



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

شعرية السرد في قصص غادة السمان
المجموعة القصصية " القمر المربع " أنموذجا
دراسة سيميوتأويلية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب

إشراف:

د . السعيد جاب الله

إعداد الطالبة:

سعاد عون

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1- أ . د الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة - باتنة -	رئيسا
2- د السعيد جاب الله	أستاذ محاضر	جامعة - باتنة -	مشرفا ومقررا
3- د وداد بن عافية	أستاذ محاضر	جامعة - باتنة -	ممتحنة
4- أ . د عليمة قادري	أستاذ التعليم العالي	جامعة - قسنطينة -	ممتحنة
5- أ . د صالح مفقودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة - بسكرة -	ممتحنا
6- أ . د نصرالدين خليل	أستاذ التعليم العالي	جامعة - وهران -	ممتحنا

السنة الجامعية: 2013 م - 2014 م

الموافق لـ 1434 هـ - 1435 هـ

مفصلة

فُطر الإنسان على القص منذ بدائيته ، وتزجيةً للوقت ؛ نسج الحكواتيون سرودا أسرت
سمار القبيلة ، فضلا عن ذلك ؛ فقد عنيت القصة باحتفاء علوي بليغ فهي القول الإلهي الرفيع
فقد خصها الله بالحسن في كتابه المبين ؛ مصداقا لقوله عز وجل: {نحن نقص عليك أحسن
الْقَصَصِ ... } الآية (3) من سورة " يوسف " ، وقد تنبه الإنسان إلى
جدوى سلطة القص فروى القصص ثم كتبها وسعى إلى إعمال قريحته لتنمية ملكته السردية ؛
ولما كان النقد محكّ الأدب ؛ وكان كل قول أدبي بحاجة إلى شعرية تحكّمه وتضبط مقولاته ،
ولما كان ديدن الشعرية الذي ظل راها منذ نشوئها الأرسطي وثورتها الطليعية على
يد الشكلايين البحث في تقنيات الأدب و في كيفية اشتغال الكلام والتدبر بشأنه ؛ فما انفك
القاص شاحذا أدواته وتقنيات سرده إلى أن وصل بهذا الفن إلى أعلى مستويات إنجازه ، حيث
أفرز الوعي الأدبي نصوصا سردية ذات تعقيد بنيوي، كشفت عن مراس عال لمؤلفيها ؛
فأضحت السرود الجديدة تجذبنا من ياقاتنا لنجلس إليها ونتملى فرادتها ، ونتفحص سر صنعتها
؛ بغية الإمساك بكيمياء التأليف وبأسرار اللعب الفني للكتابة فيها ، ونحتفي بذلك الهروب
الجميل من اللاسرد إلى السرد / من نظام الواقع إلى نظامها الفريد.

لا يغرب عن ذهن حبيب أن الإملاءات الثقافية غدت تفرض قراءة راهنة وشعرية
راهنة للخطابات الأدبية ، بخاصة منها الخطابات الجديدة التي صارت تسلك طرقا بكرا في
الأداء الأدبي مستضيئة بكل ما تلتقطه من تقنيات و فنيات أفرزتها الكتابات الأصيلة ، التي

تسعى إلى تأسيس وشائج أخرى مرهفة وكثيفة مع العالم ؛ كما تسعى هذه الخطابات إلى إبداع تشكيلات مبتكرة معتمدة الاختيارات الجمالية المعبرة عن حالة الذات وتحولاتها ؛ في وجودها المشروط والمتحسس لكل ثابت ومتغير، وجوهري وعارض ، والراصد لحالة الأشياء كوسائط سيميولوجية ؛ لأن الشعرية تفتح من كل ما يغذي النص وما يجعله مادة فنية وشكلا مقروءا لا يمكن أن يستنفد إمكاناته فالممارسة الجديدة للأدب في الحقل السردي القائمة على اللعب التخيلي وعلى الخرق ، وعلى تعقد التكنيك ، تترد عن كل قراءة جاهزة وعن كل نقد مكرس لا يعرف إلا تكرار مقولاته وانخرطت بصورة دائمة في دينامية تأويلية راهنت على البقاء قيد التشكل ؛ ما دامت تحمل في طياتها قوة الاستعصاء اللانهائي عن كل نقد يلجم انحرافات تقنيات قولها ، وقد كشف هذا الإستعصاء عن نفسه منذ القديم ؛ ففي حين تم وضع عمود للشعر عند العرب وعند الغرب على السواء ؛ فإن السرد لم يوضع له أي عمود ولم يستطع أحد تدجينه ؛ فقد تمرد عن الطوق منذ نشأته الأولى ؛ ذلك لأنه يسخر من أي إكراهات نوعية تضع له حدودا ، ومن ثم فقد كانت التخوم بينه وبين الشعر متنافذة ، وإذا مددنا النظر من هذه الشرفة إلى هذه المساحة المتنافذة والخاصة التي لم يطأها سوى كبار الكتاب ؛ فإن قامة سوف تنتصب على كعب عال ؛ وسم أدبها بـ " أدب الأظافر الطويلة " وهي الكاتبة السورية "غادة السمان" ، التي لا تنفك خطاباتها السردية مكسرة وخادشة عمود السرد الغض بتهجينه وتطعيمه ، منتجة أثرها الشعري الخاص على ذائقة المتلقي ، مما يجعل هذه الكاتبة قميئة بالانخراط في ركب كتاب الحساسية الجديدة ؛ ذلك ما تشغل عليه نصوص

مجموعتها القصصية " القمر المربع " كأشكال كتابيةٍ جديرةٍ بأن يترث أمامها القارئ لي طرح في مقاربتها أسئلة شتى من قبيل السؤال البويطقي الذي لم يسقط بالتقادم " كيف صنع هذا؟ " .

فكيف صيغت هذه القصص ؟ وماهي تقنيات أدائها وآليات اشتغال السرد فيها ؟ .

وإذا كانت الشعرية قد راهنت على ألا تقارب العمل الأدبي إلا من مكن خصوصيته ، فما هي ملامح خصوصية الكتابة السردية في نصوص "القمر المربع" ؟ وما سر تفرداها ؟ .

على ضوء هذه الأسئلة ، اعتمد هذا البحث الموسوم " شعرية السرد في قصص عادة السمان "القمر المربع" أنموذجا " ، دراسة سيميوتأويلية " خطة منهجية محددة لإنشاء هيكله البنائي القائم على أربعة فصول تسبقها مقدمة ومدخل وتتلوها خاتمة ، وقد كانت الغاية من المدخل تقديم مهاد نظري تتألف منه نقطة انطلاقنا الخاصة ، يتقصد إضاءة مصطلح الشعرية الذي تنوعت مفاهيمه على نحو مربك رجوعا إلى دائرة الثقافة التي انصهر فيها ، مع الإلمام برصيده الرائج عند الكثير من النقاد ، مشيرا إلى متصورات نقدية غير متشاكلة أفرزت عدة بدائل اصطلاحية له ، حاول المدخل لم شعثها للحصول على مفهوم موحد لها ، ليلتزم البحث بمصطلح ثابت مطرد ، وهو " الشعرية " التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية .

أما الفصل الأول فقد شكل نقطة إرساء بدئية ؛ وبما أنه لا يستطيع أي دارس الانفلات من الأسس النظرية التي وضعها القدماء ؛ فقد حاول البحث فيه الإنفتاح على مفهوم الشعرية

بتأصيل تاريخها ، إذ لا يمكننا فهمها إلا بطرحها كسيرورة ، لذا كان استقصاؤها لها كرونولوجيا ووصفيا ، ولا يسعى هذا الفصل إلى مسح شامل لرواد الشعرية ولا يقوى على ذلك ؛ لكنه سيكتفي برصد أهم قاناتها ، فكانت البداية مع "أرسطو" القمين بأن يؤصل لجدارته في تبني أول شعرية وأول لغة واصفة وبعدها معاينة التأملات الريادية والمبادئ التي وضعها الشكلاونيون الروس لإرساء علم أدبي دفع الدراسات النقدية قدما وأضفى صرامة وتماسكا على النسق المعرفي والمنهجي للشعرية ، وقد تبلور ذلك في الطرق المعرفي الذي اتبعه "تودوروف" الذي شكلت أعماله منعرجا هاما في مسار الدراسات الشعرية ، باعتباره أبرز محترفي النظرية الأدبية والممثل الأجلر للبنىوية ، والذي أسس بصورة المعية لمفهوم الشعرية ..

ثاني الفصول حمل عنوان "الشخصية من المحاكاتية إلى العلامية" ؛ فيما أن سرود " غادة السمان " لاتترع إلى طرح نماذج شخصيات مرسومة الملامح ونظرا لأن الشخصية علامة في عرف السيميائية السردية ، وهي نتاج عمل تألفي ؛ يشترك في تمثله المؤلف والقارئ ؛ حين تنخرط في المحفل التداولي فإن هذا يخول لها أن تطرح للقراءة والتأويل ؛ لذا فقد كانت مقاربتنا لها علامية إذ يبدو جليا في دراسة الشخصيات ذلك التوظيف المتنوع لكثير من الآليات الإجرائية التي أدرجها " فيليب هامون " في نمذجته للشخصيات السردية.

أما الفصل الثالث ، فقد عنوانته بـ : "الاشتغال الشعري لأفضية المحكي" وفيه رصد البحث افتتاح سرود " غادة السمان " بالفضاء كمكون جوهري أيما افتتاح ؛ حيث اكتسب عندها دلالة خاصة للغاية ، حين انتسج مع المحكي ولعب دورا عامليا في مغامرة الكتابة ،

وكف عن كونه معطى جاهزا ، حين انخرط في محفل التلقي ؛ ليغوي القارئ باستشفار دلالاته المندسة طي مناطق الإشتهاء في جسد النص. وهذا قمين يجعل المقاربة التأويلية للفضاء إحصابا للمقروئية ، ورصدا لاشتغال نسقه العلائقي ، الذي يشترع في القصص عوالم تخيلية متنكرة ومفارقة لعوالم الواقع ، توجّب تملي خطابها المضرر والإنصات إلى هسهستها السارية في معمار النص الذي يشيده الفضاء كمكون بؤري في حقل المحكي ، إذذاك يتقاسم الاشتغال العاملي مع الشخصوس وينازعها البطولة كما يؤدي دورا بارزا في اقتصاد السرد بارتباطه بمكون جوهري وهو اللغة .

أما **الفصل الرابع** فقد حمل عنوان ، شعرية الانحرافات الزمنية ؛ حيث تم فيه رصد الاشتغال الشعري لمقولة الزمن في قصص المجموعة ، وتبين مدى تفنن الكاتبة في طرق تصريفها لمستوياته المختلفة والمتعددة ، من خلال خرق نظامه واللعب به وخلق إيقاع في السرد ، مكسرة عمود التراتبية الكرونولوجية للأحداث ، معتمدة تقنية المفارقات الزمنية المبنية على الاسترجاعات والاستباقات ؛ التي هي أساس الإخراج السردى للعلاقات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية ، مبتدعة كتابة شعرية ؛ مما جسد قدرة الكاتبة ومهارتها في صنعتها. هذا وقد جاءت الخاتمة في نهاية البحث لتورد أهم النتائج المتوصل إليها والتي تبقى قاصرة في ظل الطابع المنفتح للنص ، فمادام النص مفتوحا فشعريته تبقى مفتوحة أيضا .

لقد حاول البحث قدر الإمكان أن يوظف أدوات إجرائية مراعية لمعايير الجنس الأدبي للقصّة ، باعتبار هذه الأخيرة شكلا مصغرا للرواية ؛ لذا كان اتكاؤه على المنجز النقدي حول

الرواية وتطبيقه على القصة مشروعا ولا مناص منه ، مع مراعاة الفروق النوعية بينهما ، وبما أن النص هو الذي يطرح الإمكانيات الإجرائية لمقارنته ويرجحها تحت إملاء صيغة الهيمنة ؛ فقد فرضت نصوص مجموعة "القمر المربع" ملامحها الخاصة التي تبرز شعريتها ، والتي ستضطلع المطارحة النصية إجلالها معتمدة السيميائية كخلفية منهجية لامتلاكها كفاية إجرائية في إضاءة وإبراز الخصوصية النصية والتأويلية لقدرتها على تعزيز القارئ باستراتيجيات قرائية ، وقد زاوج البحث بين هذين المنهجين إيمانا منه أن النص الأدبي يغدو يتيما متوحدا إذا نقص من حضن الدراسة ذراع ؛ ومن ثم كان رهان البحث هو محاولة المحافظة على قراءة متماسكة ؛ في ظل الطابع الصارم للسيميائية والطابع المنفتح للقراءة التأويلية ؛ والاحتراز من الانزلاق في تبني أحدهما .

وجدير بالذكر أن نلفت الإنتباه إلى أنه بالرغم من أن نصوص "غادة السمان " من الصنف الذي يستكتب القارئ ؛ إلا أن البحث يؤشر إلى قلة الدراسات الجادة المتناولة لها ؛ فهي مازالت محتفظة بنظارتها ولم تنل حضنها من الفحص النقدي ، وعليه فإن هذا البحث يتشوف إلى أن يقدم إسهاما متواضعا في مقارنة النص السردي السماني ، خائضا في ذلك السجال اللامتناهي القائم في متونه والمشروع على آفاق التأويل الرحبة .

ولقد هيا له كل ما كتب في حقل الشعرية نقطة ارتكاز للخوض في مباحثها تحقيقا للتقصي المعرفي ؛ ولكي تتحسس الدراسة طريقها نحو العلمية فقد أفادت من الجهد التراكمي الذي حصله البحث النقدي لأبرز محترفي النظرية الأدبية ، ومنهم جماعة الشكلايين الروس ،

جيرار جنيت ، تودوروف رولان بارت ، بول ريكور ، أميرتو إيكو ... واستعانت بغير قليل من المراجع التي اغتنت بها البيبليوغرافيا الواسعة المخصصة بمدونة الخطاب النقدي ونذكر على سبيل المثال : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم لحسن ناظم ، تحليل النص السردى بين النظرية والتطبيق لمحمد القاضي ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن — السرد — التبئير) لسعيد يقطين مدخل إلى السيميائيات السردية لسعيد بنكراد ، مدخل إلى نظرية القصة لسمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية لعبد العالي بالطيب ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ليمنى العيد إلخ ...

وفي الأخير، لايسعني إلا أن أتوجه بكامل العرفان إلى العراب الأول لهذا البحث الدكتور "محمد زغينة" تغمدّه الله برحمته ، والذي كان قد تركه يتيما لولا أن حنا عليه شخصا مشرفيه الدكتور "السعيد جاب الله" والدكتور "العادل خضر" — جامعة منوبة — وتكفلاه بالاهتمام والمتابعة وقد تعلمت منهما كيف أني قبل أن أكتب سطرا يجب أن أفكر دهرا... كما أزجي كامل شكري للدكتور "الطيب بودربالة" الذي علمني أن الأحجار التي ستعثرني ستكون أثمن من كل الأحجار الكريمة

دون أن أنسى بالذكر كل من أمد لي يد العون ، ولوليامعة توجيهه

وأسأل الله التوفيق والسداد .

المدخل

الشعرية وأهم البدائل الاصطلاحية

الشعرية وأهم البدائل الاصطلاحية :

إن المادة المعرفية لعلم الأدب بحكم حداثتها ؛ لاتزال في طور الإنجاز فعلم الأدب لم تستقم فيه المصطلحات بعد بشكل نهائي ؛ حتى في موطن نشوئها ومرد ذلك البحث الحثيث والممارسة المستمرة في هذا الحقل ، وما يهبه من مستجدات وما يطرحه من إشكالات ومساءلات ، وما يفرزه من مصطلحات يُتوسل بها للولوج إلى عوالم النصوص .

إن بحثنا — " شعرية السرد في قصص غادة السمان " — ؛ وهو يهم باستغوار المناصب المصطلحية لعنوانه ؛ الواردة — كلمات مفتاحية له ، رنت في مسامعه قوله لـ " مصطفى ناصف " ، حينما شبه في كتابه " النقد الأدبي نحو نظرية ثانية " المصطلح النقدي بـ " صلصلة الجرس " ؛ فـ « الجرس يدق فيسمعه الأدباء ويسمعه أهل الثقافة العربية في مجموعها ، المصطلح إيماء إلى قوى متنوعة . لذلك يتمتع المصطلح بالقدرة على تنبيه أكثر من فئة وأكثر من مشغلة . » ¹ ، ولاشك أن هذه الوظيفة التنبيهية للجرس تستثير في أي باحث روح التقصي ، مما يؤدي به إلى المعرفة المفضية للكشف ؛ ولا تتمن هذه المعرفة ولا تكتسب بعضا من يقينيتها ، إلا إذا أرجعنا المصطلح إلى مظانه التي انصهر فيها ، من ثم توجب الإلمام بظروف اشتغاله في دائرة الثقافة التي تكون فيها ، باعتبارها مجلى ثقافيا بامتياز ، لأن « المصطلح النقدي يركز ثقافة واسعة في بؤرة » ² ، لذلك توجب معرفة أبعاد تلك الثقافة ، وتبين ملاساتها وشروطها وتتبع انشغالاتها ؛ ومراعاة كل جديد أفرزه التراكم المعرفي والبحث المتواصل المحموم في عالم دون جدران أو فواصل ، عالم أصبحت تجمعها الكليات الإنسانية وما تفرزه وتنتجه من إبداعات فنية تمر بمحرك التداول العالمي « فظهور الكلاسيكية / الرومانسية / الانطباعية / السورالية / الوجودية / البنيوية / الأسلوبية عند العرب ، لا يعتبر مجرد استيراد

¹ - مصطفى ناصف ، النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب الكويت ، عدد ، 255 ، مارس ، 2000 م ، ص : 10.

² - المرجع نفسه ، ص : 10 .

لفكر غربي ، كما يحلو للفكر المؤسسي اعتباره ، من منظور جدالية أيديولوجية عمياء ، بل هو ظهور طبيعي لروح ((الكليات الإنسانية)) ، التي تبحث عن حوافزها الأدبية والأنطولوجية ، عبر الأجيال والصراعات والمقارنات .¹ من هذه الشرفة يمكننا الإطالة على المصطلح ، يحدونا أفق فسيح المنطلق والغاية ، كي نتبع أداء المصطلح لمعناه المضبوط في مقامه المعلوم ، إذ « يمثل ظهور المصطلح العلمي في أية حضارة ، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي . فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. لذا فهو يقترن بنضج ظاهر في التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية ، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمم ، كما يمثل في الجانب الآخر قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة »² ، فالمصطلح « ليس وثنا »³ — على رأي " مصطفى ناصف " — بكل ما تعنيه الكلمة من سلطة وأحادية وجمود ، بل هو متعدد زاهر منفتح مرحب بمجاني " المعرفة " ، فهو مطية الدارس في رحلته إلى منطق العلم وهو زاده ومفتاحه ؛ إذ إن « مفاتيح العلوم مصطلحاتها ، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى . فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الإصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وتحقيق الأقوال »⁴ ولاشك أن جهاز الدوال هذا جهاز لغوي يشترك في إعداداته المتخصصون بغرض

¹ - سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، دار الكتاب اللبناني ،

بيروت لبنان ، سوشبيرس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985م ، ص : 9.

² - فاضل ثامر ، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 م ، ص: 170.

³ - مصطفى ناصف ، النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، ص : 9 .

⁴ - عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984 م ، ص : 11.

التواصل العلمي فهو يحمل وظيفة تداولية بامتياز، و« إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة ، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب اصطلاح . فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصل الأول ، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق ذمة ..»¹ ؛ ومن ثم تميز المصطلح بالكثافة والاكتناز والحمولة المعرفية باعتباره لغة اللغة أو ما يسمى بالميتالغة أو اللغة الواصفة ، كما يشير إلى ذلك "فاضل ثامر" حين يرى أن « أي مصطلح ، لا ينطوي على لغة اعتيادية Language وإنما يتشكل في لغة واصفة أو انعكاسية أو ما يسمى أحيانا " ما وراء اللغة " أو ميتا — لغة Meta_ Language وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد ، إلا أنه تجريد مفهومي على مستوى اللغة الواصفة وليس تجريدا رياضيا مختزلا »² ، فهو إذن خلاصة الفكر حين يسمى مفهوماته أو تعاريفه أو مقولاته ... تسمية منتظمة مقننة ، متوسلا اللغة باعتبارها وعاء أو بالأحرى تظهرا له .

يشير "توفيق الزيدي" في إطار مشروعه في تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية إلى أن مسألة المصطلح عند الغرب غدت موضوع علم مستقل ومستقر هو الاصطلاحية La Terminologie ، التي تعنى بالجانب النظري والتي تولد عنها علمها وهو المصطلحية La Terminographie ، التي تعنى بالجانب التطبيقي للمصطلحات جمعا ودراسة ونشرا، كما يشير الباحث إلى أن النشاط الاصطلاحي في الغرب كانت وراءه المؤسسات تسخر له التكنولوجيا والأموال³ ، هذا عكس ما نجده عند العرب ، حيث لانعثر في دراساتهم إلا على بعض الاجتهادات المحتشمة غير المدعمة ، التي لا تفي بمطلوب البحث الاصطلاحي في إطار

¹ - المرجع نفسه ، ص :13.

² - فاضل ثامر ، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث ، مجلة نزوى

<http://www.nizwa.com/article.php?id=271>

³ - ينظر: توفيق الزيدي ، في علوم النقد الأدبي ، قرطاج ، تونس ، ط1 ، 2000 م ، ص: 33 ، 34 .

"الإصطلاحية" أو "المصطلحية" كعلم مؤسس عند الغرب ، مما أسهم في تصعيد أزمة المصطلح في نقدنا العربي أو ما أسماها "عبد السلام المسدي" العضلة الإصطلاحية* ، ولاشك أن هذه الأزمة أو العضلة فجرها الضغط المعرفي وعدم مراعاة خصوصية الاستعمال وأفرزتها الاختلافات اللسانية بين اللغويين والدارسين والمترجمين ؛ و« يبدو أن مرد اختلاف اللغويين العرب في النقل والتعريب هي المنطلقات الفلسفية ، والمدارس التي ينتمي إليها كل دارس أو باحث .¹ » جعلتهم يتعدون عن هدف المصطلح المتمثل في « بناء تعاريف تعيينية مخصوصة² ».

فإذا تمعننا الرصيد المصطلحي الرائج للفظـة "الشعرية" فإننا نجده ضاجا ومتعددا حتى عند الناقد الواحد ؛ يحيل إلى متصورات نقدية عدة غير متشاكلة ؛ فقد أحصى "يوسف وغليسي" في كتابه الموسوم "الشعريات والسرديات" البدائل الإصطلاحية للفظـة "Poétique" حيث قام بمسح شامل ومضن للعديد من الكتب العربية التي اشتغلت على ترجمة

* — ينظر: كتابه : الأدب وخطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004 م ، ص : 144.

¹ - راجع بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ، الموقف الأدبي، عدد 414 ، أكتوبر 2005 م .

http://www.awu_dam.org/mawkifadaby/ind_mokif414.htm

² - باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا ، تونس ، دط ، 2008 م ، ص: 550 .

هذه اللفظة وتوصل إلى تجميع مايزيد عن ثلاثين مصطلحا¹ ، وقد قام قبله "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية" بوضع مخطط توضيحي شامل للترجمات المتعددة لنفس المصطلح² . والتي لايتسع المقام لذكرها كاملة ؛ لذا سوف نحاول في هذا المدخل لم شعث أهم هذه البدائل الاصطلاحية علنا نتحصل على مفهوم موحد لها.

يرى "حسن ناظم" أن لفظة (الشعرية) هي المقابل المناسب لـ (Poetics) مستندا في ذلك إلى شيوع لفظة (الشعرية) في كثير من كتب النقد ، مما يثبت صلاحيتها كمصطلح متفق عليه³ . أما " رابع بوحوش " فقد نظر إلى " Poetics " «على أنه مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات : "poeim" ، وهي وحدة معجمية : "lexeme" تعني في اللاتينية " الشعر " أو القصيدة ، واللاحقة " ic " وهي وحدة مورفولوجية " morpheme " تدل على النسبة ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة "s" الدالة على الجمع .⁴ ومن الملاحظ أن علمية الشعر العربي قد لازمته منذ نشوئه باعتباره فنا له قواعده وأصوله وبالعودة

¹ - للاستزادة ينظر: يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، دار أقطاب الفكر ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2007 م ، ص : 36 ، 37 ، 38 ، 39 ، 40 .

² - ينظر: حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج ، والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ببيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994م ، ص: 18.

³ - ينظر: المرجع السابق ، ص: 17 .

⁴ - رابع بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ،

http://www.awu_dam.org/makifadaby/ind_mokif414.htm

إلى مادة شعر في "لسان العرب" فإنه يتوضح لنا أنها وردت بمعنى « علم (...) وليت شعري :أي ليت علمي أو ليتني علمت (...) وأشعره الأمر وأشعره به : أعلمه إياه . وفي التزليل : وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون أي وما يدريكم (...) والشعر : منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا ..»¹ ، وهنا تتبدى لنا العلاقة الوطيدة بين الشعر وبين العلم والمعرفة ، وعن الخصوصية النوعية للشعر عند العرب عن بقية أنماط القول ، فهو ديوانهم وسجل مآثرهم ، لذا فقد فكر العرب بوضع عمود لهذا الشعريكون بمثابة علم محكم له أسسه وقواعده ؛ لذا فقد « كانت قضية عمود الشعر إرهابا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري وربما تكون نظرية النظم الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة »² ، فنستطيع القول أن الشعرية هي العلم المحكم للقول الشعري ولصناعة الشعر عند العرب ، ويقترّب هذا مما تعنيه اللفظة عند الغرب، وتحديدًا عند أرسطو في كتاب "فن الشعر" ؛ حيث يشير "إبراهيم حمادة" مترجم الكتاب إلى أن عنوانه الأصلي هو : (DE POETICA) وأن أقرب ترجمة حرفية له : هي : " فيما يتعلق بما هو إنتاجي " أو " ما يختص بعلم الإنتاج " . مشيرًا إلى أن العلوم بالنسبة لأرسطو كانت تنقسم إلى ثلاثة أنواع : علوم نظرية، وعلوم عملية ، وعلوم إنتاجية ، والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو " أن نعرف " ؛ أما العلوم الإنتاجية كالشعر والخطابة فهي تعنى بصناعة الأشياء ،

¹ - ابن منظور لسان العرب ، م 3 ، ص: 442 (مادة : شعر) .

² - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص: 26 .

كالبناء والنسيج وكل ما ينتجه الإنسان كوضع القصائد والخطب وعلى هذا ، فكتاب "البوطيقا" يمثل العلوم الإنتاجية في نظام الفلسفة الأرسطية ؛ فهو لا يهتم بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته ، ولا أن يهدف إلى تحقيق حقائق عالمية ثابتة عن الأشياء كالعلوم النظرية وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد ، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا تدعي لنفسها صفة الجزم النهائي.¹

كما يشير كل من "أوزوالد ديكر" و"جان ماري سشايفر" في "القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان" إلى توافقهما مع استعمال المصطلح عند "أرسطو" في نصه التدشيني ؛ فالشعرية عندهما هي « دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا . »² كما نجد أن "رومان جاكوبسون" يؤكد على علاقة الكلمة بالخلق والتصميم في اللغتين اليونانية والصينية في قوله : «إن الدلالة الرئيسية لمصطلح Poesie في اللغة اليونانية القديمة هي ((الخلق)) ؛ وفي التقليد الصيني القديم نجد أن Shih بمعنى ((شعر ، فن لفظي)) و Shih بمعنى ((غاية ، تصميم ،

¹ - ينظر: أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تروتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دط ، دت ، هامش رقم 1 : ص: 59.

² - أوزوالد ديكر ، جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2007 م ، ص 176.

هدف)) هما اسمان ومفهومان جد مترابطين ، وإن صفة الخلق والغائية الواضحة في اللغة الشعرية هي ما كان يبحث الشباب الروس عن اكتشافه ¹ .

وإذا تملينا جيدا الأصل اللاتيني للكلمة ، ودلالاتها في هذه اللغة — وهو —
 « (Poetica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poëtikos) بالصيغة النعتية التي تداولها
 الفرنسيون — خلال القرن 16 م — بمعنى كل ماهو مبتكر خلاق " Inventif " أو بصيغة
 الاسم المؤنث (Poiêtikê) المتداولة خلال القرن السابع عشر — بالمفهوم الذي خطه أرسطو
 في كتاب الشعر ، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (Poiein) بمعنى : فعل أو صنع
 « ² ، وهنا يتبدى لنا سؤال الشعرية الذي لايسقط بالتقادم ، وهو سؤال الكيف ، عن سر /
 الصناعة / الصياغة / الإنتاج ؛ والذي لما ينفك يطرح منذ العهد الأرسطي ... وعلى رأي "
 رولان بارت " ف « عندما يضع الشعري (Le poeTicien) نفسه أمام العمل الأدبي ،
 فإنه لايسأل : ماذا يعني هذا ؟ ومن أين جاء ؟ وبأي شيء يتعلق ؟ ولكنه يسأل نفسه ببساطة
 وبصعوبة أكثر : كيف صُنع هذا ؟ ولقد طرح هذا السؤال ثلاث مرات من قبل في تاريخنا : إن
 للشعرية ثلاثة معلمين : أرسطو (لقد أعطى في كتابه الشعرية التحليل البنيوي الأول لمستويات
 العمل التراجيدي وأجزائه) . وفاليري (الذي طلب أن يصار إلى إنشاء الأدب بوصفه

¹ - رومان جاكوبسون ، نحو علم للفن الشعري ، ضمن نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس تر :
 إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحددين ، الرباط
 المغرب ط1 ، 1982 م ، ص:26.

² - يوسف وغلبيسي ، الشعرية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، ص : 14.

موضوعاً للغة) . وجاكوبسون (الذي يعطي اسم "شعرية" على كل رسالة تجعل القصد قائماً في دالها الكلامي الخاص) . «¹ ، ولقد وضع "بارت" بقولته هذه يده على المفصل الهامة للعمود الفقري لهيكل الشعرية العالمية بداية من مؤسسها الأول "أرسطو" إلى "فاليري*" إلى "رومان جاكوبسون" الذي تمخضت جهوده اللسانية عن تحديد تعريف للشعرية « باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية »² ، كما يرى عبر قولته الشهيرة أن « موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية" Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً »³ ، وعلى هذا الأساس يتبدى لنا أن ترجمة "عبد السلام المسدي" لها في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" بـ : "الإنشائية" له ما يبرره وما يسوغه لأن ترجمته قد استندت إلى — الدلالة الأصلية التي يشير إليها الفعل الإغريقي الدال على "الصنع والخلق والإنشاء". كما

¹ - رولان بارت ، هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 1999 م ص: 251 .

* — « في فرنسا بادر بول فاليري إلى إنعاش الشعرية بمفاهيم تشبه شبهاً كثيراً للدهشة مفاهيم الروس التي لم يكن يعرف عنها شيئاً . كما أنه آمن أيضاً باللغة الخاصة للشعر وبغلبة الشكل . لقد شغل فاليري كرسي الشعر المستحدث في الكوليج دي فرانس من عام 1937 حتى عام 1945 . » — رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، سورية ، ط 1 ، 2000م ، ص: 64.

² - رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988م ، ص: 35 .

³ - بوريس إخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر: إبراهيم الخطيب ، ص: 35.

يشير "المسدي" إلى أن « الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة ، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها »¹ ، بمعنى أن الإنشائية تزود الدارس بما يقارب به الظاهرة الأدبية باعتبارها تجل خاص للأدوات التعبيرية التي اشتغل عليها المبدع منتجا شكلا خاصا من الأشكال الأدبية .

ويتبع "المسدي" في ترجمته الكثير من النقاد والدارسين التونسيين ، ففي معجم السرديات الذي أعده مجموعة من الأساتذة الباحثين التونسيين في مجال التأليف المعجمي في حقل السرديات نجد أن Poétique/ Poetics تترجم إلى "إنشائية" وهي « تعد علما شاملا يهتم بالسردية بالنسبة إلى الفن القصصي وبالشعرية بالنسبة إلى النص الشعري وبالدرامية (Théâtralité) بالنسبة إلى المسرح . »² أي أن الإنشائية لا تخص جنسا واحدا من أجناس الإبداع الأدبي بل تتعمم كنظرية إجرائية لتحليل أي نص أدبي بغض النظر عن انتمائه النوعي .

ويذهب " أحمد الجوة " نفس المذهب حين يرى أن المدى المفهومي للفظ "الإنشائية" التي تجد أصلها التأيلي في الفكر الإنشائي الأرسطي لا ينحصر في جنس من أجناس الإبداع

¹ - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 2006 م ، ص: 130 .

² - محمد نجيب العمامي ، ضمن : معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف ، محمد القاضي الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، تونس ، لبنان ، ط 1 ، 2010 م ، ص: 43 ، 44 .

اللفظي ، ولا حتى في هذا الإبداع ذاته لأن الفعل الإنشائي أوسع من أن يحد بفن من الفنون التي أبدعها الإنسان ، ومن أن ينحصر في الشعر¹ .

وقد استدلل " أحمد الجوة " بـ " أرسطو " حين اعتبر أن المحاكاة مبدأ لكافة الفنون قاطبة مهما اختلفت وسائل تعبيرها ، سواء كانت مادة أو حركة أو لونا أو شكلا حيث يقول : « ف شعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمي ، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار — كل تلك ، بوجه عام ، أنواع من المحاكاة ، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء : إما باختلاف ما يحاكي به ، أو باختلاف ما يحاكي ، أو باختلاف طريقة المحاكاة . فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال ، ومنهم من يفعل ذلك بواسطة الصوت فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها ، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع ، إما بواحد منها على انفراد أو بها مجتمعة . »² ، لذا فـ " الإنشائية " حسب " أحمد الجوة " لا تخص الشعر وحده لا في زمن أرسطو ، ولا في زمننا الذي زالت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية وظهر من يدعو إلى مفهوم جامع وهو الكتابة، لذا فلفظة " الإنشائية " لم ينلها التضييق الذي توحى به

¹ - ينظر : أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط 1 ، 2007 م ص:174.

² - أرسطو طاليس ، كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تح وتر : شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1967م ، ص : 28 .

لفظة الشعرية¹ ، كما لا يتوانى هذا الناقد عن طرح سؤاله الإنكاري : « أليست مماثلة الإنشائية بالشعرية مماثلة تجر الإبداع العام إلى إبداع خاص هو الشعر والحال أن الشعر ذاته صار يتغذى من أنساغ ليست من مكونات جسده في الأصل وذلك من قبيل السرد والفضاء الطباعي والحواري؟! »² .

لذا فلفظة "الشعرية" تثير لدى السامع الثنائية المزعجة " شعر،نثر" والتي أثارت من التوتر ما أثارت في تاريخ البلاغة العربية ، خاصة في مسألة تصنيف القرآن الكريم ، الخطاب الإلهي المعجز المتميز نوعيا عن كلام البشر وفي مسألة الخلاف حول هل هو شعر أو نثر ؛ وقد أشار "صلاح فضل" إلى إشكالية « وضع " القرآن الكريم " في خارطة الأجناس الأدبية العربية ، فقد أدرجه البلاغيون — تخرجاً وتقوى — في مجال النثر ، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحققة فقدموه في البلاغة على الشعر مع اعترافهم بأن الشعر عموماً أبلغ من النثر ، ولهذا فإن الحل الذي قدمه " طه حسين " في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية ، وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر وإنما هو " قرآن " على أساس تخصيص مرتبة متميزة ، تخرج عن الثنائية المرهقة بين الشعر والنثر التي أدت إلى كثير من مظاهر اضطراب الأحكام والمعايير البلاغية . »³ ،

¹ - أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، ص:174.

² - المرجع نفسه ، ص : ن .

³ - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الكويت ، عدد : 164 ، أوت ، 1992م ، ص:68 ، 69 .

كما يوعز " أحمد الجوة " رواج مصطلح "الشعرية" في الأوساط النقدية العربية إلى نزوعهم إلى المماثلة والمزاوجة بين مصطلح أجنبي يستعمل في التنظير الغربي معادلا للظاهرة الإبداعية بالمادة اللسانية وغير اللسانية ، ومصطلح صاغه البلاغيون والفلاسفة العرب في أزمنة قديمة حين كان الشعر في حضارة العرب عنوان ثقافتها ، كما يرجع إحجام العلماء العرب عن إجراء مصطلح " الإنشائية " إلى تخرجهم من نسبة الفعل البشري إلى الفعل الإلهي ، وإلى عدم تمثلهم للإنشاء بما هو خلق وابتكار ينجزهما المبدع في أي إبداع تخير¹ ، ولعل هذا التخرج هو الذي عطل العلماء العرب عن تمثل الواقعة الأدبية كما تمثلها " الشكلاونيون الروس " « ثم إن الأصل التأثيلي الذي تولد منه مصطلح الإنشائية عند " أرسطو " ، (Poëin) والأجواء الأسطورية التي وظفها الشعراء الإغريق في تأليف المآسي والملاحم ، كانت غريبة عن ذهنية العرب المسلمين غرابة شوهت ترجمة النص الأرسطي»².

وقد تنبه " المسدي " بذلك لمآح أن ترجمة البعض لفظة (Poétique) إلى " الشعرية " يحد من الحقل الدلالي للفظـة الأجنبية ذات الأصل اليوناني ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول : ((بويطيقا)) ويفضلون هذه اللفظة المنقولة عن اليونانية لتفادي الخروج عن المعنى الأصلي لها ؛ وبالتالي تفادي السقوط في أزمة المصطلح . والسبب في ذلك أن اللفظة لاتعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما .³ ، فالأشارة

¹ - أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجنبية ، ص: 175، 176.

² - المرجع نفسه ، ص: 176 .

³ - ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص: 130 .

التلفظية والدلالية لكلمة شعرية لا تخلو من مراوغة ؛ كونها تحيل مباشرة إلى لفظة شعر دون نشر لذا ؛ فمصطلح ((بويطيقا)) يدل على تداخل وتطويع لغة للغة أخرى وهذا يوحي بتعايش وتصالح لغوي وفكري أيضا « فاللغات البشرية ذات قابلية اجتماعية للتعايش والتضافر على احتمال معاني المعرفة ... »¹.

كما يترجمها "سعيد يقطين إلى "بويطيقا " تلافيا لاختلاط مصطلح الشعریات بالسردیات ، فيما يرى أن البويطيقا هي العلم الكلي والأصلي ، الذي تندرج ضمنه كل من ("السردیات" و"الشعريات") كاختصاصين جزئيين "السردیات" المهمة بالخطاب السردی، و"الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري.²

كما يقترح "عبد الملك مرتاض" مصطلح "الشعريات" — بصيغة الجمع — ليتمحض للنظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتخصصة للكتابة الشعرية وذلك لتمييزها عن "الشعرية" بصيغة الأفراد ؛ التي تقتصر على النهوض بالوصف التي كانت من أجله ، أي تحديد خاصية الموصوف وطبيعته ، وقد أعزى "مرتاض" اصطناعه لهذا المفهوم أي "الشعريات" قياسا ومجارة لمصطلح "اللسانيات" المأنوس (Linguistique, Linguistics) الوارد في الفرنسية والإنجليزية فضلا عن أن مصطلح (Poetics) وارد في اللغة الإنجليزية في صورة الجمع أيضا

¹ - عبد الملك مرتاض ، من عوائص ترجمة المصطلح النقدي ، ضمن : مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة ، دار هومة ، الجزائر ، دط ، 2012 م ، ص : 372.

² - ينظر: سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997م ، ص : 23.

¹ ، وفيما يخص مصطلح الشعرية فهو يتمحض « لما يقابل في اللغة الفرنسية (La Poéticité) فتكون بمعنى الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمثل في نسج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري» ² . أي أن مصطلح " الشعرية " يعني الخاصية التي تبين الكيف والوصف لطبيعة الإبداع الأدبي .

توحي لفظة الشعرية بعنقود من المعاني... وما أكثر ما يتقلب الباحث غير العارف بين بدائلها الاصطلاحية حائرا مضطربا ؛ ولاشك « أن الحيرة في التعامل مع المصطلح النقدي الغربي Poetics لم تكن أبدا حيرته وحده ، ولكنها حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد . » ³ ، جعلته يتردد بين دلالاته اللغوية ودلالاته الاصطلاحية ؛ وغير خاف على الدارس أن « لعبة التجوال باللفظ الواحد بين دلالاته في الرصيد اللغوي المشترك ودلالاته في المنظومة المصطلحية المخصصة لهي السوس الأكل لصرامة الفكر ينخرم به ميثاق المعرفة انخراما لا راتق له لاسيما إذا جاء على لسان الذين من المظنون فيهم أنهم أهل الذكر وأهل الدراية ومما لا مجال للشك فيه ولا للتردد في التسليم به أن الحركة النواسية ذهابا وإيابا بين المدلول المعجمي

¹ - ينظر : عبد الملك مرتاض ، من عوائص ترجمة المصطلح النقدي ، ضمن :مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة ، ص : 371، 372.

² - عبد الملك مرتاض ، مفهوم الشعرية في النقد العربي ، مجلة بونة للبحوث والدراسات ، العددان : 7- 8 ، محرم 2007 م ، بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر ، ص:15 .

³ - عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد ، 272 ، أوت ، 2001 م ، ص:156 .

والمدلول الاصطلاحي عند استعمال اللفظ الواحد وعلى مراتب الخطاب العلمي الواحد هو تداول هاتك لحرمة المصطلح ، دأس على كينونته الذهنية . ومن كل ذلك يتولد انفكاك البنية المعرفية فتسيل حصون قلعتها وتتلاشى ركائزها المرجعية . « ¹ ، وتفاديا لهذا توجب علينا صياغة عقد ضممي مع قارىء بحثنا الراهن على أن البحث سيلتزم بمصطلح واحد ثابت مطرد وهو "الشعرية" التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية في حقل المعرفة النقدية ، بناء على رأي "عبد السلام المسدي" الجازم بأن « الاصطلاح يتضمن قانون العقد الذي مستنده مبدأ الاطراد ، ومن ذلك يخلص أن الاصطلاح متراهن مع مبدأ الاستعمال والتواتر » ² .

¹ - عبد السلام المسدي الأدب وخطاب النقد ، ص:149.

² - المرجع السابق ، ص:160 .

الفصل الأول

تاريخ التشريعية

أولاً : الشعرية الأرسطية (كتاب " فن الشعر " وتنويعاته) :

أ — كتاب فن الشعر لأرسطو :

لايستطيع أي متلق في تناوله للنص الأدبي مهما كان مستواه المعرفي الانفلات من الأسس النظرية التي وضعها القدماء ؛ ذاك لأن القيود النظرية ما انفكت تتماهى في الفكر البشري المنخرط في فعالية تطويرية دائمة الإستمرار، ومتغيرات متسارعة متلاحقة ؛ فقد « يظن بعض القراء أن النظريات والمفاهيم سوف تقتل تلقائية استجابتهم للأعمال الأدبية . وهم ينسون أن الخطاب " التلقائي " عن الأدب يعتمد اعتمادا لا شعوريا على تنظير أجيال سابقة . فحديثهم عن " الإحساس " و " العبقرية " و " الحميومية " و " الواقع " زاحر بنظرية ميتة أضفى عليها الزمن صفة التقديس ، وأصبحت جزءا من لغة الحس العام . »¹ ولا ينطبق هذا الخضوع الحتمي للنظرية على مجال الأدب فحسب ، فهو يطال ميادين الأنشطة البشرية قاطبة السياسية منها والإجتماعية والإقتصادية ... فقد «لاحظ الإقتصادي ج . م . كيتز J.M.Keynes ذات مرة بأن أولئك الإقتصاديين الذين لاتروقهـم النظرية أو يزعمون أنهم يدبرون أمرهم

* - ترجمه " أبو بشر متى بن يونس القناني " من السرياني إلى العربي سنة 328 هـ بعنوان " أبوطيقا " ، كما قام بشرحه وتلخيصه كل من : ابن سينا ، الفارابي ، ابن رشد .

وحديثا ترجمه كل من : محمد خلف الله أحمد ، عاطف سلام في الأربعينيات ، إحسان عباس سنة 1951م عبد الرحمن بدوي سنة 1953م ، شكري عياد سنة 1967م ، إبراهيم حمادة سنة 1983م .

¹ - رامان سلون ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1996م ، ص:9 ، 10.

على نحو أفضل بدونها ، واقعون ببساطة بقبضة نظرية أقدم ¹ ؛ إذ لامناص من التناص مع تعقيدات من سبقونا ولافكاك من أفكارالغير، ولايحيد عن ضرورة تمثل النظرية من منابتها الأصلية بغية العثور على جوهر أسئلتها الذي أفرزته ترسبات الذائقة الأدبية المتأثرة بروح عصرها .

تجد الشعرية أصلها التأيلي في المؤلف النظري والمنهجي " فن الشعر " للفيلسوف الإغريقي

أرسطو" (384 ق م ت 322 ق م) ، الذي أرسى فيه المبادئ الأولى لـ:

" نظرية الشعرية " ؛ حيث استنفذ هذا الكتاب الموجز* ؛ الذي لم يشغل سوى "خمس عشرة صفحة". بمجموع "عشرة آلاف كلمة" باللغة اليونانية في النسخة المحفوظة بمتحف برلين ، والذي شغل من عمره زهاء ثلاث عشرة سنة ، فقد ألفه بين سنتي " 335 ق م و 322 ق م "وهي سنة وفاته ، وقد قضى هذه السنوات باذلا جهدا منهجيا منظما صارما في التدقيق العلمي ، الذي لانكاد نعثرله على نظير، بذله في وصف واستقراء النصوص الأدبية التراثية اليونانية

وقد استدعى هذا العمل الناضج من " تودوروف " في كتابه " الشعرية " أن يصفه أو يشبهه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب بيد أنه تحفظ عن أن يكون

¹ - تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية 11 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط ، 1991 م ، ص: 9.

* - يجمع الباحثون على أن أرسطو لم يضع كتاب " فن الشعر " على الصورة اللغوية التي هو عليها الآن ، كي يكون - ككثير من كتبه الأخرى - في متناول القارئ فأسلوبه التلغرافي الجاف - الذي لا يتفق مع خصائص أسلوب أرسطو الأدبي ، مما يدل على عجلة في وضعه واقتدار إلى التشذيب والمعاودة ، وهذا استدعى البعض إلى الزعم بأن الكتاب على حالته الراهنة ليس إلا مذكرات تحضير كان قد أعدها أرسطو ليستعين بها أثناء محاضرة تلاميذه ، ويتولى هو

كتاب "أرسطو" قد خصص في ((نظرية الأدب)) واضعا هذه العبارة بين قوسين مزدوجين ، بحيث ينفي "تودوروف" نفيا باتا أن يكون موضوع المؤلف الأرسطي هو الأدب أو نظريته ؛ وإنما هو كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام¹. ويخالفه "نورثروب فراي" "Northrop Frye" في الرأي حينما يرى في كتابه "تشریح النقد" أن « ماعناه أرسطو بكلمة البويطيقا هو نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله وتبرر كل طريقة نقدية صحيحة . ويبدو أن أرسطو قد تناول الشعر تناول عالم الأحياء لأي نظام من الأحياء فتناول أنواعه وصاغ قوانين التجربة الأدبية العامة ، أي أنه — باختصار — كتب كما لو أنه كان يؤمن بوجود كيان معرفي قابل للفهم يمكن استكشافه عن الشعر ليس هو الشعر ذاته أو تجربة الشعر من قبل قارئه بل هو البويطيقا² . ويجد الدارس في كتاب "أرسطو" تصنيفا ووصفا أجناسيا لكل من "التراجيديا والملحمة" كما أرسى فيه الكثير من المبادئ النظرية كمبدأ المحاكاة ؛ ومبدأ المحاكاة ليس أرسطيا صرفا إذ « لم يكن أرسطو أول من قال بأن الفن محاكاة ، فقد كان ذاك قولاً سائدا في بلاد اليونان استعمله السوفسطائيون ، كما استخدمه أفلاطون .

الشرح والتوسع الشفهيين ، وادعى آخرون أن الكتاب ربما كان مذكرات شخصية لأحد تلامذته ، وفريق ثالث يرى أن تلك المذكرات ليست إلا ملخصا خاصا ، استخلصه أحد تلاميذ العصر الإسكندري - أو بعده من أصول فصول مختلفة كان أرسطو قد دبجها في شيء من التوسع ، وعلى هذا فإن أي نقص أو سوء في الكتاب يعود إلى شخص آخر مجهول . ينظر : أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص : 6 ، 7 .

¹ - ينظر: تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م ، ص : 12 .

² - نورثروب فراي : تشریح النقد ، تر : محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي عمان الأردن ، 1991م ، ص:16.

ولكن أرسطو نفت فيه معنى لم يعرف من قبل ولا يشاركه فيه أحد . فأستأذه أفلاطون استعمال لفظ المحاكاة أولاً في معنى التقليد ثم بدأ يزيد المعنى عمقا وتركيزا كلما تقدمت به السن وتطورت أفكاره.¹ ، وقد تراوحت حدود المحاكاة عند " أفلاطون " بين معان عدة خلال مراحل حياته، منها الأسلوب المباشر للشخصية ، ثم ارتدت لبوسا أخلاقيا ميتافيزيقيا حين وصوله إلى نظرية المثل العليا.² ، و"أرسطو" أول ناقد دعا إلى قطيعة مع معايير ومفاهيم كانت مكرسة من قبل ، وقد تمثلت هذه القطيعة في نقض جل الآراء المثالية لأستأذه أفلاطون* الذي تتلمذ على يديه وكان من مريديه زهاء عقدين من الزمن ، ومنه أخذ مبدأ "المحاكاة" وغيره .

وترتبط المحاكاة عند "أفلاطون" بنظريته في " المثل "؛ فالفنان ينظره لايحاكي "المثل" التي هي الصور الخالصة والجوهر الخالد للوجود، والنماذج الأصيلة لكل من " الحقيقة والخير والجمال"؛ بل يحاكي أشكالها المنعكسة في الواقع أو ظلالها في العالم المحسوس؛ وبالتالي فالفنان ينأى عن المثل بدرجتين وبالتالي عن جوهر الحقيقة، ولهذا طرد الشعراء من جمهورية أفلاطون

¹ - أبو الوليد بن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح ، تع : محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 1971م ، مقدمة المحقق ، ص : 11.

² - المرجع السابق، ص:ن.

*- يزعم البعض أن سبب هذه المعارضة ترجع إلى أن أفلاطون كان قد أوصى برياسة الأكاديمية لابن أخته سبيوسبوس Speusippus بدلا من أرسطو الذي حز في نفسه هذا وهو الذي يرى أنه الأحق في ذلك وأنه أكثر كفاءة من سبيوسبوس ينظر: أرسطو ، فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص:12.

المثالية، والمحاكاة عند " أرسطو" تحوير لمحاكاة أستاذه و «جوهر ذلك التحوير في وجهة النظر بين أفلاطون وأرسطو يفرضه وضع المحاكاة mimésis . أفلاطون يعتبر أن كل قصيدة هي سرد diègèsis .. وإلى جانب السردى الخالص ، والمحكي الخالص ، يضع السردى المحاكاتي ، وهو خطاب مباشر يوهم بأن قائله شخص آخر غير الشاعر : وبذلك فإن النص المحاكاتي بصورة تامة بالنسبة له هو النص المسرحي . أخيرا يميز أفلاطون المحكي المختلط ، أي تعاقب السرد الخالص والحوار ، كما هو الحال عند هوميروس أنموذج الشعراء الملحميين . وعلى العكس من ذلك يرى أرسطو أن المحكي الدرامي والمحكي الملحمي ، في التراجيديا والملحمة هما صيغتان للمحاكاتي وبعبارة أخرى فإن المحاكاة تحتل في نظامه وعلى عكس أفلاطون مجموع المجال الشعري . ¹ » ، ويمكننا القول ، أن المحاكاة في الفكر النقدي الأرسطي هي المحك الذي يجب أن يمر عليه الجنس الأدبي ؛ كي يثبت وجوده الشرعي في نظريته التحديدية بصرامة والمعيارية بامتياز، والتي أحدثت قطيعة النظرية الجمالية عن النقد الأخلاقي ؛ فمبدأ المحاكاة عند " أرسطو" ذو معنى مسرحي أدائي ؛ لذا فإن الفنين اللذين يتجليا فيه على أكمل وجه ؛ هما " الدراما والتراجيديا " .

وفي هذا الصدد ، يشير " إدوار الخراط " إلى أن فن "الدراما" يعود في أصوله البدائية إلى الشعائر الدينية التي كانت تؤدي عن طريق التمثيل الإيمائي في محاكاة الآلهة ، قبل أن تنتقل إلى

¹ - بيبير شارتية ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار

البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م ، ص:18.

القلب الفني الذي سوف تندرج إليه على أيدي شعرائها المعروفين منذ القرن الخامس والرابع قبل الميلاد ؛ هؤلاء الذين تحسّسوا مغزى هذه الإشارات وعبروا عنها في أعمالهم الخالدة ، وفيما يرى "جلبرت مري" أن أصل كلمة "درومينا" هي الأشياء التي ترى التي اشتقت منها كلمة دراما أي الأداء¹.

من هنا يتبين لنا أن لفظة " محاكاة " ذات حمولة تمثيلية ؛ وهذا ما استدعى الناقد " بيير شارتيه " "Pierre CHartier" أن يفضل لفظة " التمثيل " " representation " عن لفظة " المحاكاة " لما فيه من حركية ودرامية لأن المحاكاة عند أرسطو ذات مظهر درامي بل مسرحي ، والقصة أو الحكاية عنده هي جوهر التراجيديا قبل الأخلاق والشخصيات ، فهو يرى أن تلك مزية "هوميروس" الذي جعل من ملحمتيه درامات حقيقية ، وتلك هي علة تفوق التراجيديا على الملحمة².

وحسب رأي الناقد " بيير شارتيه " " Pierre CHartier " فإنه لا ينبغي أن نفهم من مصطلح المحاكاة الأرسطي مجرد استنساخ لموضوعها ، فلا بد من الإلحاح على الطابع الإبداعي لها ؛ إذ ينبغي على الشاعر المحاكي أن يؤلف ، قصة وفق قوانين الفن أو تقنياته التي حددها "أرسطو" وبذلك تتحقق لدينا مفهوم "الشعرية" أو فن الشعر بهذا العبور من الموضوع

¹ - ينظر : إدوار الخراط ، دراسات في نشأة المسرح ، دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 2003م ، ص: 138 ، 139 .

² - ينظر: بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرفاوي ، ص:19.

المحاكي إلى الموضوع الممثل¹ . وعلى ضوء هذا ؛ فإن مبدأ المحاكاة الأرسطي يحقق دلالة الخلق للعمل الفني بامتياز؛ انطلاقاً من الطبيعة المنتجة والخلقة لمحاكاة الفنان وتمثله للطبيعة التي يكمل نقائصها أو يبرز كمالها ؛ وهذا ما يجعل من الفنان خالقاً آخر، إذ « عندما يحاكي الشاعر الطبيعة يحاكي عملياتها الخلاقة ، ولا يقلد نتائج هذه العمليات ، ولهذا كان الوزن عرضاً غير لازم للشعر . ويمكن لكلمة شاعر (...) أن تدل على أي فنان في النظم أو النثر »² الأمر الذي جعل " أرسطو" يفضل الشعر على التاريخ في قوله : « وعلى هذا ، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية ؛ أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية »³ ، وهنا يعلي "أرسطو" من شأن الشاعر الذي حرّمه "أفلاطون" من جمهوريته الفاضلة ، متهما إياه بالقصور الأخلاقي وقصوره المحاكاتي وهنا تكمن أعلى تجليات معارضة التلميذ لأستاذه .

وإذا عدنا إلى بعض القضايا النقدية التي تناولها " أرسطو " في كتابه فإننا نجده يؤكد مبدئياً أن " المحاكاة " هي شكل تتجلى فيه سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها وهذه الأنواع تتمايز عن بعضها إما باختلاف:

1-المادة أو الوسيلة.

¹ - ينظر: المرجع السابق ، ص:19.

² - أبو الوليد بن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص:12.

³ - أرسطو ، فن الشعر ، ص:114.

2-الموضوع .

3-الطريقة .¹

وعن اختلاف الوسيلة فقد أكد " أرسطو " أن الوزن العروضي وحده لا يصنع الشاعر؛ وإنما يجب توفر مبدأ " المحاكاة " كي يكون العمل شعرا وإلا غدا مجرد نظم ، وذلك هو الفرق بين الشاعر والناظم² .

وتختلف الفنون فيما بينها باختلاف الموضوع المحاكى ، ولما كان المحاكون يحاكون أناسا يفعلون سواء إن كانوا أفاضل أو أرياء فإنهم يعرضون أناسا أسمى منا أو أسوء أو مماثلين لنا في المستوى العام ، وهذا ما يجعل موضوعات المحاكاة متباينة مختلفة فيما بينها³ .

أما عن اختلاف طريقة المحاكاة في الفنون الأدبية فتكون :

- 1- إما باستخدام السرد في جزء وفي جزء آخر تتقمص الشخصية شخصية أخرى ثم يروى القول على لسانها كما يفعل هوميروس؛
- 2- أو أن يكون الأسلوب مباشرا .
- 3- وإما أن تعرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها أداء دراميا .¹

¹ - ينظر : المصدر السابق ، ص:55.

² - ينظر : المصدر نفسه ، ص:57.

³ - ينظر : المصدر نفسه ، ص:67.

ويرجع أرسطو منشأ الشعر إلى سببين أصيلين في الطبيعة الإنسانية :

السبب الأول: الأصل الفطري في المحاكاة التي يرثها الإنسان منذ الطفولة والتي تساعد على تحصيل معارفه الأولى وفي ذلك يفترق عن الحيوان.

السبب الثاني : المتعة التي يشعر بها الإنسان إزاء أعمال المحاكاة والتي لاتثيرها الأشياء قبل أن يحاكيها الفنان وسببها هو متعة التعلم عن طريق استنباط دلالتها وحتى إن كان العمل المحاكي جديدا على المتلقي فالمتعة تتأتى له لا من مبدأ المحاكاة بل عن طريق جودة التنفيذ .

ولما كانت المحاكاة فطرية كالميل إلى الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها قد طوروا محاولاتهم حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم² . معنى هذا ، أن الفنان المحاكي ، والذي جبل على المحاكاة ، التي وضعها في محك التأليف والإبداع المتكرر والمحاولات الإبداعية ؛ هو الذي يتولد الشعر من فمه

بعد هذا ؛ يقسم "أرسطو" الشعر إلى اتجاهين اثنين ، وفقا لمبدأ المحاكاة الفطري وحسب طبع كل شاعر؛ فذو والطباع الجدية يحاكون الأفعال النبيلة فينشئون الترانيم الإلهية ، وذوو الطباع الوضيعة يحاكون أفعال الأردياء فينشئون الأهاجي³ . وقد عالج " أرسطو" في كتابه شقا

¹ - ينظر : المصدر السابق ، ص:72.

² - ينظر : المصدر نفسه ، ص:79، 80 .

³ - ينظر : المصدر نفسه ، ص79، 80 .

واحدًا من " الدراما " وهو " التراجيديا " ؛ أما الكوميديا فيرجح الدارسون أنها عولجت في القسم الثاني من الكتاب وقد ضاعت أو ألفت معه .

أما عن " التراجيديا " ؛ فبعد أن حدد منشأها فقد عرفها بأنها محاكاة لفعل جاد " نبيل " تام له طول معين بلغة ممتعة تختلف باختلاف أجزاء المسرحية ، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لاسردي بأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث ما يسميه أرسطو بـ " التطهير " * .

وبالإضافة إلى العنصر الدرامي فإن المنظر المسرحي يعد جزءًا هامًا من الجسم التراجيدي ثم يأتي عنصر الغناء واللغة ، بالإضافة إلى الخصائص المميزة لشخصية وفكر الممثلين ، ثم تأتي الحبكة في ترتيب أحداث القصة .

وعليه ؛ فإن الأجزاء الستة التي تبني عليها التراجيديا هي (الحبكة الشخصية ، اللغة ، الفكر ، المرئيات المسرحية ، الغناء) ¹ .

* — مشكلة التطهير Katharsis متعلقة بالمشاهد الذي يحدث أن تثار عواطفه وينفعل فيتخلص من تلك العواطف ، وقد تناول المنظرون هذا المبدأ وصاغوا حوله عدة نظريات طوال قرون عديدة ، ويقصد به إجراء علاجي على مستوى الجسد والروح وله علاقة بالجانب الطبي لأن أرسطو « كان ينتمي بحكم ميلاده إلى طائفة أتباع الإله أسقليبيوس إله الطب ، والذين كانت مهنة الطب تتوارث فيهم أبا عن جد . وكان أبوه طبيب بلاط الملك أمينتاس الثالث ملك مقدونيا

(...) وهذه الصلة مع الطب تفسر الاهتمام السائد بعلم الحياة عند أرسطو وتأثير هذا على فكره الفلسفي « ينظر : — ألفرد إدوارد تايلور ، أرسطو ، تر : عزت قرني ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992م . ص : 12 .

— الملحمة :

يقارن أرسطو بين الملحمة والتاريخ ، فالملحمة محاكاة تقوم على السرد الموزون معتمدة على الدراما ، فقصتها تدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية متكامل عضويا ، كما يجب أن تختلف عن التاريخ الذي لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا ولكنه يعالج فترة زمنية واحدة بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد أو جملة من الأفراد ، فهو مبروس في ملحمة اختار جزءا محدودا من حرب طروادة وربط أحداثه الفرعية مع الأحداث العديدة للحرب وبهذا استطاع أن يحدث تنويعات في منظومته ¹.

كما يقارن " أرسطو " بين الملحمة والتراجيديا ، فأنواع الملاحم هي نفس الأنواع التي نجدها في التراجيديا ، فتكون (بسيطة ، مركبة ، خلقية ، متعلقة بمعاناة) وأجزاء " الملحمة " هي نفسها أجزاء " التراجيديا " باستثناء الغناء والمنظر المسرحي وتستخدم " الملحمة " نفس العناصر التي تستخدمها " التراجيديا " ؛ وهي التحول والتعرف ومشاهد المعاناة ، كما يجب تجويد الفكر واللغة فيها .

¹ - ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، ص 95 ، 96.

¹ - ينظر : المصدر السابق ، ص 197 ، 198.

وتختلف الملحمة عن التراجيديا في الطول والوزن ؛ فهي غير محددة الطول بينما التراجيديا لا تتجاوز اليوم الواحد . أما عن الوزن فالوزن السداسي البطولي أنسب الأوزان للملاحم فهو الأهدأ والأرزن والأعظم ¹ .

وتعتمد التراجيديا على عنصر الإدهاش الذي يسبب المتعة في نفس المتلقي ، بينما تعتمد الملحمة اعتمادا واسعا لأن المشاهد في الملحمة لا يرى الممثلين في حالة حركة ² ، وينبغي على الشاعر أن يؤثر المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وإذا كان الشاعر مضطرا أن يتناول أمور غير ممكنة غير معقولة في عمله فيجب أن يجيد معالجتها فنيا كي يكسبها صفة الاحتمالية ³ .

— وهم التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية :

لم يهتم أرسطو في كتابه إلا بالأعمال المنظومة شعرا ؛ والتي تعتمد في تأليفها المحاكاة بالأفعال أي " الأجناس الممثلة " ؛ وهو بهذا التصنيف الصارم المعياري الذي يعتمد قاعدة عامة ، يضرب صفحا عن كل فن لا يمثل هذه الأفعال حتى وإن كانت منظومة ومنها " الشعر

¹ - ينظر ، المصدر نفسه، ص 202 ، 203 ، 204.

² - ينظر : المصدر نفسه ، ص ، 204 ، 205.

³ - ينظر :المصدر نفسه، 205، 206.

*- من هؤلاء الذين ذكرهم جيرار جنييت في كتابه " جامع النص :

الغنائي والتعليمي " مثلاً ، أما الأعمال السردية الثرية فقد تجاهل ذكرها ولم يوردها قط في شعريته ؛ كونها تنتمي إلى مصاف السردى الوضع.

ومن الملفت للانتباه أن "أرسطو" قد اكتفى بتقسيم ثنائى فقط للأجناس الأدبية (التي تعتمد المحاكاة بالفعل وهي الملحمة والدراما) ، وهذا عكس ما رسخه جل دارسى الأدب بل جل المنظرين عبر العصور، وهو التقسيم الثلاثى المعروف والمتعارف عليه منذ القرن الثامن عشر: (الشعر الغنائى ، الشعر الملحمى الدراما) .

وهنا يعن لنا سؤالان هامان : - لماذا يصير الدارسون على مثل هذا التقسيم ؟

- ما سبب إهمال "أرسطو" للأجناس الأخرى ، واكتفائه بتسليط الضوء على "الملحمة والدراما" دون غيرهما من الأجناس التي كانت معروفة في عهده وما قبل عهده ؟ .

يطرح " جيرار جنيت " " Jerard Genette " في كتابه " مدخل لجامع النص مسألة التقسيم الثلاثى * للأجناس الأدبية من زاوية النقد والمغالطة ويشير إلى أن هذه المسألة قد أثارها من قبله " إيران بهرناس " في دراستها لتاريخ تقسيم الأجناس الأدبية ، حيث رفضت أن يسند التقسيم الثلاثى لأرسطو وتساءلت عن غيابه وترجع ذلك إلى احتمال أن الغنائية الإغريقية لا تمت بصلة للصناعة الشعرية لارتباطها بالموسيقى ؛ ولكن قولها يصدق على المأساة أيضا وهنا ينتكس تنبيه " إيران بهرناس " ، لأن التقسيم الثلاثى لأرسطو خطأ متجذر في وعينا ولا وعينا

الأدبيين ، ويصفه " جيرار جنيت " بالوهم ، وغياب الغنائي في التقسيم الأرسطي يعود لسبب أعمق.¹

وقد حاول " نورثروب فراي " Northrop Frye " في كتاب "تشریح النقد" أن يعيد هذا السبب إلى أن هنالك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية Poetics ، فمراتبية الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد² ، هذا المعيار الذي اتبعه "أرسطو" ذو الفكر التجريبي الذي اتخذ من "التراجيديا" عينة مكتملة ، وواقعة متحققة في عصره ؛ ليستقرىء من خلالها الأبنية الكلية والتي هي "الشعرية" واستطاع أن ينظر للأصول العامة التي سادت في عصره ؛ وهذا هو سر سكوت "أرسطو" عن إيراده لكل من "الكوميديا" و"الشعر الغنائي" في كتابه فن الشعر؛ فهو لم يذهل عنهما وقد أسقطهما لغرض منهجي، إذ «لم يكن بحثه في الشعر التمثيلي بأنماطه الثلاث بحثا في قطاع معين من الفن دون غيره بل رام أن يكون مدخله هذا إلى الشعر مدخلا كلياً لأنه تناول المسألة الأجناسية انطلاقاً

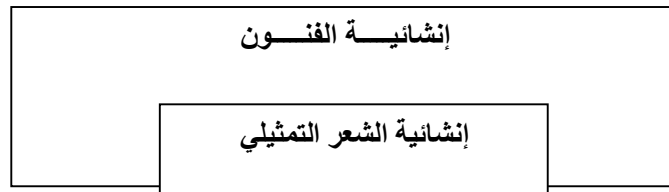
– القس باتو ، سان توما ، أوستن وارين ، نورثروب فراي ، فيليب لوغون ، روبيرت شولز ، هيلين سيكسوس ، أما تودوروف في كتابه " الشعرية " فيسند التقسيم الثلاثي إلى أفلاطون وتنظيمها النهائي إلى ديوميد في أواخر القرن الرابع . ينظر : – جيرار جنيت، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ، 1986 م ، ص: 17 ، 18 ، 19 .

¹ – ينظر : المرجع نفسه ، ص: 16.

² – Fry, Northrop Anatomy of criticism Princeton , New JERSY P. 14 نقلا عن

حسن ناظم مفاهيم الشعرية ، ص : 23 .

من مبدأ كلي هو المحاكاة ، وهذه سبيل مخصوصة بالتفكير الفلسفي المنشغل دوماً بكليات الأمور وبالمقولات المنظمة للظواهر الكونية البشرية ¹ ، ويمكننا أن نعبر عن مبدأ الكلية في المسألة الأجناسية لأرسطو في الترسيمة التالية التي تعبر عن التداخل بين شعرية الفنون ، وشعرية التراجيديا ²



وفيما يخص اللبس الحاصل بين الأجناس ، والأخطاء النظرية التي وقعت جراء ذلك فقد حاول " جيرار جنيت " " Jerard Genette " رفع هذا اللبس الحاصل عن طريق تسليط الضوء على تحريفات الناقدين ومرادفتهم

" الأنشودة المدحية " ب : " الشعر الغنائي " ، وقد عاد للمصدر الأول الذي اقترحه " أفلاطون " واستغله أرسطو من بعده ، وهو الاختصار في التصنيف على الصيغة الإيــــــــــــــــمائية الصرفة " المأساة والملهاة " والصيغة المزدوجة " الملحمة " ³ ويكون بذلك قد ألغى من دائرة

¹ - أحمد الجوة ، بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات ، مطبعة التفسير الفني ، صفاقص ، تونس ، دط ، 2004 م ص:50.

² - المرجع نفسه ، ص:ن .

³ - جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، ص : 21 ، 22 ، 23 .

اهتمامه كل شعر أو نثر لا يمثلان. ونحن نعرف أن " أفلاطون " هو صاحب مبدأ المحاكاة المثالية الأول وعنه أخذ " أرسطو " هذا المبدأ وجعله محاكاة أفعال .

واتباعا للتقسيم الصيغي الأفلاطوني المزدوج فإن "جيرار جنيت" "Jerard Genette" يقترح مصطلحا يعتقد أنه يلائم أكثر من غيره تحديد هذا الصنف وهو " الصيغة " ، فحسب أفلاطون يتكلم الشاعر في الصيغة السردية باسمه الخاص ، وفي الصيغة الدرامية تتولى الشخصيات الكلام¹.

وإذا رجعنا إلى " أرسطو " الذي عاد إليه "جيرار جنيت" بدوره في صدد تفرقه بين فنون المحاكاة ، حين يؤكد أن " المحاكاة " هي شكل تتجلى فيه سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها وهذه الأنواع تتمايز عن بعضها إما باختلاف:

1- المادة أو الوسيلة ← الحركات ، الكلام ، اللغة ، النثر أو الشعر ، الوزن ← أي "الشكل" الذي لا يعيره أرسطو أي أهمية في كتابه.

ويمكننا أن نستنتج بناء على التقاء الصنفين المتبقين المخطط التالي :

2- الموضوع المحاكى ← محاكاة أفاضل أو أراذل .

↑ ↑

3- الطريقة أو الصيغة ← السرد أو العرض المباشر.

¹ - ينظر : المرجع السابق ، ص: 25 .

وقد جرد " جيرار جنيت " Jerard Genette " هذا التقسيم المتوافق مع التقسيم

الأجناسي الثلاثي في الشكل التالي: ¹

الموضوع	الصيغة	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة	
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر	

وثمة قضايا عديدة أشار إليها " جيرار جنيت " Jerard Genette " في كتابه السابق

، وقد كان له فضل السبق في طرحها وإثارتها ، منها : الترتيب الأجناسي الأدبي ، قضية إهمال

الشعر الغنائي عند أرسطو والسكوت عنه في كتابه الشعرية ، وكيف أدمج الشعر الغنائي عنوة

في التقسيم الثلاثي دون أي أساس نظري متماسك . ويلاحظ الدارس أن أرسطو ركز على

تراجيديا " سوفوكليس " و ملحمة "هوميروس" ووضعهما كعينات لدراسة الجنس

الملحمي كونهما أرقى وأبلغ ما وصل إليه الإبداع البشري في ذلك الوقت ؛ إذ

« ليست الأشعار الهوميرية بداية ، بل بلوغ ، وواضح أنها آتية من تراث أدبي عريق . إنها

تشير إلى حضارة راقية تعود حتى الآشيين في ميسين . » ¹ وقد لفت "أرسطو" إلى سر

¹ - المرجع نفسه ، ص: 26.

تفرد "هوميروس" عن بقية الشعراء كونه الوحيد الذي كان يعي قانون لعبة المحاكاة وفنياتها ، وهنا تبرز خصوصيته بصفته شاعرا كبيرا أعجب به أرسطو.

بوسعنا القول إن كتاب " فن الشعر" هو محاولة تأسيسية لنظرية تتعلق بالأجناس الأدبية، ووضع ضوابط لخصائصها وأشكالها وطرائق تأليف كل نوع من أنواعها ، وقد كان الأنموذجان المعياريان اللذان استمد منهما " أرسطو" أفكاره الأجناسية وتحديداته النوعية — التي توخى فيها المنهج الإستقرائي* — هما:

" الدراما والملحمة " كوقائع أدبية متحققة وخاصة ، ويكون بذلك قد وضع تقنينا معياريا لـ " فن الشعر" ككل ؛ أي ما ندعوه "الشعرية" ؛ طارحا نظاما جديدا مبتكرا ، وفق منهج استقرائي مفارق للدراسات الوصفية التأملية التاريخية التي سبقته . و« لهذا السبب كان فن الشعر معياريا (لأنه يقول ما ينبغي أو ما قد ينبغي فعله) ووصفيا على حد سواء ، ولذلك أيضا فهو ، بشكل جيد للغاية عمل منظر وليس فقط عمل مؤرخ . هذا " التوتر " بين القاعدة [النظرية] والواقع التقنين والملاحظة — والذي كان أرسطو على وعي به ، يعطي ، فضلا عن ذلك معنى لمفهومي الضروري والاحتمالي : إذا كان أرسطو يقصي المستحيل

¹ - فرنان روبير ، الأدب اليوناني ، تر : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1983م

واللامعقول ، واللامنطقي (وهو ما يلجأ إليه في الحقيقة هوميروس ، الشاعر الجدير بهذا اللقب

— هذا هو الواقع الموجود) فإنه يطالب الشاعر مع ذلك بأن

((يشتغل حتى حدود الاحتمالي)) إذ أنه يصل إلى التسليم فيما يشبه المناقضة ((باحتمالية

الاحتمالي)) . هنا يوجد الإلزام الذي يزعم أنه يتجاوز بالفن المحاكاتي ما هو خاص وعرضي.

«¹ ولاشك أن "أرسطو" المنظر صاحب الفكر التجريبي » كان ينطلق — بروح العالم — من

حقائق ملموسة في تاريخ الشعر اليوناني . ومن خلال تحليل هذه الحقائق تحليلاً موضوعياً

متجرداً من الأفكار المسبقة ، يصل إلى أصول عامة ، لا يدعي أنه حقق بها نتائج نهائية

كنتائج العلوم النظرية . ولذا ، جاء عمله زائراً بالأفكار التي يمكن أن تصدق اليوم ، كما

صدقت بالأمس . إن إعجازه في الحقيقة — يتبدى في أنه يتضمن كثيراً مما يمكن أن يكون

دائماً، وله أهمية شمولية عالمية .² » .

يتبين لنا من كل هذا ، أنه لا مناص لأي دارس أن يطلع على ما تضمنه كتاب " أرسطو

" ويقدم أفكاره بمفاهيمه الخصبة العميقة ، وفكره الشمولي —

فلا يستطيع أي ناقد الانفلات من سلطة مفاهيمه حتى وإن كان مجادلاً مناقضاً وذلك بحق

ميزة الأعمال الأصيلة الخالدة ، «ولقد حاول الكاتب المسرحي المعاصر برتولت بريخت (

1998 — 1956) ، أن يتحدى أصول هذا الكتاب الذي أعتقد بأنها تحكمت في أبنية

¹ — بيبير شارتييه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، ص:19.

² — أرسطو ، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص:7 ، 8.

الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية — وأن يتحرر منها ، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسمائها بأصول المسرح الملحمي ، إلا أنه عجز عن أن يفلت كلية في تطبيقاته ، من تأثير بعض الخطوات ، التي رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب من ثلاثة وعشرين قرناً ، بل وأصبح بريخت رغم أنفه أرسطياً ، في جوانب كثيرة مما كتبه من مسرحيات . ومع أن هذه الأصول البريختية تعتمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية ، أصلاً بأصل ، إلا أن هذا الاقتران في ذاته ، يدل على قيامها في دائرة " فن الشعر " ¹ « هذه الدائرة التي علمها " المعلم الأول " * وما انفك النقاد يحومون على محيطها باحثين عن سر إشعاعها الخالد » فقد ظل النقاد قروناً وما يزالون ، يناقشون أرسطو ، وينقدونه ، ثم يعودون إليه ، فكتاب الشعرية ، هو الكتاب المقدس** في النقد الأوروبي . ولا بد لأي ناقد ، مهما تطاول على أرسطو أن يعود إليه ، ويبدأ منه . ² « فهو المصنف العلمي المتوارث الذي تحتكم إليه كل محاولة تنظيرية أو تطبيقية في مجال الدرس الأدبي ؛ كونه الأساس الأول الذي تصنف فيه الأجناس الأدبية التي تعتمد المحاكاة .

¹ - المصدر السابق ، مقدمة المترجم ، ص: 4 .

* — الفلاسفة المسلمون هم الذين أطلقوا عليه هذا اللقب .

** — استطاع كتاب فن الشعر لأرسطو دون أي أثر يوناني آخر — أن يزاحم — في عصره الذهبي — الكتاب

المقدس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه ، وطبعه ، ودراسته وتفسيره . ينظر: المصدر نفسه ، مقدمة المترجم ص:

10.

² - عز الدين لمناصرة ، علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط1

2006 م ، ص: 47.

ومهما قيل في شأن هذا الكتاب ؛ فإنه يعتبر بحق الترسنة النظرية لكل الشعرية التي أتت بعده ، فقد « هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوربي لمدة تزيد على الألفي عام ، فقد ظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوربي حتى أواسط القرن الثامن عشر [سديني — جونسون — درايدن — بوب — وحتى د. جونسون] ¹ » ، كما يعتبر « الملاذ الأكاديمي الأول لتثقيف الذوق النقدي على مر العصور . ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة في أوربا ، وأنصار الكلاسيكية الجديدة ، بل والنقاد المحدثون في مقدمة هؤلاء جميعا » ² ، وكذلك النقاد المعاصرون ومنهم "تودوروف" نفسه الذي اعتبر أن كتب الشعرية في عصر النهضة لم تكن إلا مجرد تعليقات على كتاب "أرسطو" بسبب شهرته التي أعمت وحالت دون قراءة واعية له أدت إلى التسليم المطلق ، فلم يعد أحد يجرؤ على الاعتراض عليه أو على قراءته بحيث اكتفي باختصاره على صيغ وكليشيهات جاهزة متروعة من سياقها تم تداولها والتنويع عليها. ³

ب - تنويعاته :

1- فن الشعر لهوراس :

¹ - شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986م ، ص: 31.

² - أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر وتقديم وتعليق ابراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص : 8.

³ - ، ينظر تزفيتان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص: 13 .

من الملاحظ أن كتباً عدة في النقد الأدبي حملت عنوان " فن الشعر " ؛ إذ بعدما يزيد عن قرنين أي " 214 سنة ، يؤلف ناقد آخر وهو الشاعر "هوراس" (65 ق م — 8 ق م) كتاباً يحمل نفس العنوان " فن الشعر " * تأثراً بكتاب "أرسطو" .

ومن الجدير بالذكر أن الناقد "فؤاد المرعي" ينفي الشبه القائم بين كتاب هوراس وكتاب أرسطو فعمل هوراس يفتقر إلى الأسس الفلسفية العميقة وهو من طراز كتب " تفعيد الشعر " المتصفة بجمود وصفاتها الجافة ، ويورد أن القدماء يؤكدون على أن مصدره هو كتاب بطليموس الذي قلده في توزيع مواد رسالته وفي تصوراته الجمالية الأساسية ، فهوراس لم يكن يسعى إلى صياغة عمل نظري مكتمل وبالرغم من ذلك ، ففؤاد المرعي يعد كتاب " فن الشعر " لهوراس البيان النظري للأدب الكلاسيكي الروماني في عهد الإمبراطور أوغسطس .¹

وبالرغم من كونه ناقدًا رومانيًا إلا أنه يدخل في نطاق الشعرية الإغريقية لأنه يحمل ويقلد نفس المفاهيم الإغريقية بصورة أخرى² ، ويبحث على تمثلها فمعظم أفكار الكتاب مستمدة من

* — تاريخ تأليفه مجهول ويرجح البعض أنه نظم في آخر حياته بين عامي " 10 — 8 ق م " . والبعض يذهب إلى أنه كتب مع الكتاب الأول من الرسائل وبرشحون 23 ق م للبدأ في نظمه . أما عن العنوان فلم يضعه هوراس وإنما تعارف عليه النقاد بفن الشعر لأن موضوعه طبعة الشعر وضروبه . ينظر : هوراس ، فن الشعر ، تر: لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ط 3 ، 1988م ، ص : 22 ، 24 .

¹ — فؤاد المرعي ، مدخل إلى الآداب الأوروبية ، منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

1996 م ، ط 2 ، ص : 86 ، 87 .

² — عز الدين لمناصرة ، علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، ص: 42 .

كتاب "أرسطو" ، وهذا لا يلغي بعض الجوانب الملفتة والشاعرية في الفن ، والتي تناولها "هوراس" في كتابه ، كتشبيهه اللغة الشعرية التي تتخلل العمل الأدبي بـ "قطع الأرجوان" ؛ هذا الجوهر النفيس الذي يتخذ كاللؤلؤ للزينة والترصيع فيقول : « كم من عمل جليل يبشر بقيمة أدبية هائلة ، قد رصعته رقعة أرجوانية أو رقعتان ، تسطع روعتهما في مدى عريض ، (...) اكتب ما شئت أن تكتب ، مادام عملك كل منسجم »¹ . وقد وجد هذا التشبيه اللماح الشعري أثرا له عند الكتاب والنقاد .

ويبقى هوراس متمثلا مرسخا كل ماجاء في كتاب أرسطو، بأسلوب يميل إلى الخواطر بسبب طابعه الشعري تأثرا بالشاعر "هسيود" الذي نظم قصيدة تحمل عنوان " فن الشعر " أيضا ، ولعل هذا الأسلوب ، إضافة إلى تبلبل أفكاره حرماه من الروح المنهجية التي وسم بها كتاب "المعلم الأول" إلا أنه لم يحرم من التأثير في ذائقة العصر الوسيط .

وتبقى « مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسية لنظرية الأنواع »² كما يصرح بذلك الناقد الأمريكي " أوسن وارين " في كتاب " نظرية الأدب " . وسيأتي ناقد في مرحلة موالية ليرسم خطى هذين الناقلين — أرسطو وهوراس — وهو "بوالو" .

¹ - هوراس ، فن الشعر، تر: لويس عوض ، ص : 109 ، 110 .

² - رينيه ويليك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، مر : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1987 م ، ص : 238 .

* — نشره سنة 1674. ترجمه إلى العربية : علي درويش سنة : 1995 ، ورجاء ياقوت ، سنة : 2001.

2- بوالو والشعرية التعليمية :

يعتبر " بوالو ديپريو " Boileau Despréaux " (1636م — 1711 م) ممثلاً للكلاسيكيين ، والناطق الرسمي لهم ، فقد انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية ، التي اضطلعت في القرن " السابع عشر " بمهمة المحافظة على الأعمال الأدبية الفرنسية ، والأعمال الرفيعة ككل. وتكريساً لدوره الثقافي ؛ فقد ألف كتاباً يحمل عنوان " فن الشعر " * صدر سنة : 1674م ، أسوة بفن الشعر لهوراس ؛ فقد لعب هذا الأخير « دوراً لا يقل أهمية عن دور كتاب أرسطو " فن الشعر " في تقعيد الشعر الكلاسيكي الأوروبي ، فمنظر الكلاسيكية الأوروبية بوالو لم يستخدم اسم هذه الرسالة عنواناً لكتابه فحسب ، بل استخدم أيضاً طريقة هوراس في العرض وترتيب المواد وضمن كتابه كثيراً من التفاصيل كما أوردها الشاعر الروماني دون أي تعديل تقريباً ¹ ، لذلك كان كتاب " بوالو " ذا نزعة تعليمية تقعيدية ، منظوم في أربع قصائد تتضمن 1110 بيتاً شعرياً من البحر الإسكندري .

- القصيدة الأولى: يوضح فيها أساسيات ومبادئ الكتابة الشعرية .
- القصيدة الثانية : يسرد فيها تاريخ الشعر الفرنسي كما يتناول فيها الشعر الهجائي .
- القصيدة الثالثة : يتناول فيها الحديث عن الأجناس الأدبية الملحمة ، التراجيديات ، الكوميديات .
- القصيدة الرابعة : تتضمن مجموعة من الإرشادات موجهة إلى الأدباء .

¹ - فؤاد المرعي ، مدخل إلى الآداب الأوروبية ، ص : 88 .

و« عندما نشر بوالو كتابه " فن الشعر " لم يأت كلامه من فراغ وبالرغم من أن نظريته هنا قد تكون ناقصة في بعض الأحيان ، إلا أنها بحق وثيقة تاريخية ممتازة تبين الذوق ومعايير الكمال في فترة من أخصب الفترات في تاريخ الأدب الفرنسي ، ولقد ظهر في هذا الكتاب هدف بوالو الواضح وهو أن يبين للمجتمع الراقي في عهده قيمة الشعر حتى يتفهموا الجهود المضني الذي يتطلبه من الشعراء ، وكان بوالو قد أثبت منذ فترة طويلة وظيفته كناقذ محترف سواء أكان ناقدا عادلا أم متحيزا ؛ لذلك جاء " فن الشعر " تنويجا لأعماله النقدية ونبراسا سار على هديه الأدباء لعشرات بل لمئات السنين من بعده . ¹ » مستضيئين بتوجيهاته السيدة الصارمة التي كانت قد سرت مجرى الدم في عروق الفرنسيين خاصة ؛ وقد أعارهم ما يتمثلون به في الصراحة ، فهو « صاحب هذا البيت الذي صار مثالا في الصراحة : " إني أسمى القط قطا وروليه Rolet مخادعا " . ² ، فقد كان " بوالو " هجاء لاذعا ، صريحا إلى درجة الإحراج ؛ فيما يتعلق بأي حكم أدبي.

كان كل من " هوراس " و " بوالو " خاضعين لسلطة كتاب "أرسطو" هذه السلطة التي كرسها السبق التجريبي للفيلسوف المعلم و الوعي النظري الذي وسم كتاباته ؛ لذلك فـ

¹ - بوالو ، فن الشعر ، تر: رجاء ياقوت ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر ، د ط ، 2002 م ، مقدمة المترجم ، ص:10.

² - بوالو ، فن الشعر، تر: علي درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر، دط 1995، مقدمة المترجم ، ص : 9.

« ماكان عند هوراتيوس وبوالو ، إلى جانب ابتكار لامراء فيه استمرارا وفيما لثراث ميجل لا يجوز تخطيه ، كان لدى أرسطو اجتهدا لا يبارى في التفكير ورسم الحدود ، إن لم يكن له

طراوة البدايات

(فأرسطو ليس هو البدء بأي حال من الأحوال)¹ ؛ على حد قوله لـ :

" بيير شارتيه " Pierre CHartier .

وقد أعقب " بوالو " كتابه " فن الشعر " بـ « رسائل أخرى كثيرة لا تكاد تحصى عددا تبدأ جميعها بعموميات تتصل بالشعر والأسلوب ، تعقبها فصول وصفية مدار كل فصل منها على أحد الأجناس المنظومة . وقد أفضى أمر هذه الرسائل إلى أن أصبحت في أواخر القرن التاسع عشر مجرد منتخبات تعليمية مبتذلة تردد القواعد نفسها ترديدا آليا مملا² . هذه القواعد التي ظلت تترسم خطى " هوراس " وقد تكرر هذا في إطار مشروع الكلاسيكية الفرنسية بالاهتمام بالفن الروماني لما فيه من قوة وتمجيد للعقل والنبيل الاجتماعي ، لكن الثورة الفرنسية (1789م — 1794م) مالبت أن حطمت هذه القواعد معلنة تغييرا راديكاليا طال جميع أنظمة المجتمع الأوروبي ، مؤذنة بسقوط الإقطاع وقيام مجتمع برجوازي على أنقاضه ، ثم كانت " الرومانسية " التي « مكنت الأدب من أن يستقل . وبذلك ظهرت أول نظرية للأدب

¹ - بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، ص: 22 .

² - محمد القاضي ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، سلسلة مفاتيح ، دار الجنوب للنشر ، تونس ،

بالمعنى الدقيق . فلم يعد للتمثيل ولا للمحاكاة شأن ، بل أصبح الشأن كله للجميل وما هو منه بسبيل . ومن ثم لم تعد للأدب غاية خارجة عنه ، وأصبح ينظر إلى الأثر الأدبي من زاوية الانسجام بين أجزائه ، وهذا ما اصطلاح عليه بالوحدة العضوية ، وأصبح مدار البحث على خصوصية الأثر الأدبي والفني عموماً¹ .

ولم تر " نظرية الأدب " النور بالأسلوب الجامعي حسب "تودوروف" إلا في القرن العشرين على يد رواد المدرسة الشكلانية الذين كانوا أقرب إلى روح كتاب الشعرية ؛ فقد تناولوا العمل من حيث تركه " أرسطو " وانكب هؤلاء المنظرون على ممارسة تحليلية للعمل الأدبي معيدين الارتباط بالتقليد الأرسطي² .

ثانيا : الشعرية الشكلانية للقص :

أصبحت الدراسات الأدبية في القرن " التاسع عشر " ، مجرد توثيق لسياق قائم ومقرر لدروس تعليمية ، فصارت بذلك ممجوجة ؛ لأنها ما فتئت تعالج العمل الأدبي من تخومه ؛ فكانت متراخية عن ملامسة مكانه الجوهرية التي تميزه كواقعة أدبية عن الواقع المرجعي . وقد

¹ - المرجع نفسه ، ص، 28 .

² - ينظر تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص: 14 .

بدأت معالم الحركة الأدبية والنقدية في البروز والتحول ، خلال العقد الأخير من "القرن التاسع عشر" مع نهوض الرمزية وتناولها الإستيطقي للأعمال الفنية واتجاهاتها الصوفية وميولاتها الدينية ثم انشقاقها على نفسها وبروز الحركة الأكمية □ .

[illegible]

" المستقبلية والتكعيية والدادائية والسيرالية " ، التي نادت بالقطيعة عن كل ما يمت بصلة إلى التراث الكلاسي وما تجسده التقاليد الأدبية و « برزت خطوط المعركة حوالي 1910 ، فالجمالية والرمزية والماركسية واجهت الواحدة الأخرى بحدة » ² ، مما أذكى حدة الجدل والسجال بين الأطراف وفي هذه الظروف التاريخية الثورية الخاصة ، نشأت مجموعة من الأذهان

□ - حركة شعرية تنتمي إليها الشاعرة الروسية أنا أخماتوفا .

¹ - محمد الولي ، الشكلائية الروسية الإرهافات الممهدة ، مجلة علامات ، عدد : 28 ، ص: 95.

- [http://www/Saïdbengrad.com/al/2228-11.pdf](http://www.Saïdbengrad.com/al/2228-11.pdf)

2 - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، ص : 201 .

الأكاديمية لطلاب شباب باحثين؛ التقوا ونشطوا بروسيا في مطلع " القرن العشرين " ابتداء من "1914 م" معلنين ثورة منهجية ضد كل العقول السكولاستية الدوغمائية . وسميت هذه الجماعة بـ " الشكلائية " قدحا لا مدحا فأعضاؤها أنفسهم ضاقوا بهذه التسمية التي ألصقت بهم في البداية سنة "1924م" نكاية من خصومهم التاريخيين والإيديولوجيين المترصدين الذين راهنوا على فشلهم منذ البداية ، و« كان الشكلائيون يسمون أنفسهم المورفولوجيين أو التخصيصيين وكانوا ميالين إلى البحث عن الذي يؤسس خصوصية الأدب، " أدبيته " أو الشعر " شعرية "»¹ ؛ ولكن بعد هذا قبلت الجماعة في شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحدي لخصومهم² .

¹ - آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، مر: عبد القادر بوزيدة ، عبد الحميد بورايو ، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح ، جامعة الجزائر ودار الآفاق ، د ط ، 2004 م ، ص:90.

¹ - ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، د ط ، 2005 م ، 98.

□ - تتضمن النظرية الماركسية أنه لا يمكن فهم المنتجات الثقافية مالم توضع في السياق الأوسع للعلاقات الاجتماعية بشروطها التاريخية التي تنبثق منها تلك المنتجات . ينظر : أليكس كالينيكوس ، تر : هاني حلمي حنفي ، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - القرن العشرون - المداخل التاريخية والفلسفية ، ك نلوف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ، هاني حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م ، ص : 141.

مجرد انطباعات بعيدة عن الصرامة العلمية ؛ لذلك فقد رأوا « أن التاريخ الأدبي لابد من إعادة فتحه بمصطلحات جديدة »¹.

فحينما دخل الشكلاونيون في نزاع مع الرمزيين؛ كان هدفهم تخلص الإنشائية من أيديهم ، وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية وقيادتها على طريق الدراسة العلمية للوقائع² التي تفرق الأدب عما سواه عن نظم الواقع الأخرى ، لذا دعوا إلى ضرورة تحديد موضوع علم أدبي متماسك

وتوجيه الدراسة الأدبية نحو قضايا التأليف الفني الملموسة لتخطي الأزمة المنهجية التي كان يتخبط فيها الأدب والتي جعلته غريبا مائعا فاقدا لخصوصيته وذلك عن طريق إرساء مبادئ حازمة تعين خصوصيته ، وهذا ما أكد عليه "رومان جاكوبسون" في قوله الشهيرة :

« موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية" Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »³، والتي اعتبرت زبدة وخلاصة وصياغة مثلى للفكر الشكلاوني ، ومن ثم توجب على الشعرية الشكلاونية ، تحديد تعريف لموضوعها وهو التركيز على الخصائص الشكلية للأدب، والإهتمام بوظيفتها الفنية التي تؤديها ووصف الإشتغال الإجرائي للخلق الكلامي ، مما

¹ - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، ص : 213 .

² - ينظر: بوريس إخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين

الروس تر : إبراهيم الخطيب ، ، ص 34 .

³ - المرجع السابق ، ص : 35.

يسوغ ضرورة تأسيس علم للأدب ، وبالتالي فإن « موضوع الشعرية ليس العمل الفردي ، ولكنه مجموع الإجراءات التي تحدد الأدبية : الأبنية السردية (والتي درسها خصوصا إجنباوم ، وشلوفسكي ، وبروب) ، والأعمال الأسلوبية

(فينوغراف) ، والبنى الإيقاعية والعروضية (أعمال بريك وجاكوبسون) وجدلية الأجناس (تينيانوف) ، والبنى الموضوعية (توماشوفسكي) إلـــــــى آخره . ¹ ، ومن ثم فقد كانوا » بذلك يستأنفون مشروع نمط من الدراسات طرح في شعرية [Poétique] وبلاغة [Rétorique] أرسطو ، موضوعه أشكال الخطاب وليس المؤلفات المحددة . ² .

ولعله من المفيد الإشارة هنا إلى أن تحديد موضوع الدراسة الأدبية سيمتن البحث النقدي في حوضه لتأسيس نظرية متكاملة متماسكة مالكة لكفاءة إجرائية عالية قيمة بدراسة النصوص الخاصة ذات الخطاب النوعي .

أ – تجذير الأطر الشكلائية :

¹ -أوزوالد ديكر ، جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي ، ص : 178.

² - تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم تر : سامي سويدان ، مر : ليليان سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 م ، ص : 35 .

لم يؤسس الشكلاونيون مبادئهم من فراغ ولم يدعوا ذلك إذ؛ « لا توجد نظرية تسقط من السماء وتزعم أصالتها المطلقة.¹ » و « تماما كما حدث مع أرسطو الذي نتحدث عن بلاغته باعتبارها الحدث المفاجيء في الحاضرة الأثينية متجاهلين كل التراث البالغ الغنى الذي خلفه السوفسطائيون ، كذلك نتحدث عن الشكلانيين ، وكأنهم الطفرة التي رأت النور بغتة ودون مقدمات مولدة . والواقع أننا حينما نستشير المؤرخين نجدهم يكشفون عن كون هؤلاء لم يكونوا يطأون أراضي بدون مالكين² ».

وإذا كان الشكلاونيون قد تأثروا بآراء صيغت من قبل فمأهي مرجعياتهم في ذلك ؟ أو الأرضية التي انطلقوا منها ؟ وماهو مكن أصالة تأملاتهم التي لاتزال راهنة الطرح ؟.

إذا توخينا تحذيرا للأطر الشكلانية ، فإننا نجد لها مرتبطة بنظرية " كانط " في علم الجمال ، وتأثيرها الذي طال حقبة الرومانطيقية الألمانية ، ذلك ماأشار إليه " جيرمنسكي " في بداية العشرينيات ، خاصة فيما يتعلق بمبدأ " ذاتية الغاية " للغة الشعرية — الذي سيتناوله البحث لاحقا — والذي يأتي مباشرة من الكتابات في الجماليات ، لكارل فيليب موريتز و كانط ، وشليغل³ ، كما يشير "تودوروف" إلى أن بعضا من أهم أفكار الشكلانيين الإجرائية ، قد كانت واردة في "فرنسا" في نفس الفترة تقريبا عند كل من "مالارمي" و"أندريه جيد"

¹ - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:215.

² - محمد الولي ، الشكلانية الروسية الإرهافات الممهدة ، مجلة علامات ، عدد : 28، ص:96.

³ - ينظر: تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص: 28،29 .

و"مارسيل بروس" وتكاد تكون متطابقة عند "بول فاليري" ، هذا الأخير الذي يحيل عليه تودوروف كثيرا في كتاباته واعتبره شكلا نيا بامتياز ¹.

والشيء الذي أضفى هالة من الأصالة على تأملات الشكلا نيين ومبادئهم النظرية هو أنهم كانوا يمتلكون فضل سبق والجرأة في تنظيم هذه المبادئ وتوظيفها توظيفاً محكماً ، ووضع جهاز مصطلحي للاشتغال المحايث على الواقعة الأدبية.

وقد استعاروا هذه الجرأة من "المستقبلين" الذين اشتغلوا في حقل التجريب الشعري مبتكرين أشكال شعرية جديدة ، و الذين نهضوا بدورهم ضد الرمزية ، وقد « تبلورت النظرية المستقبلية من خلال حركة أدبية وفنية ، أرسى قواعدها إميليو مارينيتي Emilio Filippo Tommaso Marinetti في 1909. » ² أهم أعلامها : (دايد بورليوك ، بيليمير كلينيكوف ، كروتشينيكي ، بلاديمير ماياكوفسكي) . كانوا منتمين إلى الجبهة الفنية اليسارية وقد شكلت حركتهم قطيعة ضد الجمالية الرومانسية الحاملة ، إلى الجمالية الآلية اليقظة التي تمجد المخاطرة ؛ فكان شعارهم ؛ « لقد قررنا أن نستغي عن ضوء القمر » ³ إعلانا وتحسيدا لتلك القطيعة .

¹ - ينظر : مقدمة تودوروف نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلا نيين الروس ، ص: 20

² - نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ط 1

2003 م ، ص: 600.

³ - المرجع نفسه ، ص: 602 .

جنح المستقبلون في أعمالهم في مجال الشعراًو الفنون البصرية إلى الإغراب والفوضى والتمرد والمروق عن التقاليد، والانعقاد من القيود العروضية في شعرهم وحتى عروضهم المسرحية ميزتها الارتجالية ؛ فكانت مواضيعها وليدة الراهن اليومي المتجدد ، وكان ديكور المسرح تجسيدا لتصميمات تكعيبية تجريدية وأشكال من قطع غيارات الآلات والسلاسل الحديدية والمسامير والمزنجرات الحربية ... التي تهيئ إلى الثورات والحروب و الحضارة الصناعية والتكنولوجيا. وسرعان ما انتشرت أفكارهم بسرعة البرق لأنهم اتخذوا في الصحف اليومية والمجلات العالمية أعمدة لنشر أعمالهم الفنية الدعائية ، التي كانت تهجس بكل ما هو مستجد في هذا العالم الصناعي .

وقد أصدرالمستقبلون عدة بيانات تميزت بالجرأة والجسارة والمروق ؛ منها :

« البيان الإيطالي عام 1909 الذي يدعو إلى إلقاء المكتبات في النار وتسليط الطوفان على المتاحف أو بنصيحة ماياكوفسكي المشابهة في بيانه السيء السمعة " صفعه في وجه الرأي العام " الذي وقعه دافيد برليوك وألكسي كروشينيك و غلاديمير كلينيكوف عام 1912»¹ ، وقد حفز هذا الحراك الفني النشاط الحركات الطليعية في كامل أصقاع العالم و» من هذه الخلفية ، انطلق الشكليون في إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته

¹ - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:201.

الحرفية . صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين ، ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية »¹ ، التي تعتبر فيها اللغة وسيلة تقنية فحسب .

كانت ثورة الشكلائية متزامنة مع الثورة المستقبلية ؛ حتى أن "شك洛夫سكي" قد خصص لها مقالة "انبعاث الكلمة" سنة 1914. وقد كانت "المستقبلية" حسب رأي "إيخنباوم" « سندا للشكلائين لأنها أسبغت على معركتهم طابعا راهنا .»² فقد جمعتهم ظروف واحدة وأهداف واحدة ، وهو الثورة الطلائعية والراديكالية على النظم الرجعية والهراركية الفنية ، والبورجوازية الثقافية المتدنية ؛ وتحطيم صلباتها وتقويض دعائمها ، كما أسبغت المستقبلية على مواقفهم الحدة فكانوا طليعيين بعنف ؛ حتى أننا « لانجد في أي مكان مواقف نقدية كبرى صيغت بجدة وحتى بتطرف كما نجدها في روسيا الربع الأول من هذا القرن . ولم يكن المجال النقدي في أي مكان

¹ - رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1998م ص :27.

² - بوريس إيخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص :34.

² - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص :199.

³ - المرجع نفسه ، ص : 214.

□ - نشير هنا إلى اعتزال كثير من النقاد تيار المستقبلين ، منهم " يــــوري تييانوف " إضافة إلى تحفظات

" فكتور زيرمونسكي " حول مبادئهم .

حيويا ولاذعا إلى درجة أنه حياة أو موت (حتى بالمعنى الحرفي للكلمة) كما كان في روسيا العقدين الثاني والثالث من عصرنا ¹ .

في هذا الزخم الثوري الفني الطليعي ؛ تولد هاجس ضرورة معاينة كيفية صناعة القصائد لدى الشكلايين ، وكان الموقف الصارم مجديا ، حينما بينوا
« كيف أن الأدب يحتاج دائما إلى "البربرية" » ² .

ولعلنا لا نحتاج إلى نفاذ رؤية ، لنستنتج أن الشكلائية ، ليست مجرد صدى للمستقبلين ، ولا حاشية لشرح تعاليمهم □ والدفاع عنها ، وهذا يلقي ظلالا من الشك حول إشارة أغلب النقاد إلى تبعية النقد الشكلائي إلى ماسبقه من نشاط طلائعي لجماعة المستقبلين ومغالاتهم في ذلك ؛ مما يحجم من جهود الشكلايين ويقلل من حدة جرأتهم ، وفضل سبقهم في طرحهم المبكر لكثير من القضايا النقدية الصارمة الدقة ؛ إذا ما قورنت بالمساعي الفضفاضة والإسهامات غير الأكاديمية لجماعة المستقبلين ، وهذا ما يعضده رأي "رينيه ويليك" "René Wellek" حين يفضل الحديث عن مسألة التفاعل مؤكدا أنه « لا يجوز حصر الشكلائية الروسية بالمدافعين فقط عن الممارسة المستقبلية ، فإن كان الأمر هكذا فإن النظرية الشكلائية الروسية لن تكون أكثر من حاشية تاريخية قليلة الأهمية خارج روسيا إلا لطلبة المستقبلية الروسية (...) إن أسلاف الشكلائية الروسية في تاريخ النقد الروسي وفي

التفكير الغربي في الأدب مبعثرون جدا ولا يتطابقون أبدا مع أسلاف المستقبلية»¹ ، ونستطيع القول أن المستقبلية كانت « التحقيق العملي للنموذج الشعري الذي دافعوا

عنه»² ، فقد زودت الشكلايين بمنطلق ثوري طليعي في ؛ اتكؤوا عليه واحتذوه كأنموذج ، خاصة في مرحلة تكونهم الأولى ؛ وقد صاغوا من خلاله الكثير من مواقفهم العلمية ومبادئهم المنهجية التي لما تفقد راهنيتها.

سعى الشكلايون من خلال تأسيسهم هذا التيار النقدي ؛ إلى علمنة الدراسات النقدية ، والثورة على الاتجاهات السياقية ، التي كانت تتجاذب العمل الأدبي وتخضعه لقوالبها الجاهزة ولإسقاطات خارجية واقعية دون مراعاة خصوصية جوهره وفراة مادته ، من ثم دعوا إلى ضرورة تأسيس علم أدبي موضوعي مستقل عن الدراسات الأدبية القديمة وهم بذلك قد وضعوا « فاصلا بين التحليل (Analyse) والتقويم (Evaluation) وهم يعنون بالتحليل علم الأدب ، ويعنون بالتقويم النقد الأدبي . فليست غايتهم الحكم على النصوص وإنما استنباط الآليات التي تعمل وفقها والخصائص التي تتمكن من خلالها من الدخول في حرم الأدب .»³ للمحافظة على خصوصية وظيفته الفنية .

¹ - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:204.

² - محمد الولي ، الشكلائية الروسية الإرهافات الممهدة ، ، مجلة علامات ، عدد : 28، ص: 96.

³ - محمد القاضي ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، ص:14.

ب — نشاط الشكلايين :

نشطت الشكلاية بصفة ملفتة ، وقام أعلامها من الباحثين بإنشاء تجمعين علميين عرفا بـ "حلقة موسكو" و"الأبوياز" .

1- حلقة "موسكو" التي ركزت اهتماماتها على اللغة واللسانيات تزعمها "رومان جاكسون" (1896م — 1882م) ولم يتجاوز سنه التاسعة عشر، وامتد نشاطها من 1915 م إلى 1920 م ؛ أي حوالي خمسة أعوام ، وما لبث عقد الجماعة أن ينفرط بعد انسحاب "رومان جاكسون" إلى براغ سنة 1920م ، هنالك أين واصل نشاطه الرائد في حلقة "براغ" اللغوية في "تشيكوسلوفاكيا" حيث تطور الفكر الشكلي .

2 — جمعية "الأبوياز" Opojaz " التي تأسست سنة 1917م في بترسبورغ . أثناء الحرب العالمية الأولى ، والتي تعني حروفها بالروسية اختصارا لعبارة "جمعية دراسة اللغة الشعرية" والتي ترأسها "شكوفسكي" — أبرز المنظرين الشكلايين وأجرؤهم رفقة "إيخنباوم" ، وقد كانت "الأبوياز" متعاونة مع حلقة موسكو . ولم يكن نشوء هذين التجمعين العلميين « مجرد إيدان بميلاد علم الشعرية المعاصرة بل كان أيضا إرهابا بميلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية السردية الحديثة وعلم السيميوطيقا »¹ .

¹ - فيكتور إيرليخ ، الشكلاية الروسية ، تر : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 2000 م، من مقدمة المترجم ، ص : 5.

قام الشكلاونيون بإنجاز كثير من الأعمال الريادية ،التي تضم كما هاما من النظريات والمصطلحات المثيرة للجدل ، في كل من الشعر والسرد والمسرح وسرعان ما انتشرت أفكار هذه المدرسة في "تشيكوسلوفاكيا" و"بولندا" و"فرنسا" بفضل حركة روادها ، وسفرهم إلى تلك البلدان ، وترجمة الكثير من أعمالهم إلى لغات عدة ، ويشير "جان إيف"

تاديه " Jean Yves Tadié □

(1936م ، ...) إلى أن الشكلانية « لم تعرف بشكل جيد ولم تأخذ قدرها من التقويم في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة إلا بعد نشر كتابين هامين هما : الشكلية الروسية لفكتور إيرليش " □ □ (منشورات موتون ، 1955) ونظرية الأدب الذي يضم نصوصا للشكليين الروس جمعها وترجمها وقدم لها تزفيتان تودوروف وصدر عن دار سوي عام 1965 □ □ □ .

□ — دكتور في الآداب وأستاذ في جامعة السوربون الجديدة ، من أعماله : بروسست والرواية ، رواية المغامرات ، مقدمة إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر .

□ □ — قام " محمد الولي " — وهو أستاذ اللغة العربية والترجمة بجامعة الأخوين بالمغرب — بترجمة الجزء النظري لكتاب" فيكتور إيرليخ " وهو الجزء الثاني منه سنة 2000م ، وأرجأ ترجمة الجزء الأول ، المتعلق بالمسار التاريخي للشكلانيين الروس لمشروع ترجمة آخر .

□ □ □ — ترجمه " إبراهيم الخطيب " سنة 1982م ، وهو أستاذ مساعد ، مدرس مادة الأدب بالمدرسة العليا للأساتذة ،جامعة محمد الخامس (الرباط) ، ناقد يهتم بالرواية والقصة القصيرة ، في المغرب والعالم العربي .

في نفس الفترة قام لېفي شتراوس بعرض أعمال " بروب " و "جاكوبسون". كما قام نيكولا ريفيه بأول ترجمة لكتاب جاكوبسون دراسات في اللسانيات العامة إلى اللغة الفرنسية عام 1963. ¹

لم تتجل مجهودات الشكلايين الروس في الأعمال المكتوبة " المدونة " فقط ؛ وإنما تجلت أيضا في مناقشاتهم الشفوية ، وسجلاتهم وحواراتهم ذات الصداقات البعيدة والتي دارت في حلقة "موسكو" و "الأبوايز" والتي تناولت عدة مسائل شائكة.

فالروح العلمية والفنية التي كانت تجمعهم كمدرسة واحدة جعلت « كل واحد منهم يتحدث إلى الآخر ، ويقرأ عمله ، كانوا يهذبون أفكار بعضهم ويطورونها ، كانت الطريقة التي يبي بها عمل كل واحد منهم عمل الآخر توحى بأنهم يحققون فعلا وإلى حد ما ، (علم الأدب) الذي كان هدفهم ، من أجل أن يكون مجالنا المعرفي علما بالقدر الذي يسمح بالتراكم، وفنا بالقدر الذي يجعل من كل عمل نقدي عملا متميزا . هذا التفاعل بين الشكلايين جعل من الصعب أن نعزوا إلى أفراد تطوير مفاهيم معينة ² ؛ فالعمل الجماعي

¹ - جان إيف تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، د ط ، 1993م ، ص : 21.

² - روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنائية ، ضمن : — ، القصة ، الرواية ، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، مجموعة من النقاد ، تر : خيرى دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة

أغنى ومتن المبادئ النظرية للشكلانيين ووسع آفاقها . لأنهم أيقنوا وأدركوا أن عملهم هو عمل تاريخي وليس عملاً شخصياً لكل منهم . بمفرده على حد قوله لإيخنبوم¹ ، لذا فقد استطاع الشكلانيون أن يجعلوا من الاختلاف والجدال إثراء لمبادئهم ؛ لأنهم « لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة : لم يتنازعوها فقط مع أعضاء ينتمون لمدارس أو تقاليد أو إيديولوجيات أخرى ، ولكنهم تنازعوها أيضاً فيما بينهم . لقد اعتبرت الشكلية نوعاً من الديالوج المستمر ، تطور ذاتها بالمناقشة والتساؤل والاختبار »² ، وإذا تبينا اهتمامات الشكليين فإننا ندرك أنها كانت متباينة ؛ حيث « نجد فيهم طائفتين : طائفة تهتم بالشعر غير — عقلي (وهو اتجاه المستقبلين) وطائفة أخرى تحبذ الاتجاه الأخفائي ، (نسبة إلى الشاعرة أخماتوفا) ، الذي كان يتميز بصميميته السيكلوجية ، ونظمه السريع . »³ . وهذا ما انعكس على تعدد وجهاتهم .

ج — موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلانيين :

¹ - ينظر : بوريس إيخنبوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين

الروس تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 67.

² - ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، 98 ، 99 .

³ - نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، مقدمة إبراهيم الخطيب ، ص 10.

نفى " بوريس إينبوم " في مقالته " نظرية المنهج الشكلي " أن يكون الشكلايون قد وضعوا منهجا محددًا لدراسة العمل الأدبي ، فما يستطيع التحدث عنه هو بعض المبادئ التي توصل إليها أعضاء الجماعة في دراستهم للغة كمادة ملموسة واستجلاء خصائصها النوعية .¹

وفي هذا المنحى كتب " إينبوم " يقول : « لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الآن أي مذهب أو نظام جاهزين . لقد كنا ، في عملنا العلمي ، نقدر النظرية كفرضية للعمل فقط ، نستطيع بمساعدتها أن نشير إلى — وأن نفهم الوقائع : نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة (...) كنا نضع مبادئ ملموسة ثم نتمسك بها في حدود إمكانية تطبيقها على ————— مادة ما

فإذا اقتضت المادة تعقيدا أو تغييرا لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة »² ومعنى ذلك أن مبادئ الشكلية تستعصي عن كل من يحاول تكليسها في أنماط منهجية جاهزة أو مبادئ دوغمائية متصلة ، لأنها لم تستكمل تحقيقها بعد ؛ فهي مسعى علمي طموح ، مشرع للبحث ديدنه الافتراض والإمكان والكشف الخاضع للتطور الدائم ، كما يتمثل هذا المسعى في أنظمة موضوع ————— الدراسة الأدبية

وهذا ما يؤسس المنطق الداخلي للشكلايين القمين بالإعجاب والاحتذاء ، وفي ظل هذا الطرح يطمح " إينبوم " إلى « تجاوز حدود ما يسمى عموما بالمنهجية ، وكيف تحولت

¹ - ينظر: بوريس إينبوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : المرجع السابق ، ص: 30.

² - المرجع السابق ، ص: 30 ، 31.

المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له ، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع »¹ . ؛ إذ تستطيع كثير من المناهج أن تنضوي في لواء هذا العلم ؛ لكن شرطاً جوهرياً يظل قائماً وهو ضرورة التركيز على جوهر المادة الأدبية المدروسة ، عن طريق ما أسماه الشكلاونيون بمبدأ المحايثة ، الذي أكسب مواقفهم النقدية مرونة وقابلية لمواكبة جديد الإبداع الأدبي و« لأن هذا المبدأ لا يستثني المقاربات المتباينة لنفس الموضوع : إن المنهج المحايث يراعي إمكانية تلقي اقتراحات الوقائع المحللة . وفعلاً ، كان الشكلاونيون يغيرون ويعملون على إتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل .»² ؛ فالفكر الشكلايني في بداياته الأولى يختلف عنه في مراحل المتأخرة .

وصفوة القول أن رغبة " الشكلانية " كنظرية جمالية ؛ هو خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية ، وهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي³ ، وحتى نفي الشكلانيين جدارتهم المستحقة فإنه علينا أن نوقن أنه « إذا لم يتمكن الشكلاونيون من إقامة نظرية كاملة للأدب فإنهم قد أنجزوا باستحقاق بعضاً من مظاهرها الأكثر أهمية .»⁴ على رأي "فيكتور إيرليخ" . وقد كانوا بذلك قد زرعوا سنبلة

¹ - المرجع نفسه ، ص:31 .

² - ، المرجع نفسه ، من مقدمة تودوروف للكتاب ، ص 18.

³ - ينظر : بوريس إخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : المرجع نفسه ، ص : 31.

⁴ - فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، ص:176.

وهبت بيدرا من الدراسات، لأنهم أثروا المعجم الإصطلاحي النقدي بعدة مصطلحات جوهرية ؛
اعتبرت حدوسا انطلق منها وتطورت فيما بعد خاصة في حلقة "براغ" ، وفي دراستهم للأدبية
التي هي موضوع الأدب فقد أسسوا العديد من المبادئ النظرية التي اتخذوها كفرضيات عمل
استندوا فيها إلى مبدأ تمييز الملامح النوعية للعمل الأدبي ولهذا كانوا يفضلون تسمية أنفسهم
"التمييزيين" .

– التمييزيين (اللغة الشعرية ، اللغة اليومية) :

تحلى النسق المنهجي للشكلانية ، في مقابلة "اللغة الشعرية" بـ "اللغة اليومية" وقد تطورت هذه
المقابلة في المقالات الأولى لجماعة Opoiaz الأبويان التي أنجزها ياكوبينسكي
Jakoubinski فكانت من ثم منطلقا لاشتغال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية
الشعر¹. وظلت راسخة ومطرودة في كتاباتهم خلال بقية مشوارهم النقدي .

فاللغة "اليومية / العملية " تجد غايتها خارجها لتنفيذ أغراض تواصلية أما "اللغة
الشعرية" تجد غايتها داخلها ، فهي ذاتية الغاية والقيمة فالأعمال الأدبية لا تفضي إلى شيء
يتجاوز ذاتها.

¹ – ينظر: بوريس إخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين

الروس تر : ابراهيم الخطيب ، ص:36.

ويؤكد "تودوروف" على أن هذا التصور للغة الشعرية ؛ ليس التصور الوحيد وليس الأول في تاريخ الشكلائية الروسية ؛ فقد ورد ذلك في أول منشور نظري لشكلوفسكي "انبعاث الكلمة" سنة "1914 م". أي قبل تكون الجماعة الشكلائية¹. إذا فقد كان "شكلوفسكي" من المفكرين البذريين في مجموعة الشكلائين وكان السباق في طرح أهم تمييزاتهم المبدئية ، ولهذا لم يخطئ "رينيه ويليك" حينما سماه "ذباة الخيل" □ .

إن ما يمكن رصده من خلال هذا التصور؛ أن اهتمام الشكلائين بالمادة الفنية للواقعة الأدبية ؛ التي هي اللغة ومقابلتها باللغة اليومية الاستعمالية ، جعلهم يشتغلون بكثافة في حقل اللسانيات ؛ بخاصة فيما يتعلق بالقيمة المستقلة للأصوات ، التي رصد الشكلائيون اشتغالها بكثافة في أشعار المستقبلين واستخدامهم للغة "مابعد العقلي" والتي يتجسد فيها مبدأ "القيمة المستقلة" بامتياز، والتي كانت منطلقا لأعمالهم ، مما كرس لتوطيد العلاقة بين اللسانيات ونظرية الشعر ، وهي علاقة يشبهها "إيخنباوم" «بالعلاقة التي كانت موجودة مثلا ، بين الفيزياء والكيمياء ، فيما يتعلق بالاستعمال والتجديد — المزدوج للمادة»². ونحن لا نحتاج

¹ - تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص : 31 .

□ — أورد هذه التسمية "رينيه ويليك" ؛ حينما لفت الإنتباه إلى الإختلافات والتميزات بين الشخصيات الكبرى في جماعة الشكلائين ، بهذا الصدد ينظر : رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، ص : 205.

² - بوريس إيخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلائين الروس

تر: إبراهيم الخطيب ، ص:36.

إلى دهاء كبير؛ كي ندرك أن الوظيفة الشعرية في اللغة ، تشبه الكيمياء في مبدأ تفاعلاتها ،
واللغة في وظيفتها اللسانية ؛ تشبه الفيزياء في مبدأ التركيب والتوصيل.

من ثم توجب على الشكلايين تنخيل الدراسة الأدبية عما عداها ، وفرز الجوهر عن
العالق العرضي ، واستكناه ماهيته التي لا تشاكه ولا تعكس ولا تحاكي أي واقع خارج واقعه
الفني (الخالص / الخاص) .

لكن ؛ أليس تأكيد الشكلايين ومن قبلهم المستقبلين على مبدأ "استقلالية القيمة" للغة
الشعرية ، واختصارها على مجرد أصوات تملّص من قيد المعنى/ المضمون ، وركون إلى (الشكل
/ الشكلية) التي وصموا بها ؟.

وتفاديا لهذا المأزق والمأخذ يشير " تودوروف " إلى أن الشكلايين انتقلوا إلى جواب
آخر أكثر تجريدا وأكثر بنيوية ، حيث يقول : تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية بكونها
أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية والعمل الشعري هو خطاب زائد الإنباء .¹ ولهذا لجأ
الشكلايون إلى :

– التمييز بين (المادة ،الأداة) وإلغاء (ثنائية الشكل ، المضمون) :

تبنى الشكليون رؤية جديدة في تأسيس مبادئهم ؛ حيث اهتموا بالقضايا الملموسة في الفن ،
وقد نأوا بذلك عن القضايا الجاهزة والمسلمات التي انتهى إليها علم الجمال ، و « من بين

¹ - ينظر : ترفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص : 26.

خاصيات هذه الرؤية الجديدة إلى العالم ينبغي أن نشير إلى هذا الميل إلى تبني دائما وجهة نظر ملموسة ، مضادة للميتافيزيقا وهذا يترجم في دائرة الكلام بإدراك شبه تكنولوجي : تأسيسا على هذا ، يظهر الكلام بوصفه أداة تؤدي مهمات ، ...¹ ، ومن القضايا التي درست في ضوء الطابع الملموس ، هي الثنائية التقليدية التجزئية " الشكل ، المضمون " التي ألغيت من طرف الشكلانيين واستبدلت بمصطلحي "المادة الأداة" «لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة ميزات منهجية ؛ إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية ، إذ إن فكرة التعايش في الشيء الجمالي بين العنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال في الظاهر توحى بوجود مرحلتين متعاقبتين في العملية الأدبية ، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالي والمرحلة الجمالية ، أما في تصور الشكليين ، فإن "المادة" تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية ، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخلق الفني. »² لتكون لنا بالوحدة الكلية وهي " البنية " ؛ وما تكون منه " مادة ، أداة " « فحينما يستعمل " شكلي " باعتباره مرادفا لـ " إستطقي " فالأفضل هو الاستغناء عن مفهوم "شكل" الذي يعني في العادة وبصورة ضمنية الجزء ، كما يعني الكل واستعمال " البنية " بدلا منه .»³ وقد « تم تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس ،

¹ - آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص: 91.

² - صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1998م ، ص: 40.

³ - فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، ص: 32.

حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته»¹، إذ لا يوجد محتوى خارج الشكل، ولا يمكن فصل هذه الثنائية، وما نقول عنه محتوى هو المادة الخام قبل تشكيلها، ومادة الأدب هي اللغة، كما اعتبروا شكل العمل الفني نتيجة لتنظيم الوسائل والاستعمال المتميز للعناصر و"الأدوات" الفنية التي تؤدي في ترابطها وانسجامها الإستيطقي وظيفة جمالية؛ ولابد من التركيز هنا على الإحتفاء الشكلي بالآداة، وفي هذا الصدد يقول "فيكتور إيرليخ" «ينبغي أن نعرف أن "الآداة" كانت شعار الشكلانية الروسية. "الفن باعتباره أداة" و "أداة التغريب" و "الكشف عن الآداة"

والأثر الأدبي عبارة عن مجموع الأدوات المستخدمة فيه "يبدو في كل هذه الصيغ الأساسية مفهوم "الآداة" بوصفه مفتاحاً، وهو الوحدة الأساسية للشكل الشعري وأهو وسيط الأدبية. «²، وتتأسس الأدبية بوساطة مجموعة من التقنيات والأدوات منها: نزع الألفة أو الإغراب.

- التمييز بين (الأتمتة ، الإغراب) :

عرف عن الشكلانيين أنهم تمييزيون وأنهم مخصصون بامتياز؛ لأنهم رأوا أن اللغة اليومية تتميز عن اللغة الشعرية، عن طريق الاختلافات التي تحدثها الوسائل الفنية بوساطة الفرق الذي تحدثه في مجريات المؤلف؛ حينما تغربه؛ وبالتالي تجدد، وهذا الفرق هو ما سماه

¹ - بوريس إخنباوم، ((نظرية المنهج الشكلي))، ضمن: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص: 41.

² - فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص: 35.

"شكولوفسكي" "التغريب" في مقالته الموسومة "الفن باعتباره تقنية" « ويذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات ، فمطالب الوجود "العادي" تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد أما رؤية ووردز وورث البريئة التي تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته" فلا تمثل الوضع المعتاد للوعي الإنساني ، ومهمة الفن ، تحديداً ، هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد . ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين في هذا الجانب ، وذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها ، بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التي تنتج أثر "التغريب" ¹ ؛ أي الوسائل التي تشتغل داخل الواقعة الأدبية ذاتها ؛ وليس خارجها وفق مبدأ المحايثة ؛ من هنا توجب علينا أن ندرك أن هذه الوسائل إذا خضعت لفعل التكريس فهي تصبح مؤتمنة وبالتالي توجب على الأدباء تحديد هذه الوسائل ، بصيغة ————— اغة المختلف منها

و« لقد كان الشكلاونيون ، بوصفهم مثلي الطليعة الأدبية ، مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية وللتجديد عامة . وبوصفهم إستيطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الإستيطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف »².

وقد حدد " إيرليخ " اشتغال هذا الاختلاف في ثلاث مستويات مختلفة :

¹ - رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، ص:29.

² - فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص: 130 .

- 1) الاختلاف على مستوى تمثيل الواقع أي المسخ الخلاق له .
- 2) الاختلاف على مستوى اللغة أي البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع .
- 3) الاختلاف على مستوى الدينامية الأدبية ، ويعني هنا الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار¹ . وبالتالي نستطيع أن نصيغ تعريفا للأدبية من خلال مستويات الاختلاف هذه ؛ فنقول : أن الأدبية هي دراسة الخروق في النصوص الأدبية . وحينما ينحرف الفنان عن المعيار فهو يعيد للأشياء نضارتها ويعيد ترتيب الأثاث ويلمعه ؛ يخجى قطعاً ويصدّر أخرى ؛ حتى إذا ما ألفناها يغيبها ويستحضر القطع التي كانت مخبأة في أقبية التقنيات ، ... وهكذا ؛ فإن التقنيات القديمة تبلى لكنها لا تموت ؛ بل تتوارى خاضعة لهيمنة تقنيات أخرى أو أنواع أخرى ؛ مجّدها الراهن بفعل جدتها أو قدمها إن كان قد عارضها بواسطة تصديه لضغط رتابتها وانتشال المتلقي من ذلك الضغط ؛ إذ ذاك يحدث إنعاشه و« هذا الضغط القاسي للرتابة والعادة هو ما يطالب الشاعر باحتوائه . إن الشاعر وهو ينتزع الشيء من سياقه المعهود ويوحد التصورات المتباينة ، يوجه ضربة قاضية للكليشيهات اللفظية ، كما يقضي على الاستجابات المتكررة دوماً ويرغمنا على إدراك أكثر سمواً للأشياء ولنسيجها المحسوس . إن عملية التحويل الخلاق للأشياء تعيد لنا رهافة إحساسنا وتكسب العالم المحيط بنا الكثافة . »² هذه الكثافة التي تلفت الإدراكات المعتادة عن طريق الاستعمال الخاص للغة فـ « الشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميزها عن أشكال

¹ - المرجع نفسه ، ص:ن .

² - فيكتور إيرليخ ، الشكلائية الروسية ، ص:19 ، 20 .

الخطاب الأخرى ، هوأنها "تشوه" اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضغط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، وتتركز ، وتلوى وتنضغط ، وتمدد ، وتنقلب على رأسها . إنها لغة "جعلت غريبة " : وبسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة . في روتينيات الحديث اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة متبلدة ، أو كما يقول الشكليون " مؤتمتة Automatized " . والأدب ، بإجبارنا على اكتساب وعي درامي باللغة ، ينعش هذه الاستجابات المألوفة ويجعل الأشياء أكثر "قابلية للإدراك" . فمن خلال اضطرابنا للاشتباك مع اللغة بطريقة أشد عسرا ووعيا بذاتها من المعتاد ، يتجدد بحوية ذلك العالم الذي تضمه تلك اللغة .¹ ويتجدد تلقينا لذلك العالم المشيد من الكلمات ، ونكفُ إذ ذاك عن استحضار الواقع لأننا نكون في حضرة الأدبي وحضرة الواقعة الأدبية . لذا فإن « الخطاب الأدبي يغرب أو يستلب الكلام العادي ، لكنه بعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض إلى امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية . إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذي نتحرك فيه ، لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفا أو ملوثا فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا بانتباه جديد ... »² . إن تركيز الكاتب على تكثيف اللغة ، واللعب بها ، بوصفها الأداة الأساس التي يتبنين بها العمل الأدبي ، و التي تصنع الانحراف عن المعيار العملي المؤلف هو الذي يلفت انتباه الدراسة الأدبية كي تركز موضوعها على الخصوصية الأدبية والشكلية

¹ - تيري إيجلتون ، نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص: 14، 15.

² - المرجع السابق، ص: 15.

للعمل ؛ التي تولدت من التقنيات الفنية للبناء اللغوي الخاص لهذا العمل والشكل الفني المتراح عن الشكل المؤلف ؛ هو المسؤول عن التأثير الفني ، الذي يغير طريقة الاستجابة الجمالية أو ما يسميه الشكلاونيون تغريب الإدراك المؤقت .

- التمييز بين (القصة ، الحكمة) أو (المتن الحكائي ، المبنى الحكائي):

يشير " روبرت شولز " " Robert Sholes " في مقالة له عن "إسهامات المدرسة الشكلية والبنوية في نظرية القص" إلى أن المقاربة الشكلاونية قد تناولت مشكلة المحاكاة ، التي تعتبر واحدة من أكبر المشكلات في نظرية القص من أرسطو إلى أورباخ ، ومحاولتهم اكتشاف ما يفعله الفن القصصي للحياة بالضبط وما يفعله من أجلها.¹ ، وعلى ضوء تقنية " التغريب " أو " نزع الألفة " ؛ احتلت مقولة "الحكمة" موقعا أثيرا في الشعرية السردية الشكلاونية ، فهي « تحتل المركز التصوري في نظرية نثر أبوياز »² ، فقد قام الشكلاونيون بالتمييز بين (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) " (القصة أو الحكاية و " الحكمة ") ، يعرف توماشفسكي المتن الحكائي Fable فيقول : « إننا نسمي متنا حكايا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي

¹ - ينظر :روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنوية في نظرية القص ، ضمن : الرواية ، القصة ،

المؤلف مجموعة من النقاد ، ص :148.

² - فيكتور إيرليخ ، الشكلاونية الروسية ، ص :110.

يقع إخبارنا بها أثناء العمل .¹ ، أما المبنى الحكائي أو الحكمة فإنه « يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »².

الحكمة إذا ؛ هي الأداة التي تشكل البنية الناتجة عن الترتيب الفني للمادة ونحن نعرف أن « الفن عموماً وفن الخيال خاصة يقوم أو يتقوض بفضل الترتيب »³ والفنان يقوم بالترتيب ، والدارس يتولى البحث عن منطق هذا الترتيب وقانونه الخاص ، أي معرفة كيفية بنية وتركيب الحكمة والخطاطة السردية المتبعة من لدن القاص ، ووصف التقنية المتبعة في ذلك ، ويتجلى احتفاء الشكليين بالحكمة من خلال مساعيهم الرامية إلى ضبط مفهوم لها باعتبارها المجال الإستطيسي الذي تتحدد فيه أدبية السرد الثري ؛ لذا نجد أن

« مفهوم " الحكمة " قد أعيد تأويله أيضاً : فهو لم يكن بالنسبة إلى واحد من نقاد أبوباز مجرد مجموع من الحوافز وإنما كان تمثيلاً مرتباً ترتيباً فنياً للحوافز . »⁴ ، بمعنى أن الحكمة تتشكل حينما تتأنظم الحوافز. وقد حدد "توماشفسكي" مفهوم الحافز انطلاقاً من

¹ - توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180.

² - المرجع نفسه ، ص : 180.

³ - فيكتور إيرليخ ، الشكلاية الروسية ، ص:110.

⁴ - المرجع نفسه ، ص:109.

تعريفه للغرض الذي هو المفهوم الشامل الذي يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي ، ويمكننا أن نفكك العمل إلى وحدات غرضية نوعية ، وحينما نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك ؛ نكون بصدد مانسميه حافزا *motif* ، ويشير توماشفسكي أن تعريف الحافز لدى الشكلايين يختلف عن استعماله التقليدي .¹ فالحوافز في نظرهم جزء من الشكل أو المبنى الذي يتوخى الفن والصناعة ؛ ولأن « السرد القصير وهو الجنس الخيالي الأوفر حظا من " الصناعة " »² ، فتقنية " نزع الألفة " يمكن استثمارها بصيغتها الجمالية في تقنية حبك القصص القصيرة « فالحبكة — بإعادة تنظيمها لأحداث القصة — تترع الألفة عنها ، وتفتحها للتلقي »³ . وتغريها وعلى أساس التعارض بينها أي بين (الحبكة والقصة) تقوم أدبية السرد ، لأنه « إذا انقطعت قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنتقل على الدوام من مستوى قصصي إلى آخر وترجىء ذروتها لتبقي على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين من جديد بالكيفية التي تتركب بها في ذات الوقت الذي يتكثف فيه ارتباطنا بها ، إن القصة ، كما يجادل الشكليون تستخدم أدوات " إعاقاة " أو إرجاء للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وباللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات "

¹ - توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين

الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180 ، 181.

² - فيكتور إيرليخ ، الشكلاية الروسية ، ص : 114 .

³ - روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنوية في نظرية القص ، ضمن : الرواية ، القصة المؤلف

مجموعة من النقاد ، ص : 149.

توضع عارية "1" ، وهذا ما يسمى بـ " تعرية التقنيات " التي تحد من تلقائية تلقي العمل الأدبي ؛ عن طريق تصدير هذه التقنيات وتسليط الضوء عليها، بدل تسليط الضوء على "الغرض" أو "الموضوع" ، وهذا ما اعتمد عليه أثر التغريب عند "بريخت" Bertol Brecht (1898م — 1956م) ؛ فقد تأثر بتقنية "نزع الألفة" لدى "الشكلانيين" في مسرحياته المعارضة للمسرح الأرسطي والتي قامت على تقويض مبادئه ، والتي استخدم فيها ماسماه بـ "أثر التغريب" ؛ حيث « أكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحبكة المصقولة المتلاحمة ، وأن يتجنب إثارة أي إحساس بالحمية أو الشمول ، لأن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة. »² ، للمشاهد الذي يجب القضاء على بلاده تلقيه بمشاهد تحرق أفق توقعه ، وتورطه عبر الخوض في إشكالية الممثل ، الذي يتبع في تفريد دوره وتغريبه ؛ تقنية تعرية أدواته الفنية ، هذه التقنية الشكلية التي قد درسها شكولوفسكي في عمل أدبي لستيرن □ وهي رواية " تريسترام شاندي " هذه الرواية التي تعتمد الإرباك وتجاوز المنطق ، فيما يخص استعمال الأدوات والوسائل الشكلية كالحبكة أو بنية الشخصيات ، أو فيما يخص الإخراج إذ

¹ - تيري إيجلتون ، نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص: 15.

² - رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، ص : 59.

□ — لورنس ستيرن Laurence Stern : (1713م — 1768م) كاتب وراهب إنجليزي ، ظهرت روايته الوحيدة "تريسترام شاندي" Tristram SHandy " في أجزاء بين الأعوام (1759م — 1767م) .

« علينا أن نقرأ حوالي إلى منتصف الرواية قبل أن يولد بطلها ترسترام الذي كان بإمكانه أن يغادر سلسلة أحداث القصة كلما أراد ليكتب مقالات مختلفة ويعطي آراءه حول أي موضوع لا علاقة له بالرواية . وإضافة إلى ذلك فإن ستيرن يترك بعض صفحات خالية من أي شيء أو يقوم برسم صفوف من النجوم هنا وهناك للإمعان في إرباك وتحيير القارئ . »¹ وما يربك القارئ هو شكل الرواية ومبناها الذي يقوم على التعرية المقصودة للأدوات وتصديرها واللعب بها ، فهي « تبتلع نظام الفنون في القرن الثامن عشر ككل ، ثم تمضممه وتخرجه في صورته الشاذة غير المتوازنة . »² ، حيث يغدو مضمونها دائرا حول شكلها الذي اشتغل عليه " ستيرن " بوعي تقني مبكر، مبرزاً بشكل فاقع تقنيات تأليفها ، مستخفاً بالتقنيات السردية التي سادت عصره ، وربما كان هذا الإستخفاف رغبة دفينية للتخفف من عبء التقاليد الفنية وإملاءات مواضعاتها لذلك « كان ستيرن في نظر شكولوفسكي أول من كتب رواية عن الرواية »³ . وهنا تكف ثنائية (المضمون والشكل) عن أن تكون متناقضة ؛ ونحصل على التساوي (المضمون = الشكل) . وهذه المساواة هي ما يشكل موضوع الرواية الذي هو

¹ - ج ، ثورنلي ، جينيت روبرتس ، الأدب الإنجليزي ، من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين تر : أحمد السويحات ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، دط ، 1990م ، ص:129.

² - مشكلة بويطيقا الرواية والتر ريد — ضمن : القصة ، الرواية ، المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، مجموعة من النقاد ، تر : خيرى دومة ، ص:134.

³ - رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص : 212.

إمالة اللثام عن صنعتها المبتدعة من لدن راهب إنجليزي كانت روايته هذه بيضة الديك ،
لذلك فإن « شلوفسكي يرى أن قيام رواية بإمالة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة ، أهم
عمل " أدبي " تستطيع هذه الرواية أن تقوم به »¹. وما قامت به الرواية يعزز بوضوح المبدأ
الشكلي القائل بذاتية الغاية حينما تحيل بنرجسية إلى نفسها ، كما تعزز مبدأ التغريب أيضا .

د — نهاية الشكلايين :

لاقت الشكلائية — كأى حركة طليعية — الكثير من المناوئيين والأعداء
المتصلبين فقد وقف لهم " تر تسكي " بالمرصاد ، وقد كان مولعا بربط الشكل بالسياق التاريخي
خاصة في كتابه " الأدب والثورة " 1923 م ، المناوئ لكلى حراك طليعي — شكلايين أو
مستقبليين — والذي كان في أبرز محاوره « مداخل في المناقشات الجمالية المحتدمة بين المفكرين
الروس في أعقاب ثورة أكتوبر 1917 (...) كان يستنكر الشكلائية باعتبارها " مثالية فاشلة
" عندما تطبق على قضايا الفن " إذ أنها تفتت الكل الاجتماعي المعقد إلى عوامل مستقلة
ولكنها تفشل في أن تكمل هذا المنهج حتى نهايته . »² ، وقد استشرى تروتسكي نهاية
الشكلايين ، ففي « عام 1932 م صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي قرار
يقضي بحل كافة المجموعات الأدبية تلاه صدور قرار جدانوف في وقت توقفت فيه كل عملية

¹ - رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، ص: 31.

² - أليكس كالينيوكوس ، تر : هاني حلمي حنفي ، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي — القرن العشرون

— المداخل التاريخية والفلسفية ، ع : 919 ، ج 9 ، ص : 144 ، 145.

إبداع فنية مجددة عام 1934 .¹ ، وتمكن الفكر الماركسي من النقض الكلي للفكر الشكلائي الذي تفانى في تغييب ما تمثلته فلسفة ماركس وماتدعو له من حتمية تبعية النظم الفنية والفكرية عامة للنظم الاجتماعية ، وقد تكرر هذا النقض في العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية ، كجورج لوكاتش (1885م – 1971م) الفيلسوف الهنغاري المتأثر بالفكر الهيجلي خاصة في كتابه " نظرية الرواية " ، وباختين الذي واءم بين الشكلية والماركسية ، « وربما كانت أهم ملاحظات باختين الرائدة بالنسبة إلى العمل القصي أنه كان أول من أشار إلى أن العمل القصصي لا يطرح معنى واحدا أو معنى ثابتا . وبهذا يكون أول من فتح المجال لدراسات لاحقة ركزت على هذه الفكرة وأتمتها .² »

إن المبادئ التي وضعها الشكلائيون لإرساء علم أدبي ؛ لتعبر بحق عن خصوبة فكرهم وعن جدوى حدوسهم ، ومفترضاتهم النظرية التي لما تكف عن راهنيتها ؛ وإن كانوا قد أسكتوا فقد أنطقوا كل من تجرأ من بعدهم في الخوض في مشكلات شعرية النص الأدبي . من هذه الشرفة يبدو لنا أن

« الشكلائية ليست بالضرورة شيئا ينتمي إلى الماضي . إن الأنشطة الشكلائية قد منعت بأمر فعلي في روسيا ومنعت لاحقا في أوطان اسلافية أخرى . إلا أن الكثير من الحدوس الشكلائية

¹ - جان إيف تاديبه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم مقداد ، ص: 22.

² - نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية (1) مكتبة غريب ، القاهرة مصر ، د ط دت ، ص: 12.

قد تغلبت على التطهير التوتاليتاري بالعثور على قوة حيوية جديدة فيما يشبهها من حركات في الجزء الآخر من الستار الحديدي الماركسي اللينيني.¹ ...

ثالثا : الشعرية البنيوية :

— اللسانيات والشعرية :

ما يجب أن يعلمه الدارس ؛ أن اللسانيات هي اللحمة الأولى التي جمعت بين حلقتي "موسكو" و"الأبوياز"، وتمخض عنها الكثير من المشاريع النقدية الريادية التي فتحت آفاقا جديدة ومهدت دروبا بكرا لمقاربة الشعر من صلب مادة تكونه الأولى وقد كان لدوسوسير — « آدم اللسانيات المعاصرة ومصدر هذه الخلخلة التي مست الشعرية الحديثة »² — أثره البالغ في توجيه نزوعهم العلمي وتقعيد مقولاتهم لإنشاء جهاز مفاهيمي في حقل الشعرية ، إذ تحدد طموح وسعي الشعرية إلى العلمية ؛ عن طريق احتذائها نموذج اللغوي وذلك راجع لعدة اعتبارات حددها " جابر عصفور " في :

1— أن نموذج دوسوسير اللغوي يرجع الفضل إليه في تبوء العلم منزلة الصدارة من علوم اللسان، على أساس قدرته على تنظيم معارفه وتطوير أدواته بما حقق طفرة واعدة في فهم الظواهر اللغوية عامة .

¹ - فيكتور إيرليخ ، الشكلائية الروسية ، ص:163.

² - عثمانى الميلود ، الشعرية التوليدية مداخل نظرية شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء المغرب، ط 1 2000 م ، ص : 12 .

2— ولأنه نموذج يتحدث عن اللغة التي هي مادة الأدب بالقدر الذي هو مستنبط منها.

3— ولأنه ينطوي على قدر من الشمول الواعد ويتطلع إلى أن يحقق في المجال الأدبي ما لم يحققه نموذج منهجي آخر¹ ، وقد تكرر هذا التحقق الفعلي في الإستثمار الإجرائي لمبادئ التمييز الأساسية السوسيرية كتمييزه بين " اللغة والكلام " ، وبين " الدراسة التعااقبية والدراسة الآنية " حيث يمثل اللسان الجانب الاجتماعي العام الذي يمتلكه الإنسان الناطق المنتمي للمجتمع بغرض التواصل وهو من اصطلاح الجماعة « وليس في مقدور الفرد وحده ، أن يخلقه أو أن يغيره ، وهو أساسا عقد جماعي ، على كل من يرغب في التواصل أن يخضع له كلية ؛ أضف إلى ذلك أن هذا النتاج المجتمعي مستقل مثل أي لعبة ، لها قوانين خاصة ، لأنه لا يمكن استعماله إلا بعد تعلمه »² ، وما يقابله هو الكلام الذي هو فعل المتكلم بالكلام ؛ فالكلام إذن مرتبط بفعل الممارسة الفردية / الأداء (التأليف والاختيار والتركيب) هذا الوجود المتحقق بالفعل الذي يغذيهِ اللسان كوجود متحقق بالقوة « فلا لسان بدون كلام ، ولا كلام خارج اللسان

«³

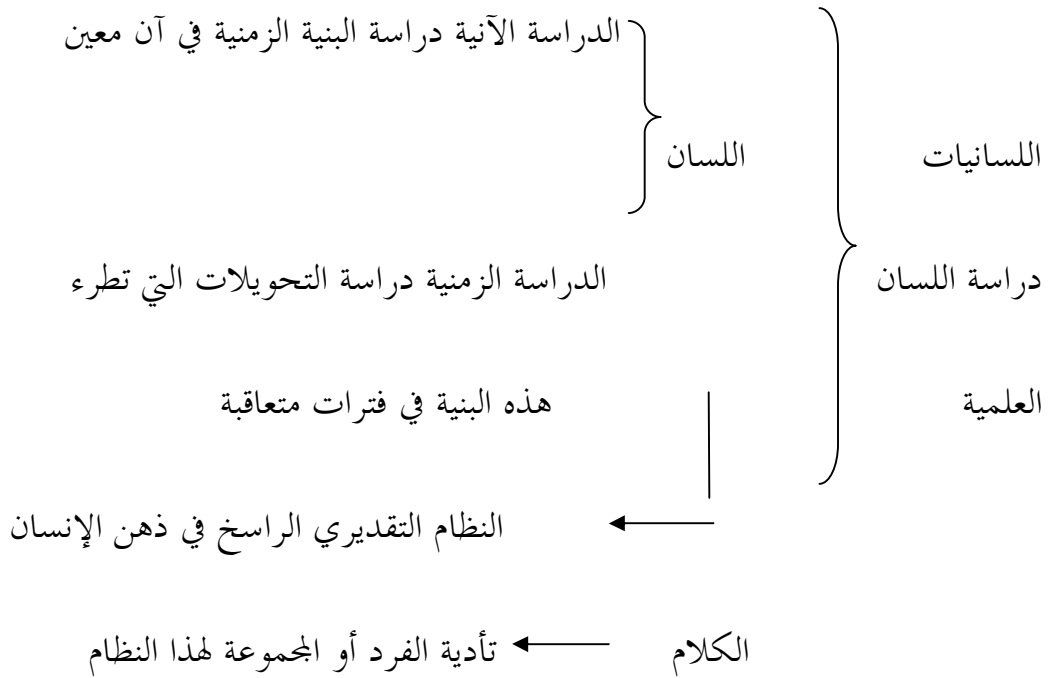
¹ - ينظر: جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1998م ص:253 .

² - رولان بارت ، مبادئ في علم الأدلة ، تر : محمد البكري ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1986م ، ص : 34.

³ - المرجع نفسه ، ص : 36 .

وقد أوجزت لنا "خولة طالب الإبراهيمي" حدود الدراسة اللسانية لدى دوسوسير من

خلال الرسم البياني التالي : ¹



لا ريب في أن الشعرية في نزوعها إلى الصرامة □ العلمية مدينة لللسانيات بالكثير إذ »

لولا اللسانيات لم يكن بإمكان البويطيقا المعاصرة أن تحدد بشكل مضبوط موضوعها ولا أن

¹ - خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط 2 ، 2006م ، ص 15.

تستخلص مقولاتها وقوانينها ¹ ، ومن هنا كان لابد لها أن تتوسل بمنجزاتها وتتقاطع معها في كثير من المقولات ، بغية إضفاء صبغة شرعية إبستمولوجية لقوانينها وإعطاء نوع من الصرامة والتماسك على نسقها المعرفي والمنهجي ، لأن « تطور نظرية المعرفة في الفلسفة المعاصرة قد ركز دعائم البحوث الإيستمية وأهلها إلى اجتياز عتبات العلوم البشرية صحيحها ونسبها وقد كان لترعة العلوم اللسانية إلى العقلنة والعلمية أثر بالغ في بلورة الدراسة الإيستمية المتعلقة بالعلوم الإنسانية نسجا على مثال كثير من العلوم الصحيحة . ولقد مارس كثير من المفكرين في العصر الحديث الطرق المعرفي فيما يتصل بقضايا اللسان بعامة فكان في ممارستهم إخصاب لحقول عملهم ² ، وكان عليها استضمار مقولات اللسانيات واستعارة أجهزتها الإجرائية ومصطلحاتها لتحليل النصوص قصد توسيع دائرة اشتغالها في حقول اللغة « فكل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري ³ » حسب قوله لتودوروف ، كما يصعد هذا الأخير العلاقة بين الشعرية واللسانيات إلى مصاف العلاقة الشاملة بين اللغة والأدب وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة ، وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا

□ — إن الصرامة تتضح أكثر فأكثر في أن اللسانيات تنحو منحى علميا في منهجيتها التحليلية ، وربما أصبح مسوغا — انطلاقا من تلاقح اللسانيات والأدب — وممكنا في الوقت ذاته اجتماع لفظتي ((علم الأدب)) .

— ينظر: — حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص : 66.

¹ — عثمانى الميلود ، الشعرية التوليدية ، ص: 6.

² — عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص: 26.

³ — تزفيتان طودوروف ، الشعرية ، ص: 27 .

كبيرا ما دامت اللغة علما ، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات¹ ، وهذا يعكس ثراء حقول اشتغال الشعرية بدورها ؛ كون الشعرية تتعامل مع المادة الخام للأدب وهي اللغة كما سبق الإشارة إليه ، ومن ثم « تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام ، الموحد بين كل الإتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها »² ، كما يشير قاموس اللسانيات إلى تجاوز اشتغال الشعرية على اللغة إلى الإشتغال على أنظمتها العلامية الشاملة حين يسجل أن

« الشعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات ، هو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية ، بيد أن عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية ، بل يتجاوزها إلى التعلق — عموما — بنظرية العلامات La Théorie des Signes³ ، ولاشك أن التزوع الأساس للدراسات الأدبية النقدية في اشتغالها على اللغة، لخصته البنيوية كحركة علمية وعالمية ، خاصة في منطلقها الأوروبي الشرقي ؛ فبعد أن شتت الستالينية جماعة الشكلائية الروسية انتشرت في الخارج بواسطة جماعة أوحلقة "براغ" اللسانية وبثت روح الشكلائية في أعمال عالم اللسانيات و معلم الشعرية الحديثة "رومان جاكوبسون" ، الذي

¹ - ينظر :المرجع نفسه ، ص:27 ، 28 .

² - المرجع نفسه ، ص: 28.

³ - Jean Dubois (et autres) : Dictionnaire de Linguistique ,Librairie Larousse , Paris

1973,P381

— نقلا عن :يوسف وغليسي ، الشعرية والسرديات ، ص:12.

أسس الحلقة سنة 1926م والتي ركزت اشتغالها في « الصوتية وعلم التشكل والشعرية ، وكذا تاريخ اللغات والآداب السلافية »¹.

كما يشير إلمار هولنشتاين □ إلى أن « أهم ما يميز بنيوية براكـ التوفيق بين التعارضات التي ابتدعتها الشكلانية الروسية ونظرية سوسير اللسانية »² فـ "رومان جاكوبسون" لم يعثر على القوانين العامة الصالحة للوحدة البنيوية إلا عند " هوسرل " الذي وجد في مباحثه التأملات الأساسية للبنيوية ، وقد عزز تأثر الفكر البنيوي بالفكر الهوسرلي الظاهراتي اشتغال العديد من تلامذة هوسرل داخل حلقة براغ اللسانية ، إضافة إلى المحاضرات التي ألقاها هو نفسه أمام الحلقة سنة " 1925م " ³ والتي أسهمت في استثمار مقولات المدرسة الشكلانية وتجاوزها وإغناء النظرية النقدية بما استجد في الساحة الثقافية من بحوث علمية جادة تلتقي لتؤسس علما للأدب ، وقد تحقق هذا الملتقى (Carrefour) في تلك الندوة العالمية التي انعقدت سنة 1960م في جامعة إنديانا (L'Université d'Indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ضمت أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وكان

¹ - إلمار هولنشتاين ، رومان ياكوبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي ، تانسيقت ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1999 م ، ص : 15.

* - فيلسوف ولساني ألماني متخصص في دراسة فلسفة هوسرل .

² - إلمار هولنشتاين ، رومان ياكوبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي ، : 15، 16.

³ - ينظر : المرجع نفسه ، ص:12.

محورها ((الأسلوب)) ألقى فيها رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) محاضراته حول ((اللسانيات والشعرية)) فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب¹ ، وفيها اعتبر أن الشعرية فرع من اللسانيات — «وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية . فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات»² ، وفي هذه المحاضرة يعرض جاكوبسون نظريته في الوظائف والتي « تحولت إلى ما يشبه النص المقدس الذي ينطلق منه كافة النقاد الذين يرغبون ، على أثر " الشكلايين الروس " في الاقتراب من مناهج اللسانيات »³ ؛ حيث تعد " الوظيفة الشعرية " فيها قسما من الوظائف المتنوعة للغة ؛ باعتبارها سيرورة لسانية يشترك فيها ستة عوامل مشكلة للفعل اللغوي التواصلي ، وقد مثلها " جاكوبسون " في الخطاطة التالية :

سياق

¹ - ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص:23.

² - رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، ص:24

³ - برنار فاليط ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، تر: رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي

للترجمة ، دط ، 1999م ، ص:72.

مرسل رسالة المرسل إليه¹

اتصال

سنن

وحسب "جاكوبسون" فإن كل عامل من هذه العوامل يولد وظيفته الخاصة ، ومن الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير وإنما نجد الاختلاف في هيمنة وظيفة على الوظائف الأخرى مع ضرورة أخذ إسهام الوظائف الثانوية بعين الاعتبار² ، وقد عدد هذه الوظائف اللغوية الست في :

1 — الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية : تركز على المرسل وموقفه تجاه مقوله وما ينطق به من انفعالات يعبر بها بأدوات التعجب .

2 — الوظيفة الإفهامية : وتتجه نحو المرسل إليه وتتجسد من خلال تعابير نحوية أكثر خلوصا في النداء والأمر³ .

3 — الوظيفة المرجعية أو الإدراكية: وهي الوظيفة الأكثر هيمنة في اللغة العادية التواصلية ، ويتجاوز فيها جاكوبسون أو يعترض على مبدأ الاعتباطية السوسيري ، ويستشهد بفرانس

¹ - المرجع السابق : ص:ن .

² - ينظر: رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، ص:28.

³ - ينظر : المرجع السابق ، ص:28 ، 29 .

بواس وإيميل بنفنست ويستند إلى نظرية بورس في الأدلة ؛ إذ ليست طريقة تشابه المكونات الدلالية إلا طريقا واحدة ضمن طرق كثيرة أخرى ويمكن استثمارها بطريقة أفضل مما قام به سوسير كما يقيم " جاكوبسون " مصطلح " سياق بدلا من مصطلح " مرجع " في ترسيمة العوامل اللغوية الستة التي تشكل أساس نظريته عن الوظائف ، لانعدام وجود مراجع معزولة دون سياق تكون فيه دلالاتها المتغيرة متجذرة .¹

4 — الوظيفة الإنتباهية : هنالك رسائل توظف لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه (آلو ، هل تسمعي) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب ، والتأكد من أن انتباهه لم يرتخ ، وهذه الوظيفة تشترك فيها الطيور الناطقة مع الإنسان ، وهي الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال² .

5 — الوظيفة الميتالسانية : يميز جاكوبسون بين مستويين للغة " اللغة الموضوع " المتحدثة عن الأشياء ، و " اللغة الواصفة " المتحدثة عن اللغة نفسها . ولا تخدم اللغة الواصفة المناطق واللسانيين فحسب ، بل تلعب دورا هاما في اللغة اليومية أيضا ، حينما يركز الخطاب على السنن ، ويلجأ الطفل إليها في مرحلة اكتسابه اللغة الأم³ .

6 — الوظيفة الشعرية : حينما تنحرف اللغة عن مواضع العادة لتلفت الإنتباه إلى نفسها يحقق الكلام حالة من التميز العليا فنكون في حضرة الشعري ، ويبدو أن مفهوم الوظيفة

¹ - ينظر: إلمار هو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهرانية ، تر: عبد الجليل الأزدي ، ص: 122، 123.

² - ينظر : رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية : ص: 30 ، 31.

³ - ينظر : المرجع نفسه ، ص: 31.

الشعرية كان قد ورد بمعنى ما في مصطلح المهيمنة لدى الشكلايين الروس ؛ حيث يشير " فيكتور إيرليخ" إلى أن مفهوم المهيمنة الذي طوره إجنباوم وتينيانوف يبدو أنه مقتبس من عالم الإستيطيقا الألماني كريستيانس¹ ، وتحدد المهيمنة في كونها معيارا غير مطلق للفعالية الخصوصية للأثر الأدبي كون هيمنة أي أثر تختلف من عصر إلى آخر ، وهذا ما يبدو في مسألة تراتبية الأجناس الأدبية منذ العهد الأرسطي إلى زمننا الراهن كون هذه التراتبية نسبية متغيرة غير قارة ، والمهيمنة مصطلح طرحه "رومان جاكوبسون" في سياق المفاهيم الإجرائية وعرفها بأنها عنصر بؤري للأثر الأدبي بحيث إنها تحكم وتحدد وتغير العنصر الأخرى كما تضمن تلاحم

البنية .² ويؤكد في مقاله " ما الشعر ؟ على استقلالية الوظيفة الجمالية للفن³ أو الوظيفة الشعرية التي ينبغي تعريتها والكشف عن استقلاليتها ، كما يلفت الانتباه إلى أن الشاعرية ماهي إلا مكون من بنية مركبة تتحكم في مجموع العناصر الأخرى وتأثيرها كتأثير الزيت في وجبة السمك ، ومن هنا تتحدد القيمة المهيمنة في أثر أدبي ويمكننا فيها أن نتحدث عن الشعر⁴ ، وحسب "جاكوبسون" فإن الوظيفة الشعرية هي التي تركز على الرسالة نفسها ولحسابها الخاص

¹ - فيكتور إيرليخ ، الشكلائية الروسية ، ص: 52 .

² - ر. جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس ، تر ، إبراهيم الخطيب ، ص : 81.

³ - ينظر ، رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص : 19 .

⁴ - ينظر : المرجع نفسه ، ص ن .

، ولدراسة هذه الوظيفة توجب الإحاطة بالمشاكل العامة للغة ، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة ويمكن أن نتعرف تجريباً على الوظيفة الشعرية من خلال إسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف ، ولاتقتصر الوظيفة الشعرية على الشعر فحسب ، بل يمكنها أن توجد في النثر أيضاً لكن بشكل ثانوي .¹ وهذا يحيلنا إلى فكرة زوال التخوم بين الأجناس الأدبية حينما يتراسل الشعر مع النثر ، مما يسوغ للدارس أن يتخذ الوظيفة الشعرية كأداة إجرائية للكشف عن شعرية اللغة في نص سردي .

ينوه " رولان بارت " بالجهود الاستثمارية لرومان جاكوبسون وذلك حينما أسس داخل اللسانيات قسماً خاصاً هو الشعرية — وحينما لم يحدد هذا القسم انطلاقاً من الأدب ولكن انطلاقاً من تحليل وظائف اللغة ؛ ولقد فاق دوسوسير في قوة إلحاحه على العنصر السيميائي وعلى علم معجم للإشارات مقرراً بذلك أن علم الإشارة هو علم معنى وليس علم اتصال ، إذ ذاك تكون لسانياته قد هيأت بشكل رائع ما يمكن أن نفكر فيه بالنسبة إلى النص.² ومنهجياً يكون منشأ التحليل البنيوي للسرد انطلاقاً من لسانياته البنيوية التي انطلق منها وبواسطتها امتداد "بويطقي" ، الذي اتجه نحو دراسة الخطاب الشعري أو الخطاب الأدبي ،

¹ - ينظر : المرجع نفسه، ص: 31، 33 ، 35 .

² - ينظر: رولان بارت ، هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، ص : 234.

وامتداد آخر انتربولوجي من خلال دراسة ليفي ستروس وبروب¹. وقد مكنت البنيوية "الفن القصصي" من التفرد بمقولاته ؛ وأن يتأسس كعلم مستقل بذاته ، أطلق عليه مصطلح نراتولوجي "narratology" سنة 1969م من طرف الناقد البلغاري "تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov".

رابعا : شعرية تودوروف :

تشكل أعمال المنظر "تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov" منعرجا هاما في مسار الدراسات الشعرية التي سبقته ، حيث نحا إلى تأسيس معرفة شاملة لتفسير الأعمال الأدبية، مستفيدا من الجهد التراكمي النظري والتطبيقي الذي حصله البحث النقدي، ولاسيما

¹ - ينظر: رولان بارت ، التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة ، تروتقديم : عبد الكبير الشرقاوي ، منشورات الزمن، د ط ، 2001 م ، ص 23.

الإرث الشكلي الذي تشبع به ، فإنه يرجع كبير الفضل في نقل الشكلاية في صيغتها البنيوية إلى فرنسا فقد افتتن مبكرا بأعمال الشكلايين الروس في سعيهم لمعالجة التقنية الأدبية بطريقة مبكرة و مبتكرة ، لذا فهو لم يدخر جهدا في ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية ، مما أسهم بقسط وافر في نشر تأملاتهم النظرية في العالم ككل ، فقد « ظل تزفيتان تودوروف أحد أكثر تلامذة الشكليين الروس وفاء ولمدة طويلة خصوصا بعد ترجمته لنصوصهم ونشرها في كتاب (نظرية الأدب ، سوي 1965) .¹ وفي العام الموالي تخرج على يد عميد البنيويين "رولان بارت" " Roland Barthes الذي أشرف عليه في رسالة الدكتوراه ، وهذا ما دفع " بول دي مان " بأن يطلق عليه لقب « السيد بنيوية »² حيث فضله "روبرت شولز" على "نورثروب فراي" صاحب كتاب " تشريح النقد "وركز على أهمية عمله في مجال نظرية القص نظرا لاتساع نظامية عمله وشموليته ، حيث يقول «إذا وجد علم للأدب ، فإن نقادا مثل تودوروف ، أكثر من فراي ، سيكتبون له الحياة »³ ، وحقا فقد ضحك "تودوروف" دماء جديدة في

¹ - جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم مقداد ، ص:347.

² - روبرت شولز، إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص ، ضمن : القصة ، الرواية ، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة مجموعة من النقاد ، تر : خيرى دومة ، ص:144.

³ - المرجع نفسه ، ص:154.

□ - لننتبه إلى قوله لـ "رومان جاكوبسون" فيما يخص الإجرائية : " إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علما فيجب عليها أن تعتبر " الإجرائية " الشخصية الوحيدة التابعة لها " . إن موضوع الشعرية سيكون بالإضافة إلى المؤلفات ، من " الإجرائيات الأدبية ، أي : المفاهيم التي تصف اشتغالية الخطاب الأدبي ."

المدونة النقدية المعاصرة ، حيث أنتج كما مثيرا من الأعمال في مجال علم الأدب و أسس بصورة ألمعية لمفهوم الشعرية ، كما خاض في أهم السجلات الغربية الحديثة وأثار الكثير من الطروحات النقدية الموسومة بغنى إشكالياتها . وهذا مايسوغ اختيارنا الناقد البلغاري البويطقي "تودوروف" باعتباره أبرز محترفي النظرية الأدبية والممثل الأجدر بالاتجاه البنيوي في مجال تحليل النصوص السردية وخاصة من خلال كتابه " الشعرية " وهو مؤلف تجريدي تصوري أتى ليسد بعض الثغرات التي قفرت عنها البنيوية وأهملتها كما أنه يحمل بين طياته مشروعا تنظيريا مفتوحا ، ديدنه إخضاع الأعمال الأدبية لمحك النقد العلمي الصارم الذي أساسه الإجرائية □ التي تمثل المدماك الذي تنبني عليه أي دراسة أدبية محكمة .

— علاقة الشعرية بالتأويل :

انطلق "تودوروف" في مقارنته لمفهوم الشعرية بتصور عام عن الدراسات الأدبية ، حيث ميز فيه بين موقفين أساسيين متكاملين غير متعارضين .

الموقف الأول : مانسميه — : **التأويل / التفسير / التعليق / الشرح / النقد ،** والذي يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ، ومرماه تسمية النص المعالج بيد أنه محكوم بالعجز

— كيف نقرأ ؟ تودوروف ، تر : محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية ، عدد : 98 ، 1999م .الموقع

www.awu_dam.org/adabagnaby.

المستمر عن بلوغ المعنى¹ ؛ فليس للنص معنى منفرد وتأويله متعددة ، إذ لا وجود لقراءة تامة
الوفاء .²

وقد أطلق تودوروف على النقد التفسيري اسم " النقد الإفهميري " □ وتفسيره لهذه
التسمية لا يخلو من طرافة ؛ ذلك لأن « الكاتب القديم افهميروس كان يقرأ هوميروس مصدرا
للمعلومات حول ماورد وصفه في الملحمة أشخاصا وأمكنة ، على أن يقرأ قصة مطابقة
للحقيقة (وغير خيالية) . فالقراءة الافهميرية تحترق النص أنيا بحثا عن دلائل على عالم واقعي
»³ ، وأفتح على الفور معترضة لأشير إلى أن مصطلح النقد الإفهميري لم يكن "تودوروف"
أبا بكرته ؛ بل سبقه إليه الناقد "ميرسيا إلياد" في كتابه "ملاح من الأسطورة " حيث أشار فيه
إلى أن إيفيمير زعم أنه أول مكتشف لأصل الآلهة التي كانت ملوكا في الغابر ثم تحولت إلى آلهة
⁴ مما يسوغ تأويلا واقعيا عقلانيا لآلهة هوميروس ، ويلحظ الدارس أن فكرة التأويل الواقعي "

¹ - ينظر : تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:20، 21.

² - ، ينظر : المرجع نفسه ، ص:22.

□ - نسبة إلى إيفيمير Evhemere وهو فيلسوف يوناني من القرن الرابع ق.م صاحب طريقة هي تأويل
الأساطير عرفت باسمه . حسب رأيه ، الشخصيات الميثولوجية هي كائنات بشرية من الملوك القدامى ، تحولت إلى
آلهة ، بفعل خوف الشعوب أو إعجابها بها . ميرسيا إلياد ، ملاح من الأسطورة ، تر : حسيب كاسوحة ، منشورات
وزارة الثقافة سوريا ، دمشق ، دط ، 1995م ، ص : 189.

³ - سفيثان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق
سوريا ط 1 ، 2002 م ، ص : 130.

⁴ - ينظر : ميرسيا إلياد ، "ملاح من الأسطورة " تر : حسيب كاسوحة ، ص:190.

الإفهميري" قد لقيت رواجاً واسعاً في الأوساط النقدية نظراً « لكون كل نتاج في الأدب والفنون التشكيلية نما وتطور حول الأساطير والآلهة والأبطال »¹ ، ويبدو أن التأويل غير غائب عن الشبكة المفاهيمية للناقد البنيوي — تودوروف — ولا عن مدركاته .

الموقف الثاني : يعتبر كل نص معين تحليلاً لبنية مجردة² ، ويندرج في الإطار العام للعلم ، وهدفه الأساس وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجاً لها³ ، وجاءت الشعرية فوضت حداً للتوازي القائم بين الموقفين أي بين التأويل وبين العلم .⁴

يؤكد " تودوروف " على العلاقة التكاملية الوثيقة والمتشابكة بين الشعرية والتأويل فالتأويل يطوق الشعرية فهو يسبقها ويليهما في الحين نفسه⁵ .

لا تكثر الشعرية لمعنى العمل ولا تقيم رقابة على مضمونه « ... فليست رقابة النقد هي معنى العمل ، وإنما هي معنى ما يقوله فيه »⁶ ، فهي بحث في طريقة انتظام الكلام ووصف اشتغاليته اشتغاليته وتتبع أشراته ومقتضياته ؛ فموضوع علم الأدب « يمكنه أن يكون علماً لشروط

¹ - المرجع السابق ، ص:191.

² - ينظر : تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ص:20.

³ - ينظر : المرجع نفسه ، ص:22.

⁴ - ينظر : المرجع نفسه ، ص:23.

⁵ - ينظر : ، المرجع نفسه ، ص:25.

⁶ - رولان بارت ، نقد وحقيقة ، تر : سامي سويدان ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1994م

1994م ص:103.

يعتق مذهب " مالارميه " الذي يرى أن الشعر لعبة ، تشبه طقسا دينيا ليس من ورائه هدف محدد لأنه هو القانون الخاص لذاته وهو غايته الخاصة ¹ .

سعى "بول فاليري" في الكثير من أبحاثه إلى إضاءة الخلق الشعري عن طريق إرساء نوع من القواعد تقاس بالنسبة لها القيمة الجمالية للأعمال الأدبية وهو علم خلاق لقوانين تمر من الفن العلمي للكلمة إلى المعنى الشعري وتخضع الشاعر لقيد جديد مخصب ، لينتج المادة الحساسة التي هي الفن الذي يهدف إلى جوهر الخلق ² ؛ الذي هو نتيجة أعمال وقدح للقريحة وليس وحيا يوهب جزافا ومجانا وفي هذا المعنى تصب دلالة الشعرية عند "تودوروف" والتي تضطلع بدراسة «الخلق الكلامي الذي يستخدم تقانات لسانية خاصة» ³ وتكون في هذا السياق البنيوي هي المقاربة المحايثة المفترضة المجردة من كل أحكام القيمة ، والتي تتناول الوقائع الأدبية والنصوص العلمية المتفردة التي هي بدورها نتيجة لهذه القوانين أو تجليا لها ، وستكون الشعرية إذذاك إطارا نظريا محكما للممارسات الكلامية الخلاقة إذ « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي » ⁴

¹ - ينظر : فيليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات بيروت باريس ، ط 3 ، 1983 م ، ص: 295 .

² - ينظر : المرجع نفسه ، ص: 294 ، 295 .

³ - أوزوالد ديكر ، جان ماري سشيفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي ص: 177.

⁴ - تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص: 23.

، فقد سعى "تودوروف" إلى « اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله »¹ ؛ لذا دعا إلى إدخال مفهوم الخطاب كمفهوم نوعي فهو النظر البنوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة ، وتحدد ضروريته في أن اللغة تنتج عبارات انطلاقاً من المفردات ومن قواعد النحو . إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الإنطلاق من العمل المقالي التي سوف يصار إلى تنسيقها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي وستتحول إلى إيضاحات فتنحول اللغة إلى خطاب² ، ولأن الشعرية لدى "تودوروف" بنيوية فإن « كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تحلياً لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة . ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية »³ ؛ فموضوع الشعرية حسب هذا الرأي بحث نظري في طرائق الكلام الخاص المتميز عن الكلام العام ، أو الكلام الأكثر صنعة من الكلام العادي وهي مقارنة وصفية لا تتجهز بأدوات دخيلة على الخطاب ، بل تتخذ اللغة نفسها وسيلة للإشتغال الإجرائي على الأعمال المحتملة والممكنة ؛ فالنظرية لا تلبث متجاوزة العمل الفعلي لتستقل بذاتها مؤسسة بناها المجردة ونظمها التصورية .

¹ - المرجع نفسه ، ص:23.

² - ينظر سفيان تودوروف ، مفهوم الأدب ، تر : عبود كاسوحة ، ص: 17 .

³ - تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، ص:23.

وهكذا يلحظ الدارس أن المسار الذي اتبعته النظرية الأدبية منذ القديم ينحو مع الزمن إلى التخصص والدقة العلمية والتحديد « وكما حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلايين الروس موضوعها وطرائق تحليله ، حددت البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين ————— بشكل أدق موضوع "الأدبية" الذي سيصبح هو "الخطاب" الأدبي بوجه عام . » ¹ ، وستنضوي الشعرية تحت علم تحليل الخطاب وتكون فرعه .

¹ - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن — السرد — التنبؤ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء
المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 2005 م ، ص:14.

الفصل الثاني

علامية

الشخصيات السردية

تكتسي الشخصية أهمية بالغة من بين عناصر العمل السردى، من حيث قدرتها على استقطاب مجمل هذه العناصر لتسبح في فلكها ؛ مما يسمها بفرادة وقيمة لانظير لهما إذ « لا تكون العناصر الأخرى إلا مظهرة لها ، أو راکضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بما ومعها ولا الحيز حيز إلا بما حيث هي التي تحتويه فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها ، ودافع من سلطانها »¹، هذا السلطان الذي خول لها أن تكتسح مكانة هامة في مجالات الفنون قاطبة ، لأنها تمتلك قدرة خاصة في التأثير في المتلقي «لأن أثر القراءة نابع من مواقفها وتجاربها ومعاناتها ... ماقيمة النص القصصي لولا ذلك الصراع بين القيم التي تمثلها الشخصيات

؟

وهل من متعة فيه لولا انخراطنا في المضمون الفكري والثقافي الذي ترمز إليه ؟ وهل إبداعاتها إلا صورة من تجاربنا ؟ وهل خيبتها إلا ظلال من مغامراتنا ؟ هل عجزها إلا لون من عجزنا ؟ وهل ضياعها إلا تعبير عن ضياعنا في هذا العالم الصاحب ؟»² ، فلا شك أن هذه الأسئلة الوجودية التي طرحها الناقد " عبد الملك مرتاض " تجعلنا نستنتج أن مدى تأثير

¹ - عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردى ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 ، 1995 م، ص:127.

² - عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 1998م ص:154.

الشخصيات القصصية لم يطل فقط نفسية المتلقي الفرد ، بل تعداه إلى المستوى الجماهيري والأكاديمي أيضا، وبإمكاننا أن نمثل هنا بالشخصيات الأسطورية التي انتقل تأثيرها إلى مجالات أخرى، كعلم النفس مثلا؛ حين يطلق على بعض الأمراض والعقد النفسية أسماء تحيل على شخصيات أسطورية، كالنرجسية نسبة إلى "نرسيس"، والأوديبية نسبة إلى أوديب ...

وقد أهرق حبر كثير في مسألة ما يدعى بالشخصية قديما وحديثا ؛ حتى أصبحت هي نفسها كائنا حبريا ، ولقد أبدى الكاتب الفرنسي وعراب الرواية الجديدة " آلان روب جرييه " "Alain Robbe-Griet" (1922م — 2008م) ضجرا واضحا تجاه الخوض في معضلة الشخصية قائلا : « لقد حدثونا بما فيه الكفاية عن ((الشخصية)). ولكن للأسف يبدو أنهم لم ينتهوا بعد خمسين عاما من المرض . لقد سجل موت الشخصية أكثر من مرة وقام بهذا أعظم النقاد وأكثرهم جدية ، ومع ذلك لم تستطع أية قوة أن تسقط ((الشخصية)) من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها. إنها الآن مومياء ولكنها مازالت تحتل الصدارة بنفس العظمة - الوهمية - بين القيم التقليدية التي يحترمها النقد التقليدي . بل إن النقد لا يعترف بالروائي ((الحقيقي)) إلا بهذا . فالروائي الحقيقي هو ((ذلك الذي يخلق الشخصيات))¹ ، لذا فهذه العظمة الوهمية نسجت عليها وشاحا من الغموض باعتراف الكثير من الكتاب ولعل اشتراك فنون عديدة في توظيف مقولة الشخصية ؛ قد حال دون وضع مفهوم مضبوط لها ، يمكن

¹ - آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ،

للمتلقي العادي أو المتخصص أن يتمثله ، ويستوعبه بصرامة ، وهذا ما ألع إليه " عبد الوهاب

الريق " في كتابه التطبيقية ————— ي " في السرد " حين رأى أن

» من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية ما يسميه شارل بودلير (Charle Baudelaire)

بأخوة الفنون (La Fraternité des arts) فالشخصية تشترك في استخداماتها وتوظيفها فنون

شتى (السينما ، المسرح ، القصة ، الشعر وحتى الرسم والنحت... فحال " تشتتها " دون تحديد

حد صارم لها ¹ ، وما أسس لهذا التشتت تلك التغيرات التي طالت وجودها منذ نشأتها الأولى

؛ مما وسّمها بطابع إشكالي ومفارقة ؛ جعلها حقلا لاستقطاب أصناف التغيرات التي لا تلبث

أن تطال المجتمع باستمرار، باعتبارها ربييته ومثله بامتياز .

إذا تملينا تاريخ الشخصية ، منذ نشأتها قديما إلى راهنها، تبيننا جليا تقلبها من حال إلى

حال ، ووجدنا أن هنالك فرقا عريضا بين شخصيات الأساطير (الآلهة وأنصاف الآلهة) وبين

شخصيات الملاحم (الشخصيات الخارقة) و بين شخصيات روايات العصر الحديث (المجتمع

بأفراده وطبقاته) و بين شخصيات السرود الجديدة ؛ التي تهافت بتهافت قيمة الإنسان في

المجتمعات الصناعية حيث تقدم لنا هذه المجتمعات نموذج (الإنسان المسحوق ، المتشيع

المستلب الرقمي...) .

¹ - عبد الوهاب الريق ، في السرد ، ص: 126.

1- الشخصية في الشعرية القديمة :

وإذا ما عدنا إلى مكانة الشخصية في الشعرية القديمة فإننا نجد أنها ثانوية منضوية في الفعل والحدث ، فبما أن المحاكاة هي عمدة المأساة عند "أرسطو" فقد أخضعت الشخصية أيضا لفعلها ، ونستشف هذا في قوله الوارد في كتاب فن الشعر : « لما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل أو أردباء (لأن اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده؛ وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة أو الرداءة) أو كما هم في المستوى العام»¹، وعلى ما يبدو حسب رأي "أرسطو" فإن الفعل هو المدمك الذي يتحكم في الشخصية ، ويهبها الملامح والأوصاف المحاكية لجوهرها وماهيتها ،

¹ - أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، ص: 67 .

و« لقد تبني المنظرون الكلاسيكيون هذه النظرة (فيسيوس) . واتخذت الشخصية، التي لم تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم علم وعامل للفعل فيما بعد كثافة نفسية . (...) وجسدت مباشرة جوهرها نفسيا . ويمكن لهذه الجواهر أن تكون خاضعة لجدول ، يتمثل شكله الأكثر صفاء في قائمة (الاستخدامات) في المسرح البرجوازي (الفتاة الغنوج ، الأب النبيل ، إلى آخره) . «¹، و قد استخفت المقاربات المحايثة بعد هذا بقوة بالجواهر النفسي للشخصية واعتبرته حصنا لا يمكن الدفاع عنه ، أمام مقـــــــــــــــولة الفعل الذي يغدو

في ظله عَرَضِيَا

وتمثل ذلك في قطيعتها المعلنة على التفسيرات النفسية والإيديولوجية والتاريخية منذ الشكلايين الروس...، ولكن رغم هذا يمكننا اعتبار أنه من الخطأ القول بتهميش دور الشخصية في العمل السردي ، و نشاط "رولان بارت" الرأي فنقول « إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات ، أو على الأقل من غير فواعل »²، وليس ثمة حل يمكن الركون إليه لمعضلة الشخصية ؛ ما دام الكاتب عاجز عن ابتداء عمل دون فعل ؛ إذ « فيما تم تطوير - إلى حد بعيد - دراسة أحداث القصة والروابط التي تصلها في الشعرية المعاصرة ؛ فإن دراسة الشخصية لم تتم بعد . والواقع أن بلورة نظرية نسقية لا مختزلة ولا انطباعية أيضا عن الشخصية تبقى أحد

،حـاب سورية ، ط2 ، 2002م ، ص : 62،63.

تحديات الشعرية التي لم تواجهها بعد . كيفما كان ¹ ، وهاهنا يجدر بنا أن نتوقف عند بعض النقاد الذين تناولوا الشخصية بمقارباتهم ، كل حسب تخصصه واتجاهه .

2- مورفولوجيا "بروب" والإرث الشكلياني :

أصر الشكليانيون على اعتبار الشخصية مجرد وسيلة لتجسيد التكنيك السردى في العمل القصصى، التي تحلى بنيته وهيكلته وتحفز اشتغال وحداته التكوينية حيث يرى "توماشفسكي" أن « البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي . فهذا المتن باعتباره نظام حوافز ، يمكن أن يستغني ، كليا، عن البطل وعن خصائصه المميزة»² فحتى أضخم الأعمال الروائية القائمة أساسا على أبطال محوريين ، اعتبر فيها هؤلاء مجرد وسيلة لاغير؛ « فرواية دون كيخوته Don Quijote ليست رواية ((عن)) الشخصية التي تحمل هذا الاسم ؛ بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية»³ ، وهذه النظرة الأدائية للشخصية أكسبت الشكليانيين الروس أعداء كثيرا ؛ فقد هوجموا وانتقدوا مرارا جراء أفكارهم الإستفزازية الشاذة ؛ والتي أصبحت تحفظ ويقاس عليها فيما بعد ! ، كما أصبح يقاس على أفكار فلاديمير

¹ - شلوميت ريمون كنعان ، التخيل القصصى ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص: 49 .

² - توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكليانيين الروس

تر : إبراهيم الخطيب ، ص: 207 .

³ - تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص: 14.

*- فلاديمير بروب (1895م - 1970م) Vladimir Propp : فلكلوري روسي ، درس الإثنولوجيا في جامعة

لنينغراد .

صارمة

القومي دمشق ، سوريا 1983 م ، ص:168.

² - ينظر عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، ديون المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1994م، ص: 18.

*- ترجم إلى الفرنسية سنة (1970م) ، ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب (1986م) وهو أستاذ مساعد بجامعة

محمد الخامس (الرباط) ، ونلاحظ أن هنالك تشابها بين عنوان هذا الكتاب وعنوان كتاب بيديي " الخرافات".

بعد أن كاد يتفسخ في البحيرة الآسنة للإنعكاس والتفسيرات التاريخية والاجتماعية خارج النصية .

و جدير بالذكر أن « فكرة النص كهيكل منسجم العناصر والأجزاء من مسلمات الشكلايين الذين نشدوا تجنب القراءات الارتسامية أو الذاتية أو القراءات الساذجة التي تعتبر النص انعكاسا بسيطا ومباشرا (reflet لواقع مكاني وزمني»¹ ؛ فبعد تمحيص واستقراء العديد من المتون الحكائية الشعبية توصل "بروب" إلى ضبط القواعد المتحكمة في بنية تلك المتون، والتي استخلصها في إحدى وثلاثين وظيفة من عينة تضم مائة حكاية خرافية وسرعان ما تلقف النقاد كتابه ، خاصة حينما ترجم إلى الإنجليزية عام 1968م وإلى الفرنسية عام 1970م ، « ذلك أن استخلاصه للبنية التجريدية أو " لراموز " (prototype الخاص بعدد لا محدود من الخرافات العجيبة قد جعل مؤلفه يحتل في تاريخ النقد الحديث والمعاصر المتزلة التي أوثر بها مؤلف فاردينان دي سوسير " دروس في اللسانيات العامة " في مجال المباحث اللغوية »².

¹ - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ،الدار التونسية للنشر ، تونس ، ديوان المطبوعات

الجامعية ن الجزائر ، ط 1 ، دت ، ص:65.

² - عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، ص: 17.

ولا يخفى أن النقد الأدبي في نزوعه إلى العلمية استعان بل لجأ إلى علم اللغة باعتباره « هو الوحيد بلا ريب الذي يستطيع المطالبة باسم علم »¹ موظفا أهم المفاهيم التي بلورتها الألسنية؛ منها عزل اللسان عن الكلام والذي توخاه "بروب" في عزله الثابت عن المتحول في مكونات الحكاية ، حيث يشير "كلود ليفي ستروس" في كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية" إلى الفائدة المتبادلة بين اللغوي وبين عالم الاجتماع ؛ حيث يتبادلان بين الحين والآخر بعض النتائج² « إذ إن العالم اللغوي سيرى ، غالبا ، باحثين في علوم مجاورة ، ولكن مختلفة يستوحون من مثاله ويحاولون اتباع طريقه »³ ؛ وهذا ما نلتمسه جليا عند "بروب" - كفلكلوري ومدرس للإثنولوجيا "علم الأجناس" بجامعة ليننغراد - فهو يقارن في دراسته بين اللغة وبين ظواهر الوجود قاطبة ؛ فكما أن اللغة لها نحو يدرسها ؛ فظواهر الوجود أيضا بإمكانها أن تكون موضوعا للدرس ويتأكد هذا المعنى في إجابته عن سؤاله « هل نستطيع أن نتحدث عن حياة لغة دون أن نكون على علم بأجزاء الخطاب discours ، أي بعض مجموعات الكلمات مرتبة وفق قوانين تحويلاتها ؟ إن اللغة الحية معطى ملموس ، والنحو سندها المجرد . ومثل ذلك الكيان

¹ - كلود ليفي- ستروس الأنثروبولوجيا البنيوية ، تر ، مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد

القومي دمشق ، سوريا ، 1977 م ، ص: 49 .

² - ينظر: المرجع نفسه ، ص: 51 .

³ - المرجع نفسه ، ص: 49 .

موجود في أساس عدد كبير من ظواهر الوجود وإليه تتجه عناية العلم تحديدا . ولا يمكن لأي واقعة ملموسة أن تتلقى تفسيراً ما لم تجعل أسسها المجردة هاته موضوعاً للدرس .¹

وعلى ضوء هذا ، يقترح " بروب " قوانين وأسانيد مجردة لدراسة الأشكال المتعلقة بالفلكلور؛ التي هي أساس ومنطلق كل دراسة تاريخية أسطورية أو اجتماعية ؛ والتي هي قيمة بأن تتيح لعلماء التاريخ والاجتماع تفسير التشابهات القائمة بين خرافات العالم ، ومنه تبين لبروب مدى أهمية هذا المنطلق التحليلي الشكلي المعقد، والذي يبدو عديم الأهمية يكشف عن أبنية عامة ، وعمل هام⁴ ، هذا العمل الذي يلفت الانتباه إلى وجوب إعادة النظر في تصنيف الخرافات جملة² حيث لاحظ " بروب " أن المعادن والحيوانات قد وصفت حسب بنيتها كما أن سلسلة من الأنواع الأدبية قد وصفت أيضاً ؛ بينما وجد أن الخرافة تدرس دون أن توصف³ ومنه ؛ يبين " بروب " حاجة علماء التاريخ والدين والأسطورة للدراسة المورفولوجية وعجزهم عن إجراء دراساتهم ؛ ما لم يستعينوا بالتحليل المورفولوجي فيذهب مؤكداً على « أنه ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة ، فلا مجال لوجود دراسة تاريخية جيدة »⁴ وحسب

¹ - فلاديمير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية لرباطان المغرب ، ط1

1986 ، ص:30

² - المرجع نفسه ، ص : 22 .

³ - ينظر: المرجع نفسه ، ص : 28 .

⁴ - المرجع السابق ، ص:30.

" بروب " « تعني كلمة " مورفولوجيا " دراسة الأشكال »¹ حيث توصل إلى إبراز الوحدة الشكلية التي تجمع العديد من الخرافات المتنوعة حينما استنتج أن « الخرافات تتوفر على خاصية ، وهي أن الأجزاء المكونة لإحداها يمكن أن تنقل دون تغيير إلى خرافة أخرى »²، وهذه الخاصية استنتجها حينما عمل على مقارنة الأبنية الحكائية Sujet لهذه الخرافات فيما بينها ، ولأجل ذلك قام في البداية بعزل الأجزاء المكونة لها متتبعا مناهج متميزة، ثم قام بعد ذلك بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة . وستكون نتيجة هذا العمل مورفولوجيا ، أي وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة ، وللعلاقات فيما بينها وفيما بينها وبين المجموع³ . إذ ذاك ؛ وجد أن « ما يتبدل هو أسماء (وفي نفس الوقت صفات) الشخصيات ؛ وما لا يتبدل هو أفعالهم ، أو وظائفهم fonction . ويمكن أن نستخلص بأن الخرافة تسند غالبا أفعالا متشابهة لشخصيات متباينة . وذلك ما يتيح لنا أن ندرس الخرافات انطلاقا من وظائف الشخصيات »⁴ ، ومنه فإن الخرافة تبني على وظائف متكررة وقارة بشكل ملفت حيث تنجز الشخصيات نفس الأفعال بوسائل قد تختلف ؛ فالوظائف قيم ثابتة⁵ ، ومصطلح الوظيفة

¹ — المرجع نفسه ، ص:17

² — المرجع نفسه ، ص:23

³ — المرجع نفسه م ، ن ص : 33

⁴ — المرجع نفسه ، ص : 34 .

⁵ — المرجع نفسه ، ص : ن .

يقابله ما يسميه فيسيلوفسكي "الخوافز" وما يسميه بيديه "العناصر"¹ وبما أننا لا نجد نصا لفيسيلوفسكي هذا ضمن "نصوص الشكلايين الروس" فسوف نشير إلى أن مصطلح "الحافز" قد أورده "توماشفسكي" في نص "نظرية الأغراض اختيار الغرض". فحينما فكك العمل إلى وحداته الغرضية وصل في النهاية إلى أجزاء صغيرة غير قابلة للتفكيك، هذه الأجزاء هي التي تسمى حافزا Motif، والسند الغرضي للعمل يتشكل من الحوافز المتمازجة فيما بينها المكونة للمبنى الحكائي²، كما أن مبدأ تكرار الوظائف لم يكن بدعا وضعه "بروب" حيث أقر بأن «تكرار الوظائف من طرف منفذين مختلفين قد لاحظته منذ مدة طويلة مؤرخو الأديان في الأساطير والمعتقدات لكنه لم يلاحظ قط من طرف مؤرخي الخرافة». فعلى نحو ما تنقل خصائص ووظائف الآلهة فيما بينها، وربما انتقلت في النهاية إلى القديسين المسيحيين فإن وظائف بعض شخصيات الخرافات تنتقل إلى شخصيات أخرى³ ومن الطريف أن يشبه "كلود ليفي ستروس" تكرار وظائف الحكايات بلعبة الورق «حيث يكرر اللاعبون دوريا خلط الورق وقطعه وتوزيعه وافتتاح اللعب واللعب...، أي يكررون القواعد ذاتها، على الرغم من عمليات توزيع الورق المختلفة». ⁴، وهكذا يكون عدد الشخصيات كثيرا ومتنوعا

¹ - المرجع نفسه، ص: ن.

² - ينظر توماشفسكي، نظرية الأغراض، اختيار الغرض، ضمن: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص: 180، 181.

³ - فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ص: 34.

⁴ - كلود ليفي - ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ج 2، ص: 179.

ومختلفا باختلاف الهويات الفردية ، بينما يكون عدد الوظائف قليلا ومحصورا وثابتا ، لذا يقوم " بروب " بعزل الوظائف والتركيز على مصادر أفعال الشخصيات- ذات الدلالات المتباينة - التي تنخرط بوظائفها الموضوعية في نسيج الحبكة فتخلق سيرورتها وديناميتها التي تشتغل في كافة المتون الحكائية . كما وضع "بروب" لائحة نمطية لوظائفها التي تمثل القاعدة المورفولوجية لها ، لذا فإن « نظام الأحداث له قوانينه ، والمحكي الأدبي له قوانين مماثلة ، ولا يمكن ارتكاب سرقة قبل اقتحام الباب»¹ ، فبروب يركز على مبدأ التابع المتشابه المتراصف ولايهم إن كانت هذه الوظائف تامة ، ولايغير هذا من قانون تتابعها ؛ وعلى هذا الأساس تتكامل الوظائف وفق النمط نفسه² ، حيث « تبدأ الخرافات عادة بعرض لوضعية بدئية »³ ، هذه الوضعية الإستهلالية تقوم بعرض الشخصيات وأسمائهم وأوصافهم في حالتهم البدئية المتوازنة . ويلفت "بروب" الانتباه إلى أهمية هذه الوضعية رغم أنها لاتعد وظيفة . ثم يعمد بعد جرد الوظائف الواحدة والثلاثين ، إلى تصنيف المتشابه منها في مجموعات ضمن سبع دوائر فعل فتقابل كل شخصية بدائرة فعل خاصة بها ونكتفي هنا بإيراد ملخص للمثال الوظائفى :⁴

1- حصول الافتقار : O الوضع الأصل ← توازن (سعادة)

¹ - فلاديمير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص :35 .

² - ينظر: المرجع نفسه ، ص:36.

³ - المرجع نفسه ، ص:39.

⁴ - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة ، ص :55.56.

رحيل . ← انعدام التوازن (حصول إساءة)

- منع ↔ عصيان أو خرق

- استخبار ↔ اطلاع .

- خدعة ↔ تواطؤ عفوي

- إساءة ↔ حصول الافتقار

2 الاختبار الترشيحي : - طلب النجدة → ← قبول → ← يقبل البطل القيام بالفعل

(تفويض) → ← يعزم على الفعل بمحض إرادته

- انطلاق .

- أول وظيفة للمناح اختبار يعد البطل لتسلم الأداة .

السحرية → ← رد فعل البطل → ← تسلم الأداة .

3 الاختبار الرئيسي : - انتقال إلى مملكة أخرى .

- صراع → ← علامة → ← هزيمة المعتدي

وانتصار البطل → ← اصلاح الافتقار .

- عودة → ← مطاردة البطل → ← توفر النجدة

4 الاختبار المجدك : - وصول البطل خفية

- مطالبات كاذبة (تصدر عن بطل مزيف) .

- عمل صعب يعرض على البطل → ← إنجاز

العمل → ← التعرف على هوية البطل الحقيقي

- انكشاف البطل المزيف → ← تجلي البطل

- معاقبة المعتدي → ← مكافأة البطل .

وإذا أمعننا النظر في هذه الوظائف، فنلاحظ أنها « تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح

الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale) . في صلب هذا المسار يكتسب كل

حدث سواء كان ذا صبغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث .¹ « هذه الوظائفية التي لامعنى لها خارج إطار الحبكة ، وعلى هذا الأساس تعرف "شلوميت ريمون كنعان " الوظيفة من وجهة نظر بروبية على أنها » ((النشاط الخاص بشيء ما ، نمط الفعل الذي عن طريقه يحقق الغرض)) ، في هذه الحالة مساهمته في الحبكة . من ناحية أخرى وبالمعنى المنطقي الرياضي – فإن لمصطلح يدل حرفيا على ((الكم المتغير فيما يتصل بالآخرين والذين عن طريقهم يمكن التعبير عنه)) (...) وهذا ملائم لأن ما يبحث عنه بروب هو الوظائف الموضوعية ، بمعنى الأنموذج الشائع لكثير من الموضوعات المفردة المستقاة من نص عدة قصص معينة² ، ولا شك أن تعدد المتن القصصي الذي استخرج منه "بروب" مخططه الوظائفية ومنهجية العلمية الصارمة حول له تلك النمطية المرنة القابلة لاستيعاب العديد من الأشكال السردية العالمية ؛ – بالرغم من أنه اقتصره على نمط واحد وهو الخرافة – إلا أن الكثير من النقاد لم يذخروا جهدا في نقده ، حيث أشار "كلود ليفي ستروس" إلى بعض النقائص والالتباسات التي اعترت منهج "بروب" في إهماله لمواضيع الحكايات وخصوصيتها ، فيقول « لا ريب في أننا كنا قبل الشكلية ، نجعل ما كان مشتركا بين هذه الحكايات . وبعد الشكلية ، حرمانا من الوسائل التي تساعدنا على معرفة الاختلافات بينها . لقد انتقلنا من الشخص إلى المجرد ولكننا أصبحنا لا نستطيع التزول ثانية من المجرد إلى الشخص

¹ – المرجع السابق ، ص: 25.

² – شلوميت ريمون كنعان ، التخيل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ص : 39 .

«¹ ، وبما أن "بروب" لم يتوصل بالقرائن الإثنوغرافية ، فسوف يظل مشروعه ناقصا وعقيما يشرب إلى غد أفضل ؛ في ظل دراسة تتوصل الملاحظة الإثنوغرافية المباشرة أو غير المباشرة إضافة إلى خلطه بين التعبير الشفهي وبين التعبير اللغوي نتج عن خطأ عام اقترفته الشكلية وهو تجاهل التكاملية بين الدال والمدلول² هذا إضافة إلى كثير من الملاحظات والسجلات التي تسببت في سوء فهم بين الناقلين جعلت "بروب" يرد ردا جارحا على نص "كلود ليفي-ستروس" ، لكن هذا الأخير اقتصر حين دعاه الناشر للرد ؛ حرصا على ما بدا له سوء فهم بتعليق قصير مفاده أن دراسته لكتاب "بروب" توخت أن تكون تحية موجهة إلى اكتشاف كبير يتقدم ربع قرن على محاولات كثير من النقاد لكنه لاحظ بدهشة وأسف أن العالم الروسي ، الذي يحسب أنه أسهم في شهرته قد رأى بكتابات شينا مختلفا ، وهو لا ينبغي الدخول معه في حرب كلامية بهذا الشأن ، لأن "بروب" قد أبدى جهلا تاما بأعماله الإثنولوجية في حين أن تبادلا في الآراء كان ينبغي أن يسند على إسهامات كل منهما ، وفي الأخير أقر "كلود ليفي-ستروس" بالفضل الخالد لكتاب "بروب" ، لكونه أول كتاب في مجاله³ ومن بين المآخذ التي أؤخذ عليها "بروب" اقتصار دراسته على صنف قصصي معين ، دون أن تتعدى نتائج هذا الكشف حدود هذا الصنف . إضافة إلى واحدة اتجاه مثاله الوظيفي وغائيته ؛ كما أورد كل من "سمير المرزوقي"

¹ - كلود ليفي - ستروس ، الأنثروبولوجيا البنيوية ، ج2 ، ص : 192 .

² - ينظر : المرجع السابق ، ص : 200 ، 204 ، 207 .

³ - ينظر : المرجع نفسه : ص : 208 ، 209 .

و "جميل شاكر" نقد "كلود بريمون" لهذا الجهاز الوظيفي، الذي يرى إمكانية توزيعه وتفرعه في اتجاهات متعددة متشعبة، إضافة إلى أنه يتر أي صلة للقصة بالسياق الخارجي و بالمؤلف بل يحو أي قيمة مرجعية لها¹ وقد قام "كلود بريمون" بإجراء تعديلات على نموذج "بروب" في كتابه "منطق القصة". وكما سلف القول، فإن النقاد لم يدخروا جهداً عن تلقفه كنموذج إجرائي وكمطلق عمدة — محتدين حذوه أو معارضين له، مضيفين له أو مقلصين — لتنفيذ مخططاتهم الخاصة لمقاربة النص ————— ووص الإبداعية ككل؛ إذ

« إن ما توصل إليه بروب من تمييز بين البنية الأصلية للخرافة ومختلف الصيغ التي تتخذها، أي البنية الأولية المحدودة والنصوص غير المحدودة التي تنشأ عنها، أي بين "وحدة القيس" والمادة المقيسة، قد كان عماد البحوث السردية والعلامية التي أخذت تتعامل مع السردية على أنها نظام يمكن أن يتخذ صوراً مختلفة باختلاف المادة التي تستخدم: الكلمة — الصورة — اللون — الحركة... وهو ما تطور بعد ذلك في نطاق السيميائية السردية في مستوى السطح ومستوى العمق. »²، وهذا ما ساعد على تزويد ميدان الدراسة السردية بترسانة إجرائية هامة، أمنها كل من ستروس، سوريو، بريمون، كرماس،..... وغيرهم...

3 — غريماس والنموذج العاملي :

¹ — ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 67.

² — محمد القاضي، تحليل النص السردى بين النظرية والتطبيق، ص: 24.

بعد مرور ثمان وثلاثين سنة على النمذجة الوظيفية البروبية؛ التي اعتبرها بعض النقاد المهمين* توطئة لولادة العلامة؛ لأن أهميتها تكمن في تصنيفها للدلالات يأتي ناقد آخر، وهو "ألجيردا جوليان غريماس" (A.J.Greimas) ليرسي معالم مشروع علم دلالة بنيوي سنة (1966م) - هذا المشروع الذي يحاول الإمساك بالشروط التي عن طريقها نتلقى المعنى - ليحدث بذلك ثورة كوبرنيكية بتعبير "آن إينو" (Anne - Marguerite Hennault) حينما رأت أن « مثل ما قامت به هذه النظرية ومن خلالها العلامة بوجه عام في استقراء الدلالة مثل ما أحدثته ثورة ((كوبرنيك)) في قياس الزمن »¹، حيث اتكأ "غريماس" على أرضية صلبة من الدراسات والمراجعات في مجال تحليل الخطابات الجديدة، خاصة « وقد عرفت الفترة الممتدة من 1966 إلى 1979 مراجعات إبستمولوجية مكثفة (...) وهي أيضا الفترة التي تحرر فيها النحو السردى من تحليل الحكايات الصورية (حكايات روايات ، أساطير) لدراسة كل أنواع الخطابات التي لاشخص فيها »²، كما شهدت الفترة كذلك

* — ومنهم : جان إيڤ تادييه ، "Jean Yves Tadié" (1936 — ...) ناقد فرنسي، دكتور في الآداب وأستاذ في

جامعة السوربون الجديدة ، ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، ص : 309.

** — أستاذة وباحثة بجامعة السوربون .

¹ — Anne -Hennault:Les enjeux de la sémiotique ,P.U.F. 1979 p89. نقلا عن :

محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردى نظرية قريماس (Greimas) ، الدار العربية للكتاب ، دط ، 1993 ص:15.

² — آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 113.

نظرية مندمغة باسمه لأشكال الخطابات الكونية بداية من النصوص الدينية إلى آخر شكل من الأجناس الخطابية ، وعلى رأي " آن إينو" فإن « كل إنجازات العشرين سنة الأخيرة من حياة هذا البحث مودعة في صلب أداة مسخرة لتكون حجة السيميائية ، المعجم المعقلن في نظرية الكلام »¹ ، فتنوع مرجعيات "غريماس" وانفتاحه واجتهاده ، واشتغاله الحثيث ؛ بالتمحيص والمقارنة والاستنتاج والتوليف على الإرث النظري الذي خلفه السابقون ؛ خول لنموذجه العاملي أن يتسم - كجهاز تجريدي - بخصوبة وشمولية نادرتين ؛ مما جعله يتصف بمرونة وقدرة على معالجة كثير من النصوص السردية والشعرية على السواء ، وهذا ما أشار إليه " سعيد بنكراد " حين استنتج أن « شمولية نظرية غريماس تكمن في قدرتها على استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى نظريات سردية أخرى . كما تجعل من هذه العناصر تدل داخلها وفق منطلقاتها المعرفية الداخلية : إنها بذلك تكشف عن نواقصها وعن الثغرات الموجودة في داخلها من جهة ، كما تقدم تبريرا لتصور النظريات الأخرى من جهة ثانية . وفي كلتا الحالتين ، تؤكد على ضرورة التكامل بين كل النظريات »² ، فيروب لم يبلغ الجهود التي سبقته في محاولات تنظيراتها للقصة ؛ بل إنه لم يتوان عن التصريح بقيمتها الريادية والاستفزازية ، وفي هذا المنحى كتب يقول : « إن قيمة النموذج البروبي - كما يبدو - لا تكمن في عمق التحليلات التي تسنده ولا في دقة الصياغات وإنما في طبيعته الاستفزازية . وفي قدرته على إثارة الفرضيات ،

¹ - آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 120.

² - سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 ، 2003م ، ص:7، 8.

إنه يتجاوز بكل المعاني لخصوصية القصة العجيبة التي ميزت منهج السيميائيات السردية منذ بدايته ، والمهمة الحالية الملقاة على عاتق السيميائيات هي تعميق وتوسيع مفهوم الترسيم السردية القانونية¹ ، ولم تقتصر جهود " غريماس " على التنظير فحسب ؛ فقد قام بالكثير من الدراسات الإجرائية التطبيقية على العديد من النصوص ، نذكر من بينها نصا لـ :

"دومیزیل" Dumezil ونصا لـ "موباسان" Maupassant .

والمتتبع لاستراتيجية " غريماس " النقدية ؛ يجد أن هذا الرجل قد كانت له نظرة نقدية ثاقبة ؛ حينما جعل من تكاتف جهود الشكلايين أسوة ؛ فهو لم ينزل بمشروعه ولم يقتصره على نفسه فقط ، بل نجد هذا المشروع منتعشا في ورشة واسعة نشطة تضح بالنقاشات والسجلات الفكرية ؛ يشتغل فيها أتباعه ومريدوه ، مفسرين ومدققين لنظريته و نذكر من بينهم ، كورتيس ، راستيه كوكي ، آن إينو إلخ ، ذلك ما لفت إليه الانتباه الناقد محمد الناصر العجيمي " الذي خصص بدوره كتابا لعرض النظرية الغريماسية ، فيقول :

« وإن كانت جوانب عدة من نظريته تحتاج - فيما يصرح به الدارس نفسه في مواطن كثيرة من مؤلفه - إلى مزيد من الضبط والتدقيق وما زال هو وأتباعه يطورون أدوات البحث ويقومون بتعديل هذا الجانب تارة وتعميق ذاك تارة أخرى »² ، وقد أثمرت هذه الجهود كثيرا

¹ - أ. ج. غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر : مجموعة من النقاد ، ص : 188.

² - محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي نظرية قريماس ، (Greimas) ، ص: 9.

من الكتب والدراسات الهامة ؛ ديدنها شرح أفكار "غريماس" التي تبدو مستغلقة وعصية على الفهم والاستيعاب .

— العوامل :

ينبغي ألا يغرب عن بالنا أن " غريماس " قد استثمر ملاحظات " كلود ليفي — ستروس " — والتي تطرقنا إليها في تناولنا لوظائف "بروب" — « فقد قادته جهوده المتمثلة في تطبيق تعليمة ليفي ستروس التي ما كان يمكن تجاهلها وقتها ، على نتائج بروب »¹ ، و تبين له من خلالها أنها « أبرزت وجود بنيات عميقة منظمة للخطاب ولكنها متوارية وراء تظاهرات سردية السطح من النوع البروبي »² ؛ ومع ذلك فقد توصل بعد كثير من الدراسات ، والاشتغال الإجرائي على العديد من النصوص المعقدة إلى أن « هذه النماذج المستعارة من ((بروب)) رغم تعديلاتها الطفيفة ، لم تعد ملائمة في الكشف عن موضوعات ذات تعقيد بنيوي بالغ »³ ، فبعد تمحيصه الترسيم الوظيفي لبروب تمكن من استبدال مقولة الوظيفة التي نعتها بـ " الفضفاضة " ، بالصيغة التقنية للملفوظ السردية⁴ ، كما شكك " غريماس " في دقة بعض مصطلحات " بروب " وقام بضبطها ، مستبدلاً تسمية وظيفة على " النقص " بـ " تسمية

¹ — آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 110.

² — أ. ج. غريماس : السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي تر : مجموعة من النقاد ، ص : 184.

³ — المرجع نفسه ، ص : ن .

⁴ — ينظر : المرجع نفسه ، ص : 186.

"حالة" ونجد هذا جليا في قوله « إذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها أفعال تغطي ((دوائر أفعال شخوص القصة)) فإن الصيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة ، توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة . فإذا كان ((رحيل البطل)) يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط ، فإن النقص (Le manque) بعيدا عن أن يكون فعلا ، فإنه يعني حالة (Etat) ولا يمكن اعتباره وظيفة »¹ .

كما لفت ستروس انتباه غريماس باشتغاله على تقليص وظائف بروب ومزاوجتها «الملفوظات السردية يمكن أن تنتظم في أزواج (...) فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقيضه الذي سبق طرحه لوحدات سردية جديدة (...) مثل:

رحيل م عودة

وجود النقص م القضاء على النقص

إقامة المحذور م خرق المحذور»² .

وأسوة بليفي ستروس قام غريماس بتمييز ثلاثة أنواع من الوظائف³:

1-العقد contract

2-الاختبار épreuve

3-الاتصال / الانفصال : conjonction / disjonction

¹ - المرجع السابق ، ص : 184 .

² - المرجع نفسه ، ص : 186 .

³ - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، 69 .

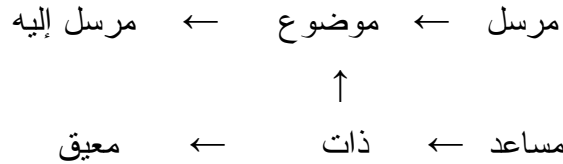
كما قام باختزال غير قليل من وظائف "بروب" حينما كشفت « عن طبيعتها التكرارية أيضا»¹، وقلصها إلى ستة ؛ مطلقا عليها تسمية "عوامل" وهي: (الذات /الموضوع ، المرسل / المرسل إليه ، المساعد / المعارض) وتعتبر هذه العوامل وحدات قارة في أي قصة في مقابل تشكيلها الذي يختلف في تجليها على مستوى الخطاب . وما نرصده أيضا أنه احتفظ بتسمية " دائرة الفعل"*. وقد قلصت هذه العوامل إلى أربع ؛ بداية من السبعينيات ؛ حين أبدت النظرية السيميائية خصوصيتها ، وعممت آليات دراسة النص السردى على كافة أشكال الخطابات الإنسانية كالخطاب القانوني والخطاب الطبخي...

هذا ما ألحت إليه الناقدة " آن إينو" في هامش لها من الفصل الثاني من كتابها تاريخ السيميائية ، والمعنون مسارات تحويلات المضامين ، حين تقول«إن العاملين اللذين لا يزالان صوريين واللذين تخصهما الدلالة البنيوية بمصطلحي المساعد والمعارض اختفيا ووضعت منذ ذلك العهد في محل الشخص الثابتة لبروب أربع وضعيات تركيبية : الفاعل – الموضوع ، المرسل – المرسل إليه وكل واحدة منها قادرة على الانتشار وفق رباعية مقولة سيمية جديدة . مثلا إن

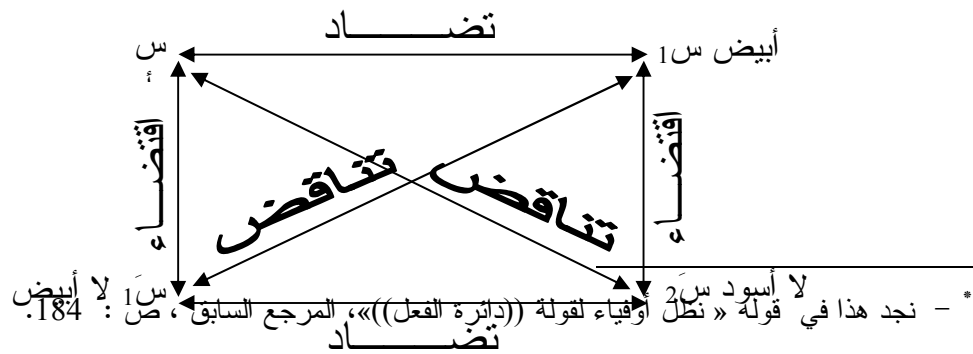
¹ - أ. ج. غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي تر : مجموعة من النقاد ، ص : 186.

الحكاية تحين تقريبا دائما الفاعل المضاد الذي يعد إعادة صياغة أكثر شكلية بالقياس إلى المعارض¹.

ويمكننا ملاحظة التمثيل العملي الغريماسي في الترسيمة التالية :²



وقد أثبتت هذه الترسيمة العاملية جدواها وإحاطتها بمكونات النص السردية ، في مجال الدراسات السردية مما أثبت كفاءتها الإجرائية ، و الشيء نفسه يقال على ما أسماه "غريماس" "المربع السيميائي" ، حيث تمكن هذا الباحث من وضع نموذج منطقية منظمة للعلاقات القائمة بين عناصر النص وتتمثل هذه النمذجة المنطقية في المربع السيميائي التالي :



¹ - آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : ينظر الهامش ، ص:113.

² - 180 - A.J.Greimas, Sémantique structurale ,p.u.f, paris, 1986, p.180 نقلا عن :

رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000 ، ص : 30.

فهذا الهيكل يبين ثلوث العلاقات (التضاد ، التناقض ، التكامل) ، ويبرزها في بعدها الجدالي والسجالي الذي يعكس بنية الصراع الظاهرة والمضمرة داخل النص والمشتغلة في التحقق اللفظي له . كما « يقوم على متصورين اثنين هما أساس العلاقة الهيكلية :

فكرة الانفصال وفكرة الاتصال (أو الاقتران) .

يحتوي المربع على نمطين للانفصال : الانفصال (disjonction) بالتضاد و الانفصال بالتناقض وأما العلاقة الاستتباعية فهي علاقة تناسقية ¹ . ومن ثمة يتاح للدارس الإمساك بالمكون الدلالي للنص ويحيط بالدلالات الكونية في جميع النصوص ، عن طريق رصد هذه العلاقات ، عن طريق مفصلة للمضمون «غير أن هذه العلاقات والعمليات يتبناها في النص المستوى السردى والمستوى الخطابي : - المستوى السردى ينظم هذه العلاقات والعمليات المنطقية في أدوار عاملية منضوية تحت برامج سردية .

¹ - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 124.

- المستوى الخطابي ينظم هذه العلاقات في صورة ممثلين متموضعين في فضاءات وأزمنة لتشكيل مسارات صورية من خلال هذا التموضع»¹ ، فعن طريق هذين المستويين نتمكن من مفصلة لمضامين النص . غير أننا يجب أن

« نحذر من الاستعمال " الآلي " للمربع السيميائي . لا يمكن الهدف من التحليل السيميائي في وضع مربع للنص (أو وضع النص في مربع ...) ولكنه يكمن في وصف النص باعتباره عالما دلاليا مصغرا ، يشكل كلا دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه و " طابعه"»² ؛ فالهدف من التحليل ؛ لا يروم الإحاطة بموضوع النص فذلك تجاوزته الشعرية منذ عهدها الشكلائي ، بل إن الهدف الأساس هو البحث عن كيفية تشكل المعنى .

¹ - جان كلود جيرو ، لوي بانبيه ، السيميائية نظرية لتحليل الخطاب ضمن ، السيميائية أصولها وقواعدها ،

جماعة من النقاد ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، د ط ، 2002.ص : 122 .

² - المرجع نفسه ، ص : ن .

4 — المقاربة العلامية للشخصية :

يعتبر كتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية* للشعري الفرنسي "فيليب هامون" Philippe Hamon من بين النصوص الريادية التأسيسية ؛ القمينة بأن تؤخذ بعين الاعتبار من لدن الدارسين والباحثين في مجال الشعرية ، لأنه يبنى بفتح عظيم في مجال الدراسات العلامية للمقولات السردية ، وهذا ما أشار إليه الناقد نفسه حين قال « إن ما سنقوم به هنا له كل الحظوظ في أن يؤرخ له (ليس أكثر ولا أقل من الآخرين) . »¹

*- نشر النص الأصلي من الكتاب مرتين ، المرة الأولى في مجلة Litterature عدد 06 ، 1972 والمرة الثانية ضمن كتيب بعنوان " إنشائية الحكى " Poétique de Récit سنة 1977، ثم ترجمه "سعيد بنكراد" إلى العربية بعد 18 سنة من إصداره سنة 1990 م . وقدم له "عبد الفتاح كيليطو".

¹ - فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب 1990 م

دط ، ص:18.

ولم يجانب "فيليب هامون" الصواب بجدسه هذا ، إذ سرعان ما تلقف الدارسون مقترحات عمله هذا ، واعتبر « من أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية (...) وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو لوكاش وفراي الخ ..) ، ولا تتوسل بالنموذج السيكلوجي والنموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة»¹ .

وما قام به الإنشائي الفرنسي "فيليب هامون" ؛ هو اقتراح نظرية للشخصية تقوم على محاكاة سيميولوجية لها ؛ متتبعاً منطق اشتغالها العلامي ؛ هذا المنطق الذي يعتبر عدولاً عن كونها شخصية من لحم ودم ، إلى كونها شخصية "كربونية" أو شخصية "ورقية" مسائرة لمقولة "رولان بارت" "حذو النعل بالنعل ؛ وقد أشار "سعيد بنكراد" في مقدمة ترجمته لهذا الكتاب ؛ إلى الوظيفة الاختلافية للشخصية باعتبارها علامة فارغة « إنها علامة فارغة ، أي بياض دلالي لاقيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد ، إنها كائنات من ورق على حد تعبير رولان بارت ، إن تحديداً من هذا النوع يعد تصفية حساب مع كل المقاربات التقليدية التي لم تتعامل مع هذه المقولة إلا من موقع علم النفس أو علم الاجتماع »² . وقد قام "فيليب هامون" في مشروع اقتراحه لنظرية للشخصية بتقديم العديد من الإيضاحات الهامة ؛ والتي يجب على دارس الشخصية أن يتخذها كمنطلقات استراتيجية ، وأدوات إجرائية ؛ ليتسنى له الخوض في

¹ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ن الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 1990م ، ص 216.

² - فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، ص : 8.

تأويل هذه المقولة كعلامة مطروحة في النص وبالتالي مطروحة للقارئ ليفجر دلالاتها « إن القارئ يعيد بناءها ، كما يقوم النص بدوره ببنائها (إن الأثر / الشخصية ربما لا يشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة) »¹ فالشخصية في القصة ليست معطى قبلها سابقا جاهزا ، إن القراءة الواعية للنص هي التي تشيدها ، لتمثل بادية في مغامرة القراءة، وفي تجربة التلقي باعتبارها كيانا خاصا؛ يتمثله القارئ ويللم أشلاءه من كامل أنحاء النص، ثم يشيده ويلوره، إذ « يمكن دراسة الشخصيات على أنها مادة قصصية ، فمن خلال ما يصدر عنها من أفعال ترسم ملامح نفسها كأننا نرى الطينة اللينة على عجلة صانع الفخار »² ؛ هذه الطينة التي يخلقها الكاتب، وينفث فيها القارئ الروح ويعجنها بماء التأويل الذي تشرّبه من النص الكبير للثقافة ؛ لتخلق من بعد خلقها مرة أخرى ، هذا كله ضمن سيرورة التلقي ، باعتبار النص ؛ كيانا متعددًا مشرعا ، مفتوحا فالشخصية جمع بصيغة المفرد ؛ كونها ليست نسيج وحدها بل هي نسيج كثير من الأنوال اللامرئية ؛ التي لاتنفك تفرز خيوطها لتدهشنا بنسيجها البديع ، وهنا نستأنس بقولة لرولان بارت ، حين اعتبر أن «الشخصية نتاج عمل تألّفي»³ ، بمعنى أن الشخصية لعبة يشترك في تمثيلها المؤلف والقارئ ، حين تنخرط في المحفل التداولي ، وهذه القولة ؛ تمكننا من الخروج من شرنقة التصورات التقليدية التي تخلط بين

¹ - المرجع نفسه ، ص:18.

² - إنريكي أمبرت أندرسن ، القصة القصيرة النظرية و التقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، المشروع القومي

للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ، 2000 م ، ص:328.

³ - Roland Barthes ,S/Z , Seuil,1976, P74 .

الشخص (Personne) (و بين الشخصية الحكائية (Personnage)) . وقد ميز العديد من النقاد بين المفهومين نذكر من بينهم "ميشال زيرافا" Michel Zerraffa " في كتابه الذي كرسه حول هذا الموضوع ؛ والذي يحمل عنوان (Personne et Personnage) ، (الشخص والشخصية) ، حيث إنه لم يجانب الصواب حين قرر أن « بطل الرواية هو "شخص" (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص »¹ . بمعنى أن الشخصية الحكائية تتقاطع مع الشخصية في الواقع العياني؛ كونها انعكاس لرؤية شخصية أخرى داخل العمل نفسه ؛ لكن هذا الانعكاس ناتج أيضا عن رؤية اخترقت بلور المؤلف أول الأمر» فنحن نعرف عنها ما يريد الكاتب إبلاغنا به . يتولى الكاتب إبداع الشخصية كما شاء وأثناء عملية الإبداع يخضع الشخصية لعدة تجارب ومن المنطقي أن يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كل ما يريد عن الشخصية . لكن يروق له أحيانا تصنع أنه لا يعرف الشخصية جيدا ويختار زوايا الرؤية تقلل معرفته بالشخصية . وهناك قصص يبدو فيها أن الراوي لا يعرف الشخصية وحينئذ نطن القارئ بأنه يعرف أكثر منه عنها وهذا ما يظنه القارئ لكن الحقيقة هي أن الشخصية المتخيلة لا نعرف عنها إلا ما يريد الكاتب أن نعرفه »² . بمعنى أن الكاتب هو

¹ - Michel Zerraffa Personne et Personnage, Ed ; Klincksick , 1971, p 470 .

نقلا عن : حميد لحمداني ، بنية النص السردى ، ص : 50 .

² - إنريكي أندرسون إمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، ص : 329.

* - كاتب وروائي كولمبي ولد في 06 مارس 1928م حاز جائزة نوبل ، من بين رواياته مئة سنة من العزلة

الكولونيل لأحد يرأسه ، في ساعة نحس ...

الذي يمسك بالخيوط المسؤولة عن حركة الشخصيات فهو الذي يصنع قدرها حياتها أو موتها ، سعادتها أو تعاستها ؛ وحين تنخرط الشخصيات في الحكمة قد تتمرد عن الكاتب نفسه ، وتحدث أشياء لم يتوقعها في القصة ، كما حدث مع الروائي العالمي "غابرييل غارسيا ماركيز" * "Gabriel Garcia Marquez" حين أرغمته حكمة الرواية لإماتة البطل "الكولونيل" في رواية الكولونيل لا أحد يرأسه " دون أن يخطط لذلك في أول الأمر، ويروي في هذا الشأن » لقد كنت مقتنعا في قرارة نفسي بأن لا بد في وقت من الأوقات أن أجهز عليه لكنني ظللت مترددا فالكولونيل كان شيخا عجوزا ساعتها ، يسلي نفسه بصيد أسماك الذهبية ، وفي إحدى العشيات فكرت ((الآن لا بد أن يهلك !)) ويتحتم علي إعدامه ولما أتممت الفصل صعدت مرتعشا إلى الطابق الثاني من البيت حيث كانت توجد مرثيدس** فأدركتما حدث لما رأأت وجهي وقالت : ((أظنه قد قضى نحبه فاستلقيت على السرير ومكثت ساعتين غارقا في البكاء»¹. وتشبي هذه الحادثة بمدى تماهي شخصية الكاتب بالشخصية المتخيلة ، إلى درجة انخراطه في لعبتها ؛ التي ركبها من خلال ملمته ملاحظها من وجوه شخصيات عديدة ، صادفها في الواقع الغفل ، ثم يقوم بتركيبها ، فتصير جزءا من الواقع الفني ؛ ويحسن بنا في هذا الصدد أن نشير على رأي "غادة السمان" حين تقول في أحد تصريحاتها الصحفية « إنني أقسى جزار في الجو الأدبي .. فأنا أسلخ من إنسان ما ابتسامته وأنتزع من آخر عينه ومن شخص ثالث ملامحه

* * - مرثيدس هي زوجة غابرييل غارسيا ماركيز.

¹ - بليجو يولييو ميندوتا ، غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ، تر ، عبد الله حمادي ، المؤسسة

الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر ، دت ، ص : 76 ، 77.

ومن رابع تصرفاته لأدبها وأصهرها في كيان موحد أدمغه بمزاجي الآني وأسكب من هذه الأشياء كلها إنسانا جديدا في صيغة جديدة أحدد لها ملامح الشخصية التي أريد ...»¹، فالإنسان الجديد الذي نتحدث عنه "عادة" هو ذاته الذي يميز الشخصية الحكائية عن شخوص الواقع الغفل «و هذا ما جعل " ميشال زيرافا " يميز بين الإثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية»² ، بمعنى أنها دال علامي داخل النص ، يحيل إلى مدلول عيني خارج النص ؛ فبمجرد أن تتخطى الشخوص عتبة النص ؛ تتحول إلى كائنات نصية خبرية « إن شخصية ما في رواية تختلف من شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية . فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها . وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل ، وليس لها أحيانا حياة مستمرة»³ ، لذا فحري بنا أن ندرك مع " أنريكي أندرسن إمبرت " أن « الشخصية توجد داخل القصة فقط ، إننا لا نراها أبدا تسير في الشارع وتحدث مع أفراد طبيعيين»⁴ ، أما خارج القصة فإن ملاحظتها تتلاشى ، « وتذوب كشخصية مسرحية ، مباشرة بعد نهاية العرض لأنها تتحول حينئذ إلى كوميدي بلا مكياج ، وإلى نص بلا ممثل ، وإلى مسحوق تحميل على

¹ - عادة السمان ، البحر يحاكم سمكة ، منشورات غادة السمان ، دط ، دت ، بيروت لبنان ، ص : 13 .

² - حميد لحداني ، بنية النص السردية ، ص : 50.

³ - رينيه ويليك ، أوستن وارين . نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص : 24،25.

⁴ - إنريكي أندرسون إمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، ص : 330 .

منديل»¹ ، ومنه يتبين لنا أن « الشخصية بناء يقوم النص بتشبيده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص»² ، كما تذهب الناقدة "شلوميت ريمون كنعان" إلى نفس الرأي حين تميز بين "الشخص في النص" و"الشخص في القصة" « في النص ، الشخص عقد في التصميم اللفظي ، وفي القصة [الشخص] - تحديدًا تشييدات أو تجريدات لا (أو قبل) لفظية . ورغم أن هذه التشييدات ليست بأية حال ، كائنات بشرية بالمعنى الحرفي للكلمة ، فإنها مصاغة ، في جزء ما ، على غرار تصور القارئ للناس وفي ذلك فالتشييدات شبه بشرية»³ ، ولتفادي الخلط بين الشخص والشخصية لتحقيق دراسة منهجية متخصصة ؛ على الناقد أن يتوصل المعطيات والآليات الإجرائية لما يسمى بعلم الشخصيات ، و يسعفنا هذا العلم في تفادي الانزلاق في مطبات التفسيرات الاجتماعية والإسقاطات السيكولوجية، التي ظلت تتحكم في التحليل الأدبي ردحا من الزمن ، مثلما نجد أحد علماء النفس يقول : « إن فاوست ، مفيستوفل ، فرتر ويلهلم ميستير ، هؤلاء كلهم إسقاطات في القصص لجوانب متعددة من طبيعة جوتة . إن النفس_____وس التي ينظر إليها على أنها شريرة هي

كل_____ها

¹ - جان إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر دط ، 1998 م ، ص:34.

² - فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، ص:51.

³ - شلوميت ريمون كنعان ، التخيل القصصي الشعري المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص : 54 .

((شخصيات كامنة ، ويقول المثل "مزاج إنسان ما هو شخصية إنسان آخر " الإخوة كارامازوف الأربعة هم جوانب من دوستوفسكي . كذلك يجب ألا نفترض أن الروائي مقصور بالضرورة على الملاحظة حين يخلق بطلاته يقول فلوير (Gustave Flaubert) :
(مدام بوفاري هي أنا)) « ¹ .

ومثل هذه المقولة ما يجعل النص الأدبي يُحرث في غير أرضه ؛ حتى أن أكثر التحليلات التي تدعى الدقة ، تخترح نفس الأخطاء دون شعور من أصحابها
« والمثير في الأمر أن نرى عددا هائلا من التحليلات التي حاولت إرساء طريقة أو منهج يتسمان بالدقة ، تقحم نفسها في مشكل الشخصية ، لتتخلى بعد ذلك عن دقة التحليل وترتمي في أحضان سيكولوجية مبتذلة» ² .

وقد اقترح " فيليب هامون" في ضوء مقارنته العلامية للشخصية ، ثلاث فئات محددة للشخصيات في الرواية :

1- فئة الشخصيات المرجعية : كالشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية ؛ والتي تحيل كلها على معنى ممتلىء وثابت كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة ، يستوعبها القارئ ويتعرف عليها لأنها تنتمي لنصه الثقافي ³

¹ - رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص : 92.

² - فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 16 .

³ - المرجع نفسه ، ص 24 .

*- يترجمها حسن البحراري بالشخصيات الواصلة P.embrayeurs

2- فئة الشخصيات الإشارية* : وهي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو ماينوب عنهما في النص : شخصيات ناطقة باسمه ، جوقة التراجيديا القديمة المحدثون السقراطيون ، شخصيات عابرة ، رواة وما شابههم.... ويصعب الإمساك بهذه الشخصيات بسبب عناصر مشوشة في النص¹

3- فئة الشخصيات الإستذكارية** : وتحددها فقط المرجعية الخاصة بالعمل الأدبي ، فهذه الشخصيات تقوم بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، من خلالها يحيل العمل على نفسه بنفسه ويبني كتوتولوجية. وقد أشار فيليب هامون إلى أهمية هذه الفئة ، كما أشار إلى احتمال انتماء شخصية واحدة إلى جميع هذه الفئات في الوقت نفسه .²

يجد الدارس في مقترحات "فيليب هامون" مفاهيم جديدة شتى» تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماص ، إلا أن ما هو جدير بالتسجيل يكمن في أن مقترحات هامون لا تتناقض مع مقترحات كريماص ويجب النظر إليها كإغناء وإثراء لتصورات كريماص

- ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 217.

¹ - فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص: 24.

** - يترجمها حسن بحراوي بالشخصيات المتكررة *Personnages anaphoriques* .

- ينظر :حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 217.

² - فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص: 25 .

انطلاقاً من موقع تحليلي جديد¹ ، لذا فقد يبدو جلياً في مقاربتنا لشخصيات المجموعة ، ذلك التوظيف المتنوع لكثير من الآليات الإجرائية التي وظفها " فيليب هامون" في دراسته التي لا تبلور قيمتها إلا بالممارسة التطبيقية ، « فمردودية أية أداة لاتقاس بقوة انسجامها الداخلي فقط ، بل تقاس أيضاً وأساساً بمدى إثرائها للنص ، ومدى قدرتها على الكشف عن خصوصية النص وإبرازها لمكوناته الخاصة . فالنص أغنى من النظرية وأغنى من القوالب الجاهزة ، لكن الولوج إليه يقتضي مع ذلك الاستعانة بالمفاتيح المساعدة لفك ألغازه وخبائاه . ومن هنا فإن قيمة النموذج النظري لاتتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفتنا بالنص . وهذه المعرفة ليست معطاة قبل تدخل القارئ ، إنها مصاحبة لفعل الإبداع ومصاحبة لفعل التلقي² .»

الشخصية المقلوبة " بديع / عيدب " ، والقراءة المقلوبة في قصة

" المؤامرة على بديع " *

¹ — سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية ، ص : 77.

² — سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجاً) ،

دارمجدلاوي عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 م ، ص : 178.

تكتسي نهاية القصة أهمية كبرى في اقتصاد السرد ؛ فهي « لحظة من أهم لحظات الإستراتيجية النصية »¹ ولأن بعض الكتاب الكبار يلجأون إلى كتابة قصصهم انطلاقاً من النهاية ؛ إذ « أدرك أدغار ألان بو أهمية اللحظة النهائية الحاسمة التي تشكل نقطة الاستقطاب والتنوير وأوضح أن الكاتب الكبير يكتب قصته ابتداء من النهاية التي على ضوئها تنتظم كل أحداث القصة وحيثيات حياة الشخصية والقارئ يفسر حياة شخصية وتطورها بدءاً من المصير الذي آلت إليه »².

في دراستنا الراهنة ، سنحاول أن نقف على أثر شخصية محكي "المؤامرة على بديع" بداية من النهاية ؛ ونكون بذلك بصدد قراءة "عالمة" مثلما أسماها الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" في كتابه "الأدب والغربة" ؛ بحيث رأى

« أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين . القراءة الأولى ((العادية)) تتم من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية (←) . القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة ((العالمية)) لأنها تجعلنا نلمس البناء السردى عن كثب بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها ،

□ — قصة " المؤامرة على بديع " ، ضمن : المجموعة القصصية " القمر المربع " لغادة السمان " منشورات غادة السمان بيروت لبنان ، ط1 ، 1994م .

¹ — أمبرتو إيكو ، 6 نزعات في عالم السرد ، تر : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م ، ص : 71 .

² — أنطوان طعمة ، السيميولوجيا والأدب ، مقارنة سيميولوجية للقصة الحديثة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، مج 24 عدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1996م ، ص : 211.

هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية من اليسار إلى اليمين (→) (...) القراءة ((
العالمة)) تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية و ترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه
المرّة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه».¹ وسيكون تطبيقنا للقراءة " العالمة" حتى في
قراءة اسم الشخصية " عيدب " التي سوف نعرف في النهاية أنها مقلوب اسم " بديع"، حينما
نبدأ قراءة الاسم من اليسار إلى اليمين.

إذا تتبعنا قصة "المؤامرة على بديع" نجد أنها تنتهي بالعتبة التالية :

« حين يغادر عيدب المكتب يمر ببائع الأزهار، ويرسل إكليلا للمأتم إليزابيث باسم بديع.
ثم يمر ببائع آخر ويرسل إكليلا ثانيا للمأتم باسم عيدب »² كان على السارد أن يصمت هنا
، وكان على الكاتبة أن تنهي محكيها ؛ مكتفية بهذه العبارة التي تفتح النص على العديد من
الإمكانات ، كي تتيح للقارئ فرصة التأويل . ونحن لسنا بحاجة إلى التذكير بأن « التأويل
هو صمت النص الذي يصوغه القارئ (...) أن يكون للنص صمته هو أن يكون للقارئ
حضور فيه »³ على حد قوله لـ "يمنى العيد"، إذ يجب على الكاتب أن يضع نصب عينيه أن
هنالك قارئاً فضولياً لا ترضيه الحلول الجاهزة ؛ وتعبير " أمبرتو إيكو" مثير بهذا الصدد كأفضل ما

¹ — عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابية ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء
المغرب ، ط4 ، 2007 م ، ص: 41،42.

² — قصة المؤامرة على بديع، ص: 57.

³ — يمى العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى ، اللغة / الأدب والإيديولوجيا ، ، دراسات في القصة العربية ،
وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 م ، ص: 37.

يكون الإثمار؛ حين يقول في كتابه "حاشية على اسم الوردة" « نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة . تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة . فبعد لطخة من لطحات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الواقع . إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما ، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط . ¹ » ؛ والقارئ في إضاءته لبورتريه الشخصية البؤرية لقصتنا الراهنة ؛ فإنه يحاول فك التسنين الخاص بلعبة الأسماء ؛ وكشف الترميز الشفري لها إيفاء لميثاق الغرائبية الوارد في التحديد الأجناسي للمجموعة القصصية " القمر المربع " المحدد بـ "قصص غرائبية". وضمنا لمتعة القص ؛ وسيرورة لغز الشخصية .

أما الجزء الأخير للنهاية :

« يتسم بحث لهذا الخاطر: ((لن يلحظ أحد - حتى البوليس المحقق - أن اسم عيدب بالعربية هو اسم بديع مقلوبا ، لأنه يكتب بالإنكليزية على نحو آخر)) . يغمره سرور هائل لأن المحقق سيكون عاجزا عن حل اللغز ، فهو أكثر ذكاء منهم جميعا الذين يعرفهم والذين لا يعرفهم! ... ² » ؛ حين يصور لنا السارد "عيدب" وهو يتسم بحث ؛ مفككا شفرة اسم "عيدب" فنقترح إلغاءه - فالسارد على رأي "أمبرتو إيكو" ليس ملزما بتقديم تأويلات لعمله ، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة عمل سردي ، فالأعمال السردية هي بالأساس آلات

¹ - أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردة ، آليات الكتابة ، تر : سعيد بنكراد، منشورات علامات ، المغرب، دط ص:65.

² - قصة المؤامرة على بديع ، ص:57.

مولدة للتأويلات¹ - ؛ وبالتالي فلا بد من أن يخوض القارئ في تجربة النص فيقوم بتشغيل قدراته التأويلية ؛ لينتقل خبث الإبتسامة من السارد إلى النص نفسه فحينما «... ينظم المؤلف استراتيجيته النصية ، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من ((معرفة السنن)) التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها ، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه . ولهذا يتوقع المؤلف قارئاً نموذجياً يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه ، ويستطيع أيضاً أن يتحرك تأويلياً كما تحرك المؤلف توليدياً² » وإن لم يبلغ هذا الجزء فنقترح في الحالة الثانية طبعه مقلوباً أسفل الصفحة الأخيرة احتذاءً بحلول ألغاز الكلمات المتقاطعة ؛ وهذا ليس بدعاً على "غادة السمان" وهي التي اشتغلت على لعبة الكتابة المقلوبة في أكثر من موضع ! مثل ما نجده في مجموعتها الشعرية : "الحب من الوريد إلى الوريد " حينما خطت بيدها الإهداء* مقلوباً إذ لا يستطيع القارئ قراءته دون الإستعانة بمرآة .

¹ - أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الورد ، ص:17.

² - أمبرتو إيكو ، القارئ النموذجي ، تر : أحمد بوحسن ، ضمن - طرائق تحليل النص الأدبي ، ، تر : مجموعة من النقاد ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1992 ، ص:160.

*- نص الإهداء بعد قلبه « هذه السطور

ليس مهماً أن تضعها أمام المرأة ، لتقرأها لكن الغرض منها أن تضع نفسك بمواجهة مرآة الصديق ،

كما مر بنا سابقا ؛ فإن الشخصية المحورية تمر ببائع الأزهار وترسل إكليلا للمأتم "إليزابيت" باسم بديع ، ثم تمر ببائع آخر ويرسل إكليلا ثانيا للمأتم باسم عيدب¹.

وبما أن القارئ هو الذي يملأ البطاقة السيمائية للشخصيات ، والتي هي كينونة غير منجزة مبثوثة في النص لا تكتمل إلا باكتمال قراءته ؛ سنحاول في دراستنا الراهنة أن نملأ البطاقتين المرافقتين لإكليلي الأزهار المرسلين واللتين تحملان اسم "بديع" ، واسم "عيدب". وبتملينا هذه الحركة المشاكسة للشخصية نجد أنها أكسبتها فرادة وجدة ، لأنها خرقت أفق توقع القارئ، إذ « ليس من تناقض بين القصص الخارقة وبين قصص المشاكسة »² فحينما نطبق قراءة معكوسة لاسم الشخصية " عيدب " نعرف من السارد أنها مقلوب اسم "بديع"، حينما نبدأ قراءة الاسم من اليسار إلى اليمين:

وزمننا...وحبنا .. وذكرياتنا .. وإساءاتنا المتبادلة ..

حرق في ذلك كله

لا في سطوري

وقل لي بلا صوت : هل أعطيت ذاتك للحب ،

أم حاولت امتلاكي بقيد الحب ؟

وإذلا لي من الوريد إلى الوريد ؟ ...

هذه السطور المجنونة بك حبا وكراهية

أهديها إليك ، طعنة ذكرى.. «غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ، الأعمال غير الكاملة 11، منشورات غادة

السمان ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1986. ص : 5.

¹ - قصة المؤامرة على بديع ، ص : 57.

² - سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة ، ص : 108.

ب د ي ع (→) ع ي د ب .

كما نعرف أن خدعة سرديّة أقامتّها الكاتبة حينما اشتغلت على لعبة الأسماء مستثمرة

أيقونية الحرف أو مايسمى « ((الأناجرام ((Anagramme)) ((شايمنغ))

((Chiming)) أي تقليب أصوات الكلمة – كليا أو جزئيا – لتمنح دلالة مشتركة¹؛ وهذا

اللعب أكسب الشخصية بعدا شاعريا

« وقد رأى بعض المحللين أن هذا الصنيع ليس إلا لعب أطفال ، و قد فاتهم أن اللعب هو

أكثر دلالة من الجد أحيانا كثيرة . »² . ورب جد ساقه اللعب.

— الشخصية المزدوجة كواسطة تقنية :

¹ — محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2

، 1990م ص ، 55.

² — المرجع نفسه ، ص : ن.

تلعب الكاتبة في هذه القصة أيضا على تقنية " ازدواجية الشخصية " * أو ما يدعى بـ "الفصام
 ** " ؛ ونقول هنا " تقنية " ؛ احترازا من أن تستدرجنا النماذج هنا بمقاربتها نفسيا، فيصاب
 بحثنا الراهن بالارتباك أو الحول المنهجي *** ؛ بيد أنه « حتى لو افترضنا أن الكاتب نجح في
 جعل أشخاصه يتصرفون بحسب ((الحقيقة السيكلوجية)) فلنا أن نتساءل ما إذا كان لمثل
 هذه ((الحقيقة)) قيمة فنية . إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء
 أكانت تعاصره أو تتلوه . فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الإحتمال وموضوعات وهمية . ¹ ،
 لكننا نقر أيضا أن لامناص للكاتب والقارئ أيضا أن يجنحا إلى علم النفس لاستيعاب بعض
 المقولات التي يستحيل لنظرية شكلية الخوض فيها لعدم تشاكلهما جوهرًا ومعنى فعلم النفس
 باعتراف " جاك ديريدا " « حتى وإن بقي علما عاديا ، فإن عموميته سيكون لها معنى سيادي

* - تقنية وظفها الكاتب الروسي " دوستوفسكي " في الكثير من أعماله وقد أوردها ميخائيل باختين في كتابه
 "شعرية دوستوفسكي" حيث أشار إلى ظاهرة الأبطال المزدوجين ؛ الذين يجرون مناقشة مع أشباههم وصنوانهم ،
 مع الشيطان مع ال Alter go (الأنا الثانية) ، مع صورته الكاريكاتيرية).

ينظر - ميخائيل باختين ، شعرية دوستوفسكي ، تر ، جميل نصيف التكريتي ، مر ، حياة شرارة ، دار توبقال
 للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986م ، ص: 41،42.

** - مرض نفسي .

*** - " الحول المنهجي " تعبير طريف وظفه جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" وجدناه هنا مستساغا للتعبير
 عن عدم الدقة المنهجية . ينظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر ، محمد معتصم ، عبد
 الجليل الأزدي ، عمر الحل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003 م ، ص: 35.

¹ - رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر، محي الدين صبحي ، ص:95.

بالنسبة لأي علم فرعي آخر»¹ ، وهنا لايهمنا الفصام كمرض نفسي ؛ ولكن كواسطة تقنية و كقيمة فنية تسهم في التكثيف الإقتصادي للشخصيات لإيصال أصواتها و لتمرير حكاية تصدع الذات ، « وفي نظر بعض الفنانين ، قد يوثق علم النفس عرى إحساسهم بالواقع ويرهف ملكات الملاحظة لديهم ، أو يسمح لهم بأن يسقطوا نماذج لم تكتشف حتى ذلك الحين .غير أن علم النفس في ذاته ليس إلا معبرا إلى عملية الإبداع ، وأما في العمل الفني ذاته فليست الحقيقة النفسية ذات قيمة فنية إلا إذا متنت التلاحم والتركيب – أي إذا كانت باختصار ، فنا»² . بمعنى أننا ندرس الفصام من منطلق كونه قيمة تركيبية للشخصية ، تسهم في تماسك العمل الأدبي و تضمن تلاحم عناصره . من خلال إعطاء الكاتبة اسمين لشخصية واحدة ، مما يجعل شخصيات عادة السمان تكتسي خصوصية وفردة مثلما مانجده مثلا عند «فوكنر» في رواية " الصخب والعنف " ، يعطي الاسم الشخصي نفسه لشخصيتين مختلفتين (...). فإنه يفعل ذلك ليحر القارئ على تعرف الشخصيات من "الداخل" (...). بعد ذلك يعطي " يونيسكو " Ionesco لكل شخصيات المسرحية نفسها الاسم الشخصي نفسه

«³ .

¹ — جاك ديريدا ، في علم الكتابة ، تر : أنور مغيث ، منى طلبة ، المشروع القومي للترجمة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2008 م ، ص : 183 .

² — رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص 95 ، 96 .

³ — جان — إيف تاديه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، ص : 53 .

يثير مشهد الغروب أحداثاً دامغة مرت بشخصية " بديع " مذ كان طفلاً وتُميل سرود الحساسية الجديدة «إلى اعتماد شخصية الطفل . هذه الأخيرة تسمح للسرد بأن يعود إلى أصول الشخصية بماضيها ، ويجعلها تتكامل معه وتنشد إليه لكسب الاستمرارية في كل وجودها »¹؛ حيث يستطيع القارئ أن يتبين كيف أفرزت هذه الأحداث الأنا الثانية لبديع أو كيانه الآخر المشوه . ومن الطريف أن يستحضر محطات تعود به القهقري إلى الوراء « أما البعد الشعري لهذا الحضور المطرد لطفولة الشخصيات فيكمن في كون الحديــــــــــــث عنها يتم

عن طريق الرؤية أو الحلم . وعليه فكلما تأهب السرد إلى الماضي إلا وانقطعت الصلة بالحاضر.

«² ، وهكذا يتسنى للقارئ أن يعايش استهجمات الذات وتحولاتها .

ويمكننا تلخيص هذه الأحداث ؛ التي تسببت في غياب الكثير من القيم التي غدت

شخصية " بديع " دونها كيانا مختلفا معتلا وناقصا :

- الحرب . ← غياب السلام .
- موت الوالد تاركاً وراءه ديون . ← غياب الحنان .
- انحراف الأم أخلاقياً بغية تسديد الديون وتربية ابنها ودخول عدة أشخاص إلى حياة بديع منهم أبو رائف الذي كان يعتدي عليه في غيابها . ← غياب الأخلاق .

¹ — محمد أودا ، الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس المغرب ، دط ، 2007 م ، ص: 209.

² – المرجع السابق ، ص :210.

- سخرية الأطفال من بديع وتعييره بأمه المنحرفة . ← غياب البراءة .

- إيداعه في مدرسة داخلية . ← غياب الأمن .

- موت الأم مقتولة من طرف أحد عشاقها . ← غياب الأمومة .

أثرت الحرب اللبنانية في المجتمع اللبناني على جميع النطاقات و« في ما يخص بنيته ، فلقد أصابها انهيار وتفكك شبه تامين بدءا بالأسرة ، مروراً بالمؤسسات (الرسمية منها والخاصة كالمؤسسات التربوية والصناعية ومؤسسة الجيش)، وصولاً إلى الانهيار الاقتصادي شبه التام حيث انعدمت القيمة الشرائية لليرة اللبنانية...»¹ ، فتكالت قوى الشر في نفوس الكبار مما انعكس على نفوس الصغار، وعلى كيان بديع الطفولي ؛ فهرمت ذاته قبل الأوان واحتقنت داخله الأحقاد، فتفجرت معلنة عن غضبها وسخطها ، فغياب القيم من معجم الحياة وانقلابها إلى ضدها ؛ يؤدي بالشخصية إلى الشعور بالإستلاب والدونية و« من خصائص الحرب أنها تدخلنا على التوالي عالماً سيكولوجياً مختلفاً تنقلب فيه القيم رأساً على عقب وتتغير العقلية تغييراً ثورياً »² و"بديع" شخصية تأرخ لنا زمن الحرب في جسدها ، وفي روح هذا الجسد .الذي نكل به : « إنني متعب ومريض والعالم يتآمر علي ويدلني ويهينني منذ كنت

¹ — كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة :الطفل اللبناني ، (سلسلة الأقارب والطفل في المجتمع) جروس برس ، طرابلس،لبنان ، ط1، 1991 م ، ص:67.

² — جاستون بوتول ، الحرب والمجتمع ، تر : محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة 7 ، ط1 ، 1986م ، ص:82 .

محشورا في جسد طفل»¹ ، لذا يحس بديع بعذاب واضطراب ، يفقدانه الإحساس بطعم الطفولة والبراءة والطمأنينة «كما ظهر أيضا ، عبر دراسة تجربة الطفل المعاشة والحيوية ، أن الوضعية الأسرية التي يعيش ضمن إطارها مثيرة للإضطراب أكثر مما هي عامل أمان وارتياح نفسيين ؛ فلقد قادت الطفل بطريق الصراع بدلا من أن تقدم له الطمأنينة التي هو بأمس الحاجة إليها كي يتمكن من السير قدما في طريق النمو المعقد »² ، فقد شوهدت الحرب الروح الجميلة التي كان يتسم بها "بديع" أول الأمر فحولتها* وقلبتهأ رأسا على عقب ويمكننا ملاحظة دلالة الاسم "بديع" ؛ التي توحى بكل ما هو حسن وجميل إذ « لاتكون الأسماء بلا دلالة ، فهي دائما تعني شيئا ما حتى لو كان المعنى السطحي العادي (...) وأسماء الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها وينطوي على اعتبارات جمة»³. وإذا تملينا الوقع الصوتي لحروف اسم "عديب" سنكتشف سمة دلالية لهذه الشخصية إذ « إن اختيار اسم معين لشخصية معينة عادة ما يتم انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال ، (...) وهذا المظهر الصوتي (أو طريقة

¹ — المؤامرة على بديع ، ص: 54.

² — كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة :الطفل اللبناني في المجتمع ،ص:94.

*- البدع بالكسر الأمر الذي يكون أولا . وتبدع تحول مبتدعا . فصل الباء باب العين ، ص : 3،4 . مجد الدين

محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي ، القاموس المحيط ج3 مكتبة النوري ، دمشق دط ، دت ، ص:317.

³ — ديفيد لودج ،الفن الروائي، تر : ماهر البطوطي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1

تركيبه الصوتي) يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية¹. التي تميزها عن الشخصيات الأخرى.

وهنا نرصد كيف انقلب معنى اسم بديع، من دلالاته الموجبة إلى دلالاته السالبة عن طريق معاناة حروفه وقد نزع " جون إيف تاديه" إلى الإشتغال على دلالة الحرف O حين أشار إلى أن « أشهر روايات الإثارة الفرنسية في القرن "قصة O" Historia d'O لا تعطي اسما لبطلتها إلا مختصرا . ويحيلنا هذا المختصر إلى دلالة جنسية بديهية . تحول السادو - مازوشية في الكتاب الشخصية إلى وسيلة ، إلى آلة للذة وإلى سلعة تتناقلها الأيدي »². كما يؤكد "رنيه ديموريس" " René Démoris" على أن «اختيار أسماء الأعلام لا يكون نتيجة الصدفة ، بل يكون نتيجة وعي بجمالية الطبيعي ومحتمل الوقوع ؛ وأنه يتوجب معاناة الدلالة وذلك بدراسة التداعيات المولدة من أسماء الأعلام والسلسلات التي ينتمي إليها سواء من خلال الصوت أو المعنى »³ ، وإذا عايننا تداعيات اسم "عيدب" فحرفا الشق الأول منه ، "عي" نلتبس فيهما سمة " العجز" أو "العي" ، التي تحيلنا إلى العجز الجنسي الذي يعانيه عيدب كلما حاول الإقتراب

¹ — سعيد بنكراد في تقديمه لكتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ص10.

² — جان — إيف تاديه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، ص : 53.

³ — René Démoris .La symbolique du nom de perssonne dans Les Liaisons Dangereuses »in Littérature.n° 36.1979.

نقلا عن : محمد الداوي ، التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ط1 ، 2006 م ، ص113.

من " إيزابيت " لأنها كانت تذكره بأمه ، إضافة إلى شذوذه المتمثل في ارتدائه ملابس أمه من فترة إلى أخرى ، وتحيلنا تصرفاته غير السوية أيضا إلى تحرش "أبي رائف" عليه في عهد طفولته :

هذه الشخصية التي نجد اسمها مفارقا لما تشير إليه فهي شخصية هلامية والتي يقصد بها « ذلك النمط من الشخصيات التي نجدها تحمل أسماء حقيقية في الحكى ، لكنها تحيل على مواصفات وأدوار ووظائف تختلف عن تلك السمات . وهنا نجد الشخصية تتميز بطابع مفارق للواقع La déréalisation وتحيل على مرجع مغلوط يتجاوز حدود إنسانيتها »¹ . كل هذه الظروف التقت كي تقلب كيان بديع وهويته ، والقيم التي يوحى بها اسمه حتى أصبح يتحاشى النظر في المرأة كي لا يقرأ حقيقته وهويته المدنسة البشعة التي آل إليها.

« في المصعد الفارغ يمسح بمنديله بعضا من الغبار عن المرأة وهو يتحاشى النظر إلى صورته في قعرها. »² .

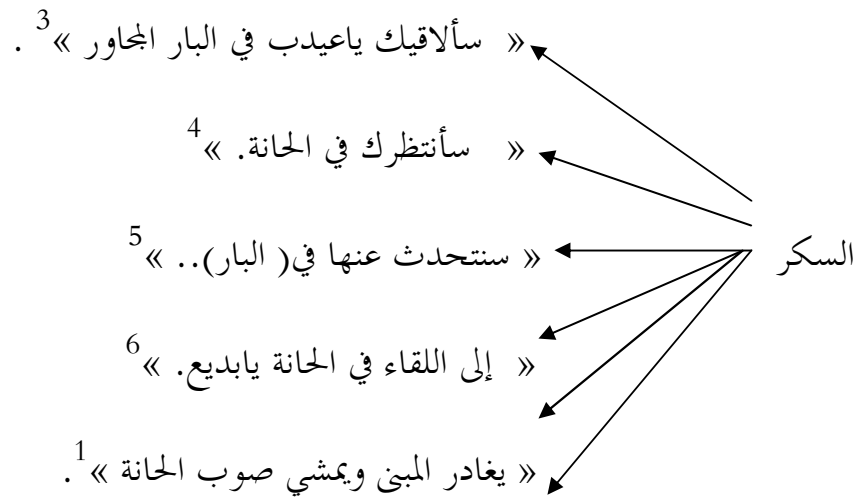
هذه الهوية التي امتلكها من خلال نظرة أصدقائه إليه « والجسد هو الذي ينبعث منه الشعور بالهوية ويعطي التفرد الخصوصي لكل شخص ، غير أن الصورة التي يكونها الإنسان عن ذاته من خلال جسده ، تنفلت منه على الدوام إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه ، إذ إن

¹ — محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية ، ص: 207، 208 .

² — قصة المؤامرة على بديع ، ص: 43.

الهوية الذاتية لاتبنى إلا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر»¹. و نظرة الآخر هنا ملؤها سخرية وتهكم: «وصار أولاد الحي يسخرون مني في المدرسة ومن ثيابي الفاخرة ويلمحون إلى أشياء يدعون كاذبين أن أمي تقوم بها ..»².

وكما يشيح بديع بوجهه عن صورته في المرأة ؛ فهو يشيح بعقله عن رؤية روحه لذا نجده يستحضر ذاته الأخرى "عيدب" في فترات غياب عقله سواء في لحظات : (السكر، الغضب، الحلم).



¹ — محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف ، في المرأة، الكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب

دط ، 1988م، ص: 21.

² — قصة المؤامرة على بديع ، ص: 44.

³ — قصة المؤامرة على بديع ، ص: 42.

⁴ — المرجع نفسه ، ص: 42.

⁵ — المرجع نفسه ، ص: 43 .

⁶ — المرجع نفسه ، ص: ن.

« بعد وصول (الكونياك) ، ينظم عيدب إلى بديع . »²

الغضب ← حادثة خنق القطعة من طرف عيدب ، وأول ظهور له في حياة بديع³

« إنني أأزملك : كظلك في أيام اضطرابك »⁴

الحلم ← حادثة قتل العاهرة من طرف عيدب عندما كان بديع يستحم ويحلم⁵

حادثة قتل إليزابيت حينما يتمدد بديع على المقعد العمومي ويحلم⁶

ويبقى بديع حتى نهاية القصة يعاني هذا الوضع الانفصامي ، جراء واقعه المرء الذي لم يستطع دونه فكاكا «أما الواقع الأمر فيكمن في صعوبة بناء النفوس التي تتجاوز دائما، وإلى حد بعيد ،صعوبة بناء الحجارة ،وذلك بشهادة علماء كثيرين وخبراء محلفين في الحروب أمثال تشرشل وغيره ...»⁷. وتبقى روح بديع مكسورة « إنني مكسور القلب والروح لاملأذ لي ..وحدك تحس بعذاباتي وتأتي لمساعدتي »⁸....وتبقى مؤشرات *الإنفصام بادية عليه إلى آخر المحكي .

¹ - المرجع نفسه ، ص : ن .

² - المرجع نفسه ، ص: 45.

³ - المرجع نفسه ، ص: 44.

⁴ - المرجع نفسه ، ص: 42.

⁵ - ينظر: المرجع نفسه ، ص: 51.

⁶ - ينظر: المرجع نفسه ، ص: 54 ، 55.

⁷ - كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، ص: 66.

⁸ - قصة المؤامرة على بديع ، ص ، 43.

— مؤشرات الإنفصام :

يجيل مؤشر الكأسين الوارد في الجملة التالية :

« يطلب كأسين من (الكونياك). يتعجب النادل لأن الرجل وحيد وطلب

(الكونياك) لشخصين في كوبين مختلفين . ¹ » إلى وظيفة كينونة فصامية فالشخصية هنا

تصدعت وانقسمت على نفسها شطرين، وقد أشار تودوروف إلى هذا الضرب من الشخصية

في كتابه " الأدب العجائبي "؛ حيث يقول « إن تضاعف الشخصية ، متى أخذناه على علاقة ،

يكون نتيجة مباشرة للعبور الممكن بين المادة والروح : إن الشخص الواحد هو أشخاص

عديدون ذهنيا ونفس الشيء يصير جسديا .

ثمة نتيجة أخرى لنفس المبدأ لها أكثر من مدى أيضا : إنها انحاء الفاصل بين الذات

والموضوع . يقدم لنا المخطط العقلاني الكائن البشري بوصفه ذاتا منخرطة في علاقة مع آخرين

أو مع أشياء تبقى بالنسبة إليه خارجية ، ولها وضع الموضوع ، أما الأدب العجائبي فيخلخل

هذا التفريق الوعر. ² ».

* — « المؤشرات (Les indices) وهي ذات علاقات عمودية بطبيعتها ، وهي وحدات دلالية حقا ، لأنها

عكس الوظائف (Les fonctions) (...) تحيل على مدلول ، وليس على إجراء (Opération) . «عبد العالي

بوالطيب مستويات السرد ، مقارنة نظرية ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1999 م ، ص: 31، 32.

¹ — قصة المؤامرة على بديع ، ص ، 45.

² — تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ، مر ، محمد برادة ، دار شرقيات للنشر

القاهرة ، مصر ، ط1، 1994م ، ص: 113.

كما يعثر القارئ على مؤشرات أخرى تشتغل على نفس الدلالة ؛ مثلما نجده في ارتداء " عيدب " لبדلي حداد مختلفتين إثر قتله إليزابيت :

« يرتدي عيدب البزة السوداء المفضلة للحداد لدى بديع ، ثم يبدلها إلى أخرى رمادية.¹ »

ومثلما نجده أيضا في آخر القصة ؛ في مشهد عيدب وهو يرسل إكليين من الزهور إلى مآتم إليزابيت باسمين مختلفين "بديع" ، "عيدب" .

تلقت هذه المؤشرات انتباه المتلقي إلى أن هنالك عادة قد شوهدت ، ويجب التوقف عندها لتملي دلالاتها، كما توقف النادل متعجبا عند المؤشر الأول " الكأسين " إذ « إن العادة تمنعنا من رؤية وتحسس الأشياء ، ولذلك يجب تشويشها حتى يتوقف عندها نظرنا : ذلك هدف الأوقاف الفنية ² » والجنون فنون ، كما دمدم النادل « بما معناه أنه شاهد الألوان كلها في هذه الحانة . ³ » وقد كانت شخصية "بديع" في هذه القصة، تلويها فنيا ابتدعته الكاتبة ؛ لتبتعد عن النماذج المألوفة لدى القارئ لتؤسس دهشته ؛ التي هي دهشة النص...

— المقاربة الأهوائية للشخصية :

غير خاف على الدارس أن السيميائية في سعيها إلى تشييد خطاب نقدي متماسك ضليع بالتعامل مع شتى أنواع الخطابات ؛ ما انفكت منفتحة على منجزات حقول أخرى شاحذة

¹ — قصة المؤامرة على بديع ، ص: 56.

² — تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس ، ص : 15.

³ — قصة المؤامرة على بديع ، ص : 45.

آلياتها الإجرائية ، وأدوات درسها ، طارحة مشروعا تكامليا يسعفها على إرساء نظرية شمولية ،
 « وهكذا يتضح أن السيميائية مفرد بصيغة الجمع ، وأنها مافتتت تتطور تبعا لتجديد الأسئلة ،
 وتباين الفرضيات المنطلق منها »¹ ؛ إيماننا منها أن الحجر المتدحرج لاتبت عليه الطحالب ؛
 الشيء الذي أكسبها جدارة أن تكون قمينة بالمواكبة والتجاوز* والاستحداث ، و ضمن
 استمراريتها وديناميكيته ، وحافظ على إشعاعيتها سنين عددا ، وجعلها دائمة الإنخراط في
 تيارات الجدة والدُّرجة ؛ ولاشك أن السيميائية في اختراقها لجميع أنظمة التواصل قد اتخذت من
 الفلسفة القديمة منطلقا وإسوة ؛ في توسلها للعلوم قاطبة بغية إدراك الحقيقة ، وكما أنه «من
 منطلق ما أفادتنا به فلسفات العصر من أن السبيل إلى الحقيقة ينهض على التعدد ، وأن كل معرفة
 قابلة للنقص أوالتجاوز

أو التحوير أو الاستكمال»² ، وتكريسا لهذا ، تنبّهت السيميائية إلى مواطن قصورها وتقصيرها
 ؛ حين ركزت جل اهتماماتها على تحليل سيميائية العمل مشيحةً عن بواعثه وأبعاده الاستهوائية
 والمسارات الانفعالية المؤسسة له والمتمظهرة في التجلي السلوكي والتزوع الإستهوائي للشخص

¹ - محمد الداوي، سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 2006، ص:07.

□ — تشير " أن إينو " Anne Henault أن كتاب " كريماس " " في المعنى " " Du sens II " الصادر في
 1983م نفيا لـ " في المعنى " " Du sens " المنشور في 1970 م.

ينظر : أن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 12.

² — خالد لغريبي ، في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، كلية الآداب والعلوم
 الإنسانية بصفافص ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط 1 ، 2007 م ، ص:30

، المترجم خطايا ولغويا على الورق أو « (ماتسميه إينو بأهواء من ورق) »¹ ، ولاريب في أن نزوع السيميائيات المتواصل لمبدأ " المحايثة " □ الذي كان دينها وديدنها قد حول لها محايثة هذه الأهواء و هي تعتمل في مرّجل النص ، حيث حاول كل من " كريماس " وتلميذه " فانتاني " أن ينقلا التحليل السيميائي من مستوى الفعل إلى مستوى الحالات العاطفية وأن يؤسسا لسميأة الأهواء ، في كتابهما الأملعي " سيميائية الأهواء " □ □ الذي سيلقح كتباً أخرى — بشقيه النظري والتطبيقي من خلال استنتاجهما أن الهوى هو عمدة الدلالة ؛ مما رقد البحث النقدي الأكاديمي بآليات إجرائية متطورة ، وضخّ دماءً جديدة فيه ، هذا ماجعل دراستنا في هذا الجزء مكرسة للإنصات إلى الخطاب الأهوائي في نص "قطع رأس القط" " لغادة السمان" ،

¹ — محمد الداوي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة مصر ، ط1 2009 م ، ص:108.

□ — المحايثة : مبدأ لساني كرسه " دو سوسير" في كتابه دروس في اللسانيات العامة في أثناء حديثه عن استقلالية اللسانيات في موضوعها ومنهجها .

ينظر : رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000 م ، ص: 09.

□ □ — عنوان الكتاب بالفرنسية :

Greimas(A, j)& Fantanilles (J) , sémiotique des passions ,des état dâmes aux états de choses , Seuil , 1991.

أصدر قبيل وفاة " كريماس " بأقل من سنة ، و ترجمه سعيد بنكراد تحت عنوان سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس .

ومقاربة البعد الإستهوائي والإنفعالي البين ذاتي والعلائقي للشخصيات ، وتحسس تظاهراته وتوتراته على مستوى الخطاب واستتضمار ما يستسرّه المحكي ، في المكنون القابع في اندغام حالات الأشياء مع حالات النفس ، لتوليد المعنى ، حيث « يغدو الجسد بقدراته التصويرية ((...)) المركز المرجعي للمسرحة الأهوائية بكاملها . هكذا تنفصم الذات إلى ذات مدركة وذات حاسة ، تمكن المحلل السيميائي للخطاب الأهوائي من تبرير تداخلات الخطاب وجذبات الذات التي ترغب في تملك العالم وإضفاء طابع مجازي وتخييلي عليه.¹ هذا ما لا تكف دراستنا الراهنة عن إثارتها والإشارة إليه .

— المقاربة الأهوائية للشخصية في قصة " قطع رأس القط " :

في قصة " قطع رأس القط " ، يوضع القارئ أمام نص أهوائي منذ العنوان فيندمغ هذا الأخير بنتوء ؛ كونه أول العنونات في الأضمومة القصصية " القمر المربع " فهو « كنسق منفتح على النص وعلى اللانص»²، يحيل على مثل شامي شهير " اقطع رأس القط من أول يوم " ، و«الجملة الثقافية هي القول الذي يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمضمّر الثقافي وموجهة له »³ ،

¹ — فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2003 م ، ص:43، 44.

² — الطيب بو درباله ، قراءة في كتاب "سيميائية العنوان" للدكتور بسام قطوس ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي والنص الأدبي ، 15،16 أبريل 2002 ، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، مليلة ، الجزائر، ص:25 .

³ — عبد الله الغدامي ، الزواج السردى والجنوسة النسقية الموقع الإلكتروني :

ومضرب هذا المثل أنه « يقال للعريس قبل الدخلة والمقصود منه أنه يفرض سيطرته على عروسه من أول يوم وأن لايلي لها طلباتها التي تشتت بها وقصة أولائك أن رجلا تزوج ولم يتمكن من أن يعود زوجته على طاعته فسأل صديقه عن سر طاعة زوجته له ، فقال قطعت أمامها رأس قط فخافتني ولم تعد تعصي لي أمرا»¹، ففعل قتل القط ينطوي هنا على بعد "تخويفي استهوائي" تظهر في التجلي السلوكي المترجم خطايا في هذا المثل السائر وبالرجوع إلى المورد الأصلي له ؛ أي القيام الفعلي للزوج بقطع رأس القط، فإننا نجد ينطوي على ما يدعوه "تودوروف" " في كتابه "مفاهيم سردية " "الميتوغرافيا" ، إذ « تتحقق الميتوغرافيا تحت أشكال عديدة نذكر منها التشخيص بالأشياء (مستعملة كمجازات لما تدل عليه)(...) في منطقة النيل العليا يضع النيام- نيام على الطريق عندما يدخل عدو حدودهم سيفاً من الذرة وريشة دجاجة وعلى علم دارهم رحا ويعني ذلك: إذا مسستم ذرتنا ودواجنا ستقتلون»² ، فالميتوغرافيا تحققت في هذا المثل؛ عن طريق تشخيص وتشبيه * المرأة بالحيوان "القط" ، وهذا يلمح عن اشتغال نسق بدائي صريح

¹ محمد سعيد مبيض الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط1 ، 1986 ص:42.

² — ترفتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 م ص:11، 12.

* — المثل حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتها ، ويراد استنتاج نهاية أحدهما بالنظر إلى نهاية مبادئها

— ينظر: محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن

الأول نمودجا ، أفريقيا الشرق، المغرب ، لبنان، ط2 ، 2002 م، ص:82.

فيه حط من شأن المرأة وتغيب معلى لإنسانيتها، فالمثل هنا كنص نسقي أنتجه النص الكبير للثقافة ؛ يحمل برنامجا سرديا استهوائيا قابلا للتحيين ؛ فهو شبيه بالحكمة التي « تحتوي في داخلها على برامج سردية ممكنة قابلة لأن تتحين في أية لحظة »¹ ، لذا فقطع رأس القط مجاز مركب بالاستعارة التمثيلية ** وإجراؤه هو تشبيه المرأة بالقط الذي سوف تقطع رأسه لو خالف أمر صاحبه ، وفي قطع الرأس قطع رمزي لعقل المرأة وبتر لخصوبة تفكيرها ؛ إذ ذاك يحيلنا هذا المثل إلى القهر الوجودي الذي يمارسه الرجل على المرأة « فالرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خصبة ، ولن يسمح لها بأن تحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها ، عليها أن تبقى أما وحسب ، وهو يتكفل بجيازة أمومة الأشياء الأخرى »² ، لذا فهذا المثل الوارد كعنوان يستدعي إلى خشية النص شخصيتين مطلقتين، تمثلان ثنائية إنسانية هي "الرجل ، المرأة" ويوقظ ذلك التوتر الكامن الضامن لدينامية الوجود ، كما يكسب هذا المثل القصة وهجا شعريا لأنه يلفت انتباه المتلقي إلى موضوعات ضاربة في أرومة المجتمع ، ليستنفر النسق المضمحل لبعض السلوكات والقرارات

¹ — سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجاً) دارمجدلاوي ، عمان الأردن ، ط 1 ، 2003 م ، ص : 130 .

^{**} — المجاز المركب بالإستعارة التمثيلية هو تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، بحيث يكون كل من المشبه والمشبّه به هيئة منتزعة من متعدد، وذلك بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور أخرى ثم تدخل المشبه ، في الصورة المشبه بها ، مبالغة في التشبيه، ويسمى بالإستعارة التمثيلية نحو الصيف ضيعت اللبن . ينظر: السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت، دط، 2003 م ، ص: 275.

² محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف ، في المرأة ، الكتابة والهامش ، ص: 34 .

الإجتماعية والإرغامات التي تمارس على المرأة ، والتي لا نجد لها تفسيراً أو تأويلاً إلا إذا قمنا بتفجير الخطابات الصادرة عن فكر الهامش ، والتي تندس بقوة في فكر النخبة وسرعان ما تطفو وتوجهه في كثير من الأحيان ، لأنها لا تلبث قابضة في اللاوعي الجمعي « فالمثل هو البؤرة التي يلتقي فيها خيط الأدب بخيط النسق الثقافي ، وخيط التاريخ الإجتماعي أو السياسي ... إنه لا يعكس فقط التجربة الإجتماعية / الجماعية وإنما كذلك يخترق — باعتباره عقداً تواصلية شفهي — مجال المكبوت ، مما يحدث فجوة لدى المتلقي يتحول معها الخطاب من مستوى التلقي الكتابي إلى مستوى التلقي الشفهي »¹ ؛ لذا فرجوع بعض الكتاب القهقري إلى خطاب المستنسخات الهامشية؛ يكسب أعمالهم « طابعاً شعرياً ، لذلك نرى بأن العادات والتقاليد والطقوس والتعدد الثقافي والتراث ؛ موضوعات ذات ألق شعري تستلزم إيقاظ آليات الإدراك لفهمها وإسقاطها على الواقع »². وفي هذا النص سوف نتابع كيفية تولد النص السردى من النص النسقي .

— شخصية الخاطبة (الجسد الخارق والخطاب الخارق) :

تحيلنا عتبة البداية كوحدة قرائية مباشرة إلى خطاب فكر الهامش ، مما يتوجب علينا الإنصات إليه ، حيث يختفي الراوي وراء المشهد ، وتمسك الشخصية المتكلمة بनावية الخطاب المباشر؛ الذي يستدرج القارئ ليمثل كطرف في الحوار:

¹ — محمد عبدالجليل أبلان ، شعرية النص النثري ، مقارنة تحليلية لمقامات الحريري ، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 م ، ص:72.

² — محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص:157.

«عروس نادرة يا ابني. لها فم يأكل وليس لها فم يحكي . ما قبل فمها غير أمها . لا تغادر البيت دونما استئذانك إلا إلى قبرها لا تلد إلا الصبيان . خادمة في النهار وجارية في الليل . خاتم في أصبعك تديره كما تشاء وتخلعه حين تشاء وإذا فرسته قال لك شبيك لبيك عبدتك بين يديك»¹.

تمثل هذه البداية نقطة الانتشار السردية في القصة ؛ مما يرشحها بتأدية وظيفة إبلاغية استهوائية هامة في مبنى القصة ، كما تمثل « عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخيلية تتضمن بؤادر من الأحداث فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة »²، وقد أسس خطاب البداية هوى الفضول والاندهاش داخل المحكي نفسه ؛ قبل أن يتأسس داخل القارئ ؛ وهذا ما يرفد دهشة النص أيضا .

« كان ((أبدول)) ينصت وهو لا يكاد يصدق أن ذلك يحدث له حقا في قلب حي ((تروكاديرو)) الباريسي ، قبل ستة أعوام من سنة ٢٠٠٠! »³

فهو خطاب مفارق لزمانه ومكانه ؛ ومن ثمة تتوجب ضرورة معاينة النبرة التلفظية للشخصيات ، التي تحيل إلى رصيدها المعرفي ومرجعيتها الحضارية وأركيولوجيتها الثقافية ، ورؤاها ومواقفها ، إذ يجب أن ندرك أنه « ليس إعادة إنتاج الترسمة الثقافية المؤطرة لحياة مجموعة بشرية ما، بل

¹ — قطع رأس القط ، ص: 8.

² — شعيب حليفي ، هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2005 م ، ص: 100.

³ — قطع رأس القط ، ص: 08 .

الخروج عنها وخلق فجوات وشروخ داخلها هو ما يمنح النص خصوصيته وتلوينه الخاص»¹ ، فمن خلال ظهور هذه المرأة في سياق ثقافي مختلف عن التحديد الكرونوتوبي لأحداث القصة، وتحركها داخل فضاء جديد ؛ تترشح البداية كي تكون في مصاف البدايات الغامضة ، مما يحيل الشخصيات مباشرة إلى علاقة صراعية وصدامية ؛ فمثل هذه البدايات « تثير بدورها نوعا من الحيرة في القارئ ، شأن روايات الخيال العلمي التي تجيء بدايتها غامضة دلاليا نتيجة المعلومات المعقدة على الفهم مثل المحكي الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة المعتمدة على الوصف والإشارة البعيدة »².

وكما أن الحدث الخارق لهذه الزيارة هو المولد للقصة ؛ فهو يولد أيضا أفق توقع لحدث غريب سوف يقع « وكما أن العلامة لا تولد إلا من خلال إحداث شرخ داخل المعطى الطبيعي والاجتماعي ، فإن النص السردى لا يمكن أن يولد إلا من خلال تحويل "العادي والطبيعي" عن مساره إلى ما يشكل انزياحا عن المعيار. »³ ، لأن الحدث العادي لا يولد محكيا ، « فالحدث هو الحد الفاصل بين المتصل وبين بناء قصة ، إنه يشير ، كما يتصور ذلك لوتمان على الأقل ، إلى ((تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي)) ، وهو ، كذلك ، يشكل أفق القراءة بكل امتداداتها ، فالذي يندرج ضمن المؤلف والعادي لا يشكل قصة ، وإنما يصنف

¹ — سعيد بنكراد ، شخصيات النص السردى ، البناء الثقافي ، سلسلة دراسات وأبحاث 01 ، جامعة المولى إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس ، المغرب ، دط ، 1994 م ، ص: 58.

² — شعيب حليفي ، هوية العلامات ، ص: 102.

³ — سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجاً) ، ص: 38.

ضمن الممارسة العادية للحياة»¹ ، وهذا ما جعل "أبدول"* يستغرب في سؤال مونولوجي : « ما الذي جعل هذه ((الخاطبة)) تعرض خدماتها اليوم بالذات حين اتخذت أخيرا قرار طلب الزواج من نادين في هذه الأمسية نفسها ؟»² وهذا السؤال يسعفنا إجرائيا لندرك الدور التيمي لهذه المرأة ؛ فهي تشتغل كخاطبة و الدور « هوتكتيف لمجموعة من السلوكات المتكررة ، وبعبارة أدق هو مجموعة من السلوكات المسننة من طرف مجتمع ما »³ ؛ كما يسعفنا السؤال لندرك أيضا حيثيات برنامج "الخاطبة" كونها قامت بزيارة "أبدول" ؛ بغية تعطيل برنامجه ؛ وهو رغبته الزواج من "نادين" الفتاة المثقفة المتعصنة المتملصة من التقاليد والأعراف .

لذا تشكل أمام القارئ الفئة الإستهوائية : ذات /موضوع* ، أبدول / نادين.

كما تقوم بينهما علاقة اتصالية : ذ ∩ م**.

أبدول ∩ نادين.

¹ — سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2008، ص:121.

* — شاب لبناني مغترب اسمه الأصلي عبد الرزاق لكن معارفه جميعا في باريس ينادونه "عبدول" ويلفظونها "أبدول". ينظر: القصة ، ص:8.

² — المصدر نفسه ، ص:08.

³ — سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص:82.

* — ينظر: المرجع نفسه ، ص:50.

* * — ينظر: المرجع نفسه ، ص:49.

ولكن الخطابة تطرح لأبدول مشروع زواج آخر . بمقاييس تقليدية ؛ وهذا مايطرحها في القصة كعميق في ثوب مساعد .

يتضمن خطاب "الخطابة" بعدا إنجازيا ؛ كما يبدو خطابا مسكوكا ، يولجها ويقحمها مباشرة في رأس خيط الحبكة لتنفيذ برنامجها السردى المتمثل في فعل التحريك*** Manipulation عبر الإقناع ؛ والذي يمثل بداية الانتشار السردى كما مربناسالفا ، و« التحريك هنا بمعنى خلق صيغة فعل الفعل ، (Faire Faire) أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الإقناع بهذا الفعل ، فإذا كانت الإرادة محمولا صوغيا (أريد أن أفعل كذا) يحكم ملفوظا وصفيا ، فإنها تفترض وجود حالة نقص ما قابلة للتغيير ، ووجوب التغيير يتطابق مع التحريك كصورة خطابية لا تنفصل عن المرسل باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذات »¹ ؛ وهنا تمارس الخطابة خطابا الإقناعي على شخصية " أبدول " هذا الخطاب المراهن على فعل التطويع الإستهوائي ؛ إذ « يتطلب التطويع من المتلفظ ممارسة الفعل الإقناعي ومن المتلفظ له الاضطلاع بالفعل التأويلي»² ، وتشخص هذه العلاقة الثنائية على المستوى التداولي كما يلي :

* * * - يتحدد التحريك كنوع من التعاقد بين المرسل والذات ، وبين التعاقد (مرحلة التحريك) والحكم على مطابقة الفعل المنجز لهذا التعاقد (الجزاء) تنشر الحركة السردية خيوطها في أحداث متنوعة ، ينظر المرجع نفسه ، ص:57.

¹ - المرجع نفسه ، ص:ن.

² - محمد الداوي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، ص:203.

* - انتبه دارسو النص القرآني والبلاغيون العرب بالممارسة والمثاقفة إلى أهمية المثل في إحداث الإقناع .

- ينظر: محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي ، ص:83.

المطوّع ← المطوّع

الخاطبة عبدول

فعل إقناعي فعل تأويلي

ونجد الفعل التطويعي واردا في البرنامج الجيبي للمثل* الصادر في العنوان « وبما أن هذا المثل موظف في نهاية الأمر في نص سردي ، فإنه يعتبر صوتا منبعثا من الماضي "المضيء" يمارس حضوره وفعاليته السردية ، حين تتوقف الأصوات الأخرى تاركة له مجال التأثير والإقناع »¹؛ إذ لا ينفك صوت المثل يتردد من خلال حديث الخاطبة وتركيزها على أهمية تنفيذ تعاليمه ، بعد أن أمطرته بوابل من المواصفات المسكوكة للعروس المقترحة ، متقصدة من ذلك تعبئة البرنامج الحكائي في النص :

« ولكن من المهم أن تقطع رأس القط على عتبة البيت ليلة العرس ، أمام عينيها ، فتفهم أن مصيرها كمصيره إذا لم تطعك ! »².

كما يتكرس حضور المثل وفاعليته ؛ من خلال تكرار الخاطبة له و لما يصب في معناه والإلحاح على دسه في الخطاب . « ينصت إليها وهو يتستر على شعوره بسرور خفي غامض وهي تقول وتكرر دون أن يضجره التكرار »³.

¹ - محمد عبد الجليل أبلان ، شعرية النص النثري مقارنة تحليلية لمقامات الحريري ، ص:73.

² - قطع رأس القط ، ص:8.

³ - المرجع نفسه ، ص:13.

ولا يخفى على القارئ أن « تكرار كلمة ذات إمكانات مؤثرة ووعظية تنشط تلك الإمكانات. وهذه طريقة شائعة وعرفية للإيحاء بالعاطفي أو بالخطير »¹ إذ ما لبث هذا الإيحاء والإلحاح يفعل فعله في نفس "أبدول" - فهو من رعايا لغة الإيحاء والتلميح - مما أفضى إلى رغبته في استبقاء الخاطبة ووشى بنجاح برنامجها التطويعي الإستهوائي : « لا يدري عبد الرزاق لماذا يرغب في استبقائها قليلا لسماع المزيد من صفات العروس المحتملة »² ← إنصياح .

« لا يدري لماذا تغمره رغبة جارفة في استبقائها لا يريد أن تذهب »³ ← إذعان.

وهذا ما عكسه خضوع وإذعان "أبدول" لسلطة خطابها الخارق واستجابته لها حينها يوقن القارئ أن « الكلام يمتلك سلطة خارقة خصوصا داخل مجتمعات عربية تربي إنسانها على الإستجابة الإنفعالية للخطابة »⁴ وهنا يفوزرهان الخاطبة إذ لا يجب أن تغرب عن بالنا تلك القرابة اللغوية المنسربة في جوف اللغة بين

" الخطابة " و " الخاطبة " .

يرسم لنا أبدول " بورتريها" خاصا بالسيدة الغامضة التي زارته لتمثل كلوحة يثرها بأضواء الوصف ، « والمقصود بالبورتريه — وهو سياق خاص يبنى ضمن نسق الشخصيات كتعبير عن

¹ — مايكل ريفاتير :دلاليات الشعر ، تر: محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط سلسلة نصوص وأعمال مترجمة ،ط 1،1997، ص:177.

² — قطع رأس القط ، ص:17.

³ — المصدر نفسه ،ص:18.

⁴ — محمد نور الدين أفاية ،الهوية والإختلاف ، في المرأة الكتابة والهامش ،ص:108 .

قاعدة دلالية مسبقة — ما يشكل اليا فطة النفسية والجسدية والفكرية التي يحضر من خلالها ممثل ما داخل حقل السرد»¹ ؛ هذه اليا فطة التي يتحسسها القارئ ، عبر الملاحظة المتبعة لمواطن الضوء والعمة و«الملاحظة البصرية الحساسة جوهريّة بالنسبة للأقصوصة إذ تخرج بها من دائرة النشر الميت إلى آفاق السرد الفني أو بالأحرى القص المتوهج بالحياة والقادر على تجسيد الشخصية والحدث على السواء»² ، إذ تنتصب المرأة الغامضة في الضوء المتدفق كعمود من السواد ، ولا يغيب عن ذهن القارئ ما تؤدّيه دلالة " العمود " من معان تصب في حقل العجائية « أنا أعمد منه أي أتعجب »³ ؛ مما يطرح في النص شخصية عجائية ؛ ترفده بكثافة شعرية .

« شاهدتها يتدفق الضوء من خلفها واقفة كعمود من السواد والدخان في معطفها الأسود الذي يغطيها كالعباءة متصلا مع سواد خمار عقصته على شعرها مائلا كما في الصور البيروتية القديمة »⁴ ، كما يحيلنا السواد والدخان إلى العماء chaos " الكاوس " الذي انخرطت فيه الذات الإستهوائية لعبدول ؛ لأن «الدراسات الفلسفية والأخلاقية تجمع كلها على شجب الهوى لأنه العماء chaos الذي يهدد ما هو جوهري في الكون»⁵ ؛ لكن المفارقة تحدث ، حينما يلاحظ " أبدول " أن هذه

¹ - سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص: 108.

² - صبري حافظ ، حصاد العين الهادئة (دراسة في أقاصيص يحي حقي) ، دراسات في القصة العربية

وقائع ندوة مكناس ، ص: 110.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي ، القاموس المحيط ، ج (1)، فصل العين ، باب الدال ص: 317.

⁴ - قطع رأس القط ، ص: 9.

⁵ محمد الدا هي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ص: 60.

السيدة الغامضة تمتلك جسدا خارقا ، مما يبعث الحيرة والشك في نفسه وفي نفس القارىء وهذا ما يبنىء بأحداث " فوق طبيعية" ، ولهدف الوقوف أكثر على " الأحداث الخارقة" المتعلقة بشخصية" الخاطبة" يمكننا أن نحيل على الإجتزاءات النصية التالية :

«..حين رن جرس الباب ،تعجبت فقد كنت أظنه معطلا وقد كنت سمعت والدي يهتف للكهربائي كي يمر بنا لإصلاحه»¹. ← رنين الجرس والباب معطل.

«لاحظت أن المقعد الوثير تحتها لم يتقعر بفعل وزنها والوسائد لم تتبدل هيأتها كما لو أن عصفوراحط عليها لامرأة»². ← انعدام وزنها .

«من أين لهذه السيدة بمعرفة اسمي الحقيقي عبد الرزاق بدلا من أبدول ؟»³ ← معرفتها الاسم الحقيقي لأبدول .

« يمشي على عجل تدوس دوغما انتباه لوح الزجاج الذي تركه النجار ممددا على الأرض لاينكسر تحت وطأة قدميها»⁴ ← انعدام وزنها .

« لايجد أيضا آثار قدميها على غبار(الأنتريه)»⁵. ← انعدام أثرها.

¹ — قطع رأس القط ، ص:8.

² — المصدر السابق ، ص:9 .

³ — المصدر نفسه ، ص:10.

⁴ — المصدر نفسه ، ص:19.

⁵ — المصدر نفسه ، ص: ن.

« يخلل إلــــى عبد الرزاق أن صورتها لم ترتسم في مرآة المدخل وهي تمرأمامها »¹ ←
عدم انعكاس صورتها على المرآة.

« لا يجد في المنفضة لفافتها التي كانت تدخنها »² ← انعدام مخلفات أشياء تخصها.

إن هذه المؤشرات الغريبة تطرح بقوة في النص ؛ شخصية الخاطبة كشخصية فانتاستيكية ،
حيث تعد هذه الأخيرة « القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع ، أي أنها
إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية ، والمتجلية في
الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقاً من الحركات والأقوال »³.

ومن ثمة يقوم مبدأ تعارضها* الأول ؛ القائم مع الشخصيات العادية المألوفة لدى القارئ
والتي التقى بها في قراءاته السالفة ، كما يقوم التعارض الثاني داخل المحكي في شخصيتين هما ،

¹ — المصدر نفسه ، ص:18.

² — المصدر نفسه ، ص:19.

³ — شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات

الإختلاف

دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 2009م ، ص ، 197.

* - تقوم الشخصية الفانتاستيكية مع مبدئين للتعارض في نظر "شعيب حليفي" فالتعارض الأول خارجي قائم مع
شخص الأعمال السردية الأخرى القائم أساساً على البناء التكويني للشخصية في كل عمل على حدة والتعارض الثاني
يكون داخل المحكي الفانتاستيكي ، وهو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق ، في مقابل شخصه العجائبي
شخصاً عادياً - طبيعية - تمثل المرأة التي تبرز وجوه المفارقة يجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها مكوناً من
مكونات التعجيب .

ينظر: المرجع السابق ، ص:207 .

(الجارّة، وحارس المبنى) - وهما شخصيتان عاديتان -، وفي نفيهما القاطع رؤية السيدة الغامضة ، وهي تخرج من المبنى.

« يقول بدهشة : كنت أودع السيدة . تسأله : أية سيدة ؟ لم أر أحدا »¹.

« يسأل حارس المبنى عن السيدة التي صدمتها سيارة ، يقول الحارس إن شيئاً من ذلك لم يحدث . يؤكد له عبد الرزاق أنه شاهد حادث صدم سيارة لسيدة من شرفته يقول حارس المبنى إنه لم ير شيئاً ولم يسمع شيئاً »² ؛ وهذا ما يكرس للمفارقة والدهشة والجدل الداخلي ؛ القائم في نفس الشخصيات ، وفي نفس القارئ إذ « إن تردد الشخـــــــــــــوص يوازيه تردد القارئ وذلك بهدف الإيهام بواقعية الحدث. »³ ونسج وهم واقعي .

- شخصية أبدول / عبد الرزاق : (الرغبة والرغبة المضادة).

إن مشهد دهس السيارة الخالة ، والذي تبدى لنا من خلال المقطعات النصية التالية :

– «يهرع إلى الشرفة ويراهما ، إنها تغادر المبنى وتقطع الشارع كمن لا يلوي على شيء ولا تبالي حتى بالسيارة التي تصدمها».⁴

- «عند المنعطف يلمح حالته بدرية تركض في شوارع باريس والسيارات تدهسها وهي لا تبالي وتتابع ركضها أمام عينيه ...»¹.

¹ - قطع رأس القط ، ص:19

² _ المصدر نفسه ، ص:ن.

³ - شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص:44.

4 - قطع رأس القط ، ص: 19.

– «يخيل إليه أنه يرى من جديد حالته بدرية وسيارات باريس تدهسها».²

يعكس مجازا رغبة "أبدول" في التخلي عن القيم القديمة، وسحقها عن طريق آلة عصرية، كما يعكس أيضا «رغبته المكبوتة في تصفية نظرتة الموروثة إلى المرأة الشرقية وأعراف الزواج التقليدي»³، وهذا ما يذكي أيضا الصراع النفسي لأبدول في نزوعه لامتلاك فكر تطوري، لأن «الشرط الضروري لإمكانية التطور هو الموت ليس الموت، الذي يأتي من الخارج نتيجة لحادث ما، لكن الموت المفروض من الداخل كضرورة مسطرة منذ البيضة في البرنامج الجيني الوراثي ذلك أن التطور هو نتيجة بين ما كان وما سيكون، بين عناصر المحافظة وعناصر الثورة، بين تماثل التوالد وحدة التنويع»⁴، لذا فعناصر المحافظة في النص تمثلها الخاطبة والتي تقابلها عناصر الثورة المتمثلة في شخصية "أبدول" و"نادين" وبقية الشباب؛ غير أن عناصر المحافظة لا تلبث مصرة على الثبات والرسوخ؛ وهذا ما عكسه لامبالاة الخاطبة بالاصطدام، فهي كيان يتمتع من الغرائبي سماته وهي شخصية شبحية خارقة "فوق طبيعية"، وكما بين تودوروف أن «أحد

¹ – المصدر نفسه، ص: 23.

