريات المتنبي، علامات، جدة، مج ٩، ج٣٣، سبتمبر ١٩٩٩.

- محمد بوعزّة التشكيل اللغوي في الرواية، علامات، جدة، مج ٩، ج٣٣، سبتمبر ١٩٩٩.

- محمد داود الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الجديد، تجليات الحداثة، الجزائر، العدد ٣، جوان ١٩٩٤.

- محمد الهادي الطرابلسي في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣٢، ١٩٩١.

- واين بوث البعد ووجهة النظر، ترجمة علاء العبادي، الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢.

- وفاء كامل البنيوية في اللسانيات، عالم الفكر، الكويت، العدد ٢، مج ٢٦، ١٩٩٧.

- **الرسائل الجامعية:**

- عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٩٢.

- فهيمة الطويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٨٦.

Abstract

Poeticalness Of Narration In Samples Of Modern Algerian Novel

Prepared by: Rahma Owiena

Supervised by: Dr. Ibrahim Khalil

The present study aims at revealing the literary narration in a number of Algerian novels. It is based on the data /information/ facts of modern poetical studies that attempted to answer the following fundamental question: What makes a piece of work literary?

The study consists of four chapters, the first of which exposed the most important poetic and narrative theories.

In addition, it highlighted the efforts of the Russian School (or what was known as the Russian Formalism) and Post-contructivism theorists who kept on research in the literary texts. Also, it found out the specific vocabulary that had significance on the theoretical research level.

Such as the "viewpoint" and the "epock predicament".

Finally, it investigated the narrative and syntactical theories (i.e. the ones that perceived the texts as a huge grammatical sentence).

The other three chapters were specified for the study's fieldwork, as finding out a number of literary elements and ingredients, which contributed to crystallizing the narrative entity and caused its birth as a complete art-work, was facilitated. These chapters studied the narrative techniques, atmosphere, and language, and considered these elements as technical tools that lie under the submission of the writer's will and

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع رسائل الجامعية

formulate in a certain way disregarding the other in accordance with specific technical and literary needs.

The study trespassed the abstract description of the textual phenomena in fulfillment of the research requirements in poetical texts, as long as analysis and interpretation processes uncovered the aesthetic and technical value that any element acquires due to its existence in the narrative context.

The study arrived at the conclusion that the modern Algerian novel followed innovation, and it aimed at developing and estranging its constructive frame by means of (١) going beyond the traditional tale-telling pattern ; (٢) giving the narrative vocabulary important technical and constructive dimensions; (٣) expanding the destruction of the borderline between the poetical language and the narrative language in such away that it significance and effect should no longer exist. This is the task that the modern criticism embarked on by depending the “text” as a field of research disregarding its literary kind/category.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية