الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلـــية الآداب و الفـــنون

قسم اللغة العربية و آدابها

جـــامـعـــة وهـــران

حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي

"نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجاً"

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

مشروع إشكالية الجنس و نظرية النص الأدبي

إعداد الطالبة:

خطار نادية

إشراف الأستاذ الدكتور:

سطمبول ناصر

لجنة المناقشة

أد.هواري بلقاسم	رئيسا	جامعة وهران
أ.د.ناصر سطمبول	مشرفا و مقررا	جامعة وهران
أ.د.عبد الله بن حلي	عضوا مناقشا	جامعة وهران

السنة الجامعية: 2010-2011

بسم الله الرحمان الرحيم

(و من آياته خلق السماوات و الأرض و اختلاف ألسنتكم و ألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين).سورة الروم:22.

إهداء:

إلى روح والدي...

و إلى والدتي...

إلى ف. إحسان أمل المستقبل

و كل الذين أحبهم.

شكر و تقدير

أقدم شكرا خاصا إلى الأستاذ الدكتور ناصر سطمبول الذي كنت محظوظة أن ساقتني العناية الإلهية و ساقت هذا البحث باتجاه كرم تعامله معنا و إفادتنا منه معرفيا و إنسانيا؛ إذ لا يمكن أن نغفل فضله علينا بالتوجيه والحوار العلمي البناء الذي ساعدنا كثيرا على تخطي العتبات و العوائق التي واجهت هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن تحقق في مظهره الحالي.

له منا موفور الشكر و الإمتنان راجين من الله عز وجل أن نكون عند حسن ظنه فينا .

لقد ظلت الشعرية الكلاسيكية ردحا من الزمن، تراهن على صرامة الجنس الأدبي عبر تلك الصنافات الأجناسية المتعاقبة التي تصوغ مرجعية فهم الأدب، وإثر إجرائية الأخذ به، في نحوية صوغ النصوص، أفرزت في المقابل تلك الوثوقية عبر العديد من صنافاتها ومن ثم، أمكنها كي تهيمن على فاعلية تلقي الأدب عبر محددات الصرامة الأجناسية التي يتأسس عليها الخطاب الأدبي مسبقا، وعلى هذا الأساس، ظل مجال الخطاب الأدبي مغلقا في صوغه لا ينفتح البتة على المتغاير من تكوينه.

غير أن العلاقة بين الإبداع والنظرية الأدبية القائمة على قيمة التعدي و شعرية الإنتهاك، أفضت بالنظرية الأدبية إلى أن تشهد نوعا من التحولات و التغيرات، التي كان لها الأثر البالغ في إحداث شرخ إزاء القناعات التقليدية التي فرضتها الشعرية الكلاسيكية بغية دفع الممارسة النقدية إلى صياغة معايير جديدة، في ظل ظهور مقولات تصورية مرنة نحو **مقولة الحوارية.**

فإذا ما تم للشعرية الكلاسيكية فاعلية الإحتكام الجاهز لمبدأ التفريع، و هي تتقصد بذلك المحافظة على النقاء الأجناسي، فإنه في المقابل وقع للبنوية ذلك الحرص الإجرائي في معرفة أبنية النصوص وطرائق تكونها، انطلاقا من مبدأ مقولة البنية التي يؤديها صوغ التشكل لكل خطاب، بوصفه عتبة تصورية أسهم بها "دي سوسير" وهو يرسخ مقولة النسق عبر مفردة اللسان، كما ورد الحال نفسه إثر ما أسهمت به الشكلانية وهي تركز أساسا على الأثر الأدبي في حد ذاته، دون التوسل بالسياق النصي قصد تحقيق أدبية الأدب، فإن مبدأ الحوارية بوصفه نظرية نقدية، استشعرت مدى العجز وعمق الإنغلاق الذي يكابده الأدب بسبب تلك المناهج ذات النظرة المحايثة.

إن ما تقصده "**ميخائيل باختين**" بفضل مقولة "**الحوارية**" ، أحدث انعطافا في تاريخ النظرية الأدبية من خلال خلخلة جملة المسلمات المتواضع عليها، بغية دفع تلك الصرامة التي تتمتع بها الوثوقية الأجناسية التي سيطرت على النظرية الأدبية فكبحت إمكاناتها، مما دعا به إلى تحرير تلك الصيغ الأنواعية من صرامة ارتباطها بجنس أدبي بعينه صوب فاعلية من الإنفتاح، كون الحوارية مخططا هلاميا لا صرامة لتحدده عبر جملة الأسنن

الكابحة لفاعلية تمدده و في الوقت ذلك ، لا تسلم الحوارية بتلك العلامات الواسمة لسلطة التحدد الذي ينم عن صرامة التشكل ولكنها بمثابة جنس مفتوح، طيع ، يشمل ذلك التعدد و التكون لقرائن الصيغ ضمن خطاب يلبي فاعلية الحوارية والتداول ومن ثم، فهي تضارع انغلاق الجنس الأدبي باقتراحها بدائل أكثر حيوية ومرونة.

وعبر هذا الطرح ، وردت **الحوارية** لدى "**ميخائيل باختين**" كي تحدث فاعلية ذلك التخلص من تلك الكليات المهيمنة كي تفسح المجال لفاعلية الإفصاح لتلك التفريعات التحتية، نحو الجملة (الصيغة)، والنص والخطاب وعليه، فقد أفرزت تلك المرونة في تلبية تلك المشروعية لخطاب الجزئي، الذي ظل صامتا، كونه مفردة جامدة لا تلبي ضمن الصنافات سوى ذلك الحضور الإتباعي من غير انفلات إلى حضور يؤكدها ولعل هذا، ما قوضته الحوارية في إنتاج خطاب العلائق وكذا سياق الوشائج ضمن نسق متراحم ولعل هذا المبدأ الذي نهضت عليه، توسع صوب الأسيقة الإجتماعية ، كي تتخلص من صرامة النظم التي تكبح هوية الفرد في إنتاج الخطاب ضمن مرونة تؤديها رحابة الحوارية بين المجتمعات.

إن الحوارية التي يعتمدها البحث، هي تمظهر بنائي و ليست مجرد تصور نظري ينغلق ضمن مقولة "**باختين**" ومن ثم ، فهي تمتاح من نصوص **الشعرية الكلاسيكية** إلى أدب **العصر الوسيط** ، تلك الشواهد التي تعزز طرحها مرورا "**بالشكلانيين الروس** " بوصفهم إرهاصا تصوريا لدى "**باختين**" وصولا إلى تقلبات المرحلة **البنوية** وما بعدها مرورا بجماعة "**تيل كيل**"وما ذهبت إليه الحركة **السيميولوجية** لدى"**رولان بارت**" انعطافا إلى **التناصية** التي تفرزها آلية التلقي للخطاب الروائي ووفق ما كرسته "**جوليا كريستيفا**"عبر نقضها لما أسهم به "**باختين**" و من ثم، فالبحث ينفتح على الكثير من المرجعيات التصورية التي تثري إشكالية النص والخطاب معا، ومن ضمنها ينتهي البحث إلى الأخذ بما أثاره "**جيرار جينيت**" و"**تودروف**" إلى الحركة **التقويضية** لدى "**جاك دريدا**" و"**أوستين**" في أفعال الكلام و غيرها من مقولات الحجاج التي أسهمت في بلورة مثل هذا الطرح نحو ما ذهب إليه "**جاك لاكان**"، "**بول ريكور**"،...و"**إيكو**" .

أما عن **المنهج** الذي تقصده البحث، فقد فرضت طبيعة البحث الإستهداء بجملة من المناهج: المنهج الوصفي في تتبعه الأنماط البدئية التي أفضت إلى تشكل مفهوم الحوارية، المنهج البنوي في تفكيك وتركيب الخطاب الروائي "**لنزيف الحجر**"، المنهج السيميائي الذي باشر مقولة الحوارية قراءة عمودية، و المنهج التداولي الذي يموضع الخطاب في إطاره التداولي.

و قد تم تقسيم البحث إلى **مقدمة، خمسة فصول، وخاتمة:**

تناول الفصل الأول "**تحولات الخطاب في المقولات التنظيرية**" و ضمنه يسعى البحث إلى معالجة "**تحولات الجنس الأدبي إلى فعل التجنيس**" انطلاقا من "**أرسطو**" الذي أثار في مؤلفه "**الشعرية**" مصطلحي **الجنس والنوع** مروا إلى"**فلاديمير بروب**" الذي أدرك بأن الأجزاء المكونة للحكايات العجيبة تمارس فاعلية الحوارية نتيجة انتقالها فيتحقق فعل التحول و يغدو قانونا يساهم في تشكل أي نوع جديد، مما يؤدي ذلك إلى **توسيع دائرة الجنس الأدبي** و تفجيره عبر فعل **التجنيس** وهو ما التفت إليه "**جان ماري شيفر**" و عليه، يحل **الخطاب الجامع** مكان الجنس ليستوعب ضمنه كل أنواع الصيغ التي استثنتها الشعرية الكلاسيكية نحو الجنس الفانتاستيكي، الذي يتأتى تركيبه اعتمادا على الصيغ المهمشة من المنافذ الدنيا، لتبرره **نصوص الشكلانيين الروس** خاصة ما أثاره"**يوري تينيانوف**"حول مفهوم **التطور والبناء**، لننتقل إلى معالجة "**تحولات اللغة في الخطاب السردي**" بغية دفع الإنغلاق عن نسقها الذي ألزمته بها مقولات "**دي سوسير**" انطلاقا من النظر إليها كونها نظاما متحجرا و ذلك من خلال توسله بنظام الثنائيات، إلا أن ظهور **اللسانيات التوزيعية** لدى رائدها "**زليغ هاريس**" كان بمثابة الدعوة التي عززتها **اللسانيات التوليدية التحويلية** لدى "**نعوام تشومسكي**"، انعطافا إلى **لسانيات التلفظ** التي تتجاوز حدود الملفوظ/الجملة إلى التلفظ/الخطاب وهو ما تنبه إليه "**بول ريكور**" إثر اتخاذه من الجملة وحدة أساسية في بناء نسق الخطاب محدثا تلك المغايرة بين اللغة كونها نسقا من العلامات و بين الخطاب بوصفه حدثا لغويا ، وما أثارته **فلسفة اللغة الباختينية** في إصباغ اللغة الطابع الاجتماعي والسعي نحو التأكيد على علاقة الإيديلوجيا ودورها في

الوعي باللغة ، وهو ما تناوله "**جاك لاكان**" من أن اللغة هي شرط اللاوعي الذي يعادل لديه مفهوم الآخر أين تقرأ اللغة في علاقة الدال بالدال وليس في علاقة الدال بالمدلول؛ أي تجاوز مفهوم الإتصال إلى التواصل الذي يبيح للمقاصد الفردية التعبير، وهو ما تفطن إليه"**رومان ياكبسون**" من خلال مخططه الوظيفي حيث أكد بأن اللغة تنهض على العلاقات فيتحقق فعل الإنفتاح داخل نسق اللغة دون إغفال الدور الكبير الذي يؤديه **السياق** الذي يتيح ممارسة الفعالية التلفظية في الخطاب السردي و الذي يمكن مستعمل العلامة من ممارسة جملة من الإستراتيجيات نحو استراتيجية الإقناع، الحجاج لبلوغ المقاصد والأهداف لدى **نظرية أفعال الكلام**.

أما الفصل الثاني "**الحوارية و تعدي مقولة الجنس الأدبي**" حاول البحث الوقوف عند الأنماط البدئية التي شكلت هوية الجنس الأدبي فأفضت إلى إواليته، ثم انعطف البحث إلى الإلتفات صوب ما استتثته مقولة الجنس الأدبي من خطابات بوصفها تلفظات مفتوحة خرجت عن الاتباعية الكلاسيكية ومن ثم ، لم تذعن لمنطقها التفريعي الذي لا يأخذ إلا المتباين من النصوص فقط ،كيف أسهمت في خلق النظرية الحوارية و كان سبيلنا في ذلك هو الإستشهاد بأدب العصر الوسيط ، فالعملية إذن دائرية كون الحوارية هي التي أنتجت الجنس الأدبي و بعد ذلك نازعته كي تتجاوزه وتتعداه، وذلك انطلاقا من"**باختين**"الذي توجه بالنقد إلى المدرستين السوسيرية و الأسلوبية التي توقفت عند حدود الملفوظ بغية إصباغ اللغة/التلفظ النبرة الإجتماعية من خلال اطلاعه على خطابات "دوستوويفسكي"و"رابليه"المتعددة الأصوات وكذا مبادئ المدرسة الشكلانية الروسية.

في حين عقدت الفصل الثالث تحت مسمى "**الحوارية في الكتابة الروائية**"ذلك أن الكتابة الروائية إثر اتخاذها من منطق الحوارية مبدأ تأسيسيا انفتحت وانفلتت من كتابة التحديد إلى كتابة اللاتحديد وهو ما يجليه تصور" **بارت** " للكتابة البيضاء التي تنازع الكتابة الخطية ، و كذا تصور "**موريس بلانشو**" للكتابة التي تعادل لديه الاستحالة أي؛ تلاشي الأدب والتفرد بالكتاب،إلى غاية تصور"**جاك دريدا**" التفكيكي الذي ينبثق من نفيه لفكرة الأصل لأن الأثر ما يلبث يتكون حتى يتفكك من جديد ومن ثم ، تنعطف المعالجة

صوب جماعة "**تيل كيل**" التي سعت إلى تحقيق نظريات جديدة للكتابة والقراءة والتلقي، وهو ما أفضى إلى تداول مصطلحات حيوية نحو النص الأدبي ، ثم تطرق البحث إلى ماهية التناصية بوصفها مقولة نقدية وردت لقراءة الحوارية قراءة عمودية ومدى أثرها البالغ في انفتاح النصوص، إلى ما أثاره "**جينيت**" تحت ما يسمى بالمتعاليات النصية.

أما الفصل الرابع"**الحوارية ومقولة إنتاج الصيغ**" فقد تم أخذه بالمعالجة لمقولة الصيغة وقد انصب الإهتمام على ما أثاره "**جيرار جينيت**" ، انطلاقا من زحزحته سلطة الثلاثية الأرسطية التي تفرض تعقب جنس في ضوء صيغة إفرادية محددة ومن ثم ،تتلاشى صرامة الجنس الأدبي و تنفلت الصيغة من هيمنة سلطة الجنس،وهو ما يؤدي إلى انفتاح نسقها ضمن الخطاب السردي فتتنوع و تتعدد، مرورا بمقولة الصيغة المهيمنة التي أداها "**ياكبسون**"، لينتهي الفصل عند سيرورة التواصل الصوغي في الخطاب السردي.

ثم اندرج البحث عقب هذا، إلى الفصل الإجرائي أين حاول إبراز حوارية الصيغ الأنواعية ضمن خطاب رواية "**تزيف الحجر لإبراهيم الكوني**" كونه خطابا صوغيا يلبي مسألة الحوارية، نحو استعارة "**الكوني**" صيغة الخطاب الديني، الأيقونة الحجرية، صيغ المحكي، القص، الحوار للخطاب المسرحي، العجائبي، صيغ الإخبار لخطاب المعلومة، اليومي، التمائم،الأدعية والصلوات، الأسطوري ، البصري ،...وغيرها من الصيغ.

و إقرارا بالفضل، أسجل جزيل الشكر والامتنان للأستاذ الفاضل المحترم:"الدكتور ناصر سطمبول"على قبوله لهذا الموضوع ، وموفور المساعدة والتوجيه والتوصيات التي أغدقها علي ،فكانت متكئا استعنت به في إنجاز هذا البحث.

الفصل الأول:

تحولات الخطاب في المقولات التنظيرية

1-تحول الجنس الأدبي إلى فعل التجنيس.

هل لنا أن نتساءل حول أصل"الجنس الأدبي"؟ ألا يغدو البحث في أصل الجنس الأدبي تاريخا في جينيالوجيته (علة وجوده الأولى وما ترتب عنها في تاريخ الموجودات)؟ وهل البحث في الأصل يفضي بنا إلى نتائج؟ وهل للأجناس الأدبية عددا محدودا أوغير محدود؟ بمعنى، ألاتوجد سوى أجناس أدبية محدودة " ملحمة، تراجيديا، كوميديا " أم أن هناك أجناسا أخرى ظهرت لم تستوعبها الشعرية الكلاسيكية فأثارت إشكال تصنيفها فأرضخت الجنس الأدبي إلى أن يوسع من نطاقه بهدف احتوائها؟ وهل هذه الأجناس التي فرضت وجودها ففجرت كلية الجنس الأدبي تتيح لنا إثارة مسألة التحول الأجناسي إلى فعل التجنيس؟ و هل إثارة فاعلية التجنيس تجعل الحديث عن الجنس الأدبي حديثا ليس فيه جدوى ؟ أم هي مسألة تأثير وتأثر؟.

مما لا مراء فيه، أن ما توصلت إليه جهود منظري الأجناس الأدبية في مسألة الجنس الأدبي تجزم بأن(الأجناس الأدبية نتاجات فنية وهي من أشد ما تكون غموضاً في الأصل التاريخي)[1] وعلة ذلك، تتمثل في تكون الجنس الأدبي ذاته، حيث إن تشكله هو محصلة تشاكل هجين يمتح من جملة نصوص وتداخل صيغ خطابات أنواعية متعددة تفضي إلى تركيب بنائه المتداخل فتجعل عملية القبض على أصله متعذرة (فالملحمة والشعر الغنائي والدراما ليست أثارا تلقائية، ولا أثارا مبنية...إنها(مواقف جوهرية) لعملية التشكيل) [2] وهو ما تحاشى ذكره"أرسطو" " Aristote " في كتابه "فن الشعر" "poétique" أو بتعبير أكثر دقة، غض الطرف عنه بغية تدعيم نظريته في الشعر التي تصنف الأدب إلى أجناس شعرية ثلاثة "ملحمة- تراجيديا- كوميديا" تشترك جميعها في مبدأ المحاكاة.

على الرغم من أن شعرية "أرسطو" تنهض على مبدأ التصنيف الأجناسي، إلا أننا نلفيه يتعامل معه كونه كيانا طبيعيا يخضع للقوانين الطبيعية، حيث إن الشعر من منظوره (ولده سببان وأن ذينيك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فإن المحاكاة أمر فطري موجود للناس مند الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة)[3].

1-Viétor(Kral), L'histoire des genres littéraires, in Théorie Des Genres, Ed. Seuil, 1986, p.13.

2-Ibid, p.10.

3-طاليس(أرسطو)،فن الشعر،نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي،تر-تح/شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة-مصر،1387-1967م ،ص36 .

وفق هذا التصور، يعيد"أرسطو" نشأة الشعر إلى سببين موجودين في الكائن الإنساني أو بتعبير أكثر دقة وهبتهما له الطبيعة؛ أولاهما: ميل الكائن الإنساني مند طفولته إلى

المحاكاة، وثانيهما: كونه أكثر الكائنات ميلا إلى المحاكاة وهو ما يميزه عن الكائنات الحيوانية،إلا أن المسألة لا تتوقف عند هذا القدر،وإنما غريزة المحاكاة لدى الإنسان تنموا و تتحول تدريجيا إلى درجة الإرتجال ثم بعد ذلك تتجسد في محاولات تطبيقية هي مصدر تولد الشعر(إن كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعا إلى الطبيعة(...) فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة، ثم انقسم الشعر تبعاً لأخلاق الأفراد من قائليه، فمن كانوا أميل للدناءة حاكوا أفعال الأذنياء، ناظمين أولاً قصائد الهجاء،كما نظم الآخرون أغاني التمجيد والمديح) [1] وعليه، فإن الجنس الأدبي كائن أجناسي متحول ينتهي تشكله وفق ما انتهت إليه بنيته من تحويل و تحوير وتطوير.

على الرغم من أن"أرسطو" لم يشمل طرحه هذه المسألة الجوهرية بل انشغل بصياغة قوانين أجناسية صارمة تحكم الشعر و تقننه*، إلا أن معيار التحول هو السمة الأساسية في تركيب أي جنس من أجناس الشعر التي تطرأ على الكائن الأجناسي فتطوره.

يتعزز لدينا ذلك،عندما نلتفت إلى أصل جنس التراجيديا مثلا، فبعد(أن نشأت هذه النشأة أخذت تنموا قليلاً قليلاً بقدر ما يظهر منها للقائمين بها،و بعد أن مرت بكثير منالتغيرات توقفت إلى أن وصلت إلى طبيعتها الذاتية) [2]فالتراجيديا إذن، كائن طبيعي مثله مثل الكائن الإنساني في توالده وتكاثره وتحوله ورقيه...،مما يبرز لنا أن الجهازالمفاهيمي الذي يتعامل معه"أرسطو" يشمل مفهومين لا مفهوما واحدا:مفهوم"الجنس" " le genre" ومفهوم "النوع" "le espéce" حيث إن الجنس هو الكائن الطبيعي الذي تحده جملة من القوانين الثابتة والخاصة به، أما النوع فهو الحامل لتلك التغيرات والتحولات التي تحدث داخل الجنس الأدبي فتمكننا من استشراف نوع جديد.

1- طاليس(أرسطو)،فن الشعر،تر-تح/شكري عياد،ص 38.

*إن "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أهمل الموقف الطبيعي –البيولوجي-للأجناس الشعرية ، لذلك اقتصرت منهجيته على أخذ نماذج ثم التطبيق عليها وهو ما التفت إليه "جان ماري شيفر" عندما ذهب إلى القول بأن "أرسطو" عالج الشعر من خلال ثلاثة مواقف:1/المثال البيولوجي و الموقف الجوهري الذي يتطلبه. 2/الموقف الوصفي – التحليلي. 3/الموقف المعياري. وهو ما سنقف عنده بالدرس و التحليل في الفصل الثاني. ينظر،شيفر (جان ماري)،ما الجنس الأدبي؟ تر /غسان السيد ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،دط،ص17.

2 -طاليس (أرسطو)،فن الشعر،تر-تح/شكري عياد،ص42.

وعليه، فـ"أرسطو"على الرغم من سعيه في المحافظة على القوانين التي تحكم الشعر وتضبطه، إلا أنه أثار في مؤلفه"الشعرية" جملة من المسائل التي تبرر التحول الأجناسي إلى فعل التجنيس وهو ما التفت إليه النقاد و منظرو الأجناس الأدبية.

يقف "جان ماري شيفر" "JEAN MARIE SCHAEFFER"إثر معالجته مسألة الأجناس الأدبية متسائلا: إن كان الإستقرار الذي يعقب تحول جنس التراجيديا وأي جنس آخر نهائيا أم لا؟ على الرغم من أن "أرسطو" لم ينخرط تصوره صوب الإجابة على هذا السؤال،إلا أن "شيفر"توصل إلى أنه تحول سيروري لا يعرف الثبات وحجته في ذلك هي أن تداول "أرسطو" مصطلح تغيرات(لوصف تحولات التراجيديا...ليس فقط مؤشرا إضافيا للتصور البيولوجي الذي يضم طرفي هذا الوصف، ولكن يبدو أيضا أنه يترك الباب مفتوحا لفكرة انحطاط لاحق للجنس)1.

وفق هذا المأخذ، هل يراد من هذا الطرح تلاشي تلك الصنافات الأجناسية ومن ثم،يراد من انحطاطها استشراف بديل يلغي مهيمنة الجنس؟ ؟ والإحتفاظ فقط بالنصوص والخطابات الأدبية؟وهل الخطابات بمفردها كفيلة بأن تنمي جوهرالأدب بعيدا عن متصورالجنس الأدبي؟ وإن أردنا التعمق أكثر في هذه المسألة، ما العلاقة التي تربط بين الخطابات والأجناس الأدبية؟ هل ثمة تفاعلات حيوية بينهما؟ أم ليس ثمة سوى النبذ والرفض؟ وهل الخطابات الأدبية والسردية هي التي تسهم في صوغ أجناسها؟ أم أن الأجناس هي التي ترفض جملة أسنن معيارية تحد بها إمكانات الخطابات والتحكم في آليات تأويلها؟ وهل يمكننا القول بأنه يوجد بين الخطاب وجنسه علاقات تأثير وتأثر تفضي إلى التحول الأجناسي والتطور الأدبي؟...؟.

لاحظ "فلاديميربروب" " Vladimir Propp " إثر دراساته للحكايات الروسية العجيبة بغية وضع أنموذجه الوظيفي الذي يتحكم في بنية الخرافة؛ أن الأجزاء المكونة للحكايات العجيبة تمارس فاعلية التعالق نتيجة فعل الإنتقال و التغيير و الإستبدال الذي تمارسه خرافة ما مع غيرها من الخرافات عبر الصيغ الأنواعية، فيتحقق فعل الحركية و الديناميكية ضمنها، وهو ما وسمه "بروب" بـ(تحولات الحكايات العجيبة" les transformation du conts merveilleux أو(التشابه المورفولوجي بوصفه نتيجة

1- شيفر (جان ماري)،ما الجنس الأدبي؟،ص23.

صلة تكوينية، وهذه هي نظرية الأصل بواسطة المنسوخ و التحولات) 1 و هو ما يقابل التخلق المستقل للأصناف الأدبية بوصفه مسلك القصد الذي تزعمه الشعرية الكلاسيكية و تبعا لذلك، تصبح العلائق الحوارية التي يقيمها خطاب الخرافة مع غيره من الخطابات

الخرافية مصدرا لتشكل خطاب خرافي عجائبي جديد، ولعله السبب الذي دفع "بروب" إلى اقتراح منهج جديد يتمثل في (مقارنة الحكايات من وجهة نظر تركيبها وبنيتها، حينئذٍ يعرض لنا سلمية تشابهها في ضوء طرح جديد) [2] يتعدى به السنن التقليدي قصد الولوج إلى الديناميكية الخطابية والتعددية الصوغية و الصوغية.

إن قراءة "جيرار جينيت" " Gérard Genette" النقدية لمشروع "أرسطو" مكنته من أن يرصد جدولا بمدخلين وأربعة خانات متوسلا في ذلك بعنصرين من عناصر المحاكاة: طرق المحاكاة (التمثيل-السرد) ومواضيع المحاكاة(أعلى –أدنى)فتتولد أربعة أجناس نتيجة تلاقحهما بدلاً من الأجناس الشعرية الثلاثة التي فرضها "أرسطو" وهو ما يتيح للشاعر أيضاً ممارسة تلوينات صوغية بدلاً من أن يرتبط كل صنف أدبي بصيغة إنفرادية (فبإمكان الشاعر أن يسرد أو أن يعرض أعمال الشخصيات المتدنية، وعلى هذا النحو، يحدد الدرامي المتدني الملهاة، والسردي المتدني جنسا غير محدد بكيفية جيدة،ولم يطلق عليه أرسطو مصطلحا معينا،وإنما مثل له أحيانا بالشعر الساخر) [3]كما يظهر ذلك من خلال الجدول التالي:

الصيغة/الموضوع	المأساوية	السردية
المتفوق	المـأســاة	الملحمــة
المتدنــي	الملهــاة	الشعر الساخر

تبعا لذلك، تنشأ أنواع صغيرة تختلف عن أجناس الشعر الكبرى.

إن هذه الأنواع الجديدة: الشعرالساخر، السيرالذاتية، السيرالشعبية، الأهاجي... وغيرها بوصفها أنواعاً تعصف بمبادئ الشعرية الكلاسيكية ومن ثم، فهي فلا ترتهن لقواعدها إذ تسعى إلى فرض وجودها بوصفها أنواعا تقابل الأجناس الكبرى مما يعني، طرح إشكالية تصنيفها من جهة و من جهة أخرى ينتج حدوث عملية تفكك و تلاشي داخل الأجناس

1- Propp(Vladimir), Les transformation des conte merveilleux, Ed .Points, Paris 1969, p.172.

2-Ibid,p.173.

3-جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص تر/ عبد الرحمان أيوب،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،دار توبقال للنشر،المغرب، ط-01 ،صص25-26.

الموروثة نتيجة ميلاد أنواع جديدة.

يترتب عن ذلك، توسيع الجنس الأدبي، إذ إن (توسيع دائرة الجنس توسيعاً متجدداً يرى فيه "كروتشه"(...) نهاية سلطة مفاهيم الجنس، ومن جانب آخر، علامة على طبيعة الأجناس الأدبية الزمنية والمتحولة تحولا مشروعاً)[1] .

ولعل هذا، ما يبرر موقف "كروتشيه" المعترض على التصور الكلاسيكي للأدب من ناحية و من ناحية أخرى ظهور نماذج أدبية باتت تمارس الكتابة في أكثر من جنس أدبي داخل الجنس الأدبي الواحد مثال ذلك رواية "الوردة" "لجان ذي منق" [2] بوصفها مجالاً تتقاطع فيه مجموعة من صيغ الخطابات نحو خطاب الأهجية والمحاكاة الساخرة، و خطاب القصة والتجارب الصوفية وكذا الرسائل الفلسفية...الخ تتقاطع كلها لتنتج خطاب رواية الوردة استجابة لمبدأ التطور الأدبي والتحول الأجناسي.

من هنا، فإن نشأة الجنس الأدبي تؤول إلى ما تؤول إليه بنيته من تحويل وتحوير و تغيير وتعالق مع النصوص الأخرى وصيغ خطابات أنواعية مختلفة تنطوي ضمن الجنس الأدبي الواحد أي؛ في تداخل النوع الأدبي نفسه مع غيره من الأنواع الأدبية.

إن توسيع دائرة الجنس الأدبي لاستيعابه مختلف التغيرات استجابة لمنطق التحول الأجناسي والتطور الأدبي نتيجة ظهور أنواع جديدة تتجاوز سنن الشعرية الكلاسيكية بل وتخرقها أدى بنا إلى الخروج من حيز الجنس الأدبي و ضيقه إلى فاعلية التجنيس و تمدده **"La généricité**يوصفه (وسيطًا منتجا لبنية النصوصية)[3] مما يؤكد، أن فعل التجنيس هو الذي يصنع الجنس الأدبي كونه محصلة لديناميكية العلاقات الموجودة بين النصوص والأجناس الأدبية التي تنتمي إليها وعليه، يتحول السؤال من أصل الجنس الأدبي إلى فعل التجنيس ذاته، بحيث يتجاوز كل ما هو سابق و معطى سلفا (الجنس الأدبي و معاييره) ونرصد المتغيرات التي تطرأ على الجنس الأدبي.

إن خطاب الرواية على سبيل المثال لم يتخلق من العدم بل هو ثمرة انحسار وتجاوز صيغ تعبير تقليدية فرضتها أسنن صارمة وانبثاق صيغ تعبيرية حداثية أكثر انفتاحاً و مرونة جعلت منه خطاباً حيوياً.

1-Jass (Hans Robert), LIttérature médiéval et théorie des genres in ,Théorie Des Genres, p.42.

2-Ibid. p.44.

3- Schaeffer (jean marie), Du texte au genre in théorie des genres, p. 199.

ينتج لدينا، أن خطاب الرواية هو علامة إجرائية معبرة عن تفكك وأفول عالم السلطة و الثبـات،وعن عالم متنوع ومتحول في طريقه للظهور، (فالسمات المميزة للنوع الجديد لا

تنبثق فجأة من العدم،إنها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم في الوقت نفسه بتنحية بعضها،والتمرد على الأخرى،و توظيف ما تراه مناسباً كرصيد لها،وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية، دون الإنقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكونات تلك البنية،وبمرور الوقت تتبلور السنن الجديدة شيئاً فشيئاً،وتلوح معالم نوع جديد)[1] ظف إلى ذلك،أ ن التراث الملحمي الشعبي في العصر الوسيط قام بدور الوسيط الأجناسي الذي تم فيه إنتاج بنية خطاب أنواعي جديد تأتى حصيلة تعالق صيغ الخطاب الديني من جهة"المعركة ضد التنين **le combat contre le dragon"** الموجودة في "الديانات الوثنية" **religion païennes"**[2] و صيغ الخطاب الشعبي الذي تمثل في شعبية القديس جورج **la popularité de saint Georges** من جهة أخرى، حيث إن(الإنتقالات تقوم بدور هائل في ظهور التحولات،ذلك أن غالبية التحولات هي إبدالات أو انتقالات داخلية)[3] تفرز بنية خطاب أنواعي جديد تؤديه إجرائية الكتابة بوصفها تجنيسا.

ومن جملة ما نمثل له، التجربة الصوفية بشكلها الزئبقي التي تسعى إلى تدمير البنية القديمة على الرغم من تشبعها لثقافة النصوص التقليدية، حيث إن النماذج الصوفية العديمة الشكل والمتنكرة لأية سلطة تسعى إلى أن ترى الإختلاف والتداخل والتنوع ضمن أي خطاب حتى داخل النصوص العقائدية، من خلال استعارتها للرموز التقليدية بعد إشباعها بالمعاني الجديدة لممارسة فاعلية الحوارية وتحقيق التطور الأدبي والتحول ألأجناسي بهدف إنتاج خطاب حواري متعدد الصوغ.

وهذا ما يؤكده "فاولر" في مؤلفه "حياة و موت الأشكال الأدبية" حيث يذهب إلى أن (تاريخ أي جنس أدبي يمر بثلاث مراحل (في الأولــى: يتجمع مركب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثــانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثــالثة و الأخيـرة:

1-إبراهيم(عبد الله)،السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الإستعماري و إعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط/01، 2003، ص06.

2- Propp(Vladimir), Les transformation des conte merveilleux, p.180.

3- Ibid, p. 189.

قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساسي له، يتوقف وينبثق نوع جديد).[1]

إن العلاقة إذن بين الخطابات الأدبية والأجناس علاقة إنتماء معقدة فمن جهة، يتكون الجنس الأدبي من طبقات نصية متداخلة أي؛ من ترابط مجموعة من شفرات النصوص وصيغ الخطابات ومن جهة أخرى، ينتمي الخطاب إلى الجنس الأدبي كونه – أي الجنس- طبقة متداخلة من الخطابات وتبعاً لذلك، يمكن النظر إلى الجنس بوصفه عنصرا بانيا ومشكلا من بين جملة عناصر أخرى ينهض عليها الخطاب الأدبي (فبالنسبة لكل نص في طور إنشائه يكون النموذج الأجناسي "مادة أولية" من بين أخرى "يشتغل" عليها. ذلك ما و سمته (...) المظهر الحركي للتجنيس بوصفه وظيفة نصية.هذا المظهر الحركي هو أيضا المسؤول عن أهمية البعد الزمني للتجنيس،وتاريخيته)[2].

بهذا، فبدلاً من إلغاء الأجناس الأدبية يجدر بنا التعامل معها كونها معاييرا حيوية متحولة ومتطورة وضمن سيرورة تفاعل دائم مع نصوصها وخطاباتها، وهذا ما التفت إليه "ماري شيفر" إثر بحثه في الجنس الأدبي منطلقا في ذلك من النص فتوصل إلى أن الأجناس جزء من تاريخ النصوص وبما أنها كذلك فلا يمكننا إلغاؤها ولكن يمكننا أن ننطلق من النصوص بغية البحث عن معايير مرنة تحكم بنيتها _ أي النصوص_ فـ(للمصطلحات الجنسية وضع هجين. فهي ليست مجرد مصطلحات تحليلية خالصة يمكن تطبيقها من الخارج على تاريخ النصوص،ولكنها تشكل بدرجات متفاوتة، جزءا من هذا التاريخ نفسه،فمصطلح الرواية مثلا،ليس مفهوما نظريا يقابل تعريفا اسميا مقبولا من قبل كل المنظرين الأدبيين في عصرنا،ولكنه أولاً و قبل كل شيء مصطلح ألصقه مؤلفون و ناشرون و نقاد بنصوص متنوعة في عصور مختلفة.و ينطبق مثل هذا الأمر على أسماء عديدة للأجناس: هوية جنس،ما هي بصورة أساسية"؟ هوية مصطلح عام مماثل مطبق على عدد من النصوص)[3] و الخطابات.

إن انبثاق الخطاب كبديل لكلية الجنس الأدبي- على الرغم من أن التراكمات النصية هي التي أنتجته- نتيجة التحول والتطور والإنزياح عن النسق التقليدي والبداية لتأسيس

---

1 -ألستر(فاولر)، حياة وموت الأشكال الأدبية، تر/شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،ع2 لسنة 1998، ص4 نقلا عن، إبراهيم (عبد الله) السردية العربية الحديثة، ط/01، ص55.

2-Schaeffer (Jean Marie), Du texte au genre, in Théorie Des Genres, P.197.

3- شيفر(جان ماري)،ما الجنس الأدبي؟، ص23.

نسق خطاب روائي جديد يرث من خصائص نصوص وخطابات نثرية وغير نثرية لتركيب خصائصه التي تميزه عن غيره بوصفه إنتاجاً جديداً من ناحية، ومن ناحية أخرى يفرض علينا ذلك أن نتجاوز جدلية جنس/خطاب الذي يفرضه الموقف المعياري بهدف الإهتمام

بالخطاب في حد ذاته، لأن (مفهوم النوع الأدبي هو مجال هذا التحول حيث [أن] إن هذا النوع الأدبي يمثل وحدة غريبة ذات وجهين. فإنه من جانب يتكون من مجموعة الأعمال المدونة في تاريخ و ثقافة الأمم التي أنتجتها(...)، ومن جانب آخر يحتاج التعرف على هذا النوع إلى بناء نسق نظري(...)لم يسبق له وجود أمبريقي من قبل) [1].

إن التجنيس بوصفه بنية (تتركب وفق قاعدة إقامة علاقات نصية) [2] متداخلة وفق مبدأ الديناميكية النصية تفضي إلى رسم ملامح خاطب أنواعي جديد متعدد الصيغ، أتاح للخطاب بوصفه سلسة من العلاقات أن يتحرر من سلطة المدلول المعجمي المنغلق المحايث إلى المدلول النصي المفتوح والمتعدد الذي لا يعبر عن معنى واحد مباشر و وحيد، بل الذي يعبر عن معاني مدلولات متعددة لانهائية و بطرق ملتوية، والذي يستنطق الأسيقة الثقافية والذي يتجاوب مع التفاعلات التجنيسية الضمنية التي ترسم معالم خطاب أنواعي جديد متعدد الأصوات ومتداخل الصيغ يؤدي إلى فعل التحول والتطور الأدبيين (فيسرة سيف بن ذي يزن" أدرجت ضمن متنها الكثير من قصص العجائب،نحو قصص الجن، والأخبار التاريخية، و "ألف ليلة و ليلة" ضمت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السيرة الشعبيةوحكايات الحب، والقصص الديني والأشعار و الأخبار...قصص الحيوان...) [3] ليغدو كل من خطاب "سيف بن ذي يزن" وخطاب "ألف ليلة و ليلة" مزيجين من التحولات والتداخلات الصوغية.

وفق هذا المعطى، يطرح "تودروف" " Todorov" تصوره للجنس "الفنتاستيكي" أو "العجائبي"(le genre fantastique) كونه جنساً يوظف جملة من النصوص والخطابات التي استعصيت على التصنيف الأجناسي فاستثنتها الشعرية الكلاسيكية كالأدب الشعبي أو الجماهيري و (الترجمة الشخصية الحديثة التي تشمل ضمنها بعض

1- تودوروف(تزفتان)، تطور النظرية الأدبية، تر/مها جلال أبو العلا، عيون المقالات ،الفلسفة والأسلوبية،النقد والطليعة الأدبية(مجلة شهرية ثقافية فكرية جامعة،الدار البيضاء-المغرب، العدد1986/1، صص، 22-23 .

2-Schaeffer (Jean Marie), Du texte au genre In Théorie Des Genres, P.201.

3-إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة، ط/01، ص88.

الخصائص البنائية التي (تطابق الكاتب و الراوي و الشخصية) [1] بوصفها نصوصا لا أدبية تتحرك فيما بينها وتتداخل كي تفرز لنا خطاب الأدب العجيب أو(الحكاية الخارقة (...) التي تتميز بخلق تردد لدى القارئ المتضمن داخل النص نفسه إزاء الأحداث التي تجري أمامه: هل تنتمي إلى الواقع أو إلى الخيال...؟)[2].

يتضح، أن "تودر وف" شأنه شأن" شيفر" و"جينيت "ينطلق من النص لبناء الجنس الفانتاستيكي بحجة أنه (على الأدب الجماهيري(حكايات بوليسية و روايات مسلسلة وخيال علمي،إلى غير ذلك،أن يثير مفهوم الجنس الأدبي) [3] متوسلاً في ذلك بجملة من المظاهر التي يقيم عليها تحليله لبناء جنس الأدب الفنتاستيكي:[4]

المظهر اللفظي: يكمن في الجمل الملموسة التي تكون النص.

المظهر التركيبي: العلاقات التي تقيمها أقسام النص فيما بينها(...)وقد تكون هذه العلاقات من أنماط ثلاثة: منطقية وزمنية ومكانية.

المظهر الدلالي: أوإن شئنا قلنا "أغراض" الكتاب ونحن في هذا المجال،لانضع منذ البدء أية فرضية عامة فنحن لا نعرف كيف لموضوعات أدبية أن تتشكل.

إن جملة هذه المظاهر الثلاثة للأثر تتجلى في علاقة متداخلة معقدة تبيح إمكانية صياغة خطاب الأدب العجائبي بوصفه مجموعة من الصيغ الأنواعية المتداخلة.

انطلاقاً من هذا التصور، يطرح"جيرار جينيت "مفهومه "للنص الجامع (l'architexte)* كونه بديلا حيويا وجوهريا يتعدى من خلاله التصور التقليدي للأدب، الذي يأخذ بفكرة الجنس الأدبي بهدف البحث في الجامع المشترك للنصوص أي؛ في (علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي النص إليه وفي هذا الإطار تدخل الأجناس و تحديداتها (...) المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل) [5] حيث إن ما جينيت" ليس النص و إنما "جامع النص" أي؛ كل ما يجعله في علائق مع نصوص أخرى.

1-2تودر وف (تزفتان)، تطور النظرية الأدبية،تر/مها أبو العلا، ص،21.

1 - 3-المرجع نفسه، ص21.

-voir,(Todorov)Tzvetan,Introduction a la littérature fantastique,
4Paris,Ed.duSeuil,1970,p.24.

*إن النصية الجامعة ما هي إلا مظهرا واحدا من بين المتعاليات النصية لدى"جينيت" وهو ماسنقف عنده في الفصل الثالث.

5- جينيت (جيرار)،مدخل لجامع النص ،ط-01 ،ص،91.

إن النص الجامع بوصفه منطلقاً لعملية التجنيس الديناميكية يوجد(باستمرار فوق النص و تحته و حوله، و لا تنسج شبكة النص، إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة "جامع النسج" و الذي يحتل المرتبة الفوقية،هو "جامع النص" وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أوالأجناسية)[1].

يهدف"جينيت"من خلال طرحه"للنص الجامع" بوصفه أنموذجا مكرسا لنسج الخطابات المتعالقة إلى التأسيس لشعرية حداثية جديدة تزيح شعرية "أرسطو"والحقبة المعيارية التي تلته (هوراس على سبيل المثال)التي ترى بأن الخطابات تنسج وفق قواعد محددة ومعطاة سلفا.

وإذا كانت الشعرية الكلاسيكية تنطلق من الخطاب لتؤسس قواعد الجنس الأدبي، فإن الشعرية التي يدعوا إليها "جينيت" تنطلق من الخطاب لتؤصل للخطاب و بتعبير أكثر دقة للخطاب الجامع،ف(ليس النص هو موضوع الشعرية،بل جامع النص،أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتهي إليها كل نص على حدة و نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية) [2]ليصبح موضوع الشعرية - بوصفها شعرية تنصب على تركيب الخطاب وخصوصيته بغض النظر عن كونه شعراً أو نثراً، كما أنها شعرية لا تراعي خصوصية صفاء اللغة في تركيب الخطاب الأدبي- هو الخطاب الأدبي، وهو ما يتفق مع ما سعى إليه" تودر وف" [3]،حيث إن العمل الأدبي من منظوره ليس هو في ذاته موضوعا للشعرية إنما الخطاب الأدبي المفتوح الذي يقع في مقابل للجنس الأدبي.

ولعل هذا المتوخى الذي دفع "تودر وف" إلى إثارة تلك الأولية في الطرح حول أصل الجنس الأدبي من وجهة نسقية بدلا من التاريخية؛ لأن الوجهة النسقية تؤدي دوما إلى البناء الداخلي الذي يشكل هوية الخطاب بوصفه طبقة من النصوص المتداخلة، و بمأأنه

كذلك يعسر دمجه داخل جنس أدبي معين مما دعا ب"تودر وف" كي يسائل تلك الإشكالية التي ينهض عليها تأصيل الجنس الأدبي مما مكنه فعل الإلحاح الذي يؤديه السؤال الآتي :

1-جينيت (جيرار)،مدخل لجامع النص،ط-01 ،ص،92.

2-المرجع السايق،ص05.

3-Voire, (Todorov)Tzevetan ,Poétique, Ed .Seuil /Points,1973,p p.25-26.

(من أين تأتي الأجناس؟ إنه ببساطة، من أجناس أخرى.الجنس الجديد هو دائما تحول لجنس قديم أو أكثر. و ذلك من خلال القلب ومن خلال النقل ومن خلال التنظيم)[1].

يتضح من خلال هذا الطرح التنظيري لحفرية الأجناس أنها أنساق متحولة، لأن بنيتها تتأتى عبر نتاج متداخل أي؛ أنها تنتج عبر آلية التنسيق مع نصوص وصيغ خطابات أخرى تتشافع ضمن خطاب أدبي جامع.

إن تعالق النصوص وحواريتها هوالذي يسهم في تشكل مفهوم الأدب، وبما أن الأجناس الأدبية أنساق متحولة فإن الأدب هو موطن هذه النسقية المنفلتة وإثر ذلك، يتأسس مفهوم الأدب وفق ذلك الإستقرار نتيجة استقلاله عن غيره من المفاهيم. (إن عملية الإنتاج...من بين ما تقوم عليه...إقامة علاقة بين النص الحاضر وبين نصوص أخرى سابقة،أو على إرساء نوع من الحوار بين النصوص المختلفة... intertextuel.إننا لا نستطيع بتر هذا البعد من عملية الإنتاج الأدبي بدون تشويه بالغ لمعرفتنا للنص نفسه...الأدب...انحراف منظم عن معايير اللغة ...إنه فرض مجموعة من القيود الإضافية على المقولات الأدبية(قواعد التوازي الخ)...العمل الأدبي بكل فروعه النوعية يشترك في السمات مع بعض الخصائص الشكلية التي تجمع بين النص الشعري و العدية (أغنية الأطفال) والصلاة والتعبير الإستعاري.والنص السردي يقترب من كتاب التاريخ أومقال الجريدة أوالنص الفلسفي والدراما تستعير أشكال الحوار...ومن ثم فلا يمكن جمع هذه الأنواع المختلفة في إطار"الأدب" كوحدة مستقلة من جراء خصائصها اللغوية بل الذي يجمعها هو استعمالها و وظيفتها في الحياة الإجتماعية...النوع الأدبي هو مجال...التحول)[2]إلا أن ما يجدر بنا الإشارة إليه فيما ذهب إليه "تودروف"، أن هذا التحول الذي يباشر النوع الأدبي لا يعني خلوه من العامل التاريخي بل هو نتاج تفاعل العاملين التاريخي و الإجتماعي.

ذلك أن الأخذ بالعامل التاريخي في البحث عن أصل الجنس الأدبي كما ذهبت لذلك الشعرية الكلاسيكية التي تفرض انحصارا وحرجا لحركية الجنس استدعت كي تجعل التحول آلية تتأتى من داخل الجنس الأدبي ذاته دون الأخذ بالمعطيات السياقية إذ تتوخى تلك العلائق الحوارية التي تتشكل بين النصوص في حين أن (مسالة الأصل ... ليست ذات طبيعة تاريخية؛ وإنما ذات طبيعة نسقية وكلاهما يظهر لي على نفس الدرجة من المشروعية والضرورة ليس السؤال هو: ما الذي يسبق الأجناس في الزمن؟ إنما: ما الذي يكمن وراء ميلاد جنس أدبي ما،في كل الأوقات)[1].

1- TODOROV (TZVETAN), La notion de littérature et autre et essais, Ed. DU Seuil ,1987, p.30.

2-تودر وف (تزفتان)، تطور النظرية الأدبية، تر/مها جلال أبو العلا،صص21-22.

تلك هي المسألة الجوهرية في البحث عن أصل الجنس الأدبي حين نسلك شوائبه الداخلية ونحن نبحث عن أصل حقله الحفري وعتباته الأولية في التأسيس، ذلك أن الجنس يتأسس ضمن سيرورة التحول منذ أن يتأصل حيث اللغة هي بدورها لا تقبل الثبات ضمن الأشكال التعبيرية.

وفق هذا، يتأكد بأن التجنيس وسيط منشط لجملة من النصوص وشذرات النصوص وصيغ الخطابات الأدبية واللاأدبية واسياقات...داخل الخطاب الأدبي الواحد، مما يجعل منه ذلك ظاهرة نصية يحمل معنى (الإنتاجية النصية) [2] الذي ينفي النسق القديم ليفتح الباب أمام أنساق جديدة تؤدي فعل التواصل والتطور الأدبيين.

من هذا الإعتبار، كان الإهتمام الذي أولاه"يوري تينيانوف"" tynianov "بمسألة البناء مؤشرا من مؤشرات التطور الأدبي والتحول الأجناسي الذي يؤسس الجنس الأدبي عبر التاريخ ويعمل على تفجيره.

وفي ضوء دراسته الموسومة بـ"مفهوم البناء" إذ أمكنه ربط دراسة الفن الأدبي بنوعين من الصعوبات:المادة(الكلمة،كلام) ومبدأ البناء، لاحظ بأن مادة العمل الأدبي ـ اللغة_ تنزاح عن النظام التقليدي، وعلة ذلك تكمن في نسق اللغة ذاته كونها لغة متحولة تتداخل مع غيرها من الأنساق كنسق اللغة اليومية مثلا لتؤدي فعل التداخل والتحول الأجناسي والتطور الأدبي، مما يعني أن(وحدة الأثر ليست كياناً تناظرياً مغلقاً بل تكامل ديناميكي له جريانه الخاص.إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أوإضافة،إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية)[3].

من ثم، فإن إدراك عمل أدبي ما لن يتأتى إلا عبر ترابطه بأعمال أخرى أدبية وغير أدبية تؤدي فاعلية الحوارية بوصفها سمة تميز كل خطاب أدبي و روائي، مما يؤدي ذلك إلى تطور شكله وإغناء مفهومه بملامح التحول، وبما أن أساس هوية الأثر الأدبي متعددة ومختلفة، فإن شكله لا يظهر إلا في علاقته بأعمال أخرى و عليه، ف(العمل الأدبي لا

1- TODOROV (TZVETAN), La notion de littérature et autre et essais, p.31.
2-Schaeffer (jean marie), Du texte au genre in Théorie Des Genres, p.201.

3-تينيانوف (يوري)، مفهوم البناء، ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر/إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – المغرب، ط/01، 1982، ص77.

يدرس كواقعة معزولة، وأن شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليست في ذاته)[1] من هنا، انصب اهتمام المدرسة الشكلانية الروسية_خاصة لدى يوري تينيانوف_بالوظيفة الأدبية

كونها مؤشرا من مؤشرات التطور الأدبي الذي يسمح للجنس الأدبي الخروج من حيزه المغلق إلى فاعلية التجنيس، إن(نسق السلسلة الأدبية هو قبل كل شيء نسق وظائف السلسلة الأدبية، التي هي في ارتباط دائم مع السلاسل الأخرى(...)تطور الوظائف البنائية يتأتى بسرعة، أما الوظيفة الأدبية فتحدث من ح قبة إلى أخرى،بينما تقتضي وظائف كل سلسلة أدبية بالمقارنة مع الأصناف الأخرى عصوراً).[2]

نتيجة لذلك، يصبح الإهتمام بدراسة الوظيفة الأدبية من صلب الإهتمام بالبنية النصية للتجنيس(La Générécité) بوصفه (وظيفة نصية) [3] من جهة، ومن جهة أخرى، التأسيس لمقولة النسق المفتوح (Systeme Ouverte)للخطاب الروائي الذي يتجاوز النسق المغلق (Systeme Close).

إن نسق الخطاب لدى المدرسة الشكلانية الروسية لم يعد كياناً لغوياً مستقلاً بذاته عازلاً السياق جانباً لتجنب العلائق الحوارية، إنما صار نسقاً علائقياً مفتوحا يتجاوب مع تلك الأسيقة الأدبية واللاأدبية، فالعمل الأدبي عند "شكلوفسكي" (Chklovski)(مبني كلية ومجموع مادته منظمة).أما بالنسبة لـ"إخنباوم" (Eikhenbaum):فلا(تستطيع جملة واحدة من العمل الأدبي أن تكون بذاتها تعبيراً مباشراً عن المشاعر الشخصية للمؤلف،و لكنها دوما بناءً و لعباً)فـ(العمل نظاماً من العوامل الترابطية ترابط كل عامل مع العوامل الأخرى هو وظيفة العلاقة مع النظام) لتأدية التحول الأجناسي إلى فاعلية التجنيس، فالعمل الأدبي من منظور(يوري تينيانوف)(مستحيل خارج النظام الذي هي وبواسطته مقترنة) [4]،فالخطاب المقامي على سبيل المثال في البلاغة العربية القديمة أدى دور الوسيط الأجناسي عبر ممارسته لفاعلية التجنيس إثر رفضه الإذعان لشعرية الجنس الأدبي ،حيث إن النص المقامي وظف نصوصاً ذات مشارب متعددة)[1] نحوالمقامات الهمدانية والمقامات الحريرية

---

1 - إيخنباوم (بوريس)، ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، ط/01، ص47.

2-J. (TYNIANOV), De l’évolution littéraire, in Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzventan Todorov, collection « Tel Quel », éd. Du seuil, 1965, p.130. - 2

3-Schaeffer (jean marie), Du texte au genre in Théorie Des Genres, p.199.

4-تودوروف(تزفتان)،الإرث المنهجي للشكلانية-علاقة الكلام بالأدب-،ضمن،في أصول الخطاب النقدي الجديد،تر/تق،أحمد المديني،دار الشؤون الثقافية العامة"آفاق عربية"،بغداد-العراق،ط02 ،ص14.

5- عبد الجليل (أبلاغ محمد) شعرية النص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري ط/01، ص 11.

ومقامات السيوطي والسر قسطي...الخ، فلقد حظيت المقامات بدراسات عديدة توصلت نتائجها إلى أن فن المقامة خطاب لا ينهض على أحادية الصوت ولا على صفاء الصيغة

والبناء، بل إن خطاب المقامة خطاب سردي يمارس الفاعلية الحوارية مع صيغ النصوص والخطابات النثرية والشعرية،الأدبية واللأدبية...الخ.

من بين الدراسات الجادة التي اجتهدت في الكشف عن ظاهرة التجنيس في المقامات القديمة دراسة *مصطفى إبراهيم حسن عن"الظاهرة الشعرية في مقامات بديع الزمان" ودراسة عبد الهادي عبد الله عطية عن"أدب الرواية في مقامات الهمداني"،حيث إن هاتين الدراستين توصلتا إلى نتائج مهمة مفادهما أن خطاب المقامة الهمدانية يحوي إرثاً شعرياً ضخماً على الرغم من أنها فن نثري وهي نتيجة صالحة لأن تعمم على مجمل المقامات، خاصة إذا علمنا أن(إنشاء المقامات (...) تحول إلى تقليد من تقاليد النثر الفني، فقد ولع كتاب النثر بهذا الجنس، وأخذوا يكتبون على المنوال الذي رسم ملامحه بديع الزمان (...) بل إن رواد النهضة الأدبية قد انطلقوا في تجديد النثر القصصي من جنس المقامة فكان حديث عيسى بن هشام للمويلحي الأثر المعبر عن دور المقامة في الربط بين السرديات الكلاسيكية والسر ديات الحديثة)[1].

إن المقامة بوصفها نصا سرديا اتخذ من فعل الكتابة إجراء يهدف من خلاله إلى التحرر من كل نمطية مفروضة والإنفتاح على استعارة مختلف صيغ الخطابات الأدبية واللأدبية المكتوبة و الشفهية... وإثر ذلك أصبح (التداخل بين النثروالشعر ليس بأسلوب من أساليب تحسين الكتابة وتجويدها بل هو مقوم من مقومات الخطاب الأدبي)[2] والروائي و إثر ذلك، أمكن للخطاب الروائي أن (يعاكس النسق. وفي هذا النزاع يخضع النسق ويستجيب للتحول)[3] قصد تحقيق إمكاناته الإبداعية وتعدديته الصوتية وتلويناته الصوغية وهو ما جعل منه"خطابا مبنينا" أو(بنينة للجمل)[4] تؤديه اللغة بوصفها نسقا مفتوحا.

*ينظر، عبد الجليل (أبلاغ محمد) ،شعرية النص النثري،ط/01، ص07.

1-2- بن رمضان (صالح)، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات، مجلة جذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي، جدة - المملكة العربية السعودية، ع 04، المجلة 02، جماد ى الآخرة 1421 هـ / سبتمبر 2000م، صص 102،106.

3-كوهين(جان)،بنية اللغة الشعرية، تر/محمد الوالي و محمد العمري،المعرفة الأدبية،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء –المغرب،ط-01،1986،ص129.

4-لحمداني(حميد)،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،ط03-2000،ص101.

2- تحولات اللغة في الخطاب السردي.

2-1/اللغة بين فرادة الصوت و تعدد الخطابات :

إن اللغة"la langage " لدى الشعرية الكلاسيكية نسق مغلق system close لا علاقة له بأثقال الماضي ولا الحاضر، نسق منحوت يزيح السياق جانبا بغية التمرد على البنية التركيبية للغة بحيث يتيح لها فعلي التواصل والتبادل العلائقيين مع غيرها من الأسيقة.

وهو ما أدى بها ذلك أن تتحول إلى مكون من جملة قواعد مسطرة(فدلالة اللغة...مركبة في صورة قاموس ولن تعرض إلا المدلول الحرفي) [1] بوصفه مدلولاً وضعياً(يعيد ترسيخ سلطة (اللوغوس) و حقيقة الوجود(كمدلول أول)...(متعال)منخرط في جميع الفئات وجميع الدلالات المحددة.وفي كل قاموس وكل بنية لغوية...في كل دال لغوي،دون أن يمتزج ببساطة بأي من هذه الأشياء،جاعلاً نفسه يفهم بادئ ذي بدء عبر كل واحد منها) [2]كونه مدلولا عفويا مستغن عن أي دال ثانوي وعن أي سياق يعكر فرادة صوته وسلطته وأحادية بنائه، تجنبا لتحقيق تعددية صوتية وتلوينات صوغية ضمن لغة الخطاب السردي.

وعليه، غدت قصدية*اللغة لدى الشعرية الكلاسيكية قصدية متعالية ومعطاة سلفا غارقة في التمركز الذاتي الذي يقصي الإختلاف و التنوع ولا يمارس الفعالية الحوارية بهدف التأكيد على فرادة الصوت وأبدية المفرد وأزليته وانطوائه على ذاته؛ فينتفي التعدد ضمن لغة الخطاب الروائي ولن تتضافر لغة الخطاب النثري بلغة الخطاب الشعري؛ ذلك أن خطاب الشعر لدى الشعرية الكلاسيكية (ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنه نقيض

1-إيكو(أمبرتو)،السيميائيةوفلسفةاللغة،تر/أحمدالصمعي،المنظمة العربية للترجمة،بيروت –لبنان ،ط/2005،01،ص133.

2-دريدا (جاك)، الكتابة والإختلاف،تر/كاظم جهاد،تقد/محمد علال سيناصر،المعرفة الفلسفية،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء – المغرب،ط/1988،01،ص121.

* القصدية أو القصد "l'intention" التي تعني بأن الوعي يستهدف دوماً أمراً خارجياً، و لا يكون مجرد انطواء على ذاته. ينظر، ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، تر، تق، تع/ جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط 1 بيروت – لبنان، صـ 11. أما سامي أدهم فإن القصدية لديه تعادل مفهوم الشعوري اللغوي إذ هي ليست سوى نشاط من ذات إلى موضوع و من شعور إلى موضوع الشعور، فالقصدية هي سهم منطلق له بداية و نهاية و اتجاه و وجهة. و الشعور هو اتجاه نحو الخارج نحو الموضوع و هو يعلو على نفسه، و يظل غير متطابق مع موضوعه مادام المعبر المستهدف لم يمتلئ، فيظل متوجهاً نحو ما ينفذ فعله، أي نحو المعنى...و القصدية لا تظهر إلا كعلاقة. ينظر، أدهم (سامي)، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي، بحث إبستمولوجي أنطلوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط1 1413 هـ - 1993 م، ص 155 .

النثر)[1] كما أن (التركيز على علاقة المؤلف بعمله... يقودنا إلى النظر للأدب بوصفه فعل الكلام الاتصالي، الذي يتسم بدوام أكبر من المعتاد، وإهمال لخصوصيات الكتابة)[2] الهجينة الذي سعت إليها شعرية (ميخائيل باختينMIKHILE BAKHTINE) وفترة ما مابعد البنوية بهدف التحكم في آلية توليد معاني الخطاب للمحافظة على التلقي السلبي.

إن اللغة في عرف الشعرية الكلاسيكية إذن ظاهرة مخترعة وعلة ذلك؛ أنها شعرية تنفي وجود الآخر،لذلك نجدها تنظر إلى اللغة بوصفها نسقا مستقلا عن لإنسان(مستعملها)وعلى الفرد الأخد بها وقبولها دون إبداء رأي أو فرض أي حكم قيمة وعليه، تحولت لغة الكتابة النثرية إلى حقل للنقل والإبلاغ،لامادة للخلق والإبداع، فصارت اللغة نسقا محايثا تتفرد بمنأى عن الأسيقة، وهو ما يتفق مع الهدف الذي سعى إليه (فردناند دي سوسير) (Ferdinand De Saussure)في تأديته لمدلول اللسان في مقابل سياق الكلام.

إذ إن مؤلفه (دروس في اللسانيات العامة cours de linguistique générale) أحدث انعطافا منهجيا و قطيعة إبستيمولوجية مع الدرس اللغوي القديم بعدما انتقد أطروحاته وتصوراته السياقية والذي تمثل في النحو،الفيلولوجيا والنحو المقارن كي يشكل على إثره علما للسان ويرسخ من خلاله تلك النسقية للوحدات اللسانية كونها تؤدي في المجموع إلى علامات دالة، إذ إن الهدف الذي كان يسعى إليه(فردناند دي سوسير)هو التأكيد على مقولة النسق المغلق للسان الذي يلغي العلائق الحوارية و حالات المقصديات ومن ثم، التأسيس لحقل معرفي جديد مستقل عن كل العلوم الأخرى متمثلا في اللسانيات، إذ إن (اللسانيات هي الوحيدة و الحقيقية لموضوع اللسان وهي مدروسة لذاتها ومن أجل ذاتها)[3].

بما أن اللغة غير متجانسة بحكم أنها تنهض على مبدأ التقاطع بين جملة من الحقول المعرفية المتعددة (فيزيائية، فيزيولوجية، نفسية) فإن اللسان في نظر سوسير هو الموضوع المباشر والأنسب والمفضل للسانيات بوصفه وحدة متجانسة(منسجمة، متناغمة،تختصر كل تغيرات الكلام ،و تؤطرها، من حيث لا تتأثر بكل ما يتعلق بالأفراد من تنوعات، وتقلبات

1-كوهين(جان)،بنية اللغة الشعرية،تر/محمد الوالي و محمد العمري، ،ط-01، ص49.

2-كلر(جوناتان)،الشعرية البنيوية،تر/السيد إمام،دار شرقيات للنشر و التوزيع،القاهرة-مصر،ط-2000،01،ص163.

3-Saussure (de Ferdinand), Cours de linguistique générale, Ed. ENAG.ALGERIE, 1990, p.317.

في الأفكار والأهواء)[1].

و من هذا المنطلق، أضحت اللغة تتعارض مع اللسان بوصفه مبدأ قابلا للتصنيف وهو ما قاد ب(دي سوسير) إلى بناء متصورات جديدة على شكل سلسلة من الثنائيات المتعارضة تأتي في مقدمتها ثنائية لسان/كلام parole/langue باعتبار هذا الثاني أداء فرديا خالصا وقولا خاصا ينأى عن الثبات وعن التماسك الذي يحوله إلى نسق مغلق و نحن إذ نعزل اللسان (عن الكلام، نفرق في الوقت نفسه: 1/ ما هوفردي عما هو اجتماعي، و2/ ما هو جوهري عما هو ثانوي و عرضي) [2] ذلك أن اللسان خال من أي دور فردي عكس الكلام الذي ينهض على دور فردي فعال و هو ما نفى عنه صفة العرفية نقيض اللسان الذي ينهض على العرف والمواضعة.

إن التقابل الذي وضعه (سوسير)بين اللغة/لسان langue/language لسان/كلامparole/langue لا يعني أن نفهم من خلاله أن هذه الوحدات أجنبية عن بعضها البعض، بل إن كل من اللسان والكلام ليؤدون ظاهرة اللغة ف(بالنسبة لنا لا يتلبس اللسان باللغة :اللسان لا يمثل إلا قسما مكملا ومهما وهذا مؤكد)[3].

وكذلك بالنسبة للكلام حيث إن (اللسان والكلام هما العنصران المكونان للغة، باعتبارها جمعا...لكل التجليات_الفيزيائية والنفسية_ التي تساهم في النشاط اللغوي)[4] وبوصفها كذلك لا يمكنها أن تكون منطلقا للتحليل اللساني من منظور سوسير.

إن اللسان بوصفه الحقل الجوهري لعلم اللسانيات والعنصر المكون للعملية اللغوية والمهيكل لنشاطها والمنظم للكلام الفردي فإنه القسم الذي يشترك فيه جميع أفراد المجتمع لذلك، نجده يترفع عن التعدد بهدف المحافظة على منطقه الداخلي و مبدئه المحايث ومن ثم ، فإنه ينفلت من أية محاولة إبداع فردي، وهوما يؤدي إلى إقصاء الذات الفاعلة إثر تلفظها للملفوظات/الجمل المنتقاة من الأنموذج المعترف به والمعطى سلفا، فتغدو (اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها)[5] إذ تتلاشى حالات المقصديات للغة و للباث والمتلقي بل

1-مصطفى(نور الدين قارة)،النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح،بحث مخطوط نال به صاحبه شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر،2009-2010،جامعة السانيا-وهران-الجزائر.

2-باختين(ميخائيل)، الما ركسية و فلسفة اللغة ،تر/محمد البكري و يمنى العيد،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء – المغرب،1986،ط01،ص80.

3-saussure(de ferdinand), coure de linguistique générale,p.23.

4-جاكبسون(رومان)هالة(موريس)، أساسيات اللغة،تر/سعيد الغانمي،كلمة و المركز الثقافي العربي،ط-01،ص111.

5-بارت(رولان)،درس،ضمن درس السيميولوجيا،تر/عبد السلام بن عبد العالي،تق/عبد الفتاح كيليطو،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-02-1986،ص12.

و للإجرائية الكتابة وفاعلية القراءة؛ لأن الأنموذج المحتذى به في هذه الحالة ليس التلفظ الخطابي المشبع بالتعددية الصوتية إنما اصطناع معجمي مغلق يحافظ على فرادة صوت اللغة ونسقها المحايث وبنيتها المغلقة مما يعني؛ أن الكلمة المفردة لا تعدو أن تكون مجرد وحدة مغلقة ضمن نسق مغلق لا معنى لها خارجه فتصبح اللغة والكتابة بنيتين موجهتين تهدفان إلى المحافظة على سلبية المتلقي قصد تغييب ظاهرة التأويل*.

كما أن المرسلة اللسانية لا تقود فقط (التعريف وإنما التأويل،إنها تكون نوعا من الملزمة التي تمنع المعنى الإيحائي من التوالد(...)يبعد مدلولا ممكنا(...)لأنه سيصير مملا ويوجه القراءة نحو مدلول غاو(...)إن النص يقود القارئ بين مدلولات(...)مجنبا إياه البعض منها وموصلا له البعض الآخر من خلال توزيع دقيق غالبا،إنه يقوده نحو معنى منتقى مسبقا... فاللغة بالطبع هي وظيفة تفسير،لكن هذا التفسير انتخابي،فالنص هو حقيقة حق نظرة المبدع...هورقابة،إنه يمسك بمسؤولية (...)استعمال الرسالة،إزاء حرية مدلولات)"[1]وعليه، نجد" سوسير" يعرف اللسان على أنه" نسق من العلامات،دال على أفكار ولذلك فهو،يشبه الكتابة أبجدية الصم والبكم،أشكال اللياقة،الإشارات الحربية،الخ الخ اللسان ببساطة الأكثر أهمية في هذه العلامات)[1].

انطلاقا من هذا المعطى، نفقه أن اللسان نسق سيميائي دال على أفكار، يشترك مع جملة أنساق أخرى في هذه السمة إلا أن اللسان أهمها كونه ينفرد بطابع استقلالي ويرتهن لنظام تعاقدي اعتباطي بين وحدات الدال والمدلول(إنه نسق من العلامات حيث لا تتجلى الأهمية إلا في الوحدة بين المعنى والصورة الأكوستيكية وحيث الطابع النفسي لطرفي العلامة)[2] فالعلامة وفق هذا المعطى إذن،حقيقة ذات وجهين:دال ومدلول؛أي تجريد فكري دقيق و التطبيق بين متكلم و مستمع.

بهذا، فإن اللسان هو الوحدة التي يجتمع ضمنها طرفا العلامة:الدال والمدلول بوصفه نسقا ثابتا يؤديه فعل الكلام الفردي الذي يتقاسمه البات والمتلقي أي أفراد المجتمع(إذ إن الأساسي هو الهوية المقعدة لهذا الصوت (...) إن هذا التطابق المقعد (...) هو الذي يشكل

---

*الهرمينوتيكا أو التأويلية هي محاولة فك شيفرة الرموز و عدم الإكتفاء بالمعنى العادي السطحي المألوف المباشر، و إعمال الفكر لبلوغ المعنى الأعمق الذي هو ما كان قصده الرمز بالأساس، و ليس المعنى السطحي المبتذل أو هي افتراض وجود معنى ظاهر و معنى باطن في كل رمز أو نص و أن عمل المؤول اكتشاف المعنى الباطن لأنه المعنى الحقيقي.ينظر،(ريكور)بول، الذات عينها كآخر،ط01،صص15-16.

1-بارت(رولان)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ،تر/عمر أوكان، أفريقيا الشرق،دط، صص96-97.

2-sassure (de Ferdinand) ,cours de linguistique énérale ,p.33.

(...)وحدانية النظام الصوتي للسان) [1] مما يجعل المرسلة التي يتبادلها المرسل و المرسل إليه تنهض على سنن مشترك يقصي حضور الذات فتغيب مفاهيم حيوية عن هذه المدرسة كالنص، نحو النص، تحليل الخطاب، ذلك أن (المتكلم ليس فاعلا حرا في اختياره كلماته: فانتقاؤه(...)يجب أن يتم من المستودع المعجمي الذي يشترك به مع مخاطبه في امتلاكه(...)يفترض في التبادل الأمثل للمعلومات أن المتكلم والمستمع يمتلكان نفس "خزانة الأضابير للتمثيلات الجاهزة سلفا": فينتقي موجه الرسالة اللفظية واحدة من هذه"الإمكانيات المتصورة"و يفترض أن يقوم المخاطب باختيار مماثل من نفس مستودع الإمكانيات المتوقعة و المتوفرة . وهكذا تتطلب فاعلية حدث كلامي استعمال شفرة يشترك بها الداخلان فيه)[2] بهدف ترسيخ قيم النسق المغلق للغة من خلال إزاحة السياق لأن اللغة ليست إلا نظاما مختزنا و متحجرا في ذهن كل فرد من أفراد المجتمع يعبر عن نوع من الإتفاق و كذا المواضعة التخاطبية الحاصلة بينهما.

ولعل هذا، ما يؤدي إلى ميلاد ثنائية متعارضة جديدة تمثلت في ثنائية اللسانيات الداخلية؛ أي اللسانيات التزامنية (السانكرونية) La Linguistique Synchronique لنسق اللسان التعاقدي، وما يقابلها من لسانيات دياكرونية La Linguistique Diachronique تعاقبية كما حددها (سوسير)(فاللسانيات الداخلية هي تلك التي تتمحور حول اللسان كجهاز عضوي وكنسق وبذلك تكتسي أهمية قصوى للباحث اللساني(...) اللسانيات الخارجية تعمد إلى تجميع الوقائع وعدها وتجميع التفاصيل والجزئيات الأنثربولوجية والحضارية والسياسية والمؤسساتية التي توضح جوانب لسانية)[3] من أجل الإهتمام بالعلائق التي تربط العلامات اللسانية فيما بينها ضمن نظام يؤسس للنسق الصافي المستقل و المغلق للسان أي؛ دراسة اللسان لذاته ولأجل ذاته في آنية مقصية للسياق بكل أنواعه واستبعاد أي دور فاعل للذات.

يترتب عن ذلك، إرساء قوانين صارمة في النظر إلى اللغة نتيجة تفردها عن السياق الخارجي، مما يؤدي ذلك إلى انغلاقها ولا حواريتها، سكونيتها وركودها وعدم تحولها وإقصاء منطقها الحجاجي والإقناعي ومحو حالات المقصديات عنهاومن ثم، تغدو محصلة وجودها وسيلة نقل وإبلاغ في لدى مؤديها وعليه ترد لدى المتلقي بكيفية سلبية كونها

1- باختين(ميخائيل)، الما ركسية و فلسفة اللغة،ط01،ص72.

2-جاكبسون(رومان)هالة(موريس)،أساسيات اللغة ،تر/سعيد الغانمي،كلمة والمركز الثقافي العربي،ط-2008،01،ص111.

3-حنون(مبارك)،مدخل للسانيات سوسير،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-01،صص37-39.

تحمل مقاصد الكاتب العليا لمدلول أول أحادي وعفوي يبرر مقولة الصوت الواحد لتفريد بنية اللغة، وهو ما يتفق مع ما دعا إليه(هلمسليف)حول النظرة الجبرية للغة بوصفها مقاربة تهدف إلى (أقصى حد من التغريب بين الفونيم والصوت،أوفي المقابل بين علم الفونيمات وعلم الصوت،ويدعو هلمسليف،بطل هذا الاتجاه،علم اللغة إلى أن يصير جبرا للغة،يعمل على كيانات لا أسماء لها أي على كيانات مسماة اعتباطا من دون دلالة طبيعية) [1] بهدف تجشيب أي دور فاعل للذات وإثبات للنسق المغلق للغة.

وعلى أساس هذه المعطيات، يتأزم مفهوم العلامة إذ يغدو متماسكا نتيجة هيمنة الذات في بناء نسق اللغة وتبوئها نقطة مركزية ثابتة فتتحول الذات إلى"خاص أساسي""particulier de base "تزيح التعددية الصوتية والخطابية.

يسعى الإتجاه البنوي إلى جعل العلامة شيئا(يقوم مقام شيء آخر...العلامة...علاقة معادلة صرف...إنها قطعة بديلة لا تملك غير مدلول الشيء الذي تشير إليه) [2] إن العلامة إذن وفق هذا المعطى، استبدال صرف وتعالق قار ومحدد بين دال ومدلول، ولكي تنجح عملية التواصل ينبغي أن يتوافر بين باث المرسلة ومتلقيها نفس السنن وإلا انعدم التواصل،كما ينبغي أن تتأسس هذه العملية على العرف والمواضعة التي تعين متلقي المرسلة على فك شفرات السنن؛ لأن اللغة لدى التصور التقليدي (ليست وظيفة المتكلم ،بل هي نتاج يتمثله المتكلم ولا تقتضي أبدا أي تدبر، بل يدخل التأمل لغرض التصنيف و حسب)[3] ولعل هذا العجز هو ما يبرر اكتفاء هذا الإتجاه بوصفه اتجاها شكليا بدراسة

الجملة/الملفوظ في مستواها التركيبي دون التطلع لدراسة التلفظات،..تحليل الخطابات فاقتصرت نظرتها إلى الخطاب كونه ملفوظا محايثا ونسيجا لغويا منغلقا على ذاته قصد تبرير المحددات والمعايير الشكلية للدرس اللساني من جهة، ومن جهة ثانية تغييب ظاهرة الحوارية والتعددية الصوتية والخطابية ضمن لغة الخطاب الروائي نتيجة ما انصب من الإقصاء خارج اللغة كل تواصل(إننا مستسلمون للجملة (ومن ثم لتركيب الجمل).إن الجملة متراتبة :فهي تستلزم إخضاعات وتبعيات وإسنادات داخلية ومن ثم تكون منجزة ...إن الجملة تكون دوما ناجزة ،بل هي بالضبط هده الجملة المنجزة عينها)[4] .

1-جاكبسون(رومان)هالة(موريس)،أساسيات اللغة ،تر/سعيد الغانمي،ص50.

2- إيكو(أمبرتو)،السيميائية و فلسفة اللغة،ط-01،ص13.

3- جاكبسون(رومان)هالة(موريس)،أساسيات اللغة ،تر/سعيد الغانمي،ص11..

4- بارت(رولان)،لذة النص،تر/فؤاد صفا والحسين سبحان،المعرفة الأدبية،دار توبقال للنشر،الدارالبيضاء-المغرب،ط-01،ص52.

وهذا ما يؤدي إلى تسطيح العلاقات بين باث المرسلة اللغوية وغير اللغوية و متلقيها، فتصير اللغة كيانا مستقلا ينفي كل إبداع فردي ويغيب كل مقصد حيوي، وما على المخاطب إلا أن يتلقاها كما هي، وهو ما يبرر عجز اللسانيات عن دراسة المعنى (le sense).

غير أن بروز اللسانيات الحديثة أدى إلى ظهور بعض الدراسات من مستويات أعلى نحو مفهوم النص، نحو النص، تحليل الخطاب..الخ، حيث إن الجملة بوصفها ملفوظا منجزا ووحدة دالة تلبي معيارا ما أو نحوية تتقصدها اللسانيات التقليدية والتصور البنوي القائم على المبدأ المحايث في النظر إلى اللغة، قد تتجاوز الجملة إلى الخطاب فتغدو خطابا.

إن على الفكر إذن أن(يهجر خرافة كلام أصلاني وأن يتبع أو أن ينقب في النصوص المكتوبة والآثار الموجودة ...يجب عليه أن يدرس الخطاب وأن يحلل عباراته في اختلافها،وأن يستخرج بنيته قبل أن يضع فيه الهوية والتطابق) [1] وهو ما تبنته اللسانيات التوزيعية بريادة (زليغ هاريس ZELLIRG HARIS)(1909-1992) كونه أول لساني حاول توسيع البحث اللساني الذي توقف عند الجملة فقط، بجعله يتعدى مضايقها إلى رحابة الخطاب ليتحول الخطاب إلى موضوع شرعي وأساسي للدرس اللساني.

إن (هاريس) الذي يعود له الفضل في شق الطريق نحو تحليل الخطاب ،نجده يعرفه في مقاله "تحليل الخطاب"analyse du discours"سنة1952بأنه(ملفوظ طويل أو هو متوالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلاله معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض) [2] عبر تطبيقه الآلية التوزيعية*على الخطاب الذي يربط بين متواليات الجمل داخل الخطاب واستبداله بمبدأ التوازي**équivalence كمبدأ يكشف عن بنية الجمل(فونيمات، مورفيمات ،كلمات...الخ).

1-أدهم (سامي)، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي،ط-01،ص91.

1-F-Marchand et autre ,les analyses de la langue, p.116 نقلا عن،يقطين (سعيد)،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء –المغرب،ط-04،ص17.

*يتحدد مفهوم التوزيعيةla distribution بأنه توزيع عنصر ما،أوهو مجموع كل المحيطات التي تشغل الموقع ذاته.ينظر،بحيرى(حسن محمد)،علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ،مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر-القاهرة-مصر،ط-

1997،01،ص20.**وذلك عن طريق تشكيل طبقات التوازي الحاصلة في لوحة ذات محورين أفقي وعمودي.تظهر في المحور الأول العلاقات بين طبقات التوازي داخل كل جملة في النص.أما في المحور العمودي فإننا نجد تتابع الجمل حسب ترتيبها كما هي عليه في النص المتن.ينظر ، يقطين (سعيد)،تحليل الخطاب الروائي،ط04،ص18.

إلا أن (اختزاله التحليل بحسب المكونات المباشرة يجعل كل جملة تعود إلى بنيتها الأولية:مركب إسمي+مركب فعلي.وإذاكان كل نص قابلا لأن يرجع إلى هده البنية الأساس،فإن هذا النمط من الإختزال ...)يصبح بلا اهمية في تحليل الخطاب.لأنه بدل العمل على إبراز البنية الخاصة لجمل نص ما في تسلسلها،يقف التحليل عند حد تقديمه الخطاب كمتتالية من مركبات اسمية وفعلية ذات علاقات معينة) [1] و عليه، فإن"هاريس"عني بتحليل العلاقات التي تربط بين الجمل وليس بكيفية بناء هذه الجمل أولا، ثانيا: اكتفى بتحويل جملة اسمية مثلا إلى جملة فعلية أو تحويل جملة مركبة إلى بسيطة والعكس ومن ثم، فإن تحديد" هاريس " للخطاب اقتصر انطلاقا من النظر إليه كونه متوالية من الجمل تفضي إلى تقديم بنية ملفوظ ما.

على الرغم من أن جهود "هاريس" اقتصرت عند حدود تعريفه الخطاب كونه متوالية من الجمل إلا أن تلميذه"نعوم تشو مسكي"" Noam Chomsky"(1928)رائد النحو التوليدي التحويلي كان له الفضل في تغيير التفكير اللساني القديم على الرغم من أن المنطلقات الأولى لمتصورات الخطاب لديه لا تختلف عن المنطلقات التي انطلق منها أستاذه "هاريس"المتمثلة في المنطلقات ذات الخصيصة اللسانية.

أوجد "تشو مسكي"منهجا* جديدا في الكشف عن طبيعة اللغة وكيفية اكتساب الطفل لها بالإعتماد على جملة من المبادئ أهمها:إعادة ربط اللغة بالفكر ** والنظر إلى اللغة بوصفها عملية ذهنية معقدة هي من اختصاص الطبيعة البشرية تتألف من مجموعة محددة من الأصوات إضافة إلى مجموعة من القواعد المحددة يستطيع الفرد بواسطتهما توليد وإنتاج عدد غير محدد من الجمل وهو الفعل التوليدي الذي يتم وفقه إنتاج اللغة ثانيا، تقديم وصف تركيبي لكل استعمال لغوي.

إن اللغة لدى "تشو مسكي" مبنية في الأساس على بنيتين[2]:ظاهرية وأخرى باطنية

1- يقطين (سعيد)،تحليل الخطاب الروائي،ط04،ص18.

*المنهج هو الطريقة أو الكيفية التي ينتجها المختص من أجل اختيار وتنظيم المعارف ذات العلاقة لتصميم الخبرات التي من شأنها أن تسهم في تحقيق الأهداف المخطط لها.

**إعادة الاعتبار من جديد للفلسفة العقلانية (ديكارت رونيه)(Decarte Rene)(1597-1650).

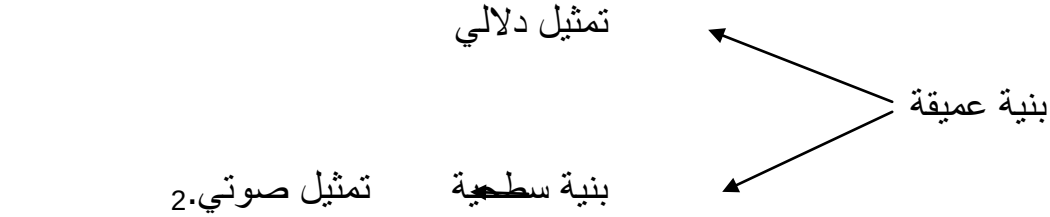
2-Noam(Chomsky),La linguistique cartésienne suivi de la nature formelle du langage trad. de N.Delanoe et D.Sperber,paris,seuil,1969.p.124.،نقلا عن،الشيخ(حليمة)،سيمانااليز "جوليا كرستيفا"قراءة في الأسس والمفاهيم،بحث مخطوط نالت به صاحبته شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر،85،2009.

وهو ما دفع به إلى أن يميز بين الكفاءة اللغوية والأداء الكلامي أي؛ ذلك التنظيم اللغوي أو

المقدرة الذاتية التي يمتلكها الفرد منذ طفولته ومن مراحل اكتسابه للغة وهي ظاهرة لا شعورية تمنح الإنسان القدرة على إنتاج الجمل أي؛ الإستعمال الفعلي للغة، أما الأداء الكلامي فهو التجسيد الفعلي والحقيقي لهذه المقدرة (ولمعرفة كيفية إنتاج الخطاب وفهمه ،لابد من استحضار معرفة خارج لسانية"Extralinguistique" وينقسم نسق اللغة حسب نظره إلى ثلاث مكونات:المكون التركيبي _ المكون الدلالي _ المكون الفونولوجي.يمثل"المكون التركيبيcomposant syntaxique العملية الفكرية في إنتاج الجملة من جهة،ومن جهة أخرى التحقق الفيزيائي للجملة وهو ما يطلق عليه "تشو مسكي البنية العميقة والبنية السطحية" structure de surface/structureحيث تشكل البنية العميقة الشكل المجرد للجملة،والذي يمثل التفسير الدلالي،وتشكل البنية السطحية،الجملة في تحققها الفعلي)1 كون الفرد يمتلك القواعد التي تحول البنية العميقة إلى بنية سطحية.

من ثم، فإن عمل الطفل /الفرد سيكون اكتشافيا لأنه سيحاول تحديد لغته من مجموعة اللغات المحتملة بغية تحصيل قواعدها التي تساعده في العملية الكلامية وفق مراحل معينة(ويساعد المكون الفونولوجي"composant phonologique" على تحديد الشكل الصوتي للجملة المولدة في المكون التركيبي،على أساس القواعد التحويلية الخاصة بكل لغة.أما المكون الدلالي"composant sémantique" فيضفي تفسيرا دلاليا على البنية العميقة للجملة،ومن هنا تربط الجملة بين المكون الفونولوجي ،والمكون الدلالي عن طريق المكون التركيبي، ذلك أن طبيعة هذا المكون تساعد على فعل الربط من خلال احتوائه على مكون الأساس" composant de base"والمكون التحويلي" composant de transformation "في الوقت ذاته.

وفق هذه الرؤية تكون البنية العامة لقواعد اللغة على الشكل التالي:



وعليه ،فإن المنهج التوليدي بوصفه منهجا سعى إلى تغيير التفكير اللساني التقليدي في

1-2 .Noam(Chomsky),La linguistique cartésienne.p64،نقلا عن،الشيخ(حليمة)،سيمانااليز"حوليا كرستيفا"قراءة في الأسس والمفاهيم،بحث مخطوط نالت به صاحبته شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر،2009 ،ص86.

النظر إلى بنية اللغة هو توليد لعدد من الجمل اللامتناهية في لغة معينة عبر فاعلية التحويل (الحذف، الإضافة، التقديم، التأخير... الخ) الذي يتيح إمكانية الإنتقال من البنية العميقة للغة إلى البنية السطحية بهدف التأكيد على لا نهائية المنجز اللغوي، وهو ما جعل منه منهجا يعيب على المناهج البنوية توقفها عند حدود الجملة المنجزة والتامة .

إذا كانت الجملة هي أكبر" وحدة unité" في الخطاب لدى اللسانيات المحايثة، فإنه في المقابل اقتصرت جهود اللسانيات التوزيعية عند كون الخطاب ملفوظا تؤديه متوالية من الجمل، فإن"إميل بنفنيست"" Émile Benveniste"يرفض الوقوف عند حدود الملفوظ منطلقا في ذلك من أن الجملة ليست أكبر وحدة في الخطاب إنما؛ هي أصغر وحدة تؤدي إلى تركيب نسقه المفتوح، وفي ذلك دلالة على تجاوز "بنفنيست"لسانيات الجملة/الملفوظ إلى لسانيات التلفظ" de linguistique d'énoncé au linguistiqued'énonciation" ذات الإتجاه التداولي * في النظر إلى اللغة التي تعنى بالحضور الفعلي وبالإنجاز الذاتي للغة إثر بناء نسق النص أو تركيب الخطاب وإثر هذا التوخي (نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل يعبر عنه بواسطة الخطاب) 1 وهوما يتيح دراسة اللغة من وجهة تداولية ضمن نظرية شاملة للتواصل عبر حضور ذات فاعلة تؤدي دورا دينامكيا في بناء علاقات تواصل لإنتاج الخطاب، فتتحول اللغة إلى إجرائية خطاب أو(تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما) 2 متوسلا في ذلك بمقولتي الضمير والزمن وهو ما سعى إلى تأكيده "بول ريكور PAUL RICOEUR" حينما تساءل عن ماهية الخطاب منطلقا في تحقيق ذلك من مقولات "إميل بنفنيست" كي ينقض اللسانيات البنوية التي سيطرت على الفضاء الفكري.

إذا كانت العلامات الصوتية، النحوية ،ا لمعجمية... الخ وحدات تؤدي إلى بناء نسق اللغة فإن الجملة لدى "بول ريكور" هي الوحدة الأساسية لتشكل الخطاب الكتابي والشفهي وهو ما يبرر ظهور لسانيات الجملة بوصفها سندا للسانيات لخطاب يترتب عن ذلك،أن "ريكور" يفرق بين اللغة كونها نسقا معينا من العلامات وبين الخطاب كونه حدثا لغويا عبر

*المنهج التداولي في إنتاج الخطاب بوصفه مستوى تصنيفاً إجرائيا في الدراسات اللغوية يتجاوز دراسة المستوى الدلالي، و يبحث في علاقات العلامات اللغوية بمؤوليها، ما يبرز أهمية دراسة اللغة عند استعمالها و بالتالي فإنه يعنى بدراسة مقاصد المرسل و كيف يستطيع المرسل أن يبلغها في مستوى يتجاوز مستوى دلالة المقول الحرفية، كما يعنى المنهج التداولي بكيفية توظيف المرسل في المستويات اللغوية المختلفة في سياق معين. ينظر، الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، إستراتيجيات الخطاب، ط01، ص ص 12.13.

-Benveniste (Emil),Problèmes de linguistique générale, 1éd.Gallimard,Paris,tome1.1966.pp.129-130.

2Ibid,pp.241-142.

أربع سمات: (إن الخطاب لا يتميز فقط بزمنيته وذاتيته بل كذلك بالعالم الذي يحيل إليه،إذ إنه دوما خطاب في زمن معين يقوم به متكلم معين يخبر شيئا عن عالم معين،وبالطبع فإن ما يريد أن يقوله موجه إلى مخاطب محدد،فإذا كانت اللغة أحد شروط التواصل،فإن الخطاب هو الذي يحمل كل رسائل التبادل بين مخاطب ومخاطب) [1] فأولى سمات الخطاب أنه[2] يتحقق دوما، زمنيا وفي الحاضر؛ أي أنه حدث زمني في حين أن نظام اللغة يخرج عن الزمن،أما ثاني هذه السمات هي أن اللغة مستغنية عن الذات أو الفاعل في حين أن الخطاب يتمتع بإحالة ذاتية لا يمكنه الإستغناء عنها(شخص،ضمير..) ثالث السمات أن اللغة لا تحيل إلى السياق الخارجي(العالم)بل إحالتها مقتصرة على علامات أخرى داخل نفس النظام أما الخطاب فدائما على صلة بموضوع،أما رابع هذه السمات فإن الإرساليات لا تتم إلا ضمن الخطاب بوصفه إجراء للتواصل فهو إذن، لا يتوقف عند حدود ذات واحدة بل يتعدى ذلك إلى المخاطب/المتلقي الذي يستقبل المرسلة فيتم فعل التخاطب.

وفق هذا الطرح، فإن العلامة لم تعد تشكل وحدة مركزية في بناء نسق اللغة؛ لأن اللغة تحولت ولم تعد نتاج ترابط قار بين جملة من العلامات المنظمة فيما بينها بهدف تشكيل نسق لغوي محايث خارج الزمان وقائم بغض النظر عن مستعمليه، إن اللغة إثر رفضها للمعيارية الماضوية تحولت إلى بنية غير ثابتة تنأى عن الإنغلاق وعن الجمود، تؤديها ذات فاعلة إيجابية تؤثر في المحيط وتتأثر به وهو ما جعل منها ظاهرة متغيرة متحولة ومتطورة باستمرار لانهاية لها ولا مركز.

وهو ما يتفق مع نظرة"ميخائيل باختين" للغة، حيث إن"باختين" ينظر إلى اللغة بوصفها تلفظا أي(نتاج للتفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعيا) [3] وإذا ما اعتبر أن التجسيد المادي للتلفظ مصدره فردي فإن منبعه الأصلي مجتمعي لأن(كل تلفظ يرتبط بعلاقة ...مع التلفظات السابقة خالقا، بذلك علاقات تناص(أوعلا قات حوارية)) [4] أي؛ أن التلفظ نتاج سياق اجتماعي كون الفرد يستقي اللغة من المجتمع وهو الأمر الذي جعل الرؤية الباختينية لفلسفة اللغة تختلف عن رؤية المدرسة الألسنية التي تفصل بين اللسان واللغة والكلام و التي تعتنق النزعة المثالية في النظر إلى اللغة أي؛ النظر إلى اللغة بوصفها بنية مغلقة ونسقا محايثا دون ربطها بمستوى الكلام الفعلي.

2-1-ينظر، ريكور(بول)، الذات عينها كآخر،ط-01، صص42-43.

3-باختين (ميخائيل)، الماركسية و فلسفة اللغة، ط-01، ص 116.

-تودوروف (تزيفيتان)، المبدأ الحواري، ط-01، ص 100.

يترتب عن ذلك، أن الوعي الفردي هو مصدر نشاط اللغة ومن ثم فإن (الفلسفة المثالية والرؤيا النفساوية...تموقعان الإيديلوجيا في الوعي وتؤكدان على أن الإديلوجيا واقعة وعي،وما المظهر الخارجي للدليل "العلامة" سوى تغطية ووسيلة تقنية لتحقيق التأثير الداخلي: أي الفهم) [1] وهوما دفع "باختين" إلى أن يؤسس لحقل معرفي جديد يتجاوز به حقل علم اللسانيات كونه غير كفيل بدراسة التلفظات تمثل في علم عبر اللسان la translinguistiqueأو ما يعرف اليوم بالتداولية la pragmatique الذي يعنى بدراسة الخطاب وفاعلية التلفظات وديناميكيات الكلام الناتج عن حوارالذوات الثقافات.

وعبر ها الحاصل، تتحول اللغة من بنيتها المغلقة إلى بنيتها المفتوحة أي؛ من أحادية صوتها وفرادته إلى تعددية أصواتها وتداوليتها فتحقق الفعالية التواصلية التي تقوض التصور المحايث (لأن كل ما هو إيديولوجي يتوفر على مرجع، ويحيل إلى شيء ما يقع خارجه، أوبتعبير آخر: إن كل ما هو إيديولوجي دليل "علامة"، ولا إديلوجية بدون أدلة "علامات")[2].

وفق هذا المعطى، يسعى "باختين" إلى التأكيد على علاقة الإديلوجيا ودورها في الوعي باللغة(إذ لا يصير الوعي وعيا إلا حينما يمتلئ بمحتوى إيديولوجي "دلائلي" و لا يتحقق له ذلك بالتالي، إلا داخل سيرورة التفاعل المجتمعي)[3] ذاك أن العلامة لدى "باختين" هي نتاج التفاعل الإجتماعي والوعي الفردي -بوصفه وعيا مشبعا بالعلامات الحيوية- بالمحتوى الإيديلوجي الذي يفرض التعامل مع العلامات اللغوية وغير اللغوية كونها أنساقا حركية سيرورية لاتحيا إلا بحوارها مع العلامات الأخرى لأن(الكلمة كظاهرة إديلوجية بامتياز تتطور باستمرار، وتعكس بأمانة كل التغيرات والتقلبات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع) [4] وبما أن المجتمع المتكلم حركي بحكم قبوله مبدأ الشراكة و الحوار مع الآخر فإن اللغة حوارية وكونها كذلك فإن قصديتها لم تعد قصدية متعالية يمتلكها المخاطب إنما أصبحت تتمتع بقصدية التداخل والإنفتاح لتحقيق التعددية الصوتية ضمن لغة الخطاب الروائي.

1-باختين (ميخائيل)، الماركسية و فلسفة اللغة، ط-01، ص 20.

2-3-المصدر السابق،صص17-20.

4-المصدر السابق،ص213.

2

-2 /تحول اللغة وقصدية التواصل .

إن خروج اللغة عن مضايق التصنيف الذي فرضته الشعرية الكلاسيكية كي تجعل منها لغة ذات صوت واحد لمدلول متعال مستغن عن أي دال ثانوي، سمح للغة بممارسة نوع من التحول بفضل خرقها للمعيار أي؛ ممارسة نوع من الإنحراف عن الوظيفة المجردة التي ألزمت بها الشعرية الكلاسيكية اللغة لتتخذ منها لغة ذات نسق محايث مما أتاح لها ذلك مكنة التواصل.

تبعا لذلك، لم تعد بنية اللغة بنية مغلقة ولم يعد صوت المؤلف مهيمنا داخلها بوصفه المصدر لخلق معاني لغة الخطاب الروائي والمتحكم في كبح آليات التأويل من خلال تكرار بنية الخطاب باعتبارها أنموذجاً يتقفى منواله عبر إجرائية كتابة مغلقة

إن اللغة باتت تمارس نوعا من "الإنزياح"l'écart" عن المعيار بوصفه فعلا(ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام والمألوف...إنه انزياح بالنسبة إلى معيار) [1] لدى التصور المحايث إلى اللغة و نتيجة لذلك، يتحقق فعل الإنفتاح داخل بنية اللغة ويصبح(مبدأ اللانحوية جوهر اللغة) [2] فتنفلت من تبعيتها الأجناسية و تنعتق من فكرة البناء الهندسي إلى البناء الديناميكي فيغدو مجال وجود اللغة ليس الوعي الفردي كأساس للنشاط اللغوي أو كقانون للإبداع بغية تحصيل لغة تامة ناجزة ، بل العلائق الحوارية التي تعصف بالنسق المغلق للغة وهو ما يؤكد(الدينامية التي تميز كل فن.والتي تظهر في الانتهاكات المستمرة للقاعدة الموضوعة) [3] .

بيد أن تبني اللغة مبدأ فاعلية الإنزياح أتاح لها مكنة التحرر من شكلها المونولوحي المنطوي على ذاته ومن إنجازيتها وجمودها إلى انفتاح نسقها وتعدد أبنيتها وحوارية أصواتها إذ تصبح(اللغة...ليست هي الصياغة "المختزلة جدا"،وإنما التلفظ،أو..نشاط تخاطبي)[4].

1-كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، ط-01، ص 15.

2-يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل و فعالية الحوار، ط-01، ص 186.

3-إيخنباوم(بوريس)،نظرية النهج الشكلي،ضمن نظرية النهج الشكلي، ط-01، ص47.

4-بارت(رولان)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص.77.

يترتب عن ذلك، أن وظيفة اللغة لم تعد حكرا على التمثيل الإكراهي أي؛ حمل رغبة المؤلف المتعالية ونقلها إلى متلق سلبي عبر إجرائية كتابة مغلقة بغية كبح فعل التأويل،إن اللغة ليست نتاج ارتباط دال بمدلول بل إن اللغة كما ذهب لذلك"جاك لاكان DJAK LACAN"شرط اللاوعي الذي يعادل لديه مفهوم الآخر(أين تقرأ اللغة، من خلال علاقة دال بدال(لم تعد تقرأ من خلال علاقة الدال بالمدلول)إن اللاوعي،بما أنه مبنين تبنين اللغة، هو خطاب الآخر،(ومن ثم).ينبغي فهم كل كلمة من كلمات اللغة في علاقتها...بكلمات أخرى، سواء أكانت حاضرة أم غائبة،كما أن أية علاقة بالآخر(ذات،موضوع،عالم)نتاج لهذا التبنين الثقافي الذي يفكر في مكان الذات...(ومن ثم)تصبح نظرية اللاوعي مع لاكان دعامة لأنثروبولوجيا جديدة)[1] هي أنثروبولوجيا التفاعل الذاتي والتعدد اللغوي و الصوغي

1-لاكان(جاك)،اللغة الخيالي والرمزي،منشورات الإختلاف،الجزائر العاصمة-الجزائر،ط-2006،01،ص23.

من خلال تخريب "لاكان"مبادئ الفلسفة المثالية المؤسسة على النظر إلى الذات بوصفها ذات مستقلة بغية تجاوز سلطة الصوت الواحد ضمن لغة الخطاب الروائي، فتتحول لغة الخطاب الروائي نتيجة انزياحها عن معيارية الإتباع النثري إلى لحمة تتداخل ضمنها أنماط الخطاب حيث يتم التجاوب بين لغة الخطاب النثري ولغة الخطاب الشعري، وكذا صيغة الحوار للخطاب المسرحي بصيغة المحكي القديم ولغة الخطاب الشعبي بلغة الخطاب الرسمي...الخ ذلك أن(علامة ما قد تكون عديمة المعنى أو فقيرة إذا ما اعتبرت بمفردها،أي منعزلة عن شبكة العلامات المحيطة بها أوعن مقام تلعب فيه دورا من الأدوار.فإذا ما ثم ربط العلامة في علاقة مع علاقات أخرى،قد تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة،فها إنها تصبح ثرية بالمعاني وقابلة إلى أن تؤول)[1] .

وفق هذا المعطى، يطرح "رومان ياكبسون "" ROMANE JAKOBSON تصوره للغة ومن ثم، يتعامل معها بوصفها جملة من الوظائف المتداخلة تؤدي فعلا تواصليا وعليه، نجده يحدد فاعلية اللغة ضمن ستة وظائف تؤديها ستة عوامل فاعلة وقد مثل لذلك في الخطاطة الآتية:[2]

سياق

مرسل مرسلة مرسل إليه

إتصال

سنن

كل عامل من هذه العوامل الست تولد وظيفة لغوية مختلفة:

الوظيفة المرجعية

الوظيفة الانفعالية الوظيفة الشعرية الوظيفة الإفهامية

الوظيفة الإنتباهية

الوظيفة الواصفة

1 - إيكو(أمبرتو)،السيميائيةوفلسفةاللغة،ط-01،ص14.

2-Jakobson(Romane),Essais de linguistique générale,trad de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet,Paris,é d.Minuit,1963, PP.214-220.

يقوم كل خطاب لغوي (منطوقا كان أم مكتوبا) بدمج و مزج جل هذه الوظائف بحيث، لا نجد مرسلة لغوية واحدة منعزلة أو مستقلة عن بقية الوظائف الأخرى إلا أنه من جهة ثانية، يسعى كل خطاب إلى استلام وسمه من هيمنة وظيفة واحدة ضمنه مثلا، إذا كان التركيز على شخص المرسل فإن الوظيفة المهيمنة هي الوظيفة التعبيرية(أو الانفعالية، العاطفية)التي تهدف إلى التعبير المباشر عن موقف المرسل، أما إذا كان الأمر ينحصر على المرسل إليه، فإن الوظيفة الإفهامية التي تحيل إلى إفهام المخاطب مضمون المرسلة والتأثير فيه هي المهيمنة، وفي حالة ما إذا كان التركيز منصبا على السياق فإن الوظيفة المرجعية(أو وظيفة الإحالة مثلا، الإحالة نحو ضمير الشخص الثالث الغائب)هي المهيمنة، أما إذا كان الأمر ينصب على قناة الإتصال فإن المهيمنة هي الإنتباهية التي تحافظ على إبقاء صلة التواصل بين المرسل والمتلقي قائمة،أما في حالة ما إذا كان التركيز على السنن نفسه فإن الوظيفة الميتالسانية(أوالشارحة أوما وراء اللغوية أوالتفسيرية)هي المهيمنة وحين ننعطف صوب التركيز على المرسلة ذاتها فإن الوظيفة الشعرية هي المهيمنة.

غير أن ما يلاحظ، أن كل الوظائف تحيل على أغراض غير لغوية عبر اللغة إلا الوظيفة الشعرية فإنها الوحيدة التي تركز على المرسلة ذاتها لتحيل على ذاتها ولعله السبب الذي يبرر اهتمام"رومان ياكبسون"بالوظيفة الشعرية للغة فضلا عن الوظائف اللغوية الأخرى، يذكر(لقد تجاوزنا كل العناصر التي تدخل في الإتصال اللساني إلا واحدة وهي الرسالة ذاتها.رؤية الرسالة كما هي،النبرة توضع على الرسالة بحد ذاتها،هذاما يميز الوظيفة الشعرية)[1].

إن الوظيفة الشعرية ليست وقفا على خطاب الشعر،بل نجدها تنفتح فتضم خطاب النثر ومن ثم الخطاب الأدبي فتؤدي وظائف مختلفة، حيث إن(الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة للفن اللغوي،فهي ليست إلا الوظيفة المهيمنة والمحددة _يقصد هنا ياكبسون خطاب الشعر_في حين أنها لا تؤدي في الفعاليات اللفظية الأخرى إلا دورا ثانويا) [2]وبما أن الشعرية من وجهة نظر "ياكبسون"هي التقصي(عما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا) [3] فإنه عندما يتهيأ لدراسة الوظيفة الشعرية نجده يتساءل عن شعرية هذه الوظيفة (حسب أي معيار لساني يمكننا اختيار الوظيفة الشعرية ؟ ما هو العنصر الأساسي الموجود في العمل

1-2Jakobson(Romane),Essais de linguistique générale, , P.218.

3- Jakobson(Romane),Huit question de poétique, Ed. Du Seuil,1977,p.16.

الشعري)[1] وهو يرى أن الإجابة عن هذين السؤالين تدرك بالعودة إلى محوري "الإختيار والتركيب"*" la séléction et la combinaison"(تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحورالإختيار على محورالتركيب) [2] وضرب لنا مثلا بالشخص الذي يتخذ من مفردة طفل موضوع مرسلة يود نقلها.

1 - ينتقي الشخص مفردة من جملة مفردات متشابهة مثل: ولد،صبي، غلام، طفل...الخ

ومن أجل التعليق على هذا الموضوع يختار فعلا من مجموعة أفعال متماثلة دلاليا، مثل: يغفو، ينام، يرقد، يهجع... الخ.

2-بعد عملية الإختيار ينتقل إلى عملية التركيب إذ(أن الكلمتان المختارتان تتركبان في سلسلة الكلام.الإختيارناتج على أساس التماثل والتشابه والترادف) [3] (بينما يقوم التأليف على أساس المجاورة و التماس)[4] مما يعني أن الوظيفة الشعرية مكون لغوي من بين مجموعة

1-Jakobson(Romane),Essais De Linguistique Générale, p.220. - 1

*يستند تمييز"ياكبسون"بين الانتقاء والتأليف إلى ثنائية"دي سوسير"المعروفة في التبادل والتتابع التي تعمل إلى جوار الثنائيات الأخرى في اللغة والكلام والتزامن والتعاقب والشفرة والرسالة.وتنطبق هذه التعارضات الثنائية على علم اللغة بقدر ما تنطبق على أنظمة الملبس والمأكل والأنظمة الإشارية الأخرى ،ويتولى"رولان بارت"في دراسته"مبادئ السيميولوجيا"تطبيق هذه التعارضات على نظامي الملبس والمأكل.ففي نظام الملبس مثلا تتمثل اللغة"أوالتبادل"في قطع الثياب المختلفة التي يمكن لأي عضومن أعضاء الجسم استبدالها ببعضها دون أن يتمكن من ارتدائها في وقت واحد؛أي أنه مضطر لاختيار واحد منها فقط،في حين يتمثل الكلام "أو التتابع"في مجموعة الثياب التي ترتديها مختلف أعضاء الجسم في وقت واحد.لباس الرأس مثلا يمكن أن ينخرط في مجموعة تبادلية مثل:الطاقية،البيرية،العقال،السدارة،الكوفية،القبعة،العمامة،الخوذة...الخ.لكن أيا من هذه الوحدات لابد أن تنسجم مع وحدات لباس أطراف أخرى.فالعقال لا ينسجم مع البدلة العسكرية،مثلا،والقبعة لا تنسجم مع الدشداشة وهكذا...لابد إذا من انخراط كل وحدة من هذه الوحدات مع مجموعة ألبسة أخرى تغطي مختلف أجزاء الجسم وتؤدي معها رسالة معينة.فارتداء مجموعة من الثياب" التتابعية "يمكن أن يكون دليلا على شخصية المرء أو عمله أو مهنته أو غير ذلك بالاعتماد على السياق.ويرتكز انتقاء العناصر الملبوسة على معرفة اللابس بالوظيفة التي يؤديها كل عنصر أو ثوب،ومدى حاجته إلى تلك الوظيفة.أما التأليف بينهما فيعتمد على معرفته بالقوانين التي تؤلف بين هذه العناصر وكون التأليف مقبولا.نجد التشابه بين النظام الذي يحكم الأزياء هنا والنظام الذي يحكم قوانين اللغة كبيرا.فلو حللنا جملة مثل :"قرأت الكتاب"لوجدنا أنها تشتمل على عملية انتقاء معقدة لعدد من الوحدات المتشابهة دلاليا وعلى عملية تأليف بين الوحدات التي تم اختيارها في سلسلة كلامية تنسجم مع قوانين اللغة العربية.فعملية انتظام هذه الوحدات الكلامية في جملة مقبولة قواعديا شبيهة بالنظام الذي يحكم الملبس من حيث محورا الانتقاء التأليف.ينظر،جاكبسون(رومان)هالة(موريس)،أساسيات اللغة،تر/سعيد الغانمي،ط-01،صص22-23-24.

2- Jakobson(Romane),Essais de linguistique générale, p.220.

3-ibid,p.220.

4-ياكبسون(رومان)هالة(موريس)،أساسيات اللغة،تر/سعيد الغانمي،ط-01،ص21.

من المكونات اللغوية يحققون فعل التداخل بغية فرز بنية لغوية مركبة وأن استقلاليتها لا تؤدي بالضرورة إلى انعزالها عن النسق.

نستنتج من خلال هذا الطرح، أن اللغة تنهض على مبدأ العلاقات؛لأن اللغة تركب نسقها انطلاقا من"محوري الإختيار والتركيب"بوصفهما عمليتين فاعلتين وهو ما يجعل منها بنية مركبة تتمتع بقدرة على التفكيك والهدم والتجاوز والبناء الجديد عبر فعل الإسقاط.

إن التواصل إذن، لم يعد الوظيفة الجوهرية الذي يطبع نسق اللغة، لأن "ياكبسون" يضع اللغة ضمن مجال تداولي يسمح للغة بأن تنهض على البعد الإجتماعي الذي يتيح لها فعلي الإنفتاح والتطور حيث إن، السنن لم يعد يحمل معنى الفكرة المسطحة والخطية للعلامة باعتبارها استبدال صرف بين متماثلين، إن السنن(في علم الأصوات الجاكبسوني يظهر...لا باعتباره آلية تسمح بالتواصل بقدر ما يظهر باعتباره آلية تسمح بالتحويل بين نظامين...لأن...اللغة... تنظم...قواعدها التعالقية وتتدخل في هذه البلبلة المقصودة...لتوليد...تحويلات للأرحام البنيوية)[1] عبر حوارية أصواتها.

بما أن نسق اللغة نسق تداولي فإن اللغة أصبحت تؤدي قصدية ما يتوخاها الباث وفق استراتيجيات محددة بوصفها(الطرائق التي توصل مقاصد المرسل وتعين على إرادة دفة الحديث)[2] بغية تحقيق مقاصده أو أهدافه التي يصبو إليها وإبلاغ مضمون مرسلته ليتمكن المتلقي من أن يأخذ منه المعلومات المنشودة، ذلك أن معنى اللغة مرهون بحضور شرط القصد الذي من أجله يسوق المخاطب خطابه.

وعليه، فإن المعنى يرتهن دوما لقصدية يتوخاها كونها (جوهرالسيرورة التواصلية وعماد المعنى..ذلك أن القصد توجه مباشر إلى الموضوع ليتماهى مع فعل الإدراك من قبل الذات)[3] المخاطبة لتحقيق فعلي التأثير والقصد في المتلقي حيث إن (للمتلقين وجودا إيقونيا ورمزيا وكما أن أي مرسلة تتطلب باثا مثاليا فكذلك الشأن بالنسبة إلى المستقبل المثالي)[4] وهو ما ألح عليه "أمبرتوإيكو" في فصول كتابه "السيميائية وفلسفة اللغة" وأكده"تشارلز سندرس بيرس" من أن مستقبل المرسلة يمتلك دورا جوهريا في تحريك فعل التأويل وتحويل مفهوم العلامة وتفعيلها وجعلها أكثر انفتاحا.

1-إيكو(أمبرتو)،السيميائيةوفلسفةاللغة،ط-01،ص ص، 400-405.

2-الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، إستراتيجيات الخطاب، ط01، ص 09.

3-4- يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل و فعالية الحوار ط-01، صص-33-100.

ضمن هذا الطرح، لاينظر "إيكو" إلى العلامة كونها معادلا صرفا وترابطا قارا بين دال ومدلول، إذ إن الفكرة الأصلية للعلامة لديه(تتأسس على الاستدلال وعلى التأويل وعلى ديناميكية توليد الدلالة.فالعلامة في الأصل لاتتبع أنموذج"أ=ب"بل أنموذج إن"أ"إذا..." والحق أن توليد الدلالة _بالرجوع إلى ما قاله بيرس _هو"فعل أو تأثير يستلزم مشاركة ثلاثة أطراف هي العلامة وموضوعها ومؤولها،على نحو لا يتم فيه هذا التأثير النسبي بأي شكل كان في فعل اثنين منهما فحسب...تعريف توليد الدلالة هذا لا يتعارض مع تعريف العلامة...العلامة..تعبير أوتمثيل..وتبعا لهذا لا تنتج علامة إلا إذا دخلت عبارة،وبصفة فورية،في علاقة ثلاثية حيث يولد الطرف الثالث،أي المؤول بصفة آلية تأويلا جديدا وذلك إلى ما لانهاية له.وتبعا لهدا فان العلامة...هي ذلك الشيء الذي يجعلنا دائما نعرف شيئا ما إضافيا)1.

ونظير هذا التناول ما تقفى أثره"سامي أدهم"حينما جعل الفهم أو التأويل الشرط الأساسي والعنصر الملازم لفعل الظهور اللغوي حيث إن اللغة لديه، ليست مدلولا متعاليا ولا جوهرا يختفي وراء حجب المؤلف، بل إن جوهر ظاهرة اللغة هواللامتناهي(فالمعبر اللامتناهي ينكشف بواسطة المعبر ويظهر المعنى ملاصقا له،فجوهر اللغة هو قانون انكشاف المعبر اللغوي وانكشاف المعاني اللامتناهية) 2 يترتب عن ذلك، أن مجال اللغة هو مجال المطلق كونها ظاهرة حية وحيوية، متحولة ومتجددة باستمرار، واقعية وممكنة ...الخ، وفي هذه الحالة يتمكن الخطاب من تحقيق مقولة الخطاب الجامع التي دعا إليها "جيرار جينيت" نتيجة تحقيق فعلي الانفتاح والتواصل كون اللغة نشاطا سيميوزيسيا تفعله مقصدية المستقبل فتغدو عملية تلقي الخطاب عملية إيجابية من خلال توليد معانيه بل يتعدى ذلك إلى أن يتحول متلقي الخطاب إلى مساهم في إنتاجيته.

عبرهذا المأخذ، تحقق اللغة وظيفتيها الجوهريتين - فضلا عن الوظائف الأخرى- هما:الوظيفة التعاملية والوظيفة التفاعلية، لأن نشاط اللغة لا يمكن اختزاله عند مجرد تحقيق اللغة للوظيفة التعاملية(تحقيق التواصل والنقل الناجح للمعلومات بين باث ومتلق) بل إن اللغة تضطلع إلى بناء العلاقات الاجتماعية "كالمعاملات اليومية مثلا "لتحقيق المقاصد والغايات،التأثير في المخاطبين،الأخذ والرد مع الآخرين من خلال مراعاة أدب الحوار و أخلاقياته.

1 - ينظر، إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة، ط-01، ص39.

2 - ا دهم (سامي)، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي،ط-01،ص175.

يترتب عن ذلك، أن السيميائيات تتشوق دوما إلى دراسة ما عجزت اللسانيات البنوية باعتبارها لسانيات محايثة غير تداولية عن دراسته كاهتمامها بمستعمل العلامة وبمفكك شفرتها دون إغفالها الدور الكبير الذي يؤديه السياق * في النشاط الكلامي باعتباره مكونا أساسيا من مكونات بنية اللغة والمؤطر الجوهري لفعلها التواصلي، ذلك أن الهوية التركيبية لنسق اللغة ضرورية(ولكنها غير كافية: لكي يكون هناك هوية للرسالة يجب أن يكون هناك أيضا هوية السياق(...)لا يمكن أن يكون للرسالة معنى إلا ضمن سياق ومن خلال هذا السياق)[1] بوصفه عاملا خارجيا ولحمة من الظروف التي تجتمع إثر فعل التلفظ كي تؤدي دورا تأسيسيا في تركيب نسق اللغة و بناء النص وتركيب الخطاب.

---

*السياق"le contexte"هو مجموع العوامل اللغوية والأدبية،والثقافية التي تخبر بوضع استقبال النص.ينظر،شيفر(جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟،ص109.أوهو الجو الخارجي الذي يلف إنتاج الخطاب،من ظروف وملابسات،ويعد العنصر الشخصي من أهم عناصره،ويمثله طرفا الخطاب:المرسل والمرسل إليه،وما بينهما من علاقة أو المعرفة المشتركة فتغدو العلاقة بين طرفي الخطاب من أبرز العناصر السياقية التي تؤثر في تحديد استراتيجية الخطاب المناسبة واختيارها؛إذ يراعيها المرسل دوما عند إنتاج خطابه فلا يغفلها،وذلك بوصفها محددا سياقيا،له دوره في إنجاح عملية التواصل،وتحقيق هدف المرسل من عدمه،كما يعول عليها المرسل إليه في تأويله،وذلك حتى يتمكنا من الإفهام والفهم،أو الإقناع والإقتناع،بالإضافة إلى مكان التلفظ وزمانه،وما فيه من شخوص وأشياء،وما يحيط بهما من عوامل حياتية:اجتماعية أو سياسية أو ثقافية وأثر التبادل الخطابي في أطراف الخطاب،ومن أنواع السياقات:- **السياق النصي**:الذي عني بالكشف عن علاقات تتجاوز الإحالة بين الجمل مثلا؛وذلك بإعادة بناء تماسك النص،بوصفه نظاما أكبر في النحو،ليتمكن المرسل إليه من اكتشاف هذه الوحدات الكبرى وعليه فمن المهم النظر إليه من خلال علاقته بالإجراءات الإجتماعية النفسية.-**السياق الوجودي**:والذي يتم الانتقال من خلاله من الدلالة إلى التداولية حالما يدرك أن عناصر السياق"المرسل،المرسل إليه،الظروف الزمكانية"أنها مؤشرات للسياق الوجودي. – **السياق المقامي**:حين يعبر المرسل عن مكونات العالم الحقيقي أو غن العالم الممكن،فإن السياق المقامي يوفر جزئيا،بعض العوامل أو المحددات التي تسهم في تحديد معاني الخطابات،والمقامات بوصفها سياقا،هي صنف متأصل في المحددات الاجتماعية تؤطر النصوص وتسهم في بناء الخطاب الإقناعي والحجاجي.-**سياق الفعل**:يرى"أوستين"أن التسلسلات اللغوية تعبر عن أفعال،بل هي الأفعال نفسها وأن الجمل تنهض على القوة الإنجازية للفعل ويلح"أوستين"على دور العرف الاجتماعي من قبل المرسل لإنتاج اللغة. **السياق النفسي**:إن اعتبار الخطاب فعلا،وأن الفعل اللغوي قصد مشروط،يقود إلى دمج الحالات الذهنية والنفسية في نظرية تداولية اللغة،لتصبح المقاصد والرغبات مسؤولة عن برنامج الفعل والتفاعل.وهذه الحالات هي مناط اهتمام الوصف والتفسير التداولي،بوصفها السياق النفسي لإنتاج اللغة وفهمها.وإجمالا،فهذه الانواع من السياقات متداخلة ومترابطة،فلا يستغني أي منها على الانواع الاخرى،وبماأن السياق متنوع فإنه يضيق ويتسع،وينعكس هذا التنوع على الخطاب:في شكله والقصد منه وتأويله،فالسياق هو دليل المرسل في اختيار استراتيجيته الخطابية.ينظر، الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، إستراتيجيات الخطاب، ط01،صص42-...45 -48 -49 .

1-شيفر(جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟،ص 99.

3-2/ فاعلية التلفظ في الخطاب السردي.

إن اللغة إثر انفتاحها و تداوليتها أتاحت للمتخاطبين إمكانية ممارسة تلك الفعالية التلفظية ضمن خطاباتهم المتنوعة أي؛ ممارسة جملة من الإستراتيجيات الخطابية التي تسمح لمقاصد اللغة الإرتقاء من الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة التفاعلية، وبما أن المتلفظ كائن اجتماعي وخطابه موجه للمجتمع فإن للمجتمع أسيقة شتى تتطلب بدورها خطابات متعددة و متنوعة لبلوغ الأهداف و المقاصد.

يظهر ذلك جليا من خلال الإستراتيجيات المتعددة التي يتوخاها المتخاطبين نحو استراتيجية الإقناع مثلا بوصفه صفة لخطاب موجه لمتلقين محددين بهدف التأثير فيهم وإقناعهم وذلك بالتوسل بصيغة المحاججة أو بخطاب البرهنة وعليه فإن،"الحجاج" بنية تداولية تسعى إلى الظفر بالأهداف وبلوغ المقاصد المرتجاة، و هو تقنية يرمي إلى إقناع المتلقي بقيام عمل ما، و كون الحجاج الأداة الأساسية والآلية المثالية التي يتوسل بها المرسل لبلوغ هدف الإقناع، التوجيه، التأثير... في المرسل إليه أو تحويل الأقوال إلى أفعال كالوعود مثلا،لأن التلفظ حسب نظرية"أفعال الكلام"لدى رائدها "جون أوستين "John Austine""ليس فعلا صوتيا أو بنية نحوية بل هو فعل لغوي مما يعني أن(التلفظ هو إنجاز للفعل) [2]أو فعل القول quand dire c'est faireأي؛ كيف نصنع الأشياء بالكلمات بمعنى أن مجرد التلفظ يحوي قوة إنجاز أو قوة إنشاء وتحقيق يتضمنها القول.

كون اللغة نسقا سيميائيا دالا فإنها تتمتع بقدرة كبيرة في تحويل التلفظ إلى فعل وفي ترجمة كل ما يحيط بنا من علامات وما تشمله مدارك المتلقي من الموسيقى الرسم النحت الإشارات "الحربية البحرية...الصم والبكم" إلى تلفظات لغوية أي؛ القدرة على وصف مختلف الأنظمة السيميائية، حتى أنها قد تترجم و(تشير إلى شيء غير موجود في الطبيعة ولكنه موجود في ثقافة المرسل والمتلقي،من ذلك أن عبارة"عروس البحر"أو" sirena "لا ترتبط بمرجع طبيعي بل بمرجع ثقافي أوأسطوري وتصبح من دون مرجع لدى متلق غريب على تلك الثقافة أو جاهل بعالم الأساطير) [1] بهدف تحقيق الفعالية الحوارية و التلفظية ضمن لغة الخطاب السردي من جهة ومن جهة أخرى تفعيل إمكانيات التأويل لتوليد دلالي لا نهائي، فيصبح شرط نشاط العلامة ليس الإستبدال الصرف إنما التأويل المحتمل الذي يفضي إلى توسيع مفهوم العلامة فتتحول إلى(كيان واسع الإمتداد...شبكة من التكتلات

1-جون(أوستين)نظرية أفعال الكلام"كيف ننجز الأشياء بالكلمات"، نقلا عن،الشهري)عبد الهادي بن ظافر،إستراتيجيات الخطاب،ط01، ص17.

2- إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة، ط-01، ص ص17 -18.

والتفكيكات التي تقبل دوما توليفات جديدة) [1] ذلك أنه من الخصوصيات الأساسية للعلامة القدرة على بلوغ التكهنات التأويلية القصية والأبعد شأوا التي تنبثق من الكفاءة الموسوعية للقارئ بوصفه عنصرا فاعلا ومشاركا في تحريك وتفعيل وإثراء النشاط السيميوزيسي دون أن يسلبها هذا الوضع(البهاء النسقي في مقابل الهباء التأويلي) [2] حيث إن، كل تأويل يقبل بدوره تأويلا جديدا، فالمضمون (المؤول يجعلني أذهب إلى أبعد من العلامة الأصلية ويجعلني أدرك ضرورة التوارد السياقي الأتي لعلامة أخرى) [3]وهو ما دفع بـ"بيرس"إلى أن يعرف العلامة بـ(قضية في طور التولد)[4].

عبر هذا الحذو، أثار"جاك لاكان" JAKE LACANهذا الطرح إثر نقده للسانيات البنوية التي ضيقت مجال اللغة من خلال الإكتفاء بالنظر إليها على أنها أداة بسيطة غير معقدة تتيح التواصل دون أدني مشاكل(لكل دال مدلولا محددا واحدا ووحيدا)في حين، أن التفكير اللاكاني حول اللغة ينطلق أساسا من كون كل دال يحيل على أكثر من معنى ممكن وهو مايبرر(قدرة اللغة على الايحاء) [5] ذلك أن وظيفة الدال الجوهرية ليست الإشارة إلى موضوع دقيق والتعبير عن دلالة محددة، إنما هي وظيفة متعددة كون الدال يحمل أكثر من معنى ممكن مؤكدا(أن هذه الإمكانيات لا تعطى لنا على وجه العموم .فالكتابة أو السياق يسمحان لنا،في نهاية كل جملة،بإبراز معناها....هذا الغنى الكامن في معاني الكلمات...هومانسميه"تعدد المعاني"يسمح لنا بالكثير من القراءات فنحن لا نتساءل عما يريد المؤلف قوله،بل عما توحيه إلينا كلماته) التي قد توجهنا إلى معان وإلى أفكار لم يقصدها الكاتب أوالتي انزلقت منه هفوة(فالدال،بالنسبة إلى التحليل النفسي،قابل لحمل بعض الأصداء اللاواعية خصوصا لدى ظهوره ضمن بعض الظواهر الأقل"عقلنة"مثل الحلم،وزلة اللسان،والنكتة...،تداعيات الذات الخاضعة للتحليل(أو الذات التحلينفسية)تسمح لنا بالاقتراب من رغبتها اللاواعية)[1]وعليه، فالدال أو الكلمة ليست وحدة مجردة ضمن نسق مغلق لا معنى لها خارجه إنما شبكة من الأصوات والدوال.

1- إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة، ط-01، ص ص57 -58.

2-يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل و فعالية الحوار ط-01، ص 99.

3-4- إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة، ط-01، صص 109-69.

5- لاكان (جاك)،اللغة الخيالي والرمزي،ط-01،ص10.

6- المرجع السابق،ط-01،ص11.

بما أن اللغة ليست مجرد أداة للتواصل ، فإن عباراتها لن تكون دائما صريحة وذات دلالة شفافة؛ لأن متلفظ اللغة قد يستعير بعض الأنساق المختلفة ليزين بها لغته و لإحداث ثغرات ضمن لغة الخطاب الروائي مثلا من ثم ، تصبح آلية الإستعارة أساس بنية اللغة بماأن(اللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية إذ تؤسس آلية الإستعارة النشاط اللغوي..وهي...محرك التجديد)[1] تدخل مفكك شفراتها إلى متاهة وإلى مجال دلالي معقد .

إن اللغة دوما إستعارية التشكل و(الإستعارة حيلة تمكن من الحديث مجازيا ...فهي تحدث انزلاقا في التصور نحو آفاق جديدة) [2] بغية خلق نشاط سيميوزيسي (من علامة إلى علامة) ذلك أنه كلما (أو لنا مدلولا، أي ترجمناه في علامة أخرى، اكتشفنا شيئا إضافيا. فعوض أن تتركب الإحالة من جديد، تبتعد أكثر و تتحدد أكثر) [3] لأن اللغة لدى الفلسفة الهرمينوطيقية تدرك على أنها رمزا" un smbole" حيث إن ما يسكت عنه وما يختفي وما تحتجب دلالاته هو أساس انفتاح اللغة و ديناميكيتها، إن اللغة لدى الفلسفة" الهيديجرية" على سبيل المثال(تبطن أكثر مما تفصح، وتلمح أكثر مما تصرح، بل إنها تتميز بخاصية محورية أخرى،...وهي خاصية الإختراق)[4].

1-2-إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة،ط-01،ص ص235-236.

3-المرجع السابق ،ص313.

4- أحمد (إبراهيم)،أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، ط-01، 2008، ص 10.

وفق هذا المعطى يطرح"أرنست كاسيرر ERNST CASSIRER" تصوره حول "فلسفة الأشكال الرمزية" والمتمثلة لديه في:الأساطير واللغات، والأديان والفنون والعلوم والتاريخ...باعتبارها الأسس التي ينبني عليها العالم الإنساني.

إن "كاسيرر" يتعامل مع الأشكال الرمزية كوسائط تجنيسية كونها لا تحاكي العالم المحيط بنا بقدر ماتنتجه انطلاقا من ذاتها ولعله السبب الذي دفع ب"كاسيرر"إلى أن يميز الكائن الإنساني عن الكائن الحيواني، كونه يتمتع بالقدرة على إنتاج أشكال رمزية متعددة، إن"كاسيرر"يرى بأن اللغة الإنسانية وبالتحديد اللغة المنطوقة ليست مجرد وسيلة بسيطة لوسم العالم المحيط بنا إنما هي لغة رمزية تمارس الفعالية الحوارية مع ما يضارعها من الأنساق الثقافية وهو ما جعل منها لغة تنأى بعيدا وتسمو عن الصرخات التي يستعملها الحيوان بطريقة مكررة، إن اللغة (تلجأ إلى الرمز، وهذا اللجوء إلى الرمز يميز الإنسان نهائيا عن الحيوان حتى أننا نستطيع القول أن الإنسان حيوان رمزي أي لغوي فهو وحده القادر على فهم الرموز و حلها.غير أن لغة الكلمات أي اللغة المنطوقة ليست السبيل الوحيد لاستعمال الرموز فالإنسان كائن ثقافي،و داخل هذه الثقافة عينها ينتج أنساقا متعددة غير اللغة ليشكل كل واحد منها لغة خاصة،وهذه الأنساق هي الأساطير والأديان و...والإنسان حين يشكل ثقافته فإنه يعيش بين مجموعات متنوعة من الرموز،وكل مجموعة منها تزوده بمجموعة من المعلومات أي أنها تعلمه شيئا جديدا عن العالم الذي يعيش فيه،وبالتالي فإنها لا تقلد عالم الواقع الذي نعرفه سلفا)[1] مما يؤكد جل ذلك أن نسق اللغة نسق مفتوح.

تكاد لا تنفصل هذه الرؤى عن فلسفة اللغة لدى "مارتن هيدجر"" MARTIN HEIDEGGER "، حيث إنها تكتسب لديه دورا مفصليا في فهم" الكينونة Etre" وفي تحديد الوجود الإنساني.

إن اللغة لدى"مارتن هيدجر"(ليست...تعبيرا صوتيا ولغويا وكما ينبغي تبليغه.إنها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفه شيئا مقصودا في الكلمات والجمل،وإنما تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح.فحيث لا توجد اللغة،مثلما هو الأمر

1-Cassirer(Ernst),La philosophie des formes symbolique نقلا عن،أحمد(إبراهيم)،انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر،ط01،ص34.

في الحجر،والنبات والحيوان،لا يوجد..انفتاح الموجود)[1].

يترتب عن ذلك، أن اللغة في تصور"هيدجر" تتجاوز كونها أداة للنقل والإبلاغ والتواصل ابتكرها الإنسان كي يعبر عن إدراكه للأشياء أو أن يقدم معنا عنها إلى التعبير على الوجود وعلى الكينونة الإنسانية، وهو بذلك يقر بأسبقية أنطولوجية للغة على الكائن الإنساني وبوصفها كذلك، فإن اللغة هي الخالقة للكائن البشري وللكينونة(الوجود)معا، وهو ما دفع به إلى أن يتخذ منها منطلقا في بحثه عن الوجود وعن بنية الكائن الإنساني مؤكدا(أن ماهية اللغة،هي لغة الماهية،وهذا يعني أن اللغة الحقيقية هي التي تعبر عن صميم الوجود،اللغة...ليست شيئا تربطنا به علاقة فحسب،بل هي...سيدة العلاقات،إنها محركة العالم وكاشفة الوجود...العلاقة التي تربط الإنسان بالوجود ...لا تجعل هذا الكائن العاقل في المركز بالمعنى الديكارتي أو حتى السارتري.ليس الإنسان هو الذي يحدد الوجود...ولكن الوجود هو الذي يتجلى من خلال اللغة للإنسان،وفي الإنسان) [2].مما يعني أن اللغة ،هي التي تحدد كينونة الإنسان بوصفها(في مجموعها بيت الوجود،ومخبأ ميلاد الإنسان) [3]ولعل هذا السبيل الوحيد الذي نهتدي به ومن خلاله كي الكشف عن الوجود كي ننفتح على المجهول.

1- أحمد (إبراهيم)،أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر،ص73.

2-المرجع السابق،ص63.

3- المرجع نفسه،ص89.

الفصل الثاني:
الحوارية و تعدي مقولة الجنس الأدبي.

1- الأنماط البدئية وتشكّل الجنس الأدبي.

إن مقولة الجنس الأدبي مذهب أدبي قديم وصيغة فنية عامّة تنهض على مميّزات خاصّة بها وقوانين وقواعد تضبط الشعر من خلالهما لتضع عبرهما حدودا لعزل جنس عن آخر وقد انبثقت في الأصل من شعرية أرسطو(Aristote) بوصفه المؤدّي الشرعي لها وعليه،أضحى مؤلّفه الموسوم" بفن الشعر" " Poétique" مصدرا لتصنيف الأجناس الأدبية والذي يستهله بإقراره أنّ الشّعر أجناس،ويقصد أرسطو بقوله:" الملحمة والتراجيديا والكوميديا لأنّها الأجناس الأكثر أهمية بالنسبة إليه كونها تؤدي منطق التفريع لمعايير الشعرية الكلاسيكية المتواضع عليها،وكونها أيضا الأكثر ملاءمة للمتلقي اليوناني على غرار جنس الشعر الغنائي الذي ذهب إليه أرسطو نظريّا،أمّا إجرائيا يكاد ينعدم وعلة ذلك أنه لا يتلاءم وطبيعة المجتمع اليوناني الملحمّي، وإثر ذلك نجد (أنّ أرسطو لم يحافظ على هذا التقسيم الثلاثي، إذ اختفى الصنف الأوسط)[1] كما يذكر أجناسا أخرى لكن ذكره لها جاء عرضا وخفيا من غير أن يعلن عنها.

إنّ تجاوز أرسطو لهذه الأجناس وعدم إدراجها علنا ضمن جنس واحد يدفعنا إلى طرح سؤال جوهري يرد مؤداه في الآتي:

-هل هذه الأجناس التي لم تتأصل تحت جنس معلن ومن ثم ظلت شاردة مهملة في المستثنى نحو ما يمثله الشعر الدثورمبي* مثلا، المحاورات السقراطية، الأهاجي، المحاكيات المنظومة على الوزن الثلاثي أو الإيليجي، الصفر في الناي، اللّعب بالقيتار ... إلخ هل ستكون مسلكا لمقولة الجنس الأدبي وبتعبير آخر، هل يمكن عدها عتبات بدئية وعللا أولية لتخلق الأجناس؟ بمعنى، هل أرسطو ظل يقدمها ضمن الفضاءات التي تأخذ بها المواضعة وتمثلها الطقوس من غير أن يغفل دورها بوصفها خطابات مهدت لظهور الجنس الأدبي؟ ووفق هذا، هل يمكننا القول مبدئيا بأنّ هذه التلفظات هي الأنماط البدئية

---

[1]- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، نزاغسان السيّد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، ص19.
*هو قصيدة، يشبه الطراغوديا، ماخلا أنه لا يخض به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة، بل الأخيار على الإطلاق. ينظر، أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر/ عبد الرحمان بدوي، ص166.

والعلّل الأولى التي أدّت إلى ولادة جنس الشعر ومن ثمّ، أرست مقولة الجنس الأدبي تصوريا؟ وإن كان الأمر على هذا النحو الذي افترضنا، فما سبب سعي "أرسطو" إلى الإلتفات إلى هذا النمط من الخطابات*؟ أ لأنها كانت تحظى بغلبة الحضور في تلك الحقبة الزمنية؟ فما طبيعة هذه الأنماط البدئية المولّدة لأجناس الشعر الثلاثة؟ هل هي من طبيعة أجناسيّة؟ أم من أنماط ذات طبيعة حوارية وشعبية؟

خاصة إذا علمنا، بأن "أرسطو" إثر ترسيخه مبادئ نظريته في الشعر، شرع في احتضان أجناس والإحتفاظ بها كي يشملها عبر شرعية التسنين وتأخير غيرها أو تهميشها أو الأخذ بالجوهري منها بهدف تركيب نسق أجناسي جديد بناء على خطابات حظيت سلفا بمكنة الحضور المكثّف في تلك المرحلة التاريخية، حيث إنّ "أرسطو" (يميز أولا الخطابات التقليدية عن الخطابات الغير التقليدية** (...)مستبعدا هذه الأخيرة من مجال بحثه ،بعد ذلك (...) يعارض الخطاب الشعري بالخطاب النثري (...) تحليلاته تقتصر على المحاكاة المنظومة)[1] ونتيجة لإجرائية التمايز الأجناسي عبر محدّدات التقابل التي أجراها "أرسطو" على جملة أنماط خطابية بدئية يتشكل لديه جنس خاضع لتقاليد الشعرية الكلاسيكية.

وفي ضوء هذا، نجد أن من بين الأنماط البدئية والعلل الأولى التي أسهمت بشكل أساسي في بناء جنس الشعر نجد مثلا خطاب الكورس أو الجوقة*** وطقس الإنشاد... إلخ بوصفها ترسّبات نصية مكثّفة وتلفظات منفتحة تؤدي مقولة "الحوارية Dialogisme " والتعالي النصي la Trantextualité أفضت إلى إنتاج جنس الشعر ومقولة الجنس الأدبي، حيث إنّ الأجناس التي قامت عليها سلميّة أرسطو كانت (تبتدئ من العلل [الأول]

* الأنماط البدئية نحوالقصائد الديثروميته، الأهاجي، الأناشيد... الحوارات السقراطية... وغيرها التي ستتوقف عندها فيما سيأتي.

** من بين تلك الأنماط البدئية نجد مثلا خطابات " أيمبد دوكل" وهو فيلسوف يوناني (490–435ق م) ينظر، شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسّان السيّد، دط، ص18.

[1]– شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، ص ص18–19.

***هم جماعة المنشدين والمغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة ... كان النشيد في الأصل موضوعا تتغنى به جماعة على شكل جوقة، حتى أصبح له موضوع محدد وتتغنى به جوقة منظمة وتتمثل مهمة تقديمها على المسرح، وكان في الطقوس الإغريقية يأخذ أشكالا دائرية ومربعة. ينظر، حوارية الصيغ الأجناسية في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة سميائيات، جامعة وهران– الجزائر، ع 02، خريف 2006، ص159.

الأولى التي للمذهب المسمّى الديثور مبو (...) وأيضا (...) من اللّهو واللّعب و (...) النشائد الصغار* (...) و (...) الرهج** في الكلام والمقولات الداخلة في باب الإستهزاء والهزل (...) و (...) الرقص المعروف بساطوراي)***[1] وعليه، فالمحاكاة ليست عنصر مولّدا للشعر إنّما هي معيار ألحقته الحقبة الكلاسيكية على جملة من التلفظات المفتوحة للحدّ من الخلط الأنواعي والتهجين النمطي لأشباه الأنواع للمحافظة على مبدأ الصفاء وتضييق المفهوم الجمالي للأدب.

إنّ الأدب الدرامي بوصفه جنسا من الأجناس الشعرية الثلاثة، انبثق في الأصل من خطابات الشعوب البدائية بوصفها أنماطا بدئية وعللا أولى أفرزت جنسي التراجيديا والكوميديا، ذلك أنّ (التراجيديا بعد أن نشأت مرتجلة (...) شأنها في ذلك شأن الكوميديا على أيدي ناظمي الدثورمبوس، كما نشأت الكوميديا على أيدي ناظمي الفاليّة التي لا تزال شائعة إلى الآن في كثير من المدن، بعد أن نشأت التراجيديا هذه النشأة أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقائمين بها، وبعد أن مرّت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية)[2] يتضح لنا من خلال هذا المعطى، أنّ سلّمية "أرسطو" بوصفها أصلا للتصنيف انبثقت من جملة خطابات حظيت بمكنة الحضور قبل مرحلة التقعيد ومن ثم، فإن التصنيف "الأرسطي" للشعر لم يسلك رأسا الأخذ بكلية الجنس ، بل انتهى إلى ما سبقه من التلفظات التي سبقت ظهور الجنس الأدبي ذلك أن الخطاب الصوغي هو الشرعي في الحضور كما أنه أوجد الجنس وأصل له.

ومن ثم، تعدّ الأنماط البدئية العلل الأولى المولّدة للجنس الأدبي، ممّا يؤدي بنا ذلك إلى القول بأنّ (أسماء الأجناس هي اختزالات بسيطة للإحصائيات الأعمال، أي أنّ

---

*النشائد الصغار: الأساطير.

** الرّهج: هو الشغب.

*** ساطوراي: هو نوع من الرقص يحدثه الموسيقاريون وهو رقص عنيف، ينظر، أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر/ عبد الرحمان بدوي، ص ص 94–167.

[1]– أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر/ عبد الرحمان بدوي، ص ص93–94.

[2]– أرسطو (طاليس)، فن الشعر، نقل/ أدبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تر–تح/ شكري محمد عيّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة– مصر، 1387هـ–1967م، ص 42.

مرجعهم، هو سلسلة الموضوعات (...) تسمح بتجميع نصوص تحت اسم واحد)[1]، فالتلفظات البدئية والطقوس الكرنفالية والخطابات الشفاهية ... جميعها أفرزت الجنس الأدبي والأدب الدرامي تخلق من خطابات تنتمي كلّها إلى حقل التداولية، وبما أنّ هدف "أرسطو" هو تقديم مفهوم ضيّق للأدب، فإن سبيله في ذلك هو توسّله بتلك التلفظات الحوارية التي تعجّ بالأنواع ليمارس عليها نوعا من التحديد الأجناسي فـــ(قلل نصيب الجوقة، وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل (...) ثم إنّ التراجيديا لم تزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركة شكل التمثيلية الساتورية (...) لأنّ الشعر كان ساتيريا وكان أقرب إلى الرقص)[2] وبما أن التراجيديا والكوميديا تولّدتا من جملة أنماط نحو: الدثورمبوس والأهاجي ،الأناشيد والطقوس الشعبية الكرنفالية فقد اعتبرتا أعظم شأنا من الأنماط البدئية، إذ إنّ (التراجيديا والكوميديا كانتا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين)[3] ومرّد ذلك، أن كلتاهما تبوأتا مسلك التحدد الأجناسي المأمول لدى أرسطو ومن ثم، انقطعت عن تلك الهجنة البدئية في ضوء شرعية الجنس الأدبي.

إنّ ما تكرّر حضوره من خطابات حوارية و تعدّد وجوده وكان له غلبة الحضور في المرحلة ما قبل الكلاسيكية هو الذي أنتج مقولة الجنس الأدبي، ذلك أن قبل سلمية "أرسطو" المؤدية إلى التصنيف لم يكن للتصنيف من حضور قطّ، بل كان هناك الخطاب "le discours" " لأن (الشعر نشأ طليقا في هذيان ديونيزوس الجميل، ثم تكاثرت من حوله الوظائف والغايات والظروف فطرأ على طبيعته تحول ملموس، أفضى النظام إلى فرض الشكل عليه...)[4].

من هنا،فإنّ طبيعة الأدب إذن قبل انبثاق مقولة الجنس الأدبي لم تكن أجناسية منغلقة ومكتفية بذاتها، بل إنّ الأدب في سالف عهده ذو طبيعة حوارية يسعى إلى تكثيف فاعلية الحوار عبر حوارية الصيغ، وبما أنّ جنس الشعر تخلّق من أسيقة المحكي بوصفها

---

[1]–شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسان السيّد، ص ص 20–21.
[2]–أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر–تح/ محمد شكري عيّاد، ص42.
[3]–المصدر السابق، ص40.
[4]–هوراس، فن الشعر، تر/ لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988، د ط، ص 81.

خطاباتا بدئية تنتمي لآداب شعبية شفاهية كقصص الحكواتي وخطابات الفولكلوريين وطقوسهم، إنشاد الجوقة الجوّالة، فإن الأدب الشفهي من بين الأنماط البدئية التي أفضت إلى أولية الجنس الأدبي،إن(الأدب الشعبي (Folklore) (....) الأدب الشفهي جزء متمّم (...) لا يمكن فصله عن دراسة الأدب المكتوب، وقد كان ولا يزال يوجد تفاعل دائم بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب (...) معظم الأدب الشفهي (...) أصل (...) لعديد من الأنواع (...) الأدبية (...) يضاف إلى ذلك أن امتزاج قصص الفروسية وأغاني الشعراء الجوّالين (التروبادور– المطربون، في الفولكلور أمر لا يرقى إليه الشك (...) الفن الشعبي (...) الأغاني الشعبية وقصص الجن والخرافات (...) هي في الغالب (...) أصل ومنشأ أنواعها الأدبية وصناعتها)[1] .

إذ إن مقولة الحوارية بوصفها مقولة سابقة على ظهور مقولة الجنس الأدبي هي النمط البدئي والعلة الأولى التي أدت إلى ميلاده وذلك بإفرازها نوعا من التصنيف الإجرائي الذي اتخذ لدى أرسطو ثلاثة أجناس كبرى من ملاحم، دراما وقصائد غنائية، ممّا يؤدي بنا ذلك إلى القول بأن متصوّر الجنس الأدبي لم يكن قبليا بل لاحقا، لأن الأجناس لم تولد منذ البدء بل أسباب ومصادر ولادتها هو نتاج تراكم لتلك التلفظات البدئية التي فرضت حضور الجنس أدبي وعليه، فالأجدر بنا هو(أن نقصر متصور "جنس" على هذه " الأنواع" (...) الملحمة والشعر الغنائي والمأساة ليست أثارا متولّدة عن لا شيء، ولا أثارا مبنية ولا تشكيلا إنّما " مواقف جوهرية" لعملية التشكيل (...) إنّ الأجناس الأدبية نتاح (...) ارتباط بين مضامين محدّدة وعناصر شكلية محدّدة (...) اكتسب هذا الارتباط قوة السنة)[2] بهدف الحدّ من التفاعل الحواري ضمن الخطاب الأدبي والروائي من خلال حوارية صيغه وتناصها وحصر وظيفة الأدب الجمالية للمحافظة على مبدأ النقاء الأجناسي.

[1]– ويليك (رينيه)، وارين (أوستين)، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، مرا/ حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 02، ص50.

[2] - Viéktor (Karl)L' histoire des genre littéraires ,in Théorie des genres, Ed. Du Seuil ,paris , 1986, p10, …13.

2- أوّلية الجنس الأدبي.

إنّ شعريّة "أرسطو" شعرية قائمة على مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية لذلك،فإن الحقل الأنسب لها هو حقل التصنيف الذي يستبعد الأنواع المختلطة، الهجينة والمتعدّدة الأصوات، ليحتضن الجنس الصّافي فقط، النقي، الأحادي الصوت والصّوغ والأسلوب.

يعد الجنس الأدبي في تصور الشعرية الكلاسيكية حلقة تصوّر للإنتاج المعيار انطلاقا من أنّ الخطابات تتراصف وهي على نحوية معيّنة ومحدّدة من حيث الصوغ الأسلوبي ومن حيث المهيمنة البلاغية التي يمليها الجنس الأدبي إزاءها وعليه، فما يقع تحت هذه التلفظات من صيغ يكون الأمر بالمثل، إذ إن هذه الخطابات تأخذ أحادية الصوغ و فرادة التلفظ.

ولعل "هوراس" « Horasse » عبّر عن هذا بقوله (أنّ موضوعا كوميديا لا تمكن كتابته في الشعر تراجيدي، كذلك تأنف مأدبة ثايستيس أن تروى في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا، لكل مقام مقال، فليلزم الشعراء هذه الحدود)[1] .

من هذا المنطلق،انشغلت مقولة الجنس الأدبي بالتصنيف أي بجملة مبادئ أجناسيّة تضبط الأدب من خلالها، وبما أنّ جنس الشعر لدى "أرسطو" محاكاة للطبيعة الإنسانية فهو ينقسم إلى ثلاثة أجناس:غنائي،ملحمي ودرامي ذلك أنّ تحديد جوهر الشعر يوازي تحديد أقسامه الجنسية الثلاثة وهي: الملحمة، والشعر الغنائي والشعر المأساوي)[2] .

صحيح أن ما يميّز هذه الأجناس الشعرية الثلاثة أنّها تتّفق جميعها في جملة مسائل نحو اتّفاقها في أنها صنائع تحاكي بالصوت* واختلافها في الفروع التي أقام عليها أرسطو قسمة الشعر ومن ثم،نجد "أرسطو" يستهل كتابه "الشعرية" بإبراز الهدف الذي يود

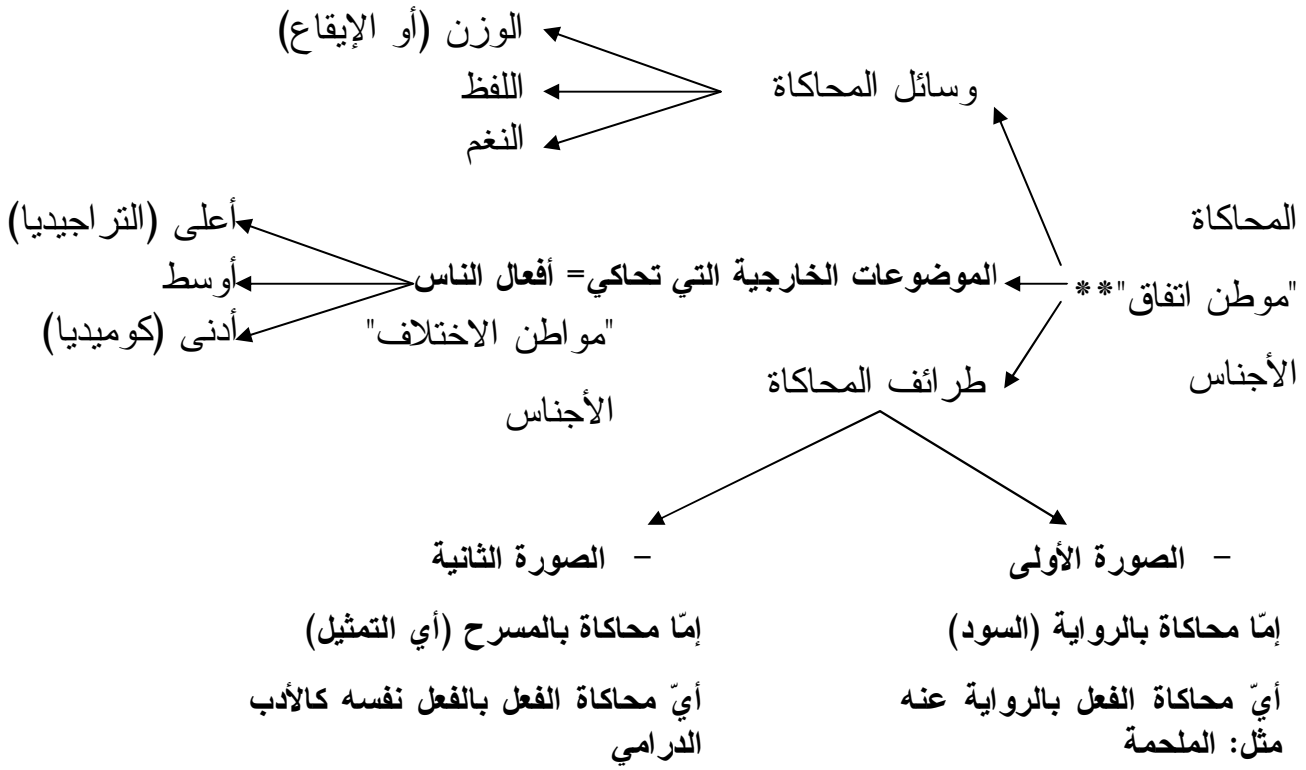
---

[1]- هوراس، فن الشعر، تر/ لويس عوض، دط، ص 114.

[2]- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟ تر/ غسان السيّد، ص32.

* إنّ الشعر لدى أرسطو بوصفه علامة تصنيف كبرى هو محاكاة، يبد أنه فضل الصنائع التي تحاكى بالصوت كالكائن الحيّ والآلات في مقابل الصنائع التي تحاكى باللون كالنحت... الزخرفة، الهندسة المعمارية، الرسم وجعل (المحاكاة بالصوت هي قوام الشعر) ينظر، أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمد شكري عيّاد، ص "هـ" أيّ المحاكاة اللغوية.

توضيحه يذكر(إنا متكلمون في صنعة الشعر في ذاتها وأي قوّة لكلّ نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضا من كم جزء يتكوّن الشعر وما هي أجزاؤه (...) فشعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا (...) كل تلك بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء إمّا باختلاف ما يحاكى به، أو باختلاف ما يحاكى أو باختلاف طريقة المحاكاة)[1].



ومما يلاحظ، أنّ جنس الشعر من منظور شعرية "أرسطو" هو موضوع عامّ ذو طبيعة خاصّة يحوي ضمنه أجناسا شعرية ثلاثة تتمايز عن بعضها ببعض الفروقات حتى يتسنّى لها إمكانية تمايزها عن نظيرها لتحقيق فعل التصنيف الأجناسي، إلاّ أنّ ما يجدر التنبيه إليه أنّ هذه الأجناس الشعرية الثلاثة لا تنهل سمات تمايزها عن الجنس الآخر من أسيقية خارجية، إنّما تنهلها من الموضوع العام الذي هو الشعر.

[1]- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمد شكري عيّاد، ص28.

** وضعنا هذا المخطّط، كملخص نبرز من خلاله النقاط التي تأتلف فيها الأجناس الثلاثة ونقاط اختلافها، ولتوضيح أدق بنظر، المصدر نفسه التقديم الذي قدمه زكي نجيب محمود.

ذلك أن طبيعة الكليّات التي تفرض حدودا إزاء موضوع الجنس وشكله (تتطلب أن نتصور الشعر كموضوع يمتلك طبيعته الخاصة (الأجناس الأدبية المختلفة بالمعنى الحالي كلمة جنس) تتميز عن بعضها بفروقات خاصة، التي يقتطع كل واحد منها فرعا ضمن الموضوع العام "فن شعري)[1] ونتيجة لذلك، فإنجاز أيّ أثر شعري ملحمة، دراما أو شعر غنائي يتأسس انطلاقا من قواعد جنس معطى سلفا كي يأخذ صرامة التشكل ووحدة البناء بغية المحافظة على المظهر الأجناسي للأثر الشعري وعليه، نلاحظ أنّ جنس الشعر في تصوّر مقولة الجنس الأدبي لا يمكنه أن ينبع من التجربة، إنما ينبع نتاح عملية تقييس على أنموذج مثالي قديم ومعطى يفرض على الكاتب الحد وعلى منواله.

إنّ جنس الشعر بوصفه كيانا كليّا وعلامة تصنيف كبرى ووحدة قياس دفعت بـــ "أرسطو "إلى أن ينتصر لجنس الشعر مقابل التاريخ الذي يتوقف عند حدود تصويره للوقائع التي وقعت والحوادث التي جرت بالفعل في مقابل، ذلك يقوم الشعر بتصوير ومحاكاة الواقعة والمحتملة الوقوع.

يعرّف أرسطو الشعر فيذكر: (أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه هو منظوم أو منثور (...) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أنّ الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى من التاريخ، لأنّ الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلة قول الجزيئات)[2] وبما أنّ جنس الشعر كليّة ينهض على مكوّن نصّي متراتب تؤديه بلاغة الجنس الأدبي، فإنّ مصدر تأديته هو محاكاة* أفعال الناس مما أدى ذلك، إلى انقسام الشعراء إلى صنفين: صنف حبذ محاكاة أفعال الناس الدنيّة فأنتج كوميديات وصنف آخر

---

[1]– شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسان السيد، ص16.

[2]–أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمد شكري عيّاد، ص64.

* إنّ هذه المحاكاة تولد نوعا من اللذة التي يشترك فيها المحاكي والمحاكي له " والعلّة في ذلك (...) أن باب التعليم ليس إنّما هو لذيذ للفيلسوف فقط لكن لهؤلاء الأخر على مثال واحد، إلا أنه أنهم يشاركونه مشاركة يسيرة فلهذا السبب يسرون". ينظر، المصدر نفسه، ص 39. إنّ اللذة الناتجة عن فعل المحاكاة تنتج "تطهيرا" Catharsis إلا أنّ نصيب الشاعر أوفر حظّا من المتلقي، لأنه بالنسبة للشاعر يتحقق فعل اللذة لديه من خلال محاكاته للطبيعة مباشرة، في حين أن متلقي هذا العمل المغلق عن طريق القياس.

حبّذ محاكاة أفعال الناس الفاضلة فأنتج تراجيديات(الكوميديا هي (...) محاكاة الأدنياء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإنّ المضحك" ليس إلاّ قسما من القبيح. والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء (...) و (...) كان هوميروس خير صانع للشعر الجدي الرصين (لأنه هو وحده كان يقرن سمو الشعر بتمثيلية المحاكاة). كذلك كان هو أول من خط قواعد الكوميديا، فلم ينظم أهاجي بل مثل المضحك بشعره، فإن نسبة قصيدته " المارجيتيس" إلى الكوميديات كنسبة الإلياذة والأوديسة إلى التراجيديات (...) التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات وأعني بقولي تتوزع أجزاء عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء)[1] أما الملحمة أو "الإفي" بتعبير "ابن سينا" فهي الأخرى تتفق مع الجنسين السابقين في قضايا وتختلف عنهما في قضايا أخرى، إلاّ أنّ ما يجدر بنا الإشارة إليه أن الحديث عن جنس الملحمة لم يأتي منفردا إنّما جاء مرتبطا بجنس التراجيديا وعلة ذلك تعود "لأرسطو" الذي لم يفرد لها جزءا خاصا.

تتفق(الملحمة مع التراجيديا في كونهما محاكاة للأخيار في كلام موزون، وتختلف عنها في أنّ الملحمة ذات عروض واحد وأنّها تجري على طريقة القصص وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، وذلك إلا قليلا، أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان (...) أما الأجزاء الداخلية في التراجيديا فمنها ما يوجد بعينه في الملحمة، ومنها ما هو خاص بالتراجيديات فمن عرف الجيد والرديء في التراجيديات عرف مثل ذلك في الملاحم، لأنه ما يوجد في الملحمة يوجد في التراجيديا، أما ما يوجد في التراجيديا فليس كله موجودا في الملحمة)[2] وعليه، فإن التصور الذي تقيم عليه مقولة الجنس الأدبي شعريتها هو التصوّر المعياري الذي يصنّف الأدب إلى ثلاثة أجناس تؤدي فعل التطابق مع ما يقابلها من جملة القواعد المفروضة

[1]-أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمد شكري عيّاد، ص40-44-48.
[2]-المصدر نفسه، ص ص46-48.

والمستقاة من الأنموذج بمعنى ؛أنّ كلّ تصنيف يرتكز على معايير من التماثل ذلك أنّ (أيّ جنس، مثل التراجيديا، هو في الواقع تعريف يخدم كمتر قياسي نقيس بواسطته الأعمال الفردية ونقومها. ترتبط هذه الوظيفة لتعريفات الجنسية كمعايير نقدية، بشدّة بالتصوّر العام للشعر (...) الأدب أساسا حقل تجارب متكررة لتقليد نماذج مثالية (...) الشعر هو مجال التقليد)[1] وبما أنّ جنس الشعر معيار نهتدي من خلاله إلى التقويم الأدبي ، فإنّ طبيعة الأدب لدى هذه الشعرية ضيق وينهض على المركز، حيث إنّ مركز الأدب لدى "أرسطو" يقع في الأجناس الشعرية الثلاثة من شعر غنائي ملحمة وأدب درامي.

ومن جملة المعايير التقليدية التي تعتمد عليها الشعرية الكلاسيكية (مبدأ الوحدة الفنيّة- "كمبدأ ينضاف إلى معيار التصنيف أو الفصل أيّ إقرار الشاعر واختياره منذ البداية في أي جنسي سيكتب، مبدأ المحاكاة وتقليد الواقع ... إلخ.- الذي ينبغي على الشاعر الإلتزام به وعدم العدول عنه " بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب، إذ زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنه إنما يفعله لأنه كل، ويكون الكل محفوظا بالأجزاء، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي الكل)[2] ونتيجة لذلك، لا نستغرب تشبيه الشعرية الكلاسيكية العمل الأدبي بالكائن الحي المتعدّد الأعضاء الذي يؤدي إلى تشكيل وحدة عضوية محكمة ومحددة أيّ إلى منظومة أدبية.

مجمل ذلك، جعل الشعرية الكلاسيكية تنهض على مجموعة من الملفوظات الصّافية التي تقصي الفعالية الحوارية بوصفها مقولة تنتصر لفكرة القطيعة إزاء ما ينفلت من صيغ الخطابات الأنواعية ، منغلقة ومكتفية بذاتها، لا تضطلع إلى ما يقع خارجها ولا ينبغي لها ذلك، قاطعة حبل التجاوب والتحاور والتعالق مع مالا يمت لها بصلة، فقد (تميّزت الكلاسيكية بالدّفاع عن نقاء النوع وإيجاد الشرعية الدائمة للغنائي والدرامي والملحمي، وأهملت في غمرة ذلك الأنواع التي كانت تنشأ بين الفنية والأخرى)[3] بغية محافظتها على هيمنة الصوت الواحد والكلي، وبما أنّ جنس الشعر الغنائي Poésie lyrique

[1]-شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، ص 31.
[2]-أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمّد شكري عيّاد، ص203.
[3]-يحياوي (رشيد)، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، 1991، ط2، ص49.

والملحمي épique والدرامي Dramatique الأجناس التي لبّت شروط مقولة الجنس الأدبي فإنها اعتبرت (عند أرسطو في كتاب الشعرية الأجناس الأساسية للشعر)[1] وبما أنّها كذلك ،فهي تشترك في أمور ومسائل كاشتراكها في المحاكاة كما أشرنا لذلك سابقا، واختلافها في مسائل نحو مسألة الضمائر.

يكاد يتفق الباحثون على أن الضمائر تتمتع ببعدين: بعد تصنيفي مع مقولة الجنس الأدبي وبعد آخر على نقيض هذا البعد وهو التداولي الذي طرحه "مخائيل باختين" « Mikhaile Bakhtine » وطوّرته لسانيات التلفظ مع "إميل بنفنيست" « Emile Benveniste".

ونظير هذا الطرح أو ما يضارعه، أداه "جينيت" أيضا إذ نجده يذهب إلى القول(ميّز كلّ من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدأ المحاكاة" أو ما يسمّى " المماثلة" وهذه الأجناس هي:

1-الشعر الغنائي، وهو شخصية الشاعر نفسها،

2-الشعر الملحمي (أو الرواية)، وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه الراوي ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر (...).

3-المسرح حيث يختفي وراء توزيع مسرحيته...) [2].

في ضوء هذا المعطى، يتضح لدينا أن "أرسطو" قام بتقسيم الأجناس الأدبية بناء على الضمائر، أي بناء على حضور الذات في الأثر، الذي عرف لديه "بطريقة المحاكاة"، فأرسطو إذن، على وعي كبير بأنّ للذات أهمية بالغة، إلاّ أنّ مبادئ الشعرية الكلاسيكية فرضت تغييب أثر الذوات داخل العمل الأدبي عمدا بغية المحافظة على مبدأ التماثل وباقي المعايير الأخرى، وكذا المحافظة على خلوّ العمل الأدبي من تعدّدية الذوات والأصوات فبدلا من القول "نحن هنا" تسعى نظرية الأجناس الأدبية إلى المحافظة على "أنا الشاعر"

[1]-جينيت (جيرار)،مدخل لجامع النص، ص18.

[2]-المرجع السابق،ص17 .

فقط، وبما أن مقولة الجنس الأدبي تعتمد(في الغالب على ملفوظ واحد لمتكلم واحد، فإنه بذلك يعطّل الإجراء الحواري بالمفهوم الذي يشرحه باختين)[1] حيث إن المؤلف لدى الشعرية الكلاسيكية يسعى إلى تأكيد تلفظه، خطابه، عبر شخصيّاته وكأن شخصيات الأثر الأدبي بوقا عبرها يوصل المؤلف خطابه بوصفه صوتا مهيمنا وعبر هذا التسلّط الكلاسيكي، هل لنا أن نتساءل عن حال المتلقي لهذا العمل الأدبي؟ إنّ "لباختين" موقفا من متلقي هذا العمل المحايث الذي (لا يفترض خارج نطاقه هو إلاّ سامعا سلبيا)[2] فهل ستستمر هذه النظرة السلبية للمتلقي مع مقولة الحوارية* أم أنّه سيتحول إلى متلق إيجابي، يفجر دلالات الخطابات بعد قراءته وتأويله ومساءلته للنصّ ومحاورته لها ومن ثمّ، المشاركة بل والإسهام في إنتاجيته؟ فيتحوّل من متلق سلبي لمعنى ثابت وضعه المؤلف إلى منتج لنص**.

---

[1]–لحمداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة– تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 2003، ط01، ص23.

[2]–باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرواية، تر/ يوصف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سوريا 1988، ط01، ص25.

* مقولة الحوارية النقدية تنسب لميخائيل باختين موضوعها الخطاب الروائي المتعدّد الأصوات كبديل ينقد من خلاله مقولة الجنس الأدبي.

** هو ما حرّكته جوليا كريستفا ضمن مقولة التناصيّة بعدما تشّبعت بفكرة الحوارية التي طرحها باختين ضمن مؤلفها Séméiotike recherche pour une sémanalyse, éd du seuil, Paris, 1969.

3-الجنس المستثنى من الشعرية الكلاسيكية.

انتقت مقولة الجنس الأدبي إثر وضعها أسس شعريتها جملة من المعايير الأجناسية(كما أسلفنا ذكر ذلك) ومن بينها، عدم المزج بين الأجناس الأدبية وعدّه خروجا وخرقا لقانون الجنس، ولتحقيق ذلك قامت بإسقاط بعض الخطابات ذات التراكيب الهجينة مثل الحوارات السقراطية، الأهاجي، الخطابات السّردية كالرّسالة، اليوميات ... إلخ بغية المحافظة على مبدأ الوحدة ونقاء الجنس وتضييق الوظيفة الجمالية للأدب (وإنّنا لنضيّق من مفهوم الأدب (...) إستثنينا منه فن الدعاوة أو الشعر التعليمي والهجائي (...) المقالة والسيرة ومعظم الأدب الخطابي. إنّ نطاق الوظيفة الجمالية يبدو في مراحل مختلفة من التاريخ وكأنه ينحو إلى التّوسع أو التقلص: فقد كانت الرسائل الشخصية في يوم من الأيام شكلا فنيا، كذلك المواعظ، بينما يظهر في أيامنا هذه- طبقا للاتجاه الحديث في عدم خلط الأنواع الأدبية- ميل إلى تضييق الوظيفة الجمالية، وتشديد ملحوظ على صفاء الفن)[1]، يبدأنه، على الرغم ممّا استثنته الشعرية الكلاسيكية من خطابات حوارية صوغية و جامعة إثر معيرة الجنس الأدبي لم يغب تماما بل احتضنته العصور التي تلت العصر الكلاسيكي متخّذة مما استثني من تلفظات مأخذ الجدّ لتنازع به الشعرية الكلاسيكية سعيا منها في خرق نسق النوع الأدبي وتجاوز مقولة النصّ النموذج ذو النّسق المحايث.

إذ إنّ (الأجناس الشعبية لأدب العصر الوسيط (...) لم تتطور إنطلاقا من قانون موجود من قبل جاءت تعارضه)[2] بهدف خلق أدبا أنواعيا جديدا ومرنا لا يأخذ بمبدأ المحاكاة ولا الحذو على منوال النصّ المعطى الذي سبقها في الظهور، إنما خطابات تصدر من تجربة الكاتب الخاصة وهو ما التفت إليه منظرو العصر الوسيطالذين(حددّوا قيمة الأثر الأدبي بالتركيز على الأساليب أكثر من تركيزهم على قوانين الجنس)3.

[1]-ويليك (رينية)، وارين (أوستين)، نظرية الأدب، تر/ مي الدين صبحي، ط02، ص24.

[2] - Jouss (Hans Robert), Littérature médiévale et théorie des genres in Théorie Des Genres, P.56.

وعبر هذا المسعى، فإنّ ثلاثية الملحمي، الغنائي والدرامي أضحت عائقا أمام الأنواع المرنة التي عرفها أدب العصر الوسيط الذي رفض الرضوخ لمعايير مقولة الجنس الأدبي ممارسا نوعا آخر من الخطابات عبر إجرائية كتابة مقوّضة لا تفرز إلا النصوص المفتوحة التي لا يمكن دمجها ضمن أي فصيلة أجناسية،انطلاقا من أن (أجناس العصر الوسيط بما أنها أجناسا غير خالصة Impures (هجينة) (...) يصعب جدا في المقابل وصف الملحمة الشعبية، شعر التروبادورو (...) بواسطة التعريفات الثلاثية الحديثة: ملحمي، غنائي، درامي (...) من العبث التوسّل في الإجراء بتقسيم ثلاثي للأدب)[1].

إنّ منظّري العصر الوسيط كانوا على وعي كبير بأنّ ما استثنى من خطابات يسهم في إفراز دلالات خطاب صوغي متشاكل التراكيب ومتعدد الأصوات و الأساليب لا يقرّ بوحدة البناء ولا بهيمنة صوت المؤلف ضمنه وعليه، كان السبيل في توسيع الجنس وخرق متصوّره المعياري هو اللّجوء إلى اللاأدب المستثنى من الشعرية الكلاسيكية وعدّه أدبا.

مجمل ذلك، أفضى إلى ظهور أجناس مرنة و جديدة نتيجة تراجع أجناس تقليدية و أحادية الصوغ و عبر هذا الحاصل، لم يعد تحديد الأدب رهنا على الأجناس الشعرية الثلاثة، بل اقتحمت أنواع كثيرة السّاحة الأدبية وأصبح الحوار بين الأنواع واستعارة الخطابات صيغ نصوص أخرى سمة لهذه الخطابات اللا أنواعية ومطلب الجمهور ومسعى الكتّاب، حيث إنّ الخطاب الواحد صار نوعا بذاته، والجنس الواحد صار "خليط أجناس" « mélange des genres » (وهو الخليط الذي لم يكن، في النظرية الكلاسيكية، سوى الموازي السلبي " للأجناس الخالصة" (...) في العصر الوسيط (...) الساتيرية (أو الأهجية) لم تظهر (...) إلاّ ضمن وظيفة (...) مكوّنة، كما في الآثار الساتيرية لبييركاردنال، وروبتوف أوشيكو أنجيو لوغي، تولد أجناس مستقلة من الساتيرية (...) التي لا تمتص في استمرارية جنس نوعّي واحد. يحدث كذلك عند مالا تظهر بنية

[1] - Jouss (Hans Robert), Littérature médiévale et théorie des genres in Théorie Des Genres, P39.

جنس إلاّ في وظيفة مصاحبة (...)من الممكن الآن أن نعرّف جنسا أدبيا بالمعنى الغير منطقي، ولكنه يعيّن مجموعات بالقدر الذي ينجح فيه بطريقة مستقلة في إنشاء النصوص)[1].

إنّ توسيع حيّز الجنس الأدبي في العصر الوسيط لم يسمح بظهور الرّاهب والمطربون والشعراء الجوّالون والمنشدون والحكواتيون وبعض الطقوس الكرنفالية .. بوصفها خطابات شعبية تؤدى شفاهة فقط بل أيضا، ظهور نوع من الكتابة اللاّأنواعية التي أسهمت بشكل كبير في الإنذار بنهاية سلطة الجنس الأدبي الذي غاب مفهومه ولم يعد معترفا به وعليه، يمكننا القول بأن أدب العصر الوسيط استطاع أن يحد من صرامة الجنس الأدبي التي تصنف الأدب وفق معايير صارمة وأن يمهد إلى ظهور مقولة الحوارية بوصفها مقولة نقدية لا تؤمن إلا بحوار الصيغ الأنواعية ضمن نسق الخطاب الروائي .

إن ما يراد من هذا الطرح، لا يقتضي من العصر الوسيط أنه العصر الوحيد الذي يمكن عده إرهاصا لظهور مقولة الحوارية، بل إنّ العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي والعصور البدائية بشكل عام كانت على وعي وعلى درجة كبيرين من التواصل الناتج عن الفعالية الحوارية (فكل طور من أطوار تقدم البشرية يسهم في تطوير سبل التواصل وترقية أشكال الحوار تبعا للمكونات الأنثروبولوجية الثقافية والاجتماعية. ولا يمكن الزعم بأن التواصل انبثق من عصر الحداثة فقط)[2] ومن ثم،يجب (إدراك الأجناس الأدبية لا باعتبارها أقساما بالمعنى المنطقي، إنّما يوصفها مجموعات أو عائلات تاريخية (...) إنّ فوائد تعريف كهذا الذي يتناول الخصائص العامّة للأجناس الأدبية لا من وجهة نظر معيّارية (...) أو تصنيفية (...) إنّما تاريخية (...) أيّ ضمن سيرورة، يتّسع كل ما هو سابق ويكتمل بما يلحق (...) إنّ صياغة النظرية تتحرر من النظام المتراتب لعدد محدود

[1] - Jauss (Hars Robert) et autres, Littérature médiévale et théorie des genres, in Théorie Des Genres, pp. 44-45.

[2] – يوسف (أحمد)، سيمائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران– الجزائر، ط01، 2004، ص14.

من الأجناس أقرّها نموذج الأسلاف ليس لها أن تتداخل أو تتكاثر)[1] لنصادف نماذج أدبية باتت تجرب الكتابة في أكثر من نوع أدبي داخل الخطاب الأدبي الواحد نحو "شكسبير" مثلا، الذي كسّر ما دعا إليه "أرسطو" و "هوراس" في مسرحيّاته، ... كروتشيه، جون دي مونق في روايته الوردة « Le roman de la Rose »... خطابات دوستو يفسكي الروائية المتعدّدة الأصوات ... إلخ.

[1] - Jauss (Hans Robert) et autres, Littérature médiévale et théorie des genres in Théorie Des Genres, p. 43.

4- الحوارية وتعدّي مقولة الجنس الأدبي.

نتيجة للإنغلاق الكلاسيكي الدّي قيّد الأدب، انطلق ميخائيل باختين" Mikhhaile » « Bakhtine يؤسس نظرية الحوارية كردّ فعل ضدّ صرامة مقولة الجنس الأدبي، للإنفلات من الكلية الأجناسية إلى الجزيئات، من صفاء الصيغة إلى هجنتها، من أحادية الصوت إلى تعدّدية الأصوات،... وتداولية الأساليب، للخروج من بلاغة الجنس الأدبي إلى نسق الخطاب المتعدّد الأصوات.

إن المقولة الحوارية التي إلتفت إليها "ميخائيل باختين" إثر قراءاته لخطابت

"دوستويفسكي" « Dostoievsk » و "رابلي" « Rablais » الروائية المتعددة الصوغ والبناء هي بديل لما فرضته مقولة الجنس الأدبي لكن، ما ذا نقصد بالنظرية الحوارية؟ ما موضوعها؟ هل موضوعها الخطاب؟ فما هو الخطاب؟ هل هو الخطاب المتعدّد الأصوات؟ ذو النّسق المفتوح؟ الذي يؤمن بحوار الثقافات ومبدأ الشراكة؟ هل هو الخطاب الذي يعتمد تهجين الصيغ؟ فما التهجين؟ وما الصيغة؟...

لكن، قبل الخوض في معالجة مسألة الحوارية لا بد من طرح سؤال حول عتبة التمثل الحفرية لدى "ميخائيل باختين"، بوصفها إرهاصا قاعديا انطلق منه لإعادة قراءته لمسألة الأجناس الأدبية قراءة حداثية تنزاح عن القراءة التقليدية بغية منه في تجاوز خريطة الأجناس الأدبية التي ترى، أنّ مركز الأدب يمثله كلّ من الجنس الكوميدي، المأساوي والملحمي.

إنطلق "باختين" في تأسيسه للنظرية الحوارية من المدرسة اللّسانية بريادة

"فردناند دي سوسير" « Ferdinand de Saussure » والمدرسة الأسلوبية التقليدية كما يصفها "باختين"، ولكنه سرعان ما تجاوزهما؛ لأنّهما مدرستان فاقدتان للنبرة الاجتماعية؛فمدرسة الدّراسات اللّسانية التي كان موضوع دراستها اللّسان (كنظام للصّيغ

تعود هويته وتحيل على معيار)[1] درست اللّسان بوصفة نسقا مغلقا ثابتا ومستقل بذاته بل ومعطى جاهزا، ينبغي على الفرد الأخذ به وعدم العدول عنه.

أمّا مدرسة الدراسات الأسلوبية المتأثرة بلسانيات "دي سوسير"، فقد أهملت الحوار وتعاملت مع العمل الأدبي بوصفه كيانا كليا ونسقا مونولوجيا مغلقا؛ فعالجت اللغة والأسلوب معالجة علميّة فانصب اهتمامها على فرادة اللغة، الأسلوب والبناء.

يذهب "باختين" إلى أن (الموضوعاتية المجرّدة بتجسيدها لنظام اللّسان ومعالجتها للألسنية الحيّة كما لو كانت ميتة وأجنبية، تفصل اللّسان عن تيار التواصل اللّفظي)[2] ممّا أفضى ذلك إلى غياب فعالية الحوارية لدى" المدرسة الألسنية" نتيجة إيمانها بالنظرة المحايثة للّسان بوصفة نسقا ثابتا، وهي بذلك لا تغيب ظاهرة الحوار فحسب بل تنفي وجود علاقات تفاعلية بين التلفظات ومن ثمّ، تسعى إلى إقصاء الذات الفاعلة للخطاب.

أمّا الأسلوبية التقليدية (فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما، فتمثلت العمل الأدبي على أنه كلّ مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته، لا يفترض أي أقوال أخرى، ودرست نظام العمل الأدبي قياسا على نظام اللغة التي لا يمكن أن يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى)[3] وعليه، فإن كلتا المدرستان تقومان على جملة قوانين محايثة تسعيان من خلالها إلى التأكيد على مقولة النسق المغلق للخطاب ومن ثم، المحافظة على فرادة اللغة والأسلوب والبناء وكذا الوعي المنتج للأثر الأدبي.

تكاد تتفق أهداف كل من مقولة الجنس الأدبي، الإتجاه البنوي، والمدرسة الشكلانية الروسيّة حول عزل الخطاب الأدبي عن السّياق الخارجي بغية المحافظة على بنيته المحايثة لدفع أيّ مقاربة خارجية، وهو السبب ذاته الذي دفع "بباختين" إلى أن يعترض على الشكلانية الروسية المتأثرة هي الأخرى بلسانيات "سوسير".

---

[1]– باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، ط01، ص80.

[2]–المصدر السابق، ص108.

[3]–باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرواية، تر/ يوسف حلاق، ط01، ص 25.

إنّ الشكلانيين الروس « Les Formaliste Ruse » (بإنطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النص الأدبي ومحدّدات خصائص الشكلية، قد وجدوا في الألسنة الحديثة مستودعا يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البنى الأدبية، بمقاييس البنية اللّغوية)[1] غير أن تأثرهم بلسانيات " دي سوسير" لا يتوقف عند حدود أن المدرسة الشكلانية وجدت في لسانيات سوسير مستودعا من المصطلحات كما ذهب لذلك الناقد " محمد برادة" في تقديمه لمؤلف باختين، بل إن اهتمام الشكلانيين الروس بحقل اللسانيات يتعدّى حدود ذلك إلى ما ذهب إليه "رومان ياكسون" « Romane Jakobson » في مقالة "اللسانيات والشعرية" « Linguistique et poétique »؛ أين جعل العلاقة بينهما تكاملية، يذكر (بما أن اللّسانيات هي العلم الشمولي للبنيات اللّسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية فرعا مكمّلا لها)[2] وعليه، يتبين لنا عدم إمكانية فصل اللّسانيات عن الدراسة الأدبية من وجهة نظر الشكلانيين الروس على الأقلّ.

تعدّ المدرسة الشكلانية الروسيّة من أهم الاتجاهات النقدية التي اهتمت بالمقاربات الأدبية للنص في ذاته ولأجل ذاته للفصل بين ما هو سياقي وبين ما هو نسقي بهدف خلق علم مستقل للأدب، إذ ليست (الشكلانية نظرية جمالية، ولا منهجية تمثل نظاما علميا محددا، إنما الرغبة في خلق علم أدبي مستقل، انطلاقا من المميزات الداخلية للآليات الأدبية)[3].

إن مشروع المدرسة الشكلانية الروسية مشروع علمي ، إذ أن غايتهم الأساسية تمثلت في خلق علم مستقل للأدب وجعله موضوعا للدراسة، علم يأخذ على عاتقه مسؤولية تحديد القوانين المهيمنة في الأثر الأدبي، ليصبح الأثر عبرها أدبيا(إن موضوع

---

[1]–باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي، ترتق/ محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط– المغرب، ط02، ص10.

[2] - Jakobson (Roman), Essais de linguistique générale, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, éd, Minuit, 1963, P 210.

[3]- Eikhenbaume, théorie de la méthode formele in T.Todarov , textes des formalistes russes paris, éd, seuil, 1965, P. 33.

العلم الأدبي ليس الأدب وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)[1] ولتحقيق هذا المراد، قامت المدرسة الشكلانية بدراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية دراسة محايثة، مركّزة كلّ اهتماماتها على النزعة السانكرونية، مقصية أي تصور دياكروني في مقاربة النصّ الأدبي بهدف عزل النص الأدبي عن المقاربات الخارجية المحيطة به.

بيد أنّ تركيزهم على النص الأدبي كبنية لا تنفلت إلى أية مرجعية خارجية، لا يعني أن الشكلانية الروسية تنفي تلك المقاربات أو الأسيقة كعلم النفس مثلا وعلم الاجتماع ... إلخ، إنّما هي مدرسة تنفي تلك العلائق التي يمكن أن تنشأ بين النص الأدبي والسياقات الخارجية لخلق علم مستقل للأدب بعيدا عن المؤلف وعمّا يحيط بالخطاب ، حيث إنّ (النظرية الشكلانية (...) غضّت النظر عن وظيفة الأجناس الأدبية في التاريخ الاجتماعي والواقع اليومي، كما أقصت قضايا التلقي والتأثير على الجمهور المعاصر واللاحق لها، معتبرة ذلك من مهام الإجتماعوية والنفساوية)[2] بغية القبض على جملة المعطيات التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا وذلك من خلال تحريك البنية الداخلية للنص الأدبي وإقصائه من مدارة التاريخ.

على الرغم من أن "باختين" سينازع مقولة الشكلانية الروسيّة ويتجاوزها إلاّ أن الملاحظ، أنّها مثلت لديه الإرهاص الذي نهل منه في تنظيره للنظرية الحوارية، نحو مسألة "التشاكل" « Istopie »، تشاكل الصّيغ الأنواعية في خطاب النثر وتعدّديتها.

إنّ خطاب السرد لدى المدرسة الشكلانية الروسية متعدّد الصّيغ، تتخلّله صيغا أجنبية عنه ليست من جنسه، ولكن على الرغم من ذلك تخترقه وتؤدي دورا في تركيب بنائه ووظيفته وإثر ذلك، تتعدّد أشكال السرد في الخطاب النثري: نحو السرد المباشر أو بالمعنى الحرفي للكلمة « Le récit proprement dit » حيث يؤدي فيه صوت المؤلف الدور المركزّي، والسّرد المشهدي « Le récit scénique » حيث يكون

[1]- Jakobson (Roman), Huit questions de poétique, éd. Du Seuil, 1977, P16.

[2]- Jausse (Hans Robert), Littérature médiévale et théorie des genres, in Théorie Des Genres. P.68.

(حوار الشخصيات في الصّدارة أمّا القسم الحكائي La partie narrative فيكتفي بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه)[1] ونتيجة لذلك، تصبح صيغة الحوار من بين أهمّ الصّيغ التي تسهم في بناء الخطاب السردي فينتج عبر تشاكل الصّيغ الأنواعية (تنوع La » « variété الأشكال في النثر الأدبي)[2]، وفي معرض حديثهم عن القصّة القصيرة ذكروا بأنّها (جاءت من الخرافة (الحكاية)، ومن الأحدوثة)[3] « La nouvelle » فهم إذن، على وعي بأنّ هذا النوع نتج من أدب غير رسميّ، لأن الأدب الرّسمي لا يقر إلاّ بالأجناس الشعرية الثلاثة، الأحادية الصوت والصّوغ والأسلوب والبناء ... إلخ وهو ما سيتوجه إليه باختين في بحثه عن الرواية الحوارية المتعدّدة الأصوات من خلال قراءاته لروايات "دوستو يفسكي" « Dostoievski » و "رابليه"« RabLais » .

من بين ما ألحّ الشكلانيون الرّوس خاصة "رومان ياكبسون" يتمثل أساسا حول استقلالية خطاب الشعر وعلميته معرّفا إيّاه (بأنه ملفوظ موجّه لصالح العبارة ذاتها عبر قوانين محايثة)[4] ولعلّه السّبب، الذي أدّى بهم إلى التفريق بين لغة النثر ولغة الشعر* التي تحظى بقيمة مستقلة في مقابل الأخرى وعبر ذلك، تؤكد الشكلانية بأنّ الإيقاع هو المكون الأساسي والعنصر الباني للشعر فضلا عن الوزن، فالخطاب الشعري (يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن)[5] ومن ثم، يغدو الوزن عنصرا غير أساسي في التمييز بين الخطابين الشعري والنثري، أي أنّ للوزن دورا ثانويا في مقابل الإيقاع الذي يحظى بالدّور الأهم ليس في الخطاب الشعري فحسب، وإنما في شعرية هذه

---

[1]- Eikhenbaum, Sur la théorie de la prose, in T.T odorov Théorie de la littérature, P. 197.

[2]- Ibid, P199.

[3]- Ibid, P .202.

[4] -Jakobson (Roman), Huit questions de poétique, P 15.

* إن اللغة الشعرية لا تختلف عن اللغة النثرية من حيث الرموز والصّور كما ذهب لذلك "بوتبنيا" وإنّما "بالخاصيّة المدركة لبنائها" ينظر، ايخنباوم (بوريس)، نظرية المنهج الشكلي، ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص43 ونتيجة لذلك لن تتمتع العناصر اللسانية المكوّنة للغة النثر بنفس القيمة التي تحظى بها لغة الشعر، فمع خطاب النثر تقتصر وظيفة العناصر اللسانية على التواصل فقط (الحياة اليومية، العملية..) في حين تحظى العناصر اللسانية المكونة لخطاب الشعر بقيمة مستقلة.

[5]– المرجع نفسه، ص56.

المدرسة حيث إنّ الإيقاع في تصوّر الشكلانية (قد اعتبر الملمح المميّز والمبدأ للغة الشعرية)[1] في مقابل اللغة النثرية.

إنّ المسألة التي يسعى البحث إلى طرحها هي إبراز المسعى لمقولة الشكلانية التي مثلت حقا إرهاصا لباختينإذ إن هذه المدرسة، رغم إقرارها بأن خطاب الشعر يقوم أساسا على الإيقاع، ورغم أنّها فرّقت بين الخطابين الشعري والنثري،فإنها في المقابل لم تنف (توافر النثر الإخباري على إيقاع أو نزوع إيقاعي)[2] وعليه، لم يعد الإيقاع وقفا على خطاب الشعر بل له حضورا أيضا في خطاب النثر.

إذ إنّ النقد العربي هو الآخر يؤكد (أنّ الإيقاع ظاهرة عامة في أدبية الأدب– بل ممّا ينهض بتلك الأدبية (...) ولما كان الإيقاع من مكوّنات الأدبية. كان من الضروري أن يدخل ضمن عناصر تشكيل النوع النثري)[3].

و اللافت للنظر، أن الشكلانيين الرّوس لم يتوقفوا عند مسألة حوارية صيغ خطاب النثر بصيغ خطاب الشعر عبر الإيقاع فقط،و إنّما أثاروا مسألة أعمق وأهمّ، وهي: تعدّدية الأصوات في الخطاب الشعري.

من هذا المنطلق، إن الشعر بوصفه خطابا هل يرتكز في بنائه على عنصر الإيقاع؟ وهل يكتفي باستجابته لإيقاع بعينه؟ أم أنه يخرج عنه إلى تعدّدية الإيقاعات، الأصوات، التلفظات ...إلخ.

وضمن طرح آخر نؤديه، هل الصيغة أو الجملة الشعرية بوصفها صوتا أو شكلا من أشكال الإيقاع هل يتأوّبها التنوّع؟ أم أنها ترتبط بالملفوظ ولا تخرج عنه إلى التعدّد الإيقاعي؟

---

[1]– إرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/ الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط01، 2000، ص72.

[2]– إيرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، ط01، ص72.

[3]– يحياوي (رشيد)، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط01، 1994، ص93.

إنّ خطاب الشعر لدى المدرسة الشكلانية لا يستجيب لإيقاع محدّد، بل ينهض على إيقاعات مختلفة تؤدي فعل التعدّد داخله (لأنّ مفهوم الإيقاع اتّسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المدّ في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات) وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيّة الشعرية)[1] ونتيجة لتنوع الإيقاعات تتنوع الصيغ و تتعدّد الأصوات داخل خطاب الشعر، ممّا يؤكد خروج المدرسة الشكلانية الروسية عن مقولة الجنس الأدبي في جملة مسائل أهمّها: تعدّدية الأصوات في الشعر بوصفها مدرسة قامت (بخلق انزياحات Ecarts ruthmiques إيقاعية)[2] وهو ما يفضي إلى تداولية الأساليب ولعلّ ذلك، ما لاحظه "إيخنباوم" في مؤلّفه "ميلوديا الشعر" بأنّ الشعر الغنائي متعدّد الأسلوب ويقصد بقوله (الأسلوب الخطابي Déclamatoire، الميلودي Mélodieu والمتكلم Parlé)[3].

ومن بين الإشارات أيضا التي أثارها الشكلانيون الرّوس والتي ألمحت لمفهوم الحوارية ما ذهب إليه" شلوفسكي" « Chlovski » إثرحديثة عن الصور التي لا تتغير عبر الحقب؛ حيث إنّ "(الصور التي (...) تعتبرها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين، وبدون تغيير تقريبا)[4] ممّا يؤدي بنا إلى القول، أن الخطاب الأدبي ذو نسق مفتوح دائما ولا وجود لخطاب محايث وخالص، لأن الخطاب ذو خاصية بنائية حوارية ومتفاعلة تؤدي فعل التعدّد.

ولعلّ ذلك، ما أثاره "ياكبسون" عندما أعاد النظر في المسلمة التقليدية Diachronique/ Synchronique كون(النزعة التزامية الخالصة (...) أشبه بوهم:

---

[1]– إيخنبلوم (بورس)، نظرية " المنهج الشكلي" ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص55.

[2]- Elkhenbaum, La théorie de la méthode formelle, in T. Todorov Théorie De La Littérature, P. 60.

[3]- Ibid, P.58.

[4]– إيخنبلوم (بورس)، نظرية " المنهج الشكلي" ط01، ص42.

فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله الذين هما عنصراه البنيويان الملازمان)[1] وهو يميز بين النظام التزامني Diachronique ومفهوم الحقبة Epoque حيث إنّ النسق لا يمكنه أن يتألف من أعمال متقاربة زمنيا لأن ذلك يؤدي إلى تجاهل السّياق والمحافظة على النسق المغلق للنص، إنّما من جملة أسيقة تنحدر من حقب تاريخية مختلفة.

وعبر هذا الحاصل، يمكننا القول بأنّ أسس ومبادئ مقولة الحوارية تتقاطع مع المنهج الشكلي وتتعارض معه؛ تتقاطع معه في جملة النقاط التي أوضحنا وتتعارض معه في جملة نقاط أخرى أهمها "السّياق" « Le contexte » وهو السبب الذي أدّى بهم إلى خلق أدبية لا جدلية نتيجة إيمانهم الكبير بمبدأ المحايثة للمحافظة على خصوصية وأدبية الأدب ومن، ثمّ غلوّ هذه المدرسة في النزعة المادّية (ولا أقصد بالماديّة حضور للمادة، وإنّما صمودا للنصّ أمام كل محاولة لاحتوائه (...) هذا ما يحدّد العلامة المكتوبة)[2] إلاّ أنّ إبداع عمل أدبي ما لن يتحقّق إلاّ داخل النسيج العام الذي يسمح بحوار النصوص والثقافات عبر كتابة إبداعية مقوّضة لا تؤمن إلاّ بالاختلاف والتعدّد، وهو ما دفع "باختين إلى أن (يتجاوز النسق المحايث الذي سجنت الشكلانية الروسية النص فيه، وقد اجتاز عتبات الدراسة البنيوية للمحكي التي كادت لا تفارق التقطع التزامي للخطاب لينتقل إلى طور آخر من البحث عن العلاقة التي تربط البنية الأدبية ببنى أخرى)[3].

من هذا المنطلق،وعلى نقيض المدرستين اللّسانية والأسلوبية وتحديدا بين موقفيهما يقع الموضوع المفضّل للدّراسة لدى باختين بوصفه لبنة مبدئية عيرها يؤسس نظرية الحوارية وهو (التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ (...) التلفظ ليس فرديا (...) إن أهم مظهر مظاهر التلّفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا هو حواريته

[1]– جاكسون (رومان)، تينيا نوف (يوري)، مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية ، ضمن نظرية المنهج الشكلي، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص 102.
[2]– دريدا (جاك)، الكتابة والإختلاف، ط01، ص52.
[3]– يوسف (أحمد)، سيمائيات التواصل وفعالية الحوار، ط1، 108.

أي ذلك البعد التناصي فيه)[1] مقابل النّسق اللّساني الذي قيدت مقولة الجنس الأدبي الخطاب به.

إنّ فلسفة الخطاب ذات الرؤية الباختينية تنظر إلى الخطاب كونه غير صاف لا تهيمن عليه فرادة الصّوت، إنّما خطاب صوغي، تخترقه الخطابات الأجنبية عنه التي يتفاعل معها في سيرورة تشكله، حيث إنّ الخطاب يتشكل ويولد إثر تواصله مع صيغ الخطابات الأخرى، وإقامة حوار معها ولعلّ ذلك ما جعل (باختين يدمج النص في التاريخ وفي المجتمع)[2] لأن (ملفوظا حيّا ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بنية اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والإيديولوجي حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي)[3] ممّا يجعل منه ذلك خطابا مشبعا.

من ثم ،اهتم "باختين" بمسألة تركيب الخطاب لفهم تحوّلات اللغة وديناميتها، ذلك أنّ هذه المسألة لم تحظى بالإهتمام ومرد ذلك، أن مقولة الجنس الأدبي انشغلت بالدّراسات الصّوتية والصرفية والمعجمية... كما أنّها توقفت عند حدود الجملة ولم تتطلّع إلى دراسة الخطاب المفعم بعناصر التواصل اللّفظي والتعدّد الصّوتي والأسلوبي وعليه، لا (إمكانية لدراسة الأشكال التركيبية دراسة منتجة إلاّ في إطار إنجاز نظرية للتحدث)[4] وهو الأمر الذي جعل الرؤية الباختينية لفلسفة اللغة تختلف عن رؤية المدارس التي اقتدت بالأنموذج السوسيري الذي يفصل بين اللّسان، اللغة، الكلام أيّ؛ النظر إلى اللغة كنسق مغلق محايث دون ربطها بمستوى الكلام الفعلي ممّا دفع "باختين" إلى أن يضفي طابعا مجتمعيا للّغة لأنّ "التحدث نتاج للتفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعيا"[5] وحتى إذا ما اعتبر أنّ

---

[1]– تودوروف (ترفيتان)،ميخائيل باختين المبدأ الحواري،تر/ فخري صالح،دار الفارس للنشر والتوزيع،عمّان– لأردن، ط02، 1996، ص16.

[2] -Kristeva (Julia), Séméiolikè, recherche pour une sémanalyse, Paris, éd. Du Seuil, 1969, P87.

[3]- باختين(ميخائيل)، الخطاب الروائي ، ط02، ص44.

[4]– باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللّغة، ط01، ص150.

[5]– المصدر نفسه، ص116.

التجسيد المادّي للّغة مصدره فردي فإن منبعه الأصلي مجتمعي لأنّ الفرد يستقي اللغة من المجتمع.

وهو ما يدفع بنا إلى القول بأن "الذات" « La Subjectume » ليست بمفهوم مجرّد، بل إنّ بنية الذات حوارية « La structure de la subjectume est dialogisme » فاعلة وتعدّدية ولا يمكنها أن تثبت حضورها إلاّ من خلال تفاعلها وتواصلها مع ذوات أخرى داخل المنظومة الإجتماعية.

إنّ الآخر بوصفه شرطا أساسيا لتشكيل ذاتي وإدراكي لكينونتي وإثباتي لوجودي هو مختلف عن ذاتي (اختلافا غير قابل للاختزال، وهو متمّم في الوقت نفسه)[1] لأنّ الذّات موسومة بالنقص، وهذا النّقص الأصلي لا يتمّمه إلاّ الآخر" « L'autre » المختلف عنّي لتحقيق غاية الحوار، إذ (ليس الحوار اندماج الواحد في الآخر ونفيا للمغايرة، بل هو الاختلاف والاتفاق في حيز مشترك هو "الدازاين*" ينفتح على اللاّنهائي)[2] .

من هنا ،فإن الكائن الإنساني إذن ليس سابقا عن المجتمع وعن الآخر، إنّما المجتمع سابق على الفرد وهو المؤسس لكينونته؛ أي أنّ الكائن الإنساني ينبثق من المجتمع من الآخر من الغير حيث (إنّ الغيرية (الآخرية) لا تنضاف من الخارج إلى الهوية الذّاتية، كما لو كانت تريد أن تحميها من الانجراف المتوحدّي (Solipsiste)، ولكنها تنتهي إلى

---

[1]– تو دوروف (ترفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، مراجعة/ خليل أحمد خليل، كلمة، أبو ظبي– الإمارات العربية المتحدة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء– المغرب، ط01، 1430هـ–2009م، ص21.

*(Dasein) كلمة ألمانية معناها الوجود الحاضر أو الوجود المقبول للاوجود وهي عند "هيدجر" تعني كينونة الموجود الإنساني أو كيفية وجوده، ولما كان العالم في تبدل مستمر وكانت هذه الكينونة الإنسانية غير مستقرة على حال، فماهية الإنسان هي إذن وجود وحقيقة نزوعه إلى ما يريد أن يكون، فهو إذن يحدد ذاته بذاته وينسج جميع إمكاناته بيده، ويجاوز بفعله حدود الواقع وينفتح على العالم، ينظر أحمد (ابراهيم)، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط01، 1429هـ–2008، ص ص 42–43.

أما معنى مفردة دازاين بالترجمة الفرنسية فتعني الحقيقة الإنسانية أي الوجود أي ذلك الكائن الوحيد الذي لا يستطيع إلا أن يطرح أسئلة الوجود، لأن ماهية الإنسان الكائنة في وجوده وهو وحده من بين كل الكائنات يوجد إنه لا يستطيع أن يهرب من طرح مشكلة الوجود، ينظر، ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ط01، ص161.

[2]– أحمد (إبراهيم)، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، ط01، ص104.

فحوى معنى الهوية الذاتية وإلى تكوينها الأنطولوجي)[1] بمعنى أنّ النزعة الاجتماعية هي نزعة خلقية في الفرد وعليه فهي سابقة عن الذّات ومكوّنة لها.

وعلى ضوء هذا، يذهب"تودروف"إلى القول(لاتعدّ الحياة في مجتمع خيارا من الخيارات، فنحن من قبل اجتماعيون على الدوام (...) كما لاحظت ذلك (...) باختين (...) إنّنا لا نستطيع أبدا أن نرانا ماديا على نحو كلي، ويكمن هنا تفاعل يتكلم عن نقصها التكويني، وعن حاجتنا للآخر لكي نقيم وعينا بذاتنا، وأيضا لكي نوحد إذن)[2] ولعلّه الدّافع الذي كان وراء بعض منظّري** القرن العشرين إلى الاهتمام بمسألة الذّات والنظر إليها من زواية تختلف عن وجهة نظر الفلسفة الكلاسيكية التي تنظر إلى الذات على أنها سلبية، أحادية، معزولة، منغلقة، منطوية على ذاتها مكتفية بذاتها، وذلك من خلال إنشاء فلسفة جديدة تمثلت في " أنثروبولوجيا التفاعل الذاتي" التي تهدف إلى نفي الاكتفاء البدئي للذات الفردية الإنسانية وتأكيد نزعتها الاجتماعية التعدّدية وبنيتها الحوارية.

[1]– أريكو (بول)، الذات عينها كآخر، ط01، ص588.

[2]– تودوروف (تزفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، ط01، ص218.

** أمثال: "مارتن بوبر" « M Buber »، ميخائيل باختين: "إمانويل لفيناس"، "يورغن" هابرماس"... "فيردكزي"، « Fernenczi »، أليس بالانت" ميكائيل بالانت...إلخ.

إنّ الذّات إذن، ليست ذات كانطية *، إنّها ذات تماسفية**، بل حوارية تتبني على التنوع والتعدّد والإختلاف وعلى مبدأ الشراكة مع الآخر « L'autre » وهو ما جعل "فكتور هوغو" « Hugoo. » يذهب إلى القول بأنّ: (الحيوانات تعيش في حين أن الإنسان يوجد (...) أمّا دافع الكائن فنحن نتقاسمه مع كل مادّة، وأمّا دافع العيش، فنتقاسمه مع الكائنات الحية ولكن دافع الوجود دافع إنساني خاص)1 بمعنى أنّ الذّات الإنسانية تتماز عن باقي الكائنات الأخرى التي تنتمي إلى عالمها بميزة الوجود التي تتأتى من خلال انفتاحه على الآخر واختلافه عنه وتفاعله معه.

أولى "باختين" اهتماما كبيرا "بالكلمة Le mot"، لكن ليست الكلمة المحايثة التي لا تعترف إلاّ بذاتها، وليست الكلمة التي لا تعرف إلاّ موضوعها المباشر والذي لا ينبغي لأيّ شيء عرقلة مسارها إثر توجهها إليه، ولا الكلمة الحاملة للغة الأحادية الصوت والفاقدة للنبرة الاجتماعية التي لو صادفت كلمة أجنبية عنها تفرّ منها ولا تتفاعل معها تجنّبا لإقامة أيّ علائق حوارية بوصفها كلمات خارجة عن سياقها ... إنّ الكلمة التي نشدها المقولة الحوارية هي(الكلمة (النص) متلقى كلمات (نصوص) أين نقرأ على الأقل كلمة أخرى (نص آخر) [2].

ومن ثم، فهي تقاطع جملة من المجالات وصيغ نصوص التي لا تصدر عن ثقافة بعينها بل عن حوار ثقافات وحضارات وتعاقب أزمنة.. وبوصفها كذلك فهي لا تحمل معنى جامدا بل "شبكة" « un réseau » "ملتقى" « Carrefours » يجتمع ضمنها

---

* تبعا "لكانط" فإن النوع الإنساني لا ينهض على نزعة إجتماعية وميوله تتجه دوما إلى الهروب من المجتمع، وأنّ الآخرين ليسوا سوى منافسين أو عقبات في طريق صعوده، وأنه ليتمنى إختفاءهم لأنهم يسببون له التعاسة. هذه الصورة للإنسان قادت كانط إلى تأويل غريب للصرخة الأولى للمولود: " فإذا كان المولود الجديد يصرخ، فليس ذلك لأنه يطلب التتمة الضرورية لحياته ولوجوده، بل لكي يحتج على ارتباطه بالأخر: يولد الإنسان ذاتا كانطية متطلّعة إلى الحرية" !. ينظر، تودوروف (تزفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، ط01، ص20.

** التماسف Distanciation وهو لدى بول ريكول يشكل اللّحظة النقدية التي تبقينا داخل عالم سبقنا، أي تبقينا في انتمائنا، ولكنها تسمح لنا بالتواصل مع الآخرين عبر المسافة وبفضلها (أي أن نضع مسافة (Distance) بيننا وبين هذا الإنتماء، من دون أن نصل إلى الإستلاب وإلى تشويه الحقيقة). إن وجود هذا التماسف هو شرط كل معرفة (...) وأيّ فهم إنساني وهو التصحيح الدياليكتيكي لفكرة الإنتماء أي الوجود – في العالم الذي لم نختره نحن ولكنه كان دوما قائما قبلنا، لأن انتمائنا هو دوما انتماء مساهم في تاريخ معين، فنحن لا نستطيع أن نفهم أي نص إن لم نقم بعملية التماسف هذه ينظر، ريكور (بول) الذات عينها كآخر، تر– نقد تعليق/ جورج زيناتي، ط01، ص47.

2- Kristeva (Julia), Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse, P.84.

السّابق واللاحق، المهمّش والمعترف به، الحاضر والغائب، الشعر والنثر ... إلخ كونها (تولد في الحوار بوصفها ردّه الحيّ، وتتشكل في التفاعل الحواري مع كلمة الآخر داخل الموضوع)[1] لخلق سيرورة دلالية لا تنتهي نتيجة تشكلها الهجين.

يعد الخطاب الروائي من منظور "باختين" الخطاب المفضّل والأنسب للحوارية كونه خطابا خليطا يتأسّس على هجنية الصّيغ وتعدّد الأصوات وتشاكل التراكيب وتنوّع الأساليب ... فيؤدي الحوار* فيه الدّور الأساسي والمظهر الجوهري ممّا يجعل منها ذلك "رواية متعدّدة الأصوات" أو "رواية حوارية" وتبعا لذلك يمكنا الإقرار مع باختين أنّ (الرواية ككلّ، ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللسان والصوت)[2].

بما أن الرواية خطاب كبير فإنّ الأسلوب الأنسب لها ليس الأسلوب الفردي الذي تنهض عليه الرواية الأحادية الصوت التي تعكس رؤية الكاتب المباشرة إنّما أسلوب (خطاب الرواية (...) أشبه بجوقة مكوّنة من خطابات مختلفة، قادمة من مصادر متباينة شفاهية أو كتابية لنقل مواقف إيديولوجية متعددة (...) تتفاعل فيها بينها، دون أن تخضعها في أي لحظة لحكم قيمة أو لتأويل شمولي)[3] وتبعا لذلك، فإنّ الرواية المتعدّدة تنهض على "أسلبة الأساليب" أيّ جمعنة جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنصّ الروائي ومن هذه الأساليب:[4]

- السرد المباشر الأدبي، في مغايراته المتعددة الأشكال.
- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.

---

[1]– باختين (ميخاتيل)، الكلمة في الرواية، ط01، ص 34.

*الحوار والمحاورة: المجاوبة والتحاور: التجاوب؛ ونقول: كلمته فما أحار إليّ جوابا وما رجع إلي حويرا ولاحوبرة ولا محورة ولا حوار أيّ ما ردّ جوابا واستحاره أي استنطقه (...) وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. ينظر، ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت– لبنان، ط01، 1410هـ/1990م مج/04، مادة حور، حرف الراء، ص218.

[2]– باختين (ميخاتيل)، الخطاب الروائي، ط02، ص32.

[3]– المرتجي (أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، زاوية للفن والثقافة، الرباط– المغرب، 2009، ص172.

[4]– باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ط02، ص32.

- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة، الرسائل، المذكرات الخاصة... إلخ.
- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلاّ أنها لا تدخل في إطار "الفن الأدبي" مثل كتابات أخلاقية وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إنثوغرافية، عروض مختصرة، وهلم جرا.
- خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبا.

يشكل الحوار أهمّ عنصر من عناصر التّفاعل اللّفظي، غير أن مهامه لم تعد مقصورة عند حدود مراجعة العملية الكلامية بين متخاطبين، بل إنّ مفهوم الحوار تعدّي ذلك ليضمّ كلّ أنواع التبادل اللّفظي وغير اللّفظي، حيث إنّ العملية الكلامية إثر انفتاحها نتيجة تجاوزها مقولة الجنس الأدبي انتقلت من مرحلة الاتصال إلى مرحلة التواصل للانتصار الاجتماعي على حساب الفردي بهدف تحقيق التعددية الصوغية و التلفظية ضمن نسق الخطاب الروائي المفتوح بغية ترسيخ (أخلاق جديدة في التواصل ترفض منطق التصادم، وتدعوا إلى منطق الحوار. إن الآخر يسكن في ذواتنا، ونحن بدورنا نسكن في ذوات الآخرين)[1] ومن ثم ،أولى باختين أهمّية كبيرة بالذّوات داخل الخطاب الروائي.

أثبتت المقولة الحوارية أنّ الملفوظ الذي يسهم بشكل أساسي في خلق علاقات حوارية وتناصيّة هو شاهد على حضور الذّات المتلفّظة داخل الخطاب الروائي المتعدّد الأصوات وعليه، أولى باختين اهتماما كبيرا بالتلفظ Emonciation.

إن هذه التعدّدية داخل الخطاب الروائي تدخل ضمن إستراتيجية الكاتب إثر تركيبه للخطاب كي(يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، وداخل خطابه ولغته (...)، وإنّما كذلك داخل موضوع المحكي، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر

[1]– يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، ط01، ص181.

السارد"[1] وفي خضمّ هذه التعدّدية الصّوتية يتّخذ صوت المؤلف مكانا محايدا فلا يتطابق مع أي شخصية من شخصيات الخطاب.

ولعل ذلك، ما أدى "بباختين" إلى أن يفضل الخطاب المباشر الحرّ (كون البطل والمؤلّف يعبران معا فنسمع، وفي حدود البناء اللّساني الواحد، رنين صوتين مختلفين)[2]ذلك أن ما يميز هذا الصّنف من الخطابات في مقابل الخطابين المباشر والغير المباشر هو تجنّبه الميل اتجاه التحليل فتبرز لنا تعدّدية الأصوات داخل الرواية في أبهى صورها.

وعليه، ترمي النظرية الحوارية إلى أن تنبهنا بالدّور المهم الذي تؤديه الضمائر في البنية السردية، حيث إنّ الملفوظ بوصفه الشاهد على حضور الذّات في الخطاب الروائي وفي كلّ خطاب، فإنّ هذه الذات تحول الملفوظ إلى تلفظ ، لأن حضور الذات في اللغة يحول النشاط من اللغة إلى الخطاب العملي .

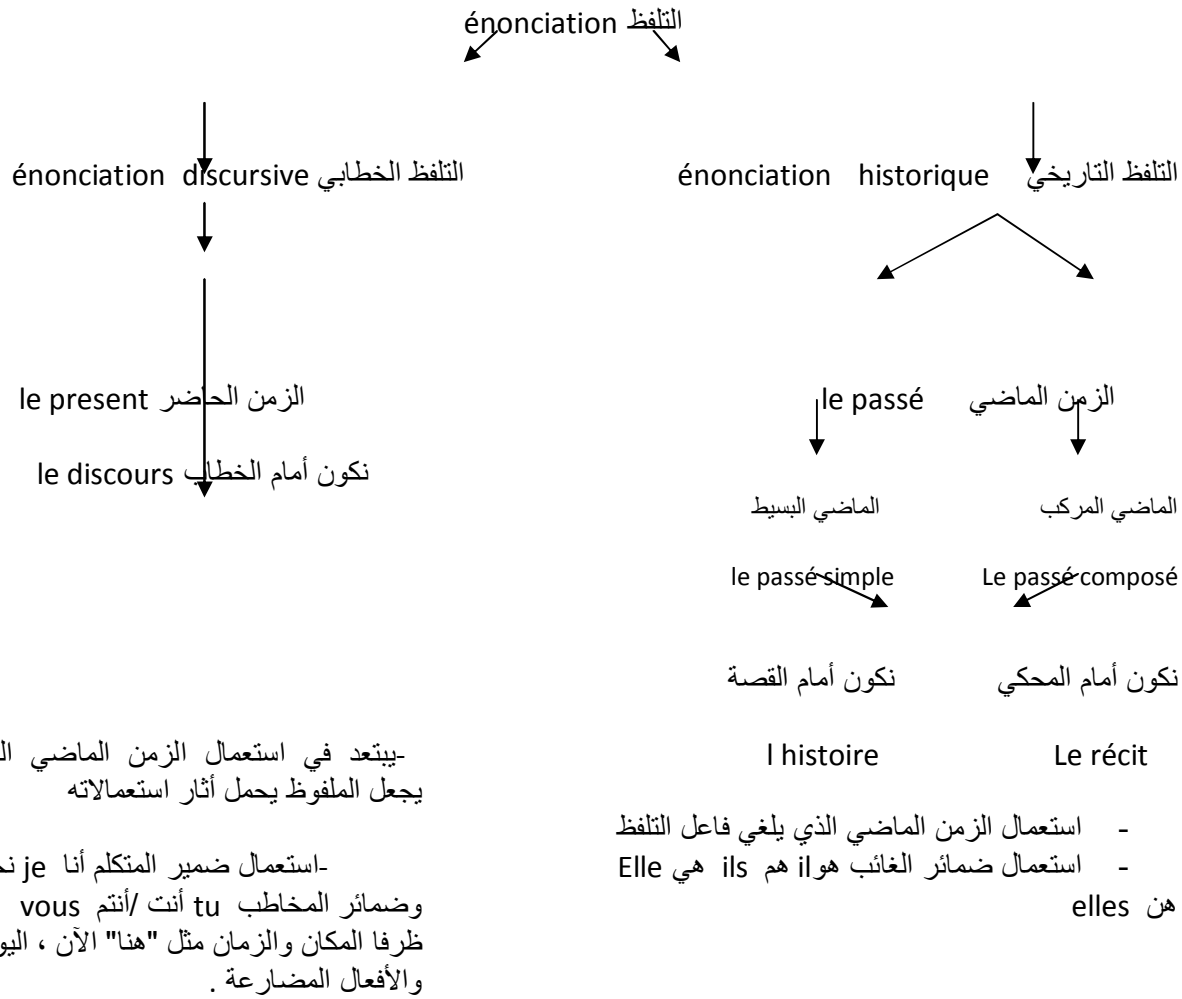
و نظير هذا الطرح ، أو ما يضارعه أداه (إيميل بنيفست) (E mile) (Benveniste) الذي درس مسألة الضمائر دراسة تداولية تعدى بها الدلاليات البنوية إلى اللسانيات التلفظية de sémantique structurale au linguistique بوصفها دراسة لغوية تسموا إلى الوقوف على آثار الذات في الخطاب ، وذلك من خلال توسله بمقولتي الضمير والزمن ليقدم لنا نسقين من التلفظات (التلفظ التاريخي و التلفظ

[1]– باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي، ط02، ص73.
[2]– باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، ط01، ص 193.

الخطابي[1]"* إن مسألة الضمائر بوصفها مسألة حيوية تحقق سيرورة تواصلية حظيت بتنصيب وافر من الدراسة لدى غريماس A –J- Greimas حيث إنه في أنموذجه العاملي حول ما يعرف بالشخصيات إلى عوامل.Actants**

[1] -jean dillou (jean -François), lanalyse textuelle, Paris, éd armand colin /Massan ,1997,P65.
حاول " بنفنيست " دراسة الجانب التلفظي في الخطاب السردي من خلال البنية الزمنية في اللغة والأخرى بنية الضمائر ليصل إلى نتيجة مؤداها إن البنية الزمنية هي المصدر الذي بناء عليه نفرق بين الضمائر ومن ثم الخطابات ولتوضيح ذلك

أثرنا أن نمثل لذلك في المخطط الآتي :



- استعمال الزمن الماضي الذي يلغي فاعل التلفظ
- استعمال ضمائر الغائب هوil هم ils هي Elle هن elles

-يبتعد في استعمال الزمن الماضي الذي يجعل الملفوظ يحمل أثار استعمالاته

-استعمال ضمير المتكلم أنا je نحن وضمائر المخاطب tu أنت /أنتم vous ظرفا المكان والزمان مثل "هنا" الآن ، اليوم والأفعال المضارعة .

إلا أنه يجدر بنا التنبيه إليه أن هذا الاختلاف الموجود بين التلفظين التاريخي والخطابي الذي يعود مصدره إلى البنية الزمنية في اللغة ، لا يجب أن ننظر إليه على أنه أمر سلبي بل إن التلفظين التاريخي والخطابي متكاملين بما أنهما يقدمان في مقابل أحداث معطاة وضعيتان متمايزتان ، إذا كان الأول لأيامنا ، ندخره في مجال التعبير الكتابي فإن الثاني ينهض على استعمال يشمل الكتابي والشفاهي voir, jean dillou (jean François), l analyse textuelle, p. 67.

خصص "باختين" كتابا إجرائيا لدراسة الرواية المتعددة الأصوات بعنوان " شعرية دستويفسكي (LA POETIQUE DE DOST OIEVSKI" وذلك بخلقه روايات ذات نمط جديد مخالفة تماما للكتابات التي كانت متداولة في عصره ، روايات أخذت على عاتقها مهمة "خرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي كذلك في توحيد أكثر

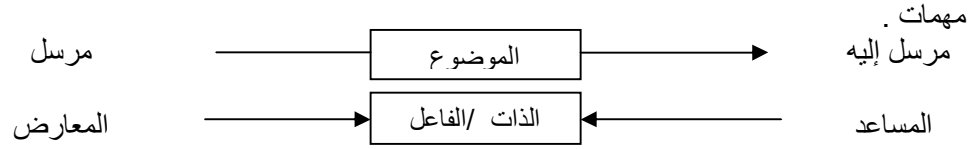
أي أن التلفظ الخطابي ليس خاصا بالشفهية بل إن مجاله أرحب ليضم الشفاهي والكتابي .**إن غريماس GREIMAS في مؤلفه الدلاليات البنيوية حول ما كان يعرف بالشخصيات إلى عوامل منطلقا من الحقل الوظيفي الذي وضع أسسه الشكلاني الروسي فلاديمير بروب من خلال دراساته للحكايات العجيبة فاهتدى إلى وضع بنية مجردة لدراسة مختلف

أنماط المحكي حددها في إحدى وثلاثين وظيفة ليوزعها على سبعة شخصيات أساسية إعتبرها غريماس بمثابة عوامل Actants• وهو ما دفع غريماس إلى القول بأن العوامل تمتلك إذن قانونا ميتيا لسانيا بالنسبة للممثلين ، إنها تفترض بالإضافة للتحليل الوظيفي بمعنى التأسيس لدوائر الفعل التام Sémantique (Algirdas Julien) ,Grimas voir structurale recherche de méthode , Paris ,éd .Puf ,1986 p172-173-175-197.
إلا أن غريماس لم يتوقف عند حدود ما توصل إليه بروب في أنموذجه الوظيفي ، إنما التفت أيضا إلى الدراسات الميثولوجية لدى (جورج ديميزيل Georges Dumezil)
إن الدراسات الميثولوجية ترى بأن الإلاه ينظر إليه من جانبين : وظيفي ، وصفي ، إلا أن غريماس يرى بأن هذين الجانبين لا ينبغي النظر إليهما مفصولين بل" متكاملين "
كما استفاد أيضا من حقل اللسانيات وبالضبط من مفهوم تسنيير (tesniere) للعوامل الذي (شبه الملفوظ البسيط بمشهد ....الوظائف من وجهة نظر التركيب التقليدي ما هي إلا أدوار تؤديها الكلمات – الذات س "فاعلا تقوم بالفعل " ؛ الموضوع مفعولا ...إلخ.العرض " غريماس هنا يقصد الجملة " في هذا التصور يصبح عبارة عن مشهد ",ومن ثم استنبط غريماس عاملين يقوم عليهما الملفوظ البسيط :

Sujet vs objet

Distinateure vs distinataire

وعليه توصل غريماس لاستنتاج جعله شاملا لكل علم دلالي صغير العالم الدلالي الصغير لا يمكنه أن يعرف كعالم أي ككل دلالي إلا بالمقدار أين يكون بإمكانه الظهور في كل وقت أمامنا كمشهد بسيط ، كبنية عاملية ..ibid. , p.173 =
=كما اطلع أيضا على مفهوم العوامل في المسرح وبالتحديد على (قائم الوظائف الدرامية التي قدمها سوريو E.Souriau في عمل له حول الحلول الدرامية 200.000" .ibid. , p.175 التي تشبه كثيرا الأنموذج الوظيفي البروبي .يضيف غريماس للعوامل السابقة الأربعة عاملين أساسين هما " adjuvant vs opposant"
من خلال اعتماده على أعمال" سوريو " ليقدم لنا في الأخير أنموذجه العاملي الذي يقوم على ستة عوامل، ثلاثة علاقات وثلاث مهمات .



أولى هذه العلاقات "علاقة الرغبة relation de disire " التي تجمع بين الذات والموضوع الناتجة عن حالة افتقار التي أشار إليها بروب ، علاقة تواصل relation de communication بين المرسل والمرسل إليه .
المرسل يلعب دور المحرك والمحفز للذات المفتقرة للموضوع كي تحقق رغبتها وبعد تحقيق الرغبة وبلوغ الموضوع تقوم الذات بإشعار المرسل إليه بذلك ، أما علاقة الصراع relation de lutteفتضم عامل المساعد الذي يقف إلى جانب الذات للوصول إلى الموضوع وتحقيق علاقة الرغبة والآخر هو عامل المعارض الذي يسعى إلى عرقلة علاقة الرغبة .إن تحفيز لذات عبر عامل المرسل تدعى بالمهمة التأهيلية épreuve qualifiante ، أما الهمة الأساسية épreuve fondamentale فإنها تتخلل علاقة الرغبة التي تجمع بين عامل الذات والموضوع وآخر مهمة هي التمجيدية épreuve glorifiant .
إن النظرية العاملية لدى غريماس تشكل البنية المجردة في كل خطاب ، وتبعا لذلك فهو يمتلك صفة كونية من خلال بحثه عن قوانين كونية للحكي مستنبطة من النشاط الإنساني.

العناصر اختلافا عن بعضها والانسجام فيما بينها)[1] ولعله السبب الذي دفع بباختين إلى أن ينبهنا بأن التعامل مع أدب "دستويفسكي" (لا يعني بالضرورة التعامل مع المؤلف الفنان وحده ، كاتب الروايات والقصص بل حول سلسلة كاملة حول الآراء الفلسفية لعدد من لمؤلفين المفكرين (...) إن أعمال "دستويفسكي" الإبداعية توزعت إلى سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها والمتعارضة مع بعضها)[2] بوصفها خطابات روائية متعددة الصوغ.

انطلاقا من ذلك ،يحق لنا القول بأن الغاية التي كانت وراء دفع "باختين" إلى أن يلتفت إلى خطابات " دستويفسكي " الإبداعية هي نفسها التي لم توفرها له الأجناس الشعرية ، خاصة إذا علمنا أن من بين الخصائص المميزة بل والأساسية لروايات "دستويفسكي" الإبداعية (كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها البعض وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة).[3]

ينظر"دستويفسكي " للمجتمع الإنساني أنه تعددي ينهض على الاختلاف والتنوع الذي يحقق الكينونة الإنسانية ومن ثم، الخطاب الروائي ذو النسق المفتوح وهو ما لم يجعل من أبطال رواياته موضوعاتا شيئية ؛ إنما شخصيات واعية وذوات فاعلة تتمع بقدر من الحرية إثر تركيبها لخطابها مما أفضى بملفوظاتهم التي يعبرون من خلالها على مواقفهم من العالم ، تحظى بنفس الأهمية التي تحظى بها كلمة المؤلف باعتبارها ملفوظات مزدوجة نسمع فيها صوت الآخر حيث إن (أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين)[4] فينزاح صوت المؤلفمنعت الذات أن تحتل موقعا سلطويا ضمن نسق الخطاب الروائي.

---

[1]- باختين (ميخائيل) ، شعرية دستويفسكي ، تر/ جميل نصيف الديكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 01 ، ص 21.
[2]- المصدر نفسه ، ص09.
[3]- المصدر نفسه ، ص 10
[4]- المصدر نفسه ،ص11.

إن تتبع "باختين" خطى الطابع الحواري المميز لروايات "دوستويفسكي" المتعددة الأصوات قاده إلى الغوص عميقا في جذور الثقافة الإغريقية والرومانية وقرون العصور الوسطى .

إذ إن هذه الشعوب أفرزت نوعا من الأدب الهجين الذي بدا لمنظري مقولة الجنس الأدبي أمرا (غير اعتيادي وفهم على أنه خرق فظ وغير مبرر " للإستتيك الخاص بالأصناف الأدبية)[1] فقامت باستثنائه * وتهميشه بوصفه أدبا غير رسمي مشبع بالروح الكرنفالي.

من بين أهم جوامع الخطابات التي تشبعت بروح الكرنفال ـ ومن بينها طبعا روايات "دوستويفسكي ورابيله"ـ الحوار السقراطي والهجائية الميبيبية ، فيتجاوز الخطاب الأدبي صرامة الشعرية الكلاسيكية (ليدخل في حوار مع معارف إنسانية تأخذ في حسبانها أن المهمش في الثقافة يسهم في تلوين المعنى).[2]

إن الحوار السقراطي le dialogue socratique الذي وصل إلينا بفضل كتابات أفلاطون (ليس جنسا بلاغيا بقدر ما هو شعبي وكرنفالي)[3] وبما أن الحوار السقراطي صوغي ومتعددتشبع ببلاغة الخطاب الكرنفالي – بوصفه " أي الكرنفال "احتفالا شعبيا تمارسه شعوب خرجت عن حياتها الاعتيادية المفروضة عليها إلى ممارسة نمط جديد من الحياة الخارقة نحو كل ما هو مفروض ومعطى سلفا – فإن بحثه عن الطبيعة الحوارية للحقيقة سيختلف عن بحث مقولة الجنس الأدبي ، حيث إن هذه الثانية، بوصفها شعرية ذات اتجاه مونولوجي يلغي التفاعل الحواري ولا ينتج إلا الأدب الرسمي تدعي امتلاكها للحقيقة الكاملة والجاهزة، والتي لا ينبغي لأي فرد الطعن فيها،في حين جعل (الحوار السقراطي بطابعه التهكمي أو المتعالم (...) الحقيقة الموسومة بالخصيصة العلائقية نتاجا حواريا بين المتجادلين الذين يستعملون مختلف

[1]- باختين(ميخائيل) ، شعرية دستويفسكي ، تر/ جميل نصيف الديكريتي ،ط01، ص153.
* عالجنا هذه المسألة بالتحليل في مبحث سابق " الجنس المستثنى من الشعرية الكلاسيكية "
[2]- يوسف أحمد ، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ن ط01 ، ص 180.
[3]- Kristeva (Julia) , Séméiotiké ,P. 102.

أنماط العلامات استعمالا معقولا في مطارحاتهم الفكرية)[1] وعليه، فإن الحقيقة نتاج تواصل مجتمعي وليست نتاج اتصال فردي تولد بين المتحاورين ،إن المعنى نتاج تواصل مجتمعي أيضا ، لأنه ينشأ من خلال اللقاء بين ذاتين (على الرغم من وجود سمات العبقرية الكامنة في الملفوظات (...)نه يتمخض عن علاقة حوارية مع أصوات أخرى فيتآلف معها كما قد يختلف معها) [2].

تعد المينيبي *ménippée نوع من الهجاء الساخر، أسهم بشكل كبير في تطور النثر الإغريقي الأوروبي...والأدب المسيحي نظرا لأنها من أكثر الأنواع قدرة على ممارسة الحوارية ومن ثم، الرواية لأن (العادات الكرنفالية إمتصت من المينيبي، وطبقت من قبل الرواية المتعددة الأصوات)[3] من هنا، يبدو أن الحوار السقراطي والهجائية المينيبية بوصفهما خطابين تشبعا بروح الكرنفال يمكن اعتبارهما إرهاصا "لدوستويفسكي " غير أن، تأديتهمللفعالية الحوارية والتعددية الصوتية تختلف عن تأدية " دوستويفسكي" لها، ومرج ذلك؛المبدأ الحواي يقدم في إبدعاتهم (وهو في بداية تطوره ، بينما يقدم عند "دوستويفسكي" وهو في قمة تطوره)[4] لكن، ما هو الكرنفال الذي مارسته الحوارات السقراطية والهجائيات المينيبية كأسلوب واجهت به مقولة الجنس الأدبي،فأضفى على نصوصها طابعا حواريا؟.

إن الكرنفال ظاهرة احتفالية شعبية وممارسة ثقافية يتجه بالنقد إلى مقولة الجنس الأدبي التي لا تنتج إلا الأدب الرسمي، فيقوم بخرق قانونها المونولوجي الملغي للحوار بغية الولوج إلى عالم مفعم بالنسبية اللسانية، وأهم ما يميز الظاهرة الكرنفالية بوصفها نظرية في الثقافة،اجتماع أكثر العناصر تناقضا نحواجتماع المقدس بالمدنس، السامي بالوضيع الشعر بالنثر، ضمن الخطاب الواحد وبما أن الرواية من أكثر الأنواع الأدبية

---

[1]- يوسف أحمد ، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ن ط01 ، ص173.

[2]- المرجع نفسه ، ص182.

*أخذت التسمية من اسم فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد مينيب دوكارا "
Ménippée de gadare. ينظر . Kristeva(Julia),Sé méiotiké ,p. 103

3-Kristeva (Julia) ,Sé méiotiké ,p. 100.

[4]- باختين ميخائيل ، شعرية دستويفسكي، ط 01 ، ص176.

تجسيدا للحوارية نجدها (تمتص ازدواجية حوارية المشهد الكرنفالي) [1]فيتخلق لدينا خطابا روائيا مزيجا يعطل كل أشكال التراتب ولا يعترف إلا بالحوار نتيجة توحيده أكثر العناصر تناقضا .

لا تتوقف أهداف الخطاب الكرنفالي le discours carnavalesc بوصفه مشهدا مسرحيا، عند حدود تأديته لبعض العروض التمثيلية الساخرة والمضحكة، بل إن الخطاب الكرنفالي موقف من العالم يعبر من خلاله المجتمع الواعي والحامل للإيديولوجيات عن رأيه من العالم وموقفه منه بصورة مقلوبة فما(يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (....) ويتميز حتى باستخدام الأشياء استخداما عكسيا)[2] نحوتحول القاضي إلى لص والمالك إلى عبد والعاقل إلى مجنون... ارتداء الملابس بطريقة عشوائية ، الحروب البيضاء ...وغيرها من الطقوس .

إن أهم طقس في نظر (باختين)" التتويج ونزع التاج " بوصفه طقسا (يتكون من وحدتين متضادتين ومتكافئين ambivalance)[3] وهو إضافة إلى ذلك، يعتبر من أهم الطقوس الكرنفالية التي نقلت إلى الأدب فتأثر بها حيث إن مفهومه(الانقلابي له وظيفة ثورية تتحقق بواسطة الضحك الذي بدونه يفقد الكرنفال بعده الإنساني والاجتماعي)[4]فالتتويج مثلا يراد به الإطاحة عن العرش ومن خلال مشهد الموت إنما يراد به ولادة ثانية ، عمر جديد ....إلخ وعليه ، فهو يسعى إلى تحرير العالم من الخوف .

وبما أن النظرية الحوارية تأثرت بصيغ الخطاب الكرنفالي وصوره تأثرا كبيرا فإن ذلك أدى إلى أن(يحمل معنى الحوارية بعد الانعتاق) [5]ضد كل ما هو مفروض ومحايث ، لأن "الخطاب الكرنفالي يكسر قوانين اللغة التي فرضها النحو والدلاليات

[1]- Kristeva (Julia) ,Sé méiotiké ,p. 28.

[2]- باختين(ميخائيل) ، شعرية دستويفسكي، ط 01 ، ص 184.
[3]- المصدر نفسه ص 182.
[4]- المرتجي (أنور) ،ميخائيل باختين الناقد الحواري ، ص 160.
[5]- المرجع نفسه ، 163.

...هو معارضة اجتماعية وسياسية "[1] وهو ما عززه "باختين" في كتابه: أ"عمال فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية في العصر الوسيط والنهضة" الذي ألحقه بمؤلف "شعرية دوستويفسكي " بغية تعدي كلية الجنس الأدبي للوصول إلى الجزئيات وتحقيق التعددية الصوغية والكثافة التلفظيةعبر المهمش أو المستثنى من الثقافة الرسمية.

تشمل(المهمة الأساسية "لرابليه" على تدمير المشهد الرسمي لأحداث عصره وإلقاء نظرة جديدة عليها وتسليط الضوء على تراجيديا أو كوميديا العصر من زاوية الجوق الجماعي الشعبي الساخر في الساحة العامة)[2] بهدف التأسيس لكتابة جديدة تنأى عن المعيار وتنزاح عنه إلى ممارسة إجرائية كتابة من نوع خاص ، كتابة مقوضة تستوعب كل أنواع النصوص وصيغ الخطابات و لا تؤمن إلا بالحوار والاختلاف وبحضور الآخر .

من ثم، تعد(الكتابة الأصلية فعل إبداعي وحواري،لا ينبثق من ثقافة رسمية مطلقة ومعطاة سلفا بل إنه يقع خارج حدودها ن ويعبر عن رؤيا مغايرة وجديدة للهوية ويفتح أفاقا جديدة للتواصل من أجل بناء أخلاق للاختلاف،وقبول الآخر ومحاولة الإقناع بدل الإكراه)[3].

وفق هذا المعطى، يتعدى الخطاب الكرنفالي كونه مجرد تمثيلات مسرحية ، للمشاركة في الحوار الكبير،مثله مثل الرواية المتعددة الأصوات le roman polyphonique التي عدها "باختين" أرقى أنواع النثر في التعبيروإثر ذلك، لا وجود للتعارض المزعوم بين الخطابين الشعري والنثري،الأدب واللاأدب الخطاب الحواري والخطاب المونولوجي ...لأن هذا التعارض غريب عن مباديء الحوارية النقدية.

[1] - Kristeva(Julia) ,Sé méiotiké ,p. 83.

[2] -Mikhaïl (Bakhtine),Loeuvre de François rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance , paris, éd .gallimard ,1970, pp .434 -435.

نقلا عن مصطفى (نور الدين قارة) ، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح ، بحث مخطوط مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر ، إشراف /أحمد يوسف ، جامعة السانيا – وهران ، 2009-2010 ، ص 192.

ليست الروايات فقط التي (لا تقوم لها قائمة دون انبنائها على المبدأ الحواري)[1] بل إن كل الخطابات تحضرها الظاهرة الحوارية حتى الحوار المونولوجي monologique حواري ويمتلك بعدا تناصيا (فالبنسبة لباختين (.....) ما نسميه مونولوجيا هو غالبا حواري)[2] وهو ما يبرر قرينة انفتاح الخطاب الأدبي عامة والروائي خاصة ،حيث إن الخطاب كل خطاب استطاع أن يثبت حضوره وانفتاح نسقه بفضل مقولة الحوارية فتحول إلى بؤرة تتفاعل فيها جملة نصوص وشفرات خطابات عبر إجرائية الكتابة.

[1]- يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ، ط 01، ص 177.

[2]- يحياوي(رشيد)،حوارية الشعر عند باختين ،البحرين الثقافية ، مجلة فصلية ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، البحرين ، ع/30، أكتوبر ، 2001، ص 63.

2-Kristeva (Julia),Sé méiotiké ,p 87.

لفصل الثالث:

الحوارية في الكتابة الروائية.

1-الحوارية وانفتاح الكتابة الروائية:

شكلت الكتابة في ضوء المقولات الأجناسية_أي عندما لم تكن تبنى على الحوارية- أفقاً ثابتاً ومرد ذلك؛ أن الكتابة في تلك المرحلة كانت تنهض على مبدأي العقل والتقليد (تقليد الطبيعة و الأقدمين) بغية المحافظة على المنهج المتبع وبلوغ الكمال الفني.

وإثر استمالة الشعرية الكلاسيكية إجرائية الكتابة إلى حقلها، فرضت عليها جملة من القواعد المحددة، كي تجعل منها مفهوما مجرداً كلياً وأحادي الدلالة، بهدف تجشيب فاعلية الحوار ضمنها، وذلك بإزاحة السياق للمحافظة على مظهرها المغلق و المحايث و تعطيل إمكانياتها الحوارية ومن ثم، لم تعد(الكتابة، بأي حال، أداة للتواصل ولا طريقاً مفتوحاً تعبره نية اللغة(...) الكتابة لغة مجمدة تتعيش من ذاتها وليس منوطاً بها أن تودع في ديمومتها الخاصة سلسلة متحركة من المعاني التقريبية،بل تسعى نقيض ذلك، إلى أن تفرض بوساطة وحدة إشارتها وظلها،صورة الكلام ثم تكوينه قبل أن يبتكر) [1].

وعليه، فإن فلسفة الكتابة لدى الشعرية الكلاسيكية، تنهض على التمركز الذاتي النابذ لمبدأ التطور والتغير الزمني(Diachronie) ولا تعترف إلا بالاكتفاء الذاتي وبوجهة النظر الآنية (synchronie) مما أفضى ذلك، إلى انغلاق نسق الكتابة من خلال فرض أنموذج متعال يستحيل على الكاتب المقيد بمعايير تلك الشعرية الطعن فيه ولا سبيل له إلا الحذو على منواله.

مجمل ذلك، جعل منها(كتابة ذات قيم محددة حيث تكون المسافة الفاصلة بين الحدث و القيمة محذوفة حتى في الفضاء نفسه للكلمة وتقدم كأنها وصف وحكم في آ ن واحد)[2] بمعنى، أن الكتابة في ظل مقولة الجنس الأدبي،مارست معيار الفصل بين الخطاب الروائي وصاحبه من جهة وبينه وبين سياقه الخارجي من جهة أخرى قصد تغييب ظاهرة الحوارية،للإبقاء على ثباته وديمومته والتحكم في تأويل دلالاته،لأن الكتابة(لا تستطيع أن تقول كل شيء ولا يمكن أن تسمح لأي كان أن يقول ما يريد.(...)وهي تستمد من(...) السلطة ضماناتها(...) لذا فإن تزايد التأويلات يجب أن تكبح جماحه التقاليد)[3] و نتيجة لذلك ،غاب السياق وأهملت الذات ولم تعد تحظى بحضور فاعل يتيح لها خلق تعددية صوغية ضمن نسق الخطاب الروائي.

1-بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،تر/ محمد برادة،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،الرباط-المغرب، ط-03،ص41.

2-المرجع السابق،ص42.

3- إيكو(أمبرتو)،السميائية و فلسفة اللغة،ط-01،ص366.

ولعله السبب، الذي أفضى بها إلى أن تتحول إلى إجرائية مغلقة أو حيز مفرغ مهامها الوحيد التقيد بجملة المعايير المفروضة ونقل رغبات ومقصديات الكاتب المتعالية بوصفه صوتاً مهيمناً داخل جنس الرواية.

بهذا، تعد الكتابة(شكل الكلام الملتزم(...)إنها تشتمل في آن(...) على كينونة السلطة ومظهرها،أي على ما هي عليه،وعلى ما تريد أن يعتقده الناس عنها) [2] لماذا؟لأن الجنس الروائي هو المطلوب تأديته ونظراً لذلك،أصبحت الكتابة أقنوما متعالياً راضخا لمعجم محدد ومعطى سلفاً ولقواعد نحوية وأشكال بلاغية مجردة.

إن الرواية إذا، بوصفها جنسا أدبيا تبررها الكتابة المغلقة التي تنشدها الشعرية الكلاسيكية؟ لأن جنس(الرواية(...)قد خضع (...) لقواعد القصيدة الملحمية) [3] **غير** أن سطوة الإرث القديم الذي يتخذ من المعجم الواحد أنموذجا تؤديه الكتابة المغلقة انزاح إثر انفتاح الكتابة الروائية على مقولة الحوارية التي تسعى إلى التمرد على مؤسسة الأجناس الأدبية بهدف التخلص من هيمنة الملفوظ الأحادي الصوغ والانفتاح على التلفظ المتعدد انطلاقا من أن(الإلحاح على السنن كان راجعاً إلى صعوبة الإعتراف بحقيقة وجود الموسوعة و بضرورتها.وقد كان هذا بالنسبة إلى بعض المؤلفين الوسيلة لتطويع شبح الموسوعة بواسطة آلية من القواعد في الظاهر أحادية المعنى ومريحة أكثر.وفي كثير من الحالات وقع الالتجاء إلى مفهوم السنن كما وقع الإلتجاء إلى فكرة القاموس.ولكن (...) لا يمكن لفكرة القاموس إلا أن تولد (...) ضرورة الموسوعة)[4] كبديل يزيح فكرة السنن المعجمي.

إن الكتابة الروائية إثر قيامها على المبدأ الحواري أحدثت ثغرة في سنن العرف التقليدي؛إذ إنها لم تعد مغلقة ولم يعد يؤديها المعجم الواحد المعطى سلفا والحامل لدلالات الكاتب الأحادية، بل انفتحت على الآخر وتعددت نتيجة ممارستها للحوارية وإثر ذلك، غدت (الكتابة عملية حوارية بين النصوص تستدعيها أسيقة فكرية وفنية مختلفة(...) فيضحى السرد الروائي حينئذ عبارة عن مساءلة الكتابة وفق منطق الحوارية)[5] .

---

[1]-إيكو(أمبرتو)،السميائية و فلسفة اللغة،ط-01،ص366.

2-بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط-03،ص46.

3-تيغيم(فيليب فان)،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر/فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت-باريس،ط-03– 1983،ص65.

4- إيكو(أمبرتو)،السميائية و فلسفة اللغة،ط-01،ص.442

[5]- يوسف (أحمد)،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار،ط-01،ص178.

ولعله السبب الذي دفع(باختين) إلى الإلتفات لنصوص"دوستويفسكي" الروائية المشبعة بقيم الحوار و هجنة التراكيب وتعددية الأصوات و اتخاذها له أنموذجا إثر وضع أسس نظرية الحوارية بوصفها أسلوبا تحدى به الشعرية الكلاسيكية لخلخلة معاييرها ذات المفاهيم الأجناسية.

إن ما يميز خطابات"دوستويفسكي"الإبداعية؛ اتخاذه من النزعة الحوارية مبدأ تأسيسيا تكوينياً تنهض عليه جميع نصوصه الروائية و التي تمثلت في:صهر ومزج و(إخضاع عناصر القص غيرالمنسجمة مع بعضها إلى حد التعارض التام(...)لوحدة الخطة(...)أن يجمع في كيان فني واحد المواعظ الفلسفية مع المغامرات الجنائية،وأن يحشر الدراما الدينية في حكاية قصة مبتذلة،وأن يقود(...)كل تعرجات وانعطافات القصة المغامرة إلى الكشف عن الأسرارالجديدة(...)من أجل القيام بعمل إبداعي معقد) [1]وحواري ضمن استراتيجية شاملة للتواصل.

من هذا المنطلق، تمكن"دوستويفسكي"من خلق نمط من الكتابة الروائية جديد؛ تأتي في شكل فسيفساء تتفاعل ضمنها شفرات نصوص وصيغ خطابات أنواعية انبثقت من ثقافات متباينة، فتحولت الكتابة الروائية بفضل المقولة الحوارية وتحررت من ضيق الإنغلاق و سلطة القديم إلى سعة الانفتاح، عبر تأديتها للمتعدد من الصوغ الخطابي وعليه(تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت الكتابة،قبل كل شيء، سعياً إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة و وصفات المدارس،أصبحت مغامرة بحث عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع)[2].

ولعل هذا، ما يتوافق مع ما دعا إليه "رولان بارت"" ROLAND BARTHESأنه(لم يعد من الضروري وضع كلمة رواية على غلاف رواية معينة(...) لأننا لم نعد نضع كلمة رواية عندما يتعلق بالروايات،ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية)[3] نتيجة الإنفتاح الذي شهدته الكتابة الروائية.

إن انفتاح الكتابة الروائية بفضل المقولة الحوارية جعل حضور الحوارية شرطاً أساسيا ينهض عليه نسق الخطاب الروائي،وهو ما أدى بـ" باختين"أن يربط تطور الرواية بدرجة حضور الفعالية الحوارية ضمنها، حيث إن(تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية

---

[1]-باختين (ميخائيل)،شعرية دوستوويفسكي،ط/01،ص21-22.

[2]- بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط/03،ص14 .

3- بارت (رولان)،درس السيميلوجيا،ص43.

وتوسيعها وإحكامها،وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة،الصلبة التي لا تدرج الحوار. فيتغلغل الحوار وبالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذات في الرواية) [1] وهو ما يؤدي إلى الإنفلات من اللا حوارية إلى الحوارية ومن ثم، الخروج من محدودية الكتابة إلى ممارسة اللا كتابة؛ أي الخروج من النسق المغلق الخطاب إلى النسق المفتوح، فتتحول الكتابة إلى إجرائية(تتجاوز الآني كي تمد جسوراً للتواصل مع الماضي والمستقبل) [2] وهو ما يبرر مساعي فترة ما بعد البنوية التي اجتهدت في خلخلة وتقويض فكرة الأصل.

إن خروج إجرائية الكتابة من مضايق التصنيف،سنح للأدب أن يتجرد من فكرة التقسيم إلى أجناس، مما أتاح له ذلك فرصة الإنعتاق من فكرة أدب النوع إلى أدب اللا نوع بوصفها نظرية حديثة (لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة والتي هي مجرد نظرية وصفية، لا تضع قواعد مسبقة للكتاب،وتفترض أن الأنواع التقليدية قد تتمازج وتنتج نوعاً جديداً مثل التراجيدكوميديا)[3] نتيجة حوارية صيغ الأنواع الأدبية داخل الخطاب الروائي الواحد.

يترتب عن ذلك، أن الخلط بين الأنواع الأدبية في ظل نظرية اللانوع لم يعد يحط من قيمة الكتابة الأدبية، بل على العكس إذ أصبح هذا المزج قانوناً في تحول أي نوع و في تشاكل تراكيبه.

من هذا المنطلق، فإن الذات" subjectume "لم تعد مفهوماً مجردا؛ لأن الحوارية منعت الذات من أن تحتل موقع التأسيس في بناء نسق الخطاب الروائي وهو ما مكنها من القضاء على قانون الهوية الصوري باكتشافها البنية الثنائية الحوارية للذات التي لا تحيا إلا بتفاعلها مع الآخر،كون (الآخر مفترض مسبقاً منذ البداية(...)الآخر ليس أحد مواضيع أفكاري، ولكنه مثلي فاعل حقيقي للفكر، وأنه يدركني أنا نفسي كآخر غيره هو، وأننا معاً نستهدف العالم كطبيعة مشتركة)[4].

على هذا الأساس، تعد العلاقة مع الآخر بدائية وأصلية وليست مضافة أو نتاج مصالح الأنا، بل إن العلاقة مع الآخر هي مصدر وجود الذات وعليه، ليس (ثمة مجال لكي يسأل المرء نفسه على طريقة هوبس:لمادا يختار المرء العيش في المجتمع؟ أوعلى طريقة "شوبنهاور" : من أين تأتي الحاجة إلى مجتمع؟ الجواب أن البشر لا ينجزون أبدا مثل هذا

1-باختين (ميخائيل)،الكلمة في الرواية،ط/01،ص61.

2-عبد الجليل (أبلاغ محمد)،شعرية النص النثري،ط/01،ص26.

3- ويليك(رينيه)،وارين(أوستين)،نظرية الأدب،ط/02،ص325.

4-ريكور(بول)،الذات عينها كاخر،ط/01،ص612.

العبور إلى الحياة المشتركة:العلاقة تسبق العنصر المعزول.إنهم لا يعيشون في المجتمع بدافع المصلحة،أ والفضيلة، أوبقوة سبب آخرمهما كان. إنهم يقومون بذلك لأنه لا يوجد

بالنسبة إليهم شكل آخر لوجود ممكن) [1] حيث إن الكتابة بوصفها حقلا إجرائيا لم تعد محايثة وأحادية الصوت لأن المقولة الحوارية سعت إلى جعل كل (كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها تثير سجالاً معها،وتنتظر ردود أفعال نشيطة في الفهم تتجاوزها وتسبقها) و عليه، أصبحت الكتابة تقوم بممارسة فعل الخرق إزاء السنن بغية إفراز خطاب صوغي مفتوح.

وهو ما تبنته جماعة"تيل كيل" (Tel Quel)* سنة(1960)التي دعت إلى نظريات جديدة للكتابة تجلى ذلك في جملة المفاهيم التجديدية التي طرحتها هذه المجلة؛ نحو مفهوم العلاقة بين الكتابة والقراءة، الكاتب والمتلقي ونظرية النص،أدى بها ذلك إلى أن تشكل انعطافا في تاريخ إجرائية الكتابة أو جسرا للمرور من المرحلة البنوية إلى مرحلة ما بعد البنوية (Post-Structura-lisune) ومن ثم نقول أن فترة ما بد البنوية حملت شعار خلخلة و تجاوز وتعدي كل المفاهيم التقليدية التي ورثناها عن الفكر التقليدي.

1– 2/ من الكتابة الخطية إلى الكتابة البيضاء.

إن أهم ما يميز فكر" رولان بارت Roland Barthes" تمرده ضد كل ما هو مقعد و معطى سلفا و عليه ، تجلت محاولته لتعدي ذلك في خلق مفهوم جديد للكتابة سعى من خلاله إلى خلخلة المفهوم التقليدي لها وتبرير مقولة الحوارية بالفعل.

معلوم أن "بارت" كان يطور من مفاهيمه من فترة لأخرى، فمفهومه للغة وللكتابة في تحليله لقصة "سرازين" (sarrasine) لبلزاك (Balzake) في مؤلفه (s/z) أكثر وعيا وانفتاحاً منه في درجة الصفر للكتابة (ذلك أن الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب معين، تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد، فهناك تاريخ الكتابة لكنه تاريخ مزدوج: ففي اللحظة ذاتها الذي يقترح فيها التاريخ العام (...) إشكالية جديدة للغة الأدبية، تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون قط بريئة : فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض

1- تودوروف(تزفيتان)،الحياة المشتركة،ط- 01 ،ص19.

2- باختين(ميخائيل)،الماركسية وفلسفة اللغة،ط-01 ،ص96.

*فيليب صولرس "Philipe Sellers" (1936)،رولان بارت "Roland Barthes" (1915 – 1980)، جوليا كريستيفا "Julia Kristeva" (1941) ميشال فوكو "Michel Foucault" (1926 – 1904)، جاك دريدا "Jacques Derida"(1930) ... جيرار جينيت "Gerard Genette" ...

وسط دلالات جديدة) [1] إذ إن، ممارسة اللغة بحرية ينعكس على مفهوم الكتابة بالإيجاب، فتغدوا الكتابة ذاتها حرية بل (تسوية ما بين حرية و ذكرى) [2] ولعل ذلك، ما يبرر اهتمام "بارت"الكبير بكتابات "ألبير كامو"" Albert Camus" صاحب خطاب رواية الغريب

(L'étranger)(1942) الذي يرى بأنها كتابة حققت فعل الخرق إزاء كل سنن يجعلها راضخة للإلتزام.

إن خطابات "ألبير كامو" الروائية هو ما يسمه" بارت" "الكتابة بوصفها موضوعا للغياب"، الكتابة البيضاء"، أو"الكتابة في درجة الصفر و هي (صيغة من صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث (هل هو مفرد أم جمع) ولا إلى زمن أفعاله (هل تمت في الماضي أم في الحاضر) (...) هذه الصيغة المشيرة إلى حالة حياد تجد ما يشبهها عند بعض الكتاب المعاصرين (خاصة ألبيركامو)الذين اتجهوا إلى الكتابة البيضاء،هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر)[3] التي تؤدي قمة الإنفلات والتحرر من سلطة الأجناس الأدبية.

بيد أن توسل "بارت" بالكتابة البيضاء(Écriture blanche) بوصفها ممارسة جديدة ،لا يتوقف عند حدود هدمه للمفهوم التقليدي للكتابة التي تعبر عن رغبات المجتمع البورجوازي، بل إن الهدف الذي حاول أن يتوصل إليه"بارت" هو تفجير كلية الجنس الأدبي من خلال بعثرة و تشتيت التحام المجتمع التقليدي، مستعيناً في تحقيق ذلك بالتحليل التاريخي للأدب، ليثبت لنا أن الكاتب على درجة من الوعي بالعصر والتاريخ وبكل ما يحيط به من أسيقة.

من ثم، شكلت الكتابة البيضاء بوصفها بديلا عن الكتابة المغلقة مجالا (لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الإيديلوجيا لأنها، في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ و تتفاعل معه)[4] انطلاقا من هذا المعطى، نفقه أن الكتابة الروائية لم تعد خطية ولا سطراً من الكلمات الحاملة لمقاصد المؤلف، إن الكتابة فضاء، شبكة تتداخل ضمنها جملة من الكتابات المتنوعة،لممارسة فعل الإبداع و الإنفتاح على الآخر عبر تجاوزها لمبدأ الأصل.

---

[1]-بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط/03،ص39.

[2]-المرجع السابق،ص39.

[3]- نفسه،ص10.

4- نفسه،ص13.

3-1/الكتاب كمقابل لتلاشي الأدب.

ليس بعيداً عما طرحه"بارت" نجد "موريس بلا نشو" (Maurice Blanchot)أحد المشككين في تصنيف الأجناس الأدبية، يطرح فكرة "الكتاب" بوصفه بديلا يتجاوز من خلاله

أي تصنيف وأي تصور مغلق للكتابة؛ (وحده الكتاب مهم، بوصفه كذلك، بعيداً فهو يرفض ترتيبه تحت الأجناس، وخارج خانات النث،الشعر، والرواية،والشهادة،وينكر إزاء هذه التصنيفات أن يقام له مكان وأن يحد شكله) [1] ولعل في هذا الطرح، ما يؤكد الحدود الوهمية التي اجتهدت الشعرية الكلاسيكية في وضعها بين جنس أدبي وآخر.

إن دعوة "بلا نشو" هي أساسا دعوة لنفي مقولة الجنس الأدبي غير أنها، لم تقتصر عند حدود بلوغه هذا الهدف إنما شملت كذلك مفهومه للأدب وغايته، إذ إن الأدب لديه هو

اللاتواجد، هو العدم الذي لن يتحقق إلا من خلاله، هو الإستحالة و التمرد ضد سطوة مبدأ التصنيف الأجناسي، فالأدب(لا يكون(...)حقل الترابط المنطقي والمجال المشترك إلا مادام غير موجود،غير موجود كأدب،غير موجود لنفسه، إلا إذا بقي مستتراً،فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما قد يكون يتبدد ويسلك سبيل التبعثر حيث لا يمكننا من معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة ومحددة) [2] وعليه، فإن الشرط الذي كرسه "بلانشو" كي يتحقق" الأدب" هو اقتران الأدب بمفهوم النفي والزوال أي الموت، للتفرد"بالأثر" (la trace ، بالكتاب (le livre)عبر كتابة مستحيلة تنأى بعيداً عن سلطة الكتابة المغلقة التي تصنف الأدب إلى أجناس.

بما أن الأدب يبدأ بالكتابة، فإن الكتابة من منظور"بلا نشو"هي(الإنتزاع الذي(...) يتطلب من التناقضات أقصاها ويتطلب منها أن ترجع إلى نفسها بخروجها من نفسها،بتماسكها خارج نفسها في وحدة انتمائها القلقة،قدرة ما هي قدرة إلا بالنسبة للإستحالة،الإستحالة التي تؤكد قدرتها) [3] أي؛ أن نكتب بدون الخوض في ممارسة الكتابة وأن نوصل الأدب إلى نقطة من الزوال.

1-Blanchot(Maurice) Le livre à venir,Ed Gallimard ,1959, p.272.

2- بلا نشو(موريس)أسئلة الكتابة تر/نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء_ المغرب،ط/01 ـ2004،ص34.

3- بلاشو(موريس)،أسئلة الكتابة،ط/01،ص55.

يكاد يتفق تصور "بلانشو" مع التصورات التي تنشدها فترة مابعد البنوية للكتابة والأدب خاصة "بارت" الذي جعل الأدب قريباً من الغياب في حالة من الحياد وعدم الإنحياز،قريباً من الصمت عبر إجرائية كتابة هي أشبه ما تكون بالدرجة الصفر للكتابة (تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل) [1]ولعله الدافع، الذي حفز"بلانشو" إلى أن يولي اهتماماً كبيراً بتحليل مجموعة من الكتابات الهجينة نحو("شاطو بريان"الذي لا يمكنه أن يكون شاعراً إلا في كتابة النثر،جعل من النثر فناً،أصبحت لغته كلاماً من وراء القبر) [2] من ثم ، فإن ما يشغل

فكر"بلانشو" ليس الأدب ولا المؤلف، و إنما الكتاب واستقلاليته بعيداً عن أي سنن، بل وبعيداً عن مؤلفه أيضا، لأن الكتابة في حاجة إلي مؤلف ولكن بوصفه غيابا وليس بوصفه سلطة.

وعبر هذا الحاصل ، فإن الكتابة إثر انخراطها في إنتاج الخطاب الروائي لا تضع في حسبانها صفة للخطاب أو أجناسيته كونهما معياراً أو مسلكاً سنتياً تتبعه وتبعا لذلك ، يمكننا القول بأن فترة ما بعد البنوية استطاعت أن تقضي على التصور التقليدي للكتابة بغية ترسيخ مفاهيم أكثر حداثة نحو (ممارسة كتابة بدون سلطة، تتنكر لكل سلطة بل وتهدمها) [3] فيغدوا الأدب مجالا للتحول والتطور الأدبيين.

1– 4 / الكتابة ومسألة الإختلاف والإرجاء.*

ينطلق"جاك دريدا"(Jaques Derrida) في إنجاز مفهومه للكتابة(L'écriture) من تصوره للقراءة(La L'écture) ومن الطريقة التي تمكن المتلقي قراءة النص قراءة

حرة لا نهائية تولد سيرورة دلالية تتغاضى عن المعاني التي أردا المؤلف إبلاغها،وذلك باقتراحه(إستراتيجية في القراءة تقوم على التفكيك(Déconstruction) (...)وبالتضاد مع مفاهيم "الأصل" و"الهوية"و"الكلية" بحرف كل شيء باتجاه الإختلاف) [4] مستعيناً بجملة مفردات سمتها الأساسية أنها مزدوجة الدلالة.

1- بارت (رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط- 03 ،ص07.

2- بلاشو(موريس)،أسئلة أسئلة الكتابة،ط-01،ص34.

3- بنيس(محمد)،كتابة المحو،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط/1994،01،ص12.

*(la différance) بدلاً من (La différence) بإبدال حرف (a) بدلاً من (e)، وهي تسمية جديدة في اللغة الفرنسية، فالاختلاف بين التسميتين يظهر في الكتابة ولا يظهر في النطق، أما الإرجاء فيعني به (دريدا) إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها و إحالتها إلى الأخر باستمرار. ينظر دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، ط 01، ص 31.

4- دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ط 01، ص26 .

إن أهم هذه المفردات التي استعان بها"دريدا"في نقد الأصل وفكرة التمركز النصي: مفردة"الأثر"*"La trace"الذي يشير(إلى إمحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علامات)[1] حيث إن التفكيك **(La déconstruction) بوصفه حركة نقدية يسعى إلى تدعيم جملة المفاهيم التي تنشدها فترة ما بعد البنوية، وفعالية يهدف إلى تحقيق فعل الخرق والتشظي عبر قراءة أشبه ما تكون بثورة ضد المناهج التقليدية التي تحافظ على انغلاق نسق الخطاب الأدبي و الروائي.

تتوخى الإستراتيجية التي يتخذها(دريدا) لنبذ التمركز النصي، في جعل النص الخاضع لعملية القراءة والتفكيك يقوم على ما يعين متلقي النص على استنطاقه و تفكيكه يحدث ذلك انطلاقا من النظر إلى النص و الخطاب على أنه غير متجانس، فما يهم (دريدا) في القراءات***التي يحاول إقامتها(ليس النقد من الخارج،وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على توثرات،أو تناقضات داخلية،يقرأ النص من خلال نفسه، ويفكك نفسه بنفسه(...) أن يفك النص نفسه، فهذا (...) يعني(...) أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته) [2] بهذا، نصل إلى أن فاعلية القراءة تتقصى أثر اللبنة القلقة في النص، لتقوم بمساءلته وتقويضه ثم إعادة بنائه من جديد في هيئة جديدة.

إن الأصل في تصور"دريدا"لا وجود له،لأن الأصل كي يكون أصلاً يحتاج إلى لاحق يبرر أصالة السابق(وهذا يعني أنه ليس ثمة من أصل محض،و أن الأصل يبدأ "بالتلوث" والإبتعاد عن مقام الأصلية، بمجرد أن يتشكل كأصل(...)الأصل يحيل إلى لاحقة دائماً والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها هي نفسها كهوية) [3] و هو ما يؤكد التصور الخاطئ الذي سعت الشعرية الكلاسيكية إلى فرضه قصد تغييب ظاهرة الحوارية في تركيب الخطاب الأدبي والروائي للمحافظة على مركزيته ومدلوله المتعالي الذي لا يحتاج لدال ثانوي.

---

*الملاحظ، أن المفهوم الذي قدمه (دريدا) للأثر يتقاطع كثيرا مع المفهوم الذي قدمه "جيرار جينيت" (Gérard Genette) للنص الطرس أين اخذ "جينيت" على عاتقه في فترة الثمانينيات مسؤولية توسيع العلاقات التناصية منطلقاً في تحقيق ذلك من الجهود الذي بذلتها "كريستيفا" لمفهوم التناصية خاصة تصورها حول (Géno texte) النص المولد أو الخديج و (Phéno-texte) النص الظاهر.

1- دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، ط 01، ص27.

**مقولة نقدية أسسها و دعا إليها (جاك دريدا)، حيث إن الفترة التاريخية و الفترة السياسية اللتان ترعرعا فيهما فكر (دريدا) سمحتا له من بلورة تصوره ألتفكيكي للكتابة و الأدب، و هما الفترتان اللتان شهدتا انسحاب الاستعمار و نشوء دول متفرقة نابذة للمركز وعليه،لعب التاريخ السياسي في فكر (دريدا) دوره و الذي انعكس على تصوره للكتابة و النصوص و الأدب.

*** إن القراءة التي يتبناها (دريدا) لطرح تصوره للكتابة، هي القراءة المزدوجة؛ التي تتمثل في قراءة النص أولاً قراءة تقليدية فيقوم المفكك بقلب ترابية النص و ذلك باستخراج بعض المعاني السطحية منه التي يظهر النص من خلالها قصوره، ثم يقرأ النص قراءة ثانية عميقة تهدم معاني القراءة الأولى للكشف عما يخفيه النص أو بتعبير أكثر دقة ما يسكت عنه. إن المسكوت عنه بوصفه بنية عميقة هو الذي يعمل على هدم البنية السطحية و إعادة بنائها من جديد متوسلاً في ذلك بالسياق.

2- دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، ط 01، ص49.

3-المرجع السابق،ص33.

يقترن مفهوم(دريدا) للكتابة بـ(الغيرية) أي؛ الإحالة إلى الآخر والتفاعل معه و من ثم، فإن الكتابة وفق منطق التفكيكية _ بوصفها طاقة تفجيرية _ تنهض على مبدأ الإختلاف والتعدد و تهجين النصوص وتعديدية الأصوات عبر حوارية الصيغ الأنواعية قصد نفي وهم الأصل وتجاوز قانون الوحدة والتطابق مع هوية ثابتة، إذ إن البداية هي الإختلاف الذي يسبق تكوين الذات الإنسانية لجعلها ذاتاً علائقية اجتماعية منفتحة على الآخرو عليه، فإن الإختلاف هو جوهر اللغة بوصفها مادة أولية لبناء نسق الخطاب الأدبي والروائي.

في ضوء هذا المعطى، يطرح(دريدا)تصوره للكتابة في جو تميز بتقوض المفاهيم التقليدية التي تأخذ بالمعنى السوسيري للعلامة ومن ثم، العمل على تفكيك ثنائية الدال والمدلول ليتحول الخطاب إلى شبكة من العلامات الحيوية تبرره إجرائية الكتابة المفتوحة.

إن مفهوم الكتابة لدى(دريدا)(يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه(...)إن قيام الكتابة هو قيام اللعب:وها أن اللعب يعود إلى نفسه،ما حياً الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة

للعلامات انطلاقا منه، وجاراً معه جميع المدلولات المطمنة، مطوحا بجميع الأماكن الحصينة، جميع ملاجيء "خارج اللعب" التي كانت تشرف على حقل اللغة أو تحرسه مما يعني،بكامل الدقة،تدمير مفهوم العلامة ومنطقها كله)[1].

إن العلامة اللغوية بفضل مفهوم التفكيك لم تعد خطية، إذ إن التفكيك ساعد الكتابة على تجاوز المفهوم المحايث الذي قدمه (دي سوسير) إزاء العلامة اللغوية بهدف توسيع الهوة بين الدال والمدلول لتستوعب الكتابة ضمنها مختلف العلامات التلفظية وغير التلفظية إذ(لا يمكن التفكير في العلامة من دون مراعاة ما يميز حضورها في السياق(...) كل نظام دلالة مصنوعة بهدف إنتاج عمليات تواصل(...)فالعلامة من حيث هي اختلاف بحت تتناقض مع نفسها في اللحظة ذاتها التي(...) تنتج علامات) [2] وهو ما يتيح للكاتب أن يتحرر من قبضة السنن المعجمي فتتحول الكتابة إلى إجرائية مفتوحة.

ولعله السبب، الذي دفع (بدريدا) إلى وضع علم للكتابة (La grammatologie) ضمن نظرية شاملة للتواصل يسعى من خلاله إلى تجاوز المفهوم التقليدي للكتابة الذي ينهض على مفاهيم مغلقة؛ كالتثبيت،الديمومة،المركز،الأصل...الخ وتعطيل ثنائية كلام/كتابة الذي يجعل من الكتابة حدثاً ثانوياً بعد الكلام أواللوغوس بتعبير"دريدا".

1- دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، ط- 01، ص104.

2- إيكو(أمبرتو)،السميائية وفلسفة اللغة،ط-01،صص62-63-64.

تبعا لذلك، تتحقق الكتابة التي تنشدها الحركة التقويضية متمثلة في الكتابة الأصلية (L'archi-écriture) التي تنهض على الإحالات(هوامش الكتابة)والتحولات والإختلافات ("الكتابة الأصلية"(L'archi-écriture):كتابة كبرى(...)لا تحيل إلى الأصل،وإنما إلى ما يسبق تقسيم الكلمة إلى دال ومدلول(...)كتابة تتجاوز القسمة"المبتذلة"إلى كلام أو كتابة،و تشكل(...) شرط كل شكل لكل لغة)[1] وعليه، تستوعب الكتابة ضمنها اللغة و الكلام و مختلف العلامات الأخرى.

من هنا فإن مفاهيم نحو:"الكلية"" la totality"،"التثبيت""fixité"،"الديمومة" permanence"،"المحايثة"" imanance"،"الأصل" l'origine" "،"الأنا" " le moi"، ...الخ، باتت تتلاشى بفضل مفهوم التفكيك الذي ينهض على الإختلاف والتعدد و إثر ذلك، أصبح مسوغاً للروائي مثلاً أن يمارس التهجين إثر تركيبه لنسق خطابه الروائي فيغدو خطاباً مشبعاً نتيجة تضافر جملة من صيغ الخطابات الأنواعية حتى نكاد لا نفرق على حد تعبير "رومان ياكبسون" بين(نثر شاعر ونثر ناثر أو بين أشعار ناثر وشعر شاعر)[2] .

وعبر هذا الحاصل، فإن الحوارية بوصفها نظرية نقدية تنشد كتابة روائية جديدة ممثلة في الكتابة التي حققتها فترة ما بعد البنوية، وهو ما أفضى إلى إنجاز نظرية للنص بوصفها بديلا لنظرية الأدب التقليدية، حيث إن (نظرية النص لا تتحقق إلا بتوفر إجرائية الكتابة)[3]ولعله السبب الذي دفع "بارت" إلى أن يتجاوز مفهوم"الأثر" ويستبدله بمفهوم أكثر حيوية ومرونة تجلى في"النص le texte".

1- دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، ط 01، ص34.

2-Jakobson (Roman), Huit question de poétique, p.51.

3-Barthes(Roland),De l'euvre au texte in Le Bruissment De La Langue ,Paris ,Éd. Seuil,1981,P.77.

2-النص الأدبي.

شهدت فترة ما بعد البنوية توجها معرفيا حداثيا في النظر إلى النص le texte،حيث إن النص لم يعد ينظر إليه كما كان ينظر إليه البنويون، نسقا مغلقا مكتف بذاته ولا يحتاج إلى أسيقة خارجية تحاوره و تفعله.

إن النص من منظور فترة ما بعد البنوية نسق مفتوح تتفاعل ضمنه أنساق نصوص أخرى قديمة وحداثية أدبية وغير أدبية، مكتوبة وشفهية، وصيغ خطابات مختلفة وأسيقة

متعددة تؤدي إلى تكوينه وتشكل بنائه، تجلى ذلك بوضوح فيما ذهب إليه"بارت" حول تصوره الحداثي للكتابة والنص من خلال التحليل الذي قام به لقصة"سرا زين"لبلزاك عبر اعتماده على خمس شفرات[1] :

1-الشفرة التأويلية code herméneutique: وهي مجموع الوحدات التي تلحم و تمفصل، بمختلف الكيفيات سؤالا بجوابه وبالعوارض المتنوعة التي تسعى عمليا إلى تهيئ السؤال أو تعطيل الجواب،أو إلى صياغة لغز والعمل على حله.

2-شفرة السيمة code culturel: السمة في علم الدلالة وحدة مدلولية وهي تنتمي إلى صنف أنموذجي :إنها تشكل المدلول الأمثل.

3-الشفرة الرمزيةcode symbolique.

4-**شفرة الأعمال code pratique :**وهي نظام من السلوكات.

الشفرة الثقافية Co de culturel :أو أن نسميها شفرات مرجعية(مرج-شفرة الحكمة والأمثال)لأنها تسمح للنص أن يعتمد على سلطة علمية أو أخلاقية.

نلمس عبر هذا الطرح، أن الشفرة الثقافية أو شفرة الشواهد المرجعية لتدل على انفتاح مفهوم الكتابة والنص لديه حيث إنه في هذه القصة وعبر هذه الشفرة حاول "بارت" الكشف عن ظاهرة التناصية*داخل النص السردي.

1- بارت(رولان)،مقدمة"ص/ز" ،تر/محمد البكري،سميائيات،مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات ،جامعة وهران-الجزائر،ع/02،خريف 2006،صص131-132.

*لكن بتحفظ كبير على الرغم من وعيه به،غير أنه لم يصرح به إلا بعد اعتماده على أبحاث واجتهادات "جوليا كريستيفا"وانضمامه لجماعة "تيل كيل".

يسعى العالم الحداثي الذي نحياه والثقافة المعاصرة إلى جعل السنن الثقافي–باعتباره شبكة من الإستشهادات التي مرت علينا من قبل–يحيط بنا من كل اتجاه بمعنى أن الوجود الكوني اجتماعي والحياة الثقافية تأليفية وكلاهما يتأسسان على تراكيب متعالقة و متشابكة، يحيلا دائما إلى سابق يحاورهما فيتفاعلا معه كي يحققا حضورهما الراهن (فحياة الثقافة هي حياة نصوص تحكمها قوانين تناصية حيث يعمل كل"ما سبق قوله "باعتباره قاعدة محتملة.ويمثل ما سبق قوله ذخر الموسوعة) [1] بهدف تجاوز السنن المعجمي المحايث الذي تنشده مؤسسة الأجناس الأدبية والإنفتاح على السنن الموسوعي الذي يفضي إلى سيرورة

دلالية لانهائية ما تفتأ تتركب حتى تنفك من جديد ، ولعله السبب الذي دفع"بارت"إلى أن يتجاوز مفهوم الأثر ويستبدله بمفهوم النص منطلقا في تحقيق ذلك من تصور"كريستيفا".

يرادف مفهوم النص لدى"جوليا كريستيفا" معنى التجاوز والتعدي والخرق وانتهاك حرومات وأعراف وقواعد نظرية الأجناس الأدبية لذلك، نجدها تعرف(النص بوصفه جهازا عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بوضعه في علاقة بين الكلام التواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط مختلفة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه)[2].

إن الأثر الأدبي L'euvre Littéraire في تصور"بارت"ينهض على أحادية الصوت و الصوغ والأسلوب والبناء ومن ثم، على أحادية المعنى وبمجرد أن يقبض المتلقي على دلالته وفق سنن مشترك ينتهي العمل الأدبي كونه عملا تاما يخضع لمبدأ التصنيف، في حين أن تصور"بارت" للنص على نقيض تصوره للأثر الأدبي،إن(النص لا يتوقف عند الأدب الجيد،إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا ضمن تقسيم بسيط للأجناس.ما يحده على النقيض من ذلك تماما،قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة)[3] لأن النص إثر اتخاذه من الحوارية مبدأ أمكن له كي يمارس فعل الإبداع.

وفق هذا الطرح ، فإن النص خلافا للأثر الأدبي ينهض على تعددية صوغية و كثافة تلفظية و عليه، فإن النص لم يعد يأخذ بمفهوم"سوسير"للعلامة، إنما أصبح يعمل على تفجير ثنائية الدال والمدلول لإقامة علائق حوارية تسعى إلى توسيع الهوة بينهما.

1-ينظر،إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة ط-01،ص449.

2-Kristeva (Julia), Séméiotiké, p.52.

3 -Barthes(Roland), De l'œuvre au texte, p.71.

فإذا كان المدلول هو ما يميز"الأثرالأدبي" فإن"النص" يسبح داخل مجال الدال،ذلك أن النص(يكرس...التراجع اللانهائي للمدلول.النص تمددي مجاله هو مجال الدال...إن لانهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه(أي مدلول لا يجد التعبير عنه)،و إنما إلى فكرة اللعب؛إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص...لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي،وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغيير) [1] و هو الشعار الذي انمازت به فترة ما بعد البنوية اجتهادا منها في وضع" علم للنص" أو "نظرية للنص" خاصة لدى "كريستيفا"، أساسه المفهوم المفتوح الذي يسمح بممارسة الفعالية الحوارية.

يجدر بنا إذن، أن لا نتعامل مع النص داخل سيميائيات الإتصال التي تأخذ بمفهوم "سوسير"للعلامة لأن النص بوصفه(مجالا نلعب فيه...يخترق وجه العلم،والايديولوجيا والسياسية وبوصفه خطابا...متعددا ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا) [2] وجب التعامل مع الدال لا بالطريقة السوسيرية إنما بالطريقة اللاكانية لأن(الدال"الذي ليس أحاديا بما أنه لم يعد مرتبطا بمعنا وحيدا"النصي هو شبكة من الإختلافات)[3].

من هنا، لم تعد علاقة الدال بمدلوله علاقة خطية لأن مفهوم العلامة تجاوز التحديد الضيق الذي يرى في العلامة شيء يقوم مقام شيء آخر،إن العلامة مجال علائقي مفتوح يجعلنا دائما نتعرف على علامات أخرى إضافية وعليه، فالنص شبكة من الدالات ومن العلائق التي تتيح للنص مكنة التحول والتحرر من ثبات نسقه وانغلاقه إلى حركيته وانفتاحه لممارسة التعدد واللامتوقع من الصيغ.

إن اهتمام"بارت"بالنص دفعه إلى أن يفرق بين نوعين من النصوص يفرضان بدورهما نوعين من القراءات هما :"نص القراءة"و"نص الكتابة « le texte de lécture et le texte de l’écriture » إن(المنكتب" [القابل للكتابة] هو الروائي بدون رواية،الشعر بلا قصيدة،المقالة بدون الإنشاء والكتابة ماعدا الأسلوب،الإنتاج بدون المنتوج، والبنينة بدون بنية،لكن(...)النصوص المنقرئة (...) منتوجات)[4].

1- بارت(رولان)،من العمل الأدبي إلى النص،ضمن درس السيميولوجيا ،ط- 02 ،ص62.

2- Kristeva (Julia),Séméiotiké ,p.18.

3-Ibid, p.13.

4- بارت(رولان)،مقدمة"ص/ز"،تر/محمد البكري،سميائيات، ع/02، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات و تحليل الخطابات ، جامعة وهران-الجزائر،ع/ 02،خريف 2006،صص124.

على هذا الأساس، فإن نص القراءة"منتوج"وهو نص تقليدي ينهض على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول في حين، أن نصوص الكتابة "إنتاجات" تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة ذات النسق الحواري وعليه، فهي ترفض العلاقة الخطية بين الدال والمدلول مما يجعل من النص كياناً لغوياً مفتوحاً وزئبقياً وفي حركة مستمرة تنفي صفة الثبات و الإستقرار عنه لتضفي مكانهما الحوارية والتعدد الذي يجعله في قراءة وتأويل وتفكك وهدم وتفجير وبناء مستمرين،(إن النص تعددي le texte est pluriels هذا لايعني فحسب أنه ينطوي على معانٍ عدة،وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة(...)النص(....)لا يمكن أن يخضع لتأويل(....)وإنما لتفجير وتشتيت.ذلك أن تعددية النص لا تعود لقياس

محتوياته،وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) [1] و عليه، فإن خاصية التعالق اعتباطية منذ البدء في النص الأدبي.

وبهذا، فإن النص يستحيل نسجه من خلال الحذو على أثار أنموذج متعال ومعطى سلفا، إن النص لا ينتج إلا ضمن فضاء ثقافي ونظرية شاملة للتواصل، حيث إن(تعدد أصعدة النص من طبيعته ذاتها،لأنه يتصل بحقول تعبيرية وأنماط تواصلية مختلفة وهو إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى) [2] وبوصفه كذلك، فإن النص ينفي تماماً فكرة الأصل التي تربط العمل الأدبي بمؤلفه فيتراجع دور المتلقي ويغدو امتثالياً؛أي مجرد مستهلك فقط.

يلغي النص الأدبي دور المؤلف ويحرر القارئ إذ يحوله من مجرد متلقٍ سلبي إلى مساهم في إنتاج النص، لأن حضور المؤلف يسطح علائق التواصل فيكف مجال التفاعل والتأويل فيغلق النص، في حين أن غيابه يحدث خللاً في علائق التواصل فتتعدد الأصوات وتتحاور الصيغ فينفتح النص(ذلك أن نسبة النص إلى المؤلف، معناها إيقاف النص وحصره و إعطائه مدلولاً نهائياً،إنها إغلاق للكتابة)[3].

لم يعد النص مرسلة بين بات و متلق سلبي،لأن النص يقوم بخرق مستوى التملك ومن ثم، فإن النص لا أبوة له ، ولا أحد يمكنه أن يدعي امتلاكه حتى مؤلفه(لأن الأنا التي تكتب

1- بارت(رولان)،من العمل الأدبي إلى النص،ضمن درس السيميولوجيا ،ط- 02 ،ص62-63.

2-خمري(حسين)،نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة-الجزائر،ط 01-1428، 2007م،ص.36

3-بارت(رولان)،موت المؤلف،ضمن درس السيميولوجيا، ط02 ،ص86.

النص ما هي إلا أنا من ورق)[1] فبتلاشي المؤلف وموته صار النص يحظى بحضور "ناسخ" حل محل الكاتب، ناسخ يستنتخ الكتابات السابقة والمعاصرة له ثم يزاوج فيما بين الكتابات و هو في مقام المحايد بينها، فيصبح النص حواراً وشبكة من التناصات (إن الناسخ (...)له الحق في تكسير الأعمال الماضية (...) وأن يعيد تأليفها)[2] و تبعا لذلك، صار النص اشتغالا على اللغة أي؛ تواصل مستمر يقع داخل مجال العلامة الرحب (الذي لا يربط الدال ولا يفرض دلاله أحادية) وهو الإشتغال الذي(ينزعها من لا وعيها و آليات استعمالها الاعتيادي)[3] فيحولها من نسقها المغلق و الإفرادي إلى النسق المفتوح المتعدد أي؛ من دلالاتها المعجمية والنحوية...إلى سيرورة تفاعلية لا نهائية.

وفق ما تقدم، فإن النص يشوش على متلقيه ولا يأتيه بما هو سائد فيتحقق لدى القارئ الشعور(بلذة النص) [4] التي تتأتى نتاج تفاعل الذات المتلقية بوصفها ذاتا منتجة إيجابية ودلالات النص المتعددة إثر استكشافها ثنايا النص وخباياه.

3- التناصية وانفتاح النصوص.

إن المبدأ القاعدي الذي ينهض عليه مفهوم التناصية l'intertextualité* هو تقاطع نص مع جملة نصوص أخرى إلى درجة التشابك، فيتحول النص إلى مجال حيوي وإلى فضاء من التفاعلات نتيجة العلائق الحوارية التي يقيمها النص مع النصوص وصيغ الخطابات المختلفة والتي تشكل بالنسبة إلى الناسخ الموسوعة التي ينهل منها إثر استنساخه النص الجديد والبنية النصية الشاملة التي يتكون منها النص من جهة ثانية.

1-Barthes(Roland),De l'œuvre au texte ,p.75.

2-بارت(رولان)،قراءة جديدة للبلاغة القديمة، صص28-29.

3- Kristeva (Julia) ,Séméiotiké ,p. 10.

4- بارط (رولان)،لذة النص، ،ط-01 ،ص48.

*مما لا مراء فيه أن مصطلح التناصية ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة البلغارية"جوليا كريستسفا" إلا أن هذا لا يعني أن ظاهرة التناصية كانت مجهولة من قبل، إن المجهول هو المصطلح فقط إذ إن ظاهرة التناصية قديمة جدا، إلا أنها بلغت ذروتها في أواخر عقد الستينيات و هو التاريخ الذي صادف النهوض البنوي، حيث إن كريستيفا انطلاقا من مفهوم الحوارية الذي نادى به باختين، و من خلال اطلاعها على الدراسات التي قدمها باختين حول دوستويفسكي سنة 1963 و راسين سنة 1965 أسست مصطلح التناصية الذي يقترب من مفهوم باختين للحوارية بوصفه (أي التناصية) مفهوماً إجرائياً نقدياً أخذ على عاتقه مسؤولية التعريف بنظرية باختين في العالم الغربي خاصة "فرنسا" و بلورة مفهوم الحوارية و إعطائه دلالة أعمق. إن باختين إثر طرحه لنظرية الحوارية، كان على وعي كبير بوجود ظاهرة التناصية، خاصة عند رصده لظاهرة الأسلبة في رواية دوستويفسكي الموسومة "بالجريمة والعقاب" أين أبرز تعددية الأصوات و الذوات الخطابات داخل الخطاب الروائي الواحد.

من هنا، يبدو أن مفهوم التناصية قد أتاح(الإنتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية،أو الأيدوليوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الإنغلاق، باعتبار النص يشتغل "منفتحاً" على نصوص سابقة) [1] تبعاً لذلك،تصبح التناصية خاصية أساسية في بناء أنساق النصوص و الخطابات.

تعد الحوارية النقدية مفتتحا للتناصية وعتبتها وعليه، ليس عجبا أن يقترن اسم"جوليا كريستيفا" في الأوساط النقدية باسم"ميخائيل باختين"، غير أن" كريستيفا"في(استبدالها مصطلح الحوارية عند "باختين"مصطلح التناص لا يعد عملها استنساخا للمفهوم الباختيني) [2] كيف؟

-أولاً: لاختلاف الفترة المعرفية التي ينتمي إليها كل ناقد منهما.

-ثانياً: لأن التناصية قراءة واصطلاح جاء ليقرأ الحوارية قراءة عمودية.

يترتب عن هذين السببين، تعديل وتطوير في المفاهيم والرؤى، فإذا كانت الحوارية مجالاً تلتقي فيه جملة نصوص تتجاوب، تتفاعل، تتحاور داخل الخطاب الروائي الواحد، فإن مفهوم كريستيفا للتناصية امتد ليشمل كل النصوص فهو(كل نص يبنى كفسيفساء من الإستشهادات كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر)[3] عبر إجرائية الكتابة المفتوحة.

إن التناصية* بوصفها أداة ومقولة نقدية ترفض كل انغلاق للنص انطلاقا من النظر إليه كونه عملاً لنصوص سابقة حظي بجملة تعريفات، إلا أن التعريف الذي قدمه" ميشال ريفاتير"أهمها، حيث إنه قام بوضع تفرقة ميز فيها بين ظاهرتي التناصية و تداخل النصوص نظرا للخلط الذي يحدث بينهما (إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين

1-يقطين (سعيد)،انفتاح النص الروائي-النص والسياق-،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء-المغرب،ط/01،ص93.

2-حماد (حسن محمد)،تداخل النصوص في الرواية العربية،دراسات عربية، الهيئة المصرية للكتاب،دط-دت ،ص23.

3- Kristeva (Julia) ,séméiotiké ,p85 .

*إن "كريستيفا"إثر وضعها مفهوم التناصية لم تستفد فقط من المنطلقين النظري والتطبيقي الذي وضعهما "باختين" إنما أضافت لذلك الأبحاث الماركسية الحديثة،علم النفس الحديث خاصة التحليل النفسي اللاكاني وتأثرها الكبير "بنواعم تشو مسكي" رائد النظرية التحويلية في اللسانيات و أستاذة "زليغ هاريس"...وغيرهم.

النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.أما تداخل النصوص، فهو ظاهرة توجه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية)[1].

يتضح لنا من خلال هذا المعطى الحفري الذي قدمه"ريفاتير" ، أن التناص نتاج قراءة وحدوثه غير قصدي، لكنه يحقق متعة ولذة لدى المتلقي، ولكن على الرغم من ذلك لا يعدو أن يكون إلا قراءة استهلاكية؛ لأن متلقيه لا يهتم بالسبب ولا بالمصدر الذي نتج عنه التناص، كما أن متلقيه لا يحمل هم ولا مسؤولية الإسهام في إنتاجية النص بل يكتفي باستهلاك المعنى فقط، في حين أن تداخل النصوص بوصفه منهجا نقديا هو نتاج كتابة وهو يحمل قصداً

وعليه فمتلقيه يسهم في إعادة إنتاجية النص عبر عمليتي القراءة والتأويل والدخول في حركة سميوزيسية مفتوحة ولا نهائية.

إن التناصية كونها قراءة عمودية فقد طرحتها(كريستيفا) تصوريا حيث مكنها مبدأ الحوارية لدى "باختين" كي يمهد لها الطريق لوضع "نظرية للنص" أو"علم للنص" وعلاقتها بالإنتاجية النصية التي لن تتحقق إلا من خلال ما اقترحته (كريستيفا) من (صياغة صورية لعلاقات النص دون اختزالها في شكلنه formalisation، بل بفتحها على قوانين نوع الإنتاجية، وبهذا يصبح علم النص تكثيفاً، بالمفهوم التحليلي للكلمة، وانفتاحاً عل الممارسة التاريخية)[2] وتبعاً لذلك، يغدو النص نسقاً ديناميكياً من العلاقات التي تتحرك داخل مجال العلامة الرحب أي؛ داخل نظام ثقافي متعدد.

وقد كان سبيل"كريستيفا" في ذلك هو توسلها بالسيميائيات التحليلية أو السيمانااليز* الذي تسعى من خلاله إلى (البحث في الإنتاج النصي ، وإنشاء علم سيميائي جديد هو السيمانااليز تخالف به سيميائيات التواصل وسيميائيات المعنى)[3] لأن إنتاج نص لا يرتهن لسنن خطي يشترك فيه البات والمتلقي، كما أن إنتاج المعنى لم يعد وقفا على ما يريد المؤلف إبلاغه .

1-ريفاتير(ميشال)،نقلا عن، حماد (حسن محمد)،تداخل النصوص في الرواية العربية،ص17.

2- Kristeva (Julia) ,Séméiotiké,p٠27٠

*حقل متعدد الفروع العلمية:علم الاجتماع، الرياضيات، التحليل النفسي...ومجالها هو الأنساق الدالة من لغة و رسم وصور...بوصفها أنساقا حاملة لمعان و دلالات تسعى من خلالها إلى تفجير ثنائية الدال والمدلول.

3- حماد (حسن محمد) ،تداخل النصوص في الرواية العربية،ص11.

من ثم، فإن إنتاج المعنى هو نتاج الصلات والعلائق الحوارية التي تربط نصا بغيره بطريقة مباشرة وغير مباشرة،عن قصد وبدونه(النص إذن إنتاجية (productivité)،وهو ما يعني :

1-أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع.redistributif(صادمة-بناءة)،ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة؛ 2-إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي؛ ففي فضاء النص تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مجتزئة من نصوص أخرى)[1].

منحت التناصية النص القدرة على امتصاص النصوص الأجنبية عنه ليقوم بتحويلها و تفعيلها وإعادة تشكيلها من جديد، فيتحول نسق النص إلى نسق مفتوح(و فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : النص نسيج من الثقافات تنحدر من منابع ثقافية متعددة) [2] وهو ما يجعل من عملية التنقيب والبحث عن أصله متعذرة لأنه لا يتخلق من نسب وحيد، إنما خليط يخضع لولادة غير خالصة" (engendrement inpurmente).

إن النص الأدبي نص حواري يحيل دائماً إلى الماضي على الرغم من راهنيتة؛ أي على الرغم من أنه يحيا في الحاضر إلا أن علاقته بماضيه وببدايته وبالسياقاة المحيطة به وطيدة جداً باعتبارها مصدر بنائه ومن ثم، يمكن عده قراءة وإعادة كتابة لنصوص أخرى.

بهذا، فإن المبدأ الأساسي الذي ينهض عليه بناء نسق النص وكذا الخطاب هو مبدأ الحضور /الغياب،الوجود/ العدم،الظهور/الخفاء...الذي يفضي إلى تمديد أفقه الأدبي.

تسعى التناصية إلى إلغاء دور المؤلف داخل النص واستبداله بالمتلقي كذات حيوية مرنة تحاور النصوص، تفجرها...وتسهم في إنتاجيتها من خلال فاعليتي القراءة والتأويل غير أن حضور المؤلف داخل النص لم يعد صوتاً سلطوياً يتحكم في دلالة النص و في عملية تأويله، و إنما صار دوره هو النسخ و الربط أو الحياكة بين النصوص وصيغ الخطابات والأنواع الأدبية واللاأدبية ليس بهدف التكرار أو الإستشهاد وإنما بهاجس إبداع نص جديد متميز فيغدو النص ملتقى يلتقي فيه منتج النص بقارئه.

1-كرسطيفا(جوليا)، علم النص،تر/فريد الزاهي،مرا/عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-02،ص21.

2- بارت(رولان)،موت المؤلف،ضمن درس السيميولوجيا، ط02 ،ص85.

إن الجهاز المفاهيمي الذي وضعته كريستيفا إثر بلورتها أسس نظرية النص،أتاح لمفهوم النص الإنفتاح، يظهر ذلك من خلال التعريفات المختلفة التي قدمتها للنص:

1-**الممارسات الدالة** Pratiques signifiantes: إن النص بوصفه ممارسة دالة هو النص الذي يمسرح ويفعل اللقاء بين اللغة بوصفها نسقاً دالاً ومفتوحاً وبين الذات الكاتبة المتلفظة بوصفها ذاتا متعددة فيصبح(التعدد كائن في صميم الممارسة الدالة؛ وهذا ما يجعل الدلالة لا تحدث بطريقة واحدة، و ليس ذلك بمقتضى مادة الدال فحسب، بل راجع إلى تعدد الذات أيضاً)[1] .

2- إن النص الحديث الولادة بوصفه نصا حاضناً لجملة نصوص وصيغ خطابات بداية من الذات الكاتبة، مروراً بالسياق الإجتماعي والفضاء الثقافي إلى المتلقي هو ما تطلق عليه كريستسفا "النص بوصفه إنتاجية le texte comme productivitie" فيغدو النص ملتقى للتفاعل الدينامي للإنتاج يلتقي فيه منتج النص بوصفه ذاتاً متشبعة و ثرية المرجعية بقارئه.

إذ إن المرجعية الثقافية لدى القارئ هي التي تعضد تصوره على قراءة النص وكذا محاورته و فك شفراته و تأويله ثم الإسهام في إنتاجيته أي إعادة كتابته من جديد، نتيجة لذلك،(يصبح النص نمط إنتاج دال يشغل مكانة دقيقة في التاريخ)[2] و بما أن كريستيفا لا تحيل إنتاجية النص إلى مؤلفه فحسب بل (تشرك متلقيه في تركيبة ملامحه) [3] أيضاً بوصفه متلقٍ إيجابي يغدو النص دائماً في حالة إنتاج و سيرورة عمل، (لا يكف عن التفاعل و عن تعهد مدارج الإنتاج. و لا تظهر الإنتاجية بوضوح، ولا تصبح إعادة توزيع اللغة مكتملة، إلا عندما يبدأ الكاتب و القارئ أو أحدهما في مداعبة الدال أما بالنسبة للمؤلف، فإن مداعبة الدال هي نوع من التلاعب بالكلام، أو نوع من الجناسات. أما بالنسبة للقارئ، فهي نوع من ابتكار

1-بارت (رولان) نظرية النص نقلا عن حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص25.

2- Kristeva (Julia) ,Séméiotiké,p218.

3 -Ibid,p.13.

المعاني الجديدة، حتى و إن كان مؤلف النص لم يقصدها أو كان من المحال توقعها؛ ذلك أن"الدال ملك مشاع") [1]* أي أن معاني النص نتاج تفاعل الذات الكاتبة مع الذات المتلقية و عليه، لم يعد النص أحادي الدلالة بل صار ينهض على تعددية الدلالات غير المستقرة وغير الثابتة التي تحيلنا بدورها إلى سيرورة دلالية لا نهاية لها من خلال إعادة توزيع اللغة بين مؤلف النص و متلقيه.

إن النص بوصفه إنتاجية دفع "كريستيفا" إلى أن تميز بين مستويين من الدلالة: لأن مستوى الدلالة لم يعد له القدرة التي تفي باحتواء سيرورات النص الدلالية، لذلك نجدها تطرح مستوى آخر **هو "مستوى الدليل"** " Niveau Signifiance " وعليه، يتحول الأدب من مفهوم المنتج إلى مفهوم الإنتاج ويتحول النص من مستوى الدلالة إلى(مستوى

التدليل) [2]، فتفقد الذات سلطتها وتتحول إلى ذات متعددة و مشاركة في إنتاجية النص لأن اللغة لم تعد نسقاً محايثاً و لا ينبغي التعامل معها على أنها و سيلة للتواصل اليومي و حسب، بل ينبغي أن نتعامل معها بوصفها لغة منتجة و مكثفة و تنهض على التعددية الصوتية و الخطابية (لأن مفهوم اللغة نفسه،لا يفهم فقط كتواصل،وإنما كإنتاج) [3] فيصبح النص ملتقى لمختلف الأسيقة الثقافية ومجالا للعب الدوال.

إذا كان" النص الظاهر le phenol-texte"هو محل اهتمام التحليل البنوي الذي توقفت اجتهاداته عند حدود الملفوظ/ الجملة، فإن مجال "النص المولد le geno-texte" مجاله هو مجال التلفظات الذي يتجاوز التحليل التقليدي لعلم اللسانيات بغية الإنفتاح على السيميائيات التتحليلةفـ(النص ليس ظاهرة لسانية، بطريقة أخرى نقول، ليس هو الدلالة المبنية التي تقدم في مدونة لسانية منظوراً لها كبنية مسطحة. إنه تولده: تولد يتجلى في هذه "الظاهرة" اللسانية، هذا النص الظاهر الذي هو النص المطبوع، و الذي لا، و الذي لا نراه إلا إذا صعدنا في اتجاه عمودي عبر تكون[1]- المقولات اللسانية[2]- نمط الفعل الدال)[4] إن

1- بارت (رولان) نظرية النص نقلا عن حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، صـ26.
*تنطوي مقولة بارت "إن الدال ملك مشاع" على مقولة ماركسية، مفادها أن قاعدة النظام الرأس مالي: هي التعريف الجذري بين المنتج و وسائل الإنتاج و هي القاعدة التي يوازيها -على صعيد الأدب- الحيلولة بين الكاتب و لغة (الدال) من ناحية، و القارئ و هذه اللغة من ناحية أخرى. فمعنى، سواء من جهة الكاتب أو القارئ، أمر حاصل، فتكون إعادة الدال إلى الكاتب، أو القارئ، أو إليهم معاً، بمثابة إعادة وسائل الإنتاج إلى المنتج. ينظر حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية صـ26.

2-المرجع نفسه،ص.26

3- Kristeva (Julia) ,séméiotiké,p32.

4-Kristeva (Julia) ,séméiotiké,p219.

النص المولد بوصفه بنية عميقة تتفاعل فيها النصوص و تتعدد المعاني و تتولد فإنه الفضاء الذي يتخلق منه النص الظاهر بوصفه بنية سطحية وتبعاً لذلك، فالنص الظاهر مجاله هو مجال "الدلاله" في حين أن مجال النص المولد هو مجال "التدليل".

أما النص بوصفه **تناصا** "le texte comme intertexte " هو ما أثرناه سابقا من أن كل نص متناص يدخل في مجابهة نصوص أخرى وصيغ خطابات تنتمي لثقافات سابقة وراهنة عن طريق الفعالية الحوارية أو الإمتصاص أو النسخ والتحويل ...إلخ من خلال إعادة توزيع اللغة بوصفها نسقاً مفتوحاً و متحولاً.

يترتب عن ذلك أن المفهوم الوثوقي للأدب الذي سطرته الشعرية الكلاسيكية في حقه قد تلاشى تماماً و لم يعد معترفاً به، لأن الكتابة لم تعد مغلقة تتبع خطى أثر منجز بل إن الكتابة

أصبحت تحمل معناً مفتوحاً و دلالة أعمق، كون(البنيات الأدبية لا تشتغل في أحاديتها، إنما في سلسلة علائقية هي التي تحدد مفعولها)[1].

4/ من التناصية إلى جامع النص.

إن الكتابة إثر انفتاحها لم تتوقف عند حدود النص المتناص بل أصبحت تفيض عن النص إلى "جامع النص" حيث إن حقل الشعرية شهد تطورا حاسما في مجال الدراسات النقدية من خلال ما ذهب إليه " جيرار جينيت " عبر مؤلفه" مدخل لجامع النص" الذي رأى فيه أن موضوع الشعرية ليس النص بل جامع النص، وهو يقصد بذلك أن العلاقات التناصية لا تتوقف على النصوص فقط، و إنما تحدث بين مختلف أنماط الخطابات، التلفظات و الأجناس الأدبية المختلفة فـ(ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة)[2]

إن كل نص حواري، ولا وجود لنص خال من علاقات حوارية يقيمها مع غيره من صيغ الخطابات ،هكذا فهم" جينيت" علاقات تداخل النصوص الذي يطلق عليها جامع النص.

غير أن "جنيت" غير من رأيه في فترة الثمانينيات حيث أصبح موضوع الشعرية لديه

1-خمري(حسين)، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،ط/ 01،ص

2-جينيت(جيرار)،مدخل لجامع النص،ط01،ص05.

المتعاليات النصية وعليه، فإن شعرية أي نص لن تتحقق إلا عن طريق المتعاليات la transtextualitéالنصية.

يعد التعالي النصي لدى "جينيت" الطريقة التي ينفلت بها (النص من ذاته و يتعالى باحثاً عن شيء آخر، قد يكون نصاً أدبيا، ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو الإستقرار في أعماقه أو مسايرته، أو وبممارسة سلطة عليه) [1] حيث إن عنونة "جينيت" مؤلفه "أطراس" Palimpsestes La Littérature Au Second Degréالأدب في الدرجة ثانية " تدل على أن الأدب هو تناول ثان للنصوص و من ثم، فإن كل نص هو نتاج تحويل لمجموعة من النصوص السابقة لا بهدف التكرار وإنما، بهدف الإمتصاص والتحويل(وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طرس. يوضح "جيرار جنيت" المقصود بالطرس فيقول

بأنه رق(صفيحة من جلد) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفائها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لقراءتها تحته)[2] .

من هنا، فإن الخطاب الروائي هو إعادة كتابة لنصوص أخرى نقرأ عبره جملة نصوص بوصفها نصوصا مكونة ومولدة لهذا المولود الجديد، لأن التعالي النصي هو كل(ما يجعله في علاقة، حفية أم جلية مع غيره من النصوص)[3].

من النص إلى جامع النص، و من التناصية إلى المتعاليات النصية، نقلة جريئه في فكر "جنيت" دفعته إلى أن يجعل التناصية عنصراً واحداً فقط من بين خمسة أنماط من المتعاليات النصية.

النمط الأول التناص: هو(التواجد اللغوي(سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا)لنص في نص آخر)[4] إن "جينيت" بتحجيمه التناص و جعله عنصرا واحدا من بين المتعاليات النصية: 1/ضيق المفهوم الواسع الذي اجتهدت "كرستيفا" في منحه إياه،2/ هذا التعديل يدل على أن جنيت فعلاً أحدث انعطافاً في علاقات تداخل النصوص و الذي يتخذ ثلاثة تصنيفات فرعية[5]:

1-2- جنيت (جيرار)، أطراس [الادب في الدرجة الثانية]، تزوتقد / المختار حسني، http://www.aljbriabed.net/fikrwanahd/n16-11atras,p.6sur14.

3- جنيت (جيرار)، مدخل لجامع النص،ط-01، ص90.

4-المرجع السابق،ص91.

5- حماد (حسن محمد)، تدخل النصوص في الرواية العربية، ص 30.

الإقتباس : لمقطع، أو لفقرة كاملة، وهو أكثر أنواع التناص وضوحاً و سهولة في تعرفه .

التلميح: وهو يقوم على التضمين، و هو أقل وضوحاً.

الإنتحال: وهو يقع في المنتصف ما بين هذين القطبين، فهو غير ظاهر، ولكنه اقتباس نصي على نطاق واسع".

إن الاقتباس بوصفه أكثر الأصناف وضوحاً و سهولة في اكتشافه يقترن بالاستحضار أو الإستشهاد، وهي الطريقة التي يعقبها التوثيق أو وضع النص المقتبس بين مزدوجتين، أما التلميح فإن فك شفرته تتطلب قارائاً حادقاً ذو خلفية ثقافية تمكنه من ربط العلاقات التناصية بين الملفوظات مثال: "مدام دي لوج M.DES LOGES"التي، وهي تلعب مع فواتير

تقول له: (هذا لا يساوي شيئاً، اثقب آخر وناولنا منه، فالفعل أثقب (...) غير مبرر و غير مفهوم إلا إذا علمنا أن فوتير "كان ابنا لبائع خمر".[1]

النمط الثاني:النص الموازي أو المصاحبParatexte .

وهو النص الذي يقيم علاقة أو علاقات بينه و بين النصوص الأخرى التي تنتمي إلى الفضاء المحيط به، ويشمل ذلك: العنوان، العناوين الفرعية، هوامش النصوص، المقدمة، الخاتمة، العتبات النصية ...المسودات.. الخ .

يستدعي "جينيت" مثالا على النصوص المصاحبة بنموذج(أوليس Ulysse لجويس Joyce" بوصفها رواية مزودة بعناوين وفصول تستحضر العلاقة الموجودة بين كل فصل من فصول الرواية وحلقات الأوديسا L'odyssé ولما ظهرت في كتاب، أسقط منها "جويس" هذه العناوين الداخلية ولكن غير المنسية من قبل النقد)[2] وعليه، فإن ما قبل النص من هوامش ومسودات و....هي نصوص موازية تؤدي دورا بنائيا فاعلا ضمن النص الجديد.

النمط الثالث: النصية الواصفةMétatextualité

يمكن تحديد النصية الواصفة بأنها(علاقة التفسير و التعليق التي تربط نصاً بآخر

1- جنيت (جيرار)، أطراس [الأدب في الدرجة الثانية]، تروتقد / المختار حسني،

http://www.aljbriabed.net/fikrwanahd/n16-11atras,p.6sur14.

2-المرجع السابق،ص06.

يتحدث عنه، دون الإستشهاد به أو إستدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى عدم ذكره، هكذا إستدعى (هيجل) في كتابه ظاهرية الفكر Phénoménologie De L'espritبطريقة تلميحية و صامته إبن أخ راموLe Neuveu De Rameau..)[1].

النمط الرابع: النصية المتفرعةHYPERTEXTUALITE

يتخذ هذا النمط شكل العلاقة التي تربط نصا لاحقا "ب" بنص سابق "أ" (يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الإستعارة)[2].

إن النصية المتفرعة عملية توليدية لنص حاضر من نص سابق عن طريق المحاكاة، أي نقله كما هو أو السير على منواله، أو عن طريق امتصاصه و تحويله، و لقد أولى "جينيت" بهذا النمط من أنماط المتعاليات النصية اهتماما كبيراً نظراً لتقاطعه مع المفهوم الذي قدمه

للنص الطرس و عملية التطريس ، وتاريخ الكتابات العربية وغير العربية يمدنا بتجارب عديدة حول النصية المتفرعة ؛ نحو علاقة "المتنبي" مثلا بـ"المعري"، أو نحو علاقة "الإنياذة" و أوليس لجويس بـ"الأوديسا" بوصفهما أنموذجين متفرعين من أصل واحد.

واللافت للنظر، أن "جينيت" على الرغم من اهتمامه بتوسيع العلاقات التناصية إلا أن ذلك لم يشغله بإغفال الدور الذي يؤديه المتلقي في فك شفرات النصوص و الكشف عن العلاقات التناصية، إذ إن توسيع العلاقات التناصية من منظور "جينيت" لا يربك المتلقي ولا يجبره على البحث عن علاقات تداخل النصوص والكشف عن نوعية التعالى النصي ، بل إن "جينيت" (يراها عملية إستدلال مبنية على قواعد نوعية ومنطقية إني أنظر إلى العلاقات داخل النص بوصفها عقدا مبرما بين القارئ والكاتب، فهي تنتج عن ممارسة منظمة و واعية)[3] أما النمط الخامس هو النص الجامع الذي أثرناه سابقا بوصفه منطلقا للشعرية الحداثية.

1- جينيت (جبرار)، أطرس (الأدب في الدرجة الثانية) تر، تقد/المختار حسني،ص06.

2-المرجع السابق،ص09.

3- حماد (حسن محمد)، تدخل النصوص في الرواية العربية، ص 33.

الفصل الرابع

الحوارية ومقولة إنتاج الصيغ

1/تلاشي صرامة الجنس الأدبي وانفلات الصيغة .

إذا كانت الشعرية الكلاسيكية تنهض في عرفها على أفقية هيمنة الجنس، فإن الصيغة التي كانت خفية ظلت تتأسس على فتور الحضور حيث أخذت مكنة الوجود إثر ما أدته فكرة جيرار جينيت Gerrard Genette" وهو يقدم قراءة لتلك الصنافات التي تراتبت عبر الحقب التاريخية وهي تنظر للجنس الأدبي بوصفه حقلا من حقول القياس وعليه، فما وقع تحته من صيغ ظل في الكتمان قصد التأكيد على سلطة التقييس الأجناسي ، غير أن ما التفت إليه جيرار جينيت Gerrard Genette أحدث افرازا تصوريا لمقولة الصيغة .

بمنأى عن صرامة المقولة الجنس الأدبي يعيد "جيرار جينيت" قراءة التصور والمفهوم التقليدين الذي قدمته الحقبة الكلاسيكية للأدب والأنواع الأدبية، بغية منه في نقد التصور المترسخ للأدب الداعي إلى الأخذ بالمتباين من النصوص فقط قصد التأكيد على مقولة "باختين" الداعية إلى حوارية الصيغ و تعالق النصوص وتداولية الآساليب والذوات داخل الخطابات، وذلك بتوسله بما يقع تحت الأجناس الأدبية من صيغ تحتية، أهملتها مقولة الجنس الأبي لصد أي علائق حوارية بين الأنواع والأجناس الصغرى وفق اصطلاح "جينيت" لتحقيق فعالية التعالي النصي التي سعت الشعرية الكلاسيكية إلى تغييبها (إلا أن حالة التعالي حاضرة فيه باستمرار ولكي نبطل هذا الاعتراض نذكر الآن عددا من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس فيما تخلصت منها آثارا أخرى مثل الكوميديا الإلاهية وأن مجرد المقابلة بين المجموعتين يشكل نظام الأجناس ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط إن المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس ، ولا يمكن أن ينفلت أحد من هذا التشيكل البسيط)[1] وإثر ذلك التعالي النصي تتلاشى صرامة المحددات التي تمايز بين الأجناس الأدبية، بحيث يصبح كل خطاب وكأنه نوع بذاته .

[1]- جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص ، تر / عبد الرحمان أيوب ، ط01، ص92.

إن الأخذ بما يقع تحت الأجناس الأدبية من صيغ تحتية يتيح للخطاب مكنة ممارسة الفعالية الحوارية عبر إجرائية كتابة حداثية مقوضة ، ليفرز في المقابل خطابا مفتوحا على التعدد والتمدد ، وهو ما سعى إليه "جيرار جينيت" متوسلا في تحقيق ذلك بالصيغة " la mode " بوصفها بديلا يزحزح به التصور التقليدي للأدب قصد تجاوز الكليات للوصول إلى الجزئيات وعليه (نعتقد أن المصطلح الذي يلائم أفضل من غيره (...) هو الصيغة ، وقد استعمله "هاردي" من قبل في ترجمته ولم يقصد به الشكل *(..) وإنما الوضعيات الإخبارية)[1].

يتضح من هذا الطرح ، أن الشعرية الكلاسيكية عرفت وضعيات إخبارية كما أكد ذلك "هاردي" والتي تترجم شرعية حضور الصيغ التي تقع تحت صرامة الجنس الأدبي كما أدته الصنافات الأجناسية غير أن، ما أهملته الشعرية التقليدية لأحقية هذه الصيغ في الوجود فقد انفلتت من صرامة التحديد إلى مرونة اللاتحديد ولعل ذلك، مادفع ب"جيرار جينيت " إلى الأخذ بما يقع تحت الأجناس من صيغ تحتية (فهناك صيغ مثل السرد ، وهناك أجناس مثل الرواية ، وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة و (...) ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو ، فالأجناس قد تخترق الصيغ (...)كما قد تخترق " الآثار الأدبية " الأجناس ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة)[2] ومن ثم، فما يلاحظ حول تفكير "جينيت " أو طريقة نقده لمسألة الأجناس الأدبية، أنه يقر بوجود شعرية كلاسيكية تصنف الأدب إلى جنس ملحمي ، غنائي و درامي ، ومن خلال تفحصه لهذه الثلاثية ، ولمبادئ مقولة الجنس الأدبي، وجدها تتمتع بجانب من النقاء بقدر ما تتمتع بجانب من الفعالية ، الذي يتمثل في التقاطع بين المستويين الصيغي والموضوعي .

يترتب عن ذلك، أن فعالية التقاطع بين الصيغة والجنس بالنسبة لمتصور الشعرية الكلاسيكية هو تقاطع صارم لا ينم عن مرونة تؤكد وجود محددات تواصل الصيغة

---

*الشكل هو طريقة المحاكاة التي تتخذ لدى الشعرية الكلاسيكية ثلاث أشكال محددة 1- السردي الصرف(الغنائي) ،2- الإيمائي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات (المسرح) .،3- المزدوج (الملحمة).

[1]- جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، تر / عبد الرحمان أيوب ، ط01، ص 25.

[2]- المصدر نفسه ، ص 80.

بالموضوع؛ أي بين طريقة المحاكاة وموضوع المحاكاة ، وهذا ما أدى ب"جينيت " إلى أن يذهب إلى القول (العلاقة بين نمط الجنس ونمط الصيغة(...) ليست مجرد تداخل بسيط ، إفرادي ، أو بتعبير أدق ليست مجرد تداخل ، بل يوجد في آن واحد ، تداخل وعدم تداخل (...) يتمثل التباين البنيوي بين نظام أرسطو ، ونظام النظريات الرومنطقية والحديثة في أن هذه النظريات تلتقي بصفة عامة في إطار من التداخلات المتسلسلة وذات الاتجاه الواحد (فالآثار الأدبية تدخل في الأنواع ،والأنواع في الأجناس والأجناس في الأنماط) فيما يتسم نظام أرسطو (....)بكونه يقوم ضمنيا على التوزيع بمعنى أنه يفترض ضمنيا وجود جدول مزدوج المدخل (...) ينتسب فيه كل جنس في آن واحد إلى صنف صيغي وصنف موضوعي)[1] أي أن الجنس يكتفي بصيغة إفرادية.

و عليه، فإن طريقة المحاكاة لدى الشعرية الكلاسيكية ظلت دوما معيارا صارما للتصنيف بين الأجناس الأدبية ، في أنه مع الفترة ما بعد البنوية وخاصة مع "جيرار جينيت" صار الاهتمام بطريقة المحاكاة معيارا مرنا نتوسل به إلى النظر للتغيرات والتحولات والتنوعات التي تطرأ على النوع نتيجة حوارية صيغة .

إن لجوء "جينيت" إلى الأخذ بالصيغ التحتية يتمثل في خرق الإنغلاق الأرسطي القائم على مبدأ تواصل الجنس بالصيغة وبذلك، تنفلت الصيغة من صرامة ارتباطها الأحادي بالجنس، حيث إن (الصعوبة تبلغ ذروتها عندما نحاول ربط صنف " الجنس " بصنف " النمط " ربطا تداخليا ، فإذا كانت الصيغة السردية تتضمن بطريقة أو بأخرى ، الرواية مثلا، فمن المستحيل أن نبوب الرواية تحت تخصص معين من الصيغة السردية.وإذا انقسم السرد إلى سرد " على لسان المتكلم "؟"وسرد على لسان الغائب فمن الواضح أن جنس الرواية لا يمكن أن يدخل بأكمله في أي نمط من نمطي السرد ، لأن روايات توجد على لسان المتكلم وأخرى على لسان الغائب وباختصار إذا كان " النمط " صيغة فرعية ن فإن الجنس على العكس ليس نمطا فرعيا وهنا تنفصم سلسة التداخل) [2]

[1]- جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، ط01، ص ص 81،82.

[2]- جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، ط01، ص 84.

وإثر خروج الصيغة عن تبعيتها بالجنس الأدبي أمكن لها الإنفتاح على التعدد وممارسة الفعالية الحوارية مع ما يجاورها من صيغ، إذ إنها انتقلت من طور تأديتها وظيفة إفرادية إلى تأديتها للمتعدد من الوظائف، مما أتاح لها ذلك أن تتحول إلى بؤرة جامعة من خلال ممارستها داخل الخطاب السردي جملة من التلوينات والتنويعات الصوغية بوصفها (أي الصيغة) مخرجا تلفظيا يكسر مهيمنة الصيغة الأجناسية التي تؤديها بلاغة الجنس الأدبي .

إن الخطاب الروائي بوصفه خطابا صوغيا يصعب علينا تبويب صيغته تحت أي خانة نمطية، إن كان السرد هو الغالب، غير أن السرد ليس أحاديا في إجرائية تشكله عبر الكتابة، إن السرد ما هو إلا الصيغة الكبرى الحاوية والجامعة لجملة صيغ سردية كصيغ خطاب المحكي، القص،.... أو صيغة السرد على لسان المتكلم، الغائب ...كما ذهب لذلك "جينيت ".

وبما أن صيغة "السرد" صيغة كبرى أو بتعبير " رومان ياكوبسون " Roman Jakobson مهيمنة Dominante في خطاب الرواية فإنها لا تكتفي بأنماط الصيغ السردية فحسب بل تستعير من خطاب الشعر صيغه أيضا كصيغة العرض وغيرها من الصيغ وعليه، فالخطاب الروائي خطاب حواري وصوغي متعدد لكونه لا ينفرد بصيغة أحادية بل يشتغل ضمن شبكة من التبدلات والتنويعات الصوغية المتداخلة وإن كانت تنهض على مسلك التأطير لتلك التلوينات الصوغية ومن ثم، تأخذ مأخذ التشكيل المندمج بحيث تتأتى مهيمنة الشكل للصيغة الروائية عبر هذا التلاحم الصوغي .

وفق هذا المعطى، تعد الصيغة مقولة من مقولات تشكل الخطاب الأدبي و الروائي وشفرة بانية، حيث أفرزت إجراء كتابة لاحقة، خارقة لمعيارية العلاقة التراتبية التي تربطها بالجنس، وبما أنها مكون خطابي فهي علامة تتم من خلالها معاينة هوية أي خطاب .

ولعلها العلة التي أدت إلى الأخذ بمقولة الصيغة معيارا من خلالها نميز بين الخطابات ، حيث إن خطابا روائيا يستعصي عليه الإنتهاء إلى خلوص صيغته وعليه ، فإننا نباشر حضور شفرات نصوص أخرى وصيغ خطابات تمارس حلولها ضمن تلك الفرادة الأجناسية للصيغة نحو إحلال صيغ الحوار للخطاب المسرحي ، والصيغ البصرية للمشهد السينيمائي ...على النحو الذي نلفيه لدى "إبراهيم الكوني "، فهناك تكمن هجنة الصيغ المتعددة ضمن خطاب " نزيف الحجر " والتي تتم وتتأتى عبر تعدديته بحسب اشتغال هذه الصيغ وفق وقع المهيمنة البانية لتشاكل الصيغ في الخطاب الروائي ومن ثم ، فإن الصيغة خلافا لما ذهبت إليه مقولة الجنس الأدبي هي (الأكثر شمولية لأنها تقوم على الوضع التاريخي المستمر واللساني المتواصل للأوضاع التداولية) [1] و بوصفها كذلك ،فإن حضورها ضمن حقل خطابي غريب عنها ليس إعتباطيا ، بل يؤدي وظيفة بنائية يتقصدها الخطاب الروائي في تأديتها ، حيث إن انتقالها من خطاب إلى آخر يعدل من حالة النوع الذي هاجرت إليه، غير أن صعوبة التمييز بين صيغ الخطابات يستعصي تقديم تعريف محدد للنوع ، فيجعل(الدارس يواجه كثرة لا متناهية من الأنواع فالنوع الواحد يصبح شتاتا لا يلم، هذا شأن الرواية (...) فالرواية لا تعريف لها (...) لأنها لا تملك أسلوبا خاصا نسميه أسلوب الرواية مما جعل منها أنواعا كثيرة)[2].

بيد أن هذه الكثرة الأنواعية في ظل صعوبة التمييز بين صيغ النصوص داخل الخطاب الروائي لا يوحي بالفوضى ولا يعني عجزنا في التعرف على الصيغة المهيمنة والمتحكمة في هذا النوع المخترق بالخطابات ،كما أن الصيغ المستعارة لا تقدم لنا على مستوى واحد من التجانس لأن (النسق بوصفه مجموعا مركبا موسوما بالترابط والتوتر الدينامي بين مكوناته المفردة وتدعمه وحدة الوظيفة الإستطيقية الكامنة، وإن الوظيفة الكامنة لكل مكون من النسق ترتبط بباقي المكنات وترتبط بالتالي بالنسق كله (...)إن نسقا

[1]- جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، ط01، ص 84.
[2]- يحياوي (رشيد) ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،ط02، ص 69.

ما لا يعني تعايش بعض المكونات على قدم المساواة ، إنه يقتضي هيمنة مجموعة من العناصر ومسخ باقي العناصر)[1] .

وعليه، فإن الخطاب الروائي بوصفه نسقا متحولا ومشبعا بفعالية الحوارية وآلية التناص، فإنه يقوم بصهر جملة من الصيغ الأنواعية المستدعاة من مختلف الخطابات المجاورة له ، إلا أن هذه الفعالية الحوارية التي تتم على مستوى الخطاب الروائي لا تقدم لنا على مستوى واحد من التجانس بل إنها تقدم صيغا وتؤخر أخرى .

مثل هذه الإجرائية من المقصدية في إحلال الصيغ الأنواعية والخطابية على حساب صيغ أنواع وخطابات أخرى، يفضي بالضرورة إلى وسم النوع الأدبي أو الخطاب الروائي بمثل هذا التشكل الجارف على الرغم من حضور صيغ أخرى تسهم في تشكيل نسقه التركيبي العلائقي، وهو ما يبرر مقولة الصيغة المهيمنة la mode dominante بوصفها (عنصرا تبئيريا élément focal: تحكم ، تحدد وتحول العناصر الأخرى ، هي التي تضمن انسجام البنية و تحدد النوع ...إن عنصرا لسانيا أنواعيا يهيمن على الأثر في مجموعه إنه يعمل بطريقة آمرة (أي نزاعة إلى القيادة) ، لا راد لها ممارسا بطريقة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى).[2]

إن خطاب الشعر على سبيل التمثيل لدى "ياكبسون" نسق مركبا من الصيغ المتداخلة ولكن غير متكافئة القيمة، فمن بين ما يشتمل عليه جملة من الصيغ الهامشية والأخرى من الصيغ القارة المحورية التي تهيمن على الخطاب في كليته ؛ أي صيغا صغرى وصيغة مهيمنة تؤدي دور الموجه والمؤطر للخطاب الشعري .

قد تكون صيغة السرد ضمن الخطاب الروائي هي الصيغة المهيمنة و المحور القار، غير أن صيغة السرد هذه ليست ثابتة كي تضفي على الخطاب الروائي صيغا أخرى قد تكون صيغة الحوار المتواتر للخطاب المسرحي ، الترجيع ، للخطاب الإنشادي ، الإخبار لخطاب المعلومة ...عبر الفعالية الحوارية.

[1]– ايرليخ (فكتور) ، الشكلانية الروسية ، تر / الوالي محمد ، ص 52.

[2] -Jakobson(Roman) , Huit questions de poétique ,p. 77.

إن الخطاب الروائي بوصفه خطابا هجينا فإنه ينهض على استعارة كبرى من خلال حوارية مجموعة قرائن صغرى أو جزئية تؤطرها وتهيمن عليها صيغة كبرى كي تفضي إلى تحديد هويته، ذلك أن (ما تشترك به هذه جميعا أنها كلها تحدد هوية شيء واحد فقط ، فالمسند يشير إلى كيفية الشيء ، أو فئته ، أو نوع العلاقة أو نوع الفعل ، هذا الاستقطاب الأساسي بين التحديد الجزئي والإسناد الكلي يضفي محتوى خاصا على فكرة القضية (أو الخبر) بوصفها موضوع الواقعة الكلامية (...) فالخطاب ذو بنية خاصة به ، ليست هي بنية التحليل البنيوي ، أي بنية الوحدات المنفصلة المعزولة عن بعضها ، بل بنية التحليل التأليفي أي التواشج والتفاعل بين وظيفتي التحديد والإسناد في الجملة الواحدة) [1] ، وبما أن بنية الخطاب الروائي لا يحكمها معيار المحايثة بل معيار التعالق والتواشج مع غيره من البنيات وصيغ الخطابات وشفرات النصوص ، فإن هذا الخطاب يلبي ما أدى إليه (أمبرتو إيكو Umberto éco) حول شعرية الأثر المفتوح الذي يسمح للدال الواحد أن يتفاعل ضمنه مجموعة من المدلولات المكثفة منطلقا في ذلك من إعطاء الأثر مفهوما جديدا فهو حسب رأيه عبارة عن (موضوع يحتوي على خصائص بنوية ، تسمح وتؤلف تتابع التأويلات ، وتطور وجهات النظر (...) إن الرسائل الجمالية لا تولد غموضا من النوع التواصلي المباشر الذي لا يضيف للدلالة شيئا جديدا ، بل على العكس من ذلك (...) ، الرسائل الجمالية مليئة بعنصر الإخبار ، لأن الغائية المرتجاة من كتابتها تكمن في اختراق الشفرات السائدة والأنساق المرجعية الجاهزة (...) إن (...) قيمة الانفتاح (...) حسب "إيكو" – كتكاثر وتعدد من المعاني المحتملة في رسالة ما... (أي) كتكاثر إخباري) [2] وبما أن الخطاب الروائي ما هو في التقدير الأول لدى المتلقي إلا الصيغة الكبرى التي تهيمن على مجموع الخطابات الصوغية وتنظمها ، فإن خطاب رواية " نزيف الحجر " " لإبراهيم الكوني " قد تباشرنا بخطاب التعدد للصيغ ، كي نلفيها تخاطبنا تارة بصيغة خطاب المحكي وتارة بصيغة خطاب النثر العجيب وتارة بصيغة الحوار ....محققة ما

[1] – ريكو (بول) ، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر/ سعيد الغانمي، ط01، ص ص 36–37.
[2] – بن بوعزيز (وحيد) حدود التأويل ، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط 01–2008 ، ص 23 –27 – 28.

ذهب إليه "تودوروف" بأن (النوع هو ملتقى الشعرية العامة والتاريخ الأدبي الوقائعي) [1] عبر مبدأ الحوارية.

2- إنفتاح الصيغة في الخطاب السردي وتعدديتها :

وفق ما انتهى إليه جينيت من تحديد لمكونات الخطاب الروائي عبر ثلاث مقولات أساسية جوهرية متمثلة في " الزمن ، الصيغة والصوت" ، انطلق في تقديم مفهومه حول مقولة الصيغة السردية ومتغيراتها ، وذلك بربط مقولتي المسافة والمنظور بالصيغة وعلاقتهما بالصوت.

إن الخطاب السردي لدى "جيرار جينيت" خطاب صوغي، لأن وظيفته(ليست إصدار أمر ، أو صياغة تمن ، أو تلفظ شرط ، ...إلخ .، وإنما ببساطة حكي قصة ، وبالتالي نقل أفعال " واقعية أو خيالية " ، إن صيغتها الوحيدة أو على الأقل المميزة ، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ، وعليه كل شيء قيل عن هذا الموضوع ، إلا إذا مددت الاستعارة اللسانية (...) يمكننا الإجابة على هذا الاعتراض الذي ليسقط اختلاف بين الإثبات والأمر والتمني ، إلخ فحسب ، بل هناك أيضا اختلافات في درجة الإثبات ، وأن هذه الاختلافات تعبر عادة بتنويعات صوغية) [2] وهي الوظيفة التي أشار إليها (ليتيرييه " littré") واستعارها منه "جينت " إثر تقديمه تحديدا نحويا لمقولة الصيغة بوصفها(اسم يطلق على مختلف أشكال الفعل التي تستعمل لتأكيد أكثر أو أقل الشيء المقصود والتعبير عن مختلف وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل .)[3]

في ضوء هذا المعطى، يتضح مدى سعي "جينيت" في التأكيد على تعددية أشكال صيغ الخطاب السردي، لأن سرد قصة ما لا يتخذ وضعيات إخبارية محددة بين نمطي الجنس والصيغة ربطا تعاقبيا وإنما يتخذ جملة من الطرق، بوصفها الوضعيات

[1] - Todorov (tzvetan) , La notion de littérature et autre essais , p. 36.
[2] - Genette (Gerrard) , Figures III ، PARIS ,éd.SEUIL, 1972.P.277.
[3] - Genette (Gérard) , Figures III,P P.277-278.

الإخبارية أو الصيغ التي ينقل بها الخبر السردي (يمكننا أن نروي كثيرا أو قليلا ما نرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ، وهذه القدرة على ممارسته التعددية الصوغية هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية (....) إن (...) للخبر السردي درجاته ، فالحكي يمكنه أن يقدم للقارئ ما قل أو كثر من التفاصيل ، وبما قل أو كثر من المباشرة ، وأن يقدم أيضا على مسافة (...) بعيدة أو قريبة مما يحكيه يمكنها أيضا اختيار تنظيم الخبر (...) حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات) ، (...) يطلق عليه عادة بالرؤية أو وجهة النظر ، وعليه يبدو الحكي متخذا حيال القصة هذا المنظور (...) أو ذاك (...) المسافة والمنظور (...) هما الصيغتان الأساسيتان لهذا التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة) [1] .

إن الاهتمام الكبير الذي أولاه " جينيت " حول الكيفيات أو الطرق التي تروى بها الخطاب السردي ، أي طريقة المحاكاة التي لم تعرها الشعرية الكلاسيكية أولوية أدى إلى انعتاق النمط السردي وعدم خلوص صيغته السردية كما أن سعي" جينيت " صوب انفتاح الخطاب السردي يؤكد أنه انطلق من أهم التصورات التي نهضت عليها الشعرية الكلاسيكية من غير أن يتوقف عند حدودها بل قدم نقدا لوثوقيتها بعرض ما نتج عن الأجناس الأدبية من صيغ تحتية بوصفها صيغا حيوية تأتت لديه بديلا عن تلك الصرامة التي تأسست عليها الوثوقية الأجناس.

تعد مقولة " المسافة " Distance من أهم المقولات المكونة والمنظمة لمقولة الصيغة السردية إذ إن أفلاطون أثارها في مؤلفه الثالث من الجمهورية ، أين مايز فيه بين صيغتين سرديتين ك " المحكي التام " le récit pur " والمحاكاة " كون الشاعر نفسه هو المتكلم باسمه دون أن يصدقنا القول أن المتكلم شخص آخر غيره (وهذا ما يسميه أفلاطون محكي تام ، أو على العكس " ببذل الجهد ليوهمنا بأنه ليس المتكلم " إنما شخصية ما ، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها :هذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تمثيلا أو محاكاة (...) " المحكي الخالص " أبعد مسافة من التمثيل : هو يقول أقل منه و

[1] - Ibid, P. 278.

بطريقة أكثر وسطية) [1] وعليه يعود لفضل أفلاطون في إحداث مسلك التمايز بين الأجناس الأدبية الثلاثة وفقا لمقولة وجهة النظر* أو الصيغة .

في مقابل هذا، يتضح أن "أرسطو" قد انطلق من نفس هذا التعارض الذي قدمه أفلاطون بين صيغتي المحكي الخالص والمحاكاة ليقدم لنا نوعين من الصيغ متمثلتان في الحكي والعرض أي بين السرد (هوميروس) والدراما (سوفوكليس) وبناء على هذا ينطلق "جينيت" في وضع تصوره حول الصيغ التحتية، وذلك برفضه التام اكتفاء خطاب السرد بصيغة إفرادية .

لا يمكن لصيغة الخطاب السردي من منظور " جينيت" إلا أن تنخرط في مسلك الإخبار أي أن تدلنا وسبيلها في ذلك اللغة، لأن(فكرة المحاكاة أو التمثيل السردي (...) وهمية تماما ؛ فعلى العكس التمثيل الدرامي ، لا يمكن لأي محكي أن "يعرض" أو "أن يقلد " القصة التي يحكيها .لا يسعه إلا أن يرويها بكيفية مفصلة دقيقة حية "، ليعطي بذلك إلى حد ما إيهاما بمحاكاتها (...) لسبب وحيد وكاف هو أن السرد الشفهي أو المكتوب ، واقعة لغوية ، وأن اللغة تدل دون أن تحاكي)[2] .

إن تبني "جيرار جينيت" تصور "أفلاطون " خاصة تصور "أرسطو " الذي قسم المحاكاة إلى نوعين من الصيغ إضافة إلى ذلك ما أضفاه من تعديل نحو إزالة عنصر المحاكاة واستبداله بمقولة العرض؛ أدى إلى تداول مفهومين جديدين من قبل منظري روايات القرنين التاسع عشر والعشرين وهما " العرض " والسرد " وعليه " لا ما كان للتقليد في الحكاية (...) ومن ثم فالزوج (...) [قصة/محاكاة] (نفضل المحكي /محاكاة)

[1] - Genette (Gérard) , Figures III, P.279

* والحق أن هذا التمييز بين الأنواع وفقا لهوية المتكلم وموقعه يرجع إلى أفلاطون في جمهوريته ، حيث نجد اهتماما خاصا بما نميل الآن إلى تسميته " وجهة نظر " ....هذا ما يلاحظه سقراط وهو يتحدث إلى أديمانتوس :" إنني أفترض أن كل الميثولوجيا والشعر هي سرد للأحداث ، سواء كان في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل ... والسرد إما يكون بسيطا ، أو محاكاة ، أو جمعا بين الإثنين ... وهكذا كان الشعر والميثولوجيا = في بعض الحالات قائما تماما على المحاكاة ، وأمثلة ذلك موجودة في التراجيديا والكوميديا ، والأسلوب المضاد أيضا يكون الشاعر فيه هو وحده المتكلم ونجد أحسن مثال له في الديثورمب ، أما الجمع بين الإثنين معا فموجود في الملحمة وفي أنماط أخرى متعددة " ينظر

Ulrichwes ten , comparative littérateur and literary théory , translated by william reggan , london 1982,p.118.

نقلا عن ، دومة (خيري) ، تداخل النصوص في القصة المصرية القصيرة،1960 –1990، ص 37.

[2] - Genette (Gérard) , Figures III. P.280.

أعرج ، ما لم نحرص جيدا (...) على قراءة المحاكاة بصفتها معادلا للحوار ، وذلك ليس بمعنى التقليد ، ولكن بمعنى الاستنساخ ، أو الاستشهاد ، (...) إذ ليس في حكاية إلا (...) نص الشخصيات ونص السارد (...)[1] وحضور الاستنتاج يعرض تلاشي مبدأ المحاكاة ، وهو ما تناوله "جينيت" تحت مفهومي محكي الأحداث ومحكي الأقوال .

وإثر تعرض "جينيت" لمفهوم محكي الأحداث le récit d'événement يستعير ما ذهب إليه أفلاطون الذي أعاد كتابة مشهد لهومير (في شكل محكي بعد أن كان هومير، قد تناولها في شكل محاكاة، أي في شكل أقوال مباشرة على طريقة الدراما المشهد الحواري المباشر أصبح محكي يتوسطه السارد ، وتذوب فيه ردود الشخصيات لتتكثف في خطاب غير مباشر) [2] ونتيجة للتعديل الذي أداه أفلاطون لاحظ" جينيت "أنه لا يغيب درجة المحاكاة فيه على الرغم من هيمنة الضمير "هو" الغائب أي الراوي الذي يسيطر على سرد ونقل الأحداث أما من جهة تعرضه لمفهوم محكي الأقوال " le récit de parole " أو أنماط إعادة إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في المحكي الأدبي المكتوب ، لاحظ أن هناك فرقا بين " هومير " بعد تجريده من أقوال الشخصيات ، والعكس مع خطاب أفلاطون " أدى " بجينيت" إلى أن يلاحظ أن هناك نوعين من الخطابات : خطاب منقول بالنسبة" لهومير " وخطاب مسرود بالنسبة لأفلاطون(فهو لدى "هومير" ، خطاب " مقلد " أي منقول وهميا ، كما يفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به ولدى أفلاطون و خطاب مسرود بوصفه حدثا من بين أحداث أخرى ، ويضطلع به السارد بصفته كذلك) [3] ونتيجة لتمييز " جينيت " بين الخطاب المنقول والخطاب المسرود لاحظ أن هذا الثاني يتمتع بمكنة ممارسة نوع من التعددية الصوغية وعدم التقيد بنقل الخطابات أو الخطاب بحذافره وكما وقع في الأصل فمع الخطاب المسرود(يمكن للروائي أو المؤرخ أن يلجأ إلى ملطفات خارجية (وصف النبرة والنغمة) أو داخلية (

---

[1]– جينيت جيرار ، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر / محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، ط01، 2000، ص ص 50–51..

[2] – Genette (Gérard) , Figures III . P.279

[3] - ibid, P.2.89.

تأشيرات صوتية ، كما عند بلزاك أو ديكنز أو بروست .ومن ثم لا ينبغي الإفراط في أخذ لفظة (إعادة) الإنتاج (...) مأخذا حرفيا (...) فليس عقد رأي راو ، مثلا ، أن يعيد إنتاج نبرة إحدى شخصياته بدقة تامة) [1] ، ومن ثم يبقى الخطاب المنقول الأكثر عرضة لعملية الحفاظ على النقل الحرفي للأقوال .

أسهمت مقولة المنظورperspective أو وجهة النظر أو البؤرة السردية، في تعميق مفهوم الصيغة لدى "جينيت"، حظيت بدراسة وبعناية كبيرين، وذلك نظرا لاشتباك مفهومها ومقولة الصوت voix وهو ما وصفه " جينيت "(بالخلط المزعج بين من يرى؟ باعتباره سؤالا عن الصيغة، وبين من يتكلم ؟ باعتباره سؤالا عن الصوت " أي بين السؤال : من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي ؟ وهذا السؤال المختلف تماما : من السارد ؟ أو بعبارة أوجز : بين السؤال : من يرى qui voit؟ والسؤال من يتكلم qui parle ؟).[2]

إن عزم " جينيت " على خرق المعيارية الكلاسيكية بغية تجاوز الكليات للوصول إلى الجزئيات ، أدى به إلى الأخذ بمسألة الضمائر بوصفها التلفظات الأولى أو العتبات المبدئية التي يستهل بها الخطاب السردي، وهو ما دفع به إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من التبئيرات facalisation (النمط الأول هو النمط الذي يمثله عموما المحكي الكلاسيكي (...) وه ومحكي غير مبأر، أو ذو تبئير صفر، والثاني هو المحكي ذو التبئير الداخلي (...) و نمطنا الثالث هو المحكي ذوالتبئير الخارجي)[3] وعليه ، إذا كان التبئير هو الكيفية التي يتم من خلالها انتقاء وضعية إخبارية ما أو طريقة تنظيمها، فماذا نقصد بالتبئير الصفر ؟ هل هو التبئير الذي يفرض على المؤلف مثلا ربط الجنس بصيغة الحكي ربطا تعاقبيا يؤدي إلى انغلاق نسق الخطاب ؟ بمعنى هل التبئير الصفر هو اكتفاء الجنس بصيغة إفرادية وعدم حاجته إلى ممارسة التعددية الصوغية ؟.

---

[1]– جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر / محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط01، 2000، ص 64.

[2] - Genette (Gérard) , Figures III. P..310

[3] -Ibid, P ..314 -315..

وإذا كان التبئير الصفر كذلك، فماذا يقصد "جينيت " بالتبئير الداخلي ؟ هل هو خروج النص عن العرف المتفق عليه ؟ هل هو خرق لمقولة النص النموذج ؟ نحو استهلال الخطاب السردي مثلا بشخصية مبهمة، تشوش ذهن القارئ ، كالإشارة إليها مثلا بضمير فقط ؟ و إذا كان التبئير الداخلي يتوخى تلك المقصدية من الطرح،فهل يقصد " جينيت " بالخطاب السردي ذوالتبئير الخارجي استهلاله بشخصية محددة ؟ كالإحالة عليها بوسمها الشخصي وسياقها الاجتماعي ؟ وهل هذه التبئيرات تقبل ممارسة الفعالية الحوارية مع ما يتساوق معها من تبئيرات أجنبية عنها أم أنها تكتفي بذاتها ؟

ولتأكيد "جينيت" على انفتاح مقولة الصيغة إقترح نوعين من الاستهلالات وذلك بعد إجرائه عدة دراسات حول خطابات روائية أنتجها كتابها في الفترة الممتدة من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين حيث يذكر وهو يعرض نمطين من الإستهلال(هما النمط [أ] الذي يفترض الشخصية مجهولة لدى القارئ، فينظر إليها أولا من الخارج متحملا هذا الجهل نوعا ما – ثم يقدمها رسميا، كما في رواية الجلد المحبب"، والنمط [ب] الذي يفترض الشخصية من أول وهلة معروفة، فيناديها في الحال باسمها العائلي، بل باسمها الشخصي، بل بمجرد ضمير الشخص أوأداة تعريف "دالة على الألفة " إذا فعلنا ذلك ، أمكننا أن نلاحظ أن تاريخ الرواية الحديثة ينم عن تطور دال يقوم تقريبا على مرور النمط [أ] (...) إلى النمط [ب]) [1] يؤدي هذا التقسيم الذي قدمه " جينيت" حول أنواع

---

[1] – جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر/ محمد معتصم ، ط/01، ص ص 87–88.

* ومن امثلة ذلك نذكر النوع [ب] الضمير / الشخصية المفترضة معروفة من القارئ

– الضمير "أنا " :المثل هنا هو استهلال رواية الغريب لألبير كامو " اليوم ماتت أمي ، قد يكون ذلك قد حصل البارحة لا أدري ، لقد تلقيت برقية من دار العجزة ، وفاة الوالدة الدفن غدا تحياتنا الرفيعة ، هذا لا يعني شيئا ، قد يكون حصل البارحة .

– الضمير أنتم : مثل رواية التعديل la modification لمشيل بوتور vouz avez mis le pied gauche sur la raimure de suivre , et de votre épaule droite vous éssyez en vain de pousser un peut plus le panneau coulissant . لقد وضعتم القدم اليسرى على الحد النحاسي ، وبكتتفكم الأيمن تحاولون عبثا دفع اللوحة المنزلقة أكثر "

– الضمير هو : مثلا رواية وضع الموت لأرغوان التي تبدأ بالضمير هو (il l'avait d'abord appullée madame et toi le même soir aube au matin) ولكن يحصل التباس طفيف عند الترجمة

سماها هو في البداية مدام (سيدتي) ، أتت في المساء نفسه ، وفجر في الصباح ....إذ يصح الضمير مستترا بالعربية على عكس اللغة الفرنسية

- الإسمي الشخصية المقدمة بالاسم الأول وكأنها معروفة من القارئ ومثال ذلك رواية أورليان لارغوان " في المرة الأولى التي رأى فيها اورليان بيربنيبش وجدها حقا قبيحة .
- النوع [أ] الشخصية مفترضة غير معروفة من القارئ : مثال ذلك رواية الطاعون يبدو الاستهلال في رواية الطاعون للوهلة الأولى محيرا وجافا " الأحداث الغريبة التي تشكل موضوع هذا التاريخ حصلت عام 194 في وهران من

الإستهلال * إلى مسألة التلفظات وهو ما أثارته لسانيات التلفظ التي سلف ذكرها حين مايز " إميل بنيفست" بين نوعين من التلفظات " التلفظ الخطابي " discursive والتلفظ التاريخي " historique متوسلا في ذلك بمقولتي الضمير والزمن .

إن تبني أي روائي نمط كتابة معين لا يراد منه التمسك به وعدم العدول عنه؛ أي التعامل معه بوصفه معيارا يحد من نوع كتاباته، ذلك أن تجاوز الأدب للمعيارية الكلاسيكية أتاح للناسخ الروائي أن يمارس نوعا من التبدلات الصوغية داخل الخطاب الواحد حيث إن حوارية التبئيرات التي تحدث على مستوى البؤرة السردية للخطاب فتح المجال لخرق انغلاق الصيغة وجعلها أكثر مرونة وانفتاحا وشمولية دون إحداث أي نشاز يمس مفهوم الصيغة المهيمنة بوصفها شفرة كبرى جامعة متحكمة ومنظمة للمجموع وبالتالي للخطاب، ونتيجة لحوارية التبئيرات وتبدلاتها من خلال تداخل ضمائر الشخصيات : المتكلم، المخاطب، الغائب، تتعدد الأصوات وتتنوع الصيغ وينفتح الخطاب الروائي وتتلاشى مقولة الجنس الأدبي التي تفرض تعاقب نمط الصيغة بجنس بعينه ، تعاقبا وارتباطا ثابتين محايثين ، والحكاية " البروستية " أنموذج دال على هجنة التراكيب وأسلبة الخطابات وتداخل النصوص وحوارية الصيغ .

يظهر ذلك جليا ضمن خطاب "مارسيل بروست" المتعدد الصوغ فعلى الرغم من كونها سيرة ذاتية يهيمن عليها " ضمير الأنا " غير أن"بروست" لم يكتفي بضمير المتكلم بل يتوسل أيضا بمختلف صيغ الخطابات الأنواعية، إن (بحثا عن الزمن الضائع تشكل بمفردها " مفارقة " un paradoxe " لا يستوعبها المعيار المحاكاتي ....فالمحكي البروستي يقوم من جهة على مشاهد ...أي في شكل سردي هو الأغني ... خبرا .... حضور السارد فيها ....ذو وحدة مناقضة تماما للقاعدة (...) إنه حضور السارد كونه

الملاحظ غياب مؤشرات الشخصية والأسماء أي أننا لا نعرف شيئا عن الشخصية الروائية،ولكم فيما بعد نجد ضمير المتكلم من الجمع " نحن متضمن في كلمات مثل (سكاننا) (مدينتنا) و كأن الراوي هو أحد سكان المدينة والذي يتكلم في صيغة الجمع (...) وبعد تحمل القارئ نوعا من الجهل نحو شخصية رواية الطاعون يقدمها له الراوي في صباح يوم 16 نيسان ، خرج الدكتور برنارد ري من عيادته وتعثر بفأر ميت على الدرج" ينظر بياري (مها)، أنواع الاستهلال في الرواية (دراسة الأنواع الملفوظية) ، سيميائيات ، مجلة دورية محكمة ، تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات ، جامعة وهران ، الجزائر ، ع /01 ، خريف 2005 ، ص 107.108.....111.

مصدرا و ضامنا ومنظما للمحكي، بوصفه محللا ومعلقا ، وأسلوبيا ، كمنتج للاستعارات ، ومن ثم فبروست يضارع بلزاك و ديكنز و دوستويفسكي ولكن بكيفية وبمفارقة أكثر تميزا، من جهة حد العرض والقول عبر تخومهما القاسية ، وعبر هذا الخطاب الذي هو بمنأى عن راهنية كل التزام بحكي قصة ترد تسميتها في الأخير كي تكون تلفظا). [1]

من ثم، فإن الصيغة من خلال إلغائها لخصوصية التلفظ المتفرد وانفتاحها نحو التعدد والتنوع كي تلبي مصوغات مقولة الحوارية التي لا تكتفي بالصيغة الواحدة بقدر ما تتسع إلى جملة من الصيغ عبر إجرائية الكتابة ، كي تمارس في مجموعها فعل الحوار لتحقيق التعددية الصوتية والتنويعات ضمن الخطاب الروائي.

وفق هذا الحذو من الإنفتاح الذي شهدته مقولة الصيغة نتيجة انعتاقها من تبعيتها للجنس الأدبي عبر ممارستها المتعدد من الصيغ تتأسس شعرية " روبرت تشولس " Robert scholes من خلال سعيه إلى تخطي صرامة مقولة الجنس الأدبي ، حيث استبدل مقولة الجنس الأدبي بنظرية انتهى إلى وسمها ب نظرية صيغ التخييل " les modes de la fiction حيث يفصح: (انطلق من مبدأ كوننا بحاجة إلى شعرية للتخييل الأدبي ....وبقبولنا لهذه الفكرة ...نكون مهيئين بقبول نقد الأجناس .... التخييل لا يشتغل بنفس الطريقة التي يشتغل بها الشعر الغنائي .) [2]

إن" تشولس" من خلال تأديته التصورية لنظرية صيغ التخييل لا يكتفي فقط بتجاوز تلك المحددات السننية التي تتقصد فاعلية الربط بين نمط الجنس ونمط الصيغة ربطا ضيقا ومحايثا قصد إقصاء تلك التعددية الصوغية ضمن الخطاب السردي، وإنما يسعى من خلال ذلك إلى ترسيخ قيم جديدة تؤديها شعرية التخييل بوصفها مقابلا ينقض به إكراهية الشعرية الكلاسيكية نحو فرض معيار الذات وتجليها في الخطابات ، إلا أن ما يجدر بنا الإشارة إليه أن " تشولس" إثر وضعه لنظرية صيغ التخييل طغى عليه التفكير الأرسطي الذي يقسم الأدب إلى ثلاثة أجناس محددة بثلاثة صيغ أو طرائق محاكاة(كل

[1] -- Genette (Gérard) , Figures III ,PP.284-285.
[2] Scholes (Robert), et autres , Les modes de la fictions in Théorie des genres , Ed. Du Seuil , Paris , 1986,PP. 77 -78.

الآثار التخييلية تختزل في ثلاثة طبقات أساسية هذه الصيغ التخييلية القاعدية بدورها تتأسس على ثلاثة علاقات ، يمكنها أن توجد بين عالم تخييلي ...وعالم التجربة:إن العالم التخييلي يمكن أن يكون أفضل من عالم التجربة ، أسوأ منه ، أو مساويا له ، هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف تعودنا أن نطلق عليها رومانسية هجائية النقد اللاذع وواقعية ، التخييل يمكنه أن يقدم لنا عالم الهجاء المنحط déchu de la satire عالم البطولة للرواية العاطفية ، أو عالم القصة المحاكي (...) العالم الواقعي (...) محايد neutre العوالم التخييلية على العكس محملة بالقيم (...) إن الرواية العاطفية تزودنا بأنماط من الناس المثالين في عالم مثالي ، الأهجية تقدم لنا أنماطا من الناس الأدنياء المضحكين العالقين في البلبلة ، التراجيديا تعطينا أبطالا في عالم يعطي لبطولتهم معنى) [1] .

يتضح لنا من خلال هذا المعطى أن " روبرت تشولس " فعلا ينهض على أفق من حقل الشعرية الكلاسيكية حيث إن عدم تمكنه من الإنفلات التام من سلطة منطق التفريع الأرسطي جعل النصوص التي أداها تتراوح بين ثلاثة أنماط من الصيغ التخييلية فضلا عن صيغ العالم الواقعي ، عدا صيغة النمط التراجيدي الذي سمح لها تأرجحها بين نمطي الرواية البطولية و الأهجية اللاذعة أن تشهد نوعا من التبدلات الصوغية على مستوى خطابها .

[1] - ibid, PP. 81 -82- 83.

3- سيرورة التواصل الصوغي في الخطاب السردي:

إن انفتاح مقولة الصيغة إثر ممارستها فعل التعدد و التنوع داخل الخطاب السردي، أتاح الفرصة للأدب كي يجعله ينهض على استعارة كبرى من خلال استعارته صيغ أنواع التلفظات، حيث إن توسل"برورست"مثلا بضمير المتكلم(لا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطاباً شعرياً بما أن الكتابة بضمير الأنا خاصية اللغة الشعرية بامتياز)[1]الذي يؤدي إلى حوارية الشعر بالنثر عبر الصيغ قصد القضاء على تلك النظرة الحرجة التي ترى سيرورة القطيعة بين الشعر و النثر من غير تواصل، إلا أن انفتاح الخطاب عبر مقولة الصيغة بلغ مسلكه إلى حد الإنقطاع بحيث لم نعد نفرق بين خطاب الشعر وخطاب النثر في ظل حضور قصيدة كقصيدة النثر أو ما يتعداها إلى تلك الصيغة التي تنهض عليها بلاغة السرد الروائي نحو ما نجده لدى "إبراهيم الكوني" في "نزيف الحجر".

إن مثل هذا التقليب المتداخل بين الصيغ الأنواعية يضعنا نصب ذلك الإعتياص في الوقوف على سنن التحديد لنمط الصيغة، نحو ما تذهب إليه"كرستيفا"في كون أن الصيغة فضاء لفسيفساء من الإستشهادات أو كونها لوحة تعج بصيغ متعالقة و متنوعة كأن يتعالق الخطاب الروائي و يتواصل ببلاغات صيغ الخطاب العجيب من النصوص البدئية.

ذلك أن مسألة الأخذ بالصيغ التحتية، لا يفكك انغلاق الخطاب فحسب، بل يتيح له الانفتاح على استعارة مختلف صيغ الأنواع، فيحقق النص تعاليه عبر حوارية صيغ خطاباته و تناصها عبر كتابة(ليست خاضعة أصلياً إلى"اللوغوس"وإلى الحقيقة،وإن هذا الإخضاع قد حدث في مجرى حقبة سيلزمنا أن نفكك معناها)[2] مما أدى ذلك إلى تعويض مصطلح الجنس بالنص، الخطاب والصيغة ومن ثم، لم يعد بالإمكان وضع حد لتكوثر الأنواع (لأن جنساً مثل الرواية أو"الملهاة" بإمكانه أن يوزع إلى أنواع أكثر تحديدا مثل:الرواية البطولية، رواية المغامرات...الملهاة التي تصور خاصيات الفرد الهرجة،... دون أن نضع مبدئياً حداً لهذه السلسلة من التداخلات، نعلم أيضا أن نوعاً مثل"الرواية البوليسية" قد ينقسم بدوره إلى أنواع مختلفة، مثل:اللغز البوليسي، الرواية البوليسية ذات المفاجآت، الرواية البوليسية "الواقعية" على طريقة سيمنون(...) و بالتالي يعسر أن نضع

---

[1]-جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية – بحث في المنهج –، تر/محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 1996، ص 13.

2- درايدا (جاك)، الكتابة و الإختلاف، طـــــ01، ص 121 .

حدا لتكاثر الأنواع(...)وستوجد أنواع في المستقبل، لا نتصورها نحن اليوم على الإطلاق،و باختصار يمكن لكل جنس أن يشمل عددا من الأجناس)[1].

إن زحزحة"جنيت"سلطة الثلاثية التقليدية بفرض الصيغة كونها معياراً مرناً يسمح باحتواء جملة من شفرات الأنواع لتحقيق فاعلية التعالي النصي ومقولة النص الجامع، مجمل هذا دفع بـــ"جنيت" إلى التميز بين أجناس كبرى و أجناس صغرى وأنماط مثالية (فالأجناس أصناف أدبية صرفة والصيغ أصناف تنتمي للسنيات أو ما يطلق عليه(...) التداولية)[2] وهو ما يجعلنا نربط تميزه بين الجنس والصيغة لما ذهب إليه "توما شفسكي" الذي لاحظ أن(تصنيف الأنواع هو عمل معقد فالأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها،إلى أنماط و أصناف)[3]ولعلها الصعوبة ذاتها التي أدركها"جنيت"في التميز بين صيغ التقديم وبين الأجناس،وهو الحذو نفسه الذي تقفاه "تودروف"في معالجة مسألة الأجناس الأدبية حيث يرى أن(النوع الأدبي يمثل وحدة غريبة ذات وجهين. فإنه من جانب يتكون من مجموعة الأعمال المدونة في تاريخ وثقافة الأمم التي أنتجتها(...) و من جانب آخر يحتاج التعرف على هذا النوع إلى بناء نسق النظري، شيء مجرد لم يسبق له وجود أمبريقي من قبل)[4]مما يعني،أن مفردة جنس أدبي تنطوي على نمطين متمايزين: جنس من جهة، وصيغة من جهة أخرى.

هذا الطرح الذي أداه(تودروف)ينطلق أساساً من تلك المباشرة التصورية التي أداها صوب تلك الشواهد لخطابات سابقة وحاضرة، وعبرهذه الجدلية من الطرح الذي يكشف عن تلك الحوارية القائمة بين أنساق الخطابات جل هذا يؤكد، أن(تودروف) يدرك جلياً طبيعة ما تتضمنه النصوص الأدبية ومن ثم ، فإن مثل هذه التداولية تقوض نظام اللغة بحيث تجعله لا يأخذ تلك المترية من النسق المغلق إذ إنه ينفتح دوماً على تجليات جديدة، وإذا ما انعطفنا إلى الخطاب الروائي نحو ما نجده لدى" إبراهيم الكوني" عجائبياً نجده في مجمل رواياته ينفتح هو الآخر على تقويض تلك الأجناسية للخطاب الروائي فيؤديه عبر الكتابة إلى خطاب مفتوح على خطاب الميثولوجيا الذي يتفرع إلى جملة من الصيغ العجائبية انطلاقا من تلك الأيقونات الحجرية إلى خطاب السحرة إلى خطاب المواصفات

1–جينيت(جيرار)،مدخل لجامع النص،ط01،ص75.

2–المرجع السابق،ص.84

3– توماشفسكي،نظرية الأغراض،ضمن نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانين الروس، طـــ01، صص217–218.

4- تودروف (تزفيتان)،تطور نظرية الأدبية، تر/مما جلال أبو العلا، عيون المقالات، ع/01، 1986، صص22-23.

الطقوسية إلى خطاب الأدعية إلى خطاب الصيغة البصرية للأيقونة الحجرية إلى خطاب الأهازيج إلى نصوص التمائم إلى خطاب الأسرار و غيرها مما تنهض عليه الخطابات الروائية لدى" الكوني".

وفي هذا الصدد، يمكن أن نلتفت إلى طرح"القرطاجني" حينما قال :لو قرأ "أرسطو" الشعر العربي لأنتج مقاييس أخرى غير هذه التي أفرزها و نحن في مقابل هذا نقول: لو قرأ "تودروف" روايات الكوني لأفرز نمطاً من التصور حول تداخل الخطابات.

ولعله السبب الذي دفع بـــ"كرستيفا" إلى تعنيفها "تودروف" الذي أغفل دور العرب و إسهاماتهم في تأسيس النظرية السيميائية (حين أكد على أننا لا نعدم نظرية سيميائية مضمرة في ثنايا التأملات اللغوية التي وصلتنا من العصور القديمة: من الصين كما من الهند، ومن اليونان أو من روما. و الشأن نفسه مع القروسطيين الذي صاغوا أفكاراً عن اللغة ذات منحنى سيميائي)[1] غير أن"كرستيفا"لم يغب عنها ذلك، و هي تحاول أن تؤرخ للفكر اللساني في كتابها "اللغة،تلك المجهولة Le Langage ,Cet Inconnue "حيث تؤكد أنه (من بين المكتسبات العظيمة في التفكير حول اللغة في العصور الوسطى، مكان مهم يعود إلى قواعد اللغة العربية، ونقصد هنا بقواعد اللغة العربية، التنظيرات اللسانية للشعوب التي بقيت طيلة القرون الوسطى تحت سيطرة الخليفة، كما تخلص إلى القول بأننا و(تعني بذلك الأوربيين) نقدر اليوم بأن مفهوم الجذرracine و مفهوم الإعراب flexion مستعاران من قواعد اللغة العربية)[2].

إن انفتاح مقولة الصيغة عبر تأديتها للمتعدد دفع بنقاد ما بعد البنوية إلى تعويض مصطلح الجنس بالخطاب أوالتلفظ بهدف التأسيس لشعرية الخطاب الذي يمكن الأدب التجرد من فكرة التقسيم، كي يتيح له فرصة الإنعتاق من فكرة أدب النوع إلى أدب اللانوع أي؛ من اللاحوارية إلى الحوارية بوصفها نظرية لا تضع حداً لعدد الأنواع الممكنة، ولا تفرض على الكاتب أسننا مسبقة، بل التي تؤيد فكرة أن الأنواع تتمازج عبر الصيغ لإنتاج اللامتوقع من الخطابات.

1-Ducrot(Osward)Ettodorov(Tzevtan),Dictionnaireenyclopédiquedessciencesdu Language,1972 ,Sémiotique.نقلاعن،الشيخ(حليمة)،سيمانااليز "جوليا كرستيفا"،بحث مخطوط نالت به صاحبته دكتوراه الدوله في النقد المعاصر،2008-2009،ص24.

2-ينظر، المرجع السابق،ص24.

إن أدب اللانوع يتيح للكاتب إمكانية إنتاج كتابة مفتوحة، عبرها يتجاوز الخطاب كل الحدود التي بإمكانها أن تحد أو تعترض انفتاحه لينتج نمطاً من الكتابة الهجينة، حيث إن الخلط بين الأنواع عبر الصيغ في ظل نظرية اللانوع لم يعد يحط من قيمة و جمالية الكتابة الأدبية، بل على العكس من ذلك، أصبح هذا المزج قانوناً في تحول أي نوع أدبي و في تشكل بنائه صوب تشكيل لاحق وتلك هي سيرورة التحول التي تنهض عليها حركية الأجناس الأدبية.

ولعل هذا، هو السبب الذي دفع بـــ"بول هيرنادي"Paul Hirnadie"إلى وضع خريطة "للأنوع البينية" يرصد فيها مجموعة من الأنواع المتداخلة عبر الصيغ، يسعى من خلالها إلى التخلي عن فكرة الأجناس الأدبية،غير أن "هيرنادي" على الرغم من جديته في بلوغ ذلك المسعى يعترف بـــ(صعوبة التميز الواضح بين صيغ الخطاب)1 التي يوحي لنا بمدى الانفتاح الذي مارسته الكتابة و شهده الخطاب.

لا تكمن صعوبة التميز بين صيغ الخطاب لا تكمن في حوارية صيغه الأدبية فحسب، بل إن فاعلية الحوارية بين الصيغ داخل الخطاب الروائي الواحد انفتحت على ما يقع خارج مجال الأدب من صيغ مثل(الأشكال التشكيلية أو الموسيقية، بل وحتى الحركية المدخلة في المسرح الغربي، مهما كانت أهميتها، لا تقوم في أفضل الأحوال إلا بتوضيح ومرافقة و تزيين نص أونسيج لفضي)2 حيث إن الكلمة الغيرية كما ذهب لذلك "باختين" ليست بعنصر مناقض أو مضاد للأنا، بل هي علاقة تكامل تفضي إلى إحداث مراقي في علاقات الصيغ لإفراز خطاب مهجن عبر كتابة مفتوحة ومقوضة تتزامن والكتابة الحداثية التي تسعى إلى الإنزياح عن مقولة النص النموذج والمعطى سلفا لبلوغ مقولة النص المتعدد، ذلك أن(حوار الخطابات (....) حوار يؤكد أن الكتاب يتعامل مع اللغة والتركيب النصي بقصدية جمالية ملحوظة يهدف إلى كسر وتهديم الأحاديات.ولم يكن لجوؤه إلى النص المفتوح، سوى مسعى منه لتخطي نمطية الشكل(...)لتشييد أدبية نص مغايرللسائد (...) إن حوارية النص هي(...) مجموع العلاقات النسقية للعناصر المنتجة للدلالة قد ترتد(.....) للنصوص الموازية أو المهيمنات أو(...)في هذه الحوارية تنصهر اللغة وتدخل الدلالات في أنظمة خلافية (...)فالكاتب يبحث عن شكل هارب، وتبحث الكتابة عن ذاتها في التعدد والإختلاف ويبحث القارئ عن تأويل...ولا ترضى الكتابة بهوية محددة فتظل ساعية لهويات جديدة و يتشظى تأويل القارئ وهو يتعرض للإنكسارات المتلاحقة و خيبات التوقع)3.

1–ينظر، دومة (خيري)، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960–1990)، ص 42.

2– دريدا (جاك)، الكتابة و الاختلاف، طـــــ01، ص 80.

3– يحياوي(رشيد)،حوارية الشعر عند باختين،البحرين الثقافية،مجلة فصلية،يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،البحرين، ع/30، أكتوبر2001 ص، 72–73–74.

من ثم ،فإن الخطاب الروائي صوغي متعدد إذ إن تشكله هو محصلة تواصله و تفاعله مع غيره من صيغ الخطابات، وبوصفه كذلك فإن شعريته شعرية مفتوحة، لذلك اتسمت الرواية لدى "باختين" بأنها نمطا تعدديا وحواريا تجلي مقصديات المتلقي الذي يتأبى الرضوخ لتلك الإكراهات لأي مهيمنة جاهزة بما فيها سلطة الخطابات و هي تتصف بفرادة الصوت كي تلغي كل ما ينتج عن تلك الصنافات الجاهزة للصيغ.

الفصل الخامس:
حوارية الصيغ في نزيف الحجر.

تعد الحوارية مولجا للكتابة الروائية ومبدأ جوهريا يسهم في تأسيس الخطاب الروائي المحدث بخاصة ومن ثم، لم تعد تلك الفرادة المهيمنة لأحادية الصوغ مسلكا بانيا بحيث تعدت الرواية كلية الجنس إذ تهيأت نقلة التشكل من الجنس الروائي إلى صوغ الخطاب وما يعقبه من متعدد الصيغ وإثر ذلك، أصبحت الحوارية بمثابة المخطط الذي يضبط تلك الشبكية من التعدد الصوغي.

إن الكتابة الروائية لم تعد ترضى بهوية محددة بقدر ما نجدها تسعى إلى تمثيل ومزج جملة من الهويات الجديدة، مما أفضى ذلك إلى تخلخل وتلاشي قانون الهوية الصوري ليحل محله الإختلافي والتعددي بغية خلق نسق خطاب روائي هجين ينبني(على اختيارات تعبيرية تتعدى كل الحواضر المألوفة في لغة الخطابات ...حيث يتأكد أن الكتابة ...كلما انفتحت على الحوارية المبنينة بقصدية تحديثية هدمت كل الأشكال و الخطابات ،لتبني شكلها و خطابها الذاتيين بها وحدها)[1] قصد الإنحراف عن المعيار المغلق للخروج من كتابة التحديد إلى كتابة اللاتحديد في ضوء استعارة صيغ الأنواع و شفرات النصوص.

وعليه، تتلاشى المهيمنة السردية التي ينبني عليها الخطاب الروائي بحيث لم تعد لمكنة صيغة السرد ذلك الحضور المتفرد وكذا المهيمن الذي يتحكم في حركية الخطاب الروائي،لأن الخطاب الروائي بات يمارس التعددية الصوغية عبر الفعالية الحوارية، مما سمح ذلك لصيغته أن تتلون وتتعدد و تتنوع، وهو ما يؤكد بأن صيغة (الرواية ليست سردا فقط، وبالتالي لايوجد صنف واحد للسرد، بل لا يوجد حتى صنف السرد)[2] نتيجة

1-يحياوي(رشيد)، حوارية الشعر عند باختين(قراءة في نصوص أمين صالح)،البحرين الثقافية،ع/30،2001ص،ص73-74.

2-جينيت(جيرار)،مدخل لجامع النص ،ط-01،ص80.

التمازج والصهر التكويني بفضل الإنارة المتبادلة بين صيغ الأنواع التي تحدث ضمن حقل الخطاب الروائي، ولعلها العلة التي دفعت بـــ"بارت" إلى القول بأنه لم (يعد من الضروري وضع كلمة "رواية" على غلاف رواية (...)إننا لم نعد نضع كلمة" رواية "عندما يتعلق بالروايات / ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية... وهذا يعني أننا أمام خلخلة للأجناس . فمنها ما يحاول شق طرق جديدة . والجديد يتميز بقدرته على إحداث نوع من الصدمة ، من حيث إنه يرفض تقليدا لم يعد إلا اجترارا وانخراطا في التقليد الأدبي (....) إننا نضع "نصوصا ليست من الرواية أو من الشعر، وغالبا ما تكون منهما معا)[1] تؤديها اللغة بوصفها نسقا مفتوحا.

ونظير هذا الطرح أو ما يضارعه، أداه "جينيت" من خلال الإختلاف الذي وسم صيغة الخطاب السردي مما جعل منه خطابا خليطا تجتمع ضمنه و تتداخل جملة من الصيغ الأنواعية نحو صيغة (القصة "أي مجموع الأحداث المروية" و الحكاية "أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها" والسرد" أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات)[2].

إن انفلات الصيغة من أسر ارتباطها بجنس أدبي محدد أتاح لها أن تتحرر من التواصل الثابت المستمر و التعاقب القار كي تنفتح نحو ممارسة نمط من التواصل الحيوي، مما مكنها ذلك كي توسع من نطاقها نتيجة إقامتها علاقات حوارية جوهرية مع ما يضارعها من صيغ الأنواع كأن تجمع مثلا بين (الأسلوب القصصي المتعدد النغمات وبمزج السامي بالوضيع، والجاد بالمضحك، إنها تستخدم على نطاق واسع الأصناف ذات الطابع التمهيدي، الرسائل ...المخطوطات...الحوارات المعارضة السخرة...

1-بارت(رولان)، في الأدب ضمن درس السيميولوجيا، ط-02،ص43.

2-جينيت(جيرار)،عودة إلى خطاب الحكاية،ط-01،ص13.

الإقتباسات ...مزج الشعر بالنثر ...إدخال اللهجات الحية و الرطانة ..فتتحرر من انغلاقها المونولوجي على نفسها ومن إنجازيتها وتكتسب طابعا حواريا خالصا و تدخل في الحوار الكبير الخاص بالرواية)[1] .

إن مؤدى انفتاح الصيغة جعل الخطاب الروائي لا ينهض على أحادية البناء ولا على صيغة إفرادية واحدة بقدر ما يقوم على دمج مجموعة من صيغ الخطابات الأنواعية بغية تهيئة تشكل منسجم، لذلك نجد ناسخ الخطاب الروائي يسعى إلى استعارة واستثمار جملة من الصيغ ضمن خطابه الروائي كونها بنيات قاعدية و وحدات تأسيسية تسمح للتعدد الصوتي الولوج إلى نسق الخطاب الروائي و جعله أكثر تعقيدا ،نحو صيغة الحوار للخطاب المسرحي، المحكي القديم ، القص، صيغ الإشهار و خطابات الصحف و المجلات وكذا الملصقات ، صيغ الخطابات اليومية و العلمية و الخطب الدينية والسياسية ...بوصفها(أساليب تعبيرية ترتد إلى تمثيل مجالات و حقول في الممارسة التعبيرية أو مجالات الحياة أو رؤى منسجمة للعالم ، كأن نتحدث عن الخطاب الشعري أو خطاب الحمقى أو خطاب التأبين أو خطاب الإشهار أو خطاب الجملة الإنتخابية ...إلخ(...) يظهر من هذه الأمثلة أن الخطابات فضلا عن شروطها التواصلية ، تتميز عادة بحقول معجمية وعلاقات تركيبية وبلاغية و طرق حجاجية و مقاصد تداولية تخصها ، مع قابليتها للتجاور والتماس والتقاطع كلما قرب خطاب من خطاب)[2].

لأجل ذلك، نجد"باختين" يعتبر ناسخ الخطاب الروائي (منتجا للمعرفة و محاورا لثقافته و مجتمعه(...) فالرواية جسم مركب من اللغات و الملفوظات والعلامات ، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات و الأجناس التعبيرية ، بين لغة

1-باختين(مبخائيل)،شعرية دوستويفسكي،ط-01،ص158.

2- يحياوي(رشيد)، حوارية الشعر عند باختين(قراءة في نصوص أمين صالح)،البحرين الثقافية،ع/30،2001ص،ص73-74.

الماضي ولغة الحاضر والمستقبل)[1] فيتحول الخطاب الروائي إلى مولج لقرائن الإرتباط بسوابق النصوص ولواحقها ،إذ تسهم اللغة في هذا المجموع المتشعب من الصيغ وهي محملة سلفا بتلك القصدية والتمثل الباني ومن ثم، فهي تتأبى مكنة الإكتفاء وطواعية الرضوخ لدلالة المعجم بقدر ما تنفتح صوب تعدد المعاني لتكشف لنا عن تداخل اللغات وحوارية الصيغ و تجاوب الأنماط المختلفة ضمن نسق الخطاب الروائي.

تبعا لذلك، فإن لغة الخطاب الروائي (تأبى أن تكون ذلك الوعاء الذي يتأدى باستعماله،معنى أحادي.فعلى حين تمعن الرواية التقليدية بأجمعها في تجزئة الكلام إلى عناصر خصوصية:(الوصف – الحوار – التحليل) تحرر اللغة المفككة الأوصال هنا الألفاظ من عبوديتها لمعنى قائم فتغدو هذه الألفاظ مركز إشعاع دلالي، تنزع تحت قشرة معناها المباشر، إلى أن تعيد ، شيئا فشيئا ، تأليف الأبدال فيمل بينها، أبدال لغة مستجفية، حرة ومتحركة، تضطرب بضروب المعاني الثانية)[2] فتنشأ لغة ثانية و تتوالد معان أخرى على أنقاض لغة و معان سابقين.

من هنا ، فإن نسقا لغويا(نص ، خطاب) (بواسطة عملية تفكيك أو توسيع ...تصير الحقل البسيط لعبارة رسالة أخرى، التي هي من النوع الواسع(...) إن علامة الرسالة الأولى تصير دال الرسالة الثانية. نحن إذن أمام حضور نسقين سيميوطيقيين متشابكين الواحد منهما مع الآخر بطريقة منظمة، وقد أطلق يالمسليف على النسق الثاني اسم السيميوطيقا الإيحائية(....)و الأدب باعتباره لغة هو بكل بداهة سيميوطيقا إيحائية)[3] يفضي إلى سيرورة دلالية ، وبما أن الأدب سيميائية إيحائية ، فإن الناسخ الروائي يلجأ

1-باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص18.

2-ريكاردو(جون)قضايا الرواية الحديثة،تر/صياح الجهيم،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق-سوريا،1986دط،ص76 .

3-بارت(رولان)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر/عمر أوكان،دط،ص108.

إلى استعارة مجموعة من الصيغ والتقنيات الجمالية لبعض الفنون نحو المقاصد البصرية، الرسم ، الموسيقى، الفنون التشكيلية، ...الخ.

من هذا المنطلق، يمكن ملاحظة أن ما ذهب إليه"جان ريكاردو" يتفق مع ما سعى إليه "جينيت" في "أطراس الأدب في الدرجة الثانية" كون اللغة بعامة ولغة الخطاب الروائي تحجب و تضمر ضمنها أصوات لغات أخرى ، تماما مثل "الطرس" الذي تكتب عليه كتابة ثانية بعد محو ما وسمت به وعندها، تصبح لغة الخطاب الروائي (شكلا دالا يقود إلى المدلولات الثاوية خلفه من خلال المعطيات السياقية، والعلاقات التخاطبية، والإفتراضات المسبقة التي يدركها المرسل أو يفترض وجودها، فيبني لغة خطابه عليها، كما يدركها المرسل إليه، ليستدل على المقاصد من خلالها)[1] مما يعفي عنها ذلك كونها مجرد وسيلة اتصال أو أداة للتعبير عن المعاني المسبقة أو تمثيل و محاكاة الواقع.

إن لغة الخطاب الروائي بؤرة ، تجتمع ضمنها و تتداخل أنساق لغات متعددة وهو الأمر الذي جعل من الحوار والإختلاف و التنوع مبادئ أساسية في تركيب بنية اللغة ونسق الخطاب الروائي، ذلك أن(الإختلاف لا يمكن تفسيره إلا باللغة ...فاللغة هي التي تعطي معنى للإختلاف، بمعنى تظهره من ذاته فيصبح اختلافا للآخر)[2] وعليه، فإن اللغة ليست بنية جامدة محشوة بدلالة الكاتب الأحادية بوصفه سلطة ولا نسقا محايثا، إن اللغة هي دوما حاملة للمرجأ من التشعب و التشبع بتلك الأصوات و الحفريات، وهو ما أفضى بخطاب الرواية أن يتحول إلى نقطة إئتلاف و تقاطع لأصوات متعددة و صيغ خطابات أنواعية متنوعة، ولعل هذا ما يجلي تلك العلة التي دفعت"باختين" إلى أن يعد خطاب الرواية جزءا(من ثقافة المجتمع. والثقافة، مثل الرواية ، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه و موقفه من تلك

1-الشهري(علي بن ظافر)،إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية،ط01 ،ص06.

2-أدهم(سامي)،فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي،ط-01،صص110-111.

الخطابات وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة و حوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات و اللغات والعلامات... و صياغة للحوار بين الذات ...و...العالم الخارجي)[1] .

وفق هذا الطرح، أصبحت لغة الخطاب الروائي بفضل الفعالية الحوارية تتمتع بقدرة على وصف المتعدد من الأنظمة السيميائية المحيطة بها، وهو ما أتاح لها تدمير الطابع الإجتماعي المنسوب إليها من خلال لجوئها إلى ممارسة تقنية الإستعارة بوصفها صورة تعبيرية و عنصر بنويا تساهم في تكثيف النشاط السيميوزيسي عبر تفعيل إمكانات التأويل لتوليد دلالات الخطاب الروائي فيغدو معنى الخطاب الروائي(أو محتواه ينبعث من سرده لا من معنى مسبق)[2] ومن ثم، تتشظى تأويلات القارئ وقد تخيب؛ لأن اللغة تتحول إلى مصدر لبس و توهم و مخاتلة نتيجة التلميح والغموض الذي تتقصده اللغة إزاء متلقي الخطاب الروائي عبر إجرائية الكتابة المفتوحة.

ذلك أن(الكتابة في الحوارية النصية للخطابات و اللغات و مجمل المكونات بمثابة خيماء. خيماء بالنسبة للكاتب لأنه يبحث عن الشكل "الأنقى" و "الأصفى" المتكامل دون أن يدركه، وخيماء بالنسبة للنص لأنه موقع تفاعل و انصهار للغة و الأشكال و رؤى العالم ، وخيماء بالنسبة للمتلقي، لأن هدفه التأويلي هو بلوغ ما يعده " جوهرا" مع أن ذلك الجوهر المفترض قد لا يكون له وجود فعلي، سوى في مخيلة القراءة و تشظي التأويل ذاته)[3]. مما يترتب عن ذلك، أن الخطاب الروائي بوصفه نسقا روائيا و عملا إبداعيا يتخطى توقعات ناسخه و متلقيه (كما تذهب لذلك مدرسة كونستانس الألمانية بريادة هانس روبير ياوس) ليعرج بهما بعيدا و يفتح أمامهما أفقا مفتوحا صوب كل ما هو جديد و محتمل،

1- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص18.

2- ريكاردو(جون)قضايا الرواية الحديثة،تر/صياح الجهيم،دط ،ص32.

3- يحياوي(رشيد)، حوارية الشعر عند باختين(قراءة في نصوص أمين صالح)،ص74.

فتتخذ العلاقة بين ناسخ الخطاب الروائي و متلقيه شكلا منحنيا غير مسطح، كون الناسخ يسعى سعيا نحو خلخلة نسق العلائق بدلا من تسطيحها فتصبح العلاقة بينهما غير مباشرة هذا من جهة، ومن جهة ثانية يتوخى المتلقي تخوم الخطاب الروائي قصد بلوغ مسعاه التأويلي من خلال قراءته للخطاب الروائي و تفكيكه و إعادة بنائه* من جديد كون (الرواية الحديثة تستدعي مشاركة القارئ الفعالة (...) لأنها ليست مادة سابقة تنصب في قالب، و إنما هي تنبع من عملية السرد ذاتها، إنها اكتشاف للعالم بالكتابة و في الكتابة (...) و على القارئ أن يسهم في هذا الإكتشاف : في حل الرموز في أن يعيد خلق النص و أن يكشف عن إمكاناته)1 .

وعليه، تتحرر القراءة وتنفلت من المتعة الإستهلاكية إلى المتعة الإنتاجية لأن الخطاب الروائي هو نتاج صياغة و مساهمة لموقف مشترك بين الناسخ الروائي و المتلقي يتجلى عبر الخطاب الروائي بوصفه إبداعا و كتابة جديدة.

بما أن الصيغة لم تعد معيارا صارما نسم الجنس عبره، فإن إدراك خطاب الرواية يعود بالضرورة إلى الصلات التي يقيمها مع غيره من التلفظات و صيغ الأنواع فيكتسب الشكل بوصفه إجراء تلفظيا إثراء لمدلوله، لأن الخطابات المبدعة بفضل مبدأ الحوارية أضحت تدرك في علاقاتها مع الخطابات الأخرى، وهو ما جعل من خطاب الرواية ثمرة اجتماع لجملة من الصيغ و حصيلة تأثير متبادل لمجموعة من أشكال الوعي المتعارضة التي تقصي الحدود الفاصلة بين خطاب الذات و خطاب الآخر ، وهو ما راهن عليه "**إبراهيم الكوني** " و أداه إجرائيا ضمن "**تزيف الحجر**" بوصفها خطابا صوغيا.

---

*يراجع الفصل الثلث مبحث "التناصية و انفتاح النصوص".

1- ريكاردو(جون)قضايا الرواية الحديثة،تر/صياح الجهيم،دط ،ص61.

1/استحضار صيغتي الخطاب الديني للقرآن الكريم و الأيقونة الحجرية.

بما أن بلاغة الكتابة الروائية ترد من معرفة السياق و التظلع من تفاصيله، فإن سياق الصحراء بوصفه منتجا للصوغ الغرائبي (العجائبي) ضمن متن الخطاب الروائي "لنزيف الحجر" هو القطب الموجه لحلول الصيغ الأخرى التي تكون دائما في ضيافته حيث هو المهيمن في تكوثرها.

ومن ثم، يعد سياق الصحراء فضاء لتوالد الصيغ كونها دوما تلازم صوغ الخطاب الديني و كذلك صوغ الخطاب العجائبي الذي يجلي ذلك الزخم من المحكي والمروي والإخباري والمستدعى... ، كما أن سياق الصحراء يقدم ذلك الفعل لكثافة التخاطب بين الأقليات العشائرية التي تختص بدورها بذلك الميراث التداولي، حيث يسهم هذا الأخير في تأكيد هويتها التخاطبية و شفراتها التلفظية و وسم أعرافها و رسم تحركاتها في مطلق المكان وعليه، فإن العشيرة كحال نظيرتها من العشائر لا يؤكد حضورها سوى ذلك التميز من التلفظ و التفرد بطبيعة المواضعة لتلك الطقوس والأعراف ومجمل هذا ولا شك، أنه أفرز لدى "الكوني" تلك الحوارية الصوغية بحيث عززت لديه طبيعة الحضور لمجموع الصيغ.

من هذا المنطلق، فإن مثل هذه الكتابة لدى "الكوني" تظل تنصاع لمثل ها التجاوب الصوغي حيث اللغة تسهم إسهاما فاعلا في تقديم تلك الشبكة المعقدة من تداخل الصيغ المحكية و الحوارية ، وجل هذا ينضوي تحت سياق تكريس حضور العجيب بوصفه قطبا فاعلا في صهر و دمج مجموع تلك الأبنية والتراكيب ضمن النسق الروائي، إلى أن يتعدى الأمر إلى ذلك الصوغ الصامت الذي يؤديه الحجر عبر جملة من الأيقونات التي تؤرخ من جهة لذلك الوجود البشري في مطلق المكان ومن ثم، يتوسل به "الكوني" بوصفه "صوغا حجريا" عبر تلك الرسوم التي ترد بوصفها شفرات تختزل ذلك الوقع للتخاطب الصامت عبر تلك الهيئات البصرية التي تمزج بين وجود الإنسان(أسوف) وحضور الحيوان(الودان).

إرهاصا لملمح الشفرة التي تؤكد ذلك الحضور لنمط من الحوارية عبر تلك الفواتح النصية التي تأخذ مسلكا تقوضه اللغة، إذ تجليه عبر جملة من السرود والخطابات المحكية و الحوارات المتداولة...الخ وإثر تعالقها الإجمالي تكاد تظفر و هي في مجموعها بصيغة تلك الفواتح التي يقدمها "الكوني" لتلك المناصات للحلقات الروائية ، حيث(يعتمد إبراهيم الكوني على الكثافة اللفظية غالبا و ذلك من خلال تركيزه عدسة الخطاب على شيء محدد ، ثم البدء من خلال الوصف المتناسل في تشخيص ذلك الشيء، بقوة اللفظ والعبارة المتناصة عادة مع الديني والمقدس)[1]

وعليه، فإن "الكوني" يتخذ من هذه العتبات الغيرية بوصفها نتفا مكثفة تختزل إطلاقية المتن الروائي نحو صيغة الخطاب الديني **(وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم)**[2] صوغا مقدما و فاتحة لذلك الشروع لفعل الصوغ ومن ثم، فعملية الإبتداء بصيغة الخطاب الديني لها قصدية جوهرية في الكتابة لديه، كونها بارقة في البداية أو أنها تكون بمعزل عن بقية المتن اللاحق لتؤكد أن الشروع في الصياغة يتطلب نصا يكون بمثابة الأبوة الصوغية كما أنها تعزز فاعلية الحوارية للصيغ في الرواية الجديدة .

كما تتجلى مقصدية "الكوني" عبر استدعائه لصيغة الخطاب الديني ، في إبراز فعل التعاضد و التعالق بين الكائن الإنساني و الكائنات غير الإنسانية (إن هذا الترميز يزداد وضوحا عندما نجد أن عنوان الفصل الأول هو الأيقونة الحجرية ، و يتضمن قصة تحول أسوف من القبلة (عن طريق الخطأ) إلى الصنم الحجري)[3] وهو ما تجليه

1- المالكي(عبد الحكيم)،استنطاق النص من البنية النصية إلى التفاعل النصي،ص21.

2-الأنعام، الآية38.

3- المالكي(عبد الحكيم)،استنطاق النص من البنية النصية إلى التفاعل النصي،ص142.

هذه النماذج في النحو الآتي[1]:

قطع صلاته، ولعن الشيطان، و ذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي " متخدونش".

...

الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف ، و تقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها:على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق ، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، و يلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجواره مهيبا ، عنيدا ، يرفع رأسه، مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس و تسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم.

عبر آلاف السنين، حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما الواضحة، العميقة، الجليلة، الناطقة، في صلب الصخرة الصماء.

...

الرسوم تزين صخور الجبال و الكهوف في الأودية الأخرى في كل "مساك صطفت" ....صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودان و الغزلان و الجاموس البري....ثم اكتشف رسوما أخرى وهو يتسلق الجبال خلف المعيز. رأى في الجدران الصخرية وجوها بشعة وحيوانات قبيحة لا توجد في الصحراء.

...

1-الكوني (إبراهيم)، نزيف الحجر،التنوير للطباعة والنشر-تاسيلي للنشر والإعلام،بيروت-لبنان،1992،ط03،7-8..11-1

2/حضور السرد:

إن صيغة **السرد" la narration "**بوصفها استراتيجية بنائية من بين مجموعة من الإستراتيجيات التي يتوخاها الناسخ الروائي إثر تركيبه أبنية خطابه الروائي المتعدد الصوغ، شغلت حيزا واسعا ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر""إبراهيم الكوني"**.

إن السرد كونه صيغة بانية واستراتيجية، هو بالضرورة (طريقة الراوي في "الحكي "أي في تقديم الحكاية.والحكاية هي، أولا ،سلسلة من الأحداث.إنها المادة الأولية التي نبني منها "السردية" أي مضمون "الحكي" و موضوعاته..والسرد تبعا لهذا التعريف بالحكاية، طريقة التشكيل للمادة الأولية)[1]أي؛ الكيفية التي تقدم بها المادة الحكائية.

وعليه، فإن السرد(هو قص الأحداث المدرجة في القصة ...إنه العرض الإقناعي لشيء قد وقع أو متصور أنه قد وقع...هو تقديم حجاجي) [2] و بماأن سرد مادة حكائية ما قد يتخذ عدة كيفيات إثر تقديمها للمروي له فإن طريقة/صيغة السرد التي يتوخاها السارد/الراوي متعددة من جهة، ومن جهة ثانية تغدو سبيلا يهتدى به في تمييز أنماط السرد أو وضعياته و تحديد هويته من بين جملة من الهويات من حيث تلك المغايرة التي يباشرها بين أنماط السرد وتبعا لذلك، فإن بنية الرواية (لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون...إن الرواية لا تكون مميزة فقط بماديتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما...والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له) [3] فيتسم السرد الروائي بالمرونة نتيجة لتقلبات أنماط السرد.

1-إبراهيم (صالح)،الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء،ط-01، 2000، ص124. 2-بارت(رولان)،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،تر/عمرأوكان،إفريقيا الشرق،دط،ص74.

3-لحمداني(حميد)،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط-03،ص46.

إن **"صيغة السرد"** كونها الإجرائية المنتجة للمادة الحكائية التي ينهض عليها خطاب رواية**"نزيف الحجر"** فإن السرد يعود أساسا إلى تلك الرؤيا التي يتمثلها الناسخ الروائي الذي يهدف إلى بلوغ تلك التخوم القصية في إنتاج بلاغة الخطاب الروائي و الإمساك بتلك

المقاصد البانية التي تجلي مشهدية النص الروائي عبر تعدد صيغه و تلون طرائقه عبر حوارية صوغية متداخلة و تلك الآفاق المأمولة من تقنية الخطاب الروائي الجديد، وهو ما أطلق عليه **"جيرارجينيت"** المنظور السردي أو زاوية رؤية الراوي أو التبئير**"focalisation"**بوصفه(الصيغة الثانية لتنظيم الخبر،التي تصدر عن اختيار **"وجهة نظر"**...هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية)[1].

ولعل هذا ما التفتت إليه المدرسة الشكلانية الروسية التي كانت سباقة في تحديدها **"وجهة نظر الراوي"** من خلال ما ذهب إليه **"توماشفسكي"**إثر تمييزه بين نمطين من السرد:**"سرد موضوعي" objectif"**،و**"سرد ذاتي"" ubjectif** "(ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء،حتى الأفكار السرية للأبطال.أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي(أو طرف مستمع)متوفرين على تفسير لكل خبر:متى وكيف عرفه الراوي(أو المستمع)نفسه)[2].

و في ضوء هذا الطرح يتضح ما تجليه هذه النماذج من خطاب رواية **"نزيف الحجر"** و التي تبدي تلك القسمة التي انتهى إليها الشكلانيون الروس في النحو الآتي[3]:

1-جينيت(جيرار)،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،ط-01،صص197-198.

2-توماشفسكي، نظرية الأغراض،ضمننظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس،ط-01،ص189.

3-الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص31-32..34 وينظر كذلكصص85-86-100..105..108.

تزود بالماء والتمر،واقتفى أثره،لم يكن والده مسلحا،ولهذا ضحى بالغزلان في"مساك ملت"،واضطر إلى أن يلاحق الودان المسكون في رؤوس الجبال القاسية.(...)قضى أياما يقتفي الأثر.وعندما وجد آثار الصراع مع الودان في وادي "آينسيس"أحس بالقلق.تتبع آثار المعركة على طوال الوادي ،فوجد بقع دم لوثت الأحجار،وسقطت قطرات متباعدة على الرمل في قلب الوادي.لم يعرف ما إذا كان المجروح هو الودان أو الأب.الآثار تظهر

و تختفي.تنحرف يسارا ناحية السفح الوعر المغطى بطبقة الأحجار الشرسة السوداء،ثم تعود إلى القاع الرملي حيث تتناثر أشجار الطلح والأعشاب البرية.تحت طلحة عالية اشتدت المعركة .الآثار كثيفة و كثيرة ومتداخلة.هل حاول العجوز أن يربط الحيوان المتوحش إلى جدع الطلحة الغالية ثم انتصر الودان و جرجره عبر الوادي بضع خطوات؟ثم...ياربي..هل أمسك بقرنيه؟...

الودان يحاول الإفلات الآن ..انحرف نحو الجبل. الوادي ازداد عمقا،والجبال ازدادت ارتفاعا.آه..إنه يستدرجه إلى تلك القمة البشعة الغامضة.

دق قلب أسوف وهو يرفع رأسه إلى القمة العالية،وأحس أن ثمة شيئا سيحدث هنا..تحت هذه القمة أو فوقها أو على سفحها آثار المشادة اختفت.ركض عبر الوادي الضيق المخنوق بين الجبلين وهو يلهث.ظلال القمة المشؤومة تخترق المضيق الضيق .انحرف يسارا، وصعد السفح الشرس في وثبات سريعة.خيل إليه أن رائحة غريبة غزت أنفه فجأة.قفز قلبه، واستولى غليه الغثيان والصداع. ازدادت الصخور ارتفاعا وحدة وسوادا كلما اقترب من القمة في صعوده الجنوبي. كان يتسلق بيديه ورجليه معا.ازدادت رائحة العفن. و...تحت القمة المشؤومة بالضبط، بجوار صخرة مستطيلة امتدت عبر السفح بضعة أذرع،وجد العجوز راقدا على ظهره، وجهه يتجه نحو السماء، ومقلتاه فارغتان،وملامحه زرقاء،يحوم عليه ذباب أزرق ، كبير الحجم. لا أثر لنزيف، ولا بقعة دم، باستثناء خدوش في يديه الممدودتين بموازاة جسده.

لقد كسر الحيوان المسكون رقبة الوالد كما كسر هو رقبة ذلك الودان الذي انتحر.

ومما نعاينه، أن هذه المقاطع السردية المجتزأة من خطاب رواية **"نزيف الحجر"** أنها تتضمن ذلك التعدد الصوغي للسرد الروائي و التي يتقصدها نهج الخطاب الروائي بعامة بوصفه استراتيجية بانية تتعدى إلى تلك الدقة في رصد تلك المباني الخفية التي تقوض كلية الخطاب الروائي صوب الأخذ بذلك التعدد للنويات التكوينية الصوغية و كذا الجزئية التي تسهم بدورها في إحداث ما يسمى بالتعدد الصوتي الذي يقع تحت المتعدد الصوغي و تلك هي الفاعلية الحوارية لصيغ الخطاب الروائي.

ففي هذا الأنموذج الذي يجلي صورة عن تلك الرحلة المضنية التي خاضها (أسوف)في بحثه عن الوالد إثر القلق الذي ساور (أم أسوف)جراء غيابه الطويل عن الديار

و تأخره في العودة بهدف اصطياد الودان، نلاحظ أن السارد هو الصوت المهيمن والعنصر المتحكم في بنية السرد.

ذلك أن سرد الوقائع في تسلسلها لا يتم إلا عبر منظور السارد ووجهة نظره هو بوصفه صوتا مركزيا وعليه، فإن بنية الموقع الواحد هو ما يميز نمط **"السرد الموضوعي"** أين يتبوء السارد مكانة الشخصية الرئيسة في سرد الأحداث، و(هنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا ...ويكون التبئير على السارد هنا تبئيرا على البطل في الوقت نفسه)[1]أي؛ عنصرا شريكا للشخصية الحكائية-البطل/أسوف- في السرد.

إن السارد عبر عرضه لهذا النوع من الأنماط السردية يكون على درجة من الوعي بما يدور بخلد الشخصية، حيث إن مثل هذه الإحاطة لدى الراوي بمشمولات الشخصية تتعدى بما تحيط به الشخصية ذاتها، وهنا بالضبط تتجلى تلك المهيمنة التي تنم عن تقاطع يقع بين السارد وبين الشخصية الحكائية.

1-جينيت(جيرار)،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،ط-01 ،ص231.

و على الرغم من تداخل خطاب البطل بخطاب السارد إلى درجة تشابك الصوتين ضمن خطان واحد، إلا أن الهيمنة الرئيسة تكون من نصيب السارد بوصفه سلطة مطلقة (يصادر "الحكي"و"يقبض" على الحدث والشخصيات في آن ...عبر سيطرته الكلية على السرد...سيطرته الفنية هذه تشير إلى... أنه "صانع"للرواية بشكل من الأشكال) [1]إثر ذلك، يتحقق **السرد الموضوعي** .

إذا كان**" السرد الموضوعي"**يتميز بهيمنة موقع الراوي/البطل الواحد الذي يحكم بنية السرد، فإن**"السرد الذاتي"** الذي يضطلع السارد عبره إلى مسرحة الحدث بدلا من سرده- كما أسلفنا توضيحه مع السرد الموضوعي- من خلال بلورة موقعين متصارعين لراويين أو أكثر هو ما يميز**"السرد الذاتي"**.

و إثر هذا الطرح ، فنحن إزاء **تعددية صوغية " polymodality"** ناتجة أساسا من اختيار سردي واع وانتقاء جمالي يسموا من خلاله **"إبراهيم الكوني"** إلى تحقيق فعل الخرق ضد كل ما هو معياري ومقعد عبر الفعالية الحوارية التي تسمح للناسخ الروائي استعارة المتعدد من الصيغ الأنواعية و الشفرات النصية بغية استثمارها ضمن خطابه الروائي.

إلا أن ما يجدر بنا الإشارة إليه، أن ممارسة الفعالية التلفظية والتعددية اللسانية والصوتية وكذا التلوينات الصوغية ضمن الخطاب الروائي ل **"نزيف الحجر"** إذ لا يراد من هذا طمس تلك الصيغة الأنواعية المهيمنة أو تغافلها لأن(تحليل تغيرات (وجهة النظر) التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التبئير...وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبئير متغير ...تبديلا للتبئير... يمكن. .. أن يحلل بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة

1- إبراهيم (صالح)،الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ط- 01،ص126.

كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمية أو نشازا مكرورا أيضا، أن يحددا في توليفة موسيقية كلاسيكية بأنهما تعديل أو تغيير دون أن يشكك في النغمية العامة . ومن ثم سأستعمل ...اسم التغيرات على هذه الخروق المعزولة ،عندما يبقى التماسيك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة...ملائما)[1] على الرغم من التبدلات الصوغية التي تحدث على مستوى شفرة الخطاب الروائي بعامة.

يراد من هذا، أن التبدلات الصوغية ضمن صيغة السرد الكبرى نتيجة حلول صيغا صغرى تمثل أنواعا متعددة تمارس فعلي الترابط والتقاطع ضمنها عبر عمليتي الإزاحة و الإحلال أنها تسهم جميعها في إغناء مفهوم الخطاب الروائي و تقديمه و إثر ذلك،يتحول خطاب رواية **"نزيف الحجر"إلى"ملتقى""un carrefoure "** تجتمع ضمنه مجموعة من الصيغ، ولعله السبب الذي أدى " **بالشكلانيين الروس"** إلى هذا القصد في كون أن(العمل الأدبي(حصيلة أنساق) لكن أحد هذه الأنساق يبرز فيسيطر على الأنساق

الأخرى)[2] وهو ما ورد ضمن هذا الأنموذج المجتزأ من خطاب رواية **"نزيف الحجر"**حيث إن، تعدد صيغها وكثافة أنماطها الخطابية أفضى إلى رفع درجة الكثافة التلفظية والدلالية ضمنه[3]:

العراك نشب فجأة.

فبعد عودتهم من رحلة الإستطلاع الخائبة علق أسوف على شراهة قابيل بعبارة عابرة.قال:

1- جينيت(جيرار)،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،ط-01،صص205 **-206.**

2-نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس،تر/ إبراهيم الخطيب،ط-01،ص11.

3-الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص105-106-107.

-سمعت أبي يقول إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب.

ولم تكن العبارة لتستفز قابيل لو لم يعودا فاشلين من الغزوة.اندفع نحو البدوي وصرخ بغضب:

-ماذا تريد أن تقول يا راعي الغنم؟

تراجع أسوف خطوات إلى الوراء، وردد ببلاهة:

-قلت إن أبي يقول إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب.

-أتسخر مني يا عجوز النحس؟

في تلك اللحظة، ضحك مسعود بقهقهات عالية، فأسكته رفيقه بنظرة حاقدة،ثم التفت إلى أسوف. تقدم نحوه، فهرب البدوي باتجاه الكهف حيث اختبأ قطيع المعيز. مشى بخطوات واسعة، ولكن قابيل لاحقه واعترض طريقه.

.....

هجم عليه قابيل. ثم لحقه مسعود ولدهشتهما لم يقاوم البدوي.

قال قابيل:

-لن تفلت مني كما أفلت من جنود الكابتن بورديللو. لقد أخبرني الأهالي بالقصة. ولكني لا أصدق أنك تحولت إلى ودان . أتفهم؟ أنا لا أصدق أنك ولي؟.

تتخذ صيغة السرد ضمن هذا المجتزأ المقتبس من خطاب رواية **"نزيف الحجر"**صيغة **"السرد الذاتي"**الذي ينماز ببلورة موقعين متدافعين أو أكثر(أسوف-قابيل-مسعود) بدلا من موقع واحد(السارد) فيتراجع صوت السارد و تنخفض نسبة حضوره في السرد فتتلاشى سلطته، وهو ما يمكننا من تمييز صيغتين على الأقل من السرد انطلاقا من علاقة السارد بالسرد وبالشخصيات أي؛(بين الراوي العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، و بين الراوي الذي ينبغي أن(يتنازل)عن سلطته

السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم

،داعيا من خلال ذلك إلى (مسرحة الحدث لا إلى سرده))[1].

وفق هذا المعطى، يتضح لنا أن علاقة تواصل السارد بالسرد ضمن **"السرد الذاتي"** وبالشخصيات لاتجلي تلك الوصلة المهيمنة وفق صرامة من التحكم في سرد الأحداث، إنما هي علاقة "حياد" يكتفي عبرها السارد بوصف ما يدور بين الشخصيات (أسوف-قابيل– مسعود) من تطورات و نقلها للمروي له حيث يقوم(الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويكتفي من القسم الحكائي (السردي) (narrative) بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه؛ بمعنى أنه يقتصر، عمليا، على الإشارات المتعلقة بالمشهد...إن المحادثات لتشغل صفحات و فصولا بكلملها بينما يكتفي الراوي بملاحظات تفسيرية من نوع(قال)(أو أجابت))[2].

إن تنازل السارد عن سلطته في السرد ضمن هذا المجتزأ السردي واكتفائه فقط بوصف الأحداث ونقل المحادثات التي تدور بين الشخصيات يؤدي إلى رفع درجة الأصوات وتكثيفها ضمن خطاب رواية**"نزيف الحجر"**، لأن السارد في هذه الحالة قدم أداء التعاطي صوب الشخصيات بدلا من حرج التضييق ومن ثم لم يحتكره لذاته وعليه، قد أتاح

للذوات مسالك التخاطب المفتوح وبطريقة مباشرة(ففي الخطاب المباشر يتلاشى السارد كي تحل الشخصية محله)[3] وهو ما يفضي إلى مسرحة الأحداث .

1-يقطين(سعيد)،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،ط-04،ص170.

2-إيخنباوم(بوريس)،حول نظرية النثر،ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس،تر/إبراهيم الخطيب،ط- 01،صص107-110.

3-Genette(Gérard), Figures ,p.295.

إن الأحداث وكذا أسيقة تخاطب الشخصيات ضمن هذا المجتزأ تؤدى كماهد"scenes" ومصدر ذلك، هو تكفل السارد/الشاهد بنقل ما يقع من أحداث وتقديمها للمروي له، وفي ضوء هذا النحو(تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الإحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع...والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة) [1] يرد مثل هذا الطرح ضمن المقطع الآتي أين تتكافأ دواعي التقدير بين السارد والشخصيات-نحو ما يكن به (قابيل)- فيصبح السارد ملازما يتعاضد دوما مع وقع الأحداث:

فبعد عودتهم من رحلة الإستطلاع الخائبة علق أسوف على شراهة قابيل بعبارة عابرة.قال:

-سمعت أبي يقول إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب.

ولم تكن العبارة لتستفز قابيل لو لم يعودا فاشلين من الغزوة.

وفي هذا النحو، ترد صيغة **"السرد الذاتي"** التي يتوخاها السارد في هذا الأنموذج المجتزأ من خطاب رواية **"نزيف الحجر"** وهي تقارب مسلك "الدراما" فيمتاح منه تقاليده وهي تنزاح عن السرد الخالص، لأن صوت السارد ضمن هذه الصيغة السردية يتراجع كي تهيمن بدلا عنه أصوات الشخصيات، ومن ثم فإن (الخطاب المسرود الذي يلقيه

الراوي/الشاهد عرف تنويعات عديدة ومتداخلة، وأن معينات تلك التنويعات تختلف باختلاف الصيغة المنتقل إليها. كما أن الإنتقال من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض، أي تكسير وتيرة السرد وتفكيكها بإدخال تناوبات أو تضمينات صيغية على الصيغة الأصل. بل إلى جانب ذلك نجد أن تلك التبدلات تسهم وبشكل كبير جدا في تطوير

1-لحمداني (حميد)،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط-03،صص47-48.

وتعميق صورة الأحداث المتناولة بشكل لا يخلو من مسافة توتر يخلقها ذلك التبدل، ويعطي الصيغة دلالات عميقة في مجرى الخطاب)[1]الروائي.

و إذا ما انعطفنا إلى النمط الثالث من أنماط الصيغ السردية التي كان لها حضورا مميزا ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"** نجده يضفي تلك التعددية الصوغية و الهجنة التخاطبية التي تؤديها صيغة**"سيطرة الحكاية"**.

فإذا كانت صيغة **" السرد الموضوعي"** تحكمها بنية الموقع الواحد(الراوي) فيرد السرد ضمن هيئة إخبار، وإذا كانت صيغة **"السرد الذاتي"** تسيطر عليها ازدواجية الموقع عبر مزج صوتين متدافعين أو أكثر، فإن **"مهيمنة الصوغ الحكائي"** أو"**صيغة سيطرة الحكاية "** ، هي" بنية اللاموقع" ذلك أنه ضمن هذه الصيغة السردية (يسقط مفهوم البطل...ويصبح الراوي فيها شاهدا بلا موقع،(يتنقل) خلف الشخصيات و الأحداث...و ينفتح العمل الروائي على الحكاية)[2]و هذا ما يمكن أن نمثل له ضمن هذا المجتزأ:[3]

-أدركت ودانا تائها في العراء الفسيح، فطاردته بالمهري حتى هده التعب. أتعرف ماذا فعل عندما خارت قواه؟ولى على أثره وهاجم المهري.وجه له نطحات قاسية بقرونه الشرسة فأجفل المهري وعاد على عقبيه.اضطررت أن أترجل عن المهري وأهجم على الحيوان المجنون وليس في يدي سوى حبل الليف.حاولت أن أخنقه بالحبل فوجه لي طعنة طرحتني على الأرض.أمسكت بقرونه الطويلة، فماذا اكتشفت؟ لم أر أقوى من قرون الودان.ياربي ما أقوى قرونه نزعني عن الأرض وألقى بي بعيدا بحركة واحدة.ثم لاحقني ليسحقني بسلاحه الشيطاني فتلافيت سكاكينه في آخر فرصة.

1يقطين(سعيد)،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،ط-04،صص212-213.

2 - إبراهيم (صالح)،الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ط-01 ، ص130.

3-الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص25-26.

صمت فجأة، ونظر في ظلمات الخلاء الكثيفة وفي عينيه شقاء مفاجىء.

نهض وعقد يديه حول صدره دون أن يشيح بوجهه عن الظلمات و الفراغ.

قال: ...

و اللافت للنظر، أن خصوصية هذه الصيغة المقتبسة من بين جملة الصيغ الذي يزخر بها خطاب رواية **"نزيف الحجر"** ، أنها تتمتع بهيمنة صوت"والد أسوف" في سرد أحداث حكاية مطاردته للودان بغية النيل منه،مما أدى ذلك تلاشي مفهوم البطل(أسوف)، حيث إننا في هذا الأنموذج لم نسمع "لأسوف" صوتا ولم نلمح له حضورا ولا تدخلا، أما الراوي فقد اكتفى بموقعه بوصفه شاهدا بلا موقع يتعقب أحاث الحكاية، إلا أننا نلاحظ له حضورا يسيرا من الحين إلى الآخر من خلال اعتماده على الوصف السياقي(الخارجي) دون الوصف الباطني ،لأن دراية الراوي بطوية الشخصية البطلة لهذا النمط الصوغي يكاد يندر حضوره، وهو ما نباشره ضمن الآتي السالف الذكر:

صمت فجأة، ونظر في ظلمات الخلاء الكثيفة وفي عينيه شقاء مفاجىء.

نهض وعقد يديه حول صدره دون أن يشيح بوجهه عن الظلمات و الفراغ.قال:

تبعا لذلك، فإن(غياب الموقع السردي هو غياب لأيديولوجية الراوي لكنه جزء من أيديولوجية الكاتب.يعمق الإيهام (بالحقيقي) ويفسح في المجال {المجال} لبقية العناصر الروائية كي تؤدي دورها بفعالية) [1] بهدف تعميق إجرائية حوارية الصيغ في الخطاب الروائي وفق انزياحات قصية من جهة، ومن جهة ثانية يتوخى تلك المغايرة و التعددية الصوتية من خلال الإستراتيجيات ووجهات النظر المتنوعة التي يتوسل بها الناسخ الروائي.

1-إبراهيم (صالح)، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط-01، ص130.

3 -استدعاء صيغتي المحكي والقص.

إذا كانت صيغة **" السرد"** في عرف مباني الخطاب الروائي بعامة هي تلك الصيغة المهيمنة ضمنه، فإن حضورها في خطاب رواية **"نزيف الحجر"** تنعطف إلى موالج الانفتاح حيث حوارية الصيغ لا تركن إلى أحادية التشكل ولا تغلب عليها صرامة المهيمنة الصوغية، وحصرها ضمن زاوية رؤية أحادية تضيق مجال التعددية الصوغية والصوتية داخله، لأن الكتابة الروائية إثر اتخاذها من الفعالية الحوارية منهجا أثبتت أن(ظاهر الخطاب الروائي لم يعد دليلا كافيا لتصنيفه. وهذا ما يجعل الإستراتيجية إطارا ملائما للتصنيف ينضوي تحته أكثر من صنف من أصناف الخطاب ...فيغدو الخطاب عندها علامة على مجموعة من هذه الإنتظامات التي تعبر عن التفكير النظري والإنجاز اللغوي الذي يرى المرسل أنه الأمثل من بين الإمكانات التي تتيحها اللغة)[1]بوصفها نسقا مفتوحا.

ولعل هذا ما نكاد نقدر حضوره ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"**، حيث إن مكنة **"إبراهيم الكوني"** البنائية عبر نمط من الكتابة المغاير التي تسعى إلى ممارسة فعل القطيعة ضد جماليات الأنموذج المعطى وخلخلة معاييره الأجناسية أتاحت له فرصة كي يفترع أفق خطابه الروائي صوب المتعدد المختلف لأداء الصوغ الروائي من خلال بلاغة الإستعارة بوصفها(صورة...وعنصرا بنويا) [2] يسلكه **"الكوني"** إزاء شتى صيغ الأنواع الأدبية واللاأدبية، القديمة والمحدثة...إذ يسعى إلى تكثيف تلك الفعالية التلفظية ومن ثم ،تفجير صيغة الخطاب الروائي لتجمع ضمنها جملة من الصيغ المستعارة من مختلف الحقول، مما أفضى ذلك إلى أن يظهر (ضمن جنس السرد اشتغالات جديدة، فظهرت تداخل الخطابات ضمن النصوص ، كما تم توظيف خطابات متباينة مختلفة ضمن نسق الكتابة السردية التي كانت أساسها سرد حكاية عادية ، ومنها خطاب الأسطرة أو الثوتين

1-الشهري(عبد الهادي بن ظافر)،استراتيجيات الخطاب:مقاربة لغوية تداولية،ط-01،صص7-8-9.