² – المصدر نفسه، ص: ن.

³ – عبد اللطيف أرناؤوط، غادة السمان والقمر المربع، <http://nizwa-com>.

⁴ – Francions Jacob, La logique du vivant, Gallimard 1970, p331

نقلا عن : أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب ط1، 2000م، ص: 113.

مجنون»¹ ، كما تفضي إلى دهشة القارىء؛ إذ إن «الإيحاء بالدهشة والتعجب وعدم التوقع ،أمر شبه ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف ، وهو ما يبين أن البطل يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان تعرف عليه في موقف سابق بهيآت مختلفة»² ويوقن " أبدول" أن الخاطبة وهم من نسج خياله «إنني واهم بالتأكيد الجارة لم ترها في المصعد . حارس المبنى لم يرها تدخل أو تخرج . الجرس المعطل لم يرن. لوح الزجاج لم ينكسر تحت قدمها المقعد لم يسجل أثر جلستها . رماد لفافتها اختفى.. مثلها لأنها ببساطة لم تحضر . وأنا بالتأكيد متعب الأعصاب إثر قراري الزواج من نادين وربما كان علي أن أعيد النظر في ذلك..).ولكن السبحة ما تزال متربعة على الطاولة حيث نسيتهما الضيفة !»³.

– الشخصية ، الأشياء والوجود الملتبس :

إن كان وجود الخاطبة وهما لا أثر له في الواقع ؛ فإن وجود " السبحة" التي كانت تلازمها والتي نسيتهما فوق الطاولة، كان أثرا حقيقيا وواقعيًا ؛ وهنا يلتبس الواقع بالوهم « إن الشخصية مزيج من الواقع والوهم ،هي وهم واقعي أو واقع وهمي بالإيهام تنشأ سمة

¹ - نفسه ، ص:ن.

² - عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005م ص:254.

³ - قطع رأس القطة ، ص 20 .

الواقعية فيها ومراجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي هي شبه إنسان أو هي صورة تخيلية منه ليست الشخصية إنسا نا لأن حقيقتها نصية. ¹»

ومنه تتأكد لنا الطبيعة الملتبسة لهذه المرأة الغامضة ، من خلال تأكيد "أبدول" من تساؤل والدته عن "السبحة" « هذه السبحة ما الذي جاء بها إلى هنا ؟ إنها سبحة أختي بدرية رحمها الله. قرأت عليها ((الصمدية)) عشر مرات حين ولد عبد الرزاق لا يتحرك

تقول بدهشة : من الذي نبشها من بين حقائي في القبو ؟ لا يتحرك. ²»

تشتغل "السبحة" كعنصر موجه للقراءة ؛ من خلال تكرارها في المحكي "إحدى عشرة مرة" وهذا يستدعي تأويلا خاصا لها « فحين يظهر في سطح الحكاية ، نوع من التركيز من لدن المؤلف / القاص على هذا المكون أو ذاك ، تتم عملية التتبع لخطى هذا المكون / المحور axe داخل العمل الفني .ومن ثمة ، يمكن توليد دلالات لا حصر لها تعكس وتجسد الإحساس بما وراء النص»³ ، ومن هنا نتساءل مع " رولان بارت" «هل يكون كل شيء في القصة وظيفيا ؟. وهل كل شيء يحمل معنى ،حتى أصغر التفاصيل ؟ ⁴» ، وفي النص بعض التفاصيل الهامة التي أضفت على حضور "السبحة" أبعادا قيمية شاسعة «فكل ما هو مسجل في نظام الخطاب، فلأنه قابل

¹ — عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، ص:127.

² — قطع رأس القط ، ص:22.

³ — أحمد زنبير، المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح، موقع إتحاد كتاب الأنترنت العرب

<http://www.arab-writers.com/>

⁴ — رولان بارت ، التحليل البنيوي للقصص ، تر ، منذر عياشي ، ص:40.

للتسجيل تحديداً وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمردا على كل وظيفة ، ولا معنى له فإن هذا لا يعني أنه سيأخذ معنى العبث أو اللاحدوى :

فلكل شيء معنى : وإلا ، فلا معنى لأي شيء . ويمكننا أن نقول بمعنى آخر أن الفن لا يعرف الضوضاء»¹ ، في هذا الصدد تتولد أمام القارئ بؤرة دلالية هامة لمكون السبحة كعنصر محوري أفرزه اقتصاد السرد، وتكف عن حياديتها بارتباطها بشخصية الخالة ؛ إذ « إن الأشياء تبقى في غالب الأحيان حيادية سواء كانت جميلة أو قبيحة ، مميزة أم عادية ولكنها تخرج من حيادها إذا ما ارتبطت باللغة أو بأشياء أخرى بعلاقة ما »² ، يستغرب القارئ للوهلة الأولى ، سبب استغراق السارد في بعض التفاصيل الموصفاتية للسبحة ، الواردة في الخطاب نحو « يخيل إليه أنه شاهد هذه السبحة ((الكوربا)) في مكان ما ، بأحجارها النادرة والحشرات المتحجرة المخططة داخل شفائيتها العسلية منذ عصور. »³ ، لكن قراءة ثانية للنص ؛ تشي بأن هذه المحمولات الموصفاتية تعكس الفكر المتحجر والمخطط للخالة المكرر لصيغته (التسييح تكرار للذكر) ؛ والقيم الأصلية المترسبة في أعماق « العقل اللاواعي غير المستقر الذي يشبه الرمال المتحركة في عصر جيولوجي سحيق »⁴ ، لكنها هنا قيم (جوهرية كريمة) مثمثة من قبل ذويها ؛

¹ - م ، ن ، ص:41 .

² - فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الإنتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008م ص:65 .

³ - قطع رأس القطعة ، ص:14.

⁴ - برنار دي فوتو،عالم القصة، تر:محمد مصطفى هدارة ، ص:23 .

وهذا ما تعكسه المادة التي صنعت منها السبحة (الكوريا : حجر شبه كريم Ambre) ، فهي تشتغل كمعطى علامي ورمزي يعضد نظم القيم المنظومة كعقد ؛ كما تعكس ترسيمها الثقافية أيضا « و بما أن الترسمة الثقافية إرث مشترك بين الكاتب والقارئ ، فإن عملية تسنين سلسلة من القواعد الشكلية والمضمونية من أجل خلق نص ما يجب أن تأخذ بعين الاعتبار وجود هذا القارئ كمحفّل يسهم - من موقعه الخاص - في سيرورة إنتاج دلالة ما»¹، لذا فالسبحة تشتغل في النص كواسطة تقنية تحيل إلى محفل سنني مسكوك متعلق بالكون القيمي للخالة والتي كانت هي الأداة التي قامت بعملية التحول ؛ أي تحول قيم المحافظة من بعدها الجرد إلى وجهها المحقق وهذا ما يسمى " التسريد " _____ د

و« التسريد معناه تحويل الجرد إلى عنصر محسوس ، وبعبارة أخرى منح البعد الدلالي العام وجهها تصويريا قابلا للإدراك من خلال التحلي النصي . وهكذا نكون أمام التباشير الأولى للبعد السردى المشخص»² ، من هنا يتأسس الدور الإرتجاعي للسبحة كحافز للتذكر - باعتبارها وسيلة للتذكر - فحينما أخرجها "أبدول" من القبو؛ توهم خروج صاحبته من سراديب الذاكرة و« الوهم من عمل الذاكرة ، يستند إلى ثقافة واسعة ويسوغ الفكرة القائلة إننا لا نتخيل إلا لأننا نتذكر»³ ،

¹ - سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجاً) ، ص:62

² - المرجع نفسه ، ص: 75.

³ - جان إيف تاديبه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، 1998م، ص: 132.

*- قد تكون شخصية من الشخصيات واسطة تقنية فنية . تخولنا أن نسمع ما بين الشخصية ونفسها ، كمثل ما تقدمه اليوم المسلسلات التلفزيونية ، من وجود شخصية الصديق للبطل . يفضي إليه بأسراره ، بحيث يشكل الكلام بين هاتين

فالسبحة هي التي تتيح لنا فك التسنين الخاص بحضور شخصية الخاطبة ، و يتحقق ذلك من خلال التأويل ، لذا فالنسق القيمي المحافظ استغل الوضع الحرج لأبدول ؛ وطفًا على السطح مسخرا الشبح كي يتمظهر في شكل الخالة "بدرية" فشخصية الخالة واسطة تقنية* تمكننا من الإنصات إلى خلجات عبد الرزاق الداخلية وهواجسه النفسية .

كما أنها صورة للأنا الأعلى الذي حضر في ذهن "أبدول" لحظة اتخاذ قرار الزواج من "نادين" الذي يعني تنصله من الأعراف المحافظة ؛ لذا فإن «ظهور الأنا الأعلى وحضوره في الذهن، والإحساس بأنه يحول دون أن يمارس الإنسان رغباته بحرية يظهر إلى الوجود الشخصية الإشكالية التي هي في نهاية المطاف الشخصية التي تنتجها الثقافة السائدة»¹، هذه الثقافة التي تحرسها الشخصيات المحافظة ؛ و تشتغل على سدانها ومناقضة كل من ينهض ضد أعرافها ؛ وكما أن النسق « لما يشاغبه شيء ما مختلف عنه ؛ لا بد للنسق المحافظ أن يدافع هذا المختلف ، يواجهه بكل طريقة ؛ يواجهه بسؤال الوطنية بسؤال الدين بسؤال التاريخ ، بسؤال الذوق العام .. إلخ... فيسخر أناس ذو علم منهم لكي يواجهوا هذا التاريخ الجديد »²، وقد تمثل هؤلاء الناس في شخصية

الشخصيتين وسيلة بها يطلع القارئ ، أو المشاهد ، على خفايا الأمور ، أو على مالا تعرفه بقية الشخصيات ، وبالتالي يدخل القارئ أو المشاهد ، في لعبة التواطؤ مع البطل ، ومع الراوي أو المؤلف الضمني القابع خلف البطل . ينظر :
 يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابي ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1999 م ، ص : 56.

¹ — عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ، ص: 612.

² — عبد الله محمد الغدامي ، لقاء في حصة إضاءات ، ينظر الموقع:

—<http://www.youtube.com/watch?v=obvpc6k>

(«الأم»، «الوالد»، «الخالة» «عبدالرزاق») الذي كان معيقا لنفسه في القصة، تحت إرغامات النسق القيمي لأن المعيق «لم يعد صورة خارجية معطاة بشكل ضمني أو صريح في العلاقات الاجتماعية فحسب، بل أصبح أيضا ص——ورة داخلية، فقد يكون البطل معيق نفسه»¹.

يوعز مؤشر الزمن الوارد في الصفحة ما قبل الأخيرة «ينظر إلى ساعته». يجدها الخامسة والربع. (إذن عاد الزمن يتحرك!).² إلى أن ماوقع لعبدول قبل هذا ينتمي إلى اللاحداث لتجرده من الزمن؛ إذ لحدث دون زمان ومكان، كما توعز حركة إمساكه بالسبحة واحتفاظه بها في جيبه؛ قبل أن يهم بالخروج بعد صحوه من غيبوبته إلى تبنيه واحتفاظه بقيمها في جيب ذاكرته واستمرارية تمسكه بها.

إن تبئيرا على حركة يد عبدول في جيبه - بين إمساكها السبحة وتركها - يلمع إلى وضعية أزمة استهوائية، مثيرة لحركة درامية³، وهي دراما الفرد المغترب الحائر بين التمسك بقيمه الأصلية، أو تركها.

1- «قبل أن يغادر البيت يلمح سبحة خالته بدرية على الطاولة. يمسك بها بحنان ويخفيها في جيبه.»⁴. — تمسك.

¹ — سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص: 53.

² — قطع رأس القط، ص: 23.

³ — ينظر: توماشفسكي، نظرية الأغراض، اختيار الغرض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس ص: 185.

⁴ — قطع رأس القط، ص: 23.

2- « بين حين وآخر يتحسس سبحتها في جيبه بحنين »¹ ← تمسك.

3- « يخرج يده من جيبه، ويترك سبحة خالته. »² ← ترك .

4- « لكن يده تبحث في جيبه عن سبحة خالته بدرية وتمسك بها في الظلمة.. »³ ← تمسك

فهو ينوس كبندول بين "النعم" و"اللا" ؛ بين رغبة "أبدول" الشاب المتعصرن ورغبة "عبد الرزاق"

الشاب المحافظ «..أقداري تعبت بي .تصعد وتهبط بي .نعم .لا. سأتزوج

منها :لن أجرؤ. بلى سأفعل لا، لن أجرؤ..نعم.لا.نعم.لا..) . »⁴.

فإيراد اسمين لشخصية واحدة لم يكن ترفاً فنياً من لدن الكاتبة ، إذ أن له نية مبيتة في التعبير عن

لا استقرارية هذه الشخصية ، « ويقوم النص العصري (...) بنقل هذه اللااستقرارية إلى النص

التام : الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم ، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم »⁵

، ونظراً إلى أن التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن ويجب أن يكون الظفر لأحدهما

¹ — المصدر السابق ، ص:ن.

² — نفسه ، ص: ن.

³ — نفسه ، ص:24.

⁴ — نفسه ، ص:23.

⁵ — فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، ص : 49

¹، يلاحظ القارئ في نهاية خيط المحكي ، الحركة المضمرة ليد " أبدول " في جيبه وهي تمسك بالسبحة — المرتبطة " بيد حالته بدرية " — في الظلمة بدل إمساكها يد " نادين "؛ (ألا يشير الجيب هنا إلى جيب آخر هو جيب الذاكرة واللا وعي؟)؛ إذ «إن النص السردى يقدم أحيانا إشارات بالغة التشويق، كما لو أن الخطاب يبطن خطاه وقد يتوقف نهائيا ، كما لو أن المؤلف يريد أن يقول: ((عليك أنت أن تستمر))»² ، فإذا استمرينا في تأويل هذه الإشارة ؛ فهذه الجزئية تومىء ببنان خفي إلى تبني " أبدول " لقيم النسق المحافظ — وتمجيده الأكسيولوجي لقيم " عبد الرزاق " الشخص الآخر الذي ظنه " أبدول " قد مات ودفن في باريس³ ...! لكن « (الهياكل العظمية لم يتم تكتيسها من حديقة الدار فيما يبدو) »⁴ — وانفصاله عن موضوع اتخاذه قرار الزواج من نادين وتقوم بذلك حالة انفصال :

عبد الرزاق U نادين .

¹ — ينظر : توماشفسكي ، نظرية الأغراض، اختيار الغرض ، نصوص الشكلايين الروس ، ص:185.

² — أمبرتو إيكو ، 6 نزعات في عالم السرد ، تر : سعيد بنكراد ، ص : 89 .

³ — ينظر :قطع رأس القط ، ص:13.

⁴ — ينظر : المصدر نفسه ، ص:13.

الفصل الثالث

الاشتغال الشعري

لأفضية المحكي

1- الفضاء بين الشعرية القديمة والشعرية الجديدة :

تفتن السرود الجديدة بالفضاء أيما افتنان ، ينتسج فيها مع المحكي ويلعب دورا عمليا في مغامرة الكتابة ، « فهو نتاج للسرد ، كما يسهم بدوره في خلق السرد »¹ ؛ لذا لا يستطيع أي محكي التخلي عن الفضاء كمكون جوهري ، وهذا معنى قول "ميشيل رايمون" Michel Raimon " حين أكد على أن « لكل رواية صلة نسبية بالفضاء ، فحتى عندما يضرب الروائي عن الوصف ، فإن الفضاء يكون على كل حال ، متضمنا في المحكي و مهما بلغت الجملة من البساطة ، كأن تكون على منوال : « يفر بيير » فإنها تكون تتضمن فضاء هو،ها هنا ، فضاء فرار بيير . »² ، إذ ذاك ؛ يكف الفضاء عن كونه معطى جاهزا حين ينخرط في محفل التلقي ، ليغوي القارئ باستشفار دلالاته المندسة طي مناطق الاشتواء في جسد النص ، فتغدو القراءة « هي بالذات هذا المزج المعقد بين بنية النص وكيمياء الذات القارئة »³ ، فكما نشأت علوم الكيمياء في طناجر السحرة ، نشأت كيمياء الإبداع و التلقي في محابر سحرة الكلام ولعلنا لا نحتاج إلى نفاذ رؤية ؛ إلى اعتبار أن «استراتيجية

¹ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء

المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 م ، ص :29.

² - ميشال رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن ، الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم

حزل أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2000 م ، بيروت ، لبنان ، ص:63.

³ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:29.

الفضاء الروائي (والأدبي عموماً) هي استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة على

السواء»¹

كما أنها أيضاً « استراتيجية تأويلية في جوهرها ، حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتزمة ببناء النص ، أقصد أنها بحث عن المعنى كما انكتب ، وكما ينبغي أن يقرأ »² ، وهذا قمين بجعل القراءة التأويلية للفضاء إحصاباً لمقروئية النص ، ورصداً لاشتغال النسق العلائقي لشعرية الفضاء فيه باعتبار هذا الأخير « بؤرة لاشتغال الشعري ، فعن طريق الأمكنة ينتقل المبدعون إلى العوالم الرمزية والأماكن الغريبة »³ ، هذه العوالم التخيلية التي يشترعها العمل الأدبي ؛ المتكررة والمفارقة لعوالم الواقع .

أ- الفضاء في الشعرية القديمة :

لم تحفل الشعرية الأرسطية بالفضاء ، حيث اعتبرته مجرد ديكور في خشبة المسرح ومجرد خديم للفعل والحدث ، حيث « اعتبر المنظر المكاني المسرحي جزءاً تزيينياً خارجياً ، أي مجرد وسيلة لفعل المحاكاة ، وأدرج هذا الجزء في المرتبة الأخيرة من سلم الأجزاء الستة التي تتركب منها المأساة »⁴ لذا ؛ لا نجد في كتاب " فن الشعر " أي تأمل فلسفي أو

¹ - يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1

1998 م ، ص:110.

² - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:33

³ - محمد أدا ، الشعري في الكتابة الرواية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص:169.

⁴ - يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، ص :109.

تريث عند الأمكنة أو الأفضية ؛ إلا باعتبارها خشبة تشهد الفعل المحاكاتي للشخصيات في المسرحية .

أما الشاعر الجاهلي فقد احتفى بالطلل كفضاء رديــــــــــــــــف للفجعية والفقد «
وقد لاحظ علماء الشعر أن الشعراء الغابرين ابتداء من ابن خدام مروراً بامرئ القيس ،
وانتهاء بلبيد المخضرم ، قد وقفوا على الأطلال (المكان الغائب) ليلكوا الإنسان الفتي
والذكريات الفتية والفرح والمرح .»¹ ؛ لكن الشعرية العربية

القديــــــــــــــــمة لم تدخر جهداً في تكليس هذا الإحتفاء وتنمــــــــــــــــيطه
حين أحالته إلى مجرد شعيرة وعتبة للولــــــــــــــــوج إلى أغراض شعرية أخرى « وهكذا لم
توضع دلالات الحنين التي تألق بها الشعر العربي في الجاهلية موضع تقويم جمالي ولم تعتبره
عنصراً من عناصر شعرية هذه الشعر»² .

إذ لا يجد الدارس لشعرية الفضاء " في الكتب الشعرية القديمة * أي تناول جاد للفضاء كمكون
جوهرى في النص الشعري؛ بالرغم من أن الشعر العربي الجاهلي، في أساسه الأول هو محاولة
الإنسان الشاعر تأييث ذلك الفضاء الشاسع، المخيف... ومواجهة صمته المطبق بالكلام ؛ و «

¹ - عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين» لأمين أسبر أنموذجاً ، الأهالي للطباعة

والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1999 م ، ص:38

² - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:1 .

كأن الشاعر يثبت وجوده بما لم يعد له وجود وكأن كلامه يتخذ شكل المكان - لكي يصبح ،
كمثل المكان باقيا أبدا»¹.

ب - الفضاء في الشعرية الحديثة وإشكالية المصطلح :

* - من بين هذه الكتب نجد :

- المرزوقي ، ت، 221 ، في كتابه : الأزمنة والأمكنة .
- ابن قتيبة الدينوري ، ت ، 276 ، في كتابه : الأنواء في مواسم العرب .
- المسعودي ، ت ، 346 ، في كتابه : أخبار الزمان وعجائب البلدان .
- البيروني ، ت ، 440 ، في كتابه : الآثار الباقية في القرون الخالية .
- ¹ - أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989 ، ص: 84.

لاشك في أن تحجيم الدورالعالمي للفضاء في الشعريات القديمة ؛ قد توارثته الشعريات الجديدة ؛ حيث نلاحظ أنها لا تزال تفرغ كنانة جهدها في مقولات السرد / الشخصية / الزمن / الراوي.....

حيث يرى الناقد المغربي " سعيد يقطين " أن « الفضاء بالنسبة لتودوروف وجنيت لا يمكن إدخاله ضمن مقولات (نحو الحكيم) »¹ ، فخرانة النقد مازالت تعوزها بحوث جادة ديدنها رفع الغبن الذي طال مفهوم الفضاء وتملي خطابه المضمر، والإنصات إلى هسهسته السارية في معمار النص الذي تشيده اللغة ، كما نسجل ندرة دراسات ذات بال حول سردنة للفضاء وانعدام «شعرية ناجزة للفضاء الروائي تبحث في تكوينه وعلاقته ووظائفه ، وتصنع له قانونا سميولوجيا شبيها بذلك الذي وضعه فيليب هامون للشخصية

¹ - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن — السرد — التبيين) ، ص:33 .

³ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص:31

* - نجد هذا واردا في كتابه :

— " Ferragus " Le lie et le Sens dans l'espace Parisien in le discours du roman , éd. PUF , 1980.

** — Spacialisotio

وجيرار جنيت للزمن السردى»¹ ؛ وما سنعض عليه بنواجذ اليقين النفى القاطع لـ " هنري

متران" " Henri Mitterand * لوجود نظرية للتفضيء ؛ إذ أورد قائلاً أنه « لا

وَجـود لنظرية قائمة بذاتها في التفضيء * * السردى وإنما هو سبيل

في بحثها مازال بعد ، لم يستقم ، وسبل أخرى مازالت قيد التهييء ، ويتمثل التوجه الأكثر حيوية في هذا الصدد ، فيما أسماه كاستون باشلار بشعرية الفضاء ¹ ؛ حيث يجد الدارس في هذا الكتاب معالجة ظاهرانية * لمفهوم الفضاء من لدن هذا المفكر الفرنسي .

¹ - هنري ميتران ، المكان والمعنى الفضاء الباريسي في قصة Ferragus ضمن الفضاء الروائي مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل ، ص: 135، 136.

* — « النقد الظاهراتي / الفينومينولوجي (Phenomenological Criticism) : تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني إدموند هوسرل (1859 - 1938) الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (...) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي وقد استنبطن الأشياء فتحوّلت إلى ظواهر (...) .

تطورت آراء هوسرل فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم الفرنسيان ميرلو بونتي وغاستون باشلار والبولندي رومان إنغاردن » ينظر : ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 3 2002 م ، ص: 321 .

« بطابعها الإشكالي (Problématique) في نظرية الأدب وفي الخطابات النقدية »¹ ، ولاشك أن هذا الطابع الإشكالي لمفهوم الفضاء ؛ من شأنه أن يفرض على النقاد والدارسين ضرورة الاجتهاد لرصد هذا المفهوم ببحوث جادة تهتم بالفضاء كمكون لا مناص منه في العمل الأدبي ، بنوعيه الشعري والنثري إذ يرى الناقدان التونسيان " سمير مرزوقي " و "جميل شاكر" أنه « لابد لنظرية القصة أن تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية وقد لاحظنا قلة البحوث في هذا الميدان . فعلاوة على الأصناف المكانية العامة التي تلازم الأنماط القصصية (كالمكان الأسطوري في الحكاية الشعبية والمكان الواقعي في القصة الملزمة أو الواقعية والمكان الطبيعي المتعارف في القصة الغزلية ...) يمكن دراسة المكان من وجهات نظر أخرى »² ؛ إذ يجب الاهتمام لما يفجره المكان من علاقات ووشائج أنطولوجية متعلقة بذات الإنسان وعلاقته مع الذات الخالقة ، ومع البشر ومحمولاتهم الأيديولوجية والتاريخية والأسطورية بمعنى أنه يجب أن نستغرق أكثر في قضية الفضاء ؛ لا باعتبارها مسألة فنية فحسب ؛ بل باعتبارها مسألة إنسانية منذ الفجيرة الأولى للإنسان ، حين حرم أبوانا " آدم وحواء " من الفضاء الأعلى وأسقطا إلى الفضاء الأدنى .

قضايا عديدة تخص القضاء ، يند على الدارس العجول الخوض فيها

¹ - حسن نجمي ، شعريّة الفضاء ، ص:59.

² - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص: 64.

لكننا سنحاول الإلماع إليها باقتضاب ، منها مسألة الالتباس بين مفهوم " المكان " ومفهوم " الفضاء " ومفهوم " الحيز " ، فثمة سوء تفاهم عالق بين النقاد في هذا الصدد ، وهذا يشير بأصبع الإتهام إلى دور الترجمة في ذلك ، فالناقد المغربي " حسن نجمي " (1960م — ...) "الذي تخصص في دراسته العليا في "شعرية الفضاء " ، و في دراسته الأملعية عنه ؛ يرى بأن « مفهوم الفضاء نفسه الذي أهكته حالة الالتباس القصوى التي اقترفها في البداية المرحوم غالب هلسا عندما أقدم (...) على ترجمة كتاب غاستون باشلار « شعرية الفضاء » (المكتوب بالفرنسية كما نعلم من اللغة الإنجليزية بعنوان (جماليات المكان) ومن ثم انطلقت الجناية التي يبدو أنها لم تتوقف حتى الآن ، حيث ظل يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أن الفضاء غير ... والمكان غير » ¹ ؛ فالأديب والمترجم الأردني " غالب هلسا " (1932م — 1989م) تمادى في خيانة * النص الأصلي لغاستون باشلار " Gaston Bachelard " (1884م — 1960م) فترجمة الترجمة ، والخطأ في الترجمة أفضى إلى هذا الخلط بين مفهومي الفضاء والمكان ؛ مما أدى إلى عدم رسو على تداول كل مفهوم في سياقه * .

وفي مضممار التفرقة بين مصطلحات " الفضاء " ، " المكان " ، " الحيز " فإننا نجد الناقد المغربي " محمد بنيس " (1984م — ...) يشير إلى ضرورة تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين

¹ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 06.

* - استناد إلى المثل الايطالي الشهير " المترجم خائن " Traduttore Ttraduttore .

بينها تصالح عفوي ؛ وهما مصطلحا " الفضاء المكان " ، لاعتقاده أن ضبط الحدود بينها سيسمح باستثمار طبقات أرضية ماتزال معتمدة في القراءة النصية وهذا مطلب إستمولوجي في أساسه . كما يشير أيضا إلى الاستعمال المبالغ فيه لمصطلح « الفضاء » ، والذي أصبح معظم الدلائلين أنفسهم يحذروننا منه ، ونعثر على هذا جليا في المعجم المشترك لغريماس وكورتيس ، كما ركز الناقد " محمد بنيس " على رأي الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر" " Martin Heidegger (1889م – 1976 م) الذي يميز بين الفضاء والمكان في طرحه لعلاقة الإنسان بالفضاء ...

وأخيرا استخلص " محمد بنيس " أن المكان منفصل على الفضاء . وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان ¹ .

أما " عبد الصمد زايد " ، في كتابه الموسوم " المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة " ، فقد رفض المفهوم الدارج للفضاء السطحي ، باعتباره مجرد ظرف أو وعاء أو إطار ، واستقصى معناه العميق والواسع والكامن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها، فالمكان عنده هو الظرف والمظروف معا. ²

* — سيضطر بحثنا الراهن إلى توظيف المفهومين ، " الفضاء والمكان " ، مراعيًا الفرق بينهما .

¹ — ينظر : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإدالاتها ، 3 ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 م ، ص : 212 ، 213 .

² — عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية — الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط1 2003 م ، ص : 15.

وتلتزم الناقدة " سيزا قاسم " في كتابها " بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ " باستخدامها مصطلح " المكان " « اتساقا مع لغة النقد العربي »¹ ، معددة مختلف مفرداته الواردة في اللغتين الإنجليزية و الفرنسية حيث ترى أنه « مع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفا نقديا يحدد التفرقة في استخداماتها ، فإن عرفا نقديا لم يستقر على ذلك بعد . ولم يبدأ نقاد الرواية العربية في العناية بالتفرقة بين هذه الظلال أو محاولة التعرف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها »² ، وفي ضوء هذا ؛ لم تبد " سيزا قاسم " أي اهتمام لافت بالتفريق بين المصطلحات .

في حين نجد الناقد الجزائري ، " عبد الملك مرتاض " يؤثر مصطلح " الحيز " وليس " الفضاء " ، الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة بحيث يرى من منظوره أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز ، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيز لديه ، ينصرف استعماله إلى التواء ، والوزن ، والثقل والحجم ، والشكل³ .

وقد حاول الناقد المغربي " حميد لحمداني " ؛ باجتهاد منه في كتابه " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " أن يميز بين الفضاء والمكان ؛ عن طريق آراء رائدة في مجال بنية السرد ،

¹ - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في " ثلاثية " نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت

لبنان ، ط 1 ، 1985م ، ص : 102.

² - المرجع نفسه ، ص : ن .

³ - ينظر: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص: 141.

وصفوة قوله أن « الفضاء في الرواية هو أوسع ، وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة ، التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية ، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة »¹ ، وهو « يمكن أن يكون متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي »² ، ولكن ألا يعني هذا في معادلة مقلوبة أن المكان في ارتباطه الجزئي بالفضاء لا يلبث أن يصير فضاء بدوره ، حيث يؤثث به السارد محكيه ، إضافة إلى أنه لا وجود لمكان دون زمان ، وهذا ما يحيلنا إليه مصطلح " الكرونوتوب " " Le Chronotope " * الذي أطلقه المنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين " Mikhail Bakhtin "

¹ - حميد لحداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص: 64 .

² - المرجع نفسه : 63 .

* - ينظر : M.Bakhtine –Esthetique et théorie du romam –Ed.Gallimard 78-p 337. نقلا عن

عبد الرحمن بوعلي ، الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية ، جامعة محمد الأول ،

وجدة المغرب ، ط1 ، 2001 م ، هامش رقم 65 ، ص: 122 .

مما يورده باختين في هذا الصدد قوله : « أننا نسمي كرونوتوب ، ما يترجم حرفيا بـ « الزمان - المكان » : أي

علائق الارتباطات الزمكانية كما تمثلها الأدب . إن هذا المصطلح هو مصطلح خاص بالرياضيات ، أشيع استعماله

وكيف على أساس نظرية النسبية لإنشطاين ... وما يهنا منه ، هو أن يعبر عن عدم انفساخ المكان عن الزمان

(هذا الأخير كبعد رابع من أبعاد المكان) ونفهم من كرونوتوب مثل ما نفهمه من المقولة الأدبية للشكل والمضمون ،

دون أن نمس بدوره في مجالات الثقافة الأخرى . « ص: 337 .

(1895م – 1975م) في كتابه " أشكال الزمان والمكان في الرواية " .

وقد استطاع هذا المصطلح العبقري الباختيني ؛ أن يحد من إشكالية الفضاء وعلاقته بالزمان لاستحالة الفصل بينهما ، وكما أحسن " عبد الاله الصائغ " الإشارة إلى ذلك قائلا : «الزمان أزمنة والمكان أمكنة ، بحسب التأويل أو التكوين ولكنها مع التباين والتشابه ، يمثلان دائرة واحدة ، حتى نحت الزمكان حلا وسطا ، لإشكاليات لا حصر لها !!! بيد أن الدراسات النظرية فصلتها عن بعضها لأسباب منهجية . »¹ . وفي تلازم مقولة الزمن مع مقولة المكان يثير "حسن نجمي" الانتباه إلى أن « برغسون نفسه الأكثر اشتغالا بالديمومة كان يشترط للإحساس بها والتعبير عنها التعبير الفضائي »² ، كما أننا إذا حاولنا تأويل مصطلح " الكرونوتوب " فإننا نعثر على تلازم مضمّر بين " كرونوس " باعتباره إلها للزمن وبين " توب " بمعنى المكان ، وهذا يحيلنا إلى الميثولوجيا الإغريقية القديمة حينما كانت الآلهة تتصارع في أمكنة من جبال الأولمب في أثينا فـ « كرونوس Chronus : في الميثولوجية الإغريقية أصغر أبناء أورانوس وجيا ، الذي تغلب على والده ومثل به ، ثم جعل نفسه ملكا على العالم ، وبمساعدة أقاربه تغلب على التيتان . تزوج من أخته ريا فأنجبت منه هستيا وديميترا وهيرا وهاديس وبوسايدون وزوس الذي أنقذته ريا بالخداع . عندما كبر زوس ، حصل على

¹ - عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين » لأمين أسبر أنموذجا ، ص ، 36.

² - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 48.

مساعدة حورية المحيط ثيتيس في إجبار كرونوس أن يتقيأ أولاده ، ثم تغلب على كرونوس والتيتان بمساعدة أقاربه ¹.

ويتضح لنا من خلال هذه الأسطورة ؛ أن كثيرا من المصطلحات التي نستعملها في حقل النقد الأدبي ؛ تضرب بجذورها اللغوية في أرومة الأدب الإغريقي واللاتيني .

ج- الفضاء وشعرية الوصف :

إن مصطلح "الكرونوتوب " Le Chronotope " الباختييني ، يلقي ظلا من الشك ، على الرأي الجينيقي القائل بتوقف الزمن في قطعة الوصف ؛ إذ إنه « في حضرة الفضاء لاشيء يتوقف عن العمل ، بل تظل كل مكونات النص الروائي يقظة ، " لا تنام كساعة الحائط " بتعبير "شارل غريفل " Charles Grivel " ، وليس هناك من مكون يسهر أو يكون في حالة شلل أو انتظار، مسار منذ أن ينطلق لا يتوقف إلى أن يصل ويظل يمشي» ² ، كما لا يشذ "حسن نجمي" على نفس الرأي قائلا : « إن هذا التزحزح في المنظور التقليدي

¹ - هوميروس ، الإلياذة ، تر : أمين سلامة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1981م ، ص 44.

² - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 69 .

باتجاه شرعية العناصر و المكونات « اللازمة » وجعلها من أسس العنصر الروائي ليس سهلا في تاريخ تطور النظرية السردية ، ويتعين بالتالي النظر إلى الفضاء وإلى الوصف بالخصوص لا بوصفهما عنصريين للإستراحة الحكائية ، وإنما كأساسين من أسس بناء تحول المعنى في النص الروائي»¹ ؛ وعليه يمكن القول أن الوصف يتماهى مع السرد ولا يعطله ؛ بل يتداخل في لحمته وسداه ويتغلغل في قماشته ، ويرتسم مع الأحداث والشخصيات، لأن « دراسة العلائق بين السرد والوصفي لا بد أن تعود في جوهرها ، إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد»² ، فاعتبار المكان لوحة معلقة في معمار

البناء السردى ؛ أصبح سلعة نفق سـوقها في كتابات " الحساسية الجديدة " * من خلال ما اضطلع به من مهام يؤديها حين يشتغل كمكون بؤري في حقل المحكي ؛ إذ ذاك يتقاسم الاشتغال العاملي مع الشخص و ينازعها البطولة ؛ كما يؤدي دورا بارزا في اقتصاد السرد ؛ بارتباطه بمكون جوهري له وهو اللغة لأن « الأمكنة الموظفة في نص من النصوص الشعرية

¹ - المرجع نفسه ، ص : 72

² - جيرار جنيت ، حدود السرد ، تر : بنعيسى بوحمالة ، ضمن طرائق تحليل السرد الادبي ، مجموعة من

تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحولها إلى جسد لغوي»¹ ؛ وغير خاف على القارئ أن اللغة تتحول بدورها إلى فضاء حينما تكتب ، وتتفضى على الورق .

د- الوظيفة الحكائية للوصف :

عرف الوصف منذ القديم في الملاحم اليونانية ، باعتبار الملحمة نوعا رفيعا للكتابة الشعرية ، حينما وصف "هوميروس" ترس أخيل* ووصف فرجيل أيضا ترس إيني ، ثم ورثت الرواية القطعة الوصفية عن الملحمة القديمة كما يشير ميشيل رايغون إلى ذلك² ، وإن كان جل الشعريين قد درسوا الوصف ضمن مقولة " زمن السرد" ؛ فمصطلح الكرونوتوب يميز لنا أن ندرسه ضمن مقولة المكان ، باعتباره إعلاء لفعل الكتابة ، فالوصف قصة

الكتابة بامتياز

* الحساسية الجديدة : مصطلح أرساه الروائي والناقد المصري " إدوارد الخراط " (1926م — ...) يقابل مفهوم الكتابة الجديدة ، ينظر: إدوارد الخراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص: 28 .

¹ - فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، ص : 25 .

*- أخيل :ابن بيليوس بطل الإلياذة .

2 - ميشل رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل
ص:43.

« فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة »¹.

وقد طرح الناقد الفرنسي " جون ريكاردو " " Jean Ricardou " في كتابه " قضايا الرواية الحديثة " بقوة قضية الغورالوصفي* ، جازما أن أحدا لم يطرحها مثلما طرحها " ليسينغ " في الفصل السادس عشر من " كتاب اللاوكون " ، حين لفت النظر إلى أن القصصيين الكلاسيكيين كانوا يحشون هذا التجميد الخطر ، ولقد أبان ليسينغ أبلغ إبانة ؛ كيف كان هوميروس يدخل الفعل في ثنايا كل جزء من أجزاء الشيء الموصوف ، وكيف كان يصور فعل اللبس بدل تصوير اللباس² ، هذا في حديثنا عن الوصف في الملحمة القديمة ، أما عن الوصف في الرواية فيقرر " ميشيل رايمون " " Michel Raimond " أنه « لم يدخل الوصف دخوله القوي إلى الرواية إلا مع والترسكوت وبلزاك ومن بعده ، وأما ستاندار ، فقد كان كما هو معلوم ، يكره الأوصاف »³.

¹ - جون ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا دط 1977 ، ص:255.

*- الغورالوصفي : تجميد حركة القصة بالوصف ، ينظر: المرجع نفسه ، ص ن .

² - المرجع نفسه ، ص:255، 256.

³ - ميشال رايمون التعبير عن الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر، عبد الرحيم حزل ، ص:43.

كما نجد بعض الآراء المغالية المتطرفة التي تعلي من شأن الوصف على حساب السرد وهذا يبدو جليا في قول الكاتب الفرنسي "كلود أوليي" "Claude Ollier" (1922 ، ...) على لسان "ميشيل رايون" :

« لا ينبغي أن نقول إن رجلا يسير ، بل ينبغي تصوير ما يمر على يمينه وشماله من أشياء»¹ ، وعلى هذا النحو يؤدي الوصف مهمة السرد حين يضطلع بتصوير حركة الأشياء والموجودات.

في حين نجد الناقد والأستاذ الجامعي الفرنسي "هنري ميتيران" "Henri Mitterand" يلفت النظر إلى ريادة "بلزاك" في إطلاق الفضاء من عقال الوصف كوقفه زمنية ؛ حيث يقول:

« ولقد شرعت الرواية منذ بلزاك تحديدا إلى إضفاء صيغة سردية على الفضاء ، في معناه الدقيق ؛ أي أخذت تجعل منه مكونا رئيسيا في الآلة السردية ، وهو الاتجاه الذي يمكن أن تتخذه شعرية للفضاء جديدة ، تنتبه إلى الأشكال والقيم الأصلية — لكل أثر أدبي ، يتم تناوله في ذاته وسيره في جزئياته »² .

تتباين طرائق استعمال الوصف في العمل الأدبي من كاتب إلى آخر ، كما تتباين ضربات الفرشاة من رسام إلى آخر ، « ومن اليسير علينا أن نتبين في مضممار استعمال الوصف تعارضا

¹ - المرجع السابق ، ص : 52.

² - هنري ميتيران ، المكان والمعنى ، ضمن : المرجع نفسه ، ص: 159.

بين خط يمتد من بلزاك إلى زولا حيث يتم اللجوء ، عن قصد ، إلى استعمال الوصف المنظم ، الذي يسهل التعرف عليه

(...) وخط يكونه كل من ستانداك وفلوبير والأخوين كوناكور : هؤلاء الروائيون يمارسون ، عن عمد ، " واقعية ذاتية تتمثل في الإقتصاد بالوصف على ما يمكن أن يراه من الواقع " ¹ .

كما أن ارتباط الوصف برؤية ومنظور الشخصيات في المحكي ؛ حول له أن يكتسح جراح السرد ، ويتلون بما يضطرب في أعماق هذه الشخصيات من أهواء ومشاعر . « كما يجدر بالباحث أخذ وجهة نظر (point de vue) المؤلف من خلال تصويره أو ذكره أو وصفه المكان بعين الاعتبار إذ إن كل تصور للمكان ولید رؤية خاصة تمثل انخيازاً يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه » ² .

أما أول من ابتدع ما يسمى " الوصف المتدرج " فهو مارسيل شوب في أواخر القرن التاسع عشر ، حيث تتشذر القطعة الوصفية إلى إشارات منثورة في أرجاء النص ، فيبدو الوصف مندجاً في المكون السردی ³ . إذ لا يستطيع الدارس أن يبلور رؤية تامة للفضاء في السرد إلا بعد أن يكمل قراءة القصة بأكملها .

¹ - ميشل رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن : المرجع السابق ، ص:45.

² - سمير المرزوقي ، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص: 65.

³ - ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل

وقد استخلص "جيرار جنيت" "Gérard Genette" من التقليد الأدبي الكلاسيكي وظيفتين للفضاء متميزتين نسبيا هما :

1- وظيفة ذات طابع تزييني : يكون فيها الوصف بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد ويكون لها دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية .

2- وظيفة تفسيرية ورمزية: فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثير تتوخى عند بلزك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في آن واحد¹.

والقاص في عمله السردى ، يستعين بتقنية الوصف لتبئير الأمكنة فيضيء بعضها ويعتم أخرى وتختلف درجات الإضاءة باختلاف الأمكنة

فبعض الأمكنة تؤدي دور البطولة ، وبعضها يؤدي أدوارا ثانوية تتميز حسب أهميتها كخلفية تسهم في بنية النص ، وتساعد في قدرته الأدائية ، حيث تبدى لنا أكثر في مقاطع وصفية أو في شذرات وصفية تتخلل العمل السردى لتشارك في تناسقه وانسجامه ، من هنا يتبدى لنا أن « أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف . بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد ، وإذا كانت مقاطع السرد لاتأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية لكشف مسار القص فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة (...)»

¹ - جيرار جنيت ، حدود السرد ، تر : بنعيسى بوحالة ، ضمن طرائق تحليل السرد الادبي ، ص: 76 ، 77.

فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفاً جمالياً (...) في إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص¹ . وصفوة القول أن الوصف في القصة هو الذي يضطلع بتقديم الأمكنة .

وقد رأى الناقد "عبد الملك مرتاض" أنه من العسير أن يرد الحيز في العمل الأدبي منفصلاً عن الوصف ، وحتى إذا سلمنا بإمكان وروده حالياً من هذا الوصف ، فإنه حينئذ يكون كالعاري . فالوصف هو الذي يمكن للحيز من التبنك والتبوء ، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة والشخصية والزمان ...²

1- الاشتغال الشعري لأفضية المحكي في قصة "جنية البجع" :

يطالعنا الفضاء في قصة « جنية البجع » في شكل لوحة لمشهد وصفي ليوقع أولى نوتات إيقاع المحكي ، لأن « الوصف يتوسل لخلق إيقاع في المحكي »³ ، فيتعلق عنوان

¹ - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:103.

² - عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص:143.

³ - رولان بورنوف وريال أولي ، معضلات الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر : عبد

الرحيم حزل ص:109.

القصة، بسمفونية « بحيرة البجع »* ويرتسم في أفق القارئ انطباع موسيقي للوحة الوصف الاستهلاكية ؛ فـ « يكون الوصف في بعض الأحيان استهلالا بالمعنى الموسيقي ، يعلن عن الحدث ، وينبئ بأسلوب الأثر الأدبي »¹ ، حيث يؤدي دورا هاما في أوركسترا العمل الأدبي ويسهم في إطالة النغمة أو النوتة السردية ، وهذا ما ذهب إليه " جيرار جنيت Gérard Genette " ، حينما شبه الإستطرادات الوصفية بـ « نقطة الإطالة Points d'orgue : علامة (.) توضع على نغمة موسيقية لإطالتها »² ، وإذا كان علينا أن نستعير تعبيرا لـ "حسن بحراوي" في هذا الصدد سنقول بأن الفضاء «ضامن الوحدة الهرمونية للسرد»³ ، فعبّر موسيقى الوصف يطالعنا "نهر السين" ** بداية من المطلع القصصي مسربلا بالضباب : « ضباب . حبيبي اليوم يرتدي عباءة الضباب والرطوبة تسيل من قدميه »⁴.

" نهر السين " هذا الفضاء الذي هجس النص بحضوره ، وهاهو يكتب النص بحبره الأزرق ؛ كما أحسن " شارل غريفل " Charles Grivel " التعبير بشاعرية حين رأى أن « الفضاء

* - بحيرة البجع : سيمفونية ألفها الموسيقار الروسي شايففسكي سنة 1887م .

¹ - رولان بورنوف وريال أولي ، معضلات الفضاء : 109.

² - جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلخدير ، الدار البيضاء ،

المغرب

ط 2 ، 1986 م ، ص: 43 .

³ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ،الشخصية) ، ص: 38

** - نهر في شمال فرنسا طوله 776 كلم .

⁴ - جنية البجع ، ص: 104 .

الروائي هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف ¹ ، فقد

استطاعت الكاتبة أن تشهد لنا حيرة الذات

عن طريق إسقاط ضبابية إطار الرؤية على ضبابية الحالة النفسية للشخصية فقد « يكون الإطار تعبيرا عن إرادة إنسانية ، وإذا كانت البيئة طبيعية فقد تكون إسقاطا عن هذه الإرادة . يقول المحلل النفسي أميل : ((المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل)) وبين الإنسان والطبيعة صلات متداخلة واضحة . وقد شعر الرومانتيون بأقوى أشكالها ² ، وقد مررت لنا ضبابية قرارها دون تقرير ذلك بل من خلال اللوحة التصويرية . لأن التقرير - وهو عكس التصوير - من الأخطاء التي تصيب النسيج بعى شديد ولأنه تدخل من الكاتب في تطور الحدث ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلا من أن يصوره لنا فالقصة الجيدة لا تقول بل تكون ، لا تحكي ما وقع بل ما يمكن أن يقع ، لا تنتمي إلى التاريخ ، بل إلى الفن ³ ؛ كما استطاعت أن تنقل لنا احتفاءها بحركة الموجودات ، فالبرج ينتصب والتماثيل ترقص سرا وتتعرق ، والحدائق تموج خضرة والنهر يبدل وجهه ...

¹ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص:30

² - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، ص : 231.

³ - ينظر: يوسف الشاروني ، القصة تطورا تمردا ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2001م

« أتأمل النهر وهو يبدل وجوهه وألوانه في كل لحظة ... يركض أمامي منزرا بالخضرة
بجمال مستحيل الإحتواء يدفع بقلبي حتى حافة البكاء ... وقد سكب فيه فنان مجنون أصباغا
فضية رمادية ماكادت جنية " جزيرة البجع " تمسه بريشتها حتى استحال إلى نهر من زئبق .
أتجرع قهوتي وأحتفي بذلك البهاء كله ، وجزيرة البجع كما أحب تسمية هذه الجزيرة
الممشى ...

خلف نهر السين ينتصب برج إيفل بدانتيله المعدني الطريف كلعبة ميكانو لعبقري مجنون .
مبنى الراديو العصري إلى يميني . وإلى يساري مبنى قصر شايفر ————— البديع بحديقته التي
ترقص تماثيلها في الليل سرا وتغرق بشرتها صيفا »¹ .

إن القاص في هذا المجتزأ النصي « لم يعد يؤلف لوحة بل يحكي تغيرا متواصلا للديكور
المرئي »² ، فالبطلة تحكي وتصف تحولات وجوه النهر من خلال قولها:

«أتأمل النهر وهو يبدل وجهه وألوانه في كل لحظة»³ ، فوصف الفضاء في بداية القصة
يعتبر حافزا حرا * وصفيا ** في الحين نفسه ، فحسب " توما شفسكي " أنه « يمكن أن نميز فيما

¹ - قصة جنية البجع ، ص:104.

² - ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ،ضمن الفضاء الروائي ،مجموعة من المؤلفين ،تر،عبد الرحيم

حزل،ص:52

³ - - قصة جنية البجع ، ص:104 .

* - الحوافز الحرة : تلك الحوادث التي يمكن إبعادها دون الاخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث ينظر:

توماشفسكي نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، نصوص الشكلايين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص:182.

** — يشير توماشفسكي في النص في نفسه أعلاه إلى إمكانية إدراج الحوافز في شكل أنساق وصف ، ص:195.

« شخصية في مقدورها رؤية شيء ما ، ووجود مايسميه فليب هامون

((الوسط الشفاف)) (الباب المفتوح ، والنافذة ، والواجهة ، وزجاج النافذة ... الخ) وتوقفا مؤقتا لمجرى السرد وتوقف ((الناظر))³ . وهذا ما نجده جليا في القصة ؛ حيث تقف الشخصية أمام النافذة ، لتلقي نظرة بانورامية على الفضاء الخارجي ، متأملة " فھر السین " .

«أحدق فيه عبر نافذتي كعادي كل صباح ، وأنا أبتجرع قهوتي قبل ذهابي إلى عملي ،

كمن يسترق النظر إلى عشيقته »¹.

¹ - المرجع نفسه ، ص : 183.

2 - صدوق نور الدين ، البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية ، ط 1 ، 1994م
ص:62

³ - كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر ، عبد الرحيم حزل ، ص: 29.

إن الفعل الإعتيادي للوقوف التأملّي أمام النافذة وارتشاف القهوة ، يلمع بقصدية إلى وقوف الذات أمام مرآة الروح ؛ للعبور والعروج إلى فضاءاتها الرحبة ف «إذا كان الباب مكانا للعبور ، فهو مفتوح لعبور جسدي كامل (...)» أما النافذة فلا تسمح أكثر من عبور الضوء والنظرات ، تكاد النافذة أن تكون مرآة² . بل كانت النافذة هي المرآة عينها بالنسبة لبطله هذه القصة . ويورد " فيليب هامون " Philippe Hamon " اقتضاءات بلاغة الوصف أمام الوسيط الشفاف في صيغته التالية :

»

إشارة فعل من إشارة إلى الشيء

الشخصية ← { إلى } ← { أفعال } ← { وسط } ← { موضوع }

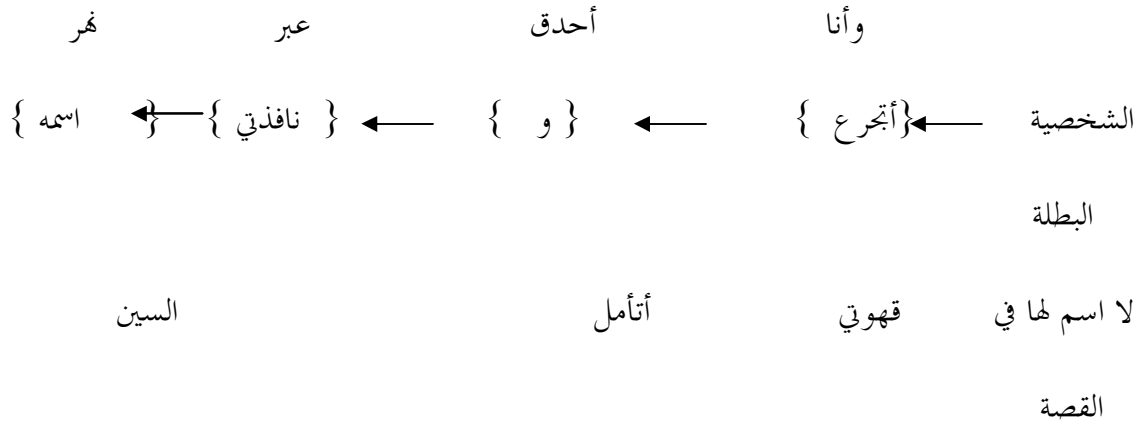
توقف الرؤية شفاف الوصف³

¹ - جنية البجع ،ص:104

² - حسن نجمي ، شعرية الفضاء،ص:123.

³ - كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ،ص:30.

من خلال الاجتزاء الجملي من نص البداية الواصفة ، يمكن للقارئ تتبع الترسيم التالية
المشاكلة للصيغة " الهامونية " .



تعتبر " النافذة " كوسيط شفاف ، كوة روحية ، تخترق فيها العين — كحاسة جمالية
عليها * — المنظورات فمن العين « يبدأ المتخيل سيرورة اشتغاله وبواسطتها كحاسة مركزية
للإدراك ينطلق النشاط المعرفي والإبداعي بالنظرة

* — « حاسة البصر وحاسة السمع ، وهما الحاستان الرئيسيتان في قاموس علم الجمال الحديث ، كما يؤكد شارل
لالو في كتابه (مبادئ علم الجمال) » ، شاعر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1994م ، ص:146.

الأولى تفتح الحكاية»¹.

كما تشي الأفعال التالية : " أحرق " ، " أتأمل " ، " أحتفي " - الواردة في الجمل التالية : [« أحرق فيه عبر نافذتي ... »، « أتأمل النهر وهو بيدل وجوهه »، « أحتفي بذلك البهاء كله »]² - بطابعها الوصفي حسب الرأي الجيني الذي « يذهب بعيدا في اعتبار الأفعال نفسها ، تحمل في ذاتها ، طابعا وصفيا »³. كما أن الناقد نفسه لاحظ في موضع آخر أن «الوصف البروسي هو سرد وتحليل لنشاط الرؤية لدى الشخصية المتأمل ، أكثر مما هو وصف للشيء المتأمل »⁴ ، فهذه الأفعال تسرد لنا تدرج نظرة الشخصية حتى استوت رؤية جمالية ، فمن التحديق الذي كان عن طريق أعمال " البصر " ، إلى التأمل الذي كان عن طريق أعمال " البصيرة " ، إلى " الإحتفاء " الذي شكل ما يسمى بظاهرة التوتر العاطفي "الاستبصار الفني " هذا المقام الأخير الذي تبوأته الذات الحاسة المتوترة تجاه الموضوع المرئي ومثل هذه « الظواهر تنجم عن نقل شعوري phorie مقامه ذات " الحس " sentir. ويميز النقل الشعوري مرحلة غير مستقطبة للشعور يكون فيها الجسد الذاتي عندما يتأسس الوجود

¹ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:112.

² - جنية البجع ، ص:104.

³ - حميد لحداني ، «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص:79.

⁴ - ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ،ضمن الفضاء الروائي ،مجموعة من المؤلفين ،تر:عبد الرحيم حزل ،ص:

« أشرب ما تبقى من قهوتي على عجل (...)

أهروول صوب الميترو (ألفت الزحام الخانق اليومي .. »²

إدمان النظر إلى معالم باريس المتبدية عبر النافذة ، كرس لتحول مدهش على المستوى الأنطولوجي لذات البطلة ، إذ إن « من اللازم أن يكون هنالك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البنية التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء (...) أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها »³ وتعكس لنا الفقرة التالية شعور البطلة بالألفة في باريس وخجلها من ذلك « لم أعد أشعر بالغرابة في باريس كمن خان حبيبا قديما اسمه بيروت »⁴ .

تبدو البنايات أليفة ناعمة حتى وإن كانت مصنوعة من الفولاذ ، فهذا نحن نرى " برج إيفل " كقطعة من الدانتيل تنتصب بنفسها في النص ، دون أن تتدخل يد في ذلك « ينتصب برج إيفل بدانتيله المعدني الطريف كلعبة ميكانو لعبقري مجنون »⁵ ، فقد نسجت لنا الكاتبة على نول متخيلها برجا من الدانتيل ، برجا آخر شيدته الكلمات ، متراحا عن " برج إيفل " الواقعي ،

فالفضاء _____اء في القصة

¹ - المرجع نفسه ، ص:106.

² - المرجع نفسه ، ص:106

³ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص:30.

⁴ - جنية البجع ، ص:104.

⁵ - المصدر السابق ، ص:104.

« مثل كل فضاء فني ، يبنى أساسا في تجربة جمالية ، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة ، أي مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل»¹ ، إن البرج في قصة جنية البجع ، كفضاء فني شيدته طاقة فنية شعرية مرهفة ؛ يصعب إنكارها رشحت له الخلود ، وسيشهد يوما برج عادة الورقي على انهيار برج إيفل المعدني! ! وعلى حد قوله ل" أوستن وارين " " Austin Warren " ، فكما أن القلاع التي يصفها إدغار آلان بو لا تقوم في ألمانيا أو ولاية فرجينيا ، إنما تقع في الروح² . فبرج إيفل هنا لا يقع في فرنسا وإنما يقع في روح البطلة ، وروح القارئ ، ورأي شارل غريفل " Charles Grivel " يصب في نفس الفكرة حين يقول :

« يكون التصوير الروائي تصويرا حاشدا على الدوام ، فلا تكون مدينة باريس التي في الرواية هي مدينة باريس عينها التي يعرفها القارئ على الإطلاق³ .

كرس الأثر التشخيصي للنهر لغيره زوج البطلة منه ، فهو الفضاء الذي ألفته بل وعشقه أيضا :

« زوجي يغار منه ، ويقول لي : لو عشقت رجلا لبارزته في غابة بولونيا كالفرسان ، ولكن ما حيلتي مع زوجة تخونني مع نهر اسمه السين ؟»⁴ ، وهنا ينخرط المكان تلقائيا مع

¹ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص: 47 .

² - أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص: 223 .

³ - شارل غريفل ، المكان في النص ، ضمن ضمن الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ، ص: 80 .

⁴ - جنية البجع ، ص: 104

الأحداث ، حين يغدو عاملا بطلا ، فهو ربيها والمؤشر عليها بحيث « يترتب عن العلاقة والتواصل القائمين بين الفضاء المكاني للشخصية في الحكى الشعري أن الفضاء يغدو عاملا بطلا ففي بعض الأعمال الروائية يمكن أن لا يكون البطل إنسانا »¹ .

لم يكن وقوف البطلة أمام النافذة خاليا من إلماع قصدي ، فبعد أن أخذتنا عبر صفحة كاملة في مشهد وصفي مرهف للفضاء الخارجي ، هي ذي تعود لتفتح دفات نافذة روحها ؛ وتعيدنا إلى الوراء عبر تقنية الفلاش باك " Flash Back وتنقل لنا في خطاب مونولوجي سر خجلها في عدم الشعور بالغربة ، كما تنقل لنا تفاصيل الحوار ومطالبة زوجها باتخاذ " قرار العودة معه إلى بيروت " .

« قال لي زوجي في الليلة الماضية قبل أن ننام : عليك أن تحزمي أمرك وتتخذي قرارا : ، البقاء وحدك في باريس أو العودة معي إلى بيروت. باللغة اللبنانية ، هذا الكلام يعني : الطلاق . من غير المقبول أن تعيش امرأة في باريس وحيدة ، وزوجها في بيروت ودونما رضاه . ظللت صامتة .

سألني : هل ثمة رجل آخر ؟

ظللت صامتة .

كيف أشرح له أنه ثمة مدينة أخرى وحياة أخرى لم أعد راغبة في مفارقتها ؟ »²

¹ - محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية ، ص:39.

² - جنية البجع ، ص:105 .

وهاهي اليوم حائرة بين " النعم " و " اللا " :

«... ثمّة رقعة سوداء داخلي يلفها الضباب ،أعماني ضباب « النعم» ضباب «اللا»

ضباب والدروب البديلة ضباب والفراش الزوجي يغوص في الضباب »¹ .

تتكرر لفظة " ضباب " بمعدل ست مرات ؛ في هذه المتتالية القصصية التي لا تتجاوز

الثلاث أسطر ، حيث لا يخلو تكرارها من إلماع قصدي ملح على معنى ما قد أثر في ذات البطلة

تأثيراً خطيراً ؛ حيث يرى "مايكل ريفاتير " Michael Riffaterre " أن « تكرار كلمة

ذات إمكانات مؤثرة (...) تنشط تلك الإمكانيات ، وهذه طريقة شائعة وعرفية للإيحاء

بالعاطفي أو بالخطير »² فلفظة الضباب في النص ارتبطت بفضاءات اختيارات البطلة الثلاث :

1- الرجوع إلى بيروت .

2- البقاء في باريس .

3- الرحيل إلى مدينة أخرى

تتكرر ارتباطات لفظة " ضباب " بالفضاءات التوبوغرافية ، إلى أن ترتبط بفضاء

إيروسى ليتعلق الشعري بالسردى «... والفراش الزوجي يغوص في الضباب »³ ؛ ورأى

"رولان بارت " Roland Barthes " مثير بهذا الصدد حينما رأى أن « الكلمة

تستطيع أن تكون إيروسية بشرطين متعارضين متعددين للحدود كليهما : إذا ما بولغ في

¹ - المصدر السابق ، ص: ن .

² - مايكل ريفاتير ، دلائليات الشعر ، تر : محمد معتصم ، ص:177.

³ - جنية البجع ، ص:105.

تكرارها أو على العكس ، إذا جاءت على حين غرة ، لذيدة بجدها .. ¹ « فإذا كان الشرط الأول قد تحقق — التكرار — فإن الرجوع القهقري إلى ذاكرة النص يـحـيـلنا على عتبة بداية القصة ، حيث يفتح المحكي بلفظة واحدة جاءت على حين غرة ، تنتهي بنقطة توقف ؛ هي لفظة : « ضباب . » ² ، لفظة أتـاح لها تمركزها في رأس خيط المحكي أن تكون علامة عنوانية * Didascalie أغرت المتلقي بتفعيل ** دلالاتها .

وهنا يكون ضباب السين تعبيرا كنائيا عن ضباب أعماق الشخصية ويكف نهر السين عن كونه فضاء مرجعيا جغرافيا لينخرط في رؤية الشخص فالبطلة تراه من خلال بلور رؤيتها الخاصة .

كما تحيلنا عتبة النهاية بدورها على عتبة البداية ؛ ففي نهاية القصة تنتبذ الشخصية نفس المكان ، فههي البطلة في المشهد الأخير تحرق عبر النافذة :

¹ - رولان بارت ، لذة النص: تر : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، لمغرب ، ط 2001 م ، ص:63 .

² - جنية البجع ، ص:104.

* - العلامة العنوانية : « وهي تعود إلى صنف العلامات التي يصح فيها كونها عناوين لما يندرج تحتها » . ينظر: أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 . ص:305 .

** - التفعيل Actulisation « وهي العملية التي يجريها القارئ لإبراز دلالات اللفظ في أثناء القراءة » . ينظر: المرجع السابق ، ص:306 .

«أحدق عبر النافذة في «جزيرة» البجع والسحب الصيفية تتجمع من جديد مندرة

بعاصفة»¹

[أحدق عبر النافذة] — عتبة البداية ص:104 الصفحة الأولى من القصة .

[أحدق عبر النافذة] عتبة النهاية ص:132 الصفحة الأخيرة من القصة .

«وحين يشتعل البرق شجرة ضوئية أسارع مذعورة إلى إسدال الستائر جيدا»² ، لكن

الطبيعة تبدو في الأخير لا مبالية* ؛ حين تسدل ستائر المحكي عن مشهد البطلة وهي تسدل

ستائر النافذة ، عن جو غائم منذر بعاصفة يتخللها برق مشتعل كشجرة ضوئية ، ففي هذه

النهاية حاولت الكاتبة أن تكسر التقليد المتبع من لدن الكتاب ، الذي تسير فيه حالة الطبيعة

حالة مشاعر الشخصيات هذا التقليد الذي أدانه بعض الكتاب كوسيلة وتقنية قتلت استعمالا

وسخروا من شيوعها ، مثلما نجد أن « راسكين Raskin أدانها على أساس أنها (...) زيف

بالقول بأن الطبيعة تعانق المشاعر الإنسانية . فالمطر والرعد والبرق ترافق المشاعر العاصفة . أما

سعادة العشاق فتتوافق مع الضوء المشع وتفتح الأزهار وزقزقة العصافير .»³

¹ - جنية البجع ، ص:132.

² - - المصدر السابق ، ص : ن .

*- حافظ الطبيعة اللامبالية : يمكن للتفاصيل الوصفة أن يكون منسجمة مع الفعل ، بواسطة التناقض ينظر:

توماشفسكي نظرية الأغراض ، واختيار الغرض ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص:195.

³ - إنريكي اندرسون أمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم علي منوفي ، ص 323 .

كما نجد أيضا أن " إنريكي أندرسون أمبرت " " Enrique Anderson Imbert " قد

أشار إلى محاولة القاص « أرمانود كاشيا Armando Cascella في قصته

« الصباح في الغابة » إبراز التناقض بين المعاناة الإنسانية والطبيعة اللامبالية : فالشمس الوادعة

في الصباح تلقي بأشعتها على اثنين من العمال وأمامهما إحدى الماكينات ¹ .

لكن ألا يوحي البرق هنا إلى نور المعرفة والكشف وإلى جلاء الضباب الذي اكتسى

روح البطلة ؟ .

ألا توحي العاصفة إلى التغيير الذي اجتاح الذات بعد أن كانت تتخبط في عتمة الغربة

التي طالما عانتها في المهجر ؟ وما إسدال الستائر في آخر المحكي سوى التماس الذات للخلاص

والتغيير الذي لا ينبع إلا من داخل النفس ...

¹ - المرجع نفسه ، ص :323.

2- تقاطبات الفضاء وسيمياء الأثاث :

يعتبر الفضاء في مجموعة " القمر المربع " حقلا خصبا ؛ من شأنه يتيح للدارس استنبـات كـثير من الدلالات العنقودية ، التي تفجرها القراءة

« والقارئ الدارس وهو يقوم بقراءته ملزم بإنجاز عملية عزل للمقاطع التي يعتبرها أكثر امتلاء بالدلالة وفق متطلبات ونوايا دراسته »¹ .

لذا سنترث عند بعض المقاطع من القصص ، حيث يعرض لنا محكي " قطع رأس القطعة " " كرونوتوبيته " * في مطلع السرد ؛ إذ يتحدد اسم المكان ** وتوقيت الزمان بدقة متناهية .

المكان ← حي تروكاڨيرو الباريسي .

الزمان ← قبل ستة أعوام من سنة 2000 م.

« كان ((أبدول)) ينصت وهو لا يكاد يصدق أن ذلك يحدث له حقا ، في قلب حي ((تروكاڨيرو)) الباريسي ، قبل ستة أعوام من سنة 2000م ! »².

¹ - حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص89.

* - الكرونوتوب : مصطلح الكرونوتوب من وضع باختين أشار فيه إلى تقاطع مقولتي الزمان والمكان .

** - اسم المكان يحدد بدقة صحة المغامرة التي تجري فيه ينظر:هنري ميتيران :المكان والمعنى الفضاءالباريسي في قصة لبلزاك ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة ، تر ، عبد الرحيم حزل ، ص:131.

² - قطع رأس القطعة ، ص:08

تجلس سيدة غامضة إلى "عبدول" وتكمن المفارقة في تناقض خطابها مع السياق الزمكاني لمتن القصة ، فهي "خاطبة" تقليدية في شقة باريسية ، تحمل مشروع إقناع "عبدول" بزيجة مفصلة بمواصفات لا تنتمي إلى زمنه الراهن هذا ما أثار تساؤلا ذا تبئير داخلي «ما الذي جعل هذه الخاطبة تعرض خدماتها اليوم بالذات ، حين اتخذت أخيرا طلب الزواج من نادين في هذه الأمسية نفسها».¹

يبدو "عبدول" متعب الأعصاب ، حينها يوقن القارئ جليا أن هذه السيدة ما هي إلا شبح زاره في لحظة توتره الدرامي. لأنها لم تخلف وراءها بعد انصرافها أي أثر عدا سبحة فوق الطاولة المحاذية للمقعد .

« وأنا بالتأكيد متعب الأعصاب إثر قراري الزواج من نادين وربما كان علي أن أعيد النظر في ذلك »².

فلحظة التوتر تنبئ بوضعية عبدول المتأزمة ، وكثير من الأحداث الغريبة المريبة، في هذه اللحظات المضطربة من يومه " يوم اتخاذ القرار " جعله يلجأ إلى غرفة والديه باحثا عن جواب شاف.

« يدخل إلى غرفة والديه أو ((غرفة الذكريات)) كما يحلو له أن يدعوها ، كمن يفتش عن جواب »¹ .

¹ - المصدر السابق ، ص: 8 .

² - المرجع نفسه ، ص: 20 .

وتكمن المفارقة الأخرى في كون هذه الغرفة مؤثثة بطريقة متعارضة مع

مواصفات الشقق الباريسية الواقعة في حي تروكاديرو .

تجعلنا إستراتيجية الفضاء في هذه القصة نشتغل على مفهوم التقاطبات ؛ هذا

المفهوم الذي أرساه أحد أهم العلاميين السوفييت ————— ت الناقد

" يوري لوتمان " في " كتابه بنية المكان الفني " وفيه أبرز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن

انبناء الفضاء الروائي ————— ي دائما يتم عن طريق التعارض²

فهذه التعارضات في الأمكنة تغذي الفضاء وتسمه بالجلد والتوتر والدرامية إذ «إن

التعارضات القائمة بين الأمكنة (...) تشف عن متخيل الكاتب و القارئ معا»³ ؛

حيث يوجهنا الإطار الفضائي الذي يحوي الشخصوص ؛ إلى الموروث الثقافي للعائلة البيروتية

المحافظة ؛ فغرفة الذكريات التي دلف إليها "عبدول " كانت " حفارة للذكريات " ،

وكانت القادح للتذكر ، ولاستدعاء شبح الخالة من سراديب لاوعي "عبدول " حيث

« انتعشت ذاكرته وبدأت ترسل إليه إشارات غامضة»⁴ ؛ وهنا ينهض الفضاء بدور

سردي استراتيجي ، حينما يقيم تقاطبا مكانيا ثنائيا وتعارضا جدليا بين "جسدية

¹ - المرجع نفسه ، ص : 20 .

² - ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 34 ، 36.

³ - هنري متران ، المكان والمعنى ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة ، تر: عبد الرحيم حزل ،

ص: 136.

⁴ - قطع رأس القط ، ص : 20.

المكان" أو "حيزية الجسد" ¹؛ إذ يستحيل كل من الجسد باعتباره وعيا عارفاً،
 والمكان بصفته أحد المقولات الكبرى للإدراك، معطين متلازمين في لحظة زمنية واحدة،
 وحقل تدليلي متجانس» ²، كما يكمن التعارض أيضاً بين الذهنية المحافظة للوالدين – وما
 يحيل إليها من "موجهات"، الصور التي يعلوها الغبار، السوط المعلق، – وبين
 ذهنية "عبدول" الذي يبدو في القصة مثل "بندول" ينوس بين قرارين، الزواج من
 امرأة عصرية متفتحة، أو الزواج من امرأة شرقية محافظة، لكن حنين "عبدول" إلى
 غرفة والديه، بأثاثها العتيق والمعتق، حنين إلى الماضي الذي هو جزء منه.

«... لم يخطر لي يوماً أنها جزء مني بنفتالينها وغبارها وبخورها الغامض، كذكرى
 رائحة» ³.

وهنا ندرك تماهي تاريخ الإنسان مع تاريخ المكان الذي ينتمي إليه كما ندرك «
 أن الأمكنة هي نحن وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كله» ⁴.

أثت "غادة السمان" "فضاء غرفة الوالدين" باقتصاد سردي محكم قمين بأن يلمع
 بقوة إلى البناء الثقافي المحافظ لذهنيتها، كما يلمع إلى موقفهما من العالم، إذ نستطيع أن

¹ - ينظر: هشام العلوي، الجسد والمعنى، قراءة في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع
 المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص: 48.

² - المرجع نفسه، ص، ن.

³ - قطع رأس القطعة، ص: 21.

⁴ - شاكرو النابلسي، جماليات المكان، ص: 46.

نستظهر مضمرة الذات من خلال علاقتها بالفضاء وتمثلها له ، حيث يمثل البيت البطانة الداخلية للشخصيات ؛ ففيه

« تمارس الشخصية طقس ألفتها ، وبالتالي تهيمن سلطتها على ما يوجد داخله من أشياء ثقافية تفيد منها و تستفيد ، إن البيت مكان الإحساس الفردي بالوجود ... »¹ ، كما أن البيت كمكان مغلق « يجب أن يحتفظ بذكريات ، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور ، إن ذكريات العالم الخارجي لن يكون لها قط نسق ذكريات البيت ، وحين نستدعي هذه الذكريات فإننا نضيف إلى مخزون ذكرياتنا من الأحلام ، إننا لسنا مؤرخين حقيقيين ، بل نحن أقرب إلى الشعراء وقد تكون انفعالاتنا ليست إلا تعبيراً عن الشعر الذي فقدناه »² .

وما هروب عبدول إلى "غرفة الذكريات" سوى هروب من "القرار باعتبار هذا الأخير "فعل" وباعتبار التزلج على تلال الذكريات ، " شعر " واسترجاع الحوار الدائر بين "عبدول" و"نادين" مثمر بهذا الصدد :

« قلت لها: أحب أن أترك أفكارى تتزلج وحدها على تلال الذكريات أجابت : ياهملت اللبناني الهارب من الفعل إلى الشعر.... »³ .

¹ - صدوق نور الدين ، البداية في الرواية ، ص : 52.

² - غاستون باشلار ،جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، لبنان ط 2 ، 1984م ، ص : 37 .

³ - قطع رأس القط ، ص:14.

— المكان المتجمر :

تحاول أم " عبدول " عزل باطن البيت عن الخارج ، كي تنكفئ على نسق مرجعي داخلي ، وتحدث قطيعة عن النسق الخارجي لتعطيل فعله الثقافي ؛ ولا شك أن « البواطن البيتية — قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية ، إن بيت الإنسان إمتداد لنفسه . إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان »¹ على حد قوله لـ " أوستن وارين " ، فقد كان البيت امتدادا لوالدة "عبدول" ، حرصت فيه على الاحتفاظ بذاكرة الزمن البيروتي الأخضر؛ فهو المكان المتجمر، الذي مابرح مشتعلا متوهجا كجمر الغضى*؛ في وعيها وفي لا وعي ابنها " عبدول " ويعرف " شاعر النابلسي " المكان المتجمر بأنه « هو المكان الذي يظل مشتعلا كالجمرة تحت طبقة خفيفة من «السَّكَن» وهي كلمة مجازية كانت تطلقها جدتي على الرماد الخفيف ، الذي يغطي الجمرة ، التي لا تزال تتوهج تحت «السَّكَن» ؛ ولعلها آتية من السكون الذي يغلف الجمرة ، ويحجب توهجها عن عين الرائي ، فإذا ما أزحنا طبقة السكن الخفيفة من على الجمرة ، وجدناها ما زالت تتوهج تحت سكنها »² .

لا شك في أن طبقة السكن التي تحدث عنها " شاعر النابلسي " هي نفسها طبقة الغبار التي عزفت الأم عن مسحه من فوق الصور الفوتوغرافية وطبقة الصدا الذي اعتلى

¹ - أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص: 231 .

* - الغضى: شجر دائم الخضرة ، وجمره يتسم بالحرارة الشديدة ويظل متوقدا لفترة طويلة .

² - شاعر النابلسي، جماليات المكان ، ص: 306 .

المرآة وهي نفسها الستائر كطبقة عازلة للضوء الآتي من الخارج (الغبار ، الصدا ، الستائر)، كلها تحرص على تعتيق المكان وتعمل على تجمره وحفظه في الذاكرة الخضراء.

● « يجلس على المقعد ذي المسندين المزينين بأشغال صنارة أمه في الغرفة نصف المعتمة مسدلة الستائر دائما ، كما تحب أن تبقىها أمه ربما لتتخيل أن البحر ما زال خلف النافذة والغرفة ما زالت في بيروت»¹.

● « يتأمل المرأة المحاطة بالفضة المطروقة والمصنوعة في لبنان قد شابها صدا عريق جذاب»².

● « يتأمل بقية الصور دون أن يمسح عنها غبارها ، فأمه تترك الغبار يغطيها»³
في مقام يشبه هذا ؛ تطرق الفيلسوف الظاهري "غاستون باشلار" في كتابه " شعرية المكان" — والذي كان فيه توبوفيليا* بامتياز— إلى ظاهراتية الأعمال المنزلية وبحث عن سر تحولها إلى فعل خلاق ، و حلل أبعاد فعل " مسح الغبار" من على قطع الأثاث فأورد قائلا :

« حين نلمع قطعة من الأثاث القديم ، فإننا نشعر بانطباعات جديدة تتولد تحت سطح هذا العمل المنزلي المؤلف وذلك لأن الوعي يجدد كل شيء ، مانحاً صفة البدء

¹ - قطع رأس القط ، ص:20 .

² - المصدر نفسه ، ص:20.

³ - المصدر نفسه ، ص:21.

* - التوبوفيليا: Topophilia ، هوس المسح الشامل .

لمعظم ممارساتنا اليومية»¹ ، ومن جانب معاكس نقول بهذا الصدد ، أن والدته " عبدول
 " بتركها الغبار يعلو الصور؛ فذلك لتشعر بانطباعات قديمة عاشتها سالفًا ، وذلك لأن
 اللاوعي يعيق كل شيء ولأنه بدائي بطبعه ، دائم التشبث بالماسلف فأساسه تراكمي ؛
 نادرا ما يستخدم القطيعة في تحصيل خبراته .

يتأمل عبدول تفاصيل الغرفة بأكملها ويستقرئ كل المراثيات المجللة بغبار الزمن ،
 والقابعة في مقصورات اللاوعي ، فكل « هذه التفاصيل الواصفة يمكن أن تكون على
 انسجام مع الفعل وذلك حسب تناظر سيكولوجي »² ؛ حيث تبدو الغرفة المسدولة
 الستائر تعبيرا كنائيا عن الانغلاق الفكري والثقافي للأسرة ، فيتيقن "عبدول " بأن
 الخاطبة؛ ماهي إلا خالته " بدرية " الموجودة في الصورة .

« يحدق في صورة أمه أيام كانت شابة جميلة متوهجة بالحيوية تقف تحت جانح
 أبيه النحيل الرقيق بابتسامة كلها رضى ، يرى صورة أخرى لها محاطة بشقيقتها ، يجمد
 فجأة كمن ضربته صاعقة (ياإلى..... هي هذه خ..... التي بدرية
 الواقفة إلى جانب أمي ، إني أتذكرها ، إنها هي بالتأكيد »³ .

¹ - غاستون باشلار : شعرية المكان ،ص: 82

² - توما شيفسكي ، نظرية الأغراض ، اختبار الغرض ،ضمن نظرية المنهج الشكلي ، نصوص

التشكلايين الروس تر: إبراهيم الخطيب ، ص:195.

³ - قطع رأس القطعة ، ص:27.

يدرك "عبدول" أن صورة حالته معلقة في « مقصورات اللاوعي »¹ وقد كانت السبحة التي أخرجتها من القبو - دون أن يشعر- هي المحفز الذي استدعاها في حلم يقظته يصحو "عبدول" في الأخير من حلم يقظته « كمن يصحو من غيبوبة ، ينهض مهرولا ... »²

« قبل أن يغادر البيت يلح سبحة حالته بدرية على ، الطاولة ، يمسك بها بحنان ويخفيها في جيبه »³ ، ويظن القارئ أن "عبدول" لا يلبث أن يدخل في حلم يقظة جديد حينما راح « يلح حالته بدرية تركض في شوارع باريس والسيارات تدهسها وهي لا تبالي وتتابع ركضها أمام عينيه »⁴ .

وفي صدد تحدّثه عن حلم اليقظة وتحدّده ، وعلاقته بالبيت كتب " غاستون باشلار" قائلا : « يتميز حلم اليقظة بالاكْتفاء الذاتي إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة »⁵ .

¹ - غاستون باشلار : شعرية المكان ، ص: 39.

² - قطع رأس القط ، ص: 24.

³ - المصدر نفسه ، ص: ن.

⁴ - المصدر نفسه ، ص: ن .

⁵ - غاستون باشلار : شعرية المكان ، ص: 37.

ولا ينفك " عبدول " نازعا إلى أحلام يقظته ، باحثا في جيب الظلام عن جواب ،
وعن نقطة رسو لقراره ، إذ لا وجود لموانع خارجية تكبحه عن الزواج بـ " نادين " ،
فالمنايع موجود داخله ؛ في أقبية لا وعيه ؛ وفي جيب روحه
« لا يجيب ، يتابع السير بسيارته لكن يده تبحث في جيبه عن سبحة خالته بدرية
وتمسك بها في الظلمة ... » ¹ ، وتنتهي القصة ؛ بل تستمر في خطاب غارق في ظلمة لا
متناهية !...

3 — الاشتغال الشعري للأفضية :

تنبذ الشخص — باعتبارها ذوات مغتربة — في محكيات " القمر المربع " أمكنة
قصية متروية بعيدة عن الواقع الخارجي ؛ لا توحى بتعاطي واقع سطحي بسيط ؛
تصنفها لنا الكاتبة ، لا لترف تزييني بل لغاية تعبيرية متماهية مع مستويات النص ، حيث
أن الوصف في كتابات الحساسية الجديدة « لم يعد محاولة للإيجاء بواقعية ما ، تاريخية
جغرافية أو إنسانية ، أو بعالم اجتماعي أو نفسي أو سيرورته وتحوله ، إذ يتحول الوصف
في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل

¹ - قطع رأس القط ، ص: 24

¹ ، وفي هذه النصوص يرصد القارئ كثيراً من الفضاءات ينتمي إليه»

« فالحكى يتأسس فيما يتموضع »² ، كما يعثر على الفضاء متشذرا في كامل أرجاء

ليستشفر دلالاتها ؛ ذلك ما يطلق عليه الناقد الروسي " يوري لوتمان " Iouri "

Lotman" «بوليفونية المكان»³ ، حيث تنطق الأماكن بدل الشخص و تقول ما لا

يستطيعون قوله وقد يكون خطاب المكان أبلغ ؛ حينما يكون قائما على بلاغة السكوت

ص: 121.

* نعني الموضوعة عند شارل غريفل Charles Grivel « إضفاء الدرامية على الفضاء ، فالمكان الذي يجعل لرواية من الروايات يشد الإهتمام إلى الدراما ، وما يتغذى عليه ذلك الإهتمام فالأمكنة ، مقترنة بعناصر المتن الأخرى ، تخلق الدراما ولا تبدي غيرها ، فالإفراط في عرض الحدث المحرك لتلك الدراما مما يجعله يستأثر دون غيره بالإهتمام» .

ينظر: شارل غريفيل ، المكان في النص ، ضمن الفضاء الروائي ، ص: 81 .

2 - المرجع نفسه، ص: 74.

3 - يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، تر : سيزا قاسم دراز ، ضمن : جماليات المكان ، مجموعة من

المؤلفين ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1988 م ، ص : 82.

، تماما كما تلك المدافن الخالدة في مصر والتي شيدت في شكل أهرامات ؛ لتسرد لنا حكاية خلود حضارة الأموات .

أسهم الفضاء الباريسي والفضاء البيروتي في تفضية محكي "القمر المربع" فالفضاء كما تمثلته " غادة السمان " نفخ نفسا جديدا في تلقيه من خلال استنباتها وشائج لا مرئية بين الشخصيات والأمكنة ، تغري بالمتابعة والاستقصاء من لدن القارئ لأن « صورة الفضاء لا تقدم كمعطى ناجز بل علينا نحن أن نتجه مسترشدين بالتركييات اللفظية التي يتشكل من خلالها»¹ ، ويكون إنتاج الفضاء من خلال تمثل الأفضية في بعدها المجازي الإحالي الذي تشترعه اللغة وتفجره طاقاتها التعبيرية ؛ إذ تكف الأفضية التوبوغرافية الجغرافية عن الإحالة على مرجعها الواقعي ؛ حين ترتبط باللغة لأن الفضاء في النص « فضاء لفظي »² فهو كائن ورقي حبري إذا تحدثنا بلغة " رولان بارت " حينما رأى أن الشخصيات « كائنات ورقية »³ ، وهذا يجعلنا ندرك أن « الأمكنة الموظفة في نص من النصوص (...) تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحويلها إلى جسد لغوي »⁴ وفي هذا المنحى أيضا يصب رأي "محمد أدادا" حين يقول : « لا يتجه وصف الأمكنة لاستنساخ النموذج

¹ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ،الشخصية) ،ص:88 .

² - كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر : عبد الرحيم حزل ص:25 .

³ - رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ص:72 .

⁴ - فتحيه كحلوش ، بلاغة المكان ، ص:25.

الواقعي ، بل لإبراز قدرة الروائيين على استكشاف الأبعاد الرمزية والشعرية للأمكنة ، إن هذا هو الذي يجعل الفضاءات مفتوحة لمشاركة القراء لتمثلها رمزياً ¹ ، وهذا الإنفتاح يغري بتأويلات شتى للفضاء ؛ باعتباره « فضاء إيحائياً » ² Espace Connoté حيث يرى الناقد "عبد الملك مرتاض" أن « جمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة ، تمثل في الإيحاء والتكثيف ؛ دون الإطناب والتفصيل ، فكأنها تتكفل بقول نصف ماتريد قوله ، وتترك النصف الآخر للمتلقى ، فيكمل العمل وتشكل الجمالية ، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل ، أو بين الكاتب والقارئ » ³.

انطلاقاً من هذه الإجتزاعات النصية التي تمليناها ، تتركس شعرية الفضاء ، الذي يحوي الزمان مكثفاً ، كما يتجلى لنا البعد الفلسفي والنفسي والأنطولوجي للإنسان ؛ في تعاطيه مع هذا الفضاء ، فتبدو شخوص هذه القصة ؛ مثل الكائنات الرخوية ؛ تحمل قوقعتها معها أينما ذهبت ، وهذا يجعلنا نوقن مع "غاستون باشلار" « أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفاً ، هذه هي وظيفة المكان » ⁴...

¹ - محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية ، دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص: 169.

² - Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976.p104

³ - عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص: 150.

⁴ - غاستون باشلار ، شعرية المكان ، ص: 39.

الفصل الرابع

شريعة الانحرافات الزمنية

تمهيد :

استأثرت مقولة الزمن باهتمام الفكر الإنساني في شتى مراحل تطوره ، منذ بدائيته إلى راهنيته ، لكنها ظلت من المفاهيم العصية المنفلتة التي تند عن كل تعريف وتمحيض ؛ فالزمن قيمة مجردة لانستطيع الإمساك بها ، لكننا قد نستطيع إدراك آثارها ، حيث ترسم جليا في أوراق الربيع الخضراء ، وأوراق الخريف الصفراء وفي منظر البدر وهو يتناقص كل ليلة ليصبح هلالا ، وفي تعاقب الليل والنهار...

نحن لانحس بالزمن ، تماما كما لانحس بخصلات شعرنا أو أظفارنا وهي تطول لكننا قد نحس بطوله أو قصره ، « وحتى الشخص المبعد عن كل إدراك للعالم الخارجي بإمكانه ، مع ذلك ، على نحو محتمل ، مواصلة تجربة تتابع أفكاره وأحاسيسه .¹ وفق إيقاع زمنه البيولوجي والنفسي الداخلي ، الذي لا يستطيع إيقافه أو تعطيله ، ووحده الأديب يستطيع أن يوقف حركة الزمن أو يديرها ويرجعها إلى الوراء أو يصوبها نحو مستقبل مجهول « فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا — إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية — فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن «² ، بل إن القص نفسه ينتسج على نول الزمن فيحيك القاص عليه ماشاء له من الحكايا « الزمن نسج ، ينشأ عنه سحر ، ينشأ عنه عالم ، ينشأ عنه وجود ، ينشأ عنه جمالية سحرية ، أو سحرية جمالية ... فهو لحمة الحدث ، وملح السرد ، وصنو الحيز ، وقوام

¹ - شلوميت ريمون كنعان ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص:69.

² - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:33.

الشخصية .¹ « بل قل إن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة ، حسب ما تردد كثيرا في السنوات الأخيرة² على حد قوله " لـ " ألان روب جرييه " ، وبوسعنا القول إن القصة فن زمني بامتياز؛ فهي « تأتي من ((التاريخ)) * »³ ؛ إذ كانت مرتبطة بتزجية الوقت وإطالة العمر ، ففيها يتمهى الزمن مع العناصر ككل ويسري كالدم في عروقها ، ليتحكم في الحركات والسكنات ؛ ليكون الدينامو الوجودي المسؤول عن نسق تشكيلها وتبينها ، فهو الذي يخلق إيقاع النص وانسجامه ؛ بل هو الذي يحدد درجة احترافية السارد ، من خلال تفننه في طرق تصريفه لمستوياته المختلفة والمتعددة ، التي تؤثر في بقية عناصر السرد وتحقق اتساقه ؛ ومن ثم تهب النص أصالته وفرادته ، فلكل نص سردي نمطه الزمني الخاص وتميزاته الفردية ، ويتبين لنا من خلال هذا أن الزمن

« عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة . وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي البنيوي ، انطلاقا من ثنائية المبنى / المتن الحكائي ، لدى الشكلايين الروس ، منذ أوائل هذا القرن . »⁴

¹ - عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص: 207.

² - ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، ص : 134.

* - إشارة للصلة الاشتقاقية بين كلمتي ((القصة)) (Story) و ((التاريخ)) (History) بالإنجليزية . وربما يشابه ذلك بالعربية قولنا أن القصة جاءت من قص الأثر . تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان هامش المترجم ص : 224.

³ - المرجع نفسه ، ص: ن.

⁴ - آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط 1

أ- ثنائية المبني / المتن الحكائي ، لدى الشكلايين الروس :

كان لبحوث الشكلايين ، قيمة تدشينية ونموذجية كبرى في مجال تحليل الخطاب الأدبي، فقد ميزوا بين (المتن الحكائي Fable والمبني الحكائي) " (القصة أو الحكاية " و"الحبكة") ، فالمتن الحكائي في نظر "توماشفسكي" «هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها أثناء العمل . إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique حسب النظام الطبيعي ، بمعنى : النظام الوقي والسيبي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل. »¹ ، بمعنى أن المتن خاضع لمبدأ التحفيز ————— ز السيبي ، أما المبني الحكائي أو الحبكة فإنه

« يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »² ، حيث ينحرف زمن الخطاب عن زمن القصة ، مشكلا نظامه الفني الخاص بناء على علاقات أساسها الرؤية الفنية ، وقد أهمل الشكلايون السرد من حيث هو قصة ، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب .، حيث يرون في التحريف

1997م ، ص:23.

¹ - توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس

تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180.

² - م ، ن ، ص : ن .

الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة¹ ، ولا بد لنا من الإشارة هنا ، أن هذا المبدأ الفرقي الذي رصدته الشكلاونيون ، قد ظل فاعلا وموجها وفتاحا لآفاق لكثير من الإسهامات والأبحاث الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي ، ومقاربة أشكال التأليف القصصي ، ويشير "جان إيف تادييه" إلى أن هذا التمييز بين (المتن الحكائي Fable والمبنى الحكائي) هو الذي سيكون مصدر شعرية المسرود Recit طيلة القرن².

ب — مقولة الزمن عند "تودوروف" "Tzvetan Todorov" :

لم يتوقف "تودوروف" طويلا أمام مقولة الزمن ، فما يقال بصدد هذا هو تحصيل حاصل ، فقد نالت حظها من البحث في كثير من الدراسات النقدية الجادة ، انطلاقا من الأبحاث الشكلاونية فالألمانية ، وغيرها ... ، لذا فقد اكتفى بالإشارة إلى أهم قضاياها في كتابه "الشعرية" وفي مقال له ضمن العدد الثامن من مجلة "تواصلات".

¹ - تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا ، ضمن : طرائق تحليل

السرد الأدبي ، ص: 55، 56.

² - جان إيف تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، ص : 28.

وقد تبني "تودوروف" منذ بداياته المنطق الشكلي ، فقد اعتمد على مبدأ الثنائيات ، الذي استلهمه من الأبحاث التدشينية للشكلايين الروس ، فهو يفرق في مقاله الخاص بـ "

مقولات السرد الأدبي " بين القصة والخطاب

حيث يرى أن « للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران : فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه ، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية (...) غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه ، فهناك سارد يحكي القصة ، أمامه يوجد قارئ يدركها . وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تم ، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث »¹ ، نفهم من هذا القول أن القصة والخطاب وجهان لعملة واحدة وهي العمل الأدبي ولانستطيع التفريق بينهما إلا على المستوى الإجرائي ، فالقصة في بعدها الإحالي لاتبالي بالوسيط الذي تنقل به و« يمكن الامساك بها كشيء قابل للنقل من وسيلة إلى وسيلة ، من لغة إلى أخرى ، وكذا داخل نفس اللغة »² ، أما الخطاب ؛ فالقارئ يتعامل معه كتشييد إشكالي زمني ، ينظم عبر وسيط فني خاص، وفيه يتمظهر الانحراف عن الوجه الإحالي للزمن الواقعي ؛ الذي هو زمن القصة ، كما يرى "تودوروف" أن الزمن قضية ما تنفك تطرح ، فهي عبارة عن مقولة ومظهر

¹ — تزفيتان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا ، ضمن : طرائق تحليل

السرد الأدبي ، ص : 41 .

² — شلوميت ريمون كنعان ، التخيل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص: 19 .

وخصيصة مميزة للأخبار ، التي من شأنها أن تنقلنا من الخطاب إلى التخيل ، وتتصل « بالعلاقة بين خطين زمنيين: خط الخطاب التخيلي (الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة وللصفحات في المجلد) وخط العالم التخيلي ، وهو أشد تعقيدا » ¹ ، ويشير

" تودوروف " إلى عدم إمكانية توازي هذين الخطين ؛ نظرا إلى أن « زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة . واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين : الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات » ² .

كما يقر "تودوروف" أيضا بأسبقية "إميل بنفنيست" " Emile Beneveniste " إلى صياغة هذين المظهرين صياغة نهائية في دراسات اللغة بعد أن عزلهما الشكلاونيون الروس وأطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي ماقوع فعلا ، والموضوع أو المبنى الحكائي ، أو الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ماقوع ³ ، ويميز إميل بنفنيست " Emile Beneveniste " ما يطلق عليه الزمن اللساني الذي يؤدي وظيفة خطابية عن الزمن الفيزيائي والزمن الحدتي .

ج - طرائق تصريف الزمن السردى :

¹ - تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص:45.

² - المرجع نفسه ، ص:48.

³ - ينظر: تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، ضمن : طرائق تحليل السرد

الأدبي ص : 41.

تختلف تصارييف الزمن ، ومعالجته في العمل السردي من كاتب إلى آخر، فلكل نص طرائقه الخاصة في التجلي الخطابي ، والتشكل الفني لهذا العنصر، وقد بين "مندلاو" في كتابه "الزمن والرواية" أهم قيم الزمن الجديرة بالملاحظة وهي :

زمن أداة التوقيت أو الزمن الاصطلاحي وهو الزمن الخارجي الثابت القيمة ، والموضوعي الذي يقيسه الإنسان مستندا إلى مرجعيات أدواتية حركية كالساعة. بمختلف أنواعها ويقارن عادة بالزمن السيكلوجي الذاتي الداخلي الذي يسير وفق إحساسنا الشخصي بسرعة التجربة أو مدتها التي تقاس بزمنا السيكلوجي¹ . أما القصة فلها مستويان اثنان ، زمن خارجي وزمن داخلي متعلق بالنص ، و « الزمن الداخلي أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء ، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية »² .

وقد ميز " أ . أ . مندلاو " A.A.Mendillow " بين ثلاثة أنماط من المدد الكرونولوجية * :

¹ - ينظر : أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، مر : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ،

لبنان

ط 1 ، 1997 م ، ص:76.

² - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:33.

* - ويوافقه في هذا التقسيم " ميشيل بوتور " حينما ميز في حقل الرواية ثلاثة أزمنة على الأقل ، زمن المغامرة

وزمن الكتابة ، وزمن القراءة . ينظر : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ،

منشورات عويدات بيروت ، باريس ، ط 3 ، 1986 م ، ص:101.

— المدة الكرونولوجية للقراءة (زمن القراءة) : وتحدد بالزمن الذي يستغرقه القارئ في

قراءة النص ، وله علاقة بطول النص وبسرعة القارئ¹ .

— المدة الكرونولوجية للكتابة (زمن الكتابة) : وتتعلق بعدد الساعات التي يستغرقها المؤلف

في كتابة نصه «² ، ونعني بالكتابة هنا ، مفهومها المادي الفيزيقي أي الرقانة لا الكتابة

بالمفهوم البارثي³ ، وعادة لا يصرح الكتاب عن المدة الزمنية الحقيقية التي استغرقها في فعل

السرد ، ومن الملاحظ أن بعضهم يكفي فقط بإيراد تاريخ الانتهاء من كتابة العمل ، أسفل

نصوصهم السردية .

— المدة الوهمية لموضوع الرواية (الزمن القصصي) : وهو الزمن الذي وقعت خلاله أحداث

القصة ، وقد يمتد إلى بضعة أجيال ، وقد يستمر مدى حياة كاملة ، أو جزء من حياة أفراد ،

أو يوما واحدا أو حوالي ساعة ، أو دون ذلك .⁴ ويضطلع الزمن القصصي في التحديد

الكرونولوجي المباشر أو غير المباشر لوقائع وأحداث المغامرة الحكائية . ومن الجدير بالذكر أن

نلاحظ أن هذه الأنماط من المدد الكرونولوجية ، التي ميزها الكثير من النقاد « تتقاطع بشكل

أو بآخر ، لتكون مايسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة ، بحيث يتخذ أشكالا متعددة

¹ - ينظر : أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، ص:77.

² - ينظر : المرجع نفسه ، ص:80.

³ - أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردية ، آليات الكتابة ، تر: سعيد بنكراد ، ص:64.

⁴ - ينظر ، أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية تر : بكر عباس ، ص:84، 85.

ومختلفة ، فهو تارة يساير زمن الحكاية ، حتى إننا نشعر ، ونحن نقرأ العمل ، وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع ، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد ، مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه بمجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها ، لربط احداث الرواية وشد بعضها ببعض.¹

د - شعرية المفارقات الزمنية :

الزمن الحكائي : النظام الزمني :

الزمن في التخييل القصصي ، مقولة بنائية بامتياز ، فهو ينتسج مع اللحمة والسداة « إنه عامل مكون في كل من القصة والنص . وتكمن خصوصية القص اللفظي في كون الزمن يكون فيه أساسيا لأداة التمثيل (اللغة) وكذا للموضوع المتمثل (وقائع القصة) . هكذا يمكن تعريف الزمن في التخييل القصصي كعلاقات الكرونولوجيا بين القصة والنص .² وقد أكد " تودوروف " على ضرورة تشخيص الزمن في أي نص لضمان مقروئته³ ، فالقارئ هو المضطلع بإقامة هذه الصلات أو العلاقات واضعا بعين الاعتبار الطبيعة المتباينة لكل من الزمنيين الآنفين ، مما يطرح مشكلة تقديم الزمن في السرد والتي تعزى إلى « عدم التشابه بين زمانية

¹ - عبد العالي بوالطيب ، مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ، ط 1999م ، ص:144.

² - شلوميت ريمون كنعان ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص:70.

³ - ينظر :تزفيتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، ص : 110.

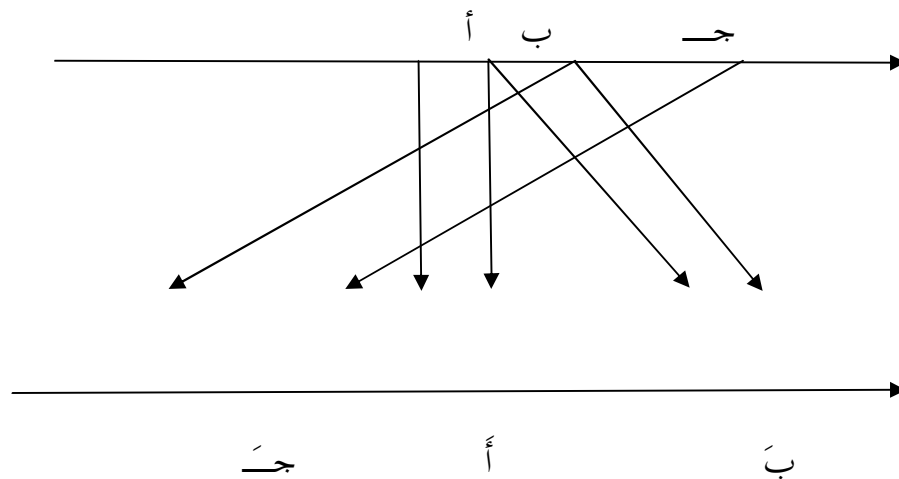
القصة وبين زمانية الخطاب . فزمن الخطاب هو ، بمعنى من المعاني ، زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد . ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر ، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم . من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث ، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب . غير أن ما يحصل ، في أغلب الأحيان ، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي " الطبيعي " لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية ¹ ، وعليه يمكن القول أنه ، لا ينطبق زمن الحكاية المشيد في الواقع غير اللفظي ، مع زمن الخطاب الذي يشيده القاص ، ولا ينتظمان ؛ باستثناء ما يرد في أبسط أشكال الإخبار غير الفني ؛ وسبب ذلك أن « الخطاب ذو بعد واحد ، بمعنى له خطية واحدة بينما تنطوي الحكاية على أبعاد أو خطوط متعامدة ومتقاطعة . من هنا نشأت صعوبة مطابقة الخطيتين » ² ، ومن هنا نشأت تقنية المفارقات الزمنية السردية ، المبنية على الاسترجاعات والاستباقات ، وخرق نظام الزمن واللعب به وخلق إيقاع في القص ، وهنا مكن شعرية السرد .

وفي سابقة له ؛ استخدم "جون ريكاردو" في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" ، رسما تخطيطيا ثنائي المحور ، يوضح فيه الصلات القائمة بين زمن السرد وزمن القصة . « فتكون أ

¹ - ترفيضان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص:55.

² - عبد الوهاب رقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:30.

مثلا مشهدا معاصرا ، وتكون ب مشروعا وتكون جـ الرجوع المؤلف إلى الوراء «¹ ، وهذا مايسمى بـ "المفارقات الزمنية " .



وتعني المفــــــــــــارقات الزمنية عند " جيرار جنيت " Gerard Genette "

« دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك . ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»² ، و فضلا عن ذلك ، فإن المفارقة الزمنية في نظر " جيرار جنيث " " "

¹ - جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهم ، ص: 250.

² - جبرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:47.

Gerard Genette هي انحراف زمني تقني ، يتمكن فيه السارد من بلورة رؤيته الخاصة في الإخراج السردي للعلاقات القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية ؛ حيث « يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد ، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية . فقد نجد في بداية زمن السرد مؤشرا زمنيا يشير على حدث حكائي ما ، بعد ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي ، في حين يبرز كونه الحدث الأول في زمن السرد ، فيمنحه حرية الحركة في بناء المفارقات الزمنية السردية وتوظيفها ، لتشكيل زمن الخطاب السردي . »¹ ، والمفارقات الزمنية كما يرى " جيرار جنيت " ، ضاربة بأطنائها في السرد القديم والملحمي منه خاصة ، فنجدها في مطلع " إلياذة هوميروس " تلعب دورا تدشينيا ، حيث يعود السارد إلى الوراء ، مبتدعا بداية انحرافية ملفتة لذاثها ؛ فهي إذن ليست من ابتداع السرد الحديث ؛ ولا من اجترار الأدباء المجددين « ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكار حديث إنها على العكس أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي »²

¹ - مها حسن القصاروي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 2004 م ، ص:190.

² - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:48.

*- يعتبر هذا الكتاب " حاشية " على " خطاب الحكاية " وهي حاشية أوجتها بعد عشر سنوات مراجعة نقدية في ضوء ماحققته السرديات منذ ذلك الحين من تقدم أو تراجع ، كما يتأسس على قاعدة الحوار مع اجتهادات وانتقادات وجهت إلى الكتاب الأصل . ينظر : جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، ص:5 ، وكذلك سعيد يقطين في

مقدمته للكتاب

ص : هـ .

، والتي أسهمت في إرساء متخيل زمني مخلخل لزمن القصة الواقعي ، لكن " جيرار جنيت " يعود في كتابه " عودة إلى خطاب الحكاية " * ، وينفي تعميم طابع المفارقة الزمنية على جميع الملاحم ، ويعترف بمبالغته وخطئه في التعميم المتسرع ، فتقنية الاسترجاع ليست بصفة مميزة للأسلوب الملحمي عموماً ¹ ، وقد خضعت المتون السردية العربية كمثيلاتها من بعض المتون العالمية ، لمبدأ التتابع الزمني لفترة طويلة وقد أرجع "عبد الله إبراهيم" هيمنة هذا النظام التتابعي ، الذي لا يجيد عن منطق السببية إلى « تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي . فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية ، نقلاً متتابعاً ، دون إجراء أية " انحرافات " تخلخل بنية متنها » ² ، هذا المتن الذي صيره الانتظام الزمني قطعة مسبوكة ، محكمة النسيج لا مكان فيها للفجوات أو الارتدادات الزمنية السببية الصارمة مبدأها ، والتراتب المنطقي ديدنها ، وهذا ما نلاحظه في العديد من النماذج السردية العربية ؛ التي ورثت هذه السمة الانتظامية ، من الحكيم الشفهي الساذج ، ومن السير الشعبية القديمة ، وظلت أحداثها تجري مع حركة الزمن وسيلانه ، وتقتفي منطق المرجعي القائم في الخارج ، ولا تحيد عنه حتى نهاية الخمسينيات.

¹ - ينظر : المرجع نفسه ، ص:33.

² - عبد الله إبراهيم ، المتخيل السرد ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى ، والدلالات ، المركز الثقافي

العربي بيروت ، ط 1 ، 1990 م ، ص:108.

أما في الراهن ؛ فقد ابتدعت السرد الجديدة أنظمة زمنية

_____ خاصة

متزاحة متجاوزة حدود المنطق ومارقة عنه ، مكسرة عمود التراتبية الكرونولوجية العادية للزمن مبتدعة كتابة شعرية ، فقد أصبح للقص هيآت نسقية تعتمد نقالات زمنية وفق إيقاع الحياة المتجددة ، «مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها»¹ ، فالمفارقات تتيح للكاتب التملص من إكراهات الزمن فيعيد تصريفه وفق رؤيته ويفحصه بطريقة فنية ، وهذا ما يجسد قدرة الكاتب ومهارته في صنعه « فهو يستطيع أن يعبر أجيالا أو قرونا بحركة من يده دون أن يحطم الخيال ، في حين نجد حتى السينما تلاحظ حدود الزمن بما يطابق المنطق . كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء ، ويستطيع أن يهيء تأثيرا للزمن لا يستطيعه أي فن آخر ، فهو قادر على أن يستخدم في سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنتين مختلفتين أو أكثر ، ويكون القارئ حاضرا فيها جميعا »² ؛ مما يستلزم قراءة شعرية للزمن .

والذي سنتبعه في دراستنا ، هوإضاءة التجلي الخطابي الخاص للزمن في قصص مجموعة " القمر الربع " ، وتبين طرائق تشكله من لدن السارد ، الذي يراعى _____ ي بتدخلاته عدم

¹ - عبد العالي بوالطيب ، مستويات دراسة النص الروائي ، ص:144.

² - ، برنار دي فوتو ، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، ص:195.

مطابقة زمن النص (كواقعة لغوية فنية) لزمن القصة (كواقع مرجعي) لكنه يستفيد من تلك
الوشائج الكرونولوجية المتوترة القائمة بينهما ؛ إذ « ثمة بالضرورة تدخلات في " القبل " و "
البعد " . ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما . فزمنية الخطاب
أحادية البعد وزمنية التخييل متعددة . واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني » ¹ ونميز
نوعين من المفارقات في السرد وذلك حسب طبيعة المراوحة الزمنية وانحرافها عن محور القصة
الأول ، وهما " الاسترجاع " و " الاستباق " اللذان يمثلان مستوى القصة الثاني :

1- الاسترجاع :

يتيح للسرد أن يستدعي ماضيه الخاص، لاستجلاء المعنى في ذاكرة الخطاب كما يتيح للسرد ممارسة لعبة الإيهام بالواقع ، ليصوغ له أبعاد شتى ذات مستويات متفاوتة ، تنأى وتنحرف عن المتوالية الخطية للراهن القصصي

حيث يتوقف السارد ليعود القهقري ، تاركا مستوى القص الأول ؛ ليحيل على أحداث تجاوزها أو تضمنها هذا المستوى ؛ والاسترجاع «.. تقنية سردية بوظيفة بالغة الخصوصية، مدرج في نسق الشخصيات ذاته ، والنسق في هذه الحالة يشكل إكراها سرديا مسبقا لايقبل كل الاحتمالات ، أو لايجيز سوى عدد محدود من الإمكانيات التي تتناسب وبورترية كل شخصية ، لذلك لاتلعب الإسقاطات المستقبلية داخله أي دور، وليس للحاضر

¹ - تزفيتان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص: 48.

سوى وظيفة الاستشارة التي تبحث في الذاكرة عن حكايات تشبعها.¹ ، هذه الحكايات التي لا تني تتجدد وتكرر ، بفعل البواعث الخارجية أو الباطنية التي تستثيرها ، « وقد برع كتاب تيار الوعي في هذا الأسلوب الذي يعد بروست مبتكره وقد اكتسب مشهد الاسترجاع الشهير عند بروست مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة (مقطع الاسترجاع الذي يحركه طعم الكعكة المغموسة في الشاي في فم مارسيل فأعاد هذا الطعم عالم الطفولة بأكمله وأحياء ثانية في نفس الراوي) »² ، وللاسترجاع أثر شائق في نفس المتلقي ، فهو يبيّن عوالمه الافتراضية ويستعمل الكاتب تقنية الاسترجاع لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة ، كما يحقق العديد من المقاصد الحكائية ، كملء الفجوات التي يخلفها السرد ، عن طريق تزويد القارئ بمعلومات حول سوابق شخصية جديــــــــــــــدة دخلت عالم القصة

أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.³

، كما يجيلنا على أحداث سابقة، مستدعيا ملابسهما مستحضرا تفاصيل مجرياتها و « ينقسم الاسترجاع تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي (المحكي الثاني) ،

¹ - سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص: 110 ، 111.

² - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص :60.

³ - ينظر : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 121، 122.

ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردى الحاضر (المحكى الأول) ، فعلى ضوء الحدث السردى يتحدد كل تحريف زمني¹ . وينقسم الاسترجاع إلى :

أ – الاسترجاع الداخلى :

وهو ذلك النوع من الاسترجاعات «التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»² ، وتلعب دورا في ترتيب القص فخطية النص وأحاديته على مستوى الكتابة ، تستلزم تضافرا للأحداث المتزامنة والمتعددة في الواقع ، إذ «يصطدم هذا الترتيب الخطي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث إن هذا الخط يقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة . ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معاشة الأولى لحياتها . فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تنابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق .»³ ، وعلى هذا الأساس كان للاسترجاع الداخلى دورا تنصيديا هاما من شأنه أن يسعف الكاتب في بنية عمله السردى .

ب – الاسترجاع الخارجى :

¹ - مها حسن القصرأوي ، الزمن في الرواية العربية ص:194.

² - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:61.

³ - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:50.

وهو « ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى »¹ أي يعود إلى ما قبل بداية القصة ، لاستدعاء بعض الذكريات المتقدمة ، كي يجتليها السارد في مرآة الراهن ، ويعاين ملامح ومعاني التغيير الطارئة بفعل الزمن على وضع الأشياء والكائنات أو يرصد ثباتها ، ومن الملاحظ أنه « كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر ، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها مسز دالوي يوما واحدا هو زمنها الروائي كله ، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النص للاسترجاع الخارجي »² .

ج — الاسترجاعات المختلطة :

هي مزيج بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي ، و« تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ، ونقطة سعتها لاحقة لها »³ ومن الاسترجاعات الخارجية ما نجده في قصة " زائرات الاحتضار " حيث ينقطع خط القص الأول بضمير الغائب دون تمهيد ، ويتدخل السارد بضمير المتكلم و يكون الرجوع بالمنظور الذاتي لبطل القصة " رثيف " ، ولا يخفى ما للمنظور الذاتي ، من قدرة على الاستعادة الشعاعية الحساسة والمرهفة للأحداث والذكريات ، حيث

¹ - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:60.

² - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:55.

³ - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:60.

« ينجذب الماضي نحو الحاضر بكل الحميمية التي مورس بها وبكل الأحاسيس التي تستأثر بروح الشخصية اللحظة . حينئذ ينهض القص شفافا شاعريا لأنه صار مخبرا للتجربة الإنسانية في عمقها وجلال زمنها الذي احت منه الحدود الفاصلة . يذوب الماضي في الحاضر حتى يصيره وينصهر هذا في ذاك لحظة كونية آسرة . إن الماضي يغمر الحاضر تماما كما تفيض الأنا المسترجعة على الأنا المسترجعة فتتذرر فيها وتمازجها فإذا هي منها اتحادا وانسجاما »¹ ، وقد كان كأس الويسكي المعتق محفزا أوليا لذاكرة "رئيف" ، هذه الكأس التي فتحت أقواسا للماضي ، فتكاثف بكل أبجته على وعيه ؛ فاسترجع كل ما مر به في سنوات عوزه في قط_____ار الزمن ؛ قبل أن يستقل سيارته الفارهة "الرولزرويس" ، ويجلس على مقعدها الوثير ؛ وهو الذي لم يكن يملك حتى ثمن تذكرة "باص" يقله إلى العاصمة ! .

ويشير انزواء "رئيف" في السيارة ، مُشيحا بوجهه عن نظرات السائحة الحسناء إلى فتور رغبته وتعففه عن دنس طالما اتسخ به ؛ لذا فوجه السائحة مرتبط جدليا بأول وجه استذكره، هو وجه أمه النظيف المزتر بوشاح أبيض ناصع ، كما يفضي التحديد الزمني "الصباح الحار" المرافق لصورة الأم ، إلى دلالات النقاء/الطهارة/الدفء والابتداء ...

¹ - عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:78.

« ذلك الصباح الحار قالت لي أُمِّي بوجهها المنهك النظيف المزهر. بمنديل أبيض ناصع يغطي شعرها حتى في البيت : لم يبق لدي من حلي غير هذه الأسوارة الذهبية. سأذهب غدا لبيعها ، وسأحصل لك على القسط الجامعي .

كان أبي الفقير قد مات مبكرا . قصفته حمى إثر ليلة قيل أنه قضاه في الحقل يعمل لأنه لا يملك أجرة من يساعده . قيل أيضا أن مرضه يدعى الهم . وباعت أُمِّي ما فوقها وما تحتها وحليها الرثة ولم يبق لديها غير تلك الأسوارة الأخيرة .

قلت لها : أعطني الأسوارة . سأرهنها ولن أبيعها . وسأندبر الأمر منذ الآن فصاعدا .

قالت مذعورة : لا تتورط في المتاعب مع رفقة السوء . لا تخالف القانون ..

قلت لها : لا تخافي لن أخالفه ولكن سيأتي يوم أسن فيه القوانين لصالحني .

لم تفهم وسألتي : ماذا تقول ؟

لا شيء... وكل شيء ¹ .