2-ريكاردو (جون)،قضايا الرواية الحديثة،ط- 01 ،ص205..

كما مع الكوني، وخطاب السخرية والخطاب الفنتازي (عجائبي غرائبي)، كما دخلت مفردات الكتابة الإسلامية والرؤية الصوفية والشعر الشعبي وشعر النثر، السيرة الذاتية وخطابا المذكرة والرسالة وغيرها من الخطابات)[1]

إن خطاب رواية **" نزيف الحجر"** يستوجب بالضرورة متلقيا كفؤا يقدر تلك المكنة الأنواعية للمتعدد الصوغي من حيث إنه، لا يحتكم لتلك الجاهزية الأجناسية التي تنهض على تلك النحوية لصرامة بناء الجنس الروائي بقدر ما يكون للكتابة الروائية سننها الخاص بها ومن ثم، فهي تتعدى مهيمنة النحو الأجناسي للكتابة الإتباعية ، إذ لم يعد في الحسبان حضور ذلك الصوغ الروائي بقدر ما أضحت الكتابة مفرزة لذلك التعدد والتداخل والأخذ بمقدرات حصول تلك الهجنة التخاطبية من أسيقة الأفراد والأقليات والمجتمعات القصية في الوجود المكاني.

ولعل جملة هذه المعطيات، أدت بـ**"إبراهيم الكوني"** كي ينخرط في كتابة مغايرة تنأى كلية عن الجاهزية لنحو الجنس الروائي وكذا عدم انصياعه لذلك الترجيع من الكتابة المكرورة حيث إن، طبيعة التمثل لسياق الصحراء أمكنه كي يصعد الكتابة صوب لغة أخرى ضمن نسق الخطاب الروائي، حيث سلطة الخطاب تنساق صوب التعدد الذي يكاد يقارب بناء خطاب الأسطورة أو الخرافة أو الأحجية أو ملفوظات الإلغاز أو غموض الخطاب السحري، وكذا طقوس الوشم وخطابات الأدعية والأيقونات الحجرية وتلاوين التمائم ودلالات الدم وصعيد الأمكنة السحيقة وغموض المسميات للنبات و الحيوان ووحشة الكهوف ... وتحولات الكائنات وإمساخاتها. وجملة هذا أفرز لدى **"الكوني"** كتابة الصوغ المتعدد وفق حوارية تمثل حضورها في خطاب **"نزيف الحجر"** الروائي.

1-المالكي(عبد الحكيم)،استنطاق النص من البنية النصية إلى التفاعل النصي،د ط ،ص15

جملة ذلك،أتاح لمختلف الصيغ الحلول ضمن خطاب رواية"نزيف الحجر"قصد الإسهام في بناء تركيبه المتشاكل، ومن بين هذه الصيغ الأنواعية صيغتي المحكي والقص كونهما شفرتين بانيتين للمجموع الكلي لـ**"نزيف الحجر"** وهو ما يمكننا أن نمثل لها بالآتي[1]:

في إحدى الغزوات ثقب الخرطوش غزالة حبلى، فاحتمت برتمة صغيرة، وصدرت عنها شكوى اليمة، وأسقطت الجنين، وانهمكت تعلق الدم والمخاط عن جسد وليدها الصغير. كانت الغزالة تنزف والوليد الجريح ينزف، ويحاول أن يرفع رأسه المثقوب بالخرطوش. وعندما همد تماما، وأيقنت الغزالة بأنه مات، رفعت رأسها نحو السماء الصافية، وصاحت بصوت أليم.. صوت فجيعة. وعندما التفتت رأى في عينيها دموعا كبيرة. خطت نحو السيارة خطوتين ثم سقطت وماتت ومقلتاها الغامضتان تنطقان بالشقاء وتحدقان في الفراغ.في السابق كان يصطاد في الغزوة الواحدة غزالة واحدة، اثنتين إذا ابتسم له الحظ، أما الأن فانعكس الوضع . أصبح يصرع كل القطيع في غزوة واحدة، ولا تنجو سوى غزالة واحدة أو غزالتين إذا حصل الحيوان المسكين على ابتسامة من الحظ.

.....

رأت الغزالة الحكيمة الوحشة في عيني صغيرتها، فحدثتها عن السبب الذي جعلها تجرؤ على البقاء وتتخلف عن طوابير المهاجرين. وقبل أن تدخل في تفاصيل الحصن الحصين، رأت أن تلقنها الأمثولة، وتقص عليها حكاية عن الوطن. قالت لها في إحدى الأمسيات إن الخالق لما خلق الروح عين له حدودا وحبسه في ثلاثة سجون: الزمان والمكان والجسد. وقد حقت اللعنة وهلك كل من حاول أن يخرج من هذه الحدود لأن

1-الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص99-100-109.-110وينظر كذلك، صص111-...113-53-54-80-81.

لأن الخالق قدسها وجعلها قدرا في رقبة المخلوق، ومخالفتها تمرد على إرادته.وحدث أن اغتر الغزال بقرنيه الكبيرين، وخرج عن القطيع في السهل.تطاول في الجبال، واعتلى

أعلى قمة...القمة المهيبة الزرقاء المعممة بالغمام التي يخشى حتى الودان أن يقترب منها. فماذا كان جزاء خروجه؟ عاقبه الخالق بطائر متوحش لاتعلو عليه قمة، فبقر بطنه بضربة من مخلبه، وصرعه، وتدحرج عبر السفح وأعاده إلى السفح جثة مبقورة. فمن أراد أن يخرج من المكان أراد أن يخرج من بدنه، ومن أراد أن يخرج من الدن أراد أن يخرج من الزمان ، ومن أراد أن يخرج من الزمان ادعى الخلود، ومن ادعى الخلود كفر بقدره وتطاول على المعجزة ونافسه في الألوهية، ومن نافسه في الألوهية رده إلى الفناء.

ومن ضمن ما نباشره في الأنموذج الأول ذلك الحضور الواسع لصيغة **"المحكي le reçit "** بوصفها هيئة تلفظية و نمطا شفهيا قديما انحدرت في الأصل من الأنماط التعبيرية البدئية لخطاب (ألف ليلة وليلة)[1] كمخرج توسلت به "شهرزاد" لصد الموت عن نفسها ومن ثم، تحصل النجاة من الشنق بواسطة الحكايات التي كانت تحكيها لـ"شهريار" والتي ترد عبر صوغ الفواتح الآتي: **"كان يا مكان".**

تبعا لذلك، وانطلاقا من اطلاعنا على النماذج التي تؤكد حضور صيغة المحكي ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"** يمكننا تحديدها بوصفها (تجل خطابي...يتشكل... من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها و عناصرها.وبما أن الحكي الحكي بواسطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعية الخطاب الحكائي)[2] نتيجة لتعدد الطرق و الكيفيات التي يتوسل بها الناسخ الروائي إثر تركيب أبنية خطابه الروائي المتعدد الصوغ.

1-جينيت(جيرار)،عودة إلى خطاب الحكاية،تر/محمد معتصم،ط-01،صص120-121.

2- يقطين(سعيد)،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،ط-04،ص46.

إن استدعاء**"إبراهيم الكوني"** لصيغتي **المحكي** القديم لخطاب "ألف ليلة وليلة" و صيغة **القص**(الأنموذج الموالي) كون هذه الثانية صيغة أنواعية و شفرة تلفظية تعود في الأصل إلى غرابة الأداء التلفظي الذي يؤديه صوغ الخطاب الروائي قصد استثمارها، إذ لا يتم تكريس حضورها فقط ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"** بوصفها تلوينا صوغيا وتعددا

خطابيا لا غير، وإنما هي رسالة يسعى من خلالها "الكوني" إلى التأكيد بأن كل الخطابات على اختلاف أنواعها سواء أكانت روائية، شعرية أم بلاغية، أدبية أم علمية أو يومية،... لا يمكنها أن تنفلت مما قيل سلفا، لأن(الجنس الأدبي كما علمنا ميخائيل باختين يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وبداياته وبالتالي فإنه كلما سما وأصبح مركبا كلما أصبح يتذكر جيدا ماضيه)[1].

وفق هذا النحو، تواشجت صيغ **المحكي** القديم وصيغ **القص** بصيغة **السرد** الجامعة وذلك ضمن خطاب رواية **" نزيف الحجر"** بغية امتصاص خصائصهما الفنية لتستفيد منهما (في بناء دلالية خطابها ...إن بناء الدلالية...قائمة على الصورة المركبة، والإيحاء، والرؤيا، بقدر ما هي منفتحة على إيقاع ذات ضدية) [3] تساهم جميعها في تركيب وحدة الخطاب الروائي الكلية لـ"نزيف الحجر" وتقديم نسقه الجامع، ذلك أن الخطاب الروائي (لكي يشق... طريقه إلى معناه وتعبيره، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض، وداخل هذه السيرورة للصوغ الحواري، يستطيع أن يعطي شكلا لصورته ولنبرته الأسلوبيين) [3] مما يؤدي ذلك إلى صعوبة الظفر بدلالاته المتعددة نتيجة التفاعل الحواري الذي تؤديه عناصره البانية.

1-2بنيس(محمد)،كتابة المحو،ط-01،ص85 – 86.

3- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص44.

4/استعارة صيغة الحوار للخطاب المسرحي.

إذا كان المفهوم الكلاسيكي يتأسس حول صفاء الجنس الروائي وكانت صيغة **السرد** بالنتيجة هي الصيغة الأجناسية الوحيدة التي تؤدي بلاغته، فإن رواية **"نزيف الحجر"** بوصفها رواية تمردت على معايير الشعرية الكلاسيكية فخرجت عن أسننها إذ تجلت فيها معظم خصائص الرواية الحديثة نحو: تلاشي هيمنة الخطاب الأحادي لأنا السارد، تعدد الأزمنة وتداخلها، تكثيف الأصوات وإجراء اصطناع الضمائر التي تنوب عن الشخصيات

، تطعيم الخطاب الروائي بالصور والوصف والتلاعب اللفظي وكذا التوسل بالإستعارة والقناع والرموز والأساطير، تنوع البنى التعبيرية التي تنوب عن أنماط خطابية مختلفة كالسرد، المحكي، القص ،صيغة الخطاب الديني ،الأيقونات الحجرية، الحوار...وغيرها من الصيغ، ذلك أن النظرية الحوارية أثبتت أن تركيب الخطاب الروائي (لا يعني رفض ظاهرة تصدي الجوار للتعبير، بالتنازع، بل إنه يعني ، على العكس، **الإتكاء عليها،** واقتراح حوار اقتراحا تصل فيه التشويشات المتبادلة بين التعبير والسياق إلى سعتها المثلى...**إن الخلق هو إرجاءالتعبير باستمرار** ...وهذا هو ما تبرره الكتابة اليوم...إذ يطمح كل عمل أدبي أن يكون كيانا عضويا من اللغة) [1]بوصفها نسقا مفتوحا، فيتحول خطاب رواية"**نزيف الحجر"** إلى بؤرة لإئتلاف الأصوات المتعددة والصيغ الأنواعية المختلفة نحو صيغة الحوار للخطاب المسرحي وهو ما تؤديه النماذج التالية [2]:

-إذن أنت هو الجني أسوف الذي آثر العيش في الخلاء الخالي عن معاشرة الناس؟ حدثونا عنك في وادي الآجال.

1-ريكاردو(جان)، قضايا الرواية الحديثة،ط- صص، 203-204.

2- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص17-18-19-41-و ينظر كذلك ص42-43.

-هل يزورك سياح كثيرون هنا؟ سمعنا أن الأجانب سبقونا إلى كل مكان في الصحراء. أينما ذهبنا وجدنا أنهم قد سبقونا. الأجانب شياطين.

...

-نعم. لم يأت إلى متخدونش فيما مضى سوى النصارى. أنا أرى المسلمين أول مرة.

-ومن قال لك إننا مسلمون؟

-أنا أمزح. نحن مسلمون. برغم أننا لا نصلي ولا نزكي ولم نحج إلى بيت الله مرة واحدة.

-هل جئتما لمشاهدة الآثار؟ أستطيع أن أدلكما على أماكن لم أرها للنصارى. لم يرها أنس من قبل.

...

-الآثار؟ وما عسانا نفعل بالآثار؟ ألا تعرف أننا بحد ذاتنا آثارا؟ نحن مثلك آثار تزار. يأتي الأوروبيون من وراء البحار ليتفرجوا علينا و يشاهدو حياتنا. فهل رأيت أثرا تهمه الآثار؟ها..ها..ها..

-الحق أننا جئنا للبحث عن آثار أخرى...آثار الودان. هل تستطيع أن تدلنا على آثار الودان؟ يقولون إنك تعرف أين يعشعش الطير في "مساك صطفت".

.....

-دعنا نتعارف. اسمي قابيل آدم. ورفيقي مسعود. مسعود الدباشي.

إن إجرائية **"إبراهيم الكوني"** في ارتياد نسق خطاب روائي جديد، أدى به إلى أن ينحو بـ **"نزيف الحجر"** نحو السردية باختلاف تبئيراتها و وجهات نظرها وانعطافات تشكلها البنائي صوب الأخذ ببلاغة المحكي والتعدد السردي إضافة إلى إجراء الإنخراط ضمن الصوغ البصري والتقريب الواصف لبصرية الجداريات...إيمانا من لدنه أن كل خطاب بمأأنه (ينفلت من مسألة الأصل ، فإنه يقوم بحفر خط عمودي ضمنه، تتلاقى فيه نماذج التدليل) [1] لتؤدي دورا فاعلا في تركيب بنائه وإغناء مفهومه وتعدد تأويلاته ... ولعلها العلة التي دفعت بنقاد ما بعد البنوية خاصة التفكيكيون إلى القول بأن(كل نص محكوم عليه بأن يحفر قبر معناه الحقيقي) [2] بوصفها الطريقة الوحيدة لإبراز التعدد اللامحدود واللانهائي للمعاني.

وفق هذا المعطى، وانطلاقا من الفقرات التي اتخذناها نماذجا لنبرز من خلالها تلاقح الصيغ الأنواعية عبر الفعالية الحوارية ضمن نسق رواية **"نزيف الحجر"** ، ومما نباشره أن هذه المقاطع المجتزأة تتخذ نمطا خطابيا جديدا يتجه بـ **"نزيف الحجر"** صوب **"الأدب الدرامي"** أو صيغة **"الخطاب المسرحي"** الذي يتخذ من **حوار** المتكلمين دعامة لتكثيف الشخصيات وتنويع الأصوات ومقابلة التلفظات ووجهات النظر ببعضها...، ومن بين

الصيغ الأنواعية التي توسل بها **"إبراهيم الكوني"** لتركيب أبنية خطابه الروائي صيغة" **الحوارle Dialogue"** بوصفه(النموذج الأمثل للتفاعل اللغوي، نظرا لأنه يمثل الخصائص الأهم في العملية السيميائية التي لا تهتم فقط بعملية الكلام في مظاهرها الفيزيولوجية وفي علاقتها مع حدث كلامي آخر، بل كذلك بالتعارض الحاصل بين المشاركين في عملية الكلام وشروط الإتصال التي تجمع بينهم، داخل سياق محدد) [3] وإثر ذلك، يتحول الخطاب الروائي لـ **"نزيف الحجر"** إلى بؤرة جامعة تتقاطع ضمنها الأضداد نحو ما نجده من صوغ الحوار بوصفه أسلوبا خطابيا وصيغة أنواعية تعود في الأصل الحفري إلى تلك الصيغة التي يتمثلها الخطاب المسرحي.

1-kristeva(julia),séméiotiké ,p.10.

2-المرتجي(أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، ط-01، ص167.

3- المرتجي(أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، ط-01، ص32.

إلا أن تسالم الأضداد وتواصلها ضمن الخطاب الروائي لـ**"نزيف الحجر"**كونها بؤرة جامعة، لايؤدي إلى فعل القطيعة والتدافع والفصل، إنما يسلك مجمل ذلك إلى فعل الترابط والتقاطع والوصل، إذ إن صيغة **الحوار** تأخذ صدارتها ضمن التشكل الصوغي لخطاب الرواية، إذ تتعاضد وخطاب السرد في هيئة من التجاوب الصوغي المتراوح انطلاقا من أن(هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل) [1] ذلك أن غرابة الحدث في غالب المسالك من العرض الروائي، تلزم الرواية كي تتعدى جنسها وأسنن تكوينها كي تنفلت إلى شعرية الغريب في الصوغ الروائي ومن ثم، فإن تواشج الأحداث يقرب الناسخ الروائي ضمن الكتابة إلى نمط من الإطلاق الصوغي .

وعليه، فإن إجرائية الكتابة كانت دوما تواقة إلى افتراع تلك الأحداث البكرة التي تتمتع عبر صلب وقائعها بتلك المشهدية التي لم تعتد الخطابات الروائية على عرضها،إذ إن مشهديات **"الكوني"** من الأحداث تقربه بالضرورة إلى تلك الصيغ البدئية التي تخلق منها جنس الشعر وكذا خطاب الأسطورة وهذا ما أصل لدى **" الكوني"** كتابة جديدة أدت بانفتاح الخطاب الروائي على التعدد الصوغي.

إن الصيغ المستعارة على الرغم من حلولها ضمن خطابات سردية ،إلا أنها تظل وفية لأنماطها الخطابية الأصلية وذلك من خلال تمتعها بأصولها الأنواعية وخصوصياتها التكوينية وعليه، فإن صيغة **الحوار** مكنت خطاب رواية **"نزيف الحجر"** من أن يتخذ شكل التركيب المسرحي عبر القدر الذي يسمح الخطاب الروائي، حتى وإن تواشجت بتعدد الشخصيات(أسوف- قابيل - مسعود) لأن الصيغ ترد وفق طواعية معينة إذ تتسالم وتتعاضد عبر مسالك تؤديها وهي تلبي سلطة تلك المهيمنة لصوغ الخطاب الروائي، على الرغم من أن الرواية لم تعد جنسا محايثا وإنما هي خطاب مفتوح تؤديه الكتابة الروائية

1- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص32.

عبر محددات لا ترد من جهة جهاز مسبق، وإنما تقف هذه المحددات لدى تلك الطواعية التي تقدم الخطاب الروائي وهو متعدد الصيغ إذ إن هذه، لا تدخل عبر الكتابة بكلياتها وإنما تلج على قدر تلك البلاغة الجامعة لمتعدد الصوغ من غير اضطراب أو انعطاف غير منطقي، إذ ينصب الأمر كله على تلك المنازع الصوغية وهي تجلي تلك الهارمونيا لكتابة الخطاب الروائي و بفضل (هذا التنوع تستطيغ هذه المادة أن تطور إلى الأخير خصوصياتها وسماتها النوعية دون أن تخرق وحدة ما هو متكامل ...وكأن المنظومات تتحدد هنا في نهاية المطاف ضمن وحدة معقدة) [1] تؤطرها صيغة السرد بوصفها صيغة مهيمنة عبر إجرائية كتابة تنهض على فعل التقويض لفرادة الصوغ.

5/بلاغة صيغ السرد للخطاب العجيب، التمائم وبصرية الصوت.

إن تعدد أبنية خطاب رواية **" نزيف الحجر"** التي تجليها إجرائية الحوارية عبر الأخذ بمختلف الصيغ الأنواعية التي يستعيرها "إبراهيم الكوني" من جملة أنماط تعبيرية وهيئات تلفظية ، أفضت بـ"نزيف الحجر" إلى أن تتحول إلى (خطاب أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الأخرين. موجها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهرا مع البعض، ومنفصلا عن البعض الأخر، ومتقاطعا مع فئة ثالثة من تلك العناصر. كل ذلك يمكن أن يفيد كثيرا في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره

وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي) [2] ومن بين جملة هذه الصيغ الفاعلة **"صيغة العجيب"** كونها صيغة أنواعية وأسلوبا خطابيا وردت في الأصل من تلك الأنماط البدئية التي سعت مقولة الجنس الأدبي إلى استثنائها بوصفها خطابات هجينة لا تلبي ما دعت إليه الشعرية

1- باختين(ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي، ط-01،صص21-22.

2- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص44.

الكلاسيكية.

غير أن النظرية الحوارية أثبتت بأن هذه الصيغ التعبيرية المستتناة هي شفرات تلفظية وصيغ تكوينية تؤدي دورا بنائيا فاعلا إثر تخللها كلية الخطاب الروائي وتبعا لذلك ، هي (وجهات نظر مؤولة ومنتجة...توسع الأفق الأدبي و اللساني، مسعفة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية(...) وإخضاعها جزئيا في مجالات أخرى من حياة اللغة-في مناطق خارج- أدبية (...) تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال التعدد اللساني في الرواية)[1] .

ولعل هذا ما التفت إليه **"تودروف"** إثر عرضه لقيم النظرية الأدبية، أن المهمش يمكنه المساهمة في تلوين المعنى مما دفع به ذلك إلى مساءلة المستثنى من الهيئات التلفظية وعدها أدبا، نحوالخطابات الشفهية والسير الذاتية والشعبية والأدب العجيب...انطلاقا من (أن فعل الكلام ضمن أصل العجيب فعل معقد يستعصى أن نعثر له على تفسير لكونه يعلو فوق الطبيعي Surnaturelle (...) إضافة إلى ذلك أنه يتصف بملمح تداولي une Propriété Pragmatique)[2] نتيجة لذلك، تمكنت الخطابات الروائية استعارة **"صيغة العجيب"** بوصفه خطابا يمتزج فيه الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول والحلم بالحقيقة.تبعا لذلك، فإن صيغة (العجيب في الأدب هو ما يختلط فيه الواقع بغرائب الأحداث ، وبحفايا الأسرار، بالرؤى المشوشة التي لا تخضع لسلطان المنطق و الفعل المألوف، بحيث يغدو شيئا شبيها بالأحلام)[3] وهو ما يمكننا معاينته ضمن النماذج التالية من خطاب رواية **"نزيف**

1- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،صص80-81.

2-Todorov(Tzvetan),La notion de littérature et autre essais, pp.42-43.

3-ريكاردو(جان)، قضايا الرواية الحديثة، ط-01 ،ص103.

الحجر" المتعددة الصوغ[1]:

بعدها عاف اللحم..كل االحوم. لاحظ هذا التغير أول مرة عند موت جدي، فوجد أمه تقوم بطبخه قي القدر عند مدخل الكهف. عاد من العي، فغزت الرائحة أنفه من مسافة بعيدة. شعر بالدوار والغثيان، وأفرغ أمعاءه الخاوية في العراء عدة مرات قبل أن يبلغ البيت.

أصبحت اللحوم تقززه. واندهش كيف كان يستطيع أن يستطعم أكل اللحم. كيف يستطيع المخلوق أن يأكل لحم مخلوق؟ ما الفرق بين لحم الحيوان ولحم الإنسان؟ من يقدر أن يأكل لحم الودان يقدر أن يأكل لحم الإنسان أيضا. لقد حل الأب في الودان، والودان حل فيه. هو والمرحوم والودان العظيم الآن شيء واحد. لن يفصل بينهم شيء.

الأم انزعجت، وقالت إن هذا من تدبير الجن. نصحت بالإحتكام إلى تمائم السحرة. وبخته غاضبة:

-كن رجلا في النهاية وتحدث مع تجار القوافل كي يأتوا لك بحجاب من "كانو"أو "تمبكتو".

لم يتنازل ويتحدث مع التجار في سبيل الحجاب لأنه لا يخاف الجن ولا يريد أن يحصن نفسه من الودان. من يحصن نفسه من نفسه؟

لم يخبرها بالسر.

بالتحول.

.....

عن هذا التحول نسج الأهالي في الواحات الأساطير.

1- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص75-83-84-138-139-144 وينظر كذلك،صص69-...72-125...130.

هنا، في الطريق، قبل أن يبلغوا العوينات، حدث ما تناقله الأهالي ونسجوا حوله الأساطير. روى لهم الشباب، فقالوا إنهم رأوا المعجزة لأول مرة في حياتهم. شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر ويتحول إلى ودان، يعدوا نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كل جانب.فهل رأيتم إنسانا يتحول إلى ودان؟ هل رأيتم إنسانا ينجو من رصاص الطليان وهو يجري على قدمين حتى يختفي في ظلمات الجبال؟

الصوفيون الحكماء في الواحات هزوا رؤزسهم من الوجد، وألقوا بالبخور في النار،وأجمعوا: ذلك ولي من أولياء الله.

.....

كاد قابيل يتقيأ أمعاءه. حام حوله مسعود طوال الليل، ثم ترك مصباح الغاز فوق رأسه، وعاد إلى بيته. بعد خروجه مباشرة جاءه الودان. على رأسه يقف قرنان معقوفان إلى الوراء حتى ظهره فيعودان ويتجهان نحو رأسه. في ضوء الفنار الخافت، رأى تلك العينين. هل همستا له بسر الخلق؟ هل تحدثا عن تكون الصحراء والكون؟ هل قالتا شيئا عن اليوم الآخر؟ هل سردتا رواية عن خيانته للغزال؟ هل وعدتا بالقصاص؟ تبادل معهما الخطاب والأدوار. غاب فيهما وغابتا فيه، فلم يعرف أين هو ولا من هو، هو الودان،والودان هو قابيل.

دعاه الحيوان الخفي إلى رحلة. تاها معا في الصحراء.عبر به الحمادة وهو يمتطي ظهره...ولكن الجوع كان أكفر من كل الأمراض. تململت الدودة الشيطانية في أسنانه، فنهش رقبة الودان، والتهم قطعة لحم. ولكن الحيوان لم بتوقف عن القفز بين أحجار الجبال. غرس أنيابه في رقبته، ونهش قطعة أخرى. واستمر ينتزع اللحم من جسده من دون أن يتوقف عن العدو، بل إن سرعته تتضاعف مع كل نهشة حتى كفت حوافره عن ملامسة الأرض وظلت طائرة، معلقة في الفضاء. صعد الحيوان قمة جبل عالية، فاكتشف أنه يجلس على ظهر رجل بائس لم يعرفه من قبل، نحيل الجسم، طويل القامة، تقطر من رقبته الدماء. وقبل أن يفيق من هول التحول، رفع الرجل نحوه وجها شقيا وقال له:" لا

يشبع ابن آدم إلا التراب" ورمى به من القمة السماوية، فوجد نفسه يطير إلى الهاوية.

...

أمام الجسد المصلوب على الحجر وقف قابيل. ضرب رأسه بكلتا يديه كي يخفف من سطوة الصداع. تدلى من فمه خيط طويل من اللعاب، ولمع تحت شعاعات الشمس الأصيل، وسقط على الأرض. هب القبلي فازداد جنون قابيل:

-قل يا عجوز النحس: أين خبأت إبلك؟.

تمتم الراعي بتعويذته: -لن يشبع ابن آدم إلا التراب. نطق بتعويذته وهو يغيب وراء باب من السماء والأرض... بين الموت والحياة.

قرع قابيل رأسه بقبضته، وصاح في مسعود:

-تذكرت. الآن تذكرت. هذا هو الحيوان الذي جاءني تلك الليلة. هذا هو الشيطان الذي رماني في الهاوية. كيف أخذتني الغفلة؟ كيف نسيت؟ ما الذي جاء بي من هناك إلى هذا الخلاء الخالي؟ تذكرت. كنت أمسك بقرنيه. بقرني الشيطان ذاك.ها..ها..انظر بالله إلى قرنيه. أليست تلك قرون الشيطان الرجيم التي وصفها القرآن؟ ها..ها..ها...

إ ن ما يلاحظ على هذه النماذج المجتزأة من خطاب رواية **" نزيف الحجر"** أنها تنهض جميعها على صيغة **"العجيب"**،مما أفضى بها ذلك إلى أن تتحول إلى خطابات خيالية عجيبة وخارقة للمألوف، يظهر ذلك من خلال تناسخ الأرواح؛ حلول روح الودان في (أسوف) فيتحول (أسوف) إلى ودان حقيقي وبفضل تحوله هذا استطاع الفرار من جنود الكابتن (بورديللو)، حلول روح الودان في والد أسوف وفي(قابيل) وعليه، فما يلاحظ أن **"إبراهيم الكوني"** ركز في هذه المقاطع على التحول الجسدي الذي مكن الخطاب الروائي من طواعية التشكل العجائبي، وفي الوقت ذاته أسهم في حضور تلك التعددية الصوغية ضمن **"نزيف الحجر"**، وإذا(كان موضوع الخطاب الأيروتوكي هو الجسد الجنسي، فإن موضوع الخطاب الغرائبي هو الجسد نفسه لكن بعد تحوله إلى جسد مضاد عبر عملية المسخ، من جسد الفتنة إلى جسد إلى جسد القبح، ومن جسد الذكر إلى جسد الذكر، ومن جسد الإنسان إلى جسد الحيوان)[1].

غير أن حضور **صيغة "العجيب"** ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"** لم تأخذ فرادة في التشكل بقدر ما توخت جملة من الأنماط ، فإلى جانب صيغة السرد للخطاب العجيب التي يؤديها السارد نجد صيغة العجيب تقدم وفق هيئة تلفظية مختلفة هي" **صيغة خطاب التمائم"** التي تؤديها أحجبة السحرة وتمائم العرافين وتعاويذ الفقهاء وما يتحصن به من القرآن، وهو ما تجليه النماذج التالية[2]:

((...ويتشاءم أهالي تاسيلي من صيد الموفلون (الودان) . فيتمتم الصياد بالتعاويذ السحرية ويضع حجرا على رأسه، وينقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد))

...

...أصبح يتهيب صيد الودان منذ تلك الحادثة ولا يتحرك باتجاه القمم المهيبة إلا بعد أن يقرأ كل الآيات التي يحفضها من القرآن ويردد تمائم السحرة الزنوج بلغة الهوسا ويعلق على رقبته التعاويذ المحصنة في جلود الثعابين التي جلبها له تجار القوافل من العرافين في "كانو" يجلس يوما قبل السفر يتمتم بتعاويذه ويصوم عن الكلام ولا يرد على مساءلاتهما وينام خارج الخيمة حتى لا يضطر إلى تبادل الكلام مع أحدهما لينطلق في الفجر على جمله فارغ اليدين. .....

1-يحياوي(رشيد)، حوارية الشعر عند باختين،ص71.

2- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص30-31-132-133-134 - 135وينظر كذلك،صص،91-92-93.

-هل كتب علي أن أكون الوحيد الذي يذوق لحم الودان بدون حصن؟ ثبت مسعود القدر على مثلث الأحجار، ودس الحطب تحته. علق:-لا خوف عليك. أنت الوحيد المفطوم على دم الغزال. أنت روح الخلاء، والودان روح الجبال. والروح محصنة من الروح بقدرة ربي.كرر قابيل التعويذة القديمة غائبا:- الزيت غريان. التمر فزان. اللحم ودان. الله ! الله!

اللحم ودان ! اللحم ودان ، ولم يقولوا غزلان !...-إذن سحرتكم على حق. إذا كان السر في الحيوان المنقرض، فالأمر يستوجب القرابين والتعاويذ.

وما يجدر الإشارة إليه، أن حضور صيغة" **الخطاب العجيب"** بتعدد أنماطها بوصفها صيغا بانية تتفاعل مع غيرها وتتداخل بغية تركيب بنية **"نزيف الحجر"** الجامعة ووحدها الكلية، لا تحظى بنفس الحضور التي تحظى به صيغة السرد المهيمنة انطلاقا من أن (العمل يمثل نظاما من العوامل الترابطية، ترابط كل عامل مع العوامل الأخرى هو وظيفة بالعلاقة مع النظام (...)إن النظام ليس تعاونا قائما على المساواة بين كل العناصر إنه يفترض تقديم مجموعة من العناصر **"المهيمنة"** وتعديل الأخرى(...) إن عزل عنصر خلال التحليل ليس سوى طريقة عمل: إن دلالته تكمن في علاقته بالعوامل الأخرى... إن عدم تكافؤ العوامل البنائية يفرض قاعدة أخرى : إن عنصرا لا يرتبط مباشرة مع أي عنصر آخر، إذ العلاقة تتم بحسب محور البدائل ومحور الإقترانات.وكما لاحظ تنيانوف... فإن العنصر يدخل بالتتابع في علاقة مع سلسلة العناصر المشابهة المنتمية لأعمال أخرى لها أنظمتها الخاصة وقل مع أكثر من سلسلة أخرى ومن جهة ثانية مع العناصر الأخرى لنفس النظام)[1].

وهذا ما يجليه ويؤديه خطاب الرواية لـ" **نزيف الحجر"** إثر حضور **"صيغة العجيب"** التي وردت عبر هذا التنوع من الأداء الصوغي الجامع، حيث إنها شغلت تمددا له إطلاقيته في الحضور ومن ثم، استطاع **"الكوني"** عبرها أن يحول **"نزيف الحجر"** إلى خطاب عجائبي غرائبي من خلال خرقه لمترية المحكي المعتاد من غير أن يتحاشى مسلكه إذ

1--تودروف(تزفتان)،الإرث المنهجي للشكلانية،ضمن في أصول الخطاب النقدي الجديد،تر/أحمد المديني،ط- 02 ،ص14-15.

خرج إلى مجال التعدد والتنوع والإختلاف لا إلى ذلك الإفراد الصوغي الرتيب.

كما يلجأ **"الكوني"** لإجرائية تشكل" **الصوت بصريا"** كي يقدم تلك الغرابة التي ينهض عليها المكان، مثل صراخ اليأس وصراخ التوسل و الإستنجاد، الهمهمة وصراخ الكائنات الخفية الذي يتخذ شكل(الصوت المقطع في الهواء)[1] و إثر ذلك، لم يعد الخطاب

الروائي (رهن ثقافته، أو محصورا ضمن معيارية اقتضتها طبيعة لغته، حيث امتد تشكله البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى، ...تجاوزت المعطى النحوي لهندسة البناء) [2]وعليه، فإن إجرائية تجاوز نحوية البناء أتاح **"إبراهيم الكوني"** إمكانية الإنفلات و عدم الخضوع لقاعدة بنوية واحدة إثر عرضه لأحداث رواية **"نزيف الحجر"** أي ؛ الخروج عن النظام الطبيعي[3] أو الهندسي الذي تدعوا إليه الشعرية الكلاسيكية إلى النظام الاصطناعي، وتلك كلها صيغ يقدمها **"الكوني"** صوب تلك الفرادة التي تتهالك إثرها الذات وهي تواجه مطلق المكان للصحراء ومن ثم، فالصمت و سلطة المكان تضطر الفرد-أسوف- كي يصرخ عبر صيغة التردد و الترجيع وتلك هي صيغة الذات المتفردة من الصوت وهي تواجه صمت الصحراء الرهيب ، وهو ما يمكننا معاينته ضمن النماذج التالية:[4]

.. لن يتهاون عن النتوء، ولن يرخي أصابعه.

...

حل المساء، وسادت الظلمة.

...

مع حلول الليل، بدأ يقاوم بقلبه.

1-2-ناصر(سطمبول)،بصريات الفضاء الشعري المعاصر،مجلة سيميائيات ،ع/01-خريف2005صص131-132.

3-بارت(رولان)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ،نر/عمر أوكان،أفريقيا الشرق،دط،ص75.

4-الكوني (إبراهيم)، نزيف الحجر،ط-03، صص65-66-67.

القلب زوده بالصحو. فتح عينيه المسبلتين، ةامنص المزيد من الدم، من جروح ذراعيه، وعندما لم يجد ما يمتص، نهش يديه بأسنانه، ليمتص منهما الدم والرطوبة. كانت الظلمات والصمت أقسى من الهاوية.

...

سمع صوت أبيه يقول له:عليك أن تصبر حتى لو فقدت الأمل. هذا قانون الصحراء. و... دون إرادة وجد نفسه يمزق السكون العميق بصرخة رهيبة .. صرخة اليأس: آ ..آ..آ..آ...

فردت عليه قمم الجبال الغارقة في الصمت والظلمات بصرخة أحسن منها:

- آ.. آ.. آ.. آ.. آ...

تردد الصدى طويلا.. طويلا.

لم يستجب الجن. أما الإنس فلم يصرخ طمعا في مساعدتهم. الإنس لا وجود لهم.

وعليه، فإن حضور صيغة العجيب ضمن خطاب رواية "نزيف الحجر" بتعدد أنماطها و كذا صيغة الصوت البصري و غيرها من الصيغ، لا يتوقف عند مجرد كونها صيغا أنواعية تسمح للتعدد الصوتي و التلوين الصوغي و التنوع الخطابي الولوج إلى نسق الخطاب الروائي ل"نزيف الحجر"، إنما حضورها دورا بنائيا فاعلا انطلاقا من مسلمة الحوارية التي تؤكد أن النسق الروائي يتمتع دوما بتوافر صيغ أنساق خطابية أخرى مصاحبة تؤدي دور الشفرات البانية ومن ثم، فإن حضورها (ليس مجرد خلية، فهو وظيفي، لأنه يمثل جزءا لا يتجزأ من النص حيث تكاد المراوحة (...) تكون قاعدة(...) تتم السرد (...) و ترفد حركة السرد بعناصر جديدة)[1] و من ثم، فإن تمازج هذه الخطابات يؤكد حوارية الصيغ الأنواعية ضمن "نزيف الحجر".

1- بن رمضان (صالح)، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات، مجلة جذور الثراث، ع/04، المجلد الثاني2000، ص108.

6/إحلال صيغة الإخبار لخطاب المعلومة، وصيغ: الدعاء، الصلاة والأمثال للخطابات المتعقلة.

إن أبنية خطاب رواية" **نزيف الحجر"** لم تقتصر عند حدود اشتمالها صيغ السرد، المحكي، القص، الحوار، العجيب، التمائم، بصرية الصوت، الخطاب الديني للقرآن الكريم والأيقونة الحجرية...إنما امتدت لتجمع ضمنها مختلف الصيغ الأنواعية كصيغة الإخبار لخطاب المعلومة، اليومي،الدعاء وصيغة الأمثال للخطاب المتعقل عبر الفعالية الحوارية.

ذلك أن رواية" نزيف الحجر"بوصفها خطابا مفتوحا، فإن الخطاب (ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية) [1] وهو ما تجلى ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر"** عبر إجرائية الإستعارة التي يتوخاها **"إبراهيم الكوني"** إثر صوغ خطابه الروائي منطلقا قي تحقيق ذلك مما تحفل به أسيقة التداول العامة من الخطابات اليومية بوصفها تلفظاتا غفلا مرورا بصيغ الخطابات السوقية وصولا إلى صيغ الأدعية و الصلوات والأمثال للخطابات المتعقلة وغيرها من الصيغ، ذلك أن ما نسميه عادة "بالأدب" وفق ما ذهب إليه**"جيرار جينيت" (** يتركب... من ناحية، من أجناس تأسيسيا أدبية، لا تتوقف الأدبية ضمنها على أي تقييم، ومثلا لذلك، فإن مسرحية أو رواية أو قصيدة تنتمي للأدب شرعا، مهما كان مستواها أو كانت قيمتها، على النحو الذي تنتمي فيه اللوحة أو التوليفة الموسيقية للرسم أو الموسيقى بغض النظر عن نوعيتها التصويرية أو الموسيقية ومن ناحية ثانية، من أجناس ذات أدبية غير راسخة، كالدراسة والتاريخ، والخطابة، والسيرة الذاتية سواء ارتقت نصوصها للمرتبة الأدبية أم لا)[2].

إن مجمل ذلك أتاح للصيغ الأنواعية الأدبية واللأدبية وكل ما تنهض عليه الأسيقة

1-كريسطيفا(جوليا)،علم النص،تر/فريد الزاهي،مرا/عبد الجليل ناظم،دارتوبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-02-1997،ص14.

2-جينيت(جيرار)،مدخل لجامع النص،صص9-10.

بعامة و على اختلاف و تعدد أنماطها الدخول إلى نسق **"نزيف الحجر"** قصد تأديتها وفق نظام علائقي، وهو ما تجليه جملة النماذج التالية التي اتخذت شكل صيغة الإخبار لخطاب المعلومة و كذا الخطاب السوقي واليومي حيث إن، سياق الصحراء يسود ضمنه صيغ خطاب المعلومة لأنه نمط من الخطاب الذي يعتد به كل شخص في مواجهة تلك المخاطر التي تواجه كل فرد أو أقلية من الأفراد كالقبائل ومن ثم،ترد بوصفها حصانة لدفع كل صعب:[1]

اقترب هدير السيارة.

...

...اقتراب هدير المحرك في الصحراء لا يعني اقتراب السيارة.الأصوات في الصحراء تخدع و توهم.في الصباح المبكر وعند حلول المساء، يقرب السكون أبعد صيحة، و يصنع منها صرخة وضجة.

...

ضحك يومها وتذكر ما قاله له مرة:(الرجل في الصحراء لابد أن يقتصد في شيئين:في الماء، وفي الرصاص). و قال أيضا إن الماء والرصاص في الخلاء مثل الهواء هما عماد الحياة. إذا فقدت أولهما مت عطشا، وإذا فقدت الثاني فتك بك عدو..إنسان أو وحش أو أفعى. الماء والرصاص من مقومات الرجل الوحيد يمكن أن يتخلى عن أي شيء إلا عنهما.

...

1- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص13-31-32-123-125-38-39-22وينظر كذلك،ص115-106.

...الغزال أكثر الحيوانات حساسية و يقظة في الصحراء. يشم رائحة الإنس من أبعد مسافة، ولا يقع تحت طائلة البصر إلا مباغتة في عتمة الفجر أو في الأيام التي يموت فيها الهواء وتسكن الريح تماما.

...

لم تكن المقايضة أمرا سهلا لشاب لا يملك لغة يخاطب بها الناس. لا يعرف طباع الناس ولا أخلاقهم ولا تصرفاتهم...أمه معها حق. هو بنية. الرجل لا يهرب من لقاء الرجال. الحياء للبنات. أمه قالت ذلك. هو لم ير البنات، ولم ير في عيونهن الخجل.تفو خزي !

...

عادا بحزمة من الحطب. ألقاها البدين بجوار الخيمة، وصرخ نحو أسوف:-اسمع. شن سماك ربي؟ سوف نذهب لتفقد الوديان القريبة قبل المغيب. رد بالك من المتاع و الزاد.

إن مجموع هذه النماذج تؤكد مدى تلك المثاقفة التي يتضلع منها **"إبراهيم الكوني"** وفق تلك الأبنية المتداخلة ضمن الخطاب الروائي وكذا تشكل حواري وتشبع من صوغ المحكي بوصفها تلفظاتا مفتوحة ...مما أتاح له ذلك مكنة ممارسة الحوارية ضمن خطاب رواية**" نزيف الحجر".**

إن مثل هذا الصوغ الحواري أدى بالخطاب الروائي **"لنزيف الحجر"** كي يعرض شبكة تتقاطع ضمنها أبنية النصوص المتنوعة عبر بؤرة جامعة تتشاكل ضمنها صيغ السرد بصيغة الحوار، وكذا صيغة العجيب بصيغة الإخبار، صيغ الخطابات المبجلة بصيغ الخطابات اليومية و المعتادة...إلخ كي تؤدي دورا وظيفيا فاعلا يتجه في الأخير نحو تقديم المجموع الكلي لخطاب رواية **" نزيف الحجر"**، لأن (النسق بوصفه مجموعا مركبا موسوما بالترابط والتوتر الدينامي بين مكوناته المفردة وتدعمه الوحدة الإستطيقية الكامنة، وأن الوظيفة الكامنة لكل مكون من النسق ترتبط بباقي المكونات وترتبط بالتالي بالنسق كله...إن نسقا ما لا يعني تعايش بعض المكونات على قدم المساواة إنه يقتضي هيمنة مجموعة من العناصر ومسخ باقي العناصر) [1] كون النسق الروائي مجموعة من الوحدات اللسانية المتعاقبة.

وعليه، فإن هوية خطاب رواية **"نزيف الحجر"** تتصف بتراكيب معقدة حيث تتأسس على حفريات لأنماط بدئية متعددة وتعتمد في المقابل على ما يتزامن وتلك الأسيقة التي يعرضها الخطاب الروائي و(نتيجة لذلك فإن أدب الدرجة الثانية، أدب :العامة، يأخذ اعتباره لكونه يساهم في هذه السيرورة ...لتكون أنواع جديدة) [2] إلا أن **"الكوني"**، لم يقتصر عند حدود استعارته لصيغ خطابات العامة إنما نلفيه يستدعي صيغة خطاب الدعاء وصيغة خطاب الأمثال بوصفهما شفرتين بانيتين وصيغتين أنواعيتين، فيتخذ خطاب رواية **"نزيف الحجر"** شكل صيغة الدعاء حينا وشكل صيغة الأمثال الشعبية حينا آخر باعتبار(الأمثال السردية ...أقوالا مقتطعة من محاورات سردية ...ونلاحظ أن هذا الصنف يحافظ في سياقه الجديد على صلته بسياقه الأصلي، وذلك بمقتضى التعاقد الثقافي بين كاتب النص وقارئه: فالتفاعل يتم في هذا السياق بين متخاطبين ينتسبان إلى نفس الذاكرة الثقافية)[3].

إضافة إلى ذلك، أن **"إبراهيم الكوني"** يسعى من خلال استعارة صيغ الخطاب المبجل مما يرد وهو يعقل بها المظنون من الخطابات كالذي يرد نحو صوغ الأدعية والصلوات

والأمثال إلى الإنفلات عن الخطاب الجاهز من أدبيات الشعريات الكلاسيكية حيث هيمنة الصوت الواحد و أن يسلك بلاغة متفردة نحو الخطاب الروائي الجديد، حيث تتخذ انعطافا يمكنه من تأدية العفوي من المسالك البانية والقائمة على تحول تسهم اللغة في تأسيسه عبر تطويعها وتقويض تجلياتها إلى بلاغة مفردة تتأتى دوما لدى الناسخ الروائي وهي لا تتقصد تلك الجاهزية لأي سنن وإنما يتم (تحويلها بما يلائم البنية اللغوية... ويتم هذا التحويل

1-إيرليخ(فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/الوالي محمد، ط- ص52.

2-ايخنباوم(بوريس)، نظرية المنهج الشكلي،ط-01،ص65.

3-بن رمضان(صالح)، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات،مجلة جذور الثراث،ع/04،المجلد الثاني،1421ه-2000م،ص118.

وفق نمط من التداخل الصريح)[1]، يمكن من خلاله أن ندرك صيغة خطاب الأمثال

وهذا ما نتقصد توضيحه عبر النماذج التالية أين تتحول محادثات الشخصيات(قابيل آدم وجون باركر) إلى خطابات الأمثال:[2]

قال جون:

- ولكنك تعرف أن تمشيط الصحراء بالهليكوبتر ممنوع.التعليمات واضحة.

-اللي يبي الورد يتحمل شوكه. هل تعرف هذا المثل؟

-ها..ها..اللي يبي الورد يتحمل شوكه صحيح.ولكني لا أعرف أينا يحب الورد أكثر.أنا أم ذلك الخلوق الذي يأكل الدود أسنانه ولا يستطيع أن يصبر عن اللحم يوما واحدا؟

...

"خلص يارب لأنه قد انقرض التقي، لأنه قد أنقطع الأمناء من بني البشر"

...

طوال الرحلة كان أسوف يصلي، ويقرأ الفاتحة ويدعو الله تعالى ألا يأتي بودان في طريقهم. و ما أن بلغوا الوادي حتى أمر قابيل بإيقاف السيارة. ترجل و تفقد آثار الودان

...

في تلك اللحظة حدث ما خشي منه أسوف طوال النهار. من خلف الصخرة، أمامه بالضبط، أطل ودان برأسه، ووقف يتفرج على حركتهم في الوادي. أشاح بوجهه بسرعة

1- بن رمضان(صالح)، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات،مجلة جذور الثراث،ع/04،المجلد الثاني،1421ه-2000م،ص110.

2- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،صص119-120-103-87-88-و ينظر كذلك ص51.

في تلك اللحظة حدث ما خشي منه أسوف طوال النهار. من خلف الصخرة، أمامه بالضبط، أطل ودان برأسه، ووقف يتفرج على حركتهم في الوادي. أشاح بوجهه بسرعة إلى الناحية الأخرى. حمد الله أن قابيل و مسعود لم يلحظا الحيوان العظيم. وكي يداري ارتباكه ويشغل اهتمامهما، رفع رأسه إلى أعلى وكبر للصلاة..صلاة العصر.

...

أنهى صلاته. كرر مناجاته للجبل كي ينجي روحه. التفت خلفه: الودان اختفى.

إن هذا الصوغ الحواري الذي يتصف بصهر تكويني يجليه المتعدد من الصيغ نحو صوغ:التمائم، الدعاء، الصلاة، الإخبار، اليومي، الأمثال... وغيرها ، تلك هي مشمولات الصيغ المتشاكلة ضمن خطاب رواية **" نزيف الحجر"** عبر سيرورة التخاطب ومن ثم، فإن المبتغى لبلاغة التشاكل لمثل هذه الأبنية من الخطابات لا يمثل (عنصرا طارئا على السرد بل يكون قسما من أقسام الخطاب ملتحما بالنثر داخل البنية السردية) [1]وهو يؤكد بأن **"نزيف الحجر" "خطاب ممزوج DISCOURS MIXTE "** ينهض على تنوع صوغي وتعدد صوتي وتهجين نصي من جهة، ومن جهة ثانية إن(الإتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات الأجنبية(بدرجات وطرائق متنوعة) يعطيه إمكانات أدبية جديدة و جوهرية، إنه يعطيه فنية نثره التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا في الرواية) [2] من مثل انفتاح الخطاب الروائي**" لنزيف الحجر"** نحو عوالم جديدة وصيغ متعددة(عجيب، أسطوري، ديني، بصري، مسرحي، قصصي، محكي...) ، تكثيف أصواته،تعدد معانيه، توسيع أفقه الأدبي...لأن الدال (يعين على الأقل مدلولين، والشكل يحيل على الأقل على مضمونين،والمضمون بدوره يفترض على الأقل تأويلين، وهكذا دواليك) [3]نحو تعدد دلالي

1- بن رمضان(صالح)، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات،مجلة جذور الثراث،ع/04،المجلد الثاني،1421ه-2000م،ص110.

2- باختين(ميخائيل)،الخطاب الروائي،ط-02،ص43.

3- كريسطيفا(جوليا)،علم النص،تر/فريد الزاهي،ط-02،ص53.

ونشاط سيميوزيسي يرد نتيجة التعالق الصوغي ضمن الخطاب الروائي**" لنزيف الحجر"**.

7/ استدعاء صيغة خطاب الأسطورة.

إن مبدأ الحوارية و كذا التداخل النصي مكنت الكتابة الروائية من توخي ما يسمى بالخطاب المفتوح أو خطاب اللانوع ، حيث تم لهذا المبتغى من الكتابة كي يتجاسر على تلك المعيارية التي تؤديها الشعرية الكلاسيكية بوصفها مأخذا مشروعا لتلك الكتابات التي قوضت فاعلية الكتابة صوب مهيمنة الصوغ الروائي أو فرادة الصوت لخطاب الرواية من غير تعدد أو تنوع مما تمكن الكتابة إلى بلاغة اللاجنس أو أسلوبية اللانوع.

و عليه، فإن كتابة "الكوني" تكاد تنحصر ضمن هذا المبتغى إذ إن ما تتأسس عليه مخارجه النصية تؤكد هذا الحذو من الكتابة الجديدة و ذلك لما تحفل به الكتابة لديه من أنماط خطابية و أساليب تعبيرية و هيئات تلفظية، مما أفضى بها ذلك إلى أن تتأرجح بين جملة من الصيغ البنائية، إضافة إلى ذلك تعالق نسق " نزيف الحجر" (بكثير من الأنماط البدئية (...) تسعى كي تؤديه بمجمل استعاراته و رموزه و صوره ذات الأصول الميثولوجية من حيث تمثلها الرؤيوي، إذ ترد ضمن خطاطة الشكل البنائي و هي تجلي شفرة الإنبعاث كالتي تترجمها جملة من الأساطير) [1] نحو : أسطورة "قابيل و هابيل" بوصفها شفرة تمثل لب الصراع الذي نهضت عليه رواية " نزيف الحجر" ، فضلا عن كونها اللبنة الأساس و الدعامة المركزية التي انطلق منها " الكوني" في بناء تراكيب خطابه و عليه، فإن (حقيقة الأنموذج البدئي بالدرجة الأولى رمز "قابل للإيصال " يعلل إلى حد كبير السهولة التي تسافر بها الأغاني و الحكايات الشعبية حوا العالم شأنها شأن أبطالها فوق حواجز اللغة و الثقافة . وهنا نعود إلى حقيقة أن الأدب متأثر أعمق تأثر للطور البدئي من رمزية تؤثر فينا لكونها بدائية و شعبية)[2] تؤدي دور العنصر المساهم في لإنتاج

1-سطمبول (ناصر)، تداخل الأنواع الأدبية-الشعر العربي المعاصر أنموذجا- ص525.

2-فراي(نورثروب)، تشريح النقد،ص157 نقلا عن

مجموع " نزيف الحجر" وهو ما يبرره الأنموذج التالي:[1]

(وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه و قتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم . هل أنا حارس لأخي ؟ فقال : ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاهف لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها . تائها و هاربا تكون في الأرض)

نتيجة لذلك ، استطاع "إبراهيم الكوني" عبر الفعالية الحوارية للصيغ أن يقدم أنمزذجا رائدا في الأسطورة و من ثم، فهو يعرض من خلال صيغة الأسطورة خطابا روائيا دراميا لذلك التدافع الإنساني بوصفه حفرية للصراع و التنازع و كذا ، أولية لتلك الفاعلية من البدء في الأخذ بها بوصفها سياقا جوهريا و مصدرا دينيا و معرفيا لإنتاج كتابة مخالفة تقدم تلك الحفرية عبر تلون من العطاء لتنوع النثر الصوغي في تأديتها و كذلك كونها باعثا للسياق الأصل و بوصفه أبوة نقشت عنها جملة النوازع المتدافعة التي تنجر عنها دوما تلك الأسيقة الدرامية لفعل القتل و لعل مثل هذا التصدع بوصفه سياقا ل"نزيف الحجر " ولج منه "الكوني" عبر عنوانه ليجلي تلك الأيقونة ل نزيف الحجر بوصفع استعارة تتفرع إلى تلك الموالج من الصوغ المتداخل و تلك يلاغة الكتابة الروائية لدى "الكوني".

1- الكوني(إبراهيم)،نزيف الحجر،ط-03،ص05 و ينظر كذلك، صص35-91....-95.

فهرس الموضوعات:

-إهداء.

-كلمة شكر.

-المقدمة.

- **الفصل الأول: تحوّلات الخطاب في المقولات التنظيرية.**

1- تحول الجنس الأدبي إلى فعل التجنيس.....1-17.

2- تحوّلات اللغة في الخطاب السردي.....18-43.

2-1- اللغة بين فرادة الصوت وتعدد الخطابات.....18-31.

2-2- تحوّل اللغة وقصدية التواصل.....31-39.

2-3- فاعلية التلفظ في الخطاب السردي.....39-43.

- **الفصل الثاني: الحوارية وتعدي مقولة الجنس الأدبي.**

1-الأنماط البدئية وتشكل الجنس الأدبي.....44-48.

2-أولية الجنس الأدبي.....49-56.

3- الجنس المستثنى من الشعرية الكلاسيكية.....57-60.

4- الحوارية وتعدي مقولة الجنس الأدبي.....61-83.

- **الفصل الثالث: الحوارية في الكتابة الروائية.**

1- الحواري وانفتاح الكتابة الروائية.....84-89.

1-1- من الكتابة الخطية إلى الكتابة البيضاء.....89-90.

1-2- الكتاب كمقابل لتلاشي الأدب.....91-92.

1-3- الكتابة ومسألة الإختلاف والإرجاء.....92-96.

2- النصّ الأدبي.....96-101.

3- التناصية وانفتاح النصوص.....102-108.

4- من التناصية إلى جامع النص.....102-108.

- **الفصل الرابع: الحوارية ومقولة إنتاج الصيغ.**

1- تلاشي صرامة الجنس وانفلات الصيغة.....113-119.

2-انفتاح الصيغة في الخطاب السردي وتعدديتها.....120-
128.
3-سيرورة التواصل الصوغي في الخطاب السردي.....129-
134.

- **الفصل الخامس: حوارية الصيغ في نزيف الحجر.**

1-استحضار صيغتي الخطاب الديني للقرآن الكريم و الأيقونة الحجرية135.....
.....-145.
2-حضور صيغة السرد.....146-156.
3-استدعاء صيغي المحكي والقص.....157-161.
4-استعارة صيغة الحوار للخطاب المسرحي.....162-166.
5-بلاغة صيغ السردللخطاب العجيب ، التمائم، و بصرية الصوت.....166
-175.
6-إحلال صيغة الإخبار لخطاب المعلومة، و صيغ: الدعاء، الصلاة، و الأمثال للخطابات المتعقلة.....175-181.

- 7-استدعاء صيغة خطاب الأسطورة.....181-183.

- **خاتمة البحث**.....184–187.
- **مكتبة البحث**.....188–197.
- **فهرست الموضوعات**.....198–199.

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة: **حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي"نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا"**، من إعداد الطالبة: خطار نادية.

لقد ظلت الشعرية الكلاسيكية ردحا من الزمن، تراهن على صرامة الجنس الأدبي عبر تلك الصنافات الأجناسية المتعاقبة التي تصوغ مرجعية فهم الأدب، غير أن العلاقة بين الإبداع والنظرية الأدبية القائمة على قيمة التعدي و شعرية الإنتهاك، أفضت بالنظرية الأدبية إلى أن تشهد نوعا من التحولات و التغيرات، التي كان لها الأثر البالغ في إحداث شرخ إزاء القناعات التقليدية التي فرضتها الشعرية الكلاسيكية بغية دفع الممارسة النقدية إلى صياغة معايير جديدة، في ظل ظهور مقولات تصورية مرنة نحو **مقولة الحوارية**.

و قد تم تقسيم البحث إلى **مقدمة، خمسة فصول، وخاتمة**:

تناول الفصل الأول **"تحولات الخطاب في المقولات التنظيرية"** أما الفصل الثاني **"الحوارية و تعدي مقولة الجنس الأدبي"** في حين عقدت الفصل الثالث تحت مسمى **"الحوارية في الكتابة الروائية"** أما الفصل الرابع**"الحوارية ومقولة إنتاج الصيغ"** ثم اندرج البحث عقب هذا، إلى الفصل الإجرائي أين حاول إبراز حوارية الصيغ الأنواعية ضمن خطاب رواية **"نزيف الحجر لإبراهيم الكوني" .**

و عليه، أدرك البحث ، بأن الحوارية لم تكن مشروعا تصوريا فقط لتقويض متصور الجنس الأدبي و صرامته السننية بقدر ما أفرزت مولجا لتلك الكتابات المسكوت عنها.

الكلمات المفتاحية:

حوارية/ الصيغ/ الأنواعية/ الخطاب / الروائي/ نزيف/ الحجر/ إبراهيم/ الكوني.