ثمة ارتباط وثيق في هذه الملف ————— اارقة السردية ،

بين صورة الأم

و " الأسوارة " التي تمثل آخر الأشياء ————— التي تذكره بتضحيتها ، كما تمثل

" الرهان " الذي مهر المقطع الارتدادى والسرد ككل بدنيامية ، وباعتبارها أداة لتغيير وضعيية

البطل ، من شأنها أن تدفع البرنامج السردى للأمام ، من خلال الجملة الاستباقية الواردة في

¹ - غادة السمان ، زائرات الاحتضار ، ص:84.

دُبّر هذا الإرتداد على لسان "رئيف" والتي تم تأكيدها في الخطاب ، بعدم تكرارها على أسماع الأم ، والتي تمثل زلة لسان السارد التي كشفت إعلانه عن البرنامج السردى للبطل :

«... سيأتي يوم أسن فيه القوانين لصالحى .»¹

إذ ذاك ؛ يحدث القارئ أن هذه " الأسوارة " بموقعها الاستراتيجي من الخطاب ستكون "حلية السرد" ، التي ستتفنن الكاتبة في تزيين وتنسيق و تدبر منطق السرد من خلال محمولاتها الجمالية والدلالية ، التي ستعزّز اشتغال الشعري في النص؛ بل ستكون " الكترالمفقود" الذي يستسرّه المحكي في القصة ...

و«... كل شيء»² ، في مُضمَر الخطاب ...

ومن بين الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد ، ما نجده في قصة " سجل : أنا لست عربية "على سبيل المثال ؛ حيث يروي لنا السارد على لسان البطلة ، قصة الفتاة الخادمة "غلوريا / زكية " ، التي تتخيل أن شبها يطاردها في بيتها ، فتلجأ خائفة إلى سيدتها — وهي مغتربة لبنانية مقيمة في نفس العمارة — و تدق بعنف باب شقتها على الساعة " الثالثة والثلث " فجرا، متوسلة منها قضاء بقية الليل معها ، لأنها تعتقد أن شبها يسكن " الأستديو " الذي كانت تقيم فيه . لكن السيدة تستقبلها على مضض ؛ وقد اتملت داخلها

¹ - المصدر السابق ، ص:84.

² - نفسه ، ص : ن .

أسئلة شتى ؛ إذ ذاك تتفرع عن هذه القصة الأولى قصة ثانية ، هي قصة السيدة التي يشترع زمنها الماضي ، هذا المقطع الاسترجاعي بعيد المدى :

« رن جرس الهاتف ليلة رأس السنة الأولى لوصولنا إلى باريس من بيروت ، ولم تكن أسابيع قد انقضت على ذلك . جاءني صوت صديقتي الحميمة أنطوانيت : ماذا تفعلان أنت وزوجك في البيت ؟ تعالا للسهر عندنا .

كنا قد هجرنا بيروت معا ، ولكن صوتهما بدا لي سعيدا ومستثارا ، ولذا شعرت بالغربة عنها وبالسرور من أجلها في آن .

كنت وزوجي حزينين حتى الموت ، لا لأننا في باريس أجمل منفى في العالم ، بل لأنه كان ما كان في لبنان ... قصتنا طويلة مع الحرب قضاهما زوجي بين سجن وآخر من سجون أصدقاء أنفق عليهم جزءا من ثروته فقد ظل مؤمنا بحرية الفكر حتى في الحرب الأهلية ، ولم يغادر بيروت إلا حين انتهت الحرب وانتهينا معها . كان زوجي محظوظا لأن أحدا لم يقتله مكتفين بتعذيبه ، ولكن قتلت وحيدتنا برصاصة ابتهاج أطلقها أحدهم بمناسبة انتهاء الحرب !

لم أقل لأنطوانيت أنني وزوجي سنسهر مع شبح ابنتنا وأشباح الماضي الذي لانعرف بعد كيف نقتلع أشجاره من حداثق قلوبنا .

ادعيت أننا مدعوان للسهر في أحد الفنادق الفخمة . هكذا تقتضي أصولنا البرجوازية التي تربيت عليها ————— : أن لأشكو إلى مخلصوق ولا أتذمر ولا أفسر !...»¹

يشير هذا المقطع الإستعادي مفارقة ؛ فبين السيدة وبين هذه الفتاة تشاكل ما كون السيدة نفسها كانت راعية وصادنة للأشباح، فهي تعايش كل لحظة شبّحت ابنتها الوحيدة التي فقدتها ، جراء رصاصة ابتهاج طائشة بعد حرب لبنان ، كما يصور لنا المقطع بداية عقد الألفة الذي أبرمته السيدة مع زوجها قبل موته ، مع شبّحت ابنتها الذي كانا يحتفلان معه في كل مناسبة ، وينقطع الاسترجاع على صوت تأوه وأنين "غلوريا" في نومها في رحلة تعرفها إلى الأشباح ؛ بينما يستمر المقطع الموالي ————— من الحكاية الاسترجاعية في استطراد استعادي

بالإمعان في استذكار السيدة لماضيها الخاص مع الأشباح ، شبّحت زوجها الذي غادر جسده وقشرته الطينية ، وأشباح أناس آخرين من الأموات والأحياء ؛ من الفنانين والموسيقيين والمبدعين ...، بل وحتى شبّحت نفسها ، الذي كانت تتركه مع شبّحت ابنتها حينما تذهب إلى العمل دون راتب . «يوم توفي زوجي قبل أشهر لم أحزن كثيرا ، فقد كنت أعرف أنه سيبقى معي بعد أن يصير شبّحا أشباح المدن . أشباح الشوارع . أشباح اللحظات الهاربة .

¹ - غادة السمان، سجل : أنا لست عربية ، ص:63.

عمر أقضيه مع الأشباح»¹ ، ومن الملاحظ أن زمن القصة الأول في مستوى الزمن المحكي لا يتعدى الثلاث ساعات ، لكن هذا الزمن تمطط وتمدد ؛ حين تخللته الاسترجاعات التي هيمنت على الخطاب بشكل مركزي ؛ إذ « كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر»² ، وقد تفرع عن القصة الأولى مستويان قصصيان ثانيان ، قصة السيدة / قصة غلوريا ؛ ولا تلبث الحركة السردية المفتحة على الزمن تنوس بين هاتين القصتين ؛ « فمقتضيات الفن القصصي تطلق يد القاص — إلى المدى الذي تصل إليه مهارته — ليعمل بطريقة تزامنية في مستويات مختلفة من المضمون ، كما توحى له تجربته ، أو كما يؤدي إليه اختياره »³ . مما يكسب زمن القصة الإشاري* كثافة وشاعرية ويعطى للسرد سمة خاصة ، وفردة لا نظير لهما ، سواء على مستوى البناء

أو الدلالة .

¹ - المصدر السابق ، ص: 64، 65 ، 66.

² - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص: 55.

³ - برنار دي فوتو ، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، ص: 264.

* — يرى "رولان بارت" أن : « الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة ، ولكن إلى المرجع . وإن القصة

واللغة لا تعرفان إلا زمنا إشاريا . أما الزمن " الحقيقي " فوهم مرجعي ، و " واقعي " — ينظر : رولان بارت ،

مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ص : 54.

الاسترجاعات الداخلية :

إذا قمنا بتتبع فاحص للاسترجاعات الداخلية ، فإننا نسجل ندرة هذه الآلية الزمنية في قصص المجموعة " القمر المربع " ، ويعود ذلك الى ضيق الحيز السردي للقصّة الأصلية ؛ بما أن الحقل الزمني للاسترجاع الداخلي متضمن في حقلها الزمني ، الذي فرضه ضيق الحيز الإجمالي للقصّة القصيرة « والعكس صحيح في حالة الاسترجاع الخارجي الذي تستخدمه الرواية ، ذلك لأن الرواية بمداهها الواسع قادرة على أن تستوعب المدى الزمني البعيد والأبعد الذي تستوعبه القصّة ، التي ستكون حريصة على أن يكون استخدامها للاسترجاع الداخلي استخداماً ضرورياً ، واضح الهدف والوظائف .¹ ، لكن هذا لا ينفي بعض ورودات الاسترجاعات الداخلية في قصص المجموعة .

ومن الاسترجاعات الداخلية ذات المدى القريب ————— ب ؛ مانجده في

قصّة

¹ - هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ،

" سجل : أنا لست عربية " ، حيث يبدأ الحاضر السردى بلجوء "غلوريا" إلى شقة "السيدة" عند الفجر، هاربة من الأشباح التي كانت تخيفها في بيتها ، أما في الصباح ، فيصور لنا السارد استعادة " السيدة " الأحداث الغريبة الغامضة التي كانت تقع في غرفة "غلوريا" ؛ ليربطها بوجود قوى خفية تقوم بها ، حيث « كان حضور الشبح كثيفا في الغرفة ، أما لوح الزجاج الذي يفترض أن يحميني من أنبوبة مصباح ((الهالوجين)) المضيء ، فقد انفجر فجأة دفعة واحدة وتطاير في جو الشقة زجاجا مطحونا ناعما كأن قوة غامضة سحقته ... »¹ ، مما يثير عنصر التردد في نفس الشخصيات والقارىء ؛ لأن هذه المصاييح كانت منطقتة !.

ومن الاسترجاعات الداخلية أيضا ، مانجده في قصة " قلعة الدماغ المغلقة " حينما يسترجع بطلها الذي كان يتخيل أنه شبح ، حالة زوجته الخائنة "كارمن" ومن معها ليبين أثر الفاجعة التي حلت بهم ، بعد تبينهم أنه أوصى بكل ثروته للعجزة لأنهم على عتبة أن يصيروا أشباحا :

« أجل بعد قراءة الوصية ، أغمي عليهم جميعا تقريبا ، وكان ذلك جميلا جميلا ... بل إن أشباحا خافتة الظلال غادرتهم لحظة الإغماء وكادت تراني وتجاوزني ولكن كانت أشباحا

¹ - غادة السمان، سجل : أنا لست عربية ، ص:79، 80.

مغمى عليها ولا بد من الانتظار قليلا ريثما تؤكد " ذاتها الشبحية " بموتها .. آه كم أنا سعيد لهذا المشهد اللطيف حيث الذين عرفتهم ، يقفون على الحافة بين وهم الحياة والشبحية .¹

ولقد أورد لنا السارد هذا المشهد في شكل استرجاع قريب المدى ، ليبين لنا وقع مشهد الحرمان من منظور الشخصية ، لتتسنى له متعة وصف جمالية المشهد ، الذي يحقق نتيجة برنامج السرد في القصة .

2 – الاستباق :

تقنية سردية تخالف وظيفتها وظيفة الاسترجاع وتعمل عكسها ، في كونها ترهص وتستشرف ورود حدث ، أو عدة أحداث في متوالية حكاية سابقة لزمان الخطاب ويدل

¹ - غادة السمان ، قلعة الدماغ المغلقة ، ص:214.

"جيرار جنيت" Jerard Genette بهذا المصطلح « على كل حركة سردية تقوم على أن

يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما »¹ ، كما يعرفه

"حسن بحراوي" بأنه « القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب

لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات »² ، ولاشك أن هذه

التقنية تخاطب فضول القارئ وتغذي أفق توقعه وانتظاره؛ مما يتطلب وعيا زمنيا من لدنه ؛

بيد أن المعلومات التي يقدمها الموقف الاستشراقي في السرد غير يقينية ومفتوحة على الاحتمال

في أغلب الأحيان³ ؛ مادامت هذه التقنية أداة للمناورة واللعب لدى السارد ، وثغرة لإثارة

الانطباع الأولي للقارئ ، الذي عادة ما يُربك توقُّعه حينما يقع في الشَّرْك التمويهى الذي

أعدته وحبكته في النسق الزمني للقصة ، و« من الواضح أن الاستشراف ، أو الاستباق الزمني

، أقل تواترا من المحسن النقيض وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن

الملاحم الثلاث من المجمل الاستشراقي »⁴ .

¹ - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:51.

² - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 132.

³ - المرجع نفسه ، ص ، ن .

⁴ - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:76.

وإذا رصدنا اشتغال الاستباقات أو الإستشرافات في المجموعة القصصية "القمر المربع" التي هي قيد الدرس في بحثنا هذا ، فإننا نجد لها أقل تواترا من الاسترجاعات ، إذ لانكاد نعثر إلا على أمثلة ضئيلة منها ، سنلمح لها في مضامها .

وللاستباق نوعان في السرد :

أ — الاستباق كتمهيد :

تشير موضعه السردية لدوره الأولي في السرد ، باعتباره المرهص والملمح لما سيرد لاحقا من أحداث في السرد ، و« في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق ————— اق زمني الغرض منه التطلع على ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي ، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرافات بأنواعها المختلفة . وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه .¹ ، ويمتاز الاستباق التمهيدي بطابعه الاحتمالي ، المنفتح على زئبقية الزمن التخيلي الذي لايلزم المتلقي بالتقيد بإشاراته .

ب — الاستباق كإعلان :

يشتغل الاستباق الإعلاني في السرد ، على عكس الاستباق التمهيدي

¹ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 133.

فـ «إذا كان الاستباق التمهيدي يمهّد للحدث اللاحق بطريقة ضمنية ، فإن الاستباق الإعلاني يخبر صراحة في أحداث وإشارات أو إيجاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية .¹»¹ ، ومن ثم ؛ فهو يمتاز بيقينية مجريات الأحداث التي يستشرفها عبر الممكن التخيلي ، والتي لامناص من أن يتكئ عليها القارئ كمصدر موثوق يحقق لأفق انتظاره .

وهناك حسب "جيرار جنيت " " Jerard Genette " إعلانات ذات مدى قريب ، تلعب دورا تنظيميا جليا بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارئ وهو توقع يمكن أن يحقق على الفور، وعادة ما ترد في نهاية الفصل لتكشف عن موضوع الفصل الذي يليه² .
وهناك إعلانات أخرى ذات مدى بعيد ، تلعب دورا تهيئيا لورود حدث لاحق .

3- شعرية الاستشراف :

في قصة " ثلاثون عاما من النحل " يصور لنا السارد رحلة "ريم" وزوجها "رضا" وصديقه "صدوق" إلى المركز الثقافي بـ " باريس " للحضور إلى حفل تكريمي لرضا ، بمناسبة مرور "ربع قرن" على تأسيس دارالمنشورات ، وأكثر من ثلاثين سنة على تأسيس المجلة .
وأثناء الرحلة التي يهيمن فيها الرجلان على زمام الكلام ؛ يتفنن صدوق في إلقاء
محاضرة تملقه على أسماع رضا ؛ لكن "نحلة " تقطعه فيصمت

¹ - مها حسن القصراري ، الزمن في الرواية العربية ، ص:218.

² - ينظر: جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:82.

بعدها يهجم النحل على السيارة شيئا فشيئا ، وتخيّل "ريم" التي كانت تجلس في الخلف ، محتنقة منعزلة ، أن هذا النحل يخرج من صدرها ، الذي كان يغلي بفوران محتقن كخلية نحل :

« يخيل إلى ريم — أنها شاهدت النحلة تخرج من فمها المطبق على صمته »¹ .

وعادة ما يكون الاستشراق نتيجة خيالات تدور في خلد الشخصية ؛ مما يثير داخل المتلقي فضولا لمتابعة تحققه في الخطاب ، ويمكننا أن نعتبر هذا التخيّل نواة استباقية أولى، ذات إشارات أولية في الخطاب ، تتبعها مجموعة من أنوية مضمرة تمهد بطريقة ضمنية لممكنات الأحداث في المستقبل السردى .

وإذا تملينا عنوان القصة " ثلاثون عاما من النحل " نجد أنه عنوان زمني بامتياز. يصور لنا كرونولوجية القهر الذي كانت تعاني منه "ريم" — الأدبية والشاعرة — من طرف زوجها "رضا" — صاحب دارنشرومجة — والذي طالما تفانى في قمع موهبة الكتابة داخلها ، وتصور لنا القصة مشهد ثورة "ريم" على هذا القهر .

تُفحَم " لفظة " نحل " في غير محلها في هذا العنوان ، " ثلاثون عاما من النحل " مما يخلف في نفس المتلقي تساؤلا عن سبب هذا الإقحام ، ولا يفتأ بادئا في فعل القراءة ؛ حتى تنبذر هذه اللفظة — وما يحيل إليه حقلها الدلالي ، في العديد من حنايا النص ؛ إذ نجدها فائضة الاستخدام من طرف السارد ؛ مما يوقظ توترا في الخطاب يتطلب فعلا تأويليا ونشاطا تفكيكيا .

¹ - غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص:142.

ويمكننا أن نورد استشرافاً آخر، ينتسج فوق النواة الاستباقية الأولى — ليتحول التخيّل إلى هاجس في النفس وفي النص أيضاً . وفي هذا الكل المونولوجي ، نتتبع وعي البطلة وهو في صدد التشكل ، عبر اللغة الداخلية والحوار الداخلي ، ويسمعنا السارد صوت ريم اللامسموع .

« يا للرعب...يخيّل إلي أنّها خرجت من أذني وفمي!»¹

كما يرصد القارئ تكرار لفظة "النحل" داخل المحكي ؛ مما يحولها إلى بؤرة يتمحرق فيها كل الخطاب. ويرمز طنين النحل على نحو متكرر داخل جمجمة وصدر "ريم" وفورائها المختنق ، إلى رغبة تحرير صوتها المهمش المسكين

— الذي شبهته بجورب مثقوب — والذي تواطأ الزوج والمجتمع في تكميمه على مدى "ثلاثين عاماً" من الزواج والقهر والتدجين والاستلاب ، والأعمال المتزلية الرتيبة ، حيث أصيبت منذ البداية بالسكتة الشعرية الزوجية ، وهجرت محبرتها إكراما لطنجرتها ، ولم يعد بوسعها أن تكتب الشعر بين صفير طنجرة البخار وجرس منبه الفرن وبكاء الأولاد و...² ، وهنا ندرك أن " النحلة "

— كحشرة عليا — هي الشكل المرئي للصيغ المجردة اللامرئية ؛ التي تحيل إلى معاني التمرد والثورة والاحتجاج التي كانت تعتمل في صدر "ريم" ، إذ « لا يمكن التفكير في الصيغة المجردة إلا من خلال أشكائها المرئية . والحدث شكل مرئي ، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممر

¹ - المصدر السابق ، ص:143 .

² - ينظر: المصدر السابق ، ص:136 ، 142.

الضروري ، بل هو الشرط الذي تفترضه الأفكار كي تشق طريقها إلى الوجود الفعلي .
فالمتلقي لا يلتقط في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة ، بل يتعرف على وقائع هي سبيله الوحيد
لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل ¹ »

كما تتمثل عبر سلوك " رضا " و " صدوق " في سحقهما للنحلات المتسربة إلى
السيارة ، سلطة التغيب الدفينة والمعلنة ، التي كانا يمارسها على ذات " ريم " بالرغم من أنها
قامت بنصف العمل في دار النشر والمجلة ولم يحدث مرة في ندوة تكريم أن اعترف الزوج
بذلك ! لكن : « تصر ريم على البقاء وتحمل النحل على يدها واحدة تلو الأخرى وتطلق
سراحها في الريح ² » ويسهم اسم " ريم " — الغزال — وما يحمله من كثافة دلالية في إذكاء
معاني التحرر والانعقاد والانطلاق .

كما يحضر النحل بقوة في الخطاب ، حين يلمع " صدوق " بتخمينه إلى أن : آلافا من
النحل الإفريقي المستورد قد هربت من المختبر في المنطقة المجاورة ، ومن المؤكد أن تكون العديد
منها مازالت تزور المنطقة وتزعج الناس . ³

ولاشك أن هذه اللامعة ستذكي حضور " النحل " على مستوى قطعة تحقق الاستشراق
في السرد وفي الواقع أيضا ؛ فهي متصلة على نحو صميمي بها لأن « القطعة القصصية
الاستشراقية لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب بل وكذلك من

¹ - سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:176.

² - غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص:143 .

³ - ينظر : المصدر السابق ، ص:143.

العلاقة بينها وبين موقعها من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض لحققها سردا أو إلغاءها افتراضا «¹ ، لذا فسوف تتكرس النهج—————اية لمشهد انفجار الاحتقان المعتمل في صدر " ريم "

وتفجر المكبوت المتراكم طيلة ثلاثين سنة داخلها ، بتدفق أسراب حقيقية من النحل ، لتلسع كل من في الحفل ويصيبهم الإغماء ، ويلغى الحفل التكريمي تحت هول الكارثة :

«هذا النحل الإفريقي متوحش وسام ... لقد هربت أسرابه من أحد المختبرات منذ فترة وتنقلت ويبدو أنها كانت مختبئة في البيت المجاور المهجور وفشلوا في إيجادها رغم البحث الحثيث عنها» ² .

ومن المفارقة ومن الغرابة بمكان، أن النحل قد لسع الجميع باستثناء "ريم"! ...

ويتوطد قول " رضا " كتحقق وتصريف للاستشراق الوارد في بداية القصة وهنا تكمن

شعرية الاستشراق :

« ... بوسعي أن أقسم أنني لمحتة في ومضة برق قادما من فمك وأصابعك وعينيك
وشعرك وأنفك ... »³ ...

¹ - عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص: 89.

2 - غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص: 143 .

3 - م ، السابق ، ص: 152 .

4 — شرعية الخرق في قصة "بيضة مكيفة الهواء":

في قصة " بيضة مكيفة الهواء " ينبجس صوت مرتجف آت من العلبة البلاستيكية لسماعة هاتف البطلة — (الذات الساردة * التي لا اسم لها ؛ لكن القرائن الزمنية تشير الى أنها امرأة تجاوزت الأربعين من عمرها ، وهي تشكل الوعي المركزي الذي تصدر عنه القصة) — ليخترق جدران مكتبها البيضوي — الواقع في ناطحة السحاب في الدورالخامس والثمانين في نيويورك — فيهوي بها في الأعماق المعتمة لدهاليز الماضي ، ويزوبع زمنها الرتيب ؛ مما يجعل ذاتها تنخرط في حالة من الالتباس ورعب اليقين من الحقيقة الفعلية لمصدرذلك الصوت التي ألفت أن تتحاشاه وتمرب منه في نطاق هرولتها اليومية وأشغالها في المكتب .

في هذه اللحظة ، ترمي الذات الساردة رأس خيط محكيها ، ليرسم حدود خطابها الاستباقي الإعلاني ، الوارد في هيئة مونولوج داخلي ، و الذي يقفز إلى الامام عن مستوى القص الأول :

« لو لم يأت صوتها من تلك العلبة البلاستيكية لأقسمت أنه آت من أعماق تلك المياه المظلمة التي أتحاشى السباحة فيها وأهرول طوال النهار في أرجاء مكثي في ناطحة السحاب هربا من شياطينها ... (...)

لو لم يأت صوتها من سماعة الهاتف لأقسمت أنه يناديني من قاع تلك المياه لأقفز
مستسلمة وأتبع نبراته حتى تلك الدهاليز المرجانية التي أحكمت إقفال أبوابها ذات
يوم.....»¹.

ويوحي ضمير المؤنث الغائب إلى إضمار السارد لصاحبة الصوت على مستوى هذا
الخطاب الاستباقي ؛ مما يومىء إلى استمرارية حضوره الدائم في الذاكرة الراهنة للبطلة وهذا ما
تشير إليه جملتا القسم المؤكدين . " لأقسمت أنه آت ... ، لأقسمت أنه يناديني... " مما
يذكر أفق انتظار القارئ ، ويفجر داخله أسئلة شتى ويفصح مقول القول ، الوارد مباشرة
بعد المقطع الاستشراقي — ذي المدى القريب — عن صاحبة الصوت كاشفاً عن اسمها
وكنيتها:

«قالت لي بلهجة شامية عتيقة : أنا ميمنة أم عرفان الساروجي، هل تذكريني؟»².

هو صوت شامي دمشقي عتيق ، صوت خاص يتضوع برائحة الزمان والمكان نستطيع
أن نقول عنه "كرونوتوبي" الحضور ، لم تسمعه البطلة عن كذب منذ "نصف قرن" ، هو صوت

* — يمكن أن يكون السارد واحداً من الشخصيات الرئيسية (في حكاية ضمير المتكلم) ، تودوروف ، مفاهيم

سرديّة

تر : عبد الرحمن مزيان ، ص : 131.

¹ - غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص : 174.

² - المصدر السابق ، ص : 174.

يحدد ولوج شخصية جديدة إلى المسار الزمني للقصة . تظهر ثانية على خشبة مسرح البطل الواقعي ، لكنها دائمة الظهور في ذاكرتها الغضة .

ويكشف الحوار تدريجيا ، أن هذه المرأة هي "ميمنة خاتم" — والدته خطيبها "عرفان" الذي توفي إثر عملية ، قبل زواجه منها حين كانت تدرس بالخارج — والتي تطلب لقاءها في فندقها ، لحظات صمت قليلة تخللت تلك المكالمات الهاتفية ، كانت كفيلة بإخراج الذات عن مدارها المعتاد ، و بإرجاع سنين الماضي الذي لم تستطع التنصل منه ، رغم جهدها في تأثيث مكان وزمان للنسيان والهروب .

ويتعطل الزمن الموضوعي ، ويغيب ويحضر الزمن الوجداني ، ويغور السرد في أعماق الماضي السحيق ، ناسجا للقص نسقا خاصا « ومن مميزات نسق القص وزمن التجربة التخيلية تلك العلاقة الحميمة التي تتمخض في حالات كثيرة عن فقدان الزمن لسمة الموضوعية ولوظيفة المرجعية فيصير خيطا رفيعا من معدن النفس . وهذا هو الزمن الذاتي أو الإنساني . ولا غرابة في أن ينشأ عن ذوبان الزمن القصصي في الزمن التخيلي زمن وجداني »¹ إنه زمن الحب والصبي ... زمن الماضي الذي لا يروح ... ولا تستطيع دونه فككا ، وهنا تنفتح أقواس الذكرى، وينتظم زمن الخطاب على وقع الاسترجاع الخارجي والارتداد اللحظي إلى الورا

، هذا السرد الاستذكاري يمتد مداه إلى

¹ - عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:42.

" ربع قرن " إلى الوراء ؛ وهو يتجاوز كثيرا نقطة انطلاق السرد الأصلي وتعود البطلة إلى سن السادسة عشر، لتذكر القرطين الماسيين اللذين كانا هديتها ليلة عرسها لو لم يختطف الموت "عرفان" .

«) جرتني من يدي أمام المرأة المطعمة بالصدف في صالون قصر آل الساروجي ، وهي تخلع قرطيهما الماسيين البديعين وتطلب مني أن أجربهما .
متوردة بالخجل ارتديتهما بيدين مرتجفتين .

أشعلا وجنتي بنار كانت متقدة في قلبي ، فقد كنت عاشقة وسعيدة وفي السادسة عشر من عمري .

تأملتتهما . ماستان كبيرتان كل واحدة ككرة الساحرة الشفافة يحيط بها إطار ذهبي بنقوش شرقية كأنها كتابة سرية لتعاويد غامضة . جربتهما فهبت منهما على وجهي رائحة الغوطة وليالي بردى وسمعت همهمات الناس على مر آلاف السنين من أزقة مدينتنا الدهرية وخفت كما لو كانا قرطين مسحورين خلعتهما وأعدتهما إليها فضمتني إلى صدرها الدافئ وقامتها الممتلئة ورائحة عطر ((أربيج)) ممتزجة ب ((فتة المكدوس)) تفوح منها وهي تقول : هاتان الماستان ستكونان هديتي لك ليلة العرس .

لقد توارثناهما من زمان ، ربما من أيام بناء سور الشام . أعرف أنك ستحافظين عليهما وستهدينيهما بدورك ذات يوم إلى من تستحق .

أعادتهما إلى أذنيها فتدليا حول وجهها كأسطورة . صرت أرتجف فرحا وأقبلها بترق
مراهقتي وأقسم لها أنني سأموت قبل أن أخون الأمانة)¹ .

تعيد لنا الترجمات الخارجية للزمن ، والتي أثارها هذا المقتطف السردي ، التاريخ
التذكاري للقرطين الماسيين ، اللذين يعتبران نقطة البث الذاكرية أو المنطلق الذاكري*
للاسترجاع ، و تسهم الوقفة الوصفية في إبراز شعريتهما في ذاكرة الخطاب ، ويشغل الوصف
البصري التأملي على بروزته والاحتفاء بجماليته التي تحيل إلى مرجع زمني خاص ؛
فلا يخلو القرطان من دلالة إحدائية زمنية عميقة ، إذ « لا يفلت شيء من المعنى »² ، فهما
يحملان في متصور البطلية — خارج دلالتهما المحظ استعمالية ** كحلي للزينة — إحياء وجوديا
خاصا ، وورودهما في صدارة المقطع الاسترجاعي ، له إلماعه القصدي من طرف الساردة ؛ إذ
يوميء بقوة إلى تصدرهما خلفية مجازية عميقة ضاربة بأطنابها في ماضي البطلية ، وبارتباطهما
بـ "أم عرفان" "ميمنة خانم" فهما دون شك ، يحيلان إلى معاني الأمومة في أرقى تجلياتها ،
فضلا عن أنهما حاملان لكنه عاطفي خاص ، باعتبارهما وسيطين سحريين لاستحضار رائحة

¹ - غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص: 175.

* — أي النقطة أو المنطلق الذي تنطلق منه الذاكرة في تذكر أحداث الماضي . خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ،
تر : محمد معتصم ، ص : 57.

** — يقول رولان بارت : «إن ثمة دائما ، معنى يتعدى استعمال الشيء » — المغامرة السيميولوجية ، ص : 40.

² - رولان بارت ، المغامرة السيميولوجية ، تر : عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر ، مراكش ،

المغرب ط 1 ، 1993م ، ص:40.

المكان والزمان الشامي ، المرتبطين بـ " شخصية عرفان ". في لحظة بين رفع سماعة الهاتف وإعادتها تقع هذه الاسترجاعات متخللة المشهد الحوارى واقعة بين الردود المتناوبة بين البطلة وام عرفان مما يعزز الاثر الدرامى للقصة ويرفده بحركية وإيقاع خاصين .

و لاشك أن القارئ قد استشف مدى غور هذه الحركات الارتدادية استنادا إلى سعتها وشكلها التيبوغرافى على الورق إذ « تتميز مقاطع الاسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول ، حيث أن عملية تلاحم مقاطع النص الروائى من المشكلات الأساسية بالنسبة إلى الروائى . وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنيا وفصلها عن مستوى القص الأول »¹ وتتبع "غادة السمان" تقنية غرافية وهي البنى العريض القاتم السواد للاسترجاعات (القص الثانى) لتمييزها عن مستوى (القص الأول) الأقل سوادا مما يجعل حركة العين القارئة فى إمعانها فى التلقى البصرى للسواد ، متواطئة فى تكسير أفق السرد البصرى وفى تمطيط زمن القراءة ، لأن « حركة العين المتواصلة مرادفة للتعرف المباشر للمقروئية ، فى حين أن التوقف أو الحركة البسيطة مرادفة للمعنى التشكيلى لا للمعنى المقول »² ، ولاشك أن هذه التقنية الغرافية ، حرية بأن تسهم فى إبراز نغمية النص وإيقاعيته المشهدية التى تستثيرها أيقونية السواد المشكل للمقطع الاستذكارى .

¹ - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:59.

² - محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، لبنان ، الدار

البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م ، ص:112.

ويتضخم زمن فعل السرد مقارنة مع زمن مادة السرد ؛ حيث يسحب الزمن إلى الوراء، ويتمطط زمن الوعي تحت وطأة صوت "أم عرفان" الذي نبش الماضي ، الذي لما يغيب عن ذاكرة البطلة ، فالذاكرة خبزها اليومي ولم تنجح يوما في التخلص من دكتاتورية الذكريات¹.

ويبدأ زمن الانتظار، الذي مانفك يتمطط داخل نفس العاشقة ، فالزمن «... عدو العاشق بخاصة . ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذي يتعارف عليه الناس . زمنهم هو لحظات هيامهم ولقائهم وحسب . لايجري زمنهم متواصلا كالماء، بل يتجزأ قافرا كالفراشات»². ويقفز الزمن في شكل لوحات استرجاعية في انتظار الموعد ؛ وبتموقع هذا الموعد في المفتاح النصي ؛ يتحدد موقعه البنيوي الخاص والاستراتيجي من الخطاب ؛ باعتباره انزياحا لزمن البطلة عن مساره المعتاد في البيضة التي حبست نفسها داخلها، وبالتالي ، يمكننا أن نعتبر زمن انتظار الموعد مؤشرا لتفجير فعل السرد ، وبؤرة سردية أولى للاشتغال الشعري للزمن في النص إذ « إن بناء قصة ، استنادا إلى قوانين السردية الاصطناعية، يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلا جديدا لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد . فعندما يحدد السارد بداية حدث ما ، فإن الفعل السردية ، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته

¹ - ينظر: بيضة مكيفة الهواء ، ص:188.

² - أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979 م ، ص:22.

المثلّى في التحقق ، سيعلن عن ميلاد شخصية هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية المحينة منها والضمنية . حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التشكل.¹

وتنفتح فجوة وينشأ حرق في قشرة "البيضة مكيفة الهواء" مكتبها المكيف الشاسع المؤثث بوسائط النسيان ، ويجد هذا المكان تواطؤه الدلالي. بمشاكلته لما تشير إليه لفظة البيضة ؛ حيث تشير دلالة اللون الأبيض للمكتب إلى دلالة التعذيب بالزمن ، فهو مكان هروبها من الماضي ، الذي كانت تشعر أنها تعيش محتنقة داخله ؛ حيث تقضي فيه زمنا جديدا خارج مداره المعتاد ، وهو بهذا يشكل مكانا كرونوتوبيا بامتياز، يحتقب دالا زمانيا ، ؛ كما يعكس البنية المكانية التي تقضي فيها البطلة جل وقتها .

يشكل المكتب واجهة حضارية مؤثثة بوسائط النسيان ، فموقعه العلوي يتيح لنا الانفلات من سلطة الماض القابع أسفل درجات الوعي واللاوعي؛ لكن إكراهات الماضي لا تلبث مستفزة ماضيها الخاص ، فتعيش البطلة زمنا مزدوجا : زمن المرأة الآلية الفولاذية التي يضج رأسها بأصوات عشرات الكومبيوترات ، وزمن الطفلة الشامية التي تحلم كل ليلة بعرفان ودمشق وتركض حافية في دروب الشام لتعانق بروحها قبر عرفان :

¹ - سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:151.

« منذ أيامي الأولى في نيويورك حين بدأت العمل موظفة في هذا البنك إلى أن ارتقيت وصرت نائبة للمدير، وأنا أشعر أنني أعيش داخل بيضة مكيفة الهواء لكنها خانقة ولا أعرف كيف أثقب قشرها الجهنمية أو أفتح نافذة فيها لأغادرها إلى الماوراء وأحيا ...

أعيش حياة مزدوجة إذ تبدو لي حياة النهار العملية في البيضة مكيفة الهواء حلما كابوسيا مذهبا لا أستيقظ منه إلا حين أنام وأحلم ، فأحيا اختراقاتي للبيضة الشاسعة الخائقة وأمضي إلى عوالم أخرى ، لم أفلح يوما في نسيانها ! »¹

وهكذا نجد أن هدف قصة " بيضة مكيفة الهواء " هو صياغة تشكيل آخر لزمن الخرق ، عن طريق ارتياد فضاء زمني مغاير؛ كفيل بتحرير الذات من رتابة الزمن المعيش ، عبر نوبات التذكر؛ لتصور لنا الزمن اللاممثل لأعراف الواقع ، حيث « تهدف التجريبات المعاصرة في منطقة التقنيات السردية إلى تدمير تجربة الزمن ذاتها »² . وهذا هو رهان الكاتبة في هذه القصة ، بل في كامل نصوص المجموعة القصصية " القمر المربع " .

¹ - غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص: 176، 177.

² - بول ريكور ، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي ، ج 2، تر : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد

المتحدة بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 م، ص: 142.

خاتمة

إن تجربة قراءة "غادة السمان" كانت من نوع خاص جدا ، فقد كانت أضمومتها القصصية — " القمر المربع " — سنبله وهبت للبحث بيدرا من النتائج التي حصلها من خلال المطارحة النصية للمحكي ، والتي حاولت تحسس توكيداته وإبراز ملامح فرادته ، ويمكن حوصلة هذه النتائج في الآتي :

— لقد كانت الشعرية قانونا ومجسا ومصباحا ، أضاء لنا أغوار النصوص كي لانتخب ليلا في غابة السرد الكثيفة الأغصان ، ولذلك كانت مبحثا من المباحث الجديرة بالدرس ، والتي كشف المدخل عن تباين مفهوماتها وعن خلود سؤلها الذي لايسقط بالتقادم ، والذي سوغ لأطروحة البحث المركزية أن تنخرط في هاجسه المتمثل في محاولة كشف سر أدبية النصوص والمفضي في غايته إلى كشف خصوصيتها الشعرية وإبراز الملامح الأكثر أصالة في قصص "غادة السمان".

— تصور الشخصيات في النماذج القصصية المدروسة كيانات مختلفة وبؤر متوترة تتخلق طيها طاقة تطالب المتلقي بأن يفجرها — كعلامات كثيفة مطروحة في النصوص و محفلا سرديا — حيث نجد أنها مرتبطة بالحبكة أشد الارتباط فهي ربيبتها في النص ، ويقوم القارئ بتلمس أدائها النصي باعتبارها وسيلة لتجسيد التكنيك السردية ، ليظفر بتحققاتها الخاصة ، المرهونة بالسيروية التأويلية له ويمدى تمثله لها .

— كما تتميز شخصيات المجموعة بأنها شخصيات إشكالية مفارقة للواقع

فتصور لنا القصص كينونات فصامية متصدعة ، ارتطمت مع القيم الغربية اللامشكلة لقيمها الشرقية ، فتخلخلت علاقتها بموضوعها ، فكانت بمثابة شتائل اجتثت من منبتها الأصلي ، و تلوينا فنيا ابتدعته الكاتبة لتتأى عن النماذج المألوفة لدى القارئ وتؤسس دهشته .

— تكريسا للميثاق الغرائبي الذي عقدته الكاتبة منذ العنوان ، كانت الغرائبية خيارا سرديا وسمه فنية لمعظم الشخصيات القصصية ، حيث يقوم القارئ بملاء بطاقتها السيميائية ، فهي كينونة غير منجزة لاتكتمل إلا باكمال قراءة النص .

— أسهمت الأمكنة كبؤرة مولدة لكثير من الحقول الدلالية في تفضية محكيات " القمر المربع" ، فقد نفخت نفسا جديدا لتلقيه ، من خلال استنباطها وشائج لامرئية بينها وبين الشخصيات القصصية ، وهذا من شأنه أن يغري القارئ بالمتابعة والاستقصاء كي تتمظهر له قيمتها الكشفية من خلال تحليلها الخطابي في النصوص ، وتوليدها لكثير من الدلالات العنقودية التي يفجرها فعل القراءة.

— كان الزمن عصا سحرية شقت أمام الكاتبة إمكانات تأليفية شتى ، وقدرات

245

رقص السارد على جبل الحكى وفق إيقاع نظمي أعلى ، وهنا مكن شعرية السرد ، فأساس الشعرية هو التحريف ...

فالإنحرافات حريات متملصة من سلطة الكرسي ... ، وهذا من بين الملامح الأكثر أصالة في قصص " غادة السمان " التي لا تعرف أن تكون سوى شاعرة للقصبة بامتياز ... على حد قوله
لـ " نزار قباني " .

— وتبقى القراءات مفتوحة قاصرة ، مادامت لا تستنفد و لا تستفرغ فيض تعدد معاني النص ، والتي تضعه موضع سؤال ما انفك يتجدد باستمرار، مادام الأديب يسعى دائما إلى اجترار نظم جديـدة للكتابة ؛ طارحاً _____ المختلف

والمتجاوز ليمنحنا أخصب التقنيات ... والبراعات السردية ، منتجاً أكثر أشكال

القول صنعة ، هذه الأشكال التي من شأنها أن تبلغنا فنيا كيف يشتغل الكلام .

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المصادر والمراجع :

— القرآن الكريم : برواية ورش .

أ- المصادر :

● أرسطو طاليس :

— كتاب فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دط ، دت .

— كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تح وتر: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للترجمة

والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1967م .

● بوالو :

— فن الشعر ، تر: رجاء ياقوت ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،

مصر، د ط ، 2002 م .

— فن الشعر، تر: علي درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ،

مصر ، دط ، 1995م .

● ہوراس :

— فن الشعر، تر: لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر، ط 3،

1988 م .

● ہومیروس :

الإلياذة ، تر : أميــــــــــــن سلامة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط2

1981م .

بـ — المراجع العربية :

● أبو الوليد بن رشد :

— تلخيص كتاب أرسطو طالس في الشعر، تح ، تع : محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى

للشئون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 1971م .

● أحمد الجوة :

— بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس ، تونس دط ،

2004م .

— من الإنشائية إلى الدراسة الأجنبية ، قرطاج للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط 1 2007م

● أحمد البيوري :

— في الرواية العربية التكون والاشتغال ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء

، المغرب ، ط 1 ، 2000م .

● إدوار الخراط :

— الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ط 1 ،

1993م .

— دراسات في نشأة المسرح ، دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط ،

2003م .

● أدونيس (علي احمد سعيد) :

— مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979م .

— كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان ، ط1، 1989 م .

● آمنة يوسف :

— تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ط 1 ،

1997 م .

● توفيق الزبيدي :

— في علوم النقد الأدبي ، قرطاج ، تونس ، ط1 ، 2000 م .

● جابر عصفور :

— نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1998م .

● حسن بحراوي :

— بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ،

1990م .

— حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم المركز الثقافي

العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 م .

● حسن نجمي :

— شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء

المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003 م .

● حميد لحمداني :

— بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار

البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م .

● خالد لغريبي :

— في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، كلية الآداب والعلوم

الإنسانية بصفاقص ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع تونس ، ط 1 2007 م .

● رشيد بن مالك :

— مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000.

● سامي سويدان :

— أبحاث في النص الروائي العربي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 م.

● سعيد بنكراد :

— السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1،

2008 م .

— سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجاً)

دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 م .

— مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط 2 ، 2003 م.

● سعيد يقطين :

— تحليل الخطاب الروائي (الزمن — السرد — التبيين) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،

المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 2005 م .

— الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدار البيضاء ،

المغرب ، ط 1 ، 1997 م .

● سمير المرزوقي ، جميل شاكر :

— مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر تونس ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،

ط 1 ، دت .

● السيد أحمد الهاشمي :

— جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دط ، 2003

م .

● شاكر النابلسي :

— جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ، ط 1 ،

1994 م .

● شعيب حليفي :

— هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1 2005 م .

— شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان منشورات

الإختلاف ، دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2009 م .

● شكري عزيز الماضي :

— في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1986 م .

● صدوق نور الدين :

— البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية ، ط 1 1994 م .

● صلاح فضل :

— بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،

الكويت ، عدد ، 164 ، أوت ، 1992 م .

— نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1998 م .

● عبد الإله الصائغ :

— دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين » لأمين أسبر أنموذجا ، الأهالي للطباعة والنشر

والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط 1 ، 1999 م .

● عبد الحميد بورايو :

— منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1994 م .

● عبد الرحمن بوعلي :

— الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية ، جامعة محمد الأول ،
وجدة ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م .

● عبد السلام المسدي :

— الأدب وخطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 م .
— الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،
بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 2006 م .

● عبد الصمد زايد :

— المكان في الرواية العربية — الصورة والدلالة — ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس تونس ،
ط 1 ، 2003 م .

● عبد العالي بوالطيب :

— مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ط 1 ،
1999 م .

● عبد العزيز حمودة :

— المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب ، الكويت ، عدد ، 272 ، أوت ، 2001 م .

● عبد الفتاح كيليطو :

— الأدب والغربة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،

المغرب ، ط4 ، 2007 م .

● عبد الله إبراهيم :

المتخيل السردى ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى ، والدلالات ، المركز الثقافي العربي ،

بيروت ، ط1 ، 1990 م .

● عبد الملك مرتاض :

— تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ديوان

المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 ، 1995 م .

— مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة دارهومة ،

الجزائر ، دط ، 2012 م .

● عثمانى الميلود :

— الشعرية التوليدية مداخل نظرية ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب

، ط1 ، 2000 م .

● عز الدين لمناصرة :

— علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ط1،

2006 م .

● فاضل ثامر:

— اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،

المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 م .

● فؤاد المرعي :

— مدخل إلى الآداب الأوروبية ، منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب والمطبوعات

الجامعية ، سوريا ، ط 2 ، 1996 م .

● فتحية كحلوش :

— بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الإنتشار العربي ، بيروت ، لبنان ط 1 ،

2008 م .

● فريد الزاهي :

— النص والجسد والتأويل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2003 م .

● كريستين نصار:

— واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة : الطفل اللبناني ، (سلسلة الأقارب

والطفل في المجتمع) جروس برس ، طرابلس، لبنان ، ط 1 ، 1991 م

● مجموعة من المؤلفين :

— دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 م .

● محمد أدادا :

— الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس المغرب ، دط ، 2007 م .

● محمد بنيس :

— الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، 3 ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م .

● محمد الداوي :

— التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي ، دار الأمان ، الرباط المغرب ، ط 1 ، 2006 م .

— سيميائية الكلام الروائي ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء المغرب ط 1 ، 2006 م .

— سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، رؤية للنشر والتوزيع

● محمد سعيد مبيض :

— الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط 1 1986 م .

● محمد عبد الجليل أبلان :

— شعيرة النص الثري ، مقارنة تحليلية لمقامات الحريري ، شركة النشر والتوزيع المدارس ،
الدار البيضاء ، ط 1 ، 2002 م .

● محمد العمري :

— بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن
الأول نموذجاً ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، لبنان ، ط 2 ، 2002 م .

● محمد القاضي :

— تحليل النص السردى بين النظرية والتطبيق ، سلسلة مفاتيح ، دار الجنوب للنشر تونس ،
د ط ، 1997 م .

● محمد الماكري :

— الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدار
البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م .

القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2009 م .

● محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،
المغرب ، ط 2 ، 1990 م .

● محمد الناصر العجيمي :

— في الخطاب السردى نظرية غريماس (Greimas) ، الدار العربية للكتاب د ط ،
1993 م .

● محمد نور الدين أفاية :

— الهوية والاختلاف ، في المرأة ، الكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ،
دط ، 1988م .

● مصطفى ناصف :

— النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،
الكويت ، عدد ، 255 ، مارس ، 2000 م .

● مها حسن القصراري :

— الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
2004 م .

● نبيلة إبراهيم :

— فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية (1) مكتبة غريب القاهرة ،
مصر ، دط ، دت .

● هشام العلوي :

الجسد والمعنى ، قراءة في السيرة الروائية المغربية ، شركة النشر والتوزيع المدارس ،
الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 م .

● هشام الحاج علي :

— الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 م .

● يعني العيد :

— فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1998 م .

● يوسف الشاروني :

القصة تطورا تمردا ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2001 م .

● يوسف وغليسي :

— الشعرية والسردية قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، دار أقطاب الفكر منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007 م .

ج — المراجع المترجمة :

— أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1997 م .

— آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، د ت .

— ألفرد إدوارد تايلور، أرسطو ، تر : عزت قرني ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992م .

— إلمار هو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهرانية ، تر : عبد الجليل الأزدي تانسيقت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1999م .

— أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الورد ، آليات الكتابة ، تر : سعيد بنكراد

منشورات علامات ، المغرب دط ، 2007 م .

— أمبرتو إيكو ، 6 نزعات في عالم السرد ، تر ، سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 م .

— أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : أنطوان

أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 م

— آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح ، جامعة الجزائر ودار الآفاق ، الجزائر ، د ط ، 2004 م .

— إنريكي أمبرت أندرسن ، القصة القصيرة النظرية و التقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ، 2000 م .

— برنار دي فوتو، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة مصر ، د ط ، 1969 م .

- برنار فاليط ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، تر: رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، دط ، 1999 م .
- پلینو یولیو میندوتا ، غابریل غارسیا مارکیز رائد الواقعية السحرية ، تر : عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر ، دت .
- بول ریکور ، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي ، ج 2، تر : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 م .
- بییر شارتیہ ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م .
- تیری إیجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية 11، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1991م .

● تزفیتان تودوروف :

- تزفیتان تودوروف ، الأدب والدلالة ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1996 .
- تزفیطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شکري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م .

— تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائي ، تر: الصديق بوعلام ، دار شرقيات للنشر، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1994م .

— تزفتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 م .

— سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2002 م .

— تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم تر : سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 م .

— جاستون بوتول ، الحرب والمجتمع ، تر ، محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة 7 ، ط1 ، 1986 م .

— جاك ديريدا ، في علم الكتابة ، تر : أنور مغيث ، منى طلبة ، المشروع القومي للترجمة ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة ،مصر، ط2، 2008 م.

● جان إيف تادييه :

— الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 1998 م .

— النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، د ط ، 1993 م .

— ج ، ثورنلي ، جينيت روبرتس ، الأدب الإنجليزي ، من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين ، تر : أحمد السويحات ، دار المريخ للنشر الرياض المملكة العربية السعودية ، دط ، 1990 م .

— جون ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهميم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، دط ، 1977 م .

● جيران جينيت :

— خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003 م .

— عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1986 م .

— مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 1986 ، ص: 17 ، 18 ، 19 .

— ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 2005 م .

— ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر ، ماهر البطوطي ، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2002 م .

● رمان سلدن :

— رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر ، جابر عصفور ، دار قباء القاهرة مصر ، دط ، 1998 م .

— رمان سلون ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 م .

● رولان بارت :

— التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة تر: عبد الكبير الشرقاوي ، منشورات الزمن ، د ط ، 2001 م .

— لذة النص: تر : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ، 2001 م .

— مبادئ في علم الأدلة ، تر : محمد البكري ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1986 م .

— مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، سورية ، ط 2 ، 2002 م .

— المغامرة السيميولوجية ، تر : عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر مراكش ، المغرب ، ط 1 ، 1993 م .

— نقد وحقيقة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1994 م .

— هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا

ط 1 ، 1999 م .

— رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ،

بلعدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988م .

— رينيه ويليك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، مر : حسام

الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1987 م .

— رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، الأهالي للطباعة والنشر دمشق ،

سورية ، ط 1 ، 2000 م .

— شلوميت ريمون كنعان ، التخيل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، دار

الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 1995م .

— غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984م .

— فرنان رويير ، الأدب اليوناني ، تر : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ،

ط 1 ، 1983م .

— فلاديمير پروپ ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية الرباط ن

المغرب ، ط 1 ، 1986 م .

— فيكتور إيرليخ ، الشكلائية الروسية ، تر : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،

المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 م .

— فيليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط 3 ، 1983 .

— فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام الرباط ، المغرب ، دط ، 1990 م .

— كلود ليفي- ستروس الأنثروبولوجيا البنيوية ، تر : مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1977 م .

مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر ، تر: محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1997 م .

● مجموعة من النقد :

— جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1988.

— السيميائية أصولها وقواعدها ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف الجزائر ، د ط ، 2002 م .

— طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر : مجموعة من النقد ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1992 م .

— الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر:عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق المغرب ، بيروت ، لبنان ، دط ، 2000 م .

— القصة ، الرواية ، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، تر : خيرى دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1997 م .

— نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحددين الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1982 م .

— ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي ، تر : جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1986 م .

— ميرسيا إلياد ، ملامح من الأسطورة ، تر : حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، دط ، 1995 م .

— ميرلوبونتي، سيمياء المرئي، تر : علي أسعد ، دار الحوار، اللاذقية ، سورية، ط 1 2003 م .

— ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط 3 ، 1986 م .

— نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر : محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي ، عمان ، الأردن ، 1991 م .

د — المقالات :

— أنطوان طعمة ، السيميولوجيا والأدب ، مقارنة سيميولوجية للقصة الحديثة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر، مج 24 ، عدد ، 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1996 م .

— الطيب بودربالة ، قراءة في كتاب "سيميائية العنوان" للدكتور بسام قطوس محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائية والنص الأدبي ، 15 ، 16 أبريل 2002 م كلية الآداب والعلوم الإجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، مليلة ، الجزائر، 2002 م .

— عبد الملك مرتاض ، مفهوم الشعريات في النقد العربي ، مجلة بونة للبحوث والدراسات ، العددان : 7—8 بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر، محرم 2007 م .

هـ — شبكة الأنترنت :

أولا . العربية :

— أحمد زنبير، المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح، موقع إتحاد كتاب الأنترنت العرب .

<http://www.arab-writers.com/>

— رابح بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ، الموقف الأدبي عدد 414 ، أكتوبر 2005 م .

http://www.awu_dam.org/makifadaby/ind_mokif414.htm

— عبد اللطيف أرناؤوط ، غادة السمان والقمر المربع.

— <http://nizwa-com>

— عبد الله الغدامي ، الزواج السردى والجنوسة النسقية الموقع الإلكتروني :

<http://www.aljabriabed.net>

— عبد الله الغدامي ، لقاء في حصة إضاءات .

<http://www.youtube.com/watch?v=obvpc6k>

— فاضل ثامر ، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث ، مجلة نزوى.

— <http://www.nizwa.com/article.php?id=271>

— محمد الولي ، الشكلائية الروسية الإرهاصات الممهدة ، مجلة علامات ، عدد : 28 .

- <http://www/Saidbengrad.com/al/2228-11>

ثانيا . المترجمة :

— تزفيتان تودوروف ، كيف نقرأ ؟ ، تر : محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية عدد :

98 ، 1999 م .

www.awu_dam.org/adabagnaby.

— جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبية إلى الشعرية ، تر: فريدة الكتاني .

fikrwanakd.aljabriabed.net

و — القواميس والمعاجم :

أولا . العربية :

— أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ، دط ، دت .

— سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دارالكتاب اللبناني بيروت ، لبنان ، سوشيرس ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1985م .

— عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1984م .

— عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م .

— مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي ، القاموس المحيط

ج3 مكتبة النوري ، دمشق ، دط ، دت .

— مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف ، محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، تونس ، لبنان ، ط1، 2010 م .

— ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3

، 2002 م .

- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان ، الجيزة ، مصر ، ط 1 ، 2003 م .

ثانيا . المترجمة :

— أوزوالد ديكر ، جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان

تر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2

2007 م .

- باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري حمادي

صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا تونس ، دط ، 2008 م .

— ك نلوف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي — القرن

العشرون — المداخل التاريخية والفلسفية ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ، هاني

حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م .

ي — المراجع باللغة الأجنبية :

، _Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976.

.Roland Barthes_ S/Z ,Seuil,1976

ثانيا . المترجمة :

- أوزوالد ديكر ، جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان

تر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2

2007 م .

- باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري

حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا ، تونس ، دط ، 2008 م

.

- ك نلوف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - القرن

العشرون - المداخل التاريخية والفلسفية ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ،

هاني حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة،
القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م .
ي — المراجع باللغة الأجنبية :

_Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976.

_ Roland Barthes ,S/Z ,Seuil,1976 .

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ — ز

مدخل :

الشعرية وأهم البدائل الإصطلاحية : 9

الفصل الأول :

أولا : الشعرية الأرسطية (كتاب فن الشعر وتنوعاته) 25

أ — كتاب فن الشعر 25

ب — تنوعاته 42

1 — فن الشعر لهوراس 42

2 — بوالو والشعرية التعليمية 44

ثانيا : الشعرية الشكلانية للقص 48

أ — تحذير الأطر الشكلانية 52

ب — نشاط الشكلانيين 57

ج — موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلانيين 60

— التمييز بين (اللغة الشعرية ، اللغة اليومية) 62

— التمييز بين (المادة ، الأداة) وإلغاء (الشكل ، المضمون) 64

- التمييز بين (الأتمتة ، الإغراب) 66
- التمييز بين (القصة ، الحكبة) أو (المتن الحكائي ن المبني الحكائي) 69
- د — نهاية الشكلايين : 73
- ثالثا: الشعرية البنيوية :
- اللسانيات والشعرية 75
- رابعا : شعرية تودوروف 85
- علاقة الشعرية بالتأويل 86
- الفصل الثاني :
- علامية الشخصيات السردية : 94
- 1 — الشخصية في الشعرية القديمة 97
- 2— مورفولوجيا بروب والإرث الشكلايين 99
- 3 — غريباس والنموذج العاملي 109
- 4 — المقاربة العلامية للشخصية 118
- الشخصية المقلوبة:(بديع/عيدب)والقراءة المقلوبة في قصة "المؤامرة على بديع"..... 126

— المقاربة الأهوائية للشخصية 139

— المقاربة الأهوائية للشخصية في قصة قطع رأس القط 142

الفصل الثالث :

الفضاء بين الشعرية القديمة والشعرية الجديدة :

أ — الفضاء في الشعرية القديمة 164

ب — الفضاء في الشعرية الحديثة وإشكالية المصطلح 166

ج — الفضاء وشعرية الوصف 174

د — الوظيفة الحكائية للوصف 175

1 — الاشتغال الشعري لأفضية المحكي في قصة " جنية البجع " 180

2 — تقاطبات الفضاء وسيمياء الأثاث 198

3 — الإشتغال الشعري للأفضية 200

الفصل الرابع :

تمهيد

..... 205

أ — ثنائية المبنى / المتن الحكائي لدى الشكلايين الروس 206

ب — مقولة الزمن عند تودوروف	208.....
ج — طرائق تصريف الزمن السردى	210.....
د — شعرية المفارقات الزمنية	112.....
— الزمن الحكائى ، النظام الزمنى	
1 — الإسترجاع :	217.....
أ — الإسترجاع الداخلى	218.....
ب — الإسترجاع الخارجى	219.....
ج — الإسترجاعات المختلطة	219.....
د — الإسترجاعات الداخلية	225.....
2 — الإستباق	227.....
أ — الإستباق كتمهيد	228.....
ب — الإستباق كإعلان	228.....
3 — شعرية الإستشراق	229.....
4 — شعرية الخرق فى قصة بيضة مكيفة الهواء	234.....
الخاتمة:	243.....

248.....	قائمة المصادر والمراجع
270.....	فهرس الموضوعات